



2431



საქართველოს სსრ კონდიტიკური  
და მუცნიეკური ცოლენი ბაგაგრცუნდები სავოგალოეზა

ქსა

ზ. მავზარინანი

კოგა მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეგვილის  
შემოქმედებითი უკთიეკთოგა

K 17837



110

თბილისი  
1961

კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა ჯერ კიდევ მათს სიცოცხლეშივე გაიზარა, რაც გამოწვეული იყო პრინციპული უთანხმოებით წმინდა შემოქმედებით საკითხებში. ამით მაშინვე ისარგებლა ზოგიერთმა კრიტიკოსმა თუ თეატრმცოდნემ, რომლებმაც ამ ორ დიდ შემოქმედს შორის ურთიერთობა კიდევ უფრო გაამწვავეს.

უკანასკნელ დროს გამოჩნდნენ თეატრმცოდნენი და კრიტიკოსნი, რომელნიც ამტკიცებენ, რომ მარჯანიშვილი და ახმეტელი მსოფლმხედველობით ერთიმეორეს დიამეტრალურად ეწინააღმდეგებოდნენ, რომ პირველი რუსულ-ევროპულ თეატრალურ ფორმებს ნერგავდა და ინტიმურ ყოფით თეატრს ქმნიდა ჩვენში, ხოლო მეორე პათეტიკურ-ჰეროიკული თეატრის შექმნას ემსახურებოდა და ეროვნული თეატრის ფორმირებისათვის იღწვოდა.

განა მართებულია ეს აზრი? ვის შეუძლია თქვას, რომ მარჯანიშვილის ყოველი სპექტაკლი აქტიორული გზნებით თუ ტემპერამენტით ჰემმარიტად ქართული არ იყო?! განა ესპანურ გზნებასთან ქართული ტემპერამენტის შეერთებამ არ შექმნა „ფუნტე ოგეხუნას“ რევოლუციური პათოსი და შემოქმედებითი სიდიადე კიევისა თუ თბილისის სცენებზე?! კ. მარჯანიშვილი ცამდე მართალი იყო, როცა იგონებდა სამხატვრო თეატრში მუშაობის პერიოდს და წერდა: „ჰემმარიტად, „ცხოვრების ბრწყალეში“ ჩემი პირველი ქართული წარმოდგენა იყო. დაე მას თამაშობდნენ რუსულ ენაზე, რუსი არტისტები, რუსულ თეატრში, მაინც იგი მთლად ქართული ქმნილება იყო. და ეს მე კი არ გავაკეთე, არამედ ჩემი მშობლების მიერ შთაგონებულმა სამშობლოს მოგონებამ. შეუცნობელი გრძნობებით მივდიოდი ნემიროვიჩთან თხოვნით ჩემთვის დაეტოვებინა პიესა დასადგმელად. ოო, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რომ შესძლებოდა წაე-

კითხა, რაც ჩემს სულში ხდებოდა, რასაკვირველია იგი არ მომცემდა პიესას დასადგმელად. ეს იყო შეჯახება ორი დამოუკიდებელი ეროვნული კულტურისა... არა, „ცხოვრების ბრწყინებში“—ეს იყო კავკასიელი აბრაგის აშკარა ყაჩაღური თავდასხმა წყნარფიქრობულ სამხატვრო თეატრზე.<sup>1</sup>

საკითხავია: თუკი ეროვნულმა ტემპერამენტმა, ქართულად მოჩუხჩუხე სისხლმა, ქართულმა ვნებამ და გატაცებამ კნუტ ჰამსუნის პიესა რუსულ სცენაზე, ისიც დარბაისლურსა და დინჯ სამხატვრო თეატრში, ქართულ ეროვნულ ჰანგებზე ააქლერებინა მარჯანიშვილს, ნუთუ სამშობლოში დაბრუნებული, როცა მის დადგმებში სისხლითა და ხორციით ქართველი მსახიობი იფერფლებოდა მთელი ექსტაზით, ეროვნული გზნებითა და გატაცებით,—აღმოჩნდა იგი რუსულ ეროვნულ ნიადაგზე მდგარი?! ნუთუ აქ, სადაც მას მსახიობიც, დრამატურგიც, მხატვრობაც ქართული მოჰყვა ხელში, დაიწყო მან რუსულ-ევროპული თეატრალური ფორმების დანერგვა?! დაეშუვათ, დაიწყო კიდევ: თუკი მარჯანიშვილი რასმე კარგსა და სასარგებლოს მოწინავე რუსული ან თუნდაც ევროპული კულტურიდან გადმონერგავდა ჩვენს თეატრში, ნუთუ ეს გამორიცხავდა მისი სპექტაკლების ქართულობას?! განა მარჯანიშვილთან და მის თეატრთან უშუალო ურთიერთობაში არ შეიქმნა ქართული კომედიის ისეთი კლასიკური ნიმუშები, როგორიცაა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და შ. დადიანის „კაკალ გულში“?! განა მარჯანიშვილთან და მის თეატრთან ურთიერთობაში არ წამოიზარდნენ და დავაჟაცდნენ ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგები კ. კალაძე, ა. ქუთათელი, დ. შენგელია, დია ჩიანელი, გ. ბააზოვი, გ. ბუხნიკაშვილი და სხვები? ნუთუ ეს არ ნიშნავდა ეროვნული თეატრის სამსახურს?!

ჩვენი აზრით, მარჯანიშვილსა და ახმეტელს სხვადასხვაგვარად ესმოდათ თეატრის ეროვნულობა და სხვადასხვა გზითაც ემსახურებოდნენ მას. ეს საკითხი მეცნიერულ კვლევას საჭიროებს და არა ხელაღებით გადაწყვეტას.

ან ვის შეუძლია თქვას, რომ ლოპე დე ვეგას „ფუნტე ოვეხუნა“, შექსპირის „ჰამლეტი“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ თუ ე. ტოლერის „ჰობლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ჰეროიკული სპექტაკლები არ იყო?! მაგრამ თუ მის გვერდით კ. მარჯანიშვილს ჰქონდა

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, თბილისი, 1947, გვ. 68.

ისეთი ყოფითი სპექტაკლები, როგორცაა მოლიერის „გააზნაურებულ-  
ლი მდაბიო“, ანტონოვის „შვის დაბნელება საქართველოში“, ნ. აზიანის „დეზერტირკა“ და სხვა, განა ასეთი ყოფითი სპექტაკლები  
ახმეტელს კი არ ჰქონდა რუსთაველის თეატრში? მაშ როგორი  
იყო, თუ არა ყოფითი, იგივე ლიპსკეროვის „კარმენსიტა“, ნ. შიუ-  
კაშვილის „ამერიკელი ძია“ და „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“,  
ხოზიკას „ხოჭოების დოლი“ და სხვ.?

ამ ორი დიდი ქართველი რეჟისორის შემოქმედებითი ურ-  
თიერთობის საკითხებში რომ ნათლად გავერკვეთ, საჭიროა ზუს-  
ტი მეცნიერული ანალიზი გავუკეთოთ თითოეული მათგანის შე-  
მოქმედებას, მათი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მე-  
თოდის ურთიერთ შედარების საფუძველზე დავადგინოთ, რა იყო  
საერთო მათ შორის და სად სცილდებოდა ერთიმეორეს მათი შეხე-  
დულებანი. თუ ეს საკითხები მეცნიერული პირუთვნელობით იქნე-  
ბა შესწავლილი, თითოეული მათგანი თავისთავად დაიჭერს კუთვ-  
ნილ ადგილს ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

\* \* \*

კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის შემოქმედების ირგვ-  
ლივ დიდძალი და ფრიად ნაირფერი ლიტერატურა დაგროვდა არა  
მარტო ქართულ, არამედ რუსულ თეატრმცოდნეობაშიც. მაგრამ, სამ-  
წუხაროდ, აზრთა დიდ ნაირფერობაში ამ რეჟისორთა შემოქმედების  
ბევრი ძირშივე მცდარი შეფასებაც გვხვდება. განსაკუთრებით  
ხშირია ასეთი შემთხვევები რუსულ თეატრალურ კრიტიკაში, სა-  
დაც ზოგიერთი თეატრმცოდნე, არ იცნობს რა ამ ფრიად ნიჭიერ-  
ი და საყურადღებო რეჟისორების შემოქმედებით მემკვიდრეობას,  
ავტორიტეტულად გამოთქვამს თავის უსაფუძვლო აზრს და სრუ-  
ლიად დაუსაბუთებლად ერთს ან მეორეს აცხადებს ფორმალისტად.

სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ გამოცემულ  
„რუსული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის ნარკვევებში“  
გვითხულობთ სრულიად დაუსაბუთებელ განცხადებას: „დამახასია-  
თებელია, რომ იმ შემთხვევებში, როცა „ინსცენირებები“ (იგუ-  
ლისხმება მასობრივი ინსცენირებანი, რომლებიც რევოლუციის  
პირველ წლებში ხშირად იმართებოდა პეტროგრადში—შ. შ.) რე-  
ჟისორთა ფორმალისტური ექსპერიმენტების განხორციელების  
შხოლოდ საბაბი ხდებოდა, ისინი კარგავდნენ მათ ყურებელზე ზე-

მოქმედების ყოველგვარ ძალას და ცივ, უსულო „სანახობად“ იქცეოდნენ. საგულისხმოა ამ თვალსაზრისით ასეთი სპექტაკლების ერთ-ერთი ორგანიზატორისა და დამდგმელის დ. შჩეგლოვის მოგონება იმის თაობაზე, თუ როგორ შეეჯახნენ ერთმანეთს სრულიად საწინააღმდეგო შემოქმედებითი მეთოდები იმ მასობრივ „ინსცენირებაზე“ მუშაობისას, 1920 წლის ივლისში, III ინტერნაციონალის კონგრესის პატივსაცემად რომ მზადდებოდა. რეპეტიციებმა, რომლებსაც ატარებდნენ ფორმალისტი რეჟისორები, ერთბაშად ჩაკლეს შემსრულებელ წითელარმიელების ის ცოცხალი შემოქმედებითი ალტყინება, ურომლისოდაც არ შეიძლება არავითარი ხელოვნება“.<sup>1</sup>

III კომუნისტური ინტერნაციონალის II კონგრესის მონაწილეთა პატივსაცემად 1920 წლის 19 ივლისს გამართული მასობრივი ინსცენირების—„მსოფლიო კომუნისაკენ“—დამდგმელი რეჟისორი იყო კოტე მარჯანიშვილი. მასთან ერთად დადგმაზე დამხმარე რეჟისორად მუშაობდა ნ. პეტროვი. ინსცენირებამ, რომელშიც 4000-მდე კაცი მონაწილეობდა, ალტაცებაში მოიყვანა III ინტერნაციონალის კონგრესის მონაწილენი და რევოლუციის ბელადი დიდი ლენინი.

ჩვენ არ ვიცით, თავის გამოუქვეყნებელ მემუარებში რით ასაბუთებს ა. შჩეგლოვი მარჯანიშვილის ფორმალისტობას. იქნებ მხოლოდ იმით, რომ ოთხი ათასი კაცის მასობრივ-სცენიურ მოძრაობას პეტროგრაძის ქუჩებში რეჟისორი რუპორით ან სიგნალიზაციით ხელმძღვანელობდა?!

მხოლოდ შჩეგლოვის მოგონებების დამოწმებით (თუნდაც გვარის დაუსახელებლად) მარჯანიშვილის ფორმალისტად გამოცხადება, მარჯანიშვილისა, რომელიც იმავე „ნარკვევების“ 157-ე გვერდზე ლოპე დე ვეგას პირველი საბჭოთა დადგმის, უაღრესად მძაფრი რევოლუციური ექსტაზით გამსჭვალული სპექტაკლის ავტორადაა აღიარებული, არ მიგვაჩნია სამართლიანად. მით უფრო, რომ ამის საფუძველს ოდნავადაც არ იძლევა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების მეცნიერული ანალიზი.

გაცილებით უფრო კადნიერი აღმოჩნდა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების შეფასებაში კრიტიკოსი ვ. ზალესკი: „მარჯანიშვი-

<sup>1</sup> „Очерки истории Русского Советского Драматического Театра“, АН СССР, 1954, т. I, стр. 50-51.

ლის—რეჟისორის ხელოვნებაში,—წერს ის,—ჭრელი საღებავები, ეფექტური მიზანსცენები, გაშიშვლებული სახიობა არა ერთხელ ზეიმობდნენ თავის გამარჯვებას ცხოვრების სიმართლეზე, გრძნობათა და სულიერ განცდათა უტყუაროაზე. იგი ცდილობდა თითოეული სპექტაკლისათვის მიეცა განსაკუთრებით საზეიმო, მხიარული, გამომსახველობითი სახე და თავს არიდებდა შაბლონურ რეჟისორულ გადაწყვეტას. მიუხედავად ამისა, მარჯანიშვილს შეეძლო უფრო ადრე ნაწარმოების იდეური მხარე დაეთმო, ვიდრე ფორმალურ-მხატვრული მიზნები. მაგრამ ყველაზე მთავარი, რაც სულ უფრო მეტად მიჯნავდა მარჯანიშვილს სამხატვრო თეატრიდან ესაა განცდის ხელოვნების უარყოფა.<sup>1</sup>

საინტერესოა, რატომ თუნდაც ერთ ისეთ დადგმას არ ასახელებს მაგალითისათვის ზალესკი, სადაც კ. მარჯანიშვილმა იდეა ფორმას ანაცვალა? (ასეთს ვერც მონახავდა კრიტიკოსი, რაც უნდა თავი ემტვრია) ან რით ცდილობს პატივცემული კრიტიკოსი დაასაბუთოს მის მიერ წამოყენებული თეორია იმის შესახებ, რომ მარჯანიშვილი განცდის ხელოვნებას უარყოფდა? ერთი აზრით ადრე ხომ თვითონვე წერს ამავე სტატიაში: „ჩვენთვის ძვირფასია მისი (იგულისხმება კ. მარჯანიშვილის—შ. შ.) ანდერძი: ემსახურო შენი ხელოვნებით თანამედროვეობას, ახალი ცხოვრების მშენებელ ხალხს; მისი მტკიცება, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში მთავარია შინაარსი, რეჟისორის მუშაობაში მთავარია ტექსტის გახსნა, მსახიობში მთავარია დრამატულ ნაწარმოებში ჩადებული აზრის გამოხატვა.“<sup>2</sup> როგორ შევათავსოთ ყოველივე ეს მარჯანიშვილის ფორმალისტობასთან, მის მიერ განცდის ხელოვნების უარყოფასთან? მარჯანიშვილი ხომ არამც თუ მსახიობისაგან, რეჟისორისაგანაც პირველ რიგში გულწრფელ განცდას მოითხოვდა: „განსაკუთრებული რეჟისორული მოძღვრება არ არსებობს,—ამბობდა იგი,—და ვერც ვერაფერს მისცემს რეჟისორს თუ მას განცდის უნარი არა აქვს“.<sup>3</sup> განა ამ სიტყვების ავტორი განცდის ხელოვნების უარყოფელად შეიძლება მოინათლოს?!

არაო,—გვიმტკიცებს ზალესკი,—მარჯანიშვილი რომ ფორმალისტი იყო, ამას მისი უახლოესი მოწაფე უზანგი ჩხეიძეც ადასტუ-

<sup>1</sup> В. Залесский, Когда затемняется правда искусства, журн. „Театр“, 1954 г. Апрель, № 4, стр. 66.

<sup>2</sup> Журн. „Театр“, 1954 г. № 4, стр. 66.

<sup>3</sup> კ. მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, გვ. 96.

რებსო, და მოჰყავს საკმაოდ ვრცელი ციტატა უშანგი ჩხეიძის მოგონებიდან, სადაც ნათქვამია: „ეს აქტი (მესამე) ბოლომდის არ იყო გაკეთებული კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის მიერ. მოქმედება კარგად დაიწყო, დიდი განწყობილებით. და აი, ურიელი გარბის სცენიდან... სცენაზე რჩება ივლითის როლის შემსრულებელი მსახიობი, რომელიც წყვეტს თამაშს. ისიც და ყველა ჩვენც დარწმუნებული ვართ, რომ მოქმედება უნდა შეწყდეს ურიელის გასვლით, რადგან არავინ იცის, როგორ აქვს გააზრებული რეჟისორს სცენის დასასრული. მაგრამ არა. რეჟისორი მივარდება ივლითს. სუფლიორს უყვირის მიაწოდოს სიტყვები, დამკვრელს—განაგრძოს მუსიკა. მსახიობი მიჰყავს სკამთან, უბრძანებს შედგეს სკამზე და შიამჩრდეს კულისებს, საითაც წავიდა ურიელი. შემდეგ სწევს მის ხელს, თვით გაიშვერს მითითებულ მხარეს. კიდევ ერთი მოძრაობა რეჟისორისა—და მსახიობის სხეული გამოხატავს ექსპრესიულ სწრაფვას ურიელისადმი. და როცა ივლითი წარმოთქვამს სიტყვებს— „იგი შეჩერდა... საით წავა ურიელი!“, —მარჯანიშვილი ზნექს მსახიობის სხეულს, ღუნავს და მალლა სწევს მის ხელს. აი, ივლითმა შეჰკივლა:—„იგი შევიდა სინაგოგაში!“ და მარჯანიშვილმა, ზუსტად მოიქნიაო თითქოს მსახიობის ტანი, გადაკიდა იგი—განადგურებული, მისუსტებული—სკამის ხარხაზე. ყველაფერი ეს კეთდებოდა უდიდესი სისწრაფით. მარჯანიშვილს მოქანდაკესავით ეჭირა ხელში მასალა—მსახიობის სხეული—და გატაცებით ძერწავდა მისგან საჭირო კომპოზიციებს—არც მსახიობებს, არც თვითონ მარჯანიშვილს არ ჰქონდათ დრო მოფიქრებისათვის“<sup>1</sup>.

ზალესკის მიერ მოყვანილი ამ ციტატის შედარებამ უშ. ჩხეიძის მოგონებებთან დაგვარწმუნა, რომ კრიტიკოსი არაკეთილსინდისიერებას იჩენს ისტორიული მასალის მეცნიერულად გამოყენებაში. ჯერ ერთი, მას უშ. ჩხეიძის მოგონებიდან სრულიად გამოუტოვებია ყველა ის ადგილი, სადაც დიდებული მსახიობი ხსნის მარჯანიშვილის ასეთი საქციელის მიზეზებს. მეორეც უშ. ჩხეიძის მოგონებების ეს ადგილი კი არ უთარგმნია, გადაუკეთებია და იმგვარად „შეუსწორებია“, რომ თავის მიზნისათვის—მარჯანიშვილის ფორმალისტობის დასამტკიცებლად—უკეთ გამოსდგომოდა. ნამდვილად ეს ადგილი უ. ჩხეიძის მოგონებებში—„კოტე მარჯანიშ-

<sup>1</sup> Жур. „Театр“ 1954 г. № 4, стр. 66-67 (ციტატა მოგვყავს კრიტიკოს ზალესკის სტატიიდან. თარგმანი ჩვენია).



ვილი — რეჟისორი და ხელმძღვანელი“. შემდეგნაირად იკითხება:

„ერთხელ გავდიოდით „ურიელის“ მესამე აქტის პირველ სურათს. ეს აქტი ბოლომდის არ იყო გაკეთებული. მოქმედება კარგად დაიწყო, დიდი განწყობილებით. მიდიოდა დედისა და ურიელის (უშ. ჩხებიძე) შეხვედრის სცენა. და, აი, ბრმა დედა, ძმები და ივდითი (ვ. ანჯაფარიძე) ხელეზგაწვდილი ემუდარებიან ურიელს, უარყოს თავისი მოძღვრება. იწყება სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი ურიელის მონოლოგი. მონოლოგს აძლიერებს მუსიკა. ურიელში დროებით მარცხდება მებრძოლი მოაზროვნე, მას სძლევს ადამიანური სისუსტე, ის გარბის სინაგოგაში უარსაყოფად, მას თან მისდევს ძმების თანხლებით ბრმა დედა. დაძაბულობამ მიაღწია უმაღლეს წერტილს, მარჯანიშვილი უკვე შეიპყრო სცენამ, მას გადაედო აქტიორების თამაში, ის ანთებული თვალებით მისჩერებია მათ. თმებაშლილი, მთელის გონებით, გრძნობით, ტანით, ხელებით მათკენ მიმართული და, აი, დარჩა სცენაზე ივდითი. აქტიორი ჩერდება, სურათის ბოლო არ არის მზად. ის დარწმუნებულია, რომ მარჯანიშვილი შეაჩერებს რეპეტიციას და დაწყნარებით გააკეთებს სურათის დასასრულს, მაგრამ... ის მივარდება ივდითს, სუფლიორს უყვირის მიაწოდოს სიტყვები, დამკვრელს—განაგრძოს მუსიკა. ივდითი მიჰყავს სკამთან, აიყვანს მასზე, ანიშნებს მიჩერდეს წარმოდგენილი სარკმლიდან ქუჩაში მიმავალ ურიელს.

მარჯანიშვილი უკვე თვითონაც თამაშობს ივდითთან ერთად. აი მან ასწია ხელი (თავისი და არა ივდითის—შ. შ.) და გაიშვირა სარკმლისაკენ—ურიელისაკენ. მარჯანიშვილის შემდეგი მოძრაობა, და ივდითის ტანი, მის ხელშეუხლებლად (დაუკვირდით: მის ხელშეუხლებლად—შ. შ.) მთელი სიძლიერით მიმართულია ურიელისაკენ. შემდეგ ივდითის სიტყვები „აი, ის შედგა, იგი ყოყმანობს, საითკენ წავა“, —ამას ლაპარაკობს ივდითი და მარჯანიშვილმა მისი ტანი უკვე გადმოზნიქა უკან, ხელი მოუღუნა ნახევრად, ასწია ზევით, ივდითის მთელი სახე, სხეული გამოხატავს უდიდეს მღელვარებას, მოლოდინს. აი, შეჰკივლა ივდითმა სიტყვები: „იგი შევიდა სინაგოგაში!“ და ივდითის ტანიც მოშვებული, განადგურებული დაემხო, გადაეკიდა სკამის ხარხისას.

აქ ძნელი გასარკვევი იყო: რას უჩვენებდა მარჯანიშვილი ან როგორ ეხმარებოდა ვერიკო ანჯაფარიძეს, რადგან ორივე თამაშობდა ერთად—პარალელურად. ყოველივე ამას მარჯანიშვილი სჩადიოდა უდიდესი სისწაფით, ის იღბა, როგორც მოქანდაკე, თით-

ქოს ევირა ხელში მასალა—ივდითი—და გატაცებით ძერწავდა მისი ტანისაგან საჭირო მდგომარეობებს.

მოფიქრების დრო არამც თუ აქტიორს, მარჯანიშვილსაც არ ჰქონდა<sup>1</sup>.

ფიქრობთ, მკითხველიც დაგვეთანხმება, რომ უშანგი ჩხეიძის ამ მოგონებას, სადაც დიდებული მსახიობი ბრწყინვალედ გვისურათხატებს კოტე მარჯანიშვილის აღზნებულ შემოქმედ სულს, მის საოცრად გადამდებ ანთებადობას, უსაზღვრო ტემპერამენტს, გრძნობასა და გატაცებას, მისი შემოქმედებითი პათოსის ჯადოსნურ ზეგავლენას მსახიობზე, საერთო არა აქვს რა კრიტიკოს ზალესკის მიერ მარჯანიშვილის ფორმალისტობის დასამტკიცებლად გამოყენებულ უშ. ჩხეიძის ზემოხსენებულ მოგონების „თარგმანთან“.

კრიტიკოს ზალესკის, ჩანს, არ წაუკითხავს გულისყურით უშ. ჩხეიძის მოგონებები მარჯანიშვილზე, თორემ არა გვეგონია იმდენად გაკადნიერებულიყო, რომ მარჯანიშვილის ფორმალისტობის მოწმედ უშანგი ჩხეიძე გამოეცხადებინა, ის უშანგი, რომლის მთელი შემოქმედება—მსახიობთან კოტეს მგზნებარე მუშაობის, მისი შემოქმედების აშკარა რეალისტური მეთოდის ცოცხალ განსხეულებას წარმოადგენს. და განა კოტეს მიერ ქართულ თეატრში აღზრდილი მთელი თაობა მსახიობებისა: ვ. ანჯაფარიძე, აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე, ვ. გოდიაშვილი თუ სხვები, რომელთაც მთელი ეპოქა შექმნეს ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, ცოცხალი მოწმენი არ არიან კოტეს უაღრესად რეალისტური შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზნებისა და ალლოსი თეატრში?!

ვის რად სჭირდება ახლა ამ უდავო ფაქტის უარყოფა და ცილისწამება კ. მარჯანიშვილის მიმართ? ან რად დასჭირდა კრიტიკოს ა. ფევრალსკის, რომ კ. მარჯანიშვილის უნიჭიერესი მოწაფე აღ. ახმეტელი ხელაღებით ფორმალისტად და შოვინისტად გამოაცხადა. აღმაშფოთებელია ის ფაქტი, რომ ფევრალსკი აღ. ახმეტელზე ფრთხილ ცინიკური და უშვერი ტონით სწერს და სრულიად უსაბუთოდ აცხადებს მას ნაციონალისტად. განა ესაა ახმეტელის შემოქმედების მეცნიერული ანალიზი, რომელიც უდავოდ უნდა იყოს მოცემული მონოგრაფიაში რუსთაველის სახელობის თეატრის შესახებ?

<sup>1</sup> უშ. ჩხეიძე, მოგონებანი და წერილები, გვ. 125-126.

მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის შესწავლა გვარწმუნებს, რომ ორივე ეს დიდი ქართველი რეჟისორი პროლეტარიატის ინტერესების ამსახველი თეატრის შექმნისათვის იღწვოდნენ და კომუნისზმის დიად საქმეს ემსახურებოდნენ, შემოქმედებითი მეთოდით კი ისინი რეალისტები იყვნენ, თუმცა მათი რეალიზმი მეტად თავისებური — რევოლუციური რომანტიკით გასხივოსნებული იყო. ხოლო თუ მათ, ორივეს, მაინც ჰქონდათ ცალკეული ფორმალისტური შეცოდებანი, ამას განაპირობებდა არა მათი მსოფლმხედველობა და შემოქმედებითი მეთოდი, არამედ ის ლიტერატურული მოდა, რომელიც იმ დროს ხელოვნებაშიც იყო — ფეხმოდგმული და რომელსაც ეს დიდებული ქართველი რეჟისორებიც თავისებურ ხარკს უხდიდნენ.

\* \* \*

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი რეჟისორული მოღვაწეობის ოთხ ათეულზე მეტი წლის მანძილზე დაუღალავი შემოქმედებითი ძიების მეტად რთული და ნაირფერი გზა განვლო, ვიდრე მისი მსოფლმხედველობა და შემოქმედებითი მეთოდი საბოლოოდ ჩამოყალიბდებოდა, ვიდრე იგი, თავისი მსოფლმხედველობითაც და შემოქმედებითი მეთოდითაც მოგვევლინებოდა, როგორც საბჭოთა თეატრის ჭეშმარიტი იდეოლოგი.

რეჟისორული მოღვაწეობა მარჯანიშვილმა თითქმის ნატურალიზმამდე დასული რეალიზმით დაიწყო. იმ ხანებში იგი ცდილობდა დადგმის ყოველი დეტალი, იქნებოდა ეს უზარმაზარი სცენიური კონსტრუქციები თუ ავეჯის უმნიშვნელო ნაწილი, ყოფითი სიმართლით მიეტანა მაყურებლამდე და ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით აღებეჭდა. მაგრამ დაიწყო მისი, როგორც რეჟისორის, შემოქმედებითი გათვიცნობიერება, იგი გაეცნო იმ დროს არსებულ ლიტერატურულ მიმართულებებს, გაბატონებულ ლიტერატურულ მოდას და დაიწყო ახალგაზრდა რეჟისორის გატაცებაც მოდერნიზმის სხვადასხვა ნაირსახეობით.

ლეონიდ ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრების“ დადგამა კ. მარჯანიშვილი დროებით სიმბოლიზმისაკენ შემოაპრიალა. ეს ის დრო იყო, როცა მარჯანიშვილი, მისივე სიტყვით, გორკისა და ოსტროვსკის რეალიზმითა და ოპტიმიზმით იყო გატაცებული, მას აღარ სურდა დაბრუნებოდა ფორმალისმისა და პესიმიზმის უკვე

განვიღო გზას, მაგრამ 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შედეგად ინტელიგენციაში შექმნილმა გულგატეხილობის, დეკადენტიზმისა და პესიმიზმის განწყობილებამ მარჯანიშვილიც ჩაითრია საერთო ფერხულში: „დავიწყე რა ოსტროვსკის რეალიზმით, — ვკითხულობთ მის შემუარებში, — მე იმ საზოგადოების ტიპურმა შვილმა, რომელშიც ვცხოვრობდი, მალე ვიგრძენი ის სულიერი განწყობილება, ინტელიგენციის ერთ ნაწილს რომ დაეუფლა. ნათელი საყოფაცხოვრებო ფერადის ნაცვლად შევიყვარე ნახევარტონალობა; ბინდბუნდი — სადღაც შორს მიმკვდარებული ჰარმონიკის ბგერებით, ღამის დარაჯთა სარეკლებით, ჭრიჭინებით, გულგამაწვრილებელი წვიმის წვეთების წკაპა-წკუპით. მონოლოგის მაგივრად მსურდა პაუზა, სულიერი განწყობილება...“<sup>1</sup>

ევროპის გზით შემოჭრილმა დეკადენტიზმისა და პესიმიზმის განწყობილებამ ფართოდ გაშალა ფრთები მაშინდელ რუსეთში და ისეთი დაუდგრომელი შემოქმედიც კი ჩაითრია, როგორიც კ. მარჯანიშვილი იყო. გაცილებით გვიან, თითქმის ორი ათეული წლის შემდეგ დიდებული რეჟისორი ანალიზს უკეთებდა მის მიერ განვიღო გზას და სოციალური მიზეზებით ხსნიდა იმდროინდელ ფორმალისტურ გატაცებას, რომელმაც მარტო მარჯანიშვილი კი არა ფორმალისტურ შეცოდებამდე მიიყვანა რეალიზმის ისეთი ორთოდოქსი აპოლოგეტები, როგორიც სამხატვრო თეატრის მოღვაწენი იყვნენ.

„თქვენ ალბათ ყოფილხართ კულტურულ ადამიანებს შორის, — წერს კოტე თავის შემუარებში, — რომელნიც აშკარად დასცილიან სპირიტუალს. იმავე დროს მოგიყვებიან რაღაც გაუგებარ, განუმარტავ ფაქტებს, რის მოწმენიც ისინი ყოფილან. თქვენ შეიძლება ისიც გახსოვდეთ, რომ აი, ასეთ კრებულს დაუწყია ამ სულელური ცრუმორწმუნეობის მასხარად აგდება და გაუთავებია იმით, რომ თითქოს რაღაც ძრწოლა, რაღაც შიშის ზარი უგრძენია: „დასწყველოს ეშმაკმა! — ერთიც ვნახოთ მართლა არის რაღაც“ — ასე უფიქრია თითოეულ მათგანს.

რაღაც ამის მსგავსი ჩემს ტვინშიაც ხდებოდა. მე არა მჯეროდა არავითარი ასეთი შიში და იმავე დროს იგი თავისკენ მიზიდავდა. მე თითქოს ვგრძნობდი, რომ ჩემს გარეშე არის კიდევ „სხვა“ რაღაც სიცოცხლე, უხეში რეალობის გარდა. მსურდა, ყვე-

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მოგონებები და წერილები, გვ. 26.

ლაფრისათვის, რაც ჩემს გარშემო იყო სული ჩამედგა. რეალური სახეები გაბუნდოვდნენ, გაიშალნენ. ყოველგან რალაც სიმბოლოს ვგრძნობდი, სიცოცხლის რალაც სხვანაირ გამსჭვალვას. აქედან იყო—ემმაქსაც წაუღია ყველა დეკორაცია, ემმაქსაც წაუღია უხეში გრძნობადი ცხოვრება! ადამიანები კი არა, განყენებული სახეები! აი რა მემართებოდა, აი, რის გადმოცემას ვესწრათფოდი თეატრში. და განა მარტო მე მემართებოდა ეს? გაიხსენეთ იგივე „სამხატვრო თეატრი“, რომელიც ჩეხოვის ნაცვლად დგამდა კნუტ ჰამსუნის „ცხოვრების დრამას“, მეტერლინკის „უსინათლოთ“ და იმავე „ჟიზნ ჩელოვეკას“. თვალი მიაპყართ იმდროინდელ ძიებათ კომისარჟევსკაიას თეატრში.

არ ვიცი, გამოტყდებიან ისინი თუ არა,—მე კი პირნათლად აღვიარებ, რომ სწორედ 1905 წლის მომდევნა დაბნევა და სულიერმა დაღმავლობამ მიმიყვანა მე ახალ მსოფლშეგრძნებამდე—მისტიციზმამდე და სიმბოლიზმამდე<sup>1</sup>.

დიახ, 1905 წლის მომდევნო რეაქციის პერიოდის საერთო გულგატეხილობის, პესიმიზმისა და დეკადენტობის განწყობილებამ თავისებური ზეგავლენა იქონია ყველა შემოქმედზე და მათ შორის კოტე მარჯანიშვილზეც. ჩვენი სასიქადულო პოეტი გალაქტიონიც იმ დროს გატაცებული იყო სიმბოლიზმით, მაგრამ ეს ამბავი მისთვის, ისე როგორც მარჯანიშვილისათვის, შემოქმედებითი მეთოდის საბოლოოდ განმსაზღვრელი ფაქტორი არ გამხდარა.

სიმბოლიზმით, იმპრესიონიზმით, შედარებით მოგვიანებით—ექსპრესიონიზმით თუ სხვა „იზმებით“ გატაცება მარჯანიშვილისათვის არ ყოფილა ორგანული, მისი ბუნებიდან და შემოქმედებითი სულიდან მომდინარე. ამიტომ იყო რომ მოდერნისტული მიმართულებით ამ გატაცების პერიოდშივე მარჯანიშვილისათვის სცენიური შემოქმედების ცენტრალურ ფიგურად ადამიანი იქცა მთელი მისი მდიდარი სულიერი სამყაროთი, მთელი მისი განცდებითა და ვნებებით. რაც უფრო ვეთიშებოდი რეალიზმს, იგონებს დიდი რეჟისორი,—მით უფრო ვრწმუნდებოდი, რომ მთავარი იყო ადამიანი სცენაზე, მსახიობი, პიესისა და სცენიური სახის ფსიქოლოგიური გახსნა, რომ მთავარი იყო მისწრაფება ადამიანისა—გაეხსნა თავისი სულიერი სამყარო სხვის სულში და არა ზარზეიმური დადგმა თუ მონუმენტური დეკორაციები. დიდი რეჟისორის სწორედ ამ შე-

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მოგონებები და წერილები, გვ. 26-27.

ხედულებამ განაპირობა ის გარემოება, რომ მოდერნიზმით თავდა-  
ვიწყებით გატაცების დროსაც კი მის სპექტაკლებში მთავარი იყო  
მსახიობი, ადამიანი. მსახიობთან მუშაობას, მისი სცენიური სახის  
ფსიქოლოგიურ გახსნას, მხატვრული სახის შინაგანი სიმართლით  
და დამაჯერებლობით მიტანას მაყურებლამდე, მარჯანიშვილი სპექ-  
ტაკლის მომზადებისათვის საჭირო დროის უდიდეს ნაწილს ანდო-  
მებდა. ცამდე მართალია მისი ერთ-ერთი მოწაფე, ცნობილი რეჟი-  
სორი გ. კრიტიცი, რომელიც წერს: „მარჯანიშვილის ყურადღე-  
ბის ცენტრში მუდამ ადამიანი იდგა. ამაშია მარჯანიშვილის თე-  
ატრის ჰუმანიზმის მარცვალი“<sup>1</sup>.

ადამიანის სიყვარული თეატრალურ შემოქმედებაში მარჯანი-  
შვილს კიდევ უფრო განუმტკიცა მეგობრობამ მაქსიმ გორკისთან,  
რომელიც ლიტერატურას ადამიანთმცოდნეობად თვლიდა.

ყოველივე ამის შემდეგ, რასაკვირველია, ნათელი ხდება კრი-  
ტიკოს ზალესკის აზრის აბსურდულობა — თითქოს განცდის ხელოვ-  
ნების უარყოფა აშორებდა მარჯანიშვილს სამხატვრო თეატრისა-  
გან. რა თქმა უნდა, მართალია კრიტიცი, როცა სწერს, რომ სწო-  
რედ ამ ადამიანთმოყვარეობით ხელოვნებაში, დაუცხრომელი და  
მგზნებარე შემოქმედებითი შრომით ცოცხალი ადამიანის შექმნისა-  
თვის სცენაზე, „მიუხედავად ყველა მისი უთანხმოებისა და განს-  
ხვავებისა მეთოდში, მარჯანიშვილი ყოველთვის იყო და რჩებოდა  
ახლოს სამხატვრო თეატრთან, რომლის ორივე ხელმძღვანელი  
ულრმესი პატივისცემით ეკიდებოდა მას“<sup>2</sup>.

მარჯანიშვილის ერთ-ერთი მოწაფე, რესპუბლიკის სახალხო  
არტიტი დ. ანთაძე წერს, რომ „მარჯანიშვილის რიგი სპექტაკ-  
ლების გარეგნული მხარე, მხატვრული გაფორმება მიზანსცენებისა  
არცთუ იშვიათად პირობითი იყო, მაგრამ სპექტაკლის შინაგანი  
შინაარსი, მოქმედ პირთა სახეები, მათი სულიერი სამყარო სავსე  
იყო ღრმა ფსიქოლოგიური სიმართლით და გახსნილი რეალისტურ-  
ი საშუალებებით“<sup>3</sup>. დიახ, მაშინაც კი, როცა დიდი რეჟისორი

<sup>1</sup> Г. Крыжицкий, Марджанов и русский театр, В. Т. О., Моск-  
ва, 1958, стр. 144.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Д. Антадзе, О творчестве К. А. Марджанишвили, сборн.  
„Котэ Марджанишвили, творческое наследие“, ГТИ Грузии им. Шота  
Руставели, изд. „Заря Востока“, Тбилиси, 1958, стр. 547.

თავისებურ ხარკს უზღავდა ავტორის მსოფლმხედველობასა თუ შემოქმედებით მეთოდს, სცენურ სიმართლეს, მხატვრული სახეების ცხოვრებისეული უშუალობით ჩამოკვეთის პრინციპს თავისი შემოქმედებითი მუშაობის ყურადღების ცენტრში აყენებდა.

მოდერნიზმით მარჯანიშვილის გატაცებამ ყველაზე უფრო მკვეთრი და უხეში ფორმა მიიღო ლეონიდ ანდრეევის „ზავი ნიღბების“ დადგმაში, რომელიც მან 1909 წ. ნეზლობინის მიერ მოსკოვში ორგანიზებულ თეატრში განახორციელა. ლ. ანდრეევის პიესის ისედაც ამაზრზენი სიტუაციები მარჯანიშვილმა კიდევ უფრო გაამძაფრა თავისი სცენიური ხერხებით: ნიღბები ორკესტრში ჩაშვებული კიბიდან ამოიყვანა სცენაზე; ჰერცოგს, რომელიც საკუთარ გვამს ადგას თავზე, მოფარდაგული გაუკეთა, რაც ერთგვარ შეუცნობი შეძრწუნების შთაბეჭდილებას ტოვებდა მაყურებელზე. სპექტაკლის ზეგავლენით „ტვირთდამძიმებული საზოგადოება ფოიეშიც კი ვერ თავისუფლდებოდა“<sup>1</sup> თურმე ამ შემზარავი შთაბეჭდილებისაგან. საკმაო ხნის შემდეგ, როცა დიდი რეჟისორი უკვე საბჭოთა თეატრის შექმნის სარბიელზე იღწვოდა, ანალიზს უკეთებდა განვილილ გზას და წერდა: „მე დამავიწყდა ან უფრო სწორად რომ ვთქვა, ჯერ ვერ მივსულიყავ იმ შეგნებამდე, რომ ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა—მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა. მე უფრო ვაშფოთებდი უიმისოდაც შეშფოთებულ სულს და სიხარულის ნაცვლად ვუნერგავდი შიშს. მაგრამ, ალბათ, ასეთი იყო ჩემი ხვედრი ხელოვნებაში—დავშვებულიყავ უკიდურესობამდე, რათა შემეგნო ჩემი შეცდომა, რათა დღეს მეკეთებინა სრულიად საწინააღმდეგო იმისა, რასაც გუშინ ვაკეთებდი.“<sup>2</sup>

ლ. ანდრეევის „ზავი ნიღბები“ მობრუნების წერტილი იყო მარჯანიშვილის შემოქმედებაში. ამიერიდან ოპტიმიზმმა, სიხარულმა დაიჭირა პირველი ადგილი მის მსოფლმხედველობაში, ამიერიდან იგი ქმნიდა და იფერფლებოდა თეატრის სამსხვერპლოზე მხოლოდ იმისათვის, რომ ადამიანისათვის მომავლის იმედი, მხნეობა და სიხალისე შთაენერგა.

თვით ისეთ მძიმე ტრაგედიაშიც კი, როგორც შექსპირის „ჰამლეტი“ ფორტინბრასის შემოსვლასთან ერთად სცენაზე უხვად

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, გვ. 49.

<sup>2</sup> იქვე.

გადმოღვრილი სინათლე და საზეიმო ჰანგები მუსიკისა თითქოს ამსუბუქებდნენ მაყურებლის დამძიმებულ სულს, მომავლის იმედს შთაბერავდნენ მას. თითქოს ფორტინბრასის შემოსვლასთან ერთად იწყებოდა ახალი ერა, ახალი ეპოქა ადამიანთა ცხოვრებაში და მაყურებელიც გაწმენდილი, ხალისიანი მიდიოდა თეატრიდან. და განა მარტო „ჰამლეტი“? მარჯანიშვილის თითქმის ყველა დადგმა ასეთი ოპტიმისტური იერით იყო აღბეჭდილი.

კოტე მარჯანიშვილი, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე დღეებში უკრაინაში, რუსეთსა თუ საქართველოში მთელი თავისი მსოფლმხედველობით, მთელი თავისი შემოქმედებით, მგზნებარე გატაცებით და დაუღალავი ენერგიით ემსახურებოდა ახალი, პროლეტარიატის დიქტატურის ეპოქისათვის შესაფერი თეატრის შექმნის დიად საქმეს. სამხატვრო თეატრთან სიახლოვემ, ამ თეატრში მუშაობამ დიდი რეჟისორი რეალისტურ გზაზე დააყენა ჯერ კიდევ რევოლუციამდე, ხოლო რევოლუციის შემდეგ უკვე მკვეთრი აღმავლობა დაიწყო მის შემოქმედებაში და მისმა რეალიზმმაც სხვა, უფრო აწეული ტონი მიიღო.

„მსოფლიო ომმა, რუსეთის დიდმა რევოლუციამ და ახალმა სულმა, რომელმაც მოიცვა მთელი მსოფლიო, დაუბრუნეს თეატრს მისი ნამდვილი გზნება, მისცეს მას დიდი შემეცნება თეატრალობისა, დაუბრუნეს მას ყოველივე ის, რაც მასში დათრგუნვილი იყო: მისი მოქმედება, მისი აქტიურობა, მისი ფანტასმაგორიულობა. გახურებული ცოცხებით გვის თეატრი თავისი კედლებიდან ფოტოგრაფიულ ვულგარულ სიმართლეს ყოველდღიურ მახეზარობას“,<sup>1</sup>—წერდა იგი.

მარჯანიშვილს სწამდა, რომ ნატურალისტური თეატრი თავისი ფოტოგრაფიული სიმართლით, ყოველდღიური ყოფითი წვრილმანების დეტალური გადმოცემით ვერ დააკმაყოფილებდა პროლეტარიატის მებრძოლ აღტყინებულ სულსა და პათეტიკურ განწყობილებას. და აკი იმავე წვრილში ქართველ დრამატურგებსაც ირონიით უსაყვედურებს იგი: „მაშინ, როცა თეატრის სცენიდან ისევ გაისმა დიადი პრობლემები კაცობრიობისა, პრობლემები სიკვდილ-სიცოცხლისა, პიროვნებისა და მასისა, კლასისა და ეროვნებისა, როცა დიდებული იდეები ფრთებს ასხამენ სცენას

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2. გვ. 196.



ბრწყინვალე და ხალისიანი ფერებით, ჩვენი მწერლები ქმნიან ან დიდი ხნის მკვდარ ადრულტერულ დრამას ან ხუთი მოქმედების განმავლობაში ლაპარაკობენ იმაზე, თუ ვინ უნდა ამჯობინოს მხატვარმა ლევანმა ან მწერალმა რევაზმა: ინტელიგენტი ქალი, რომელმაც მისცა საბაბი სურათის შექმნისა, თუ ქართველი ცოლი, რომელმაც ვაჟი უშობა. ან კიდევ ამგვარად: — მოქანდაკე შალიკოს ოთხი მოქმედების განმავლობაში ვერ გადაუწყვეტია, ვის უფრო ლამაზი ფორმები აქვს — მის მიერ შექმნილ ვენერას ქანდაკებას თუ მის ცოლს ნინოს.<sup>1</sup>

ახალი ცხოვრების გარიჟრაჟზე, როცა ადამიანთა სული და გონება დიად, ზოგადსაკაცობრიო იდეებს შესჭიდებოდა, მარჯანიშვილი ვერ იტანდა ნატურალისტური თეატრის განვითარებულ თხრობას ადამიანთა ყოფის ყოველდღიურ უმნიშვნელო წვრილმანებზე. მას არც ჰვრეტითი რეალიზმე აკმაყოფილებდა, მას სურდა ახალი ეპოქის შესაფერი სტილით ესუნთქა ხელოვნებას ცხოვრებაში. მისი სურვილი იყო ხელოვნებას, სინამდვილე მის ბოზოქრობასა და მოძრაობაში, მის განვითარებასა და პერსპექტივაში გამოეხატა. სინამდვილე ხელოვნებაში, მარჯანიშვილის აზრით სადღაც ერთი ტონით მაღლა უნდა იდგეს ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე, სადღაც ოპტიმიზმითა და სიმხნევით უნდა ავსებდეს ადამიანის გულს, სადღაც ხვალისდელი დღის პერსპექტივას უნდა უჩვენებდეს იმედითა და ხალისით ავსებდეს მას. ეს სხვა არა არის რა თუ არა პრინციპი, რომელიც შემდგომში საფუძვლად დაედო სოციალისტურ რეალიზმს და რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა გენიალურ მაქსიმ გორკისთან თანამეგობრობით შეიძინა, გორკისთან, რომლის შესახებაც თავის მემუარებშიც შენიშნავდა კოტე — „აუღელვებლად ლაპარაკი ამ ადამიანზე არ შემიძლია“ და რომელსაც თავის მხრივ ისე უყვარდა ეს ბავშვური უშუალობის მქონე, დიდი გზნებისა და ანთებადობის შემოქმედი, რომ მას „სპეტაკი სული“ უწოდა.

მარჯანიშვილის რეალიზმის ეს თავისებურება, რომელიც იმ დროს მას ბევრი სხვა შემოქმედისაგან ასხვავებდა, ჯერ კიდევ 1930 წ. შენიშნა ს. ამალლობელმა: „მე მიჭირს, — წერდა იგი, — მოვუყენო ეს სპეციფიკური თავისებურება, მძლავრად შე-

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2, გვ. 196.

ფერილი მისი (იგულისხმება კ. მარჯანიშვილის—**შ. მ.**) შემოქმედებითი ტემპერამენტით, რაიმე მზა ლიტერატურულ ფორმულას თითქოს ის ისწრაფოდა შეექმნა ლიტერატურული დრამა, ან ნეორეალისტური, ან იქნებ პირობით რეალისტური თეატრი, მაგრამ მაინც ეს არის განსაკუთრებული, სრულიად სხვა, და უაღრესად თავისებური<sup>1</sup>. კრიტიკოსს არ აღუნიშნავს და არც შეეძლო იმ დროს ეთქვა, რომ ეს სპეციფიკური ეს რაღაც უაღრესად თავისებური, რაც მარჯანიშვილის რეალიზმს ასხვავებდა მანამდე ცნობილი ჭვრეტითი, თუ კრიტიკული რეალიზმისაგან, გახლდათ ის, რაც შემდგომში საფუძვლად დაედო სოციალისტურ რეალიზმს, საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ძირითად შემოქმედებით მეთოდს. სამაგიეროდ შედარებით გვიან, სავსებით სწორი შეფასება ამ მოვლენას მისცა გ. კრიტიკიკიმ: „ღიახ, — წერს იგი, — მერყეობა იყო მკვეთრი, მოსახვევები, მძაფრი—ძველი ქართული თეატრის რომანტიკიდან, ნატურალიზმისა, და შემდეგ ყოველგვარი „იზმების“ გავლით, — ნამდვილ რეალიზმამდე, რომელსაც ჩვენ ამჟამად სხვაგვარს ვერ ვუწოდებთ, თუ არ — სოციალისტურს“<sup>2</sup>.

ოპტიმიზმით, მოძრაობით და ხვალინდელი დღის პერსპექტივის გათვალისწინებით იყო აღბეჭდილი მარჯანიშვილის თითქმის ყველა სპექტაკლი ქართულ საბჭოთა თეატრში. ამიტომ, ვფიქრობთ, მართალი ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ კოტე მარჯანიშვილი თავისი მსოფლმხედველობით ახალი, პროლეტარული საბჭოთა თეატრის, მუშათა კლასის, გლეხობის და მშრომელი ინტელიგენციის ინტერესების ამსახველი თეატრის მშენებლობის აპოლოგეტი იყო, ხოლო შემოქმედებითი მეთოდით — სოციალისტური რეალიზმის პირველი პიონერი საქართველოში. ამის მკვერამეტყველური დადასტურებაა მისი სპექტაკლები ქართულ საბჭოთა თეატრში, დაწყებული „ფუნტე ოგეხუნათი“, „მზის დაბნელებით“ თუ „ჰამლეტით“ და დამთავრებული „ურიელ აკოსტათი“ თუ ბრწყინვალე ქართული კომედიებით, როგორიცაა „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „კაკალ გულში“.

\* \* \*

კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობის განხილვის დროს კრიტიკოსთა და თეატრმცოდნეთა დიდი

<sup>1</sup> С. Амаглобели, Грузинский театр, ГАХН, Москва, 1930, стр. 79.

<sup>2</sup> Г. Крыжицкий, Марджанов и русский театр, стр. 145.

უმრავლესობა მათ წარმოიდგენს, როგორც შემოქმედთ, რომლებიც თავიანთი მსოფლმხედველობით თუ შემოქმედებითი მეთოდით ორ სრულიად საწინააღმდეგო პოლუსზე დგანან ხელოვნებაში. ეს იმ დროს, როცა ამ ორი დიდი რეჟისორის შემოქმედების დეტალურად გაცნობით ადვილად შეიძლება დარწმუნდეთ, რომ მათი მსოფლმხედველობა და შემოქმედებითი მეთოდი ხშირ შემთხვევაში ემთხვევა ერთმანეთს, რომ ალ. ახმეტელი, როგორც უნიჭიერესი და ღირსეული მოწაფე დიდი ქართველი რეჟისორის კ. მარჯანიშვილისა, იყო მისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი მეთოდის საუცხოო გამგრძელებელი ქართულ საბჭოთა თეატრში, ხოლო თუ ახმეტელს სპექტაკლზე მუშაობის თავისებური სტილი ჰქონდა, თუ იგი თავისი ორიგინალური გზით მიდიოდა ხელოვნებაში და ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდა კიდევ თავისი მასწავლებლის მუშაობის სტილსა და თუნდაც შემოქმედებითს გზას, — ეს მაინც არ იძლევა იმის უფლებას, რომ ახმეტელი მარჯანიშვილის მოწაფეთა სიიდან ამოვშალოთ. ე. ვახტანგოვა, რომელიც უსაყვარლესი და უნიჭიერესი მოწაფე იყო კ. სტანისლავსკისა, სრულიად ახალი, ორიგინალური გზით წაიყვანა სამხატვრო თეატრის მესამე სტუდია; უფრო მეტიც, იგი თავისი მხატვრული შეხედულებებით და მუშაობის სტილით, რომელიც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ მეთოდთან უფრო ახლო იყო, ვიდრე კ. სტანისლავსკისა, კატეგორიულად შეუპირისპირდა თავის მასწავლებელს, მაგრამ არც ერთ რუს კრიტიკოსს აზრად არ მოსვლია ამოელო იგი სტანისლავსკის მოწაფეთა სიიდან და ციდან ჩამოვარდნილ მეტეორად გამოეცხადებინა.

სწორედ ამიტომ არავითარ შემთხვევაში არ შეგვიძლია დავეთანხმეთ რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს თ. წულუკიძეს იმაში, რომ „ყველაფერი, რაც შექმნა ახმეტელმა შექმნა თავისი დიდი ნიჭის ძალით, სათუთი ინტუიციით. წარსული გამოცდილების არავითარი მარაგი არ ეხმარებოდა მას. არავითარი შარავანდედი წარსული დიდების, არ უნათებდა მას ძნელ გზას“<sup>1</sup>. თ. წულუკიძე ხომ თავისი მოგონების დასაწყისში თვითონვე ამტკიცებს თავგამოდებით: სანდრო უსაყვარლესი მოწაფე იყო კოტესი, რომ კოტე მასში თავისი საქმის გამგრძელებელს ხედავდაო. ოღონდაც, ეს ნამდვილად

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე, მოგონებანი, კრებ. „სანდრო ახმეტელი“, თბილისი, 1958, გვ. 156.

ასე იყო. მაგრამ რაღად დასჭირდა მას მოგონებების მეორე ნაწილში ასეთი ორაზროვანი ლიტონი ფრაზეოლოგიით სრულიად დამოუკიდებელ და განსაკუთრებულ მეტეორულ მოვლენად გამოცხადებია ს. ახმეტელი ქართულ თეატრში?! არსებითად ხომ ს. ახმეტელი ნამდვილად უნიჭიერესი მოწაფე იყო კ. მარჯანიშვილისა, მოწაფე, რომელმაც მეტად თავისებურად და შემოქმედებითად განავითარა მისი თვალთახედვა საბჭოთა თეატრის შექმნის, თეატრალურ ხელოვნებაში პროლეტარიატის ინტერესების ასახვის სფეროში?! მართალია, ამ შემოქმედებითი განვითარების დროს მათი შეხედულებანი ზოგიერთ საკითხში დასცილდა ერთიმეორეს, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ახმეტელი ციდან მოვლენილი რეჟისორი იყო, რომ მას წარსულის არავითარი გამოცდილება არ ეხმარებოდა და არავითარი შარავანდედი არ უნათებდა გზას.

არც მარჯანიშვილი ყოფილა რუსული თუ ევროპული კულტურის შემომტან პიონერად მოვლინებული ქართულ თეატრში. მოწინავე რუსულ თეატრალურ კულტურას XIX საუკუნის ჩვენი თეატრის მოღვაწენი და სულის ჩამდგმელნიც კარგად იცნობდნენ და არა მარტო იცნობდნენ: ცნობილია, რომ ვასო აბაშიძე, ქართული აქტიორული ოსტატობის ეს გენიალური მამამთავარი, თავის თავს მცირე თეატრის მიმდევარს უწოდებდა. თუ მარჯანიშვილიც მოწინავე რუსული თეატრის ბრწყინვალე ტრადიციებზე აღიზარდა და დაეფუძვდა, როგორც რეჟისორი, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მას გაწყვეტილი ჰქონდა კავშირი თავის ეროვნულ თეატრალურ კულტურასთან. პირიქით, კ. მარჯანიშვილი ღირსეული გამგრძელებელი იყო ქართული თეატრის დიდებული ტრადიციებისა. მან შემოქმედებითად განავითარა XIX ს. მიწურულისა და XX ს. დასაწყისის ქართული თეატრი. მსოფლმხედველობაში რევოლუციამდელი თეატრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეა მარჯანიშვილმა ახალი რევოლუციური სულისკვეთებით, გამარჯვებული პროლეტარიატის იდეებითა და მიხანსწრაფვით შეცვალა, ხოლო შემოქმედებითი მეთოდის თვალსაზრისით ადრინდელ თეატრის კრიტიკული რეალიზმი ახალი ეპოქის შესაფერი სულიერი განწყობილებით — ჰეროიკითა და რევოლუციური რომანტიზმით შეფერა, ააღვარა და ახალი ეპოქის — ბრძოლისა და შრომის მგზნებარე პათოსის ეპოქის — ადამიანისათვის უფრო ახლობელი და მისაღები გახადა.

ამგვარად კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი არიან ქართული თეატრის ადრინდელი ტრადიციების დიდებული გამგრძელებ-

ბელნი, შესანიშნავი შემოქმედნი, რომელთაც ახალი ეპოქის ამოცანების დონემდე აიყვანეს ჩვენი თეატრი.

კ. მარჯანიშვილი არასოდეს არ უარყოფდა წარსული კულტურის დიდ ღირებულებას ახალი, პროლეტარული კულტურის შექმნის საქმეში. პირიქით კატეგორიულად ებრძოდა იმ ადამიანებს, რომლებიც ახალი კულტურის შექმნის აუცილებელ პირობად ძველი კულტურის დანგრევას, მოსპობასა და განადგურებას თვლიდნენ. „მან, ვისაც სურს საფუძვლის ჩაყრა და აღორძინება მომავალ დიდი ხელოვნებისა, — წერს კ. მარჯანიშვილი პროლეტკულტის ერთ-ერთი ორგანიზატორის რ. კალაძის წინააღმდეგ მიმართულ სტატიაში — კი არ უნდა გადასცეს არქივს. — შოთა, შექსპირი, ლოპე და მსგავსნი მათნი, პირიქით, უნდა ეცადოს, რაც შეიძლება დაუახლოოს და გააცნოს ისინი ფართო მასას, რომ უკანასკნელმა გამოყოს თავისი წრიდან ისეთნი, რომელნიც არა სიტყვით, არამედ ქეშმარიტად იქნებიან შემქმნელნი ახალი კულტურისა“<sup>1</sup>. და, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ს. ახმეტელის დაუღალავი ექსპერიმენტები თეატრის ეროვნული ფორმის ძიების სარბიელზე განამის მიერ წარსული ეროვნული კულტურის კრიტიკული ათვისების ცოცხალი მაგალითი არ იყო?

კ. მარჯანიშვილი, როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, ოპტიმიზმისა და ხალისის, სიცოცხლისა და სიმზნევის აპოლოგეტი იყო თეატრალურ ხელოვნებაში. განსაკუთრებით დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ, რომელმაც, მისი აზრით, განაახლა და აღორძინა ხელოვნება, მას აღარ სწამდა საკუთარ ნაჭუჭში გამომწყვდეული, წარსულზე კენესით შეპყრობილი შემოქმედი. მას სურდა შეექმნა ახალი, დიადი სოციალური ძვრებისა და პოლიტიკური ქარტეხილების ეპოქის შესაფერი თეატრი დიდი რევოლუციური სულით, დიადი ზოგადსაკაცობრიო იდეებით; თეატრი, რომელიც გამოეხმაურებოდა ამ მღელვარე ეპოქის ადამიანთა სულის ბოძოქრობას, დააკმაყოფილებდა ახლად გათვითცნობიერებული პროლეტარიატის გემოვნებასა და ცნობისმოყვარეობას; თეატრი, რომელიც ამ მჩქეფარე ეპოქას პოზიტივურად ასახავდა მთე-

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, ჩვენი *გუასი*: ახალი კრიტიკოსები (რამდენ კალაძის ნოტაციის გამო), საქართველოს სათეატრო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი № 1, საქმე № 18, № 614844.

ლი თავისი დინამიკითა და დაუდგრომლობით, შთამომავლობას შე-  
მოუნახავდა მის მღელვარე სულს მთელი თავისი რევოლუციური სუ-  
ლისკვეთებით. ხოლო ასეთ თეატრად, რომელსაც სიხალსე და  
მხნეობა შეუძლია ჩაუნერგოს მაყურებელს, იგი სინთეზურ  
თეატრს თვლიდა.

ახალი, რევოლუციური თეატრის შექმნის ამ დიდებულ იდეას  
მთლიანად იზიარებდა ალ. ახმეტელიც, ხოლო ის უმატებდა, რომ  
ახალი ეპოქის ახალ თეატრს არტისტიც ახალი სჭირდება; ახლა  
უკვე კოლექტიური სულით, ახალი ნებისყოფით გაჟღენთილი  
თეატრალური მოღვაწეებიაო საჭირო. ჯერ კიდევ 1926 წელს ახ-  
მეტელი წერდა: „აშკარაა, რომ ახალ ეპოქას სჭირდება არა მარ-  
ტო ახალი თეატრალური ორგანიზმი ან ახალი არტისტი—უფრო  
მეტეტი — მას სჭირდება სულ ახალი პიროვნება — თეატრალური  
მოღვაწე“<sup>1</sup>.

ალ. ახმეტელი კ. მარჯანიშვილის მსგავსად სიცოცხლისა  
და სიმხნევის, დღესასწაულისა და სიხარულის შექმნას ემსახურე-  
ბოდა სცენაზე. ამიტომ იყო, რომ მისი სპექტაკლები ზარზე-  
მური მონუმენტურობით ხიბლავდა მაყურებელს. თუმცა ალექსანდ-  
რე ახმეტელი თავდადებით იღვწოდა ახალი ეპოქისა და ახალი  
თეატრის შესაფერი მსახიობის აღზრდისათვის, მაგრამ ცალკე,  
გამოკვეთილად მას არასოდეს არ უჩვენებდა. თუ კ. მარჯანიშვი-  
ლისათვის მსახიობი სრულ უფლებიანი მეუფე იყო სცენისა, მას ემ-  
სახურებოდა ყველა და ყველაფერი, ასევე იყო მსახიობი ახმეტელი-  
სთვისაც. მაგრამ მის დადგმებში მსახიობი არასოდეს არ მიდიოდა  
მაყურებლამდე ინდივიდუალური კვეთილობით. თუ კოტე დიდი ოს-  
ტატი იყო ინდივიდუალური მხატვრული სახის ჩამოკვეთისა თი-  
თოეულ მსახიობში და მათი შესანიშნავი სცენიური გამართლებისა  
სპექტაკლში, ახმეტელს კოლექტიური ნების ასპექტში მიჰყავდა მსა-  
ხიობი, როცა მასისა და ინდივიდუალის სცენიური ქმედობა ერთ  
მთლიან სანახაობად ესახება მაყურებელს. ეს იმას როდი ნიშნავს,  
რომ ახმეტელის მასობრივი ქმედობის ფონზე ინდივიდუალური  
მხატვრული სახეები იკარგებოდა. საქმე ის არის, რომ ახმეტელს  
თავისი მასწავლებლის მაგალითისამებრ, საოცრად განვითარებუ-  
ლი ჰქონდა სცენიური სიმართლის გრძნობა. ისე როგორც კ. მარ-

<sup>1</sup> ჟურნ. „დურუჯი“, 1926 წ., 29 იანვარი; შდრ. კრებ. „ს. ახმეტელი“.

ჯანიშვილი, ახმეტელიც მსახიობისაგან უპირველეს ყოვლისა, შინაგან სიმართლეს მოითხოვდა. სწორედ ამ სიმართლითაა აღბეჭდილი, და უაღრესად ფაქიზად ჩამოკვეთილი ახმეტელის სპექტაკლებში ისეთი სცენიური სახეები, როგორც იყო აკ. ხორავას—ბერსენიევი, ანზორი, კარლი; აკ. ვასაძის—ფრანცი, ახმა; ელ. ლორთქიფანიძის—გოდუნა და მრავალი სხვა.

ძნელი სათქმელია რა შედეგს მოიტანდა ალ. ახმეტელის ძიებანი კოლექტიური ქმედობისა და ეროვნული პლასტიკური წვრთნის სფეროში, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია: ეს ძიებანი უაღრესად საინტერესო იყო შემოქმედებითად და არასდროს არ დასულა ფორმალისზამდე ან განცდის ხელოვნების უარყოფამდე მსახიობის შემოქმედებაში.

მსახიობის პლასტიკურ წვრთნას მარჯანიშვილიც დიდ ყურადღებას აქცევდა. „მე ყოველთვის მოვითხოვდი, —წერს იგი, — რომ მსახიობს სხეული ისევე „დაყენებული“ ჰქონოდა, როგორც ხმა. ბევრი იმათგანი, ვინც ჩემთან დასწრად არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა, მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო. ღმერთი იყოს ამ ბეცი ხალხის გამკითხველი—თვითონ ისინი ძალიან მალე დარწმუნდნენ, რომ ყველა სხვა თეატრიც ან ეძებდა, ან ამზადებდა თავისთვის სცენის ყოველმხრივ გამოწრთობილ შემოქმედს. იქნება სწორედ მაშინ ჩაითესა ჩემში აზრი სინთეზურ აქტიორზე, რომელიც თანაბრად ეუფლება სიტყვასაც, ხმასაც და სხეულსაც.“<sup>1</sup>

კ. მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრისა და სინთეზური მსახიობის თეორია მსახიობის ყოველმხრივ წვრთნას გულისხმობდა და, რასაკვირველია, პირველ რიგში პლასტიკურ წვრთნას, მაგრამ არა ეროვნული პლასტიკის თვალთახედვით. ეროვნული ელემენტების გაბატონება მსახიობის პლასტიკურ წვრთნაში ახმეტელის იდეაა და სწორედ ამან მისცა მის ძიებებს ეროვნული თეატრის შექმნის სფეროში ერთგვარი ფორმალისტური ხასიათი. თუმცა ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ თავისი შემოქმედებითი მრწამსით ახმეტელი ფორმალისტად გამოვაცხადოთ, როგორც ამას ა. ფევერალსკი სჩადის.

კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის სპექტაკლებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო გასაოცარი შინაგანი რიტ-

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, გვ. 51.

მი, რომელიც მომხიბლავს და წარმტაცს ხდიდა მათ მიერ შექმნილ სცენიურ სანახაობას. რიტმი მარჯანიშვილისათვის მთავარი იყო სცენაზე. რიტმი ქმნიდა სპექტაკლის ტონუსს. სწორედ ამიტომ იყო, რომ მარჯანიშვილის თითოეული სპექტაკლი მისი რეჟისორული კარიერის დასაწყისიდან ბოლომდე გასაოცარი შინაგანი რიტმით და ტემპით ხასიათდებოდა. ამიტომ იყო, რომ მარჯანიშვილის მიერ ქართულ სცენაზე დადგმულმა „ფუნტე ოვებუნამ“, მისმა შინაგანმა რიტმმა აღტაცებაში მოიყვანა სცენის ისეთი დიდოსტატიც კი, როგორც იყო ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინი და დაარწმუნა იგი ქართული თეატრისა და ქართველი მსახიობის სიცოცხლის უნარიანობასა და დიდ მომავალში.

მგზნებარე დინამიკურობით, განსაკუთრებული შინაგანი რიტმითა და ტემპით იყო აღბეჭდილი ალ. ახმეტელის თითქმის ყველა სპექტაკლი და ეს მატებდა მათ მიმზიდველობის ძალას. ამ შემთხვევაში ნიჭიერი რეჟისორი თანმიმდევრულად და ერთგულად მიჰყვებოდა დიდი მასწავლებლის კვალს, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ისინი სხვადასხვა გზით, სრულიად განსხვავებული მეთოდით ახერხებდნენ მოენახათ შინაგანი რიტმი და მიეტანათ სპექტაკლის ეს მამოძრავებელი ძარღვი მაყურებლამდე.

მარჯანიშვილი რიტმს თითოეულ მხატვრულ სახეში ეძებდა მისი შინაგანი სამყაროს, მისი ფსიქოლოგიური ბუნების უკანასკნელ ნიუანსამდე გახსნის გზით. ამგვარად მონახული ცალკეულ სახეთა შინაგანი რიტმი, დინამიკა თუ ემოცია გასაოცარი სისწრაფით ერწყმოდა ერთმანეთს და დიდი რეჟისორის ვირტუოზული ხელით ყალიბდებოდა, როგორც ერთიანი შინაგანი რიტმი სპექტაკლისა, რომლის მეშვეობითაც მაყურებლამდე ეგზომ ნათლად და მკაფიოდ იყო მიტანილი ავტორის იდეაც და რეჟისორის ჩანაფიქრიც.

ალ. ახმეტელი კი, პირიქით, იწყებდა ფიზიკური მოქმედებით. ამით უნდა მოენახა მსახიობს რიტმი, ხოლო უკანასკნელის მეშვეობით — თავისი მხატვრული სახის ადგილი სპექტაკლში. სცენიური სახის შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყაროს გახსნას ახმეტელი რიტმით იწყებდა და, ამდენად, მისთვის სპექტაკლის რიტმი თავიდანვე დადგენილი ფაქტორი იყო, რომელსაც უნდა შეეგუებოდა თავისი მხატვრული სახით თითოეული მსახიობი.

მაგრამ რაოდენ ძლიერი და განმსაზღვრელი ფაქტორი იყო რიტმი როგორც მარჯანიშვილის, ისე ახმეტელის სპექტაკლებში,



როგორ აღიღებდა იგი ამ სპექტაკლების ზემოქმედებით ძალასა და შთამბეჭდაობას! რიტმიდანვე მომდინარეობდა სხვაობა მარჯანი-შვილისა და ახმეტელის მასობრივ სცენებს შორის.

მარჯანიშვილისათვის არ იყო აუცილებელი ხალხის სიმრავლე მასობრივ სცენებში, თუმცა საჭირო შემთხვევებში იგი ამასაც არ ერიდებოდა, სამაგიეროდ რამდენი მსახიობიც უნდა მდგარიყო სცენაზე მასაში, თითოეულ მათგანს საკუთარი ინდივიდუალური სახე ჰქონდა, თითოეული მათგანი საკუთარი შინაგანი ბუნებისა და ფსიქოლოგიური განწყობის კარნახით მოქმედებდა. ეს ერთგვარ ნაირფერობას ქმნიდა მასაში, მაგრამ ყველაფერს ამას ისეთი ჯადოსნური შინაგანი რიტმით აერთიანებდა რეჟისორის ვირტუოზული ხელი, რომ მაყურებელი ადვილად რწმუნდებოდა ამ ნაირფერი მასის ერთსულოვნობასა და საერთო მიზანსწრაფვაში ან იმ სულიერ განწყობილებაში, რომელიც უნდა მიეტანა მასას მაყურებლამდე. იყო შემთხვევები, როცა მარჯანიშვილს მთელი მასა არ შემოჰყავდა სცენაზე, აქ სულ რამდენიმე ადამიანი იდგა, დანარჩენი სცენის გარეთ იგულისხმებოდა. მაგრამ სცენაზე მყოფ ადამიანთა შორის ისეთი ცოცხალი დამაჯერებელი ურთიერთობა მყარდებოდა, რომ მაყურებელი ადვილად რწმუნდებოდა მასის სიმრავლეში (გაიხსენეთ კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“).

სულ სხვაგვარად ჰყავდა წარმოდგენილი მასა სცენაზე ალ. ახმეტელს. მის სპექტაკლებში მასა კოლექტიური ნებითა და სულისკვეთებით მოქმედებდა, როგორც ერთი კაცი. მასა ახმეტელის სპექტაკლებში ერთსულოვანი იყო და ერთ-ერთი მოქმედი გმირი სპექტაკლისა. მასის სცენიურ ქმედობასთან იყო შერწყმული თითოეული მსახიობის თამაში სცენაზე. მაგრამ მრავალრიცხოვანი მასის ეს ერთსულოვანი სცენიური ქმედობა მექანიკურ ხასიათს როდი ატარებდა. იგი გასხვივოსნებული იყო მძლავრი და ვაჟკაცური შინაგანი რიტმით, ანთებული ტემპერამენტით; სწორედ ამიტომ იყო, რომ ახმეტელის სპექტაკლების მასა ჯადოსნურ ზემოქმედებით ძალას იჩენდა მაყურებელზე. აქ არ შეიძინებოდა მხოლოდ რიტმული ერთიანობა, უცქერდით სცენას და თქვენთვის ცხადი ხდებოდა, რომ ამ ერთი სულითა და ერთი გზებით ანთებულ ადამიანებში თვითეული საკუთარი სიცოცხლით ცხოვრობდა. ეს კიდევ უფრო მატებდა მომხიბლავობას ახმეტელის სპექტაკლებში მასას (გაიხსენეთ „ნაბდებით ცეკვა“ „ანზორში“, სცენა კაფეში „ყაჩაღებიდან“ და სხვ.).

სცენის მხოლოდ ისეთ დიდოსტატებს, როგორც მარჯანიშვილი და ახმეტელი იყვნენ, შეეძლოთ ასეთი საოცარი ძალა და ჯადოსნური მომხიბვლელი მხედრობითი მასისათვის სცენაზე.

მასობრივი სცენების დაწყების ამ დიდოსტატებს მასისა და საერთოდ სპექტაკლის რიტმის გამძაფრებაში მაყურებლამდე სანახაობის დინამიკურად მიტანაში ფრიად უწყობდა ხელს მარჯანიშვილისათვის ესოდენ საყვარელი, ე. წ. მხატვრული კონტრასტების ხერხი. კ. მარჯანიშვილი ხომ პირდაპირ უბადლო ოსტატი იყო ასეთი კონტრასტებისა. დიდი ქართველი მსახიობი უზანგი ჩხეიძე იგონებს, რომ განსაკუთრებული თეატრალურობით, ნაირფერობით და მხიარული ჟღერადობით ხასიათდებოდა თურმე მარჯანიშვილის პირველი სპექტაკლი ქართულ სცენაზე „ცხვრის წყარო“, ჯანსაღი სიცოცხლე და სიხალისე, მხიარულება და სიკისკასე ჩქეფდა ყოველ მის სცენაში. მაგრამ კ. მარჯანიშვილის სწორედ ეს სპექტაკლი ყველაზე მეტად ხასიათდებოდა მისთვის საყვარელი მხატვრული კონტრასტებით ანუ, როგორც უ. ჩხეიძე უწოდებს, „ნათელ-ჩრდილებით“. ამ სიცოცხლითა და ხალისით აღზნებულ სპექტაკლში „მხოლოდ ხანდახან მოიღუშებოდა სცენა და ჩრდილი დაფარავდა მას ისე, როგორც მზიან დღეში ცაზე გადავლილი ღრუბელთ ჩრდილი ეცემა დედამიწას. ეს იყო კომანდორის სცენები, როდესაც სურდათ ჩაეხშოთ მშვიდობიანი მიწისმუშა გლეხების სიცოცხლე, ჯანსაღი ხალისი. მაგრამ გადაივლიდა ღრუბელი, სცენა ისევ მზის ნათელ სხივებში გაეხვეოდა და ისევ გაისმოდა ხალისიანი სიცილი. ეს თანმიმდევრული ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება სპექტაკლში ერთ-ერთი შესანიშნავი მეთოდი იყო მარჯანიშვილის მუშაობისა“<sup>1</sup>. აქვე უ. ჩხეიძე შენიშნავს, რომ „ეს ნათელ-ჩრდილები მას სილამაზისათვის კი არ ჰქონდა სპექტაკლებში შეტანილი, არამედ ისინი ყოველთვის გამართლებული იყვნენ იდეურად, ამა თუ იმ სცენის შინაგანი არსით“<sup>2</sup>.

ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელი მაგალითი აქვს მოტანილი მასვე: „ლაურენსიას და ფრონდოზოს საქორწინო მაყრიონი, დარბაისელი მოხუციანი მონღიმარი სახით მოუძღვებიან პროცესიას, მხიარული ახალგაზრდობა მღერის, უკრავს, ოხუნჯობს და ცეკვავს.

<sup>1</sup> უ. ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, გვ. 147.

<sup>2</sup> იქვე.

იწყება ლაურენსიას მგზნებარე ცეკვა. ხალხი მთელი გრძნობით, უბრალო ადამიანის უშუალოდ ეძლევა მხიარულებას. სცენა უხვად არის განათებული, მაგრამ გამოჩნდება ისევ კომანდორი თავისი მხლებლებით, რათა ჩაახშოს ხალხის მხიარულება, კვლავ იღუშება სახეები და სადღაც შუა ადგილას წყდება ხალისიანი სიცილი და ცეკვა. ასე მთელი პიესის მანძილზე ჯანსაღი სასიცოცხლო ძალები ებრძვიან უსამართლობას და ტირანიას. სინათლე ებრძვის სიბნელეს, მხიარულება—მწუხარებას, რათა გამარჯვება დარჩეს სიცოცხლეს, სიცილმა ამოაშროს ცრემლები<sup>1</sup>.

მხატვრული კონტრასტები მარჯანიშვილის ხელში საუკეთესო საშუალება იყო სპექტაკლის რიტმისა და ტემპის აწევისათვის, ავტორის იდეის მკაფიოდ მოტანისათვის, ხალისისა და ოპტიმიზმის ვადმოფრქვევისათვის მაყურებელთა დარბაზში. ეს მეთოდი მას თავისი შემოქმედებითი შრომის დასასრულამდე შერჩა. მეტად საინტერესოა ამ მხრივ მისი ერთ-ერთი ბოლო სპექტაკლის ჰ. იბსენის „მშენებელი სოლნესის“ ფინალი. ეს დადგმა მარჯანიშვილმა ყოფილ „კორუის“ თეატრში განახორციელა 1931 წლის 23 მარტს.

როგორც ცნობილია, სპექტაკლმა დიდი აზრთა სხვაობა და კამათი გამოიწვია. მას ა. ლუნაჩარსკიც გამოეხმაურა და არ დაეთანხმა დამდგმელს იმაში, რომ იბსენის სიმბოლური სქემები თანამედროვე საბჭოთა ადამიანებს დაამსგავსა. მით უფრო საინტერესოა ამ სპექტაკლის ფინალი. რეჟისორმა მასა, რომელიც პიესის მიხედვით კულისებში იგულისხმებოდა, რომელიც ზემით ხვდება მშენებლობის დამთავრებას და აღტაცებული შეძახილებით შესცქერის კოშკურაზე ამაველ ინიჩერ სოლნესს, სცენაზე შემოიყვანა. თავისი საყვარელი მშენებლის გამარჯვებით აღფრთოვანებული ხალხი ზეიმობს, თავდავიწყებით ცეკვავს, მღერის, ოხუნჯობს. ადამიანები გულდიად ლაღობენ და... ამ დროს ისმის კომმარული შეძახილები:—სოლნესი ჩამოვარდა კოშკურიდან... სოლნესი მოკვდა... წამით თითქოს ქვად იქცაო სცენაზე ყველაფერი... მაგრამ აქვე ჩნდება ის ახალგაზრდობა, რომლისკენაც ესოდენ გატაცებით ექაჩებოდა სოლნესს გილდა და რომლისაც სოლნესს ეშინოდა. ახალგაზრდობა გარს ერტყმის გილდასა და რეგნარას, სცენაზე უხვად იფრქვევა შუქი, იმედი და სიხარული, იფრქვევა ოპტიმიზმი—ახალგაზრდობა შეძლებს აშენოს

<sup>1</sup> უ. ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, გვ. 147-148.

და, ვინ იცის, იქნებ ბევრად უკეთესადაც, ვიდრე სოლნესი აშენებდა. აქ მარჯანიშვილმა მხატვრული კონტრასტი საუცხოოდ გამოიყენა მაყურებლისათვის სიმხნევისა და ოპტიმიზმის შთასანერგად ვფიქრობთ, იბსენის ასეთი გათანადროულება ნამდვილად არ იყო ურიგო.

მხატვრული კონტრასტის ეს ხერხი საუცხოოდ აითვისა თავისი მასწავლებლისაგან ალ. ახმეტელმა და მას წარმატებითაც იყენებდა დადგმებში, თუმცა ზუსტად ისე არა, როგორც ეს მარჯანიშვილს ჰქონდა. ახმეტელმა მხატვრულ კონტრასტს თავისებური გადაწყვეტა მოუწია და იგი მთლიანად რიტმის სამსახურში ჩააყენა.

გავიხსენოთ ცნობილი „სიკვდილის ცეკვა“ ს. შანშიაშვილის „ანზორიდან“ (გადმოკეთებული ვს. ივანოვის პიესიდან „ჯავანოსანი 14-69“): ჯავანოსანის გაჩერებისათვის ერთადერთი საშუალებაა ვინმე დაწვეს ლიანდაგზე, საზარელი სიკვდილი ხვდეს წილად. კენჭისყრის მეტად უცნაური ფორმა აირჩიეს პარტიზანებმა — იცეკვოს ზაირამ და, ვისაც იგი გაიწვევს, ის იყოს სიკვდილისათვის განწირული. პარტიზანებს სურთ ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის წინ დასცინონ სიკვდილს. როგორი მუსიკალური არიტმით და იმავე დროს როგორი შინაგანი დაძაბულობითა და ერთიანი მონოლითური რიტმით ხასიათდებოდა ეს სცენა ახმეტელის დადგმით! არიტმიული საცეკვაო მუსიკის ფონზე ლიმორეული ზაირა ცეკვავს და მას მისჩერებია ყველა პარტიზანის, სცენაზე მდგომი თითოეული ადამიანის თვალი; ყველა მათგანი თავისებურად ეხმაურება სიკვდილთან ამ უცნაურ გააპაექრებას. ზოგი მთლად ატროფირებულია, დოკლაპიკსავით ენაგადმოგდებული, უაზრო, გამტერებული თვალებით კანტიკუნტად უტყაპუნებს ტაშს; ზოგი შიშისა და ძრწოლისაგან გაფართოებული თვალებით მისჩერებია ზაირას და ანგარიშიუცემლად სცემს ხელს ხელზე. ზოგს, თავგანწირვის სურვილით ანთებულს, ქორივით ჩაუფრენია მხერა მოცეკვავისათვის... და, ვინ იცის, რა გამომეტყველებითა და რა პოზაში არ დგანან ისინი. ზაირა კი ცეკვავს ჟინიანი აღტაცებით, ადამიანები ზეიმობენ, ჰუმარიტად ზეიმობენ სიკვდილზე გამარჯვებას და ამ დროს ზაირა შედგა ახმას წინ და იგი გამოიწვია...

წამსვე, თითქოს ქვად იქცაო სცენაზე ყველაფერი, სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა; სახტად დარჩა ახმაც, გაოგნებული შეს-

ცქერის იგი საყვარელ არსებას, რომელმაც უნებურად გასწირა სასიკვდილოდ. შეკრთა ჭაბუკი, მაგრამ შეკრთა არა იმიტომ, რომ სიკვდილის ეშინია, არამედ იმიტომ რომ არ სურს ასე საწყულურად, ბრძოლის ჟინის დაუკმაყოფილებლად მოკვდეს. ეს წამიერი შეცბუნება იყო ახმასი შემდეგ კი მტკიცედ გაისმის მისი ვაჟაკური შეძახილი—„მშვიდობით!“ და გარბის კიდეც იგი სცენიდან.

ზაირას დასამშვიდებლად ანზორის მიერ ფოლადისებურად მტკიცე და დამაჯერებელი ტონით ნათქვამ სიტყვებს—„ახმა მშობელ მიწაზე წვეს, ზაირა! იტირე! ძნელია, ძნელი მიწაზე სიარული“. ჯავშნოსანი მატარებლის შემზარავი კივილი წყვეტდა, თითქოს ისიც დასტირისო საცოდავად დალუპული ახმას ბედს... და ფარდაც ეშვებოდა.

ძნელია ამაზე უფრო მეტი სიმძაფრით მხატვრული კონტრასტის მიტანა მაყურებლამდე.

ან გაიხსენეთ ნერვული შინაგანი დაძაბულობით აღსავსე ბალმასკარადის სცენა შილერის „ყაჩაღებიდან“. ესეც ხომ მხატვრული კონტრასტის საუცხოო ნიმუში იყო!

მაგრამ თუ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში ეს უუქჩრდილები, ეს მხატვრული კონტრასტები სრულიად მოულოდნელად ევლინებოდა სცენას და, ამძაფრებდა რა მხატვრულ ეფექტს, მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის რიტმს, ტემპსა და დინამიკას, ახმეტელის დადგმებში, ბირიქით მხატვრული კონტრასტი სპექტაკლის შინაგანი დაძაბულობის, რიტმის, ტემპის, დინამიკის განვითარების ლოგიკური შედეგი იყო და სცენაზე თავს მაშინ იჩენდა, როცა შინაგანი დაძაბულობა კულმინაციამდე მივიდოდა. მხატვრული კონტრასტის გამოჩენით სცენაზე მთავრდებოდა კიდეც მოცემული ამბავი ახმეტელის სპექტაკლებში.

ჩვენ ზემოთაც ავღნიშნეთ, რომ რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში კ. მარჯანიშვილის გატაცება კრიტიკული რეალიზმით ნატურალიზმამდე მივიდა. ამ პერიოდში იგი ცდილობდა უკანასკნელ წვრილმანებამდე დაემუშავებინა სპექტაკლი მხატვრულ-დეკორაციული თვალსაზრისით, ამასთან რეჟისორს განსაკუთრებით იტაცებდა დეკორაციების გრანდიოზულობა და მონუმენტურობა. უზარმაზარი კონსტრუქციები, რომლებიც აშენებული იყო სცენაზე მარჯანიშვილის მაშინდელ სპექტაკლებში, აშკარად ამცირებდა სცენის სასარგებლო ფართობს და ხელს უშლიდა მსახიობს მუშაობაში. დიდებულ რეჟისორს ამ პერიოდში სპექტაკლის გარეგნული მხარე

ხიბლავდა, იგი ძირითადად მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების ბრწყინვალეობასა და ელვარებაზე ფიქრობდა. მაგრამ სულ მალე დარწმუნდა, რომ მხატვრულ-დეკორაციული მონუმენტურობა ფუჟე ეფექტია, რომელიც ვერასოდეს შეედრება ჰეშმარიტი აქტიორული ხელოვნებით მადლმოსილ სპექტაკლს. ამ პერიოდისათვის, — იგონებს კ. მარჯანიშვილი, — ჩემს საყვარელ საქმედ გადაიქცა უკვე არა მოწყობილობის გარეგანი მხარე (დეკორატიულობა და მიზანსცენირება), არამედ — შინაგანი მხარე. უფრო და უფრო შემეყვარდა მუშაობა მსახიობთან. პიესის ფსიქოლოგიური გახსნა ახლა ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანი საქმე იყო, ვიდრე წარმოდგენის ბრწყინვალე სანახაობა. აქტიორთან კარგად გაკეთებული ერთი როლი უფრო მაკმაყოფილებდა, ვიდრე თვით ზარზეიმური დადგმა,<sup>1</sup> და ხომ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თვით სამხატვრო თეატრსაც კი, რომელიც დეკორაციულ გაფორმებაში უპირველეს ყოვლისა ცხოვრების სიმართლეს ეძებდა, მარჯანიშვილმა „ძმები კარამაზოვები“ ფარდებში გადააწყვეტინა. არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმას შემთხვევით მოხდა ეს თუ სრულიად შეგნებულად, მთავარია თვითონ ფაქტი. ხოლო თავისი სპექტაკლები რუსეთშიც და საქართველოშიც მარჯანიშვილს არა ერთხელ გადაუწყვეტია ფარდებისა და შუქფერების ჯადოსნური შეხამებით და საოცარი მომხიბვლელობით მიუტანია მაყურებლამდე. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ საჭირო შემთხვევებში კოტე დიდ კონსტრუქციებს არ აშენებდა, მაგრამ ეს მაშინ ხდებოდა, როცა ეს კონსტრუქციები და მონუმენტური დეკორაციები არ ავიწროვებდა, არ ზღუდავდა მსახიობის შემოქმედებით გაქანებას სცენაზე.

აღ. ახმეტელი თავისი რეჟისორული მოღვაწეობის დასასრულამდე თავდავიწყებით იყო გატაცებული მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების მონუმენტურობით და ზარზეიმური დადგმით. თითქმის ყველა მისი მნიშვნელოვანი სპექტაკლის მხატვრულ დეკორაციული მხარე მაყურებელს პირველადვე ეცემოდა თვალში, მისი ბრწყინვალე სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებასაც კი ერთგვარი ფორმალისტური ელფერი დაჰკრავდა. შესაძლოა ამაში გარკვეული დანაშაული ირ. გამრეკელსაც მიუძღვის. ვინ იცის, რომ დასცლოდა, იქნებ ახმეტელიც მისულიყო იმ დასკვნამდე, სადამდეც თავის დროზე მისი მასწავლებელი მივიდა. მაინც და მაინც

<sup>1</sup> კ. მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, გვ. 29.

ერთი რამ ფაქტია: ახმეტელის დადგმების ამ სუსტ მხარეს დიდი სიამოვნებით იყენებენ ის კრიტიკოსები, რომელთაც ასე ძლიერ სწაღიათ მისი ფორმალისტობის დამტკიცება.

ჩვენ ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის შეხედულებანი ძალიან სცილდებოდნენ ერთმანეთს თეატრის ეროვნულობის სფეროში. კ. მარჯანიშვილმა თავისი რეჟისორული მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდშივე დაიწყო ეროვნული ფორმების ძიება თეატრში. პირველ შედეგებს ამ მხრივ მან მიაღწია ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრში მუშაობის პერიოდში, სადაც მის მიერ დადგმული კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“, როგორც თვითონვე შენიშნავს დიდი რეჟისორი, ჭეშმარიტად ეროვნული ტემპერამენტითა და ქართული გზებით აღბეჭდილი სპექტაკლი იყო.

თავისი შეხედულებანი ამ სფეროში კ. მარჯანიშვილმა ჩამოაყალიბა მოხსენებაში, რომელიც წაიკითხა 1930 წელს კომუნისტურ აკადემიაში, მოსკოვში მეორე სახელმწიფო ქართული დრამის გასტროლებთან დაკავშირებით. ამ მოხსენებაში დიდი რეჟისორი, ლაპარაკობს რა თეატრის კლასობრიობაზე, აღნიშნავს რომ ყველა ეპოქაში, ყოველ დროს თეატრი გაბატონებული კლასის ინტერესების გამომხატველი იყო. ამჟამად პროლეტარიატი მოექცა ხელისუფლების სათავეში, მაგრამ არც ერთი ჩვენი თეატრი არ არის მისი ინტერესების მთლიანად პოზიტიური ამსახველი. თეატრის ეროვნულობაც ამ მომენტში ბევრს სხვაგვარად ესმის, ბევრი ეროვნულობას ეგზოტიკაში, ძველი ყოფის, ძველი ტრადიციების ასახვაში ნახულობს. ჩვენ კი ასეთი თეატრი მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით თუ დაგვიანტერესებს, რადგან არსებითად თეატრმა თანამედროვე მაყურებელი უნდა ააღელვოსო.

„ეროვნული გახდება არა ის თეატრი,—წერს მარჯანიშვილი,— რომელიც უეჭველად გამოხატავს ხალხის წარსულ ცხოვრებას ან თუნდაც თანამედროვეობას, არამედ ის, რომელიც იღებს გარკვეულ მიმართულებას რიტმზე, ეროვნულ ტემპერამენტზე. მზე, რომელიც წელიწადში ცხრა თვის განმავლობაში აცხუნებს, ქმნის სხვა განწყობილებას, სხვა საღებავებს, ვიდრე ჩრდილოეთი. საერთოდ, ჩვენ ნათლად ვხედავთ, რომ ეროვნული იქნება ის თეატრი, რომელსაც შეეძლება გადმოსცეს თავისი არსი, თავისი ფორმა და ამასთან

შეინარჩუნოს ზოგადი კლასობრივი იდეები<sup>1</sup>. მისი აზრით, იდეა არ შეიძლება ეროვნული იყოს, იგი ყოველთვის იქნება კლასობრივი, მაგრამ რამდენადაც თეატრს სურს ეროვნული იყოს, მას უნდა ჰქონდეს თავისი ეროვნული ფორმა, სულერთია, ეს ფორმა გეოგრაფიული პირობებით იქნება ნაკარნახევი თუ მზის მცხუნვარებით, ერთია მხოლოდ, რომ ამ ფორმის მიღმა თეატრს იდეა უნდა ჰქონდეს შემონახული, იდეა ზოგადკატობრიული, იდეა კლასობრივი. აი როგორი თეატრი შეიძლება იყოს ნამდვილად ეროვნული ჩვენს ეპოქაში.

ეროვნულობა სრულიად არ გამოიხატება იმით, რომ ეროვნული კოსტიუმები თუ ეროვნული საჰმელი უჩვენო სცენიდან. არც აღმოსავლური ცეკვები თუ ხანჯლის ტრიალი მისცემს თეატრს ეროვნულ კოლორიტს. „ჩვენი „ურიელ აკოსტა“, — წერს კ. მარჯანიშვილი, — უაღრესად ეროვნულია, უღრესად ეროვნულია იმიტომ, რომ მისი მსახიობური გამოსახვის, მხატვრული გამოსახვის ტემპერამენტი უეჭველად მკაცრად ეროვნულია“<sup>2</sup> და როგორი ნაწარმოებიც უნდა ავიღოთ ჩვენ, განაგრძობს რეჟისორი, იქნება იგი რუსული თუ ევროპული, სრულიად არ ვთვლით აუცილებლად მისი მონაწილენი ეროვნულ კოსტიუმებში გამოვაწყოთ. ამით სრულიადაც არ გამოიხატება ეროვნულობა. „ეროვნული გამოიხატება იმით, თუ როგორ განიცდის ადამიანი ამას თუ იმას, ეროვნული გამოიხატება მისი ტემპერამენტით, მისი მოქმედებით და ა. შ.“<sup>3</sup>

მარჯანიშვილის შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ თეატრს უნდა ეროვნული ფორმა ჰქონდეს, რომ ამ ფორმის მიღმა უნდა ინარჩუნებდეს კლასობრივ იდეას, ზოგადკატობრიულ იდეას, რომ ეროვნული ფორმის შექმნა თეატრში შეიძლება ეროვნული ტემპერამენტის წინა პლანზე წამოწევით, მთლიანად იზიარებდა ალ. ახმეტელიც.

ს. ახმეტელი ცდილობდა ეროვნული ფორმის, ეროვნული გამომსახველობითი ხერხების მქონე მსახიობი შეექმნა, სრულიად განსხვავებული სხვა ერების მსახიობთა ბუნების, ტემპერამენტისა და კოლორიტისაგან, მსახიობი სისხლითა და ხორციით ქართველი, ქართული ადათ-ჩვევებით და ქართველი კაცის ფსიქიკით ზურგ-ვამაგრებული, ეროვნულ ნიადაგზე მკვიდრად მდგარი. ეს ცუდი

<sup>1</sup> Доклад К. Марджанишвили в Комкадемии в 1930 году, сбор „Котэ Марджанишвили“, 1958, стр. 173-174.

<sup>2</sup> იქვე, 83. 181.

<sup>3</sup> იქვე.



საქმე როდი იყო, მაგრამ ამის ძიება ეგზოტიკიდან და გამომსახველობითი ფორმების ძიებიდან დაიწყო ახმეტელმა და ამაში მდგომარეობდა მისი დიდი ფორმალისტური შეცოდება ეროვნული თეატრის ძიების სფეროში. თავის გამოსვლებსა თუ წერილებში იგი ამტკიცებდა, რომ გეოგრაფიულმა პირობებმა განსაზღვრეს ქართველი კაცის ჩაცმულობა, რომ ციცაბო კლდეებზე მოსიარულეს, მას მოკლე ჩოხა უნდა ცმოდა, მსუბუქი წალა, ნაბიჯიც შეღისებური, მოსხლეტილი და ქცევაც ცქეტი უნდა ჰქონოდა. თ. წულუკიძე ივანებს, რომ მსახიობებთან საუბარში სანდრო ამბობდა: „ქართველ მსახიობს არ სჩვევიათ კამერულობა, ფსიქოლოგიზმი, რეზონიორობა, მილიგრამებით გამოზომილი ზუსტი ასახვაცხოვრებისა“.

„სამხრეთის მზის ქვეშ დაბადებული — იგი აღსავსეა სიცოცხლითი ენერგიით, ძალ-ღონით. მისი მკვეთრი ტემპერამენტი, ემოციურობა, მისი მკვეთრი რიტმი (სანდროს საყვარელი გამოთქმაა), ადვილად აღვზნება, აფეთქება, გრძნობათა სწრაფი ცვალებადობა, სილამაზე და გრაციულობა მოძრაობისა — ეესტისა, ყოველივე ეს გვიკარნახებს რაღაც სხვაგვარს, ახალ ფორმებს სასცენო მოქმედებისას“<sup>1</sup>.

მართალია, ცოტა გადაჭარბებულია ის აზრი, რომ ქართველ მსახიობებს სიარულიც კი თავისებური უნდა ჰქონდეს, ჰაეროვანი, მსუბუქი, ცეკვის რიტმით შეზავებული, მაგრამ ყველაფერ ამაში მაინც არ იქნებოდა ალ. ახმეტელის დიდი შეცდომა, რომ ამის ძიება, მას როგორც რეჟისორს წარსული ადათ-ჩვევების გაცოცხლებით და ქართული ეგზოტიკის სცენაზე გამოტანით არ დაეწყო. ამის ცოცხალი მაგალითი იყო ვაჟა ფშაველას მოტივებზე შექმნილი და მის მიერ დადგმული „ლამარა“, სადაც მთიულეთის ყოფა მათი დრო-ჟამისაგან ჟანგმოკიდებული ადათ-ჩვევებით, მათი პირველყოფილ-პატრიარქალური წყობითა და რაინდული სულით, მათი პრიმიტული ურთიერთდამოკიდებულება გახდა ეროვნული შტრიხების ჩამოყალიბების საფუძველი, სადაც მთის ეგზოტიკა, მათი თემური ყოფა ქართული თეატრის ეროვნული ფორმების საწყისად იქნა აღიარებული.

ახმეტელი თვითონვე წერს, რომ „ლამარას“ დადგმაში ჩვენ გამოვუდექით მეტისმეტად მარტივსა და პრიმიტიულს, რაც გა-

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე, მოგონებები, კრებ. „სანდრო ახმეტელი“, გვ. 140.

მოგამყდვენეთ პრიმიტიული მთიულეთის—ხევსურების კოლორიტი-  
შიო, <sup>1</sup> მაგრამ მისი შეცდომა ის იყო რომ ამას გამარჯვებად თვლი-  
და თეატრის ეროვნული ფორმების ძიების სფეროში. „წარმატე-  
ბა დიდი იყო,—წერს იქვე ახმეტელი,—„ლამარას“ დადგმამ დაგ-  
ვარწმუნა, რომ ნაციონალური ფორმების ძიება ფუჭი არ იყო“<sup>2</sup>.

წარსული ყოფით გატაცებამ, მისმა რესტავრაციამ იქამდე  
მიიყვანა ს. ახმეტელი, რომ ეროვნული თეატრის შესაქმნელად  
იგი უკვე ძველი ქართული იმპროვიზაციული თეატრალიზებული  
სანახაობის—ბერიკაობისა და ყეენობის—გამოტანას მოითხოვდა  
სცენაზე, რასაკვირველია, განახლებული, ეპოქისათვის შესაფერი სა-  
ხით.

ამ საკითხს უფრო ადრე კ. მარჯანიშვილიც შეეხო. იგი აღ-  
ნიშნავდა, რომ ქართული თეატრის განვითარებისათვის ორი გზა  
არსებობსო. ერთი—დაადგეს ევროპიზაციის გზას, რომელსაც იგი  
XIX ს. შუა წლებიდან დაადგა, და მეორე თავისი თეატრალურ  
კულტურის წიაღში მონახოს საკუთარი ორიგინალური გზა, და-  
ფუძნებული ქართულ სიმღერებზე, ცეკვებზე, ქართულ ხალხურ  
თეატრზეო. ეს გზაც მისაღებად მიაჩნდა მარჯანიშვილს, მაგრამ  
თავს იკავებდა იმის თქმისაგან, თუ რა შედეგს მოუტანდა იგი  
ჩვენს თეატრს.

უფრო მოგვიანებით კი მარჯანიშვილი იმ აზრს დაადგა, რომ  
ქართული თეატრი ევროპიზაციის გზას უნდა დაადგეს, რომ მან  
უქველად უნდა შეითვისოს საყოველთაოდ მიღებული თეატრალუ-  
რი ფორმები და ისინი ეროვნული რიტმით, ქართული ტემპერა-  
მენტით გაასხივოსნოს, ზოგადკაცობრიული, ეპოქისათვის შესაფე-  
რი კლასობრივი იდეებით ააჟღეროს.

მართალია, აღ. ახმეტელი მთლიანად იზიარებდა თეატრის  
ეპოქალური და კლასობრივი განსაზღვრულობის იდეას, თავგამო-  
დებით იღვწოდა ფორმით ეროვნული და შინაარსით პროლეტა-  
რული თეატრის შექმნის სარბიელზე, მაგრამ ეროვნულ ფორმის  
შექმნას, ეროვნული ტემპერამენტისა და რიტმის მონახვას თეატრ-  
ში ცდილობდა ძველი ხალხური თეატრალური ფორმების, ძველი  
ქართული ყოფის ეგზოტიკის სცენაზე აღდგენით. ამაში მდგომა-  
რიობდა მისი შეცდომა ეროვნული თეატრის ძიების სფეროში.

<sup>1</sup> ს. ახმეტელი, ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში, კრებ. „სანდრო ახმე-  
ტელი“, გვ. 252.

<sup>2</sup> იქვე.

ერთი რამ ფაქტია: მიუხედავად იმისა, რომ კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის შეხედულებები ბევრ რამეში სცილდებოდნენ და ზოგჯერ უპირისპირდებოდნენ კიდევ ერთმანეთს, ისინი მაინც ახალი ისტორიული ძვრების, პროლეტარიატის დიქტატურის ეპოქის შესაფერი თეატრის შექმნისათვის იბრძოდნენ მგზნებარედ და დაუღალავად, ორივენი გამარჯვებული პროლეტარიატის ინტერესებს ემსახურებოდნენ მთელი თავიანთი მსოფლგაგებითა და შემოქმედებით, ხოლო შემოქმედებით მეთოდად იმარჯვებდნენ რეალიზმს, გასხივოსნებულს და ამაღლებულს ეპოქის შესაფერი ჰეროიკითა და რევოლუციური რომანტიზმით. სწორედ ეს არის, რომ დღემდე უნარჩუნებს მომხიბლაობასა და სურნელს მათ უკვდავ შემოქმედებას.

\* \* \*

ზემოთქმულიდან ადვილად შეიძლება დავრწმუნდეთ იმაში, რომ კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელს საკმაო საფუძველი ჰქონდათ შემოქმედებითი უთანხმოებისათვის. ასეთმა უთანხმოებამ აშკარად და მკვეთრად იჩინა თავი 1925-26 წლის სეზონში, გენიალური ქართველი პოეტის ვაჟა ფშაველას პოეზიის მოტივებზე შექმნილი „ლამარას“ დადგმის დროს.

„ლამარას“ პირველი მოქმედების და მეორე მოქმედების მხოლოდ ნაწილის სცენიური დამუშავება მოასწორო კოტე მარჯანიშვილმა, შემდეგ კი ხანგრძლივმა და მძიმე ავადმყოფობამ მოსწყვიტა იგი თეატრს, სპექტაკლი დაამთავრა ალ. ახმეტელმა, რომელმაც არ ისურვა ზუსტად განხორციელება მარჯანიშვილის მხატვრული მოსაზრებებისა და სპექტაკლის დანარჩენი ნაწილი წარმართა საკუთარი მხატვრული გემოვნებისა და რეჟისორული აზროვნების კარნახით. როცა, გამოჯანმრთელების შემდეგ კ. მარჯანიშვილი დაესწრო „ლამარას“ ერთ-ერთ სპექტაკლს, მესამე მოქმედების დამთავრების თანავე, გულმოსულმა ბუზლუნით—„გამიფუჭეს სპექტაკლიო“—დატოვა თეატრი. რა მოხდა? რამ აღაშფოთა მარჯანიშვილი?—იმან, რომ ახმეტელის მიერ გაკეთებული სპექტაკლის მეორე ნაწილი არ შეესაბამებოდა კოტე მარჯანიშვილის მხატვრულ პრინციპებსა და მოთხოვნებს.

ეხება რა ამ სპექტაკლის დადგმასა და რეჟისორული გააზრების იმ კონტრასტს, რომელიც წარმოშვა ამ სპექტაკლზე ამ ორი შემოქმედის მუშაობამ, თ. წულუკიძე წერს: „არ ვიცი, როგორ

ჰქონდა მთლიანად სპექტაკლი ჩაფიქრებული მარჯანიშვილს, მაგრამ, თუ განვსჯით იმის მიხედვით, თუ როგორ იყო გაკეთებული პირველი აქტი და მეორის დასაწყისი, სპექტაკლს უნდა მიეღო პოეტურ-პირობითი ლირიკული დრამის სახე, ორი ძმის მიერ მთიელი ქალისადმი სიყვარულზე წარმოშობილი დრამის სახე<sup>1</sup>. სანდრო ახმეტელმა არ მიიღო თურმე მარჯანიშვილის ეს ინტერპრეტაცია: „მესამე და მეოთხე მოქმედებაში სანდრო თავის სტიქიაში მოექცა. ამ აქტებში ფართო გაქანება პოვა მისმა გმირულმა სულმა, მისმა აღზნებულმა ტემპერამენტმა“<sup>2</sup>.

ერთი შეხედვით თითქოს მართალია, რომ „ლამარაში“ კ. მარჯანიშვილს ქართული რაინდული სულის პოეტური აქლერება სურდა მინდია-მხატვრულ სახეში; ისიც მართალია, რომ ახმეტელმა წინაპლანზე ჰეროიკული სული და აღზნებული ეროვნული ტემპერამენტი წამოსწია, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მხარეა სპექტაკლისა. არსებითად კი მინდიას პოეტური ბუნების ფსიქოლოგიური გახსნის შედეგად სპექტაკლის ლირიკული აქლერების ფონზე კოტეს სურდა ფსიქოლოგიური კვეთილობით მიეტანა მყურებლამდე ის დიდი სოციალური წინააღმდეგობა, რომელიც დრო-ჟამის მსვლელობამ კანონზომიერად წარმოშვა თემურ-პატრიარქალური წყობილების წიაღში. ეს გახლდათ წინააღმდეგობა თემსა და პიროვნებას შორის, თემისა და პიროვნების შეპირისპირება, რომელიც ვაჟა ფშაველას პოეზიის ლეიტმოტივია და რომელიც ესოდენ ნათლად და მკაფიოდ არის მოტანილი დადგმაში ორი ძმის მინდიასა და თორღვაის შეპირისპირებით, მინდიასი, რომლის გასპეტაკებული პოეტურ-რაინდული სული მძლავრ საყრდენს, სიყვარულსა და მხარდაჭერას პოულობს მთის ჯანსაღ ახალგაზრდობაში და თორღვაისა, რომლის უხეშ, თუმცა ვაჟკაცურსა და მამაკურ ბუნებას ზურგს უმაგრებს დრო-ჟამის მტვერმოკიდებული მამაპაპური ადათ-ჩვევები.

ს. ახმეტელმა, გარდა იმისა, რომ მთლიანად მოხსნა პიესის პოეტურ-ლირიკული ჟღერა, სოციალური მომენტიც სრულიად უგულვებლყო მასში და ხელში შერჩა მთის დრომოჭმული ტრადიციების შიშველი ეგზოტიკა, ეროვნული კოსტიუმების, ქამარ-ხანჯლისა თუ მთის ტემპერამენტის უხეში დემონსტრაციით გამოხა-

<sup>1</sup> თ. შულუკიძე, მოგონებანი, კრებ. „სანდრო ახმეტელი“, გვ. 135.

<sup>2</sup> იქვე.

ტული. ეს ეგზოტიკა იმდენად შიშვლად ეცემოდა მაყურებელს თვალში, განსაკუთრებით, „ლამარას“ განმეორებით დადგმაში, რომელიც ალ. ახმეტელს ეკუთვნოდა, რომ მოსკოვში გასტროლებს დროს ახმეტელს ამის გამო თემურ-პატრიარქალური წყობის იდეალიზაციაც კი დასწამეს.

მარჯანიშვილმა არ მიიღო „ლამარას“ ეს ახმეტელისეული ინტერპრეტაცია და აქ მოხდა ამ ორი რეჟისორის პირველი აშკარა შემოქმედებითი დაპირისპირება.

მეორე უთანხმოება, როგორც თ. წულუკიძე მოგვითხრობს, მათ „მეფე ლირის“ ინტერპრეტაციაში მოსვლიათ. „კოტე მარჯანიშვილის სცენიური გადაწყვეტით, — წერს თ. წულუკიძე, — ლირი უნდა ყოფილიყო თავისთავისადმი უსაზღვრო აღტაცებით დამთვრალი კაცი და მეფე — დაბრმავებული საკუთარი თავის განდიდებით; როგორც მამა ეგოისტი, ჭირვეული და ახირებული — მახლობლებთან დამოკიდებულებაში.

...ახმეტელის ტრაქტოვკით ლირი დესპოტია. იგი მარტო ძალაუფლებით გაბრუებული ადამიანი კი არ არის, არამედ მეფეა, რომელიც ლამობს ძალაუფლებით თვით ღმერთს გაუსწორდეს, იგი მეფის ძალაუფლებაზე მალა დგას, იგი, მეფეც რომ არ იყოს, მბრძანებელი და მფლობელია და მხოლოდ ადამიანური დიდი ტანჯვა აუხელს თვალს, მიიყვანს მას ჭეშმარიტ ადამიანურ დიდსულოვნობასთან, ადამიანად გადააქცევს.“<sup>1</sup>

ვინც კარგად დააკვირდება ლირის ამ ორ ინტერპრეტაციას, ადვილად მიხვდება, რომ ლირის მხატვრული სახის მარჯანიშვილისეული გაგება სრულიად არ გამოორიცხავს მის ახმეტელისეულ ტრაქტოვკას. საქმე ისაა, რომ ლირი ნამდვილად არის თავისთავზე უზომოდ შეყვარებული, საკუთარი ძალაუფლებით განებივრებული, უსაზღვრო განდიდების მანიით შეპყრობილი, ეგოისტი, ჭირვეული და ახირებული ნათესავებთან და ახლობლებთან დამოკიდებულებაში; მაგრამ ეს კი არ გამოორიცხავს, — გულისხმობს მის დესპოტობას, იმასაც რომ ფეოდალური ქვეყნის მბრძანებელი ნაკლებ იცნობს ცხოვრებას, თავის ეპოქასა და საზოგადოებას.

ამიტომ იყო, რომ მარჯანიშვილმა პირველი სურათი ასე უბრალო შტრიხებში გადაწყვიტა. ნადირობიდან დაბრუნებული ნეპიერი მოხუცი, მბრძანებელი, მოგუზგუზე ბუხართან მიმჯდარი,

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე, მოგონებები, კრებ. „სანდრო ახმეტელი“, გვ. 137.

ეალერსება თავის მონადირე ძაღლს და უდარდელად უნაწილებს თავის ქონებას იმ შვილებს, რომლებიც ამ ძაღლივით ელაქუცებიან. ფიქრობს რა, რომ ქონების ამ განაწილების შედეგად მოიხსნის მეფურ პასუხისმგებლობას, უფლებას კი დაიტოვებს და უზრუნველად გაატარებს ცხოვრების დარჩენილ დღეებს, ცხოვრებით გალაღებულ ლირს მხედველობიდან გამოორჩა ერთი ფრიად დამახასიათებელი ნიშანი თავისი სოციალური წყობისა, სახელდობრ ის, რომ არაფრის მქონე არარაიცაა ფეოდალურ საზოგადოებაში. ამ ელემენტარულ ჭეშმარიტებას არარადქცეული მეფე შეიგნებს თავისი მასხარას სიტყვებიდან: „ვინც სხვას მისცეს თავის სარჩო-ქონება, ყველას ჩხირად თვალში გაეწონება“, მაგრამ უკვე გვიან-დაა. ცხოვრების სიმართლეს, ადამიანურ ვნებათა სიმწარეს ლირი მაშინ შეიტყობს, როცა სამუდამოდ ეთხოვება სიცოცხლეს... და კვდება, როგორც განსპეტაკებული ადამიანი.

მაყურებლამდე მხატვრული სახის უბრალოდ ზედმეტი ბრწყინვალებისა და პათეტიკის გარეშე, ადამიანურად მოტანა, ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი იყო მარჯანიშვილისა. ჩანს, ამაში არ დაეთანხმა ახმეტელი მას და მაყურებელთან პირველი სურათის ზარზეიმური მონუმენტურობით მიტანა ისურვა („მეფე ლირის“ დანარჩენ სურათებზე არც უმუშავიათ მათ). სწორედ აქ იჩინა თავი უთანხმოებამ მათ შორის. ერთი რამ ცხადია: ეს შემოქმედებითი უთანხმოებანი არ გამხდარა მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის მიზეზი, თუმცა, როგორც ჩანს ხელშემწყობი ფაქტორი კი იყო.

რუსთაველის თეატრიდან კოტე მარჯანიშვილის წასვლას ქართული კულტურისათვის საზიანო შედეგი არ მოჰყოლია, პირიქით, ეს ამბავი სასარგებლოც აღმოჩნდა ეროვნული თეატრალური კულტურისათვის, რადგან მის შედეგად წარმოიშვა კიდევ ერთი ჯანსაღი და მძლავრი თეატრალური ორგანიზმი მეორე სახელმწიფო დრამის სახით, რომელმაც პირველი ორი სეზონი ქუთაისში ჩაატარა, ხოლო 1930 წ., მოსკოვში გასტროლების შემდეგ, თბილისში დამკვიდრდა, იგი სახელოვნად აგრძელებს თავისი დამაარსებლისა და დიდი მასწავლებლის ტრადიციებს და შეურცხვენლად ატარებს მის უკვდავ სახელს.



## მეშვიდე სერიის ხელმოწერითა საპუბლიკოდ

გამოცა და ხელმოწერლებს დაეგზავნა შემდეგი ბროშურები:

1. გ. უდენტი—განტანგ ორბელიანი.
2. ა. გელოვანი—ტარას შევჩენკო.
3. ზ. ნუცუბიძე—რუსთველის ცხოვრების მეორე ნახევარი და იერუსალიმის სამეცნიერო ექსპედიცია.
4. თ. ჩხენკელი—რაბინდრანათ თაგორი.
5. გ. ჩხიკვაძე—თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი.
6. ბ. უდენტი—ქართული საბჭოთა მწერლობა 40 წლის მანძილზე.

ბროშურების მიუღებლობის შემთხვევაში მიმართეთ ადგილობრივი ფოსტის განყოფილებას.

საზოგადოების გამგეობის პრეზიდიუმი.

ავტორი—შალვა ვლადიმერის ძე მაჭავარიანი  
 რეცენზენტი—პროფ. ა. ფაღავა  
 რედაქტორი— ე. მაღრაძე

---

გადაეცა წარმოებას 17/VI-61 წ; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/VII-61 წ. ანაწილების ზომა 6X9,5; ქაღალდის ზომა 6X84. ფიზიკური ფორმათა რაოდენობა 2,5. პირობითი ფორმათა რაოდენობა 1,9;  
 ტირაჟი 11.700. ფასი 10 კაპ. შეკვ. № 1185 უე 04486

---

საქ. კპ ცკ-ის გამომცემლობის პ/კ „კომუნისტი“, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.

П/к „Комунисти“ Издательства ЦК КП Грузии, Тбилиси, ул. Ленина, 14.



**Ш. В. Мачавариани**  
**КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ И САНДРО АХМЕТЕЛИ**  
**(Творческое взаимоотношение)**

**(На грузинском языке)**

**Издание Общества по распространению  
политических и научных знаний**

**Грузинской ССР**

**Тбилиси**

**1961**



Handwritten text in a rectangular frame, oriented vertically on the page. The text is written in a cursive script, likely Hebrew or Arabic, and is arranged in five lines. The frame has a small diamond-shaped tip at the top left and a vertical tail at the bottom left.