ეროვნული ბიბლიოთეკა
ეროვნული ბიბლიოთეკა
ეროვნული ბიბლიოთეკა

კონსტანტინ
სტანისლავსკი

ჩემი
ცხოვრება
ხელოვნებაში

„ნაკადული“
თბილისი
1988

85.33 (2)
ს 80

თეატრალური ხელოვნების დიდი რეფორმატორის, გენიალური რეჟისორისა და მსახიობის კ. ს. სტანისლავსკის წიგნი „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მსოფლიო თეატრალური და მემუარული ლიტერატურის კლასიკური ნაწარმოებია. თავისი მნიშვნელობით იგი სცილდება მემუარული ჟანრის საზღვრებს. წიგნში გაცოცხლებულია რუსეთის თეატრალური და ლიტერატურული ცხოვრების დიდი პერიოდი, მოთხრობილია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნის ისტორია, მსახიობთან მუშაობის ე. წ. „სტანისლავსკის მეთოდის“ ჩამოყალიბების მთელი შემოქმედებითი პროცესი.

წიგნის ბრწყინვალე ლიტერატურული სტილი ღრმა და ორიგინალურ მოსაზრებებს, გამოჩენილ ხელოვანთა სახეებს უჩვეულო რელიეფურობას სძენს.

ეს წიგნი, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე, მრავალ ენაზეა თარგმნილი.

თარგმნეს

შუქურა დარახველიძემ

და

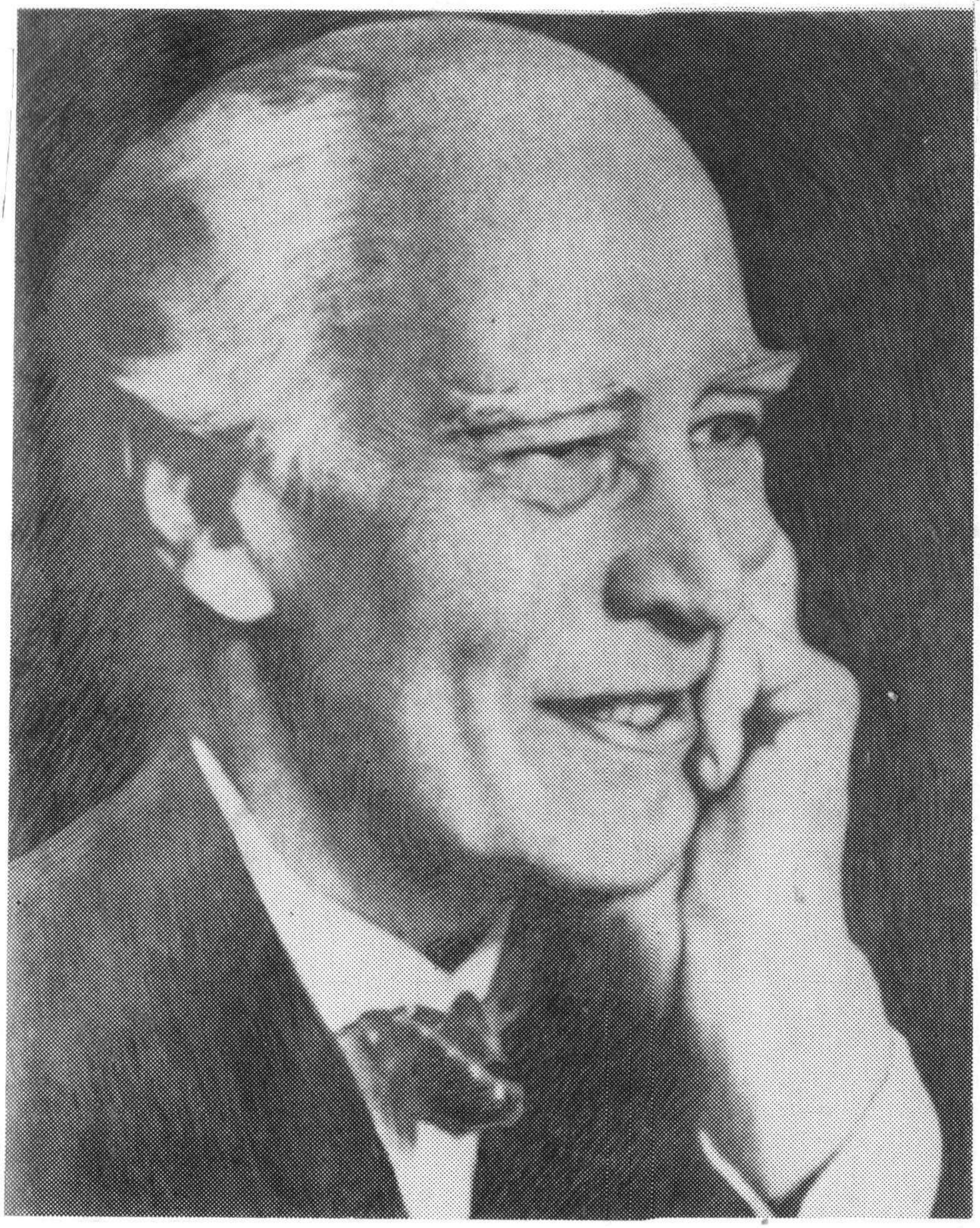
ლეილა ცეგარეიშვილმა

მეორე გამოცემა

© ქართული თარგმანი, „ნაკადული“, 1988

О 70803—78 / М—603(08)—88 130—88

ISBN 5—525—00282—5



არტისტული ბავშვობა

სიჯიუტე

მე დავიბადე მოსკოვში, ორი ეპოქის მიჯნაზე, 1863 წელს. მახსოვს ბატონყმობის ნაშთები, ქონის სახთლები, კარსელის ლამპები, ტარანტასები, დორმეზები, ესტაფეტები, კაჟიანი თოფები, სათამაშოებივით პატარა ზარბაზნები. მოწმე ვარ იმისა, როგორ ჩნდებოდა რუსეთში რკინიგზა და ჩქარი მატარებლები, როგორ იქმნებოდა ელექტროპროექტორები, ავტომობილები, თვითმფრინავები, დრედნოუტები, წყალქვეშა ნავები, უმავთულო და მავთულიანი ტელეფონები, რადიოტელეგრაფები და თერთმეტდუიმიანი ზარბაზნები. ამგვარად, ქონის სახთლიდან ელექტროპროექტორისაკენ, ტარანტასიდან თვითმფრინავისაკენ, აფრიანი ნავიდან — წყალქვეშა ნავისაკენ, ესტაფეტიდან — რადიოტელეგრაფისაკენ, კაჟიანი თოფიდან — ქვემეხ ბერტასაკენ, ბატონყმობიდან — ბოლშევიზმისა და კომუნიზმისაკენ. ჭეშმარიტად მრავალფეროვანი ცხოვრებაა, რომელსაც არაერთხელ შეჰყევია საფუძვლები.

მამაჩემი, სერგეი ვლადიმერის ძე ალექსეევი, წმინდა წყლის რუსი, მოსკოველი, მეფაბრიკე და მრეწველი იყო. დედა, ელისაბედ ვასილის ასული ალექსეევა, მამით რუსი, დედით ფრანგი, პეტერბურგში საგასტროლოდ ჩამოსული, იმხანად კარგად ცნობილი ფრანგი მსახიობი ქალის ვარლეის ქალიშვილი იყო. ვარლეი ცოლად გაჰყვა ვასილ აბრამის ძე იაკოვლევს, მდიდარ კაცს, რომელსაც ფინეთში ქვის სამტეხლოები ეკუთვნოდა. მანვე დადგა ალექსანდრეს სვეტიც ყოფილ სასახლის მოედანზე. ვარლეი მალე გაეყარა ქმარს და დაუტოვა ორი ქალიშვილი — დედაჩემი და დეიდა. იაკოვლევმა მეორე ცოლად შეირთო ქ-ნი ბ., დედით თურქი, მამით ბერძენი, და თავისი ქალიშვილების აღზრდაც მას მიანდო. ამ სახლში არისტოკრატულ ყაიდაზე ცხოვრობდნენ, რაშიც უთუოდ თავი იჩინა სამეფო კარის ჩვევებმა, რომელიც იაკოვლევის ახალმა ცოლმა თავისი თურქი დედის, ოდესლაც სულთნის ერთ-ერთი მეუღლისაგან მიიღო. მოხუცმა ბ—მ იგი ჰარამხანიდან გაიტაცა, ყუთში დამალა და ჩვეულებრივი ტვირთივით ჩააბარა ბაგაჟში. როდე-

საც გემი ზღვაში გავიდა, ყუთი გახსნეს და ჰარამხანის ტყვე გაათავისუფლეს. როგორც თვით იაკოვლევა, ისე მისი და, რომელიც ბიძაჩემს გაჰყვა ცოლად, მაღალი წრეებისათვის ჩვეული ცხოვრებით ცხოვრობდნენ: მათ სახლებში მეჯლისები და სადილები იმართებოდა.

სამოც, სამოცდაათიან წლებში მოსკოვსა და პეტერბურგში გატაცებით ცეკვავდნენ. სეზონის მანძილზე მეჯლისები იმართებოდა ყოველდღე და ახალგაზრდობა იძულებული იყო, ორ-სამ სახლს სწვეოდა ერთი საღამოს განმავლობაში. მე მახსოვს ეს მეჯლისები. სტუმრები მოდიოდნენ ოთხ, ექვსცხენწებმული ეტლებით, კოფოსა და ძარის უკან, სატერფულებზე, საზეიმო ლივრეაში გამოწყობილი მსახურები იდგნენ. სახლის წინ, ქუჩებში, ცეცხლს ანთებდნენ და კოცონებთან სუფრებს შლიდნენ მეეტლეებისათვის. სახლის ქვედა სართულში ამზადებდნენ ვახშამს სტუმართა ლაქიებისათვის. თავს იწონებდნენ ყვავილებით, ჩაცმულობით, ქალები მკერდსა და კისერს ბრილიანტებით იმშვენებდნენ, სხვათა სიმდიდრის გამოთვლის მოყვარენი კი მათ ღირებულებას ანგარიშობდნენ. სხვებზე ღარიბები ამ საერთო ფუფუნებაში თავს დაჩაგრულად გრძნობდნენ და თითქოს რცხვენოდათ თავიანთი სიღატაკისა. მდიდრები კი ყელყელაობდნენ და მეჯლისის დედოფლად მოჰქონდათ თავი. ურთულესი ფიგურებით დაბლართული კოტილიონები, მოცეკვავეებისათვის მდიდრული საჩუქრებისა და პრემიების გადაცემა ხშირად ხუთ საათამდე გრძელდებოდა. ცეკვები, ჩვეულებრივ, გათენებისას მთავრდებოდა. ასე რომ, მეჯლისებიდან წამოსული ახალგაზრდები ტანსაცმლის გამოცვლასღა ასწრებდნენ და მაშინვე სამსახურში — კანტორებსა და კანცელარიებში უნდა წასულიყვნენ.

ჩემს მშობლებს მაინცდამაინც არ მოსწონდათ მაღალი საზოგადოების წეს-ჩვეულებანი და, როგორც შეეძლოთ, თავს არიდებდნენ მეჯლისებსა და სტუმრობას. შინ ჯდომა უყვარდათ. დედამ თავისი ცხოვრება ბავშვების ოთახში გაატარა, მთელი სიცოცხლე ჩვენ შემოგვწირა, თავის ათ შვილს.

მამაჩემს ქორწილის დღემდე ეძინა ერთ საწოლში ჩემს პაპასთან, რომელიც ძველებური, პატრიარქალური ადათ-წესების ერთგული დამცველი გახლდათ. ძველი ადათ-წესებისადმი ეს სიყვარული პაპაჩემმა თავისი მამის, იაროსლავლელი მებოსტნე გლეხისაგან მიიღო მემკვიდრეობით. ცოლი რომ შეირთო, მამამ საქორწინო სარეცელზე გადაინაცვლა და იქ ეძინა სიცოცხლის ბოლო წუთამდე. ამ საწოლზე დალია სული.

დედას და მამას გატაცებით უყვარდათ ერთმანეთი ახალგაზრ-

დობაშიც და სიბერის ჟამსაც. ასევე უსაზღვროდ უყვარდათ შვილები და ერთთავად ცდილობდნენ ყველანი ახლოს ვყოლოდით.

შორეული წარსულიდან ყველაზე ნათლად მახსოვს ჩემი საკუთარი ნათლობა, რასაკვირველია, გადიის ნაამბობით შექმნილი ჩემს წარმოდგენაში. მეორე ნათელი მოგონება შორეული წარსულისა სცენაზე პირველ გამოსვლას ეხება.

ეს იყო აგარაკზე, ლიუბიმოვკაში, მოსკოვიდან ოცდაათიოდე ვერსის დაშორებით, სადგურ ტარასოვკასთან, იაროსლავლის რკინიგზაზე. სპექტაკლი მიმდინარეობდა, პატარა ფლიგელში, რომელიც საბატონო მამულის ეზოში იდგა. ნახევრად დანგრეული სახლის თალქვეშ მოწყობილი იყო მომცრო სცენა, ფარდებად პლედები ჩამოეფარებინათ. როგორც მიღებული იყო, დგამდნენ ცოცხალ სურათებს — „წელიწადის ოთხ დროს“. მე — სამი თუ ოთხი წლის ბავშვი, ვასახიერებდი ზამთარს. როგორც ყოველთვის ასეთ შემთხვევებში, შუა სცენაზე ახლაც ბამბის ფთილებით მორთული პატარა ნაძვი იდგა. ჭურჭლა და ბეწვის ქუდში შეფუთვნილი იატაკზე ვიჯექი და წამდაუწუმ ვისწორებდი გრძელ თეთრ წვერ-ულვაშს, რომელიც სულ ზევით-ზევით მიმდიოდა. ვიჯექი და არ ვიცოდი თავი საით წამელო, ან რა გამეკეთებინა. უხერხულობის გრძნობა სცენაზე უაზრო უმოქმედობის დროს, უთუოდ შეუგნებლად, პირველად მაშინ შევიგრძენი და მას შემდეგ დღემდე ამ გრძნობისა ყველაზე მეტად მეშინია. ტაშის შემდეგ (რაც ძალიან მომეწონა) სხვაგვარ პოზაში დამაყენეს — ჩემ წინ აანთეს სანთელი, რომელიც ბურბუშელაში იყო დამალული და ამგვარად გამოსახეს კოცონი. ხელში მომაჩეჩეს შეშის ნაჭერი, რაც ვითომდა ცეცხლში უნდა შემეკეთებინა. „ნამდვილად კი არა, ვითომ უნდა შეუკეთო, გესმის“? — ამიხსნა ვიღაცამ. თან სასტიკად ამიკრძალეს შეშის ნაჭრის ცეცხლთან მიახლოება. ეს მოთხოვნა დიდ უაზრობად მეჩვენა. რატომ „ვითომ“, განა არ შემიძლია მართლა შევუკეთო კოცონს შეშა?

ის იყო განმეორებით ასწიეს ფარდა, რომ მე, დიდად დაინტერესებულმა და ცნობისწადილით შეპყრობილმა, ფრთხილად შევყავი შეშის ნაჭერი ცეცხლში. სწორედ ეს მიმაჩნდა ყველაზე ბუნებრივ და ლოგიკურ მოქმედებად, რაშიც გარკვეული აზრი იყო. უფრო ბუნებრივი კი ის გახლდათ, რომ ბამბას ცეცხლი მოედო და ხანძარი გაჩნდა. ყველანი წამოიშალნენ, ატყდა ყვირილი. მე ხელი მტაცეს, გამიყვანეს ეზოში და აღრიალებული საბავშვო ოთახში გამარბენინეს.

იმ სალამოს შემდეგ ჩემში ცხოვრობს, ერთი მხრივ, სასიამოვნო შეგრძნება წარმატებისა და სცენაზე გააზრებული ყოფნა-მოქ-

მედებისა და, მეორე მხრივ — ძარცხისა და უხერხულობის უსიამოვნო გრძნობა, რომელიც სცენაზე უმოქმედოდ ყოფნისა და მაყურებელთა წინაშე უაზროდ ჯდომის გამო გამიჩნდა.

ამგვარად, ჩემი პირველი დებიუტი მარცხით დამთავრდა. მიზეზი კი იყო ჩემი სიჯიუტე, რომელიც დროდადრო, განსაკუთრებით ადრეულ ბავშვობაში, უდიდესი ძალით შემიპყრობდა ხოლმე. ამ სიჯიუტემ სიმწარეც ბევრჯერ მაგემა ჩემი შემოქმედებით ცხოვრების გზაზე და სიკეთეც. ამ ნაკლთან ბევრი ბრძოლა დამჭირდა და წარუშლელი მოგონებები დამიტოვა.

ერთხელ, დილის ჩაიზე მეტისმეტად ვცელქობდი და მამამ შენიშვნა მომცა. მე დაუფიქრებლად რაღაც უხეშად წამოვისროლე. მამამ დამცინა. მეწყინა, რომ ვერაფერი მოვიფიქრე, რა მეპასუხა, შემრცხვა და ჩემს თავზე გავბრაზდი. უხერხულობა რომ დამეფარა და მამასთვის მეგრძნობინებინა, შენი სულაც არ მეშინია-მეთქი, უაზროდ დავემუქრე. ახლაც არ მესმის, როგორ წამომცდა მაშინ ეს სიტყვები:

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ...“

„რა სისულელეს ამბობ, — მომიგო მამამ, — აბა, როგორ შეგიძლია დეიდა ვერასთან არ გამიშვა?“

მივხვდი, რომ სისულელეს ვამბობდი, ამის გამო კიდევ უფრო გავბრაზდი საკუთარ თავზე, გონება წამიხდა, გავჯიუტდი და ისევ გავიმეორე:

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ...“

მამამ მხრები აიჩეჩა და არაფერი თქვა. ეს მე შეურაცხყოფად მივიღე. ჩემთან ლაპარაკი არ სურთ! მაშ, რაც უფრო გავამწვავებ საქმეს, მით უკეთესი იქნება-მეთქი.

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ! მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ“ — ჯიუტად, თითქმის თავხედურად ვიმეორებდი ერთსა და იმავე ფრაზას სხვადასხვა ინტონაციით.

მამამ მიბრძანა, გაჩუმდიო, და სწორედ ამის გამო, განსაკუთრებით გარკვევით წარმოვთქვი:

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ!“

მამა გაზეთის კითხვას განაგრძობდა, მაგრამ კარგად ვხედავდი, რომ გაჯავრებული იყო.

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ! მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ“! — მოსაბეზრებლად, უაზრო სიჯიუტით ვიმეორებდი და ვერაფერი მომეხერხებინა იმ ბოროტი ძალისათვის, რომელსაც შევეპყარი და თითქოს სადღაც მიმაჭანებდა.

ვგრძნობდი, რარიგ უძლური ვიყავი ამ ძალის წინაშე და შიში დამეუფლა.

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ!“ — ჩემდა უნებურად, ჩემი ნების წინააღმდეგ კვლავ წამომცდა ცოტა ხნის დუმილის შემდეგ. მამა დამემუქრა. მე კი უფრო ხმამაღლა და დაჟინებით, თითქოს ინერციით ვიმეორებდი ერთსა და იმავე სულელურ ფრაზას. მამამ მაგიდაზე თითი დამიკაკუნა, მე მისი ჟესტი კვლავ იმ მომაბეზრებელი ფრაზის თანხლებით გავიმეორე. მამა წამოდგა, მეც წამოვდექი და ისევ იგივე რეფრენი. მამა თითქმის ყვიროდა (რაც მას არასოდეს დამართნია) და მეც მივბაძე ხმის კანკალით, მამამ სძლია თავის თავს და დაყვავებით დამიწყო ლაპარაკი. ამან, მახსოვს, გული მომილბო და ფარ-ხმლის დაყრა მომინდა. მაგრამ, ჩემდა უნებურად, ისევ გავიმეორე ის ფრაზა, ახლა უკვე წყნარად, რამაც ნათქვამს დაცინვის ელფერი მისცა. მამამ გამაფრთხილა, კუთხეში დაგაყენებო. მეც იმავე კილოთი გავიმეორე ჩემი ფრაზა.

„უსადილოდ დაგტოვებ!“ — უფრო მკაცრად მითხრა მამამ.

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ!“ — უკვე სასოწარკვეთით ვიმეორებდი მამის ტონში.

„კოსტია, დაფიქრდი, რას აკეთებ!“ — წამოიძახა მამამ და გაზეთი მაგიდაზე დააგდო.

ჩემში იფეთქა რაღაც ბოროტმა ძალამ, რომელმაც წამაქეზა ხელსაწმენდი მაგიდაზე დამეგდო და მთელი ძალით დამეღრიალა:

„მე კი შენ დეიდა ვერასთან არ გაგიშვებ!“

„ყოველ შემთხვევაში, ასე მალე გათავდება“, — გავიფიქრე მე.

მამა წამოენთო, ტუჩები აუკანკალდა, მაგრამ წამსვე თავი შეიკავა; წამოდგა და ოთახიდან გასვლისას მესროლა საშინელი ფრაზა:

„შენ ჩემი შვილი არა ხარ!“

როგორც კი მარტო დავრჩი, გამარჯვებული წამსვე მოვეგე გონს.

„მამა, მაპატიე, მეტს ალარ ვიზამ!“ — მივძახოდი უკან და ცრემლები ღვარად ჩამომდიოდა. მაგრამ მამა შორს იყო და სანანულის სიტყვები ალარ გაუგონია.

დღესაც ნათლად მახსოვს ჩემი ბავშვური ექსტაზის ყველა საფეხური და როცა ვიგონებ, წინანდებურად მწარე ტკივილს ვგრძნობ გულში.

მეორედ ასევე რომ გავჯიუტდი, დამარცხებული აღმოვჩნდი.

ერთხელ, სადილობისას, ისე გავთამამდი, რომ დავიტრაბახე,

სულაც არ მეშინია, შევვალ და ბრაზიან ლურჯას მამის თავლიდან გამოვიყვან-მეთქი.

„ძალიან კარგი, — იხუმრა მამამ, — ნასადილევს ჩაგაცმევთ ქურქს, თექის ჩექმებს და დაგვიმტკიცებ, რა გულადიცა ხარ“.

„ძალიანაც კარგი, ჩავიცვამ და გამოვიყვან, — ვუპასუხე შეუპოვრად.

და-ძმანი შემეკამათნენ, დამიწყეს მტკიცება, ცხენს ვერ გამოიყვან, რადგან მშიშარა ხარო და საბუთად ჩემი შემარცხვენელი ფაქტები მოჰყავდათ. რაც უფრო უსიამოვნო იყო მხილება, მით უფრო ჯიუტად ვიმეორებდი.

„სულაც არ მეშინია, აი, ნახავთ, თუ არ გამოვიყვან!“

ჩემმა სიჯიუტემ კვლავ ისეთ საზღვარს მიაღწია, რომ უსათუოდ ჭკუა უნდა ესწავლებინათ. ნასადილევს მომიტანეს ქურქი, ყელიანი ფეხსაცმელები, ჩაბალახი, ხელთათმანები, ჩამაცვეს, გამომიყვანეს ეზოში და დამტოვეს მარტო. თვითონ კი გაემართნენ სადარბაზო შესასვლელისაკენ, სადაც ლურჯასთან ერთად ჩემს გამოჩენას უნდა დალოდებოდნენ. გარს უკუნი სიბნელე შემომერტყა. ეს წყვდიადი კიდევ უფრო შავი მეჩვენებოდა, როცა ზემო სართულში სასტუმრო ოთახის განათებულ ფანჯრებს შევცქეროდი. იქიდან, მგონი, თვალს მადევნებდნენ. გავიბე და მაგრად ჩავასვი კბილები ხელთათმანს, რომ დაძაბულობასა და ტკივილს გამოვეთიშე ყოველივე იმისაგან, რაც გარს მერტყა. სულ რამდენიმე ნაბიჯზე ვიღაცამ ხრაშუნით გაიარა თოვლზე, შემდეგ ჭოჭონაქი აჭრიალდა და კარი მიჯახუნდა. უთუოდ მეეტლემ მიაკითხა თავლაში სწორედ იმ ლურჯას, რომლის გამოყვანასაც ვაპირებდი. თვალწინ დამიდგა დიდი ლურჯა ცხენი, რომელიც ტორებს ურტყამს მიწას, მზადაა მოწყდეს ადგილიდან და მეც ნაფოტივით თან გამიტაცოს. რა თქმა უნდა, ეს სურათი ცოტა ადრე, სადილობის დროს რომ წარმომედგინა, ტრაბახს ალარ მოვყვებოდი. მაგრამ მაშინ ჩემდა უნებურად წამომცდა და ახლა უკან დახევა ალარ მინდოდა, მრცხვენოდა და ამიტომ ვჯიუტობდი.

სიბნელეში ფილოსოფოსობაც უფრო იმიტომ დავიწყე, რომ თავი გამერთო და ალარ მეცქირა აქეთ-იქით.

„ვიდგები დიდხანს, დიდხანს, სანამ თვითონვე არ შეეშინდებათ და არ გამოვლენ ჩემს საძებნელად“, — გადავწყვიტე გუნებაში.

საღლაც რალაცამ საცოდავად შეჰყვირა და გაფაციცებულმა ყური მივუგდე ხმებს, ირგვლივ რომ ისმოდა. რამდენი იყო! ერთი მეორეზე საშინელი! აი, ვიღაც მოიპარება! სულ ახლოსაა! ძალია? ვირთხა? რამდენიმე ნაბიჯი გადავდგი ნიშისაკენ, ჩემ წინ ალ-

მართულ კედელში რომ ისახებოდა. სწორედ ამ დროს თითქოს რალაც ჩამოიგრა შორით. რა არის? ისევ, ისევ გამეორდა! ახლა უკვე სულ ახლოს... ალბათ საჯინიბოში ლურჯა ტორებს სცემს კარს, ან ეტლმა თუ გაიარა ორთოჩოლრო გზაზე. ეს შიშინი რალაა? სტვენა? თითქოს ყველა საშიში ხმა, რომელიც კი ოდესმე გამეგონა, გაცხოველებულიყო და ახლა ჩემ გარშემო მძვინვარებდა.

„ვაი!“ — შევძახე მოულოდნელობისაგან, შევხტი და ნიშის კუთხეს ამოვეფარე. ვიღაც ფეხში მეცა. მაგრამ ეს ხომ ჩვენი ეზოს ძაღლი როსკაა, ჩემი საუკეთესო მეგობარი. ახლა ორნი ვართ! ისე ალარ მეშინია. ძაღლი ხელში ავიყვანე და როსკამ თავისი ჭუჭყიანი ენით სახის ლოკვა დამიწყო. მძიმე, მოუხეშავი ქურქი, რომელზეც ყაბალახი მაგრად მქონდა შემოკრული, საშუალებას არ მაძლევდა სახე დამეფარა. როსკას თავი მივუტრიალე და მან დასაძინებლად მოიკალათა ჩემს მკლავებში, ჩათბა, მიყუჩდა. ჭიშკრის მხრიდან ვიღაც ჩქარი ნაბიჯით მოდიოდა. იქნებ ჩემს წასაყვანად მოდიან? მოლოდინისაგან გული გამალებით ამიფართხალდა. არა, საჯინიბოში შევიდნენ.

„იმათ ახლა, ალბათ, ძალიან რცხვენიათ. როგორც ზღაპარში... ამ სიცივეში სახლიდან გამომაგდეს პატარა ბავშვი... მე ამას დავიმახსოვრებ.“

ზემოდან ყრუდ შემომესმა როიალის ხმა.

„ჩემი ძმა უკრავს? უკრავენ! ვითომც აქ არაფერიაო! ალარ ვახსოვარ! რამდენ ხანს უნდა ვიდგე, რომ გავახსენდე? — შემეშინდა და გულმა სასწრაფოდ გამიწია სასტუმრო ოთახისაკენ. იქ თბილოდა, სინათლე იყო.

„სულელი ვარ, სულელი, ნეტა რას ვჩმახავდი, ლურჯას გამოვიყვან-მეთქი! შტერი ვარ ნამდვილი!“ — ვლანძღავდი ჩემს თავს, ვბრაზობდი, რომ ასეთ სულელურ მდგომარეობაში ჩავვარდი და ახლა ალარ ვიცოდი, თავი როგორ დამეღწია.

გაიჭრიალა ალაყაფის კარმა, გაისმა ცხენის ფლოქვების თქარათქური, გაიქროლეს თოვლზე ბორბლებმა. სადარბაზოსთან ეტლი გაჩერდა. გაიჯახუნა სადარბაზო შესასვლელის კარმა, მერე ეტლი უხმაუროდ შემოვიდა ეზოში და მოტრიალება დაიწყო.

„ჩვენი ბიძაშვილები მოვიდნენ, — გამახსენდა, — აკი ამ სალამოს ველოდით. ახლა კი ნამდვილად ალარ დავბრუნდები შინ. მათი თანდასწრებით როგორ ვალიარო, რომ მშიშარა ვარ?“

სტუმრების მეეტლემ საჯინიბოს ფანჯარაზე დააკაკუნა, გამო-

ვიდნენ ჩვენი მეეტლეები; ხმამაღლა ალაპარაკდნენ, მერე გააღეს ფარდული და ცხენები დააყენეს.

„მოდი, მივალ და ვთხოვ, ლურჯა გამომიყვანონ. ისინი უარს მეტყვიან, მაშინ დავბრუნდები შინ და ვიტყვი, ცხენი არ დამანებეს-მეთქი. ეს სიმართლეც იქნება და კარგი გამოსავალიც ამ მდგომარეობიდან“.

ამ აზრმა გამომაცოცხლა. როსკა ძირს ჩამოვსვი და საჯინიბოსაკენ წასასვლელად მოვემზადე.

„ნეტა ეს ბნელი ეზო გამატარა!“ ერთი კი გადავდგი ფეხი წასასვლელად, მაგრამ მაშინვე გავჩერდი, რადგან ეზოში ეტლი შემოვიდა და შემეშინდა, არ გადავეთელე. ამ დროს რალაც მოხდა; რა იყო, ვერ გეტყვით, რადგანაც სიბნელეში ვერ გავარჩიე. ეტყობა, ეტლში შებმულმა და ფარდულში დაყენებულმა ცხენებმა ჯერ ჭიხვინი ატეხეს, მერე — ფლოქვების ბრაგუნი, ბოლოს, ტორების ცემა მომეჩვენა, რომ ახლად შემოსული მეეტლის ცხენიც გადაირია. ვილაცის ეკიპაჟი აქეთ-იქით აწყდებოდა ეზოში. გამოცვივდნენ მეეტლეები. ვილაც ყვიროდა: „დადექ, შე სამგლევ, დაიჭი, არ გაუშვა...“

მერე რა მოხდა, აღარ მახსოვს. სადარბაზოსთან ვიდექი და ზარსა ვრეკავდი. შვეიცარი წამსვე გამოვიდა და კარი გამიღო. რა თქმა უნდა, მოყურადებული იყო და მელოდა. დერეფნის კართან თვალი მოვკარი მამაჩემს, მაღლიდან გუვერნანტკამ ჩამოიჭვრიტა. ისევე, გაუხდელად, ჩამოვჯექი სკამზე. ჩემი შინ დაბრუნება ჩემთვისაც ძალზე მოულოდნელი იყო და ამიტომ ჯერ ვერ გადამეწყვიტა, როგორ მოვქცეულიყავი, კვლავ მეჯიუტა, დამერწმუნებინა ყველა, რომ მხოლოდ გასათბობად შევედი და ისევ ლურჯასთან ვაპირებდი წასვლას, თუ გულახდილად მეღიარებინა სიმხდალე და ფარ-ხმალი დამეყარა. იმდენად მრცხვენოდა იმ წუთებში გამჟღავნებული სილაჩრისა, რომ სრულიად დავკარგე საკუთარი გმირობისა და სიმამაცის რწმენა. გარდა ამისა, არც ღირდა კომედიის გაგრძელება, ვინაიდან, როგორც შევატყვე, ყველას გადავწყებოდი.

„მით უკეთესი! მეც დავივიწყებ, რაც მოხდა. გავიხდი პალტოს და ცოტა ხნის შემდეგ დარბაზში შევალ“.

ასეც მოვიქეცი. ლურჯას შესახებ არაფერი უკითხავთ. უთუოდ მოლაპარაკებულები იყვნენ.

ცირკი

კიდევ უფრო ნათლად ალიბეჭდა ჩემს სულში ბავშვობის შედარებით გვიანდელი განცდები. ეს განცდები არტისტულ მოთხოვნილებათა სფეროს უკავშირდება. ახლაც რომ გავიხსენებ ბავშვობას, იმ გარემოს, მავიწყდება, ჩემი ასაკი, თავი ახალგაზრდა მგონია და კვლავ ნაცნობი გრძნობები მეუფლება.

დღესასწაულის წინა დღეა, დილა. ჩვენ თავისუფლები ვართ; შეგვიძლია გვიან ავდგეთ, მერე კი ბევრი სიხარული გველის. ასეთი დღეები რომ არა, ძალიან გაგვიჭირდებოდა. ისინი გვმატებენ ძალას, რომ მომდევნო უსიხარულო დღეები და მოსაწყენი სალამოები მეცადინეობაში გავატაროთ. ადამიანის ბუნებას მხიარულება სწყურია და ყველა, ვინც ამაში ხელს გვიშლის, გვაბრაზებს, ხოლო, ვინც თანაგვიგრძნობს, ჩვენს მხურვალე მადლობას იმსახურებს.

დილით, ჩაიზე, მშობლები გვიცხადებენ, რომ დღეს უნდა ვეწვიოთ დეიდას (მოსაწყენს, როგორებიც საერთოდ არიან დეიდები); ან კიდევ უარესი, საუზმის შემდეგ ჩვენთან მოვლენ სტუმრები — ბიძაშვილები, რომლებიც მაინცდამაინც გულზე არ გვახატია. პირში ნერწყვი გვიშრება, აღარ ვიცით, რა ვქნათ. როგორც იყო, ველირსეთ დასვენების დღეს, ის კი წაგვართვეს და ჩვეულებრივ, მოსაწყენ, სამუშაო დღედ აქციეს. როგორ მივატანოთ შემდგომ დღესასწაულამდე?

რაკი დღე დავკარგეთ, ახლა მთელ იმედებს სალამოზე ვამყარებთ. ვიხ იცის, იქნებ მამამ, რომელსაც სხვებზე უკეთ ესმის ბავშვებისა, უკვე იზრუნა ლოჟაზე ცირკში, ან თუნდაც ბალეტზე, ანდა, უკიდურეს შემთხვევაში, ოპერაში. თუ გაჭირდა, ბოლოს და ბოლოს, დრამასაც არა უშავს... ცირკისა და თეატრის ბილეთებს ჩვენი მოურავი განაგებს. ვკითხულობთ, სად არის მოურავი? წავიდა? საით წავიდა? მარჯვნივ თუ მარცხნივ? მეეტლეებმა მიიღეს ბრძანება, არაფერში შეებათ სინიბები (დიდი, ლონიერი ცხენებია), თუ ეს ბრძანება მიიღეს, კარგი ნიშანია. მაშასადამე, საჭირო იქნება დიდი ოთხადგილიანი კარეტა, სწორედ ის, რომლითაც ბავშვები თეატრში დავყვართ ხოლმე. მაგრამ თუ სინიბები დღეს უკვე ჰყავდათ ეტლში შებმული, ცუდი ნიშნია. არც ცირკში და არც თეატრში აღარ წაგვიყვანენ.

აი, მოურავიც დაბრუნდა, შემოვიდა კაბინეტში, საფულედან რაღაც ამოიღო და მამას გადასცა. ნეტავ რა არის? ვუდარაჯდებით, როგორც კი მამა კაბინეტიდან გავა, სასწრაფოდ საწერი მაგიდისა-

კენ გავრბივართ. მაგრამ იქ მოსაწყენი საქმიანი ქალალდების გარდა არაფერია. ვლონდებით, მაგრამ თუ სადმე ყვითელი ან წითელი ქალალდი დავლანდეთ (ცირკის ბილეთი!), სიხარულით გული ლამის საგულედან ამოგვივარდეს. ირგვლივაც ყველაფერი როგორ იცვლის სახეს! ალარც დეიდა გვეჩვენება მოსაწყენი და ალარც ბიძაშვილები. პირიქით, თავს ვიკლავთ სტუმრებთან თავაზიანობით, იმიტომ, რომ სალამოს, სადილობისას, მამას შეეძლოს თქმა:

„დღეს ბიჭებმა ისე კარგად მიიღეს სტუმრები, ისე თავაზიანად მოექცნენ დეიდას, რომ შეიძლება მათ ერთი პატარა (და შესაძლოა დიდი!) სიამოვნება მივანიჭოთ. როგორ ფიქრობთ, რა სიამოვნებას ვგულისხმობთ?“.

მღელვარებისაგან აწითლებულები, ყელში ლუკმაგაჩხერილები ველოდებით, რა მოხდება.

მამა უსიტყვოდ ხელს იყოფს ჯიბეში, დინჯად, აუჩქარებლად ეძებს რალაცას, მაგრამ ვერ პოულობს. მოთმინებაგამოლეულნი ადგილებზე ველარ ვჩერდებით და გარს ვეხვევით მამას, გუვერნანტი ქალი კი მკაცრად მოგვძახის: „Enfants, èсoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le dîner!“ (ბავშვებო, ყური მიგდეთ, რას გეუბნებით. სადილობისას სუფრიდან არა დგებიან!)

ამასობაში მამა მეორე ჯიბეში იყოფს ხელს, იღებს სოფულეს, მშვიდად იტრიალებს ჯიბეებს, აქაც არაფერია.

„დამეკარგა!“ — საკმაოდ ბუნებრივად წამოიძახებს მამა.

ფერი გვეცვლება, ძარღვებში სისხლი გვეყინება. უკვე მივყავართ და ადგილებზე გვსვამენ, მაგრამ თვალს ვერ ვაშორებთ მამას. ძმებისა და ამხანაგების თვალებში გვინდა ამოვიკითხოთ: ხუმრობაა ეს თუ სიმართლე? მაგრამ მამა ჟილეტის ჯიბიდან იღებს რალაცას და ეშმაკური ღიმილით გვეუბნება:

„აი, სად ყოფილა, ვიპოვე!“ — და ჰაერში იქნევს წითელ ბილეთს.

მაშინ კი ველარაფერი გვაკავებს, ვხტებით სკამებიდან, ვცეკვავთ, ფეხებს ვაბრაგუნებთ, ვიქნევთ ხელსახოცებს, ვეხვევით მამას, კისერზე ვეკიდებით, ვკოცნით და ძალიან გვიყვარს იგი.

ამ წუთიდან ახალი საზრუნავი გვიჩნდება — არ დაგვაგვიანდეს.

თითქმის დაუღეჭავად ვყლაპავთ საჭმელს, მოუთმენლად ველით სადილის დასრულებას, მერე გავრბივართ საბავშვო ოთახში, ვიხდით და გვერდზე ვყრით საშინაო ტანსაცმელს. მოწიწებით ვიცვამთ სადღესასწაულო ჭურთუკებს. მერე ვსხდებით, ვიცდით და ვიტანჯებით იმის შიშით, ვაითუ მამამ დაიგვიანოს. ნასადი-

ლევს მას წაძინება უყვარს. როგორ გავალვიძოთ? დავდივართ შორიახლო, ფეხებს ვაბაკუნებთ, რამეს დავაგდებთ, ან მეზობელ ოთახში ხმამაღლა დავიყვირებთ, ვითომ არ ვიცით, რომ აქვეა. მაგრამ მამამ მაგარი ძილი იცოდა.

„ვიგვიანებთ! ვიგვიანებთ!“ — ვღელავთ და ყოველ წუთს დიდი საათისაკენ გავრბივართ — „უვერტიურას ვეღარ მივუსწრებთ, ცხადია!“

საცირკო უვერტიურა უნდა გამოვტოვოთ! ამაზე დიდი მსხვერპლი რალა იქნებოდა?

„უკვე შვიდი საათია! — ვწუხდით ბავშვები, — ვიდრე მამა გაიღვიძებს, ჩაიცვამს, ვინ იცის, იქნებ წვვრიც გაიპარსოს, რვის ოცი წუთი გახდება. გვესმოდა, რომ ახლა მარტო უვერტიურა კი არა, პროგრამის პირველი ნომერიც — „Uoltige arrêtée — შეასრულებს ჩინიზელი უმცროსი“ — ხელიდან გვეცლებოდა.

რალაც უნდა გვეღონა, უნდა გვეხსნა დასალუპავად განწირული სალამო, უნდა წავსულიყავით და დედის ოთახის წინ გვეკვნესგვევიშვიშა. ასეთ წუთებში ის მამაზე კეთილი გვეჩვენებოდა ხოლმე. მივედით, ვიკვნესეთ, ვიოხეთ. დედა მიგვიხვდა ხერხს და მამის გასაღვიძებლად გაემართა.

„რაკი გსურს გაანებივრო ბიჭები, ანებივრე, მაგრამ ნუ ტანჯავ, — უთხრა მან მამას. Tu lás voulu, Georges Dandin![1] აბა, წაბრძანდი სამუშაოდ!“

მამა წამოდგა, გაიზმორა, აკოცა დედას და ბარბაცით გაემართა თავის ოთახისაკენ, ჩვენ კი ტყვიანაკრავებივით მოვწყდით ადგილს და ჩავცვივდით ქვევით, რათა განკარგულება მიგვეცა, ექიპაჟი გამოეყვანათ და შევვედრებოდით მეეტლე ალექსის, ცხენები რაც შეიძლება სწრაფად გაერეკა:

ვზივართ ოთხადგილიან კარეტაში და ფეხებს ვიქნევთ — ეს ლოდინს გვიმსუბუქებს, მაინც ვმოძრაობთ თითქოს. მამა კი არა და არ ჩანს. უკვე გვესახება უკეთური გრძნობები მის მიმართ, მადლიერების ნიშანწყალიც კი ქრება. როგორც იქნა, მოვიდა, დაჯდა, კარეტა თოვლზე თვლების ჭრიალით ნელა მიირწევა ლრანტეებზე, მოუთმენლობით შეპყრობილები ბიძგით ვშველით მას. სრულიად მოულოდნელად კარეტა ჩერდება. მოვედით!.. არათუ მეორე, პროგრამის მესამე ნომერიც დამთავრებულა. ბედად, ჩვენი საყვარელი მორენო, მარიანი და ინზერტი ჯერ არ გამოსულან.

---

[1] „შენ ეს გსურდა, ჟორჟ დანდენ!“ — ფრაზა მოლიერის კომედიიდან „ჟორჟ დანდენი“.

არც ის, არც ის გამოსულა. ჩვენი ლოჟა მსახიობების გამოსასვლელის გვერდითაა. აქედან შეიძლება თვალი ადევნო, რა ხდება კულისებში, ამ ჩვენი გონებისათვის მიუწვდომელი, გასაოცარი ადამიანების პირად ცხოვრებაში, რომლებიც მუდამ სიკვდილს შესცქერიან თვალებში, სიკვდილს ეთამაშებიან და არაფრად აგდებენ საფრთხეს, მათ სიცოცხლეს რომ ემუქრება. ნუთუ გამოსვლის წინ არ ღელავენ? ვინ იცის, იქნებ ეს მათი სიცოცხლის უკანასკნელი წამებია! მაგრამ მსახიობები მშვიდად არიან, საუბრობენ რაღაც წვრილმანებზე, ფულზე, ვახშამზე. ისინი ნამდვილი გმირები არიან!

ორკესტრმა ნაცნობი პოლკა დაუკრა, ეს მისი ნომერია. „Danse de châle“[1] — შეასრულებს პარტერი და ქალწული ელვირა ცხენზე. აი, ისიც გამოჩნდა. ამხანაგებმა იციან ჩემი საიდუმლო; ეს ჩემი ნომერია, დიახ, ეს ქალიშვილიც მე მეკუთვნის და ყველა პრივილეგიაც: საუკეთესო ბინოკლი, მეტი ადგილი; ყველა ჩურჩულით მილოცავს. დღეს ივი მართლაც ძალზე მომხიბლავია. ნომრის დამთავრების შემდეგ ელვირა გამოდის თავის დასაკრავად და სულ ახლოს ჩამირბენს. ეს სიახლოვე თავბრუს მახვევს, მინდა რაღაც უჩვეულო, რაღაც მიუღწდნელი გავაკეთო და აი, გამოვრბივარ ლოჟიდან, ვკოცნი მის კაბის კალთას და სასწრაფოდ უკანვე ვბრუნდები. ვზივარ, როგორც სიკვდილმისჯილი, განძრევისა მეშინია, ცრემლი ყელში მებჯინება. ამხანაგები მიწონებენ საქციელს. ზურგსუკან კი მამაჩემის სიცილი მესმის.

„მომილოცავს, ჩემო კარგო, საქმე გაჩარხულია, — ხუმრობს ივი, — კოსტია დაინიშნა! ქორწილი როდისლაა?“

აი, უკანასკნელი, ყველაზე მოსაწყენი ნომერიც — „მხედართა კადრილი, ასრულებს მთელი დასი“. ამ ნომრის დამთავრების შემდეგ იწყება მთელი კვირა მოსაწყენი, ერთფეროვანი დღეებით, რომელთაც შემდეგ კვირადღეს კვლავ აქ დაბრუნების იმედი ვერ გაასხივოსნებს. დედა წინააღმდეგი იყო ბავშვების მეტისმეტი განებივრებისა. ჩვენ კი ცირკზე უფრო სანუკვარი ადგილი ამქვეყნად არ გვეგულებოდა.

სიამოვნების გასაგრძელებლად, ნანახის ერთხელ კიდევ მოსაგონებლად საიდუმლო პაემანს ვუნიშნავ ამხანაგს:

„აუცილებლად, ყოველ მიზეზს გარეშე მოდი!“

„რა იქნება?“

„მოდი და გაიგებ, ძალზე მნიშვნელოვანი ამბავია!“

---

[1] ცეკვა შალით (ფრანგ.).

მეორე დღეს მოდის მეგობარი, მარტონი ვრჩებით ბნელ ოთახში და მე მას ვუმხელ დიდ საიდუმლოს — გადაწყვეტილი მაქვს, როგორც კი გავიზრდები, ცირკის დირექტორი გავხდე. იმისათვის, რომ შემდეგ უკანდასახევი გზა აღარ მქონდეს, მიღებული გადაწყვეტილება ფიცით უნდა განვამტკიცო: კედლიდან ვხსნი ხატს და საზეიმო ფიცს ვდებ, რომ აუცილებლად გავხდები ცირკის დირექტორი. მერე კი ჩემი მომავალი ცირკის წარმოდგენების პროგრამაზე ვმსჯელობთ.

ვადგენთ დასის სიას, რომელშიც შეგვყავს ყველა საუკეთესო მოჯირითე, კლოუნი, ჟოკეი.

მაგრამ ვიდრე ამ ცირკს გავხსნიდით, გადავწყვიტეთ, პრაქტიკისათვის, საშინაო სპექტაკლი დაგვეწიმნა. ვადგენთ დროებით დასს ძმების, დებისა და ამხანაგებისაგან; ვანაწილებთ ნომრებსა და როლებს.

„ნომერში „თავისუფლად გაწვრთნილი ულაყი“ დირექტორი და მწვრთნელი მე ვარ, შენ ულაყი იქნები. ნომრის დამთავრების შემდეგ, სანამ თქვენ ხალიჩას დააგებთ, მე ვითამაშებ ხუმარას, მერე გამოვლენ მუსიკალური კლოუნები“.

დირექტორის უფლებით ყველა საუკეთესო როლი თავად მივითვისე და არც არავინ შემომდავებია, იმიტომ, რომ პროფესიონალი გახლდით — ვფიცულობდი, მხოლოდ ცირკია ჩემი მოწოდება და გზას ვერასოდეს გადავუხვევ-მეთქი. წარმოდგენა დავნიშნეთ უახლოეს კვირას, რადგან იმედი არა გვქონდა, რომ ცირკში, ან თუნდაც ბალეტზე წაგვიყვანდნენ.

ახლა გაკვეთილებისაგან თავისუფალ დროს და საღამოობით ბევრი სამუშაო გაგვიჩნდა. ჯერ ერთი, უნდა დაგვებეჭდა ბილეთები და ფული, რომელსაც ამ ბილეთებში გადაგვიხდიდნენ. მოგვეწყო სალარო, ე. ი. კარზე ჩამოგვეფარებინა პლედი და დაგვეტოვებინა ფანჯარა, რომელთანაც დილიდან საღამომდე უნდა გვემორიგევა სპექტაკლის დღეს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ნამდვილი სალარო ყველაზე მეტად ქმნის ჭეშმარიტი ცირკის ილუზიას. უნდა გვეზრუნა კოსტუმებზე, თხელი ქაღალდით აკრულ რგოლებზე, რომლებშიც ჩავხტებოდით „pas de châle“-ის დროს, თოკებსა და ჯოხებზე, გაწვრთნილ ცხენებს ბარიერების მაგივრობას რომ გაუწევდნენ, უნდა გვეზრუნა მუსიკაზე. ეს ჩვენი წარმოდგენის ყველაზე მტკივნეული ადგილი იყო. საქმე ისაა, რომ ჩემი ძმა, რომელსაც მარტოს შეეძლო შეეცვალა მთელი ორკესტრი, მეტისმეტად უდარდელი და უდისციპლინო გახლდათ. ამას გარდა, ჩვენს საქმესაც აგდებულად უყურებდა და, ღმერთმა იცის, რა ოინებს

იგონებდა. რამდენჯერ ყოფილა, უკრავდა, უკრავდა, მერე უცებ მაყურებელთა თვალწინ გაწვებოდა იატაკზე, შუა დარბაზში, აიშვერდა ფეხებს და დაიწყებდა ღრიალს:

„ალარ მინდა დაკვრა!“

ბოლოს და ბოლოს, ერთი ფილა შოკოლადის ფასად, რა თქმა უნდა, ჭირვეულობას თავს ანებებდა. მაგრამ სპექტაკლი ხომ ფუჭდებოდა ამ სულელური გამოსვლით, იკარგებოდა „ნამდვილი“ სპექტაკლის შთაბეჭდილება, ეს კი ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ჩვენთვის. აუცილებლად უნდა გჯეროდეს, რომ ყველაფერი სერიოზულად, ნამდვილად ხდება, თორემ ისე რა საინტერესოა.

მაყურებელი ცოტა გვყავდა. რა თქმა უნდა, მუდამ ერთი და იგივე ხალხი იყო, შინაურები. არ არსებობს ამქვეყნად ისეთი ცუდი თეატრი, ან ისეთი ცუდი მსახიობი, თავისი თაყვანისმცემლები რომ არ ჰყავდეს. ისინი დარწმუნებულები არიან, რომ სხვა ვერ ხედავს მათი პროტეჟეს დაფარულ ტალანტებს, მათ გარდა ამდენად ვერავინ ამაღლებულა. ჩვენც გვყავდა თაყვანისმცემლები, რომლებიც თვალს ადევნებდნენ ჩვენს წარმოდგენებს და საკუთარი სიამოვნებისათვის (და არა ჩვენი, რაც მთავარია) ესწრებოდნენ მათ. ერთი ამგვარი „თავგამოდებულთაგანი“ იყო მამის მოხუცი ბუღალტერი, რის გამოც მას ჩვენს ცირკში საპატიო ადგილი დავუთმეთ; მოხუც ბუღალტერს ეს პატივი ძალზე სიამოვნებდა.

სალაროში მუშაობა რომ არ შეწყვეტილიყო, ბევრი ჩვენი შინაური მაყურებელი მთელი დღის განმავლობაში ყიდულობდა ბილეთებს; თითქოსდა კარგავდა მათ და მოდიოდა განცხადებით სალაროში. ყოველ შემთხვევას დაწვრილებით იხილავდნენ და მერე ელოდნენ დირექტორის, ე. ი. ჩემს განკარგულებას, მეც საქმეს თავს ვანებებდი, მივდიოდი სალაროსთან და უარს ვამბობდი, ან ვეთანხმებოდი საშვის გაცემაზე. კონტრამარკებისათვის ცალკე წიგნი არსებობდა, ბილეთები დანომრილი იყო და თითოეულს თავზე ეწერა:

„კონსტანცო ალექსეევის ცირკი.“.

სპექტაკლის დღეს გრიმის გაკეთებასა და ჩაცმას რამდენიმე საათით ადრე ვიწყებდით. კურტაკებსა და ჟილეტებს ფრაკებისმაგვარად ვიკრავდით, კლოუნის კოსტუმისათვის კი ვიყენებდით ქალის გრძელ პერანგს, რომელსაც კოჭებთან კლოუნის განიერი შარვლის ყაიდაზე ვისკვნიდით. დიდი ხვეწნა-მუდარის შემდეგ მე— „დირექტორსა და მწვრთნელს“, მამისეულ ძველ ცილინდრს მაძლევდნენ. კლოუნებისათვის ქალალდის ჩაჩებს სპექტაკლის წინ ვამზადებდით. მუხლებამდე აკეცილი შარვლები და ტიტველი ფე-

ხეში ტრიკოში გამოწყობილ ცირკის აკრობატთა კოსტუმებს გამოხატავდა. ქონის, პუდრისა და ჭარხლის დახმარებით ვითეთრებდით ლოყებსა და ტუჩებს, ნახშირით ვიშავებდით წარბებს და ლოყებზე ვიხატავდით სამკუთხედებს კლოუნის გრიმისათვის. სპექტაკლი დინჯად, დარბაისლურად იწყებოდა ხოლმე, მაგრამ ჩვეულებრივი აყალმაყალის შემდეგ, რომელსაც ჩემი ძმა უთუოდ წამოიწყებდა, მაყურებელი იშლებოდა და წარმოდგენა წყდებოდა. გულში გვრჩებოდა უსიამოვნო გრძნობა, წინ კი გველოდა სასწავლო კვირის დაუსრულებელი უღიმღამო დღეები და საღამოები. კვლავ ვიქმნიდით ნათელ პერსპექტივას მომავალი კვირადღისათვის: ახლა უკვე შეიძლებოდა ცირკში ან თეატრში წავეყვანეთ.

თენდება კვირადღე. კვლავ იწყება გულისგამაწვრილებელი მოლოდინი და კვლავ ვიწვით ცნობისმოყვარეობით, კვლავ გველის სიხარული სადილობისას. ამჯერად თეატრში მივყავართ. თეატრში წასვლა სულ სხვაა, ცირკში წასვლა მას ვერ შეედრება. ეს გაცილებით სერიოზული ამბავია. ექსპედიციას დედა თვითონ ხელმძღვანელობს. ჩვენ წინასწარ გვბანენ, გვაცმევენ აბრეშუმის რუსულ ხალათებს, ხავერდის განიერ შარვლებს და ზამშის ჩექმებს. ხელებზე თეთრ ხელთათმანებს გვიკეთებენ და ძალზე მკაცრად გვეუბნებიან, რომ თეატრიდან დაბრუნების შემდეგაც ხელთათმანები ასევე თეთრი უნდა იყოს და არა მთლად შავი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმეო. ჩვენ, რალა თქმა უნდა, მთელი სალამო თითებგაფარჩხულები დავდივართ, ვცდილობთ ხელისგულები არ მივაკაროთ საკუთარ ტანს, რომ ხელთათმანები არ დაგვესვაროს. მაგრამ უცებ ფიქრი გაგვიტაცებს, გვავიწყდება სიფრთხილე, ვტაცებთ ხელს შოკოლადს, დავჭმუჭნით აფიშას, რომელზეც ჯერ ისევ სველია შავად ნაბეჭდი დიდი ასოები, ან აღელვებისაგან ლოქის ბაირიერის ჭუჭყიან ხავერდს ვაწვალებთ და თეთრი ხელთათმანი ერთ წამში შავი ლაქებით მოხატული მუქი ნაცრისფერი შეფერილობისა ხდება.

დედა იცვამდა საგარეო კაბას და უცებ საოცრად ლამაზი ხდებოდა. ძალიან მიყვარდა მის ტუალეტთან მოკალათება და თვალთვალი, თუ როგორ ივარცხნიდა თმას. თეატრში, ჩვეულებრივ, თან მიგვყავდა მოსამსახურეთა და ჩვენი მზრუნველობის ქვეშ მყოფ ღარიბთა შვილები, რომელთაც საგანგებოდ ვპატიჟებდით. ერთი კარეტა ალარ გვყოფნიდა და, როგორც პიკნიკზე, რამდენიმე ეკიპაჟით მივემგზავრებოდით. თან მიგვქონდა საგანგებოდ გათლილი ფიცარი. მას სდებდნენ შორიშორის დადგმულ ორ სკამზე და

ფიცარზე გვერდიგვერდ სვამდნენ ბავშვებს, რომლებიც გალავანზე ერთმანეთის გვერდით ჩამომსხდარ ბელურებს ემგვანებოდნენ. ლოჟაში გადიები, გუვერნანტკები და მოახლეები უკანა სკამებზე სხდებოდნენ, ავან-ლოჟაში კი დედა სასმელ-საჭმელს გვიმზადებდა შესვენებისათვის, გვიცხამდა ჩაის, რომელიც განსაკუთრებული ბოთლებით ჰქონდათ ჩვენთვის წამოღებული. აქვე მოდიოდნენ სანახავად დედის ნაცნობებიც. ბავშვებს წარგვადგენდნენ ხოლმე მოსულების წინაშე, მაგრამ ჩვენ ვერავის ვხედავდით ამ მბრწყინავი მზეთუნახავის — დიდი თეატრის უზარმაზარი სივრცით თავბრუდახვეულები. ჩემზე ძლიერ ზემოქმედებას ახდენდა გაზის სუნი, რომლითაც მაშინ თეატრებსა და ცირკებს ანათებდნენ. ეს სუნი ჩემს წარმოდგენაში უკავშირდებოდა თეატრსა და სიამოვნებას, რომელსაც თეატრში ვიღებდი. ამიტომ ყოველთვის თავბრუს მახვევდა და გულს მიჩქროლებდა.

უზარმაზარი დარბაზი, სადაც ძირს, მაღლა, თუ აქეთ-იქით რამდენიმე ათასი ადამიანი მოკალათებულა, სპექტაკლის დაწყებამდე და შესვენებებზე ადამიანთა ხმების განუწყვეტელი, გაბმული გუგუნი, ორკესტრის საკრავთა აწყობა, დარბაზის თანდათან ჩაბნელება, ორკესტრის პირველი ბგერები, მაღლა აზიდული ფარდა, უზარმაზარი სცენა რომელზეც ადამიანები საოცრად პატარები ჩანან, ხნარცვები, ცეცხლი, მოხატული ტილოთი შექმნილი ბობოქარი ზღვა, ნახევრად ჩაძირული ბუტაფორული გემი, ათობით დიდი და მცირე შადრევანი, ზღვის ფსკერზე მოცურავე თევზები, ვეებერთელა ვეშაპი — ყოველივე ამის შემყურეს მღელვარებისაგან ფერი მიმდიოდა, ოფლი მასხამდა, თვალზე ცრემლი მადგებოდა, ხელფეხი მიცივდებოდა, განსაკუთრებით, როცა გატაცებული ბალეტის მზეთუნახავი საშინელ მეკობრეს განთავისუფლებას ევედრებოდა. მე მიყვარდა ბალეტის სიუჟეტი, ზღაპარი, სამიჯნურო ფაბულა. მომწონდა გარდაქმნანი, ნგრევა-ამოფრქვევანი: მუსიკა გრგვინავს, რაღაც ინგრევა, სკდება, ეს, ჩემი აზრით, ცირკსაც კი შეიძლება შეადარო. ყველაზე მოსაწყენი და ზედმეტი, ჩემი მაშინდელი შეხედულებების მიხედვით, ბალეტში ცეკვები იყო, აი, ბალერინები დგებიან პოზაში თავიანთი ნომრის დასაწყებად და მეც მოწყენილობა მეუფლება. აბა, რომელი მოცეკვავე შეედრებოდა ქალიშვილ ელვირას ცირკიდან.

მაგრამ გამონაკლისებიც არსებობდა. მთავარი ბალერინა იმხანად იყო ჩვენი კარგი ნაცნობი, მამაჩემის მეგობრის მეუღლე. სიამაყით მავსებდა იმის შეგნება, რომ მე ვიცნობდი ამ სახელგანთქმულ ქალს, რომელიც გამოდიოდა ისეთ სცენაზე, როგორიც დიდი თე-

ატრის სცენა იყო, და ორი ათასი მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. დიახ, ის, ვისაც ყველა ასეთი აღტაცებით უცქეროდა შორიდან, მე შემეძლო ახლო მენახა, შემეძლო გავსაუბრებოდი, არავინ იცოდა, მაგალითად, როგორი ხმა ჰქონდა, მე კი ვიცოდი, არავინ იცოდა, როგორ ცხოვრობდა როგორი ქმარი ჰყავდა, როგორი შვილები, მე კი ვიცოდი. აი, თუნდაც ახლა: ყველასთვის „ჯოჯოხეთის ასულია“, ბალეტის გმირი ქალი და სხვა არაფერი; ჩემთვის კი ნაცნობიცაა. აი, რატომ იყო, რომ მისი ცეკვის შიმართ განსაკუთრებულ მოკრძალებას ვამჟღავნებდი. საერთო ანსამბლის დროს კი თავს იმით ვირთობდი, რომ სცენაზე აბორგებულ ადამიანებს შორის ვეძებდი მეორე ნაცნობს, ჩემს ცეკვის მასწავლებელს და მიკვირდა, როგორ ახსოვდა მას ყველა გარბენი, პა, ყველა მოძრაობა. ანტრაქტებზე უდიდეს სიამოვნებას გვანიჭებდა უზარმაზარ დერეფნებში, დარბაზებსა და ფოიეებში სირბილი, სადაც კარგი რეზონანსის წყალობით ჩვენი ფეხების ბაკიბუკი თაღებქვეშ გაისმოდა.

სამუშაო დღეებში, ზოგჯერ ექსპრომტად წარმოვადგენდით ხოლმე ბალეტს, ამაზე კვირა დღის გაცდენა შეუძლებლად მიგვაჩნდა. კვირა მთლიანად ცირკს ეკუთვნოდა. ჩვენი გუვერნანტი ქალი ე. ა. კუკინა ბალეტმაისტერი და მუსიკოსი იყო. ბავშვები ვთამაშობდით და ვცეკვავდით მისი სიმღერის აკომპანემენტით. ბალეტს ერქვა „ხაიადა და ძეთევზე“. მაგრამ მე არ მიყვარდა იგი. უნდა წარმოგვედგინა სიყვარული, უნდა გვეკოცნა და მრცხვენოდა. უკეთესი იქნებოდა ვინმეს მოკვლა, გადარჩენა, სიკვდილის მისჯა, პატიება. მთავარი უბედურება კი მაინც ის გახლდათ რომ ბალეტში უადგილო ადგილას ჩართული იყო ცეკვები, რომელთაც ცეკვის მასწავლებელი გვასწავლიდა. ამას უკვე გაკვეთილის იერი ჰქონდა და ამიტომაც განსაკუთრებით გვიცრუვდებოდა გული ბალეტზე.

თოჯინების თეატრი

მე და ჩემმა ამხანაგმა ბევრი ვიწვალეთ, მაგრამ ბოლოს დავრწმუნდით, რომ მუშაობის გაგრძელება სცენისმოყვარეებთან (ასე ვეძახდით ჩემს ძმას, დებსა და ჩვენ გარდა ყველას) შეუძლებელი იყო, როგორც ცირკში, ისე ბალეტში. ამას გარდა, ასე იკარგებოდა ის, რაც მთავარია თეატრში: დეკორაცია, ეფექტი, ხნარცვები, ზღვა, ცეცხლი, ქარბუქი... როგორ უნდა წარმოსახო ისინი

ჩვეულებრივ ოთახში, ზეწრებითა და პლედებით, ცოცხალი პალმებითა და ყვავილებით, რომლებიც ყოველთვის დგას სასტუმრო ოთახში? გადავწყვიტეთ ცოცხალი ადამიანები მუყაოს მსახიობებით შეგვეცვალა და მოგვეწყო თოჯინების თეატრი დეკორაციებით, ეფექტებითა და ყოველგვარი თეატრალობით. სალაროს გამოყოფა და ბილეთების გაყიდვა აქაც შეგვეძლო.

„ეს ცირკის ლალატი კი არ არის, — ვამბობდი მე, როგორც მომავალი ცირკის დირექტორი, — სამწუხარო აუცილებლობაა“.

მაგრამ თოჯინების თეატრს სახსრები სჭირდებოდა. ჩვენ უნდა გვქონოდა დიდი მაგიდა, რომელსაც განიერ კარებს შუა ჩავდგამდით. ზევით და ქვევით, ე. ი. თოჯინების თეატრის პორტალის მალლა და დაბლა სიცარიელე ზეწრებით უნდა დაგვეფარა. ამგვარად, ერთ ოთახში იჯდა ხალხი, ეს მაყურებელთა დარბაზი იყო, მეორე ოთახში კი, რომელსაც პირველთან კარი აკავშირებდა, იყო სცენა და კულისებსიქითა სამყარო. იქ ვმუშაობდით ჩვენ, მსახიობები, დეკორატორები, დამდგმელები, ყოველგვარი ეფექტის შემოქმედნი. ამ საქმეში ჩაგვერია უფროსი ძმაც, კარგი მხატვარი და ათასგვარი ტრიუკების ოსტატი. მისი მონაწილეობა ჩვენთვის იმ მხრივაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ ფული ჰქონდა, ჩვენ კი საბრუნავი კაპიტალი გვესაჭიროებოდა. დურგალმა, რომელსაც, მე მგონი, დაბადების დღიდან ვიცნობდი, რადგან იგი გამუდმებით მუშაობდა ჩვენთან, შეგვიბრალა, ფასი დაგვიკლო და ნისიად მუშაობაზეც დაგვთანხმდა.

„მალე შობაა, — ვარწმუნებდით ხელოსანს, — მერე კი აღდგომა, მოვა. ფულს გვაჩუქებენ და გაგისწორდებით“.

სანამ მაგიდას გვიკეთებდნენ, ჩვენ დეკორაციის მომზადებას შევუდექით. პირველ ხანებში იძულებული ვიყავით დეკორაცია შესახვევ ქალალდზე გვეხატა; ქალალდი იხეოდა, იჭმუჭნებოდა, მაგრამ გულს არ ვიტეხდით, რადგან თანდათანობით, როცა გავმდიდრდებოდით (სპექტაკლები იქნება ფასიანი, ბილეთები გაიყიდება ნამდვილ ვერცხლის ფულზე, ათ კაპიკად თითო ბილეთი), ვიყიდით მუყაოს და მასზე დავაწებებდით მოხატულ შესახვევ ქალალდს. მშობლებისათვის ფულის თხოვნას ვერ ვბედავდით, მათ შეიძლება არ მოსწონებოდათ ჩვენი წამოწყება, რომელიც თითქოსდა გულს გვიცრუებდა მეცადინეობაზე. მას შემდეგ, რაც თავი ვიგრძენით ანტრეპრენიორებად, რეჟისორებად, დირექტორებად ახალი თეატრისა, რომელიც ჩვენი გვგონის მიხედვით შენდებოდა, ჩვენი ცხოვრება უფრო საინტერესო გახდა. ყოველ წუთს რაღაც გვქონდა საზრუნავი, რაღაც უნდა გაგვეკეთებინა.

მხოლოდ წყეული სწავლა გვიშლიდა ხელს: მაგიდის უჯრაში ყოველთვის გვქონდა შენახული რაიმე თეატრალური სამუშაო, ან მოქმედი პირის ფიგურა, რომელიც უნდა მოგვეხატა და შეგვეღება, ან დეკორაციის ნაწილი, ბუჩქი, ხე, გეგმა, ან ახალი დადგმის ესკიზი. მაგიდაზე წიგნი იდო, უჯრაში — დეკორაცია. როგორც კი მასწავლებელი ოთახიდან გავიდოდა, დეკორაციას იმწამსვე მაგიდაზე ამოვაძვრენდით და დავაფარებდით წიგნს, ან უბრალოდ ჩავდებდით წიგნში. შემოვიდოდა თუ არა მასწავლებელი, გადავფურცლავდით წიგნის გვერდს და ყოველივე დაფარული იყო. რვეულებისა და წიგნების მინდვრებზე მიზანსცენათა გეგმებს ვხატავდით. თუ ბიჭი იყო, დაემტკიცებინა, რომ ეს გეგმა იყო და არა გეომეტრიული ნახაზი.

დავდგით მრავალი ოპერა და ბალეტი, უფრო სწორად, მათი ცალკეული მოქმედებები. ვარჩევდით კატასტროფული ხასიათის მომენტებს. მაგალითად, მოქმედება „კორსარიდან“; მასში წარმოდგენილი იყო ზღვა, თავდაპირველად მშვიდი, მზის სხივებქვეშ მოლივლივე, შემდეგ კი წყვდიადით მოცული, ბობოქარი. ამ მოქმედებაში იყო ნახევრად ჩაძირული გემი, ამირები, რომლებიც ცურვით შველიან თავს, კაშკაშა შუქურას გამოჩენა, გადარჩენა, მთვარის ამოსვლა, ლოცვა... ანდა მოქმედება „დონ ჟუანიდან“ კომანდორის გამოჩენით, დონ ჟუანის ჯოჯოხეთში შთანთქმით, ცეცხლის ამოფრქვევით (საბავშვო ფხვნილი), სახლის ნგრევით, რაც სცენას აქცევდა გავარვარებულ ჯოჯოხეთად, სადაც ცეცხლისა და კვამლის ბოლქვები ასრულებდნენ მთავარ როლს. ეს დეკორაცია არაერთხელ დაიწვა და შეიცვალა ახლით. დავდგით აგრეთვე ბალეტი, რომელსაც ერქვა „რობერტი და ბერტრამი“ — ორი ჭურდი. ისინი ღამით იპარებოდნენ ციხიდან და შემდეგ ქალაქის მცხოვრებთა ფანჯრებში ძვრებოდნენ. ამ სპექტაკლებზე ბილეთები მთლიანად იყიდებოდა. მართალია, ბევრი ჩვენს გასამხნევებლად მოდიოდა, მაგრამ ზოგიერთი საკუთარი სიამოვნებისათვის ესწრებოდა.

ჩვენი მუდმივი თაყვანისმცემელი — მოხუცი ბუღალტერი ძალას არ იშურებდა ახალი თეატრის რეკლამისათვის. თან მოჰყავდა მთელი ოჯახი, ნათესავები და ნაცნობები. ახლა სალაროში საქმის მოგონება ალარ გვჭირდებოდა, ისედაც თავსაყრელი გვქონდა. კულისებში კი უფრო მეტი. ამიტომ სალაროს სალამოობით, სპექტაკლის დაწყების წინ ვაღებდით. ერთხელ, მაყურებელთა მოზღვავების გამო იძულებული გავხდით შედარებით მომცრო ოთა-

ხიდან დიდში გადავსულიყავით, მაგრამ სიხარბისათვის დავისაჯეთ, სპექტაკლის მხატვრული მხარე დაზარალდა.

ამიტომ გადავწყვიტეთ, თუ ხელოვნებას ხელს მოჰკიდებ, უანგაროდ უნდა ემსახურო.

ახლა კვირაობით ცირკისა და თეატრის გარეშეც აღარ გვწყინდებოდა. და როცა გვთავაზობდნენ ამ ორში ერთ-ერთი ამოგვერჩია, უკვე თეატრს ვარჩევდით. იმიტომ კი არა, რომ ცირკს ვუღალატეთ, თოჯინების თეატრი, ჩვენი ახალი საქმე გვაიძულებდა გვენახა დადგმები, გვესწავლა და შეგვეძინა ახალი მასალა ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

გაკვეთილებს შორის თავისუფალ დროს გასეირნებასაც ახალი აზრი ძიეცა. ადრე კუზნეცკის ხიდზე დავდიოდით ცირკის მსახიობთა ფოტოსურათების საყიდლად, თვალს ვადევნებდით ახალი სურათის გამოჩენას, რომელიც ჩვენ არ გვქონდა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც თოჯინების თეატრი ჩამოვაყალიბეთ, განუწყვეტლივ გვჭირდებოდა ათასგვარი მასალა და გამუდმებით ვეძებდით და ვყიდულობდით მას. ახლა ძველებურად აღარც სიარული გვეზარებოდა. ვყიდულობდით ათასნაირ სურათს, ხედებითა და კოსტუმებით ილუსტრირებულ წიგნებს, რომლებიც დეკორაციებისა და მოქმედ პირთა შექმნაში გვეხმარებოდა. ეს ჩვენი მომავალი ბიბლიოთეკის პირველი წიგნები იყო.

იტალიური ოპერა

მე და ჩემი ძმა ჯერ კიდევ ძალზე პატარები ვიყავით, მშობლებს იტალიურ ოპერაში რომ დავყავდით, მაგრამ მაშინ დიდად არ ვაფასებდით ამ ამბავს. საოპერო სპექტაკლები ჩვენთვის, ასე ვთქვათ, პროგრამის გარეშე დამატება იყო და უფროსებს ვთხოვდით, ანგარიშში არ ჩაეთვალათ სხვა ისეთ სიამოვნებათა საზიანოდ, როგორიც, მაგალითად, ცირკი იყო. მუსიკა თავს გვაბეზრებდა. ახლა კი ძალზე მადლობელი ვარ ჩემი მშობლებისა, პატარაობიდანვე რომ გვასმენინებდნენ მუსიკას. ეჭვი არ მეპარება, მუსიკამ კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინა ჩემს სმენაზე, გემოვნების განვითარებაზე, თვალზე, რომელმაც უთუოდ შენიშნა სილამაზე თეატრში. ჩვენ გვქონდა აბონემენტი მთელი სეზონისათვის, ე. ი. ორმოც-ორმოცდაათ სპექტაკლზე, ვისხედით ბენუარში, სცენასთან ახლოს. იტალიური ოპერის სპექტაკლებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებანი დღესაც კარგად მახსოვს და, რა თქმა უნდა მახსოვს

ცაცილებით უკეთ, ვიდრე ცირკის შთაბეჭდილებანი ვფიქრობ, ეს იმიტომ მოხდა, რომ უძლიერესი შთაბეჭდილებანი ორგანულად და შეუცნობლად ალვიქვით, არა მარტო სულიერად, არამედ ფიზიკურადაც. ისინი მე მხოლოდ მოგვიანებით, მათი მოგონების დროს ჩავიგე და დავაფასე. ცირკი მართობდა, მამხიარულებდა ბავშვობაში, თუმცა მოწიფულობის ასაკში კი ცირკის შთაბეჭდილებათა მოგონება ალარ მაინტერესებდა და მალე დავივიწყე.

იტალიურ ოპერაზე, ისევე როგორც ფრანგულ და გერმანულ თეატრებზე, სანკტ-პეტერბურგში უდიდესი თანხები იხარჯებოდა, — იწვევდნენ დრამის პირველხარისხოვან მსახიობებს საფრანგეთიდან და საუკეთესო საოპერო მომღერლებს მსოფლიოს ყველა კუთხიდან.

სეზონის დაწყებისას აფიშებში აცხადებდნენ დასის შემადგენლობას. ის თითქმის მთლიანად მსოფლიო ვარსკვლავებისაგან შედგებოდა: ადელინა პატი, ლუკა, ნილსონი, ვოლპინი, არტო, ვიარდო, ტამბერლიკი, მარიო, სტანიო; მოგვიანებით მაზინი, კოტონი, პადილა, ბაგაჯოლო, ჯამეტი, ზემბრიხი, უეტამი.

მე მახსოვს მრავალი ოპერა მსოფლიოში სახელგანთქმულ პირველხარისხოვან მომღერალთა შესრულებით. მაგალითად, როსინის ოპერა „სევილიელ დალაქში“ მღეროდნენ: როზინას — პატი ან ლუკა, ალმავივას — ნიკოლინი, კაპული, მაზინი; ფიგაროს — კოტონი, პადილა; დონ ბაზილიოს — ჯამეტი; ბარტოლოს — სახელგანთქმული კომიკოსი ბოსი. არ ვიცი, ამგვარი ფუფუნების უფლებას აძლევდნენ თუ არა თავიანთ თავს ევროპის სხვა ქალაქები.

იტალიური ოპერის სპექტაკლების შთაბეჭდილებანი არა მარტო აღიბეჭდა ჩემს სმენითს და მხედველობითს მეხსიერებაში, მე მათ ფიზიკურადაც ვგრძნობ, ე. ი. ალვიქვამ არა მხოლოდ გრძნობით, არამედ მთელი ხხეულით. დიახ, როცა ვიგონებ, კვლავ მიპყრობს ის ფიზიკური შეგრძნება, რომელსაც იწვევდა ჩემში ადელინა პატის უნაკლო, ვერცხლის ზანზალაკივით წკრიალა, უჩვეულოდ მაღალი ნოტები, მისი კოლორატურა და ტექნიკა, სუნთქვას რომ მიკრავდა. დაბალი, მკერდისმიერი ბგერები, რომელთა მოსმენისას ფიზიკურად ვგრძნობდი, როგორ ნეტარებდა ჩემი სული და სიამოვნების ღიმილს ვერ ვიკავებდი. ამ შთაბეჭდილებათა გვერდით ჩემს მეხსიერებაში აღიბეჭდა პატის უნატიფესი სხეული და სპილოს ძვლისაგან გამოკვეთილი პროფილი.

სტიჭიური ძალის ასეთივე ორგანული, ფიზიკური შეგრძნებები შემორჩა ბარიტონთა მეფის — კოტონისა და ბანის — ჯამეტისაგან. ახლაც ვხედავ, მათ რომ ვიგონებ. კარგად მახსოვს საქველ-

მოქმედი კონცერტი ჩვენი ნაცნობების ბინაზე. შედარებით პატარა დარბაზში ეს ორი გოლიათი მღეროდა დუეტს „პურიტანელი ქალიდან“. ოთახი ივსებოდა ხავერდოვანი ბგერებით, რომლებიც შიგ სულში იღვრებოდა და სამხრეთული ტემპერამენტით ათრობდა მსმენელს. ვეება ჯამეტის მეფისტოფელის სახე და ლამაზი სხეული ჰქონდა, კოტონის — გულკეთილი, ნათელი სახე, ლოყაზე უზარმაზარი ნაჭრილობევი. ჯანმრთელი და მხნე კოტონი თავისებურად მშვენიერი იყო.

მოგახსენებთ, რაოდენ ძლიერი იყო შთაბეჭდილება, რომელიც სიყმაწვილეში მოახდინა ჩემზე კოტონიმ. 1911 წელს, ე. ი. მოსკოვში მისი ჩამოსვლიდან დაახლოებით ოცდახუთმეტი წლის შემდეგ, რომში ვიყავი და რომელიღაც ნაცნობთან ერთად ვიწრო შესახვევში მივდიოდი.

უცებ, შენობის ზემო სართულიდან გამოიჭრა ბგერა — ფართო, ქლერადი, ბობოქარი, თბილი და ამაღელვებელი. მე კვლავ ფიზიკურად შევიგრძენი ნაცნობი განცდა.

„კოტონი!“ — წამოვიძახე.

— „დიახ, აქ ცხოვრობს, — დამიდასტურა ჩემმა ნაცნობმა, — როგორ იცანი?“ — გაუკვირდა მას.

„ — შევიგრძენი, — ვუპასუხე მე, — მისი დავიწყება არ შეიძლება“.

ბგერის ძლიერების ასეთივე მოგონებები შემომრჩა ბარიტონების — ბავაჯოლოს, გრაციანის, დრამატული სოპრანოების — არტოსა და ნილსონისაგან, შემდგომ კი ტამანიოსაგან. ტემბრის მომხიბვლელობას ფიზიკურად ვგრძნობ აგრეთვე ლუკას, ვოლპინის და ახალგაზრდა მაზინის ხმების გახსენებისას.

მაგრამ არის კიდევ სხვა ხასიათის შთაბეჭდილებანი, რომლებიც ცოცხლობენ ჩემში, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ მეტისმეტად ახალგაზრდა ვიყავი, ეს შთაბეჭდილებანი რომ შემეფასებინა. ისინი უმთავრესად ესთეტიკურ შთაბეჭდილებათა რიგს განეკუთვნებიან. მახსოვს სიმღერის გასაოცარი მანერა თითქმის ხმადაკარგული ტენორის, ნოდენისა, რომელიც ჩემ მიერ მოსმენილ ძველი ტიპის მომღერალთა შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ვოკალისტად მიმაჩნია. იგი მოხუცი და ულამაზო იყო, მაგრამ ჩვენ, ბავშვებს, სხვა უფრო ახალგაზრდა მომღერლებს გვერჩივნა. მახსოვს აგრეთვე ბარიტონ პადილას ფრაზირებისა და გამოთქმების გასაოცარი, რაღაც განსაკუთრებული გამოკვეთილობა (ბავშვებისათვის გაუგებარ იტალიურ ენაზე) თუნდაც მოცარტის დონ ჟუანის სერენადასა ან „სევილიელ დალაქში“. ეს შთაბეჭდილებანი, მყარად და ორგანულად რომ აღვიქვით ბავშვობაში, შეგვაფახეთ მხო-

ლოდ მოგვიანებით. მე არასოდეს დამავიწყდება აგრეთვე ტენორ კაპულის (მშვენიერი როლებისა და თავისი დროისათვის ძალზე კოდური თმის ვარცხნილობის შემქმნელი) მკაფიო, მოხდენილი და დახვეწილი, რიტმული თამაში.

ჩვენს მელომანთა სამარცხვინოდ უნდა ვთქვა, რომ ამ სიმდიდრეს ისინი საკმაოდ უგულისყუროდ ეკიდებოდნენ. ეს მათ დაამკვიდრეს თავის მოწონების ცუდი ტონი: თეატრში მოდიოდნენ ძალზე დაგვიანებით, დარბაზში შედიოდნენ და ხმაურით სხდებოდნენ იმ დროს, როდესაც ცნობილ მომღერლებს უდიდესი ოსტატობით გამოჰყავდათ მაღალი ნოტები, ან ბრწყინვალე პიანო-პიანისიმოთი სუნთქვას უკრავდნენ სულგანაბულ მსმენელს. ამგვარი თავმოწონება ძლიერ ჰგავს გააზნაურებული მდაბიოს თავმოწონებას, ყველაფრის აბუჩად აგდება და ყველაფერზე ცხვირის აბზუება რომ მიაჩნია უკეთილშობილეს ტონად.

იყო თავმოწონების სხვაგვარი, ამაზე უარესი ფორმაც. კლუბენები, რომელთაც იტალიურ ოპერაში აბონემენტები ჰქონდათ, მთელი სალამო, ვიდრე სპექტაკლი მიდიოდა, ბანქოს თამაშობდნენ და თეატრში მხოლოდ იმისათვის მოდიოდნენ, რომ სახელგანთქმული ტენორის ut diez მოესმინათ. მოქმედების დაწყების დროს წინა რიგები სანახევროდ თავისუფალი იყო ხოლმე, მაგრამ ცნობილი ნოტის მოახლოებისთანავე იწყებოდა ხმაური, ლაპარაკი, სკამების ჭრიალი. ყოველივე ეს მოწმობდა, რომ საქმეში ჩახედული ხალხი — კლუბმენები იყრიდნენ თავს. ბოლო ნოტი აღებულია, მომღერალს რამდენჯერმე ამეორებინებენ. მერე კი ისევ იწყება ხმაური — კლუბმენები ბანქოს დაწყებული პარტიის დასამთავრებლად მიეშურებიან. უგემოვნო, ქარაფშუტა, უნიჭო ადამიანები!

დიახ, ძალზე სამწუხარო იყო, მაგრამ ჩემ თვალწინ კნინდებოდა ვოკალური ხელოვნება, იკარგებოდა ბელ-კანტოსა და დიქციის, ხმის დაყენების საიდუმლოება. გასული საუკუნის ბოლოს მოსკოვს კვლავ მოედო იტალიური ოპერის მანია. ცნობილი მეცენატის ს. მამონტოვის საოპერო დასი შედგენილი იყო საუკეთესო უცხოელი მომღერლებისაგან. მრავალმა თავი გამოიჩინა, როგორც ნიჭიერმა ადამიანმა, მათ შორის ნამდვილი არტისტებიც გამოვლინდნენ, მაგრამ გახსენება ისეთი ფენომენებისა, როგორიც პატი, ლუკა, კოტონი და სხვები იყვნენ, მთლიანად შლის შემდგომ მოგონებებს. შალიაპინს მათ რიცხვს ვერ მივაკუთვნებთ, იგი მწვერვალზე დგას ყველასაგან განმარტოებით. მაგრამ მათ შორისაც იყო გამონაკლისები, ხმის ფაქტურის სტიქიუროზის თვალსაზრისით.

ესაა სახელგანთქმული ტენორი ტამანიო. აი, როგორი იყო მისი შემოქმედების ძალა. მოსკოვში პირველ გამოსვლამდე მისთვის მაინცდამაინც დიდი რეკლამა არ გაუკეთებიათ. ელოდნენ კარგ მომღერალს — არც მეტი და არც ნაკლები. და აი, სცენაზე გამოვიდა ოტელოს კოსტუმში გამოწყობილი ტამანიო, ვეება, ბერმუხასავით ძლიერი და მაშინვე გაგვაყრუა ყოვლისშემმუსვრელი ნოტით. მსმენელები, როგორც ერთი კაცი, ინსტინქტურად სკამის ზურგებს მიეკვრნენ. მეორე ნოტი კიდევ უფრო ძლიერი იყო, მესამე, მეოთხე, კიდევ და კიდევ უფრო ძლიერი, და როდესაც სიტყვაზე „მუსულმა-ა-ა-ნებო“ კრატერიდან ამოტყორცნილი ცეცხლივით გადმოისროლა უკანასკნელი ნოტი, მსმენელებმა რამდენიმე წუთით გონი დაკარგეს. ყველანი ფეხზე წამოვცვივდით, ნაცნობები ერთმანეთს ეძებდნენ, უცნობები ერთმანეთს ეკითხებოდნენ: „ხომ გაიგონეთ? გსმენიათ ოდესმე ასეთი რამ?“ ორკესტრი დადუმდა, სცენაზე ჯხერხულობა ჩამოვარდა, მაგრამ გაოგნებისაგან გამოფხიზლებული მაყურებლები უცებ მოაწყდნენ სცენას და აღფრთოვანებულებმა ღრიალით მოითხოვეს გამეორება.

მეორედ რომ ჩამოვიდა, ტამანიო დიდ თეატრში მღეროდა. სეზონის გახსნა მეფის დღეს დაემთხვა და ამიტომ სპექტაკლის დაწყების წინ ჰიმნი შესრულდა. იმ დროს, როდესაც ორკესტრი, გუნდი და ყველა სოლისტი, ტამანიოს გარდა, ავანსცენაზე გამწკრივებული მთელი ხმით მღეროდა და სრულდებოდა უძლიერესი **forte**, სილრმეში გაისმა, გამოიჭრა და ყველა დაფარა ერთმა უძლიერესმა ნოტმა, მას მოჰყვა მეორე, შემდეგ მესამე. მათ გარდა აღარაფერი ისმოდა და არც გვსურდა მოგვესმინა. ეს გუნდის უკან მიმალული ტამანიო მღეროდა. იგი საშუალო შესაძლებლობის მუსიკოსი იყო, ხშირად კარგავდა ტონალობას, ცდებოდა, ტაქტიდან ვარდებოდა, შლებოდა რიტმი. იგი სუსტი მსახიობი იყო, მაგრამ არა უნიჭო. აი, რატომ იყო, რომ სასწაულის მოხდენაც შეეძლო. ტამანიოს ოტელო ხომ მართლაც სასწაული იყო. იგი იდეალურია მუსიკალური და დრამატული თვალსაზრისით. ოტელოს როლზე ტამანიო მრავალი წლის მანძილზე (დიახ, მრავალი წლის) მუშაობდა ისეთ გენიოსებთან, როგორებიც იყვნენ თვით ვერდი— მუსიკალურ დარგში და მოხუცი ტომაზო სალვინი — დრამატულში.

დაე, ახალგაზრდა მსახიობებმა იცოდნენ, თუ რა შედეგების მიღწევა შეიძლება შრომით, ტექნიკითა და ჭეშმარიტი ხელოვნებით. ტამანიო ამ როლში დიდი იყო არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მას ორმა გენიოსმა შეასწავლა იგი, არამედ იმ ტემპერამენტის,

გულწრფელობისა და უშუალობის წყალობითაც, რომელიც ბუნებით ჰქონდა მომადლებული. ტექნიკის ოსტატებმა, მისმა მასწავლებლებმა, შესძლეს ფართო შემოქმედებითი გზა მიეცათ მისი ნიჭისათვის. თვითონ ის თავისთავს ვერაფერს უხერხებდა. მას ასწავლეს, როგორ უნდა ეთამაშა როლი, მაგრამ როგორ ჩაწვდომოდა, როგორ დაუფლებოდა მსახიობის ხელოვნებას, ეს არ უსწავლებიათ.

ყოველივე ამას იმიტომ გიამბობთ, რომ წიგნის შემდგომი ნაწილისათვის ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, მკითხველმა ჩემთან ერთად განიცადოს შთაბეჭდილებანი, რომლებიც მე ბგერის, მუსიკის, რიტმისა და ხმის სამყაროში მივიღე. გარკვეული დროის შემდეგ მათ დიდი როლი შეასრულეს ჩემს არტისტულ ცხოვრებასა და მუშაობაში. ეს მხოლოდ ახალახან გავიგე, ჩემი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მიწურულს. გავიგე, რა მნიშვნელობა ჰქონია ჩემთვის სტიქიურ შთაბეჭდილებებს. ამ შთაბეჭდილებებმა შთამაგონეს არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ, შემესწავლა ხმა, მისი დაყენების ტექნიკა, ბგერის, დიქციის, რიტმული მუსიკალური ინტონაციის დახვეწა, ხმოვნისა და თანხმოვნის, სიტყვის, ფრაზის, მონოლოგის არსის შეგრძნება. ყოველივე ეს საჭიროა დრამატულ ხელოვნებაშიც. მაგრამ ამაზე თავის დროზე ვისაუბრებთ, ჯერჯერობით კი მსურს მუსიკალურ სამყაროსთან დაკავშირებულმა ჩემმა მოგონებებმა გარკვეული კვალი დატოვონ მკითხველის გონებაში.

ყველა ამ მოგონებას გიზიარებთ, რომ ახალგაზრდა მსახიობებისათვის ნათელი გახდეს, რაოდენ მნიშვნელოვანია ჩვენთვის ძლიერი და მშვენიერი შთაბეჭდილებების დაგროვება. მსახიობი უნდა აკვირდებოდეს (და არა მარტო აკვირდებოდეს, მას უნდა შეეძლოს დანახვა) მშვენიერების ყოველგვარ გამოვლინებას, როგორც თავის და სხვის ხელოვნებაში, ისე ცხოვრების ყველა სფეროში. მისთვის საჭიროა შთაბეჭდილებები, რომელსაც მოახდენენ მასზე კარგი სპექტაკლები და კარგი მსახიობები, კონცერტები, მუზეუმები, მოგზაურობა, კარგი სურათები ყველა მიმართულებისა, უკიდურესად ძეძარცხენედან უკიდურესად მემარჯვენემდე, რადგან არავინ იცის, რა აღელვებს მის სულს, ან შემოქმედებითს ძარღვს რა აუტოკებს.

მსახიობს სჭირდება აგრეთვე ადამიანები, რომელთა შორისაც ცხოვრობს და რომელთაგანაც ითვისებს მასალას თავისი შემოქმედებისათვის.

ასეთი ადამიანებითა და საზოგადოებით ბედი მთელი სიცოცხლე მანებივრებდა. დავიწყოთ თუნდაც იმით, რომ ვცხოვრობდი მაშინ, როდესაც ხელოვნების, მეცნიერებისა და ესთეტიკის სფეროში უჩვეულო გამოცოცხლება დაიწყო. როგორც ცნობილია, მოსკოვში ამას დიდად უწყობდა ხელს ვაჭართა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კლასი, რომელიც ის-ის იყო გამოვიდა რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზზე და თავის სავაჭრო-სამრეწველო საქმიანობის პარალელურად ხელოვნებითაც ძალზე დაინტერესდა.

ასეთი იყო, მაგალითად, პავლე მიხეილის ძე ტრეტიაკოვი, ცნობილი გალერეის დამაარსებელი. ეს გალერეა, როგორც მოგეხსენებათ, მან ჭალაჭ მოსკოვს შესწირა. დილიდან დაღამებამდე მუშაობდა კანტორაში ან ფაბრიკაში, საღამოობით კი თავის გალერეაში საქმიანობდა ან ესაუბრებოდა ახალგაზრდა მხატვრებს, რომელთაც განსაკუთრებულ ნიჭს შეამჩნევდა. ამ მხატვართა სურათებს ჩვეულებრივ ერთი-ორი წლის შემდეგ გალერეაში ათავსებდნენ, თვითონ ისინი კი უბრალოდ ცნობილი, შემდეგ კი ხელგანთქმული მხატვრები ხდებოდნენ. როგორი თავმდაბლობით მეცენატობდა პ. მ. ტრეტიაკოვი! აბა, ვინ იცოდა, რომ ეს მორცხვი, მოკრძალებული, ხმელ-ხმელი, მაღალი კაცი, რომელიც ასე ჩამოჰგავდა სასულიერო პირს, რუსი მედიჩი იყო. ზაფხულობით, დასვენების ნაცვლად, ევროპაში მიემგზავრებოდა სურათებისა და მუზეუმების გასაცნობად, ხოლო შემდეგ, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, ერთხელ და ხამუდამოდ დადგენილი გეგმის მიხედვით მოგზაურობდა ფეხით და ასე თანდათანობით შემოიარა მთელი გერმანია, საფრანგეთი და ესპანეთის ნაწილი.

აი, მეორე მეფაბრიკე კ. ტ. სოლდატენკოვი. მან თავის საქმიანობად აირჩია ისეთი წიგნების გამოცემა, რომლებსაც არ ჰქონდათ დიდი ტირაჟის იმედი, მაგრამ ისინი აუცილებელი იყო მეცნიერული და, საერთოდ, კულტურული და საგანმანათლებლო მიზნებისათვის. ბერძნული სტილით ნაგები მისი საუცხოო სახლი ბიბლიოთეკად გადაიქცა. ამ სახლის ფანჯრები არასოდეს გაუნათებია სადღესასწაულო ჩირაღდნებს. მხოლოდ კაბინეტის ორი. ფანჯრიდან ღვრებოდა ხოლმე მშვიდი სინათლე ლამის სიბნელეში დიდხანს, ხშირად ნაშუალამევსაც.

მ. ვ. საბაშნიკოვიც, სოლდატენკოვის მსგავსად, ლიტერატურისა და წიგნების გამოცემის სფეროში მეცენატობდა და კულტურის თვალსაზრისით შესანიშნავი გამომცემლობა შექმნა.

ს. ი. შჩუკინმა თავის გალერეაში თავი მოუყარა ახალი მიმართულების ფრანგ მხატვართა ნამუშევრებს და ეფასოდ შესვლა დაუწესა ყველასათვის, ვისაც მხატვრობის გაცნობა სურდა. მისმა ძმამ პ. ი. შჩუკინმა, რუსულ სიძველეთა დიდი მუზეუმი შექმნა.

ალექსი ალექსანდრეს ძე ბახრუშინმა თავისი სახსრებით დააარსა რუსეთში ერთადერთი თეატრალური მუზეუმი, სადაც თავი მოუყარა ყოველივეს, რაც რუსულსა და, ნაწილობრივ, დასავლეთ ევროპულ თეატრს განეკუთვნება.

აი, რუსული კულტურის შემქმნელთა შორის ყველაზე თვალსაჩინო, განსაკუთრებული ნიჭის, ენერგიისა და გაქანების მქონე პიროვნება. მე ცნობილ მეცენატ სავა ივანეს ძე მამონტოვზე მოგახსენებთ. იგი ერთსა და იმავე დროს მომღერალიც იყო, ოპერის შსახიობიც, რეჟისორიც, დრამატურგიც, რუსული კერძო ოპერის დამაარსებელიც, ტრეტიაკოვის მსგავსად, მეცენატი ფერწერის სფეროში და, ამავე დროს, რუსეთის მრავალი სარკინიგზო ხაზის მშენებელიც.

მაგრამ მასზე, ისევე როგორც მეორე დიდ მეცენატზე თეატრის სფეროში, სავა ტიმოთეს ძე მოროზოვზე, რომლის საქმიანობაც მჭიდროდაა დაკავშირებული სამხატვრო თეატრის დაარსებასთან, თავის დროზე უფრო დაწვრილებით მოგვიხდება საუბარი.

ჩემ გარშემო მყოფი ადამიანებიც ხელს უწყობდნენ ჩემი სულის აქტიორულ ყაიდაზე გამოწრთობას. მართალია, ისინი რაიმე განსაკუთრებული ნიჭით არ გამოირჩეოდნენ, მაგრამ, სამაგიეროდ, კარგად იცოდნენ, როგორ უნდოდა მუშაობა, დასვენება, გართობა.

კუზმა პროტკოვის მადლიანი ნიჭის წყალობით. ოხუნჯობანი მამაჩემის სახლშიც არ თავდებოდა.

სოფელში ჩვენ მახლობლად ცხოვრობდნენ ჩემი ბიძაშვილები, ძალზე განათლებული და იმ დროისათვის მოწინავე ადამიანები, რომელთაც რუსეთის მრეწველობის მთელი დარგი — საფეიქრო საქმე გააუმჯობესეს. მათ სახლში მუდამ ხმაური და მხიარულება სუფევდა, საღამოობით იყო ხოლმე ერთი ქამათი და სჯა-ბაასი საზოგადოებრივ საკითხებზე, ერობებისა და ქალაქის თვითმმართველობის საქმიანობასთან დაკავშირებით. დღესასწაულებზე, ნადირობის დაწყებამდე, იმართებოდა მიზანში სროლა, ინიშნებოდა ჯილდოები. შუადღის თორმეტი საათიდან მზის ჩასვლამდე ირგვლივ ყველაფერს განუწყვეტელი კანონადა აყრუებდა.

პეტრეს დღის შემდეგ იწყებოდა ნადირობა ჯერ გარეულ

ფრინველსა და ნადირზე, მერე კი მგლებსა, დათვებსა და მელიებზე. შემოდგომისა და ზამთრის ნადირობის სეზონებში დიდი გამოცოცხლება იყო მწევარ-მეძებართა სამყოფელში. დღესასწაულის დღეებში დილიდანვე თავს იყრიდნენ მონადირეები, ისმოდა საყვირის ხმა. ზეიმურად ჩაივლიდნენ ძაღლებით გარშემორტყმული, ცხენებზე ამხედრებული და ქვეითი კურძვალნი, სიმღერით მიემართებოდნენ ეკიპაჟებში მოკალათებული მონადირეები, ამათ უკან კი სურსათით დატვირთული ოთხთვალა მიჩანჩალებდა. ჩვენ, ბიჭები, ცხადია, არ ვმონაწილეობდით ნადირობაში, მაგრამ ალიონს ვასწრებდით ადგომას, რათა მონადირეები გაგვეცილებინა, და შუბის თვალით შევცქეროდით მათ მხიარულ სახეებს, მონადირეთა დაბრუნების შემდეგ კი უდიდეს სიამოვნებას გვგვრიდა ნანადირევის დათვალიერება. მერე იწყებოდა საერთო პირის ბანა, ან ბანაობა, სალამოობით კი უკრავდა მუსიკა, ეწყობოდა ცეკვები, ფოკუსების ჩვენება, petits jeux, შარადები. ზოგჯერ ყველა ოჯახი ერთიანდებოდა და აწყობდა გასართობებს მდინარეზე. დღისით იმართებოდა შეჯიბრება ცურვაში, გამარჯვებულებს აჯილდოებდნენ, სალამოობით კი ყვავილებით მორთული ნავებით დავსეირნობდით მდინარეზე. წინ მიცურავდა უზარმაზარი ოცდაათკაციანი ნავი, რომელზეც სასულე ორკესტრი უკრავდა.

ივანე კუპალას ღამეს დიდი თუ პატარა ჯადოსნური ტყის მოწყობაში მონაწილეობდა. ზეწრებში გახვეული, სახეშეღებილი ადამიანები უსაფრდებოდნენ გვიმრის მძებნელებს და მათი მოახლოებისთანავე უეცრად ხეებიდან ხტებოდნენ, ან ბუჩქებიდან გამოცვივდებოდნენ ხოლმე. ზოგიერთები, ნავის კიჩოსთან უძრავად მდგარნი, თეთრ ზეწარს ისე შემოიხვევდნენ, რომ ნავიც დაემალათ და ასე მიჰყვებოდნენ მდინარის დინებას. გრძელთეთრკუდიანი მოჩვენება ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

უფრო დაუნდობელი ხუმრობაც იცოდნენ. მისი მსხვერპლი იყო ახალგაზრდა გერმანელი მუსიკოსი, ჩვენი პირველი მუსიკის მასწავლებელი. იგი ყმაწვილი ქალივით გულუბრყვილო იყო და საოცრად სჯეროდა ყველაფრის, რასაც ეუბნებოდნენ და რითაც ამინებდნენ. ასე მაგალითად, ერთხელ დაარწმუნეს, რომ სოფელში გაჩნდა ერთი ახმახი, მსუქანი გლეხის ქალი, რომელსაც იგი უმძაფრესი სიყვარულით შეყვარებია და ახლა ყველგან დაეძებს. ერთ ღამეს მასწავლებელი თავის განმარტოებულ ბინაში შევიდა, გაიხადა და სანთლით ხელში საწოლი ოთახისაკენ გაემართა. საწოლში ვეება აკულინა დაუხვდა. მაშინ გერმანელი პერანგისამარა გადახტა ფანჯრიდან. კიდევ კარგი, ფანჯარა დაბალზე იყო. ძალ-

ლმა შიშველი ფეხები და თეთრი სალამური პერანგი რომ დაინახა, ეცა და კბენა დაუწყო. მძსმა ყვირილმა მთელი სოფელი შეყარა. დიდ სახლში გაიღვიძეს. ფანჯრებში გამოჩნდა ნამძინარევი სახეები; აკივლდნენ შეშინებული ქალები, რომელთაც ვერ გაეგოთ რა მოხდა. მაგრამ ოინბაზები, ჩუმად თვალს რომ ადევნებდნენ ყოველივეს, სასწრაფოდ გამოეშურნენ დასახმარებლად და იხსნეს ნახევრად შიშველი საბრალო გერმანელი. ამასობაში აკულინად გადაცმული ოინბაზი ლოგინიდან წამოხტა და მითელილ ლოგინში განგებ დატოვა ქალის ტუალეტის რომელიღაც ნივთი. საიდუმლოება არ გაუმჟღავნებიათ და აკულინას მითი ქიდევ კარგა ხანს აფრთხობდა გულუბრყვილო ჭაბუკს, მომავალში სახელგანთქმულ მუსიკოსს. მას ბოლოს და ბოლოს ჭკუაზე შეაცდენდნენ, მამაჩემი რომ არ გამოქომაგებოდა და ბოლო არ მოელო ამ ოინბაზობისათვის. უფროსების წაბაძვით ჩვენც გვიყვარდა ცელქობა და ხუმრობა, რომელიც სცენური ეფექტური ტრიუკის ერთგვარი წინამორბედი იყო.

ასე მაგალითად, ჩვენი მამულის, ლუბიმოვკას გარშემო ერთ ზაფხულს ძალზე ბევრმა მოგვარაკემ მოიყარა თავი. ისინი ნავებით სეირნობდნენ მდინარეზე. მდინარე ჩვენს სახლს ჩაუდიოდა. გამუდმებული ყვირილი, უხამსი სიმღერები მოსვენებას გვიკარგავდა. გადავწყვიტეთ, დაგვეფრთხო აბეზარი მეზობლები. აი, რა მოვიფიქრეთ: ვიყიდეთ ხარის დიდი ბუშტი, ზედ პარიკი დავაკარით, დავახატეთ თვალები, ცხვირი, პირი, ყურები. ბუშტი დაემსგავსა ფერდაკარგულ სახეს, რომელიც დამხრჩვალის სახესაც ჰგავდა და წყლის რომელიღაც ურჩხულსაც. ბუშტი გრძელ თოკზე გამოვაბით, თოკის ბოლო გავუყარეთ ფუთიანი გირების სახელურებში, გირები ჩავავდეთ მდინარის შუაგულში და ნაპირთან. ჩვენ ბუჩქებში ვიმალებოდით, თოკის ბოლო ხელში გვეჭირა და რომ გამოვქაჩავდით, ბუშტი წყალში იძირებოდა. მაგრამ საკმარისი იყო ხელი შეგვეშვა თოკისათვის, იგი მაშინვე მთელი ძალით წყლის ზედაპირზე ამოვარდებოდა ხოლმე. და აი, მდინარეზე უზრუნველად მოცურავენ მოგვარაკენი. ჩვენ მათ ველით. როცა ნავი დანიშნულ ადგილს მიუახლოვდა, წყლიდან ამოვარდა და მერე ისევ მიიმალა რალაც საშინელი, თმაგაჩეჩილი ურჩხული. ეფექტი აუწერელი იყო.

ჩვენ, ბიჭები ვბაძავდით და ერთგვარად წარმოვსახავდით არა მარტო ჩვენი მახლობელი ოჯახების ცხოვრებას, არამედ თავისებურად იმ ამბებსაც ვეხმაურებოდით, რომლებიც ჩვენი სახლისა და სოფლის გარეთ ხდებოდა. ხშირად ამ შთაბეჭდილებების წარმოსახვა, სხვა ადამიანებად გარდასახვა, ან სხვა, ჩვენი შინაური ყო-

ფისაგან განსხვავებული ცხოვრების ფორმის შექმნა ძალზე ჰგავდა წარძოდგენას. მაგალითად, როდესაც რუსეთში საყოველთაო სამხედრო ვალდებულება შემოიღეს, შევქმენით ლაშქარი ჩვენი ტოლი ბიჭებისაგან. ის კი არა, ორი ლაშქარი შევკრიბეთ: ერთი ჩემი ძმისა იყო, მეორე — ჩემი. ამ ორი მტრული ლაშქრის ხელმძღვანელი ერთი და იგივე ადამიანი, მამაჩემის მეგობარი გახლდათ. მან ერთი კი მოუწოდა და ყველა მეზობელი სოფლიდან ამ ჩვენს წამოწყებულ თამაშზე თავი მოიყარეს ათი თერთმეტი წლის სოფლის ბიჭებმა, ჩვენმა ახალმა მეგობრებმა. ყველაფერი სრული თანასწორობის საწყისებზე იყო დამყარებული. ყველანი რიგითი ჯარისკაცები ვიყავით. ჩვენ შორის მხოლოდ ერთი იყო უფროსი, რომელსაც უნდა აღეზარდა ჩვენგან უნტერ-ოფიცრები და მხოლოდ შემდეგ მოენიჭებინა ოფიცრის ჩინი.

დაიწყო შეჯიბრება. ყველას ძალიან გვინდოდა ჩავწვდომოდით სამხედრო საქმის მთელ სიბრძნეს და რაც შეიძლება ჩქარა გავმხდარიყავით ოფიცრები. რამდენიმე ჭკვიანი ბიჭი სერიოზულ მეტოქეობას გვიწევდა და პირველ ხანებში სამხედრო წესდების ათვისებაში გაგვისწრეს კიდეც. მაგრამ, როდესაც პროგრამა გაფართოვდა და გამოაცხადეს, რომ წერა-კითხვის ცოდნა აუცილებელი იყო ჩვენი ჯარისკაცებისათვის, მე და ჩემს ძმას დაგვავალეს დავხმარებოდით ამხანაგებს. ამასთან დაკავშირებით საჭირო გახდა ჩვენთვის უნტეროფიცერთა ხარისხის მონიჭება.

იმ დღეს, ჩვენ რომ უნტერ-ოფიცრები გავხდით, დანიშნული იყო მანევრები. ორი მტრული არმიის სარდლები ვიყავით მე და ჩემი ძმა. სწორედ ბრძოლის დაწყების წინ, მაშინ, როდესაც მწყობრში მდგარი ორი ლაშქარი გულისფანცქალით ელოდა შეტაკებას, შორით სანადირო ბუკისა თუ რალაც დაფდაფების ხმა გაისმა და ეზოში შემოიჭრა მხედარი — ჩვენი მეზობლების ერთი სტუმართაგანი. მას რალაც საოცარი სამოსელი ეცვა, რომელსაც უთუოდ სპარსულ მუნდირთან მსგავსების პრეტენზია ჰქონდა; წელს ქვევით, მუხლებამდე კი ტანს ქალის მოკლე თეთრი ქვედატანი უფარავდა. მაცნე ცხენიდან ჩამოხტა, ჩვენს უფროსს აღმოსავლურ ყაიდაზე ქედმოხრით მდაბალი სალამი ჰკადრა და მოგვილოცა უდიდესი წყალობა, გამოგვიცხადა, რომ მალე თავისი მაღალი მობრძანებით უნდა გავებედნიერებინეთ სპარსეთის შაჰს დიდებულთა ამალით. დიდხანს არ გაუვლია და თეთრ საბანაო თუ ღამის ხალათებში გამოწყობილი, წელზე განიერ წითელქამარშემოკრულ, თავზე თეთრპირსახოცებშემოხვეულ ადამიანთა პროცესია გამოჩნდა. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, ნაძდვილი ბუხარული მშვენიერი ხალათები რომ

ეცვათ (ჩვენი ბიძაშვილების, იმხანად აბრეშუმისა და ფარჩის ცნობილი მრეწველების სამუზეუმო ნივთებიდან). თვითონ შაჰს ძალზე მდიდრული აღმოსავლური ხალათი ემოსა, ნამდვილი აღმოსავლური ჩალმა ეხურა და საუცხოო სამუზეუმო იარაღი ეკიდა. იგი იჯდა ჩვენს ბებერ თეთრ ცხენზე, რომელსაც ახლა იშვიათად ვაწუხებდით. სიბერის მიუხედავად იგი ძველებურად ლამაზი იყო. შაჰს თავს უჩრდილავდნენ მდიდრული ქოლგით. ამ ქოლგაზე ფუნჯები, ფოჩები და ოქრომკედით ნაქარგი ხავერდის ნაჭრები დაეკიდათ.

ტერასაზე, დიდი მოედნის წინ, სადაც სამხედრო ვარჯიში მიმდინარეობდა ხოლმე, რაღაც ჯადოსნობით, უცებ აღმოსავლური ხალიჩებითა და ქსოვილებით მოფარდაგული ტახტი გაჩნდა. ეზოდან ტერასაზე, ტახტისაკენ მიმავალი კიბეც ხალიჩებით დაფარეს. საიდანღაც გააჩინეს დროშები და სასწრაფოდ მოართეს აივანი.

შაჰი, რომელსაც თავისი მაღალი წოდების გამო ფეხით სიარული არ სურდა, ძოწეულებით გადმოსვეს ცხენიდან, აიყვანეს აივანზე და ტახტზე დააბრძანეს. ჩვენ წამსვე ვიცანით იგი, შაჰი ჩვენი ბიძაშვილი იყო.

დაიწყო ვარჯიში. ჩვენ ცერემონიული მარშით ჩავიარეთ. შაჰი მრისხანედ მოგვძახოდა სპარსული ენის გამომხატველ რაღაც გაუგებარ სიტყვებს. დიდებულები, რატომღაც მღეროდნენ, მდაბლად თავს უკრავდნენ და ცერემონიულად დადიოდნენ ტახტის გარშემო. ყმაწვილები ძალზე ვღელავდით ამგვარი საზეიმო ვითარების გამო.

დაიწყო მანევრები. აგვიხსნეს ორი მეომარი ჯარის განლაგება, სტრატეგიული ამოცანა და ჩვენ-ჩვენ ადგილზე დაგვაყენეს. დავიწყეთ შემოვლა, შემდეგ ჩასაფრება, გამოხდომა და ბოლოს გენერალურ ბრძოლაშიც ჩავებით. საზეიმო ვითარებით გაფიცხებულები აღარ ვხუმრობდით. უკვე ერთი დაჭრილიც გვყავდა, მას თვალი ჰქონდა დალურჯებული, მაგრამ... სწორედ ყველაზე გააფთრებული შეტაკების მომენტში მოჩხუბართა შუაგულში უშიშრად შემოიჭრა დედა. იგი ენერგიულად იქნევდა ქოლგას, აქეთ-იქით ფანტავდა მებრძოლებს და ისე მკაცრად გვიყვიროდა, რომ სისხლისღვრა ერთ წამში შეწყდა. ორივე ჯარი რომ მიფანტ-მოფანტა, მოგვიბრუნდა და ახლა ჩვენ და ჩვენს უფროსებს დაგვიწყო ტუქსვა. ყველა კარგად შეგვახურა. მოვიდა თვით სპარსეთის შაჰიც, მაგრამ ამ დროს ერთმა ბიჭმა, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, დასძახა:

„ომს ვუცხადებ სპარსეთს!“

ორივე ჯარი სასწრაფოდ დაეწყო, ერთ მოკავშირე არმიად გაერთიანდა და შაჰს ეძგერა. შაჰი აღრიალდა, ჩვენც ავყევით, შაჰმა მოკურცხლა, ჩვენ უკან გამოვუდექით. ბოლოს და ბოლოს ბიჭები დაეწივნენ მას, შემოეხვივნენ და ჩქმეტა დაუწყეს. შაჰი აყვირდა, მაგრამ ახლა უკვე აღარ ხუმრობდა, ტკივილით შეწუხებული მართლა ყვიროდა. მაგრამ ჰორიზონტზე კვლავ გამოჩნდა დედა, რომელიც ქოლგით შეიარაღებული მოგვდევდა და მალე მთელი მოკავშირე ჯარები უკუიქცნენ.

სწავლა

იმ დროის ძველი, პატრიარქალური ჩვეულების მიხედვით, სწავლა შინ დაგვაწყებინეს. მშობლები ფულს არ იშურებდნენ და ნამდვილი გიმნაზია მოგვიწყვეს. ადრე დილიდან გვიან სალამომდე ერთი მასწავლებელი მეორეს სცვლიდა. საკლასო მეცადინეობებს შორის შუალედებში, გონებრივ შრომას სცვლიდა ფარიკაობის, ცეკვისა და ციგურებით სრიალის, თხილამურებით სიარულის გაკვეთილები, სეირნობა და მრავალი სხვა ფიზიკური ვარჯიში. დებს ჰყავდათ რუსი, ფრანგი და გერმანელი აღმზრდელები, რომლებიც ჩვენც გვასწავლიდნენ ენებს. ბიჭებს კი დამატებით გვყავდა კიდევ ერთი შესანიშნავი აღმზრდელი — მოსიე ვენსანი, ეროვნებით შვეიცარიელი, სპორტსმენი, ტანმოვარჯიშე, მოფარიკავე, მოჯირითე. ამ ნათელმა პიროვნებამ ჩემს ცხოვრებაში დიდი როლი შეასრულა. იგი არწმუნებდა ჩვენს მშობლებს, რომ საჭირო იყო ბავშვების გიმნაზიაში მიბარება, მაგრამ თავის შვილებზე კრუხივით გადაფოფრილ დედას ვერ წარმოედგინა ამგვარი საშინელება. მას ეჩვენებოდა, რომ სხვა ბიჭები, ლონივრები და ბოროტები, აუცილებლად გვცემდნენ ჩვენ, ამ უმწეო ანგელოზებს. ფიქრობდა, რომ მასწავლებლები კარცერებში ჩაგვსვამდნენ. ძალზე აშინებდა სკოლის ჰიგიენური პირობები და გადამდები დაავადებანი, რომელთაც იქ ვერ ავცდებოდით.

მაგრამ სავალდებულო სამხედრო სამსახურში შელავათებისა და საჭირო განათლების ცენზის მიღების აუცილებლობამ ბოლოს და ბოლოს აიძულა დედაჩემი სასწავლებელში მივებარებინეთ. და მე, ცამეტი წლის ბიჭი, წამიყვანეს მოსკოვის ერთ-ერთი გიმნაზიის მესამე კლასში მისაღები გამოცდების ჩასაბარებლად. გამოცდაზე ღმერთს რომ ჩემთვის გონება გაეხსნა, ძიძამ კისერზე წმიდა ათონის ტალახიანი პარკუჭა დამკიდა, დედამ და დებმა ხატებით ამ-

ხუნძლეს. მაგრამ მესამე კლასის მაგივრად პირველში მოვხვდი და ისიც მხოლოდ დიდი მეცადინეობისა და პროტექციის წყალობით. ამაოდ ვცდილობდი, დამეწერა ექსტემპორალე, უმწეოდ ვატრიალებდი გულზე ღილს, რომელმაც გამიხვრიტა ათონის ტალახით სავსე პარკუჭა და მიწა გულში ჩამებნა.

შინ რომ დავბრუნდი, ეს ამოდენა ოყლაყი, პირველი კლასის მოწაფე, ჯერ კარგად დამტუქსეს, მერე კი ათონის ტალახის ჩამოსაბანად შემაგდეს აბაზანაში რომელიც მე ჩემი ცრემლებით შევავსე.

მაშინ თითქმის იმავე სიმალლისა ვიყავი, რაც ახლა, ჩემი ამხანაგები კი ტანმორჩილები იყვნენ, წელამდეც ვერ მწვდებოდნენ. ბუნებრივია, კლასში ვინც შემოვიდოდა, პირველად მე მომაქცევდა ხოლმე ყურადღებას. დირექტორი შემოვიდოდა თუ მეურვეუთუოდ მე გამომიძახებდნენ. როგორ არ ვცდილობდი დაბალი გამოვჩენილიყავი, არაფერი გამოდიოდა, ბეჭებში მოხრას კი მივეჩვიე.

მე სწორედ მაშინ მიმაბარეს გიმნაზიაში, როდესაც ჩვენში გამალებით ინერგებოდა კლასიკური განათლება. რუსეთში მოწვეული ყველა ეროვნების უცხოელი კლასიკური პროგრამის ცხოვრებაში გასატარებლად ამყარებდა თავის წესებს, რაც ხშირად მკვეთრად ეწინააღმდეგებოდა რუსი ადამიანის ბუნებას.

ჩვენი გიმნაზიის დირექტორი ერთი ჩერჩეტი და ახირებული კაცი იყო. ლაპარაკის დროს თითქმის ყოველი სიტყვის ბოლოში ასო „ს“-ს უმატებდა. კათედრაზე ასული ჩვეულებრივ ასე გვესალმებოდა ხოლმე:

„გამარჯობათ, ყმაწვილებო, დიახ-ს, დღეს ვისწავლით-ს ექსტემპორალეს, დიახ-ს. ჯერ კი ვნახოთ-ს რეცენზიუმს-ვერბორიუმი, დიახს-ს“.

კათედრაზე მჯდომი, იგი კალმისტრით იჩიჩქნიდა ყურებს და შემდეგ კალმისტარს წმენდდა ნაჭრით, რომელიც საგანგებოდ ამ მიზნისათვის ჯიბით დაჰქონდა.

მაგრამ ბევრს შეუნდობს უფალი იმის გამო, რომ იგი კეთილი კაცი იყო და მე ავად არ მოვიხსენიებ.

ინსპექტორიც უცხოელი გვყავდა. წარმოიდგინეთ მაღალი, ხმელი ტანი, სრულიად მოტვლეპილი საოცარი მოყვანილობის თავის ქალა, რომელსაც აშკარად აჩნდა გადაგვარების ბეჭედი, და ფერმკრთალი კანი, შორიდან ჩონჩხს რომ ამსგავსებდა მის სახეს. გრძელი ცხვირი, ძალზე გამხდარი სახე, ლურჯი სათვალით დაფარული

თვალები, გრძელი, მუცლამდე წვერი, დიდი გაფშეკილი ულვაში და გაშვერილი ყურები. თავი აწურულ, გამხდარ მხრებშუა ამოშვეროდა, მუცლის ნასახი არ ემჩნეოდა და ზედ გამუდმებით კომპრესივით ედო ბრტყელი ხელისგული. გამხდარი ფეხები, შემპარავი სიარული; ხმასაც მკერდიდან თითქოს მხოლოდ იმიტომ უშვებდა, რომ ერთ ხმოვანზე დაესვა მახვილი, ფრაზის დანარჩენი ბგერები და მარცვლები კი მოესოდომგომორებინა და შემდეგ ფურთხივით ამოესროლა. მან ფეხაკრეფით იცოდა შემოპარვა და შუა კლასში მოულოდნელად გაჩენილი, ამოანთხევდა ხოლმე:

„ადეეეეეეე! დაჯეეეეეეე!“

ეს ნიშნავდა: „ადექ! დაჯექ!“

არავინ იცის, რა მიზნით, ჩვენს დასასჯელად თუ ფიზიკური ვარჯიშისათვის, ერთი ათჯერ მაინც აგვაყენებდა და დაგვსვამდა ხოლმე, მერე ამოანთხევდა რალაც ლანძღვა-გინებას, რომელიც არავის ესმოდა, და ისევე შეუმჩნევლად გასრიალდებოდა კლასიდან, როგორც ადრე შემოსრიალდა.

ხშირად, დიდი შესვენების დაწყების დროს, მაშინ, როდესაც ბავშვები განსაკუთრებით გამხიარულდებოდნენ ხოლმე, იგი მოჩვენებასავით გამოგვეცხადებოდა კარებში, რომელსაც ჩვენი გამოსვლის ძოლოდინში ეფარებოდა. და იწყებდა ცალკეული ხმოვნების ამოფურთხებას, რის შემდეგაც ისმოდა:

„ყვეეეეეეე.... უსააააოოდ!“

ეს იმას ნიშნავდა, რომ იგი ყველას უსადილოდ გვტოვებდა. მერე მივყავდით სასადილო ოთახში, გვაყენებდნენ ჩვენს ადგილებზე და გვაიძულებდნენ ვმდგარიყავით, ვიდრე სხვა ბავშვები გემრიელად მიირთმევდნენ ჩვენ ცხვირწინ. პროტესტის ნიშნად სასადილოში მყოფ მოწაფეთა უმრავლესობა სუფრიდან გვიგზავნიდა ღვეზელს, ცივ საუზმეს და ათასნაირ ტკბილეულს, რის გამოც ეს სასჯელი სიამოვნებად გადაიქცეოდა ხოლმე. მაგრამ სიძულვილი, რომელსაც მიღვივებდა სასჯელის ეს ფორმა, ბავშვის თავმოყვარეობის აბუჩად აგდება, დღემდე ცოცხლობს ჩემს გულში და სიკვდილამდე არ დამავიწყდება.

სულ უბრალო მიზეზის გამო, საქმის ყოველგვარი გამოძიების გარეშე, ბავშვებს კარცერში სვამდნენ. კარცერში ვირთხები იყო. ასეთი ჭორიც დადიოდა, თითქოს მათ განგებ ამრავლებდნენ კარცერში, უთუოდ პედაგოგიური მიზნებით, რომ სასჯელის ზემოქმედება უფრო თვალსაჩინო ყოფილიყო.

სწავლება ძირითადად ამოიწურებოდა ლათინურ გამონაკლისთა უაზრო ჩაჩიბნითა და როგორც პოეტთა ტექსტების, ისე ჩიჭორთულ

რუსულ ენაზე მათი თარგმანების ზეთხვით. აი, მაგალითი იმ თარგმანისა, რომელსაც ჩვენ მაშინ ვიზეპირებდით. „ოდისეაში“ ერთ ადგილას ნათქვამი იყო, რომ „ცხენმა ყურები ცქვიტა“. მაგრამ უცხოელმა მასწავლებელმა ეს წინადადება სიტყვასიტყვით თარგმნა და ასე გვაზეპირებინებდა მას: „ყურები ბოლოებზე გამოეშვირა“.

სამართლიანობა მოითხოვს ვალიარო, რომ ზოგიერთი ჩემი ამხანაგი გიმნაზიიდან კარგი ცოდნით შეიარაღებული გამოვიდა და სასწავლებელში გატარებული დროის საკმაოდ სასიამოვნო მოგონებები გამოჰყვა. მე კი არასდროს არ მეხერხებოდა ზეთხვა. მძიმე სამუშაომ, რომლითაც ჩემი მეხსიერება დავტვირთე, ძლიერ გადალალა და საბოლოოდ დააუძლურა იგი. როგორც მსახიობი, რომლისთვისაც აუცილებელია მეხსიერება, მე ძალზე გულნაკლულად ვარ ამ დასაბიჩრების გამო და ყოველთვის ბოლმით ვიგონებ გიმნაზიის ხანას.

მეცნიერების დაუფლების თვალსაზრისით გიმნაზიამ ბევრი ვერაფერი შემძინა. ახლაც გული მიღონდება, როცა ვიგონებ მტანჯველ ლამეებს, რომელთაც გრამატიკისა თუ ბერძენ და ლათინ პოეტთა ლექსების ზეთხვაში ვატარებდი. ლამის თორმეტი საათია, სანთელი ილევა, ძილი თავს მართმევს, ტანჯვით ვძაბავ ყურადღებას, რომ როგორმე მოვერიო ამ ურთიერთ შორის დაუკავშირებელი სიტყვების გრძელ მწკრივს, დადგენილი თანმიმდევრობით რომ უნდა დავიმახსოვრო. გონება ველარაფერს ითვისებს, იგი წყლით გაჟღენთილი ღრუბელივითაა. მე კი ჯერ რამდენიმე გვერდი მაქვს დასაზეთხი. თუ არ ვისწავლი, მიყვირებენ, ცუდ ნიშანს დამისვამენ და იქნებ დამსაჯონ კიდეც. მაგრამ ყველაზე საშინელი — მასწავლებლის წინაშე, ადამიანისადმი მისი დამამცირებელი დამოკიდებულების წინაშე ძრწოლაა მაინც.

ბოლოს მოთმინების ფიალა აივსო, მამამ შეგვიბრალა და გადაწყვიტა გაგვეყვანეთ ამ სასწავლებლიდან.

გადავედით სხვა გიმნაზიაში, რომელიც სრულიად საწინააღმდეგო იყო სასწავლებლისა, რომლიდანაც გამოვიქეცით. აქაც ხდებოდა წარმოუდგენელი ამბები, მაგრამ სრულიად სხვაგვარი. ასე, მაგალითად, ამ გიმნაზიაში ჩვენს გადასვლამდე რამდენიმე კვირით ადრე ასეთი ამბები მოხდარა: ინსპექტორმა, ულამაზესმა მამაკაცმა და ცნობილმა ქალთა გულის მპყრობელმა, ალსაზრდელთა დორტუარებში ჩამოიარა, უცებ ერთ-ერთი ალსაზრდელი, წარმოშობით სამხრეთელი, გამოეკიდა ინსპექტორს შეშით ხელში და ესროლა, რათა ფეხი მოეტეხა თავისი უფროსისათვის. საბედნიეროდ,

ინსპექტორს მხოლოდ დაეჭეჭა ფეხი. იგი დიდხანს ავადმყოფობდა, მოწაფე კი კარცერში იჯდა. მაგრამ საქმე მიაფუჩეჩეს, რადგან მასში ქალი იყო გარეული.

იყო ასეთი შემთხვევაც. ერთ კლასში შუა გაკვეთილზე გაისმა გარმონისა და ყრუ, თითქოს შორიდან მომავალი სიმღერის ხმა. თავდაპირველად მას ყურადღება არ მიაქციეს, იფიქრეს, სიმღერა ქუჩიდან ისმისო, მაგრამ მალე გამოირკვა, რომ ხმა ისმოდა საკუჭნაოდან, რომელიც ამ კლასის შესასვლელის წინ მდებარეობდა. საკუჭნაოდან გამოათრიეს მთვრალი მოწაფე, რომელიც შიგ გამოსაძინებლად დაემალათ.

ბევრი უცნაური და ახირებული მასწავლებელი გვყავდა. ასე მაგალითად, ერთი მათგანი კლასში ყოველთვის სხვადასხვაგვარად შემოდიოდა: იღებოდა კარი, ოთახში მოჰქროდა და კათედრაზე ვარდებოდა სამასწავლებლო ჟურნალი, პედაგოგებს ნიშნებისა და შენიშვნებისათვის რომ დააქვთ თან. ჟურნალს უკან მოჰყვებოდა თვით კომიკოსი მასწავლებელი. სხვა დროს ეს მასწავლებელი მოულოდნელად, ზარის დარეკვამდე გამოგვეცხადებოდა, მაშინ როცა ჯერ ისევ დავრბოდით და ვცელქობდით კლასში. შეშინებულები მერხებს მივუსხდებოდით ხოლმე, ის კი ამასობაში გავიდოდა კლასიდან და უკან დაგვიანებით ბრუნდებოდა.

მღვდელიც გულუბრყვილო და ახირებული კაცი იყო. მის გაკვეთილებს, ჩვეულებრივ, ბერძნულისა და ლათინურის მოსამზადებლად ვიყენებდით. მოხუცის ყურადღების სხვა საგანზე გადასატანად და გაკვეთილის ჩასაშლელად, ერთი ჩემი ამხანაგი, ძალზე ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი, განუცხადებდა მღვდელს, ღმერთი არ არსებობსო.

„რას ამბობ, რას ამბობ! პირჯვარი დაიწერე!“ — შეშფოთდებოდა ხოლმე მოხუცი და იწყებდა გზააბნეულის შეგონებას. ამ საშუშაოს ანდომებდა იგი მთელ გაკვეთილს. ამხანაგს კი მოხერხებულობისა და გულმოდგინეობისათვის საუზმის დროს რამდენიმე ლვეზელით ვუმასპინძლდებოდით.

გამოსაშვები გამოცდები დიდი სიმკაცრით ტარდებოდა. ყველაზე მეტად ბერძნული და ლათინური ენების წერითი გამოცდებისა გვეშინოდა. ეს გამოცდები შენობის ძველ, უზარმაზარ, შორგვალებულ დარბაზში მიმდინარეობდა. გამოსაშვები კლასის მოწაფეებს, ჩვეულებრივ ათ-თხუთმეტ კაცს, ერთმანეთისაგან შორი-შორს დადგმულ მერხებზე სვამდნენ თითო-თითოს. თითქმის ყოველი მერხის წინ იდგა მასწავლებელი ან ზედამხედველი, რომ მოწაფეებს ერთმანეთისაგან არ გადაეწერათ. დარბაზის შუაგულში

იდგა გრძელი მაგიდა, რომლის გარშემო ისხდნენ დირექტორი, ინსპექტორი, მასწავლებელი, ასისტენტი და სხვ. მოხდა ისე, რომ საბოლოოდ უკლებლივ ყველა მოწაფემ ერთი ამხანაგისაგან გადავიწერეთ და ყველას ერთი და იგივე შეცდომები გვქონდა. მთელი საბჭო თავს იტეხდა, რომ გამოეცნოთ ეს ოინი. უნდოდათ გამოცდის თავიდან დანიშვნა და საქმის გამოძიება, მაგრამ ეს ხომ პირველ რიგში თავს მოსჭრიდა თვით უფროსებს, რომელთაც მიახლოებითაც კი ვერ გამოეცნოთ ჩვენი საიდუმლო. როგორ მოხდა ეს ამბავი? კლასში ერთის გარდა საგანი არავინ იცოდა და იმის მაგივრად, რომ გამოცდის წინ მის სწავლას შევდგომოდით, დავხურეთ წიგნები და მთელი გულისყური მივაპყარით ყრუ-მუნჯთა ანბანის შესწავლას. შებინდებიდან გვიან ღამემდე მხოლოდ ამ საქმით ვიყავით გართულნი. პირველმა მოწაფემ, რომელიც უმაღლეს ბალზე წერდა საგამოცდო სამუშაოს, ყველას თვალწინ, თითებით გვიკარნახა იგი ჩვენ. მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო. მე უკვე ცოლშვილიანი კაცი ვიყავი, როდესაც ჩემს ყოფილ ბერძნულის მასწავლებელს შევხვდი. მას არ დავიწყებოდა ეს ამბავი და ძალიან მთხოვდა საიდუმლო გამემხილა მისთვის.

„არავითარ შემთხვევაში არ გეტყვით! — მივუგე მე ნიშნის მოგებით. — ამ საიდუმლოს მე ჩემს ბავშვებს ვუანდერძებ, თუ თქვენ არ შეეცდებით ბავშვის სწავლის წლები აქციოთ ნათელ სიზმრად, მთელი სიცოცხლის მანძილზე რომ გაჰყვება მას, და არა კატორღად, რომელსაც საზარელი კოშმარივით ვიგონებთ!“

მცირე თეატრი

მცირე თეატრმა ყოველგვარ სკოლაზე მეტად შეუწყო ხელი ჩემს გონებრივ განვითარებას: მასწავლა მშვენიერების ხილვა და მშვენიერებით ტკბობა. და განა არის რაიმე ესთეტიკური გრძნობისა და გემოვნების ამგვარ აღზრდაზე უფრო სასარგებლო?

მცირე თეატრის ყოველი სპექტაკლისათვის საგანგებოდ ვემზადებოდი. ამ მიზნით შევადგინეთ ახალგაზრდობის მცირერიცხოვანი წრე, სადაც ერთად ვკითხულობდით პიესას თეატრის რეპერტუარიდან, ვსწავლობდით პიესაზე შექმნილ ლიტერატურას, კრიტიკას, ვაყალიბებდით ჩვენს შეხედულებებს ამ ნაწარმოებზე. შემდეგ ყველანი ერთად მივდიოდით სპექტაკლზე. სპექტაკლის შემდეგ კი საუბარში ვამოწმებდით ჩვენს შთაბეჭდილებებს. მერე

ისევ ვესწრებოდით ამ სპექტაკლს და ისევ ვკამათობდით მის ირგვლივ. აზრთა გაცვლა-გამოცვლის დროს ძალიან ხშირად მჟღავნდებოდა ჩვენი უცოდინარობა მეცნიერებისა თუ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში. ვცდილობდით დანაკლისის გამოსწორებას, ცოდნის შევსებას და ამ მიზნით ვმართავდით ლექციებს შინ თუ გარეთ. მცირე თეატრი გახდა ის ბეჭედი, რომელიც ჩვენი ცხოვრების სულიერსა და ინტელექტუალურ მხარეს წარმართავდა.

თეატრის დიდ სიყვარულს თანდათან დაემატა ცალკეული მსახიობების მიმართ სიყვარული და თაყვანისცემა. კარგად მახსოვს მცირე თეატრის შესანიშნავი, გასაოცარი მსახიობები, ტალანტებისა და გენიოსების მთელი წყება. თავის დროზე გალაღებული იტალიური ოპერით, რომელიც თითქმის მთლიანად სახელგანთქმულ მომღერალთაგან შედგებოდა, მცირე თეატრის ტალანტების უსაზღვრო სიმდიდრემაც გამანებივრა.

უთუოდ შეგიმჩნევიათ, ზოგჯერ თეატრალურ ცხოვრებას ძალიან დიდხანს, გულისშემაღონებლად დიდხანს მოუდუნდება ხოლმე მაჯისცემა და მაშინ ჰორიზონტზე არ ჩანან არც ნიჭიერი დრამატურგები, არც მსახიობები, არც რეჟისორები. მაგრამ მოულოდნელად ბუნება როგორღაც ამოსტყორცნის ხოლმე მთელ დასს, მათ მწერალსა და რეჟისორსაც ამოაყოლებს და აი, ესენი ერთად ქმნიან სასწაულს, ქმნიან თეატრის ეპოქას.

მათ მერე მოდიან დიდ ადამიანთა, ეპოქის შემქმნელთა საქმის გამგრძელებელნი. ისინი ითვისებენ ტრადიციას და შემდგომი თაობისათვის ხელმისაწვდომს ხდიან მას. მაგრამ ტრადიცია ჭირვეულია. იგი მეტერლინკის ლურჯი ფრინველივით სახეს იცვლის, იქცევა ხელობად და მხოლოდ უმნიშვნელოვანესი მარცვალი განაგრძობს არსებობას თეატრის ახალ აღორძინებამდე. აღორძინებული თეატრი ითვისებს დიდებულის, მარადიულის ამ მარცვალს და მას თავისას, ახალს უმატებს. ეს ახალი თავის მხრივ მიემართება თაობებისაკენ, გზადაგზა კვლავ ეკარგება ბევრი რამ, იმ უმცირესი ნაწილის გარდა, რომელიც ხვდება საერთო, მსოფლიო საგანძურში, ადამიანთა მომავლის დიადი ხელოვნების პლასტებს რომ ინახავს.

რუსულ თეატრშიც იყო თავისი შემადგენლობით განუმეორებელი დასები. შჩეპკინის დროს ცხოვრებამ სცენის ოსტატთა მთელი პლეადა ამოისროლა: კარატიგინი, მოჩალოვი, სოსნიცკი, შუმსკი, სამარინი სამოილოვი, სადოვსკები, ნიკულინა-კოსიცკაია, ჟივოკინი, აკიმოვა, ვასილიევები, დიდი მარტინოვი, ნიკულინა. ზოგი მათგანი, მაგალითად, თვით შჩეპკინი და სამარინი, თავდაპირველად უბრალო, უწიგნური ადამიანები იყვნენ, თვითონ ისწავლეს

წერა-კითხვა დაეწაფნენ განათლებას და გახდნენ გოგოლის, ბელინსკის, აქსაკოვის, გერცენის, ტურგენევის და სხვათა მეგობრები. ცოტა ხნის შემდეგ ცხოვრებამ კვლავ წამოსწია ნიჭიერ მსახიობთა ახალი ჯგუფი. ამ ჯგუფს ეკუთვნის ფედოტოვა, ერმოლოვა, ვარლამოვი, დავიდოვი, იუჟინი და სხვანი.

კარგად მახსოვს ვასილი ეგნატეს ძე ჟივოკინი. სცენაზე რომ გამოვიდოდა, პირდაპირ მაყურებლისაკენ გამოემართებოდა, რამის წინ გაჩერდებოდა და მთელ თეატრს თავისი სახელით მიესალმებოდა ხოლმე. იქუხებდა ოვაცია და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებდა იგი როლის შესრულებას. ეს, ერთი შეხედვით, სერიოზული თეატრისათვის შეუფერებელი ხუმრობა სრულიად დასაშვები იყო ჟივოკინისათვის, იმდენად უხდებოდა მის არტისტულ ბუნებას. საყვარელ მსხიობთან შეხვედრისას მაყურებელთა გულს სიხარული ავსებდა. მას ერთხელ კიდევ უწყობდნენ გრანდიოზულ ოვაციას იმიტომ, რომ ჟივოკინი იყო, იმიტომ, რომ ჩვენს დროში ცხოვრობდა, იმიტომ, რომ გვანიჭებდა სიხარულით აღსავსე დაუვიწყარ წუთებს, რომელიც ამშვენებს ჩვენს ცხოვრებას, იმიტომ, რომ ყოველთვის მხნე და მხიარული იყო, იმიტომ, რომ ყველას უყვარდა. მაგრამ იმავე ჟივოკინის შეეძლო ყოფილიყო ტრაგიკულამდე სერიოზული თავისი როლის ყველაზე სასაცილო და ხშირად საოხუნჯო ადგილებშიც კი. მან იცოდა ერთი საიდუმლო, იცოდა, როგორ ეცინებინა მაყურებელი სერიოზულობით. როდესაც ჟივოკინი თავისი დიდი ნიჭის მთელი უშუალობით იტანჯებოდა, აქეთ-იქით აწყდებოდა, საშველად მოუხმობდა, მაყურებელი ხარხარებდა, იგუდებოდა, ისე სასაცილო იყო მისი სერიოზული დამოკიდებულება რაღაც წვრილმანის გამო ატეხილი აურზაურის მიმართ. ჟივოკინის სახისა და მიმიკის აღწერა ადამიანის ძალ-ღონეს აღემატება. ეს იყო უსაზღვრო მომხიბვლელობის გონჯი, რომლის შეყვარების, გულში ჩაკვრისა და მიალერსების გრძნობა შეგიპყრობდათ. სცენაზე მისი სიმშვიდისა და სიკეთისათვის შეიძლებოდა მარადიული სიკეთისა და სიმშვიდის განსახიერება გეწოდებინათ.

მეორე გენიოსი შუმსკიც შესანიშნავად მახსოვს. მსოფლიოს რომელ ვარსკვლავთან შეიძლება მისი შედარება? მე ვფიქრობ, კოკლენთან, — არტისტულობის, როლის საუკეთესო მონახაზისა და დამუშავების თვალსაზრისით. მაგრამ შუმსკის ერთი უპირატესობა ჰქონდა — ყოველთვის გულწრფელი იყო. ამ მხრივ იგი ტოლს არ დაუდებდა რომელიც გნებავთ ფრანგულ სცენარელის. შუმსკი კომედიის გარდა ტრაგედიაშიც თამაშობდა და აქაც ისეთივე არ-

ტისტული, დახვეწილი და არისტოკრატული იყო, როგორც ქომიკურ როლებში.

სამარინი, ახალგაზრდობაში მოხდენილი ყმაწვილი კაცი, ფრანგული სახეების შემსრულებელი, სიბერეში იყო იდეალური ფამუსოვი, თავისი ბებრული, ოდნავ გათქვირული სილამაზით, გასაოცარი ხმით, დიქციით, დახვეწილი მანერებითა და დიდი ტემპერამენტით.

მედვედევა შესანიშნავად მახსოვს, არა მარტო როგორც მსახიობი, არამედ როგორც საინტერესო, ხალასი ნიჭის ადამიანი. გარკვეული თვალსაზრისით, იგი ჩემი მასწავლებელი იყო და დიდი გავლენაც მოახდინა თავის დროზე. კარიერის დასაწყისში იგი ახალგაზრდა ქალთა როლებს ასრულებდა და საშუალო ნიჭის მსახიობად ითვლებოდა, მოხუცებულობის ჟამს კი იპოვა თავისი ჭეშმარიტი ადგილი, აირჩია სახიფათო როლების ამპლუა, რომელიც თითქოსდა სჭვანგებოდ მისთვის განემზადებინა ბუნებას. მან გამონახა თავის არსებაში ის მეტყველი ფერები, რომელთა დახმარებითაც სცენაზე დაუვიწყარ სახეებს ქმნიდა. იგი იყო ჭეშმარიტი სახასიათო მსახიობი, პირად ცხოვრებაშიც კი ვერ სძლებდა ისე, რომ არ განესახიერებინა მის მიერ დანახული სახასიათო ტიპების მთელი გალერეა. მედვედევა სახეებით მეტყველებდა; როდესაც იგი გიამბობდათ, ჩემთან ესა და ეს კაცი იყო და ესა და ეს მითხრაო, ნათლად დაინახავდით, თუ ვინ იყო მისი თანამოსაუბრე და როგორ ლაპარაკობდა.

ერთხელ მის ბინაზე ასეთი სცენის მოწმე გავხდი: მსახიობი ავად იყო და არ შეეძლო თამაში ახალ პიესაში, რომელიც მცირე თეატრში იდგმებოდა. მე ვიცოდი, როგორ იტანჯებოდა მედვედევა იმის გამო, რომ სხვას უნდა შეეცვალა ახალ როლში და წავედი, რათა მასთან გამეტარებინა ის სალამო. შინ არავინ დამიხვდა, ყველა თეატრში წასულიყო, ერთი გადალრძუებული დედაბრის გარდა, რომელსაც მედვედევა სამადლოდ ინახავდა. დავაკაკუნე და უხმაუროდ შევედი სასტუმრო ოთახში. შუა ოთახში დაბნეული და თმაგაწეწილი მედვედევა იჯდა. მისმა გარეგნობამ შემაკრთო, მაგრამ მსახიობმა დამამშვიდა და ეს მითხრა:

..აი, ხომ ხედავთ, ვთამაშობ. ცალი ფეხი სამარეში მიდგას ბებერ სულელს და მაინც ვთამაშობ! ალბათ რომ მოვკვდები, იქაც, საფლავშიაც, ვითამაშებ!“

„რას თამაშობთ?“ — დავინტერესდი მე.

„სულელს, — მიპასუხა მან და დაიწყო მოყოლა: — ექიმთან მივიდა სულელი დედაკაცი, ვთქვათ, მზარეული, ანდა უბრალოდ

ოფელი ქალი. მივიდა და დაჯდა. გვერდზე ბოსტნეულით სავსე პარკი მოიდო — აგერ, აქეთ შვილიშვილის პალტო დადო. ზის და იცქირება, ხედავს, მის წინ სურათი ჰკიდია, სარკე. დაინახა თავისი გამოსახულება და გაუხარდა. თმა აიბულულა ხილაბანდის ქვეშ, უყურებს, სარკეში დედაკაციც ისწორებს თმას. გაიღიმა".

იმ ღიმილზე უფრო სულელურს, რომელიც მედვედევას სახეზე აისახა, ძნელად წარმოიდგენს ადამიანი.

„გამოდის ექიმი. ეძახის. დედაკაცი მეზობელ ოთახში შედის და ბარგსაც თან მიათრევს. „რა მოგივიდა? — ეკითხება ექიმი, — სად გტკივა?"

„გადავყლაპე!"

„რა გადაყლაპე!"

„ლურსმანი გადავყლაპე".

„დიდი იყო??"

„აი, ამოდენა!" — და რამდენიმე გოჯის სიგრძე ლურსმანი უჩვენა.

„მაგოდენა ლურსმანი რომ გადაგეყლაპა, ხომ სულს გააფრთხობდი, დედაბერო!"

„რად გავაფრთხობდი, ხომ ხედავ, ცოცხალი ვარ!"

„მაშ, რაღა გაწუხებს?"

„მაწვება. აი, ხან აქ გამომებერა, ხან კიდევ იქა". — დედაკაცმა რამდენიმე ადგილას მიიდო ხელი.

„აბა, გაიხადე!" — უთხრა ექიმმა და გავიდა.

დედაკაცმა დაიწყო გახდა, გაიძრო ქურქი, თავსაფარი მოიხადა, მერე ზედატანი გადაიძრო, გაიხადა ქვედატანი, პერანგი და ფეხსაცმლის გახდას შეუდგა, მაგრამ ფეხებს ვერ მიწვდა, მუცელი უშლიდა. დაჯდა იატაკზე და გაიხადა ჯერ ერთი, მერე მეორე ფეხსაცმელი, წინდას ექაჩება, მეორე ფეხს იწველიებს. სულ რომ გაიხადა ყველაფერი, ასადგომად წამოიწია, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ ადგა. ბოლოს რის ვაი-ვაგლახით წამოდგა, დაჯდა სკამზე და ხელები აი, ასე დაიკრიფა!"

ჩემ წინ თითქოს მართლა იჯდა ტიტველი დედაკაცი.

ნადეჟდა მიხეილის ასულს ახასიათებდა თითქმის ბავშვური უშუალობა, რომელიც სრულიად მოულოდნელი ფორმით იჩენდა ხოლმე თავს. აი, ერთი შემთხვევა მისი ცხოვრებიდან: იგი კარგად გვიჩვენებს როგორც ამ თვისებას, ისე მისი დაკვირვების დიდ უნარს, მახვილ თვალს, რაც ასე აუცილებელია სახასიათო მსახიობისათვის. მედვედევა ხომ ძირითადად სახასიათო მსახიობი იყო. მოხუცებულობის ჟამს ნადეჟდა მიხეილის ასულს დაუნიშნეს

სახელმწიფო პენსია და მისმა მადლიერების გრძნობამ ალექსანდრე III-სადმი უსაზღვრო სიყვარულში ჰპოვა გამოხატულება. როდესაც ალექსანდრე III გარდაიცვალა, მოხუცმა, ავადმყოფმა მედვედევამ მოისურვა ყოველ მიზეზს გარეშე ენახა მოსკოვში ცხედრის ჩამოსვენება. ექიმებს ყოველგვარი მღელვარება სახიფათოდ მიაჩნდათ მისი ავადმყოფი გულისათვის, მაგრამ ნადეჟდა მიხეილის ასულმა ისე დაიჩემა წასვლა, რომ ბოლოს და ბოლოს იძულებულნი გახდნენ შეესრულებინათ ეს სურვილი. მიასნიცკის ქუჩაზე, ერთ-ერთ სახლში, საიდანაც შეიძლებოდა პროცესიის დანახვა, ფანჯარა მოხსნეს და დილაადრიანად წაიყვანეს მსახიობი ექიმებისა და ახლობელთა მთელი შტატის თანხლებით. ყველანი ვლელავდით, რადგან ავადმყოფის გული გვაშინებდა — ყოველ წუთს მოსალოდნელი იყო სამწუხარო დასასრული. როცა სამგლოვიარო პროცესია გამოჩნდა, ავადმყოფი ნერვიულმა კანკალმა აიტანა, ყველა მოემზადა, — ერთს მიქსტურა ეჭირა, რომ წამსვე ჭიქაში ჩაესხა, მეორეს წვეთები და ჭიქა, მესამეს — ნიშადურის სპირტი. დავიძაბეთ და აი, სრულიად მოულოდნელად, ნადეჟდა მიხეილის ასულის მხიარული, თითქმის აღტაცებული და ბავშვურად უშუალო წამოძახილი გაისმა:

„უკანალს შეხედეთ, უკანალს, როგორი უკანალი აქვს!“

მას თვალში მოხვდა კატაფალკის კოფოზე მჯდარი მეეტლის ფართო, მრგვალი, არმიაკის უხეშ, მსხვილ ნაოჭებში გახვეული უკანალი. ამ გავამ ისე შთანთქა ნიჭიერი მსახიობის ყურადღება, რომ კუბოც კი გადაავიწყდა. მსახიობის ინსტინქტმა და სახასიათო მსახიობის მახვილმა თვალმა სძლიეს ერთგული ქვეშევრდომის პატრიოტულ გრძნობებს.

მცირე თეატრის მსახიობს ალექსანდრე პავლეს ძე ლენსკის უჩვეულო სცენური სიფაქიზე ახასიათებდა. ამ მხრივ მას მხოლოდ კაჩალოვი თუ შეედრება. მე შეყვარებული ვიყავი ლენსკიზე, მიყვარდა მისი დაბინდული, ფიქრიანი, დიდი ცისფერი თვალები, სიარული და პლასტიკა, საოცრად მეტყველი, ლამაზი, ხელები, ტენორის ტემბრის მქონე საამო ხმა. ძლიერ მომწონდა მისი დახვეწილი გამოთქმა, ფრაზის ფაქიზი გრძნობა; თაყვანს ვცემდი მის მრავალმხრივ ნიჭს სცენაზე თუ ფერწერის, სკულპტურისა და ლიტერატურის სფეროში. რაღა თქმა უნდა, თავის დროზე გულმოდგინედ ვცდილობდი მიმებაძა მისი ყველა ლირსებისა (ამაოდ) და ნაკლოვანებისათვის (წარმატებით).

გლიკერია ნიკოლოზის ასულ ფედოტოვაზე აქ ორიოდე სიტყვის თქმით დავკმაყოფილდები, რადგან ქვემოთ ბევრი რამ უნდა

მოგახსენოთ მასზე და იმ მხატვრულსა თუ ეთიკურ გავლენაზე, რომელიც მან ჩემზე მოახდინა. ფედოტოვა, პირველ ყოვლისა, უნიჭიერესი მსახიობი, საოცრად არტისტული, პიესის შინაგანი არსის საუკეთესო ინტერპრეტატორი, თავისი გმირების სულიერი სამყაროს საუკეთესო ამომცნობი იყო, მხატვრული სახის შემქმნელი და ბრწყინვალე ვირტუოზი სამსახიობო ტექნიკის დარგში.

გამოჩენილ მსახიობთა ეს სია, რომელთაც უდიდესი გავლენა მოახდინეს ჩემზე და ყოველთვის სცენის შემოქმედთა ბრწყინვალე ნიმუშებად რჩებოდნენ, სრული არ არის. მას აკლია მ. სავინა, ო. და პ. სადოვსკები, პ. სტრეპეტოვა, ნ. ნიკულინა, ე. ლეშკოვსკაია და მრავალი უცხოელი მსახიობი.

ამას გარდა, ადგილის უქონლობის გამო ვერაფერს ვამბობ მათზე, ვინც, ა. იუჟინის მსგავსად, ჩემთან ერთად იწყებდა თავის კარიერას.

მაგრამ ერთი მსახიობისათვის რომელმაც ამ ცოტა ხნის წინათ დაგვტოვა, გამონაკლისი უნდა დავუშვა და მოგითხროთ, რა იყო იგი ჩემთვის. მე ერმოლოვაზე მოგახსენებთ.

ძარია ხიკოლოზის ასული ერმოლოვა — მთელი ეპოქაა რუსული თეატრის ისტორიაში. ჩვენი თაობისათვის კი იგი ქალურობის, სილამაზის, ძალის, პათოსის, გულწრფელი სისადავისა და თავმდაბლობის გახსახიერება გახლდათ. განსაცვიფრებელი იყო ერმოლოვას მონაცემები. მას ჰქონდა გენიალური ალღო, შთაგონებული ტემპერამენტი, ნატიფი მგრძნობელობა, უსასრულო სულიერი სიღრმეები. ერმოლოვა არ იყო სახასიათო მსახიობი. ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, თითქმის განუწყვეტლივ, მოსკოვიდან გაუსვლელად, ყოველდღიურად ცხოვრობდა იგი მოსკოვის სცენაზე, თავისი პიროვნებისაგან განუყოფლად, თითქმის ყველა როლში სდებდა საკუთარი სულის ნაწილს და მიუხედავად ამისა, განსაკუთრებულ სულიერ სამყაროს გადაშლიდა ხოლმე მაყურებლის წინაშე, განსაკუთრებულს და არა ისეთს, როგორიც წინა როლში წარმოადგინა, არა ისეთს, როგორსაც უჩვენებდნენ სხვები.

ერმოლოვას მიერ შესრულებულ თითოეულ როლს ჩვენს მეხსიერებაში დამოუკიდებელი ადგილი აქვს დამკვიდრებული, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა შექმნილია ერთი და იმავე ორგანული მასალისაგან, თითოეული მისი მთლიანი სულიერი სამყაროს პირმშოა.

ერმოლოვასაგან განსხვავებით, მისი ტიპის სხვა მსახიობები ჩვენს მეხსიერებაში ტოვებენ მოგონებებს მათ პიროვნებაზე და

ახა როლებზე, რომლებიც ძლიერ ჰგვანან ხოლმე ერთმანეთს და თვით შემსრულებელს.

ერმოლოვა ქმნიდა მრავალრიცხოვან, სხვადასხვა სულიერი სამყაროს ამსახველ სახეებს, თამაშის ერთი და იმავე, სპეციფიკური, ერმოლოვასეული ხერხებით, მისთვის ტიპური მდიდარი ექსტიკულაციით, დიდი გზნებით, ფიცხელი მოძრაობით, რაც ხშირად ბორგვაში გადაიზრდებოდა ხოლმე, ვნებათაღელვის უსაზღვრო ვულკანისებური აფეთქებებით, გასაოცარი უნარით გულწრფელი ტირილის, ტანჯვისა და რწმენისა იმის მიმართ, რაც სცენაზე ხდებოდა.

მარია ნიკოლოზის ასულს შესანიშნავი გარეგნული მონაცემები ჰქონდა: მშვენიერი სახე, შთაგონებული თვალები, ვენერას ტანი, დაბალი, მკერდისმიერი თბილი ხმა, პლასტიკურობა, ჰარმონიულობა და რიტმულობა სცენაზე ბორგვის, უკიდურესი თავდავიწყების მომენტებშიც კი, უსაზღვრო მიმზიდველობა და სცენურობა მის ნაკლოვანებებსაც ღირსებად აქცევდა.

ერმოლოვას ყოველი მოძრაობა, სიტყვა, მოქმედება, თუნდაც უხეირო, მცდარი, შინაგანად მაინც თბილი, ალერსიანი, მგზნებარე ან მთრთოლვარე გრძნობით იყო გამთბარი. ყველა ამ ღირსებასთან ერთად ბუნებით ჰქონდა მომადლებული გასაოცარი, განუმეორებელი უნარი როლის ფსიქოლოგიური წვდომისა. ქალის სულიერი ძვრების ამ ნათელმხედველმა ყველაზე უკეთ იცოდა, როგორ გაეხსნა და წარმოედგინა „Das ewig Weibliche“[1], როგორ ეჩვენებინა ქალის გულამაჩუყებელი, შემაძრწუნებელი, ზოგჯერ კი უკიდურესად კომიკური სულის კუნჭულები.

ვინ მოთვლის, რამდენჯერ აუტირებია მთელი დარბაზი, უკლებლივ ყველა, კაცი თუ ქალი. მაგრამ დიდი მსახიობის ზემოქმედებისა და გატაცების ძალა სრულად რომ შეგეფასებინათ, მას სცენაზე უნდა შეხვედროდით. მე ღირსი გავხდი ამ სიხარულის, პატივის და ბედნიერებისა, როდესაც ნიჟნი-ნოვგოროდში მასთან ერთად ვითამაშე „უმზითვოში“ პარატოვის როლი. ეს იყო დაუვიწყარი სპექტაკლი, რომელშიც, როგორც მეჩვენა, წამით გენიალურიც კი გავხდი. ეს არცაა გასაკვირი. შეუძლებელი იყო ერმოლოვასთან ერთად ყოფილიყავით სცენაზე და მისი მადლი არ მოგცხებოდათ.

საოცარი, იყო, ერმოლოვას ისე გულწრფელად არ ესმოდა თა-

---

[1] მარად ქალური (გერმ.).

ვისი სიდიადე. ავადმყოფურად მორცხვი, მორიდებული და თავმდაბალი, ახალ როლს რომ შესთავაზებდნენ, აენთებოდა, წამოხტებოდა ადგილიდან, გაწითლდებოდა და იწყებდა ოთახში აქეთ-იქით სიარულს. მერე მხსნელ პაპიროსს მივარდებოდა, ნერვიული მოძრაობით მოუკიდებდა, თან ნაწყვეტ-ნაწყვეტად წარმოთქვამდა თავისი დაბალი ხმით:

„აბა, რას ამბობთ, ღმერთმა დაგიფაროთ! სად შემიძლია... მე ხომ არაფერი არ გამაჩნია მაგ როლისათვის!.. რად მოვკიდო ხელი იმას, რაც ჩემი საქმე არ არის! განა ცოტაა ახალგაზრდა მსახიობი? აბა, რა სათქმელია!“

დიდი მსახიობები, რომელთა რამდენიმე შტრიხით მოხაზვაც აქვს ცადე, თავისი არტისტული და პირადი ცხოვრებით დამეხმარნენ შემექმნა მსახიობის იდეალი, რომლისკენაც მივისწრაფოდი ჩემს შემოქმედებაში. მათ დიდი გავლენა მოახდინეს ჩემზე და ხელი შეუწყვეს ჩემს მხატვრულ და ეთიკურ აღზრდას.

პირველი დებიუტი

მოსკოვის მახლობლად, ჩვენი მამულის შუა ეზოში მდგარი მცირე ფლიგელი, სადაც სამი წლისა პირველად გამოვედი სცენაზე, დაიბეჭდა. ყველას ძალიან დაგვენანა, ეს იყო ერთადერთი ადგილი, სადაც შეგვეძლო თავი მოგვეყარა და გვემღერა, გვეხმაურა, გვეცეკვა ისე, რომ ხელი არავის შეშლოდა. ახლა რალა გვექნა! ჩვენ კი არა, მეზობლებიც დასტიროდნენ მას. თხოვნაზე მამამ უარი ვერარა თქვა და გადაწყვიტა, იმავე ადგილზე აეშენებინა ახალი ნაგებობა დიდი დარბაზით, რომელშიც საჭიროების დროს შინაური სპექტაკლებიც დაიდგმებოდა. მე ვფიქრობ, ამ გადაწყვეტილების მიღების დროსაც მამას ამოძრავებდა მისი განუშორებელი საზრუნავი, რომ შვილები სახლს არ მოწყვეტოდნენ. ამის გამო იგი ყოველთვის ითვალისწინებდა ჩვენს სურვილებს და თავის ცხოვრებასაც ახალგაზრდობის მოთხოვნებს უფარდებდა. რაკი სიტყვამ მოიტანა, აქვე მინდა ვთქვა, რომ ჩემი მშობლების ამ ტაქტიკის წყალობით, ჩვენი სახლი ხშირად იცვლიდა სახეს იმის მიხედვით, თუ რა ამბები ხდებოდა ოჯახში.

ასე, მაგალითად, მამამ, ცნობილმა ქველმოქმედმა, გლეხებისათვის საავადმყოფო დააარსა. უფროს დას შეუყვარდა საავადმყოფოს ერთ-ერთი ექიმი და მთელი ოჯახი მედიცინამ გაიტაცა. ყოველი მხრიდან მოედინებოდნენ ავადმყოფები. ქალაქიდან ჩამოდიოდნენ

და ჩვენთან იყრიდნენ თავს ექიმები, ჩემი **beau frére**-ის ამხანაგები. მათ შორის დრამატული ხელოვნების მოყვარულებიც იყვნენ. წამოვიწყეთ შინაური სპექტაკლები, ყველანი სცენისმოყვარეებად ვიქეცით. მალე მეორე და ჩვენი მეზობლით — ახალგაზრდა გერმანელი კომერსანტით დაინტერესდა. ჩვენი ოჯახი გერმანულად ალაპარაკდა და უცხოელებით აივსო. გატაცებულები ვიყავით ცხენოსნობით, დოლით, მარუსათი, ათასგვარი სპორტით. ჩვენ, ყმაწვილკაცები ვცდილობდით ევროპულად ჩაგვეცვა, ვისაც შეეძლო, პატარა ბაკებიც მოუშვა და თმაც მოდის მიხედვით დავაგვარცხნა. მაგრამ აი, ერთ-ერთ ძმას შეუყვარდა ქალიშვილი უბრალო რუსის ჯარისა, უსაყელო ხიფთანებში და მალალყელიან რუსულ ჩექმებში გამოწყობილები რომ დადიან, და მთელი სახლი გამდაბიოვდა. მაგიდაზე განუწყვეტლივ თუხთუხებდა სამოვარი, ყველანი ჩაით ვიჭყიპებოდით, ბეჯითად დავდიოდით ეკლესიაში, ვაწყობდით საშენიმო წირვა-ლოცვას, ვიწვევდით საუკეთესო საეკლესიო გუნდებსა და მგალობლებს და თვითონაც ვგალობდით წირვის დროს. ამ დროისათვის მესამე დას ველოსიპედისტი შეუყვარდა. ყველამ ჩავიცვით ძალის ყინდები, ძოკლე შარვლები, ვიყიდეთ ველოსიპედები და ვისწავლეთ სიარული ჯერ სამ, მერე კი ოთვლიან ველოსიპედებზე. და ბოლოს, მეოთხე დას ოპერის მომღერალი შეუყვარდა და მთელი ოჯახი ამღერდა. მრავალი ცნობილი რუსი მომღერალი, მაგალითად, სობინოვი, სეკარ-როჟანსკი, ოლენინი, ჩვენი ოჯახის ხშირი სტუმრები იყვნენ, განსაკუთრებით სოფლად. ვმღეროდით შინაც და გარეთაც, დღისით — რომანსებს, ღამით — სერენადებს. ვმღეროდით ნავზე და მდინარის პირას მოწყობილ საბანაოზე. ყოველ ცისმარე დღეს, ხუთ საათზე, სადილობის წინ მომღერლები საბანაოზე იყრიდნენ თავს. ადიოდნენ საბანაოს სახურავზე, მწკრივში დგებოდნენ და ასრულებდნენ კვარტეტს. ფინალური ნოტის წინ სახურავიდან თავდაყირა ცვიოდნენ წყალში, ყვინთავდნენ. მერე წყლის ზედაპირზე ამოჰყოფდნენ თავს და უმაღლესი ნოტით ამთავრებდნენ კვარტეტს. ის, ვინც ყველაზე ადრე დაამთავრებდა სიმღერას, მოგებული იყო.

ვინ იცის, შესაძლოა, ამ მეტამორფოზებმა და სახეცვლილებებმა მთელი ჩვენი სახლისა და ოჯახის წევრების განუწყვეტელმა გართობამ, რაც ტანისამოსის შეცვლამდეც კი მიდიოდა, გარკვეული გავლენა მოახდინეს ჩემზე, როგორც მსახიობზე და სახასიათო როლებში გარდასახვას მიმაჩვიეს.

იმ დროს, რომელზეც მოგახსენებთ, გატაცებული ვიყავით სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებით. აი, რატომ იყო დროული ახალი

თეატრის აგება. ფლიგელი აშენდა და მიგვიღეთ ნამდვილი პატარა თეატრი ყოველგვარი სათავსოთი, მსახიობთა საპირფარეშოებითა და სხვ.

ახალი შენობის აგება რაიმე სპექტაკლის დადგმით უნდა აღგვენიშნა. მაგრამ სად გვეშოვა მსახიობთა პერსონალი, რეჟისორი და სხვა? იძულებულნი ვიყავით თითქმის ძალით მოგვეკრიბა მსახიობები ჩვენი ოჯახის წევრთა, ნათესავთა, ნაცნობთა და გუვერნიორთაგან. ზოგი მათგანი ძალით რომ ჩავითრიეთ სპექტაკლის დადგმაში, სამუდამოდ დაავადდნენ თეატრალური სენით. მაგალითად, ჩემი ძმა ვ. ალექსეევი და და ზ. ალექსეევა (სოკოლოვა) ჩემთან ერთად გამოვიდნენ მაშინ თეატრალურ ასპარეზზე და ახლა, სიბერის ჟამს, ჩვენ კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს ამ სფეროში. ჩვენი სახლი კი, რომელიც ხშირად იცვლიდა სახეს, მაშინ სცენისმოყვარულ თეატრალურ ყაიდაზე განეწყო და ყველა, მათ შორის დედა და მამაც, მსახიობთა რიგებში ჩადგნენ. ჩვენმა რეპეტიტორმა, სტუდენტმა, რომელიც თავის თავს, გარკვეული თვალსაზრისით, სპექტაკლების საქმის სპეციალისტად თვლიდა (მას წრე ჰყავდა), რეჟისორობას მოჰკიდა ხელი.

დაიწყო სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელი დაუსრულებელი ფუსფუსი: პიესების კითხვა და ამორჩევა. ყველას უხდა ჰქონოდა როლი მისი გემოვნების მიხედვით, თანაც, ხაწყენი რომ არ დარჩენილიყო, ეს როლი სხვისაზე ნაკლები არ უხდა ყოფილიყო. ბოლოს იძულებულნი გავხდით, სპექტაკლი რამდენიმე თითო აქტიანი პიესისაგან შეგვედგინა. მხოლოდ ამ გზით ძეიძლებოდა ყველასათვის სამუშაო გამოგვეძებნა.

ჩემთვის რა როლი ამერჩია?

როგორი იყო ჩემი მაშინდელი იდეალი?

იგი პრიმიტიული გახლდათ. მე მინდოდა მხოლოდ ჩემს საყვარელ მსახიობს, ნიკოლოზ ეგნატეს ძე მუზილს, მიმიტ ადამიანთა როლების შემსრულებელ კომიკოსს დავმსგავსებოდი. მსუქნად მქონდა ისეთივე ხმა, ისეთივე მანერები, როგორიც მას ჰქონდა. მათ მე ყველაზე მეტად ვაფასებდი ნეტარხსენებულ მშვენიერ მსახიობში. ამიტომაც მთელი ჩემი მუშაობა იმით განისაზღვრებოდა, რომ როგორმე გამომემუშავებინა მისი გარეგნული ხერხები და მასავით ჩახლეჩილი ხმით მელაპარაკა. მინდოდა მისი ზუსტი ასლი ვყოფილიყავი. რალა თქმა უნდა, ავირჩიე პიესა, რომელშიაც ის თამაშობდა. ცხადია, არ შემეძლო მთლიანად არ მიმებაძა მისთვის. პიესას ერქვა „ჭიქა ჩაი“. ეს იყო ერთმოქმედებიანი ვო-

დევილი. მე ვიცოდი ყველა ადგილი, მიზანსცენა, ვიცნობდი საყვარელი მსახიობის ყოველ ინტონაციას, ჟესტს, მიმიკას... რეჟისორს ბევრი ალარაფერი ჰქონდა ჩემთან გასაკეთებელი, რადგან როლი უკვე შექმნილი იყო სხვის მიერ და მე არაფერი დამრჩენოდა, გარდა იმისა, რომ გაძეძეორებინა ის, რაც გაკეთებული იყო და ბრმად მიმებაძა ორიგინალისათვის. სცენაზეც თავს თავისუფლად, არხეინად ვგრძნობდი.

სულ სხვა მდგომარეობა მქონდა ვოდევილში „მოხუცი მათემატიკოსი, ან სამაზრო ქალაქში კომეტის გამოჩენა“, სადაც მოხუცის როლს ვასრულებდი. ამ როლში არავინ მენახა და ამიტომ არც არავინ მესახებოდა, რომ მისთვის მიმებაძა, როლი მეჩვენებოდა ცარიელი, ხორცშეუსხმელი, გამოშიგნული. მე მზა სცენური სახე მჭირდებოდა. იძულებული ვიყავი, მომესაზრებინა, როგორ ითამაშებდა ამ როლს ესა და ეს მსახიობი, რომლის თამაშის ხერხებსაც კარგად ვიცნობდი და რომლის მიბაძვაც არ გამიჭირდებოდა.

ზოგი რამის გამოცნობას ვახერხებდი და მაშინ სცენაზეც კარგად ვგრძნობდი თავს. მაგრამ ზოგიერთ ადგილას ნაცნობ ხერხებს ვერ ვაგნებდი და მაშინ კი ცუდად იყო საქმე. თუ შემთხვევით სულ სხვა ნაცნობი მსახიობის თამაშის მანერა გამახსენდებოდა, წუთით ისევ გამოვცოცხლდებოდი ხოლმე. სხვა ადგილებშიც ვცდილობდი გამომეცნო, როგორ ითამაშებდა მას რომელიმე სხვა ნაცნობი მსახიობი, ახლა მათ ვბაძავდი და ასე შემდეგ. ასე ვთამაშობდი ერთ როლში რამდენიმე სახეს და ერთ სახეში რამდენიმე სხვადასხვა ადამიანს ვხედავდი. ამა თუ იმ მსახიობისაგან გამოლებულ ცალკეულ ადგილს კიდევ არა უშავდა რა, მაგრამ ყველა ეს ნაწყვეტი ერთად აღებული კი აღარაფრად ვარგოდა. როლი სხვადასხვა ნაკუწისაგან შეკერილ საბანს დაემსგავსა და მე ძალიან ცუდად ვიგრძენი თავი სცენაზე. სადღა იყო ის განწყობილება, რომელიც „ჭიქა ჩაიში“ მეუფლებოდა ხოლმე. „მოხუც მათემატიკოსში“ პირველად ვიგრძენი შემოქმედებითი ტკივილი, რომლის მიზეზიც მაშინ უცნობი იყო ჩემთვის. „ჭიქა ჩაის“ რეპეტიციის დროს ჩემს თავს ვეუბნებოდი:

„ღმერთო! რამოდენა სიხარულის მომნიჭებელია ხელოვნება და შემოქმედება!“

ხოლო როცა „მოხუც მათემატიკოსს“ ვთამაშობდი, ჩუმად გამოვუტყდებოდი ხოლმე თავს:

„ღმერთო ჩემო, რა წამებაა მსახიობობა!“

ამრიგად, ხელოვნება ხან იოლი მეჩვენებოდა, ხან ძნელი, ხან მომხიბვლელი, ხან აუტანელი, ხან სიხარულის მომნიჭებელი, ხან

მტანჯველი. მე არ ვცდებოდი მაშინ. არ არსებობს იმაზე დიდი სიხარული, როცა სცენაზე თავს ისე გრძნობ, როგორც საკუთარ სახლში და არაფერია იმაზე უარესი, თუ ამ სცენაზე სტუმარივითა ხარ. არაფერია უფრო მტანჯველი, როდესაც ვალდებული ხარ, ყო-, ველ მიზეზს გარეშე განასახიეროო ის, რაც შენთვის უცხოა, ბუნდოვანი, რაც არ გაღელვებს. ეს წინააღმდეგობანი დღესაც ხან მახარებს და ხან მტანჯავს.

ჩემი პირველი სადებიუტო სპექტაკლი დედაჩემის სახელობის დღეს, 1877 წლის ხუთ სექტემბერს შედგა. ბოლოს და ბოლოს, ხორცს ისხამდა ის, რაც ასე შორეული და მიუწვდომელი მეჩვენებოდა. რამდენიმე საათის შემდეგ სცენაზე, გაჩირაღდნებული რამპის წინ, მარტოდმარტო დავდგებოდი და ყველა მე შემომხედავდა. ბევრი ხალხი ჩამოვა ჩემი გულისათვის მოსკოვიდან თუ მოსკოვის საკმაოდ შორეული შემოგარენიდან. მე კი ჩემს სურვილზე ვატრიალებ იძათ. მოვისურვებ, ისინი წყნარად ისხდებიან, მოისმენენ და მიყურებენ, მოვისურვებ, გაიცინებენ. ჩქარა მაინც დადგეს დრო, რომ გავიდე სცენაზე და განვიცადო ეს „საჯაროობის“ გრძნობა, როგორც მაშინ ვეძახდი მას.

მთელი დღე ჩემთვის მანამდე უცნობი მღელვარებით ვიყავი შეპყრობილი და ხშირად ნერვიული ცახცახიც კი ამიტანდა ხოლმე. იყო წუთები, როდესაც ბედნიერებისაგან გონების დაკარგვას აღარაფერი მაკლდა. ყველაფერი, რაც სპექტაკლს მომაგონებდა, ისე მიძგერებდა გულს, რომ ლაპარაკს ველარ ვახერხებდი. ასეთ წუთებში იყო, ეკიპაჟიდან რომ კინალამ გადმოვვარდი. მე და ჩემი ძმა გიმნაზიაში გაკვეთილების დამთავრების შემდეგ მოსკოვიდან სპექტაკლზე მივეშურებოდით ჩვენს მამულში. მუხლებზე მედო უზარმაზარი მუყაოს ყუთი და ისე ვეხვეოდი, თითქოს მსუქანი ქალის წელი ყოფილიყო. ყუთში ეწყო პარიკები და გრიმის მოწყობილობა. ამ ნივთების სპეციფიკური სუნი ყუთის ღრიჭოდან პირდაპირ ცხვირში მცემდა. თეატრალური კულისებისათვის დამახასიათებელმა ამ სუნმა ისე გამაბრუა, ისე დამათრო, რომ წონასწორობა დავკარგე და კინალამ ეკიპაჟიდან გადმოვვარდი, როცა იგი ღრანტეებს შეუყვა. შინ რომ მივედი და დავინახე სტუმრებისათვის გაწყობილი მაგიდები, ჭურჭელი, ლაქიები, ფაციფუცი, რეალურად შევიგრძენი საღამოსათვის სამზადისი და გული კვლავ მიძგერდა, რეტი დამესხა და სასწრაფოდ დავჯექი, რომ იატაკზე არ გავშხლართულიყავი.

ჩვენ სასწრაფოდ წავიხემსეთ რომელიღაც მაგიდასთან, სადაც უამრავი ჭურჭელი დაეხვავებინათ. დღესაც ძლიერ მიყვარს სადი-

ლობა დღესასწაულისათვის მზადების ფუსფუსსა და მღელვარებაში! ასეთ წუთებში რეალურად გრძნობ, რომ რაღაც დიდი, მნიშვნელოვანი და სასიხარულო ამბავი გელის.

თეატრალურ ფლიგელში უარესი ალიაქოთი იდგა. იქ ჩემს დებს, თავიანთ დობილებთან და ყმაწვილებთან ერთად (ისინი ჩვენი ნაცნობები და ამხანაგები იყვნენ) დაჰქონდათ კოსტუმები, კუნი ნაცნობები და ამხანაგები იყვნენ) დაჰქონდათ კოსტუმები, კულისების მიხედვით ანაწილებდნენ, ჰკიდებდენ საკიდრებზე, გრიმის ოსტატები ამზადებდნენ წვერ-ულვაშს, საღებავებს, პარიკებს, ვარცხნიდნენ და ახვევდნენ მათ. ბიჭი, რომელსაც ყველანი იაშას ეძახდნენ, ხან ერთ საპირფარეშოში შევარდებოდა, ხან მეორეში; ჩვენ იმ დღეს შევხვდით ერთმანეთს და მერე არასოდეს დავშორებივართ. იაკობ ივანეს ძე გრემისლავსკიმ დიდი როლი შეასრულა თეატრის ცხოვრებაში და თავისი ხელოვნება ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა, რომ განცვიფრებაში მოჰყავდა ევროპა და ამერიკა.

იაშას სარკესთან რიგრიგობით სხდებოდნენ მოქმედნი პირნი: მამა, ძმები, რეპეტიტორი და სხვა შემსრულებლები. მალე სულ სხვა ადამიანებად გარდაქმნილები დგებოდნენ სკამიდან. ერთნი ბერდებოდნენ, მეორენი ახალგაზრდავდებოდნენ და ლამაზდებოდნენ, მესამენი მელოტდებოდნენ, ზოგიერთს კი საერთოდ ველარ იცნობდით.

„ნუთუ ეს თქვენა ხართ?! ხა-ხა-ხა!.. გასაოცარია! ვერაფრით ვერ გიცნობდით! შეხედეთ, შეხედეთ, როგორ შეიცვალა! დაუჯერებელია! ვაშა, ვაშა!“

შეძახილები, რაც ასე დამახასიათებელია სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებისათვის, გაისმოდა ყველა საპირფარეშოში, სადაც აუარება ხალხი ირეოდა. ვინ დაკარგულ ჰალსტუხს ეძებდა, ვინ საკინძს საყელოსათვის, ვინ ჟილეტს. ზედმეტი ხალხი, ცნობისმოყვარენი, ხელს გვიშლიდნენ, პაპიროსებს აბოლებდნენ, ხმაურობდნენ და არ არსებობდა ძალა, რომელიც მათ ამ ვიწრო საპირფარეშოებიდან გამორეკავდა.

მაგრამ აი, შორით სამხედრო მარში ისმუვუნდა. ჩვენი სტუმრები ბალის ყველა ბილიკით გამოემართნენ ანთებული ფარნებით ხელში, რომ საზეიმო ვითარებაში შემოსულიყვნენ თეატრის ფლიგელში.

მუსიკის ხმა თანდათან ახლოვდებოდა და ბოლოს მთლად დაფარა ჩვენი ხმა. ლაპარაკი ალარ შეიძლებოდა. შემდეგ მარშის გუგუნი თანდათან დაგვშორდა და ბოლოს მიწყდა კიდეც. იგი შეცვალა მაყურებელთა ყრუ ხმაურმა, ფეხების ტყაპუნმა და სკამების

რახარუხმა. კულისებში მყოფი მსახიობები გაყუჩდნენ, საპირფარეშოებშიც უფრო წყნარად ალაპარაკდნენ. სახეებზე გაჩნდა დამნაშავის ღიმილი, დაბნეულობა. მე სიხარულისაგან შინაგანად ვთრთოდი, ვდუღდი. ერთ ადგილზე არც დგომა შემეძლო და არც ჯდომა. აქეთ იქით ვაწყდებოდი, ყველას ხელს ვუშლიდი. გული მძლავრად მიცემდა და ყელში მებჯინებოდა. მაგრამ აი, ფარდა ასწიეს, სპექტაკლი დაიწყო.

ბოლოს და ბოლოს სცენაზე გავედი და თავი საუცხოოდ ვიგრძენი. შიგნიდან თითქოს რალაც მიბიძგებდა, მაფიცხებდა, შთამაგონებდა და მეც თავდავიწყებით მივჭროდი წინ, მთელი სპექტაკლის მანძილზე. მე ვქმნიდი არა ჩემს როლს, არა პიესას (განა ღირს ლაპარაკი ამ უბრალო, ქარაფშუტულ ვოდევილზე?), მე ჩემი ხელოვნების, ჩემი არტისტული მეობის შემოქმედი ვიყავი, ჩემს გენიას ვუძღვნიდი ყველას, ვინც მიცქეროდა და თავს ვგრძნობდი დიდ მსახიობად, რომელსაც მაყურებელთა ბრბო აღფრთოვანებით ეგებება. მე მაღელვებდა ჩემი შინაგანი ტემპისა და რიტმის სისწრაფე, რისგანაც სუნთქვა მეკვროდა, ქოშინი ლაპარაკს მიშლიდა და აგზნებული ნერვიულობა და თავშეკავებულობა ჭეშმარიტ შთაგონებად მესახებოდა. ვთამაშობდი და მწამდა, რომ მთლიანად დავიმორჩილე, დავიპყარი მაყურებელი.

სპექტაკლი დამთავრდა. მე ველოდი მოწონებას, ქებას, აღფრთოვანებას. მაგრამ ყველა დუმდა და თითქოს ცამირბოდა კიდეცხვა გზა არ იყო, იძულებული გავხდი მივსულიყავი რეჟისორთან და თავი იმდენად დამემცირებინა, რომ თვითონ გამომეწვია ქათინაურის სათქმელად.

„არა უშავდა რა, მაინც სასიამოვნო იყო“, — მითხრა რეჟისორმა. ეს „მაინც“ რალაა?!

ეს იყო წუთი, როდესაც პირველად შევიცანი შემოქმედებითი იმედი.

„მოხუცი მათემატიკოსის“ შემდეგ რეჟისორმა, რომელსაც გულწრფელად სურდა ჩემი გამხნევება, გახარებულმა მითხრა:

„აი, ეს გაცილებით უკეთესი იყო!“

როგორ? მაშინ, როდესაც ასე თავისუფლად ვიყავი სცენაზე, არ შემაქეს, ახლა კი, როცა თავს ცუდად ვგრძნობდი, მომიწონეს? რაშია საქმე? ეს რა შეუსაბამობაა სცენაზე მყოფის განწყობილებასა და დარბაზში მსხდომ მაყურებელთა შთაბეჭდილებებს შორის?!

იმ სალამოს კიდევ ერთი რამ გავიგე: თურმე არც ისე ადვილია საკუთარი აქტიორული შეცდომების შეფასება, ხოლო სცენიდან

შეტყობა იმისა, როგორ იღებს შენს თამაშს რამპის იქით მყოფი მაყურებელი, მთელი მეცნიერებაა. რამდენი გამოკითხვა, ეშმაკობა, ლაქუცი დამჭირდა, რათა გამერკვია, რომ, ჯერ ერთი, მიუხედავად ყოველგვარი „შთაგონებისა“, ვლაპარაკობდი ძალზე ჩუმად, ისე ჩუმად, რომ ყველას უნდოდა ეყვირა: „ხმამაღლა!“ მეორეც, ისეთი სხაპასხუპით ვისროდი სიტყვებს, რომ ყველას უნდოდა დაეძახა: „ცოტა ნელა!“ ამასთან, ჩემი ხელები ჰაერში ისეთი ელვისებური სისწრაფით მოძრაობდნენ და ფეხებსაც ისე სწრაფად გადავყავდი სცენის ერთი კუთხიდან მეორისაკენ, რომ დარბაზში ვერავინ გაიგო, რამპის იქით რა ხდებოდა. ამავე სალამოს შევიტყვე, რას ნიშნავდა მსახიობის წვრილმანი თავმოყვარეობის შელახვა და ამით გამოწვეული ტანჯვა, რომელიც ბადებს სიძულვილს, შურს, მითქმა-მოთქმას.

იმის ნაცვლად, რომ სიხარული მოენიჭებინა, პირველმა დებიუტმა საგონებელში ჩამაგდო, თუმცა ყოველ ღონეს ვხმარობდი ამ შთაბეჭდილების გასაფანტავად. პირველი ხელსაყრელი შემთხვევისთანავე, ერთ-ერთ შინაურ სპექტაკლში, — გადავწყვიტე ხელები ალარ მექნია და ხმამაღლა მელაპარაკა.

მერედა, რას მივალწიე? მისაყვედურებდნენ, ყვიროდი, მიმიკის ნაცვლად მანჭვა გამოგდიოდა, აჭარბებდიო; იმასაც მეუბნებოდნენ, ზომიერების ნატამალიც არ გაგაჩნდაო. როგორც ჩანს, ნერვიულობამ, რომელმაც ადრე ჩემი ხელების მოძრაობაში იჩინა თავი, ახლა სახეზე გადაინაცვლა და გადაჭარბებით მანჭვის მიზეზი გახდა. ზომიერების გრძნობა? რასაკვირველია, სიტყვით მე მესმოდა. რას ნიშნავდა იგი, მაგრამ საქმით?...

სპექტაკლები იშვიათად იმართებოდა. სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე კი გული გველეოდა უქმად ყოფნით. ამიტომ იყო, რომ, ერთი მხრივ, ამ შემოქმედებითი წყურვილის მოსაკლავად, მეორე მხრივ, ანცობა-ხუმრობის სიყვარულით, რასაც ბავშვობიდანვე შევეთვისეთ, ერთ დღეს, შებინდებისას, მე და ჩემმა ამხანაგმა ლოთი მათხოვრების ცრიმი გავიკეთეთ, შესაფერისად გამოვეწყვეთ და სადგურზე გავედით. იქ ვაფრთხობდით და ვაშინებდით ნაცნობებსა და უცნობებს. ჩვენ კაპიკებს გვიგდებდნენ, ძაღლები მოგვდევდნენ და დარაჯები სადგურის ბაქნიდან გვერეკებოდნენ. რაც უფრო ცუდად გვექცეოდნენ, მით უფრო კმაყოფილები ვიყავით. სხვა გზა არ იყო, ცხოვრებაში უფრო დამაჯერებლად უნდა გვეთამაშა, ვიდრე სცენაზე, სადაც ყველაფრისა სჯერათ, წინაალმდეგ შემთხვევაში შეიძლებოდა უსიამოვნებას წავწყდომოდით. და რაკი გამოგვაძევეს, გამოგვყარეს, კარგად შეგვისრულებია ჩვენი როლე-

ბი. აი, როდის დავაფასე პრაქტიკულად „ზომიერების გრძნობა“.

კიდევ უფრო დიდ წარმატებას მივაღწიეთ ბოშების როლში. სწორედ იმ ხანებში ჩვენი სახლის მახლობლად ბოშების ბანაკი გაჩერდა და აგარაკებს მოედვნენ ბავშვიანი ბოშა ქალები, რომლებიც ყველას ქალალდის გაშლას სთავაზობდნენ. იმ სალამოს ბიძაშვილს ველოდით. ახალგაზრდა გოგონა მატარებლით უნდა ჩამოსულიყო. მას ერთი ჩვენი მეზობელი ყმაწვილი კაცი უყვარდა და შემთხვევას არ გაუშვებდა, რომ თავისი ბედის გამოსაცნობად ქალალდი არ გაეშალა.

და აი, გადავწყვიტეთ ოინი გაგვეკეთებინა მისთვის. მე, ჩემი დების გუვერნანტმა ქალმა, რომელმაც შესანიშნავად იცოდა მკითხაობა, და ჩვენი მოახლის პატარა ბიჭმა, ბოშურად ჩავიცვით, გრიმი გავიკეთეთ და, მატარებლის ჩამოქდგომის დრო რომ დადგა, სადგურისაკენ მიმავალ გზას დავადექით. გზადაგზა ჩემს თანამგზავრს ავუხსენი, რა უნდა ეწინასწარმეტყველა ბიძაშვილისათვის. როდესაც სტუმრის ეკიპაჟი გაგვისწორდა, გამოვუდექით მას და მივძახოდით რალაცას, თითქოსდა ბოშურ ენაზე. ახალგაზრდა ქალს შეეშინდა და მეეტლეს უბრძანა, ცხენებს მათრახი გადაუჭირე და გააქროლე რაც შეგიძლიაო. ძმასთან წინასწარი შეთანხმების მიხედვით, ჩვენ ჭიშკართან უნდა გვეცადა. მალე ჩემი ძმა და შინაურები საიდუმლოებით აღელვებულ ქალიშვილთან ერთად ბალის გალავანთან მივიდნენ და დაიწყო მკითხაობა. ეფექტი უფრო დიდი აღმოჩნდა, ვიდრე ჩვენ მოველოდით, და მე კვლავ ვამაყობდი, რომ ზომიერების გრძნობამ არ მიღალატა.

საილუსტრაციოდ იმ მრუდისა, რომლითაც მიიმართება სპეციალისტის ხელმძღვანელობას მოკლებული სცენისმოყვარის მუშაობა, მოგითხრობთ რამდენიმე სპექტაკლზე, რომლებიც განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჩემი შემდგომი საქმიანობისათვის. ამასთან, არ დავიცავ მათ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, რადგან ეს ამბავი არ მიმაჩნია მნიშვნელოვნად ამ შემთხვევაში. მთავარია ეტაპები და საფეხურები, რომელთაც გაივლის მსახიობი თავისი შემოქმედებითი ზრდის განმავლობაში, მთავარია მისი ზრდის „მრუდი“, ამ მრუდიდან გადახვევა და ისევ უკან დაბრუნება.

მსახიობობა ცხოვრებაში

სპექტაკლს თავი ვერ მოვაბით, რაგან ვერაფრით ვერ მოვახერხეთ დასის შედგენა. მაშინ ჩვენ, ჩემმა ორმა დამ, მე და ერთმა ამხანაგმა გადავწყვიტეთ დაგვეწყო რეპეტიციები ისე, პრაქტიკი-

სათვის. არჩევანი შევაჩერეთ ფრანგულიდან თარგმნილ ორ ვოდევილზე; პირველი იყო „მგრძნობიარე სიმი“, მეორე — „ქალის საიდუმლო“.

იმ დროისათვის ჩვენ კარგად ვიცნობდით ევროპული თეატრის თითქმის ყველა ვარსკვლავს; გემოვნება დაგვეხვეწა და მომთხოვნი გავხდით ‘ძეძოქმედებითს მისწრაფებებში. სარეჟისორო და სამსახიობო გეგმები ჩვენს შესაძლებლობებს აღემატებოდა. მართლაც და, რა უნდა გააკეთო, თუ არაფერი გაგეგება ნამდვილი სამსახიობო ტექნიკისა, თუ არ გაგაჩნია სათანადო ცოდნა და კოსტუმებისა და დეკორაციებისათვის საჭირო მასალაც კი არ გაბადია? ჩვენ ხომ მშობლების, დებისა და ნაცნობების ძველმანი ტანსაცმლისა და ჩამომათხოვრებული, არაფრის მაქნისი სამკაულების, ლილეების, ბაბთებისა და სხვა კონკია-ჟღარუნების გარდა არაფერი გვქონდა. მეტი რა გზა იყო, ძალაუნებურად კოსტუმებისა და დადგმის ფუფუნება შემოქმედებითი გამონაგონით, არსის გადმოცემის უჩვეულობითა და ორიგინალობით უნდა აგვენაზღაურებინა. აუცილებელი იყო რეჟისორიც, მაგრამ რადგანაც იგი არ გვყავდა, თამაში კი ძლიერ გვინდოდა, იძულებული გავხდი თავად მეკისრა რეჟისორობა. ცხოვრება თვითონ გვთავაზობდა პრაქტიკულ შესაძლებლობებს და გვაიძულებდა მისგან გვესწავლა.

ასე იყო ამ შემთხვევაშიც. როგორ შეგვექმნა უბრალო ვოდევილებისაგან ფრანგული ყაიდის დახვეწილი, პიკანტური სპექტაკლი?

ვოდევილის ფაბულა მარტივია: ორ სტუდენტს შეუყვარდება ორი გრიზეტი. ისინი მათ სულში ეძებენ მგრძნობიარე სიმებს, რომ როგორმე მოინადირონ ქალები. მაგრამ რა სისუსტე აქვს ქალს? აი, იადონი სცემს თავის ტოლს და ნაცემ-ნაყეფი კოცნის გუნებაზე დგება. იქნებ ეს არის ქალის მგრძნობიარე სიმიც? დიახ, მათ უნდა სცემონ ქალებს! სცადეს და ორივემ კარგი სილაც მიიღო საპასუხოდ. ბოლოს და ბოლოს გრიზეტებსაც შეუყვარდათ სტუდენტები და ისინი დაქორწინდნენ. როგორი გულუბრყვილო, გასაგები და უბრალო ამბავია, არა?!

აი, მეორე პიესის მარტივი სიუჟეტი: მხატვარი და სტუდენტი მეგრიო, რომელსაც მე ვთამაშობდი, გრიზეტის ყურადღების დამახურებას ცდილობენ. მხატვარს ქალის ცოლად შერთვა სურს. სტუდენტი კი მას ეხმარება. შემთხვევით მეგობრებმა საშინელი საიდუმლო შეიტყვეს: ქალიშვილი ლოთობს; მას რომი ალმოუჩინეს. ვაი, სირცხვილო! ვაი, უბედურებავ! მაგრამ გამოირკვა, რომ

ქალს რომი თმის დასაბანად სჭირდებოდა. სასმელი წილად ხვდათ სტუდენტსა და მთვრალ მეკარეს, გრიზეტი კი მხატვარს, თავის საქმროს. ფინალში ისინი ერთმანეთს კოცნიან, მაგიდის ქვეშ გაშხლართული სტუდენტი და მეკარე კი ლოთების სასაცილო სიმღერის ბოლო ტაეპს მღერიან.

მხატვარი, გრიზეტი, მანსარდა, სტუდენტი, მონმარტრი, — ყოველივე ამაში იყო თავისებურება, მომხიბვლელობა, გრაცია და რომანტიკაც კი.

ეს ამბავი ხდებოდა ზაფხულში, როდესაც ჩვენ, მსახიობები, ყველა ერთად ვიყავით და ფეხმოუცვლელად ვცხოვრობდით ლუბიმოვკაში. ამიტომაც შეგვეძლო გაუთავებლად გვეტარებინა რეპეტიციები და მერე გვეთამაშა კიდეც პირველ ხელსაყრელ შემთხვევისთანავე; ჩვენც ვსარგებლობდით ამ შესაძლებლობებით. ავდგებოდით დილით, ვიბანავებდით და გავითამაშებდით ვოდევილს. ნასაუზმევს მეორეს გავითამაშებდით. გავისეირნებდით და ისევ პირველს დავუბრუნდებოდით. სალამოს კი, როცა ვინმე გვესტუმრებოდა, უთუოდ შევთავაზებდით:

„თუ გნებავთ, თქვენთვის სპექტაკლს წარმოვადგენთ!“

„სასიამოვნო იქნება“, — იყო პასუხი.

ავანთებდით ნავთის ლამპებს, დეკორაციებს არასოდეს არ ვხსნიდით, ჩამოვუშვებდით ფარდას, ზოგი ხალათში გაუყრიდა ხელს, ზოგი წინსაფარს გაიკეთებდა, ზოგი „ჩეჩიკს“ თუ კეპს დაიხურავდა და იწყებოდა სპექტაკლი ერთი მაყურებლისათვის. ჩვენთვის ეს რეპეტიციები იყო, რომელთა დროსაც ახალ-ახალ ამოცანებს ვისახავდით აქტიორული ოსტატობის ასამაღლებლად.

აი, ამ დროს იყო, რომ ოდესღაც ჩემთვის ნასროლ ფრაზას ზომიერების გრძნობის შესახებ უდიდესი გულმოდგინებით ვაძუშავებდით. ბოლოს და ბოლოს ყველა მსახიობი ისეთი „ზომიერების გრძნობამდე“ მივიყვანე, რომ ჩვენ, მსახიობებს, სუნთქვა გვიჭირდა. მაყურებელი კი მოწყენილობისაგან თვლემდა. „კარგია, ძაგრაძ... ძეტისმეტად ხმადაბლა ლაპარაკობთ!“ — ამბობდა იგი უხერხულად.

მაშასადამე, უფრო ხმამაღლა უნდა ვილაპარაკოთ, — ვამბობდით ჩვენ. ამასთან დაკავშირებით ისახებოდა ახალი ამოცანა, იწყებოდა ახალი რეპეტიციები. მერე მოვიდოდა მეორე მაყურებელი და მოეჩვენებოდა, რომ მეტისმეტად ხმამაღლა ვლაპარაკობდით. მაშასადამე, არა გვაქვს ზომიერების გრძნობა, საჭიროა ლაპარაკი უფრო ჩუმად. ეს, ერთი შეხედვით, მარტივი ამოცანა, ვერა და ვერ დავძლიეთ. სცენაზე ძალიან ძნელია არ აუწიო და არც დაუ-

წითო ხმას იძაზე მეტად, ვიდრე საჭიროა და ამასთან უბრალოება და ბუნებრიობა შეინარჩუნო.

„ვოდევილი უნდა შესრულდეს ტემპში, სრული ქლერადობით“, — გვითხრა სხვა მაყურებელმა.

„ტემპში“? კეთილი და პატიოსანი! მოქმედება მიდის ორმოცი წუთი. როდესაც მივალწევთ ოცდაათ წუთს, ეს იქნება ტემპში თამაში...“ — ხანგრძლივი რეპეტიციების შემდეგ მივალწიეთ ოცდაათ წუთს.

„აი, როცა ვოდევილი ოც წუთში შესრულდება, — ვამბობდი მე, — მაშინ კი მართლა კარგი იქნება“.

წარმოიქმნა ერთგვარი სპორტი, ვარჯიში სისწრაფეში და მალე ოც წუთსაც მივალწიეთ. „ახლა კი, — ვფიქრობდით ჩვენ, — ვოდევილი მიდის არც ჩუმად და არც ხმამაღლა, სწრაფ ტემპში, სრული ქლერადობით და სიმართლის გრძნობით“, — მაგრამ ჩვენი კრიტიკოსი რომ ჩამოვიდა, ეს გვითხრა:

„ვერაფერი ვერ გავიგე, ან რას ყბედობთ, ან რას აკეთებთ, ვხედავ მხოლოდ, რომ ყველანი დამთხვეულებივით დარბიხართ“.

მაგრამ ფარ-ხმალს არ ვყრიდით:

თქვენ ამბობთ, დამთხვეულებივით დარბიხართო, მაშასადამე, უნდა გავაკეთოთ იგივე, მაგრამ ისე, რომ დიქციაც და მოძრაობაც ყველასათვის გასაგები იყოს, — გადავწყვიტეთ ჩვენ.

ამ ურთულესი ამოცანის ბოლომდე მიყვანა რომ მოგვეხერხებინა, ვინ იცის, იქნებ უდიდესი მსახიობები გავმხდარიყავით, მაგრამ ვერ შევძელით. მიუხედავად ამისა, ზოგ რამეს მაინც მივალწიეთ და მუშაობამ უდავოდ გარკვეული სარგებლობა მოგვიტანა. რა თქმა უნდა, წმინდა გარეგნული ხასიათისა. ჩვენ დავიწყეთ ლაპარაკი უფრო მკაფიოდ და მოქმედება — უფრო გარკვევით. ეს უკვე რაღაცას ნიშნავდა. თუმცა ჯერჯერობით მკაფიო მეტყველება მხოლოდ მკაფიო მეტყველებას ემსახურებოდა და გარკვეული მოქმედებაც მხოლოდ გარკვეული მოქმედებისათვის ხდებოდა. ასეთ დროს კი სიმართლის გრძნობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია.

საბოლოოდ ისევ სცენებელში ჩავცვივდით, მით უმეტეს, რომ ის მცირე გარეგნული სარგებლობაც კი ვერ შეგვეშნო, რომელიც ექსპერიმენტმა მოგვიტანა.

მეორედ, როცა კიდევ ვცადეთ, სპექტაკლი შეგვედგინა შემსრულებლების მიხედვით, რომლებიც იმ ზაფხულს ერთად ვისვენებდით, შესაფერისი პიესის ამაო ძებნის შემდეგ გადავწყვიტეთ, თვითონვე დაგვეწერა ჩვენ-ჩვენთვის საოპერეტო ტექსტი და მუსი-

კა. ამ ახალ სამუშაოს საფუძვლად დავუდეთ პრინციპი: თითოეული შემსრულებელი საკუთარი გემოვნების მიხედვით მოიგონებს თავისთვის როლს და აგვიხსნის, ვისი განსახიერებაც სურს. დაკვეთების შეგროვების შემდეგ კი ჩვენ მოვიფიქრებთ, როგორი ფაბულის შედგენა შეიძლება ამ როლების მიხედვით და დავწერთ ტექსტს. მუსიკის დაწერა იკისრა ერთმა ჩვენმა ამხანაგმა. ამჯერად ჩვენ, ახლადგამოჩეკილმა მწერლებმა და კომპოზიტორმა — საკუთარ ტყავზე ვიწვნიეთ შემოქმედებითი მუშაობის მთელი ვაება, გავიგეთ რას ნიშნავს სცენისთვის მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოების შექმნა და რა რთული ყოფილა შემოქმედებითი მუშაობა. უეჭველია, ზოგი რამ გამოგვივიდა, ეს ადგილები სცენური და მხიარული იყო და. კარგ მასალას. აძლევდა რეჟისორსა და მსახიობს, მაგრამ როცა პიესის ცალკეული ნაწილების შეკავშირება და ერთი მთლიანი ხაზის გამოძებნა ვცდეთ, გამოირკვა, რომ ეს შეუძლებელი იყო. არ არსებობდა საერთო, ყოვლისმომცველი აზრი, რომლითაც იხელმძღვანელებდა ავტორი და თავის მუშაობას ერთი გარკვეული მიზნისაკენ წარმართავდა. პირიქით, არსებობდა მრავალი სხვადასხვა მიზანი, თითო შემკვეთზე რამდენიმე, რომლებიც პიესას სხვადასხვა მხარეს ეწეოდნენ. ცალ-ცალკე ყველაფერი კარგი იყო, შეერთება კი არ ხერხდებოდა. მაშინ ჩვენ ვერ გავიგეთ ამ ლიტერატურული მარცხის მიზეზი, მაგრამ მხოლოდ ის, რომ ჩვენ ლიტერატურულ-მუსიკალურ სფეროში მოგვიხდა მუშაობა, თავისთავად უკვე კარგსა და სასარგებლოზე მეტყველებდა.

მეც მოვიგონე ჩემთვის როლი. „ვისი როლის შესრულება მინდა?“ — ვფიქრობდი. რასაკვირველია, პირველ რიგში, ლამაზი მამაკაცისა, რათა მგრძნობიარე, სასიყვარულო არიების შესრულება შემძლებოდა, მოვწონებოდი ქალებს და დავმსგავსებოდი ერთ ჩემს საყვარელ მომღერალთაგანს, რომელსაც მივბაძავდი ხმით და სცენაზე ქცევის მანერებით. საკუთარ ამპლუაზე სულაც არ ვფიქრობდი იმ ხანებში. რა თქმა უნდა, ყველამ იცის ჩვენი, მსახიობთა ერთი თვისება: ულამაზოს სურს სცენაზე მზეჭაბუკი იყოს, დაბალს— მაღალი, მოუქნელს — მარდი. ის, ვინც ტრაგიკულსა და ლირიკულ მონაცემებს მოკლებულია, ოცნებობს ჰამლეტზე, მიჯნურის როლებზე, მიამიტს სურს დონ ჟუანი იყოს, კომიკოსს — მეფე ლირი. ჰკითხეთ სცენისმოყვარეს, როგორი როლის შესრულებას ისურვებდა იგი ყველაზე მეტად. თქვენ გაოცებული დარჩებით მისი არჩევანით. ადამიანები ყოველთვის იმას ესწრაფვიან, რაც მათი ხვედრი არაა, მსახიობები კი სცენაზე ეძიებენ იმას, რასაც ცხოვრება-

ში არიან მოკლებულნი. მაგრამ ეს ძალზე მცდარი სახიფათო გზაა. ნამდვილი ამპლუასა და მოწოდების შეუცნობელობა არის ყველაზე ძლიერი მუხრუჭი მსახიობის შემდგომი განვითარებისათვის. ეს ის ჩიხია, რომელშიც მოემწყვდევა ხოლმე მსახიობი და მერე მრავალი წლის მანძილზე ვერ აღწევს თავს, რადგან არ არსებობს გამოსავალი, თუ არ შეიგნე შენი შეცდომა. რაკი სიტყვამ მოიტანა, აღვნიშნავ, რომ აქ აღწერილმა სპექტაკლმა შემთხვევით ძალზე მნიშვნელოვანი სარგებლობა მოუტანა ჩვენს საქმეს.

აი, რა მოხდა: ერთი შემსრულებელი ქალიშვილი ავად გახდა და ჩვენს რიგებს გამოაკლდა, იძულებული ვიყავით, ეს როლი გულის კანკალით გადაგვეცა ჩემი დის ზ. ალექსეევასათვის (სოკოლოვასთვის). ზღაპრულ კონკიასავით მას მხოლოდ შავი სამუშაოს შესრულებას ვავალებდით — ამზადებდა კოსტუმებსა და დეკორაციებს, თვალყურს ადევნებდა მსახიობთა სცენაზე გასვლას, მაგრამ მსახიობობას ვავალებდით მხოლოდ მაშინ, თუ გამოუვალი მდგომარეობა შეიქმნებოდა და მაშინაც უმნიშვნელო როლებში გამოდიოდა. მაგრამ აი, მას მთავარი როლი აქვს. ვეჭვობდი, რომ ამგვარი შეცვლა კეთილ შედეგს გამოიღებდა და რეპეტიციას მხოლოდ მოვალეობის მოსახდელად ვატარებდი. ხშირად ვერც ვმალავდი გაბრაზებას, თუმცა ის სრულიად უდანაშაულო იყო, არაფრით არ იმსახურებდა ამას. ისე ვაწვალებდი, რომ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მოთმინება გამოელია. სასოწარკვეთილებამდე მისულმა პიესის მთავარი სცენა ისე ჩაატარა, რომ ჩვენ აღტაცებისაგან პირი დავაღეთ. მან თითქოს მოიგლიჯა ის, რაც სულზე შეწოჭდობოდა და ზღუდავდა, სძლია მორცხვობას, აქამდე რომ ბორკავდა და სასოწარკვეთილების წუთებში მისი მძლავრი ტემპერამენტი დანგრეული კაშხალიდან მოვარდნილ მდინარესავით გადმოიღვარა მაყურებელთა წინაშე. ასე მოგვევლინა ახალი მსახიობი.

ოპერეტას წარმატება არ ჰქონია, მაგრამ იმავე სალამოს დავდგით დრამა, რომელიც საგანგებოდ ახლადალმოჩენილი მსახიობისათვის შევარჩიეთ. არჩევანი შევაჩერეთ დიაჩენკოს პიესაზე „პრაქტიკული ბატონი“. ამ პიესაზე ახალი პრინციპით დავიწყეთ მუშაობა: იმისათვის, რომ როლი კარგად მოვირგოთ, შევისისხლხორცოთ, ვამბობდით, ჩვენ, საჭიროა ჩვევა, განუწყვეტელი ვარჯიში. საჭიროა, მთელი დღის განმავლობაში ვიცხოვროთ ჩვენი გმირების ცხოვრებით და რაც უნდა გავაკეთოთ სინამდვილეში — ვისეირნებთ, სოკოს შევაგროვებთ, თუ ნავით ვიცურავებთ, უნდა გავითვალისწინოთ პიესაში აღნიშნული გარემოებები და თითოეული

მოქმედი პირის თავისებურებანი. ჩვენ იძულებულნი ვიყავით, მოგვეხდინა ნამდვილი ცხოვრების ერთგვარი ტრანსპორტირება და შეგუება-როლთან. ასე მაგალითად, პიესის მიხედვით ჩემი მომავალი საცოლის დედ-მამა სასტიკად მიკრძალავდა მათ ქალიშვილთან სეირნობას და საერთოდ შეხვედრას, რადგან ღარიბი, ულამაზო სტუდენტი ვიყავი, მათი ქალიშვილი კი ლამაზი და მდიდარი იყო. ათას ხერხს მივმართავდით, რომ როგორმე მალულად გვენახა ერთმანეთი, არ შევემჩნიეთ იმათ, ვინც ჩვენი დედ-მამის როლს ასრულებდა. აი, მაგალითად, მოდის ჩვენი ამხანაგი, რომელიც მამის როლს ასრულებს, მე და ჩემი და (სპექტაკლში ჩემი საცოლე) შეუმჩნევლად უნდა გავშორდეთ ერთმანეთს, ან რაიმე მოვიგონოთ აკრძალული შეხვედრის გასამართლებლად. თავის მხრივ ჩვენი ამხანაგიც ამ შემთხვევაში იქცეოდა არა ისე, როგორც იგი ჩვეულებრივ მოიქცეოდა, არამედ ისე, როგორც უნდა მოქცეულიყო „პრაქტიკული ბატონი“, რომელსაც ის ასრულებდა.

ამ ცდის სიძნელე ის იყო, რომ თან უნდა გვეთამაშა და თან ახალ-ახალ ექსპრომტებიც შეგვეთხზა. ხშირად სიტყვები არ გვყოფნიდა, სალაპარაკო თემები გველეოდა და მაშინ წუთიან შესვენებას ვაწყობდით მოსათათბირებლად. როდესაც გადავწყვეტდით, თუ რა უნდა მოსვლოდათ მოქმედ პირებს ახლადშექმნილ ვითარებაში, რა აზრები, სიტყვები, მოქმედება, ქცევა იქნებოდა მათთვის ლოგიკურად აუცილებელი, კვლავ ვუბრუნდებოდით ჩვენს როლებს და ცდებს განვაგრძობდით. თავდაპირველად ძალიან გვიძნელდებოდა, მაგრამ მერე მივეჩვიეთ.

ჩვეულების მიხედვით, ამჯერადაც დავიწყე საიმპერატორო თეატრების ცნობილი მსახიობის მ. სადოვსკის მიბაძვა ოსტროვსკის პიესაში „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, სადაც იგი სტუდენტ მელუზოვის როლს ასრულებდა. გამოვიმუშავე სადოვსკისებური, უცნაური, ფეხმოჩართული სიარული, ბეცი გამოხედვა, ხელების უსაზათო მოძრაობა, ოდნავ წამოზრდილი წვერის ჩეჩვის, სათვალისა და გრძელი, აფოფრილი თმის სწორების ჩვევა. სრულიად შეუმჩნევლად ის, რასაც ვბაძავდი, თანდათან ჯერ ჩვეულებად მექცა, მერე კი ნამდვილად ჩემი, ჩემ მიერ განცდილი და შეთვისებული გახდა. სცენაზე, ბუტაფორულ ნივთებსა და გრიმიან ადამიანებს შორის შეიძლება იყო პირობითი, მაგრამ ნამდვილად, ცხოვრებაში, არ შეიძლება თამაში სხვების დასანახავად, არ შეიძლება გარემომცველი სინამდვილისაგან გამოყოფა. აი, როდის შევიცანი განსაკუთრებული სიცხადით, თუ რა იყო „ზომიერების გრძნობა“. ჩვენ მიერ ჩატარებულმა მუშაობამ მაშინ არ გამოიღო მოსალოდნელი

შედეგები, მაგრამ ეჭვი არ მეპარება, რომ მან გააღვივა ის კეთილი თესლი, რომელმაც მომავალში ღრმად გაიდგა ფესვი ჩვენს არსებაში. ეს იყო პირველი როლი, რომელშიც მცოდნე ადამიანებმა შემაქეს. მაგრამ ქალიშვილები მეუბნებოდნენ: რა სამწუხაროა, რომ ასეთი ულამაზო იყავითო! ჩემთვის უფრო სასიამოვნო იყო მერწმუნა ქალიშვილთა სიტყვები, ვიდრე მცოდნე ადამიანებისა და კვლავ მზეჭაბუკთა როლების შესრულებაზე დავიწყე ოცნება.

ის იყო თავი დავაღწიე ჩიხს და გამოვედი სწორ გზაზე, რომ კვლავ უკან დავბრუნდი და ისევ ჩიხში გამოვემწყვდიე. თავი გამოვცადე ყველა როლში, გარდა იმ როლებისა, რომლებიც ჩემთვის ბუნებას განემზადებინა. საბრალონი არიან მსახიობები, რომელთაც არ იციან თავისი ამპლუა. რაოდენ მნიშვნელოვანია, დროზე შეიცნო შენი მოწოდება!

მუსიკა

ოცი წლისაზე ცოტა მეტისა ვიქნებოდი, როდესაც, ერთმა დარბაისელმა საქმიანმა კაცმა მითხრა: „თუ გსურს გავლენა მოიპოვო, რაიმე საზოგადოებრივ საქმეს უნდა მოჰკიდო ხელი: ან სასწავლებლის მზრუნველი უნდა გახდე, ან დავრდომილთა თავშესაფრისა, თუ ეს არ მოგწონს, სათათბიროს ხმოსნობაც გამოგადგება“. და აი, მას შემდეგ დაიწყო ჩემი წამება. დავდიოდი რაღაც თათბირებზე, ვცდილობდი ვყოფილიყავი წარმოსადეგი და მედიდური. თავს ვიკატუნებდი, თითქოს ძალიან მაინტერესებდა, როგორ „კოფთებსა“ და „ჩეპჩიკებს“ უკერავდნენ დავრდომილ დედაბრებს, ვიგონებდი რაღაც ზომებს რუსეთში ბავშვთა აღზრდის გასაუმჯობესებლად, თუმცა სრულიად არაფერი გამეგებოდა ამ სპეციფიკური და დიდად ნიშვნელოვანი საქმისა. ვისწავლე გაწაფული მსახიობივით ოსტატური გაჩუმება და ღრმააზროვანი დუმილი, მაშინ, როცა არაფერი მესმოდა, და იდუმალებით აღსავსე ფრაზების დიდი გამომსახველობით წარმოთქმა: „დიახ! ჰმ! მე დავფიქრდები!“ ვისწავლე სხვისი აზრების დამახსოვრება და საკუთარი აზრებად მარჯვედ გასაღება. როგორც ჩანს, ისე კარგად ვთამაშობდი იმ საქმის მცოდნის როლს, რომლისაც არაფერი გამეგებოდა, რომ სხვადასხვა სამეურნეო-სასწავლო დაწესებულება ერთმანეთს აღარ აცლიდა ჩემს არჩევას. აქეთ-იქით ვაწყდებოდი, სულ რაღაც საქმით ვიყავი დაკავებული, ვიღლებოდი. ჩემს სულში კი სიცივეს დაესადგურებინა და გულშიაც ხინჯად მჭონდა, მაწუხებდა შეგრძნე-

ბა, რომ რაღაცას ცუდს ჩავდიოდი: საქმე, რომელსაც ვაკეთებდი, უცხო იყო ჩემთვის და, ცხადია, ვერ დამაკმაყოფილებდა; ვიქმნიდი კარიერას, რომელიც არ მჭირდებოდა. მიუხედავად ამისა, ახალი საქმიანობა უფრო და უფრო მითრევდა და აღარ ვიცოდი, როგორ მომეხსნა ერთხელ ნაკისრი მოვალეობანი. საბედნიეროდ, გამოსავალი გამოჩნდა. ჩემი ბიძაშვილი, ძალზე საქმიანი კაცი. „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ და კონსერვატორიის დირექტორთაგანი, იძულებული იყო დაეტოვებინა თავისი პოსტი, სხვა, უფრო მაღალ თანამდებობაზე გადასვლასთან დაკავშირებით. ამირჩიეს და მეც უარი არ მითქვამს, იმიტომ, რომ საბაბი მქონდა, ვითომ-და დროის უქონლობის გამო ხელი ამელო ყველა სხვა თანამდებობაზე. განა არ მერჩია ხელოვნების ატმოსფეროში, ნიჭიერ ადამიანთა შორის ვყოფილიყავი, ვიდრე საქველმოქმედო დაწესებულებებში, რომლებიც ასე უცხო იყო ჩემთვის.

კონსერვატორიაში კი იმ დროს ჭეშმარიტად ნიჭიერი ადამიანები თანამშრომლობდნენ. საკმარისია ითქვას, რომ დირექციის წევრები იყვნენ კომპოზიტორი პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკი, პიანისტი და კომპოზიტორი სერგეი ივანეს ძე ტანეევი, შემდეგ ტრეტიაკოვების გალერეის ერთერთი დამაარსებელი სერგეი მიხეილის ძე ტრეტიაკოვი და პროფესორთა მთელი შემადგენლობა, მათ შორის ვასილი ილიას ძე საფონოვი. „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ დირექტორის თანამდებობა საშუალებას მაძლევდა გამეცნო და დავახლოვებოდი სხვა გამოჩენილ და ნიჭიერ ადამიანებსაც, მაგალითად, ა. რუბინშტეინს, ერმანსდერფერს და სხვებს, რომელთაც წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვეს და უდიდესი გავლენა მოახდინეს ჩემს მომავალზე.

დიდ ადამიანებთან სიახლოვე მათთან ზერელე ურთიერთობის დროსაც კი, სულიერი დენების უხილავი ურთიერთგაცვლა, ხშირად ამა თუ იმ მოვლენისადმი მათი შეუგნებელი დამოკიდებულება, ანაზდად ნათქვამი მათი სიტყვა, მეტყველი პაუზა წარუშლელ კვალს ტოვებენ ჩვენს სულში. შემდეგ ცხოვრებაში ანალოგიურ ფაქტებთან შეჯახებისას, მსახობი იგონებს დიდი ადამიანების გამოხედვას, სიტყვებს, წამოძახილებს, პაუზებს, შიფრავს, ხსნის და წვდება მათ ნამდვილ აზრს. მეც არაერთხელ გამიხსენებია ა. რუბინშტეინის თვალები, წამოძახილები, ღრმააზროვანი დუმილი — სამუდამოდ აღბეჭდილი ჩემს გონებაში იმ ორი-სამი შეხვედრის შემდეგ, რომელიც ბედმა მარგუნა.

მოხდა ისე, რომ როდესაც ა. რუბინშტეინი მოსკოვში უნდა ჩამოსულიყო ერთ-ერთ სიმფონიურ კონცერტზე სადირიჟოროდ,

„რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ ყველა მეთაური წასული აღმოჩნდა მოსკოვიდან რაღაც საჭირო საქმეებთან დაკავშირებით. იძულებულნი იყვნენ მთელი ადმინისტრაციული პასუხისმგებლობა ჩემთვის გადმოებარებინათ. მე ძალზე დაბნეული და შეშფოთებული ვიყავი, რადგან ვიცოდი, რომ რუბინშტეინი მკაცრი, პირდაპირი, თითქმის მკვახეც კი იყო პირად ურთიერთობაში და ვერ იტანდა ხელოვნებაში ვერავითარ შელავათებსა და კომპრომისს. მე, რა თქმა უნდა, სადგურზე გავედი მის დასახვედრად, მაგრამ სხვა მატარებელს ჩამოჰყოლოდა უფრო ადრე და ამიტომ მხოლოდ სასტუმროში გავიცანი. საუბარი ძალზე ოფიციალური და მოკლე იყო. მე ვკითხე, მომავალ კონცერტთან დაკავშირებით რაიმე განკარგულება ან დავალება ხომ არ გექნებათ-მეთქი.

„რა დავალება უნდა მქონდეს, ყველაფერი მოგვარებულია“,— მიპასუხა ზანტად, ხმამაღლა და თან თვალი თვალში გამიყარა. მას არ ერიდებოდა, როგორც ეს ჩვენ, ცოდვილებს, გვემართება, დიდხანს უსულო საგანივით ეთვალიერებინა ადამიანი. რაკი სიტყვამ მოიტანა, უნდა გითხრათ, რომ ეს ჩვეულება სხვა დიდ ადამიანებსაც შევნიშნე, რომელთაც შემდეგში ვხვდებოდი.

მე დამაბნია ჯერ რუბინშტეინის პასუხმა და მერე მისმა მზერამ, მომეჩვენა, თითქოს ის მუსიკოსის გაკვირვებასა და ერთგვარ უკმაყოფილებას გამოხატავდა:

„აი, სადამდე მივედით! ვინ წამოგვისვეს დირექტორებად, ბიჭბუჭები! აბა, რა ესმის ამას ჩვენი საქმისა! და მაინც მოძვრება, სამსახურს მთავაზობს!“

მისი სიმშვიდე, რომელიც ლომის სიმშვიდეს მაგონებდა, თმის ფაფარი, სრული დაუძაბველობა, მტაცებელთა მეუფის მსგავსი ზანტი, მოქნილი მოძრაობა საოცრად მთრგუნავდა. მასთან ერთად პატარა ოთახში მჯდომი განსაკუთრებით ნათლად ვგრძნობდი საკუთარ უსუსურობასა და მის სიდიადეს. კარგად ვიცოდი, როგორ აენთებოდა ხოლმე ეს მშვიდი ვაჟკაცი როიალთან და სადირიჟორო პულტთან; როგორ აეშლებოდა გრძელი თმა ფაფარივით, დაუფარავდა ნახევარ სახეს, როგორი ცეცხლით აეგზნებოდა თვალები, როგორ გაიწევდნენ, გაექანებოდნენ თითქოსდა მტაცებლური ჟინით ატაცებული მისი ხელები, თავი, მთელი სხეული აბობოქრებული ორკესტრის სხვადასხვა მხარეს. ჩემს წარმოდგენაში ლომა და ანტონ რუბინშტეინი ერთმანეთს შეერწყა და ასე მეგონა, პატარა გალიაში გამომწყვდეული ნადირთა მეფის სტუმარი ვიყავი.

ერთი საათის შემდეგ რუბინშტეინს ორკესტრის რეპეტიციაზე შევხვდი. იგი ცდილობდა თავისი მაღალი ხმით დაეფარა ორკესტ-

რის გრგვინვა. უცებ ტრომბონებს აუყვირდა და რალაც მკვახედ მიაძახა. როგორც ჩანს, ბგერის ძალა არ მოეწონა მასში მოფორიაქე გრძნობების გადმოსაცემად და მოითხოვდა, ტრომბონებს უფრო მაღლა აეწიათ მილძაბრები, რომ მათი გუგუნი შეუფერხებლად გაჭრილიყო მსმენელისაკენ. რეპეტიცია დამთავრდა. რუბინშტეინი იწვა, როგორც ომგადახდილი ლომი და კატასავით მოქნილ მის დალლილ სხეულს ოფლი ხვითქად გადასდიოდა. სუნთქვაშეკრული ვიდექი მის საპირფარეშოსთან და არ ვიცი, ვიცავდი მას, ვლოცულობდი მასზე, თუ ვტკბებოდი მისი ცქერით კარის ღრიჭოდან. ალფრთვანებულმა მუსიკოსებმაც მოწიწებით გააცილეს ანტონ გრიგოლის ძე, რომელიც დასვენების შემდეგ სასტუმროსაკენ, თავისი პატარა გალიისაკენ გაემგზავრა.

წარმოიდგინეთ ჩემი გაოცება, როდესაც რამდენიმე ალელვებული მუსიკოსი მომიახლოვდა და გამომწვევი ტონით გამომიცხადა: დღევანდელ კონცერტზე არ მოვალთ, თუ რუბინშტეინი ბოდიშს არ მოგვიხდისო.

„რაზე უნდა მოიხადოს ბოდიში?“ — ვეკითხებოდი გაოცებული და მაგონდებოდა ყოველივე მშვენიერი, რაც ის იყო ვნახე და მოვისმინე.

ვერ შევძელი გამერკვია, რა ეწყინათ მუსიკოსებს. ალბათ მოეჩვენათ, რომ დირიჟორმა რალაც უკმეხად მიაძახა მათ, შესაძლოა, შემოქმედებითად ალელვებული გენიოსის კილო და ინტონაცია ითაკილეს. როგორ არ ვეცადე, მაგრამ ვერ დავაშოშმინე. ეს კია, მუსიკოსები კონცერტზე მოსვლას დამთანხმდნენ. თუ რუბინშტეინი პირობას მოგვცემს, რომ კონცერტის შემდეგ ბოდიშს მოიხდის ჩვენ წინაშე, პულტებს მივუსხდებით, თუ არა და, როგორც მოგვესურვება, ისე მოვიქცევითო.

მე მაშინვე რუბინშტეინთან გავემგზავრე, ბოდიშებით და ენის ბორძიკით მიკიბულ-მოკიბულად მოვუყევი, რაც მოხდა და ვკითხე, როგორ მოვიქცე-მეთქი. ის კვლავ წამოწოლილი იყო იმავე მშვიდ პოზაში, ჩვენი გაცნობის პირველ დღეს რომ ვნახე. ჩემს განცხადებას მასზე არავითარი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, მე კი მღელვარების, მოსალოდნელი უსიამოვნების, ჩემი საპასუხისგებლო ძდგომარეობისა და სრული უძლურების შეგნებისაგან ცივი ოფლი მასხამდა.

„კა-ა-რგი! მე მათ ვე-ე-ტყვი!“ — ზანტად გამოცრა კბილებში ანტონ გრიგოლის ძემ.

თუ ამ ფრაზას გავიგებთ იმ ინტონაციის მიხედვით, რომლითაც წარმოთქვა იგი მუსიკოსმა, მისი სიტყვებ აი, რას ნიშნავდა:

„კარგი, მე იმათ ვუჩვენებ, როგორ უნდა ჩხუბის ატეხა, მე იმათ ვასწავლი ჭკუას!“

„მაშასადამე, შემიძლია მათ შევპირდე, რომ თქვენ ბოდიშს მოიხდით?“ — ვცდილობდი მე საკითხის დაზუსტებას.

„კეთილი, კეთილი, უთხარით! დაე, მიუსხდნენ პულტებს!..“— კიდევ უფრო მშვიდად გამოსცრა კბილებში, ზანტად გადაწვდა წერილს და გახსნა დაუწყო.

რა თქმა უნდა, საჭირო იყო უფრო გარკვეული, ნათელი პასუხის მიღება, მაგრამ მე ველარ გავბედე მისი მოცდენა, ვერ შევძელი მტკიცედ მომეთხოვა პირობის შესრულება და წამოვედი მომავალი კონცერტის ბედით უკმაყოფილო, აფორიაქებული და დაჭვებული.

კონცერტის დაწყებამდე მუსიკოსებს ვუთხარი, რუბინშტეინი ვნახე, გადავეცი ყველაფერი, რაც მოხდა, და მან მიპასუხა, კარგი, კარგი, მე მათ ვეტყვიო. რასაკვირველია, ჭეშმარიტი ინტონაცია. რომელშიც გამოიხატებოდა ნათქვამის მთელი მარილი, დავუმალე. მუსიკოსები დაკმაყოფილდნენ, თანაც შევატყვე, რომ ამ ხნის მანძილზე აღშფოთებაც თითქმის მთლიანად განელებოდათ.

კონცერტმა უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. მაგრამ რაოდენ ცივი და ამრეზილი იყო გენიოსი წარმატებისადმი, როგორი გულგრილი მისი თაყვანისმცემელი ბრბოსადმი. იგი გამოდიოდა, თავს უკრავდა მექანიკურად, და, როგორც მეჩვენებოდა, იმწამსვე ავიწყდებოდა გარემომცველი სამყარო. მაყურებელთა თვალწინ ესაუბრებოდა რომელიმე შემხვედრ ნაცნობს, თითქოს მთელი ეს ხმაური და მის მიერ გამოწვეული აღფრთოვანება ვიღაც სხვას შეეხებოდა.

როდესაც მოუთმენლობა მაყურებელთა და ორკესტრის წევრთა, რომლებიც ამას პულტზე ჯოხების კაკუნით გამოხატავდნენ, ყოველგვარ საზღვრებს გადასცდებოდა, როდესაც დგებოდა ისეთი წუთი, რომ ცოტაც და, ხალხი მოუთმენლობისაგან ჩხუბს ატეხდა, მე, როგორც კონცერტის ადმინისტრატორს, რუბინშტეინთან მიმგზავნიდნენ, რათა შემეხსენებინა, ერთხელ კიდევ გასულიყო სცენაზე. მე მორიდებით ვასრულებდი ჩემს მოვალეობას; რუბინშტეინი აუღელვებლად მიპასუხებდა:

„მეც ხომ მესმის!“

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ:

„თქვენ ვერ მასწავლით, როგორ უნდა მოვექცე... მათ!“

ვჩუჩდებოდი ძიხაგახად აღფრთოვანებული და გულში შევნატროდი გენიოსის მეფურ გულგრილობას სახელისადმი, ამ ბრბოს წინაშე მისი უპირატესობის შეგნებას.

რამდენჯერმე თვალი მოვკარი იმ მოჯანყე მუსიკოსებს, ოვაციის დროს ისინი სხვებზე მეტად ყვიროდნენ და ხმაურობდნენ.

რუბინშტეინს ერთხელ კიდევ შევხვდი და, მიუხედავად იმ სულელური როლისა, რომელიც მაშინ შევასრულე, გიამბობთ ამ შეხვედრის ამბავს, რადგან მაშინაც გამომჟღავნდა დიდი ადამიანის ტიპური თვისებები, რომელმაც ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა.

ესეც „რუსეთის მუსიკალურ საზოგადოებაში“ ჩემი დირექტორობის დროს მოხდა. საიმპერატორო დიდ თეატრში უდიდესი ზეიმით აღნიშნავდნენ „დემონის“ მეორასე დადგმას. თეატრი მოსკოვის მოწინავე საზოგადოებას აევსო. შენობა სადღესაწაულოდ იყო გაჩირაღდნებული, სამეფო ლოჟებში ისხდნენ გვირგვინოსანი სტუმრები, ყველაზე უმნიშვნელო როლებსაც კი საუკეთესო მომღერლები ასრულებდნენ. მაყურებელმა თავის რჩეულს გრანდიოზული შეხვედრა მოუწყო, ორკესტრმა ტუში დაუკრა, „დიდება“ იმღერეს მთელმა გუნდმა და სოლისტებმა, დაუკრეს უვერტიურა და ფარდაც აიწია. სპექტაკლი დაიწყო. პირველი მოქმედება უდიდესი წარმატებით დამთავრდა, შემსრულებლებს იძახებდნენ. დაიწყო მეორე მოქმედება. კომპოზიტორი დირიჟორობდა, მაგრამ აშკარად ეტყობოდა, რომ ნერვიულობდა. მისი ლომისებური მზერა რისხვით შეჩერდებოდა ხან ერთ, ხან მეორე შემსრულებელსა თუ ორკესტრანტზე. ძოძრაობაც ხშირად მოუთმენლობასა და უკმაყოფილებას გამოხატავდა. თეატრში ჩურჩულებდნენ:

„ანტონ გრიგოლის ძე ცუდ გუნებაზეა. რაღაც არ მოსწონს...“

და აი, როდესაც იატაკქვეშიდან გამოსული დემონი თავზე დაადგა ტახტზე მწოლიარე თამარს, რუბინშტეინმა გააჩერა ორკესტრი, შეწყვიტა სპექტაკლი და პულტზე ჯოხის ნერვიული კაკუნით, რაღაც უკმაყოფილო წამოძახილით მიმართა კულისების უკან მდგომთ:

„ა-ათას-ჯერ მი-თქვამს, რომ...“

მერე ვეღარ გავარჩიე, რას ამბობდა.

როგორც შემდეგ გამოირკვა, საქმე შეეხებოდა რეფლექტორს, რომელსაც დემონი უნდა გაენათებინა არა წინიდან, არამედ უკნიდან.

სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. აწრიალდნენ სცენაზე და კულისებში; ვხედავდით ვიღაცის თავებს, ვიღაცა ვიღაცას ხელს უქნევდა; საბრალო მსახიობები, რომელთაც მოულოდნელად წაართვეს მუსიკა და ჩვეული მოქმედების საშუალება, იწეთი დაბნეულები იდგნენ, თითქოს ყველას ერთბაშად შემოაძარცვეს ტანისამოსი და ახლა თავიანთი სიშიშვლისა რცხვენოდათ. ასე მეგონა,

ერთი საათი გავიდა-მეთქი. მაყურებლთა დარბაზში ხალხი, თავდაპირველად რომ უხერხულობისაგან გაილურსა, თანდათან გონს მოეგო და ამოძრავდა, უკმაყოფილებას გამოხატავდა. დარბაზში ყრუ გუგუნი იზრდებოდა. რუბინშტეინი იჯდა მშვიდი პოზით, თითქმის ისე, მე რომ პირველად ვიხილე სასტუმროში. როდესაც მაყურებელთა ხმაურმა ზღვარს გადააჭარბა, იგი მშვიდად, ზანტად, მკაცრად მოტრიალდა მაყურებლისაკენ და პულტზე ჯოხი დააკაკუნა. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავდა, რომ მან ფარ-ხმალი დაყარა და სპექტაკლის გაგრძელებას აპირებდა. ეს იყო მხოლოდ მკაცრი მოწოდება წესრიგისაკენ. დარბაზში მაყურებლები ერთმანეთს აწყნარებდნენ და მალე სიჩუმე ჩამოვარდა. კიდევ კარგა ხანი გავიდა, ვიდრე დემონს ბოლოს და ბოლოს ზურგიდან ძლიერ შუქს მიანათებდნენ, რისგანაც იგი თითქმის სილუეტად იქცა და მოჩვენებას დაემსგავსა. სპექტაკლი განაგრძეს.

„რა მშვენიერია!“ — გაისმა დარბაზში.

მეორე ანტრაქტში ოვაციები ოდნავ შესუსტდა, იქნებ იმიტომ, რომ მაყურებელი ნაწყენი იყო კომპოზიტორზე? ყოველ შემთხვევაში, რუბინშტეინზე ამას არ უმოქმედია. მე იგი ვნახე კულისებში, ძალზე მშვიდად ესაუბრებოდა ვიღაც ნაცნობს.

შემდეგ აქტს ვხსნიდით ჩვენ, ე. ი. მე და ერთ-ერთი ჩემი ამხანაგი „რუსეთის მუსიკალური საზოგადოების“ დირექციიდან: კომპოზიტორისათვის გრძელი ბაფთებით შემკული უზარმაზარი გვირგვინი უნდა მიგვერთმია. როგორც კი რუბინშტეინი პულტს მიუჯდა, ჩვენ ჩვენი ვეება ტვირთით პორტალსა და ფარდას შუა გაგვაძვრინეს, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. დარბაზში გაეცინათ, როცა ჩვენ ამ ხვრელში მოვძვრებოდით. დიდი სცენის მძლავრ რამპას შეუჩვევლებს, სცენაზე გასვლისთანავე მოგვეჭრა თვალი, სრულებით ვერაფერს ვერ ვხედავდით, ასე გვეგონა, რამპიდან წამოსული რაღაც ნისლი ბურავდა ყოველივეს, რაც მის იქით მხარეს ხდებოდა. ჩვენ მივდიოდით, მივდიოდით... მეგონა, მთელი ვერსი გავლიეთ-მეთქი... თეატრში ისმოდა ლაპარაკი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს გუგუნად იქცა. სამათასიანი ბრბო ხარხარებდა, ჩვენ კი ისევ მივდიოდით, მივდიოდით და არაფერი გვესმოდა, რა დაგვემართა, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს ამ ნისლიდან ჩვენ წინ არ აღიმართა თეატრის დირექტორის ლოჟა, რომელიც პირდაპირ სცენაზე გამოდიოდა. თურმე ამ განათებულ სცენაზე გზა დაგვებნეოდა: გავცდით მის შუაგულს, სადაც სუფლიორის ჯიხურთან, ორკესტრის წინ, ორკესტრისაკენ ზურგით იკავებდა მაშინ თავის ადგილს დირიჟორი, ეს ადგილი საშუალებას იძლეოდა, საჩუქრები მისთვის

სცენიდან უშუალოდ ორკესტრში ხელიდან ხელში მიერთმიათ. რამპისაგან თავის დასაცავად თვალებზე ხელმოჩრდილულებს და რამპის იქით დარბაზში მაცქერალთ სულ გადაგვავიწყდა უზარმაზარი გვირგვინი, რომელიც ახლა მიწაზე მოგვთრევდა ბაფთებიანად. უთუოდ ძალზე სასაცილონი ვიყავით. ანტონ გრიგოლის ძე სიცილისაგან იგუდებოდა. ის თავგამეტებით უკაკუნებდა ჯოხს პულტზე, რომ შორდან მიენიშნებინა ჩვენთვის თავისი ადგილსამყოფელი. ბოლოს და ბოლოს, როგორც იქნა, ვიპოვეთ, გადავეცით გვირგვინი და შეცბუნებულები სცენიდან გამოვედით სწრაფი ნაბიჯით, რომელიც გაქცევას უფრო ჰგავდა.

აი, კიდევ შეხვედრები სხვა ნიჭიერ მუსიკოსებთან.

განსვენებული ნიკოლოზ გრიგოლის ძე რუბინშტეინის ადგილზე დიდხანს ეძებდნენ შემცვლელს მოსკოვის სიმფონიური კონცერტების ხელმძღვანელობისათვის. ბოლოს, მრავალი კანდიდატურის გადასინჯვის შემდეგ, არჩევანი შეაჩერეს ცნობილ დირიჟორსა და მშვენიერ მუსიკოსზე მაქს ერმანსდერფერზე, რომელიც დიდებულად შეეთვისა ამ საქმეს. იმ ხანებში, როცა მე „რუსეთის თეატრალური საზოგადოების“ დირექტორის პოსტი მეკავა, ერმანსდერფერი თავისი დიდების ზენიტში იმყოფებოდა.

მეუღლე ჩემი ბიძაშვილისა, რომლის ადგილიც მეკავა მაშინ კონსერვატორიაში, ერმანსდერფერის მეუღლესთან მეგობრობდა. იმხანად ახალგაზრდა ვიყავი. მოპოვებული მქონდა ეგრეთ წოდებული „მდგომარეობა“, ერთი სიტყვით, ყველაფერი გამაჩნდა, რაც კარგ საქმროს სჭირდებოდა. ზოგიერთ მანდილოსანს კი არ შეუძლია გულგრილად უცქიროს თავისუფლად მონავარდე უცოლო კაცს, რომელსაც თითქოს შუბლზე აწერია „სასიძო“. ისინი მშვიდად ვერ დაიძინებენ, ვიდრე ბედნიერ, უდარდელ ახალგაზრდა კაცს, რომელსაც ჯერ სურს გაიცნოს ცხოვრება, თავისუფლად იხეტიალოს ამქვეყნად და სულაც არ ოცნებობს ცოლთან ერთად ჩაიკეტოს სულისშემხუთველ ოჯახურ კერასთან, ქორწინების ბორკილით არ შებოჭავენ. ერთი სიტყვით, მოინდომეს, ყოველ მიზეზს გარეშე, შეერთოთ ჩემთვის ცოლი; სწორედ ამ დროს საგასტროლოდ ჩამოვიდა ერთი ამომავალი ვარსკვლავი, შესანიშნავი მევიოლინე ზ., გერმანელი, სანტიმენტალური, ქერაკულულებიანი, ნიჭიერი ახალგაზრდა ქალიშვილი. მას თან ახლდა მკაცრი დედიკო, რომელსაც კარგად ჰქონდა შეგნებული თავისი ქალიშვილის შესანიშნავი თვისებები. ჩემი belle-soeur — მოხალისე მაჭანკალი — აფორიაქდა და დაიწყო სადილებისა და სალამოების გამართვა, რო-

მლებზეც განსაკუთრებით მონდომებით გვეპატიჟებოდნენ სახელგანთქმულ ახალგაზრდა ქალსა და მე.

belle-soeur გულმოდგინედ მაქებდა მკაცრ დედიკოსთან: „წარმოიდგინეთ, რა ახალგაზრდაა და უკვე დირექტორია ისეთი დაწესებულებისა, როგორიც „რუსეთის მუსიკალური საზოგადოებაა“ მე კი მეუბნებოდა: „რა მშვენიერია ზ.! როგორ შეიძლება შენს ასაკში ასე ბრმა და ცივი იყო! ადე, მიაწოდე სკამი!“ ანდა: „გაუკეთე ხელკავი, წაიყვანე მაგიდისაკენ!“

მე ხელკავს ვუკეთებდი, მიმყავდა სუფრისაკენ, სადილის დროს მის გვერდით ვიჯექი და ძალიან კმაყოფილი ვიყავ, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ გავიგე, რა სურდა ჩემგან ჩემს კარგ მაჭანკალს. როგორც ჩანს, ამ შეთქმულებაში ჩაება პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკიც, რომლის ძმას ჩემი მოხალისე მაჭანკლის და ჰყავდა ცოლად. მე მპატიჟებდნენ ინტიმურ მუსიკალურ შეკრებაზე, რომელსაც ჩვეულებრივ სადილი მოჰყვებოდა ხოლმე. მათ კომპოზიტორები და მუსიკოსები აწყობდნენ ერთ-ერთ სასტუმროში (ბილოში), სადაც ჩვეულებრივ, ჩამოსული მუსიკოსები ჩერდებოდნენ ხოლმე. მათ შორის ცნობილი ახალგაზრდა მევიოლინე ზ. ამ საღამოებზე თავს იყრიდნენ საუკეთესო მუსიკოსები და კომპოზიტორები, უკრავდნენ თავიანთ ახალ ნაწარმოებებს, ახალგაზრდა მევიოლინე ქალი კი აცნობდა მათ თავისი რეპერტუარის იმ ნომრებს, რომლებიც საკონცერტო პროგრამაში არ შედიოდა. ჩაიკოვსკის მოსწონდა ახალგაზრდა ვარსკვლავი და მონდომებით მსვამდა ხოლმე მის გვერდით, თუმცა ბუნებით მორცხვს სრულებით არ ეხერხებოდა faire les honneurs de la maison[1]. მე მაბნევდა ჩაიკოვსკის ყურადღება. ვერაფრით ვერ ამეხსნა მისი მეგობრული დამოკიდებულება ჩემს მიმართ. კომპოზიტორი ხშირად მიმეორებდა, თქვენ ახალგაზრდა პეტრე პირველის როლი მოგიხდებოდათო, და მპირდებოდა, როდესაც ძიძერალი გახდებით, ამ სიუჟეტზე ოპერას დაგიწერთო.

საღამოებზე ერმანსდერფერი და მისი ცოლი ჩემს მიმართ განსაკუთრებულ ყურადღებას ამჟღავნებდნენ. სხვებისაგან მესმოდა, ცოლ-ქმარმა ძალიან შეგიყვარა და უხარიათ, „მუსიკალური საზოგადოების“ დირექტორი რომ გახდიო.

ინტიმური სადილების დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა მევიოლინის დედა ჩვეულებრივ მე და რამდენიმე მუსიკოსს გვეპატიჟებოდა ჩაიზე თავის ნომერში. იქ ერთი წუთით შემოივლიდა ხოლმე ჩაიკოვსკიც, იღლიაში რბილი ბეწვის ქუდით (ეს მისი საყვარე-

---

[1] სტუმრების მიღება (ფრანგ.).

ლი ჩვევა იყო) და ისევე მოულოდნელად გაჭრებოდა, როგორც გამოჩნდებოდა. კომპოზიტორი მუდამ ნერვიული და მოუსვენარი იყო. ყველაზე დიდხანს რჩებოდნენ ერმანსდერფერი ცოლით და ჩემი მაჭანკალი. მერე ისინიც იდუმალად ქრებოდნენ და ვრჩებოდით სამნი, მევიოლინე ქალი, მე და დედამისი, რომელიც ცდას არ აკლებდა ჩემი სტუმრობის გასახანგრძლივებლად. მაგრამ მეც მაინცდამაინც დიდად მჭევრმეტყველი არ გახლდით გერმანულ ენაზე, ამიტომ საუბრის მაგივრად, დრო რაიმე მოქმედებით რომ შეგვევსო, ყმაწვილი ქალი ვიოლინოზე დაკვრას მასწავლიდა. მდიდრული ბუდიდან ამოღებულ „სტრადივარიუსს“ უხერხულად ვიჭერდი ცალი ხელით, თან ძიშით გული მიკანკალებდა, ხელში არ შემომემტვრეს-მეთქი, მეორეთი კიდევ უფრო უხერხულად ვიმარჯვებდი ჭაძახს და ძიძინებული დარბაისლური გერმანული სასტუმროს სიმყუდროვეში გაისმოდა ჩემგან განაწამები სიმის აუტანელი წრიპინი.

ვარსკვლავი მალე წავიდა. გამომშვიდობებისას მივართვი ვარდების თაიგული, რომელსაც ქალი ნაღვლიანად ფურცლავდა და ჩემკენ ისროდა, ვიდრე მატარებელი ნელ-ნელა იძვროდა. რომანი დაუსრულებელი დარჩა.

მე კი ასეთი მიუხვედრელობისათვის მაგრად მომხვდა ჩემი მაჭანკლისაგან.

იმ ხანებში ერმანსდერფერების წყვილს დავუახლოვდი. ერმანსდერფერი ძალზე ნიჭიერი, ნერვიული და ტემპერამენტიანი კაცი გახლდათ, მაგრამ მასთან დასაახლოებლად საჭირო იყო მიდგომა. როგორც ჩანს, მე ალღო ავუღე ამ საიდუმლოებას, რასაც ვერ ვიტყვი დირექციის სხვა წევრებზე, რომელთაც დაახლოება ვერ მოახერხეს. საბოლოოდ შეიქმნა ძალზე უცნაური მდგომარეობა; როდესაც საჭირო ხდებოდა დირიჟორისათვის რაიმეს თხოვნა, ამხანაგები, მუსიკოსები, ისევე დიდი არტისტები, როგორიც ერმანსდერფერი იყო, მას კი არ მიმართავდნენ, არამედ მე მავალებდნენ ამ საქმის შესრულებას. მეც მასზე ზემოქმედებას უმეტეს წილად ვახერხებდი არა უშუალოდ, არამედ მისი სიმპათიური და ჭკვიანი ცოლის შემწეობით, რომელმაც იცოდა, როგორ მოეხდინა ქმარზე გავლენა. თანდათან ერმანსდერფერიც მიეჩვია უშუალოდ ჩემთან ურთიერთობას და სხვა აღარავისთან სურდა ლაპარაკი. საქმე იქამდე მივიდა, რომ მე, რომელსაც არაფერი გამეგებოდა მუსიკისა, ერთხელ მასთან ერთად მომავალი საკონცერტო სეზონის პროგრამაც კი შევადგინე. დირიჟორმა უთუოდ იმიტომ მიმიწვია, რომ გვერდთ ჰყოლოდა ცოცხალი ადამიანი, ხმის გამცემი, იმისათვის, რომ მარტოდმარტო არ დარჩენილიყო თავის ფიქრებთან. ანდა შე-

საძლოა, იმიტომაც, რომ მისი შენიშვნები ჩამეწერა. გასაგებია, რომ დირექტორებმა და მუსიკოსებმა გამომიყენეს თავიანთი შერჩეული პროგრამის დასამტკიცებლად. მე იძულებული ვიყავი, რაღაც-რალაცეები მერჩია ცნობილი მუსიკოსისათვის. ამაში დამეხმარა ერთი თვისება, რომელსაც ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს პრაქტიკულ ცხოვრებაში. ზემოთ უკვე მოგახსენეთ ამაზე. მე ვიცოდი გაჩუმება, როცა ეს საჭირო იყო, სხვა შემთხვევაში შემეძლო იდუმალი გამომეტყველება მიმეღო და მრავალმნიშვნელოვნად წარმოთქმა: „Zo!“ ანდა ჩაფიქრებით წამებურტყუნა: „Also, Sie meinen...“[1] შემეძლო ღრმააზროვნად კბილებში გამომეცრა: So, jetzt verstehe ich...[2] და როდესაც ერმანსდერფერი პროგრამის მორიგ ნომერს შემომთავაზებდა, სახე უკმაყოფილოდ დამემანჭა. „Nein“[3], — გაკვირვებით მეკითხებოდა იგი, „Nein“, — ვუპასუხებდი მე დაბეჯითებით. „Dann, was denn?[4] „Ein Mozart, ein Bach“[5], — ვეუბნებოდი მე და ზედიზედ ვუთვლიდი წინასწარ დასახელებულ ნომრებს. მოკარნახეებმა უთუოდ კარგად იცოდნენ თავისი საქმე, რადგან ჩემი ნიჭიერი მეგობარი გაოცებული რჩებოდა მისი თანამოსაუბრის გემოვნებითა და ალღოთი.

თუ მაშინვე არ დამყვებოდა ხოლმე, ხშირად იძულებული ვხდებოდი, განგებ დამეხლართა საქმე. „ეს როგორ არის?“ — ვიგონებდი რომელიმე მელოდიას, რომელიც პროგრამისათვის შესაფერისად მეჩვენებოდა. „Aber spielen sie!“[6] — მეუბნებოდა სახელგანთქმული დირიჟორი, მაგრამ მე ვარჩევდი მემღერა რაც თავში მომივიდოდა... მუსიკოსს, რა თქმა უნდა, არაფერი ესმოდა, იგი მიუჯდებოდა როიალს და თვითონ უკრავდა: „არა, ეს კი არა..!“ მე ისევ რალაც გაუგებარს ვმღეროდი და ჩემი მეგობარი ისევ გარბოდა როიალისაკენ, უკრავდა, მაგრამ მე კვლავ უკმაყოფილო ვრჩებოდი, ასე, ამ გზით ვახერხებდი მისი ყურადღების სხვა საგანზე გადატანას და ვაცდევინებდი თავის წინადადებას. ამას რომ მივაღწევდი, უცებ წამოვხტებოდი ხოლმე, ვითომდა ახალი ბრწყინვალე აზრით შთაგონებული, ჩაფიქრებული გავიქცეოდი ოთახში და ბოლოს წარ-

---

[1] მაშასადამე, თქვენ ფიქრობთ...

[2] დიახ, ახლა გასაგებია...

[3] არა?

[4] მაშ, რა?

[5] რაიმე მოცარტის, ბახის.

[6] დაუკარით.

ძვთქვამდი წინასწარ დათქმულ პროგრამას, რომელიც კვლავ ავიცებდა მას გემოვნების დახვეწილობითა და საქმის დიდი ცოდნით.

ასე მოვახერხე ჩემი ამხანაგების მრავალი თხოვნის განხორციელება. ამ ამბავში საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა მსახიობი: მე უნდა მეთამაშა, უნდა მეთამაშა ოსტატურად, სიმართლის გრძნობით, არ უნდა ჩავვარდნილიყავ. და ვალიარებ, ჩემი წარმატება ერთგვარ არტისტულ კმაყოფილებას მგვრიდა. რაკი სცენაზე ვერ ვთამაშობ, ცხოვრებაში მაინც ვითამაშებ-მეთქი, ვამბობდი

დრამატული სკოლა

რაც უფრო მეტს ვთამაშობდი, რაც უფრო შეუპოვრად ვეძებდი ჭეშმარიტ გზებს, მით უფრო საგონებელში ვვარდებოდი. და არსად მყავდა კომპეტენტური ადამიანი, რომელიც სწორ გზაზე მიმითითებდა. ერთიღა დამრჩენოდა — მცირე თეატრში მევლო და საუკეთესო მსახიობთა თამაშს დავკვირვებოდი, რასაც ვასრულებდი კიდეც. თუ მოსკოვში ცნობილი გასტროლიორები ჩამოვიდოდნენ, მე, რა თქმა უნდა, ვეძალებოდი მათ და არც ერთ სპექტაკლს არ ვაცდენდი.

ასე იყო, როცა როსი ჩამოვიდა. ზუსტად არ მახსოვს მისი ჩამოსვლის დრო, მე ხომ ამ წიგნში ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არ ვიცავ. ერთი კი მახსოვს, სახელგანთქმული იტალიელი და მისი უხეირო დასი მთელი დიდი მარხვის განმავლობაში თამაშობდნენ მოსკოვის დიდ თეატრში. ძველ დროში, მარხვის დროს, აკრძალული იყო სპექტაკლების რუსულ ენაზე დადგმა, უცხო ენებზე კი ნებადართული იყო. აი, რატომ აღმოჩნდა დიდი თეატრი თავისუფალი.

რალა თქმა უნდა, ყველა სპექტაკლისათვის შევიძინე აბონემენტი.

როსიმ უჩვეულო პლასტიკითა და რიტმულობით განმაცვიფრა. იგი არ იყო სტიქიური ტემპერამენტის მსახიობი, როგორც სალვინი ან მოჩალოვი. როსი გენიალური ოსტატი იყო. ოსტატობასაც ხომ განსაკუთრებული ნიჭი უნდა და დაოსტატებაშიც შეიძლება გენიალობას მიაღწიო. დიახ, ასეთი გახლდათ როსი. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ იგი შთაბეჭდილებას არ ახდენდა, არ გააჩნდა ტემპერამენტი, გამომსახველობა და ზემოქმედების შინაგანი ძალა. პირიქით, ყოველივე ეს ბუნებას უხვად მოემადლებინა მისთვის და მაყურებლებს არაერთხელ გვიტირია და გვიცინია მასთან ერთად;

თუმცა ეს არ იყო ის ცრემლები, ერთიანად, ორგანულად შეძრული რომ ვლვრით ხოლმე. როსი განუმეორებელი იყო, მაგრამ არა ამ ძალის მადლით, არამედ გრძნობის ლოგიკურობით, როლის გეგმის თანმიმდევრულობით, მისი შესრულების სიდინჯით და რწმენით თავის ოსტატობასა და ზემოქმედების ძალაში. როდესაც როსის თამაშს უცქეროდით, გწამდათ, რომ იგი უსათუოდ დაგაჯერებდათ, რადგანაც მისი ხელოვნება მართალი ხელოვნება იყო. სიმართლე კი ყველაზე უკეთ აჯერებს ადამიანს. მეტყველებაც, მოძრაობაც ძალზე უბრალო ჰქონდა. პირველად როსი მეფე ლირის როლში ვიხილე და უნდა ვალიარო, რომ შთაბეჭდილება ვერ იყო სახარბიელო. მისი როლების გარეგნული მხარე ყოველთვის მოისუსტებდა. როსი მას სათანადო ყურადღებას არ აქცევდა. ბანალური საოპერო კოსტუმი, უგულისყუროდ მიწებებული წვერი, უყურადღებოდ გაკეთებული გრიმი, ასეთი იყო იგი.

პირველი ძოქმედების განმავლობაში როსი თითქოს განსაკუთრებულს ვერაფერს ამჟღავნებდა. მაყურებელს ისღა დარჩენოდა, უცხო ენაზე მოლაპარაკე მსახიობისათვის თვალი ედევნებინა, მაგრამ რაც უფრო მეტად ნათელს ხდიდა დიდი ოსტატი მის მიერ შექმნილი როლის მონახაზს, გვიხატავდა მის სულიერსა და გარეგნულ კონტურებს, მით უფრო იზრდებოდა, ფართოვდებოდა და ღრმავდებდა იგი ჩვენს წარმოდგენაში. შეუჩნევლად, მშვიდად, თანმიმდევრულად, ნაბიჯ-ნაბიჯ. თითქოსდა რალაც სულიერი კიბის საფეხურებით ავყავდით როსის როლის ყველაზე ამაღლებულ ადგილაძდე. ძაგრამ აქ იგი სტიქიური აფეთქებით კი არ გვცელავდა, აფეთქებით, რომელიც სასწაულებს ახდენს ხოლმე მაყურებელთა სულსა და გონებაში, არამედ თითქოს თავს იზოგავდა როგორც მსახიობი და გადადიოდა უბრალო პათოსსა ან საგასტროლო ტრიუკზე, რადგან კარგად იცოდა, რომ ჩვენ ამას ვერც კი შევნიშნავდით და თავად დავასრულებდით იმას, რაც მან დაიწყო, მოხერხებული ბიძგის წყალობით, ინერციით, მის დაუხმარებლად გავემართებოდით სულ მალლა და მალლა. ამ ხერხს დიდ მსახიობთა უმრავლესობა მიმართავს, მაგრამ ყველას ერთნაირად როდი შეუძლია მისი გამოყენება. ლირიკულ ადგილებში, სასიყვარულო, პოეტურ სცენებში როსი განუმეორებელი იყო. მას უფლება ჰქონდა, ელაპარაკა უბრალოდ და შეეძლო კიდეც, რაც ასე იშვიათია მსახიობებში. ამ უფლებას ანიჭებდა ხმა, ხმის ფლობის შესანიშნავი ოსტატობა, უჩვეულოდ მკაფიო დიქცია, სწორი ინტონაცია და მეტისმეტად დახვეწილი, საკუთარ ბუნებად ქცეული და შესისხლხორცებული

პლასტიკა. მისი ბუნება კი ყველაზე მეტად ლირიკულ გრძნობებსა და განცდებს ეგუებოდა.

ყოველივე ამას როსი აღწევდა, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნობით მაინცდამაინც ვერ დაიტრაბახებდა. დაბალი იყო, მსუქანი, შეღებილი ულვაში ჰქონდა, განიერი ხელისგულები და დანაოჭებული სახე, მაგრამ მისი საუცხოო თვალები, მართლაც რომ სულის სარკე იყო. აი, ამ მონაცემებით უკვე მოხუცებული როსი რომეოს ასახიერებდა. მას არ შეეძლო რომეოს თამაში, მაგრამ წარმტაცად ხატავდა მის სულიერ სამყაროს. ეს იყო თამამი, თითქმის გამომწვევი ნახატი. მაგალითად, სცენაში ბერთან, სასოწარკვეთილი და აუტანელი ტანჯვით გონდაკარგული როსი — რომეო იატაკზე გორავდა. ამის გაკეთებას ბედავდა ჩარგვალებული, ლიპიანი მოხუცი, მაგრამ არავის ეცინებოდა; არ ეცინებოდათ იმიტომ, რომ ეს როლის შინაგანი ნახატისათვის, სწორად და საინტერესოდ მოფიქრებული ფსიქოლოგიური ხაზისათვის იყო საჭირო. ჩვენ გვესმოდა მშვენიერი ჩანაფიქრი, ვტკბებოდით მისი ცქერით და თანავუგრძნობდით რომეოს.

როსის ნიჭისა და ოსტატობის ჭეშმარიტი ღირსებანი განსაკუთრებით ღრმად გავიაზრე მოგვიანებით, როდესაც თვითონაც გავხდი მსახიობი. იმ დროს კი, რომელზეც ახლა მოგახსენებთ, შეუგნებლად ვტკბებოდი დიდი მსახიობის ოსტატობით და ვცდილობდი, გარეგნულად მიმებაძა მისთვის. ეს საზიანოც იყო და სასარგებლოც; საზიანო იმიტომ, რომ მიბაძვა გზას უღობავს ინდივიდუალურ შემოქმედებას, სასარგებლო კი იმიტომ, რომ დიდი მსახიობისათვის მიბაძვა საბოლოოდ მაინც კარგ ჩვევას უნერგავს მსახიობს.

ჩვენი თეატრალური საქმიანობით გატაცებულმა მამამ მოსკოვში აგვიგო საუცხოო თეატრალური დარბაზი. მშვენიერი დიდი სასადილო ოთახი თალებით უერთდებოდა მეზობელ ოთახს, რომელშიაც თეატრალური სცენის დადგმა შეიძლებოდა. სცენა იხსნებოდა და მაშინ ოთახი თამბაქოს მოსაწევ ადგილად იქცეოდა ხოლმე. ჩვეულებრივ დღეებში ეს სასადილო ოთახი იყო, სპექტაკლის დღეებში კი — თეატრი. ამ გარდაქმნისათვის საკმარისი იყო აგვენთო გაზის რამპა და აგვეწია ოქროსფერი ნახატებით შემკული დიდებული წითელი ფარდა, რომლის უკანაც სცენა იმალებოდა. სცენის უკან არ დავიწყებიათ ყველა საჭირო სათავსოს აშენება. ახალი დარბაზი ახალი სპექტაკლით უნდა მოგვენათლა.

იმ ხანებში ვენიდან ჩამოვიტანე ახალი ოპერეტა „ჟავოტა“;

მას ორი ღირსება ჰონდა: ერთი ღირსება ის იყო, რომ ოპერეტა ჯერ არ დაედგათ მოსკოვში, მეორე კი ის, რომ ყველა შემსრულებელს ასე თუ ისე შესაფერი როლი შეხვდებოდა. გვაკლდა მხოლოდ მსახიობი, რომელსაც ჰერცოგის როლი უნდა შეესრულებინა. ამ როლისათვის ნამდვილი მომღერალი იყო საჭირო. ჰერცოგის პარტიის შესრულება ჩვენს ძალ-ღონეს აღემატებოდა. იძულებული გავხდით, მოგვეწვია პროფესიონალი, კონსერვატორიის უკანასკნელი კურსის სტუდენტი, საუცხოო ხმის მქონე ბარიტონი, მშვენიერი მომღერალი, თუმც ძალზე შეუხედავი, ჩია ტანისა და ულამაზო. მას დრამატული ნიჭის ნიშანწყალი არ გააჩნდა და უხეირო საოპერო მომღერლის ბანალური საშუალებებით ცდილობდა სახის შექმნას. ბარიტონს ხმას ვერ გასცემდი, იმდენად სწამდა თავისი უპირატესობა. მით უარესი მისთვის-მეთქი,— გადავწყვიტე გუნებაში და ამით ალვირი ავხსენი ჩემში მსახიობის შეურაცხყოფილი თავმოყვარეობის უკეთურ გრძნობას. მისი პარტნიორი იყო ჩვენი ნათესავი ქალი, მომღერალი, რომელიც მთელი სიცოცხლე ემზადებოდა საოპერო მომღერლის კარიერისათვის, მაგრამ ისე დაბერდა, რომ თეატრში გამოსვლა ვერ გაბედა. პირველი რეპეტიციიდანვე შეიქმნა ორი დაჯგუფება, ჩვენ — საბრალო, უსუსური სცენისმოყვარენი, და ისინი — განსწავლული მომღერლები. შეჯიბრებამ ენერგია გაგვიორკეცა. საქმე ძალზე გაართულა იმან, რომ განსწავლულმა ბარიტონმა სწრაფად დაძლია თავისი პარტია და უწიგნურ მომღერალთა გუნდთან ერთად მის უსასრულოდ განმეორებაზე უარი განაცხადა. იძულებული გავხდი, შემესწავლა ეს პარტია, რომ გუნდს განსწავლული ბარიტონის ნაცვლად დავხმარებოდი.

როცა ყველაფერი მოვამზადეთ, ბარიტონი გამოგვეცხადა და მოწყალედ შეაქო მოყვარულთა ნამუშევარი, ჩვენ, ე. ი. სცენისმოყვარეთა ჯგუფი, რეპეტიციებს ჩვენ მიერ გამომუშავებული სისტემის მიხედვით ვატარებდით. ჯერ ერთი, ვცდილობდით, როლების ტექსტი იმდენად „გაგვეტეხა“, რომ სიტყვები თავისთავად, მექანიკურად მოგვწყვეტოდა ბაგიდან, ისე, როგორც ამას „სუსტ სიმსა“ და „ქალის საიდუმლოებაში“ ვაკეთებდით, მეორეც, ვეჩვეოდით ცხოვრებას გარემომცველ სამყაროში არა ჩვენი, არამედ გმირთა სახელით, როგორც ეს „პრაქტიკულ ბატონზე“ მუშაობისას ხდებოდა. ცხადია, ასეთი სინთეზიდან სახეირო არაფერი გამოვიდოდა, რადგან ცხოვრებაში როლების განცდის ხერხი განუწყვეტლივ საჭიროებდა ექსპრომტს, სიტყვების წამოსროლის პრიმიტიული ხერხი კი ექსპრომტის ყოველგვარ შესაძლებლობას გამორი-

ცხავდა. როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე, გაიმარჯვა სიტყვების წამოსროლის უხეშმა მექანიკურმა ჩვევამ. მიუახლოვდებოდა თუ არა პარტნიორი რეპლიკის დასასრულს და ნაცნობ ბოლო სიტყვებს გავიგონებდი, ენა თავისთავად ჩამოართმევდა სიტყვას გრძნობა კი იგვიანებდა, ჩამორჩებოდა ნათქვამს. ამასთან, მექანიკური დამაჯერებლობა ჩვენ, ერთი მხრივ, სწრაფ ტემპად, ხოლო მეორე მხრივ, მტკიცე ტონად მიგვაჩნდა.

და მაინც, ხშირი რეპეტიციების შედეგად რაღაც გარკვეულ შეთანხმებას მაინც მივაღწიეთ. ჩვენ თითქოს ერთ ყალიბზე გამოვიჩარხეთ და ეს მექანიკური შეთვისება დასრულებული ნამუშევრის ილუზიას ქმნიდა. დადგმისა და როლების გეგმა უთუოდ კარგად იყო დამუშავებული. ეს არც არის გასაკვირი, ევროპის საუკეთესო მსახიობების გაცნობამ დიდად შეუწყო ხელი ჩვენი გემოვნების განვითარებას. უეჭველია, ამ მხრივ ჩვენსა და განსწავლულ მომღერლებს შორის დიდი განსხვავება იყო და ისინი უპირატესობით ვერ დაიტრაბახებდნენ, მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა ბარიტონს ნამდვილი ვოკალისტის ოსტატობით, მთელი ხმით აელო მაღალი ნოტი და დარბაზი კეთილხმოვანი ბგერით აევსო, რომ ყველას მივავიწყდით და მაყურებლებმა ოვაციები გაუმართეს იმას, ვინც პროფესიონალად შეიცნეს.

„ეს კუნძი მოეწონათ?! მაგას ხომ ნიჭის ნატამალი არ გააჩნია!“ — ვცხაროობდით ჩვენ და შურს ვერ ვფარავდით.

„რასაკვირველია, — გვიპასუხებდა რომელიმე მაყურებელთაგანი, — მაგრამ ხმა?! როგორი ძალა აქვს, როგორი ოსტატობა!“

„მიდი ამის მერე და იმუშავე!“ — ვამბობდით გუნებაში, უკმაყოფილოდ ვშლიდით ხელებს და მრავალმნიშვნელოვნად შევცქეროდით ერთმანეთს.

სპექაკლის გმირი გახდა განსწავლული ბარიტონი. ჩვენ მხოლოდ ფონს ვუქმნიდით მას. ამ უსამართლობამ და შეურაცხყოფამ კვლავ გვაიძულა ღრმად ჩავფიქრებოდით ჩვენს მდგომარეობას. დიახ, რა თქმა უნდა, ნიჭის გარდა კიდევ ცოდნაა საჭირო! როგორ მოვიქცეთ, საით წავიდეთ? როგორ და რაზე ვიმუშაოთ? თუ სწავლაა საჭირო, ჩვენ საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, ოღონდ გვითხარით, სად და როგორ? ვის მივმართოთ? სკოლაში შევიდეთ? მაგრამ მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა ამგვარი სკოლები. იყო მხოლოდ სცენისმოყვარეთა წრეები, სადაც ყოველგვარი გეგმისა და სისტემის გარეშე კამათობდნენ ხელოვნებაზე. კერძო გაკვეთილები აგვეღო? მაგრამ, ეგრეთ წოდებულ, პროფესორთა უდიდესი ნაწილი თალითობდა და აფუჭებდა მოწაფეებს, კარგი მსახიობები

კი არ იჩენდნენ დიდ ინტერესს სცენისმოყვარეებისადმი. ამას გარდა, ცალკეულ გამოჩენილ მსახიობებს თუმცა კი გააჩნდათ რაღაც საფუძვლები, რომლებიც ან თვითონ ჩამოეყალიბებინათ, ან მემკვიდრეობით მიეღოთ თავიანთი მასწავლებლებისაგან, მაგრამ ისინი არავის უმხელდნენ თავიანთ საიდუმლოებას. როგორ მუშაობენ და ქმნიან მსახიობები, ეს არის საიდუმლოება, რომელიც მათ საფლავში ჩააქვთ: ერთნი ამას იმიტომ აკეთებენ, რომ არ ძალუძთ თავიანთ ვრძნობებში, თავიანთ შესაძლებლობებში გარკვევა და ქმნიან ინტუიციით, თავიანთი შემოქმედებისადმი შეგნებული მიდგომის გარეშე; სხვებს პირიქით, შესანიშნავად ესმით რა და როგორ უნდა გაკეთდეს, მაგრამ ეს საიდუმლოებაა, პატენტია, რომლის სხვისთვის უფასოდ გადაცემა მათ ხელს არ აძლევს. ერთნიც და მეორენიც, შესაძლოა, კარგად ასწავლიდნენ, მაგრამ თვალს მაინც არ უხელდნენ თავიანთ მოწაფეებს.

მაგრამ აი, ჩემს ბედად, სწორედ ამ დროს ჩამოყალიბდა ახალი თეატრალური სკოლა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა შჩეპკინის მოწაფე, საიმპერატორო თეატრების სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი ნიჭიერი მსახიობი ქალი. მე ბევრი რამ ვიცოდი, გამეგონა იმის შესახებ, თუ როგორ სწავლობდნენ ძველად ამ სკოლებში და ეს მონათხრობი სამუდამოდ ჩამებეჭდა გონებაში.

ძველად ასწავლიდნენ უბრალოდ და, ვინ იცის, იქნებ ბევრად უფრო სწორად, ვიდრე ახლა.

„გინდა თეატრში მუშაობა, მსახიობობა? მიბრძანდი საბალეტო სკოლაში. პირველ ყოვლისა, მსახიობი უნდა გასწორდეს, გაიმართოს. იქ ხალხი სჭირდებათ. თუ საცეკვაოდ ჯრა, საზეიმო სვლებში მონაწილეობისათვის, პაჟთა როლების შესასრულებლად. გახდები მოცეკვავე, ძალიან კარგი. თუ შევამჩნიეთ, რომ ცეკვის ნიჭი არ გაგაჩნია და მიდრეკილება გაქვს ოპერისა ან დრამისაკენ, სასწავლებლად მომღერალთან ან მსახიობთან გადაგიყვანთ. აქაც თუ არაფერი გამოგივიდა, უკან დაბრუნდი და შეასრულე პაჟების როლი, არადა ბუტაფორად ან კანცელარიის მოხელედ გამოდგები.“

ამგვარი წესით საღუძვლიანი შემოწმების შემდეგ დრამატულ სცენაზე ხვდებოდნენ მხოლოდ ისინი, ვისაც საამისო მონაცემები ჰქონდა. ეს კარგია. ვისაც ეს მონაცემები, ნიჭი არ გააჩნია, მას არც არაფერი ესაქმება დრამაში. დრამატული ხელოვნების დღევანდელ სკოლაში ასე როდია, ამ სკოლებში აუცილებლად უნდა იყვნენ მოსწავლეები, რომლებიც სწავლის ჭირას გადაიხდიან, მაგრამ ვინც ფულს იხდის, განა ყველა ნიჭიერია და შეუძლია გახდეს

მსახიობი? სინამდვილეში სწორედ პირიქით ხდება, ნიჭიერნი ქირას არ იხდიან, თუნდაც ჰქონდეთ ფული: რად უნდა გადაიხადონ? მათ ხომ ისედაც არავინ გააგდებს? ქირას ნაკლებ ნიჭიერნი და უნიჭოები იხდიან. ისინი მატერიალურად ეხმარებიან სკოლას, მათ ხარჯზე არიან პროფესორები და შენობის გათბობაც მათ ხარჯზე ხდება. ჰოდა, გამოდის, იმისათვის, რომ ერთმა ნიჭიერმა დაამთავროს სასწავლებელი, ასობით უნიჭო უნდა მოატყუონ. კომპრომისის გარეშე ვერავითარი მხატვრული სკოლა ვერ იარსებებს.

როგორ ასწავლიდნენ დრამატულ ხელოვნებას იმათ, ვისაც თეატრის საბალეტო სკოლიდან ამოარჩევდნენ ხოლმე?

მათ რომელიმე მსახიობს მიაბარებდნენ. მაგალითად, ჩვენი ეროვნული ხელოვნების სიამაყე, ხორცშემსხმელი ყველა იმ სიახლისა, რაც რუსეთმა დასავლეთისაგან მიიღო, ჭეშმარიტი რუსული დრამატული ხელოვნების ფუძემდებელი, ჩვენი დიდი კანონმდებელი და მსახიობი მიხეილ სიმონის ძე შჩეპკინი მოწაფეებს ოჯახის წევრებად ღებულობდა. ისინი მასთან ცხოვრობდნენ, იკვებებოდნენ, იზრდებოდნენ, ოჯახსაც ეკიდებოდნენ. მეცადინეობას კი ასეთი გზით წარმართავდა... თუმცა უმჯობესია გესაუბროთ თვით მისი მოწაფე ფედოტოვა, მცირე თეატრის სახელგანთქმული მსახიობი. ომელსაც არა ერთხელ უამბნია ჩემთვის, როგორ ასწავლიდა შჩეპკინი:

„აი, როგორ გვასწავლიდა ჩვენი დაუვიწყარი მიხეილ სიმონის ძე. ზაფხულობით, სკოლიდან რომ დაგვითხოვდნენ, შინ მივყავდი და მთელ ზაფხულს მის სახლში ვატარებდი. ჰოდა, ჩემო კარგო, ბავშვი ვიყავი, გავერთობოდი ხოლმე ჩემს ტოლებთან მოედანზე კროკეტის თამაშით. უცებ ხმამაღალი ძახილი შემომესმოდა: „ლუშენკა!“ ეს იმას ნიშნავდა, რომ მოხუცმა გაიღვიძა, გამოვიდა ყალიონით, ხალათში გამოწყობილი და ახლა სამეცადინოდ მეძახდა. მე ვბრაზობ, ვტირი, გულმოსული გვერდზე ვისვრი ჩაჭუჩს, მაგრამ გავრბივარ, გავრბივარ იმიტომ, რომ შეუძლებელია მიხეილ სიმონის ძეს არ დაუჯერო. რატომ იყო შეუძლებელი, თვითონაც არ ვიცი. მაგრამ შეუძლებელი იყო, მორჩა და გათავდა. ჰოდა, მივიდოდი ხოლმე გაბუტული, წიგნს გადავშლიდი, ცხვირი კი გვერდზე მიმქონდა.

— აბა, ტუჩი გაასწორე, გონება მოიკრიბე და აი, ეს ერთი გვერდი წამიკითხე, — მეტყოდა ხოლმე მოხუცი. — კარგად წაიკითხავ, მაშინვე გაგიშვებ, ვერ წაიკითხავ და ნუ გამიჯავრდები, ჩემო კარგო, სალამომდე აქ დარჩები, ვიდრე კარგად არ გამოგივა.

— მიხაილ სემიონოვიჩ, გეთაყვა, ახლა არ შემიძლია, თუ შეიძ-

ლება, მერე წამაკითხეთ და მაშინ თუნდაც ათ გვერდს წავიკითხავ.

— აბა, კარგია, კმარა ლაპარაკი! უმჯობესია, წაიკითხო, ნურც მე მომაცდენ და ნურც შენ მოცდები.

ჰოდა, დავიწყებდი, მაგრამ ვაი ამ კითხვას.

— შენ რა, ანბანის სასწავლად მოხვედი, დამარცვლით კითხვას სწავლობ? აბა, რიგიანად წაიკითხე, მადლობა ღმერთს, კარგად იცი, როგორ უნდა კითხვა.

ვებრძოდი ჩემს თავს, ვებრძოდი, ვცდილობდი ყურადღების დაძაბვას, მაგრამ ვერაფრით ვერ ამომეგდო გონებიდან წყეული კროკეტი. თუ მოვახერხებდი და დავივიწყებდი კროკეტს, კარგად ჩავუკვირდებოდი როლს, იმას, რაზეც ამ როლში იყო საუბარი, წავიკითხავდი კიდეც როგორც საჭირო იყო.

— აი ასე, ახლა კი გაიქეცი, ჩემო ჭკვიანო გოგო.

უკანმოუხედავად მოვკურცხლავდი. ისევ გახურდებოდა თამაში, ხმაური, სიცილი და სწორედ მაშინ, როცა განსაკუთრებით მოვიდოდი თამაშის ეშხზე, ისევ მესმოდა მოხუცის ხმა: „ლუშენკა!“ და ისევ ყველაფერი თავიდან იწყებოდა.

აი, ჩემო კარგო, როგორ წვრთნიდნენ და აწრთობდნენ ჩვენს ნებისყოფას. მსახიობს ნებისყოფა უნდა ჰქონდეს. ამიტომ, პირველ რიგში, ნებისყოფის წარმართვა უნდა ისწავლოს მსახიობმა“.

აი, კიდევ რა მიამბო მან:

„ბოლოს და ბოლოს, ვითამაშე, ჩემო კარგო. შედგა დებიუტი. როგორც იტყვიან, მოვინათლე. ერთი ხმაურია, აპლოდისმენტები, მიძახებენ, ვდგავარ რეტიანივით, გონს ვერ მოვსულვარ. დავუკრავ თავს მაყურებლებს და გავრბივარ სცენიდან კულისებში, მერე ისევ გამოვდივარ, ისევ ვუკრავ თავს და კულისებს ვეფარები. გავწამდი, მაგრამ გული სიხარულით მჭონდა სავსე. ნუთუ ეს ხმაური მე ავტეხე-მეთქი, — ვფიქრობდი. კულისებში თვით მიხეილ სიმონის ძე იდგა ჯოხით ხელში და იღიმებოდა. მას ძალზე კეთილი, კეთილი ღიმილი ჰქონდა. ხოლო რას ნიშნავდა, ჩემო კარგო, ჩვენთვის მიხეილ სიმონის ძის ღიმილი, ეს მხოლოდ ჩვენ და უფალმა ვუწყით, მოვირბენ კულისებში, ის ცხვირსახოცით სახეს მომწმენდს, მაკოცებს, სახეზე ხელს მომითათუნებს. „ყოჩაღ! — მეტყვის, — ტყუილუბრალოდ არ გვიწვალებია ერთმანეთი. აბა, წადი, წადი, თავი დაუკარ, ვიდრე ტაშს გიკრავენ. მიიღე შენი შრომის საზღაური“. მე კვლავ სცენაზე გავრბივარ, ყოველი მიმართულებით თავს ვუკრავ და ისევ კულისებისაკენ მოვეშურები. ბოლოს და ბოლოს ტაში მიწყნარდა.

— ახლა კი აქ მოდი, ჩემო ჭკვიანო გოგო, — მიხმო თავისთან

მიხეილ სიმონის ძემ. — ტაშს რისთვის გიკრავდნენ იცი, ჭკუის კოლოფო? აი, ახლავე გეტყვი. იმიტომ, რომ ახალგაზრდა და ლამაზი ცხვირპირი გაქვს. აბა, მე ჩემი ბებერი სიფათით რომ ეგრე მეთამაშა, როგორც შენ დღეს, იცი რას მიზამდნენ?

— რას გიზამდნენ?

— რას და, კუდით ქვას მასროლინებდნენ. შენ ეს დაიმახსოვრე. ახლა კი წადი და მოისმინე ქათინაურები. მე და შენ მერე მოვილაპარაკოთ ყველაფერზე. ჩვენ ხომ ჩვენი ანგარიშები გვაქვს!“

ამ პირველი წარმატების შემდეგ, მას მერე, რაც ის მცირე თეატრის მსახიობი გახდა, და როლებიც ჰქონდა თეატრის რეპერტუარში, ახლად მოვლენილი მსახიობი ბალეტში ცეკვას განაგრძობდა.

იგივე შეიძლება ითქვას იმ დროის სახელგანთქმულ მსახიობ სამარინზე, რომელიც წარმატებით გამოვიდა დრამაში და დასში ახალგაზრდა მიჯნურის ამპლუაზე მიიღეს. სამარინს მრავალი როლი ჰქონდა შესრულებული თეატრის რეპერტუარში, მაგრამ დრამაში მუშაობის პარალელურად კვლავ გამოდიოდა ბალეტ „მეფე კანდავლში“, სადაც იგი ასახიერებდა სცენაზე შემოჭრილ ლომს, რომელსაც ისრით გმირავენ. ცნობილი მსახიობი ისე კარგად კვდებოდა, რომ ვერ იქნა და ვერ მოუძებნეს შემცვლელი. ასე განაგრძობდა იგი ბალეტში გამოსვლას.

„დაე, იცეკვონ, ითამაშონ, ბატონებივით რად უნდა ისხდნენ! ახალგაზრდები არიან, თავს არ გაუვიდეთ!“ — ასე მსჯელობდნენ ხანში შესული მასწავლებლები და თეატრის უფროსობა.

მაგრამ იმავე თეატრში სწავლების სხვა მეთოდებსაც იყენებდნენ. აი, როგორ ექცეოდა რუსული სცენის ერთ-ერთი გენიალური ოსტატი ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გაყოყოჩებულ მსახიობს, რომელიც ის-ის იყო, სკოლის მერხიდან მოსულიყო თეატრში. ისინი თამაშობდნენ ვოდევილში.. ახალგაზრდა კაცს ხელიდან გაუვარდება ძალზე მნიშვნელოვანი წერილი და ამის გამო ატყდება ერთი ალიაქოთი, ეს არის ვოდევილის საკვანძო ამბავი.

მოწაფე წერილს განგებ აგდებდა ხელიდან და არა შემთხვევით. „არა მჯერა! ასე არ კარგავენ წერილებს. აბა, კარგად გაიხსენე, როგორ უვარდებათ სასიყვარულო ბარათები, კარგად გეცოდინება, შე ცულლუტო! აი, ახლა უკეთესია, აბა, კიდევ გაიმეორე! ისევ არ მჯერა!“ — ასე საათობით ცდილობდა იგი მიელწია შედეგისათვის, ურომლისოდაც პიესა აზრს დაკარგავდა. მთელი დირექცია და სარეპერტუარო კომისია კი მოთმინებით იცდიდა, ვიდრე ახალგაზრდა მსახიობი წერილის ხელიდან გაგდებას ისწავლიდა.

მაგრამ ვოდევილი დაიდგა და ახალგაზრდა მიჯნური კიდევ უფრო გაყოყოჩდა.

მაგას ჭკუა უნდა ვასწავლოო, — თქვა მსახიობმა.

„სტიოპა, გეთაყვა, ერთი ქურქი მომაწოდე, — ხალხში მიმართა მან ახალგაზრდას ალერსიანი ხმით, — კალოშებიც, აგე, იქა დევს. ეგენიც წამოიღე. ნუ გეზარება, მომეხმარე მოხუცს, დაიკუზე. დამიჭირე. აი, ასე! ახლა კი წადი, თავისუფალი ხარ!“

სკოლაში, პირველ ყოვლისა, ჩვეულებრივი საგანმანათლებლო პროგრამის მთლიან კურსს ასწავლიდნენ. იმ დროის ცნობილი პროფესორები ესაუბრებოდნენ მოწაფეებს და ცდილობდნენ მათი ცოდნის გაფართოებას.

რაც შეეხება სპეციალურ საგნებს, სწავლება ამგვარად ხდებოდა. ვთქვათ, მოწაფეს არ შეეძლო „ს“, „ჟ“, „ჩ“ ბგერების წარმოთქმა. მასწავლებელი ჯდებოდა მის წინ, ფართოდ აღებდა პირს და ეუბნებოდა:

„აბა, პირში მიცქირე, ხედავ როგორ მოძრაობს ენა, იგი ზედა კბილების ფესვებს აწვება. შენც ასევე გააკეთე! აბა, წარმოთქვი! გაიმეორე, ათჯერ უფრო მეტად გააღე პირი — ახლა მე გიყურებ პირში!“

მე საკუთარი გამოცდილებით დავრწმუნდი, რომ ერთი ან ორი კვირის დაძაბული მეცადინეობით შეიძლება გამოასწორო თანხმოვანთა არასწორი გამოთქმა და გაიგო, რისი გაკეთებაა საჭირო იმისათვის, რომ სწორ გამოთქმას დაეუფლო.

სიმღერის მასწავლებლად მოწვეული ოპერის მომღერლები დრამატული განყოფილების რჩეულ მოწაფეებთან ხმის დაყენებაზე მუშაობდნენ. დიქციის კლასებში ზეპირობდნენ ლექსებს და ეუფლებოდნენ დეკლამაციას. აქ ბევრი რამ იყო დამოკიდებული მასწავლებელზე. ყალბი პათოსის მოყვარულნი, ისინი, ვისაც იგი ტრადიციისათვის აუცილებელ თვისებად მიაჩნდათ, მოსწავლეებს მღერად მეტყველებას ასწავლიდნენ. ის მასწავლებლები, რომელთაც შინაგანი პათოსი ერჩიათ გარეგნულს, ცდილობდნენ უბრალოებითა და წაკითხულის არსში ღრმად ჩაწვდომის გზით მიეღწიათ ზემოქმედების ძალისათვის. რა თქმა უნდა, ეს იყო შეუდარებლად ძნელი, მაგრამ შეუდარებლადვე სწორი.

პარალელურად მოწაფე სწავლობდა რაიმე როლს ან სცენისა და საჯარო სპექტაკლისათვის, ან არადა სასკოლო ნაწყვეტების სალამოებზე სავარჯიშოდ.

ამბობენ, მიხეილ სიმონის ძე შჩეპკინი ისე მიუდგებოდა ხოლმე თავის მოწაფეებს, ისე ჩაწვდებოდა მათ სულს და დაეუფლებო-

და გრძნობებს, რომ მათ წამსვე ესმოდათ მისი. როგორ ახერხებდა დიდი მსახიობი ამას, საიდუმლოა, რომლის კვალიც კი ალბარსადაა შეჩორჩენილი, თუ არ ჩავთვლით მის რამდენიმე ბარათს, მიწერილს შუმსკის, ალექსანდრა ივანეს ასულ შუბერტის, გოგოლისა და ანენკოვისადმი.

ყოველი ახალი სპექტაკლი მოწაფისათვის იყო ერთგვარი რეპეტიცია, რომლის შემდეგაც მას აქებდნენ, ან ტუქსავდნენ და აძლევდნენ საჭირო შენიშვნებს. თუ მოწაფეს როლი ჩაუვარდებოდა, უხსნიდნენ, რატომ მოხდა ეს, რა აკლდა და რაზე უნდა ემუშავა, რომ კარგი შედეგისათვის მიეღწია. შექება ახალგაზრდას, რასაკვირველია, ამხნევებდა, დანარჩენი შენიშვნები კი გეზს აძლევდნენ შემდგომ მუშობაში. მაგრამ თუ მოწაფეს თავს გაუვიდოდა, არ ებოდიშებოდნენ, აი, ასე ასწავლიდნენ ძველად.

დიდ მსახიობთა შთამომავლებმა და მიმდევრებმა მოიტანეს ჩვენამდე ამ უბრალო, დაუწერელი, ბრძნული ტრადიციებისა და პედაგოგიური მეთოდების ნაშთები. ისინი ცდილობდნენ თავიანთი მასწავლებლების მიერ გაკვალული გზებით სიარულს. ზოგიერთები, მაგალითად, ფედოტოვა, მისი ქმარი, ფედოტოვი, ნადეჟდა მიხეილის ასული მედვედევა, ვ. დავიდოვი და სხვა ნიჭიერი ადამიანები ახერხებდნენ ამ ტრადიციის შინაგანი არსის გადმოცემას. სხვებს, ნაკლებ ნიჭიერებს, ზერელედ ესმოდათ იგი და უფრო მეტს ლაპარაკობდნენ გარეგნულ ფორმებზე, ვიდრე შინაარსზე. მესამენი ლაპარაკობდნენ თამაშის ხერხებზე საერთოდ და არაფერს ამბობდნენ თვით ხელოვნების არსზე. ეს უნიჭო ადამიანები გარეგნულად ბაძავდნენ შჩეპკინს და ლრმად სჯეროდათ, რომ შჩეპკინი სებურად ასწავლიდნენ, თუმცა სინამდვილეში უბრალოდ უჩვენებდნენ შტამპებს და უხსნიდნენ, როგორ „ითამაშებოდა“ ესა თუ ის როლი, ან უამბობდნენ საბოლოო ჯამში რა უნდა მიეღოთ ამა თუ იმ როლის განსახიერებისას.

მწვანე მაუდგადაფარებულ მაგიდას უჯდა რამდენიმე მსახიობი და მრავალი არა მსახიობი, პედაგოგი და ჩინოვნიკი, რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო ხელოვნებასთან. ისინი უთუოდ ხმებიც უმრავლესობით წყვეტდნენ ნიჭიერ და უნიჭო გამოსაცდელთა ბედს მას შემდეგ, რაც ეს ახალგაზრდები რომელიმე ლექსის ნაწყვეტს წაიკითხავდნენ. მე მრავალი წლის საკუთარი გამოცდილებით ვიცი, რომ ისინი, ვინც გამოცდას ყველაზე უკეთ აბარებენ, იშვიათად ამართლებენ იმედს. კარგი გარეგნული მონაცემების

მჭონე ჭაბუკი თუ ქალიშვილი, თუ ამავე დროს ცოტა გაწაფულია შინაურ სპექტაკლებსა და კონცერტებზე, გამოცდაზე დიდ ხნის პედაგოგსაც ადვილად გააცურებს, მით უმეტეს, რომ ეს პედაგოგი თვითონაც განწყობილია ყოველ მოსწავლეში ახლად გამოვლენილი ტალანტი აღმოაჩინოს. ძალზე საამაყოა ახალი გენიოსის აღმოჩენა. სასიამოვნოა, როცა ნიჭიერი მოწაფით ამაყობ. მაგრამ ჭეშმარიტი ნიჭი ხშირად ღრმადაა ჩამარხული ადამიანის სულში და მისი დანახვა ადვილი როდია. აი, რატომაა, რომ დიდი ნაწილი იმ მსახიობებისა, რომელთაც ახლა სახელი გაითქვეს, მისაღებ გამოცდებზე საუკეთესოთა შორის არ ყოფილან, ბევრი მათგანი კი, როგორც, მაგალითად, ორლენევი და კნიპერი, არ მიიღეს ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრალურ სასწავლებელში. შეადარეთ სკოლაში მიღების ეს წესი იმ წესს, რომელიც ძველ თეატრში იყო გამოყენებული, და ნათლად დაინახავთ, თუ რა განსხვავებაა მათ შორის. შინაურ სპექტაკლებში გაწაფულს, მე გამოცდილებამ მიშველა. გამომცდელები უთუოდ ასე ამბობდნენ ჩემზე:

„რა თქმა უნდა, ის არ არის, რაც ჩვენ გვჭირდება. მისი თამაშიც ვერაფერი შვილია. მაგრამ ასეთ სიმაღლეს, ხმას, ტანადობას, სცენაზე იშვიათად შეხვდებით!“

ამას გარდა, მე პირადად მიცნობდა გლიკერია ნიკოლოზის ასული ფედოტოვა, რომლის სახლშიც ძალზე ხშირი სტუმარი ვიყავი, რადგან ვმეგობრობდი მის ვაჟს, ჩემს ტოლ სტუდენტს და თეატრისა და დრამატული ხელოვნების დიდ მოტრფიალეს. შემდგომში იგი მცირე თეატრის მსახიობი გახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ცუდად ვკითხულობდი, სასწავლებელში მიმიღეს.

იმ ხანებში მოწაფეებს უნდა ჰქონოდათ საკმაოდ ფართო ზოგადსაგანმანათლებლო ცენზი, ასწავლიდნენ ძალზე ბევრ სამეცნიერო საგანს. სწავლული პროფესორები ახალგაზრდებს აწვდიდნენ ათასგვარ ცნობას პიესაზე, რომელზეც ისინი მუშაობდნენ, ეს აცხოველებდა აზროვნებას, მაგრამ გრძნობას კი ვერ აღელვებდა. ჩვენ ძალზე ხატოვნად და ნიჭიერად გვიხსნიდნენ, როგორი უნდა იყოს როლი და პიესა, ე. ი. გვესაუბრებოდნენ შემოქმედებითი მუშაობის შედეგებზე, მაგრამ როგორ მოვქცეულიყავით, რომ ამისათვის მიგვეღწია, რა შემოქმედებითი გზით ან მეთოდით უნდა გვებრძოლა ამ შედეგების მისაღწევად — ამაზე არაფერს გვეუბნებოდნენ. ჩვენ გვასწავლიდნენ თამაშს საერთოდ, გვასწავლიდნენ, როგორ უნდა შეგვესრულებინა კერძოდ მოცემული როლი, მაგრამ არ გვასწავლიდნენ ჩვენს ხელოვნებას. სწავლებას არ გააჩნდა ნიადაგი, არ გააჩნდა სისტემა. პრაქტიკული ხერხები არ მოწმდებოდა მეცნიე-

რული გამოკვლევით. თავს ისე ვგრძნობდი, თითქოს ვიყავი ცომი, რომლისგანაც გარკვეული გემოსა და მოყვანილობის ფუნთუშა უნდა გამოეცხოთ.

მოწაფეებს კითხვას ასწავლიდნენ პირდაპირ ხმიდან, თამაშს — ჩვენებით; ამის გამო ყველანი, პირველ რიგში, ჩვენს მასწავლებლებს ვბაძავდით. მოწაფეები კითხულობდნენ არაჩვეულებრივად სწორად, ზუსტად იცავდნენ წერტილ-მძიმეს, გრამატიკის ყველა კანონს და გარეგნულად ძალზე ჰგავდნენ ერთმანეთს. ეს გარეგნული მსგავსება მუნდირივით ფარავდა თითოეული მოსწავლის შინაგან თავისებურებებს. განა ამისათვის წერდა პოეტი თავის ლექსებსა და ბალადებს? სულ სხვა რამ აღელვებდა მის გრძნობებს, სხვა რამ იყო მისთვის მნიშვნელოვანი და არა ის, რაზეც მხატვრული კითხვის ოსტატები ესტრადიდან გვესაუბრებოდნენ. მე ვიცნობდი მასწავლებლებს, რომლებიც თავიანთ შეგირდებს ასე ასწავლიდნენ:

„დიგიანად მოიქნიე ხმა და დასცხე! დაიძაბე, ხმა დაიბოხე! წაიკითხე, როგორც გამოვა!“ ერთი მასწავლებელი სახვენებელი სპექტაკლის ნაწყვეტის გასინჯვის შემდეგ მოვიდა კულისებში და ალშფოთებით თქვა:

„თქვენ სრულებით არ აქნევთ თავს! ადამიანი საუბრის დროს ყოველთვის აქნევს თავს!“

ამ თავის ქნევას პატარა ისტორია აქვს. იმ ხანებში იყო ერთი ჩინებული მსახიობი, რომელიც დიდი წარმატებით გამოდიოდა და მრავალი მიმბაძველი გაუჩნდა. სამწუხაროდ, მას ერთი დასანანი ნაკლი გააჩნდა, ჩვეულებად ჰქონდა თავის ქნევა. ყველა მიმდევარმა, რომელთაც დაივიწყეს, რომ მათი ორიგინალი, პირველ ყოვლისა, საუცხოო მონაცემებისა და ბრწყინვალე ტექნიკის მქონე ნიჭიერი მსახიობი იყო, გადმოიღეს მისგან არა ის თვისებები, რომელთა გადმოღებაც საერთოდ შეუძლებელია, არამედ მხოლოდ მისი ნაკლი, ე. ი. თავის ქნევა, რაც ძალზე ადვილი მისაბაძია. ამ სკოლიდან მოჭანავე თავების მქონე მოსწავლეთა მრავალი თაობა გამოვიდა.

ერთი სიტყვით, მოწაფეებისაგან მოითხოვდნენ გაემეორებინათ ის, რაც მათ მასწავლებლებს ახასიათებდათ. და მოწაფეებიც იმეორებდნენ, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ცუდად, რადგან ჭეშმარიტ ნიჭსა და ტექნიკას მოკლებულებს არ შეეძლოთ ნამდვილი მსახიობებივით კარგად გაეკეთებინათ ის, რასაც მათგან მოითხოვდნენ. ახალგაზრდები უთუოდ უკეთ მოახერხებდნენ ამავე

ამბის გამოხატვას, მათთვის მეტი თავისუფლება რომ მიეცათ. იქნებ უარესადაც შეესრულებინათ, სამაგიეროდ ეს იქნებოდა გულწრფელი, მართალი და ბუნებრივი თამაში. ასეთ თამაშს მაყურებელი დაიჯერებდა. ხელოვნებაში ბევრი რამაა დასაშვები, ოღონდ იგი მხატვრულად დამაჯერებელი იყოს.

მაგრამ დრამატული ხელოვნების სწავლების ყველა ნაკლოვანების მიუხედავად იმ ცალკეული ნიჭიერი პედაგოგების წყალობით, ზემოთ რომ გესაუბრეთ, სკოლებსა და თეატრებში ჯერ კიდევ სუფევდა შჩეპკინისეული სული, ისე, რომ მან ჩვენამდეც მოაღწია, თუმცა, რა თქმა უნდა, საკმაოდ გადაგვარებული სახით!

თეატრალურ სკოლაში ჩემზე ბევრად უმცროსი ახალგაზრდების გვერდით აღმოვჩნდი. აქ სწავლობდნენ მოწაფეები დაწყებული თხუთმეტი წლის ასაკიდან. მე კი უკვე მუსიკალური საზოგადოების ერთი დირექტორთაგანი და მრავალი საქველმოქმედო დაწესებულების თავმჯდომარე ვიყავი. განსხვავება ჩვენ შორის, განსხვავება ჩვენს შეხედულებებში მეტისმეტად დიდი იყო და მე ცუდად ვგრძნობდი თავს ამ სასკოლო რეჟიმში და ყმაწვილ მოსწავლეთა შორის. ამას გარდა, ფაბრიკისა და კანტორის გადაუდებელ მოვალეობებთან დაკავშირებით არ შემეძლო სკოლაში თავის დროზე სიარული, ხშირად მესმოდა გადაკრული სიტყვები ჩემს მუდმივ დაგვიანებაზე, ამხანაგების გესლიანი შენიშვნები შელავათებზე, რომელთაც გაცდენა-დაგვიანების გამო მაძლევდნენ, ყოველივე ეს მომბეზრდა და სულ რაღაც სამიოდე კვირის შემდეგ სკოლას თავი დავანებე. უნდა მოგახსენოთ, რომ მალე სკოლა მიატოვა გლიკერია ნიკოლოზის ასულმაც, სხვა კი იქ პედაგოგთაგან აღარავინ იყო გულდასაწყვეტი.

ართისტული ყრმობა

ალექსეევის წრე

ოპერეტა

იმ დროს, რომელზეც ახლა მოგახსენებთ, დიდად მიღებული იყო ოპერეტა, ცნობილმა ანტრეპრენიორმა ლენტოვსკიმ თავი მოუყარა ჩინებულ არტისტულ ძალებს, ჭეშმარიტად ნიჭიერ მომღერლებსა და ყველა ამპლუის მსახიობებს. ამ განსაცვიფრებელი ენერგიის ადამიანმა მოაწყო საზაფხულო თეატრალური გართობანი, რომლის მსგავსიც თავისი მრავალფეროვნებით, სიმდიდრითა და გაჭანებით მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანას არ ახსოვს. შუა ქალაქში ძთელი კვარტალი ეკავა ხშირ პარკს, აქა-იქ ალმართულ გორაკთა ფერდობებს სერავდა გზა-ბილიკები, მოწყობილი იყო მოედნები და გამდინარე ტბორები. ამ ბაღს „ერმიტაჟი“ ერქვა (ახლანდელი კი არა, წინანდელი, ძველი). ახლა მისი ხსენებაც ალარსადაა, ბაღიც მთელ ტერიტორიაზე სახლები აშენდა. მაშინ კი... რა არ იყო იმ ბაღში! ტბორზე ნავებით სეირნობა და თავისი სიუხვითა და მრავალფეროვნებით გახუმრეორებელი წყლის ფეიერვერკი, რომელსაც თან ჯავშნოსნების შეჯახება და ერთ-ერთის ჩაძირვა სდევდა, ტბორის აქეთ-იქით გაჭიმულ ბაგირზე სიარული, წყლის დღესასწაულები გონდოლებითა და ილუმინირებული ნავებით; მობანავე ნიმფები, ბალეტი წყლის პირას და წყალზე. გასეირნება, საიდუმლოებით მოცული ფანჩატურები, ბილიკები, ტბორის ნაპირზე დადგმული პოეტური მერხებით. ბაღი ათობით და შესაძლოა ასობით ათასი რეფლექტორის, შუქფარისა და საილუმინაციო სანათის შუქში იყო გახვეული. აქ იდგა ორი თეატრი. ერთი უზარმაზარი, რამდენიმე ათას მაყურებელზე გაანგარიშებული, ოპერეტისათვის, მეორე, ღია ცის ქვეშ, მელოდრამისა და ფეერიისათვის; მას „ანთეოსი“ ერქვა და ბერძნული თეატრის ნანგრევების ყაიდაზე იყო აგებული. ორივე თეატრში იმართებოდა იმ დროის კვალობაზე შესახიბხავი დადგმები, რომლებშიც რამდენიმე ორკესტრი, ბალეტი, გუნდი და ჩინებული არტისტული ძალები მონაწილეობდნენ. თე-

ატრის გვერდით მოწყობილი იყო ორი დიდი მოედანი სცენით, საჰაერო გამოსვლებისათვის და უზარმაზარი პარტერით მაყურებლისათვის, პირდაპირ ღია ცის ქვეშ. თუკი რამ გააჩნდა ევროპას ბალის ესტრადის სფეროში, დაწყებული კაფე-შანტანის ლამაზმანებით, ექსცენტრიკებითა და ჰიპნოზიორებით დამთავრებული, მისაწვდომი იყო „ერმიტაჟის“ სტუმრებისათვისაც. მოსკოვში მოწვეული მსახიობის ფასი შემსრულებელთა მსოფლიო ბირჟაზე მაღლა იწევდა ხოლმე. მეორე, კიდევ უფრო დიდი მოედანი, დათმობილი ჰქონდა ცირკს, აკრობატიკას, მხეცთა მომთვინიერებლებს, საჰაერო ფრენას, სირბილს, ასპარეზობას, ჭიდაობას.

აქ იმართებოდა საზეიმო სვლა, უკრავდა სამხედრო ორკესტრები, მღეროდა ბოშათა გუნდი: სრულდებოდა რუსული სიმღერები და სხვა. მთელი მოსკოვი დადიოდა ამ ცნობილ ბაღში. მას დედაქალაქში ჩასული უცხოელებიც უსათუოდ ეწვეოდნენ ხოლმე. სასაუზმეებში ერთი წუთითაც არ წყდებოდა ვაჭრობა.

ცოლშვილიანი ხალხი, უბრალო ადამიანები, არისტოკრატები, მეძავები, მოქეიფე ახალგაზრდობა თუ საქმოსნები, სალამოობით ყველა „ერმიტაჟისაკენ“ მიეშურებოდა, განსაკუთრებით ზაფხულის ცხელ დღეებში, როცა ქალაქში სიცხისაგან სუნთქვა უჭირდათ. ანტრეპრენიორი ლენტოვსკი ყველაზე მეტად იმაზე ზრუნავდა, რომ მისი ბაღის სტუმრები ცოლშვილიანი ხალხი ყოფილიყო და ძალიან მკაცრი იყო ყოველივე იმის მიმართ, რასაც შეეძლო მისი დაწესებულების კეთილი სახელი შეებღალა. ამ მიზნით იგი ხალხის დაშინებასაც არ ერიდებოდა და თავის თავზე ათასნაირ დაუჯერებელ ხმებს ავრცელებდა; დადიოდა ხმა, თითქოს მან ვიღაც ჩხუბისთავს ქეჩოში ხელი ჩაავლო და ღობის იქით გადაისროლა მეზობლის ეზოში. ვიღაც გაშმაგებული ლოთი, გონს მოსაყვანად, სხვა რომ ვერაფერი მოიფიქრა, ტბორში აბანავაო. მეძავებს ტყვიასავით ეშინოდათ მისი და ბაღში კეთილშობილთა სასწავლებლის მოსწავლე გოგონებივით ეჭირათ თავი. თუ რომელიმე წესრიგს დაარღვევდა, სამუდამოდ ეთხოვებოდა ბაღში შესვლის უფლებას; ამას კი მათთვის შემოსავლის წყაროს დაკარგვა მოსდევდა. ხმები ადვილი დასაჯერებელი იყო, რადგან მკაცრ ანტრეპრენიორს მეტად ზორბა აგებულება და სოლიდური გარეგნობა ჰქონდა. ის დიდი ლონის პატრონი იყო, წარმოსადეგი, მხარბეჭიანი. ცოტათი ალმოსავლური ტიპის ფართო, ხშირი, ლამაზი შავი წვერი და რუსულ ყაიდაზე, ძველი ბოიარივით მოშვებული თმა ამშვენებდა. ძლიერი ხმა, ენერგიული, მტკიცე ნაბიჯი, ძვირფასი შავი მაუდის რუსული ხიფთანი, მაღალყელიანი ლაქის ჩექმები ჭაბუკურ მოხდენილობას

ანიჭებდნენ. გულზე ეკიდა დიდი ოქროს ძეწკვი, ათასგვარი ბრელოკითა და ხალხის, მათ შორის წარჩინებულ პირთაგან, გვირგვინოსნების ჩათვლით, მორთმეული სამკაულებით. თავზე განიერსაჩიხიანი რუსული კარტუზი ეხურა, ხელში ეჭირა დიდი ჯოხი, თითქმის კომბალი, ყველა ჯურის ჩხუბისთავთა დასაშოშმინებლად. ლენტოვსკი მოულოდნელად გამოჩნდებოდა ხოლმე თავისი უზარმაზარი ბალის ყველა კუთხეში, მხედველობიდან არასოდეს არაფერი ეპარებოდა. აი, სწორედ ეს, მაშინდელი ახალგაზრდობის საყვარელი „ერმიტაჟი“ იქცა ჩვენი თეატრალური მიღწევების ოცნებად.

1884 წლის ზაფხულში გადავწყვიტეთ ხელი მოგვეკიდა ოპერეტისათვის. ამასთან არა მარტო ლენტოვსკის მსახიობები და არა მარტო ის, რაც მის თეატრში ხდებოდა, არამედ ისიც, რაც ამ თეატრის კედლებს გარეთ იყო, ჩვენი მიბაძვის ობიექტად გადაიქცა.

ძალიან გვინდოდა, ლიუბიმოვკაში, თეატრის წინ გადაშლილ დიდ მოედანზე მოგვეწყო ესტრადა მუსიკისათვის, გაგვენათებინა კანდელებითა და სანათებით, დაგვედგა მაგიდები ჩაის მოყვარულთათვის, მოგვემარაგებინა გამაგრილებელი სასმელები, მოგვემზადებინა საჰაერო პროგრამა თავბრუდამხვევი ფეიერვერკით მდინარეზე. ისევე, როგორც „ერმიტაჟში“, გართობა უნდა ყოფილიყო განუწყვეტელი. თეატრში მოქმედების დამთავრებისთანავე გარედან შემოჭრილ მუსიკის ხმებს ახალ-ახალ სასიამოვნო სანახაობებზე უნდა მიეწვიათ სტუმრები. ეს გასართობები დასასრულს როდ მიუახლოვდებოდნენ, თეატრის ზარი შემდეგი მოქმედების დაწყებას აუწყებდა ყველას. ადვილი წარმოსადგენია, რამდენ დავიდარაბად გვიღირდა ამგვარი საღამოს მოწყობა თუნდაც ერთხელ; საღამო ალარ გაგვიმეორებია მაყურებელთა სიმცირის გამო. ილუმინაციასა და ბალის მოწყობაზე გაწეული სამუშაოს უდიდესი ნაწილი, სახსრების ნაკლებობის გამო, ჩვენი საკუთარი ხელით შევასრულეთ. პარალელურად მიმდინარეობდა ოპერეტის რეპეტიციები დიდ გუნდებთან და ანსამბლთან ერთად. ვდგამდით „მასკოტას“ პირველ მოქმედებას, რომელშიც მე, რალა თქმა უნდა, ლამაზი მწყემსის, პიპოს პარტიას ვმღეროდი. მრცხვენია, როცა იმ როლში გადალებულ ჩემს სურათს ვუცქერი. თუკი რამ უხამსია სილამაზის მდარე, უგემოვნო გაგებაში, ყველაფერი იყო აღებული გრიმისათვის. აპრეხილი ულვაში, დახუჭუჭებული თმა, კოხტად შემოჭერილი ფეხსაცმელები. და ყოველივე ეს ამ უშუალო ბუნების ხალასი შვილის, მწყემსისათვის. აი, როგორ აბსურდამდე მიდის მსახიობი, რომელიც თეატრში თავისი თავის ჩვენებას ცდილობს! ამჯერად გა-

ტაცებული ვიყავი საოპერო ჟესტებით და მკვდარი, გაცვეთილი შაბლონით. ვმღეროდი, რაღა თქმა უნდა ისე, როგორც სცენისმოყვარეს შეჰფერის.

ჩემ გარდა თითქმის ყველა მსახიობი საკმაოდ სასიამოვნოდ გამოიყურებოდა თავის როლში. გუნდებში მღეროდნენ შინაურები და ნაცნობები, ვისაც კი ხმის ნასახი გააჩნდა. ყველანი ბევრს შრომობდნენ. მრავალი მონაწილე, მათ შორის მე და ჩემი ძმა, იძულებულნი ვიყავით, კანტორაში მუშაობის შემდეგ სალამოს შვიდი საათისათვის სოფელში ჩამოვსულიყავით, გვესადილა, სალამოს ცხრა საათიდან ღამის ორ-სამ საათამდე რეპეტიციებზე დავრჩენილიყავით, მეორე დღეს კი დილის ექვს საათზე ავმდგარიყავით მოსკოვს გასამგზავრებლად, რომ სალამოს ისევ დავბრუნებოდით ჩვენს რეპეტიციებს. ეს მით უფრო საოცარი იყო, რომ ღამღამობით თითქმის არ გვეძინა, რადგან რეპეტიციების დამთავრების შემდეგ თავს ვიყრიდით ჩვენთვის და გუნდის მომღერალი სტუმრებისათვის გამოყოფილ ერთ დიდ ოთახში, სადაც თითქმის მთელ ღამეს მხიარულებაში ვატარებდით. ოთახი მოფენილი იყო საწოლებით, დატოვებული იყო მხოლოდ ვიწრო გასასვლელი. ადგილი წარმოსადგენია, რა ამბები ტრიალებდა ჩვენს დორტუარში! საზღვარი არ ჰქონდა მახვილსიტყვაობას, ანეკდოტებს, ყბედობას, სიცილ-ხარხარს, ვასახიერებდით მხეცებს, მაიმუნებს, ადამის კოსტუმებში მყოფნი ვხტებოდით კარადებიდან. ღამღამობით მდინარეში ვბანაობდით, წარმოვადგენდით ცირკს, ვვარჯიშობდით, სახლის სახურავზე ვსეირნობდით. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ჩვენი დორტუარის ჭერი გაიბზარა, იძულებულნი გავხდით, დაგვეცალა ოთახი და გუნდის წევრები სხვადასხვა შენობაში ჩამოგვერიგებინა. მაგრამ ფარ-ხმალი მაინც არ დაგვიყრია და ჯგუფ-ჯგუფად დავრბოდით სტუმრად ერთმანეთთან.

თეატრშიც და თეატრის კედლებს გარეთაც, მოედანზე, სპექტაკლმა და სეირნობამ წარმატებით ჩაიარა, მაგრამ ჩვენ, მსახიობებს, ამით ბევრი არაფერი შეგვიძენია, პირიქით, მან გვავნო კიდეც. მე ჩემს ძველ დრამატულ შტამპებს ამჯერად ახალი, საოპერო და საოპერეტო შტამპები დავუმატე.

და მაინც ოპერეტა, ვოდევილი კარგი სკოლაა მსახიობისათვის. ტყუილად როდი იწყებდნენ ჩვენი წინამორბედნი თავის კარიერას სწორედ ოპერეტასა და ვოდევილში გამოსვლით, აქ ოსტატდებოდნენ დრამატულ ხელოვნებაში, ხვეწდნენ სამსახიობო ტექნიკას, ხმა, დიქცია, ჟესტი, მოძრაობა, მსუბუქი რიტმი, ხალისიანი ტემპი,

გულწრფელი მხიარულება აუცილებელია მსუბუქი ჟანრისათვის. ეს კიდევ ცოტაა, საჭიროა მოხდენილობა, შნო, რომლებიც ნაწარმოებს ანიჭებენ პიკანტურობას, მსგავსად იმ აირისა, ურომლისოდაც შამპანური მომჟავო წყლად იქცევა ხოლმე. ამ ჟანრის უპირატესობა კიდევ ისაა, რომ იგი მსახიობისაგან მოითხოვს დიდ ტექნიკას და ამდენად ხელს უწყობს მის გამომუშავებას, არ ტვირთავს, არ ტანჯავს სულს მძაფრი, რთული გრძნობებით, არ უსახავს მისთვის დაუძლეველ შინაგან შემოქმედებითს ამოცანებს. ჩვენ მაშინ უკვე გვესმოდა, თუ რაოდენ დიდ მოთხოვნილებებს უყენებდა ოპერეტა მსახიობს და უფრო დაბალ დონეს ვერაფრით შევურიგდებოდით, რადგან ჩვენი გაფაქიზებული გემოვნება მხოლოდ ასეთ დახვეწილობასღა ეგუებოდა ხელოვნებაში. მაგრამ მე, თითქოს ჯიბრზე, მაღალი და მოუხეშავი ვიყავი და ამასთანავე მრავალი ბგერის გამოთქმა მიჭირდა. ჩემი მოუქნელობის ამბავი ყველამ იცოდა: თუ სადმე პატარა ოთახში შევიდოდი, მასპინძლები სასწრაფოდ ინახავდნენ ლარნაკებსა და ფაიფურის ქანდაკებებს, რადგან ყოველივე ამგვარს მე აუცილებლად ვეჯახებოდი და ვამტვრევდი. ერთხელ, დიდ მეჯლისზე, გეჯიანად გადმოვაგდე პალმა. მეორედ, ქალიშვილთან ვცეკვავდი, თავს ვაწონებდი და უცებ ფეხი დამიცურდა; რომ არ დავცემულიყავ, ჩავებღაუჭე როიალს, რომელსაც ცალი ფეხი მოტეხილი ჰქონდა და როიალთან ერთად იატაკზე გავიშხლართე.

ამ კომიკური შემთხვევების წყალობით მოუქნელი კაცის სახელი შემერქვა. კრიტიკის დაძვრასაც ვერ ვბედავდი, რომ მსახიობობა მინდოდა, რადგან ჩემი ამხანაგებისათვის ეს მაშინვე დაცინვისა და ენამახვილობის საგნად იქცეოდა ხოლმე. იძულებული ვიყავი, დამეძლია ნაკლოვანებანი, მემუშავა ხმაზე, დიქციაზე, ჟესტზე, იძულებული ვიყავი მეძებნა გზები და შემოქმედებითი ძიებით დავტანჯულყავი. ჩემს თავზე მუშაობა მანიად მექცა.

ცხელი ზაფხული იდგა. მაგრამ მე გადავწყვიტე უარი მეთქვა სოფელზე, სუფთა ჰაერზე, ზაფხულის ბუნებასა და ოჯახური ცხოვრების ყველა სიკეთეზე. მთელი ეს მსხვერპლი გავიღე იმისათვის, რომ თავისუფლად მევარჯიშა დაცარიელებულ ბინაში.

ჩვენს დიდ მოსაცდელში, ვეებერთელა სარკის წინ კარგი იყო ჟესტსა და პლასტიკაზე მუშაობა, მარმარილოს კედლები და კიბეც საუცხოო რეზონანსს იძლეოდნენ ხმისათვის. მთელი ზაფხულისა და შემოდგომის განმავლობაში სამსახურიდან დაბრუნებული საღამოს შვიდი საათიდან ღამის სამ-ოთხ საათამდე განუწყვეტლივ ვმუშაობდი წინასწარ შედგენილი პროგრამის მიხედვით.

რაც არ უნდა მომხვედროდა ხელთ, პლედი, ქსოვილის ნაჭერი, ტანსაცმელი, მამაკაცისა თუ ქალის ქუდი, ყველაფერს ვიყენებდი იმ გარეგნული სახის შესაქმნელად, რომელსაც თვითონ წარმოვადგენდი ხოლმე.

მაყურებელივით ვსინჯავდი ჩემს თავს სარკეში, ვეცნობოდი ჩემს სხეულს, პლასტიკას. გამოუცდელს, არ მესმოდა იმ ზიანის, რომელიც მსახიობისათვის სარკის წინ მუშაობას მოაქვს. მაგრამ ამგვარ მუშაობაში მაინც იყო რალაც სასარგებლო: მე შევიცანი ჩემი სხეული, მისი ნაკლოვანებები და ამ ნაკლოვანებებთან ბრძოლის გარეგნულ ხერხებსაც მივაგენი. დიდ წარმატებას მივაღწიე ზოგადთეატრალურ პლასტიკაშიც, რაც ძლიერ დამეხმარა შემდეგ წელს ხელი მომეკიდა ახალი ჟანრისათვის და მესინჯა ფრანგული კომედია სიმღერით, რაც მოდაში შემოიღო შესანიშნავმა ფრანგმა მსახიობმა ანა ჟუდიკმა, პეტერბურგის, მოსკოვის, პარიზისა და მთელი საფრანგეთის სათაყვანო მსახიობმა. ამ მომენტიდან ერთი ნაბიჯით მივუახლოვდი დრამას.

ჩემი დები პარიზიდან ანა ჟუდიკით აღფრთოვანებულები დაბრუნდნენ. მათ იგი ნახეს ოთხმოქმედებიან მუსიკალურ კომედიაში „ლილი“. კომედიაში ძალზე ცოტა მოქმედი პირია. მდიდარია მუსიკალური და დრამატული ლირსებებით. ჩემმა დებმა არა მარტო დალაგებით და თითქმის სიტყვასიტყვით გვიამბეს კომედიის შინაარსი, არამედ ყველა მუსიკალური ნომერიც კი გვიმღერეს. მხოლოდ ახალგაზრდის მახვილ მეხსიერებას ძალუძს ასე ზუსტად დაიმახსოვროს სცენაზე ერთხელ თუ ორჯერ ნანახი სპექტაკლი.

მაშინვე შევუდექით მათი ნაამბობის მიხედვით ტექსტის ჩაწერას და პიესის შედგენას. ჩვეულებრივ, რუსულად თარგმნილი ფრანგული ტექსტი ძალზე გრძელ ფრაზებსა და ძალზე რთულ გრამატიკულ პერიოდებს იძლევა. ჩვენ კი გადავწყვიტეთ, ტექსტი მოკლე წინადადებებით შეგვედგინა, ისევე, როგორც ეს ფრანგებს ჰქონდათ.

ყოველ ფრაზას ამოწმებდა შემსრულებელი, ის პირი, რომელსაც უნდა წარმოეთქვა წინადადება. ფრაზა უნდა ყოფილიყო მსუბუქი და იმგვარად მოქნეული, რომ მსახიობს ადვილად შეძლებოდა ფრანგული ინტონაციითა და მახვილებით მისი წარმოთქმა. საბედნიეროდ, სპექტაკლის თითქმის ყველა მონაწილემ არათუ კარგად იცოდა ფრანგული ენა, ამ ენის სურნელება და მუსიკალურობაც კარგად ესმოდა. ტყუილად როდი ჩქეფდა ჩვენს ოჯახში ფრანგ მსახიობთა სისხლი. ზოგიერთმა შემსრულებელმა, განსაკუთრებით კი ჩემმა უფროსმა დამ ზ. ს. ალექსეევამ (სოკოლოვამ), ამ თვალ-

საზრისით, უდიდეს სრულყოფას მიაღწია. როდესაც იგი ლაპარაკობდა, გაგიჭირდებოდათ გარკვევა, რომელ ენაზე მეტყველებდა იგი, ფრანგულზე თუ რუსულზე. მართალია, ისევე, როგორც ჩვენ ყველანი, ისიც უგულებელყოფდა ფრაზის არსსა და შინაარსს და უფრო მეტად მას ბგერისა და ფრანგული ინტონაციისათვის იყენებდა. ამიტომაც იყო, რომ მაყურებელს, რომელიც რუსულ სპექტაკლს უცქეროდა, დროდადრო ეჩვენებოდა, რომ ეს სპექტაკლი სრულდებოდა უცხო ენაზე. მოძრაობისა და მოქმედების სფეროშიც მივაგენით იმ რიტმსა და ტემპს, რომელიც ფრანგებისათვის იყო დამახასიათებელი. ჩვენ ვიცნობდით და ვგრძნობდით ფრანგთა საუბრის კილოსა და მანერას.

მიზანსცენა, დადგმა, რა თქმა უნდა, ბრმად იყო გადმოღებული პარიზულიდან, ჩემი დების ნაამბობის მიხედვით.

მე ძალზე სწრაფად შევითვისე ფრანგული როლისათვის საჭირო მეტყველება და მოძრაობა. ამან მაშინვე მომანიჭა ერთგვარი დამოუკიდებლობა სცენაზე. შესაძლოა, ჩემ მიერ შექმნილი სახე ავტორის ჩანაფიქრს სულაც არ უპასუხებდა, მაგრამ ერთი უჭვს გარეშეა, — მე მოვახერხე ჭეშმარიტი ფრანგის განსახიერება. ეს უკვე წარმატება იყო, რადგან იმ შემთხვევაშიც, თუ ჩემი თამაში მიბაძვა იყო, ვბაძავდი არა უსულო, მზამზარეულ თეატრალურ შაბლონს, არამედ იმ ცოცხალს, რაც თვითონ შევნიშნე ცხოვრებაში. როგორც კი როლის ეროვნული ხასიათი შევიგრძენი, ჩემი მოძრაობისა და მეტყველების ტემპსა და რიტმსაც გარკვეული საფუძველი გაუჩნდა; ახლა ეს უკვე აღარ იყო ტემპი ტემპისათვის და რიტმი რიტმისათვის. ეს შინაგანი რიტმი იყო, თუმცა კი ზოგადი ხასიათისა, დამახასიათებელი საერთოდ ყველა ფრანგისათვის და არა იმ ინდივიდუალურ პიროვნებისათვის, რომელსაც ვასახიერებდი.

სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა, იგი შემდეგშიც ბევრჯერ გავიმეორეთ, რა თქმა უნდა, უფასოდ და მაყურებელთა დარბაზი ყოველთვის სავსე იყო ხალხით, ყოველივე ეს სიამაყით გვავსებდა, ჩვენ პოპულარული ვხდებოდით. იმ სალამოს გმირი ჩემი და ზ. ს. ალექსეევა (სოკოლოვა) იყო, მეც საკმაო წარმატებით გამოვედი.

მაგრამ იყო თუ არა ეს სპექტაკლი სასარგებლო დაოსტატების თვალსაზრისით? ვფიქრობ, რომ იყო და ორმაგადაც. ჯერ ერთი, ფრანგული ენის მიბაძვამ ერთგვარად შეამსუბუქა ჩვენი მძიმე მეტყველება, მიანიჭა მას სიმახვილე და შეარბილა რუსული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ბუნდოვანება. მეორე, პიესის შინაარსისა და როლების ხასიათის გამო, ჩვენ, ბუნებრივია, ახლებურად უნდა მივდგომოდით მათ, უნდა გაგვეთვალისწინებინა, რომ

ეს სახასიათო როლები იყო. მართლაცდა, პირველ მოქმედებაში მე ვიყავი სრულიად ახალგაზრდა ჯარისკაცი — მებუკე „pioupiou“, მეორე მოქმედებაში — ოცდახუთიოდე წლის ჩაუქი ოფიცერი; ბოლო მოქმედებაში კი ნეკრესის ქარისაგან დაოსებული, გადამდგარი გენერალი. მართალია, ხერხები, რომელთაც სახასიათო როლებისათვის ვეძებდი, მხოლოდ გარეგნული იყო, მაგრამ გარეგნულს ხშირად მივყავდით შინაგანისაკენ. რა თქმა უნდა, ეს არ არის საუკეთესო, მაგრამ ზოგჯერ შესაძლებელი გზაა შემოქმედებაში. მე იგი დამეხმარა ზოგიერთ ადგილას ღრმად მეგრძნო როლი, როგორც ადრე, „პრაქტიკულ ბატონში“ სტუდენტის როლის შესრულებისას.

მომდევნო ზამთრის სეზონში, მოსკოვის თეატრ-სასადილოში ალექსეევების საოჯახო წრე, ჩემი ძმის ვ. ს. ალექსეევის რეჟისორობით, ამზადებდა დიდსა და რთულ დადგმას, იაპონურ ოპერეტა „მიკადოს“, ინგლისელი კომპოზიტორის სულივანის მუსიკითა და კ. ა. კოროვინის დეკორაციებით.

მთელი იმ ზამთრის განმავლობაში ჩვენი სახლი იაპონიის პატარა კუთხედ იქცა. იაპონელ აკრობატთა მთელი ოჯახი, რომელიც ადგილობრივ ცირკში მუშაობდა, ჩვენთან ალამებდა და ათენებდა. აკრობატები ძალიან წესიერი ხალხი აღმოჩნდა და ჩვენც გულით შევეთვისეთ. იაპონელებმა შეგვასწავლეს ყველა თავიანთი ჩვეულება, გვასწავლეს, როგორ გვევლო, თავი როგორ დაგვეჭირა, როგორ მივსალმებოდით, გვასწავლეს ცეკვა, ლაპარაკის დროს მარაოს მოშველიება და საერთოდ მისი ხმარება. ეს ძალზე კარგი ვარჯიშია სხეულისათვის. მათი მითითებით, სპექტაკლის ყველა მონაწილეს და იმათაც კი, ვინც წარმოდგენაში არ მონაწილეობდა, შეგვიკერეს ჩითის იაპონური სარეპეტიციო კოსტუმები ბრტყელი ქამრებით. ჩვენ ვცდილობდით სხვის დაუხმარებლად მათ ჩაცმასა და ქამრის შემოხვევას. ქალები მთელი დღე მუხლშებორკილები დადიოდნენ, მარაოს ხელში ჭერას იმდენად მივეჩვიეთ, რომ ჩვეულებრივ საუბარშიც კი სურვილი გვებადებოდა იაპონურ ყაიდაზე მოგვეშველიებინა იგი.

სამუშაოდან დაბრუნებისთანავე ვიმოსებოდით ჩვენს სარეპეტიციო იაპონურ კოსტუმებში და მთელი სალამო, გვიანობამდე, კვირა დღეს კი დილიდან სალამომდე, ამ ტანსაცმელში გამოწყობილები დავდიოდით. სადილად და ჩაიზე სუფრას უსხდნენ იაპონელები მარაოებით ხელში და განუწყვეტლივ ატკაცუნებდნენ, ხან ხსნიდნენ და ხან კეცავდნენ მათ.

იაპონური ცეკვის გაკვეთილებზე ქალებმა გეიშათა ყველა მაცთუნებელი ხერხი აითვისეს. ჩვენ ვიცოდით, როგორ მოვტრიალე-

ბულიყავით რიტმში ქუსლებზე და როგორ გვეჩვენებინა ხან მარჯვენა, ხან მარცხენა პროფილი. ვისწავლეთ იატაკზე დავარდნა და გიმნასტებივით წელში ორად მოკეცვა, ტაქტში პატარ-პატარა ნაბიჯებით სირბილი, ხტომა, კეკლუცი ცუნცული. ზოგიერთი ქალი ისე დახელოვნდა, რომ ცეკვის რიტმში ოსტატურად ისროდა მარაოს წინ, რომელიც ნახევარ წრეს ხაზავდა ჰაერში და რომელიმე სხვა შემსრულებლის — მოცეკვავის ან მომღერლის ხელში ვარდებოდა. ვისწავლეთ მარაოთი ჟონგლირება, მისი ზურგზე, ფეხზე გადასროლა და, რაც მთავარია, შევასრულეთ უკლებლივ ყველა იაპონური პოზა მარაოთი, რომელთაგანაც შედგებოდა ნომრების მიხედვით განაწილებული და მუსიკაში ნოტების მსგავსად ფიქსირებული ჟესტების მთელი სკალა. ამრიგად, ყოველ პასაჟს, ტაქტს, ნოტს თავისი ჟესტი, მოძრაობა, მარაოს მოქნევა შეესაბამებოდა. მასობრივ სცენებში ანუ გუნდებში ყველა მომღერალს ჟესტებისა და მარაოთი მოძრაობის თავისი სკალა ჰქონდა აქცენტირებული მუსიკალური ნოტის, ტაქტისა და პასაჟისათვის. პოზებს ვითვალისწინებდით წინასწარ მოფიქრებულ მთელ ჯგუფთან, უფრო სწორად, განუწყვეტლივ ცვალებადი და მოძრავი ჯგუფების მთელ კალეიდოსკოპთან კავშირში: მაშინ, როდესაც ერთნი მალლა აისროდნენ მარაოებს, მეორენი დაბლა უშვებდნენ მათ და ძირს, ფეხებთან შლიდნენ, მესამენი ასეთსავე მოძრაობას აკეთებდნენ მარჯვნივ, მეოთხენი — მარცხნივ და ა. შ.

დიდ ანსამბლურ სცენებში, როცა მოძრაობას იწყებდა ეს კალეიდოსკოპი და მთელ სცენაზე დაფრინავდნენ, დაფარფატებდნენ დიდი, საშუალო, პატარა, წითელი, მწვანე, ყვითელი მარაოები — სუნთქვა შეგეკვროდათ ამ თეატრალური ეფექტისაგან. სცენა ავსებული იყო ათასგვარი პატარ-პატარა მოედნებით, რომ საშუალება გვქონოდა, პირველი პლანიდან, სადაც მარაოებგაშლილი მსახიობები იატაკზე იწვნენ, უკანასკნელამდე, სადაც ისინი ყველაზე მალალ ადგილებზე იდგნენ, მომცრო სცენის თალი მარაოებით აგვევსო. გაშლილი მარაოები ერთიანი ფარდის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. სასცენო მოედნების გამოყენება ძველი, მაგრამ რეჟისორისათვის ძალზე მარჯვე ხერხია სცენური დაჯგუფებების შესაქმნელად. ყოველივე ზემოთქმულს დაუმატეთ ფერადფერადი კოსტუმები, რომელთაგან მრავალი ნამდვილად იაპონური იყო, სამურაების ძველებური აბჯარი, დროშები, ჭეშმარიტად იაპონური სული, ორიგინალური პლასტიკა, მსახიობთა სიმარჯვე, ჟონგლირება, აკრობატიკა, რიტმი, ცეკვები, ქალიშვილებისა და

ჭაბუკების სასიამოვნო ახალგაზრდული სახეები, აზარტი, ტემპერამენტი და წარმატება გასაგები გახდება.

მხოლოდ მე ვაჩნდი სპექტაკლს შავ ლაქად.

მე, ერთ-ერთ რეჟისორს, რომელიც ამ ოპერეტის დამდგმელს, ჩემს ძმას, სპექტაკლის ახალი ტონისა და სტილის ძიებაში ვეხმარებოდი, თავად არაფრით არ მსურდა ყველაზე ბანალურ, უგემოვნო, თეატრალურ-საოპერო „ლამაზმანობაზე“ ხელის აღება. ვერაფრით ვერ დამეთმო იმ ზაფხულს ცარიელ მოსაცდელში გამომუშავებული პლასტიკა და ვცდილობდი იაპონურ სპექტაკლშიც ლამაზი იტალიელი მომღერალი შემესრულებინა. აბა, იაპონელივით როგორ მომეხმარა ჩემი მალალი და გამხდარი ტანი, როცა მხოლოდ მის გამართვაზე ვოცნებობდი! ამრიგად, როგორც მსახიობი, ამჯერადაც ჩემს ძველ შეცდომებს ვიმეორებდი და საოპერო ბანალობას ვერ გავცდი.

შემდეგი დადგმისათვის გადავწყვიტეთ დრამა შეგვერჩია, რადგან ოპერეტამ თავი მოგვაბეზრა. ამ ნამუშევარზე არც შევჩერდებოდი, მასთან დაკავშირებული რომ არ იყოს ერთი ვითარება, რომელმაც ჩემზე, როგორც მსახიობზე, დიდი გავლენა იქონია. საქმე ისაა, რომ მომივიდა „ბრწყინვალე აზრი“, ტრაგიკული როლი შემესრულებინა უბრალო ვოდევილში. ვოდევილს ერქვა „უჩვეულო უბედურება“. პიესას ძალზე ბანალური შინაარსი ჰქონდა: ცოლს რომ ჭკუა ასწავლოს და სიყვარული გაუღვივოს, ქმარი ტრაგედიას გაითამაშებს, მოაჩვენებს, თითქოს საწამლავი დალია, რომელიც სასიკვდილო აღმოჩნდა მისთვის. ბოლოს ყველაფერი ხვევნა-კოცნით მთავრდებოდა.

გადავწყვიტე ეს მსუბუქი ვოდევილი გამომეყენებინა არა იმისათვის, რომ ხალხი გამეცინებინა, არამედ იმისათვის, რომ მასში ჩემი დრამატული ძალა მესინჯა, თავზარი დამეცა მაყურებლისათვის. მე, სულელი, შეუძლებელისა და შეუთავსებელისაკენ ვისწრაფოდი, რამაც მთელი რიგი კომიკური მომენტები შექმნა.

„ახდენს შთაბეჭდილებას?“ — ვკითხულობდი რეპეტიციაზე, როლის შესრულების შემდეგ.

„რა მოგახსენო... ჩემზე, გულახდილად გითხრა...“ — მობოდიშებით მიპასუხებდა მაყურებელი.

„აბა, ახლა?..“

მე გავრბოდი სცენაზე და მეტი დაძაბულობით თავიდან ვიწყებდი თამაშს, რის გამოც მხოლოდ ვაუარესებდი ყველაფერს.

მაგრამ... გრიმს, ახალგაზრდობას, მალალ ხმას, თეატრალურ ეფექტურობას, საუკეთესო მსახიობებისათვის მიბაძვას თავისი გაჰ-

ქონდა და ბოლოს ვიღაცას მაინც მოეწონებოდა ხოლმე. და რადგანაც არ არსებობს მსახიობი, რომელსაც თავისი თაყვანისმცემლები არ ჰყავდეს, მაქებარნი მეც გამიჩნდნენ ამ როლში და, რასაკვირველია, მხოლოდ ისინი იყვნენ ჩემთვის კომპეტენტურნი. ყველა დანარჩენის აზრს კი შურსა და უგუნურებას ვაწერდი.

შეცდომების გასამართლებლად და თავის მოსატყუებლად თითოეულ მსახიობს მიზეზების მთელი არსენალი აქვს მომარაგებული. ისინი მეც ძალზე უხვად გამაჩნდა და ამიტომ არც გამჭირვებია ჩემი თავის დარწმუნება, რომ ტრაგიკული როლებისთვის ვიყავი დაბადებული. რალა თქმა უნდა, მე ხომ ვოდევილშიც შევძელი ასე ძლიერ ამელელვებინა მაყურებელი! სინამდვილეში კი საქმე სულ სხვაგვარად იყო. ტრაგედიის ფერები უფრო მკვეთრია, შესამჩნევი, უფრო მეტად ხვდება თვალსა და სმენას. ამიტომ ყველა ჩემი შეცდომა აქ უფრო მძლავრად გამომჟღავნდა, ვიდრე სხვა სპექტაკლებში. როცა მოლიღინე ადამიანი ჰანგს ამახინჯებს, ეს საკმაოდ უსიამოვნოა, მაგრამ თუ იგი მთელი ხმით მღერის, მისი სიმღერა ერთიორად ძნელი მოსასმენი ხდება. ამჯერად მთელი ხმით გამოვამჟღავნე ჩემი სიყალბე.

მაგრამ, ასე იყო თუ ისე, ამ სპექტაკლში პირველად შევასრულე ტრაგიკული როლი!

კონკურენტი

ამ დროისათვის ჩვენს შინაურ სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებს კონკურენტი გაუჩნდა. მე სავა ივანეს ძე მამონტოვის წრეზე მოგახსენებთ.

წიგნის დასაწყისში შეგპირდით, რამდენიმე სიტყვას მოგახსენებთ-მეთქი ამ შესანიშნავ ადამიანზე, რომელმაც არა მარტო ხელოვნების სფეროში, არამედ საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზედაც შორს გაითქვა სახელი.

სწორედ მან, მამონტოვმა გაიყვანა რკინიგზა ჩრდილოეთით — არხანგელსკსა და მურმანსკამდე, ოკეანეში გასასვლელად; სამხრეთით — დონეცკის ქვანახშირის მაღაროებისაკენ, ქვანახშირის ცენტრთან დასაკავშირებლად, თუმცა იმ დროს, როდესაც ამ დიდმნიშვნელოვან კულტურულ საქმიანობას იწყებდა, მას დასცინოდნენ, აფიორისტად და ავანტიურისტად ნათლავდნენ. მანვე ოპერის საქმეში მეცენატობითა და გრიმის, კოსტუმის, ჟესტის, თვით სიმღერის და, საერთოდ, სცენური სახის შექმნასთან დაკავშირებულ

ყველა საკითხში თავისი ფასდაუდებელი შენიშვნებით მძლავრი ბიძგი მისცა საოპერო ხელოვნების განვითარებას: გააცნო საზოგადოებას შალიაპინი და მისივე დახმარებით სახელი მოუხვეჭა მუსორგსკის, რომლის მუსიკას ცხვირს უბზუებდნენ ე. წ. მცოდნენი, საკუთარ თეატრში ხელი შეუწყო რიმსკი-კორსაკოვის ოპერის „სადკოს“ დიდ წარმატებას, რამაც თავის მხრივ ბიძგი მისცა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ენერგიის გაფურჩქვნასა და „მეფის საცოლისა“ და „სალტანის“ შექმნას. ისინი მამონტოვის ოპერისათვის დაიწერა და აქვე შესრულდა პირველად. სწორედ აქ, ამ თეატრში, სადაც მამონტოვმა მის მიერ დადგმული მრავალი მშვენიერი საოპერო სპექტაკლი გვაჩვენა, პირველად ვიხილეთ, ძველებური პრიმიტიული დეკორაციების ნაცვლად, ვასნეცოვის, პოლენოვის, სეროვისა და კოროვინის შესანიშნავი ქმნილებები. ეს ოსტატები რეპინთან, ანტოკოლსკისთან და იმ დროის სხვა საუკეთესო რუს მხატვრებთან ერთად თითქმის აღიზარდნენ და, შეიძლება ითქვას, მთელი სიცოცხლე გაატარეს მამონტოვის სახლში, მის ოჯახში. დაბოლოს, ვინ იცის, იქნებ დიდ ვრუბელსაც ვერ მოეხერხებინა გზის გაკაფვა, სახელის მოხვეჭა, მამონტოვი რომ არ ყოფილიყო! მისი სურათები ხომ დაიწუნეს ნიჟეგოროდის სრულიად რუსეთის გამოფენაზე და მამონტოვის ენერგიულმა გამოჭომაგებამაც ვერ შეუცვალა აზრი ჟიურის. მაშინ სავა ივანეს ძემ საკუთარი სახსრებით აუგო ვრუბელს მთელი პავილიონი და იქ გამოფინა მისი ქმნილებანი. ამის შემდეგ მიიპყრო მხატვარმა საზოგადოების ყურადღება, ბევრმა აღიარა მისი ნიჭი, და ბოლოს სახელიც გაითქვა.

მამონტოვის სახლი იდგა სადოვაიაზე, წითელი ჭიშკრისა და ჩვენი სახლის მახლობლად. იგი ახალგაზრდა ნიჭიერ მხატვართა, მოქანდაკეთა, მსახიობთა, მუსიკოსთა, მომღერალთა და მოცეკვავეთა თავშესაფარი იყო. მამონტოვს ხელოვნების ყველა სახე აინტერესებდა და ესმოდა. წელიწადში ერთხელ ან ორჯერ მის სახლში ეწყობოდა სპექტაკლები ბავშვებისათვის, ზოგჯერ კი დიდებისთვისაც. უფრო ხშირად მამონტოვების ოჯახში შექმნილი პიესები იდგმებოდა. მათ წერდნენ თვით სახლის პატრონი, ან მისი ვაჟი; ზოგჯერ ნაცნობი კომპოზიტორები დგამდნენ ოპერას ან ოპერეტას. ასე გაჩნდა ს. მამონტოვის ტექსტზე დაწერილი ოპერა „კამორა“. ხანდახან სახელგანთქმულ რუს მწერალთა პიესებსაც შეარჩევდნენ ხოლმე. ასე დაიდგა, მაგალითად, ოსტროვსკის „თოვლის ქალი“, რომლისთვისაც ვასნეცოვმა თავის დროზე საკუთარი ხელით დახატა დეკორაციები და შექმნა კოსტუმთა მაკეტები, შემდგომში არა ერთხელ დაბეჭდილი სხვადასხვა მხატვრულ ილუსტრირებულ გა-

მოცემაში. ეს საყოველთაოდ ცნობილი სპექტაკლები, ჩვენი საოჯახო სპექტაკლების საპირისპიროდ, ყოველთვის ფაციფუცით, სასწრაფოდ იდგმებოდა ხოლმე საშობაო ან საალდგომო კვირის განმავლობაში, იმ პერიოდში, როდესაც ბავშვები სასკოლო მეცადინეობისაგან თავისუფლები იყვნენ. სპექტაკლის რეპეტიციები ორ კვირას გრძელდებოდა. ამ ხნის განმავლობაში კეთდებოდა დეკორაციები და კოსტუმებიც მაშინ იკერებოდა. ამ ორ კვირას მუშაობა არც დღისით წყდებოდა და არც ღამით, სახლი უზარმაზარ სახელოსნოს ემსგავსებოდა. ახალგაზრდობა, ბავშვები, ნათესავები, ნაცნობები თავს იყრიდნენ მამონტოვებთან და შველოდნენ საერთო საქმეში. ზოგი დეკორაციებზე მომუშავე მხატვრებს ეხმარებოდა, საღებავებს ზელდა და ტილოს გრუნტავდა, ზოგი ავეჯსა და ბუტაფორიას აკეთებდა... ქალების ნახევარზე ამ დროს ჭრიდნენ და კერავდნენ კოსტუმებს მხატვართა ხელმძღვანელობით, განუწყვეტლივ უხმობდნენ მათ საშველად, ახსნა-განარტებისათვის. ოთახის ყველა კუთხეში იდგა მაგიდები, ზედ ქსოვილს ჭრიდნენ, აქვე აზომებდნენ ტანსაცმელს შემსრულებლებს, რომელთაც ყოველ წამს იძახებდნენ რეპეტიციებიდან. აქ დღედაამ მუშაობდნენ და რიგრიგობით ერთმანეთს ცვლიდნენ თავისი ნებით მოსული თუ დაქირავებული მკერავები. ამავე ოთახში როიალს უკრა რომელიმე მუსიკოსი და არიასა და კუპლეტებს ასწავლიდა მცირეწლოვან შემსრულებელს, რომელსაც დიდად არ ამძიმებდა გენიალური მუსიკალური მონაცემები. მთელი ეს მუშაობა მიმდინარეობდა ხუროთა ბრახუნ-გრუხუნში, რაც დიდი ოთახიდან, სახლის პატრონის კაბინეტ-სახელოსნოდან, მოისმოდა ხოლმე. იქ ფიცარნაგსა და სცენას აშენებდნენ, აქვე, ნაფოტებსა და ფიცრებს შორის, ერთ-ერთი რეჟისორთაგანი, რომელსაც ხმაური უთუოდ სრულიად არ აწუხებდა, რეპეტიციას გადიოდა შემსრულებლებთან. მეორე ასეთივე რეპეტიცია მიმდინარეობდა იქ, სადაც ყველაზე გაცხოველებული მოძრაობა იყო, სადარბაზოს კიბესთან, თუ რაიმე საკითხის გარკვევა დასჭირდებოდათ, მსახიობებს ეხებოდა ეს, თუ რეჟისორს, სპექტაკლის მთავარ რეჟისორთან, ე. ი. თვით მამონტოვთან გარბოდნენ. იგი იჯდა დიდ სასადილოში, გაშლილ სუფრასთან, რომელზეც არასოდეს ილეოდა საჭმელ-სასმელი. აქვე ირეოდნენ სპექტაკლის მომზადებაში მონაწილეობის მისაღებად ჩამოსული მოხალისენი, რომლებიც განუწყვეტლივ ცვლიდნენ ერთმანეთს ამ ხმაურსა და ალიაქოთში, ვიდრე ზევით პიესის პირველი აქტების რეპეტიცია მიმდინარეობდა, მამონტოვი აქტებს წერდა. როგორც კი ფურცელს ჩაათავებდა, მას მაშინვე გადაწერდნენ და აძლევდნენ შემსრულებელს, რომელიც

სწრაფად გარბოდა ზევით და ჯერ კიდევ სველი თაბახის მიხედვით ასრულებდა სულ რამდენიმე წუთის წინ დაწერილ სცენას. მამონტოვს ჰქონდა ხალხის თანდასწრებით მუშაობისა და ერთდროულად რამდენიმე საქმის კეთების გასაოცარი უნარი. და აი, ახლაც იგი ხელმძღვანელობდა მთელ სამუშაოს და ამავე დროს წერდა პიესას, ეხუმრებოდა ახალგაზრდებს, კარნახობდა ტექსტს საქმიანი ქალაღდებისა და დეპეშებისათვის თავის რთულ სარკინიგზო საქმეებთან დაკავშირებით, რომლის ინიციატორი და ხელმძღვანელი თვითონ იყო.

ორი კვირის მუშაობის შედეგად იქმნებოდა თავისებური სპექტაკლი, რომელიც გვაბრაზებდა კიდეც და აღტაცებაშიც მოვყავდით ერთდროულად. ერთი მხრივ, საუკეთესო მხატვართა ყალმით შექმნილი საუცხოო დეკორაციები, ჩინებული სარეჟისორო ჩანაფიქრი ახალ ეპოქას ქმნიდნენ თეატრალურ ხელოვნებაში და მოსკოვის საუკეთესო თეატრების ყურადღებას იპყრობდნენ. მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ ბრწყინვალე ფონზე ვხედავდით სცენისმოყვარეებს, რომელთაც არათუ ნამუშევრის დახვეწა და ურთიერთშეთანხმება, როლების წესიერად სწავლაც კი ვერ მოესწროთ. სუფლიორის ცოდვილობა, უმწეოდ გაჩერებული, დაბნეული მსახიობები, პაუზები, ხმადაბალი ლაპარაკი, რომელიც მაყურებლებს არ ესმოდათ, მორცხვობისაგან ნირწამხდარ მსახიობთა კონვულსიური ჟესტები, სამსახიობო ტექნიკის სრული უქონლობა, არასცენურად ხდიდნენ სპექტაკლს და ყველაფერი, თვით პიესაც, მშვენიერი სარეჟისორო ჩანაფიქრიც და საუცხოო გაფორმებაც აზრს კარგავდა. მართალია, ზოგჯერ ამათუ იმ როლს წამით გაანათებდა რომელიმე შემსრულებლის ნიჭი, რადგანაც მათ შორის იყვნენ ნამდვილად ნიჭიერი მსახიობებიც. მაშინ მთელი სცენა ერთბაშად გამოცოცხლდებოდა, ვიდრე ის მსახიობი მაყურებელთა წინაშე იყო. მამონტოვისეული სპექტაკლები თითქოს საგანგებოდ იმისათვის იქმნებოდა, რომ დაემტკიცებინათ, რამდენად ზედმეტია ყველაფერი, რაც სპექტაკლის დადგმას შეეხება, თუ სცენაზე არა ჩანს თეატრის მთავარი გმირი — ნიჭიერი მსახიობი. მე ეს სწორედ ამ სპექტაკლებზე გავიგე და საკუთარი თვალით დავრწმუნდი, რას ნიშნავს დაუსრულებლობა, შეუთანხმებელი მუშაობა; რას ნიშნავს, თუ არ არის ანსამბლურობა ჩვენს კოლექტიურ შემოქმედებითს საქმიანობაში. დავრწმუნდი, რომ ქაოსში არ შეიძლება არსებობდეს ხელოვნება, ის თავისთავად გულისხმობს წესრიგს, შეთანხმებას, რა ჩემი საქმეა. რამდენი ხანი იმუშავეს პიესაზე — ერთი დღე თუ მთელი წელი. მე ხომ არ შევეკითხები მხატვარს, რამდენი წელი ხატავდა იგი სურათს.

ჩემთვის მთავარია ამ მხატვრისა თუ სცენის შემოქმედებითი კოლექტივის ქმნილება ერთიანი და დასრულებული, ჰარმონიული და მწყობრი იყოს, რომ სპექტაკლის ყველა მონაწილე და შემოქმედი ერთ საერთო მხატვრულ მიზანს ემორჩილებოდეს. საოცარია, მაყრამ მამონტოვი, ეს ფაქიზი შემოქმედი და მსახიობი, რალაც მოჩხიბვლელს ხედავდა სწორედ იმაში, რომ პიესა ნაჩქარევად იყო დადგმული და სპექტაკლს დაუდევრობის დაღი ემჩნეოდა. ამ საკითხზე ჩვენ განუწყვეტლივ ვკამათობდით და ვჩხუბობდით, ამ ნიადაგზე ალმოცენდა ერთგვარი კონკურენცია და ანტაგონიზმი ჩვენსა და მათ სპექტაკლებს შორის. მაგრამ მე ეს სრულიადაც არ მიშლიდა ხელს მონაწილეობა მიმელო მამონტოვის სპექტაკლებში, შემესრულებინა როლები, გულწრფელად მომწონებოდა მხატვართა და რეჟისორთა ნამუშევრები; თუმცა, როგორც მსახიობს, ეს წარმოდგენები უსიამოვნების გარდა არაფერს მგვრიდა. მიუხედავად ამისა, მათ მაინც დიდი როლი შეასრულეს რუსული თეატრის დეკორაციული ხელოვნების განვითარების საქმეში. ამ სპექტაკლებით დაინტერესდნენ ნიჭიერი მხატვრები და მას შემდეგ თეატრში გაჩნდნენ ნამდვილი ოსტატები, რომელთაც თანდათან განდევნეს ძველი დეკორატორები, ჩვეულებრივი მღებავებისაგან ბევრით რომ არაფრით განსხვავდებოდნენ.

უმეფობის ხანა

ბალეტი. საოპერო კარიერა. სცენისმოყვარეობა

ჩვენს საშინაო დრამატულ წრეს საქმეები აერ-დაერია. დები გათხოვდნენ, ძმამ ცოლი შეირთო, გაუჩნდათ მრავალი საზრუნავი და თეატრისათვის აღარ ეცალათ. ახალ სპექტაკლს თავი ვეღარ მოვაბით და ჩემთვის საკმაოდ ხანგრძლივი უმოქმედობის ხანა დაიწყო. მაგრამ ბედი ზრუნავდა ჩემზე და დროის ტყუილ-უბრალოდ ხარჯვის საშუალებას არ მაძლევდა. ახალი სამუშაოს მოლოდინში მყოფი, მან, პირველ ყოვლისა, ტერპსიქორას სამეფოში გადამტყორცნა. ეს კი აუცილებელია ჩვენთვის, დრამის მსახიობებისათვის. თუმცა ბალეტში სიარული ყოველგვარი წინასწარი განზრახვის გარეშე დავიწყე. „უმეფობის ხანაში“ აქეთ-იქით ვაწყდებოდი და აი, ამ უსაქმურობამ ბალეტში მიმიყვანა. მე მინდოდა მენახა, როგორ ერთობოდნენ იქ ჩემი ამხანაგები, გატაცებული ბალეტომანე-

ბი. წავედი თავის გასართობად, სამხიარულოდ, მაგრამ, მოულოდნელად, მახეში გავები.

ბალეტომანები თავისებურ სამუშაოს ასრულებენ. ისინი არ აცდენენ არც ერთ სპექტაკლს, მაგრამ აუცილებლად აგვიანებენ, რათა მუსიკის ხმაზე საზეიმოდ გაიარონ პარტერის შუა შესასვლელი და ისე დაიკავონ თავიანთი ადგილები. სულ სხვაა, თუ იგი, ე. ი. ბალეტომანის ტრფობის საგანი, მოქმედების დასაწყისიდანვეა სცენაზე. ღმერთმა დაიფაროს რომ დაგაგვიანდეთ! ამით ძალიან აწყენინებთ! მას შემდეგ, რაც იგი დაამთავრებდა თავის ნომერს, მით უმეტეს თუ შემდეგ ვინმე საყოველთაოდ ალიარებული ვარსკვლავი არ თამაშობდა, ბალეტის ჭეშმარიტი მცოდნისათვის დამამცირებლად ითვლებოდა ჩვეულებრივი, საშუალო მსახიობისათვის დროს გაცდენა. სანამ ისინი ცეკვავდნენ. ბალეტომანები თამბაქოს მოსაწევ ოთახში საგანგებოდ მათთვის მოწყობილ ბუდრუგანაში უნდა გასულიყვნენ და იქ მსხდარიყვნენ, ვიდრე არ გამოეცხადებოდათ კაპელდინერი (მას საგანგებოდ ევალებოდა ეს საქმე) და თითოეულ თაყვანისმცემელს არ მოახსენებდა, იწყებენო. ეს იმას ნიშნავდა, რომ ამა თუ იმ ბალეტომანის ტრფობის საგანი სცენაზე უნდა გამოსულიყო და საჭირო იყო სამორიგეოდ გასვლა. რა ვუყოთ, თუ სატრფო დიდი ნიჭით არ გამოირჩეოდა. მისთვის თვალმოუშორებლად უნდა ეცქირათ ბინოკლით არა მარტო მაშინ, როცა ქალი ცეკვავდა, არამედ განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი გაჩერებული იყო. სწორედ აქ იბმებოდა მიმიკური ტელეგრაფი.

ასე მაგალითად, იგი განზე დგას, ვიდრე სხვები ცეკვავენ. აკ. მან გაიხედა რამპის იქით, თავისი თაყვანისმცემელი ბალეტომანის მიერ აბონირებული ადგილისაკენ; გაიღიმა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი რიგზეა, მას არაფერი სწყენია. მაგრამ თუ არ გაიღიმა, დაფიქრებით გაიხედა სივრცეში, ნაღვლიანად აარიდა თვალი ბალეტომანის ადგილს, თავი დახარა და წყნარად გავიდა კულისებში, ეს უკვე იმის ნიშანია, რომ რალაც ეწყინა და ალარც სურს თაყვანისმცემლისათვის შეხედვა. მაშინ ცუდადაა საქმე. საბრალო ბალეტომანსაც გული აუჩქროლდება და თავ-გზა ებნევა, ის თაქუდმოგლეჯილი გავარდება მეგობართან, შეურაცხყოფილი, თითქოს საჯაროდ შერცხვენილი, მიუჯდება და დაიწყებს ჩურჩულს:

„დაინახე?“

„დავინახე“, — ნაღვლიანად უპასუხებს ამხანაგი.

„მერე რა მოგდის?“

„ვერ გამიგია... პასაჟს დაესწარი?“

„დავესწარი“.

„ოლიმებოდა? სარკმლიდან ჰაეროვან კოცნას გიგზავნიდა?“

„მიგზავნიდა“.

„მაშინ არაფერი მესმის“.

„როგორ მოვიქცე, გავუგზავნო ყვავილები?“

„ხომ არ გაგიჟდი, ვის გაუგონია, მოწაფეს ყვავილები გაუგზავნო კულისებში!“

„მაშ, რა ვქნა?“

„მოიცა, მოვიფიქრო... იცი რა! აგერ ჩემი იცქირება... ბრავო, ბრავო! დაუკარ ტაში!“

„ბრავო, ბრავო, ბის!“

„ეტყობა, არ გაიმეორებს... აი, როგორ უნდა მოვიქცეთ. იყიდე ყვავილები, მე კი ბარათს დავწერ და ყვავილებთან ერთად გავუგზავნი ჩემსას, გესმის? ის კი გადასცემს ყვავილებს შენსას და ყველაფერს აუხსნის!“

„გენიალურია! ნამდვილი მეგობარი ხარ, გაჭირვების ტალკვესი! მივრბივარ!“

შემდეგ მოქმედებაში იგი გამოჩნდა ყვავილით კორსაჟში. გაიხედა იქით, სადაც დამნაშავე ბალეტომანი ეგულებოდა და გაიღიმა. ალფრთოვანებული ბალეტომანი ადგილზე ველარ ისვენებს და ისევ თავის მეგობართან გარბის.

„გამილიმა! გამილიმა! მადლობა ღმერთს! მაგრამ რისთვის განმირისხდა, აი, ეს კი ვერ გამიგია!“

„სპექტაკლის მერე მოდი ჩვენთან და ჩემი სატრფოსგან გაიგებ ყველაფერს“.

სპექტაკლის შემდეგ ბალეტომანს თავისი გულის რჩეული შინ უნდა მიეცილებინა. სკოლის ალსაზრდელებზე გამიჯნურებულნი კი მსახიობთა გამოსასვლელთან იცდიდნენ. აქ ასეთი ამბები ხდებოდა ხოლმე: შენობის წინ უზარმაზარი კარეტა-რიდვანი ჩერდება. იღება წინა კარი, ე. ი. ის, რომელიც უფრო ახლოა სადარბაზო შესასვლელთან. კარეტაში შერბის იგი, დგება მოპირდაპირე, ან უკანა კართან და თავისი სხეულით ფარავს მას. სარკმელი ძირს ეშვება, ღია სარკმელთან მიდის თაყვანისმცემელი და ხელზე ეამბორება ქალს, ან ბარათს აწვდის, ან კიდევ ეუბნება რაიმეს ძალიან მოკლედ, მაგრამ ისე ღრმააზროვნად, რომ ქალმა ამ ნათქვამზე მთელი ღამე იფიქროს. ამასობაში სხვა ალსაზრდელი გოგონებიც წინა კარით შედიან კარეტაში.

იყვნენ ისეთი თავზეხელაღებული ბალეტომანები, რომლებიც ამ ხანში ასწრებდნენ ქალის მოტაცებას, სვამდნენ მას ეტლში და თავბრუდამხვევი სისწრაფით მოატარებდნენ რამდენიმე ქუჩას. იმ

დროისათვის, როცა სასწავლებლის ეტლი სკოლის სადარბაზოს მიადგებოდა, ლტოლვილები უკვე ადგილზე იყვნენ. თაყვანისმცემელს თავისი სატრფო კარეტის უკანა კარით შეჰყავდა ამხანაგ ქალებთან, ვიდრე ისინი წინა კარიდან გამოდიოდნენ და, ამრიგად, დუენიას მზერას ეპარებოდა გაქცეულის საიდუმლო დაბრუნება. მაგრამ ეს ძალზე ძნელი ამბავი იყო და მის განსახორციელებლად მეეტლე, შვეიცარი და ლამის მთელი ორგანიზაცია უნდა მოგესყიდა.

მას შემდეგ, რაც თავისი გულის რჩეულს მიაცილებს, ბალეტომანი მეგობართან, უფრო სწორად კი მის სატრფოსთან გაეშურება. აქ მისთვის ყველაფერი ნათელი ხდება. თურმე დღევანდელი უსიამოვნების მიზეზი აი, რა ყოფილა: წინა დღეს ყველანი ყოფილან პასაჟში, რომელიც თეატრალური სასწავლებლის ფანჯრების პირდაპირ მდებარეობს; დანიშნულ დროს ალსაზრდელები ფანჯრებიდან იცქირებოდნენ, სარკმლიდან ჰაეროვან კოცნას უგზავნიდნენ თავიანთ თაყვანისმცემლებს და ათასგვარი იდუმალი ნიშნებით ესაუბრებოდნენ, მაგრამ ჭვედა სართულის ფანჯარაში გამოჩნდა დუენია, ე. ი. მორიგე ზედამხედველი ქალი. ბალეტომანები სწრაფად მიმოიფანტნენ. რამდენიმე ხნის შემდეგ ისინი კვლავ უკან დაბრუნდნენ, დამნაშავე ბალეტომანი კი არ დაბრუნებულა, რისთვისაც მის რჩეულს მწარედ დასცინეს ამხანაგებმა.

ოთახებში, სადაც, ჩვეულებრივ, გაუთხოვარი მოცეკვავე ქალები ცხოვრობდნენ, ბევრი რამ მოგაგონებდათ სტუდენტურ მანსარდებს. მდგმურები თავს იყრიდნენ ერთ რომელიმე ოთახში. ვინმე დუქანში გაიქცეოდა და იყიდდა რაიმეს წასახემსებლად, დანარჩენები იყოფდნენ იმას, რაც გააჩნდათ, თაყვანისმცემლებს მოჰქონდათ კამფეტები და ერთმანეთს სთავაზობდნენ. ასე იშლებოდა საღამო ვახშამი ჩაით და სამოვრით. ტრაპეზის დროს დიდი გულმოდგინებით ჭორავდნენ მსახიობ ქალებსა და უფროსობას, ჰყვებოდნენ საინტერესო ამბებს თეატრის ცხოვრებიდან ან კულისებს მიღმა სამყაროდან, მაგრამ, რაც მთავარია, დაწვრილებით იხილავდნენ უკანასკნელ სპექტაკლებს. აი, ეს მომენტები კი ძალიან მიყვარდა, რადგან მაშინ საბალეტო ხელოვნების საიდუმლოებას ვეცნობოდი. იმისათვის, ვინც არ აპირებს საგნის სპეციალურად შესწავლას და მხოლოდ ზოგად ხაზებში ცდილობს გაერკვეს იმაში, რაც შესაძლოა, მოგვიანებით მისთვის დაწვრილებითი შესწავლის საგნად გადაიქცეს, ყველაზე, საინტერესო და მიზანშეწონილი ახლად ნანახისა და ამდენად შემოწმებულის შესახებ სპეციალისტთა გაცხოველებული კამათის მოსმენაა. ეს კამათი ცოცხალი ნიმუშების

თაობაზე მათთვის საინტერესო პრინციპების დემონსტრაციით, უველაზე უკეთ მიხსნიდა საბალეტო ხელოვნების საიდუმლოებას. როცა ბალერინა სიტყვით ვერ მოახერხებდა აზრის დასაბუთებას, იგი ამას აკეთებდა ფეხებით, ე. ი. ცეკვით. ასეთ დროს ხშირად იძულებული ვხდებოდი, ბალერინის კავალერის როლი შემესრულებინა, მაგრამ მე მიჭირდა მათი დაკავება, ბალერინა ხელიდან მივარდებოდა ჩემი მოუქნელობა განსაკუთრებით ნათელს ხდიდა ამა თუ იმ ტექნიკური ხერხისა თუ ილეთის საიდუმლოებას. თუ ამას დავუმატებთ ბალეტომანების განუწყვეტელ კამათს თეატრის თამბაქოს მოსაწევ ბუდრუგანაში, სადაც ხშირად ვხვდებოდი ჭკვიან, განათლებულსა და ფაქიზ ესთეტებს, რომლებიც ცეკვებსა და პლასტიკაზე მსჯელობდნენ არა შესრულების ტექნიკის, არამედ უმთავრესად მათი ესთეტიკური შთამბეჭდაობისა და მხატვრული, შემოქმედებითი ამოცანების თვალსაზრისით, გასაგები გახდება, რომ შემეცნებისა და სწავლა-გარკვევისათვის საჭიროზე მეტი მასალა დამიგროვდა. ყოველივე ამას, ვიმეორებ, ვითვისებდი ყოველგვარი გარკვეული მიზნის გარეშე, რადგანაც ბალეტს დავეწაფე არა რაიმეს შესასწავლად, არამედ იმიტომ, რომ კულისების საიდუმლოებით მოცული, წარმტაცი და პოეტური ცხოვრება მომწონდა.

რა ლამაზი, რა ფანტასტიკურია დეკორაციათა უკანა მხარის კუნჭულები, ყველგან მიმოფანტული ფარების, პროჟექტორების და ჯადოსნური ფარნებისაგან არეკლილი შუქის მოულოდნელი ათინათებია, აქ ლურჯი, იქ წითელი, იქით კიდევ — იისფერი. ვგერ წყლის ქრომოტროპი მოძრაობს. ზემოთ უსასრულოდ მაღალ ჭერი და უკუნეთია; ძირს, ლუკში, იდუმალებით სავსე სიღრმეა. თვალს ატკბობს სცენაზე გასვლის მომლოდინე ნაირფერი ქსოვილის ჭრელ სამოსელში გამოწყობილ მსახიობთა ჯგუფი. ანტრაქტში ინთება კაშკაშა სინათლე და იწყება გაშმაგებული მოძრაობა, სირბილი, ჭაოსი, მუშაობა. მაღლიდან დაბლა ეშვებიან და დაბლიდან მაღლა მიფრინავენ მთების, მდინარეების, კლდეების, ზღვის, უღრუბლო ზეცის, საავდრო ღრუბლების, სამოთხის მცენარეებისა თუ ჯოჯოხეთის ამსახველი მხატვრული ტილოები. იატაკზე მიაცურებენ თვალწარმტაცი პავილიონების უზარმაზარ კედლებს, მიაქვთ რელიეფური სვეტები, თაღები, არქიტექტურული ნაწილები თქვენ ხედავთ გაწამებულ მუშებს, გაოფლილებს, ჭუჭყიანებს, თმაგაჩეჩილებს და იქვე, მათ გვერდით, ჰაეროვან ბალერინას, რომელიც სცენაზე გასვლის მოლოდინში აქვე დაფარფატებს და ხელებს ან ფეხებს ავარჯიშებს, ორკესტრანტთა ფრაკები, კაპელდინერთა ლივრეები, სამხედროთა მუნდირები, ბალეტომანთა გაწკეპილი კოს-

ტუმები. ხმაური, ყვირილი, ნერვიული ატმოსფერო. ყველაფერი ერთმანეთში აირდაირია, სცენაც გაშიშვლდა, რომ ამ წარღვნის შემდეგ კვლავ დალაგებულიყო ახალ, მწყობრ, ჰარმონიულ სურათად. თუკი არსებობს დედამიწაზე მშვენიერება, ის სცენაზეა!

განა შეიძლება ამგვარ ატმოსფეროზე შეყვარებული არ ვყოფილიყავ? დიახ, შეყვარებული გახლდით და მთელი ნახევარი წელი შევცქეროდი საბალეტო სკოლის ერთ-ერთ მოსწავლეს, რომელიც, როგორც მარწმუნებდნენ, უგონოდ იყო ჩემზე შეყვარებული. და მეჩვენებოდა, რომ მიღიმოდა და საიდუმლოდ რალაცას მანიშნებდა სცენიდან. ჩვენ ერთმანეთი გავიცანით მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოწაფეები საშობაო დღესასწაულებზე შინ დაითხოვეს. მაგრამ, სირცხვილო! გამოირკვა, რომ მთელი ნახევარი წელი ვუცქეროდი არა იმას, რომელიც ჩემად მიმაჩნდა. მაგრამ ეს მეორეც მაშინვე მომეწონა და შემიყვარდა. ყველაფერი ბავშვურად გულუბრყვილო, საიდუმლოებით მოცული, პოეტური და, რაც მთავარია, წმინდა იყო. ტყუილად ფიქრობენ, რომ ბალეტში სხვაგვარი, თავაშვებული სული მეფობს. მე იგი არ მინახავს და მაღლიერებით ვიგონებ იმ მხიარულ დროს, სიყვარულსა და გატაცებას, რომელიც ტერპსიქორას სამეფოში განვიცადე. ბალეტი — მშვენიერი ხელოვნებაა, მაგრამ... არა ჩვენთვის, დრამატული მსახიობებისათვის. ჩვენ სულ სხვა რამ გვჭირდება. სხვა პლასტიკა, სხვა გრაცია, სხვა რიტმი, ჟესტი, სიარული, მოძრაობა. ყველაფერი, ყველაფერი სხვაგვარი გვჭირდება! მათ ჩვენ მხოლოდ გასაოცარ შრომისუნარიანობასა და საკუთარ სხეულზე მუშაობის უნარს უნდა დავესესხოთ.

ბალეტით ჩემი გატაცების ხანაში მოსკოვს ჩამოვიდა სახელგანთქმული იტალიელი მოცეკვავე ქალი ცუკი. ის ჩვენი ხშირი სტუმარი იყო და სადილის შემდეგ არა ერთხელ უცეკვია ჩვენს სცენაზე.

იმ დროს ჩემს ძმებს კუზიანი ალმზრდელი ჰყავდათ.

„ბედნიერი რომ იყო, — ამბობს იტალიური ცრურწმენა, — ამდენჯერ და ამდენჯერ უნდა აკოცო და მოეხვიო კუზიანს...“ ცუკიმ მოიხდომა, ძალიან ბედნიერი გამხდარიყო, რისთვისაც ბევრჯერ უნდა ეკოცნა ჩვენი ძმების ალმზრდელისათვის. მაგრამ როგორ უნდა ექნა ეს?

ჩვენ ვურჩიეთ ცუკის მოეგონა, თითქოს საქველმოქმედო სპექტაკლის მოწყობას აპირებდა ჩვენს სცენაზე; დაედგა ბალეტი „ესმერალდა“ და ეთხოვა კუზიანი მასწავლებლისათვის, კვაზიმოდოს როლი შეესრულებინა. რეპეტიციებისა და ცალკეული ნაწილების გა-

შეორების დროს იგი თავისუფლად მოახერხებდა მოხვეოდა და ეკოცნა მისთვის იმდენჯერ, რამდენიც მისი იტალიური ბედნიერებისათვის იყო საჭირო, მე ხვევნა-კოცნის დათვლა ვიკისრე.

დაიწყო რეპეტიციები, რომელშიც ცუკი რეჟისორიც იყო და მთავარი როლის, ესმერალდას შემსრულებელიც. ჩვენ მას ვხედავდით ცეკვის, რეჟისორობისა და თამაშის პროცესში. სხვა რალა გვინდოდა. ცრუმორწმუნე ცუკი ძალზე სერიოზულად მოეკიდა თავის სამუშაოს. იგი იძულებული იყო, ისე წარემართა რეპეტიციები, რომ პარტნიორს ეჭვი არ შეეტანა მათ სერიოზულობასა და სპექტაკლის დადგმის აუცილებლობაში. რეპეტიციების დროს უშუალოდ ვაკვირდებოდით დიდი მსახიობის მუშაობას და ეს მით უფრო საინტერესო იყო, რომ ცუკი, პირველ ყოვლისა, დრამატული მსახიობი გახლდათ და მერე მოცეკვავე, თუმცა ამ სფეროშიც დიდი ხელოვანი იყო. ამ ნახევრადსახუმარო რეპეტიციებზე ვხედავდი, რაოდენ უშრეტი იყო მისი ფანტაზია, სწრაფი მოსაზრებულობა, ვხედავდი მის მოხერხებულობას, ორიგინალობას, კარგ გემოვნებას შემოქმედებითი ამოცანების არჩევისა და მიზანსცენების შედგენისას, შეგუების უჩვეულო უნარსა და, რაც მთავარია, მის ბავშვურ, გულუბრყვილო რწმენას იმისა, რასაც აკეთებდა სცენაზე და რაც მის გარშემო ხდებოდა. მსახიობის მთელი ყურადღება მიპყრობილი იყო სცენისაკენ და მხოლოდ სცენისაკენ.

განსაკუთრებით მაოცებდა მისი კუნთების თავისუფლება და დაუძაბველობა ძლიერი სულიერი აღმაფრენის მომენტებში, როგორც დრამაში ისე ცეკვის დროს, რადგან ხშირად ვეხებოდი მას, როცა საბალეტო პარტნიორის მაგივრობას ვუწევდი. ცუკის საპირისპიროდ მე სცენაზე ყოველთვის დაძაბული ვიყავი, ფანტაზიაც თვლემდა, რადგან სხვების მიბაძვით ვიყავი გართული. ჩემი სცენური საზრიანობის, შეგუების უნარის, შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტის თავი და ბოლო იყო ამა თუ იმ მსახიობის თამაშისათვის მიმსგავსება. საკუთარი გემოვნებისა და ორიგინალობის გამომჟღავნება არ შემეძლო ისევ და ისევ იმიტომ, რომ სხვათა მხა შაბლონებით ვსარგებლობდი. მთელი ყურადღება მიპყრობილი მქონდა არა იქით, რა ხდებოდა სცენაზე მოცემულ მომენტში, არამედ იქით, თუ რა ხდებოდა ოდესღაც სცენაზე, საიდანაც სახის გადმოღებას ვცდილობდი. მაგრამ სხვათა გრძნობებით ცხოვრება არ შეიძლება, თუ იგი საკუთარივით არ შეითვისეთ. ამიტომაც მხოლოდ გარეგნულად ვბაძავდი სხვათა განცდას. ვიბერებოდი და ფიზიკურად ვიძაბებოდი. ცუკი უთუოდ პირველი იყო, ვინც დამა-

ფიქრა ჩემს შეცდომაზე, თუმცა ჯერ კიდევ არ ვიცოდი, როგორ დამეძლია იგი.

ბალეტის შემდეგ ჩემს არტისტულ ცხოვრებაში, მამონტოვის გავლენით, ოპერით გატაცების ხანა დაიწყო. სამოცდაათიან წლებში რუსული ეროვნული ოპერის სამყაროს გამოცოცხლება დაეტყო. ჩაიკოვსკიმ და სხვა გამოჩენილმა მუსიკოსებმა თეატრისათვის დაიწყეს წერა. მე ავყევი საერთო გატაცებას, თავი მომღერლად წარმოვიდგინე და საოპერო კარიერისათვის მზადებას შევუდექი.

იმ დროს პედაგოგიურ სარბიელზე დიდი წარმატებით სარგებლობდა მომღერალი ტენორი, თევდორე პეტრეს ძე კომისარჟევსკი. სახელგანთქმული მსახიობი ქალის ვერა თევდორეს ასულ კომისარჟევსკაიასა და ჩვენი დროის ცნობილი რეჟისორის თევდორე თევდორეს ძე კომისარჟევსკის მამა. მე მასთან დავიწყე სიარული სიმღერაში სამეცადინოდ. ყოველდღე, კანტორაში მუშაობის დამთავრებისთანავე, ხშირად უსადილო, მივჭრიდი ქალაქის მეორე ბოლოში, გაკვეთილზე, ჩემს ახლადშეძენილ მეგობართან. ძნელი სათქმელია, რა უფრო სასარგებლო იყო, თავად გაკვეთილები თუ საუბრები გაკვეთილების დამთავრების შემდეგ.

როცა ჩავთვალე, ჩემი ვოკალური მონაცემები იმდენად გაიზარდა, ახლა კი შემიძლია რომელიმე პარტიაში გამოსვლა-მეთქი, გადავწყვიტეთ დაგვედგა სპექტაკლი. თვით კომისარჟევსკის, რომელსაც სცენა მონატრებოდა, ჩემთან ერთად უნდა ეთამაშა. ჩვენი თეატრი — სასადილო ცარიელი იყო და ის უნდა გამოგვეყენებინა. მე ვამზადებდი ორ სცენას — დუეტს მეფისტოფელთან, ოპერა „ფაუსტიდან“ (კომისარჟევსკი და მე) და დარგომიჟსკის ოპერა „ალის“ პირველ მოქმედებას. სადაც მე მეწისქვილეს ვმღეროდი, კომისარჟევსკი კი — თავადს. დანარჩენი მოწაფეებისათვისაც მოვამზადეთ ნაწყვეტები, რომლებშიც კარგი, ძლიერი ხმების მქონე ნამდვილი მომღერლები მონაწილეობდნენ. მე კი მეორე რეპეტიციის შემდეგ ხმა ჩამეხლიჩა და რაც მეტს ვმღეროდი, მით უფრო ცუდად მიდიოდა ჩემი საქმე.

დასანანი კია, როგორი სასიამოვნო და თან რა ადვილია ოპერაში თამაში. სწორედ თამაში და არა სიმღერა (განსაკუთრებით თუ ხმა არა გაქვს). კომპოზიტორს ყველაფერი გაუკეთებია, შენ ოღონდ წესიერად გადმოეცი ის, რაც მან შექმნა და წარმატება უზრუნველყოფილია. არ მესმის, როგორ შეიძლება არ გაგიტაცოს იმან, რაც ნიჭიერ კომპოზიტორს დაუწერია. მისი მუსიკა, დაორკისტრება, ლაიტმოტივები ისე დამაჯერებელი, ნათელი და მრავ-

ლისმეტყველია, რომ მკვდარსაც კი უნდა შეაძლებინოს თამაში. ამისათვის მხოლოდ მთელი გრძნობით უნდა დაემორჩილო, მიჰყვე მის ჯადოსნურ ძალას. ამასთან, მეფისტოფელისა და მეწისქვილის საოპერო შაბლონები იმდენად გარკვეული, ნათელი, ერთხელ და სამუდამოდ დაშტამპულია, რომ წინასწარი მუშაობაც კი არ სჭირდება: გამოდი და შეასრულე, როგორც წესია: ერთი სიტყვით, გადმოიღე და სხვა არაფერი მოგეთხოვება! ჩემი მაშინდელი იდეალებიც ამ საზღვრებს არ სცილდებოდა. მით უმეტეს, რომ ჩემი საოცნებო მხოლოდ ეს იყო, დავმსგავსებოდი მსახიობებს საერთოდ და კერძოდ, რომელიმე მორიგ სათაყვანო მსახიობს, რომელიც განსაკუთრებით მომწონდა ამ ხანებში.

საბედნიეროდ, ჩემი მოღვაწეობა გენერალურ რეპეტიციას არ გასცილებია, რადგან ყველასთვის ნათელი გახდა, რომ იგი სახელა არ მომიხვეჭდა. ამას გარდა, ყოველდღიური ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად, ხმა თანდათან ჩამეხლიჩა და ბოლოს სულ ჩამიწყდა. ისე, რომ ყელიდან მხოლოდ ხავილიღა ამომდიოდა.

კარგ მომღერლებთან სცენაზე პირისპირ დგომამ განსაკუთრებით ნათლად მაგრძნობინა რამდენად გამოუსადეგარი იყო ჩემი ვოკალური მონაცემები ოპერისათვის და რამდენად დაბალი — მუსიკალური მომზადების დონე. ნათელი გახდა, რომ მომღერალი ვერ გავხდებოდი და სამუდამოდ უნდა გამოვთხოვებოდი საოპერო კარიერაზე ოცნებას.

სიმღერის გაკვეთილები შეწყდა, მაგრამ მე კვლავინდებურად, თითქმის ყოველდღე, დავდიოდი ჩემს ყოფილ მასწავლებელთან კომისარჟევსკისთან, ვსაუბრობდით ხელოვნებაზე, ვხვდებოდი მუსიკითა და სიმღერით დაინტერესებულ ადამიანებს, კონსერვატორიის პროფესორებს. კონსერვატორიაში კომისარჟევსკი საოპერო კლასს განაგებდა, მეც ერთ-ერთ დირექტორად ვირიცხებოდი. გამოგიტყდებით, რომ იდუმალად გულში ვინახავდი კადნიერ აზრს, გავმხდარიყავი კომისარჟევსკის მოადგილე რიტმის კლასში, რომელიც ოცნებაში შევქმენი ჩემთვის. საქმე ისაა, რომ ვერაფრით ვერ დამევიწყებინა საუცხოო შთაბეჭდილება, ოპერაში მუსიკის ხმაზე თამაშისაგან რომ დამრჩა. შევამჩნიე, რომ მსახიობები ერთდროულად სრულიად სხვადასხვა რამდენიმე რიტმის შეერთებას ახერხებენ: ორკესტრსა და კომპოზიტორს თავიანთი რიტმი აქვთ, სიმღერა უსათუოდ მათ პარალელურად მიიმართება, მაგრამ გუნდი სხვა რიტმით ავტომატურად მაღლა სწევს და ძირს უშვებს ხელებს, სიარულის დროს კი სულ სხვაგვარ რიტმს იყენებს. თითო-

ეული მომღერალი განწყობილებისდა მიხედვით მოქმედებს, ან, უფრო სწორად, უმოქმედოა თავის რიტმში, უფრ ზუსტად, უმოქმედობს სრულიად ურიტმოდ.

მე კომისარჟევსკის ვუმტკიცებდი მომღერლისათვის ფიზიკური რიტმის კულტივაციის აუცილებლობას. იგი გაიტაცა ამმა იდეამ-ვიშოვეთ იმპროვიზატორი-აკომპანიატორი და მთელი სალამოები ვმოძრაობდით, ვისხედით, ვდუმდით და მხოლოდ და მხოლოდ რიტმში.

სამწუხაროდ, კონსერვატორიამ უარი უთხრა კომისარჟევსკის ჩვენ მიერ განზრახული კლასის გახსნაზე და ცდები შევწყვიტეთ მაგრამ მას შემდეგ, საკმარისია, გავიგონო მუსიკის ხმა, რომ წამსვე სურვილი მებადება შევასრულო რიტმული მოძრაობანი და მიმიკა იმ საფუძვლების მიხედვით, მაშინ რომ განუწყვეტლივ მელანდებოდა.

თავის დროზე ბუნდოვანი ეს საფუძვლები დრამატულ სცენაზეც გალვივდა ჩემში, მაგრამ მაშინ არ მესმოდა, რით ვხელმძღვანელობდი, როცა ამა თუ იმ რიტმულ ტალღაში ვხვდებოდი ხოლმე.

ასე რომ, მხოლოდ შევეხე, ბოლომდე კი ვერ შევიცანი რიტმის სამყარო და გარკვეულ დრომდე დავივიწყე იგი. მაგრამ ქვეცნობიერად გონებას, როგორც ჩანს, მუშაობა არ შეუწყვეტია. თუმცა... ამაზე სხვა დროს მოგახსენებთ.

გამოირკვა, რომ სიმღერა არ იყო ჩემი მოწოდება. რა უნდა მექნა? დავბრუნებოდი ოპერეტასა და საშინაო სპექტაკლებს? არ შემეძლო, რადგან მეტისმეტად ბევრი რამ გავიგე კომისარჟევსკისაგან ხელოვნების მაღალ მიზნებსა და ამოცანებზე.

ამას გარდა, ჩვენი საოჯახო დასი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, იმხანად უკვე დაშლილი იყო.

არსებობდა კიდევ დრამა. მაგრამ მე ვიცოდი, რომ ეს სასცენო ხელოვნების ყველაზე რთული სახეობა იყო. ასე ალმოვჩნდი გზაჯვარედინზე: ბევრს ვაწყდებოდი აქეთ-იქით, მაგრამ ჩემი ადგილი ვერ მომენახა.

სწორედ ამ „უმეფობის ხანაში“ მივიღე გაკვეთილი, რომელიც ძალიან სასარგებლო აღმოჩნდა ჩემი არტისტული განვითარებისათვის.

საქმე ისაა, რომ ჩვენს თეატრში შედგა საქველმოქმედო სპექტაკლი, მაყურებლებს იზიდავდა ის ფაქტი, რომ ალექსეევების საოჯახო დასის მონაწილეებთან ერთად, სპექტაკლში მცირე თეატრის რამდენიმე მსახიობიც თამაშობდა. ვდგამდით ნემიროვიჩ-დან-

ჩენკოს, იმ დროს ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი და პოპულარული დრამატურგის, პიესას „იღბლიან კაცს“. მონაწილეთა შორის იყვნენ: გლიკერია ნიკოლოზის ასული ფედოტოვა, ოლია ოსიპის ასული სადოვსკაია და სხვა მსახიობები ჩვენი სახელოვანი მცირე თეატრისა, რომლისგანაც ძალზე დავალებული გახლავართ. ეს მოულოდნელი და დაუმსახურებელი პატივი იყო. მე ვგრძნობდი საკუთარ უსუსურობას ამ დიდ მსახიობებთან შედარებით, რომლებიც მაღელვებდნენ და გულს მიჩვილებდნენ ჩვენ მიმართ თავიანთი დამოკიდებულებით.

პიესა „იღბლიანი კაცი“ იმ წელს მცირე თეატრის რეპერტუარში შედიოდა, მსახიობებს ძალიან ბევრჯერ ჰქონდათ შესრულებული თავიანთი როლები. ჩვენთვის კი იგი სრულიად ახალი იყო. გასაგებია, რომ რეპეტიციები ტარდებოდა არა მსახიობებისათვის, არამედ ჩვენი საოჯახო დასის წევრებისათვის. მაგრამ მიუხედავად ამისა, სახელგანთქმული მსახიობები მოდიოდნენ დაწყებამდე ნახევარი საათით ადრე, ემზადებოდნენ რეპეტიციისათვის და დანიშნულ დროზე გამოდიოდნენ. სცენისმოყვარეები კი (მე, რა თქმა უნდა, მათ რიცხვს არ ვეკუთვნოდი) იგვიანებდნენ.

სახელგანთქმული მსახიობები რეპეტიციებს დასრულებული სახით ატარებდნენ, სცენისმოყვარეები კი ჩურჩულებდნენ და ტექსტს რვეულებში კითხულობდნენ. მართალია, ისინი ძალზე დაქავებული, საქმიანი ადამიანები იყვნენ და თავისუფალი დრო იშვიათად რჩებოდათ, მაგრამ ხელოვნება, მსახიობები, თეატრი ამას ანგარიშს ვერ გაუწევდნენ.

პირველად ვიდექი სცენაზე ჭეშმარიტად დიდი მსახიობების გვერდით. ეს დაუვიწყარი წუთები იყო ჩემს ცხოვრებაში! მაგრამ მეშინოდა, ვიბნეოდი, ვბრაზობდი ჩემს თავზე და მორცხვობის გამო ყველაფერზე თავს ვაჭნევდი, მესმის-მეთქი, მაშინ, როდესაც ნამდვილად ვერ გამეგო, რას მეუბნებოდნენ. ჩემი საზრუნავი იყო როგორმე არავინ გამეჯავრებინა, სპექტაკლი არ შემეფერხებინა, დამემახსოვრებინა, გადმომელო, რასაც მაჩვენებდნენ.

ყოველივე ეს კი სწორედ საწინაალმდეგო იყო იმისა, რაც საჭიროა ნამდვილი შემოქმედებისათვის. მაგრამ სხვაგვარად არ შეიძლო, სწავლებას ხომ არ დამიწყებდნენ. არ შეიძლება რეპეტიციების გადაქცევა დრამატული ხელოვნების გაკვეთილებად, მიუმეტეს, რომ სულ ცოტა ხნის წინათ მივატოვე თეატრალური სასწავლებელი და ჩემი პედაგოგები, მათ შორის გლიკერია ნიკოლოზის ასული ფედოტოვა, რომელსაც ახლა დასრულებულ მსახიობად წარვუდექი.

მე, გამოუცდელ სცენისმოყვარეს, როგორც მსახიობები ამბობენ ხოლმე, „სუნთქვა არ მყოფნიდა“. ხანდახან წამით, თითქოს ავენთებოდი, მაგრამ მაშინვე ისევ ჩავქრებოდი. ამის გამო ჩემი მეტყველებაც, მოქმედებაც ხან უფრო ენერგიული იყო და, მაშინ ხმაც უფრო მძლავრად ჟღერდა, სიტყვებსაც მკაფიოდ გამოვთქვამდი და მაყურებელსაც უკეთ ესმოდა ჩემი ნათქვამი, ხან კი ყველაფერი ისევ მიფერმკრთალდებოდა, ვდუნდებოდი, ვიწყებდი ჩურჩულს, ვყლაპავდი ბგერებს და მაშინ, რეპეტიციებზე მაყურებელთა დარბაზიდან მესმოდა: „ხმამაღლა, ხმამაღლა!“

რა თქმა უნდა, შემეძლო მელაპარაკა უფრო ხმამაღლა, მემოქმედა უფრო ენერგიულად, მაგრამ როცა თავს ძალას ატან და ხმას უწევ მხოლოდ იმისათვის, რომ შენი ნათქვამი გაიგონონ ან თავს იმხნევებ, რომ დაძაბუნება არ შეგნიშნონ, და ამას აკეთებ ყოველგვარი აზრისა და შინაგანი მისწრაფების გარეშე, თავს კიდევ უფრო უხერხულად გრძნობ სცენაზე. ასეთი მდგომარეობა ვერასოდეს შეგიქმნის შემოქმედებით განწყობილებას. ჩემ გვერდით მყოფი ნამდვილი მსახიობები კი ყოველთვის შინაგანად დამუხტულნი იყვნენ. რაღაც ძალა ეხმარებოდათ მათ ყოფილიყვნენ ენერგიულები, არ მოდუნებულიყვნენ. ამ მსახიობებს არ შეეძლოთ სცენაზე ხმამაღლა არ ელაპარაკათ, არ შეეძლოთ მხნე და ხალისიანი არ ყოფილიყვნენ. როგორი დარდიც არ უნდა ჰქონოდათ, როგორც არ უნდა სტკივებოდათ თავი ან ყელი, მაინც ენერგიულად მოქმედებდნენ და ხმამაღლა ლაპარაკობდნენ. სულ სხვა ზნე გვჭირდა ჩვენ, მაშინდელ სცენისმოყვარეებს. გვინდოდა, რომ ვილაცას (გარედან) გავემხნევებინეთ, გავეფიცხებინეთ, გავემხიარულებინეთ, ჩვენ კი არ ვცდილობდით მაყურებლის ხელში აყვანას, პირიქით, ველოდით, რომ მაყურებელი აგვიყვანდა ხელში, გაგვამხნევებდა, მოგვიალერსებდა და მაშინ იქნებ ჩვენც მოგვესურვებინა თამაში.

„რაშია საქმე, რატომ ხდება ასე?“ — ვეკითხებოდი ფედოტოვას.

„არ იცით, ჩემო კარგო, საიდან მიუდგეთ, სწავლა კი არა გსურთ, — გადმომკრა ფედოტოვამ და თან შეეცადა ალერსიანი ქილოთი შეერბილებინა ნათქვამი, — არა გაქვთ წრთობა, ამტანობა, დისციპლინა; უამისოდ კი მსახიობი ვერ იარსებებს“.

„კი მაგრამ, როგორ უნდა გამოვიმუშაო დისციპლინა?“ — არ ვეშვებოდი მე.

„უფრო ხშირად ითამაშეთ ჩვენთან ერთად, ჩემო კარგო, და გაგწვრთნით, როგორც საჭიროა. ჩვენ ყოველთვის როდი ვართ ისეთები, როგორც დღეს. ხანდახან მკაცრებიც ვართ. დატუქსვაც

ვიცით, მკაცრი ცატუქსვა! ახლანდელი მსახიობები კი უფრო ხშირად გულხელდაკრეფით ყოფნას არჩევენ და აპოლონისაგან ელიან შთაგონებას. ტყუილად კი ელიან, ჩემო კარგო. აპოლონს თავისი საქმეებიც თავზე საყრელი აქვს".

მართლაც, ფარდა რომ აიხადა, სპექტაკლი დაიწყო და გამოცდილი მსახიობები ხმაშეწყობით ალაპარაკდნენ, მათ ჩვენც აგვიყოლიეს, თითქოს ჭამანდი მოგვდეს და ჩამორჩენის საშუალებას არ გვაძლევდნენ. დიახ, მათთან თამაშის დროს ვერ დაძაბუნდები, ტონს ვერ დაუწევ. მე ისიც კი მომეჩვენა, შთაგონებით ვთამაშობ-მეთქი. მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ მომეჩვენა. როლის სრულყოფილ შესრულებას ჯერ ბევრი რამ აკლდა.

ნამდვილ მსახიობთა გაწვრთნილობა და დისციპლინა კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა, როცა „ილბლიანი კაცი" განმეორებით დავდგით სხვა ქალაქში — რიაზანში, თითქმის იმავე შემადგენლობით, ე. ი. ვთამაშობდით მცირე თეატრის მსახიობები და მე. აი, როგორ მოხდა ეს:

ის იყო, საზღვარგარეთიდან მოსკოვს დავბრუნდი. ბაჭანზე სხვა დამხვდურთა შორის შევნიშნე მსახიობ ფედოტოვას ვაჟი, ფედოტოვი, სპექტაკლის ერთ-ერთი მონაწილე. იგი მოვიდა პიესა „ილბლიანი კაცის" მთელი შემადგენლობის დავალებით და გადმომცა დიდი თხოვნა, მეხსნა ისინი გაჭირვებისაგან... დაუყოვნებლივ უნდა გავმგზავრებულიყავი მათთან ერთად რიაზანში და იქ შემესრულებინა ჩემი როლი, მცირე თეატრის მსახიობის ა. იუჟინის მაგივრად, რომელიც ავად გამხდარიყო. უარის თქმა არ შეიძლებოდა და გავემგზავრე, მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე დაღლილი ვიყავი საზღვარგარეთ ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ. გავემგზავრე ისე, რომ ვერ ვნახე ჩემი ოჯახის წევრები, რომლებიც შინ მელოდებოდნენ. რიაზანში მეორე კლასის მატარებლით მივემგზავრებოდით. ხელში მომაჩეჩეს წიგნი, როლის გასაცნობად. იგი სანახევროდ გადამვიწყებოდა, რადგან თავის დროზედაც არ ვიცოდი წესიერად და შესრულებულიც მხოლოდ ერთხელ მქონდა. ვაგონში გამეფებული ხმაურის, გაუთავებელი სიარულის, ლაყბობისა და აურზაურისაგან თავი კიდევ უფრო დამიმძიმდა და წაკითხულის დამახსოვრებას ვერ ვახერხებდი. ვერაფრით ვერ ალვიდგინე ტექსტი, ვლელავდი და დროდადრო საკუპეში წარკვეთილებამდეც კი მივდიოდი, რადგან სცენაზე ყველაზე მეტად როლის სიტყვების უცოდინარობისა მეშინოდა.

„ჩავალთ ადგილზე, — ვფიქრობდი მე, — ღმერთია მოწყალე,

იქ უთოდ იქნება თავისუფალი ოთახი, დავჯდები მარტო და ერთხელ მაინც გადავიკითხავ როლს ყურადღებით“.

მაგრამ ვარაუდი არ გამიმართლდა. სპექტაკლი იდგმებოდა არა თეატრში, არამედ რომელიღაც პოლკის კლუბში. აქ იყო სცენისმოყვარეებისათვის გათვალისწინებული პატარა სცენა და თეჯირებით დაყოფილი ერთადერთი ოთახი. ამ ოთახში მოეთავსებინათ ყველაფერი: მამაკაცთა და ქალთა საპირფარეშოებიც და მსახიობთა ფოიეც, სადაც მოგვართვეს ჩაი სამოვრით. მერე აქვე შემოატიეს სამხედრო ორკესტრიც, რათა დარბაზში ადგილები გათავისუფლებინათ. ჩვენ ვიცვამდით და გრიმს ვიკეთებდით, როცა ჩაბერეს ორკესტრის ყველა საკრავს და აგუგუნდნენ დასარტყმელი ინსტრუმენტები. თვალთ დამიბნელდა. მარშის ყოველი ნოტი თითქოს მტკივან ადგილზე მირტყამდა თავში. იძულებული გავხდი თავი დამენებებინა როლის გამეორებისათვის და მთლიანად მივნდობოდი სუფლიორს, რომელიც, საბედნიეროდ, ბრწყინვალე გამოდგა.

სცენაზე რომ გამოვედი, მომეჩვენა, თითქოს ვიღაცამ დამისტვინა... კიდევ... კიდევ... უფრო მძლავრად... ვერ გამეგო, რაში იყო საქმე! გავჩერდი, გავიხედე მაყურებლისაკენ და დავინახე, რომ ზოგიერთები გადმოხრილიყვნენ ჩემკენ და თავგამეტებით მისტვენდნენ.

„რისთვის, განა რა დავაშავე?“

თურმე იმიტომ მისტვენდნენ, რომ გამოვედი მე და არა იუჟინი, რომელსაც მაყურებელი ელოდა. ისე დავიბენი, რომ დავტოვე სცენა და კულისებში გავედი.

„ესეც შენ! ხომ მოინათლე! სტვენასაც ელირსე!“

ვერ ვიტყვი, რომ ამ ამბით ნასიამოვნები დავრჩი. მაგრამ მართალი გითხრათ, არც რაიმე განსაკუთრებულად ცუდი დამინახავს ამაში. პირიქით, ერთი მხრივ მიხაროდა კიდეც, რადგან ეს სტვენა თითქოს მაძლევდა ცუდი თამაშის უფლებას, რაც მათ შეეძლოთ ავხსნათ წყენით, შეურაცხყოფით ან თუნდაც როლის რიგიანად შესრულების სურვილის უქონლობით. ამან როგორღაც გამამხნევა და ისევ გამოვედი სცენაზე; ამჯერად ტაშით შემეგებნენ, მაგრამ სტვენით შეურაცხყოფილმა, ცხადია, ცხვირი ავიბზუე, ე. ი. არ მივაქციე ტაშს არავითარი ყურადღება და ადგილზე გავქვავდი, თითქოს აპლოდისმენტები მე სრულებით არ შემეხებოდა. რალა თქმა უნდა, მოუმზადებელი როლის კარგად შესრულება მე არ შემეძლო, ამას გარდა, პირველად მივყვებოდი სუფლიორს. არაფერია

იმაზე საშინელი, ვიდრე სცენაზე ყოფნა, როდესაც ტექსტი გატეხილი არა გაქვს! გახსენებაც კი მზარავს!

ბოლოს და ბოლოს სპექტაკლი დამთავრდა. გრიმის მოხსნაც კი ვერ მოვასწარი წესიერად, რომ სასწრაფოდ წაგვიყვანეს სადგურში მოსკოვს გასამგზავრებლად. მაგრამ მატარებელზე დაგვაგვიანდა და ღამე რიაზანში უნდა გაგვეთია. სანამ ღამის გასათევად ოთახებს ეძებდნენ, ფედოტოვას თუ სადოვსკაიას თაყვანისმცემლებმა ექსპრომტად ვახშამი მოგვიწყვეს. ღმერთო ჩემო! რა საცოდავი ვიყავი მაშინ — თავის ტკივილისაგან ფერდაკარგული, ბეჭებში მოხრილი და მუხლებში ძალაგამოლეული. შუა ვახშამზე ჩამეძინა, მაშინ, როდესაც ფედოტოვა, რომელიც ასაკით დედად შემეფერებოდა, ძალ-ღონით სავსე, ახალგაზრდული, მხიარული, ქეკლუცი, მხნე და ენაწყლიანი იყო. თავისუფლად ჩავთვლიდით ჩემს დად სადოვსკაიასაც, უკვე ხანში შესული ქალი ამხანაგს არაფერში ჩამორჩებოდა.

„კი მაგრამ, მე ხომ პირდაპირ საზღვარგარეთ მოგზაურობიდან მოვხვდი აქ“, — ვცდილობდი თავის გამართლებას.

„შენ საზღვარგარეთიდან დაბრუნდი, დედაჩემი კი ავადაა, ოცდათვრამეტი გრადუსი აქვს სიცხე“, — ამიხსნა მისმა შვილმა.

„აი, რას ნიშნავს წვრთნა და დისციპლინა!“ — გავიფიქრე მე.

სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში ხშირი გამოსვლების წყალობით საკმაოდ ცნობილი გავხდი მოსკოვის დილეტანტების წრეში. სიამოვნებით მიწვევდნენ, როგორც ცალკეულ სპექტაკლებში მონაწილეობის მისაღებად, ისე წრეებში სამუშაოდ, სადაც გავიცანი იმ დროის თითქმის ყველა სცენისმოყვარე და ვიმუშავე მრავალ რეჟისორთან. მე შემეძლო ამომერჩია პიესები, როლები და შემესრულებინა მხოლოდ ისეთები, რომლებიც მომწონდა: ამან კი საშუალება მომცა თავი გამომეცადა სხვადასხვა როლში, განსაკუთრებით დრამატულ როლებში, რომლებზეც ყოველთვის ოცნებობს ახალგაზრდობა. როცა ადამიანს უხვად მოსდევს ახალგაზრდული ძალ-ღონე და არ იცის, რას მოახმაროს იგი, იძულებული ხდება თავისი „გატაცება დააქუცმაცოს“. მაგრამ ზევითაც მოგახსენებდით, ისევე, როგორც დაუმუშავებელი ხმით რთული პარტიების, მაგალითად, ვაგნერისეული რეპერტუარის შესრულებაა სახიფათო, ახალგაზრდა კაცისათვის, რომელსაც საჭირო ტექნიკა და მომზადება არ გააჩნია, სახიფათო და მავნებელია ისეთი როლების შესრულება, მის ძალ-ღონეს რომ აღემატება. როდესაც დაუძლევლის დაძლევას ცდილობ, ბუნებრივია, ათასგვარ ფანდს ხმარობ და თავს არიდებ ნამდვილ, ძირითად გზას. სწორედ ასე დამემართა

მეც და ამჯერად კიდევ უფრო ძლიერად, ვიდრე წინათ, სცენისმოყვარული ჯახირის დროს; „უმეფობის ხანა“ ჯერ ისევ გრძელდებოდა.

ვთამაშობდი ათას შემთხვევით სპექტაკლში, სცენისმოყვარეთა წრეებში, რომლებიც მოულოდნელად ჩნდებოდა და ასევე მოულოდნელად და სწრაფად ამთავრებდა თავის არსებობას ჭუჭყიან, ცივსა და ვიწრო შენობებში, საშინელ გარემოში. რეპეტიციები იშლებოდა, ყველა გულგრილად ეკიდებოდა საქმეს, იყო გაუთავებელი ლაყბობა და ფლირტი მუშაობის ნაცვლად; ნაუცბათევ სპექტაკლებზე ხალხი მხოლოდ იმისათვის დადიოდა, რომ ეცეკვა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ. იძულებული ვიყავით გაუთბობელ შენობებში გვეთამაშა. როცა ძალიან ციოდა, თეატრალურ საპირფარეშოს ჩემი დის ბინაზე ვიწყობდი ხოლმე; სწორედ იმ თეატრის მახლობლად ცხოვრობდა, რომელშიც მე განსაკუთრებით ხშირად გამოვდიოდი. ყოველ ანტრაქტში ეტლი უნდა ამეყვანა და ისე მივსულიყავი ჩემს დასთან ტანისამოსის გამოსაცვლელად, დაბრუნების შემდეგ კი ქურქში გახვეულს მეცადა, ვიდრე სცენაზე გასვლის დრო დადგებოდა.

რა საშინელებაა სცენისმოყვარეთა ეს ხალტურული სპექტაკლები! რისი მოწმე არ გავხდი, რა არ ვნახე. აი, მაგალითად, ერთ წარმოდგენაზე ვოდევილის შემსრულებელი თხუთმეტი კაციდან ნახევარიც არ შეგროვდა და ჩვენ, სხვა პიესის მონაწილენი, გვაიძულეს ვოდევილში გვეთამაშა, თუმცა წარმოდგენაც კი არა გვქონდა ამ ვოდევილზე.

„კი მაგრამ, რა უნდა გავაკეთოთ?“ — დაბნეულები ვკითხულობდით ჩვენ.

„რა უნდა გააკეთოთ? გამოდით, ილაპარაკეთ, რაც ენაზე მოგადგებათ. ხომ უნდა დასრულდეს სპექტაკლი, ხალხს ფული გადაუხდია!“

ჩვენ მართლაც გამოვედით და ეშმაკმა იცის, რაებს ვამბობდით. სალაპარაკო რომ შემოგველეოდა, სცენიდან გავდიოდით, ახლა სხვები გამოდიოდნენ და ისინიც ასე იქცეოდნენ. სცენა რომ დაცარიელდებოდა, ისევ უკან გვერეკებოდნენ. ჩვენცა და მაყურებელიც ვხარხარებდით იმ უაზრობაზე, რაც სცენაზე ხდებოდა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ერთსულოვანი ტაშით დაგვაჯილდოვეს, „ბისზე“ გვიძახებდნენ, სპექტაკლის მთავარი მომწყობი კი ზეიმობდა.

„ხომ ხედავთ, ხომ ხედავთ? — გვეუბნებოდა იგი, — თქვენ კი გამოსვლა არ გინდოდათ!“

ხშირად იძულებული ვხდებოდი საეჭვო პირებთან ერთად მიმელო სპექტაკლში მონაწილეობა. რა უნდა მექნა? თამაში მწყუროდა და სხვაგან გამოსვლას კი ხშირად ვერ ვახერხებდი. ამ კომპანიებში ვხვდებოდი შულერებსა და მეძავ ქალებს. ჩემთვის, „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ დირექტორისა და საზოგადოებაში გარკვეული ადგილის მქონე კაცისათვის, აქ გამოსვლა საკმაოდ სახიფათო იყო, რადგან ეს ჩემს „რეპუტაციას“ ემუქრებოდა. იძულებული ვიყავი რომელიმე მოგონილ გვარს ამოვფარებოდი, ვეძებდი ასეთ გვარს და ვიმედოვნებდი, რომ იგი ნამდვილად დამიფარავდა. ამ დროს ძლიერ მომწონდა ერთი სცენისმოყვარე, ექიმი მ., რომელიც სპექტაკლში სტანისლავსკის გვარით გამოდიოდა. მან დატოვა სცენა, ალარ თამაშობდა და გადავწყვიტე მისი მემკვიდრე გავხდარიყავი, ძით უმეტეს, რომ პოლონურ გვარს, როგორც მაშინ ვფიქრობდით, უკეთ უნდა დავემალე. მაგრამ მე შევცდი. აი, რა მოხდა:

ვთამაშობდი რომელიღაც სამმოქმედებიან ფრანგულ ვოდევილს, სადაც მოქმედება მსახიობი ქალის საპირფარეშოსა და კულისებში მიმდინარეობდა. თმადახვეული, გამოპრანჭული გავვარდი სცენაზე დიდი თაიგულით ხელში... და ადგილზევე გავშეშდი: ჩემ წინ, ცენტრალურ, მთავარ ლოჟაში ისხდნენ მამა, დედა და მოხუცი გუვერნანტკები. მომდევნო მოქმედებებში კი მე ისეთი სცენები მელოდა, რომელსაც არაფრით არ მომიწონებდა ჩვენი მკაცრი საოჯახო ცენზურა. უხერხულობისა და დაბნეულობისაგან გავხევდი და ყოჩაღი, მოხერხებული ახალგაზრდა კაცის ნაცვლად ერთი წესიერი და ზრდილი ბიჭი შევასრულე. შინ რომ დავბრუნდი, ალარ ვიცოდი, სად დავმალულიყავ. მეორე დღეს მამამ მხოლოდ ეს მითხრა:

„თუ მაინცდამაინც სხვაგან გსურს თამაში, ჩამოაყალიბე წესიერი წრე, შეარჩიე რეპერტუარი, მაგრამ ნუ ითამაშებ ყოველგვარ საძაგლობას, ღმერთმა იცის, რა ხალხში“.

ძოხუცმა გუვერნანტკამ, რომელსაც აკვნიდან ვახსოვდი, წამოიძახა:

„ვერასოდეს, ვერასოდეს ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ჩვენს კოსტიას, ასეთ ფაქიზ ახალგაზრდა კაცს, შეეძლო სახალხოდ... საშინელებაა! საშინელება! ნეტა რად იხილეს ყოველივე ეს ჩემმა თვალებმა!“

მაგრამ ნათქვამია, ზოგი ჭირი მარგებელიაო; სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში მონაწილეობის პერიოდში მე გავიცანი ადამიანები, რომლებიც შემდეგში ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებად წოდებული ჩვენი სცენისმოყვარეთა წრის გამოჩენილი წევრები გახდნენ, მერე კი სამხატვრო თეატრშიც გადმოვიდნენ.

მათ რიცხვში იყვნენ: არტიომი, სამაროვა, სანინი, ლილინა.

„ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოსკოვის საზოგადოება“

იმ ხანებში მოსკოვში გამოჩნდა თავისი დროისათვის ცნობილი რეჟისორი ალექსანდრე ფილიპეს ძე ფედოტოვი, სახელგანთქმული მსახიობის ფედოტოვას ქმარი და მამა ჩემი მეგობრის ალექსანდრე ალექსანდრეს ძე ფედოტოვისა, რომელზედაც ზემოთ მოგახსენეთ. ალექსანდრე ფილიპეს ძე აწყობდა სპექტაკლს. მას სურდა ისევ გამოჩენილიყო მოსკოვში და საზოგადოებისათვის თავი შეეხსენებინა. ამ სალამოში, რა თქმა უნდა, მონაწილეობდა მისი ვაჟი, ხოლო მისი მეშვეობით მეც მიმიწვიეს. იდგმებოდა რასინის „მოდავენი“ („Les Plaideurs“). თარგმანი ეკუთვნოდა თვით ა. ფედოტოვს, რომელიც ამავე დროს დრამატურგი-მწერალიც იყო. მთავარ როლს ასრულებდა თავის დროზე ცნობილი მხატვარი, სცენისმოყვარე და ესთეტი თევდორე ლევის ძე სოლოგუბი, გამოჩენილი მწერლის, „ტარანტასის“ ავტორის, გრაფ ვ. სოლოგუბის ძმისშვილი და ვ. სოლოვიოვის მეგობარი. მე ვთამაშობდი მთავარ როლს გოგოლის ერთმოქმედებიან პიესაში „მოთამაშენი“, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში უნდა წარმოგვედგინა. ისეთ ნიჭიერ რეჟისორს, როგორც ფედოტოვი იყო, პირველად შევხვდი. მასთან ურთიერთობა და რეპეტიციები საუკეთესო სკოლა იყო ჩემთვის. ჩანდა, ფედოტოვიც დაინტერესდა ჩემით, რადგან ყოველ ღონეს ხმარობდა, თავის ოჯახთან დავეახლოვებინე.

ფედოტოვის სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა. ამ სპექტაკლის მერე უკვე აღარ შემეძლო ძველებურად სცენისმოყვარეთა გზებზე ალახმალახ სიარული.

ფედოტოვის სპექტაკლის მონაწილეებს არ გვინდოდა დაშლა და დაჭსაჭსვა. დაიწყო ლაპარაკი დიდი საზოგადოების შექმნაზე, რომელიც, ერთი მხრივ, დრამატულ წრეში გააერთიანებდა ყველა სცენისმოყვარეს, ხოლო, მეორე მხრივ, სხვა თეატრების მსახიობებსა და ხელოვნების მუშაკებს თავს მოუყრიდა მსახიობთა კლუბში (ამ კლუბში ბანქოს თამაში ავკრძალეთ). ეს ჩემი და ჩემი

მეგობრის, თევდორე პავლეს ძე კომისარჟევსკის დიდი ხნის ოცნება იყო. ახლა კომისარჟევსკი უნდა დამეკავშირებინა ფედოტოვთან, რათა მათ ბოლომდე მიეყვანათ ეს დიდი წამოწყება.

როცა რაიმე ძალიან გსურს, სურვილი ადვილი შესასრულებელი გეჩვენება. ჩვენც იოლი შესასრულებელი გვეგონა ჩვენი ოცნება — საწევრო გადასახადებისა და ერთდროულ შეწირულებათა შეგროვებით თავი მოგვეყარა საჭირო თანხისათვის. როგორც მთიდან დაქანებული ზვავი შთანთქავს და იერთებს ყველაფერს, რაც გზადაგზა ხდება, ჩვენი ახალი წამოწყებაც თავისი განვითარების გზაზე სულ უფრო და უფრო ფართოვდებოდა, ახალ-ახალ ამოცანებს სახავდა და ახალ-ახალი განყოფილებების შექმნის საჭიროებას აყენებდა ჩვენ წინაშე. თეატრალური სამყაროს და ძწერლობის წარჩომადგენელი იყო თავად ფედოტოვი, მუსიკისა და ოპერის — კომისარჟევსკი, მხატვრობისა — გრაფი სოლოგუბი. ამას გარდა, ჩვენს საზოგადოებას შემოუერთდა გამომცემელი იმხანად ახლადშექმნილი ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალისა „არტისტი“, რომელსაც შემდგომში დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამ ჟურნალის დამაარსებლებმა ჩვენი საზოგადოება თავიანთი წამოწყების პოპულარიზაციისათვის გამოიყენეს. მალე ოცნებამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ გადავწყვიტეთ ჩამოგვეყალიბებინა დრამატული და საოპერო სკოლები. აბა, როგორ არ უნდა შეგვექმნა ისინი, როცა ჩვენ შორის იყვნენ ისეთი ცნობილი მასწავლებლები, როგორიც ფედოტოვი და კომისარჟევსკია.

ყველა გვიწონებდა გეგმებს, გვიწინასწარმეტყველებდა წარმატებებს, მხოლოდ გრაფი სოლოგუბი ცდილობდა ფრთა შეეკვეცა ჩემი აღფრთოვანებული ფანტაზიისათვის და მაფრთხილებდა, ეს ამბავი მეტისმეტად ნუ გაგიტაცებსო.

მსახიობმა ფედოტოვამაც არაერთხელ მიმიპატიჟა შინ, მეგობრულად, დედაშვილურად დამარიგა, გავფრთხილებულიყავ, რადგან, როგორც იგი მეუბნებოდა, საშიშროება მემუქრებოდა. მაგრამ მე, ჩემთვის დამახასიათებელი სიჯიუტით, თითქმის სიკერპით ვისწრაფოდი განმეხორციელებინა ის, რითაც ძლიერ ვიყავი გატაცებული და გონიერების ხმა ვერ აღწევდა ჩემს შეგნებამდე. ფედოტოვას პესიმიზმს ჭმართან მისი ოჯახური უსიამოვნებით ვხსნიდი, სოლოგუბის პრაქტიკული ალღოსი ხომ საერთოდ არა მჯეროდა, რადგან იგი თავისი ბუნებით ნამდვილ მხატვრად მიმაჩნდა.

თითქოს ჯიბრზე, ან შესაძლოა, სწორედ ბედზე, ამ დროს, სრულიად მოულოდნელად, დიდი თანხა — ოცდახუთი თუ ოცდა-

ათი ათასი მანეთი მივიღე. ასეთ ფულს მიუჩვეველმა თავი მილიონერად წარმოვიდგინე. ამ დროს ჩვენს „საზოგადოებას“ დასჭირდა ავანსი, რათა ხელიდან არ გამოგვცლოდა შესაფერისი შენობა, ურომლისოდაც, როგორც მაშინ გვეგონა, საზოგადოებას ვერ შევქმნიდით. მე გავიღე ეს ფული. მერე საჭირო გახდა შენობის სასწრაფოდ გარემონტება. ამისათვისაც ფული სჭირდებოდათ. რაკი შემოსავლის სხვა წყარო არსად ეგულებოდათ, ისევ მე მომმართეს და მეც, საქმით გატაცებულს, რა თქმა უნდა, უარი არ მითქვამს.

1888 წლის ბოლოს, შუაგულ ზამთრის სეზონში, საზეიმოდ გაიხსნა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოება“ ჩინებულად მოწყობილ შენობაში, რომლის ცენტრშიც მდებარეობდა დიდი თეატრალური დარბაზი (იგი ამავე დროს საცეკვაო დარბაზიც იყო). მის გარშემო განლაგებული იყო ფოიე და დიდი ოთახი მხატვრებისათვის. მათ თვითონ მოხატეს კედლები; მათივე ნახატების მიხედვით დავუკვეთეთ ავეჯი და მორთულობა. ისინი თავს იყრიდნენ ამ ახირებულ ადგილას, ხატავდნენ ესკიზებს, რომელთაც შინაურ სალამოებზე იქვე ჰყიდდნენ საჯარო ვაჭრობით, მიღებული ფულით კი ვახშმობდნენ.

ამავე დროს ყველა თეატრების მსახიობები კითხულობდნენ და ასრულებდნენ სცენებს, თხზავდნენ ექსპრომტებსა და შარადებს. მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ყველაზე მეტად კი ის მოსწონდათ, რომ დრამატული მსახიობები ხშირად მოცეკვავეთა და ოპერის მსახიობთა როლში გამოდიოდნენ, ბალეტის მოცეკვავენი — დრამატული მსახიობების როლში, და ასე.

„საზოგადოების“ გახსნას ქალაქის მთელი ინტელიგენცია ესწრებოდა. მადლობას უხდიდნენ საზოგადოების დამფუძნებლებს, კერძოდ ძეც, იმისათვის, რომ ჩვენ ერთ ჭერქვეშ მოვუყარეთ ყველას თავი. გვარწმუნებდნენ, დიდი ხანია ველოდით მსახიობების მხატვრებთან, მუსიკოსებთან და მეცნიერებთან შერწყმასო. პრესაც აღფრთოვანებით შეხვდა „საზოგადოების“ გახსნას. რამდენიმე დღის შემდეგ შედგა „საზოგადოების“ დრამატული განყოფილების პირველი სპექტაკლი. მას აქვს თავისი პატარა ისტორია, რომელიც მინდა გიამბოთ.

პირველი სეზონი

ოპერაცია

ჯერ კიდევ გაზაფხულზე გადავწყვიტეთ, დრამატული სპექტაკლების დადგმა პუშკინის „ძუნწი რაინდითა“ და მოლიერის „ჟორჟ დანდენით“ დაგვეწყო. დამწყებ სცენისმოყვარეთათვის ამაზე რთულს ვერაფერს მოვიგონებდით. ახლაც მიკვირს და ვერ გამიგია, რითი ვხელმძღვანელობდით, როცა ჩვენი არჩევანი ამ ნაწარმოებებზე შევაჩერეთ. პუშკინი... მისი ყოველი ფრაზა ხომ, თუ მთელი ნაწარმოების არა, უკიდურეს შემთხვევაში, მთელი შემოქმედების თემაა. შესრულება იმ რამდენიმე გვერდისა, რომელზეც მისი ქმნილება ეტევა, რამდენიმე დიდი პიესის შესრულებას უდრის. სიძუნწის ამსახველ ტრაგედიაში, რომელიც სულ რამდენიმე გვერდს მოიცავს, ნათქვამია ყველაფერი, რაც კი ოდესმე თქმულა ან ითქმება ამ ადამიანურ მანკზე.

მე ვთამაშობდი ორივე პიესაში. პირველში მთავარი როლი მჭირდა, ძუნწის ტრაგიკული სახე უნდა შემექმნა; მეორეში სოტანვილის კომიკურ როლს ვასახიერებდი. კლასიკური როლები ბრინჯაოს მონუმენტების მსგავსად უნდა ჩამოისხას და გამოიკვეთოს. დამწყებ სცენისმოყვარეს კი ამის ღონე არ შესწევს, მას უნდა და მისცეთ საინტერესო ფაბულა, მოქმედება, რომლებიც თავისთავად მიიზიდავენ მაყურებელთა ყურადღებას. პუშკინის პიესას გარეგანი ფაბულა მარტივი აქვს, გარეგანი მოქმედება თითქმის არ გააჩნია. აქ მთავარია შინაგანი მოქმედება.

„ნეტა ვინ შეიძლება ნიმუშად მყავდეს, ვის შეიძლება მივბაძო? სცენაზე ამ როლში არავინ მინახავს და ვერც წარმომიდგენია, რომელი მსახიობი შეასრულებდა მას, ან როგორ? — ვეუბნებოდი ჩემს თავს. — ვერ წარმომიდგენია, რა უნდა გავაკეთო, როგორ გამომიყვანს ფედოტოვი ამ მდგომარეობიდან? მთლიანად მას უნდა მივენდო“.

„ამალამ მე დავიძინებ, ან უფრო სწორად, გავათენებ თქვენსას, — მითხრა ერთხელ ფედოტოვმა. — შეეცადეთ ყველაფერი ისე მოაწყოთ, რომ ჩვენ ერთ ოთახში, ერთმანეთის პირდაპირ დაგვაწვინონ“.

ასეც მოვიქეცი.

ფედოტოვი უკვე მოხუცი იყო. თავს ხშირი ჭალარა თმა უფა-

რავდა, ულვაში მოკლედ შეკრეჭილი, ხეშეში, როგორც შეჰფერის მსახიობს, რომელიც მთელი სიცოცხლე იპარსავდა მას. მდიდარი არტისტული მიმიკა ჰქონდა. სახეს დროდადრო ნერვიული ტიკი უმანჭავდა. თვალები განუწყვეტლივ გადაურბოდა ერთი საგნიდან მეორეზე, ხშირად ახამხამებდა. ასთმისაგან ოდნავ მოხრილიყო, თუმცა ეს სენი ვერაფერს აკლებდა მის გასაოცარ ენერგიას. განუწყვეტლივ ეწეოდა ქალებისათვის განკუთვნილ რომელიღაც წვრილსა და არომატულ პაპიროსებს, ისე, რომ ახალს ძველზე უკიდებდა.

ლამის პერანგში, შიშველი ბებრული ფეხებით წამოჯდა იგი საწოლზე და უდიდესი გატაცებით, ტალანტით, რომელიც ბუნებას უხვად მიემადლებინა მისთვის, დამიწყო დეკორაციის, გეგმისა და ტრაგედიის მის მიერ მოფიქრებული დადგმის აღწერა. ფედოტოვი დადგმის გეგმას „მოფიქრებულს“ უწოდებდა, სინამდვილეში კი თვითონაც არ იცოდა, რა გამოუვიდოდა და ახლა ჩემი თანდასწრებით ექსპრომტად თხზავდა, რათა შემოქმედებითად აღეგზნო თავისი თავიც და მეც ავეყოლიებინე. ეს ხერხი შემდეგში თვითონაც არა ერთხელ გამომიყენებია და კარგად ვიცნობ მას. რა ვუყოთ, თუ სცენაზე ყველაფერი სხვაგვარად იქნება და არა ისე, როგორც თავდაპირველად ოცნებობ. ხშირად თვითონაც არა გჯერა, რომ სინამდვილეში შეიძლება ხორცი შეასხა იმას, რაც წარმოდგენით გესახება. მაგრამ ამგვარი უსაფუძვლო ოცნება კარგად აღაგზნებს, აცხოველებს ფანტაზიას. ვიდრე იგი ლაპარკობდა, მე ფედოტოვის გეგმაში აქა-იქ ვაწვეთებდი ჩემს შენიშვნებსა და აზრებს. მერე ძველ გეგმას ვიწუნებდით და ვცდილობდით, ყველაფერი სხვაგვარად, ახლებურად აგვეგო. მაგრამ ისევ ვაწყდებოდით წინააღმდეგობებს, ისევ თავიდან ვიწყებდით და ახალ გეგმებს ვსახავდით. ბოლოს და ბოლოს ამ ოცნებებიდან თითქოს დაილექა ერთგვარი ნაერთი ან კრისტალი, რომელიც შედარებით შინაარსიანი და სხარტი აღმოჩნდა, ვით პუშკინის ნაწარმოები. ოცნებით გატაცებული ფედოტოვი წამოხტებოდა ხოლმე საწოლიდან და ასახიარებდა იმას, რასაც შინაგანი მზერით ხედავდა. მისი ბებრულად მოხრილი ტანი, წვრილი. გამხდარი ფეხები, ნერვიული სახე და ბრწყინვალე ნიჭი თავისთავად ქმნიდნენ იმ სახის შორეულ მსგავსებას, რომელიც თანდათან ისახებოდა გაურკვევლობის ბურუსიდან და რომელსაც მეც თითქოს უკვე ვხედავდი. გამოიკვეთა ძალზე საინტერესო, ძიხრწხილი ნერვიული მოხუცი, შინაგანად და გარეგნულად სახასიათო. ჩემთვის უფრო ახლობელი იქნებოდა სხვაგვარი, შედარებით ძედიდური და მშვიდი მანკიერი სახე, არა მო-

ცახცახე და ნერვიული, არამედ პირიქით, მონუმენტურად თავდაჭერილი და საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული. გამოირკვა, რომ ფედოტოვსაც თურმე ასეთად ესახებოდა იგი და ნერვიულობა, რომელიც მის მიერ შექმნილ სახეს ახასიათებდა, მხოლოდ მთელი დღის შეუსვენებელი მუშაობითა და დაღლილობით იყო გამოწვეული. მაგრამ არსებობდა განსხვავებაც. მას ძუნწი უფრო მოხუცად და უფრო სახასიათოდ ესახებოდა, ვიდრე მე. იგი უფრო ძველ ოსტატთა ტილოებზე ნანახს ჰგავდა. ხომ გახსოვთ ამ მოხუცების ტიპიური სახეები, ჩვეულებრივ სანთლის მოწითალო შუქი რომ ანათებთ, როცა წელში წახრილები ასუფთავებენ სისხლში მოსვრილ მახვილს, ან წიგნს ჩასცქერიან? ჩვენ მიერ დახატული სახე სხვაგვარი იყო. უბრალოდ რომ ვთქვათ, ეს იყო კეთილშობილი მამა რომელიმე ოპერიდან ან სენ-ბრის მსგავსი მოხუცი „ჰუგენოტებიდან“. ამასობაში მე თითქმის შევუგუე ჩემი გარეგნობა ერთი ცნობილი იტალიელი ბარიტონის გარეგნულ სახეს. მას ჰქონდა შავტრიკოშემოტმასნილი კარგი ფეხები, ეცვა მშვენიერი ფეხსაცმელები, მოკლე განიერი შარვალი, წელს კი კოხტად მორგებული კოლეტი და დაშნა უშვენებდა. რაც მთავარია, დაშნა! დიახ! იგი ძალზე მიზიდავდა ამ როლში. მას შემდეგ ჩემს სულს შეეთვისა და განუწყვეტლივ ერთმანეთს ექიშპებოდა ორი სრულიად განსხვავებული სახე, რომელთაც ისევე არ შეეძლოთ ერთმანეთთან შეგუება, როგორც ორ დათვს ერთ ბუნაგში ცხოვრება.

დაიწყო მტანჯველი გაორება. ვერ გადამეწყვიტა, ამ ორი სახიდან რომლისთვის მიმებაძა: ფედოტოვის მიერ დახატული სახისა თუ ბარიტონისათვის. ცალკეულ ადგილებში თითქოს ფედოტოვი მომწონდა; არ შემეძლო მისი ჩანაფიქრის ნიჭიერებისა და ორიგინალობის უარყოფა. მაგრამ, სამაგიეროდ, სხვა ადგილებში, რომლებიც გაცილებით მეტი იყო, ბარიტონი უფრო მხიბლავდა. აბა, როგორ მეთქვა უარი სწორედ მაშინ, როცა ბოლოს და ბოლოს, ველირსე შუასაუკუნეთა რაინდის ლამაზ როლს, რომელიც აქამდე ვერც დრამაში ვითამაშე და ვერც ოპერაში ვიმღერე, მაშინ მეჩვენებოდა, რომ ლექსის კითხვასა და სიმღერას შორის თითქმის არ იყო განსხვავება. ჩემმა შებღალულმა გემოვნებამ, როგორც ჩანს, შეაცბუნა ფედოტოვი, როგორც კი დარწმუნდა, რომ არ ცდებოდა, ერთბაშად დაცხრა, დადუმდა და მალე სანთელიც ჩააქრო.

ამის შემდეგ შევხვდით და როლზე ვისაუბრეთ მხატვარ სო-

ლოგუბის მიერ შესრულებული დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზების დემონსტრაციის დროს.

„ეს რა საშინელებაა!“ — ვფიქრობდი ნახატების შემყურე.

წარმოიდგინეთ მიხრწნილი მოხუცის სახე არისტოკრატული, კეთილშობილური ნაკვთებით, თავზე ქალის „ჩეჩჩიკივით“ ჩამოუფხატავს მუზარადქვეშ დასახური ტყავის ჭუჭყიანი ქუდი. თხელი, მოუვლელი ულვაში. ჩამოგრძელებული, დიდი ხნის გაუკრეჭავი „ესპანიოლკა“ თითქმის წვერს დამსგავსებია. ფეხზე აცვია განიერი, გაცვეთილი ტრიკო, რომელიც გამხდარ წვივებს მახინჯ ნაოჭებად დასთრევს, და გრძელი, ფოსტლების მსგავსი ფეხსაცმელები (ეს გრძელი ფეხსაცმელები ფეხებს წვრილსა და გამხდარს აჩენს). ტანს უმოსავს უხეში ქსოვილის, სანახევროდ შეუკრავი ხალათი, ჩატანებული ოდესლაც მდიდრულ მოკლე შარვალში. ზემოდან ანაფორასავით განიერსახელოებიანი რალაც მოსაცმელი აცვია. ძალზე მოხრილია. მალალი და წვრილი, კითხვის ნიშანივით გადახრილა სკივრისაკენ, რომელშიც ჩონჩხადქცეული ხელების გაშლილი თითებიდან ნელა ყრიდა ფუღს.

„როგორ, ეს საცოდავი მათხოვარი უნდა ვითამაშო ჩემი მომხიბლავი ბარიტონის ნაცვლად? არავითარ შემთხვევაში!“

ისე ვიყავი შეწუხებული, რომ ჩემი გრძნობების დამალვაც კი ვერ მოვახერხე და თვალცრემლიანი ვევედრებოდი გავეთავისუფლებინე როლისაგან, რომელიც ასე შემძულდა.

„სულ ერთია, მე მას ვეღარ ვითამაშებ!“ — დავასრულე მე.

„აბა, რა გსურთ?“ — მკითხეს დაბნეულმა რეჟისორმა და მხატვარმა. მე გულახდილად ავუხსენი, რაზე ვოცნებობდი და რა მხიბლავდა ამ როლში. შევეცადე დამეხატა, როგორ მესახებოდა იგი. მე მათ ბარიტონის სურათიც კი ვაჩვენე, რომელსაც ჯიბით დავატარებდი.

აქამდე ვერ გამიგია, როგორ ვათავსებდი ჩემს არსებაში საოპერო მომღერლის მდარე გემოვნებასა და ფრანგული თეატრისა და ოპერეტის ფაქიზ დახვეწილობას. ფრანგულმა თეატრმა დიდად განავითარა ჩემი გემოვნება რეჟისურის სფეროში, მაგრამ როგორც მსახიობი, უთუოდ, კვლავ უსუსურ მიმბაძველად ვრჩებოდი.

ფედოტოვმა და სოლოგუბმა დაიწყეს ოპერაცია: ამპუტაცია, გამოფატვრა და გამოტუტვა იმ გახრწნილი თეატრალობისა, რომელიც ჩემი სულის საიდუმლო კუნჭულებში მიმალულიყო. მათ ისე გამჯორეს, ისე შემახურეს, რომ სიკვდილამდე არ დამავიწყდება. დამცინეს, გამამასხრეს და ზუსტად, როგორც ორჯერ ორი

ოთხია, დამიმტკიცეს ჩამორჩენილობა, სიღატაკე და უგვანობა ჩემი გემოვნებისა. მე ჯერ გავჩუმდი, მერე შემრცხვა, ბოლოს ვიგრძენი ჩემი სრული უბადრუკობა და უცებ თითქოს მთლიანად დავცარიელდი შინაგანად. დიახ, ძველი არ ვარგოდა, ახალი კი არ არსებობდა. მე ჯერ ვერ დამარწმუნეს ახლის სიმართლეში, მაგრამ ძველის უვარგისობაზე კი ნამდვილად ამიხილეს თვალები. საუბრებით, ძველ და ახალ ხელოვანთა სურათების დემონსტრაციით, ძალზე ნიჭიერი რჩევა-დარიგებითა და ჭკუის სასწავლებლი გაკვეთილებით ისინი მისხალ-მისხალ აკოწიწებდნენ ჩემში ახალს. ისეთი გრძნობა მქონდა, თითქოს ყველული ვიყავი და ნახალს ყიელი ნიგვზით მასუქებდნენ. საყვარელი ბარიტონის ფოტოსურათი მაგიდის უჯრაში შევინახე, გახსენებაც კი მრცხვენოდა, როგორ ვოცნებობდი მასზე. განა ეს წარმატება არ იყო?

მაგრამ ჯერ კიდევ რა შორს ვიყავ იქამდე, რაზეც ჩემი მასწავლებლები ოცნებობდნენ.

როლზე მუშაობის შემდგომი საფეხური მიზანი იყო მიმელწია მოხუცის სახის გარეგნული, ფიზიკური განსახერებისათვის.

„მიხრწნილი მოხუცის შესრულებას უკეთ მოახერხებთ, ვიდრე უბრალოდ მოხუცისა, — მიხსნიდა ფედოტოვი, — მიხრწნილ მოხუცს უფრო მკვეთრი კონტურები აქვს“.

რამდენადმე უკვე მომზადებული ვიყავი მოხუცთა როლების შესასრულებლად. იმ ზაფხულს, ჩვენი სახლის მოსაცდელში, სარკის წინ რომ ვმუშაობდი, შევასრულე თითქმის ყველა როლი და მათ შორის მოხუცებისაც. ამას გარდა, ხშირად ვაკვირდებოდი, ვბაძავდი ერთ ჩემს ნაცნობს, ღრმად მოხუცებულ ადამიანს. მე თითქოს ფიზიკურად შევიგრძენი, რომ იგი ნორმალურ მდგომარეობაში თავს ისე გრძნობს, როგორც ახალგაზრდა კაცი ხანგრძლივი სიარულის შემდეგ ძლიერი დაღლილობისას, გახევებული აქვს ფეხები, ხელები, ზურგი. კიდურებს თითქოს ზეთი შეაშრათ და დაიჟანგნენ. ადგომას რომ დააპირებ, ტანი უნდა მოიმარჯვო, მთელი კორპუსით წინ გადაიხარო. სიმძიმის ცენტრი წინ გადაიტანო, იპოვო საყრდენი წერტილი და წამოდგე ხელების დახმარებით, რადგან ფეხები თითქმის არ გემორჩილება. წამოდგები თუ არა, წელში მაშინვე ვერ გაიმართები, თანდათანობით სწორდები. სანამ მუხლს ჯამართავდე, ერთხანს ფეხებს მიაფრატუნებ და როდის-როდის მოახერხებ, მოწესრიგდები, გაიშლები და მერე უკვე თავის შეკავება გიჭირს. ყოველივე ეს არა მარტო გავიაზრე თეორიულად, პრაქტიკულადაც შევიგრძენი. უკვე შემეძლო სცენური ცხოვრება მოხუცის იმ შეგრძნებებით, ახალგაზრდის დაღ-

ლილი ორგანიზმის შეგრძნებებს რომ ეთანაბრება. მეჩვენებოდა, რომ შედეგი ძალიან კარგი იყო. მაგრამ რამდენადაც უკეთესი მეჩვენებოდა ეს შედეგი, იმდენად მეტად და მეტად ვცდილობდი გაძოძეჟლავნებინა ის, რაც ამ როლის შესასრულებლად შევითვისე.

„არა, ეს არ ვარგა. ეს ხომ ნამდვილი შარჟია. ასე ბავშვები იგრიხებიან, როცა მოხუცებს ბაძავენ ხოლმე, — მაკრიტიკებდა ფედოტოვი, — ასე ძლიერ ნუ ცდილობთ, უფრო მსუბუქად!“ მე ცოტა მოვუკელი მონდომებას, მაგრამ მაინც ძალიან ვცოდვილობდი.

„კიდევ, კიდევ!“ — მიყვიროდა იგი.

ისევ და ისევ ვუკლებდი, ვიდრე სულ არ გავთავისუფლდი დაძაბულობისაგან და მხოლოდ ინერციით შევინარჩუნე მოხუცის რიტმი.

„აი, ახლა კი კარგია!“ — მომიწონა ფედოტოვმა.

არაფერი მესმოდა! როცა მოხუცის შესაქმნელად საჭირო საღებავების გამოყენებას ვცდილობდი, მეუბნებოდნენ, არაფრად არ ვარგაო, როცა დავეხსნებოდი ამ ხერხებს, რომლებიც თავად ფედოტოვმა მომიწონა, მეუბნებოდნენ, კარგიაო. როგორ გამეგო? იქნებ საერთოდ არ იყო საჭირო არავითარი ხერხების გამოყენება? და თავს ვანებებდი თამაშს, მაგრამ მაშინ მიყვიროდნენ:

„ხმას აუწიეთ, არაფერი არ ისმის!“

რამდენი არ ვიცოდვილე, მაგრამ არ იქნა და ვერ ჩავწვდი ამ საიდუმლოებას. როლზე შემდგომმა მუშაობამაც არ მომცა სასურველი შედეგი. მარტივ, შედარებით მშვიდ ადგილებში ჩემში ვიჭერდი რალაც შეგრძნებებს, მაგრამ ეს იყო მსახიობის გრძნობა, რომელსაც სახის შექმნასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. გარეგნულად, ე. ი. ფიზიკურად რალაცას განვიცდიდი, მაგრამ ეს მხოლოდ მოხუცის როლის სახასიათო მხარეს შეეხებოდა. ამასთან, საკმაოდ თავისუფლად შემეძლო ტექსტის სიტყვების წარმოთქმა. მაგრამ მალაპარაკებდა არა ის შინაგანი ხმა, რომელიც პუშკინისეულ ბარონს ამოძრავებდა, უბრალოდ ვლაპარაკობდი იმისათვის, რომ მელაპარაკა. ხომ შეიძლება ასე შეათავსო მოქმედება: აიძულო შენი თავი ცალ ფეხზე იკოჭლო, ასე კელაობით ოთახი ალაგო და თან რაიმე სიმღერა იმღერო. სწორედ ამგვარად შეიძლება ბებრულად იჩოჩო, შეასრულო მიზანსცენები, მითითებული მოქმედება და მექანიკურად პუშკინის ლექსებიც წაიკითხო. უკეთესი შედეგის მიღწევა იმ ხანებში უთუოდ არ შემეძლო, რადგან ძალიან შემძულდა როლი, რომელიც ვერ იქნა და მთლიანად ვერ მოვირგე.

იგი თითქოს მხრებზე მჭონდა წამოგდებული ისე, როგორც ფარაჯას მოიხურავენ ხოლმე. მაგრამ ყველაზე უფრო გულისმომკვლელი ის იყო, რომ ადრე მიგნებული ტექნიკური ხერხების გამოყენებას რის ვაი-ვაგლახითლა ვახერხებდი, ისიც მხოლოდ მშვიდ ადგილებში. იქ კი, სადაც განსაკუთრებით დიდი ძალა იყო საჭირო, ვიძაბებოდი და ის მცირედიც, რაც ნაპოვნი მჭონდა ამ როლისათვის, უკვალოდ მეკარგებოდა. ასეთ წუთებში მიპყრობდა ის, რასაც ადრე შთაგონებას ვეძახდი: ყელში რაღაც მიჭერდა, ვიწყებდი ხრიალსა და სისინს, ტანი მეძაბებოდა და შინაგანად სრულიად დაცარიელებული, პროვინციულად, უგემოვნო მსახიობური პათოსით ვკითხულობდი ლექსებს.

რეპეტიციები შეწყდა. მე გავემგზავრე ვიშს, წყლებზე, და მთელი ზაფხული გავეწამე ამ როლით, რომელსაც სულ უფრო და უფრო ვაწვალებდი. არაფერზე არ შემეძლო ფიქრი როლის გარდა, ლოდივით მაწვა გულზე და რაღაც ავადმყოფურ îdée fixe[1]-ად გადამექცა. ადამიანურ სატანჯველთაგან ყველაზე საშინელი შემოქმედებითი ტანჯვაა. გრძნობ ამ რაღაცას, რომელიც აკლია როლს, იგი აქვეა, სულ ახლოს, იგი შენშია, საკმარისია ხელი წაავლო, აჰა, თითქოს მისწვდი კიდეც, მაგრამ მოულოდნელად ისევ ქრება თვალსა და ხელს შუა. შინაგანად დაცარიელებული, უაზროდ იწყებ როლის ძლიერ ადგილს. და აი, როცა მთელი ძალით უნდა გაშალო როლი, სულში თითქოს რაღაც ბუფერები გეჩხირება და საშუალებას არ გაძლევს შეეხო ძლიერ გრძნობებს, მიუახლოვდე მათ. ეს შეგრძნება ძლიერ ჰგავს იმ ადამიანის განცდას, რომელსაც ვერაფრით ვერ გაუბედავს ცივ წყალში გადაშვება.

გამოსავალის ძიებაში გადავწყვიტე გამომეყენებინა ახალი საშუალება, რომელიც მაშინ გენიალურად მეჩვენა. ვიშიდან რამდენიმე ვერსის დაშორებით არის ძველისძველი შუასაუკუნეობრივი ციხე-დარბაზი. ციხეს ქვეშ უზარმაზარი სარდაფები აქვს.

„ჩამკეტონ იქ რამდენიმე საათით. იქნებ ამ ძველებური კოშკის სულისშემძვრელ მარტოობაში მივაგნო გრძნობას, საერთო განწყობილებას, შეგრძნებას...“ — მე თვით არ ვიცი, რა მინდოდა, რა მაკლდა და რას დავეძებდი.

ჩავედი იქ, სადაც ციხე-დარბაზი იდგა, მივალწიე იმას, რომ მთელი ორი საათით ჩამკეტეს სარდაფში. ირგვლივ ყველაფერი შემზარავი იყო. თავი მარტოდმარტო ვიგრძენი; ბნელოდა, დარბოდნენ ვირთაგვები, ნესტი ძვალსა და რბილში მატანდა, მაგრამ

---

[1] აკვიატებული იდეა (ფრანგ.).

ყველა ეს უისამოვნება მხოლოდ ხელს მიშლიდა როლზე დავფიქრებულიყავი. ხოლო როცა ამ სიბნელეში მოძულებული ტექსტის კითხვას ვიწყებდი, ვგრძნობდი, რა სისულელე იყო ყოველივე. მერე ძალიან შემცივდა. შემეშინდა ფილტვების ანთება არ დამემართოს-მეთქი. შეშინებულს როლის დარდი სულ აღარ მქონდა. ვაბრახუნებდი, კარს კი არავინ მიღებდა. ნამდვილად დიდი შიში ვჭამე, მაგრამ ამ შიშს როლისათვის არაფერი მოუცია.

ექსპერიმენტის ერთადერთი შედეგი იყო საშინელი სურდო და კიდევ უფრო საშინელი — სასოწარკვეთილება. დიახ, ტრაგიკოსი რომ გახდე, საკმარისი არ არის ვირთაგვებთან სარდაფში ჩაკეტვა, საჭიროა კიდევ სხვა რალაც. მაგრამ რა? როგორც ჩანს, პირიქით უნდა მოიქცე, შეეცადო ამაღლდე რაც შეიძლება ზევით, ამაღლებულ სფეროში. მაგრამ რა გზით უნდა მიაღწიო იქამდე, არავინ გასწავლის. რეჟისორები ნიჭიერად გვიხსნიდნენ, რისი მიღწევა იყო საჭირო პიესისათვის. მაგრამ მათ აინტერესებდათ მხოლოდ საბოლოო შედეგი. რეჟისორები გვაკრიტიკებდნენ, გვითითებდნენ აგრეთვე რა არ იყო საჭირო. მაგრამ როგორ მიგვეღწია სასურველი შედეგისათვის, ამაზე კი დუმდნენ.

„განიცადეთ უფრო ძლიერად, უფრო ღრმად შეიგრძენით, იცხოვრეთ!“ — გვეუბნებოდნენ ისინი.

ანდა: „თქვენ არ განიცდით! უნდა განიცადოთ! შეეცადეთ შეიგრძნოთ!“

შენც ცდილობ, ცდილობ, რაც ძალი და ღონე გაქვს, იძაბები, თავს არ იზოგავ, ყელს იხლეჩ, თვალებს კარკლავ, სისხლი ტვინში გასხამს, თავბრუ გეხვევა, წელებზე ფეხს იდგამ, რომ როგორმე შეასრულო ეს კატორღული სამუშაო. გრძნობ სადღაც მუცელში იმწყვდევ და ისე იღლები, რომ არაჭათი აღარა გაქვს ერთხელ კიდევ გაითამაშო იგივე სცენა რეჟისორის მოთხოვნით.

ასე იყო ჩვეულებრივ რეპეტიციებზე. რა იქნებოდა სპექტაკლზე, მაყურებლის წინაშე, როცა მღელვარებისაგან სულ დავკარგავდი საკუთარი თავის კონტროლს. მართლაც, პრემიერაზე ჩემი თამაში ყალბი იყო თავიდან ბოლომდე.

ნიჭიერი მხატვრის, სოლოგუბის მშვენიერი დეკორაციები, კოსტუმები, ბრწყინვალე მიზანსცენები, მთლიანად ტონი და ატმოსფერო სპექტაკლისა, მშვენიერი შეთანხმებულობა (ეს ფედოტოვის დამსახურება იყო), ყოველივე ეს იმ დროისათვის ახალი და ორიგინალური იყო. ტაშს გვიკრავდნენ. ვინ უნდა გამოსულიყო, თუ არა მე? მეც გამოვდიოდი, თავს ვუკრავდი და მაყურებელმაც კარგად მიმიღო, იმიტომ, რომ მას არ შეუძლია გაარჩიოს მხატვრის

ნამუშევარი რეჟისორის ნამუშევრისაგან, ან რეჟისორის ნამუშევარი მსახიობის ნამუშევრისაგან. ბოლოს და ბოლოს, სხვებთან ერთად მაქეს კიდეც. მეც მჯეროდა ამ ქებისა და გულწრფელად ვფიქრობდი, რაკი მაქებენ, მაშასადამე, ჩემ მიერ შექმნილი სახე აღელვებს მაყურებელს, შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე, მაშასადამე, კარგია; ის კი, რაც მე სიყალბე მგონია, ეს დაძაბულობა, უთუოდ შთაგონებაა და სხვა არაფერი. აქედან გამომდინარე, გრძნობა არ მღალატობს და საერთოდ ყველაფერი კარგადაა-მეთქი.

მაგრამ რეჟისორი მტუქსავს... იმიტომ, რომ შურს! ხოლო რაკი შურს, შესაშურად მქონია საქმე.

საკუთარი თავის მოტყუების ამ ჯადოსნურ წრეს გამოსავალი არ გააჩნია. მსახიობს თავ-გზას უბნევს და თანდათანობით ითრევს ქებისა და პირფერობის ჭაობი. ყოველთვის იმარჯვებს ის, რაც უფრო გვსიამოვნებს, რისი დაჯერებაც უფრო მეტად გვსურს. იმარჯვებს ჩვენს მომხიბლავ თაყვანისმცემელ ქალთა ქათინაური და არა მცოდნე ადამიანის მწარე ჭეშმარიტება.

ახალგაზრდა მსახიობებო! გეშინოდეთ თქვენი თაყვანისმცემელი ქალებისა! ეარშიყეთ მათ, თუ გნებავთ, მაგრამ ნუ დაუწყებთ საუბარს ხელოვნებაზე! თავის დროზე, პირველი ნაბიჯებიდანვე მოისმინეთ, შეიგნეთ და შეიყვარეთ სიმართლე თქვენ შესახებ. ისწავლეთ გარჩევა, ვის შეუძლია სიმართლის თქმა და ასეთ ადამიანებს რაც შეიძლება ბევრი ესაუბრეთ ხელოვნებაზე. იცოდეთ, თქვენთვის უკეთესია, რაც უფრო ხშირად დაგტუქსავენ.

გედნიერი შემთხვევა

„ჟორჟ დანდენი“

სპექტაკლის მეორე როლი — სოტანვილი „ჟორჟ დანდენიდან“ არანაკლებ რთული იყო. საერთოდ, ყველაზე ძნელი დაწყებაა, და რაც უფრო მნიშვნელოვანია ნაწარმოები, მით უფრო დაბნეული დგახარ და შესაქმნელი ამ ძნელად დასაძლევ სიმაღლეს, გოლგოთასავით რომ აღმართულა შენ წინაშე.

მოლიერიც ხომ არანაკლებ ღრმად სწვდება ადამიანურ ვნებებსა და მანკიერ მხარეთ. იგი აღწერს იმას, რაც თვით უნახავს, რასაც იცნობს. მაგრამ ამ გენიოსმა ყველაფერი იცის. მისი ტარტიუფი არის არა უბრალოდ ბატონი ტარტიუფი, არამედ ადამიანთა მოდგმის ყველა ტარტიუფი ერთად აღებული. იგი აღწერს

ცხოვრებას, ამბავს, პიროვნებას, მაგრამ ისახება ზოგადსაკაცობრიო მანკიერება, ვნება. ამ მხრივ მოლიერი ძალზე ახლო დგას პუშკინთან და საერთოდ ყველა დიდ მწერალთან, რომლებიც ამ თვალსაზრისით ენათესავებიან ერთმანეთს. სწორედ ამიტომ არიან ისინი დიდნი, რომ ფართო ჰორიზონტი და წვდომის დიდი უნარი აქვთ.

პუშკინი, გოგოლი, მოლიერი და სხვა გამოჩენილი პოეტები უკვე დიდი ხანია ყოველგვარ ტრადიციათა ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ გაცვეთილ სამოსელში არიან გახვეულნი, ისე, რომ ამ სამოსელის უკან დამალული მათი ცოცხალი ბუნების დანახვა ძალიან ძნელია.

შექსპირის, შილერის, პუშკინის, ნაწარმოებებს მსახიობთა და თეატრალურ მუშაკთა ჟარგონზე, „გოთურ“ პიესებს უწოდებენ. მოლიერის ნაწარმოებებს კი პირდაპირ „მოლიერისეულს“. თვით ფაქტი, რომ არსებობდა ეს შერქმეული სახელები და მწერლები განზოგადებული იყვნენ საერთო მეტსახელით, თავისთავად მიუთითებს, რომ მათ მიმართ საერთო შტამპი იყო გამოყენებული. რაკი პიესა დაწერილია ლექსად, პიესაში არის შუასაუკუნეობრივი კოსტუმები და პათოსი, მაშასადამე, იგი რომანტიკულია, ე. ი. საჭიროა გოთური დეკორაციები და კოსტუმები, ერთი სიტყვით, იგი „გოთური“ პიესაა.

ამგვარ ცრუ შეხედულებათა დანერგვასა და დიდ ნაწარმოებთა ვაი-ტრადიციებით დამახინჯებაში დამნაშავენი არიან არა მარტო თეატრები და მსახიობები; კიდევ უფრო მეტად დამნაშავენი არიან პედაგოგები, რომლებიც ბავშვობიდანვე, როცა ასე მძაფრია მიღებული შთაბეჭდილება, ძლიერია ინტუიცია და საღი მეხსიერება, სამუდამოდ უწამლავენ პატარებს გენიოსების გაცნობის მშვენიერ წუთებს. ისინი ერთადერთი, საერთო, სიძველისაგან გამოფიტული და გამომშრალი შაბლონის მიხედვით ლაპარაკობენ ყოველივე დიადის შესახებ.

როგორ უნდა შესრულდეს „კლასიკური“, „გოთური“ პიესები? განა შეიძლება ეს არ იცოდე? რომელ გიმნაზიელსაც გნებავთ დაადეთ ხელი და ის წარმოგიდგენთ, როგორ გადმოსცემენ თეატრში ამაღლებულ გრძნობებს, წამლერებით, პათოსით, როგორ კითხულობენ ლექსებს, როგორ ატარებენ ტანსაცმელს, როგორ დააბიჯებენ სცენაზე, როგორ იღებენ პოზებს და სხვ.

აქ მთავარი ავტორი და მისი სტილი კი არ არის, მთავარი ესპანური ჩექმები, დაშნა, ლექსების ძღერადი დამარცვლა, მსახიო-

ბის გამართულობა, ბიოლოგიური ტემპერამენტი, ლამაზი ბარძაყები, დახვეული თმა და შეღებილი წამწამებია.

ასე იყო მოლიერთანაც. ვინ არ იცნობს მოლიერის მუნდირს? იგი ერთია ყველა მისი და მის მსგავსთა პიესებისათვის. აბა, გაიხსენეთ მოლიერის რომელიმე პიესის დადგმა და მაშინვე მოგაგონდებათ მისი ყველა პიესის ყველა დადგმა თეატრში. თქვენ თვალწინ ამოძრავდებიან ოდესღაც ნანახი ორგონები, კლეანდრები, კლოტილდები, სგანარელები, რომლებიც ტყუპის ცალივით ჰგვანან ერთმანეთს. სწორედ ეს გახლავთ წმიდათაწმიდა ტრადიცია, რომელსაც ასეთი მონდომებით ინახავს ყველა თეატრი! მაგრამ მოლიერი სადღაა? იგი მუნდირის ჯიბეში შეინახეს. თქვენ მას ვერ დაინახავთ, იგი ტრადიციებმა დაფარეს. მაგრამ, თუ მის „L'impromptu de Versailles“,[1] წაიკითხავთ, დარწმუნდებით, რომ თავად მოლიერი სასტიკად კიცხავს სწორედ იმას, რაც მისთვის მიწებებული ტრადიციის არსს შეადგენს. არაფერია ქვეყნად უფრო მოსაწყენი, ვიდრე მოლიერისეული ტრადიციები თეატრის სცენაზე! ეს გახლავთ: „მოლიერი „როგორც ყოველთვის“, მოლიერი „როგორც წესია“, მოლიერი — „საერთოდ!“

სახიფათო, დამღუპველი სიტყვაა თეატრისათვის „საერთოდ“. სწორედ ეს იყო, ქვის კედელივით რომ აღიმართა ჩემსა და მოლიერის სოტანვილს შორის და ერთმანეთთან მიახლოების საშუალებას არ გვაძლევდა. პირველივე რეპეტიციიდან ყველაფერი ზედმიწევნით ვიცოდი. მე ხომ თავის დროზე გული ვიჯერე მოლიერით ფრანგულ სცენებზე. მართალია, „ჟორჟ დანდენი“ არასოდეს მენახა, მაგრამ ეს რა ბედენა იყო. თვალწინ მედგა მოლიერი „საერთოდ“ და ეს კი საკმაოზე მეტი იყო მიბაძვის ჩემისთანა ოსტატისათვის.

პირველივე რეპეტიციიდან თავდავიწყებით ვბაძავდი ჩემთვის ცნობილ მოლიერის შემსრულებლებს და სცენაზე ისე ვიყავი, როგორც თევზი წყალში.

„ისე აბულბულებთ, გეტყობათ, პარიზში დრო ტყუილად არ დაგიკარგავთ“, ულვაშებში ჩაეცინა ფედოტოვს.

მან იცოდა, როგორ დაენგრია როლსა და მსახიობს შორის ალმართული კედელი, როგორ შემოეძარცვა ძველისძველ ტრადიციათა ნაფლეთები და მათ მაგივრად დაენერგა ახალი, ჭეშმარიტი ხელოვნების ტრადიციები. იგი ადიოდა სცენაზე და თვი-

---

[1] მოლიერი, ვერსალის ექსპრომტი. (ერთმოქმედებიანი კომედია).

თონ თამაშობდა, ქმნიდა უტყუარ, ცოცხალ სახეებს და ამ გზით ასაძარებდა ყოველივე ცრუსა და მოძველებულს. რა თქმა უნდა, ცუდია სწავლება ჩვენებით, რადგან იგი ხელს უწყობს მიმბაძველობის განვითარებას. მაგრამ ფედოტოვი ჩვენების საჭიროებას მარტივად, პრაქტიკულად გვისაბუთებდა:

„მე ხომ სცენისმოყვარეებთან მიხდება მუშაობა, აბა, სხვა რა გზა მაქვს თუ არ ვუჩვენე, როგორ უნდა ითამაშონ, — თავს იმართლებდა იგი, — მით უმეტეს, რომ სპექტაკლის დადგმის ვადაც განსაზღვრულია ხოლმე. სკოლას ხომ ვერ გავხსნი მათ სასწავლებლად. ერთხელ მიბაძავს, ორჯერ და მერე თვითონაც გაიწვრთნება!“

ფედოტოვი პიესის ფაბულას თამაშობდა. ფაბულა კი მტკიცედ უკავშირდება ფსიქოლოგიას, ფსიქოლოგია — სახეს, პოეტს. ნაწარმოების კომიზმი, სატირა თავად გამომჟღავნდება, თუ პიესაში მომხდარ ამბებს დიდი რწმენითა და სერიოზულობით მოეკიდებით. სწორედ ეს სერიოზულობა ჰქონდა ფედოტოვს მეტისმეტად განვითარებული. ამას გარდა, როგორც ნამდვილი რუსი კომედიური მსახიობი, იგი ბრწყინვალე, გამომსახველი, სახასიათო იყო. ერთი სიტყვით, გააჩნდა ყველაფერი, რაც მოლიერს სჭირდება. ტყუილად როდი ითვლებოდა, რომ რუსული თეატრის აყვავების პერიოდში მოლიერის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებლები იყვნენ რუსი მსახიობები — შჩეპკინი, შუმსკი, სადოვსკი, ჟივოკინი. ამას გარდა, ფედოტოვს ღრმად ჰქონდა შესწავლილი ფრანგული თეატრიც, რაც განსაკუთრებით დასრულებულს, დახვეწილს, ფაქიზსა და მსუბუქს ხდიდა მის თამაშს. ითამაშებდა ფედოტოვი და ყველაფერი ისეთი ნათელი ხდებოდა, ისეთი გასაგები! მაყურებელთა თვალწინ მთელი სილამაზით თავისთავად ისახებოდა როლის ორგანული ბუნება.

რა კარგია, რა ადვილია! სურვილი გიპყრობს, შენც გახვიდე და გაიმეორო, რაც ახლა ნახე. მაგრამ საკმარისია ახვიდე სცენაზე და მაშინვე ყველაფერი თავდაყირა დგება. მაყურებელთა დარბაზიდან ცქერასა და სცენაზე ყოფნას შორის ძალზე დიდი განსხვავებაა. საკმარისია გახვიდეთ მაყურებელთა წინაშე, რომ ის, რაც დარბაზში ასე ადვილი გეგონათ, აქ წარმოუდგენლად ძნელი გახდეს. მაგრამ მაინც ყველაზე ძნელია სერიოზულად მოეკიდო ყოველივე იმას, რაც სცენაზე ხდება. რწმენისა და სერიოზულობის გარეშე კი არ შეიძლება ითამაშო კომედია ან სატირა, მით უმეტეს ფრანგული, მით უმეტეს კლასიკური და განსაკუთრებით მოლიერისეული. აქ მთავარია გულწრფელად ირწმუნო შენი სუ-

ლელური, წარმოუდგენელი, გამოუვალი მდგომარეობა. გულწრფელად უნდა იღელვო და დაიტანჯო ამის გამო. შეიძლება ითამაშო სერიოზულობა, მაგრამ მაშინ სრულიად საწინააღმდეგო შედეგს მიიღებთ. კომედია მიზეზიანია და ყალბი თამაშისთვის ყოველთვის მიუზღავს ხოლმე სამაგიეროს. ნამდვილ განცდასა და ამ განცდის წარმოდგენას შორის ძალზე დიდი განსხვავებაა. სწორედ ისეთი, როგორიც ბუნებრივ, ორგანულ კომიზმსა და ტაკიმასხარას გარეგნულ მანჭვა-გრეხას შორის.

მე საცოდავად ვცდილობდი წარმომედგინა ჩემი განცდები იქ, სადაც ფედოტოვი ნამდვილად განიცდიდა. მე მხოლოდ ვცდილობდი წარმომედგინა, რომ სერიოზულად მჯეროდა სიმართლე იმ ამბებისა, რომელიც სცენაზე ხდებოდა. ამიტომ ფედოტოვი ნამდვილად ცხოვრობდა სცენაზე, მე კი ვცდილობდი სცენაზე ყოფნა ამ ცხოვრებისათვის მიმემსგავსებინა. მაგრამ ის, რაც ფედოტოვმა მაჩვენა, იმდენად მშვენიერი იყო, რომ დამატყვევა და არაფრით ალარ შემეძლო ამ სახეზე ხელის აღება. ეს სცენიდან ჩვენების ჩვეულებრივი შედეგი გახლავთ. ცრუ ტრადიციათა ძველი კედელი ინგრეოდა, მაგრამ მისი ადგილი ჩემსა და როლს შორის დაიკავა ამ როლის ჩემთვის უცხო, ფედოტოვისეულმა სახემ. მე ამ დაბრკოლების გადალახვით უნდა მივსულიყავი საკუთარ სოტანვილამდე და დამეკავებინა მასში ჩემი ადგილი. ეს ძალიან ძნელია, მაგრამ... ცოცხალი, თუმცა კი უცხო სახე მაინც უმჯობესია ვიდრე მოლიერის მკვდარი ტრადიცია.

სამაგიეროდ, საკმარისი იყო ფედოტოვს შეენიშნა შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის თუნდაც უმნიშვნელო გამოვლინება, რომ იგი ბავშვივით გაიხარებდა და ყოველ ღონეს იხმარდა მსახიობისათვის ხელი არაფერს შეეშალა თავის შესაძლებლობათა გამოსავლინებლად.

მაშ ასე, მე კვლავ ვბაძავდი ფედოტოვს. რა თქმა უნდა, ვბაძავდი მხოლოდ გარეგნულად, რადგან არ შემეძლო მიმებაძა იმისათვის, რაც მისი ნიჭის ცოცხალ ნაპერწკალს შეადგენდა. მაგრამ უბედურება მხოლოდ ის როდი იყო, რომ მე, დამსახურებულ ასლგადამღებსა და მიმბაძველს, ყველაზე ნაკლებ მიბაძვა მეხერხებოდა. მიბაძვა ნიჭია, რომელიც სრულიად არ გამაჩნდა. უფრო ცუდი ის იყო, რომ თუ ნანახის გადმოღებას ვერ მოვახერხებდი, საერთოდ ფარ-ხმალს ვყრიდი, ხელს ვიღებდი მასზე და თამაშის ჩვეულ ხერხებს ვებღაუჭებოდი, ვცდილობდი როლის გამოცოცხლებას ხან ტემპით, სიტყვების რატრატითა და ხელების ქნევით, ხან უპაუზო თამაშით, რომ მაყურებელს არ მოსწყენოდა, ხან ყველა კუნთის

უძლური დაძაბვითა და ტემპერამენტის გამოწურვით, ერთი სიტყვით, საბედისწეროდ ვუბრუნდებოდი ყველა ჩემს ძველ სცენისმოყვარულსა და საოპერეტო შეცდომებს, რომელთათვისაც ამგვარი ფორმულირება გამოგვადგებოდა: „დასცხე, გარეკე, რაც ძალი და ღონე გაქვს, ოღონდ მაყურებელს არ მოეწყინოს!“

„ხომ მაქებდნენ წინათ ასეთი თამაშისათვის! ხომ ვიყავი სცენაზე მხიარულიც, მოძრავიცა და სასაცილოც!“

მაგრამ ამჯერად ფედოტოვი არ მაძლევდა ძველი ჩიხისაკენ გადახვევის უფლებას. რეჟისორის მაგიდასთან მჯდარი მიყვიროდა: „ნუ ყლაპავთ სიტყვებს! უფრო გარკვევით! ნუთუ გგონიათ, რომ ამით მე, მაყურებელს, გამამხიარულებთ? პირიქით, მომწყინდა, იმიტომ, რომ არაფერი მესმის. თქვენი ერთ ადგილზე ტოკვა, ხელების ქნევა, სიარული, უთვალავი ჟესტი კი ცქერას მიშლის. თვალები მიჭრელდება და თავი მისივდება. აბა, რომელ მხიარულებაზე შეიძლება ლაპარაკი?“

საცაა გენერალური რეპეტიციებიც უნდა დაგვწყებოდა, მე კი ისევ ძველებურად „ორ სკამზე ვიჯექი“. მაგრამ, ჩემდა საბედნიეროდ, სრულიად მოულოდნელად „აპოლონის საჩუქარი“ მივიღე. ერთმა შტრიხმა გრიმში, რომელმაც ჩემს სახეს რალაც ცოცხალი, კომიკური გამომეტყველება შესძინა, თითქოს ერთი ხელის მოსმით ყველაფერი შეცვალა. რაც აქამდე გაუგებარი იყო, ნათელი გახდა. რაც უსაფუძვლოდ მეჩვენებოდა, მტკიცე საფუძველზე დამკვიდრდა, რისაც არა მჯეროდა, ახლა ვირწმუნე. ვინ ამიხსნას ეს გაურკვეველი, ეს ჯადოსნური წინსვლა! ჩემს არსებაში, როგორც კვირტში, თითქოს რალაც მწიფდებოდა, იზრდებოდა და აი, ბოლოს მომწიფდა. ერთი შემთხვევითი შეხება საკმარისი აღმოჩნდა, რომ კვირტი გაშლილიყო და გამოჩენილიყო ჭორფა, ნორჩი ყლორტები, რომლებიც ახლა მზის კაშკაშა სხივებზე იშლებოდა და იფურჩქნებოდა. ჩემთვის საკმარისი გახდა ტუშისა და საღებავის მიკარება და გრიმის ერთი ბედნიერი შტრიხის წყალობით კვირტი გასკდა, როლიც გაიხსნა, გაიფურჩქნა და ძალ-ღონით აივსო რამპის თვალისმომჭრელსა და თბილ შუქზე. ეს იყო უდიდესი სიხარულის წუთები, რომელმაც სრულიად გადამავიწყა განცდილი შემოქმედებითი ტანჯვა. რას შევადარო ეს წუთები? გამოჯანმრთელებას მძიმე და სახიფათო ავადმყოფობის შემდეგ, ბედნიერ მშობიარობას? რა კარგია ასეთ წუთებში მსახიობობა და რა იშვიათია ეს წუთები მსახიობთა ცხოვრებაში! ისინი სამუდამოდ რჩებიან ნათელ მოგონებად, მუდამ გვათბობენ და გვიზიდავენ. ეს ის

ვარსკვლავებია, შემოქმედებითს ძიებებსა და მისწრაფებებში გზას რომ გვინათებენ.

ახლა, როცა უკან ვიხედები და სპექტაკლის შედეგებს ვაფასებ, განსაკუთრებით ნათლად ვხედავ, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ მომენტს ჩემთვის, როგორც მსახიობისათვის. ფედოტოვისა და სოლოგუბის წყალობით მე დავიძარი მკვდარი წერტილიდან, გაჭირვებით, მაგრამ მაინც დავაღწიე თავი ჩიხს, რომელშიც კარხა ხანს ერთ ადგილს ვტკეპნიდი. ახალი გზა ჯერ ვერ მეპოვნა, მაგრამ შეგნებული მქონდა ჩემი ძირითადი შეცდომა და ეს უკვე ბევრს ნიშნავდა. აქამდე უბრალო აქტიორული ემოცია — ისტერიის, სცენური ბნედიანობის ერთ-ერთი სახე ჭეშმარიტი შთაგონების აფეთქება მეგონა. ამ სპექტაკლის შემდეგ კი ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ მწარედ ვცდებოდი.

თავის დაჭერა

„მწარე ხვედრი“

„ძუნწი რაინდის“ შემდეგ მალე დავდგით პისემსკის დრამა გლეხებისა და მემამულეების ცხოვრებიდან, რომელსაც „მწარე ხვედრი“ ეწოდებოდა. ამ პიესაში გლეხის ანანია იაკოვლევის როლს ვთამაშობდი. ნაწარმოები დაწერილია დიდი ოსტატობით. ტოლსტოის „ბნელეთის ძალების“ შემდეგ იგი საუკეთესოა გლეხური ყოფის ამსახველ პიესებს შორის. ანანიას როლი არა მარტო დრამატულ, ტრაგიკულ აღმაფრენასაც კი მოითხოვდა. როლები კარგად განაწილდა ჩვენს სცენისმოყვარეებს შორის, ზოგიერთებს კი, განსაკუთრებით ანანიას ცოლს, ლიზავეტას, საოცრად კარგი შემსრულებლები გამოუჩნდნენ.

ისევე, როგორც ყველა განვლილ პიესაზე მუშაობისას, ახლაც მორიგ ამოცანად დავისახე, გამომემუშავებინა სცენური თავდაჭერილობა. ეს ამოცანა იმიტომ უნდა გადამეწყვიტა, რომ ძლიერი აღმაფრენის წუთებში, რომელიც ადრე შთაგონებად მიმაჩნდა, მე კი არ განვაგებდი ჩემი სხეულის მოძრაობას, პირიქით, სხეული თავად მიმორჩილებდა და მიმონებდა. მაგრამ რა უნდა გააწყოს სხეულმა იქ, სადაც საჭიროა შემოქმედებითი გრძნობების ამოქმედება! ასეთ წუთებში ნებისყოფამოდუნებულს მთელი სხეული მეძაბება, ხოლო არანორმალური დაძაბულობისა-

გან ყველგან, ყველა ცენტროში რაღაც მენასკვება, მეკრუნჩხება, რის გამოც ფეხები მერთმევა, ძლივსლა დავდივარ, ხელები მიხევდება, სუნთქვა მეკვრის, ყელში მიჭერს. ტანი მიშეშდება. ანდა პირიქით, გრძნობათა უძლურებისაგან მთელ ორგანიზმში იწყება ანარქია: კუნთების უნებლიე შეკუმშვას თან სდევს გაუთავებელი მოძრაობა, უაზრო პოზები, ჟესტები, ნერვიული ტიკი და სხვ. საერთო ქაოსში გრძნობა იმალება, საიდუმლო კუნჭულებს აფარებს თავს. ამგვარ ყოფაში განა შეიძლება შემოქმედებითი მუშაობა, აზროვნება?! ბუნებრივია, პირველ ყოვლისა, ქაოსს უნდა ვძლიო, ე. ი. ბოლო მოვუღო ანარქიას, კუნთების ბატონობას და გრძნობას დავუმორჩილო ისინი.

სიტყვა „თავდაჭერილობაში“ მაშინ მხოლოდ ამ ცნების გარეგნულ მხარეს ვგულისხმობდი და ამიტომაც, პირველ ყოვლისა, შევეცადე აღმეკვეთა ყოველგვარი ჟესტიკულაცია და ზედმეტი მოძრაობა, ე. ი. ვსწავლობდი სცენაზე უძრავად დგომას. მაგრამ ათასობით მაყურებლის წინაშე უძრავად დგომა ადვილი როდია. მართალია, როგორღაც ვახერხებდი ასე ყოფნას, მაგრამ ისევ და ისევ მთელი ტანის ძლიერი დაძაბვის შედეგად, იმიტომ, რომ ჩემს თავს ვაიძულებდი არ გავნძრეულიყავი და ამ ახალი ძალდატანებისაგან კიდევ უფრო ვხევდებოდი. მაგრამ თანდათანობით ყოველ ახალ რეპეტიციასა თუ სპექტაკლზე ნელნელა თავს ვაღწევდი კუნთების კრუნჩხვებს. საერთო დაძაბულობა დამყავდა ადგილობრივ დაძაბულობაზე, ე. ი. მთელი ტანის დაძაბულობას თავს ვუყრიდი ერთ რომელიმე გარკვეულ ცენტრში: ხელებისა თუ ფეხების თითებში ან დიაფრაგმაში, უფრო სწორად, იმ ადგილას, რომელიც მე მაშინ დიაფრაგმად მიმაჩნდა. რაც ძალი და ღონე მქონდა, ვმუშტავდი ხელებს, რის გამოც ფრჩხილები ღრმად მესობოდა ხელისგულებში და ხშირად იარებიც კი მრჩებოდა. ან მოვკრუნჩხავდი ფეხის თითებს და ტანის მთელი სიმძიმით ვაწვებოდი იატაკს, რის გამოც აგრეთვე ხშირად მინახავს სისხლი ფეხსაცმელებში. ამგვარი ადგილობრივი დაძაბულობის შექმნით სხეულს ვათავისუფლებდი საერთო დაძაბულობისაგან, ეს კი საშუალებას მაძლევდა თავისუფლად ვმდგარიყავ სცენაზე ერთ ადგილას. შემდგომი მუშაობის მანძილზე თანდათან ვისწავლე ხელებში, ფეხებში და სხვაგან ჩემ მიერვე შექმნილი დაძაბული კვანძების წინააღმდეგ ბრძოლა. მაგრამ კარგა ხანს ძალიან მიჭირდა მათი დაძლევა: მოვადუნებ მომუშტულ ხელს და ნერვიული კრუნჩხვა, დაძაბულობა, აქამდე რომ ხელის თითებში მქონდა თავმოყრილი, ახლა თითქოს ტყვეობიდან გათა-

ვისუფლდნენო, ისევ მთელ სხეულს მოედებოდნენ. მათგან თავის დასაღწევად ისევ უნდა მომემუშტა ხელები — ეს იყო ჯადოსნური წრე, რომლიდანაც თითქოს არ ჩანდა გამოსავალი. მაგრამ, სამაგიეროდ, როცა კი მოვახერხებდი განთავისუფლებას ყოველგვარი დაძაბულობისაგან, უდიდეს აქტიორულ სიხარულს ვგრძნობდი. მაშინ რეჟისორის მაგიდიდანაც მიყვიროდნენ:

„კარგია! ყოჩაღ! სადად თამაშობ, არ აჭარბებ!“

მაგრამ, სამწუხაროდ, ამგვარი წუთები იშვიათი, შემთხვევითი და წარმავალი იყო.

და აი, კიდევ ერთი აღმოჩენა: რაც უფრო მშვიდი და დაუძაბავი იყო სხეული, იმდენად მეტი სურვილი მჭონდა შემეცვალა ყესტი მიმიკით, ინტონაციით, გამოხედვით. რა ბედნიერი ვიყავი ასეთ წუთებში! მეჩვენებოდა, რომ ყველაფერი გავიგე და ახლა თავისუფლად შემეძლო მესარგებლა ჩემი აღმოჩენით. ვჩქარობდი, უხვად გამომეყენებინა მიმიკა, თავისუფლება მიმეცა თვალებისა და ხმისათვის. მაგრამ ამ დროს მესმოდა რეჟისორის შეძახილი:

„ნუ იმანჭებით!“ ანდა: „ნუ ყვირით!“

და ისევ ჩიხში ვემწყვდეოდი.

„ისევ ვცდები! რატომაა, რომ თავს კარგად ვგრძნობ და ცუდად კი გამოდის?“ — ვეკითხებოდი ჩემს თავს. ეჭვით შეპყრობილს გული საგულეს ალარ მჭონდა. ყველაფერი, რაც მიგნებულად მიმაჩნდა, სადღაც ქრებოდა და ისევ კუნთების ანარქია მეუფლებოდა.

„რა მოხდა?“ — ვცდილობდი მიზეზის გამორკვევას.

„რა და, მანჭვა საჭირო არ არის“.

„მაშასადამე, საჭირო არ არის მიმიკა?“

და მე შევეცადე, არათუ გამეძლიერებინა მიმიკა, პირიქით, დამეხშო კიდეც იგი. რეჟისორისაგან არავითარი რეპლიკა არ გამიგონია. ამ დროს ერთი რამ შევნიშნე: საკმარისი იყო მემამულესთან მოლაპარაკების სცენაში თავი გულგრილად და მშვიდად მომეჩვენებინა, რომ მაშინვე რაღაც შინაგანმა მღელვარებამ შემიპყრო. იძულებული გავხდი კიდევ უფრო გულმოდგინედ დამემალა მღელვარება და რაც უფრო მეტად ვმალავდი, მღელვარება მით უფრო იზრდებოდა. მე ისევ კარგად, მყუდროდ ვგრძნობდი სცენაზე თავს. ამრიგად, გრძნობის დამალვამ მხოლოდ გააღვივა იგი. მაგრამ სარეჟისორო მაგიდიდან რატომ არაფერი მესმის?

მოქმედების დამთავრების შემდეგ საერთო შექება დავიმსახურე ყველაფრისათვის მთლიანად, მაგრამ მე ეს არ მაკმაყოფილებ-

და. რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორის მოწონებას სწორედ ჩემი შინაგანი კმაყოფილების მომენტში. მაგრამ რეჟისორებს, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ ეს შეგნებული.

ასე იყო როლის მშვიდ ადგილებში, მაგრამ როგორც კი დაიწყებოდა კრების სცენა, ბრწყინვალედ დაწერილი ავტორის მიერ, ბრწყინვალედ დადგმული ფედოტოვისა და შესრულებული მსახიობების მიერ, სცენა, რომლის გულგრილად შესრულება საერთოდ შეუძლებელია, მე უნებლიეთ ჩავერთობოდი საერთო მღელვარე ატმოსფეროში და ვერაფერს ველარ ვუხერხებდი თავს. როგორ არ ვიძაბებოდი, რომ შემეკავებინა ჟესტი, ტემპერამენტმა ბოლოს და ბოლოს თავისი გაიტანა — სძლია შეგნებას, არაბუნებრივ, ხელოვნურ თავდაჭერილობას და მე იმდენად დავკარგე ჩემს თავზე კონტროლი, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სრულებით ალარ მახსოვდა, სცენაზე რას ვაკეთებდი. მღელვარებისაგან ოფლში გაწუწული გავემართე რეჟისორის მაგიდისაკენ, რომ ჩემი მწუხარება გამეზიარებინა: „ვიცი, ვიცი რასაც მეტყვით, ხელებს ვიჭნევდი! მაგრამ ეს ჩემს ძალას აღემატებოდა. აი, შეხედეთ, ისე მაგრად ვმუშტავდი ხელებს, რომ სისხლი მოდის ხელისგულებიდან“, — თავს ვიმართლებდი მე.

წარმოიდგინეთ ჩემი გაოცება, როცა დავინახე, როგორ წამოხტნენ ყველანი თავიანთი ადგილებიდან, შემომეხვივნენ და მხურვალედ მილოცავდნენ.

„ყოჩაღ! უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინეთ! რა თავდაჭერილობა გქონდათ! აი, ასე შეასრულეთ სპექტაკლზე და მეტი არაფერია საჭირო!“

„კი მაგრამ, მე ხომ თავს ვერ მოვერიე და ჟესტების ბუღი დავაყენე?

„სწორედ ესაა კარგი!“

„კარგია, რომ ხელებს ვიქნევდი?“

„დიახ, კარგია. რა დროს ჟესტია, როცა ადამიანს თავი აღარ ახსოვს, — მიხსნიდნენ მე, — სწორედ ისაა კარგი, რომ თქვენ თავს იკავებდით, იკავებდით უფრო და უფრო ძლიერად, მაგრამ ბოლოს თითქოს რაღაცამ ამოხეთქა და აღარაფერი გახსოვდათ. სწორედ ამას ჰქვია თანდათან ზრდა, crescendo, პიანოდან ფორტეზე გადასვლა. გრძნობა თანდათან ზე იწევდა. უმდაბლესიდან უმაღლესი ნოტებისაკენ, სიმშვიდიდან სიშმაგემდე. აი, ეს დაიმახსოვრეთ. თავი შეიკავეთ, ვიდრე ძალა გეყოფათ, რაც უფრო დიდხანს შეიკავებთ, უკეთესია. ზეასვლის გზა გრძელი უნდა იყოს, ბოლო, დარტყმის მომენტი კი — ხანმოკლე. ეს კარგია! წინააღმდეგ შემ-

თხვევაში დაიკარგება გამომსახველობა, დარტყმის ძალა. მსახიობები კი ჩვეულებრივ, პირიქით აკეთებენ. ისინი გვერდს უვლიან ყველაზე საინტერესოს, გრძნობების თანდათან ზრდას, მოზღვავებას, პიანოდან პირდაპირ ფორტისიმოზე გადადიან და კარგა ხნით ჩერდებიან მასზე“.

„აი, რა ყოფილა საიდუმლო! ეს აზრი უკვე პრაქტიკულ რჩევა-დარიგებათა სამყაროდანაა და ჩემი პირველი არტისტული ბაგაჟია“. ირგვლივ საზეიმო განწყობილება სუფევდა, საუკეთესო მაჩვენებელი იმისა, რომ თამაშმა შთაბეჭდილება მოახდინა. ვცდილობდი გამომეკითხა ყველასათვის, ვისაც კი მოვიხელთებდი, მაგრამ ამას აქტიორული პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად კი არ ვაკეთებდი, არამედ იმის შესამოწმებლად, ემთხვეოდა თუ არა ჩემი განცდები მაყურებელთა, დარბაზში მყოფთა განცდებს. ახლა უკვე ვიცოდი ზოგი რამ იმ განსხვავებაზე, რომელიც მაყურებლის შთაბეჭდილებასა და სცენაზე მყოფი მსახიობის გუნება-განწყობასა და განცდას შორის არსებობს.

ახლაც გრიმმა მიშველა, როგორც ეს თავის დროზე სოტანვილზე მუშაობისას შემემთხვა. გრიმში ცოცხალი კაცი შევიგრძენი, იგი ძალიან კი არ მყავდა მოწებებული, არამედ ბუნებრივად ეგუებოდა იმ სახეს, რომელსაც შინაგანად ვგრძნობდი. მაგრამ მას შემდეგ, რაც შევიცანი და გავაცოცხლე ეს სახე, უნებურად, ძველი ჩვეულების მიხედვით, დავიწყე მიბაძვა. რაც არ უნდა იყოს, მიბაძვა საკუთარი, შენ მიერ შექმნილი სახისათვის მაინც უკეთესია, ვიდრე რომელიმე ტრაფარეტისა ან ვილაცა სხვისი თამაშის ხერხებისადმი.

წარმოდგენას დიდი წარმატება ჰქონდა. პიესას, დადგმას, მსახიობებს აქებდა პრესაც და ხალხიც. ახალი ნამუშევარი დარჩა რეპერტუარში და მეც, რაც უფრო მეტს ვთამაშობდი, უფრო და უფრო უკეთ ვგრძნობდი თავს ამ როლში. ბევრი რამ, რასაც სცენაზე ვაკეთებდი, აღწევდა მაყურებლამდე და ბედნიერი ვიყავი, რადგან ვფიქრობდი, რომ ბოლოს და ბოლოს მივაგენი იმ საიდუმლოებას, რომლითაც შეიძლება იხელმძღვანელო, რომელსაც შეიძლება დაეყრდნო, რომ უფრო თამამად გასწიო წინ.

ორი ნაბიჯი უკან

„ქვის სტუმარი“, „ვერაგობა და სიყვარული“

ახალი ხერხით, რომელსაც მე „თავის დაჭერას“ ვეძახდი, დიდხანს არ მისარგებლია. საკმარისი აღმოჩნდა, გამეგონა, „ქვის სტუმრის“ პუშკინისეული ლექსი, სადაც ჯერ დონ კარლოსს ვთამაშობდი, მერე კი თავად დონ ჟუანს, საკმარისი იყო, ჩამეცვა ესპანური მაღალყელიანი ჩექმები და ამელო დაშნა, რომ ყოველივე ახალი, ასეთი გაჭირვებით შეძენილი, კვლავ დამკარგვოდა და მათი ადგილი დაეჭირა ძველს, რომელსაც ღრმად გაედგა ჩემში ფესვები ჯერ კიდევ სცენისმოყვარეობის წლებშივე.

ძველი ჩვევებისაკენ მიბრუნება იგივეა, რაც პაპიროსის გაბოლება ხანგრძლივი შესვენების შემდეგ. ორგანიზმი გაორკეცებული ძალით ეწაფება ნაცნობ შეგრძნებებს. თუ დროებით იოლად მიდიოდა, იდუმალად არასოდეს შეუწყვეტია მასზე ოცნება და ახლა მთელი ძალით ცდილობს დაკარგულის ანაზღაურებას.

ამრიგად, ჩემი სვლა ხელოვნების გზაზე იყო ნაბიჯი წინ და ორი ნაბიჯი უკან. რატომ ვკიდებდი ხელს ისეთ როლებს, რომელთა შესრულებაც ასე ნაადრევი იყო! ყველაზე ძლიერი მუხრუჭი მსახიობის შემოქმედებითი განვითარებისათვის არის აჩქარება, ჯერ მოუმაგრებელი წელის მოწყვეტა. პირველი როლების, ტრაგიკული გმირების თამაშის დაუოკებელი სურვილი! გრძნობის გადატვირთვა შეუფერებელი სამუშაოთი უფრო მძიმე და სახიფათოა, ვიდრე დაუყენებელი და ჩამოუყალიბებელი ხმით შეუფერებელი პარტიების შესრულება, თუნდაც ვაგნერის ოპერებიდან. ჩვენი, მსახიობთა ნერვიული და ქვეცნობიერი აპარატი გაცილებით ფაქიზი და რთულია, გაცილებით ადვილად ზიანდება და ძნელად მრთელდება, ვიდრე მომღერლის ხმის აპარატი. მაგრამ ადამიანის ბუნება ასეთია, იგი ყოველთვის ოცნებობს იმაზე, რაც არა აქვს, რასაც უკრძალავენ: ყმაწვილს მაინცდამაინც პაპიროსის გაბოლება და ულვაშის გადაგრეხა უნდა, რომ დიდს დაემსგავსოს, გოგონას სურს დროზე ადრე დაიწყოს ფლირტი, იმის მაგივრად, რომ დაჯდეს და ისწავლოს, ან თოჯინებით ითამაშოს. ჭაბუკი ნაადრევად იბერებს თავს, ცდილობს, ცხოვრებაზე გულაცრუებული ადამიანის შთაბეჭდილება დატოვოს და ამით გარშემომყოფნი დააინტერესოს. შურის, თავისი ძალების შეუფასებლობის, სისუსტისა თუ გამოუცდელობის გამო ყველას სურს იყოს ის, რაც არ შეუძ-

ლია და არც უნდა იყოს. ასეა ჩვენს საქმეშიც. დამწყებ მსახიობს, პირველ ყოვლისა, სურს ითამაშოს ჰამლეტი, როლი, რომლის შესრულებაც შეიძლება მხოლოდ სრული მომწიფების პერიოდში. მას არ ესმის, რომ ამგვარი აჩქარებით ღლის და ამსხვრევს თავის ნაზ, სათუთსა და ძნელად ასაწყობ სულიერ აპარატს. მაგრამ რამდენიც არ უნდა ელაპარაკო ამაზე, მოსწავლეს თუ დამწყებ მსახიობს, სულ ერთია, ვერაფერს შეასმენ. საკმარისია ცუგრუმელა გიმნაზიელმა ტაში დაუკრას ახალგაზრდა მსახიობს, მეორემ შეაქოს, მესამემ წერილი მისწეროს და შიგ ჩადოს სურათი ავტოგრაფისათვის, რომ ბრძენთა რჩევა-დარიგებანი მაშინვე ადგილს დაუთმობენ მსახიობის წვრილმან პატივმოყვარეობას.

მეც ვთამაშობდი ესპანელებს, ვაკერინებდი პარიზში ჩექმებს და არა ვზოგავდი ჩემს უმწიფარ ძალებს, რომ სწორედ ასე შევექმე გიმნაზიელ გოგონებს, რომ წერილები მიმელო მათგან.

ცუდი იყო ისიც, რომ დონ ჟუანის როლის შესრულება მომიხდა. შემსრულებელს, პირველი სპექტაკლის შემდეგ, უარი უნდა ეთქვა პიესაში მონაწილეობაზე. ჩემში გაიღვიძა წვრილმანმა თავმოყვარეობამ:

„როცა ვთხოვდი, როლი არ მომცეს და ახლა, როცა შემსრულებელი აღარა ჰყავთ, თვითონვე მთხოვენ! ხომ მიხვდნენ, დამაფასეს თუ არა?“ — ასე ყოყოჩობდა ჩემში პატარა მსახიობური პატივმოყვარეობა. მოწყალედ დავთანხმდი როლზე, მსიამოვნებდა რომ ასე საჭირო ვიყავი რეპერტუარში

სპექტაკლი დამთავრდა. ტაშს მიკრავდნენ, იმიტომ, რომ გიმნაზიელი გოგონები ვერ არჩევენ როლს მსახიობისაგან. მეც, სულელი, თავდავიწყებით მივჭროდი წინ ყველა ჩემს ძველ აქტიორულ შეცდომებზე ამხედრებული. ახლა ისინი კიდევ უფრო შესამჩნევი გახდა მას შემდეგ, რაც ანანიას როლში სცენურ თავდაჭერილობას დავეუფლე. სცენიდან დინჯად, აუჩქარებლად ნაჩვენები როგორც ცუდი, ისე კარგი მხოლოდ აძლიერებს ნაკლოვანებასა თუ კარგ თვისებას. ისიც, პიესის ძლიერ ადგილებში აფეთქება რომ ვისწავლე, იყო ამ როლისათვის: რაც უფრო ვცდილობდი ჩემი განცდების ჩვენებას, მით უფრო მეტად ვამჟღავნებდი ცრუ თეატრალურ პათოსს, რადგან არაფერი გამაჩნდა ამ როლისათვის. პარიზულ ჩექმებში გამოწყობილი და დაშნიანი მე კვლავ საოპერო ბარიტონს ვბაძავდი. მაგრამ ვერავინ დამარწმუნებდა, რომ არ ვიცოდი საიდუმლოება, როგორ უნდა მეთამაშა არა მარტო ყოფითი, გლეხური როლები, არამედ მიჯნურთა როლებიც ესპანურ ტრაგედიაში.

დონ კარლოსსა და დონ ჟუანზე მუშაობამ ისევ უკან დაიწია.

სეზონის შემდეგი როლი, მართალია, არც ესპანური იყო და არც გალექსილი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მასში მაინც იყო მალალყელიანი ჩექმები, დაშნა, სასიყვარულო სიტყვები და ამაღლებული სტილი. მე ვთამაშობდი ფერდინანდის როლს შილერის „ვერაგობასა და სიყვარულში“. მაგრამ... არსებობდა ერთი „მაგრამ“, რომელმაც როგორღაც დამიცვა ახალი შეცდომებისაგან და რომლის გარეშეც ჩვენ ვერ დავძლევდით ტრაგედიას.

ლუიზას თამაშობდა მ. პ. პერევოზჩიკოვა, სცენაზე — ლილინა. მან ყურადღება არ მიაქცია საზოგადოებრივ აზრს და მოვიდა ჩვენთან, როგორც მსახიობი. თურმე მე და ლილინას შეგვყვარებია ერთმანეთი და ამის შესახებ კი არაფერი ვიცოდით. მაგრამ ეს სხვებმა გვითხრეს. ჩვენ ძალზე ბუნებრივად ვკოცნიდით ერთმანეთს და სცენამ გაამჟღავნა საიდუმლოება. ამ სპექტაკლში მე ყველაზე ნაკლებად ვსარგებლობდი სასცენო ტექნიკით და ყველაზე მეტად ინტუიციით, მაგრამ ძნელი მისახვედრი არ არის, ვინ შთაგვაგონებდა ჩვენ: აპოლონი თუ ჰიმენაიოსი.

გაზაფხულზე ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების პირველი სეზონის დამთავრებისთანავე საქმროდ გამომაცხადეს, იმავე წლის ხუთ ივნისს დავქორწინდი, მერე კი საქორწინო მოგზაურობაში გავემგზავრე და შემოდგომაზე თეატრში მოვიტანე ცნობა, რომ მომავალ სეზონში ჩემი მეუღლე, სამწუხაროდ, ვერ მიიღებდა მონაწილეობას ჩვენს სპექტაკლებში.

ამრიგად, „ვერაგობა და სიყვარული“ არა მარტო სასიყვარულო, არამედ ვერაგი პიესაც გამოდგა. იგი სულ ორჯერ თუ სამჯერ დაიდგა და მერე მოიხსნა კიდეც რეპერტუარიდან. შევძლებდით ჩვენ შემდეგშიც ისეთივე უშუალობითა და შთაგონებით გვეთამაშა ამ პიესაში, თუ გამეორებისას ფერდინანდის როლიც კარლოსისა და დონ ჟუანის გვერდით დაიკავებდა ადგილს და ნიშნს მოუგებდა ჩემს სიჯიუტეს?!

ისევე, როგორც წინა სპექტაკლში, რეჟისორ ფედოტოვის გამოცდილმა ხელმა ოსტატურად გამოიყენა საკმაოდ კარგი არტისტული მონაცემები. ჩვენ სიხარულით ვხვდებოდით გამოცდილი ხელმძღვანელის ყოველ მითითებას, ეს მითითებები გვეხმარებოდა, მაგრამ შეგნებულად ვერ ვითვისებდით მათ და ამიტომ ამ სპექტაკლებმაც მაინცდამაინც დიდად ვერ შეუწყო ხელი შემოქმედებითს წინსვლას.

სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა და მეც ვზეიმობდი, რადგან

იგი ამტკიცებდა ყველა ჩემს ვარაუდს გმირული როლების შესახებ, რომლებიც დონ-ჟუანის შემდეგ კიდევ უფრო შემიყვარდა.

„მაშასადამე, მე შემიძლია ტრაგიკული როლების თამაში, — ვეუბნებოდი ჩემს თავს, — მე კარგი მიჯნური ვარ, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „მწარე ხვედრში“ ნაპოვნი სამსახიობო ტექნიკის პრინციპები ტრაგედიაშიც გამომადგა“.

მინდა აღვნიშნო ერთი საგულისხმო ფაქტი, რომელიც დაახლოებით ამ პერიოდში მოხდა. საქმე ისაა, რომ ჩვენი საზოგადოების დასახმარებლად ყოფილ კეთილშობილთა საკრებულოს შენობაში კოსტუმირებული მეჯლისი მოეწყო. შენობის მორთვაზე ზრუნავდნენ საუკეთესო მხატვრები, მონაწილეობდა მრავალი მსახიობი. ამ მეჯლისზე განსაკუთრებული წარმატება ჩვენი საზოგადოების მოსწავლეებისა და წევრებისაგან შემდგარ ბოშურ გუნდს ხვდა წილად. გუნდის სოლისტები იყვნენ კომისარჟევსკის ქალიშვილები, რომლებიც იმ ხანებში პეტერბურგიდან გვეწვივნენ. მათ მშვენიერი ხმა და მამისაგან შეთვისებული სიმღერის კარგი მანერა ჰქონდათ. ეს იყო ცნობილი მსახიობის ვერა თევდორეს ასულ კომისარჟევსკაიას პირველი გამოსვლა მაყურებელთა ფართო აუდიტორიის წინაშე.

როცა ასაჩიერებ გორკს, სიკეთე ეძიე მის გუნებაში

„თვითნებანი“

საზოგადოების არსებობის პირველმა წელმა დიდი დეფიციტი მოგვცა, მაგრამ მომავალი წარმატების რწმენა ვერ შეგვირყია.

მეორე სეზონში ჩვენს საზოგადოებაში დიდი ცვლილებები მოხდა. ორ განყოფილებასა და ორ სკოლას, დრამატულსა და საოპეროს, აგრეთვე ორ ხელმძღვანელს — ფედოტოვსა და კომისარჟევსკის შორის არსებულმა მეტოქეობამ წარმოშვა უთანხმოებანი, რომლის მატერიალური სიმძიმე მთლიანად მე დამაწვა. ყველა უბედურებას ისიც დაერთო, რომ წლის ბოლოსათვის შინაურ საღამოებზე გული აგვიცრუვდა. მსახიობები ამბობდნენ, თეატრში თამაშმაც თავი მოგვაბეზრაო.

მხატვრებიც ბანს აძლევდნენ:

„ხატვა შინაც მოგვბეზრდა! საღამოობით ბანჭოს თამაში გვინდა, აქ კი ამის შესაძლებლობა არ არის. აბა, რაღა კლუბია ასეთი კლუბი!“

ბანჭოს გარეშე მხატვრებს ხატვა არ უნდოდათ, მოცეკვავეებს — ცეკვა და მომღერლებს — სიმღერა. ამ დროს მოხდა კონფლიქტი, რის შემდეგაც მხატვრები საზოგადოებიდან გავიდნენ. მათ მიჰყვა მრავალი მსახიობი და ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებასთან არსებულმა კლუბმა თავისთავად შეწყვიტა არსებობა. დარჩა დრამატული განყოფილება და მასთან არსებული საოპერო-დრამატული სკოლა.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების მეორე სეზონი — 1889-1890 წწ. — გაიხსნა პისემსკის პიესით „თვითნებანი“. მე ვთამაშობდი პავლე პირველისდროინდელი გენერალ-ანშეფის როლს. პიესაც და როლიც დაწერილია ნიჭიერად, მაგრამ მკაცრად, რთული, ეპოქის შესაფერი ენით.

ბევრი რამ, რასაც ადრე მივაგენი, ამ ახალი როლისთვის გამომადგა: გამომადგა თავის დაჭერა, გარეგნული სიმშვიდის ნილაბქვეშ შინაგანი ეჭვიანობის დამალვა (რომელიც ასე აღაგზნებდა ტემპერამენტს ანანიას როლის შესრულების დროს), მიმიკა თვალების თამაში (რაც თავისთავად მოსდევს კუნთების ანარჭიის დაოკებას), უდიდესი აღგზნების მომენტში მთლიანი სულიერი სამყაროს გახსნის უნარი და „ძუნწ რაინდში“ შეთვისებული ბებრული ხერხებიც.

მართალია, ამ როლშიც იყო მიმალული შინაგანი რიფები — მალალყელიანი ჩექმები, დაშნა, სასიყვარულო სიტყვები და გრძნობები და თუმცა არ იყო ლექსები, სამაგიეროდ მათ ეპოქის მალალფარდოვანი სტილი ანაზღაურებდა. მაგრამ იმშინი ნამდვილი რუსი იყო და ამიტომ მალალყელიანი ჩექმები და დაშნა არ კმაროდა მის „გასაესპანელებლად“. მისი სიყვარულიც არ იყო ყმაწვილური გრძნობა, ეს იყო მოხუცის გრძნობა, სახასიათო თავისი სულიერი კონტურებით.

ამბობენ, ეს სახე თავისთავად, შენდა უნებურად გამოგივიდაო. მართლაც, ვერც გავარჩიე, საიდან და რა გზით გამომეცხადა იგი. თამაშის ტექნიკური ხერხები სიმართლისაკენ მიბიძგებდნენ, სიმართლის შეგრძნება კი თავისთავად საუკეთესო საშუალებაა გრძნობის, განცდის, ფანტაზიის, შემოქმედების გასაღვივებლად. პირველი შემთხვევა იყო, როცა არავის მიბაძვა არ მჭირდებოდა და თავს საუცხოოდ ვგრძნობდი სცენაზე.

მხოლოდ ერთი იყო საწყენი, მაყურებლები პიესას უჩიოდნენ, მეტისმეტად მძიმეაო, ამბობდნენ.

თურმე ამასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა და აი, როგორ გავერკვიე ამ ამბავში.

„თვითნებანის“ პარალელურად მზადდებოდა კიდევ ერთი პიესა, რომელშიაც მე არ ვმონაწილეობდი, მაგრამ თავისუფალ დროს ზოგჯერ რეპეტიციებს ვესწრებოდი და თუ მკითხავდნენ, ჩემს ძოსაზრებებს გამოვთქვამდი ხოლმე. კარგი სიტყვები ენაზე გადგცია არა მაშინ, როცა მაინცდამაინც გინდა წარმოთქვა ისინი, არამედ მაშინ, როცა მათზე არც ფიქრობ, როცა ისინი ნამდვილად საჭირონი არიან. ასე მაგალითად, მე არ შემიძლია ფილოსოფოსობა, აფორიზმების შეთხზვა საკუთარ თავთან საუბრისას, მაგრამ, როცა იძულებული ვარ ჩემი აზრი დავუმტკიცო სხვას, ფილოსოფია ამ მტკიცებაში მეხმარება და აფორიზმებიც თავისთავად იბადებიან.

ასე მოხდა ამჯერადაც. მაყურებელთა დარბაზიდან ყოველთვის უკეთ ჩანს ყველაფერი, რაც ფიცარნაგზე ხდება, ვიდრე თვით სცენაზე ყოფნისას. და აი, როცა მაყურებელთა დარბაზიდან ვუცქეროდი სპექტაკლს, ნათლად დავინახე მსახიობთა შეცდომები და შევეცადე ამხანაგებისათვის ამეხსნა ისინი.

„შენ წუწუნა კაცს თამაშობ,— ვეუბნებოდი ერთ-ერთ მათგანს,— განუწყვეტლივ წუწუნებ და, როგორც გატყობ, მხოლოდ იმისა გეშინია, ვაითუ საკმარისად ვერ ვიწუწუნოო. ამაზე ზრუნვა კი შენ არ გჭირდება, რადგან თავად ავტორმა იზრუნა საკმაოზე მეტად. საბოლოოდ ისე გამოდის, რომ შენ განუწყვეტლივ ერთსა და იმავე საღებავს ხმარობ. მაგრამ შავი საღებავი ხომ მხოლოდ მაშინ ჩანს ნამდვილად შავი, როცა კონტრასტისათვის აქა-იქ მაინც გამოაჩენენ თეთრს. ჰოდა, შენც გამოიყენე მაგ სახისათვის აქა-იქ ცისარტყელას ფერებთან სხვადასხვაგვარად შეხამებული სულ ცოტა თეთრი საღებავი. კონტრასტიც იქნება, მრავალფეროვნებაც და სიმართლეც. ასე რომ, როცა წუწუნას თამაშობ, ეძიე, როდისაა იგი მხიარული, ხალისიანი, ამის შემდეგ ისევ წუწუნს რომ დაიწყებ, ეს უკვე აღარ იქნება მოსაწყენი, პირიქით, გაორკეცებული ძალით იმოქმედებს მაყურებელზე. განუწყვეტელი, გაბმული წუწუნი კი, შენ რომ აკეთებდი, კბილის ტკივილივით აუტანელია. როდესაც კეთილს ითამაშებ, ბოროტება ეძიე მასში, ბოროტში კი — სიკეთე“.

შემთხვევით ეს აფორიზმი რომ წარმოვთქვი, მაშინვე ვიგრძენი, როგორ გასაგები გახდა ჩემთვის გენერალ იმშინის როლი. მეც სწორედ იმ შეცდომას ვუშვებდი, რასაც ჩემი ამხანაგი. ვთამაშობდი მხეცს, მას კი, ძალიანაც რომ მდომოდა, როლიდან ვერ ამოვაგდებდი, ავტორს ამისათვის უკვე ყველაფერი ჰქონდა გაკეთებული, მე უნდა მიმეგნო, როდის იყო კეთილი, რა ტანჯავდა, როდის ინანიებდა, როდის იყო მოსიყვარულე, ნაზი, თავგანწირული... ჩემს არტისტულ მარაგს ახალი რამ შეემატა.

როცა ასახიერებ ბოროტს, სიკეთე ეძიე მის ბუნებაში.

როცა მოხუცს თამაშობ — მის ახალგაზრდულ სიმებს მიაგენი. როცა ახალგაზრდას თამაშობ, ეძიე, რა არის მის სულში ბებრული და ა. შ.

მას შემდეგ, რაც ეს აღმოჩენა პრაქტიკულად გამოვიყენე, „თვითნებანის“ საერთო ტონი თანდათან შემსუბუქდა და მის „სიმძიმეზე“ ჩივილიც თანდათან უფრო იშვიათად გაისმოდა.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების მთელი მეორე სეზონი, დაახლოებით იმავე შემოქმედებითი ძიებებისა და ტექნიკურ ამოცანათა ხაზით მიემართებოდა, რითაც წინა სეზონში.

სამწუხაროდ, მხოლოდ ა. ფედოტოვი ალარ მუშაობდა ძველებური შემართებით. რალაცით უკმაყოფილო ვერც კომისარჟევსკის ეგუებოდა და საქმეზე გული აიცრუა.

როლის სახასიათო გუნება

„უმზითვო“, „მანეთი“

მომდევნო წელს შევასრულე რამდენიმე სახასიათო როლი, მათ შორის პარატოვისა ოსტროვსკის პიესაში „უმზითვო“. ამ როლში ბევრი სასიყვარულო სიტყვა, მალალყელიანი ჩექმები და ესპანური მოსასხამივით მოგდებული ფარაჯაა — ყველა რიფი, რომელიც განსაკუთრებით საშიში იყო ჩემთვის. მწიფდებოდა გადამწყვეტი შებმა საოპერო ბარიტონისეულ ძველ ხერხებსა და ახლადშეთვისებულ სასცენო ტექნიკას შორის. მე ისევ მივმართავდი თავის დაჭერას, გრძნობის დამალვას, სახით თამაშს, სალებავთა მრავალფეროვნებას, ერთი სიტყვით, ყველაფერს, რასაც ადრე მივაგენი. ისინი მიჭმნიდნენ კარგ გუნებაგანწყობილებას, რომელსაც მივენდე კიდეც. გამიცხოველდა ფანტაზია, თავისთავად ჩნდებოდა

რალაც დეტალები, ჩვევები, პარატოვისათვის დამახასიათებელი თვისებები, მაგალითად, მისი მხედრული გამართულობა, სიჩაუქე. ამ ბაგაჟით გამდიდრებული, უკვე შინაგანად ცარიელი აღარ ვიყავი სცენაზე. გასაკეთებელიც მქონდა რალაც და თავს შიშვლად აღარ ვგრძნობდი მაყურებელთა წინაშე. რეპეტიციებზე თანდათან შევეთვისე სასცენო ტექნიკას, ხოლო რუსი ადამიანისათვის დამახასიათებელმა პარატოვისეულმა გაქანებამ ჩემს სულსაც თითქოს მუხრუჭები დახსნა. საბედნიეროდ, ამას საკმაოდ ტიპური გრიმიც დაერთო. მე დავინახე მისი გარეგნული სახე და მაშინვე ყველაფერი თავის ადგილზე დალაგდა. ასე გავაღიზიანე ჩემი მიძინებული ინტუიცია და ინტუიციის დახმარებით შევიგრძენი სახე. მას გააჩნდა საფუძველი და, გარკვეული თვალსაზრისით, გამართლებულიც იყო. ახლა უკვე სხვა აღარა მჭირდებოდა რა, გარდა იმისა, რომ ძველი ჩვეულების მიხედვით მიმებაძა იმ სახისათვის, რომელიც ჯერ ისევ ცოცხლობდა ჩემში.

მაგრამ პარატოვის როლს დაუკავშირდა ერთი მეტად უსიამოვნო ამბავი; ტექსტი ვერ დავძლიე. მიუხედავად ოსტროვსკის პიესის მშვენიერი ენისა, სადაც ერთ სიტყვასაც კი ვერ შეუცვლი ადგილს, ტექსტი სალაპარაკოდ ვერ მოვიმარჯვე. ვგრძნობდი, რომ სცენაზე ყოფნისას ყოველ წუთს შეიძლებოდა შემშლოდა სათქმელი. ეს მანერვიულებდა, მაშინებდა, იწვევდა სრულიად ზედმეტ პაუზებსა და შეყოვნებებს, ქმნიდა გაუგებრობებს სცენაზე, რაც პიესას და როლს მისთვის აუცილებელ კომედიურ სილაღესა და ინერციას უკარგავდა. ტექსტზე ზრუნვამ იმდენად დამაფრთხო, რომ ყოველ შეყოვნებაზე ცივ ოფლს მასხამდა. ერთხელ ისე ამერია ტექსტი, რომ ვერაფრით ვეღარ მოვისაზრე, როგორ დამეწყია თავი სიტყვების ლაბირინთისათვის. დაბნეულმა სცენა მივატოვე და ჩემს ამხანაგს როლის ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილი ჩავუგდე.

ეს აქტიორული „სპაზმი“, რომელიც მაშინ დამეწყო, სხვა როლებშიაც იჩენდა ხოლმე თავს და თანდათან მიკარგავდა ჩემი თავისადმი რწმენას, რომელიც ის-ის იყო მიჩნდებოდა. როცა ჩემს ახლადშეძენილ ნაკლოვანებაზე არ ვფიქრობდი, „სპაზმი“ ქრებოდა, რაც ნამდვილად ამტკიცებდა, რომ იგი ნერვიული წარმოშობისა იყო. აი, მაგალითი ამ მოსაზრების სისწორის დასასაბუთებლად: ერთ დღეს, როცა „უმზითვოში“ უნდა მეთამაშა, ავად გავხდი. ოცდაცხრამეტნახევარი გრადუსი სიცხე მქონდა, მაგრამ ჩემი ამხანაგებისთვის რომ მეჩვენებინა, რა წესიერი ვიყავი და ამით მისაბაძი მაგალითი დამესახა მათთვის, სიფრთხილის ყველა ზომის დაცვით, ოცდახუთ გრადუსიან ყინვაში თეატრში გამოვცხადდი.

გრიმი მწოლიარეს გამიკეთეს, რაკი კოსტუმის გამოცვლა არ მჭირდებოდა, შემეძლო კულისებში ვწოლილიყავი, როგორც მოქმედების დროს, ისე შესვენებებზე. მსახიობებს ეშინოდათ, რომ შუა მოქმედებაზე დავტოვებდი სცენას, მაგრამ პირიქით კი მოხდა. ავადმყოფობაზე ფიქრით გართული განსაკუთრებით თამამად და თავისუფლად ვთამაშობდი. არც ტექსტი მიშლიდა და არც მეხსიერება მღალატობდა.

პარატოვის როლზე მუშაობა და მისი შედეგები ჭკუის სასწავლებელია ჩემთვის იმ მხრივ, რომ მათ გარკვევით მიმითითეს ჩემს ნამდვილ ამპლუასა და მოწოდებაზე. მე სახასიათო მსახიობი გახლავართ. ამ სახის სახასიათო გადაწყვეტით თავი დავალწიე ყველა იმ წყალქვეშა რიფს, რომელიც პარატოვის როლში მემუქრებოდა: ესპანური ლაბადის მსგავს ფარაჯას, მალალყელიან ჩექმებს, სასიყვარულო სიტყვებსა და სხვა ჩემთვის ასე სახიფათო საცთუნებლებს.

მე რომ როლის სახასიათო გადაწყვეტაზე ხელი ამეღო და როლი ჩემთვის, ჩემი პირადი ადამიანური მონაცემებისათვის შემეგუებინა — მას გარდაუვალი ჩავარდნა ელოდა.

რატომ? აი, რატომ.

არიან მსახიობები, უმეტეს წილად jeunes premiers და თავის თავზე შეყვარებული გმირები, რომლებიც ყოველთვის ასახიერებენ არა მათ მიერ შექმნილ სახეებს, არამედ თავიანთ თავს, საკუთარ პერსონას და მას განზრახ არასოდეს არ იცვლიან. ამ მსახიობებისათვის არ არსებობს არც სცენა და არც როლი მათ გარეშე. ჰამლეტიცა და რომეოც ისე სჭირდებათ, როგორც მოდას აყოლილ ქალს ახალი ტუალეტი. ეს მსახიობები მართალნი არიან, როცა ვერ ბეჭავენ, გაექცნენ თავის თავს, რადგან მთელი ძალა მათ პირად სცენურ მიმზიდველობაშია. სახასიათო როლებში ისინი ყველაფერს კარგავენ.

ზოგ მსახიობს, პირიქით, რცხვენია საკუთარი თავის ჩვენებისა. რატა კარგ, კეთილ კაცს თამაშობენ თავიანთი სახელით, მათ კადნიერებად მიაჩნიათ სხვის ღირსებათა მითვისება, ხოლო, როცა ცუდ, გარყვნილ, უწესო ადამიანებს თამაშობენ, რცხვენიათ ამ მანკიერებათა მითვისებისა. მაგრამ სხვისი სახელით, გრიმით შენილბულებს, მათ ალარ ეშინიათ თავიანთ ნაკლოვანებათა და ღირსებათა გამომჟღავნებისა. ისინი ლაპარაკობენ და აკეთებენ იმას, რის გამეორებასაც არავითარ შემთხვევაში არ იკისრებდნენ ჩვეულებრივ მდგომარეობაში, ნილაბაუფარებლად.

მე ამ ტიპის მსახიობებს ვეკუთვნი, სახასიათო მსახიობი ვარ.

ეს კიდევ ცოტაა. მე მიმაჩნია, რომ ყველა მსახიობი სახასიათო უნდა იყოს. რა თქმა უნდა, ეს ეხება არა გარეგნულ, არამედ შინაგან მხარეს. მაგრამ, დაე, მსახიობი გარეგნულადაც ხშირად დაშორდეს თავის თავს. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მან უნდა დაკარგოს თავისი ინდივიდუალობა და მიმზიდველობა, ეს ნიშნავს სულ სხვას — ნიშნავს იმას, რომ მსახიობმა ყოველ როლში უნდა იპოვოს თავისი მიმზიდველობა, თავისი ინდივიდუალობა და ამის მიუხედავად, ყოველ როლში იყოს სულ სხვაგვარი. რატომაა, რომ ყველა მიჯნური უთუოდ თმახუჭუჭა მზეჭაბუკია? განა ულამაზო, მაგრამ სასიამოვნო ახალგაზრდებს სიყვარულის უფლება არა აქვთ? უთუოდ აქვთ, მაგრამ ჩემს სიცოცხლეში ვნახე ამ ამპლუის მხოლოდ ერთი მსახიობი, რომელსაც არ ეშინოდა დაეუშნოებინა თავისი გარეგნობა იმისათვის, რომ რაც შეიძლება მძაფრად გამოეჩინა თავისი წმინდა, მოსიყვარულე გული, სწორედ ისევე, როგორც „ბნელეთის ძალების“ ერთ-ერთი გმირის — ასენიზატორ აკიმის აჭოთებული ჭურჭი მხოლოდ ხაზს უსვამს მის კრისტალურად სუფთა, წმინდა სულს. მაგრამ იმ დროს, რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ, მე როლი კი არ მიყვარდა ჩემში, არამედ ჩემი თავი მიყვარდა როლში. ამიტომ მსახიობის წარმატება კი არ მაინტერესებდა, არამედ ჩემი პირადი წარმატება და სცენაც ჩემთვის იყო მხოლოდ ვიტრინა, საიდანაც მე ჩემს თავს ვაჩვენებდი.

ბუნებრივია, რომ ეს შეცდომა მაშორებდა შემოქმედებითს ამოცანებსა და ხელოვნებას.

სპექტაკლში „უმზითვო“ თანდათან დავიწყე იმის შეგნება, რომ ჩემი სცენური მიმზიდველობა არის არა ჩემს პიროვნებაში, არამედ ჩემ მიერ განსახიერებულ სახასიათო სახეებში, ჩემს არტისტულობაში. მაგრამ ეს აზრი საკმაოდ მძლავრად მაინც ვერ შეიჭრა მაშინ ჩემს ცნობიერებაში.

შემდეგი ნამუშევარი იყო მაკლერ ობნოვლიონსკის როლი ფედოტოვის პიესაში „მანეთი“, რომლის შინაარსიც ახლა უკვე ალარ მახსოვს. სოტანვილის მსგავსად, ბევრი ვაი-ვაგლახის შემდეგ, როლის გახსნას ხელი შეუწყო ერთმა შემთხვევითობამ გრიმში. პარიკმახერმა სიჩქარისაგან მარჯვენა ულვაში უფრო მაღლა მიმიწება, ვიდრე მარცხენა, რის გამოც სახემაც რალაც თაღლითური და ხეპრული გამომეტყველება მიიღო. ულვაშის pendant, მარჯვენა წარბიც მაღლა მივიხატე. შედეგად მივიღე სახე, რომლის პატრონსაც სრულიად უბრალოდ შეეძლო წარმოეთქვა თავისი როლის სიტყვები — ყველას ესმოდა, რომ ჩემი ობნოვლიონსკი გაიძვერაა, რომლის სიტყვასაც კაცი არ უნდა ენდოს.

სახასიათო ასპექტში გადაწყვეტილი ეს როლიც წარმატებით დაგვირგვინდა.

ახლა, როგორც იქნა, შევიგენი უბრალო ჭეშმარიტება, რომ სახის შექმნა შეუძლებელია, თუ როლის გახსნას სხვა მსახიობის ხერხებისადმი ძიბაძვით მიუდგები. მე გავიგე, რომ მსახიობმა უნდა შექმნას თავისი საკუთარი სახე, თუმცა სიმართლე რომ ითქვას, სახეში მაშინ მხოლოდ მისი გარეგნული მხარე მესმოდა. სიმართლეა ისიც, რომ დამოუკიდებლად ვერ ვიკვლევდი გზას სახის გახსნისაკენ, თუ მას არ მიკარნახებდა რეჟისორი, ა. ფ. ფედოტოვის მსგავსად, ან შემთხვევითობა, როგორც სოტანვილზე მუშაობის დროს იყო; და მეც ვიწყებდი როლის გახსნას პოზის, კოსტუმის, გრიმის, მანერის, ჟესტის კარნახით.

როლისათვის სახასიათო შტრიხის გარეშე სცენაზე თითქოს შიშველი ვიყავ და მრცხვენოდა, რომ მაყურებელი მხედავდა შეუმოსველსა და შეუნიღბავს.

ახალი საზრუნავი

„ნუ იცხოვრებ ისე, როგორც გინდა“, „ქალის საიდუმლოება“

იმ სეზონში პეტრეს როლს ვთამაშობდი ოსტროვსკის პიესაში „ნუ იცოვრებ ისე, როგორც გინდა“.

როგორც როლის, ისე პიესისათვის დამახასიათებელია დიდი გაჭანება, ძლიერი ვნებები, ფსიქოლოგიური მომენტების თანდათანობითი ზრდა და ტრაგიკული ზეაწეულობა.

ამ როლისათვის თითქმის ყველაფერი გამაჩნდა,—საჭირო ტემპერამენტიც, წარმოსადეგი ტანიც, ხმაც... ამას გარდა, არსებობდა უკვე ნაცადი ხერხებიც, თავდაჭერილობა, სასცენო ტექნიკის ელემენტები. მაგრამ მთელი ეს მონაპოვარი სადღაც გაქრა, როგორც კი პეტრეს როლის შესრულებაზე მიდგა საქმე. პირველივე ნაბიჯებიდან როლი მხოლოდ გარეგნულად აღვიქვი, მის შინაგან სამყაროს კი ვერ ჩავწვდი. ასე თავგამეტებით ტრიალებს ხოლმე ტრანსმისია, როდესაც მანქანა გაჩერებულია. ტრანსმისია მთელი გაქანებით მუშაობს, შედეგი კი არ ჩანს. მეც ასე ფუჭად ვშრომობდი, არ ვზოგავდი ნერვებს, სხეულს, სული კი ცივი და უმოქმედო მქონდა. სიტყვა, ჟესტი მიქროდნენ თავის გზაზე და სრულიად არ ეხებოდნენ გრძნობას. მიქროდნენ ისე, როგორც ჩქარი მატარებელი ჩაუქროლებს ხოლმე მისთვის უმნიშვნელო სადგურებს, მიქ-

როდნენ, როგორც მიქრის ღუზააწყვეტილი, უმესაჭეოდ, უმგზავრებოდ და უტვირთოდ დარჩენილი გემი.

მექანიკური, გარეგნული თამაში ბევრად წინ უსწრებს შინაგან განცდებს. როლის ზედაპირზე უგზოუკვლოდ ხეტიალს ბოლო რომ მოეღოს, შემოქმედებითი ინიციატივა უნდა ითაოს ინტუიციამ და გრძნობამ, რომლებიც მესაჭის მოვალეობას ასრულებენ: როლი უნდა დაიტვირთოს შინაარსით, სწორედ ისე, როგორც ცარიელი გემი იტვირთება მგზავრებითა და ტვირთით.

როგორ ვაიძულოთ გრძნობა, დატოვოს საიდუმლო თავშესაფარი და ითავოს შემოქმედებითი ინიციატივა? იგი უნდა გაიტაცოს დევგმირი პეტრეს საინტერესო შინაგანმა სახემ, მისმა კეთილშობილურმა რუსულმა სულმა, სტიქიურმა ტემპერამენტმა, დიდმა სიყვარულმა, რომელსაც ეჭვიანობის, სასოწარკვეთისა და გონების დაკარგვამდე მიჰყავს ეს ადამიანი.

მაგრამ გრძნობა დუმდა, მე კი არ შემეძლო ხელოვნურად მისი ხიბლა. ერთადერთი, რასაც ვახერხებდი, ეს იყო ხელებისა და ფეხების ძლიერი მოძრაობით წამით კუნთების მხნეობის გალვიძება, და მაშინ სრულიად უმიზეზოდ და უაზროდ, მექანიკურად ვღელავდი, მაგრამ თითქმის მაშინვე კვლავ ვცივდებოდი. ეს ჩემი მდგომარეობა გაფუჭებულ საათს მაგონებს. თუ გარედან დიდხანს ვატრიალებთ საათის ისრებს, საათი აჭრიალდება, თითქოს ცოცხლდებაო, და არეულ რიტმში წიკწიკებს კიდეც, მაგრამ ეს წიკწიკი თითქმის მყისვე წყდება. ასევე აბნეული და მყისი იყო ჩემი შინაგანი შეგრძნებებიც, რომლებსაც გარეგნული ფიზიკური გაღიზიანება იწვევდა. მაგრამ აქვთ თუ არა მათ რაიმე საერთო როლის შინაგან არსთან? თუ ეს უბრალოდ, მექანიკური ალელვებაა — წამიერი და უსიცოცხლო? იგი ანგარიშში ჩასათვლელი არ არის, რადგან შემოქმედებითს ამოცანებს არ ემსახურება. სხვა საშუალებები კი მე არ გამაჩნდა. შინაგანად ცარიელი ვერ გავკმლავებოდი იმ დიდ ტრაგიკულ ამოცანებს, რომლებიც ჩემი შემოქმედებითი გრძნობების წინაშე იდგა. რაკი სხვა გზა ალარ იყო, ვიფხორებოდი, ვიჭაჭებოდი, ვცდილობდი ვყოფილიყავი უფრო ძლიერი, დიადი, მრისხანე, რათა დევგმირს დავმსგავსებოდი. გოგოლის სიტყვით რომ ვთქვათ, მხოლოდ „ვალიზიანებდი“ სახეს, თავად კი ამ სახედ ვერ ვქცეულიყავ. მე ძალას ვატანდი ჩემს გრძნობებს, რისთვისაც ბუნებამ სამაგიერო გადამიხადა. მოხდა ის, რაც აუცილებლად ხდება ხოლმე მსგავს შემთხვევებში და რისიც ყველაზე მეტად უნდა ეშინოდეს ყოველ მსახიობს. შემოქმედებითი ამოცანების წინაშე უძლურებამ წარმოშვა დაჭიმულობა, კრუნჩხვა,

ჭიფხვა, მთელი სხეულის გაშეშება, კუნთების ანარჭია, ცუდი პირობითობა, აქტიორული შტამპები. თუ ჩვენს ხელოვნებაში ბუნებასა და გრძნობებზე მცირეოდენი ძალდატანებაც კი სახიფათოა, განსაკუთრებით სახიფათოა იგი ტრაგიკულ როლში, სადაც შედეგი გაათმაგებული ძალით იჩენს თავს, რადგან ასეთი როლებისათვის დამახასიათებელი დიდი ადამიანური განცდები, გამოუცდელი მსახიობისათვის დაუძლეველი შემოქმედებითი ამოცანებია. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ გაიძულებენ გადაახტეთ თხრილს, ან ახვიდეთ ლობეზე, ანდა გიბიძგებენ საფუტკრეში, სადაც დაკბენის საშიშროება გემუქრებათ. თქვენ, ბუნებრივია, გაუძალიანდებით და ხელებს გაიწვდით, რათა ახლოს არავინ მოუშვათ, მოიგერიოთ ძალდატანების საშიშროება და თავი დააღწიოთ თქვენ წინაშე მდგარ ამოცანებს, თუმცა ისინი არც ისე ძნელი შესასრულებელია. ახლა წარმოიდგინეთ, რომ ვიღაც ცდილობს ლომის გალიაში შეგაგდოთ, გაიძულებთ გადაახტეთ უფსკრულს, ან ახვიდეთ ციცაბო კლდეზე. ბუნებრივია, თქვენ კიდევ უფრო ძლიერ გაუძალიანდებით, გაათკეცებით დაიძაბებით, კიდევ მეტად გაიწვდით წინ ხელებს მოძალადისაგან თავის დასაცავად, იმისათვის, რომ მან ვერ შეძლოს თქვენთან მოახლოება და თავი დააღწიოთ ამოცანებს, რომლის შესრულება თქვენს ძალ-ღონეს აღემატება. და თუ ყოველივე ამის მიუხედავად მაინც გაიძულებენ გააკეთოთ შეუძლებელი, თქვენ დაიწყებთ ჭიფხვას და დაიძაბებით სწორედ იმის გამო, რომ ხრ შეგიძლიათ ამოცანის შესრულება.

ამგვარ მდგომარეობაში ხშირად ვარდება ახალბედა მსახიობი. ძას აიძულებენ იტიროს, როცა არ ეტირება; იცინოს, როცა მოწყენილია; იტანჯოს, როცა მხიარულია, გამოხატოს გრძნობები, რომლებიც არ გააჩნია. ესაა სათავე ბუნების ყოველგვარი კომპრომისებისა, რათა გამოინახოს გამოსავალი ამ გამოუვალი მდგომარეობიდან. ყველაფერი მთავრდება მხოლოდ და მხოლოდ დაძაბულობით, ძალდატანებით, ყელის, დიაფრაგმისა და კუნთების შეკუმშვით, თამაშის ცრუ პირობითობით, რომლითაც მსახიობს თავისი თავისა და მაყურებელთა მოტყუება უნდა. ერთადერთი გამოსავალი აქტიორული პირობითობაა, რომელიც ხშირი გამეორების შედეგად აქტიორულ შტამპად იქცევა ხოლმე.

რაც უფრო დაუძლეველია მსახიობის წინაშე მდგარი ამოცანა, მით უფრო დიდია ძალდატანება და დამფრთხალი გრძნობაც უფრო მეტად იშველიებს უჩინარ ბუფერებს. და რაც უფრო ხშირად ჩავარდება მსახიობი ამგვარ გამოუვალ მდგომარეობაში, მით უფრო მფრთხალი გახდება მისი გრძნობა, მიეჩვევა ბუფერებით თა-

ვის დაცვას და მით უფრო ხშირად იქნება იძულებული, ამოეფაროს პირობითობას და ისარგებლოს ხელოსნური შტამპებით.

არსებობს შედარებით წესიერი შტამპები: კარგად გაკეთებული როლი, დროთა სვლისა და ამ როლის შინაგანი მხარისადმი გულგრილი დამოკიდებულების გამო გარეგნულ შტამპად იქცევა. მაგრამ იგი ოდესღაც კარგი განცდის ფიქსაციაა. როგორი ცუდიც არ უნდა იყოს ამგვარი შტამპი, მას ვერ შევადარებთ სულ სხვა სახის შტამპს, შტამპს, რომელიც ცდილობს გარეგნული საშუალებებით გადმოსცეს ის, რაც არასოდეს არ განუცდიათ, შტამპს, რომელიც ცოდვილობს, რათა სიმართლე შეცვალოს აქტიორული პირობითობით, თუმცა ეს პირობითობა დროსა და ხშირ ხმარებას გაუცვეთია.

არსებულ შტამპთაგან ყველაზე უარესია რუსი დევგმირის, რაინდის, ახალგაზრდა ბოიარინის და უნარიანი ახალგაზრდა სოფლელი კაცის შტამპები. მათთვის არსებობს სპეციფიკური აჯაბაჯა სიარული, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ფართო ჟესტები, დოინჯშემოდგმული ტრადიციული პოზები, თავის ვაჟკაცური აქნევა და შუბლზე ჩამოშლილი კულულების უკან გადაყრა, განსაკუთრებით თამაში ჭუდით, რომელსაც უმოწყალოდ ჭმუჭნიან, ვნების მექანიკური გაძლიერებისათვის, მაღალ ნოტებზე ხმის გაბედული ფიორიტურები, მღერადი დიქცია ლირიკულ ადგილებში და სხვა. ეს უხამსობა იმდენად გაუჯდება მსახიობთა ყურებს, თვალებს, სხეულს, კუნთებს, რომ მათგან თავის დაღწევის არავითარი საშუალება აღარ არსებობს.

ჩემდა საუბედუროდ, იმხანად მოდაში იყო სეროვის ოპერა „მტრული ძალა“. იგი, როგორც ცნობილია, დაწერილია ოსტროვსკის იმ პიესის სიუჟეტზე, რომელზეც ჩვენ ვმუშაობდით, ე. ი. პიესისა „ნუ იცხოვრებ ისე, როგორც გინდა“. და თუ დრამაშია ცუდი რუსი დევგმირის შტამპი, ოპერაში იგი საერთოდ აუტანელია. ქერძოდ, პეტრეს საოპერო შტამპი დევგმირთა შტამპებს შორის ყველაზე უარესია. და სწორედ იგი დამეპატრონა, რადგან მავნე საოპერო ჩვევები ჯერ კიდევ ღრმად იყო ჩემში ფესვგადგმული და მხოლოდ დროებით მიყუჩდა. საკმარისი აღმოჩნდა ხანგრძლივი პერიოდის შემდეგ კვლავ შემეგრძნო ნაცნობი აქტიორული ხერხები, რომ ძველი მწევალივით, ერთხანს თავს რომ მიანებებს წევას, მერე კი თავდავიწყებით, გაათკეცებით ეწაფება თამბაქოს, მთლიანად დავნებებოდი ჩემს ძველ ჩვევებს.

ზიანი, რომელიც ამ სპექტაკლმა მომაყენა, გასაგებია, მაგრამ მან სარგებლობაც მომიტანა. საწინააღმდეგოს დამტკიცებით დამისაბუთა (თუმცა, სამწუხაროდ, ვერ დამარწმუნა), რომ ტრაგედია

და ძლიერი დრამა, რომლებიც გაათკეცებულ დაძაბულობას მოითხოვენ მსახიობისაგან, ყველაზე მეტად გრძნობას ქანცავენ ძალდატანებით, თუ იგი თავისთავად არ აღიგზნება ინტუიციის ანდა სწორად გამომუშავებული შინაგანი ტექნიკის დახმარებით. აი, რატომაა ეს როლები ძალზე სახიფათო და მე ყოველთვის ვაფრთხილებ ახალგაზრდა მსახიობებს, რომლებიც, გარკვეულ ტექნიკურ შესაძლებლობებს მოკლებულნი, ჰამლეტის, ოტელოსა და სხვა ტრაგიკული როლებისაკენ მიილტვიან. ვიდრე ამ ძნელ სამუშაოს ხელს მოჰკიდებდნენ, ახალგაზრდა მსახიობები უნდა შეეცადონ რაც შეიძლება მეტი და რაც შეიძლება უკეთ შეითვისონ შინაგანი ტექნიკის ხერხები.

არც პიესას და არც ჩემს როლს წარმატება არ ჰქონია. შედეგი იყო დროებითი სასოწარკვეთილება. საკუთარი თავისადმი რწმენის დაკარგვა. მაგრამ ვინაიდან არ არსებობს სცენაზე არც ერთი უნიჭო არსება, რომელსაც თავისი თაყვანისმცემლები არ გააჩნდეს, ისიც ძეც გამოძიჩნდნენ და ამან დამამშვიდა. წარუმატებლობამ ვერ დამარწმუნა, რომ ჩემთვის ნაადრევი იყო ტრაგედიაში თამაში. მე ჯიუტად განვაგრძობდი მასზე ოცნებას და ამით მხოლოდ ხელს ვუშლიდი ჩემი განვითარების ნორმალურ მსვლელობას.

არ ვიცი, რით უნდა ავხსნა ჩემი დიდი წარმატება ვოდევილში „ქალის საიდუმლოება“, სადაც ჩვენს ოჯახურ წრეში შესრულებული სტუდენტ მეგრიოს სახე გავიმეორე. მე არაფერი შემიცვლია, მაგრამ ძველი პრინციპი: ითამაშე, რაც ძალი და ღონე გაქვს, რომ მაყურებელს არ მოეწყინოს, რომელსაც ემყარებოდა როლი, ჭეშმარიტად მცდარი იყო. სიტყვების წამოყრანტალება, განუწყვეტელი უპაუზო მოქმედება, ტონის აწევა მხოლოდ ტონის აწევისათვის, სწრაფი ტემპი მხოლოდ სწრაფი ტემპისათვის, სხაპასხუპით ლაპარაკი, ერთი სიტყვით, ახლაც ცოცხლობდა ყველა ის შეცდომა, რომელიც დავუშვი სცენისმოყვარული საქმიანობის გარიჟრაჟზე. მაგრამ, ჩემდა გასაოცრად, იგი მოსწონდათ ჩემი თამაშის ისეთ მკაცრ შემფასებლებს, როგორებიც იყვნენ ფედოტოვი, კომისარჟევსკი და სხვ. ისინი მაქებდნენ მეგრიოს როლში და მეც ალარ ვიცოდი რა მეფიქრა. უთუოდ ერთადერთი მიზეზი ჩემი ახალგაზრდობა და ის ჭაბუკური გზნება იყო, რომელიც მაშინ ძალზე უხვად მქონდა მომადლებული. მაგრამ ეს დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტორი, სამწუხაროდ, ახალგაზრდობასთან ერთად თანდათან ქრება. უთუოდ ყველა წინა როლსაც, რომელსაც მე ახლა

მთელი სიმკაცრით მივუდექი, იმიტომ ჰქონდა წარმატება, რომ ალსავსე იყო ისევ და ისევ ამ ჭაბუკური გზნებით, რაც თავისთავად აცოცხლებდა მას სცენაზე. და თუ ეს ასეა, ჩემთვის გასაგები ხდება, რატომ მეუბნებიან, რატომ მარწმუნებენ ძველი თაყვანისმცემლები, რომ მაშინ, როცა ჯერ კიდევ განუსწავლელნი ვიყავით, ვთამაშობდით ბევრად უკეთ, ვიდრე ახლა, ცოდნით დაბრძენებულნი. როგორ შევინარჩუნოთ ეს ახალგაზრდული, არიტისტული გზნება? რა სამწუხაროა, რომ იგი ქრება! ნუთუ შეუძლებელია ტექნიკურად დავიმახსოვროთ და შევისისხლხორცოთ ყოველივე, რაც ასეთი კარგი, მშვენიერი იყო ახალგაზრდობაში, რითაც ინტუიციით ვცხოვრობდი მეგრიოს როლში?

პიესის დასრულების შემდეგ მჭუხარე ტაშს რომ ვისმენდი, ისევ ვეუბნებოდი ჩემს თავს:

„მაშასადამე, მე მიჯნურის როლებისათვის ვარ დაბადებული, მაშასადამე, მე შემიძლია ვითამაშო ჩემი სახელით, მაშასადამე, ეს ტემპი, სხაპასხუპით ლაპარაკი და ჩვენი სხვა საოპერეტო ხერხები დასაშვები ყოფილა!“

კვლავ მჯეროდა მათი და ამ ჩვევათა ფესვები ახალი ძალით ცოცხლდებოდა ჩემში.

მეინინგენელები

დაახლოებით ამ დროს მოსკოვს ჩამოვიდა ჰერცოგ მეინინგენის სახელგანთქმული დასი რეჟისორ კრონეკის ხელმძღვანელობით. მათ სპექტაკლებზე მოსკოვის მაყურებელმა პირველად იხილა ახალი ტიპის დადგმები, სადაც დაცული იყო ისტორიული ეპოქა, სახალხო სცენები, ბრწყინვალე გარეგნული ფორმა, სუფევდა გასაოცარი დისციპლინა, და საერთოდ, ყოველი სპექტაკლი ხელოვნების ნამდვილ დღესასწაულს წარმოადგენდა. მე არ გამომიტოვებია არც ერთი სპექტაკლი და არა მარტო ვუცქეროდი, არამედ ვსწავლობდი კიდეც მათ.

ამბობდნენ, თითქოს დასში არც ერთი ნიჭიერი მსახიობი არა ჰყავდათ. ეს არ შეესაბამებოდა სიმართლეს. აქ იყო ბარნაი, ტელერი და სხვები. შეიძლება საერთოდ არ დაეთანხმო გერმანელთა პათოსსა და ტრაგედიის შესრულების მანერას, მაგრამ სწორი არ იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ისინი ყველაფერს გარეგნულზე, ბუტაფორიაზე აფუძნებდნენ. როცა ეს კრონეკს უთხრეს, მან წამოიძახა:

„მე მათ შექსპირი, შილერი ჩამოვუტანე, ისინი კი მხოლოდ ავეჯმა დააინტერესა. საოცარი გემოვნება ჰქონია ამ ხალხს!“

კრონეკი მართალი იყო, იმიტომ, რომ დასში შილერისა და შექსპირის სული ტრიალებდა.

მეინინგენის ჰერცოგმა იცოდა წმინდა რეჟისორული, სადადგმო ხერხებით, განსაკუთრებით ნიჭიერ მსახიობთა დაუხმარებლად, როგორ გამოესახა მხატვრული ფორმით ბევრი რამ დიდ პოეტთა შემოქმედებითი ჩანაფიქრიდან. მაგალითად, დაუვიწყარია სცენა „ორლეანელი ქალწულიდან“: ძალმილეული, უსუსური, საცოდავი მეფე ზის უზარმაზარ, მისი ტანისათვის შეუფერებელ ტახტზე. გაკნაჭულ ფეხებს ჰაერში ასავსავებს, ფეხთბალიშს ვერ სწვდება. ტახტის ირგვლივ შეცბუნებულსა და დაბნეულ სამეფო კარს მოუყრია თავი; უკანასკნელ ძალ-ღონეს ხმარობენ მეფის პრესტიჟის შესანარჩუნებლად. მაგრამ სამეფო ხელისუფლების მსხვრევის მომენტში ეტიკეტით გათვალისწინებული თავის დაკვრა სრულიად ზედმეტი ჩანს. და აი, ასეთ დროს შემოდიან ინგლისის ელჩები — მაღლები, ტანადები, მტკიცენი, გაბედულნი და შემზარავად თავხედნი. შეუძლებელია გულგრილი დარჩეთ გამარჯვებულთა დამცინავი და ქედმაღლური ტონის მიმართ. როცა უბედური მეფე მისი ღირსებისათვის შეურაცხმყოფელ, დამამცირებელ ბრძანებას გასცემს, კარისკაცი ბრძანების შესასრულებლად რომ გაემართება, წასვლის წინ ეტიკეტით გათვალისწინებულ თავის დაკვრას შეეცდება, მაგრამ დაიწყებს თუ არა, შეჩერდება, შეყოყმანდება, გასწორდება და დადგება თვალებდახრილი, ცრემლს ვერ იკავებს და შეშინებული, ხალხის წინაშე არ ავტირდეო, გარბის ჩვეული რიტუალის შეუსრულებლად.

მასთან ერთად ტიროდა მაყურებელი, ვტიროდი მეც, რადგან რეჟისორის ჩანაფიქრი თავისთავად ქმნის უდიდეს განწყობას და ღრმად გამოხატავს მომენტის არსს.

ასეთივე ოსტატური რეჟისორული ჩანაფიქრით იყო გადმოცემული საფრანგეთის მეფის დამცირების სხვა სცენებიც: სამეფო კარზე ჟანა დ'არკის, ამ ყველაზე შთაგონებული განმათავისუფლებლის სასახლეში შემოსვლის მომენტში მძიმე განწყობილება სუფევს. რეჟისორმა ისე ჩაამუქა დამარცხებული სამეფო კარის საერთო ატმოსფერო, რომ მაყურებელი მოუთმენლად ელის მხსნელის გამოჩენას და მისი გამოსვლით გახარებული ყურადღებას ალარ აქცევს მსახიობთა თამაშს. რეჟისორის ნიჭი ხშირად სრულიად ჩქმალავდა თამაშს.

რეჟისორს ძალზე ბევრის გაკეთება შეუძლია, მაგრამ, ცხადია,

ყველაფერს ვერ გასწვდება. გადამწყვეტი ძალა მსახიობები არიან, რომელთაც უნდა მივეხმაროთ, პირველ რიგში გეზი უნდა მივცეთ მსახიობისადმი ამ დახმარებაზე, როგორც ჩანს, მეინინგენელი რეჟისორები დიდად არ ზრუნავდნენ. ამიტომაც რეჟისორი განწირული იყო, თავისი შემოქმედებითი მუშაობა წარემართა მსახიობთა დაუხმარებლად.

სარეჟისორო გეგმა ყოველთვის დიდი და შინაგანად ღრმა იყო, მაგრამ როგორ განეხორციელებინათ იგი მსახიობთა დაუხმარებლად? საჭირო ხდებოდა, სიმძიმის ცენტრი დადგმაზე გადაეტანათ, ყველას მაგივრად შემოქმედებითი მუშაობის აუცილებლობა ებდა რეჟისორთა დესპოტიზმს.

მე მეჩვენებოდა, რომ ჩვენც, სცენისმოყვარე რეჟისორებიც, კრონეკისა და მეინინგენელი ჰერცოგის მდგომარეობაში ვიყავით. ჩვენც გვინდოდა შეგვექმნა დიდი სპექტაკლები, გამოგვეტანა დიდი აზრები და გრძნობები, მაგრამ იმის გამო, რომ არ გვყავდა ნამდვილი მსახიობები, ყველაფერი უნდა მიგვენდო რეჟისორისათვის, რომელიც იძულებული ხდებოდა მხოლოდ საკუთარი ძალებით შეექმნა სპექტაკლი და სიმძიმის ცენტრი გადაეტანა დადგმასა, დეკორაციებსა და ბუტაფორიაზე, შეექმნა საინტერესო მიზანსცენებსა და კარგად მიგნებულ რეჟისორულ ჩანაფიქრზე აგებული სპექტაკლი. ამიტომ იყო, რომ მეინინგენელთა დესპოტიზმი გამართლებულად მეჩვენებოდა. მე თანავუგრძნობდი მათ და ვცდილობდი შემესწავლა კრონეკის მუშაობის მეთოდები. აი, რა შევიტყვე იმ პირთაგან, რომელთაც საქმე აკავშირებდა კრონეკთან და ამიტომ მის რეპეტიციებს ესწრებოდნენ.

კრონეკი — მსახიობთა რისხვა რეპეტიციებსა და სპექტაკლებზე — თავისუფალ დროს დასის მესამეხარისხოვან მსახიობებთანაც კი ძალზე უბრალო, მეგობრულ განწყობილებაში იყო. ის თითქოს კეკლუცობდა კიდეც ამ დაბალი რანგის მსახიობებთან კარგი დამოკიდებულებით. მაგრამ დაიწყებოდა თუ არა რეპეტიცია და დაიკავებდა თუ არა კრონეკი რეჟისორის ადგილს, იგი მთლიანად გარდაიქმნებოდა. იჯდა ჩუმად და ელოდა, როდის მიუახლოვდებოდა საათის ისარი რეპეტიციისათვის დანიშნულ დროს. ზუსტად დანიშნულ წუთს ხელში იღებდა მოზრდილ ზარს, რომელიც დაბალსა და უსიამოვნო ხმას გამოსცემდა და აცხადებდა „Anfangen“[1]. წამსვე ისადგურებდა სიჩუმე და მსახიობებიც თითქოს გარდაიქმნებოდნენ. რეპეტიცია იწყებოდა დაუყოვნებლივ და გრძელდებოდა

---

[1] ვიწყებთ (გერმ.).

მანამ, ვიდრე კვლავ არ დარეკავდა ავბედითი ზარი, რის შემდეგაც რეჟისორი თავისი ცივი, გაყინული ხმით იძლეოდა შენიშვნებს. მერე ისევ გაისმოდა ფატალური „Anfangen“ და რეპეტიცია კვლავ გრძელდებოდა.

მაგრამ აი, უცებ წყდება რეპეტიცია; ყველა დაბნეული და შეშფოთებულია. მსახიობები ჩურჩულებენ, რეჟისორის თანაშემწეები აქეთ-იქით აწყდებიან. როგორც ჩანს, რაღაც მოხდა. თურმე რომელიღაც შემსრულებელს დააგვიანდა და საჭირო გახდა მონოლოგის გამოტოვება. რეჟისორის თანაშემწემ მოახსენა ეს კრონეკს და სუფლიორის ჯიხურთან მდგარი ელოდება განკარგულებას. ხმას არავინ იღებს, კრონეკმა გული გდაუღია ყველას გაუთავებელი პაუზით. იგი უსასრულოდ გრძელი იყო. კრონეკი ფიქრობდა, იღებდა ვადაწყვეტილებას. ყველა ელოდა განაჩენს. ბოლოს რეჟისორმა წარმოთქვა:

„დაგვიანებული მსახიობის x-ის როლს მოსკოვში გასტროლების მთელ მანძილზე შეასრულებს მსახიობი y-ი, მსახიობი x-ი კი გადამყავს სახალხო სცენებში უკან, იგი სტატისტთა სულ ბოლო ჯგუფს უხელმძღვანელებს“.

რეპეტიცია გაგრძელდა, დამნაშავე მსახიობი დუბლიორმა შეცვალა.

მეორედ ანგარიშსწორება კრონეკმა შილერის „ყაჩაღების“ დამთავრების შემდეგ მოაწყო. საქმე ისაა, რომ ერთ-ერთმა მისმა თანაშემწემ, როგორც ჩანს, თავქარიანმა ახალგაზრდამ, დაგვიანებით გამოუშვა სცენაზე სტატისტთა ჯგუფი. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ კრონეკმა მოიხმო დამნაშავე და ძალიან რბილად დატუქსა ჩადენილი დანაშაულისათვის, ის კი ხუმრობაში უტარებდა საყვედურს.

„Herr Schultz, — მიმართა კრონეკმა ერთ-ერთ უბრალო სცენის მუშას, რომელმაც შემთხვევით გვერდზე ჩაუარა, — გეთაყვა, გვითხარით, ამა და ამ აქტში რა სიტყვებზე შემოდის მარცხნიდან ყაჩაღების ჯგუფი?“

მუშამ პათოსით წაიკითხა მთელი მონოლოგი, ცდა არ დააკლო, რომ თავისი აქტიორული ნიჭი ეჩვენებინა. კრონეკმა მოწონების ნიშნად მხარზე ხელი მოუთათუნა მას, მერე თავის ფუქსავატ თანაშემწეს მიუბრუნდა და ძალზე შთამაგონებლად უთხრა:

„ეს უბრალო მუშაა. თქვენ კი რეჟისორი და ჩემი თანაშემწე ბრძანდებით! გრცხვენოდეთ! ფუი!“

მე სათანადოდ დავაფასე ყოველივე კარგი, რაც მეინინგენე-

ლებმა მოგვიტანეს, ე. ი. ნაწარმოების შინაგანი არსის გამოვლინების სარეჟისორო ხერხები. ამისათვის დიდი მადლობა მეინინგენელებს. მადლიერების ეს გრძნობა მარად იცოცხლებს ჩემში.

ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებაში და, კერძოდ, ჩემში, მეინინგენელებმა ახალ, მეტად მნიშვნელოვან ეტაპს ჩაუყარეს საფუძველი.

მაგრამ მათ გავლენას თავისი ცუდი მხარეებიც ჰქონდა. საქმე ისაა, რომ მე მომწონდა კრონეკის გულგრილობა და თავდაჭერილობა. ვბაძავდი მას და თანდათან გავხდი რეჟისორი-დესპოტი. მრავალმა რუსმა რეჟისორმა კი მე მომბაძა, სწორედ ისე, როგორც თავის დროზე მე ვბაძავდი კრონეკს. წარმოიქმნა მთელი თაობა დესპოტი რეჟისორებისა, მაგრამ, რადგან, საბედნიეროდ, მათ არ გააჩნდათ არც კრონეკისა და არც მეინინგენელი ჰერცოგის ნიჭი, ახალი ტიპის ეს რეჟისორები იქცნენ დამდგმელებად, რომლებსაც ავეჯის მსგავსად მსახიობებიც ბუტაფორიის საგნებად, კოსტუმების საკიდრებად, თავიანთი მიზანსცენების მიხედვით გადასაადგილებელ პაიკებად აქციეს.

ხელოსნური მუშაობის გამოცდილება

ჩვენი ვალი, უფრო სწორად, ჩემი ვალი ისე გაიზარდა, რომ გადავწყვიტეთ დაგვეხურა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოება“. დაინიშნა სალიკვიდაციო კრება, რომელზეც დაწერილი იქნა შესაბამისი დადგენილება საზოგადოების დახურვის შესახებ. მაგრამ დადგენილებას ჩემს გვარს რომ ვაწერდი, ვილაცის ხელმა შემაჩერა. ეს იყო ოთახში ახლად შემოსული პავლე ივანეს ძე ბლარამბერგი, ჩვენი „საზოგადოების“ ერთ-ერთი წევრი, ყველასაგან პატივცემული ადამიანი, ცნობილი კომპოზიტორი.

„როგორ, — ცხარობდა იგი, — ბოლო მოელოს ასეთ სიმპათიურ წამოწყებას, რომელმაც უკვე დაამტკიცა თავისი სიცოცხლისუნარიანობა? ნებას არ მოგცემთ! შემცირდით, მოიკვეთეთ ის, რაც თავისთავად მოკვდა, მაგრამ მოუარეთ იმას, რამაც კვირტი გამოიღო. სცენისმოყვარეთა წრემ ყოველ მიზეზს გარეშე უნდა განაგრძოს არსებობა. მის არსებობას ხომ გროშები სჭირდება, და მე არ მჯერა, რომ ამან რომელიმე თქვენგანი, ეს მდიდარი ხალხი, გაგაკოტროთ! თქვენ ხომ ამ სალიკვიდაციო კრების დამთავრებისთანავე გაემგზავრებით რესტორანში და იქ დახურვის აღსანიშნავად იმდენ ფულს დატოვებთ, რამდენიც ამ ახალი საქმის არსებო-

ბას ერთი ან ორი თვის მანძილზე გაახანგრძლივებდა. დათმეთ ხუთი-ექვსი ვახშამი და შეინარჩუნეთ ეს კარგი საქმე, რომელიც განაახლებს ხელოვნებას. მომაწოდეთ ფურცელი, მე მდიდარი არა ვარ, მაგრამ პირველი მოვაწერ ხელს ამ ქალალდზე, დადგენილება კი დახიეთ!“

ქალალდი ხელიდან ხელში გადადიოდა. მართალია, შეგროვილი თანხა დიდი არ იყო, მაგრამ სრულიად საკმარისი აღმოჩნდა ჩვენი საქმის გასაგრძელებლად ახალ, ძალზე ღარიბულ საწყისებზე.

კრების დამთავრების შემდეგ კი მაინც გავემგზავრეთ სავახშმოდ და გავფლანგეთ თანხა, რომელიც ზუსტად დასის ერთი თვის ბიუჯეტს უდრიდა.

შემდეგ სეზონში „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოება“ შეიყუჟა პატარა ბინაში და რის ვაი-ვაგლახით მოაწყო იგი. ადმინისტრაციული თანამდებობები განაწილდა „საზოგადოების“ წევრებს შორის, რასაც ისინი გაწეული შრომისათვის ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე ასრულებდნენ. რეჟისორის მოსაწვევად ფული არ გვყოფნიდა და ამიტომ, ნებსით თუ უნებლიეთ, იძულებული ვიყავი, ფედოტოვი მე შემეცვალა. საზოგადოების უზარმაზარი შენობა გადავეცით მონადირეთა კლუბს, რომელმაც შინაურ სალამოებზე ყოველკვირეული სპექტაკლების მოწყობა შემოგვთავაზა. ჩვენ ვიტვირთეთ მძიმე შრომა — ყოველ კვირას თითო ახალი პიესის დადგმა, როგორც ამას იმ დროის ყველა დანარჩენი თეატრი აკეთებდა, მაგრამ ნამდვილ მსახიობებს ჰქონდათ გამოცდილება, ტექნიკა ამგვარი ხელოსნური პროდუქციის შესაქმნელად; ჩვენ კი ეს არ გაგვაჩნდა და ამიტომაც ნაკისრი ვალდებულება ძლიერ გვემძიმა. მაგრამ სხვა გამოსავალი არ იყო.

პირველ ყოვლისა, ძველი პიესები განვაახლეთ.

პისემსკის ტრაგედიის „თვითნებანის“ რეპეტიციის დროს ოთახში შემოვიდა გლიკერია ნიკოლოზის ასული ფედოტოვა, რეჟისორ ფედოტოვის ყოფილი მეუღლე. იგი მიუჯდა რეჟისორის მაგიდას და მითხრა:

„ორი წლის წინათ მე თქვენ გაფრთხილებდით, მაგრამ არ დამიჯერეთ. ამიტომ არც მოვდიოდი. ახლა, როცა ყველამ მიგატოვათ, მოველი და ვიმუშავებ თქვენთან. დავიწყოთ, ჩემო კარგო. ღმერთო, ხელი მოგვიმართე!“

სული მოვითქვით. მუშაობის ხერხებით ფედოტოვა დიდად განსხვავდებოდა თავისი ქმრისაგან. ფედოტოვი ხედავდა სურათს, სახეებს და ხატავდა მათ. ფედოტოვა კი გრძნობდა და ამ განცდების

გამოსახვას ცდილობდა. ფედოტოვი და ფედოტოვა თითქოს ავსებდნენ ერთმანეთს.

ფედოტოვა ჩვენი წრის დრამატული განყოფილების ხელმძღვანელი გახდა. იგი სინჯავდა და ასწორებდა სპექტაკლებს, რომელთაც ჩვენ ვამზადებდით. შემდეგ, როცა სალაროში ცოტა ფული დაგვიგროვდა, ფედოტოვას დასახმარებლად, რეჟისორებად ვიწვევდით მცირე თეატრის ძველ, გამოცდილ მსახიობებს. მათთან ერთად დავდგით მრავალი პიესა მონადირეთა კლუბის სპექტაკლებისათვის.

რა მოგვცეს ჩვენ ამ ახალმა რეჟისორებმა? თუ ფედოტოვი მთლიანად მთელი სპექტაკლის ოსტატი იყო, ფედოტოვა ძირითადად გრძნობებს ასახიერებდა, ახალი რეჟისორები ხატავდნენ ცალკეულ სახეებს, მაგრამ არა იმდენად შინაგანად, რამდენადაც გარეგნულად. გარდა ამისა, რადგანაც მონადირეთა კლუბთან დადებული შეთანხმება ყოველ კვირას პრემიერის მომზადებას გვავალდებულებდა, ახალმა რეჟისორებმა გაგვაცნეს მუშაობის ხელოსნური ხერხები, მსახიობის თამაშის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ფორმა. ამ ხერხების დახმარებით ჩვენ მივიღეთ სპეციფიკური აქტიორული გამოცდილება, გამოვიმუშავეთ სცენური ჩვევები, საზრიანობა, თავდაჯერებულობა მოქმედებაში, პრაქტიკის წყალობით ახლა ხმაც აღარ გვიკანკალებდა, მივეჩვიეთ სცენაზე ხმამაღლა ლაპარაკს და თავის დაჭერას ისე თამამად, რომ მაყურებელს ერწმუნა. ჩვენ სცენაზე შემთხვევით კი არ მოვხვდით, არამედ ნამდვილად მოვედით, რომ გვაქვს უფლება ვილაპარაკოთ სცენიდან და მაყურებლებმაც უნდა მოგვისმინონ. ამით უკვე განვსხვავდებოდით სცენისმოყვარეებისაგან, რომლებიც გადიან სცენაზე, მაგრამ თან თითქოს ყოყმანობენ, მართლა გავიდეთ თუ არაო. ამგვარ სცენისმოყვარეთა შემყურე მაყურებელსაც ეჭვი იპყრობს, მართლა მოუსმინოს მათ თუ არა? სცენისმოყვარე ლაპარაკობს, მაყურებელს კი არა სურს მოსმენა. მართალია. დროდადრო ეს სცენისმოყვარე თავისდა უნებურად, მოულოდნელად აენთება და მასთან ერთად აენთება მაყურებელიც. მაგრამ ეს არტისტული აფეთქება წამსვე ქრება და უმწეო მსახიობი სცენაზე შემთხვევითი სტუმარივით დგას და მაყურებელსაც მაშინვე უნელდება მის მიმართ ინტერესი.

წმინდა მსახიობურმა პრაქტიკამ გაგვხადა სცენურები თეატრალურად და ჩვენ ეს მიღწევად მიგვაჩნდა. მაგრამ საეჭვოა. რომ ამ წარმატებებს ჩვენი ახალი ხელმძღვანელი გაეხარებინოს. ფედოტოვა მუშაობის წარმართვას შინაგანი ხაზით ცდილობდა. ეს ხაზი

მაშინ მეტისმეტად რთული აღმოჩნდა ჩვეხთვის იძიტოძ, როძ წამდვილი ხელოვნების შესათვისებლად საჭიროა ხანგრძლივი, ბეჯითი და სისტემატური სწავლა.

ახალი რეჟისორები კი ზედგამოჭრილი იყვნენ ჩვენთვის. ისინი უბრალოდ გვასწავლიდნენ, როგორ შეგვესრულებინა სპექტაკლი და ეს ძალიან მოგვწონდა, რადგან დიდი, ნაყოფიერი მუშაობის ილუზია გვექმნებოდა. ამ სულმოუთქმელმა და აუტანლად მძიმე შრომამ, სარგებლობის გარდა, რომელიც უკვე აღვნიშნე, დიდი ზიანიც მოგვაყენა მავნე ჩვევებისა და ყველაზე დაბალი ხარისხის ხელოსნური აქტიორული შტამპების მომრავლების თვალსაზრისით.

მონადირეთა კლუბში ჩატარებულმა სპექტაკლებმა კი გარკვეული პოპულარობა მოგვიპოვა და კლუბის მესვეურთა კეთილი მასპინძლობის სასიამოვნო მოგონება დაგვიტოვა.

იყო კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც რამდენიმე სიტყვით მსურს გავიხსენო. საქმე ისაა, რომ ამ პერიოდში მოსკოვს ჩამოვიდა ვერა თევდორეს ასული კომისარჟევსკაია და დაბინავდა თავის მამასთან. იგი ჯერ კიდევ ხელმძღვანელობდა საოპერო კლასს ჩვენს საზოგადოებაში, თუმცა კლასი მინიმუმამდე იყო შემცირებული. კომისარჟევსკის ბინა ჰქონდა საზოგადოების შენობაში და სწორედ აქ დასახლდა მისი ქალიშვილიც. ვერას გადაუტიხრეს ბუტაფორული, თეატრალური საგნებითა და ავეჯით მოწყობილი კუთხე. ამ კუთხეს შეფარებული, იგი გიტარის საკუთარი აკომპანემენტით დაბალ ხმაზე ღიღინებდა ნალვლიან ბოშურ სიმღერებს დამსხვრეულ სიყვარულსა, ღალატსა და ქალის განცდებზე.

სწორედ მას მივმართეთ ჩვენი თეატრალური ცხოვრების ერთერთ კრიტიკულ მომენტში თხოვნით, შეეცვალა მსახიობი, რომელიც ავად გახდა და მონადირეთა კლუბის მორიგ წარმოდგენაში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. ახლადმოვლენილ მსახიობთან ერთად მე ვთამაშობდი გნედიჩის ერთმოქმედებიან პიესაში „ალმოდებული წერილები“. ეს იყო მომავალში სახელგანთქმული მსახიობის პირველი გამოსვლა სცენაზე მოსკოვში, რაც დიდი წარმატებით დაგვირგვინდა.

სამწუხაროდ. შუა სეზონში უბედურება მოხდა: მონადირეთა კლუბის მთელი შენობა დაიწვა. ჩვენი სპექტაკლები შეწყდა.

ვიდრე კლუბის ახალ, უფრო მდიდრულ შენობას მოაწყობდნენ, უსაქმოდ აღმოვჩნდით. ახლა თავი ჩვენივე სპექტაკლებით, ჩვენივე რისკის ფასად უნდა გამოგვეკვება.

პირველი სარეჟისორო ნამუშევარი დრამაში

„განათლების ნაყოფი“

ჩვენ წილად გვხვდა ბედნიერება, მიგველო დასადგმელად ლევ ტოლსტოის ახლად დაწერილი პიესა „განათლების ნაყოფი“. ეს პიესა მწერალმა, სასხვათაშორისოდ, ხუმრობით დაწერა საშინაო სპექტაკლისათვის და იგი იასნაია პოლიანაში დაიდგა. ყველა დარწმუნებული იყო, რომ პიესის საჯარო დადგმის უფლებას ვერავინ მოიპოვებდა, მაგრამ ჩვენ მოვახერხეთ დახურულ სპექტაკლზე დადგმის ნებართვა მიგველო ცენზურისაგან. ტოლსტოის სახელი იმდენად პოპულარული იყო, რომ ახალი პიესა ამ მძიმე პირობებსაც გაუძლებდა.

„განათლების ნაყოფის“ დადგმა მე დამავალეს. დრამის სფეროში ის ჩემი პირველი რეჟისორული ნამუშევარი იყო.

ტოლსტოის პიესა დიდ სირთულეს შეიცავს რეჟისორისათვის მოქმედ პირთა სიმრავლისა და მიზანსცენური სირთულის გამო. საქმეს უბრალოდ მივუდექი. ძველებურად ვუჩვენებდი მსახიობებს ყოველივეს, რასაც წარმოსახვით ვხედავდი, ისინი კი მე მბაძავდნენ იმ ადგილებში, სადაც შეგრძნება არ მატყუებდა, პიესა ცოცხლდებოდა, იქ კი, სადაც გარეგნულ მონაფიქრს ვერ ვცილდებოდი, პიესა კვდებოდა. მაშინდელი ჩემი მუშაობის მთელი ღირსება ის იყო, რომ ვცდილობდი გულწრფელი ვყოფილიყავი და ვეძებდი სიმართლეს, ხოლო სიცრუეს, განსაკუთრებით თეატრალურ. ხელოსნურ სიცრუეს კი ვდევნიდი. მე შევიძულე თეატრში თეატრი და ვეძებდი მასში ჭეშმარიტ ცხოვრებას, რა თქმა უნდა, არა ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურს, არამედ მხატვრულს, შესაძლოა. მაშინ ჯერ კიდევ ვერ ვასხვავებდი ამ ორ სიმართლეს ერთმანეთისაგან. ამას გარდა, ალვიქვამდი მათ მხოლოდ გარეგნული ნიშნების მიხედვით. მაგრამ ეს გარეგნული სიმართლეც, რომელსაც მაშინ ვეძებდი, დამეხმარა შემექმნა უტყუარი და საინტერესო მიზანსცენა, რომელსაც ჭეშმარიტებისაკენ მივყავდი; სიმართლე ალიზიანებდა გრძნობას, გრძნობა კი ალვიძებდა შემოქმედებითს ინტუიციას.

ამას გარდა, სპექტაკლში დიდად დამეხმარა შემთხვევითობა — ძალზე კარგად განაწილდა როლები შემსრულებლებს შორის. მსახიობთა უმრავლესობა თითქოს დაბადებული იყო იმ სახეების შესაქმნელად, რომელთაც ასახიერებდნენ. პიესაში გამოყვანილია

არისტოკრატები, ხელზე მოსამსახურენი და „მუჟიკები“. არისტოკრატებს თამაშობდნენ დახვეწილი მანერების მჭონე კარგად აღზრდილი ადამიანები, რაც ასე იშვიათია თეატრში; სხვა მსახიობები საკმაოდ სახასიათონი აღმოჩნდნენ ხელზე მოსამსახურეთა როლებში, „მუჟიკთა“ როლების შემსრულებლებს შორის იყო ვ. მ. ლოპატინი (შემდეგში იგი მივიღეთ ჩვენი თეატრის დასში, სადაც მიხაილოვის ფსევდონიმით გამოდიოდა) ცნობილი ფილოსოფოსის ლ. მ. ლოპატინის ძმა, სწორედ ის სცენისმოყვარე, რომელმაც ტოლსტოისთან, იასნაია პოლიანაში განხორციელებულ საშინაო სპექტაკლში, დიდად მოხიბლა ძწერალი. ტოლსტოიმ ლოპატინში იგრძნო კარგი მსახიობი, რომლისთვისაც ახლობელი და გასაგები იყო რუსი გლეხის სული და ძველი როლის ნაცვლად, რომელიც სულ რამდენიმე სიტყვისაგან შედგებოდა, მოზრდილი ახალი როლი დაუწერა.

სპექტაკლში „განათლების ნაყოფი“ დიდი წარმატება ხვდა სამხატვრო თეატრის მრავალ მომავალ მსახიობს: მ. სახაროვს, მ. ლილინას, ვ. ლუჟსკის, ვ. მიხაილოვს, ა. არტიომს, ნ. ალექსანდროვს, ა. სანინს და აგრეთვე ვ. კომისარჟევსკაიას, რომელიც მაშინ კომინას ფსევდონიმით გამოდიოდა.

ამ სპექტაკლმა სარეჟისორო საქმიანობის ადმინისტრაციული მხარეც გამაცნო. მსახიობთა დამორჩილება ნერვიული შემოქმედებითი დაძაბულობის წუთებში ადვილი როდია. ჩვენი ორგანიზმი ჭირვეული და ახირებულია და უნდა შეგვეძლოს მისი დამორჩილება. საჭიროა რეჟისორის ავტორიტეტი. რომელიც მაშინ მე ჯერ კიდევ არ გამაჩნდა, მაგრამ ჩემს ამხანაგებს ვძლევდი ფანატიკური სიყვარულით, შრომისმოყვარეობითა და უდიდესი მომთხოვნელობით საქმისა და, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავისადმი. პირველი, ვისაც ვაჯარიმებდი, მე გახლდით და ეს ისეთი დიდი რწმენით კეთდებოდა, რომ არავის ეჩვენებოდა პოზად. რეპეტიციაზე დაგვიანების, როლის უცოდინარობის, მუშაობის დროს გარეშე თემაზე საუბრისა და სარეპეტიციო დარბაზიდან ნებადაურთველად გასვლისათვის დამნაშავეს სასტიკად ვსჯიდი, რადგანაც კარგად ვიცოდი, რომ უწესრიგობა თეატრში ბოლოს და ბოლოს მიგვიყვანდა იმ თავაშვებულობამდე, რომელმაც ასე შეშხარა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში. ზედმეტი კეკლუცობა, განსაკუთრებით ქალებისათვის, იკრძალებოდა: იგი სრულიად ზედმეტია მუშაობისას. არშიყობა იდევნებოდა.

„ნამდვილი სიყვარული — რამდენიც გსურდეთ, იგი აგვამაღლებს. ესროლეთ საყვარელი ქალისათვის, წყალში გადაცვივდით,

ძოკვდით, მაგრამ ნუ აჰყვებით წვრილმან, ზერელე გრძნობებს: ეს უხამსობის ატმოსფეროს შეგვიქმნის და დაგვამდაბლებს“, — ასე ჰურიტანულად ვმსჯელობდი მაშინ.

ჩვენი სილარიბე ძველ მდიდრულ დეკორაციებზე ოცნების საშუალებასაც არ გვაძლევდა. კარგი დეკორაცია კი ხსნა არის სცენისმოყვარეთათვის. მსახიობთა რამდენ შეცოდებას მალავს ფერწერა, რომელიც მთელ სპექტაკლს მხატვრულობის ელფერს აძლევს! ტყუილად კი არ ცდილობენ ამდენი უნიჭო მსახიობები და რეჟისორები ამოეფარონ დეკორაციებს, კოსტუმებს, ფერად ლაქებს, სტილიზაციას, კუბიზმს, ფუტურიზმსა და სხვა „იზმებს“, რომელთა დახმარებითაც სურთ გამოუცდელი და გულუბრყვილო მაყურებლის გაოცება. ლარიბული დეკორაციების ფონზე, რომლებიც კი არ ჩქმალავენ, პირიქით, წინა პლანზე სწევენ მსახიობსა და რეჟისორს, ვერაფერს ამოეფარები, კარგად უნდა ითამაშო და დაეყრდნო მხოლოდ იმას, რაც განსაკუთრებით ძვირფასია თვით ნაწარმოების არსში.

ჩვენ პატიოსნად ვცდილობდით, გადმოგვეცა ის, რაც ასე მშვენივრად ჰქონდა დაწერილი ტოლსტოის და გულისყურით ვეკიდებოდით ყოველივეს, რაშიც სიცოცხლის ნიშანწყალს შევნიშნავდით, პიესას, როლს, მიზანსცენას, კოსტუმებს, დეკორაციებს, ჩვენს თავს, პარტნიორებს, შემთხვევითობას სპექტაკლში. ის ადგილები, რომელთაც ვერ გვაგრძნობინეს თავი, მკვდარი და შინაგანად ცარიელი იყო. ჩვენ უბრალოდ ვლაპარაკობდით ტემპში, მივყვებოდით ტემპს, რათა სპექტაკლის მსვლელობა არ შეგვეჩერებინა.

„განათლების ნაყოფს“ უჩვეულოდ დიდი წარმატება ხვდა და კიდევ ბევრჯერ გავიმეორეთ, რის გამოც თეატრის მატერიალური მდგომარეობა საგრძნობლად გაუმჯობესდა.

ამ მუშაობის სარგებლობა კი ის იყო, რომ მე დავინახე შემოქმედებითი გზა მსახიობის სულისაკენ: ეს იყო გზა გარეგნულიდან შინაგანისაკენ, სხეულიდან სულისაკენ, წარმოსახვიდან განცდისაკენ. ამას გარდა, ვისწავლე გაკეთება მიზანსცენისა, რომელიც თავისთავად ხსნიდა პიესის შინაგან მარცვალს.

კარგი სიახლე ამ სპექტაკლისა კი ის გახლდათ, რომ ძველი ტოლი არ გაგვიმეორებია.

წარმატება საკუთარ თავთან

„დაბა სტეპანჩიკოვო“

მომდევნო წლის დასაწყისში მონადირეთა კლუბისათვის დაიქირავეს და შეაკეთეს დიდებული სახლი „ვოზდვიჟენკაზე“, სადაც ადრე მოსკოვის საქალაქო სათათბირო იყო მოთავსებული. კლუბის გახსნისთანავე მისი წევრებისათვის განვაახლეთ მორიგი ყოველკვირეული სპექტაკლები. ეს ფულად სახსრებს მოგვცემდა, ხოლო ჩვენი სიამოვნებისათვის კი გადავწყვიტეთ, „განათლების საყოფის“ მსგავსად, დაგვედგა საჩვენებელი სპექტაკლები, რომლებიც ჩვენს შემოქმედებით მიღწევებს ასახავდა.

ამგვარი წარმოდგენისათვის შევარჩიეთ ჩემ მიერ ინსცენირებული დოსტოევსკის მოთხრობა „დაბა სტეპანჩიკოვო და მისი მცხოვრებნი“. გადავწყვიტე, გადამეკეთებინა, მიმესადაგებინა იგი სცენისათვის, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც განსვენებული მწერლის მეუღლემ მიამბო, რომ მისი ქმარი თავდაპირველად მოთხრობის დაწერას კი არ აპირებდა, არამედ პიესისა, მაგრამ განზრახვაზე ხელი აიღო იმის გამო, რომ პიესის გადატანა სცენაზე დასადგმელად და საჯარო სპექტაკლებისათვის ცენზურის ნებართვის მოპოვება ძალზე ძნელია, თევდორე მიხეილის ძეს კი ფული უჭირდაო. ჩემ მიერ გადაკეთებული მოთხრობა ცენზურამ აკრძალა. მაშინ, გამოცდილ ადამიანთა რჩევით, მოქმედ პირებს სახელები შევუცვალე: თომა ოპისკინს თომა ოპლიოვკინი დავარქვი, ობნოსკოვს — ოტრებიოვი, მიზინჩიკოვს — პალჩიკოვი და ა. შ. ამ სახით პიესა ნებადართულ იქნა ცენზურის მიერ თითქმის ყოველგვარი წაშლა-შესწორების გარეშე.

ბიძიას როლსა და საერთოდ მთელ პიესას ჩემთვის, როგორც მსახიობისათვის, უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და ის, რატომ: მსახიობის რეპერტუარში, მის მიერ შესრულებულ მრავალ როლს შორის უთუოდ მოიძებნება რამდენიმე ისეთი როლი, რომლებიც თავისთავად ყალიბდებოდა მის ადამიანურ ბუნებაში. საქმარისია შეეხო ამგვარ როლს და იგი ცოცხლდება ყოველგვარი შემოქმედებითი ტანჯვა-წამების, ძიებისა და თითქმის ყოველგვარი ტექნიკური მუშაობის გარეშე. ეს იმიტომ ხდება, რომ სულიერ მასალას და მის ჩამომყალიბებელ პროცესებს, შემთხვევისა და დამთხვევის წყალობით, თვით ცხოვრება ამზადებდა ქარგა ხნით

ადრე. როლი და სახე შექმნილია ორგანულად, თვით ბუნების მიერ. შექმნილია ისე, როგორიც უნდა იყოს: სხვაგვარი ვერ იქნება. მათი ანალიზი ისევე ძნელია, როგორც საკუთარი სულისა.

ასეთი იყო ჩემთვის ბიძიას როლი პიესაში „დაბა სტეპანჩიკოვო“. მე მას ბუნებრივად შევერწყე, ჩვენ გვქონდა ერთი და იგივე შეხედულებები, აზრები, სურვილები. როცა მეუბნებოდნენ, იგი გულუბრყვილო, გონებაშეზღუდული კაცია და ზედმეტად ფაციფუცობსო, მე მათ ვერ ვეთანხმებოდი. ჩემი აზრით, ყველაფერი, რაც ბიძიას აღელვებს, ძალზე მნიშვნელოვანია ადამიანური ურთიერთობილების თვალსაზრისით. პირიქით, მე მრცხვენოდა ჩემი თავისა ამ როლში, მე, ბერიკაცს, შემიყვარდა გოგონა. აბა, რა მისი ტოლი ვარ?! ამბობენ, თომა — გაიძვერაა. მაგრამ თუ იგი მართლაც ჩემთვის ღელავს და ლამეებს ლოცვაში ატარებს, თუ იგი ჩემივე სიკეთისათვის მარიგებს ჭკუას, მე იგი თავგანწირულ ადამიანად მეჩვენება. იკითხავენ, რად არ გავაგდე თომა? უიმისოდ აბა, როგორ გავუძლებდი ამ დედაბრებს, მუქთახორებსა და მუქთამჭამელებს? ხომ შემხრავდნენ! ამბობენ, პიესის ბოლოს ბიძიას სულში ნამდვილი ვაჟკაცი იღვიძებსო. მე ამას უფრო უბრალოდ ვუყურებ. იგი მოიქცა ისე, როგორც მოიქცეოდა მის ადგილზე ყველა შეყვარებული ადამიანი. პიესაში დახატულ ცხოვრებას რომ ვაკვირდები, ბიძიასთვის ვერ ვხედავ სხვა გამოსავალს, გარდა იმისა, რომელიც მან თვითონ აირჩია. ერთი სიტყვით, პიესაში მე ვხდებოდი ისეთი, როგორიც ბიძია იყო. შეეცადეთ გაიგოთ მსახიობისათვის ჯადოსნური ეს სიტყვა: „გ ა რ დ ა ქ მ ნ ა“. „გამოჯავრება, სიარულისა და მოძრაობის გადაღება“, როლისათვის სხეულსა და ტანსაცმლის მორგება, — ამბობს გოგოლი, — მეორეხარისხოვან მსახიობსაც შეუძლია“, მაგრამ „როლის სულში წვდომა“, მხატვრულ სახედ გ ა რ დ ა ქ მ ნ ა, მხოლოდ ჭეშმარიტად ნიჭიერი მსახიობის ხვედრია. მაშ თუ ასეა, მე ნიჭიერი ვყოფილვარ, რადგან ამ როლში გ ა რ დ ა ვ ი ქ მ ე ნ ი ბიძიად. მაშინ, როდესაც სხვა როლებში ასე იყო თუ ისე, „ვაჯავრებდი“, ვიმეორებდი სხვისა ან თვით ჩემსავე სახეებს.

რა ბედნიერებაა, ცხოვრებაში ერთხელ მაინც განიცადო ის, რასაც უნდა გრძნობდეს და აკეთებდეს სცენაზე ნამდვილი შემოქმედი! ეს მდგომარეობა — უდიდესი ნეტარებაა მსახიობისათვის და მე იგი შევიცანი ამ როლზე მუშაობისას. შევიცანი და მას შემდეგ სხვას ველარაფერს ვურიგდებოდი ბელოვნებაში. ნუთუ არ არსებობს ტექნიკური ხერხები ამ სანეტარო ქვეყანაში მოსახვედრად. არა შემთხვევით, არამედ საკუთარი სურვილით? მხოლოდ

მაშინ, როცა ტექნიკა ამას მოახერხებს, ჩვენი აქტიორული ხელოვნება იქცევა ჭეშმარიტ ხელოვნებად. მაგრამ სად და როგორ მოვძებნოთ ამგვარი ტექნიკის შესაქმნელი საშუალებანი და საფუძვლები? აი, საკითხი, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ნამდვილი მსახიობისათვის.

არ ვიცი, როგორ შევასრულე ეს როლი, ვერ ვიკისრებ ვერც საკუთარ კრიტიკასა და ვერც შეფასებას, მაგრამ მე ბედნიერი ვიყავი ნამდვილი მსახიობის ბედნიერებით და იმასაც კი არ შევუშფოთებივარ, რომ სპექტაკლს არ ჰქონდა მატერიალური წარმატება და შემოსავალს არ იძლეოდა.

მხოლოდ ცალკეულმა პირებმა დააფასეს დოსტოევსკი სცენაზე და ჩვენი შრომა მის ინსცენირებაზე.

ცნობილი მწერალი-ბელეტრისტი დიმიტრი ვასილის ძე გრიგოროვიჩი, დოსტოევსკისა და ტურგენევის ამხანაგი და თანამედროვე, აღფრთოვანებული ყიჟინით შემოვარდა კულისებში, „რევიზორის“ შემდეგ სცენას არ უნახავს ასეთი ცოცხალი, გამომსახველი სახეებიო. დოსტოევსკის გენიამ დაიპყრო და გააცოცხლა მასში მოგონებები, რომელთა შესახებაც მე ვერაფერს ვიტყვი, რადგანაც უფლებამოსილად არ მიმაჩნია თავი მათ გამოსამჟღავნებლად, რაკი თვითონ გრიგოროვიჩმა საჭიროდ არ ცნო ამის გაკეთება.

ამრიგად, სპექტაკლში „დაბა სტეპანჩიკოვო“ მე ჭეშმარიტი მსახიობის, შემოქმედის ნადვილ სიხარულს ველირსე.

ლ. ნ. ტოლსტოის გაცნობა

დაახლოებით ამავე ხანებში „ხელოვნებისა და ლიტერატურის სახოგადოების“ ჩვენმა სცენისმოყვარეთა წრემ რამდენიმე სპექტაკლი გამართა ტულაში. რეპეტიციები თუ გასტროლებისათვის საჭირო სხვა მოსამზადებელი სამუშაოები მიმდინარეობდა ადგილზე, ნიკოლოზ ვასილის ძე დავიდოვის, ტოლსტოის ახლო მეგობრის, სტუმართმოყვარე სახლში. ეს სახლი დროებით მთლიანად თეატრის საჭიროებებს დაეთმო. რეპეტიციათა შუალედებში ეწყობოდა ხმაურიანი სადილები, რომლებზეც ხუმრობას საზღვარი არ ჰქონდა. თვით მასპინძელი, უკვე ხანში შესული კაცი, ბავშვივით ხარობდა.

ერთ დღეს, სწორედ შუა მხიარულებაში რომ ვიყავით, პარმალზე გლეხურ ქურქში გამოწყობილი კაცი დავინახეთ. მალე ოთახში შემოვიდა გრძელწვერა მოხუცი, თექის ჩექმებსა და ნაცრისფერ

ხალათში, რომელზეც ტყავის ქამარი ჰქონდა შემორტყმული. მას საერთო მხიარული შეძახილით შეხვდნენ, მე მაშინვე ვერ მოვისაზრე, რომ ეს ლ. ნ. ტოლსტოი იყო. ვერც ერთი ფოტოსურათი, ვერც ერთი პორტრეტი ვერ გადმოსცემს იმ შთაბეჭდილებას, მნახველზე მისი სახე და ტანი რომ ახდენდა. განა შეიძლებოდა ქალაქზე ან ტილოზე გადმოგეცათ ლევ ტოლსტოის თვალები, რომლებიც სულში გწვდებოდნენ და გაშიშვლებდნენ. ამ თვალთა მზერა ხან მახვილი, ეკლიანი იყო, ხან რბილი და ნათელი. როცა ტოლსტოი ვინმეს აკვირდებოდა, წამით თითქოს ხევდებოდა, უდიდესი გულისყურით ადევნებდა თვალს საინტერესო ადამიანს, სწვდებოდა ყოველივეს, რაც მასში იყო მიმალული, ცუდი თუ კარგი. ასეთ წუთებში მწერლის თვალები წარბებს ეფარებოდა, როგორც მზე ეფარება ღრუბელს. სხვა დროს კი ბავშვური უშუალობით ეხმაურებოდა ყოველ ხუმრობას, გულიანად იცინოდა და მხიარული, ეშმაკური თვალებიც თითქოს გამოანათებდა ხოლმე სქელი წარბებიდან. აი, ვილაცამ საინტერესო აზრი გამოთქვა, ტოლსტოიმ პირველმა გამოხატა აღფრთოვანება. იგი ახალგაზრდულად ექსპანსიური, ჭაბუკურად მოძრავი ხდებოდა და თვალებშიც გენიალური შემოქმედის ნაპერწკალი უელვარებდა.

იმ საღამოს, როცა პირველად შევხვდი ტოლსტოის, იგი ლმობიერი, მოსიყვარულე, მშვიდი, ბებრულად ალერსიანი და კეთილი იყო. დაინახეს თუ არა შემოსული მწერალი ბავშვებმა, წამოცვივდნენ თავთავიანთი ადგილებიდან და მჭიდრო რკალად გარს შემოერტყნენ. მან ყველას სახელი და მეტსახელი იცოდა, თითოეულს აძლევდა რალაც, ჩვენთვის გაუგებარ, შეკითხვებს, რომლებიც მათ ინტიმურ, შინაურ საკითხებს შეეხებოდა.

ჩამოსული სტუმრები რიგრიგობით მიგვიყვანეს ტოლსტოისთან. ისიც ხელს გვართმევდა და დაკვირვებით გვათვალიერებდა. მე თითქოს ტყვიამ გამიარა სხეულში ამ მზერისაგან. ტოლსტოისთან მოულოდნელმა შეხვედრამ და მისმა გაცნობამ როგორღაც გამაბრუა და მხოლოდ ბუნდოვნად ვგრძნობდი, რა ხდებოდა ჩემში და ჩემ ირგვლივ. ჩემი მდგომარეობა რომ გასაგები გახდეს, უნდა წარმოიდგინოთ, რა იყო ჩვენთვის ლევ ნიკოლოზის ძე.

სანამ ცოცხალი იყო, ვამბობდით: „რა ბედნიერებაა, ცხოვრობდე ტოლსტოის ხანაში!“ როცა გულზე დარდი შემოგვაწვებოდა, ცხოვრება გაძნელდებოდა და ადამიანები მხეცებად გვეჩვენებოდნენ. თავს ვიმშვიდებდით აზრით, რომ იქ, იასნაია პოლიანაში, ცხოვრობდა იგი — ლევ ნიკოლოზის ძე! და ისევ გვწყუროდა სიცოცხლე.

სასადილო მაგიდასთან იგი ჩემ პირდაპირ დასვეს.

უთუოდ ძალზე უცნაურად გამოვიყურებოდი იმ წუთებში, რადგან ლევ ნიკოლოზის ძე ხშირ-ხშირად და ცნობისმოყვარეობით მაკვირდებოდა. უცებ იგი დაიხარა და რაღაც მკითხა. მე იმდენად ვიყავი დაბნეული, მისი შეკითხვა ვერ გავიგე. ირგვლივ ყველა იცინოდა. მე კიდევ უფრო უარესი დამემართა. თურმე ტოლსტოი მეკითხებოდა, რა პიესას დგამთო ტულაში. მე კი ვერა და ვერ გავიხსენე პიესის სახელწოდება. აქეთ-იქიდან წამომეშველნენ.

ლევ ნიკოლოზის ძე არ იცნობდა ოსტროვსკის პიესას „უკანასკნელი მსხვერპლი“ და სულ უბრალოდ, გულახდილად აღიარა ეს. მას შეეძლო, გულიად, თავისუფლად ელიარებინა ის, რასაც ჩვენ ვმალავთ ხოლმე, რომ უმეცრებად არ გამოვჩნდეთ. ტოლსტოის უფლება ჰქონდა, დავიწყებოდა ის, რაც უთუოდ უნდა ახსოვდეს ყოველ უბრალო მოკვდავს.

„გამახსენეთ შინაარსი“, — გვითხრა მან.

ყველა გაირინდა ჩემი თხრობის მოლოდინში. მე კი, როგორც ჩასაჭრელად განწირულ მოსწავლეს, სიტყვები ვერ მომეძებნა შინაარსის გადმოსაცემად. ამაო იყო ყოველი ცდა, ჩემი თხრობა მხოლოდ მხიარული კომპანიის სიცილს იწვევდა. არც ჩემი მეზობელი აღმოჩნდა უფრო გულადი. მისმა მიკიბულ-მოკიბულმა მოყოლამაც გააცინა მსმენელები. ბოლოს ჩვენი მასპინძელი, ნიკოლოზ ვასილის ძე დავიდოვი, იძულებული გახდა, თვითონ შეესრულებინა ლევ ნიკოლოზის ძის თხოვნა.

ამ მარცხით შერცხვენილი გავირინდე და დამნაშავესავით მხოლოდ დროდადრო თუ გავბედავდი ხოლმე, თვალი გამეპარებინა დიდი ადამიანისაკენ.

ამ დროს შემოიტანეს შემწვარი. „ხორცს ხომ არ მიირთმევთ?“ — აჯავრებდნენ ვეგეტარიანელ ტოლსტოის დიდები თუ პატარები. „მივირთმევ!“ იხუმრა მან.

მაგიდის ყოველი კუთხიდან მისკენ წამოვიდა შემწვარი ხორცის უხარმაზარი ნაჭრები. ცნობილმა ვეგეტარიანელმა სიცილ-ხარხარში მოიჭრა ხორცის პაწაწინა ნაჭერი, დალეჭა, დიდის გაჭირვებით გადაყლაპა და დანა-ჩანგალი გვერდზე გადადო: „არ შემიძლია, ლეშის ჭამა! ეს საწამლავია! ნულარ შეჭამთ ხორცს და მიხვდებით, რა არის კარგი გუნებ-განწყობა, რა არის ნათელი გონება!“

შეეხო რა თავის საყვარელ თემას, ლევ ნიკოლოზის ძემ დაიწყო საუბარი ახლა ყველასათვის კარგად ცნობილი მოძღვრების, ვეგეტარიანობის შესახებ.

რა მოსაწყენ თემაზეც უნდა ესაუბრა ტოლსტოის, იგი მაშინვე

საინტერესო ხდებოდა. ასე, მაგალითად, სადილის შემდეგ, მოყუდრობულ კაბინეტში, ყავას რომ შევექცეოდით, იგი საათზე მეტ ხანს გვიყვებოდა თავის საუბარზე რომელიღაც სექტანტთან, რომლის მთელი რელიგია დაფუძნებული იყო სიმბოლოებზე. ვაშლის ხე ალისფერი ცის ფონზე ცხოვრებაში ამა თუ იმ მოვლენას ნიშნავს, და ამა და ამ სიხარულსა და მწუხარებას მოასწავებსო, ჩამუქებული ნაძვი კი მთვარიანი ცის ფონზე სულ სხვას ნიშნავსო. ჩიტების გაფრენა ულრუბლო ცისა თუ საავდრო ღრუბლის ფონზე კიდევ რაღაც სხვას წინასწარმეტყველებს და ა. შ. გასაოცარი იყო ტოლსტოის მეხსიერება, მან ჩამოგვითვალა უამრავი ამგვარი ნიშანი და რაღაც შინაგანი ძალით გვაიძულებდა უდიდესი გულისყურითა და ინტერესით მოგვესმინა ეს, თავისი შინაარსით მოსაწყენი, საუბარი.

მერე სიტყვა ჩამოვაგდეთ თეატრზე; გვინდოდა წაგვეტრაბახა ტოლსტოის წინაშე, რომ მოსკოვში პირველად ჩვენ შევასრულეთ მისი „განათლების ნაყოფი“.

„გამახარეთ მოხუცი, გაათავისუფლეთ „ბნელეთის ძალნი“ აკრძალვისაგან და დადგით თქვენს სცენაზე“, — გვითხრა ტოლსტოიმ. „თქვენ ნებას გვაძლევთ, შევასრულოთ?“ — ერთხმად შევძახეთ ჩვენ.

„მე არავის ვუკრძალავ ჩემი პიესების დადგმას“, — გვიპასუხა მან.

იქვე დავიწყეთ როლების განაწილება ჩვენი ახალგაზრდული დასის წევრებს შორის. აქვე წყდებოდა საკითხი, თუ ვის და როგორ უნდა დაედგა პიესა; ტოლსტოიც სასწრაფოდ მოვიპატიჟეთ რეპეტიციებზე. ამასთან, ვისარგებლეთ მისი სიახლოვით, რათა გადაგვეწყვიტა მეოთხე მოქმედების რომელი ვარიანტი გვეთამაშა, როგორ დაგვეკავშირებინა ისინი ერთმანეთთან, რათა თავიდან აგვეშორებინა მოქმედების უსიამოვნო შეყოვნება დრამის ყველაზე კულმინაციურ მომენტში. ჩვენ ახალგაზრდული ენერგიით ვეძალებოდით ტოლსტოის. იფიქრებდით, ძალზე სასწრაფო საქმეს წყვეტენო, თითქოს რეპეტიციები მეორე დღესვე უნდა დაგვეწყო.

ლევ ტოლსტოის კი, რომელიც ჩვენთან ერთად მონაწილეობდა ამ ნაადრევ თათბირში, ისე უბრალოდ და გულწრფელად ეჭირა თავი, რომ ჩვენც სრულიად ალარ ვგრძნობდით უხერხულობას. თვალები სულ ცოტა ხნის წინ დაფანჩულ წარბებს რომ ეფარებოდა, ახლა ჭაბუკური ცეცხლით უელავდა.

იცით რა, — უცებ მოიფიქრა ტოლსტოიმ და თვითონვე გამო-

ცოცხლდა ამ აზრისაგან. — თქვენ დაწერეთ, როგორ დააკავშიროთ ეს ნაწილები და მომეცით მე. მე კი თქვენი მითითების მიხედვით გადავამუშავებ".

ჩემი ამხანაგი, რომელსაც მიმართავდა ტოლსტოი, დაიბნა და ხმაამოუღებლივ ამოეფარა გვერდზე მდგომის ზურგს. ტოლსტოი მიგვიხვდა დაბნეულობისა და დარცხვენის მიზეზს და დაგვიწყო დარწმუნება, რომ მის წინადადებაში არაფერია უხერხული და აუსრულებელი. პირიქით, დიდ სამსახურს გავუწევდით — ჩვენ ხომ სპეციალისტები ვიყავით, მაგრამ თვით ტოლსტოიმაც კი ვერ დაგვარწმუნა ამაში.

გავიდა რამდენიმე წელი. ამ ხნის მანძილზე ტოლსტოის აღარ შევხვედრივარ.

ამასობაში „ბნელეთის ძალნი" ნებადართულ იქნა ცენზურის მიერ და მთელ რუსეთში დაიდგა. თამაშობდნენ მას, რა თქმა უნდა, ისე, როგორც ჰქონდა დაწერილი თვით ტოლსტოის, მეოთხე მოქმედების ვარიანტების ყოველგვარი დაკავშირების გარეშე. ამბობდნენ, ტოლსტოიმ მრავალ თეატრში ნახა თავისი პიესა და ზოგი რამ მოსწონდა, ზოგი არაო.

გავიდა კიდევ რამდენიმე ხანი. უცებ ბარათი მივიღე ტოლსტოის ერთ-ერთი მეგობრისაგან, რომელიც მატყობინებდა, ლევ ნიკოლოზის ძეს თქვენი ნახვა სურსო. მე გავემგზავრე. ტოლსტოიმ მიმიღო მოსკოვში, თავისი სახლის ერთ-ერთი ინტიმურ ოთახში. თურმე მწერალი უკმაყოფილო იყო, როგორც სპექტაკლებით, ისე თავისი პიესითაც.

„მომაგონეთ, როგორ გინდოდათ გადაკეთება, მე დაგიწერთ და თქვენ ითამაშეთ".

ტოლსტოიმ ეს ისე უბრალოდ მითხრა. რომ მეც გავბედე გამეცნო მისთვის ჩემი გეგმა. ჩვენ ვლაპარაკობდით საკმაოდ დიდხანს, გვერდით ოთახში კი იმყოფებოდა მისი მეუღლე, სოფია ანდრიას ასული. ახლა ერთი წუთით მის ადგილას წარმოიდგინეთ თავი. ნუ დაგავიწყდებათ, რომ იგი ავადმყოფურად ეჭვიანი იყო ყოველივე იმის მიმართ, რაც მის გენიალურ ქმარს შეეხებოდა. ამიტომ ადვილი წარმოსადგენია, როგორი მოსასმენი იქნებოდა მისთვის ჩვენი საუბარი: ვილაც ახალგაზრდა კაცი იღებს მისი ქმრის პიესას და ბედავს ჭკუაც დაარიგოს, თუ როგორ უნდა დაიწეროს იგი. ეს ხომ თავხედობაა. თუ წინასწარ არ იცი ყველაფერი, რაც აქამდე მოხდა.

ტოლსტოის მეუღლემ ვერ აიტანა ეს ამბავი, შემოვარდა ოთახ-

ში და დაშეტაკა. ვალიარებ, კარგად მომხვდა. უთუოდ ზეტიც მომხვდებოდა, მათი ქალიშვილი მარია რომ არ მომშველებოდა, რომელიც დედის დასამშვიდებლად შემოვიდა. ტოლსტოი მთელი ამ ხნის განმავლობაში უძრავად იჯდა და წვერს აწვალებდა. ერთი სიტყვაც არ წამოსცდენია ჩემს დასაცავად.

მისი მეუღლე რომ გავიდა, მე კიდევ დიდხანს ვიდექი დაბნეული. ტოლსტოიმ ალერსიანად გამიღიმა და მითხრა

„ნუ მიაქცევთ ყურადღებას! იგი უგუნებოდაა და ნერვიულობს!“

მერე კი ჩვენს საუბარს დაუბრუნდა და განაგრძო:

„ჰო, რაზე შევჩერდით?“...

მახსოვს კიდევ ერთი შემთხვევითი შეხვედრა ტოლსტოისთან რომელიღაც შესახვევში, მისი სახლის მახლობლად. ეს იყო მაშინ, როცა იგი წერდა თავის ცნობილ სტატიას ომისა და სამხედროთა წინააღმდეგ. ჩემი თანამგზავრიც კარგად იცნობდა ტოლსტოის. ჩვენ შევეგებეთ მას. ამჯერად ისევ დავიბენი. რადგან მწერალს ძალზე მკაცრი სახე ჰქონდა და თვალებიც წარბებქვეშ შემალვოდა; ნერვიული და გალიზიანებული ჩანდა. მოკრძალებით უკან მივუვებოდი და ყურადღებით ვისმენდი მის ლაპარაკს. იგი უდიდესი გზნებითა და ტემპერამენტით გმობდა დაკანონებულ კაცისკვლას. ერთი სიტყვით, ლაპარაკობდა იმაზე, რაზეც თავის ცნობილ სტატიაში წერდა. ამხილებდა ჯარს, მის წესებს, ამხილებდა მით უფრო დიდი დამაჯერებლობით, რომ თავის დროზე თვითონაც არაერთი კომპანიის მონაწილე იყო. იგი ლაპარაკობდა არა თეორიული ცოდნის, არამედ საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე. ჩამოწოლილი წარბებიდან მოუჩანდა ანთებული თვალები, რომლებიც თითქოს სადაცაა ცრემლს უნდა დაებინდა. ხმა მკაცრი, ალელვებული და ნაღვლიანი ჰქონდა.

უცებ გზაჯვარედინზე, კუთხიდან, სწორედ ჩვენს შესახვედრად, ცხენოსანი გვარდიის ორი ჯარისკაცი გამოჩნდა. გრძელ ფარაჯებში, მბზინავ ჩაჩქანებში გამოწყობილნი, დეზების წკაპუნით და ხმლების ხმაურით მოაბიჯებდნენ... ლამაზები, ახალგაზრდები, ტანადები, მხნენი და სახენათელნი, ვაჟკაცურნი და ტანგამართულნი, გაწვრთნილი ნაბიჯით მომავალნი, საუცხოო სანახავები იყვნენ. ტოლსტოის სიტყვა პირზე შეაცივდა, გაირინდა და პირდაღებული, შუა მოძრაობაში ხელებგაშეშებული მიაშტერდა მათ. სახე განათებოდა.

„ეჰ-ჰა! — მთელი შესახვევის გასაგონად ამოიოხრა მან. —

კარგები არიან! ყოჩაღ, ბიჭებო!“ — და მაშინვე გატაცებით დაიწყო საუბარი სამხედრო წვრთნის მნიშვნელობაზე. იმ წუთას ტოლსტოიში ადვილად გამოიცნობდით ძველ, გამოცდილ მეომარს.

კიდევ კარგა ხანი გავიდა. ერთხელ, საწერ მაგიდას რომ ვალაგებდი, ჩემს სახელზე გამოგზავნილ გაუხსნელ წერილს წავაწყდი. როცა გავხსენი, გამოირკვა, რომ წერილი ტოლსტოისაგან იყო. მუხლთ მომეკვეთა. რამდენიმე გვერდზე იგი საკუთარი ხელით მწერდა დუხობორების მთელ ეპოპეას და მთხოვდა მონაწილეობა მიმეღო სახსრების შეგროვებაში, რუსეთიდან მათ გასაყვანად. როგორ მოხდა, რომ წერილი გაუხსნელად იდო ამდენ ხანს ჩემს მაგიდაში, აქამდის ვერ გამიგია.

მინდოდა პირადად მენახა ტოლსტოი და მე თვითონ ამეხსნა მისთვის ჩემი დუმილის მიზეზი. ერთმა ნაცნობმა, რომელიც დაახლოებული იყო ტოლსტოის ოჯახთან, მირჩია, ამ მიზნისათვის მესარგებლა დროით, რომელიც ტოლსტოიმ, მისი თხოვნით, რომელიმე მწერალს დაუნიშნა მასთან შესახვედრად. იმედი ჰქონდა, რომ ამ შეხვედრის წინ, ან შემდეგ, ჩემი შეყვანაც მოხერხდებოდა ტოლსტოისთან აუდიენციაზე. სამწუხაროდ, ტოლსტოის ნახვა ვერ შევძელი, რადგან მწერალმა დიდხანს დააკავა იგი, საუბარს მე არ დავსწრებივარ, მაგრამ მიამბეს, თუ რა ხდებოდა ზევით, ლევ ნიკოლოზის ძის ოთახში, ვიდრე მე ქვევით, ჩემს რიგს ვუცდიდი.

— პირველ ყოვლისა, — მიამბო ჩემმა ნაცნობმა, — წარმოიდგინეთ ორი ადამიანი; ერთი მხრივ ტოლსტოი, მეორე მხრივ კი ჩიატანის გატანჯული მწერალი, გრძელთმიანი, დიდი გადაფენილი საყელოთი, უჰალსტუხოდ, უხერხულად, თითქოს ეკლებზე მჯდარი და თითქმის მთელი საათის განმავლობაში მალალფარდოვანი და ადვილად გასაგონი სიტყვებით მოლაპარაკე იმის შესახებ, თუ როგორ ეძიებს და ქმნის იგი ახალ ხელოვნებას. უცხო სიტყვებისა და ახალ ავტორთა უთავბოლო ციტატების შადრევანი, ფილოსოფია, ახალი მიმდინარეობის ლექსთა ნაწყვეტები, რომლებიც ახლად შექმნილი ხელოვნების საფუძველთა საილუსტრაციოდ მოჰყავდა. ყოველივე ეს კეთდებოდა, რათა მწერლისთვის გაეცნოთ პროგრამა ყოველთვიური ჟურნალისა, რომლის დაარსებასაც აპირებდნენ და მონაწილეობის მიღებას სთავაზობდნენ ლევ ტოლსტოის.

ტოლსტოი ერთი საათის განმავლობაში მოთმინებით სცემდა პოლთას, ყურადღებით უსმენდა ორატორს: დროდადრო შეჩერდებოდა და გამგმირავ მზერას ესროდა თანამოსაუბრეს. მერე შებ-

რუნდებოდა, ხელებს ქამრის ქვეშ შემოიწყობდა, კვლავ იწყებდა სიარულს და ყურადღებით უსმენდა თანამოსაუბრეს. ბოლოს მწერალი გაჩუმდა.

„დავამთავრე!“ — დაასრულა მან თავისი სიტყვა.

ტოლსტოი კვლავ დადიოდა ფიქრებში გართული, მომხსენებელი კი ოფლს იწმენდდა და ცხვირსახოცით სახეს ინიავებდა. დუშელი კი ოფლს იწმენდდა და კარგა ხანს გაგრძელდა. ბოლოს ლევ ნიკოლოზის ძე გაჩერდა მწერლის წინ და კარგა ხანს ჩასცქეროდა სულში სერიოზული, ჭკაცრი გამომეტყველებით.

„გაურკვეველია! — „ე“-ს გაწელვით წარმოთქვა მან, თითქოს უნდოდა ეთქვა: „რა სინდისია, ჩემისთანა მოხუცის გაბრიყვება. რომ გინდა“.

ეს რომ თქვა, კარისაკენ გაემართა. ზღურბლს რომ გადააბიჯა კვლავ მოუტრიალდა სტუმარს და უთხრა: „მე ყოველთვის მეგონა, რომ მწერალი წერს მაშინ, როცა სათქმელი გაუჩნდება, როცა მას თავში ჩამოუყალიბდება ის, რაც ქაღალდზე უნდა გადაიტანოს; მაგრამ რატომ უნდა ვწერო მე ჟურნალისათვის მაინცდამაინც მარტში ან სექტემბერში, ეს კი ვერაფრით ვერ გაიგია!“

ამ სიტყვებით ტოლსტოი ოთახიდან გავიდა.

წარმატება მაყურებელთან

„ურიელ აკოსტა“

მოგაგონებთ შინაარსს გუცკოვის პიესისა „ურიელ აკოსტა“, რომელიც დადგა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებამ“ ებრაელმა ფილოსოფოსმა აკოსტამ დაწერა ფანატიკოს რაბინთა თვალსაზრისით ღვთისმგმობელი წიგნი. დღესასწაულზე მდიდარი ებრაელის, მანასეს ბაღში, როშლის ქალიშვილიც უყვარს აკოსტას. მოდიან რაბინები და წყევლიან ერეტიკოსს. ამ წუთიდან აკოსტა მოკვეთილია. რომ განიწმინდოს, მან საჯაროდ უნდა თქვას უარი თავის იდეებსა და შეხედულებებზე. მისი მასწავლებელი, სასულე, დედა, ძმები, ევედრებიან, მოინანიოს შეცოდებანი. არაადამიანური შინაგანი ბრძოლის შემდეგ აკოსტას, ამ ფილოსოფოსსა და მიჯნურის სულში, იმარჯვებს უკანასკნელი. ფილოსოფოსი სიყვარულის ცულისთვის მიდის სინაგოგაში თავისი რელიგიური შეხედულებების უარსაყოფად, მაგრამ წესების აღსრულების დროს იდეები კვლავ ამარცხებენ სიყვარულს. აკოსტა ყველას გასაგონად

აღიარებს თავის მწვალებლობას და ფანატიკოს ებრაელთა ბრბო დამნაშავის ჩასაქოლად მიიწევს. უკანასკნელად აკოსტა სატრფოს ხვდება ქორწილზე, როცა მას სხვა მდიდარ ებრაელზე ათხოვებენ მაგრამ ნამდვილი სიყვარულის ერთგულმა ქალმა საწამლავი შესვა და ყველასაგან მოკვეთილი ერეტიკოსის მკლავებზე დალია სული. აკოსტაც თავს იკლავს. ამ ორი სიკვდილით სიყვარული გამარჯვებას ზეიმობს.

მაგრამ ჩემი შესრულებით ფილოსოფოსმა აკოსტამ სძლია სატრფოს. როლის ყველა ის ადგილი, სადაც საჭიროა რწმენა, სიმტკიცე, ვაჟკაცობა, ჩემში საჭირო მასალას ჰპოვებდა მათ გამოსახატავად. სასიყვარულო სცენებში კი მე, როგორც ყოველთვის, ახლაც დუნე, ქალური და სანტიმენტალური ვხდებოდი.

განა სასაცილო არ იყო, რომ მე, ეს მაღალი კაცი, ძლიერი ხელებითა და სხეულით, დიდი, დაბალი ხმით, ქალური გარეგნობის მქონე, ნაზი საოპერო ტენორის ხერხებს მივმართავდი. აბა, როგორ შეიძლებოდა ჩემისთანა მონაცემების მქონე ადამიანს მიბნედილი თვალებით ეცქირა ცის შორეთისათვის, ნაზად და სანტიმენტალურად დამტკბარიყო თავისი სატრფოს ცქერით, ეტირა! და, საერთოდ, რა შეიძლება იყოს სცენაზე გულჩვილობით ახ. ტკბილად მოლიმარე მამაკაცზე უარესი!

ჯერ კიდევ არ მქონდა შეგნებული, რომ არსებობს ვაჟკაცი — მეოცნებე, ვაჟკაცური ლირიზმი, ვაჟკაცური სინაზე, ვაჟკაცური სიყვარული და რომ სანტიმენტალიზმი გრძნობის უვარგისი სუროგატია მხოლოდ, ჯერ კიდევ არ მესმოდა, რომ ყველაზე ლირიკულ ტენორსა და უნაზეს ლირიკოსსაც კი, პირველ ყოვლისა, იმაზე უნდა ეზრუნა, რომ მისი გრძნობა შეკრული, ვაჟკაცური ყოფილიყო. რაც უფრო ნაზია და ლირიკული სიყვარული, მით უფრო ნათელი და მყარი უნდა იყოს ამ სიყვარულის დამახასიათებელი სულიერი სალებავი. მოშვებული სანტიმენტალობა არათუ ახალგაზრდა კაცის, ჯანსაღი ყმაწვილი ქალის ახალგაზრდულ ბუნებასაც კი არ შეესაბამება /და დისონანსს იწვევს.

ი, რატომ მოხდა, რომ როლის სასიყვარულო სცენები ჩემი შესრულებით ძალზე სუსტად გამოიყურებოდა. საბედნიეროდ, ისინი ძიესაში ბევრი არ იყო. ის ადგილები კი, სადაც ჩანდა ნებისყოფა, ფილოსოფოსის უდრეკი რწმენა, მეხერხებოდა და, საოპერო გავლენის ნაშთები რომ არა, რომელიც ჯერ კიდევ საკმაოდ საგრძნობლად შემომრჩენოდა წარსულისაგან, საკმაოდ კარგად გამომივიდოდა.

მაგრამ მე ალმომაჩნდა კიდევ ერთი დიდი ნაკლი, რომლის ალია-

რებაც არ მსურდა. ტექსტს ვერ ვეგუებოდი. ეს დეფექტი ახალი არ იყო, დიდი ხანია მაწუხებდა. ადრეულ წლებში, ისევე როგორც ახლა, იგი ხელს მიშლიდა მივყოლოდი ინტუიციასა და შთაგონებას. სცენაზე მყოფს, მაიძულებდა განუწყვეტლივ თვალყური მედევნებინა ჩემი თავისათვის. შემოქმედებითი აღმაფრენის წუთებში მეხსიერებას შეიძლებოდა ეღალატა ჩემთვის და შეეწყვიტა სიტყვიერი ტექსტის განუწყვეტელი მიწოდება. თუ ეს მოხდა, დიდ უბედურებაა: შეყოვნდები თუ არა, მეხსიერების ეკრანზე ჩნდება გამჭვირვალე თეთრი ლაქა და... იწყება პანიკა. ტექსტზე დამოკიდებულება, საკუთარი მეხსიერების რწმენის უქონლობა, ყოველწამს შეგნებული კონტროლის აუცილებლობა, სრული თავისუფლებითა და უშუალობით მოქმედების შესაძლებლობას მართმევდა შემოქმედებითი აღმავლობის მომენტებში. როცა ამ დამოკიდებულებას თავს ვაღწევ, როგორც, მაგალითად, უსიტყვო პაუზებში, ან რეპეტიციებზე, როლის ჩვენების ჭროს დასწავლილი ტექსტის გარეშე, თავისუფლად, საკუთარი სიტყვებით ვმეტყველებ, საშუალება მეძლევა მთლიანად გამოვამჟღავნო ჩემი შესაძლებლობანი გამოვხატო ყველაფერი, თუკი რამ სულში მომეძევება.

რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისათვის კარგ მეხსიერებას. ვაი, რომ გიმნაზიაში უაზრო ზუთხვამ გადამიღალა იგი.

დაე, ახალგაზრდა მსახიობები გაუფრთხილდნენ მეხსიერებას და განავითარონ იგი, რადგანაც შემოქმედების ყველა მომენტში, განსაკუთრებით კი, უმაღლესი აქტიორული დაძაბულობის დროს, მეხსიერებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

მეინინგენელთა გავლენით, ჩვენც დადგმის გარეგნულ მხარეს უფრო დიდ ყურადღებას ვაქცევდით, ვიდრე საჭირო იყო. ყურადღებას. ვამახვილებდით უმთავრესად ეპოქის შესატყვისს კოსტუმებზე, ისტორიულსა და სამუზეუმო სიმართლეზე, განსაკუთრებით სახალხო სცენებზე, რაც მაშინ ძირითადი სიახლე იყო თეატრში იმ ხანებში ჩემთვის დამახასიათებელი დესპოტიზმით არაფერს არ ვუწევდი ანგარიშს, როგორც რეჟისორი; ყველაფერს თვითონ ვწყვეტდი და მსახიობებსაც მანექენებივით განვაგებდი. ცალკეულ პირთა გამოკლებით, როგორებიც იყვნენ: ნიჭიერი მსახიობი ვ. ლუჟსკი და გ. ბურჟალოვი, შემდგომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ცნობილი მსახიობები, აგრეთვე, ა. სანინი და ნ. პოპოვი, მომავალში კარგი რეჟისორები, და კიდევ რამდენიმე; სხვა სცენისმოყვარული ძალები კი, რომლებიც ჩემს განკარგულებაში იყო, თავისთავად მოითხოვდნენ ამგვარ დესპოტიზმს. ვისაც განსაკუთრებული ნიჭი არ გააჩნია, იგი უბრალოდ უნდა ვწვრთნათ, ვა-

ვარჯიშოთ, ჩავაცვათ ჩვენი გემოვნების მიხედვით და ვაიძულოთ სცენაზე რეჟისორის სურვილისამებრ იმოქმედოს. უნიჭონი კი, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ იძულებულნი ვართ, მათ დიდი როლები მივცეთ, სპექტაკლის ინტერესებისათვის განზრახ უნდა მივჩქმალოთ. ამისთვის არსებობს საუცხოო, როგორც მაშინ მეგონა, საშუალებანი, რომლებიც დაწვრილებით შევისწავლე. ისინი თეჯირივით ალიმართებიან ხოლმე სცენაზე, იმის დასაფარავად, რისი დამალვაც სურს რეჟისორს. ასე მაგალითად, „ურიელ აკოსტას“ მეორე მოქმედებაში, დღესასწაულზე მანასესთან, საჭირო იყო მიჩქმალვა ორი საქმაოდ უნიჭო სცენისმოყვარისა, რომელთა დიდი სცენა მიჰყავდათ. ამისათვის გამოვიყენე ძალზე ლამაზი ქალი, შევურჩიე კავალერი, ორივეს ჩავაცვი ლამაზი მდიდრული ტანსაცმელი და ყელაზე მალალ მოედანზე გამოვაჩინე. კავალერი ენერგიულად ეარშიყებოდა ქალს, ქალი კი კეკლუცობდა. მერე მათთვის მოვიგონე მთელი სცენა, რომელიც მაყურებელთა ყურადღებას აცილებდა ავანსცენაზე მოქმედ სცენისმოყვარეებს. მხოლოდ პიესის ექსპოზიციისათვის საჭირო ადგილებში გადამყავდა ხოლმე დროებით სტატისტები უკანა პლანზე, რომ საშუალება მიმეცა მაყურებლისათვის მოესმინა საჭირო სიტყვები. მართლაცდა, რა უბრალო ამბავია, არა? ამ ხერხების გამოყენებისათვის რეჟისორს, რა თქმა უნდა, ლანძღავდნენ, მაგრამ განა უმჯობესი არ არის მიიღო საყვედური მეტისმეტი მონდომებისათვის, ვიდრე შენი დასის უძლურება ალიარო? !

გარდა ამისა, პიესისა და მისი შემსრულებლების წარმატებისათვის საჭიროა ძლიერი ადგილები, რომლებიც პიესის კულმინაციურ მომენტებს შეესაბამება. თუ არ შეიძლება მათი მიღწევა მსახიობთა ძალებით, საჭირო ხდება რეჟისორის დახმარება. ამ შემთხვევისთვისაც მრავალი ხერხი მქონდა გამომუშავებული.

ასე მაგალითად, „ურიელ აკოსტაში“ არის ორი მომენტი, რომელიც აუცილებლად უნდა აღიბეჭდოს მაყურებლის მეხსიერებაში. პირველი მომენტია აკოსტას შეჩვენება მეორე მოქმედებაში, მანასესთან დღესასწაულის დროს, მეორე — აკოსტას მიერ სარწმუნოების უარყოფა სინაგოგაში, მეოთხე მოქმედების დროს. პირველი სცენა მალალ საზოგადოებას ასახავდა, მეორე, ასე ვთქვათ, სახალხო სცენა იყო. პირველი სცენისათვის მჭირდებოდა მალალი საზოგადოების ახალგაზრდა ლამაზი ქალები და კაცები (ულამაზოებსა და ტლანქებს სახასიათო გრიმსა და ტანსაცმელს ამოვაფარებდი); მეორე, სახალხო სცენისათვის — ახალგაზრდობა, მგზნე-

ბარე სტუდენტები, რომლებსაც, იქნებ მიშველებაც კი დასჭირვებოდათ აკოსტას შესაძლო ფიზიკური შეურაცხყოფისაგან დასაცავად. პიესის მეორე მოქმედებაში, როცა გამოჩნდა ბალის დეკორაცია და მაყურებელმა ლამაზი ქალებისა და მამაკაცების მთელი თაიგული დაინახა, დარბაზში ალტაცების ამოძახილი გაისმა. ლაქიებს დაჰქონდათ ღვინო და ტბკილეული, კავალრები ეპოქისათვის დამახასიათებელი ზვიადი თავის დაკვრით ეარშიყებოდნენ ქალებს, ქალები კეკლუცობდნენ, თვალებს ნაბავდნენ და სახეზე მარაოებს იფარებდნენ, უკრავდა მუსიკა, ერთნი ცეკვავდნენ, მეორენი თვალისათვის საამო ჯგუფებად იდგნენ. შემოდიოდა მასპინძელი მოხუცებისა და რჩეული სტუმრების თანხლებით. მათ დიდის პატივით ხვდებოდნენ და უთმობდნენ ადგილებს. შემოდიოდა აკოსტაც. მას სტუმრები შეუმჩნევლად ეცლებოდნენ. აი შემოვიდა მშვენიერი ივდითი, სახლის პატრონის ქალიშვილი, ოჯახის დიასახლისი და ალტაცებით შეეგება ერეტიკოსს. მხიარული, სადღესასწაულო ხმების გუგუნი მუსიკის ხმას ერწყმოდა.

უცებ, შუა მხიარულებაში, შორიდან ავის მომასწავებლად გაისმა ბუკის შემზარავი ხმა, საყვირთა წრიპინი და ზანების სიმღერა. მოზეიმენი წამით გაირინდნენ, მერე კი ყველაფერი აირდაირია, დაიწყო პანიკა. ამასობაში აივნის უკანა მოედანზე, ქვევიდან საზარელი შავი რაბინები ამოიმართნენ. ხელში ანთებული სანთლებით მომავალ სინაგოგის მსახურთ საღმრთო წიგნები დაგრაგნილები მოჰქონდათ. სადღესასწაულო ტანსაცმელზე ხელდახელ ისხამდნენ ტალესებს, შუბლზე იმაგრებდნენ ავგაროზებს — პატარა კოლოფებს, რომლებშიც ქაღალდზე დაწერილი მცნებები ინახებოდა. მერე შავმა მსახურებმა გულმოდგინედ შემოაცალეს აკოსტას ირგვლივ ყველა; დაიწყო საშინელი სცენა შეჩვენებისა. მაგრამ აკოსტა პროტესტს აცხადებს, თავს იმართლებს. სიყვარულის ექსტაზით შეპყრობილი ახალგაზრდა დიასახლისი კი მიიჭრება შეჩვენებულთან და საჯაროდ აცხადებს მის სიყვარულს. ეს ცოდვაა, მკრეხელობაა. ყველა გაირინდა, დაბნეულები უბრად იმლებიან. ამ სცენის დადგმა თავისთავად ქმნიდა განწყობას. რეჟისორი მუშაობდა მსახიობის ნაცვლად.

რუსულმა თეატრმა პირველად იხილა ასეთი მასობრივი სცენა, სადაც ყველაფერი დიდი თეატრალური სანახაობის შექმნას ემსახურებოდა. ძნელი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა მაყურებელთა დარბაზში ამ მოქმედების შემდეგ. ჩვენი მშვენიერი სტატისტი ქალებისა და სტატისტების ცოლები, ქმრები, ძმები, დები, მამები, დედები, თაყვანისმცემლები და ნაცნობები მოაწყდებოდნენ ხოლმე

რამპას და ყვირილით, ღრიალით, ცხვირსახოცების ქნევითა და სკამების ლაწალუწით კარგა ხანს არ გვიშვებდნენ სცენიდან, ვიდრე იცის, მერამდენედ მოითხოვდნენ ფარდის აწევას და ყველა მონაწილის გამოსვლას სცენაზე.

მეორე მასობრივი სცენა სულ სხვაგვარად, სხვა ხასიათის შთაბეჭდილების შესაქმნელად იყო მოფიქრებული. სინაგოგაში რელიგიური ცერემონიალის, გალობისა და საჯარო დაკითხვის შემდეგ, აკოსტა გამოდიოდა ბრბოს შუაგულში, შემაღლებაზე, თავის შეხედულებებზე უარის სათქმელად. იგი ჯერ ბორძიკობდა მერე ღუმდებოდა, დაბოლოს, აუტანელი წამებისაგან გონებას კარგავდა. იგი აჰყავდათ, ასულიერებდნენ, მხარში უდგებოდნენ და თითქმის გონდაკარგულს აიძულებდნენ ბოლომდე ჩაეკითხა უარყოფის აქტი. მაგრამ აი, აკოსტასადმი სიბრალულით ალვსილმა ძმამ შესძახა, დედა მოკვდა, შენი საცოლე ივდითი კი სხვაზე დანიშნესო აკოსტამ იგრძნო, რომ დაიმსხვრა ხუნდები, რომლითაც მის სულს დედისა და საცოლის სიყვარული ბორკავდა, აკოსტა-ფილოსოფოსი კვლავ გამხნევდა, წელში გასწორდა, გაიმართა და გალილეის მსგავსად მთელი სამყაროს გასაგონად შესძახა: „მაინც ბრუნავს!“

როგორ არ ცდილობდნენ შეეკავებინათ ბრბო, რომ იგი შეჩვენებულს არ შეხებოდა, — რაც რელიგიური თვალსაზრისით სახიფათოდ ითვლებოდა, — ყველა, ვინც აკოსტას ამ ახალი შეცდების მოწმე გახდა, მივარდა, რათა ნაკუწ-ნაკუწ გაეგლიჯა იგი ჰაერში ტანსაცმლის ნაფლეთები დაფრინავდა. აკოსტა ეცემოდა, გაიფთრებულ ბრბოში იკარგებოდა, მერე კვლავ ფეხზე წამოჭრილი გამარჯვებას ზეიმობდა მასზე და ახალ-ახალ „მწვალებლურ“ სიტყვებს გაიძახოდა.

ამ სპექტაკლის გამოცდილებით ვიტყვი, საშიშია ასეთ წუთებში გაიფთრებული ბრბოს შუაგულში დგომა. ეს იყო პიესის კულმინაციური მომენტი, უმაღლესი წერტილი მისი ალმავლობისა. ბრბო საშინელი ენერგიით მიმაჭანებდა თავის ტალღებზე და საშუალებას არ მაძლევდა თავი დამეცვა. ვფიქრობ, ბრბოს დახმარებით მე კარგად ვთამაშობდი ამ სცენას და ჭეშმარიტად ტრაგიკული პათოსის სიმაღლეებს ვწვდებოდი.

სულ სხვაგვარად ვგრძნობდი თავს მესამე მოქმედებაში.

ამ მოქმედებაშიც იყო დიდი ტრაგიკული ალმავლობის მომენტი, მასთან მიახლოებისას ჩემი სულიერი ბუფერები ძველებურად წინ მოიწევდნენ და გზას მიღობავდნენ შემოქმედებითი მიზნისაკენ. ძველებურადვე შინაგანი ეჭვები ამუხრუჭებდნენ ჩემი გრძნობების სწრაფვას და საშუალებას არ მაძლევდნენ თავდავიწყებით

გადავშვებულიყავი ტრაგიკულის ზეცნობიერ სამყაროში. იმ წუთებში მე ვგავდი მობანავეს, ცივ წყალში შეცურვისთვის რომ ემზადება, ტენორს, რომელიც ზედა „დოს“ ვერ დაუფლებია.

„ურიელ აკოსტას“ დადგმამ მეინინგელების მსგავსი სახალხო სცენებით დიდი ხმაური გამოიწვია და მთელი მოსკოვის ყურადღება მიიპყრო. ჩვენს სპექტაკლებზე ალაპარაკდნენ, სახელი მოვიხვეჭეთ და თითქოს ერთგვარი პატენტი ავიღეთ სახალხო სცენებზე.

„საზოგადოების“ საქმეები გამოკეთდა. წევრებსა და მსახიობებს, რომელთაც ერთ ხანს წარმატების იმედი დაკარგეს, კვლავ დაუბრუნდათ რწმენა და წრეში დარჩენა გადაწყვიტეს.

სარეჟისორო ამოცანებით გატაცება

„პოლონელი ებრაელი“

„ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების“ შემდეგი დადგმა იყო ერკმან-შატრიანის პიესა „პოლონელი ებრაელი“.

არის თავისთავად საინტერესო პიესები. მაგრამ არსებობს ისეთებიც, რომლებიც შეიძლება გახდნენ საინტერესო, თუ რეჟისორი ორიგინალურად მიუდგება მათ. აი, მაგალითად, ძე რომ „პოლონელი ებრაელის“ ფაბულა გიამბოთ, იგი მოსაწყენი მოგეჩვენებათ. მაგრამ თუ პიესის ძირითად ჩონჩხს ავიღებ და მასზე რეჟისორის ფანტაზიის ათასგვარ ხლართებს ამოვქარგავ, პიესა გაცოცხლდება და საინტერესო გახდება.

ეს პიესა დასადგმელად ავირჩიე არა იმიტომ, რომ იგი ორიგინალში მომწონდა, არამედ იმიტომ, რომ შევიყვარე იმ დადგმით, რომელიც უკვე წარმოდგენაში მესახებოდა. ახლა გადმოგცემთ პიესას არა ისე, როგორც დაწერილი იყო, არამედ ისე როგორც დაიდგა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში“.

წარმოიდგინეთ ბურგომისტრის სახლის მყუდრო ინტერიერი, მთებში, ელზასში, სადმე, საზღვრის მახლობლად. გუგუნებს ღუმელი, მხიარულად ანათებს ლამპა. შობის სადღესასწაულო ვახშამს შემოსხდომიან: ბურგომისტრის ქალიშვილი, მისი ქმრო — სასაზღვრო დაცვის ოფიცერი, მეტყევე და ვიღაც მთიელი. გარეთ ქარიშხალი ბობოქრობს, ფანჯრის რაფები ზანზარებენ. მინები ძგძგებენ, ღრიჭოებში გულისმომწყვლელად უსტვენს ქარი. აქ შეკრებილნი კი მხიარულობენ, მღერიან, თამბაქოს ეწევიან, მიირთმევენ, სვამენ, ხუმრობენ. მაგრამ აი, ქარის ერთ-ერთმა, განსა-

კუთრებით ძლიერმა, შემოქროლვამ ყველა შეაკრთო და გაახსენა ასეთივე ქარიშხალი რამდენიმე წლის წინათ: მაშინ ქარიშხლის ღმუილში მათ ზანზალაკების ყლარუნი შემოესმათ, ვილაცის ეტლი ახლოვდებოდა, გავიდა რამდენიმე წუთი და ზანზალაკების ხმა სულ ახლოს გაისმა, მერე უცებ შეწყდა. კარი გაიღო და ხლურბლზე ქურქში გახვეული კაცი გამოჩნდა.

„აქა მშვიდობა!“ — თქვა შემოსულმა.

ეს იყო ერთი იმ მდიდარ პოლონელ ებრაელთაგანი, რომლებიც ხშირად დადიან ამ ადგილებში. ებრაელმა ქურქი გაიძრო, მერე შემოიხსნა და მაგიდაზე დადო მძიმე სარტყელი, რომელშიც ოქრომ გაიჩხრიალა. იგი გათბა, დაიცადა, ვიდრე გამოიდარებდა მერე კი, თავის გზას გაუდგა. მეორე დღეს ცხენები და ეტლი მთაში იპოვეს, ის კი უკვალოდ გაქრა...

ბურგომისტრის ბინაში თავშეყრილებმა ახლაც. ვინ იცის მერამდენედ, გაიოცეს ეს ამბავი და კვლავ ღვინოსა და სიმღერებს მიუბრუნდნენ. შემოვიდა ოჯახის უფროსი, ბურგომისტრი, და მხიარულებამ იმატა, ქარის ღმუილში მათ ისევ შემოესმათ ზანზალაკების ყლარუნი... ვილაცის ეტლი უახლოვდებოდათ... კიდევ რამდენიმე წუთი და ზანზალაკების ხმა სულ ახლოს გაისმა, მერე უცებ შეწყდა. კარი გაიღო და ზღურბლზე, ისევე როგორც რამდენიმე წლის წინათ, ქურქში გახვეული ვეება კაცი გამოჩნდა.

„აქა მშვიდობა! — თქვა შემოსულმა. ქურქი გაიძრო, მერე შემოიხსნა და მაგიდაზე დადო მძიმე სარტყელი, რომელშიც ოქრომ გაიჩხრიალა. ყველა გაშეშდა. ბურგომისტრი იატაკზე გაიშხლართა.

მეორე მოქმედება მიმდინარეობს ბურგომისტრის სახლის ერთ დიდ ოთახში. ამ დღეს ბურგომისტრის ქალიშვილისა და მესაზღვრე ოფიცრის ჭორწილი იყო დანიშნული. შინაურები უკვე ეკლესიაში არიან, იქიდან ზარების რეკვა მოისმის. შინ მხოლოდ ბურგომისტრია. ამას წინათ განცდილი შიშის მერე ველარ გამომჯობინებულა. მის სანახავად და გასართობად შემოდის სასიძო. შუა საუბარში ბურგომისტრმა ყურები ცქვიტა. ეკლესიის ზარების ხმაში მას ესმის მაღალი, გულისგამაწვრილებელი წკარუნი ზანზალაკისა. მარილაცდა, შორით თითქოს ნამდვილად გაისმა წკარუნი... იქნებ მხოლოდ ეჩვენება. არა! ზანზალაკის წკარუნი ისმის... არაფერიც არ ისმის... ავადმყოფის დასამშვიდებლად ოფიცერი ირწმუნება, საცაა მკვლელს დაიჭერენ, რადგან პოლიციამ მოახერხა მისი ქვალის მიგნებაოა... ბრუნდებიან ეკლესიიდან, იკრიბებიან სტუმრები, ცხადდება ნოტარიუსი, მოდიან საცოლის დობილები. დამკვრელები, — ახალგაზრდებმა ჯვარი დაიწერეს, ყველა ულოცავს ჯვარ-

დაწერილებს, ულოცავენ მამას, ერთმანეთს. გაისმა ორკესტრის ხმები. მეჯლისი გაჩაღდა. მაგრამ აი, სულ უფრო და უფრო გარკვევით გაისმის ორკესტრთან შეთანხმებული ზანზალაკის ხმა. თანდათან წკარუნი უფრო და უფრო მკაფიოდ ჰკვეთს ორკესტრის ხმას, უფრო და უფრო იშლება და თითქოს შთანთქავს ყველა დანარჩენ ბგერას. ბოლოს მარტო ის ერთი გაჰკივის გულგამგმირავად, სულისწამღებად, გონების დაკარგვამდე მისული ბურგომისტრი, ამ ბგერების ჩასახშობად, ორკესტრს ემუდარება, ხმამაღლა დაუკარითო. მივარდება პირველ შემხვედრ ქალს და გიჟივით იწყებს ტრიალს. მერე მღერის ორკესტრთან ერთად, მაგრამ ზანზალაკის ხმა უფრო მძლავრად, ხმამაღლა და გამყინავად გაისმის. ბურგომისტრის გიჟური მდგომარეობა ყველამ შენიშნა, ცეკვა შეწყვიტეს, შიშით კედლებს ეკვრიან, ის კი კვლავ შეშლილივით ტრიალებს, ტრიალებს.

მესამე მოქმედება — მანსარდა დაქანებული ჭერით, ტიხარს უკან, ჭვევით კიბეა. უკანა კედელზე, თითქმის იატაკამდე, ფანჯრებია ჟალუზებით; ამ დარაბების ჭრილებში უკუნი სიბნელე ჩანს. ფანჯრებს შორის უზარმაზ რი საწოლია შუა ოთახში ჩადგმული, უკანა კედლიდან მაყურებლისაკენ. ზურგით მაყურებელთა დარბაზისაკენ დგას ავეჯი: მაგიდა, სკამები, კომოდი, ღუმელი. ბნელა. ჭვევიდან ისმის მხიარული საქორწილო სიმღერები, მუსიკა, მჭექარე ახალგაზრდული ხმები, მთვრალთა ღრიანცელი. მხიარული საუბრით კიბეზე ამოდის ხალხი. ანთებული სანთლებით ხელში მოაცილებენ დედოფლის მამას, ბურგომისტრს, რომელიც დაიღალა და ეძინება. საერთო გამოთხოვება, დამშვიდობება. გამცილებლები მიდიან. ფერმკრთალი, გატანჯული ბურგომისტრი კი კარს მივარდება ჩასაკეტად. მერე არაქათგამოცლილი სკამზე ეშვება, ჭვემოდან კვლავ ისმის ხმაური, ჭურჭლის წკარუნი, რომელშიც დროდადრო თითქოს კვლავ გაისმის აბეზარი ზანზალაკის ავბედითი წკარუნი. უდიდესი მწუხარებითა და მღელვარებით მიუგდებს ყურს ამ ხმას ბურგომისტრი და ცდილობს ჩქარა გაიხადოს და ჩაწვეს ლოგინში, რათა ძილში მაინც დაივიწყოს იგი. აჭრობს სანთელს, მარამ სიბნელეში ახალი ძალით აჟღერდება ათასგვარი საშინელი ბგერების მთელი სიმფონია. ესაა სმენითი ჰალუცინაცია, რომელშიც მხიარული მღერა საქორწილო სიმღერიდან თანდათანობით სამგლოვიარო ჰანგებში გადადის. მხიარული ხმები, ახალგაზრდული წამოძახილები ირევა მთვრალების საოცარ, თითქოსდა საიქიოდან მოვლენილ ხმებში. ტოლჩებისა და ჭურჭლის წკარუნი დროდადრო საეკლესიო ზარის რეკვას ჰგავს. და მთელ ამ ბგე-

რებში, სიმფონიის ლაიტმოტივის მსგავსად, იჭრება ხან მწვავედ და აბეზარად, ხან ძლევამოსილად, მუქარით, ავბედითი ზანზალაკის ხმა. ამ ხმის გამგონე ბურგომისტრი კვნესის სიბნელეში და რაღაცას გაიძახის. ჩანს, იგი ბორგავს, რადგან საწოლი ჭრიალებს და რალაც ვარდება, უთუოდ სკამი, რომელსაც მან ხელი გაჰკრა. მაგრამ აი, შუა ოთახში, იქ, სადაც საწოლი დგას, ჩნდება რალაც სინათლის მოლურჯო-მონაცრისფრო ათინათები. ეს სინათლე ხან მატულობს, ხან შეუმჩნევლად ქრება. თანდათან სმენითი ჰალუცინაციების აკომპანემენტით სიბნელეში ისახება ადამიანი. მას ძირს დაუხრია ჭალარა, თმაჩამოშლილი თავი. ხელები შეკრული აქვს და როცა გაანძრევს, ბორკილის ჟღარუნი ისმის. მის უკან სვეტია რალაც წარწერით. შეიძლება იფიქროთ, სამარცხვინო ბოძია და მის წინ ბორკილდადებული ბოროტმოქმედი დგასო. სინათლე მატულობს, უფრო ნაცრისფერი, მომწვანო ხდება. იგი თანდათან ედება უკანა კედელს და იქცევა ფონად, რალაც შავ არშებათა, მოჩვენებათა სილუეტებისათვის, რომლებიც რამპის გასწვრივ ჩამწკრივებულან მაყურებლისაკენ ზურგით. შუაში, იქ, სადაც მაგიდა იდგა, შემაღლებაზე მოსამართლის მსგავსად შავ მანტიასა და ქუდში გამოწყობილი ვეება მსუქანი კაცი ზის. მის აქეთ-იქით რამდენიმე ასეთივე ფიგურაა, შედარებით დაბალ ქუდებში. მარჯვნივ, კომოდი რომ იდგა, კათედრიდან დამნაშავისაკენ გადმოხრილია გველივით კისერწაგრძელებული, შავ მანტიაში გახვეული გამხდარი კაცი, მარცხნივ კი, იქ, სადაც ღუმელი იდგა, კათედრაზე დაყრდნობილი და თვალებზე მწუხარედ ხელაფარებული, უძრავად დგას დამცველი — ისიც შავ მანტიასა და ქუდში. ბრალდებულის დაკითხვა მიმდინარეობს, როგორც სიზმარში. ჩურჩულით, განუწყვეტლივ ცვალებად რიტმში. დამნაშავე სულ უფრო დაბლა ხრის თავს. იგი უარს ამბობს პასუხის გაცემაზე. მაგრამ აი, კუთხეში, სადაც ტანსაცმელი კიდია, გაჩნდება მალალი, გამხდარი ადამიანის გამოსახულება. იგი მიიწევს კედელზე, მიცოცავს ჭერზე, ჩამოდის დაბლა და პირდაპირ ჩასცქერის ბრალდებულს. ეს ჰიპნოზიორია. ახლა დამნაშავე იძულებულია ასწიოს თავი; მაყურებელი ხედავს გატანჯულ, დაბერებულ, ჩამომხმარ სახეს — ეს ხომ ბურგომისტრია! ჰიპნოზით მოჯადოებული, ქვითინით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, დაყოვნებით იწყებს იგი თავის ჩვენებას. მისკენ გადმოხრილი პროკურორის კითხვაზე, რა უყავი შენ მიერ მოკლულსა და გაძარცვულ ებრაელსო, დამნაშავეს კვლავ ჯიუტად არ სურს პასუხის გაცემა. მაშინ იწყება კოშმარული ბგერების ახალი ქარიშხალი, სცენა თანდათან ბნელდება და უკანა კიბეზე გამავალი კა-

რის მინებს კაშაშა წითელი ალი გაანათებს. გონებადაკარგულ ბურგომისტრს განათებული ფანჯარა მჭედლის ქურა ჰგონია და გარბის მისკენ, რათა მოკლული ებრაელის ვეება ტანი როგორმე გავარვარებული ღუმელის ვიწრო ყელში ჩასჩაროს და ცეცხლს მისცს თავისი დანაშაულის ყველა ნაკვალევი. მან დაწვა ისინი, მაგრამ მათთან ერთად დაიწვა მისი სულიც. ყველაფერი გაქრა. ფანჯრებს უკან, დარაბების ჭრილებში. ამომავალი მზის პირველი სხივები გამოჩნდა. ისინი ოთახშიც იჭრებოდნენ, ქვევიდან ისევ აღწევდა შეზარხოშებული სტუმრების მხიარული შეძახილები. მოქეიფენი ხმაურით ამოდიოდნენ კიბეზე, მანსარდაში, სახლის პატრონის გასალვიძებლად, რადგან გარეთ უკვე თენდებოდა. კარზე აკაკუნებენ, პასუხი არ არის. იცინიან და კვლავ აკაკუნებენ, უკვირთ, მერე შეშფოთება იპყრობთ, ამტვრევენ მინას, შედიან და ბურგომისტრი მკვდარი ხვდებათ.

ოთხის სამსჯავროდ გადაქცევა ხდებოდა თითქმის შეუმჩნევლად და იმდენად კოშმარულ შთაბეჭდილებას ქმნიდა, რომ ზოგიერთ სპექტაკლზე ნერვიული ქალები დარბაზს ტოვებდნენ, უფრო სუსტებს კი გულიც მისდიოდათ, რითაც მე, ამ ტრიუკის გამომგონებელი, დიდად ვამაყობდი.

იმ დროს, როდესაც მაყურებლები სცენას შესცქეროდნენ და ამ კოშმარის შემხედვარენი შიშით კანკალებდნენ, მე სცენიდან სულ სხვა სურათის მოწმე ვხდებოდი. სცენისმოყვარე მსახიობები, რომელთა შორის ბევრი იყო დარბაისელი ადამიანი და ერთი სამოქალაქო გენერალიც კი ერია, სიბნელეში მუცლით მიხოხავდნენ იატაკზე, ჩქარობდნენ თავიანთი ადგილების დაკავებას, რათა სინათლეს არ მოესწრო. ჩამორჩენილები ერთმანეთს უკნიდან ხელს უბიძგებდნენ. ეს იმდენად სასაცილო იყო, რომ სრულიად მიქარწყლებდა განწყობას დრამატული სცენის წინ. მე თვალებს ვხუჭავდი და ვამბობდი ჩემთვის: „აი, ასეთია სცენა! აქ სასაცილო, აქ კი — შიშისმომგვრელი“.

მიყვარს თეატრში ოინების მოგონება. მიხარია, როცა ისეთ ტრიუკს ვიპოვი, რომელიც მაყურებელს ატყუებს. ფანტასტიკურის სფეროში სცენას ჯერ კიდევ ძალზე ბევრი შესაძლებლობა გააჩნია. მას ნახევარიც კი არ მოუცია იმისა, რისი მოცემაც შეუძლია. ვალიარებ, რომ დადგმის ერთ-ერთი მიზეზი გახლდათ ტრიუკი ბოლო მოქმედებაში, რომელიც მე საინტერესოდ მეჩვენებოდა სცენაზე. არც შევმცდარვარ, მას წარმატება ჰქონდა. მიძახებდნენ. რისთვის? რეჟისურისა თუ შესრულებისათვის? მსიამოვნებდა ფიქრი, რომ შესრულებისათვის, და გამოძახებას ჩემს

ქარგს თამაშს ვაწერდი. მაშასადამე, ტრაგიკოსი ვარ, რადგან ესაა როლი ისეთი დიდი მსახიობების რეპერტუარიდან, როგორებიც იყვნენ ირვინგი, ბარნაი, პოლ მუნე და სხვები.

ახლა, უკან რომ ვიხედები, ვფიქრობ, მაინცდამაინც ცუდად არ ვთამაშობდი. პიესასა და როლის მიმართ ინტერესი იზრდებოდა. მაგრამ ამ ინტერესს ქმნიდა არა ფსიქოლოგია, არა როლის ადამიანური, ცოცხალი სული, არამედ ფაბულა. ვინ მოკლა? აი, გამოცანა, რომელიც აინტერესებდა მაყურებელს და თხოულობდა გადაწყვეტას. იყო აგრეთვე ტრაგედიისათვის აუცილებელი. კულმინაციური მომენტებიც, მაგალითად, პირველი მოქმედების ფინალში მოულოდნელი გულისწასვლის დროს, მეორე მოქმედების ფინალში გიჟური ცეკვის დროს, მესამე მოქმედებაში ტრიუკის ყველაზე ძლიერ მომენტში. ვინ შექმნა ალმაფრენის ეს ძლიერი ადგილები, რეჟისორმა თავისი დადგმით, თუ მსახიობმა, თავისი თამაშით? რეჟისორმა და ამიტომ სპექტაკლის წარმატება მას ეკუთვნოდა ბევრად უფრო მეტად, ვიდრე მსახიობს.

ეს დადგმა ჩემთვის იყო ახალი გაკვეთილი, რომელიც მასწავლიდა, როგორ დავხმარებოდი მსახიობს გარედან, რეჟისორული ხერხებით. ამას გარდა, „პოლონელ ებრაელზე“ მუშაობისას ვეუფლებოდი აგრეთვე პიესის ფაბულის, მისი გარეგნული მოქმედების მკვეთრად გამოვლენის ხელოვნებასაც. ხშირად თეატრში ვუცქერით პიესას და ხეირიანად ვერ გავრკვეულვართ მოვლენათა თანამიმდევრობასა და ურთიერთდამოკიდებულებაში. ეს კი პირველია, რაც უნდა გამოვკვეთოთ სპექტაკლში, რადგან სხვაგვარად ძნელია პიესის შინაგან მხარეზე ლაპარაკი. მაგრამ აქაც არსებობდა ერთი დიდი ნაკლი, რომელიც მსახიობებს ეხებოდა. ჩემი არ იყოს, არც ჩვენი სცენისმოყვარეები იყვნენ დაუფლებულნი მეტყველებას, რისთვისაც მაგრად გვხვდებოდა ამ საქმის ოსტატებისაგან. ისინი გვირჩევდნენ, სხვა თეატრების საუკეთესო მსახიობთაგან გვესწავლა ლაპარაკი, მაგრამ ჩვენ ინსტინქტურად რაღაცის გვეშინოდა და ასე ვმსჯელობდით:

„გვირჩევნია, ისევ გაურკვევლად ვილაპარაკოთ, ვიდრე ყველა სხვა მსახიობივით, ისინი სიტყვებით ქეკლუცობენ. ან საკუთარი ხმის ჟღერით ტკბებიან, ან სადღესასწაულო განწყობით გვაუწყებენ რაიმეს. გვასწავლონ ლაპარაკი უბრალოდ, ამაღლებულად, მუსიკალურად, მაგრამ ყოელგვარი ხმის ფიორიტურის, აქტიორული პათოსისა და სასცენო დიქციის ფორტელების გარეშე. ამასვე ვესწრაფვით მოძრაობასა და მოქმედებაშიც. მართალია, ისინი სადაა, აკლიათ გამომსახველობა, აქტიორული თალსაზრისითაც ნაკლებ სცენურია, მაგრამ, სამაგიეროდ, არ არის ყალბი და ადა-

ბიანური უბრალოება ახასიათებთ. ჩვენ გვძულს თეატრალობა თეატრში, მაგრამ გვიყვარს სცენაზე სცენური. ამაში ძალიან დიდი განსხვავებაა".

სპექტაკლმა ერთგვარად დამარწმუნა, რომ უკვე შემეძლო ტრაგედიაში თამაში, მაგრამ არა თვით ტრაგედიაში, არამედ მის მისადგომებთან. მსგავსად ტენორისა, რომელსაც „დოს" ალება არ შეუძლია მე ვიყავი ტრაგიკოსი, მოკლებული უმაღლესი ტრაგიკული ალმაფრენის მომენტებს, ასეთ წუთებში რეჟისორის დახმარება მჭირდებოდა, რაც ამ დადგმაში სცენურ ტრიუკში გამოიხატა.

„პოლონელი ებრაელით" წინ არ წავსულვარ, მაგრამ არც უკან დაძიხევია. ფეხი მოვიდგი იმ დარგში, ახალში, რაც ადრე მჭონდა შეძენილი.

გამოცდილ მსახიობებთან მუშაობის ცდები

ვეძებდი რა თანაშემწეს, რომელიც ჩემთან ერთად გაიწაწილებდა მომავალში ჩვენი თეატრალური საქმიანობის ხელმძღვანელობას, ვეძებდი რა მსახიობებს სცენისმოყვარეთა ბირთვის შესავსებად, მივმართე გამოცდილ მსახიობებსა და ანტრეპრენიორებს და ვცადე დამედგა სპექტაკლი პროფესიონალი მსახიობების მონაწილეობით.

მოსკოვის ერთ-ერთ საავარაკო თეატრში ხელი მოვკიდე გოგოლის „რევიზორის" დადგმას.

ვინ არ იცის, როგორ იდგმება „რევიზორი?" ყველაფერი თავის ადგილზე იყო: სავარძელიც, სკამიც, ყოველი წვრილმანი. რეპეტიცია მკვირცხლად დაიწყო და ასევე გრძელდებოდა, თითქოს ამ ადამიანებს ასჯერ მაინც ეთამაშათ ერთად ეს სპექტაკლი. ვერც ერთი საკუთარი ინტონაცია, ვერც ერთი საკუთარი შტრიხი ვერავის ვერ შევნიშნე. ყველაფერი ერთხელ და სამუდამოდ იყო ფიქსირებული გოგოლისეული შტამპით, რომელსაც ასე ენერგიულად ებრძოდა თვითონ მწერალი თავის „წინასწარ უწყებაში იმათთვის, ვინც „რევიზორის" კარგად შესრულებას მოისურვებდა" და ამ კომედიის დადგმისადმი მიძღვნილ ცნობილ წერილში. მე განზრახ არ ვაჩერებდი მსახიობებს, ხოლო პირველი მოქმედების დამთავრების შემდეგ ქათინაურით ავავსე ისინი და სიტყვა დავასრულე ალიარებით, სხვა ალარაფერი დამრჩენია, გარდა იმისა, რომ მოვიდე სპექტაკლზე და ტაში დაგიკრათ, რადგან სპექტაკლი

უკვე მზად არის, მაგრამ თუ მსახიობებს სხვა, ე. ი. გოგოლის „რევიზორის“ შესრულება სურთ, ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყოთ-მეთქი. მათ ასეთი მუშაობა არჩიეს და მეც თავდაჯერებით მოვკიდე ხელი ამ საქმეს.

„მაშ, თუ ასეა, დავიწყოთ! — ვთქვი და სცენაზე გავედი, — ეს ტახტი მარცხნივ დგას, გადავიტანოთ მარჯვნივ! შემოსასვლელი კარი მარჯვნივაა, გავაკეთოთ შუაში! თქვენ მოქმედებას იწყებდით ტახტიდან, გადადით მეორე მხარეს, სავარძელში!“

ასე ვმბრძანებლობდი გამოცდილ მსახიობებთან იმ დესპოტიზმით, რომელიც მაშინ მახასიათებდა.

„ახლა დაიწყეთ პიესა თავიდან, ახალი მიზანსცენებით“ — ვიძლეოდი განკარგულებას. მაგრამ დაბნეული მსახიობები გაოცებით მიყურებდნენ და ვერ მოესაზრებინათ, სად დამჯდარიყო, ან საით წასულიყო თითოეული მათგანი.

„ახლა რა ვქნათ?“ — იბნეოდა ერთი.

„ახლა საით წავიდე? — კითხულობდა მეორე.

„ეს ფრაზა როგორ უნდა წარმოვთქვა?“ — მომმართავდა მესამე, რომელსაც აპლომბის ყოველგვარი ნიშანწყალი დაჰკარგოდა და უბრალო სცენისმოყვარეს დამსგავსებოდა.

ასე ნიადაგგამოცლილნი, ისინი იძულებულნი იყვნენ მთლიანად მომნდობოდნენ და მეც სცენისმოყვარეების მსგავსად წარვმართავდი მათ მუშაობას. მსახიობებს ეს არ მოსწონდათ და ჩემსა და მათ შორის თითქოს შავმა კატამ გაირბინა.

სპექტაკლმა ცუდად ჩაიარა, რადგან მსახიობებს დრო არ ეყოთ ძველის დასავიწყებლად და ახლის შესათვისებლად. მე მათ ვერაფერი ვასწავლე, მხოლოდ დავურღვიე ის, რაც აწყობილი ჰქონდათ. მათ კი, პირიქით, ბევრი რამ მასწავლეს. საკუთარ თავზე გამოცადე, რას ნიშნავს მსახიობთა ჭორები, წვალება, დაცინვა, კარგად გავიგე აგრეთვე, რომ საუკუნოვანი ტრადიციების დანგრევა ბევრად უფრო ადვილია, ვიდრე ახლის შექმნა.

ამრიგად, ნამდვილ მსახიობებთან მუშაობის ჩემი პირველი ცდა წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.

მეორე ცდა შედარებით უკეთ დამთავრდა. იმ დროს ერთმა ძალზე ცნობილმა ანტრეპრენიორმა, დიდი ნიჭის, ინტუიციისა და გამოცდილების მქონე ადამიანმა, სოლოდოვნიკოვის უზარმაზარ თეატრში ჰაუპტმანის იმხანად ძალზე გახმაურებული პიესის „ჰანელეს“ დასადგმელად მიმიწვია. ეს დიდგმა მზადდებოდა ნიკოლოზ II-ის მეფედ კურთხევის დროისათვის. ამოცანა ძალზე საპასუხისმგებლო იყო, რადგან ჩემს ნამუშევარს ნახავდნენ და შეამოწმებდნენ

არა მარტო პროვინციელები, არამედ უცხოელებიც. გარდა იმისა, რომ ფართო საზოგადოებისათვის უნდა გამეცნო თავი, ერთი ფარული მიზანიც მქონდა. მსურდა მუშაობაში შემემოწმებინა სახელგანთქმული ანტრეპრენიორი.

იქნებ სწორედ ეს არის ის დირექტორი, რომელსაც ასე ვეძებმეთქი.

ეს ამბავი ხდებოდა დიდმარხვას, იმ დროს, როცა მოსკოვში, მსახიობთა ბირჟაზე თავს იყრიდნენ ახალი სეზონისათვის კონტაქტების გასაფორმებლად პროვინციებიდან ჩამოსული მსახიობები. მიმიწვიეს ახალი დასის შესადგენად საჭირო მსახიობთა გასინჯვაზე. ზუსტად დროზე გამოვცხადდი დანიშნულ ადგილას და ალმოვჩნდი ახლად დაცლილ მალაზიაში, რომელიც სასწრაფოდ მიეტოვებინა გაკოტრებულ ვაჭარს. ნაგავი, ძველმანები, ქალალდები, დამტვრეული თაროები და ყუთები, სახელურებ და ზურგმომძვრალი სავარძლები, საგალანტერიო საქონლის ძველი რეკლამები, ზევით მიმავალი ხვეული კიბე, დაბალჭერიანი საკუჭნაო ჭუჭყიანი ფანჯრით, გამოტენილი ათასგვარი ყუთით, აქ, ცარიელ ყუთებზე ისხდნენ ჩვენი მომავალი ანტრეპრენიორი და მისი თანაშემწეები. ქვემოდან ამოდიოდნენ ვიღაც ლატაკი, ჩამოფლეთილი, უსუფთაო ადამიანები, რომელთაც „შენ“-ობით მიმართავდნენ:

„ასწიე, ფეხი მაჩვენე, — ეუბნებოდა თანაშემწე ვიღაც ახალგაზრდა ქალს. — გაიმართე, მოტრიალდი“.

დაბნეულმა ქალიშვილმა გაიხადა ქურქი და შეეცადა, გაყინულ ოთახში რაც შეიძლება გამართულად დაეჭირა თავი.

„ხმა გაქვს?“.

„მე დრამის მსახიობი ვარ, არა ვმღერი...“

„ჩაწერე მათხოვრებში“, — გადაწყვეტდა ანტრეპრენიორი.

„მეძავებშიც შეიძლება“, — დაიცვა ქალი თანაშემწემ და მისი გვარი თავშესაფრის მობინადრეებში შეიტანა.

ახალგაზრდა მსახიობმა ოდნავ დაუკრა თავი და გავიდა. უნდოდათ სხვების გამოძახება, მაგრამ, შევაჩერე, მივხურე კარი და ვთხოვე მოესმინათ.

„ბატონებო, — დავიწყე რამდენადაც შემეძლო გულთბილად, და ვირიდებით, — მაგრამ მე ასე მუშაობას ვერ გავაგრძელებ, როგორ ფიქრობთ, შეიძლება ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე მუშაობა ერთად? თუ ესთეტიკას აქვს თავისი მოთხოვნები, რომლის შეუსრულებლობაც დაუშვებელია, თუნდაც მინიმალურ ფარგლებში? ასე ხომ ესთეტიკაც აღარაა ესთეტიკა. არათუ ესთეტიკის, ყველაზე დაბალი კულტურის სულ მცირე მოთხოვნაა სისუფთავე.

უბრძანეთ, გაიტანონ ეს ნაგავი, გადაყაროს, რაც უვარგისია, გარეცხონ იატაკები, ფანჯრები, გაათბონ შენობა, დადგან ყველაზე იაფი ვენური სკამები და უბრალო სუფრაგადაფარებული მაგიდა, მოიტანონ მელანი და კალამი, რომ შეგვეძლოს წერა მაგიდაზე და არა კედელზე, როგორც ახლა ვაკეთებთ. როცა ყოველივე ეს მოგვარდება, სიამოვნებით მოვკიდებ ხელს ჩემთვის ძალზე საინტერესო საქმეს, ჯერჯერობით კი არ შემიძლია, რადგან გული მერევა. და აი, კიდევ ერთი პირობა: თქვენა ხართ დირექტორი იმ დაწესებულებისა, რომელსაც განათლება შეაქვს საზოგადოებაში, მსახიობები კი თქვენი უახლოესი კულტურული ინაშემწენი არიან. დაიმახსოვრეთ ეს და ნუღარ გავაგრძელებთ მათთან საუბარს ისე, თითქოს საქმე გვქონდეს მეძავებთან ან მონებთან და არა ადამიანებთან, რომელნიც ღირსნი არიან მაღალი წოდების ტარებისა. თუ ყოველივე, რაც გითხარით, არ გეწყინათ, და პირიქით, ჩემი სიტყვები გაგამხნევებთ კეთილშობილური, კარგი საქმის წამოწყებისათვის, მომეცით თქვენი ხელი და დავემშვიდობოთ შემდეგ შეხვედრამდე, ხოლო თუ ჩემმა ნათქვამმა შეუარაცხგყოთ, სამუდამოდ დავემშვიდობოთ ერთმანეთს".

მე არ შევმცდარვარ. ანტრეპრენიორი მგრძნობიარე, წესიერი ადამიანი იყო. იგი გაწითლდა. დაბნეულმა, თავში ხელი შემოიკრა და ჩაიბურტყუნა: „მე, ბებერ სულელს, აქამდე როგორ არ მესმოდა ეს!"

იგი გადამეხვია და ჩვენ ერთმანეთს დავემშვიდობეთ.

მეორედ რომ მივედი, შენობა გამთბარი დამხვდა, ყველაფერი წკრიალებდა. ორივე სართული ისე მოეწყოთ, როგორც ოპერეტებში აწყობენ ხოლმე სასახლის ოთახებს. თეატრალური ტრაფარეტით მოხატული მდიდრული პორტიერები, ოქროს ფოჩები, ოქროთი და ვერცხლით მოვარაყებული სკამები, ხავერდისა და აბრეშუმის სუფრები, მუყაოს ბუტაფორიული ვაზები, ასეთივე სათები, მაგიდებზე ხალიჩები, ტოლჩა, ჭიქები, საფეიფლეები და მსახიობებისათვის მომზადებული ჩაი. ზედა ოთახი ნამდვილ დირექტორის კაბინეტად ქცეულიყო. ამგვარი გარდასახვით გაოცებული მსახიობებიც სწრაფად იხდიდნენ თავიანთ ჟურნებს, ცდილობდნენ წვლილი შეეყვანათ გარეგნობა, ტანსაცმელი, თმა, და თაკი დაეჭირათ ისე, როგორც ამას მიჩვეულები იყვნენ სცენაზე, ესპაიელ გრანდთა როლების შესრულებისას. მართალია, ამ სასტუმრო ოთახის ბონტონი სრულიად სხვაგვარ ელფერს ატარებდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მიზანი მაინც მიღწეული იყო — შესაძლებელი გახდა ადამიანებთან ადამიანური საუბარი.

გახურდა მუშაობა, ყველა ძარგ გუნებაზე იყო, ირგვლივ ყოველივე რაღაც ახალსა და უჩვეულოს ჰპირდებოდა პროვინციის თეატრების უწესრიგობათაგან გადაღლილსა და ჭანცგაწყვეტილ მსახიობებს. როგორც ჩანდა, პოპულარობას ვიხვეჭდი, ყველა ცდილობდა, როგორღაც გამოეხატა ეს ჩემთან დამოკიდებულებაში, თეატრის შენობა, რომელიც მხოლოდ მომდევნო კვირიდან იყო ნაჭირავები, აბრკოლებდა მუშაობის დაწყებას; რეპეტიციები დავიწყეთ ამ დროებით შენობაში. მე, პირველ ყოვლისა, შეუცდომლად გავიზუთხე ყველა მსახიობის სახელი, მამის სახელი და გვარი. როგორი უნდა ყოფილიყო რომელიმე მესამეხარისხოვანი მსახიობისა ან უბრალო სტატისტის გაოცება, როცა მას, შესაძლოა, ცხოვრებაში პირველად სახალხოდ გვარით, სახელითა და მამის სახელით მიმართავდნენ! ადრე ხომ მონასავით ექცეოდნენ: „ეი, შენ, ყური მიგდე!“ ჩემი მხრივ ეს მოსყიდვა იყო. ამ ჭრთამით მე ყველა მსახიობის გული მოვიგე და ისინიც თავის მხრივ ძალზე ზრდილობიანად მექცეოდნენ.

დაიწყო რეპეტიციები. მუშაობის მანერა ყველასათვის ახალი ყოო. ამჯერად „რევიზორის“ გამოცდილებით დაბრძენებული, გფრთხილობდი და, ჩემ და ანტრეპრენიორის გასახარად, ყველაფერი ძალზე კარგად მიდიოდა. ის ჭათინაურით მავსებდა ადამიანებთან ურთიერთობის ჩემი, ვითომდა უჩვეულო უნარის გამო. მთელი ჩემი უნარი კი ის იყო, რომ მათ ვექცეოდი როგორც ჩვეულებრივ ადამიანებს.

ვავიდა ერთი კვირა. სოლოდოვნიკოვის თეატრი განთავისუფლდა. გადავედით თეატრის შენობაში და აქ ისევ დაგვხვდა ჭუჭყი, სიცივე და უწესრიგობა. მსახიობები იძულებულნი იყვნენ კვლავ დერეფნებში ეყიალათ გამოსვლის მოლოდინში და უსაქმობისაგან ერთმანეთის კილვასა და ჭორაობაში გართულიყვნენ. დისციპლინა წამსვე დაეცა. სინანულით ვიგონებდი მიტოვებულ მალაზიის შენობას. შექმნილი მდგომარეობის გამოსასწორებლად იძულებული გავხდი კვლავ „Coup d'état“[1] მოეწყო. მოვხსენი რეპეტიცია და თეატრიდან წასვლის წინ დავიბარე გადაეცათ ანტრეპრენიორისათვის, რომ კვლავ მოვაგონებდი ყველაფერს, რაც ვუთხარი ჭუჭყიან მალაზიაში, მერე რომ „სასახლის ოთახებად“ გადააქცია. გავიდა რამდენიმე დღე და ისევ მივიღე მიწვევა რეპეტიციაზე. ამჯერად თეატრი გამთბარი და გაწმენდილ-გასუფთავებული დამხვდა. ჩემთვის მოემზადებინათ და ოპერეტისათვის დამახასიათებელი ფუფუნებით მოეწყოთ ერთი კარგი ოთახი, მსახიობებისათვის ფოიე, მამაკაცებისა და ქალებისათვის ცალ-ცალკე,

მაგრამ ათადან და ბაბადან დამკვიდრებული ჩვეულების მიხედვით, ყველა მსახიობი როდი ხვდებოდა მოეხადა ქუდი. ხოლო, კულისების ატმოსფერო, როგორც ჩანს, წამლავდა მათ იმ საშინელი ჩვევებითა და აღვირახსნილობით, რომელსაც მე ვებრძოდი და რომელიც ხელს უშლიდა საქმისადმი გულწრფელ, ქეთილსინდისიერ დამოკიდებულებას. მაშინ ხერხი ვიხმარე. პიესას იწყებდა ძალზე ცნობილი და დამსახურებული მსახიობი — პროვინციის ყოფილი ვარსკვლავი, მას პატარა როლი ჰქონდა. მე მას ძღვმართე და ყველასაგან საიდუმლოდ ვთხოვე, განზრახ დაერღვია დისციპლინა, სცენაზე გამოსულიყო ქურქით. ქუდით, მაღალყელიან ფეხსაცმელებში, ჯოხით ხელში დაეწყო როლის ლუღლუღი, როგორც ეს ზოგიერთ თეატრში ხდება. მერე უმორჩილესად ვთხოვე ნება მოეცა ჩემთვის, ახალგაზრდა სცენისმოყვარისათვის, რომ ამ დამსახურებული მსახიობისათვის ეიმეცა მკაცრი შენიშვნა და დამესრულებინა იგი ბრძანებით, მიეხადა ქუდი, გაეძრო ქურქი, ფეხსაცმელები, რეპეტიცია ჩაეტარებინა მთელი ტონით და როლი წარმოეთქვა ზეპირად, რვეულის დაუხმარებლად. დამსახურებული მსახიობი იმდენად ინტელიგენტი და ჭკვიანი ადამიანი გამოდგა, რომ დათანხმდა ჩემს თხოვნას. ყველაფერი შესრულდა ისე, როგორც ჩაფიქრებული იყო. მე მას შევნიშნე ზრდილობიანად, მაგრამ თავდაჯერებით, ხმამაღლა და საკუთარი უფლების შეგნებით. ყველა მსახიობმა, რომელიც ამ ამბავს ესწრებოდა, უთუოდ გაიფიქრა: „თუ ახალგაზრდა რეჟისორი თავს უფლებას აძლევს ასე ელაპარაკოს დამსახურებულსა და პატივცემულ მსახიობს, რალას გვიზამს ჩვენ, ყველასათვის უცნობ ახალბედებს. თუ გავბედავთ და ხმა დავემორჩილებით?“

მსახიობები ყველაზე უფრო იმან გააკვირვა, რომ მეხუთე რეპეტიციიდან უკვე როლის ზეპირად ცოდნას მოვითხოვდი და რვეულში ჩახედვის უფლებას არ ვაძლევდი. მაგრამ მათ მოიკრიბეს ენერგია და შემდეგ რეპეტიციაზე ყველამ იცოდა თავისი როლი.

ჩემი მეორე „**coup d'état**“-ს შემდეგ რეპეტიციები თეატრის შენობაშიც აეწყო, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ გახარებულმა ანტრეპრენიორმა სმა დაიწყო და ზომაზე მეტად მოურიდებლად ეპირა თავი. შემდეგ ერთი მსახიობი გამოცხადდა შეზარხოშებული, მეორეზე ეჭვი მეპარებოდა, რომ სვამდა.

ჩვენს საქმიანობას ისე შეეყარა ნიადაგი, რომ ვგრძნობდი, საჭი-

---

[1] „სახელმწიფო გადატრიალება“ (ფრანგ.); ამ შემთხვევაში — გადამწყვეტი ღონისძიება.

რო იყო მესამე „coup d'état“. იძულებული გავხდი, კვლავ შემეწყვიტა რეპეტიცია, მსახიობებთან ბოდიში მომეხადა ჩაშლილი სალამოსათვის და შინ წავსულიყავი. უსიტყვო წყენა ყოველთვის უფრო იდუმალი და საშიშია. იმავე სალამოს ანტრეპრენიორს გადაჭრილი უარი შევუთვალე იმ პატივზე, რომლის ღირსიც მან გამხადა, და განვუცხადე, ასეთ პირობებში, ე. ი. თუ ლოთობას დაუშვებდა თავად ანტრეპრენიორი, ვერავითარ შემთხვევაში ვერ გავაგრძელებდი მუშაობას. ვიცოდით, რომ მას გამოსავალი არ ჰქონდა, რადგან ამ საქმეში დააბანდა მთელი ქონება, ვალებში იყო და, რადგან ამ საქმეში დააბანდა მთელი ქონება, ვალებში იყო ჩაფლული და ვერც ვერავის სთხოვდა დახმარებას. როგორც მიამბეს, ანტრეპრენიორმა მიმართა მედიცინას, და საერთოდ, მეცნიერებისათვის ცნობილი ყველა ღონე იხმარა, რათა გამოფხიზლებულიყო, შეეწყვიტა გაბმული ლოთობა და სათანადო იერი მიეღო. სუფთა, გამოწკეპილი, სუნამონაპკურები გამომეცხადა ერთხელ და მეფიცებოდა ყველაფერს, რაც მოხდა, აღარ განმეორდებაო. მაშინვე დავეთანხმე და სალამოს უკვე რეპეტიციაზე ვიყავი.

პიესაში „ჰანელე“ თავდაპირველად ასახულია რომელიღაც თავშესაფარში მყოფი მათხოვრებისა და მეძავების ცხოვრება. ეს ყოფა ავტორს დახატული აქვს ძალზე მართლად, თითქმის ნატურალისტური გამომსახველობით. მეორე მოქმედებიდან პიესის ტონი მთლიანად იცვლება. ნატურალიზმი გადადის ფანტასტიკაში. ჰანელე, რომელიც პირველ მოქმედებაში კვდება, მეორე მოქმედებაში შორდება სხეულს, რეალურ ცხოვრებას და გადადის მარადისობაში. მისი ამხანაგები, თავშესაფარში რომ უხეში მათხოვრები იყვნენ, ამ მათხოვართა აჩრდილები ხდებიან, იქცევიან ნაზ, ალერსიან, კეთილ ქმნილებებად და ჰანელეს მიმართ სიტლანქეს სიყვარულით ცვლიან. თვით მიცვალებული ზღაპრულ მეფის ასულად იქცევა. იგი მინის კუბოში წევს.

რეპეტიცია ამ სცენით უნდა დაწყებულიყო: თეატრში გაცილებით ადრე მისული თავს ვიმტვრევდი, როგორ გადამექცია რეალური ადამიანები მათსავე აჩრდილებად. სცენა ჯერ არ გაენათებინათ. რომელიღაც დეკორაციიდან იატაკზე ეცემოდა საკმაოდ კაშკაშა მოლურჯო სინათლის შუქი, რომელიც იდუმალებით სავსე განათებას ქმნიდა; კედლები ბუნდოვნად მოჩანდა, სხვა ყველაფერი სიბნელეში ჩაძირულიყო. მსახიობები რეპეტიციაზე იკრიბებოდნენ. ჯგუფდებოდნენ სცენაზე, საუბრობდნენ, მოძრაობისას ხშირად ჰკვეთდნენ სინათლის ჭავლს, რის შედეგადაც მათი გასწვრივი, წაგრძელებული ჩრდილები იატაკზე წვებოდნენ და კედლებსა და ჭერზე მიცოცავდნენ. როცა ადამიანები მოძრაობდნენ, მათი

სხეულები სილუეტებს ჰგავდა, ხოლო ჩრდილები დაჭროდნენ, ხვდებოდნენ ერთმანეთს, შორდებოდნენ, ერთდებოდნენ. მერე კვლავ შორდებოდნენ. იხლართებოდნენ, ხოლო თვით მსახიობები იკარგებოდნენ მათ შორის და თვითონაც ჩრდილებს ემსგავსებოდნენ. ევრიკა! მივაგენი! ახლა მხოლოდ უნდა ჩამეწიშნა, სად და როგორ გადის სინათლის ზღვარი, რადგან სცენაზე შემთხვევით შენიშნულის გამეორება ხშირად შეუძლებელი ხდება ხოლმე. დავუძახე ელექტროტექნიკოსს და მასთან ერთად ჩავიწიშნე ყველაფერი: სინათლისა და ნათურის ძალა, პირობითი ნიშნით აღვნიშნე სინათლის საზღვარი, შემოვხაზე იატაკზე მისი მდებარეობის ადგილი. ახლა ამ ტრიუკისათვის შესაფერი მსახიობთა თამაში უნდა მომეფიქრებინა, მაგრამ ეს ადვილი საქმე იყო, რადგან სინათლის ეფექტი თვითონვე მიკარნახებდა ყველაფერს. მე მათ ვასწავლე ლაპარაკი და მოძრაობა ისე, როგორც ჩვენ ეს სიზმარში ან ავადმყოფობისა და მალალი სიცხის დროს გვესახება, როცა გვაბოდებს და გვეჩვენება, რომ ყურში ვიღაც რაღაც სიტყვებს ჩაგვჩურჩულებს... სიტყვის გაწყვეტა და შეჩერება... ხანგრძლივი პაუზა... ყველაფერი შექანდება... თითქოს სუთქავს... კვლავ ნელი, წყვეტილი საუბარი, ზოგიერთ სიტყვაზე ხმის აწევა — ზეალმავალი და დალმავალი ქრომატული გამა... და კვლავ პაუზა... გარიდება... მოულოდნელი ჩურჩული... იატაკსგართხმული მათხოვრების ნელი, მონოტონური რხევა... მოძრავი ჩრდილები კედლებსა და ჭერზე... უეცრად ბლოკის ხმაურიანი ჭრიალითა და საგდულის ჩხარუნით იღება შემოსასვლელი კარი... ისმის შემოსული მათხოვრის უსიამოვნო, წივანა ხმა, ისეთი, მალალი სიცხის დროს რომ ჩაგვესმის ხოლმე რაღაც შინაგანი ბიძგისაგან:

„უჰ, როგორ ყინავს!“ — გაიწივლა ამ ხმამ და მწვავე ტკივილად ჩაესო გულში მსმენელებს. უცებ, თითქოს ყველაფერი გამოფხიზლდა, მძლავრად აბორგდა სცენა. ჩრდილები დაჰქროდნენ, ყველაფერი აირია ისე, როგორც თავბრუდახვევის დროს გვეჩვენება, მერე ყველაფერი ისევ მშვიდდებოდა. იყინებოდა, ჩერდებოდა ბარბაცით და იწყებოდა ხანგრძლივი გულისწამღები პაუზა... მერე ვიღაცის ხმა ნაზად, თითქმის ჩურჩულით, კვნესითა და ტირილით წარმოთქვამდა:

„ჰანელე! ჰა-ა-ანელე!“

ძლიერი ქრომატული ამოიხვრა, მერე კი ინტონაციის ისევე მკვეთრი, ქრომატული დაცემა — უიმედო ჩურჩული:

„ჰანელე მოკვდა!“

ჩრდილების გუნდი შეირხა, ისმის ქალწულის ნაზი ტირილი ბებრული ქვითინი, კვნესა...

ამ დროს ყველაზე შორეული საპირფარეშოდან მომღერალი ტენორი ძალზე მაღალი, გამოკვეთილი ხმით გაჰკიოდა:

„ბრო-ლი-ს კუ-უ-ბოს მო-ა-სვენე-ბენ“...

მას ხმა უკანკალებდა, რადგან მომღერალს ბეჭებში ხელს ჰკიდებდნენ და ფრთხილად ანჯღრევდნენ. რამდენიმე წუთის განმავლობაში მისტიკური მომღერლის შორეული, დარბაზში ძლივსგასაგონი ყვირილის შემდეგ ოთახში ლანდები აფორიაქდებოდნენ და ჩურჩულით იმეორებდნენ იმავე ფრაზას, ოღონდ ყველა შიშინა მსტვინავი სონორული თანხმოვნების გამოყოფით:

„ბრრრროლლლლის კკკუბოსსსს მოასვენებენ!“

ეს სტვენა და შიშინი იწყებოდა ჩუმად, თანდათან მაღლდებოდა და ძლიერდებოდა ბრბოს უწესრიგო მოძრაობის გაძლიერებასთან ერთად. მერე ახლოვდებოდა, ე. ი. შორეული საპირფარეშოებიდან გამოდიოდნენ სცენაზე, კულისებში, სადაც ასეთივე შიშინითა და სტვენით იწყებდა ლაპარაკს ყველა სტატისტი. როცა შიშინი და სტვენა ფორტემდე აღწევდა, მათ აჰყვებოდა მთელი გუნდი. გუნდის მერე იწყებდნენ მუშები და ორკესტრის ზოგიერთი წევრი, რომელთაც თავაზიანად ისურვეს დაგვხმარებოდნენ. შედეგად მივიღეთ გრანდიოზული შიშინი, შეერთებული ლანდების რალაც კოშმარულ, თავბრუდამხვევ მოძრაობასთან. ამ დროს შუა სცენაზე გამოჰქონდათ მძლავრად განათებული მინის კუბო როშელშიც ზლაპრული მეფის ასულის კაბაში გამოწყობილი ჰანელე იწვა. მეორე ჰანელე კვლავ წინა პლანზე რჩებოდა, მათხოვრულად ჩაცმული, მიცვალებულივით უძრავად იწვა. კუბოს გამოჩენის შემდეგ ყველაფერი თანდათან რიხდებოდა. ლანდები უძრაობასა და ნელ რხევა-ქანაობას უბრუნდებოდნენ, იწყებოდა დიდი პაუზა.

ამ დროს, სრულიად მოულოდნელად, ვიღაცის ნამთვრალევმა ბანმა, საკმაოდ ხმადაბლა, მაგრამ მკვეთრად და გარკვევით, წარმოთქვა დაბალი ხმით, ძალზე უბრალოდ, ყოველგვარი პათოსის გარეშე, თითქოს სიზმრად გაგონილი სმენითი ჰალუცინაცია ყოფილიყო:

„ბროლის კუბოს მოასვენებენ!“

ისე შევკრთით, ძარღვებში ელექტროდენმა დაგვირბინა. მე ანტრეპრენიორი და თეატრში მყოფი კიდევ რამდენიმე მგრძნობიარე ადამიანი შიშით ადგილებიდან წამოვცვივდით. ანტრეპრენიორი ჩემკენ მორბოდა:

„რა არის? ეს ხომ გენიალურია?! უნდა დავიძახსოვროთ! უნდა დავტოვოთ! უნდა გავიმეოროთ!“

მე და ანტრეპრენიორი გავექანეთ სცენისაკენ, რათა გადაგვეკოცნა ახალი გენიოსი, რომელმაც ასეთი ჯადოსნური ეფექტი შექმნა. გენიოსი უგონოდ გალეშილი რეჟისორის თანაშემწე აღმოჩნდა. საბრალომ იცოდა, რომ ჩვენს დაწესებულებაში სმა სასტიკად აკრძალული იყო და როცა მიხვდა, თავი გავეციო, შეშინებულმა დატოვა თეატრი და გაიქცა. რამდენს არ ვეცადეთ შემდეგში შეგვექმნა იგივე ეფექტი, როგორ არ ათრობდა მას ანტრეპრენიორი, იგი ველარ ბედავდა მთვრალი მოსულიყო თეატრში. მას შემდეგ ყოველთვის ფხიზელი მოდიოდა, რაც ხელს უშლიდა გაემეორებინა შთაგონების წუთები.

მისი იმედი რომ დაკარგა, ანტრეპრენიორმა საეკლესიო გუნდში მიაგნო ოქტავას. გასინჯეს ფხიზელი, არაფერი გამოვიდა, ანტრეპრენიორმა დაუწყო დათრობა. ბგერა კარგი გამოვიდა. მაგრამ ვერაფრით ვერ მოახერხა ფრაზის დროზე წარმოთქმა, ყოველთვის ან აგვიანდებოდა, ან სიმთვრალისაგან გონებაარეული სრულიად შეუფერებელ სიტყვებს ამბობდა. მაგრამ მასთან ერთად სმა იწყო თვითონ ანტრეპრენიორმაც. ეს რომ შევნიშნე, ენერგიულად გავილაშქრე „გენიალური მონასმის“ წინააღმდეგ. ანტრეპრენიორი დამეთანხმა, მაგრამ სმა არ შეუწყვეტია და თავი მოიკვადმყოფა. მეც თავი მოვიკატუნე, თითქოს დავიჯერე მისი ავადმყოფობა, მაგრამ ყველა ახლობელი გავაფრთხილე, ავადმყოფი ანტრეპრენიორი თეატრში არამც და არამც არ გამოეშვათ. ის კი ამ დროს თურმე მთელ სახლს იკლებდა ყვირილით, ღვინოს ხელოვნების სიყვარულით ვსვამ, ჩემ გარდა არავის შეუძლია იმ გენიალური მონასმის შესრულებაო.

„ოტელო“

შემდეგი ჩვეხი დადგმა იყო ტრაგედია „ოტელო“, მაგრამ ვიდრე ამ დადგმაზე ვიტყოდე რამეს, მინდა მოვიგონო შთაბეჭდილებები, რომლებმაც ხელი შეუწყო ჩემს არჩევანს. ეს იყო უდიდესი შთაბეჭდილებები, ძალზე მნიშვნელოვანი არა მარტო იმ მომენტისათვის, როცა მე ოტელოს ვთამაშობდი, არამედ მთელი ჩემი შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის.

მოსკოვი თავისი ჩამოსვლით გააბედნიერა ტრაგიკოსთა მეფემ, სახელგანთქმულმა ტომაზო სალვინიმ. თავისი დასით იგი თით-

მის მთელი მარხვის განმავლობაში თამაშობდა დიდ თეატრში. დგამდნენ „ოტელოს“.

უნდა ვალიარო, თავდაპირველად ცივად განვეწყვე გასტროლიორის მიმართ. უთუოდ იგი არც აპირებდა თავიდანვე მაყურებელთა ყურადღების მიპყრობას, წინაალმდეგ შემთხვევაში, რალა თქმა უნდა, მოახერხებდა ამას ერთი გენიალური მონასმით, როგორც ეს შემდეგ ეპიზოდში — სენატის სცენაში მოხდა. სურათის დაწყებას ახალი არაფერი მოუტანია. მე მხოლოდ კარგად დავაკვირდი მის ტანს. კოსტუმს, გრიმს. ვერ ვიტყვი, რომ მათში რაიმე განსაკუთრებული შემენიშნოს. კოსტუმი არ მომწონდა, არც მაშინ, არც შემდეგ. გრიმი... გრიმი კი, მე მგონი, მას საერთოდ არ ჰქონდა. ეს იყო სახე გენიოსისა, რომელსაც, ვინ იცის, იქნებ არც სჭირდებოდა გრიმქვეშ დამალვა. მას ჰქონდა დიდი, წინ წამოწეული ულვაშები, პარიკსაც მეტისმეტად ეტყობოდა, რომ პარიკი იყო. ძალზე დიდი, მძიმე. თითქმის სქელი ტანი, მუცელზე ახორხლილი დიდი ლობაში. მომუჭავდა ხელს — სულს ვლაფავდით, გახსნიდა, სითბოს შემოგვაფრქვევდა — ვნეტარებდით. მის ხელთ ვიყავით სამუდამოდ, სიკვდილამდე. ჩვენ უკვე ვიცოდით, თუ ვინ იყო ეს გენიოსი, როგორი იყო და რა იყო მისგან მოსალოდნელი.

მე აქ არ დავიწყებ იმის აღწერას, თუ როგორ ასრულებდა სალვინი ოტელოს როლს, როგორ ხსნიდა ჩვენ წინაშე მისი შინაგანი ბუნების მთელ სიმდიდრეს, როგორ მივყავდით თანდათან იმ კიბის ყველა საფეხურზე, რომლითაც ოტელო ეჭვიანობის ჯოჯოხეთურ სამყაროში ეშვებოდა. თეატრალურ ლიტერატურაში შემონახულია საკმაოდ ბევრი ჩანაწერი, რომელთა მიხედვითაც შეიძლება წარმოიდგინოთ ეს არაჩვეულებრივად უბრალო და ნათელი, ესმშვენიერი, განუმეორებელი და დაუვიწყარი სახე სალვინი-ოტელოსი. ერთს ვიტყვი, ჩემთვის მაშინვე ნათელი გახდა, სალვინის

ოტელო იყო მონუმენტი, ძეგლი, რომელიღაც მარადიული კანონის ხორცშესხმა.

პოეტს უთქვამს: „ნაწარმოები უნდა იქმნებოდეს სამარადისოდ, ერთხელ და სამუდამოდ!“ სალვინის შემოქმედებაც ასეთი იყო, იგი ქმნიდა „სამარადისოდ, ერთხელ და სამუდამოდ“.

საოცარია, მაგრამ, როცა სალვინის ვუყურებდი, რატომღაც გამახსენდა როსი, დიდი რუსი მსახიობები, რომელთაც მე იმ პერიოდში ვხედავდი სცენაზე. ვგრძნობდი, რომ მათ შორის იყო რაღაც საერთო, რომ მათ ანათესავებდა რაღაც ჩემთვის ნაცნობი რამ, რაც მხოლოდ ძალზე დიდ მსახიობებში შემინიშნავს. რა იყო ეს?

მე თავს ვიმტვრევდი, მაგრამ პასუხი ვერ მომენახა.

და ისევე, როგორც თავის დროზე, თვალს ვადევნებდი მეინინგენელებს და მსურდა გამეცნო ისინი მათს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ახლაც მინდოდა გამეგო, რას აკეთებდა კულისებში სალვინი და ვეკითხებოდი ყველას, ვისთანაც კი ხელი მიმიწვდებოდა.

ამაღელვებელი იყო სალვინის დამოკიდებულება თავისი მოვალეობისადმი. სპექტაკლის დღეს იგი დილიდანვე ღელავდა, ზომიერად ჭამდა. შუადღის ტრაპეზის შემდეგ განმარტოვდებოდა და არავის ალარ იღებდა. სპექტაკლი იწყებოდა რვა საათზე, სალვინი კი თეატრში მოდიოდა ხუთი საათისათვის, ე. ი. სპექტაკლის დაწყებამდე სამი საათით ადრე. შედიოდა საპირფარეშოში, იხდიდა ქურქს, მერე გამოდიოდა და სცენაზე დააბიჯებდა. თუ ვინმე მივიდოდა, ემუსაიფებოდა, მერე გაშორდებოდა, ჩაფიქრდებოდა, დადგებოდა უბრად, ისევ ჩაიკეტებოდა თავის საპირფარეშოში. ცოტა ხნის შემდეგ კვლავ გამოდიოდა საგრიმიორო კურტაკში ან ხალათში ჩაცმული. სცენაზე ცოტას რომ გაივლიდა, რომელიმე ფრაზაზე ხმას მოსინჯავდა, გააკეთებდა რომელიმე ჟესტს, როლისათვის საჭირო რომელიღაც ხერხის შესამოწმებლად, კვლავ საპირფარეშოში შევიდოდა და იკეთებდა მავრის საერთო ტონს, იწებებდა წვერს. გარეგნობას რომ შეიცვლიდა და როგორც ჩანს, შინაგანადაც შეიცვლებოდა, ის კვლავ გამოდიოდა სცენაზე შედარებით მსუბუქი, ახალგაზრდული ნაბიჯით. იქ უკვე იკრიბებოდნენ მუშები, დგამდნენ დეკორაციებს. სალვინი ესაუბრებოდა მათ.

ვინ იცის, იქნებ ამ დროს მას თავი წარმოედგინა საკუთარ ჯარისკაცებს შორის, რომლებიც მტრისაგან თავის დასაცავად ბარიკადებს ან ფორტიფიკაციებს აგებდნენ. მისი ძლიერი ტანი, სარკმლის პოზა, ყურადღებიანი მზერა თითქოს ამართლებდნენ ამ ვარაუდს. სალვინი ისევ მიდიოდა თავის ოთხში და ისევ ბრუნდებო-

და ჯერ ოტელოს პარიკსა და ქვედა ხალათში, მერე სარტყელშემორტყმული და ქაუჭა ხანჯლით შეიარაღებული, მერე თავშებურვილი და ბოლოს, სარდლის მთლიან სამოსელში გამოწყობილი. ყოველ გამოსვლაზე ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს იგი არა მარტო გრიმს იკეთებდა და ტანზე იცვამდა, არამედ შესაბამისად ემზადებოდა შინაგანად და თანდათანობით საჭირო საერთო განწყობილებას იქმნიდა. თავისი არტისტული სულის ამ რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი მოსამზადებელი დეტალებით სალვინი თითქოს ოტელოს სხეულდ იქცეოდა.

ასეთი მოსამზადებელი მუშაობა სჭირდებოდა ყოველი სპექტაკლისათვის ამ გენიოსს, მაშინ, როცა როლი რამდენიმე ასეულჯერ ჰქონდა შესრულებული, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ათი წელი მოახდომა ამ როლის მომზადებას. ტყუილად როდი აღიარებდა სალვინი, მხოლოდ მეასე თუ მეორასე სპექტაკლის შემდეგ შევიგენი, რას წარმოადგენს ოტელოს სახე და როგორ უნდა მეთამაშა იგიო.

სწორედ სალვინიზე შეგროვილმა ამ ცნობებმა მოახდინა ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება და თავისი ბეჭედი დაასვა მთელ ჩემს შემდგომ შემოქმედებითს ცხოვრებას.

მას შემდეგ, რაც სალვინი ვნახე, ოტელოს როლზე ოცნება განუყრელად თან მდევდა. მაგრამ, როცა, ერთ-ერთი მოგზაურობის დროს, ვენეციას ვეწვიე, მავრის როლის შესრულების სურვილი დაუძლეველი გახდა.

ვენეციის არხებში გონდოლებით სეირნობისას უკვე ვიცოდი, რომ სანუკვარ როლს უახლოეს სეზონში შევასრულებდი.

მე და ჩემი მეუღლე დილიდან საღამომდე ვენეციის მუზეუმებში დავდიოდით, ვეძებდით ძველებურ ნივთებს, ფრესკებიდან ვიხატავდით კოსტუმებს. ვყიდულობდით მოწყობილობის ცალკეულ ნაწილებს, ფარჩას, ნაქარგებს, ავეჯსაც კი.

იმავე მოგზაურობის დროს პარიზში მომიხდა ყოფნა. აქვე მინდა ვიამბოთ ერთ შემთხვევითს შეხვედრაზე.

პარიზის რომელიღაც საზაფხულო რესტორანში დავინახე ეროვნულ ტანსაცმელში ჩაცმული ახალგაზრდა ულამაზესი არაბი და გავიცანი იგი. ნახევარი საათის შემდეგ მე უკვე ცალკე კაბინეტში სადილით ვუმასპინძლდებოდი ჩემს ახალ მეგობარს. როცა არაბმა შეიტყო, რომ მისი კოსტუმი მაინტერესებდა. მაშინვე გაიხადა ზედა ტანსაცმელი, რათა ჩვენ იმის მიხედვით თარგი აგვეჭრა. არაბისაგან გადავიღე აგრეთვე რამდენიმე პოზა, რომლებიც ტიპური მეჩვენა. მერე შევისწავლე მისი მოძრაობები. შინ, სასტუმროს

ნომერში რომ დავბრუნდი, თითქმის მთელი ღამე სარკის წინ გავატარე. ვიხვევდი ათასგვარ ზეწრებსა და პირსახოცებს, რათა შემექმნა ტანადი მავრის სახე, თავის სწრაფი მოძრაობით, დამფრთხალი ქურციკის მიმოხვრით, მსუბუქი მეფური ნაბიჯით, თანამოსაუბრისაკენ ხელისგულებით მიშვერილი ბრტყელი ხელის მტევნებით.

ამ შეხვედრის შემდეგ ოტელოს სახე ჩემს შეგნებაში გაორდა სალვინისა და ახალგაცნობილ ულამაზეს არაბს შორის.

მოსკოვში დაბრუნების შემდეგ დავიწყე სპექტაკლისათვის მზადება. მაგრამ ბედი არ მწყალობდა. ერთ დაბრკოლებას მეორე მოსდევდა. პირველ ყოვლისა, ჩემი მეუღლე გახდა ავად და იძულებული ვიყავით დეზდემონას როლი სხვა სცენისმოყვარისათვის გადაგვცა; მაგრამ მან ცუდად გამოამჟღავნა თავი, გაგვიამპარტავნდა. ამიტომ დავსაჯეთ, როლი წავართვით.

„უმალ სპექტაკლს გავაფუჭებ, ვიდრე დავუშვებ მსახიობთა ჭირვეულობას ჩვენს წმინდა საქმეში“.

როლი გადავეცი ერთ მშვენიერ ქალიშვილს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი გარეგნობა შეეფერებოდა დეზდემონას სახეს. ამ ქალს აქამდე საერთოდ არ დაედგა ფეხი თეატრის სცენაზე.

„ყოველ შემთხვევაში, იმუშავებს და დამიჯერებს“, — ვმსჯელობდი მე დესპოტური სიჯიუტით, რაც იმ ხანებში დამეუფლა.

გარკვეული წარმატების მიუხედავად, რომლითაც მაშინ ვსარგებლობდით მაყურებელში, ჩვენი „საზოგადოება“ ძალზე ღარიბი იყო, რადგან ახალი გატაცება, მდიდრული დეკორაციები ნთქავდა მთელ შემოსავალს. იმ ხანებში ჩვენ საკუთარი შენობის დასაქირავებელი ფულიც კი არა გვქონდა. რეპეტიციები ტარდებოდა ჩემთან, იმ ერთადერთ პატარა ოთახში, რომლის დათმობაც შევძელი „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებისათვის“. რას ვიზამდით, როგორც გვიჭირდა, ისე გვიღირდა!

„ეს უკეთესიცაა! უფრო წმინდა ატმოსფერო იქნება ჩვენს პატარა წრეში!“

რეპეტიციები ტარდებოდა ყოველდღე და ღამის სამ-ოთხ საათამდე გრძელდებოდა. ოთახები ჩემს პატარა ბინაში პაპიროსის ქამლით იყო გაჟღენთილი. ყოველ საღამოს ჩემს სტუმრებს ჩაით ვუმასპინძლდებოდი. მოსამსახურე ქალი იღლებოდა და ბუზღუნებდა, მაგრამ ყველა ეს უსიამოვნებანი მე და ჩემს ავადმყოფ მეუღლეს უდრტვინველად გადაგვქონდა, ოღონდ ჩვენი საქმე არ ჩაშლილიყო.

მაგრამ, სიმართლე რომ ითქვას, პიესა ჩვენი წრის წევრებს შო-

რის ვერ გავანაწილეთ. არ გვყავდა იაგო, თუმცა „საზოგადოების“ ჯერა წევრი გავსინჯეთ ამ როლზე. იძულებული გავხდი, გარედან მოგვეწვია გამოცდილი მსახიობი. ისიც, დეზდემონას მსგავსად, მხოლოდ გარეგნულად შეეფერებოდა იაგოს როლს. კარგი სახე. ბოროტი კაცის ხმა და თვალები ჰქონდა. მაგრამ საოცრად მოუქნელი იყო და თითქმის ყოველგვარ მიმიკას მოკლებულ მის სახეს გაბოროტებისა ნიშანწყალი არ აჩნდა.

„როგორმე გამოვძვრებით! — ვამბობდი რეჟისორის თავდაჯერებით.

პიესა იწყებოდა შორეულ კოშკზე საათის რეკვით. ეს ბგერები, დღეს ასე ბანალური რომ გვეჩვენება, თავის დროზე შთაბეჭდილებას ახდენდა, შორით ისმოდა ნიჩბების ხმა (ჩვენ ეს ბგერაც გამოვიგონეთ), მოცურავდა გონდოლა, ჩერდებოდა, ქლარუნებდა ჯაჭვები, რომლითაც მას მოხატულ ვენეციურ ხიმინჯზე აბამდნენ; გონდოლა ნარნარად ირხეოდა წყალზე. ოტელო და იაგო თავიანთ სცენას ნავში მსხდომარენი იწყებდნენ, მერე გადმოდიოდნენ და თავს აფარებდნენ სასახლის კოლონადას, რომელიც დოჟების ვენეციური სასახლის მსგავსად იყო მოწყობილი. ბრაბანციოს განგაშის სცენაში მთელი სახლი ფეხზე დგებოდა, იღებოდა ფანჯრები, საიდანაც ნამძინარევი სახეები იცქირებოდნენ, იკრიბებოდნენ მცველები, მოსამსახურეები, გზადაგზა ისხამდნენ აბჯარს და უკან მისდევდნენ დეზდემონას გამტაცებლებს. ერთნი ხალხით სავსე გონდოლაში სხდებოდნენ და ხიდქვეშ მიცურავდნენ, დანარჩენები ხიდზე გარბოდნენ, უკან ბრუნდებოდნენ რაღაც დავიწყებული ნივთის ასაღებად და ისევ მირბოდნენ. შავკანიანის მიერ თეთრკანიანი არისტოკრატი ქალის გატაცებას, ჩვენს დადგმაში, დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებდით.

„წარმოიდგინეთ, ბრწყინვალე მთავრის სახლიდან ვინმე ოსძალო-თათარს ახალგაზრდა მთავრის ასული რომ მოეტაცა! რა ამბავი იქნებოდა მოსკოვში!“ — მითხრა ერთმა ნაკლებ ინტელიგენტმა მაყურებელმა, რომელმაც ჩვენი დადგმა ნახა.

სენატში დოჟი თავის ტრადიციულ ადგილას იჯდა, თავსაბურავსა და განიერ ფარფლებიან ოქროს ქუდში გამოწყობილი. სენატორებს თავზე პატარა შავი ქუდები ეხურათ, მხარზე ფარჩის განიერი ზოლები ეკეთათ და ტანსაცმელი ქათმის კვერცხისოდენა ძვირფასი თვლებით ჰქონდათ შებნეული. სხდომაზე დამსწრე პირებს სახეზე შავი ნიღბები ეკეთათ. საგულისხმოა დადგმის ეს შტრიხი: მიუხედავად იმისა, რომ ლამის სხდომაზე უცხო პირთა დასწრება აშკარა სისულელე იყო, მე არ შემეძლო უარი მეთქვა

ამ დეტალზე, რომელიც ვენეციაში ყოფნისას ჩავიწერე: რა ვუყოთ, თუ იგი ზედმეტი იყო პიესისათვის!

როგორ წარმოვთქვამდი მე ოტელოს ცნობილ მონოლოგს სენატის წინაშე? უბრალოდ ვყვებოდი. მე ხომ მაშინ არ ვიცნობდი სიტყვის, მეტყველების მხატვრულ გამოკვეთას. ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო გარეგნული სახე. გრიმი არ მივარგოდა, მაგრამ ტანით თითქოს არ ვიყავი უკმაყოფილო, ალმოსავლელი მეგობრის მიერ პარიზში მოწვამლული, მე მას ვბაძავდი. საკვირველია, მაგრამ, მიუხედავად როლის გარეგნობით, კოსტუმით გატაცებისა, სათაერო ბარიტონის ეშხს არ ავყოლილვარ. სალვინის მიერ შექმნილი სახე მიფარავდა მისგან. ამას გარდა, ალმოსავლურმა თავისებურებამ დამიცვა ძველი მავნე ჩვევებისაგან. არაბის სწრაფ მოძრაობებს, დინჯ სიარულსა და ბრტყელ ხელისგულებს იმდენად შევეთვისე, რომ პირად ცხოვრებაშიც კი ზოგჯერ თავს ვერ ვიკავებდი ამ მოძრაობებისაგან და ჩემდა უნებურად წამომცდებოდა ხოლმე. უნდა აღვნიშნო აგრეთვე იმ დროის სარეჟისორო დადგმისათვის ტიპური ხერხი მსახიობების ნაკლოვანებათა დასაფარად.

სენატის სცენის ფინალი. სენატორები დაიშალნენ. წავიდნენ ოტელო, დეზდემონა და ბრაბანციოც. მსახურნი სინათლეებს აქრობენ, ბნელ კუთხეში თაგვივით შეყუჟულა იაგო. სრული სიბნელე, სცენაზე მხოლოდ მსახურთა ორი ფარანი ბჟუტავდა მკრთალად, საშუალებას გვაძლევდა დაგვემალა იაგოს როლის შემსრულებლის გაყინული, არაფრისმთქმელი სახე, ამავე დროს მისი მშვენიერი ხმა სიბნელეში უფრო უკეთ ქღერდა და კიდევ უფრო შემზარავი გვეჩვენებოდა. ერთი გასროლით ორი კურდღელი მოვკალით: დავმალეთ ნაკლი და გამოვაჩინეთ მსახიობის კარგი მოცემები.

რეჟისორი მსახიობს ეხმარებოდა იმით, რომ მალავდა მას.

კვიპროსის ამბებშიც სიახლე შევიტანეთ იმ დროის კვალობაზე. დაიწყეთ იმით, რომ კვიპროსი სრულიადაც არ არის ვენეცია. როგორც ამას ჩვეულებრივ თეატრებში წარმოადგენდნენ. კვიპროსი — თურქეთია, დასახლებულია არა ევროპელებით, არამედ თურქებით. ამიტომ სახალხო სცენების მონაწილენი თურქული ტანსაცმლით გამოდიოდნენ.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ოტელო ჩამოვიდა კუნძულზე, სადაც ის-ის იყო ჩააქრეს აჯანყება. პატარა ნაპერწკალი და ყველაფერი თავიდან იფეთქებს. თურქები უბღვერენ გამარჯვებულებს. მებრძოლები დიდად მორიდებულნი არ გახლდნენ. ისინი ახლაც

არაფერს ეპუებოდნენ და თავს გრძნობდნენ, როგორც საკუთარ სახლში: მხიარულებდნენ, ლრეობდნენ თურქული ყავახანის მსგავს რომელიღაც შენობაში, შუა ავანსცენაზე, ორი ვიწრო აღმოსავლური ქუჩის კუთხეში რომ იდგა. ქუჩები თანდათანობით მაღლდებოდნენ სცენის სიღრმეში, ერთი — მარცხნივ, მეორე — მარჯვნივ. ყავახანიდან ზურნისა და სხვა აღმოსავლური საკრავების სევდიანი ჰანგები ისმოდა. იქ მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ისმოდა ლოთების ღრიანცელი. თურქები კი ჯგუფ-ჯგუფად დადიოდნენ ქუჩაში. ალმაცერად შესცქეროდნენ გახრწნილ ევროპელებს და უბეში დანებს მალავდნენ.

ეს ატმოსფერო რომ იგრძნო, იაგომ ჩაიფიქრა გაცილებით უფრო დიდი მასშტაბის ინტრიგა, ვიდრე ამას ჩვეულებრივ სცენაზე ასახავენ. საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ ერთმანეთს უნდა გადაჰკიდოს ორი ოფიცერი, რომლებიც გზას უღობავენ. მისი მიზანი უფრო დიდია, ისინი კუნძულის ახალი აჯანყების მიზეზნი უნდა გახდნენ. იაგომ იცის, რომ საკმარისია ერთი ნაპერწკალი, რათა აჯანყებამ ახალი ძალით იფეთქოს. ორი მთვრალის ჩვეულებრივ ჩხუბს იგი გაბერავს და დიდ მოვლენად აქცევს. თვითონაც დარბის და როდრიგოსაც აგზავნის ქუჩებში, რათა იყვიროს და ყველას ამცნოს, რაც მოხდა. იგი აღწევს მიზანს. აჯანყებულ კვიპროსელთა ბრბო უკვე მიიპარება მხიარული სახლისკენ ორი ქუჩით, ავანსცენაზე რომ ჰკვეთენ ერთმანეთს. უნდა დაერიონ გამარჯვებულებს და ბოლო მოუღონ მათ. ელავს კაუჭა ხანჯლები, ხმლები, აქა-იქ ჯოხებიც მოჩანს. თავდასხმის მოლოდინში ვენეციელები ავანსცენაზე მაყურებლისაკენ ზურგით ეწყობიან. ბოლოს მალულად მისული ბრბო აქეთ-იქიდან ეძგერება ვენეციელებს და ჩაღდება ბრძოლა. ბრძოლის შუაგულში შეიჭრა უშიშარი ოტელო. შეიარაღებული ვეება მახვილით, რომლითაც იგი თითქოს ჩეხდა მტერს. აქ, ამ ჯოჯოხეთურ ბრძოლის ველზე, შეიძლებოდა შეგეფასებინათ მისი საბრძოლო ნიჭი და გამბედაობა. შეიძლებოდა შეგეფასებინათ იაგოს სატანური ჩანაფიქრიც.

რა გასაკვირია, თუ კასიოს ნამოქმედარი, რომელმაც ასეთი კატასტროფული შედეგები გამოიღო, ოტელოს ძალზე დიდ დანაშაულად ეჩვენა. გასაგებია, რომ გასამართლებაც მკაცრი იქნებოდა და განაჩენიც — სასტიკი. ახლა პიესის კვანძი რეჟისორის მიერ მომზადებული იყო ფართო მასშტაბით. სანამ შეეძლო, იგი ეხმარებოდა მსახიობს თავისი დადგმით.

მესამე მოქმედებიდან კი არავითარი სარეჟისორო ხერხის გამოყენება ალარ შეიძლება. ყველაფერს წყვეტს მსახიობი, მხოლოდ

მას ეკისრება პასუხისმგებლობა. მაგრამ, თუ მე არ მეყო უბრალო თავდაჭერილობა და ნახატის შინაგანი დამუშავება „აკოსტას“ მესაძე მოქმედების ტრაგიკული სცენისათვის, სადაც უნდა მეჩვენებინა შინაგანი ბრძოლა რწმენისა გრძნობასთან და ფილოსოფოსისა მიჯნურთან, ამის შემდეგ საიდან უნდა მქონოდა გაცილებით უფრო რთული ტექნიკა, რაც აგრეთვე საჭიროა ოტელოს შესასრულებლად. ოტელოს როლში ყველაფერი აგებულია ეჭვიანობის მათემატიკური სიზუსტით გაანგარიშებულ თანდათანობით ზრდაზე, დაწყებული სიმშვიდით, ამ გრძნობის ძლივსშესამჩნევი ჩასახვით და დამთავრებული მისი უმაღლესი აფეთქებით. ადვილი სათქმელია, ეჭვიანობის მზარდი ხაზი, დაწყებული ოტელოს ბავშვური გულუბრყვილობით პირველ მოქმედებაში, ეჭვის აღძვრისა და ამ ვნების ჩასახვის მომენტამდე, გაატარო ჯიუტი თანმიმდევრობით, განვითარების ყველა საფეხურზე, მის აპოგეამდე, ანუ მხეცურ თავდავიწყებამდე, მერე კი, როცა მსხვერპლის უდანაშაულობა აშკარა ხდება, გრძნობა მწვერვალიდან ძირს, უიმედობის უფსკრულში, სინანულის ჯოჯოხეთში გადაისროლო. ყოველივე ამის გაკეთებას მე, უგუნური, მხოლოდ ინტუიციის საშუალებით ვაპირებდი. რაღა თქმა უნდა, უდიდესი დაძაბულობის, სულიერი და ფიზიკური დაუძლურების, ტრაგიკული გრძნობების ძალდატანებითი გამოწურვის გარდა ვერაფერს მივაღწიე და ამ ულონო ჭიფხვის დროს დავკარგე ის მცირედიც, რასაც სხვა როლებში მივაღწიე, რასაც თითქოს ვფლობდი კიდეც „მწარე ხვედრის“ დროიდან. ალარსად იყო თავდაჭერილობა, არც ტემპერამენტის დროზე შეკავება, ალარც სალებავთა განაწილება, იყო მხოლოდ ულონო ჭიფხვა, კუნთების დაძაბვა, ხმის ჩახლეჩა, ორგანიზმის გადალილა, ყოველი მიმართულებით გამოჩრილი სულიერი ბუფერები იქ მძიმე ამოცანისაგან თავის დასაცავად, რომელიც მე თვითონ დავუსახე ჩემს თავს სალვინისაგან მიღებული შთაბეჭდილებისა და ამ შთაბეჭდილების გავლენით საკუთარი თავისადმი გაზრდილი მოთხოვნილების გამო.

სიმართლე უნდა ითქვას, პიესის პირველ ნაწილში საკმაოდ კარგი ადგილები მქონდა. მაგალითად, მესამე მოქმედების პირველი სცენა იაგოსთან, როდესაც იგი პირველად აწვეთებს ოტელოს ეჭვის შხამს. დეზდემონას ცხვირსახოცის სცენა და სხვა. ამ სცენებისათვის მყოფნიდა ტექნიკა, ხმა, ცოდნა, გამოცდილება; მაგრამ მას შემდეგ, ვგრძნობდი რა ჩემს უძლურებას, მხოლოდ აუცილებელ ძალდატანებაზე ვფიქრობდი და შედეგად კუნთების დაძაბულობის გარდა ველარაფერს ვაღწევდი. აქ ისეთივე ქაოსი იწყებო-

და ჩემს აზრებსა და განწყობილებაში, როგორიც თავის დროზე პეტრეს როლში დამეუფლა. გრძნობის სისტემატურსა და თანმიმდევრულ ზრდაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იყო. ყველაზე დიდი ჯაფა დაადგა ხმას, ყელს, იმ ყველაზე ფაქიზ ორგანოს, რომელიც ვერ იტანს დაძაბულობას. ჯერ კიდევ რეპეტიციებზე ხშირად ვგრძნობდი საშიშროებას, ხმა მყოფნიდა მხოლოდ ერთნახევარი, ორი მოქმედების განმავლობაში, მერე მეხლიჩებოდა და იძულებული ვხდებოდი, რამდენიმე დღით შემეწყვიტა რეპეტიცია, ვიდრე ექიმი საქმეს არ გამოასწორებდა. და აი, რეალური სინამდვილის წინაშე მდგარი დავრწმუნდი, რომ ტრაგედიისათვის აუცილებელია ცოდნა, უნარი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უბრალოდ, ვერ დაასრულებ სპექტაკლს. მთავარი მიზეზი ჩემი ხმაა, — გადავწყვიტე მე, — რომელიც დამუშავებული მაქვს სიმღერისათვის და არა დრამისათვის. ამაში იყო რაღაც სიმართლე, რადგან ხმა მომწყვდეული მქონდა სადღაც შიგნით და ისე ვკუმშავდი საყლაპავსა და დიაფრაგმას, რომ ბგერას რეზონანსის არავითარი საშუალება არ გააჩნდა. რეპეტიციები დროებით შევწყვიტეთ. უდიდესი შეუპოვრობით ისევ მოვკიდე ხელი სიმღერას. ჩემი თავი საკმაოდ გამოცდილ მომღერლად მიმაჩნდა და თვითონ გამოვიგონე სისტემა, რომელსაც დრამისათვის ხმის დასამუშავებლად უნდა შეეწყო ხელი და, გამოგიტყდებით, საკმაოდ კარგ შედეგებს მივაღწიე. რა თქმა უნდა, ხმა არ გამძლიერებია, მაგრამ გამიადვილდა ლაპარაკი და უკვე შემეძლო ბოლომდე მიმეყვანა არათუ ცალკეული მოქმედება, არამედ მთელი პიესაც. ეს იყო მნიშვნელოვანი წარმატება არა მარტო ამ როლისათვის, არამედ საერთოდ ჩემი ტექნიკისათვის მომავალში.

შრომა, რომელსაც მაშინ ვეწეოდი, ძალზე მძიმე იყო და ჩემს ძალ-ღონეს ალემატებოდა. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ უნდა დავწოლილიყავი, გული მიფრიალებდა, ჰაერი ალარ მყოფნიდა, ისეთი მოვლენები მქონდა, თითქოს, ასთმა მეწყებოდა. სპექტაკლი სატანჯველად იქცა, მაგრამ მასზე ხელის აღება აღარ შემეძლო, რადგან დადგმასთან დაკავშირებული ხარჯები უსაზღვროდ გაიზარდა და უცილებელი იყო მათი დაფარვა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩაიშლებოდა მთელი საქმე. — ჩვენ ხომ სხვა არავითარი შემოსავალი არ გვქონდა. ამას გარდა, ჩემი — მსახიობისა და რეჟისორის — თავმოყვარეობაც ილახებოდა. პიესის დადგმა მე დავიჩემე და კვლავ ვიჩემებდი. მაშინ, როცა შედარებით გამოცდილი ადამიანები მირჩევდნენ ხელი ამეღო ამ ნაჩქარევ გადაწყვეტილებაზე. ხელოვნებამ სამაგიერო გადამიხადა. თეატრმა ჭკუა მასწავლა და დამსაჯა სიჯიუტისათვის. ეს ჩემთვის ძალზე სასარგებ-

ლო გაკვეთილი იყო. „არა! — ვფიქრობდი რეპეტიციის შემდეგ, როცა გულაფრიალებული და სუნთქვაშეკრული ვიწექი ლოგინზე, — ეს არ არის ხელოვნება. სალვინი მამად მეკუთვნის, მაგრამ მას ასე არასოდეს არ თენთავს სპექტაკლი, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი თეატრის უზარმაზარ შენობაში თამაშობს. მე კი ამ პატარა ოთახშიც ვერ ჩამიტარებია რეპეტიცია. ამისთვისაც კი არ მყოფნის ხმა და ნერვები... ისე ვიკლებ წონაში, თითქოს მძიმე ავადმყოფი ვიყო... სპექტაკლში როგორღა ვითამაშებ?! რა ეშმაკმა მაცდუნა წამომეწყო ეს საქმე!.. არა, ტრაგედიის თამაში სრულებითაც არ ყოფილა ისე სასიამოვნო, როგორც აქამდე მეგონა!“

აი, კიდევ ერთი მარცხი. გენერალურ რეპეტიციაზე, იაგოსთან სცენის ყველაზე ძლიერ მომენტში, მე მას ხანჯლით გავუჭერი ხელი. ჭრილობიდან სისხლმა იფეთქა. რეპეტიცია შეჩერდა. მაგრამ ყველაზე საწყენი ის იყო, რომ მიუხედავად ასეთი თავდავიწყებული თამაშისა, მაყურებელი სრულიად გულგრილი იყო ჩემი ოტელოსადმი. ეს მე ყველაზე მეტად მტკენდა გულს. ოტელო რომ უფრო შთამბეჭდავი ყოფილიყო და სიფიცხით დამეჭრა მსახიობი. იტყოდნენ, ისე ძლიერად თამაშობდა, რომ ტემპერამენტი ვერ დაიოკა. ეს ცუდია, მაგრამ სასიამოვნოა მსახიობისათვის, გქონდეს დაუოკებელი ტემპერამენტი. მე კი გულგრილად დავკოდე ადამიანი: ჩემმა თამაშმა კი არა, ადამიანის სისხლმა მოახდინა შთაბეჭდილება. ძალზე საწყენი იყო. ამავე დროს მომხდარი უსიამოვნება აშკარად ამტკიცებდა საჭირო თავდაჭერილობის უქონლობას. ეს ამბავი მთელ ქალაქს მოედო და ცნობა გაზეთებშიაც კი მოათავსეს. იგი აღიზიანებდა ხალხს და უთუოდ იმაზე მეტს ჰპირდებოდა მაყურებელს, ვიდრე მე შემეძლო მიმეცა მისთვის.

სპექტაკლს არ ჰქონია წარმატება. ვერ გვიშველა ვერც ჩინებულმა დეკორაციამ. ის თითქმის არც შეუმჩნევიათ. შესაძლოა იმიტომ, რომ „აკოსტას“ შემდეგ სცენური ფუფუნება მობეზრდა მაყურებელს, ან იქნებ იმიტომ, რომ გაფორმება კარგია მაშინ, როცა არის მთავარი: არიან ოტელოს, იაგოსა და დეზდემონას როლების შემსრულებლები. არც ერთი მათგანი ჩვენ არ გვყავდა. სპექტაკლი სასარგებლო იყო მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ჩაუყო ძალწვლა სიჯიუტის, თავდაჯერებისა და ხელოვნებისა და ტექნიკის საფუძველთა უცოდინარობისათვის.

„დროზე ადრე ნუ შეეჭიდები ისეთ როლებს, რომლებსაც, ღმერთმა ქნას, რომ შენი სასცენო მოღვაწეობის დასასრულს მოერიო!“

დავიფიცე ტრაგედიას აღარ ვითამაშებ-მეთქი.

მაგრამ მოსკოვში ჩამოვიდა ცნობილი გასტროლიორი. იგი ოტელოს თამაშობდა და მის სპექტაკლებზე, როგორც ხალხში, ისე პრესაში, კეთილი სიტყვით მეც მახსენებდნენ ოტელოს როლში. ეს საკმარისი აღმოჩნდა, რომ კვლავ დამეწყო ოცნება ჰამლეტზე, მაკბეტზე, მეფე ლირზე და იმ დროისათვის ჩემთვის დაუძლეველ სხვა როლებზე.

ამ ოცნებების გალვივებას ერთმა მიზეზმაც შეუწყო ხელი. „ოტელოს“ ერთ-ერთ სპექტაკლს დაესწრო თვით როსი, რომელზეც მე უკვე დაწვრილებით გესაუბრეთ ზემოთ. იგი დაესწრო მთელ სპექტაკლს. თავიდან ბოლომდე. ტაშს უკრავდა, როგორც ამას მსახიობთა ეთიკა მოითხოვს, მაგრამ კულისებში არ გამოსულა და უფროსის უფლებით მთხოვა თვითონ ვწვეოდი მას. გულის კანკალით ვესტუმრე დიდ მსახიობს. ეს იყო მომხიბვლელი ადამიანი, ჩინებულად აღზრდილი, ნაკითხი, განათლებული. მან, რა თქმა უნდა, ყველაფერი მაშინვე გაიგო — დადგმის ჩანაფიქრიც, თურქული კვიპროსიც, იაგოს ჩაბნელების ხერხიც, მაგრამ ამას არც განუცვიფრებია და არც აღტაცებაში მოუყვანია. როსი მკვეთრი ფერების წინააღმდეგი იყო დეკორაციაშიც, კოსტუმებშიც და თვით დადგმაშიც, რადგან ისინი მეტისმეტად მძლავრად იზიდავენ მაყურებლის ყურადღებას და მსახიობს აშორებენ.

„ეს ხიჭაპაჭოები საჭიროა მაშინ, როცა სცენაზე არ არის მსახიობი. ხალვათად შეკერილი ლამაზი კოსტუმი მოხერხებულად მალავს მახინჯ სხეულს რომელშიც, მსახიობის გული არა სცემს. იგი სჭირდებათ უნიჭოებს, მაგრამ თქვენ იგი არა გჭირდებათ, — ლამაზი, ხატოვანი ფორმით. დახვეწილი დიქციითა და მსუბუქი ხელის მოძრაობით დამიტკბო როსიმ მწარე სათქმელი. — იაგო თქვენი თეატრის მსახიობი არ არის, — განაგრძო მან, — დეზდემონა bella[1], მაგრამ მასზე ჯერ ადრეა ლაპარაკი. მან ახლა უთუოდ პირველად გაიარა სცენაზე. დარჩით თქვენ...“

დიდი მსახიობი ჩაფიქრდა.

„ღმერთმა დაგაჯილდოვათ ყველაფრით სცენისათვის, ოტელოსათვის, შექსპირის მთელი რეპერტუარისათვის (გული შემიტოკდა ამ სიტყვების გაგონებაზე). ახლა ყველაფერი თქვენზეა დამოკიდებული. საჭიროა ოსტატობა, ისიც იქნება, რა თქმა უნდა...“ — თქვა თუ არა სიმართლე, მაშინვე დაიწყო ქათინაურით შერბილება.

„კი მაგრამ, როგორ? ვინ მასწავლის“? — მინდოდა გამეგო მისი აზრი.

---

[1] „ლამაზი“ (იტალ.).

„დიახ! თუ გვერდით არ გყავთ დიდი ოსტატი, რომელსაც შეძლება ენდოთ, მე მხოლოდ ერთი მასწავლებლის დასახელება შემიძლია თქვენთვის“. — მიპასუხა როსიმ.

„ვინ არის, ვინ, მითხარით?“ — ვეცი მე.

„თქვენა ხართ“, — დაასრულა მან კინის როლიდან ნაცნობი ჟესტით.

მე შემაცბუნა იმან, რომ ჩემი რეპლიკის მიუხედავად, როსიმ არაფერი მითხრა როლის გაგებაზე, მაგრამ შემდგომ, როცა მე უკვე შემეძლო უფრო ობიექტურად განმესაჯა ჩემი თავი, მივხვდი, რომ მას სხვა არაფრის თქმა არ შეეძლო, ბოლოს და ბოლოს, მეც არ მესმოდა, როგორი იყო ოტელოს როლის ჩემი გაგება, ან რა იყო მასში ჩემი და რა დიდებული სალვინისა. უფრო სწორად, ყველაფერი მიმართული იყო იქით, რომ როგორმე ბოლომდე მიმეყვანა სპექტაკლი, ღონე არ გამომლეოდა, გამომეწურა ტრაგიზმი. მომეხდინა მაყურებელზე რაღაც შთაბეჭდილება, მიმელწია წარმატებისათვის, არ შევრცხვენილიყავი... განა შეიძლება მოელოდე მომღერლისაგან, რომელიც ღრიალებს, რაც ძალი და ღონე აქვს, ხმისა და გონების დაკარგვამდე, რომ მან თავის სიმღერაში გადმოსცეს ფაქიზი ნიუანსები, ღრმად ჩაწვდეს შესასრულებელი რომანსისა თუ არიის მხატვრულ ღირსებებს? ყველაფერი სრულდება ერთი ძალით, ერთი სალებავით; ასე მღებავები ღებავენ მესერს, მერედა რა შორს არიან ეს მღებავები მხატვრისაგან, საღებავებისა და ხაზების დახვეწილი შეხამებით თავის ზეცნობიერ გრძნობებზე რომ გვესაუბრება!.. ასევე შეუძლია თავდაჭერილად, მშვიდად გამოავლინოს მაყურებლის წინაშე მის მიერ შექმნილი როლის საკუთარი გაგება. მხოლოდ ნიჭი და ბუნებრივი მონაცემები არ კმარა — საჭიროა კიდევ ცოდნა, ტექნიკა, ოსტატობა. სწორედ ეს მითხრა როსიმ და სხვა არაფრის თქმა, ცხადია, არ შეეძლო. ამასვე მუბნებოდა ჩემი გამოცდილება და პირადი პრაქტიკაც, შემდგომი მუშაობისათვის გასათვალისწინებლად.

მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ მე თანდათან შევიგნე, რა შორს ვიყავ ტრაგიკოსისაგან და რა დიდი მანძილი მაშორებდა დიდებულ სალვინის.

ტურინის ციხესიმაგრე

„ოტელოს “გამოცდილებით შეშინებული, ტრაგედიისათვის ხელის მოკიდებას ვეღარ ვბედავდი. ესპანური ჩექმებისა და შუასაუკუნეობრივი მახვილის გარეშეც ძალზე მოსაწყენი გახდა ცხოვრება. გადავწყვიტე კომედიაში მესინჯა ძალა. აი. რატომ დავდგით შექსპირის პიესა „აურზაური არაფრის გამო“.

თუმცა გამოგიტყდებით, იყო კიდევ ერთი მიზეზიც.

საზღვარგარეთ იტალიაში მოგზაურობის დროს მე და ჩემი ცოლი ტურინის პარკში შემთხვევით შუასაუკუნეობრივი ციხე-ქალაქის კარებს მივადექით. იგი გამოფენისათვის აეშენებინათ. შუასაუკუნეთა ძეგლების მიხდვით. წყლიან თხრილზე ხმაურით გადმოუშვეს ხიდი, ჭრიალით გაგვიღეს ალაყაფის კარი და ჩვენც, როგორც სიზმარში, უცებ ფეოდალურ ციხე-ქალაქში აღმოვჩნდით. ვიწრო ქუჩები, სვეტებიანი სახლები, მათ საჩიხეებში ქვეითები მიაბიჯებენ. მოედანი, ორიგნალური ტაძარი, ქუჩაბანდები წყლიანი აუზები. საგანგებო თხრილით გარშემორტყმული ფეოდალის უზარმაზარი სასახლე, საკუთარი ასაწევი ხიდით. მთელი ქალაქი ფერებხასხასა იტალიური ფრესკებით იყო მოხატული. ალაყაფის კართან მცველები — შეიარაღებული ჯარისკაცები, აქვე — კოშკები, კიბეებით, შესასვლელებითა და სათოფურებით. ქალაქს გარს ერტყა ქონგურებიანი გალავანი, რომელზეც გუშაგი მიმოდიოდა. ქუჩებში ჯგუფ-ჯგუფად დასეირნობდნენ მოქალაქენი, პაექები, ვაჭრები, ამ ფანტასტიკური ქალაქის შუასაუკუნოვან კოსტუმებში გამოწყობილი მუდმივი მცხოვრებლები. ქუჩებში ხორცის, მწვანილისა და ხილის ფარდულები გაჭიმულიყო. აგერ, ზემოთა სართულში, ვიღაც კარისკაცის ფანჯრიდან ქუჩის ჩახუთულ ჰაერზე გასანიავებლად ჯოხზე წამოუცვამთ შუასაუკუნეების დროინდელი ტრიკო და ტრუსები. საჭურვლის დუქანს რომ ჩაუვლიდით, გაიგონებდით გრდემლზე უროს დარტყმის ძლიერ ხმას და უცებ თბილი ჰაერის ტალღაში გაეხვეოდით. აგერ, მოღუშული ჰატერი მოდის, წელზე თოკშემოჭერილი, კინკრიხოგადაპარსული; ქუჩის მომღერალი სერენადას მღერის. მეძავი გამვლელებს უხმობს ფუნდუკში, სადაც უზარმაზარ ბუხარში შამფურზე წამოგებული მთელი ცხვარი იწვება. „სასახლეში არავინაა, რადგან ჰერცოგი თავისი ოჯახით ქალაქიდან გაემგზავრა“, — აგვიხსნა მცველთა უფროსმა. აგერ მისი ყაზარმები, მცირე სამზარეულო ჯარისკაცებისათვის. აქვეა თვით ფეოდალის დიდი სამზარეულოც, სადაც ვე-

ება შამფურზე წამოგებული ხარი ჭერშია ჩამოკიდებული. ესეც სასადილო, ორადგილიანი ტახტრევანით, ფეოდალისა და მისი მეუღლისათვის. მაღალ კოფოებზე გაწყობილი ფიცრები, მაგიდების მაგივრად. აი, შიდა ეზოც, საიდანაც სულ მაღლა სართულის აივანზე გაწვრთნილ შევარდნებს ვხედავთ. სეფე დარბაზიც მოვინახულეთ. კედლებზე წინაპართა პორტრეტები ეკიდა — ბრძნული შეგონებებითა და წარწერებით. საწოლ ოთახში დიდი ხატი დაგვხვდა, კარის მსგავსად იღებოდა. კარს მივყავდით ვიწრო დერეფანში, იქიდან კოშკში. კოშკში ერთი მრგვალი ოთახი იყო, სადაც ბალდახინიანი ვეებერთელა საწოლი იდგა. ქვის ცივი კედლები ბაფთებით, ყვავილებით, წარწერებით, ფერადი პაპირუსის გრაგნილებით მოერთოთ.. ეკიდა დაშნა, ლაბადა. აქ პაჟი ცხოვრობდა. ეკლესიაშიც შევედით, პატერის სენაკშიც შევიხედეთ. ამ შემოვლის შემდეგ ჩემთვის გასაგები გახდა, რატომაა, რომ შექსპირის პიესებში, სადაც თითქმის შუასაუკუნეობრივი ცხოვრებაა ასახული, როცა იტყვიან, „მოძღვარს უხმეთო“, იგი დაუყოვნებლივ მოდის და რამდენიმე წუთის შემდეგ მზადაა ლოცვა-კურთხევისათვის. ეს იმიტომ ხდება, რომ მოძღვარი იქვე ცხოვრობს, ხოლო თუ დერეფანს გაივლით და შინაურ ეკლესიაში შეხვალთ, შეგიძლიათ ჯვარიც დაიწეროთ სულ ცოტა ხანში.

ვინც ამ ციხე-ქალაქს ეწვეოდა, უთუოდ შეიგრძნობდა შუა საუკუნეებს.

გადავწყვიტე, რამდენიმე ხნით დავსახლებულიყავ ამ ფეოდალურ ქალაქში მთაბეჭდილებათა ისეთი მარაგის შესაქმნელად, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე გამყვებოდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, უცხო პირთათვის იქ ღამის გათევაც კი აკრძალული იყო. ამიტომ ჩვენ დავრჩით იქამდე, ვიდრე მთავარი კარის დაკეტვის წინ არ გვთხოვეს, დაგვეტოვებინა მათი ქალაქი.

ნანახით თავბრუდახვეული, შევუდექი ისეთი პიესის ძებნას, რომელშიც შევძლებდი დადგმისათვის გამომეყენებინა ეს საუცხოო მასალა. პიესას ვარჩევდი დადგმისათვის და არა დადგმას პიესისათვის. აი, ამ განზრახვით ვათვალიერებდი შექსპირს და მეჩვენებოდა, რომ ჩემს სარეჟისორო ჩანაფიქრს ყველაზე უკეთ დაიტევდა მისი პიესა „აურზაური არაფრის გამო“. არ დავფიქრებულვარ მხოლოდ ერთზე. მომიხდებოდა თუ არა მე, ამ ვეებაკაცს, მკვირცხლი, მოძრავი, გონებამახვილი და მხიარული ლაზღანდარას როლი. ამას მხოლოდ მაშინ დავუფიქრდი, როცა რეპეტიციები დაიწყო.

„ორი ბენედიქტის გაკეთება კიდევ შეიძლება თქვენგან, —

მითხრა მაშინ ვილაცამ, — მაგრამ ერთისა კი არავითარ შემთხვევაში".

რა უნდა მომეხერხებინა ჩემი თავისთვის, როცა ყველაფერი ხელს მიშლიდა ამ როლში! დიდი ტანჯვისა და დავიდარაბის შემდეგ თითქოსდა კარგ გამოსავალს, უფრო სწორად, ერთგვარ კომპრომისს მივაგენი. გადავწყვიტე, მეთამაშა მოუხეშავი რაინდი, რომელიც მხოლოდ სამხედრო შეტაკებაზე ფიქრობს, სძულს ქალები და პირველ რიგში — ბეატრიჩე, განზრახ კადნიერად ელაპარაკება მას. იმედი მქონდა მეომრის გარეგნულ მოუხეშაობაში მივაგნებდი ამ სახის სახასიათო გადაწყვეტას. იმ ხანებში ხშირად ამოვეფარებოდი ხოლმე როლის ამგვარ გადაწყვეტას. მაგრამ ამ როლში, სამწუხაროდ, სახასიათოს ვერაფერს მივაგენი და ამიტომ ისევ საოპერო ჩვევების ჭაობში ჩავეფალ, რაც მემართებოდა ყოველთვის, როცა საკუთარი ბუნებიდან გამოვდიოდი.

რეჟისურის მხრივ საქმე უკეთ იყო. პიესა მშვენივრად ჩაეტია ჩემს შუასაუკუნეობრივ ციხე-ქალაქში. იქ ძალზე თავისუფლად ვგრძნობდი თავს. ყველაფერი ნათლად მქონდა წარმოდგენილი. მაგალითად, სად ცხოვრობდა, სად აბამდა ინტრიგებს თავისი ამალით ჩამოსული ჰერცოგი დონ-ჟუანი? სად და ამ ფეოდალური ქალაქის ერთ-ერთ სახლში. ბორაქიო და კონრადო სადღა ოინბაზობდნენ? ქალაქის ვიწრო ქუჩებში! სად წაიყვანეს ისინი? იქვე ახლოს, შესახვევში, სადაც მართლმსაჯულებას განაგებენ კისელი და ძახველა. სად დასწერეს ჯვარი კლავდიოს? სად მოხდა ჩხუბი ლრეობის დროს? ახლა თქვენც კარგად იცით, რომ ეზოს ეკლესიაში. სად წავიდა ბენედიქტი კლავდიოს ორთაბრძოლაში გამოსაწვევად? იმავე სახლში, სადაც დონ ჟუანი ცხოვრობდა. სად იყო მასკარადი? შიდა ეზოში, მის ყველა გადახურულ გასასვლელსა, სეფე-დარბაზსა და სასადილოში. ყველაფერი ნათელი დ ბუნებრივია, ყველაფერი აქვეა, მისაწვდომია, ყველგან სიმყუდროვეა, რაც ასე დამახასიათებელია იმ დროისათვის.

იმხანად მიმაჩნდა, რომ რეჟისორმა უნდა შეისწავლოს და შეიგრძნოს ცხოვრების, როლის, პიესის ყოფითი მხარე იმისათვის, რათა უჩვენოს იგი მაყურებელს და აიძულოს ამ ყოფით გარემოში თავი იგრძნოს ვით საკუთარ სახლში. მოგვიანებით კი უკვე ჩავწვდი ეგრეთ წოდებული რეალიზმის ნამდვილ არსს.

„რეალიზმი მთავრდება იქ, სადაც იწყება ზეცნობიერება".

რეალიზმის გარეშე, რომელიც ზოგჯერ ნატურალიზმში გადადის, ვერ შევწვევ ზეცნობიერების სამყაროში. თუ იმ ცხოვრებით

არ იცხოვრა სხეულმა, არც სული დაიჯერებს. მაგრამ ამაზე შემდეგ. ჯერჯერობით კი ისიც საკმარისი იყო, რომ შევიგნე მუზეუმების დათვალიერების, მოგზაურობის, დადგმისთვის საჭირო წიგნების, გრავიურების, სურათებისა და ყოველივე იმის შეგროვების აუცილებლობა, რაც ასახავს ადამიანთა გარეგნულ ყოფას და მათ შინაგან ცხოვრებასაც ახასიათებს. თუ მანამდე მიყვარდა ბევრნაირი კოლექციის შეკრება, ახლა მხოლოდ იმ ნივთებისა და წიგნების შეგროვება დავიწყე, რომლებიც თეატრსა და სარეჟისორო საქმეს უკავშირდებოდნენ. სპექტაკლი სასარგებლო იყო იმითაც, რომ ერთხელ კიდევ მაგრძნობინა სახასიათო შესრულების მნიშვნელობა თამაშის მავნე აქტიორული ხერხებისაგან თავის დასაცავად. მე ვფიქრობდი, რომ შემოქმედებითი გზა გარეგნული სახასიათო გადაწყვეტით იწყებოდა და მხოლოდ შემდეგ გავიგე, ეს იყო შესაძლებელი, მაგრამ არცთუ საუკეთესო შემოქმედებითი გზა. ზოგჯერ როლის სახასიათო ბუნებას თავისთავად მივაგნებდი და, რა თქმა უნდა, სწრაფად დავეუფლებოდი, მაგრამ უმეტესად მიგნება მიჭირდა და მაშინ სრულიად უსუსური ვხდებოდი. როგორ მიმეკვლია როლის სახასიათო ძარღვისათვის? ამ საკითხზე ბევრს ვფიქრობდი, ვმუშაობდი. ეს კი სასარგებლო გამოდგა, რადგან სახასიათოს ნამდვილ, ცოცხალ ყოფაში ვეძებდი. დავიწყე, როგორც შჩეპკინმა გვიანდერძა, „ნიმუშების ცხოვრებიდან ალება“, ვცდილობდი ისინი სცენაზე გადამეტანა. ადრე კი, ამა თუ იმ როლისათვის საჭირო აქტიორული ხერხების ძიებისას, ძველ, ჟამგადასული ტრადიციებისა და შტამპების მორევში ვინთქმებოდი. ამ სიძველეთა ჩახუთულსა და უსიცოცხლო გარემოში ვერავინ ჰპოვებს ნამდვილ ცოდნასა და შთაგონებას ზეცნობიერი შემოქმედებისა და არტისტული ინტუიციისათვის. განა სწორედ ამ აქტიორული ჩვევებისა და შტამპების სულისშემხუთველ გარემოში არ ეძებს მსახიობთა უმრავლესობა შთაგონების აღმგზნებ საშუალებებს?

სპექტაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა, მაგრამ ეს წარმატება უფრო რეჟისორს ეკუთვნოდა. როგორც მსახიობმა კი ყოვლის შემწყნარებელი და მშვენიერი გიმნაზიელი ქალები მოვხიბლე მხოლოდ.

„ჩაძირული ზარი“

თეატრალურ ჰორიზონტზე გამოჩნდა ჰაუპტმანის ახალი პიესა „ჩაძირული ზარი“. მოსკოვში პირველად იგი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ჩვენმა საზოგადოებამ დადგა. ამ ლირიკულ ტრაგედია-ზღაპარში, გარდა ფილოსოფიისა, ფანტასტიკაც ბევრია. დედაბერი ვიტიხა — რაღაც კუდიანისმაგვარია, მისი შვილიშვილი ოქროსფერთმიანი ქალშივილი რაუტენდელეინი, ხან შთის მწველი მზის ქვეშ მოცეკვავე, ხან ნაკადულთან ცრემლის მფრქვეველი, წარმტაცი მოის ასულია, პოეტის ოცნება, მხატვრისა თუ მოქანდაკის მუზა. მისი მრჩეველი, თანამოსაუბრე და ფილოსოფოსი — წყლის კაცია. იგი ამოდის წყლიდან, ლომვეშაპივით ფრუტუნებს, აპკიანი თათებით იწმენდს სახეს, ხოლო განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მომენტებში წარმოთქვამს თავის ღრმააზროვან ფილოსოფიურ „ბრე-კე-კე-კეს“. მხეცისთავიანი, მხეცისავე ტყავში გახვეული ოჩოპინტრე ქვიდან ქვაზე ხტის, ეშვება უფსკრულში, ხეებზე დაცოცავს. ამ ჭორიკანამ ყველა ახალი ამბავი იცის და მათ თავის მეგობარს, წყლის კაცს მოახსენებს ხოლმე. ხელიხელგადახვეული მშვენიერი ნორჩი ელფები მთვარიან ღამეში, რუსულის ფერიების მსგავსად, ფერხულს უვლიან. რაღაც პატარა ცხოველები, ვირთხები თუ თხუნელები ყოველი მხრიდან მოცოცავენ, როცა ვიტიხა მოუხმობს მათ თავისი ტრაპეზის ნარჩენებით გასამასპინძლებლად. აქ ყველაფერია — ნაპრალიანი კლდე, სადაც ვიტიხა ცხოვრობს, პატარა, ორი კვადრატული მეტრი ფართობის, ზემოდან დაგორებული ლოდებით დაზვინული მოედანი, სადაც მზეს ეფიცხება, ცეკვავს და დახტის რაუტენდელეინი, ჩქრიალა მთის ტბა, საიდანაც დროდადრო წყლის კაცი ამოდის, ღელეზე გაწოლილი ხე, ზედ მოხერხებულად რომ დახტის ოჩოპინტრე, ზემოთ თუ ქვემოთ, ყველგან მიმოფანტული მრავალი პატარა მოედანი, იატაკს ქაოსური ელფერს რომ აძლევს, და უამრავი ლიუკი...

ამ ფანტასტიკურ ეშმაკეულ ველზე მოულოდნელად დიდი სისწრაფით შემოიჭრება და დავარდება ოსტატი ჰენრიხი, რომლის როლსაც მე ვასრულებდი. ჩემი გამოჩენა, ჩაფიქრებული საკმაოდ ოსტატურად, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. თავდაყირა მოვსრიალებდი გაკრიალებულ, დაქანებულ ფიცარზე, რომელიც კულისებში მიმალულ, კლდეებითა და ხეებით დაფარულ მაღალ ფიცრანაგთან იყო მიდგმული. ჩემთან ერთად მოგრიალებდა ჩამოზვავებული ქვა-ღორღი, წვრილი ხეები, ტოტები, მუყაოსაგან გაკეთებულ ამ ნივთთა ხმაურს ნთქავდა ნგრევის გამაყრუებელი გრი-

ალი, რომლის კომბინაციაც საკმაოდ ოსტატურად მოვახერხეთ მე რაუტენდელეინს გამოვყავდი ნაზვავი ჭვებიდან; აქ ხდებოდა მისი პირველი შეხვედრა ჰენრიეტთან და მათი სიყვარულიც აქვე ისახებოდა. გონს მოსვლისთანავე დიდი ოსტატი ჰენრიეხი აკანკალებული ხმით უყვება ქალს მომხდარი კატასტროფის ამბავს, იმას, თუ როგორ სურდა ჩამოესხა ვეება ზარი (ესაა რელიგია, იდეა), რომლის ხმაც გადასწვდებოდა სამყაროს და ადამიანებს ახალი ბედნიერი ხანის დაწყებას ამცნობდა, მაგრამ ზარი მეტის-მეტად მძიმე აღმოჩნდა, როცა ჰკიდებდნენ, მოწყდა, ძირს დაეცა და ყველაფერი გადააყირავა, ზართან ერთად ჩამოვარდა მისი შემქმნელი დიდი ოსტატი ჰენრიეხიც.

ჩამოწვა ღამე, შორით ისმოდა მთების ხმაური და რაღაც შორეული, ადამიანური ხმების გამოძახილი. ეს პასტორი, მასწავლებელი და ერთი მათი სოფლელი კაცი მოდიოდნენ დიდი ოსტატის საძებრად, მაგრამ ოჩოპინტრემ, რომლის ყმუილიც ავბედითად გაისმის მთებში, ააცდინა ისინი სწორ გზას და ეშმაკის სამყოფელში შემოიყვანა. ხანგრძლივი სცენური პაუზის განმავლობაში თანდათან ახლოვდებოდა ოჩოპინტრეს ყმუილი და ადამიანთა ხმები. იმ ხანებში ამგვარი ბგერითი ეფექტები დიდი სიახლე გახლდათ და ბუნებრივია, რომ ამან აალაპარაკა საზოგადოება.

დაბლა, ლიუკში, სადაც ველი იგულისხმებოდა, გამოჩნდა ფარნების შუქი, რომელთა მნათი წერტილები მაყურებელთა თვალწინ თანდათან მატულობდა მიახლოებისას. აგერ ოჩოპინტრეც გადმოხტა კლდიდან დაბლა, ქვებზე, აკრობატივით გადაირბინა წყალზე გადებული მორი, ღონიერი ნახტომით ჯერ ერთ ფიცარნაგს მოექცა თავზე, მერე მეორეს და ჭყივილით მიიმალა კულისებში. ამასობაში ლიუკიდან ამოდიან ადამიანები, იძულებულნი არიან, გზადაგზა ტანვარჯიშის ილეთები მოიშველიონ და ოჩოპინტრესავით ხან კლდეებზე გადაირბინონ, ხან აცოცდნენ და მერე ისევ ჩამოცოცდნენ, ჩავიდნენ ლიუკში, რათა სიბნელეში ახლა სხვა ადგილას გადალახონ მოჩხრიალე ნაკადული. პასტორი ვიტიხას კლდეში წითელ სინათლეს შენიშნავს და ღმერთის სახელით უბრძანებს, გამოდიო. აი, ნაპრალიდან კლდეზე მიცოცავს მისი საშინელი გრძელი ჩრდილი, რომელსაც უკან თვით ჯოხდაბჯენილი ვიტიხა მოჰყვება, იდუმალი წითელი შუქით განათებული. იგი ასრულებს პასტორის მოთხოვნას და უჩვენებს მის წინ მწოლიარე ჰენრიეხს, რომელიც ადამიანებს ქვემოთ, მიწაზე მიჰყავთ. ჩამოწვება ნისლი. უწესრიგო ბოლქვებში ისახება რაღაც ბუნდოვანი სილუეტები, მათ თითქოს ლოდებქვეშ ეძინათ და ახლა იზმორებიან,

თითქოს იღვიძებენო, ეს ელფებია, სახალხო გმირის ბალდურის ბედს რომ დასტირიან. მაგრამ ვიღაცამ დაიძახა, ბალდური ცოცხალიაო, იმედით ფრთაშესხმული ელფები იწყებენ ტრიალს უსასრულოდ წრედ ჩამწკრივებულნი, ხან კლდეზე ადიან, ხან ისევ დაბლა ეშვებიან ყიყინის, ჭყივილის, სტვენის და მთებიდან მონაბერ ხმათა აკომპანემენტზე.

ჰენრიხი შინ მიჰყავთ, მწუხარებისაგან გონდაკარგულ ცოლთან. სულთმობრძავი წევს იგი საწოლზე, ვიდრე ცოლი მის საშველად გარბის სადღაც. დაცარიელებულ სახლში გლეხის ქალად გადაცმული რაუტენდელეინი შემოდის. მის უკან, კერაზე უეცრად აბრიალებული ცეცხლი გაანათებს სამზარეულოს. რაუტენდელეინის ჩრდილი აქეთ-იქით აწყდება კედლებს. ზოგჯერ თვითონაც გამოჩნდება. გრძელი ოქროსფერი თმა ჩამოშლია, ასწვიაო. ლამაზ კუდიანსა ჰგავს. ნადირივით ფრთხილად, სწრაფად შემოიხედავს ავადმყოფის ოთახში, სახეში ჩახედავს და მერე ისევ გარბის სამზარეულოში, თავისი ჯადოსნური წამლის ჩამოსადგმელად. მერე შეასმევს ამ წამალს ავადმყოფს, განკურნავს და წაიყვანს მთებში. იქ ოსტატი ჰენრიხი კვლავ იწყებს ოცნებას რალაც დიადსა და მიუწვდომელზე.

აი, მისი სამჭედლოც მზადაა. ადამიანთაგან ჯერ არნახული ზარის ჩამოსასხმელად სადღაც დაიქირავეს გნომები და ათასგვარი ავი სული. ისინი მძიმე სამუშაოს ასრულებენ. ჰენრიხის გავარვარებული რკინის კეტით დაშინებულ კუზიან, ელამ, კოჭლ, მობრეცილ მახინჯ არსებებს. სიმძიმისაგან წელში მოხრილებს ააქვთ და ჩამოაქვთ ლითონისაგან ჩამოსხმული ნაწილები, რომლებიც ჯოჯეხეთურ სამჭედლოში იჭედება. ეს ლითონის გავარვარებული ლოდები, შავად აბოლებული ჭვარტლიანი კვამლი, თვით ჯოჯოხეთივით წითელი სამჭედლოს ღუმელი, ვეებერთელა საბერველები, ცეცხლს რომ ალვივებენ, გავარვარებულ ვერცხლზე ჩაქუჩის ყლრიალი, ღრჭიალი, კაკუნი, ვერცხლის ლოდების დაცემის ხმა, ჰენრიხის შეძახილები სცენაზე ნამდვილი ჯოჯოხეთის ქარხნის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ზარი უკვე ჩამოსხმულია და მალე მსოფლიოს გადასწვდება მისი დიდი ხნის ნანატრი ხმა. აი, აგუგუნდა კიდეც ისეთი საშინელი ძალით, რომ ადამიანის ყურები და ნერვები ვერ უძლებენ ამ სტიქიურ ბგერებს. ადამიანს არ ძალუძს იმის შემეცნება, რაც მხოლოდ უმაღლესი არსებებისთვისაა მისაწვდომი, ჰენრიხი ისევ ვარდება ძირს, მწუხარებით გულმოკლული რაუტენდელეინი კი ელფებთან ერთად დასტირის დალუპულ გმირს და დედამიწაზე აუხდენელ ოცნებას.

მასალა, რომელიც პოეტს პიესაში აქვს მოცემული, ამოუწურავია რეჟისორის ფანტაზიისათვის. იმ დროისათვის, როდესაც ჩვენს პიესას ვდგამდით, როგორც რეჟისორი, მე უკვე კარგად ვფლობდი სცენის იატაკს. თანამედროვე ენაზე ეს იმას ნიშნავს, რომ გამოცდილი კონსტრუქტორი გახლდით. შევეცდები აგიხსნათ რაზეა საუბარი.

საქმე ისაა, რომ პორტალის თეატრალური ჩარჩო და სცენის იატაკი ქმნიან სამ განზომილებას: სიმაღლეს, სიგანესა და სიღრმეს. მხატვარი კი თავის ესკიზებს ხატავს ორი განზომილების მქონე ქაღალდზე ან ტილოზე და ხშირად ავიწყდება სცენის სიღრმე, ე. ი. მესამე განზომილება. რა თქმა უნდა, ნახატში იგი მას გამოხატავს პერსპექტიულად მაგრამ, ანგარიშს არ უწევს სცენის გეგმასა და ზომებს. როცა ბრტყელი ესკიზი სცენაზე გადააქვთ, ზედ ავანსცენაზე ბინძური თეატრალური იატაკის უზარმაზარი ფართობი შიშველი რჩება, რის გამოც თეატრის სცენა ემსგავსება საკონცერტო ესტრადას, რომელზეც შეიძლება იდგე რამპის წინ, წაიკითხო რაიმე, იმოძრაო და გამოამჟღავნო და გამომსახველობით იმდენად, რამდენადაც ეს იქნება შესაძლებელი, მაშინ, როცა იძულებული ხარ განუწყვეტლივ იდგე და ტანი სწორად გეჭიროს. ეს შეტისმეტად ზღუდავს პლასტიკურ მოძრაობათა და მოქმედებათა მთელ გამას. ამის გამო როლის სულიერი ცხოვრების გადმოცემაც ძნელდება, როლი ღარიბდება. ძნელია, მდგომარემ გადმოსცე ის, რაც მჯდომარე ან მწოლიარე მდგომარეობას მოითხოვს. და რეჟისორიც, რომელსაც შეუძლია ამ თვალსაზრისით გარკვეული დახმარება გაუწიოს მსახიობს თავისი მიზანსცენებით, ასევე შეზღუდულია იმ შეცდომების გამო, რომლებიც დაუშვა მხატვარმა. როცა იატაკის სკულპტურული გადაწყვეტა მოსაწყენი სწორი ფიცრებით შეცვალა. ასეთ პირობებში მსახიობი იძულებულია თვითონ შეავსოს სცენა, დაიტიოს თავის თავში მთელი პიესა და განცდის, მიმიკის, მზერისა და უალრესად შეზღუდული პლასტიკის დახმარებით გამოამჟღავნოს მის მიერ განსახიერებული ჰამლეტის, ლირის, მაკბეტისა თუ სხვა გმირის ძალზე ფაქიზი და მდიდარი სული. ძნელია, ერთმა დაიპყრო ათასობით მაყურებლის ყურადღება.

ოო, რომ არსებობდნენ მსახიობები, რომლებიც მოახერხებდნენ ერთი უბრალო მიზანსცენის შესრულებას — სუფლიორის ჩიხურთან დგომას. როგორ გაამარტივებდა ეს თეატრის საქმეს... მაგრამ... ასეთი მსახიობები ჯერ არ გაჩენილან ქვეყნად. მე ვაკვირდებოდი უდიდეს მსახიობებს რათა გამომერკვია. რამდენ წუთს

შეუძლიათ მათ ავანსცენაზე რამპის წინ მარტო მდგართ, გარედან ყოველგვარი დახმარების გარეშე, დაიპყრონ მაყურებელთა ყურადღება. ამავე დროს იმასაც ვაკვირდებოდი, რამდენად მრავალფეროვანი იყო მათი პოზა. მოძრაობა, მიმიკა. გამოცდილებამ დამანახა, რომ ერთი ადამიანის მიერ მაყურებელთა ათასიანი ბრბოს ყურადღების განუწყვეტელი დაპყრობის მაქსიმალური ხანგრძლივობა ძლიერი, საინტერესო სცენის დროს უდრის შვიდ წუთს (ეს განუზომლად დიდი დროა). მინიმალური ჩვეულებრივი, წყნარი სცენის დროს — ერთ წუთს (ესეც ძალზე ბევრია!). ამის შემდეგ მათ ალარ ჰყოფნით გამომსახველობით საშუალებათა მრავალფეროვნება და იძულებულნი ხდებიან გაიმეორონ ძველი, რის გამოც მაყურებლის ყურადღება დუნდება და ასე გრძელდება გარდატეხის მომდევნო მომენტამდე, როცა მსახიობი გამოსახვის ახალ ხერხებს მიმართავს და მაყურებლის ყურადღებასაც ახლი ძალით მიიზიდავს.

გახსოვდეთ, ამას გენიოსზე მოგახსენებთ! მაშ, რალას იზამდნენ ჩვეულებრივი მსახიობები თამაშის ტლანქი ხერხებით, უტყვი, უძრავი სახეებით, გაშეშებული ხელებით, დაძაბულობისაგან გახევებული სხეულით, ფეხებით, რომელთაც ვერა და ვერ მოუხერხებიათ მშვიდად დგომა და განუწყვეტლივ ტკეპნიან იატაკს. რამდენ ხანს შეუძლიათ მათ მაყურებლის ყურადღების მიზიდვა? მაგრამ ვაი, რომ სწორედ მათ უყვართ ყველაზე მეტად უტყვი სახეებით ავანსცენაზე დგომა და სხეულის გამომზეურება. რაც შეიძლება ახლო დგებიან სუფლიორთან, პრეტენზია აქვთ, თავად შეავსონ მთელი სცენა და მთლიანად დაიპყრონ მაყურებელი. მაგრამ ამას ვერასოდეს ახერხებენ, აი, რატომაა, რომ ასე ღელავენ, ათასნაირად ცდილობენ, მაყურებელმა არ მოიწყინოს. სხვებზე მეტად კი სწორედ მათ უნდა მოინდომონ, მათ უნდა სთხოვონ რეჟისორსა და მხატვარს, რათა კონსტრუქტორმა შექმნას მოხერხებული იატაკი. ეს იატაკი დაეხმარებოდა, გარკვეული მიზანსცენისა და დაჯგუფების დახმარებით, გადმოეცათ როლის შინაგანი სული, რასაც თავიანთი მარტივი ტლანქი საშუალებებით ისინი ვერასოდეს მოახერხებენ. სკულპტურული საგნები როლის გრძნობათა ყველა ნიუანსის მთლიანად გახსნაში თუ არ დაეხმარებოდა, იმაში მაინც შეუწყობდა ხელს, რომ პლასტიკურად გადმოეცათ როლის შინაგანი ნახატი; ხოლო კარგი მიზანსცენა და სცენური დაჯგუფება შესაფერ ატმოსფეროსაც შექმნიდა, აბა, რას მშველის მე, მსახიობს, თუ შენ უკან დიდი მხატვრის ნამუშევარი კიდია. მე მას ვერ ვხედავ, არ შთამაგონებს, არა-

ფერს მეხმარება. პირიქით, მავალებს, ვიყო ისეთივე გენიალური, როგორც ფონია რომელზეც მე ვდგავარ და ვერ ვხედავ. ეს მშვენიერი, თვალწარმტაცი ფონი ზოგჯერ ხელსაც კი მიშლის იმიტომ, რომ მე და მხატვარი არ შევთანხმებულვართ და ხშირად სრულიად საწინააღმდეგო განწყობილებებს გამოვხატავთ. უმჯობესია, მომცეთ ერთი კარგი სავარძელი, რომლის ირგვლივაც გამოვძებნი ურიცხვ პოზასა და მოძრაობას ჩემი გრძნობის გამოსახატავად. მომეცით ქვა, რომლზეც შევძლებ ჩამოჯდომასა და ოცნებას, ან დაცწვები სასოწარკვეთილი, ან მაღლა შევდგები. რამის ცის უსასრულობას მივუახლოვდე. ეს ხელშესახები და დასანახი საგნები რომლებიც თავისი სილამაზით მხატვრულ ზემოქმედებას ახდენს ჩვენზე, სცენაზე გაცილებით უფრო გვჭირდება, ვიდრე მხატვრული ტილოები, რომლებსაც ჩვენ ვერ ვხედავთ. სკულპტურული საგნები ცხოვრობენ ჩვენთან ერთად, მაშინ, როცა ფერწერული ტილოები, ჩვენ უკან რომ კიდია, ჩვენთვის უცხო, თავიანთი ცხოვრებით ცხოვრობენ.

ახალი პიესა — „ჩაძირული ზარი“ — რეჟისორ-კონსტრუქტორის წინაშე უდიდეს შესაძლებლობებს ხსნიდა. თავად განსაჯეთ: პირველი მოქმედება — მთები, ქაოსი, კლდეები, ლოდები, ხეები, წყალი, სადაც მთელი ეს ზღაპრული ავი სულები ბინადრობენ. მე მსახიობისათვის მოვამზადე ისეთი იატაკი, რომელზეც შეუძლებელი იყო სიარული. „დაე, მსახიობებმა იცოცონ ან ჩამოსხდნენ ქვაზე, იხტუნონ ლოდებზე, — ვფიქრობდი მე — დაე ჯამბაზებივით იარონ მაღლა გადებულ მორებზე, ავიდნენ ხეებზე, ჩაძვრნენ დაბლა, ლიუკებში, რომ მერე ისევ მაღლა ამოძვრნენ. ეს აიძულებს მათ (და მეც მათ რიცხვში), შეეთვისონ თეატრისათვის უცხო მიზანსცენას. ითამაშონ ისე, როგორც ეს მიღებული არ არის ტრადიციით, რამის წინ დგომის გარეშე“. საოპერო საზეიმო სვლისათვის ადგილი აღარ რჩებოდა, აღარც მკლავების ზეცად აპყრობა იყო საჭირო. შუაგულ სცენაზე სულ რამდენიმე ლოდი იდო, რომელზეც შეიძლებოდა დაჯდომა ან დადგომა. არც შევმცდარვარ, როგორც რეჟისორი, მე არა მარტო დავეხმარე მსახიობებს ამ უჩვეულო დაგეგმვით, არამედ ხელი შევუწყვე მათდა უნებურად ახალი ჟესტები და თამაშის ხერხები გამოეძებნათ. რამდენმა როლი მოიგო ამ მიზანსცენებით! ქვიდან ქვაზე მოხტუნავე ოჩოპინტრე (რომელსაც ჩინებულად ასრულებდა გ. ბურჯალოვი) მოცუნავე, მყვინთავი წყლის კაცი (მას მშვენივრად თამაშობდნენ ვ. ლუცკი და ა. სანინი), კლდეებზე მოხტუნავე რაუტენდელეინი (ი. ანდრეევას შესრულებით), ნისლიდან თანდათანობით გამოსული

ელფები, ქლდის ალისფერი ნაპრალიდან გამოძურწული ვიტიხა, ყოველივე ეს თავისთავად ხდიდა როლებს სახასიათოს, მხატვრულს, მსახიობების შეგნებაში კი აღვიძებდა ზღაპრული სამყაროსათვის ტიპურ სახეებს, აცხოველებდა ფანტაზიას. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამჯერად, როგორც რეჟისორმა, ნაბიჯი გადავდგი წინ.

სულ სხვაგვარად წარიმართა ჩემი, როგორც მსახიობის საქმე, ყველაფერი, რისი გაკეთებაც საერთოდ არ შემეძლო, რაც არა და არ უნდა დამეშვა, რისთვისაც თავად ბუნების მიერ არ ვიყავი შექმნილი, ოსტატ ჰენრიხის როლის ძირითად არსს შეადგენდა. ლირიზმი, რომელიც მაშინ მესმოდა, როგორც რაღაც ნაზი, ქალური და სანტიმენტალური რამ; რომანტიზმი, რომლის გამოსახვა არც მე და არც არავის მსახიობთაგან, გარდა ჭეშმარიტი გენიოსებისა, არ შეეძლო ისე უბრალოდ მნიშვნელოვნად, კეთილშობილურად; დაბოლოს, პათოსი და ტრაგიკული აღმაფრენა ძლიერ ადგილებში, რომელიც მთელი სიმძიმით მაწვებოდა მხოლოდ მე; აქ ვეღარ მიშველიდა ყველა ის სარეჟისორო ხერხი, რომელიც ასე მეხმარებოდა „ურიელ აკოსტასა“ და „პოლონელ ებრაელში“; ყოველივე ეს აღემატებოდა ჩემს ძალ-ღონესა და მსახიობურ შესაძლებლობებს. ჩვენ ახლა ვიცით, როცა მსახიობი იძულებულია გააკეთოს ის, რაც არ ძალუძს, იგი ეფლობა გარეგნული, მექანიკური, ხელოვნური შტამპების ჭაობში. ვიცით, რომ აქტიორული შტამპი არის აქტიორული უძლურების შედეგი. ამ ორ როლში ძლიერი აღმავლობის მომენტებში მე კიდევ უფრო მკაფიოდ, კიდევ უფრო უხეშად და უფრო მეტი მსახიობური თავდაჯერებით ვშტამპავდი იმას, რისი დაძლევაც არ შემეძლო. ჩემი ამპლუის გაუთვალისწინებლობამ გარკვეული ზიანი მომაყენა. ჩემი ოსტატობის განვითარება კარგა ხნით შეყოვნდა და, რაც მთავარია, ეს იყო კიდევ ერთი ძალდატანება საკუთარი ბუნების მიმართ.

მაგრამ ჩემმა თაყვანისმცემელმა ქალებმა და მამაკაცებმა, რომლებიც ყოველთვის უშლიან ხელს მსახიობს, სწორად შეაფასოს თავისი მიღწევები, განამტკიცეს და გაალრმავეს ეს შეცდომები. თუმცა ბევრი ამხანაგი, რომელთა აზრს მე დიდად ვაფასებდი, მრავალმნიშვნელოვნად და ნაღვლიანად დუმდა. ამიტომ უფრო მეტად მსურდა მომესმინა ჭება, რომ საკუთარი თავის რწმენა არ დამკარგოდა. ამხანაგების სიჩუმეს კი, ძველებური თავქარიანობით, ისევ შურსა და ინტრიგას ვაწერდი. თუმცა გულში მაინც განუწყვეტლივ ვგრძნობდი საკუთარი თავით უკმაყოფილების ყრუ ტკივილს.

ერთს ვიტყვი ჩემს გასამართლებლად, მსახიობის პატივმოყვარეობა და თავგასულობა არ ყოფილა მიზეზი ჩემი ამგვარი თავდაჯერებულობისა, პირიქით, განუწყვეტელი შინაგანი ეჭვები და პანიკური შიში, არ დამკარგოდა საკუთარი თავის რწმენა, ურომლისოდაც არ მეყოფოდა გამბედაობა, გავსულიყავ სცენაზე და პირდაპირ შევხვედროდი მაყურებელს, — აი, რა მაიძულებდა მერწმუნა წარმატება. მსახიობთა უმრავლესობა ხომ სიმართლეს თავს არიდებს არა იმიტომ, რომ ვერ შეიგებია მას, არამედ იმიტომ, რომ საკუთარი თავის რწმენის დაკარგვისა ეშინია.

პიესას განსაკუთრებული წარმატება ხვდა და მისი დადგმა გაიმეორეთ არა მარტო კლუბში, არამედ, მოგვიანებით, თვით სამხატვრო თეატრშიც.

ღირსშესანიშნავი შეხვედრა

დაე, თვით ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკომ გიამბოთ ოდესმე, სად, როდის და რა პირობებმა შეუწყვეს ხელი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მისი მოღვაწეობის დაწყებას. მე მხოლოდ მოგაგონებთ, რომ მაშინ ის ცნობილი დრამატურგი იყო და ბევრს ოსტროვსკის ჩემკვიდრედ მიაჩნდა, თუმცა რეპეტიციებზე, სტუდენტებთან მუშაობისას რომ გენახათ, იტყოდით მსახიობადაა დაბადებული და ამ სფეროში მოღვაწეობას, შემთხვევით ასცდენიაო.

ლიტერატურული საქმიანობის პარალელურად ვლადიმერ ივანეს ძე მრავალი წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა მოსკოვის ფილარმონიული საზოგადოების სკოლას. ვინ იცის, რამდენმა ახალგაზრდა რუსმა მსახიობმა გაიარა მის ხელში, ვიდრე საიმპერატორო, ქერძო, თუ პროვინციის სცენაზე ფეხს შედგამდა. მაგრამ 1898 წლის გამოშვებამ დაჩრდილა წინა წლებში მიღებული შედეგები. სკოლას ამთავრებდა თითქოსდა ამპულუის მიხედვით საგანგებოდ შერჩეული მსახიობების მთელი ჯგუფი. მართალია, ყველა ერთნაირად ნიჭიერი არ ყოფილა, მაგრამ, სამაგიეროდ, ერთი სულისკვეთებით იყვნენ გამსჭვალულნი და გულშიაც ერთსა და იმავე ალფქმასა და იდეალებს ინახავდნენ, მათმა აღმზრდელმა მასწავლებელმა რომ ჩაუნერგათ. იყვნენ ამ ახალგაზრდებს შორის ინდივიდუალობის მქონე მსახიობები, რაც ასე იშვიათია. იმ წელს სკოლას ამთავრებდნენ კნიპერი — შემდეგში ჩეხოვის მეუღლე. სავიცკაია, მეიერჰოლდი, მუნტი, სნეგირევი... განა საწყენი არ იქნებოდა, ეს შემთხვევით შექმნილი დასი თვალუწვდენელი რუსთის ტერიტო-

რიის მიყრუებულ ადგილებში რომ მიმოფანტულიყო და იქვე დარჩენილიყო სამუდამოდ, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ აღზრდილი სხვა მოწაფეების მსგავსად, რომლებიც ასევე დიდ იმედებს იძლეოდნენ.

მასაც ჩემსავით უიმედოდ მიაჩნდა გასული საუკუნის თეატრის მდგომარეობა; წარსულის ბრწყინვალე ტრადიციები გადაგვარდა და უბრალო, ტექნიკურ, მარჯვე თამაშის ხერხებში გადაიზარდა. მე, რა თქმა უნდა, არ ვლაპარაკობ იმ დროის ცალკეულ ბრწყინვალე მსახიობებზე, რომლებიც დედაქალაქისა თუ პროვინციათა სცენებს ამშვენებდნენ. იმხანად შექმნილი თეატრალური სკოლების წყალობით ამაღლდა მსახიობთა მასის ინტელექტუალური დონეც. მაგრამ ჭეშმარიტად ნიჭიერი, „ღვთით მოშადლებული“ ტალანტის მქონე მსახიობები ცოტა იყო. თეატრი ჟი იმ ხანებში ერთი მხრივ მებუფეტეებს, ხოლო მეორე მხრივ ბიუროკრატებს ეპყრათ ხელთ. განა შესაძლებელი იყო ასეთ პირობებში ხელოვნების აყვავება?

ჩვენ ვოცნებობდით ახალ თეატრზე და მის შესაქმნელად საჭირო ხალხს ვარჩევდით. სინამდვილეში ჩვენ უკვე დიდიხანია ერთმანეთს ვეძებდით. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსათვის ჩემი მოძებნა უფრო ადვილი უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან, როგორც მსახიობს, რეჟისორსა და სცენისმოყვარეთა დასის ხელმძღვანელს, მე განუწყვეტლივ გამომჭონდა ჩემი ნამუშევრები საჯაროდ. მისი სასკოლო სპექტაკლები კი იშვიათი იყო; ამასთან ერთად უმეტესად დახურული და, ამდენად, ბევრისათვის მიუწვდომელი.

აი, რატომ იყო, რომ მან პირველმა მომაგნო, მიმიხვდა და მიმიხმო. 1897 წლის ივნისში მივიღე ბარათი, რომელშიც ვლადიმერ ივანეს ძე მთხოვდა მოსკოვის ერთ-ერთ რესტორანში — „სლავიანსკი ბაზარში“ — შევხვედროდი მოსალაპარაკებლად. აქ მან გამანდო შეხვედრის მიზანი. ეს იყო ახალი თეატრის შექმნა. რომელშიც მე უნდა შევსულიყავ ჩემს სცენისმოყვარეთა დასთან ერთად, ხოლო ის თავის მოწაფეთა ჯგუფთან ერთად, რომელიც სასწავლებელს მომდევნო წელს ამთავრებდა. ამ პირთეს მიეშატებოდნენ მისი ძველი მოწაფეები ი. მ. მოსკვინი და მ. ლ. როკსანოვა, დანარჩენებს კი დედაქალაქისა და პროვინციის თეატრების მსახიობთა შორის შევარჩევდით. მაგრამ მთავარი საკითხი მაინც ის იყო, გაგვერკვია, რამდენად უახლოვდებოდა ერთმანეთს ჩვენი, ამ მომავალი საქმის ხელმძღვანელთა, შემოქმედებითი პრინციპები, რა დათმობაზე წავიდოდა თითოეული ჩვენგანი და როგორ გავუგებდით ერთმანეთს.

ხალხთა მსოფლიო კონფერენცია არ იხილავს თავის დიდმნიშ-ნელოვან სახელმწიფოებრივ პრობლემებს ისეთი სიზუსტით, რო-გორითაც ჩვენ განვიხილეთ მაშინ ჩვენი მომავალი საქმიანობის საფუძვლები, წმინდა ხელოვნების საკითხები, მხატვრული იდეალე-ბი, სცენური ეთიკა, ტექნიკა. საორგანიზაციო გეგმები, მომავალი რეპერტუარი, ჩვენი ურთიერთდამოკიდებულება.

„აი მაგალითად, მსახიობი ა., — ვცდილობთ ჩვენ ერთმანეთს, — თქვენ ის ნიჭიერად მიგაჩნიათ?“

„ძალზე ნიჭიერად“.

„აიყვანთ თქვენს დასში?“

„არა“.

„რატომ?“

„მან თავისი პიროვნება შეუგუა კარიერის ინტერესებს, ნიჭი — მაყურებელთა მოთხოვნილებებს, ხასიათი — ანტრეპრენიორის ხუშ-ტურებს და, საერთოდ, შეეთვისა მდაბალ თეატრალურ გემოვნე-ბას. ასეთი საწყალავით დაგესლილი მსახიობი ვერასოდეს განი-კურნება“.

„მსახიობ ქალ ბ-ზე რალას იტყვით?“

„კარგი მსახიობია, მაგრამ ჩვენს საქმეს არ გამოადგება“.

„რატომ?“

„მას ხელოვნება კი არ უყვარს, არამედ თავისი თავი ეყვარს ხელოვნებაში“.

„მსახიობი გ?“

„მაგ მსახიობისათვის ყურადღების მიქცევას კი ნამდვილად გირ-ჩევდით.

„რატომ?“

„მას აქვს იდეალები, რომლისთვისაც იბრძვის, არ ეგუება არსე-ბულ სინამდვილეს. იგი იდეის ადამიანია“.

„მეც მაგ აზრისა გახლავართ და, თქვენი ნებართვით, კანდი-დატთა სიაში შემყავს“.

მაგრამ აი, ჩვენი საუბარი ლიტერატურას შეეხო. მე მაშინვე ვიგრძენი ამ საკითხში ვლადიმერ ივანეს ძის უპირატესობა; სია-მოვნებით დავემორჩილე მის ავტორიტეტს და სხდომის ოქმში ჩაეწერე, რომ ჩემს თანაამხანაგს თეატრის საქმეში ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ლიტერატურული ხასიათის ყველა საკითხში veto-ს სრული უფლება ენიჭებოდა.

სამაგიეროდ, როცა საქმე მსახიობებს, რეჟისურასა და დადგმას შეეხო, ასეთი დამთმობი ალარ ვყოფილვარ. მე მქონდა ერთი ნაკ-ლი, რომელიც, ვფიქრობ, ახლა თითქმის დავძლიე: თუკი რაიმე გა-

მიტაცებდა, თავდავიწყებით, უკანმოუხედავად, ბრმად, ჯიქურ ვისწრაფვოდი დასახული მიზნისაკენ. ასეთ დროს ვერავინ დამაჯერებდა, ვერავინ დამისაბუთებდა საწინააღმდეგოს. ყველაფერი ეს, ეტყობა, ბავშვობის სიჯიუტის ნაკვალევი გახლდათ. იმ დროს, როცა ამელზეც ახლა მოგახსენებთ, მე უკვე საკმაო გამოცდილება მქონდა რეჟისურის საკითხებში. ამიტომ ვლადიმერ ივანეს ძე იშუელებული იყო დათანხმებულიყო ჩემს veto-ს უფლებას ყველა საკითხში, რომელიც რეჟისურასა და სადადგმო-შემოქმედებითს საკითხებს შეეხებოდა. ოქმში ჩავწერეთ:

„ლიტერატურული veto ეკუთვნის ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, მხატვრული — სტანისლავსკის“.

მომდევნო წლებში მტკიცედ ვიცავდით შეთანხმების ამ მუხლს. საქმარისი იყო, ერთ-ერთ ჩვენგანს წარმოეთქვა ეს ჯადოსნური სიტყვა, რომ კამათი მაშინვე წყდებოდა და სადავო საკითხზე სიტყვასაც აღარ ვძრავდით. მთელი პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა აკრძალვის ავტორს.

- ჩვენ, რასაკვირველია, ძალზე ფრთხილად ვიყენებდით აკრძალვის ამ უფლებას და მივმართავდით მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში, როცა მთლიანად ვიყავით ჩვენს სიმართლეში დარწმუნებული. რაღა თქმა უნდა, შეცდომებიც გვქონდა, მაგრამ საშალი. გიეროდ, თითოეულ ჩვენგანს საშუალება ეძლეოდა, ბოლომდე და დაუბრკოლებლად განეხორციელებინა დასახული გეგმები თავისი სპეციალობის სფეროში. სხვები, ჩვენთან შედარებით ნაკლებ გამოცდილნი, ამასობაში გვაკვირდებოდნენ და სწავლობდნენ იმას, რაც ადრე არ ესმოდათ.

საორგანიზაციო საკითხებში მე დიდი სიამოვნებით დავუთმე პირველობა ჩემს ახალ მეგობარს რადგან აშკარად დავინახე, რომ ვლადიმერ ივანეს ძე უხვად იყო დაჯილდოებული ორგანიზატორული ტალანტით. თეატრის საქმეებში ჩემი მონაწილეობა განისაზღვრებოდა სათათბირო ხმით მაშინ, როცა ჩემი გამოცდილება გამოადგებოდათ.

ამ სხდომაზე ჩვენ ფინანსური საკითხიც განვიხილეთ. გადავწყვიტეთ, მეპაიეები, პირველ რიგში, ფილარმონიული საზოგადოების დირექტორებისა (იქ ბევრი შეძლებული პირი გვეგულებოდა) და აგრეთვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების სცენისმოყვარეთა წრის წევრებს შორის შეგვერჩია. თავად მე ამ საქმეში ძალზე მცირე მატერიალური წვლილის შეტანა შემეძლო. რადგან ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების გამოყო-

ლილმა ძველმა ვალებმა ძალზე დაასუსტა ჩემი ფინანსური მდგომარეობა.

საერთო ეთიკის საკითხებში თავიდანვე შევთანხმდით, რომ ვიდრე მსახიობს მოვთხოვდით ზრდილობის ყველა იმ წესის დაცვას, რომელიც აუცილებლად ითვლება ყველა კულტურული ადამიანისათვის, ჯერ ადამიანური პირობები შეგვექმნა მათთვის. გახსენეთ, რა პირობებში ცხოვრობენ მსახიობები, განსაკუთრებით პროვინციაში. კულისებში ხშირად თავიანთი კუთხეც კი არ გააჩნიათ. შენობის სამი მეოთხედი მაყურებლებს ეკუთვნის. მათ აქვთ სასაუზმეები, საჩაიეები, მშვენიერი გასახდელები, ფოიე, თამბაქოს მოსაწევი ოთახები, ხელსაბანი, თბილწყლიანი საპირფარეშოები, დერეფან-პრომენუარები. სასცენო ხელოვნების შემქმნელთ კი შენობის მხოლოდ ერთი მეოთხედი ეკუთვნით. აქაა დეკორაციების, ბუტაფორიის, ელექტრომოწყობილობის საწყობები, აქაა კანტორები, სახელოსნოები, ტანსაცმლის შესანახი ოთახი, სამკერვალოები, მსახიობის წილ რაღა რჩება? ბოსელივით ჭუჭყიანი და მტვრიანი, სცენის ქვეშ შეჭუჭკნული, უფანჯრო და უჰაერო, ძლივს ხულასავით მოცუცქნული რამდენიმე ოთახი. რამდენიც არ უნდა გეგავათ და გეწმინდათ, მათ არაფერი შველოდა, რადგან ზემოდან, სცენის იატაკიდან, რომელიც ამ ეგრეთ წოდებული საპირფარეშოების ჭერიც იყო, გამუდმებით ცვიოდა ნაგავი, ჭუჭყი და მტვერი. მათ დეკორაციებიდან ჩამოცვენილი საღებავებიც ემატებოდა და განსაკუთრებით სწვავდა თვალებსა და ფილტვებს. გაიხსენეთ ამ საპირფარეშოების ავეჯი... რითი სჯობია იგი ციხის საკანს? კედლებზე მიჭედებულ კრონშტეინებზე დადგმული რამდენიმე ცუდად გაშალაშინებული ფიცარი გრიმის მაგიდის დანიშნულებას ასრულებდა: პატარა სარკე, რამდენიმე მსახიობს რომ ემსახურებოდა, უმეტეს წილად უხარისხო, შემთხვევით ნაყიდი. წუნიანი მინისაგან დამზადებული; პარტერისათვის გამოუსადეგარი, უვარგისი სკამი, ჰაიჰარად შეკეთებული და საპირფრეშოსათვის განკუთვნილი; კედელზე მიმაგრებული ლურსმნებდაჭედებული ჩის თამასა, საკიდრის მოვალეობას რომ ასრულებდა; კარი — ფიცრებისაგან შეკრული, დაშვენებული დიდი ღრიჭოებით, რომლებიდანაც შეგეძლოთ ქალების ჩაცმისათვის გეთვალთვალათ. საკეტის ნაცვლად — თოკი და ლურსმანი, სათაკილო წარწერები კედლებზე, მაგრამ სუფლიორის ჯიხურში თუ შეხვიდოდით, უთუოდ შეასაუკუნეობრივი ინკვიზიცია გაგახსენდებოდათ!

ეს წამებული თეატრში ისეთი მუდმივი სატანჯველისთვისაა განწირული, რომ შიში გიპყრობთ ამ ადამიანის ბედის გამო. მისი

სხეულის ნახევარი ჩაძირულია ძაღლის ხულასავით მტვრიან, ქვიჩით აკრულ ყუთში, სცენის იატაკქვეშეთში, სადაც სარდაფის ნესტს დაუსადგურებია, მეორე ნახევარი კი სცენის იატაკის დონეზეა და ორივე მხრიდან რამპის ასსანთლიანი ნათურებით ხურდება. ფარდის გახსნა-დახურვისა და იატაკზე ქალთა კაბების ფრიალისაგან დამდგარი მტვერი ამ წამებულს უცვივა ცხვირ-პირში. ის კი იძულებულია, მთელი დღე და მთელი საღამო, სპექტაკლისა და რეპეტიციების განმავლობაში, არაბუნებრივად დაგუბული, ხშირად დაძაბული ხმით ილაპარაკოს, რათა მისი ნათქვამი გაიგონონ მხოლოდ მსახიობებმა და არა მაყურებლებმა. ცნობილია, რომ სუფლიორთა სამი მეოთხედი ჭლექით იღუპება. ყველამ კარგად იცის ეს ამბავი, მაგრამ აზრადაც არავის მოსდის, შექმნას ცოტად თუ ბევრად წესიერი სუფლიორის ჯიხური, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი საუკუნე ასე მდიდარია გამოგონებებით.

თეატრების უმეტესობაში დარბაზი. სცენა და საპირფარეშოები გათბობის საერთო სისტემაშია ჩართული. ათბობენ მაშინ, როცა მაყურებელს სჭირდება და ამიტომ მსახიობთა საპირფარეშოების ტემპერატურა მთლიანად მაყურებელთა დარბაზის ტემპერატურაზეა დამოკიდებული. ოღონდ მაყურებელი გრძნობდეს თავს კარგად და მსახიობების დარდი ვისა აქვს. ისინი ან ძაგძაგებენ თავიანთ საზაფხულო კოსტუმებში, ტრიკოში, ანდა, პირიქით, როცა ღუმელებს განსაკუთრებით გაახურებენ, სიცხისაგან სული ეხუთებათ მძიმე ბეწვის ქურქებში გამოხვეულებს, „მეფე თევდორეს“ მსგავსი რუსული ბოიარული პიესებისათვის რომ აცმევდნენ ხოლმე. ხოლო თუ სპექტაკლი არ მიდის, რეპეტიციების დროა, თეატრს საერთოდ არ ათბობენ. პირიქით, იგი საგრძნობლად ცივდება, რადგან დილიდანვე გააქვთ წინა საღამოს სპექტაკლის დეკორაციები და იმ საღამოს დეკორაციები შემოაქვთ. ამასთან, სცენის ვეებერთელა კარი იღება და საათობით ღიაა, ვიდრე სცენის მუშები დეკორაციების შეტან-გამოტანას არ დაასრულებენ. ხშირად მუშები ხელს უშლიან სცენაზე რეპეტიციის დაწყებას და ამიტომ მსახიობებს, რომელთაც თავი მოიყარეს შემოქმედებითი მუშაობისათვის, იძულებულნი არიან ერთ ხანს გაყინული ჰაერით ისუნთქონ, რომელიც დეკორაციების შემოზიდვა-გაზიდვისას შემოიჭრა სცენაზე და ჯერ კიდევ არ გამთბარა. ასეთ დროს მსახიობები რეპეტიციებზე რჩებიან ქურქებში და თბილ მაღალყელიან ფეხსაცმელებში, რომელსაც სცენაზე ჭუჭის ტალახი შემოაქვს; იმის გამო, რომ მსახიობს არ ჰქონდა თავისი კუთხე ან ფოიე, (იმ დროს თეატრებისათვის ეს ამბავი ნიშანდობლივია), თავი ვერსად შეეფარებინათ და, სილამაზის

და ესთეტიკის მსახურნი, იძულებულნი ხდებოდნენ, სცენაზე გასვლის მოლოდინში, ცივ დერეფნებსა და საპირფარეშოებში ეხეტიალათ. თამბაქოს განუწყვეტელი წევა, მუხლებზე გაშლილ გაზეთებზე გაწყობილი ცივი საუზმე — ძეხვი, ქაშაყი, ლორი; ჭორაობა, უხამსი არშიყობა, ერთმანეთის გაკილვა, ანეკდოტები ბუნებრივი შედეგია იმ არაადამიანური პირობებისა, რომელშიაც მაშინდელი მსახიობი იყო ჩაყენებული. და ამგვარ პირობებში მუზების მსახურნი ცხოვრების სამ მეოთხედს ატარებდნენ.

ჩვენ გავითვალისწინეთ ეს ამბავი და .ცნობილ თათბირზე დაადგინეთ, რომ პირველივე თანხას, რომლის შეგროვებასაც შევძლებდით ჩვენი მომავალი თეატრის რემონტისათვის, მოვახმარდით იმას, რომ მსახიობის ცხოვრება კულისებს იქით მოგვეწყო ისე, როგორც ამას ესთეტიკა და კულტურული შემოქმედებითი ცხოვრება მოითხოვს. ყოველ მსახიობს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი საპირფარეშო, თუნდაც იგი ერთი კაცისათვის განკუთვნილი გემის კაიუტას არ ალემატებოდეს. ოთახი გაწყობილი და დალაგებული უნდა იყოს მისი პატრონის გემოვნებისა და მოთხოვნილების მიხედვით. უნდა იდგეს საწერი მაგიდა საჭირო მოწყობილობით. სალამოობით ეს მაგიდა გრიმის მაგიდად გადაიქცევა. უნდა ჰქონდეს მცირე ბიბლიოთეკა, ტანსაცმლისა და კოსტუმების შესანახი კარადა, პირსაბანი, სავარძელი ან დივანი, რეპეტიციების შემდეგ ან სპექტაკლის წინ დასასვენებლად, პარკეტის იატაკი, ფანჯრებზე — სქელი ფარდები, რომ შესაძლებელი იყოს დილის სპექტაკლების დროს სრული დაბნელება, სალამოობით გრიმისათვის საჭირო კარგი განათების შექმნა, უნდა იყოს ფანჯარა, რომ მსახიობმა გადასწიოს ფარდები და ოთახი დღის სინათლით გაანათოს. · ჩვენ, მსახიობები, ჩემ თითქმის თვეობით · ვერ ვხედავთ მზეს: ვდგებით გვიან, რადგან საღამოს სპექტაკლით ალელვებულებს გვიან გვეძინება, მივიჩქარით თეატრში, მთელ დღეს ვატარებთ რეპეტიციაზე უმზეო შენობაში, ზამთრობით დღის სამუშაოს რომ ვამთავრებთ და გარეთ გამოვდივართ, ქუჩებში უკვე ფარნები ანთია. ასეა ყოველდღე, მრავალი თვის მანძილზე, მთელი ზამთრის განმავლობაში. მსახიობის საპირფარეშოში სანიმუშო სისუფთავე უნდა იყოს. საჭირო იქნება დიდძალი მომსახურე პერსონალი, რითაც, პირველ რიგში, უნდა უზრუნველვყოთ თეატრი. მამაკაცთა და ქალთა საპირფარეშოები სხვადასხვა სართულზე უნდა განლაგდეს მათ უნდა ჰქონდეთ თავიანთი ფოიეები თავშესაყრელად და სტუმრების მისაღებად. ფოიეში უნდა მოთავსდეს პიანინო, ბიბლიოთეკა, დიდი მაგიდა გაზეთებისა და წიგნებისათვის, ჭადრა-

კი (ბანჭო, ისევე, როგორც სხვა აზარტული თამაშობანი, სასტიკად ავკრძალეთ), ავკრძალეთ ადრეთვე ზედა სამოსელში, კალოშებში, ჭურჭებში, ჭუდებში შემოსვლა. ქალებსაც კი ეკრძალებოდათ თეატრის შენობაში ჭუდებით სიარული.

და აი, როცა ინტელიგენტური ცხოვრებისათვის შესაფერის წესიერ შენობას მოვამზადებდით, უფლება გვექნებოდა, მსახიობებისთვისაც მკაცრი დისციპლინის დაცვა მოგვეთხოვა.

ჩვენ მაშინ მხატვრულ ეთიკაზეც ვისაუბრეთ და, რაც დავადგინეთ, ოქმში ცალკეული ფრაზებითა და აფორიზმებით ალვნუსხეთ. ასე მაგალითად: „არ არსებობს პატარა როლები, არიან პატარა მსახიობები“.

ან:

„დღეს — ჰამლეტი. ხვალ — სტატისტი, მაგრამ სტატისტიც არტისტი უნდა იყოს“...

„პოეტი, მსახიობი, მხატვარი, მკერავი, მუშა, ყველა ემსახურება ერთ მიზანს, რომელიც პოეტმა პიესის საფუძველშივე დასახა“.

„თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველგვარი დარღვევა ბოროტმოქმედებაა“.

„დაგვიანება, სიზარმაცე, კაპრიზი, ისტერია, მძიმე ხასიათი, როლის უცოდინარობა, ერთხელ შენიშნულის განმეორება თანაბრად ვნებს საქმეს და უნდა აღიკვეთოს“.

ამავე თათბირზე დავადგინეთ, რომ შევქმნიდით დაახლოებით იმავე ამოცანების მქონე და იმავე პლანის სახალხო თეატრს, ოსტროვსკი რომ ოცნებობდა. ამ იდეის პოპულარიზაციისათვის კი გადავწყვიტეთ გამოვსულიყავით საჯარო ლექციებით, შეგვეტანა სათანადო განცხადებები მოსკოვის საქალაქო სათათბიროში და სხვ.

შემდგომში ჩვენ ზუტად შევასრულეთ ეს დადგენილება, მაგრამ გაძოირკვა, რომ სახალხო თეატრების რეპერტუარი ძალზე შეზღუდული იყო ცენზურის მიერ და ამგვარი თეატრის გახსნით იძულებულნი გავხდებოდით მეტისმეტად შეგვეკვეცა ჩვენი შემოქმედებითი ამოცანები. მაშინ გადავწყვიტეთ, ჩვენი თეატრი „საყოველთაოდ მისაწვდომი“ გაგვეხადა.

ჩემი და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პირველი ისტორიული თათბირი, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენი მომავალი თეატრისათვის, დღის ორ საათზე დაიწყო და მეორე დღეს, დილის რვა საათზე დამთავრდა. ამრიგად, იგი გრძელდებოდა თვრამეტ საათს განუწყვეტლივ. სამაგიეროდ, შევთანხმდით ყველა ძირითად საკითხზე და დავრწმუნდით, რომ შეგვეძლო ერთად მუშაობა. თეატრის გახსნამდე, ე. ი. 1898 წლის შემოდგომამდე დიდი

დრო იყო, წელიწადი და ოთხი თვე. მიუხედავად ამისა, ჩვენ დაუყოვნებლივ შევუდექით საქმეს. გადავწყვიტეთ, რომ მომავალი წლის განმავლობაში ვლადიმერ ივანეს ძე გაეცნობოდა ჩემი წრის მსახიობებს, — ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების სცენისმოყვარეებს, მე კი გავეცნობოდი იმ მოწაფეებს, რომლებიც მას მომავალი თეატრის დასისათვის უნდოდა. და მართლაც, ფილარმონიული საზოგადოების არც ერთი სასკოლო სპექტაკლი არ წასულა ისე, რომ მე არ დავსწრებოდი. ისევე როგორც არც ერთი ჩემი დადგმა არ განხორციელებულა, ვლადიმერ ივანეს ძეს რომ არ გაესინჯა და არ გაეკრიტიკებინა. კრიტიკით, გულახდილი საუბრით, პირდაპირობით ჩვენ თანდათან შევიცანით ერთმანეთი, მსახიობები და სხვ. ამავე დროს მომავალი დასისა და ადმინისტრაციის შემადგენლობაზეც ვთათბირობდით.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გახსნის წინ

ახლოვდებოდა პირველი სეზონი, თავისი ყოველდღიური სავალდებულო სპექტაკლებით, რომლებიც ყოველ მიზეზს გარეშე უნდა მოგვემზადებინა ზაფხულის თვეებში. სად დაგვეწყო მუშაობა? საკუთარი თეატრი არ გვქონდა, იჯარით ალებული შენობა ჩვენს განკარგულებაში მხოლოდ სექტემბრის დასაწყისში უნდა გადმოსულიყო, მანამდე თავისუფალი ოთახიც კი არ გაგვაჩნდა სარეპეტიციოდ. ჩვენი გამოანგარიშებით, ძალზე ხელსაყრელი ჩანდა ზაფხულში ქალაქგარეთ გასვლა და რეპეტიციების იქვე ჩატარება. ეს ხომ ჯანმრთელობისთვისაც სასარგებლო იქნებოდა. საბედნიეროდ, ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების ერთ-ერთმა წევრმა ნ. ალხიპოვმა (შემდეგში რეჟისორმა არბატოვმა) თეატრისათვის შემოგვთავაზა საკმაოდ დიდი ფარდული, რომელიც მოსკოვიდან ოცდაათი ვერსის დაშორებით სააგარაკო დაბა პუშკინოში, მის მამულში მდებარეობდა. წინადადება მივიღეთ და ფარდული რეპეტიციების ჩასატარებლად მოვამზადეთ... მოვაწყვეთ სცენა მცირე ზომის მაყურებელთა დარბაზი და გამოვყავით ორი პატარა ოთახი, ერთი მამაკაცთა, ხოლო მეორე ქალთა მოსასვენებლად. მიგაშენეთ გადახურული ტერასა, რომელზეც თავისუფალი მსახიობები სცენაზე გასვლის მოლოდინში იცდიდნენ და ჩაის შეექცეოდნენ. პირველ ხანებში მოსამსახურე არ გვყავდა, ახალ შენობას ჩვენ თვითონ, მსახიობები, რეჟისორები და ადმინისტრაციის წევრები ვასუფთავებდით მორიგეობით. პირველი მორიგეობა მე შემხვდა

უნდა დამელაგებინა, დამესუფთავებინა შენობა და რეპეტიციებზე წესრიგისათვის მედევნებინა თვალი. ჩემი დებიუტი მარცხიანი აღმოჩნდა, რადგან ნაკვერცხლები ჩავაწყევ ცარიელ, უწყლო სამოვარში. სამოვარი დაიშალა და ყველა უჩაიოდ დარჩა. გარდა ამისა, მე არ ვიცოდი იატაკის დაგვა, აქანდაზის ხმარება: მტვრის ასახვეტად; სკამებიდან მტვრის სწრაფად გადაწმენდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, სწრაფად დავაწვისე სამუშაო დღის განრიგი, რომელმაც საქმიანი ტონი მისცა ჩვენს რეპეტიციებს. შემოვიღე ჟურნალი, სადაც იწერებოდა ყველაფერი, რაც კი სამუშაო დღეს ეხებოდა, ე. ი. იწერებოდა რომელი პიესის რეპეტიცია მიმდინარეობდა, ვინ ხელმძღვანელობდა რეპეტიციას, რომელმა მსახიობმა გამოტოვა რეპეტიცია, რა მიზეზით, ვინ დაიგვიანა და რამდენით, რა უწესრიგობა გვაწუხებდა, რა უნდა გაგვეკეთებინა, რათა ჩვენი მუშაობა შემდგომში ალარ შეფერხებულიყო. რეპეტიციები იწყებოდა დილის თერთმეტ საათზე და სალამოს ხუთი საათისათვის მთავრდებოდა. ამის შემდეგ მსახიობები მიდიოდნენ მდინარეზე საბანაოდ, სადილობდნენ, ისვენებდნენ, სალამოს რვა საათზე კვლავ ბრუნდებოდნენ — მეორე რეპეტიციაზე, რომელიც ღამის თერთმეტ საათამდე გრძელდებოდა. ამრიგად, ყოველდღე ვმუშაობდით ორ პიესაზე. და მერე როგორ პიესებზე! მაგალითად, დილით იყო „თევდორე“, სალამოს — „ანტიგონე“, ანდა დილით — „შეილოკი“, სალამოს — „ჰანელე“ ან „თოლია“. ესეც არაფერი, დიდ დარბაზში მიმდინარე რეპეტიციების პარალელურად ერთ-ორ ადამიანთან კერძო მუშაობასაც ვათავსებდით. ამისთვის მივდიოდით ტყეში, თუ ცხელოდა, ხოლო თუ ციოდა, თავს მეეზოვის ჯიხურს ვაფარებდით. ასე მაგალითად, მთავარი სამუშაო მოსკვინთან, მეფე თევდორეს როლზე, მეეზოვის ჯიხურში მიმდინარეობდა. მსახიობი თავის როლს გადიოდა ვლადიმერ ივანეს ძესთან ერთად, მე კი ამ დროს, ამ როლისათვის შედარებით ნაკლებად შესაფერ მსახიობს ვსინჯავდი. მთელი სამუშაო პერიოდის მანძილზე საშინელი ჰაპანაქება იდგა. ტემპერატურა ორმოც გრადუსს აღწევდა. ის ხაფხული განსაკუთრებით ცხელი იყო. ჩვენი ფარდულიც, სამწუხაროდ, თუნუქით იყო დახურული. ადვილი წარმოსადგენია, რა ტემპერატურა იქნებოდა სარეპეტიციო დარბაზში და როგორ გავოფლიანდებოდით „მეფე თევდორეს“ ბოიართა მდაბალი თავის დაკვრის, „შეილოკის“ მხიარული საკარნავალო ცეკვებისა და „ჰანელეს“ ათასგვარი სახეცვლის რეპეტიციების დროს.

დასის მსახიობები პუშკინოში მათთვის დაქირავებულ აგარაკებზე დაბინავდნენ. მოაგარაკეთა თითოეულმა ჯგუფმა ამხანაგურ

საწყისებზე აგებული მეურნეობა მოიწყო. ამ ჯგუფებში ერთი ადამიანი განაგებდა სისუფთავესა და საერთო წესრიგს, მეორე — ჭამასმას, მესამე — თეატრის საქმეებს, ე. ი. ატყობინებდა ჯგუფის წევრებს რეპეტიციების დანიშვნისა თუ გადადების ამბავს და რეჟისორებისა და ადმინისტრაციის ახალ განკარგულებებს. პირველ ხანებში, ვიდრე ახლად თავშეყრილი ადამიანები ერთმანეთს დაუახლოვდებოდნენ, ათასი გაუგებრობა გვაწუხებდა. იყო ძალზე მძიმე შემთხვევებიც, როცა იძულებულნი ვხდებოდით, დავშორებოდით მსახიობს. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მსახიობები წაიჩხუბნენ და ერთმანეთს ისეთი სიტყვებით მიმართეს, რომლებიც დაუშვებელია თეატრში, მით უმეტეს, სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულებისას. მე და ვლადიმერ ივანეს ძემ გადავწყვიტეთ, სხვებისათვის ჭკუის სასწავლებლად სამაგალითოდ დაგვესაჯა დამნაშავენი და მათი საქმე დასის სამსჯავროზე გაგვეტანა. იმწამსვე ყველა რეპეტიცია შეწყდა და ჩხუბიდან საათნახევრისა თუ ორი საათის შემდეგ მთელი დასის საერთო კრება შედგა. ოთხივ კუთხივ შიკრიკები ვაფრინეთ, რომ შინიდან გასული მსახიობები მოეძებნათ. ეს ხმაური განზრახ ავტეხეთ, გვინდოდა ფაქტისათვის, რომელიც სამაგალითო უნდა ყოფილიყო მათ მომავალ საქმიანობაში, მეტი მნიშვნელობა მიგვენიჭებინა. კრება რომ გაიხსნა, მე და ვლადიმერ ივანეს ძემ ავუხსენით დამსწრეთ, თუ რამდენად სახიფათო იყო ყოველივე, რაც მოხდა, რადგანაც იგი შეიძლებოდა მავნე პრეცედენტად ქცეულიყო მომავლისათვის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, დასს დავუსვათ კითხვა: სურს მიჰყვეს სხვა თეატრების კვალს, სადაც ამგვარი ამბები ჩვეულებრივი მოვლენაა, თუ ახალი დასის წევრები არჩევენ სამუდამოდ აღკვეთონ გამოსვლები, რომლებიც საფუძველს გამოაცლის ჩვენს საქმეს, და სამაგალითოდ დასჯიან დამნაშავეებს. მსახიობები უფრო მკაცრნი გამოდგნენ, ვიდრე მოველოდით. მათ გადაწყვიტეს დასიდან გაეძევებინათ დამნაშავე, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი იყო. მსახიობის წასვლის შემდეგ იძულებულნი გავხდით თავიდან გაგვეცალა თითქმის ყველა შავად მომზადებული სპექტაკლი, რათა ახალი მსახიობები შეგვეყვანა. ამგვარი ინციდენტი ერთხელ კიდევ განმეორდა, მაგრამ შედარებით ნაკლებად მკაცრ ფორმებში. დამნაშავეს მიუსაჯეს დიდი ჯარიმა და საჯაროდ გაკიცხეს. ამასთან მრავალი მსახიობი გამოვიდა სიტყვით. ეს იყო ყველა მსახიობისათვის სამახსოვრო კრება, რომელმაც აიძულა ისინი, სამუდამოდ აეღოთ ხელი სასცენო დისციპლინის დარღვევაზე. მას შემდეგ, რაც მსახიობებმა მუშაობის პროცესში უკეთ გაიცნეს ერთმანეთი და მეტად

დაახლოვდნენ, ყველა გაუგებრობა თანდათან წაიშალა და მათი ურთიერთობაც მოწესრიგდა. ჩვენ მეგობრულად და მხიარულად ვცხოვრობდით. რეპეტიციისაგან თავისუფალ დროს მსახიობები ხუმრობა-ოხუნჯობაში ატარებდნენ.

მე ამ დროს ვცხოვრობდი ჩემი მშობლების მამულში, პუშკინოდან ექვსი ვერსის დაშორებით. ყოველდღე, დილის თერთმეტი საათისათვის, მოვდიოდი სარეპეტიციო დარბაზში და გვიან ღამემდე იქ ვრჩებოდი. დასასვენებლად და სადილად შესვენებაზე მივდიოდი ჩვენი თეატრის ერთ-ერთ მაშინდელ მსახიობთან სერაფიმ ნიკოლოზის ძე სუდბინინთან, რომელიც შემდეგ ცნობილი მოქანდაკე გახდა პარიზში. მისი მეუღლის თავაზიანობისა და სტუმართმოყვარეობის წყალობით მათი სუფრის წევრი გავხდი და ერთგვარი ბაზა გავიჩინე სუდბინინების პატარა ქოხში. ამავე ქოხში მოდიოდა და მომავალ დეკორაციათა მაკეტებს აწებებდა ვიქტორ ანდრიას ძე სიმოვიც. ჩემთან, მთავარ რეჟისორთან, განუწყვეტელმა ურთიერთობამ აიძულა იგი, თავისი დროებითი სახელოსნო ახლოს გადმოეტანა.

ჩვენი ახალი საქმის პროგრამა რევოლუციური იყო. პროტესტს ვუცხადებდით თამაშის ძველებურ მანერას, თეატრალობას, ცრუ პათოსს, დეკლამაციას, მსახიობურ სიყალბეს, დადგმისა და დეკორაციის ყოველგვარ მავნე პირობითობას, ანსამბლის დამანგრეველ პრემიერობას და, საერთოდ, სპექტაკლის მთელ გაბატონებულ წყობას, მაშინდელი თეატრების უბადრუკ რეპერტუარს.

თეატრის განახლების რევოლუციური, დამანგრეველი სურვილებით შეპყრობილმა ბრძოლა გამოვუცხადეთ ყოველგვარ პირობითობას თეატრში, სულ ერთია, რაშიც არ უნდა გამოვლენილიყო იგი: თამაშში, დადგმაში, დეკორაციებში, კოსტუმებში, პიესის გაგებაში და სხვა.

ამ წუთებში ჩვენი თეატრის მომავალი წყდებოდა. რადაც არ უნდა დაგვჯდომოდა, წარმატებისათვის უნდა მიგვეღწია. ჩვენ ირგვლივ უსიამოვნო ატმოსფერო იქმნებოდა. ყბად აგვიღეს. უმალლესი საზოგადოებისა და პრესის მრავალი წარმომადგენელი ძარცხს გვიქადდა (შემდეგში პრესა, ძირითადად, გვწყალობდა). აგდებულად „სცენისმოყვარეებს“ გვიწოდებდნენ, ამბობდნენ, დასში მსახიობები არა ჰყავთ და მდიდრული კოსტუმებითა და დეკორაციებით უნდათ მათი შეცვლაო. და საერთოდ, მთელ ჩვენს წამოწყებას ბრიყვი ვაჭრის (ეს მათრახი მე მეკუთვნოდა) ახირებას ეძახდნენ. იმაზეც ბრაზობდნენ, მცირე რეპერტუარი, სულ ათი პი-

ესა რომ გამოვაცხადეთ. იმ დროს სხვა თეატრებში ყოველ კვირას თითო ახალი პიესა იდგმებოდა და მაინც არ იყო სრული შემოსავალი. ჩვენ, სცენისმოყვარენი კი, ვბედავდით გვეოცნება, რომ მთელ სეზონს ათი პიესით გავატარებდით!

ბევრი რამ გვჭონდა გასაკეთებელი რთული თეატრალური აპარატის ყველა სფეროში: ეს ეხებოდა მსახიობებს, რეჟისორებს, ტანსაცმლის სახელოსნოს, დეკორაციათა სახელოსნოს, ადმინისტრაციას, ფინანსებს და სხვა და სხვა.

ბუნებრივია, პირველ ყოვლისა, თეატრალური აპარატის ადმინისტრაციული და ფინანსური მექანიზმი უნდა შეგვექმნა. ერთადერთი კაცი, რომელსაც შეეძლო ამ რთული სამუშაოს შესრულება, ე. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყო, განსაცვიფრებელია ადმინისტრაციული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი. იგი იძულებული გახდა შემოქმედებითი მუშაობის თანაბრად ეტვირთა ეს მოსაწყენი, უმადური, მაგრამ მეტისმეტად მნიშვნელოვანი ნაწილი შექმნის პროცესში მყოფი ჩვენი საქმისა.

მეორე საზრუნავი იყო სადადგმო ნაწილის დროზე უზრუნველყოფა, ე. ი. სეზონის გახსნისათვის გამოცხადებული პიესებისათვის დეკორაციების, კოსტუმებისა და რეკვიზიტის შეკვეთა.

იმხანად დეკორაციის საკითხი თეატრებში ჩვეულებრივ ძალზე მარტივად წყდებოდა: უკანა დეკორაცია, კულისების ოთხი-ხუთი თაღოვანი გეგმა, რომელზედაც დახატულია სასახლის დარბაზი შესასვლელებითა და გასასვლელებით, ღია ან დახურული ტერასა, ზღვის ხედი და სხვა. შუა სცენაზე ჩანს სწორი, ჭუჭყიანი იატაკი და იმდენი სკამი, რამდენი მსახიობიც თამაშობს. კულისებს შუა, გასასვლელებში, კარგად ჩანან სცენის მუშები, სტატისტები, პარიკმახერები, მკერავები, რომლებიც დასეირნობენ, ან სცენას შესცქერიან. თუ კარი სჭირდებოდათ, მას კულისებს შუა დგამდნენ: რა ვუყოთ, თუ კარს ზემოთ ხვრელია, იყოს სიცარიელე. საჭირო შემთხვევაში უკანა დეკორაციასა და კულისებზე ხატავდნენ შორეულ პერსპექტივის მჭონე ჭუჩას, უზარმაზარ მოცარიელებულ, უკაცრიელ მოედანს ზედ მიხატული შადრევანებით და ქანდაკებებით და ა. შ. უკანა დეკორაციასთან ახლო მდგომი მსახიობები სახლებზე გაცილებით მაღლები ჩანდნენ. სცენის მთლად მოშიშვლებული, უსუფთაო იატაკი ფართო ასპარეზს უქმნიდა მსახიობებს დამდგარიყვნენ სუფლიორის ჯიხურის წინ, რომელიც, როგორც ცნობილია, ღიად იზიდავს მელპომენის მსახურთ.

სცენაზე მეფობდა ამპირის ან როკოკოს სტილის ტრაფარეტის მიხედვით შესრულებული მდიდრული პავილიონი ტილოს კარებით,

რომლებიც ირხეოდა გალების ან დახურვის დროს. ეს კარები თვითონ იღებოდა და იხურებოდა მსახიობების სცენაზე გამოსვლისას.

კულისები, ჩვეულებრივ, მათემატიკური სიზუსტით გამოზომილი გეგმით იყო განაწილებული. ჩვენ ავრიეთ ეს გეგმა, ისე რომ მაყურებელს ვეღარ გაერკვია ხაზები, რომელთაც ბუნებაში იცნობდა. შეღებილი პავილიონი შევცვალეთ ნაძერწი კარნიზებით, შპალერაკრული კედლებითა და ჭერით. იატაკი დავფარეთ მოხატული ტილოებით და მისი მოსაწყენი ერთფეროვნება მოვსპეთ ათასგვარი მისადგმელითა და ხიდურით, შევქმენით მოედნების, კიბეების, შესასვლელებისა და გასასვლელების რთული კომბინაცია, რაც შესაძლებლობას გვაძლევდა ლამაზად დაგვეგეგმა მასობრივი და სხვა სცენები. ზედ ავანსცენაზე დავდგით ხეები. დაე, მსახიობებმა გაიელვონ ხოლმე მათ შორის, ყოველ შემთხვევაში, სუფლიორის ჯიხურის წინ მაინც არ დადგებიან და მაყურებელს თავს აღარ მოაბეზრებენ. ჩვეულებრივ, სცენაზე ერთი ოთახია, ჩვენ ვაქეთებდით მთელ ბინას, სამ, ოთხ ოთახს.

მიზანსცენისა და დაგეგმვის საკითხიც მაშინ, ჩვეულებრივ, მარტივად წყდებოდა. იყო ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი გეგმა: მარჯვნივ — რბილი ტახტი, მარცხნივ — მაგიდა და ორი სკამი. პიესის ერთი სცენა ტახტთან ტარდებოდა, მეორე—მაგიდასა და სკამებთან, მესამე — შუა სცენაზე, სუფლიორის ჯიხურის წინ, მერე ისევ ტახტთან, მერე ისევ სუფლიორის ჯიხურთან.

ჩვენ ვარჩევდით ოთახების ყველაზე უფრო უჩვეულო განაკვეთებს, კუთხეებს, პატარა ნაწილებს ზედ ავანსცენაზე დადგმულ ავეჯით. ავეჯი მაყურებელთა დარბაზისაკენ ზურგით იდგა. ამით ჩვენ მეოთხე კედლის არსებობას მივანიშნებდით.

ჩვეულებრივ მიღებულია, რომ მსახიობმა სახე უნდა უჩვენოს მაყურებლებს, ჩვენ კი მას დარბაზისაკენ ზურგით ვსვამდით ხოლმე და ისიც როლის ყველაზე საინტერესო წუთებში. ამგვარი ფანდი რეჟისორებს ხშირად ეხმარებოდა (როლის კულმინაციურ მომენტებში) მიეჩქმალათ მსახიობთა გამოუცდელობა.

ჩვეულებრივ, მიღებულია სინათლეში თამაში. ჩვენ კი მთელ სცენებს (ძალზე ხშირად მთავარსაც) სიბნელეში ვასრულებდით.

რეჟისორებს ლანძღავდნენ, ფიქრობდნენ, ეს მათი ახირება იყო, სინამდვილეში კი რეჟისორი ცდილობდა დახმარებოდა გამოუცდელ მსახიობებს, რომლებიც მათ მიმართ წაყენებულ მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებდნენ.

მთელი ამ სამუშაოს შესასრულებლად რეჟისორს სჭირდებოდა მხატვრის დახმარება, რათა მასთან ერთად მოემზადებინა ნივთები-

სა და ავეჯის განლაგების მიზანსცენებისათვის მოსახერხებელი გზა და შეექმნა დეკორაციის საერთო განწყობილება.

საბედნიეროდ, ვ. ა. სიმოვი სწორედ ისეთი მხატვარი გამოდგა, რომელიც საუკეთესოდ უგებდა რეჟისორსა და მსახიობს. იგი იმ დროისათვის იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენდა, რადგან დიდი ნიჭი და ცოდნა ჰქონდა არამარტო თავის დარგში, არამედ რეჟისურაშიც. სიმოვს მარტო დეკორაციები კი არ აინტერესებდა, არამედ თვით პიესა, მისი გაგება, რეჟისორისა და მსახიობის ამოცანებიც. მას, როგორც მხატვარს, ხშირად შეუწირავს თავისი ინტერესები დადგმის საერთო იდეისათვის.

არც კოსტუმების საქმე იყო იმხანად უკეთ: თითქმის არავის აინტერესებდა კოსტუმების ისტორია, არავინ აგროვებდა სამუზეუმო ნივთებს, წიგნებს, ტანსაცმლის მაღაზიებში ჰქონდათ სამი სტილის სამოსელი: „ფაუსტის“, „ჰუგენოტებისა“ და „მოლიერის“, თუ არ ჩავთვლით ჩვენს ნაციონალურს — ბოიარულს.

— ხომ არ გექნებათ რაიმე ესპანური კოსტუმის „ფაუსტის“ ან „ჰუგენოტების“ მსგავსი? — კითხულობდნენ კლიენტები.

„გვაქვს სხვადასხვა ფერის ვალენტინები, მეფისტოფელები და სენ-ბრი“, — უპასუხებდა მაღაზიის პატრონი.

უკვე შექმნილი, მზამზარეული ნიმუშების გადაღებაც კი არ შეეძლოთ. ასე მაგალითად, მოსკოვის გასტროლების დროს, მეინინგენელები იმდენად თავაზიანები აღმოჩნდნენ, რომ ნება დართეს მოსკოვის ერთ-ერთ თეატრს, გადაეღო დეკორაცია და კოსტუმები. როცა კოსტუმები გაამზადეს, აღმოჩნდა, რომ მათ აღარაფერი ჰქონდა საერთო მეინინგენელთა კოსტუმებთან, რადგან მოსკოველი მსახიობები თავად ჩარეულიყვნენ მათ დამზადებაში, ზოგს ფაიოკლება, ზოგს დავიწროება უბრძანებია მკერავთათვის, რის გამოც ტანსაცმელმა „ფაუსტისა“ და „ჰუგენოტების“ ჩვეულებრივი თეატრალური სტილი შეიძინა. მკერავები გაწაფულები იყვნენ შაბლონური, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი თარგების მიხედვით კერვაში და მხატვართა წიგნებსა და ესკიზებში ჩახედვაც არ სურდათ. ყოველგვარ სიახლესა და შაბლონიდან გადახვევას კი მხატვრის გამოუცდელობით ხსნიდნენ.

„მე ბევრი ამისთანა ტანსაცმელი შემიკერია, მხატვრისათვის კი ეს ნამუშევარი, ეტყობა, პირველია“, — ასე ამბობდნენ მაშინდელი მკერავები.

მაგრამ აღმოჩნდა რამდენიმე კაცი, რომლებიც ჩვენ, მართალია, დიდი გაჭირვებით, მაგრამ მაინც დავძარით ადგილიდან. ეს ჯერ კიდევ „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში“ ჩემი

მუშაობის დროს მოხდა. მას შემდეგ მათ მოასწრეს შეექმნათ ახალი შტამპი „ა ლა სტანისლავსკი“, რომელიც გაცვდა, გადაგვარდა და ისეთივე უვარგისი გახდა როგორც მანამდე არსებული „ფაუსტისა“ და „ჰუგენოტების“ სტილი. ამ ამბებმა მაიძულეს, ისევე როგორც თავის დროზე „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში“ გავაკეთე, ახლაც თვითონ მეხელმძღვანელა კოსტუმების შექმნისათვის. უნდა მიგვეგნო რაღაც ახლის, მანამდე არნახულისათვის, რაღაც ისეთისათვის, რაზეც მაშინ არავინ ფიქრობდა. ამ საქმეში ჩემი მეუღლე, ლილინა, დამეხმარა. მას ფაქიზი ალღო, გემოვნება და გამომგონებლობის უნარი ჰქონდა. დაგვეხმარა აგრეთვე მ. პ. გრიგორიევაც, ჩვენი დასის წევრი „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოადოების“ დროიდან დღემდე. გრიგორიევას საერთოდ აინტერესებდა კოსტუმის საკითხი. სხვებიც გამოგვიჩნდნენ — ნათესავები, ნაცნობები. პირველ ყოვლისა, მეფე თევდორეს ეპოქის კოსტუმების შესწავლას მოვკიდეთ ხელი, რადგან პირველ რიგში ა. ტოლსტოის ტრაგედია უნდა დაგვედგა. ბოიართა კოსტუმების შტამპი განსაკუთრებით იყო გაცვეთილი. სამუზეუმო კოსტუმების ხაზებსა და თარგებში არის რაღაც წვრილმანები, რომელთაც ჩვეულებრივი მკერავები ვერ ამჩნევდნენ, მაგრამ განსაკუთრებით ტიპიურია ეპოქისათვის ისინი რომ შენიშნო, ნამდვილი მხატვარი, საქმის ოსტატი უნდა იყო. აი, სწორედ ამ საიდუმლოს, ტანსაცმლის ამ „je ne sais quoi“-ს[1] ვეძებდით მაშინ, ყველა გამოცემა, გრავიურა, სამუზეუმო ნივთები სამონასტრო და საეკლესიო სამოსელთა-საცავები დავათვალიერეთ და შევისწავლეთ, მაგრამ ეს არქეოლოგიური ნიმუშები ვერ გადმოვიღეთ და ამიტომ სხვა გზით დავიწყეთ ძველებური ნაქარგების, თავსაბურავების, თავსამკაულებისა და სხვათა ძებნა. მე ექსპედიციები გავგზავნე სხვადასხვა ქალაქში ვაჭრებთან, მეძველმანეებთან, აგრეთვე. სოფლებში გლეხებთან და მეთევზეებთან, რომელთაც, როგორც მეუბნებოდნენ, თავიანთ ხანდუკებში ძალზე ბევრი კარგი ნივთი ჰქონდათ მიმალული. მათგან მოჰქონდათ თურმე თავიანთი საქონელი ანტიკვარებს. ამიტომ ჩვენი ამოცანა მოულოდნელად და სწრაფად უნდა განგვეხორციელებინა, ისე, რომ ჩვენს კონკურენტებს არ დაესწროთ და ნადავლი ცხვირწინ არ აეცალათ. ექსპედიციამ მისია ბრწყინვალედ შეასრულა და დიდძალი ნადავლით დატვირთული დაბრუნდა უკან.

ამავე დროს მეორე ექსპედიციაც გავაგზავნეთ თავიანთ სიძველით განთქმულ ქალაქებში: იაროსლავლში, როსტოვში (იაროსლავლის), ტროიცე-სერგიევოში და სხვ. „ხელოვნებისა და ლიტე-

---

[1] რაღაც (ფრანგ.).

რატურის საზოგადოების“ ერთ-ერთმა ყოფილმა წევრმა, რომელსაც ამჟამად მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა რკინიგზის უწყებაში და ამიტომ თავისი საკუთარი სამსახურეობრივი ვაგონი ჰქონდა, შემოგვთავაზა ეს ვაგონი წამოწყებული საქმის განსახორციელებლად. დასის ნაწილი ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით პუშკინში დარჩა, რეპეტიციების ჩასატარებლად, მე, მხატვარი სიმოვი, რეჟისორის თანაშემწე სანინი, ჩემი მეუღლე, რომელიც კოსტუმების საქმეებში გვეხმარებოდა, და რამდენიმე თავისუფალი მსახიობი მასალების საძებნელად გავემგზავრეთ. ეს იყო დაუვიწყარი მოგზაურობა. ჩვენ გვქონდა მშვენიერი ვაგონი დიდი სალონით, რომელშიც შინაურულად ვსადილობდით. საჭმელს ჩვენს ვაგონზე მომაგრებული კონდუქტორი გვიმზადებდა. სალამოობით, გაჩერებებზე თუ მოგზაურობის დროს, ამ სალონში მხიარულობდნენ, ცეკვავდნენ, მღეროდნენ, უჩვენებდნენ ფოკუსებს, ვარჯიშობდნენ, სერიოზულად კამათობდნენ, ახალ-ახალ გეგმებს სახავდნენ ჩვენი მომავალი თეატრისათვის, აწყობდნენ ამ მოგზაურობის დროს მოპოვებული სამუზეუმო ნივთებისა და სხვა შეძენილი მასალის გამოფენას. ერთ პატარა სადგურში, რომელიც ძლიერ მოგვეწონა თავისი ბუნებრივი მდებარეობით, ვთხოვეთ მატარებლისათვის მოეხსნათ ჩვენი ვაგონი და მთელი დღე და ღამე იქ გავატარეთ. ვსარგებლობდით საუცხოო ამინდითა და მთვარიანი ღამეებით, ვაგროვებდით კენკრას, ვაჩალებდით ცეცხლს, ტყეში ვხარშავდით საჭმელს. ერთი სიტყვით, ვაწყობდით საუცხოო პიკნიკებს. ასე ვიმგზავრეთ იაროსლავლის როსტოვამდე. ეს საინტერესო ძველთაძველი ქალაქი დიდი ტბის პირასაა გაშლილი. შუა ქალაქში ძველებური კრემლი სასახლით, რომელშიც თვით ივანე ვასილის ძე მრისხანე ცხოვრობდა, ძველებური ტაძრითა და ცნობილი სამრეკლოთი, საეკლესიო ზარების რეკვით რომ მოიხვეჭა სახელი. ეს ძველებური კრემლი სანახევროდ დანგრეული იყო, მაგრამ გამოჩნდა ენერგიული ადამიანი, რომელმაც განაახლა როსტოვის სიძველენი, სასახლე, ტაძარი და სხვა (ეს ყველაფერი აღდგენილი და საუკეთესოდ მოწესრიგებული იყო, როდესაც ჩვენ ვიხილეთ). ამ ადამიანს აქვე მოეთავსებინა მთელი მუზეუმი ნაქარგების, ქსოვილების, პირსახოცების, დაჩითული ქსოვილების, ხალიჩებისა და სხვა ნივთებისა, რომელთა შესყიდვა და შეგროვებაც მოეხერხებინა სოფლელებისა თუ მეძველმანეებისაგან. ამ შესანიშნავი ადამიანის გვარია — შლიაკოვი. იგი იყო უბრალო სასარაჯო მეფაბრიკე, ადგილობრივი ვაჭარი, თითქმის წერა-კითხვის უცოდინარი ადამიანი, რამაც ხელი ვერ შეუშალა, არქეოლოგიის გარკვეულ სფეროში საუკეთესო მცოდნე

გამხდარიყო. შლიაკოვმა თავაზიანად გაგვიღო სასახლისა და მუზეუმის კარი. ჩვენ არა მარტო გადავიღეთ სასახლის ოთახების გეგმები, არა მარტო ჩავიხატეთ სამუზეუმო ნივთები, არამედ ჩვენთვის მონიჭებული უფლება წმინდა სამსახიობო მიზნითაც გამოვიყენეთ. სახელდობრ, გადავწყვიტეთ, გარკვეული განწყობილების მისაღებად, იქ ღამეც გაგვეტარებინა. სიბნელეში, რომელსაც ოდნავ ანათებდა სახთლის შუქი, უეცრად შემოგვესმა, რომ იატაკის ქვიშ ფილებზე ჩვენკენ ვილაც მოაბიჯებდა. უეცრად ივანე მრისხანის პალტოა დაბალი კარი გაიღო, ბერის სამოსელში გამოწყობილი ვილაც მაღალი კაცის ლანდი ჯერ დაიხარა, რომ ზღურბლზე გადმოებიჯებინა და მერე მთელი ტანით შემოიმართა. მასში ერთ-ერთი ჩვენი ამხანაგი შევიცანით. მისი გამოჩენა მოულოდნელი და შემზარავი იყო, თითქოს მრისხანე მეფის დროინდელი რუსეთის პირქუში სუნთქვა შევიგრძენით. როდესაც მუზეუმის ქსოვილებსა და ტანსაცმელში გადაცმული ჩვენი ამხანაგი ძველებური ჭიშკრის ზემოთ გრძელ დერეფანს მოჰყვებოდა, ხოლო მისი სახთელი ფანჯრებში ელავდა და საზარელ ჩრდილებს ისროდა, ასე მეგონა, თავად ივანე ვასილის ძე მრისხანეს ჩრდილი დასეირნობდა სასახლეში.

მეორე დღეს საგანგებოდ ჩვენთვის დანიშნეს როსტოვის ცნობილი ზარების რეკვა. ეს იყო რაღაც აუწერელი ამბავი. წარმოიდგინეთ ეკლესიის თავზე გრძელი გადახურული დერეფნის მსგავსი სამრეკლო, რომელშიც მთელ გაყოლებაზე ჩარიგებულია სხვადასხვა ზომისა და ხმის დიდი და პატარა ზარები. რამდენიმე მნათე სწრაფად დარბის ერთი ზარიდან მეორისაკენ, რომ წინასწარ შეთანხმებულ რიტმში შემოკრან ზარებს. ასე რეკავდნენ ერთგვარ მელოდიას თავისებური სამრეკლო ორკესტრის მრავალრიცხოვანი მონაწილენი. საჭირო გახდა მრავალი რეპეტიციის ჩატარება, რომ მიეღწიათ ხმაშეწყობილი რეკვისათვის და მიეჩვიათ ადამიანები გარკვეულ ტემპში საჭირო რიტმის შენარჩუნებით, გადაერბინათ ერთი ზარიდან მეორისაკენ.

იაროსლავლის როსტოვი რომ დავათვალიერეთ, გავემგზავრეთ სხვა ქალაქებში, მერე კი დავუყევით ვოლგას, იაროსლავლიდან ქვემოთ. ვჩერდებოდით დიდ ქალაქებში. ალმოსავლური, თათრული ქსოვილების, ხალათებისა და ფეხსაცმლის შესაძენად. იქ შევიძინეთ ჩექმები, რომელთაც დღემდე იცვამენ მსახიობები „მეფე თევდორეში“. ჩვენმა მხიარულმა კომპანიამ დაიპყრო მთელი გემი და მთელ საზოგადოებას ტონს აძლევდა. გემის კაპიტანსაც შევუყვარდით და ხელს არ უშლიდა ჩვენს მხიარულებას. მთელი დღე, გვიან ღამემდე იდგა ერთი სიცილ-ხარხარი, ვიცინოდით ჩვენ და იცი-

ნოდნენ მგზავრებიც, რომლებიც ამ მოგზაურობის დროს გავიცანით და რომელთა უმეტესობა ჩვენს მხიარულ წრეში მივიღეთ.

უკანასკნელ სალამოს, გემიდან გადმოსვლის წინ, კოსტუმირებული მეჯლისი მოვაწყვეთ. მსახიობები და ჩვენი თანამგზავრების ნაწილი გამოეწყვნენ შეძენილ ქსოვილებსა და სამუზეუმო ნივთებში. ჩვენ ვცეკვავდით, წარმოვადგენდით სცენებს, ვმღეროდით, ვსულელობდით, იქ მყოფთა გულის გასახარად. ჩემთვის, როგორც რეჟისორისა, და სიმოვის, როგორც მხატვრისათვის, ეს იყო შეძენილი ნივთების ერთგვარი გასინჯვა სალამოს შუქზე, ცოცხალ ადამიანებზე, შემთხვევით თავშეყრილი ჯგუფების სხვადასხვაგვარ შეხამებაში. ვისხედით და შორიდან თვალს ვადევნებდით, ვიწერდით, ვითვალისწინებდით, როგორ უნდა გამოგვეყენებინა ეს ნივთები.

შინ რომ დავბრუნდი, ჩამოტანილი მასალა ადრე შეძენილს დავუმატე. მთელი დღეები ვისხედით ქსოვილების, ნაჭრების, ნაქარგების გროვით გარშემოხვეულები და ვახამებდით ფერებს, ვეძებდით ლაქებს, რომლებიც შედარებით უფერულ ქსოვილებსა და კოსტუმებს გამოაცოცხლებდა. ვცდილობდით გადმოგველო, ანდა ყოველ შემთხვევაში, ერთგვარი ალღო მაინც აგველო ცალკეული ნაქარგების, „კოზირის“ (ბოიართა კოსტუმის საყელოს) მოსართავების, მეფეთა სამხრეულების, სამეფო თავსამკაულებისა და სხვათათვის. გვინდოდა თავი აგვერიდებინა უხეში და იაფფასიანი თეატრალური ფუფუნებისათვის, მიგვეგნო სადა და მდიდრული მორთულობისათვის, რომელსაც სიძველის გარკვეული იერი ექნებოდა.

რაღაც-რაღაცეებს მივაღწიეთ, მაგრამ ყველაფერს, ცხადია, ვერა. სად უნდა გვეშოვა ქსოვილი, რომელიც იმდენად მდიდრული იქნებოდა, რომ სამეფო სამოსელისათვის გამოგვდგომოდა? ამონაწერები წიგნებიდან, მუზეუმში გაკეთებული ჩანახატები, რაც დიდი რაოდენობით დაგვიგროვდა, ძალზე საინტერესო ამოცანებს სახავდა ჩვენ წინაშე, მაგრამ არ გაგვაჩნდა საშუალება და არც ვიცოდით ხერხები მათ განსახორციელებლად. ამან მაიძულა კვლავ გავდგომოდით გზას, ახლა ნიუგოროდის ბაზრობაზე, სადაც ხშირად შეხვდებოდით საინტერესო ძველებურ ნივთებს... ამჯერად ბედმა გამიღიმა: ვერ მოვასწარი იმ რიგთან მისვლა, სადაც ნივთებს ჰყიდდნენ, რომ გადავაწყდი ნაგვის დიდ გროვას, რომელშიც რაღაც ნივთები და ძველმანები ერია. ამ გროვის ქვეშ თვალი მოვკარი ოქრომკედით ნაქარგ იმ ძველებურ ქსოვილს, რომლისგანაც შეკერილია მეფე თეოდორეს კოსტუმი პირველი მოქმედებისთვის. ვიპოვე ის, რასაც დიდი ხანია ვეძებდი. ეს ქსოვილი უნდა შეგვეძინა. ყოველ მიზეზს

გარეშე, მაგრამ გროვის გარშემო უკვე თავი მოეყარათ ვილაც ჰარებს, უთუოდ, მყიდველებს. მათი საუბრიდან შევიტყვე, რომ მთელი გროვა ჩამოეტანათ რომელიღაც შორეული მონასტრიდან, რომელიც სილარიბის გამო ჰყიდდა თავის ქონებას. გროვა მეორე მხრიდან გავქექე და გამოვაძრე ოქრომკედით ნაქარგი ქსოვილი, რომლისგანაც შემდეგ „მეფე თევდორესათვის“ ქალთა თავსამკაულები დავამზადეთ. იქით ძველებური ჩუქურთმა შევნიშნე. ეს აზარფეშა იყო. სწრაფად უნდა მემოქმედა, რადგან ნივთები უმეთვალყუროდ ეყარა და შეიძლებოდა მოეპარათ. გადავწყვიტე, მთელი გროვა მეყიდა. დიდხანს ვეძებე ამ საგნების პატრონი. ბოლოს, როგორც იქნა, მივაგენი ბერს, „რაც იქნება, იყოს-მეთქი“, ვიფიქრე და ათას მანეთად მთელი გროვა შევიძინე. მერე კი მთელი დღე მარტო ვიჯექი და ვქექავდი ამ ხარახურას იმის შიშით, ჩემი სიმდიდრე არავის დაეტაცებინა. საშინელი სამუშაო იყო — დამღლელი და ბინძური, ქანცი გამომელია, მაგრამ პირველ დღეს გადავარჩიე ყველაფერი. რაც მნიშვნელოვანი და საჭირო იყო, დანარჩენი ნივთები კი ნაგავში დავმალე და მეორე დღეს გამოვარჩიე. თავით ფეხამდე გაბინძურებული და ოფლად გალვრილი, მაგრამ ამაყი და კმაყოფილი დავბრუნდი სასტუმროში. მივილე აბაზანა, ტანსაცმელი გავისუფთავე და, პუშკინის ძუნწი რაინდის მსგავსად, ახლად შეძენილი ნივთების ელვარებით ვტკბებოდი. მოსკოვში მდიდარი ნადავლით დატვირთული დავბრუნდი, რადგან თან ჩავიტანე მთელი მუზეუმი არა მარტო კოსტუმებისა, არამედ მრავალი ნივთისაც „მეფე თევდორესათვის“. უხვად ჩავიტანე ხის ჭურჭელიც, რომელიც პირველი სურათის, შუისკის ღრეობისათვის გვჭირდებოდა, ხის ჩუქურთმები ავეჯისათვის და მრავალი სხვა რამ. სცენაზე სულაც არ არის აუცილებელი ყველა ნივთი პირველიდან უკანასკნელამდე ბრწყინვალე ხელოვნების ნიმუში იყოს. მთავარია „ლაქები“. მომავალი დადგმის სწორედ ეს „ლაქები“ შევიძინე მე იმ ბედნიერი მოგზაურობის დროს.

ამასობაში ჩვენი ახალბედა მკერავი ქალები ძლიერ გაიწაფნენ ძველებური კოსტუმების მკთალი ფერისა და ნაქარგების შეხამებაში. სცენაზე რაც ბრწყინავს, ყველაფერი ოქრო როდია. სწორედ ასევე. ყველაფერი, რაც ბრწყინავს, როდი ჰგავს ოქროს. ჩვენ ვისწავლეთ სცენის პირობებთან შეგუება და ოქროს, პატიოსან თვალებსა და სხვა სიმდიდრეს ვამსგავსებდით ჩვეულებრივ ღილებს და განსაკუთრებულად გათრაშულსა და მომზადებულ ქვებს, ლუქს, ჩვეულებრივ თოკს, რომელსაც ჩვენ მიერ შემუშავებული ხერხით ისეთნაირად ვგრეხდით და ვლებავდით, რომ მარგალიტითა და სადა-

ფით ნაჭარგის შთაბეჭდილება იქმნებოდა. ახლად ჩამოტანილმა ნივთებმა ახალი აზრები შეგვძინა და მალე სამუზეუმო ნივთების გვერდით კოსტუმებზე მსგავსი ყალბი ნაკეთობების დაკერებაც კი დავიწყეთ. მუშაობა გახურდა.

სპექტაკლების საერთო აგებულებაც გადასინჯი და გასაახლებელი იყო. იმ დროს ყველა თეატრში დრამატული სპექტაკლები მუსიკით იწყებოდა. სცენასთან სრულიად დაუკავშირებელი ორკესტრი, მაყურებელთა თვალწინ, ყველაზე გამოსაჩენ ადგილზე, სცენის წინ იყო განლაგებული. მსახიობებს თამაშს უშლიდა, მაყურებელს კი — ყურებას. სპექტაკლის წინ და ანტრაქტზე ორკესტრი ჩვეულებრივ ასრულებდა ზუპეს უვერტიურებს, პოლკებს ქასტანეტებით და სხვა. რა ჰქონდათ მათ საერთო „ჰამლეტთან“, რომელიც სცენაზე სრულდებოდა? მსუბუქი მუსიკა მხოლოდ ხელს უშლიდა შექსპირს, რადგან მაყურებელს სულ სხვაგვარ განწყობილებას უქმნიდა. მუსიკა საგანგებოდ უნდა იწერებოდეს პიესისათვის. მაგრამ სად გვეპოვნა კომპოზიტორი, რომელიც დრამის მოთხოვნილებებს იცნობდა? მაგალითად, ჩვენ „მეფე თევდორესათვის“ შევუკვეთეთ საგანგებო უვერტიურა. გამოვიდა ჩინებული სიმფონია, მაგრამ რამდენად გამოადგებოდა იგი დრამას, ეს სხვა ამბავი იყო.

უვერტიურა, ისევე როგორც ანტრაქტის მუსიკა, საერთოდ გაუქმეთ. ორკესტრი კულისებში განლაგდებოდა ხოლმე, როცა ამას პიესა მოითხოვდა. სპექტაკლის საერთო აგებულებასთან დაკავშირებულ კიდევ ბევრ სხვა საუკუნეობით ფესვგადგმულ პირობითობასთან მოგვიხდა ბრძოლა. ასე მაგალითად, პრემიერები და საგასტროლოდ ჩამოსული მსახიობები სცენაზე გამოსვლისას როლს იწყებდნენ მადლობით ოვაციებისათვის. სცენიდან მათი გასვლისას კვლავ იწყებოდა ოვაციები. გასტროლიორები შუა მოქმედებაში უკან ბრუნდებოდნენ, რათა თავი დაეკრათ მაყურებლისათვის. ამ წესებს უკვე ებრძოდა ლენსკი მცირე თეატრში, მაგრამ სხვა თეატრები ჯერ კიდევ მაგრად ებღაუჭებოდნენ მათ.

ჩვენს თეატრში ავკრძალეთ აპლოდისმენტებზე მსახიობთა გამოსვლა არა მარტო მოქმედების მსვლელობისას, არამედ ანტრაქტებსა და სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც. მართალია, ეს თავიდანვე კი არ მოხდა, არამედ ჩვენი თეატრის არსებობის მომდევნო წლებში.

ლაქიები და მებილეთეები ყველგან ოქროსფერი ღილებითა და სირმით მოჭრილ ფრაკებსა და ლივრეებში იყვნენ გამოწყობილნი. ისინი თავისუფლად მიმოდიოდნენ მაყურებელთა დარბაზში.

მსახიობებს ხელს უშლიდნენ თამაშში, მაყურებლებს კი იმის მოსმენასა და გაგებაში, რაც სცენაზე ხდებოდა.

სპექტაკლის დაწყების შემდეგ დარბაზში მიმოსვლა სასტიკად ავუკრძალეთ, როგორც მომსახურეთ, ისე თვით მაყურებლებსაც. თუმცა კი, მიუხედავად აკრძალვისა, მიუხედავად იმისა, რომ გამოვაკარით განცხადებები, პირველ ხანებში მაყურებელი არ გვემორჩილებოდა. იყო ერთი გაუთავებელი უსიამოვნებანი და ზოგჯერ ჩხუბიც კი. მაგრამ აი, ერთხელ, ამ ახალი წესების შემოღებიდან რამდენიმე ხნის შემდეგ ჩვენი თეატრის შესახვევში დაგვიანებულ მაყურებელთა ჯგუფი შევნიშნე. ისინი ჩვენი თეატრისაკენ მორბოდნენ, მოიჩქაროდნენ, რომ სპექტაკლის დაწყებამდე დაეკავებინათ ადგილები.

ეს რა მოხდა? მსახიობები ალარ ემორჩილებოდნენ მაყურებელს, ალარ გამოდიოდნენ მათ ტაშზე თავის დასაკრავად. მაყურებელმა იგრძნო, რომ იგი ალარ იყო თეატრში ბატონ-პატრონი და თუმცა მოგვიანებით, მაინც დაემორჩილა ჩვენს წესებს.

ყველა თეატრში იყო. ხავერდს მიმსგავსებული ტლანქად მოხატული ძაუდი და ფარდა დაფერილი ოქროს ფუნჯებით, ქსოვილის გადაკეცილი კიდით, რომლის უკან ჩანდა პეიზაჟი მთებით, ველებით, ზღვებით, ქალაქებით, პარკებით, შადრევნებითა და პოეზიისა და ე. წ. „სილამაზის“ სხვა ატრიბუტებით. რა საჭიროა ეს მკვეთრი გულისამრევი საღებავები, რომლებიც ალიზიანებენ თვალს და ახშობენ, ბოლოს უღებენ მხატვრის მიერ შექმნილი დეკორაციის ფერებს?! გადავაგდოთ! მის მაგივრად კი დავკიდოთ რბილი ტონის ქსოვილის ფარდა; მკვეთრი ფერები კი მხატვრისათვის შემოვინახოთ. საერთოდ მიღებული ჩამოსაშვები ფარდების მაგივრად ჩვენ გასაწევი ფარდა გავაკეთებინეთ.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი, მსახიობებთან მუშაობა იყო. ჩვენ უნდა შეგვეკრა, შეგვედუღაბებინა დასის ყველა. წევრი — ახალგაზრდა და მოხუცი, სცენისმოყვარე და პროფესიონალი, ახალგაზრდა და გამოცდილებით დაბრძენებული, ნიჭიერი და საშუალო, მანკიერი და წმინდა. დასის ახალი წევრებისათვის უნდა გაგვეცნო ჩვენი ხელოვნების ძირითადი საფუძვლები.

ეს საინტერესო ამოცანა იყო.

უბედურება ისაა, რომ იმ ხანებში მე ჯერ კიდევ არ ვიყავი ავტორიტეტი პროვინციიდან ჩამოსული გამოცდილი მსახიობებისათვის. ახალგაზრდობა კი სიამოვნებით უსმენდა მათ. ცხადია, ჩვენ ვერც ვიოცნებებდით, რომ სეზონის დაწყებისათვის, რამდენიმე თვეში, დამწყებ მსახიობებს სწორ გზაზე დავაყენებდით, ან ძველ

პროვინციელ ოსტატებს ჩვენს ყაიდაზე გარდავქმნიდით; მით უმეტეს, რომ ჩვენს მითითებებს კრიტიკულად ეკიდებოდნენ და ირწმუნებოდნენ, ამ მოთხოვნილების შესრულება შეუძლებელია — ისინი არასცენურია, მაყურებელი ვერ გაიგებს, არ დააფასებს მათ, მის თვალსა და ყურს ვერ მისწვდება ის ნატიფი დახვეწილობა, რომლისთვისაც თქვენ იბრძვითო; გვიმტკიცებდნენ, რომ სცენა სჭიროებს თამაშის შედარებით უხეშ ხერხებს, მალალ ხმას, თვალსაჩინო მოქმედებას, მგზნებარე ტემპს, სრულ ექერადობას, რაც ესმოდათ, არა როგორც შინაგან განცდათა და გრძნობათა სიუხვე, არამედ როგორც უტრირებული ყვირილი, მძაფრი აქტიორული ჟესტი და მოქმედება. ცხოველური ტემპერამენტით აღჭურვილი როლის საერთო ნახაზის გამარტივება.

მსახიობებთან შეტაკებისას დახმარებისათვის მივმართავდი ჩემს ძველ თანამშრომლებს „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებიდან“, ნემიროვიჩ-დანჩენკო კი თავის მოწაფეებს მიმართავდა; ჩვენ მათ ვთხოვდით გამოსულიყვნენ სცენაზე და დაემტკიცებინათ ჯიუტთათვის, რომ ჩვენი მოთხოვნების შესრულება არც ისე ძნელი იყო.

თუ ამ გზითაც ვერას გავხდებოდით, თავად გავდიოდით სცენაზე, ვთამაშობდით და ტაშსაც ვიმსახურებდით ჩვენს თანამებრძოლებსა და იმათ შორის, ვინც ეზიარა ჩვენს რწმენას, ვცდილობდით, ამგვარი წარმატებაც ჩვენს მოთხოვნათა დასაცავად გამოგვეყენებინა. ასეთ წუთებში ვლადიმერ ივანეს ძე ბრწყინვალედ ამჟღავნებდა თავის აქტიორულ ტალანტს, რომელმაც შემდეგ მის სარეჟისორო საქმიანობაში იჩინა თავი. მოგეხსენებათ, კარგი რეჟისორი რომ იყო, მსახიობური ნიჭი უნდა გქონდეს ბუნებით მომადლებული.

მაგრამ ზოგჯერ ესეც არ გვშველოდა.

ჩვენი შემოქმედებითი პრინციპების გასატარებლად ხშირად იძულებული ვხდებოდით უფრო რადიკალური საშუალებებისათვის მიგვემართა.

ვლადიმერ ივანეს ძეს ზემოქმედების თავისი ხერხები ჰქონდა, მე კი ასე ვიქცეოდი: გაჯიუტებულ მსახიობს თავს გავანებებდი და გაათკეცებული ყურადღებით ვმუშაობდი მის პარტნიორთან. მას ვურჩევდი განსაკუთრებით საინტერესო მიზანსცენებს, ვეხმარებოდი ყველაფრით, რითაც კი შეუძლია რეჟისორს დაეხმაროს მსახიობს, რეპეტიციის დამთავრების შემდეგაც ვმუშაობდი მასთან. გაჯიუტებულს კი ნებას ვაძლევდი გაეკეთებინა ყველაფერი, რასაც ის დაჟინებით მოითხოვდა. ჩვეულებრივ, მისი სურვილები ასეთი იყო: სუფლიორის ჯიხურის წინ დგომა, რამპის იქით მაყურებლებისაკენ

ცქერა, მასთან ლაქუცი, თავდავიწყებით ტკბობა დეკლამაციითა და თეატრალური პოზებით. ვალიარებ, იმისათვის, რომ გამეცურებინა და ჭკუა მესწავლებინა მისთვის, ცბიერებასაც მივმართავდი და ხელს ვუწყობდი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოესახა ყველა მოძველებული პირობითობა, რომელსაც იგი ტრადიციას ეძახდა. ამ გამოცდილი მსახიობის პათოსით წამლერებული რეპლიკის პასუხად მე მის პარტნიორს ვასწავლიდი ლაპარაკს უბრალოდ, შინაგანი რწმენით, საგნის არსის გათვალისწინებით.

უბრალოება და სიმართლე მკვეთრად აჩენდნენ ჯიუტის შეცდომებს.

ასე მიდიოდა მუშაობა საბოლოო საკონტროლო რეპეტიციამდე, რომელზეც, მთელი დასისა და თეატრის მეგობრების წინაშე, პირველად სრულდება, მთლიანად შავად მომზადებული სპექტაკლი. ამ რეპეტიციაზე თავისი ხერხების დამცველი ძველი, გამოცდილი მსახიობები მარცხდებოდნენ; მაშინ როცა მათი ახალგაზრდა ამხანაგები ქებას იმსახურებდნენ. შედეგი აფხიზლებდა ჯიუტებს. ერთერთ ასეთ რეპეტიციაზე სასკანდალო მარცხი განიცადა გამოცდილმა მსახიობმა. იგი იმდენად შესძრა მომხდარმა ამბავმა, რომ პუშკინოდან „ტროიკით“ ჩამოვიდა ჩემს მამულში, სადაც იმხანად ვცხოვრობდი ეს მოხდა გვიან ღამით. გამაღვიძეს. მე სტუმართან ლაჩის კოსტუმით გავედი და ჩვენ გათენებამდე ვისაუბრეთ. ამჯერად იგი მისმენდა, როგორც მოწაფე, რომელიც გამოცდაზე ჩაიჭრა და იფიცებოდა, რომ ამიერიდან დამჯერე და ყურადღებიანი იქნებოდა. ამის შემდეგ მე უკვე შემეძლო მეთქვა ყველაფერი, რის თქმაც საჭიროდ მიმაჩნდა და რასაც მანამდე ვერ ვეუბნებოდი თავისი უპირატესობით გაყოყოჩებულს.

სხვა დროს, მძიმე წუთებში, მშველოდა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონეკისაგან გადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაიძულებდი დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი მხოლოდ გარეგნულად ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგან ჯერ კიდევ არ იყვნენ მომზადებულნი, რომ ყოველივე შინაგანად ეგრძნოთ.

რა უნდა გვექნა? იძულებულნი ვიყავით რამდენიმე თვეში შეგვედგინა დასი, შეგვექმნა თეატრი, ახალი მიმართულება და ძე ვერ ვხედავდი სხვა გზას ამ ამოცანის შესასრულებლად.

გამოუცდელ, დამწყებ მსახიობებთან და მოწაფეებთან სხვაგვარად ვიქცეოდი. ისინი არ გვედავებოდნენ. მათ, უბრალოდ, არ იცოდნენ რა უნდა ექნათ. იძულებულნი ვიყავით, გვეჩვენებინა, „როგორ სრულდებოდა“ ესა თუ ის როლი. ახალგაზრდა მსახიობე-

ბი ზოგჯერ კარგად ბაძავდნენ რეჟისორს, ზოგჯერ კი ვერა. ყოველ შემთხვევაში, როლის საერთო მონახაზი მაინც გამოდიოდა საინტერესო. რა თქმა უნდა, ახალგაზრდებს შორის შედარებით ნიჭიერები, როგორებიც იყვნენ მოსკვინი, გრიბუნინი, მეიერჰოლდი, ლუჟსკი, ლილინა, კნიპერი და სხვები, თავიანთ შემოქმედებითს ინიციატივას ამჟღავნებდნენ.

ლიტერატურული უბნის განმაახლებლის როლი იტვირთა ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკომ. თეატრს ამ სფეროშიც სჭირდებოდა ნოვატორი, რადგან დიდი ნაწილი იმისა, რაც მაშინ სცენაზე იდგმებოდა, ძალზე მოძველებული იყო.

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ახალი რეპერტუარი დიდი სიფაქიზითა და ლიტერატურული გემოვნებით შეადგინა. შეიტანა, ერთი მხრივ, კლასიკური რუსული და უცხოური პიესები და მეორე მხრივ, იმ ახალგაზრდა ავტორების ნაწარმოებები, რომელთა შემოქმედებაშიც განსაკუთრებით მძაფრად იგრძნობოდა მაშინდელი ცხოვრების მაჯისცემა.

ვლადიმერ ივანეს ძემ ჩეხოვით დაიწყო. დიდ პატივს სცემდა მას, როგორც მწერალს და უყვარდა, როგორც მეგობარი. მის სიყვარულს მოწმობს ის ფაქტიც, რომელზეც ახლა მოგახსენებთ: ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიანიჭეს გრიბოედოვის სახელობის პრემია (სეზონის საუკეთესო პიესისათვის), ერთ-ერთი პიესისათვის სწორედ იმ სეზონში, როდესაც ჩეხოვის „თოლია“ იდგმებოდა. ვლადიმერ ივანეს ძემ ეს ამბავი, უსამართლობად ჩათვალა და უარი თქვა პრემიაზე „თოლიას“ სასარგებლოდ. რა თქმა უნდა, ვლადიმერ ივანეს ძის ოცნება იყო ჩვენი თეატრის სცენაზე ეჩვენებინა ჩეხოვის ეს პიესა, ჩეხოვისა, რომელმაც იპოვა ახალი, იმ დროის ხელოვნებისათვის უალრესად სწორი და საჭირო გზები, მაგრამ ამ ოცნების განხორციელებას საქმაოდ დიდი წინააღმდეგობა ელობებოდა. საქმე ისაა, რომ „თოლია“ ადრე დაიდგა პეტერბურგში ალექსანდრეს თეატრში და, მიუხედავად გამოჩენილ მსახიობთა მონაწილეობისა, დიდი მარცხი განიცადა. ჩეხოვი ესწრებოდა ამ სპექტაკლს. თვით დადგმამ და პიესის წარუმატებლობამ ისე ძლიერ იმოქმედა მასზე, რომ ახალ დადგმაზე ფიქრიც კი არ სურდა. ვლადიმერ ივანეს ძემ ბევრი იწვალა, ვიდრე დაარწმუნებდა ჩეხოვს, რომ მისი ნაწარმოები ჩავარდნის შემდეგ სულაც არ მომკვდარა, რომ იგი არ წარმოუდგენიათ ისე, როგორც საჭირო იყო. ჩეხოვი შიშობდა, ვაითუ ქვლავ განმეორდეს ავტორისათვის მძიმე ტანჯვის წუთები. მაგრამ ვლადიმერ ივანეს ძემ მაინც მიაღწია მიზანს — „თოლიას“ დადგმის ნებართვა მივიღეთ.

ვლადმერ ივანეს ძის წინაშე ახლა ახალი დაბრკოლება აღიმართა. მაშინ ჯერ კიდევ ბევრს არ ესმოდა ჩეხოვის ეს პიესა, ახლა ასეთი უბრალო რომ გვეჩვენება. იგი თითქმის არასცენურიც იყო, მონოტონურიც, მოსაწყენიც. პირველ ყოვლისა, ვლადიმერ ივანეს ძე ჩემს დარწმუნებას შეუდგა, რადგან, სხვების მსგავსად, „თოლია“ ერთი წაკითხვით მეც უცნაურად მომეჩვენა. მაშინდელი ჩემი ლიტერატურული იდეალები ძველებურად საკმაოდ პრიმიტიული იყო. მრავალი საღამო დასჭირდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, რომ აეხსნა, ეგრძნობინებინა ჩემთვის ჩეხოვის ნაწარმოების მშვენიერება. მას ისე შეუძლია პიესის შინაარსის გადმოცემა, რომ მისი თხრობის შემდეგ პიესა საინტერესო გეჩვენებათ. ვინ იცის, ჩვენი შემდგომი თანამშრომლობის მანძილზე რამდენი ზიანი მიაყენა თავის თავს, ჩვენ და თეატრს ამ ნიჭმა.

მოგვხიბლავდა პიესაზე თხრობით, მივიღებდით დასადგმელად, მაგრამ შევუდგებოდით თუ არა კითხვას, ირკვეოდა, რომ ბევრი რამ, რასაც ვლადიმერ ივანეს ძე პიესაზე გვიამბობდა, ეკუთვნოდა თვითონ მას და არა პიესის ავტორს. სანამ ნემიროვიჩ-დანჩენკო ლაპარაკობდა „თოლიაზე“, მე იგი მომწონდა, მაგრამ, როგორც კი მარტო დავრჩებოდი პიესასთან, ტექსტთან, ისევ მწყინდებოდა. და ამ დროს მე უნდა დამეწერა მიზანსცენა და შემემუშავებინა გეგმა, რადგან სხვებზე უკეთ ვიცნობდი ამგვარ წინასწარ მოსამზადებელ სარეჟისორო საქმიანობას.

ამ სამუშაოს შესასრულებლად მოსკოვიდან გამგზავნეს ერთი ნაცნობის მამულში. იქ უნდა დამეწერა „თოლიას“ მიზანსცენა, შემედგინა მისი დადგმის სარეჟისორო გეგმა და ნაწილ-ნაწილ გამომეგზავნა პუშკინოში პირველი რეპეტიციებისთვის. იმ დროს მსახიობები ძალზე გამოუცდელები იყვნენ და მათთან მუშაობისას თითქმის გარდუვალი იყო ხელმძღვანელობის დესპოტური მანერა. განვმარტოვდებოდი ხოლმე ჩემს კაბინეტში და ვწერდი იქ დაწვრილებით მიზანსცენას ისე, როგორც ვგრძნობდი მას, როგორც ვხედავდი და მესმოდა შინაგანი აზრითა და სმენით. ასეთ წუთებში რეჟისორს არაფერი ესაქმებოდა მსახიობის გრძნობებთან. მაშინ მე გულწრფელად მჯეროდა, რომ შეიძლება უბრძანო ვინმეს შენი მითითებებით იცხოვროს და იგრძნოს. მე ვიძლეოდი მითითებებს ყველასთვის, სპექტაკლის ყველა მომენტში და ეს მითითებები საჭალდებულოდ მიმაჩნდა.

სარეჟისორო ეგზემპლარში ვწერდი ყველაფერს: როგორ, სად, რანაირად უნდა გაეგოთ როლი და ავტორის მითითებები. როგორი ხმით ელაპარაკათ, როგორ ემოძრავათ და ემოქმედათ. საიდან საით

წასულიყვნენ. თან ვურთავდი საგანგებო გეგმებს ყოველი გამოსვლის, გასვლის, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასვლისა და სხვა მიზანსცენებისათვის, აღწერილი იყო დეკორაცია, კოსტუმები, გრიმი, მანერები, მიხრა-მოხრა, ხერხები, განსასახიერებელ პირთა ჩვევები და სხვა. ეს ვეებერთელა და მძიმე სამუშაო რაღაც სამი-ოთხი კვირის განმავლობაში უნდა შემესრულებინა და ამიტომაც მთელი ეს დრო გავატარე ერთ-ერთი სახლის კოშკში, საიდანაც იშლებოდა უღიმღამო და მოსაბეზრებელი ხედი — უსაზღვრო, თვალუწვდენელი და ერთფეროვანი სტეპი.

ჩემდა განსაცვიფრებლად, მუშაობა მეადვილებოდა. მე ვხედავდი და ვგრძნობდი პიესას.

პუშკინოში გაგზავნილი ნამუშევრებისათვის ქებას ვიმსახურებდი. ის კი არ მაკვირვებდა, თვითონ ვლადიმერ ივანეს ძე რომ მაქებდა, იგი გატაცებული იყო პიესით და ამიტომ შეიძლებოდა მიქერძოებაც გამოემჟღავნებინა ჩემი ნამუშევრისადმი. განსაკუთრებით მაკვირვებდა და მახარებდა, რომ თვით ის მსახიობებიც, რომლებიც პიესის წინააღმდეგნი იყვნენ, იმასვე მწერდნენ, რასაც ვლადიმერ ივანეს ძე. დაბოლოს, მივიღე ცნობა, რომ თვით ჩეხოვსაც რომელიც მოსკოვში დაესწრო „თოლიას“ რეპეტიციას, მოსწონებია ჩემი ნამუშევარი.

იმავე წერილიდან შევიტყვე, რომ ჩეხოვი დიდად დაინტერესებულა ჩვენი თეატრით და ბრწყინვალე მომავალს უწინასწარმეტყველებდა მას.

„მგონი შევუყვარდით“, — მწერდნენ მოსკოვიდან.

პირველი თეატრალური სეზონის დასაწყისი

მოსკოვში რომ დავბრუნდი, დასს პუშკინოში ველარ მივუსწარი. ისინი გადასულიყვნენ ქალაქში ახლადდაქირავებული თეატრის შენობაში, რომელიც ახლა უკვე მთლიანად ჩვენს განკარგულებაში იყო.

თეატრს რომ ვუახლოვდებოდი, კანკალმა ამიტანა. სიამოვნების ტრუანტელი მივლიდა იმის გაფიქრებაზე, რომ ჩვენ გვქონდა თეატრი, სცენა, საპირფარეშოები და გვყავდა ნამდვილი, ჭეშმარიტი მსახიობების დასი, რომ უკვე შეგვეძლო მოგვეწყო ამ თეატრში ისეთი ცხოვრება, როგორზეც დიდი ხანია ვოცნებობდით — გაგვეწმინდა ხელოვნება ყოველგვარი სიბინძურისაგან, ბალაგანის ადგილზე ტაძარი დაგვედგა! მაგრამ წარმოიდგინეთ, როგორ შეეკვე-

ცებოდა ფრთები ჩემს სიხარულს, როცა ფეხი შევდგი სწორედ იმ ბალაგანში, რომლის მოსასპობადაც ვემზადებოდით. დიახ, კარეტნი რიადზე მდებარე „ერმიტაჟში“ (ლენტოვსკის ძველ „ერმიტაჟში“ არ აგერიოთ. ამ დროს ის უკვე არ არსებობდა) საშინელი უწესრიგობა სუფევდა: ჭუჭყიანი, დამტვერილი, მოუწყობელი, ცივი, ღუმელგამომჭრალი შენობა გაყლენთილი იყო ლუდისა და რალაც სიმჟავის სუნით, რომელიც აქ ჯერ კიდევ ზაფხულის დროსტარების შემდეგ ტრიალებდა. თეატრს ჰქონდა ბალი. ბალში მაყურებელს მთელი ზაფხულის მანძილზე ართობდნენ ათასგვარი დივერტისმენტებით. ცუდ ამინდსა და სიცივეში წარმოდგენები გადაჰქონდათ დახურულ შენობაში. ავეჯი და მთელი მოწყობილობა ბალის აუდიტორიის მდარე გემოვნებას ემსახურებოდა და აშკარად ცუდი ტონის დალი აჩნდა. ეს ეტყობოდა ყველაფერს: კედლების შეფერილობას, შპალერის ნახატებს, შერჩეულ ყვავილებს, უგემოვნო მორთულობას, ლატაკურ ფუფუნებას, კედლებზე გაკრულ ფირნიშებს, სცენაზე ჩამოშვებულ სარეკლამო ფარდას, ლაქიების მუნდირებს, სასაუზმისათვის შერჩეულ საჭმელ-სასმელს და საერთოდ ამ შენობაში დამკვიდრებულ მთელ შეურაცხმყოფელ წესსა და რიგს.

ჩვენ უნდა ალმოგვეფხვრა ეს უგემოვნობა, მაგრამ კულტურულ ადამიანთა შესაფერისი გარემო რომ შეგვექმნა, ამისათვის ფული არ გვყოფნიდა. უგვანო განცხადებებით დაფარული კედლები უბრალოდ შევღებეთ, თეთრი საღებავით, ცუდი ავეჯი ახალ შალითებქვეშ დავმალეთ, ვიშოვეთ საკმაოდ კარგი ხალიჩები და დავაგეთ დერეფნებში, რომლებიც მაყურებელთა დარბაზს ეკვროდა, რათა მომსვლელთა ფეხის ხმას ხელი არ შეეშალა სპექტაკლის მსვლელობისათვის. კარებსა და ფანჯრებზე ჩამოვხსენით ძველი ჭყეტელა ფარდები, გავრეცხეთ მინები, შევღებეთ ჩარჩოები და დავკიდეთ ტულის ფარდები. ცარიელი კუთხეები დაფნის ხეებითა და ყვავილებით შევავსეთ და ამგვარად შენობაში ერთგვარი მყუდროება შევქმენით. მაგრამ რამდენს არ ვჯახირობდით, ამ ძირგამომპალი სახლის რიგიანად შეკეთებას მაინც ვერ ვახერხებდით: აქ რომ შევაკეთებდით და გავალამაზებდით, წუნი ახლა სხვაგან იჩენდა თავს.

ასე მაგალითად, ჩემს არტისტულ საპირფარეშოში, კედელზე ლურსმანს ვაჭედებდი თაროს დასაკიდებლად, კედელი იმდენად თხელი და გამოფიტული აღმოჩნდა (საპირფარეშოებად გადაკეთებული იყო ჩვეულებრივი ფარდული), რომ ჩაქუჩი დავარტყი თუ არა, აგური გავარდა და კედელში გაჩნდა აგურისხელა ნახვრეტი, საიდანაც ოთახში ქუჩის სიცივე შემოიჭრა. მაგრამ ყველაზე მე-

ტად თეატრის გათბობის მოგვარებამ გაგვაწვალა. თითქმის ყველა მილი გაფუჭებული იყო და მათი შეკეთება გვიხდებოდა, ასე ვთქვათ, გზადაგზა, რადგან სასტიკი ყინვები დაიჭირა და აუცილებელი გახდა შენობის ყოველდღიური გათბობა. ამ ნაკლმა ბევრი ტანჯვა მოგვაყენა და მუშაობაშიც მნიშვნელოვნად ჩამოგვარჩინა. მაგრამ ჩვენ ფარ-ხმალი არ დაგვიყრია და თავგამეტებით ვებრძოდი წინააღმდეგობებს. უნდა ითქვას, ისინი ძალზე სერიოზული იყო მახსოვს, ერთ-ერთი სპექტაკლის დროს იძულებული ვიყავი კედლიდან რის ვაი-ვაგლახით ამეძრო ზედ მიყინული კოსტუმი და ასე გაყინულ-გათოშილი ტანზე ჩამეცვა. ვინ იცის, რამდენი რეპეტიცია ჩაგვიტარებია ლითონის მილებზე ჩაჭუჩების გამაყრუებელ ბრაგაბრუგში, როცა იძულებულნი ვიყავით შეკეთებული და კვლავ გაფუჭებული მილები მეორე დღისათვის სასწრაფოდ ისევ შეგვეკეთებინა. ელექტროგაყვანილობაც მოუწესრიგებელი იყო და რემონტს საჭიროებდა. რეპეტიციებს ვატარებდით სანთლის ნალევთა შუქზე, თითქმის სრულ სიბნელეში. ყოველ დღეს ახალ-ახალი სიურპრიზი მოჰქონდა. ხან დეკორაცია არ ეტეოდა სცენაზე და საჭირო იყო ახალი ფარდულის აშენება, ხან იძულებულნი ვხდებოდით გაგვემარტივებინა მიზანსცენა, დადგმა და თვით დეკორაციაც სცენის სიმცირის გამო, ხან ხელი უნდა ამეღო ეფექტზე, რომელიც ძლიერ მომწონდა, იმის გამო, რომ სცენური განათება და შექანიკური აპარატი ამას ვერ აღწევდა.

ყველაფერი აფერხებდა მუშაობას მაშინ, როცა განსაკუთრებით სწრაფად და ბევრი უნდა გაგვეკეთებინა — თეატრის გახსნის წინ. თეატრი კი, რაც შეიძლება მალე უნდა გაგვეხსნა, რადგან სალარო მთლად დაგვიცარიელდა. ამ რთული სამეურნეო მუშაობის პარალელურად მიმდინარეობდა მოსამზადებელი ადმინისტრაციული სამუშაოებიც. უკვე უნდა გამოგვეჭვეყნებინა წინასწარი განცხადებები თეატრის გახსნის შესახებ. სახელი უნდა დაგვერქმია ამ ახალი წამოწყებისათვის, მაგრამ, რადგანაც ჩვენთვის ჯერ კიდევ გამოურკვეველი იყო მისი მომავალი სახე, საკითხი ჰაერში ეკიდა და გადაწყვეტას ყოველდღე იქით და იქით ვდებდით. „საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი თეატრი“, „დრამატული თეატრი“, „მოსკოვის თეატრი“, „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოების თეატრი“ — ამ სახელწოდებათაგან ვერც ერთი ვერ უძლებდა კრიტიკას. ყველაზე ცუდი კი ის იყო, რომ დრო არ გვქონდა, რათა აზრი მოგვეკრიბა და კარგად აგვეწონ-დაგვეწონა საკითხი, დღის წესრიგში რომ იდგა და სასწრაფო გადაწყვეტას მოითხოვდა. მთელი ჩემი ყურადღება იქით იყო, მიმართული, გამომერკვია, ბოლოს

და ბოლოს რას მივალწიეთ სცენაზე. ვიჯექი ხოლმე რეჟისორის სკამზე და ვგრძნობდი, აი, ამ ადგილას სპექტაკლი გაჭიანურებულია, აი, აქ კი დამუშავება აკლია, დადგმაში იპარება რალაც შეცდომა, რომელიც ხელს უშლის საერთო შთაბეჭდილებას. ერთხელ მაინც რომ მომეხერხებინა და მენახა პიესა მთლიანად, თავიდან ბოლომდე ყველაფერი ნათელი გახდებოდა, მაგრამ სწორედ ამ აუცილებელი, მთლიანი და განუწყვეტელი რეპეტიციის ჩატარება იყო შეუძლებელი. ამას გარდა, ცუდი განათება ხელს მიშლიდა, შემოწმებინა დაჯგუფებები, მსახიობთა მიმიკა და დეკორაციით მიღებული საერთო შთაბეჭდილება. ამას გარდა, გაიხედავდი და მსახიობი დააგვიანებდა მოსვლას იმის გამო, რომ კოსტუმის მოსაზომებლად დაუძახებდნენ; არა და, ყველაზე მძიმე წუთებში ვინმე ჩამოვიდოდა და ახლა მე მეძახდნენ კანტორაში რაიმე გადაუდებელი საქმის გამო. ტანტალოსივით სულ რალაცისაკენ ვისწრაფოდი, ის კი ხელიდან მისხლტებოდა.

და აი, ერთ-ერთ ასეთ მომენტში, როცა მთელი არსებით მუშაობაში ჩაფლული გულმოდგინედ ვცდილობდი ამომეცნო სექტაკლის მიმდინარე სურათის ფორმირების ხერხი და ვგრძნობდი, რომ საცაა ნათელი უნდა გამხდარიყო ამ სცენის, აქტის, პიესის საიდუმლოება, ზედ ყურთან ვლადიმერ ივანეს ძის ხმა მომესმა:

„მეტი ლოდინი აღარ შეიძლება. მე გთავაზობთ დავარქვათ ჩვენს თეატრს „მოსკოვის სამხატვრო საყოველთაოდ მისაწვდომი..“ „თანახმა ხართ? ჰო თუ არა? ახლავე უნდა გადავწყვიტოთ“.

გამოგიტყდებით, რომ იმ წუთებში, როცა ასე მოულოდნელად დამისვეს კითხვა, ჩემთვის სულ ერთი იყო თეატრს რას დავარქმევდით. ბევრი არ მიფიქრია და თანხმობის ნიშნად თავი დავუქნიე.

მაგრამ მეორე დღეს გაზეთში „მოსკოვის სამხატვრო საყოველთაოდ მისაწვდომი თეატრის“ განცხადება რომ წავიკითხე, შემეშინდა, რადგანაც მივხვდი, რა დიდ პასუხისმგებლობას გვაკისრებდა სიტყვა „სამხატვრო“.

ამ ამბავმა ძლიერ ამაღელვა.

თუმც ბედმა უნუგეშოდ არ დამტოვა: იმავე დღეს ვლადიმერ ივანეს ძესთან მუშაობის შემდეგ თევდორეს როლში პირველად ვიხილე მოსკვინი, რომელმაც ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. მე ვტიროდი მისი თამაშით მოხიბლული, ვტიროდი გულაჩვილებული და გახარებული, იმედიანი, რომ ჩვენ შორისაც იყვნენ ნიჭიერი ადამიანები, შესაძლოა მომავალი დიდი მსახიობები. ამისათვის ღირდა ტანჯვა, ღირდა შრომა! იმავე საღამოს ყველა ძლიერ

გაგვახარა ალ. ვიშნევსკიმ ბორის გოდუნოვში, ვ. ლუჟსკიმ (ივანე შუისკი), ო. კნიპერმა (ირინა) და სხვა მსახიობებმა.

დრო მიჰქროდა. დადგა თეატრის გახსნის წინა საღამო. რეპეტიციები დამთავრებული იყო, მაგრამ გვეჩვენებოდა, რომ სულ ამაოდ დავშვრით, სპექტაკლი მზად არ იყო. ვფიქრობდით, წვრილმანები, რომლთა დამუშავებაც ვერ მოვასწარით, დალუპავდა სპექტაკლს. მზად ვიყავით, მთელი ღამე მუშაობაში გაგვეტარებინა, მაგრამ ვლადიმერ ივანეს ძემ კეთილგონივრულად გვთხოვა შეგვეწყვიტა ყველაფერი, რათა საშუალება მიგვეცა მსახიობებისათვის, გონება მოეკრიბათ და დამშვიდებული შეხვედროდნენ მეორე დღეს — თეატრის გახსნის ამ გადამწყვეტსა და საზეიმო დღეს. 1898 წლის 14 ოქტომბერს. თეატრიდან უკანასკნელი რეპეტიციის დამთავრებამდე არ წავსულვარ, თუმც ძლიერ გვიან იყო, სულ ერთია, მაინც ვერ დავიძინებდი და ამიტომ ვიჯექი პარტერში და ველოდი, როდის დაკიდებდნენ რუხი ქსოვილის ფარდას, რომელსაც, როგორც ჩვენ ვფიქრობდით, უნდა გადაეტრიალებინა მთელი ხელოვნება თავისი უჩვეულობითა და სისადავით.

დადგა გახსნის დღე. ამ საქმის მონაწილეთ მშვენივრად გვესმოდა, რომ დადგა გადამწყვეტი წუთები. ჩვენი მომავალი, ჩვენი ბედი დიდ განსაცდელში იყო: ან შევაღებდით ხელოვნების კარიბჭეს, ანდა იგი სამუდამოდ დაიხურებოდა ჩვენს ცხვირწინ. მაშინ კი ჩემი დღენი მომაბეზრებელი კანტორის ოთხ კედელს შუა უხდა გამეტარებინა.

ეს ფიქრები და უსიამოვნო პერსპექტივები განსაკუთრებით მწვავე იყო ჩემ მიერ აღწერილ გახსნის დღეს. მღელვარებას მიძღიერებდა უძლურებაც: რეჟისორის მუშაობა დამთავრებული იყო; ის უკან დარჩა — ახლა ჯერი მიდგა მსახიობებზე. მხოლოდ მათ შეუძლიათ სპექტაკლის გადარჩენა, მე კი არაფრის გაკეთება ალარ ძალმიძს, აქეთ-იქით უნდა მივაწყდე და ვიტანჯო კულისებში, სრულიად უძლური, რაიმე დახმარება ალმოვუჩინო მათ. როგორია, იქდე შენს საპირფარეშოში, მაშინ, როცა იცი, რომ სცენაზე გენიალური ბრძოლა მიმდინარეობს! და აი, ვიდრე ფარდას ასწევდნენ, შევეცადე მთლიანად გამომეყენებინა სპექტაკლში ჩემი აქტიური მონაწილეობის ბოლო მომენტი და უკანასკნელად მომეხდინა ზემოქმედება მსახიობებზე.

ერთი შეხედვით მხნე, მხიარული, მშვიდი და თავდაჯერებული (თუმცა შიშით დაზაფრულს მუხლები მეკვეთებოდა) მესამე ზარის წინ გამოვეცხადე მსახიობებს და მივმართე გამამხნევებელი სი-

ტყვით, მთავარსარდალი რომ მიმართავს ხოლმე ლაშქარს გადამწყვეტი ბრძოლის წინ. საშწუხაროდ, სუნთქვაგახშირებულს ხმა წამდაუწუმ მიწყდებოდა... უცებ იგრიალა უვერტიურამ და დაფარა ჩემი ხმა. ლაპარაკი შეუძლებელი გახდა და სხვა რომ ველარაფერი მოვახერხე, დავიწყე ცეკვა, რათა გზა მიმეცა ჩემს არსებაში აბობოქრებული ენერგიისათვის, რომელიც მინდოდა ჩემი თანამებრძოლებისათვის გადამეცა. ვცეკვავდი და თან ვმღეროდი, ვყვიროდი რაღაც გამამხნევებელ ფრაზებს სიკვდილივით გაფითრებული, შიშით თვალებგაფართოებული, სუნთქვაშეკრული, კონვულსიური მოძრაობებით. ამ ჩემს ტრაგიკულ ცეკვას შემდეგ „სიკვდილის რომკვა“ უწოდეს.

„კონსტანტინ სერგეევიჩ, ახლავე დატოვეთ სცენა! ნუ აღელვებთ მსახიობებს!“ — მკაცრად და თან მტკიცედ მითხრა ჩემმა თანაშემწემ ნ. ალექსანდროვმა, რომელსაც ამ სპექტაკლის დროს განუყოფელი ძალაუფლება ენიჭებოდა. ალექსანდროვი დაჯილდოებული იყო განსაკუთრებული ნიჭით ამ სფეროში, გამოირჩეოდა მსახიობთა ფსიქოლოგიის დიდი ცოდნით, ავტორიტეტითა და მოსაზრებულობით საჭირო მომენტში.

ცეკვა შუა ქესტზე შემაწყვეტინეს და მეც, გაძევებულმა და შეურაცხყოფილმა, დავტოვე სცენა და საპირფარეშოში ჩავიკეტე.

„ამდენი ძალა შევალიე სპექტაკლს და ახლა, ყველაზე მნიშვნელოვან წუთებში, უცხოსავით გამომაგდეს“.

ნუ შემიცოდებთ, მკითხველო! ეს მსახიობის ცრემლები იყო: ჩვენ კი გვიყვარს შეურაცხყოფილი უმანკოების როლი არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც!

შემდეგში მე, რასაკვირველია, დიდად დავაფასე ალექსანდროვის მოქალაქეობრივი გაბედულება და ვაქკაცობა.

პირველად ფარდა გაიხსნა გრაფ ა. კ. ტოლსტოის დრამაში „მეფე თევდორე“. პიესა იწყება სიტყვებით: „ამ საქმისა დიდი იმედი მაქვს!“ და ეს ფარაზა მაშინ ძალზე მრავალმნიშვნელოვანი და წინასწარმეტყველური გვეჩვენებოდა.

ალარ დავიწყებ ყველასათვის ეგზომ ნაცნობი სპექტაკლის დაწვრილებით აღწერას. გიამბობთ მხოლოდ იმ რამდენიმე სურათზე, ახლა რომ გამოტოვებულია სპექტაკლში.

პირველი მათგანი ასახავდა ღრეობას მეფე შუისკისთან, რომელიც მეფე-დედოფლის განქორწინების არზა-სიგელზე ხელისმოწერის შესაგროვებლად ეწყობოდა. ბოიართა ქეიფს რუსულ სცენაზე ძველთაგან საშინელი, გაცვეთილი შტამპით ასახავდნენ. და ამ ჩვენც ძალ-ღონეს არ ვიშურებდით, რომ როგორმე თავი დაგვეღ-

წია მისთვის. მე ეს სცენა დავდგი შეძლებისადგვარად კურიოზულად („სახურავებზე“, როგორც მსახიობებმა უწოდეს). დეკორაცია წარმოადგენდა რუსული სტილის გადახურულ ტერასას, ვეება ხის სვეტებით. მას ეჭირა სცენის მარცხენა მხარე და მაყურებლისა და რამპისაგან გამოყოფილი იყო მაღალი ბალუსტრადით, რომელიც სანახევროდ ფარავდა მის უკან მყოფ მსახიობებს. ეს თავისებურ სიმძაფრეს ანიჭებდა დადგმას. მარჯვენა მხარეს ჩანდა სახლის სახურავთა წვეროები და მოსკოვის ხედი შორეული პერსპექტივით. გარდა ორიგინალობისა, გადახურული ტერასა, დავიწროებულ ნახევარი სცენის სიგანემდე, თეატრის სალაროსაც ერთგვარ შელავათს აძლევდა იმ მხრივ, რომ ნაკლებ სტატისტს საჭიროებდა ბრბოს განსასახიერებლად. რაც უფრო ნაკლები ადგილი რჩებოდა, ბრბო მით უფრო ხალხმრავალი ჩანდა. ჩვენი სტატისტებით ქვეითი მთელ სცენაზე რომ გამეშალა, იგი ძალზე ღარიბული გამოჩნდებოდა. მაშინდელი სიღატაკის პირობებში კი თანამშრომლების უფრო მრავალრიცხოვანი კადრების შენახვა არ შეგვეძლო.

გადახურული ტერასა უკანა პლანზე, სახლის კუთხის გაყოლებით, მარცხნივ, კულისებისკენ უხვევდა. ამ მოსახვევში ჩვენი თანამშრომლები და მსახიობები ისე გავანაწილეთ, რომ ისინი კულისების მიმართულებით ერთგვარი მოძრაობისა და სწრაფვის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ, რაც მაყურებელს თავის მხრივ შორეული სივრცის შთაბეჭდილებას უქმნიდა. იფიქრებდით, იქაც, კულისებშიც ბევრი ხალხია და მძლავრად სცემს ცხოვრების მაჯისცემაო.

ბოიართა ფერად-ფერადი კოსტუმები, მსახურები, ხელში ვეება ლარნაკებით, რომლებზეც ეწყო მთელ-მთელი დაბრაწული ბატები. ბოჭები, შემწვარი მოზვრის დიდი ნაჭრები, სხვადასხვა ხილი, ბოსტნეული. პირდაპირ სცენაზე შემოგორებული ღვინის კასრები, ნიჟნი-ნოვგოროდიდან ჩამოტანილი ვეებერთელა ხის ჭურჭელი და დოქები, შეზარხოშებული, მხიარული სტუმრები; მოქეიფეთა შორის თასით ხელში მოსიარულე დიასახლისი, მშვენიერი თავადის ასული ისტისლავსკაია; ხმების გუგუნი, სტუმართა მხიარული თუ საქმიანი ქამათი და ხუმრობა-ღლაბუცი, დაბოლოს, არზაზე ხელის მოსაწერად გრძელ მწკრივად მდგარი ბოიარები. — ყოველივე ეს ძალზე ახალი და უჩვეულო იყო იმ დროს.

ამ სურათთან კონტრასტს ქმნიდა სასახლის ცხოვრების ამსახველი სურათი მისი ეტიკეტით, მედიდური თავის დაკვრით, საშუბეუმო ტანსაცმლით, ქსოვილებით, სამეფო ტახტით, წეს-ჩვეულებებით, — ბორის გოდუნოვისა და ივანე შუისკის შერიგებაც ახლა უკვე რუსეთსა, ევროპასა და ამერიკაში კარგად ცნობილი სცენიდან.

ყურადღების ღირსია კიდევ ერთი სურათი — „იაუზაზე“, რომელშიც დატყვევებული სახალხო გმირი შუისკი მეფის ბრძანებით დასასჯელად მიჰყავთ ციხეში. ეს სცენა სრულდებოდა ხიდზე, ქალაქგარეთ, ციხის გზაზე. მარჯვნივ, პირველი კულისიდან, რომელიც დიდ შარაგზას გამოხატავდა, მთელ სცენაზე გადებული იყო ძელური ხიდი. ხიდი მარცხენა ბოლო კულისებთან ძირს ეშვებოდა და ისევ დიდ შარაზე გადიოდა. ხიდქვეშ მოჩანდა მდინარე, ბარჟები, ნავები. ხიდზე განუწყვეტლივ მოძრაობდნენ, მიმოდიოდნენ შუა რუსეთის გუბერნიათა ძველებურ სამუზეუმო ტანსაცმელში გამოწყობილი ათასგვარი სახასიათო ფიგურები. ხიდის ყურში ისხდნენ მათხოვრები და ბრმა მებარბითე, რომელიც კომპოზიტორ გრეჩანინოვის სიმღერას მღეროდა. სიმღერას გოდუნოვისადმი სიძულვილით უნდა აენთო ხიდზე მიმავალი ადამიანები. ხალხი ჩერდებოდა, ისმენდა, მაყურებელთა თვალწინ ბრბო თანდათან იზრდებოდა, შუისკების თავგამოდებული დამცველის, ასი წლის მოხუცი კურიუკოვის სიტყვებით გაფიცხებული, ბრძოლის ჟინით ენთებოდა. შუისკების ოჯახის გამოჩენისთანავე იწყებოდა თავგანწირული ბრძოლა. გოდუნოვის ჯარისკაცები იმარჯვებდნენ. დედაკაცები მოთქმით ემშვიდობებოდნენ სახალხო გმირს, ის კი სიკვდილის წინ უკანასკნელ რჩევა დარიგებას აძლევდა მათ.

თეატრის დადგმათა ისტორიულ-ყოფითი ხაზი

მე არ შევუდგები მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ყველა დადგმის აღწერას. დადგმა ბევრი იყო და მათ შესახებ არსებული მასალაც მეტად დიდია. გარდა ამისა, მრავალი სპექტაკლი ვლადიმერ ივანეს ძის ერთპიროვნული ხელმძღვანელობით შეიქმნა და თუმც მე ვიცნობდი ამ სამუშაოთა გეგმებს, მათი განხორციელების პროცესში მონაწილეობა არ მიმიღია. ასეთებია, მაგალითად, იბსენის პიესების — „ბრანდის“, „როსმერსხოლმის“, „პერ გიუნტის“, აგრეთვე დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ და „ნიკოლოზ სტავროგინის“ ინსცენირებათა მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში; „ივანოვის“, პუშკინისეული „ბორის გოდუნოვის“, ლ. ანდრეევის „ანათემას“ და სხვა პიესების, იუშკევიჩის „Miserere“-ის, მერეჟკოვსკის „სიხარული იქნებას“ დადგმები. მე იძულებული ვარ შემოვფარგლო, შევზღუდო ჩემი მოგონებების ჰორიზონტი, ამასთან თავისებურად დავაჯგუფო მასალა, წინა პლანზე წამოვწიო

ყოველივე, რაც ტიპური იყო სამხატვრო თეატრის ევოლუციისათვის, რამაც უფრო ძლიერი გავლენა იქონია საკუთრივ ჩემს მხატვრულ ევოლუციაზე.

მასალაში უკეთ გარკვევის მიზნით, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მუშაობას სამ პერიოდად დავყოფთ: პირველი პერიოდი — თეატრის დაარსებიდან, ე. ი. 1898 წლიდან — 1905 წლის რევოლუციამდე; მეორე პერიოდი — 1906 წლიდან — ოქტომბრის რევოლუციამდე; მესამე პერიოდი — ოქტომბრის რევოლუციიდან — დღემდე.

თავდაპირველად პირველ პერიოდზე, თეატრის ძიებათა პერიოდზე ვილაპარაკებ. მოკლედ აღვწერ მის შეცდომებს, დასკვნებსა და შედეგებს. დაე, მკითხველს ნუ გააოცებს ჩემი სიმკაცრე და მომთხოვნელობა საკუთარი თავის, ჩემი მუშაობისა და მისი შედეგების მიმართ, დაე, პოზად ნუ მიიჩნევს საკუთარი თავის მიმართ ჩემს სიმკაცრეს: ყოველივე ეს ბუნებრივია იმისთვის, ვინც გამუდმებით ეძიებს ახალს. როდესაც მსახიობი მიღწეულით კმაყოფილდება და დაფნის გვირგვინის მოპოვების შემდეგ თვითკმაყოფილებას ეძლევა, ძიებებსაც წყვეტს, აღარც წინ ისწრაფის. აწმყოთი კმაყოფილ მაყურებელს ბევრი რამ, რასაც მაშინ სამხატვრო თეატრი, მისი რეჟისორები, მსახიობები, და კერძოდ მეც ვაკეთებდი, მნიშვნელოვანი და არცთუ ცუდი ეჩვენებოდა. მაგრამ მე და მრავალ ჩვენგანს, — მათ, ვინც გამუდმებით წინ იცქირება, აწმყო, — მიღწეული უფრო ხშირად მოძველებული და ჩამორჩენილი ეჩვენება იმასთან შედარებით, რაც მას ესახება, როგორც შესაძლებელი.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველი პერიოდი წარმოადგენს იმის გაგრძელებას, რაც „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში“ ხდებოდა. ისევე როგორც მაშინ, ახლაც ახალგაზრდული, ექსპანსიური გრძნობა ეხმაურებოდა ყოველივე ახალს, თუმცაღა დროებით, მოდურს ხელოვნებაში. ამ ძიებებს არ გააჩნდა არავითარი სისტემა, თანმიმდევრობა, დასაბუთებული სახელმძღვანელო მოტივები. მე აქეთ-იქით, ზოგჯერ სრულიად საპირისპირო მხარეს, ვაწყდებოდი და ადრე მიგნებულსაც თან გავიყოლებდი ხოლმე. მერე ახლად ნაპოვნს ვინახავდი და კვლავ საწინაალმდეგო მიმართულებით, სულ სხვა, ახალი გატაცებისაკენ მივაქანებდი. ამ შემოქმედებითი ხეტიალის დროს ვკარგავდი ადრე მიგნებულს, ზოგჯერ უკვე შტამპად ქცეულს, ხოლო ზოგ რამეს შეუცნობლად ვინახავდი არტისტული სულის საგანძურში, ან ვუერთებ-

დი იმ სცენური ტექნიკის მონაპოვარს, რომელსაც მაშინ ვიმუშავებდი.

ასე ვითარდებოდა ჩვენი მუშაობა სხვადასხვა მიმართულებით შემოქმედებითი ძიების ეს გზები, როგორც ზონრები ჩალიჩში, ერთმანეთს შორდებოდნენ, კვლავ ერთდებოდნენ და იხლართებოდნენ.

მე, ასე ვთქვათ, ჩალიჩის ყოველ ზონარს ამოვგლეჯ და თითოეულს ცალ-ცალკე დავაკვირდები. დაე, ამ ხატოვან მაგალითში ყოველი ცალკეული ზონარი ერთგვაროვან დადგმათა და ძიებათა მთელი რიგის, მთელი სერიის გამომხატველი იყოს.

* *

ჩვენი მხატვრული მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე ტიპიური სპექტაკლების პირველი სერია ისტორიულ-ყოფით ხაზს მიჰყვებოდა. ამ ტიპს განეკუთვნება დადგმები: „მეფე თევდორე“, „მრისხანეს სიკვდილი“, „შეილოკი“, „ანტიგონე“. „გენშელი“, „მეუფება წყვდიადისა“, „იულიუს კეისარი“ და სხვ.

დავიწყებ ა. ტოლსტოის პიესით „მრისხანეს სიკვდილი“, რადგან ამ დადგმაზე მუშაობა, თავისი ხასიათით, „მეფე თევდორეზე“ ჩატარებული მუშაობის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს.

თეატრის ამ ნამუშევარში უფრო ძლიერ და მთელი სისრულით ტარდებოდა ისტორიულ-ყოფითი ხაზი, მისთვის დამახასიათებელი შეცდომებითა და ღირსებებითურთ. „მრისხანეს სიკვდილში“ იყო ადგილები, რომლებიც ორიოდ სიტყვით მოგონებას იმსახურებენ. მაგალითად, პირველი სურათი სათათბიროში.

დაბალი, თალოვანი დარბაზი — პირქუში, სულის შემხუთველი, ვით მრისხანეს მთელი მეფობა. ადრიანი დილაა, თითქმის ბნელა, განწყობილება ისეთივეა, როგორც დილის წირვაზე, როცა ეკლესიაში სათითაოდ შემოდიან ძილ-ღვიძილში მყოფი მლოცველები, გულისყურიანი, ნამძინარევი სახეებით, ხრინწიანი ხმებითა და ზანტი მოძრაობებით. ხალხი ჯგუფ-ჯგუფად დგას. ცოტას ლაპარაკობენ, უფრო მეტს ფიქრობენ, ბოიარები დამწუხრებულნი არიან, რადგან მართლაცდა გამოუვალი მდგომარეობაა; მრისხანემ ტახტზე უარი თქვა, მისი შემცვლელი კი არავინ ჩანს. ბოიარები ტერორიზებულნი არიან და „მასთან“ წასვლასაც ვერ ბედავენ, რომ გადაწყვეტილება შეაცვლევინონ. ირიქრაჟა. მზის პირველი სხივი ზევიდან, პატარა ფანჯრიდან შემოიპარა და ახალგაზრდა ბოიარის — ბორის გოდუნოვის თავზე აკიაფდა. ამ სხივმა თითქოს შთააგონა

იგი. გოდუნოვმა წარმოთქვა ბრწყინვალე სიტყვა, რომელმაც ყველანი აღაფრთოვანა, ბოიარები ერთად მიდიან მეფესთან შესავედრებლად.

აი, მეორე სურათიც; ღვთის მონის, ცოდვილი ივანე მრისხანის სამეფო საწოლი. ბერის სამოსელში გახვეული, ღამის თევით განწამები მეფე ცოდვებს ინანიებს, ლოცვას ამთავრებს. სამლოცველოში ყველა სანთელი ანთია, ელვარებენ ოქროთი. ძვირფასი თვლებით მოჭედილი ხატები. პატარა კარში შავი, მაღალი ფიგურა მოჩანს. იგი უკანასკნელ ძალას იკრებს, ისევ და ისევ ახლის თავს მიწას. ბოლოს მოიხრება და გაქვავებული სახით, ჩამქრალი თვალებით გამოძვრება კარში, არაქათგამოლეული ჩაეშვება საწოლთან მდგარ სავარძელში. ფანჯარაში დილის რიჟრაჟი შემოიპარება. ბოიარები მოდიან. მეფე სასწრაფოდ ტანთ იხდის, პერანგისამარა წვება ლოგინში, მომაკვდავი კაცის იერს იღებს. სიკვდილმისჯილებივით თავჩაქინდრული ბოიარები ფეხაკრეფით უახლოვდებიან საწოლს, ყოველი მხრიდან ერტყმიან მეფეს, უხმოდ მუხლს იყრიან, შუბლს მიწას ახლიან და ასე ძირს გართხმულნი გაირინდებიან. მრისხანე გაუნძრევლად წევს, თავს იმძინარებს. დაძაბული პაუზა.. ბორისის კრძალვით ნათქვამი, შემპარავი სიტყვა, ბოიართა ერთხმა, მხურვალე ვედრება... ჭირვეული მეფე დიდხანს უაროობს, მერე საშინელი პირობით იძლევა თანხმობას. საბნიდან გამხდარ, შიშველ, თეთრ ფეხს გამოყოფს. ძლივს, გაჭირვებით წამოდგება საწოლიდან. ბოიარები ეხმარებიან, სამეფო სამოსელს აცმევენ, სადღესასწაულო სამხრეულებს უკეთებენ, თავს გვირგვინს ადგამენ, ხელში სამეფო კვერთხსა და დერჟავას[1] აძლევენ... და ყველას თვალწინ არაქათგამოცლილი, ცოცხალ-მკვდარი, გამხმარი ბერიკაცი კვლავ გადაიქცევა საშინელ მბრძანებლად, მრისხანე მეფედ, არწივისებური თვალებითა და ცხვირით. ტახტზე ხელმეორედ ასვლისთანავე მრისხანემ, უპირველეს ყოვლისა, შემაძრწუნებელი სიმშვიდით გამოუტანა სასიკვდილო განაჩენი სიცკის, რომელმაც გაბედა და, სხვებთან ერთად არ ეახლა, მუხლი არ მოიყარა მეფის წინაშე. ეკლესიის ზარები რეკავენ. სამეფო პროცესია სალოცავად ეკლესიისაკენ მიემართება. ბოლოს მიაბიჯებს რუსეთის ერთ-ერთი ყველაზე გონიერი და ულმობელი მბრძანებელი — მეფე ივანე ვასილის ძე მრისხანე.

„მეფე თევდორესა“ და „მრისხანეს სიკვდილის“ დადგმის დროს ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, ვცდილობდით როგორმე თავი დაგველ-

---

[1] „დერჟავა“ — მოსკოვის რუსეთში და ცარიზმის დროს ოქროს სამეფო სფერო, რომელიც მონარქის ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა (მთარგმნ.).

წია ძველი რუსული პიესების ბოიარული თეატრალური შაბლონისათვის. სიმართლე უნდა ითქვას, ეს შტამპი განსაკუთრებით არასიამოვნო, აბეზარი და გადამდებია. საკმარისია შეეხოთ მას და უმალვე მთლიანად დაიპყრობს თქვენს გულს, ტვინს, ყურებს, თვალებს. რადაც არ უნდა დაგვჯდომოდა, უნდა გვეპოვნა ბოიარული პიესების შესრულების ახალი ხერხები და მათი დახმარებით გაგვედევნა ძველი. ხშირად ამას ვაღწევდით მხოლოდ შინაგანი არსის ხარჯზე, რომელიც, როგორც ცნობილია, ჩვენი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს. რევოლუციური ალმაფრენით შეპყრობილნი, გვერდს ვუვლიდით შემოქმედებითი მუშაობის უმნიშვნელოვანეს სტადიას — გრძნობის ჩასახვას — და პირდაპირ გარეგნული შედეგებისაკენ მივისწრაფოდით. განსახიერებას ვიწყებდით ისე, რომ ჯერ არც კი განგვეცადა სულიერი შინაარსი, რომლისთვისაც შემდეგ უნდა მიგვეცა ფორმა.

მსახიობებმა სხვა გზები არ იცოდნენ, ამიტომ უმალ გარეგნული სახიდან იწყებდნენ. როლის გარეგნული სახის ძიებისას ათასგვარ სამოსელს, ფეხსაცმელს ვიცმევდით, ცხვირებს, წვერ-ულვაშს ვიწებებდით, რათა როგორმე მიგვეგნო გმირის გარეგნობისა და ხმისათვის, ფიზიკურად გვეგრძნო მისი სხეული. მთელი ჩვენი იმედი ბედნიერ შემთხვევას ემყარებოდა. მის საძიებლად მრავალ რეპეტიციას ვატარებდით, მაგრამ, როგორც იტყვიან, ზოგი ჭირი მარგებელია; ამან ის სარგებლობა მოგვიტანა, რომ მსახიობებმა ისწავლეს სახის გარეგნული თავისებურებების დაუფლება, რაც მსახიობის ხელოვნების მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს და რამაც სხვა, ახალ გარეგნულ სიახლეებთან ერთად დაამკვიდრა და განამტკიცა ისტორიულ-ყოფითი ხაზი ჩვენს თეატრში.

ცოდვა გამხელილი ჯობს — იმ ხანებში მე თვითონ კვლავ ძველ, მარტივ რეჟისორულ ხერხებს ვიყენებდი, ე. ი. ჩემს კაბინეტში ვწერდი მიზანსცენებს, ვთამაშობდი ყველა როლს, რომ შემდეგ ახალგაზრდა მსახიობებს წაებაძათ ჩემთვის, გადაელოთ უკვე მზა სახე, რომელსაც ისინი შემდეგ შეისისხლხორცებდნენ და თავისად აქცევდნენ. აბა, რა მექნა? სხვათა სწავლება არ ვიცოდი, მხოლოდ თამაში შემეძლო, ისიც ალღოთი, ყოველგვარი სკოლისა და დისციპლინის გარეშე, რადგან თეატრში მე მოვიტანე უსისტემო ცდებით, ხერხებით, მეთოდებით სავსე ტომარა და სხვა გამოსავალი რომ ალარ მქონდა, ალაბედზე უნდა ჩამეყო შიგ ხელი და რაც ხელთ მომხვდებოდა ამომეთრია.

ისტორიულ-ყოფით ხაზს დიდი წარმატება ხვდა. პრესა და საზოგადოება ალაპარაკდა. ჩვენ ერთხელ და სამუდამოდ გამოგვაცხადეს ყოფის, ნატურალისტურ და სამუზეუმო სიზუსტეთა, გარეგნულ დადგმათა თეატრად. ეს გაუგებრობა დამკვიდრდა და დღემდე გავრცელებულია საზოგადოებაში, მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი ოცდახუთი წლის განმავლობაში მხატვრული განვითარების უაღრესად მრავალფეროვანი, ეთმანეთის საწინააალმდეგო ეტაპები განვლეთ, განახლებები და ევოლუციები განვიცადეთ. მაგრამ საზოგადოებრივი აზრის თვისებაც ხომ ეს არის: რაკი ერთხელ რომელიმე წერტილს ამოიჩემებს, მხოლოდ და მხოლოდ მას ხედავს. ჩვენ შესახებ მაშინ დამკვიდრებული შეხედულებაც ურყევი აღმოჩნდა.

ფაქტიურად სამხატვრო თეატრი სრულიადაც არ იყო ისეთი, როგორიც იგი ზოგიერთს წამოედგინა და წარმოუდგენია ახლაც. ჩვენი თეატრი მხოლოდ ხელოვნების დიადი ამოცანებისათვის შეიქმნა და მხოლოდ მათთვის არსებობს. ისტორიულ-ყოფითი ხაზი თეატრის განვითარების გზაზე მხოლოდ საწყის, გარდამავალ სტადიას წარმოადგენდა და იგი სხვადასხვა მიზეზის გამო ალმოცენდა.

მიზეზი მრავალი იყო. მათ შორის უპირველესი ის გახლდათ, რომ დიადი ამოცანების გადასაჭრელად თვით მსახიობები არ იყვნენ მომზადებულნი. ჩვენ ვეხმარებოდით მსახიობებს და მათ მოუმზადებლობას ყოფითი და ისტორიული დეტალების სიახლით ვფარავდით.

შჩეპკინის ტრადიციათა მარცვლიდან ალმოცენებული ჩვენი თეატრი უპირველეს როლს სცენაზე ყოველთვის მსახიობს ანიჭებდა. მისთვის და მხოლოდ მისთვის კეთდებოდა ყველაფერი, რისი გაკეთებაც კი შეგვეძლო. ხოლო იმ პერიოდში, რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ, ახალგაზრდა, დამწყებ მსახიობთა მდგომარეობა მეტად მძიმე გახლდათ, მათ დახმარება სჭირდებოდათ: ცოდნასა და გამოცდილებას მოკლებულთ, მეტისმეტად რთული ამოცანა და პასუხისმგებლობა დაეკისრათ. და ეს მაშინ, როცა თეატრის არსებობისათვის აუცილებელი იყო წარმატება. რაკი ახალგაზრდობა ჯერ არ იყო მომზადებული წარმატებებისათვის, იძულებულნი ვიყავით, ერთი მხრივ, დაგვეფარა მისი გამოუცდელობა, მეორე მხრივ, სპექტაკლის სხვა შემოქმედებთან გვეძებნა ხსნა და ჩვენს კოლექტიურ შემოქმედებაში სამუშაოს მეტი წილი მათთვის დაგვეკისრებინა.

როცა თეატრში ნიჭიერი მხატვარი გვყავდა, სპექტაკლის სული და გული მისი დეკორაციები და კოსტუმები იყო. რაკი გვყავდა რეჟისორები, მათი გამონაგონი ხელს უწყობდა წარმატებებს, აბრუ-

ებდა მაყურებელს, და, ამრიგად, ფარავდა მსახიობთა შეცდომებს, გამოუცდელობას. ჩვენ, ყველასათვის შეუმჩნევლად, რეჟისორებისა და მხატვრების ზურგსამოფარებულ მსახიობებსა და დასს ზრდის, ფორმირების საშუალებას ვაძლევდით.

დადგმა რეალისტური გამოდიოდა აგრეთვე იმიტომ, რომ რეჟისორები, რომლებსაც გამოუცდელ მსახიობებთან უხდებოდათ მუშაობა, იძულებულნი იყვნენ უმარტივესი შემოქმედებითი ამოცანები დაესახათ მათთვის. ამოცანათა მასალას წარმოადგენდა მოგონებები ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ცხადია, ამ გარემოებამაც შეუწყო ხელი ჩვენს თეატრში ისტორიულ-ყოფითი ხაზის დამკვიდრებას.

ისტორიულ-ყოფითი ხაზის დამკვიდრებას ხელი შეუწყო აგრეთვე იმ ხანებში თეატრში გამეფებულმა რევოლუციურმა განწყობილებამაც. მაშინ ჩვენი ლოზუნგი იყო „ძირს ყოველივე დრომოჭმული! გაუმარჯოს ახალს!“

ახალგაზრდობას ჯერ სცენაზე ფეხი არ აედგა და უკვე ძველის უვარგისობაზე ტიკტიკებდა, თუმცა ეს ძველი რიგიანად არც კი ჰქონდა შესწავლილი. ჩვენ ქედმაღლურად უგულებელვყოფდით ძველი სკოლის თეატრს, მსახიობს და მხოლოდ ახალი ხელოვნების შექმნაზე ვლაპარაკობდით. ეს განწყობილება განსაკუთრებით ძლიერი იყო პირველ, დაწყებით პერიოდში. ალბათ ალღოთი ვგრძნობდით, რომ მასში იყო ჩვენი გამართლება და შემდგომი არსებობის უფლება.

მაინც რა იყო ჩვენთვის ახალი, მოულოდნელი, რევოლუციური იმ პერიოდში, როდესაც თეატრში უმთავრესად პირობითობა მეფობდა?

ჩვენ ამ სიახლედ მივიჩნევდით სულიერ რეალიზმს, მხატვრული განცდის, არტისტული გრძნობის სიმართლეს, რაც ჩვენ თანამედროვეთა დიდ გაოცებას იწვევდა. ყოველივე ეს ჩვენს ხელოვნებაში ყველაზე ძნელი მისაღწევია და ხანგრძლივ, წინასწარ, შინაგან დაძაბულ მუშაობას საჭიროებს.

მაგრამ რევოლუციონერები მოუთმენელნი არიან. მათ სურთ დაუყოვნებლივ იხილონ გადატრიალებათა და გამარჯვებათა აშკარა, დამაჯერებელი და უეჭველად ეფექტური შედეგები, დაუყოვნებლივ შექმნან ახალი, საკუთარი ხელოვნება.

გარეგნული, მატერიალური სიმართლე პირველ რიგში გვეცემა თვალში; მას ვხედავთ, იოლად აღვიქვამთ და ჭეშმარიტი ხელოვნების მიღწევად, ბედნიერ აღმოჩენად, ძველზე ახლის გამარჯვებად მივიჩნევთ ხოლმე. რაკი გარეგნული რეალიზმის ხაზზე აღმოვჩნდით, ჩვენც გავყევით ამ შედარებით იოლ გზას.

სიმართლე უნდა ითქვას, ყველა ჩვენს იმდროინდელ შეცდომაში, იქნებ ჩვენთვის შეუცნობლადაც, იმალებოდა ძალზე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი არსი და ყოველი ხელოვნების საფუძველი—სწრაფვა ჭეშმარიტი მხატვრული სიმართლისაკენ. მხატვრული სიმართლე იმ ხანებში ჩვენს დადგმებში უმთავრესად გარეგნული გახლდათ. ეს იყო ნივთების, ავეჯის, კოსტუმების, ბუტაფორიის, სასცენო განათების, ხმების, მსახიობის გარეგნული სახისა და მისი გარეგნული ფიზიკური ცხოვრების სიმართლე; მაგრამ ის ფაქტი, რომ ჩვენ მოვახერხეთ და სცენაზე გამოვიტანეთ ჭეშმარიტი, თუნდაც მხოლოდ გარეგნული სიმართლე იმ პერიოდში, როდესაც თეატრებში თეატრალური სიყალბე მეფობდა, მომავლის რალაც პერსპექტივებს მაინც გვისახავდა.

ფანტასტიკის ხაზი

ფანტასტიკის ხაზი თეატრის დადგმათა ახალ სერიას მოიცავს. ამ სერიას მე მივაკუთნებ „თოვლის ქალს“, ხოლო შემდგომში „ლურჯ ფრინველს“.

ფანტასტიკა სცენაზე ჩემი დიდი ხნის გატაცებაა. მე მზად ვარ მისთვის დავდგა პიესა. იგი სახალისოა, თვალისათვის საამო, ლამაზი; გასართობი. იგი ჩემი დასვენება, ჩემი ოხუნჯობაა, რაც ზოგჯერ ასე ძალიან სჭირდება მსახიობს. ფრანგულ შანსონეტში ნათქვამია:

De temps en temps il faut
prendre un verre de clico![1]

ფანტასტიკა ჩემთვის იგივეა, რაც შუშხუნა შამპანურით სავსე ჭიქა. ამიტომ ვდგამდი ასეთი სიამოვნებით „თოვლის ქალს“, „ლურჯ ფრინველს“ და სხვ. რა თქმა უნდა, ამ პიესებში მე მხიბლავდა არა მარტო ზღაპარი, არამედ რუსული ეპოსის სრულიად განსაკუთრებული სილამაზე „თოვლის ქალში“ და სიმბოლოს მხატვრული განსახიერება „ლურჯ ფრინველში“.

ძალზე სახალისოა იმის შეთხზვა, რაც ცხოვრებაში არასოდეს არ ხდება და მაინც სიმართლეს წარმოადგენს, რაც ჩვენში, ხალხში, მის თქმულებებსა და წარმოსახვაში არსებობს.

„თოვლის ქალი“ ოსტროვსკის დიდებული ლექსით დაწერილი

---

[1] ხანდახან უნდა გადავკრათ
თითო სასმისი კლიკო! (კლიკო — ფრანგული შამპანურის მარკა).

ეროვნული თქმულებაა, ზღაპარი და ოცნება. თითქოსდა ამ დრამატურგს, ე. წ. ყოფა-ცხოვრების მწერალსა და რეალისტს თავის საცოცხლეში შესანიშნავი ლექსების მეტი არაფერი დაეწეროს და რომანტიკისა და წმინდა პოეზიის გარდა არაფრით დაინტერესებულიყოს.

დადგმის რამდენიმე მომენტს მოვხაზავ. აი მაგალითად, პროლოგი. დეკორაცია წარმოადგენს ნამქერებით დაზვავებულ, თოვლით დახუნძლული ხევებითა და ბუჩქებით დაფარულ მთას. ქვემოთ, რამპასთან ახლოს, უფრო ხშირი მცენარეებია. ზამთარს, ყინვას ხებუჩქნარი გაუძარცვავს და ახლა ყოველი მხრიდან მოჩანს მათი შავი, დაბრეცილი, დაკოჟრილი, ხშირი ტოტები, ქარის ყოველ შემობერვაზე ჭრიალით რომ ეხლებიან ერთმანეთს. რამპიდან ზემოთ, სცენის ყველაზე მაღალ წერტილამდე, უკანა ცხაურამდე, ჩარჩოს გაყოლებით ალმართულან ფიცარნაგები ათასგვარი მოედნებით — ზემოთ და ქვემოთ.

ფიცარნაგებზე დაყრილი ჩალით გატენილი ტომრები ოლოჩოლრო თოვლის ზედაპირის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. თოვლი სქლად დადებია ხე-ბუჩქს, სიმძიმისაგან ტოტები მიწაზე დახრილან. შორიდან სიმღერა ისმის. ეს ბერენდეის სამეფოს ბარაჭიანი სოფლის მცხოვრებნი, წარმართული ჩვეულებისამებრ, ყველიერს აცილებენ. ხალხს ჩალისაგან გაკეთებული ყველიერის ფიტული მოაქვს და ცეცხლში სწვავს. ახალგაზრდა ბერენდეელები სიმღერითა და ცეკვით შემოიჭრებიან სცენაზე ბერიკაცებთან და დედაბრებთან ერთად; არბიან ფერდობზე, ეცემიან, ისევ დგებიან, ფერხულს უვლიან ყველიერის ფიტულის ირგვლივ, შემდეგ უფრო შორს მიდიან, რომ უკეთესი ადგილი შეარჩიონ მის დასაწვავად. მხოლოდ თითო-ოროლა შეყვარებული რჩება, — დიდმარხვის წინ ხომ უნდა დაიმარხონ! ხეს ამოფარებულნი ერთმანეთის კოცნით ველარ ძღებიან. ბოლოს ისინიც გარბიან სიცილ-თამაშით. საზეიმო დუმილი ჩამოწვება. იდუმალებით მოცულ ტყეში ქარი დანავარდობს, ხეები ჭრიალებს, ქარბუქი თოვლს ხვეტს. შორიდან უცნაურ ხმათა სიმფონია მოისმის. ეს თოვლის პაპა მობრძანდება. შორიდანვე ისმის მისი დევგმირული ყიჟინა. თოვლის პაპას იმავე ხმით, საღლაც შორს, ტყის ავი სულები, მხეცები და ხეები ეხმიანებიან. ამასობაში ავანსცენაზე ბუჩქთა ხშირი, გამხმარი ტოტები ამოძრავდება. და თითქოს ასობით თითმა თითს შემოჰკრაო, ახმაურდება. გაისმის ტკაცანი, ჭრიალი, რომელიც ჯერ ოხვრა-კვნესაში, ბოლოს კი ქაჯების, ალქაჯების, მათი შვილების წრიპინში გადაიზრდება. ბუჩქებში დამალული ქაჯები, უფრო სწორად, ბუჩქებად ქცეულნი, თით-

ქოს დედამიწიდან ამოძვრენო, კვლავ სახეს იცვლიან და ხეებად თუ რაღაც უცნაურ არსებებად გადაიქცევიან, ფორმადაკარგული, დაბრეცილი, ხის ქერქით დაფარული სხეულებითა და კუნძისა თუ გადაჭრილი ხის მსგავსი ოთხკუთხა თავებით. თავებიდან გაჩაჩხუ-ლი, დაბრეცილი ტოტები ამოზრდიათ, ხელების ნაცვლად — ასე-თივე ორ-ორი ტოტი. ამ უცნაურ არსებათაგან ზოგი დიდი და აწო-წილია გამხმარ ხესავით, წვერების ნაცვლად ჭაღარა ხავსი და ჭა-ღარავე თოვლის თმები ჩამოძონძიათ, სხვებს, მსუქნებს, დათქვი-რულებს ქალის თმებივით ჩამობნევიათ თოვლი და ხავსი, ზოგი კი ბავშვივით მოცუცქნულია. ყველანი წამოიშლებიან, აფუსფუსდე-ბიან ავანსცენაზე, თითქოს ვიღაცას დაეძებენო. ქაჯების მთელი ეს აფორიაქებული ოჯახი გასულდგმულებულ ტყეს ჰგავდა, სრულიად მოულოდნელ სცენურ ტრიუკს ქმნიდა და აფრთხობდა პირველ რი-გებში მსხდომ ნერვიულ ქალბატონებს.

ფანტასტიკა მაშინაა კარგი, როცა მაყურებელი უცებ ვერ ხვდე-ბა ტრიუკს. ამჯერადაც უცებ ვერ მიხვდებოდით, რომ ავანსცენაზე მოქმედების დასაწყისიდანვე მდგარი ბუტაფორიული ბუჩქები გა-დაცმული თანამშრომლები, ადამიანები იყვნენ.

გაღვიძებული დათვი ბუნაგიდან გამოდიოდა და აქოთქოთებულ ქაჯებში მოძვრებოდა. დიდებული სანახავი იყო, თეთრი თოვლის ფონზე, ცოცხალს ჰგავდა, შავი, უზარმაზარი, ბანჯგვლიანი, დიდე-ბული ბეწვით.

ილუზია სრული გახლდათ. ვერც მიხვდებოდით როგორ იყო გაკეთებული დათვი ძნელად თუ დაიჯერებდით, რომ ბეწვის კოს-ტუმში ჩამალული თანამშრომელი ოფლად იღვრებოდა. კოსტუმი მოკლული დათვის ტყავისაგან გააკეთეს. შიგ მოათავსეს კარ-კასი, რაც ნადირის კონტურებს ქმნიდა. დათვის როლის შემს-რულებელი დიდხანს აკვირდებოდა და სწავლობდა დათვების ცხოვ-რებასა და ჩვევებს ზოოლოგიურ ბაღში. ზოგჯერ მოძრაობის დროს დათვს ნამქერით დაფარული სხეულის ქვედა ნაწილი და ფეხები მოუჩანდა, მაგრამ მსახიობის სხეულის კონტურები არც მაშინ იგრძნობოდა, რადგან ადამიანის სხეულის ის ნაწილებიც, რომლებ-საც შეიძლებოდა დაემახინჯებინათ დათვის კონტურები, თეთრი ბეწვით იყო დაფარული და თოვლის თეთრ ფონზე სრულიად იკარ-გებოდა.

ამასობაში სცენაზე გადაძახილები თანდათან ახლოვდებოდა და ბოლოს მძლავრ ფორტეს აღწევდა. ხმების ამ სიძლიერეზე გარ-კვეული წარმოდგენის შესაქმნელად მკითხველს ვთხოვთ გონების თვალით შეიხედოს კულისებში.

წარმოიდგინეთ უამრავი ხალხი; აქ არიან რეჟისორები, მსახიობები, ორკესტრის მუსიკოსები, სცენისა და კანტორის ყველა თანამშრომელი, მებილეთეთა ნაწილი და ადმინისტრაციის მრავალი თანამშრომელი. ყოველ მათგანს ჩვენი უცნაური ორკესტრის სამი ან ოთხი ინსტრუმენტი უჭირავს. ორკესტრი შევადგინეთ უამრავი სასტვენის, ტკაცუნას, სტვირისა და ჩვენი გამოგონილი, თვითნაკეთები შანქანებისაგან, რომლებიც რაღაც უცნაურ, გაუგონარ, გაურკვეველ და უჩვეულო ხმებს — ოხვრას, ხვნეშას, კივილს, ღმუილს გამოსცემდნენ. დაახლოებით სამოცდაათკაციანი ორკესტრი გამოვიდა. ყოველი ორკესტრანტი სამ-ოთხ ინსტრუმენტზე უკრავდა. საბოლოო ჯამში დაახლოებით ორასი, ორას ორმოცდაათი ინსტრუმენტი ხვნეშოდა, მოთქვამდა და კიოდა. უფრო მოხერხებულნი ფეხებითაც მუშაობდნენ; ფეხს საგანგებოდ დამზადებულ ფიცრებს აჭერდნენ და ფიცრებიც ასწლოვანი ხეებივით ჭრიალებდნენ. როგორც კი ფორტე უმაღლეს ნოტს მიაღწევდა, მარჯვენა კულისიდან, ზემოდან, სცენაზე ქარბუქი იჭრებოდა — ეს იყო ვენტილატორით გამოტყორცნილი, წვრილად დაჭრილი ქაღალდის ნაკადი, რომლის უკან ჯოხებზე მიჭედილი სხვადასხვა ფერის მარმაში ფრიალებდა. ამ ქარბუქში უშველებელი თეთრი წვერით, თეთრი ბეწვის ქუდითა და ალმოსავლურ ყაიდაზე სხვადასხვა ფერის ბეწვით შემკულ, დიდებულ სამუზეუმო კოსტუმში გამოწყობილი თოვლის პაპა ყიჟინით, მძიმედ ეშვებოდა მთიდან და მოსვლისთანავე თოვლის დიდ ნამქერში გორდებოდა. მისი ქალიშვილი, თოვლის ქალი, მხიარული, ბავშვური სიცილით ეგებებოდა, შავი დათუნია კი საკოცნაოდ მიიწევდა თოვლის პაპისაკენ, მაგრამ ცელქი თოვლის ქალი როდი აცლიდა, ზურგზე ახტებოდა ნადირს, ეთამაშებოდა და მასთან ერთად კოტრიალობდა თოვლში.

აი, კიდევ ერთი სურათი ჩემ მიერ დადგმული „თოვლის ქალიდან“.

ესთეტი, ფილოსოფოსი მეფის ბერენდეის დარბაზი. ბერენდეი მფარველობს ხელოვნებას და ახალგაზრდობის მხურვალე, სპეტაკ სიყვარულს მშვენიერი ქალწულების — ბერენდეელებისადმი, რომელთა გულშიც ღმერთი იარილა გაზაფხულობით მხურვალე ვნებებს აღვიძებს. მეფე გართულია დარბაზების მორთვით. თავის მინისტრებთან და დაახლოებულ პირებთან ერთად სასახლის გადახურულ ტალანში ზის. აქედან იხსნება ბერენდეის ნეტარი და მიამიტი რაბათის შესანიშნავი ხედი. სასახლის მშენებლობაზე გამალებული მუშაობაა. მარცხენა კედელი, სვეტები, სასახლის ცალკეული კუთხეები ხარაჩოებშია ჩასმული. კედლებზე ფერწერული სამუშაოებია გაჩალებული. თვით მეფე მაღალ სადგამზე ამძვრალა თავარ სვეტთან, რომელსაც სახურავი ეყრდნობა და, ზედ ფუნ-

ჯით ნაზი ყვავილი ისე გამოჰყავს, გეგონებათ მირონსა სცხებსო. იქვე იატაკზე მთავარი მინისტრი ბერძიატა ჩამჯდარა, ბიზანტიური მანტიის კალთები აუწევია, სახელოები დაუკაპიწებია და მღებავის დიდი ფუნჯით წინკარის პანელს ერთფრად ღებავს. რამპის გასწვრივ, მშენებლობიდან დარჩენილ გრძელ მსხვილ მორზე, მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული ბრმა ბანდურისტები, დომრაზე დამკვრელნი, ხალხური მთქმელები, მომღერლები სხედან და მეფის, მზის სადიდებელ საგალობლებს მღერიან სოფლური სტვირების, საყვირების, სალამურებისა და ჭნარებისათვის მიამიტურად დაორკესტრებული მელოდიის აკომპანიმენტზე; სოფლურ ჭნარს ბორბალი ჰქონდა, რომელიც სიმებს ახმიანებდა. ეს საეკლესიო გალობა მთელ სცენას ლიტურგიულ, სადღესასწაულო ელფერს ანიჭებდა. ზემოთ, ჭერზე, ორი საკიდელა კიდია. შიგ ორი, მღვდელმთავარივით გრძელწვერა ღვთისმხატველი ბერიკაცი წევს, ისინიც, მეფის არ იყოს, თითქოს მირონს სცხებენო, ფუნჯით შესანიშნავ ორნამენტებს ხატავენ ჭერზე. გაისმის დიდებული, განსაკუთრებული სილამაზის ხმა—ბერენდეი ამაღლებულ თემებზე, სიყვარულზე, დაკარგულ ახალგაზრდობაზე ფილოსოფოსობს, ეს ბერენდეის როლის შემსრულებლის, დებიუტანტ ვ. კაჩალოვის ხმაა. შემდეგ მეფე შეიტყობს რომ სოფელს მზეთუნახავი თოვლის ქალი მოევლინა, რომ ქალწულ კუპავაზე დანიშნულმა ალმოსავლელმა სტუმარმა მიზგირმა თოვლის ქალის გამო დასთმო საცოლე. რა საშინელი დანაშაულია! მიზგირმა ქალწულს გული ატკინა, ფიცი გატეხა! მეფე ბერენდეის პატრიარქალურ და კეთილ სამეფოში ასეთ ცოდვას არავის აპატიებენ.

„სამეფო სამსჯავროზე მიხმეთ ხალხს! — ბრძანებს მეფე. — დამნაშავე აქ მომგვარეთ!“ მეფე ეკლესიის მსახურივით გაეხვევა გასაოცრად ლამაზ სამეფო სამოსელში (კოსტუმი მსახიობებმა ლილინამ და გრიგორიევამ დაამზადეს), ხოლო მეფის ფერხთით გართხმული კუპავა ცხარედ მოთქვამს და ტირის მუსიკის აკომპანემენტზე.

აი, ამ დროს ახმიანდება ფიცრების ორიგინალური ორკესტრი, სწორედ ისეთი, როგორიც ადრე მოვისმინეთ როსტოვის კრემლში. განსხვავება მხოლოდ ის იყო, რომ იქ ზარები რეკავდნენ, ჩვენთან კი ფიცრები. დიდ ფიცრებს, დაბალი ხმის ზარებს რომ განასახიერებდნენ, უფრო პატარა ფიცრები მოსდევდა, შემდეგ უფრო პატარა და ა. შ... სულ მცირე ფიცრებამდე. ეს ზარების კილოს ჰგავდა. ყოველ ფიცარზე განსაკუთრებულ რიტმში, განსაკუთრებულ მელოდიას აკაკუნებდნენ, რასაც თან ერთვოდა აკორდი — თანახმიერი, სხვადასხვა ტონალობის ფიცრებისაგან შედგენილი აკომ-

პანემენტით. ფიცრების ორკესტრისათვის საგანგებოდ დაიწერა ნოტები, ჩატარდა რეპეტიციები. მათ კაკუნში ჩავრთეთ მაცნეთა მუსიკალურად დამუშავებული გადაძახილები. გადაძახილებს თან ახლდა ტიპიური ხალხური რეჩიტატივები, ჩახვეული ფიორიტურებით, ორიგინალური კადენციებით, რომლებითაც თავის შეძახილებსა და ყვირილს ამკობენ მეწვრილმანეები, მთავარდიაკვნები, მოზარეები, ეკლესიებში სახსრებისა და სამოციქულოს მკითხველნი. ხმების მიხედვით დანაწილებული მაცნეები სცენის ყოველ კუთხესა და სცენის გარეთაც კი იდგნენ. ბანები თავისას აგუგუნებდნენ, ტენორები ფიორიტურებს არაკრაკებდნენ, ზოგი მძიმედ, ზოგიც მხიარულად, თითქოს კაკანებენო, მესამენი მელოდიურად, გაბმით მღეროდნენ. ზოგჯერ ტენორები ალტებს ეუბნებოდნენ მოძახილს, შემდეგ მათ მამაკაცთა დაბალი ხმები ენაცვლებოდათ. ზოგი თეატრალური პავილიონის ჭერში, ვითომდა ბერენდეის დარბაზის სხვენზე მიძვრებოდა, ფანჯარაში თავს ყოფდა და პირდაპირ მაყურებელს უყვიროდა.

მაცნეთა ძახილზე ხალხი თანდათან იყრიდა თავს. ხატის წმინდანებივით გულხელდაკრეფილნი ისე მოდიოდნენ, გეგონებოდათ ტაძარში შედიანო. იწყებოდა საყოველთაო სახალხო გასამართლება, რომელიც ბოლოს მეფე ბერენდეის სადიდებელი საგალობლით მთავრდებოდა. ამ დროს კი მომხიბვლელი ბავშვი, ანცი თოვლის ჭალი, სასიყვარულო შეხლა-შემოხლათა მიზეზი, უზრუნველად დარბოდა აქეთ-იქით, ცელქობდა, ფუნჯს ყოველ ქოთანში ავლებდა და ღებავდა ყველაფერს, რაც ხელთ მოხვდებოდა. მერე ცელქობას თავს ანებებდა და ბავშვის დამახასიათებელი მიამიტი დაურიდებლობით ათვალიერებდა მეფის სამოსელზე დაკერებულ ძვირფას ღილებს. მეფე სიყვარულით ეფერებოდა მომხიბვლელ, ნახევრად ბავშვ თოვლის ჭალს.

ამ მოქმედების დადგმასთან დაკავშირებით მაგონდება ერთი საინტერესო შემთხვევა, რომელიც უნდა გიამბოთ, რადგან იგი გზას მიგვიკვლევს შემოქმედებითი სულის ხვეულებისაკენ, შეუცნობელ პროცესებს რომ მალავს.

საქმე ის გახლავთ, რომ რეპეტიციაზე, მოქმედების დასაწყისიდანვე ჭერში გამოკიდული მოხუცების ცქერა კარგ გუნებაზე მაყენებდა და ფანტაზიაც ფრთას შლიდა. მაგრამ აი, საათობით ჭერში გამოკიდული თანამშრომლები აჯანყდნენ. მთელი რეპეტიციის მანძილზე ამ მდგომარეობაში ყოფნა მართლაც ძნელია. თანამშრომლები ჩამოხსნეს თუ არა, ჭერი დაცარიელდა და მეც თმაშეკრეჭილ, დაუძლურებულ სამსონს დავემსგავსე, მოვდუნდი. ეს არ იყო

ჭირვეულობა, ყოველივე ჩემდა უნებურად მოხდა. მე გულწრფელად ვცდილობდი ჩემი ფანტაზიის აღგზნებას, მაგრამ ამაოდ, ბოლოს და ბოლოს შემიბრალეს, თანამშრომლები კვლავ ჭერში დაეკიდნენ და მეც მაშინვე სასწაულებრივ გარდავიქმენი. გამოვცოცხლდი. საოცარია! რა მოხდა?!

გავიდა წლები. ერთხელ, შემთხვევით, კიევში ვლადიმირის ტაძარში მოვხვდი. ტაძარი ცარიელი იყო. ერთ-ერთი კამარიდან გალობის ხმა გამოდიოდა. და აი, სწორედ მაშინ გამახსენდა, რომ „თოვლის ქალის“ დადგმამდე დიდი ხნით ადრე, ამ ტაძრის მშენებლობის დროს, ვეწვიე ვასნეცოვს. ტაძარი მაშინაც უკაცრიელი ჩანდა, ხოლო ზემოდან, გუმბათიდან, შენობის შუაგულს მზის ათინათი ეფინებოდა. სხივთა კონები, სხივთა ნაკადები თითქოს ოქროს შხეფებს აფრქვევდნენ ლითონით შეჭედილი ხატების ყველაზე ელვარე ადგილებს. გამეფებულ სიჩუმეში ისმოდა ჭერში გამოკიდულ საკიდელაში მსხდარ ჭაღარაწვეროსან ღვთისმხატველთა გალობა, რომლებიც თითქოს მირონცხების ცერემონიალს ასრულებდნენ. აი, თურმე რამ შემიქმნა განწყობილება მეფე ბერენდეის სასახლის სურათში. მხოლოდ ახლა მივაგენი ჩემი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის წყაროსა და იმ გზებს, რომლებმაც ეს ჩანაფიქრი სცენამდე მიიყვანეს.

სპექტაკლი „თოვლის ქალი“ იმითაც არის ალსანიშნავი, რომ აქ პირველად გამოვიდა ჩვენი დასის ნიჭიერი, შესანიშნავი მსახიობი ვ. კაჩალოვი, რომელმაც ერთბაშად კი არა, თანდათანობით მიაღწია უდიდეს წარმატებასა და კორიფეს დიდებას.

ბრწყინვალედ თამაშობდა თოვლის ქალს მ. ლილინა, ბობილს და ბობილიხას — ი. მოსკვინი და მ. სამაროვა.

შესანიშნავი იყო ჩვენთვის საგანგებოდ დაწერილი მუსიკა კომპოზიტორ გრეჩანინოვისა.

სპექტაკლს წარმატება არ ხვდა, მაგრამ, ვგონებ, იგი უკეთეს ხვედრს იმსახურებდა. იქნებ წარმატებას იმ გარემოებამაც შეუშალა ხელი, რომ უკანასკნელი ორი მოქმედების დეკორაცია სცენაზე ძლივს ეტეოდა და მათ გამოსაცვლელად მეტისმეტად გრძელი ანტრაქტი გვჭირდებოდა. იძულებულნი გავხდით ორივე მოქმედება ერთსა და იმავე დეკორაციაში გვეთამაშნა. ყოველივე ამას მიზანსცენების არევ-დარევა და პიესის არასასურველი შემოკლება მოჰყვა.

ვეხმაურებოდით რა ყოველივე ახალს, ჩვენ გარკვეული ხარკი გადავუხადეთ იმხანად ლიტერატურაში გამეფებულ სიმბოლიზმსა და იმპრესიონიზმსაც. ვლადიმერ ივანეს ძემ იბსენისადმი სიყვარული თუ არა, ინტერესი მაინც გააღვივა ჩვენში. იგი მრავალი წლის მანძილზე დგამდა იბსენის პიესებს: „ედა გაბლერს“, „როცა ჩვენ, მკვდრები, ვიღვიძებთ“, „მოჩვენებებს“, „ბრანდს“, „როსმერსხოლმს“, „პერ გიუნტს“. მე იბსენის მხოლოდ ორი პიესის დადგმა მხვდა წილად: — „ხალხის მტერი“ („დოქტორი შტოკმანი“) და „გარეული იხვი“, რომლებიც აგრეთვე ვლადიმერ ივანის ძის ლიტერატურული მეთვალყურეობით მომზადდა.

მაგრამ გამოირკვა, რომ სიმბოლიზმი ჩვენი მსახიობების ძალ-ღონეს აღემატებოდა. სიმბოლისტური ნაწარმოების შესასრულებლად მსახიობმა პიესა და როლი უნდა შეისისხლხორცოს, შეიცნოს და შეითვისოს მისი სულიერი შინაარსი, დახვეწოს და მისთვის ნათელი, მკაფიო მხატვრული ფორმა გამოძებნოს, რომელიც ნაწარმოების მთელი მრავალფეროვანი და რთული არსის სინთეზი იქნება. ასეთი ამოცანის შესასრულებლად გამოცდილება გვაკლდა, არც შინაგანი ტექნიკა გვქონდა სათანადოდ განვითარებული. საქმის მცოდნენი მსახიობების წარუმატებლობას მიაწერდნენ ჩვენი ხელოვნების რეალისტურ მიმართულებას, რომელიც თითქოს სიმბოლიზმს ვერ ეგუება. ფაქტიურად კი მიზეზი სულ სხვა რამ იყო, სრულიად საპირისპირო: იბსენის პიესის შინაგანი ცხოვრებისათვის ჩვენ არასაკმაოდ რეალისტურნი აღმოვჩნდით.

სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი და საერთოდ ყველა რაფინირებული იზმი ხელოვნებაში ზეცნობიერს განეკუთვნება და იწყება იქ, სადაც ულტრანატურალური მთავრდება. მაგრამ ზეცნობიერი თავისი სამალავიდან მხოლოდ მაშინ გამოდის, როდესაც მსახიობის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრება სცენაზე ნატურალურად, ბუნებრივად, ნორმალურად, თვით ბუნების კანონების შესაბამისად ვითარდება. მცირედი ძალდატანება და ზეცნობიერი სულის სიღრმეში მიიმალება უხეში კუნთოვანი ანარჭიისაგან განსარიდებლად.

იმ ხანებში საკუთარი სურვილით სცენაზე ნატურალური, ნორმალური, ბუნებრივი მდგომარეობის გამოწვევა არ გვეხერხებოდა: ჩვენს სულში ზეცნობიერებისათვის ხელსაყრელი ნიადაგის შექმნაც არ შეგვეძლო. მეტისმეტად ბევრს ვფილოსოფოსობდით. ტვინს ვიჭყლეტდით, ცნობიერების ზედაპირს კი ვერ გავცდით. ჩვენი სიმბოლო გონებიდან მოდიოდა და არა გრძნობიდან, იგი ნაძალადევ

იყო და არა ბუნებრივი. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჩვენ არ ვიცოდით შესასრულებელი ნაწარმოების სულიერი რეალიზმი სიმბოლომდე როგორ აგვეყვანა.

თუმცა ზოგჯერ, შემთხვევით, გაურკვეველი მიზეზებით, ჩვენც გვეწვეოდა ხოლმე შთაგონება. მე თვითონ ერთხელ, გენერალურ რეპეტიციაზე, ბედმა გამიღიმა და გულწრფელად, ღრმად ვიგრძენი ლევბერგის („ედა გაბლერი“) როლის ტრაგიკული მომენტი, როდესაც იგი, ხელნაწერის დაკარგვის შემდეგ, სასოწარკვეთის უკანასკნელ წუთებს განიცდის თავის მოკვლის წინ. შემთხვევის წყალობით ასეთი ბედნიერი წუთები მეც მქონდა და ჩემს ამხანაგ მსახიობებსაც. მაგრამ ბედნიერი შემთხვევა ხელოვნებას საფუძვლად ვერ დაედება.

იქნებ იყო სხვა, წმინდა ეროვნული ხასიათის მიზეზებიც, რაც იბსენისეულ სიმბოლოს ჩვენთვის ძნელად გასაგებს ხდიდა. იქნებ „როსმერსხოლმის“ თეთრი ცხენები ჩვენთვის ვერასოდეს ვერ გახდება ის, რასაც რუსი კაცისათვის წარმოადგენს, ვთქვათ, თუნდაც თქმულება ილია წინასწარმეტყველის ეტლზე, რომლითაც თითქოს იგი, ილიაობა დღეს, ცაში ჭექა-ქუხილის დროს ჩაივლის.

იქნებ მართალი იყო ჩეხოვი, ერთხელ სრულიად უადგილო ადგილას რომ აუტყდა სიცილი და, როგორც ყოველთვის, მოულოდნელად განაცხადა: „გამიგონეთ! არტიომი როგორ ითამაშებს იბსენს!“

მართლაც, ნორვეგიელი იბსენი და თხემით ტერფამდე რუსი არტიომი შეუთავსებელნი არიან.

იქნებ ჩეხოვის ეს ღრმააზროვანი წამოძახილი ყველა ჩვენგანს, ახლადგამოჩეკილ სიმბოლისტ-იბსენისტ მსახიობებსაც შეეხებოდა?!

ინტუიციისა და გრძნობის ხაზი

„თოლია“

ჩვენი მუშაობის და დადგმების კიდევ ერთი სერია ინტუიციის და გრძნობის ხაზით ვითარდებოდა. ამ სერიას მე მივაკუთვნებდი ჩეხოვის ყველა პიესას, ჰაუპტმანის ზოგიერთ ნაწარმოებს, ნაწილობრივ ა. გრიბოედოვის პიესას „ვაი ჭკუისაგან“, ტურგენევის პიესებს, დოსტოევსკის ნაწარმოებების ინსცენირებებს და სხვ.

ამ სერიიდან პირველი დადგმა იყო ა. ჩეხოვის პიესა „თოლია“. მე არ შევუდგები ჩეხოვის პიესების დადგმათა აღწერას, რადგან

ეს შეუძლებელია. მათი სილამაზე მდგომარეობს იმაში, რაც სიტყვებს მიღმა, პაუზებში, მსახიობთა გამოხედვაში, შინაგანი გრძნობების გამოსხივებაში იმალება. ამ დროს სცენაზე ცოცხლდება თვით უსულო საგნები, ხმები, დეკორაციები, მსახიობების მიერ შექმნილი სახეები, მთელი ნაწარმოებისა და სპექტაკლის საერთო განწყობილება. აქ მთავარია შემოქმედებითი ინტუიცია და არტისტული გრძნობა.

ინტუიციისა და გრძნობის ხაზი ჩეხოვმა მიკარნახა. ჩეხოვის პიესათა შინაგანი არსის გასახსნელად თავისებური გათხრები უნდა აწარმოოთ ავტორის სულის სიღრმეებში. რა თქმა უნდა, ამასვე მოითხოვს ღრმა შინაარსის შემცველი ყოველი მხატვრული ნაწარმოებიც. მაგრამ ეს განსაკუთრებით ეხება ჩეხოვს, რადგან მისკენ მიმავალი სხვა გზა არ არსებობს. რუსეთის ყველა და ევროპის მრავალმა თეატრმა სცადა ჩეხოვის დადგმა ძველი თეატრალური ხერხებით. მერედა რა გამოვიდა? მათი ცდა მარცხით დამთავრდა. დამისახელეთ თუნდაც ერთი თეატრი ან სპექტაკლი, სადაც ჩეხოვი ჩვეულებრივი თეატრალური ხერხებით იყო წარმოდგენილი, თუმცა მისი პიესების დადგმას ხელს ჰკიდებდნენ არა შემთხვევითი ხალხი, არამედ მსოფლიოს საუკეთესო არტისტები, რომლებსაც ტალანტიც ჰქონდათ, ტექნიკაც, გამოცდილებაც. მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა მოახერხა სცენაზე გადმოეტანა ზოგი რამ იქიდან, რაც ჩეხოვმა მოგვცა, ამასთან იმ პერიოდში, როდესაც თეატრის მსახიობები და დასი ფორმირების სტადიაში იმყოფებოდა. ეს მოხდა იმიტომ, რომ ჩვენ წილად გვხვდა ბედნიერება გვეპოვნა სრულიად ახალი მიდგომა ჩეხოვისადმი. იგი განსაკუთრებულია და სწორედ ეს განსაკუთრებულობა შეადგენს იმ წვლილს, რაც მან დრამატულ ხელოვნებაში შეიტანა.

ჩეხოვის პიესების პოეტური მნიშვნელობა უმალვე არ შეიცნობა. მათი წაკითხვის შემდეგ კაცი იტყვის:

„კარგია, მაგრამ... განსაკუთრებული, თავზარდამცემი არაფერია. ყველაფერი ისეა, როგორც უნდა იყოს. ყველაფერი ნაცნობია... მართალია, მაგრამ არა ახალი“.

ხშირად ჩეხოვის პიესების პირველად წაკითხვისას იმედი გცრუვდებათ, თითქოსდა საამბობიც არაფერია. ფაბულა, სიუჟეტი?.. ორიოდ სიტყვით ამოწურავთ. როლები? ბევრია კარგი როლი, მაგრამ არც ერთი არ არის მომგებიანი. რომ კარგი როლების ამპლუას მსახიობი გამოეკიდოს (ასეთი მსახიობებიც არიან!). სჭარბობს პატარა „უძაფო“ როლები (ანუ ერთგვერდიანი როლები, რომლებსაც ასაკინძად ძაფი არ სჭირდებათ); გაგონდებათ პიესის ცალკე-

ული სიტყვები, სცენები... მაგრამ უცნაურია: რაც უფრო მეტ გასაქანს აძლევთ მეხსიერებას, მით უფრო მეტად გინდათ იფიქროთ პიესაზე. პიესის ერთი ადგილი. შინაგანი კავშირის ძალით, გაიძულებთ მოიგონოთ სხვა, უფრო უკეთესი ადგილები და, ბოლოს, მთელი ნაწარმოებიც. ისევ და ისევ უბრუნდებით პიესას, კითხულობთ და გრძნობთ მის სილრმეს.

ვინ მოსთვლის რამდენჯერ მითამაშნია ერთი და იგივე როლი ჩეხოვის პიესებში, მაგრამ არ მახსოვს ისეთი სპექტაკლი, რომ ჩემს სულში ახალი შეგრძნება არ დაბადებულიყო, ხოლო თვით ნაწარმოებში არ აღმომეჩინა მანამდე ჩემთვის შეუმჩნეველი ახალი სილრმეები და ნიუანსები.

ჩეხოვი ამოუწურავია, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს უბრალო, ყოველდღიურ ამბავს ასახავს, იგი თავის ძირითად, სულიერ ლეიტმოტივში ლაპარაკობს არა შემთხვევითზე, არა კერძოზე, არამედ მარად ადამიანურზე — ამ სიტყვის მაღალი გაგებით.

ამიტომაც მომავალ ცხოვრებაზე მისი ოცნება პატარა, ვიწრო, მეშჩანური კი არ არის, არამედ, პირიქით — დიადია, ამაღლებული, იდეალური და ალბათ ასევე დარჩება აუხდენელ ოცნებად, რომლისკენაც მუდამ უნდა ვისწრაფოდეთ, მაგრამ რომელსაც ვერასდეს ვერ მივაღწევთ.

მომავალ ცხოვრებაზე ჩეხოვისეულ ოცნებებში ლაპარაკია მაღალ სულიერ კულტურაზე, მსოფლიო სულზე, ადამიანზე — ამ სიტყვის მაღალი გაგებით, ადამიანზე, რომელსაც სჭირდება არა „სამი ადლი მიწა“, არამედ მთელი სამყარო: ახალ მშვენიერ ცხოვრებაზე, რის შესაქმნელადაც ჩვენ ჯერ კიდევ ორასი, სამასი, ათასი წელი უნდა ვიშრომოთ, ოფლი ვღვაროთ და ვეწამოთ.

ყოველივე ეს განეკუთვნება მარადიულის სფეროს, რომელმაც არ შეიძლება არ აგვაღელვოს.

ჩეხოვის პიესები უაღრესად ქმედითია, მაგრამ არა გარეგნული, არამედ შინაგანი განვითარებით. მის მიერ შექმნილი ადამიანების უმოქმედობაში იმალება რთული შინაგანი მოქმედება. ჩეხოვმა ყველაზე უკეთ დაადასტურა, რომ სცენური მოქმედება უნდა გვესმოდეს როგორც შინაგანი მოქმედება, რომ დრამატული ნაწარმოები თეატრში მხოლოდ ყოველივე ფსევდო-სცენურისაგან განწმენდილი შინაგანი მოქმედების საფუძველზე შეიძლება შეიქმნას. გარეგნული მოქმედება სცენაზე გვართობს, ან ნერვებს გვიღიზიანებს, ხოლო შინაგანი მოქმედება გვიტაცებს, ფრთებს გვასხამს, იპყრობს ჩვენს სულს. რა თქმა უნდა, უმჯობესია, როცა პიესას ორივე, ე. ი. გარეგნული და შინაგანი მოქმედება გააჩნია. ამით

ნაწარმოები მხოლოდ იგებს, უფრო სრულყოფილი და სცენური ხდება. და მაინც, შინაგანი მოქმედება უპირველეს ადგილზე უნდა იდგეს. აი, რატომ ცდება ის, ვინც ჩეხოვის პიესებში მხოლოდ ფაბულას თამაშობს, მხოლოდ ზედაპირს ხედავს, როლების მხოლოდ გარეგნულ სახეს წარმოადგენს და არ ქმნის შინაგან სახეს, შინაგან ცხოვრებას. ჩეხოვთან საინტერესოა სწორედ მის მიერ შექმნილ ადამიანთა სულიერი რაობა.

ცდებიან ისინი, ვინც ჩეხოვის პიესებში საერთოდ ცდილობენ ითამაშონ, წარმოადგინონ. მის პიესებში უნდა იცხოვრო თ, იარსებოთ, გაჰყვეთ ღრმად ჩამალულ მთავარ სულიერ არტერიას. აქ ჩეხოვი ძლიერია თავისი მრავალფეროვანი, ზოგჯერ გაუცნობიერებელი ზემოქმედების ხერხებით. ზოგან ჩეხოვი იმპრესიონისტია, ზოგან — სიმბოლისტი, სადაც საჭიროა — რეალისტი, ზოგჯერ კი თითქმის ნატურალისტიც.

საღამოა, ამოდის მთვარე, ორი ადამიანი — ქალი და კაცი—ერთმანეთს ესიტყვება თითქმის სრულიად უმნიშვნელო ფრაზებით. არც ერთი არ ამბობს იმას, რასაც განიცდის (ჩეხოვის გმირები ხშირად იქცევიან ასე), სადღაც შორს, როიალზე უკრავენ გაცვეთილ ტრაქტირულ ვალსს. ეს გვაიძულებს ვიფიქროთ გარემო წრის სულიერ სიღატაკეზე, მეშჩანობაზე, უცებ გაისმის შეყვარებული გოგონას განაწყრები, გულის სიღრმიდან ამომსკდარი კვნესა. შემდეგ კი ერთი მოკლე ფრაზა, წამოძახილი: „არ შემიძლია... არ შემიძლია...“ მთელი ეს სცენა ფორმალურად არაფერს ამბობს, მაგრამ აღძრავს უამრავ მოგონებას, ასოციაციას, მოუსვენარ გრძნობას.

აი, უიმედოდ შეყვარებული ჭაბუკი საყვარელი ქალის ფეხთით დებს უსაქმურობით, უაზროდ მოკლულ მშვენიერ თეთრ თოლიას — ეს ცხოვრებისეული დიდებული სიმბოლოა.

ან კიდევ გულის გამაწვრილებელი გამოსვლა უგერგილო, უფერული მასწავლებლისა, მთელი პიესის მანძილზე ცოლს გულს რომ უწყალებს ერთი და იგივე ფრაზით:

„შინ წავიდეთ... პაწია ტირის...“

ეს რეალიზმია.

შემდეგ, უცებ, მოულოდნელად, უსაძაგლესი სცენა: კაბოტინელი დედა ქუჩური სიტყვებით ლანძღავს იდეალისტ ვაჟიშვილს.

თითქმის ნატურალიზმი

ბოლოს, შემოდგომის საღამო, წვიმის წვეთების მონოტონური ქაქუნი ფანჯრის მინაზე, სიჩუმე, ბანქოს თამაში, სადღაც შორს

შოპენის სევდიან ვალსს უკრავენ. მალე ვალსი მიწყდება... სროლის ხმა... სიცოცხლე დასრულდა.

ეს უკვე იმპრესიონიზმია.

ჩეხოვმა, როგორც არავინ, იცის ადამიანური განწყობილების შერჩევა და გადმოცემა. ამ განწყობილებებს იგი სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის ყოფითი სცენებით ავსებს და თავისი ბრწყინვალე იუმორის მარგალიტებით ამკობს. ყოველივე ამას იგი აკეთებს არა მხოლოდ როგორც ფაქიზი გემოვნების მხატვარი, არამედ როგორც ადამიანი, რომელმაც იცის როგორ დაიპყროს მსახიობთა და მაყურებელთა გული.

მწერალს ადამიანები შეუმჩნევლად გადაჰყავს ერთი განწყობილებიდან მეორეზე და თავისი, ჩეხოვისეული გზით წარმართავს მათ გრძნობებს. ამ განწყობილებების (თითოეულის ცალ-ცალკე) განცდისას გრძნობთ, რომ მიწაზე გიდგათ ფეხი, რომ ნაცნობი, წვრილმანი ყოველდღიურობის ატმოსფეროში იმყოფებით. თქვენს სულში იბადება, იზრდება დიადი წუხილი და სევდა. გამოსავალს რომ ეძებს. მაგრამ აი, აქ ჩეხოვი შეუმჩნევლად გვიზიარებს თავის ოცნებას, რომელიც ამ მდგომარეობიდან ერთადერთ გამოსავალ გზას მიგვანიშნებს და ჩვენც ვისწრაფვით პოეტთან ერთად მივყვეთ ოცნებას.

მიაგნებთ ამ ღრმად ჩამარხულ ოქროს ძარღვს, მიჰყვებით სულ უფრო შორს, და მაშინაც კი, როდესაც ზედაპირზე ამოაღწევთ, მას კვლავ გრძნობთ როლისა და პიესის სიტყვებსა თუ მოქმედებაში.

ბეც ადამიანს შეიძლება მოეჩვენოს, თითქოს ჩეხოვი ფაბულას, გარეგნულ ხაზს მიჰყვება და ყოფა-ცხოვრების წვრილმან დეტალებს ასახავს. მაგრამ ყოველივე ეს ჩეხოვს სჭირდება როგორც კონტრასტი მოლოდინთა და იმედით ალსავსე ამაღლებული ოცნებისა, მის სულში მუდამ რომ ცოცხლობს.

ჩეხოვი თანაბრად ფლობს სცენაზე როგორც შინაგან, ასევე გარეგნულ სიმართლეს. თავისი პიესების გარეგნულ ცხოვრებაში ჩეხოვმა, როგორც არავინ, იცის მკვდარი მუყაოს, ბუტაფორიული საგნების, დეკორაციების, განათების ეფექტთა გამოყენება და გაცოცხლება. მან დახვეწა და გაალრმავა ჩვენი წარმოდგენა სცენაზე საგნების, ბგერების, სინათლის შესახებ, რაც თეატრში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანის სულზე. სალამოს ბინდი, მზის ჩასვლა თუ ამოსვლა, ჰექა-ქუხილი, წვიმა, ჩიტების ჟივჟივი გარიჟრაჟზე, ცხენების თქარათქური, ხიდზე მიმავალი ეკიპაჟის ხმაური, საათის რეკვა, ჭრიჭინას ჭრიჭინი ჩეხოვს

გარეგნული სცენური ეფექტისათვის კი არ სჭირდება, არამედ ადამიანის სულის ცხოვრების გასახსნელად. როგორ განვაცალკევოთ ჩვენი სული და ყველაფერი, რაც ჩვენში ხდება, სინათლის, ბგერებისა და საგნების იმ სამყაროთაგან, რომელთა შორის ჩვენ ვცხოვრობთ და რომლებზეც ასე ძალიანაა დამოკიდებული ადამიანის ფსიქოლოგია? ამაოდ დაგვცინოდნენ ჩეხოვის პიესებში გამოყენებული ჭრიჭინებისა და სხვა, სინათლის ან ხმოვანი ეფექტებისათვის. ჩვენ მხოლოდ ავტორის მრავალრიცხოვან რემარკებს ვასრულებდით. და თუ ყოველივე ამას კარგად ვაკეთებდით და არა ცუდად, თეატრალურად, მაშასადამე, ჭებას უფრო ვიმსახურებდით.

ძნელი იქნებოდა სცენაზე შინაგანი სიმართლის, გრძნობათა და განცდის სიმართლის შექმნა გარეგნული, უხეში თეატრალური სიყალბის ატმოსფეროში.

ჩეხოვი, ჭეშმარიტი ოსტატის ხელოვნებით, ყოველგვარ გარეგნულ თუ შინაგან სცენურ სიყალბეს ლამაზი, მხატვრული, ჭეშმარიტი სიმართლით კლავს. სიმართლისადმი თავის სიყვარულში ჩეხოვი უაღრესად ფაქიზი და მომთხოვნია. მას არ სჭირდება სულის ზედაპირზე ჩასახული ბანალური, ყოველდღიური განცდები, ჩვენთვის მეტისმეტად ნაცნობი, გაცვეთილი შეგრძნებები, რომლებსაც უკვე ვეღარ ვამჩნევთ და რომლებმაც დაკარგეს თავდაპირველი სიმძაფრე. ჩეხოვი თავის სიმართლეს ეძიებს ყველაზე ინტიმურ განწყობილებებში, სულის უწმინდეს ხვეულებში. ეს სიმართლე გვაღელვებს თავისი მოულოდნელობით, მივიწყებულ წარსულთან იდუმალი კავშირით, მომავლის ამოუხსნელი წინათგრძნობით და ცხოვრების თავისებური ლოგიკით, რომელსაც თითქოს არავითარი სალი აზრი რომ არ გააჩნია და ბოროტად დასცინის, ამასხარავებს ადამიანებს, გამოუვალ ჩიხში ამწყვდევს, ხანაც აცინებს.

ყველა ეს, ზოგჯერ ენით გამოუთქმელი განწყობილება, წინათგრძნობა, მინიშნება, გრძნობათა სურნელი და ანარეკლი ჩვენი სულის სილრმეში პოულობს დასაბამს, იქ ეჯახება ჩვენს დიდ განცდებს — რელიგიურ შეგრძნებებს, საზოგადოებრივ სინდისს, სიმართლისა და სამართლიანობის მაღალ გრძნობას, ჩვენი გონების მისწრაფებას, ჩასწვდეს ყოფიერების საიდუმლოებებს. ეს სფერო თითქოს ფეთქებადი ნივთიერებითაა გაჟღენთილი. საკმარისია რომელიმე შთაბეჭდილება ან მოგონება ნაპერწკალივით მისწვდეს ამ სილრმეს. და მაშინ ჩვენი სული იფეთქებს, აღინთება ცოცხალი გრძნობით.

სულის ეს უფაქიზესი შეგრძნებები, რომლებსაც ჩეხოვი ოუსუ-

ლი ცხოვრების უჭკნობი პოეზიით ასხივოსნებს, უსაზღვროდ ძვირფასი და ახლობელია ჩვენთვის, არაჩვეულებრივად მომხიბვლელია. ამიტომ, მათთან შეხვედრისას, სიხარულით ექცევით მათი გავლენის ქვეშ. და მაშინ შეუძლებელია არ იცხოვროთ ამ შეგრძნებებით.

ჩეხოვი რომ ითამაშოთ, უპირველეს ყოვლისა, მის ოქროს საბადოს უნდა მიაგნოთ, მთლიანად მიეცეთ სიმართლის მის განსხვავებულ გრძნობას, მის მომხიბვლელობას, დაიჯეროთ ყოველივე და მერე გაჰყვეთ პოეტს, გაჰყვეთ ნაწარმოების სულიერ ხაზს საკუთარი მხატვრული ზეცნობიერების იდუმალ კარიბჭემდე. იქ, იმ იდუმალებით მოცულ სულიერ სახელოსნოებში, იქმნება „ჩეხოვისეული განწყობილება“ — იქმნება ჭურჭელი, ჩეხოვის სულის თვალით უხილავ, ზოგჯერ გონებისათვის მიუწვდომელ სიმდიდრეებსა და საგანძურს რომ ინახავს.

მაგრამ სხვადასხვაგვარია ამ რთული შინაგანი სამუშაოს ტექნიკა და შემოქმედებითი ზეცნობიერებისაკენ მიმავალი გზა. ჩვენ ორივე, ე. ი. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და მე, ჩეხოვსა და მის ნაწარმოებში ჩამარხულ სულიერ საგანძურს ჩვენ ჩვენი, დამოუკიდებელი გზით ვუდგებოდით: ვლადიმერ ივანეს ძე — თავის მხატვრულ-ლიტერატურული, მწერლური, მე — ჩემი არტისტული პროფესიისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი გზით. თავდაპირველად პიესისადმი მიდგომის ასეთი სხვადასხვაობა ხელს გვიშლიდა. ვიწყებდით გაუთავებელ კამათს, კერძოდან გადავდიოდით ზოგად, პრინციპულ საკითხებზე, ცალკე როლიდან — პიესაზე და საერთოდ ხელოვნებაზე. საქმე უსიამოვნებამდეც მიდიოდა, მაგრამ ეს უსიამოვნებები მხატვრული, არტისტული წარმოშობისა გახლდათ და ამიტომ არ იყო საშიში. პირიქით, სარგებლობაც მოჰქონდა, რადგან ასეთი კამათის წყალობით ჩვენ უფრო ღრმად ვწვდებოდით ხელოვნების არსს. რაც შეეხება ნაწარმოებებისადმი სხვადასხვაგვარ მიდგომას და თეატრის მუშაობაში ჩვენი ძალების განაწილებას (ლიტერატურულ და სცენურ როლებად), მალე მოვლობოლო, რადგან დავრწმუნდით, რომ საერთოდ ფორმისა და შინაარსის გათიშვა შეუძლებელია. შეუძლებელია ნაწარმოების ლიტერატურული, ფსიქოლოგიური ან საზოგადოებრივი მხარის გათიშვა იმ სახეების, მიზანსცენებისა და საგნობრივი გაფორმებისაგან, რომელთა ერთობლიობაშიც იქმნება დადგმის მხატვრულობა.

მაგრამ, ცხადია, ჩეხოვის ნაწარმოებებზე ჩვენს კოლექტიურ მუშაობაში მხატვრული შედეგების მისაღებად საჭირო იყო გარკვეული შემოქმედებითი ძალების გაერთიანება. კერძოდ, უნდა გაერთიანებულიყვნენ: 1. ისეთი თეატრალური ადამიანი — მწერალი,

დრამატურგი და თეატრალური ახალგაზრდობის მასწავლებელი, როგორიც ვლადიმერ ივანეს ძე გახლდათ; 2. გაცვეთილი, თეატრალური პირობითობისაგან თავისუფალი რეჟისორი, რომელიც შეძლებდა პოეტის განწყობილებების სცენაზე გადმოტანას და მის პიესებში ადამიანთა სულის ცხოვრებას გააცოცხლებდა საკუთარი მიზანსცენებით, აქტიორული შესრულების გარკვეული მანერით, განათების თუ ხმოვანი ეფექტების ახალ მიღწევათა გამოყენებით; 3. ჩეხოვისეული სულისკვეთების მხატვარი-დეკორატორი, როგორიც გახლდათ ვ. სიმოვი.

დაბოლოს, საჭირო იყო თანამედროვე ბელეტრისტიკაზე აღზრდილი ნიჭიერი თეატრალური ახალგაზრდობა, როგორებიც იყვნენ: კნიპერი, ლილინა, მოსკვინი, კაჩალოვი, მეიერხოლდი, ლუჟსკი, გრიბუნინი და სხვანი. რეჟისორები ყოველმხრივ ცდილობდნენ დახმარებოდნენ ახალგაზრდებს და სწორ შემოქმედებითს გზაზე დაეყენებინათ ისინი. როგორც ყოველთვის, ყველაზე ხელმისაწვდომი აღმოჩნდა ათასგვარი გარეგნული ხერხი, რეჟისორის განკარგულებაში არსებული სადადგმო თეატრალური საშუალება, ე. ი. დეკორაციები, მიზანსცენები, განათება, ხმები, მუსიკა, რომელთა დახმარებითაც შედარებით იოლად იქმნება გარეგნული განწყობილება.

ხშირად ასეთი განწყობილება მოქმედებდა მსახიობების სულზე. ისინი გრძნობდნენ გარეგნულ სიმართლეს, მათ სულში იღვიძებდა ამ სიმართლესთან მჭიდროდ დაკავშირებული ინტიმური მოგონებები პირადი ცხოვრებიდან, უხმობდა გრძნობებს, რომელთა შესახებაც ჩეხოვი ლაპარაკობს. მაშინ მსახიობი თავს ანებებდა თამაშს, პიესის ცხოვრებით ცხოვრებას იწყებდა, მისი მოქმედი პირი ხდებოდა; პიესის მოქმედი პირი ბუნებრივად ასახავდა მსახიობის სულს. როლის უცხო სიტყვები და მოქმედება მსახიობის საკუთარ სიტყვებად და მოქმედებად გარდაიქმნებოდა. ხდებოდა შემოქმედებითი სასწაული, სულის ის ყველაზე მნიშვნელოვანი და საჭირო, იდუმალი რამ, რისთვისაც შეიძლება ყოველგვარი მსხვერპლი გაიღო, ითმინო, ეწამო და იმუშაო ჩვენს ხელოვნებაში.

თუ ისტორიულ-ყოფითმა ხაზმა გარეგნულ რეალიზმამდე მიგვიყვანა, ინტუიციისა და გრძნობის ხაზმა ჩვენი გზა შინაგანი რეალიზმისაკენ წარმართა. ბუნებრივია, ამ გზით თავისთავად მივადექით იმ ორგანულ შემოქმედებას, რომლის იდუმალი პროცესები არტისტული ზეცნობიერების სფეროში მიმდინარეობს. იგი იწყება იქ, სადაც მთავრდება გარეგნული თუ შინაგანი

სიმართლე, ინტუიციისა და გრძნობის ეს გზა — გარეგნულიდან შინაგანის გავლით, ზეცნობიერებისაკენ — თუ ყველაზე სწორი არა, შესაძლებელი გზა მაინცაა. იმ ხანებში ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი გზა, ყოველ შემთხვევაში პირადად ჩემს ხელოვნებაში.

რთულსა და მძიმე პირობებში გვიხდებოდა „თოლიას“ დადგმა ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვი სერიოზულად გახდა ავად, ტუბერკულოზის პროცესი გაურთულდა და, გარდა ამისა, ისეთი სულიერი მდგომარეობა ჰქონდა, რომ „თოლიას“ ხელმეორედ ჩავარდნას, როგორც ეს პეტერბურგში პირველი დადგმის დროს მოხდა, ველარ გადაიტანდა. სპექტაკლის ჩავარდნას შეიძლებოდა დაეღუპა მწერალი. ამას გვეუბნებოდა, გვაფრთხილებდა ჩეხოვის და, თვალცრემლიანი, აღელვებული მარია პავლეს ასული. გვემუდარებოდა, სპექტაკლი მოხსენითო. ჩვენ კი ჩიხში ვიყავით მომწყვდეული, თეატრს ცუდი მატერიალური მდგომარეობა ჰქონდა. შემოსავლის გასადიდებლად აუცილებელი იყო ახალი სპექტაკლი. მკითხველს მივანდობთ წარმოიდგინოს რა მდგომარეობაში ვიყავით ჩვენ, მსახიობები, როდესაც პრემიერაზე ნახევრად ცარიელ დარბაზში (შემოსავალი ექვსასი მანეთი იყო) პიესის სათამაშოდ გამოვდიოდით. ვიდექით სცენაზე და ამ დროს შინაგანი ხმა ჩაგვჩურჩულებდა:

„კარგად ითამაშეთ, ბრწყინვალედ, მიაღწიეთ წარმატებას, ტრიუმფს. თუ ამას არ მიაღწევთ, იცოდეთ, დეპეშის მიღებისთანავე მოკვდება თქვენივე ხელით დასჯილი თქვენი საყვარელი მწერალი თქვენ იქნებით მისი ჯალათები“.

როგორ ვთამაშობდით, არ მახსოვს. პირველი მოქმედება დარბაზის სამარისებურ სიჩუმეში დავასრულეთ. ერთ-ერთ მსახიობქალს გული შეუღონდა, მე თვითონ სასოწარკვეთილებისაგან ფეხზე ძლივს ვიდექი. მაგრამ უცებ, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, ხალხმა ატეხა ყვირილი. ხმაური, გაისმა მჭუხარე აპლოდისმენტები. ფარდა გაიხსნა... ისევ დაიხურა, ჩვენ კი ლენჩებივით ვიდექით, შემდეგ კვლავ ყვირილი, კვლავ გაიხსნა ფარდა... ჩვენ ისევ ისე გაუნძრევლად ვიდექით და ვერ მივმხვდარიყავით, რომ თავი უნდა დაგვეკრა. ბოლოს და ბოლოს ვიგრძენით წარმატება და ახლა არაჩვეულებრივად აღელვებულნი ვეხვევოდით ერთმანეთს, როგორც აღდგომა ღამეს. მ. ლილინას, რომელიც მაშას თამაშობდა და რომელმაც თავისი უკანასკნელი სიტყვებით გაალხვო ყინული მაყურებელთა გულში, ოვაცია გავუმართეთ: წარმატება ყოველი მოქმედების შემდეგ იზრდებოდა და ტრიუმფით დასრულდა. ჩეხოვს დაწვრილებითი დეპეშა გავუგზავნეთ.

მსახიობთაგან განსაკუთრებული წარმატება ხვდათ ო. კნიპერს (არკადინა) და მ. ლილინას (მაშა). ამ როლებში ორივემ ისახელა თავი.

ჩინებულად თამაშობდნენ ვ. ლუჟსკი (სორინი), ა. არტიომი (შამრაევი), ვ. მეიერხოლდი (ტრეპლევი), ა. ვიშნევსკი (დორნი)...

სპექტაკლმა ცხადყო, რომ თეატრში იყვნენ მკაფიო არტისტული ინდივიდუალობის მქონე მსახიობები, ჭეშმარიტი ტალანტები, რომლებიც შემდეგ თანდათანობით ყალიბდებოდნენ, როგორც მსახიობები, როგორც მებრძოლი დასი.

ჩეხოვის სახელთანაა დაკავშირებული აწ გარდაცვლილი კრიტიკოსის ნ. ე. ეფროსის — ჩეხოვის შემოქმედების ყველაზე მხურვალე თაყვანისმცემლის სახელი. „თოლიას“ პრემიერაზე ნ. ეფროსი პირველი მიიჭრა რამპასთან, შედგა სკამზე და დემონსტრაციულად დაიწყო ტაშის დაკვრა. მან პირველმა განადიდა ჩეხოვი — დრამატურგი, თეატრი. მსახიობები ამ სპექტაკლის კოლექტიურად შექმნისათვის. ამიერიდან ნიკოლოზ ეფიმის ძე ჩაეწერა ჩვენი თეატრის ყველაზე ახლო, ყველაზე ინტიმურ მეგობართა სიაში, მოგვიძღვნა თავისი ნაზი, მოსიყვარულე გული და სიცოცხლის ბოლო წუთამდე იყო მეგობარი და მემატიანე თეატრისა, რომელიც უსაზღვროდ დავალებული და მადლიერია მისი.

ჩეხოვის ჩამოსვლა

„ძია ვანია“

ავადმყოფობის გამო ანტონ პავლეს ძეს, სეზონის პერიოდში არ შეეძლოო მოსკოვში ჩამოსვლა, მაგრამ დათბა თუ არა, 1899 წლის გაზაფხულზე იგი ჩამოვიდა ფარული იმედით, რომ „თოლიას“ ნახავდა და დაბეჯითებით მოითხოვდა სპექტაკლის ჩვენებას.

„გამიგონეთ, ჩემთვის აუცილებელია. მე ხომ ავტორი ვარ, როგორ უნდა განვაგრძო წერა, თუ არ მაჩვენებთ?“ — გვეუბნებოდა ანტონ პავლეს ძე.

რა გვექნა. სეზონი დამთავრდა. შენობა ზაფხულის პერიოდში სხვის განკარგულებაშია. მთელი ჩვენი ავლადიდება ვიწრო ფარდულშია გადატანილი. იმისათვის, რომ ჩეხოვს ერთი სპექტაკლი ვაჩვენოთ, ისეთივე მუშაობა უნდა ჩავატაროთ, როგორც მთელი სეზონის დაწყების წინ, ე. ი. უნდა ვიქირაოთ თეატრი, მუშები, გადავაწყოთ დეკორაციები, ბუტაფორიები, კოსტუმები, პარიკები,

მივიტანოთ ყველაფერი თეატრში, გამოვიძახოთ მსახიობები, ჩავატაროთ რეპეტიციები, დავაყენოთ სინათლე და სხვა და სხვა, სპექტაკლი კი ცუდი იქნება. შეუძლებელია სპექტაკლის ასე სახელდახელოდ აწყობა. გარდა ამისა, გამოუცდელი მსახიობები შეუჩვეველ სცენაზე დაიბნევიან, რაც ყველაზე მეტად სახიფათოა ჩეხოვის პიესებისათვის. ყოველივე ამას ზედ ერთოდა ის, რომ ცარიელი დარბაზი ფარდულს ჰგავდა. რემონტის გამო ავეჯი მთლიანად გაეტანათ. ასეთ დარბაზში კი პიესა ვერ აყლერდება და ჩეხოვს იმედი გაუცრუვდება. მაგრამ ჩეხოვის სიტყვა ჩვენთვის კანონია და მისი თხოვნა უნდა შევასრულოთ.

საჩვენებელი სპექტაკლი ნიკიტის თეატრში შედგა. ჩეხოვი და ათიოდე მაყურებელი ესწრებოდა. შთაბეჭდილება, როგორც ვვარაუდობდით, საშუალო იყო. ყოველი მოქმედების შემდეგ ანტონ პავლეს ძე გამორბოდა კულისებში, თუმცა სახეზე სრულიადაც არ ეხატებოდა შინაგანი სიხარული. მაგრამ კულისებში ამტყდარი ფაციფუცის დანახვაზე მხნეობა ემატებოდა, იღიმებოდა, რადგან უყვარდა თეატრიც და კულისებიც. ზოგ მსახიობს ანტონ პავლეს ძე აჭებდა, ზოგს კი კარგად ცოცხავდა. განსაკუთრებით ერთ მსახიობ ქალს მოხვდა.

„გამიგონეთ, — ამბობდა ჩეხოვი. — მას არ შეუძლია ჩემს პიესაში თამაში. თქვენ გყავთ სხვა, შესანიშნავი შემსრულებელი. იგი ბრწყინვალე მსახიობია“.

„კი მაგრამ, როგორ წავართვათ როლი! — ვეჭომაგებოდით მსახიობ ქალს. — ეს ხომ დასიდან მის გაგდებას ნიშნავს. წარმოიდგინეთ, როგორი ტრავმა იქნება მისთვის“.

„იცოდეთ, პიესას უკან წავიღებ“, — თითქმის ულმობლად ასკვნიდა ჩეხოვი. იგი გვაოცებდა თავისი სიჯიუტითა და შეუდრეკელობით. უაღრესი გულკეთილობის, სინაზის, დელიკატურობის მიუხედავად, ანტონ პავლეს ძე ხელოვნების საკითხებში მეტად მკაცრი, ულმობელი იყო და არასოდეს არავითარ კომპრომისზე არ მიდიოდა.

ავადმყოფი ადამიანის გაბრაზებასა და აღელვებას ვერიდებოდით, ამიტომ არ ვეკამათებოდით, გვეგონა, დროთა განმავლობაში ყველაფერი დაავიწყდებოდა. მაგრამ არა! ჩეხოვი სრულიად მოულოდნელად აცხადებდა:

„გამიგონეთ, მას არ შეუძლია ჩემს პიესაში თამაში“.

სპექტაკლზე ანტონ პავლეს ძე, ეტყობა, გაურბოდა ჩემთან შეხვედრას. საპირფარეშოში ველოდი, მაგრამ არ მოვიდა. ცუდად მეწიშნა. სხვა რა გზა მჭონდა, თვითონ მივედი მასთან.

„გამარჯობათ ანტონ პავლოვიჩ“, — ვთხოვდი მე.

„გამიგონეთ, შესანიშნავია, შესანიშნავი! ოღონდ ძირგავარდნილი ფეხსაცმელები და კუბოკრული შარვალია საჭირო“.

სხვა ვერაფერი ვათქმევინე. ეს რა არის? აზრის თქმას გაურბის? ხუმრობს, რომ როგორმე თავიდან მომიშოროს, დამცინის?.. როგორ?! სად ტრიგორინი, მოდური მწერალი, ქალების გულთა მპყრობელი და სად გაცვეთილი ფეხსაცმელები ან კუბოკრული შარვალი! მე, პირიქით, ამ როლში ვიცვამდი ყველაზე ელეგანტურ კოსტუმს, თეთრ შარვალს, ლამაზ ფეხსაცმელებს, თეთრ ჟილეტს, ვიხურავდი თეთრ ქუდს, მოხდენილ გრიმს ვიკეთებდი.

გავიდა ერთი წელი ან იქნებ მეტიც. „თოლიაში“ კვლავ ვთამაშობდი ტრიგორინს და აი, უცებ, ერთ-ერთ სპექტაკლზე გამიელვა:

„რა თქმა უნდა, სწორედ ძირგავარდნილი ფეხსაცმელები და კუბოკრული შარვალია საჭირო. იგი სრულიად არ არის კოხტაპრუწა. დრამა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ახალგაზრდა გოგონებისათვის მთავარია ადამიანი. მწერალი იყოს, გულამაჩუყებელ პატარ-პატარა მოთხრობებს აქვეყნებდეს და მაშინ ნინა ზარეჩნაიები თავდავიწყებით შეიყვარებენ ტრიგორინს და ვერც შეამჩნევენ, რომ ის სრულიად უმნიშვნელო ადამიანია, ულამაზოა, კუბოკრულ შარვალს, გაცვეთილ ფეხსაცმელებს ატარებს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დასრულდება მათი სასიყვარულო რომანები, „თოლიები“ ხვდებიან, რომ ყმაწვილი ქალის ფანტაზიამ შექმნა ის, რაც სინამდვილეში არასოდეს არ არსებობდა.

ჩეხოვის შენიშვნების სიღრმემ და ლაკონიურობამ დიდად განმაცვიფრა. ეს უაღრესად ტიპიური იყო მისთვის.

„თოლიას“ წარმატების შემდეგ მრავალი თეატრი აეკიდა ჩეხოვს. დაიწყეს მასთან მოლაპარაკება მისი მეორე პიესის „ძია ვანიას“ დადგმის თაობაზე. ანტონ პავლეს ძე მათ საიდუმლოდ ესაუბრებოდა. ეს, ცოტა არ იყოს, გვაკრთობდა. რადგან ჩვენც გვქონდა პრეტენზია მის ახალ პიესაზე. მაგრამ აი, ერთხელ, ანტონ პავლეს ძე შინ აღელვებული და გაბრაზებული დაბრუნდა. თურმე თეატრის ერთ-ერთმა თანამდებობის პირმა, რომელსაც ჩეხოვი დიდი ხნის წინ ჩვენზე ადრე, დაჰპირებია პიესას, უნებლიეთ აწყენინა მას როგორც ჩანს, დირექტორმა ალაპარაკა ის საიდან ან როგორ დაეწყო საუბარი და ამიტომ ჰკითხა;

„ახლა რას აქეთებთ?“

„ვწერ მოთხრობებს, ზოგჯერ პიესებსაც“.

ვერც რა მოხდა, არ ვიცი! საუბრის დასასრულს ჩეხოვს თეატ-

რის საერეპერტუარო კომისიის ოქმი მიართვეს, სადაც ბევრ მაამებელ სიტყვასთან ერთად ეწერა: პიესა დაიდგმება იმ პირობით, თუ ავტორი გადააკეთებს მესამე მოქმედების ფინალს, სადაც აღშფოთებული ძია ვანია ესვრის პროფესორ სერებრიაკოვს.

როცა ამ ბრიყვული საუბრის ამბავს ყვებოდა, ჩეხოვი აღშფოთებისაგან წითლდებოდა, მოჰყავდა ციტატები ოქმიდან, პიესის გადაკეთების თაობაზე კომისიის სულელური მსჯელობიდან და თვითონვე გულიანად იცინოდა. მხოლოდ ჩეხოვს შეეძლო მოულოდნელად გაეცინა ისეთ დროს, როდესაც ყველაზე ნაკლებ ელოდათ მისგან მხიარულ სიცილს.

გულში ვზეიმობდით, რადგან ვგრძნობდით, რომ ჩვენს ქუჩაზე დღესასწაული დადგა ანუ „ძია ვანიას“ ბედი ჩვენს სასარგებლოდ გადაწყდა. რა თქმა უნდა, ასეც მოხდა. პიესა ჩვენ გადმოგვცეს, რამაც ანტონ პავლეს ძე დიდად გაახარა. უმალ შევუდექით საქმეს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გვესარგებლა ანტონ პავლეს ძის მოსკოვში ყოფნით, გაგვეგო და გაგვეთვალისწინებინა მისი, ავტორისეული სურვილები. უცნაურია, მაგრამ მას არ ეხერხებოდა, საკუთარ პიესებზე ლაპარაკი, იბნეოდა, კრთებოდა, უხერხულ მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად და ჩვენი თავიდან მოსაშორებლად, ჩვეულებისამებრ, გაიძახოდა: „გამიგონეთ, მე ხომ დავწერე. იქ ხომ ყველაფერია ნათქვამი“. ანდა გვემუქრებოდა: „გამიგონეთ, პიესებს აღარ დავწერ. მეყო, რაც მომხვდა „თოლიასათვის“. აი...“

ჯიბიდან ამოიღებდა შაურიანს, გვიჩვენებდა და კვლავ დიდხანს და გულიანად ხარხარებდა. ჩვენც ველარ ვიკავებდით სიცილს. საუბარი დროებით კარგავდა საქმიან იერს. მაგრამ მცირე ხნის შემდეგ კვლავ ვიწყებდით ავტორის დაკითხვას, ვიდრე იგი, ბოლოს და ბოლოს, შემთხვევით დაცდენილი სიტყვით არ მიგვანიშნებდა პიესის საინტერესო აზრს ან გმირების ორიგინალურ დახასიათებას. მაგალითად, ერთხელ, ძია ვანიას როლზე ვსაუბრობდით. მიღებულია, რომ მან, როგორც პროფესორ სერებრიაკოვის მამულების მმართველმა, მემამულის ტრადიციული თეატრალური კოსტუმი — მაღალი ჩექმები და კარტუზი უნდა ატაროს. ზოგჯერ მათრახიც დაიკავოს ხელში, რადგან იგულისხმება, რომ მემამულე ხანდახან ცხენით ჩამოუვლის მამულს. მაგრამ ჩეხოვი აღშფოთდა:

„გამიგონეთ, — ღელავდა იგი, — პიესაში ხომ ყველაფერი ნათქვამია. ჩანს, თქვენ პიესა არ წაგიკითხავთ!“

ჩავიხედეთ ორიგინალში, მაგრამ ვერავითარი მითითებები ვერ აღმოვაჩინეთ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ორიოდ სიტყვას ბრეშუმის ჰალსტუხებზე, რომლებსაც ძია ვანია ატარებდა.

„აი, ხომ ხედავ! ყველაფერი წერია!“ — გვარწმუნებდა ჩეხოვი.

„რა წერია? — გვიკვირდა ჩვენ. — აბრეშუმის ჰალსტუხი?“

„რა თქმა უნდა. გამიგონეთ, მას შესანიშნავი ჰალსტუხი უკეთია, იგი კულტურული, დახვეწილი კაცია. ტყუილს ამბობენ, ჩვენი მემამულეები გაქონილ ჩექმებში დადიანო. ისინი კარგად აღზრდილი ადამიანები არიან, შესანიშნავ ტანსაცმელს იკერავენ პარიზში. მე ხომ ყველაფერი დავწერე?

ეს უმნიშვნელო, ქარაგმულად ნათქვამი ორიოდ სიტყვა, ჩეხოვის აზრით, ასახავდა მთელ დრამას, თანამედროვე რუსული ცხოვრების დრამას: უნიჭო, ყოვლად უმაქნისი პროფესორი განცხრომაშია; მან დაუმსახურებლად მოიპოვა ცნობილი მეცნიერის სახელი. მაგრამ მისი დიდება ფუჭია. პეტერბურგის ეს სათაყვანო კერპი, წერს ბრიყვულ წიგნებს, რომელთაც თავდავიწყებით კითხულობს დედაბერი ვიონიცკაია. თავდაპირველად ძია ვანიას მოექცა საზოგადოების აზრისა და სერებრიაკოვის პირადი მომხიბვლელობის გავლენის ქვეშ, მასაც მიაჩნია სერებრიაკოვი დიდ ადამიანად, უანგაროდ მუშაობს მის მამულში. მაგრამ გამოირკვა, რომ სერებრიაკოვი მხოლოდ საპნის ბუშტია და უსამართლოდ უკავია მაღალი პოსტი, მაშინ როდესაც ნიჭიერი ადამიანები — ძია ვანია, ასტროვი — ამაოდ ილუპავენ თავს თვალუწვდენელი, მოუწყობელი რუსეთის მივარდნილ ადგილებში. და მაშინ გებადებათ სურვილი ხელისუფლების სათავეში დააყენოთ ნამდვილი მშრომელი ადამიანები, რომლებიც იღუპებიან მიყრუებულ პროვინციებში, დააყენონ ისინი მაღალ თანამდებობებზე ცნობილი, მაგრამ უნიჭო სერებრიაკოვების ნაცვლად.

ანტონ პავლეს ძესთან საუბრის შემდეგ, რატომღაც, ჩემს წარმოსახვაში, ძია ვანიას გარეგნობა პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკის გარეგნობას მივამსგავსე.

როლების განაწილების დროსაც მრავალი კურიოზი მოხდა. გამოდიოდა, რომ თეატრის ზოგიერთ, ჩეხოვისათვის საყვარელ მსახიობს ყველა როლი უნდა ეთამაშა. როცა ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა, ჩეხოვი დაგვემუქრა:

„იცოდეთ, მესამე მოქმედების ფინალს გადავაკეთებ და სარეპერტუარო კომიტეტში გავგზავნი“.

ახლა ძნელი დასაჯერებელია, რომ „ძია ვანოს“ პრემიერის შემდეგ ახლო მეგობრებმა რესტორანში მოვიყარეთ თავი, ვსვით და ცრემლი ვღვარეთ, რადგან, საერთო აზრით, სპექტაკლი ჩავარდა. მაგრამ დრომ თავისი გაიტანა, სპექტაკლი ბოლოს ალიარეს, ოც-

წელზე მეტ ხანს შერჩა რეპერტუარს, პოპულარობა მოიხვეჭა რუსეთში, ევროპასა და ამერიკაში.

ყველა მსახიობი კარგად თამაშობდა — კნიპერიც, სამაროვაც, ლუჟსკიც, ვიშნევსკიც. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა ლილინას, არტიომს და მე — ასტროვის როლში. ეს როლი თავდაპირველად არ მიყვარდა და მისი თამაში არ მინდოდა, რადგან სხვა როლზე, ძია ვანიას როლზე ვოცნებობდი. მაგრამ ვლადიმერ ივანეს ძემ გასტეხა ჩემი სიჯიუტე და ასტროვის როლი შემაყვარა.

ყირიმში გამგზავრება

ეს იყო ჩვენი თეატრის გაზაფხული, მისი ახალგაზრდობის ყველაზე საამო და ბედნიერი ხანა; ჩვენ ანტონ პავლეს ძესთან ყირიმში მივეშურებით. გასტროლებზე მივდივართ, ჩვენ გველიან, ჩვენზე წერენ. ყურადღების ცენტრში ვართ არა მარტო მოსკოვში, არამედ ყირიმშიც, ე. ი. სევასტოპოლსა და იალტაში. ჩვენ ასე ვმსჯელობდით.

„ანტონ პავლეს ძე ავადაა და ვერ ჩამოვა ჩვენთან, ჩვენ, ჯანმრთელები, ჩავალთ მასთან. როცა მოჰამედი არ მიდის მთასთან, მთა მიდის მოჰამედთან“.

მსახიობები ცოლებით, ბავშვებით, გადიებით; მუშები, ბუტაფორები, კოსტუმიორები, პარიკმახერები, თეატრის ავლადიდებით სავსე რამდენიმე ვაგონი ცივი მოსკოვიდან სამხრეთის მზისაკენ დაიძრა. გადააგდეთ ქურქები! ამოალაგეთ თხელი კაბები, ჩალის ქუდები! მერე რა, თუ ორი-სამი დღე გავიყინებით გზაში! სამაგიეროდ იქ გავთბებით!

მთელი ვაგონი ჩვენს განკარგულებაში იყო. მგზავრობას ორი დღე-ღამე სჭირდებოდა. ყველაფერი გახარებთ და გამხიარულებთ, როცა ახალგაზრდა ხართ და როცა გარეთ გაზაფხულია. რა კალამი აღწერს მგზავრობის დროს ჩვენს ხუმრობებს, სასაცილო სცენებს, კომიკურ შემთხვევებს. ვმღეროდით, ვცეკვობდით, ვეცნობოდით ახალ ადამიანებს.

და აი, ბახჩისარაიც: გაზაფხულის თბილი დილა, ყვავილები. თათრების ჭრელაჭრელა კოსტუმები, კოლორიტული სამკაულები, მზე. აი, თეთრი სევასტოპოლიც! ცოტა მეგულება ქვეყანაზე მასზე უფრო ლამაზი ქალაქი! თეთრი ქვიშა, თეთრი სახლები, ცარცის მთები, ცისფერი ცა, თეთრად აქაფებული ღრუბელი ზღვა, თეთრი

ლრუბლის ქულები კაშკაშა მზის შუქზე! თეთრი თოლიები! მაგრამ რამდენიმე წუთის შემდეგ ცა საავდრო ღრუბლებით დაიფარა, ზღვა გაშავდა, ამოვარდა ქარი, წამოვიდა თოვლ-ჭყაპი, გაბმით, ავისმაუწყებლად აყვირდა საყვირი. ისევ ზამთარი დადგა! საბრალო ანტონ პავლეს ძე ასეთ ქარიშხალში ჩვენსკენ მოემგზავრება იალტიდან! მაგრამ ამაოდ ველოდით მას. ამაოდ ვეძებდით იალტიდან ჩამოსულ გემზე. დეპეშა გამოგზავნა, კვლავ ავად გავხდიო. საეჭვოა სევასტოპოლში ჩამოვიდეს.

დალურსმული კარით, პირქუშად იდგა ზღვის პირას საზაფხულო თეატრი, სადაც სპექტაკლები უნდა გაგვემართა. მთელი ზამთარი თეატრის კარი დაკეტილი იყო, ხოლო როდესაც ჩვენ თვალწინ გახსნეს და შევედით, გვეგონა ჩრდილოეთ პოლუსზე ამოვყავით თავი, ისე ციოდა და ისეთი ნესტი იდგა შიგ. მსახიობთა ახალგაზრდა დასი რეპეტიციის წინ, თეატრის ახლოს, მოედანზე იყრიდა თავს. აქ მოდიოდა აგრეთვე მოსკოვიდან კორესპონდენციებისათვის ჩამოსული ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ვასილიევი.

„გოლდონიც ასე, საკუთარი კრიტიკოსების თანხლებით მოგზაურობდა“, — გვიხსნიდა ვასილიევი თავის როლს ჩვენს თეატრში.

ალდგომა დადგა. კვლავ დათბა. მოულოდნელად ჩამოვიდა ჩეხოვი. ისიც ხშირად მოდიოდა ჩვენი საერთო შეკრების ადგილას, ქალაქის ბაღში.

ერთხელ ანტონ პავლეს ძემ ყური მოჰკრა, რომ ექიმს ვეძებდი მსახიობ არტიომისათვის, რომელიც ჩეხოვს ძალიან უყვარდა და რომლისთვისაც საგანგებოდ დაწერა როლი „სამ დაში“ (ჩებუტიკინი) და „ალუბლის ბაღში“.

„ყური მიგდეთ, მე ხომ თეატრის ექიმი ვარ“, — წამოიძახა ჩეხოვმა. თავისი სამედიცინო განათლებით იგი უფრო ამაყობდა, ვიდრე ლიტერატურული ტალანტით.

„მე ხომ პროფესიით ექიმი ვარ, ხანდახან, თავისუფალ დროს ვწერ ხოლმე“. — ძალიან სერიოზულად ამბობდა ის. ჩეხოვმა ინახულა თავისი საყვარელი მსახიობი არტიომი და გამოუწერა ვალერიანის წვეთები, სწორედ ის წამალი, რომელსაც „თოლიას“ ერთერთი მოქმედი პირი დორნი ხუმრობით უწერს ყველას.

აი, პირველი სპექტაკლიც. ჩვენ ჩეხოვსა და სევასტოპოლს ვუჩვენეთ „ძია ვანო“. დიდი წარმატება გვხვდა. ავტორის გამოძახებას ბოლო არ უჩანდა. ამჯერად ჩეხოვი კმაყოფილი იყო შესრულებით. იგი პირველად უყურებდა ჩვენი თეატრის სპექტაკლს სრული სახით, მაყურებელთან ერთად. ანტრაქტებში ანტონ პავლეს ძე მო-

დიოდა ჩემთან, მაქებდა, ხოლო სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ასტროვის გამგზავრების გამო მხოლოდ ერთი შენიშვნა მომცა:

„გამიგონეთ, იგი უსტვენს... უსტვენს! ძია ვანო ტირის, ასტროვი კი უსტვენს“, — ამჯერადაც მეტი ვერაფერი ვათქმევინე.

„როგორ, — ვამბობდი ჩემთვის, — სად ნაღველი, უიმედობა და სად მხიარული სტვენა“!

მაგრამ ჩეხოვის ეს შენიშვნაც მოგვიანებით თავისთავად გაცხადა ერთ-ერთ სპექტაკლზე. ერთხელ, მეც ავდექი და, ალაბედზე დავუსტვინე. მაშინვე ვიგრძენი სიმართლე! სწორია! ძია ვანო სულიერად დაეცა, სასოწარკვეთილებამ შეიპყრო, ხოლო ასტროვი უსტვენს. რატომ? მას ისე გაუცრუვდა გული ცხოვრებასა და ადამიანებზე, რომ ცინიზმამდე მივიდა. ადამიანები გულს ველარაფრით იტკენენ. მაგრამ ბედად, ასტროვს უყვარს ბუნება და მას იდეურად. უანგაროდ ემსახურება: იგი აშენებს ტყეებს, ხოლო ტყე ინახავს მდინარეებისთვის აუცილებელ ტენს.

სხვა პიესებთან ერთად ყირიმში ჩამოვიტანეთ ჰაუპტმანის „მარტოსულნი“. ანტონ პავლეს ძე პირველად უყურებდა ამ პიესას და იგი თავის პიესებზე მეტად მოსწონდა.

„აი, ნამდვილი დრამატურგი! გამიგონეთ! მე ხომ დრამატურგი არა ვარ, მე ექიმი ვარ“.

სევასტოპოლიდან იალტაში წავედით. თითქმის მთელი ლიტერატურული რუსეთი გველოდა. თითქოს პირი შეკრესო, ჩვენი გასტროლებისათვის ყველამ ყირიმში მოიყარა თავი. მაშინ იქ იყვნენ ბუნინი, კუპრინი, მამინ-სიბირიაკი, ჩირიკოვი, სტანიუკოვიჩი, ელპატიევსკი, დაბოლოს, იმჟამად უკვე სახელმოხვეჭილი მაქსიმ გორკი, ოთელიც ფილტვების დაავადების გამო ცხოვრობდა ყირიმში. გავეცანით გორკის და ყველანი შეერთებული ძალით ვთხოვდით დაეწერა ჩვენთვის პიესა. ერთ-ერთი მომავალი პიესა „ფსკერზე“ გორკის იმ ხანებში უკვე მოფიქრებული, ან იქნებ დაწყებულიც ჰქონდა. მიამბო კიდეც პიესის შინაარსი.

მწერლების გარდა, ყირიმში მრავლად იყვნენ მსახიობები, მუსიკოსები, მათ შორის გამოირჩეოდა ახალგაზრდა ს. რახმანინოვი.

ყოველდღე, განსაზღვრულ დროს, ყველა მსახიობი და მწერალი ჩეხოვის აგარაკზე იყრიდა თავს. ჩეხოვი სტუმრებს საუზმით უმასპინძლდებოდა. დიასახლისობდა ანტონ პავლეს ძის და, ჩვენი საერთო მეგობარი, მარია პავლეს ასული. მაგიდასთან გამორჩეულ ადგილზე იჯდა ანტონ პავლეს ძის დედა, შესანიშნავი, ყველასათვის საყვარელი მოხუცი ქალი. როცა ანტონ პავლეს ძის პიესების წარ-

მატების აშბავი შეიტყო, მან, ღრმა მოხუცებულობის მიუხედავად, თეატრში წასვლა გადაწყვიტა. დედას, რა თქმა უნდა, ჩვენი თეატრის ნახვა კი არ აინტერესებდა, არამედ ანტოშას პიესისა. სპექტაკლის დღეს საუზმეძდე მივედი ჩეხოვთან. იგი ძალიან ალელვებული დამხვდა. თურმე დედამისს სკივრიდან ძველებური აბრეშუმის კაბა ამოელო, რომ სალამოს ჩაეცვა და თეატრში ისე წასულიყო. ანტონ პავლეს ძეს თავზარი დაეცა:

„აბრეშუმის კაბაში გამოწყობილი დედა ანტოშას პიესას უყურებს! გამიგონეთ, ასე არ შეიძლება“.

ალშფოთებული წამოიძახებდა რამეს, მაგრამ უმალვე იწყებდა, გულიან, მხიარულ ხარხარს, როდესაც წარმოიდგინა ლოჟაში გამოჭიმული, აბრეშუმის კაბაში გამოწყობილი დედა როგორ უკრავს ტაშს შვილს ანტოშას, რომელმაც პიესა დაწერა და ახლა თეატრში იმისათვის დადის, რომ თავი დაუკრას საზოგადოებას. ეს სცენა მას ძალიან სასაცილო და მეშჩანურ-სანტიმენტალური ეჩვენებოდა.

ჩეხოვთან, ყოველდღე, სადილზე, ბევრს მსჯელობდნენ ლიტერატურაზე. სპეციალისტების ამ კამათისა და საუბრების დროს ჩემთვის, როგორც რეჟისორისა და მსახიობისათვის, ნათელი გახდა მრავალი მნიშვნელოვანი საიდუმლო. რომელთა შესახებ ლიტერატურის ისტორიის გამოფიტულ პედაგოგებს წარმოდგენაც არა აქვთ. ანტონ პავლეს ძე ყველას დაბეჯითებით სთხოვდა დაეწერათ პიესები სამხატვრო თეატრისათვის. ერთხელ ვიღაცამ გამოთქვა აზრი, ჩეხოვის ერთ-ერთი მოთხრობა ადვილად გადაკეთდება პიესადო. წიგნი მოიტანეს, მოსკვინს ხმამაღლა წააკითხეს. მისი კითხვა ანტონ პავლეს ძეს ისე მოეწონა, რომ ყოველდღე ნასადილევს ნიჭიერ მსახიობს სთხოვდა ამა თუ იმ მოთხრობის წაკითხვას. აი, ასე გახდა მოსკვინი ჩეხოვის მოთხრობათა ნაფიცი მკითხველი საქველმოქმედო კონცერტებზე.

ყირიმში გასტროლები დამთავრდა. ჩვენი ჩამოსვლის ჯილდოდ ჩეხოვმა და გორკიმ თითო პიესის დაწერა აღგვითქვეს. ჩვენ შორის დარჩეს და, სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, რისთვისაც მოჰამედობაკენ მთა დაიძრა.

„სამი და“

„თოლიასა“ და „ძია ვანოს“ წარმატების შემდეგ თეატრს ჩეხოვის ახალი პიესის გარეშე არსებობა აღარ შეეძლო. ამიერიდან ჩვენი ბედი ანტონ პავლეს ძის ხელთ იყო: იქნება პიესა — იქნება სე-

ზონი, არ იქნება პიესა და თეატრი თავის სურნელებას დაკარგავს. ცხადია, მწერლის მუშაობით დაინტერესებული ვიყავით. ყველაზე ახალ-ახალ ამბებს ჩეხოვზე ო. კნიპერი გვაწვდიდა. ქაცმა რომ თქვას, საიდან იცის მან ასე კარგად ყველაფერი? ასე ხშირად რატომ ლაპარაკობს ანტონ პავლეს ძის ავადმყოფობაზე, ყირიმის ამინდებზე, პიესებზე, ჩეხოვის მოსკოვში ჩამოსვლაზე და ჩამოუსვლელობაზე?

„ეჰე!..“ ვთქვით მე და პეტრე ივანეს ძემ...

ბოლოს, ჩვენდა სასიხარულოდ, ჩეხოვმა გამოგვიგზავნა ახალი პიესის პირველი მოქმედება უსათაუროდ. მერე მოვიდა მეორე მოქმედება, მესამეც გვაკლდა. ბოლოს თვითონ ანტონ პავლეს ძე ჩამოვიდა და უკანასკნელი მოქმედებაც ჩამოიტანა. ავტორის თანდასწრებით პიესის კითხვა დავნიშნეთ. ფოიეში დიდი, მაუდგადაფარებული მაგიდა დადგეს. ყველანი მაგიდის გარშემო შემოიკრიბნენ. შუაში ჩეხოვი და რეჟისორები ისხდნენ. ესწრებოდა მთელი დასი, თანამშრომლები, ზოგიერთი მუშა და მკერავი. საზეიმო განწყობილება სუფევდა ავტორი ღელავდა და თავს უხერხულად გრძნობდა თავმჯდომარის სკამზე. წარამარა დგებოდა, ბოლთას სცემდა, განსაკუთრებით თუ საუბარი არასწორი, ანდა მისთვის არასასურველი მიმართულებით წარიმართებოდა. ახლახან წაკითხული პიესის შესახებ აზრი გამოითქვა. ზოგი მას დრამას უწოდებდა, ზოგიც ტრაგედიას. ისინი ვერც ამჩნევდნენ როგორ აოცებდა მათი სიტყვები ჩეხოვს. ალმოსავლურ აქცენტზე მოლაპარაკე ერთ-ერთმა ორატორმა, თავისი ორატორული ნიჭით თავის გამოჩენას რომ ლამობდა, გამოსვლა პათეტიკურად, ტრაფარეტული სიტყვებით დაიწყო:

„მე პრინციპულად არ ვეთანხმები ავტორს. მაგრამ...“ და ა. შ. ეს „პრინციპულად“ ანტონ პავლეს ძემ ვეღარ აიტანა. შეუმჩნევლად წავიდა თეატრიდან. როცა მისი წასვლა შევამჩნიეთ, უცებ ვერ მივხვდით რა მოხდა, გვეგონა ავად გახდა.

საუბრის დამთავრებისთანავე ჩეხოვისაკენ გავეშურე. იგი ალელვებული, გულდაწყვეტილი და გაბრაზებული დამხვდა; ასეთ მდგომარეობაში იშვიათად მინახავს.

„გამიგონეთ, ასე არ შეიძლება... „პრინციპულად!“ — გამოაჯავრა ორატორს.

ეტყობა ტრაფარეტულმა ფრაზამ აღავსო ანტონ პავლეს ძის მოთმინების ფიალა. მაგრამ იყო სხვა. უფრო მნიშვნელოვანი მიზეზიც. თურმე დრამატურგს სწამდა, მხიარული კომედია დავწერეო; კითხვის დროს კი იგი დრამად, ტრაგედიად მიიჩნიეს და მოსშენის-

დროს ტიროდნენ. ამან ჩეხოვს აფიქრებინა, რომ პიესა ვერ გაიგეს და ჩავარდა.

პიესის პირველი წაკითხვის შემდეგ დაიწყო რეჟისორული მუშაობა. უპირველეს ყოვლისა, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ლიტერატურული ნაწილი დაამუშავა, ხოლო მე დაწვრილებით დავწერე მიზანსცენები: ვინ საით და რატომ უნდა წავიდეს, რას უნდა გრძნობდეს რა უნდა აკეთოს, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს და ა. შ.

მსახიობები გულმოდგინედ მუშაობდნენ, ამიტომ საკმაოდ მალე იმდენად მოვამზადეთ პიესა, რომ ყველაფერი ნათელი, გასაგები და სწორი გახდა. და მაინც პიესა არ აყლერდა, არ გაცოცხლდა, გაჭიანურებული და მოსაწყენი გვეჩვენებოდა. რაღაცა აკლდა! რა ძნელია სწორედ ამ რაღაცის ძებნა, როცა არ იცი რა არის ეს! ყველაფერი მზადაა, დროა გამოაცხადო პრემიერა, მაგრამ იმ სახით რომ წარმოადგინო, როგორითაც იგი ერთ მკვდარ წერტილზე გაიყინა, წარმატება არ ექნება. ჩვენ კი ვგრძნობდით, რომ წარმატებისათვის ელემენტები არის, ყველაფერი მზადაა საამისოდ. გვაკლდა მხოლოდ მაგიური რაღაც. ვიკრიბებოდით, გულმოდგინედ გავდიოდით რეპეტიციებს, სასოწარკვეთილებას ვეძლეოდით, ვიშლებოდით, მეორე დღეს კი ისევ იგივე მეორდებოდა, ისევ უშედეგოდ.

„ბატონებო, ყველაფერი ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ ტვინს ვიჭყლეტთ, — განაცხადა უცებ ვილაცამ, — თვით ჩეხოვისეულ მოწყენილობას, განწყობილებას ვთამაშობთ, ვჩალიჩობთ. ტონი უნდა ავწიოთ, ვოდევილივით სწრაფ ტემპში უნდა ვითამაშოთ“.

დავიწყეთ ჩქარი ტემპით თამაში, ე. ი. ვცდილობდით სწრაფად გველაპარაკა და გვემოძრავა, რის გამო მოქმედება აირ-დაირია. სეტყვასავით წამოვიდა სიტყვები, მთელი წინადადებები. გამოვიდა რაღაც საყოველთაო ალიაქოთი, რომელიც კიდევ უფრო მოსაწყენი აღმოჩნდა. ძნელი გასაგები გახდა, რას ამბობდნენ მოქმედი პირები, რა ხდებოდა სცენაზე.

ერთ-ერთი ასეთი მტანჯველი რეპეტიციის დროს მოხდა საინტერესო ამბავი, რომლის შესახებაც უნდა გიამბოთ. საღამო ხანი იყო. მუშაობა ვერ აეწყო. მსახიობები შუა სიტყვაზე შეჩერდნენ, თავი ანებეს თამაშს, რადგან რეპეტიციიდან მაინც არა გამოდიოდა. რეჟისორის, ერთმანეთის ნდობა დავკარგეთ. ენერგიის ასეთი დაცემა დემორალიზაციის დასაწყისია. ყველანი ჩუმად, დაღვრემილნი მიიყუჟნენ კუთხე-კუნჭულებში. მკრთალად ანათებდა ორიოდე ელექტრონათურა. ნახევრად ბინდში ვისხედით. სასოწარკვეთილებისა და მწუხარებისაგან გული გვეკუმშებოდა. ვილაც ნერვიუ-

ლად ფხაჭნიდა სკამს, გეგონებოდათ თაგვი ხრავსო. ამ ხმამ რატომღაც ოჯახური კერა მომაგონა. გულზე სითბო მომეფინა, ვიგრძენი სიმართლე, სიცოცხლე და ჩემი ინტუიციაც ამოქმედდა. ან იქნებ იმ თაგვის წრიპინის ხმას, სიბნელესა და სასოწარკვეთასთან ერთად, ოდესღაც რაღაცა მნიშვნელობა ჰქონდა ჩემთვის. მაგრამ ამაზე მე თვითონაც არავითარი წარმოდგენა არა მაქვს. ვინ მიაგნებს შემოქმედებითი ზეცნობიერების გზებს!

ასე იყო თუ ისე, უცებ ვიგრძენი ეპიზოდი, რომლის რეპეტიციასაც მაშინ გავდიოდით. სცენაზე სიმყუდროვემ დაისადგურა, ჩვეულებრივსაზე ადამიანები გაცოცხლდნენ. თურმე ისინი სულაც არ ელოლიავებიან თავიანთ ნაღველს, პირიქით, ეძიებენ სიმხიარულეს, სიცილს, მხნეობას; მათ სიცოცხლე სწყურიათ და არა უშინაარსო, უმიზნო არსებობა. ვიგრძენი ჩეხოვის გმირებისადმი ასეთი დამოკიდებულების სიმართლე, გავმხნევდი და მალე ინტუიციით მივხვდი, რა უნდა გამეკეთებინა.

კვლავ გაჩაღდა მუშაობა. მარტო კნიპერს არ გამოსდიოდა მაშას როლი, მაგრამ მასთან ვლადიმერ ივანეს ძემ იმუშავა. შემდეგ, მომდევნო რეპეტიციებზე, მის სულშიც გაიხსნა რაღაც და როლიც ჩინებულად გამოუვიდა.

საბრალო ანტონ პავლეს ძე სპექტაკლს ვერარ დაელოდა. საზღვარგარეთ გაემგზავრა. ჯანმრთელობის მდგომარეობის გაუარესება მოიმიზეზა, მაგრამ, ვფიქრობ, მეორე მიზეზიც ჰქონდა: პიესის ბედი ალელვებდა. ისე წავიდა, მისამართიც არ დაგვიტოვა, რომ მისთვის პრემიერის შედეგი გვეცნობებინა. თვით კნიპერმაც კი არ იცოდა, ჩვენ კი გვეგონა...

ანტონ პავლეს ძის ნაცვლად ჩვენთან დარჩა სამხედრო საქმეში მისი ნდობით აღჭურვილი პირი, სიმპათიური პოლკოვნიკი, რომელსაც თვალყური უნდა ედევნებინა, რომ რაიმე შეცდომა არ მოგვსვლოდა ოფიცერთა ჩაცმულობასა და მიხრა-მოხრაში, მათი ჩვევების, ყოფის ასახვაში და სხვ. სპექტაკლის ამ მხარეს ანტონ პავლეს ძე განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევდა, რადგანაც ქალაქში გავრცელდა ხმა, ჩეხოვმა სამხედროების საწინააღმდეგო პიესა დაწერაო, და ამის გამო სამხედრო წრეებში დაძაბულმა მოლოდინმა, ღვარძლიანმა გრძნობებმა და შეშფოთებამ დაისადგურა. ფაქტიურად ანტონ პავლეს ძე სამხედრო წოდების განაწყენებას სულაც არ აპირებდა. იგი დიდ პატივს სცემდა მათ, განსაკუთრებით არმიელებს. მისივე სიტყვებით, არმიელები კულტურულ მისიას ასრულებდნენ, რადგან ჩადიოდნენ რა მიყრუებულ პროვინციებში,

შეჰქონდათ იქ ახალი მიმწრაფებები, ცოდნა, ხელოვნება, მხიარულება და სიხარული.

„სამი დის“ დადგმასთან დაკავშირებით მაგონდება ერთი. ჩეხოვისათვის დამახასიათებელი შემთხვევა. გენერალური რეპეტიციის დროს საზღვარგარეთიდან მისი წერილი მოგვივიდა (ზედ კვლავ არ იყო აღნიშნული ზუსტი მისამართი). წერილში მხოლოდ ეს ეწერა: „უკანასკნელ მოქმედებაში ანდრეის მთელი მონოლოგი ამოაგდეთ და შეცვალეთ ფრაზით „ცოლი-ცოლია“. ავტორის ხელნაწერში ანდრეის ჰქონდა ბრწყინვალე მონოლოგი, სადაც შესანიშნავად იყო დახატული მრავალი რუსი ქალის მეშჩანობა: გათხოვებამდე მათ გააჩნიათ ქალურობისა და პოეზიის რაღაც ზედაპირული ნიშნები, მაგრამ, გათხოვებისთანავე სასწრაფოდ წამოიცვამენ კაპოტს, ტუფლებს, უგემოვნო, ძვირფას სამკაულებს. ასეთსავე ტუფლებსა და კაპოტებში ეხვევა მათი სულიც. რა უნდა ითქვას ასეთ ქალებზე, და საერთოდ, ღირს კი დიდხანს მათზე ყურადღების შეჩერება? „ცოლი-ცოლია!“ მსახიობის ინტონაციით ყველაფერი შეიძლება ითქვას. ამჯერადაც იჩინა თავი ჩეხოვის შინაარსიანმა და ღრმააზროვანმა ლაკონიზმმა.

პრემიერაზე უდიდესი წარმატება ხვდა პირველ მოქმედებას, ირინას დღეობას. მრავალჯერ გამოგვიყვანეს სცენაზე, გამოძახებებს ბოლო არ უჩანდა (ეს მაშინ ჯერ კიდევ არ გვქონდა აკრძალული), მაგრამ შემდეგ მოქმედებებსა და სპექტაკლის ბოლოს ტაშმა საგრძნობლად იკლო — თითოჯერ ძლივს გამოვედით სცენაზე. ჩვენ მაშინ გვეგონა, რომ სპექტაკლმა წარმატება ვერ მოიპოვა და პიესა და შესრულება მაყურებელმა არ მიიღო. დრო იყო საჭირო, რათა ჩეხოვის ეს პიესაც დასულიყო მაყურებლამდე.

მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედების თვალსაზრისით „სამი და“ ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად ითვლება ჩვენს თეატრში. მართლაც, კნიპერი, ლილინა, სავიცკაია, მოსკვინი, კაჩალოვი, გრიბუნინი, ვიშნევსკი, გრომოვი (ხოლო შემდეგ ლეონიდოვი), არტიომი, ლუჟსკი, სამაროვა შეიძლება ჩაითვალონ ჩეხოვის კლასიკურ სახეთა შემქმნელებად და სანიმუშო შემსრულებლებად. მეც მხვდა წარმატება ვერშინინის როლში, მაგრამ საკუთარ თავთან წარმატება არ მქონია, რადგან ამ როლში ვერ მივაგენ განწყობილებას, სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც როლთან და პოეტთან სრული შეწყმა ბადებს.

საზღვარგარეთიდან დაბრუნებული ა. ჩეხოვი კმაყოფილი დარჩა, ოღონდ ხანძრის დროს სამხედრო სიგნალები არ მოეწონა. სინანულს გამოთქვამდა ამის გამო და შემოგვჩიოდა. ჩვენც ხანძრის

ხმების რეპეტიციების ჩატარება მას შევთავაზეთ და მთელი სასცენო აპარატი დავუთმეთ. ანტონ პავლეს ძემ სიხარულით იკისრა რეჟისორის როლი, გატაცებით შეუდგა საქმეს, მოგვცა მთელი სია ნივთებისა, რომლებიც ხმოვანი გასინჯვისათვის უნდა მოგვემზადებინა. ხელი რომ არ შემეშალა, რეპეტიციებს არ ვესწრებოდი. ამიტომ არ ვიცოდი რა ხდებოდა იქ.

სპექტაკლზე, ხანძრის სცენის შემდეგ, ანტონ პავლეს ძე ჩემს საპირფარეშოში შემოვიდა, წყნარად. უხმოდ. მოკრძალებით ჩამოჯდა დივანის კუთხეში.

მე გამიკვირდა, გამოკითხვა დავუწყე.

„გამიგონეთ, ასე არ შეიძლება! ილანძღებიან!“ — მოკლედ ამიხსნა ჩეხოვმა.

თურმე, დირექციის ლოჟის ახლოს, მაყურებელთა ერთი ჯგუფი საშინლად აგინებდა პიესას, მსახიობებს, თეატრს, ხოლო როცა ხანძრის ხმათა კაკოფონია დაიწყო, მათ ვარ გაიგეს რას ალნიშნავდა ყოველივე ეს და დაცინვას, ოხუნჯობას მოჰყვნენ. აბა, რა იცოდნენ, რომ იქვე გვერდით პიესის ავტორი და ხანძრის სცენის ხმოვანი გაფორმების რეჟისორი იჯდა.

ანტონ პავლეს ძემ თხრობა დაამთავრა და გულიან ხარხარს მოჰყვა, მერე კი ისეთი ხველა აუტყდა, რომ მისი ავადმყოფობის, მისი სიცოცხლის გამო შიშმა შემიპყრო.

პირველი გამგზავრება პეტერბურგს

დიდი ხნიდან დამკვიდრებული ადათის თანახმად, მოსკოვის სეზონი თეატრის ყველა მსახიობის პატივსაცემად გამართული გამოსათხოვარი სალამოებით და მჭუხარე ოვაციებით მთავრდებოდა. მოგვიანებით, მბრუნავი სცენის მოწყობის შემდეგ, ოვაციების ფინალისათვის სცენას ავამუშავებდით ხოლმე, მასზე მდგარი მთელი დასი, დეკორაციებითურთ, მაყურებელთა თვალწინ დაიძვროდა და იატაკთან ერთად მიდიოდა სცენის სიღრმისაკენ, ხოლო მაყურებლები რჩებოდნენ უკუღმა მობრუნებული დეკორაციების პირისპირ, რომლებზედაც ეწერა: „ბედნიერი იყოს თქვენი აქ დარჩენა“.

მატერიალურმა მდგომარეობამ გვაიძულა და აი, შიშით ალსავსენი, პირველად გავემგზავრეთ პეტერბურგს. მგზავრობა იმიტომაც გვაშინებდა, რომ ათადან და ბაბადან ეს ორი დედაქალაქი ერთმანეთს მტრობდა. ყოველივეს პეტერბურგულს წარმატება არ ჰქონდა მოსკოვში, მოსკოვურს — პეტერბურგში. პეტერბურგელები ვე-

ლოდით ანტაგონიზმის გამოვლინებას ჩვენს მიმართ, ჩამოსული მოსკოველი მსახიობების მიმართ. საბედნიეროდ, ეს ვარაუდი არ გამართლდა და ჩინებულად მიგვიღეს. უფრო მეტიც, პირველი გაცნობისთანავე ამ ქალაქთან დავამყარეთ მჭიდრო კავშირი და ამიტომ ყოველწლიურად, მოსკოვში სეზონის დამთავრების შემდეგ, ჩვენი ყველა ახალი დადგმით პეტერბურგს ჩავდიოდით.

პეტერბურგში ჩვენი გასტროლები განსაკუთრებული იყო და აი, რატომ; მოსკოვში იმხანად ძალიან ბევრი მეგობარი გვყავდა, მაგრამ ისინი ჩვენთვის და ჩვენ მათთვის შინაურები, მოსკოველები ვიყავით, როცა მოვისურვებდით, მაშინ ვნახავდით ერთმანეთს. პეტერბურგელ მეგობრებს კი წელიწადში ერთხელ, თვენახევრით ან ორი თვით ვხვდებოდით და ისიც არა ყოველ სეზონში. ჩვენ მათ ვხვდებოდით გაზაფხულზე, როცა ნევაზე ყინული ლხვება და ლადოგის ყინული დაიძვრის, ხეები მწვანით იმოსებიან და ბუჩქები ყვირიან, როცა იხსნება დახშული სარკმელები და ტოროლები გალობას იწყებენ, როცა ადამიანები მსუბუქ ტანსაცმელს იცვამენ და კუნძულებისაკენ, ზღვისაკენ მიეშურებიან როცა მზე უფრო კაშკაშაა, უფრო ათბობს და დგება თეთრი ღამეები, ძილს რომ გიფრთხობენ. პეტერბურგის გაზაფხული და „სამხატვროელთა“ ჩამოსვლა ჩვენი და ჩვენი მეგობრებისათვის ერთი ცნება გახდა. ეს სილამაზეს და პოეზიას მატებდა ჩვენს შეხვედრებს, უფრო სასიხარულოს ხდიდა ჩამოსვლას, უფრო დასანანს — განშორებას. ჩვენ გვანებივრებდნენ, უფრო კარგად გვხვდებოდნენ,. ვიდრე ამას ვიმსახურებდით.

ასეთი შესავლის შემდეგ შემიძლია ვილაპარაკო პეტერბურგში ჩვენი გასტროლების შესახებ და ალარ მექნება შიში, რომ ჩემს ნაამბობს მსახიობის იაფფასიან ტრაბახად მიიჩნევენ. თუმცა უმჯობესია ჩემ ნაცვლად ვალაპარაკო ერთ-ერთი ჩვენი პეტერბურგელი მეგობარი, ძველი თეატრალი. აი, ნაწყვეტი მისი წერილიდან:

„რამდენიმე წელია, რაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრი საგაზაფხულო გასტროლებზე ალარ ჩამოდის პეტერბურგს. ამ ხნის განმავლობაში იმდენი მნიშვნელოვანი ამბავი მოხდა, ასე მგონია, ეს დიდი ხნის წინათ იყო. მაგრამ წარსულის პერსპექტივაში კიდევ უფრო ნათელი გახდა, რას ნიშნავდა ჩვენთვის თქვენი ჩამოსვლა, თქვენი „გასტროლები“, რომლებზედაც მიისწრაფოდა მთელი ინტელიგენცია, მოსწავლე-ახალგაზრდობა და რომლებზედაც, იმ მათთვის ძნელსა და მძიმე დროში, ადგილს შოულობდნენ შეგნებული მუშებიც, სმოლენსკის სკოლისა და საღამოს სხვა კურსების მოსწავლეებიც. თქვენ თქვენი ადმინისტრატორებისაგან იცოდით, რომ დღისით და ღამით თეატრის წინ მოედანზე, ზოგჯერ საშინელ ყინ-

ვაში, მარტის თოვლ-ჭყაპში, ათასობით ადამიანი იდგა ბილეთისათვის. თეატრში თქვენ ხედავდით დამუხტულ ხალხს, რომელიც სუნთქვაშეკრული გისმენდა, და ფარდის დაშვების შემდეგ აღტაცებულ შეძახილებს გესროდა. თქვენ გიგზავნიდნენ ყვავილებსა და გვირგვინებს, სცენაზე ჰკრებდით ქანდარებიდან სტუდენტების მიერ გადმოყრილ ღარიბულ თაიგულებს. და როდესაც უკან, მოსკოვისაკენ მიემგზავრებოდით, ვაგონებიდან გულთბილად ემშვიდობებოდით ურიცხვ, უთვალავ უცნობ, მაგრამ თქვენთან უკვე მეგობრობის გრძნობით შეკრულ ადამიანებს, რომლებსაც თქვენს გასაცილებლად ქალაქის სხვადასხვა კუთხიდან მოეყარათ თავი, რათა კიდევ ერთხელ შეეხედათ თქვენთვის, კიდევ ერთხელ დაექნიათ ცხვირსახოცი თქვენი მიმავალი მატარებლისათვის. შეგნებული კი გქონდათ, რომ ჩვენს გრძნობებს, რომლებსაც ამ შეხვედრებში, ოვაციებში და გაცილებებში ვამჟღავნებდით, სულ სხვა, თავისი გამორჩეულ ტემბრი ჰქონდა — ისეთი კი არა, როგორიც მაშინ, სხვა, ჩვენს რჩეულებს რომ ვაცილებდით! ჩვენთვის, ძველი თეატრალებისათვის, ჭაბუკობიდანვე ნაცნობი იყო კეთილშობილური გაოგნება და უდიდესი აღტაცება, რომლებსაც სცენის დიდი ტალანტები ბადებენ. ჩვენ ვტიროდით თეატრში, შემდეგ კი ვყვიროდით ბავშვებივით, რათა სულის უდიდესი სტიქიური მღელვარება გამოგვეხატა. დიდ მსახიობებთან შეხვედრისას ჩვენ ველოდით ამ გაოგნებას და დამათრობელ აღტაცებას. მაგრამ თქვენ სულ სხვაგვარად გელოდით და გხვდებოდით: თქვენ გელოდით და გხვდებოდით როგორც გაზაფხულს, რომელსაც თან მოაქვს ნათელი სიხარული, ოცნებები და იმედები, რომელიც თვით ცხოვრებისაგან მოკლულ, ჩაფერფლილ გულებშიც კი აღვიძებს ცოცხალი პოეზიის მომღერალ წყაროებს. თქვენი საუკეთესო დადგმების სანახავად უთვალავჯერ მოვდიოდით, მოვდიოდით არა მარტო საყურებლად, მოვდიოდით როგორც მუსიკის მოსასმენად და მის მოსმენაზე უდიდეს ნეტარებას ვგრძნობდით. მხატვრული სიამოვნება, ექსტაზის მომენტები თეატრში ადრეც განგვიცდია, მაგრამ, რომ სასცენო ხელოვნება შეიძლება იყოს ასეთი მშობლიური და გაზაფხულივით მშვენიერი, რომ მას ძალუძს ყველა ასაკის ადამიანს მიანიჭოს ასეთი ახალგაზრდული, ასე დიადი, ზეალმტაცი ბედნიერება, ჩვენ მხოლოდ თქვენი წყალობით შევიცანით... გრძნობდით კი თქვენ ყოველივე ამას? აღწევდა კი თქვენამდე განწყობათა სურნელი, რომელსაც თქვენ ბადებდით ჩვენში?!“

საზოგადოების სხვადასხვა ფენა უაღრესად გულთბილ სალამსა და შეხვედრებს გვიმართავდა. განსაკუთრებით დაგვამახსოვრ-

და ერთი სადღესასწაულო, ხალხმრავალი სადილი კონტანის რესტორნის უზარმაზარ დარბაზში პეტერბურგში ჩვენი პირველი ჩამოსვლისას; მაშინდელმა საუკეთესო ორატორებმა ა. კონმა, ს. ანდრეევსკიმ, ნ. კარაბჩევსკიმ მოგვმართეს შინაარსით საინტერესო და ფორმით ნიჭიერი მისასალმებელი სიტყვებით. ასე მაგალითად, ა. კონი მკაცრი პროკურორის პოზაში დადგა, სახეზე შესაბამისი გამომეტყველება მიიღო, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და მე ცივი, ოფიციალური ტონით მოგვმართა:

„ბრალდებულნო, ადექით!“

ჩვენ მორჩილად წამოვდექით ფეხზე.

„ბატონო ნაფიცო მსაჯულებო, — დაიწყო თავისი სიტყვა კონამ, — თქვენს წინაშეა ორი ბოროტმოქმედი, რომლებმაც მძიმე დანაშაული ჩაიდინეს: მათ წინასწარგანზრახვით მხეცურად მოკლეს ყველასათვის საყვარელი, ყველასათვის ნაცნობი, პატივცემული... (მცირე კომიკური პაუზის შემდეგ) რუტინა კვლავ პროკურორის სერიოზული ტონით მკვლელებმა უწყალოდ გახადეს მას მდიდრული სამოსელი... მათვე გასტეხეს მეოთხე კედელი და ხალხს უჩვენეს ადამიანების ინტიმური ცხოვრება; ულმობლად მოსპეს თეატრალური სიყალბე და შეცვალეს იგი სიმართლით, სიმართლე კი, მოგეხსენებათ, მწვავეა“. და ა. შ.

დაახლოებით ასე ლაპარაკობდა კონი, ხოლო სიტყვის ბოლოს ყველა დამსწრეს მიმართა თხოვნით, ბრალდებულთა მიმართ გამოიტანეთ უმაღლესი სასჯელი ანუ სამუდამოდ დაატყვევეთ ისინი... თქვენს მოსიყვარულე გულებში.

მეორე ცნობილმა ორატორმა ს. ანდრეევსკიმ მოულოდნელად საჯაროდ განაცხადა:

„აი, ჩამოვიდა თეატრი, მაგრამ, ჩვენდა გასაოცრად, ამ თეატრში არ აღმოჩნდა არც მსახიობი მამაკაცი და არც მსახიობი ქალი“.

გვეგონა ორატორი ჩვენს გაკრიტიკებას აპირებდა და ყურები ვცქვიტეთ.

„მე აქ ვერ ვხედავ მსახიობის მომრგვალებულ ტუჩებს, ყოველდღიური დახვევისაგან შერუჯულ, ჩახვეულ-ჩახუჭუჭებულ თმებს, — განაგრძობდა ორატორი, — არ მესმის როხროხა ხმები. ვერც ერთ სახეზე ვერ ვკითხულობ ქება-დიდების წყურვილს, ვერ ვხედავ ვერც მსახიობურ სიარულს, ვერც თეატრალურ ჟესტებს, ყალბ პათოსს, ზეაპყრობილ ხელებს, მსახიობურ ტემპერამენტსა და ჭიფხვებს. ეს რა მსახიობებია! მსახიობ ქალებს ხომ ნუღარ იკითხავთ! მე არ მესმის ფარჩის კაბების შრიალი, კულისების ჭორები და ინტრიგები. თვითონ შეხედეთ: აბა, სადა აქვთ შეღებილი ლოყები,

წამწამები და წარბები?.. ამ დასში არ არიან არც მსახიობი მამაკაცები, არც მსახიობი ქალები. არიან მხოლოდ ადამიანები, რომლებიც ღრმად გრძნობენ ყველაფერს...“ და ამას მოსდევდა ქათინაურები.

აი, კიდევ ყოფითი სურათი პეტერბურგში ჩვენი ცხოვრებიდან ახალგაზრდებთან სტუმრად ვართ. პატარა ბინა გაჭედილია. ზოგი კარს უკან ცივ კიბეზე დგას და შემთხვევას ელის, რომ „მოსკოველებს“ მიუახლოვდეს, ხელოვნებაზე, ჩეხოვზე, იბსენსა ან მეტერლინკზე ესაუბროს, გაუზიაროს თავისი აზრები, რომლებიც მას ამა თუ იმ სპექტაკლმა აღუძრა, ანდა ამა თუ იმ როლის ან პიესის გაუგებარი ადგილები გაარკვიოს. ჩვენ მაგიდასთან ვზივართ. მაგიდაზე ლუდი და სანოვაგე აწყვია. ყველაფერი ეს უკანასკნელი გროშებით შეიძინეს ჩვენმა მასპინძლებმა. ახალგაზრდობა კი ჩვენ გარშემო დგას, გვიყურებს და გვმასპინძლობს. ლაპარაკობენ, ფილოსოფოსობენ. ვ. კაჩალოვი უკითხავს მათ, ი. მოსკვინი აცინებს, ა. ვიშნევსკი ყველაზე ხმამაღლა ხარხარებს. მხურვალე სიტყვა დამთავრებული არც კი აქვს ორატორს, რომ მეორე ორატორი მიძვრება სკამზე ასევე მხურვალე სიტყვის წარმოსათქმელად. შემდეგ ყველანი მღერიან.

პეტერბურგის გასტროლებთან დაკავშირებით მაგონდება აგრეთვე სალამოები, რომლებსაც ჩვენ ყოველწლიურად ვაწყობდით. ამ სალამოებზე დეკორაციების, გრიმებისა და კოსტუმების გარეშე ვასრულებდით ნაწყვეტებს ჩეხოვის პიესებიდან. ჩვენ გვიყვარდა სცენაზე გამოსვლის ეს სახეობა, რადგან აქ პიესის გარეგნული მოქმედება გადმოიცემა ძუნწი მოძრაობით, მინიშნებებით და მაყურებლის მთელი ყურადღება მიპყრობილია მიმიკით, თვალებით, ინტონაციით გამოხატულ მოქმედ პირთა შინაგანი ცხოვრებისაკენ. ჩანს, მაყურებელსაც უყვარდა ეს გამოსვლები.

ჩვეულებრივ, უკანასკნელი სპექტაკლი პეტერბურგში თეატრის ზამთრის სეზონის გამოსათხოვარი სალამო და საზაფხულო დასვენების დასაწყისი იყო. ამ სალამოს, უფრო სწორად კი ამ ღამეს, სპექტაკლის შემდეგ, ხშირად ეწყობოდა გრანდიოზული ღრეობა ვასილის კუნძულებზე. ეს იყო ჩვენი შესანიშნავი საგაზაფხულო ზეიმი.

გაიგებენ კი არამსახიობები, რა მნიშვნელობა აქვს ჩვენთვის სიტყვებს „სეზონის დამთავრება“ და ამ ზეიმის ფასს. ამ ღირსშესანიშნავ დღეს? სეზონის დამთავრება ხელოვნებისათვის ყველაზე თავდადებულ მსახიობთათვისაც კი თავისუფლების დასაწყისია. თუმცა ეს თავისუფლება დროებითია, საზაფხულო; ესაა უმკაც-

რეს, თითქმის სამხედრო დისციპლინით დაცულ მოვალეობათა დასასრული; ესაა უფლება იავადმყოფო, რადგან სეზონის განმავლობაში იძულებულნი ვართ ხშირად გამოვიდეთ სცენაზე მაღალი ტემპერატურითაც კი; ესაა უფლება ისუნთქო ჰაერით და უყურო მზეს, დღის სინათლეს, რადგან სეზონის განმავლობაში მსახიობს სასეირნოდ არა სცალია, ხოლო დღის სინათლეს მხოლოდ დილის რეპეტიციებზე მიმავალი ხედავს. დანარჩენ დროს იგი ორიოდე ელექტრონათურით მკრთალად განათებულ სცენაზე ან გაჩახჩახებულ რამპასთან ატარებს. სეზონის განმავლობაში ჩვენ დასაძინებლად მაშინ ვწვებით, როცა ხელოსანი სამუშაოზე წასასვლელად დგება, ვიღვიძებთ — როცა ქალაქის ქუჩები სავსეა ხალხით.

სეზონის დასასრული გვანიჭებს უფლებას ვაკეთოთ ის, რასაც გრძნობა, ნებისყოფა, გონება გიკარნახებს, რომლებიც თითქმის მთელი წელი ემორჩილებიან დრამატურგებს, რეჟისორებს, რეპერტუარს, თეატრის კანტორას. ნებაყოფლობითი მონობა აგვისტოდან ივნისის ბოლომდე, ზოგჯერ კი უფრო დიდხანსაც გრძელდება. ამიტომაც ამ ცხოვრების უკანასკნელი დღე და ორთვიანი ამოსუნთქვის პირველი დღე ჩვენთვის ცხოვრების ღირსშესანიშნავი და დიდი ხნის ნანატრი მომენტია.

და აი, სეზონის უკანასკნელი სპექტაკლის სალამოს, როდესაც გარეთ დიდებული პეტერბურგული გაზაფხული მეფობს, ზღვის, გაზაფხულის ყვავილების, ახლად ამწვანებული ხეებისა და ბუჩქების სურნელს აფრქვევს და ბულბულებს ამღერებს, როდესაც ისისაა დგება თეთრი ღამეები, ჩვენი კეთილი, ალერსიანი, გულთბილი პეტერბურგული მეგობრები ფულს აგროვებენ და ნევასა და ზღვის ნაპირზე სასეირნოდ გვიწვევენ. ისინი მთელი ღამით ქირაობდნენ გემს ნევაზე. მზის ამოსვლას ზღვის პირას ვხვდებოდით. ვიჭერდით, ანდა, უბრალოდ, ვყიდულობდით თევზს და „უხას“ ვხარშავდით. განთიადისას ნავით ვსეირნობდით ზღვაზე, გადმოვდიოდით კუნძულებზე, დავეხეტებოდით ტყეში, ვხვდებოდით ნევის ხიდების გადახსნისას იქ შემთხვევით ჩარჩენილ ნაცნობებს.

ერთ ასეთ სალამოს, ხანშიშესულ, თავის დროზე ცნობილ ოპერეტის მსახიობს, ბოშური სიმღერების შესანიშნავ შემსრულებლებს ალექსანდრე დავითის ძე დავიდოვს გადავეყარეთ. ადრე, როცა იგი ჯერ კიდევ ფლობდა ხმას, ისეთი გრძნობით მღეროდა, რომ უცრემლოდ მისი მოსმენა არ შეიძლებოდა. ტყუილად როდი უყვარდა დავიდოვი ცნობილ ტენორს ანჯელო მაზინის. მომღერალი დაბერდა, დაჩაჩანაკდა, ხმა დაკარგა, მაგრამ მისი დიდება არ ჩამქრალა. ახალგაზრდობისათვის უნდა გვეჩვენებინა სახელგანთქმული მოხუცი,

რომ მათაც შეძლებოდათ ეთქვათ შვილებისათვის, ჩვენც მოგვისმენია დიდებული დავიდოვის სიმღერაო. დავიდოვი დავიყოლიეთ და მისი ძველი რეპერტუარიდან ყველაზე საუკეთესო სიმღერები ვამღერეთ. კაფეს მეპატრონე გავალვიძეთ, რესტორანი გავალებინეთ, ჩაის ადუღება ვთხოვეთ... დავიდოვმა ბებრული, ხრიწწიანი ხმით გვიმღერა, უფრო სწორად, მუსიკალური დეკლამაციით წაგვიკითხა რამდენიმე რომანსი და მაინც მოგვგვარა ცრემლი.

ბოშური სიმღერის ამ დილეტანტურ დარგში მან სიტყვის უდიდესი ხელოვნება გვიჩვენა და ჩაგვაფიქრა დეკლამაციის, მეტყველების და გამოთქმის იდუმალ ძალაზე, რომელიც მისთვის იყო ცნობილი, ჩვენთვის კი — დრამის მსახიობებისათვის, ვისაც მუდამ სიტყვასთან აქვს საქმე — არა!

ამ შეხვედრის შემდეგ სახელგანთქმული მოხუცი აღარ მინახავს, რადგან მალე გარდაიცვალა.

გასტროლები პროვინციებში

ზოგჯერ, პეტერბურგის სეზონის დამთავრების შემდეგ, კიევს, ოდესას, ვარშავას მივემგზავრებოდით. ძალიან გვიყვარდა ეს მგზავრობა სამხრეთისკენ, თბილი ჰავისკენ, ზღვისკენ, დნეპრისა ან ვისლისაკენ. აქაც გვყავდა ბევრი მეგობარი, რომლებსაც ჩვენთან, ჩვენ მიერ ჩამოტანილ რეპერტუარში და ხელოვნებაში სურდათ ეხილათ უსაყვარლეს პოეტთა სულისკვეთება, მომავლის იმედი, მისწრაფება თავისუფლებისაკენ და უკეთესი ცხოვრებისაკენ. აქაც იგივე მეორდებოდა, რაც პეტერბურგში. თეატრის წარმატებაზე აქაც შემიძლია ვილაპარაკო მხოლოდ ისეთივე წინასიტყვაობის შემდეგ, როგორიც პეტერბურგის გასტროლებზე გავაკეთე. ხნიერი თუ ახალგაზრდა ოდესელი, კიეველი, ვარშაველი თეატრალების წერილებიც მაქვს;. ისინიც ასევე იგონებენ თეატრის ბილეთებისათვის რიგებში დგომას, თეატრის წინ თავმოყრილ ზღვა ხალხს, შეხვედრებსა და გაცილებებს, მიმართვებს, ყვავილების წვიმას, ქუჩებში გამართულ ოვაციებს და არტისტული წარმატების სხვა ატრიბუტებს. ჩვენი თეატრის პატივსაცემად აქაც აწყობდნენ **folle jouznee**[1]: ჩვენი მასპინძლები ქირაობდნენ გემს, გემის ქვედა კაიუტებში მალავდნენ სამხედრო მუსიკის ორკესტრს, რუმინულ ორკესტრს, გუნდს, ცალკეულ მომღერლებს. შუა მხიარულობაში ისინი გამოჩნდებოდნენ გემბანზე და საერთო საზეიმო განწყობილება კიდევ უფ-

[1] სიტყვასიტყვით — შეშლილი დღე (ფრანგ.).

რო იზრდებოდა. იწყებოდა ცეკვები ღია ცის, მხურვალე მზის ქვეშ, დნეპრის ბობოქარი ტალღათა შორის. მოულოდნელად, ამოჩემებულ ადგილზე, ლამაზ მდელოსთან აჩერებდნენ გემს და იწყებოდა თამაშობანი, სირბილი, უზარმაზარი grand rond[1] ან სეირნობა მუსიკის თანხლებით.

პროვინციაში სეზონის დასასრული, ჩვეულებრივ, აღინიშნებოდა დღესასწაულით, რომელზედაც ჩვენ იმაზე მეტად გვაქებდნენ და გვადიდებდნენ, ვიდრე ვიმსახურებდით. სადღესასწაულო ვახშამი თითქმის მთელი ღამე გრძელდებოდა. ერთხელ ასეთი დღესასწაული, სპექტაკლის შემდეგ, კიევის ქალაქის პარკში, დნეპრის შემაღლებულ ნაპირას მოეწყო. ნავახშმევს ქეიფის ყველა მონაწილე მდინარის პირას ვსეირნობდით, მერე სასახლის პარკს მივადექით. უცებ, აღმოვჩნდით ტურგენევისდროინდელ გარემოში. აქ იყო ძველებური ხეივნები, ბოსკეტები, პარკის ერთ-ერთ კუთხეში კი ტურგენევის პიესის „ერთი თვე სოფლად“ მეორე მოქმედების დეკორაცია შევიცანით. მოედნის გვერდით, თითქოს საგანგებოდ, მაყურებლისათვის მომზადებულ ადგილებს წავაწყდით. მასპინძლები დავსვით და დავიწყეთ იმპროვიზებული სპექტაკლი პირდაპირ ბუნების წიაღში. ჩემი გამოსვლის დროც მოვიდა. მე და ო. კნიპერი, პიესის რემარკის თანახმად, გრძელ ხეივანს გავყევით, თან ჩვენს რეპლიკებს წარმოვთქვამდით. შემდეგ სკამზე ჩამოვსხედით. სპექტაკლისეული მიზანსცენის შესაბამისად. დავიწყეთ ლაპარაკი და... შევჩერდით, რადგან თამაშის გაგრძელება ჩვენს ძალ-ღონეს აღემატებოდა. ცოცხალ ბუნებაში ჩემი თამაში საშინელ სიყალბედ მომეჩვენა. ჩვენ კი გვისაყვედურებდნენ, თქვენმა თეატრმა უბრალოება ნატურალიზმამდე დაიყვანაო! რა პირობითი აღმოჩნდა ყოველივე, რასაც სცენაზე ვაკეთებდით.

ოდესაში ერთი ასეთი გაცილება კინალამ კატასტროფით დამთავრდა. ეს მოხდა რევოლუციური მღელვარების პერიოდში. დაძაბული ატმოსფერო სუფევდა, პოლიცია ფხიზლობდა. თეატრიდან გამოსვლის შემდეგ ჩვენ, ე. ი. თეატრის მსახიობებს, ხალხი შემოგვხვია და ქუჩებში, ზღვისკენ, ბულვარისაკენ გაგვიტაცა. ბულვარის ბოლოს მათ უკვე პოლიციელთა რაზმი ელოდა. რაც უფრო ვუახლოვდებოდით პოლიციას, მით უფრო მატულობდა დაძაბული განწყობილება.

ველოდით, რომ პოლიცია თავს დაესხმოდა ხალხს და მათრახებით გარეკავდა, მაგრამ ამჯერად საქმე შეტაკებამდე არ მისულა.

---

[1] დიდი წრე (ფრანგ.) აქ — ფიგურა საერთო ცეკვაში.

ხალხი თავისით დაიშალა. შინ დაბრუნებულს კიდევ მესმოდა ყვირილი ქუჩაში. ჩანს, იქ რაღაც მოხდა, მაგრამ სიბნელეში არაფრის გარჩევა ალარ შეიძლებოდა.

ს. მოროზოვი და თეატრის მშენებლობა

მხატვრული წარმატების მიუხედავად, თეატრის მატერიალური მდგომარეობა არ იყო დამაკმაყოფილებელი. დეფიციტი ყოველთვე იზრდებოდა. სათადარიგო კაპიტალი დაიხარჯა. სხვა რა გზა იყო, კვლავ უნდა მოგვეწვია მეპაიეები და დამატებითი თანხის შემოტანა გვეთხოვა. სამწუხაროდ, უმეტესობას სახსრები ალარ ჰქონდა და ისინიც, დიდი სურვილის მიუხედავად, იძულებულნი იყვნენ თეატრისათვის დახმარებაზე უარი ეთქვათ. თითქმის კატასტროფული მომენტი დადგა. მაგრამ ამჯერადაც ყისმათმა გაგვიჭრა, ბედმა წინასწარ მოგვიმზადა მხსნელი;

ჯერ კიდევ თეატრის არსებობის პირველ წელს, „მეფე თევდორეს“ ერთ-ერთ სპექტაკლზე შემთხვევით შემოვიდა სავა ტიმოთეს ძე მოროზოვი. ამ შესანიშნავმა ადამიანმა ჩვენი თეატრის ისტორიაში შეასრულა მნიშვნელოვანი და შესანიშნავი როლი მეცენატისა, რომელსაც უნარი შესწევს არა მარტო მატერიალური მხარდაჭერა გაიღოს ხელოვნებისათვის, არამედ თავდადებულად, ერთგულად, ყოველგვარი პატივმოყვარეობის, ყალბი ამბიციისა და პირადი ანგარების გარეშე ემსახუროს მას. იგი დაესწრო ჩვენს სპექტაკლს, გაეცანი თეატრს დახმარებოდა და აი, ახლა შესაფერი მომენტიც დადგა.

მოროზოვი მოულოდნელად გამოცხადდა ზემოხსენებულ თათბირზე და მეპაიეებს მთელი მათი წილის გაყიდვა შესთავაზა. შევთანხმდით და ამიერიდან, ფაქტიურად, საქმის პატრონები გავხდით: ს. მოროზოვი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და მე. მოროზოვი, რომელმაც თეატრი დააფინანსა და მთელი სამეურნეო ნაწილის ხელმძღვანელობა იკისრა, გულდასმით სწავლობდა საქმეს და მას მთელ თავისუფალ დროს ანდომებდა; მოწოდებით მსახიობს, თეატრის მხატვრულ საქმიანობაშიც სურდა მონაწილეობის მიღება. ამიტომ გვთხოვა, სცენის ელექტრული განათება მისთვის მიგვენდო. საქმეების გამო სავა ტიმოთეს ძე ზაფხულს უმეტესად მოსკოვში ატარებდა მაშინ, როდესაც მისი ოჯახი დასასვენებლად სოფელში იყო წასული, მანაც ისარგებლა მარტო ყოფნით და მთელი თავისუფალი დრო განათების საქმეს მოანდომა. თავისი სახლი და ბაღი ექსპერიმენტულ სახელოსნოდ გადააქცია. დარბაზში ათასგვარი ცდები

ტარდებოდა, სააბაზნო ოთახი წარმოადგენდა ქიმიურ ლაბორატორიას, სადაც ელექტრონათურებისა და მინების შესალებად სხვადასხვა ფერის ლაქს ამზადებდნენ, სცენის განათებაში მეტი მხატვრული ფერადოვნების მისაღწევად. დიდ ბაღში სინჯავდნენ ათასგვარ ეფექტს, რისთვისაც დიდი ადგილი იყო საჭირო, სამუშაო ხალათში გამოწყობილი მოროზოვი, ზეინკლებთან და ელექტროტექნიკოსებთან ერთად, სახელოებდაკაპიწებული, უბრალო ხელოსანივით მუშაობდა და სპეციალისტებს, ელექტრო საქმის ცოდნით აოცებდა. სეზონის დადგომისთანავე სავა ტიმოთეს ძე ელექტროგანათების განყოფილების მთავარი მმართველი გახდა და, „კარეტნი რიადში“ ჩვენ მიერ დაქირავებულ თეატრ „ერმიტაჟის“ მანქანების და ხელსაწყოების ცუდი მდგომარეობის მიუხედავად, ეს საქმე საკმაოდ მაღალ დონეზე დააყენა. რთული და მრავალმხრივი საქმიანობის მიუხედავად მოროზოვი თეატრში თითქმის ყოველ სპექტაკლზე მოდიოდა, ან თუ მოსვლას ვერ ახერხებდა, ტელეფონით მზრუნველობით კითხულობდა განათებისა და საერთოდ თეატრის რთული მექანიზმის ყველა დარგის ამბავს.

სავა ტიმოთეს ძე ჩვენს გულს ინადირებდა ხელოვნებისადმი უანგარო თავდადებითა და მისწრაფებით, შეძლებისდაგვარად შეეწყო ხელი საერთო საქმისათვის. მაგონდება ასეთი შემთხვევა: ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პიესაში „ოცნებები“ უკანასკნელი მოქმედების დეკორაცია ვერა და ვერ ავაწყვეთ, პრემიერა კი უკვე გამოცხადებული გვქონდა, აფიშებიც გაკრული იყო და რადგან დეკორაციის შესაცვლელად დრო აღარ გვრჩებოდა, იძულებული გავხდით გადაგვეკეთებინა იგი. დეკორაციის ნაკლოვანებათა დასაფარავად და ოთახის მოსაწყობად ყველა რეჟისორი, მათი ყველა თანაშემწე შეერთებული ძალით ეძებდა ნივთებს თეატრალურ რეკვიზიტებში. სავა ტიმოთეს ძე ჩვენთან ერთად მუშაობდა. ჩვენ სიამოვნებით შევყურებდით დარბაისელ, ხანშიშესულ მამაკაცს, რომელიც ფარდებისა და სურათების დასაკიდად გულმოდგინედ მიძვრებოდა კიბეზე, მიათრევდა ავეჯს, ნივთებს, აგებდა ნოხებს და გატაცებით, თავდავიწყებით მუშაობდა. ასეთ წუთებში მე იგი უფრო მეტად მიყვარდა.

ვლადიმერ ივანეს ძემ და მე გადავწყვიტეთ, სავა ტიმოთეს ძე თეატრის მხატვრულ-ლიტერატურულ საქმიანობაში ჩაგვება. ეს იმიტომ კი არ გავაკეთეთ, რომ იგი განაგებდა თეატრის ფინანსურ ნერვს. სრულიადაც არა. ჩვენ ეს გავაკეთეთ იმიტომ, რომ თვითონ მოროზოვი დიდ გემოვნებას, ცოდნას ამჟღავნებდა ლიტერატურისა და მსახიობთა მხატვრული შემოქმედების დარგში. ამიერიდან

რეპერტუარის შედგენაში, როლების განაწილებასა და აგრეთვე სპექტაკლის ამა თუ იმ ნაკლოვანებათა განხილვაში მოროზოვიც ღებდა მონაწილეობას. მან აქაც გამოავლინა დიდი სიფაქიზე და ხელოვნების სიყვარული.

მაგრამ საქმისადმი ყველაზე დიდი თავდადება და სიყვარული მოროზოვმა გამოამჟღავნა იმ მომენტში, როდესაც მთელი სიმწვავით დაისვა თეატრისათვის ახალი შენობის დაქირავების საკითხი. ამ რთული საქმის მოგვარება სავა ტიმოთეს ძემ თვითონ იკისრა და მოაგვარა კიდეც, რუსული ბუნებისათვის დამახასიათებელი დიდსულოვნებითა და ხელგაშლილობით. მან ჩვენთვის კამერჰერის შესახვევში საკუთარი სახსრებით ააშენა თეატრი. თეატრის მშენებლობის დროს სავა ტიმოთეს ძე ხელმძღვანელობდა დევიზით — ყველაფერი ხელოვნებისა და მსახიობისათვის, მაშინ მაყურებელიც კარგად იგრძნობსო თავს. ერთი სიტყვით, მან იმის საწინააღმდეგო გააკეთა, რასაც ყოველთვის აკეთებენ თეატრის მშენებლობის დროს; ჩვეულებრივ, თანხების სამ მეოთხედს ფოიეს, აგრეთვე მაყურებლებისათვის გათვალისწინებული ოთახების მოწყობას ანდომებენ და მხოლოდ ერთ მეოთხედს ახმარენ ხელოვნებას, მსახიობებს, სცენის მონტაჟს. მოროზოვი, პირიქით. სახსრებს არ იშურებდა სცენის, სცენის მექანიზმის, მსახიობთა საპირფარეშოების მოსაწყობად, ხოლო მაყურებლებისათვის განკუთვნილი შენობის ნაწილი ძალიან სადა გააკეთა, ცნობილი არქიტექტორის ვ. შეხტელის ესკიზების მიხედვით (იგი თეატრის მშენებლობაზე უსასყიდლოდ მუშაობდა). გაფორმებაში უარყოფილი იქნა ოქრო და მყვირალა ფერები, რომლებიც ამაოდ ლღიან მაყურებლის თვალს, ხოლო ხასხასა ფერთა ეფექტურობა დეკორაციებისა და სცენისათვის შემოინახეს.

თეატრი რამდენიმე თვეში აშენდა. მოროზოვი პირადად ადევნებდა თვალყურს მშენებლობას. მან უარი თქვა საზაფხულო არდადეგებზე და მთელი ზაფხულით დაბინავდა მშენებლობაზე. აქ იგი, კანტორის გვერდით, პატარა ოთახში ცხოვრობდა — ხმაურში, ჩაქუჩების კაკუნსა და მტვერში, მშენებლობის ათასგვარ საზრუნავთა შორის.

მოროზოვი განსაკუთრებული სიყვარულით მოეკიდა სცენის მშენებლობისა და მოწყობის საქმეს. საერთო ძალებით შედგენილი გეგმის მიხედვით მოეწყო მბრუნავი სცენა, რაც მაშინ საზღვარგარეთაც კი დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა. იგი ჩვეულებრივი ტიპის მბრუნავ სცენაზე გაცილებით სრულყოფილი იყო; ჩვეულებრივი ტიპის მბრუნავ სცენებზე მხოლოდ იატაკი ბრუნავს, ხოლო

მოროზოვმა და შეხტელმა ისე მოაწყვეს, რომ სცენის ქვეშ მთელი სართული ბრუნავდა თავისი ლუკებით, ხნარცვებითა და იატაკქვეშეთის მთელი მექანიკით. მოძრავ სცენაში უზარმაზარი ლუკი მოაწყვეს, რომელიც ელექტროძრავის დახმარებით ეშვებოდა ქვემოთ და მთის უფსკრულს ან მდინარეებს ქმნიდა. ხოლო თუ ლუკს ზემოთ ავწევდით, მაშინ იგი წარმოადგენდა მთის მოედანს, ტერასას და ა. შ. მოროზოვმა განათებაც იმ დროის უკანასკნელ მიღწევათა შესაბამისად მოაწყო: დაამონტაჟა ელექტრული როიალი, რომლის დახმარებითაც შეიძლებოდა მთელი სცენისა და თეატრის განათების მართვა. გარდა ამისა, საზღვარგარეთიდან გამოიწერა და რუსეთშიც დაუკვეთა უამრავი სხვა ელექტრო და სასცენო მოწყობილობა, რომელთა აღწერა ამ წიგნში შორს წაგვიყვანდა.

თეატრის აგებამ მნიშვნელოვნად განამტკიცა ჩვენი საქმე. რაკი მოროზოვის დახმარებით თეატრი წელში გასწორდა და დეფიციტის ნაცვლად მცირედ მოგებასაც იძლეოდა, გადავწყვიტეთ, საქმის განმტკიცების მიზნით, იგი მთელი ავლადიდებითა და მოქმედი რეპერტუარით გადაგვეცა განსაკუთრებით ნიჭიერ მსახიობთა ჯგუფისათვის, ამ საქმის ნამდვილი დამაარსებლებისათვის, ე. ი. მათთვის, ვინც ფაქტიურად მისი სული და გული იყო.

სავა ტიმოთეს ძემ უარი თქვა თეატრის მშენებლობისა და დადგმებისათვის გაწეული ხარჯების ანაზღაურებაზე და მთელი შემოსავალი გადასცა ალნიშნულ ჯგუფს, რომელიც ამიერიდან თეატრის მთელი წარმოების ბატონ-პატრონი და მფლობელი გახდა.

საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხაზი

„დოქტორი შტოკმანი“

კამერჰერის შესახვევში, თეატრის ახალ შენობაში გადასვლას (1902 წლის სექტემბერი) დაემთხვა თეატრის მიმართულებასა და რეპერტუარში ახალი ხაზის დასაწყისი. ამ ხაზს მე ვუწოდებ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურს.

ორი წლით ადრე იმ დრომდე, რომელზედაც მოგახსენებთ, თეატრის რეპერტუარსა და მსახიობთა შემოქმედებაში ალმოჩნდა ასეთი მიმართულების ჩანასახი. მაგრამ იგი შემთხვევით შეიქმნა. ეს მოხდა იბსენის პიესაში „დოქტორი შტოკმანი“, 1900—1901 წლების სეზონში.

დოქტორი შტოკმანი ჩემს რეპერტუარში ერთ-ერთი იშვიათი

ბედნიერი როლია: იგი მიზიდავს თავისი შინაგანი ძალითა და მომხიბვლელობით. პიესა პირველი წაკითხვისთანავე გავიგე, შევისისხლხორცე და პირველსავე რეპეტიციაზე დავიწყე როლის ცხოვრებით ცხოვრება. ჩანს, თვით ცხოვრებამ იზრუნა და შეასრულა მთელი წინასწარი შემოქმედებითი სამუშაო, მომამარაგა სათანადო სულიერი მასალითა და როლის ანალოგიური განცდების მოგონებებით. პიესაზე და როლზე ჩემი რეჟისორული და მსახიობური მუშაობის ამოსავალი წერტილი ინტუიციისა და გრძნობის ხაზით მიიმართებოდა, მაგრამ პიესამ, როლმა და დადგმამ სულ სხვა მიმართულება და უფრო ფართო — საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა და ჟღერადობა შეიძინა.

პიესაში და როლში მე მიზიდავდა შტოკმანის სიყვარული და დაუოკებელი მისწრაფება სიმართლისაკენ. ამ როლში არ გამნელებია იმის ჩვენება. როგორ გულუბრყვილოდ ენდობოდა, როგორ ვარდისფერი სათვალეებიდან შესცქეროდა შტოკმანი ადამიანებს, როგორ სჯეროდა და გულწრფელად უყვარდა ისინი. როდესაც თანდათან აშკარავდებოდა დოქტორ შტოკმანის ყალბ მეგობართა სულიერი გახრწნილება, მე ადვილად ვგრძნობდი განსასახიერებელი პირის გაოგნებას. ხოლო იმ მომენტში, როდესაც შტოკმანს საბოლოოდ ეხილებოდა თვალი, მე შიში მიპყრობდა არ ვიცი ჩემი თავისა თუ შტოკმანის გამო. ამ დროს ხდებოდა ჩემი მესა და როლის სრული შერწყმა. კარგად ვგრძნობდი, მოქმედებიდან მოქმედებამდე როგორ ეცლებოდა ხალხი დოქტორ შტოკმანს, ხოლო როდესაც სპექტაკლის ბოლოს იგი სრულიად მარტო რჩებოდა, პიესის უკანასკნელი ფრაზა: „ყველაზე ძლიერი ამ ქვეყნად ის არის, ვინც მარტო რჩება“, თავისთავად იბადებოდა ჩემს სულში.

ინტუიციით თავისთავად, ინსტინქტურად შევქმენი როლის შინაგანი სახე, მთელი მისი თავისებურებებით, დეტალებით, ჩემი შტოკმანი ბეცი იყო. ეს ხაზს უსვამდა შტოკმანის შინაგან სიბეცეს, რომელიც მას ხელს უშლის ადამიანების ნაკლოვანებათა დანახვაში; ჩემი ბავშვურად გულუბრყვილო, ახალგაზრდულად ხალისიანი შტოკმანი ამხანაგურად ექცეოდა ბავშვებს და ოჯახს, მხიარული იყო, უყვარდა ხუმრობა, თამაში, ადამიანებთან ყოფნა. შტოკმანის მომხიბვლელობა ადამიანებს აიძულებდა უფრო სუფთანი და უკეთესნი ყოფილიყვნენ და მასთან ურთიერთობაში სულის უკეთესი მხარეები გამოემჟღავნებინათ. ასეთი იყო როლის შინაგანი სახე.

ინტუიციით შევქმენი გარეგნული სახეც: იგი ბუნებრივად გამომდინარეობდა შინაგანი სახიდან. სტანისლავსკისა და შტოკმანის სული და სხეული ორგანულად შეერწყა ერთურთს. საკმარისი იყო

გამეხსენებინა შტოკმანის ფიქრები, საზრუნავი და უმალვე თავისთავად ვხდებოდი ბეცი, ტანს წინ ვხრიდი, ვიწყებდი ჩქარი ნაბიჯით სიარულს, ნდობით შევცქეროდი იმ ობიექტის სულს, რომელთანაც სცენაზე საუბარი ან ურთიერთობა უხდებოდა დოქტორ შტოკმანს. უნებლიეთ, ვიშვერდი წინ ხელის საჩვენებელ და შუათითს — თითქოს მინდოდა მოხაუბრის სულში ჩამეტანა შტოკმანის აზრები და გრძნობები. ყველა ეს მოთხოვნილება და ჩვევა თავისთავად, შეუგნებლად, ინსტინქტურად მიჩნდებოდა. საიდან? მოგვიანებით, სრულიად შემთხვევით, მივხვდი საიდან წარმოსდგა ყოველივე: შტოკმანის სახის შექმნიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ბერლინში შევხვდი ერთ მეცნიერს, რომელიც ადრე ვენის სანატორიუმში გავიცანი, და დავინახე რომ ისიც, ჩემი შ ტ ო კ მ ა ნ ი ვ ი თ, საუბრის დროს წინ იშვერდა საჩვენებელ და შუათითს! ადვილი შესაძლებელია, ჟესტი ამ ცოცხალი მაგალითიდან შეუგნებლად გადავიღე. შემდეგ ერთ რუს მუსიკოსში აღმოვაჩინე დამახასიათებელი ჩვევა — ადგილის ტკეპნა á la შტოკმანი. საკმარისი იყო თუნდაც სცენის გარეთ მიმელო შტოკმანის გარეგნული მანერები და სულში მაშინვე იღვიძებდა გრძნობები და შეგრძნება, რომლებმაც ოდესღაც ეს მანერები წარმოქმნეს. როლის სახე და ვნებები ჩემთვის ორგანული, საკუთარი გახდა, უფრო სწორად, პირიქით, ჩემი საკუთარი გრძნობები შტოკმანის გრძნობებად იქცა. ამასთან, მე განვიცდიდი მსახიობის უდიდეს სიხარულს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ სცენაზე საკუთარივით ილაპარაკო სხვისი აზრები, საკუთარი გრძნობებივით მიეცე სხვის გრძნობებს, საკუთარივით ჩაიდინო სხვისი საქციელი.

„ცდებით! მხეცები თქვენ ხართ! თქვენ, სწორედ თქვენ ხართ!“ — ვუყვიროდი ხალხს საჯარო ლექციებზე მეოთხე მოქმედებაში, ვუყვიროდი გულწრფელად, რადგან ვახერხებდი თვით შტოკმანის თვალსაზრისზე დადგომას, სიამოვნებით წარმოვთქვამდი ამ სიტყვებს, რადგან ვგრძნობდი, რომ მაყურებელმა შეიყვარა შტოკმანი, ალელვებს ჩემი ბედი და აბრაზებს ჩემი უტაქტობა, რომლითაც მე ტყუილუბრალოდ ვამხედრებდი ჩემ წინააღმდეგ გამხეცებულ მტრებს. როგორც ცნობილია, გადაჭარბებულმა დაურიდებლობამ და გულახდილობამ პიესის გმირი დაღუპვამდე მიიყვანა.

მე, როგორც მსახიობსა და რეჟისორს, კარგად მესმოდა სცენური ობა ასეთი პირდაპირობისა და გულწრფელობისა, რაც ღუპავს მოქმედ პირს, კარგად მესმოდა მისი სიმართლის მომხიბვლელობა.

დოქტორ შტოკმანის სახე პოპულარული გახდა მოსკოვში და განსაკუთრებით პეტერბურგში. ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა. იმ

მღელვარე პოლიტიკურ ვითარებაში, პირველ რევოლუციამდე, საზოგადოებაში ძლიერი საპროტესტო სულისკვეთება მეფობდა. ელოდნენ გმირს. რომელიც თამამად და პირდაპირ ეტყოდა მთავრობას მკაცრ სიმართლეს. საჭირო იყო რევოლუციური პიესა და ასეთად აქციეს „დოქტორი შტოკმანი“. პიესა შეიყვარა ხალხმა, მიუხედავად იმისა, რომ თვით გმირს სძულს, ეზიზღება ბრბო და ქება-დიდებას ასხამს იმ ცალკეულ ადამიანთა ინდივიდუალურობას, რომლებიც, მისი აზრით, ცხოვრების მმართველნი უნდა გახდნენ. მაგრამ შტოკმანი პროტესტს აცხადებდა, შტოკმანი თამამად ამბობდა სიმართლეს და ეს სრულიად საკმარისი აღმოჩნდა, რომ იგი პოლიტიკურ გმირად ექციათ.

ყაზანის მოედანზე მომხდარი ცნობილი შეტაკების დღეს ჩვენ პეტერბურგში გასტროლებზე ვიმყოფებოდით და „შტოკმანს“ ვთამაშობდით. დარბაზში რჩეული ინტელიგენცია იჯდა. მრავლად ესწრებოდნენ პროფესორები და მეცნიერები. მახსოვს ჭალარა თავების ზღვა პარტერში. იმ დღეს, ტრაგიკულ ამბავთან დაკავშირებით, თეატრის დარბაზი განსაკუთრებულად აღგზნებული ჩანდა და თავისუფლების ოდნავ გამოვლინებას, შტოკმანის ყოველ საპროტესტო სიტყვას ეხმაურებოდა. შუა მოქმედებაში, წარამარა და საკმაოდ მოულოდნელ ადგილებშიც კი გაისმოდა ტენდენციური ტაში. ეს იყო პოლიტიკური სპექტაკლი. დარბაზში დაძაბული ატმოსფერო სუფევდა. ყოველ წუთს ველოდით სპექტაკლის მოხსნას და დაპატიმრებებს. ცენზორები, რომლებიც „შტოკმანის“ ყოველ სპექტაკლს ესწრებოდნენ და თვალყურს ადევნებდნენ, რომ მე, მთავარი როლის შემსრულებელს, მხოლოდ ცენზურის მიერ ნებადართული ეგზემპლარის მიხედვით მელაპარაკა და რომლებიც, ჩვეულებრივ, ცენზურის მიერ ნებადაურთავ ყოველ სიტყვაზე მედავებოდნენ, ამ სპექტაკლზე გაორკეცებული ძალით მითვალთვალებდნენ. იძულებული ვიყავი განსაკუთრებული სიფრთხილე გამომეჩინა, რადგან ცენზორებმა როლის ტექსტი ათასჯერ და ათას ადგილას ხან შემიმცირეს, ხან ისევ აღადგინეს და ახლა ადვილად შეიძლებოდა რაიმე შემშლოდა ან ზედმეტი სიტყვა წამომცდენოდა. უკანასკნელ მოქმედებაში შტოკმანი ოთახს ალაგებს — მისი ბინა ეს-ეს არის დაარბია ბრბომ, — და საერთო არეულ-დარეულობაში აღმოაჩენს თავის შავ სერთუკს, რომელიც წინადღით საჯარო სხდომაზე ეცვა. დაგლეჯილი სერთუკის დანახვაზე შტოკმანი ცოლს ეუბნება:

„არასოდეს არ უნდა ჩაიცვა ახალი ტანსაცმელი, როცა სიმართლისა და ჭეშმარიტებისთვის საბრძოლველად მიდიხარ“.

მაყურებლებმა ეს ფრაზა უნებლიეთ დაუკავშირეს ყაზანის მოედანზე მომხდარ ამბებს, სადაც, ალბათ, არა ერთი ახალი ტანსაცმელი დაიხა თავისუფლებისა და ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლაში. ამ სიტყვების შემდეგ დარბაზში ისეთი მჭუხარე ტაში ატყდა, იძულებული გავხდით თამაში შეგვეწყვიტა. ზოგიერთი მაყურებელი ფეხზე წამოხტა და ჩემკენ ხელგაშვერილი მოვარდა რამპასთან. ამ დღეს მე საკუთარ მაგალითზე დავრწმუნდი, რა დიდი ზემოქმედება შეიძლებოდა მოეხდინა ბრბოზე ნამდვილ, ჭეშმარიტ თეატრს.

პიესა და სპექტაკლი, რომელიც საზოგადოებრივ აზრსა და გრძნობას ალაგზნებს, რომელსაც ბრბოში ასეთი ექსტაზის გამოწვევა ძალუძს, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მნიშვნელობას იძენს და ჩვენი რეპერტუარის ამ ხაზს უნდა განეკუთვნოს.

შესაძლოა, პიესის შერჩევა და შესრულების ხასიათი ინტუიციით გვიკარნახა მაშინდელმა საზოგადოებრივმა განწყობილებამ, ქვეყნის საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ, რომელიც გაფაციცებით ეძიებდა მთავრობისა და ცენზურის მიერ აკრძალული სიმართლის მჭადაგებელ გმირს. მაგრამ ჩვენ, პიესისა და როლის შემსრულებლები, სცენაზე ყოფნისას პოლიტიკაზე არ ვფიქრობდით. პირიქით, სპექტაკლით გამოწვეული დემონსტრაციები მოულოდნელი აღმოჩნდა ჩვენთვის. შტოკმანი ჩვენთვის იყო არა პოლიტიკური და მიტინგის ორატორი, არამედ მხოლოდ იდეური, მართალი და პატიოსანი კაცი, თავისი ქვეყნისა და ხალხის მეგობარი, ისეთი, როგორიც უნდა იყოს ჭეშმარიტი და სინდისიერი მოქალაქე.

ამრიგად, მაყურებლისათვის სპექტაკლი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აღმოჩნდა, ჩემთვის კი შტოკმანი ეკუთვნოდა ინტუიციისა და გრძნობის პიესებისა და დადგმათა სერიას. მათი წყალობით შევიცანი როლის სული და ვნებები, აგრეთვე პიესის ყოფითი ცხოვრება ყველა დამახასიათებელი თავისებურებებით, ხოლო პიესის „ტენდენცია“ ჩემთვის თავისთავად გაიხსნა. ყოველივე ამის შედეგად საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ხაზზე აღმოვჩნდი. ინტუიციიდან ყოფისა და სიმბოლოს გზით — პოლიტიკისაკენ.

იქნებ ჩვენს ხელოვნებაში ერთადერთი სწორი ხაზი ინტუიციის და გრძნობის ხაზია? იქნებ ჩვენთვის შეუცნობლად, სწორედ მათგან წარმოიქმნება შინაგანი და გარეგნული სახეები, მათი ფორმები, იდეები, გრძნობები, პოლიტიკური ტენდენციები და თვით როლის ტექნიკა? იქნებ ინტუიციისა და გრძნობის ხაზი მოიცავს და შეიცავს ყველა სხვა ხაზს, პიესისა და როლის თვით სულიერსა და

გარეგნულ არსს? ვანა სწორედ ასე არ დამემართა ადრე, ბიძიას როლზე მუშაობისას პიესაში „სოფელი სტეფანჩიკოვო“? მაშინაც, რაც უფრო მეტად მჯერდება ბიძიას გულუბრყვილობისა და სიკეთისა, მით უფრო უტაქტო ჩანდა მისი საქციელი და უფრო ღელავდა მაყურებელი. და რაც უფრო მეტი იყო გაუგებრობა, მით უფრო მეტად უყვარდა გმირი მაყურებელს მისი ბავშვური გულუბრყვილობისა და სულიერი სიწმინდისათვის. მაშინაც გრძნობისა და ინტუიციის ხაზი მოიცავდა და შთანთქავდა როლის ყველა სხვა ხაზს, ხოლო ავტორის შემოქმედებითი ამოცანა, პიესის „იდეა“ თავისთავად ნათელი ხდებოდა მაყურებლისათვის არა მსახიობთა წყალობით, არამედ ყოველივე იმის შედეგად, რასაც იგი თეატრში ისმენდა და ხედავდა. მაშინ, ისევე როგორც ახლა, შტოკმანის როლში თავს ჩინებულად ვგრძნობდი.

იქნებ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პიესების ზემოქმედების საიდუმლოება ის არის, რომ მსახიობმა მათი შესრულების დროს ნაკლებად უნდა იფიქროს პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ ამოცანებზე და უბრალოდ, ასეთ პიესებში იდეალურად გულწრფელი და პატიოსანი იყოს?

მ. გორკი

„მდაბიონი“

საზოგადოებრივმა მღელვარებამ და რევოლუციის აღმავლობამ თეატრის სცენაზე მოიტანა პიესები, რომლებიც ასახავდნენ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ განწყობილებას, უკმაყოფილებას, პროტესტს, ოცნებას სიმართლის გაბედულად მთქმელ გმირზე.

ცენზურამ და პოლიციის უფროსობამ ყურები ცქვიტეს, წითელი ფანქრით ძიძგნიდნენ საცენზურო ეგზემპლარებს, შლიდნენ ყველაფერს, რასაც ოდნავ მაინც შეიძლებოდა დაეროვია საზოგადოებრივი სიმშვიდე. ეშინოდათ, თეატრი პროპაგანდის არენად არ ქცეულიყო. მართლაც, ამ მხრივ შეინიშნებოდა გარკვეული ცდა.

ტენდენცია და ხელოვნება შეუთავსებელია — ერთი გამორიცხავს მეორეს. საკმარისია ხელოვნებას ტენდენციური, უტილიტარული ან სხვა არამხატვრული მიზნებით მიუდგეთ, რომ იგი დაჭკნება, როგორც ყვავილი ზიბელის ხელში. ხელოვნებაში სხვისი ტენდენცია საკუთარ იდეად უნდა იქცეს, იქცეს გრძნობად, გულწრფელ მისწრაფებად, მსახიობის მეორე ბუნებად — მაშინ იგი შევა მსა-

ხიობის, როლის, მთელი პიესის ადამიანური სულის ცხოვრებაში და ტენდენცია კი ალარ იქნება, არამედ საკუთარი credo. მაყურებელმა კი თვითონ უნდა გააკეთოს დასკვნები და თვითონვე შექმნას ტენდენცია ყოველივე იმისაგან, რაც თეატრში ნახა. ხოლო ბუნებრივი დასკვნა თავისთავად ჩამოყალიბდება მაყურებლის სულსა და გონებაში, მსახიობის მიერ შექმნილი შემოქმედებითი მასალის საფუძველზე. აი, ამ აუცილებელი პირობითაა შესაძლებელი სცენაზე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხასიათის პიესების დადგმა. გვქონდა კი ჩვენ ეს შემოქმედებითი პირობები?

ჩვენს თეატრში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხაზის მთავარი წამომწყები და შემქმნელი ა. მ. გორკი იყო. ვიცოდით, რომ იგი ორ პიესას წერდა: ერთის სათაური (მისი შინაარსი ყირიმში ყოფნისას მიამბო) ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დადგენილი, მეორე „მდაბიონი“ გახლდათ. ჩვენ პირველი პიესა გვაინტერესებდა, რადგან მასში გორკი ასახავდა თავისი საყვარელი ყოფილი ადამიანების ცხოვრებას, რამაც მას სახელი და დიდება მოუტანა. ბოსიაკების ცხოვრება მანამდე არასოდეს ყოფილა წარმოდგენილი რუსულ სცენაზე, ხოლო იმ პერიოდში, რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ, ბოსიაკები, ისევე როგორც ყოველივე, წამოსული დაბალი ფენებიდან, საზოგადოების ყურადღებას იპყრობდა. ჩვენც ვეძებდით მათში ტალანტებს. ერთხანს თეატრის სკოლაში ახალგაზრდობას მხოლოდ და მხოლოდ ხალხის წარმომადგენელთაგან ვარჩევდით და ვიღებდით. და ახლა ხალხის წიაღიდან მოსული გორკი ნამდვილად ჭირდებოდა თეატრს.

ალექსი მაქსიმეს ძეს არ ვასვენებდით, ვთხოვდით მალე დაემთავრებინა პიესა, რათა ამ პიესით გაგვეხსნა ახალი სეზონი ახალ თეატრში, რომელსაც ჩვენთვის მოროზოვი აშენებდა. მაგრამ გორკი უჩიოდა თავისი პიესის გმირებს:

„გესმით, რა ამბავია ჩემს თავს, — ამბობდა ის, — შემომეჯარნენ ეს ჩემი ადამიანები, ერთმანეთს ხელსა ჰკრავენ, მოძვრებიან, მე კი ვერ მომიხერხებია, რომ ყველანი თავთავის ადგილას დავსხა, შევარიგო ერთმანეთთან. ღმერთმანი! სულ ლაპარაკობენ, კარგადაც ლაპარაკობენ, აბა, როგორ შევაწყვეტინო, მენანება, ღმერთმანი! მერწმუნეთ!“

„მდაბიონი“ უფრო ადრე მომწიფდა, ამიტომაც პირველ პიესაზე ადრე გამოქვეყნდა. რა თქმა უნდა, გაგვიხარდა და ახალ თეატრში სეზონის გახსნისათვის მისი დადგმა გადავწყვიტეთ. მაგრამ ერთი რამ გვაბრკოლებდა — მთავარი როლის, პროვინციული ქალაქის საეკლესიო გუნდის ცნობილი მგალობლის, ტეტერევის შემ-

სრულებელი არ გვყავდა. როლი განსაკუთრებულია: იგი მჭექარე ხმის, კოლორიტული ინდივიდუალობის მქონე მსახიობს საჭიროებს. სკოლის მოწაფეთა შორის იყო ერთი შესაფერისი კაცი, თანაც ნამდვილი მგალობელი, ბანი, ოქტავა. იგი ადრე ჯერ საეკლესიო გუნდში მღეროდა, შემდეგ ერთი გარეუბნის რესტორნის გუნდში. ტეტერევის როლზე დანიშნული მოწაფე, გვარად ბარანოვი, ამკარად ნიჭიერი, კარგი, კეთილი კაცი გახლდათ, მაგრამ სრულიად უკულტურო და ლოთი. მასთან პიესის ლიტერატურულ ნიუანსებზე საუბარი ძნელი იყო. მაგრამ ამ როლში, როგორც შემდეგ გამოირკვა, სწორედ მისმა პირველყოფილმა უმეცრებამ უშველა. ბარანოვმა ბრმად დაიჯერა ყველაფერი, რასაც პიესაში ტეტერევი აკეთებს და ამბობს. იგი მისთვის გახდა დადებითი პიროვნება, გმირი, იდეალი, რის შედეგადაც ავტორის ტენდენცია და აზრი თავისთავად იქცა შემსრულებლის აზრებად და გრძნობებად. ვერავითარი ტექნიკითა და ხელოვნებით ვერ მიაღწევთ ისეთ გულწრფელობასა და სერიოზულ დამოკიდებულებას პიესის სიტუაციებსა და განსაცხიერებელი პირების აზრებისადმი, როგორიც ბარანოვს ჰქონდა. მისი ტეტერევი თეატრალური კი არა, ნამდვილი მგალობელი გამოვიდა. ეს უმალვე იგრძნო მაყურებელმა და სათანადოდ შეაფასა კიდეც, ხოლო დანარჩენი რეჟისორზე იყო დამოკიდებული. რეჟისორს მრავალი საშუალება გააჩნია იმისათვის, რათა პიესის საერთო ჩანაფიქრის შესაბამისად, გაცოცხლებული გმირი თავის ადგილას დასვას და მას ნამდვილი მნიშვნელობა მიანიჭოს.

1901—1902 წლის სეზონი, პიესაზე მუშაობის სეზონი, დასასრულს უახლოვდებოდა, ხოლო სპექტაკლი არ იყო მზად გენერალური რეპეტიციისათვის კი, რომელიც ჩვენს სასცენო ნამუშევარს განამტკიცებს ხოლმე. თუ ნამუშევრის ფიქსირება დროზე არ მოვახდინეთ, ყველაფერი დაგვავიწყდება და მერე ისევ თავიდან უნდა დავიწყოთ. ამიტომ, სიძნელეთა მიუხედავად, გადაწყდა რადაც უნდა დაგვჯდომოდა, საჯარო გენერალური რეპეტიცია ჩაგვეტარებინა პეტერბურგში, სადაც ჩვენ, ჩვეულებისამებრ, გაზაფხულზე ვთამაშობდით. პოლიტიკური თვალსაზრისით, დაძაბული, არეული დრო იყო. პოლიცია და ცენზურა ყოველ ჩვენს ნაბიჯს უთვალთვალებდა, რადგან სამხატვრო თეატრი, ახალი რეპერტუარის წყალობით, მოწინავე თეატრად ითვლებოდა, ხოლო თვით გორკი პოლიციის მეთვალყურეობის ქვეშ იმყოფებოდა. თავდაპირველად პიესის გაშვებაც არ უნდოდათ. ჩვენ კი ყოველ ღონეს ვხმარობდით ნებართვის მისაღებად. ყველაზე მეტად პიესას მხარს უჭერდა ვიტე. შესწორების შემდეგ „მდაბიონი“ ნებადართულ იქნა. ზოგი

შესწორება მეტად კურიოზული გახლდათ. მაგალითად, ფრაზა „ვაჭარ რომანოვის ცოლი“ შეცვალეს სიტყვებით „ვაჭარ ივანოვის ცოლი“, რადგან რომანოვის გვარი მეფის ოჯახზე მიანიშნებსო. თავდაპირველად მხოლოდ სააბონენტო სპექტაკლების ნებართვის საკითხი მოხერხდა, რადგან ხელისუფალთა წარმომადგენლებთან მოლაპარაკების დროს ვლადიმერ ივანეს ძე იძულებული იყო განსაკუთრებით გაესვა ხაზი იმ გარემოებისათვის, რომ ჩვენ მიერ გამოცხადებული ერთ-ერთი სპექტაკლის მოხსნით მთავრობა აბონენტთა წინაშე მოვალეობების შესრულებაში გვიშლისო ხელს. ამასთან დაკავშირებით მოხდა ერთი, იმ დროისათვის უაღრესად დამახასიათებელი კურიოზი, რომელიც გამოგონილადაც შეიძლება მიიჩნიოს ადამიანმა.

ქალაქის მმართველი შიშობდა, ვაითუ, აბონემენტების მფლობელ, ასე თუ ისე სოლიდურ, მაყურებელთან ერთად, სპექტაკლზე უბილეთო ახალგაზრდობაც შეიპაროსო (რომელსაც, აქვე მოგახსენებთ, ჩვენ სიამოვნებით ვუღებდით კარს) და თეატრის კაპელდინერების ნაცვლად პოლიციელთა დაყენება ბრძანა. როცა ეს ამბავი შეიტყო ვლადიმერ ივანეს ძემ, მისთვის ჩვეული სიმტკიცით. განკარგულება გასცა დერეფნებიდან გაეყვანათ პოლიციელები, რომლებიც აფრთხობდნენ მაყურებლებს, და კვლავ კაპელდინერები დაეყენებინათ. ამას მოჰყვა ვლადიმერ ივანეს ძის უსიამოვნო ლაპარაკი ჯერ ბოქაულის თანაშემწესთან, შემდეგ ბოქაულთან, ხოლო შემდეგში ქალაქის მმართველმა დაუყოვნებლივ დაიბარა ახსნა-განმარტებისათვის. ვლადიმერ ივანეს ძემ სპექტაკლის დატოვებაზე უარი განაცხადა და ქალაქის მმართველთან მხოლოდ მეორე დილით მივიდა. ამ საუბრიდან ქალაქის მმართველი მხოლოდ ერთს მიხვდა, — რომ პოლიციელები აფრთხობენ მაყურებლებს, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს საქმის მოგვარება აღუთქვა და ბრძანება გასცა **პოლიციელებს სამოქალაქო** ტანსაცმელი გადაეცვათ და ისე დამდგარიყვნენ კაპელდინერების ნაცვლად. გენერალურ რეპეტიციაზე პანაევის თეატრში, სადაც ჩვენ მაშინ გასტროლებს ვატარებდით, თავი მოიყარა პეტერბურგის „მთელმა მთავრობამ“ დიდი თავადებითა და მინისტრებით დაწყებული, ათასგვარი ჩინებით გათავებული, მთელმა საცენზურო კომიტეტმა, პოლიციის უფროსობამ და სხვა დიდკაცობამ ცოლებით, ოჯახებითურთ. თეატრში და თეატრის გარშემო გაძლიერებული პოლიცია იდგა. თეატრის წინ, მოედანზე, ცხენოსანი ჟანდარმები მიმოდიოდნენ. გეგონებოდათ გენერალური რეპეტიციისათვის კი არა, გენერალური შეტევისათვის ემზადებიანო.

პრემიერაზე დადგმას საშუალო წარმატება ხვდა. ყველაზე დი-

დი წარმატება ჰქონდა ტეტერევს-ბარანოვს. „აი, ხალხის წიალიდან გამოსული ხალასი ნიჭი, ნამდვილი მიწის შვილი, რომელსაც ვეძებდით, — გადაწყვიტა ყველამ, — აი, მეორე შალიაპინი!“

დიდი ქალბატონები ბარანოვის გაცნობასა და ნახვას ეშურებოდნენ. მას გრიმი მოაშორეს, მაყურებელთა დარბაზში მიიყვანეს. თავადის ქალები, თავადის ასულები შემოეხვივნენ. ხალხის წიალიდან გამოსული „გენიოსი“ ეკეკლუცებოდა მათ. რა ქალამი ალწერს ამ სურათს!

მეორე დღეს გამოქვეყნებულ რეცენზიებში ყველაზე მეტად ქება-დიდებას ბარანოვს ასხამდნენ.

საბრალო! სწორედ ამ ქება-დიდებამ დაღუპა. რეცენზიების წაკითხვის შემდეგ, უპირველეს ყოვლისა, გავარდა და ცილინდრი, ხელთათმანები, მოდური, განიერი პალტო შეიძინა. შემდეგ რუსული კულტურის გინებას მოჰყვა:

„რა, სულ რაღაც ათი-თხუთმეტი ცაზეთი გვაქვს! პარიზსა და ლონდონში კი, — ამბობდა იგი, — ხუთასი თუ ხუთი ათასი გაზეთია!“

სხვა სიტყვებით, ბარანოვს გული სწყდებოდა, რომ მისი საქებარი რეცენზიები მხოლოდ და მხოლოდ თხუთმეტ გაზეთში გამოქვეყნდა. ეს ამბავი პარიზში რომ მომხდარიყო, ხუთი ათასი გაზეთი დაბეჭდავდა რეცენზიას. მისი აზრით, სწორედ ეს იყო კულტურა.

ბარანოვმა უმალვე შეიცვალა ტონი. მალე სმას მიჰყო ხელი... უმკურნალეს, მოარჩინეს, აპატიეს... იმიტომ რომ ტალანტი იყო. ისევ სამაგალითოდ ეჭირა თავი. მაგრამ რაც უფრო მეტს თამაშობდა როლს და რაც უფრო იზრდებოდა მისი წარმატება, მით უფრო მეტად მიდიოდა ხელიდან. მერე გათავხედდა, სპექტაკლებსაც კი აცდენდა, ვითომდა, ავადმყოფობის გამო. ერთხელ, ყოველგვარი წინასწარი გაფრთხილების გარეშე, არ გამოცხადდა. იძულებულნი გავხდით, სამუდამოდ დავშორებოდით. მერე მოსკოვში მათხოვარივით ჩამოკონკილი დადიოდა, მჭექარე ხმით კითხულობდა ჭუჩებში პათეტიკურ ლექსებსა და მონოლოგებს, ყვიროდა და ღრიალებდა. პოლიციელები პოლიციაში მიათრევდნენ. საბრალო, ზოგჯერ ძველ დროს გაიხსენებდა და ჩვენთან, თეატრში შემოიხედავდა. ალერსით ხვდებოდნენ, აჭმევდნენ, ასმევდნენ, მაგრამ დასში დაბრუნება არც უთხოვია... ამბობდა:

„ვიცი, ღირსი არა ვარ“.

მერე ვიღაცას შარაგზაზე ენახა საცვლების ამარა. ბოლოს სრულიად დაგვეკარგა თვალთაგან... ნეტავ სად არის ახლა ეს ნიჭიერი,

მომხიბვლელი, ბავშვური გულისა და გონების მაწანწალა? ალბათ დაიღუპა... დიდებისაგან. წარმატება ვერ გადაიტანა. ღმერთმა აცხონოს!

სპექტაკლს არ'აებითად დიდი წარმატება არა ჰქონია არც პეტერბურგში, არც მოსკოვში და, ჩვენი ცდის მიუხედავად, მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა გაუგებარი დარჩა მაყურებლისათვის, თუ არ ჩავთვლით ბარანოვს, რომელიც ყველაზე ნაკლებად ფიქრობდა პოლიტიკაზე.

„ფსკერზე“

ყირიმში ჩვენი პირველი ჩასვლის დროს, ერთხელ გორკი და ვე ტერასაზე სიბნელეში ვისხედით და ტალღების ხმაურს ვუსმენდით. გორკი მიამბობდა პიესის შინაარს, რომელზედაც მაშინ მხოლოდ ოცნებობდა. პირველ რედაქციაში მთავარი გმირი იყო არისტოკრატული ოჯახის ყოფილი ლაქია. იგი ამქვეყნად ყველაფერზე მეტად უფრთხილდებოდა ფრაკის პერანგის საყელოს — ერთადერთ ნივთს, რომელიც ძველ ცხოვრებასთან აკავშირებდა. ღამის სათავეში სივიწროვე სუფევდა, მისი ბინადარნი იგინებოდნენ, ატმოსფერო მოწამლული იყო მტრობითა და სიძულვილით. მეორე მოქმედება პოლიციის მოულოდნელი ჩამოვლით მთავრდებოდა. ამ ამბის გაგებაზე მთელი ეს ჭიანჭველების ბუდე აქოთქოთდებოდა, ნაქურდალის გადამალვას ლამობდა. მესამე მოქმედებაში კი გაზაფხული დგებოდა, მზე, ბუნება იღვიძებდა, ღამის სათავეს ბინადარნი მოშხამული ატმოსფეროდან ჰაერზე, მიწის სამუშაოზე გამოდაოდნენ; ღია ცის ქვეშ, სუფთა ჰაერზე, მზეზე, სიმღერებს მღეროდნენ და ერთმანეთის სიძულვილი ავიწყდებოდათ.

ახლა ჩვენ უნდა დაგვედგა და გვეთამაშა ამ პიესის ახლებური მნიშვნელოვნად დახვეწილი და გაღრმავებული ვარიანტი სათაურით „ცხოვრების ფსკერზე“. შემდეგ ვლადიმერ ივანეს ძის რჩევით გორკიმ კიდევ უფრო შეამოკლა სათაური და უბრალოდ „ფსკერზე“ უწოდა. ჩვენ წინაშე კვლავ რთული ამოცანა იდგა. თამაშის ახალი ტონი და მანერა, ახალი ყოფა-ცხოვრება, ახალი თავისებური რომანტიზმი, პათოსი, რომელიც, ერთი მხრივ თეატრალურობას უახლოვდება, მეორე მხრივ კი — ჭადაგებას.

„არ მიყვარს როდესაც გორკი ძლვდელივით გამოდის თავის მრევლის წინაშე და ჭადაგებს, — ამბობდა როგორღაც ანტონ პავ-

ლეს ძე გორკის შესახებ, — ალექსი მაქსიმეს ძემ უნდა დაანგრიოს ის, რაც დასანგრევია, ეს არის მისი ძალა და მოწოდება".

ისე უნდა წარმოთქვა გორკის ტექსტი, რომ ფრაზა ცოცხალი და ქმედითი იყოს. მისი დამრიგებლური და ქადაგებისმაგვარი მონოლოგები, როგორიცაა, მაგალითად, „ადამიანებზე", უბრალოდ, ბუნებრივი შინაგანი ალტკინებით, ყალბი თეატრალობის, მალალფარდოვანების გარეშე უნდა წარმოითქვას. წინააღმდეგ შემთხვევაში სერიოზულ პიესას უბრალო მელოდრამად გადააქცევ. ჩვენ უნდა შეგვეთვისებინა ბოსიაკის თავისებური სტილი, არ უნდა აგვერია იგი ჩვეულებრივ, ყოფით, თეატრალურ ტონში, ანდა ვულგარულ, მსახიობურ დეკლამაციაში. ბოსიაკს უნდა ჰქონდეს გაქანება, თავისუფლება, თავისი გამორჩეული კეთილშობილება. საიდან ავიღოთ ეს ყოველივე?

თვით გორკის სულის უფაქიზეს ხვეულებში უნდა ჩავიხედოთ, როგორც ეს თავის დროზე ჩეხოვის მიმართ გავაკეთეთ. მხოლოდ ამ გზით მივაგნებთ ავტორის სულის ფარულ გასაღებს და მაშინ ბოსიაკის აფორიზმთა ეფექტური სიტყვები, ქადაგების მალალფარდოვანი ფრაზები აღივსება თვით პოეტის სულით და მსახიობებსაც ალანთებს.

როგორც ყოველთვის, ახალ ნაწარმოებს მე და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო სხვადასხვა, ჩვენ-ჩვენი გზით მივუდექით. ვლადიმერ ივანეს ძემ ოსტატურად გახსნა პიესის შინაარსი. მან, როგორც მწერალმა, კარგად იცის შემოქმედებისაკენ მიმავალი ლიტერატურული გზები. მე კი, ჩვეულებისამებრ, დასაწყისში უმწეოდ ვაწყდებოდი აქეთ-იქით, ყოფიდან განცდაზე გადავდიოდი, განცდიდან — მხატვრულ სახეზე, სახიდან — დადგმაზე, გორკის არ ვასვენებდი, მასთან ვეძებდი შემოქმედებითს მასალას. ისიც მიამბობდა პიესის შექმნის, თავისი მოხეტიალე ცხოვრების, სხვადასხვა ადამიანებთან შეხვედრის ამბავს, მიამბობდა მოჭმედ პირთა პროტოტიპზე, კერძოდ კი ჩემს როლზე — სატინის როლზე. გამოირკვა, რომ ბოსიაკი, სატინის პროტოტიპი, დისადმი თავდადებულმა სიყვარულმა იმსხვერპლა. მისი და ფოსტის მოხელეს ჰყავდა ცოლად. მოხელემ სახელმწიფო ფულები გაფლანგა და ციმბირში გადასახლება ელოდა. სატინმა ფულები იშოვა, სიძე გადაარჩინა, სიძემ კი უტიფრად გასწირა იგი, ცილი დასწამა, ქურდი უწოდა. სატინმა სრულიად შემთხვევით მოისმინა ეს ცილისმწამებლური სიტყვები, აღშფოთებისაგან წონასწორობა დაკარგა, ორპირ, გამყიდველ სიძეს თავში ბოთლი ჩასცხო. სიძემ სული განუტევა, სატინი გადაასახლეს. ამასობაში მისი და გარდაიცვალა. ქატორღიდან დაბრუნებუ-

ლი სატინი გულმკერდგაღეღილი, ხელგაშვერილი დადიოდა ნიჟნი-ნოვგოროდში, ფრანგულ ენაზე თხოულობდა ფულს და მისი კოლორიტული, რომანტიკული შესახედაობით გულაჩუყებული ქალბატონებიც იღებდნენ მოწყალებას.

გორკის ნაამბობმა გაგვიტაცა და ყოფილი ადამიანების ნამდვილი ცხოვრების ნახვა მოგვინდა. ამ მიზნით მოეწყო ექსპედიცია პიესაში დაკავებული მსახიობების, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, მხატვარ სიმოვისა, ჩემი და სხვათა მონაწილეობით. ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა მწერალი გილიაროვსკი, რომელიც ბოსიაკების ცხოვრებას სწავლობდა. „ხიტროვ რინოკს“ ჩამოვუარეთ.

ბოსიაკის რელიგია თავისუფლებაა; მისი სტიქია — ხიფათი, ძარცვა, ფათერაკები, მკვლელობა, ქურდობა. ყველაფერი ეს მათ ირგვლივ ქმნის რომანტიზმისა და თავისებური, ველური სილამაზის სწორედ იმ ატმოსფეროს, რომელსაც ჩვენ იმხანად ვეძებდით.

აღნიშნულ ღამეს, დიდი ქურდობის შემდეგ, „ხიტროვ რინოკში“ ადგილობრივმა ფარულმა ხელისუფლებამ, ასე ვთქვათ, სამხედრო მდგომარეობა გამოაცხადა. ამიტომ ზოგიერთ ღამის სათევში უცხო პირთათვის საშვის შოვნა ძნელი შეიქნა. მრავალ ადგილას ჯგუფ-ჯგუფად იდგნენ შეიარაღებული ადამიანები, ჩვენ მათ გვერდით უნდა ჩაგვევლო. ხშირად გვაჩერებდნენ, საშვს გვთხოვდნენ... ერთ ადგილას მალულად, ფეხაკრეფითაც კი ვიარეთ, რომ ღმერთი არ გაგვწყრომოდა და „მას“ არ გაეგონა რაკი საბრძოლო ხაზს გავცდით, გულზე მოგვეშვა. იმას იქით უკვე თავისუფლად ვათვალიერებდით დორტუარებს, ტახტებზე მიგდებულ დაღლილ ადამიანებს — ქალებს, მამაკაცებს, მიცვალებულებს რომ ჰგავდნენ. დიდი ღამის სათევის ცენტრში მდებარეობდა იქაური უნივერსიტეტი — ბოსიაკების ინტელიგენციის ადგილსამყოფელი. ეს გახლდათ „ხიტროვ რინოკის“ გონება. აქ წერა-კითხვის მცოდნე ადამიანები, რომლებიც თეატრისა და მსახიობებისათვის როლების გადაწერით შოულობდნენ ფულს, ერთ პატარა ოთახში იყვნენ შეყუჟული. ჩვენ ისინი საკმაოდ სტუმართმოყვარე ადამიანები გვეჩვენენ. განსაკუთრებით მოგვხიბლა ერთმა. ღამაზი იყო, განათლებული, ზრდილი, თითქმის არისტოკრატი. ფაქიზი ხელები და დახვეწილი პროფილი ჰქონდა. ჩინებულად ლაპარაკობდა თითქმის ყველა ენაზე. ადრე გვარდიელი ყოფილა, მთელი ქონება გაუფლანგავს და ხიტროვ რინოკზე მოხვედრილა. თუმცა ერთხელ დროებით დაულწევია თავი აქედან, კვლავ ადამიანური ცხოვრება დაუწყია, ცოლიც შეურთავს, კარგ სამუშაოზეც მოწყობილა, მუნდირსაც კი ატარებდა, რომელიც ძალიან შვენოდა.

რა იქნება, ერთი ამ მუნდირით ჩავიარო „ხიტროვ რინოკზეო“— გაუელვა თურმე ერთხელ, მაგრამ მალე გადაავიწყდა ეს ბრიყვული ოცნება... ოცნებამ კი თავი გაახსენა, ერთხელ... ორჯერ... და აი, მოსკოვში ერთ-ერთი სამსახურებრივი მივლინების დროს ჩამოიარა „ხიტროვ რინოკზე“, გააოგნა ყველანი და... სამუდამოდ დარჩა აქ. ახლა უკვე არავითარი იმედი აღარ ჰქონდა, რომ ოდესმე დააღწევდა თავს აქაურობას.

ღამის სათევის ბინადარნი ძველი მევობრებივით შეგვხვდნენ, რადგან კარგად გვიცნობდნენ თეატრისა და აგრეთვე იმ როლების მიხედვით, რომლებსაც ჩვენ გადასაწერად ვაძლევდით მათ. მაგიდაზე საუზმე, არაყი და ძეხვი ჩამოვარიგეთ, გაჩაღდა ქეიფი. როცა ჩვენი მოსვლის მიზანი ავუხსენით და ვუთხარით ყოფილი ადამიანების ცხოვრება უნდა შევისწავლოთ გორკის პიესისათვისო, ბოსიაკებს გული აუჩუყდათ, თვალზე ცრემლი მოადგათ.

„დიდი პატივია ჩვენთვის“ — წამოიძახა ერთმა მათგანმა.

„განა არის რაიმე საინტერესო ჩვენში, ნეტავი რისთვის უნდა გამოგვიყვანოთ სცენაზე?“ — გულუბრყვილოდ უკვირდა მეორეს.

საუბრობდნენ უმთავრესად ერთ თემაზე, რომ ღვინის სმას თავს დაანებებდნენ, ადამიანები გახდებოდნენ, აქედან თავს დააღწევდნენ და... ა. შ.

ერთი ბოსიაკი განსაკუთრებით იგონებდა წარსულს. ძველი ცხოვრების მოსაგონებლად რომელიღაც ჟურნალიდან ამოჭრილი იაფფასიანი ნახატიღა დარჩენოდა: სურათზე თეატრალურ პოზაში მდგარი მოხუცი მამა შვილს თამასუქს უჩვენებს, იქვე, გვერდით დედა ქვითინებს, შეცკრთალი შვილი, მშვენიერი ჭაბუკი, დარცხვენილი, მწუხარე სახით ჩასჩერებია იატაკს. ჩანს, მთელი ტრაგედია ის იყო, რომ შვილმა ყალბი თამასუქი გააკეთა. მხატვარმა სიმოვმა ნახატი არ მოიწონა. ღმერთო, რა ამბავი დატრიალდა! თითქოს ვიღაცამ შეანჯღრია ალკოჰოლით პირთამდე სავსე ეს ცოცხალი ჭურჭლები და არაყი თავში აუვარდათო... სიბრაზისაგან გალურჯდნენ, წონასწორობა დაჰკარგეს, გამხეცდნენ, სეტყვასავით წამოვიდა ლანძღვა-გინება, ვინ ბოთლს სტაცა ხელი, ვინ ტაბურეტს, მოიქნიეს, სიმოვისაკენ წაიწიეს... წუთიც და, იგი ველარ გადარჩებოდა. მაგრამ ამ დროს ჩვენთან ერთად მყოფმა გილიაროვსკიმ ისეთი ხუთსართულიანი გინება სჭექა, რომ მისი კონსტრუქციით მარტო ჩვენ კი არა, ღამის სათევის ბინადარნიც გააოგნა. ესინი გაქვავდნენ მოულოდნელობის, აღტაცებისა და ესთეტიკური სიამოვნებისაგან. უმალ შეიცვალა განწყობილება. ატყდა გიჟური

ხარხარი, აპლოდისმენტები, ოვაციები, მილოცვები და მადლობები გენიალური გინებისათვის, რომელმაც ჩვენ სიკვდილისაგან თუ არა, დასახიჩრებისაგან მაინც გვიხსნა.

„ხიტროვ რინოკზე“ ჩატარებულმა ექსკურსიამ პიესაზე საუბრებსა და ლიტერატურულ ანალიზზე უკეთ ალაგზნო ჩემი ფანტაზია და შემოქმედებითი გრძნობა. ახლა უკვე მჭონდა ნატურა, ცოცხალი მასალა ადამიანების, მხატვრული სახეების შესაქმნელად და გამოსაძერწად. ყველაფერს გამოუჩნდა თავისი რეალური დასაბუთება, ყველაფერი თავის ადგილას აღმოჩნდა. როდესაც მიზანსცენების ნახაზს ვაკეთებდი ან მსახიობებს ამათუ იმ სცენას ვუჩვენებდი, ცოცხალი მოგონებებით ვხელმძღვანელობდი და არა გამოგონებით, ვარაუდით. ექსკურსიის მთავარი შედეგი კი ის გახლდათ, რომ მან პიესის შინაგანი აზრი მაგრძნობინა.

„თავისუფლება, რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს“, — აი, მისი სულიერი არსი. თავისუფლება, რომლისთვისაც ადამიანები ცხოვრების ფსკერზე ეშვებიან, მაგრამ არ უწყიან, რომ სწორედ იქ იქცევიან მონებად.

ზემოთ აღწერილი ღირსსახსოვარი ექსკურსიის შემდეგ გეგმისა და მაკეტის შედგენა გამიადვილდა. ღამის სათევში თავს შინაურ კაცად ვგრძნობდი. მაგრამ როგორც მსახიობს, ერთი რამ მიძნელდებოდა: მე სცენური ინტერპრეტაციით უნდა გადმომეცა მაშინდელი საზოგადოებრივი გნწყობილება და სატინის მონოლოგებსა და ქადაგებებში გამოხატული ავტორის პოლიტიკური ტენდენცია. ამას თუ ბოსიაკურ რომანტიზმსაც დავურთავთ, რომელიც ჩვეულებრივ თეატრალურობისაკენ მიბიძგებდა, გასაგები გახდება რა სიძნელეებს და რიფებს ვაწყდებოდი გამუდმებით როგორც მსახიობი. ამრიგად, სატინის როლში შეგნებით ვერ.მივალწიე იმას, რასაც შეუგნებლად მივალწიე შტოკმანის როლში. სატინის როლში თვით ტენდენციას ვთამაშობდი, ბევრს ვფიქრობდი პიესის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მნიშვნელობაზე და სწორედ მის გადმოცემას ვერ ვახერხებდი. შტოკმანის როლში კი პირიქით, არ მიფიქრია პოლიტიკაზე და ტენდენციაზე და იგიც თავისთავად, ინტუიციურად შეიქმნა.

პრაქტიკამ კვლავ იმ დასკვნამდე მიმიყვანა, რომ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პიესებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია და მთავარი თვითონ იცხოვრო როლის აზრებით, როლის გრძნობებით და მაშინ თავისთავად გამოიკვეთება პიესის ტენდენცია. უშუალოდ ტენდენციისაკენ მიმართული პირდაპირი გზა კი უბრალო თეატრალურობამდე მიგვიყვანს.

დიდი ძუშაობის ჩატარება დამჭირდა, ვიდრე გადავუხვევდი მცდარი გზიდან, რომელსაც რომანტიკასა და ტენდენციაზე ზრუნვის შედეგად დავადექით თავდაპირველად. ტენდენციისა და რომანტიკის თამაში არ შეიძლება, ისინი თავისთავად უნდა შეიქმნას, როგორც სწორი სულიერი მდგომარეობის შედეგი.

სპექტაკლს არაჩვეულებრივი, გაუგონარი წარმატება ხვდა. ოვაციებს ბოლო არ უჩანდა. განსაკუთრებით იძახებდნენ დიდებულ ლუკას — მოსკვინს, შესანიშნავ ბარონს — კაჩალოვს, ნასტიას — კნიპერს, ლუჟსკის, ვიშნევსკის, ბურჯალოვს, და ბოლოს, თვით გორკის. ძალიან სასაცილო სანახავი იყო გორკი, რომელიც თავის სიცოცხლეში პირველად გამოვიდა სცენაზე. მას დაავიწყდა პაპიროსის გადაგდება, დარცხვენილი იღიმებოდა და ვერ მიმხვდარიყო, რომ პაპიროსი უნდა გამოელო პირიდან, თავი დაეკრა მაყურებლისათვის.

„ეს ხომ წარმატებაა, ძმებო, ღმერთმანი! — თითქოს თავისთვის ამბობდა იგი ამ დროს, — ტაშს უკრავენ, ყვირიან, დახე!“.

გორკი იმ დღეთა გმირი გახდა. დასდევდნენ ქუჩებში, თეატრში, ყველგან, გარს ერტყმოდა თვალებდაჭყეტილი თაყვანისმცემლების, განსაკუთრებით კი, თაყვანისმცემელ ქალთა ჯგუფი. პირველ ხანებში ასეთი პოპულარობით დარცხვენილი და შემკრთალი გორკი მიდიოდა თავის თაყვანისმცემლებთან, წითურ, შეკრეჭილ ულვაშს აწვალებდა, ვაჟკაცური, ძლიერი ხელით ისწორებდა გრძელსა და სწორ თმას, თავს მალლა სწევდა, რომ შუბლზე ჩამოშლილი თმა უკან გადაეგდო, კრთებოდა, ნესტოები ებერებოდა, სიმორცხვისაგან წელში იხრებოდა.

„ძმებო! — დამნაშავის ღიმილით მიმართავდა იგი თაყვანისმცემლებს. — იცით... როგორღაც უხერხულია... ღმერთმანი! მერწმუნეთ!.. აბა, რა მაქვს საყურებელი! მომღერალი ქალი ხომ არა ვარ... ან ბალერინა... ეს რა ამბავია... ღმერთმანი...“

მაგრამ მისი სასაცილო სიმორცხვე და მორცხვობის დროს ლაპარაკის თავისებური მანერა კიდევ უფრო ხიბლავდა და იზიდავდა თაყვანისმცემელთ. დიდი იყო გორკის მომხიბლაობა. მას ჰქონდა თავისებური სილამაზე, პლასტიკა, სილაღე დ უშუალობა. სამუდამოდ დამამახსოვრდა მისი ლამაზი პოზა იალტის ნავსადგურში, როცა მაცილებდა და გემის გასვლას ელოდებოდა; საქონლით დატენილ ტომრებს მსუბუქად მიყრდნობილს, ხელში თავისი პატარა

ბიჭუნა მაქსიმკა ეჭირა და ჩაფიქრებით გაჰყურებდა სივრცეს, გეგონებოდათ, საცაა მოსწყდება ჯებირს, შორს, შორს გაფრინდება, თავის ოცნებას გაჰყვებაო.

გრძნობისა და ინტუიციის ხაზის ნაცვლად. ყოფითი ხაზი

„მეუფება წყვდიადისა“

თუმცა ძალიან ვცდილობდი ახალი სპექტაკლი ინტუიციისა და გრძნობის ხაზით წარმემართა, მაგრამ უნებურად გზას ავცდი და სრულიად მოულოდნელად ყოფით ხაზზე აღმოვჩნდი.

ლ. ტოლსტოის პიესა „მეუფება წყვდიადისა“ გორკის პიესის შემდეგ უნდა დაგვედგა. მე, როგორც სიახლის მაძიებელი, ვერ ვუგრძნებოდი თეატრალური გლეხების შაბლონს. მსურდა სცენიდან მეჩვენებინა ნამდვილი გლეხი, რა თქმა უნდა, არა მარტო კოსტუმის მიხედვით, არამედ, უმთავრესად, თავისი შინაგანი ბუნებით. მაგრამ ფაქტიურად სულ სხვა რამ გამოვიდა. პიესის სულიერი მხარე მსახიობებმა ვერ გადმოვეცით, ვერ შევძელით, საამისოდ ჯერ კიდევ ბევრი გვაკლდა და ნაკლის დასაფარავად, როგორც ასეთ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, გარეგნულ, ყოფით მხარეს მივაშურეთ. მაგრამ გარეგნული მხარე არ იყო შინაგანად გამართლებული, ამიტომ შიშველი ნატურალიზმი გამოგვივიდა. და რაც უფრო რეალური, ეთნოგრაფიული იყო ყოფა სცენაზე, მით უარესი გამოდიოდა სპექტაკლი. სულის სიბნელე არ იგრძნობოდა, რის გამოც ნატურალისტური წყვდიადი სრულიად უადგილო ჩანდა. იგი არაფერს არ ავსებდა, არაფერს ხსნიდა. ეთნოგრაფიამ შთანთქა მსახიობიცა და თვით დრამაც.

რაც შეეხება დეკორაციებსა და კოსტუმებს, ამ მხრივ იმდენი რამ გაკეთდა, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, ასეთი ნამდვილი სოფელი სცენაზე არც ყოფილა აქამდე. სოფლის ყოფა-ცხოვრების შესასწავლად საგანგებოდ ჩავედით ტულის გუბერნიის საზღვარზე, პიესის მოქმედების ადგილას. იქ მთელი ორი კვირა ვცხოვრობდით, ახლომახლო სოფლებშიც გავდიოდით. ჩვენ თან გვახლდნენ მხატვარი სიმოვი და კოსტუმების განმგებელი, მსახიობი გრიგორიევა. გაკეთდა ქოხების, ეზოების, ფარდულების ჩანატეხები. შევისწავლეთ წეს-ჩვეულებანი, საქორწინო და სხვა ცერემონიალები, ყო-

ველდღიური ცხოვრების ადათ-წესები, მეურნეობის ყოველი წვრილმანი; სოფლიდან წამოვიღეთ ტანსაცმელი, პერანგები, ქურქები, ჭურჭლეული, საოჯახო ნივთები. უფრო მეტიც, „სანიმუშოდ“ მოხუცი გლეხის ქალი და გლეხკაცი, ნათლიდედა და ნათლიმამაც კი წამოვიყვანეთ. ორივეს მსახიობის იშვიათი ნიჭი აღმოაჩნდა. განსაკუთრებით ნიჭიერი იყო დედაბერი. ნათლიდედისა და ნათლიმამის მოვალეობას სოფლის ყოფა-ცხოვრების სიზუსტის დაცვის მიზნით რეპეტიციების რეჟისორობა შეადგენდა. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მათ ყველა როლის ტექსტი დაისწავლეს და სუფლიორის დაუხმარებლად ამბობდნენ. ერთხელ მოხუცი ქალის, მატრონას როლის შემსრულებელი ავად გახდა, ნათლიდედას რეპეტიციაზე მსახიობი ქალის ნაცვლად გამოსვლა ვთხოვეთ. იცით რა მოხდა? სოფლელი ქალის ექსპერიმენტმა არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილება მოახდინა. აი, ვინ გვიჩვენა პირველად ნამდვილი სოფელი სცენაზე, სულის ნამდვილი წყვდიადი და მისი მეუფება. როდესაც იგი ანისიას ქმრის მოსაწამლავად ფხვნილს აძლევდა, დაკოჟრილ ხელს უბეში აფათურებდა, ჩამომჭკნარ ძუძუებში ეძებდა და შეხვეულ საწამლავს და შემდეგ სრულიად მშვიდად, ისე, რომ არც კი ესმოდა თავისი დანაშაული, საქმიანად უხსნიდა როგორ მოეკლა საწამლავით ადამიანი ნელ-ნელა და თანდათანობით, — ჩვენ ტანში ჟრუანტელი გვივლიდა. რეპეტიციას ლევ ნიკოლოზის ძის ვაჟიშვილი სერგეი ლევის ძე ტოლსტოი ესწრებოდა, იგი ისე მოიხიბლა ნათლიდედის თამაშით, რომ გვთხოვა მატრონას როლი დედაბრისათვის მიგვენდო. დიდი იყო ცდუნება. მატრონას როლის შემსრულებელ ქალს მოველაპარაკეთ. დაგვთანხმდა. ახლადმოვლენილი მსახიობის, გლეხი ქალის სცენაზე გამოშვება გადაწყდა. მაგრამ ერთი გადაულახავი დაბრკოლება გადაგვეღობა. სცენებში, სადაც ნათლიდედა ვინმეს უნდა წაჩხუბებოდა, იგი ტოლსტოის ტექსტს ივიწყებდა და წარმოთქვამდა საშინელი, უშვერი ლანძღვა-გინებით ალსავსე სიტყვებს. ცხადია, ასეთ ტექსტს არც ერთი ცენზურა არ გაუშვებდა. ამაოდ ვემუდარებოდით და ვარწმუნებდით, — სცენაზე ლანძღვა-გინებას თავი დაანებეთ-თქო. მისი აზრით, ნამდვილი სოფლელი ადამიანისათვის ეს არაბუნებრივი იქნებოდა.

ნათლიდედა კი ისე სრულად, კოლორიტულად გადმოსცემდა ტოლსტოის ტრაგედიის შინაგან და გარეგნულ შინაარსს, ისე საოცრად ამართლებდა ჩვენი ნატურალისტური დადგმის ყოველ წვრილმანს, ისე აცოცხლებდა სცენას, რომ აუცილებელი, ორგანული ხდებოდა.

ანისიას როლის შემსრულებელი მსახიობი ბუტოვაც შესანიშნავად გრძნობდა სოფლის კოლორიტს. ნათლიდედა და ბუტოვა დაუვიწყარ დუეტს ქმნიდნენ.

გულისტკივილით ამოვშალეთ ნათლიდედა შემსრულებელთა სიიდან, მით უმეტეს, რომ ახლა უფრო მაგრად იგინებოდა სცენაზე. მაშინ მე იგი გარდაცვლილი პეტრეს ქოხის წინ თავმოყრილ მასაში გადავიყვანე (ეს ის პეტრეა, ანისიას ქმარი, თვითონ ანისიამ რომ მოწამლა) და უკანა რიგებში გადავმალე. მაგრამ მისი ერთი მოთქმაც კი ჰფარავდა ყველა ხმას. სპექტაკლიდან სულ ამოსაგდებად არ მემეტებოდა, ამიტომ საგანგებოდ ნათლიდედისათვის მოვიგონე პაუზა, რომლის დროსაც იგი სცენაზე ღილინით ჩაივლიდა და ვიღაცას შორიდან ეძახდა. ეს სუსტი ბებრული ხმა რუსული სოფლის სივრცის ისეთ შეგრძნებას ქმნიდა, ისე მკაფიოდ აღიბეჭდებოდა მეხსიერებაში, რომ ნათლიდედის შემდეგ სცენაზე ალარავის გამოესვლებოდა. უკანასკნელ ხერხს მივმართე: სცენაზე არ გამოვუშვით, სცენის უკან ვამღერეთ. მაგრამ ესეც სახიფათო აღმოჩნდა მსახიობებისათვის. მაშინ გრამაფონში ჩავიწერეთ მისი სიმღერა. ეს დასაშვები აღმოჩნდა მოქმედების ფონზე, რადგან ანსამბლს ალარ არღვევდა.

გულისტკივილით ვთქვით უარი დიდ, მაგრამ საქმისათვის გამოუსადეგარ ტალანტზე. თუმცა ამ ცდებს უშედეგოდ არ ჩაუვლია ჩემთვის. ახლა კი ცხადად დავრწმუნდი და რეპეტიციებზედაც არაერთგზის შევამოწმე, რომ რეალიზმი სცენაზე მხოლოდ მაშინ იქცევა ნატურალიზმად, როდესაც იგი შინაგანად არაა გამართლებული მსახიობის მიერ. ხოლო თუ იგი შინაგანად გამართლებულია ან აუცილებელი ხდება, ან ვეღარ ამჩნევ, რადგან გარეგნული ცხოვრება დატვირთულია მისივე შინაგანი არსით. ყველა თეორეტიკოსს, რომელმაც ეს პრაქტიკულად არ იცის, ჩემი სიტყვების სცენაზე შემოწმებას ვურჩევდი.

სამწუხაროდ, სპექტაკლში „მეუფება წყვდიადისა“ გარემოს რეალიზმი მსახიობებმა შინაგანად ვერ გაამართლეს და მთელ სცენაზე ნივთები, საგნები, გარეგნული ყოფა გაბატონდა. ჩვენ ინტუიციისა და გრძნობის ხაზს გადავუხვიეთ და აღმოვჩნდით ყოფის, მისი დეტალების ხაზზე, რამაც პიესისა და როლების შინაგანი არსი სრულიად ჩაჰკლა.

ინტუიციისა და გრძნობის ნაცვლად ინსტრიულ-ყოფითი ხაზი

„იულიოს კეისარი“

„იულიოს კეისრის“ დადგმისას დაახლოებით იგივე დაგვემართა, რაც სპექტაკლზე „მეუფება წყვდიადისა“ მუშაობის დროს. შინაგანი, მსახიობური ნამუშევარი გერეგნულ დადგმაზე სუსტი აღმოჩნდა და ჩვენ კვლავ ინტუიციის ხაზიდან ისტორიულ-ყოფითს ხაზზე აღმოვჩნდით.

ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო მოვიდა ჩემთან, ქუდი მაგიდაზე დადო და განაცხადა: „გადაწყვეტილია, შექსპირის „იულიოს კეისარს“ ვდგამთ“.

„როდის ვდგამთ?“ — ვიკითხე გაკვირვებით.

„მომავალი სეზონის გახსნისათვის“, — მიპასუხა ვლადიმერ ივანეს ძემ.

როგორ მოვასწრებთ სპექტაკლის გეგმის, დეკორაციების, კოსტუმების მომზადებას? დღეს თუ ხვალ დასი საზაფხულო შვებულებაში მიდის!“ — ვეკითხებოდი გაოცებით.

როდესაც ვლადიმერ ივანეს ძე ასეთი დაბეჯითებით ლაპარაკობს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მან მრავალი ღამე გაათენა ფანქრით ხელში, შეიმუშავა მომავლის გეგმა, გადასინჯა ვადები და თეატრის რთული მექნიზმის ყოველი დარგის ყოველი დეტალი.

რეპერტუარისათვის პიესის შერჩევის პროცესი ჩვენ თეატრში მძიმე მშობიარობას ჰგავს. ხოლო აღნიშნულ წელს ეს მუშაობა ჩვეულებრივზე ბევრად უფრო რთული იყო. უკვე აპრილი იდგა, პეტერბურგს საგასტროლოდ წასვლის დრო ახლოვდებოდა, მაგრამ ჯერ ისევ გარკვევით არავინ არაფერი იცოდა მომავალი სეზონის შესახებ.

კამათის დრო არ არის, უნდა დავეთანხმო და შეუძლებლის შესრულებას შევუდგე. ვლადიმერ ივანეს ძე და სიმოვი რომს გაემგზავრნენ მასალების შესაგროვებლად, ხოლო თეატრში მთელი კანცელარია ჩამოყალიბდა მოსამზადებელი სამუშაოების ჩასატარებლად. შეიქმნა განყოფილებები, რომლებსაც სათავეში ედგნენ პასუხისმგებელი პირნი, რეჟისორთა და მსახიობთა შემადგენლობიდან. ისინი ფოიეში და მის მახლობელ ოთახებში განლაგდნენ. ერთერთი განყოფილება ლიტერატურულ მხარეს განაგებდა და ყველაფერი, რაც ტექსტს, თარგმანს, მის შესწორებას, შემცი-

რებას, ლიტერატურულ ცნობებს, კომენტარებს შეეხებოდა, იქ იგზავნებოდა. მეორე მაგიდა კეისრის დროის ყოფა-ცხოვრებას და არქეოლოგიას, წეს-ჩვეულებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ბინებს, მათ გეგმებსა და მოწყობილობას განაგებდა; მესამე — კოსტუმებს, მათ ესკიზებს, თარგებს, ჭრილთა ნიმუშებს, მათ ყიდვას, შეღებვასა და სხვა; მეოთხე განყოფილება — თოფ-იარაღსა და ბუტაფორიას: მეხუთე — დეკორაციებზე ზრუნავდა, ესკიზებისათვის მასალებს აგროვებდა, მაკეტებს აკეთებდა და ა. შ. მეექვსე — მუსიკას განაგებდა; მეშვიდე — ყოველივე დამტკიცებულის შეკვეთებსა და მათ შესრულებას; მერვე — მსახიობების რეპეტიციებს; მეცხრე — სახალხო სცენებს; მეათე — განმანაწილებელი იყო: აქ თავს იყრიდა მთელი შემოსული მასალა, რომელსაც აქვე ახარისხებდნენ და სხვა განყოფილებების მიხედვით ანაწილებდნენ, მთელ თეატრში სამხედრო მდგომარეობა გამოცხადდა. მობილიზებულ იქნა ყველა მსახიობი, ადმინისტრაციის წევრები, მომსახურე პერსონალი. სამუშაოზე უარის თქმას ვერავინ, ვერა მიზეზით ვერ ბედავდა.

მათ, ვინც ერთ ადგილზე არ იყო მიჯაჭვული, მუზეუმებში, ბიბლიოთეკებში, ანტიკური კულტურის შემსწავლელ მეცნიერებთან, კერძო კოლექციონერებთან, ანტიკვარებთან ვგზავნიდით. ყველა ორგანიზაცია და პირი, ვისაც თეატრის სახელით ჩვენი წარმომადგენლები მიმართავდნენ, გულისხმიერებით ეკიდებოდა ჩვენს თხოვნას და უნიკალურ გამოცემებს, სამუზეუმო ნივთებს, იარაღებსა და სხვ. გვიგზავნიდა. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, მოსკოვში არსებული მთელი ძვირფასი მასალა ბოლომდე ამოვწურეთ.

კიდევ უფრო ძვირფასი მასალები ჩამოიტანა ვლადიმერ ივანეს ძემ რომიდან.

საქმის ასეთი ორგანიზაციის შედეგად რამდენიმე კვირაში იმდენი მასალა შევაგროვეთ, რამდენსაც სხვა პირობებში ერთ წელიწადშიც ვერ მოვუყრიდით თავს. ბევრი რამ, რაზედაც ახლა, ომის შემდეგ, ოცნებაც არ შეიძლება, მაშინ შესაძლებელი და ხელმისაწვდომი იყო. მაგალითად, მალაზიებში დაგზავნილ სადადგმო კომისიის წევრებს უდიდესი არჩევანი ჰქონდათ: ათასგვარი ფერისა და ხარისხის ქსოვილი მოჰქონდათ თეატრში, სცენაზე ჰკიდებდნენ, რამპის, სოფიტების, პროჟექტორების სრული სინათლით ანათებდნენ, მაყურებელთა დარბაზიდან ამოწმებდნენ და მხოლოდ ამის შემდეგ არჩევდნენ ყველაზე ეფექტურ ნაჭრებს. განსაკუთრებული გულმოდგინებით შევარჩიეთ კოსტუმების ფერთა გამა. მსახიობების რომელი ჯგუფიც არ უნდა გამოსულიყო სცენა-

ზე, ისინი ყოველთვის ქმნიდნენ ჰარმონიულად შერწყმული ნათელი ტონების თაიგულს.

ვსწავლობდით კოსტუმებს, მათ თარგებს, კოსტუმების ტარებას, იარაღის ხმარებას, ანტიკურ პლასტიკას. ყოველივე ამას უნდა გავცნობოდით არა მხოლოდ თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც. საგანგებოდ შეკერილ საცდელ სარეპეტიციო კოსტუმებში მთელი დღეები დავდიოდი თეატრში რათა მათი ტარება გვესწავლა. ეს ხერხი ადრეც გამოვიყენეთ ჩეხოვის „სამი დის“ დადგმისას. მაშინ სამხედრო კოსტუმების ტარებას ვსწავლობდით და, ისევე როგორც ახლა, „იულიოს კეისარზე“ მუშაობისას, მთელი დღეები სამხედრო ფორმაში გამოწყობილები დავდიოდით. ქუჩაში გასვლასაც ვბედავდით, პოლიციელები სამხედრო სალამსაც კი გვაძლევდნენ — რომ გაეგოთ სასამართლო არ აგვცდებოდა. ასეთი გზით მოპოვებულმა გამოცდილებამ შეგვძინა ის, რასაც ვერც წიგნები, ვერც თეორიები და ვერც ნახატები ვერ შეგვძენდა. ვისწავლეთ მოსასხამების ტარება. მის ნაოჭებს მუჭში მოვიმწყვდევდით, მხარს უკან, თავზე გადავიგდებდით ან ხელზე გადავიკიდებდით, ანდა მოსასხამის გაშლილ ბოლოს ხელში დავიჭერდით და ასე ხელების ქნევით ვლაპარაკობდით. ამრიგად, ანტიკური ჟანდაკებების მიხედვით შევიქმენით მოძრაობებისა და ჟესტების სქემა.

საზღვარგარეთიდან დაბრუნებულმა ვლადიმერ ივანეს ძემ სპექტაკლის მთავარი ხელმძღვანელობა ითავა, ჩვენ ვეხმარებოდით. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო დეკორაციების კონსტრუქციათა შემუშავება. ყოველ დეკორაციას საკუთარი სცენური თავისებურება უნდა ჰქონოდა არა მარტო ფერწერისა და ფერების, არამედ რეჟისორული ჩანაფიქრის თვალსაზრისითაც. ჯერ უნდა გვეპოვა ეს „je ne sais quoi“. ეს ანდამატი, რომელიც დეკორაციას მკვეთრს, მოულოდნელს, ორიგინალურს და მომხიბვლელს ხდის ასე მაგალითად, მცირეიცხოვანი სცენის თანამშრომლების საშუალებით უნდა გვეჩვენებინა ბრძოლაში მიმავალი ბრუტოსის მრავალრიცხოვანი ლაშქარი. ამავე დეკორაციაში შორს უნდა მოჩანდეს ბრუტოსის მოწინააღმდეგე ანტონიოსის ჯარი. მოქმედებს ბრძოლისათვის მოსახერხებელ ვრცელ ვაკეზე წარმოებს. სცენის მთელ სიგრძეზე, ჰორიზონტის გამოყენების გზით, აგრეთვე ფერწერული პერსპექტივის მეოხებით, ჩვენ მოვახერხეთ სასურველი სივრცის შექმნა, მაგრამ დიდი ლაშქრის ჩვენება მცირეიცხოვანი სცენის თანამშრომლებით საკმაოდ გვიძნელდებოდა. საჭირო იყო რაღაც ტრიუკი, მაყურებელთა ოსტატური მოტყუება. გასინჯვამ გვიჩვენა, რომ უმჯობესი იქნებოდა, თუ მეომრები სცენაზე გავ-

ლისას მთელი ტანით კი არ გამოჩნდებოდნენ, არამედ ნახევარი ტანით, ე. ი. მხოლოდ მათი თავები, მუზარადები, ზედა ტანი, შუბის წვერები გამოჩნდებოდა. ილუზია უფრო სრული იქნებოდა თუ ლაშქარი კლდეთა შვერილებს ან ხეებს შორის გაივლიდა. სცენის დიდი ლუკის მეოხებით თანამშრომლებს მხოლოდ წელს ზემოთ ვაჩვენებდით, ხოლო მათ უკან მომავალი, მაყურებელთათვის შეუმჩნეველი ადამიანები შუბების მთელ ტყეს ჩაატარებდნენ. ეს უფრო გააძლიერებდა ხალხის სიმრავლის ილუზიას. აღნიშნულ ტრიუკს კიდევ ერთი უპირატესობა ჰქონდა: იგი საშუალებას გვაძლევდა სტატისტები მხოლოდ წელს ზემოთ გამოგვეწყო, რადგან დარბაზიდან ისინი მხოლოდ წელს ზემოთ ჩანდნენ. ლიუკის გავლის შემდეგ თანამშრომლები იატაკქვეშ გარბოდნენ და კვლავ ისევ იმ ადგილას ამოჰყოფდნენ თავს, საიდანაც ეს-ეს არის გამოვიდნენ. ასე იქმნებოდა მეომართა უსასრულო რიგი. კულისებში მდგარი მკერავები სწრაფად უმატებდნენ მეომრებს სამხედრო კოსტუმების ახალ დეტალებს, ე. ი. მუზარადებს, მოსასხამებს. ამრიგად, იქმნებოდა ილუზია, თითქოს სულ ახალი და ახალი რაზმები შემოდიოდნენ სცენაზე.

თანამშრომელთა იმავე რაოდენობით, პირველ მოქმედებაში, ქუჩის ბრბოს საქმაოდ დამაჯერებელი შთაბეჭდილებების შექმნაც მოვახერხეთ; დიდი ლიუკი სცენაზე დალმართ ქუჩას წარმოადგენდა, რომელიც სადღაც მთის ძირში იკარგებოდა. მის სილრმეში, პერსპექტივაში, ისევე, როგორც ლაშქრის გავლის სცენაში, ზღვა ხალხის თავები მოჩანდა. ფარდულთა რიგი ავანსცენიდან ქვემოთ, ლიუკისკენ მიემართებოდა და მერე ხალხში იკარგებოდა. აქვე, მეიარალის სახელოსნოში, იარაღს აწრთობდნენ. სამჭედლოს ხმაური ხალხის ყაყანს უერთდებოდა. ქუჩა მარცხენა კულისთან უხვევდა, მთელ სიგრძეზე მიჰყვებოდა ავანსცენას და მარჯვენა კულისში იკარგებოდა. მთიდან ეშვებოდა და მთავარ ქუჩას უერთდებოდა ტიპიური იტალიური შესახვევი, კიბით. ამრიგად, ხალხი ზემოდან ქვემოთ, ქვემოდან ზემოთ, სცენის გასწვრივ მოძრაობდა. ასეთ შემხვედრ მოძრაობას სიცოცხლე შეჰქონდა ქუჩის ცხოვრების საერთო სურათში. ორი ქუჩის კუთხეში, შუა სცენაზე, რომის სადალაქო იყო მოთავსებული. აქ, როგორც კლუბში, პატრიციები იყრიდნენ თავს. სადალაქოს ბრტყელ სახურავზე გაშენებულ ბაღში სკამი იდგა, აქედან სახალხო ტრიბუნები წარმოთქვამდნენ სიტყვებს და მათ მოსასმენად ცოტა ხნით შეყოვნებული ხალხი მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით, ავანსცენაზე იყრიდა თავს. ქუჩებში, მონათა ამალის თანხლებით, მანდილოსნები დასეირნობდნენ. ფრან-

ტები მოწიწებით ესალმებოდნენ მათ სადალაქოდან, მაგრამ მანდილოსნების ჩავლისთანავე კურტიზან ქალებს თავისთან უხმობდნენ. ქვემოდან მთავარ ქუჩაზე გამოდიოდა პროცესია ერთ ჯალამბარზე მედიდურად, საზეიმო იერით იჯდა კეისარი, ხოლო მეორეზე ქალპურნია ნებივრობდა. შუა სცენაზე პროცესიას წინასწარმეტყველი აჩერებდა. წინასწარმეტყველის გაფრთხილება საერთო შეშფოთებას იწვევდა. მათ კვალდაკვალ მოჰყვებოდნენ ბრუტოსი და მისი მომხრეები. ბრუტოსი ნაღვლიან მზერას აყოლებდა მიმავალ პროცესიას. შემდეგ მას ხალხის წარმომადგენლები ერტყმოდნენ, არზებსა და საჩივრებს აწვდიდნენ... აქ უნდა გავიხსენოთ ერთი ანეკდოტური შემთხვევა, რომელიც მოწმობს თვით ყველაზე უმნიშვნელო თანამშრომლის სასცენო ალზრდის აუცილებლობას. ბრუტოსს მე ვთამაშობდი. ერთხელ, ის თანამშრომელი, საჩივარს რომ მაწოდებდა, სპექტაკლზე დროზე არ გამოცხადდა. ვლადიმერ ივანეს ძემ, რომელიც კულისებიდან ადევნებდა თვალყურს სპექტაკლს, ერთი თავისუფალი სტატისტი მოიხმო და თანამშრომლის შეცვლა დაავალა. და აი, იგი მოვიდა ჩემთან, როგორც ჩინოვნიკი მიდის უფროსთან, რომაული წამოსასხამის მიუხედავად, უალრესად თანამედროვე მანერით მომესალმა და მომახსენა: „კონსტანტინე სერგის ძევ, ვლადიმერ ივანეს ძემ დამავალა გადმოგცეთ...“ და ამ სიტყვებით ბუტაფორიული რომაული ფირფიტები გამომიწოდა.

„იულიოს კეისარს“ უდიდესი წარმატება ხვდა, უმთავრესად რეჟისორული დადგმისა და ვ. ი. კაჩალოვის (რომელმაც კეისრის შესანიშნავი სახე შექმნა) თამაშის წყალობით. რაც შეეხება სხვა შემსრულებლებს, ისინი კვლავ ასცდნენ გზას. ჩვენ, მსახიობები, დადგმას ვერ შევეჯიდეთ და ინტუიციისა და გრძნობის ხაზიდან კვლავ ისტორიულ-ყოფით ხაზზე გადავუხვიეთ.

სამხატვრო თეატრის მუზეუმში ინახება ვლადიმერ ივანეს ძის მიერ ამ სპექტაკლისათვის განსაკუთრებული გულმოდგინებით გაკეთებული სარეჟისორო ეგზემპლარი. და რადგანაც მზადდებოდა არა შექსპირის, არამედ, არსებითად, ისტორიულ-ყოფითი ხასიათის სპექტაკლი თემაზე — „რომი იულიოს კეისრის ეპოქაში“ — რეჟისორული ეგზემპლარი ალსავსეა უამრავი ყოფითი დეტალითა და დახასიათებით.

„ალუბლის ბაღი“

მე წილად მხვდა ბედნიერება თვალყური მედევნებინა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ შექმნის პროცესისათვის. ერთხელ, როგორღაც ანტონ პავლეს ძესთან თევზაობაზე ვსაუბრობდით. საუბრის დროს ჩვენმა მსახიობმა ა. არტიომმა გაითამაშა თევზაობის სცენა და გვიჩვენა, როგორ ჩამოაცმევს მეთევზე ანკესზე ჭიაყელას, როგორ გადააგდებს სიღრმისეულ თუ ტივტივათი გაწყობილ ანკესს. უბადლო ოსტატი სცენას უდიდესი ნიჭიერებით ასახიერებდა და ჩეხოვი გულწრფელად წუხდა, რომ ყოველივე ამას მაყურებელი ვერ იხილავდა თეატრში. მცირე ხნის შემდეგ ჩეხოვმა დაინახა, როგორ ბანაობდა მდინარეში ჩვენი მეორე № მსახიობი და იქვე გადაწყვიტა:

„გამიგონეთ, კარგი იქნება ჩემს პიესაში არტიომი თევზს იჭერდეს, იქვე, საცურაო აუზში მსახიობი № ბანაობდეს, ჭყუმპალაობდეს, ყვიროდეს, არტიომი კი ამ დროს ბრაზობდეს, თევზს რად მიფრთხობო“.

ანტონ პავლეს ძე გონების თვალით ხედავდა მათ სცენაზე, ერთს — საცურაო აუზის მახლობლად, მეორეს — მობანავეს, ე. ი. სცენის უკან. რამდენიმე დღის შემდეგ ანტონ პავლეს ძემ საზეიმოდ გამოგვიცხადა, მობანავეს ხელი მოჰკვეთეს და, მიუხედავად ამისა, ცალი ხელითაც თავდავიწყებით თამაშობს ბილიარდს. მეთევზე კი ერთი მოხუცი ლაქია აღმოჩნდა, რომელსაც ფულები აქვს დაგროვილიო.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ჩეხოვის გონებაში გამოიკვეთა ძველი თავადური სახლის ფანჯარა, საიდანაც ოთახში ხეთა ტოტები იჭრება. შემდეგ ტოტები აყვავდა და თეთრად გადაიპენტა. მერე იმ სახლში ვიღაც ქალბატონი დაბინავდა.

„კი მაგრამ, თქვენ რომ ასეთი მსახიობი ქალი არა გვყავთ? გამიგონეთ! აქ განსაკუთრებული დედაბერია საჭირო, — თხზავდა ჩეხოვი, — იგი წარამარა მოხუც ლაქიასთან გარბის და ფულს სესხულობს.

დედაბრის ახლოს თავი ამოჰყო მისმა ძმამ თუ ბიძამ — ცალხელა ბატონმა, ბილიარდის თავგადადებულმა მოტრფიალემ. იგი დიდ ბავშვს ჰგავს და ულაქიოდ ცხოვრება არ შეუძლია. ერთხელ, როგორღაც, ლაქია ისე წავიდა, ბატონს შარვალი არ მოუმზადა. მან კი ამის გამო მთელი დღე ლოგინში გაატარა...“

ახლა ჩვენ ვიცით, რა დარჩა პიესაში, რა უკუაგდო ავტორმა უკვალოდ და რამ დასტოვა მცირედი კვალი.

1902 წლის ზაფხულში, როდესაც „ალუბლის ბაღის“ დასაწერად ემზადებოდა, ანტონ პავლეს ძე თავის მეუღლესთან, სამხატვრო თეატრის მსახიობ ო. კნიპერ-ჩეხოვასთან ერთად ჩვენს სახლში, დედაჩემის მამულში — ლუბიმოვკაში ისვენებდა. მეზობელ ოჯახში იმხანად მუდამ მამაკაცურ კოსტუმში გამოწყობილი ერთი ინგლისელი გუვერნანტკა ცხოვრობდა. იგი პატარა იყო ტანად, გამხდარი, ორი გრძელი ნაწნავი დასთრევდა გოგონასავით. ასეთი შესახედაობისა და ჩაცმულობის წყალობით, უცებ ვერც გაარჩევდით მის სქესს, წარმოშობასა და ასაკს. გუვერნანტკა ანტონ პავლეს ძეს ძმაბიჭურად ექცეოდა, რაც ძალიან მოსწონდა მწერალს. ისინი ყოველდღე ხვდებოდნენ და ყოველ შეხვედრაზე ათასგვარ სიხუმრეებს ეუბნებოდნენ ერთმანეთს. ასე მაგალითად, ჩეხოვი ინგლისელ ქალს არწმუნებდა, ახალგაზრდობაში თურქი ვიყავი, საკუთარი ჰარამხანა მქონდა, მალე ისევ სამშობლოში დავბრუნდები, ფაშა გავხდები და ჩემთან მოგიწვევო. ვითომდა მადლობის ნიშნად, მოქნილი ტანმოვარჯიშე გუვერნანტკა ანტონ პავლეს ძეს მხრებზე ახტებოდა, კისერზე ასკუპდებოდა და გამვლელ-გამომლელს ანტონ პავლეს ძის მაგივრად ესალმებოდა, ე. ი. ქუდს ხდიდა და დამტვრეული რუსულით, მასხარასავით სასაცილოდ გაიძახოდა: „**Здласьте! Здласьте! Здласьте!**“ — თან ამ სიტყვებზე, მისალმების ნიშნად, ჩეხოვს თავს დაბლა ახრევინებდა.

ვისაც „ალუბლის ბაღი“ უნახავს, ამ ორიგინალურ ქმნილებაში უეჭველად შეიცნობს შარლოტას პროტოტიპს.

პიესის წაკითხვისთანავე მივხვდი ყველაფერს და ჩემი აღტაცება წერილობით ვაცნობე ჩეხოვს. როგორ ალელდა, რა თავგამოდებით მარწმუნებდა, შარლოტა უეჭველად გერმანელი, უეჭველად გამხდარი და დიდი უნდა იყოს, აი ისეთი, როგორიც მსახიობი მურატოვაა, რომელიც, აქვე უნდა მოგახსენოთ, სრულიადაც არ ჰგავდა ინგლისელ გუვერნანტკას — შარლოტას პროტოტიპს.

ეპიხოდოვის როლი მრავალი სახისაგან შეიქმნა. ძირითადი თვისებები ალებულია აგარაკზე მცხოვრები მოსამსახურისაგან რომელიც ჩეხოვს უვლიდა. ანტონ პავლეს ძე ხშირად ესაუბრებოდა მას, არწმუნებდა, უნდა ისწავლო და განათლებული კაცი გახდეო. იმისათვის, რომ განათლებული კაცი გამხდარიყო, ეპიხოდოვის პროტოტიპმა, უპირველეს ყოვლისა, წითელი ჰალსტუხი იყიდა და ფრანგულის სწავლას შეუდგა. არ ვიცი, იმ მოსამსახურიდან რა გზით მივიდა ანტონ პავლეს ძე საკმაოდ მსუქანი, ხანშიშესული ეპიხოდოვის იმ სახემდე, რომელიც მან პიესის პირველ რედაქციაში მოგვცა.

მაგრამ ჩვენ მაშინ თეატრში შესაფერისი ფიგურის მსახიობი არ გვყავდა, თანაც არ შეიძლებოდა, პიესაში როლი არ ჰქონოდა ანტონ პავლეს ძის საყვარელ და ნიჭიერ მსახიობს ა. მოსკვინს, იმხანად ახალგაზრდასა და გამხდარს. ეპიხოდოვის როლი მოსკვინს მისცეს. ახალგაზრდა მსახიობმა როლი თავის მონაცემებს შეუთავსა და ექსპრომტად გვიჩვენა ჩვენს პირველ კაპუსტნიკზე, რომელზეც ჭვემოთ მოგახსენებთ. გვეგონა ანტონ პავლეს ძე მსახიობს შემოსწყრებოდა, მაგრამ მან ბევრი იცინა და რეპეტიციის ბოლოს მოსკვინს უთხრა:

„მე ხომ სწორედ ასეთი სახის შექმნა მინდოდა. გამიგონეთ, ჩინებულია!“

რამდენადაც მახსოვს, ჩეხოვმა როლი საბოლოოდ მოსკვინის მიერ შექმნილი კონტურების მიხედვით დაწერა.

სტუდენტ ტროფიმოვის როლიც ლუბიმოვკის ერთ-ერთი ბინადარის მიხედვით შეიქმნა.

1903 წლის შემოდგომაზე ანტონ პავლეს ძე მოსკოვში ძალზე ავადმყოფი ჩამოვიდა. მიუხედავად ამისა, იგი ესწრებოდა თავისი პიესის თითქმის ყოველ რეპეტიციას. პიესის სათაურის დადგენა კი ჯერ ისევ ვერა და ვერ მოეხერხებინა.

ერთ საღამოს ტელეფონით გადმომცეს, ჩეხოვმა გთხოვათ მასთან შეიაროთ, რაღაც საქმე აქვსო. სამუშაო მივატოვე და მისკენ გავეშურე. ავადმყოფობის მიუხედავად, ანტონ პავლეს ძე გამოცოცხლებული დამხვდა. ეტყობოდა, საქმიან საუბარს ბოლოსათვის იტოვებდა, როგორც ბავშვი იტოვებს ხოლმე გემრიელ ნამცხვარს. ჯერ-ჯერობით კი ყველანი ჩაის ვუსხედით და ვიცინოდით, რადგან იქ, სადაც ჩეხოვია, მოწყენილობა ვერ დაისადგურებს. ჩაის სმას მოვრჩით. ანტონ პავლეს ძემ თავის კაბინეტში შემიყვანა, კარი მიხურა, დაჯდა თავის ტრადიციულ ადგილას დივანზე, კუთხეში, მე პირისპირ დამსვა და მესამედ მომთხოვა ახალ პიესაში ზოგიერთი, მისი აზრით, შეუფერებელი შემსრულებლის გამოცვლა: „ისინი ხომ შესანიშნავი მსახიობები არიან“, — იქვე სწრაფად არბილებდა იგი თავის განაჩენს.

ვიცოდი, ეს ლაპარაკი მხოლოდ მთავარი საქმის პრელუდია იყო და ამიტომ არ ვედავებოდი. ბოლოს და ბოლოს, საქმესაც მივადექით. ჩეხოვს უნდოდა უფრო სერიოზული მომჩვენებოდა და პაუზა ჩამოაგდო. მაგრამ ამაოდ ცდილობდა სიხარულის ღიმილის დაფარვას.

„გამიგონეთ, მე ხომ ჩინებული სათაური მოვიგონე. ჩინებული!“ — გამომიცხადა მან და თვალი თვალში გამიყარა.

„რა სათაური?“ — ავღელდი მე.

„ალუბლის ბაღი“, — თქვა და სიხარულისაგან სიცილი აუტყდა.

სიხარულის მიზეზს ვერ მივხვდი. არც სათაური მეჩვენა განსაკუთრებული. მაგრამ არ მინდოდა ანტონ პავლეს ძეს გული სტკენოდა, ამიტომ თავი ისე დავიჭირე, თითქოს სათაურმა ჩემზე შთაბეჭდილება მოახდინა.

რა მოსწონს, რითი აღელვებს მას ეს სათაური? ფრთხილად დავუწყე გამოკითხვა, მაგრამ აქ კვლავ თავი იჩინა ჩეხოვის უცნაურმა თავისებურებამ: მას არ ეხერხებოდა საკუთარ ნაწარმოებებზე ლაპარაკი. ახსნა-განმარტების ნაცვლად ანტონ პავლეს ძე ათასგვარ ხმაზე, კილოზე, ათასგვარი ინტონაციით იმეორებდა:

„ალუბლის ბაღი“ — გამიგონეთ, შესანიშნავი სათაურია! ალუბლის ბაღი!“

მე მხოლოდ ერთს მივხვდი, რომ იგი გამოხატავდა ავტორის ძალზე ლამაზსა და წმინდა გრძნობას. მაგრამ სათაურის სილამაზე იგრძნობოდა არა სიტყვებში, არამედ ანტონ პავლეს ძის ინტონაციებში. ძალზე ფრთხილად ვუთხარი ეს. ჩემმა შენიშვნამ მწერალი დაანალვლიანა, სახეზე სიხარულის ღიმილი ჩაუქრა, საუბარიც ვეღარ ავაწყვეთ და უხერხული დუმილი ჩამოვარდა.

ამ საუბრის შემდეგ გავიდა რამდენიმე დღე თუ კვირა... ერთხელ, სპექტაკლის დროს, ჩეხოვი საპირფარეშოში შემოვიდა და გამარჯვებულის ღიმილით მოუჯდა ჩემს მაგიდას. ჩეხოვს უყვარდა მსახიობების ცქერა სპექტაკლისათვის მზადების დროს. ისეთი ყურადღებით ადევნებდა თვალს გრიმის წასმას, რომ მარტო მისი სახის გამომეტყველება მიგახვედრებდით, როდის იცხებდით ტონს კარგად და როდის ცუდად.

„ალუბლის ბაღი“, — გამომიცხადა მან და სიცილი აუვარდა.

უცებ ვერც მივხვდი რას ამბობდა, მაგრამ ანტონ პავლეს ძე კვლავ და კვლავ სიამოვნებით იმეორებდა პიესის სათაურს. თან განსაკუთრებული ხაზგასმით წარმოთქვამდა რუსულ ё-ს და სიტყვა „**Вишнёвый**-ს, თითქოს ეალერსებოდა ძველს, ლამაზს, მაგრამ უკვე გამოუსადეგარ ცხოვრებას, რომელსაც თვითონვე გულისტკივილით ანგრევდა თავის პიესაში. ამჯერად მივუხვდი. „**Вишнёвый сад**“-სარფიანი, კომერციული, შემოსავლიანი ბაღია, ასეთი ბაღი ახლაც საჭიროა. „**Вишнёвый сад**“-ს კი შემოსავალი არ მოაქვს და თავის თავში, აყვავებულ სისპეტაკეში თითქოს ინახავს ძველი, ბატონკაცური ცხოვრების პოეზიას. ასეთი ბაღი მხოლოდ განებივრებული ესთეტების გასართობად და საამებლად იჩ-

რდება და ყავის. იგი გასაჩეხად არ გემეტება, მაგრამ ასეა საჭირო, ქვეყნის ეკონომიური განვითარების პროცესი მოითხოვს ამას.

ისევე როგორც წინათ, ახლაც, „ალუბლის ბაღის“ რეპეტიციების დროს, ჩეხოვს რის ვაი-ვაგლახით დავაცდენინებდით ორიოდ შენიშვნას ან რჩევა-დარიგებას პიესის შესახებ. ავტორის პასუხი ჰგავდა რებუსს, რომელიც ჩვენ თვითონ უნდა ამოგვეხსნა. თავად ჩეხოვი კი თავჭუდმოგლეჯილი გაურბოდა რეჟისორებს. ვინმეს რომ ენახა რეპეტიციებზე ბოლო რიგში მორიდებით მჯდომი ანტონ პავლეს ძე, არც დაიჯერებდა, რომ ეს პიესის ავტორი იყო. როგორ არ ვეცადეთ სარეჟისორო მაგიდასთან დაგვესვა, არაფერი გამოგვივიდა. თუ შემთხვევით მოვახერხებდით და დავსვამდით, მაშინვე გულიან სიცილს აიტეხდა. ვერ გაიგებდით, რა აცინებდა: რეჟისორობა და სარეჟისორო მაგიდასთან ჯდომა, თუ იმაზე ფიქრი, ესენი როგორ მოვატყუო და ჩემს თავშესაფარში როგორ გავიპაროო.

„მე ყველაფერი დავწერე, — ამბობდა მაშინ იგი, — მე რეჟისორი არა ვარ. ექიმი ვარ“.

მაგონდება, როგორ ეჭირა თავი რეპეტიციებზე ჩეხოვს, ვადარებ სხვა ავტორებს და გაოცება მიპყრობს, დიდი ადამიანის არაჩვეულებრივი თავმდაბლობისა და სხვა უფრო ნაკლებმნიშვნელოვანი მწერლების უსაზღვრო თავდაჯერების გამო. როდესაც ერთერთ ასეთ მწერალს მის პიესაში სიტყვამრავალ, ყალბი, მაღალფარდოვანი მონოლოგის შემცირება შევთავაზე, მან წყენითა და გაბრაზებით მიპასუხა:

„შეამცირეთ მაგრამ გახსოვდეთ, თქვენ პასუხს აგებთ ისტორიის წინაშე!“

ხოლო როდესაც გავბედეთ და „ალუბლის ბაღში“ მეორე მოქმედების ბოლოს მთელი სცენის ამოგდება ვთხოვეთ, ჩეხოვი დაღონდა, გულისტკივილისაგან მკვდრის ფერი დაედო, მაგრამ დაფიქრდა, გონს მოეგო და თქვა:

„შეამცირეთ!“

და ამაზე ალარასოდეს გამოუთქვამს საყვედური.

დაწვრილებით ალარ აღვწერ სპექტაკლ „ალუბლის ბაღს“, რომელიც ასე ბევრჯერ წარმოვადგინეთ მოსკოვში, ევროპაში, ამერიკაში. მოვიგონებ მხოლოდ ფაქტებს და პირობებს, რომლებშიაც პიესა იდგმებოდა.

სპექტაკლი ძლივს ავაწყვეთ: არცაა გასაკვირი, პიესა ძალზე რთულია. მისი სილამაზე ღრმად ჩამარხულ სურნელებაში მდგომარეობს. პიესის სურნელება რომ შეიგრძნო, ასე ვთქვათ, ყვავი-

ლის კოკორი უნდა გადახსნა და ფურცლები გააშლევინო. მაგრამ ეს ყოველდღე თავისთავად, ძალდაუტანებლად უნდა მოხდეს, თორემ ნაზი ყვავილი გაითელება და დაჭკნება.

ალნიშნულ პერიოდში ჩვენი შინაგანი ტექნიკა და მსახიობის შემოქმედებითს სულზე ზემოქმედების ხერხები კვლავინდებურად პრიმიტიული რჩებოდა. ნაწარმოების სილრმეებისაკენ მიმავალი იდუმალი გზები ჯერ კიდევ არ გვქონდა ზუსტად დადგენილი.

გვსურდა დავხმარებოდით მსახიობებს, გაგვეღვიძებინა მათი აფექტური მეხსიერება, მათ სულში შთაგონება გამოგვეწვია და და ამ მიზნით ხმებისა და ფერთა თამაშით, დეკორაციების მეშვეობით ვცდილობდით შეგვექმნა მათთვის ილუზია. ზოგჯერ ეს ხერხი გვშველოდა და მეც შევეჩვიე ბგერითი თუ სინათლის სცენური ეფექტების ბოროტად გამოყენებას.

„გამიგონეთ, — ერთხელ ჩემს გასაგონად უთხრა ვიღაცას ჩეხოვმა, — მე ახალ პიესას დავწერ და იგი ასეთი სიტყვებით დაიწყება: „რა კარგია! რა სიჩუმეა! არ ისმის არც ფრინველთა, არც ძაღლების, არც გუგულის, არც ბუს, არც ბულბულების, არც საათის, არც ზარების, არც ჭრიჭინების ხმა“.

რა თქმა უნდა, კენჭებს ჩემს ბოსტანში ისროდნენ.

იმ ხნის მანძილზე, რაც ჩვენ ჩეხოვის ნაწარმოებებს ვთამაშობდით, ეს პირველი შემთხვევა იყო, რომ მისი პიესის პრემიერა მოსკოვში მის ყოფნას დაემთხვა. ამან გვაფიქრებინა საყვარელი პოეტისათვის საზეიმო საღამო მოგვეწყო. ჩეხოვი სასტიკ უარზე იყო, გვემუქრებოდა — სახლში დავრჩები, თეატრში არ წამოვალო. მაგრამ დიდი იყო ცდუნება და ჩვენც ჩვენი გავიტანეთ. თანაც პრემიერის დღე ანტონ პავლეს ძის დღეობას (17) 30 იანვარი, დაემთხვა.

დათქმული თარიღი ახლოვდებოდა. დრო იყო ზეიმის მოწყობასა და ანტონ პავლეს ძის საჩუქრებზე გვეზრუნა. რთული საკითხია! ყველა ანტიკვარულ მაღაზიას ჩამოვუარე, იქნება რაიმეს გადავაწყდე-მეთქი, მაგრამ დიდებული სამუზეუმო ქსოვილის გარდა ვერაფერი აღმოვაჩინე. რაკი სხვა არაფერი იყო, იძულებული გავხდი, ამ ქსოვილით შემემკო გვირგვინი და ასე მიმერთმია.

„ყოველ შემთხვევაში მხატვრულ ნივთს მაინც მივართმევ“, — ვფიქრობდი მე.

ანტონ პავლეს ძისაგან კი კარგად მომხვდა ძვირფასი საჩუქრისათვის.

„გამიგონეთ, ეს ხომ დიდებული ნივთია, მუზეუმში უნდა იდოს“, — მისაყვედურა იუბილეს შემდეგ.

„მასწავლეთ, ანტონ პავლოვიჩ, აბა, რა უნდა მომერთმია?“ — ვიმართლე თავი.

„თაგვის საჭერი ხაფანგი“, — მცირე ფიქრის შემდეგ სერიოზულად მიპასუხა მან. — გამიგონეთ, თაგვები უნდა განადგურდეს! — და ამ სიტყვებზე თვითონვე გულიანი სიცილი აუტყდა. — აი, მხატვარმა კოროვინმა ჩინებული საჩუქარი გამომიგზავნა! ჩინებული!“

„რა?“

„ანკესები“.

სხვა საჩუქრებიც არ აკმაყოფილებდა ჩეხოვს, ხოლო ზოგიერთმა საჩუქარმა თავისი ბანალურობით კიდეც აღაშფოთა.

„გავონილა მწერლისათვის ვერცხლის კალმისტრისა და ძვირფასი სამელნის მირთმევა?“

„მაშ რა უნდა მოერთმიათ?“

„ოყნის ბუნიკი. გამიგონეთ, მე ხომ ექიმი ვარ. ან წინდები. ჩემი ცოლი სულ არ მივლის. მსახიობია. დახეულ წინდებში დავდივარ. ვეუბნები — ყური მიგდე, სულიკო, მარცხენა წინდაში თითი გამოვარდნილი მაქვს. მარჯვენაზე ატარეო. მე ასე არ შემიძლია!“ — ხუმრობდა ანტონ პავლეს ძე და კვლავ მთელი გულით, მხიარულად იცინოდა.

მაგრამ საიუბილეო საღამოზე, თითქოს აღსასრულის მოახლოებას გრძნობსო, ვერ იყო მხიარულად. მესამე მოქმედების შემდეგ, როდესაც ადრესებს, საჩუქრებს გადასცემდნენ და ესალმებოდნენ, ავანსცენაზე ისეთი გაფითრებული, გამხდარი იდგა, ისეთი ხველა აუვარდა, რომ ჩვენ გული შეგვეკუმშა მწუხარებისაგან. დარბაზიდან ვიღაცამ დაუძახა, დაბრძანდითო. მაგრამ ჩეხოვმა შუბლი შეიკრა და ბოლომდე ფეხზე იდგა მთელი ის მოსაწყენი და გაჭიანურებული იუბილე, რომელსაც თვითონვე გულკეთილად დასცინოდა ხოლმე თავის ნაწარმოებებში. მაგრამ აქაც ვერ შეიკავა თავი ღიმილისაგან. ერთ-ერთმა ლიტერატორმა მისალმება თითქოს იმავე სიტყვებით დაიწყო, რომლითაც პირველ მოქმედებაში გაევი ესალმება ძველ კარადას:

„ძვირფასო და დიდად პატივცემულო... (სიტყვა კარადის ნაცვლად ლიტერატორმა ანტონ პავლეს ძის სახელი ჩასვა)... მოგესალმებით თქვენ“... — და ა. შ.

ანტონ პავლეს ძემ ცერად გადმომხედა მე — გაევის როლის შემსრულებელს — და ბაგეზე ეშმაკურმა ღიმილმა გადაურბინა.

იუბილე საზეიმო იერს ატარებდა, მაგრამ ძალზე მძიმე შთაბეჭდილება დაგვიტოვა. პანაშვიდს ჰგავდა. გულზე ლოდივით გვაწვა ხალველი.

თვით სპექტაკლს საშუალო წარმატება ხვდა და ჩვენი თავისთვის ვერ გვიპატიებია, რომ თავიდანვე ვერ შევძელით გვეჩვენებინა ის, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი, მშვენიერი და ძვირფასია პიესაში.

ანტონ პავლეს ძე ისე გარდაიცვალა, თავისი უკანასკნელი, უფაქიზესი და საამო ნაწარმოების ნამდვილ წარმატებას ვერც მოესწრო.

დროთა განმავლობაში სპექტაკლი დაიხვეწა და გაიზარდა. აქ თავისი დიდი ნიჭი კიდევ ერთხელ გამოამჟღავნა ჩვენი დასის მრავალმა მსახიობმა, პირველ რიგში ო. კნიპერმა — რანევსკაიას მთავარი როლის შემსრულებელმა, მოსკვინმა (ეპიხოდოვი), კაჩალოვმა (ტროფიმოვი), ლეონიდოვმა (ლოპახინი), გრიბუნინმა (პიშჩიკი), არტიომმა (ფირსი), მურატოვამ (შარლოტა). მეც მხვდა წარმატება გაევის როლში და რეპეტიციაზე თვით ანტონ პავლეს ძისაგანაც კი დავიმსახურე ქება მეოთხე მოქმედებაში, ფინალური გასვლისათვის.

1904 წლის გაზაფხული ახლოვდებოდა. ანტონ პავლეს ძის ჯანმრთელობა გაუარესდა. კუჭის არეში საშიში სიმპტომები შენიშნეს, ნაწლავების ტუბერკულოზს ეჭვობდნენ. კონსილიუმმა ჩეხოვის ბადენვეილერში გამგზავრება დაადგინა. ჩეხოვები საზღვარგარეთ წასასვლელად ემზადებოდნენ. ყველას, მათ შორის მეც, გვინდოდა რაც შეიძლება ხშირად და დიდხანს ვყოფილიყავით ანტონ პავლეს ძესთან. მაგრამ ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო იგი ყოველთვის ვერ ახერხებდა ჩვენს მიღებას. თუმცა, ავადმყოფობის მიუხედავად, ხალისი არ დაუკარგავს. ძალიან აინტერესებდა მეტერლინკის სპექტაკლი, რომლის რეპეტიციებსაც იმხანად გავდიოდით; საქმის კურსში უნდა გვყოლოდა, ჩვენც ვუჩვენებდით მაკეტებს, ვუხსნიდით მიზანსცენებს.

თვითონ ჩეხოვი მისთვის სრულიად ახალი მიმართულების პიესის დაწერაზე ოცნებობდა. მართლაც, ჩაფიქრებული პიესის სიუჟეტი თითქოსდა უჩვეულო იყო ჩეხოვისათვის. თვითონ განსაჯეთ: ორ ახალგაზრდა მეგობარს ერთი ქალი უყვარს. საერთო სიყვარულისა და ეჭვიანობის ნიადაგზე იქმნება რთული ურთიერთდამოკიდებულება. ბოლოს, ორივე ექსპედიციაში, ჩრდილოეთ პოლუსზე მიემგზავრება. უკანასკნელი მოქმედების დეკორაცია წარმოად-

გენს ყინულებში გაჭედილ უზარმაზარ გემს. პიესის ფინალში ორივე მეგობარი ხედავს თოვლზე მოსრიალე თეთრ მოჩვენებას. ეტყობა, ეს ან აჩრდილითა ანდა სულია მათი საყვარელი ქალის, რომელიც შორს, სამშობლოში გარდაიცვალა.

აი, მხოლოდ ამის გაგება მოვახერხეთ ანტონ პავლეს ძისაგან მის მიერ ჩაფიქრებული პიესის შესახებ.

ო. კნიპერ-ჩეხოვას გადმოცემით, საზღვარგარეთ ყოფნის დროს, ანტონ პავლეს ძე ევროპის კულტურული ცხოვრებით ტკბებოდა. ბადენვეილერში იჯდა ხოლმე აივანზე და მისი ოთახის პირდაპირ მოთავსებული ფოსტის მუშაობას აკვირდებოდა. აქ ყოველი მხრიდან მოდიოდნენ ადამიანები, მოჰქონდათ წერილებში გამოთქმული თავისი აზრები. აქედან კი მათ აზრებს მსოფლიოს ყველა კუთხეს აწვდიდნენ.

„ჩინებული რამაა!“ — აღტაცებით ამბობდა იგი...

1904 წლის ზაფხულში ბადენვეილერიდან მოვიდა სმწუხარო ცნობა ანტონ პავლეს ძის გარდაცვალების შესახებ.

— Ich sterbe[1] — იყო მომაკვდავის უკანასკნელი სიტყვები. მისი სიკვდილი იყო ლამაზი, მშვიდი და საზეიმო.

ჩეხოვი გარდაიცვალა. სიკვდილის შემდეგ იგი კიდევ უფრო საყვარელი შეიქნა სამშობლოში, ევროპასა და ამერიკაში. მაგრამ წარმატებისა და პოპულარობის მიუხედავად, ბევრმა სათანადოდ ვერ გაიგო და ვერ შეაფასა მწერალი. ნეკროლოგის მაგივრად გამოვთქვამ ჩემს ორიოდ აზრს ჩეხოვზე.

აქამდე გავრცელებულია აზრი, თითქოს ჩეხოვი ყოველდღიურობის, უფერული ადამიანების მომღერალი პოეტია, თითქოს მისი პიესები რუსეთის ცხოვრების, ქვეყნის სულიერი სიღატაკის, დაცემულობის დამადასტურებელი ნაღვლიანი ფურცელია. დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, რომელიც ყოველგვარ წამოწყებას ძირშივე ყინავს, უიმედობა, რომელიც ყოველგვარ ენერგიას ახშობს, ნიადაგს უქმნის ტრადიციულ სლავურ სევდას, — აი, მისი სცენური ნაწარმოებების მოტივები.

ჩეხოვის ეს დახასიათება ასე მკვეთრად რატომ უპირისპირდება ჩემს წარმოდგენას და ჩემს მოგონებებს განსვენებულზე? მე იგი უფრო მეტად მოლიმარი და ხალისიანი მახსოვს, ვიდრე დაღვრემილი, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე მძიმედ დაავადებულს ვხვდებოდი. იქ სადაც იყო ავადმყოფი ჩეხოვი, მუდამ იყო მხიარულება, სიცილი, ხუმრობა და, ასე გასინჯეთ, ცელქობაც კი.

---

[1] ვკვდები (გერმ.).

მასზედ უკეთ ვინ იცოდა ადამიანების გართობა, გამხიარულება, ანდა უაღრესად სერიოზული სახით სისულელეების ლაპარაკი? მისებრ ვის სძულდა უმეცრება, უხეშობა, წუწუნი, ჭორაობა, მეშჩანობა და გაუთავებული ჩაის სმა? მისებრ ვის სწყუროდა სიცოცხლე, კულტურა, რაშიც არ უნდა ყოფილიყო ეს გამოვლენილი? ყოველივე ახალი, სასარგებლო წამოწყება — ახლად შექმნილი სამეცნიერო საზოგადოება იქნებოდა ეს თუ ახალი თეატრის, ბიბლიოთეკის, მუზეუმის პროექტი — მისთვის ნამდვილი მოვლენა იყო თვით უბრალო, ჩვეულებრივი კეთილმოწყობა ცხოვრებისა არაჩვეულებრივად აღელვებდა და ახარებდა. მახსოვს, როგორ ბავშვივით გაიხარა, როდესაც ვუთხრი მოსკოვში კრასნიე ვოროტასთან ულაზათო ერთსართულიანი სახლი დაანგრიეს და მის ადგილას დიდ სახლს აშენებენ-მეთქი. ამაზე ანტონ პავლეს ძე მერე დიდხანს, აღტაცებით უამბობდა მის სანახავად მოსულ სტუმრებს. ასეთი გატაცებით ეძიებდა იგი ყველაფერში მომავალი რუსული და საერთო-საკაცობრიო კულტურის წინამორბედებს როგორც სულიერ, ასევე გარეგნულ კულტურაშიც.

იგივეა მის პიესებშიც: ოთხმოციანი, ოთხმოცდაათიანი წლების სრული უიმედობის ხანაში ჩეხოვის პიესებში დროდადრო აენთებიან ნათელი ოცნებები, გამამხნევებელი წინასწარმეტყველებანი იმაზე თუ როგორი იქნება ცხოვრება ორასი, სამასი ან ათასი წლის შემდეგ, რომლის მოსაპოვებლადაც ახლა ჩვენ უნდა ვიტანჯოთ; ახალ გამოგონებებზე, რომლის წყალობითაც ადამიანები ჰაერში იფრენენ; მეექვსე გრძნობის აღმოჩენაზე.

შეგიმჩნევიათ?! ჩეხოვის პიესების შესრულებისას მაყურებელთა დარბაზში ხშირად გაისმის სიცილი, თანაც ისეთი მხიარული, ხალისიანი, როგორსაც სხვა სპექტაკლებზე ვერ გაიგონებთ. ხოლო, როდესაც ჩეხოვი ვოდევილს ჰკიდებს ხელს, ხუმრობა მძაფრ ბუფონადამდე აჰყავს.

გაიხსენეთ ჩეხოვის წერილები! მათი კითხვისას მე, რასაკვირველია, შეუმჩნეველი არ მრჩება საერთო ნაღვლიანი განწყობილება. მაგრამ მის ფონზე, როგორც ღამის ჰორიზონტზე, მხრიაბრუნდად მოციმციმე ვარსკვლავები, ბრწყინავენ გონებამახვილური სიტყვები, სასაცილო შედარებები და დახასიათებები. ხშირად ეს არის ანეკდოტამდე, ოინბაზობამდე მისული ხუმრობა, ბუნებით მხიარული, იუმორისტი კაცისა, რომელიც მუდამ ცოცხლობდა ანტოშა ჩეხონტეს სულში, შემდგომ კი ავადმყოფი, მოჭანცული ჩეხოვის სულშიაც.

როდესაც ჯანმრთელი ადამიანი მხნე და მხიარულია, ეს ბუნებ-

რივია და ნორმალური. მაგრამ როდესაც ტუსალივით საძულველ ადგილს მიჯაჭვული, მეგობრებისა და ახლობლებს მოწყვეტილი ავადმყოფი, რომელმაც თვითონვე გამოუტანა თავს სასიკვდილო განაჩენი და ხსნას ალარ ელის (ჩეხოვი ხომ ექიმი იყო), მაინც მოიცინის და ნათელი იმედით, მომავალზე ოცნებით ცხოვრობს, მომავალი თაობებისათვის მზრუნველობით ქმნის კულტურულ სიმდიდრეებს — უნდა ვალიაროთ, რომ ასეთი სიცოცხლისუნარიანობა და სიცოცხლის სიყვარული განსაკუთრებულია, უჩვეულო, ნორმაზე ბევრად აღმატებული.

უფრო მეტად გაუგებარია, რატომ ითვლება ჩეხოვი ჩვენი დროისათვის მოძველებულად და რატომ გავრცელდა აზრი, თითქოს იგი ვერ გაიგებდა რევოლუციას, ახალ ცხოვრებას, რომელსაც რევოლუცია ქმნის.

რა თქმა უნდა, სასაცილო იქნებოდა იმის უარყოფა, რომ ჩეხოვის ეპოქა თავის განწყობილებებით უალრესად შორსაა ახალი დროისა და რევოლუციის მიერ აღზრდილი ახალი თაობებისაგან. ბევრ რამეში ისინი სრულიად საწინააღმდეგონიც კი არიან. გასაგებია ისიც, რომ ძველი ცხოვრების წესების ნგრევაში და ახლის შენებაში უალრესად აქტიური და ენერგიული თანამედროვე რევოლუციური რუსეთისათვის მიუღებელი და გაუგებარიცაა ოთხმოციანი წლების ინერტულობა, პასიური ლოდინი და სევდა.

მაშინ, დაცემულობის იმ სულისშემხუთველ ატმოსფეროში, რევოლუციური აღმავლობისათვის ნიადაგი არ არსებობდა. მხოლოდ სადღაც, მიწის სიღრმეში, იატაკქვეშეთში ემზადებოდნენ და ძალებს იკრებდნენ მრისხანე დარტყმებისათვის. მოწინავე ადამიანთა მუშაობა მხოლოდ იმით ამოიწურებოდა, რომ ისინი ამზადებდნენ საზოგადოებას, ახალ იდეებს შთააგონებდნენ მას, ძველი ცხოვრების დრომოჭმულობას უხსნიდნენ.

ჩეხოვი იმათთან იყო, ვინც ამ მოსამზადებელ სამუშაოს ეწეოდა. იგი ასახავდა მოდუნებულ, ერთ წერტილზე გაყინულ საზოგადოებას და დასცინოდა ყოველივე ამის შედეგად შექმნილ ცხოვრების სიძაგლეს.

დრო გადიოდა. ჩეხოვი, რომელიც მუდამ წინ ისწრაფოდა, ერთ ადგილას ვერ გაჩერდებოდა. პირიქით, იგი ევოლუციას განიცდიდა ცხოვრებასა და ეპოქასთან ერთად.

რაც უფრო იძაბებოდა ატმოსფერო, რაც უფრო ახლოვდებოდა რევოლუცია, მით უფრო მტკიცე იყო ჩეხოვი. სასტიკად ცდება, ვისაც ჩეხოვი უნებისყოფო და გაუბედავი ჰგონია, ანუ ისეთი, როგორიც მისი ნაწარმოების გმირები იყვნენ. უკვე მოგახსენეთ,

რომ იგი ხშირად გვაოცებდა თავისი სიმტკიცით, გაბედულობითა და გარკვეულობით.

„საშინელებაა, მაგრამ არც უამისოდ შეიძლება, დაე, იაპონელებმა დაგვძრან ადგილიდან“, — მითხრა ჩეხოვმა აღელვებით, მაგრამ მტკიცედ და დაჯერებით, როცა რუსეთში იარაღი ააჟღარუნეს.

გასული საუკუნის მიწურულისა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ ლიტერატურაში მან ერთ-ერთმა პირველმა ჯერ კიდევ მაშინ იგრძნო რევოლუციის გარდუვალობა, როდესაც რევოლუცია ის-ის იყო ისახებოდა და საზოგადოება ფუფუნებაში იხრჩობოდა. მან ერთმა პირველთაგანმა ჩამოჰკრა საგანგაშო ზარი. განა ჩეხოვმა არ გაჩეხა მშვენიერი აყვავებული ალუბლის ბაღი, როდესაც შეიგნო, რომ მისი დრო წავიდა, რომ ძველი ცხოვრება განწირულია დასანგრევად?!

ადამიანი, რომელმაც ბევრად ადრე იგრძნო ყველაფერი ის, რაც ახლა მოხდა, შეძლებდა მიელო ის, რასაც თვითონვე წინასწარმეტყველებდა.

მაგრამ იქნებ ჩეხოვის შემოქმედების და წერის მხატვრული ხერხები მეტისმეტად რბილია თანამედროვე ადამიანისათვის? მოწინავე რევოლუციური ადამიანის სცენაზე განსახიერების საყოველთაოდ მიღებული ხერხი ეფექტურ-თეატრალურ და ენერგიულ პროტესტს, უღმობელ მხილებას, მკაცრ, მრისხანე მომთხოვნელობას საჭიროებს. ყოველივე ეს მართლაც არ არის ჩეხოვის ნაწარმოებში. მაგრამ ამის გამო მისი ნაწარმოებები ნაკლებ დამაჯერებელი როდი არიან და არც ნაკლები ზემოქმედების ძალა აქვთ.

როდესაც ცხოვრების განახლებისაკენ მოგვიწოდებს, ჩეხოვი ხშირად იყენებს დაპირისპირების ხერხს, იგი ამბობს: ესეც კარგი ადამიანია, ისიც, სხვანიც, ყველანი კარგები არიან, მათი სიცოცხლე ლამაზია, მათი ნაკლოვანებები ხაყვარელი და სასაცილო. მაგრამ ყველაფერი ერთად აღებული მოსაწყენია, უსარგებლო, უგერგილო, უსირცხვილო. როგორ მოვიქცეთ?! ყველაფერი უნდა შევცვალოთ საერთო ძალებით, უნდა ვისწრაფოთ სხვა, უკეთესი ცხოვრებისაკენო.

ისინი, ვინც ვერ გაიგებენ, ვერ ჩასწვდებიან ამ განწყობილებას ჩეხოვის შემოქმედებაში, ვფიქრობთ, ჩლუნგები არიან და მხატვრული ნაწარმოების არსში ჩასაწვდომად არ ჰყოფნით ალოგიკური წარმოსახვის უნარი. ესაა შედეგი წელოვნებისადმი პრიზაული. მეშჩანური დამოკიდებულებისა, რაც ხელოვნებას მთავარ ძალას აცლის.

ჩვენც, სცენის მსახიობებიც, პოეტის ნაწარმოებს ხშირად მეშჩანურ მოთხოვნილებებს ვუყენებთ და წინა პლანზე ვწევთ არა იმას, რაც მნიშვნელოვანია ნაწარმოებში.

ჩეხოვის ოცნება სცენაზე მკაფიოდ უნდა გადმოიცეს. პიესის ლეიტმიტოვი გამუდმებით უნდა ჟღერდეს. მაგრამ, სამწუხაროდ გაცილებით ძნელია სცენაზე ჩეხოვის ოცნების გადმოცემა, ვიდრე პიესის გარეგნული ცხოვრების, მისი ყოფითი მხარისა. სწორედ ამიტომ, ხშირად ჩეხოვის მთავარი მოტივი იჩქმალება თეატრში, ყოველდღიურობა კი მეტისმეტად მკვეთრად გამოდის წინა პლანზე. ზოგჯერ ამაში დამნაშავეა არა მარტო რეჟისორი, არამედ მსახიობიც. მაგალითად, ივანოვის როლის შემსრულებლები მას ნევრასტენიკად წარმოგვიდგენდნენ და მაყურებელში მხოლოდ ავადმყოფი კაცისადმი სიბრალულს იწვევენ, მაშინ, როდესაც იგი ჩეხოვთან მებრძოლი, ძლიერი ადამიანია. მაგრამ ივანოვიც გატყდა, ვერ გაუძლო რუსული სინამდვილის მძიმე პირობებთან უთანასწორო ბრძოლას. პიესის ტრაგედია ის კი არ არის, რომ პიესის მთავარი გმირი ავად გახდა, არამედ ის, რომ აუტანელია ცხოვრების პირობები და იგი საფუძვლიან რეფორმებს საჭიროებს. მიეცით ეს როლი დიდი შინაგანი ძალის მქონე მსახიობებს და თქვენ ვერ იცნობთ ჩეხოვს, უფრო სწორად, პირველად იხილავთ მას, ისეთს, როგორიც უნდა იყოს. მიეცით „ალუბლის ბაღში“ ლოპახინს შალიაპინის გაქანება. ხოლო ახალგაზრდა ანას-ერმოლოვას ტემპერამენტი. დაე, პირველმა თავისი გიგანტური ძალით დაანგრიოს ყოველივე დრომოჭმული, ხოლო ახალგაზრდა ქალმა, რომელიც პეტია ტროფიმოვთან ერთად გრძნობს ახალი ეპოქის მოახლოებას, მთელი ქვეყნის გასაგონად შესძახოს — „გამარჯობა, ახალო ცხოვრებავ“, მაშინ თქვენ მიხვდებით, რომ „ალუბლის ბაღი“ ჩვენი თანამედროვე, ახლობელი, ცოცხალი პიესაა, რომ ჩეხოვის ხმა მასში მხნედ ჟღერს, რადგან თვით იგი იცქირება არა უკან, არამედ წინ.

მრავალსახოვან ჩეხოვს, ისევე როგორც ყოველ მხატვარ-დრამატურგს, აქვს კიდევ ერთი, უშუალოდ სცენისა და მსახიობებისაკენ მიმართული მხარე — ესაა წმინდა თეატრალური საფუძვლები და პრინციპები, ხელოვნების ამოცანების, არსის, ტექნიკის, სცენისათვის წერის ხერხების ჩეხოვისეული გაგება. ამ ჩვენი, პროფესიული ხელოვნების სფეროში, ყოველგვარი ტენდენციებისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ამოცანების გარეშე, უფრო მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რას წერს პოეტი, რას თამაშობს მსახიობი, არამედ როგორ აკეთებენ ისინი ამას. ჩვენ, სამსახიობო და სარეჟისორო საქმის სპეციალისტებმა, უნდა შევისწავლოთ გან-

სვენებული პოეტი დრამატურგიული, სცენური და არტისტული თვალსაზრისით.

გაკეთდა კი რამე ამ მხრივ? მსახიობთაგან განა ვინმემ შეისწავლა ჩეხოვის დრამატული შემოქმედების ტექნიკა, მისი ახალი ხერხები, რეჟისორული შესაძლებლობები, ახალი, ჩეხოვამდე უცნობი სცენურობა, რომელიც ახალ სამსახიობო ფსიქოლოგიასა და განწყობილებას მოითხოვს? რომელმა ჩვენგანმა გაიაზრა ღრმად ტრეპლევის მონოლოგი ახალი ხელოვნების შესახებ? იციან კი მსახიობებმა ეს ფიცარი ჩვენი სჯულისა? რასაკვირველია, ტექსტი „მაძაო ჩვენოსავით“ გაზეპირებული აქვთ, მაგრამ ჩაუფიქრდნენ განა სიტყვების მიღმა დაფარულ შინაგან აზრს?

„გაკვირვებას იწვევს, — მითხრა მორის მეტერლინკმა. — რა ნაკლებად აინტერესებთ მსახიობებს თავიანთი ხელოვნება, მისი ტექნიკა, ფილოსოფია, აქტიორული ოსტატობა და ვირტუოზულობა“.

ის მსახიობები, რომლებიც ჭედმაღლურად და თავის თავზე დიდი წარმოდგენის მჭონე კაცის კილოთი ამბობენ, ჩეხოვი მოძველდაო, თვითონ ვერ ასულან მის დონემდე. თვითონ ისინი ჩამორჩნენ ჩვენს ხელოვნებას და უმეცრების ან, უბრალოდ, სიზარმაცის გამო სურთ ჭედმაღლურად გადააბიჯონ ჩეხოვს. მაგრამ თუ ჩვენი ხელოვნების კიბის ყოველი საფეხური არ გაიარე, ისე მისი ორგანული, ბუნებრივი განვითარების ეტაპებს ვერ გაჰყვები, წინ ვერ წახვალ.

ჩეხოვი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანსვეტია ჩვენს ხელოვნებაში შექსპირის, მოლიერის, ლუიჯი რიკობონის დიდი შრედერის, პუშკინის, გოგოლის, შჩეპკინის, გრიბოედოვის, ოსტროვსკისა და ტურგენევის მიერ დასახულ გზაზე. განვმტკიცდებით რა მის პოზიციებზე, ჩვენ დაველოდებით ახალ წინამძღოლს, რომელიც მიაგნებს ახალ ეტაპს მარადიულ გზაზე, ჩვენთან ერთად გაივლის ამ ეტაპს და ახალ ნიშანსვეტს აღმართავს მსახიობთა მომავალი თაობებისათვის. იქიდან, ახლად დაპყრობილი ფორტიდან, გადაიშლება შემდგომი წინსვლის ფართო ჰორიზონტი.

მათი ნაწარმოებები, ვინც ჩეხოვის მსგავსად ახალ ეტაპს ქმნის, თაობებზე დიდხანს ცოცხლობს. მხატვრის მიერ ასახული ცხოვრებისეული თემები იმათთვის ძველდება, იმათთვის კარგავს თანამედროვე ყლერადობას, ვისაც არ ესმის ისტორიის პერსპექტივები. მაგრამ ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები ამის გამო არც კვდება და არც პოეტურ ღირებულებას კარგავს და თუ, ვთქვათ, ჩეხოვისეული რა ამა თუ იმ ნაწარმოებში მოძველდა, მიუღებელი აღმოჩ-

ნდა რევოლუციის შემდგომი პერიოდისათვის, ჩეხოვისეულ რო-
გორს ჯერ არც დაუწყია ნამდვილი ცხოვრება ჩვენს თეატრში.

ამიტომ, ჩეხოვისადმი მიძღვნილი თავი ჯერ არ დასრულებულა, იგი ჯერ კიდევ არ წაუკითხავთ, როგორც საჭიროა, არ ჩაჰკვირვებიან, არ შეუცვნიათ მისი არსი, წიგნი კი ნაადრევად დახურეს.

დაე, გადაშალონ თავიდან, შეისწავლონ და წაიკითხონ ბოლომდე.

სტუდია პოვარსკაიას ქუჩაზე

მოხდა უმნიშვნელო ფაქტი, რომელმაც ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა: საქმე ის გახლავთ, რომ როდესაც მეტერლინკის „ბრმებისათვის“ გარდაცვლილი, მიწაზე გაშხლართული პასტორის, უმწეო ბრმათა სულიერი წინამძღოლისა და მეგზურის ქანდაკება დაგვჭირდა, მაშინდელი მემარცხენე მიმართულების ერთ მოქანდაკეს მივმართე. იგი მაკეტების და ესკიზების გაცნობის მიზნით მეწვია. ვუამბე დადგმის გეგმა, რომელიც, აქვე უნდა მოგახსენოთ, თვითონაც არ მაკმაყოფილებდა. მოქანდაკემ ჯერ მომისმინა, მერე მაშინდელი ნოვატორებისათვის დამახასიათებელი დაურიდებლობით, ძალზე უხეშად გამომიცხადა, თქვენ „ძენძისაგან“ გაკეთებული ქანდაკება გჭირდებათ და არა ხელოვნების ნაწარმოებიო. მითხრა ეს და წავიდა, მგონი არც გამომშვიდობებია, ამ ინციდენტმა მაშინ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. რა თქმა უნდა, არა ნოვატორი მოქანდაკის უზრდელობის გამო; უბრალოდ, მის სიტყვებში სიმართლე ვიგრძენი და უფრო ნათლად შევიგნე, რომ ჩვენი თეატრი ჩიხში ემწყვდეოდა. ახალი გზები არ ჩანდა, ძველი კი ინგრეოდა.

მაგრამ მაშინ ცოტანი თუ ვფიქრობდით მომავალზე. რა საჭირო იყო?! თეატრს წარმატება ჰქონდა — ზღვა ხალხი აწყდებოდა, საქმე თითქოსდა კარგად მიდიოდა... სხვებს, მათ რიცხვში ვლადიმერ ივანეს ძეს და ცალკეულ მსაზიობებს, ესმოდათ საქმის ვითარება. მე, როგორც რეჟისორს, რომელმაც პერსპექტივა დაკარგა და აგრეთვე მსახიობს, რომელიც გახევდა და ერთ ადგილზე გაიყინა, რაღაც უნდა მეღონა, რაღაც უნდა მომეხერხებინა თეატრის, მსახიობებისა და საკუთარი თავისათვის. ვგრძნობდი, რომ სცენაზე სრულიად დაცლილი გამოვდიოდი და როლს მხოლოდ გარეგნული მსახიობური ჩვევებით, სულიერი გზნების გარეშე ვასრულებდი.

ჩემს ძიებებში კვლავ დადგა პერიოდი, როდესაც სიახლე თვითმიზნად იქცევა, ახალი — ახლისათვის; მის ფესვებს ეძიებ არა მხოლოდ შენს ხელოვნებაში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიაც: ლიტერატურაში, მუსიკაში, მხატვრობაში. ვიდექი, ხოლმე ვრუბელის ან სხვა იმ დროის ნოვატორთა ნაწარმოებების წინ, მსახიობისა და რეჟისორის ჩვეულებისამებრ, გონებით ვცდილობდი სურათის ჩარჩოებში ჩამეტენა ჩემი თავი, „შევმძვრალიყავი“ სურათში, რომ გარედან კი არა, თვით ვრუბელში ან მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების მეოხებით შევრწყმოდი ვრუბელისეულ განწყობილებებს და ფიზიკურად შევწყობოდი მას. მაგრამ სურათში გამოხატული შინაგანი შინაარსი გაურკვეველი, მიუწვდომელია გონებისათვის, მას მხოლოდ შთაგონების ცალკეულ წუთებში გრძნობს ადამიანი. იგრძნობს და დაივიწყებს. შთაგონების ზეცნობიერი გამობრწყინების წუთებში ვრუბელს თითქოს შენს საკუთარ „მე“-ში გაატარებ, გაატარებ საკუთარ სხეულში, კუნთებში, ჟესტებში, პოზებში და ისინიც იწყებენ იმის გამოხატვას, რაც არსებითია ვრუბელის სურათში. იმახსოვრებ ფიზიკურად მიგნებულს, ცდილობ სარკესთან მიიტანო იგი და საკუთარი თვალით შეამოწმო სხეულით გამოხატული ხაზები. მაგრამ შენდა გასაოცრად, სარკეში მხოლოდ ვრუბელის კარიკატურას, მსახიობურ მანჭვა-გრეხას ან, უფრო ხშირად, მოძველებულ, დრომოჭმულ, გაცვეთილ საოპერო შტამპს აწყდები. ისევ მიდიხარ სურათთან, ისევ დგახარ მის წინ და გრძნობ რომ ერთგვარად გადმოსცემ მის შინაარსს, ამჯერად საერთო სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობით, გონების თვალით ამოწმებ საკუთარ თავს და ო, ღმერთო! — შედეგი კვლავ იგივეა! უკეთეს შემთხვევაში იმას აღწევ, რომ გამოაჯავრებ ვრუბელისეული ხაზების გარეგნულ ფორმას, სურათის შინაგანი არსი კი გავიწყდება.

ასეთ წუთებში ემსგავსები მუსიკოსს, რომელიც იძულებულია დაუკრას მოშლილ ინსტრუმენტზე, არტისტულ შთაგონებას რომ ამახინჯებს, ან დამბლადაცემულს, ლამაზი აზრის გამოთქმას რომ ცდილობს, ენა და ხმა კი მის უნებურად უსიამოვნო, გამაღიზიანებელ ბგერებს გამოსცემს.

„არა, — ეუბნები შენს თავს, — ეს ამოცანა შენს ძალ-ღონეს აღემატება, მისი შესრულება შეუძლებელია, რადგან ვრუბელისეული ფორმები მეტისმეტად განყენებული, არამატერიალურია. ისინი მეტისმეტად შორსაა თანამედროვე ადამიანის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი და უცვლელი ხაზების მჭონე რეალური და ნაპატიები სხეულისაგან! „მართლაც, ცოცხალ სხეულს მხრებს

ვერ ჩამოაჭრი, ვერ დააგრძელებ ხელებს, ფეხებს, თითებს, წელს ვერ ამოიგდებ, როგორც ამას მხატვარი აკეთებს სურათზე.

მხნეობის წუთებში კი სხვაგვარად მსჯელობ: „ტყუილია, მიზეზი ჩვენი სხეულის მატერიალურობა კი არ გახლავთ, არამედ ის, რომ იგი არ არის დამუშავებული, მოქნილი, გამომსახველი, რომ იგი შეგუებულია მეშჩანური, ყოველდღიური ცხოვრების მოთხოვნილებებს და მხოლოდ ყოველდღიური გრძნობების გამოსახატავად გამოდგება. პოეტის განზოგადებული ან ამაღლებული განცდების სცენური გამოსახვისათვის კი მსახიობებს გააჩნიათ გაცვეთილი შტამპების საგანგებო ასორტიმენტი — ზეაპყრობილი გაჩახჩახული ხელები, თეატრალური პოზები, თეატრალური სვლა — ჩვეულებრივი სიარულის ნაცვლად და ა. შ. დიახ, სწორედ ასეა! ჩვენს არსებაში ჟესტებისა და მოძრაობის ორი ტიპია დამკვიდრებული: ერთი ჩვეულებრივი, ბუნებრივი, ცხოვრებისეული, მეორე — არაჩვეულებრივი, არაბუნებრივი, გამოგონილი, რასაც თეატრში ყოველივე ზოგადისა და ამაღლებულის გადმოსაცემად ვიყენებთ. მოძრაობებისა და ჟესტების ეს ტიპი, უმთავრესად ძველთაგანვე შეიქმნა იტალიური მომღერლების წაბაძვით ან გადმოვიღეთ ცუდი სურათების, ილუსტრაციების და პოსტკარტებისაგან. განა შეიძლება ასეთი ვულგარული ფორმებით გამოისახოს ადამიანის სულის ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ყოველივე ზეცნობიერი, ამაღლებული, კეთილშობილური — ის, რითაც კარგია და ღრმა ვრუბელი, მეტერლინკი, იბსენი?“

ჭანდაკებებსაც მივმართავდი, იქ ვეძიებდი ფესვებს ახალი სამსახიობო ხელოვნებისათვის, მაგრამ შედეგი და დასკვნები იგივე რჩებოდა. მივმართავდი მუსიკასაც; ვცდილობდი სხეულითა და მოძრაობით გადმომეცა მისი ბგერები და კვლავ და კვლავ ვრწმუნდებოდი, რომ ჩვენ ყველანი ბალეტის, ძველი საოპერო თეატრის (ამ სიტყვის ცუდი გაგებით) შხამით ვიყავით მოწამლულნი.

„ღმერთო ჩემო — ალმოხდება ჩემს სულში ხმა ეჭვისა. — ნუთუ სცენის ხელოვანნი, სხეულის მატერიალურობის გამო, სამუდამოდ განწირულნი ვართ და მხოლოდ უხეშ — რეალურს უნდა ვემსახუროთ, უხეში — რეალური უნდა გამოვსახოთ: ნუთუ ვერ უნდა გავაკეთოთ იმაზე მეტი, რასაც თავის დროზე აკეთებდნენ (კაცმა რომ თქვას, ჩინებულადაც აკეთებდნენ) ჩვენი რეალისტები ფერწერაში? ნუთუ მხოლოდ „პერედვიჟნიკები“ ვართ სასცენო ხელოვნებაში?“

„მერე და, ბალეტი?.. — მამშვიდებდა მეორე შინაგანი ხმა, —

მისი საუკეთესო წარმომადგენლები: ტალიონი, პავლოვა და სხვები? განა ისინი არ აღწევდნენ თავს სხეულის მატერიალურობას? მერედა გიმნასტები? განა ჩიტებივით არ დაფრინავენ ტრაპეციიდან ტრაპეციაზე? თითქმის სხეული არ გააჩნიათო. რატომ არ შეიძლება ჩვენ, დრამის მსახიობებმა, დავალწიოთ თავი სხეულის მატერიალურობას და უსხეულონი გავხდეთ? უნდა ვეძიოთ გზები! უნდა გამოვიმუშავოთ ეს თვისება!“

და ქვლავ ლამის სიჩუმეში, სარკის წინ ვიწყებდი სხეულის შემოწმებას, როგორც ამას დიდი ხნის წინათ, კრასნიე ვოროტასთან მდებარე სახლში ვაკეთებდი.

მერე ვებღაუჭებოდი ხმას, რომელსაც კარგა ხანია ყურადღებას ალარ ვაქცევდით. განა ადამიანის ხმა იმდენად მატერიალურია და უხეშია, ყოველივე „ზოგადის“, ამაღლებულის, კეთილშობილურის გამოხატვა არ ძალუძს? აი, მაგალითად, შალიაპინის (იმ ხანად იგი სულ უფრო და უფრო მაღლა, მსოფლიო დიდების მწვერვალებისაკენ მიიწევდა). განა მან არ მიაღწია იმას, რასაც ჩვენ დრამაში ვეძებთ?

„კი მაგრამ, ეს ოპერაში, იქ მუსიკაა“, — ქვლავ მაშფოთებდა ეჭვის ხმა.

განა სალაპარაკო ენა არ შეიძლება მუსიკალური იყოს?

ვცდილობდი წამეკითხა პროზა, ლექსები და აქაც ქვლავ ვაწყდებოდი ძველსა და საძულველ ნაცნობს — თეატრალურ-დეკლამაციურ შტამპს. რაც უფრო მეტად ვცდილობთ ქერადი გავხადოთ სასცენო სალაპარაკო მეტყველება და რაც უფრო ნაკლებადაა მომზადებული საამისოდ ჩვენი ხმა, მით უფრო ხშირად მივმართავთ ათასგვარ ხრიკს: ბგერით ფიორიტურებს, დეკლამაციურ მანჭვაგრეხას და ვცდილობთ ამით შევცვალოთ ჩვენი ჩვეულებრივი ბრახუნა მეტყველება სცენაზე.

მართლაც! სცენაზე არ გვყავს მუსიკალური, მელოდიური ხმების მქონე მსახიობები: თითქმის ყველანი ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, მკვახე ხმით ლაპარაკობენ, გეგონებათ უპედალო ფორტეპიანოზე უკრავენო. განა შეიძლება ასეთი ხმით ამაღლებული გრძნობების, მსოფლიო სევდის, სამყაროს საიდუმლოებათა შეგრძნების, მარადიულის გამოხატვა?

მაგრამ შთაგონების წუთებში, როცა შეუცნობელი მიზეზებით გრძნობთ სიტყვების არა ზედაპირულ აზრს, არამედ მათში დაფარულ სიღრმეს, მიაგნებთ კიდეც მეტყველების იმ სისადავეს და კეთილშობილებას, რასაც მე იმხანად ვეძებდი. ასეთ წუთებში ხმაც ჩინებულად ჟღერს და მეტყველებაც მუსიკალური ხდება.

საიდან, როგორ? ეს ბუნების საიდუმლოებაა! მხოლოდ იგი ფლობს ადამიანის აპარატს, ვით გენიოსი ვირტუოზი თავის მუსიკალურ ინსტრუმენტს. იგი უხმოსაც აამეტყველებს ძლიერი ხმით. დასადასტურებლად ერთ შემთხვევას გიამბობთ.

ერთ-ერთ მსახიობს სუსტი ხმა ჰქონდა, სცენიდან ცუდად ისმოდა. მის განსავითარებლად არც სიმღერამ უშველა და არც ხმის დამუშავების სხვა ხელოვნურმა საშუალებებმა. ერთხელ, კავკასიაში ყოფნისას, უზარმაზარი ქოფაკები გამოგვეკიდნენ და წვივებში გვწვდნენ, ჩემმა ამხანაგმა შიშისაგან ისეთი ყვირილი მორთო, ერთ ვერსზე გაიგონებდით; მას აღმოაჩნდა ძლიერი ხმა, რომელსაც თვითონ ვერ ფლობდა, ფლობდა მხოლოდ ყოვლისშემძლე ბუნება.

„მაშასადამე, — ვეუბნები ჩემ თავს, — მთავარია იგრძნო როლი, მერე ყველაფერი თავისთავად მოვა“, — და მეც ვცდილობდი. შეგრძნო, გამომეწვია შთაგონება, მაგრამ ამას მხოლოდ სხეულის დაჭიმულობა და სპაზმები მოჰყვებოდა. ვცდილობდი, ჩავწვდომოდი სიტყვების სიღრმეს, გამოდიოდა მძიმედ მოაზროვნე კაცის გაჭიანურებული მეტყველება.

სწორედ ამ პერიოდში, ჩემი ეჭვებისა და ძიებების ჟამს შევხვდი ვსევოლოდ ემილის ძე მეიერხოლდს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ყოფილ მსახიობს. თეატრის არებობის მეოთხე წელს იგი პროვინციაში წავიდა, შეკრიბა დასი და მასთან ერთად ეძებდა ახალ, უფრო თანამედროვე ხელოვნებას. ჩვენ შორის ის განსხვავება იყო, რომ მე ახლისაკენ მივისწრაფოდი, მაგრამ ჯერ ვერ მიმეგნო მისი განხორციელების გზებისა და საშუალებებისათვის, მაშინ როდესაც მეირხოლდს, ჩანს, უკვე ეპოვნა ახალი გზები და საშუალებები, მაგრამ არ შეეძლო მათი სრული განხორციელება ნაწილობრივ მატერიალური მდგომარეობის გამო, ნაწილობრივ კი იმიტომ, რომ მისი დასი სუსტი მსახიობებისაგან შედგებოდა. ამგვარად, ვიპოვე ის, ვინც ასე ძალიან მჭირდებოდა მაშინ, ჩემი ძიებების პერიოდში. გადავწყვიტე მოვხმარებოდი მეიერხოლდს მის ძიებებში, რომლებიც, როგორც მეჩვენებოდა, ბევრ რამეში ემთხვეოდა ჩემს ოცნებებს.

რა ფორმით და სად განვახორციელოთ ჩვენი წამოწყებები? საჭიროა მოსამზადებელი ლაბორატორიული მუშაობა. ასეთი მუშაობისათვის არ არის ადგილი თეატრში, სადაც ყოველდღიური სპექტაკლები, რთული მოვალეობები და მკაცრად გაანგარიშებული ბიუჯეტებია. საჭიროა რაღაც განსაკუთრებული დაწესებულება,

რომელსაც ვსევოლოდ ემილის ძემ მოსწრებულად შეარქვა „თეატრალური სტუდია“. ეს არც დასრულებული თეატრია და არც სკოლაა დამწყებთათვის, არამედ ცდების ჩასატარებელი ლაბორატორიაა ასე თუ ისე მომზადებული მსახიობებისათვის.

სტუდიის შესაქმნელად მუშაობა გაჩაღდა. აქ კვლავ განმეორდა ჩემი „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოების“ შექმნისდროინდელი ყველა შეცდომა.

სტუდიის ნაადრევი გაფართოებისა და დიდი ხარჯების თავიდან ასაცილებლად პირველ ხანებში უმჯობესი იქნებოდა, პატარა შენობაში გვემუშავა, რომლის შენახვა ძვირი არ დაგვიჯდებოდა, მაგრამ საქმემ გამიტაცა და შედარებით იაფად დავიქირავე სწორედ იმხანად განთავისუფლებული თეატრის შენობა. ამან უმალვე გაპათკეცა ხარჯები. საჭირო შეიქნა შენობის გადაკეთება, უამრავი ხალხის დაქირავება შენობის მოსავლელად და ტექნიკური სამუშაოების შესასრულებლად და სხვა... თანაც, სტუდიით გატაცებულმა ახალგაზრდა მხატვრებმა ნიჭიერი საპუნოვისა და სუდეიკინის მეთაურობით, რომლებიც მხატვრულ ნაწილს განაგებდნენ, ფოიეს მორთვაში თავისი დახმარება შემოგვთავაზეს. მათმა ახალგაზრდულმა, დაუოკებელმა ფანტაზიამ ფრთა გაშალა, საქმე იქამდე მივიდა, რომ პარკეტის იატაკი მწვანე საღებავით შეღებეს, იატაკი დაიბრიცა, საჭირო გახდა მისი ხელახალი შეკეთება.

ისევე როგორც „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში“, აქაც, სტუდიაში, სოკოებივით ამოიზარდა ათასგვარი განყოფილება. მუსიკალური ნაწილი ნიჭიერი ენთუზიასტის, ი. საცის და ზოგიერთი სხვა ახალგაზრდა კომპოზიტორის ხელთ ალმოჩნდა. მათ ალარ აკმაყოფილებდათ ორკესტრის ინსტრუმენტების ბგერები, რომლებიც, მათი აზრით, ვერ ამოსწურავდა ყველა შესაძლებელ ბგერას მუსიკაში. საცმა და მისმა თანაშემწეებმა მუსიკალური ნაწარმოების და ორკესტრების გასამდიდრებლად ახალი ინსტრუმენტების შექმნა დაისახეს მიზნად: „განა ლამაზი არ არის მწყემსის სალამურის ხმა, ზაფხულის დილის სიჩუმეში. მზის ამოსვლისას?! — ამბობდნენ ისინი, — განა ეს ხმები საჭირო არ არის მუსიკაში? ორკესტრის რომელ ინსტრუმენტს შეუძლია ამ ხმების გადმოცემა თუნდაც მიახლოებით?! ჰობოის? კლარნეტს? ისინი გამოსცემენ საფაბრიკო ხმებს, რომლებშიც ბუნება არ იგრძნობა“. მოსინჯეს ათასგვარი ხალხური ინსტრუმენტი, მაგალითად, დომრა, ჩანგი, რომლებზედაც ბრძები აკომპანემენტს უკეთებენ დავითნის გალობას და სიმღერას ღვთის კაც ალექსიზე. იგონებდნენ კავკასიურ ინსტრუმენტებს, მათ სპეციფიკურ . ხმებს, რომ-

ლებიც ორკესტრში არ არის. გადაწყდა მთელ რუსეთში ექსკურსიის ჩატარება და ხალხის წიაღიდან გამოსული უსახელო მუსიკოსებისაგან ორკესტრის შედგენა, მუსიკის განახლება...

ექსკურსია შედგა, იპოვნეს და კიდეც ჩამოიყვანეს ზოგიერთი საინტერესო, ნიჭიერი, მანამდე ყველასათვის უცნობი სახალხო მუსიკოსი. მაგალითად, ჩამოიყვანეს განსაცვიფრებელი, მე ვიტყოდი, გენიოსი — სალამურზე დამკვრელი, ვირტუოზი მწყემსი, რომელიც თავისი შინნაკეთები ინსტრუმენტის ხმის ძალითა და მუსიკალობით სასულე ინსტრუმენტების ვირტუოზებსაც კი გაუწევდა კონკურენციას. მის შესრულებაში იგრძნობოდა მიამიტობა, ტყეებისა და მინდვრების სურნელება. ჩამოიყვანეს განსაცვიფრებელი ტრიო, შესანიშნავი ხმების მქონე დედა და ორი შვილი. გოგონას ძალზე მაღალი სოპრანო ჰქონდა, ბიჭს — ალტი, დედას კი, რომელიც შეუჩერებლად, ლარივით ჭიმავდა ხმას — ბარიტონი. ვერაფრით ვერ შეამჩნევდით როდის ახერხებდა ჰაერის შესუნთქვას. ასეთი ძლიერი სუნთქვა არასოდეს არ მინახავს. იპოვნეს და ჩამოიყვანეს მეზღაპრეები, მთქმელები, წამღერებით რომ ყვებოდნენ თავიანთ ბილინებსა და ზღაპრებს; მოზარე ქალები, რომლებიც უალრესად თავისებური კანდენციებითა და მოძახილებით დასტიროდნენ მიცვალებულს. აღმოაჩინეს მთხრობელი, რომლის თხრობის მანერაზე, ესთეტიკის თვალსაზრისით, შეიძლება ედავა ვინმეს, მაგრამ მისი უდიდესი ნიჭიერების ორიგინალობის უარყოფა კი არავის შეეძლო. იგი მთვრალს ბაძავდა, ზლუქუნით, გულში ხელის ცემით, გოდებით, სასოწარკვეთილი ყვირილით, ქვითინით ყვებოდა ნაღვლიან ამბებს თავის შეყვარებულზე, ბრძოლის ველზე დაღუპულ ძმაზე, მეგობრებზე, ან დედაზე, რომელმაც შვილები მიატოვა და აღვირახსნილ ცხოვრებას მიჰყო ხელი. თან თვალთაგან ღვარად სდიოდა ცრემლი. მისი ტემპერამენტი გიპყრობდათ და ძნელი იყო ძრწოლვისა და ტირილის გარეშე ამ არაჩვეულებრივად ძლიერი, თუმცალა ნაკლებად ესთეტიკური შესრულების ყურება.

მე თითქოს უნდა შემეჩერებინა ახალაგზრდათა ეს წამოწყება, მაგრამ თვითონვე გამიტაცა ამ ამბავმა და, ჩემდა ჭირად, სხვებსაც ვაჭეზებდი, რადგან მეტისმეტად საინტერესო მეჩვენებოდა ახალი იდეები!

ისევ დავიწყეთ კაპიტალისტების ძიებნა, ხოლო მათ მოლოდინში, მომავალი შემოსავლის ანგარიშზე, ფულების ფლანგვა. ავანსად ბევრი ფული დავხარჯეთ, დასის ნაწილი შევკრიბეთ. კაპიტალისტი არა და არ გამოჩნდა და, ცხადია, სტუდიის მთელი ხარჯები მე დამაწვა, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ძველი, „ლიტერატუ-

რისა და ხელოვნების საზოგადოებისდროინდელი“ ვალის დიდი ნაწილი ჯერაც არ მქონდა დაფარული.

პეტერბურგისა და მოსკოვის თეატრებიდან და სკოლებიდან ახალგაზრდობას მოვუყარეთ თავი. მათ რიცხვში იყვნენ ამჟამად ცნობილი მსახიობები: პევცოვი, კოსტრომსკოი, ვ. პოდგორნი, ვ. მაჭ-სიმოვი, მუნტი.

რეპეტიციები, ისევე როგორც სამხატვრო თეატრის შექმნის პერიოდში, პუშკინოში ტარდებოდა. იქ ისეთივე ფარდული მოვაწყვე, როგორც სამხატვრო თეატრის ჩამოყალიბების დროს გვქონდა. ყველანი ფარდულის ირგვლივ განლაგებულ ავარაკზე დავაბინავე და მთელი ზაფხულით წავედი მოსკოვში, იმ პირობით, რომ შემოდგომაზე მუშაობის შედეგს გავეცნობოდი. ჩემი აზრით, საქმის წარმატებისათვის სრული თავისუფლება და დამოუკიდებლობა უნდა მიმეცა ახალგაზრდებისათვის, ჩემი იქ ყოფნა და ავტორიტეტი კი ერთგვარად შებოჭავდა მსახიობების, რეჟისორის ფანტაზიას და, ბუნებრივია, ჩემ მიერ უკვე განვლილი გზისაკენ უბიძგებდა. მე პირიქით, ვიმედოვნებდი, ახალგაზრდათა ალღო მიკარნახებდა ახალს და თავისი გზით წამიყვანდა, მეც მივუხვდებოდი მათ და ჩემი გამოცდილების დახმარებით განვამტკიცებდი ახალი, ახალგაზრდა ხელოვნების საფუძვლებს.

მთელი ზაფხულის განმავლობაში მიგზავნიდნენ რეპეტიციების ოქმებსა და წერილებს; მწერდნენ წარმოდგენის იმ ახალ პრინციპებსა და ხერხებზე, რომლებსაც სტუდია ამუშავებდა. პრინციპები მეტად ორიგინალური და ჭკვიანური გახლდათ, მაგრამ შესაძლებელი კი იქნება მათი პრაქტიკულად გამოყენება?

ახალი სტუდიის credo მოკლედ, იმაში მდგომარეობდა, რომ ხელოვნებაში რეალიზმმა, ყოფამ თავისი დრო მოჭამა და სცენაზე ირეალურის შემოტანის დრო დადგა; ცხოვრება უნდა აისახოს არა ისეთი, როგორიც სინამდვილეშია, არამედ ისეთი, როგორიც გვესახება ჩვენს ოცნებებში, ამაღლებული გრძნობების წუთებში. აი, სწორედ ასეთი სულიერი განწყობილება უნდა გადმოვცეთ სცენურად, ისევე, როგორც ამას აკეთებენ ახალი ფორმაციის მხატვრები ტილოებზე, ახალი მიმართულების მუსიკოსები — მუსიკაში, ახალი პოეტები — ლექსებში. ამ მხატვართა, მუსიკოსთა, პოეტთა ნაწარმოებებს არ გააჩნია გარკვეული კონტურები, გარკვეული დამთავრებული მელოდიები, ზუსტად გამოხატული აზრები. ახალი ხელოვნების ძალა ფერების, ხაზების, მუსიკალური ბგერების კომბინაციებში, შეხამებაში, სიტყვათა თანაყოფაში მდგომარეობს. ეს ქმნის საერთო განწყობილებას, რომელიც შეუცნობ-

ლად გადაეცემა მაყურებელს. ფერები, ხაზები, სიტყვათა თანაყ-ლერადობა მხოლოდ მიგვანიშნებს განწყობილებებს და თვით მაყურებელს აიძულებს დაასრულოს, შექმნას ნაწარმოები საკუთარ წარმოსახვაში.

მეიერხოლდი ლამაზად და ჭკვიანად ლაპარაკობდა თავის აზრებსა და ოცნებებზე, ყოველთვის პოულობდა ზედგამოჭრილ სიტყვებს მათ გადმოსაცემად. წერილებიდან და ოქმებიდან მივხვდი, რომ მთავარში ჩვენ არ ვეწინააღმდეგებოდით ერთმანეთს, რომ ორივე ვეძებდით იმას, რასაც უკვე მიაგნეს ხელოვნების სხვა დარგებში, მაგრამ რისი დანგრევაც ჩვენს ხელოვნებაში ჯერჯერობით არ ხერხდებოდა.

„ერთიც ვნახოთ და ეს აღმოჩენები უბრალო გატაცებების, თავის მოტყუების შედეგია, მაშინ? — ზოგჯერ ვეჭვობდი მე. — ერთიც ვნახოთ და ეს ყველაფერი, შინაგანი განცდიდან კი არ მოდის, არამედ უბრალოდ თვალით დანახულის, ყურით მოსმენილის ანუ ახალი ფორმების უბრალო გარეგნულ მიბაძვას წარმოადგენს? ადვილია სათქმელად — გადავიტანოთ სცენაზე ყველაფერი, რასაც ვხედავთ ფერწერაში, მუსიკაში და ხელოვნების სხვა დარგებში. რომლებსაც ჩვენ მნიშვნელოვნად ჩამოვრჩით. იმათ რა უჭირთ? მხატვრის ტილო აიტანს ახირებული ფანტაზიით შექმნილ უცნაურ ხაზებსა და ფორმებს, მსახიობებმა რა მოვუხერხოთ მატერიალურ სხეულს?..

მე მაშინ ვერ ვხედავდი საშუალებებს იმის შესასრულებლად, რაც წარმოდგენაში მესახებოდა, ანდა რასაც ნახატებში ვხედავდი, მუსიკაში ვისმენდი, ლექსებში ვკითხულობდი. არ ვიცოდი, როგორ განმესახიერებინა სცენაზე სიტყვებში გამოხატული უფაქიზეს გრძნობათა ჩრდილები. ძალა არ მყოფნიდა ჩემი მაშინდელი გატაცებების განსახორციელებლად და ვთვლიდი, რომ ათეული, ასეული წლები, მთელი კულტურაა საჭირო იმისათვის, რათა ჩვენ, მსახიობები, ხელოვნების სხვა დარგების მიერ უკვე განვლილ გზას დავადგეთ.

„თუმცა, ვინ უწყის? იქნებ ახალმა, ახალგაზრდა ხელოვნებამ შექმნას ახალი მსახიობები, რომლებიც სულიერი შემოქმედების გასაძლიერებლად გადალახავენ ჩვენი სხეულის მატერიალურობასთან დაკავშირებულ ყველა დაბრკოლებას?!“ — ასე ვეუბნებოდი ჩემს თავს, მხნეობის წუთებში და მაშინ მჯეროდა, რომ ყოველ ახალ თაობას მოაქვს თ ა ვ ი ს ი, მათი მამებისათვის მიუწვდომელი სიახლე, ის რასაც ჩვენ ამაოდ ვეძებდით ჩვენს თავში და ძველ ხელოვნებაში. იქნებ მათთვის ნორმალურია ის, რაც ჩვენთვის უჩ-

ვეულოა და რაზედაც შეიძლება მხოლოდ ვიოცნებოთ; მერე რა რომ შეცდომებია სტუდიის ცდებში! მერე რა, რომ მისი მუშაობის შედეგები უარყოფითი იქნება! განა სასარგებლო არ არის იმის ცოდნა, რისი გაკეთება არ არის საჭირო?! — ასე ვიმშვიდებდი თავს ორჭოფობის წუთებში.

შემოდგომა დადგა. მოსკოვში დავბრუნდი. პუშკინოს სარეპეტიციო ფარდულში სტუდიამ გვიჩვენა ზაფხულის მუშაობის შედეგები, მაგრამ არა მთლიანად, არამედ მხოლოდ სცენები, რომლებიც განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატავდნენ ნოვატორულ ამოცანებს. ბევრი რამ იყო საინტერესო, ახალი, მოულოდნელი. იგრძნობოდა დიდი ფანტაზია და ნიჭიერი გამომგონებლობა რეჟისორისა.

დიდი ინტერესით ვუყურე რეპეტიციას და დამშვიდებული დავბრუნდი უკან.

სტუდიელები განაგრძობდნენ მუშაობას პუშკინოში, მე კი, გენერალური რეპეტიციის მოლოდინში, სამხატვრო თეატრში ჩვეულებრივ საქმიანობას შევუდექი. მაგრამ არავინ მიწვევდა.

ბოლოს, როგორც იქნა, დაინიშნა მეტერლინკის „ტენტაჟილის სიკვდილის“, ჰაუპტმანის „შლიუკი და იაუს“ — და სხვადასხვა ავტორის ერთმოქმედებიანი პიესების გენერალური რეპეტიცია, ყველაფერი ნათელი გახდა. ახალგაზრდა, გამოუცდელ მსახიობებს მხოლოდ იმისათვის ეყოთ ძალა, რომ თავიანთი ახალი ცდები, ნიჭიერი რეჟისორის ხელმძღვანელობით, მაყურებლისათვის პატარა-პატარა ნაწყვეტებში ეჩვენებინათ. მაგრამ როდესაც საჭირო გახდა დიდი, ღრმა შინაარსის შემცველი, უაღრესად დახვეწილი პიესის გათამაშება, თანაც პირობითი ფორმით, ყმაწვილებმა ბავშვური უმწეობა გამოამჟღავნეს. ნიჭიერი რეჟისორი ცდილობდა თავისი ნამუშევრით დაეფარა მსახიობების უმწეობა. ისინი მის ხელში წარმოადგენდნენ მასალას, თიხას იმ ლამაზი ჯგუფების, მიზანსცენების შესაქმნელად, რომელთა მეოხებითაც რეჟისორი თავის საინტერესო იდეებს ახორციელებდა. მაგრამ მსახიობებს არტისტული ტექნიკა არ გააჩნდათ და ამიტომ რეჟისორს მხოლოდ თავისი იდეების, პრინციპების ძიებების დემონსტრირებაღა შეეძლო, მათ განსახორციელებლად კი არც არაფერი ჰქონდა, არც არავინ ჰყავდა და ამიტომ სტუდიის საინტერესო ჩანაფიქრები განყენებულ თეორიად, მეცნიერულ ფორმულად გადაიქცა. კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ დიდი მანძილია რეჟისორის ოცნებებსა და მათ განხორციელებას შორის, რომ თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობს ეკუთვნის და უმსახიობოდ ვერ იარსებებს, რომ ახალ ხელოვნებას სრუ-

ლიად ახალი ტექნიკის მქონე ახალი მსახიობები სჭირდება. რაკი სტუდიაში არ იყვნენ ასეთი მსახიობები, სტუდიის სამწუხარო აღსასრული ჩემთვის ნათელი გახდა. ასეთ პირობებში მხოლოდ რეჟისორისა და მის სადადგმო სამუშაოთა სტუდიის შექმნა შეიძლებოდა, მაგრამ იმ დროისათვის რეჟისორი იმდენად მაინტერესებდა, რამდენადაც იგი მსახიობის შემოქმედებას ეხმარება, და არა იმდენად, რამდენადაც მსახიობის უმწეობას ფარავს. ამიტომ სარეჟისორო სტუდია, რაგინდ მშვენიერი არ ყოფილიყო, ჩემს მაშინდელ ოცნებებს არ შეესაბამებოდა, მით უმეტეს, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ მაშინ უკვე გული მქონდა აცრუებული როგორც მხატვართა სასცენო ნამუშევრებზე — მუყაოში, ფერებში თუ ტილოებში, ისე გარეგნულ სადადგმო საშუალებებსა და რეჟისორის ტრიუკებზე. მთელ ჩემს იმედებს ვამყარებდი მსახიობებზე და მისი შემოქმედებითი ტექნიკისათვის მტკიცე საფუძვლების გამომუშავებისაკენ ვისწრაფოდი.

ჩემი ფიქრით, სტუდიის გახსნა საშიშროებას უქმნიდა სწორედ ამ იდეას, რომლის საფუძველზედაც იგი ჩამოყალიბდა, რადგან იდეის ცუდად ჩვენება მის დასამარებას ნიშნავს.

თანაც იმ ხანებში, 1905 წლის შემოდგომაზე, რევოლუციამ იფეთქა. მოსკოველებს თეატრისათვის აღარ ეცალათ. ახალი საქმის წამოწყება დიდი ხნით გადაიდო. სტუდიის ლიკვიდაცია რომ დიდხანს გამეჭიანურებინა, ყველასთან ფულადი ანგარიშის გასწორება გამიძნელდებოდა. ამიტომ იძულებული გავხდი სასწრაფოდ დამეხურა იგი.

სამხატვრო თეატრში სტუდიის კრახი გაუხარდათ კიდეც, რადგან სტუდიის მიმართ ჩემი დამოკიდებულების გამო ძალზე ეჭვიანობდნენ. ახლა კი, მისი ლიკვიდაციის შემდეგ, კვლავ ძველ ამხანაგებს დავუბრუნდი. ამბობდნენ:

„სტანისლავსკიმ ამ საქმეზე ხელი დაიწვა და მიხვდა, რომ ჩვენს იქით, ბებრებს იქით, გზა აღარ აქვსო“.

მაგრამ ჩვენ, ე. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და მე აშკარად ვამჩნევდით: ჩვენი ხელოვნება გზაჯვარედინზე გაიყინა, აუცილებლად უნდა გადავხალისდეთ ჩვენ, გადავახალისოთ დასიც. მოსკოვში ჩვენი დარჩენა აღარ შეიძლებოდა, იმიტომ კი არა, რომ მოახლოებული რევოლუცია ან ქვეყნის საერთო განწყობილება გვიშლიდა ხელს, არამედ იმიტომ, რომ ჩვენ თვითონ აღარ ვიცოდით საით წავსულიყავით და რა გაგვეკეთებინა. გამოსავალი ერთი იყო: რადგან თეატრის მოსკოვში დარჩენა აღარ შეიძლებოდა, საზღვარგარეთ უნდა წავსულიყავით.

აქ მოხდა კიდევ ერთი ამბავი, რამაც ჩვენი საზღვარგარეთ გამგზავრება დააჩქარა. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში გორკის ახალი პიესის „მზის შვილების“ პრემიერა დაინიშნა... პრემიერამდე ქალაქში ხმა გავრცელდა, უკიდურესად მემარჯვენე ელემენტები, „შავრაზმელები“, რომლებსაც ჩვენი თეატრი მეტისმეტად მემარცხენე თეატრად, ხოლო გორკი სამშობლოს მოღალატედ მიაჩნდათ. სპექტაკლის დროს თავდასხმას ამზადებენო. სკანდალის მოლოდინში მაყურებლები ღელავდნენ. და აი, უკანასკნელ მოქმედებაში, სადაც ნაჩვენებია ხალხის ბუნტი ქოლერის დროს, მთავარი გმირის სახლის ღობეზე სტატისტები გადმოხტნენ და სცენაზე შემოიჭრნენ. მაყურებელმა ისინი შავრაზმელებად მიიჩნია. დარბაზში ვიღაცამ დაიყვირა. ატყდა საშინელი ხმაური, ქალებს ისტერიკა დაემართათ, ასე გასინჯეთ, ზოგიერთ მამაკაცსაც კი. ვიღაცამ სასწრაფოდ დახურა ფარდა. როდესაც მაყურებლები დარწმუნდნენ, რომ სცენის ბრბო შეცდომით მიიჩნიეს შავრაზმელებად, წარმოდგენა განვაგრძეთ, მაგრამ დარბაზი უკვე საგრძნობლად დაცლილიყო. ამ ტრაგიკომიკური შემთხვევით ვისარგებლეთ და გამგზავრებაზე დავძარით სიტყვა.

ოქტომბერში დიდი გაფიცვა დაიწყო. მალე შეიარაღებულმა აჯანყებამ იფეთქა. თეატრი დროებით დაიხურა. რამდენიმე დღის შემდეგ ქუჩებში სროლა შეწყდა, მაგრამ საალყო მდგომარეობა კვლავ გრძელდებოდა. რვა საათის შემდეგ ქუჩებში სიარული აკრძალული იყო.

ასეთ პირობებში საზღვარგარეთ ჩვენს გამგზავრებას სათანადო ფორმალური გამართლებაც მიეცა.

პირველი გამგზავრება საზღვარგარეთ

საზღვარგარეთ გამგზავრების თაობაზე სათათბიროდ თეატრის მთელმა გამგეობამ ჩემს ბინაზე, „კარეტნი რიადზე“, მოიყარა თავი. ღამე ჩემთან გაათენეს. აღნიშნულ საღამოს უეჭველად უნდა გადაგვეჭრა გამგზავრების საკითხი, შემდეგ კი ბერლინში მეწინავე გაგვეგზავნა თეატრის შენობის დასაქირავებლად, დეკორაციების დასაკვეთად და სხვ. მოსკოვში დარჩენილებს ფული უნდა ეშოვნათ და გამგზავრების საორგანიზაციო საქმეები მოეგვარებინათ. თათბირი მთელი ღამე გაგრძელდა. სტუმრები დასაძინებლად დაწვნენ და სანთლები ჩააქრეს, მაგრამ ქამათი მაინც არ შემწყდარა, მით უმეტეს, რომ ძილი არავის ეკარებოდა.

რამდენიმე დღის შემდეგ მსახიობი ა. ვიშნევსკი საზღვარგა-

რეთ წავიდა, როგორც თეატრის წარმომადგენელი, ხოლო 1906 წლის 24 იანვარს მთელი დასი და მე, ცოლშვილთან ერთად, ვარშავის გავლით, ბერლინისაკენ გავემგზავრეთ.

ბერლინში კარგი დარი დაგვიდგა. დღისით საშემოდგომო პალტოებში შეიძლებოდა გამოსვლა, თუმცა უკვე იანვარი იწურებოდა. საიმპერატორო ოჯახის ერთ-ერთი წევრის ქორწილთან დაკავშირებით ქალაქში ტევა არ იყო და სასტუმროს ნაცვლად იძულებული გავხდით მთელი სახლი დაგვექირავებინა, რომელიც ის-ის იყო დაცალა თეატრალურმა კლუბმა. ზოგიერთ მსახიობთან ერთად დავბინავდით, შინაურულად მოვეწყვეთ: ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მე ოჯახითურთ, კნიპერი, ვიშნევსკი და სხვ. ვერ ვიტყვი, რომ ძალიან მოხერხებული ბინა გვქონდა, მაგრამ ორიგინალურად და მხიარულად კი ვცხოვრობდით.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ჩამოსვლის წინ ბერლინელები წინასწარ შეამზადა პრესაში ცნობილმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა შოლცმა, რუსებისადმი, ნაწილობრივ კი ჩვენდამი მათი დამოკიდებულება, პირველ ხანებში ვერ იყო სტუმართმოყვარული. თეატრის მუშებს რუსულ ხელოვნებაზე უარესად პრიმიტიული წარმოდგენა ჰქონდათ; ვგონებ, ცირკის მსახიობებად თუ აკრობატებად მიგვიღეს და ძალიან უკვირდათ, რატომ ტრაპეციები, კიბეები, ბაგირები არ ჩამოიტანეთო. ჩვენ მიერ დაკვეთილი დეკორაციები მზად არ დაგვხვდა. ყველა სახელოსნო ამერიკის დაკვეთაზე მუშაობდა, რუს რევოლუციონერებს კი არავითარ ანგარიშს არ უწევდნენ. გაჭირვებიდან გვიხსნეს ჩვენთან ერთად ჩამოსულმა ჩვენმავე მუშებმა ი. ტიტოვის მეთაურობით. ისინი ჩვენთან ერთად ჭმნიდნენ ჩვენს საქმეს, უყვარდათ იგი, ჩვენ ერთ პრინციპზე ვიყავით აღზრდილნი და, როგორც იტყვიან, ერთი ძუძუთი ნაკვებნი. რამდენიმე ღამის განმავლობაში (დღისით თეატრში გერმანული დასის რეპეტიციები მიმდინარეობდა) ოთხმა ადამიანმა შეძლო ის, რაც ერთი თვის განმავლობაში მთელმა ფაბრიკამ არ გაგვიკეთა. მაგრამ აქაც, როგორც შეეძლოთ, ხელს გვიშლიდნენ. ასე მაგალითად, სცენაზე ღამე მუშაობის უფლება რომ გვქონოდა, იძულებულნი გავხდით გერმანული თეატრის ყველა მუშისათვის ტარიფის მიხედვით გადაგვეხადა ფული ზეგანაკვეთური სამუშაოსათვის. რუსი ემიგრანტებისგან შევკრიბეთ თანამშრომლები. იაპონიასთან ომში წარუმატებლობისა და რევოლუციის გამო საზღვარგარეთ რუსებს თითქმის აბუჩად იგდებდნენ და ახლა რუსეთის პრესტიჟის ამაღლება, შეძლებისდაგვარად, ჩვენ უნდა გვეტვირთა. უპირველეს ყოვლისა, ყველანი უნდა გაგვეოცებინა რუსი მსახიობის დის-

ციპლინითა და შრომისუნარიანობით. ყველანი მიხვდნენ ამას და თავი სანიმუშოდ ეჭირათ. რეპეტიციები, მცირე შესვენებებით, დილიდან საღამომდე სანიმუშო წესრიგით ტარდებოდა. ასეთი რამ უცხო იყო იმ თეატრისათვის, სადაც ჩვენ მოგვიხდა თამაში. მალე კულისებს მიღმა ჩვენი ცხოვრების შესახებ ლეგენდები გავრცელდა. ჩვენდამი დამოკიდებულება გამოკეთდა; მაგრამ იდეალურ დამოკიდებულებამდე ჯერ კიდევ ძალზე შორს იყო.

ჩვენ არც სათანადო მატერიალური სახსრები გაგვაჩნდა და არც გამოცდილება, ამიტომ დიდი ევროპული ქალაქისათვის აუცილებელი რეკლამა ვერ გავაკეთეთ. ჩვენი მხატვრის ვ. სიმოვის პლაკატები უალრესად დახვეწილი გახლდათ, ჰყეტელა, თვალშისაცემი არ იყო და, ცხადია, სათანადო რეკლამას ვერ გაგვიკეთებდა. გარდა ამისა, ჩვენი თითო-ოროლა პლაკატი არც ჩანდა დიდი ევროპული ქალაქის სავაჭრო ფირმათა ჭრელჭრელა განცხადებების ფონზე. მართალია, პირველ სპექტაკლზე დარბაზი გაჭედილი იყო მაყურებლით, მაგრამ მეორე სპექტაკლიდან ნახევრად ცარიელ დარბაზში ვთამაშობდით.

გასტროლები „მეფე თეოდორეთი“ დავიწყეთ. ამ სალამოს წყდებოდა ჩვენი რეპუტაციის ბედი არა მარტო საზღვარგარეთ, არამედ რუსეთის მასშტაბითაც, რადგან წარუმატებლობას არ გვაპატიებდნენ. გარდა ამისა, მერე რაღა უნდა გვექნა? უკან, რუსეთში დაბრუნება მოგვიხდებოდა უფულოდ, რაც მთლიანად დავხარჯეთ ბერლინში ფარდის აწევამდე. მე არ შევუდგები იმის აღწერას, როგორ ღელავდნენ მსახიობები და რა დაძაბული ატმოსფერო სუფევდა კულისებში პირველ სპექტაკლზე. გაგვაოცა იმ გარემოებამ, რომ პრემიერის დაწყებამდე სცენის მუშები უკვე გვილოცავდნენ. თურმე თეატრში ბერლინელი მხცოვანი ვეტერანი, სახელგანთქმული, ბრწყინვალე მსახიობი ჰააზე მოსულიყო მეულლითურთ. გვითხრეს, ეს კარგი ნიშანია, რადგან მოხუცები თეატრში მხოლოდ განსაკუთრებულ, ექსტრაორდინარულ შემთხვევებში მოდიანო. ეტყობა, ჩვენი სპექტაკლი თუ ფართო მაყურებლის არა, ბერლინის ინტელიგენციის ყურადღებას მაინც იპყრობდა. „თეოდორეს“ პირველ სურათს მჭუხარე ოვაციებით შეხვდნენ, ხოლო მეორე სურათში ფარდის ახდისას აპლოდისმენტებმა და ოვაციებმა უფრო იმატა. სპექტაკლის წარმატება იზრდებოდა ყოველ მოქმედებასთან ერთად. კულისებში ჩვენს დასამშვიდებლად და გასამხნევებლად წარამარა გამორბოდა ჩვენი ძველი მეგობარი, ცნობილი გერმანელი მსახიობი ბარნაი. სპექტაკლის დასასრულს კი გაუთავებელი გამოძახება და დიდი წარმატების ყველა სხვა

ატრიბუტი გვხვდა წილად. კულისებში სცენის მუშებისა და თეატრის მთელი პერსონალის დამოკიდებულება ჩვენდამი სრულიად შეიცვალა: ადრინდელი ზიზღი თაყვანისცემამ შესცვალა.

ბუნებრივია, უდიდესი თრთოლვითა და მღელვარებით მოველოდით პირველ პრესას, რომელსაც საზღვარგარეთ ჩვენი ბედი უნდა გადაეწყვიტა. ჩვენს მაშინდელ მდგომარეობაზე შემდეგი ყოფითი სურათი მეტყველებს: სადებიუტო სპექტაკლის მეორე დღეს, დილაადრიან, როგორც კი პირველი გაზეთები მოიტანეს, მე და ჩემი ცოლი გაგვაღვიძეს ჩვენს საერთო ბინაზე მცხოვრებმა მსახიობებმა — ამხანაგებმა და მათმა ცოლებმა, რომლებმაც ყოველგვარი რიდი დაივიწყეს და საძინებელ ოთახში გაბრწყინებული სახეებით შემოცვივდნენ — ვინ პიჟამაში, ვინ ხალათში, ვინ კაპოტში. ერთ-ერთი მსახიობის ცოლმა, გერმანული ენის ბრწყინვალე მცოდნემ, სიტყვასიტყვით გვითარგმნა ახლახანს გამოსული რეცენზიები. ამ რეცენზიების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ დავიპყარით ბერლინი და სრული გამარჯვება მოვიპოვეთ. გაოცებულნი დავრჩით, რომ გერმანელი კრიტიკოსები ასე კარგად იცნობდნენ რუსულ ლიტერატურას და, საერთოდ, ჩვენს ცხოვრებას. გეგონებოდათ, რეცენზიები რუსებმა ან რუსული ენის მცოდნეებმა დაწერესო, ისე ღრმად ესმოდათ მათ არა მხოლოდ სპექტაკლის ლიტერატურული მხარე, არამედ მსახიობთა შესრულების დეტალებიც. როდესაც ერთ, საქმეში ჩახედულ, კაცს ვკითხე, როგორ ზრდით თეატრის ასეთ მცოდნეებს-მეთქი, მან გერმანიაში დამკვიდრებული ერთი ფრიად გონებამახვილური და მიზანშეწონილი ხერხი გამიმჟღავნა; „დამწყებ კრიტიკოსს ვავალებთ არა სალანძღავ, არამედ სახოტბო სტატიის დაწერას, — მითხრა მან. — ლანძღვა ყველას შეუძლია, თვით საქმეში ჩაუხედავ კაცსაც. ჭკვიანურად ქება კი მხოლოდ მცოდნეს შეუძლია“.

მაგრამ „თევდორეს“, ჩეხოვის, იბსენის, გორკის პიესების წარმატებები და კიდევ უფრო ბრწყინვალე რეცენზიები თეატრის შემოსავალს ვერას შველოდა. შემოსავლის საქმე ცუდად მიდიოდა და მანამდე, ვიდრე თეატრით ვილჰელმი არ დაინტერესდა. თეატრში ჯერ კრონპრინცესა მობრძანდა, მერე იმპერატრიცა, ბოლოს თვით კაიზერიც ერთ კვირადღეს სასახლიდან შეგვატყობინეს, იმპერატორი გთხოვთ ხვალ, ორშაბათს, მისთვის „მეფე თევდორე“ წარმოადგინოთო. ჩვენ „შტოკმანის“ პრემიერა გვქონდა დანიშნული. რა გზა იყო, პრემიერა უნდა გადაგვედო და ხელახლა გაგვეყიდა ბილეთები „თევდორეზე“. კვირა დღეს სტამბები დაკეტილია, მაშასადამე, აფიშები პრემიერის შეცვლის შესახებ გვიან, მხო-

ლოდ ორშაბათს გამოვა. კანტორის წარმომადგენლებმა დაუფარავად მოახსენეს ყოველივე ეს სასახლეში. მაგრამ, ნახევარი საათის შემდეგ, ქვლავ გაგვიმეორეს კაიზერის თხოვნა. იგი, როგორც ჩანს, თავის ბერლინს ჩვენზე უკეთ იცნობდა. მეორე დღეს გამოსულ აფიშაზე გარდიგარდმო წითელი ასოებით ეწერა: „იმპერატორის სურვილით“. ეს საქმარისი აღმოჩნდა, რომ რამდენიმე საათში უველა ადგილი გაყიდულიყო.

ვილჰელმი რუსულ ფორმაში გამოწყობილი მოვიდა. გარეგნობით იგი ისეთი არ აღმოჩნდა, როგორიც პორტრეტების მიხედვით წარმოგვედგინა. სინამდვილეში ეს იყო ჩაფსკვნილი, საშუალო სიმაღლის, ჩოფურა კაცი. ჩვეულებრივი ულვაში ჰქონდა, ოდნავ ზემოთ ავარცხნილი, ისე უტრირებული კი არა, პორტრეტებზე რომ ხატავენ ხოლმე. მთელი ოჯახით გარშემორტყმული კაიზერი ლოჟაში მთავარ ადგილას იჯდა, თავი უბრალოდ ეჭირა, ყოველ წუთს კითხვით მიმართავდა მასთან ლოჟაში მყოფთ, ხან კი ბელეტაჟიდან პარტერისაკენ იხრებოდა და იქ მსხდომ მისი თეატრის მსახიობებს, მოწონების ნიშნად, თავის ქნევით სცენაზე ანიშნებდა. რამდენჯერმე დემონსტრაციულად დაუკრა ტაში. იგი ან გატაცების კაცია ან კარგი მსახიობი, — ვფიქრობდით ჩვენ. ანტრაქტზე ვლადიმერ ივანეს ძე და მე კაიზერის ლოჟაში გამოგვიძახეს. კაიზერმა რამდენიმე საქმიანი შეკითხვა მოგვცა თეატრის საქმიანობასთან დაკავშირებით. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, მაყურებლები რომ წავიდ-წამოვიდნენ, ვილჰელმი და სამეფო თეატრის ობერ-ინტენდანტები კიდევ დიდხანს ისხდნენ ლოჟაში და ჩვენი პროფესიის ირგვლივ შეკითხვებს გვაძლევდნენ. იძულებული გავხდით დაწვრილებით გვეამბნა თეატრის კულისებს მიღმა მუშაობაზე. ამასთან, ვილჰელმი ზოგჯერ გვაწყვეტინებდა სიტყვას და ინტენდანტებს მიმართავდა, უთითებდა, ჩვენ ეს არა გვაქვსო.

ვილჰელმის თეატრში მოსვლის შემდეგ შემოსავალმა იმატა და გასტროლების ბოლოს, რომელმაც ხუთი-ექვსი კვირა გასტანა, არა მარტო მხატვრული, არამედ, მატერიალური წარმატებაც მოვიპოვეთ. ამას მოჰყვა შეხვედრები და საზეიმო სალამოები. გვიწვევდნენ გერმანელი მსახიობები, ცალკეული საზოგადოებები და პიროვნებები, რუსული კოლონიაც. მაგრამ ჩვენზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ორმა მიღებამ და სადილმა: ერთი მათგანი შედგა მოხუც ჰააზეს არც თუ დიდ ბინაზე, მეორე კი ცნობილმა მწერალმა ჰაუპტმანმა გაგვიმართა. ოჯახის მყუდროება რომ არ დაეარღვიონ, ბერლინელები, ჩვეულებრივ, საზეიმო სადილს რესტორნებში ან სასტუმროებში მართავენ. სახლში სადილზე მხო-

ლოდ ისეთ შემთხვევაში იწვევენ სტუმრებს, როდესაც განსაკუთრებული პატივისცემისა და სტუმართმოყვარეობის გამოჩენა სურთ, რაც რა თქმა უნდა, ხარჯთან და თავის შეწუხებასთანაა დაკავშირებული. სწორედ ამ პატივის ღირსი გახდა ჩვენი თეატრი. ჰააზე ისე გაიტაცა ჩვენმა სპექტაკლებმა, რომ თავის პატარა ბინაზე მთელი თეატრალური ბერლინი, ბერლინის ყველა მთავარი თეატრის ორ-ორი მსახიობი (ქალი და კაცი) მიიწვია. აქ იყვნენ აგრეთვე მეინინგენის დასის ყოფილი მსახიობები, რომლებსაც ღრმად მოხუცებული მეინინგენის ჰერცოგისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სპექტაკლის რეპეტიციების ჩასატარებლად მოეყარათ თავი. მოხუცმა ჰააზემ იცოდა ჩემი დამოკიდებულება ამ ცნობილი დასისადმი, უნდოდა ესიამოვნებინა ჩემთვის და გამაცნო მსახიობები, რომელთა თამაშითაც ოდესღაც გატაცებული ვიყავი. მრავალრიცხოვან სიტყვებში გამოვთქვამდით მადლობას ერთურთის მიმართ, ხოლო ვახშმის შემდეგ მე მსახიობებში ჩამსვეს და მაიძულეს თავიდან, ბოლომდე დაწვრილებით მეამბნა ჩვენი სასცენო მუშაობის ამბავი. რთულ და ძნელ მოხსენებას გერმანულ ენაზე ვაკეთებდი, რომელიც იმ დროისათვის საკმაოდ დავიწყებული მქონდა. გერმანული სცენის ვეტერანის და მისი სასიამოვნო მეუღლის განსაკუთრებულად გულთბილი მიღება კეთილ მოგონებად დამრჩა.

ჰაუპტმანის მიერ მოწყობილ სადილსა და მიღებასაც თავისი პატარა ისტორია აქვს. ჰაუპტმანი ხშირად დადიოდა ჩვენს სპექტაკლებზე. რუსული ლიტერატურისადმი მისი სიყვარული და რუსული ლიტერატურის გავლენა მასზე საკმაოდ ცნობილია. პირველ სპექტაკლზე („ძია ვანია“) იგი რუსულ სასცენო ხელოვნებას პირველად გაეცნო. ანტრაქტებზე, ახლობლებთან და მეუღლესთან ერთად ლოჟაში მჯდარი ჰაუპტმანი, მოკრძალების მიუხედავად, საკმაოდ ხმამაღლა წარმოთქვამდა საქებარ სიტყვებს ჩეხოვისა და ჩვენი თეატრის მიმართ. ბუნებრივია, ბერლინიდან გამგზავრების წინ მე და ნემიროვიჩ-დანჩენკომ საჭიროდ მივიჩნიეთ მისვლა და პატივისცემის გამოხატვა იმ მწერლისადმი, რომლის პიესებსაც ჩვენი თეატრი მრავალი წლის მანძილზე აცნობდა რუს მაყურებელს. ჰაუპტმანის პატარა ბინაზე საშინელი არეულობა სუფევდა. თურმე მისი ცოლი. რომლის მიხედვითაც, ხალხის თქმით, მან თავისი რაუტენდელეინი („ჩაძირული ზარიდან“) და პიპა დაწერა („პიპა ცეკვავს“), საორკესტრო ხელოვნებამ, და თუ არ ვცდები, დირიჟორობამ გაიტაცა. ჩანს, მუსიკალური რეპეტიციისათვის ემზადებოდნენ, პატარა ოთახში მრავალი პულტი იდგა: უადგილობის გამო ორკესტრი სასტუმრო ოთახის გარდა, მწერლის სამუშაო

ქაბინეტშიც განლაგებულიყო. ჰაუპტმანმა ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვი მოგვაგონა. ისინი ერთმანეთს ჰგავდნენ თავმდაბლობით, მოკრძალებით, ლაკონიურობით. სამწუხაროდ, საუბარი არ იყო ხანგრძლივი, მრავალფეროვანი და მრავლისმთქმელი, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ასეთი შესანიშნავი ადამიანის წინაშე დავიბენით და შევკრთით, მეორეც, ჩვენი გერმანული ენის ცოდნა ლიტერატურულ და მხატვრულ თემებს ვერ გასწვდებოდა. ჰაუპტმანმა გვითხრა, რომ იგი თავისი პიესებისათვის მუდამ ნატრობდა ისეთ შესრულებას, ისეთ თამაშს, როგორიც ჩვენს თეატრში იხილა — თეატრალურ მალალფარდოვანებისა და ცუდი პირობითობისაგან განწმენდილ უბრალო, ღრმა და შინაარსიან თამაშს. გერმანელი მსახიობები მარწმუნებდნენ — თქვენი ოცნებები განუხორციელებელია, რადგან თეატრს თავისი მოთხოვნილებები და პირობითობა გააჩნია, რომლის დარღვევა არ შეიძლება. ახლა კი ჩემი სამწერლო მოღვაწეობის მიწურულს ვიხილე ის, რაზედაც მთელი სიცოცხლე ვოცნებობდი.

ᲐᲠᲢᲘᲡᲢᲣᲚᲘ ᲡᲘᲛᲬᲘᲤᲔ

ᲓᲘᲓᲘ ᲮᲜᲘᲓᲐᲜ ᲪᲜᲝᲑᲘᲚᲘ ᲯᲔᲨᲛᲐᲠᲘᲢᲔᲑᲘᲡ ᲐᲦᲛᲝᲩᲔᲜᲐ

ჩეხოვის სიკვდილმა ჩვენს თეატრს გულის დიდი ნაწილი მოჭრა. მოროზოვის ავადმყოფობამ და შემდეგ კი სიკვდილმა წაიღო გულის სხვა ნაწილი. უკმაყოფილება და შიში მეტერლინკის პიესების წარუმატებლობის შემდეგ, სტუდიის ლიკვიდაცია, საკუთარი თავით, — როგორც მსახიობით, — უკიდურესი უკმაყოფილება, სრული გაურკვევლობა იმისა თუ საით წავსულიყავით, რა გზას დავდგომოდით, რწმენას მართმევდა და მეც სცენაზე გახევებული, უსიცოცხლო გამოვდიოდი.

ჩემი ხანგრძლივი სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე, — დაწყებული ალექსეევის წრით, ათასგვარ სცენისმოყვარეთა ხალტურებზე ხეტიალით და გათავებული ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებასა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში რამდენიმე წლის მუშაობით, — ბევრი რამ გავიგე, ბევრ რამეს მივხვდი, ბევრ რამეს შემთხვევით მივაგენი. გამუდმებით ვეძიებდი ახალს როგორც მსახიობის შინაგან მუშაობაში, ასევე სარეჟისორო საქმესა და სპექტაკლის გარეგნულ, სადადგმო პრინციპებში. უთავბოლო შემოქმედებითი ხეტიალის დროს ხშირად ვივიწყებდი მნიშვნელოვან აღმოჩენებს, ხოლო შემთხვევითსა და ნაკლებ მნიშვნელოვანს მეტ ყურადღებას ვაქცევდი. იმ დროისათვის, რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ, არტისტული გამოცდილების შედეგად უამრავი მასალა დამიგროვდა სასცენო ხელოვნების ტექნიკაში, მაგრამ ყველაფერი ეს არ იყო სისტემაში მოყვანილი. ასეთ პირობებში კი საკუთარი არტისტული სიმდიდრის გამოყენება ძალზე ძნელია. მთელი ეს მასალა უნდა მომეწესრიგებინა, გამერკვია, ამეწონ-დამეწონა, შემეფასებინა, განმეხილა და შემდეგ, ასე ვთქვათ, სულიერ თაროებზე დამეხარისხებინა, დაუმუშავებელი, დაუხვეწელი, გაურანდავი კი დამემუშავებინა, დამეხვეწა და საძირკვლის, ქვებად ჩამეწყო ჩემი ხელოვნებისათვის. ხოლო რაც დროთა განმავლობაში მოძველდა — გადამეხალისებინა. უამისოდ შემდგომი წინსვლა შეუძლებელი ხდებოდა.

ასეთ მდგომარეობაში ვიყავი, როცა ფინეთში ჩავედი საზაფხულოდ. იქ, დილდილობით, სეირნობის დროს, მივდიოდი ზღვის პირას, კლდეზე ვჯდებოდი და ვიგონებდი ჩემს არტისტულ წარსულს. უპირველეს ყოვლისა, მსურდა გამეგო, სად გაქრა ადრინდელი შემოქმედებითი სიხარული, რატომ ვიყავი მოწყენილი იმ დღეებში, როცა არ ვთამაშობდი, და ახლა კი პირიქით, რატომ მიხარია, როცა სპექტაკლიდან მანთავისუფლებენ? ამბობენ, ასე მოსდით პროფესიონალებს ყოველდღიური გამოსვლებისა და ერთი და იგივე როლების ხშირი გამეორების გამო, რომ სხვაგვარად არც შეიძლება იყოსო. მაგრამ ასეთი ახსნა მე არ მაკმაყოფილებდა. როგორცა ჩანს, პროფესიონალებს, რომლებზეც ამას ამბობენ, თავისი როლები, თავისი ხელოვნება დიდად არ ჰყვარებიათ. დუზემ, ერმოლოვამ, სალვინიმ თავისი საუკეთესო როლები გაცილებით ბევრჯერ ითამაშეს, ვიდრე მე მითამაშნია. მაგრამ ეს მათ ხელს როდი უშლიდა ყოველ გამოსვლაზე მხატვრულ სახეთა სრულყოფაში. რატომაა, რომ რაც უფრო ხშირად ვიმეორებ ჩემს როლებს, მით უფრო უკან-უკან მივდივარ და ვხევდები? ნაბიჯ-ნაბიჯ ვიხილავდი წარსულს და სულ უფრო ნათლად ვრწმუნდებოდი, რომ ის შინაგანი შინაარსი, რომელსაც თავდაპირველად როლზე მუშაობისას ვაქსოვდი მასში და გარეგნული ფორმა, რომელიც როლმა დროთა განმავლობაში შეიძინა, ისე დაშორდნენ ერთმანეთს, როგორც ცა და დედამიწა. ადრე ყველაფერი ლამაზი, ამაღელვებელი, შინაგანი სიმართლიდან მოდიოდა. ახლა მისგან დარჩა მხოლოდ ნაჭუჭი, ნაგავი, სულსა და სხეულს ათასგვარი შემთხვევითი მიზეზებით რომ მიეტმასნენ და რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან. აი, მაგალითად, ექიმ შტოკმანს ვთამაშობდი, ადვილად ვდგებოდი წმინდა ზრახვების ადამიანის თვალსაზრისზე, რომელიც სხვათა სულებში მხოლოდ კარგს ეძებდა, ბრმა იყო მის ირგვლივ მყოფი წვრილმანი, ბინძური სულის კაცუნების ბოროტ გრძნობათა და ვნებათა მიმართ. შეგრძნებები, რომლებიც მე შტოკმანის როლში ჩავაქსოვე, ცოცხალი მოგონებებიდან მჭონდა აღებული. ჩემს თვალწინ დაგესლეს ჩემი მეგობარი, უპატიოსნესი კაცი a'la შტოკმანი, რადგან თავისი შინაგანი რწმენის გამო მან ვერა და ვერ შეძლო იმის გაკეთება, რასაც მოითხოვდნენ მისგან ძლიერნი ამა ქვეყნისანი. როლის შესრულების მომენტში, სცენაზე, ეს ცოცხალი მოგონებები შეუცნობლად მამოძრავებდნენ და შემოქმედებითი მუშაობისათვის ალმაგზნებდნენ.

მაგრამ დროთა განმავლობაში გადამავიწყდა ის ცოცხალი მოგონებები, რომლებიც შტოკმანის სულიერი ცხოვრების მამოძ-

რაებელ ძალას და მთელი პიესის ძირითად ლეიტმოტივს წარმოადგენდნენ.

და, აი, ერთხელ, ფინეთში, როცა კლდეზე ჩამომჯდარი კვლავ განვიცდიდი ადრინდელ შემოქმედებითს პროცესებს, სრულიად შემთხვევით ჩემს სულში წავაწყდი მივიწყებულ შტოკმანისეულ გრძნობებს. როგორ მოხდა, რომ ძე ისინი დავკარგე? როგორ ვძლებდი მათ გარეშე? რატომ მახსოვდა ასე კარგად ყველაფერი, რაც როლის გარეგნულ მხარეს ეხებოდა — ფეხების, ხელების, სხეულის ყოველი კუნთის მოძრაობა, სახის მიმიკა, ბეცი ადამიანისათვის დამახასიათებელი თვალების ჭუტვა და სხვ.

საზღვარგარეთ უკანასკნელი გასტროლების დროს და ადრეც, მოსკოვში, მექანიკურად ვიმეორებდი როლის გაციებული გრძნობის სწორედ ამ გამომუშავებულ და დაგენილ მექანიკურ ნიშნებს. ზოგიერთ ადგილას ვცდილობდი რაც შეიძლება ნერვიული, ექზალტირებული ვყოფილიყავი და ამისათვის სწრაფ მოძრაობებს ვაკეთებდი; სხვაგან ვცდილობდი გულუბრყვილო მოვჩვენებოდი მაყურებელს და ტექნიკურად ვაკეთებდი ბავშვურად გულუბრყვილო თვალებს, მესამე ადგილას დიდი გულმოდგინებით ვიმუშავებდი სიარულის მანერას, როლის ტიპიურ ჟესტებს — უკვე მიძინებული გრძნობების გარეგნულ შედეგებს. ვბაძავდი გულუბრყვილობას, მაგრამ გულუბრყვილო არ ვიყავი, ფაციფუცით დავდიოდი, მაგრამ შინაგანად არ ვგრძნობდი აჩქარებას, მოკლე ნაბიჯებით სიარულს რომ იწვევს და ა. შ. მეტ-ნაკლები ოსტატობით ვთამაშობდი, ვბაძავდი განცდისა და მოქმედების გარეგნულ გამოვლინებას, მაგრამ არც არაფერს განვიცდიდი და მოქმედების არავითარი გულწრფელი მოთხოვნილებაც არ მქონდა. სპექტაკლების სისტემატური თამაშის შედეგად დროთა განმავლობაში გამოვიმუშავე ერთხელვე დადგენილი ტექნიკური სავარჯიშოების შესრულების მექანიკური ჩვევა, ხოლო კუნთისმიერმა მეხსიერებამ, რომელიც მსახიობს ძლიერ განვითარებული აქვს, მსახიობური ჩვევების მტკიცე ფიქსაცია მოახდინა.

ფინეთის კლდეზე მჯდარმა გონების თვალით გადავხედე სხვა როლებსაც, ვცადე გარკვევა ცოცხალ მასალაში, რომლისაგანაც თავის დროზე ეს როლები შევქმენი, ე. ი. — საკუთარ ცხოვრებისეულ მოგონებებში, თავის დროზე შემოქმედებისათვის რომ ამომაგზნეს. მეხსიერებაში ალვადგინე პიესის ყველა ადგილი, როლის მომენტი, რომლებიც განსაკუთრებით ძნელად გამომდიოდა სახის შექმნის დროს, ვიგონებდი ა. ჩეხოვის, ვლადიმერ ივანეს ძის სიტყვებს, რეჟისორებისა და ამხანაგების რჩევა-დარიგებებს, ჩემს

შემოქმედებითს ტანჯვა-წამებას, როლების ჩასახვისა და მომწიფების პროცესის ცალკეულ ეტაპს, გადავიკითხე ჩემი არტისტული დღიურის ჩანაწერები, რომლებმაც ცხოვლად მომაგონა ჩემი გრძნობები შემოქმედების დროს. ყველაფერი ეს შევადარე იმას, რაც დროთა განმავლობაში კუნთებში გამომიმუშავდა, სულში ჩამიჯდა და ჩემმა ალმოჩენამ მევე გამაოცა! ღმერთო! როგორ დამიმახინჯეს, დღითი დღე, ყოველ სპექტაკლზე სული, სხეული და თვით როლი მავნე თეატრალურმა ჩვევებმა, მსახიობურმა ხრიკებმა, მაყურებლის გულის მოსაგებად მასთან უნებლიე ლაქუცმა და შემოქმედებისადმი არასწორმა მიდგომამ!

როგორ დავიცვათ როლი ასეთი გადაგვარების, სულიერი ქვდომის, მსახიობური ჩვევების მთელი ამ გროვის დესპოტიზმისა და გარეგნული გაწვრთნილობისაგან? შემოქმედების დაწყების წინ საჭიროა ერთგვარი სულიერი მომზადება, საჭიროა ყოველთვის, მისი ყოველი გამეორებისას. სპექტაკლის წინ აუცილებელია არა მხოლოდ სხეულის, არამედ, უმთავრესად, სულის მომზადება. ვიდრე შემოქმედებას შეუდგებოდე უნდა შეგვეძლოს შესვლა სწორედ იმ სულიერ ატმოსფეროში, სადაც შემოქმედებითი იდუმალების წვდომაა შესაძლებელი.

.ასეთი აზრებითა და ფიქრებით ალსავსე დავბრუნდი საზაფხულო დასვენების შემდეგ მოსკოვში 1906—1907 წლების სეზონში და თეატრში საკუთრად ჩემს და სხვათა მუშაობაზე დაკვირვებას შევუდექი.

დოქტორი შტოკმანის მსგავსად, ძალზე დიდი რამ აღმოვაჩინე და შევიცანი — დიდი ხნიდან ცნობილი უდიდესი ჭეშმარიტება, რომ მსახიობის სულიერი განწყობილება სცენაზე იმ მომენტში, როდესაც იგი ათასობით მაყურებლის წინაშე დგას, არაბუნებრივი გრძნობაა და საჯარო შემოქმედებისათვის ძირითად დაბრკოლებას სწორედ ეს წარმოადგენს. უფრო მეტიც, მივხვდი, რომ ასეთი სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის დროს მხოლოდ ერთი რამ შეგიძლია: დაიმანჭო და დაგრიხო, შეიძლება მხოლოდ წარმოადგინო, თავი მოაჩვენო ვითომ განიცდი, მაგრამ შეუძლებელია იცხოვრო და მიეცე ჭეშმარიტ განცდას. რა თქმა უნდა, ეს ადრეც ვიცოდი, მაგრამ ვიცოდი მხოლოდ გონებით, ახლა კი ვიგრძენი. ხოლო ჩვენს ენაზე შეიგნო — ნიშნავს, იგრძნო. ამიტომ თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ მე პირველად შევიცანი ჩემთვის დიდი ხნიდან ცნობილი ჭეშმარიტება. მსახიობის გრძნობის არაბუნებრიობა იმ პერიოდში, რომელზეც ახლა მოგახსენებთ. თქვენ საჩვენებლად წითელ მოედანზე, ამაღლებულ ადგილას,

ათასი კაცის წინაშე გამოგიყვანეს, გვერდით ამოგიყენეს ქალი, რომელსაც, იქნებ, პირველადაც ხედავთ. გიბრძანეს, საჯაროდ შეიყვაროთ, თანაც ისე ძლიერ, რომ გონი დაჰკარგოთ და სიცოცხლეს გამოესალმოთ. მაგრამ თქვენ სიყვარულისთვის არა გცხელათ. შემკრთალი ხართ: ასი ათას კაცს თვალი თქვენკენ მოუპყრია და ელის, რომ თქვენ ისინი აატიროთ, ასი ათას გულს სწყუროა, ალტაცებაში მოიყვანოთ თქვენი იდეალური, თავგანწირული, მხურვალე სიყვარულით, რადგან ამისათვის მათ წინსწარ გადაიხადეს ფული და უფლება აქვთ მოითხოვონ ის, რაც იყიდეს; ბუნებრივია, მათ სურთ მოისმინონ ყველაფერი, რასაც თქვენ ამბობთ, და ამიტომ იძულებული ხართ ყვირილით წარმოთქვათ ნაზი სიტყვები, რომლებსაც ცხოვრებაში ქალს მხოლოდ პირისპირ, ჩურჩულით ეუბნებიან. თქვენ ყველა უნდა გხედავდეთ, ყველასათვის გასაგები უნდა იყოთ, ამიტომ უნდა გააკეთოთ მოძრაობები და ჟესტები იმათთვის, ვინც შორს, ბოლოში დგას. განა ასეთ პირობებში შეიძლება იფიქროთ სიყვარულზე, ან, მით უმეტეს იგრძნოთ სიყვარული? სხვა გზა ალარა გაქვთ — უნდა გაიჭიდოთ, დაიძაბოთ მძიმე ამოცანის წინაშე საკუთარ უძლურობისა და უსუსურობის გამო.

მაგრამ მზრუნველმა ხელოსნობამ ასეთი შემთხვევისათვის გამოიგონა ადამიანთა გრძნობების გამოხატვის, მსახიობური მოქმედების, პოზების, ხმის ინტონაციათა, კადენციების, ფიორიტურების, სასცენო ტრიუკებისა და თამაშის ხერხების მთელი ასორტიმენტი, რომლებიც თითქოსდა გრძნობებს „ამაღლებული სტილით“ გამოხატავენ. არარსებული გრძნობების ეს აკვნიდანვე შეთვისებული, ნიშნები თუ შტამპები მექანიკურნი ხდებიან და უმალვე წაეშველებიან მსახიობს, როდესაც იგი სცენაზე უმწეო, სუილერად დაცლილი დგას.

რა უნდა მოიმოქმედოს ასეთ მდგომარეობაში მყოფმა მსახიობმა, რომ მაყურებელს უგონოდ შეყვარებული ეჩვენოს? სხვა რა გზაა, თვალები ზეცას უნდა ალაპყროს, გულზე ხელი მიიდოს, ტანჯვის ნიშნად ზეაწიოს წარბები, იყვიროს, ხელები აქეთ-იქით იქნიოს, რომ მაყურებელს არ მოეწყინოს ან, ღმერთმა დაიფაროს და, არ ჩამოვარდეს პაუზა, რომელიც აგრერიგად სასურველია სხვა მომენტებში, ჭეშმარიტად არტისტული შთაგონების წუთებში, როდესაც დუმილი თვით სიტყვებზე მეტყველი ხდება.

ამრიგად, ბუნებრივი, ჩვეულებრივი მსახიობური სულიერი განწყობილება, ესაა ადამიანის მდგომარეობა სცენაზე, როდესაც იგი ვალდებულია გარეგნულად აჩვენოს ის, რასაც შინაგანად არ

გრძნობს. ეს ის მსახიობური ტვინის ღრძობაა, როდესაც სული თავისი ყოველდღიური ჩვეულებრივი გრძნობებით ცხოვრობს (ოჯახზე, ლუკმაპურზე ზრუნვა, წვრილმანი წყენა, წვრილმანი წარმატება თუ წარუმატებლობა), ხოლო სხეული კი ამ დროს ვალდებულია გამოხატოს ზეცნობიერი სულიერი ცხოვრების ყველაზე ამაღლებული, გმირული გრძნობები და ვნებები!

სხეულისა და სულის ასეთ გათიშვას მსახიობები თითქმის მთელი სიცოცხლის განმავლობაში გრძნობენ და განიცდიან: დღისით რეპეტიციებზე — თორმეტი საათიდან ხუთის ნახევრამდე, სალამოს, სპექტაკლზე — რვიდან თორმეტამდე, თითქმის ყოველდღე და როდესაც ასეთი აუტანელი მდგომარეობიდან გამოსავალს ვეძებთ ადამიანისათვის, რომელიც ძალად გამოიყვანეს საჯაროდ და რომელიც, წინააღმდეგ თავისი ადამიანური სურვილებისა და მოთხოვნილებებისა, ვალდებულია შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე, მივმართავთ თეატრალური თამაშის ყალბ ხერხებს და ბოლოს ვეჩვევით მათ. მას შემდეგ, რაც ჩემთვის ნათელი გახდა სულისა და სხეულის ეს გათიშვა, კითხვა: „როგორ მოვიქცეთ?“ — მოსვენებას მიკარგავდა, თან მდევდა, როგორც საშიში რამ მოჩვენება.

რაკი ჩემთვის ნათელი გახდა, რა მავნეა და არაბუნებრივი მსახიობური სულიერი განწყობილება სცენაზე, ცხადია, დავიწყე სცენაზე მსახიობის სწორი სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის ძებნა, რომელიც საზიანო კი არა, პირიქით, კეთილისმყოფელი იქნებოდა შემოქმედებითი პროცესისათვის. მსახიობური სულიერი განწყობილებისაგან განსხვავებით, შევთანხმდეთ და მას შემოქმედებითი სულიერი განწყობილება ვუწოდოთ. მაშინ მე მივხვდი, რომ გენიოსებს შემოქმედებითი სულიერი განწყობილება სცენაზე თითქმის ყოველთვის თავისთავად ეწვევათ ხოლმე; ამასთან, ეს განწყობილება ყოველთვის უაღრესად აბალლებული და ძლიერია, ნაკლებ ნიჭიერ ადამიანებს — უფრო იშვიათად, როგორც იტყვიან, მხოლოდ უქმე დღეებში ეწვევათ. კიდევ უფრო ნაკლებ ნიჭიერებს კი — უფრო იშვიათად, საზეიმო დღეებში, ხოლო საშუალო ნიჭის ხალხს მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში თუ ეღირსებათ. მიუხედავად ამისა, ყოველი ხელოვანი, გენიოსიდან დაწყებული, უბრალო ნიჭის ხელოვანით გათავებული, ასე თუ ისე, რალაც შეუცნობელი ინტუიციური გზებით აღწევს შემოქმედებითს სულიერ განწყობილებას. მაგრამ ისინი არ არიან მისი ბატონ-პატრონნი და ვერ განაგებენ მას თავისი

ნება-სურვილით. მსახიობები ამ შემოქმედებითს განწყობილებას აპოლონისაგან ღვთაებრივი წყალობის სახით იღებენ და გვგონია, რომ ჩვენ, ჩვენი ადამიანური საუშალებებით მისი გამოწვევა არ ძალგვიძს.

მიუხედავად ამისა, ჩემს თავს ასეთ კითხვას ვუსვამ:

ხომ არ არსებობს რაიმე ტექნიკური გზები შემოქმედებითი სულიერი განწყობილების შესაქმნელად? რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს შთაგონების ხელოვნურად შექმნა მსურდეს. არა, ეს შეუძლებელია! თვით შთაგონების კი არა, მისთვის ხელსაყრელი ნიადაგის შექმნის შესწავლა მინდოდა, მსურდა შესწავლა იმ ატმოსფეროს შექმნა, რომელშიაც შთაგონება უფრო ხშირად და იოლად ეწვევა ხოლმე ჩვენს სულს. როდესაც მსახიობი ამბობს: „დღეს მე განსაკუთრებულ გუნებაზე ვარ“, ან „სიამოვნებით ვთამაშობ“, ან „დღეს როლს განვიცდი!“ — ეს იმას ნიშნავს, რომ მას შემთხვევით ეწვია შემოქმედებითი განწყობილება.

კი მაგრამ, რა უნდა გავაკეთოთ, რომ ეს განწყობილება შემთხვევით კი არ გვეწვიოს, არამედ მსახიობის ნებასურვილით, მისი „დაკვეთით“?

თუ ამის ერთბაშად მიღწევა შეუძლებელია, იქნებ ნაწილ-ნაწილ, ასე ვთქვათ, ცალკეული ელემენტებისაგან შევადგინოთ? და თუ ჩვენში თითოეული მათგანის გამოსამუშავებლად აუცილებელია სხვადასხვა ვარჯიშის სისტემატური ჩატარება — ჩავატაროთ! რაკი გენიოსებს თვით ბუნება უგზავნის შემოქმედებით სულიერ განწყობილებას სრული სახით, იქნებ ჩვეულებრივმა ადამიანებმა თავის თავზე დიდი მუშაობის შემდეგ მაინც მიაღწიონ დაახლოებით ასეთსავე მდგომარეობას, თუ სრულად არა, ნაწილობრივ მაინც. რა თქმა უნდა, ჩვეულებრივი ნიჭის ადამიანი ამ გზით ვერასოდეს გახდება გენიოსი, მაგრამ იქნებ ვარჯიშის დახმარებით ცოტათი მაინც მიუახლოვდეს იმას, რითაც გენიოსები გამოირჩევიან.

კი მაგრამ, როგორ ჩავწვდეთ შემოქმედებითი სულიერი განწყობილების ბუნებასა და შემადგენელ ელემენტებს? ჩემმა ამხანაგებმა ამ ამოცანას „სტანისლავსკის მორიგი გატაცება“ უწოდეს. რალა არ ვცადე, რომ საიდუმლოებას ჩავწვდომოდი. ვაკვირდებოდი საკუთარ თავს, ასე ვთქვათ, საკუთარ სულში ვიცქირებოდი — როგორც სცენაზე, ზემოქმედების დროს, ასევე ცხოვრებაში. თვალყურს ვადევნებდი სხვა მსახიობებს, როცა მათთან ერთად რეპეტიციებს გავდიოდი. ვაკვირდებოდი მათ თამაშს მაყურებელთა დარბაზიდან, ათასგვარ ცდებს ვატარებდი როგორც საკუთარ

თავზე, ისე იმათზე; ვაწვალებდი, ისინი მიბრაზდებოდნენ, ამბობდნენ, რეპეტიციები ექსპერიმენტატორის ცდებად გადააქცია, მსახიობები საცდელი კურდღლები ხომ არ არიანო. მათი პროტესტი სამართლიანი იყო. მაგრამ ჩემი დაკვირვების მთავარ ობიექტად მაინც რჩებოდნენ დიდი ტალანტები, როგორც რუსები, ასევე ჩამოსული გასტროლიორები. დიდი ნიჭის მსახიობები ხომ სხვებზე ხშირად, თითქმის ყოველთვის, შემოქმედებითს სულიერ განწყობილებაში იმყოფებიან სცენაზე. მაშასადამე, სწორედ ისინი უნდა შევისწავლო! მეც ვაკვირდებოდი მათ. და აი, რა დასკვნამდე მიმიყვანა ამ დაკვირვებამ.

ყველა დიდ მსახიობს: დუზეს, ერმოლოვას, ფედოტოვას, სავინას, სალვინს, შალიაპინს, როსის, აგრეთვე სამხატვრო თეატრის უნიჭიერეს მსახიობებს აქვთ რაღაც საერთო, ნათესაური, ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელი, რითაც ერთმანეთს მაგონებენ. რა თვისებაა ეს? ვერ მივმხვდარიყავი. საკითხი უალრესად რთული მეჩვენებოდა. პირველ ხანებში ჩემს თავსაც და სხვებსაც მხოლოდ ის შევნიშნე, რომ შემოქმედებითი განწყობილებებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სხეულის თავისუფლებას, ე. ი. როდესაც კუნთები სრულიად თავისუფალია ყოველგვარი დაჭიმულობისაგან და მთელი ფიზიკური აპარატი მსახიობის ნება-სურვილს ემორჩილება. ასეთი დისციპლინის შედეგად შესაძლებელია შესანიშნავი ორგანიზებული შემოქმედებითი მუშაობა, რომლის დროსაც მსახიობი თავისუფლად და დაუბრკოლებლად გამოხატავს სხეულით იმას, რასაც მისი სული გრძნობს. როდესაც ასეთ მომენტებში ვუყურებდი ამ შემოქმედებითს სულიერ განწყობილებას, ხოლო როდესაც შემოქმედებითი სულიერი განწყობილება თვით მე მეწვეოდა სცენაზე, თავისუფლების გრძნობა მეუფლებოდა. ალბათ, სწორედ ასეთი თავისუფლების გრძნობა იპყრობს ხელფეხშებორკილ ადამიანს, ხუნდების შეხსნის შემდეგ, წლების მანძილზე თავისუფალ ცხოვრებას და მოქმედებას რომ უმლიდნენ.

იმდენად გამიტაცა ჩემმა აღმოჩენამ, იმდენად ვირწმუნე იგი, რომ ამიერიდან სპექტაკლები ექსპერიმენტულ ცდებად გადავაქციე. სცენაზე კი აღარ ვთამაშობდი, არამედ მაყურებლის თვალწინ ვასრულებდი ჩემ მიერ მოგონილ სავარჯიშოებს. ოღონდ ერთი რამ მაკრთობდა: როგორც ჩანს, ვერც ერთი მსახიობი და მაყურებელი ვერ ამჩნევდა ჩემში მომხდარ ცვლილებებს, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ცალკეულ ქათინაურს, თქმულს ამა თუ იმ სცენურ პოზასთან, მოქმედებასთან ან მოძრაობასთან დაკავშირებით,

რომლებსაც განსაკუთრებით ყურადღებიანი და ფაქიზი მაყურებელი თუ შენიშნავდა ხოლმე.

ახალმა შემთხვევამ მიმახვედრა კიდევ ერთ ელემენტარულ ჭეშმარიტებას, რომელიც ღრმად განვიცადე, ანუ შევიცანი. მე მივხვდი, რატომ ვიგრძენი თავი კარგად სცენაზე: კუნთების განთავისუფლების გარდა, ჩემი საჯარო ვარჯიშების წყალობით, მთელი ყურადღება სხეულის შეგრძნებისაკენ მქონდა მიპყრობილი და არავითარ ყურადღებას ალარ ვაქცევდი, რაც რამპის მიღმა, მაყურებელთა დარბაზში სცენის პორტალის უკუნ და შემზარავ სივრცეში ხდებოდა. ახლა მაყურებლის ალარ მეშინოდა. დგებოდა წუთები, როცა მავიწყდებოდა, რომ სცენაზე ვიმყოფებოდი. შევნიშნე, სწორედ ასეთ წუთებში სცენაზე ჩემი სულიერი განწყობილება განსაკუთრებით სასიამოვნო ხდებოდა.

მალე ერთმა შემთხვევამ დამიდასტურა ჩემი დაკვირვება. ერთხელ, როდესაც მოსკოვში საგასტროლოდ ჩამოსული სახელგანთქმული მსახიობის თამაშს ვაკვირდებოდი, მსახიობური ალღოთი ვიგრძენი მასში ჩემთვის ნაცნობი სცენური სულიერი განწყობილება: კუნთების სრული განთავისუფლება დიდი გულისყურის მოკრების შედეგად. ვიგრძენი, რომ მთელი მისი ყურადღება მიპყრობილია რამპის იქით და არა აქეთ, რომ იგი დაკავებულია იმით, რაც სცენაზე ხდება და სრულიად არ აინტერესებს რა ხდება დარბაზში, რომ სწორედ ამ ერთ წერტილზე კონცენტრირებულმა ყურადღებამ მაიძულა დავინტერესებულიყავ მისი ცხოვრებით სცენაზე, სწორედ ამან მიმიზიდა და დამაინტერესა იმით, რაც მას აინტერესებდა სცენაზე. სწორედ ახლა მივხვდი. რაც მეტად ცდილობს მსახიობი მაყურებლის გართობას, მით უფრო ბატონკაცურად ზის სკამის ზურგს მიყრდნობილი მაყურებელი დარბაზში, ზის, იცდის, თუ როდის აამებენ და არც კი ცდილობს შემოქმედებაში მიიღოს მონაწილეობა. მაგრამ საკმარისია მსახიობმა ყურადღება ალარ მიაქციოს დარბაზში მყოფთ, რომ უმალვე მიიზიდოს ამ უკანასკნელთა ყურადღება, განსაკუთრებით მაშინ, თუ მსახიობი მაყურებლისთვისაც მნიშვნელოვანი ამბით არის დაკავებული. საკუთარ თავსა და სხვებზე დაკვირვების შედეგად მე შევიცან (ე. ი. ვიგრძენი), რომ შემოქმედება. უპირველეს ყოვლისა, მთელი ფიზიკური და სულიერი ბუნების სრული კონცენტრაციაა. იგი მოიცავს არა მხოლოდ სმენას, თვალსა და ყურს, არამედ ადამიანის ხუთსავე გრძნობას. გარდა ამისა, იგი მთლიანად იპყრობს სხეულს, აზრს, გონებას, ნებისყოფას, მეხსიერებას, წარმოსახვას. შემოქმედების დროს მსახიობმა

მთელი სულიერი და ფიზიკური ბუნება უნდა მიმართოს იმისაკენ, რაც განსასახიერებელი პირის სულში ხდება.

ამ ახალ ჭეშმარიტებას მე მაყურებელთა თვალწინ, რამპასთან ვამოწმებდი ჩემ მიერ გამოგონილი სავარჯიშოების მეშვეობით. სისტემატურად ვავარჯიშებდი ჩემს ყურადღებას. მაგრამ აქ ასეთი მუშაობის ხერხებს არ შევეხები. იმედი მაქვს, ამ საკითხს მთელ თავებს მივუძღვნი ჩემს მომავალ წიგნში.

ერთხელ, მოსკოვის ერთ-ერთი თეატრის კულისებში მოწმე გავხდი სცენისა, რომელმაც ჩვენი ხელოვნებისათვის მნიშვნელოვანი აზრები შთამაგონა და დამეხმარა კიდევ ერთ ყველასათვის ცნობილ ჭეშმარიტებას მიმხვდარიყავი (ე. ი. შემეგრძნო). დასის პრემიერი და გმირი სპექტაკლზე იგვიანებდა. საათის ისარი რვას უახლოვდებოდა, იგი კი არსად ჩანდა. როგორც ცნობილია, შინგამოჩეკილ „გენიოსებს“ თეატრში დროზე მისვლა თავის დამცირებად მიაჩნიათ. „გენიოსს“ უნდა ელოდონ! აბა, ისე რა ფასი აქვს გენიოსობას! მთელი პეწი დაგვიანებაშია. რეჟისორის თანაშემწე გამწარებული დარბოდა თეატრში, ალარ იცოდა რა ელონა, თავში ხელს იცემდა, წამდაუწუმ რეკდა ტელეფონით, მთელ ქალაქში ეძებდა „გენიოსს“ მსახიობები ღელავდნენ; არ იცოდნენ რა ექნათ, გრიმი დაემთავრებინათ თუ მოეხსნათ იგი და სხვა სპექტაკლის თადარიგს შედგომოდნენ, რადგან ეტყობოდა, „გენიოსი“ გაჭირვეულდა. მაგრამ ზუსტად შვიდ საათსა და ორმოცდათხუთმეტ წუთზე შინგამოჩეკილმა „გენიოსმა“ თეატრში მობრძანება ინება. ყველა გახარებული იწერდა პირჯვარს: „სპექტაკლი შედგება, იგი ითამაშებს“.

თვალის დახამხამებაში „გენიოსი“ უკვე ჩაცმულია, გრიმიც გაკეთებული აქვს, დაშნა და მოსასხამიც ზედა აქვს — „გენიოსმა“ თავისი საქმე იცის ყველანი აღტაცებულნი იყვნენ:

„აი, ნამდვილი მსახიობი! შეხედეთ! უკანასკნელი მოვიდა, სცენაზე კი პირველი გადის! ახალგაზრდა მსახიობებო, ისწავლეთ მისგან!“

კი მაგრამ, რატომ არ ეტყვიან ამ „გენიოსს“: „კმარა, განა ჩვენ არ გვესმის, რომ დედამიწის ზურგზე არც ერთ ადამიანს არ ძალუძს ხუთ წუთში რესტორნიდან და უხამსი ანეკდოტიდან ამაღლებულისა და ზეცნობიერების სამყაროში გადასვლა?! აქ თანდათანობითი შემზადებაა საჭირო. მოხუცი სალვინი გაიხსენეთ! სარდაფიდან ერთი ნახტომით მეექვსე სართულზე ვერ ახვალ“.

„მერედა კინი? — მოგიგებთ შინგამოჩეკილი „გენიოსი“. — გახ-

სოვთ? თეატრში უკანასკნელ წუთს მოდიოდა, ყველანი ელოდნენ და ღელავდნენ“.

ო, ეს თეატრალური კინი რა დიდი ზიანი მოიტანა მისმა მაგალითმა! მერედა განა მართლა ისეთი იყო ნამდვილი კინი, როგორადაც მას მელოდრამაში წარმოგვიდგენენ? თუ მართლაც ასეთი იყო, დარწმუნებული ვარ, იმიტომაც ყვიროდა და ღელავდა სპექტაკლის დაწყების წინ, რომ მომზადება ვერ მოასწრო: იგი თავისთავზე ბრაზობდა, რადგან სპექტაკლის დღეს დათვრა. შემოქმედებითი ბუნების კანონები ერთია სალვინისათვისაც და კინისათვისაც, მაშ, მიბაძეთ ცოცხალ სალვინს და არა იაფფასიან მელოდრამებში გამოყვანილ მკვდარ კინს.

მაგრამ არა! შინგამოჩეკილი „გენიოსი“ ბაძავს კინს და არა სალვინის. იგი თეატრში მუდამ სპექტაკლის დაწყებამდე ხუთი წუთით ადრე მივა და არა სამი საათით ადრე, როგორც ამას სალვინი აკეთებდა. რატომ? უბრალო მიზეზია იმისათვის, რათა საკუთარ სულში სამი საათის განმავლობაში რალაც შეამზადო, უნდა გაგვაჩნდეს ეს რ ა ღ ა ც. შინგამოჩეკილ „გენიოსს“ კი ტალანტის გარდა არაფერი გააჩნია. თეატრში მას მხოლოდ ჩემოდანში ჩადებული კოსტუმი მოაქვს, სულიერად კი დაცლილი მოდის. ჰოდა, რა უნდა აკეთოს თავის არტისტულ საპირფარეშოში ხუთიდან რვა საათამდე? თამბაქო მოწიოს? ანეკდოტები მოჰყვეს? განა არა სჯობს ყოველივე ეს რესტორანში გააკეთოს?

რითი უნდა აიხსნას ეს გაუგებარი და უაზრო ამბავი: ზოგი მსახიობი თეატრში სპექტაკლის დაწყებამდე ხუთი წუთით ადრე მოდის ზოგი კი პირიქით, დიდი ხნით ადრე ცხადდება, მექანიკურად იმეორებს შესასრულებელი როლის ტექტს, არ დამაგვიანდესო, და გულდაგულ იცვამს კოსტუმს, იკეთებს გრიმს, მაგრამ ამ დროს სრულიად ივიწყებს სულს. სხეული მზადაა, სახეზე გრიმი გაკეთებულია, მაგრამ აბა ჰკითხეთ ერთსაც და მეორესაც:

„კოსტიუმებში კი გამოეწყვეთ, გრიმიც გაიკეთეთ, მაგრამ განა განბანეთ, განა გამოაწყვეთ, განა გაუკეთეთ გრიმი თქვენს სულს?“

ამაზე არც ვფიქრობთ. დაგვიანების, მოუწესრიგებელი ტუალეტით, დაუმთავრებელი გრიმით სცენაზე გამოსვლისა გვეშინია, მაგრამ როლის განცდის პროცესის დაწყებაზე დაგვიანება სრულიად არ გვაშინებს და სცენაზე მუდამ ყოველგვარი შინაგანი მომზადების გარეშე, დაცლილი სულით გამოვდივართ, ამ სულიერი სიშიშვლისა კი არა გვრცხვენია.

ჩვენთვის ძვირფასი არ არის როლის შინაგანი ნახაზი, რომელიც თავის დროზე, როლზე მუშაობისას, ბუნებრივად გამოისახა

სცენური ქმნილების გარეგნულ ფორმაში. როგორც კი მივაგენით ამ ფორმას, მსახიობის მექანიკური ჩვევებით მოვახდინეთ მისი ფიქსირება, ხოლო სული, როლის მთავარი არსი, სრულიად მივიწყეთ და იგიც დროთა განმავლობაში გამოიფიტა.

როდესაც ბრძნული შემოქმედებითი გრძნობის გავლენის შემდეგ უაზრო მსახიობური ჩვევების გავლენის ქვეშ ვეცვით, ჩვენ კენ, საითაც გვიბიძგებს შემთხვევა, ბრბოს დაბალი გემოვნება, სცენური ხრიკები, გარეგნული, იაფფასიანი წარმატება, მსახიობური პატივმოყვარეობა, ან სხვა რაიმე შემთხვევითი მიმართულება, რომელსაც ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვს. აი, სწორედ ყოველივე ეს აღაგზნებს სცენაზე მსახიობის სულს იმ ადრინდელი ცოცხალი გრძნობის ნაცვლად, რომელმაც თავისი დროზე როლის სულიერი ცხოვრება შექმნა.

რისთვის მივდივართ თეატრში? რით ან რისთვის გავხდით სცენაზე?

მე კიდევ ერთი დიდი მსახიობი ვიხილე საგასტროლო როლებში. აი, იგი თავისი მონოლოგის შესავალ სიტყვას ამბობს. მაგრამ უცებ ვერ მიაგნო სარწმუნო გრძნობას, მექანიკურმა მსახიობურმა ჩვევამ სძლია და ყალბი პათოსი გამოუვიდა. **აბა, ყურადღებით** დააკვირდით, მას რაღაც ემართება. მართლაც, მსახიობი, მომღერალივით, კამერტონს მიმართავს, რომ სწორ ნოტს მიაგნოს. აი, თითქოს მიაგნო კიდეც. მაგრამ არა. მეტისმეტად დაბალია. უფრო მაღალი აიღო. ახლა მეტისმეტად მაღალია. ცოტა უფრო დაბალი სცადა. ახლა კი მიაგნო სწორ ტონს, მიხვდა, იგრძნო, წარმართა, ირწმუნა, დამშვიდდა და საკუთარი მეტყველების ხელოვნებამ გაიტაცა. ახლა იგი თავისუფლად, უბრალოდ, შთაგონებით ლაპარაკობს. როლმა თითქოს სწორი გზა მოძებნა და მსახიობიც თან გაიყოლია. **მსახიობმა დაიჯერა.** მსახიობს უნდა სჯეროდეს ყოველივე, რაც მის ირგვლივ ხდება და, უპირველეს ყოვლისა, კი ის, რასაც თვითონ აკეთებს. მაგრამ მხოლოდ სიმართლე შეიძლება დაიჯეროს, ამიტომ გამუდმებით უნდა გრძნობდე ამ სიმართლეს, ეძებდე, პოულობდე. ამისთვის კი თქვენს სულში უნდა განავითაროთ და დახვეწოთ სიმართლის არტისტული გრძნობა. შეიძლება მითხრან:

„რას ბრძანებთ რომელ სიმართლეზე ლაპარაკობთ, როცა სცენაზე ყველაფერი ყალბია და ხელოვნური: დეკორაციები მუყაო, სალებავები, გრიმი, კოსტუმი, ბუტაფორია, ხის კუბიკები, დაშნები და სხვ. განა ყოველივე ეს სიმართლეა?“ მაგრამ მე ამ სიმარ-

თლეზე კი არ ვლაპარაკობ, არამედ სულ სხვა — ჩემი გრძნობების და შეგრძნებების სიმართლეზე, იმ შინაგინი შემოქმედებითი სწრაფვის სიმართლეზე, რომელიც გამოსავალს ეძებს. ჩემთვის არა აქვს მნიშვნელობა სიმართლეს ჩემ გარეთ, ჩემთვის მთავარია სიმართლე ჩემში, სცენაზე ამა თუ იმ მოვლენის, დეკორაციების, პიესის სხვა როლის შემსრულებელი პარტნიორებისადმი, მათი გრძნობებისა და აზრებისადმი ჩემი დამოკიდებულების სიმართლე... მსახიობი თავისთავს ეუბნება:

„დეკორაციები, საგნები, გრიმი, კოსტუმები, შემოქმედება საჯაროდ და სხვა თავით ბოლომდე სიცრუეა. მე ეს მესმის და მათთან არც არაფერი მესაქმება. ჩემთვის ნივთებს არა აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ... ყველაფერი, რაც სცენაზეა, მართალი რომ ყოფილიყო, როგორ მოვიქცეოდი, როგორ აღვიქვამდი ამა თუ იმ მოვლენას?“ მივხვდი, რომ შემოქმედება იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც მსახიობის სულში ჩნდება მაგიური შემოქმედებითი „რომ“. ვიდრე არსებობს რეალური სინამდვილე, რეალური სიმართლე, რომელიც, ცხადია, არ შეიძლება არ ირწმუნოს ადამიანმა, შემოქმედება არ დაწყებულა. მაგრამ აი, გამოჩნდა შემოქმედებითი „რომ“ ე. ი. მოჩვენებითი, წარმოსახვაში შექმნილი სიმართლე, რომელიც მსახიობს ისევე სჯერა, როგორც ჭეშმარიტი სიმართლე, ოღონდ უფრო გატაცებით. სწორედ ისევე, როგორც ბავშვს სჯერა თავისი თოჯინისა და ამ თოჯინის ირგვლივ არსებული ცხოვრების რეალურობისა.

„რომ-ის“ გამოჩენისთანავე მსახიობი ნამდვილი, რეალური ცხოვრებიდან სხვა, მის მიერ შექმნილ, მის წაროსახვაში შექმნილ ცხოვრებაში გადადის. რაკი ირწმუნებს ამ წარმოსახულ სინამდვილეს, მსახიობს შეუძლია დაიწყოს შემოქმედება.

სცენა სიმართლეა. ეს ისაა, რისიც გულწრფელად სჯერა მსახიობს. თვით აშკარა სიცრუე თეატრში სიმართლედ უნდა იქცეს, რომ ხელოვნებამდე ამაღლდეს. ამისათვის მსახიობს სჭირდება ძლიერ განვითარებული წარმოსახვის უნარი. იგი უნდა იყოს ბავშვურად გულუბრყვილო და მიმნდობი, საკუთარ სულსა და სხეულში უნდა ჰქონდეს სიმართლისა და ნამდვილობის განსაკუთრებით გამახვილებული არტისტული გრძნობა. ამ თვისებების მეოხებით მსახიობი უხეშ სცენურ სიცრუეს წარმოსახვაში შექმნილი ცხოვრებისადმი თავისი დამოკიდებულების უფაქიზეს სიმართლედ აქცევს. შევთანხმდეთ და მსახიობის ამ უნარს, თვისებებს სიმართლის გრძნობა ვუწოდოთ.

სიმართლის ეს გრძნობაა რომ ფრთებს ასხამს წარმოსახვას,

შემოქმედებითს რწმენას გვიღვივებს, სცენური სიცრუისაგან გვიცავს, ზომიერების გრძნობას გვივითარებს; იგია ბავშვური გულუბრყვილობისა და არტისტული გრძნობის გულწრფელობის საწინდარიც. თურმე სიმართლის გრძნობა, ისევე როგორც ყურადღების გამახვილებისა და კუნთების განთავისუფლების უნარი, შეიძლება განივითაროს, გაივარჯიშო. ასეთი მუშაობის ხერხებსა და საშუალებებზე ლაპარაკი ჯერ ადრეა. მხოლოდ ერთს ვიტყვი, ეს უნარი იმ ზომამდე უნდა განვავითაროთ, რომ არტისტული სიმართლის გრძნობის ფილტრში გაუტარებლად არაფერი ითქვას, არაფერი იქნას აღქმული სცენაზე.

ამ საყოველთაოდ აღიარებული ჭეშმარიტების აღმოჩენის შემდეგ სიმართლის გრძნობით ზუსტად გავაკონტროლე კუნთების განთავისუფლების, აგრეთვე ყურადღების გამახვილებისათვის საჭირო ყველა ჩემი სცენური სავარჯიშო. და იცით რა მოხდა? მხოლოდ ახლა, მხოლოდ სიმართლის გრძნობის წყალობით მოვახერხე სცენაზე, შემოქმედების დროს, კუნთების არა ნაძალადევი, არამედ ჭეშმარიტი, ბუნებრივი განთავისუფლება და ყურადღების გამახვილება.

ახალ გამოკვლევათა და შემთხვევითი, ინტუიციური აღმოჩენების გზაზე მე მთელი ჩემი არტისტული არსებით კიდევ მრავალი, ცხოვრებაში (და არა სცენაზე) უკვე ცნობილი ჭეშმარიტება ვიგრძენი, ე. ი. გავიგე. ყველაფერი ეს ერთად აღებული, მეხმარებოდა იმ მშვენიერი არტისტული სულიერი განწყობილების შექმნაში, რომელსაც სხვა, ცუდი — მსახიობური სულიერი განწყობილებებისაგან (მე რომ გამუდმებით ვებრძოდი) განსხვავებით შემოქმედებითი სულიერი განწყობილება ვუწოდე.

ჩემი არტისტული ცხოვრების ამ პერიოდისათვის ჩვენ — თეატრის ორივე მთავარი მოღვაწე, ე. ი. ვლადიმერ ივანეს ძე და მე — დამოუკიდებელი, დასრულებული რეჟისორები გავხდით. ცხადია, ყოველ ჩვენგანს მხოლოდ საკუთარი, დამოუკიდებელი გზით სიარული სურდა და მხოლოდ საკუთარი გზით შეეძლო სიარული, მაგრამ ისე, რომ არ ელალტნა თეატრის ძირითადი, მთავარი პრინციპისათვის.

ადრე რეჟისორის მაგიდას ორი რეჟისორი ვუსხედით და ხშირად ერთსა და იმავე დადგმაზე ვმუშაობდით. ახლა კი ყოველ ჩვენგანს საკუთარი მაგიდა, საკუთარი პიესა და დადგმა ქონდა. ეს არც აზრთა სხვაობა იყო ძირითად პრინციპებში, არც განხეთქილება — ეს სავსებით ბუნებრივი მოვლენა გახლდათ: იმისათვის,

რომ წარმატებით იმუშაოს, ყოველი ხელოვანი და მსახიობი ბოლოს და ბოლოს უნდა გავიდეს იმ გზაზე, რომლისკენაც მას მისი ბუნებისა და ნიჭის თავისებურებანი უბიძგებს.

იმ გარემოებამ, რომ შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში ჩვენ ჩვენს გზას დავადექით, თითოეულ ჩვენგანს თავის უფრო სრულად გამოვლინების შესაძლებლობა მოგვცა.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნის ვლადიმერ ივანის ძის უდიდესი მიღწევები რეჟისურაში — დოსტოევსკის „ეშმაკებისა“ და „ძმები კარამაზოვების“ შესანიშნავი ინსცენირებები, რომლებშიც მან ერთდროულად გამოავლინა როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებში ღრმად წვდომის, ასევე მის მიერ არჩეული მიმართულებით მსახიობთა შემოქმედების წარმართვის უნარი. გაბედული სცენური ჩანაფიქრითა და მისი ნიჭიერი განხორციელებით განსაკუთრებით გამოირჩეოდა „ძმები კარამაზოვების“ დადგმა, რომელშიც გარეგნული დეკორაციული მხარე ძუნწ მხატვრულ მინიშნებებამდე იქნა დაყვანილი, სიმძიმის ცენტრი კი მსახიობებზე გადავიდა. ამასთან, ზოგი მათგანი მოულოდნელად ახალი სახით წარმოგვიდგა. მიტია კარამაზოვის როლში ლეონიდოვმა უდიდესი დრამატული ტემპერამენტი გამოამჟღავნა და მონუმენტური სპექტაკლი, რომელიც ორი საღამოზედიზედ მიდიოდა, მეორე ნაწილში ისეთ დაძაბულობას აღწევდა, რომ რალაც ახალი, მომავალი რუსული ტრაგედიის წინათგრძნობას ბადებდა.

მე კი ამ დროს მივყვებოდი ჩემს გზას, ალსავსეს ეჭვებითა და მოუსვენარი ძიებებით.

„ცხოვრების დრამა“

კნუტ ჰამსუნის პიესაში „ცხოვრების დრამა“, პირველად ვცადე შემოქმედებითი სულიერი განწყობილების შექმნისათვის საჭირო შინაგანი ტექნიკის იმ ხერხების გამოყენება, რომლებიც ლაბორატორიული მუშაობის დროს ალმოვაჩინე.

შევეცდები აღვწერო ჩემი ცხოვრების ეს მნიშვნელოვანი მომენტი.

„ცხოვრების დრამა“, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის, ირეალური ნაწარმოებია, რადგან თვით ავტორი პიესაში მომხდარ ამბებს აღიქვამს მისი გმირის, მეოცნებისა და ფილოსოფოსის, გენიალური კარენოს თვალით, რომელიც თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ზენიტში იმყოფება. პიესა ყოველგვარი ჩრდილებისა და

ნახევარტონების გარეშე, სულიერი პალიტრის მხოლოდ ძირითადი საღებავებითაა დაწერილი. ყოველი მოქმედი პირი განასახიერებს ერთ-ერთ ადამიანურ ვნებას, რომელსაც იგი მთელ პიესაში უცვლელად ატარებს: ძუნწი მუდამ ძუნწია, მეოცნებე მხოლოდ ოცნებობს და სხვას არაფერს აკეთებს, შეყვარებულს მხოლოდ უყვარს და ა. შ. გამოდის თითქოსდა ყველა ხასხასა ფერის: მწვანე, ყვითელი წითელი და სხვა ფერის გრძივი ზოლებით დაწერილი სურათი.

თვით კარენო, რომელსაც მე ვთამაშობდი, ამაღლებული ოცნების, იდეის გამომხატველია. ხორციელი ვნებებით შეპყრობილ ტერეზიტას სისხლი უდუღს და მხოლოდ ქალური ვნებებით სულდგმულობს, მხოლოდ კარენოს სიყვარულის ალით იწვის. თავდავიწყებით გატაცებული ქალი ხან შმაგად უკრავს როიალზე, ხან ფარანს აჭრობს შუქურაზე ძლიერი შტორმის დროს — მისი მეტოქე, კარენოს ცოლი, მოცურავს გემით. მუსიკალურ ბგერებში გამოხატული ქარი და ქარიშხალი ბობოქრობს მის გარშემო. ამასობაში კოჭლი, კვაზიმოდოსავით მახინჯი ფოსტალიონი, ნეტარების მოლოდინით ალსავსე დარაჯობს საკუთარ ვნებათა დასაცხრომლად შერჩეულ მსხვერპლს — მშვენიერ ტერეზიტას. ტერეზიტას მამას, რომელიც მხოლოდ იმის ფიქრშია, როგორ ამოქაჩოს უფრო მეტი შემოსავალი თავისი მამულიდან, სიძუნწე ბოლოს და ბოლოს სიგიჟემდე მიიყვანს. პიესის ფატალურ მომენტში გამოჩნდება მდუმარე, იდუმალი და ავისმომასწავებელი, მოწყალებისათვის ხელგაშვერილი მათხოვარი ტიუ, „სამართლიანობად“ წოდებული. იგი პიესის ფაქტია.

ყოველი მოქმედი პირი თავისი ვნებით ნაკარნახევი გზით მიაბიჯებს ბედისაგან დასახული მიწიერი, ადამიანური თუ მაღალი, ზეადამიანური მიზნისაკენ და იღუპება ისე, რომ მიზანს ვერ აღწევს.

პიესა იწყება იმ მომენტში, როდესაც კარენომ უნდა დაწეროს თავისი წიგნის ყველაზე ძნელი თავი: „სამართლიანობის შესახებ“. ამისათვის მას მინის კოშკს აუგებენ ზეცასთან ახლოს, რადგანაც მიწაზე ასეთი რამის შექმნა შეუძლებელია. მაგრამ ამაღლებულისაკენ პოეტის სულიერი სწრაფვა მიწიერ ზრახვებსა და ვნებებს ებრძვის. მიწიერი ზრახვები და ვნებები მას ხელს უშლის ფრთა შეასხას მინის კოშკში შობილ ოცნებებს. ადამიანები წვავენ კოშკს, კოშკთან ერთად იღუპება ქმნილებები გენიოსისა, რომელმაც დედამიწაზე გაბედა და ღვთაებრივზე იოცნება.

ადამიანის სულის ამ ტრაგედიის მიუხედავად მიწიერი ცხოვ-

რება თავისი გზით მიდის. ბაზარზე, საქონლით გაჭედილ ფარდულებს შორის, მყიდველებსა და გამყიდველებს შორის, ქოლერა მძვინვარებს, რომელიც ყველაფერს კოშმარულ ელფერს ანიჭებს. თეთრი კარვების ტილოებზე, როგორც ეკრანებზე, ვაჭართა ჩრდილები მოჩვენებებივით მოძრაობენ. ვაჭართა ჩრდილები ზომავენ ქსოვილებს, ხოლო მყიდველთა ჩრდილები ზოგი უმოძრაოდაა, ხხვანი კი უწყვეტ ნაკადად მოედინებიან. კარვები მწკრივებადაა განლაგებული მთის საფეხურებზე, ავანსცენიდან თითქმის უკანა პლანის ცის ცხაურამდე, რის გამოც მთის მთელი სივრცე ჩრდილებითაა დაფარული. ასეთივე ჩრდილები თავბრუდამხვევად ტრიალებენ საბაზრო კარუსელზე, ხან მაღლა, ხან დაბლა. ამ ორომტრიალს თან სდევს არლნის ჯოჯოხეთური მუსიკის ხმები, სტვენითა და სისინით. ავანსცენაზე გაშმაგებით მროკავი სასოწარკვეთილი ადამიანები უსულოდ ეცემიან, ქოლერის მსხვერპლნი ხდებიან.

ესაა „ღრეობა შავი ჭირის დროს“. ამ საერთო ვნებათაღელვის ქაოსში ავის მომასწავებლად მოჩანან: თითქოს სხვა სამყაროდან მოვლენილნი მუსიკოსები და ჩრდილოეთის ციალი ზამთრის ზეცაზე, ისევე როგორც მიწის სიღრმიდან, ქვის სამტეხლოდან მომავალი გუგუნი, სადაც გოლიათი მუშები ძუნწისთვის მარმარილოს ამუშავებენ. დაქანცული და განაწამები მუშები წერაქვითა და ნაჯახებით ხელში ამოდიან და გრძელი კედლის გასწვრივ ბარელიეფებივით ჩამწკრივდებიან. თავისი გარეგნობით, პოზებით, ისინი მენიეს სკულპტურას მოგვაგონებენ (ბარელიეფური ხერხი მაშინ მოდაში იყო და დადგმის ორიგინალურ, მხატვრულ პირობითობად ითვლებოდა).

დეკორაციები შეესაბამებოდა სპექტაკლის საერთო პლანს. იგი შესრულებული იყო ძირითად ტონებში ზოლებსა და დიდ, მკვეთრად შემოსაზღვრულ სიბრტყეებში; ამასთან, მთა მეტისმეტად წაგრძელებული ჩანდა, ხე — მეტისმეტად პერპენდიკულარული, ხოლო შორს გაწოლილი მდინარის ხაზი — მეტისმეტად სწორი.

მაშინდელი უკიდურესი მემარცხენე სულისკვეთებით შესრულებული რეჟისორული (ჩემი და დ. სულერჟიცკის), ფერწერული (ვ. ეგოროვისა და მესამე მოქმედებისა ნ. ულიანოვის), მუსიკალური (ი. საცის) დადგმის ლაქები ამ სპექტაკლს არნახულ სიმძაფრეს ანიჭებდა.

დიდი იყო თეატრის მიღწევები დადგმის სფეროში. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმიტომ, რომ მაშინ ჩვენ ვიყავით ერთ-ერთი პირველი პიონერები, ვინც გზას იკაფავდა მემარ-

ცხენე ფრონტისაკენ. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ნოვატორების მიღწევებს ერთბაშად როდი აფასებენ. გამოჩნდებიან სხვები, რომლებიც ადრე მიგნებულს გადაიღებენ და მას პოპულარულ, ყველასათვის ხელმისაწვდომ ფორმაში აჩვენებენ. ჩვენც იგივე დაგვემართა.

სპექტაკლის წარმატებას ოდნავ სკანდალური ელფერი დაჰკრავდა. მაყურებელთა ერთი ნაწილი — მემარცხენე შეხედულებებისა, მათთვის დამახასიათებელი დაბეჯითებითა და გაშმაგებით გვიკრავდა ტაშს და გაიძახოდა:

„სიკვდილი რეალიზმს! ძირს ჭრიჭინები და კოლოები! (ჩეხოვის პიესებში გამოყენებულ ხმოვან ეფექტებს გულისხმობდნენ), დიდება მოწინავე თეატრს! გაუმარჯოს მემარცხენეებს!“

იმავე დროს მაყურებელთა მეორე ნაწილი — კონსერვატული, მემარჯვენე, გვისტვენდა და გამწარებით გაიძახოდა:

„სირცხვილი სამხატვრო თეატრს! ძირს, დეკადენტები! ძირს, მანჭვა-გრეხა! გაუმარჯოს ძველ თეატრს!“

რას აკეთებდნენ მსახიობები ამ სპექტაკლში? რაში გამოიხატა მათი მიღწევები? ჩემზე მოგახსენებთ, ამხანაგებს არ შევეხები.

მე, შეუცნობლად, სპექტაკლის სხვა შემოქმედთა, ე. ი. რეჟისორების, მხატვრების, კომპოზიტორებისა და სხვათა ზურგს ვეფარებოდი, რადგან, მადლობა ღმერთს. მაყურებელი ვერ ერკვევა სპექტაკლის ცალკეულ შემქმნელთა ნამუშევარში.

ჩვენს საქმეში ხშირად დეკორაციით შექმნილ განწყობილებას მსახიობის თამაშს მიაწერენ. ორიგინალური კოსტუმები და გრიმი ჩვენ მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ჰგონიათ; მსახიობთა მონტონური მეტყველების შესალამაზებლად გამოყენებული მუსიკა გრძნობათა სიტყვიერი გამოხატვის ახალ მსახიობურ ხერხში ერევათ. რამდენი სპექტაკლი შეიძლება დავასახელოთ თეატრის პრაქტიკიდან, სადაც მსახიობები რეჟისორის, მხატვრისა და მუსიკოსის ზურგს ეფარებოდნენ! რა ხშირად ფარავდა ფონი სცენაზე ჩვენი ხელოვნების მთავარ არსს — მსახიობთა თამაშს!

მაგრამ მაყურებელი მსახიობს ხვდება პირისპირ და უშუალოდ მას უძღვნის ქებასაც და განკიცხვასაც, კულისებში მიმალულ სპექტაკლის სხვა შემოქმედებს კი სრულიად ივიწყებს.

ამჯერადაც ასე მოხდა. მაყურებელმა თავისი გაკილვა და ქება ჩვენ, მსახიობებს მოგვიძღვნა, ხოლო სხვანი სრულიად დაივიწყა. შეიქმნა შთაბეჭდილება, თითქოს მსახიობებმა მიაღწიეს წარმატებას. მაგრამ მე შეჩვეული ვიყავი საკუთარი თავის მიმართ უდიდეს მომთხოვნელობას, ყოველი მოვლენის მიზეზის ძირამდე გაშიშვლებას. ამიტომ ვერ მომატყუა სპექტაკლის მოჩვენებითმა

წარმატებამ და შედეგებმა. ჩემთვის ეს წარმატება უარყოფითი ხასიათისა იყო, რადგან მთელმა ჩემმა ლაბორატორიულმა მუშაობამ, შინაგანი ტექნიკის ახლახან განმტკიცებულმა საფუძვლებმა ჩემს საკუთარ თვალში სრულიად დაკარგა ფასი.

მომხდარ ამბავს რომ კარგად ჩაუფიქრდეს კაცი, რასაკვირველია, სასოწარკვეთილებას უნდა მივცემოდი. საქმე იმაშია, რომ „ცხოვრების დრამაზე“ მუშაობის დაწყებისას მე განვიზრახე იგი ჩემ მიერ ლაბორატორიული მუშაობით ახლახან შემოწმებული ახალი შინაგანი ტექნიკის პრინციპების მიხედვით ჩამეტარებინა. ამიტომ მთელი ყურადღება პიესის შინაგანი მხარისაკენ მიმართა. ყველაფერი რომ სწორედ აქეთკენ ყოფილიყო მიმართული, მსახიობებს წავართვი გარეგნული გამოსახვის ყველა საშუალება — ჟესტები, მოძრაობები, გადასვლები, მოქმედება. იმიტომ, რომ მაშინ ისინი მეტისმეტად სხეულებრივნი, რეალისტურნი, მატერიალურნი მეჩვენებოდნენ, მე კი მჭირდებოდა უსხეულო, ნამდვილი, შიშველი ვნება, რომელიც ბუნებრივად იბადება და ალმოსკდება მსახიობის სულიდან. მე მაშინ მეგონა, რომ ამ ვნების გამოხატვა შეიძლებოდა თვალებით, სახით, მიმიკით. დაე, უძრავად მყოფმა მსახიობმა ტემპერამენტისა და გრძნობის წყალობით განიცადოს გამოსახატავი ვნება.

შინაგანი ტექნიკის ახალი ხერხებით გატაცებულს გულწრფელად მჯეროდა, რომ თავისი განცდების გამოსავლინებლად საკმარისია მსახიობი დაეუფლოს მხსნელ შემოქმედებითს სულიერ განწყობილებას და მაშინ ყველაფერი თავისთავად მოვა.

რა დიდი იყო ჩემი გაოცება, როდესაც პრაქტიკულად ყველაფერი პირუკუ მოხდა. არასოდეს არ შევუპყრივარ მსახიობურ და არა შემოქმედებითს სულიერ განწყობილებას ისე ძლიერ, როგორც ამ სპექტაკლში. რა მოხდა?

მეგონა, ჟესტებზე უარის თქმა უსხეულოს გამხდიდა და მთელ ჩემს ენერგიასა და ყურადღებას როლის შინაგან ცხოვრებისაკენ წარმართავდა. მაგრამ სინამდვილეში გამოირკვა, რომ ნაძალადევად ჟესტებზე უარის თქმამ, რაც არ იყო გამართლებული, ისევე როგორც ნაძალადევად საკუთარი სულის შიგნით მიმართულმა ყურადღებამ, დაძაბა და შებოჭა სხეული და სული. შედეგი თავისთავად გასაგებია: ბუნებაზე ძალმომრეობამ, როგორც ყოველთვის, დააფრთხო გრძნობა და მოუხმო მექანიკურ, დასწავლილ შტამპებს, მსახიობურ სულიერ განწყობილებას, ხელოსნობას. თავს ძალას ვატანდი, ვცდილობდი, ჩემი სულიდან გამომეწურა არარსებული ვნება, ტემპერამენტი, თვითმთაგონება, სინამდვი-

ლეში კი მხოლოდ ვძაბავდი კუნთებს, ყელს, სუნთქვას. მსახიობის ბუნებაზე ასეთ ძალმომრეობას მარტო ჩემი თავისადმი კი არ ვიჩენდი, არამედ სხვების მიმართაც. ყოველივე ამან ანეკდოტურ ფაქტებამდე მიგვიყვანა. ასე მაგალითად, ერთხელ რეპეტიციაზე ასეთ სცენას წავესწარი: ოფლში გაწურული ტრაგიკოსი მიწაზე გორავდა, ღმუოდა და ამ გზით ცდილობდა თავისი სულიდან ვნების გამოწურვას. ჩემი თანაშემწე რეჟისორი ზურგზე მოჯდომოდა, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა აწვებოდა და მთელი ხმით უყვიროდა:

„კიდევ, კიდევ! მიდი! კიდევ უფრო ძლიერ, ძლიერ!“

მე კი სულ ცოტახნის წინ გავკიცხე ერთი რეჟისორი, რადგან იგი მსახიობს ექცეოდა როგორც ცხენს, რომელსაც ტვირთის ადგილიდან დაძვრა უჭირს.

„კიდევ, კიდევ! უფრო ძლიერ! — აქეზებდა რეჟისორი. — იცხოვრეთ, განიცადეთ! იგრძენით!“

გამოირკვა, რომ ჩემი სანაქებო ხერხები არაფრით არ იყო უკეთესი იმ ხერხებზე, რომელთა გამო სხვებს ასე ვკიცხავდი. მე კი ვფიქრობდი: რა უბრალო რამაა შიშველი ვნება და სხვა არაფერი.

მაგრამ ხელოვნებაში ყველაზე სადა ყველაზე ძნელი მისაღწევია. სადა შინაარსიანი უნდა იყოს. არსებითის გარეშე იგი უაზრობად იქცევა. იმისათვის, რომ სადა მთავარი გახდეს და წინ წამოვიდეს, მან თავის თავში უნდა დაიტიოს ცხოვრების რთულ მოვლენათა მთელი კომპლექსი. ეს კი საჭიროებს ჭეშმარიტ ტალანტს, სრულყოფილ ტექნიკას, მდიდარ ფანტაზიას, რადგან არაფერია უფრო მოსაწყენი, ვიდრე ლატაკი ფანტაზიის სისადავე.

სწორედ ამიტომ, შიშველი ვნების ყოველგვარი თეატრალური პირობითობის გარეშე გამოხატვა წარმოადგენს ურთულეს ამოცანას, რომელიც მხოლოდ სრულყოფილი ტექნიკის მქონე დასრულებულ მსახიობს შეიძლება დაუსახო. რა გასაკვირია, რომ ასეთი ამოცანის გადაჭრა მაშინ ვერ შევძელით.

„ცხოვრების დრამის“ დადგმის შემდეგ სასოწარკვეთილებამ შემიპყრო. მეგონა, რომ ჩემ მიერ ადრე ჩატარებული ლაბორატორიული სამუშაო რომელსაც ახალი ხელოვნების სწორ გზაზე უნდა დავეყენებინე, უშედეგო აღმოჩნდა, რომ კვლავ ჩიხში აღმოვჩნდი და გამოსავალსაც ვერ ვიპოვნიდი. მრავალი დღე და თვე გავატარე მწარე ეჭვებსა და ფიქრებში, ვიდრე მივხვდებოდი დიდი ხნიდან ცნობილ ჭეშმარიტებას: რომ ჩვენს საქმეში ყველაფერი უნდა გადაიქცეს ჩვევად, რომელიც ყოველივე ახალს ჩემს

საკუთრებად, ორგანულად, ჩემს მეორე ბუნებად აქცევს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება გამოიყენო ახალი და არ იფიქრო მის მექანიკაზე. ეს შეეხებოდა ალნიშნულ შემთხვევასაც: შემოქმედებითი სულიერი განწყობილება მსახიობს მხსნელად მხოლოდ მაშინ მოევლინება, როცა იგი მისთვის ნორმალური, ბუნებრივი, ერთადერთი განწყობილება გახდება. სააქისოდ კი მსახიობი მხოლოდ შეუგნებლად თუ მიბაძავს მემარცხენე მიმართულების გარეგნულ ფორმას, ყოველგვარი შინაგანი გამართლების გარეშე.

ამ მომენტიდან მე შევამცირე ჩემი მოთხოვნილებები და გადავწყვიტე, უფრო უბრალო ამოცანების გადაჭრით დავკმაყოფილებულიყავი, ვიდრე მათი გადაწყვეტის დროს გამომეყენებინა ის, რასაც ლაბორატორიული მუშაობის დროს მივაგენი.

ი. საცი და ლ. სულერჟიცკი

სპექტაკლი „ცხოვრების დრამა“ იმითაც იყო შესანიშნავი, რომ მასში პირველად მიიღო მონაწილეობა ორმა უაღრესად ნიჭიერმა ადამიანმა, რომლებსაც ჩვენი თეატრის ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი როლის შესრულება ხვდათ წილად. ერთი მათგანი, როგორც უკვე მოგახსენეთ, იყო ლ. სულერჟიცკი, რომელსაც რეჟისორად მუშაობა განეზრახა და ჩემგან აპირებდა ამ საქმის შესწავლას. მეორე გახლდათ მუსიკოსი და კომპოზიტორი ი. საცი, იგი პოვარსკის ქუჩაზე მდებარე სტუდიდან მოვიდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში.

ვფიქრობ, თეატრის არსებობის მთელ მანძილზე ი. საცმა პირველმა გვიჩვენა მაგალითი იმისა, როგორ უნდა მოვეჭცეთ მუსიკას ჩვენს დრამატულ ხელოვნებაში. მუშაობის დაწყებამდე ივი ყველა რეპეტიციას ესწრებოდა და უშუალოდ, როგორც რეჟისორი, მონაწილეობდა პიესის შესწავლასა და სადადგმო გეგმის შემუშავებაში. დადგმის საერთო ჩანაფიქრის ყოველ ნიუანსში გარკვეული კომპოზიტორი ჩინებულად გრძნობდა და ერკვეოდა სად, ე. ი. სახელდობრ პიესის რომელ ადგილას, რისთვის იყო საჭირო მისი მუსიკა — პიესის საერთო განწყობილების გასაძლიერებლად, ძირითადი იდეის გამოსავლინებლად თუ რეჟისორის ან მსახიობის დასახმარებლად, რომლებსაც როლის ცალკეული ადგილებისათვის საჭირო ელემენტები ალარ ჰყოფნიდათ. ყოველი სარეპეტიციო მუშაობის არსს, კვინტესენციას კომპოზიტორი აყალიბებდა მუ-

სიკალტრ თემაში ან თანახმოვანებაში, რაც შემდგომ საფუძვლად ედებოდა მუსიკას. მუსიკას კი სულ უკანასკნელ მომენტში წერდა, როდესაც მეტი ცდა აღარ შეიძლებოდა. თვით მუსიკის წერის პროცესი ასეთი გახლდათ: მისივე თხოვნით, ილია საცს ახლობლები ბინის ყველაზე მივარდნილ ოთახში ჰკეტავდნენ და მუსიკის დამთავრებამდე გარეთ არ უშვებდნენ. კომპოზიტორის სურვილის ზუსტად ასრულებდნენ. დღის განმავლობაში მხოლოდ სამჯერ-ოთხჯერ აღებდნენ კარს მოხალისე პატიმრისათვის საჭმლის გადასაცემად. რამდენიმე დღე-ღამის განმავლობაში ოთახიდან ნაღვლიანი და საზეიმო აკორდები და ბგერები მოისმოდა, ისმოდა საცის სასაცილო, აფექტური დეკლამაცია, რომლის დახმარებითაც ეტყობა კომპოზიტორი მუსიკალური თემის გასაღებს ეძებდა. მერე რამდენიმე დღე სრული სიჩუმე ჩამოვარდებოდა; შინაურებს ეჩვენებოდათ, თითქოს პატიმარი ტიროდა; შიშობდნენ, ხომ ოფერი დაემართაო, მაგრამ კარზე დაკაკუნებას ვერ ბედავდნენ, რადგან ასეთ მომენტში გარესამყაროსთან ყოველგვარ კონტაქტს შეეძლო ჩაეკლა კომპოზიტორში შემოქმედებითი განწყობილება. დასრულებულ ნამუშევარს განაწამები საცი გვიკრავდა მე და სულერჟიცკის, რომელიც კარგი მუსიკოსი გახლდათ. ორკესტრისათვის გადაღების შემდეგ მუსიკოსებთან ერთად გადიოდა რეპეტიციებს და მერე ხელახლა გვასმენინებდა. და აი, იწყებოდა ხანგრძლივი, კომპოზიტორისათვის მძიმე ოპერაციები. ჩვენ ჩამოვაცილებდით. ხოლმე ზედმეტს, რომ უფრო მკვეთრი და მჟღერი გაგვეხადა ძირითადი. განმეორებითი გასინჯვის შემდეგ კომპოზიტორი ისევ ჩაიკეტებოდა, ისევ თავიდან წერდა ნაწარმოებს, ისევ გადიოდა რეპეტიციას ორკესტრთან ერთად, და ასე გამუდმებით, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს, სასურველ შედეგს არ მიაღწევდა. აი, ამიტომ იყო მუდამ მისი მუსიკა სპექტაკლის განუყოფელი და აუცილებელი ნაწილი. იგი ხან უკეთესი გახლდათ, ხან უარესი, მაგრამ ყოველთვის იყო განსაკუთრებული, სხვათა მუსიკისაგან განსხვავებული. მუსიკა „ცხოვრების დრამაში“ სპექტაკლის ერთერთი მთავარი მშვენება და მიღწევა გახლდათ.

მეორე დიდი ფიგურა, რომელიც „ცხოვრების დრამის“ დადგმაზე მუშაობისას გამოჩნდა თეატრალურ ჰორიზონტზე, იყო ჩემი მეგობარი ლეოპოლად ანტონის ძე სულერჟიცკი, ანუ როგორც ჩვენ ყველანი ვეძახდით, „Милый Сулер“. ამ გასაოცარი ნიჭის შესანიშნავმა ადამიანმა ჩვენი თეატრის და პირადად ჩემს მხატვრულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა.

წარმოიდგინეთ პატარა ტანის, ჩაფსკვნილი, დიდი ფიზიკური

ძალის მქონე კაცი, მოკლე ფეხებით, ლამაზი, შთაგონებული სახით, მუდამ ცოცხალი გამომეტყველებით, ნათელი, მოცინარი თვალებით, კოხტა ტუჩებით, ულვაშებით, წვერით á la Henri IV.

სულერის სრულიად განსაკუთრებულ ტემპერამენტს სიცოცხლე და გზნება შეჰქონდა ყოველ საქმეში, რასაც ხელს მოჰკიდებდა. იგი ნიჭს ამჟღავნებდა ფერწერასა და მუსიკაში, სიმღერასა და ლიტერატურაში. რა არ გადახდომია თავს: მეთევზედაც უმუშავია ყირიმში, როგორც გემის მეზღვაურს, დედამიწის გარშემო რამდენიმეჯერ უმოგზაურია, მლებავიც ყოფილა, მოჯამაგირეც, მაწანწალაც, პარტიული, რევოლუციური მოღვაწეც, თავგამოდებული ტოლსტოველიც, — იგი შინაური კაცი იყო ლევ ტოლსტოის ოჯახში და ხშირად ხელნაწერებს ათეთრებდა. ჯარში წასვლაზე სულერჟიცკიმ უარი თქვა. ამის გამო გაასამართლეს, პატიმრობა მიუსაჯეს, მერე საგიუეთში გაგზავნეს, ბოლოს — შორეულ ციხე-სიმაგრეში, კუშკაში გადაასახლეს. სასჯელის მოხდისა და მოსკოვში დაბრუნების შემდეგ ლ. ტოლსტოიმ დუხობორების კავკასიიდან კანადაში გადაყვანა დააკისრა. ლეონიდ ანტონის ძემ დიდი წვალებით, გაჭირვებით, მაგრამ მაინც შეასრულა ეს ძნელი საქმე; კანადაში იგი ორი წელი ხელმძღვანელობდა დუხობორების საქმიანობას და ახალი კოლონიის მოწყობაში ეხმარებოდა. სულერი იყო მათი ნდობით აღჭურვილი პირი და ამერიკელ ხელისუფლებთან ყოველგვარ მოლაპარაკებას თვითონ აწარმოებდა. კანადაში მან მთელი ზამთარი კარავში გაატარა, რის გამოც ჯანმრთელობა ძლიერ შეერყა. მოსკოვში დაბრუნებულს ძალიან გაუჭირდა. ერთ ხანს რკინიგზის მეისრის ფარდულში ცხოვრობდა, რადგან მოსკოვში ცხოვრების უფლება არა ჰქონდა. ხშირად ლამეს ბულვარშიც კი ათევდა. სწორედ ამ პერიოდში მოხვდა ჩვენთან თეატრში და მალე შინაური კაცი გახდა. მართალია, გარკვეული თანამდებობა არ ეკავა, მაგრამ ყველა საქმეში იღებდა მონაწილეობას; დეკორაცია იყო გადასატანი თუ დასახატი, ბუტაფორია გასაკეთებელი თუ კოსტუმი შესაკერი, ვიღაცის მაგივრად რეპეტიციის ჩატარება იყო საჭირო თუ ვისმესთან როლის გავლა, სუფლიორობა — სულერი ყველგან გაჭირვების ტალკვესად გვევლინებოდა.

ცოლის შერთვის შემდეგ იგი საბოლოოდ დამკვიდრდა მოსკოვში. „ცხოვრების დრამაზე“ მუშაობის დროს ჩემს თანაშემწედ ჩაირიცხა თეატრის შტატში. მის შემდგომ მოღვაწეობაზე ქვემოთ მოგახსენებთ.

შავი ხავერდი

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრალურ-დადგმით ხერხებზე გული ამიცრუვდა, მე მაინც არაერთხელ მომიხდა მუშაობა ამ სფეროში და, ამასთან, ერთგვარი გატაცებითაც. ასეთი მუშაობა შედეგი გახლდათ იმ რთული ტექნიკური მოთხოვნილებებისა, რომლებიც მორის მეტერლინკის ახალმა პიესამ „ლურჯმა ფრინველმა“ წამოაყენა თეატრის წინაშე. ვიდრე ცდების ჩატარებასა და ძიებებს შევუდგებოდი, მეათასედ გადავხედე და შევაფასე თეატრში არსებული სადადგმო საშუალებების დადებითი და უარყოფითი მხარეები სასცენო მექანიზმის და თეატრის არქიტექტურის ნაკლოვანებანი და სხვ. ამასთან, ასე ვმსჯელობდი:

მხატვარი ესკიზს ზეთის საღებავებით ხატავს. მისი ყველა ტონი და ხაზი ჰარმონიულია. ლაჟვარდოვანი ცის სილრმე, მცენარეთა მსუბუქი მწვანე ტონი; მკრთალად მოხაზული ფოთლები, შეუმჩნევლად რომ ერწყმიან უახლოესი ბუჩქის ფოთლებს, მზით განათებული ხის კენწეროები თითქოს ჰაერში გამქრალან — ყოველივე ეს მომაჯადოებელ სიმსუბუქეს ანიჭებს ესკიზს. იგი შესრულებულია ორი განზომილების, ე. ი. სიგრძისა და სიგანის (ან სიმალლის) მქონე ტილოზე, ან ქაღალდზე. მაგრამ სცენაზე არსებობს კიდევ მესამე განზომილება, ანუ სილრმე მრავალი პლანით, რაც ქაღალდის სიბრტყეზე, ესკიზში, პერსპექტიულად გამოიხატება. ესკიზის სცენაზე გადატანის დროს იძულებულნი ვართ მხატვრის სურათს ნაძალადევად თავს მოვახვიოთ მესამე განზომილება, ანუ სილრმე. ვერც ერთი ესკიზი, მით უმეტეს, პეიზაჟისა, ვერ იტანს ასეთ ოპერაციას. ესკიზის სწორი, კრიალა, ერთიანი ლაჟვარდოვანი ცა იყოფა ხუთ ან მეტ ნაწილად, იმისდა შესაბამისად, თუ რამდენი პლანია სცენაზე. ცის დანაწევრებული ნაწილები ზევით, ავანსცენიდან სულ ბოლო, უკანა დეკორაციამდე მათემატიკურად თანაბარ პლანებად, მოყოლებით კიდია და ცისფერ, შეღებილ, ლილაში გავლებულ და მზეზე გასაშრობად გაფენილ პირსახოცებს მოგვაგონებენ. თეატრალურ ჟარგონზე მათ „პადუგა“ ეწოდებათ.

ო, ეს ციური თეატრალური „პადუგა“! თავისი მოჩვენებითი ჰაეროვნებისა და გამჭვირვალობის მიუხედავად, **იგი გადაკვეთს** სამრეკლოთა თავებს, ხეთა კენწეროებს, სახლების სახურავებს, თუკი ისინი, ღმერთმა ნუ ქნას და, სცენის სილრმეში თეატრალური, მოჩვენებითი ლაჟვარდოვანი ცის უკან განლაგდნენ. თითოეული „პადუგა“ სოფიტის (ლითონის გრძელი ყუთი მრავალრიცხო-

ვანი ელექტრონათურით) პირდაპირ კიდია. ერთი სოფიტი უფრო ძლიერ ანათებს, მეორე უფრო სუსტად, რის გამოც თითოეული „პადუგის“ ცის ტონი, ცხადია, იცვლება და კი არ ეხამება წინა და უკანა „პადუგის“ ტონს, არამედ მკვეთრად განსხვავდება მათგან. ეს გარემოება ერთიან ლაჟვარდოვან ცას უფრო მეტად შლის და ანაწევრებს. სცენის ცისფერ პირსახოცებს — „პადუგებს“ რომ თავი აარიდონ, სცენის მხატვრები ათასგვარ ხერხს მიმართავენ. ასე მაგალითად, ისინი ზოგჯერ სცენის მთელ სიგრძეზე, მარჯვნიდან მარცხნივ, ანდა პირიქით, მარცხნიდან მარჯვნივ, ხის ფოთლებიან როკებს გასდებენ. და მთელ სცენაზე იქმნება ტყის თანამიმდევრულად დაკიდული თალები, ცისფერი ლაჟვარდის ნაცვლად ვილებთ მწვანე, ფოთლოვან „პადუგებს“. მაგრამ განა საქმეს შველის, რომ ცისფერის ნაცვლად ახლა მწვანე პირსახოცები კიდია სცენაზე?

მხატვრის სურათზე არ არის არც „პადუგები“, არც კულისები და არც სადგარი, რომლებიც ბუჩქებს, ან მწვანე ბორცვებს, ღრანტეებს გამოხატავდნენ. რაკი სცენას მესამე განზომილებაც აქვს, სპექტაკლის გაფორმებისას მათ გვერდს ვერ აუვლით. კულისები, სადგარი, თითოეული ცალ-ცალკე თითქოს სურათიდან არის ამოჭრილი და სცენაზე ცალკე დამოუკიდებელ ნაწილებად გადატანილი. აი მაგალითად, ესკიზზე გამოხატულია ხე, იმის იქით, პერსპექტივაში — სახლის კუთხე, მერე თივის ზვინები და ა. შ. ჩვენ კი იძულებულნი ვართ განვაცალკევოთ ისინი და რამდენიმე კულისი გავაკეთოთ, რომლებსაც შემდეგ ერთმანეთის მიყოლებით, სცენის სიღრმისაკენ მიმავალი პლანის შესაბამისად, განვალაგებთ: ერთი კულისი გამოხატავს ხეს, მეორე — სახლის კუთხეს, მესამე — თივის ზვინებს. ანდა ვთქვათ, ესკიზზე ხეები და ბუჩქებია გამოსახული. მათი ფოთლები ერთმანეთს ერწყმის. ძნელად თუ გაარჩევთ სად თავდება ბუჩქი და სად იწყება ხე. ეს მსუბუქი გადასვლა მომხიბვლელია ესკიზებზე, ისევე, როგორც თვით ბუნებაში. სცენაზე კი სულ სხვაა. თეატრალურმა კულისმა, რომელიც ესკიზს გამოეყო და დეკორაციის დამოუკიდებელ ნაწილად იქცა, მკვეთრი, გარკვეული მოხაზულობა შეიძინა იმის გამო, რომ იგი მუყაოსაგან და ხისაგნაა გაკეთებული. ფოთლების უხეში კონტურები თეატრალური კულისისათვის დამახასიათებელი ცუდი და ტიპიური თავისებურებაა. მომხიბვლელი, დახვეწილი მოხაზულობები ესკიზისა, როგორც წესი, მახინჯდება სცენაზე.

მაგრამ უფრო დიდი ბოროტებაც არსებობს. მესამე განზომილების, ე. ი. სცენის სიღრმისა და დეკორაციის გარდა მხატვა-

რი აწყდება აგრეთვე საშინელ თეატრალურ იატაკს. რას უზამ, სად გადამალავ მის ჭუჭყიან ბრტყელ ზედაპირს? უსწორმასწოროს გახდი? ლუკებს გააკეთებ? მერედა, იცით რას ნიშნავს მოკლე ანტრაქტის განმავლობაში მთელი იატაკის აგება? დაუფიქრდით, როგორ დაამძიმებს და გააჭიანურებს ეს სპექტაკლს. ვთქვათ ეს გაკეთდა. როგორ უნდა დავფაროთ იატაკზე მათემატიკური სიზუსტით დანაწილებული სცენის პლანები, კულისებისა და სადგარის სწორი ხაზები?! ძალიან მოხერხებული გამომგონებელი უნდა იყო, ძალიან კარგად უნდა იცნობდე სცენას, რომ ასეთ სიძნელეებს შეებრძოლო, შემოუარო და დამალო ისინი, როგორც ესკიზებში, ასევე თვით დეკორაციებშიც.

აი, კიდევ ახალი დაბრკოლებები: მხატვრის ესკიზი დახატულია მსუყე, კოლორიტული, ცოცხალი ფერის ზეთის საღებავებით, ან ნაზი აკვარელით, ან გუაშით; დეკორაციები კი საშინელი წებოვანი საღებავებით იხატება, ამასთან, მალაზიაში, საღებავის ყიდვის დროს თეატრის წარმომადგენელი მოითხოვს, რომ ქოთანში რაც შეიძლება მეტი წებო ჩაასხან, რადგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დეკორაციებს მალე დასცვივა საღებავები, დაკარგავს პეწს, ჩამოცვენილი საღებავებისაგან კი სცენაზე საშინელი მომწამვლელი მტვერი დგება, რომელიც ძალიან მავნეა ფილტვებისა და ყელისათვის. მაგრამ როცა საღებავში ბევრ წებოს ურევენ, იგი ჭუჭყის ფერს იღებს.

ყოველივე ამის გამო ხშირად მხატვრის ესკიზს ვერც იცნობთ სცენაზე, დეკორაციებში. და რაც არ უნდა გააკეთოს მხატვარმა, იგი ვერასოდეს ვერ დაძლევს სცენაზე თეატრალური დეკორაციის მატერიალურობას, სიტლანქეს.

თეატრი და, მაშასადამე, დეკორაციები, თავისთავად პირობითია და არც შეიძლება სხვაგვარი იყოს.

მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ რაც უფრო მეტია პირობითობა, უკეთესია? განა ყოველგვარი პირობითობა ერთნაირად კარგი და დასაშვებია? არსებობს კარგი და ცუდი პირობითობა. კარგი არათუ უნდა დავტოვოთ, არამედ ზოგჯერ უნდა მივესალმოთ, ცუდი კი უნდა მოვსპოთ.

კარგი თეატრალური პირობითობა იგივე სცენურობაა. ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. სცენურია ყველაფერი, რაც მსახიობის თამაშსა და სპექტაკლს უწყობს ხელს. მთავარი დახმარება კი, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედების ძირითადი მიზნის მიღწევაში უნდა მდგომარეობდეს. ამიტომ სცენაზე ის პირობითობაა კარგი და სცენური, რომელიც ხელს უწყობს სპექტაკლს, ეხმარება

მსახიობებს წარმოსახონ ადამიანის სულის ცხოვრება როგორც თვით პიესაში, ისევე მის ცალკეულ როლებში. ეს ცხოვრება დამაჯერებელი უნდა იყოს, იგი არ შეიძლება შეიქმნას აშკარა სიცრუის და მოტყუების პირობებში. სიცრუე სცენაზე სიმართლედ უნდა იქცეს, ანუ სიმართლედ უნდა მოგვეჩვენოს, რომ დამაჯერებელი გახდეს. სცენაზე სიმართლე კი ის არის, რისაც გულწრფელად სჯერა მსახიობს, მხატვარს, მაყურებელს. ამიტომ, თვით პირობითობა რომ ასე დამაჯერებელი გახდეს სცენაზე, სიმართლეს უნდა ემსგავსებოდეს და მისი უნდა სჯეროდეს როგორც მსახიობს, ისე მაყურებელს.

კარგი პირობითობა ლამაზი უნდა იყოს. მაგრამ ლამაზია არა ის, რაც თეატრალურად თვალს სჭრის და აბრუებს მაყურებელს, არამედ ის, რაც ადამიანის სულის ცხოვრებას აღამაღლებს სცენაზე და სცენიდან, ე. ი. აღამაღლებს მსახიობთა და მაყურებელთა აზრებსა და გრძნობებს.

დაე, რეჟისორის დადგმა და მსახიობთა თამაში რეალისტური, პირობითი, მემარცხენე თუ მემარჯვენე მიმართულებისა იყოს, დაე, იყოს იგი იმპრესიონისტული, ფუტურისტული — განა სულ ერთი არ არის? ოღონდ დამაჯერებელი, ანუ მართალი, ლამაზი, ე. ი. მხატვრული, ამაღლებული იყოს და გამოხატავდეს ადამიანის სულის ცხოვრების სიმართლეს, ურომლისოდაც ხელოვნება არ არსებობს. პირობითობა, რომელიც ამ მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს, ცუდ პირობითობად უნდა ჩაითვალოს.

კულისები, „პადუგები“, თეატრალური იატაკი, მუყაო, წებოვანი საღებავები, სცენის პლანები, უმეტეს შემთხვევაში, ხელს უწყობენ ცუდი, დამაჯერებლობას მოკლებული, ყალბი, ულამაზო თეატრალური პირობითობის შექმნას, რომელიც ხელს უშლის მსახიობის შემოქმედებას და ქმნის არა ნამდვილ თეატრს, ამ სიტყვის მაღალი გაგებით, არამედ აკნინებს მას.

დეკორაციების ყველა ეს ცუდი თეატრალური პირობითობა ამახინჯებს მხატვრის ესკიზს, რომელიც ასევე პირობითია, ოღონდ ამ სიტყვის კარგი გაგებით.

დაე, გასართობი დაწესებულებები შეურიგდნენ ცუდ თეატრალურობას. ჭეშმარიტ თეატრში კი ცუდ თეატრალურ პირობითობას ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გამოვუტანოთ ულმობელი განაჩენი.

უკანასკნელ ხანებში კარგ ტონად, დახვეწილი გემოვნების მაჩვენებლად ითვლება თეატრალური პირობითობის კულტი, მისი

ლირსებების მკაცრი შეფასების გარეშე. თეატრალური პირობითობა როგორც მსახიობების თამაშში, ასევე თვით დადგმაშიც მომხიბვლელ მიამიტობად ითვლება. ადამიანები, რომლებიც გონებით ქმნიან, გულუბრყვილობას თამაშობენ და თავიანთი, ვითომდა ბავშვური უშუალობისა სჯერათ კიდეც.

თეატრალურ სადადგმო საშუალებებზე გულაცრუებულმა, ბრძოლა გამოვუცხადე ცუდ თეატრალობას და მივმართე კარგ პირობითობას იმ იმედით, რომ იგი შეცვლიდა ჩემთვის საძულველ ცუდ პირობითობას. სხვა სიტყვებით, ჩვენი შემდგომი თეატრალური მუშაობისათვის დადგმის ახალი პრინციპები იყო საჭირო.

აი, ასეთი საერთო ხასიათის მოთხოვნილებებით შევუდექი თეატრალური დადგმების ახალი გარეგნული ფორმის ძიებას. ასე მეგონა, ადრე ნაპოვნი და გამოგონებული ყველა სცენური სადადგმო საშუალება უკვე ბოლომდე იყო გამოყენებული. სად უნდა მეძებნა ახალი? სპეციალური სადეკორაციო-სადადგმო სტუდია შემექმნა? მაგრამ საამისოდ თანხები არ გამაჩნდა, რადგან „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოების“ და პოვარსკაიაზე სტუდიის შექმნის შემდეგ გამოუვალ ვალებში აღმოვჩნდი. მუდმივი სახელოსნოს ნაცვლად იძულებული გავხდი დავჯერებოდი დროებით, მოძრავ სახელოსნოს. გადავწყვიტეთ ასე მოვქცეულიყავით: განსაზღვრულ დღეს ჩემს ბინაზე თავი მოგვეყარა ყველას, ვინც მოისურვებდა, ვისაც სადადგმო საკითხები აინტერესებდა, თავშეყრის ადგილზე მიგვეტანა ათასგვარი სამუშაო მასალა — ქაღალდი, მუყაო, საღებავები, ფანქრები, ნახატები, წიგნები, სურათები, ესკიზები, საძერწი თიხა, ათასგვარი ტონისა და ფერის ქსოვილის ნიმუშები. დაე, ყოველმა ჩვენგანმა სცადოს ხატოვან ფორმაში გამოსახოს ის, რასაც გონების თვალით ხედავს; სულ ერთია, სცენის ჭრილი იქნება ეს თუ თეატრის ახალი არქიტექტურა, დეკორაციების ახალი პრინციპი, მისი ცალკეული ნაწილები, თუ კოსტუმები, ფერთა ორიგინალური შეხამება, უბრალო ტრიუკი, თუ ახალი სცენური საშუალებები, დადგმის ახალი მეთოდი და სტილი და ა. შ. და ამ გამოცხადებულ სალამოზე ძალიან ცოტა მსურველმა მოიყარა თავი. მოვიდა ჩემი მეგობარი სულერჟიცკი, მხატვარი ეგოროვი, რომელიც მაშინ თეატრში მუშაობდა, განსვენებული მსახიობის გ. ბურჯალოვი (სპეციალობით ტექნიკოსი) და მე. ამ შემოქმედებით ძიებების სალამოზე ჩვენ ყველანი სრულიად დაცლილნი გამოვცახცხდით, ყოველგვარი შემოქმედებითი იდეის, და ასე გასინჯეთ, რაიმე გარკვეული ამო-

ცანიხ, მოთხოვნების გარეშე, მხოლოდ უალრესად ზოგადი ხასიათის მოთხოვნილებებით. ჩვენ არ გვაკმაყოფილებდა ძველი, მობეზრებული ხერხები, მაგრამ რით შეგვეცვალა ისინი, არც ერთმა არ ვიცოდით. ასეთ ვითარებაში თავდაპირველად საქმე ვერ ავაწყვეთ. ყველაზე ძნელი ძიების დაწყებაა — ძნელია პოვნა იმ მიზნის, საფუძვლის, ნიადაგის, პრინციპის ან თუნდაც უბრალო სცენური ტრიუკისა, რომელიც გაგიტაცებს. გატაცება, თუნდაც უმნიშვნელო, შეიძლება შემდგომი მუშაობის საწყისი, მამოძრავებელი შეიქმნას. ვიდრე გატაცება არ არის, ფეხქვეშ ნიადაგი გამოცლილი გაქვს. რალაც უნდა ეძებო, მაგრამ სად და როგორ — არავინ უწყის. ცდილობ შენი სულიდან გამოწურო შემოქმედებითი აზრები და გრძნობები, ოთახში დაბორიალებ, რალაცის ქნევას იწყებ, ვერ ამთარებ, გული გიცრუვდება და თავს ანებებ. სხვადასხვაფერის ქსოვილთა კომბინაციას აკეთებ, ხაზავ სცენის ზომებს, იატაკის გეგმას, ცდილობ შემთხვევით რალაცას წააწყდე და მიჰყვე მას რაიმე მნიშვნელოვანი სასცენო პრინციპის აღმოჩენის იმედით. ჩვენ, მაშინდელი ძალად შემოქმედნი, მეტად ლუნედ ვმუშაობდით.

უცებ ბედნიერი შემთხვევა მოგვევლინა. ბედნიერი შემთხვევა ჩვენს საქმეში დიდი ძალაა. დადგმის ზოგიერთი პრინციპი, რომლებზედაც ჟურნალ-გაზეთებში გრძელ სტატიებს წერენ, რეფერატებს კითხულობენ და რომლებსაც ახალი ხელოვნების საფუძვლადაც კი აცხადებენ, სინამდვილეში მხოლოდ უბრალო შემთხვევის შედეგს წარმოადგენს. ასე იყო ამჯერადაც. მე შავი ხავერდის ნაჭერი დამჭირდა, მაგრამ იგი თვალსა და ხელს შუა გაგვიქრა, თუმც სულ ახლახან ვხედავდით. დავიწყეთ ძებნა, გადავქექეთ ყუთები, მაგიდები, მთელი ოთახი, — ვერ ვიპოვეთ. უცებ რას ვხედავთ, ხავერდის ნაჭერი მშვიდად კიდია ყველაზე თვალსაჩინო ადგილას. აღრე რატომ ვერ შევნიშნეთ? უბრალოდ იმიტომ, რომ მის უკან კედელზე ასეთივე შავი ხავერდის დიდი ნაჭერი ეკიდა. შავზე კი შავი ალარ ჩანდა. უფრო მეტიც, ხავერდის ნაჭერმა დაფარა იმ სკამის ზურგი, რომელზედაც თვითონ იდო და სკამიც ტაბურეტს დაემსგავსა. ვერავინ ვერ მიხვდა, სად გაქრა სკამის ზურგი და საიდან გაჩნდა ჩემს ოთახში უცხო ავეჯი.

ევრიკა! ახალი პრინციპი აღმოჩენილია! აღმოჩენილია სცენური ფონი. ამ ფონს შეუძლია დაფაროს სცენის სიღრმე და სცენის პორტალში შექმნას ერთი ტონის შავი სიბრტყე, რომელსაც ექნება არა სამი, არამედ ორი განზომილება, ვინაიდან შავი ხავერდით დაფარული იატაკი, შავი ხავერდითვე გაკეთებული კუ-

ლისები, „პადუგები“ შეერწყმიან შავი ხავერდისგანვე გაკეთებულ უკანა დეკორაციას და მაშინ დაიკარგება სცენის სიღრმე, ხოლო პორტალის ჩარჩო, მთელ სიგრძე-სიმაღლეზე, წყვდიადით ალივსება. ამ ფონზე, როგორც შავი ქალალდის ფურცელზე დავხატავთ თეთრ ან ფერად ხაზებს, ლაქებს, ნახატებს, რომლებსაც შეუძლიათ დამოუკიდებლად, მარტო, თავისთავად იარსებონ სცენის ჩარჩოს უზარმაზარ სივრცეში. გადავაქციოთ სცენის დიდი, ხილული მოედანი, სადაც თვალი აქეთ-იქით გარბის და ყურადღება იფანტება, პატარა სივრცედ ან თუნდაც პატარა ლაქად, რომელზედაც კონცენტრირებული იქნება მაყურებლის, ათასობით ადამიანის ყურადღება — განა ეს დიდი ხნის ნანატრი აღმოჩენა არ არის?

სიმართლე გითხრათ, იგი მხოლოდ იმიტომ იყო ახალი, რომ ძალიან ძველი გახლდათ და ყველას კარგა ხნის დავიწყებული ჰქონდა. „შავი შავის ფონზე იკარგებოდა“. ეს დიდი სიახლე რომ იგი კამერა-ობსკურას გაცვეთილ პრინციპს წარმოადგენს. არ არსებობს პანოპტიკუმი, რომ მაყურებლის თვალწინ არ ქრებოდეს, მერე კვლავ არ ჩნდებოდეს ადამიანი, საგანი, ან ავეჯი. რატომ დღემდე არ იყო გამოყენებული სცენაზე პრაქტიკულად ასე მოსახერხებელი პრინციპი? იგი ხომ ასე ხელსაყრელი და საჭიროა თეატრში, თუნდაც აი, ამ შემთხვევაში, „ლურჯი ფრინველისათვის““, რომლის დადგმის განხორციელებასაც თეატრალური მექანიკის ნაკლოვანებათა გამო ვერ ვახერხებდით.

ჩვენ უმალვე მივხვდით, რომ ახალი პრინციპი დაგვეხმარებოდა მეტერლინკის პიესაში სცენურ გარდაქმნებთან დაკავშირებული ტექნიკური ამოცანების გადაჭრაში, ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენი ოცნებაც ასრულდება და შევძლებთ ჩვენი საყვარელი პიესის „ლურჯი ფრინველის“ დადგმას. ფანტაზიამ ფრთა გაშალა, შთაგონება მეწვია. იგი ხშირად როდი ეწვევა ადამიანებს და ამიტომ მომენტით უნდა ისარგებლოთ. ჩემს ოთახში გავვარდი, რათა საკუთარ აზრებსა და გრძნობებში გავრკვეულიყავი და ჩამეწერა ის, რაც შეიძლება დამვიწყებოდა შთაგონების წუთების გავლის შემდეგ. კოლუმბიც კი არ იქნებოდა ისე აღფრთოვანებული ამერიკის აღმოჩენისას, როგორც მე იმ სალამოს. ახალი აღმოჩენის უდიდეს მნიშვნელობაში ეჭვი არ მეპარებოდა. შავი ხავერდის რა კომბინაციები და ტრიუკები არ მელანდებოდა! დაე, შავი ხვერდით დაფარული სცენის პორტალის სხვადასხვა ადგილებში, ვით უზარმაზარ შავ ქალალდზე ზემოდან, ქვემოდან, ყველგან, ყოველი მხრიდან გამოჩნდეს მსახიობის სახე, ან მთელი ტანი, მსახიობის

მთელი ჯგუფი, და ბოლოს, მთელი დეკორაციები, რომლებიც მაყურებელთა თვალწინ გამოჩნდება და შავი ხავერდის გადაფარების შემდეგ კი კვლავ გაუჩინარდებიან: თუ მოვინდომებთ, მსუქან მსახიობებს გამხდრებად გამოვაჩენთ, კოსტუმის გვერდებს შავ ხავერდს ჩავაკერებთ, და ამრიგად, თითქოს მოვაჭრით იმას, რაც ზედმეტი მოგვეჩვენება. თუკი სხეულის საამპუტაციო ნაწილებს შავი ხავერდით დავფარავთ... ჩვენ უმტკივნეულოდ მოვკვეთთ მსახიობებს ფეხებს, ხელებს, დავმალავთ ტანს, მოვკვეთთ თავს.

ამ მნიშვნელოვანი საღამოს შემდეგ ჩვენი ცდები ახალი მიმართულებით წარიმართა. ცალკე შენობაში, ცნობისმოყვარე თვალთაგან დაფარულად, დიდი კამერაობსკურა მოვაწყვეთ და იქ ათასგვარ ცდებს ვატარებდით. მრავალი ახალი სცენური შესაძლებლობა და ეფექტი აღმოვაჩინეთ. და ახლა ჩვენი თავი უდიდეს გამომგონებლებად მიგვაჩნდა, მაგრამ, ეჰ! შავმა ხავერდმა ვერ გაგვიმართლა დიდი იმედები. ასე მაგალითად, მთელი დეკორაციების გაუჩინარება და შემდეგ გამოჩენა სცენის სხვადასხვა ადგილებში — მარცხნივ, მარჯვნივ, ზემოთ, ქვემოთ — მეტისმეტად თვითმიზნური ტრიუკი აღმოჩნდა, რომელიც რევიუს უფრო მოუხდებოდა, ვიდრე სერიოზულ თეატრს. შავი ხავერდისაგან გაკეთებულმა დეკორაციებმა მთელი სცენის პორტალი პირქუშ, სამარისებურ, შემზარავ, უსულო სივრცედ გადააქცია და სცენაზე თითქოს სამარემ და სიკვდილმა დაისადგურა.

შეძრწუნებულმა აისედორა დუნკანმა, რომელიც მაშინ შემთხვევით აღმოჩნდა თეატრში, წამოიძახა: „C,est une maladie!“[1] — იგი მართალი იყო.

„არა უშავს, — ვიმშვიდებდით თავს. — ჩვენ ამავე პრინციპს სხვა ფერის ხავერდში გავატარებთ“.

მაგრამ თურმე ახალი პრინციპი გამოსადეგი აღმოჩნდა მხოლოდ შავი ხავერდისათვის, რომელიც სინათლის ყველა სხივს შთანთქავს და პერსპექტივასა და მესამე განზომილებას ერთ სიბრტყედ აქცევს. სხვა, ხასხასა ტონებით ასეთი ეფექტის მიღწევა შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამიტომ მესამე განზომილება ისევე არხეინად წამოყოფდა თავს ხავერდის ხასხასა ფერებში, როგორც ჩვეულებრივ დეკორაციებში.

მაგრამ ბედმა აქაც გაგვიღიმა და მოგვევლინა ლეონიდ ანდრეევის პიესა „ადამიანის ცხოვრება“.

---

[1] ეს საშინელებაა! (ფრანგ.).

აი, სად არის საჭირო ეს ფონი“, — წამოვიძახე ძე, პიესის წაკითხვის შემდეგ.

„ადამიანის ცხოვრება“

ლეონიდ ნიკოლოზის ძე ანდრეევი თეატრის ძველი მეგობარი გახლდათ. ჩვენი მეგობრობა ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყო, როცა იგი ჟურნალისტად მუშაობდა და თავის თეატრალურ ფელეტონებს ჯემს ლინჩის ფსევდონიმებით აქვეყნებდა. მას შემდეგ, რაც ლეონიდ ნიკოლოზის ძე ცნობილი ლიტერატორი და დრამატურგი გახდა ხშირად გამოთქვამდა სინანულს იმის გამო, რომ არც ერთი მისი პიესა არ დადგმულა ჩვენს თეატრში. ამჯერად ყველაფერი ხელს უწყობდა ლ. ანდრეევის ახალი დრამატული ნაწარმოების „ადამიანის ცხოვრების“ რეპერტუარში შეტანას, თუმცა თავისი მხატვრული სტილით იგი არ ჰგავდა სამხატვრო თეატრის რეპერტუარის სხვა პიესებს.

შეიქმნა აზრი, რომლის გაქარწყლება და უარყოფა შეუძლებელია, — თითქოს ჩვენი თეატრი რეალისტური თეატრია, თითქოს ჩვენ მხოლოდ ყოფა გვაინტერესებს, სხვა ყველაფერი, განყენებული, იდეალური არ გვჭირდება და ჩვენთვის მიუწვდომელიც არის.

სინამდვილეში საქმე სულ სხვაგვარად იყო: იმ დროს, რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ, თეატრში თითქმის მხოლოდ იდეალური მაინტერესებდა და მისი სცენური განხორიცელებისათვის საჭირო საშუალებებს, ფორმებსა და ხერხებს ვეძებდი. ამიტომ ლეონიდ ანდრეევის პიესა დროზე გამოჩნდა, ე. ი. უპასუხებდა ჩვენს მაშინდელ მოთხოვნებსა და ძიებებს. ამასთან, გარეგნული სადადგმო ტრიუკი უკვე ნაპოვნი იყო. მე ვგულისხმობ ხავერდს, რომელზედაც ჯერ კიდევ არ მქონდა გული აცრუებული, თუმცა კი გული მწყდებოდა, რომ ახალი სცენური გამოგონება უნდა მეჩვენებინა არა „ლურჯ ფრინველში“, რომლისთვისაც იგი ალმოვაჩინე, არამედ სხვა პიესაში. მაგრამ, რადგან ხავერდის გამოყენების შესაძლებლობები გაცილებით უფრო დიდი მეგონა, ვიდრე სინამდვილეში აღმოჩდნა, ვიფიქრე, ახალი პრინციპი ერთი კი არა, მრავალი დადგმისათვისაც კი იქნებოდა საკმარისი. ლეონიდ ანდრეევის პიესისათვის შავი ფონი უალრესად შესაფერისი აღმოჩნდა. მარადისობის შესახებ საუბარს ყველაზე მეტად სწორედ ასეთი ფონი შეეფერება. ლეონიდ ანდრეევის პირქუში შემოქმედება, პესიმიზ-

მი სავსებით შეესაბამებოდა სცენაზე შავი ხავერდისაგან შექმნილ განწყობილებას. „ცხოვრების დრამაში“ ადამიანის პატარა ცხოვრება სწორედ ასეთ პირქუშ გარემოში, ღრმა, ამაზრზენ უსასრულობაშია წარმოდგენილი. ამ ფონზე შემზარავი ფიგურა, ვისაც ლეონიდ ანდრეევმა ვინმე ნაცრისფერში უწოდა უფრო მეტად ემსგავსება მოჩვენებას. იგი თითქოს ჩანს და არცა ჩანს. იგრძნობა, რომ სცენაზე მუდამ არის ვიღაც ძნელად შესამჩნევი, ვინც მთელ პიესას საბედისწერო, ფატალურ ელფერს ანიჭებს. სწორედ ამ შავბნელ წყვდიადში უნდა ჩასვა ადამიანის პატარა ცხოვრება და წარმოსახო იგი, როგორც შემთხვევითი, დროებითი, მოჩვენებითი რამ. ანდრეევის პიესაში ადამიანის ცხოვრება ცხოვრებაც კი არ არის, არამედ მისი სქემაა, მისი ზოგადი კონტურია. ამ სქემატურობას, ამ ზოგადობას მივაღწიე დეკორაციებშიც, რომლებიც ბაწრებისაგან იყო გაკეთებული. ბაწრები, როგორც მარტივ ნახატზე სწორი ხაზები, მხოლოდ მიანიშნებდა ოთახის, ფანჯრების, კარების, მაგიდის, სკამების მოხაზულობას.

წარმოიდგინეთ უზარმაზარ შავ ქალალდზე (ასე გამოიყურებოდა სცენის პორტალი მაყურებელთა დარბაზიდან) გაყვანილი თეთრი ხაზები, რომლებიც პერსპექტივაში მოხაზავს ოთახისა და მისი მოწყობილობის კონტურებს. ამ ხაზების იქით ყოველი მხრიდან იგრძნობა შემზარავი, უსასრულო სიღრმე.

ბუნებრივია, ასეთ სქემატურ ოთახში ადამიანებიც სქემებად უნდა გამოიყურებოდნენ, მათი კოსტუმებიც ხაზებითაა მოხაზული. მათი სხეულის ზოგი ნაწილი თითქოს არც არსებობს, რადგან დაფარულია შავი ხავერდით, რომელიც საერთო ფონს ერწყმის. ცხოვრების ამ სქემაში იქმნება ადამიანის სქემა, რომელსაც ახლობლების, ნაცნობების სქემები ესალმებიან. სქემების მიერ წარმოთქმული სიტყვები გამოხატავენ არა სიხარულს, არამედ მის ფორმალურ ოქმს. ამ ჩვეულებრივ წამოძახილებს თითქოს ცოცხალი ხმები კი არ გამოსცემენ, არამედ გრამოფონის ფირფიტები. მთელი ეს სულელური, სიზმარეული ცხოვრება მაყურებლის თვალწინ მოულოდნელად იბადება წყვდიადიდან და ასევე მოულოდნელად, წყვდიადშივე ქრება. ადამიანები კარებიდან კი არ გადიან ან შემოდიან, არამედ მოულოდნელად ჩნდებიან ავანსცენაზე და მერე უკიდეგანო წყვდიადში უჩინარდებიან.

დეკორაცია მეორე მოქმედების სურათისა, სადაც ნაჩვენებია პირველ მოქმედებაში დაბადებული ადამიანის და მისი ახალგაზრდა მეუღლის ცხოვრება, უფრო მხიარული ფერის — ვარ-

დისფერი ტონის ხაზებითაა მოხაზული. მსახიობებსაც უფრო ეტყობათ სიცოცხლის ნიშანწყალი. სასიყვარულო სცენებში და, აგრეთვე, იმ სცენებში, სადაც ადამიანი ჭაბუკური გზნებით ოწვევს ორთაბრძოლაში ბედისწერას, ზოგჯერ წამით ექსტაზის მაგვარი რალაც იგრძნობა. მაგრამ სიცოცხლე, რომელმაც სიჭაბუკეში ის-ის იყო გაშალა ფრთები, მესამე მოქმედებაში მალალი საზოგადოების ცხოვრების პირობითობაში ჩაიფერფლება. ადამიანის სიმდიდრისა და ფუფუნების დამადასტურებელი დიდი სამეჯლისო დარბაზი ოქროსფერი ბაწრისებური კონტურებითაა შემოხაზული. ფანტომი — დირიჟორი ხელმძღვანელობს ორკესტრს, რომლის მუსიკოსები მოჩვენებებს ჰგვანან. ულიმლამო მუსიკა, შუა სცენაზე მკვდრისებური ცეკვა ორი ქალწულისა, ხოლო პირველ პლანზე, რამპის გასწვრივ, მახინჯების — მოხუცი მილიარდერების, მდიდარი სასძლოების და სასიძოების, გამოპრანჭული ქალბატონების მთელი წყება... პირქუში, შავთან შეხამებული ოქროსფერის სიუხვე, ქალების ტანზე მყვირალა ფერის ქსოვილები, მამაკაცები შავ ფრაკებში, ჩლუნგი, თვითკმაყოფილი, გაყინული სახეები.

„რა ლამაზია, რა ბრწყინვალე! რა მდიდრული!“ — უსიცოცხლოდ გამოთქვამენ აღტაცებას სტუმრები.

გამოვიდა იმხანად ეგზომ მოდური გროტესკი.

მეოთხე სურათში ახლად დაწყებული ცხოვრება უკუღმა დატრიალდება. ერთადერთი შვილის სიკვდილი უკანასკნელ ძალღონეს აცლის უკვე ხანდაზმულ წყვილს — პიესის გმირებს. უკიდურესი სასოწარკვეთილების წუთებში ისინი უხმობენ ვინმეს ნაცრისფერში, მაგრამ იგი მრავალმნიშვნელოვნად დუმს. მწუხარებისაგან გაოგნებული მამა მივარდება და მუშტებს დაუშენს, მაგრამ იდუმალი ფიგურა სივრცეში გაუჩინარდება, ადამიანები კი მარტო რჩებიან საკუთარი მწუხარების პირისპირ, ზეციური ძალებისაგან მიტოვებულნი...

უკანასკნელ სურათში, მწუხარებისაგან გალოთებული ადამიანის სიკვდილის სცენა ტრაქტირში ნამდვილ კოშმარს წარმოადგენს. გრძელ მოსახვევში გახვეული შავი პარკები[1], იატაკზე მცოცავ გრძელკუდიან ვირთხებს ჰგვანან. მათი ბებრული ჩიფჩიფი, ხველა და ბუზღუნი თავზარდამცემია და რალაც წინათგრძნობასა ბადებს. ავანსცენაზე ცალ-ცალკე და ჯგუფ-ჯგუფად, წყვდიადიდან ჩნდებიან და წყვდიადშივე უჩინარდებიან მთვრალი ფიგუ-

[1] პარკები, ძველ რომაულ მითოლოგიაში, ადამიანის ბედისწერის ღმერთები.

რები. ისინი სისინებენ, გამწარებით იქნევენ აქეთ-იქით ხელებს, ან პირიქით, სიმთვრალისაგან გამოყეყეჩებულნი უძრავად დგანან, სიცხიანი ავადმყოფის მოლანდებებივით. მერე უცებ ყვირილით შეძრავენ ოთახს, ისევ მიჩუმდებიან და ნაკვალევივით ტოვებენ რალაც გაურკვეველ ოხვრა-კვნესას. ადამიანის სიკვდილის მომენტში ამოიზრდებიან უზარმაზარი, ჭერამდე აზიდულ ადამიანთა ფიგურები, ჰაერში აქეთ-იქით დაფრინავენ, ხოლო ქვემოდან, იატაკიდან ქვეწარმავლები მოცოცავენ. იქმნება ვაკხანალია, როგორიც, ალბათ, სულთმობრძავებს თუ ელანდებათ აგონიის დროს. მაგრამ აი, გაისმის უკანასკნელი, საშინელი გამკივანი დარტყმა, სულსა და გონებას რომ შეძრავს და ადამიანის ცხოვრებაც დამთავრდება. ყველაფერი გაქრება, ადამიანიც, მოჩვენებებიც, კოშმარიც. მხოლოდ უძირო, უსასრულო წყვდიადიდან კვლავ გამოჩნდება უზარაზარი ფიგურა — ვინმე ნაცრისფერში, რომელსაც ფატალური, ფოლადისებური მტკიცე ხმით ერთხელ და სამუდამოდ გამოაქვს განაჩენი კაცობრიობისათვის, ადამიანთა მთელი მოდგმისათვის.

ყველა გარეგნულ ეფექტს ჩვენ მივაღწიეთ შავი ხავერდის მეშვეობით, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა სპექტაკლში. პიესას და სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. ამჯერადაც ამბობდნენ, თეატრმა ახალი გზები აღმოაჩინა ხელოვნებაშიო. მაგრამ წინაალმდეგ ჩვენი სურვილისა, სიახლე არ გასცილებია დეკორაციის ფარგლებს, რომელმაც ამ დადგმაში ჩემი ყურადღება შინაგან მსახიობურ არსს ჩამოაშორა და რის გამოც ჩვენს სფეროს ვერაფერი ახალი ვერ შევმატეთ. ამ სპექტაკლით, რეალიზმს მოწყვეტილმა მსახიობებმა თავი უმწეოდ ვიგრძენით, თითქოს ნიადაგი გამოგვაცალესო ფეხქვეშ. ჰაერში გამოკიდულნი, ორ სკამს შუა მჯდომარე რომ არ აღმოვჩენილიყავით, ჩვენ, ბუნებრივია, მივაშურეთ იმას, რაც ჩვენს გარეგნულ, მექანიკურ ჩვევას წარმოადგენს, ანუ თამაშის ჩვეულებრივ, მსახიობურ-ხელოსნურ ხერხს, რომელსაც ღვთის წყალობითა და გაუგებარი მიზეზებით, ბრბო მსახიობური შესრულების „ამაღლებულ სტილად“ მიიჩნევს.

სპექტაკლის დიდი წარმატების მიუხედავად, მისი შედეგები არ მაკმაყოფილებდა, რადგან კარგად მესმოდა, რომ მან ჩვენს სამსახიობო ხელოვნებას ახალი ვერაფერი შემატა.

შემდეგი დადგმა უნდა ყოფილიყო „ლურჯი ფრინველი“ — იგი მეტერლინკმა ჩვენ მოგვანდო. ბელგიელი პოეტის პიესა პირველად მოსკოვში, ჩვენს სამხატვრო თეატრში უნდა დადგმულიყო. ეს უალრესად დიდ პასუხისმგებლობას გვაკისრებდა. მეც ჩემს მოვალეობად ჩავთვალე გავსაუბრებოდი ავტორს და ამ მიზნით საზაფხულო დასვენების დროს ვწვეოდი მეტერლინკს, მით უმეტეს, რომ თვით მან გულთბილად მიმიწვია თავისთან. მეტერლინკი ახლად შეძენილ ყოფილ სააბატოში st — Vandrille-ში, ნორმანდიაში ცხოვრობდა, პარიზიდან ექვსი საათის სავალზე.

რუსული წესისამებრ, უამრავი საჩუქარი შევიძინე და დატვირთული გავუდექი გზას. მატარებელში მღელვარებამ შემიპყრო. ხუმრობა საქმეა? სახელგანთქმულ მწერალთან და ფილოსოფოსთან მივემგზავრები! შეხვედრისათვის ხომ უნდა მოვამზადო რაიმე ჭკვიანური ფრაზა. რალაც მომაფიქრდა და მეც უმალ მანჟეტზე ჩავიწერე მალალფარდოვანი მისალმება, რომ საჭიროების შემთხვევაში ცალი თვალით წამეკითხა.

და აი, მატარებელი ბოლო სადგურს მიუახლოვდა: დროა გადმოვიდე. ბაქანზე არც ერთი მებარგული არ აღმოჩნდა. სადგურთან ახლოს რამდენიმე ავტომობილი იდგა, შემოსასვლელ ჭიშკართან შოფრები ირეოდნენ. ათასგვარი ამანათით დატვირთული, ძლივს მივუახლოვდი გაასასვლელს. ბილეთი მომთხოვეს. ვიდრე ჯიბეებში ბილეთს ვეძებდი, ამანათები ხელიდან გამცვივდა. სწორედ ასეთ კრიტიკულ მომენტში ერთ-ერთმა შოფერმა დამიძახა:

„Monsieur Stanislavsky!“

მოვიხედე და წვერგაპარსული, ხანშიშესული, ჭალარა, ჩაფსკვნილი, ნაცრისფერ პალტოსა და შოფრის ქუდში გამოწყობილი ლამაზი მამაკაცი დავინახე. ბარგის მოგროვებაში მომეხმარა, პალტო დამივარდა, აიღო და მზრუნველობით გადაიკიდა მკლავზე. მერე ავტომობილისაკენ წამიყვანა, ბარგი ჩაალაგა და გვერდით მომისვა. ადგილიდან დავიძარით, გავფრინდით. შოფერი ოსტატურად უვლიდა გვერდს სოფლის მტვრიან შარაზე გამოფენილ ბალღებსა და ჭათმებს, მანქანას ქარივით მიაქროლებდა. ისეთი სისწრაფით მივქროდით, რომ ვერ ვახერხებდი წარმტაცი პეიზაჟების სილამაზით დატკბობას. ერთ-ერთ მოსახვევში, შვერილი კლდის ახლოს, კინალამ ეკიპაჟს დავეჯახეთ. მაგრამ შოფერმა მოხერხებულად აუარა გვერდი და ოდნავადაც არ შეხებია. შედარებით ნელი სვლის დროს ჩვენ ორიოდ სიტყვას თუ გადავუგდებდით ერთმანეთს ავ-

ტომობილზე, მანქანით ჩქარი სიარულის საშიშროებაზე. ბოლოს ვკითხე ბატონი მეტერლინკი როგორ ბრძანდება-მეთქი. „Maeterlink“ — გაოცებით წამოიძახა ჩემმა თანამგზავრმა — „C'est moi Maeterlink!“ (მეტერლინკი? მე მეტერლინკი გახლავართ!). გაოცებისაგან ხელები გავშალე. მერე ორივენი დიდხანს, გულიანად ვხარხარებდით. ამრიგად, წინასწარ მომზადებული მალალფარდოვანი მისალმება ალარ გამომადგა. მით უკეთესი — უბრალო და მოულოდნელმა გაცნობამ ჩვენ უმალვე დაგვაახლოვა.

ულრან ტყეში მონასტრის უზარმაზარ ალაყაფის კარს მივუახლოვდით. რაზამ გაიჩხარუნა და კარი გაიღო. ავტომობილი, რომელიც შუასაუკუნეობრივ გარემოში ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა მონასტერში შესრიალდა. საითაც არ უნდა გაიხედო, რამდენიმე საუკუნის გამქრალი კულტურის ნაშთი და ნაკვალევია. ზოგი შენობა და ტაძარი დანგრეულა, ზოგიც შემონახულა. ჩვენ „refectoire“-ის (სატრაპეზოს) კართან შევჩერდით. დიდ სვეტებიან დარბაზში შემიყვანეს. აქ იყო ქოროები, სვეტები, კიბე, უამრავი ქანდაკება. ზემოდან ჩამოდიოდა წითელ ნორმანდიულ კოსტუმში გამოწყობილი ქალბატონი ჟორჟეტ ლებლანი-მეტერლინკ თავაზიანი დიასახლისი, ფრიად ჭკვიანი და საინტერესო მოსაუბრე.

დაბლა სართულში სასადილო და სასტუმრო ოთახები იყო, მაღლა, მეორე სართულზე, დერეფანი. დერეფნის მთელ სიგრძეზე ადრე ბერების სენაკები ყოფილა განლაგებული, რომლებიც ახლა მეტერლინკისა და მისი მეუღლის საწოლ ოთახებად, კაბინეტად, მდივნის, მოსამსახურეთა ოთახებად გადაეკეთებინათ. აქ ატარებენ ისინი თავიანთ ინტიმურ, შინაურ ცხოვრებას. მონასტრის მეორე ბოლოში, ბიბლიოთეკების, პატარ-პატარა ეკლესიების, დარბაზის გავლის შემდეგ მოხვდებით მწერლის უზარმაზარ სამუშაო კაბინეტში, რომელიც ძველებურ დიდებულ ტერასაზე გამოდის. აქ, ამ ჩრდილიან მხარეს, მუშაობდა იგი პაპანაქება სიცხეში.

ჩემთვის გამოყოფილი ოთახი სულ სხვა მხარეს, მრგვალ კოშკში, არქიეპისკოპოსის ყოფილ პალატებში მდებარეობდა. არასოდეს დამავიწყდება იქ გატარებული ღამეები: მე ყურს ვუგდებდი მიძინებული მონასტრის იდუმალ ხმებს, კვნესას, ღრჭიალს, კივილს, ღამღამობით რომ მეჩვენებოდა, ყურს ვუგდებდი კოშკის ძველისძველი საათის რეკვას, დარაჯის ფეხის ხმას. ასეთი მისტიკური განწყობილება ესადაგებოდა თვით მეტერლინკს. აქ მე ფარდას ჩამოვაფარებ და არ შევეხები მის პირად ცხოვრებას, რომლის მოწმე სრულიად შემთხვევით გავხდი. მხოლოდ ერთს ვიტყვი, მორის მეტერლინკი მომხიბვლელი, გულთბილი მასპინძელი და

მხიარული თანამოსაუბრე აღმოჩნდა. ჩვენ მთელი დღეები ვსაუბრობდით ხელოვნებაზე და მას ძალიან უხაროდა, რომ მე, მსახიობი, ანალიზს ვუკეთებ და ვცდილობ გავარკვიო ჩემი ხელოვნების არსი და მიზანი. მეტერლინკს განსაკუთრებით აინტერესებდა მსახიობის შინაგანი ტექნიკა.

პირველი დღეები საერთო ხასიათის საუბრებს მოვანდომეთ, ბევრს ვსეირნობდით. მეტერლინკი პატარა თოფს — „მონტე-კრისტოს“ დაატარებდა, ნაკადულში იჭერდა თევზს და თან მიამბობდა სააბატოს ისტორიას. იგი ჩინებულად ერკვეოდა სხვადასხვა ეპოქის მიერ დატოვებულ, საკმაოდ ძრეულ ისტორიულ ნიშნებში. ვახშმის შემდეგ, დაბინდებისას, ჩვენ წინ კანდელები მიჰქონდათ და იწყებოდა მსვლელობა, რომლის დროსაც ყველა კუთხე-კუნჭულს დავივიდით ხოლმე. ყრუ ნაბიჯების ხმა ფილებზე, სიძველე, სანთლების ელვარება, იდუმალება არაჩვეულებრივ განწყობილებას ქმნიდა.

განცალკევებულ სასტუმრო ოთახში ყავას ვსვამდით, ვსაუბრობდით. განსაზღვრულ საათებში კარზე აფხაჭუნებდა მეტერლინკის ძაღლი, სახელად ჟაკო. მასპინძელი კარს უღებდა და აცხადებდა ჟაკო მეზობელი სოფლის კაფედან დაბრუნდა, იქ მას სატრფო ჰყავსო. დაწესებულ დროს ძაღლი პატრონთან ბრუნდებოდა, მუხლებზე ახტებოდა და იწყებოდა მათი მომხიბვლელი საუბარი. პირუტყვს ისეთი ჭკვიანი თვალები ჰქონდა, გეგონებოდათ, ყველაფერი ესმისო. ჟაკო „ლურჯი ფრინველის“ ძაღლის პროტოტიპი აღმოჩნდა და ამიტომ ვეცადე უფრო კარგად გავცნობოდი.

ამით დავამთავრებ მეტერლინკთან და მის მეუღლესთან გატარებული შესანიშნავი დღეების მოკლე მოგონებას და ორიოდ სიტყვით მოგახსენებთ, როგორ შეხვდა მეტერლინკი მისი ზღაპრის სადადგმო გეგმას. თავდაპირველად ჩვენ ბევრი ვისაუბრეთ პიესაზე, როლების დახასიათებაზე, იმაზე, თუ რა სურს თვით მეტერლინკს. ამ საუბრებში იგი უაღრესად ნათლად და გარკვევით გამოთქვამდა თავის აზრს. მაგრამ როდესაც პიესის რეჟისურაზე ჩამოვარდებოდა საუბარი, სცენაზე მის მითითებათა განხორციელების შესაძლებლობებზე ეჭვს გამოთქვამდა. იძულებული ვიყავი, ამეხსნა მისთვის, გამეთამაშნა მთელი პიესა, შინაური შესაძლებლობებით ზოგიერთი ტრიუკი მეჩვენებინა. ყველა როლი გავითამაშე. მეტერლინკი, რომელიც ჩეხოვის მსგავსად, ძალზე დამყოლი აღმოჩნდა, უმალვე ხვდებოდა ჩემს ჩანაფიქრს. მას ადვილად იტაცებდა ყველაფერი, რაც კარგი ეჩვენებოდა და სიამოვნებით

თხზავდა და ოცნებობდა იმ მიმართულებით, საითაც მის ფანტაზიას წარმართავდით.

დღისით, პოეტის სამუშაო საათებში, მე და ჭალბატონი მეტერლინკი მონასტრის შემოგარენში დავსეირნობდით და ბუნების წიაღში „აგლავენასა და სელიზეტას“, ან „პელეასისა და მელისანდას“ დადგმაზე ვოცნებობდით.

სააბატოს სხვადასხვა კუთხეში მრავლად იყო ლამაზი, თითქოს საგანგებოდ მეტერლინკის პიესებისათვის გამზადებული ადგილები: ერთგან — მწვანეში ჩადგმული შუასაუკუნეების დროინდელი ჭა, პელეასისა და მელისანდას შეხვედრის სცენისათვის, სხვაგან, პელეასისა და გოლოს სცენისათვის, მიწისქვეშა შესასვლელი და ა. შ. გადაწყდა სპექტაკლის მოწყობა, სადაც მაყურებელი მსახიობებთან ერთად გადაინაცვლებდა სააბატოს ერთი ადგილიდან მეორეში, ბუნების წიაღში განხორციელებული პიესის საყურებლად. თუ არ ვცდები, სპექტაკლის დადგმის ეს გეგმა შემდგომ კიდეც განახორციელა ჭალბატონმა ჟორჟეტ ლებლან-მეტერლინკმა.

ჩემი წამოსვლის დროც დადგა. განშორებისას მეტერლინკმა „ლურჯი ფრინველის“ პირველ სპექტაკლზე დასასწრებლად მოსკოვში ჩამოსვლა აღმითქვა, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, დანაპირების შესრულება ვერ მოახერხა.

მე არ შევუდგები „ლურჯი ფრინველის“ დადგმის აღწერას, რომელიც კარგადაა ცნობილი არა მარტო რუსეთში, არამედ პარიზშიც, სადაც სპექტაკლი ჩვენი მიზანსცენების მიხედვით დადგა ლ. სულერჟიცკიმ თავის ახალგაზრდა მოწაფე ე. ვახტანგოვთან და მხატვარ ვ. ე. ეგოროვთან ერთად. ჩინებული მუსიკა „ლურჯი ფრინველისათვის“ დაწერა ილია საცმა.

ვფიქრობ, ზედმეტია იმის შეხსენება, რომ სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა ჩვენთანაც და პარიზშიაც.

„ერთი თვე სოფლად“

ტურგენევის პიესა „ერთი თვე სოფლად“ სასიყვარულო განცდათა უფაქიზეს ნიუანსებზეა აგებული.

პიესის გმირმა ნატალია პეტროვნამ, ეპოქის ყაიდაზე, მთელი სიცოცხლე მდიდრულ სასტუმრო ოთახში, კორსეტშემოჭერილმა, ბუნებისაგან მოშორებით გაატარა. ახლობლებთან თავისებური ურთიერთობის შედეგად მისი ქალური სულის ფსიქოლოგია დახლართული და აწეწილია: სიახლოვე ქმრისა, რომელიც მას არ

უყვარს და მასზე შეყვარებული რაკიტინისა, რომელთანაც ნატალია პეტროვნა ვერ ბედავს რომანის გაბმას; ქმრის მეგობრობა რაკიტინთან; ნატალია პეტროვნასადმი მათი დახვეწილი გრძნობები — ყოველივე ეს ნატალია პეტროვნასათვის სიცოცხლეს აუტანელს ხდის. ამ სათბურებში გაზრდილი სამეულის საპირისპიროდ ტურგენევს გამოჰყავს ვეროჩკა და სტუდენტი ბელიაევი. თუ ბატონთა სახლში სიყვარული სათბურებშია ნაზარდი, აქ იგი ბუნებრივია, გულუბრყვილო, უბრალო და, ასე ვთქვათ, მინდორში ნაზარდ ყვავილსა ჰგავს. ნატალია შეჰყურებს ახალგაზრდა შეყვარებულებს, ტკბება მათი უბრალო დამოკიდებულების მხედრით და თვითონაც მიილტვის უბრალო და ბუნებრივი გრძნობებისაკენ, ბუნებისაკენ. სათბურის ვარდმა მინდვრის ყვავილობა ინება, ტყეებსა და ველებზე ოცნებას მოჰყვა — მას სტუდენტი ბელიაევი შეუყვარდა. მაგრამ ყველაფერი საერთო კატასტროფით დასრულდა. ნატალია პეტროვნამ დააფრთხო საბრალო ვეროჩკას უბრალო და ბუნებრივი სიყვარული, ააფორიაქა სტუდენტი, მაგრამ არ გაჰყვა მას, დაჰკარგა თავისი ერთგული თაყვანისმცემელი რაკიტინი, სამუდამოდ დარჩა ქმართან, რომელსაც პატივსა სცემს, მაგრამ არ უყვარს და კვლავ თავის სათბურს შეაფარა თავი.

დახვეწილმა, უფაქიზესმა სასიყვარულო ნიუანსებმა, ასეთი ოსტატობით რომ ქსოვს ტურგენევი, „ცხოვრების დრამის“ მსგავსად, მსახიობებისაგან ისეთი შესრულება მოითხოვა, რომელიც მაყურებელს საშუალებას მისცემდა თვალყური ედევნებინა შეყვარებულ, წამებულ, ეჭვით აღსავსე ადამიანთა რთული და დახვეწილი ფსიქოლოგიური ხლართებისათვის. თუ ტურგენევს ჩვეულებრივი სამსახიობო ხერხებით ითამაშებთ, მისი პიესები არასცენური ხდება. ასეც მიაჩნდათ ძველად თეატრში.

როგორ გავაშიშვლოთ სცენაზე მსახიობთა სულები იმდენად, რომ მაყურებელმა იგრძნოს და შეიცნოს მათ სულში მომხდარი ძვრები? რთული სცენური ამოცანაა! მას ვერც ჟესტებით, ვერც მსახიობური ხერხებით ვერ შეასრულებ. აქ საჭიროა შემოქმედებითი ნებისა და გრძნობის უხილავი გამოსხივება, საჭიროა თვალები, მიმიკა, ხმის ოდნავ შესამჩნევი ინტონაცია, ფსიქოლოგიური პაუზები. გარდა ამისა, უნდა მოსპოთ ყოველივე, რაც ათასობით მაყურებელს ხელს უშლის განცდისა და აზრების შინაგანი არსის აღქმაში.

იძულებულნი გავხდით კვლავ გადავსულიყავით უმოძრაობაზე, უარი გვეთქვა ჟესტებზე, ზედმეტ მოძრაობებზე, შეგვემცირებინა გადასვლები სცენაზე, არათუ შეგვემცირებინა, საერთოდ გაგვე-

უქმებინა რეჟისორის ყოველგვარი მიზანსცენა. დაე, მსახიობები უძრავად ისხდნენ, ისაუბრონ, იგრძნონ, განიცადონ და თავიანთი გრძნობებით ალანთონ ათასობით მაყურებელი. დაე, სცენაზე იდგეს მხოლოდ ბალის სკამი, ან დივანი, რომლებზედაც ყველა მოქმედი პირი იმისათვის ჯდება, რომ მაყურებელთა თვალწინ გადაშალოს სულის შინაგანი არსი და ტურგენევისეული რთული ფსიქოლოგიური ხლართები. „ცხოვრების დრამაში“ ასეთი ხერხების წარუმატებლობის მიუხედავად, მაინც გავბედე იმავე ცდის ჩატარება, რადგან ვიცოდი, რომ ტურგენევის პიესაში საქმე მექნებოდა ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ცხოვრებასთან, ნაცნობ ადამიანურ გრძნობებთან, მაშინ, როდესაც „ცხოვრების დრამაში“ ყოველგვარი ჟესტების გარეშე უნდა გადმომეცა ყველაზე ძლიერი, თითქმის გაზვიადებული ადამიანური ვნებანი. ჰამსუნის პიესის ვნებათა გადმოცემა უმოძრაოდ უფრო ძნელი მეჩვენებოდა, ვიდრე ტურგენევის კომედიის რთული სულიერი ნახატისა. მიუხედავად ამისა, მე, როგორც მსახიობს, ერთ-ერთი მთავარი როლის, რაკიტინის როლის შემსრულებელს, კარგად მესმოდა ჩემ მიერ, როგორც რეჟისორის მიერ, დასახული ახალი ამოცანის სირთულე. მაგრამ ამჯერადაც მივენდე მსახიობს და უარი ვთქვი დამდგმელი რეჟისორის დახმარებაზე.

ყოველ შემთხვევაში, გავიგებთ მაინც, ვმსჯელობდი მე, გვყავს თუ არა თეატრში ჭეშმარიტი მსახიობები, ყოველ შემთხვევაში, შევამოწმებთ, მართალია თუ არა, რომ თეატრში მსახიობია მთავარი ფიგურა და შემოქმედი.

ამრიგად, ტურგენევის პიესაში „ერთი თვე სოფლად“, უპირველეს ყოვლისა, აწყდებით შინაგან მონახაზს, რომელშიც უნდა გაერკვეს მაყურებელიცა და თვით მსახიობიც. თუ ტურგენევის პიესას ამ მონახაზს ჩამოაშორებთ, საჭირო აღარ იქნება არც თვით ნაწარმოები, არც თეატრში მის სანახავად წასვლა, რადგან ყოველგვარი გარეგნული მსახიობური მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი თვით პიესაში და, მით უმეტეს, ჩვენს დადგმაში. გარდა ამისა, მსახიობმა, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უძრავად, ერთ პოზაში ზის. უნდა მოიპოვოს ათასობით მაყურებლის წინაშე ასე უძრავად ჯდომის უფლება — მაყურებელი თეატრში ხომ საყურებლად მოდის. ამ უფლებას მსახიობს ანიჭებს მხოლოდ როლის ფსიქოლოგიური მონახაზის მიხედვით წარმართული შინაგანი მოქმედება, სულიერი აქტივობა.

პიესაში „ერთი თვე სოფლად“ ტურგენევს შესანიშნავად აქვს მოცემული ეს მონახაზი და ამიტომ მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიის

სირთულის მიუხედავად, ჩვენ შედარებით იოლად მოვახერხეთ მისი ყოველი ნიუანსის გაშიფვრა. ამ თვალსაზრისით ნორვეგიელი ავტორის პიესა ძლიერ განსხვავდება რუსი მწერლის ნაწარმოებისაგან. „ცხოვრების დრამის“ შინაგანი მონახაზი დეტალებში კი არ არის დამუშავებული, არამედ მოცემულია ფართო, ზოგადი შტრიხებით. იქ უნდა ითამაშო სიძუნწე საერთოდ, ოცნება საერთოდ, ვნება საერთოდ. მაგრამ ჩვენ საქმეში ყველაზე საშიშია სწორედ ეს საერთოდ თამაში. ასეთი თამაშის შედეგად იქმნება გაურკვეველი სულიერი კონტურები და მსახიობს ფეხქვეშ ნიადაგი ეცლება.

ჩვენს ხელოვნებაში მსახიობმა უნდა გაიგოს რას მოითხოვენ მისგან, რა სურს მას თვითონ, რამ უნდა გაიტაცოს იგი შემოქმედებითად. მსახიობისათვის ასეთი წარმტაცი, უამრავი ამოცანისაგან, როლის რამდენიმე ნაკვეთისაგან იქმნება როლის სულის ცხოვრება, მისი შინაგანი პარტიტურა, პიესის შინაგანი არსი ჩვენ საკმაოდ იოლად მოვხაზეთ, რაშიც დიდად დაგვეხმარა თვით ტურგენევი.

როლის სულიერი პარტიტურისა და ამ მონახაზის შესრულებამ ჩემგან, როგორც მსახიობისაგან, ყურადღების უდიდესი ღაძაბვა მოითხოვა, რამაც მაყურებელთა დარბაზი გადამავიწყა და თითქმის მთელი პიესის მანძილზე ერთ ადგილას უძრავად ჯდომის უფლება მომანიჭა. ამრიგად, ამოცანა, რომელიც ვერ გადავწყვიტე „ცხოვრების დრამაში“, ძლიერ ადამიანურ ვნებათა გადმოცემის დროს, ამჯერად დახვეწილ კომედიაში დავძლიეთ.

სპექტაკლს, და პირადად მე, რაკიტინის როლში დიდი წარმატება გვხვდა. პირველად შეამჩნიეს და დააფასეს ჩემი ხანგრძლივი ლაბორატორიული მუშაობის შედეგი, რომელიც სცენაზე თამაშის ახალი, უჩვეულო ტონისა და მანერის შემოტანაში დამეხმარა და რომლითაც მე სხვა მსახიობებისაგან განვსხვავდებოდი. პირად მსახიობურ წარმატებაზე მეტი ბედნიერება და კმაყოფილება ჩემი ახალი მეთოდის აღიარებამ მომგვარა.

ამ სპექტაკლის მთავარი შედეგი კი ის გახლდათ, რომ მან ჩემი ყურადღება თვით როლის, ჟგრეთვე როლში ჩემი სულიერი განწყობილების შესწავლისა და ანალიზის ხერხებზე გაამახვილა. მაშინ მე შევიცან კიდევ ერთი ძველი ჭეშმარიტება; მსახიობმა უნდა იცოდეს მუშაობა არა მარტო თავის თავზე, არამედ როლზეც. რა თქმა უნდა, ეს ადრეც ვიცოდი, მაგრამ ვიცოდი როგორღაც სხვაგვარად, უფრო ზერელედ. ეს დიდი, დამოუკიდებელი

დარგია და განსაკუთრებულ შესწავლას, თავის განსაკუთრებულ ტექნიკას, ხერხებს, სავარჯიშოებს და სისტემას მოითხოვს.

ჩვენი ხელოვნების ამ მხარის შესწავლა „სტანისლავსკის ახალი, მორიგი გატაცება გახდა“.

მაგრამ, გარდა ამისა, ამ დადგმაში, წინაალმდეგ ჩემი სურვილისა, კიდევ ერთხელ დავინტერესდი ჩვენი კოლექტიური ხელოვნების სადადგმო, გარეგნული მხარით. ეს მოხდა ახალი ნიჭიერი მხატვრების წყალობით, რომლებთანაც მე ამ სპექტაკლში ვიმუშავე.

მოგაგონებთ, რომ, რაც უფრო მეტად მიტყდებოდა გული თეატრალურ სადადგმო საშუალებებზე და ღრმად და გატაცებით ვეწეოდი შინაგან შემოქმედებითს მუშაობას, რაც უფრო იზრდებოდნენ ნიჭიერი მსახიობები და თეატრში პირველხარისხოვანი დასი ყალიბდებოდა, მით უფრო უყურადღებოდ მრჩებოდა ჩემ მიერ დადგმული სპექტაკლების გარეგნული მხარე. ამ დროს კი მოსკოვისა და პეტერბურგის სიამპერატორო თეატრებს სულ უფრო და უფრო იტაცებდათ გარეგნული გაფორმება, ზოგჯერ სპექტაკლის შინაგანი მხარის საზიანოდაც კი. და საბოლოოდ, ჩვენ, ვინც ჯერ კიდევ ოთხმოცდაათიან წლებში ერთ-ერთმა პირველმა შემოვიყვანეთ სცენაზე ჭეშმარიტი მხატვრები კოროვინი, ლევიტანი („ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში“), სიმოვი — ახლა ამ საქმეში პირველობა სხვებს დავუთმეთ. მართლაც, პეტერბურგისა და მოსკოვის საიმპერატორო თეატრებში დეკორაციულ, სადადგმო ნაწილს განაგებდნენ სახელოვანი ოსტატები, მაგალითად, იგივე კოროვინი, გოლოვინი და სხვ. მხატვრები გახდნენ თეატრალური ოჯახის არა თუ სასურველი, არამედ აუცილებელი წევრები, რის გამო მაყურებლის გემოვნება და მოთხოვნილება სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა. მაგრამ სად გვეპოვნა მაშინდელი ჩვენი თეატრის მოთხოვნათა შესაფერისი მხატვარი? ყველასთან როდი შეიძლებოდა ლაპარაკი მსახიობის ხელოვნების არსზე. ყველანი როდი იყვნენ ისე მომზადებულნი, რომ პიესის იდეასა და ავტორის ამოცანებში გარკვეულიყვნენ, გარკვეულიყვნენ საერთოდ ლიტერატურაში, ფსიქოლოგიაში, სცენურ ხელოვნების საკითხებში და სხვ. ზოგიერთი მხატვარი დღესაც უგულებელყოფს ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე ამ საკითხებს. მრავალი მათგანი თეატრში ან ფულის გულისათვის მოდის, ან თავისი ფერწერული მიზნების განსახორციელებლად. მათ სცენის პორტალი საკუთარი სურათის დიდ ჩარჩოდ მიაჩნიათ, ხოლო თვით თეატრი — გამოფენად, სადაც შეიძლება ერთდროულად და ყოველდღე ათასობით მაყურებელს უჩვენო საკუთარი დეკორაციუ-

ლი ტილოები. პოპულარობის თვალსაზრისით თეატრი ძალზე იზიდავს მხატვრებს. მართლაც, სურათების გამოფენაზე ასობით მაყურებელი დადის, ისიც მოკლე ხნის მანძილზე, ვიდრე გამოფენა ღიაა, თეატრში კი ხალხი ათასობით, დღიდან დღემდე, თვიდან თვემდე დადის. ამ უპირატესობას მხატვრები, ცხადია, ითვალისწინებდნენ.

პირველ ხანებში, ვიდრე ოპერასა და ბალეტში მუშაობდნენ, მხატვრებს არავითარ მსახიობური ხასიათის სპეციფიკურ მოთხოვნებს არ უყენებდნენ. დეკორატორი სრულიად დამოუკიდებელი იყო და მსახიობისაგან სრულიად მოწყვეტილი ქმნიდა ტილოებს, ხშირად მსახიობებს მხოლოდ სპექტაკლზე აჩვენებდა თავის ნამუშევრებს. ზოგჯერ ასეც ხდებოდა: მხატვარი დაუკითხავად, საკუთარი ინიციატივით ცვლიდა მაკეტზე აღნიშნულ გეგმას, რის გამოც მსახიობები და რეჟისორი მოულოდნელად, სპექტაკლის დაწყების წინ, გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე, რადგან იძულებულნი იყვნენ სასწრაფოდ, ნაჩქარევად, ექსპრომტად შეეცვალათ რეპეტიციებზე დადგენილი და დასწავლილი მიზანსცენები. განა შეგვეძლო მხატვრისათვის ასეთი დამოუკიდებლობის მინიჭება დრამატულ თეატრში?

ჩვენმა თეატრმა მხატვარს მთელი რიგი სპეციფიკური, აქტიორული ხასიათის მოთხოვნები წაუყენა. ჩვენ მოვითხოვდით, რომ იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, რეჟისორიც ყოფილიყო. ამ დროის მცირერიცხოვანი მხატვარ-რეჟისორთა შორის პირველი იყო ვ. სიმოვი.

სხვა ასეთი მხატვარი დიდხანს არ ჩანდა, და ამიტომ ვ. სიმოვის გარდა, ჩვენ იძულებულნი ვიყავით მიგვემართა ახალგაზრდა მხატვრებისათვის, რომლებსაც ჰქონდათ ნიჭი, მაგრამ ხშირად ცოდნა და გამოცდილება არ ჰყოფნიდათ.

და აი, პეტერბურგში ერთ-ერთი ჩასვლის დროს, ჩვენ გავეცანით ა. ბენუას წრეს. ბენუა ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო „მირ ისკუსტვას“ გამოფენებისა, რომლებიც იმ დროისათვის მოწინავე გამოფენებად ითვლებოდა. ა. ბენუას ღრმა და ვრცელმხრივი ცოდნა ჰქონდა ხელოვნებისა და მეცნიერების ყველა დარგში. პირდაპირ გასაოცარი იყო, როგორ იტევდა ადამიანის გონება და მეხსიერება ამდენს. იგი თავის მეგობრებს ათასგვარი ცნობებითა და ცოდნით ამდიდრებდა და ვით მოარული ენციკლოპედია, ყველა მათ კითხვაზე იძლეოდა პასუხს. ბენუა თვითონ გახლდათ პირ-

ველხარისხოვანი მხატვარი, და ამასთან, გასაოცარი უნარი ჰქონდა თავის ირგვლივ ტალანტები შემოეკრიბა. ამ პერიოდისათვის ბენუას წრემ უკვე გამოიჩინა თავი თეატრში დიაგილევის ბალეტის საზღვარგარეთულ დადგმებში. პეტერბურგის თეატრებიც ხშირად მიმართავდნენ მხატვართა ამ ჯგუფს რჩევისა და დახმარებისათვის, რამაც პრაქტიკა და გამოცდილება შესძინა მხატვრებს. მათ მრავალ სხვა მხატვარზე უკეთ ესმოდათ თეატრის საკოსტუმო და დეკორაციული საქმისა, ამიტომ ეს ჯგუფი ჩვენი მოთხოვნილებებისათვის ყველაზე შესაფერისი გვეჩვენებოდა.

თუმცა არსებობდა კიდევ ერთი „მაგრამ“. ყველაფერს კარგს კარგი ფასიც აქვს. ის, რაც იოლი და ხელმისაწვდომი იყო სახელმწიფო ხარჯზე მყოფი საიმპერატორო თეატრებისათვის, მიუწვდომელი გახლდათ ჩვენთვის, შედარებით ღარიბი, კერძო თეატრისათვის. ამიტომაც ჩვენ მხოლოდ იშვიათად თუ მივცემდით ჩვენს თავს იმის უფლებას, რომ თეატრში დიდი მხატვრები მოგვეწვია და მათთან მუშაობის სიხარული განგვეცადა.

პირველი პეტერბურგელი მხატვარი, ვისაც ჩვენ ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ დადგმის დროს მივმართეთ, გახლდათ მსტისლავ ვალერის ძე დობუჟინსკი, რომელმაც იმხანად თავისი დიდების მწვერვალს მიაღწია. იგი ცნობილი იყო მით, რომ ფაქიზად გრძნობდა და ლამაზად გადმოსცემდა გასული საუკუნის 20—50-იანი წლების სანტიმენტალურ-პოეტურ განწყობილებებს, რომლითაც იმხანად გატაცებული იყვნენ მხატვრები, კოლექციონერები და მათი წაბაძვით, საზოგადოებაც. უკეთეს მხატვარს ვერც ინატრებდით.

მისი დამყოლი, შესანიშნავი ხასიათის წყალობით ჩვენ კარგად შევეგუეთ ერთმანეთს. მე საკმაოდ უბრალო პრაქტიკულ ხერხს მივმართე, რათა არ შემებოჭა მხატვრის ნება და ფანტაზია და შესაძლებლობა მიმეცა ბოლომდე ეთქვა სათქმელი, ხოლო მე კი დამედგინა, რა იტაცებს ყველაზე მეტად მხატვარს პოეტის ნაწარმოებში, რა წარმოადგენს მისი შემოქმედების ამოსავალ წერტილს. აი, რაში მდგომარეობდა ჩემი ხერხი. მ. დობუჟინსკი ქალაქის ნაგლეჯზე, კონტურებში მოხაზავდა იმას, რაც თავდაპირველად ეხატებოდა გონებაში. ამ ჩანახატებში იგი თითქოს თავისი ფანტაზიის ზედაპირზე დანავარდობდა და არ იჭრებოდა მის სიღრმეებში, არ ახდენდა იმ გარკვეული ამოსავალი წერტილის ფიქსირებას, საიდანაც მერე უნდა დაწყებულიყო მისი შემოქმედებითი ძიებანი. ცუდია თუ მხატვარი უცებ მოხაზავს ამ ამოსავალ წერტილს, საიდანაც შემდეგ იგი მთელ ნაწარმოებს უყურებს, ცუდია,

თუ იგი ამ წერტილის ფიქსირებას პირველსავე დასრულებულ და გადამუშავებულ ნახატში ახდენს. ასეთ შემთხვევაში მხატვარს გაუძნელდება ამ ნახატზე უარის თქმა და შემდგომი ძიება, ეს ცალმხრივი, აკვიატებული ნახატი იქცევა დილემად, რომელიც ხელს შეუშლის დაინახოს ახალი პერსპექტივები და რომელიც რეჟისორმა ხანგრძლივი, დაჟინებული შეტევით უნდა გადალახოს.

ჩემ მიერ შეთავაზებული მეთოდი კი მხატვარს საშუალებას აძლევს ჯერ თავისი ფანტაზიის ზედაპირზე ინავარდოს და კონკრეტულად არაფერზე არ შეჩერდეს, შეისწავლოს და შეაფასოს მის სულში შექმნილი მთელი მასალა.

მხატვარს, რომელიც ფანქრით აკეთებდა ჩანახატებს და რომელსაც მე ათასგვარი შეუმჩნეველი ხერხით და მიდგომით ნაწარმოების ძირითადი ამოცანისაკენ ვუბიძგებდი, დროებით ვართმევდი და ვინახავდი ყველაფერს, რაც მომავალი დეკორაციებისათვის გამოდგებოდა, ამავე დროს მის ფანტაზიას კვლავ წარვმართავდი ახალახალი, ჯერ კიდევ გამოუყენებელი მიმართულებით, თან ვცდილობდი შეუმჩნევლად, თანდათან დამეინტერესებინა იგი ჩემი რეჟისორული ამოცანებით.

ასეთივე ხერხით ვადგენდი ჩემს მიზანსცენასთან შეთანხმებულ სცენისა და იატაკის არქიტექტორულ გეგმას, რომელიც მე ჩემთვისა და მსახიობებისათვის ყველაზე მოხერხებულად მიმაჩნდა საერთო განწყობილების შესაქმნელად და პიესის შინაგანი არსის, მოქმედების გადმოსაცემად. მოგვიანებით, როდესაც მხატვარი თავის მოსაზრებებს გამოთქვამდა კოსტუმისა და გრიმის შესახებ, მე თანდათან, შეუმჩნევლად, მის ფანტაზიას შემსრულებლისათვის საჭირო მიმართულებით წარვმართავდი, თან ვცდილობდი მხატვრის ოცნება და მსახიობთა მისწრაფებანი ერთმანეთს დამთხვეოდა.

მხატვრის მიერ ფანქრით გაკეთებულ ჩანახატებში ვცდილობდი მიმეგნო და გამეგო ის მ თ ა ვ ა რ ი, რომელიც, მუსიკალური ლეიტმოტივის მსგავსად, წითელ ზოლად გასდევს ყველა მის ჩანახატს. ასეთი მუშაობის დროს ადვილი არ არის მხატვრის შემოქმედებითი გზის მიგნება და მისი პიესისა და დადგმის ძირითად ხაზთან შერწყმა, რათა ერთი გზით, შეთანხმებულად ვიაროთ. უფრო მეტად ძნელია მისი შემობრუნება სწორი გზისაკენ, თუ რაღაც შემთხვევის გამო იგი ასცდა მას. ძალდატანებას ამ შემთხვევაში არავითარი სარგებლობა არ მოაქვს. შემოქმედ-მხატვარზე ჩვენ ვიმოქმედებთ მხოლოდ გატაცებით, მხოლოდ გატაცება გაიყვანს

მას ჭეშმარიტ გზაზე, რომელსაც, როგორც კომპასი, თვით ნაწარმოების ავტორი, ანუ მისი ძირითადი აზრი მიგვითითებს.

მე თავს ვუყრიდი მხატვრის ყველა ჩანახატს, რომელთა დიდი ნაწილი მას უკვე დავიწყებულიც ჰქონდა და თავისებურ გამოფენას ვუწყობდი, ე. ი. ნახატებს კედელზე ვკიდებდი. მაშინ ჩვენ თვალსაჩინოდ შეგვეძლო დაგვენახა ჩვენ მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა და გაგვეგო რომელი მიმართულებით უნდა გაგვეგრძელებინა მუშაობა. უმეტეს შემთხვევაში ყველა ჩანახატიდან იქმნებოდა სინთეზი — მათი კვინტენსენცია, რომელიც გამოხატავდა როგორც მხატვრის, ასევე რეჟისორის გრძნობებსა და აზრებს.

საბედნიეროდ, მოსამზადებელი მუშაობის პერიოდში, მე და დობუჟინსკის ერთად ყოფნა მოგვიხდა. პირველ ხანებში, პეტერბურგში თეატრის გასტროლების დროს, ჩვენ, ბუნებრივია, წმირად ვხვდებოდით ერთმანეთს, შემდგომ კი იგი ჩამოდიოდა მოსკოვს და დიდი ხნით ცხოვრობდა ჩემს ბინაში, რაც ყოველდღიური შეხვედრების შესაძლებლობას გვაძლევდა.

ტურგენევის პიესის „ერთი თვე სოფლად“ დადგმისას მხატვარს, რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, საბედნიეროდ, აზრთა დიდი სხვაობა არ ყოფილა, რასაც ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ დობუჟინსკი ესწრებოდა ყველა წინასწარ საუბარს, რეპეტიციებს, ღრმად სწვდებოდა მსახიობისა და რეჟისორის მუშაობას, ჩვენთან ერთად ეძებდა და სწავლობდა ტურგენევის ნაწარმოების შინაგან არსს. ერთი სიტყვით, თავის დარგში იგი იმასვე აკეთებდა, რასაც საცი აკეთებდა მუსიკაში.

მას შემდეგ, რაც ჩვენ შევიცანით ერთმანეთი, მხატვარი გაეცნობოდა რეჟისორისა და მსახიობის მუშაობის გეგმას, სპექტაკლის შემქმნელთა ინდივიდუალობას, საერთო მისწრაფებებს, ოცნებებს, იმედებს, სიძნელეებს, დაბრკოლებებს, იგი ჩაიკეტებოდა თავის სახელოსნოში და იშვიათად თუ გამოვიდოდა, ისიც იმ მიზნით, რომ ჩვენი საერთო მუშაობის კურსში ყოფილიყო. იგი ხშირად ურჩევდა მსახიობს გრიმსა და კოსტუმს, ითვალისწინებდა მის სურვილებსა და ოცნებებს. ხოლო რეჟისორი, თავის მხრივ, მუდამ ზრუნავდა, რომ მხატვარი, მსახიობები და სპექტაკლის სხვა შემქმნელნი შემოქმედებითს მისწრაფებებში ერთიანი ყოფილიყვნენ. ესაა ყოველგვარი კოლექტიური მუშაობის მთავარი და აუცილებელი პირობა. ამისათვის საჭიროა ურთიერთდათმობა და გარკვეული საერთო მიზანი. თუ მსახიობი მხატვრის, რეჟისორისა და პოეტის ოცნებებს ჩასწვდება, ხოლო მხატვარი და რეჟისო-

რი — მსახიობის სურვილებს, ყველაფერი ჩინებულად გამოდის. ადამიანებს, რომლებსაც ესმით და უყვართ ის, რასაც ერთად აკეთებენ, ერთმანეთთან შეთანხმებაც უნდა შეეძლოთ. სიჩქარეა მათ, ვინც ამას ვერ აღწევს, ვინც საერთო, ძირითადი მიზნისაკენ კი არ მიისწრაფვის, არამედ პირადი, კერძო მიზნისაკენ, რომელიც მას თვით კოლექტიურ შემოქმედებაზე მეტად უყვარს. აქ ხელოვნების აღსასრული დგება და მასზე ლაპარაკიც უნდა შეწყდეს.

დუნკანი და კრეგი

დაახლოებით ამ პერიოდში მე წილად მხვდა ბედნიერება გავცნობოდი ჩვენი დროის ორ უდიდეს ტალანტს, რომლებმაც ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს, — აისედორა დუნკანსა და გორდონ კრეგს.

დუნკანის კონცერტზე სრულიად შემთხვევით მოვხვდი, მანამდე არაფერი მსმენოდა მის შესახებ. ამიტომაც გავოცდი, როდესაც მცირერიცხოვან მაყურებელთა შორის ვიხილე მოქანდაკეები ს. მამონტოვის მეთაურობით, ბალეტის მრავალი მსახიობი, პრემიერებსა და განსაკუთრებით საინტერესო სპექტაკლებზე მოსიარულე მაყურებლები. დუნკანის პირველ გამოჩენას ჩემზე შთაბეჭდილება არ მოუხდენია. შეჩვეული არ ვიყავი სცენაზე თითქმის ტიტველი სხეულის ცქერას და ამიტომ თავდაპირველად ვერ გავერკვიე მსახიობი ქალის ხელოვნებაში. პირველ ნომერს კანტიკუნტი ტაშით, თითქმის ბუზღუნით შეხვდნენ. აქა-იქ, მორიდებით, სტვენაც სცადეს. მაგრამ რამდენიმე საცეკვაო ნომრის შემდეგ, რომელთაგან ერთი განსაკუთრებულად დამაჯერებელი იყო, რიგითი მაყურებლის პროტესტის გულგრილად ყურება აღარ შემეძლო და დემონსტრაციულად დავიწყე ტაშის დაკვრა. ანტრაქტის დაწყებისთანავე, მე, ცნობილი მსახიობის ახლადმონათლული ენთუზიასტი, ტაშის დასაკრავად რამპისაკენ გავვარდი. ჩემდა სასიხარულოდ, ს. მამონტოვის გვერდით აღმოვჩნდი, რომელიც ჩემსავით გატაცებით უკრავდა ტაშს. ს. მამონტოვის გვერდით იდგა ცნობილი მხატვარი, შემდეგ მოქანდაკე, მწერალი და ა. შ... როდესაც რიგითმა მაყურებლებმა დაინახეს, რომ ტაშს უკრავდნენ მოსკოვში ცნობილი მხატვრები და მსახიობები, უხერხულად იგრძნეს თავი. სტვენა შეწყდა, თუმცა ტაშის დაკვრას ჯერ მაინც ვერ ბედავდნენ. მაგრამ ესეც აღარ დააყოვნეს. როგორც კი მაყურებელი მიხვდა, რომ ტაშის დაკვრა შეიძლება და სირცხვილი არ

არის, ჯერ ხმამაღლა დაუკრეს ტაში, მერე რამდენჯერმე გამოიძახეს სცენაზე, ბოლოს კი ოვაციებიც გაუმართეს.

პირველი სალამოს შემდეგ დუნკანის არცერთი კონცერტი არ გამიცდენია. ჩემი შინაგანი არტისტული გრძნობა, რომლისთვისაც ახლობელი იყო დუნკანის ხელოვნება, მაიძულებდა კვლავ და კვლავ მეხილა იგი სცენაზე. შემდგომ, როდესაც დუნკანის მეთოდებს გავეცანი, გავეცანი აგრეთვე მისი გენიოსი მეგობრის გორდონ კრეგის იდეებს, მივხვდი, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ჩვენთვის უცნობი პირობების ზეგავლენით, ადამიანები სხვადასხვა დარგში, სხვადასხვა მხრიდან ეძებენ ხელოვნებაში ერთსა და იმავე ახალ შემოქმედებითს პრინციპებს. ერთმანეთთან შეხვედრისას ამ ადამიანებს აოცებთ მათი იდეების მსგავსება და ერთიანობა. სწორედ ასეთი რამ მოხდა აღნიშნული შეხვედრის დროს. სიტყვის დამთავრებაც არ გვჭირდებოდა, ისე ვუგებდით ერთმანეთს.

მე არ მომეცა შემთხვევა გავცნობოდი დუნკანს მისი პირველი ჩამოსვლისას. შემდეგი ჩამოსვლების დროს კი იგი დაესწრო ჩვენს სპექტაკლს და მე მივესალმე მას, როგორც საპატიო სტუმარს. ეს მისალმება საყოველთაო გახდა, რადგან ჩემთან ერთად დუნკანს ესალმებოდა მთელი დასი, რომელმაც უკვე შეიყვარა და დააფასა იგი, როგორც მსახიობი.

საკუთარ ხლოვნებაზე თანამიმდევრული, ლოგიკური მსჯელობა დუნკანს არ ეხერხებოდა. დიდი და საინტერესო აზრები შემთხვევით, სრულიად მოულოდნელად, ყოფით ფაქტებთან დაკავშირებით მოაფიქრდებოდა ხოლმე. ასე მაგალითად, როდესაც ჰკითხეს ცეკვა ვინ გასწავლაო, ასე უპასუხა: „ტერფსიქორამ. მე ცეკვა ფეხის ადგმისთანავე დავიწყე და მთელი სიცოცხლე ვცეკვავდი. ყოველი ადამიანი, მთელი ქვეყნიერება უნდა ცეკვავდეს. ასე იყო და ასე იქნება მუდამ. ოღონდ ტყუილად ჰკლავენ ამ მისწრაფებას, ტყუილად არ უნდათ გაიგონ, რომ ცეკვის ბუნებრივი მოთხოვნილება ჩვენთვით ბუნებისაგან გვაქვს მონიჭებული. Et voila tout“[1].

მეორედ, როცა ყვებოდა ახლადდამთავრებული კონცერტის ამბავს, და ჩიოდა, კულისებში ჩემთან მოსული უამრავი სტუმარი კონცერტისათვის მზადებაში ხელს მიშლისო, დუნკანმა თქვა:

„ასე ცეკვა არ შემიძლია. ვიდრე სცენაზე გავიდოდე, სულში რაღაც მოტორი უნდა ჩავიდგა, იგი ჩემს შიგნით ამუშავდება და

---

[1] ეს არის და ეს (ფრანგ.).

მაშინ ხელები, ფეხები, მთელი სხეული თავისთავად დაიწყებს ცეკვას. მაგრამ რადგან სულში მოტორის ჩადგმას არ მაცლიან, ვერ ვიცეკვებ...“

იმ ხანებში სწორედ ამ შემოქმედებითს მოტორს ვეძებდი, რომლის სულში ჩადგმა სცენაზე გამოსვლის წინ ყოველ მსახიობს უნდა შეეძლოს. რაკი ვერკვეოდი ამ საკითხში, მე, ცხადია, ვაკვირდებოდი დუნკანს სპექტაკლებზე, რეპეტიციებზე და ძიებების დროს, როდესაც გალვიძებული გრძნობისაგან მსახიობ ქალს ჯერ სახე ეცვლებოდა, ხოლო შემდეგ ანთებული თვალებით იწყებდა იმის გამოვლენას, რამაც მის სულში გაიღვიძა. შევაჯამე ჩვენი შემთხვევითი საუბრები ხელოვნებაზე, დუნკანის ნათქვამი შევადარე იმას, რასაც თვითონ ვაკეთებდი და მივხვდი, რომ ორივე ერთსა და იმავეს ვეძიებდით, ოღონდ ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

ჩვენი საუბრების დროს დუნკანი ხშირად ახსენებდა გორდონ კრეგს, რომელსაც იგი გენიოსად და თანამედროვე თეატრის ერთერთ უდიდეს წარმომადგენლად მიიჩნევდა.

„გორდონ კრეგი ეკუთვნის არა მარტო თავის სამშობლოს, არამედ მთელ ქვეყნიერებას. იგი იქ უნდა იყოს, სადაც ყველაზე უკეთ გამოვლინდება მისი ტალანტი, სადაც მისი მუშაობის ყველაზე შესაფერისი პირობები და კეთილისმყოფელი ატმოსფერო იქნება. მისი ადგილი სამხატვრო თეატრშია“, — დაასრულა მან.

დუნკანმა მისწერა კრეგს სამხატვრო თეატრისა და ჩემს შესახებ, არწმუნებდა რუსეთში უნდა ჩამოხვიდეო. მეც, ჩემი მხრივ, ვარწმუნებდი ჩვენი თეატრის დირექციას, უნდა მოვიწვიოთ დიდი რეჟისორი, რომ ჩვენს ხელოვნებას ბიძგი მივცეთ და ახალი სულიერი საფუარი შევმატოთ სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც თითქოს მოვახერხეთ თეატრის დაძვრა მკვდარი წერტილიდან-მეთქი. სიმართლე უნდა ითქვას, ჩემი ამხანაგები საკითხს ისე მიუდგნენ, როგორც ჭეშმარიტ ხელოვანთ შეშვენით და დათანხმდნენ დიდი ხარჯი გაეღოთ ჩვენი ხელოვნების წინსვლისათვის. გორდონ კრეგს „ჰამლეტის“ დადგმა დავუკვეთეთ. იგი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლის რეჟისორიც და მხატვარიც, რადგან კრეგი ფაქტიურად რეჟისორიც იყო და მხატვარიც, ხოლო ახალგაზრდობის წლებში ლონდონში ირვინგის თეატრში მსახიობადაც უმუშავნია და დიდი წარმატებაც ჰქონია. კრეგს ბრწყინვალე არტისტული მემკვიდრეობა ჰქონდა: იგი დიდი ინგლისელი მსახიობის ელენ ტერის შვილი იყო.

საშინელი ყინვის მიუხედავად, საზაფხულო პალტოსა და ფართოფარფლებიან ქუდში გამოწყობილი, ყელზე შემოხვეული გრძელი შალის შარფით ჩამოვიდა კრეგი მოსკოვში. უპირველეს ყოვ-

ლისა, ზამთრისათვის რუსულ ყაიდაზე უნდა გამოგვეწყო, თორემ ფილტვების ანთება არ ასცდებოდა. ყველაზე მეტად კრეგი ლ. სულერჟიცკის დაუახლოვდა. მათ უმალვე შეიცნეს ერთმანეთში ნიჭი და შეხვედრის პირველივე დღიდან განუყრელი მეგობრები გახდნენ. პატარა ტანის ლ. სულერჟიცკი მკვეთრ კონტრასტს ქმნიდა გორდონ კრეგის უზარმაზარ ფიგურასთან შედარებით. ძალზე საყვარელნი, კოლორიტულნი იყვნენ ერთად — ორივე მხიარული, მოცინარი; ერთი მალალი, გრძელი თმებით, ლამაზი, შთაგონებული თვალებით, რუსულ ქურქსა და ქუდში გამოწყობილი, მეორე კი დაბალი, მოკლე, რაღაც უცნაურ კანადურ ვიწრო პალტოსა და ბეწვის ქუდში — „გრეჩნევიკურად“. კრეგი გერმანულ-ამერიკულ ენაზე ლაპარაკობდა; სულერი — ინგლისურ-მალორუსულზე — და იყო გაუთავებელი qui pro quo[1], სიცილი, ანეკდოტები.

გავეცანი კრეგს, გავესაუბრე და მალე ვიგრძენი, რომ ჩვენ დიდი ხნის ნაცნობები ვიყავით. ასე მეგონა, ახლა დაწყებული საუბარი გუშინდელი ასეთივე საუბრის გაგრძელებას წარმოადგენდა. იგი გატაცებით მიხსნიდა თავის ძირითად, საყვარელ პრინციპებს, მიამბობდა თავის ძიებებზე ახალი „მოძრაობის ხელოვნებაში“. მიჩვენებდა ახალი ხელოვნების ესკიზებს. ესკიზებზე უცნაური ხაზები, ლრუბლები, ატყორცნილი ქვები ქმნიდნენ დაუოკებელ სწრაფვას სიმაღლისაკენ და გვჯეროდა, რომ ყოველივე ამისაგან შეიძლება შეიქმნას რაღაც ახალი, ჩვენთვის ამჟამად უცნობი ხელოვნება. იგი ლაპარაკობდა იმ აშკარა ჭეშმარიტებაზე, რომელიც ღადებს, რომ არ შეიძლება მსახიობის — ადამიანის რელიეფური სხეული დავაყენოთ ფერწერული, ბრტყელი დეკორაციების გვერდით, რომ სცენაზე საჭიროა სკულპტურა, არქიტექტურა და სამი განზომილების მქონე საგნები. მისი აზრით, მხოლოდ შორს, სცენის სიღრმეში, არქიტექტურულ ელემენტთა შორისაა დასაშვები პეიზაჟის ამხსნველი, შელებილი ტილო.

კრეგი მიჩვენებდა „მაკბეტისა“ და სხვ პიესების ადრინდელი დადგმებისათვის განკუთვნილ შესანიშნავ ჩანახატებს, რომლებიც მას უკვე ალარ აკმაყოფილებდა. მას ჩემებრ სძულდა თეატრალური დეკორაცია. მსახიობისათვის საჭიროა სადა ფონი, რომლისგანაც ხაზების, შუქ-ჩრდილების და სხვ. ნაირგვარი კომბინაციის მეოხებით შევძლებთ **უსაზღვროდ მრავალფეროვანი** განწყობილებების შექმნას.

შემდეგ გორდონ კრეგი ამბობდა, რომ ხელოვნების ყოველი ნა-

---

[1] **გაუგებრობა** (ლათ.).

წარმოები მკვდარი მასალისაგან — ქვის, მარმარილოს, ბრინჯაოს, ტილოს, ქაღალდისა და საღებავებისაგან უნდა შეიქმნას და ერთხელ და სამუდამოდ უნდა იყოს ფიქსირებული მხატვრულ ფორმაში. ამ საფუძველზე მსახიობის სხეულის ცოცხალი, მუდამ ცვალებადი, მოძრავი, არამყარი მასალა შემოქმედებისათვის არ გამოდგება და კრეგი უარყოფდა მსახიობებს, განსაკუთრებით კი, მკვეთრ და ლამაზ ინდივიდუალობას მოკლებულ მსახიობებს, ე. ი. ისეთებს, რომლებიც ვთქვათ, ელეონორა დუზეს ან თომაზო სალვინისაგან განსხვავებით, თვითონ, თავისთავად არ წარმოადგენდნენ მხატვრულ ნაწარმოებს, კრეგს სძულდა აქტიორული კაბოტინეროზა, განსაკუთრებით მსახიობ ქალებში.

„ქალები, — ამბობდა ის, — ღუპავენ თეატრს, ისინი ცუდად იყენებენ ჩვენზე, მამაკაცებზე ზემოქმედების ძალას, ბოროტად იყენებენ თავიანთ ქალურ ძალაუფლებას“.

კრეგი ოცნებობდა თეატრზე, სადაც არც მსახიობები იქნებოდნენ, არც მსახიობი ქალები, ე. ი. საერთოდ არავითარი მსახიობი არ იქნებოდა. მათ ნაცვლად კი იქნებოდნენ თოჯინები, მარიონეტები, რომლებსაც არც მსახიობური ჩვევები აქვთ, არც მსახიობური ჟესტები, არც შელებილ-შეთხიპნილი სახეები, არც როხროხა ხმები, არც გახრწნილი სული და არც კაბოტინური მისწრაფებები: თოჯინები და მარიონეტები თეატრალურ ატმოსფეროს გაწმენდდნენ, საქმეს უდიდეს სერიოზულობას მიანიჭებდნენ, ხოლო მკვდარი მასალა, რომლისგანაც ისინი იქნებოდნენ გაკეთებული, შესაძლებლობას მისცემდა რეჟისორს მიახლოებით მაინც მიეწიშნებინა იმ დიდი სულის ჭეშმარიტ მსახიობზე, რომელიც თვით გორდონ კრეგის სულში, მის ოცნებასა და წარმოსახვაში ცოცხლობდა.

მაგრამ, როგორც შემდეგ გამოირკვა, მსახიობისა და მსახიობი ქალის უარყოფის მიუხედავად, გორდონ კრეგი ალტაცებით ხვდებოდა ჭეშმარიტი არტისტული ტალანტის უმნიშვნელო გამოვლინებასაც კი, როგორც მსახიობ მამაკაცში, ასევე მსახიობ ქალში. ტალანტს იგრძნობდა თუ არა, მაშინვე ბავშვად გადაიქცეოდა, ალტაცებისაგან სავარძლიდან წამოხტებოდა, შეჭალარავებული გრძელი გრუზა თმების ქნევით რამპასთან მივარდებოდა. სამაგიეროდ, სცენაზე უნიჭო მსახიობის დანახვისთანავე რისხვა იპყრობდა და ისევ მარიონეტებისა და თოჯინების თეატრზე იწყებდა ოცნებას. შესაძლებელი რომ ყოფილიყო და კრეგს თავის თეატრში ჰყოლოდა სალვინი, დუზე, ერმოლოვა, შალიაპინი, მოსკვინი, კაჩალოვი, ხოლო უნიჭო მსახიობთა ნაცვლად ანსამბლში საკუთარი ხელით გაკეთე-

ბული თოჯინები ჩაერიცხა, იგი თავის თავს უბედნიერეს ქაცად, თავის ოცნებებს კი განხორციელებულად ჩათვლიდა.

ყველა ეს წინააღმდეგობის შემცველი შეხედულება აბნევდა ადამიანს და ხელს უშლიდა კრეგის ძირითადი არტისტული მისწრაფებების, განსაკუთრებით კი, მსახიობის მიმართ მისი მოთხოვნილებების გაგებაში.

გორდონ კრეგი გაეცნო ჩვენს თეატრს, მის მსახიობებს, მოღვაწეებს, მუშაობის პირობებს და ერთი წლით სამხატვრო თეატრში რეჟისორად მუშაობაზე თანხმობა განაცხადა.

კრეგი, რომელსაც „ჰამლეტის“ დადგმა დაევალა, სპექტაკლისათვის მოსამზადებლად ფლორენციაში გაემგზავრა, რომ ერთი წლის შემდეგ დაბრუნებულიყო და შემუშავებული სადადგმო გეგმის განხორციელებას შედგომოდა.

მართლაც, ერთი წლის შემდეგ იგი დაბრუნდა და „ჰამლეტის“ დადგმის გეგმა და დეკორაციების მოდელი ჩამოიტანა. დაიწყო საინტერესო მუშაობა. კრეგი დადგმის ხელმძღვანელი იყო, მე და სულერჟიცკი თანაშემწეები ვიყავით. ჩვენს კომპანიაში მივიღეთ აგრეთვე რეჟისორი მარჯანოვი[1], შემდგომში მოსკოვში „თავისუფალი თეატრის“ შემქმნელი. ერთ-ერთი სარეპეტიციო დარბაზი მთლიანად კრეგს დაეთმო. აქ მოეწყო დიდი სათოჯინო სცენა-მაკეტი. სცენა-მაკეტზე გაიყვანეს ელექტროგანათება და მოათავსეს სხვა, კრეგის დადგმისათვის საჭირო, მოწყობილობანი.

კრეგმა, რომელსაც ჩვეულებრივ თეატრალურ სადადგმო საშუალებებზე — კულისებზე, „პადუგებზე“, ბრტყელ დეკორაციებზე ჩემსავით გული ჰქონდა აცრუებული, უარი განაცხადა გაცვეთილ თეატრალურ ხერხებზე და უბრალო თეჯირი იორჩია, რადგან იგი სცენაზე უსაზღვროდ მრავალგვარ ვარიანტში შეიძლება დაიდგას. თეჯირები მიგვანიშნებდნენ არქიტექტურულ ფორმებს — კუთხეებს, ნიშებს ჭუჩებს, შესახვევებს, დარბაზებს, კოშკებს და სხვ. სურათს თვით მაყურებელი დაამთავრებდა წარმოსახვაში და, ამგვარად, გახდებოდა შემოქმედების მონაწილე. კრეგს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შერჩეული თეჯირისათვის მასალა. მისთვის მთავარი იყო თეჯირი ორგანული, ბუნებასთან რაც შეიძლება მიახლოებული ყოფილიყო და არა ყალბი. ამიტომ თანახმა იყო ქვისაგან, დაუმუშავებელი ხისაგან, ლითონისაგან ან კორპისაგან დაემზადებინა. კომპრომისზე მიდიოდა და დასაშვებად მიაჩნდა უხეში სოფლური ტილო, ჭილობი, მაგრამ ყველა ამ ბუნებრივი მასალის მუ-

---

1 კოტე მარჯანიშვილი (რედაქ.).

ჟაოსეულ იმიტაციაზე სიტყვის გაგონებაც არ სურდა, რადგან ხძულდა ყოველგვარი საფაბრიკო და ბუტაფორიული ფალსიფიკაცია. თითქოს-და, თეჯირზე უფრო სადას რას მოიფიქრებდა კაცი. მსახიობისათვის ამაზე უკეთესი ფონიც რა უნდა იყოს. იგი ბუნებრივია, თვალში არ გეჩხირება; ისევე, როგორც მსახიობის სხეულს, სამი განზომილება აქვს, მისი არქიტექტურული შვერილებიც ათასგვარად შეიძლება განათდეს, რის წყალობითაც თვით თეჯირი უალრესად კოლორიტული ხდება და იქმნება სინათლის, შუქ-ჩრდილებისა და ნახევარტონების თამაში.

გორდონ კრეგი მთელი სპექტაკლის ფარდისა და ანტრაქტის გარეშე ჩატარებაზე ოცნებობდა. მაყურებელი უნდა მოვიდეს თეატრში, მაგრამ სცენა ვერ უნდა იხილოს. თეჯირი მაყურებელთა ღარბაზის არქიტექტურულ გაგრძელებას უნდა წარმოადგენდეს და ჰარმონიულად ერწყმოდეს მას. სპექტაკლის დაწყების წინ თეჯირები მსუბუქად და საზეიმოდ ამოძრავდებიან, ხაზები და ჯგუფები ერთმანეთში აირევიან, ბოლოს ისევ შეჩერდებიან და, ახლებურად შეხამებულნი, გაქვავდებიან. საიდანღაც სინათლე გამოჩნდება, ათინათი ათამაშდება, დარბაზში მყოფი მაყურებლები კი, ვით ოცნებაში, ალმოჩნდებიან სადღაც შორს, სხვა სამყაროში, რომელიც მხატვარმა მხოლოდ მიგვანიშნა და რომელიც თვით მაყურებელმა ჯერ დაასრულოს წარმოსახვაში.

კრეგის მიერ ჩამოტანილი ესკიზების გაცნობისას მივხვდი, რომ დუნკანი მართალი იყო, როდესაც ამბობდა, კრეგი გენიალურია არა ხელოვნების შესახებ თავის ფილოსოფიურ მსჯელობებში, არამედ მაშინ, როდესაც ქმნის, ე. ი. როდესაც ფუნჯს იღებს ხელში და ხატავსო. ესკიზები ყოველგვარ სიტყვებზე უკეთ გვამცნობენ მის ოცნებებსა და არტისტულ ამოცანებს. კრეგის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი შესანიშნავად იცნობს სცენას და ბრწყინვალედ ესმის სცენურობა. კრეგი, უპირველეს ყოვლისა. გენიალური რეჟისორია, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის შესანიშნავი მხატვარიც იყოს.

კრეგმა თან ჩამოიტანა აგრეთვე თეჯირის მოდელები და დიდ მაკეტზე განალაგა. დიდი ტალანტი, მხატვრული გემოვნება გაჭოსჭვიოდა კუთხეების, ხაზების კომბინაციებში, არქიტექტურულ დეკორაციათა სინათლის სხივებითა და ლაქებით განათების ხერხებში. მაგიდასთან მჯდარი კრეგი პიესას, მიზანსცენებს გვიხსნიდა, თან მაკეტზე გრძელი ჯოხის დახმარებით ამოძრავებდა ფიგურებს და ამრიგად თვალსაჩინოდ გვიჩვენებდა მსახიობების მოძრაობას სცენაზე. ჩვენ მივყვებოდით პიესის შინაგანი განვითარების ხაზს,

ვცდილობდით გაგვეგო მოქმედ პირთა გადასვლების, მოძრაობის მოტივები, შემდეგ კი ყოველივე ამას პიესის რეჟისორულ ეგზემპლარში ვიწერდით. სხვათა შორის, პიესის პირველი გვერდის წაკითხვისთანავე გამოირკვა, რომ რუსულ თარგმანში ძალიან ხშირად არასწორადაა გადმოცემული არათუ ნიუანსები, არამედ შექსპირისეული ტექსტის შინაგანი არსიც კი. ეს კრეგმა დაგვიმტკიცა „ჰამლეტის“ შესახებ არსებული ლიტერატურის მთელი ინგლისური, თან ჩამოტანილი ბიბლიოთეკის მეოხებით. თარგმანის უზუსტობის გამო ხშირად დიდ გაუგებრობასაც ვაწყდებოდით. ერთერთი მათგანი შემდეგში მდგომარეობდა: ჰამლეტისა და დედის სცენაში დედა ეკითხება შვილს: „მითხარი, რა ვქნა?“ რაზედაც ჰამლეტი უპასუხებს: „ნუ იქმნ იმას, რასაც მე გიტყვი, წადი, იმრუშე შენს ახალ ქმართან!“ ა. შ.

ჩვეულებრივ, ჰამლეტის პასუხს ასე ხსნიან: დედაზე გულგატეხილი და ხელჩაქნეული ჰამლეტი დარწმუნებულია, რომ დედოფალს ველარაფერი გამოასწორებს და ამიტომაც ირონიულად ელაპარაკება. ამგვარი გაგების საფუძველზე დედოფლის როლის შემსრულებელნი მას, ჩვეულებრივ, მანკიერ ქალად წარმოგვიდგენენ. ფაქტიურად, კრეგის მტკიცებით, ჰამლეტს ბოლომდე სათუთად უყვარს დედა, პატივსა სცემს და ზრუნავს მასზე, რადგან იგი ცუდი კი არა, ქარაფშუტა ქალია, რომელსაც თავგზა აუბნია სასახლეში გამეფებულმა ატმოსფერომ. ჰამლეტის სიტყვებს, როდესაც იგი მოუწოდებს დედას, კვლავ განეგრძო სიმრუშე და ბილწი ცხოვრება, კრეგი წმინდა ინგლისური დახვეწილი, შექსპირისეული სიტყვების თამაშით ხსნის: „ნუ იქმ იმას, რასაც მე გეტყვი... წადი. იმრუშე...“ ფაქტიურად ნიშნავს: „არ იმრუშო, არ წახვიდე მეფესთან, ნუ იზამ იმას, რასაც ფორმალურად ჩემი სიტყვები გეუბნებიან“. აი, ამიტომ, გორდონ კრეგის გაგებით, დედა უარყოფითი კი არა, დადებითი სახეა.

შეიძლებოდა კიდევ არაერთი მაგალითი მოგვეყვანა იმისა, რომ თარგმანის შემოწმების დროს მრავლად აღმოჩნდა ადგილები, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდნენ ადრევე დადგენილ და დამკვიდრებულ გაგებას.

კრეგმა უალრესად გაამდიდრა „ჰამლეტის“ შინაგანი შინაარსი. მისთვის ჰამლეტი საუკეთესო ადამიანია, რომელიც დედამიწაზე ჩაივლის როგორც მისი გამაკეთილშობილებელი მსხვერპლი, ჰამლეტი არც ნევრასტენიკია და არც, მით უმეტეს, შეშლილი; მაგრამ იგი ალარ ჰგავს სხვა ადამიანებს, რადგან წუთით ჩახედა იმქვეყნიურ ცხოვრებას, საიქიოს, სადაც მისი მამა იტანჯება. ამ მო-

შენტიდან მისთვის რეალური სინამდვილე სულ სხვად იქცა. ჰამლეტი აკვირდება რეალურ სინამდვილეს, რათა ყოფიერების საიდუმლოება და აზრი ამოიცნოს; სიყვარული, სიძულვილი, სასახლის კარის წეს-ჩვეულებანი მისთვის სულ სხვა, ახალი აზრით ალივსნენ, ხოლო ამოცანამ, რომელიც მას განაწამებმა მამამ დააკისრა და რომლის შესრულებაც უბრალო მოკვდავის ძალ-ღონეს ალემატება, ჰამლეტი გააოგნა და სასო წარუკვეთა. ამოცანა რომ მარტო მეფის მოკვლა იყოს, ჰამლეტი წუთითაც არ შეეჭვდებოდა, მაგრამ საქმე მარტო მკვლელობაში როდია. მამის წამების შესამსუბუქებლად ჰამლეტმა მთელი სასახლე უნდა გაწმინდოს სიბილწისაგან, მახვილით ჩამოუაროს მთელ სამეფოს, მოსპოს ბოროტი ადამიანები, თავიდან მოიშოროს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მსგავსი გახრწნილი სულის მეგობრები, ხოლო ოფელიასებრ სპეტაკნი დალუპვას გადაარჩინოს. წვრილმან ცხოვრებაში ჩაფლულ მოკვდავთა თვალში არაადამიანური მისწრაფებებით შეპყრობილი ჰამლეტი, ყოფიერების აზრის შეცნობას რომ ცდილობს, ზეკაცია, მათგან განსხვავებულია და, მაშასადამე, შეშლილი. პატარა, უბადრუკ, ბეც ადამიანებს, რომლებსაც წარმოდგენა არა აქვთ არათუ იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე, ისიც კი არ იციან, რა ხდება სასახლის კედლებს მიღმა, ჰამლეტი, ბუნებრივია, არანორმალური მოეჩვენებათ. როდესაც სასახლის ბინადარზე ლაპარაკობდა, კრეგი მთელ კაცობრიობას გულისხმობდა.

„ჰამლეტის“ ასეთი ღრმა გაგება, ცხადია, დადგმის გარეგნულ მხარეშიც გამომჟღავნდა — მის მონუმენტურობაში, ზოგადობაში, მაშტაბურობასა და დეკორაციულ სიდიადეში.

მეფის დესპოტიზმს, თვითმპყრობელობას, ძალაუფლებას, სასახლის ფუფუნებას კრეგი გულუბრყვილობამდე მისულ ოქროს ფერში წყვეტდა. ამისათვის მან უბრალო მოოქროვილი ქაღალდი შეარჩია, სწორედ ისეთი, როგორსაც საბავშვო ნაძვის ხის მოსართავად იყენებენ ხოლმე. ააკრა იგი თეჯირებს იმ სურათებისათვის, სადაც მოქმედება სასახლეში ხდება. კრეგს ძალიან მოსწონდა აგრეთვე სადა, იაფფასიანი ფარჩა, რომელზედაც ოქროს ფერს ასევე ბავშვური პრიმიტიულობის დაღი აზის. ოქროს კედლებს შორის, უჩვეულოდ მაღალ ტახტზე, თავზე გვირგვინით, ოქროსფერ ფარჩაში გამოწყობილი მეფე-დედოფალი ზის. მეუფეთა მხრებიდან ტახტის სიმაღლიდან ძირს, მთასავით ეშვება უზარმაზარი, ოქროსფერი, ძოწისფერი მანტია და მთელი სცენის სიგრძეზე ფართოვდება. მანტიის ამოჭრილ ადგილებში დიდებულებს გამოუყვიათ თავი და მლიქვნელური მოწიწებით შესცქერიან ტახტს — გეგონებათ,

ოქროს ზღვის ოქროს ტალღებში ამოყვესო თავები სასახლის ოქროს ფუფუნებაში მოცურავე დიდებულებმა. ოქროს ზღვას კრეგი მკრთალად, პროჟექტორის მოლივლივე სხივებით ანათებს ამიტომ მას იაფფასიანი თეატრალური ბრწყინვალება კი არ დაკრავს, არამედ შემზარავ, ავისმომასწავებელ ათინათებად ციმციმებს. წარმოიდგინეთ შავი მარმაშით დაფარული ოქრო. თავის მტანჯველ ზმანებაში ასე ხედავს მეფურ სიდიადეს საყვარელი მამის სიკვდილის შემდეგ მარტოდ შთენილი ჰამლეტი.

პირველი სცენა კრეგის დადგმაში ჰამლეტის ერთგვარი მონოდრამაა. სასახლის ქვის ბალუსტრადასთან მჯდარს, ნაღვლიან ფიქრებში ჩაძირულ ჰამლეტს თვალწინ ეხატება მისთვის საძულველი მეფის სასახლის კარის ბრიყვული, გახრწნილი ფუფუნება.

ალწერილ სცენას დაუმატეთ ავისმაუწყებელი, თავხედური ფანფარები. უცნაური ჰარმონიითა და დისონანსებით, რომლებიც საქვეყნოდ გაჰყვირიან ტახტზე ახლად ასული მეფის, მისი ბრწყინვალების ქედმაღლობასა და დანაშაულზე. ფანფარებისათვის და, საერთოდ, მთელი „ჰამლეტისათვის“ საოცრად კარგი მუსიკა დაწერა ილია საცმა. იგი, ჩვეულებისამებრ, მუშაობის დაწყებამდე ჩვენს რეპეტიციებს ესწრებოდა და პიესის რეჟისორულ დამუშავებაში იღებდა მონაწილეობას.

გორდონ კრეგის მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ მეორე დაუვიწყარი სცენა უკანასკნელ სიღრმემდე გადაგვიშლიდა განსასახიერებელი მომენტის მთელ სულიერ შინაარსს. წარმოიდგინეთ გრძელი, უსასრულო დერეფანი, რომელიც მარცხენა კულისიდან ავანსცენაზე გადის, სიღრმეში მარჯვენა კულისში უხვევს, და იქ, სასახლის უზარმაზარ შენობაში, იკარგება. მაღლა აზიდულ კედლებს, ბოლო არ უჩანს, პროჟექტორის ირიბი სხივები ანათებს ოქროსფერი ქაღალდით აკრულ კედლებს. ამ ვიწრო, გრძელ გალიაში, ჩაფიქრებული, უხმოდ მარტოდმარტო მიაბიჯებს შავად შემოსილი, განაწამები ჰამლეტი. დერეფნის ბრწყინვალე, ოქროს კულისებში, ვით სარკეში, მისი გამოსახულება ირეკლება. კუთხე-კუნჭულებიდან ჰამლეტს ოქროს მეფე და მისი კლევრეტები უთვალთვალებენ. დერეფანში არაერთხელ ჩაივლიან აგრეთვე ოქროს მეფე და ოქროს დედოფალი. ამავე დერეფანში ხმაურით, ზარ-ზეიმით შემოდიან ბრჭყვიალა, ჭრელაჭრელა, არქითეატრალურ ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები. ინდიელებივით თმებში ფრთებგარჭობილები, მოხდენილად, პლასტიკურად, არტისტული ეფექტურობით მოაბიჯებენ ფლეიტების, ციმბალთა, ჰობოების, პიკოლოს და დო-

ლების აკომპანემენტზე და თან მხრებით მოაქვთ კოსტუმებით გაჭედილი ჭრელად შელებილი სკივრები, მყვირალა ფერებით მოხატული დეკორაციების ნაწილები: მაგალითად შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი პრიმიტიული ნახატი — ხე, არასწორად აღებული პერსპექტივით. ზოგს თეატრალური დროშები, იარაღები, აფთები, ხალიჩები, ქსოვილები მოაქვს. ზოგსაც თავით ფეხამდე ტრაგიკული და კომიკური ნიღბების ასხმა ჰკიდია. სხვებს მხრებზე, ზურგზე, ხელებზე ათასგვარი ძველებური მუსიკალური ინსტრუმენტი გადაუკიდია. ყველანი ერთად განასახიერებს დიდებულ, საზეიმო თეატრალურ ხელოვნებას. ისინი ახალისებენ დიდი ესთეტის სულსა და სიხარულით ავსებენ დანიელი პრინცის განაწამებ გულს.

კრეგი მსახიობებსაც ჰამლეტის თვალით ხედავს: მსახიობების შემოსვლისას ჰამლეტი წუთით კვლავ ისეთ ახალგაზრდა ენთუზიასტად გვევლინება, როგორც მამის სიკვდილამდე იყო. განსაკუთრებული აღტაცებით ხვდება მეგობარ — მსახიობებს სასახლის ყოველდღიური ცხოვრების ატმოსფეროში. მათი სახით ჰამლეტს წუთით ეწვევა ხელოვნების ნათელი სიხარული და იგიც მხუთვალედ ჩაეჭიდება მას, რომ მცირე ხნით მაინც იგრძნოს შვება, მცირე ხნით მაინც დააღწიოს თავი სულიერ ტანჯვას. ასევე მხატვრულად აღწერებული გვევლინება ჰამლეტი მსახიობებთან სცენაში, კულისებისმიღმა სამყაროში, სადაც ზოგი მსახიობი გრიმს იკეთებს, ზოგი კოსტუმს იცვამს, ხოლო მუსიკოსები რალაც უცნაურ ინსტრუმენტებს აწყობენ და აჟღარუნებენ. ჰამლეტი აპოლონის თაყვანისმცემელია და აქ, ამ გარემოში თავს ჩინებულად გრძნობს.

სასახლეში გათამაშებული სპექტაკლის სცენას კრეგი დიდ და საინტერესო სურათად სახავს. ავანსცენა სპექტაკლის სცენას წარმოადგენს, ხოლო არიერსცენა სიღრმეში — მაყურებელთა დარბაზის მაგვარ რალაცას. მსახიობებსა და მაყურებლებს ჩვენი სცენის ყველაზე დიდი ლიუკი ჰყოფს. ორი უზარმაზარი სვეტი თითქოს მოხაზავს სცენის პორტალს. სასახლის მხრიდან ლიუკში კიბე ჩადის, ლიუკის მეორე მხრიდან კი ფართო კიბე სამეფო ტახტისაკენ მიემართება. ტახტზე მეფე-დედოფალი ზის. მეფე-დედოფლის ორივე მხარეს, უკანა კედლის გასწვრივ, რამდენიმე რიგად დიდებულები სხედან. მათ, ისევე როგორც მეფეს და დედოფალს, ოქროსაგან ჩამოსხმული კოსტუმები და მოსასხამები აცვიათ და ბრინჯაოს ქანდაკებებს მოგვაგონებენ. ავანსცენაზე შემოდიან საზეიმო ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები, ჩვენი რამპისა და სამხატვრო თეატრის მაყურებლისაკენ ზურგით, მეფისაკენ სახით დგებიან და

პიესის თამაშს იწყებენ. ამ დროს, ავანსცენაზე, სვეტს ამოფარებული ჰორაციო და ჰამლეტი ჩუმად უთვალთვალებენ სამეფო ტახტზე მსხდომთ. მეფე და დიდებულნი წყვდიადს მოუცავს. ხანდახან მოარული სხივი თუ გაანათებს მათ ოქროს სამოსელს. სამაგიეროდ. სვეტს ამოფარებული ჰამლეტი, ჰორაციო და მსახიობები გახვეულნი არიან თვალისმომჭრელ კაშკაშა სხივებში, რომელთა შუქზე კომედიანტების ხასხასა კოსტუმები ათასი წარმტაცი ფერით ბრწყინავს. მაგრამ აი, მეფე შეკრთება. ჰამლეტი ვეფხვივით ჩაიჭრება ქვემოთ, ლიუკისაკენ, ე. ი. სასახლის სპექტაკლის მაყურებლებისაკენ — მეფისაკენ. შემზარავ წყვდიადში საშინელი ჩოჩქოლია. შემდეგ სინათლით ერთ ზოლში, სცენის წინა ნაწილში მეფე ჩაირბენს. მას ჰამლეტი ისე მისდევს, ვით მტაცებელი თავის მსხვერპლს.

არანაკლებ საზეიმოა უკანასკნელი სურათი — ტურნირი. ათასგვარი სასცენო მოედანი, კიბე, სვეტი. მეფე-დედოფალი კვლავ ძალიან მაღალ ტახტზე სხედან, ხოლო ქვემოთ — ავანსცენაზე, ორთაბრძოლაა. ოსრიკი მასხარის ჭრელ კოსტუმში — ეს კარისკაცის გროტესკია... გააფთრებული ბრძოლა... სიკვდილი... ჰამლეტის სხეული შავ მოსასხამზე დევს... შორს, თალის მიღმა დროშებისა და შუბების ტყე მოჩანს — ეს განმათავისუფლებლის — ფორტინბრასის მეომრები შემოდიან სასახლეში. თვითონ იგი, ზეცით მოვლენილ მთავარანგელოზივით, ზემოთ, ახლახან განთავისუფლებულ ტახტზე დგას, ხოლო იქვე ტახტიდან გადმოგდებულ გვირგვინოსანთა სხეულები აგდია. გაისმის საზეიმო, დიდებული, სულისა და გულის შემძვრელი სამგლოვიარო მარში. გამარჯვებულნი ნელა ხრიან ნათელ, გიგანტურ დროშებს და პატივისცემის ნიშნად ჰამლეტის სხეულს აფარებენ. იგი კი წევს უძრავად, მკვდარ სახეზე ნათელფენილი. ასეთი სახე აქვს მას, ვინც დედამიწას სიბილწისაგან წმენდს და ვინც ჩვენს ცოდვილ მიწაზე ყოფიერების საიდუმლოებას შეიცნობს.

აი ასე, ოქროს ავბედითი ელვარების, მონუმენტური არქიტექტურული ნაგებობის ფონზე იშლება სასახლის ცხოვრება, რომელიც ჰამლეტისათვის გოლგოთად იქცა. ჰამლეტის პირადი ცხოვრება კი მისტიკით მოცულ ატმოსფეროში მიმდინარეობს. ფარდის აწევისთანვე მისტიკითაა გამსჭვალული მთელი პირველი სურათი. იდუმალებით მოცული კუთხეები, გადასასვლელები, გამონაშუქი, ჩრდილები, მთვარის ათინათი, სასახლის სამხედრო საგუშაგოები... რაღაც უცნაური, თითქოს ქვესკნელიდან მომავალი ხმები, გუგუნი და გუნდები ავისმაუწყებელ ტონალობაში; მომღერალთა ხმები ეროვნების მიწისქვეშეთის დარტყმებს, გრუხუნს, ჭარის სისინს, გა-

ფრკვეველ შორეულ კვნესას. რუხ თეჯირებს, სასახლის კედლებს რომ მიგვანიშნებენ, მამის აჩრდილი განშორდება. იგი გზააბნეული დაეძებს ჰამლეტს. აჩრდილს ძლივს ამჩნევთ, რადგან მისი სამოსელის ფერი კედლების ფერს ერწყმის. ზოგჯერ, ასე გგონიათ, ნისლივით გაიფანტაო, მაგრამ აი, პროექტორის მქრალ სხივში კვლავ გამოჩნდება თეჯირის ფონზე. სახეზე საშინელი ტანჯვა-წამების გამომხატველი ნიღაბი აქვს, უკან გრძელი მოსასხამი დასთრევს. გუშაგთა გადაძახილი შეაკრთობს აჩრდილს, იგი თითქოს კედლების ნასვრეტებში შეძვრება და გაუჩინარდება.

მომდევნო სურათში, რომელიც კვლავ სასახლის საგუშაგოზე მიმდინარეობს, აჩრდილის მოლოდინში ჰამლეტი და მისი ამხანაგები ბნელ სათოფურებში იმალებიან. აჩრდილი კვლავ თითქოს უჩინარი დაეხეტება კედლებზე, ერწყმის მათ და მაყურებელი, ისევე, როგორც ჰამლეტი, ძლივს ხვდება რომ იგი, აქ არის.

მამასთან შეხვედრის სცენა მიმდინარეობს სასახლის გალავნის ყველაზე მაღალ ადგილას, მთვარიანი ცის ნათელ ფონზე, რომელსაც შემდეგ ალიონი თანდათან წითლად შეღებავს. აი, აქეთ მოჰყავს მიცვალებულს თავისი ვაჟი, რათა განშორდეს ჯოჯოხეთს, სადაც მას აწამებენ და მიუახლოვდეს ზეცას, საითკენაც მისი სული ისწრაფვის. გამჭვირვალე ჭსოვილი, მიცვალებულის სხეულს რომ ფარავს, მთვარიანი ცის ფონზე ჰაეროვანი, იმქვეყნიური გეჩვენებათ. სამაგიეროდ, ბეწვის მოსასხამში გახვეული ჰამლეტის შავი ფიგურა ცხადად მოწმობს, რომ იგი ჯერ კიდევ მიჯაჭვულია მატერიალურ, ბილწ მიწასთან, ამქვეყნიურ ჭირ-ვარამთან და ამაოდ მისწრაფის მაღლა, ამაოდ ცდილობს ყოფიერებისა და იმ სამყაროს საიდუმლოების ამოცნობას, საიდანაც მისი მამის აჩრდილი მოვიდა. ეს სცენა, ისევე, როგორც სხვა სცენები, შემზარავი მისტიციზმითაა გამსჭვალული.

კიდევ უფრო მეტია მისტიციზმი „ყოფნა-არყოფნის“ სცენაში. რომელიც ჩვენ ვერ განვახორციელეთ ისე, როგორც გორდონ კრეგს ჰქონდა ჩაფიქრებული ესკიზში. სასახლის გრძელი დერეფანი ამჯერად უღიმღამო, რუხი და პირქუშია — მან ჰამლეტის თვალში დაკარგა ადრინდელი ბრწყინვალება. კედლები თითქოს ჩაშავდნენ და მათზე ქვემოდან, ქვესკნელიდან ძლივს შესამჩნევად მობობლავენ ბოროტი აჩრდილები, რომლებიც ჰამლეტისათვის საძულველ მიწიერ, უაზრო ცხოვრებას ასახიერებენ. ასეთი გახდა ჰამლეტისათვის სიცოცხლე მამის სიკვდილისა და განსაკუთრებით კი მას შემდეგ, რაც მან წუთით ჩახედა იმქვეყნიურ ცხოვრებას. მიწიერ ცხოვრებაზე ჰამლეტი ზიზღითა და ძრწოლვით ლაპარაკობს: „ყოფნა“, ე. ი.

სიცოცხლე, მისთვის ნიშნავს უაზრო ყოფნას, წამებას, ტანჯვას... ესკიზზე ჰამლეტის საპირისპირო მხარეს დახატულია შუქი, რომლის ოქროსფერ სხივებში ხან გაიელვებს, ხან ისევ მიიმალება ქალის ლამაზი, ნათელი, ვერცხლისფერი ფიგურა — იგი თავისკენ ნაზად უხმობს, ეძახის. ეს ისაა, რასაც ჰამლეტი „არყოფნას“, ე. ი. ამ ბილწ ქვეყანაზე ტანჯვის დასასრულს, სიკვდილს უწოდებს... შუქი და ნათელი ჩრდილების თამაში ხატოვნად ასახავდა ჰამლეტის ყოყმანს სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის და იგი შესანიშნავად იყო გადმოცემული ესკიზზე, მაგრამ მე, როგორც რეჟისორმა, ყოველივე ამის სცენაზე გადატანა ვერ მოვახერხე.

გორდონ კრეგმა გაგვიზიარა თავისი ოცნებები, დადგმის გეგმები და იტალიაში გაემგზავრა, ხოლო მე და სულერჟიცკი დადგმის რეჟისორისა და ინიციატორის ამოცანათა შესრულებას შევუდექით.

სწორედ ამ მომენტიდან დაიწყო ჩვენი ტანჯვა-წამება.

რა შორი მანძილია მხატვრის ან რეჟისორის მსუბუქ, ლამაზ სცენურ ოცნებასა და მის რეალურ სცენურ განხორციელებას შორის! რა ტლანქია ყველა არსებული სცენური საშუალება! რა პრიმიტიული, უბადრუკი, მიამიტურია სასცენო ტექნიკა! რატომაა ადამიანის გონება ასე ნაყოფიერი, როცა ომში კაცთა გასაჟლეტად ან მეშჩანური ცხოვრების მოსაწყობ საშუალებებს იგონებს? რატომაა იგივე ტექნიკა ასეთი უხეში, პრიმიტიული იქ, სადაც ადამიანი არა ცხოველურ, არა სხეულის მოთხოვნათა, არამედ სულის უწმინდესი, ესთეტიკური სილრმეებიდან წამოსულ მისწრაფებათა დაკმაყოფილებისაკენ მიილტვის? ამ სფეროში ადამიანის გონება არაფერს ახალს არ იგონებს. რადიო, ელექტრობა, ათასგვარი სხივები სასწაულებს ახდენენ ყველგან, სადაც გნებავთ, ოღონდ არა ჩვენთან, თეატრში, მაშინ, როდესაც სწორედ თეატრში შეიძლებოდა მათი შესანიშნავად გამოყენება სილამაზის შესაქმნელად, სწორედ მათ შეეძლოთ განედევნათ სცენიდან საძაგელი წებოვანი საღებავი, მუყაო, ბუტაფორია. დაე, მალე დადგეს დრო, როდესაც ცარიელ სივრცეში რომელიღაც ახალაღმოჩენილი სხივები მოგვიხატავს ულამაზეს ფერებს, ხაზების უამრავ წარმტაც კომბინაციას. დაე, სხვა რომელიღაც სხივმა გაანათოს ადამიანის სხეული და იგი გაურკვეველი, უცნაური, უსხეულო გახადოს, სწორედ ისეთი, როგორიც ჩვენ მხოლოდ ოცნებაში ან სიზმარში წარმოგვისახავს და ურომლისოდაც სულიერი ამაღლება წარმოუდგენელია. აი, მაშინ კი შევძლებდით კრეგის მიერ ჩაფიქრებული „ყოფნა-არყოფნის“ სცენის განხორციელებას. ჩვენ სიკვდილს თვალსაჩინო მოჩვენებად ქალის სახით გამოვიყვანდით. იქნებ მაშინ ამ სცენას მართლაც

ჰქონდა ორიგინალური, მხატვრულ-ფილოსოფიური აზრი. ჩვეულებრივ თეატრალური ხერხებით შესრულებული კრეგისეული ამოცანა კი ამ სცენაში უბრალო რეჟისორული ტრიუკი გამოვიდა. ამან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა თეატრალური სადადგმო ხერხების სიტლანქესა და უმწეობაში.

აისედორა დუნკანის გარდა არ გვეგულებოდა მსახიობი ქალი, რომელიც სიკვდილის ნათელი მოჩვენების განსახიერებას შეძლებდა, არ გაგვაჩნდა სცენური საშუალებები ცხოვრების პირქუში აჩრდილების გამოსახატავად, როგორც ეს ესკიზზე იყო და ამიტომ იძულებულნი გავხდით „ყოფნა-არყოფნის“ სცენის კრეგისეულ გეგმაზე უარი გვეთქვა.

მაგრამ განა მარტო ამ სცენაში გაგვიცრუვდა იმედი: საბრალო კრეგს კიდევ ერთი უსიამოვნო სიურპრიზი ელოდა. თეჯირისათვის ბუნებრივი, ორგანული მასალა ვერ გამოვძებნეთ. რალა არ ვცადეთ — რკინაც, ბრინჯაოცა და სხვა ლითონებიც. მაგრამ საკმარისი იყო გამოგვეთვალა მათი წონა, რომ წამსვე უკუგვეგდო ლითონებზე ფიქრიც კი. ასეთი თეჯირებისათვის თეატრის მთელი შენობის გადაკეთება, ელექტროძრავების დადგმა დაგვჭირდებოდა. ხის თეჯირების გაკეთება ვცადეთ, ვაჩვენეთ კრეგს, მაგრამ ვერც თვითონ კრეგმა და ვერც სცენის მუშებმა ვერ გაბედეს ამ საშინელი, მძიმე კედლის ადგილიდან დაძვრა. იგი ყოველ წუთს შეიძლებოდა წამოპირქვავებულიყო და გაესრისა სცენაზე მყოფნი. იძულებულნი გავხდით, კიდევ უფრო მეტ დათმობაზე წავსულიყავით, კორპის თეჯირს დავჯერებოდით. მაგრამ კორპის თეჯირებიც ძალზე მძიმე აღმოჩნდა. ბოლოს და ბოლოს იძულებულნი გავხდით უბრალო თეატრალური, შეუღებავი ტილო აგვეღო და ჩარჩოებზე დაგვემაგრებინა. მისი ნათელი ტონი არცთუ ძალიან ესადაგებოდა კოშკის პირქუშ განწყობილებას. მიუხედავად ამისა, კრეგის არჩევანი ამ ტილოზე შეჩერდა, რადგან იგი ელექტრული განათების ყოველგვარ ტონებსა და ნახევარტონებს იღებს მაშინ, როდესაც მუქი ტონის თეჯირებზე განათება სრულიად იკარგებოდა. შუქისა და ჩრდილის თამაში კი აუცილებელი იყო პიესის განწყობილების გადმოსაცემად კრეგისეული სცენური შეგრძნებების განხორციელების დროს.

კიდევ ერთი ახალი უბედურება დაგვატყდა თავს. უზარმაზარ თეჯირებს ვერ ვამაგრებდით, როგორც კი ერთი თეჯირი მეორეს დაეცემოდა, მეორეც ძირს ეხეთქებოდა. რალას არ ვიგონებდით, რომ უზარმაზარი თეჯირები მდგრადი და მოძრავი გაგვეხადა. საშუალება ბევრი იყო, მაგრამ მათ განსახორციელებლად განსაკუთრებული

სცენური კონსტრუქციები და არქიტექტურული რეკონსტრუქცია დაგვჭირდებოდა, საამისოდ კი უკვე არც დრო და არც თანხები ალარ გაგვაჩნდა.

თეჯირების გადასაადგილებლად მუშებთან ხანგრძლივი რეპეტიციების ჩატარება მოგვიხდა. მაგრამ საქმე ვერ ავაწყვეთ: ხან მუშა გამოხტებოდა მოულოდნელად ავანსცენაზე და ორ გაწეულ თეჯირს შორის გამოგვეცხადებოდა, ხან თეჯირსა და თეჯირს შორის დარჩენილ ხვრელში მთელი კულისები მოჩანდა. ხოლო პრემიერამდე ერთი საათით ადრე ნამდვილი კატასტროფა შეგვემთხვა. აი, როგორ მოხდა ეს: მაყურებელთა დარბაზში ვიჯექი და სცენის მუშებთან ერთად უკანასკნელად გავდიოდი თეჯირთა გადაადგილების რეპეტიციას. თითქოს, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი ავაწყვეთ. რეპეტიცია დამთავრდა. დეკორაციები ისე იდგა, როგორც სპექტაკლის დაწყებისათვის იყო საჭირო. მუშები დასასვენებლად, სასაუზმოდ წავიდნენ, სცენა დაცარიელდა. დარბაზში სიჩუმე ჩამოწვა. მაგრამ აი, მოულოდნელად ერთი თეჯირი სულ უფრო და უფრო გვერდზე გადაიხარა, დაეცა მეორეს, ორივე მესამეს, შეირხა ბეოთხე, გაიყოლია მეხუთე და მუყაოს სახლივით, ჩემ თვალწინ, ყველა თეჯირი დაიშალა სცენაზე. გაისმა დამსხვრეული ძელების ლაწანი, დახეული ტილოს ხმა და სცენაზე დარჩა რაღაც უფორმო ნანგრევებისა და ნაგლეჯების გროვა. ახლა ყოველივე მიწისძვრის შემდეგ დარჩენილ ნანგრევებს მოგაგონებდათ. მაყურებლები უკვე გამოჩნდნენ თეატრში, ამ დროს კი კულისებში, ჩამოშვებული ფარდის უკან, ნერვიული, დაძაბული მუშაობა მიდიოდა დაფხრეწილი თეჯირების შესაკოწიწებლად. სპექტაკლის დროს კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად იძულებულნი გავხდით უარი გვეთქვა მაყურებელთა თვალწინ დეკორაციების გადაადგილებაზე და კვლავ მიგვემართა ტრადიციული თეატრალური ფარდისათვის, რომელიც თუმცა უხეშად, მაგრამ საიმედოდ ფარავდა მძიმე, კულისებისმიღმა სამუშაოებს. მერედა როგორი მთლიანი, დასრულებული იქნებოდა სპექტაკლი, დეკორაციების გადაადგილების კრეგისეული ხერხი რომ განხორციელებულიყო!

მოსკოვში ჩასვლისთანავე კრეგმა შეამოწმა მსახიობებთან ჩვენი მუშაობა, მოეწონა მათი ინდივიდუალობებიცა და ჩვენი ნამუშევარიც. კაჩალოვი, კნიპერი, გზოვსკაია, ზნამენსკი, მასალიტინოვი — მსოფლიო მასშტაბის არტისტები არიან. მსახიობებიცა და მასაც კარგად თამაშობდნენ, მაგრამ... სამხატვრო თეატრის ძველი მანერით. მე ვერ შევძელი მათთვის იმ სიახლის გადაცემა, რაც საც თვითონ ვგრძნობდი. ამ სიახლის ძიებაში მრავალი ცდა ჩავა-

ტარეთ. ასე მაგალითად, კრეგს სხვადასხვა მანერით, შესრულების სხვადასხვა ხერხით ვუკითხავდი სცენებს სხვადასხვა პიესიდან. რა თქმა უნდა, ტექსტს წინასწარ უთარგმნიდნენ. მე მას კითხვითა და თამაშით ვუჩვენებდი როგორც ძველ ფრანგულ პირობით მანერას, ისე გერმანულს, იტალიურს, რუსულ დეკლამაციურს, რუსულ რეალისტურს, ახალ, მოდურ იმპრესიონისტულს. კრეგს არც ერთი არ მოსწონდა. იგი ერთი მხრივ უარყოფდა პირობითობას, რომელიც ჩვეულებრივ თეატრს მოგვაგონებდა, მეორე მხრივ არც ყოველდღიური, ბუნებრივი უბრალოება მოსწონდა, რადგან ასეთ შესრულებას პოეტურობა აკლდა. კრეგს, ისევე როგორც მე, ახიაბიანის ცოცხალი გრძნობის სრულყოფილი, იდეალური, ე. ი. უბრალო, ძლიერი, ღრმა, ამაღლებული, მხატვრული, ლამაზი გამოხატვა სურდა. ეს მე არ შემეძლო. ასეთივე ცდებს ვატარებდი სულერჟიცკის წინაშეც, მაგრამ იგი კრეგზე მეტად მომთხოვნი აღმოჩნდა და როგორც კი ჩემს შესრულებაში ოდნავ სიყალბეს, სიმართლიდან ოდნავ გადახვევას შენიშნავდა, მაშინვე მაჩერებდა.

ეს სეანსები ხელოვნებაში ჩემი ცხოვრების მნიშვნელოვან ისტორიულ მომენტებად იქცა. მე მივხვდი, რა შეუსაბამობამ დაისადგურა ჩემში: ეს იყო შეუსაბამობა ჩემი შემოქმედებითი გრძნობების შინაგან მისწრაფებასა და ჩემი სხეულებრივი აპარატით ამ გრძნობათა გამოხატვას შორის. მეგონა, სწორედ ვასახიერებდი განცდილს, სინამდვილეში კი თურმე პირობით, ცუდი თეატრისაგან ნასესხები ფორმით წარმოვადგენდი.

ეჭვი შემეპარა ჩემს ახალ შეხედულებათა სისწორეში და ამ ღირსშესანიშნავი ცდების შემდეგ, თვეებისა და წლების განმავლობაში, ეჭვი არ მასვენებდა.

„ჰამლეტის“ დადგმისას მსახიობებს ისეთივე ამოცანა დავუსახე, როგორც ტურგენევის პიესის „ერთი თვე სოფლად“ მზადების დროს. მათ ძლიერი და ღრმა განცდები სადა სცენური ხერხებით უნდა გადმოეცათ. მართალია, ამჯერად მთლად არ გვითქვამს უარი ჟესტებზე, მაგრამ უდიდესი გარეგნული თავშეკავება მაინც დარჩა. ამიტომ, ისევე როგორც ტურგენევის პიესის დადგმის დროს, იძულებულნი გავხდით განსაკუთრებული ყურადღება მიგვექცია რ ო ლ ზ ე მ უ შ ა ო ბ ი ს ა თ ვ ი ს. პიესისა და როლების შინაგანი სულიერი არსი ზედმიწევნით ვრცლად და ღრმად უნდა დაგვემუშავებინა. ამ მხრივ „ჰამლეტში“ მნიშვნელოვან სიძნელეებს წავაწყდით. ავიღოთ თუნდაც ის, რომ აქ ჩვენ კვლავ საქმე გვქონდა ძლიერ, ზეადამიანურ ვნებებთან, რომლებიც თავშეკავებული და უაღრესად სადა ფორმით უნდა გადმოგვეცა. ასეთი ამოცანის

სირთულე ჩვენ ჯერ კიდევ „ცხოვრების დრამაზე“ მუშაობის დროს ვიგრძენით. ამასთან, „ჰამლეტის“ შინაგანი ანალიზის დროს ვერ ალმოვაჩინეთ პიესისა და როლების ისეთი მზამზარეული პარტიტურა, როგორსაც ტურგენევი გვაწვდიდა; ბევრი რამ შექსპირის ნაწარმოებში ყოველი შემსრულებლისაგან ინდივიდუალურ გაგებასა და მიდგომას მოითხოვს. პარტიტურის უკეთ დასამუშავებლად და პიესის მთავარი ძარღვის მისაგნებად საჭირო გახდა პიესის პატარა-პატარა ნაწილებად დაყოფა. მაგრამ პიესა ისე დანაწევრდა, რომ ძნელი გახდა ნაწარმოების მთლიანობაში აღქმა, თუ თქვენ თითოეულ ქვას ცალ-ცალკე დააკვირდებით და შეისწავლით, ცხადია, მთელ ტაძარზე წარმოდგენას ვერ შეიქმნით. ვერ წარმოიდგენთ, ცას მიბჯენილ მის გუმბათს. ვენერა მილოსელის ქანდაკება რომ ნაწილებად გაანაწევროთ და ცალ-ცალკე შეისწავლოთ მისი ცხვირი, ყური, თითები, სახსრები, ცხადია, ვერ იგრძნობთ ამ შედევრის მხატვრულ ძალასა და მომხიბვლელობას, ვერ ჩასწვდებით ღვთაებრივი ქანდაკების ჰარმონიასა და სილამაზეს. ასე დაგვემართა ჩვენც: როგორც კი პიესა პატარ-პატარა ნაკვეთებად დავანაწილეთ, მისი მთლიანობაში დანახვა ვეღარ შევძელით.

შედეგად კვლავ ჩიხში აღმოვჩნდით, კვლავ გამიტყდა გული, დროებით ისევ ეჭვმა, სასოწარკვეთილებამ შემიპყრო, რაც უეჭველი თანამგზავრია ყოველგვარი ძიებისა.

მე მივხვდი, რომ ჩვენ, სამხატვრო თეატრის მსახიობებმა, ავითვისეთ ახალი შინაგანი ტექნიკის ზოგიერთი ხერხი და ერთგვარი წარმატებითაც ვიყენებდით მას თანამედროვე რეპერტუარის პიესებში, მაგრამ გმირული, ამაღლებული სტილის პიესების გადმოსაცემი ხერხები და საშუალებები ჯერ კიდევ ვერ აღმოგვეჩინა და ამ დარგში ხანგრძლივი, რთული, დიდი მუშაობის ჩატარება გვმართებდა.

ალნიშნულმა სპექტაკლმა ჩემს მუშაობაში და ძიებებში კიდევ ერთი დაბნეულობა შეიტანა. საქმე შემდეგშია: ჩვენ გვინდოდა რაც შეიძლება სადა, უპრეტენზიო სპექტაკლი დაგვედგა, მაგრამ სინამდვილეში არაჩვეულებრივი, მდიდრული, დიდებული, ეფექტური გამოვიდა. დადგმის სილამაზე თვალსა სჭრიდა, თვალში ეჩხირებოდა ადამიანს და თავისი სიდიადით ჩრდილავდა მსახიობებს. ამრიგად, თურმე რაც უფრო მეტად ცდილობ სადა გარემო შექმნა, მით უფრო მყვირალა, პრეტენზიული, თავისი მოჩვენებითი პრიმიტივიზმით თვალში საცემი გამოდის იგი.

„ჰამლეტს“ დიდი წარმატება ხვდა. ზოგი აღტაცებული იყო,

ზოგი გვაკრიტიკებდა, მაგრამ სპექტაკლმა ყველა აალელვა. კამათობდნენ, კითხულობდნენ რეფერატებს, წერდნენ სტატიებს, ხოლო ზოგიერთმა თეატრმა ჩუმ-ჩუმად ისესხა კიდეც კრეგის იდეა და თავისად გაასაღა.

„სისტემის“ ცხოვრებაში გატარების ცდა

იმ ხანებში მეჩვენებოდა, რომ „სისტემა“ უკვე მწყობრი და დასრულებული გახდა, ახლა საჭირო იყო მისი ცხოვრებაში გატარება. ამ საქმის განხორციელებას ჩემთან ერთად ხელი მოჰკიდა ჩემმა მეგობარმა და თანაშემწემ ლეოპოლდ ანტონის ძე სულერჟიცკიმ. რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენს ამხანაგებს, საჭხატვრო თეატრის მსახიობებს მივმართეთ.

მაგრამ იმ ხანებში ჯერ კიდევ ვერ ვპოულობდი საჭირო სიტყვებს, რომლებიც პირდაპირ მიზანში ხვდებიან და არწმუნებენ ადამიანებს, რომლებიც არა გონებისაკენ, არამედ გულისაკენ მიიკვლევენ გზას. ათ სიტყვას ვამბობდი იქ, სადაც მხოლოდ ერთადერთი, დამაჯერებელი სიტყვა იყო საჭირო, ნაადრევად ვიწყებდი მსჯელობას დეტალებზე იქ, სადაც ჯერ ზოგადი უნდა გაგვერკვია. ამ შეცდომების გამო ჩვენი პირველი ცდა მარცხით დამთავრდა. მსახიობები ვერ დააინტერესა ჩემი ხანგრძლივი ლაბორატორიული მუშაობის შედეგებმა. თავდაპირველად ჩემი წარუმატებლობა მსახიობთა სიზარმაცეს, საკუთარი საქმისადმი სათანადო ინტერესის უქონლობას ბოროტ ინტრიგებს მივაწერე, ვეძებდი ვიღაც იდუმალ მტრებს, ხოლო შემდეგ თავს ასე ვიმშვიდებდი: „რუსი კაცი მეტად შრომისმოყვარე და ენერგიულია წმინდა გარეგნული, ფიზიკური მუშაობის სფეროში. აბა, დაავალეთ წყლის ზიდვა, რეპეტიციის ასჯერ გავლა, მთელი ხმით ყვირილი, ზედაპირული ემოციებით სხეულის პერიფერიის აღგზნება — იგი მოთმინებითა და უდრტვინველად გააკეთებს ყველაფერს, ოღონდ კი ისწავლოს, როგორ გაითამაშოს ესა თუ ის როლი. მაგრამ აბა, სცადეთ და შეეხეთ მის ნებისყოფას, დაუსახეთ სულიერი ამოცანა, რათა მის სულში ცნობიერი თუ ზეცნობიერი ემოცია გამოიწვიოთ, ანდა როლის განცდა აიძულოთ — უეჭველად წინააღმდეგობას წააწყდებით, იმ ზომამდე გაუწვრთნელი, ზანტი და ჭირვეულია მსახიობის ნებისყოფა, ხოლო ის შინაგანი ტექნიკა, რომელსაც მე ვქადაგებ და რომელიც სწორი შეწოქმედებითი სულიერი განწყობილების შესაქმნელადაა საჭირო, თავის მთა-

ვარ საწყისებში სწორედ ნებისყოფის პროცესს ეყრდნობა. აი, ამიტომაა, რომ მრავალი მსახიობი ყრუდ ჩემი მოწოდებების მიმართ".

წლების მანძილზე ყოველ რეპეტიციაზე, ყველა ოთახსა თუ დერაფანში, საპირფარეშოებში თუ ჭუჩაში ჩემს ახალ credo-ს ვჭადაგებდი, მაგრამ ვერავითარ წარმატებებს ვერ მივაღწიე. მოკრძალებით მისმენდნენ, მრავალმნიშვნელოვნად დუმდნენ, მაგრამ როგორც კი ორიოდე ნაბიჯზე გამშორდებოდნენ, ერთმანეთს ჩურჩულით ეუბნებოდნენ: „თვითონ რატომღა თამაშობს უარესად?! უთეორიოდ არ ჯობდა?! რა კარგად თამაშობდა უწინ — უბრალოდ, ყოველგვარი სისულელეების გარეშე!"

მართალს ამბობდნენ. დროებითი ჩვეულებრივი მსახიობური მუშაობა ექსპერიმენტატორის ძიებებს ვანაცვალე და, ცხადია, როგორც პიესებისა და როლების ინტერპრეტატორი და შემსრულებელი, ჩამოვრჩი. ამას ალნიშნავდნენ ყველანი, არა მარტო ჩემი მეგობრები, არამედ მაყურებლებიც. ასეთი შედეგი ძალზე მაკრთობდა, მიჭირდა ბოლომდე ერთგული დავრჩენილიყავი ძიებების გზისა, მაგრამ მე, თუმც დიდი ყოყმანით, ჩემსას არ ვთმობდი და, ცდებს განვაგრძობდი, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ცდები უმეტეს, შემთხვევაში მცდარი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მათი წყალობით ვკარგავდი ჩემს აქტიორულსა და რეჟისორულ ავტორიტეტს.

მაგრამ თავდავიწყებით გატაცებულს, არ მინდოდა და არც შემეძლო სხვაგვარად მუშაობა, ვმუშაობდი ისე, როგორც ამას ჩემი მორიგი გატაცება და აღმოჩენა მოითხოვდა. ასეთი სიჯიუტის წყალობით სულ უფრო და უფრო ნაკლებ პოპულარული ვხდებოდი. ჩემთან უხალისოდ მუშაობდნენ, გული სხვებისკენ მიუწევდათ. ჩემხა და დასს შორის კედელი აღიმართა. მრავალი წლის მანძილზე ჩემსა და მსახიობებს შორის გულცივი დამოკიდებულება სუფევდა. მე ჩემს საპირფარეშოში ვიკეტებოდი, ვუსაყვედურებდი მსახიობებს რუტინულობას; ჩამორჩენილებს, უმადურებს, მოღალატეებს ვუწოდებდი და უფრო გააფთრებით განვაგრძობდი ძიებებს. თავმოყვარეობის გრძნობამ, რომელიც ასე იოლად ეუფლება მსახიობებს, შემიპყრო და ჩემს სულში დაანთხია საშინელი შხამი. მისი წყალობით უბრალო ფაქტებს არასწორად ალვიქვამდი, ვაზვიადებდი, რის შედეგადაც ჩემი და მსახიობის ურთიერთობა კიდევ უფრო გამწვავდა. მსახიობებს ჩემთან უჭირდათ მუშაობა, მე კი მათთან.

რაკი თანატოლ მსახიობებთან სასურველ შედეგს ვერ მივაღწიეთ, მე და ლ. სულერჟიცკიმ ჩვენი, ე. წ. თანამშრომელ-

თა კორპორაციიდან ანუ თეატრის სტატისტთაგან და აგრეთვე მისი სკოლის მოწაფეთაგან შერჩეულ ახალგაზრდობას მივაშურეთ.

ახალგაზრდობა ბრმად ენდობა სიტყვას. ამიტომაც გატაცებით გვისმენდნენ. ამან ჩვენ დიდად გაგვამხნევა. დაიწყო გაკვეთილები (რა თქმა უნდა, უფასო) „სისტემის“ მიხედვით. მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერც ეს საქმე წავიდა წინ. გარდა ამისა, ახალგაზრდობა მეტისმეტად იყო გადატვირთული თეატრში მუშაობით.

მეორე წარუმატებლობის შემდეგ მე და ლ. სულერჟიცკიმ გადავწყვიტეთ ჩვენი ცდები ერთ-ერთ იმდროინდელ კერძო სკოლაში (ა. ადაშევის სკოლაში) გადაგვეტანა. იქ, ერთ კლასში, ჩემი მითითების საფუძველზე დაიწყეს სწავლება. რამდენიმე წლის მუშაობამ შედეგი გამოიღო: სულერჟიცკის მრავალი მოწაფე თეატრში მიიღეს. მათ შორის აღმოჩნდა აწ განსვენებული ევგენი ვახტანგოვი, რომელმაც შემდგომ თვალსაჩინო როლი შეასრულა ჩვენი თეატრის ისტორიაში. ვახტანგოვი იყო ერთ-ერთი იმათგანი, ვინც პირველად აღიზარდა „სისტემის“ მიხედვით და ამ „სისტემის“ თავგამოდებული მომხრე და პროპაგანდისტი გახდა.

ზოგიერთებმა (რომელთაც თავადპირველად ჩვენი საქმისა არა სჯეროდათ, და, რომლებიც თვალყურს ადევნებდნენ ადაშევის სკოლაში სულერჟიცკის მუშაობას), რაკი მოწაფეთა გამოძახალი ესმოდათ, თხოვნით მოგვმართეს, რომ „სისტემის“ მიხედვით სწავლის საშუალება მათთვისაც მიგვეცა. ჩვენს მხარეზე გადმოსულ მსახიობთა შორის იყვნენ ამჟამად მთელ რუსეთსა და საზღვარგარეთ სახელგანთქმული: მ. ჩეხოვი, ნ. კოლინი, გ. ხმარა, ა. ჩებანი, ვ. გოტოვცევი, ბ. სუშკევიჩი, ს. გიაცინტოვა, ს. ბირმანი და სხვები.

ჩემი და სულერჟიცკის მუშაობის ამ პერიოდში, ე. ი. 1910—1911 წლების სეზონში, სამხატვრო თეატრში ტოლსტოის „ცოცხალი ლეშის“ დადგმას შეუდგნენ. ამ პიესაში მრავლადაა პატარ-პატარა როლი, რომლებიც ჩემთან და სულერჟიცკისთან ნომუშავე ახალგაზრდებს დაუნაწილეს.

„სისტემის“ მიხედვით მუშაობის დროს მე თანდათან ვიმუშავებდი საკუთარ ენას, საკუთარ ტერმინოლოგიას, რომელიც სიტყვებით განსაზღვრავდა ჩვენს შემოქმედებითს განცდებსა და შეგრძნებებს. მოგონილი სიტყვები უკვე მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენ შორის, გასაგები იყო „სისტემას“ ნაზიარებთათვის და სრულიად გაუგებარი — სხვებისათვის. „სისტემას“ ნაზიარებთ თავი მოსწონდათ ამით, რაც სხვებში შურისა და ეჭვის ბოროტ გრძნობებს ბადებდა. ყოველივე ამის წყალობით შეიქმნა ორი მიმდინარეობა: ერთი —

ჩვენკენ, მეორე — ჩვენგან. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ იგრძნო ეს და ერთ რეპეტიციაზე მთელ დასს მიმართა ვრცელი სიტყვით, რომელშიც დაბეჯითებით მოითხოვდა, რომ მუშაობის ჩემი ახალი მეთოდები შეესწავლათ მსახიობებს, ხოლო თეატრს სახელმძღვანელოდ მიეღო იგი. ამ მიზნით ვლადიმერ ივანეს ძემ მთხოვა, პიესაზე მუშაობის დაწყებამდე მთელი დასისათვის დაწვრილებით ამეხსნა ჩემი ეგრეთ წოდებული „სისტემა“, რათა მის საფუძველზე შევდგომოდით ახალი პიესის რეპეტიციებს. მე გულწრფელად ამაღელვა და გამახარა ჩემი ამხანაგის დახმარებამ და დღემდე მადლობის გრძნობით ვიგონებ ამას.

მაგრამ მაშინ ჯერ კიდევ სათანადოდ არ ვიყავი მომზადებული ასეთი რთული ამოცანისათვის, ამიტომაც დამაკმაყოფილებლად ვერ შევასრულე ჩემი მისია. მსახიობები, ცხადია, ისე ვერ აღვთხენ, როგორც მე მსურდა.

არც მე ვიყავი მართალი, როდესაც მათგან სრულსა და დაუყოვნებლივ აღიარებას მოვითხოვდი. განა შეიძლებოდა გამოცდილი ადამიანები ისე შეხვედროდნენ ახალს, როგორც ახალგაზრდები ხვდებიან? ახალგაზრდების დაუმუშავებელი, ხელუხლებელი ნიადაგი ყოველივეს მიიღებს, რასაც მათ სულში დათესავთ, ხოლო დასრულებული მსახიობები, რომლებმაც თავისი ხერხები ხანგრძლივი გამოცდილების საფუძველზე შეიძინეს, ყოველგვარ სიახლეს ჰირადად ამოწმებენ და საკუთარ არტისტულ პრიზმაში ატარებენ. სხვისი სიახლის დაუფიქრებლად მიღება მათ არ შეუძლიათ.

ყოველ შემთხვევაში, ყოველივეს, რასაც უკვე დასრულებული, ჩამოყალიბებული სახე ჰქონდა ჩემს „სისტემაში“, ისინი სერიოზულად, დაკვირვებით შეხვდნენ. გამოცდილ ადამიანებს ესმოდათ, რომ მათ მხოლოდ თეორიას ვთავაზობდით, რომელიც თვით მსახიობმა ხანგრძლივი შრომით, შეჩვევით და ბრძოლით უნდა აქციოს თავის მეორე ბუნებად და ბუნებრივი გზით დაამკვიდროს პრაქტიკაში. თითოეულმა მათგანმა შეუმჩნევლად ისე, როგორც შეეძლო, ყურადღება ყოველივეს, რასაც მე ვთავაზობდი, და თავისებურად გადაამუშავა. მაგრამ იმას, რაც იმ დროისათვის ჯერ კიდევ დაუმუშავებელი, გაურკვეველი, ბუნდოვანი მქონდა, მსახიობები ცკაცრად აკრიტიკებდნენ. მე სიხარულით უნდა მიმეღო კრიტიკა და საქმის სასარგებლოდ გამომეყენებინა იგი, მაგრამ ჩემთვის ჩვეული სიჯიუტე და მოუთმენლობა ხელს მიშლიდა ფაქტები სწორად შემეფასებინა.

გაცილებით უარესი იყო ის, რომ ზოგიერთმა მსახიობმა და მოწაფემ ჩემი ტერმინოლოგია შინაარსის შეუმოწმებლად მიიღო

და აღიარა ანუ გამიგო არა გრძნობით, არამედ გონებით. კიდევ უფრო უარესი იყო ის, რომ ამ გარემოებამ ისინი სავსებით დააკმაყოფილა. მაშინვე გაავრცელეს ჩემგან გაგონილი სიტყვები და ვითომდა ჩემი „სისტემის“ მიხედვით სხვათა სწავლებას შეუდგნენ. მათ ვერ გაიგეს ერთი რამ: ყოველივეს, რასაც მე ვქადაგებდი, ვერც ერთ საათში და ვერც ერთ დღეში ვერ აღიქვამ და გაიგებ. ამისათვის საჭიროა გამუდმებული პრაქტიკული, სისტემატური სწავლა წლების მანძილზე, მთელი სიცოცხლის მანძილზე. შემდეგ ეს ყოველივე უნდა იქცეს თქვენს ჩვევად... არ უნდა იფიქროთ მასზე, უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ იგი ბუნებრივად, თავისთავად გამოვლინდეს ყოველთვის. ამისათვის საჭიროა რჯულზე უმტკიცესი ჩვევა — მსახიობის მეორე ბუნებად ქცეული ჩვევა. მსახიობმა უნდა ივარჯიშოს ისევე, როგორც ვარჯიშობს ყოველი მომღერალი ხმის დასაყენებლად, ყოველი მევიოლინე, ვიოლონჩელისტი — ნამდვილი არტისტული ტონის გამოსამუშავებლად, ყოველი პიანისტი — თითების ტექნიკის გასავითარებლად და ყოველი მოცეკვავე, რომელიც სხეულს პლასტიკური მოძრაობებისა და ცეკვისათვის ამზადებს და ა. შ.

ასეთი სისტემატური ვარჯიში არ ჩატარებულა არც მაშინ, არც ახლა. ეგრეთ წოდებული „სისტემა“ ყურმოკრული ამბავივით აიტაცეს და გაავრცელეს. ამიტომაც მას დღემდე არ მოუტანია ისეთი შედეგები, როგორსაც უნდა ველოდეთ.

უფრო მეტიც, ზოგჯერ მისმა ასეთმა ზედაპირულმა გაგებამ საწინააღმდეგო, უარყოფითი შედეგები გამოიღო. ასე მაგალითად, ზოგიერთმა გამოცდილმა მსახიობმა ისწავლა „სისტემის“ მიხედვით ყურადღების მოკრება და ახლა უფრო მეტი სიზუსტით და გულმოდგინებით გამოჰქონდა სცენაზე ადრინდელი მსახიობური შეცდომები. ამ ადამიანებმა სიტყვა „სისტემაში“ ჩააქსოვეს თავიანთი მსახიობური შეგრძნებები და ჩვევები, რომლებიც კვლავ ძველებურ, ხელოსნურ გაცვეთილ შტამპებს იძლეოდნენ. ყოველივე ეს კი იმ სიახლედ მიიჩნიეს, რომელსაც „სისტემა“ ქადაგებს და დამშვიდდნენ, რადგან შეჩვეული შტამპების ატმოსფეროში მსახიობი კარგად გრძნობს თავს. ეს მიუხვედრელი მსახიობები დარწმუნებულები არიან, რომ ყველაფერი გაიგეს და რომ „სისტემამ“ მათ სარგებლობა მოუტანა. ისინი გულისამაჩუყებლად მიხდიან მადლობას და აქებენ ალმოჩენას, მაგრამ ასეთი „ქება“ ხეირს არ დამაყრის.

ასე იყო თუ ისე, ვლადიმერ ივანეს ძის ჩემთვის იმ ღირსახსოვარი სიტყვების შემდეგ „სისტემა“ ოფიციალურად მიიღეს თეატრში.

სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდია

„სისტემის“ ცხოვრებაში გატარების პირველი ცდების შემდეგ მე და სულერჟიცკი მივედით იმავე დასკვნამდე, სადამდეც რამდენიმე წლის წინ მე და მეიერჰოლდი მიგვიყვანა პრაქტიკამ, სახელდობრ — რომ ლაბორატორიული მუშაობა არ შეიძლება ჩატარდეს თეატრში, სადაც ყოველდღე სპექტაკლებია და გამუდმებით ზრუნავენ თეატრის ბიუჯეტსა და სალაროზე, სადაც რთული მხატვრული მუშაობაა და დიდი საქმე მრავალ პრაქტიკულ სიძნელეს ქმნის.

თეატრში მსხდომმა მაყურებლებმა და ამ წიგნის მკითხველებმა, ალბათ, არც იციან, რა დიდ შემოქმედებითს მუშაობას ეწევიან სამხატვრო თეატრის თანამშრომლები და ჩემი ნიჭიერი ამხანაგები: მ. ლილინა, ო. კნიპერი, მ. სამაროვა, მ. სავიცკაია, ე. რაევსკაია, ე. მურატოვა, ნ. ბუტოვა, მ. გრიგორევა, ი. მოსკვინი, ვ. კაჩალოვი, ვ. გრიბუნინი, ლ. ლეონიდოვი, ვ. ლუჭსკი, ა. არტიომი, ა. ვიშნევსკი, გ. ბურჯალოვი, ნ. ალექსანდროვი და საერთოდ ყველა, ვინც ჩვენთან ერთად ემსახურებოდა ჩვენს საქმეს, რომელიც ოლად არ შეგვიქმნია. ჩვენგან მოითხოვდნენ, რომ თეატრის ყოველი ახალი სპექტაკლი ახალი სიტყვა და აღმოჩენა ყოფილიყო.

რუსი მაყურებელი რუსი ადამიანის ბუნებისათვის დამახასიათებელი გაქანებით, უსაზღვრო მოთხოვნილებებს გვიყენებს. იგი „მასა სცემს, ვინც უყვარს“, უსაზღვროდ ლანძღავს ან ადიდებს. ანგარიშს არ უწევს არც დაღლილობას, არც კერძო საქმის მატერიალურ შესაძლებლობებს, ჩვენი თეატრი კი სწორედ ასეთი გახლდათ და არავითარ სუბსიდიებს არ იღებდა.

ჩვენ უფრო დიდ მოთხოვნილებებს გვიყენებდნენ, ვიდრე სახელმწიფოს მიერ სუბსიდირებულ მსოფლიოს საუკეთესო თეატრებს. მიღწეული სიმაღლეების შესანარჩუნებლად იძულებულნი ვიყავით უკიდურესი დატვირთვით გვემუშავნა. ასეთმა დაძაბულმა მუშაობამ მრავალ ჩვენგანს გული დაუავადა, ზოგი კი სამარის კარამდე მიიყვანა. მხარდაჭერა და დახმარება ახალგაზრდა ძალების მხრიდან, რომლებიც სტუდიას უნდა მოემზადებინა, გადაუდებელ და აუცილებელ საქმედ იქცა.

ასეთი მოსაზრებების საფუძველზე, მე, ცხოვრებაში ადრე მი-

ლებული წწარე გამოცდილების მიუხედავად, მაინც ვცადე ბედი და სამხატვრო თეატრის გარეთ სტუდიის ჩამოყალიბებას შევუდგჭი.

პირველ რიგში შენობის საკითხი უნდა მოგვეგვარებინა. ამ საქმეში უდიდესი როლი შეასრულა ვლადიმერ ივანეს ძემ, რომელიც ამ პერიოდში თეატრის ერთპიროვნული დირექტორი იყო და განუსაზღვრელი უფლებებით სარგებლობდა. მან სტუდიისათვის კრედიტის გახსნის ნება მოგვცა, ხოლო ზაფხულში საგანგებოდ ჩამოვიდა სოფლიდან სტუდიისათვის შენობის შესარჩევად. პირველ ხანებში, ზედმეტი გაფართოების თავიდან აცილების მიზნით, ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ტვერსკიზე ერთ-ერთი სახლის ზემო სართულში (აქ წინათ კინემატოგრაფი „ლუქსი“ იყო, ხოლო ბოლო დროს ვ. კომისარჟევსკაიას სახელობის თეატრი) ერთი დიდი და ორი მოკრძალებული პატარა ოთახი იქირავა. უცნაური შემთხვევის წყალობით ეს სწორედ ის ოთახი აღმოჩნდა, სადაც ოდესღაც თვით მ. კომისარჟევსკაია ცხოვრობდა და, რომელიც ადრე ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოების ამ დიდი შენობის ნაწილს წარმოადგენდა, სადაც ჩემი აქტიორული მოღვაწეობა დაიწყო. მცირე შენობა ჩვენ არა მარტო მატერიალური, არამედ მხატვრულ-პედაგოგიური მოსაზრებითაც ავირჩიეთ. პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ მოწაფემ, რომელიც შემოქმედებითს ნებისყოფას, გრძნობას, ტემპერამენტს. ტექნიკას, ხმას, დიქციას ჯერ კიდევ საკმაოდ ვერ ფლობს. პირველ ხანებში ზედმეტად არ უნდა დაძაბოს თავი, რათა არ დაიმახინჯოს შემოქმედებითი ბუნება. დიდი ზომის სცენა მოითხოვს უფრო მეტს, ვიდრე დამწყებ მსახიობს შეუძლია. პირველ ხანებში დამწყებ მსახიობს მცირე შენობა, მისი შესაძლებლობების შესაფერი მხატვრული ამოცანები, მცირე მოთხოვნილებები და კეთილად განწყობილი მაყურებელი სჭირდება.

დაე, ახალგაზრდა მსახიობი ნუ დაძაბავს, ძალას ნუ დაატანს თავის ხმას, ტემპერამენტს, ტექნიკას, რომლებიც მას ჯერ კიდევ არა აქვს განმტკიცებული. დაე, თეატრის სიდიდე ნუ აიძულებს მას ნაძალადევად გააზვიადოს თავისი გრძნობები ბრბოს საამებლად, დაჭიმოს ძარღვები, დაითუთქოს „გულ-ღვიძლი“. დაე, სტუდიის ახალგაზრდა მსახიობმა ხელმძღვანელის გამუდმებული მეთვალყურეობის ქვეშ ითამაშოს და ყოველი სპექტაკლის შემდეგ მიიღოს მისი შესწორებები და ახსნა-განმარტებები, რაც საჯარო გამოსვლებს პრაქტიკულ გაკვეთილებად აქცევს.

დროთა განმავლობაში, როდესაც მსახიობის ფიზიკური და სულიერი ძალები მომაგრდება, როცა თავის პიესას და როლს სტუ-

დიის პირობებში ათჯერ და ასჯერ ითამაშებს, შეიძლება ყოველ-გვარი რისკის გარეშე გამოვიყვანოთ დიდ სცენაზე ჯერ უკვე ნათამაშევ, ხოლო შემდეგ ახალ როლშიაც კი. განვითარების ამ ახალ სტადიაში დამწყები მსახიობისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს გამოცდილ მსახიობთან თამაშს, სცენაზე მათ გვერდით დგომას, მრავალრიცხოვანი მაყურებლის წინაშე გამოცდილ მსახიობებთან ურთიერთობასა და სწრაფვას, მათთან ერთად გადაჭრას დიდი ესთეტიკური ამოცანები. ასეთი გამოსვლების საშუალებაა მე ჩემ თავზე გამოვცადე, როდესაც დიდ მსახიობებთან: გ. ფედოტოვასთან, მ. ერმოლოვასთან, ო. სადოვსკაიასთან, პ. სტრეპეტოვასთან და ხ. ხვებთან ერთად ვთამაშობდი (სამწუხაროა ისაა, რომ ცოტა ვითამაშე).

მას შემდეგ, რაც ყოფილი სტუდიელი სამხატვრო თეატრში მსახიობად ჩაირიცხება, იგი უნდა გახდეს მოხუცების დასაყრდენი ძალა, მათი თანაშემწე, ხოლო შემდეგ, მეპაიე მთელი საქმისა, რომელიც იმ ხანებში ჩვენ უკვე მთლიანად სრულ საკუთრებაში გადავეცით მსახიობებს.

მაგრამ, მთავარ თეატრში გადასვლის შემდეგ, სტუდიის აღზრდილმა არ უნდა გაწყვიტოს კავშირი სტუდიასთან, თავისუფალ დროს მან აქ უნდა იმუშაოს როგორც მსახიობმა, რეჟისორმა, მასწავლებელმა ან ექსპერიმენტატორმა და საკუთარი ძიებები დაცდები ჩაატაროს.

სტუდიის მხატვრული და ადმინისტრაციული ხელმძღვანელობა სულერჟიცკიმ იკისრა, მე კი დირექტივებს ვაძლევდი.

ახალ სტუდიაში თავი მოიყარა ყველამ, ვისაც ჩემი „სისტემით“ სწავლა სურდა. მე მათ ვუკითხავდი სრულ სასწავლო კურსს ისე, როგორც იქ ძაბინ მქონდა შემუშავებული. სამწუხაროდ, ახალ სტუდიაში მუშაობას ბევრ დროს ვერ ვუთმობდი, მაგრამ ჩემს ნაცვლად გულმოდგინედ მუშაობდა სულერჟიცკი, რომელიც ჩემი მითითებებით როლის ანალიზის, გრძნობათა თანმიმდევრულობისა და ლოგიკის საფუძველზე ნებისყოფის პარტიტურის, შემოქმედებითი განწყობილების შექმნისათვის საჭირო ვარჯიშს ატარებდა.

მეცადინეობის პარალელურად საჯარო წარდგენისათვის ამზადებდნენ პიესას „იმედის დაღუპვა“. მოსამზადებელ სამუშაოებს რ. ბოლესლავსკი ატარებდა, ხოლო სპექტაკლს მაყურებლისათვის სულერჟიცკი ამზადებდა.

რეპეტიციებს მეტისმეტად აფერხებდა ის, რომ მსახიობები თეატრში იყვნენ დაკავებულნი, სადაც იმ დროს სასწრაფოდ მზად-

დებოდა ახალი დადგმა. იყო წუთები, როცა ვფიქრობდი, რომ ახალგაზრდა მსახიობთა ორ ადგილას შეთავსებით მუშაობა შეუძლებელია და ამიტომ, ბოლოს და ბოლოს, იძულებულნი ვიქნებით უარი ვთქვათ სტუდიის სპექტაკლზე და სხვა სამუშაოებზე. ასეთი ყოყმანის დროს მტკიცედ განვუცხადე სტუდიელებს:

„რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს, სპექტაკლი უნდა გამოვუშვათ, თუნდაც ამისათვის შეუძლებელის გაკეთებაც მოგვიხდეს. გახსოვდეთ, ამ სპექტაკლზეა დამოკიდებული მთელი ჩვენი მომავალი. თქვენ უნდა განვლოთ თქვენი „პუშკინო“, რომელიც ჩვენ თავის დროზე სამხატვრო თეატრის შექმნის წინ გადავიტანეთ. თუ დღისით სპექტაკლის მომზადება არ ხერხდება, რეპეტიციები ღამით, გათენებამდე ჩაატარეთ“. ასეც მოიქცნენ. სპექტაკლი ჯერ მე მაჩვენეს, ხოლო შემდეგ სამხატვრო თეატრის ყველა მსახიობს ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და გამოჩენილი მხატვრის ა. ბენუას მეთაურობით. საჩვენებელ სპექტაკლს განსაკუთრებული წარმატება ხვდა და მან ახალგაზრდა მსახიობების თამაშში ძალზე მკაფიოდ გამოავლინა ჩვენთვის მანამდე უცნობი სიღრმე და უბრალოება გადმოცემისა. მე, არცთუ უსაფუძვლოდ, ამ მიღწევას „სისტემის“ მიხედვით ჩვენს საერთო მუშაობას მივაწერდი.

ამის შემდეგ დაიწყო ბილეთების გაყიდვა და სპექტაკლის საჯარო ჩვენება. შემოსავალი ახალგაზრდა სტუდიას ხმარდებოდა. მსახიობებისათვის ხელფასის მიცემაზე ლაპარაკი, ჯერჯერობით, ზედმეტი იყო. ისინი უფასოდ მუშაობდნენ. მომდევნო წელს, როდესაც სტუდიამ განსაკუთრებული აღიარება მოიპოვა, მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დახმარების ხელი გაუწოდა და იგი თავის ბიუჯეტზე აიყვანა. ამიერიდან მას მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდია ეწოდა, ხოლო შემდეგ, როდესაც სხვა ასეთივე დაწესებულებებიც შეიქმნა, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდია შეარქვეს.

პირველი სტუდიის უდიდეს შემოქმედებითს მიღწევას წარმოადგენდა ბ. სუშკევიჩის მიერ ინსცენირებული დიკენსის მოთხრობის „ჭრიჭინა ღუმელზე“ დადგმა (ბ. სუშკევიჩი დადგმაშიც მონაწილეობდა). „ჭრიჭინა“ პირველი სტუდიისათვის იგივეა, რაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის „თოლია“.

ამ სპექტაკლზე სულერჟიცკიმ მთელი სულითა და გულით, გატაცებით იმუშავა, ჩააქსოვა მასში თავისი საუკეთესო, მაღალი გრძნობები, სულიერი ძალები, კეთილი სიტყვები, რწმენა და ლამაზი ოცნებები, რითაც განმსჭვალა სპექტაკლის ყველა მონაწილე. ყოველივე ამის შემდეგ სპექტაკლი არაჩვეულებრივად ამაღლებუ-

ლი და პოეტური გამოვიდა. პიესა მოითხოვდა არა უბრალო მსახიობურ თამაშს, არამედ რაღაც განსაკუთრებულად ინტიმურ შესრულებას, რომელიც მაყურებელს პირდაპირ გულში ხვდებოდა.

შესაძლოა, სწორედ ამ სპექტაკლში პირველად აყლერდა ზეცნობიერი გრძნობის გულითადი და ღრმა სიმები, აყლერდა იმგვარად, როგორც მე მაშინ მესახებოდა. ეს დახვეწილი ნიუანსები იკარგებოდა და ვერ აღწევდა მაყურებლამდე ხალხმრავალ თეატრის დიდ, მყუდროებას მოკლებულ დარბაზში, სადაც მსახიობი იძულებულია ხმამაღლა და დაძაბულად ილაპარაკოს, თეატრალურად ხაზგასმით ითამაშოს.

ახალგაზრდა სტუდიის შესახებ ბევრს წერდნენ, ბევრს მსჯელობდნენ გაზეთებში, საზოგადოებაში, თეატრში: ზოგჯერ სტუდიას მისაბაძ მაგალითადაც კი გვისახავდნენ ჩვენ, ძველ მსახიობებს, რომლებმაც ვიგრძენით, რომ კონკურენტი გვეზრდება, ხოლო კონკურენცია, როგორც ცნობილია, პროგრესის მამოძრავებელი ძალაა.

იმ:ერიდან მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობები უფრო ვიწრო ყურადღებით ისმენდნენ ყველაფერს, რასაც მათ შემოქმედებისადმი ახლებურ დამოკიდებულებაზე ეუბნებოდნენ. ჩემი პოპულარობა თანდათან კვლავ ალსდგა.

ლ. სულერჟიცკის ნიჭიერი ხელმძღვანელობით მუშაობა პირველ სტუდიაში კარგად მიდიოდა. იგი იდეების კაცი, ტოლსტოველი იყო. თეატრში ყველასაგან, ყველა თავისი მოწაფისაგან ხელოვნების უანგარო სამსახურს მოითხოვდა, რაშიაც, ცხადია, მხურვალედ ვუჭერდი მხარს. სტუდიელთა მცირედი უხეშობა, უზრდელობა სულერს საშინლად ტკენდა გულს; იბუტებოდა. არწმუნებდა, სიტყვებით და პირადი მაგალითით ასწავლიდა, ერთი სიტყვით, ზრდიდა ახალ თაობას, რომელმაც გარკვეული საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პირობების გამო თავის თავში ვერ გამოიმუშავა საჭირო დისციპლინა და თავდაჭერა. თუმცა, გარკვეული თეატრალური წვრთნა ამ მხრივ ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრში მუშაობის დროს გაიარეს. თითქმის ყოველი მათგანი ერთი ასჯერ მაინც იქნებოდა გამოსული მასობრივ სცენებში. თეატრში უბრალო თანამშრომლის მძიმე სამუშაოს შესრულების შედეგად მათ გამოუმუშავდათ მოვალეობის გრძნობა, რაც ასე აუცილებელია თეატრში. მაგრამ ბევრი რამ ჯერ კიდევ აკლდათ. ამიტომაც ზრუნავდა მათ აღზრდაზე სულერი. იგი ამ საქმეს ალევდა მთელ სულსა და გულს, ნერვებს, ჯანმრთელობას, რომლითაც, სამწუხაროდ, ვერ დაიტრაბახებდა; ექი-

მების დასკვნით, კანადაში მიღებული ნეფრიტი უყურადღებობის გამო საკმაოდ გართულებოდა.

ძალზე ძნელია აღზრდა ზრდადასრულებული ადამიანებისა, რომლებიც დამოუკიდებლობას ესწრაფვიან და თვითონვე სურთ სხვების აღზრდა. მაგრამ, საბედნიეროდ, სულერი გულია, მხიარული სიცოცხლით სავსე კაცი იყო. საყვედურებს და ჭკუის დარიგებებს იგი იხუნჯობითა და ათასგვარი სისულელეებით ანელებდა. ვინ მოსთვლის მის ცელქობასა და იხუნჯობებს თავისუფალ დროს თუ რეპეტიციებზე. ყოველივე ამას იგი ატმოსფეროს გასაჯანსაღებლად აკეთებდა. აი, მაგალითად, მაგონდება ერთი ასეთი ხუმრობა; ახალგაზრდა, ნიჭიერი სტუდიელი მუშაობაში უმნიშვნელო, მცირედი წარუმატებლობის დროსაც კი სასოწარკვეთილებას ეძლეოდა, მაგრამ საკმარისი იყო მოფერებოდით, შეგეჭოთ, დაგერწმუნებინათ, რომ იგი უალრესად დიდი ნიჭის პატრონია და უნებისყოფო ახალგაზრდა უმალვე გამოცოცხლდებოდა. ერთი და იგივე საქებარი სიტყვები რომ აღარ ემეორებინა, სულერმა პლაკატი გააკეთა წარწერით: „ესა და ეს სტუდენტი უალრესად ნიჭიერია“. პლაკატი ჯოხზე მიამაგრეს და სტუდიელის მცირე ყოყმანის დროს საზეიმოდ შემოჰქონდათ სარეპეტიციო ოთახში. კარის გაღების პროცესი, კომიკურამდე სერიოზული გამომეტყველება იმისა, ვისაც პლაკატი მოჰქონდა, საერთო ხარხარსა და მხიარულებას იწვევდა, განწყობილება უმალვე იცვლებოდა, რეპეტიციაზე მყოფნი გახალისდებოდნენ, სტუდიელიც გამხიარულდებოდა და კვლავ გატაცებით აგრძელებდნენ მუშაობას.

ლ. სულერჟიცკი ჩემთან ერთად, ასე ვთქვათ, მსახიობების სულიერი ორდენის მაგვარი ორგანიზაციის ჩამოყალიბებაზე ოცნებობდა. ორდენის წევრები მაღალი იდეებისა და აზრების, ფართო ჰორიზონტის ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ, რომლებსაც შესწავლილი ექნებოდათ ადამიანის სული, მაღალი არტისტული მიზნებით იქნებოდნენ გატაცებულნი და ხელოვნებისათვის ყოველგვარი მსხვერპლის გაღებას შეძლებდნენ. ქალაქთან ტრამვაით ან რკინიგზით დაკავშირებული მამულის დაქირავებაზე ვოცნებობდით. მთავარ სახლს სცენას და მაყურებელთა დარბაზს მივუშენებდით, აქ სტუდიის სპექტაკლებს წარმოვადგენდით. სახლის ფლიგელებში მსახიობები დაბინავდებოდნენ, ხოლო მაყურებელთათვის სასტუმრო მოეწყობოდა. ჩამოსული მაყურებლები სპექტაკლის ბილეთთან ერთად ღამის გასათევ ოთახსაც მიიღებდნენ. ისინი სპექტაკლის დაწყებამდე ცოტა ადრე მოიყრიდნენ თავს, ლამაზ პარკში ისეირნებდნენ, ისადილებდნენ საერთო სასადილოში (სას-

დილო თვით სტუდიელების ხარჯზე იარსებებდა), ქალაქის მტვერს ჩამოიშორებდნენ, დაისვენებდნენ და მერე წავიდოდნენ თეატრში. ამრიგად, კარგად მოემზადებოდნენ მხატვრულ-ესთეტიკური შთაბეჭდილებების აღსაქმნელად. ასეთი საგარეუბნო თატრის არსებობა წყარო იქნებოდა არა მარტო სპექტაკლებიდან მიღებული შემოსავალი, არამედ მეურნეობაც. გაზაფხულსა და ზაფხულში, თესვისა და მკის დროს, მინდვრის ყველა სამუშაოს თვით სტუდიელები შეასრულებდნენ. ამას დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა მთელი სტუდიის საერთო ატმოსფეროსა და განწყობილებისათვის, ადამიანები, რომლებიც ერთმანეთს ყოველდღიურად კულისების ნერვიულ, დაძაბულ ატმოსფეროში ხვდებიან, ვერ ამყარებენ ერთმანეთთან მსახიობთა კოლექტივისათვის აგრეთვე აუცილებელ მჭიდრო მეგობრულ ურთიერთობას. მაგრამ თუ მსახიობები, კულისებს გარდა, ერთმანეთს მიწის საერთო სამუშაოებზე, სუფთა ჰაერზე, მზეზე, ბუნების წიაღში შეხვდებიან, მათი სულები გალაიხსნება, ავი გრძნობები გაქრება, საერთო ფიზიკური სამუშაო კი მათ სრულ თანხმობას შეუწყობს ხელს. მინდვრის საგაზაფხულო და საშემოდგომო სამუშაოების დროს თეატრალური ცხოვრება შეწყდებოდა, რომ პურის აღების შემდეგ კვლავ აღორძინებულიყო. ხოლო ზამთარში, შემოქმედებისაგან თავისუფალ დროს, თვით სტუდიელები პიესის დადგმაზე იმუშავებდნენ, ე. ი. დეკორაციებს დახატავდნენ, კოსტუმებს შეკერავდნენ, მაკეტებს დაამზადებდნენ და ა. შ. მინდორში მუშაობა სულერთიცკის დიდი ხნის ოცნება იყო, მიწისა და ბუნებიხ გარეშე არსებობა, განსაკუთრებით გაზაფხულზე, მას არ შეეძლო. გული ქალაქიდან სოფლისაკენ მიუწევდა. ამიტომაც სტუდიის მთელი სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოები უშუალოდ სულერთიცკის მეთვალყურეობით უნდა ჩატარებულიყო.]

რა თქმა უნდა, ეს ოცნება, არსებითად, განუხორციელებელი დარჩა, მაგრამ ზოგი რამ მაინც გავაკეთეთ.

შავი ზღვის სანაპიროზე, ყირიმში, ქალაქ ევპატორიიდან რამდენიმე ვერსის დაშორებით, ქვიშიან დიდებულ პლაჟზე, ვიყიდე მიწა და სტუდიას გადავეცი. ევპატორიაში ჩატარებული სპექტაკლების შემოსავლით ამ მიწაზე გავაშენეთ საზოგადოებრივი შენობები, პატარა სასტუმრო, საჯინიბო, ბოსელი, სასოფლო-სამეურნეო იარაღების, მარცვლეულის, სურსათ-სანოვაგის მარაგის, ხორცის, რძისა და სხვა პროდუქტების შესანახი საწყობები და სარდაფები ყოველ სტუდიელს საკუთარი ხელით უნდა აეგო

სახლი, რომელიც მას საცხოვრებლად გადაეცემოდა გაჭირვების ჟამს.

ორი-სამი წლის განმავლობაში ყოველ ზაფხულზე სტუდიელები, სულერჟიცკის მეთაურობით, ჩამოდიოდნენ აქ და უსახლკარო, პირველყოფილი ადამიანებივით ცხოვრობდნენ. მათ თვითონვე მოჰქონდათ საზოგადოებრივი სახლის ასაშენებელი ქვები და თვითონვე ამუშავებდნენ კიდეც. ამ ქვებისაგან დროებით ააშენეს კედლები, სწორედ ისევე, როგორც ბავშვები აშენებენ ბაწია სახლებს კუბიკებისაგან. სახურავის ნაცვლად — ბრეზენტი, კარებისა და ფანჯრების ნაცვლად — ფარდაგები და ნაჭრის ფარდები, იატაკის ნაცვლად — პლაჟის ქვიშა. შიგნიდან სახლი, შუასაუკუნეობრივი კოშკის მსგავსად, მყუდროდ იყო გაწყობილი ბალიშებით დაფარული ქვის ავეჯით, ქვის სავარძლებითა და სკამებით. კედლებზე ქსოვილის პანელი იყო აკრული, ხოლო სალამოობით ოთახებს ჩინური ფარნები ანათებდა. პირველყოფილ ადამიანთა მთელი ეს კომპანია ნახევრად შიშველი დადიოდა და მზეზე გრიანჯაოსფრად გაირუჯა. ლ. სულერჟიცკი სტუდიელებს ისევე ექცეოდა, როგორც დუხობორებს კანადაში. მან აქაც მკაცრი რეჟიმი დააწესა. ყოველ სტუდიელს გარკვეული სამუშაო დაეკისრა: ერთი მზარეული იყო, მეორე — მეეტლე, მესამე — მენავე, მეოთხე — სამეურნეო ნაწილს განაგებდა და ა. შ. პირველყოფილ ადამიანთა ამბავი მთელ ყირიმში გავრცელდა და ცნობისმოყვარეთა ყურადღება მიიპყრო. ისინი სავანგებოდ ჩამოდიოდნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ველური სტუდიელების სანახავად.

ჩემს ცხოვრებაში მე კიდევ ერთხელ მომიხდა დეკორაციისა და გარეგნული სცენური სადადგმო პრინციპების სფეროში ძიებების განახლება. ამჯერად თეატრალური შესაძლებლობების გადასინჯვა ჩვენ მიერ დაქირავებულ დაბალჭერიან ოთახში სტუდიისათვის სცენის მოწყობამ გამოიწვია. ჩვენ არ გვინდოდა, რომ იგი დამსგავსებოდა სცენისმოყვარეთა საოჯახო, უბადრუკ პატარა სცენებს, რომლებშიც სერიოზულობა არ იგრძნობა. გვსურდა ჩვენი სცენა ორიგინალურად, დასახული პრობლემის შესაბამისად მოგვეწყო.

საქმეს ისიც ართულებდა, რომ იძულებულნი ვიყავით ანგარიში გაგვეწია ჩემი საკმაოდ მცირე მატერიალური შესაძლებლობებისათვის. დაბალ ოთახში ჩვეულებრივი თეატრალური სცენის აგება არ შეიძლებოდა, რადგან ასეთ სცენაზე მსახიობები თავით ჭერს მიეხლებოდნენ. ამიტომაც, ამაღლებულ ადგილას მსახიობები კი არ დავაყენეთ, არამედ თვით მაყურებლები დავსვით. ამფითე-

ატრის ალმავალი საფეხურების მიხედვით განლაგებულ რიგებში მაყურებლები სცენის იატაკზე მაღლა ისხდნენ, ერთმანეთს ზურგით არ ეფარებოდნენ და კარგად ხედავდნენ მსახიობებს. ასეთი კომბინაციის შედეგად სცენამაც მოიგო — მისი სიმაღლე საკმარისი აღმოჩნდა. პირველ რიგში მჯდარ მაყურებელს და მსახიობს არაფერი არ ყოფდათ, არც ბალუსტრადა, არც რამპა (სცენა ზემოდან ნათდებოდა). ანტრაქტებზე კი მხოლოდ ნაჭრის მოძრავი ფარდა ფარავდა სცენას მაყურებლის თვალთაგან.

ასეთმა სიახლოვემ მაყურებელი და მსახიობები გააერთიანა: მაყურებლებს ისეთი გრძნობა ჰქონდათ, თითქოს მოქმედ პირთა საცხოვრებელ ოთახში იმყოფებოდნენ და შემთხვევით გახდნენ პიესაში მომხდარი ამბების მოწმენი. სწორედ ეს ინტიმურობა შეადგენდა სტუდიის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებას.

ჩვეულებრივ თეატრალურ დეკორაციებზე ფიქრიც კი არ შეიძლებოდა, რადგან მათი ატანა დიდი სახლის მაღლა სართულზე, სადაც სტუდია იყო მოთავსებული, არ მოხერხდებოდა. გარდა ამისა, მათი შესანახი ადგილი არ მოიძებნებოდა არც თვით სცენაზე, არც მსახიობთა საპირფარეშოებისათვის გადატიხრულ გვერდითა პატარა ოთახში.

ჩვეულებრივი დეკორაციების ნაცვლად მე მაუდებისა და ტილოების სისტემა შემოვიღე, რაც იმ დროისათვის ერთგვარ სიახლეს წარმოადგენდა. ოთახის კუთხეში ერთმანეთზე ზეწრებივით დაწყობილი ტილოები მცირე ადგილს იკავებდა. ყოველ ტილოზე დუგმები იყო მიკერებული. დუგმებში ჯოხს უყრიდნენ, ტილოებს მალლა სწევდნენ და ლითონის ბადით დაფარულ ჭერში ჰკიდებდნენ. გასატიხრი ოთახის ნებისმიერი კონტურის მისაღებად ჩვენ შეგვეძლო ჭერის ნებისმიერ ადგილას დაგვემაგრებინა დუგმა.

დროთა განმავლობაში, პირველი სტუდიის დიდ შენობაში გადასვლის შემდეგ (ახლანდელ საბჭოების მოედანზე), მაუდების სისტემა უფრო სრულყავით.

ახალი ტიპის სცენამ ახალი სადადგმო საშუალებები მოითხოვა. ჩვენც იძულებულნი გავხდით გამოგვეძებნა ისინი. ასე მაგალითად, შექსპირის „მეთორმეტე ღამისათვის“, რომელიც მრავალი სურათისაგან შედგება, მე განსაკუთრებული ფარდა მოვიგონე. იგი სცენის სიგანეზე კი არ ეკიდა, არამედ სცენის სიღრმეში. მისი დახმარებით შეიძლება დავფაროთ სცენის მარცხენა ნახევარზე დადგმული დეკორაციები და იმავ დროს გავხსნათ სცენის მარჯვენა მხარეს გამზადებული დეკორაცია. ვიდრე მოქმედება მარჯვენა მხარეს

მიმდინარეობს, მარცხენა მხარეზე, ფარდის უკან მომდევნო სურათისათვის ამზადებენ დეკორაციას.

როდესაც ვდგამდით ტოლსტოის „ზლაპარს ივანე ბრიყვზე“, (მეორე სტუდიის ასეთივე ტიპის სცენაზე), მრავალრიცხოვან სურათებს შორის ანტრაქტის შესამცირებლად განსაკუთრებული გასაგორებელი ბაქანი მოვიგონე. ვიდრე ერთ ბაქანზე თამაშობდნენ, ბაქანს გააგორებდნენ, ხოლო მეორეს შემოაგორებდნენ და პირველ ადგილას დგამდნენ.

ლ. ანდრეევის პიესის „სიყრმის“ მეორე მოქმედებაში, სადაც დეკორაცია დაბურული ტყის პირას გაყვანილ რკინიგზას წარმოადგენს, შავი ხავერდი გამოვიყენე. ხეების გამოშვერილი, მთვარის შუქით განათებული ტოტები ცალკეული საკიდრებით, ტილოებითა და ჩვრებით გამოვსახეთ, ხოლო თვით შავი ხავერდი, რომელიც მათ ფონს წარმოადგენდა, მაყურებლის წარმოსახვაში ხშირი ტყის უკიდეგანო სილრმეებს ხატავდა. ყოველივე ეს პაწაწინა სცენაზე პერსპექტივას ქმნიდა. სიშორის შეგრძნების გასამძაფრებლად ხავერდის უკანა დეკორაციასთან შავხავერდგადაკრული ყუთი — ტრანსპარანტი დავდგით. ტრანსპარანტში ამოჭრილ ადგილებში მოციმციმე ნათურები შორეული სადგურის ფარნების ილუზიას ქმნიდა. ამრიგად, მთელი დეკორაცია წარმოადგენდა რამდენიმე ნაჭერსა და ოც ყუთს. შავი ხავერდის ფონზე. ეს პრინციპი ფართოდ განვავითარე ა. ბლოკის „ვარდი და ჯვრისათვის“, რომლის დადგმა არ განხორციელებულა.

რამდენად სცენური იყო სტუდიისეული ახალი სადადგმო ხერხები, მოწმობს შემდეგი ფაქტი:

ერთხელ რუსი და უცხოელი მხატვრების სასცენო ნამუშევრების ღირსება-ნაკლოვანებების განხილვისას (თეატრის ამოცანებსა და, კერძოდ კი, მსახიობებთან დაკავშირებით) მე ერთ ცნობილ, ფერწერის კარგ მცოდნე მხატვარს ასეთი კითხვით მივმართე:

„რომელი დეკორაცია მიგაჩნიათ მსახიობისათვის ყველაზე შესაფერ მხატვრულ ფონად? რომელი დეკორაცია უპასუხებს ყველაზე მეტად ჩვენი თეატრის სასცენო ამოცანებს?“

გავიდა საკმაოდ დიდი დრო.

— „ვიცი! — ერთხელ, შეხვედრისას, ზარ-ზეიმით გამომცხადა ცნობილმა მხატვარმა, — თეატრის ამოცანებისათვის ყველაზე შესატყვისი დეკორაციები პირველი სტუდიის სპექტაკლ „ჭრიჭინაში“ გქონდათ“.

ალნიშნული დეკორაციები და გარემო უალრესად მარტივი გახ-

ლებათ: ბუტაფორიული ნივთები, მაგალითად, თაროები და ზედ შემოდგმული ნივთები, ჭურჭლით სავსე კარადა ხის ფირფიცარზე იყო დახატული და კონტურებზე გამოხერხილი. თითქმის ყველა დეკორაცია სტუდიელებმა საკუთარი ხელით გააკეთეს. თუმცა, უნდა მოგახსენოთ, მათ რიცხვში იყო მხატვარიც. რა თქმა უნდა, ფერწერისა და ფერების თვალსაზრისით, დეკორაციას მხატვრულს ვერ უწოდებდით, მაგრამ იგი, როგორლაც თავისებურად სცენური იყო.

როდესაც ხსენებულმა ცნობილმა მხატვარმა თავისი მოსაზრების დასაბუთება დაიწყო და „ჭრიჭინას“ დეკორაციათა სხვადასხვა დეტალზე მიმითითა, მივხვდი, რომ ჩემს თანამოსაუბრეს ყველაზე დიდ მიღწევად მიაჩნდა ის, რაც თვით მსახიობებმა შექმნეს ამა თუ იმ როლისა და საერთოდ მთელი დადგმის სულიერი ამოცანებით ნაკარნახევი შინაგანი მისწრაფებების საფუძველზე. ამან კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, რომ თეატრს არ სჭირდება მხოლოდ მხატვარ-ფერმწერი, რომ თეატრში მომუშავე მხატვარი უეჭველად ცოტათი მაინც უნდა იყოს რეჟისორი და უეჭველად უნდა ერკვეოდეს ჩვენი ხელოვნების და ტექნიკის საფუძვლებსა და ამოცანებში.

არაფერს ვიტყვი პირველი სტუდიის არსებობის უკანასკნელ ეტაპზე, რადგან ამ პერიოდში მის შემოქმედებით მუშაობაში პირნაწილეობა აღარ მიმიღია. იგი დროთა განმავლობაში განმტკიცდა, დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყო და ბოლოს მეორე სამხატვრო თეატრი ეწოდა. მე საშუალება არა მაქვს ამ წიგნში ვილაპარაკო სამხატვრო თეატრის ცხოვრების იმ მომენტებზე, რომლებიც პირადად ჩემს მხატვრულ ევოლუციასთან არ არის დაკავშირებული, ვერ ვილაპარაკებ ისეთ მომენტებზეც კი, რომლებსაც თეატრისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს და რომლებზედაც ამ თეატრის ისტორიკოსი უეჭველად შეაჩერებს განსაკუთრებულ ყურადღებას. იძულებული ვარ უარი ვთქვა აგრეთვე იმ პირთა მხატვრული მოღვაწეობის განხილვაზეც, რომლებიც ჩემს მოწაფეებად შეიძლება ჩაითვალონ.

პირველ სტუდიას მოჰყვა მეორე. იგი ჩვენი მსახიობების — ნ. ალექსანდროვის, ნ. მასალიტინოვისა და ნ. პოდგორნის კერძო დრამატული სკოლისაგან შეიქმნა. დახურვის წინ სტუდიამ კარგი მონაცემების მქონე მრავალი ახალგაზრდა გამოუშვა. მათ შორის იყვნენ: ა. ტარასოვა, მ. კრიჟანოვსკაია, ე. კორნაკოვა, რ. მოლჩა-

ნოვა, ნ. ბატალოვი, ვ. ვერბიცკი და სხვები. მე და განსვენებულმა ვ. მჭედელოვმა ისინი სტუდიაში გავაერთიანეთ. მსახიობებმა თვითონ იკისრეს საქმის ხელმძღვანელობა, რადგან მე მათთვის მატერიალური დახმარების გაწევა ალარ შემეძლო. პირველ სპექტაკლად ზ. გიპიუსის „მწვანე ბეჭედი“ წარმოადგინეს. სწორედ ამ სპექტაკლმა განსაზღვრა სტუდიის ბედი. იგი უმალვე დადგა ფეხზე... 1924 წლის შემოდგომაზე მისი არტისტული ძალები ჩვენს დასს შეუერთდა და ამჟამად შეადგენენ ჩვენი თეატრის ახალგაზრდა თაობას, რომელმაც უკვე საკმაოდ გამოიჩინა თავი უკანასკნელ დადგმებში.

მეორე სტუდიის პარალელურად ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა მესამე სტუდია ე. ვახტანგოვის ხელმძღვანელობით (ამჟამად ე. ვახტანგოვის სახელობის თეატრი), რომელიც ერთ ხანს ასევე შეუერთდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. შემდეგ აღმოცენდა მეოთხე სტუდია, შემდეგში ე. წ. „რეალისტური თეატრი“. ამ სტუდიაში გაერთიანდნენ ჩვენი თეატრის მსახიობები, რომლებმაც ამა თუ იმ მიზეზით ვერ გამოავლინეს თავისი ძალები. მათ შექმნეს იმ პერიოდში აგრერიგად საჭირო და აუცილებელი სარაიონო დასი.

დაბოლოს, არ შემიძლია არ აღვნიშნო ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ ჩამოყალიბებული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მუსიკალური სტუდია (ამჟამად სახალხო არტისტის ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური სტუდია), სადაც მრავალი შესანიშნავი დადგმა განხორციელდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით. მაგრამ მე მონაწილეობა არ მიმიღია მის მხატვრულ საქმიანობაში, ისევე როგორც მესამე და მეოთხე სტუდიის საქმიანობაში, ამიტომაც საშუალება არა მაქვს შევჩერდე მასზე, ისევე როგორც ამ ორ უკანასკნელ სტუდიაზე. ხოლო გაკვრით ლაპარაკი იმას ნიშნავს, რომ სათანადო სერიოზულობით არ მოეკიდო მათ.

ამავე მიზეზებით არ შევეხები აგრეთვე ებრაული სტუდიის „გაბიმას“ მხატვრულ საქმიანობას (ხელმძღვანელი ნ. ცემახი), სადაც ჩემი თხოვნით რამდენიმე წელი ჯერ პედაგოგად, ხოლო შემდეგ რეჟისორად იმუშავა განსვენებულმა ე. ვახტანგოვმა და სადაც მე თვითონ ლექციების კურსი წავიკითხე „სისტემის“ მიხედვით.

მით უმეტეს არ შემიძლია ვილაპარაკო პირველ სტუდიის რეჟისორის ს. ხაჩატუროვის მიერ ჩამოყალიბებულ სომხურ სტუდიაზე, ანდა ჩვენს საზღვარგარეთელ მიმდევრებზე, როგორიცაა ცნო-

ბული პოლონელი მსახიობი ს. ვისოცკაია (სტანისლავსკაია), რომელმაც ომამდე კიევში პირველი სტუდიის მსგავსი სტუდია ჩამოაყალიბა. ვერ ვილაპარაკებ აგრეთვე თანამედროვე ბულგარული თეატრის მოღვაწეებზე, რომლებიც ბულგარეთის ადრინდელმა მთავრობამ მოავლინა ჩვენთან და რომლებიც ჩვენს თეატრში მრავალი წელი თანამშრომლებად მუშაობდნენ ან ჩვენს სკოლაში ირიცხებოდნენ მოწაფეებად.

კაპუსტნიკები და „ღამურა“

მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა სიახლენი შექმნა არა მარტო დრამაში, არამედ სრულიად საწინაალმდეგო დარგშიც — პაროდიის და ხუმრობის სფეროშიც.

ჯერ კიდევ მოსკოვის „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში“ ეწყობოდა მხიარული პაროდიის და ხუმრობის საღამოები. ასეთსავე „მხიარულ საღამოებს“ აწყობდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი სხვადასხვა პერიოდში: 1902 წელს — სარეპეტიციო ფარდულში ბოჟედომკაში, 1903 წელს — ა. ჩეხოვის სურვილით, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, ახალწლის ღამეს 1908 წელს — იქვე, სამხატვრო თეატრის ათი წლისთავის იუბილეზე, ზეიმის დამთავრების შემდეგ.

1910 წლის 9 თებერვალს შედგა პირველი ფასიანი კაპუსტნიკი, რომლის შემოსავალი თეატრის ყველაზე გაჭირვებულ მსახიობებს გადაეცათ.

ეს და მსგავსი, დაახლოებით ასეთივე ხასიათის საღამოები რამდენიმე დღეში მზადდებოდა. მონაწილეები მუშაობდნენ ყველგან: საპირფარეშოებში, დერეფნებში, ყოველ კუთხეში, სპექტაკლების დროს, ანტრაქტებში. ხშირად ღამეებსაც კი ათენებდნენ. მოკლე დროში და მცირე ენერგიის დახარჯვით ისინი ზოგჯერ განსაცვიფრებელ შედეგებს აღწევდნენ.

კაპუსტნიკის წინა საღამოს თეატრი საოცრად იცვლიდა იერს, პარტერიდან ყველა სავარძელი გაჰქონდათ და სავახშმოდ გაწყობილ მაგიდებს დგამდნენ მაყურებლებისათვის. მოსამსახურეების ნაცვლად მაგიდასთან მსხდომთ ემსახურებოდნენ ახალგაზრდა მონაწილეები და მსახიობები, რომლებიც იმ საღამოს სცენაზე არ იყვნენ დაკავებულნი. მაგიდის ქვეშ დამალული იყო ათასგვარი ელექტრული ეფექტი: უეცრად ხან ლამპა აინთებოდა, ხან ტკაცუნა ახმაურდებოდა. მაყურებელთა დარბაზის ბარიერები დახატული ხალიჩებითა და ყვავილწნულებით იყო მორთული; ზემოდან ათას-

გვარი ფარანი, მოსართავი, ყვავილწნული ეკიდა. მაგიდებთან ფერადი ნათურები ენთო, რაც ჩაბნელებულ დარბაზში ეფექტურ სურათს ქმნიდა. ზემოთ, იარუსებში, ორი ორკესტრი იყო დამალული — სიმებიანი და სამხედრო. მზად გვქონდა აგრეთვე ათასგვარი ტკაცუნით, სასტვენებითა და ბუშტებით სავსე კალათები. რვა საათისათვის მაყურებლები იყრიდნენ თავს და მიჩენილ ადგილებს იკავებდნენ: თანდათან ქრებოდა სინათლე, დარბაზში სიბნელე ისადგურებდა. მერე, როცა ხალხი ცოტათი შეეჩვეოდა სიბნელეს, ყველასათვის მოულოდნელად, წინასწარ, რეპეტიციაზე დადგენილ ნიშანზე, დარბაზს ათასგვარი ხმა აყრუებდა: ისმოდა საყვირის ძახილი, დოლის ბრახუნი, ვიოლინოები და სიმებიანი საკრავები მალალ ხმაზე უკრავდნენ, სასულე საკრავები ჭყიპინებდნენ, ციმბალები წკარუნებდნენ, ჭექდა თეატრალური ელვა და მეხი. ერთი სიტყვით, ახმიანდებოდა თეატრში არსებული ყველა ხმოვანი საშუალება. ამ ხმოვანი ვაკხანალის დაწყებისთანავე აინთებოდა აგრეთვე თეატრის ყველა პროჟექტორი. მაყურებლებს კაშკაშა სინათლე თვალს სჭრიდა, ამ დროს კი დარბაზის ყოველი მხრიდან, ქვემო სართულიდან ზემოთკენ, ზემო სართულიდან ქვემოთ მოფრინავდა სერპანტინი, კონფეტი, ასობით ფერად-ფერადი საჰაერო ბუშტი.

გასართობი პროგრამა მრავალფეროვანი იყო.

ლგამდნენ „მშვენიერ ელენეს“ — სახუმარო პაროდიას ცნობილი ოპერეტის დადგმაზე. ამასთან, დირიჟორის როლს ვლადიმერ ივანეს ძე ასრულებდა, მენელეას — კაჩალოვი, ელენეს — კნიპერი, პარისს — მოსკვინი, ერთ-ერთ აიაქსს — სულერჟიცკი. ამავე კაპუსტნიკზე მაყურებელთა თხოვნით ს. რახმანინოვი დირიჟორობდა „აპაშების ცეკვას“, რომელსაც ა. კორნენი და ბოლესლავსკი ასრულებდნენ.

აწყობდნენ ბალაგანს. ი. მოსკვინი განასახიერებდა მოსამსახურეს — გულმოდგინე ბრიყვს, ცირკის მასხარას მაგვარ რალაცას. იგი ხსნიდა და ხურავდა ფარდას (ყოველთვის უდროო დროს), ემსახურებოდა მეფეკუსეებს და არასოდეს არ აწვდიდა იმ ნივთებს, რომლებსაც სთხოვდნენ, გულუბრყვილოდ უმჟღავნებდა მაყურებლებს ნომრის საიდუმლოებას და, ამრიგად, სულელურ მდგომარეობაში აყენებდა თვით მეფოკუსეებს.

იმავე ბალაგანში ვაჩვენებდით პაროდიას მაშინ მოდაში შემოსულ ჭიდაობაზეც. გამხდარი, დახვეწილი, უსუსური ფრანგი (ვ. კაჩალოვი) ტრიკოსა და ჭალის ქვედა საცვლისამარა გამოდიოდა და

ეჭიდავებოდა ჯან-ღონით სავსე რუს მეეტლეს (ვ. გრიბუნინი), რომელსაც მკერდზე გაღებილი პერანგი და ტოტებაკაპიწებული შარვალი ეცვა. ჭიდაობა, ცხადია, არ იყო. იყო მხოლოდ პოზების კომიკური შარჟი, ამ გართობის სასაცილო კარიკატურა, იყო სატირა მექრთამე ჟიურის წევრებზე, რომელთა ხრიკებს სულელური გულუბრყვილობით ამხელდა ბალაგანის მსახური ი. მოსკვინი. აზრების გამომცნობიც გვყავდა. იგი ჰიპნოზის მდგომარეობაში ამხელდა საჭირბოროტო ამბებსა და თეატრის პიკანტურ საიდუმლოებებს.

იმავე ბალაგანში ალმოსავლურ ტანსაცმელში გამოწყობილი, უზარმაზარი, გოლიათური აღნაგობის ფ. შალიაპინი ეჭიდავებოდა პატარა, მოკლე და მოქნილ ლ. სულერჟიცკის. შემდეგ ორივე ერთად დიდებულად მღეროდა უკრაინულ სიმღერებს. ოთხი ვენელი გრიზეტკა — ი. მოსკვინი, ვ. გრიბუნინი, ვ. ლუჭსკი, მცირე თეატრის მსახიობი კლიმოვი ცეკვავდნენ და თან მღეროდნენ ვითომდაც პიკანტურ კვარტეტს, რომლის ვითომდა გერმანული ტექსტი საოცრად ბრიყვული სიტყვების გროვას წარმოადგენდა:

Ich bin zu mir heraus,
Ich habe Offenbach,
Zu mir spazieren Haus
Herr Gansen Mittenschwach

იყო ასეთი ნომერიც:

სცენაზე გამოაგორებდნენ ვეებერთელა ზარბაზანს, გამოდიოდა ტყავისა და მუშამბისაგან შეკერილ რაღაც გაურკვეველ, უცხოურ ფორმაში გამოწყობილი სულერჟიცკი და წარმოთქვამდა გრძელ სიტყვას გაუგებარ ენაზე, რომელიც ინგლისურის პაროდიას წარმოადგენდა. მთარგმნელი მაყურებელს უხსნიდა, რომ ინგლისელი სახიფათო მოგზაურობაში, მარსზე მიემგზავრება. ამისათვის მას ზარბაზანში ჩადებენ და გაისვრიან. შემოდიოდა ცოლი, იწყებოდა გამოთხოვების გულისამაჩუყებელი სცენა, ვითომდა ინგლისურ ენაზე, შემდეგ რაღაც უცნაურ ფორმაში გამოწყობილი ვ. კაჩალოვი და ვ. გრიბუნინი, რომლებმაც ის-ის იყო გაწმინდეს და დაზეთეს ზარბაზანი, საკერავი მანქანის პატარა საზეთავით ხელში გულად ოფიცერს უახლოვდებოდნენ და მუშამბისაგან შეკერილ მის ტანსაცმელს ზეთს ასხურებდნენ, რომ დაზეთილი ინგლისელი გასროლის დროს უკეთ გასრიალებულიყო ზარბაზნის ლულაში. მაყურებელთა დარბაზის ზედა იარუსზე პაპიროსის თხელ ქალალდგადაკრული დიდი რგოლი იდგა, სწორედ ისეთი, როგორშიაც მხედრები ხტებიან ცირკში. ყველაფერი მზადაა. გამოთხოვება დას-

ჩუღდა. შორეული მგზავრობის წინ მამაცი პოლკოვნიკი გამოსათხოვარ სიტყვას ამბობს. მას ასწევენ, ზარბაზნის ლულასთან მიიტანენ. პოლკოვნიკი ლულაში შესრიალდება და გაუჩინარდება. შემდეგ ვ. კაჩალოვი და გრიბუნინი ზარბაზანს ტენიან, გრძელ ჯოხზე გამობმულ პატრუქს ანთებენ დიდი სიფრთხილით, ძალზე შორიდან წაუკიდებენ დენთს. მთელი ხალხი, განსაკუთრებით ქალები ღელავენ, მძლავრი აფეთქების მოლოდინში ყურებს თითებით გულმოდგინედ იცობენ. მაგრამ, მოულოდნელად, ბავშვის ტკაცუნას ხმა გაისმის, თუმცა ორივე ინგლისელ ჯარისკაცს აფეთქების ძალა აქეთ-იქით მიაწვენს. უცებ დარბაზს საშინელი ყვირილი შეძრავს: ქალაღდის რგოლი გაიხევა და გამოჩნდება ზემო იარუსზე მდგარი გულადი პოლკოვნიკის — სულერჟიცკის ფიგურა. სამხედრო ორკესტრი კი საზეიმო ტუშს დასცხებს. ყველაზე კურიოზული ის იყო, რომ ერთმა მაყურებელმა თურმე ჰაერში მფრინავი სულერჟიცკიც კი დაინახა!

აი, კიდევ ერთი ნომერი, რომელმაც სენსაცია მოახდინა;

სცენის მბრუნავ წრეს, ცირკის მსგავსად, დაბალი ბარიერი შემოავლეს. ბარიერის იროგვლივ, სცენაზე მსხდომი მაყურებლებისათვის, რამდენიმე რიგად სკამები დადგეს. სკამების უკან პანორამა ეკიდა, რომელიც ხალხით გაჭედილ ცირკს გამოსახავდა. მაყურებელთა პირდაპირ, ისევე როგორც ნამდვილ ცირკში, მსახიობთა შემოსასვლელი იყო, ზემოთ კი — ორკესტრი. მბრუნავ წრეზე ხის ცხენი იდგა და ცირკის მოჯირითე ქალის კოსტუმში გამოწყობილი ცხენის ზურგზე შემდგარი ბურჯალოვი „pas de ehâle“-ს ცეკვავდა, ქაღალდშემოკრულ რგოლებში ხტებოდა. ისინი, ვისაც რგოლები ეჭირათ, წრის გარეთ, უძრავ იატაკზე იდგნენ, ვითომდა გაჭენებული ცხენი კი მბრუნავ წრესთან ერთად მოძრაობდა.

შემდეგ მოდიოდა თვით ცირკის დირექტორის ნომერი, რომელსაც მე ვასახიერებდი. სცენაზე ფრაკსა და ცილინდრში (იგი მეტი პეწისათვის გვერდზე მქონდა მოგდებული), დომბის ტყავის მარვალში, თეთრ ხელთათმანებსა და შავ ჩექმებში გამოწყობილი ვამოვდიოდი. მეკეთა უზარმაზარი ცხვირი, შავი ულვაში, ხშირი შავი წარბები და შავი განიერი ესპანიოლკა. წითელ ლივრეიში გამოწყობილი მსახურები ორ მწკრივში დგებოდნენ, ორკესტრი საზეიმო მარშს უკრავდა. მე შემოვდიოდი მაყურებლებს თავს ვუკრავდი, შემდეგ, როგორც წესი და რიგია, მთავარი შტალმაისტერი შოლტსა და მათრახს ავატკაცუნებდი (ამ საქმეში სპექტაკლებისაგან თავისუფალ დროს, ერთი კვირის გამუდმებული ვარჯიშის შე-

დეგად დავხელოვნდი), სცენაზე ქვიცი შემოვარდებოდა, რომელსაც ა. ვიშნევსკი განასახიერებდა.

ცირკის ნომერი ყველა მსახიობის კადრილით მთავრდებოდა. ამ დროს სამხატვრო თეატრის მთელი დასი, კნიპერთან, კაჩალოვთან, მოსკვინთან, ლუჟსკისა და გრიბუნინთან ერთად, მუყაოს საბავშვო ცხენებზე ამხედრებული შემოდიოდა (ცხენებს ყალბი თოჯინური ფეხები ჰქონდათ), ხოლო მე, როგორც დირექტორი, შემოსასვლელთან ვიდექი და კოტილიონის ფიგურა-კავალკადების შეცვლისას ვრეკავდი უზარმაზარ ზარს, რომელიც დაბალ, ყრუ ხმას გამოსცემდა. მსახიობები ამ ფიგურების შესრულებისას არენაზე საკუთარი ფეხებით დარბოდნენ.

ამ კაპუსტნიკებზე კონფერანსიეს როლში პირველად გამოვიდა და ბრწყინვალე ნიჭი გამოავლინა ჩვენი თეატრის მსახიობმა ნ. ბალიევმა. უშრეტი მხიარულებით, გამომგონებლობით, გონებამახვილობით იყო აღბეჭდილი მისი ოხუნჯობანი არა მხოლოდ შინაარსობრივად, არამედ სცენური გამოსახვის ფორმითაც. ბალიევს ახასიათებდა ზოგჯერ თავხედობამდე მისული სითამამე, ზომიერების გრძნობა, აუდიტორიის ხელში აყვანის, აგრეთვე თავხედობისა და მხიარულების, სახუმაროსა და შეურაცხმყოფელის საზღვარზე ბალანსირების, დროზე თავშეკავებისა და ხუმრობის სულ სხვა, უწყინარი მიმართულებით წარმართვის უნარი. ყოველივე ამის წყალობით იგი ჩვენთვის ამ ახალ ჟანრში საინტერესო არტისტულ ფიგურად მოგვევლინა.

ნ. ბალიევის გამოსვლებში უდიდეს როლს ასრულებდა კულისებში დამალული ნ. ტარასოვი, მრავალი, უელრესად ნიჭიერი ოხუნჯობისა და ნომრის ავტორი, ერთ-ერთი ჩვენი მეპაიე. მოგვიანებით კი თეატრის დირექციის წევრი, ჩვენი შესანიშნავი მეგობარი, რომელმაც გერმანიაში გასტროლების დროს დიდი თანხა გაიღო გაჭირვებაში მყოფი თეატრის დასახმარებლად.

სცენის გვერდით უზარმაზარი ბუტაფორიული ტელეფონი იდგა, რომელიც გამუდმებით რეკავდა. ბალიევი მიდიოდა ტელეფონთან, მისი კითხვებისა და პასუხების მიხედვით მაყურებელი ხვდებოდა რაში იყო საქმე და რა ოხუნჯობისათვის დასჭირდათ ტელეფონი. აი, მაგალითად, ერთ-ერთი კაპუსტნიკი სახელმწიფო სათათბიროში თავმჯდომარის არჩევას დაემთხვა. მთელი მოსკოვი მოუთმენლად ელოდა ცნობას. უზარმაზარმა ბუტაფორიულმა ტელეფონმა დარეკა. ნ. ბალიევი მივიდა, ყურმილი აიღო:

საიდან ლაპარაკობენ? პეტერბურგიდან? სახელმწიფო სათათბი-

როდან? — აღელვებულმა ბალიევმა მაყურებლებს თხოვნით მიმართა: — სიჩუმე, ბატონებო, სიჩუმე, ცუდად ისმის“.

თეატრი გაირინდა.

„ვინ ლაპარაკობს?“

უცებ ბალიევის მთელი ფიგურა პირფერულად მოიხარა. იგი მდაბლად უხრიდა თავს ტელეფონში მოსაუბრეს. „გამარჯობათ! დიდად ბედნიერი ვარ... გმადლობთ, რომ დარეკეთ...“

მერე, მცირე პაუზის შემდეგ, განაგრძობდა.

„დიახ, დიახ... კაპუსტნიკია... ძალიან ვმხიარულობთ... ბევრი ხალხია... სრული ანშლაგია“.

ახალი პაუზა; შემდეგ იგი საკმაოდ მტკიცედ ამბობს:

„არა!“

კვლავ პაუზა. ნ. ბალიევი ალელდა:

„არა, მერწმუნეთ, არა, არა, არა...“

ყოველი ახალი პაუზის შემდეგ სულ უფრო ნერვიულად, უფრო მეტი სიმტკიცითა და დაბეჯითებით გაიძახოდა არაო. ეტყობოდა, მოსაუბრე ჯიუტად და დაბეჯითებით სთხოვდა რაღაცას. უარის ნიშნად იგი ხელებსა და თავსაც კი იქნევდა და ბოლოს თითქმის უხეშად და მტკიცედ გაწყვიტა საუბარი.

„მაპატიეთ, არ შემიძლია. არაფრით არ შემიძლია“.

გალიზიანებულმა დაჰკიდა ყურმილი და სწრაფი ნაბიჯით გაემართა კულისებისაკენ. თან მაყურებელს უკმაყოფილო სახით ასეთი ფრაზა ესროლა:

„№ კითხულობს (მან დაასახელა ერთ-ერთი პოლიტიკური მოღვაწის გვარი, რომელიც თავმჯდომარის პოსტის მოსაპოვებლად იბრძოდა), კაპუსტნიკზე თავმჯდომარე ხომ არ გჭირდებათო“.

კაპუსტნიკზე მსახიობთა ხუმრობებსა და გართობებში გამოირჩეოდა ზოგიერთი ნომერი, რომელიც რუსეთისათვის სრულიად ახალი, ხუმრობის, კარიკატურის, სატირის, გროტესკის თეატრის ელემენტებს შეიცავდა. სწორედ ამ საქმეს მოჰკიდეს ხელი ნ. ბალიევმა და ნიჭიერმა ნ. ტარასოვმა.

თავდაპირველად მათ მაცხოვრის ტაძრის ახლოს, პერცოვის სახლის სარდაფში, სამხატვრო თეატრის მსახიობთა ერთგვარი კლუბი შექმნეს. იქ, ვიწრო, ინტიმურ წრეში ერთობოდნენ და ოხუნჯობდნენ ჩვენი და სხვა თეატრის მსახიობები. მოგვიანებით კი შეიქმნა თეატრი „ღამურა“, რომელიც იძულებული გახდა სხვადასხვა მიზეზის გამო ძველი მიმართულებიდან გადაეხვია და სიმღერით, ცეკვითა და დეკლამაციით შევსებული, ლამაზი, ზოგჯერ ჭეშმარიტად მხატვრული სურათებისა და სცენების დადგმებისათვის

მოეკიდა ხელი. ასეთი რეპერტუარი ტიპიური შეიქნა „ღამურასათვის“, მთელ მსოფლიოში გახმაურდა და საკმაოდაა ცნობილი.

მსახიობი მეტყველებას უნდა ფლობდეს

პუშკინისეული სპექტაკლი

დადგა მსოფლიო კატასტროფის წლები. დაიწყო 1914 წლის ომი. მოსკოვში ცხოვრება დუღდა და აღმავლობა სუფევდა. თეატრები მუშაობდნენ, როგორც არასოდეს. დრო და ჟამის შესაფერი რეპერტუარის შექმნას ცდილობდნენ და სახელდახელოდ გამომცხვარ პატრიოტულ პიესებს დგამდნენ. მაგრამ ყველა მათგანი ჩავარდა. რა გასაკვირია! განა მუყაოს თეატრალური ომი შეედრება ნამდვილ ომს, რომელიც ადამიანთა სულში, ქუჩებში სახლებში იგრძნობოდა და რომელიც ყოველივეს სპობდა და ანადგურებდა ფრონტზე? ასეთ დროს თეატრალური ომი თითქოსდა შეურაცხმყოფელი კარიკატურაა მხოლოდ.

ვ. ნემიროვიჩის რეჟისორობით და მხატვარ ა. ბენუას დეკორაციებით დადგმული პუშკინის ნაწარმოებები, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის საუკეთესო მსახიობთა მონაწილეობით — აი, რითი გამოვეხმაურეთ ჩვენი დროის მოვლენებს. გადავწყვიტეთ დაგვედგა პუშკინის სამი ნაწარმოები: „ქვის სტუმარი“, „ღრეობა შავი ჭირის დროს“ და „მოცარტი და სალიერი“. სალიერის როლს მე ვასრულებდი.

პუშკინის ლექსით მოხიბლული ადამიანები ზოგჯერ სათანადოდ არ აფასებენ მისი პოეზიის შინაარსს. მე კი, პირიქით, ვცდილობდი ბოლომდე ამომეწურა დრამის შინაგანი არსი. ჩემი აზრით, სალიერის მხოლოდ შურიან ადამიანად დასახვა არ კმაროდა. ჩემთვის იგი თავისი ხელოვნების ჭურუმი და იდეური მკვლელია იმისა, ვინც ასე ვთქვათ, ამ ხელოვნების საფუძვლებს შეარყევს. ფარდის გახსნისას ჩემი სალიერი შეპუდრულ პარიკში გამოწყობილი მაგიდას არ უზის და ნეტარებით არ შეექცევა ჩაის. მაყურებელი მას ხედავს ხალათში გახვეულს, თმაგაწეწილს, მთელი ღამის უნაყოფო მუშაობით განაწამებს. შრომისმოყვარე სალიერს უფლება აქვს ჯილდო მოსთხოვოს ზეცას და შურდეს უსაქმური მოცარტისა, რომელიც იოლად ქმნის შედევრებს. სალიერის შურს მოცარტიხ, მაგრამ ებრძვის ამ ბოროტ განზრახვას. მას, როგორც არავის, უყვარს მოცარტის გენია და ამიტომ უფრო უძნელდება მკვლე-

ლობის ჩადენა, უფრო მეტად ძრწის, საკუთარი შეცდომის შეგნების შემდეგ.

ამრიგად, მე როლი შურზე კი არ ავაგე, არამედ ბრძოლაზე დანაშაულებრივ მოვალეობასა და გენიის წინაშე ქედის მოხრის გრძნობას შორის. ეს ჩანაფიქრი სულ უფრო და უფრო ივსებოდა ახალი ფსიქოლოგიური დეტალებით, რაც კიდევ უფრო ართულებდა საერთო შემოქმედებითს ამოცანებს. როლის ყოველი სიტყვის გარშემო უზარმაზარი სულიერი მასალა დავაგროვე და ყოველი წვრილმანი იმდენად ძვირფასი გახდა ჩემთვის, რომ მასზე უარის თქმა ალარა შემეძლო.

ახლა არა ღირს იმის განსჯა, რამდენად სწორი იყო ან რამდენად მცდარი პუშკინის სახის ასეთი გახსნა. რასაც ვაკეთებდი, გულწრფელად ვაკეთებდი; მე ვგრძნობდი ჩემი სალიერის სულს, აზვცხოვრობდი, როლის ცხოვრებით, ვიდრე ჩემი გრძნობა გულიდან ენისაკენ მიემართებოდა. მაგრამ, როგორც კი განცდილს მოძრაობაში, განსაკუთრებით კი სიტყვებსა და მეტყველებაში გამოვავლენდი, ჩემდა უნებურად ვტყუოდი, ყალბი გამოვდიოდი და ამ გარეგნულ ფორმაში ველარ ვცნობდი ჩემს გულწრფელ შინაგან გრძნობას.

ალარას ვიტყვი სხეულის დაჭიმულობასა და მის შედეგებზე, ამაზე უკვე საკმაოდ ბევრი ვილაპარაკე.

ამჯერად მთავარი ის იყო, რომ პუშკინის ლექსს ვერ გავართვი თავი, როლის სიტყვები მეტისმეტად გადავტვირთე და ყოველ მათგანს ცალ-ცალკე უფრო მეტი მნიშვნელობა მივანიჭე, ვიდრე იგი დაიტევდა. პუშკინის სიტყვები თითქოს გაიბერნენ.

Все говорят: нет правды на земле.
Но, правды нет — и выше...

აქ თითოული სიტყვა ჩემთვის ისე ბევრს მოიცავდა, რომ შინაარსი ფორმაში ალარ ეტეოდა, სცილდებოდა მის ფარგლებს და უხიტყვო, მაგრამ ჩემთვის დიდი მნიშვნელობის პაუზაში გადადიოდა: ყოველი გაბერილი სიტყვა ერთმანეთს დიდი შუალედით შორდებოდა. შედეგად მეტყველება ისე ჭიანურდებოდა, რომ ფრაზის დასასრულს შეიძლებოდა მისი დასაწყისი დაგვიწყებოდათ. რაც უფრო მეტ გრძნობას, მეტ სულიერ შინაარს ვაჭსოვდი ტექსტში, მით უფრო ტლანქი და უაზრო ხდებოდა იგი, მით უფრო მიჭირდა ამოცანის დაძლევა. ასეთი ძალდატანების შედეგად, როგორც ყო-

ველთვის, სპაზმები მეწყებოდა, ვიძაბებოდი, სუნთქვა მეკვროდა, ხმა მიწყდებოდა, ხმის დიაპაზონი ხუთ ნოტამდე დადიოდა, მცირდებოდა მისი ძალა, გამომსახველობას კარგავდა. ხმა რომ უფრო გამომსახველი გამეხადა, უნებლიეთ მივმართავდი ჩვეულებრივ ბანალურ მსახიობურ ხერხებს, ანუ ყალბ აქტიორულ პათოსს — ხმის კადენციებს, ფიორიტურებს.

ეს კიდევ არაფერი. ერთი მხრივ-ძალდატანება და დაძაბულობა, მეორე მხრივ — საერთოდ სიტყვის და, კერძოდ, პუშკინის ლექსების წინაშე შიში, ბოლოს, სიყალბისა და ამოვარდნის შეგრძნება ჩუმი მეტყველებისაკენ მიბიძგებდა. თითქმის გენერალურ რეპეტიციამდე მთელ როლს ჩურჩულით ვასრულებდი. მეგონა, ჩუმი ხმით უფრო ადვილად დავიჭერდი სწორ ტონს და სიყალბე ჩურჩულის დროს ნაკლებად შესამჩნევი იქნებოდა. მაგრამ ჩურჩული და გაუბედავი მეტყველება სრულიად არ უხდება პუშკინის ნატიფ ლექსს, ასეთი მეტყველება მხოლოდ სიყალბეს აღრმავებს და ამხელს მსახიობს.

მარწმუნებდნენ, სიტყვის შიში და მძიმე მეტყველება იმის შედეგია, რომ არასწორად გადმოსცემთ აზრებს და დამარცვლით ამბობთ ლექსს. მთელ როლში ხაზგასასმელი სიტყვების ალნიშვნა შემომთავაზეს. მაგრამ ვიცოდი, რომ ამაში არ იყო საქმე. დროებით უნდა დავშორებოდი როლს, დამეცხრო მეტისმეტად აღელვებული გრძნობები და ფანტაზია, ჩემს თავში მეპოვნა ის ჰარმონია, რომლითაც გამსჭვალულია პუშკინის ტრაგედია მთლიანად და რომელიც მის ლექსს ასე მსუბუქსა და გამჭვირვალეს ხდის, ხოლო შემდეგ კვლავ დავბრუნებოდი როლს. მაგრამ ამის საშუალება უკვე აღარა მქონდა.

იყო კიდევ ერთი რამ, რაც პუშკინის ლექსის გადმოცემაში ხელს მიშლიდა და რაც „მოცარტსა და სალიერზე“ მუშაობის დროს შეიცანი.

რა ძნელია, როცა არ ძალგიძს სწორად გამოსახო ის, რასაც ლამაზად გრძნობ შენს სულში. ვფიქრობ, მუნჯს, რომელიც ცდილობს შემზარავი ღმუილით ელაპარაკოს საყვარელ ქალს თავის გრძნობებზე, სწორედ ასეთივე უკმაყოფილება იპყრობს. ამასვე განიცდის პიანისტი. როცა მოშლილ ან დაზიანებულ ინსტრუმენტზე უკრავს და ისმენს, როგორ მახინჯდება მისი შინაგანი არტისტული გრძნობა.

რაც უფრო მეტად მივუგდე ყური ჩემს ხმასა და მეტყველებას, მით უფრო ნათელი გახდა ჩემთვის, რომ პირველად არ ვკითხულობდი ლექსს ასე ცუდად. მთელი სიცოცხლე ასე ვლაპარაკობდი

სცენაზე. მე მრცხვენოდა ჩემი წარსულისა. მინდოდა დამებრუნებინა იგი, რათა ადრინდელი შთაბეჭდილება გამექარწყლებინა. წარმოიდგინეთ მომღერალი, რომელიც მთელი სიცოცხლე წარმატებით გამოდიოდა და უცებ, სიბერის ჟამს, მიხვდა, რომ მთელი სიცოცხლე დეტონაციით მღეროდა. თავდაპირველად ამის დაჯერებაც არ სურს. წამდაუწუმ მიდის ფორტეპიანოსთან და ხმით ამოწმებს აღებულ ნოტს, მუსიკალურ ფრაზას და რწმუნდება, რომ მეოთხედი ტონით მაღლა ან ნახევარი ტონით დაბლა მღერის... სწორედ ასეთი რამ განვიცადე მაშინ.

უფრო მეტიც, გადავავლე რა თვალი წარსულს, მივხვდი: თამაშის ჩემი ძველი ხერხები და ნაკლოვანებანი — სხეულის დაჭიმულობა, სიყალბე, პირობითობა; ტიკი, ტრიუკები, ხმის ფიორიტურები, მსახიობური პათოსი — ძალიან ხშირად სწორედ იმიტომ ჩნდება, რომ მეტყველებას ვერა ვფლობ. და ეს მაშინ, როდესაც მხოლოდ მეტყველებას შეუძლია მომცეს ის, რაც მე მინდა, გამოსაც საკუთარ თავზე ასე მკაფიოდ ვიგრძენი, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ხელოვნებისათვის ლამაზ და კეთილშობილურ მეტყველებას, როგორც სცენური გამოსახვისა და ზემოქმედების ერთ-ერთ მძლავრ საშუალებას, დიდად გავიხარე. მაგრამ, როდესაც ჩემი მეტყველების გაკეთილშობილება ვცადე, მივხვდი, რომ ამის გაკეთება ძალზე ძნელია და უცებ ჩემს წინაშე წამოჭრილი რთული ამოცანის შემეშინდა კიდეც. აი, სწორედ მაშინ მივხვდი ბოლომდე, რომ უმეცრად და უხამსად ვმეტყველებდით არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც, რომ ჩვენი ყოველდღიური ტრივიალური უბრალოება მეტყველებისა დაუშვებელია სცენაზე, რომ სადად და ლამაზად მეტყველება მთელი მეცნიერებაა, რომელსაც ალბათ, თავისი კანონები აქვს. მაგრამ ამ კანონებს მე არ ვიცნობდი.

ამიერიდან ჩემი არტისტული ყურადღება მთლიანად ბგერასა და მეტყველებას, მივაპყარ, მე მათ ვაკვირდებოდი სცენაზეც და ცხოვრებაშიც. ახლა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, შემძულდა მყივანა მსახიობური ხმები, სისადავისადმი მათი უხეში მიმბაძველობა, მშრალი, მძიმე მეტყველება, მონოტონურობა, ჭორეის, ანაპესტისა და სხვა მექანიკური გამოთვლა, ზემოთ მცოცავი ჭრომატული სვლები, ტერციაზე და კვინტაზე ხმის გადახტომ-გადმოხტომები, ფრაზისა და სტრიქონის ბოლოს სეკუნდაზე დაღმასვლებით.

ლირიკული ლექსის კითხვისას ნაძალადევ-პოეტურ, დამტკბარ ხმაზე უფრო საძულველი არა არის რა. ო, ეს საშინელი „საკონ-

ცერტო კითხვის ოსტატები“, ნაზად რომ წარმოთქვამდნენ გულისამაჩუყებელ ლექსებს: „ვარსკვლავო, ვარსკვლავო, რად დუმხარ“. საშინელ აღშფოთებას იწვევენ ჩემში მსახიობები, გულ-ღვიძლის დამთუთქავი ტემპერამენტით რომ კითხულობენ ნეკრასოვსა და ალექსეი ტოლსტოის. ვერ ვიტან მათ დატკეპნილ დიქციას, ნემსივით მჩხვლეტავსა და მოსაბეზრებლად მკაფიოს.

დეკლამაციისა და ლექსის კითხვის მეორე მანერაც არსებობს; სადა, ძლიერი, კეთილშობილური, ოგი ზოგჯერ, აქა-იქ, მიგრძვნია მსოფლიოს საუკეთესო მსახიობთა მეტყველებაში. ასეთი მეტყველება მათთან წამით გაიელვებდა და მერე კვლავ იკარგებოდა ჩვეულებრივ თეატრალურ პათოსში. მე სწორედ ასეთი უბრალო კეთილშობილური მეტყველება მსურს, მასში მე ვგრძნობ, ჭიშმარიტ მუსიკალურობას, სწორ, თავშეკავებულ და მრავალფეროვან რიტმს, დარბაისლურად გადმოცემული აზრის ან გრძნობის შინაგან სწორ მონახაზს. შინაგანი სმენით მესმოდა ასეთი მუსიკალური პოეტური მეტყველება, მაგრამ მისი საფუძვლების მიგნებას ვერ ვახერხებდი.

რეჟისორებს — ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და ა. ბენუას, იმავე როგორც ზოგიერთ მსახიობს ვ. კაჩალოვის მეთაურობით, დიდი წარმატება ხვდათ. ამ წიგნის მოცულობა საშუალებას არ მაძლევს დითირამბები ვუმღეროთ ა. ბენუას ნიჭს, რომელმაც ამ დადგმისათვის განსაცვიფრებელი, დიდებული დეკორაციები და შესანიშნავი სტილური კოსტუმები შექმნა.

მე ზოგი მაქებდა, ზოგიც (უფრო მეტი) მაძაგებდა. მაგრამ ამ წიგნში, როგორც უწინ, ისევე ახლა, ჩემს თავზე ვმსჯელობ არა მაყურებელთა და პრესის გამოძახილის მიხედვით, არამედ საკუთარი შეგრძნებისა და განსჯის საფუძველზე. საკუთარი თავის წინაშე მე სალიერის როლში სასტიკად დავმარცხდი. მაგრამ ამ დამარცხებას არანაირ წარმატებებსა და დაფნის გვირგვინებზე არ გავ-

ცვლი, ისე დიდი მნიშვნელოვანი სარგებლობა მომიტანა ამ წარუმატებლობამ.

ამ სპექტაკლის შემდეგ კვლავ დავიწყე ყველა განვლილ ძიებაზე მძიმე და რთული ძიებები. ასე მეგონა, ამაო იყო მთელი ჩემი წარსული ცხოვრება და ვერაფერი ვისწავლე, რადგან ხელოვნებაში მცდარი გზით მივლია.

ჩემთვის ამ ძნელსა და მძიმე პერიოდში შემთხვევით მოვხვდი ჩვენი ერთ-ერთი შესანიშნავი სიმებიანი კვარტეტის კონცერტზე. რა ბედნიერებაა, როცა შენს განკარგულებაშია ტაქტები, პაუზები, მეტრონომი, კამერტონი, ჰარმონიზაცია, კონტრაპუნქტი, ტექნიკის გასავითარებლად შემუშავებული სავარჯიშოები, ამა თუ იმ არტისტული წარმოდგენების, შეგრძნებებისა და განცდების გამომხატველი ტერმინოლოგია. ასეთი ტერმინოლოგიის მნიშვნელობა და საჭიროება მუსიკაში დიდი ხანია აღიარეს. მუსიკაში არსებობს დაკანონებული სფუძვლები, რომლებსაც შეიძლება დაეყრდნო შემოქმედების დროს და ბრმად არ მიენდო ბედს, როგორც ეს ჩვენთან ხდება. შემთხვევითობა არ შეიძლება საფუძველი იყოს, საფუძვლის გარეშე კი არ არსებობს ჭეშმარიტი ხელოვნება, არის მხოლოდ დილეტანტიზმი. ჩვენი ხელოვნება, კერძოდ მეტყველებისა და ლექსის კითხვის ხელოვნება, სწორედ ასეთ საფუძვლებს საჭიროებს.

იმ საღამოს კონცერტზე მომეჩვენა, რომ ეს საფუძვლები, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკაში უნდა ვეძიოთ. მეტყველება, ლექსი — იგივე მუსიკა, იგივე სიმღერაა. ხმა ლაპარაკშიც, ლექსშიც უნდა მღეროდეს, უნდა ჟღერდეს მუსიკალურად. როგორ უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ ბგერა ლაპარაკის დროს გაბმით, უწყვეტად მოედინებოდეს და აკავშირებდეს, აერთიანებდეს სიტყვებს, ფრაზებს, როგორც ძაფი აერთიანებს მძივებს, და არ ანაწევრებდეს მათ ცალკეულ მარცვლებად? კონცეტრზე ვიგრძენი, რომ თუ ჩემს განკარგულებაში იქნება ეს მუსიკალური გაბმული ბგერა, მაშინ მე, ვიოლონჩელისტებისა და მევიოლინეების მსგავსად, მის დამუშავებას შევძლებ, ე. ი. მოვისურვებ და იგი იქნება უფრო ღრმა, გამჭვირვალე, დახვეწილი, მაღალი, დაბალი, ლეგატო, სტაკატო, პიანო, ფორტე, გლისანდო, ფორტამენტო და სხვა. შევძლებ ბგერის უცებ შეწყვეტას, რიტმული პაუზის დაცვას და ხმის ათასნაირი ნიუანსით, როგორც გრაფიკაში ხაზით, რასაც მინდა იმას მოვხატავ. აი, სწორედ ასეთი გაბმული, ხაზივით გაჭიმული ნოტი გვაკლია ჩვენს მეტყველებაში. ყოველი დილეტანტი კი დარწმუნებულია, რომ მისი დი-

ლეტანტური კითხვის დროს ბგერა კი არ გაყივის, არამედ გაბმით ყლერს, რომ იგი იცავს პაუზებს, ამაღლებს და ადაბლებს ხმას და ა. შ. რარიგ ცდებიან! მ. ვოლკონსკის თქმით, ამ დილეტანტთა კითხვა მონოტონურია კედლის მოსაბეზრებელი პანელივით. ფაქტიურად მათი ხმა გაბმით კი არ ყლერს, არამედ ათასგვარი ფიორიტურები გამოჰყავს და ეს ხდება არა იმიტომ, რომ ხმა ყლერს და ვიბრაციას განიცდის სივრცეში, არამედ პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ არ ყლერს, ვიბრაციას არ განიცდის — აქვე ტყვიასავით ეცემა თქვენს ფეხთით. ხმის ყლერადობის რაღაც ილუზია რომ შექმნან, ეს ბანალური კითხვის „ოსტატები“ მიმართავენ ხმის ათასგვარ ფიორიტურას, რაც ქმნის საძაგელ პირობითობას, ვითომდა წამლერებულ მეტყველებას და დეკლამაციას, რომელსაც აღარ იცი სად გაექცე. მე ბუნებრივ მუსიკალურ ყლერადობას ვეძებ. მე მსურს რომ სიტყვა „да“-ს წარმოთქმისას ბგერა „а“ თავის მელოდიას მლეროდეს, ხოლო სიტყვა „нет“-ის წარმოთქმის დროს ასევე მლეროდეს ბგერა „е“-ც, მინდა, რომ სიტყვათა გრძელ მწკრივში ერთი ხმოვანი შეუმჩნევლად გადადიოდეს მეორეში, ხოლო მათ შორის ასევე მლეროდეს თანხმოვნებიც, რადგან მრავალ მათგანს საკუთარი, გაბმული, ხორხისმიერი, მსტვინავი, მოზუზუნე ხმა აქვს, რაც მათ დამახასიათებელ თავისებურებას შეადგენს. და როდესაც ყველა ბგერა ამღერდება, მუსიკაც მაშინ აყლერდება მეტყველებაში და იქნება მასალა, რომელზედაც შეიძლება იმუშაო. მაშინ მეც მშვიდად, მტკიცედ დავიწყებ სალიერის სცენას და წარმოვთქვამ:

Все говорят: нет правды на земле.
Но, правды нет — и выше...

მაშინ საზეიმოდ, მძლავრად, მთელი ქვეყნის გასაგონად გახმიანდება ღმერთისაგან განაწყენებული კაცობრიობის პროტესტი ზეცის წინააღმდეგ. და აღარ იქნება ჭირვეული, შურიანი სალიერის პატარა, წვრილმანი თავმოყვარეობის ის ღვარძლიანი ბუზღუნი, რომელიც ჩემს სალიერის ადრე ჰქონდა. მე ძველებურად აღარ დამჭირდება „пра-а-а-вды“ ან „вы-ы-ше“-ს წარმოთქმისას ტრადიციული პათოსის ფიორიტურები მშრალი, უსახური „а“ და „ы“-ს გასაჭიმავად. ლექსის ზომასაც აღარ გამოვთვლი ყოველ მარცვალზე. როცა თვით ხმა მღერის და ვიბრაციას განიცდის, ასეთი ხრიკები საჭირო აღარ არის. ხმას მხოლოდ აზრების გამოსათქმელად და დიდი გრძნობების გამოსახატავად იყენებთ. აი, ასეთი ხმა და მეტყველება სჭირდება პუშკინს, შექსპირს, შილერს. როდესაც სალვინს ჰკითხეს, რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ტრაგიკოსი

გახდეო, მან ტყუილად როდი უპასუხა ნაპოლეონივით: **„la voix,** la voix et encore la voix! („ხმა, ხმა და ისევ ხმა!“). სცენაზე შინაგანი ცხოვრების გამოვლინების რამდენ ახალ შესაძლებლობას გადაგვიხსნის მუსიკალური მეტყველება. მხოლოდ მაშინ მივხვდებით, რა სასაცილონი ვართ ახლა ჩვენი მეტყველების შინაური ხერხებითა და საშუალებებით, ხუთ-ექვს ნოტიანი სახმო რეგისტრით! რა შეიძლება გამოთქვა ამ ხუთი-ექვსი მყივანა ნოტით! ჩვენ კი მათი საშუალებით რთული გრძნობების გამოხატვას ვცდილობდით. ეს იგივეა, ბალალაიკაზე რომ სცადოთ ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის შესრულება.

მუსიკა დამეხმარა იმ მრავალი გაუგებრობის გარკვევაში, რომლებიც მე იმხანად მაწვალებდა. მუსიკამ დამარწმუნა, რომ მსახიობი მეტყველებას უნდა ფლობდეს.

გასაოცარი არ არის?! თითქმის ექვსი ათეული წელი უნდა მეცხოვრა, რათა გამეგო, ე. ი. მთელი ჩემი არსებით მეგრძნო ეს უბრალო და ყველასათვის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომელიც მსახიობთა უდიდესმა უმრავლესობამ არც იცის.

რევოლუცია

მაგრამ აი, 1917 წელს თებერვლის რევოლუციამ იფეთქა, მას ოქტომბრის რევოლუცია მოჰყვა. თეატრს ახალი მისია დაეკისრა: ჩვენ კარი უნდა გაგველო მაყურებელთა ფართო ფენებისათვის, კულტურულ სიამოვნებებს ადრე მოკლებული მილიონობით ადამიანისათვის. აქ მაგონდება ლეონიდ ანდრეევის პიესა „ანათემა“, სადაც ხალხის ტალღა პურის სათხოვნელად უწყვეტ ნაკადად მოედინება კეთილ ლეიბერისაკენ, ხოლო კეთილი ლეიბერი შეშფოთებულია, რადგან, სიმდიდრის მიუხედავად მილიონობით ადამიანის დაპურება არ ძალუძს. ჩვენც ასევე უმწეო მდგომარეობაში აღმოვჩნდით, როცა დავინახეთ, როგორ მოაწყდა ხალხი თეატრს, მაგრამ გული სიხარულით და მღელვარებით გვიცემდა, რადგან შეგნებული გვქონდა, რომ მეტად დიდმნიშვნელოვანი მისიის შესრულება გვხვდა წილად. თავდაპირველად ვამოწმებდით, როგორ შეხვდებოდა ახალი მაყურებელი ჩვენს რეპერტუარს, რომელიც ხალხისათვის არ იყო დაწერილი. არსებობს შეხედულება თითქოს გლეხს გლეხის ცხოვრებაზე დაწერილი და მისი მსხოფლმხედველობისათვის შესაფერისი პიესები უნდა ვუჩვენოთ, ხოლო მუშებს — მათი ყოფისა და წრის ამსახველი. ეს

აბრი სწორი არ არის, როდესაც გლეხი გლეხის ცხოვრებაზე დაწერილ პიესას უყურებს, ჩვეულებრივ აცხადებს, რომ მას ასეთი ცხოვრება შინაც მობეზრდა, რომ ასეთმა ცხოვრებამ გული გაუწყალა და ახლა სხვა ადამიანების, უფრო ლამაზი ცხოვრების უყურება აინტერესებს.

რევოლუციის შემდეგ, პირველ ხანებში, თეატრში შერეული მაყურებელი დადიოდა: მდიდრები და ღარიბები, ინტელიგენტუსისტი ქალები, მეეტლეები, მეეზოვეები, სხვადასხვა დაწესებულებათა წვრილი მოხელეები, შოფრები, კონდუქტორები, მუშები, შინამოსამსახურეები, სამხედროები. კვირაში ერთხელ ან ორჯერ სოლოდოვნიკოვის თეატრში ჩვენი დეკორაციები გადაგვჭონდა და იქ, უზარმაზარ დარბაზში, ჩვენს ჩვეულებრივ რეპერტუარს ვთამაშობდით. რა თქმა უნდა, ინტიმური თეატრისათვის ნავარაუდევი სპექტაკლი დიდ და მიუსაფარ შენობაში ბევრად ნაკლებად ეფექტური ხდებოდა. მიუხედავად ამისა, ჩვენს სპექტაკლებზე დარბაზი ხალხით იყო გაჭედილი, მაყურებლები დაძაბული ყურადღებით, სამახით იყო გაჭედილი, მაყურებლები დაძაბული ყურადღებით, სამაზრისებულ სიჩუმეში ადევნებდნენ თვალყურს სპექტაკლის მსვლელობას და დასასრულს მჭუხარე ოვაციებს გვიმართავდნენ. რუს ადამიანს, როგორც არავის, გატაცებით უყვარს სანახაობა და რაც უფრო ამაღელვებელი, წარმტაცია სანახაობა, მით უფრო მიმზიდველია იგი მისთვის. უბრალო რუს მაყურებელს დრამა უფრო უყვარს, სადაც შეიძლება იტირო, იფილოსოფოსო ცხოვრებაზე, მოისმინო ჭკვიანური სიტყვები, ვიდრე თავაწყვეტილი ვოდევილი, რომლის შემდეგაც თეატრიდან დაცლილი სულით გამოდიხარ. ჩვენი რეპერტუარის პიესათა არსს ახალი მაყურებელი შეუგნებლად აღიქვამდა. მართალია, ზოგიერთი ადგილი გაუგებარი რჩებოდა, ჩვეულებრივ გამოძახილსა და სიცილს არ იწვევდა დარბაზში, მაგრამ, სამაგიეროდ, სხვა ადგილებს აღიქვამდა და მაშინ მისი სიცილი მსახიობს მიანიშნებდა ტექსტის დაფარულ კომიზმზე, რომელიც, რატომღაც, ადრე გამოგვეპარა.

სამწუხაროდ, სცენურ მთაბეჭდილებათა მასობრივი აღქმის კანონები ჯერჯერობით შესწავლილი არ არის, მათი მნიშვნელობა მსახიობის შემოქმედებისათვის კი უეჭველად დიდია. გაურკვეველია, მაგალითად, რატომაა, რომ პიესის ზოგიერთ ადგილს ერთ ქალაქში ყველა მაყურებელი ერთნაირად აღიქვამს. ხოლო იმავე ადგილებს სხვა ქალაქის მაყურებელი არ ეხმაურება და სულ სხვა სცენებში იცინის. ამჯერადაც, ჩვენ არ ვიცოდით რატომ ვერ აღიქვამდა მაყურებელი პიესის ცნობილ ადგილებს, ან რა უნდა გვე-

ლონა იმისათვის, რომ ამ ადგილებს მათს გრძნობაზე ემოქმედა.

ეს იყო საინტერესო სპექტაკლები, რომლებმაც ბევრი რამე გვასწავლა და დარბაზის სრულიად ახალი ატმოსფერო გვაგრძნობინა. ჩვენ გვესმოდა, რომ ეს ადამიანები თეატრში გასართობად კი არ მოვიდნენ, არამედ სასწავლებლად. !

მაგონდება ერთი ჩემი მეგობარი გლეხი. იგი წელიწადში ერთხელ საგანგებოდ ჩამოდიოდა მოსკოვში ჩვენი სპექტაკლების სანახავად. ჩვეულებრივ ბინად ჩემს დასთან ჩერდებოდა. ჩამოვიდოდა თუ არა, ბოხჩიდან დროთა განმავლობაში დამოკლებულ და დაწროებულ ყვითელ აბრეშუმის პერანგს, ახალ ჩექმებს, ხავერდის შარვალს ამოიღებდა, ჩაიცვამდა, თავზე ზეთს წაისვამდა, თმას გულმოდგინედ დაიტკეპნიდა და ასე მოდიოდა ჩემთან სადილად, ხოლო როცა პარკეტის სუფთა იატაკზე მიაბიჯებდა, ან სუფთა, ძვირფასი ჭურჭლით გაწყობილ სასადილო მაგიდასთან ჯდებოდა, აღტაცების ღიმილს ველარ ფარავდა. გულზე სუფთა ხელსახოცს აიფარებდა, ხელში ვერცხლის კოვზს აიღებდა და ისე მოწიწებით მიირთმევდა სადილს, გეგონებოდათ, მირონსა სცხებსო. ნასადილევს კიდევ უფრო დიდი, დაუფარავი, სიხარულით მეკითხებოდა თეატრის ახალ ამბებს, მერე თეატრში მიდიოდა, ჩემს ადგილზე, რეჟისორის სავარძელში ჯდებოდა. სპექტაკლის ყურების დროს სიხარულისა და მღელვარებისაგან ხან ყვითლდებოდა ხან წითლდებოდა, ხოლო სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ველარ იძინებდა, საათობით დადიოდა ქუჩებში, რათა მიღებულ შთაბეჭდილებებში გარკვეულიყო და აზრები და გრძნობები, ასე ვთქვათ, თაროებზე ჩამოერიგებინა. შინ დაბრუნებისას ესაუბრებოდა ჩემს დას, რომელიც ელოდა სტუმარს და მისთვის უჩვეულო გონებრივ მუშაობაში ეხმარებოდა. მთელი ჩვენი რეპერტუარის ნახვის შემდეგ გლეხკაცი მომავალ წლამდე კვლავ ბოხჩაში კრავდა თავის ჩექმებს, აბრეშუმის პერანგს, გლეხურ სამუშაო ტანსაცმელს იცვამდა, ერთი წლით ბრუნდებოდა სოფელში, და მერე გვწერდა მრავალრიცხოვან ფილოსოფიურ წერილებს, რომელთა წყალობითაც იგი განაგრძობდა მოსკოვში მიღებულ შთაბეჭდილებათა მარაგით ცხოვრებას.

ვფიქრობ, ახლა თეატრში მრავლად მოვიდა ასეთი ხალხი. ჩვენ ვგრძნობდით ამ მაყურებელს და შეგნებული გვქონდა მათ წინაშე ჩვენი არტისტული მოვალეობა.

„დიახ, — ვფიქრობდი მე მაშინ, — ჩვენი ხელოვნება დღემოკლეა, მაგრამ, სამაგიეროდ, თანამედროვეთათვის ყველაზე შთამბეჭდავია. რა დიდი ძალაა! მის ზემოქმედებას ერთი ადამიანი კი

არ ქმნის. არამედ ადამიანთა მთელი ჯგუფი — მსახიობები, მხატვრები, რეჟისორები, მუსიკოსები; არა ერთი, არამედ ერთდროულად მრავალი, სრულიად განსხვავებული ხელოვნება: დრამა, მუსიკა, ფერწერა, დეკლარაცია ცეკვა და სხვ. ამასთან თეატრალურ ზემოქმედებას, ერთი ადამიანი კი არ განიცდის, არამედ ადამიანთა მთელი მასა, რის გამოც ვითარდება საერთო, ერთიანი გრძნობა, რაც ამძაფრებს აღქმის მომენტებს".

ალნიშნულმა სპექტაკლებმა ცხადყვეს, რომ სწორედ ამ კოლექტიურობამ, ე. ი. არა ერთი, არამედ მრავალი ხელოვანის ერთიანმა შემოქმედებამ, ამ კრებადობამ, ე. ი. არა ერთი, არამედ ერთდროულად რამდენიმე ხელოვნების ზემოქმედებამ, აღქმის ერთიანობამ შეიძლება უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინოს გაუწრთვნელ, მიმნდობ მაყურებელზე, რომელსაც სანახაობებისაგან გული მოყირჭებული არა აქვს.

მაყურებელზე სცენის მეუფების ძალამ განსაკუთრებით რელიეფურად იჩინა თავი ჩემთვის ერთ დასამახსოვრებელ სპექტაკლზე. ეს იყო ოქტომბრის რევოლუციის წინა დღეებში. იმ საღამოს კრემლთან ჯარები იყრიდა თავს, რაღაც საიდუმლო მზადება მიდიოდა, მდუმარე ხალხი სადღაც მიიჩქაროდა. სხვა ქუჩებში, პირიქით, ადამიანის ჭაჭანება არ იყო, ფარნები ჩაექროთ და პოლიციელთა საგუშაგოები მოეხსნათ. ამ დროს კი სოლოდოვნიკოვის თეატრში ათასობით მაყურებელს მოეყარა თავი ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის" საყურებლად, სადაც სწორედ იმ ადამიანთა ცხოვრებაა ნაჩვენები, რომელთა წინააღმდეგაც აჯანყება მზადდებოდა.

ამჯერად თითქმის მხოლოდ უბრალო მაყურებლით გაჭედილი დარბაზი ალელვებული გუგუნებდა. რამპის ორივე მხარეს შეშფოთება სუფევდა. სპექტაკლის დაწყების წინ, გრიმწასმული მსახიობები დახურულ ფარდასთან ვიდექით და დარბაზში მაყურებელთა გუგუნს ვუგდებდით ყურს.

„სპექტაკლის ბოლომდე თამაში არ გვიწერია! — ვამბობდით ჩვენ. — სცენიდან გაგვრეკავენ".

ფარდის გახსნისას ექსცესის მოლოდინში გულები აგვიძგერდა. მაგრამ... ჩეხოვის ლირიზმმა, განწირული რუსული მამულის გამოსახვაში ჩაქსოვილმა რუსული პოეზიის სილამაზემ, თითქოს-და ასე შეუფერებელმა ამ მომენტისათვის, ასეთ სიტუაციაშიც იმოქმედა. მაყურებელთა ყურადღების თვალსაზრისით ეს ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი სპექტაკლი იყო. თითქოს ადამიანებს სურდათ სული მოეთქვათ პოეზიის გარემოცვაში, სამუდამოდ გამოთხოვებოდნენ ძველ ცხოვრებას, რომელიც განსაწმენდელ მსხვერპლს

მოითხოვდა. სპექტაკლი მძალვრი ოვაციით დასრულდა, ხოლო თეატრიდან მაყურებლები მდუმარენი გამოდიოდნენ და, ვინ იცის, იქნებ მათ შორის იყვნენ ისინი, ვინც ახალი ცხოვრებისათვის საბრძოლველად ემზადებოდა. მალე სროლა ატყდა და ჩვენ, სპექტაკლის შემდეგ, ძლივძლივობით მივიკვლევდით გზას შინისაკენ.

ოქტომბრის რევოლუციამ იფეთქა. სპექტაკლები უფასო გახდა, წელიწადნახევრის განმავლობაში ბილეთები კი არ იყიდებოდა, არამედ დაწესებულებებში, ფაბრიკებში იგზავნებოდა. დეკრეტის გამოსვლისთანავე პირისპირ შევხვდით ჩვენთვის სრულიად ახალ მაყურებელს. მრავალ მათგანს, იქნებ უმეტესობასაც კი, ადრე არათუ ჩვენი თეატრი, საერთოდ არავითარი თეატრი არ ენახა. გუშინ თეატრს შერეული მაყურებელი ავსებდა, მათ შორის ინტელიგენციაც ერია, დღეს კი ჩვენ წინაშე იყო სრულიად ახალი მაყურებელი, რომელსაც არ ვიცოდით საიდან და როგორ მივდგომოდით. არც მან იცოდა, როგორ მოქცეოდა და ჩვენთან ერთად როგორ ეცხოვრა თეატრში. რა თქმა უნდა, პირველ ხანებში თეატრის რეჟიმი და ატმოსფერო უმალვე შეიცვალა. იძულებულნი ვიყავით ყველაფერი თავიდან დაგვეწყო და ხელოვნების თვალსაზრისით პირველყოფილი ადამიანებისათვის გვესწავლებინა, რომ თეატრში წყნარად უნდა ისხდნენ, არ ილაპარაკონ, დაიკავონ ადგილები, თამბაქო არ მოწიონ, თხილი არ აკნატუნონ, ქუდები მოიხადონ, საუზმე არ მოიტანონ და არ შეექცნენ მაყურებელთა დარბაზში.

პირველ ხანებში გვიჭირდა. ორჯერ თუ სამჯერ საქმე იქამდე მივიდა, რომ იძულებული გავხდი, მოქმედების დამთავრების შემდეგ, რომლის განწყობილება სრულიად გააქარწყლა ჯერ ისევ ალუზრდელი მაყურებლების ბრბომ, ფარდა გამეწია და გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი მსახიობების სახელით მოწოდებით მიმემართა მათთვის. ერთხელ თავი ვეღარ შევიკავე და ზომაზე მეტი სიმკაცრით ვილაპარაკე. მაგრამ მაყურებლები დუმდნენ და ყურადღებით მისმენდნენ. ვიმეორებ, ეს მხოლოდ ორჯერ-სამჯერ მოხდა. დღემდე ვერ გამიგია, ამ ორმა-სამმა აუდიტორიამ მომხდარი ამბის შესახებ ასე უცებ როგორ აცნობა ყველას. გაზეთებში ამის თაობაზე არაფერი გამოქვეყნებულა, არც დეკრეტები გამოუცია თ. როგორ მოხდა, რომ ამ შემთხვევის შემდეგ თითქმის მაშინვე შეიცვალა მაყურებელი? ახლა ისინი სპექტაკლის დაწყებამდე თხუთმეტი წუთით ადრე ადგილზე ისხდნენ; თამბაქოს ალარ ეწეოდნენ, არც თხილს აკნატუნებდნენ, საუზმეც ალარ მოჰ-

ქონდათ, ხოლო როდესაც სპექტაკლიდან თავისუფალ სალამოს ახალი მაყურებლით გაჭედილ თეატრის დერეფნებში ჩავივლიდი, ცქვიტი ბიჭუნები აქეთ-იქით დარბოდნენ და ხალხს აფრთხილებდნენ:

„მოდის!“

როგორც ჩანს, გულისხმობდნენ იმას, ვინც მათ სცენიდან ელაპარაკა.

ყველანი უმალვე ემორჩილებოდნენ ხელოვნების სახლის ტრადიციებს, რომელიც აქ მთავარ ბატონ-პატრონად გახლდათ, და სასწრაფოდ იხდიდნენ ქუდებს.

ომისა და რევოლუციის წლებში ჩვენი თეატრი ურიცხვმა, ათასი ჯურის, რუსეთის ყველა კუბერნიისა და ყველა ეროვნების ხალხმა ინახულა. ფრონტი დასავლეთისაკენ გადაინაცვლებდა და მოსკოვი აივსებოდა ლტოლვილებით, რომლებიც ნუგეშს თეატრში ეძებდნენ. ახალ აუდიტორიას თავისი ჩვევები, თავისი ცუდი და კარგი თვისებები მოჰქონდა. იძულებული ვიყავით ახლადჩამოსულებისათვის თეატრის წესები გვესწავლებინა. მაგრამ ამას ვერც კი მოვასწრებდით, რომ მოსკოვში კვლავ ლტოლვილთა ახალი ნაკადი ჩამოდიოდა ჩრდილოეთიდან, სამხრეთიდან, ყირიმიდან, აღმოსავლეთიდან, ციმბირიდან თუ კავკასიიდან. ისინი თეატრის კარებში შემოდიოდნენ, შემდეგ კი ერთხელ და სამუდამოდ გადიოდნენ იმავე კარებიდან.

რევოლუციის პირველი დღეებიდანვე თეატრში მოსახლეობის მრავალმა ფენამ გაიარა: იყო რუსეთის ყოველი კუთხიდან ჩამოსული სამხედრო დეპუტატების პერიოდი, მერე ახალგაზრდებისა, და ბოლოს, მუშებისა და საერთოდ მაყურებლებისა, რომლებსაც მანამდე არასოდეს არ ენახათ თეატრი და რომელზეც ზემოთ მოგახსენეთ. ეს მაყურებელი უალრესად თეატრალური აღმოჩნდა. იგი თეატრში სხვათა შორის კი არა, თრთოლვით, რაღაც მნიშვნელოვანის, არნახულის მოლოდინით აღსავსე მოდიოდა და თეატრს, მსახიობს მოკრძალებული სიყვარულითა და თაყვანისცემით ეპყრობოდა. სამწუხაროდ, ამ პერიოდში ხელოვნების ზედაპირზე მრავლად ამოტივტივდნენ ნაძირალები, რომლებიც თავის თავს, ისევე როგორც ჩვენ, მსახიობებს უწოდებდნენ. ეს ნაძირალები, რომლებსაც არაფერი არ ჰქონდათ საერთო ჩვენს საქმესთან, უხეშად უწევდნენ ექსპლოატაციას თეატრს და ხელოვნებით დაინტერესებული გულუბრყვილო მაყურებლის წინაშე საროფიან, ხალტურულ გამოსვლებს ხარბად ეტანებოდნენ.

ხელოვნებას მიტმასნებულებმა ჩვენ, ხელოვნების მსახურთა,

გაგვიტეხეს სახელი. ამან საკმაოდ დიდი ზიანი მოგვიტანა და მსახიობებსა და ფართო, დემოკრატიულ მაყურებელს შორის გულთბილი ურთიერთდამოკიდებულების დამყარებას შეუშალა ხელი. თუმცა, ჩვენ შორისაც იყვნენ მსახიობები, რომლებიც თეატრისათვის ამ მნიშვნელოვან ისტორიულ მომენტში, ახალ მრავალმილიონიან მაყურებელთან თეატრის შეხვედრის მომენტში, სათანადო სიმაღლეზე ვერ აღმოჩნდნენ.

კატასტროფა

1919 წლის ივნისში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობთა ჯგუფი ო. კნიპერისა და ვ. კაჩალოვის მეთაურობით საგასტროლოდ ხარკოვს გაემგზავრა, მაგრამ ერთი თვის შემდეგ მათ დენიკინის შემოტევამ მოუსწრო და მოსკოვს მოსწყვიტა. ფრონტის მეორე მხარეს დარჩენილ ჩვენს ამხანაგებს ჩვენთან დაბრუნება ალარ შეეძლოთ: უმეტესობას ოჯახი ჰყავდა წაყვანილი, სხვებს ფიზიკური ძალა არ შესწევდათ ფრონტის ხაზის გადმოსალახავად, რაც მაშინ საკმაოდ ძნელი, სახიფათო საქმე გახლდათ. ფრონტის გადალახვა მხოლოდ ნ. პოდგორნიმ გაბედა. მან შეასრულა გამგზავრების წინ მოცემული სიტყვა, რომ უეჭველად დაბრუნდებოდა. მართლაცდა, პოდგორნიმ გმირულად გადალახა რამდენიმე ფრონტი, მრავალჯერ სროლაშიც მოჰყვა, მრავალჯერ საფრთხეში ჩაიგდო სიცოცხლე და ბოლოს, მაინც მოაღწია მოსკოვს.

ამრიგად, ჩვენი დასი რამდენიმე წლის განმავლობაში ორად იყო გაყოფილი, და წარმოადგენდა თეატრისდამაგვარ რაღაცას, თუმცა თავი ისე გვეჭირა, ვითომ თეატრი მართლა არსებობდა. მაგრამ ფაქტიურად დასი არ გვყავდა. დარჩა მხოლოდ რამდენიმე კარგი მსახიობი, იმედის მომცემი, რძეშეუშრობელი ახალგაზრდობა და მოწაფეები. ამასთან, კადრების შევსებაც არ შეგვეძლო. ჯერ ერთი, საზღვარგარეთ მყოფი ამხანაგების დაბრუნებას ველოდებოდით და ახალი მსახიობები მერე სად წაგვეყვანა, მეორეც, ჩვენი თეატრის ხელოვნება სპეციალურ მრავალწლიან მომზადებას საჭიროებს, რათა მსახიობმა ჩვენთან ჩვენს ენაზე ლაპარაკი და ჩვენი ღმერთის თაყვანისცემა ისწავლოს. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი კი არ ქირაობს მსახიობებს, არამედ მათ კოლექციას ქმნის.

პირველ ხანებში მოსკოვში დარჩენილი დასის ნაწილი ცდილობდა როგორმე სხვათა დაუხმარებლად წასულიყო იოლად. ჩვენი საზღვარგარეთელი ამხანაგები კი იძულებულნი გახდნენ დაუ-

ყოვნებლივ შემოეერთებინათ ისინი, ვინც მათებრ შემთხვევით მოსწყვიტეს სამშობლოს. ბედად, საზღვარგარეთ აღმოჩნდა აგრეთვე ზოგიერთი ჩვენი ყოფილი მოწაფე, რომლებიც პირველ რიგში შეუერთდნენ სამხატვროელებს, სხვებს, ვინც ჩვენი საზღვარგარეთული დასი შეავსეს, ჩვენს თეატრთან არაფერი ჰქონდათ საერთო. მიუხედავად ამისა, ამგვარად შექმნილი ჯგუფი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მარკას ატარებდა.

არანაკლებ მძიმე იყო სამხატვრო თეატრის მოსკოვში დარჩენილ მეორე ნახევრის მდგომარეობაც: ლილინას, რაევსკაიას, კორენევას, მოსკვინს, ლეონიდოვს, გრიბუნინს, ლუჯსკის, ვიშნევსკის, პოდგორნის, ბურჯალოვს, მე და სხვებს თამაში გვიხდებოდა ახალგაზრდა მსახიობებთან, რომლებიც სცენაზე ის-ის იყო ფეხს იდგამდნენ, ან თანამშრომლებთან, რომლებსაც არც უფიქრიათ თეატრში თვალსაჩინო მდგომარეობის მოპოვება და მხოლოდ თეატრისადმი ერთგულება ამუშავებდათ.

განა ასეთ პირობებში შეიძლება მიაღწიოთ ანსამბლურობას, საერთო ტონს, მხატვრულ მთლიანობას? თითქოს ჯიბრზე, კატასტროფა ჩვენს თეატრში სწორედ იმ მომენტში მოხდა, როცა მრავალი მიზეზის გამო, რომელთა შესახებ ამ წიგნში ლაპარაკი არაა ღირს, ჩვენს წინააღმდეგ გამოილაშქრეს ჩვენმა ძველმა, დაუძინებელმა მტრებმა. როგორც კი ჩვენი ძალების დაქსაქსულობა იგრძნეს, მათ მაშინვე გაათკეცებული ძალით შემოგვიტიეს და მრავალრიცხოვანი არმია შექმნეს ჩვენთან საბრძოლველად.

ყველაფერი ეს სწორედ იმ პერიოდში ხდებოდა, როდესაც ხელოვნებისათვის იდეურად თავდადებულ მსახიობებს განსაკუთრებით უჭირდათ. მთავრობის დახმარების მიუხედავად, თეატრში მილებულ ხელფასს ვერ დავჯერდებოდით: იგი ლუკმა პურის ფულადაც არ გვყოფნიდა. მსახიობები იძულებულნი იყვნენ დამატებითი სამუშაო ეძებნათ. ამიტომაც ყველგან ხალტურა სუფევდა.

ხალტურა თეატრის კანონიერ, აღიარებულ და დაუძლეველ ბოროტებად იქცა. ხალტურა მსახიობს თეატრისაგან თიშავდა, შლიდა სპექტაკლებსა და რეპეტიციებს, არყევდა დისციპლინას, საძაგელი იაფფასიანი წარმატებები მოჰქონდა მსახიობებისთვის, დაბლა დასცა ხელოვნება და მისი ტექნიკა.

თეატრის მეორე საშიშ მტრად კინემატოგრაფი მოევლინა. კინემატოგრაფიული ფილმები მატერიალური უპირატესობით სარგებლობდნენ, მსახიობებს უხდიდნენ დიდ გასამრჯელოს, რითაც ბევრი მათგანი მოსწყვიტეს თეატრს.

თეატრისათვის დიდ ბოროტებად იქცა აგრეთვე მეტად მომრავ-

ლებული პატარ-პატარა სტუდიები, წრეები, სკოლები. მასწავლებლობის მანია მოედო ყველას: ყველა მსახიობს უეჭველად, საკუთარი სტუდია და სწავლების საკუთარი სისტემა უნდა ჰქონოდა. ჭეშმარიტად ნიჭიერ მსახიობებს ეს არ სჭირდებოდათ, რადგანაც ფულს საკონცერტო გამოსვლებით და კინემატოგრაფით შოულობდნენ. სხვათა სწავლებას სწორედ ნაკლებნიჭიერნი ეშურებოდნენ. შედეგები გასაგებია. მრავალი ხალასი, ახალგაზრდა ნიჭი გააფუჭა ცუდი ხელოსნობის იმ გაცვეთილმა შტამპებმა, რომლითაც ხალხიდან გამოსულნი ახალი მსახიობები აღჭურვეს. ამ მსახიობებს კი, ყოფილი ყმის შჩეპკინის მსგავსად, შეეძლოთ ახალი ნაკადი შემოეტანათ ჩვენს ხელოვნებაში.

იყო კიდევ მრავალი ჩვენი და სხვა თეატრებისათვის უაღრესად მძიმე პირობა, რომელიც, ჩვეულებრივ, იქმნება სახალხო მღელვარების პერიოდში, ე. ი. იმ პერიოდში, როდესაც ხელოვნება კვარცხლბეკიდან ჩამოჰყავთ და უტილიტარულ მიზნებს უსახავენ. მრავალნი ასე ამბობდნენ, ძველი თეატრი მოძველდა, ზედმეტი ბარგია, და უმოწყალოდ უნდა განადგურდესო.

გასაოცარია, რომ ჩვენმა და სხვა თეატრებმა შექმნილ ვითარებაში დღემდე შეინარჩუნეს არსებობა. ამას უმთავრესად ორ პიროვნებას — ა. ლუნაჩარსკისა და ე. მალინოვსკაიას უნდა ვუმადლოდეთ. მათ ესმოდათ, რომ ხელოვნების გადასახალისებლად ძველი მხატვრული კულტურა კი არ უნდა განადგურდეს, არამედ, პირიქით, უფრო სრულყოფილი უნდა გახდეს, რათა შეძლოს ახალი და უფრო რთული შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა, რომელსაც მის წინაშე აყენებენ ისეთი კატასტროფიული უბედურების წლები, როგორიცაა ომის წლები და აგრეთვე რევოლუციის ეპოქა, როდესაც ხელოვნება, უფრო ქმედითი რომ გახდეს, დიადზე უნდა ესაუბრებოდეს ხალხს და არა წვრილმანზე.

ე. მალინოვსკაია გულმოდგინედ იცავდა და უფრთხილდებოდა მისთვის მინდობილ მხატვრულ საგანძურს, განსაკუთრებულ გულისხმიერებას იჩენდა და ზრუნავდა თვით მსახიობებზე. „ელენა კონსტანტინოვნა! მომღერალი X ძირგავარდნილ ფეხსაცმელებში დადის, შეიძლება გაცივდეს, ხმა დაკარგოს! მსახიობ V კი ულუფა არა აქვს და შიმშილობს“, — ვურეკავდით ზოგჯერ მალინოვსკაიას. ისიც მაშინვე თავის ძველთაძველ დიდ სამგზავრო ეტლში ჯდებოდა და ფეხშიშველი მომღერლისათვის ფეხსაცმელის, ხოლო მშიერი მსახიობებისათვის ულუფის მოსაპოვებლად მიეშურებოდა.

მოსკოვში დარჩენილი სამხატვრო თეატრის მსახიობები ვიმედოვნებდით, რომ თავსდამტყდარ კატასტროფას მარტონი, ე. ი. სტუდიის დაუხმარებლადაც გადავიტანდით. ამისათვის უნდა შეგვერჩია და დაგვედგა ახალი პიესა. დროის შესაბამისად, ეს უნდა ყოფილიყო დიდი შინაარსისა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე ნაწარმოები, ცოტა მოქმედი პირით.

ამ მოთხოვნილებებს უპასუხებდა ბაირონის „კაენი“ და ჩვენი არჩევანიც სწორედ ამ ნაწარმოებზე შეჩერდა, მიუხედავად იმისა, რომ პუშკინის სპექტაკლში მიღებული გაკვეთილების შემდეგ მე კარგად მესმოდა დასახული ამოცანის სირთულე. მაგრამ სხვა გამოსავალი არ გვქონდა.

ბაირონის მისტერიაში როლები ნაწილობრივ მოსკოვში მყოფ ძველ მსახიობებს გავუნაწილეთ, ნაწილობრივ ახალგაზრდობას და, ასე გასინჯეთ, თანამშრომლებსაც კი. დადგმა და დეკორაციებზე, სახსრების ჭრონლობის გამო, ეკონომიურ საწყისებზე განვახორციელეთ.

დადგმისათვის რომ ფერწერითი პრინციპი ამერჩია, დიდი მხატვრის მოწვევა დაგვჭირდებოდა, რადგან მხოლოდ დიდი მხატვარი შეძლებდა სცენაზე ფერებით პიესისათვის საჭირო სამოთხის წინაკარის, ჯოჯოხეთისა და ზეცის გამოსახვას. მაგრამ საამისოდ თანხები არ გვქონდა, ამიტომაც არჩევანი არქიტექტურულ პრინციპებზე შევაჩერე. ეკონომია იმაში მდგომარეობდა, რომ ასეთი ჩანაფიქრისათვის მხოლოდ ერთი, ყველა მოქმედებისა და სურათისათვის გამოსადეგი ტაძრის შიდა ხედის დეკორაცია დაგვჭირდებოდა. დაე, ბერებმა ამ ტაძარში წარმოგვიდგინონ რელიგიური მისტერია. ტაძრის სქელი სვეტები, სვეტების ოთხივე მხარეს წმინდანთა ქანდაკებები, გოთურ სტილში შესრულებული ურჩხულებისა და ქვეწარმავალთა თავები, მიწისქვეშეთი, კატაკომბები, საფლავის ქვები, ძეგლები, აკლდამები გამოდგებოდა ჯოჯოხეთისათვის, სადაც, პიესის მიხედვით, კაენი და ლიუციფერი ჩაეშვებიან. მალა, ტაძრის ქოროში, კიბეებით ასვლა მიწისზედა სფეროებში მათ აფრენას მიანიშნებდა.

ბერის შავ სამოსელში გამოწყობილ მლოცველთა ლამის პროცესია ანთებული სანთლებით შექმნიდა ილუზიას მილიარდობით ვარსკვლავისა, რომლებსაც ციური მოგზაურობები ჩაუქროლებენ. მაღალ ჯოხებზე დაკიდული ძველთაძველი ფარნები, მკლესიის

შესახურნი რომ ჩაატარებენ, მათი მკრთალი შუქი, დროთა განმავლობაში ჩამუქებული ქარსიდან რომ ძლივს ატანს, ჩამქრალ პლაჩეტებს მოგვაგონებს, ხოლო საცეცხლურიდან ამოსული კვამლის ბოლქვები — ღრუბლებს. იდუმალი ელვარება საკურთხევლისა ძლივს რომ მოჩანს ტაძრის სიღრმეში, ორგანის ხმა, საეკლესიო გალობა, ანგელოზებზე მიანიშნებს, პიესის დასასრულს ანგელოზთა ტრადიციული მსვლელობა წმიდა ადგილის, ე. ი. პიესის მიხედვით სამოთხის სიახლოვეს გვაუწყებს.

ტაძრის უზარმაზარი, ფერად-ფერადი სარკმლები ხან ღამის წყვდიადივით ჩამუქდება თითქოს-და ავის მაუწყებლად, ხანაც წითელი, ყვითელი ან ცისფერი შუქით განათდება და შესანიშნავად გამოხატავს განთიადს, მთვარეს, მზეს, ბინდბუნდს და ღამეს.

ხე კეთილისა და ბოროტის ცნობადისა, მასზე დაკიდული ნაყოფებით, ხის ტანს შემოხვეული მაცდური გველი — ყველაფერი ეს, შუასაუკუნეობრივი საეკლესიო მხატვრობისა და ქანდაკების მსგავსად, მიამიტურად ჭრელადაა მოხატული; ხის ორივე მხარეს ორი სამსხვერპლო — აი, მისტერიის რელიგიურ წესჩვეულებათა მიამიტური დადგმის პირველი და ფინალური აქტის მთელი დეკორაცია.

მსახიობთა კოსტუმები — ბერთა სამოსელი, თითო-ოროლა პატარა დეტალით, რომელიც კოსტუმებს მიანიშნებს.

სამწუხაროდ, ჩემ მიერ შემუშავებული ეს სადადგმო გეგმაც ჩვენთვის მეტისმეტად ძვირი აღმოჩნდა, რადგანაც ნაგებობების არქიტექტურულ რელიეფებს და მრავალრიცხოვან თანამშრომლებს დიდი თანხები დასჭირდებოდა. იძულებულნი გავხდით, უფრო მეტად შეგვეზღუდა ჩვენი თავი, ხელი აგველო არქიტექტურულ პრინციპებზე და დადგმის სკულპტურულ პრინციპს დავჯერებოდით, მით უმეტეს, რომ ჩვენს მუშაობაში მონაწილეობას იღებდა ამ ხელოვნების ერთ-ერთი წარმომადგენელი ნ. ანდრეევი. რეჟისორული მიზანსცენებისა და გეგმის ნაცვლად — პლასტიკური ჯგუფები, გამომსახველი პოზები, მსახიობთა მიმიკა, საერთო განწყობილების შესატყვის ფონზე. ჯოჯოხეთის ამსახველ სურათში იმ გარდაცვლილ დიად არსებათა ტანჯულ სულებს, რომლებიც ოდესღაც ძველ სამყაროში ცხოვრობდნენ, ჩვენი მხსნელი შავი ხავერდის ფონზე სცენის სხვადასხვა ადგილას განლაგებული უზარმაზარი, ადამიანზე სამჯერ უფრო მალალი ქანდაკებები გამოსახავდნენ. ქანდაკებები უალრესად მარტივი და პორტატიული იყო: ნ. ანდრეევის მიერ გამოძერწილი უზარმაზარი თავები მხრებით და ხელებით დიდ ჯოხებზე ჩამოვაცვით და სადეკორაციო, უბრალო, ყვითელი ტილოსაგან დამზადებულ მოსასხამებში გავახვიეთ. ტილოს ფე-

რი წააგავდა თიხისას, რომლიდანაც მოჭანდაკეები ჭანდაკებებს ძერწავენ. ქსოვილი უზარმაზარი ფიგურების მხრებიდან ძირს ლამაზ ნაოჭებად ეშვებოდა და იატაკზე ნაკეცებად ლაგდებოდა.

შავი ხავერდის ფონზე დადგმული ფიგურები თავისებური განათების შედეგად თითქოსდა გამჭვირვალენი ხდებოდნენ და შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. მეორე სურათში, კაენისა და ლიუციფერის მფრინავი ფიგურები მაღალ ფიცარნაგებზე დავდგით. შავი ხავერდით დაფარული ფიცარნაგი ასეთივე შავი ხავერდის ფონზე სრულიად იკარგებოდა, მაყურებლისათვის უხილავი ხდებოდა და იქმნებოდა ილუზია თითქოს კაენისა და ლიუციფერის ფიგურები ჰაერში, სცენის იატაკსა და ჭერს შუა იყო გამოკიდებული. შავ კოსტუმებში გამოწყობილი სტატისტები სცენაზე ჩაატარებდნენ გრძელ, შავ ჯოხებზე დამაგრებულ ტრანსპარანტებს, რაც ჩამქრალ ვარსკვლავებს გამოხატავდა. შავი ხავერდის ფონზე იკარგებოდნენ შავ სამოსელში გახვეული ადამიანებიც, შავი ჯოხებიც, და იქმნებოდა შთაბეჭდილება თითქოს პლანეტები დაცურავდნენ ჰაერში.

მხოლოდ პირველ მოქმედებაში ვუღალატეთ ნაწილობრივ სკულპტურულ პრინციპს და არქიტექტურაც გამოვიყენეთ. პორტიკს, შესასვლელსა და ზემოთ, სამოთხის კარისკენ მიმავალ კიბეებს დეკორაციები გამოხატავდნენ. სცენას ირგვლივ უზარმაზარი სვეტები ჰქონდა შემოვლებული და უზარმაზარივე ზომის საფეხურებთან ერთად ზემოთკენ მიემართებოდა. ტრიუკი იმაში მდგომარეობდა, რომ ადამიანის ჩვეულებრივ სიმაღლესთან შედარებით სვეტებიცა და მთელი ნაგებობაც დიდი მასშტაბით გავაკეთეთ. ეს ზომები ნავარაუდევი იყო იმ არსებებისათვის, რომლებიც თითქოს ოდესღაც ცხოვრობდნენ დედამიწაზე და რომლებმაც ეს, აწ ნანგრევებად ქცეული ტაძარი ააგეს. სცენის პორტალში ტაძრის მხოლოდ ქვედა ნაწილი, ე. ი. პირველი საფეხურები და გიგანტური სვეტების დასაწყისი ჩანდა. დანარჩენი მაყურებელს უნდა დაესრულებინა წარმოსახვაში.

ეს არქიტექტურული დეკორაციაც ძალზე პორტატიულად, იოლად და იაფად დავამზადეთ იმავე ყვითელი სადეკორაციო ტილოსაგან. სამი არშინი სისქის სვეტებიც ასეთივე ტილოსაგან გაკეთდა, ტილო ზემოდან და ქვემოდან ხისაგან დამზადებულ რგოლებზე მივამაგრეთ. ერთ-ერთი რგოლი იატაკზე იყო დამაგრებული ხოლო მეორე — ბაწრით ზემოთკენ აზიდული, რის შედეგადაც ტილოს შიგნიდან სრულიად ცარიელი ფუტლარი იჭიმებოდა და უზარმაზარი სვეტის შთაბეჭდილებას ქმნიდა.

სამწუხაროდ, ამ უკიდურესად გამარტივებული დადგმის განხორციელებაც გაგვიძნელდა. თითქოს ეს სპექტაკლი უბედურ ვარსკვლავზე გაჩნდაო. ჩვენთვის საჭირო რაოდენობით შავი ხავერდი მთელ მოსკოვში ვერ ვიშოვნეთ და იძულებულნი გავხდით შავად შეღებილი ტილოთი შეგვეცვალა. მაგრამ შეღებილი ტილო სხივებს ვერ შთანთქავს, ამიტომაც ვერ განვახორციელეთ განათების მიგნებული ტრიუკები, რომელთა მეოხებით სკულპტურული ფიგურები გამჭვირვალენი უნდა გამოჩენილიყო. და საბოლოოდ ჯოჯოხეთის სურათი აჩრდილებითურთ მატერიალური, ნივთიერი, უხეში გამოვიდა.

მსახიობებმა და რეჟისორებმა (ჩემი თანაშემწე ა. ვიშნევსკი იყო) კოლოსალური მუშაობა ჩავატარეთ. ამ მუშაობის დროს მე განვაგრძობდი ჩემს ძიებებს ლექსის მუსიკალურობის, სწორი მეტყველებისა და მისი კეთილშობილური უბრალოების, საერთოდ დიქციის სფეროში. მივალწიეთ იმას, რომ საკმაოდ მკაფიოდ წარმოვთქვამდით სიტყვებს, მკაფიოდ გადმოვცემდით ფილოსოფიურ აზრებს. ძნელია აიძულო მაყურებელი ისმინოს გრძელპერიოდებში გამოხატული ღრმა შინაარსის შემცველი რთული აზრები, რომლებიც ადამიანის დიდ ყურადღებას მოითხოვენ.

ზოგიერთი მსახიობი, მაგალითად, კაენის შემსრულებელი ლ. ლეონიდოვი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა. არასოდეს დამავიწყდება ერთი ინტიმური რეპეტიცია, რომელმაც ჩემზე გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს იყო მუშაობის პირველ სტადიაში. როდესაც პიესაზე მუშაობა მთლიანად დასრულებულ საზეს იღებს არა სცენის, არამედ ოთახის პირობებში, უკოსტუმებოდ.

სამწუხაროდ, მატერიალური მიზეზების გამო, იძულებულნი გავხდით ნაადრევად გადაგვეტანა პიესა სცენაზე და მაყურებლისათვის დაუმთავრებელი სახით გვეჩვენებინა. ასეთი სპექტაკლი უდღეურ ბავშვსა ჰგავს. ნამუშევრის დასრულება მხატვრულობის ერთ-ერთი უპირველესი პირობაა თეატრში.

ბედმა აქაც გვიმუხთლა. გენერალურ რეპეტიციაზე, როცა მაყურებლებით გაჭედილი დარბაზი და აღელვებული მსახიობები ფარდის გახსნას ელოდნენ, ელექტროტექნიკური პერსონალის ერთი ხაწილი გაიფიცა. იძულებულნი გავხდით მათი შემცვლელები მოგვეძებნა. სპექტაკლის დაწყება შეგვაგვიანდა. ამ გარემოებაჰ განწყობილება გაუნელა მაყურებელსა და თვით მსახიობებსაც, მაგრამ უბედურება ამით არ დამთავრებულა: სწორედ პირველი მოქმედების დაწყების წინ კაენის როლის შემსრულებელს უსიამოვნება შეემთხვა კოსტუმთან დაკავშირებით. მსახიობი ისე დაიბნა, რომ

თამაში ვერარ შეძლო და მხოლოდ მექანიკურად აწოდებდა რეპლიკებს პარტნიორებს.

მართალია, მოუშუშებელმა, დაუმთავრებელმა სპექტაკლმა წარმატება ვერ მოიპოვა, მაგრამ მე მაინც მომიტანა სარგებლობა, რადგან ამჯერად გავაკეთე ორი მნიშვნელოვანი, სხვათათვის არა ახალი, აღმოჩენა.

ჯერ ერთი, დადგმის სკულპტურულმა პრინციპმა მაიძულა გამემახვილებინა ყურადღება მსახიობების მოძრაობებზე და გარდა ამისა თვალნათლივ დამანახა, რომ ჩვენ, მსახიობებს, კარგად, ტემპსა და რიტმში მეტყველებაც უნდა შეგვეძლოს და მ ო ძ რ ა ო ბ ა ც, რომ არსებობს რაღაც კანონები, რომლებითაც შეიძლება ვიხელმძღვანელოთ. ამ აღმოჩენამ მრავალი გამოკვლევის ჩატარება მიკარნახა.

მეორეც, ამჯერად განსაკუთრებით ცხადად შევიცანი (ე. ი. ვიგრძენი) დადგმის სკულპტურული და არქიტექტურული პრინციპების უპირატესობა მსახიობისათვის. მართლაცდა, განა მშვენის მე, მსახიობს, რომ ჩემს ზურგს უკან ფუნჯის უდიდესი ოსტატის მიერ დახატული დეკორაცია კიდია? მე ხომ ვერ ვხედავ. იგი არა თუ არ მეხმარება, პირიქით, ხელსაც მიშლის, რადგან მავალდებულებს ფონს შევუერთდე, ე. ი. ვიყო არანაკლებ, არამედ უფრო მეტად გენიალური, ვიდრე ეს ოსტატი მხატვარია, რომ გამოვეყო სურათს და შესამჩნევი გავხდე ასეთი თვალსაჩინო ტილოს ფონზე.

მოქანდაკე, და ნაწილობრივ არქიტექტორიც, ავანსცენაზე ქმნის საგნებსა და რელიეფებს, რომლებიც ჩვენ შეგვიძლია შემოქმედებითად გამოვიყენოთ ადამიანის სულის ცხოვრების განხორციელების დროს. შეგვიძლია დავსხდეთ სამეფო ტახტზე, ან კიბეზე. მივეყრდნოთ სვეტს, მივწვეთ ქვაზე, დავეყრდნოთ რელიეფს, მივიღოთ მეტყველი პოზა და არ დავეყუდოთ ბოძებივით მოკარნახის ჯიხურთან იმ გლუვი თეატრალური სცენის უზარმაზარ ცარიელ მოედანზე, რომელიც მხატვარს სრულიად არ აინტერესებს. მხატვარს მხოლოდ კულისები და უკან დეკორაცია სჭირდება, ხოლო მოქანდაკეს სჭირდება იატაკი, რომელზედაც ჩვენ ვცხოვრობთ სცენაზე. მოქანდაკის ამოცანები უფრო ახლობელია ჩვენთვის, მსახიობებისათვის. იგი მხატვრის მსგავსად, სიბრტყეში, ორ განზომილებაში კი არ ქმნის, არამედ სივრცეში, რომელსაც მესამე განზომილება ანუ სიღრმე აქვს. მოქანდაკე კარგად გრძნობს ადამიანის რელიეფურ სხეულს და შინაგანი ცხოვრების გამოვლენის მის ფიზიკურ შესაძლებლობებს.

ყოველივე ამის საფუძველზე მე იძულებული გავხდი დროე-

ბით მელალატნა მხატვრისათვის არქიტექტორისა და მოქანდაკის სასარგებლოდ და საოპერო სტუდიაში სიტყვისა და მეტყველების შესწავლის პარალელურად გამუდმებით დავკვირვებოდი სხვისა თუ საკუთარ მოძრაობებს. მოძრაობათა შესასწავლად საბალეტო სტუდიის შექმნაზეც კი დავიწყე ოცნება...

სპექტაკლი „კაენი“ ჩვენი თეატრის აფიშებს ვერ შერჩა. იძულებულნი გავხდით რეპერტუარში სასწრაფოდ შეგვეტანა ძველი პიესები და ამ რთული მუშაობის პარალელურად ახალი დადგმაც მოგვემზადებინა. მაგრამ რთულ სამუშაოს თავი ვერარ გავართვით. გამოუვალმა მდგომარეობამ გვაიძულა და ჩვენც დახმარებისათვის პირველ და მეორე სტუდიას მივმართეთ.

სტუდიათა შექმნის თავდაპირველი გეგმებისა და ძირითადი დებულებების თანახმად, მათ უახლოეს დანიშნულებას მოხუცთა შეთხელებული რიგების შევსება წარმოადგენდა. ახალგაზრდობას სწორედ ჩვენი დასის შესავსებად ვზრდიდით, რომ დროთა განმავლობაში მათთვის გადაგვეცა ჩვენი საქმე. ერთი სიტყვით, სტუდიები დიდი მთავარი ბალის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სანერგეს წარმოადგენდა.

სამართლიანობა მოითხოვს ვაღიაროთ, რომ ამ კრიტიკულ მომენტში სტუდიელებმა თავიანთი დანიშნულება შეასრულეს, მათზე დამყარებული იმედები გაამართლეს და უდიდესი გულისხმიერებით გამოეშურნენ სამხატვრო თეატრის დასახმარებლად. მათ დაუხმარებლად ალბათ ჩვენ იმ მძიმე დღეებს ვერ გადავიტანდით და იძულებულნი ვიქნებოდით დაგვეხურა თეატრი.

აქ, ამ წიგნის ფურცლებზე, მე სიამოვნებით, გულთბილად მადლიერების გრძნობით აღსავსე ვიგონებ მათ კეთილ დახმარებას.

ჩვენ არ შეგვეძლო ბოროტად გამოგვეყენებინა დრო ახალგაზრდებისა, რომლებიც ორ ფრონტზე თავდადებულ, მძიმე შრომას ეწეოდნენ და ამიტომ იქ, სადაც მუშაობა ორ საათს მოითხოვდა, ერთ საათს ვჯერდებოდით, რასაც, ცხადია, არ შეიძლებოდა გავლენა არ მოეხდინა ჩვენი საქმის მხატვრულ მხარეზე.

დიდი თეატრის საოპერო სტუდია

როდესაც სახელმწიფო აკადემიური თეატრების მართვა-გამგეობა ს. მალინოვსკაიას დაეკისრა, მან, მრავალ სხვა რეფორმასთან ერთად, გადაწყვიტა, სათანადო სიმაღლეზე დაეყენებინა დრამატული დონე დიდი თეატრის სპექტაკლებში. ელენე კონსტანტინეს

ასულმა დახმარებისათვის მიმართა მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. ვ. ნემიროვიჩი და ვ. ლუჟსკი დასადგმელად გათვალისწინებული ერთ-ერთი ოპერის რეჟისორობაზე დათანხმდნენ. მე კი წინადადება შევიტანე დიდ თეატრთან შეექმნათ საოპერო სტუდია, სადაც მომღერლებს სასცენო თამაშის საკითხებზე საუბრის შესაძლებლობა ექნებოდათ, ხოლო ახალგაზრდები სისტემატურად გაივლიდნენ სპეციალურ კურსს, რომ შემდგომ მომღერალი მსახიობები გამოსულიყვნენ.

გადაწყდა დიდი თეატრის დაახლოება მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან. 1918 წლის დეკემბერში საზეიმო რაუტი შედგა. დიდი თეატრის მსახიობებმა ჩვენ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობებს, შეხვედრა მოგვიწყვეს. ეს იყო უაღრესად თბილი, მხიარული საღამო. დიდი თეატრის დარბაზში და ფოიეში სუფრა გაეშალათ და ესტრადა მოეწყოთ. იმ დამშეული დროისათვის უაღრესად გულუხვად გაგვიმასპინძლდნენ. მაგიდასთან თვით მომღერლები გვემსახურებოდნენ. ყველას საზეიმოდ ეცვა. ჩვენი დასის გამოჩენისთანავე ოპერის სოლისტები ესტრადაზე ჩამწკრივდნენ და გვიმღერეს ამ შემთხვევისათვის საგანგებოდ შეთხზული კანტატა. ამას მოჰყვა ვახშამი სიტყვებითა და ურთიერთმისალმებებით. ესტრადაზე გამოვიდნენ ოპერის სოლისტები — ა. ნეჟდანოვა, ტენორი დ. სმირნოვი, ბანი ვ. პეტროვი. აგრეთვე მოსკოვში ცნობილი სხვა მომღერლები და რჩეული ნაწარმოებები შეასრულეს, ხოლო ჩვენი თეატრის მსახიობები ვ. კაჩალოვი, ი. მოსკვინი და მე მხატვრული კითხვით გამოვედით. ვახშმის შემდეგ მოსკოვის სამხატვრო სტუდიის მსახიობები მოვიდნენ და გაითამაშეს სახუმარო სცენები და ნომრები, სწორედ ისეთები, როგორსაც თავის დროზე „კაპუსტნიკებისათვის“ ვამზადებდით. შემდეგ ვიცეკვეთ, ვითამაშეთ petits jeux[1], ვაჩვენეთ ფოკუსები და სხვ.

რამდენიმე დღის შემდეგ მსახიობთა ფოიეში პირველად შევხვდი მომღერლებს ხელოვნების საკითხებზე ამხანაგური საუბრის ჩასატარებლად. შეკითხვებს მაძლევდნენ, მე ვუპასუხებდი, ნათქვამის საილუსტრაციოდ სცენებს წარმოვადგენდი, ვმღეროდი, როგორც შემეძლო. ამასთან, ჩემს სულში კვლავ გამოცოცხლდა ძველთაძველი, მივიწყებული, მოხუც თევდორე პეტრეს ძე ოკიმისარჟევსკისთან ჩემი საოპერო მეცადინეობის დროიდან ჩამარჩენილი გატაცებები. მუსიკის ხმაზე რიტმული მოძრაობის სიყვარული კვლავ განმიახლდა.

---

[1] სალონური თამაშობანი (ფრანგ.).

ჩემდამი მსახიობების დამოკიდებულებაზე სასაყვედურო არა მქონდა რა: ისინი დიდ ყურადღებას იჩენდნენ. მრავალი მათგანი დაინტერესდა ჩემი სავარჯიშოებითა და, ყოველგვარი ცრუ მსახიობური თავნოყვარეობის გარეშე, სიამოვნებით მუშაობდა. სხვები ესწრებოდნენ საუბრებს, როგორც მაყურებლები. ალბათ ფიქრობდნენ, რომ დრამატულ ხელოვნებას და სცენაზე მსახიობის შემოქმედებითი სულიერი განწყობილებების ნიუანსებს უბრალო დაკვირვებითაც შეიძლება ჩასწვდეს ადამიანი. რა თქმა უნდა, ცდებოდნენ. განა ძალა მოგემატება, თუ სხვათა ვარჯიშს დააკვირდები, თუნდაც ტანვარჯიშში? ჩვენი საქმე, ისევე როგორც ტანვარჯიში, სისტემატურ წვრთნას მოითხოვს, მათ, ვინც მეცადინეობამ გაიტაცა და ვარჯიშს განაგრძობდა, წარმატებასაც მიაღწიეს და თავიანთი თამაშით მაყურებელთა ყურადღებაც მიიპყრეს.

ახალი სტუდიის მომხრე მსახიობთა მცირე ჯგუფი, რომელსაც თავის დედობრივ ზრუნვასა და მფარველობას არ აკლებდა ე. მალინოვსკაია, ჩვენს ამ წამოწყებას დიდ მსხვერპლსა სწირავდა და გმირობას იჩენდა. ყველანი უსასყიდლოდ მუშაობდნენ და ეს მაშინ, როცა რევოლუციის პირველი ქარიშხლების შემდეგ ცხოვრება ჯერ კიდევ არ იყო კალაპოტში ჩამჯდარი. შესანიშნავი ხმის მქონე მომღერლები თოვლსა და წვიმაში გაცვეთილი ფეხსაცმელებით, უკალოშოდ დადიოდნენ. ისინი კი მაინც ყველაფერს აკეთებდნენ, რომ სტუდიაში მეცადინეობა არ გაეცდინათ.

მაგრამ არსებობდა პირობები, რომელთა წინააღმდეგ ბრძოლა მომღერალთა ძალ-ღონეს ალემატებოდა. დიდი თეატრის საოპერო სპექტაკლებში მათი ხშირი გამოსვლები სტუდიაში რეგულარული მეცადინეობისათვის გადაულახავ დაბრკოლებებს ქმნიდა; პურის ფულის საშოვნელად კონცერტებზე გამოსვლაც უშლიდათ ხელს.

მთელი ზამთრის განმავლობაში დასადგმელი ოპერის კვარტეტის მონაწილეთა შეკრება ერთხელაც ვერ მოხერხდა. ერთ დღეს სოპრანო ვერ მოვიდა, მეორე დღეს — ტენორი, მერე — მეცოსოპრანო. ზოგჯერ ასეც ხდებოდა: კონცერტის გამო ბანი რვიდან ცხრამდე იყო თავისუფალი, ხოლო დიდი თეატრის საოპერო სპექტაკლის პირველ მოქმედებაში დაკავებული ტენორი მხოლოდ ცხრის შემდეგ თავისუფლდებოდა. ამიტომაც, თავდაპირველად რეპეტიცია უტენოროდ მიდიოდა, ტენორის მოსვლის შემდეგ კი ბანი მიიჩქაროდა კონცერტზე. მიუხედავად ამისა, უდიდესი მონდომებისა და დაბრკოლებათა გადალახვის შედეგად, 1918—1919 წლის სეზონის ბოლოსათვის, ე. ი. გაზაფხულისთვის, რამდენიმე ნაწყვეტის მომზადება მაინც მოვახერხეთ. ჩვენი ნამუშევარი სტუ-

დიის დარბაზში ვუჩვენეთ ზოგიერთ მომღერალს, მუსიკოსს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობებს ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მეთაურობით. გასინჯვამ დიდი წარმატებით ჩაიარა და ხალხი აალაპარაკა. რაც მთავარია, მან დამარწმუნა რომ საოპერო საქმეშიც შემეძლო სარგებლობის მოტანა.

შემდეგ სეზონში საოპერო სტუდიაში მეცადინეობის გაგრძელებაზე თანხმობა განვაცხადე, ოღონდ სულ სხვა პირობით, კერძოდ: ვითხოვდი ნება დაერთოთ თვითონ შემერჩია ახალგაზრდები, რომლებიც ჩემი ხელმძღვანელობით შეისწავლიდნენ მთელ რიგ საგნებს და მხოლოდ ამის შემდეგ ჩაირიცხებოდნენ სტუდიაში მსახიობებად. თანხმობის მიღებისთანავე შევუდექი საქმეს. უპირველეს ყოვლისა, საოპერო კურსის სწავლების პროგრამა უნდა შემედგინა ჩემ მიერ დასახული ამოცანების შესაბამისად. ამოცანები კი, ზოგადად, შემდეგში მდგომარეობდა.

საოპერო მომღერალს ერთდროულად საქმე აქვს არა ერთ, არამედ სამ ხელოვნებასთან, ე. ი. ვოკალურ, მუსიკალურ და სასცენო ხელოვნებასთან. ამაში მდგომარეობს მისი შემოქმედებითი მუშაობის სიძნელეც და უპირატესობაც. სიძნელეს სამი ხელოვნების შესწავლა წარმოადგენს, მაგრამ მათი შესწავლის შემდეგ მომღერალი მაყურებლებზე ზემოქმედების ისეთი მძლავრი საშუალებებით აღიჭურვება, როგორიც ჩვენ, დრამატულ მსახიობებს, არ გაგვაჩნია. მომღერლის განკარგულებაში მყოფი ეს სამივე ხელოვნება ერთმანეთს უნდა ერწყმოდეს, ერთ საერთო ამოცანას ემსახურებოდეს. თუ ამ სამი ხელოვნებიდან მაყურებელზე მხოლოდ ერთი იმოქმედებს, ხოლო დანარჩენი ორი ხელს შეუშლის, ცხადია, არასასურველ შედეგს მვიღებთ. ერთი ხელოვნება გაანადგურებს იმას, რაც მეორე შექმნის.

როგორც ჩანს, ოპერის მომღერალთა დიდმა უმრავლესობამ ეს უბრალო ჭეშმარიტება არ იცის. მრავალ მათგანს ნაკლებად აინტერესებს თავისი სპეციალობის მუსიკალური მხარე. რაც შეეხება სპეციალობის სცენურ ნაწილს, მომღერლები არათუ სწავლობენ მას, არამედ პირიქით, ხშირად შეგნებულად უგულებელყოფენ და თითქოს თავიც კი მოსწონთ იმით, რომ მომღერლები არიან და არა უბრალო დრამატული მსახიობები. მიუხედავად ამისა, ისინი ალტაცებით შეჰყურებენ და უსმენდენ შალიაპინს, რომელიც სცენაზე სამივე ხელოვნების შერწყმის გასაოცარ მაგალითს წარმოადგენს.

მომღერალთა უმრავლესობა მხოლოდ და მხოლოდ ბგერის ჟღერადობაზე ზრუნავს. მათთვის მთავარია კარგად ალებული და

მაყურებლისაკენ მიმართული ნოტი. მათ ბგერა ბგერისათვის, ნოტი საკუთრივ კარგი ნოტისათვის სჭირდებათ მხოლოდ.

ასეთი შეხედულებების შედეგად მომღერალთა დიდი ნაწილის მუსიკალური და დრამატული კულტურა პირველყოფილ, დილეტანტურ დონეზე დგას. მრავალ მათგანს საოპერო სტუდია მხოლოდ იმისათვის სჭირდება, რომ სცენაზე გავლა-გამოვლა ისწავლოს ან გაიგოს, „როგორ გაითამაშოს ესა თუ ის როლი“, რეპერტუარი გაიაროს, ე. ი. აკომპანიატორის დახმარებით რამდენიმე პარტია, მიზანსცენა დაისწავლოს თავისი ხალტურისათვის, ანდა იმისათვის, რომ მერე სტუდიის მეოხებით დიდ თეატრში შეალწიოს.

ცხადია, ახალი სტუდია ასეთი ადამიანებისათვის არ შექმნილა. სტუდიის ამოცანას, უპირველეს ყოვლისა, ოპერის მომღერლის არა მარტო ვოკალური, არამედ მუსიკალური და სასცენო კულტურის ამაღლება წარმოადგენდა. ამიტომაც, მეცადინეობა მომღერლისათვის აუცილებელი სამი ხელოვნების შესწავლის გზით წარვმართეთ.

ვოკალური ხელოვნების დარგში, თვით სიმღერისა და შესრულების სტილის გარდა, დიდი ყურადღება დაეთმო დიქციას და სიტყვას. მომღერლებმა, ისევე როგორც საერთოდ ადამიანებმა, ლამაზად, გამართულად ლაპარაკი არ იციან. აი, რატომაა, რომ ხშირად მათი სიმღერის სილამაზეს ვულგარული დიქცია და გამოთქმა ამახინჯებს. უმეტეს შემთხვევაში, სიმღერის დროს სიტყვა სრულიად იკარგება. მაშინ როდესაც სიტყვა კომპოზიტორის შემოქმედების თემაა, ხოლო მუსიკა — კომპოზიტორის შემოქმედება, ანუ მოცემული თემის კომპოზიტორისეული განცდა, კომპოზიტორის დამოკიდებულება თემისადმი. სიტყვა არის რა, ხოლო მუსიკა — როგორ. შემოქმედების თემა ოპერის მსმენელისათვის გასაგები უნდა იყოს მაშინ, როდესაც ერთი მომღერალი მღერის, და მაშინაც, როდესაც მთელი გუნდი, ტრიო, სექსტეტი სრულდება.

ხმის დაყენების, პარტიის ტესიტურის და განსაკუთრებით ორკესტრის (რომელიც შთანთქავს სიტყვებს) ჟღერადობის გამო ოპერა დიქციის სფეროში მრავალ დაბრკოლებას ქმნის. მომღერალს სიტყვების ორკესტრს ზემოდან გადმოსროლა უნდა შეეძლოს. ამისათვის საჭიროა დიქციის გამომუშავების გარკვეული ხერხები.

მე მუსიკის სპეციალისტი არა ვარ, ამიტომაც მხოლოდ ერთი რამ შემეძლო გამეკეთებინა: დამეახლოებინა სტუდია კარგი მუსიკალური კულტურის მქონე დაწესებულებებისათვის. მიუხედავად იმისა, რასაც ახლა დიდი თეატრის შესახებ ლაპარაკობენ, მოსკოვის აკადემიური დიდი თეატრი სწორედ ასეთ დაწესებულებას წარ-

მოადგენს. ისლა მრჩებოდა, გამომეყენებინა საოპერო სტუდიასა და დიდ თეატრს შორის ბუნებრივად შექმნილი სიახლოვე. სტუდია დაუახლოვდა აგრეთვე მოსკოვის სამხატვრო თეატრს, რომლის წარმომადგენელიც აქ მე ვიყავი.

ამრიგად, მუსიკაში საოპერო სტუდია დიდი თეატრის საუკუნეობრივ კულტურას ეწაფებოდა, ხოლო სცენურ ხელოვნებაში — სამხატვრო თეატრის კულტურას.

საოპერო სპექტაკლებში ამ უკანასკნელის, ე. ი. სცენური კულტურის ასამაღლებლად, უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო დირიჟორის, რეჟისორისა და მომღერლის შერიგება, რომლებიც ძველთაგანვე მტრობენ ერთმანეთს, რადგან ყოველ მათგანს პირველ ადგილზე დგომა სურს. განა საკამათოა ის, რომ ოპერაში, უმეტეს შემთხვევაში მუსიკა, კომპოზიტორია მთავარი და ამიტომაც ყველაზე მეტად სწორედ იგი უნდა აძლევდეს მითითებებს და წარმართავდეს რეჟისორის შემოქმედებას. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ სპექტაკლის მუსიკალურმა მხარემ, დირიჟორის მეთაურობით, უნდა დაჯაბნოს სცენური ნაწილი და მისი ხელმძღვანელი — რეჟისორი. ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ, უკანასკნელი, ე. ი. სცენური ნაწილი მუსიკალურს უნდა დაექვემდებაროს და დაეხმაროს, სცადოს პლასტიკური ფორმით გამოხატოს, სცენური თამაშით განგვიმარტოს ადამიანის სულის ის ცხოვრება, რომელზედაც მუსიკის ხმები მოგვითხრობენ.

ამიტომაც ცდებიან მომღერლები, რომლებიც არიის წინ, ინტროდუქციის დროს, სიმღერის დაწყებამდე, იმის ნაცვლად, რომ განიცადონ და გამოავლინონ მუსიკაში გამოხატული გრძნობები და აზრები, ყელსა და ცხვირს ისუფთავებენ. შესავლის პირველივე ჰანგებიდან ისინი ორკესტრთან ერთად უკვე მონაწილეობენ ოპერის კოლექტიურ შემოქმედებაში. როცა აკომპანემენტში ნათლადაა გამოხატული მოქმედება, იგი პლასტიკურადაც უნდა გამოიხატოს. ეს შეეხება ცალკეული მოქმედებების შესავალსაც, სადაც მუსიკალური ფორმითაა მოთხრობილი ის, რაც ამ მოქმედებაში უნდა მოხდეს. ჩვენი საოპერო სტუდია ცდილობს მუსიკალური შესავალი ღია სცენაზე, თვით მსახიობთა მონაწილეობით შეასრულოს და არა დახურული ფარდის უკან.

მოქმედება სცენაზე, ისევე როგორც თვით სიტყვა, მუსიკალური უნდა იყოს. მოძრაობა უსაზღვრო ხაზივით უნდა გაიშალოს, უნდა გაიჭიმოს, როგორც ნოტი სიმებიან საკრავზე, ხოლო როცა საჭიროა, კოლორატურული მომღერლის სტაკატოსავით შეწყდეს კიდეც... მოძრაობასაც გააჩნია თავისი ლეგატო, სტაკიტო, ფერ-

მატო, ანდანტე, ალეგრო, პიანო, ფორტე და სხვ. მოქმედების ტემპი და რიტმი მუსიკას უნდა შეესაბამებოდეს. რით აიხსნება, რომ ეს უბრალო ჭეშმარიტება ოპერის მომღერლებს დღემდე ვერ გაუგიათ? უმრავლესობა ერთ ტემპსა და რიტმში მღერის, მეორე ტემპსა და რიტმში დადის, მესამეში — ხელებს იქნევს, ხოლო მეოთხე ტემპსა და რიტმში გრძნობს. განა შეიძლება ასეთმა სიჭრელემ შექმნას ის ჰარმონია, ურომლისოდაც მუსიკა არ არსებობს და რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, წესრიგს მოითხოვს? მუსიკა, სიმღერა, სიტყვა და მოქმედება რომ ერთ მთლიანობად ვაქციოთ, საჭიროა არა გარეგნული, არა ფიზიკური, არამედ შინაგანი, სულიერი ტემპო-რიტმი. იგი ბგერაში, მოქმედებაში, სიტყვაში, ჟესტში, სიარულში, მთელ ნაწარმოებში უნდა შეიგრძნოთ.

ამ მიმართულებით მე ბევრი ვიმუშავე, და ვგონებ, ერთგვარ პრაქტიკულ შედეგებსაც მივაღწიე.

საოპერო სტუდიის საერთო ამოცანების შესაბამისად, ჩემი „სისტემის“ სწავლების და აგრეთვე განცდის შინაგანი და გარეგნული ტექნიკის, დიქციის, პლასტიკის, რიტმის გამომუშავების მიზნით მთელი პროგრამა შეიქმნა. მე ვცდილობდი სტუდიელებს ყველაფერი პრაქტიკიდან ესწავლათ, ხოლო შემდეგ თეორიის დახმარებით განემტკიცებინათ შესწავლილი და გაეაზრებინათ უკვე ათვისებული. ამ მიზნით, საოპერო საქმის შესაბამისად, „სისტემის“, რიტმისა და სხვ. სავარჯიშოები შევიმუშავე.

მასწავლებელთა, ხელმძღვანელთა კარგი შემადგენლობის შერჩევაც მოვახერხე. ასე მაგალითად, ვოკალურ ნაწილს დიდი თეატრის თავის დროზე ცნობილი სოლისტი მ. გუკოვა და იმავე თეატრის მსახიობი ა. ბოგდანოვიჩი ხელმძღვანელობდნენ. შემდეგ კი, მ. გუკოვას გარდა სტუდიის ვოკალურ განყოფილებას განაგებდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ე. ზბრუევა და ვ. პეტროვი. მუსიკალურ ნაწილს დიდი თეატრის დირიჟორ ნ. გოლოვანოვი ხელმძღვანელობდა. მოგვიანებით მუსიკალური ნაწილის გამგედ სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე მუშაობდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ვ. სუკი. მუსიკალური ხელმძღვანელები იყვნენ მოსკოვის კონსერვატორიის მასწავლებლები ი. სოკოლოვი და ლ. მირონოვი. დიქციას ს. ვოლკონსკი (მეტყველების კანონები) და განსვენებული ნ. საფონოვი (სიტყვა ვოკალურ ხელოვნებაში) ასწავლიდნენ, ცეკვას და პლასტიკას — დიდი თეატრის საბალეტო დასის არტისტი ა. პოსპეხინი. „სისტემისა“ და რიტმის სწავლებაში ჩემი უახლოესი თანაშემწეები იყვნენ ისინი,

ვისთანაც ერთად მე ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში ვიწყებდი ჩემს არტისტულ კარიერას; ჩემი და ზ. სოკოლოვა და ძმა ვ. ალექსეევი, როძლებმაც ცხოვრების გრძელი გზა განვლეს და მხოლოდ შემდეგ დაუბრუნდნენ თავიანთ ჭეშმარიტ მოწოდებას — ხელოვნებას.

მე არა მხოლოდ ვასწავლიდი სტუდიაში, არამედ თვითონაც ვსწავლობდი, როდესაც ვესწრებოდი გოლოვანოვის რეპეტიციებს, ან მ. გუკოვას, ა. ბოგდანოვიჩის, ა. პოსპეხინის, ნ. საფონოვის, და განსაკუთრებით, კი ს. ვოლკონსკის გაკვეთილებს. ახალგაზრდობასთან ერთად გატაცებით გავიარე უკანასკნელის მთელი კურსი და ახლა გულწრფელი მადლიერების გრძნობით ვიგონებ მას და საერთოდ ყველა მასწავლებელს იმ ცნობების მოწოდებისათვის, რომლებიც ასე ძალიან მჭირდებოდა აღნიშნულ პერიოდში, სიტყვის, მეტყველებისა და ბგერის დარგში ჩემი ძიებების პერიოდში.

მატერიალური და სხვა მიზეზების გამო იძულებული გავხდი ნაადრევად მომეკიდა ხელი ახალგაზრდა მომღერალთა ძალებით სპექტაკლების დადგმისათვის. თავდაპირველად შესრულებულ იქნა ცალკეული სცენები რიმსკი-კორსაკოვის ოპერებიდან: „ფსკოველი ჭალი“ და „მეფე სალთანის“ პროლოგი, სცენა „შობის წინა ღამიდან“ და სხვ. შემდეგ მთლიანად დავდგით მასნეს ოპერა „ვერტერი“ და ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“.

ამ მუშაობის დროს კვლავ იძულებული გავხდი გამეხლებინა ძიება თეატრის სადადგმო შესაძლებლობათა სფეროში.

საქმე ის გახლავთ, რომ ჩაიკოვსკის ოპერის რვავე სურათი, გუნდებითა და ორი მეჯლისითურთ, ძველებური სასახლის მცირე დარბაზში უნდა დაგვედგა (სტუდია ძველებურ სახლში იყო მოთავსებული). დარბაზის სიმცირის გარდა კიდევ ერთი დაბრკოლება გველობებოდა. კერძოდ ის, რომ დარბაზი გაყოფილი იყო არქიტექტურული თვალსაზრისით ლამაზი, მსხვილი თაღით, რომელსაც პუშკინისა და ონეგინის ეპოქისათვის ტიპიური მარმარილოს ოთხა დიდი სვეტი ამშვენებდა. ამ ანსამბლის დარღვევა ბარბაროსობა იქნებოდა, ამიტომ იძულებულნი გავხდით თაღი სვეტებთან ერთად თვით დადგმაში, რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და მიზანსცენებში გაგვეთვალისწინებინა.

ოპერის პირველ სურათში თაღი და სვეტები ლარინების სახლის ტერასას მივუსადაგეთ. მეორე სურათში მათი მეშვეობით შევქმენით იმ ეპოქისათვის ტიპიური ნიში და შიგ ტატიანას საწოლი მოვათავსეთ. მესამე სურათში ბოსკეტის ტრელიაჟით დამშვენებული თაღი და სვეტები გადავაქციეთ ფანჩატურად, სადაც ტატიანა და ონეგინი ხვდებიან ერთმანეთს. მეოთხე სურათში სვე-

ტებს შორის ლარინების სახლის საცეკვაო დარბაზისაკენ მიმავალ კიბე ჩავდგით. მეხუთე სურათში მარმარილოს სვეტებზე ჩამოვაცვით სარჩულები, რომლებზედაც ხეები იყო მოხატული და, ამგვარად, სვეტები იქცა იმ ტყედ, სადაც დუელის სცენა უნდა ჩატარდეს და ა. შ. ამრიგად, სვეტები წარმოადგენდა ცენტრს, რომლის ირგვლივ ვგეგმავდით დეკორაციებს და, რომელსაც მთელ დადგმას ვუსადაგებდით. სვეტები თვით სტუდიის ტიპიურ საკუთრებად და მისი ნიშნის ანუ ღერბის ატრიბუტებად იქცა.

დადგმამ, რომელიც ნატურასთან იყო შეხამებული, მსახიობებისაგან უფრო მართალი თამაში მოითხოვა. დარბაზის სიმცირისა და სივიწროვის გამო მომღერლები ერთ ადგილზე უძრავად იდგნენ და იძულებულნი იყვნენ მაქსიმალურად გამოეყენებინათ მიმიკა, თვალები, სიტყვა, ტექსტი, პლასტიკა და სხეულის გამომსახველობა.

მხატვრული და პედაგოგიური თვალსაზრისით ეს უაღრესად სასარგებლო გახლდათ, რადგანაც მომღერლებს გამოუმუშავდათ გრძნობების გამოსახვის უფრო დახვეწილი ხერხები და მსახიობებისათვის აგრერიგად საჭირო თავდაჭერის უნარი. ყოველივემ ერთად, ე. ი. ოთახში განხორციელებული დადგმის ინტიმურობამ, ოპერის მომღერლებისათვის უჩვეულო თამაშმა შექმნა სტუდიის მეტად ორიგინალური და მიმზიდველი სპექტაკლი. შევეცდები აღვწერო სპექტაკლის რამდენიმე მომენტი და, ამრიგად, გაგრძნობინოთ მისი განწყობილება.

ფორტეპიანოს ხმაზე ფარდა აიხდება და მაყურებელი მისგან ორიოდ ნაბიჯზე ხედავს ამაღლებულ ტერასას; ტერასა იმავე იატაკზე დგას, რომელზედაც მაყურებელი ზის პარტერში. იგრძნობა, რომ ლარინების სახლის კედლები და თაღი ნამდვილია — მასიურია. ნამდვილი არქიტექტურული ნაგებობის რელიეფებსა და ჩარმავებებში შუქ-ჩრდილების თამაში აცოცხლებს სურათს. ჩამავალი მზე, სამუშაოდან დაბრუნებულ გლეხთა გუნდის შორეული სიმღერა, ორი დედაბრის, წარსული ცხოვრების მოგონებაში ჩაძირულ ლარინას და გადიას ნალვლიანი ფიგურა სცენაზე ქმნის სოფლის სიმყუდროვის იმ ატმოსფეროს, რომელშიც პირველი შეხვედრისთანავე უნდა ჩაისახოს ტატიანას სიყვარული ონეგინისადმი.

მეორე სურათში ჩვენ მივალწიეთ იმას, რომ ტატიანას როლის შემსრულებელი წერილის წერის დროს საოპერო ჟესტებით კი არ მიმოდიოდა ავანსცენაზე, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება, არამედ მთელ სცენას საწოლში ატარებდა. ერთ ადგილზე უძრავად ყოფნა მსახიობისაგან უდიდეს მუშაობას, თავდაჭერას მოითხოვდა და

აიძულებდა ხელების, ფეხების, მთელი სხეულის უხეში თამაში მიმიკისა და ჟესტების რიტმული თამაშით შეეცვალა. ამის გამო მაყურებლის ყურადღებამ გარეგნული თამაშიდან ამ სცენის შინაგან მოტივებზე გადაინაცვლა. მუსიკასთან შერწყმული ეს დელიკატურობა მონახაზისა მთელ სცენას პუშკინისა და ჩაიკოვსკის სტილის დახვეწილ მთლიანობას ანიჭებდა.

ლარინებთან მეჯლისის სცენაში თვით მუსიკაში მოცემულ ხატოვან დახასიათებათა საფუძველზე მოძრაობების ბუნებრიობა მოძრაობის რიტმულობას შევუხამეთ. ამ სცენის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია ჩასახვა და სწრაფი განვითარება ონეგინისა და ლენსკის უთანხმოებისა, რომელიც შემდეგ სურათში საბედისწერო დუელით მთავრდება. ჩვეულებრივ, საოპერო დადგმებში მოქმედების ეს ძირითადი ხაზი მეჯლისის აურზაურში იჩქმალება. ამის თავიდან ასაცილებლად ჩვენ მთავარ მოქმედ პირთა სცენები წინ გამოვიტანეთ, ხოლო სტუმართა ჭრელი ბრბო, რომელიც სურათის დასაწყისში, ტრიკეს სცენაში, ავანსცენაზე მრგვალი მაგიდის გარშემო იყრიდა თავს, სვეტების უკან საცეკვაოდ გადავიყვანეთ, რადგან იგი ოპერის ძირითადი დრამატული მოტივისათვის მხოლოდ ფონს წარმოადგენს.

მოგვიანებით, საოპერო სტუდიის დიდ თეატრალურ შენობაში გადასვლის შემდეგაც სპექტაკლმა შეინარჩუნა განსაკუთრებული პირობებით გამოწვეული თავისებურებანი (დეკორაციების თვალსაზრისით). შემდგომ სპექტაკლებს ჩვენ უკვე უფრო თავისუფლად ვგეგმავდით.

თავდაპირველად საოპერო სტუდიის ხელმძღვანელობა მხოლოდ დიდი ყოყმანის შემდეგ ვიკისრე. მაგრამ შემდგომ, როცა საქმით დავრწმუნდი რა სარგებლობა მოჰქონდა მას ჩემთვის ჩემი სპეციალობის სფეროში, მივხვდი, რომ მუსიკისა და სიმღერის საშუალებით შეიძლებოდა მეპოვნა გამოსავალი ჩიხიდან, რომელშიც მე ძიებების შედეგად აღმოვჩნდი.

მუშაობის პროცესში უნებლიეთ გამიტაცა თვით მუსიკამ და ვოკალურმა ხელოვნებამ, რადგან ამ დარგს ტექნიკისა და ვირტუოზულობის მყარი საფუძვლები გააჩნია. საკმარისია მომღერალმა ერთი ნოტი აიღოს და მაშინვე იგრძნობთ ოსტატ-სპეციალისტის კულტურას, ხელოვნებას. მართლაც, იმისათვის, რომ ხმით ლამაზი, კეთილშობილური და მუსიკალური ბგერა გამოსცეთ, გამოსცეთ ის გაბმული ნოტი, რომელზედაც ჩვენს ხელოვნებაში მე მაშინ ვოცნებობდი, წინასწარი, ხანგრძლივი, ძნელი და დიდი მუშაობა უნდა ჩაატაროთ ხმის დასაყენებლად და გასავარჯიშებლად. როდესაც

მომღერალი თავისი კარგად დაყენებული ხმით კულტუოულად გადმოგვცემს ნაწარმოებს, ეს უკვე ერთგვარ ესთეტიკურ კმაყოფილებას განიჭებთ.

აი, ერთი მხრივ ოსტატობისა და საფუძვლების მიგნების წყურვილმა და, მეორე მხრივ, დილეტანტიზმისადმი ზიზღმა მაიძულა მემუშავა სტუდიაში არა მხოლოდ დრამისათვის, არამედ თვით ოპერისათვისაც. მაგრამ აქაც გამიცრუვდა და ალბათ მომავალშიც მრავალჯერ გამიცრუვდება იმედი. როგორც ჩანს, მომღერლებისათვის მხოლოდ და მხოლოდ ბგერის ჟღერადობით გატაცება ისეთივე დაუძლეველი ბოროტებაა, როგორც დილეტანტიზმია დრამატული მსახიობისათვის. მომღერალს, რომელსაც ბუნებამ ყელში კაპიტალი ჩაუდგა, სრულიად განსაკუთრებული ფსიქოლოგია აქვს, თავისი თავი ერთადერთი საჭირო, რჩეული ხელოვანი ჰგონია და საკუთარი მხატვრული ღირებულება გაზვიადებულად წარმოუდგენია. მას უნდა ხელოვნებას წაართვას და არა მისცეს. აი, ამიტომაც პირველივე წარმატების შემდეგ, რომელიც რეჟისორებისა და მასწავლებლების ხანგრძლივმა და გულმოდგინე შრომამ განაპირობა, კარგი ხმის მომღერალს ძალზე იოლად გადაიბირებს ნებისმიერი საქმოსანი. საქმოსნები ხომ ჩვენი ხელოვნების უბოროტესი მტრები მისი ექსპლოატატორები, თავისებური ზვიგენები არიან და ხარბად ნთქავენ ნორჩ არტისტულ ყლორტებს, რომლებსაც ჯერ გაშლა და ნაყოფის მოცემა ვერც მოუსწრიათ. ეს საქმოსნები ფხიზლად უთვალთვალებენ ახალგაზრდა მომღერლებს; რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა მაქსიმალურად გამოიყენებენ, გაცვეთილი ნივთივით მიაგდებენ ხოლმე.

უშუალოდ ამ ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა, როგორც ჩანს, არ შეიძლება. მასთან ბრძოლის ერთ-ერთ საშუალებას მომღერლების საერთო და არტისტული კულტურის ამაღლება და მათში საერთანადო იდეოლოგიის განმტკიცება წარმოადგენს.

გამგზავრება და დაბრუნება

ბოლოს, როგორც იქნა, სამი წლის განშორების შემდეგ ჩვენი საზღვარგარეთელი მეგობრები დაბრუნდნენ. თუმცა ყველა არა, მაგრამ, სამაგიეროდ, ყველაზე საჭირონი და ნიჭიერნი დაგვიბრუნდნენ.

დრო იყო საჭირო, რომ ორად გაყოფილი ჯგუფი კვლავ ერთიან

დასად ჩამოყალიბებულიყო და ძველებურად შეთანხმებულად ეთამაშა.

ასეთი მუშაობისათვის ხელსაყრელი პირობები არ არსებობდა. რადგანაც იმ ხანებში რევოლუციურმა ქარიშხალმა თეატრებში კულმინაციას მიაღწია და ჩვენი თეატრის მიმართ შეიქმნა მტრული დამოკიდებულება, თუმცა არა თვით მთავრობის მხრიდან, რომელიც ჩვენ გვიცავდა, არამედ თეატრალური ახალგაზრდობის უკიდურესად მემარცხენე ნაწილის მხრიდან. მათ შორის იყვნენ ახალი ყაიდის, დიდი ენერგიის, ახალი იდეალების, ოცნებების მქონე ადამიანები, ნიჭიერნი, შეურიგებელნი, თავის თავში მეტისმეტად დაჯერებულნი. ისევე როგორც ჩვენს დროს, ბევრი რამ ძველი დრომოჭმულად და ზედმეტად ითვლებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ძველი იყო, ახალი შესანიშნავად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ახალი იყო.

ისტორიული მომენტის მიერ თეატრის წინაშე დასმული ამოცანები კონსერვატული სამსახიობო ხელოვნებისათვის კვლავაც დაუძლეველი აღმოჩნდა. იგი ახლაც, ისევე როგორც ყოველთვის ასეთ შემთხვევებში, სხვა ხელოვნებათა კუდში მიჩანჩალებდა, წინ წასულთა დაწევას ლამობდა, ნახტომებს აკეთებდა, ამ დროს კი ტოვებდა მსახიობის ნორმალური ზრდისათვის აუცილებელ, განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპებს. არ შეიძლება დაუსჯელად გადაახტე საფეხურებს, რომლებსაც თანდათან, ბუნებრივად, ხელოვნების კიბით მივყავართ მწვერვალებისაკენ.

გასაოცარი სიზუსტით, მაგრამ გაცილებით უფრო დიდი მასშტაბით მეორდებოდა ის, რაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის არსებობის პირველ წლებში ხდებოდა. მაშინ, ისევე, როგორც ახლა, ჩვენს თეატრში ბობოქრობდა რევოლუცია, რომელიც უსასრულობისაკენ მიმავალ გზებზე მას კიდევ ერთი ეტაპით სწევდა წინ. მაგრამ იყო ერთი არსებითი განსხვავებაც.

ჩვენს დროში ბედმა მოგვივლინა დრამატურგი ა. ჩეხოვი — თავისი ეპოქის სულისკვეთების ბრწყინვალე გამომხატველი.

ტრაგედია ახლანდელი თეატრალური რევოლუციისა, რომელიც წინანდელზე უფრო ფართოცაა და რთულიც, იმაში მდგომარეობს, რომ მისი დრამატურგი ჯერ არ დაბადებულა. ჩვენი კოლექტიური შემოქმედება კი სწორედ დრამატურგიიდან იწყება — უდრამატურგოდ მსახიობები და რეჟისორები ვერას გახდებიან.

როგორც ჩანს, სწორედ ამის გათვალისწინება არ სურთ ახლანდელ ნოვატორ-რევოლუციონერებს. აქედან, ბუნებრივია, გამომდინარეობს მთელი რიგი შეცდომებისა და გაუგებრობებისა, რომლებიც ხელოვნებას გარეგნული, ყალბი გზისაკენ უბიძგებენ.

რომ გამოჩნდებოდეს პიესა, რომელშიც გენიალურად იქნებო-

და გამოხატული თანამედროვე ადამიანის სული და მისი ცხოვრება, როგორც არ უნდა იყოს იგი ფორმით — იმპრესიონისტული, რეალისტური, ფუტურისტული, — ყველანი: მსახიობები, რეჟისორები და მაყურებლები ჩააფრინდებოდნენ და დაიწყებდნენ მის განსახორციელებლად გზების ძიებას მისივე შინაგანი სულიერი რაობის უკეთ გადმოცემის მიზნით. ადამიანის სულის ახლანდელი ცხოვრების ეს რაობა უალრესად ღრმა და მნიშვნელოვანია, რადგანაც იგი ტანჯვაში, ბრძოლასა და გმირობაში, გაუგონარი, ულმობელი კატასტროფის, შიმშილის, რევოლუციური ბრძოლის პირობებში შეიქმნა.

სულის ამ დიდ ცხოვრებას მარტო მკვეთრი გარეგნული ფორმით ვერ გადმოსცემ. მას ვერ განახორციელებ ვერც აკრობატიკით და კონსტრუქტივიზმით, ვერც დადგმის მყვირალა სიმდიდრითა და ფუფუნებით, ვერც პლაკატური ფერწერით და ფუტურისტული გამბედაობით ან პირიქით, დეკორაციების სრულ უარყოფამდე მისული უბრალოებით, ვერც მიწებებული ცხვირით, სახეზე მოხატული წრეებითა თუ რგოლებით, ვერც იმ ახალი გარეგნული ხერხებითა და მსახიობების უტრირებული თამაშით, რომლებსაც, ჩვეულებრივ, ერთი მოდური სიტყვა „გროტესკით“ ამართლებენ ხოლმე.

დიდი გრძნობების და ვნებების გადმოსაცემად საჭიროა დიდი, უზარმაზარი ნიჭის, ძალისა და ტექნიკის მსახიობი. იგი ხალხის წიაღიდან მოვა, როგორც თავის დროზე მ. შჩეპკინი მოვიდა და მისებრ თავის თავში გაატარებს ყოველივე საუკეთესოს, რაც საუკუნეობრივმა კულტურამ და არტისტულმა ტექნიკამ შექმნა. უამისოდ ახალი მსახიობი უძლური აღმოჩნდება მსოფლიო მისწრაფებათა, კაცობრიობის ოცნებათა და ტანჯვათა გადმოცემის დროს.

თანამედროვე სულის გრანდიოზული ვნებებისა და ტანჯვის გამოსახვა შიშველი უშუალობითა და ინტუიციით, ტექნიკის დაუხმარებლად, გატეხს მსახიობის სხეულს და სულს. ახალი, ჭეშმარიტი დრამატურგისა და არტისტის მოლოდინში თითქოს-და უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა ჩამორჩენილი შინაგანი აქტიორული ტექნიკის სრულყოფა და განვითარება იმ დონემდე, რომელსაც გარეგნულმა აქტიორულმა შესაძლებლობებმა მიაღწია. ეს რთულ, ხანგრძლივსა და სისტემატურ მუშაობას მოითხოვს.

მაგრამ რევოლუციონერები მოუთმენელნი არიან. ეს მათი დამახასიათებელი თვისებაა. ისევე როგორც ჩვენს დროს, ძველად,

ახალ ცხოვრებას ლოდინი არ სურს; მას გამარჯვების დაუყოვნებლივი შედეგები, ცხოვრების აჩქარებული ტემპი სჭირდება. ნოვატორები ანგარიშს არ უწევენ შინაგანი ევოლუციის ბუნებრივ დინებას, ძალას ხმარობენ ხელოვნებაზე, მსახიობის შემოქმედებაზე, პოეტებზე. რაკი ახალი დრამატურგი არ გამოჩნდა, ახალგაზრდებმა ხელი მოჰკიდეს ძველ კლასიკოსებს, რომლებიც დიდ ადამიანებზე და დიდ ვნებებზე ლაპარაკობენ, ახალ ყაიდაზე გადააკეთეს და თანამედროვე მაყურებლისათვის საჭირო გარეგნული სიმძაფრე მიანიჭეს. გატაცებულმა ნოვატორებმა ახალი გარეგნული ფორმა განახლებულ შინაგან არსად მიიჩნიეს. ეს ჩვეულებრივი გაუგებრობაა აჩქარების დროს. აქ იგივე განმეორდა, რაც ჩვენ შეგვემთხვა თავის დროზე, ოღონდ საწინააღმდეგო მიმართულებით. ჩვენ, პირობითობის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ყოფის გარეგნული ასახვა ახალ ხელოვნებად მივიჩნიეთ, ხოლო ახლანდელი ნოვატორები და თეატრალური რევოლუციონერები, სცენაზე ყოფის წინააღმდეგ ბრძოლაში, პირობითობამ გაიტაცა.

მაგრამ კლასიკოსების თანამედროვე ყაიდაზე გადამუშავებამ სერიოზული შედეგი არ გამოიღო. ეს გასაგებიცაა. ძველს, მაგრამ უბერებელ პუშკინს თანამედროვე მაიაკოვსკად ვერ გადააქცევ, ისევე როგორც კრამსკოის ვერ გადააკეთებ ტატლინად, გლინკას — სტრავინსკიდ, ხოლო ვ. დავიდოვს — ფერდინანდოვად ან წერეთლად.

კლასიკოსების თანამდეროვეობასთან შეფარდების ცდების პარალელურად თეატრალური რევოლუციონერები საერთოდ დრამატურგიის გარეშე ცდილობდნენ ფონს გასვლას. ზოგჯერ უბრალოდ თეატრალურ სანახაობას წარმოადგენდნენ, სულ ერთი იყო რა თემაზე. აჩვენებდნენ თეატრალურობას თვით თეატრალურობისათვის, თავს იწონებდნენ დადგმით, მსახიობთა სიმარჯვით, მრავალმხრივობით, ხშირად საფუძვლად იღებდნენ პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ ან სხვა ტენდენციას და ახალი, მძაფრი, ზოგჯერ ნიჭიერი მხატვრული ფორმით თამაშობდნენ. ზოგჯერ კი საზოგადოებრივად სასარგებლო უტილიტარულ მიზანს უდებდნენ საფუძვლად, სახეებში წარმოადგენდნენ მეცნიერულ და სხვა მიღწევებს. ასე მაგალითად. ჭალაქში ციება მძვინვარებდა, საჭირო იყო ამ სენის საწინააღმდეგო საშუალებათა პოპულარიზაცია. ამ მიზნით დადგეს ბალეტი, რომელშიაც მოგზაური დაუდევრად იძინებდა ჭაობის ლერწმებში (ჭაობის ლერწმებს ნარნარი, ლამაზი ნახევრად შიშველი ქალები განასახიერებდნენ). კოლოს მიერ დაკბენილი მოგზაური ციებ-ცხელების ოლეთებს ცეკვავდა, მაგრამ შემოდიოდა, ექიმი,

ავადმყოფს ჭინაჭინას ან სხვა საშუალებას აძლევდა და მაყურებელთა თვალწინ ავადმყოფის ცეკვა უფრო მშვიდი ხდებოდა.

საზოგადოებრივად სასარგებლო ტექნიკური ცნობების პოპულარიზაციაც სცადეს საწარმოო ბალეტის მეოხებით, სადაც ნაჩვენები იყო საფეიქრო ან სხვა მანქანების მუშაობა.

ეთიკური საფუძვლების პროპაგანდის მიზნით სრულიად რეალურ გარემოში წარმოადგენდნენ სასამართლოს. ასამართლებდნენ ვითომდა დამნაშავეს, მაგალითად, ლიტერატორს, მღვდელს, როსკიპ ქალსა და სხვ. თუ თეატრს ძალუძს გადაჭრას არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ უტილიტარული ამოცანა, მაშასადამე უფრო მეტი სარგებლობის მოტანა შეუძლია და ჩვენც მხოლოდ უნდა გვახარებდეს მისი ასეთი მრავალმხრივობა. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა ტენდენციებისა და საზოგადოებრივად სასარგებლო ცოდნის ალრევა (ზოგჯერ ცდილობენ ყოველივე ეს თანამედროვე თეატრის საფუძვლად აქციონ) თეატრის შემოქმედებითს არსში, რომელიც მხატვრული ქმნილების სულს შეადგენს. უბრალო სანახაობა, ქადაგება ან აგიტაცია არ შეიძლება ჭეშმარიტ ხელოვნებად მივიჩნიოთ.

დროის მოთხოვნათა შესაფერისი ახალი ტალანტის მოლოდინში ნოვატორები წმინდა სამსახიობო საქმეშიც ეწაფებოდნენ ახალს ახლისათვის და ანგარიშს არ უწევდნენ რამდენად შეესაბამებოდა ეს სიახლე ხელოვნების ამოცანებს,

რადგან არ იყო მსახიობი, რომელიც შეძლებდა მაღალ გრძნობებზე ლაპარაკს თუნდაც ძველი კლასიკოსების ნაწარმოებებში, რადგან არ არსებობდა მყარი საფუძვლები, რომელიც სცენაზე ადამიანის სულის ცხოვრების გამოსახვაში დაგვეხმარებოდა და მსახიობის შემოქმედების ტექნიკას გაალრმავებდა, მათ, ისევე როგორც ჩვენ ოდესლაც მიაშურეს იმას, რაც უფრო იოლი მისაწვდომია თვალისა და სმენისათვის, ე. ი. ჩვენი საქმის გარეგნულ მხარეს, მსახიობის სხეულს, პლასტიკას, მოძრაობას, ხმას, დეკლამაციას, და მათი მეოხებით ცდილობდნენ სცენური ინტერპრეტაციის მძაფრი ფორმის შექმნას.

გარეგნულით გატაცებულმა ნოვატორებმა სიჩქარეში დაასკვნეს, რომ განცდა, ფსიქოლოგია — ბურჟუაზიული ხელოვნების ტიპიური თვისებებია, რომ პროლეტარული ხელოვნება მსახიობის ფიზიკურ კულტურას უნდა ემყარებოდეს. უფრო მეტიც, შემოქმედებითი ბუნების ორგანულ კანონებზე დამყარებული თამაშის ძველი ხერხები რეალისტურ ხერხებად და, მაშასადამე, ახალი ხელოვნებისათვის, პირობითი, გარეგნული ფორმის ხელოვნებისათ-

ვის მოძველებულად გამოაცხადეს. ფორმის ამ კულტს მხარს უჭერს გავრცელებული შეხედულება, თითქოს სასცენო ხელოვნების ახალი ფორმა უპასუხებს ახალი, პროლეტარული მაყურებლის გემოვნებასა და მოთხოვნილებებს, რომელსაც თითქოს თამაშის სრულიად ახალი ხერხები და მეთოდები, სრულიად სხვაგვარი სამსახიობო აპარატი სჭირდება.

მაგრამ განა გარეგნული მხატვრული ფორმის თანამედროვე სინატიფე პროლეტარიატის პრიმიტიული გემოვნების შედეგად შეიქმნა და არა უწინდელი ბურჟუაზიული კულტურის მაყურებელთა გურმანობისა და დახვეწილობის შედეგად?! განა თანამედროვე „გროტესკი“ იმ მოყირჭებული გემოვნების ნაყოფს არ წარმოადგენს, რომელზედაც ხალხური ანდაზა ამბობს: თურაშაულის პატრონი ტყეში დაეძებს პანტასო?

თეატრებში დასწრების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, პროლეტარული მაყურებელი იქითკენ მიისწრაფის, სადაც შეიძლება სულის სილრმიდან წამოსული ნამდვილი ცრემლებით იტიროს და იცინოს. მას დახვეწილი ფორმა კი არ სჭირდება, არამედ სადა და გასაგები, უბრალო, მაგრამ ძლიერი და დამაჯერებელი ფორმით გადმოცემული ადამიანის სულის ცხოვრება. იგი ხელოვნებაში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, შეჩვეული არ არის მადის აღმძვრელ პიკანტურობასა და გასტრონომიულ სიცხარეს. იგი მშიერია სულიერად და სულისათვის უბრალო, ნოყიერი საკვები სჭირდება. მაგრამ ჩვენს ხელოვნებაში სწორედ ასეთი საკვების მომზადებაა ყველაზე ძნელი.

უბედურება ისაა, რომ მდიდარი ფანტაზიის შინაარსიანი უბრალოება ჩვენს საქმეში ყველაზე ძნელი მისაღწევია და მისი ყველაზე მეტად სწორედ იმათ ეშინიათ და გაურბიან, ვინც ჯერ კიდევ ვერ მიაღწია ოსტატობის დონეს ჩვენს სამსახიობო ხელოვნებაში.

დაე, მალე აღმოიფხვრას საშიში და მავნე შეხედულება, თითქოს პროლეტარიატს გარეგნული ხელოვნება, მსახიობთა გარეგნული თამაში სჭირდება.

თანამედროვე თეატრის ახალი credo-ს, — ე. ი. ფორმა ფორმისათვის, გარეგნული ტექნიკა თვით ტექნიკისათვის, — პროპაგანდის მიზნით ყოველდღიურად ახალ-ახალ თეზისებს, პრინციპებს აყენებდნენ, ახალ სისტემებსა და მეთოდებს იგონებდნენ, რეფერატებს კითხულობდნენ, დისპუტებს აწყობდნენ. ერთი დებულების განმტკიცებას ვერც მოასწრებდნენ, რომ ერთი კვირის შემდეგ

ახლის, პირველის სრულიად საწინააღმდეგო დებულების ქადაგებას იწყებდნენ. ძიებათა ასეთ შმაგ სიჩქარეს და ტემპს ანეკდოტურ ფაქტებამდე მიჰყავდათ. მაგ.: ერთი მსახიობი რევოლუციამდე პროვინციაში მუშაობდა და იქ თამაშობდა ოსტროვსკის პიესაში „უეცარი სიმდიდრე“. ოქტომბერში რევოლუციამ იფეთქა. ყველაფერი შეიცვალა. მოვიდა ახალი რეჟისორი და ოსტროვსკის იგივე პიესა იმავე შემსრულებლით ახალი თეზისით დადგა. იმავე სეზონის ბოლოს იგივე მსახიობი იძულებული გახდა იგივე როლი სხვა ქალაქში, მესამე რეჟისორთან უფრო მეტად ახლებური ფორმით ეთამაშა. ამრიგად, ერთმა მსახიობმა ერთი სეზონის განმავლობაში ერთი და იგივე როლი სამი სხვადასხვა, ერთმანეთის საწინააღმდეგო პრინციპით ითამაშა. განა თვით თიმაზო სალვინის ან მ. ერმოლოვას შეეძლოთ ასეთი გენიალური მრავალმხრივობა?

ეს იგივეა მაგალითად, რეპინის მსგავს მხატვარს რვა თვის განმავლობაში სამი სურათი დავუკვეთოთ: ერთი à la რეპინი, მეორე à la გოგენი და მესამე à la მალევიჩი!

აი, მიახლოებითი სურათი იმისა, რაც თეატრალურ სამყაროში ხდებოდა ჩემ მიერ აღწერილ პერიოდში, ე. ი. ჩვენი საზღვარგარეთელი მეგობრების მოსკოვში დაბრუნების პერიოდში.

განა მაშინდელი დეზორგანიზებულობის ატმოსფეროში შეიძლებოდა ჩვენი დროებითი გაყოფილი დასის გაერთიანება და ჩვენი ხელოვნებისათვის ახალი გზებისა და ახალი პერსპექტივების დასახვა?

ისევე, როგორც ჩვიდმეტი წლის წინათ, 1906 წ. საზღვარგარეთ პირველი გამგზავრების დროს, ჩვენ ჩიხში აღმოვჩნდით. გარკვეული მანძილით ისევ უნდა დავშორებოდით და შორიდან შეგვეხედა საერთო სურათისათვის, რომ უფრო ნათლად დაგვენახა და შეგვეფასებინა იგი. ერთი სიტყვით, დროებით მოსკოვიდან უნდა წავსულიყავით. ევროპიდან და ამერიკიდან ძველი ანგაჟემენტებით ვისარგებლეთ და საგასტროლოდ გავემგზავრეთ. გასტროლებმა 1922 წლის სექტემბრიდან 1924 წლის აგვისტომდე გასტანა.

ვლადიმერ ივანეს ძე იძულებული იყო ამ საინტერესო მოგზაურობაზე უარი ეთქვა და დასის ნაწილთან, აგრეთვე მის მიერ მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან ჩამოყალიბებულ მუსიკალურ სტუდიასთან ერთად მოსკოვში დარჩენილიყო.

წიგნის მოცულობა საშუალებას არ მაძლევს აღვწერო ჩვენი მოგზაურობა ამერიკაში. მასზე საუბარს რამდენიმე გვერდზე ვერ ამოსწურავ. გარდა ამისა, მოგზაურობაზე საუბარი ამაცდენს ამ წიგნში აღებულ ხაზს, რომელიც ჩემი შემოქმედებითი ძიებებისა

და ხელოვნებაში ჩემი ევოლუციის გზით მიემართება. ეს ხაზი, ბუნებრივია, მოგზაურობის დროს დროებით შეწყდა, რადგან მატარებელსა და სასტუმროებში ექსპერიმენტატორის რთული კვლევაძიებითი მუშაობის ჩატარება შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, მე ნაწილობრივ მაინც მოვახერხე და შევიცანი (ე. ი. ვიგრძენი) ახალი და მნიშვნელოვანი რამ ბგერისა და მეტყველების დარგში, რაც იმხანად ყველაზე მეტად მაინტერესებდა. ამაზე კი უნდა ვთქვა ორიოდ სიტყვა.

ყველაფერი იქიდან დაიწყო, რომ რუსეთიდან ბერლინში ჩასვლისთანავე ხმამ მიმტყუნა, რადგან უმალვე შევუდექი გამალებულ სარეპეტიციო, სარეჟისორო, აქტიორულ მუშაობას და, გარდა ამისა, მე, როგორც თეატრის წარმომადგენელს, ხშირად დიდ შენობაში მიხდებოდა სიტყვით გამოსვლა. ხმა მეხლიჩებოდა, მისუსტდებოდა, მალე მეღლებოდა, რაც, ცხადია, მუშაობაში ხელს მიშლიდა. და ეს მაშინ, როდესაც წინ ამერიკული სეზონი მელოდა, რაც, კონტრაქტის თანახმად, დაძაბულ მუშაობას მიქადდა. იძულებული გავხდი ხმაზე მეზრუნა და ყოველდღიური ვარჯიშები და ვოკალიზები ჩამეტარებინა. ამ ვარჯიშებს ვატარებდი ცოდნის იმ მარაგის საფუძველზე, რომელიც ადრე ფ. კომისარჟევსკიდან და შემდეგ დიდი თეატრის მომღერლების მ. გუკოვასა და ბოგდანოვიჩისაგან მქონდა მიღებული. მაგრამ სასტუმროში ასეთი მუშაობის ჩატარება ძნელია. ხან ნერვიული მეზობელი მოგიკაკუნებს კარზე, ხან თვითონ შეგრცხვება და მოგვეჩვენება, თითქოს ყოველ კართან ყური აქვთ მოდებული შენი ცუდი სიმღერის მოსასმენად. ყოველივე ამან მაიძულა სავარჯიშოები ხმადაბლა ჩამეტარებინა, რაც უაღრესად სასარგებლო აღმოჩნდა ხმისათვის. ორი წლის განმავლობაში სისტემატურად, ყოველდღიურად ვამუშავებდი ხმას და მივაღწიე იმას, რომ მეტყველებისათვის იგი საკმაოდ გაძლიერდა. ხრინწი გამიქრა, და მეც მშვიდობიანად ჩავატარე ორი ამერიკული და ევროპული სეზონი დილის რეპეტიციებით, ხშირი სპექტაკლებით, სხვადასხვა მიღებასა და რაუტზე გრძელ-გრძელი სიტყვებითურთ. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ ხმაზე მუშაობამ გამიტაცა და მივხვდი (ე. ი. ვიგრძენი), რა დიდი პრაქტიკული და მხატვრული მნიშვნელობა აქვს მას მსახიობისათვის.

სიმღერის პარალელურად უბრალოდ, მნიშვნელოვნად, კეთილშობილურად ლაპარაკსაც ვსწავლობდი. ამ რთულ სფეროში ჯერ ვერ მივაღწიე სასურველ შედეგს. იქნებ ველარც მივაღწიო. და მაინც, ჩემი მუშაობის შედეგად ბევრ ისეთ რამეს მივაგენი და შევიცანი, რაც შემიძლია ახალგაზრდობას გადავცე.

ყოველივე ეს ჩემ მიერ საოპერო სტუდიაში ჩატარებულ ძიებათა შედეგს წარმოადგენდა.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ორი წლის საგასტროლო მოგზაურობიდან სამშობლოში დაბრუნებულებს დიდი ცვლილებები დაგვხვდა მოსკოვში. ბევრმა რამემ დიდად გამაოცა. დავიწყოთ თუნდაც იმით, რომ მაყურებლის გალარიბებისა და ზოგიერთ თეატრში ცუდი დასწრების მიუხედავად, მსახიობთა თეატრალური, შემოქმედებითი ცხოვრება ბობოქარი და მღელვარე მეჩვენა დასავლეთთან შედარებით, სადაც მსოფლიო კატასტროფათა შემდეგ დროებითი მოდუნება იგრძნობოდა.

სამწუხაროდ, არ შემიძლია ავცდე წიგნის დასახულ ხაზს და ვილაპარაკო იმ შესანიშნავ სპექტაკლებზე, რომლებიც ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ჩვენს არყოფნაში დადგა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, მისი მუსიკალური სტუდიის მონაწილეობით. ჩემს წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მუსიკის სფეროს მე მხოლოდ იმდენად შევეხები, რამდენადაც იგი უშუალო ზემოქმედებას ახდენდა ჩემს მხატვრულ განვითარებაზე. რაც შეეხება სხვა თეატრებს, დიდად გაოცებული დავრჩი, რომ ძიებები, რომლებიც ჩვენი გამგზავრების პერიოდში მხოლოდ ისახებოდა, უკვე დასრულებულ ფორმაში გამოიკვეთა. შეიძლება ითქვას, ახლა ჩვენ უკვე გვაქვს სხვადასხვა ტიპის ახალი თეატრი: სააგიტაციო, — პოლიტიკური სატირითა და ტენდენციით; მიმოხილვა და რევიუ ამერიკული ყაიდის თამამი და ნიჭიერი სასცენო ტრიუკებით; გაზეთისა და ფელეტონის თეატრი, რომელიც საჭირბოროტო საკითხებზე ესაუბრება მაყურებელს; სასცენო ექსპერიმენტის თეატრი; კომპილაციური ხასიათის თეატრები, რომლებსაც საკუთარი გამომგონებლობა არ გააჩნიათ, მაგრამ სხვათა თვალსაჩინო მონაპოვარს კარგად უსადაგებენ საკუთარ სასცენო და აქტიორულ შესაძლებლობებს. შესანიშნავი არქიტექტურული და სკულპტურული პრინციპი, კონსტრუქტივიზმი და სასცენო მოედნის დამუშავება ახალმა ხელოვნებამ ბოლომდე ამოწურა და გამოიყენა. თითქმის არ არსებობს თეატრი, მათ რომ არ ეყრდნობოდეს. დეკორაციებში, კოსტუმებსა და დადგმებში გროტესკი გადაჭარბებულ, ზოგჯერ ნიჭიერ და მხატვრულ სიმძაფრემდეა აყვანილი. გრიმების თამამი ესკიზები ოქროსა და ვერცხლის თმებით, სახის ფუტურისტული შეღებვა, მუყაოსა და სკულპტურული დეტალების დაწებება ერთსულოვნადაა მიღებული და თითქმის ყველა თეატრი იმეორებს.

უკანასკნელ ხანებში ჩვენში არაერთი სცენური პრობლემა გადაიჭრა. აი მაგალითად, ვ. მეიერხოლდის მიერ შემოტანილი და მე-

ტად გავრცელებული სადადგმო პრინციპი. იგი თამამად აჩვენებს სცენის მიღმა მხარეებს, რომლებსაც აქამდე გულმოდგინედ უმალავდნენ მაყურებლებს. მის თეატრში მთელი სცენა ღიაა, შეერთებულია მაყურებელთა დარბაზთან და, ამრიგად, იქმნება ერთი მთლიანი შენობა, რომლის სიღრმეში, თეჯირების ფონზე, მსახიობები თამაშობენ. საერთო წყვდიადში კაშკაშა სინათლე მხოლოდ მსახიობებს ანათებს და ამიტომ მაყურებლისათვის ერთ-ერთ ნათელ წერტილსა და საცქერ ობიექტს სწორედ ისინი წარმოადგენენ. ამ უბრალო ხერხით ვ. მეიერხოლდმა უალრესად ნიჭიერად, ერთხელ და სამუდამოდ მოუღო ბოლო თეატრალურ პორტალს, რომელიც ხელს უშლის რეჟისორსა და მსახიობს ზოგიერთი ინტიმური დადგმის დროს. სცენის პორტალი დიდია და მის დიდ ჩარჩოში როლების შემსრულებლები ძალზე პატარანი ჩანან. მსახიობები სცენის ჩარჩოს სივრცეში იკარგებიან, ამიტომ დამდგმელები ცდილობენ პორტალი მაყურებლის თვალთაგან დეკორაციულად, პორტალის ჭრელი ფარდებით და „პადუგებით“ გადამალონ, რის შედეგადაც მაყურებლის ყურადღება მსახიობიდან ამ დეკორაციებსა და „პადუგებზე“ გადააქვს. ვ. მეიერხოლდთან პორტალი არ არის. არ არის არც პორტალის ფარდებით დაფარული უზარმაზარი სივრცე. მაყურებელი უბრალოდ ველარ ამჩნევს მას და ამიტომაც ყურადღებას მიმართავს იქითკენ, რასაც რეჟისორი აჩვენებს, თეჯირი იქნება ეს, თუ ერთი რომელიმე საგანი.

მე გულწრფელად გამაოცა აგრეთვე მრავალმა დიდმა მიღწევამ წმინდა სამსახიობო ტექნიკის დარგშიც. უეჭველია, გამოჩნდა ახალი მსახიობი, მართალია, ჯერ კიდევ პატარა მსახიობი, მაგრამ ესაა მსახიობი — აკრობატი, მომღერალი, მოცეკვავე, დეკლამატორი, პლასტიკოსი, პამფლეტისტი, მასხარა, ორატორი, კონფერანსიე, პოლიტიკური აგიტატორი. ახალ მსახიობს ყველაფერი შეუძლია: კუპლეტისა და რომანსის შესრულებაც, ლექსის წაკითხვაც, როლის ტექსტის წარმოთქმაც, ფორტეპიანოსა და ვიოლინოზე დაკვრაც, ფეხბურთის თამაშიც, ფოქსტროტის ცეკვაც, ყირაზე გადასვლაც, ხელებზე დგომაც და სიარულიც, ტრაგედიისა თუ ვოდევილის თამაშიც. რა თქმა უნდა, ყოველივე ამას იგი აკეთებს არა როგორც ჭეშმარიტი ოსტატი, არამედ როგორც დილეტანტი, რადგანაც ჭეშმარიტი ჯამბაზი უკეთ გადადის ყირას, თვით კორდებალეტის მოცეკვავეც უკეთ ცეკვავს, ორკესტრის პიანისტი ან მევიოლინე უკეთ უკრავს, ვიდრე ახალი მსახიობი. და მაინც, სხეულის, ხმისა და საერთოდ, მთელი სამსახიობო აპარატის მრავალფეროვნებამ, რაც აგრერიგად აუცილებელია თეატრში, სადადგმო ნაწილ-

თან ერთად უკანასკნელ ხანებში დიდსა და კარგ შედეგებს მიაღწია.

გაოცებას იწვევს ყველა ამ სასცენო სიახლისა და აღმოჩენის ავტორთა გამომგონებლობა, ნიჭი, მრავალმხრივობა, გამბედაობა, გონებამახვილობა, მოხერხებულობა, გემოვნება და სცენის ცოდნა. მეც ამიტომ ვუმღერი დითირამბებს. მაგრამ არის ერთი მაგრამ...

მანამ, ვიდრე სხეულის ფიზიკური კულტურა ხელოვნების ძირითადი შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრაში ანუ ადამიანის სულის ცხოვრების მხატვრულ გამოსახვაში გვეხმარება, მე სულითა და გულით მივესალმები თანამედროვე მსახიობის ახალ გარეგნულ მიღწევებს. ხოლო იმ მომენტიდან, როდესაც ფიზიკური კულტურა ხელოვნებაში თვითმიზნად იქცევა, იმ მომენტიდან, როდესაც იგი ძალადობას იჩენს შემოქმედებითი პროცესის მიმართ, წარმოშობს უფსკრულს სულის მისწრაფებასა, და გარეგნული თამაშის პირობითობას შორის, იმ მომენტიდან, როდესაც იგი თრგუნავს გრძნობას და განცდას, მე ახალ შესანიშნავ მიღწევათა დაუძინებელი მტერი ვხდები.

რატომაა, რომ გარეგნულ ძიებებში წარმატების მიუხედავად ახალი თეატრი ასეთი გაცვეთილი და მოძველებული გვეჩვენება? რატომ სუფევს აქ ასეთი მოწყენილობა? იმიტომ ხომ არა, რომ თანამედროვეთა ახალი ხელოვნება მარადიული კი არ არის, არამედ მხოლოდ მოდურია?

ან იქნებ იმიტომ, რომ გარეგნულ სადადგმო საშუალებათა შეზღუდულობა მუდამ განმეორებებს იწვევს, რაც, ცხადია, მოსაწყენი ხდება?

თუ ყურადღებით დააკვირდებით, უეჭველად გეცემათ თვალში, რომ ახალ ხელოვნებაში მიმართავენ ჩვენ მიერ თავის დროზე გამოყენებულ ძველ სასცენო შესაძლებლობებს: იგივე მოედნები, თეჯირები, პორტალის ფარდები, შავი ხავერდი, უკიდურესად მეშარცხენე მხატვრობა, რომელიც მოძველებულ სამსახიობო ხელოვნებას ფარავს. ყოველივე ეს მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ თეატრის გარეგნული სადადგმო შესაძლებლობანი ბოლომდეა გამოყენებული და ამ დარგში საძიებელიც აღარაფერი დარჩა.

დღეს ახალი იქმნება მივიწყებული კარგი ძველისაგან, რომელსაც ახალ კომბინაციებში აჩვენებენ.

კი მაგრამ, რატომ სუფევს მოწყენილობა ახალ თეატრში?

იმიტომ ხომ არა, რომ გარეგნულს, თუნდაც ფორმით ლამაზს და მახვილს, სცენაზე თავისთავად არსებობა არ შეუძლია?

გარეგნული შინაგანად უნდა იყოს გამართლებული, მხოლოდ მაშინ გაიტაცებს იგი მაყურებელს. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნების უბედურება ის გახლავთ, რომ გარეგნულმა სადადგმო და აქტიორულმა შესაძლებლობებმა თავის უმაღლეს განვითარებას მიაღწია და ბოლომდეა ამოწურული — ხოლო შინაგანი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი სრულიად მივიწყებული. უფრო მეტიც, შინაგან შემოქმედებით შესაძლებლობებს დაუდევრად უარყოფენ ნოვატორები, რომლებიც ანგარიშს არ უწევენ იმას, რომ ადამიანის ბუნების გადაკეთება არ შეიძლება, რომ სხეულს სულის გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

ამრიგად, გარეგნული ხელოვნების—ფორმის ხელოვნების სფეროში ახალი მსახიობის წარმატებებმა მე დიდად გამაოცა, მაგრამ შინაგანი სულიერი შემოქმედების სფეროში სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენამ გულწრფელად დამაღონა.

ახალმა თეატრმა ვერ შექმნა ვერც ერთი ახალი მსახიობი-შემოქმედი, რომელიც ძლიერი იქნებოდა ადამიანის სულის ცხოვრების გამოსახვაში, ვერ შექმნა ვერც ერთი ახალი ხერხი, ვერც ერთი ბრწყინვალე ანსამბლი, სრულიად მიივიწყა შინაგანი ტექნიკა, ერთი სიტყვით, სულიერი შემოქმედების სფეროში არავითარი მიღწევა არ აღმოჩნდა.

ეს კიდევ არაფერი. მე გამაოცა იმან, ახალ სცენურ ფორმასთან ერთად სცენაზე მსახიობებს დაუბრუნდათ გაცივებული სულის გარეგნული, ყალბი თეატრალობის სრულიად გაცვეთილი ხერხები, რაც ძველებური ფრანგული მელოდრამებისა და „ვამპუკას“ მემკვიდრეობას წარმოადგენს.

მაგრამ ჩვენი ბებიებისდროინდელი ძველი მსახიობი, როგორც ნამდვილი ოსტატი, ისე ფლობდა თავის ხერხებს, რომლებიც მან ძველი, საუკუნეობრივი კულტურისაგან მემკვიდრეობად მიიღო. ახლანდელი მსახიობი კი მათ დილეტანტივით ხმარობს.

რით აიხსნება, რომ თანამედროვე ახალი ხელოვნების მახვილი გარეგნული ფორმა შინაგანად მსახიობური ხელოსნობის ნაგავით აივსო, რასაც გულუბრყვილოდ სიახლედ ასაღებენ?

უბრალო მიზეზია: ამაზე მე უკვე არაერთხელ ვილაპარაკე ამ წიგნის ფურცლებზე: ბუნება მასზე ძალადობისათვის შურს იძიებს.

საკმარისია მსახიობს დავუსახოთ შემოქმედებითი ამოცანა, რომელიც აღემატება მის შესაძლებლობებს და ამრიგად ძალა ვიხმაროთ ბუნებაზე, რომ დამფრთხალი გრძნობა უმალვე სამალავში მიიმალება და თავის ნაცვლად მოუხმობს უხეშ ხელოსნობას შტამ-

ჰების მთელი ასორტიმენტითურთ. რაც უფრო რთული და ძნელად შესასრულებელია მსახიობის წინაშე დასახული ამოცანა, მით უფრო უხეში, პრიმიტიული და მიამიტურია მისი ხელოსნობა. და ეს მაშინ, როცა ამჟამად მსახიობის წინაშე უალრესად რთული, მრავალფეროვანი და მრავალმხრივი ამოცანებია დასახული: ჯერ ერთი, მან უნდა გაამართლოს დადგმისა და გარეგნული სამსახიობო შესრულების თამამი, ზოგჯერ თავხედობამდე მისული მახვილი მხატვრული ფორმა. ამისათვის კი, ჯერ ერთი, საჭიროა განცდის შინაგანი სრულყოფილი ტექნიკა (მაგრამ ასეთი ხელოვნება თანამედროვე მსახიობს არ გააჩნია); მეორეც, მან უნდა მოახერხოს და ძველი დრამატურგები ახალ ყაიდაზე გადააკეთოს ან თეატრი სავსებით გაანთავისუფლოს პოეტისაგან და მისი შემოქმედება შეცვალოს არა მხოლოდ გარეგნული ფორმით, არამედ სულიერადაც — თვით მსახიობთა შემოქმედებით. გარდა ამისა, მან უნდა შეძლოს ნაწარმოებს გამოაცალოს სული და მის ნაცვლად შიგ ტენდენცია ან უტილიტარული მიზანი მოათავსოს. თუ პირველი ორი ამოცანა ძნელად შესასრულებელია და ახალ ხელოვანთა ძალ-ღონეს აღემატება, მესამე საერთოდ შეუძლებელი რამაა ხელოვნებისათვის. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ შემოქმედებითი გრძნობა გაუჯრების გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფ მსახიობს და თავის ნაცვლად აგზავნის ყველაზე უხეშ, გულუბრყვილო, მივიწყებულ შტამპს, რომელსაც ახლა ახალ დეკლამაციად, პლასტიკად და სამსახიობო შემოქმედებად ასაღებენ.

განა დრო არ არის ჩავუფიქრდეთ იმ საფრთხეს, რომელიც ხელოვნებას ემუქრება და დავუბრუნოთ ხელოვნებას სული — თუ საჭირო იქნება თუნდაც იმ ახალი, მშვენიერი გარეგნული ფორმის ხარჯზე, რომელიც ადრინდელი, მოძველებული ფორმის ნაცვლად შეიქმნა?!

პირველ რიგში და სასწრაფოდ უნდა ავამაღლოთ მსახიობის სულიერი კულტურა და ტექნიკა იმ დონემდე, რომელსაც მისმა ფიზიკურმა კულტურამ მიაღწია. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში ექნება ახალ ფორმას საჭირო შინაგანი გამართლება და საფუძველი. ამის გარეშე კი იგი გარეგნულად უსიცოცხლო დარჩება და არსებობის უფლებას დაკარგავს.

რა თქმა უნდა, ეს გაცილებით უფრო რთულსა და ხანგრძლივ მუშაობას მოითხოვს. გრძნობის, მისი განცდის გამძაფრება გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე განსახიერების გარეგნული ფორმი-

სა. მაგრამ თეატრს სულიერი შემოქმედება უფრო მეტად სჭირდება და ამიტომაც დაუყოვნებლივ უნდა შევუდგეთ საქმეს.

როგორ მივაღწიოთ მიზანს ან რა როლი მეკისრება მე ახალ მუშაობაში?!

შედეგები და მომავალი

მე ახალგაზრდა ალარა ვარ. ჩემი არტისტული ცხოვრება უკანასკნელ მოქმედებას უახლოვდება. დროა შედეგები შევაჯამო და ხელოვნებაში უკანასკნელი, დასკვნითი სამუშაოების გეგმები შევადგინო. ჩემი, როგორც რეჟისორის და მსახიობის მუშაობა ნაწილობრივ გარეგნული, სადადგმო, უმთავრესად კი, მსახიობის სულიერი შემოქმედების სფეროში მიმდინარეობდა.

უპირველეს ყოვლისა, მოვიღევ საკითხს გარეგნული, სადადგმო შესაძლებლობების სფეროში თეატრის იმ მიღწევათა შესახებ, რომლებიც ჩემ თვალწინ იქნა მოპოვებული.

მას შემდეგ, რაც თეატრალურ-შემოქმედებითი მუშაობის ყველა გზა და საშუალება გამოვცადე, სათანადო მივუზღე ისტორიულყოფითი, სიმბოლური, იდეური და სხვა ხაზით განხორციელებულ დადგმებს, შევისწავლე სხვადასხვა მხატვრული მიმართულების და პრინციპების: რეალიზმის, ნატურალიზმის, ფუტურიზმის, სტატუარობის, სქემატიზაციის დადგმათა ფორმები ათასგვარი მყვირალა გამარტივებებით, პორტალის ფარდებით, თეჯირებით და განათების ტრიუკებითურთ, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ყოველივე ეს ვერ ქმნის ფონს, რომელმაც ყველაზე მეტად უნდა გამოჰყოს მსახიობის შემოქმედება. თუ ადრე, დეკორაციულ ან სხვა დადგმათა სფეროში ჩემი ძიებების დროს, მივდიოდი იმ დასკვნამდე, რომ ჩვენ ძალზე ღარიბი სასცენო შესაძლებლობები მოგვეპოვებოდა, ახლა პირიქით უნდა ვალიაროთ, რომ ყველა დარჩენილი სასცენო შესაძლებლობანი ბოლომდეა ამოწურული.

სცენის ერთადერთი მეუფე და მბრძანებელი ნიჭიერი მსახიობია. მე ვერა და ვერ მოვახერხე მისთვის ისეთი სცენური ფონის გამონახვა, რომელიც ხელს კი არ შეუშლიდა, პირიქით, დაეხმარებოდა მას რთულ მხატვრულ მუშაობაში. საჭიროა სადა ფონი. სისადავე კი მდიდარი ფანტაზიიდან უნდა მომდინარეობდეს და არა ლატაკიდან. არ ვიცი, რა ვიღონო, რომ მდიდარი ფანტაზიის სისადავე თეატრალურობის უტრირებულ ფუფუნებაზე მეტად არ გამოძვრეს წინა პლანზე. ლ. ანდრეევის „ცხოვრების დრამაში“ თე-

ჯირების, პორტალის ფარდების, თოკების, დეკორაციების, სხვათა და სხვათა სისადავე ქურდობაზე უარესი აღმოჩნდა. იგი უფრო მეტად იპყრობდა მაყურებელთა ყურადღებას, ვიდრე ჩვეულებრივი თეატრალური დეკორაციები, რომლებსაც ჩვენი თვალი უკვე შეჩვეია და ველარ ამჩნევს. ისღა დაგვრჩენია, იმედი ვიქონიოთ, რომ ოდესმე თეატრში მოვა დიდი მხატვარი, მსახიობს შეუქმნის სადა, მაგრამ მხატვრულად მეტყველ ფონს და ამრიგად გადაჭრის სცენის ამ ურთულეს პრობლემას.

თეატრის გარეგნული სადადგმო საშუალებები, ასე თუ ისე, შესწავლილად შეიძლება ჩაითვალოს. მაგრამ სულ სხვაგვარი მდგომარეობაა მსახიობის შინაგანი შემოქმედების სფეროში. აქ ყველაფერი ნიჭის, ინტუიციის ანაბარაა მიტოვებული. აქ უმეტეს შემთხვევაში დილეტანტიზმი მეფობს. მსახიობის შემოქმედების კანონები შესწავლილი არ არის. ბევრს მათი შესწავლა ზედმეტ და, ასე გასინჯეთ, საზიანო საქმედაც მიაჩნია.

ძველთაძველი შეხედულება, თითქოს მსახიობს სცენაზე მხოლოდ ნიჭი და შთაგონება სჭირდება, დღესაც საკმაოდაა გავრცელებული. ამ აზრის დასადასტურებლად გენიოს მსახიობებზე მიგლებული. ამ აზრის დასადასტურებლად გენიოს მსახიობებზე მიგვითითებენ, მაგალითად, ისეთებზე, როგორიც იყო ჩვენი მოჩალოვი, რომლის მთელი არტისტული ცხოვრება თითქოს ადასტურებს ამ მოსაზრებას. არ ივიწყებენ კინსაც — ისეთს, როგორიც მელოდრამაშია წარმოდგენილი. აბა, სცადეთ და უთხარით საკუთარ ხელოვნებაში ჩაუხედავ მსახიობებს რომ თქვენ ტექნიკას ალიარებთ. ისინი ზიზღით შეჰყურებენ: „მაშასადამე, თქვენ უარყოფთ ნიჭს, განცდას?“

არსებობს კიდევ მეორე, ჩვენს ხელოვნებაში უადრესად გავრცელებული შეხედულება, რომლის მომხრენი გაიძახიან, უპირველესი ყოვლისა, საჭიროა ტექნიკა, რაც შეეხება ნიჭს, იგი, რა თქმა უნდა, ზედმეტი არ იქნებაო.

ამ ყაიდის მსახიობებს რომ უთხრათ, ტექნიკას ვალიარებო პირველ წუთებში ტაშს დაგიკრავენ, მაგრამ აბა სცადეთ და უთხარით ტექნიკა ტექნიკაა, მთავარი კი მაინც ნიჭი, შთაგონება, ზეცნობიერება, განცდაა, და რომ ტექნიკა სწორედ ნიჭის, შთაგონებისათვის არსებობს, რომ იგი შეგნებულად ემსახურება ზეცნობიერი შემოქმედებითი განწყობილების შექმნას. თქვენი სიტყვები შეაძრწუნებს მათ.

„განცდა? — წამოიძახებენ ისინი, — მოძველდა!“

ამ მსახიობებს იმიტომ ხომ არ ეშინიათ გრძნობისა და განცდი-

სა სცენაზე, რომ თავად მათ უნარი არ შესწევთ რაიმე იგრძნონ და განიცადონ თეატრში?!

მსახიობის მუშაობის ცხრა მეათედს, საქმის ცხრა მეათედს როლის სულიერად განცდა, როლის ცხოვრებით ცხოვრება წარმოადგენს: როცა მსახიობი ამას მიაღწევს, როლი თითქმის მომზადებულად შეიძლება ჩაითვალოს. უაზრობაა მუშაობის ცხრა მეათედი უბრალო შემთხვევას მიანდო. დაე, განსაკუთრებული ნიჭის მსახიობებმა იგრძნონ და შექმნან როლი ხელის ერთი მოსმით. ასეთი მსახიობებისათვის კანონები არ იწერება. კანონებს ისინი თვითონ წერენ. მაგრამ ყველაზე საოცარი ისაა, რომ სწორედ მათგან არასოდეს გამიგონია, ტექნიკა საჭირო არ არის, მხოლოდ ნიჭია საჭირო, ან — პირველ ადგილზე ტექნიკა უნდა იყოს, ნიჭი კი მეორეზე. პირიქით, რაც უფრო დიდია მსახიობი, მით უფრო მეტადაა დაინტერესებული თავისი ხელოვნების ტექნიკით.

„დიდი ნიჭი უფრო დიდ ტექნიკასა და დამუშავებს საჭიროებს, — მითხრა ერთხელ ერთმა დიდმა არტისტმა, — როცა პატარა ხმის მქონე მომღერალი ყვირის ან ყალბად მღერის, უსიამოვნო მოსასმენია, მაგრამ ტამანიოს რომ თავისი ძლიერი, მჭექარე ხმით ყალბად ემღერა — ეს საშინელება იქნებოდა“.

ასე მსჯელობს ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანი.

ყველა დიდი მსახიობი წერს სამსახიობო ტექნიკაზე, ყოველი მათგანი ღრმა სიბერემდე ინვითარებს ტექნიკას სიმღერით, ფარიკაობით, ტანვარჯიშით, სპორტით და სხვ. წლების მანძილზე სწავლობს როლის ფსიქოლოგიას, შინაგანად მუშაობს მასზე. მხოლოდ შინგამოჩეკილი „გენიოსები“ იკვეხნიან აპოლონთან სიახლოვეს, ყოვლისმომცველ შინაგან ბუნებას, არაყში, ნარკოტიკებში ეძიებენ შთაგონებას და უდროოდ სცვეთენ საკუთარ ნიჭს, ტემპერამენტს.

ამიხსნან მაინც, ყოველმა მევიოლინემ, ორკესტრის პირველი მევიოლინე იქნება იგი, თუ მეათე, რატომ უნდა შეასრულოს ყოველდღე ეკზერსისები. რატომ ივარჯიშებს მოცეკვავე ყოველდღიურად სხეულის ყოველ კუნთს? რატომ უნდა ხატოს, ძერწოს მხატვარმა, მოქანდაკემ, რად მიაჩნია მას ყოველი უქმად გატარებული დღე დაკარგულად და რატომ არ უნდა აკეთოს არაფერი მსახიობმა? რატომ უნდა იჯდეს იგი მთელი დღე ყავახანებში, მომხიბვლელ ქალთა საზოგადოებაში, სალამოს კი ელოდოს ზეცის მოწყალებას, აპოლონის პროტექციას? ეს რა ხელოვნებაა, თუ მისი ქურუმები დილეტანტებივით მსჯელობენ?

არ არსებობს ხელოვნება ვირტუოზულობას რომ არ საჭირო-

ებდეს, არ არსებობს ამ ვირტუოზულობის სისრულის საბოლოო საზომიც. შესანიშნავი ფრანგი მხატვარი დეგა ამბობდა, თუ შენ ასი ათასი ფრანკის ოსტატობა გაქვს, კიდევ ხუთი სუსაც იყიდეო.

ოსტატობისა და გამოცდილების შეძენის საჭიროება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა თეატრალურ ხელოვნებაში. მართლაც, მხატვრობის ტრადიციები მუზეუმებში, სურათების კოლექციებში ინახება, სიტყვის ხელოვნებისა — წიგნებში, მუსიკალურ ფორმათა სიმდიდრე — ნოტებსა და ჩანაწერებში. ახალგაზრდა მხატვარს შეუძლია საათობით იდგეს სურათის წინ და ტიციანის კოლორიტი, ველასკესის ჰარმონია და ენგრის ნახატი შეისწავლოს. ადამიანს შეუძლია ასჯერ გადაიკითხოს დანტე, ფლობერის ნატიფი სტრიქონები, შეისწავლოს ბახის, ბეთჰოვენის შემოქმედების ყოველი ნიუანსი, ხოლო სცენაზე შობილი ხელოვნების ქმნილება მხოლოდ წუთით ცოცხლობს და რაგინდ მშვენიერიც არ უნდა იყოს იგი, შეჩერდიო, ვერ უბრძანებ.

სასცენო ხელოვნების ტრადიცია მხოლოდ მსახიობის ნიჭსა და უნარში ცოცხლობს. მაყურებლის მიერ მიღებული შთაბეჭდილებების განუმეორებლობის გამო თეატრის როლი, როგორც სასცენო ხელოვნების შესწავლის ადგილისა, უაღრესად შეზღუდულია. ამ თვალსაზრისით თეატრი დამწყებ მსახიობს ვერ მისცემს ისეთ შედეგებს, როგორსაც მუზეუმი ან ბიბლიოთეკა აძლევს ახალგაზრდა მხატვარს ან მწერალს. თანამედროვე მეცნიერების მიღწევათა მეოხებით, რა თქმა უნდა, შეიძლება მსახიობების ხმების ჩაწერა გრამოფონის ფირფიტებზე, მათი ჟესტებისა და მიმიკის აღბეჭდვა ეკრანზე. ცხადია, ყოველივე ეს ჩინებული სახელმძღვანელო იქნება დამწყები მსახიობისათვის. მაგრამ ვინ ან რას ძალუძს აღბეჭდოს და შთამომავლობას გადასცეს გრძნობათა ის შინაგანი, იდუმალი ხვეულები, შეუცნობელისაკენ მიმავალი ის ცნობიერი გზები, რაც თეატრის ხელოვნების ერთადერთი ჭეშმარიტ საფუძველს შეადგენს. ეს უკვე ცოცხალი ტრადიციის სფეროს განეკუთვნება. ესაა ჩირალდანი, რომელიც მხოლოდ ხელიდან ხელში შეიძლება გადაიცეს არა სცენიდან, არამედ, ერთი მხრივ, სწავლების, საიდუმლოებათა გამხელის შედეგად და, მეორე მხრივ, მთელი რიგი მითითებების, ამ საიდუმლოებათა შესაცნობად გულმოდგინე, შთაგონებული შრომის შედეგად.

მსახიობის ხელოვნებასა და სხვა ხელოვნებებს შორის მთავარ განსხვავებას კიდევ ის წარმოადგენს, რომ ყოველ სხვა ხელოვანს შეუძლია შთაგონების წუთებში შექმნას, სცენის ხელოვანი კი თვით უნდა ფლობდეს შთაგონებას და უნდა შეეძლოს მისი გამოწვევა

მაშინ, როდესაც აფიშებზე სპექტაკლია გამოცხადებული. ჩვენი ხელოვნების მთავარი საიდუმლოება ამაში მდგომარეობს. ამის გარეშე უძლურია თვით ყველაზე სრულყოფილი ტექნიკა და ბრწყინვალე შინაგანი მონაცემები. სამწუხაროდ, ამ საიდუმლოს გულმოდგინედ მალავენ. სცენის დიდი ოსტატები, მცირე გამონაკლისის გარდა, არათუ არ უზიარებდნენ საიდუმლოს თავის უმცროს ამხანაგებს, პირიქით — გულმოდგინედ ინახავდნენ მას, რაც, ცხადია, დიდად უწყობდა ხელს ტრადიციის დაღუპვას. ტრადიციის არარსებობა კი ჩვენს ხელოვნებას დილეტანტიზმისაკენ უბიძგებდა. იმის გამო, რომ ვერ შეძლეს შეუცნობელი შემოქმედებისაკენ მიმავალი ცნობიერი გზების გამონახვა, მსახიობებმა შექმნეს და გაავრცელეს მავნე ცრურწმენა, რომელიც სრულიად უარყოფს შინაგან, სულიერ ტექნიკას. ისინი ზედაპირულ სცენურ ხელოსნობაში იყინებოდნენ და გამოფიტულ მსახიობურ განწყობილებას ჭეშმარიტ შთაგონებად მიიჩნევდნენ.

ჩვენამდე მოაღწია შექსპირის, მოლიერის, მამა-შვილი რიკობონების, ლესინგის, დიდი შრედერის, გოეთეს, ტალმას, კოკლენის, ირვინგის, სალვინისა და ჩვენი ხელოვნების სხვა დიდ კანონმდებელთა ცალკეულმა აზრებმა. მაგრამ ყველა ეს უაღრესად ძვირფასი აზრი და რჩევა-დარიგება ერთ მთლიან, დასრულებულ სისტემად ჩამოყალიბებული არ არის და ამიტომაც ძალაში რჩება ის ფაქტი, რომ ჩვენს ხელოვნებაში არ არსებობს მყარი საფუძვლები, რომლებიც მასწავლებელს სახელმძღვანელოდ გამოადგებოდა. რუსეთმა გადაამუშავა ყველაფერი, რაც მას დასავლეთმა მისცა და შექმნა თავისი, ეროვნული ხელოვნება, ამიტომ აქ განსაკუთრებით მწვავედ იგრძნობა არარსებობა იმ მყარ საფუძვლებისა, რომელიც ეროვნული ხელოვნების ფიქსაციას შეძლებდა. ხელოვნების შესახებ არსებული უამრავი სტატიის, წიგნის, ლექციისა და ნოვატორთა ძიებების მიუხედავად, გოგოლის რამდენიმე შენიშვნისა და შჩეპკინის წერილებიდან რამდენიმე სტრიქონის გარდა, ჩვენში არაფერი დაწერილა ისეთი, რაც პრაქტიკულად საჭირო და სასარგებლო იქნებოდა მსახიობისათვის, მისი შემოქმედების განხორციელების მომენტში, რაც სახელმძღვანელოდ გამოადგებოდა მასწავლებელს მოსწავლესთან მისი შეხვედრის მომენტში. აქამდე თეატრზე დაწერილი ყველა წიგნი თუ წერილი მხოლოდ ფილოსოფიური მსჯელობაა (ზოგჯერ უაღრესად საინტერესო) იმ შედეგებზე, რომლებსაც ხელოვნება უნდა აღწევდეს ანდა კრიტიკაა, რომელიც უკვე მიღწეული შედეგების ავ-კარგზე მსჯელობს.

ყველა ეს შრომა ძვირფასია და საჭირო, მაგრამ გამოუსადეგა-

რია პრაქტიკული საქმიანობისათვის, რადგან არაფერს ამბობს იმაზე, თუ როგორ უნდა მიაღწიოთ საბოლოო შედეგებს, რა უნდა ვასწავლოთ პირველ, მეორე, მესამე სტადიაში დამწყებ, სრულიად გამოუცდელ მოწაფეს ან პირიქით, მეტისმეტად გამოცდილ და წამხდარ მსახიობს. რა სავარჯიშოები უნდა მივცეთ მათ ისე, როგორც ამას სოლფეჯიოში აკეთებენ? რომელი გამა და არპეჯიო სჭირდება მსახიობს შემოქმედებითი გრძნობებისა და განცდების განსავითარებლად? ყველაფერი ზუსტად უნდა დავნომროთ და ზუსტად ჩამოვთვალოთ სახელმძღვანელოებში, სკოლაში თუ შინ ვარჯიშების ჩასატარებლად. თეატრის შესახებ დაწერილ შრომებსა და წიგნებში ამაზე არაფერია ნათქვამი. პრაქტიკული სახელმძღვანელო არ არსებობს. არის მხოლოდ ცდები, რომელთა შესახებ ლაპარაკი ან ნაადრევია, ან საერთოდ არა ღირს.

პრაქტიკული სწავლების სფეროში არსებობს რაღაც სიტყვიერი გადმოცემები, რომლებიც შჩეპკინიდან და მისი მემკვიდრეებისაგან მოდის. მაგრამ ხელოვნებას ისინი ინტუიციურად სწავლობდნენ და არა მეცნიერულად. არც მიღწეული შედეგები ჩამოუყალიბებიათ მთლიან კონკრეტულ სისტემად. განა ღირს ლაპარაკი იმაზე, რომ შთაგონების შესაქმნელად არ შეიძლება არსებობდეს რაიმე სისტემა, ისევე როგორც არ შეიძლება არსებობდეს სისტემა ვიოლინოზე გენიალური დაკვრის ან შალიაპინისეული შესრულებისათვის? მაგ ბუნებამ უწყალობა ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ — ის, რაც თვით აპოლონიდან მოდის, მაგრამ არსებობს კიდევ რაღაც ნაწილი, თუნდაც სრულიად მცირედი, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი. იგი ერთნაირად სჭირდება და სავალდებულოა შალიაპინისათვისაც და გუნდის რიგითი მომღერლისათვისაც, რადგან შალიაპინსაც და გუნდის მომღერალსაც აქვთ ფილტვები, სასუნთქი აპარატი, ნერვები და, საერთოდ, მთელი ფიზიკური აპარატი, — ერთს უფრო მეტად, მეორეს ნაკლებად სრულყოფილი, — რომლებიც იმისათვის ცოცხლობენ და მოქმედებენ, რომ ერთი და იმავე ზოგადადამიანური კანონების შესაბამისად გამოსცენ ხმები. რიტმის, პლასტიკის, მეტყველების კანონებში, ისევე როგორც ხმისა და სუნთქვის დაყენების სფეროში, ბევრი რამ არის ყველასათვის საერთო და ამიტომაც ყველასათვის ერთნაირად სავალდებულო. იგივე ითქმის ფსიქიკური, შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებაც; უკლებლივ ყველა მსახიობი სულიერ საკვებს ბუნების მიერ დადგენილი კანონების შესაბამისად ითვისებს, აღქმულს ინტელექტუალურ, აფექტურ ან კუნთოვან მეხსიერებაში ინახავს, შემდეგ არტისტულ წარმოსახვაში გადაამუშავებს, ჩაისახავს მხატვრულ ხანეს,

მთელი მისი შინაგანი ცხოვრებითურთ და, განასახიერებს მას ცნობილი, ყველასათვის სავალდებულო კანონების შესაბამისად. ჩვენი გონებისათვის მისაწვდომი შემოქმედების ასეთი ზოგადადამიანური კანონები საკმაოდ ცოტაა, მათი როლი არცთუ დიდად საპატიო და მხოლოდ მომსახურებრივი ამოცანებით განისაზღვრება; მიუხედავად ამისა, ადამიანის გონებისათვის მისაწვდომი ბუნების ეს კანონები ყოველმა მსახიობმა უნდა შეისწავლოს, რადგან მხოლოდ მათი დახმარებით შეიძლება ავამოქმედოთ ზეცნობიერი შემოქმედებითი აპარატი, რომლის არსი, როგორც ჩანს, ჩვენთვის მარად შეუცნობელი და სასწაულმოქმედი დარჩება. რაც უფრო გენიალურია მსახიობი, მით უფრო დიდია იდუმალებით აღსავსე ეს საიდუმლო და მით უფრო სჭირდება მსახიობს გონებისათვის მისაწვდომი შემოქმედების ტექნიკური ხერხები, რათა მათი დახმარებით იმოქმედოს საკუთარი სულის ზეცნობიერის იმ სამალავზე, სადაც შთაგონება განისვენებს.

ეს ელემენტარული ფსიქო-ფიზიკური და ფსიქოლოგიური კანონები დღემდე რიგიანად შესწავლილი არ არის. მათ შესახებ ცნობები, გამოკვლევები, ამ გამოკვლევებზე დამყარებული პრაქტიკული სავარჯიშოები — ამოცანები, სოლფეჯიო, არპეჯიო, გამები, — სამსახიობო ხელოვნებისათვის არ არსებობს, რაც მას ზოგჯერ შთაგონებულ, ზოგჯერ კი, პირიქით, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი შტამპებით, ტრაფარეტებით აღჭურვილ, ხელოსნობამდე დაყვანილ ექსპრომტად აქცევს.

განა მსახიობები სწავლობენ საკუთარ ხელოვნებას, მის ბუნებას? არა. ისინი სწავლობენ როგორ უნდა გათამაშდეს ესა თუ ის როლი და არა იმას თუ როგორ იქმნება იგი ორგანულად. ხელოსნობა მსახიობს სცენაზე გამოსვლასა და თამაშს ასწავლის. ჭეშმარიტმა ხელოვნებამ კი უნდა ასწავლოს როგორ აღაგზნოს შეუცნობელი შემოქმედებითი ბუნება ზეცნობიერი ორგანული შემოქმედებისათვის.

უეჭველია, ჩვენი ხელოვნების უახლოეს ეტაპს, მორიგ ამოცანას მსახიობის შინაგანი ტექნიკის სფეროში გაძლიერებული მუშაობა წარმოადგენს. რა როლი მეკისრება მე ამ მუშაობაში? ჩვენი, მოხუცებისა და ძველი, ე. წ. ბურჟუაზიული ხელოვნების წარმომადგენელთა მდგომარეობა ძალზე შეიცვალა. უწინდელი მხატვრული რევოლუციონერები ხელოვნების მარჯვენა ფრთაზე ამოვჩნდით და, ოდითგანვე დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, მემარცხენეებმა უნდა შემოგვიტიონ. ხომ უნდა ჰყავდეთ მტრები, რომ თავს დაესხან. ჩვენი ახლანდელი როლი ძველზე ნაკლებ ლა-

მაზია. მე სრულიადაც არ ვწუწუნებ. ეს მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციაა. ყოველ ასაკს თავისი ხვედრი აქვს; წუწუნი დიდი ცოდვა იქნებოდა. ჩვენ ჩვენი გზა განვვლეთ. უფრო მეტიც, ჩვენ მადლობა უნდა შევწიროთ ბედს, რომ საშუალება მოგვცა ცალი თვალით შეგვეხედა იმისათვის, რაც ჩვენს შემდეგ, მომავალში იქნება. ჩვენ უნდა ვცადოთ იმ პერსპექტივების, იმ საბოლოო მიზნის გაგება, რომელიც ახალ თაობას თავისაკენ იზიდავს. ძალზე საინტერესოა იცხოვრო და დააკვირდე, რა ხდება ახალგაზრდათა გონებასა და გულებში.

ოლონდ ჩემს ახლანდელ მდგომარეობაში მე ვისურვებდი ორი როლი ამეცდინა თავიდან: მე მეშინია დავემსგავსო მოხუცს, რომელსაც თავი ახალგაზრდად მოაქვს, ახალგაზრდებს ეფარისევლება და ისე იქცევა, თითქოს მათი ტოლი იყოს. მათი გემოვნება და შეხედულებები ჰქონდეს, რომელიც ახალგაზრდობის გულის მოგებას ცდილობს და სულისხუთვის მიუხედავად, კოჭლობით, ბორძიკით და ლასლასით მისდევს მათ კუდში იმის შიშით, როგორმე არ ჩამოვრჩეო. მაგრამ მე არ მსურს არც მეორე, საპირისპირო როლი. მე მეშინია დავემსგავსო მეტისმეტად გამოცდილ, ყოვლისმხილველ, ყოვლისმცოდნე, მოუთმენელ, ჭირვეულ და ჯაჯღანა ბერიკაცს, რომელსაც არაფერი ახალი არ სწამს და რომელსაც თავისი ახალგაზრდობის შეცდომები და ძიებანი დავიწყებია.

ჩემი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში მსურს ვიყო ის, რაც ნამდვილად ვარ, რაც უნდა ვიყო თვით ბუნებით დადგენილი კანონების ძალით, რომელთა შესაბამისადაც მე მთელი საუკუნეა ვცხოვრობ და ვმუშაობ ხელოვნებაში.

ვინ ვარ მე და რას წარმოვადგენ თეატრის ახალ, ახლად ჩასახულ ცხოვრებაში? შემიძლია განა ძველებურად ჩავწვდე ახალ მოვლენათა ყოველ ნიუანსს, ან გავიგო ის, რაც ახალგაზრდობას იტაცებს?

ვფიქრობ, მათ ჭაბუკურ მისწრაფებათაგან ბევრის რამის გაგება ალარ ძალმიძს, — ორგანულად. უნდა მეყოს სითამამე და ვალიარო ეს. ჩემი ნაამბობიდან თქვენ იცით როგორ გვზრდიდნენ. შეადარეთ ჩვენი წარსული ახლანდელ ცხოვრებას, რომელმაც ახალგაზრდა თაობა ომებსა და რევოლუციის ქარიშხლებში გამოაწრთო.

ჩვენი ხანა მშვიდობიანი რუსეთის, მცირეთათვის კეთილდღეობის ხანა იყო. ახლანდელი თაობა ომების, მსოფლიო კატასტროფების, შიმშილობის, გარდამავალი ეპოქის, ურთიერთარგაგებისა და სიძულვილის ატმოსფეროში იზრდებოდა. ჩვენ ბევრი სიხარუ-

ლი გვქონდა, ცოტას ვუზიარებდით ახლობლებს და ახლა ვისჯებით ამ ეგოიზმისათვის. ახალმა თაობამ კი თითქმის არ იცის რაა სიხარული, ეძიებს და ქმნის მას ცხოვრების ახალი პირობების შესაბამისად და ასე ცდილობს დაეწიოს პირადი ცხოვრებისათვის დაკარგულ ახალგაზრდობის წლებს. ჩვენ უფლება არა გვაქვს მსჯავრი დავდოთ მათ. ჩვენ მხოლოდ ეს შეგვიძლია: ინტერესითა და კეთილი თვალით დავაკვირდეთ ცხოვრებისა და ხელოვნების ევოლუციას, რომელიც ჩვენს თვალწინ ბუნების კანონების შესაბამისად ვითარდება.

მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ გამოსადეგი ვართ, რაც უფრო დიდხანს ვიცხოვრებთ, მით უფრო ძლიერნი და გამოცდილნი ვიქნებით. აქ ბევრი რამ შეგვიძლია გავაკეთოთ. შეგვიძლია დავეხმაროთ ახალგაზრდებს ჩვენი ცოდნით და გამოცდილებით. უფრო მეტიც, ახალგაზრდობა, ამერიკის ხელმეორედ აღმოჩენას თუ არ მოინდომებს, უჩვენოდ ვერას გააწყობს. ესაა დარგი ჩვენი ხელოვნების შინაგანი და გარეგნული ტექნიკისა, რომელიც ერთნაირად სავალდებულოა ყველასათვის — ახალგაზრდებისათვის და მოხუცებისათვის, მემარცხენეებისა და მემარჯვენეებისათვის, ქალებისა და მამაკაცებისათვის, ნიჭიერთათვის და საშუალო ნიჭის მქონეთათვის. სწორად დაყენებული ხმა, რიტმულობა, კარგი მეტყველება ერთნაირად სჭირდებათ იმათაც ვინც „ღმერთო, ჰფარვიდე მეფესა-ს“ მღეროდა და იმათაც, ვინც ახლა ინტერნაციონალს მღერის, მსახიობის შემოქმედების პროცესებიც, თავის ბუნებრივ საფუძველში, ახალი თაობებისათვისაც ისეთივეა, რაც ძველებისათვის იყო. დამწყები მსახიობები კი ხშირად სწორედ ამ დარგში იმრუდებენ და იმახინჯებენ არტისტულ ბუნებას. ჩვენ შეგვიძლია დავეხმაროთ მათ, ჩვენ შეგვიძლია გადავარჩინოთ ისინი.

არის კიდევ ერთი დარგი, სადაც ჩვენი გამოცდილება ასევე შეიძლება გამოადგეს ახალგაზრდობას. განცდილის საფუძველზე, და არა მხოლოდ სიტყვებით, არა მხოლოდ თეორიულად, ჩვენ ვიცით რა არის მარადიული ხელოვნება და მისი გზა, დასახული თვით ბუნების მიერ. პირადი პრაქტიკიდან ჩვენ ვიცით აგრეთვე, რა არის მოდური ხელოვნება და მისი მოკლე-მოკლე ბილიკები.

ჩვენ საშუალება გვქონდა დავრწმუნებულიყავით, რომ ახალგაზრდა კაცისათვის დიდად სასარგებლო იქნება გაქვლეული გზიდან, საიმედო, პირდაპირი და უსასრულო შარაგზიდან, დროებით მოკლე ბილიკზე გადაუხვიოს, იქ თავისუფლად ისეირნოს, ყვავილები და ნაყოფი დაკრიფოს, მერე ამ მონაპოვრით დაუბრუნდეს შარას და მტკიცედ და დაბეჯითებით განაგრძოს თავისი გზა, მაგრამ

გადაცდენა გზიდან, რომელსაც ხელოვნება უხსოვარი დროიდან მიჰყვება, ძალზე სახიფათოა. ყველა, ვინც ეს მარადიული გზა არჩია, განწირულია სახეტიალოდ ჩიხებსა და ბილიკებზე, რომლებსაც ადამიანი ულრანი ტყისაკენ მიჰყავს და არა სინათლისაკენ — გაშლილი ადგილისაკენ.

როგორ გავუზიარო ახალგაზრდობას ჩემი გამოცდილება, როგორ დავიცვა შეცდომებისაგან, რომელიც გამოუცდელობას მოჰყვება? ახლა, როცა თვალს ვავლებ განვლილ გზას, მთელ ჩემს ცხოვრებას ხელოვნებაში, ჩემი თავი მინდა შევადარო ოქროს მაძიებელს, რომელიც ოქროს საბადოს ძებნაში თავდაპირველად დიდხანს ხეტიალობს გაუვალ ტევრში, შემდეგ ტონობით ქვასა და სილას რეცხავს, რომ კეთილშობილური ლითონი მისხალ-მისხალ მოიპოვოს. როგორც ოქროს მაძიებელმა, შემიძლია მომავალ თაობებს გადავცე არა შრომა ჩემი, არა ძიებანი და გასაჭირი, არა სიხარული და ტანჯვანი, არამედ ჩემ მიერ მოპოვებული ძვირფასი საბადო.

ჩემს არტისტულ სფეროში ასეთ საბადოს, მთელი ჩემი ცხოვრების ძიებათა შედეგს ე. წ. „სისტემა“ წარმოადგენს. ესაა მსახიობის მუშაობის ჩემ მიერ მიგნებული მეთოდი, რომელიც მსახიობს საშუალებას მისცემს შექმნას როლის სახე, გადახსნას მასში ადამიანის სულის ცხოვრება და ლამაზ მხატვრულ ფორმაში განასახიეროს იგი სცენაზე.

ამ მეთოდს საფუძვლად დაედო მსახიობის ორგანული ბუნების ჩემ მიერ პრაქტიკულად შესწავლილი კანონები. ღირსება მისი ისაა, რომ მასში არაფერია ჩემ მიერ მოგონილი, საკუთარ თავზე, ჩემს მოწაფეებზე პრაქტიკულად შეუმოწმებელი. იგი ჩემი მრავალი წლის გამოცდილებიდან თავისთავად და ბუნებრივად შეიქმნა.

ჩემი „სისტემა“ ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: 1) მსახიობის შინაგანი და გარეგნული მუშაობა თავის თავზე, 2) შინაგანი და გარეგნული მუშაობა როლზე. თავის თავზე შინაგანი მუშაობა მდგომარეობს ფსიქიკური ტექნიკის გამომუშავებაში. ეს ტექნიკა მსახიობს ეხმარება ისეთი შემოქმედებითი განწყობლების შექმნაში, როდესაც მას ყველაზე მეტად ეწვევა შთაგონება. თავის თავზე გარეგნული მუშაობა როლის განსასახიერებლად და მისი შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად სხეულის აპარატის მომზადებას გულისხმობს, როლზე მუშაობა კი დრამატული ნაწარმოების არსის, იმ მარცვლის შესწავლაა, რისგანაც შეიქმნა ნაწარმოები და რაც განსაზღვრავს მთელ მის აზრსა და მიზანს, ისევე როგორც ყოველი როლის აზრსა და მიზანს.

პროგრესის ყველაზე დიდი მტერი ცრურწმენაა: იგი აფერხებს, ხერგავს განვითარების გზებს. ჩვენს ხელოვნებაში ასეთ ცრურწმენას წარმოადგენს შეხედულება, რომელიც საკუთარი მუშაობის მიმართ მსახიობის დილეტანტურ დამოკიდებულებას იცავს. მე მსურს შევებრძოლო ამ ცრურწმენას. მაგრამ ამისათვის შემიძლია გავაკეთო მხოლოდ ერთი რამ: ჩამოვაყალიბო ყოველივე, რაც ჩემ პრაქტიკული მუშაობის დროს შევიცანი და შევქმნა რაღაც გრამატიკისდამაგვარი, პრაქტიკული სავარჯიშოებითურთ. დაე, ივარჯიშონ. მიღებული შედეგები შეხედულებას შეაცვლევინებს ცრურწმენის ჩიხში მომწყვდეულ ადამიანებს.

ეს ჩემი მორიგი სამუშაოა და იმედი მაქვს იგი მომდევნო წიგნში განვახორციელო.

სარჩევი

ᲐᲠᲢᲘᲡᲢᲣᲚᲘ ᲒᲐᲕᲨᲕᲝᲑᲐ

სიჯიუტე	3
ცირკი	11
თოჯინების თეატრი	19
იტალიური ოპერა	22
ხუმრობა	28
სწავლა	34
მცირე თეატრი	39
პირველი დებიუტი	47
მსახიობობა ცხოვრებაში	55
მუსიკა	62
დრამატული სკოლა	73

ᲐᲠᲢᲘᲡᲢᲣᲚᲘ ᲧᲠᲛᲝᲑᲐ

ალექსეევის წრე	87
კონკურენტი	97
უმეფობის ხანა	101

ᲐᲠᲢᲘᲡᲢᲣᲚᲘ ᲡᲘᲮᲐᲑᲣᲙᲔ

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოსკოვის საზოგადოება	119
პირველი სეზონი	122
ბედნიერი შემთხვევა	130
თავის დაჭერა	136
ორი ნაბიჯი უკან	141
როცა ასახიერებ ბოროტს, სიკეთე ეძიე მის ბუნებაში	146
როლის სახასიათო ბუნება	147

ახალი საზრუნავი 151
მეინინგენელები 156
ხელოსნური მუშაობის გამოცდილება 160
პირველი სარეჟისორო ნამუშევარი დრამაში 164
წარმატება საკუთარ თავთან 167
ლ. ნ. ტოლსტოის გაცნობა 169
წარმატება მაყურებელთან 176
სარეჟისორო ამოცანებით გატაცება 182
გამოცდილ მსახიობებთან მუშაობის ცდები 188
„ოტელო“ 197
ტურინის ციხესიმაგრე 210
„ჩაძირული ზარი“ 214
ღირსშესანიშნავი შეხვედრა 221
მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გახსნის წინ 229
პირველი თეატრალური სეზონის დასაწყისი 247
თეატრის დადგმათა ისტორიულ-ყოფითი ხაზი 254
ფანტასტიკის ხაზი 261
სიმბოლიზმისა და იმპრესიონიზმის ხაზი 268
ინტუიციისა და გრძნობის ხაზი 269
ჩეხოვის ჩამოსვლა. „ძია ვანია“ 278
ყირიმში გამგზავრება 283
„სამი და“ 286
პირველი გამგზავრება პეტერბურგს 291
გასტროლები პროვინციებში 297
ს. მოროზოვი და თეატრის მშენებლობა 299
საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხაზი 302
მ. გორკი 307
„ფსკერზე“ 312
გრძნობისა და ინტუიციის ხაზის ნაცვლად, ყოფითი ხაზი 318
ინტუაციისა და გრძნობის ნაცვლად, ისტორიულ-ყოფითი ხაზი 321
„ალუბლის ბაღი“ 326
სტუდია პოვარსკაიას ქუჩაზე 340
პირველი გამგზავრება საზღვარგარეთ 351

არტისტული სიმწიფე

დიდი ხნიდან ცნობილი ჭეშმარიტების ალმოჩენა 358
„ცხოვრების დრამა“ 372
ი. საცი და ლ. სულერჟიცკი 378
შავი ხავერდი 381
„ადამიანის ცხოვრება“ 389
სტუმრად მეტერლინკთან 393
„ერთი თვე სოფლად“ 396
დუნკანი და კრეგი 405
„სისტემის“ ცხოვრებაში გატარების ცდა 423

სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდია	428
კაპუსტნიკები და „ღამურა“	440
მსახიობი მეტყველებას უნდა ფლობდეს	446
რევოლუცია	453
კატასტროფა	459
„კაენი“	462
დიდი თეატრის საოპერო სტუდია	467
გამგზავრება და დაბრუნება	477
შედეგები და მომავალი	490

Станиславский Константин Сергеевич
МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

(На грузинском языке)
Детюниздат Грузинской ССР
«Накадули», Тбилиси, 1988

ს. გ. № 1942

რედაქტორები **ნ. ქართველიშვილი, ნ. ანთელავა**
მხატვარი **ი. დივნოგორცევა**
მხატვრული რედაქტორი **შ. დოლიძე**
ტექნიკური რედაქტორი **ნ. შველიძე**
კონტრ.-კორექტორი **თ. შინდაგორიძე**
კორექტორი **მ. შველიძე**

გადაეცა ასაწყობად 23.12.87. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25.07.88. ქალალდის ზომა 60×90¹/₈. გარნიტური ვენა, ბეჭდვა მაღალი, პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 31,5. საბ. ქალალდი № 2. საღ. გატ. 31,56. საალრ.-საგამომც. თაბახი 28,14.
ტირაჟი 20.000 შეკვ. № 586
ფასი 2 მან. 10 კაპ.

გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, მშვიდობის გამზირი, 28
Издательство «Накадули», Тбилиси, пр. Мира, 28

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის ქუთაისის პოლიგრაფიული საწარმოო გაერთიანება
ქ. ქუთაისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 33.
Кутаисское полиграфическое производственное объединение Государственного комитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Грузинской ССР
г. Кутаиси, пр. И. Чавчавадзе, 33.