

საქართველოს სახელმწიფო სწავლების განყოფილება

საქართველოს თეატრალური საზოგადოებას



ილია ზურაბიშვილი

# მთხი ჰოტბეტი



გამომცემლობა  
« ხელოვნება »  
1948



ილია ზურაბიშვილი

# ოთხი პორტრეტი

(მაკო, ვასო, ნატო, დედო)

11228



გამომცემლობა „ხელოვნება“

1948 წ.

რედაქტორი ი. გრიშაშვილი  
ტექ. რედაქტორი ს. იორამაშვილი  
კორექტორი თ. მამფორია

---

გადაეცა წარმოებას 31/V—48 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/VIII-48 წ.,  
ქალაქის ზომა 72×105, ანაწყოების ზომა 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub>×9, სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, ტირაჟი 5.000, სტამბის შეკვ. № 905, უე 01103

---

ლ. პ. ბერიას სახელობის პოლიგრაფკომბინატი „კომუნისტი“. თბილისი.  
ლტინის ქუჩა № 28.



## დ ა ს ა წ ყ ი ს ი

როგორც ძველ თეატრალს, კარგა ხანია განზრახული მქონდა, ოთხი პორტრეტი დამეწერა: ვასო აბაშიძისა, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია-ცაგარლისა და ლადო მესხიშვილისა.

ასეთი, ცოტა არ იყოს, გაბედული საქმისათვის ხელისმოკიდება ზოგიერთმა პატიესადებმა მოსაზრებამ გამაბედვინა.

ქართული კულტურის წილში ამ ოთხ ადამიანს ბედმა მეტად თვალსაჩინო ადგილი არგუნა, როგორც რევოლუციამდელი ქართული თეატრის ფუძემდებელთ.

მართლაც და, ეს დიდი ადამიანები მარტო უნიჭიერესნი მსახიობნი არ იყვნენ, რომელნიც თავიანთი უებრო ხელოვნებით ამშვენებდნენ მხოლოდ ქართულ სცენას: არამედ, ისინი იყვნენ საქვეყნო საქმის შემქმნელნიც.

70-იანი წლების მიწურულში, როდესაც ამ ადამიანებმა მოღვაწეობა დაიწყეს, ქართული თეატრის ჩანასახიც კი არა ყოფილა: გიორგი ერისთავისეული თეატრი (1850—1854 წლები), როგორც მეფის-ნაცვლის გრაფი ვორონცოვის მეცენატობით თუ სხვადასხვა პოლიტიკური მოსაზრებით დაარსებული, ძალიან მალე ჩაბარდა ისტორიას, დარჩა მხოლოდ ლა მწარე შოგონება მისი დღენაკლულობის გამო და დროთა ვითარებამ ეს შოგონება სრული დავიწყების ი'ეთ სქელ ბურუსში გაახვია, რომ შემდეგისათვის მამოძრავებელ სტიმულადაც აღარ ვარგოდა.

თუ ჩვენი ლიტერატურის სფეროში, მრავალი უსწორმასწორობის მიუხედავად, მაინც არსებობდა რაღაც მთლიანი მანძილი, პერიოდებად დაყოფილი თაობების კვალობაზე, ყოველ შემთხვევაში, ფეხმოკიდებული ტრადიცია,—პირიქით, ქართულ სასცენო ხელოვნებას

თითქო არც წინაპარი ჰყავდა, არც ნაშიერი. მთლად ცარიელი ადგილი იყო, როგორც ახლა ვამბობთ, როცა გვინდა არარაობა აღვნიშნოთ.

ტრადიციად იმას ხომ ვერ მივიჩნევთ, რომ კანტი-კუნტად ათასში ერთხელ, იმართებოდა შემთხვევითი ქართული წარმოდგენები, რომლებშიაც შემთხვევითი სცენისმოყვარენი იღებდნენ მონაწილეობას.

რა თქმა უნდა, ამ საკმაოდ ნაცოდვილარი წარმოდგენების მონაწილეთა შორის, იმათ გვერდით, ვინც ამ წარმოდგენებს მხოლოდ საკუთარი ქიის გასახარებლად აწყობდა, ალბათ, იყვნენ ისეთებიც, ვინც ნამდვილ ქართულ თეატრზე ოცნებობდა, ვინც ამ ცდებს დიდი საზოგადოებრივი საქმის დასაწყისად თვლიდა.

60-იანი წლების მეორე ნახევარი და 70-იანი წლები ქართველი საზოგადოების მეტისმეტად ტბორი ცხოვრების ამოძრავების ხანაა, — ხანა „მამათა და შვილთა“ შეჯახებისა საზოგადოებრივი საქმიანობის ასპარეზზე. გავიხსენოთ, რომ 1832 წლის თავადაზნაურული შეთქმულების შემდეგ თითქმის ორმოცმა წელმა განვლო. ამ მანძილზე ოდესღაც ახალგაზრდა შეთქმულნი უკვე მამებად გადაიქცნენ, მერე — უმრავლესობა მათ შორის — ფრიად დამსახურებულ მამებად იმ მთავრობის წინაშე, რომელსაც ერთ დროს აუჯანყდნენ. კარგი დატუქსვის შემდეგ, მთავრობამ მათ ხელი გადაუსვა თავზე, მოულოლიადა, დაიახლოვა და ორმოცი წლის განმავლობაში მეტისმეტად დააწინაურა კიდევ. ბევრი მათგანი აშკარად და უფრო კი გულში თავიანთ კეთილშობილურ გატაცებას დაუდევარი ყრმობის შეცდომად აღიარებდა.

აი, ასეთი მამების წინააღმდეგ გამოვიდნენ ილია ქავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და მათ კვალში მიმყოფნი, ერთი სიტყვით, მაშინდელი „შვილები“, რასაკვირველია, საუკეთესონი მათ შორის.

ამ ბრძოლის საგანს შეადგენდა პოლიტიკურ-სოციალური საკითხები (ბატონყმობისაგან გლეხთა განთავისუფლება — 60-იანი წლების დასაწყისში), ეკონომიური საკითხები (ბანკის დაარსება) და უმთავრესად კი ეროვნული კულტურის საკითხები (ლიტერატურა და მასთან დაკავშირებული ქართული ენის ჭანვითარება).



70 იან წლებში საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ნამდვილი კილოს და იერის მიმცემნი არიან უკვე „შვილები“ ილია ქავჭავაძის მესვეურობით. ყოველ შემთხვევაში, ეს გადაქრით ითქმის კულტურულ სფეროზე.

\* \* \*

სწორედ ამ დროს იბადება მუდმივი ქართული თეატრის დაარსების იდეა. აქ შესაბამისად მიმაჩნია მოვიყვანო ამონაწერი გიორგი თუმანიშვილის მოგონებიდან იმის თაობაზე, თუ როგორ იქნა განზორციელებული ახალი ქართული თეატრის დაარსების იდეა. ძველ ქართულ თეატრად მოგონების ავტორი გულისხმობს ვორონცოვის ინიციატივით დაარსებულ (ე. ი. გიორგი ერისთავისეულ) თეატრს. გიორგი თუმანიშვილის მოგონება დაწერილია 1905 წელს ქართული სცენის არსებობის 25 წლის იუბილესათვის. დაწერილია იგი რუსულად და ჩართულია მის წიგნში „დახასიათებანი და მოგონებანი“ („Характеристики и воспоминания“—წიგნი მე-2). დღემდე ეს დოკუმენტი ქართული თეატრის ისტორიისა, თუ არა ვცდები, ქართულად ნათარგმნი არ არის, მაშინ როდესაც იგი ფრიად საყურადღებოა, რადგანაც გიორგი თუმანიშვილი ერთი დამაარსებელთაგანია ქართული თეატრისა, პირველი მისი რეჟისორი და ყველაზე აქტიური მოქმედი ამ საქმეში. ერთი სიტყვით, მის მიერ მოწვდილი ცნობები—სწორე, პირუთვნელი და თავანკარი წყაროა მუდმივი ქართული დასის აღორძინების ისტორიისა. აი, რასა წერს იგი, სხვათა შორის:

„ახალი ჩამოსული ვიყავ ოდესიდან, სადაც მე ვსწავლობდი, რომ 1875 თუ 1876 წელს ტფილისში მომიხდა სახაზინო თეატრის სცენაზე (საზაფხულო თეატრი ინჟენერთა ბაღში) გ. სუნდუკიანცის პიესის „პეპოს“, ხოლო შემდეგ „ხათაბალას“ ნახვა ქართულ ენაზე. თამაშობდნენ ნაწილობრივ სომეხი არტისტები, ნაწილობრივ ქართველი სცენისმოყვარენი. პიესასაც და აღსრულებასაც, როგორც მახსოვს. ყველა აღტაცებაში მოჰყავდა. ქართველი სცენისმოყვარენი—გ. აბაშიძე, ელენე ყიფიანისა (შემდეგ ლორთქიფანიძის მეუღლე), კონსტ. ყიფიანი, ელენე ყაზბეგისა, შიმშიაშვილი—ისე კარგად თამაშობდნენ, რომ იფიქრებდით, სცენისმოყვარეთ კი არა ვხედავ, არამედ გამოცდილ არტისტებსაო.

მხურვალე სურვილი აღმეძრა—დამეწერა რამ ქართული სცენისათვის. 1877 წელს გადაეთარგმნე ფრანგულით მოლიერის კომედია „ჟორჟ დანდენი“ და 1878 წელს ჩემს ალმანახში დავბეჭდე.

იმავე წლის შემოდგომას პეტერბურგიდან ტფილისში ჩამოვიდა სტუდენტი ი. ზ. ანდრონიკაშვილი (ინჟენერი) და მომმართა მე, როგორც თავის ძველ სკოლის ამხანაგს, თხოვნით—გამემართა წარმოდგენა სტუდენტების სასარგებლოდ. დავებმარე რითაც შემეძლო: მივეცი ის-ის იყო ნათარგმნი პიესა „ჟორჟ დანდენი“ და მივეუჩინე სარეპეტიციოდ სადგომი „ტიფლისკი ვესტნიკ“-ის რედაქციაში, სადაც იმ დროს ვმუშაობდი. დავპირდი აგრეთვე წარმოდგენის გახმაურებას გაზეთში. მაგრამ ყველაზე დიდი საქმე—წარმოდგენაში მონაწილე სცენისმოყვარეთა პოვნა იყო. ჩვენც ისინი ძლივძლივობით ვიპოვნეთ კ. ყიფიანი და მისი დები, აგრეთვე ელ. ყაზბეგისა, როგორც მახსოვს, იმ დროს ტფილისში არ იყვნენ.

ჩვენ მოვახერხეთ წარმოდგენაში მონაწილეობის მისაღებად ჩავგება ძველ სცენისმოყვარეთაგან: ბარბარე ავალიშვილისა (შემდგომ მთავარი როლების აღმსრულებელი არტისტი), ნ. ი. ავალიშვილი (შემდგომ მუდმივი დასის რეჟისორი და ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრი) და ვ. ა. აბაშიძე (შემდგომ არტისტი). ვიპოვეთ აგრეთვე რამდენიმე ახალბედაც (НО-ВНЧОК). მათ შორის მახსოვს მ. მ. საფაროვისა, აქქს. ცაგარელი და ზ. მაჩაბელი, რომელნიც შემდგომ აგრეთვე მუდმივი ქართული დასის შედგენილობაში შევიდნენ.

განსაკუთრებით გვახარებდა მ. მ. საფაროვის მონაწილეობა. იგი პირველად გამოდიოდა სცენაზე გაზ. „დროების“ რედაქტორის ს. მესხის რეკომენდაციით, მაგრამ პირველივე მისი დებიუტი მარჯვე გამოვიდა. უკვე რეპეტიციების დროს შევნიშნეთ, რომ მას არაჩვეულებრივი ნიჭი აქვს. სუბრეტას როლი ჩინებულად შეასრულა. აქქს. ცაგარელიც პირველად გამოდიოდა სცენაზე. მას რეკომენდაცია გაუკეთა დ. გ. ერისთავმა. ცაგარელმა მშვენიერად გაიხეპირა თავისი როლი, გულმოდგინე მცდელობით ჩაატარა იგი, მაგრამ ეტყობოდა, რომ მისგან მხოლოდ utilite (გამოსადეგი)



გაზოვა. იმ დროს მასში არაფერი არ მოასწავებდა მერმინდელ ნიჭიერ დრამატურგს.

წარმოდგენამ საერთოდ მარჯვედ ჩაიარა, და ამით ფრთაშესხმული წრე შეუდგა იმის ფიქრს, რომ მუდმივი თეატრი დაეარსებინა. გაიმართა მთელი რიგი თათბირები ჩემს ბინაზე და როინიშვილის ფოტოგრაფიის სადგომში. თათბირებში, ზემოხსენებულ სცენისმოყვარეთა გარდა, მონაწილეობას იღებდნენ ადგილობრივი ინტელიგენციის ზოგიერთნი წარმომადგენელნი: დ. გ. ერისთავი, ა. ი. სარაჯიშვილი, ი. ზ. ბაქრაძე, პ. ი. უმიკაშვილი და სხვ.“

შემდეგ გ. თუმანიშვილი მოგვითხრობს, თუ ეს პაწია წრე სცენისმოყვარეებისა როგორ გადაიქცა მუდმივ დასად და თვით სცენისმოყვარენი როგორ გახდნენ პროფესიონალ არტისტებად.

იმ დროში ეს ძალიან რთული საქმე იყო, რადგანაც არც მეცენატები იყვნენ, რომელთაც შესძლებოდათ ეკისრათ მომავალი დასის ნივთიერად უზრუნველყოფა, არც, მით უფრო, ანტრეპრენიორი, რომელიც რისკს გასწევდა და ამ საეჭვო საქმეს სათავეში ჩაუდგებოდა. ხოლო მაშინდელი მთავრობა დაბრკოლებას თუ შეუქმნიდა ქართულ თეატრს (და უქმნიდა კიდევც), თორემ დახმარებაზე აბა, თავს რაზე გაიცხებლბდა?!.

მერე, დიდი დაბრკოლება იყო კიდევ სცენისმოყვარეთა ოჯახების მხრით, ნამეტნავად სცენისმოყვარე ქალებისა. მაშინდელი პატრიარქალური კარჩაკეტილობისა და თეატრზე ცრუწარმოდგენის პირობებში ამა თუ იმ ქალის სცენაზე შესვლა არტისტად მისი ოჯახისათვის ზნეობრივად ყელის გამოჭრას ნიშნავდა.

გ. თუმანიშვილი, ეხება რა ამ გარემოებას, მოგვითხრობს შემდეგს:

„გვიხდებოდა სულ ახალ-ახალთა ძებნა. ერთი ნიჭიერი აღმსრულებელი ახალთა შორის, როგორც ზევით იყო ნათქვამი, უკვე ეპოვეთ. ეს იყო მ. მ. საფაროვი, რომელიც განაგრძობდა ჩვენს წარმოდგენებში თამაშობას და სულ უფრო და უფრო იპყრობდა საზოგადოების სიმპატიებს. მაგრამ საქმე ის იყო, რომ ნათესავეებმა ნება მისცეს მას შესულიყო მომავალ მუდმივ დასში, როგორც პროფესიონალი მსახიობი, მხოლოდ იმ პირობით, თუ იმ დროისათვის გათხოვდებოდა. ამიტომ მისი სცენაზე შესვლა საეგებისო იყო. თითქმის მთელ ზამთარს გულს გვიწყლავდა ეს გაუგებრობა. და, ღმერთო

მხურვალე სურვილი აღმედრა—დამეწერა რამ ქართული სცენი-სათვის. 1877 წელს გადაეთარგმნე ფრანგულით მოლიერის კომე-დია „ჟორჟ დანდენი“ და 1878 წელს ჩემს ალმანახში დავბეჭდე.

იმავე წლის შემოდგომას პეტერბურგიდან ტფილისში ჩამოვიდა სტუდენტი ი. ზ. ანდრონიკაშვილი (ინჟენერი) და მომმართა მე, როგორც თავის ძველ სკოლის ამხანაგს, თხოვნით—გამემართა წარმოდგენა სტუდენტების სასარგებლოდ. დავეხმარე რითაც შე-მეძლო: მივეცი ის-ის იყო ნათარგმნი პიესა „ჟორჟ დანდენი“ და მიუფიჩინე სარეპეტიციოდ სადგომი „ტიფლისკი ვესტნიკ“-ის რე-დაქციაში, სადაც იმ დროს ვმუშაობდი. დავპირდი აგრეთვე წარ-მოდგენის გახმაურებას გაზეთში. მაგრამ ყველაზე დიდი საქმე—წარმოდგენაში მონაწილე სცენისმოყვარეთა პოვნა იყო. ჩვენც ისი-ნი ძლივძლივობით ვიპოვნეთ კ. ყიფიანი და მისი დები, აგრეთვე ელ. ყაზბეგისა, როგორც მახსოვს, იმ დროს ტფილისში არ იყე-ნენ.

ჩვენ მოვახერხეთ წარმოდგენაში მონაწილეობის მისაღებად ჩა-გვება ძველ სცენისმოყვარეთაგან: ბარბარე ავალიშვილისა (შემდ-გომ მთავარი როლების აღმსრულებელი არტისტი), ნ. ი. ავალი-შვილი (შემდგომ მუდმივი დასის რეჟისორი და ქართული დრამა-ტიული საზოგადოების გამგეობის წევრი) და ვ. ა. აბაშიძე (შემ-დგომ არტისტი). ვიპოვეთ აგრეთვე რამდენიმე ახალბედაც (НО-ВИЧОК). მათ შორის მახსოვს მ. მ. საფაროვისა, აქქს. ცაგარელი და ზ. მაჩაბელი, რომელნიც შემდგომ აგრეთვე მუდმივი ქართული დასის შედგენილობაში შევიდნენ.

განსაკუთრებით გვახარებდა მ. მ. საფაროვის მონაწილეობა. იგი პირველად გამოდიოდა სცენაზე გაზ. „დროების“ რედაქტო-რის ს. მესხის რეკომენდაციით, მაგრამ პირველივე მისი დებიუტი მარჯვე გამოვიდა. უკვე რეპეტიციების დროს შევნიშნეთ, რომ მას არაჩვეულებრივი ნიჭი აქვს. სუბრეტას როლი ჩინებულად შეასრუ-ლა. აქქს. ცაგარელიც პირველად გამოდიოდა სცენაზე. მას რეკო-მენდაცია გაუკეთა დ. გ. ერისთავმა. ცაგარელმა მშვენიერად გაი-ზეპირა თავისი როლი, გულმოდგინე მცდელობით ჩაატარა იგი, მაგრამ ეტყობოდა, რომ მისგან მხოლოდ utilite (გამოსადეგი)

განოვა. იმ დროს მასში არაფერი არ მოასწავებდა მერმინდელ ნიჭიერ დრამატურგს.

წარმოდგენამ საერთოდ მარჯვედ ჩაიარა, და ამით ფრთაშესხმული წრე შეუდგა იმის ფიქრს, რომ მუდმივი თეატრი დაეარსებინა. გაიმართა მთელი რიგი თათბირები ჩემს ბინაზე და როინიშვილის ფოტოგრაფიის სადგომში. თათბირებში, ზემოხსენებულ სცენისმოყვარეთა გარდა, მონაწილეობას იღებდნენ ადგილობრივი ინტელიგენციის ზოგიერთნი წარმომადგენელნი: დ. გ. ერისთავი, ა. ი. სარაჯიშვილი, ი. ზ. ბაქრაძე, პ. ი. უმიკაშვილი და სხვ.“

შემდეგ გ. თუმანიშვილი მოგვითხრობს, თუ ეს პაწია წრე სცენისმოყვარეებისა როგორ გადაიქცა მუდმივ დასად და თვით სცენისმოყვარენი როგორ გახდნენ პროფესიონალ არტისტებად.

იმ დროში ეს ძალიან რთული საქმე იყო, რადგანაც არც მეცენატები იყვნენ, რომელთაც შესძლებოდათ ეკისრათ მომავალი დასის ნივთიერად უზრუნველყოფა, არც, მით უფრო, ანტრეპრენიორი, რომელიც რისკს გასწევდა და ამ საექვო საქმეს სათავეში ჩაუდგებოდა. ხოლო მაშინდელი მთავრობა დაბრკოლებას თუ შეუქმნიდა ქართულ თეატრს (და უქმნიდა კიდევც), თორემ დახმარებაზე აბა, თავს რაზე გაიცხელებდა?!

მერე, დიდი დაბრკოლება იყო კიდევ სცენისმოყვარეთა ოჯახების მხრით, ნამეტნავად სცენისმოყვარე ქალებისა. მაშინდელი პატრიარქალური კარჩაქეტილობისა და თეატრზე ცრუწარმოდგენის პირობებში ამა თუ იმ ქალის სცენაზე შესვლა არტისტად მისი ოჯახისათვის ზნეობრივად ყელის გამოჭრას ნიშნავდა.

გ. თუმანიშვილი, ეხება რა ამ გარემოებას, მოგვითხრობს შემდეგს:

„გვიხდებოდა სულ ახალ-ახალთა ძებნა. ერთი ნიჭიერი აღმსრულებელი ახალთა შორის, როგორც ზევით იყო ნათქვამი, უკვე ვპოვეთ. ეს იყო მ. მ. საფაროვი, რომელიც განაგრძობდა ჩვენს წარმოდგენებში თამაშობას და სულ უფრო და უფრო იპყრობდა საზოგადოების სიმპატიებს. მაგრამ საქმე ის იყო, რომ ნათესავებმა ნება მისცეს მას შესულიყო მომავალ მუდმივ დასში, როგორც პროფესიონალი მსახიობი, ნხოლოდ იმ პირობით, თუ იმ დროისათვის გათხოვდებოდა. ამიტომ მისი სცენაზე შესვლა საეგებისო იყო. თითქმის მთელ ზამთარს გულს გვიწყლავდა ეს გაუგებრობა. და, ღმერთო

ჩემო, როგორ გავიხარდა, როდესაც გავიგეთ, რომ ვასო აბაშიძეს ცოლობა ეთხოვნა მისთვის. ვ. აბაშიძეს ჩვენი წრე ქართული თეატრის სეზონის ნამდვილ მხსნელად სთვლიდა. აქამდე კი ვ. აბაშიძე ქართული სცენისათვის დაკარგულად ითვლებოდა. იგი მასწავლებლად იყო სადღაც პროვინციაში და დიდხანს ყოყმანობდა, გადმოსულიყო საბოლოოდ სცენაზე, თუ არა. იმ ზამთარს იგი მონაწილეობას არ იღებდა ჩვენს წარმოდგენებში და მხოლოდ გაზაფხულზე აღგვეძრა იმედი, რომ, შეერთავდა რა არტისტ-ქალს, თავის ბედს საბოლოოდ სცენას დაუკავშირებდა“.

სიტყვამ მოიტანა და არ შემოძლიან აქ არ გავიხსენო თვით მაკო (მარიამ) საფაროვი-აბაშიძის ნაამბობი ამავე გარემოებაზე. ეს ნაამბობი დიდი ჰუმორით არის სავსე, განსაკუთრებით, როდესაც თვითონ მოგვითხრობდა ამ ეპიზოდს თავისი ჩვეულებრივი მხატვრული კომიზმით.

მაკო კოტე მარჯანიშვილის (ჩვენი დიდი რეჟისორის) დედის სახლში იზრდებოდა. კოტეს დედა—ელისაბედ მარჯანიშვილისა—სოლომონ ჭავჭავაძის ასული იყო, ხოლო მაკოს დედა. სოლომონ ჭავჭავაძის ცოლს პირველი ქმრისაგან ქალი ჰყავდა, რომელიც ცოლი იყო მიხეილ საფაროვისა—მაკოს მამისა (სამსახურგადამდგარი სამხედრო კაცი იყო). რადგანაც მაკო დედით ობოლი დარჩა, იგი შეივრდომეს მარჯანიშვილიანთ ოჯახში, ე. ი. სოლომონ ჭავჭავაძის ოჯახში, სადაც კოტეს მამა ალექსანდრე იყო ჩასიძებული. 1877 წელს ოსმალეთთან ომის დროს, კახეთში შიშიანობის გამო, მთელი ოჯახი (მაშინ უკვე აღარც სოლომონ ჭავჭავაძე, აღარც მისი სიძე ალ. მარჯანიშვილი ცოცხლები არ იყვნენ) სოფ. ყვარლიდან თბილისში გადმოსახლდა. მაკოც და ბებიაც თან წამოიყვანეს. აკაკი წერეთელი, სერგი მესხი და სხვა ჩვენი მოღვაწენი ძალიან დაახლოებულნი იყვნენ ამ ოჯახთან და სწორედ აქ აღმოაჩინეს მათ მომავალი მშვენება ქართული სცენისა—მაკო.

— როდესაც ბებიაჩემი ნინოს ყურამდე მიიღწია ჩემი თეატრში შესვლის ამბავმა—მოგვითხრობს მაკო—ისე დამიტირა, ვითომც მიცვალებული ვყოფილიყავ და სულ იმას იძახდა „რატომ დედაშენს მუცელში არ გაუწყალდი, თუ ასეთი სამარცხვინო ბედი გეწერაო“. ბოლოს, აიღო და მამაჩემს მისწერა სოფ. ბეჟანიანში—შვილო



მიხეილ! რაღა დაგიმალო,—ისევ ჩემგან შეიტყე, რა უბედურებაც გვეწვიაო. შენს ქალს თავი ველარ დაუჭირე, გავარდა და... რაღაც ჯანდაბა თრიატი ჰქვია, იქ შევარდაო.—რაკი ვიცოდი—ამბობს მაკო—მამაჩემს თეატრისა არა გაეგებოდა რა და შეეძლო, ვინ იცის, რა არ წარმოედგინა, ავდექი და დასამშვიდებლად მივწერე—ბები-ჩემი სცდება, ვერაფერი გაუგია, ცუდ ადგილას არ შევსულვარ, არამედ ისეთ სამსახურში შეველი, რომ ღამეში სამოც თუმანამდე ფული და საჩუქრები ავიღე-შეთქი. მაშ როგორ მიმეწერა? ბენეფისს ის ვერ გაიგებდა და არტისტობას. საშინელი რისხვის წერილი მომივი-დაო პასუხად. სხვათა შორის მწერდა—მამა გიცხონდა, კაი სამსა-ხურშიაც შესულხარ, თუ ღამეში სამოც თუმანს იღებო. ევ რა მამა-ძალღურა სამსახურია ისეთი, რომ ღამით არის და არა დღისითაო. თუ მაინცდამაინც სამსახური გინდოდა, აქ არ ვიყავ? ოცი წელიწა-დია ოტსტავეკაში ვარ და სამსახურს დავეძებ, მე ვერ შემრიცხავდიო. თავი დაანებე მაგ სამსახურს, თორემ, თუ ჩამოველი, მამაჩემი სოლო-მონი არ წამიწყნდება, სულ მათრახის წვერით ავაჭრელებო.—ბები-ჩემმა ყვედრებით უთხრა აკაჯის და სერგის—რაკი თქვენ გააუბედუ-რეთ ეს ცოდვისშვილი და საქვეყნოდ თავი მოსკერით, აიღეთ და თქვენ თითონ გაათხოვეთ,—მე მაგაზე ხელი დამიბანიაო.—ნუ გეში-ნიანთ, კნეინა ნინო, ეს უთქვენოდაც და უჩვენოდაც ადვილად გათ-ხოვდებო—უპასუხეს იმათ სიცალითო.

მართლაც ასე მომხდარა: 1879 წლის ზაფხულში მაკო ვასო აბაშიძეს შეუერთავს.

უნდა ვიგულისხმობთ, რომ ამ მხრივ უკეთესს პირობებში არ უნდა ყოფილიყო მეორე მშენება ქართული სცენისა—ნატო გაბუ-ნია. აი, რას ამბობს გ. თუმანიშვილი ამის თაობაზე:

„მეორე განძი ქართული სცენისათვის ნ. მ. გაბუნია იყო. იგი წინად სცენისმოყვარედ თურმე გამოდიოდა თავის სამშობლო გორში—და დიდის წარმატებითაც—როგორც კომიკური როლე-ბის აღმსრულებელი და როგორც მომღერალი. მისი მამა გორში მსახურობდა და არა თანხმდებოდა ქალი ტფილისში გაჰოეშვა და ჩვენ დიდი მეცადინეობა დაგვჭირდა, რათა იგი მუდმივ დასში მიგვეზიდა. ჩვენს წარმოდგენებში მონაწილეობის დროს, რა დაი-ნახა, რომ არა ვხუმრობთ და საქმეს სერიოზულად ვეკიდებით,



მან საბოლოოდ გადაწყვიტა სცენას მისცემოდა. შემდგომ იგი მისთხოვდა ჩვენს მსახიობსა და დრამატურგს აექს. ცაგარელს“.

\* \* \*

მუდმივ დასში მამაკაცების ჩაბმა უფრო იოლი იყო, ვიდრე ქალებისა, მაგრამ აქაც მხოლოდ შედარებით. თვითველ მათგანს უკვე განსაზღვრული საზოგადოებრივი მდგომარეობა ჰქონდა, ასეთუ ისე, რასაკვირველია: ზოგი სამსახურში იყო (ვ. აბაშიძე, ნიკო-შიშნიაშვილი-თომაშვილი), ზოგი მემამულე (კონ. ყიფიანი, ზალიკო მაჩაბელი და სხვ.) და ამ „გარკვეული“ მდგომარეობის შეცვლა რა-ღაც საეჭვო და საალაბედლო საქმიანობით, რაღა თქმა უნდა, მათ საჩოთიროდ და არა ხელსაყრელად მიაჩნდათ.

სადაც თვით ბუნებისაგან ჭეშმარიტ ხელოვანად მოწოდებული, თვით განგებისაგან არტისტად დაბადებული ადამიანი—ვასო აბა-შიძეც კი ყოყმანში იყო—გადაენაცვლა თუ არა სადღაც მიყრუებუ-ლი პროვინციის (მგონია ნუხის მაზრაში) სოფლის სკოლიდან მულ-მივ ქართულ სცენაზე, გაეცვალა თუ არა ყოველდღიური გულგა-მაწვრილებელი ჩიჩინი ბავშვებთან ანსა და ბანხე—ბრწყინვალე აუ-დიტორიის თავბრუდამსხმელ ტაშსა და ვაშაზე,—ადვილი წარმო-სადგენია, რა ექვის ბარდებში იქნებოდნენ გაბმულნი სხვანი, მასზე უფრო უზრუნველყოფილნი, ვიდრე ამ საბედისწერო საკითხს. გა-დაწყვეტდნენ.

ამ „სიკვდილ-სიცოცხლის“ საკითხის გადაწყვეტა ყველაზე ად-ვილი ლადო მესხიშვილისათვის იყო, რადგანაც იგი უკვე რუსული სცენიდან გადმოვიდა ქართულ სცენაზე, მერე იმ დროს, როდესაც ეს სცენა უკვე თითქმის ფეხადგმული იყო. მაგრამ იმასაც თავისი „მაგრამ“ ელობებოდა—ქართული ენის უცოდინარობა: უხეირო გა-მოთქმა და ქართული წერაკითხვის არ ცოდნა, ასე რომ პირველ ხანში როლებს რუსული ასოებით უწერდნენ.

ასე იყო თუ ისე—ნავსი მაინც გატყდა და ეს ოთხი უნიჭიერე-სი მსახიობი ქართულმა სცენამ შეიძინა თავისი აღორძინების პირ-ველ დღიდანვე. უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, მათ იგი შექმნეს სამშობლო ქვეყნის სასარგებლოდ და თავიანთ სასახელოდ.

დიდი უსამართლობა იქნებოდა, რომ ამ ოთხ მსახიობთა გვერდით არ მოვიხსენიოთ ორი სხვა შესანიშნავი მსახიობიც—კონსტანტინე ყიფიანი და კონსტ. მესხი, უეჭველად ნიჭიერი ხელოვანი და ქართული თეატრის დიდი მოამაგენი. მათი ღვაწლი ფასდაუდებელია, როგორც მსახიობებისა და, საერთოდ, როგორც საზოგადოებრივ მუშაკებისა. ორივენი მონაწილეობას იღებდნენ ქართულ ლიტერატურაში, წერდნენ და თარგმნიდნენ პიესებს და ამ მხრივ მათ ძალიან ბევრი რამე აქვთ გაკეთებული. კერძოდ, კოტე მესხი დამაარსებელია ქუთაისის თეატრისა.

კოტე ყიფიანისთანა რეზონიორი ჩვენს სცენას არა ჰყოლია, მერე თანასწორ ძლიერი დრამატიულ როლებშიაც და კომიკურ როლებშიაც. მან პირველმა შექმნა საერთოდ ძველი მოხუცი თავადებისა და კერძოდ დარდიმანდი მოჭედიფე, ჩიტირეკია და მოაბუეტო თავადის ტიპი, რომელიც სავსე იყო ბუნებრივი კომიზმით და რომელსაც შემდეგში ყველა სხვა არტისტი ეპიგონურად იმეორებდა, რასაკვირველია, უფრო ნაკლები მეტყველებით. მანვე პირველმა მოგვცა თბილისის მოქალაქის სხვადასხვა სახე გ. სუნდუკიანცისა და ავქს. ცაგარლის კომედიებში. ყველასათვის სამახსოვროდ დარჩება, ვისაც კი უნახავს, მისი სვიმონ ლეონიძე („სამშობლო“) და ანანია გლახა („დალატი“). დაბოლოს, იგი შესანიშნავად ახორციელებდა ეგრედწოდებულ „კეთილშობილი მამების“ ამპლუას ევროპულ პიესებში. არავის არ ეხერხებოდა ჩვენს სცენაზე ევროპული ტანისამოსის ტარება ისე, როგორც კოტე ყიფიანს. მართო ერთი ხელთათმანების გახდა, იმან რომ იცოდა ხანგრძლივი პაუზის დროს, თვალწარმტაცი სურათი იყო.

კოტე მესხზე პირადად მე განსაკუთრებული აზრისა ვარ. ვეჭვობ, რომ სხვანი, მისი მნახველნი ამ აზრს ბევრი იზიარებდეს. კოტე მესხი მოწოდებით პირველხარისხოვანი არტისტი იყო, ხოლო შემოქმედებით იგი არ ამართლებდა ამ საზომს. რატომ? იმიტომ რომ, თავიდანვე ამპლუა თავისი ნიჭის შეუფერებელი აირჩია. ჩემი დრმა რწმენით და დაკვირვებით—კოტე წმინდა წყლის კომიკი იყო, ის კი უპირატესად დრამატიულ და ტრაგიკულ როლებს ეტანებო-

და. რამდენადაც სახე, გარეგნობა, ხმა ხელს უწყობდა მას კომიკური როლების განსახიერებაში, იმდენად ყოველივე ეს დაუძლეველ დაბრკოლებას უქმნიდა დრამატულ როლებში, თუმცა ყოველი ეს როლი მას შესაბამისად მოფიქრებული, მოზომილი და გათვალისწინებული ჰქონდა.

იმ რამდენსამე კომედიაში, რომლებშიაც მე იგი მინახავს („სევილიელი დალაქი“—ფიგარო, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“—პეტრუჩიო, „მაღამ სან-ჟენ“—ნაპოლეონი) კოტე მესხი შეუდარებელი იყო.

წარმოიდგინეთ, აი, ამ როლებში თვით ის ფრანგული დეკლამაციური კილო, რომელსაც კოტე საერთოდ ჩვეული იყო დრამებში და კომედებშიაც ურევდა ხოლმე, ვერა ჩრდილავდა მის ბუნებრივ კომიზმს.

ძალიან კარგი იყო ის აგრეთვე ედმონდ როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკში“.

რაც შეეხება ზოვიერთ, ეგრეთწოდებულ „სახასიათო“ როლებს, მაგალითად, ზურაბ წერეთლისას (თუ სახელი არა მცდება) „ლევან ბატონიშვილში“,—აქ იგი პირდაპირ მონუმენტალური იყო. ქართველი სამეფო კარის ინტრიგანის დიდებულ სახეს იძლეოდა, ტიპიურს, ქანდაკებასავით ჩამოსხმულს.

აქ არ ვეხები ვალერიან გუნიას, რომლის ამაგი ქართული სცენის მიმართ როგორც მსახიობისა, ისე დრამატურგისა, დიდია და მოკლე შენიშვნა არა კმარა მის დასახასიათებლად. სხვა რომ არა იყოს რა, ის მაინც უნდა გვახსოვდეს, რომ მრავალი სეზონის განმავლობაში იგი ჰკვებავდა ქართული სცენის რეპერტუარს თავისი პიესებით.

ეჭვი არა მაქვს, ქართული თეატრის ისტორია, რომელიც, ალბათ, უკვე იწერება ან უეჭველად დაიწერება, საუკეთესო კაბადონებს დაუთმობს მის თვალსაჩინო მოღვაწეობას.

და თუ მაინცდამაინც მარტო ოთხ სახეზე გავჩერდი, იმიტომ რომ ისინი სულ სხვანი იყვნენ, რაღაც სულმნათნი, განთვითებულნი, თავისთავადნი.

მათ ვერავის შეადარებდით.

ისინი რომ დაბადებულან—დაბადებულან თეატრისათვის და  
თეატრი კი—მათთვის.

ეს პლეონაზმი არ არის, ეს სრული ქეშმარიტებაა!

ისინი კი არ აღზრდილან და გაკეთებულან არტისტებად, არამედ  
გაჩენილან არტისტებად!

\* \*  
\*

თორემ—გეკითხებით, რით შეიძლება აიხსნას ის მოვლენა, რომ  
ეს-ეს არის სოფლიდან ჩამოყვანილი 18—19 წლის გოგონა, რომელ-  
საც არავითარი განათლება არა აქვს, არავითარი წარმოდგენა თე-  
ატრზე, რომელიც დარწმუნებულია, რომ ოპერაში ნახული არტის-  
ტები და მთელი ანსამბლი გრიმით კი არ არიან გალამაზებულნი,  
არამედ ყველანი გამორჩევით არიან განგებ ასე ლამაზები. შეკრე-  
ბილნი,—ჰო და, აი ეს გოგონა პირველ გამოსვლისთანავე სცენაზე  
სრულიად მისთვის უცხო ყოფაცხოვრების ამსახველ პიესაში, ფრან-  
გი სუბრეტას როლში, გამარჯვებით ეუფლება სცენის საიდუმლო-  
ებას და აღტაცებას იწვევს მთელი საზოგადოებისას ნამდვილი მხატ-  
ვრული სახის შექმნით?!

ამას მოწმობს გიორგი თუმანიშვილი, ამას მოწმობს თვით  
ილია ჭავჭავაძეც, რასაც ქვევით ვნახავთ.

ეს სასწაულია, თუკი სასწაული არსებობს!

ესევე უნდა ვთქვათ მეორე გოგონაზე, სრულიად უვიცზე, რო-  
მელმაც ხეირიანად წერა-კითხვაც კი არ იცოდა და რომელსაც ვე-  
რასგზით ვერ ათქმევინეს სიტყვა „რელსი“, სულ თურმე გაიძახოდა  
„რესლი, რესლიო“, თანაც თითონვე განცვიფრებული იყო, განა  
სწორედ არ ვამბობო.

და უნდა გენახათ ეს გოგონა, რა თილისმა იყო სცენაზე, რა  
ჯადოქარი ხელოვანი!

არას ვამბობ ვასოზე და ლადოზე.

იმათ სწავლა მაინც ჰქონდათ, წაკითხული, გაგონილი, ნახული-  
თუმცა ამავე დროს არავითარი სასცენო სწავლა-განათლება არ მიუ-  
ღიათ.

მაგრამ ისინი, ის ორი გოგონა? განა საკვირველებანი არ  
არიან?!

...და როდესაც ვხედავდი ვისმე დიდ ოსტატს სცენისას არა ქართველს, მაგალითად, შესანიშნავ რუს არტისტს ვლ. დავიდოვს, და ალტაცებაში მოვდიოდი მისი ზეალმტაცი შემოქმედებით, არასდროს გულში შური არ გამიტარებია, ახ, რატომ ჩვენს თეატრს არა ჰყავს მაგისტანა მხატვარი-მეთქი. ვიცოდი, რომ ქართულ თეატრს ჰყავს ვასო აბაშიძე.

როდესაც ესთეტიკურად მატკობდნენ შეუდარებელნი სავინა და ლეშკოვსკაია,—არც მაშინ მიგრძენია გულის ტკივილი—ქართულ თეატრს ჰყავდა მათი ტოლი და სწორი—მაკო საფაროვი-აბაშიძისა. ასევე მანუგეშებდნენ ნატო გაბუნია და ლადო მესხიშვილი სათანადო შემთხვევაში.

აი, რატომ გავჩერდი ამ ოთხ სახეზე. აი, რატომ მინდა აღვადგინო ეს ძვირფასი სახენი წარსულისა, რამდენადაც ჩემი მესხიერება და სუსტი კალამი ამას შემაძლებინებს.

ისინი მატკობდნენ მე სულიერად ბავშვობაშიაც, ყრმობაშიაც, ჭაბუკობაშიაც, მოწიფულობაშიაც. იმათ შემაყვარეს თეატრი. ბევრი ნეტარი წამები განმიცდია მათი მეოხებით. და, ახლაც, როდესაც ხანდახან წარსულში ვიხედები, ვფურცლავ მის კაბადონებს და ვცდილობ წარმოვიდგინო პირადი ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენანი, ხშირად მგონია, რომ ჩემ მიერ განცდილ სიხარულთა შორის უკანასკნელი ადგილი არ უჭირავს იმ სიხარულს, რაც მე მიგრძენია ამ ოთხი ადამიანის ნიჭის წყალობით...



## პორტრეტი პირველი

მარიამ მიხეილის ასუდი საფაროვი-აბაშიძისა

(მ ა კ ო. 1860—1940 წ. წ.)

რა არის იმისათვის საჭირო, რომ მსახიობი ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ი ხელოვანი იყოს?

ბევრი რამ, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა—სულიერ ძალთა (ნიჭი) და ფიზიკურ ძალთა (გარეგნობა, ხმა) ჰარმონიული შეთავსება ყოველ შემთხვევაში, იმდენად მანძი, რომ ეს ორი მხარე თუ სავესებით არ ემთხვევა ერთი-მეორეს, ხელს მანძი არ უშლის.

ეს დებულება დიდ განმარტებას და დასაბუთებას მოითხოვს, ვინაიდან ბევრი რამ შეიძლება ამის წინააღმდეგ ითქვას, ცოცხალ მაგალითებზე დამყარებით. მაგრამ არც ჩემი ამოცანა—მსახიობის მხოლოდ სცენიური პორტრეტის გადმოცემისა, არც დრო და ადგილი, მით უფრო თეორეტიული სირთულე საგნისა, ამის შესაძლებლობას არ მაძლევს.

ვიტყვი მხოლოდ: ამ დებულებით იმას კი არ ვგულისხმობ, რომ ნიჭიერი მსახიობი-ქალი (სათანადო ამპლუისა, რაღა თქმა უნდა) უეჭველად ტურფა უნდა იყოს, ვით ვენერა მილოსელი, ხოლო ნიჭიერი მსახიობი-მამაკაცი—მწყაზარი, ვით აპოლონ ბელვედერისა.

ეგრეთწოდებული „სცენიური გარეგნობა“ კი აუცილებელია, ე. ი. როდესაც სახე გრიმს იკარებს და ფიგურა—ტანისამოსს იშვინევს.

ცოცხალი მაგალითი ჩვენი წარსულიდან:

მაკო საფაროვისა და ნატო გაბუნია თანაბრად ნიჭიერი იყვნენ. მაკოსთვის რომ გეკითხათ, გეტყოდათ,—ნატო ჩემზე თუ უფრო ნიჭიერი არ იყო, ყოველ შემთხვევაში, არც ნაკლები იყო. ეს სრულიად გულწრფელად და შეგნებულად არის ნათქვამი, ვინაიდან მაკომ ძალიან კარგად იცოდა თავისი თავის ღირსებაც და სხვისი დაფასებაც.

სწორედ ფიზიკურ თვისებათა განსხვავება ამ ორი დიდად ნიჭიერი ადამიანისა ასხვავებდა არა მარტო მათ ამპლუას, არამედ აგრეთვე მათი შემოქმედების დიაპაზონსაც.

მაკო იყო წმინდა წყლის ენჯენიუ-კომიკი, (ნორჩი, ცქრიალა, გულუბრყვილო ქალიშვილის როლები) და გრან-კოკეტი (ახალგაზრდა კეკლუცი ქალის როლები).

ეს იყო მისი შემოქმედების სტიქიონი.

მაგრამ, ამასთანავე, მარჯვედ თამაშობდა დრამატიულ როლებსაც, ზოგიერთს ხომ შესანიშნავადაც, მაგალითად, ოფელიას („ჰამლეტი“), კორდელიას („მეფე ლირში“), დეზდემონას („ოტელოში“) —, ლუიზას („ორ ობოლში“), ცირას („თამარ-ცბიერში“).

ჩემი პირადი დაკვირვებით, მაკოს რომ ეს მხარე თავისი ნიჭისა სათანადოდ განეფითარებინა, იგი უეჭველად ძლიერი დრამატიული არტისტი იქნებოდა.

ამაზე მე მარწმუნებს შემდეგი გარემოება:

ერთ დროს იგი გატაცებული იყო ზეინაბის როლით („ლალატი“). დაიწყო ამ როლის საიდუმლოდ მზადება. სამი მოქმედება მთლად ზეპირად შეისწავლა. დავსწრებივარ მის შინაურ რეპეტიციებს. პირუთვნელად ვამბობ, ძლიერი შთაბეჭდილება იყო, ცრემლამდე აღძრავდა მსმენელს. მერე, უგრძობოდ, უსამკაულოდ, უაუდიტიორიოდ.

შველოდა საკვირველი მეტყველება სახისა და ხმისა. აი, აქ იყო, რომ, როდესაც ნახევარი სახე უცინოდა (სულეიმანისათვის), მეორე ნახევარი უტიროდა (საზოგადოებისათვის). აგრეთვე რა მგზნებარე იყო მისი გადმოცემით მესამე მოქმედების უალრესად დრამატიული სცენები ოთარ-ბეგთან და საბა-ბერთან... რამდენი მრავალმეტყველი პაუზა, რა მდიდარი მოდულაციები ხმისა...

მაგრამ ვერ შეისრულა გულის წადილი: მაშინ (1902 წ.) ყურთასმენა უკვე იმდენად ჰქონდა დაკარგული, რომ არამცთუ სუფლიორის ხმა, არამედ თანამოთამაშის ხმაც კი აღარ ესმოდა. ასეთ ვითარებაში შეუძლებელი იყო მისთვის ფიზიკურად ზეინაბის დიდი როლის დაძლევა.

ნატოს სარბიელი კომიკური დედაბერის როლები იყო (ორივე რეპერტუარში — ქართულშიაც და უცხოურშიაც). აგრეთვე, აკაკი რომ ამბობს ერთ-ერთ რეცენზიაში (არ მახსოვს ვისზე), „გაფატმან-



მაკო საფაროვი-აბაშიძისა 1890-ანი წლების მიწურულში

ხათუნებული“, ასაკში შესული „კნეინებისა“ და ქალაქელი მანდილოსნების როლები. დრამატული სახეებისა და გრან-დამის ამბლუ-ასათვის არც გარეგნობა, არც ხმა არ შესწევდა.

2. ი. ხურაბიშვილი

ცხრა წლისა ვიქნებოდით, პირველად რომ მაკო ვნახე სცენაზე. მგონია, ეს პირველი წაყვანა იყო ჩემი თეატრში. თუ არა ვცდები, წარმოდგენა მაშინდელ ეგრეთწოდებულ „საზაფხულო თეატრში“ (სადაც ოპერები იმარ თებოდა) უნდა ყოფილიყო.

ყველაფერი ბუნდოვნად მახსოვს. მას აქეთ 56 წელმა განვლო. მაგრამ მაინც მაგონდება ზოგი რამ: რაღაც „რევიუსავით“ პიესა იყო. სცენაზე, მგონია, მითოლოგიური ღმერთები იყვნენ. ყოველ შემთხვევაში, ტანისამოსები ბერძნულ-რომაული იყო. სცენაზე ნათქვამიდან არა მახსოვს რა, გარდა შემდეგი სიტყვებისა—„კეკა-ქუხილ ზარბაზანი“, რასაც ხშირად იმეორებდნენ. ესეც მახსოვს, რომ ბოლოს სასუფლიოროდან ვიღაც ამოათრიეს ჩერკეზულად გამოწყობილი, ვფიქრობ, ასიკო ცაგარელი. მან ყველას ახალი წელი მიულოცა და გოზინაყით დააბერა.

მეხსიერებაში ძალიან კარგად ჩამრჩა მაკო, ახლაც თვალწინ მიდგა. ყრმას თამაშობდა. ძველ ქართულ კაბასავით რაღაც ეცვა თეთრი აბრეშუმის ქსოვილისა, მხოლოდ უყოშებო. თავზე წოწოლა ქუდი ეხურა ბრჭყვიალა. მხარილღია მარჯვნივ და მარცხნივ ლენტები ჰქონდა გადაგდებული წარწერებით. რა ეწერა—არ მაგონდება, არც ის, რასაც იგი ამბობდა. ეს კი იყო, რომ შუა-სცენაზე იდგა და თითქო ბრძანებლობდა. ძალიან ლამაზი იყო, ანგელოზივით. ასე აღიბეჭდა ჩემში მაშინდელი ბავშვური წარმოდგენა. ამან მიიპყრო მთელი ჩემი ყურადღება.

სხვანი აღარავინ მახსოვან, არც ნატო, არც ვასო, არც კოტე ყიფიანი. ლაღო მაშინ ჯერ კიდევ ჩვენ სცენაზე არ უნდა ყოფილიყო.

მეორე წარმოდგენა, ჩემ მიერ იმავე ხანებში ნახული, „საძაგელი“ იყო, ვოდვეილი. ალბათ, ამ ვოდვეილის წინ, ჩვეულებისამებრ, რაიმე პიესა ითამაშეს, მაგრამ ვერ მომიგონია, რა. ვოდვეილი კი კარგად დამახსოვდა, ყოველ შემთხვევაში—მაკო, ვასო და ალექსანდრე ყაზბეგი.

სცენაზე ბალი იყო ყვავილების ბუჩქებით. მაკოს ხმა ჯერ კიდევ სცენის გარეთ გაისმა—მალაქია, მალაქია, ყვავილები მორწყე?



თითქო, ეს სიტყვები ახლაც მესმის. ამ ხმის გაგონება იყო და  
ატყდა ტაში, რომელიც გრგვინულ გადაიქცა, მსახიობი რომსცენა-  
ზე გამოჩნდა.



მაკო და ვასო აბაშიძენი მათი ქორწინების პირველ წლებში

სწორედ ახლა, როდესაც ამას ვწერ, მაგონდება ერთი რეცენ-  
ზენტის სიტყვები, ოციოდე წლის შემდეგ ნათქვამი: „როდესაც მა-



კო საფაროვისა სცენაზე შემოდის, თან მთელი გაზაფხული შემოაქვსო“. ჩინებული თქმაა! ზედ გამოჰკრილი!

ალბათ, შეუცნობლად, ათი წლის ბავშვმა სწორედ ეს გაზაფხული ვიგრძენ, რადგანაც ჩემს თვალწინ სივრცე მზესავით ალაპლაპდა.

ვასოც კარგად მახსოვს. გიმნაზიელს. თამაშობდა—საბა ყლაპიაშვილს. ერთი რაღაც უნდელი იყო, დოყლაპია. იმოდენა პირს აღებდა მთქნარების დროს, ტარალანა გეგონებოდათ, მშრალზე გადმოგდებულნი.

მაგრამ... კვლავ წინ გავრბივარ. როგორ ამთქნარებდა და... მაშინ გეტყვით, როდესაც კერძოდ მას შეევეხები.

და ის ცუგრუმელა, მზის შუქივით მზინავი გოგონა ამ მაიმახს, ამ საფერავის ჩურჩხელას, ისიც ერთხელ ამოვლებულს, ეარშიყებოდა, ელამუნებოდა... ის კი პირს აღებდა და გაიძახოდა: „მე-ძი-ნება“-ო.

მერე გააგდეს, ახიც უყვეს! და ცქრილა გოგონა ყაზბეგს დარჩა. ყაზბეგი ძალიან ლამაზი ყმაწვილი კაცი იყო (მე სცენაზე ვამბობ, —თუმცა ისედაც ლამაზი იყო). ყაზბეგს საზოგადოება ტაშით არ შეხვედრია.

\* \* \*

მაშასადამე, მე რომ პირველად მაკო ვნახე, იგი უკვე ოთხი წლის ნამოღვაწარი იყო, უკვე სახელდებული და საზოგადოების საყვარელი მსახიობი. საინტერესოა, როგორი იყო მისი პირველი ნაბიჯი?

გიორგი თუმანიშვილის მოწმობით, პირველივე მისი გამოსვლა მოლიერის „ქორჟ დანდენში“ (კლოდინა) სრული გამარჯვებით აღინიშნა—ეს მოხდა 1878 წლის ოქტომბერში.

ახლა ვნახოთ, რას ამბობს ამაზე მაშინდელი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მესვეური ილია ჭავჭავაძე, რომლის გულთამხილაობას არც ერთი თვალსაჩინო საზოგადოებრივი მოვლენა არ გამოეპარებოდა ხოლმე.

პირველი შენიშვნა ილიამ ქართულ მუდმივ თეატრს 1879 წლის იანვარში უძღვნა („ქართ. წიგნის“ განმაც., მე-VI ტ., გვ. 45). იგი

ამ წერილში („შინაური მიმოხილვა“) ყვედრებით აღნიშნავს „ეგრეთ-  
წოდებული მაღალი საზოგადოების“ მიერ ქართული ენის აბუჩად  
აგდებას და ეხება ქართული სცენის დიად მნიშვნელობას, „რომელიც  
ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა...“  
და რომელიც „ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად  
მოქმედობს, ვიდრე სხვა რამე“. შემდეგ იგი ამბობს: „...ჩვენ ჩვენს  
სცენას ორ ღვაწლსა ვსთხოვთ. პირველი—რომ მართლა გამწმენდე-  
ლი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენი ჭკუისა და გულის განმანათ-  
ლებელი და მწვრთნელი, და მეორე—რომ იგი უნდა იქნას იმ აღ-  
გილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის  
შვენებითა და სიმდიდრითა. დღეს ჩვენს მდგომარეობაში სცენის  
მეტი სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს ხალხს, რომ გონება,  
გული გაიხსნას და ენაც აჭარჯიშოს საჯაროდ, საქვეყნოდ...“

ამ წერილში ილია თვით წარმოდგენებზე არას ამბობს.

სამაგიეროდ, იმავე წლის აპრილის „შინაურ მიმოხილვაში“  
(იგივე მე-VI ტომი, გვ. 64) უფრო ვრცლად ეხება თეატრს და  
წარმოდგენებს, ლაპარაკობს დადგმული პიესების აკადრაციანობაზე  
და წერილს ასე ათავებს:

„აქტიორების ღირსებაზედ ჯერ-ხანად არა ითქმის რა, ჯერ  
უჩვევნი არიან ბევრი მათგანი და იმედია, რომ გაიწვრთნებიან.  
ხოლო წარმომადგენელთა შორის ერთია, რომლისთვისაც ღმერთს  
მიუმაღლებია დიდი ნიჭი. მაგ ნიჭის პატრონი საფაროვის ქალია.  
ეს ისეთი აქტრისაა, რომელიც ჩვენი სცენის თვალი იქნება,  
თვალი! ამ აზრისანი არიან ყველანი, ვისაც კი საფაროვის ქალი  
სცენაზედ უნახავს. ყოველ სიკეთესთან ერთი სიკეთეც სჭირს,  
რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლან-  
დელს დროში, როცა ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირ-  
ფასი რამ არის. (კურსი ჩვენია—ი. ზ.)

ძალიან კარგი იყო უფ. ცაგარელი ილ. ჭავჭავაძის სცენაში.  
ჩვენა გვეონია, მაგ-გვარ როლებში უფ. ცაგარელი შეუდარებელი  
იქნება. გვიკვირს, რატომ გლახა ჭრიაშვილის როლი მაგისთვის  
არ მიუციათ“.

სხვისა არ ვიცი და ჩემ მთავარ ყურადღებას ამ ამონაწერში  
სიტყვები „დიდი ნიჭი“ და „ყოველ სიკეთესთან“ იქცევს.

დიდი ნიჭი--თავისთავად იგულისხმება. ხოლო „ყოველ სიკეთესთან“ მე ასე მესმის: ყოველი საკეთე, რაც საჭიროა „დიდი ნიჭის“ პატრონი მსახიობისათვის.

ილიამ უმნიშვნელოდ სიტყვების ხმარება არ იცოდა. და თუ მან დასწერა „ყოველ სიკეთესთან“ და არა „ბევრ“ ან „მრავალ სიკეთესთან“, ჩემის აზრით, იგი გულისხმობდა, რომ მაკო საფარო-ვისა მადლმოსილია ყველა იმ თვისებით, რაც მსახიობს სრულყოფილ ხელოვანად ჰქმნის.

\*  
\* \*  
\*

რა არის დიდი მსახიობის ნიჭი?

ეს არის, ჩემის აზრით, ის რომ შენის (მსახიობო!) სისხლით, ნერვებით, ტემპერამენტით ყოველ უწყებულ მომენტში იგრძნო— დიად, იგრძნო და არა მარტო გონებით განჭვრიტო (ეს როლზე მუშაობის დროს დაგვირდება)—იმ ადამიანის სულისკვეთება, რომელსაც ასახივრებ. ეს არის—ამ ადამიანის სიხარულით თუ წუხილით განმჭვალვა, რაც უეჭველად შენს სახეზე აღიბეჭდება, შენს ხმაში ათრთოლდება. და, თუ ერთიც და მეორეც მეტყველების უნარმოსილია, მაშინ შენ გარდაიქმნები, თითქმის გარდახორციელდები, ე. ი. შენი მუდამწუთიერი „მე“ განზე გადაგება და ადგილს დაუთმობს სხვის „მე“-ს, რომელიც საკუთარ „მე“-დ უნდა აქციო იმ ხნის განმავლობაში, ვიდრე ამ სახეს ახორციელებ.

უამისოდ მარტოოდენ მოსწრებული მიგვანებით, მიბაძვით, თუნდაც საამისო ნიჭი უხვად გქონდეს მომადლებული, მთავარ მიზანს ვერ მიაღწევ—მაყურებელს ვერ აღძრავ! ეს, შეიძლება ლაზათიანადაც იყოს ასახული, მაგრამ მაინც მხოლოდ იმიტაცია იქნება, ლამაზი უშინაარსო ფორმა, სწორედ ისე, როგორც აკაკი ამბობს თავის შესანიშნავ ლექსში („მწუხრი“). „იგივე კილო, იგივე ხმა—შიგ არც სული და არც გული“, როდესაც ნამდვილ პოეტს ბულბულს აღარებს და მოშაირეს კი—ბულბულისებრ მსტვენავ მანქანას.

გონებით განჭვრეტა კი განსახორციელებელი სახისა—ეს არის შემოწმება, კონტროლი შენი აღძვრისა, შენი აჟღერებისა, შენი სისხლისა და ნერვების გალიზიანებისა... ეს არის ყველა ამისათვის ფარგლის შექმნა, რომლის გადალახვაც—უკვე არღვევს ბუნებრიო-

ბას, სინამდვილეს. და ბოლოს, ეს არის შემკრებელი აუზი, რომელშიაც ერთობლივ ნაკადად თავს იყრის სხვადასხვა ნამსხვრევი ტალღა შენი სულიერი მოძრაობისა მთავარი დასახული მიზნისათვის—მთლიანი სახის შექმნისათვის.

\* \* \*

არ ვიცი, ამ პროცესით მიმდინარეობდა თუ არა მაკოს შემოქმედება, მაგრამ არა ერთხელ გამიგონია მისგან—იმ დღეს, რა



მაკო საფაროვი-აბაშიძის ოთხმოციან წლებში

დღესაც მე ვთამაშობდი, მოსვენება არ ვიცოდი, სულ მდელვარებაში ვიყავ, არც ჭამა იყო ჩემთვის, არც სმა და წარმოდგენისათვის ისე ვემზადებოდი, როგორც მორწმუნე ზიარებისთვისაო.



შედგვი ასეთი მზადებისა ის იყო, რომ რასაც იგი სცენაზე ამბობდა და აკეთებდა—იმდენად ბუნებრივი იყო, იმდენად ნამდვილი და დამაჯერებელი, რომ სხვაგვარ წარმოდგენას განსახორციელებელ სახეზე ვერ იქონიებდით.

მარტო ერთი თვალის გადავლება იმ ტიპების გალერეისათვის, რომლებიც მაკოს შეუქმნია, განცვიფრებაში მოგიყვანთ, თუ, რასაკვირველია, იმასაც ეფულისხმებთ, რომ არავითარი განმეორება მათ განსახიერებაში არ იყო.

გლეხი-გოგო ღიზა („რაც გინახავს—ველარ ნახავ“) და მაშუა-გოგო („ციმბირელი“) — ერთი მხრით და სუბრეტა-გოგოები მოლიერის კომედიებში (კლოდინა, ტუანეტა)— მეორე მხრით; ნატალია („ხათაბალა“) და ეფემია („პეპო“); ლუიზა („ორი ობოლი“) და ოფელია („ჰამლეტი“); კორდელია („მეფე ღირი“) და დეზდემონა („ოტელო“); თალიკო („ბაიუში“) და გიმნაზიელი გოგო („ბნელ ოთახში“) და მრავალი სხვანი.

მე აქ ვასახელებ ისეთ სახეებს, რომელთა ერთმანეთში აურევლობა, ერთმანეთისათვის მიუმსგავსებლობა, ერთის სიტყვით, რომელიმე სახეში სხვა, ანალოგიური სახის გაუმეორებლობა და თითქმის თანაბარი მასალიდან სულ ახალ-ახალი სახის შექმნა შეეძლო მხოლოდ და მხოლოდ დიდ ხელოვანს.

ერთი დეტალი.

მაშუა-გოგოს და რომელიმე ფრანგი სუბრეტას ერთმანეთში არევა სულ ადვილი იყო, რადგანაც მაშუა-გოგო, როგორც იგი ავტორს ჰყავს ასახული, ძალიან მოგაგონებთ სუბრეტას სახეს. მაგრამ მაკოს ფეხი არ წასხლტომია ამ მოლიპულზე.

მან საკვირველი ოსტატობით განათვითა ეს ორი ანალოგიური სახე შათი ეროვნულობის გამოკვეთით.

ორივე მალხაზი გოგოა, ეშმაკი, კვიმატი სიტყვის პატრონი, დამცინავი და გაბედული. მაგრამ ყოველი ეს თვისება მაკოს ინტერპრეტაციით მქლავნდება სულ სხვადასხვანაირად. ერთია—აღმავალი ბურჟუაზიის შვილი, მეორე—ის-ის არის ბატონყმობისაგან განთავისუფლებული ქართველი გლეხის ნაშიერი, რომელიც ბედს ქალაქელი სოვდაგრის ოჯახში ჩაუგდია მოახლედ.

ორივეს ეს ნიშანწყალი მაკოს გადმოცემით: აშკარად ეტყობა,



თუმცა ავტორის მიერ შექმნილი სიტუაცია და სიტყვიერი მასალა ხშირად აახლოვებთ მათ.



მკვლევარნი-აბაშიძის ნატალიას როლში („ხათაბაღა“)

არც ის არის, რომ ვისმე ეს მსახიობისათვის განემარტოს,— მის დროს ასეთი დამრიგებლები და მასწავლებლები არ იყვნენ.

ყოველივე ეს ნაყოფია მსახიობის საკვირველი ალლოსი. ხოლო რა ხერხებით აღწევდა იგი ორი თანამსგავსი სახის ასე განთვითებას, ამას მკითხველი მიხვდება, როდესაც მის სცენიურ ოსტატობას შევხვებით.

ასევე უნდა ვთქვათ ნატალიას და ეფემიას იდენტობასა და მაკოს მიერ მათ ცალკეულ სახეებად განთვითებაზე. ორივენი თბილისელი მოქალაქეების ცოლები არიან, ლამაზები და ქმრის საყვარელი ცოლები.

მათ შორისაც დიდი მსგავსებაა (ორივე პიესის ავტორი გუსუნდუკიანცია), მაგრამ მაკო გვისახავს მათ სულ სხვადასხვა ტიპად და თქვენ ნათლად ხედავთ, რომ ვინაიდან ერთი უფრო მდიდარია მეორეზე, მსახიობს სწორედ ეს აუღია სახელმძღვანელო ხაზად და ამაზე დაუმყარებია მათი სახესხვაობა.

და ამას მსახიობი გვიჩვენებს არა სამკაულით, არა რაიმე განსაკუთრებული აქსესუარით, არამედ ლაპარაკის კილოთი, მიხვრა-მოხვრით, სახის მეტყველებით და სხვა ამისთ...

მაგრამ ამაზე შემდეგ.

რაც შეეხება მისი შემოქმედების საერთო ფარგალს, ე. ი. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, პროდუქციის ნაირნაირობას, — ეს ფარგალი, როგორც ვაკვრით ზევითაც აღვნიშნე, იმდენად ფართოა, რომ ერთ კიდეზე თუ გლები-გოგო ლიზა, მაშუა-გოგო ან შულავრელი ქეხას ქალი („ქმარი ხუთის ცოლისა“) დგანან, მეორე კიდეზე — ოფელია, ფაიხოში („სამშობლო“), ჟოზეფი („პარიზელი ბიჭი“), ათენაისა („ბატონი და მუშა“) და ვინ მოსთვლის, კიდევით რამდენი სხვანი დგანან.

ვერც ერთი ჟინიანი, ულმობელი კრიტიკოსი ვერავითარ წუნს ვერ დასდებდა ამ ნაირნაირობით მდიდარ პროდუქციას. არცა ყოფილა ასეთი კრიტიკა.

მხოლოდ თვით მაკოსაგან გამიგია მთელი კოლექტივისა და საკუთრივ მისი მარცხის ამბავი. ეს ყოფილა, მგონია, სარდუს კომედია „ფრუ-ფრუ“-ში. — ისე მამაპაპურად ჩავფლავდი ო — იტყვოდა ხოლმე სიცილით მაკო — რომ მეორე დღეს სირცხვილისაგან გარეთ თავი ველარ გამოგვეყო. — მაგრამ ყველაზე მოსწრებულად კრიტიკა იქვე, ფარდის დაშვებისთანავე, წარმოუთქვამს ერთ თანამონა-

წილე მსახიობ-ქალს, რომელსაც „რ“-აეს გამოთქმა არ ეხერხებოდა: „ესეც თქვენი ფუ-ფუუ!“-ო.

\* \* \*

ამრიგად, მაკოს ჰქონდა ყოველივე ის, რაც საჭიროა, რომ მსახიობი სრულყოფილი ხელოვანი იყოს: სასცენო ნიჭი და სასცენო ფიზიკური თვისებანი. მაგრამ ამ უკანასკნელ თვისებებზე ჯერ არა მითქვამს რა.

**ფიგურა**—მორჩილი, მაგრამ უნაკლო, პროპორციული აღნაგობისა. პირველ წლებში—ნაზი, სათუთი. დაქალებაში—ზომიერად ხორცსავე, მაგრამ მოქნილი, ელასტიური. ეს ელასტიურობა იყო, რომ ასიკო ცაგარელმა ათქმევინა თავის პეტუას („ციმბირელში“) მაშუა-გოგოსათვის: „უჰ, შენ კი გენაცვალე ე მაგ... წელში... მაკარონივით რომ იმტვრევი!“ მორჩილი ფიგურა... რომელიც მსახიობს შესაძლებლობას აძლევდა დღეს 15-16 წლის გოგონა თუ 13 წლის ბიჭი განესახიერებინა სინამდვილის სრული ილუზიით („ბნელ ოთახში“, „გულმა იგრძნო“, „პარიზელი ბიჭი“ და სხვ.), ხვალ კი თბილისელი მოქალაქის ფაფუკი, ტანაყრილი, თითქმის ფაშფაშა მეუღლე ან ევროპელი გრან-კოკეტი. ეს მორჩილი ფიგურა მონამორჩილი იყო პატრონისა: როცა მსახიობს უნდოდა, ხან პატარავდებოდა, ხან იზრდებოდა.

**სახე.** აქ მოკლედ ვერ მოვკრი.

მაკოზე არ ითქმის—ლამაზი იყოო სურათოვანი სილამაზისთვალსაზრისით.

თითონ მაკოს ხშირად უთქვამს—ამ ცხვირის პატრონი ლამაზი როგორ ვიქნებოდი?

და იქვე დაუბრუნებს—ბავშვობისას ერთ ფოტოგრაფიულ სურათზე მე და დეიდაჩემი ლიზას საყვარელი მოფსიკა-ძალდი ერთად. ვართ დეიდაჩემთან გადაღებული. ერთ მხარეს მე ვარ, მეორე მხარეს მოფსიკა და ისე ვგვევართ ერთმანეთს, რომ ვერ გაარჩევთ, სად მოფსიკაა და სად მე ვარო.

ეს, რასაკვირველია, გადაჭარბებულია. ეს, თუ გინდათ, თავის მოკატუნებაა კეკლუცი ადამიანისა. არც ისეთი დასაწუნი ცხვირი ჰქონდა... ყოველ შემთხვევაში, ამ ცხვირს არავითარი დისპარმონია არ შეჰქონდა მისი სახის გაწყობილობაში.

მაკო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულით მონაბერი სილამაზის პატრონი იყო. პირველ ნახვისას იმას თუ არ იტყოდით—უჰ! რა ლამაზი სახე აქვსო, ეს მაინც უნდა გეთქვათ—რა საინტერესო სახეაო. იგი არ იყო აღმოსავლური ტიპის ქალი, პირიქით, ევროპული ტიპისა იყო. სახის ოვალური მოყვანილობა. ჭკვიანური, ქალისათვის. საკმაოდ ფართო შუბლი. შუაზე გაყოფილი ხშირი წაბლისფერი თმა, რომლის ერთერთი მოკლე კულული ყოველთვის ჟინიანად შუბლზეა გადმოვარდნილი საფეთქელთან. მუქი თათლისფერი თვალები, მუდამ სიცოცხლით და ჭკუით სავსე. სახე უფრო მკრთალი, ვიდრე ფერადებჭარბოვანი, მაგრამ მაინც თავისებურად ელფერიანი; ეს ელფერი უფრო იგრძნობოდა, ვიდრე თვალში გივარდებოდა. ტუჩები არც ფუნჩულა, არც გატკეპნილი—ზომიერი. ხასიათის სიმტკიცის ამსახველი. კრიალა კბილები.

ასეთი იყო ახალგაზრდა მაკოს ნატურა სტატიურობაში.

მაგრამ აი, დგება დინამიკურობის მომენტი... მაკოს არსებაში აზრი შეფრთხილდა... გამოინასკვა... ბაგეს მოადგა გამოსათქმელად... და აქ მთელი მისი სახე აორკესტრდა. თვითეული ნაკვთი, ვით საკრავი, აქლერდა თავისი ბუნებრივი ტემპრით: სახის-კუნთები ამოძრავდნენ, ხან იკუმშებიან, ხან იშლებიან და ამით თითქო უხმოდ მეტყველებენ. თვალები უკვე ამჟღავნებენ რალაც ხვაშიადს და ყოველივე ეს ხმაშეწყობილი, შესაფერი იერით მოსავეს ბაგეთაგან გადმონადენ სიტყვას... აზრს... აღტაცებაა ეს სიტყვა თუ აღშფოთება, სიხარული თუ კაეშანი, დაცინვა თუ ალერსი, ხვეწნა-მუდარა თუ ბრძანება, რისხვა თუ სიბრალული — თვითეულ ამ გრძნობა-გონების გამომეტყველებას სახე—ორკესტრი ფერად-ფერად აკომპანიმენტს აყოლებს.

არაერთხელ მქონია შემთხვევა მენახა მაკოსას, შინაურობაში, მისი „სეანსები“ (ეს მართლა რომ სეანსები იყო)—მარტო სახის მოძრაობით და თვალებით ამა თუ იმ სულიერი აღძვრის გამოხატვისა.

შეუკვეთდით, მაგალითად, ეჩვენებინა „მრისხანება“. მაკო სახეს მიაბრუნებს, გაივლის ანაზღეული წამი და კვლავ ჩვენსკენ მოატრიალებს. ჩვენს წინაშე ნილაბია განხორციელებული მრისხანებისა: სახე (კუნთები) კუმტად შეკრული, ალეწილი; წარბები თითქმის



გადახლართული; ტუჩები დაძაბულად შეწებებული; თვალებიდან ისრებივით გადმონაწოლი ცივი ელვარება.

„სათნოება“—დამშვიდებული, წყნარი სახე; ნეტარი ღიმილით ოდნავ გაპოხილი ბაგე; თვალებში მომდგარი სალბუნით გამთბარო შუქი. ეს სულ სხვა ნილაბია.

„დაცინვა“—თვალების ალმაცერი გამოხედვა; მარცხენა წარბი მალლა აწეული; ტუჩებზე ირონიული ღიმილი—და ახალი ნილაბი მზად არის.

ასე და ამგვარად, ერთი ნილაბი მეორეს მისდევდა, მეორე მესამეს—სულ სხვა და სხვა გრძნობის და აზრის ამსახველი.

მაგრამ აი, უფრო რთული ამოცანა: სახის ერთი გამომეტყველებიდან თანდათან, შეუწყვეტლად, სხვა გამომეტყველებაზე გადასვლა და კვლავ სხვაზე. ერთის სიტყვით, ნიღბების ერთი მთლიანი გრეხილის შექმნა.

ამ საკვირველ სახეზე იშლება გრძნობათა მთელი გამმა, სახე მეტყველებს, უხმოდ ლაპარაკობს: მრისხანება თანდათან ნელდება, ლმობიერდება და სათნოებად იქცევა; სათნოება უფრო და უფრო ცხოველდება და სიხარულით ინთება; სიხარულს უეცრად ჩრდილი მიადგება, თვალებში თითქო ცრემლი აკიალდება, ცოტაც და... თქვენს წინაშე კაეშანია, ტანჯვა ადამიანის სახედ.

მაგრამ განსაკუთრებით ემარჯვებოდა მაკოს ბავშვური გულ-უბრყვილობის გამოხატვა, ისე ბუნებრივად, ისე მოსწრებულად, რომ თქვენდა უნებურად სიამოვნების სიცილი აგიტანდათ.

ყველაფრის იმის დაწვრილებით აწერა, რასაც მაკო ამ ჯადოსნური სახით გადმოგვცემდა, შეუძლებელია; ამისათვის არც სიტყვა მყოფნის, არც უნარი შემწევს. ტყუილად კი არ ეძახდა ასი-კო ცაგარელი მას „ჯადოს“.

**ხმა**—ვერცხლის ზარივით მქლერავი, მოდულაციებით და ტემბრით მდიდარი, მკაფიოდ გასაგონი ყველა რეგისტრზე, თვით უდიდეს დარბაზშიაც კი.

**დიქცია და ინტონაცია.** ილია ქავჭავაძე აღნიშნავს მაკოს „მშვენიერ ქართულ გამოთქმას“.

მართლაც, შესანიშნავი კილო ჰქონდა ქართულისა.

განსაკუთრებული ღირსება ამ გამოთქმისა ის იყო, რომ მას



არავითარი კუთხური (პროვინციული) დიალექტის იერი არა სდევდა ოდნავათაც, რაც დანარჩენ მის ამხანაგებზე—დიდებზედაც კი, არ ითქმის. ეს იყო დაწმენდილი, დახვეწილი ქართლ-კახური კილო, რომლიდანაც სრულიად განდევნილი იყო რაიმე ნასახიც კი საკუთრივ ქართლური და საკუთრივ კახური სპეციფიკურობისა.

მაგრამ მაკოს იმავე დროს სავსებით დაუფლებული ჰქონდა გლეხური და ქალაქური დიალექტები. აქ იმიტაცია კი არ იყო ამა თუ იმ დიალექტისა, არამედ სრულიად ბუნებრივი კილო ლაპარაკისა.

ამის ნიშანდობლივი მაჩვენებელია რაფიელ ერისთავის ერთ-მოქმედებიანი კომედია „ბიძიასთან გამოხუმრება“, რუსულიდან სპეციალურად მაკოსთვის გადმოკეთებული და გადმოკეთებული შესანიშნავად.

ამ კომედიაში მაკო ერთი როლით ოთხ სულ სხვადასხვა სახეს ახორციელებდა: ცოლს—ჩვეულებრივ ინტელიგენტ ქალს, არტისტ-ქალს, ჩანგ-ქალს (მომღერალ თათრის ქალს), ქართველ გლეხ-დედა-კაცს და იმავე ინტელიგენტ ქალს, სულ სხვა სიტუაციაში მყოფს.

და თუ წინაღვე არ იცოდით, რომ ყველა ამ სახეს მხოლოდ ერთი მსახიობი თამაშობს, არ დაიჯერებდით ამას, იმდენად განსხვავდებოდნენ ისინი ერთმანეთისაგან დიალექტით, ნამეტნავად ჩანგი-ქალი და გლეხი დედაკაცი. ახლაც ყურში მესმის მაკო-ჩანგი-ქალის ნათქვამი სიტყვები „ზულ, ზულ—დაღამდა, გათენდა... მე იმასთან ბაიათი იმღერა, იმან თუალში გაკოცა და ხელში ბაჯალლო ჩაგიდო!“

სახის მოძრაობა, მანერები ხომ თავისთავად შესანიშნავი იყო, მაგრამ უფრო შესანიშნავი იყო ის ტკბილი, რბილი, მელოდირი კილო, რომლითაც ეს უბრალო სიტყვები იყო წარმოთქმული, და სრულიად ბუნებრივი მხატვრული დამახინჯება სიტყვისა.

მარტო ერთი სიტყვით „მრცხენიან“ ან შორისდებულით „ეჭვი!“ იგი გამოხატავდა: პირველით—კოპწია; მაგრამ ქარაფშუტა ქალის მთელ სულიერ ავლადიდებას; ხოლო მეორეთი—პატარა ბიჭის ჟოლიკეს სულიერ ბორგვას: იგი ყაჩაღებმა (მელოდრამა „გაძარცული ფოსტა“) სარდაფში ჩაკეტეს. საწყალი ბიჭი შეშინებულია, პატარა ლეკვივით წკაფწკაფებს, არ იცის, როგორ უშველოს პატ-

რონს, ზევით რომ ჰკლავენ. ბოლოს, რათა როგორმე დაეხმაროს მას, შესძახებს ყაჩაღებს ქვევიდან: „ეჭვი!“. რა არ ისმის ამ ამოძახილში? სასომიხდილობაც, გამბედაობაც, ტირილიც, მუქარაც.

და ხშირად ესა თუ ის ცალკეული სიტყვა, მთელი ფრაზა მაყურებელს თან მიჰქონდა სამახსოვროდ, იგი იმეორებდა მას ქუჩაშიც, შინაც, როგორც გულში მოხვედრილ სიტყვას, იმეორებდა განცდილი შთაბეჭდილების გამოსაწვევად და სხვისთვის გასაზიარებლად, იმეორებდა, როგორც იმეორებენ რაიმე შესანიშნავ აფორიზმს, მოსწრებულ სიტყვას.

კიდევ ერთი მაგალითი მაკოს მდიდარი ინტონაციისა. ჟოზეფი („პარიზელი ბიჭი“) საუკეთესო ქმნილებათაგანია მისი. სწორედ აქაა მსახიობის მიღწევათა მწვერვალი, აქაა სრული გარდაქმნა, გარდახორციელება.

ჯერ ერთი, თქვენა ხედავდით არა პატარა ბიჭად გადაცმულ არტისტ-ქალს, არამედ ნამდვილ 13—14 წლის ბიჭს, მკვირცხლს, ანცს, მაგრამ მშრომელს და რაინდული სულის პატრონს.

იგი სტამბის მუშაა, თავისუფლების მოყვარული და პოლიციის დიდი მტერი, ერთი სიტყვით — ხალხის პირმშო შვილი.

აი, ეს ბიჭიკო თავს გამოიდებს თავისი გაუპატრებული დის სახელის აღსადგენად. შეუვარდება გამაუპატიურებელის მამას — გენერალს — და ხან მუქარით, ხან ხვეწნით, ხან ცრემლით, ხან ფანჯრების ჩამტვრევით, ლაქიების გალახვით (ისეთი სარმის გამოკვრა იცოდა მაკომ, რომ...) თავისას გაიტანს.

სხვათა შორის, გენერალთან ლაპარაკის დროს აცრემლებული, მაგრამ კეთილშობილური რისხვითა შეპყრობილი ჟოზეფი იძახის: „ოჰ, თუ ვიპოვნე სადმე ამედეი (გენერლის შვილი — გამაუპატიურებელი) მე მოვკლავ მას!“ — მერე მიუბრუნდება გენერალს და ჰკითხავს: „განა არ უნდა მოვკლა, გენერალო?“.

უეცრად პათეტიკიდან ბავშვურ გულუმბრყვილობაზე გადასვლა ყოველთვის საზოგადოების ტაშს იწვევდა.

ამავე დროს იგი მინახავს „პარიზელი ბიჭი“ რუსულადაც, სახელოვანი არტისტის მიერ შესრულებული, და, წარმოიდგინეთ, აღნიშნულ მომენტს საზოგადოება ისე როდღი ეხმაურებოდა, როგორც მაკოს თამაშობის დროს.

საქმე ის არის, რომ ავტორის მიერ შექმნილი თეატრალური ეფექტი, რუსი-არტისტის მიერ გადმოცემული, თეატრალურადვე გამოდიოდა, მაშინ როდესაც მაკოს გადმოცემაში არავითარი თეატრალობა არ იყო, არამედ—ბუნებრიობა საკვირველი, ცხოვრების სიცხადე ნამდვილი!

ყოველი როლი ასხმული იყო მძივივით, აი, ასეთი ნიმუშებით და, რასაკვირველია, მათი აქ აკინძვა ძნელია და შეშინიან კიდევ, ჩემი გადმოცემა ერთფეროვანი არ გამოვიდეს.

ამ რამდენიმე მაგალითითაც მკითხველს შეუძლიან ნათლად წარმოიდგინოს, რა მდიდარი იყო მაკოს შემოქმედება. შეიძლება მისი, მკითხველის, წარმოდგენა უფრო ცხოველყოფელიც გამოვიდეს, მაგრამ ნუ შეეშინდება გადამეტებისა, რადგანაც მისი ოცნებაც კი სინამდვილეს ვერ გადააჭარბებს, ისე როგორც ჩემი გადმოცემა მხოლოდ მკრთალი ანასახია ამ მგზნებარე მრავალწახნაგოვანი შემოქმედებისა.

\* \* \*

რომელიღაც დიდი არტისტი თუ სცენის თეორეტიკოსი, ახლა არ მაგონდება სახელდობრ ვინ, ამბობს, რომ თუ მსახიობმა მოახერხა მარტოდმარტომ სცენაზე მონოლოგით ან მიმიკური მოქმედებით მაყურებლის გულისყურის მიპყრობა ხუთი წუთის განმავლობაში ისე, რომ მოწყენილობამ ოდნავადაც თავი არ იჩინოსო,—ეს მსახიობის დიდი მხატვრული მიღწევა და დიდი ოსტატობა იქნებაო.

მაკოს „ზნელ ოთახში“ (სცენა-მონოლოგი) მთელ ნახევარ საათს ხელში ეჭირა ხოლმე დამსწრე საზოგადოების ყურადღება ისე დაძაბული, რომ მოსაწყენად კი არა, ცოტა ჰიპერბოლურად რომ ვთქვათ, ამოსუნთქვისათვისაც არვის ეცალა. და ეს გულისყურის დაძაბულობა თანდათან უფრო და უფრო მახვილდებოდა, ვინაიდან მსახიობი უხვი ხელით აბნევდა სცენაზე თავისი ნიჭის მარგალიტებს.

რალაც დანაშაულისათვის მოწაფე გოგონა ზნელ ოთახშია დამწყვდეული, და აი, მაყურებლის წინაშე იშლება მისი სულიერი მოძრაობის მთელი ხლართი. მოწყენილობა, ტირილი, გაბრაზება ამხანაგ მოწაფეზე, რომლის მუზმუხელობის გამოც იგი დასაჯეს, პითაგორის თეორემის ამხსნელი მასწავლებლის გამოჯავრება, მერე თან-

დათან ოცნებაში შეცურება, ვითომ ბალშია, კავალრებსა ჰრევს კკუი-  
დან, სხვადასხვა ჯურის კავალრის ასახვა ულვაშების გრებით,



მაკო საფაროვი-აბაშიძისა ფაიხოშის როლში („საშობლო“)  
ბოხხმაზე ლაპარაკით და დეზების წკარუნით... მერე ცეკვა, სიმლე-  
რა... კვლავ მოწყენილობა, ტირილი... და ყოველივე ეს ისე ლამა-



ზად, ისე მოხდენილად და ისე ბუნებრივად გამოდიოდა, რომ გეგონებოდათ, თეატრში კი არა ვარ, არამედ, სადღაც მიკუნჭული, ჩუმად ნამდვილ ცხოვრებას ვკვრეტ, პაწია გოგონას ცხოვრებას მთელი მისი პრიმიტიულობით, მაგრამ განცდათა მრავალფეროვანებითაო.

ეს ის „ბნელ ოთახში“ იყო, რომელმაც ერთ პატივცემულ ქუთათურ საზოგადო მოღვაწეს ათქმევინა მეორე, არა ნაკლებ დარბაისელი, მოღვაწისათვის—ოჰ, რომ იცოდე, როგორ მომეწონა წუხვლ საფაროვის ქალი ბნელ ოთახშიო, რაზედაც პასუხად მიიღო—შენი თავის მზემ, მე ვიცი, ნათელ ოთახში კი დაიწუნებდიო.

სად იყო აქ დრო და ადგილი მოწყენისათვის? მოწყენა კი არა, წამდაუწუმ დარბაზს ზანზარი გაჰქონდა ტაშისაგან, ისე ეხმაურებოდა აღტაცებული საზოგადოება სასწაულმოქმედ მსახიობს.

ეს ერთი ნაკვთი მისი ოსტატობისა.

აი მეორეც, სულ სხვა სახისა.

ფრანგულ მელოდრამა „ორ ობოლში“ მაკო უსინათლოს თამაშობდა. თამაშობდა ისე გრძნობის აღმძვრელად, რომ თვალზე სულ ცრემლი გადგებოდათ. მერე, ისიც იქონიეთ მხედველობაში, რომ აქ მსახიობს არ შეეძლო თავასი მრავალმეტყველი სახის გამოყენება: როგორც ბავშვობიდან უსინათლოს სახე უმოძრაო ჰქონდა. მარტო ერთი ეს დეტალიც კი გვიჩვენებს მსახიობის გულთამბილაობას. ამრიგად, სახე მხოლოდ ტანჯვის ნიღაბს წარმოადგენდა. მსახიობის მთელი ოსტატობა ხმაში იყო გადატანილი: ეს ხმა იყო, რომ მსმენელს გულს უკლავდა.

ჩვენს საბჭოთა რეპუტაციას ეს მელოდრამა უნახავს ეკრანზე კინოსურათად ამ რამდენიმე წლის წინათ. თუ მეხსიერება არა მალატობს, იგი ამერიკელი რეჟისორის დავით გრიფიცის დადგმაა. კინოსურათი შესანიშნავია თავისი გრანდიოზული სანახაობით. განსაკუთრებით საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ამსახველი კადრები. მაგრამ... ორი მთავარი მსახიობი ამ სურათისა (მადამ ფროშარისა და ლუიზას როლების აღმსრულებლები) ქედს იხრიან ჩვენს მსახიობთა წინაშე, ნატო გაბუნისა (მადამ ფროშარი) და მაკო საფაროვის (ლუიზა) წინაშე. შედარებაც არ შეიძლება მათი...



ნატო გაბუნია ამ როლში რაღაც ოცნება იყო... მაგრამ ამაზე თავის ადგილას.

ხოლო რაც მაკოს შეეხება, იმის გარდა, რაც ზევითა ვთქვი, აღვნიშნავ მხოლოდ ერთ სცენას, რათა მისი ოსტატობა დავახასიათო.

ლუიზა ბანდიტების ხელშია (მადამ ფროშარისა და იმისი შვილების ხელში). იგი გაპარვას დააპირებს, როცა სახლში არავინ არის იმის მეტი. გამოვა თავისი მანსარდიდან და უშველებელ დაქანებულ კიბეზე უნდა ჩამოვიდეს დაბლა ოთახში. აი, ეს კიბეზე ჩამოსვლა იყო თავბრუდამსხმელი. მსახიობი ისე საცოდავად შლიდა წინ ხელებს, თითქო დასაყრდენს ეძებსო (კიბეს სახელოები არა ჰქონდა ხოლმე) და ისე ბუნებრივად ეძებდა ფეხით კიბის საფეხურს, რომ მაყურებელს ჟრუანტელი უვლიდა სხეულში. თქვენ წინაშე ნამდვილი უსინათლო იყო, განსაცდელში ჩავარდნილი.

ამა თუ იმ მოსწრებული მოძრაობით იგი ქმნიდა მომენტებს, როდესაც გეკონებოდათ—ეს არის, კიბის საფეხურს ფეხს ააცდენს და უშველებელი სიმაღლიდან გადმოვარდებაო. მაყურებელი ბორგავდა, სულშეხუთული იძვროდა სავარძელში, ხანდახან თუ ამოიგმინებდა, თითქო სულის მოსათქვავად.

წარმოიდგინეთ, ასეთ მდგომარეობაში იყო ის მაყურებელიც, რომელსაც პიესა რამდენჯერმე ენახა და უნდა სცოდნოდა, რომ მაკო არ გადმოვარდება. მაგრამ სრული ილუზია იყო საშინელი სინამდვილისა. თან ესეც მგონია, მსახიობი მართლაც ვერას ხედავდა, რადგანაც მას სიბრმავისათვის, სათანადო გრიძის ნაცვლად, თვალის კაკლები ჰქონდა შებრუნებული და თეარი ბაია და უჩანდა.

ოჰ, რომ იცოდეთ, რა თავისუფლად ამოისუნთქებდა ხოლმე ნერვებდაძაბული მაყურებელი, როდესაც მაკო უკვე სამშვიდობოში იყო. იგრილებდა ტაში, მაგრამ რა ტაში!

შეიძლება, ეს აქტიორული ტრიუკი საჭიროც არ იყო როლის განსახიერებისათვის, მაგრამ, დარწმუნებული ვარ, მაკოს რომ ეს მიზანსცენა გამოეტოვებინა, მაყურებელი უკმაყოფილო დარჩებოდა, ვინაიდან ეს სცენიური ეფექტი ცხოვრების სიცხადესავით ამლევვარებდა მას და სწორედ ამგვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხატვრული მლელვარებისათვის მიდიოდა იგი თეატრში.

ბევრი ასეთი ნიმუშის მოყვანა შეიძლება მაკოს არტისტულ-ოსტატობისა, მაგრამ სიტყვა ისედაც გამიგრძელდა.

\* \* \*

დიდ ოსტატობას დიდივე მუშაობა სჭირდება: და მაკოც ბეჯითად მუშაობდა თავის როლებზე.

მუშაობის პირობები კი მაშინ ძნელი იყო. ყოველი წარმოდგენისათვის მცირერიცხოვან დასს სულ ახალ-ახალი პიესის და ვოდევილის მომზადება უხდებოდა, ვინაიდან უკვე ნათამაშევის განმეორება ერთსადაიმათვე სეზონში იშვიათი მოვლენა იყო. თითქმის ყველა წარმოდგენა ნაუკბათევად იმართებოდა. ასეთ ვითარებაში როლის დამუშავება, ყოველი წვრილმანის გათვალისწინება, ათვისება და შემდეგ სცენაზე გამოტანა ერთ მთლიან დამთავრებულ სახედ თითქმის შეუძლებელი საქმე იყო.

მით უფრო განსაცვიფრებელია, რომ მაკო ყოველსავე ამას ახერხებდა და შესანიშნავადაც.

როლი, ე.-ი. სიტყვიერი მასალა, ყოველთვის ჩინებულად იცოდა და არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ბგერა სიტყვაში არ იკარგებოდა, ყველაფერი ეს მაყურებლის ყურამდე უმწიკვლოდ აღწევდა, რაც უნდა იგი უკანა რიგებში ან ქანდარაზე მჯდარიყო და რაც უნდა მსახიობს აჩქარებული რიტმით ელაპარაკნა. ასე რომ, მაშინდელი საერთო ჩივილი—საზოგადოებისაც და რეცენზენტებისაც აქტიორების მიერ როლების უცოდინარობაზე მაკოს არავითარ შემთხვევაში არ ეხებოდა.

თუ მხედველობაში მიიღებთ, რომ იმ დროს არც სათანადო რეჟისურა იყო, არც სცენის მასწავლებელი, არც საკმაო რეპეტიციები (სამი-ოთხი კარგი რეპეტიცია სცენაზე დიდ მომზადებად ითვლებოდა), გაკვირვებაში ვარდებით, როგორ ახერხებდნენ ჩვენი ძველი არტისტები ერთი მთლიანი მხატვრული წარმოდგენის შესქმნას და ბევრჯერ უაღრესად მწყობრი ანსამბლის მიღწევას?

მაშინდელ რეჟისორებზე მრავალ კურიოზს მოისმენდით მაკოსაგან, რასაკვირველია, დიდი კომიზმით გადმოცემულს. არ შემოძლიან ამის საილუსტრაციოდ ერთი ასეთი კურიოზი არ აღვნიშნო აქ გახურებული რეპეტიციაა. სცენაზე ვასო აბაშიძეა და რამდენიმე სხვა

შონაწილე. უეცრად რეჟისორი ხელის აწევით შეაჩერებს არტისტებს და სიტყვების ტკეპნით, სახის სერიოზული მეტყველებით, თითქო რაღაც დიდ აღმოჩენას აუწყებსო, შენიშნავს—მოითმინეთ, ბატონებო... მოითმინეთ (პაუზა). ჩემის აზრით... (სიტყვები უფრო ბრტყელდებიან, მარჯვენა ხელი კი შუბლსა სწურავს)... ეს მანდილოსანი (სალოკი თითოთ მსახიობ ქალზე უჩვენებს)... ცოტათი... მარჯვნივ რომ (კვლავ პაუზა)... ჩამოდგეს, (გადაჭრით)—პიესა დიდად მოიგებს!—ვასო აბაშიძე გაკვირვებით თვალებს დააქყეტს (წარმოგიდგენიათ, როგორ დააქყეტდა?! ყოველ შემთხვევაში, მაკო ამას საუცხოოდ აკეთებდა. იგი, საერთოდ, შესანიშნავი იმიტატორი იყო და თავის განსვენებული მეუღლისა ხომ შეუდარებელი)—რაო? ჩამოდგესო?? (ვასო კითხვითი ნიშანივით იკაკება და მცირე პაუზის შემდეგ, რომლის განმავლობაშიაც განხორციელებულ დაცინვას წარმოადგენს)—ჩამოდგეს!!!—და ეს ისეთი კომიზმით, მხრების ისეთი შეთამაშებით და თვალების ისეთი გადატრიალებით იყო თურქე ნათქვამი, რომ აქტიორთა კრებულში თავშეუკავებელი ფრუტუნი ატყდაო. მკითხველი მაპატიებს ამდენ კავებშუა ჩასმულ რემარკებს. ძალიან მინდოდა ისე გადმომეცა, როგორც მაკო მოგვითხრობდა, მაგრამ... ძნელია.

და თუ მაინცდაშაინც საზოგადოება თითქმის ყოველთვის კმაყოფილი იყო და ძალიან ხშირად აღტაცებულიც,—ეს მარტოოდენ ჩვენი არტისტების უებრო ნიჭის წყალობით იყო. თორემ ყოველივე დანარჩენი, რაც საერთოდ თეატრს ესაჭიროება—საკუთარი, სხვისგან დამოუკიდებელი სათეატრო შენობა, დეკორაციები, გარდერობი, რეკვიზიტი და სხვა აქსესუარი,—ან სრულიად არ იყო, ან რაც იყო—ძალიან ცოტა და საეჭვო ღირსებისა.

\* \* \*

ყველა სხვა სიკეთესთან, ილიას თქმისა არ იყოს, მაკოს კიდევ ერთი ღირსებაც ჰქონდა: ეს იყო ეგრეთწოდებული „გრძნობა ზომიერებისა“, ე. ი. ყოველთვის მხატვრულობის ფარგალში ყოფნა. არასდროს არავითარი გადაჭარბება, არასდროს გატაცება რომელიმე იოლი სცენიური ეფექტით, რასაც შეეძლო საზოგადოებაში მეტი სიცილი გამოეწვია.

ბევრი ასეთი ნიმუშის მოყვანა შეიძლება მაკოს არტისტული ოსტატობისა, მაგრამ სიტყვა ისედაც გამიგრძელდა.

\* \* \*

დიდ ოსტატობას დიდივე მუშაობა სჭირდება: და მაკოც ბეჯითად მუშაობდა თავის როლებზე.

მუშაობის პირობები კი მაშინ ძნელი იყო. ყოველი წარმოდგენისათვის მცირერიცხოვან დასს სულ ახალ-ახალი პიესის და ვოდევილის მომზადება უხდებოდა, ვინაიდან უკვე ნათამაშევის განმეორება ერთსადაიმთხვე სეზონში იშვიათი მოვლენა იყო. თითქმის ყველა წარმოდგენა ნაუკბათევეად იმართებოდა. ასეთ ვითარებაში როლის დამუშავება, ყოველი წვრილმანის გათვალისწინება, ათვისება და შემდეგ სცენაზე გამოტანა ერთ მთლიან დამთავრებულ სახედ თითქმის შეუძლებელი საქმე იყო.

მით უფრო განსაცვიფრებელია, რომ მაკო ყოველსავე ამას ახერხებდა და შესანიშნავადაც.

როლი, ე.-ი. სიტყვიერი მასალა, ყოველთვის ჩინებულად იცოდა და არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ბგერა სიტყვაში არ იკარგებოდა, ყველაფერი ეს მაყურებლის ყურამდე უმწიკვლოდ აღწევდა, რაც უნდა იგი უკანა რიგებში ან ქანდარაზე მჯდარიყო და რაც უნდა მსახიობს აჩქარებული რიტმით ელაპარაკნა. ასე რომ, მაშინდელი საერთო ჩივილი—საზოგადოებისაც და რეცენზენტებისაც აქტიორების მიერ როლების უცოდინარობაზე მაკოს არავითარ შემთხვევაში არ ეხებოდა.

თუ მხედველობაში მიიღებთ, რომ იმ დროს არც სათანადო რეჟისურა იყო, არც სცენის მასწავლებელი, არც საკმაო რეპეტიციები (სამი-ოთხი კარგი რეპეტიცია სცენაზე დიდ მომზადებად ითვლებოდა), გაკვირვებაში ვარდებით, როგორ ახერხებდნენ ჩვენი ძველი არტისტები ერთი მთლიანი მხატვრული წარმოდგენის შვქმნას და ბევრჯერ უაღრესად მწყობრი ანსამბლის მიღწევას?

მაშინდელ რეჟისორებზე მრავალ კურიოზს მოისმენდით მაკოსაგან, რასაკვირველია, დიდი კომიზმით გადმოცემულს. არ შემოძლიან ამის საილუსტრაციოდ ერთი ასეთი კურიოზი არ აღვნიშნო აქვ გახურებული რეპეტიციაა. სცენაზე ვასო აბაშიძეა და რამდენიმე სხვა



შონაწილე. უეცრად რეჟისორი ხელის აწევით შეაჩერებს არტისტებს და სიტყვების ტკეპნით, სახის სერიოზული მეტყველებით, თითქო რაღაც დიდ აღმოჩენას აუწყებსო, შენიშნავს—მოითმინეთ, ბატონებო... მოითმინეთ (პაუზა). ჩემის აზრით... (სიტყვები უფრო ბრტყელდებიან, მარჯვენა ხელი კი შუბლსა სწურავს).. ეს მანდილოსანი (სალოკი თითით მსახიობ ქალზე უჩვენებს)... ცოტათი... მარჯვნივ რომ (კვლავ პაუზა)... ჩამოდგეს, (გადაჭრით)—პიესა დიდად მოიგებს!—ვასო აბაშიძე გაკვირვებით თვალებს დააჭყეტს (წარმოგიდგენიათ, როგორ დააჭყეტდა?! ყოველ შემთხვევაში, მაკო ამას საუცხოოდ აკეთებდა. იგი, საერთოდ, შესანიშნავი იმიტატორი იყო და თავის განსვენებული მეუღლისა ხომ შეუდარებელი)—რაო? ჩამოდგესო?? (ვასო კითხვითი ნიშანივით იკაკვება და მცირე პაუზის შემდეგ, რომლის განმავლობაშიაც განხორციელებულ დაცინვას წარმოადგენს)—ჩამოდგეს!!!—და ეს ისეთი კომიზმით, მხრების ისეთი შეთამაშებით და თვალების ისეთი გადატრიალებით იყო თურჰე ნათქვამი, რომ აქტიორთა კრებულში თავშეუკავებელი ფრუტუნი ატყდაო. მკითხველი მაპატიებს ამდენ კავებშია ჩასმულ რეიმარკებს. ძალიან მინდოდა ისე გადმომეცა, როგორც მაკო მოგვითხრობდა, მაგრამ... ძნელია.

და თუ მაინცდამაინც საზოგადოება თითქმის ყოველთვის კმაყოფილი იყო და ძალიან ხშირად აღტაცებულიც,—ეს მარტოოდენ ჩვენი არტისტების უებრო ნიჭის წყალობით იყო. თორემ ყოველივე დანარჩენი, რაც საერთოდ თეატრს ესაჭიროება—საკუთარი, სხვისგან დამოუკიდებელი სათეატრო შენობა, დეკორაციები, გარდერობი, რეკვიზიტი და სხვა აქსესუარი,—ან სრულიად არ იყო, ან რაც იყო—ძალიან ცოტა და სიეჭვო ღირსებისა.

\* \* \*

ყველა სხვა სიკეთესთან, ილიას თქმისა არ იყოს, მაკოს კიდევ ერთი ღირსებაც ჰქონდა: ეს იყო ეგრეთწოდებული „გრძნობა ზომიერებისა“, ე. ი. ყოველთვის მხატვრულობის ფარგალში ყოფნა. არასდროს არავითარი გადაჭარბება, არასდროს გატაცება რომელიმე იოლი სცენიური ეფექტით, რასაც შეეძლო საზოგადოებაში მეტი სიცილი გამოეწვია.



ამ მხრივ ზოგი მისი ამხანაგი დაზღვეული არ იყო...

მაკოს არაერთარი განათლება არა ჰქონია. იცოდა მხოლოდ ქარგი ქართული წერა-კითხვა და რუსული ენა, უფრო ლაპარაკი (კარგად), ვიდრე წერილობით. რაკი ინტელიგენტურ ოჯახში იზრდებოდა (სადაც ბავშვებს გუვერნანტები ჰყავდათ მიჩენილი), ხანდახან პოვებდა შემთხვევას წიგნების კითხვისას, მაგრამ აქაც მხოლოდ „მსუბუქ საკითხავს“. მაგალითად, ხშირად იგონებდა ერთ ასეთ წიგნს: „Рассказ американца Парлея об Европе, Америке и Африке“, რომელიც თავის დროზე მთლად ზეპირად ვიცოდით. შესანიშნავი მეხსიერება ჰქონია. რაც უნდა დიდი როლი ყოფილიყო — ორ დღეში ზეპირად იცოდა ხოლმე. მისი „მწვენიერი ქართული გამოთქმა“, ილია რომ აღნიშნავს, ნაყოფი იყო ძველი ლიტერატურის („ვეფხისტყაოსანი“, „ქალ-ვაჟიანი“, „დავრიშიანი“ და სხვ.) კითხვისა.

მასწავლებლად ჰყოლია ყვარელში მწიგნობრობით სახელგანთქმული ნოშრეგნიანთ ნინო (ილია ჭავჭავაძის ახლო ნათესავის ზალიკო ჭავჭავაძის დედა). სხვათა შორის, ამ მწიგნობარ ქალს მაკოს კითხვა „ვეფხისტყაოსანისა“ არ მოსწონებია.— არა, შვილო, მაგრეკი არ უნდა... ვეფხისტყავე ისე უნდა წაიკითხო, რომ მსმენელს ძილი მოუვიდესო.— და იქვე უჩვენებია ასეთი კითხვის მაგალითი: ჩამღერით, ტკეპნით, ამოოხვრით სტრიქონსა და სტრიქონს შუა და, ერთი სიტყვით, ყველა იმ კილოკავით, რასაც ძველად ცნობილი მანერა კითხვისა— „სკანდირება“— ეწოდება. მაკოს, ალბათ, რაღაც იღუმალი შთაგონებით, არ შეუთვისებია თავისი მასწავლებლის მანერა კითხვისა, ვინაიდან იგი სცენაზე ლექსს კითხულობდა სრულიად რეალური ტონით, მაგალითად, აკაკის „თამარ-ცბიერში“.

აი, ასეთი „ცოდნის“ ავლადიდებით და იმ საუნჯით, რასაც ნიჭი და მახვილი გონება ეწოდება, მაკოსათვის საკმარისი იყო რამდენსამე თვეს სცენაზე და მაშინდელ ლიტერატურულ წრეში ტრიალი (ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, სერგი მესხი, ივანე მაჩაბელი, გიორგი თუმანიშვილი, დიმიტრი ყიფიანი, რომელსაც მაკო შვილივით უყვარდა ნიჭისთვის, და სხვ.), რომ მისი სულხორცის ძალნი, როგორც კოკორი ცხოველყოფელი მზის სხივთა გავლენით, გაშლილიყვნენ ბრწყინვალე შემოქმედებისათვის. იქ, სადაც გონება ვერ

მიწვდებოდა ხელოვნების საიდუმლოებას განსაკუთრებულად, მის მაგიერობას ეწეოდა სასწაულმოქმედი ინტუიცია, უტყუარი ინსტიქტი ბუნებით მოწოდებული მხატვრისა და შემოქმედისა.

თუ არ ამით, მაშ რით აიხსნება მაკოს იშვიათი უნარი რთული სცენიური სახის სისავსით გაგებისა და შექმნისა და ის სცენიური ტაქტი, სიღარბაისლე, რომელიც ზევით აღვნიშნე?

მაკო რომ ამ მხრივ მეტად აზიზი, დახვეწილი გემოვნების პატრონი იყო და მხატვრული რეალიზმის მტკიცედ მიმდევარი—ეს, სხვათა შორის, იქიდან ჩანს, რომ იგი არ ერიდებოდა ზოგჯერ ამა თუ იმ კორექტივის შეტანას ავტორის მიერ მოცემული ტიპის დახასიათებაში, თუნდაც ეს ავტორი დიდი მოლიერი ყოფილიყო.

უეჭველია, მოლიერს თავისი სუბრეტები (კლოდინა, ტუანეტა, დორინა), იმ დროისათვის ადვილად გასაგები ტენდენციის გავლენით, ცოტა არ იყოს, თავაწყვეტილ, აბეზარ მოსამსახურეებად და გაშარებულ სახეებად გამოაჩვენებს.

მაკო, რასაკვირველია, თავისი მხატვრული ალლოთი გრძნობდა ავტორის ამ ფერადთა სიჭარბეს და სხვა მსახიობივით არ მიჰყვებოდა კომიკური სიტუაციის გამაზვიადებელ ტალღას, აქაო და თვით ავტორი გვაძლევს ამისათვის ფართო გასაქანსაო.

პირიქით, იგი ანელებდა ამ ქარბ ფერადებს. იმდენი გულუბრყვილობა, მიამიტობა შეჰქონდა დაცინვასა თუ უკმეზობაში, თანაც ისე მორიდებულად, ნამდვილ მოსამსახურე გოგოსავით ექირა თავი, რომ მაყურებლისათვის დამაჯერებელი ხდებოდა, რატომ იტანდნენ ბატონები მსახურის ასეთ უხიაკ ხასიათს.

აი, მაგალითად, ერთი სცენა „ექვით ავადმყოფიდან“.

არგანს (ექვით ავადმყოფს) აქეთ-იქით ბალიშებს უწყობენ სავარძელში, რათა რბილად, თბილად იყოს. ტუანეტა (მოსამსახურე გოგო) თავითაც უდებს ბალიშს—თავი არ გავიცივდეთო, და ბატონის გასამსახურეებად ბალიშს ზედ თავზე ჩამოაცმევს.

სხვა არტისტები, ვინც კი მინახავს, თუნდაც რუსულ სცენაზე, ყველანი ბალიშს პირდაპირ ქუდივით ხურავდნენ ბატონს თავზე, რაც, რასაკვირველია, საზოგადოების ხარხარს იწვევდა. იმ არტისტებსაც სწორედ ეს უნდოდათ.

მაკო კი ისე შებერტყავდა მზრუნველობით ბალიშს და ამ დროს

ისე შეუმჩნევლად (ბატონისთვის) შეუდრეკდა ერთ-ერთ კუთხეს, რომ, როდესაც არგანი თავს მისდებდა წელის მისაყუდებელზე, ბალიში თვით ჩამოეცმებოდა ხოლმე თავზე. აქაც იგივე ეფექტი (ბატონის მასხარად აგდება და საზოგადოების გაცინება) იყო მიღწეული, მაგრამ უფრო მხატვრული ხერხით.

ყოველი როლი ასეთი დეტალებით იყო სავსე და, რასაკვირველია, ეს მსახიობს წინასწარ ჰქონდა გათვალისწინებული როლზე მუშაობის დროს და არა უეცრად, სცენაზევე „ზეშთაგონებით“ ნაკარნახევი. მაგრამ მაკო ყოველსავე ამას ისე მადლიანად, ისე ბუნებრივად, ისე იოლად აკეთებდა, რომ არავითარი ნასახი წინასწარ განზრახულობისა, წინასწარ მოფიქრებულობისა არ ეტყობოდა.

მერე, თვითეული დეტალი კანონზომიერად გამომდინარეობდა ამა თუ იმ სახის ერთი მთლიანი კომპოზიციიდან და მისი უცილობელი შემადგენელი ნაწილი იყო.

როლის გულმოდგინედ, დეტალურად დაძუშავებაში ჩვენ სცენაზე მაკოს ლაღო მესხიშვილი თუ შეყდრებოდა. ამიტომ იყო, რომ მაკომ სცენაზე პაუზა არ იცოდა. ლაპარაკობდა თუ სდუმდა—იგი მაინც მეტყველებდა, შეიძლება, დუმილის დროს უფრო მგზნებარედაც.

შესანიშნავი იყო ის, თუ როგორ უკდებდა მაკო ყურს თავის პარტნიორს. რეაგირება სახის თუ სხეულის მოძრაობით გაგონილ ცალკეულ სიტყვაზე ან მთელ წინადადებაზე—იგივე მეტყველება იყო.

და სწორედ მაშინ, როდესაც მაკომ იმდენად დაკარგა სმენა, რომ პარტნიორის ხმა უკვე აღარ ესმოდა (თორემ სუფლიორის ხმის გაუგებლად იგი მრავალ წელს თამაშობდა),—აი, მაშინ გადაწყდა მისი ბედი... დადგა მისი ტრაგიკული აღსასრული, როგორც ხელოვანისა. იგი საბოლოოდ გამოესალმა სცენას.

(მწვავე იყო მისი ტრაგედია. იგი ხედავდა, კითხულობდა, ისმენდა დიდი გაჭირვებით), რა ბრწყინვალედ იფურჩქნებოდა საბჭოთა კულტურა, კერძოდ, საბჭოთა თეატრი, რა უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწია ქართულმა სასცენო ხელოვნებამ, რა უდიდესი მზრუნველობით ეპყრობოდა ამ თეატრს საბჭოთა მთავრობა, რა დიდსულოვნუ-

ჩად დააჯილდოვა მან იგი სახალხო არტისტის მაღალი წოდებით და უზრუნველყო მატერიალურად მისი მოხუცებულობა მხოლოდ წარსული მოღვაწეობისათვის. ყოველივე ეს იცოდა და ის კი



შაკო საფაროვი-აბაშიძისა ლუიხას როლში („ორი თბოლი“)  
შოკლებული იყო ბედნიერებას მონაწილეობა მიეღო ახლანდელი  
თეატრის საოცნებო მშენებლობაში, რითიმე მადლობა გადაეხადა

საბჭოთა მთავრობისა და მშრომელი ხალხისათვის, შეეტანა მცირე რამ წველილი მაინც ახალი ქვეყნის კულტურაში. აი, რა გრძნობები და აზრები აღელვებდნენ ამ დიდი ადამიანის დიდ, მაგრამ უკვე მინელეზულ გულს, და იგი, ალბათ, ხშირად იგონებდა თავის მარტოობაში ილიას „ქართველის დედის“ ტრაგიკულ სიტყვებს, ოდესღაც სცენაზე წარმოთქმულს:

„ვაი, რომ ჩემის სიცოცხლისა მზე მაშინ ჩადის,  
როცა ამოდის ჩემის ქვეყნის მზეი დიადი!..

ვაი, რომ ბინდი დღეთა ჩემთა სიკვდილს მიქადის,  
როს ჩემის ხალხის დიდებისა სჩანს განთიადი!“



## პორტრეტი მემორა

### ვასილ ადექსოის-ძე აბაშიძე

(ვასო. 1854—1926 წ. წ.)

ვასო აბაშიძე—ქართული თეატრის ცოცხალი ისტორია, როცა ცოცხალი იყო.

ვასო აბაშიძე—ქართული თეატრის მშვენიერი ლეგენდა შთამომებათათვის, როცა იგი აღარ არის.

ვასო აბაშიძე—რომელსაც გულზე ესვენა დიდება ქართული თეატრისა!

აი, რა იყო ვასო აბაშიძე. იგი იყო პირველი ქართველი ნამდვილი პროფესიონალი აქტიორი მთელი იმ ატრიბუტებით, რაც ამ უცნაურ და უჩინან პროფესიონალობას თან ახლდა არც ისე ძალიან შორეულ წარსულში: ოჯახი და უოჯახობა ერთსადაიპავე დროს, ხანდახან კი მრავალოჯახიანობა. საკუთარი ბინაც და უბინაობაც, დღეს—მამლარი, ხვალ—მშვიერი, დღეს—მხიარული, ღმობიერი, მოსიყვარულე, ხვალ—აღრინებულ გუნებაზე. თითქმის ყოველდღე ქეიფი, ბალი, რესტორანი, ღვინო, ამფსონები, ღრეობა, ხუმრობა, მოსწრებელი ოხუნჯობა, დაცინვა—შეურაცხყოფად მიღებული, რასაკვირველია ნუნუას გავლენით, ჩხუბი, ერთი ვაივაგლახი. ხანდახან ლაწალუწი აქედანაც და იქიდანაც, გაზავება, შერიგება, კვლავ ქეიფი, ხვევნა-კოცნა და შინ დაბრუნება მამლის ყვილზე გაბრუნებული თავით და მოქანცული სხეულით —ბოჭქმა და ბოჭქმური ცხოვრება —აი, მაშინდელი პროფესიონალი აქტიორის არსებობის ერთი მხარე.

და—„ტაძარი“ ხელოვნებისა, სადაც თითქო იშორებ მუდამდღიურობის მწიკვლს და „სულით განბანილ და გაწმენდილი“ გარდაიქმნები სხვა სახედ, სხვა აღამიანად—იმდენად, რომ გუშინდელი შენი ამფსონებიც ვეღარ გცნობენ და გადიდებენ და გესიყვარულებიან ისე-

ვე, როგორც გუშინ გაბიაბრუებდნენ—აი პროფესიონალი არტისტის არსებობის მეორე მხარე.

მკითხველს ნუ გაუკვირდება, რომ ვასო აბაშიძის სცენიური პორტრეტის ასახვას ასე უცნაურად ვიწყებ. ეს აუცილებლად საჭიროა სწორედ ამ სცენიური პორტრეტისათვის, როგორც იგი მე მაქვს წარმოდგენილი.

ჩვენ არტისტებს შორის თითქმის არავინ ყოფილა ბოჰემურ ცხოვრებაში ისე ჩაბმული, როგორც ვასო, და, რასაკვირველია, ამას არ შეეძლო თავისი დღი არ დაეჩნია მის სასცენო შემოქმედებაზე.

სწორედ ეს იყო მიზეზი, ჩემის ღრმა რწმენით, რომ ვასოს არ გამოუვლენია თავისი, პირდაპირ სასწაულებრივი ნიჭის ნახევარიც კი, თუ ამის გაზომვა ან აწონ-დაწონვა შეიძლება.

არ გამიკვირდება, მკითხველმა ესეც პარადოქსად ჩამითვალოს.

როგორ? ქართული თეატრის მთელი დიდება გულზე ესვენა და გამოავლინა მხოლოდ ნაწილი თავისი ნიჭისაო?

რა ვქნა? მე ასე მგონია, და სწორედ ამაში ვხედავ მისი შემოქმედების საიდუმლოებას, რომლისთვისაც დღემდე უურადლება არავის მიუქცევია. ვასო შემოქმედებაში იმდენად დიდი იყო, იმოდენა მხატვრულ პროდუქციას იძლეოდა, რომ ასეთი ეჭვი,—ე. ი. რომ ეს მხოლოდ ნაწილი იყო იმისა, რის მოცემაც მას შეეძლო,—არავის აღძვრია, ყოველ შემთხვევაში, არავის აღუნიშნავს.

და თუ ეს არ გამოვარკვიეთ—ისე ვერ წარმოვიდგენთ, რა საკვირველი მოვლენა იყო ჩვენს წინაშე ვასოს სახით, როგორც ბუმბერაზული ნიჭის პატრონისა.

\* \* \*

რა ნიჭი იყო ეს ნიჭი თავისთავად, თავისი ბუნებით?

ეს იყო ბიოლოგიური კომიზმის ნიჭი.

აქ იმის ახსნა-განმარტებას არ შევუდგები, თუ რას ნიშნავს ბიოლოგიური კომიზმი. მივმართავ ისევ ცოცხალ სურათებს. ამით მკითხველი იქნება უფრო მიხვდეს, რაშია მდგომარეობს ბიოლოგიური კომიზმი.

აი, ვასო, ჩინებულად ფრაკში გამოწყობილი, უგრიზოდ, სრუ-

ლიად დამშეიდებული, ნოტებით ხელში, სცენაზე გამოდის კუბლე-  
ტების სამღერლად დივერტისმენტში.



ვასო აბაშიძე 1890-იან წლებში

გამოჩნდება თუ არა სცენაზე—შთელი დარბაზი მხიარულად სი-  
ცილს იწყებს—ზოგი მართლაც ხმით იცინის, ზოგიც სიამოვნებით  
იღიშება. ღმერთი, რჯული,—არაუვერია ზითქო აქ სასაცილო.

აცს კრინტიც არ დაუძრავს, ზრც ერთი ნოდრობაც არ გამოუვლენია სააშისო. იგი მოღის თავისთვის მშვიდად, წყნარად, სახის თავისი, ვასოსებური (არა არტისტისა სცენაზე) გამომეტყველებით და შენ, შენტან ერთად კი ყველა მაყურებელი, იცინით, თითქო რალაც სიამოვნება გილიტინებდეთ.

ეს სცენაზე.

საზოგადოებაში ხართ. ვასოც იქ არის. საერთო ლაპარაკია. ვასო მონაწილეობას არ იღებს, მოლუშული ზის, ცოტა არ იყოს, განმარტოებითაც. საკმარისია შეხედოთ, რომ მაშინვე გაიღიმოთ სიამოვნებით. არაფითარი მიზეზი კი ამისათვის არა გაქვთ, გარდა რალაც საიდუმლო მიზეზისა, რომელსაც, ძალიანაც რომ ეცადოთ, ვერ გამოარკვევთ. და თუ თვით ვასო იღიმება (ღიმილი ჰქონდა მშვენიერი, ზომჯადოებელი, რალაც უმანკოებით მოსილი), ან რაიმერიარად სახეს ამეტყველებს,—მაშინ, რალა თქმა უნდა, სრულიად გასაგებია თქვენი სიცილიც და შეიძლება ხარხარიც.

ქუჩაში მიდიხართ. ზამთრის სუსხია. ყველა ცდილობს, რაც შეიძლება მეტად თავი ჩაითუნოს თავის პალტოში თუ ქურქში. შემოგხვდათ ვასო. ისიც სხვებივით, ალბათ, ცდილობს მეტი სითბო გამოსწუროს თავის თხელ პალტოს (ქურქი ვასომ საბჭოთა დროს ჩაიცვა).

ღვინახეთ თუ არა, მაშინვე რალაც ელექტროძალა გამოკრთა შისი არსებიდან, შეგეხოთ და არ შეიძლება, სიცილი არ მოგერიოთ ან ღიმილი არ გადაიშალოს თქვენს სახეზე... და იცოდეთ—ყოველთვის ერთსა და იმავესა გრძნობთ—რალაც მხატვრულ სიამოვნებას.

კმარა, მგონია, მაგალითები, თორემ მრავალი სხვა ასეთი სიტუაცია შემეძლო წარმომედგინა.

ასეთ ბიოლოგიურ კომიზმს, სხვათა შორის, აკუთვნებდნენ რუსეთში სახელგანთქმულ არტისტს კონსტანტინე ვარლამოვს, ევრეთწოდებულ „დიადია კოსტიას“. მაგრამ ამ შემთხვევაში ნაწილობრივ ვარლამოვის არაჩვეულებრივი ფიგურა, ჰომერული წარმოდგენის სისქისა. შაქრის თავივით წოწოლა მგლოტი თავი და უცნაური ხმა მაინც მოქმედებდა. ვასოზე ხომ ეს არ ითქმის. ვასოს შუაგაქცალობაში სრულიად ნორმალური ფიგურა ჰქონდა და ძალიან სასიამოვნო სახეც, განსაკუთრებით, როცა უღვაშებს ატარებდა.

იყო მეორე შესანიშნავი, ჩემის აზრით, გენიოსი რუსი მსახიობი—ვლადიმირ დავიდოვი (ნამდვილი გვარი გორელოვია), ისიც დიდებული კომიკი. მაგრამ მისი გადამრევი კომიზმი მხოლოდ სცენაზე ვლინდებოდა და ისიც კომიკური სიტუაციის პირობებში. ამავე დროს მას შეეძლო ძლიერი დრამატიული განცდის გადმოცემა. არასდროს არ დამავიწყდება იგი ერთმოქმედებიან ვოდევილში „Жених из долгового отделения.“ მთელი მოქმედების განმავლობაში სიცილით დაგვხოცა სასაცილო ადამიანის განსახიერებით და მხოლოდ მოქმედების დასასრულს რამდენიმე სიტყვით, სახის საკვირველი მეტყველებით, ხმის თრთოლით, რომელშიაც სასომიხდილება, სულიერი სიბეჩავე, უმწეობის ცრემლი თავისთავად სასაცილო, მაგრამ ამავე დროს დიდად საცოდავი ადამიანისა ერთად იყო შეზავებული და იმდენად ძლიერად, რომ ანაზღვეულად დარბაზში თავშეუკავებელი ხარხარი შეწყდა და რალაც მძიმე, გულის მომწყვლელი სიჩუმე ჩამოწვა. სხვისა არ ვიცი და ჩემთავად კი საშინელ სირცხვილს განვიცდიდი იმის გამო, რომ ერთის წამის წინ ისე უტიფრად დავცინოდი ბუნებისაგან და ცხოვრებისაგან განწირულ ადამიანს.

არ დაიჯერებთ, მაგრამ მთელ ღამეს ძილი არ მომკარებია, თვალწინ სულ იგი მედგა, ვით ხორცშესხმული მხილება ჩემი აღშფოთებული სინდისისა. არც იმას დაიჯერებთ, რომ ასეთი სულიერი აღძვრა მაშინაც არ განმიცდია, როდესაც ჩემს წინაშე იტანჯებოდა დიდებული მსოფლიო ტრაგიკოსი ერნესტო როსსი შექსპირის რომელიმე ტრაგიკული სახის რომელსამე ტრაგიკულ მდგომარეობაში. ალბათ, იმიტომ, რომ აქ იყო ტიტანი თავისი ტიტანური ტანჯვით, უფრო შორი-შორეული ჩემისთანა ჩვეულებრივი ადამიანისათვის, ვიდრე ის საცოდავი, უბრალო ადამიანი თავისი პაწია, მაგრამ დიდად მწველი წუხილით.

ვიმეორებ, დავიდოვი პირწავარდნილი კომიკი იყო. მისი საუკეთესო როლები იყო: გოროდნიჩი, რასპლიუევი, პოდკოლიოსინი და სხვა მისთ. ფიგურაც საკმაოდ კომიკური ჰქონდა, არც სახე იყო უაჰისო, მაგრამ ჩვეულებრივ ცხოვრებაში მისი ნახვა არამც თუ არავითარ სიცილს, ღიმილსაც არ იწვევდა—არც პირდაპირ, არც წარმოდგენათა ასოციაციით. ამისათვის კი უამრავი მიზეზი იყო.



ეს მაგალითი აქ იმიტომ აღვნიშნე, რათა შემდეგი საკითხი დავყენო: შეუძლიან თუ არა ბიოლოგიური კომიზმით მოსილ, თუნდაც დიდ ხელოვანს, ასეთი გარდატეხა მოახდინოს თავის შემოქმედებაშია და მაცურებლის განცდაშია?

მე მგონია, არა! ბიოლოგიური კომიზმი სწორედ იმიტომ არის ბიოლოგიური, რომ პირთამდე ავსებს არტისტის მთელ ბუნებას და არსად სტოვებს ხერვლს, საიდანაც შეიძლებოდეს სხვა რამ გრძნობა შეიპაროს მის არსებაში. და რაც უნდა ეცადოს თავისი ბუნების დაძლევის სხვადასხვა ხელოვნური ხერხით, ყოველივე ეს მით უფრო კომიკური გამოვა, რაც უფრო ძლიერი იქნება სურვილი სხვა ტყავში შეძვრეს, სხვა სახე მიიღოს.

შეეძლოთ თუ არა ვასო აბაშიძეს და კონსტ. ვარლამოვს—ორსავე უებრო ხელოვანს—გამოეხატათ სხვა რამ გრძნობა, თუ არა სიცილის აღმძვრელი?

ვარლამოვი არ მინახავს ამგვარ მდგომარეობაში, მაგრამ ერთის წუთითაც ეჭვი არ მებადება, რომ არ შეეძლო. ვასო კი, თუმცა ხშირად არ მინახავს ამ ვითარებაში, მაგრამ ორ შემთხვევაში კარგად მახსოვს.

ვასო—გიორგი მეფე „თამარ ცბიერში“. ვერც მეფურმა სამოსელმა, ვერც ლამაზი ვაჟაკის გრიმმა მშვენიერი შავი წვერ-ულვაშით, ვერც სრულიად სერიოზულმა კილომ ლაპარაკისამ, ე. ი. აკაკის ანკარა წყაროსავეთ მდინარე ლექსის მკაფიოდ და აზრიანად კითხვამ, ვერ გასჭრა—არავინ დაიჯერა მისი მეფობა და წუხილი მგოსნის დასჯის გამო. ყოველი მაცურებელი თუ არ იცინოდა მის ყოველ ფრაზაზე, იღიმოდა მაინც. ერთ ადგილას, სადაც მეფე თვალღებზე ხელს მიიფარებს და დაიძახებს: „ვაი, სირცხვილო“, საკმაოდ ღონიერი ფრუტუნიც კი გაისმა. მოკლედ მოგვჭრი—იგი უფრო ამხიარულდება საზოგადოებას, ვიდრე მისი ჭკარის ხუმარა. ვიმეორებ, გარეგნულად კი ამისათვის არავითარ საბაბს არ იძლეოდა.

ვასო—შაჰ-აბასი „სამშობლოში“. ფორმალურად ვასო იძლეოდა სრულიად შესაფერ სახეს მრისხანე, უღმობელი მტარვალისას. მაგრამ მით უფრო მეტ სიცილს იწვევდა, რაც უფრო შესაფერ აქტიორულ ხერხს ხმარობდა ამისათვის. ხოლო პაეტიკურ მომენტში—მეტეხის ციხეში—მისმა სიტყვებმა—„ამათ რას ვაქნევ? ის გამექცა, ის!“ (ბა-



ვასო აბაშიძე ოსეფას როლში („მატიკო“)

ტონიშვილი დავითი)—საერთო მხიარულება გამოიწვია. იმიტომ კი არა, რომ შაჰ-აბასს დავითი ხელიდან გაუსხლტება, არამედ იმიტომ რომ მაყურებელმა ეს კომიკურ გარემოებად მიიღო, რაკი ამ სიტყვებს ვასო ამბობდა. და, ვიდრე ვასო ამ როლს თამაშობდა, დიდ ხანს ბევრს შაჰ-აბასი პიესით კომიკური პერსონაჟი ეგონა, თუმცა, კვლავ ვამბობ, არტისტს არც ერთი საამისო ჟესტი თუ ინტონაცია არ უხმარია.

მაგრამ ერთმა უცნაურმა გარემოებამ იჩინა თავი ამ ორსავე შემთხვევაში: თითქმის ყველა თითქო გრძნობდა, რომ ვასო თავის ქერქში არ არის; რომ შაჰ-აბასი თუ გიორგი-მეფე იმერეთისა და არტისტი ვასო აბაშიძე ძალიან შორი-შორს არიან ერთმანეთზე და ვერც დაახლოვდებიან, რაც უნდა დიდი იყოს მეცადინეობა და ხელოვანება არტისტისა. მაინც საზოგადოებას უკმაყოფილებას ვერ შეამჩნევდით ამის გამო. თუ გაიგონებდით რასმე ერთი-ორისაგან —ისიც მხოლოდ იმას, რომ ვასო დღეს თავის როლში არ არისო. ამას მოსდევდა სრულიად შემწყნარებელი ღიმილი. უმრავლესობა კი პირდაპირ კმაყოფილი იყო ვასოთი, რადგანაც ის კომიზმის ელემენტი, რაც არტისტს თავისდაუნებურად ამ როლებში შეჰქონდა, თითქო გაუგებარ სიამოვნებას ჰგვრიდა მაყურებელს.

აბა, ერთი სხვა ვინმე ყოფილიყო ასე შეუფერებელი ამ როლებისათვის!..

არ ვიცი გავაგებინე თუ არა მკითხველს, რაში გამოიხატებოდა ვასოს ნიჭის განსაკუთრებული ბუნება, მაგრამ ამაზე სიტყვას მაინც აქ გავათავებ.

\* \* \*

ვასო ნაძღვილი იმპროვიზაციის არტისტი იყო, უშუალო შემოქმედებისა სცენაზე—მთელი იმ ღირსებით და ნაკლით, რაც ამას თანა სდევს. ამით ის მინდა ვთქვა, რომ იგი ძალიან იშვიათად ითვალისწინებდა წინასწარ, რა უნდა გაეკეთებინა სცენაზე.

გთხოვთ, ყურადღება მიაქციოთ: რა უნდა გაეკეთებინა და არა როგორ უნდა გაეკეთებინა. ერთი აზროვნების სფეროა (როლის დეტალების დამუშავება, ხასიათის გამორკვევა, შესწავლა და მიზანსცენების მოაზრება), მეორე—ინტუიციისა (რა ფორმას გიკარნახებს

უწყებულ წამს სცენაზე მოულოდნელად აღძრული შენი მხატვრული აღლო ამა თუ იმ წინასწარ მოფიქრებული მოქმედებისათვის). რასაკვირველია, აქ არა ვგულისხმობ ავტორის რემარკებს (მაგალითად: „აღება“, „გაივლის-გამოივლის“, „დაჯდება“, „მოხვევა“, „უჩურჩულებს“, „გაიცინებს“ და ამისთ.). დიდი არტისტიკისათვის ეს რემარკები ზედმეტია, ვინაიდან იგი თვითონ ჰქმნის ამ რემარკებს როლის დაუშვავების დროს ან უშუალოდ—სცენაზე თამაშობის დროს. ხშირად არტისტიკისათვის ასეთი რემარკა ავტორისა მიუღებელიცაა, ვინაიდან იგი არ ეკილოკავება არტისტის ინტერპრეტაციას როლისას.

როლის ინტუიტურ (ჩემის აზრით, იგივე იმპროვიზატორული, არა დისკურსიული) განსახიერებას ის დიდი ღირსება აქვს, რომ ყოველი მოქმედება, ყოველი სიტყვა, როგორც თითქო ანაზღეულად წარმოქმნილი, უფრო ბუნებრივია, სანამდვილესთან ახლო და, მასასადამე, უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებასაც ახდენს მაყურებელზე, შთაბეჭდილებას უშუალო შემოქმედებისას. წინასწარ მოაზრებული ესა თუ ის მიზანსცენა, თუ იგი დიდი ხელოვნებით არ არის გადმოცემული, ნაძალადეობის იერს ატარებს, მძიმედ ნაფიქრისას, ნაცოდვილარისას, ერთი სიტყვით, წინასწარ ნაღეჭისას. ამის გამო შემოქმედება ნელდება, ნელდება აგრეთვე შთაბეჭდილებაც.

მაგრამ ამავე იმპროვიზატორულ განსახიერებას როლისას დიდი ნაკლიც თან ახლავს. მართლაც ინტუიციის რაღაც დაუშრეტელი წყარო უნდა ჩუხჩუხებდეს არტისტის არსებაში, რათა იგი ყოველთვის მზად იყოს ამა თუ იმ მომენტისათვის ანაზღეულად შესაფერი მოქმედების (მოდრაობა, სახის მეტყველება, ინტონაცია და სხვ.) გამოსავლინებლად. ამას გარდა, როლის გამდიდრება, ავტორის მიერ შექმნილი სიტუაციის გარდულება სხვადასხვა მიზანსცენებით შეიძლება მხოლოდ დისკურსიული მიდგომით განსასახიერებელი მოქმედა პირისადმი. აი, თუნდაც ისე, როგორიც ვლ. დავიდოვმა გვიჩვენა ვოდვეილში „Жених из долгового отделения“. ეჭვი არ არის, ავტორს აზრადაც არ მოსვლია—ასეთი დასასრული მიეცა თავისი ვოდვეილისათვის, როგორიც შექმნა არტისტმა ღრმად ჩახედვით თვით სავოდვეილო პერსონაჟის სულშიაც კი.

შეიძლება, მკითხველმა გაიკვიროს, რისთვის დამჭირდა აქ ლაპარაკი როლისადმი ინტუიტურ და დისკურსიულ მიდგომაზე, რო-



დესაც საგანი თავისთავად ისედაც ნათელია. ვინ არ იცის ახლა, რომ როლს, რაც უნდა მცირე იყოს იგი, აუცილებლად სჭირდება წინასწარი დეტალური დამუშავება და ყოველი მდგომარეობის, რაც სცენაზე უნდა შეიქმნას, ადრითვე გათვალისწინება. არამცთუ ახლა, თეატრში „წარმოდგენის ავტორის“—რეჟისორის სრული ბატონობის დროს, ეს წინადაც ნათელი იყო. არც ერთი დიდი არტიტი ამ გზას ვერ აუხვევდა. ტომაზო სალვინი, ერნესტო როსსი, ელეონორა დუზე, სარა ბერნარი, კოკლენი და სხვანი წლობით ამზადებდნენ ხოლმე თავიანთ როლებს. მაგრამ გამონაკლისიც ხშირი იყო. და ერთ ასეთ გამონაკლისს, უეჭველად, ვასოც შეადგენდა. აი, სწორედ იმიტომ, რათა გამომერკვია საიდუმლოება მისი შემოქმედებისა, მე შევეხე, ისიც ძალიან გაკვირით და ზეზუურად, ამ საკითხს.

ვასოს შემოქმედება რომ მარტო ინტუიტიურ საფუძველზე იყო დამყარებული,—ეს სულ უბრალო რამით მტკიცდება. სიმართლეს არ დავამახინჯებ, თუ ვიტყვი, რომ არც ერთი როლის სიტყვიერი მასალა მას არასდროს დაუფლებული არა ჰქონია, რომ შეიძლებოდას ეთქვას—როლი კარგად იცოდნო. იგი, რომ იტყვიან, სუფლიორის მიმყოლი არტიტი იყო. რუსულად ამას სპეციალური სახელწოდება აქვს „играть под суфлера“. იმ გარემოებას არა ვგულისხმობ, როდესაც ერთსადიამვე როლს იგი მრავალ წლობით თამაშობდა. აქ, რასაკვირველია, ძალაუნებურად სიტყვიერ მასალას თანდათან სწავლობდა და ზოგიერთ როლში ჩაყურყუმელავეებულიც იყო. მე ვლაპარაკობ სწორედ იმ პერიოდზე, როდესაც იგი როლს პირველად ჰქმნიდა და ამ როლს პირველ წარმოდგენებში თამაშობდა.

მაშასადამე, თუ ვასომ როლის სიტყვიერი მასალა ზედმიწევნით არ იცოდა, როგორღა მოახერხებდა როლის დეტალების დამუშავებას, ან სიტუაციის გართულებას, პერსონაჟის სახის გამდიდრებას და ტიპაჟდე მიღწევინებას?

აი, მისი შემოქმედების საიდუმლოებაც სწორედ აქ არის!

\* \* \*

ვასოს უეჭველად არტიტიული გარეგნობა ჰქონდა: შუა ტანისაზე ოდნავ დაბალი, თხელ-თხელი ახალგაზრდობაში, ზომიერად ხორც-



სავსე შუაგაყვაცობაში, ე. ი. იმ პერიოდში, როდესაც მისი შემოქმედება გაიფურჩქნა და გაიშალა (სიბერეში როგორღაც დაპატარავდა და ძალიან გახდა); მოძრაობა სხარტი, ენერგიული, უპოზიურო; სახე საკვირვლად მეტყველი—სახის კუნთების სისტემა მეტისმეტად მოძრავი და მოქნილი; შავი მოელვარე თვალები; საკმაოდ მოდილო კაუჭა (ცხვირი და მტკიცე ნიკაპი. ეს ცხვირი და ეს ნიკაპი ენერგიით მოსავდნენ მის საერთოდ ნერვიულ სახეს.

ხმა—მკვეთრი, მაგარი, ხანდახან მკექარე, არა მდიდარი მოდულაციებით (გვეულისხმობ ობერტონების სისტემას), მაგრამ, სამაგიეროდ, ძალიან მორჩილი და მოქნილი ინტონაციებისათვის.

დიქცია—ჰეაფიო, იმდენად რომ ხანდახან სიტყვებში „იმაში“ „რაში“ ნათლად ისმოდა ხოლმე ბოლოში უკანონოდ მისმული თანხმოვანი ბგერა „დ“—„იმაშიდ“, „რაშიდ“ და სხვ.

ქართული გამოთქმა, კილო—კარგი, მაგრამ არა უმწიკვლო: გაისმოდა ადგილ-ადგილ იმერული (ოდნავ) და ქალაქური დიალექტის იერი—ეს, რასაკვირველია, წმინდა ქართულით ლაპარაკის დროს.

ხოლო ქალაქური დიალექტი, რომლითაც ვასოს ხშირად უხდებოდა სცენაზე ლაპარაკი (გ. ერისთავისა, ზ. ანტონოვისა, გ. სუნდუკიანცისა, ა. ცაგარლის პიესებში), შესანიშნავად ჰქონდა შეთვისებული. თანაც ეს დიალექტი მან განასხვაფერა მრავალ სახედ, იმის კვალობაზე, თუ რა სოციალური მდგომარეობას მოქმედ პირს ასახიერებდა, მაგალითად, სულ სხვა იყო მისი სიტყვა-პასუხის იერი ვინმე დიდი სოფდაგრის როლში, ე.-ი. ისეთი მოქალაქისა, რომელიც უკვე სერთუქს იცვამს, ჰალსტუხს ატარებს და ცილინდრს ან შლაპას იხურავს, ხანდახან ხელთათმანებსაც არ უკადრისობს (ზიმზიმოვი „პეპოში“, მაზუთიანი „ციმბირელში“).

სულ სხვა იყო შუათანა ვაჭრის ან ნოქრისა, რომელსაც ჯერ კიდევ კაბა-ახალუხი არ გაუხდია, თუმცა „კიზიროკიანი“ ქუდი დაუხურავს და, ცისფერი სარტყლის ნაცვლად, ვერცხლის ვიწრო ქამარი აკრავს (ისაია „ხათაბალაში“, სტეფან მაკარიჩი „ციმბირელში“).

სულ სხვა იყო ძველი მოქალაქისა, რომელსაც „წიწაკიანი“

ქული ხურავს, კაბა-ახალუხი აცვია და ქამრად—ცისფერი სარტყელი არტყია („ძუნწი“, „გაყრა“, „მზის დაბნელება“).

სულ სხვა იყო მდაბიო მოქალაქისა—ხელოსნისა, ბაყლისა, სირაჯისა, წვრილი მოვაჭრისა (სირაჯი „არსენაში“, ოსეთა „მათიკოში“, ავეტიქა „რაც გინახავს—ველარ ნახავ“, მედროგე „მელან-ას ოინები“).

და სულ სხვა იყო ახალგაზრდა გიჟმაჟი, დარდიმანდი მოქალაქისა (აკოთა „ხანუშაში“, გიჟმოზე „დაქცეულ ოჯახში“).

ქალაქელთა ამა თუ იმ ჯგუფის დასახასიათებლად აღვნიშნე შარტოოდენ ტანისამოსი მხოლოდ სიტყვამოკლეობისათვის. ამითაც, მგონია, მკითხველი მიხვდა, ვინ რა სოციალურ კატეგორიას ეკუთვნის.

გლეხური დიალექტის ხმარება ვასოს სრულიად არ სჭირდებოდა და მგონია, არც ეხერხებოდა. არ ეხერხებოდა-მეთქი—იმიტომ, რომ ამ იერის ერთადერთი როლისათვის—ბესოსი „ღალატში“—მან მდაბიო ქალაქური დიალექტი გამოიყენა.

ქალაქელთა დიალექტზე ასე დაწვრილებით იმიტომ ვლაპარაკობ, რათა მკითხველმა ნათლად წარმოიდგინოს, რა დიდი უნარის მქონე არტისტანა გვაქვს საქმე.

ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ ვასოს არავითარი თეატრალური სკოლა არ გაუვლია და არც რაიმე ტრადიცია ჰქონია სახელმძღვანელოდ. წინამორბედნი მას არა ჰყავდა, მაშასადამე, არავითარი მემკვიდრეობა არ მიუღია და ყოველივე ამის სათავე, დამამკვიდრებელი თითონ ვასოა. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ვასოს არ ეცალა-ამაზე ხანგრძლივი ფიქრისა და მუშაობისათვის, ჩვენთვის აშკარა გახდება: ეს სათავე და ეს საწყისი იმავე მისი გრძნეული ინტუიციიდან მომდინარეობს. ამ ინტუიციის ასე მრავალფეროვნად გამოვლინება, რაღა თქმა უნდა, შედეგია რთული ფსიქიური პროცესისა, რაც ვასოს არსებაში მისვე შეუცნობლად ხდებოდა.

როგორც მხატვარი ერთი თვალის გადავლებით ისრუტავს თავისი ტვინის ხვეულებში მის წინ გადაშლილი სამყაროს უამრავ გამომეტყველებას, ფერსა და სახეს, ინარჩუნებს ყოველსავე ამას ხანგრძლივად, თუ სამუდამოდ არა, იმავე ტვინის ხვეულებში და ანაზღეულად წარმოიდგენს თავისი მოლბერტის წინაშე,— ისე ვა-

სოც ერთი ყურის მოკვრით ითვისებდა ცხად ცხოვრებაში ადამიან-  
თა მეტყველების სხვადასხვა თავისებურ ბგერას, ხმას, მიმოხვრას  
და, თავისდა შეუცნობლად, ფსიქიურ ლაბორატორიაში გადამუ-  
შავებულს, განზოგადებულს, აკილოკავებდა ამა თუ იმ პერსონაჟის  
სიტყვას თუ ფრაზას საკვირველი ბუნებრიობით, საკვირველი ზედ-  
მიწვენილობით.

ერთი სიტყვით, ნამდვილი ცხოვრება ამდიდრებდა შემოქმე-  
დის ინტუიციას თავისი ნაირნაირი მასალით და შემოქმედს იგი  
გამოჰქონდა სცენაზე მთლიან მხატვრულ სახეებად.

დიალექტებზე ასე ხანგრძლივად კიდევ იმიტომ შევჩერდი, რომ  
ვასოს მიერ შექმნილი საუკეთესო ტიპები სწორედ იმ სფეროდანაა,  
სადაც ეს დიალექტები იყო ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება.

ინტონაციაზე აღარას ვიტყვი, ვინაიდან ზემოჩამოთვლილი  
სხვადასხვა დიალექტი ისედაც გვიჩვენებს, რომ ვასოს ინტონაცია  
მდიდარზე უმდიდრესი იყო. ამას გარდა, ინტონაციაზე ქვევითაც  
მექნება გაკვრით ლაპარაკი, როცა ცალკეულ როლებს შევეხები.

ჟესტი—საკვირვლად გამომეტყველი. ერთბაშად ისე გაიზრდე-  
ბოდა ფულით მდიდარი, სულით ღარიბი ადამიანის მედიდურების  
დროს, გეგონებოდათ ორჩოფებზე შედგაო, ან უეცრად ისე დაპა-  
ტარავდებოდა იმავე ადამიანის რაიმე მარცხის მომენტში, რომ,  
თუ ჰიპერბოლურად ვიტყვით, კაკლის ნაჭუჭში მოთავსდებოდა.

ხელების ხმარება იცოდა იშვიათი ექსპრესიით, ნამეტნავად  
მარჯვენა ხელის სალოკი თითისა, თუ ვისზე ემუქრებოდა. ამ დროს  
ეს თითი თითქო იზრდებოდა და ისე მრისხანედ ქანაობდა სივრ-  
ცეში, რომ სიტყვაზე ძლიერად სჭრიდა (მაგალითად, ზიმზიმოვი  
„პეპოს“ მეორე მოქმედებაში, როცა პეპოს ემუქრება, ციხეში ჩავს-  
ვამო და იგივე ზიმზიმოვი უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც ის  
და კაკულა მარტონი დარჩებიან და კაკულა ეუბნება „ახლა, აღა  
არუთინ, დავრჩით მე და შენ!“ აგრეთვე მაზუთიანი-ვასო „ციმბი-  
რელში“).

\* \* \*

ვასოს შემოქმედების დიაპაზონზე ზოგადად აღარ ვილაპარა-  
კებ. ეს თავისთავად ნათელი იქნება, როცა მის რეპერტუარს შე-

ვებები. ხოლო ეს რეპერტუარი მეტად მდიდარია მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებით და ტიპებით.

ვასოს რეპერტუარი ორ მთავარ ნაწილად განიყოფა—ქართული საყოფაცხოვრებო პიესების ციკლსა და რუსულ-ევროპული პიესების ციკლზე.

ასეთი განაწილება ჭკუასთან ახლოა ჯერ ერთი—იმიტომ, რომ ეს ორი ნაწილი თავიანთი თავისებურებით ერთმანეთს ძირითადად განესხვავება და მეორეც—იმიტომ, რომ ერთშია ც და მეორეშია ც მოცემული მხატვრული პროდუქციის ხარისხი და თვით მსახიობის მიღწევანი აგრეთვე თვალსაჩინოდ სხვადასხვაა.

ქართულ საყოფაცხოვრებო რეპერტუარს შეადგენდა უმთავრესად გიორგი ერისთავისა, ზურაბ ანტონოვისა, გაბრიელ სუნდუკიანცისა და ასიკო ცაგარლის პიესები.

უმთავრესად-მეთქი—ვამბობ იმიტომ, რომ იყო აგრეთვე თითო ოროლა სხვა პიესაც ასეთი სახისა—ზოგი ორიგინალური, ზოგიც გადმოკეთებული, მაგრამ ამ პიესებს უფრო შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდა და რეპერტუარის ძირითად ფონდში ვერ შევიტანთ.

აი, ამ რეპერტუარის პიესები გვიხატავდნენ უპირატესად ქალაქელთა (თბილისელები) ყოფა-ცხოვრებას. ხოლო ამ პიესებში გამოყვანილი ადამიანები წარმოშვა თბილისის ცხოვრებამ. და, ვინაიდან ეს ცხოვრება მეტისმეტად სპეციფიკური იყო, განსაკუთრებით იმ პერიოდში, რომელსაც ეს პიესები ეხება (მე-XIX საუკუნის 70-იანი და 80-იანი წლები და უფრო ადრეც), მის მიერ შექმნილი ადამიანებიც განსხვავებული სახის მატარებელნი არიან.

თბილისი წარსულში სხვანაირი ნიშანწყლის ქალაქი იყო. სხვანაირი არა მარტო იმიტომ, რომ იგი არაფრით არა ჰგავდა რუსულ და ევროპულ ქალაქებს, არამედ იმიტომაც, რომ იგი თითქმის არა ჰგავდა საქართველოს სხვა ქალაქებსაც. და თუ ამ სხვა ქალაქებში შეხვდებოდით თბილისელი იერის ადამიანებს, უნდა გცოდნოდათ, რომ ისინი ან თბილისიდან „მივლინებულნი“ იყვნენ, ან ჯერ თბილისის დარიჯაგში ჩამოყალიბებულნი და მერე სხვაგან გადატყორცნილნი.

თბილისმა შექმნა სულ სხვანაირი მოვაჭრე (მსხვილი იყო იგი თუ წვრილი), სულ სხვანაირი ნოქარი, სულ სხვანაირი „წვრილი



ბურჟუა“ და, თუ გინდათ, სხვანაირი ხელოსანიც. დაბოლოს, თბილისმა შექმნა **ყარაჩოღელი** (უმართებულოდ „კინტოდ“ წოდებული) —ეს საკვირველი, გმირული, პატიოსანი სახე ადამიანისა, რომლის მსგავსსაც, მსგავს კი არა—ანასახსაც, ვერსად სხვაგან ვერ შეხვდებოდით, სანთლითაც რომ გეძებნათ.

ოდითვე თბილისს მიღეთის ხალხი ეტანებოდა. თვითეულს თან მოჰქონდა ბუნებით და წარმოშობით დანათლებული ესა თუ ის თვისება, მაგრამ მალე გამოიხარშებოდა ხოლმე იგი თბილისის ცხოვრების ქაფქაფა ქვაბში. ჰკარგავდა ბევრ თავისებურებას, იძენდა მრავალ ახალს და ამოდიოდა ამ ქვაბიდან თითქო განახლებული, თბილისური ნიშანწყლიანი, თბილისურ ბეჭედდასმული, ასე რომ თავისიანებიც ვეღარ იცნობდნენ.

ჰო, და—ამოდენა ნაირნაირ ხალხს გაძლოდა უნდოდა თუ არა, როდესაც ისინი ნებითა ზემოხსენებულ შემოქმედთა სცენაზე გამოდიოდნენ.

და ჩვენი არტისტებიც უძღვებოდნენ. უძღვებოდნენ ხალისიანად, ნიჭიერად, მხატვრულად, ხოლო მათ შორის კი ყველაზე მოსწრებულად—ვასო.

\* \* \*

ზევით უკვე აღვნიშნე, როცა დიალექტებზე ვლაპარაკობდი, რა მრავალ ცხრილში გაატარა ვასომ ეს ცხოვრებისაგან ნაკმაზი მასალა, რათა თვითეული ჯგუფისათვის სათანადო კილოკავი აედევნებინა.

ასევე სხვადასხვა, დიდ-პატართვალთან ქსელში ცხრილავდა იგი ამავე ადამიანებს, რათა მოეძებნა მათი შესაფერი მიმოხვრა, სახის მოძრაობა, თვით გარეგანი ხატება მათი—ერთი მთლიანი ტიპის შესაქმნელად.

აქ, შეიძლება, მკითხველმა ხელი მტაცოს და მითხრას—დაგიჭირეო! წინააღმდეგობაში დაგიჭირეო! ამდენი ცხრილში გატარება და ზევით კი იმის მტკიცება—ყველაფერს მხოლოდ ინტუიციით ქმნიდა —ერთმანეთს არ უდგებო.

რალა თქმა უნდა, ვასოს წინასწარ გათვალისწინებული ჰქონდა ბევრი რამ, რის გაუთვალისწინებლობაც შეუძლებელია, რაკი სცე-



ნაზე გამოდიხარ და ამა თუ იმ სახესა ჰქმნი: ტანისამოსი, გრიმი, ზოგადი წარმოდგენა ხასიათზე, სახეზე, შეიძლება ზოგიერთი სიტუაცია, მაგრამ როლის ნამდვილი დაუფლებისათვის ეს სრულიადაც არა კმარა.

ამისათვის საჭიროა, როლი შენ კი არ გაჯდეს კისერზე, არამედ — შენ იჯდე როლზე, როგორც კარგი ცხენოსანი ბედაურზე (შეიძლება, ჯაგლაგზედაც) და ზედმიწევნით იცოდე შენი მერანის ყოველი თვისება, რათა, სადაც საჭიროა, ქუსლი შემოჰკრა ან მათრახი გადაუჭირო და სხვა მისთ. ეს კი მაშინ შეიძლება, როდესაც თვითეული ფრაზა, თვითეული სიტყვა შენშია დაბუდებული, შენს საკუთრებად ქცეული და არა მხოლოდ ავტორისა, სუფლიორის მიერ დროზე მოწოდებული.

ეს მაშინ შეიძლება, როდესაც როლის შესწავლით, როლზე მუშაობით შეიქმნი წინასწარ რამდენსამე ვარიანტს ამა თუ იმ მომენტში ასე თუ ისე თქმისას ან მოქმედებისას, და, უკვე სცენაზე მყოფს რომელსამე ამ ვარიანტთაგანს გიკარნახებს იღუმალად შენი მხატვრული ალღო, რასაკვირველია იმის მიხედვით, თუ როგორ იქნება ამ წამს შენი ნერვები დაძაბული, როგორი იქნება სისხლის დენა შენს ძარღვებში და როგორ ეხმაურება მთლად შენი არტისტული სულიერი თვისება სცენაზე შექმნილ სიტუაციას.

არც ერთი დიდი არტისტი, რომელსაც როლი შიგნიშიგნობამდე აქვს დამუშავებული, ავტომატურად როდი იმეორებს ყოველწარმოდგენაზე ერთსადაიმავე ფესტს, ინტონაციას უწყებულ სცენიურ მდგომარეობაში. ამის მაგალითები ბევრი შემეძლო დამესახელებინა, მაგრამ ამრიგობაზე მხოლოდ ერთს აღვნიშნავ.

ვლ. დავიდოვი გოროდნიჩის როლში, როდესაც ბობჩინსკი თუ ლობჩინსკი წამოიძახებს — ეს ის რევიზორია, რომელზედაც წერილი მიიღეთო, ერთ შემთხვევაში — ფეხზე წამოიჭრა, ანაზღეულად, თვალის დახამხამებაზე, ცალი ხელით, თითქო კლავიშებს არაკრაკებსო, ვიცმუნდირის ყველა დიდი შეიქრა, და, მარჯვენა ხელჩამოშვებული, ისე გამოიჭიმა, თითქო რევიზორის წინაშე მდგარიყოს შემკრთალი სახით.

მეორე შემთხვევაში (სხვა წარმოდგენაზე) — სავარძელშივე დარჩა ზარდაცემული და სასოწარკვეთილებისაგან დაღრეჯილი სახით



ვასო აბაშიძე მიკროტუმას როლში („გაყრა“)

და მთელი კორპუსით გვერდზე მიქცეული, ულონოდ ხელებს ასაესა-  
ვებდა ბობჩინსკისა და დობჩინსკისაკენ, თითქო მოჩვენებას იზორებ-  
სო.

ორივე ეს მოძრაობა შესანიშნავად ამჟღავნებდა გოროდნიჩის  
სულიერ ბორგვას ერთსადაიმავე სცენიურ მდგომარეობაში და იმას  
ვერ ვიტყვი, რომელი სჯობდა, რადგანაც ორივე თანასწორ მხატვ-  
რული იყო და დამაჯერებელი.

რასაკვირველია, დავიდოვს ეს ორი ვარიანტი ერთსადაიმავე  
სიტუაციის გამოსახატავად წინასწარ ნავარაუდები ჰქონდა, მაგრამ  
რატომ აირჩია ერთ შემთხვევაში ერთი და მეორე შემთხვევაში მეორე,  
ამის გამოცნობა არ შემძლიან, ეს მისი შემოქმედების საიდუმლოებაა.

არ ვიცი, გავიმართლე თუ არა თავი იმ მკითხველის წინაშე,  
რომელიც ჩემს დაჭერას განიზრახავს აზრთა წინააღმდეგობაში,  
მაგრამ ამაზე ლაპარაკს აღარ განვაგრძობ.

\* \* \*

ვიმეორებ, ვასოს, რასაკვირველია, არა ჰქონდა წინასწარ გათ-  
ვალისწინებული ასეთი ვარიანტები სცენაზე ამა თუ იმ მოქმედებისათ-  
ვის. მით უფრო განსაცვიფრებელია მისი შემოქმედების ნაირნაირი  
ფერადოვნება.

აი ვასო — ზიმზიმოვი („პეპო“) შავ გრძელ სერთუკში, ბრტყლად  
გადაკეცილი თეთრი საყელოთი და ჰალუსტუხით. ახლად შეღებილი  
შავი ულვაშები, რომლებიც სისხლით გაბერილ ორ  
საარაკო წურბელას მოგაგონებენ. აგრეთვე შეღებილი წარბები  
და თავზე დიდ მელოტს გადარჩენილი, გარშემო რკალივით შემოგ-  
რავნილი თმა. მთელი მისი არსება ერთ უზარმაზარ წურბელას  
განსახიერებს. კარგ გუნებაზეა. ლამაზმა ახალგაზრდა ცოლმა სა-  
ღერდელი აუშალა. ეალერსება. „კოკობო ვარდოს“ უმღერის თავისი  
საკმაოდ ხრინწიანი ხმით. თანაც თხელი, მაგრამ მოძრავი, მსუნავი  
ტუჩები პოლორქიკივით იკვრებიან და, კარგა მანძილზე წინ წამოწ-  
ვდილნი, საკოცნელად ემზადებიან.

ხოლო ამ დროს მოისმის ეფემიას (ცოლი — მაკო საფაროვი-  
აბაშიძისა) ვითომ ალერსით თქმული, მაგრამ დამცინავი სიტყვები  
— ავი ენა აპბობს, ვითომ თმა-ულვაში შეღებილი გქონდეს, არტუშ-

კიჯან...\*). ვასო-ზიმშიმოვი, რომ იტყვიან, გატრიზავებულია, ცდილობს არ შეიმჩნიოს სირცხვილეულობა და, თითქო ვერ გაიგო ეფემიას ნათქვამიო, განგებ საშინელ ხველას აიტეხავს და ამით მიაფუჩიჩებს უხერხულ მდგომარეობას.

მეორე შემთხვევაში (სხვა წარმოდგენაზე), ხველების ნაცვლად, ვასო საკოცნელად შეკრულ ტუჩებს ჰაერში „პაჩს“ გააკეთებინებს, თითქო ნახტომი შეეშალაო, ცოლს მხარზე კისერს გადააქდობს და თანაც იქვე კედლის სარკეში ჩაიხედავს ცოლის შეუმჩნეველად იმის გამოსაცნობად, მართლა მეტყობა თუ არა, რომ შეღებილი ვარო. სახეზე კი ემჩნევა, გუნება მოეწამლა, თვალეში წინანდელი სიხარულის ნაცვლად მღვრიე, მიმქრალი მეტყველება, ტუჩები მწარედ მოკუმული, თითქო ტკბილსა ჭამდა და უეცრად რალაც ემწკლართაო.

თქვენი არ ვიცი, და მე კი ვერც ერთ ამ მოძრაობას ვერ დავიწუნებ და ვერც ვამჯობინებ ერთი მეორეს. ყოველ შემთხვევაში, იმ დროს, როდესაც სცენაზე ამას ვხედავდი სხვადასხვა დროს, თვითთული თავის დროზე შესანიშნავი მეჩვენა, დიდად მხატვრული. და რამდენი ასეთი მხატვრული შტრიხი იყო მთელ ამ როლში. სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა იერისა, სათანადო მომენტის წარმომსახველი, ხოლო ყველა კი ერთად—მთლიანი სახის, მთლიანი ტიპის დამახასიათებელი.

ვასო—ისაია („ხათაბალა“). სულ სხვა სახე, სულ სხვა კილო; სხვა გარეგნობა, სხვა მიხვრა-მოხვრა, ვითომ მოსაქმე, მოჩალიშე; მაგრამ მიაბიტი ადამიანისა, სხვა გრძნობების მეტყველება. ისაია თითონ წურბელა არ არის, მაგრამ წურბელას უნებური ავან-ჩავანია, თითქმის მონა-მორჩილი, ვინაიდან თითონ სოვდაგარი არ არის და სოვდაგარზე კია დამოკიდებული.

ვასო ისაიას როლში ისე იყო, როგორც „ყველი ხაჩაპურში-ო“ რომ იტყვიან ხოლმე. იმასაც აქვს ცოლის ალერსის სცენა, მაგრამ, რასაკვირველია, სხვანაირი. ისაიას ცოლი ნატალია (მაკო საფაროვი-აბაშიძისა) ახალგაზრდაა, ლამაზი, ფაშფაშა, კარგი ხმის პატრონი და მომღერალი, რალა თქვა უნდა, შინაურობაში. დამ-

\*) თითქმის ყველგან სიტყვები ხსოვნით მომყავს.



წყსილია და ზიმზიმოვის ცოლივით გოროზი არ არის, როგორც  
იმაზე უფრო ხელმოკლე ოჯახის პატრონი.

აი, ეს ცოლ-ქმარი გარასიმ იაკულიჩ ზამბახოვისას არიან (კომე-  
დიის მთავარი გმირი, სოვდაგარი—კოტე ყიფიანი) მარტონი, ჯერ  
არავენ გამოსულა მათ შესახებდრად, რადგანაც ამ ოჯახის შინაუ-  
რები არიან. ნატალია დიდ სარკესთან კავენს ისწორებს და კეკ-  
ლუცობს. ისაია სავარძელში ზის და სიამოვნებით შეჰყურებს. ისიც  
ახალგაზრდაა (35—37 წლისა იქნება)—სისხლი უდუღს თუ არა!

— ქა, ეს გულკვდარი სარკე რა კარგად აჩვენებს!—თავმო-  
წონების ღიმილით ამბობს ნატალია, თანაც ეშმაკურად ქმრისკენ  
აპარებს თვალებს, თითქო ეუბნებოდეს—აბა, მარგალიტამ ჩაიხე-  
დოს, ვნახოთ ასე გამოაჩენსო?!

ისაია პირზე ნერწყვმომდგარი ფეხაკრეფით და აქეთ-იქით ქა-  
ნაობით, იატაკზე ფეხის ფრთხილად მიკარების გამო, მიუახლოვდე-  
ბა ცოლს და საკოცნელად ეხვევა. ნატალია კოცნას აიცილენს და,  
ვითომ შიშით, ეუბნება—რას შერები! არავენ დაგვინახოსო...

კოცნის აცილების დროს ისაია ხელში ნატალიას ხელს ჩაიგ-  
დებს, დახედავს, მოიწონებს და დაიძახებს—ხუთმეტმანეთიანი ხავერ-  
დია რაღა! (ვითომ—ხორცის კანი) და თქვენა გგონიათ, ხელზე  
აკოცებს? მაშინ ხომ ისაიაც არ იქნებოდა—თბილისელი უამეტი-  
კეტო მოქალაქე... არა—მხოლოდ ხელზე ხელს გადაუსვამს, მაგრამ  
რა ვნებიანობით, რა ცეცხლით თვალებში, რა სიტკბოებით სახე-  
ზე... ნატალია ეშმაკია. დროს დაიხელთავევს და გულუბრყვილოდ,  
მაგრამ დიდი კუდიანობით ეკითხება:

— ანტიკმორეს მიყიდი? (იმ დროის მოდის ჩასაცმელი ან ქსო-  
ვილი).

— ვა! ჯერ წყალი არ გინახავს და ფეხს იხდი?

— მიყიდე, ისაიაჯან!

— გიყიდო? (აქ მაკო, ალბათ რაიმე თილისმას გააკეთებდა,  
რაც ხალხში ერთსულოვან სიცილს გამოიწვევდა, ხოლო ისაიას  
ფლეთ-მეღეთს დამართებოდა).—გიყიდი! მაშ ვის უნდა ვუყიდო?! უჰ,  
შენი სულისა!—აქ ანაზდეული კოცნა და კვლავ თავის ადგილას  
კივკივით გაპარვა.

აი, ჟანრული სურათი, უბრალო სცენა, პატარა ადამიანების



პატარა სიხარული პირქუში ცხოვრების დიდ მორევში. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ჩვენი ჯადოქარი არტისტები ისეთი ბუნებრიობით, ისეთი სილამაზით, ისეთი ოსტატობით წარმოსახავდნენ ამ პატარა ადამიანების პატარა სიხარულს, რომ მაყურებელი განიცდიდა დიდ მხატვრულ სიხარულს, დიდ სიამოვნებას, რასაც ტაშით ამქლავებდა.

ნუთუ საჭიროა კვლავ სხვა სცენების აწერა, რათა დავანახოთ, რა სასწაულმოქმედი იყო ვასო სხვადასხვა მდგომარეობაში. მაგალითად, ჩაის სმის სცენაში, როდესაც „სუხრით“ ხარბად გამოტენილი პირით ამა თუ იმ რეპლიკას ურთავდა სხვების ლაპარაკში, ან რა ნეტარებით აღსავეს სახით ყურს უგდებდა ყალთაბანდი ზამბახოვის ბრტყელ-ბრტყელ ბაჭიბუქს პატიოსნებასა და სათნოებაზე თავისი მომავალი სიძის გიორგის წინაშე, ოღონდ როგორმე თავისი კოთხუჯი ქალი მარგალიტა გაესაღებინა. ხოლო ისაიას კი სჯეროდა გულწრფელად მისი სიალალმართლე, ვინაიდან იგი წამდაუწუმ ალტაცებით წამოიძახებდა ხოლმე—სახარების სიტყვებია, ჭეშმარიტად სახარებისა!

ან რა სასოწარკვეთილებით შესძახებდა ზამბახოვს—ზაპრუმალას თხოულობს, ზაპრუმალას! (ვითომ მეორე მაჭანკალი—პირველი თვით ისაიაა—ქრთამსა თხოულობს, თორემ საქმეს ჩავშლიო). თანაც თავისი გრძნეული ხელით ჰაერში ფულს გამოხატავდა.

ან პიესის დასასრულ, როდესაც გამოირკვევა, რომ ზამბახოვს თავისი ფეთხუმი ქალის ნაცვლად ფანჯარაში ნატალია (ისაიას ცოლი) დაუსვამს, უმღერებია, დაუნახვებია გიორგისათვის და ისე შეუტყუებია სასიძო თავისას, რა თავზარდაცემით წამოიძახებდა—კაცო ეს ხომ ჩემი ცოლია!!

ამ დროს იმის სახეზე რა არ იყო აღბეჭდილი: აღშფოთებაც, მრისხანებაც ცოლის მიმართ, რომ ასეთ „ხათაბალაში“ ჩაიგდო თავი და ჩააგდო ქმარიც (უნდა გენახათ, როგორ იდგა ამ დროს მაკო: გვერდზე კისერმიქცეული, დარცხვინილი, წამოწითლებული სახით; მაგრამ ეს არ უშლიდა მას საკმაო ინტერესით აეთვალ-ჩაეთვალეობებინა „უცხო ვაჟი“—სასიძო, აწ უკვე ხელიდან გასხლტომილი), და ყველაზე მეტად კი—სირცხვილი, სირცხვილი და საქვეყნოდ თავის მოჭრა!

მერე, ფიგურაც როგორღაც მოკრუნჩხული, მიკლაკნილ-მოკლაკნილი. ნამდვილი ცოცხალი სურათი იყო ყველა ამ გრძნობისა.

და ამავე დროს რამოდენა კომიზმი, მიუხედავად საცოდავი მდგომარეობისა.

\*  
\* \*

ყველა იმ ტიპის დაწვრილებით აღწერას, რაც ვასოს საკვირველ ნიქსა და ოსტატობას შეუქმნია, მრავალ-ასეულგვერდიანი წიგნი მოუნდება. ამიტომ იძულებული ვარ, ამ მცირე პორტრეტში შევჩერდე კიდევ მხოლოდ ერთზე, ვინაიდან ეს ერთი გვირგვინად აღვია ამ ტიპების დიდ გალერეას. ვგულისხმობ აკოფას როლს ასიკოცაგარლის „ხანუმაში“.

თუ ისაიას როლში ვასო ისე იყო, როგორც „ყველი ხაჩაპურში“ აკოფას როლში იგი მთლად „ხაჩაპური“ იყო—ყველიცა და მშვენიერი ნამცხვარიც ერთად, რასაც სჭამ და ვერა სძღები, სჭამ არა იმიტომ რომ კუჭი ამოიხორო, არამედ იმიტომ, რომ ეს საუცხოო ნაყოფი გაერთიანებული კულინარობისა და ხაბაზობისა სიამით აღიზიანებს ლორწოვან გარსს და ქმნის გემოს აფექტაციას და არა ძლომისას.

ეს, ცოტა არ იყოს, ილიასეული ლუარსაბ-დარეჯნის საუბარსა ჰგავს, მაგრამ ამრიგობაზე უკეთესი შედარება ვერ მოვიგონე.

ხუმრობა იქით იყოს, და ვასოს აკოფა რაღაც თავბრუდამხვევი რამ იყო, და როგორც თვით აკოფა ამბობს—ისეთ გუნებაზე ვარ, რომ ლამის ქუდი დავხიო—აი, სწორედ ასეთ გუნებაზე აყენებდა მაყურებელს. აქ თითქო ზღვარი ხელოვანებასა და ბუნებას შორის წაშლილი იყო. ან ეს მოვლენანი ერთმანეთს ისე შერთვოდნენ, რომ ვერ გაარჩევდით, სად თავდებოდა ერთი და სად იწყებოდა მეორე. ეს იყო რაღაც გაუთავებელი სიხარული ყველასი—ავტორისაც, არტისტისაც და... მაყურებლისა ხომ რაღა ვთქვა?! იგი პირდაპირ თავდამავიწყებელ ნეტარების მორევში ცურავდა და ამ მორევიდან ამოსვლაზე არც იფიქრებდა, ფარდა რომ არ ჩამოეშვათ. ამას „სიტყვათა ყვავილოვანებად“ ნუ ჩამომართმევთ—სრული გულწრფელობით ვამბობ. რა ვქნა, რომ ჩემდათავად სწორედ ამას განვიცდილდა და ჩემთან ერთად—ყველაც!



ვასო აბაშიძე კარაპეტას როლში („ძუნწი“)

ესეც არის... მეტისმეტი დალოცვილი მარჯვენით არის დაწერილი „ხანუმა“! რა ვუყოთ ახლა, რომ სიუჟეტი და ალაგ-ალაგ მისი გაშლა, ცოტა არ იყოს, „მოიფარსებს“. სამაგიეროდ, პიესის მამოძრავებელი ძალები—მოქმედი პირნი—ცოცხალზე ცოცხალი ადამიანები არიან, თანაც ნამდვილი ტიპები. რაც შეეხება სიტყვა-პასუხს, დიალოგს, მონოლოგს, თავხედობა არ იქნება, რომ ვთქვა: იშვიათად მოიძებნება ლიტერატურაში ამაზე უფრო მახვილი და ჭეშმარიტი კომიზმით სავსე სიტყვა-პასუხი საყოფაცხოვრებო ხასიათისა. მერე, არა ლაზღანდარული, არა შუშუნა სიტყვები, მარტოდენ ხარხარის გამომწვევი, არამედ ცოცხალი აზრით სავსე, ხანდახან ზოგად მოვლენათა გამო მგესლავი და, რაც მთავარია, მოქმედ პირთა ნიშანდობლივ დამახასიათებელი. რათა ღირს, თუნდაც ასეთი თქმა აკოფასი: „ჭკუას ჩვენ ქალაქში ვინ შემოუშვებს—კანდრაბანდია!“, ან... „ჩვენი ზოგიერთი ვაჭრები რომ მილიონებს ინახავენ, მამა უცხონდათ, სამოთხეში თავდაყირა ჩაცვივიან. Какой чорт!“ ან და „...კარგი, კარგი, ნუ ნაზობ! ფულიანი ხარ და გული მაგრა გაქვს? ეჰ, მახლას! ღარიბი უნდა იყო, ქმარი გენატრებოდეს, რომ კამბეჩები სტაცი სოვეტნიკები გეგონოს!“ და მრავალი სხვა. ხოლო ამა თუ იმ სიტუაციის, ან ამა თუ იმ მოქმედი პირის დამახასიათებელი მოსწრებული სიტყვა უამრავია. თითქმის მთელი პიესა დაუშრეტელი შედრევანია ამ სიტყვა-პასუხისა და არა მარტო მთავარი პერსონაჟები უბნობენ ასე, არამედ—მეორე ხარისხოვანიც. ამაზე დაბალი ხარისხის პერსონაჟები „ხანუმაში“ არ არიან.

ჰო, და... ამისთანა მასალით ხელში—წარმოგიდგენიათ—რა სასწაულებს ჩაიდენდა ვასო?! მეორე გრძნეულ ადამიანზე ამავე პიესაში, რომლისთვისაც იგი დაიწერა, —ნატო გაბუნიაზე—აქ არას ვამბობ, ამაზე სხვა ადგილას მექნება ლაპარაკი და არც მოკლედ. ახლავე ვაფრთხილებ მკითხველს, რომ მოთმინება შემოიკრიბოს.

— მერეო—იკითხავს მკითხველი—რა ხერხს ხმარობდა ვასო ასეთი სასწაულებისათვისაო?

საქმეც ის არის, რომ არავითარს! იქ რა ხერხსა და ოსტატობაზე შეიძლება ლაპარაკი, სადაც თქვენ წინ აქტიორი კი არა, ცოცხალი აკოფა იდგა მთელი მისი ბუნებით, მთელი მისი სულ-ხორცის ძალით. საქმე კიდევ ის არის, რომ თვით მსახიობი იყო გამჭვა-



ლული, აფეთქებული ამ როლით. იგი თითქო რაღაც ელექტრო-  
ქურვს წარმოადგენდა, მიიღო ელექტრონებით გატენილს, რომლი-  
დანაც მექანიკური ენერჯის (ამ შემთხვევაში—ამა თუ იმ სცენიუ-  
რი სიტუაციისა, ამა თუ იმ სიტყვის) ყოველ შეხებაზე გამოკრთო-  
დნენ რაღაც უხილავი სხივები და უსაზღვრო სიამოვნების აღმძვრელ  
სითბოდ იფანტებოდნენ დარბაზში, თვითეული მაყურებლის არსე-  
ბაში.

ეს ელექტრონები იყო—ესა თუ ის ინტონაცია, სხეულის და  
სახის ესა თუ ის მოძრაობა, რომელთა კონკრეტულად აღწერა  
თითქმის შეუძლებელია, ან ამისათვის საჭიროა მთელი წიგნის დაწე-  
რა და ისიც... ერთის სიტყვით, ძნელია...

განა რას გეტყვით ან რას გაგრძობინებთ, ვთქვათ, გითხა-  
რით, რომ როდესაც ვასო-აკოფა იძახდა „...ერთი სიძე მითხა-  
რით, სიძე, რომ ლოთიანათ თავში ჩავაფარო!“—ო—იგი შუაოფანში  
გაბოტილი იდგა, თანაც ზევით აფხორილი, ინდაური აფრენას რომ  
დააპირებს ხოლმე—სწორედ ისე; პირზე ლაღი ღიმილი უკრთოდა,  
თვალები ანთებული ჰქონდა და მარჯვენა ხელი მალა აზიდული,  
ვითომ და „ჩასაფარებლად“.—და როცა პასუხად ეტყოდნენ—ღიღი,  
შედღებული ქართველი კნიაზიო—მისი სანახაობა ანაზღეულად  
იცვლებოდა—ინდაურს „აღმაფრენა“ წაუხდა, ტანი ვერ აეზიდა,  
და ფრთები ჩამოუფარდა—ფიგურა კითხვით ნიშნად გადაიქცეოდა,  
როგორღაც მოკაუჭებულ-დადაბლებული. სახეზე კი გაკვირვებაც და  
უნდობლობაც ერთსადაიმამვე დროს და თითქო მოჩვენებული შიშიც.  
—„ქართველი კნიაზი?“— წამიერი პაუზა, თავის გაქნევა ოხუნჯუ-  
რი სერიოზულობით: „მაშ თავში ჩაფარება არ შეიძლება: ერთი ვინ-  
მე ტუტუცი ხანჯლიანი იქნება!“

ან ის სცენა, ხანუმა რომ სონას ნაცვლად, თავად ვანო ფან-  
ტიაშვილს ეჩვენება. სწორედ ეს სცენაა, რომ კომედიას ფარსის  
ანასახს სდებს, მაგრამ განა ფარსის იერს არ ატარებს გენიოსი  
მოლიერის კომედიების ბევრი სცენა?! თუნდაც აიღეთ „ექვით  
ავადმყოფი“, სადაც მოახლე გოგო (ტუანეტა) რამდენჯერმე  
ექიმად ევლინება ბატონს (არგანს) და იგი ვერც ერთხელ  
ვერ სცნობს თავის შოახლეს. ასიკო ცაგარლის ეს სცენა გაცი-  
ლებით უფრო ბუნებრივია და ზომიერი მოლიერისაზე. აბუეტი  
თავადის მოტყუება ავტორის მიერ შექმნილ მდგომარეობაში უფრო



კუასთან ახლოა, ვიდრე არგანისა მოლიერის კომედიაში. რაც შეეხება მდგომარეობის კომიზმის სიძლიერეს და სიტყვა-პასუხის სიმახვილეს, მაპატიოს დიდებული მოლიერის გენიამ, და აქ ძნელი სათქმელია, ვისკენ იხრება უპირატესობის სასწვრის აბრა. ყოველ შემთხვევაში, აქ ვასო და ნატო შემოქმედების ისეთ მწვერვალს აღწევდნენ, რომელზედაც გენიოსნი თუ შესდგამდნენ ფეხს.

როდესაც ნატო-ხანუმა სონას მიერ დაწერილ და აკოფას მიერ ყურში ჩურჩულით ნაკარნახევ ფრანგულ ან რუსულ სიტყვებს ამახინჯებდა („ილფე ბოტან“-ის მაგიერ „ილფე ბოხტან“-ს ამბობდა) ან ხანუმა რომ წაიბურტყუნებდა „პოფრან“... და ველარ ათავებდა სიტყვას, ხოლო ვასო-აკოფა რომ უჩურჩულებდა—„ცუცკი“, შეოჯახდასაქცევოო,—აი, ამ დროს ვასოს სახის გამომეტყველება რომ გენახათ... ან რას დაინახავდით, როდესაც სიცილისაგან თვალები ცრემლით სავსე გექნებოდათ... თვალებში შიში—ოინი არ გაგვიგონო, სახეზე კი და მთელ არსებაში ავარდნილი თავაწყვეტილი სიცილის შეკალება—საკვირველი ხმაშეწყობილობით თავსდებოდა ამ ერთ ადამიანში.

აი, ახლაც, როცა ამ სიტყვებს ვწერ, სიცილი ვერ შემიკავებია, ამ გადამრევ სცენას რომ წარმოვიდგენ, და ჩემი კალამი უცნაურ ნახტომებს აკეთებს. გასაოცარი კიდევ რა არის? უქვეყლია, ჩვენი საყვარელი არტისტები ამ ისედაც სასაცილო სცენას თავიანთი შემოქმედების მარილითა და პილპილით მეტისმეტად ჭარბად აზავებდნენ (მაგალითად, „ცუცკი“ მათი მოგონილი იყო, ავტორს იგი არა აქვს), ასე რომ საკმაოდ ცხარე საკმელი გამოდიოდა, ლიხის მთის იქით რომ იციან, იმის მსგავსი. მაგრამ, როგორც ამ ლიხისიქითურ სურნელოვან საკმელს ხარბად სჭამ, იმიტომ რომ მეტად გემრიელია და ჭამის დროს სიცხარეს ვერ ამჩნევ,—სწორედ ასევე მაყურებელიც ტკებოდა ვასოს და ნატოს ჭარბსურნელოვანი თამაშით. თვით იშვიათი პედანტი მაყურებელიც კი, რომელიც მხატვრული ზომიერების გრძნობის ოდნავ დარღვევას არავის აპატიებდა, აქ თითქო ვერც კი ამჩნევდა ამ დარღვევას, იმდენად მომხიბლავი იყო ეს რაღაც უცნაური მადლით მოსილი სიჭარბე ფერადებისა.

აქ უნებურად ერთი შედარება მეკვიტება მუსიკალურ სფერო-

როდან. ამბობენ, შესანიშნავი ტენორი ანჯელო მაზინი ვერდის ცნობილი სიმღერის „ლა-დონნა მობილე“-ს („რიგოლეტო“-ში) ერთ ადგილს თავისებურად მღეროდაო, —ტენორს რაღაც ჩუქურთმოვანი ნაწილაკი შეჰქონდა, რაც ნოტებში არ იყო. ვერდიმ რომ მაზინი მოისპინა, უთხრა თურმე მას—თქვენ ისე არა მღერით, როგორც მე მაქვს დაწერილი, მაგრამ თქვენი უკეთესად გამოდისო. ამიტომ შეგიძლიანთ, სიმღერის ეს ადგილი თქვენებურად იმღეროთ ხოლმეო.

ხოლო ეს იმას არა ნიშნავს, რომ ვერდი სხვა მომღერალსაც მისცემდა ასეთი თანავეტორობის უფლებას.

აქედან ის დასკვნა გამოიყავს, რომ რასაც მაყურებელი, განვითარებული გემოვნების პატრონი, რასაკვირველია, ნატოს და ვასოს გალაღებულ შემოქმედებაში ფერადთა სიჭარბეს ხედავდა, რაც მას თითქო ატკობდა კიდეც თავისი მხატვრულობით, —იმას სხვა არტიტებს გალაღებად კი არა—„გადამლაშებად“ ჩაუთვლიდა და უთვლიდა კიდეც.

\* \* \*

განვაგრძო კვლავ ვასოს ნიჭის ყველა უამრავი გამოსხივების აღწერა, თუ ნათქვამზე გავჩერდე?

რომ განვაგრძო, ვიპეორებ, უშველებელი წიგნის დაწერაა საჭირო. რამდენი მშვენიერია მიზანსცენა, რამდენი მრავალმეტყველი ინტონაცია, რამდენი მიმიკური ოქროპირობა სახისა ამა თუ იმ სულთაძერის გამოსახატავად შეიძლება აიწეროს თუნდაც იმავე აკოფას როლში. იქნება, უკვე აწერილზე უფრო ძლიერიც და უფრო მნიშვნელოვანიც მსახიობის შემოქმედების დასახასიათებლად? მოგონებანი ტალღასავით მაწვებიან, მაგრამ დრო და ადგილი? წინ კი ტიპების მთელა გაღერეა გვიდგა: მარტო ერთი „ძუნწის“ აწერა მოინდომებდა ათეულ გვერდს. ერთი ჩვენი გამოჩენილი მსახიობის აზრით, ვასო სწორედ ამ პიესაში ტრაგიკულ პათოსამდე აღწევდაო. მე თანახმა არა ვარ. თუ იყო აქ რაიმე პათოსი—ეს უდიდესი კომიზმის პათოსი იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას. სრულიად ხელშეუხლებლად გვრჩება ისეთი სახეები, როგორიც არის გიჟ-მოზე („დაქცეული ოჯახი“), მაზუთიანი დი სტეფან მაკარეჩი

(„ციმბირელი“), ავეტიქა („რაც გინახავს—ველარ ნახავ“), მიკირტუ-  
მა („გაყრა“), სარქისა („დავა“), ოსეფა („მათიკო“), საქუა („მსხვერ-  
პლი“), მედროგე („მელანიას ოინები“) და მრავალი სხვა. ვახსოვ-  
დეთ, თვითეული ეს სახე მონუმენტალური ქანდაკებაა, ვასოს მიერ  
ნახელავი, მოდი და ასწერე! ხუმრობა საქმეა?! აი, მაგალითად,  
ოსეფა და საქუა. ორივე სოფლის მიკიტანია. ერთი (ოსეფა)—ძვე-  
ლი დროისა, მეორე (საქუა)—ცხრაასიანი წლებისა. რა დიდი გან-  
სხვავებაა ვასოს წარმოსახვით მათ და დანარჩენ ტიპებს შორის!  
და თვით მათ შორისავე.. ან, კიდევ, მედროგე. ის რომ კისერთან  
საყელოში ჩაყოფილი შოლტის ტარით ზურგს იფხანდა ხოლმე—  
ვასაგიფებელი იყო: ერთსადიმავე დროს ტარის ჩატარებაზე დაძ-  
ბული სახე, დაბრეცილი ტუჩები და თან უზომო სიამოვნება ფხა-  
ნვისაგან... აი, ხედავთ? კინაღამ სულმა არ წამძლია! კინაღამ დავიწ-  
ყე! მარტო ოსეფა რადა ღირს—თავისი საკვირველი „არქიტექტუ-  
რით“ და დამტვრეული ქალაქური რუსულით? ის, რომ იტყოდან  
ხოლმე: „ნადა, ღაფარით, ელო პულაით!“... მაგრამ დადექ, კალამო,  
თორემ ვინ იცის, სად გადამჩხავ?!“

\* \* \*

ხოლო ჩემს საქმეს გათავებულად არა ვთვლი. ვასოს რეპერ-  
ტუარი, როგორც მკითხველს ეხსომება, ორ კატეგორიად ვაყვავი—  
ჩვენი საყოფაცხოვრებო პიესების ციკლზე და რუსულ-ევროპული  
პიესების ციკლზე. ამ უკანასკნელზე ჯერ-ჯერობით არა მითქვამს  
რა. ეს კი მთელი ერთი მხარეა მისი არტისტული შემოქმედებისა.

ყოველივე ზემონათქვამით, რაც კი ჩემმა ძალღონემ შემაძლებინა,  
ვცადე სცენიური პორტრეტის ვიწრო ფარგლებში დამეხატა ვასოს  
არტისტული სახე, როგორც იგი ჩემს წარმოდგენაში აღბეჭდილა.  
ეს წარმოდგენა კი გვიხატავს ვასოს უდიდეს შემოქმედად, რო-  
მელიც გენიოსობის მწვერვალამდე ამაღლებულა. გვახსოვდეს,  
რომ ეს არის მხოლოდ ერთი მხარე ამ შემოქმედებისა.

საინტერესოა ახლა, ემატება რამე თუ არა ამ წარმოდგენას,  
როდესაც მეორე მხარესაც ზედ შევაქცევთ?

ჩემის ღრმა რწმენით, არა ემატება რა.

ახლა, დავივიწყოთ ერთის წამით, რომ ვასო თავისთავად დი-

დებულის არტისტია თავისი შემოქმედებით ჩვენს საყოფაცხოვრებო რეპერტუარში და წარმოვიდგინოთ იგი მარტო რუსულ-ევროპული რეპერტუარის მიხედვით.

სხვისა არ ვიცი და სრულიად პირუთვნელად და გულდაჯერებით ვამბობ, ვასო, რასაკვირველია ის სათაყვანებელი ვასო არ იქნებოდა, როგორც ჩემს წარმოდგენაშია ახლა. მაშინ იგი იქნებოდა მხოლოდ დიდი კომიკური ნიჭის პატრონი, რომლის შემოქმედებაც მის დიდ ნიჭამდე ვერ ამალდდა. იგი იქნებოდა ძალიან კარგი არტისტი კომიკურ როლებში და ამას იქით ჩემი შეფასება არ წავიდოდა. მაშინ ვერ ვიტყვოდი, რომ ვასომ შექმნა ჩემი მხატვრული მეხსიერებიდან ამოუშლელი სახეები, რომელთა გახსენებაც ახლაც გამოუთქმელ სიამოვნებას მაგრძნობინებს, თითქო ჩემს საყვარელ არტისტს ცოცხლივ ვხედავდე.

ვინ ამბობს, ვასო შესანიშნავი იყო მსუბუქ კომედიებსა და ვოდევილებში (რუსულ-ევროპულს ვგულისხმობ), ყოველთვის შეუწყვეტელ სიცილსა და მხიარულებას იწვევდა. მაგრამ გადმოქართულებულ კომედიებსა და ვოდევილებში უფრო შესანიშნავი იყო. ავიღოთ მისი გიმნაზიელი საბა ყლაპიაშვილი, რომელზედაც პირველ პორტრეტში ვამბობდი—ისე ამოქნარებდა მეთქი, რომ.. და არა ვთქვი, როგორ ამოქნარებდა. ახლა გეტყვით, ისე გულიანად ამოქნარებდა, რომ მე და, შეიძლება, ბევრ სხვასაც მთქნარებისაგან ყბა მოგვექცა.

ავიღოთ მისი სემინარიელი-ფარმაცევტი ჭარხლაძე („ალლუმი“), მისი აქტიორი („არც აქეთ—არც იქით“), ოტელოს თამაშობას რომ აპირებს. მაგრამ ყოველივე ეს ხომ ის არ არის, რაც ზევით ვნახეთ. ეს ხომ მხოლოდ ის სახეებია, რომლებიც გაცინებენ და გამხიარულებენ ნახევარსაათის განმავლობაში და ამის შემდეგ შენს მეხსიერებაში ბინდ-ბუნდივით რჩებიან, როგორც მოსწრებულად ნაამბობი ანეგდოტი. აქ ხომ ის არ არის, რასაც განიცდი, როცა წარმოიდგენ არტისტის მიერ შექმნილ ამა თუ იმ გამოკვეთილ და მონუმენტალურ სახეს, რომელიც ისეა შეჭრილი შენს არსებაში, როგორც რაიმე დიადი აზრი, იდეა და რომელიც გაფიქრებს და გაღელვებს არტისტის შემოქმედების საიდუმლოებაზე.

აი, ამ თვალსაზრისით რომ ვუდგებით რუსულ-ევროპულ კლა-



სიკურ რეპერტუარში ვასოს მიერ განსახიერებულ პერსონაჟებს, ვხედავთ—მე, ყოველ შემთხვევაში, რომ აქ იგი ის დიდი ვასო არ არის, როგორც ქართულ საყოფაცხოვრებო პიესებში.

არც ხლესტაკოვს, არც გოროდნიჩის („რევიზორი“), არც ფამუსოვს („ვაი ჭკუისაგან“) ვასოს წარმოსახვით არ დაუტოვებიათ ჩემში იმის ნათალი შთაბეჭდილება, რომელიც, რაც მას მოუხდენია. რომელსავე ქართულ საყოფაცხოვრებო პიესაში. იგივე მდიდარი მიმიკა, იგივე მეტყველი ინტონაცია და ყოველივე ეს შესანიშნავი კომიზმით მოსევალებული, მაგრამ... ყოველთვის რაღაც აკლდა და ეს „რაღაც“ თითქო მთავარი იყო. არა ჩანდა მისი არტისტული თავისთავადობა, მისი მხატვრული ინდივიდუალობა. არა ჩანდა ის რაღაცა, რაც გათქმევენებდათ: „აი ეს მარტო ვასოს შეუძლიან, სხვა ვერ იზამს ამას და თუ იზამს—ეს იქნება მხოლოდ მკრთალი ანარეკლი ვასოს მიერ შექმნილი სახისა“. რასაკვირველია, ვასო რომ იტყოდა ხელმე გოროდნიჩის პირით: „ვხედავ მხოლოდ ღორის დინგებს!..“ (ვასოსებურად—დ-ი-ი-ი-ნგებს, განსაკუთრებული მახვილის დასმით „ინ-ზე) და თანაც ტუჩებით მართლაც რაღაც დინგის მსგავს ფიგურას გააკეთებდა—ეს ჰომერულ ხარხარს იწვევდა. მაგრამ, სამაგიეროდ, მთელ ამ შესანიშნავ მონოლოგში ვასოს არა ჰქონდა ის ძლიერი პათოსი, ურომლისოდაც გოროდნიჩის ტრაგიკული მდგომარეობა კომიკურ ვითარებაში შეუძლებელია წარმოისახოს სათანადო ექსპრესიით.

რუსულ რეპერტუარში, ჩემის აზრით, საუკეთესო სახე, ვასომ რომ მოგვცა—აქტიორი შმაგაა ოსტროვსკის მელოდრამაში „უდანაშაულ ოდ დასჯილნი“. მაგრამ ვასოს იშვიათი ნიჭისთვის ამ ჩვეულებრივი კომიკური პერსონაჟის როლის დაძლევა ჰერკულესისთვის ბალღის მორევნას უდრის.

ვეროპულ კლასიკურ რეპერტუარში აღსანიშნავია მოლიერის რრი სახე: არგანი „ეჭვით ავადმყოფში“ და ორგონი „ტარტიუფში“. ვასო ამ ორივე როლს იშვიათი კომიზმით თამაშობდა. ვისაც იგი უნახავს ამ როლებში, ყველას კარგად ეხსომება, რა საკვირველის ინტონაციით ამბობდა იგი სიტყვას „ოყნა“—„ეჭვით ავადმყოფში“ და „საწყალი კაცი!“—„ტარტიუფში“. შესანიშნავი იყო აგრეთვე მიმიკური სცენა, როდესაც იგი—ორგონი,—მაგიდისქვეშ დამალული,

ყურს უგდებს ტარტიუფის გამიჯნურებას თავის (ორგონის) ცოლთან. ეს სიტყვები და ეს მიმიკური სცენა ერთსულოვან და ხანგრძლივ სიცილს იწვევდა მაყურებელთა შორის. ერთი სიტყვით, ამ ორი პერსონაჟისაგან იგი ჰქმნიდა ორ მეტად სასაცილო და გონებით საცოდავ ადამიანს. მაგრამ მთავარი კი, რაც მათი დამახასიათებელია, ვასოს მხედველობიდან გამოეპარა. სახელდობრ ის, რომ პირველი (არგანი) მანიაკია და მეორე — უზომოდ გულუბრყვილო ადამიანი. ხასიათის სწორედ ამ ორი ნიშანდობლივი თვისებისაგან წარმოსდგება მათი ტრაგიკულ-კომიკური მდგომარეობა.

რა მიზეზია, რომ ვასოსთანა შემძლებელ არტისტს ეს სახეები გამოუდიოდა მხოლოდ კომიკურ პერსონაჟებად და არა გამოკვეთილ, მკვერივად ჩამოქნილ ხასიათებად, ტიპებად. განა აკლდა რამე საამისოდ? არაფერი აკლდა ერთის მეტი: როლის დამუშავება, როლის შიგნიშვიანობამდე შესწავლა და ამით ხასიათის მთავარ თვისებათა მიგნება. ამის მეტი არა იყო რა საჭირო იმისათვის, რათა ამ სფეროშიაც მოეცა მას ისეთივე საკვირველი ქმნილებანი, როგორიც მოგვცა ქართულ რეპერტუარში.

თუ თილისმური უშრეტი ინტუიციის მეოხებით იგი ქმნიდა დაუვიწყარ, მარადიულ სახეებს და ამ სახეების წარმოსახვის ტრადიციას სხვებისთვის სახელმძღვანელოდ, და ისიც იმპროვიზატორულად — ამაში მას ხელს უწყობდა, სხვათა შორის, ის გარემოებაც, რომ აქ იგი ეგრეთწოდებულ „მშობლიურ სტიქიონში“ იყო. ეს ხასიათები მან აპრიორულად და შეუცნობლად იცოდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ისინი მის სისხლში, მის ნერვებში ისხდნენ და როლისათვის ერთი თვალის გადავლებით მისი მგზნებარე ფანტაზია თვალნათლივად წარმოიდგენდა მათ, ხოლო წარმოსახვის დიდი უნარი ანახდელულად სისხლით და ხორციით მოსავდა ამ წარმოდგენას.

ხოლო ყოველივე ეს საკმარისი არ იყო მაშინ, როდესაც არტისტს უცხო სტიქიონში უხდებოდა ტრიალი. აქ საჭირო იყო აუცილებლად დისკურსიული მიდგომა როლებისადმი, სიგრძე-სიგანით მათი შესწავლა და დეტალების წინასწარი დამუშავება. და მხოლოდ ვასოს დიდებული ნიჭის წყალობით იყო, რომ აქაც იგი მარცხს არ

განიცდიდა და იძლეოდა თუ არა მთლიან, მონუმენტალურ ხასიათებს, გარეგნულად მაინც საინტერესო პერსონაჟებს.

აი, რატომ გავბედე და ვთქვი დასაწყისში, რომ ვასოს არ გამოუვლენია-მეთქი თავისი, პირდაპირ სასწაულებრივი ნიჭის ნახევარიც კი.

\* \* \*

საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარებამ ვასოს იმ დროს მოუსწრო, როდესაც იგი უკვე თითქმის ხელაღებული იყო სცენაზე, მით უფრო, რომ ქართული თეატრი იმ დროს კი არ არსებობდა, არამედ სულსა ლევდა. იმ დროს ვასო თუ კიდევ გამოდიოდა სცენაზე, ძალიან იშვიათად და ისიც შემთხვევით წარმოდგენებში.

საბჭოთა ხელისუფლებამ დიდად დაათასა მისი შესანიშნავი ღვაწლი და დამსახურება ჩვენი ქვეყნის წინაშე. ის იყო პირველი ქართველი მსახიობი, რომელსაც მიენიჭა სახალხო არტისტის მაღალი წოდება. მას გაუმართეს ბრწყინვალე იუბილე, რომელშიაც მხურვალე მონაწილეობა მიიღო საბჭოთა მთავრობამ და მთელმა საბჭოთა საზოგადოებრიობამ. იგი სავსებით უზრუნველყოფილ იქნა მატერიალურად.

ვასო გარდაიცვალა 1926 წელს და დასაფლავებულია, სახელმწიფო ხარჯით, მთაწმინდის პანთეონში, სადაც დაკრძალულ არიან სხვა ჩვენი დიდი საზოგადო მოღვაწენი. თავის თანასწორთა შორის ვასომ ჰპოვა აქ საუკუნო განსასვენებელი, ხოლო ყოველი ქართველის გულში—ხსოვნა მარადიული.

## პორტრეტი მესამე

### ნატარია მერაბის ასული გაბუნია-ცაგარდისა

(ნ ა ტ ო. 1859—1910 წ. წ.)

არავისი შემოქმედება არ იწვევს ჩემს განცვიფრებას ისე, როგორც ნატო გაბუნია-ცაგარლის მხატვრული შემოქმედება. აქ რაღაც გამოუცნობი საიდუმლოების წინაშე ვდგევარ.

მეგონა, ნატოს არტისტული სახის გაშლა სულ იოლი საქმე იქნებოდა. მეტისმეტად გამჭვირვალე, ნათელი, თითქო ხელშესახები იყო. სულ ადვილად შემიძლიან წარმოვიდგინო ნატოს მიერ შექმნილი ყოველი სახე—მთელი მისი წვრილმანი ნაკვთებიც კი, გავიხსენო თვითეული ინტონაცია, თვითეული მოძრაობა სახისა, სხეულისა, რადგანაც ყოველივე ეს მკაფიო იყო და მკვეთრად ჩამეჭრა მეხსიერებაში. ხოლო ყოველი კერძობითი გამოვლინება, ერთად აღებულნი, ჰქმნიდა სრულყოფილ მთლიან აღნაგებს.

და როდესაც ვლამობ გამოვიცნო, საიდან მომდინარეობდა ეს ლივლივა ნაკადი შემოქმედებისა, რომელშიაც აზრი და ფორმა ერთგანუყოფელ და განუთვითებელ მთლიანობად გადაქცეულიყო, ერთის სიტყვით, როდესაც ვლამობ გამოვიცნო ამ შემოქმედების საიდუმლოება,—აი, სწორედ აქ ბინდ-ბუნდში ვეხვევი და ჩემს წინაშე თითქოსტინქსია აღმართული.

ამაზე მეტი უძლურება შეიძლება (ჩემთავად ვამბობ)? ადამიანი შენს თვალწინ მოქმედებდა, რამდენჯერმე შენთან ერთადაც (ბედნიერება მქონია არა ერთხელ ჩვენს დიდ არტისტებთან მეთამაშნა, როგორც სახალხო თეატრის სცენისმოყვარეს), შენს თვალწინ ჰქმნიდა თავის საკვირველ ქმნილებათ, გავსებდა უსაზღვრო ესთეტიკური სიამოვნებით, რომლის ანარეკლიც ახლაც, ორმოცი წლის მანძილზე, ასე ცხოველმყოფელია,—და ვერ შესძლო ნიშანდობლივ იმის ახსნა, თუ სად იყო და რა იყო ამ საუცხოო ხელოვნების დასაბამი და არსი?!



ნიჭიო — იტყვიან. ეს ხომ არაფრის თქმას უდრის. ეს ხომ ის იქნება, რომ ვთქვათ — შემოქმედების სათავე არის შემოქმედებაო.

არისტოტელი თითქო იძლევა მშვენიერ ფორმულას — მხატვრული შემოქმედება არის მოფიქრებულად თუ შეგნებულად ქემშარიტების განხორციელების უნარიო, აიგივეებს რა ამ შემთხვევაში ქემშარიტებასა და სილამაზეს.

რუსეთის ძველი მწერალი ალექსეი ტოლსტოი (პოეტი და ავტორი ცნობილი ტრილოგიისა — „იოანე მრისხანე“, „ბორის გოდუნოვი“ და „მეფე ფეოდორ იოანეს-ძე“) გამოსთქვამს ამავე საგანზე პოეტურ-მეტაფორულად შემდეგ აზრს:

Много в пространстве невидимых форм  
и неслышимых звуков,  
Много чудесных в нем есть сочетаний  
и слова и света,  
Но передаст их лишь тот, кто умеет  
и видеть и слышать.

(ბევრია სივრცეში ფორმა უხილავი

და ბევრა ჩუმი,

ბევრია იქ გრძნეული შეხამება სიტყვის

და ფერისაც,

გადმოგვიცემს კი ამას მხოლოდ ის, ვინც იცის

ხედვაც და სმენაც).

მოდით ახლა, ამ ბრძნული ან პოეტური გასაღებით გააღეთ ის ცხრაკლიტული, რომელშიაც ნატოს შემოქმედების საიდუმლოებაა მოქცეული.

მე არც ერთი ეს გასაღები არ გამომადგა, საკუთარიც ვერ გამოვქედე და ამიტომ იძულებული ვარ უკან დავიხიო სირცხვილელმა ამ აუღებელი ციხე-სიმაგრის წინაშე, — ერთი სიტყვით, გაუტეხავ ყამირს თავი დავანებო და პოხიერ ნიადაგზე გადავიდე.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ უეჭველია: ნატოს მთელი ხელოვანება ეგრეთწოდებული უეცარი ზემთაგონება იყო და ეს ზემთაგონება განსაკუთრებული ძლიერებით იფეთქებდა ხოლმე იმ წამიდან, რაკი მსახიობი კულისებს გასცდებოდა.

აქაც, შეიძლება, ცოტა მეტაფიზიკა იყოს, მაგრამ სრულიად დარწმუნებული ვარ, თვით სცენაზე გასვლის წინ ერთი წამით ადრე მან არ იცოდა, რას გააკეთებდა სცენაზე გასვლის უმალ, რო-

გორ იტყოდა თავის პირველ სიტყვას. რაც შეეხება წინასწარ მი-  
ზანსცენების გათვალისწინებას—ამაზე ლაპარაკიც კი მეტია.



ნატო გაბუნია ახალგაზრდობისას

ძალიან ნიშანდობლივია ამ მხრივ მაკო საფაროვი-აბაშიძის აზ-  
რი ნატოზე. როგორც უკვე წინათ აღვნიშნე, მაკო დიდი თაყვანის-  
მცემელია ნატოს ნიჭისა. მას არაერთხელ უთქვამს—ნატოს რომ

როლზე მუშაობა ჰყვარებოდა—ერთი-ათად მეტი იქნებოდა, თუმცა რაც იყო—ისედაც დიდებული რამ იყო.—როდესაც ლაპარაკს ამათუ იმ როლის შესწავლაზე, ხასიათის გამორკვევაზე დაუწყებდი, მაშინათვე გამაჩუმებდა—ნეტავი რასა ბრიტინებ (ნატოს საყვარელი გამოთქმა), შენ სცენაზე მნახე, რას ვიზამო.

და თუმცა ეს თითქო ხუმრობით იყო ნათქვამი, მაგრამ, მეონია, ამ ხუმრობაში საკმაო სერიოზულობაც იფარებოდა. ნატომ შეგნებულად თუ შეუგნებლად იცოდა თავისი ბუნება, თავისი ნიჭის საიდუმლოება. იცოდა, რომ კაბინეტური თავისმტკრევა როლზე, ხასიათის გამორკვევაზე, დეტალების წინასწარ აღნუსხვაზე—ამაო იყო, არას მისცემდა. იცოდა, რომ გონებისა და ცნობიერების სამყარო ამ მიმართულებით მისთვის კარგამოკეტილია.

იმიტომ კი არა, რომ საკმაო ცოდნა და მომზადება არა ჰქონდა ან გონებაჩლუნგი იყო. არც მაკოს ჰქონდა ცოდნა და მომზადება, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა როლებზე შეგნებულად ემუშავა და ამის ნაყოფიც მიეღო. რაც შეეხება გონებაჩლუნგობას, პირიქით, ნატო ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ძალიან ცოცხალი, საღი გონებისა და მახვილი სიტყვის პატრონი იყო. ამასთანავე—ხუმარა, დამცინავი, მხიარულების თავი და ანეგდოტების დიდი მოყვარული.

არა ჰქონდა მხოლოდ ნებისყოფა ხანგრძლივი მუშაობისათვის და იმისათვის, რათა გულისყური შეეჩერებინა იმ მოვლენებზედაც, რაც ცხოვრების მუდამდღიურობის ფარგალგარეთ იყო.

იქნება, სცადა კიდევ ამ მხრივ რისამე გაკეთება და დაინახა, რომ გონების დაძაბვა როგორღაც აღუნებს მთელ მის არსებას. თუ მეხსიერება არ მაცდუნებს, თითქო ერთხელ სიცილით მითხრა კიდევ—წიგნის კითხვა ძილსა მგერისო.

ვიმეორებ, ნატომ შეუცნობლად თუ შეცნობით იცოდა თავისი ხასიათის ეს ნაკლიან, უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, თავისებურება. მაგრამ ისიც კარგად იცოდა, რომ უთავისმტკრევეოდაც ყველაფერი ის, რაზედაც წინასწარ უნდა ეფიქრა და ეზრუნა, სცენაზე თავის დროზე და თავის ადგილას ძალადაუტანებლად მოდიოდა, და მერე—ძალიან კარგადაც.

აი, სწორედ სცენაზე, ცხოვრების მუდამდღიურობის გარეშე მდგარი, საკუთარ სახეგაძარცული, სხვისი ნიღბით, სხვის ტანი-

სამოსში, სხვისი გრძნობებით აღძრული, ერთის სიტყვით, სხვის ქერქში შემძვრალი ნატო იწყებდა, მწიგნობრულად რომ ვთქვათ, წათელჩინას და უბრალო ძველი ქართულით კი—გულთმისწობას. სწორედ აქ, სცენაზე, იღვიძებდა მასში გონებაც, ცნობიერებაც, ფსიქიურ ძალთა აქტიობაც და ყოველივე ეს ერთად შეწყობილის ხმით, მისთვის შეუცნობლად, უჩურჩულებდა—როგორ მოქცეულიყო ამა თუ იმ მომენტში, რა ინტონაცია აედევნებინა ამა თუ იმ სიტყვისათვის, რა გამომეტყველება მიეცა სახისათვის, რა მიმოხვრა—სხეულისათვის.

და თუ იყო წონასწორობის რაიმე დარღვევა ამ საერთო ალტყინებაში,—ეს ის, რომ ხანდახან ცნობიერება სათანადო კონტროლს ვერ უწევდა სხვა აზვირთებულ ფსიქიურ ძალთა მოწოლას და ამას მოსდევდა ეგრეთწოდებული ფერადთა სიქარბე, რაც უკვე ვასო აბაშიძის პორტრეტში აღვნიშნე.

აი, ეს იყო ნატოს შემოქმედების ბუნება და, თუ გინდათ, საიდუმლოებაც.

აქ უნებურად ერთი პარალელი მადგება პირზე. მკითხველი, შექვევლია, დიდ მსგავსებას დაინახავს ნატოს და ვასოს შემოქმედებათა შორის. ეს უსათუოდ მართალია, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ რაც ვასოს შეეძლო და არ გააკეთა, ის ნატომ არ გააკეთა იმიტომ, რომ არ შეეძლო.

\* \*

ნატოს ფიზიკურმა თვისებებმა განსაზღვრეს და შეზღუდეს კიდევ მისი შემოქმედების ფარგალი. ეს ფარგალი იტევდა მოხუცი კომიკური პერსონაჟებისა და შეყამებული, მაგრამ კეკლუცობის ეინიფ ატროებული მანდილოსნების როლებს კომიკურივე ხასიათისას, რალა თქმა უნდა.

ვიმეორებ უკვე წინათ ნათქვამს. დრამატიული როლები და გრან-დამების როლები ნატოს სფეროს არ შეადგენდა. ამისათვის მას ხელს არ უწყობდა არც ნიჭის ხასიათი, არც გარეგნობა, არც ხმა და. თუ გინდათ, არც სახე. იგი არც თამაშობდა ასეთ როლებს, თუ განსაკუთრებული რამ გარემოება არ აიძულებდა. სულ ერთხელ მიწახავს რომელიღაც ქართულ ისტორიულ დრამაში: პატრიოტი დედის როლს თამაშობდა. პეიტარმა რეჟისორმა არც აცივა, არც



აცხელა და იგი ბრძოლის ველზე გამოიყვანა ქათიბზევით ქამარხან-ჯალშემორტყმული! თითონაც ჩუმად სიცილით კუჭკუჭებდა თავისი კომიკური მდგომარეობის გამო დრამატიულ ვითარებაში, ჩვენ ხომ (მაყურებელნი) პირდაპირ სიცილით ვიხოცებოდით! აბა რა დრამა გამოვიდოდა?!

თანაც ყოველ მის გამოსვლას დრამაში უჭველად რაიმე კუროზი უნდა დართოდა. უფრო კი, მგონია, თითონ ქმნიდა ამ კუროზებს.

ერთ — ისევ ისტორიულ — დრამაში ნატოს, რომელიც, არ ვიცი, დედოფალსა თამაშობდა, თუ სხვა რამ როლს (მე თითონ არ დაესწრებივარ, ნაამბობს გადმოგცემთ), მოახსენებენ — ესა და ეს გეახლათო (თანამდებობის კაცი). მომხსენებლის როლის აღმსრულებელი შემთხვევით გამოეშვათ სცენაზე, რადგანაც თავისუფალი აქტიორი არა ჰყოლოდათ. იგი თურმე იმდენად დაიბნევა სცენაზე გამოსვლისთანავე, რომ თანამდებობის სახელწოდებას არეგს და უეცრად ერთ საშინელ უშვერ სიტყვას წამოაყრანტალებს, რომელიც ფონეტიკურად ძალიან ეკილოკავება ხსენებულ სახელწოდებას. საზოგადოებაში საერთო ხარხარი ატყდება. ნატო, ვითომ ინციდენტის მისაფუჩჩებლად, ლმობიერი კილოთი და განტევების ღიმილით მიმართავს მომხსენებელს: „ჰო, ჰო! ვიცი, შვილო, რაც გინდოდა გეთქვა... ბევრი თოფისა და ზარბაზნის სროლით გული გაქვს გახეთქილი! (სროლა არავის მოჰსვლია აზრად, მით უფრო ზარბაზნისა). ესა და ეს მოვიდა? და აქ ნატო ასახელებს უკვე ნამდვილ სახელწოდებას. ასეთი „მოსწრებული“ განმარტება უცაბედად წამოსროლილი უხერხული სიტყვის განმეორებას ნიშნავდა და კვლავ გაისმის უფრო ერთსულოვანი ხარხარი, რასაც უნებურად სცენაზე მყოფნიც და თვით ნატოც ხმაშეწყობილად აჰყვებიან.

არც მეორე კუროზია ამაზე ნაკლები. თამაშობდნენ ცნობილ ფრანგულ მელოდრამას „მონასტრის ზღუდეთა შორის ანუ დადტერეზა“. ნატო ასრულებდა მონაზონის როლს, არა დრამატიულს.

სცენაზე ერთ-ერთი მომენტია, ძლგერი დრამატიზმით სავსე ტერეზას მოტრფიალე ლადო მესხიშვილი, აღელვებული, თითქმის სასომიხდილი იმის გამო, რომ მისი მიჯნური ანაზდეულად სადღაც გაქრა, ლამობს გამოარკვიოს, სად იმყოფება იგი. და ამაზე მონა-

ზონმა (ნატომ) უნდა უპასუხოს—დაე ტერეზა წმინდა ურსულას (კათოლიკეთა წმინდანის სახელი) მონასტერში გაგზავნესო. და აი, რა ესპის ლადოს ნატოსაგან: „დაე ტერეზა წმინდა ორსულეების მონასტერში გაგზავნეს“...

ლადო რომ ლადო იყო — მგზნებარე, ცეცხლშეკიდებული, სახეზე უსახღვრო ტანჯვით, — იმანაც ვერ გაუძლო ასეთ „თავზარდამცემ ამბავს“ და... ძალიან ნათლად გამოხატა, რომ მისი კაემანი უეცრად აღძრულმა მზიარულებამ ქარს გაატანა. რა დამემართებოდათ სხვა არტიტებს და საზოგადოებას -- ეს თვით მკითხველმა წარმოიდგინოს.

ერთი სიტყვით, ნატოს დრამა არა სწყალობდა! უფრო კი — თვით იგი არა სწყალობდა დრამას!

\* \* \*

მაშ ასე... ნატო პირწავარდნილი კომიკი იყო, თავანკარი შამპანურივით შუშხუნა, დამათრობელი. ამისათვის მას ყველაფერი თანახლდა, დაწკებული ფიზიკური ძალებით და გათავებული გუნებით, სულიერი განწყობილებით.

ჩვეულებრივ ცხოვრებაშიაც იმის სახეზე მუდამ ლალი ღიმილი კრთოდა და ბაგე მზად იყო რაიმე სახუმარო, დამცინავი და ხანდახან „ორღესული“ სიტყვის წარმოსათქმელად. ძალიან უყვარდა ჩვენებური წყევლის სიტყვების ხმარება ხუმრობით, რასაკვირველია, ხოლო ხანდახან ალერსითაც: „შე ამოსაკარდნელო!“, „შენზე მენახოს მიწა!“, „შე მამაობრის შვილო“, „მეხი კი დაგაყარე!“ და სხვა ამისთ...

სწორედ ნატოზე ითქმოდა — შავი ვარ და შაზი ვარო (ჩემს ბალობაში ასე იწყებოდა ერთი აშუღური ლექსი-სიმღერა, ვილაც ივანუშკას ქალზე გამოთქმული).

ძალიან შავგვრემანი, წაბლისფერთვალეა, მრგვალი პირისახიანი, ოდნავ ნოლა ცხვირით და ვნებიანი ტუჩებით — ნატო ნამდვილი აღმოსავლური ტიპის ქალი იყო. მომცრო, ჩამრგვალეული ტანი იოლად იშვენებდა დედაბერის სამოსელს და უხვად გაფუებული მანდილოსნის სამკაულს. საჩეც, კუნთებმოძრავი, მრავალმეტყველი, ისე ადვილად იკარებდა გრიმს, რომ სულ რამდენიმე შტრიხი იყო საკ-

შარისი, რათა ეს ახალგაზრდა ადამიანი ღრმა მოხუცებულად გადაქცეულიყო.

ტუჩების უხმო მეტყველება ჰქონდა განსაკუთრებით იერიანი. ვისაც იგი სცენაზე სამღერლად გამოსული უნახავს, იმას კარგად ეხსომება ნატოს ტუჩების მოძრაობა, მეთარეს რომ ანიშნებდა, დაუკარო. ამავე ღროს ეს გრიმასა თითქო ამბობდა—აბა, შენ თუ არ დაუკარი, შენმა თავის გახეთქამ, ისე კი ვერ ვიმღერებო...

ხმა...

გარშემო ღამის სიწყინარეა... თვლებს ეხუჭავ, მინდა შორეულ წარსულში გადავინაცვლო, მოგონების ატმოსფეროში გავეხვიო და სმენის ხვეულებში ჩარჩენილი ბგერანი გავაცოცხლო, რათა ამით წარმოვიდგინო ნატოს ხმა, თუ ხმის წარმოდგენა შეიძლება... აი, თითქო მესმის კიდევ ესა თუ ის წამოძახილი... მაგრამ...

ხმის კონკრეტულად აწერა ძალიან ძნელია, თითქმის შეუძლებელი. ხომ ვერ იტყვი—წაბლისფერი ბგერაო, ქროლა ბგერაო, ფუნჩულა ბგერაო და სხვა ამისთ... ხმის დასახასიათებლად არსებული გამოთქმები კი—წკრილა, მჟღერავი, მჭექარე, ნაზი, მოალერსე და სხვ.—ერთობ ზოგადი ხასიათისაა, უსახო, უნიშანწყალო, უნიშანდობლო.

ამისთანა შემთხვევაში უფრო მეტაფორულ შედარებებს მიმართავენ ხოლმე. ხან ლომის ბრღვენივას ადარებენ, როცა ძლიერების აღნიშვნა უნდათ, ხან ბულბულის გალობას—ეს ხომ თავისთავად გასაგებია რისთვისაც, ხან მტრედის ლულუნს, ხან რას და ხან რას. მაგალითად, შესანიშნავი ბარიტონის ბატისტინის ხმას, წარმოიდგინეთ, გამდნარ ოქროს ადარებდნენ, ალბათ, მეტისმეტი ბრწყინვალეების აღსანიშნავად.

მაგონდება აგრეთვე სადღაც ამოკითხული მეორე შესანიშნავი შედარება გენიოსი ვაგნერისა გენიოს მომღერალ რუბინიზე (ტენორი). რუბინიო—ამბობს ვაგნერი—ხან ლომივით დაიჭეკებს, ხან კი ისე ნაზად მიანელებს ხმას, თითქო ბუზი სიმებს ფრთას უსვამდესო.—თავს ვერ გამოვიდებ, რომ სიტყვა-სიტყვით გადმოგცემთ ვაგნერის სიტყვებს, ხოლო შედარება კი სწორეა.

ნატოს ხმა, რასაკვირველია, არც ლომისას ჰგავდა, არც ბულბულისას, არც მტრედისას. არც ის ითქმის, რომ იგი ძალიან მდი-

დარი ყოფილიყოს მოდულაციებით. მაგრამ იყო ამ ხმაში რაღაც განსაკუთრებული თავისებურება, თითქო რაღაც აღმოსავლური იერი, ჟელისმიერი ბგერა (მეტადრე ხმაშეკიდების დროს), რაც, შეიძლება, ერთსადაიმავე დროს ნაკლიც იყო და ღირსებაც. ნაკლი იმდენად, რამდენადაც იგი ვერა ჰქმნიდა მდიდარ ვიბრაციას, ხოლო ღირსება — იმდენად, რამდენადაც იგი ძალიან ეკილოკავებოდა იმ ადამიანებს, ვისაც იგი სცენაზე ასახიერებდა.

დიქცია. გამოთქმა. ინტონაცია.

დიქცია—ძალიან მკაფიო. სიტყვაში არც ერთი ბგერა არ იკარგებოდა, ასე რომ მთელი სიტყვიერი მასალა—ანიდან ჰოემდე—მაჯურებლის ყურამდე უკლებლივ აღწევდა.

გამოთქმა-კილო—ნამდვილი ქართული. ხოლო ზოგიერთ მიმოქცევაში ქართლური სპეციფიკური აქცენტუაციანარევი. ქ ლაქური და სოფლური დიალექტები—მშენიერი, ბუნებრივი, მიმბაძველობას სრულიად მოკლებული. ინტონაცია—მრავალფეროვანი. რაც უნდა დიდი მონოლოგი ჰქონოდა სათქმელი—არ მოგაწყენდათ, ისე ააფერადებდა სხვადასხვა მეტყველებით (მაგალითად, ხანუმა მე-4 მოქმედების დასაწყისში და გლეხიდედაკაცი კატინა „რაც გინახავს—ველარ ნახავ“-ის პირველი მოქმედების დასაწყისში).

\* \* \*

ზევით გაკვრით აღვნიშნე, რომ ფიზიკურ თვისებათა გამო ნატოს შემოქმედების ფარგალი შეზღუდული იყო-მეთქი. ამით ვგულისხმობდი მისი რეპერტუარის შეზღუდულობას. მართლაც და ძალიან ცოტა იყო ისეთი კომედიები, სადაც ნატო მთავარი, წარმოდგენის მძღვანებელი როლის აღმსრულებელი ყოფილიყო. ასეთი პიესების ჩამოსათვლელად ორი ხელის ათი თითიც ბევრია.

მაგრამ საქმეც ის არის, რომ მისი დიდი ნიჭი ყველა როლს, ეპიზოდურსაც და მეორეხარისხოვანსაც, უეჭველად წინა პლანზე წამოსწევდა ხოლმე. არ მახსოვს არც ერთი წარმოდგენა, რომელშიაც ნატოს მონაწილეობა მიეღოს, თუნდაც სულ უმნიშვნელო როლის აღსრულებით, და ეს მონაწილეობა უმნიშვნელო ყოფილიყო პიესის წარმატებისათვის.

ერთი სიტყვით, როცა კი იგი სცენაზე იყო, დარწმუნებული



უნდა ყოფილიყო, რომ თუ წარმოდგენა თქვენ ლამაზ თაიგულად გეჩვენებოდათ, ნატოს ხელოვანება ამ თაიგულში უეჭველად ერთი საუკეთესო ყვავილთაგანი იქნებოდა.

რა შორს წავიდე? „ტივით მოგზაურობაში“ ნატო ორ სრულიად ეპიზოდურ როლს თამაშობდა: ახალგაზრდა გლეხი დედაკაცი-სას, რომელსაც ჩაფარი თუ იასაული ქათამსა სტაცებს, ვითომ ტივით მოგზაურ მეცნიერთა სადილისათვის. ნატომ რომ მაშინ ერთი ვაიუშველებელი ასტეხა: ჯერ ატირდა, მერე აწყყვლდა, შემდეგ ქვას დასწვდა დასარტყმელად, ბოლოს ეძგერა ქათმის წასართმეველ—ყოველივე ეს ახლაც თვალწინ მიდგა, ასე მგონია, გუშინ მომხდარიყოს.

ნამდვილად კი 56 წლის წინად მოხდა, როცა 10 წლის ბალდივიქნებოდი. ამის შემდეგ ეს პიესა არ მინახავს, არც წამიკითხავს, მაგრამ არაფერი არ დამევიწყებია, ისე გულიანად ვიციხე და ვიმხიარულე, თუმცა ძალმომრეობის სცენა თავისთავად საზიზღარი იყო, როგორც მაშინდელი ნამდვილი ცხოვრების ანარქელი.

იმავე პიესაში იგი მოხუცი გლეხი დედაკაცის როლს თამაშობდა. სულ სხვა სახე, სხვა ადამიანი. ის რომ გრადუსებზე, განედებზე და გრძედებზე მოკამათე მეცნიერ-გეოგრაფებს ჩუმად ულოცავდა, ვითომ როგორც თვალნაკრავებს, ის რომ რაღაცას დუღუნებდა, თანაც უზომოდ ამთქნარებდა და თავის ვიწრო, მიხაკისფერ სარტყელს ხან აგრძელებდა ხან ამოკლებდა, ზომავედა რა ამით მეცნიერთა თვალნაკრაობას—ამანაც ძალიან ბევრი მაცინა და მასიამოვნა.

და ახლა რომ წარმოვიდგენ ყოველსავე იმას, რასაც ნატო აკეთებდა (ყველაფერი ეს ცოცხლად მახსოვს), ჩემი მაშინდელი შეუცნობელი კმაყოფილება და აღტაცება სრულიად კანონიერი ყოფილა, ვინაიდან ყოველივე ეს ნამდვილ მხატვრობად მეჩვენება.

„რაც გინახავს ველარ ნახავ“-ში აგრეთვე ორ როლს თამაშობდა: კატინას (გლეხიდედაკაცი) და ორომსეს (მოქალაქის ცოლი, მოხუცი). სრული ანტიპოდები არიან: სხვადასხვა ფიგურა, სხვადასხვა სახე, სხვადასხვა კილო ლაპარაკისა, სხვადასხვა მიხვრა-მოხვრა და ყოველივე ეს ნიშანდობლივ დამახასიათებელია ერთისაც და მეორისაც: ცალ-ცალკე.

ან ხამფერა „ხათაბალაში“. სრულიად ეპიზოდური როლი, ერთადერთი გამოსვლა, მაგრამ შთაბეჭდილება დაუვიწყარი, მთლიან-

ნი სახისა. ის რომ თავის დისწულ გიორგის ტკბილად ელაქუცებოდა და ამავე დროს მის ზურგსუკან ისაიას ხელით ანიშნებდა, ქრთამი მომეც, თორემ გაგამხელო... ის რომ უკვე ქრთამით მოსყიდული ერთბაშად კილოს შეცვლიდა და ერთი წამის წინ მის მიერვე ვათათხულ „ზამბახანთ კუპაქას“ ქებას დაუწყებდა, ჯერ თითქო გაუბედავად, მერე კი თანდათან ეშხში შედიოდა და წელანდელ „დაჯიდა“ მარგალიტას რეაბილიტაციას უკეთებდა—ეს იყო ოდენობით პაწია ჟანრული სურათი, მაგრამ დიდი ოსტატის მიერ დახატული, რომელიც მკვეთრად იჭრებოდა თქვენს მეხსიერებაში.

აი, თუ გინდათ, კიდეც... ზეფერინა. არც პიესის სათაური მახსოვს, არც შინაარსი (მეხსიერებას კი ვერ დავემდურები). მაგონდება მხოლოდ, რომელიღაც ფრანგული მელოდრამა იყო, მრავალი უცნაური, თავბრუდამხვევი ამბებით სავსე, რაც ხშირ ბურუსშია გახვეული, და ამ ბურუსში, თითქო გრძნეული პროექტორით იყოს განათებული, მხოლოდ ერთადერთი სურათია, რომელიც საკვირველი სიცხადით ცოცხლდება ჩემს წარმოდგენაში. სარდაფივით რაღაც დიდი ოთახია. შუაში უბრალო ხის მაგიდა. მაგიდასთან მერხი. მერხზე ზის ზეფერინა-ნატო. განიერი ხალათივით რაღაც აცვია. მთლად მოშვებულია, მოდუნებული. წინ ბოთლი და ჭიქა უდგახამუშ-ხამუშ დაისხამს და დალევს. დასხმის დროს ისმის შუშისნაწვეტ-ნაწვეტი წკრიალი—ხელი უკანკალებს. ალკოჰოლი თანდათან ეკიდება. თვალები ემღვრევა. ხან უაზროდ გაილიმებს, ხან რაღაცას წაიბუტბუტებს თავის ქნევით, თითქო ვიღაცას ემუქროდეს. ხან კი გააჩჩვთ სიტყვებს—ვეე... ერ გა... მეპარება... ვერ...—და გვერდზე მიიხედავს მძიმედ, ასე გონია, კისერი არ ემორჩილებოდეს—ვ-ე-ერ—წაიღუდუნებს და სასმელს ისხამს კვლავ ხელის კანკალით. კისერი მოეშვება. თავს მკლავზე დასდებს მაგიდაზე და აქეთ-იქით აქანავებს, ძილს ებრძვის, მაგრამ ძილი ეკიდება. პაუზა. უეცრად თავს ასწევს. ალბათ, რაღაც მოესმა... გაიხედავს გვერდზე დამძიმებული, თითქმის დახუჭული თვალებით. მართლა რაღაც ფაციფუცია. ახლა კი წამოიწევს დიდის გაჭირვებით. ხენეშით... რამდენსაშე ნაბიჯს წასდგამს იქით, საიდანაც ხმაურობა მოისმა... ხელებს ასავსავენებს, თითქო სივრცეს ეჭიდებოდეს... მთელი სხეულით ქანაობს... ლამობს კვლავ წინ ნაბიჯის გადადგმას, მაგრამ სწორედ ამ

ძალვის დროს მთლად მოეშვება და დონდლედ, შეკრულ ბარდანა-სავით იატაკზე დუნედ და უხმოდ დაეშვება. მხოლოდ რაღაცას ბუტბუტებს და ჟელესავით თრთის.

გეფიცებით, ასეთი მხატვრული სიმთვრალე სცენაზე არც წინად მინახავს, არც შემდეგ, არც ქალისა, არც მამაკაცისა. მერე, ვინ არ მინახავს? რა დიდი არტისტები!

მხოლოდ ნათალი გადმოგეცით იმ უამრავი ნუანსებისა, რითაც სავსე იყო ეს საუცხოო სცენა. და გგონიათ, საზოგადოება იცინოდა? სრულიადაც არა? იგი თითქო გრძნობდა, რომ აქ სიცილი ჯეროვანი დაფასება როდი იქნებოდა ამ საკვირველი ხელოვანებისა. სულგანაბული ადევნებდა თვალსა და გულს მსახიობის ყოველ მოძრაობას. ბოლოს, როდესაც ზეფერილა წაიქცა, თავისი აღტაცება მან მგრგვინავი ტაშით გამოხატა.

მე შევეხე, ისიც გაკვრით, მხოლოდ რამდენსამე არამთავარ და ეპიზოდურ როლს, რათა აღმენიშნა, რომ ნატოსთვის უმნიშვნელო როლი არ არსებობდა. ყველა როლში იგი ცოცხალი ადამიანი იყო — ამ ადამიანის ყველა დამახასიათებელი თვისებით. ყველა როლში იგი იძლეოდა უნაკლო მხატვრულ სახეს. სხვანაირადაც არ შეეძლო, რადგანაც თვითეული მათგანი შესაფერ ანარეკლს პოვებდა მის ფსიქიურ ძალებში და აღძრავდა მათ სამოქმედოდ.

მერე, რამდენი დამრჩა ასეთი სახე ალუნიშვნელი? ბევრზე ბევრი — მაგრამ რა ვქნა, რომ მათი მარტო გაკვრით აღნიშვნაც კი დიდ დროსა და დიდ ადვილს მოითხოვს?!

\* \* \*

ყოველ შემთხვევაში, ნატოზე საუბარს ისე ვერ გავათავებ, თუ იმ ორ სახეს არ შევეხე, რომლებიც შეადგენენ მისი შემოქმედების კვინტესენციას ამ სიტყვის მთელი მნიშვნელობით.

ესენი არიან: ხანუშა და მადამ ფროშარი.

ვისაც ძველისძველი ნატიფი ოქროქსოვილი უნახავს, აი, ზარბაბს რომ ეძახიან, ის ადვილად წარმოიდგენს ნატოს ამ ორ როლში, თუ მის ხელოვანებას ამ ოქროქსოვილის ნაქნარობას შეადარებს. დასცქერი ოქროქსოვილს — მისი მრავალი სახეებით — სხვადასხვა ფრინველს, სხვადასხვა ცხოველს, სხვადასხვა ყვავილს — ზოგს ჯერ კიდევ კოკრად შეკრულს, ზოგს უკვე გაფურჩქნილს, პურის თავთავს და სხვა-



ნატო გაბუნია და მისი მეუღლე ავქსენტი (ასიკო) ცაგარელი

დასხვა მცენარეს, უამრავ ორნამენტულ, საოცნებოდ მიხვეულ-მოხვეულ ხაზებს—და გაკვირვებ სა ხარ, რომ ყოველივე ეს სახე მხოლოდ ერთის ფერით ნაქსოვი—ოქროთი—თითქო ცოცხლდება, თავის ნამდვილ ფერს იღებს, მოძრაობს.

აი, ასეთი ოქროქსოვილი იყო ნატოს ხელოვანება ხანუმასა და



ფროშარში, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ ოქროქსოვილი შაინც მძი-  
შე მუშაობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ნატოს ხელოვანება კი ჰაე-  
როვანი იყო, მსუბუქად მქროლავი, იოლად მოლივლივე.

ფროშართ დავიწყებ. ხანუშას ბოლოსათვის შევინახავ, პირის  
ჩასატკბანურებლად.

„ორი ობოლი“ ნამდვილი ფრანგული მელოდრამაა ყველა იმ  
წაკლით და ღირსებით, რაც ამ ყაიდის დრამატიულ ნაწარმოებთა  
აუცილებელ თვისებას შეადგენს: მრავალხლართიანი სიუჟეტი, ერთი-  
ერთმანეთზე არაჩვეულებრივ შემთხვევათა თავმოყრა, ზოგიერთი  
საინტერესო სიტუაცია, აუცილებლად ცოცხალი დიალოგი, ბორო-  
ტებისა და კეთილის დაპირისპირება, რასაკვირველია, წრესგადასჯულ,  
გადაჭარბებულ ფორმებსა და ფერადებში, საბოლოოდ ყოველთვის  
კეთილის გამარჯვება და ბოროტის დათრგუნვა. დასასრულ, დრამის  
იდეოლოგიის სუსტად განვითარება, მაგრამ დრამის მიმდინარეობის  
საინტერესოდ გაშლა (აქედან მოქმედების დინამიურობა), ყოველ  
შემთხვევაში, მაყურებელთა დიდი უმრავლესობის საგულისხმიეროდ.

ოდესღაც მელოდრამას დიდი გასავალი ჰქონდა თეატრში მო-  
სიარულე საზოგადოებას შორის. კარგა ხნის განმავლობაში თითქმის  
ყოველი თეატრის რეპერტუარი, მეტადრე პროვინციაში, სავსე იყო  
მელოდრამებით. რაღა თქმა უნდა, არც ქართული თეატრი გადურჩა  
ამ მოარულ სენს, მით უფრო, რომ მისი აღორძინების და განვითარ-  
ების პირველი პერიოდი თანამთხვია სწორედ მელოდრამის სცენაზე  
პარპაშობის უქანასკნელ ხანას. და ხომ მოგეხსენებათ, შემოდგომის  
ბუზი მწვავედ იკბინება. მერე, გამოჩნდნენ შესანიშნავი მოთამაშენი  
ზოგიერთი როლისა, რომლიდანაც მათ უადრესად მხატვრული სახე  
შექმნეს და თავიანთი რეპერტუარის შედევრად გადააქციეს. ასეთი  
სახეებია უეჭველად მაღამ ფროშარი (ნატო), ლუიზა (მაკო) და პიე-  
რი (ლადო მესხიშვილი).

საბჭოთა მაყურებლების დიდი უმეტესობისათვის (ახალგაზრდო-  
ბა) დრამატურგიის ეს ნაკვეთი სრულიად უცნობია. ახლა მელოდ-  
რამები არ იწერება და თითქმის არც იდგმება სრულიად. ვერც  
ლიტერატურის ისტორიით გაეცნობა იგი ამ ნაკვეთს, რადგანაც  
ლიტერატურის ისტორია აგრერივად თავს არ უყადრებს მელოდ-  
რამას და თუ იხსენიებს მას, მხოლოდ ტუჩაბზეკით და გაკვრით აღ-  
წიშნავს ოდესღაც მის არსებობას. არსებობდა კი ერთ საუკუნეზე  
შემტ ხანს და საკმაო ძალა-უფლებით მოსილი.

ანიტომ გაგებდავ და, როგორც ერთ-ერთ ნიმუშს, მოვიყვან აქ მოკლედ, ძალიან მოკლედ, „ორი ობოლის“ შინაარსს, მით უფრო, რომ სწორედ ამ მელოდრამაში ჩვენმა დიდმა არტისტებმა შექმნეს თავიანთი შედეგები. როგორც მკითხველი დამიმოწმებს, მე ყოველთვის გავუბოდი პიესების შინაარსის გადმოცემას და ეს ერთი გამონაკლისი რა ბედენაა?!

ყველა ფრანგულ მელოდრამაში რამდენიმე დრამატიული ინტრიგა პარალელურად მიმდინარეობს. „ორ ობოლშიაც“ ორი, შეიძლება ითქვას, სრულიად დამოუკიდებელი ინტრიგაა. ერთი სწარმოებს საზოგადოების მაღალ წრეში (გრაფები, ბარონები, შვევლები და სხვ.), მეორე—ცხოვრების ფსკერზე, ნაძირალთა შორის. ამ ორ კიდეთა დამაკავშირებელი არიან ორნი დანი—ჰანრიეტა და ლუიზა. ბოლოს ირკვევა, რომ ისინი დებიც არ არიან, არამედ მხოლოდ თანაშემზრდილნი. ლუიზა ვილაც გრაფინიას ცოდვისშვილია, გაბარებული და ჰანრიეტას მამის სახლში იზრდება, როგორც ღვიძლი შვილი. მაგრამ ეს პიესის ქართული ვარიანტით არა ჩანს. ყოველ შემთხვევაში, ამას ვამბობ იმის მიხედვით, რასაც სცენაზე გვიჩვენებდნენ.

საქმე ის არის, რომ დაობლებულნი ჰანრიეტა და ლუიზა პარიზს მოდიან ბიძასთან, მგონია, სხვათა შორის, ლუიზას სამკურნალოდ: იგი უსინათლოა. ბიძა უნდა შეხვდეთ მათ ომნიბუსის სადგურზე, მაგრამ ვილაც მარკიზის აგენტები დაათრობენ მას და საცოდავი ქალები ხელში ჩაუვარდებიან ამ აგენტებს. ერთი მათგანი ბიძას დაირქმევს (ქალებს იგი ჯერ არ უნახავთ). ამრიგად, აგენტები გაიტაცებენ ქუჩაში ჰანრიეტას იმ მარკიზის გაძრახებით და უსინათლო ლუიზა მარტოდმარტო დარჩება უცნობ უზარმაზარ ქალაქში. შემდეგ ირკვევა, რომ მარკიზმა მოატაცებინა ჰანრიეტა სილამაზისათვის, მაგრამ სად ნახა იგი მარკიზმა წინათ, ეს პიესიდან არ ჩანს. ჰანრიეტას რომ მარკიზთან მიიყვანენ, იქ მას შეხვდება კავალერ დე-ბონდი, გრაფის და იმავე დროს პოლიციის მინისტრის შვილი. კეთილშობილი დე-ბონდი, ქალზე ძალიადობით აღშფოთებული, გამოეცხადება მას, მოხდება იქვე დუელი, რომელშიაც, რასაკვირველია, დე-ბონდი გაიმარჯვებს და გაანთავისუფლებს ქალს და ცალკე ბინაზე მოათავსებს. აქედან, რაღა ექვია, წარმოდგება მათი სიყვარული და შეუღლების განზრახვა. ამას წინააღმდეგება მამა. სიამტკბილობით რომ ვერას გახდება შვილთან, გრაფი აპატიმრებინებს ჰანრიეტას, როგორც ვითომ მეძავ ქალს, და სადღაც შორეულ კოლონიაში

გადასახლებას გადაუწყვეტავს. მიჯნური, რაღა თქმა უნდა, თავს გამოიღებს და დაიხსნის საყვარელ არსებას. აქ, როგორც ვხედავთ, „ბოროტსა სძლია კეთილმა,—არსება მისი გრძელია“. ეს—ერთი ინტრიგა მაღალი წოდების ბანდიტებს შორის.

ქუჩაში უმწეოდ დარჩენილ უსინათლო ლუიზას იქვე პატრონები გამოუჩნდებიან: მოგლაბაკე მადამ ფროშარი და მისი საყვარელი პირმო ჟაკი. ესენი უკვე ნამდვილი ბანდიტები არიან შინაარსითაც და ფორმითაც. აი, ესენი შეივრდომებენ ლუიზას. ვითომ დის საძებნელად ფროშარი გააშიშვლებს საცოდავ ლუიზას, ჩააცმევს რაღაც კონკებს, დაათრევს ქუჩა-ქუჩა, ამღერებს გულსაკლავ სიმღერებს და ბლომა ფულს შოულობს, როგორც უსინათლო ქალის დედა. საღამოთი კი მთელი ეს ნაგლაბაკევი მიაქვს მის მაწანწალა, არამზადა უფროს შვილს ჟაკს, რომელმაც, რაკი ასეთი უღვევი წყარო იშოვა კეთილდღეობისა, გადაწყვიტა ლუიზა ცოლად შეირთოს.

მაგრამ კეთილის არსება გრძელია... ამ წრეშიაც გამოჩნდება თავისებური კავალერ დე-ბონდი. ეს არის ფროშარის მეორე შვილი პიერი—პატიოსანი ჭაბუკი, მშრომელი, დანების მღესავი. იგი ოჯახში დაჩაგრული ჰყავთ, რადგანაც ფიზიკურად ჟაკზე სუსტია და ფეხმრუდე მისივე წყალობით. ჟაკი მას „უდღეოს“ ეძახის და თანაც ყველფავს, ართმევს რა დღიური შრომით მონაგარს.

აი, ეს „უდღეო“ განიმჰვალება ლუიზასადმი სიბრაღულით, უფრო კი სხვა, უფრო უნაზესი გრძნობით და, როგორც იგივე რუსთველბრ ვეასწავლის—სიყვარული აგვამაღლებსო, ისიც ამაღლდება გმირობამდე. და უკანასკნელ წამს (ქართული ვარიანტით), როდესაც დიდი ვაივავლახისა, მრავალი საჭირო და უჭირველი სცენების შემდეგ, ავტორი, როგორც იქნება, ბოლოს მაინც შეახვედრებს დებს ფროშარის ბუნავში და ჟაკი მათ არ უშვებს, იძახის რა—ჩვენ იმ ხალხთაგანი ვართ, ადამიანებს რომ ჰკლავენო;—აი, ამ მწვავე მომენტში „უდღეო“ პიერი თავს გამოიღებს და გაუძალიანდება ძმის განზრახვას. დანები აპრიადდება სივრცეში, ძმები მარჯვე ნახტომებისათვის ეზადებიან... გაისმის გაფრთხილების ხმა დედისა, რომელიც კანესა და აბელს გაახსენებს მათ... მაგრამ გაისმის აგრეთვე გამამხნევებელი ხმა ლუიზასი: „ყოჩაღ, პიერ, ყოჩაღ!“ (ოჰ! რა მშვენიერად ამბობდა მაკო ამ ორ სიტყვას.) და პიერიც კილოშეკიდებით

ეუბნება დედას—ხოლო ამრიგობაზე აბელი მოჰკლავს კაენსო.—და მართლაც, მარჯვე დაკვრით ჰკლავს ჟაკს და ანთავისუფლებს დებს. ფროშარი კი დაეცემა მოკლული შვილის გვამზე. ამით თავდება პიესის ქართული ვარიანტი.

მაგრამ მელოდრამის ავტორი რა მელოდრამის ავტორი იქნებოდა, რომ მაყურებლისათვის დაეტოვებინა ცოტა რამ დასაფიქრებლად, ცოტა რამ დასკვნების გასაკეთებლად? ნამდვილად კი დე-მონდი და ჰანრიეტა გაბედნიერდებიან შეუღლებით. ლუიზას დედა გამოუჩნდება და თვალის სინათლე დაუბრუნდება... ის კი აღარ მახსოვს, პიერს ფეხი გაუსწორდა და ბედნიერება ჰხვდა წილად ლუიზასთან შეყრისა, თუ არა? ალბათ! ჩვენ რომ ავტორის „კეთილის“ სიგრძე ვიცით... ოღონდაც, ასე უნდა მომხდარიყო!

აქ ერთი გარემოებაა აღსანიშნავი. პიესით მეორე ინტრიგა უეჭველად მხოლოდ ქვეინტრიგაა, პირველი კი—მთავარია, დომინანტი. ხოლო ქართულ სცენაზე ეს ძირიანად შეტრიალდა, დომინანტი ლუიზას მხარეზეა! და იცით, რად? იმად, რომ ამ მხარეზე იყვნენ ნატო, მაკო და ლადო. სწორედ ამიტომ მაყურებელმა მთელი თავისი ყურადღება და სიმპათიები პიესის ამ მხარეს მიაქცია. დანარჩენთა ბედ-იღბალი მას სრულიად არ აინტერესებდა. ისინი რომ სულაც არ ყოფილიყვნენ სცენაზე, საზოგადოება აინუნშიაც არ აგდებდა. პირიქით, პიესით და მეტადრე გრიფიცის დადგმით დომინანტი ჰანრიეტას (ცნობილი ლილიან გიშ) მხარეზე იყო. ასეთია ძალა შემოქმედებისა!

\* \* \*

მაგრამ დავუბრუნდეთ მადამ ფროშარს

პროფესიონალ გლახა-მათხოვრებს რომ თავიანთი სახელმწიფო ჰქონოდათ, მეფედ უეჭველად ნატოს აირჩევდნენ ქალიცა და კაციც, ისეთი ზედმიწევნილობით ასახიერებდა იგი ყველა მათ თვისებას, მრავალთა შორის გაფანტულს, ხოლო ნატოს ხელოვანებით ერთად თავმოყრილს მადამ ფროშარის როლში.

თავზე წაკრული რაღაც ნაფლეთის მრავალი ნაჩვრეტებიდან ქაოტიურად ამოჩრილი თმა წვირიან მატყლს მოგაგონებდათ, რომელსაც დიდი ხანი იყო წყალი და საპონი არ მიჰკარებოდა. ხოლო



საოცნებოდ აკონკილ-დაკონკილ კაბიდან, რომელიც ოდესღაც რა-  
ღაცა ფერისა უნდა ყოფილიყო, აქა-იქ დიდრონ-დიდრონ ხალებად  
გარუჯული სხეული მოუჩანდა. თითქო ზოლ-ზოლებად ტალახმოდე-  
ბული წვივები ტიტველი ჰქონდა, ხოლო ფეხი წაეყო უცნაურ ფეხ-  
საცმელებში, რომლებსაც ჩუსლები, გეგონებოდათ, წინაღონ აქესო,  
ისე იყო წვერები ზევით აშფერილი ვეებერთელა ტუჩებივით. მღვრიე  
ფერის სახე, თითქო ზეგით დაუზღელიათო, უამრავ ნაოჭებად იყო  
შეკრული. ეს ნაოჭები ხან გაიშლებოდნენ, ხან შეიკუმშებოდნენ და  
ამით ჰქმნიდნენ სხვადასხვა მეტყველებას: ერთ წამს საცოდაობისას  
და უმწეობისას, მეორე წამს—მხეცური უზღიერობისას, მაგრამ თანას-  
წორ საზიზღარს. გაპარკყულ ნოღა ცხვირს აღმური ასდიოდა, თით-  
ქო სხვადასხვა მაგარი სასმელების „სურნელება“ მის წვერზე შენივთე-  
ბულიყო მუქ სიწითლედ. თვალებსაც თავისი ბუნებრივი იერი ეცვალ-  
ნათ, წაბლის ფერი რაღაც გაურკვეველ ფერად გადაქცეულიყო. ამ წამ-  
ში გამშრალი, აქეთ-იქით სწრაფად მსრბოლავი, განმკითხველის მძებნე-  
ლი, მეორე წამს ისინი ანაზღეულად იცვლებოდნენ. მათ სიღრმეში  
წყალი ჩადგებოდა, საცოდაობის იერი ჩაწვებოდა და ცრემლი მზად  
იყო გადმოსანთხევად „ვაებით“ დაღრეჯილ სახეზე. ხელობას კარ-  
გად ნაჩვევი მარჯვენა ხელი ავტომატურად წინ წაიჯგიმებოდა ჯა-  
მივით შეკრული პეშვით, და გაისპოდა დანჯღრეული ხრინწნარევი  
ხმა დააფრაკებული კარის კრაკუნევით—მოწყალემა მოიღეთ საცო-  
დავ უსინათლოსათვის.—და თუ ვინმე ისე გაივლიდა, რომ მოწყალე-  
ბას არ მისცემდა,—მოხუციუეცრად ანთებულ თვალებს გააყოლებდა  
და მძულვარებით მოსილი დორბლიანი ტუჩებით ყრულ, მაგრამ მაყუ-  
რებლის გასაგონად, წყევლა-კრულვას წაიღუდუნებდა. თანაც საშინ-  
ლად მოუგრებდა ხელს საბრალო ლუიზას—იმღერე ობოლო, იმღერე  
შენი გულსაკლავი სიმღერები, რომ მოწყალემა მოგვცენ—შეუტევდა  
იგი დაბალი ხმით უსინათლოს. ისიც საცოდავად წაიტორტმანებდა  
მთელის ტანით, გეგონებოდათ, ეს არის წაიქცევას, ხოლო უძრავ,  
მუდამ განუშორებელი კაემნის მეტყველ სახეს საშანელი ტკივილის  
გრინმასა განუშკვალავდა. და როდესაც ლუიზა უარზე იყო — მოწყა-  
ლებისთვის არ ვიმღერებ, ვმღერი მხოლოდ იმიტომ, იქნება შემთხ-  
ვევით ჩემმა დამ გაიგონოს და მიცნოსო—მოხუცი უპასუხებდა ისეთი  
უტიფარი დაჯერებით, თითქო მისი ბაგენი ჭეშმარიტებას მეტყვე-

ლებდნენ — ჭამა, ქაჯან, ჭამა?! შვილიკით რომ გივლი და გპატრო-  
ნობ, თანაც შენ დას დავეძებ დღითი-დღეობით, განა ეს ცოტაა?!



ნატო გაბუნია ფროშარის როლში („ორი ობოლი“)

ნატოს უდიერი მოპყრობა იმდენად რეალური იყო, რომ ხანდახა-  
ქანდარაზე, სადაც მაყურებელი უფრო ექსპანსიურია და ადვილად ივიწ-

ყებს, რომ თეატრშია, ნამდვილი აღშფოთების ძახილი გაისმოდა— ხელი გაუშვიმაგ საცოდავს, შე საზიზღარო ბებერო! მაკოსაც რამდენჯერ უთქვამს— „ორი ობოლის“ წარმოდგენიდან თითქმის ხელნაღრძობი და ჩქმეტისაგან მთლად სხეულწაღილაგებული ვბრუნდებოდიო.

უნდა გენახათ, რა მხეცური სიხარბით ინთებოდნენ ხოლმე ნატოს თვალები, როდესაც ფულს დაინახავდა. სისხლის სუნის მუნოსავ ონავარ ნადირს ჰგავდა იგი ამ დროს. განსაკუთრებით, როცა ოქროს ჩაუდებდნენ ლუიზას ხელში, რაღაც ტრანსში ვარდებოდა: ფიცხლავ გამოისტაცებდა ლუიზას, ხორკლიან ჯოხს ილღიაში ამოიჩრიდა და დაუწყებდა ფულს სინჯვას. აქეთ ატრიალებდა, იქით ატრიალებდა ორივე ხელით, ხან მზისკენ შეატრიალებდა, თითქო გონს ვერ მოსულიყო კარზე მომდგარი ბედნიერებისაგან, ცმუკავდა ერთ ადგილას და დორბლმომდგარი, საზარლად იღიმებოდა, თანაც რაღაცას დუღუნებდა, გეგონებოდათ— ფულს ულოცავსო. მერე გამოიღებდა ქუჭყიან ჩვარს, გაახვევდა დიდი მზრუნველობით ფულს და ჩაიდებდა ღრმად უბეში.

ორგვარი ვნება ასულდგმულებდა ამ მხეც-ადამიანს: თავდავიწყებამდე სიყვარული უფროსი შვილის მიმართ— ფულიც სწორედ იმიტომ უყვარდა, რომ მისთვის გადაეცა, და აგრეთვე სმა.

ზევით უკვე ვნახეთ, როგორი სიმთვრალე იცოდა ნატომ სცენაზე (ზეფერინა). მაგრამ აქ ერთ საკვირველ დეტალს ამქლავნებდა, ე. ი. ნამდვილი „საპატიო“ ლოთის თვისებას: დაბალ განჯინასთან რომ მიძუნძულდებოდა ხოლმე (სულ ძუნძულით დადიოდა და ამ დროს მის უცნაურ ფეხსაცმელს უცნაური ბაკა ბუკი გაჰქონდა) და ჩაცუცქდებოდა დასალევად, ვიდრე განჯინის კარებს გამოალეებდა, საშინელ ხველას მოჰყვებოდა, როგორღაც მშრალს, უნახველოს და არა მტკივნეულს, არამედ მასიამოვნებელს, თითქო წინასწარვე იტკბანურებდა პირს. სახეც ამ დროს უსაზღვრო კმაყოფილებას გამოხატავდა, ლალი ღიმილით იყო განათებული. ხოლო როცა გადახუხავდა, ტუჩებს ტკბილად გააწლაკუნებდა— მწჰააა!— თანაც ეშმაკურად ჩაიციინებდა, თითქო ამბობდა— მისწრებაა სწორედ ეს დალოცვილიო.

ახლა, მისი ალერსი შვილისადმი? ეს რაღაც ნებივრობა იყო— ანებივრებდა შვილს და თვითონაც ნებივრობდა ამ დედაშვილურ ალერსში, როგორც ძუ-მგელი თავის ლეკვთან, როცა მადღარია. დეტალები თვით მკითხველმა წარმოიდგინოს.

დიად, ნატო-ფროშარი საზიზლარი იყო. მაგრამ მხატვრულად „საზიზლარი!“

\* \* \*

ხანუმა...

აქ ერთი უცნაური შედარება ამეკვიატა. იქნება, ამ შედარებამ მოკლედ მომაჭრევეინოს სიტყვა.

წარმოვიდგინოთ ჩინებული სპორტსმენი მოცურავე, კაცი გინდათ თუ ქალი, რომლისთვისაც ზღვის ტალღები დედაშვილური სტიქიონია. დანაეარდობს ამ ტალღებში თავისუფლად, როგორც ფრინველი ჰაერში, თითქო დარწმუნებული იყოს, რომ მალლით ცა არ დაეცემა და დაბლით ფსკერი არ გაუსკდება.

ფეხის შეუმჩნეველი მოძრაობით და ხელის ოდნავი მოსმით იგი აპობს წყლის ტალღებს და მანძილს მანძილზე კრის. ხან მხარეთქოზე წამოწევა ბატონკაცურად, თითქო მოქანავე ზვირთი მკვიდრი, უძრავი ტახტი იყოს, და თუთუნს შეექცევა. ხან თევზივით მალაყს გააკეთებს და ჰაერში გაინავარდებს. ხან, წყლის ზედაპირზე მწოლარე, ბზრიალასავით დატრიალდება და შექმნის ერთ მთლიან რკალს თავბრუდამხვევ სრიალისას აშადრევენებულ წყლის წიაღში. ერთი სიტყვით, ცა ქუდად არ მიაჩნია და ზღვა ქალამნად.

მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ძალვას ვერ ატყობთ, კუნთების დაძაბვას ვერ ამჩნევთ, რა ხერხს ხმარობს ყოველივე ამისათვის — არც იმას ხედავთ. ხედავთ მხოლოდ საკვირველ ფიგურაციებს წყლის სარეცელზე და თვალს გიტკბობთ ეს თვითუჩინარი ოსტატობა, რომელიც ჰქმნის ნარნარი სილამაზის ჰარმონიას.

აი, ასე ოსტატურად ცურავდა ნატო ასიკო ცაგარლის მიერ შექმნილი პიესის „ხანუმას“ სიტუაციებისა და წყაროსავით მოჩუხჩუხე სიტყვა-პასუხის ტალღებში, მართლაც და ნატოსთვის დედაშვილურ სტიქიონში.

ხანუმა დიდი გაიძვერა, დიდი ეშმაკი, დიდი ოინბაზი, დიდი მიეთმოეთი და აქ ვიხმარებ ყველა ამაების ზოგად ცნებას, შესანიშნავ იმერულ გამოთქმას, — დიდად „გაიმასქნებული“ აღამიანია... მაგრამ რა ვქნათ, რომ, ამასთანავე, დიდად საყვარელი აღამიანია, რომელსაც ყველაფერს აპატიებ, ისე როგორც აპატია თვით



„პრინცი ფანტიევმა“, ხანუმა რომ თავად ვანო ფანტიაშვილს უწოდებს „ფრანგულად“. აპატიებ იმიტომ, რომ ყველაფერ „საიმასქნისოს“ კოხტად, ლამაზად, მომხიბლავად აკეთებს! აპატიებდი განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ხანუმა ნატოს გრძნეული სახით გველინებოდა.

ტყუილად კი არ ეუბნება აკოფა ხანუშას—დიდი ფოკუსნიკი ხარო. და ყველა ის ფოკუსი, რასაც ხანუმა ჩადის თუ ამბობს, ასიკომ შექმნა მხოლოდ იმიტომ, რომ შემოქმედების დროს გონების თვალწინ ნატო ედგა მთელი მისი ჯადოქრული ნიჭით.

ხო მისევეათი მოვლენა არ არის, რომ ესა თუ ის ავტორი ამა თუ იმ სცენიურ სახეს ქმნის უწყებულ არტისტის უნარიანობის მიხედვით, მაშასადამე—მისი გავლენით. დარწმუნებული ვარ, ასიკო „ხანუშას“ ვერ დასწერდა მთელი იმ აღმაფრენით, ნატო რომ ის ნატო არ ყოფილიყო, რაც იყო, როგორც ხელოვანი. ისიც უეჭველია, რომ ნატომ ასწილ გადააჭარბა ასიკოს წარმოდგენას, განახორციელა რა არა მარტო მისი განხრახვანი, არამედ აგრეთვე შეიტანა როლში ბევრი ისეთი რამ, რაც, შეიძლება, ასიკოს ნავარაუდევად არც კი ჰქონდა, და რამაც ხანუშას სახე ქანდაკებასავით ჩამოსხპული ტიპის სიმბოლოდ აიყვანა.

ახლა ვგრძნობ, ტყუილად დაებანდდი, ზევით რომ შედარება მოვიყვანე—იმაზე. რის სპორტსმენი, რა მოცურავე? ვის ეკადრება? „ყარამანიანში“ რომ ოპკალ-ჯადო სასწაულებს ახდენს, ისიც კი „ფას“ ნატოს „ფოკუსებთან“.

\*  
\* \*

„ხანუმა. 50 წლისა, დაბალი ტანისა, ქვრივი, უსახო, შავი ტანისამოსი აცვია. თავი მაღლა ხურავს, ჩადრსა ხმარობს, ქორწილში შავი შალი ასხია, ქოშები აცვია, ბურნუთსა სწევს. ქრელი ცხვირსახოცი სარტყელში აქვს გაკეთებული. ლაპარაკი კაფიეთი და მოსაზრებული, თავდაჭერილია და ფრთხილი, მოხერხებული და თვალთმაქცი, მაჭანკლების „უსტაბაშია“.—

აი, როგორ გვიხატავს ხანუშას თვით ავტორი—ასიკო ცაგარელი თავის შენიშვნებში მოქმედ პირებზე (ფედერაციის მიერ ი. გრი-

შაშვილის რედაქტორობით გამოცემული, ავტ. ცაგარლის „კომედიები“, 1936 წ., გვ. 418).

ამ „დაბალი ტანის“ დედაკაცად, უეჭველად, ნატო იგულისხმება. თორემ უამისოდ ასიკო ხანუმას მომცრო ტანისას არ გამოიყვანდა, ვინაიდან პიესით იგი ქაბატოს „კუსპარას“ ეძახის და თანაც „რწყილივით გაჭყლეტას“ უპირებს.

რა ნაკვთებს უმატებდა ნატო ამ სურათს?

იგი ცოტათი უფრო აბერებდა ხანუმას, რისთვისაც, გრიმთან ერთად, ერთ წინა კბილს შავად იგდებინებდა (ფისს გადაიკრავდა). დაბალ ტანთან გადღრენილი ფიგურა გამოჰყავდა—აი, ილია ჭავჭავაძე დარეჯანზე რომ ამბობს „ჩაგოდრებული“ დედაკაციო—ისე. ამასთანავე, სათვალესაც ხმარობდა, მზითვის ნუსხას რომ კითხულობდა. პიესაში კი ისეა, ვითომ ხანუმა ზეპირ ჩამოუთვლის თავადს ამ დიდ ნუსხას, რომელშიაც მრავალი ოხუნჯური გამოთქმებულია. მაგალითად: „...ერთი ვიზიტკა ტალმა, ერთი ცპოლკა... ჩულქები, საპოყები ნახევარ დუჟინი... ერთი დუსპალნი კრაოტი... სამოვარი თავისი პრიბოლით... მალოჟნიკი... სახარნიკა თავისი მაშით, სუხარნიკა,—სულ ვერცხლისა!.. მარმარილს უმივალნიკა თავისი სასაპნეებით და საჩოტკეებით... ერთი ც სარდაფის შუშტაკის გასალესი“ (შუშტაკი—უმარილის წასასმელი ქსოვილი—ი. გრიშაშვილის განმარტებით, იქვე, გვ. 497).

და როდესაც მთავარ ნივთებს ჩამოიკითხავდა,—შემდეგ უკვე ზეპირ ბოლოკაზმულობას გაუკეთებდა ზემონათქვამს, ჩქარ-ჩქარა, თითქო სიმიდს ახლიანო—„ლენტები, ბანტები, შპილკები, ქინძისთავები რაღა სახსენებელია!“

ამასთანავე, ნატოს მეტი მოძრაობა, მეტი სიცოცხლე, მეტი ჰუმორი შეჰქონდა ამ „დამსახურებული“ ადამიანის ხასიათში. ხანუმა რამდენჯერმე ასე უწოდებს თავის თავს, გულისხმობს რა „საზოგადოებრივ-სასარგებლო“ მოღვაწეობას მაჭანკლების „უსტაბაშისას“. თანაც არა ღალატობდა, სადაც ჯერ იყო, „თავდაქერილობას“ „მოსაზრებულობას“ და „სიფრთხილეს“, რასაც ავტორი მოითხოვდა თავის შენიშვნაში.

\* \* \*

როგორ თამაშობდა ნატო ხანუმას?

ყოველივე ის, რაც ვასოზე ითქვა აკოფას როლის გამო, უკლებლივ უნდა ითქვას ნატოზედაც.

აქ თამაშობაზე არ შეიძლება ლაპარაკი. ვიმეორებ ერთხელ უკვე ნათქვამ დებულებას, მცირედი განსხვავებით: იქ, სადაც ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის ზღვარი თითქმის წაშლილია, და არა სინამდვილის იმიტაციით, არამედ მისი ხელახლა შექმნით, იქ ხელოვნების დღესასწაულია. დღესასწაულია იმიტომ, რომ იგი ახორციელებს სილამაზეს, თუნდაც საზიზღრობას გადმოგვცემდეს.

მაგალითად, სინამდვილეში ხანუმა ბურნუთს ეწეოდა. ამაში არავითარი სილამაზე არ იქნებოდა, პირიქით, ულამაზობა უფრო იქნებოდა, თუ წარმოვიდგენთ ყოველსავე იძას, რაც ბურნუთის წეგას თან ახლავს.

ნატოს ბურნუთისწევა კი—ყველა მისი არაესთეტიკური ელემენტებით—სილამაზე გამოდიოდა.

მართლაც, უცნაურია: აკეთებ ულამაზობას და გამოდის კი სილამაზე! რატომ? იმიტომ, რომ იქ, სინამდვილეში, არის ცხოვრების რეალობა მთელი თავისი მატერიულობით, ბიოლოგიით.

რაკი სიტყვა ბურნუთისწევაზე ჩამოვარდა, არ შემოძლიან ერთ-ერთი საამისო დეტალი არ გაეიხსენო.

პირველ მოქმედებაში ხანუმა მარტო რჩება. ზის და თავისთვის ლაპარაკობს იმაზე, თუ როგორ აურევს დავთრებს ტუტუც კნიაზს და როგორ ჩაშლის კუსპარა ქაბატუას ოინებს. ამ პატარა მონოლოგის დროს ბურნუთის კოლოფს გახსნის, ამოიღებს ორი თითით—ცერიტა და სალოკით—ერთ წევა ბურნუთს. ლაპარაკით გატაცებულს, ხელი ბურნუთით ერთ ხანს ჰაერში რჩება და როდესაც ამბოს: „ზი, ფჩანას“, ფჩანას, ქაბატო, რაც შენ ხანუმას ოხტში ვერ მოხვიდე!“—სწორედ ამ დროს გვერდზე ქოქოლას მიაყრის იქით, საითაც ვითომ ქაბატო ეგულება, და ბურნუთსაც ამ ქოქოლას გაატანს. მერე, კვლავ ამოიღებს ბურნუთს და ცხვირთან მიიტანს.

რასაკვირველია, ეს უფხო გადმოცემა მხოლოდ ლანდია იმ შეუდარებელი სურათისა, რასაც ამ დროს ნატო ქმნიდა. მაგრამ, თუ მკითხველმა ცოტაოდენი ფანტაზია მოიშველია, შეიძლება, გააცოცხლოს ჩემი აღწერა.

იმავე მოქმედებაში ხანუმას აქვს ასეთი ფრაზა, ქაბატოსადმი მიმართული:

\*) ფჩანას—გაფუჭდი (ი. ზრიშაშვილის განმარტებით)



ნატო გაბუნია ხანუმას როლში („ხანუმა“)



— ქაა! ეს ვილა არის? აქეთ გვიბძანებთ, მოდნის მაჭანკალო? უნდა გენახათ, როგორ დაიჩრდილა ვდა ხოლმე ნატო მარჯვენა ხელით მარჯვენა თვალს და რა დამეკინავ, პირდაპირ გამანადგურებელი სარკაზმის კილოს პადევნებდა ამ სიტყვებს, ერთსადამივე დროს ვითომ მომღიმარიც და გაშმაგებულიც.

მეორე მოქმედებაში, ხანუმასთან შეხვედრისას აკოფა ეკითხება მას:

— სხვა, ხანუმ, как паживайшь?

— სლაბოლ! — უპასუხებს იგი, ვითომ — Слава богу-ო.

რასაკვირველია, მიმართვა მასხარულია, — აკოფას უნდა, ათქმევინოს რამ რუსულად ხანუმას სონასთან, ნასწავლ ქალთან, და გააცინოს აგი.

მარტო ეს ერთი სიტყვა „სლაბოლ“, როგორც ამას ნატო ამბობდა, აშკარად გიჩვენებდათ, რა გულთამხილავი ოსტატი იყო იგი.

საქმე ის კი არ არის, რომ მეტისმეტი სასაცილო კილოკავით ამბობდა იგი ამ ორ რუსულ სიტყვას, მხატვრული დამახინჯებით ერთ სიტყვად გადაქცეულს. საქმე ის არის, რა აზრობრივი იერით მოსაგდა ამ უბრალო ოხუნჯობას. ნატო-ხანუმა, ამ როლის მოთამაშე სხვა არტისტებივით, უაზროდ როდი უპასუხებდა ხოლმე „სლაბოლ“, როგორც გაზეპირებულ სიტყვას, არაჲდ ჯერ დამცნავი ღიმილით შეხედავდა აკოფას, თითქო ეუბნებოდა: „მიგიხვდი, გიჟო, ამ „პარუსკობით“ მასხარად გინდა გამაკეთო, შენ თითონ მასხარაო“ და მხოლოდ ამის შემდეგ წარმოსთქვამდა კუჭკუჭა სიცილით, რადგანაც თვითვე იცოდა, რომ ამახინჯებდა რუსულ გამოთქმას.

ამით ნატო ართულებდა ავტორის მიერ მხოლოდ სიცილისათვის შექმნილ სიტუაციას და იძლეოდა ხანუმას დამახასიათებელ შტრიხს: ხანუმა იმდენად ეშმაკი დედაკაცია, რომ ვერაფერს გამოაპარებ და, თუ მისი კეთილი სურვილი არ არის, ვერ გაამასხარავებ.

დარწმუნებული ვარ, ეს დეტალი ნატოს წინასწარ მოაზრებული არა ჰქონდა. იგი ინტუიტურად წარმოიქმნა სცენაზე და შემდეგში მეორდებოდა, როგორც ერთხელ და ერთხელ ფიქსირებული.

ეს, ერთი შეხედვით, თითქო წვრილმანი ნუნანია, მაგრამ არტისტის ოსტატობას მსხვილმანად ახასიათებს, ვინაიდან მეტისმეტად გამახვილებული მხატვრული ალღო თუ მიაგნებს ასეთ, თითქო შეფუძნეველ, შტრიხს.

სწორედ ამ ალღოს მეოხებით ნატო თანდათან ამდიდრებდა როლს, ქმნიდა რა სულ ახალ-ახალ ვარიაციებს ამა თუ იმ მიზანსცენისას. ერთხელ და ერთხელ ათვისებულ ხერხს ყოველთვის მონურად როდი იმეორებდა. ხშირად რომელიმე მომენტი, წინად რომ მაყურებელს შეუმჩნეველი რჩებოდა, სხვა წარმოდგენაზე ერთბაშად ახლებურად აშეტყველდებოდა და მიიქცევედა მაყურებლის გულისყურს ნატოს ოსტატობის უეცარი ახალი გამოსხივებით,

კარგად მახსოვს ერთი ასეთი შემთხვევა. მით უფრო, რომ ამის შემდეგ ნატო უკვე სცენაზე აღარ მინახავს.

ეს იყო 1909 წლის მიწურულში. ეს წელიწადი კი მეტად მრავალმნიშვნელოვანი წელიწადი იყო ნატოსთვისაც და ქართული სასცენო ხელოვნებისთვისაც. ამ წელს მას გაუმართეს ბრწყინვალე იუბილე ოცდაათი წლის მოღვაწეობის აღსანიშნავად.

სახალხო თეატრიც გამოეხმაურა მთელი საქართველოს აღტყინებას. თავის კედლებ შორის იმანაც იზეიმა ნატოს იუბილე, მით უფრო, რომ იგი ძალიან ახლო იყო ამ თეატრთან, ხშირად იღებდა რა მის წარმოდგენებში მონაწილეობას, რასაკვირველია, ყოველთვის უსასყიდლოდ.

წარმოდგენა ნაკრები იყო. სხვათაშორის, ვთამაშობდით ნატოსავე მონაწილეობით „ხანუშას“ მეორე მოქმედებას. ნატო ძალიან ააღელვა ხალხის მისდამი დიდმა გულხმიერებამ და თაყვანისცემამ. ეს არტიტული აღელვება თითქო აორკეცებდა მის აღმაფრენას, თუმცა სცენისმოყვარეთა შორის თამაშობდა.

რა დამავიწყებს? ტანისამოსსა და გრიმში პავილიონის გარეთ ვიდექ ფანჯარასთან ჩემი გასვლის მოლოდინში (ვთამაშობდი თავად ვანო ფანტიაშვილს). თვალს ვადევნებდი ნატოსა და ნიკო გოცირიძის (აკოფა) ოინებს სცენაზე. თანაც სული კბილით მეჭირა, მეშინოდა. ახლოვდებოდა ბეწვის ხიდი, რომელზედაც უნდა გამევილო. ეს იყო სცენა ჩემმიერ საპატარძლოს, ე. ი. სონად გადაცმული ნატო-ხანუშას გასინჯვისა.

მე ის კი არ მაშინებდა, თუ როგორ შევასრულებდი როლს. ამაზე ვინ იფიქრებდა, როდესაც ჩვენთან ნატო იყო? თვით ჩვენ, მოთამაშენი, მაყურებლად ვიყავით გადაქცეული.

მე მალეღვებდა ნატოს დანახვა... მეშინოდა არ გამცინებოდა სცენაზე.

განსაკუთრებით საბედისწერო იყო ის წამი, როდესაც ნატო სიტყვას „პო ფრანტუცი“-ს იტყოდა — „პო ფრან“-ს—ცალკე და „ცუცი“-ს—ცალკე: მინახებული სახე, „სამიჯნურო“ ღიმილი, თანაც ღრმა ამოოხვრა და მარაოს „მნიშვნელობით“ (სიყვარულის მნიშვნელობით) გაშლა, — წარმოდგინეთ ყოველივე ეს, როგორც საუცხოო აკომპანიმენტი სიტყვა „ცუცი“-სა, ისიც განმეორებით თქმულისა თავის კანტურით და თვალების „არშიყული“ პლატუნით, — და მოდით და ნუ გაიცინებთ?!

აი, ამ საჭოკმანო ფიქრებში რომ ვიყავი და სცენას თვალს არ ვაშორებდი, რათა ნატოს სახეს მივჩვეოდი, ამ დროს მესმის:

აკოფა. ის ახმახი რომ უნდა მოვიდეს (ე. ი. მე) აი, თორმეტო საათია.

სონა. მართლა, როგორმე უნდა მოვიშოროთ.

ხანუმა. თქვენ არხეინათ იყავით.

სონა. { როგორ?  
აკოფა. }

ხანუმამ უნდა უპასუხოს: „შენი კაბა და რამეები მომეცი, მე ვეჩვენები“, — მაგრამ ვიდრე ამ სიტყვებს იტყვის, ნატო ამრიგობაზე ხანგრძლივ პაუზას აკეთებს, საკვირველ პაუზას, რაც აქამდე არასდროს არ მინახავს წინანდელ წარმოდგენებში. ჯერ კიდევ მისი სიტყვებიდან — „თქვენ არხეინათ იყავით“ დაწყებული ეშმაკური ღიმილი იმის სახეზე თანდათან იშლება, ფართოვდება და ღუმილის დროს კუჭკუჭა სიცილად გადაიქცევა. ნატო-ხანუმა თვით უცინის უსიტყვოდ იმის თავში შეპარულ ოხუნჯურ, მაგრამ გაბედულ აზრს—მე ვეჩვენები კნიახსაო. მას თითქო თვალწინ ეშლება ის სასაცილო ამბავი, რაც უნდა მოხდეს, და წინასწარვე ტკბება თავისი ოსტატობით და გასულელებული თავადის მდგომარეობით. და როდესაც ამბობს—მე ვეჩვენებო—უკვე სიცილს ველარ იკავენს.

ეს ისეთი მომხიბლავი მიზანსცენა იყო, მერე უეცარი ზეშთაგონებით და საკვირველი ოსტატობით წარმოქმნილი, რომ თავბრუს დამესხა და სულ დამავიწყდა სცენაზე გასვლის შიშიც და ჩემო თავიც...

რომელი ერთი ჩამოვთვალო? აკაკი რომ ამბობს—ვინ დასთვალოს ზღვაში ქვიშა და ან ცაზე ვარსკვლავებიო—თითქმის ისე გამოდის.

ქვიშისა და ვარსკვლავებისა რა მოგახსენოთ? ხოლო ცოტათი ფანტაზია გავამახვილოთ და წარმოვიდგინოთ მშვენიერი ნაქნარობის მოდილო ფიალა, მთლად მარგალიტით სავსე. ხელს ურევ ამ ფიალაში ობოლი მარგალიტების ამოსარჩევად და ვერ კი ამოვირჩევია, რადგანაც ხელთ სულ ობოლი მარგალიტები გხვდება: ობოლი—ზოგი სიდიდით, ზოგი იერით, ზოგი მოყვანილობით.

აი, ნატოს შემოქმედება—სწორედ ასეთი საოცნებო ფიალა იყო, სახეებითა და მათი შემადგენელი მხატვრული დეტალებით სავსე.

გახსოვს ეს სახეებიც და ეს დეტალებიც ნახევარი საუკუნის მანძილზე, როგორც გახსოვს შოთას გენიოსური აფორიზმები და მეტაფორები, როგორც გახსოვს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკმუნვარე პოეტური სული, როგორც გახსოვს ილიას და აკაკის შესანიშნავი გამოთქმები, როგორც გახსოვს ზაქარია ფალიაშვილის მშვენიერი მელოდიები,—გახსოვს კი არა,—ისინი შეადგენენ თითქო შენი სულიერი არსების ძვირფას საუნჯეს და თვითეულის გახსენებაც კი ყოველთვის განუსაზღვრელი სიამოვნებით აღკძრავს, გატკბობს თითქმის პირვანდელი სიტკბოებით.

მეტს აღარას ვიტყვი. ვაგლახ მხოლოდ, რომ ეს საუცხოო ფიალა ისე ადრე დაიშხვრა. ნატო შუახნისა აღსრულდა...



## პორტრეტი მეოთხე

### ვლადიმერ სარდიონის-ძე მესხიშვილი

(ლ ა დ ო . 1857—1920 წ. წ.)

მიეცეს და მიემატოსო—სწორედ ლადო მესხიშვილზეა ნათქვამი.

სულიერ და ხორციელ ძალთა ასეთი ჰარმონიული თანამთხვევა, შინაარსისა და ფორმის ასეთი საკვირველი შეთავსება ერთს ინდივიდუუმში პირდაპირ იშვიათი მოვლენაა.

არაფისზე ისე უხვად არ დაუბერტყია ბუნებას თავისი მადლითა და მშვენიებით აღსაესე კალთა, როგორც ლადოზე.

ლამაზი გარეგნობიანი ქართველის ნახვა არც ისეთი იშვიათი რამ არის, მაგრამ ლადოს სილამაზე მარტო გარეგანი როდი იყო.

მის პირველსავე ნახვაზე—არა სცენაზე, არამედ ჩვეულებრივ ცხოვრებაში—ყველა მაშინათვე იტყოდა—ეს კაცი შემოქმედიო, არტიტი, მხატვარი, პოეტიო.

ლადოზე არ ითქმოდა—წერწეტა, მხარბეჭიანე ვაჟკაციო, როგორც ჩვენს არტისტებში, მაგალითად, ვანო სარაჯიშვილი იყო. შუათანა სიმალლისაზე მეტი არ იქნებოდა, არც ტანადნაგობის ხაზები ჰქონდა სასკულპტურო.

მაგრამ, როდესაც თვალს შეავლებდით მთლად მის ხორციელ არსებას, როცა დაინახავდით მის აპოლონურ სახეს,—იმდენად იხიბლებოდით საერთო შთაბეჭდილებით, რომ მსწრაფლ ჰკარგავდით ცალკეული ნაკვთების ცალ-ცალკე აწონ-დაწონვის უნარს.

სახის საკვირველი მადლმოსილება ნაკვთთა შეხამების წარმოდგენის ასოციაციით, თქვენდა უნებურად, მის ფიგურაზედაც გადადიოდა და სრულყოფილობის ჰარმონიას ქმნიდა. თქვენს თვალში ამ ფიგურას არაფითარი დისჰარმონია არ შეჰქონდა საერთო შთაბეჭდილებაში. სწორედ ამიტომ აზრადაც არ მოგივიდო-

დათ გეთქვათ—აჰ, ნეტავი ამ მწყაზარ სახეს ასეთივე ფიგურა ამ-  
შვენებდესო.

\* \* \*

აპოლონური სახე!

ეს შედარება ლადოს მიმართ ჩემზე აღრე ბევრმა იხმარა. მე  
მანინც არ ვუფრთხი ამ, ტრუიზმად გადაქცეული შედარების განმეო-  
რებას.

იგი მრავალმეტყველია.

იგი გულისხმობს წარმოდგენას თვალმომკრელ სილამაზეზე,  
ბუნების მზიურობაზე, შემოქმედ ძალთა სიუხვეზე, სიბრძნეზე, პოე-  
ზიაზე, მუსიკაზე—ხელოვნებაზე საერთოდ...

ასეთი იყო ლადო სანახაყად ჩვეულებრივ ცხოვრებაში.

მაგრამ სცენაზე? ამართლებდა თუ არა ამ გარეგან შთაბეჭდი-  
ლებას სცენაზე?

რალა თქმა უნდა?!

თუ იშვიათი არ არის ის მოვლენა, რომ არააპოლონური სახის  
მქონე ადამიანი უხვად ატარებს ხოლმე თავის სულიერ არსებაში  
აპოლონურ საწყისს,—ისიც ძნელი წარმოსადგენია, რომ ნამდვი-  
ლი აპოლონური სახის პატრონი ამ მხრივ სრულიად ბუნებადაშ-  
რეტილი იყოს.

ბოლოს და ბოლოს, ყოველთვის თუ არა, ძალიან ხშირად მანინც  
მართლდება ის თქმულება, რომ სახე სულის სარკეაო. მერე, ისეთი  
სახე, როგორიც ჭეშმარიტად აპოლონური სახეა. აქ სხვანაირად არ  
შეიძლება.

ამრიგად, ლადომ რომ სცენაზე ფეხი შესდგა—თან მიიტანა  
თითქმის ნახევარი გამარჯვება. ამის საწინდარი იყო ლადოს არა-  
ჩვეულებრივი გარეგნობა. ამ გარემოებას განსაკუთრებული მნიშვნე-  
ლობა ჰქონდა მთელი მისი არტისტული კარიერისათვის.

ეს უნდა დავიხსოვოთ.

\* \* \*

მართლაც ამ საუცხოო აღნაგობაში მოთავსებული იყო თვალის-  
თვის უხილავი, მაგრამ გრძნობა-გონებისათვის დიდად მეტყველი

მადლი, რომელზედაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამბობს „თვით უკვ-  
დავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს“-ო.

და რაში ვლინდება უკვდავება მშვენიერის სულისა ყველაზე  
ძლიერად, თუ არა მხატვრულ შემოქმედებაში?!

ლადო კი დიდი შემოქმედი იყო სცენაზე!

ამისთვის მას ჰქონდა, საკვირველი გარეგნობის გარდა, ცეცხ-  
ლივით მწველი ტემპერამენტი, რომელიც მგზნებარედ ეხმაურებო-  
და განსასახიერებელი პერსონაჟის ფსიქიურ განცდებს.

მისი ბუნებააღძრულობა სცენაზე იმდენად ძლიერი იყო ხოლმე,  
რომ იგი იტანჯებოდა ჭეშმარიტი ტანჯვით, ტიროდა მართალი  
ცრემლებით, ფითრდებოდა ნამდვილი ფერწასულობით გრიმქვეშ.

ეს მე არაერთხელ ჩემის თვალით მინახავს.

მაგალითად, ჰარლეიგის როლში („შეშლილია“), პირველი მოქ-  
მედების დასასრულ გულშემოყრილი რომ დაეცემოდა იატაკზე,  
უკვე ფარდის ჩამოშვებისას, კვლავ გრძელდებოდა ნერვიული აშ-  
ლილობა და მთლად აცახცახებული და ფერმიხდილი ლადო ძლიერ-  
ძლიობით მოდიოდა გონს, რათა თავდასაკვრელად წარდგომოდა  
აღტაცებით მქუხარე საზოგადოებას.

ეს იყო ნამდვილი ზემთაგონება, თითქმის ფიზიოლოგიური  
გარდაქმნა, ხანდახან თავისი აქტიორული „მე“-ს სრულ დავიწყე-  
ბამდე მიღწეული, როდესაც თითქო გონების ყოველგვარი კონტ-  
როლი გადალახულია.

ხელოვნების თეორეტიკოსნი ამას ნაკლად უთვლიან არტისტს,  
მაგრამ, სამაგიეროდ, მაყურებელი აღტაცებულია ხოლმე, როცა  
მოწმეა არტისტის ასეთი ჭეშმარიტი აღძვრისა.

ვინ არის მათში მართალი—თეორეტიკოსნი თუ მაყურებელი—  
არ ვიცი. მაგრამ ერთი რამ კი აშკარაა—სასცენო ხელოვნება მა-  
ყურებლისათვის უფრო არის, ვიდრე თეორეტიკოსებისათვის.

\*  
\*  
\*

შესანიშნავ ილუსტრაციას იძლევა განსვენებული კ. ს. სტანი-  
სლავსკი შემოქმედის ასეთი აღძვრისას, როდესაც გენიოს ტომა-  
ზო სალვინის ოტელოზე ლაპარაკობს („Моя жизнь в искус-  
стве“, გვ. 275).

„სალვინი მიუახლოვდა დოქების ამალღებულ ადგილს, დაფიქრდა, ჩაგულხმიერდა და, ჩვენთვის შეუმჩნეველად, მან ხელთ იგდო მთლად დიდ თეატრში მყოფი ხალხი. გეჩვენებოდათ, რომ



ლადო მესხიშვილი შუახნისა

ეს მან ერთის მოძრაობით მოახდინა, — გაშალა შეუხედავად საზოგადოებისაკენ ხელი, მოხვიტა ყველა თავის მუკაში, ვით ჭიანჭველები, და ისე ეჭირა მას მთელი წარმოდგენის განმავლობაში. მოკუმ-



შავს მუქას—სიკვდილია; გაშლის, სითბოს მოგბერს—ნეტარებაა. ჩვენ უკვე მის ნება-სურვილზე ვიყავით, სამუდამოდ, მთელი სიცოცხლის განმავლობაში. ჩვენ უკვე მივხვდით, ვინ არის ეს გენიოსი, როგორია იგი და რას უნდა მოველოდეთ მისგან..“

„...ვიტყვი მხოლოდ, რომ მაშინვე ჩემთვის შექველი გახდა: ოტელო-სალვინი მონუმენტი, ძეგლი, რომელიც განახორციელებს რაღაც უცვალეებელ კანონს“.

ვერავითარი ხელოვანება, ვერავითარი აქტიორული ტექნიკა ამას ვერ იქმს. ეს ძალუძს მხოლოდ დიადი სულისა და დიადი გრძნობის მქონე შემოქმედს, რომელიც თავისი სისხლითა და ნერვებით განიცდის ოტელოს თუ სხვა გმირის თვითეულ სულიერ მოძრაობას და თანაც გენიოსური გონების თვალთ ნათლად სქვრეტს ამა თუ იმ დრამატიულ სიტუაციას.

სალვინი არ მინახავს. მინახავს, სამაგიეროდ, მეორე დიდებული ტრაგიკოსი ერნესტო როსსი—თითქმის ყველა მის როლში, რომეოშიაც კი... წარმოიდგინეთ, 60 წლის მოხუცი!..

ეს სულ სხვა ყაიდის არტისტი ყოფილა.

ყოფილა-მეთქი—იმიტომ ვამბობ, რომ მაშინდელ ნაშთბეჭდილევს (18 წლისა ვიქნებოდი) ახლა ჩემი წარმოდგენა როსსის იმავე სტიქიონური ძალოვნების არტისტად მიყენებს გონების თვალწინ როგორიც თურმე სალვინი იყო.

მაგრამ, როგორც ჩანს, ჩემი წარმოდგენა მცდარია.

აი, რას ამბობს იგივე კ. ს. სტანისლავსკი როსსიზე:

„როსსიმ გამაკვირვა თავისი არაჩვეულებრივი პლასტიკითა და რიტმიულობით. იგი არ იყო სტიქიონური ტემპერამენტის არტისტი, როგორც სალვინი ან მოჩალოვი; იგი იყო გენიოსური ოსტატი. ოსტატობაც ხომ განსაკუთრებულ ნიქს მოითხოვს და ამით გენიოსობამდე შეიძლება მიადწიოს ადამიანმა. ასეთი იყო როსსი. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ როსსი არ ახდენდა შთაბეჭდილებას, რომ მას ტემპერამენტი, გამომეტყველება და ზედმოქმედების შინაგანი ძალა არა ჰქონდა. პირიქით, ყოველივე ეს უხვად ჰქონდა და ჩვენ მასთან ერთად არაერთხელ გაგვიხარნია და გვიტირნია თეატრში. მაგრამ ეს ის ცრემლები არ იყო, რომლებსაც ჰღვრი სრული ორგანული აღძვრის გამო. როსსი მომჯადოებელი იყო, ხოლო

გრძნობის არა სტიქიონური ძალით, არამედ ლოგიკურობით, როლის გეგმის თანამიმდევრობით, ამ გეგმის დამშვიდებულად შესრულებით და თავისი ოსტატობისა და ზემოქმედებისადმი რწმენით. როდესაც როსსი თამაშობდა, თქვენ იცოდით, რომ იგი დაგაჯერებთ, იმიტომ რომ მისი ხელოვნება ნამდვილმეტყველი იყო. და სინამდვილე ხომ ყველაზე მეტად დამაჯერებელია...“ (იქვე გვ. 99).

თვით მკითხველი მიხვდეს, ვისკენ იხრება კ. ს. სტანისლავსკის სასწვრის აბრა. მე ვერ ვხედავ სააშკაროდ დასკვნის გამოტანას, რაკი თვით იგი გადაჭრით არ ამბობს, ვისკენ არის მისი აზრით უპირატესობა, თუმცა კერძოდ ჩემთვის ეს აშკარაა.

ამ გულთამხილავი ხელოვანის აზრი ორ მსოფლიო დიდებულ არტისტზე აქ იმიტომ მომყავს, რათა მკითხველმა იცოდეს, რომ არსებობს ორი სხვადასხვა ტიპი დიდი არტისტისა, რომელნიც თითქმის თანასწორ ძლიერნი არიან, როგორც შემოქმედნი.

რომელი ტიპის არტისტებს ეკუთვნოდა ლადო მესხიშვილი?

რასაკვირველია, პირველი ტიპისას.

მკითხველი ნუ იფიქრებს, ვითომც მე ლადოს ამ ორ დიდებულ ტრაგიკოსს ვუპირისპირებდე ან ნიჟის ძლიერებით ან ოსტატობით. ეს გადაჭარბება იქნებოდა. მართალია, ლადო დიდი არტისტი იყო, მაგრამ მაინც მას და ზემოხსენებულ ტიტანებს შორის საკმაო მანძილია.

ამას გარდა, ლადო, ჩემის აზრით, ტრაგიკოსი არ იყო ამ ცნების ნამდვილი მნიშვნელობით. იგი იყო შესანიშნავი დრამატული არტისტი ლირიკოსი, თუ შეიძლება ასე ითქვას... მაგრამ ამაზე შემდეგ.

\* \* \*

ლადოს ჰქონდა შინაგანი ძალა, რომლის მეოხებითაც სცენაზე გასვლისთანავე იგი მაყურებლის გულისყურს ხელთ იგდებდა ხოლმე და შეუწყვეტელ კავშირს აბამდა თავისსა და მსმენელს შორის. შინაგანი-მეთქი—იმიტომ ვამბობ, რომ ეს ძალა ოსტატობით შეძენილი არ იყო. ჯერ კიდევ ოსტატობა ძალიან შორს იდგა ლადოზე, როდესაც იგი ამ შესანიშნავ თვისებას ამჟღავნებდა, ე. ი. სცენაზე მოღვაწეობის პირველ წლებშივე.

ალბათ, ეს იყო ეგრეთწოდებული სცენიური მომხიბლაობა, რომლითაც აგრეთვე დაჯილდოებულნი იყვნენ მისი ამხანაგები,— ფასო, მაკო და ნატო.

ხანდახან სცენაზე წარმოიშვება ისეთი მოულოდნელი გარემოება, რაც მაყურებელ საზოგადოებას უეცრად მოწყვეტს ხოლმე პიესით შექმნილ სულიერ განწყობილებას და მის ყურადღებას სულ სხვა მხრით წარმართავს.

მაგალითად, რომელსამე პათეტიკურ მომენტში, ამა თუ იმ არტისტის უხერხულობისა თუ სხვა რამ შეუსაბამო მოვლენის გამო, საზოგადოებას სიცილი აუტყდა. საზოგადოების დაბრუნება სათანადო კალაპოტში მეტისმეტად ძნელი საქმეა.

უდროოდ დროს სიცილის გამომწვევი კურობები ჩვენს სცენაზე არც ისე იშვიათი მოვლენა იყო. ორიოდე ასეთი შემთხვევა წინა პორტრეტებშიაც ავწერე. მაგონდება კიდევ ორი ეპიზოდი. ერთი არტისტის მოხერხებულობის მაჩვენებელია, მეორე კი—სწორედ იმ შინაგანი ძალისა, რაზედაც ზევითა ვთქვი.

ბომარშეს კომედია „ფიგაროს ქორწინებაში“ ერთხელ გრაფ ალმავეია (სვ. სვიმონიძე) როგორღაც უხერხულად დაეჯახა სუზანას (მაკო საფაროვი-აბაშიძისა). ამ დაჯახებით მაკო ლაზათიანად დაეცა იატაკზე, მაგრამ არ დაბნეულა: იქვე ბურთივით ფეხზე წამოხტა და სვიმონიძეს გამოესაყვედურა ღიმილით—რა არის, გრაფ! ისე შემაშინეთ, რომ შიშისაგან წაყიქეციო.

ვინც პიესის შინაარსი იცოდა, იმან ტაში დაუკრა არტისტის მოხერხებულობას; ვინც პიესის შინაარსი არ იცოდა, იმანაც ტაში დაუკრა, რადგანაც სცენაზე მომხდარი ამბავი პიესით გათვალისწინებულ მიზანსცენად მიიღო, ისე მოსწრებული და ბუნებრივი იყო არტისტის მოქმედება და სიტყვები.

მეორე ეპიზოდი უფრო რთული და ძნელი გამოსასწორებელი იყო.

თამაშობდნენ „თამარ ბატონიშვილს“. უკანასკნელ მოქმედებაში ლაშა გიორგი (ასიკო ცაგარელი) სეფე-სიტყვით მიმართავს თავის ქვეშევრდომთ და ასე იწყებს სიტყვას—დიდებულო ქართველნო.

მაგრამ, როგორც ჩანდა, ამრიგობაზე ქართველნი იმდენად „დიდებულნი“ იყვნენ, რომ ქანდარიდან ვიღამაც დაიძახა—საქართველო მაშინ დალუპულა, როცა მაგისტანა დიდებულნი ჰყოლიაო.

მთელმა სეფე-სიტყვამ და შემდეგმა სცენამ მეფესა და თამარს შუა ისე გაიარა, რომ დარბაზში სიცილი არ შეწყვეტილა.

მაგრამ საქმე ამით არ გათავებულა. ეს წარმოდგენა რალაც საანგდოტო რამ გამოვიდა. მეფესთან ლაპარაკის შემდეგ საშინლად აღელვებული თამარი გადის. სცენის გარეთ დამბაჩა უნდა გავარდეს და მოკლული თამარი სცენაზე უნდა შემოასვენონ.

რეჟისორის თანაშემწე თუ რეჟიზიტორი (ალარ მახსოვს ვინ იყო) აჩხლაკუნებს დამბაჩას... ერთხელ... ორჯერ... სამჯერ... არ იქნა და არ ვარდება... თამარი კი უნდა მოკვდეს... სროლის ხმა აუცილებელია—საერთო სიგნალია... სასოწარკვეთილი და მთლად დაბნეული მსროლელი იმის მეტს ვერას მოახერხებს, რომ... გამძვინვარებით იატაკს ფეხს დაჰკრავს და თანაც რაც ძალი და ღონე აქვს დაიძახებს „ბუჰ!“...

წარმოგიდგენიათ რა იქნებოდა?! ხარხარი დარბაზში და თავ-შეუკავებელი ფრუტუნი სცენაზე.

შემოაქვთ „ბუჰით“ მოკლული თამარი. უკან მოსდევს დედარუსუდანი—ტირილით, მაგრამ ვერ გაარჩევთ, იცინის იგი თუ ტირის. ხარხარი და ფრუტუნი ძლიერდება და არაფერს არ შეუძლიან ამ ღვართქათის შეკავება. ფარდას თუ ჩამოუშვებენ... მაგრამ აქაც, უეჭველია, სცენის არტახებისაგან განთავისუფლებული საზოგადოების ხარხარი სტიქიონად გადაიქცევა.

და აი, სწორედ ასეთ ვითარებაში სცენაზე უნდა შემოიჭრას შალვა (ლადო). მან უნდა წარმოთქვას თავისი უკანასკნელი მონოლოგი და ჩაატაროს დრამატიზმით აღსავსე სცენა.

ქეშმარიტად, გმირული თავდადება იყო საჭირო თავმოყვარე ხელოვანისაგან ასეთ პირობებში სცენაზე გამოსვლისათვის!

ან სრული რწმენა თავისი ძალისადმი, რომ გადალახავდა ამ სტიქიონს.

ეს იყო, თუ ის — არ ვიცი... ლადო კი შეიჭრა სცენაზე... შეიჭრა და... მოხდა სასწაული! დარბაზი მსწრათლ დაწყნარდა. დარბაზში სრული სიჩუმე ჩამოვარდა. აგზნებულმა ხელოვანმა სტიქიონი ალაგჰა! სხვანაირადაც არ შეიძლებოდა...

თუმცა კულისებში ვიდექ, მაგრამ ლადოს კარგად ვხედავდი. ლადო საშინელი სანახავი იყო.



ქაოტიურად აბურძგნული მშვენიერი თმა... ანთებული თვალებიდან გადმოისრული მრისხანების ცეცხლი... მძაფრად მოკუშული ბაგე, რომლიდანაც დაწყებული საშინელი ტანჯვა სახის შეკუმშულ კუნთებში გადადიოდა და კუმტ გამომეტყველებას აძლევდა მთელ სახეს.

ლადო განხორციელებული ტანჯვა და ამავე დროს მრისხანება იყო.

და საზოგადოებამ პატივი სცა მის ტანჯვას და მრისხანება კი, ალბათ, თავის თავზე მიიღო, იგრძნო რა, რომ უტიფრად იქცეოდა ასეთ მომენტში.

აი, ამ ამბავმა ახლა მოულოდნელად კვლავ ერთი ეპიზოდი გამახსენა. მგონია, იგი ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, სახელდობრ, ჩვენი ახალგაზრდა არტისტებისათვის.

პირველად რომ ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილთ“ თამაშობდნენ (მაშინ ასეთი სათაური ჰქონდა ამ პიესას), ნეზნამოვმა ლადომ უკანასკნელი თავისი მონოლოგით საზოგადოების ყურადღება ისე ძლიერად ვერ მიიქცია, როგორც მას ეკადრებოდა და როგორც შემდგომ წარმოდგენებში ხდებოდა. საზოგადოების გულხშივრება როგორღაც განახევრებული იყო: ლადოსაც უგდებდა იგი ყურს--და არ შეეძლო არ დაეგდო ყური, ვინაიდან ლადოს ცრემლნარევი სიტყვები და საკვირველი ლირიზმით აღსავსე ხმა ძალაუნებურად ხიბლავდა მაყურებელს.

მაგრამ ამავე დროს იგი თვალს ადევნებდა შმაგასაც (ვასოს), რომელიც უკვე გადაკრულში ბრძანდებოდა (ვასო არ გეგონოთ — შმაგა), წინა პლანზე იდგა და შამპანურის ბოკალით ხელში მიმიკით ეხმაურებოდა ნეზნამოვის სიტყვებს. და ეს მიმიკა იმდენად მრავალმეტყველი იყო, რომ აქა-იქ სიცილს იწვევდა.

ბოლოს, ვასო მიხვდა, რომ წინა პლანზე თავისი დგომით საზოგადოების ყურადღებას იქცევდა და ამხანაგს ხელს უშლიდა. ამიტომ ნელნელა მიიმალა. მაგრამ უკვე გვიან იყო... ამის შემდეგ, ნეზნამოვის მონოლოგის დროს, ვასო ისეთ პოზიციას ირჩევდა, რომ საზოგადოება მას ვერა ხედავდა.

\* \* \*

ლადოს შესანიშნავი ხმა ჰქონდა!  
თუ გავიხსენებთ, რომ, საერთოდ, ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისათვის ადამიანს ხუთი გრძნობიდან მარტო ორი გრძნობა გააჩნია—თვალთახედვა და სმენა, ხოლო დანარჩენი სამი გრძნობა ყნოსვა, შეხება და გემო—ამისათვის დახშულია,—ადვილად წარმოვიდგენთ, თუ რა უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხმას არტისტიკისათვის, ნამეტნავად მსახიობისათვის.

ტყუილად კი არ უპასუხნია ტომაზო სალვინის, როდესაც მისთვის უკითხავთ—რა არის იმისათვის საჭირო, რათა ადამიანი ტრაგიკოსი იყოსო—„ხმა, ხმა და კიდევ ხმა“ (კ. ს. სტანისლავსკის წიგნი, გვ. 644).

ზოგს ჰგონია, კარგი ხმა მხოლოდ მომღერლისათვის არის აუცილებელიო.

რასაკვირველია, მომღერლისათვის უპირველეს ყოვლისა ხმაა საჭირო.

მეორე გენიოსი, კომპოზიტორი როსსინიც სალვინისავით ამბობდა—მომღერლისათვის საჭიროაო: პირველი—ხმა, მეორე—ხმა და მესამე—ხმა.

მაგრამ პარადოქსად ნუ ჩამომერთმევა, თუ გავებდავ და ვიტყვი—ხმა მსახიობისათვის შეიძლება უფრო საჭირო იყოს, ვიდრე მომღერლისათვის.

აი, რას ამბობს იგივე გულთამხილავი კ. ს. სტანისლავსკი, როდესაც ძველ იტალიურ ოპერას გაიხსენებს და მაშინდელ შესანიშნავ ქურუმებს ჩამოთვლის (იქვე, გვ. 32):

„მაგრამ არიან კიდევ სხვა ხასიათის შთაბეჭდილებანი, რომელნიც დღევანდლამდე შემრჩნენ, იმისდამიუხედავად, რომ თითქო მეტისმეტად ახალგაზრდა ვიყავი, რათა შექმდებოდა მათი შეფასება. ეს შთაბეჭდილებანი უფრო ესთეტიკური თვისებისაა. მახსოვს მღერის სრულიად განსაცვიფრებელი მანერა თითქმის უხმიანო ტენორის როდენისა, რომელიც, ასე ვთქვათ, წინანდელი ტიპის საუკეთესო ვოკალისტი იყო იმათ შორის, ვინც კი მე მომიხმენი იგი მოხუცი და ულამაზო იყო, ხოლო ჩვენ, ბავშვები, იმას უფრო ვამჯობინებდით, ვიდრე ახალგაზრდა მომღერლებს...“

და კ. ს. სტანისლავსკის ეს შესანიშნავი წიგნი რომ მთლად გადაიკითხოთ, ვერსად შეხვდებით ასეთ გამონაკლისს დრამატიული მსახიობის შიშარტო.

ეს არც გასაკვირველია, იმიტომ, რომ მომღერალს—რა თქმა

უნდა ნამდვილ ხელოვანს,—სხვათაშორის, ძალიან ეხმარება<sup>2</sup> თვით მუსიკა, რომელიც თავისთავადაც ჰქმნის შთაბეჭდილებას.

\*  
\* \*

მაშ ასე,—ლადოს შესანიშნავი ხმა ჰქონდა!

ერთხელ უკვე ვთქვი, ხმის აწერა მეტისმეტად ძნელია-მეთქი, ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის. ძალიან კი მსურს ლადოს ხმის აწერა... ამიტომ გავბედავ... მხოლოდ შედარებას მოვიშველიებ.

არ ვიცი, ბგერის—ფერად წარმოდგენა შეიძლება თუ არა? თუ შეიძლება—მაშინ ვიტყოდი, რომ ლადოს ხმა... ცისარტყელას მოგაგონებდათ.

გეუცნაურათ განა?!

მართლაც, თითქო უცნაურია... ხმა და ცისარტყელა... რა მსგავსებაა?!

მაგრამ ერთ გამოცდილ მხატვარს რომ შევეკითხე, შეიძლება თუ არა ასეთი შედარება-მეთქი, წარმოიდგინეთ—ძალიან მოეწონა. და მეც ამიტომ ვბედავ ამ შედარებაზე გაჩერებას.

რაში ვხედავ მსგავსებას?

ხმის მრავალბგეროვანობასა და ცისარტყელას მრავალფეროვანებას შორის. და განსაკუთრებით კი იმაში, რომ ლადოს ხმა იძლეოდა—ჩემის შეგრძნებით, რასაკვირველია—ტონთა შეხამების იმავე ეფექტს, როგორსაც ცისარტყელა იძლევა ფერთა შეხამებით.

ვით ცისარტყელაზე წვიმის წვეთებში ანარეკლი სხივები მზისა ისე იშლებიან, რომ ძირითად ფერებს—წითელს, ნარინჯოვანს, ყვითელს, მწვანეს, ლურჯსა და იისას—მხოლოდ ოდნავ აღნიშნავენ და, სამაგიეროდ, უამრავ ფერადოვნების პალიტრასა ქმნიან,—სწორედ ასევე ლადოს ხმაშიაც ხორხის ღრუს რეზონატორზე არეკლილი ძირითადი ტონები—წვრილი, შუათანა და ბოხი—თავისთავად, ცალკეულად მკვეთრად როდი ჟღერდნენ და, სამაგიეროდ, მრავალი ობერტონით შეხავებულნი ქმნიდნენ ერთ საუცხოო მთლიან ტემბრს, რომელიც ისევე ხიბლავდა სმენას, როგორც ცისარტყელა ხიბლავს თვალთახედვას.

და რამდენადაც ცისარტყელა თვალისათვის ნახად იგზნება სწორედ ამგვარადვე ყურისათვის ნაზის აგზნებით ჟღერდა ლადოს ხმაც და იოლად იკვლევდა გზას მსმენელის გულისკენ.

თანაც ამ ორ მოვლენაში იყო და არის მათი დამახასიათებელი  
ჩალაც უაღრესად ლირიკული მომენტი...

ლადოს ხმის მუსიკალობა განსაკუთრებით ლექსის კითხვაში  
გამოისმოდა. მე ვგულისხმობ აკაკის „თამარ-ცბიერს“, რომელშიაც  
იგი მგოსნის როლს თამაშობდა.

უნდა ვთქვა, რომ ჩვენმა თეატრმა, ალექსანდრე იმედაშვილამ-  
დე, ჩემის დაკვირვებით, კარგი დეკლამატორი არ იცოდა.

არც ლადო იყო დეკლამატორი. დეკლამაციისათვის მას აკლდა  
ნამდვილი ქართული გამოთქმა. მართალია, ქართული კილო, შედა-  
რებით, ძალიან მალე გაისწორა, მაგრამ სრულყოფილობამდე მაინც  
ვერ მიადგინა. სრულყოფილი ქართული სიტყვა-პასუხის პატრონად  
ჩვენს სცენაზე, როგორც პირველ პორტრეტშიაც აღვნიშნე, მაკო იყო.

ამ ოსტატობის ნასახს მოხუცებულობაშიაც ადვილად შეამჩნევ-  
დით, თუმცა თითქმის არც ერთი კბილი აღარა ჰქონდა.

სრულყოფილ კილოდ მე ვთვლი ისეთ მეტყველებას, როდესაც  
სიტყვა თავისუფლად მომდინარეობს და არავითარი ფონეტიკური  
სპეციფიკურება ენისა არ გაბრკოლებს,—არც თანხმოვანთა ქარბად  
თავმოყრა, არც ამა თუ იმ ბგერის განსაკუთრებული თავისებურება,  
რაც ქართულ ენაში საკმაოდ ხშირია და ამით იგი სხვა ენათაგან  
თვალსაჩინოდ განირჩევა ფონეტიკურად. ერთი სიტყვით, როდესაც  
სიტყვები ბუნებრივად ლივლივებენ, ერთმანეთს არ ედებიან თაბუ-  
ხიანი ცხენის ფეხებივით და არ მახინჯდებიან აქა თუ იქ უსწორმას-  
წორო მახვილის დასმით. ქართული მეტყველების პრობლემა დღე-  
საც ჩვენს სცენაზე გადაუჭრელია და მისი წესიერად გადაწყვეტა  
დიდ მუშაობას და ყურადღებას მოითხოვს...

ამ მხრივ, ვიმეორებ, არც ლადო იყო უმწიკვლო, მაგრამ მას  
ხმის მუსიკალობა ძალიან შეელოდა.

\* \* \*

ჩვენს გამოჩენილ არტისტებს შორის ისე განდიდებული არავინ  
ყოფილა, როგორც ლადო. საზოგადოების გულხმვიერება იმ წარმო-  
დგენებისადმი, რომლებშიაც იგი მონაწილეობას იღებდა, უდიდესი  
იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ამ წარმოდგენებს თითქმის ყოველთვის  
საგასტროლო მნიშვნელობა ჰქონდა, ისე იზიდავდა მისი სახელი სა-  
ზოგადოებას თეატრში. ეს—უცილობელი ფაქტია.



მაგრამ ამ ფაქტს ახსნა-განმარტება უნდა.

მარტო იმის თქმა, საზოგადოებას იზიდავდა მისი ნიჭი და ხელოვანებაო—საკმარისი არ არის. ამ ფაქტში სხვა ელემენტებიც ურევია. ამ ელემენტებს თავისი წონა და სერიოზული მნიშვნელობა აქვს. თორემ ნიჭით თუ ხელოვანებით მას არც ვასო, არც მაკო და არც ნატო არ ჩამოუფარდებოდნენ, თუ არ აღემატებოდნენ.

ნიშანდობლივია, რომ ოდითვე, ჯერ კიდევ გიორგი ერისთავის დროიდან, ქართულმა თეატრმა გეზი საკომედიო რეპერტუარზე აიღო. ასევე მოხდა მუდმივი ქართული დასის დაარსების დროსაც— 1878-1879 წლებში.

რა იყო ამის მიზეზი?

ის რომ, საზოგადოდ, ქართველის ბუნებას კომედია უფრო ეკილოკავებოდა, ვიდრე დრამა და თეატრის პირველი ხელმძღვანელნი ალღოთი იყვნენ ამას მიხვედრილნი, — თუ იყო სხვა რამ უფრო კონკრეტული მიზეზები?

გიორგი ერისთავმა რომ კომედიისაკენ გაიხედა—ეს თავისთავად გასაგებია. ეს იყო მის შემოქმედ ძალთა ბუნებრივი გამოვლინება, როგორც ცხოვრების მოვლენათა სატირიკოსის თვალით შემგრძნები ადამიანისა. ამასთანავე, იგი დაავადებული იყო მოლიერიის თეატრით. მაგრამ მას ეპიგონობა არ ექრახვის. გიორგი ერისთავმა მიიღო მოლიერიისაგან მხოლოდ ფორმა და ჩამოქნა შესანიშნავი ქართული საყოფაცხოვრებო სიტუაციებისა და ხასიათების კომედიები.

ახალი თეატრის პირველი წლების რეპერტუარს შეადგენდა კომედიები და ვოდევილები—უპირატესად. იდგმებოდა დრამებიც, მაგრამ იშვიათად.

თვით ლადო პირველად ქართულ სცენაზე სწორედ დრამაში გამოვიდა—„შეშლილში“, ხოლო იგი თამაშობდა მეორეხარისხოვან როლს, ვილჟენსს. მთავარ როლს ჰარლეიგისას კოტე მესხი ასრულებდა.

კარგად მახსოვს ეს წარმოსვენა და ლადოც, თუმცა მას აქეთ 57 წელმა განვლო. ასე რომ მაშინ ათი წლისა ვიქნებოდი.

მეხსიერებაში რომ ვიყურები, ცოცხლივ ვხედავ ლადოს: შავი ულვაშები ჰქონდა—თავისი საკუთარი, და პატარა ბაჯები (ინგლისელს თამაშობდა). თუ არა ვცდები, ქამრიან კურტაკსავით რაღაც

ეცვა მუქი მიხაკისფერი ხავერდისა და ყელიანი ჩექმები ან გეტრები. იმავე ფერის ხაოიანი ფეტრისა თუ ხავერდისავე ქული ეხურა. ქუდს თითქო ფრთაც ჰქონდა, ასე რომ ტიროლური შლაპის იერი სდევდა. ასე მაგონდება. ახლა რომ თვალწინ მიდგას—მაღალი მეჩვენება, ვიდრე ნამდვილად იყო, გამხდარიც.

არ მომეწონა—ლადო კი არა,—ის კაცი, ვისაც იგი თამაშობდა. ავი იყო, გესლიანი. სულ ცდილობდა ჰარლეიგისათვის „წამეშვარტლა“ რამ (ეს სიტყვა მაკოსვან ვიცი, ხშირად იტყოდა ხოლმე—მე წამიშვარტლაო, როცა ვერ გაიგებდა რასმე და ფიქრობდა, რომ მასზე ლაპარაკობენ).

აი, ხმა და სიტყვების გამოთქმა ვერ გამიხსენებია. კილო კი რუსული აქცენტისანი უნდა ჰქონოდა, რადგანაც შემდეგში რომ ვნახე, ეს მეც კი შევამჩნიე. მაგალითად, „სამშობლოში“ სიტყვა „მადრწუნებს“ როგორღაც „მაწრუწუნესავით“ გამოუდიოდა, ხოლო სახელი ქეთევან „კეტევანსავით“.

მაღე ლადო სხვა რომელიღაც პიესაში ვნახე. არ ვიცი, ერთ-მოქმედებისანი იყო თუ ორმოქმედებისანი. ლამაზ ყმაწვილ-კაცს თამაშობდა, მოქეიფესა და ავარას. ცოლი ჰყავდა და პატარა შვილი, რომლებსთვისაც არა ზრუნავდა. ამის გამო კოტე ყიფიანი—ცოლის ბიძა თუ ნათლია—ძალიან ტუქსავდა, ყვედრიდა ლადოს. ის კი თითქო დარცხვენით იღიმოდა. ამ პიესისა სხვა არა მახსოვს რა. ეს კი დამახსოვდა, ძალიან ლამაზი იყო, მაგრამ ამრიგობაზედაც არ მომეწონა, რაკი თავის ოჯახს ასე ექცეოდა. კოტე ყიფიანი კი ძალიან მომეწონა. კეთილი მოხუცი იყო.

\*  
\*  
\*

ასეთია ჩემი პირველი ბავშვური შთაბეჭდილებანი.

თუმცა პრიორიტეტი ჯერ კიდევ კომედიას ჰქონდა, რადგანაც მას ისეთი დიდი ქურუმები ჰყავდა, როგორც ვასო, მაკო და ნატო, მაგრამ თანდათან, ლადოს მეოხებით, დრამამაც წინ წადგა ფეხი და მაღე უპირატესობაც მოიპოვა.

ცოდვა გაჰქლავნებული სჯობია: თეატრში მოსიარულე საზოგადოების უმეტესობა, უფერული დღიური სიცხადით თავმოებზრებული, რომანტიულად განწყობილი მიდის თეატრში, იმის მომლოდინე, რომ სწორედ აქ იგი ნახავს სხვა რასმე, არაჩვეულებრივს, განსაკუთრებულ ცხოვრებას და განსაკუთრებულ ადამიანებს, რომლებიც ნამდვი-

ლი გმირები თუ არ იქნებიან, ყოველ შემთხვევაში, რაღაც მსგავსება მაინც ექნებათ ამ გმირებისა. კომედია, რაც უნდა იყოს, უფრო ახლოა მუდამდლიურობაზე, ვიდრე დრამა. ამიტომ მაყურებელი უფრო მეტად აფასებს თეატრში დაღვრილ თავის ცრემლს, თავის სულიერ აღძვრას ამა თუ იმ დრამატიული სიტუაციის გამო, ვიდრე თავისივე სიცოცხლე, სიამოვნებას, კომიკური სიტუაციით გამოწვეულს. მგონია, აქედანაა ის, რომ საკმაოდ მდარე დრამა ან გულამაჩუყებელი მელოდრამა უფრო მეტ ინტერესს იწვევს, ვიდრე კარგი კომედია.

მგონია, აქედანვეა აგრეთვე წარმოდგენა დრამატიული რეპერტუარის გაზვიადებულ „სერიოზულობაზე“ კომიკურ რეპერტუართან შედარებით.

არა სცდებოდნენ, მაშასადამე, ძველი ბერძნები; როდესაც ტრაგედიის ერთ-ერთ თვისებად და ღირსებად ეგრეთწოდებულ „კატარსის“ აღიარებდნენ, ე. ი. ადამიანის განმწმენდელ და სულიერად ამბალლებელ მხატვრულ ნაკადს. კომედია კი ცუდი ადამიანების განსახიერებაა სასაცილო მდგომარეობაში—ასე ამბობს თვით არისტოტელი თავის „პოეტიკაში“.

აქედან იყო სწორედ წრესგადასული განდიდება და შარავანდედით შემოსვა საერთოდ დრამატიული აქტიორისა, რომელიც ვულგარული შეხედულებით ამა თუ იმ დასში „პრემიერად“ ითვლებოდა, თუნდაც იგი ნიჭით და ხელოვანებით გაცილებით დაბლა მდგარიყო კომიკოს არტისტზე.

კიდევ ბევრი რამ შეიძლება დაიწეროს დრამატიული არტისტის უპირატესობაზე კომიკოსთან შედარებით, თუნდაც ორივენი თანასწორ დიდებულნი იყვნენ.

და აი, ერთ-ერთი ელემენტი იმ უცილობელ ფაქტისა, რომელიც ზევით აღვნიშნე, ე. ი., რომ ჩვენს გამოჩენილ არტისტებს შორის ისე განდიდებული არავინ ყოფილა, როგორც ლადო-მეთქი.

მარტო ის გარემოება, რომ ლადოზე უკვე მთელი ლიტერატურა არსებობს—მრავალი საჟურნალო და საგაზეთო წერილის გარდა—კიდევ ორი უშველებელი წიგნი—მაშინ, როდესაც არც ერთ დანარჩენ მის თანასწორ ამხანაგზე—ვასოზე, მაკოზე და ნატოზე—უბრალო ნარკვევიც კი არ დაწერილა,—განა მარტო ეს გარემოება

არ ამტკიცებს, რომ ასეთი გულხმიერება გამოწვეულია არა მარტო მისი, მართლაც, განსაკუთრებული ნიჭით და ოსტატობით, არამედ აგრეთვე იმიტაც, რომ ლადო ჩვენს სცენაზე დრამის არტისტი იყო. ამრიგად, ლადოს ასეთ დიდ გამარჯვებას ხელს უწყობდა: 1) ნიჭი და ოსტატობა, 2) შესანიშნავი გარეგნობა და 3) დრამატიული რეპერტუარი.

\* \* \*

დიახ, ლადო წმინდა წყლის დრამატიული არტისტი იყო. მაგრამ რა განხრის დრამატიული არტისტი—სახელდობრ დრამატიული პათოსისა თუ ტრაგიკული პათოსის არტისტი?

რასაკვირველია, დრამატიული პათოსის არტისტი! უფრო კონკრეტულად:

შეედლო მას თუ არა თავის ბუნებრივ თვისებათა გამო, მაგალითად, ოიდიპოსს, ოტელოს, ლირის ან მაკბეტის როლში ამადღებულ იყო გრძნობათა გამომეტყველების იმ მწვერვალამდე, რა მწვერვალსაც აღწევდა იგი კორრადოს („დამნაშავის ოჯახი“), ჰარლეიგის („შეშლილია“), ლევან ხიმშიაშვილის („სამშობლო“), სულეიმანის („ლალატი“) როლებში და, საერთოდ, ეგრეთწოდებულ დრამატიულ რეპერტუარში?

არა, არ შეედლო. — არა იმიტომ, რომ მისი შინაგანი განცდა ვერ მიწვდებოდა ამ პათოსის მწვერვალს, არამედ იმიტომ, რომ ეს განცდა, კონკრეტულ ფორმაში რეალიზებული, არტისტის ბუნებრივ თვისებათა გამო, ჰკარგავდა თავის სიმკვეთრეს, ზავთიანობას, სტიქიონურ ძლიერებას, ურომლისოდაც ტრაგიკული პათოსი აღარ არის ტრაგიკული.

ახლა ველარ გამიხსენებია, როგორ წარმოთქვამდა ერნესტო როსსი მაკბეტის შესანიშნავ სიტყვებს—„ძილი გაგიქრა! მაკბეტმაო მოჰკლაო ძილი...“ მაგრამ მთლად ამ სცენას რომ წარმოვიდგენ — მაკბეტსა და ლედი მაკბეტს შორის, უშუალოდ დუნკანის მოკვლის შემდეგ, — კარგად მაგონდება, რა სულისხმუთვას და ჟრჟოლას ვგრძნობდი, როდესაც ვხედავდი ამ მძლეთა-მძლე ადამიანს, შიშით შეპყრობილს. უეცრად გაღვიძებული სინდისის მხილებას იგი დამფრთხალ ცხოველად გადაექცია, რომელიც ინსტიქტურად გრძნობს სიკვდილის მოახლოებას, და ვერხვის ფოთოლივით თრთის. ხოლო მისი საკვირველი, ძლიერი და ამასთანავე ხავერდოვანი და მრავალ-



მეტყველი ხმა საზარლად ქანაობდა სივრცეში: ხან თითქო ყრუ ბღა-  
ვილი გესმოდა, ხან კი მდორედ დაბლა დაშვებული ორღანის დუ-  
დუნნი.

ლადოს შემოქმედების ხასიათი რომ ვიცი, ვინიცობაა ლადოს  
შაკბეტი ეთამაშნა, იცი ამ სცენას ლირიკული ტანჯვით შეარბილებ-  
და ან უეჭველად ნევრასთენიულ, პათოლოგიურ იერს მისცემდა.  
ხოლო იქ, სადაც ლირიზმი და ნევრასთენიაა, ტრაგიკული პათოსი  
აღარ არის...

ლადო არც აგრერიგად ეტანებოდა ტრაგიკულ როლებს. თვით იმ  
ორ-სამ ტრაგიკულ როლში, რომლებსაც ლადო თამაშობდა, იგი  
ძლიერი იყო არა ტრაგიკული პათოსით, არამედ მისი არტისტული  
ბუნების დამახასიათებელი ლირიკული პათოსით და ნევრასთენიუ-  
ლი აღძრულობით, რაზედაც ქვევით მექნება საუბარი.

ამიტომ სწორედ დრამა და არა ტრაგედია იყო ის ასპარეზი,  
რომელზედაც მრავალმხრივად და მრავალმეტყველად გაიშალა ლა-  
დოს შემოქმედება, როგორც არტისტისა, ვინაიდან ბუნებით იგი  
მოწოდებული იყო სწორედ ასეთი დრამისათვის.

\*\*\*

ლადოს მოღვაწეობა ორ პერიოდად განიყოფება: პირველი პე-  
რიოდია—როდესაც მას შესანიშნავი ხმა ჰქონდა, მეორე პერიოდი—  
როდესაც მას ეს ხმა აღარ ჰქონდა.

პირადად მე ამ გარემოებას დიდ ყურადღებას ვაქცევ, ვინაი-  
დან ზევით უკვე ავღნიშნე, თუ რა უაღრესი მნიშვნელობა აქვს ხმას  
მსახიობის შინაგან ალძერის გამოსავლინებლად.

აი, ლადო—ლევან ხიმშიაშვილი („სამშობლო“). ცოცხალი მი-  
დგას თვალწინ, მით უფრო, რომ არაერთხელ მინახავს ამ როლში.  
რა მშვენერი ვაჟაკი იყო!

თუ შეიძლება ერთ ადამიანში განხორციელდეს მთელი ერის  
ზოგადი სიტურფე და სილამაზე—ერთ ფოკუსში მოქცეული,—მაშინ  
ლადო-ლევანი სრული ხატება იყო ქართული სილამაზისა. სილა-  
მაზისა, რომელშიაც გამოიხატებოდა არა მარტო ხორციელი სინა-  
ტიფე, არამედ აგრეთვე ცოცხალი სული ერისა.

თითქმის უგრიმო (ან გრიმი რად უნდოდა?)... საკუთარი შავი  
კოკობი უღვაშები... საკუთარი შავი თმა, რომელიც ხუჭუჭა ტალ-  
ღებივით ირხეოდა არტისტის მოძრაობის დროს... ახალგაზრდა  
ბრძენის შუბლი. სახის ნაკეთებზე არას ვამბობ,—აქ კლასიკამ ჰპოვა

თავისი საუკეთესო გამოხატულება. ამას თვით სიცოცხლეუნი-  
ათო ფოტოც კი აშკარად ღაღადებს.

მაგრამ თვალები... გასაოცარი თვალები...

ლამაზი თვალების მოყვანილობას თითქმის ყოველთვის ნუშს ადა-  
რებენ ხოლმე. და თუ მეც ამ შედარებას მივმართავ—მაშინ ჰიპერბოლუ-  
რი ნუში უნდა წარმოვიდგინოთ, რადგანაც ლადოს ძალიან დიდრო-  
ნი თვალები ჰქონდა, ზომიერად ზემომჯდარი კაკლებით. ფერი...  
ჩემის დაკვირვებით—თითქოს ღია-ლევანის თვალები ჰქონდა, მაგ-  
რამ ფერზე გადაჭრით არა ითქმის რა... რადგანაც თვალში ისეთი  
წყალი უთამაშებდა, რომ ისინი ერთ წამს თუ ლურჯად ჩაუმუქდებოდ-  
ნენ, მეორე წამს ისეთი შუქით აცაღდებოდნენ, რომ სულ სხვა ფე-  
რად იღებებოდნენ. ეს თითქო ძვირფასი ბრილიანტის წყლის თა-  
მაში იყო, რომელიც ათასფერად აელვარებს ამ კეთილშობილ ქვას.

ამ თვალებით ლადოს შეეძლო უსიტყვიოდ ელაპარაკნა, მრავალი  
სხვადასხვა ნილაბი შეექმნა მაკოსავით. მით უფრო, რომ სახეც  
საკვირვლად მოძრავი ჰქონდა.

მაგრამ ლევან ხიმშიაშვილი დამავიწყდა...

ოთახი სვიმონ ლეონიძის სახლში. ქეთევანი მღვლევარებით ელო-  
დება ლევანს ფანჯარასთან. შემოდის ლევანი (მისი როლი ამ მოქმე-  
დებიდან იწყება). შემოდის და მას თან შემოაქვს... მთელი მწუხა-  
რება, როგორც მძიმე ტვირთი...

სახის კუნთები შეკუმშული. ამიტომ სახე — კუმტი და მწყრალი,  
თვალებში კაემანი, რომელიც თითქო შენივთებულა და მდორე  
მორევივით ჩატბორებულა. მთელი სხეული როგორღაც მოღუნე-  
ბული.

თქვენ გვინათ, რომ ეს ქართველი ხალხის მწუხარებაა, რო-  
მელიც ლევანს გულში დააქვს. მაგრამ არა. ეს სხვა მწუხარებაა,  
ლევანი ამ შემთხვევაში ასე მოღვენთილი არ იქნებოდა. იგი გმი-  
რია, მებრძოლი, მაშასადამე, იმედიც უნდა უღვიოდეს გულში  
გამარჯვებისა.

არა, ეს უფრო საშინელებაა. ეს სინდისის მხილებაა, რომელიც  
მაჯღაჯუნასავით დასწოლია მის კაცურ კაცობას, ახალგაზრდულ  
გატაცებას სიყვარულით ამ ქალისადმი... სინდისის მხილებაა, რო-  
მელიც სწამლავს და ჰბილწავს თვით უწმინდეს იდეას საქართველოს  
განთავისუფლებისას,



ლადო მესხიშვილი ლევან ხიშიაშვილის როლში („სამშობლო“)

იგი მოთალატეა!.. იგი საყვარელია იმ ადამიანის ცოლისა, რომელიც მამასავით უყვარს, რომელსაც თაყვანსა სცემს, როგორც ღვთაებას, როგორც სამშობლოს განთავისუფლების სულისჩამდგ-

მელს—საქვარელია სვიმონ ლეონიძის ცოლისა... დი აი, ახლაც მოვიდა, მოწოდებული ამ სიყვარულით, რომელსაც გაუტრბის, მაგრამ ვერ გაქცევია.

და... მოვარდება სცენაზე გრძნობათა ღვარი... დიახ, გრძნობათა და არა მარტო რომელისაზე გრძნობისა. ქალის ალერსი და... სიტყვაში გადასული ქაბუკური სისხლის აალება... თვლებში ანთებული ვნება ტრფიალები... მაგრამ წუთიერი გამოფხიზლება, თავისი ცოდვის გახსენება და სასოწარმკვეთი ყვედრება თავისთავისადმიც, ქალისადმიც.

თრთის, ირხევა სივრცეში ქაბუკის ხმა... ხან ნაზი, ჰაეროვანი— ვით ჩანგის წკრიალი, ხან მკუხნვარე, ვნებიანი— ვით ვიოლონჩელოს ჟღერა, ხან მკვეთრი— ვით გლოვის ზარი.

სცენაზე ფეთქავს სიყვარული მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, მთელი თავისი სიტკბოებით და სიმწარით. თქვენს წინაშე რამდენიმე წუთის განმავლობაში ხან ჯოჯოხეთი გიზგიზებს, ხან სასუფეველი ნათელმოსილობს... ხან კი ჩუხჩუხებს „უკვდავების წყარო ნექტარი, ნალველ-სამსალით გამწარებული“.

და ამას ქმნის ერთი ადამიანი, რომელიც ზეშთაგონებით ამალღებულა ჭეშმარიტ გრძნობათა განცდამდე... თვით დაავადებულა ცოდვიანი სიყვარულით და გადამდებ სენსავით ავრცელებს მას მთელს დარბაზში... თანაც თილისმასავით გზიბლავთ.

გზიბლავთ იქამდე, რომ თქვენც მასთან ერთად ხართ — ტანჯვაშიაც და სიამეშიაც... მთელ სხეულში ჟრუანტელი გივლით, ხან თბილი, ხან ცივი... მაჯისცემა გბზირდებათ, შუბლი გენამებათ... თქვენ თავს აღარ ეკუთვნით...

ეს გადაჭარბება არ გეგონათ... ვითომ ლამაზი სიტყვების თქმის სურვილი. ვისაც ლადო უნახავს მის ახალგაზრდობისას, ის დაადასტურებს ამ ჩემ ნათქვამს.

\* \* \*

სცენა შაჰ-აბასთან.

შემოდის ლევანი-ლადო და მას თან შემოაქვს... გმირული სული. იგი თავისი სამშობლოს გამანადგურებელთან არის... მტარვალთან... ყოველ წამს უნდა მოელოდეს მის რისხვას... სიკ-



ვდილსაც. მაგრამ ვერ შეამჩნევთ დამარცხებულის ქედმოხრილობას და შიშის ანარეკლსაც კი. პირიქით, დგას როგორც თანასწორი თანასწორის წინაშე, რომელთანაც მოვიდა ორივესათვის საჭირო საქმეზე. იგი აღარაფრით აღარ მოვაგონებთ მეორე მოქმედების ლევანს—ისე უძლურს თავისი სინდისის მხილებისა და მონას ქეთევანის სიყვარულის წინაშე.

მთელი სხეული სიმივით დაჭიმული, მაგრამ დამშვიდებული სახე... თვალეში გამბედაობის ელვარება... დგას ამაყად, ხმაღზე ჭელდაბჯენილი...

შ ა ჰ ი— როგორ გაბედე ჩემთან ხმლით შემოსვლა. \*)

ლ ე ვ ა ნ— როგორც ქართველი ჯარის სარდალს...

შ ა ჰ ი—(აწყვეტინებს) რის ჯარი? რის სარდალი...

სადა გყავს ჯარი?!

შაჰი ბრძანებს ხმლის ჩამორთმევას: ლევანი-ლადო დამშვიდებით მოიხსნის ხმალს და მთავარ ვეზირს ისრაფილს გადასცემს. ისიც ხმალს თავის მბრძანებელს მიართმევს და ფეხთ დაუდებს.

ლევანი მოითხოვს ქალაქის გალავნის დარაჯების ერთი ლამით გადაყენებას, რათა შესაძლებელი გახდეს ქართველი ჯარის იარაღის შემოზიდვა შაჰის ბრძანებისამებრ. დარაჯების გადაყენება შეთქმულთა ფანდია: იარაღის ნაცვლად ქალაქში დავით ბატონიშვილის შემოყვანას აპირებენ მისი ჯარით.

ვეზირებთან თათბირის შემდეგ შაჰი დარაჯების გადაყენების დასტურს იძლევა. ლევანი გახარებული გასვლას აპირებს. მაგრამ ამ დროს იქ მყოფი ფაიხოში, შაჰის ასული, ჩაერევა და ჩუმად მამასა თხოვს — ლევანს ხმალი დაუბრუნოს, რადგანაც გმირი ვაჟკაცისათვის იარაღის აყრა დამამცირებელია. და როდესაც შაჰი ჰკითხავს— მერე, რით არის ეგ გმირიო, ფაიხოში უამბობს, თუ როგორ გადაარჩინა იგი ლევანმა ქალაქში სეირნობის დროს ხალხის თავდასხმისაგან.

შაჰი თითქოს ლმობიერდება. შეაჩერებს მიმავალ ლევანს, გაუწვდის ხმალს და ეუბნება— ჩემმა ქალმა მიაგებო შენი ვაჟკაცობა, აიღე ეს ხმალი, გნიშნავ ჩემს თანამხლებლად, იმედი მაქვს ეს ხმალი ერთგულად შემსახურებაო.

\* ყველა ციტატა ხსოვნით მომყავს

ლ ე ვ ა ნ — (ხმალს ჩამოართმევს), ვწუხვარ, დიდებულო შაჰო, რომ ვერ შე-  
ვასრულებ თქვენს ბრძანებას... ეს ხმალი სულ სხვანაირად არის  
დაჩვეული. იგი მუსრავს თავისი ქვეყნის მტერს, იცავს უძღურსა და  
გაჭირვებულს. მაშინ თითონ ამოდის ქარქაშიდან და ელავს მხის  
სხივებზე. მაგრამ, თუ უბრძანეს თავისიანებზე გალაჩქრება — ოჰ, მე  
კარგა ვიცნობ ჩემ ხმალს! — იგი აშჯობინებს ჩემს გულში გადატყდეს-  
ვიდრე თავის მტერს ემსახუროს. მე და ჩემი ხმალი ქართველები  
ვართ, დიდებულო შაჰო!

და ხმალს გადაუგდებს. გაშმაგებული შაჰი დაიძახებს — ისრა-  
ფილ, ჯალათიო. მაგრამ ფაიხოში ფეხთ ჩაუვარდება მამას და-  
ლევანის პატიებას თხოვს. შაჰი შეისმენს, თუმცა კბილთაღრქენით,  
თავისი ავადმყოფი ქალის ვედრებას და მრისხანედ ეუბნება ლე-  
ვანს — კიდევ კარგი, ჩემი ქალი გადავირჩენია, თორემ აქედან ცოცხა-  
ლი ვერ გახვიდოდო.

სცენა ჩამოართმეული ხმლის დაბრუნებისა (ფაიხოშის თხოვ-  
ნით) და ლევანის უკმეხი პასუხისა ძალიან ეფექტუ-  
რი სცენაა; მაგრამ მეტისმეტად თეატრალურა, თითქმის ულო-  
ლიკობამდე მიღწეული. ნამდვილი ჭკუათამყოფელი სარდა-  
ლი ასე არ მოიქცეოდა, რადგანაც ამ ეფექტიანი, მაგრამ მო-  
უფიქრებელი საქციელით დიდ საფრთხეში აგდებდა არა მარტო  
თავის სიცოცხლეს, — ეს შედარებით არაფერია, — არამედ აგრეთვე  
შეთქმულების ბედსაც, რაც უმთავრესია. სწორედ ამ მოსაზრებით  
ალექსანდრე იმედაშვილი ცოტათი არბილებდა ავტორის მიერ შე-  
ქმნილ მწვავე სიტუაციას: შაჰის შეურაცხყოფელ სიტყვებს, მარ-  
თალია, წარმოთქვამდა, რაკი ეს აუცილებელი იყო პიესით, მაგ-  
რამ ხმალს არ მიახლიდა ხოლმე მტარვალს, არამედ მიუტანდა და  
ფეხთ წინაშე დაუდებდა.

ლადო კი უცვლელად ასრულებდა ავტორის რეჰარკას. და  
სწორედ ეს ასრულება იყო იმდენად მხატვრულად დამაჯერებელი,  
რომ უნდა გეპატიებინათ ლევანისათვის ასეთი ულოგიკო, საქმის-  
დამღუპველი საქციელი.

შაჰის სიტყვები ერთგულ სამსახურზე ისეთ განუსაზღვრელ შეუ-  
რაცხოფად აირეკლებოდა ხოლმე ლევან-ლადოს მთელს არსებაში,  
რომ გეგონებოდათ. იგი ტრანსში ჩავარდა, დაჰკარგა ნებისყოფა,

ალარაფერი ახსოვს ამ შეურაცხყოფის მეტი და მისი საქციელი რეფლექსურიად.

ასეთი განმარტება—მხატვრული გამართლება იყო თავისთავად ქალბი სიტუაციისა, ხოლო ამის გამოვლინება შეეძლო მარტო ლადოს თავისი გასაოცარი მგზნებარე ბუნების მეოხებით.

\* \* \*

ალარ გაეჩერდები შეთქმულების სცენაზე (მეტეხის ციხეში), თუმცა ლადოს აქაც შესანიშნავი მომენტები ჰქონდა. მარტო ლევანის ხეფუნა—ზომკალ, სვიმონ, მომკალ! სიკვდილი მირჩვენია შენს სულგრძელ პატიებასო—ნამდვილი ლაღადისი იყო. მართალია, ციხის სიბნელეში მისი სახის მეტყველებას ვერ არჩევდით, მაგრამ ხმა იმდენად სასოწარკვეთილებას გამოხატავდა, ისე თრთოლით და ცრემლით ჟღერდა, რომ გულის სიღრმემდე გწვდებოდათ და თითქო სახეზედაც კითხულობდით ლევანის უზომო ტანჯვას. ან ექსტაზით შეძახილი—საქართველოს გაუმარჯოსო—სადღესასწაულო ზარივით გაისმოდა მთელ დარბაზში.

არ შეეჩერდები არც სხვა მნიშვნელოვან სურათებზე და პირდაპირ ჯოჯანასკნელ მოქმედებაზე გადავალ.

შეთქმულება ჩაიფუშა. სვიმონმა თავი მოიკლა წამების წინ. სხვა შეპყრობილი შეთქმულნი დასაწვავად მიჰყავთ. ლევანი განთავისუფლებულია ფაიხოშის შუამდგომლობით. ქალაქიდან გასვლის უფლებაც აქვს, მაგრამ არ მიდის, რადგანაც სვიმონის ანდერძი აქვს ჯერ კიდევ შესასრულებელი, ე. ი. შეთქმულების გამცემის გამოაშკარავება და მოკვლა.

მოედნიდან, სადაც შეთქმულნი უნდა დასწვან, ლევანი გიჟივით გამორბის, ვინაიდან დასაწვავად მიმავალმა შეთქმულებმა, თავისუფალი რომ ნახეს, გამცემად სწორედ ის მიიღეს და მოლაღატე უწოდეს. ქეთევანთან მოდის.

შემოდის გაოგნებული, გაფითრებული, მთელი სხეულის თანთახით. სახეზე სიგიჟე და მკმუნვარება ერთმანეთში გადახლართულა. სულს ძლივს ითქვამს. უამბობს ქალს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ქმრის სიკვდილს, საშინელ შეხვედრას სასიკვდილოდ განწირულ ამხანაგებთან, რომელთაც იგი მოლაღატედ აღიარეს.

ქალის ალერსი უძლურია გააღვიძოს მასში წინანდლებზე გიჟური ფნება. იგი მხოლოდ ანაზღეულად თუ იფეთქებს და იქვე ჩაქრება ხოლმე. სვიმონის პატიებაში, რაც ქეთევანს ბედნიერებად მიაჩნია, როგორც მათი სიყვარულის დასტური, იგი სულ სიზა რას-შე ხედავს, სახელდობრ იმას, რომ სამუდამოდ უნდა განშორდნენ ერთმანეთს. აღარა დარჩენიან რა, რაც მას სიცოცხლესთან აკავშირებდეს, სვიმონის: თუკის მიცემული აღთქმის გარდა: გამოააშკარაოს გამცემი და მოჰკლას სვიმონისავე ხანჯლით, რომლითაც მან თავი მოიკლა და რომელიც ლევანმა სპარსელებს გამოსთხოვა, მოჰკლას, ვინც უნდა იყოს, თვით ღვიძლი ღედაც და მამაც.

ფანჯარაში ცეცხლის ალი ავარდება. ეს საკიოეა, რომელშიაც შეთქმულნი უნდა დასწვან. ლევანი მივარდება ფანჯარას. შეთქმულნი შენიშნავენ და გაისმის: მოღალატე! გამცემელო! უნდა გადავარდეს მათთან, დაიწვას საკირეში, მაგრამ აღთქმა? თანაც ქეთევანი არ უშვებს.

ტანჯვა, სასოწარკვეთილება—განყენებული ცნებებია, რომელთა კონკრეტულად, შენიგთებულად წარმოდგენა თვითეულ ადამიანს თავისებურად შეუძლიან. ეს ძის წარმოსახვის უნარსა და ფანტაზიზება დამოკიდებული.

მაგომ გადაჭარბება არ იქნება ვთქვა, რომ თეატრის დარბაზში მყოფი შვიდასამდე მაყურებელს შორის არავინ იქნებოდა ისეთი, ვისაც სხვანაირად წარმოედგინა ეს ცნებები, ვიდრე ამას გამოხატავდა ლადოს სახე, სხეულის მოძრაობა, ხმა და ესა თუ ის წარმოთქმული ფრაზა ან ცალკეული სიტყვა.

ელვარების ხაცვლად თვალებში რაღაც განუქვრეტელი ნისლი, სახე თითქო დაღარული შინაგანი ტკივილებით, სხეული ღვედივით მოღვენთილი, ყრუ გმინვა ხმაში. ჩვენს წინაშე გრძნობისა და აზრისაგან დაცლილი არსება იყო.

და როდესაც ქეთევანს ეუბნებოდა—წამიყვანე აქედან სადმე, მომაშორე ამ საშინელებასაო—გრძნობდით, რომ მის ნებისყოფას დამბლა დასცემოდა და რომ მას არ შეეძლო თავისით მოქმედება.

ქალი უპასუხებს—ქალაქიდან გავიდეთო. ამაზე ლევანი უაზროდ ამბობს—სადაც გინდა, თუნდა თვით ჯოჯოხეთშიო. ხოლო, როდე-



საც ქეთევანი საამისო მზადებას დაიწყებს, ლევანი მაშინალურად ეკითხება—როგორ გავიდეთ ქალაქიდანაო. ქეთევან — შენ ხომ გაქვს გასვლის ბარათი? ლევან — მე კი მაქვს, მაგრამ შენ? ქეთევან — მეც მაქვს. ლევან ვინ მოგცა? ქეთევან — შაჰმა.

ეს არის და... ლევანს გაახსენდება დადიანის სიტყვები—თქვენ როგორ იქნებით მოღალატე, როდესაც ნამდვილად ვიცი — მოღალატე ქალიაო, რომელმაც დღეს დილით შაჰისაგან ქალაქიდან გასვლის ბარათი მიიღო.

როგორც ხელში მოღუნული ხმლის პირი მედგრად ნაწრთობი ფოლადისა წკრივით გასწორდება ხოლმე, წვერზე რომ ხელს გაუშვებენ,—სწორედ ასევე ლევანი-ლადოც ანაზღეულად წელში გაიმართება... სახეზე აღმური... თვალეში ნაკვერჩხლები... წელანდელი ლანდის ნაცვლად თქვენ წინ—ლეგენდარული ღმერთთა შურისძიებისა...

—მაშ შენ! გაისმის გაბზარული ზარის ხმასავით.

მარტო ეს შემზარავი ძახილი კმარა, რათა ქალი მიუხვდეს, რას ნიშნავს იგი. შეეცდება დააჯეროს—მე არა ვარ გამცემიო, მაგრამ ამაოდ. და ბოლოს იძულებულია გამოტყდეს— შენმა სიყვარულმა ჩამადენინაო.

ლევან — შენ კიდევ სიყვარულზე ლაპარაკობ? დაიწყევლოს შენი სიყვარული, რომელმაც მე მოღალატე გამხადა!... (ფანჯარასთან მიათრეეს) მიეჩვიე ამ ცეცხლს, რომ ჯოჯოხეთის გენისა არ გეშინოდეს!

ქეთევან — შენ ნუ, ლევან, შენ ნუ მომკლავ. შენის ხელით სიკვდილი...

ლევან — არა, მე! მე! გესმის სვიმონის სიტყვები?... დაჰკა, ლევან, — მით სამშობლოს იცავ. გული გაუბე—მით საქართველოს იხსნი!

ლევანი ჰკლავს თავის მიჯნურს. მერე მივარდება ფანჯარას, შეიღებება მასზე და შესძახებს—ძმანო, მომიცადეთ! მე გასწავლით, როგორ უნდა სამშობლოსათვის სიკვდილი! და გადაეშვება ცეცხლში. როგორი იყო ამ დროს ლადო?

უფრო დაწვრილებით რომ ავწერო, სიტყვა მეტად გამიგრძელდება. უკეთესია იმას გეტყვიო, რას განიცდიდა მაყურებელი.

მაგრამ იგი ახლა მაყურებელი როდი იყო... არა, მაყურებელი იყო, ხოლო არა სცენიური მოქმედებისა, არამედ—ნამდვილი ცხოვრებისა. მოწმე საშინელი ამბავისა, რაც მის თვალწინ ხდებოდა.

სულგანაბული, გადაფითრებული სახით, ოფლში გაქნილი, გულისძვერით ადევნებდა ანთებულ თვალებს დრამის განვითარებას და ძრწოლით მოელოდა დასასრულს. მაშინაც კი, როცა პიესა უკვე რამდენჯერმე ჰქონდა ნახული.

და არა ერთსა და ორს, ვისაც კიდევ ყრუდ ახსოვდა, რომ იგი თეატრში იყო, შიში იტანდა—მსახიობის თავდავიწყებამ იქამდე არ მიაღწიოს, რომ მართლაც ხანჯალი არ ჩასცეს გულში ქალსაო, იმდენად რეალური იყო, იმდენად ჭეშმარიტი იყო ლადოს ბუნება-აღძრულობა.

ამას ვამბობ არა შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად. არა! მე თითონ განვიცდიდი ამ შიშს და, წარმოდგენის გათავებისას, არა ერთსაგან გამიგია—მეც ასეთ შიშში ვიყავიო.

შედარებით ასე ვრცლად იმიტომ შევეხე ლევან ხიმშიაშვილის როლს, რომ იგი, ჯერ ერთი, ლადოს არტისტული მოღვაწეობის გაზაფხულის ერთი საუკეთესო ყვავილია და, მეორეც, იმიტომ, რომ ეს როლი დამახასიათებელია ლადოს მეტად ფართო რეპერტუარის უდიდესი ნაწილისა. ეს არის როლები ჟენპრემიერისა და ახალგაზრდა დრამატიული გმირებისა, უპირატესად ევროპულ პიესებში.

იმ რამდენიმე შტრიხის მიხედვით, რაც მე ხიმშიაშვილის როლის განსახიერებაში აღვნიშნე, შეიძლება მკითხველმა წარმოიდგინოს, თუ როგორი იქნებოდა ლადო ამ ხასიათის სხვა, ამა თუ იმ როლში.

მერე, როგორც ზევითაცა ვთქვი, ლადოზე აუარებელი ნაწერი, თითქმის მთელი ლიტერატურა არსებობს. ამ ლიტერატურაში სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას საკმაოდ ნათლად ირკვევა მისი შემოქმედების ესა თუ ის მხარე. ამიტომ ჩემი განზრახვაა, ისე როგორც სხვა პორტრეტებშიაც, რამდენიმე კონკრეტული მაგალითით ლადოს შემოქმედებისა ამა თუ იმ თარგის სუმარულად მოცემა, უფრო კი ილუსტრირება, რასაკვირველია, პირად შთაბეჭდილებაზე დამყარებით. მაშასადამე, ეს არის, ასე ვთქვათ, უკვე არსებული მასალის ერთგვარი დამატება და, როგორც დამატება, იგი ვიწროდაა შემოფარგლული.

\* \* \*

ლადოს რეპერტუარში არის მთელი რიგი როლები, რომელთა სცენაზე განხორციელება გვაჩვენებს ლადოს შემოქმედების, ჩემის

აზრით, ერთ უძლიერეს მხარეთაგანს. ეს სახეები არიან ეგრეთწოდებული ნევრასთენიკები და სულიერად ავადმყოფი ადამიანები.

ლადოს ნიკის მიდრეკილება ამ მხრივ იმდენად ძლიერი იყო, რომ ხანდახან იქაც იჩენდა ხოლმე თავს, სადაც შეიძლება, ეს საჭირო არ იყო. მაგალითისათვის დავასახელებ ედგარს „მეფე ლირში“. ამ როლის იმ ადგილებში, სადაც ედგარი თავს იგიჟიანებს, რათა ლირმა და მისმა მხლებლებმა ვერ იცნონ, და სრულიადაც გიჟი არ არის, ლადო ისეთი დამაჯერებლობით იძლეოდა სიგიჟეს, რომ არავითარი ეჭვი აღარ რჩებოდა, რომ ედგარი (სიგიჟეში—საწყალი თომა) მართლაც სულით ავადმყოფია და არა მხოლოდ შეშლილის ნიღაბის მატარებელი.

მეორე მაგალითი—„კინის“ უკანასკნელი მოქმედება—ქართული (ლადოს) ვარიანტით. მაყურებელი დარწმუნებული იყო, რომ კინი მართლაც გაგიჟდა სცენაზე ჰამლეტის როლის შესრულების დროს. ნამდვილად კი კინი თავს იგიჟიანებს, რათა საჯაროდ შეურაცხჰყოს ლორდ მელვილი და უელსის პრინცი. ერნესტო როსსი სწორედ ასეთ ინტერპრეტაციას იძლეოდა და მეხუთე მოქმედებასაც დგამდა. ამ მოქმედებიდან ყველასთვის ნათელი ხდებოდა, რომ კინმა მხოლოდ სასკანდალოდ მოიგიჟიანა თავი და, შეისრულა რა ძლიერთა ამა ქვეყნისათა უზნეობის საქვეყნოდ მხილების წადილი, ახლა იგი ამერიკაში მიდის მის ანნა დემბისთან ერთად.

„მესამე მაგალითი—ჰამლეტი... მაგრამ ჰამლეტზე ცალკე გვექნება საუბარი.

\* \* \*

აი, ამ პათოლოგიურ პიესებს შორის აღსანიშნავია „შეშლილია“, „ავადმყოფი ხალხი“ და „შავი ბერი“.

მე გავჩერდები მხოლოდ „შეშლილიაზე“.

ლორდ ჰარლეიგი, ჩემის აზრით, ლადოს საუკეთესო როლი იყო არა მარტო ამ ხასიათის როლებს შორის, არამედ თითქმის მთელ მის რეპერტუარშიაც. ლადოს ხელოვანებამ ეს, შედარებით, სუსტი დრამატიული ნაწარმოები ისეთ დონემდე აამაღლა, რომ იგი არა მხოლოდ საინტერესო სანახაობად გადაიქცა, არამედ აგრეთვე დიდ გულხმიერებას, დიდ აღძვრას იწვევდა საზოგადოებაში.

საყურადღებოა, რომ ილია ჭავჭავაძემ ვრცელი რეცენზია უძღვნა „შეშლილიას“ პირველ წარმოდგენას და, მე მგონია, მხოლოდ იმიტომ, რომ მსახიობის თამაშობას მასზე უძლიერესი შთაბეჭდილება მოუხდენია. ეს რეცენზია მთელი ხოტბაა არტისტის ნიჭისა და რესტატობის მიმართ.

„შეშლილია“ ორ მოქმედებიანი (ქართულ სცენაზე სამ მოქმედებად იდგმოდა) თითქმის უსიუჟეტო ფსიქოლოგიური პიესაა—დიდი მელოდრმატიული განხრით.

უსიუჟეტო-მეთქი—იმიტომ, რომ ნამდვილად დრამა, რამაც პიესის მთავარი გმირი ლორდ ჰარლეიგი ჭკუაზე შეარყია, უკვე წარსულშია, სცენის გარეთ, პიესის დაწყებამდე მომხდარი. ამ დრამას ჩვენ ვეცნობით უკვე პიესის მოქმედ პირთა ადგილ-ადგილ თხრობით.

მაგრამ ავტორი ისეთ მდგომარეობასა ქმნის, რომ მაყურებელი კარგა ხანს ვერ მიხვედრილა, ჰარლეიგი მართლაც შეშლილია თუ არა. ჰარლეიგს ჰგონია, რომ შეშლილია მისი ცოლი — ლედი ანნა. ცოლის ფარულად ლონდონიდან მოწვეულ გამოჩენილ ექიმს, თავის ახლო მეგობარს ჰარრისონს იგი შეხვედბა როგორც სრულიად ნორმალური ადამიანი. დიდის გულსტკივალით და ტანჯვით გაუმელავენებს თავისი საყვარელი მეუღლის სიგიჟის ამბავს და შველას თხოვს როგორც ექიმსა და როგორც მეგობარს. რასაკვირველია, ამ სამწუხარო ამბავის მოთხრობის დროს იგი ლელავს, მაგრამ ეს მღელვარება სრულიად ბუნებრივია და გასაგები მისი უბედური მდგომარეობის გამო. სხვამხრივ ისე დალაგებით და ჭკვიანურად ლაპარაკობს, რომ არამცთუ მაყურებელი, თვით ექიმიც ვერას ამჩნევს. მხოლოდ პირველ მოქმედების უკანასკნელ სცენაში, მაყურებლისათვის ჯერ კიდევ თუ არა, ექიმისათვის მაინც აშკარა ხდება, რომ ცოლი კი არა, თვით ჰარლეიგია სულით ავადმყოფი.

ხელოვანი არტისტის ამოცანაა—ამ თითქო სრულ ნორმალურობაში შეიტანოს ისეთი შტრიხები, მხოლოდ შტრიხები—სახის მოძრაობით ან ლაპარაკის კილოთი, რათა მაყურებელი დაათქროს, ვისთან აქვს მას საქმე—ნორმალურ ადამიანთან, თუ გონებაშერყეულთან.

ამ მხრივ ლადო პირდაპირ სასწაულს ახდენდა.

აქა თუ იქ ხან თვალების მონისლვა, ხან ამ ნისლში ელვის



ათამაშება; სახის კუნთების ისე შეკუმშვა, რომ იგი ერთსდანიმავედროს მღელვარებასაც გამოხატავდა და კიდევ სხვა რასმე, რაც ჩვეულებრივ მღელვარებაზე მეტი იყო; ხელების ნერვიულად ფშვნეტა და ზოგჯერ სხეულის თრთოლვა; სიტყვების ხან მძიმე ტემპით გამოთქმა, ხან კი ერთმანეთზე მიყრა და ხან ნახევარ სიტყვაზე პაუზის გაკეთება მეორე ნახევრის ძებნაში; განსაკუთრებით კი ხმის საკვირველი მრავალბერძანობა—ხან ჩურჩული, როცა ექიმს აფრთხილებდა, ისე მოექცეც ჩემს ცოლს, არ გაიგოს, რისთვისაც მოგიწვიეო, ხან კი მელოდიური, ლირიზმით სავსე აჟღერება, როცა თავის სიყვარულზე იტყოდა რასმე—ყოველივე ეს და მრავალი სხვა ნუანსი მაყურებლის თვალსაც ხიბლავდა, ყურსაც და გულსაც საკვირველი ბუნებრიობით, მაგრამ ამასთანავე რაღაც საიდუმლოებითაც.

ხოლო პირველი მოქმედების უკანასკნელ მომენტში, როდესაც სულიერი აღძრულობის მწვერვალზე ავარდნილი მსახიობი უეცრად წამოიჭრებოდა მერხიდან და მძაფრი ყვირილით—„თეთრი ცხვირსახოცი, გესმის... თეთრი ცხვირსახოცი“—ზღვისაკენ გაქანდებოდა და რამდენიმე ნაბიჯის გადადგმის შემდეგ ციბრუტივით დატრიალებული გულშელონებული მიწაზე ეცემოდა,—საზოგადოება ერთ ხანს თავზარდაცემული იჯდა და ვერ ამოესუნთქა. რამდენიმე წამის შემდეგ გაოგნება გაივლიდა ხოლმე და... ატყდებოდა გრგვინვა.

არ ვიცი, აქ ფიზიოლოგიზმი იყო თუ ფსიქოლოგიზმი, მაგრამ ჩემთვის მაინც აშკარა გახდა და ახლაც აშკარაა, რომ ვერავითარი აქტიორული ტექნიკით და ოსტატობით ვერ მიიღწევა ის, რასაც ლადო აღწევდა ჰარლეიგის განსახიერებაში. აქ რაღაც შინაგანი საიდუმლოება იყო მისი მგზნებარე ბუნებისა და, საერთოდ კი, შემოქმედებისა, რომელშიაც დღემდე ბევრი რამ არის გონებისათვის ფარული და აუხსნელი.

თორემ, რითი აიხსნება ის გარემოება, რაც ზევით აღვნიშნე, სახელდობრ ის, რომ ფარდის ჩამოშვების შემდეგაც გრძელდებოდა ლადოს აღძრულობა: სახის სიფითრე და სხეულის თრთოლვა ჯერ კიდევ არ განელებულიყო და თავდასაკრავად საზოგადოების წინაშე მდგარი ლადო ცდილობდა ღიმილი გამოეწვია ბაგეზე, მაგრამ დამიჯერეთ, ეს ღიმილი მეტისმეტად ავადმყოფური იყო.

\*  
\*  
\*

სამაგიეროდ, მეორე მოქმედებაში ისეთ ნაღველს გაამეფებდა ხოლმე ლადო სცენაზე, რომ გეგონებოდათ, ყველაფერი რაც სცენა-

ზეა, რაც დარბაზშია — უტყვი და მეტყველი — ჩუმი, მაგრამ მწველი ტანჯვით იცრემლებო.

ჰარლეიგი თავის ცოლის დას ექაუბრება, აფრთხილებს. — ნუ მისთხოვდები ისეთ კაცს, რომელიც ნამდვილი სიყვარულით არ გიყვარსო. იგი ფიქრში იყო ჩაღრმავებული, ხან თავჩალუნული, ხან სახეზე ხელებაფარებული, ასე რომ სახეს მხოლოდ კანტი-კუნტად აჩვენებდა და, როცა კი აჩვენებდა, — ეს სახე კი არა, განხორციელებული ტანჯვა იყო, ჩუმი კაეშანი, უფრო ძლიერი, ვიდრე სულიერი ბორჯვა.

აი გადუხსნის ჰარლეიგი ვარამით დაწყლულეზულ გულს ნელლის... იმას ჰგონია, კვლავ ნელლის ველაპარაკებო. მაგრამ საუბრის დასაწყისშივე ნელლი, ჰარლეიგის შეუმჩნეველად, მისმა ცოლმა შესცვალა. და... იწყება პოემა ცოლისადმი სიყვარულით აღსავსე გულის წამებისა.

„პოემის“ შინაარსი ჩვეულებრივია... სადა... გაგიყვებული სიყვარული ცოლისადმი წარსულშია და ახლაც... ცოლისათვის გაუმხელი ექვი... სიტყვები არც თუ პოეტური... ფრაზები ნაწყვეტ-ნაწყვეტი.

მაგრამ აღმძვრელი იყო ამ უბრალო სიტყვების მუსიკა — ლადოს ჰანგოვანი ხმა. ეს არ იყო არც სიმფონია, არც სხვა რამ რთული ფორმის მუსიკალური ნაწარმოები. არა, ეს იყო სევდის მელოდია... ნელი ცეცხლის მელოდია, რომელიც ბევრ მაყურებელს არა ერთხელ ცხვირსახოცს მიატანინებდა ხოლმე თვალმეტან.

\* \* \*

რასაკვირველია, გამოჩენილი ექიმი სასწაულს მოახდენს. ჰარლეიგს გონებას დაუბრუნებს, და იგი დარწმუნდება, რომ მისი ექვი უსაფუძვლო ყოფილა, რომ ცოლს ისევე მხურვალედ ჰყვარებია ქმარი, როგორც მას ცოლი უყვარდა, რომ ვითომ მისი მტერი მაქსველი, რომელიც ჰარლეიგმა ზღვაში გადააგდო, რის გამოც მისი, ჰარლეიგის, ცოლი ჭკუაზე შეიშალა, ცოცხალია და ნელლის ფარული ქმარია. რომ მთელი ეს კომმარო მხოლოდ მისი ექვით დაბნელებული გონების ცდუნება ყოფილა.

როგორ ახერხებს ამას ექიმი — ეს საინტერესო არ არის, მეტის-

მეტად ახვლანჭილ-დახვლანჭილი საქმეა, მელოდრამატიული სიტუაციებით სავსე.

მაგრამ აქ საგულისხმეო ჰარლეიგის ჭკუაზე მოსვლის მომენტია, ხოლო არა იმ სახით, როგორც მას ავტორი იძლევა—ავტორი საამისოს არაფერს იძლევა,—არამედ მსახიობის შემოქმედების გამოვლინებით.

მე შემედლო დაწვრილებით ამეწერა თვითეული დეტალი ხანგრძლივი პაუზისა, რომლის განმავლობაშიაც ჰარლეიგი-ლადო გონებაზე მოდიოდა—ისე კარგად მახსოვს ყოველგვარი წვრილმანები, მაგრამ ეს კონკრეტული აწერილობა ძალიან გაგრძელდება და ამიტომ ისევ შედარებას მივმართავ, უფრო მოკლე გამოვა.

წარმოიდგინეთ თვალწინ საშინელი ნისლი. ვერავითარი მახვილი მხედველობა ვერ განსჭვრეტავს მას, ვერ დაინახავს, რა ხდება ამ ნისლს იქით. ძალიან კი გაინტერესებთ. და ამ დროს გრძნობთ, ამ ნისლს უკანიდან რაღაცა ძალა აწვება. ადგილიდან ვერა სძრავს, მაგრამ როგორღაც არღვევს, ათხელებს მის სისქეს, ადგილ-ადგილ ჰფლეთავს კიდევ და ნათლით ჰფერავს. ეს მზის სხივებია. უამრავი მილიონი ცეცხლის ნემსები ესობიან ამ ნისლს, სულ ღრმად და ღრმად იჭრებიან მის სხეულში, თანდათან სიფრიფანად აქცევენ მას, აშორებენ შედედებულ ორთქლს, აქა-იქ მრავალ ფარდებად იკეცება ცის საბურავი და ოქროს ვარაყი ევლება მის კიდევებს. აი, ნისლი მთლად გაიფანტა და გამოჩნდა მნათობი მთელი თავისი ცხოველმყოფელობით.

ასეთი იყო ლადოს გამოფხიზლება იმ საშინელი სულიერი ბურუსიდან, რომელშიაც იგი იტანჯებოდა და სხვებსაც ტანჯავდა.

ეს იყო უსაზღვრო ბედნიერება, რომელმაც მზესავით გაანათა მისი მშვენიერი სახე.

ახლაც ასე მიდვას იგი თვალწინ.

\*  
\* \* \*

იძლეოდა თუ არა ლადო ჰარლეიგის სიგიჟის ეგრეთწოდებულ კლინიკურ სახეს?

არა, არც შეეძლო. პიესა საიმისო მასალას არ იძლევა, რომ მსახიობმა სიგიჟის რომელიმე გარკვეული სახე აირჩიოს, დაამუშაოს

თვითეული დამახასიათებელი დეტალი და შექმნას მთლიანი გარეგანი კონკრეტული გამოხატულება უწყებელი ხასიათის სიგიჟისა, რამდენადაც იგი ამა თუ იმ მოძრაობაში, სახის თუ ხმის მეტყველებაში ვლინდება.

იგი იძლეოდა ზოგად სახეს სიგიჟისას,—მაგრამ იძლეოდა ისეთის სინამდვილით, რომ თვით ფსიქიატრებიც კი ეჭვში შედიოდნენ. აი საინტერესო მაგალითიც.

სწორედ დღეს (ამ სტრიქონებს რომ ვწერ) დამსახურებულმა არტისტმა ნინო დავითაშვილმა, რომელსაც არა ერთხელ უთამაშნია ლედი ჰარლეიგის როლი ლადოსთან, მიამბო შემდეგი: „შეშლილიას“ ერთ-ერთ წარმოდგენას თბილისში ვიღაც ფრანგი ფსიქიატრი დასწრებიან. ლადოს - ჰარლეიგს ისეთი ძლიერი შთაბეჭდილება მოუხდენია ფრანგ ფსიქიატრზე, რასაკვირველია, მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით, რომ კაცს დაუჟინია: არა მჯერა, ეგ მსახიობი ნორმალური ფსიქიკის იყოსო. წარმოდგენის შემდეგ მას ლადო გააცნეს. ვახშმადაც ერთად იყვნენ. ფსიქიატრი დიდის დაკვირვებით ადევნებდა თვალყურს ყოველ მის მოქმედებას, ლაპარაკს, სახის მეტყველებას. რაღა თქმა უნდა, ლადოსათვის შეუმჩნევლად. ბოლოს, დარწმუნდა რა, რომ ლადო სრულიად ნორმალური ადამიანია, გამოუტყდა თავის ეჭვებში, რის გამოც ორივემ, ალბათ, ბევრი იცინეს.

პირიქით, გოგოლის „შეშლილის წერილებში“ ლადო განასახიერებდა „მანია გრანდიოზას“, რადგანაც აქ ეს ხასიათი სიგიჟისა ლარივით აჩის გატარებული.

კლინიციზმის საკითხი აქ იმიტომ აღვძარი, რომ ოდესღაც სცენაზე ამ მეთოდის გამოტანა ძალიან მოდაში იყო და დიდად საქებარიც. მაგალითად, ხშირად გაიგონებდით, რომ სახელგანთქმული სარა ბერნარი მარგარიტა გოტიეს სიკვდილს ქლექისაგან კლინიკური ჭეშმარიტებით განასახიერებსო. ამასვე ამბობდნენ ადრინა ლეკუვრერის როლზე, როგორც მოწამლულისაზე.

აი, ერნესტო როსსიც ნამდვილ კლინიკურ პროცესს გვიჩვენებდა კორრადოს სიკვდილში („დამნაშავის ოჯახი“). უკანასკნელი მოქმედების დასაწყისში მაყურებელი ტყობილობს, რომ კორრადოს საწამლაფი დაუღევია, სახელდობრ „ატროპა-ბელლადონა“. და, წარმოიდგინეთ, თითქმის მთელი მოქმედების განმავლობაში თქვენ



ხედავდით, თანდათან როგორ სჭრიდა ეს საწამლავი. სიტყვასა და სიტყვას შორის სახის თუ სხეულის უეცარი კრუნჩხვა, თვალების გადმოკარკველა, ჩაქრობა და აელვარება და მრავალი სხვა ნუანსი. ეს იყო მთელი კლავიატურა სხვადასხვა მოძრაობისა. წარმოდგენის შემდეგ ექიმები ამბობდნენ, არტისტმა უტყუარად გვიჩვენა იმ ნიშნების მთელი კომპლექსი, რომლითაც ხასიათდება სწორედ „ატ-როპა-ბელლადონით“ მოწამვლაო.

იგივე როსსი ლუდოვიკო XI როლში დამბლადაცემის სრულ სახეს იძლეოდა. მარჯვენა თუ მარცხენა ხელის კონვენუსიები, პირზე დორბლის მოდგომა და სხვა არტისტს ისე ჰქონდა დამბლადაცემის ნიშნები ათვისებული, რომ ვიღაცას საათით ედევნებინა თვალი და ამბობდა, ხელის ავადმყოფურ მოძრაობას არტისტი ყოველ ორ თუ სამ წუთში იმეორებდაო.

ლადოც მშვენივრად გადმოგვეცემდა კორრადოს როლში საწამლავის მოქმედებას. სახის მდიდარი მიმიკა ამის სრულ შესაძლებლობას აძლევდა. მაგრამ ტანჯვა უფრო ხანმოკლე იყო და არც ასახელებდა, თუ რა საწამლავი დაელია. ძნელი სათქმელია, რომლის სიკვდილი უფრო მოქმედებდა მაყურებელზე კორრადოს როლში — როსსისა თუ ლადოსი?.. ჩემდა თავად ვიტყვი, ლადოს სიკვდილი უფრო ადამიანური იყო, უფრო გრძნობიერი. იქნება, იმიტომ, რომ როსსის უხვი აქტიორული ტექნიკა ჩრდილავდა სწორედ ამ გრძნობიერებას.

\* \* \*

უბედური შემთხვევის გამო სცენაზე, ლადომ თავისი მშვენიერი ხმა დაკარგა.

ეს დიდი ტრაგედია იყო მისთვისაც და მაყურებლისთვისაც. ბოლო ხანს თუმცა დაავადებამ იკლო და ხმა შედარებით გამოუკეთდა, მაგრამ იგი წინანდელი ხმის ანარეკლიც არ იყო.

პირველ ხანს ძალიან სამძიპო იყო ლადოს მოსმენა. ჩვენ წინ ავადმყოფი არტისტი იდგა, რომელიც იტანჯებოდა იმით, რომ არ შეეძლო შინაგან განაცადი გრძნობის გარეთ გამოშვებება. მაგრამ თანდათან ხალხი მიეჩვია ამ ავადმყოფ ხმასაც. და, ვინაიდან სწორედ ამ პერიოდში მისმა აქტიორულმა ოსტატობამ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია, მაყურებელი როგორღაც შეურიგდა ამ ნაკლს.

აი, ახლა შექმნა ის საკვირველი პაუზები, მიმიკური სცენები, თანასწორ რომ ხიბლავდა ახალ მაყურებელსაც, რომელსაც მსახიობის შესანიშნავი ხმა არ გაეგონა, და წინანდელსაც.

ძალიან საინტერესოა ეს მასური ფსიქოლოგიის დამახასიათებელი მოვლენა.

ახალი მაყურებელი ლადოს დაავადებულ ხმას თითქო მის ბუნებრივ ხმად სთვლიდა და კმაყოფილდებოდა სახის შესანიშნავი მეტყველებით, სხეულის საკვირველი პლასტიკით და საუცხოო ოსტატობით. ზოლო წინანდელი მაყურებელი, რომელსაც სმენა გაქვლითილი ჰქონდა ლადოს მელოდიური ხმით, თითქო ოცნების ძალით აღვიძებდა თავის სმენის მეხსიერებას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, და ამ ცოცხალი წარმოდგენით ჰფერავდა საყვარელი მსახიობის ოსტატობას.

მე სხვანაირად ვერ ამიხსნია ის, რომ გულხშიერება ლადოსადმი არამცთუ არ დაკლებულა, არამედ თითქო გაიზარდა კიდევ.

სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნიან საკვირველი სახეები ან ცალკეული სცენები „ავედმყოფ ხალხში“, „ლალატში“ (სულემანი, რომლისთანაც არც ჩვენ სცენაზე, არც რუსულ სცენაზე არ მინახავს), „გულისთქმაში“ და „შავ ბერში“.

სამწუხაროდ, იბსენის „მოჩვენებებში“ ლადო-ოსვალდი არ მინახავს. ბევრისაგან კი გამიგონია—შეუღარებელი იყო. ზოგიერთნი ორლენივზე მალლა აყენებდნენ. თუ ეს გადაჭარბებული გატაცება არ იყო, მაშინ უნდა ვთქვა, მართლაც უებრო რამ ყოფილა. ორლენივი მინახავს ამ როლში რამდენჯერმე და გადაჭრით ვამბობ, საკვირველ, დაუფიწყარ სახეს ქმნიდა, როგორც გონებისათვის, ისე გრძნობისათვის. განსაკუთრებით ამაზრზენი იყო უკანასკნელი მოქმედების უკანასკნელ მომენტში—პროგრესიული პარალიზი რომ ემართება. ნამდვილად კლინიკური განსახიერება იყო, მაგრამ დიდად მხატვრულიც.

\* \* \*

ლადოს უ რ ი ე ლ ა ტ ო ს ტ ა ზ ე რ ა არ თქმულა და რა არ დაწერილა!

მართლაც მომხიბლავ სააეს ქმნიდა. მხოლოდ უნდა აღვნიშნო,

ამ როლში დომინანტი ლირიზმს უფრო ეკუთვნოდა, ვიდრე მებრძოლ ადამიანს. გამოდიოდა, თითქო ის, რასაც კ. ს. სტანისლავსკი უჩიოდა თავის წიგნში, ხოლო შებრუნებით: ფილოსოფოსის, მებრძოლი ადამიანის სახე დავძლიე, მაგრამ ლირიზმმა გამიწვრილა გულიო. მართალია, იგი ამ სიტყვებით არ ამბობს, მაგრამ სწორედ ამ აზრს გამოსთქვამს, დასცინის რა თავის უნიათობას ლირიკულ მომენტებში.

ლადოს, პირიქით, გადაჭარბებით შეჰქონდა ამ როლში ლირიზმი. გავიხსენოთ თვით გალილეის შესანიშნავი სიტყვები „მანც ბრუნავს, მანც ბრუნავს!“, რომლებსაც ურიელი იმეორებს. ახლაც თვალწინ მიდგა ლადო, ამ სიტყვებს რომ წარმოსთქვამდა: თვალემილულული, სახე ტანჯვით დაღარული და ბაგეზე მწარე ღიმილი. ურიელი კი როგორც მებრძოლი ადამიანი, ამას შეჰველად ექსტაზით, ცეცხლშეკიდებით იტყოდა.

მაგრამ ვიმეორებ, მანც საერთოდ მშვენიერი იყო.

ლადოს ფრანც მოორი მე პირადად არ მაკმაყოფილებდა. ამ როლშიაც იგი დიდი აქტიორი ჩანდა, ხოლო გარეგანი ოსტატობით. სამაგიეროდ, დიდ ცალმხრივობასაც იჩენდა. მისი ფრანცი მეტისმეტად გადატვირთული იყო მელოდრამატიული ელემენტებით. კოკლი, კუზიანი, საზარელი სახე—ყოველგვარი სიმახინჯე ერთად დაგროვილი! მარტო ერთი მისი წითური პარკი რად ღირდა? აგრეთვე პათოლოგიასაც საკმაოდ უთმობდა ადგილს. ჩემის აზრით, აქ ხასიათი კი არ იყო მოცემული, არამედ პათოლოგიური სიმახინჯეცალკეული სცენები, რალა თქმა უნდა, პათეტიკური იყო. განსაკუთრებით უკანასკნელი მოქმედება—ნამდვილი ცხოველური შიში შესანიშნავად გამოდიოდა.

კ ა რ ლ მ ო რ ი ს როლში არ მინახავს.

ამბობენ, ჩინებული რამ იყოო. შეჰველია, ასე იქნებოდა. მეტისმეტად ახალგაზრდობაში, როცა თავისი მქლერავი ხმა თან ახლდა.

მგონია, ერთხელ ორივე ძმის როლი ერთ წარმოდგენაში უთამაშნია. ძალიან საინტერესო უნდა ყოფილიყო ერთსადამიანე დროს ამ სრული ანტიპოდების ერთი მსახიობის მიერ განსახიერება...

მაყურებლის დღესასწაული იქნებოდა!

„კ ა ი გ რ ა კ ხ შ ი“ ლადომ გვიჩვენა სამაგალითო პლას-



ლადო მესხიშვილი უჩიველ აკოსტას როლში („უჩიველ აკოსტა“)



ტიკა და რომაული წამოსასხამით ადამიანის სხეულის იშვიათი სი-  
ლამაზით დეკორირება.

როლი გასაქანს არ აძლევდა, ცოცხალი სახე შეექმნა. ხოლო  
ქადაგის მჭრელი სიტყვისათვის ხმა არ ყოფნიდა. და მოგვეცა გარე-  
გნული სტატუარობა, მოხდენილი პოზები.

ყოველივე ეს ახალგაზრდა არტიტებისათვის მშვენიერი გაკვე-  
თილი იყო. მათ შეეძლოთ ამ ცოცხალსურათზე ესწავლათ ყოველი-  
ვე ის, რაც საერთოდ მსახიობისათვის აუცილებელია: საკუთარი  
სხეულის სცენაზე ისე გამოტანა, რომ თეატრალობა ნამდვილმა  
ნატურამ დაჰფაროს.

მაგრამ ამ პერიოდის ყველაზე შესანიშნავი როლი სულ ეიმ-  
ანია „ლალატში“. უკეთესის წარმოდგენა შეუძლებელია. იგი მოჩან-  
და სცენაზე, ვით წარსული ვაჟაკობისა და ონაფრული ინსტინქტის  
ყრუ გამოძახილი, სარწმუნოებისა და აღმოსავლური განცხრომისა-  
გან მოდუნებული ადამიანის სიმბოლო, უფრო კი, ვით თხელ ბუ-  
რუსში მძიმედ მოძრავი ქანდაკების სილუეტი.

მისი სიტყვა-პასუხის კილო რაღაც მისტიკური იყო, თითქო  
ხმა საუკუნეების სიღრმიდან ისმოდა.

ამაჟრეკლი სახე იყო.

\* \* \*

ჰ ა მ ლ ე ტ ი ...

პირადად მე არ ვიზიარებ იმ, თითქმის საყოველთაო აზრს, ვი-  
თომც ლადომ ჰამლეტის სრულყოფილი სახე შექმნა და ეს სახე იყოს  
მისი მხატვრული შემოქმედების გვირგვინი.

პირიქით, მგონია, ეს თავისთავად ძნელი პრობლემა მას გადაუ-  
ჭრელი დარჩა, თუმცა მისი გადაჭრა ლადოს ბრწყინვალედ შეეძლო.

ლადოს ჰამლეტს, ჩემის დაკვირვებით, რამდენიმე სხვადასხვა  
ძირითადი სახე ჰქონდა. იმ მხრივ კი არა, — რომ მისი ჰამლეტი მდი-  
დარი იყო მრავალგვარი თვისებებით. არა. სხვა მხრივათაც.

მივმართავ მარტივ შედარებას.

ვთქვათ, ჩვენ ვამბობთ, ესა და ეს კაცი საერთოდ გულფიცხიაო.  
ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ამ კაცს სიღინჯის უნარი აღკვეთილი  
ჰქონდეს. მაგრამ უპირატესი მომენტი, რითაც იგი ჩვენს ყურადღე-  
ბას იქცევს — ეს არის მიდრეკილება ადვილად აღჭვრისადმი.

ამასთანავე, უეჭველია, მისი სიღინჯეც სულ სხვა იერისა იქნება, ვიდრე თავისთავად დინჯხასიათიანი ადამიანისა.

ასევე ითქმის დინჯხასიათიან კაცზე.

იმასაც შეუძლიან გაფიცება, იქნება პირველზე ძალიანაც, მაგრამ არა ისე ადვილად, როგორც გულფიცხ ადამიანს, და არა იმ გამომეტყველებით, როგორც საერთოდ გულფიცხ ადამიანს სჩვევია.

და, როდესაც სცენაზე თუ სხვა ხერხით ასეთ ადამიანებს ვახასიათებთ, უეჭველად სახელმძღვანელოდ უნდა გვქონდეს მათი ძირითადი მიდრეკილება და ამას შევუფარდოთ ხოლმე სხვა კერძობანი მათი ხასიათისა.

ლადოს ჰამლეტი ფილოსოფოსიც იყო, სულით ავადმყოფიც, კეთილიც, ბოროტიც, ნებისყოფიანიც, უნებისყოფოც, და თვითეული ეს თვისება, ლადოს გადმოცემით, ვლინდებოდა სათანადო მომენტში როგორც ძირითადი ხასიათი ჰამლეტისა და არა როგორც ერთი მთლიანი ხასიათის კერძობით თვისება.

ამდენი ხასიათების დაგროვება ერთ ადამიანში — თვით ამ ადამიანს აქცევდა უკვე არა გარკვეულ ხასიათად, არამედ ხასიათების კონგლომერატად.

აი, საამისო ილუსტრაცია.

მაგალითად, ჰამლეტი თავს იგივეიანებს მეფისა, დედოფლისა და მალად სამეფო კარის მოსატყუებლად. და ჰამლეტი-ლადო გვევლინებოდა ჩვენ, მაყურებლებსაც კი, ვით ნამდვილი შეშლილი. ასე რომ ლადო ჰამლეტს განმარტავდა როგორც პათოლოგიურ ხასიათს.

ჰამლეტი, რაღა თქმა უნდა, ღრმად მოაზროვნე ადამიანია, და — ამის მიხედვით — ლადო გარეგნულად ნამდვილი ფილოსოფოსის ნიშანს იფარებდა, როდესაც იგი ჰამლეტის შესანიშნავ მონოლოგს „ყოფნა — არ ყოფნას“ — ს წარმოსთქვამდა. ეს ფილოსოფიური ჩაღრმავება და თითქო განყენება ამ სოფლიდან აცივებდა ამ ზეტისმეტად მზნებარე, უფრო გრძნობისა, ვიდრე გონების აღმძვრელ მონოლოგს, რომელიც გამოხატავს ჰამლეტის სულისა და გულის მწველ საკითხს სიკვდილ-სიცოცხლისას.

ჰამლეტს სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი აწუხებს არა როგორც

ფილოსოფოსს, არამედ როგორც დიდად მეძნობიარე ადამიანს, რომელიც სწორედ ცხოვრების სიცხადემ მიიყვანა ამ ქვეყნისა და იმ ქვეყნის გზაჯვარედინამდე.

ვიმეორებ, ლადოს ჰამლეტი სალი ჭკუის პატრონიც იყო, შეშლილიც, ფილოსოფოსიც და სხვ. და ყოველივე ეს განსახიერდებოდა თავის თავად, ცალკეულად, ერთი განსახიერებულ იხასიათისათვის შეუფარდებლად.

ამიტომ, იგი არც იყო ერთი მთლიანი სახე, ქანდაკებასავეთ ჩამოქნილი, რომელშიაც ყოველი ხაზი, ყოველი ამონაკვეთი მეტყველებს არა ვით თავისი რამ, არამედ—ვით ამ ქანდაკებაში მოთავსებული ერთი მთავარი იდეის დამახასიათებელი ნაწილი.

ჰამლეტი, ჩემის აზრით, ყოვლად სრული, ყოვლად სალი ადაშიანია, საწყაო უძლიერესი ინტელექტისა, უდიდესი გრძნობისა და უფაქიზესი სინდისისა. თუ არსებობენ ზეადამიანები, მაშინ ჰამლეტი მართლაც ზეკაცია. ამიტომ არის იგი ყველასათვის სანუკვარი და ძვირფასი—ზოგადკაცობრიული სახე.

და მისი ტრაგედია ის კი არ არის, ვითომც ჰამლეტში დარღვეული იყოს წონასწორობა ინტელექტსა და ნებისყოფას შორის. არც ის, რომ ჰამლეტის ბიძა თავის ძმასა ჰკლავს—ჰამლეტის მამას, ადის მის სამეფო ტახტზე და ცოლად თავის დაქვრივებულ რძალს ირთავს—ჰამლეტის დედას, არამედ—ის, რომ ჰამლეტს გარშემო ცხოვრების ისეთი სიბილწე ახვევია, რომ შესაძლებელი ხდება ასეთ ჯოჯოხეთურ დანაშაულთა ჩადენა და მაინც მათ ჩამდენთა კვლავ ადამიანად წოდება, მეფეთა ტახტზე ჯდომა და ქვეყნის ბედის გამგებლებად ყოფნა.

ჰამლეტის გარშემო სულიერი სიბნელეა, რომელიც ჰფარავს ბოროტმოქმედი მეფის გასისხლიანებულ სახეს, დედის დაუოკებელ ავბორცობას და მუხლებზე მხოხავ კარისკაცთა სისაძაგლეს.

მხოლოდ ოდნავ მბრუტავ სინათლედ მოჩანს თითქო ოფელიას უმწიკვლო სახე, მაგრამ ისიც მალე ჩაქრება, როგორც ტიალ მინდვრად ღამის წყვილიაღში ჟუცრად მოვლენილი თვალის ყალბი ცდუნება.

განა ეს ამძოვრებული გარემოცულობა საკმარისი არ არის იმი-სათვის, რათა წარმოიქმნას ისეთი პიროვნების სულიერი ტრაგედია, როგორც ჰამლეტია, რომელიც თავისი ჰარმონიულად აღნაგ-არსე-



ლადო მესხიშვილი ჰამლეტის როლში („ჰამლეტი“)



ბიდან გამოსხივებული ნათელით აშუქებს ამ ბნელეთის სამყაროს და ხედავს და გვიჩვენებს მთელ მის სიბინძურეს?!

ასეთი მოკლე, თეზისური და დაუსაბუთებელი განმარტება შექსპირის დიდებული ტრაგედიისა არაფერს ეტყვის მკითხველს იმის შემდეგ, რაც დაწერილა და თქმულა დიდი ადამიანების მიერ. და თუ გავბედე ჩემი აზრის გამოთქმა ასე გაკვირით და დამამტკიცებელი აპარატის გაუშლელად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს შემთხვევამ მოიტანა. მერე, ასეთ მცირე პორტრეტში მსჯელობის ფართოდ გაშლა ამ დიდ საგანზე შეუძლებელია.

ისიც უეჭველია, რომ აზრადაც არა მაქვს იმის მტკიცება, ლადო სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა მისდგომოდა-მეთქი ჰამლეტის ინტერპრეტაციას. მას, როგორც დიდ მხატვარს, შეეძლო მრავალნაირი თვალსაზრისი აერჩია საამისოდ. მაგრამ საქმე ის არის, რომ რაიმე გარკვეულ თვალსაზრისს ვერა ვხედავ ლადოს ინტერპრეტაციაში.

ლადო კი ისეთი შეპოქმედი იყო, რომ, ვიმეორებ, მისთვის დიდ სიძნელეს არ შეადგენდა ჰამლეტის როლის შესანიშნავად განსახიერება. ამისათვის მას ყველაფერი ჰქონდა მიმადლებული. საჭირო იყო მხოლოდ საერთო სახელმძღვანელო იდეის მიგნება.

და თუ ეს არ მოხდა—მხოლოდ იმიტომ, რომ „ჰამლეტს“ მან უდროოდ დროს მოჰკიდა ხელი, ე. ი. თავისი არტისტული მოღვაწეობის დასაწყისში, როდესაც იგი ჯერ კიდევ არ მომწიფებულყო ასეთი რთული ამოცანისათვის. ხოლო შემდგომი მუშაობა ამ როლზე—ახალი დეტალების მოძებნა და ძველის გაშალაშინება იყო და არა მთავარი ხაზის მიგნება მთლიანი ხასიათის გასათვალისწინებლად.

ამ მხრივ თეატრალურმა კრიტიკამ ვერავითარი დახმარება ვერ გაუწია ლადოს. „ჰამლეტზე“ დაწერილ რეცენზიებს რომ კითხულობთ, განცვიფრებთ მათი ზეზურობა. რეცენზენტები ეხებიან მხოლოდ კერძო მხარეებს, ცალკეულ სცენებს, ამა თუ იმ მონოლოგს. ერთ სიტყვასაც ვერ შეხედებით ჰამლეტის საერთო ხასიათზე, ამ ხასიათის დედაარსზე და მონოლითურობაზე.

რა სამწუხაროა, რომ ილია ჭავჭავაძე არ შეხებია „ჰამლეტს“. ამა თუ იმ საგანში მისი ჩაღრმავების უნარი რომ ვიცით, დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, იგი სწორედ აქედან მიუდგებოდა „ჰამლეტს“

და თავისებურად, პრინციპულად დააყენებდა საკითხს. ლადოც, რასაკვირველია, მეტ ანგარიშს გაუწევდა ილიას ავტორიტეტს, ვიდრე შემთხვევითს მოკალმეთ, და მაშინ, ეჭვი არ არის, მისი ჰამლეტი სულ სხვა იქნებოდა.

\* \* \*

ამით მინდოდა გამეთავეებინა ლადოს პორტრეტი, მაგრამ სულმა წამძლია და მინდა შევეხო კიდევ ერთ აზრს ლადოზე, საყოველთაო ჭეშმარიტებად რომ არის აღიარებული.

ესაა—ღისი ვითომ და კომიკური ნიჭის უეჭველობა.

მაგრამ, ვიდრე ამაზე ვიტყოდე რასმე, კვლავ უნდა გავიმეორო ჩემ მიერ არაერთხელ გამოთქმული გაფრთხილება: ჩემი პორტრეტები უაღრესად სუბიექტურია, მხოლოდ პირად შთაბეჭდილებებზე დამყარებული. და, ადვილად შესაძლებელია, რომ აქაც ვცდები, როგორც, ალბათ, ბევრ სხვა რამეშიაც.

მე მგონია, ლადოს კომიკური ნიჭი არა ჰქონდა.

იმის საბუთად, რომ მას ეს ნიჭი ჰქონდა და უხვდაც, რასპლიუევის როლს ასახელებენ, რომელსაც იგი ვითომ შესანიშნავად თამაშობდა.

მე შინახავს ლადო ამ როლში. სწორედ იმ წარმოდგენაზე, არჩილ ჯორჯაძემ რომ დიდი ქება დასწერა ლადოზე.

ფეიქრობ, აქ გაუგებრობაა. რეცენზენტებმა აურიეს ერთმანეთში წმინდა აქტიორული ტექნიკა, როლის განსახიერების გარეგნული მხარე და ბუნებრივი კომიზმი.

ტექნიკურად როლი ლადოს ჩინებულად ჰქონდა დამუშავებული, მაგრამ მასში რასპლიუევის სული არ იყო, ე. ი. კომიზმი. უ ა მ ს უ ლ ო დ კ ი ა რ ც დ რ ა მ ა ტ ი უ ლ ი რო ლ ი გამოდის, არც კომიკური. იმდენად არ იყო, რომ მე პირადად ღიმილი არ მომეკარებია.

ახირებულიაო—მეტყვიან—აქაო და შენ არ გეცინებოდა...

მე რომ არ მეცინებოდა— ეს ბევრ რამესა ნიშნავს ჩემთვის, რასაკვირველია, ჩემი აზრის შედგენისათვის. მე კი ისე ვიცი სიცილი, როდესაც არის რამ სასაცილო, რომ სცენაზე ყოფნაც და ვასოს თვალების მრისხანე ბრიალიც ვერ მაჩერებდა ხოლმე. ამაზე უკვე მქონდა ნათქვამი მესამე პორტრეტში.

შეიძლება ისიც მითხრან — რას დაგიჩინია ეკ სიცილი? განა კომიკურმა პერსონაჟმა უეჭველად უნდა გაგაციინოსო?

უეჭველად! განსაკუთრებით რასპლიუევმა. თუ არ გამაცინა, ის რასპილუევი არ არის. მაშ როგორ? რასპლიუევმა უნდა მეტიროს? ეს შეუძლებელია! რაც უნდა დრამატიულ მდგომარეობაში იყოს, რაც უნდა ცრემლად იღვრებოდეს, მისდამი უაღრესი თანაგრძნობა—გულ-ლიანი სიცილია.

ძალიან საყურადღებოა ლადოს ქალის ვარიას შენიშვნა ამ საგანზე:

„რასპლიუევის როლის შესრულების დროს დიდ დამსახურებათ უნდა ჩაითვალოს საოცარი ოსტატობა კომედიური შესრულებით მაყურებლის ატირებისა, ტრაგიკულად გაკეთებული ფრაზით, რადგან როცა ხედავ ამ სასაცილო სახეს, ყოველთვის გრძნობ ამ ადამიანის უბადრუკობას.

ასეთი იყო სცენა ფულების გადათვლისა.

შემდეგ ბევრი გამოჩენილი არტისტი მინახავს ამ როლში, მათ შორის რუსეთის სცენის ისეთი გოლიათი, როგორიც დავიდოვი იყო, მაგრამ ამნაირად გაგება რასპლიუევის ტრაგიკული აზრისა, კომედიის საშუალებით, მე ყოველთვის უფრო სამართლიანად მეჩვენებოდა“ (ვარია ალექსი-მესხიშვილი — „ლადო ალექსი-მესხიშვილი“ — გამოც. შრომისა, გვ. 6).

ჩემთვის ახლა აშკარაა, რატომ არ მაცინებდა ლადოს რასპლიუევი. თურმე ლადო მას ტრაგიკულ ფიგურად ქმნიდა. მაგრამ მტკვრის აღმა დაბრუნება უფრო ადვილად შეიძლება, ვიდრე რასპლიუევის ტრაგიკულ ფიგურად გადაქცევა. მკვრეხელობად ნუ ჩამითვლით და იგი კუბოშიაც კომიკური პერსონაჟი იქნება.

სწორედ ამიტომაც, მართლაც, გოლიათმა დავიდოვმა, რომლის რასპლიუევიც პირდაპირ გენიოსური ქმნილებაა, ვერაფერი ნახა მასში ტრაგიკული, თორემ სწორედ იმან იცოდა თვით მცირე ადამიანთა გულში ჩახედვა და ისეთი რამეების ჩვენება, რომ მთელ ლამეს მოსვენებას ვერ პოულობდი. ეს მე ვასოს პორტრეტშიაც აღვნიშნე.

მაგრამ, რაზე ვიმტკვრევ თავს?

განა რა საჭიროა ლადოსათვის რასპლიუევი ან კომიკური ნიჭი?

ჯანა მისი დიდი თავანკარი ნიჭი დრამატიული არტისტისა საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ სიცოცხლეში ყველასაგან სათაყვანებელი, ასევე სათაყვანებელი და შარავანდედმოსილი გადავიდეს შთამომავლობათა ხსოვნაში?!

ჯანა სწორედ ამ ნიჭისა და მასთან დაკავშირებული მოღვაწეობისათვის არ დაათასა იგი საბჭოთა ხალხმა და მისმა მთავრობამ და ჯანა ამისათვის არ დააჯილდოვა იგი, უკვე სიკვდილის შემდეგ. სახალხო არტისტის მაღალი წოდებით?!





ს ა რ ჩ ე ვ ი

დასაწყისი . . . . .	3
პორტრეტი პირველი (მაკო) . . . . .	15
პორტრეტი მეორე (ვასო) . . . . .	43
პორტრეტი მესამე (ნატო) . . . . .	75
პორტრეტი მეოთხე (ლადო) . . . . .	104

---

799

8971

საქ. სსრ მინისტრთა ხელმოწერა  
პოლიტიკისა და გამოცემების საქმეთა  
სამხარევლო პოლიგრაფიულ კაბინეტში  
„კაბინეტის“ თბილის, ლენინის ქ. № 28.  
წიგნში დიქციონარის აღმოჩენის შემთხვევა-  
ში გთხოვთ დაამტკიცეთ წიგნი ამ აპრილიდან  
ერთად.

3360 10 836.

792  
8 971

Илья Зурабишвили  
ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА  
(на грузинском языке)

Издательство „Хеловнеба“  
Тбилиси—1948.