

K199.984  
3

საბჭო  
1983

ნათელა ურუშაძე



მეტრეა სიტყვული

3584



K 199. 984-986/3



խոհ-+

Բ+

Ք+

ნათელა  
უკუშაძე

2470

85.334/214  
საქართველოს  
საგარეო ურთიერთობების  
მ. 62

# მეტრა სისტემები



სამოცზე მეტი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც დიდმა ქართველმა რეჟისორმა ხანდრო ახმეტელმა თავისი პირველი დადგმა განახორციელა ქართულ დრამატულ თეატრში, ნახევარი საუკუნე — მისი დაღუპვიდან. თანამედროვე მკვლევარს საკმე აქვს არა თვით ხელოვანთან და მის ცოცხალ ქმნილებებთან, არამედ ამ ხელოვანის უკვე განვლილ ცხოვრებასთან და მისი შემოქმედების ანარეკლთან. ერთიც და მეორეც ასლა არსებობს სხვადასხვა დოკუმენტში და არა ცხოვრებისეულ რეალობაში. მკვლევარმა უნდა შეისწავლოს ისინი, შეიგრძნოს და შეიმეცნოს არა მარტო ცალკეული დოკუმენტის თავისებურება, არამედ თავისებურება იმ რთული ფსიქოლოგიური მთლიანობისა, რომელიც ამ საბუთების მიღება და რომელსაც ხელოვანის ცხოვრება ეწოდება.

სირიის რედაქტორი

არჩილ სულააკაშვილი

საქართველოს  
 პარლამენტის  
 ენციკლოპედია  
 გეორგიული

პირველი გამოცემა

K 199 984  
 3

© „ნაკადული“, 1987

70803 — 34

V ————— 128 — 87

M — 603(08) — 87

## შესავლის მახვილ

ეს წიგნი — დოკუმენტური მოთხრობაა დიდ ქართველ რეჟისორზე, შორს რომ გაითქვა სახელი 30-იანი წლების დასაწყისში და უდანაშაულოდ რომ დაიღუპა იმავე 30-იანი წლების დასასრულს.

მას შემდეგ ნახევარი საუკუნე გავიდა. თითქმის ალარაინაა მისი ტოლი, თითქმის ალარაინი — ახლობელი. მის ხელნაწერთა უმრავლესობა — განადგურებულია. იყო დრო, როცა თვით სახელი ახმეტელისა იშლებოდა ისეთი მელნით, ვერაფრით რომ ვერ ამოაშრობ. ანადგურებდნენ მის წერილებსა და სურათებს. ჯგუფურ სურათებში მისი სახეა ამოფხვნილი. მეტყველი დოკუმენტია...

მაგრამ მიდიოდა დრო და იმათი გაბოროტება, ვისაც მიაჩნდა, რომ ქვეყანას „რღვევის“, „ლამარას“, „ანზორისა“ და „ყაჩაღების“ დამდგმელზე მეტად ის სჭირდება, თანდათან ჩაცხრა. ამ ქვეყნიდან წასულთან ბრძოლის უნმაც იკლო. დადგა ხანა სიმშვიდისა და მღუმარებისა, შემდეგ — მივიწყების. ქართული თეატრის ისტორიას რამდენიმე თაობა შეისწავლიდა იმ აწმყოელის გარშემოვლით, ახმეტელს რომ ეკუთვნოდა. და მაინც ყველამ იცოდა, რომ არსებობდა იგი. ხანდრო ახმეტელის უზარმაზარი აჩრდილი მაინც ცოცხლობდა ქართულ თეატრში.

მისი დაღუპვიდან ოცი წლის შემდეგ გამოირკვა, რომ მომხდარა შეცდომა — ცალისწამებით დაიღუპა დიდი ხელივანი. ტყუილბრალოდ განადგურდა ყველა და ყველაფერი, რაც მასთან იყო დაკავშირებული ასე თუ ისე.

დადგა ხანა სამართლის და სიმართლის აღდგენისა. მარც-  
ვალ-მარცვალ იწყეს შემორჩენილის თავმოყრა. პირველ  
მკვლევარებს, ვინც წერდა მის შესახებ რეაბილიტაციის  
შემდეგ — ნ. შვანგირაძე, შ. აფხაიძე, ვ. კიკნაძე — ძალიან  
გაუჭირდათ. მრავალი სახის იყო წინააღმდეგობა. მიუხე-  
დავად ყველაფრისა, მაინც შედგა ახმეტელის სტატიებისა  
და წერილების კრებული, რუსეთში გამოცემულ თეატრა-  
ლურ ენციკლოპედიაში დაიბეჭდა უმთავრესი ცნობები  
მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. თანდათან  
გამოჩნდა ადრე უცნობი დოკუმენტები და მასალები: ცნო-  
ბილ მოღვაწეთა პირად არქივებში შეგნებულად თუ გულ-  
მავიწყობით შემონახული მისი წერილები, სტენოგრამე-  
ბი, ოქმები, სარეპეტიციო დღიურები, უბის წიგნაკები,  
გამოუქვეყნებელი სტატიების შავი ხელნაწერები, საჯარო  
გამოსვლებისათვის შედგენილი კონსპექტები, წიგნები  
სამახსოვრო წარწერებითა და საკუთარი მინაწერებით,  
ანკეტები, საქმიანი ქაღალდები... და ბოლოს, იმ თანა-  
მედროვეთა ზეპირი მონათხრობი, ადრე რომ სდუმდნენ.  
მოგვიანებით შეიქმნა კრებულები ცალკეულ მის საქ-  
ტაკლებზე, დაიწერა მისი ცხოვრებისა და შემოქმედები-  
სადმი მიძღვნილი მონოგრაფია, წიგნი მარჯანიშვილისა  
და ახმეტელის ერთობლივ დადგმათა შესახებ, პირველი  
ტომი ახმეტელის ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტებისა  
და ნარკვევების სამტომეულისა. დრო თანდათან აჯსებს  
ახალი მასალებით ჩვენს ცოდნას ახმეტელის ცხოვრებისა  
და შემოქმედების შესახებ. ცხადია, შეაქვს გარკვეული  
შესწორებები და ასე გვაახლოებს ისტორიულ ჭეშმარი-  
ტებას.

დღეს სანდრო ახმეტელი თავისუფალია უსამართლო  
ბრალდებებისაგან. მისმა შემოქმედებამ თავისი კანონი-  
ერი ადგილი დაიკავა ქართული თეატრის ისტორიაში.  
მაგრამ როგორც სახელი მისი, ისე შემოქმედება სადღე-  
ისოდ უკვე წარსულია. უმცირესობისათვის — ახლო და  
ჯერაც ცოცხალი. უმრავლესობისათვის — ბრწყინვალე,  
მაგრამ შორეული, რომელიც არსებობს არა სცენაზე,

არა მაყურებლისთვის, არამედ მუზეუმებსა და არქივებში მხოლოდ-ლა მკვლევართათვის... ზინარ ამ მუზეუმში, შენ წინაა მისი არქივი—ფერგადასული, დროისაგან გაცრეცილი დოკუმენტები და ფიქრობ, ფიქრობ: რომელია, ნეტავ, მათ შორის ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი და რომელი — მხოლოდ დამხმარე? საით წავიყვანს იგი — სიმათლისა თუ შეცდომისაკენ? როგორ გინდა მიაგნო მოვლენათა შორის არსებულ შინაგან კავშირებს, ადამიანთა მამოძრავებელ ფარულ ძალებს? ფაქტებს შორის წინააღმდეგობას რა ეშველება? თანამედროვეთა დაწერილი და ნაამბობი განა შეიძლება მუდამ ერთნაირი და სრულიად მიუკერძოებელი იყოს? ვიღაცას უნდა ენდო ბოლომდე და უყოყმანოდ, ვიღაცას — მხოლოდ ნაწილობრივ...

მისი წერილები... ძალიან ცოტა... რა იკითხება სტრიქონებში? სტრიქონთა შორის?

მისი ნივთები: საწერი მოწყობილობა. მაგიდის ლამპა მწვანე შუქფართით. უმოწყალოდ დაღეჭილი ქარვის მუნდ-შტუკი. ვერცხლის საკინძი, რომელზედაც ნაპოლეონის სახეა ამოტვიფრული. თვითონ შეიძინა, ნეტავ, თუ საჩუქარია? რატომ მაინცდამაინც ნაპოლეონის გამოხატულებით?

მისი ფოტოსურათები... როგორ იცვლება წლების მანძილზე ადამიანის სახე, მისი იერი. და მაინც არის რაღაც, ვერა ძალა რომ ვერ ერევა და ამიტომ ყველა დროის მისი სურათიდან ანათებს — ძლიერი პიროვნების უდრეკი სული და ნებისყოფა.

უკვალოდ გამქრალ მოვლენას რა უყოფთ?

როგორ გინდა შეუფარდო ერთმანეთს ამდენი ზენაწერი, ფოტოსურათი, სტენოგრამა, ოქმი, ცნობები და გაიკვლიო გზა იმ ურთულესი მოვლენებისკენ, ამდენი ხნის წინ რომ ხდებოდა... სულ უბრალო დოკუმენტის მიღმაც ხომ ინტერესთა ხლართებია, ჭრელი ქსოვილი იმ ადამიანთა ცხოვრებისა, ასე განსხვავებულად რომ არიან დაკავშირებული ახმეტელთან... მაგრამ მაინც უნდა გადალაზო ეს ყველაფერი და გაიგო ბოლოს და ბოლოს —



ვინ ხარ შენ, ჩვენო დიღო წინაპარო? როგორია ნამდვილი სახე შენი — ადამიანისა და შემოქმედის, თუკი ხატად არ გადაგაქცევთ. პირიქით, არც შენ შეგალამაზებთ, არც იმ ძნელ გზებსა და ბილიკებს ვაქცევთ შარავზად, შენ რომ გაიარე. ჩვენ, დღევანდელ ადამიანებს, არაფერი შეიძლება გვაღიზიანებდეს შენში, ვინაიდან აღარა ხარ. მამასადამე, სრულიად განწმენდილი ხარ ყოფისაგან და ჩვენი ყოველდღიური საზრუნავისაგან მოშორებული.

ჩვენ არ ვიცნობდით. არ გვსმენია შენი ხმა არც მეგობრულ საუბარში, არც რეპუტიციაზე, არც ტრიბუნადან. ვაი, რომ ისიც არ შეგვიძლია, შევიდეთ შენ საცხოვრებელში და შევიგრძნოთ ის, რასაც ნიეთები გვიამბობენ ხოლმე მათ პატრონზე...

შენი თანამედროვეებისაგან განსხვავებით, ჩვენ არ გაგაჩნია საკუთარი შთაბეჭდილებები არც შენს ადამიანობაზე, არც შენს შემოქმედებაზე. ამისათვის უშუალო კონტაქტია აუცილებელი. სამაგიეროდ, ჩვენ ხელთაა მასალა, რომელიც არ შეიძლება ჰქონოდა შენი დროის ადამიანებს. გულმართალი მოწმის მსგავსად დგას ახლაც მასალა ქართული თეატრის ისტორიის სამსჯავროს წინაშე და ღაღადებს ჭეშმარიტებას. ამას გარდა, ჩვენს მხარეზეა დრო — ნახევარი საუკუნე, დრო, რომელსაც ძალუძს გაარკვიოს და დაამოწმოს — ვინ სჭირდება მის ქვეყანას.

## გზა მრამბაბშული თეატრისაკენ

„საქართველოს საისტორიო არქივი, „მეტრიჩესკი“ წიგნი. მიცემული საქართველოს იმერეთის უწმინდესი მმართველის სინოდის კანტორიდან. სიღნაღის უეზდის ანაგის თომას ეკლესიასა შინა, ჩასაწერლად დაბადებულთა, ქორწინებით შეუღლებულთა და გარდაცვალებულთასა. ჩუპვ წლისთვის. 1886. ნაწილი პირველი. დაბადებულთათვის:

1886 წ. 14 აპრილი. სიღნაღის მახრის, სოფელ ანაგის თომა მოციქულის სამრევლო ეკლესიის დიაკვანს, ვასილ დავითის ძე ახმეტელაშვილს და მის მეუღლეს, მარიამ ივანეს ასულს, შეეძინათ ვაჟი — ალექსანდრე. 18 აპრილს (ძვ. სტილით) ამავე ეკლესიაში მღვდელმა ზაქარია სინჯიკაშვილმა (სინჯიევი), დიაკვან ვასილ დავითის ძე ახმეტელაშვილისა და მნათე დიმიტრი მძინარიშვილის (მძინაროვი) დახმარებით, ქრისტიანული წესით მონათლა ახლად-შობილი. ნათლიად წიგნში ჩაწერილია ამავე სოფლის წმინდა ნინო მოციქულის ეკლესიის მნათე, დიმიტრი ახმეტელაშვილის მეუღლე ქრისტიანა გრიგოლის ასული“<sup>1</sup>.

ანაგის მათი სახლისაგან მხოლოდ ერთი კედელი-ლაა დარჩენილი — თვითონ ს. ახმეტელს, უკვე სახელოვან რეჟისორს, გადაუცია მამა-პაპეული საცხოვრებელი სკოლისათვის, რომელიც ააშენეს მისმა თანასოფლელებმა ამ ტერიტორიაზე. ასე გაქრა მისი ბავშვობის სამყოფელი, სადაც განიცადა მან პირველი სიხარულიც და პირველი უბედურებაც — ხუთი წლის ონავარმა ნაჯახი მოიხვედრა მარცხენა ხელის სალოკ თითზე და მოიკვეთა მისი ნახევარი.

<sup>1</sup> ს. ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად. ტომი 1. საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. თბ., 1978. გვ. 48.

სამუდამოდ დაამახსოვრდათ მის ახლობლებს ბავშვის განსაკვიფრებული საქციელი. ის ამშვიდებდა უფროსებს, განსაკუთრებით სათაყვანებელ დედას — სულ არ მტკიავო! შემდგომ კი, მთელი სიცოცხლე განიცდიდა ხელის ფორმის დამახინჯებას — ნებისმიერი დისპარმონია აუტანელი იყო მისთვის.

1891 წელს ოჯახი საცხოვრებლად სამაზრო ქალაქ თელავში გადავიდა. მამა უკვე ახლომდებარე სოფელ კოლოთოს ეკლესიის მღვდელია. ოჯახი ცხოვრობს ერთსართულიან პატარა სახლში. ის დღესაც არსებობს, დგას სრულიად ცარიელი — დღევანდელ სოფელ კოლოთოს შექმლებულ მცხოვრებლებს არაფრად სჭირდებათ ეს შენობა. აი, თუ კლუბად მისი გადაკეთება მოხერხდება... მაგრამ ამის ნებართვა ჯერ არა აქვთ.

ეკლესია, სადაც სწირავდა სანდროს მამა, სახლიდან შორს არ იყო. თვით შენობა პატარაა, გარშემო კი თვალუწვდენელი სივრცე... მოჩანს კავკასიონის ქედი და ალავერდის მონასტერი... რა დღესასწაულები უნახავს აქ!.. სამყარო იმთავითვე ფართო მასშტაბებში წარსდგა მომავალი რეჟისორის წინაშე — უკიდევანო სივრცე და ხალხმრავლობა ჩვეული, ბუნებრივი და ახლობელი იყო მისთვის.

მოვიდა სწავლის დრო. სანდრო თელავის სასულიერო სასწავლებელში მიიბარეს, ძალიან შეიყვარა ქართული ლიტერატურა. არცაა გასაკვირი — ამ საგანს ცნობილი ქართველი მწერალი ვასილ ბარნოვი ასწავლიდა. და რაც ძალზე საინტერესოა — საკუთარი ლექსების შეთხზვასაც ავალებდა თურმე მოსწავლეებს. ჩანს ამგვარი დავალებით მოსწავლეში ბუნებით ბოძებული პოეტურობის გაღვივებას ბავშვობაშივე ცდილობდა.

იმავე სასწავლებლის მოსწავლე, შემდგომში სახელგანთქმული ფიზიოლოგი, აკადემიკოსი ივ. ბერიტაშვილი, თავის მოგონებებში გვიამბობს, თუ ვარდა ლექსების შეთხზვისა, როგორ ცდილობდა მესამეკლასელი სანდრო ახმეტელი მუშტი-კრივში მის ჩათრევას. ამის გამო ერთხელ თურმე ისე მოუღვია თავისი პატარა მოშტი, რომ მთელ სიცოცხლეს ვერ დაივიწყა<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> აკად. ივ. ბერიტაშვილის ხელნაწერი დაცულია თელავის პედაგოგიური ინსტიტუტის დოცენტ. გ. ჯავახიშვილის პირად არქივში.

შფოთი და აურზაური არასოდეს ჰყვარებია სანდროს, მაგრამ ღონიერი, გულადი და უშიშარი ბავშვობაშივე იყო. ამის გამო პირველობას და მოთავეობას შეჩვეული.

სასწავლებელშივე გამოირკვა ისიც, რომ ბავშვს აბსოლუტური სმენა და მშვენიერი ხმა აქვს. მოსწავლეთა გუნდში ჩაირიცხა. უკრავდა ყველა ქართულ ხალხურ საკრავზე. განსაცვიფრებლად ბაძავდა ჩიტების გალობას. ერთხანს კომპოზიტორ ნიკო სულხანიშვილის გუნდშიც მღეროდა. უყვარდა დღესასწაული, ცეკვა, თამაშობა და სანახაობანი, სასულიერო და საერო სიმღერები. ხელოვნების მუშათა შორის პირველად მუსიკის მუშა ეწვია. სამუდამოდაც დარჩა მასთან.

1900 წელს სანდრომ დაამთავრა თელავის სასულიერო სასწავლებელი და სწავლა ქ. განჯის გიმნაზიაში განაგრძო (მაშინ ქ. ელისავეტოლი), რადგან მისი მამა იქ გადაიყვანეს სამუშაოდ. მაგრამ დიდხანს იქ არ დარჩენილა — თავისუფალი აზროვნებისა და ურჩობისათვის გარიცხულ იქნა. მისი ბავშვობის მეგობრის ივანე პატაშვილის მოგონებებიდან ვიცით, რომ განჯიდან თელავს დაბრუნებულმა სანდრომ პირველსავე ზაფხულს შეკრიბა ამხანაგები და წაუკითხა მათ პატარა პიესა, რომელშიც ყველა როლი კაცისა იყო. იქვე გაუნაწილებია როლები, თავისთვის, რაღა თქმა უნდა, მთავარი როლი აუღია. შემდეგ ყველასთვის მოუთხოვია გადაეწერათ თავიანთი ტექსტი და ზეპირად დაესწავლათ, თუმცა მოკარნახე ჰყოლიათ.

სპექტაკლი კი მოამზადეს, მაგრამ სად ეთამაშათ? ახმეტელების სახლი ამისათვის არ გამოდგებოდა, რადგან პატარაც იყო, არც ივანი ჰქონდა მოზრდილი (რომ სცენის მაგიერობა გაეწია), არც ეზო (რომ მაყურებელთა დარბაზად გამოეყენებინათ). ბოლოს, წარმოდგენა უჩვენეს ერთ-ერთი მონაწილის — ივანე ყიასაშვილის სახლში (დღეს ცხაკაიას სახელობის ქუჩაზე). ანლა ის სახლი აღარ არსებობს.

უფასო სპექტაკლს ბევრი ხალხი დაესწრო, მაგრამ მაყურებელმა, რომელმაც თავისი დასწრებით ასე გაახარა ახალგაზრდა მსახიობები, იმდენად დააზიანა ეზო, რომ სახლის პატრონმა წარმოდგენის გამეორების უფლება აღარ მისცა.

მეორედ ეს სპექტაკლი თვით ამ მოგონების ავტორის — ივანე

პატაშვილის სახლში ითამაშეს, პოლიციის შენობის გვერდით (ახლა ნადიკერის ქუჩა № 15). ხალხმრავლობამ ამჯერად პოლიცია შეაშფოთა. წარმოდგენის გამეორება აუკრძალეს<sup>1</sup>.

სიკაბუჯისდროინდელ მოყვარულთა ამ სპექტაკლს არავითარი კვალი არ დაუტოვებია. ი. პატაშვილის გარდა არც არავის გახსენებია იგი, ხოლო პიესის სათაური ი. პატაშვილსაც კი დავიწყენია. და მაინც ფაქტი მოითხოვს ყურადღებას, ვინაიდან ის ჭაბუჯი ახმეტელის თეატრისადმი ინტერესს მიგვანიშნებს. იმასაც გვაუწყებს, რომ პიესა მან აირჩია, როლები მან გაანაწილა და წარმოდგენის ორგანიზაციაც თვითონ იკისრა. რაგინდ გულუბრყვილოც უნდა ყოფილიყო ეს წარმოდგენა, მისი განხორციელება ადვილი მაინც არ იქნებოდა — მოყვარულებს არც სცენა ჰქონდათ, არც იმის მინიმუმი, რის გარეშე სულ უბრალო წარმოდგენაც კი ვერ შედგება. სანდრომ კი ასეთ პირობებშიც აკრძალა მოკარნახის მონაწილეობა. როგორც ვხედავთ, მან უკვე იკისრა ხელმძღვანელის მოვალეობა და, რაც მთავარია, — ემორჩილებიან!

ძლივს მოხერხდა განჯის გიმნაზიიდან გამორიცხული სანდროს თბილისის გიმნაზიაში ჩარიცხვა. იქ იმ დროს ინსპექტორის თანამდებობა ეკავა ყველასაგან დიდად პატივცემულ, ქართული კულტურის ცნობილ მოღვაწე ექვთიმე თაყაიშვილს.

თბილისში სანდრო ცხოვრობდა ვაკეში თავის სიყრმის მეგობარ ალექსი მჭედლიშვილთან ერთ პატარა ფიცრულში. მაშინ ვაკე ქალაქის გარეუბანი იყო. ხშირად მიდიოდა მამასთან განჯაში. სწორედ აქ მოუხდებდა სცენაზე პირველად გამოსვლა. არსებობს პროგნოზა კონცერტისა, რომელიც იტყობინება, რომ 1903 წლის 23 თებერვალს ქ. ელისავეტოპოლის საზოგადო საკრებულოს დარბაზში, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ შედგება ქართული საღამო. საღამოს პირველ განყოფილებაში წარმოდგენილი იქნება ორი მოქმედება ა. ცაგარლის კომედიიდან „ხანუმა“ ცნობილი ქართველი მსახიობების ნ. გაბუნია-ცაგარლისა და ვ. აბაშიძის მონაწილეობით. მსახურტიმოთეს როლს შეასრულებს ა. ვ. ახმეტელაშვილი.

<sup>1</sup> ი. პატაშვილის ხელნაწერი შოგონემა დაცულია ს. ახმეტელის მკვლელის თ. წულუკიძის პირად არქივში.

ჩეიდმეტი წლის ჭაბუკი, მონაწილეობს სპექტაკლში იმ დროის ყველაზე სახელგანთქმულ ქართველ მსახიობებთან ერთად. მათთან ერთად, ვინც 1879 წელს განაახლა პროფესიული ქართული დრამატული თეატრი და ბრწყინვალედ წარმოაჩინა მისი უმთავრესი შემოქმედებითი პრინციპები. ეს იყო რეალისტური თეატრი ვარსკვლავი მსახიობებისა, რომელთა იდეალსაც შეადგენდა ზედმიწევნითი მსგავსება ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან. ოცი წლის შემდეგ სწორედ ამგვარი თეატრალური პრინციპების წინააღმდეგ გაილაშქრებს რეჟისორი ს. ახმეტელი. მაგრამ მაშინ იმ ვარსკვლავ-მსახიობებთან შემოქმედებითი სიახლოვე — უკვე იმით იყო დიდი ბედნიერბა, რომ მომავალმა რეჟისორმა იმ დროის თეატრი გაიცნო არა მარტო გარედან, დარბაზიდან, როგორც მაყურებელმა, არამედ შიგნიდან, როგორც სპექტაკლის მონაწილემ. ხომ იმყოფებოდა მათ სიახლოვეს რეპეტიციაზე, თუნდაც იმ ერთადერთ რეპეტიციაზე, რომლის გარეშე არც მაშინ შეეძლოთ სცენაზე გასვლა. საჭირო მითითებებს კი, ალბათ, ვ. აბაშიძე იძლეოდა — უნიჭიერესი, საქმეში ჩახედული კაცი, მაყურებლის სათაყვანებელი არსება, სამსახიობო ხელოვნების შესახებ თავისი მოძღვრების მქონე. სპექტაკლში მათთან ერთად მონაწილეობა ნიშნავდა საკუთარი თვლით იმის ხილვას, თუ როგორ ემზადებიან ეს მსახიობები სცენაზე გასასვლელად, როგორ იკეთებენ გრიმს, როგორ თამაშობენ... გვახსოვდეს, რომ ყოველივე ამას უმზერს უდიდესი რეჟისორული ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა, რომელსაც ამის გამო აღქმის უნარიც განსაკუთრებით მძაფრი აქვს.

საბუთები, რომლებშიც ახმეტელის ცხოვრების შემდგომი წლები აისახა, ჩვენ არ გავაჩნია. მისი უფროსი ვაჟის — შალვას ჩანაწერებიდან ვიცით, რომ 1905 წლის რევოლუციას გიმნაზისტის ს. ახმეტელი ისეთი აღფრთოვანებით შეეგება, ამ აღფრთოვანებას კი ისე ხმამაღლა გამოხატავდა, რომ დაიჭირეს. სასწაულით გადაჩენილი, ის ტოვებს თბილისს და დროებით მიემგზავრება მშობლიურ ქალაქ თელავში. თან მიაქვს წარუშლელი შთაბეჭდილებანი იმ მშფოთვარე ადამიანთა მასებზე რევოლუციის გამარჯვებისათვის მზად რომ იყვნენ ებრძოლათ და მსხვერპლიც გაეღოთ. მისი ცხოვრების ჯაჭვის მომდევნო რგოლი შეიკვრება თელავში, სადაც იმ დროისათვის ახმეტელების ოჯახი პატარა, ნაჭირავებ

სახლში ცხოვრობს. ეს სახლი დღესაც არსებობს, ოღონდ სულ სხვა ხალხია მისი ბინადარი.

სწორედ იმ წელს ცნობილი ქართველი პედაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის ივანე როსტომაშვილის ორმა ქალიშვილმა — ბაბომ და ტასომ, რომლებსაც მსახიობობა ჰქონდათ გადაწყვეტილი, განიზრახეს დაედგათ იმხანად ძალზე პოპულარული ისტორიული პიესა „იტალიელი ელჩი პიეტრო დელა ვალე და მარუჩა“. მარუჩას როლი ტასო როსტომაშვილს ჰქონდა დაკისრებული. მისივე ნაამბობიდანაა ცნობილი, რომ ერთ დღეს რეპეტიციაზე მოულოდნელად გამოჩნდა ლამაზი ვაჟი, რომელიც რაღაცას ელაპარაკებოდა ერთ-ერთ მონაწილეს, თან მას უცქერდა და იღიმებოდა. ეს ვაჟი სანდრო ახმეტელი იყო. როგორც ჩანს, მან შეიტყო, რომ წარმოდგენას ამზადებდნენ და თვითონ მოვიდა სცენისმოყვარეებთან. ტასო როსტომაშვილი გვიამბობს, რომ გაცნობისთანავე ისინი მხოლოდ თეატრსა და მსახიობებზე საუბრობდნენ. მაშინ უკვე ჰქონია სანდროს ჩვეულება ქოჩრის თითზე დახვევისა.

ამის შემდეგ სანდრო ივანე როსტომაშვილისა და ელისაბედ ჩოლოყაშვილის მრავალრიცხოვანი, მხიარული და კეთილი ოჯახის წევრი სტუმარი გახდა ჭანდრის ქუჩაზე<sup>1</sup>. ქალ-ვაჟს შორის ურთიერთობა იმდენად ახლოა, რომ ქალმა ვაჟს თავისი დღიური წააქითხა. 1905 წლის 22 ივნისს ტასო როსტომაშვილის დღიურში გაჩნდა სხვისი მინაწერი — წვრილი, საგულდაგულოდ გამოყვანილი ასოებით, რომლებიც სულ არ ჰგავს მის შემდგომ ხელწერას, სანდრო ახმეტელმა მიაწერა, რომ მას აქვს ქალწულის იდეალი<sup>2</sup>. მინაწერები გახშირდება. ყოველი მათგანი უთუოდ იქნება დათარიღებული. შემდგომშიც, მთელი სიცოცხლის მანძილზე ამგვარი სიზუსტე დამახასიათებელი იქნება ახმეტელისათვის. ფრაზა მისი რბალია. იგრძნობა, რომ ვატაცებულა. უტერად, შუა მზადებაში, სანდრომ რატომღაც აუკრძალა ტასოს მარუჩას როლის თამაში. მაშინ ბაბომ ნახა გამოსავალი — პიეტრო დელა ვალეს როლი სანდ-

<sup>1</sup> ახლა უკვე კომუნალური ეს სახლი, დღესაც არის თელავში. ჭანდრის ქ. № 7.

<sup>2</sup> ტ. როსტომაშვილის დღიური დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კოსოს სახელმწიფო მუზეუმში, ფ. 1, საქმე 113.

როს შესთავაზა, მით უფრო, რომ ის ასეთი ახალგაზრდა და ასეთი ლამაზი იყო.

ასე გამოვიდა სანდრო ახმეტელი სცენაზე როგორც მსახიობი უკვე მეორედ, ამჯერად ისტორიული გმირის როლში. ეს იყო 1905 წელს.

1907 წლის 26 იანვარს მან ჯვარი დაიწერა ტასო როსტომი-შვილზე. იმავე წლის 5 აპრილს შეეძინა ვაჟი შალვა. იმ დღის განცდები დაწვრილებითაა აღწერილი დღიურში. ჩანაწერი სრულად ასახავს შემოფოთებს და შიშსაც, რომელმაც მოიცვა გიმნაზისტი იმის გამო, რომ ის მშობელი გახდა. ხელწერა აშკარად შეეცვალა — უკვე აღარაა მოწაფური, იგრძნობა ხელის სიმტკიცე, ასოები ოდნავ გადახრილია.

მალე სანდრო ახმეტელი გაემგზავრება პეტერბურგს, იურიდიულ მეცნიერებათა შესასწავლად, მაგრამ გახდება გამოჩენილი რეჟისორი. რა შეიძლება სცოდნოდა მას თეატრის შესახებ მაშინ, პეტერბურგს გამგზავრებამდე? რა შეეძლო ენახა იმ დროს ქართულ თეატრში?

XX საუკუნის დასაწყისისთვის თბილისში არსებობდა 1879 წელს აღდგენილი პროფესიული ქართული დრამატული თეატრი, მუშათა თეატრი (ე. წ. ავჭალის აუდიტორია), მოყვარულთა თეატრი პეტრე-პავლეს სასაფლაოს მახლობლად (ე. წ. მურაშკოს თეატრი), სადაც აგრეთვე მუშები თამაშობდნენ და ბილეთები იაფი იყო.

იმ დროის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრება მშფოთვარე იყო: რუსეთ-იაპონიის ომი, 1905 წლის რევოლუცია, მისი დამარცხება, პოლიტიკური რეაქცია. თეატრში — გატაცება ე. წ. ახალი დრამით (ფსიქოლოგიური) და ანსამბლური შემოქმედებით. სწორედ იმ 1903 წელს, რრდესაც ჭაბუკი სანდრო ახმეტელი განჯაში ქართული თეატრის ვარსკვლავ-მსახიობებთან ნ. გაბუნისა და ვ. აბაშიძესთან ერთად წარმოდგენაში მონაწილეობდა, იმავე თეატრის კიდევ ერთი კორიფე, თვითონაც მსახიობი — ვარსკვლავი ვალ. გუნია საქვეყნოდ აცხადებდა, რომ ქართულ თეატრს პრინციპული ხასიათის ცვლილებები სჭირდება, რომ აუცილებელია დამკვიდრდეს სისტემა მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლებისა. იგივეს მოითხოვს აკაკი წერეთელი თავის მიმართვაში მსახიობებისადმი (ვაზ. „ივერია“, № 192).



იმის გამო, რომ იმ დროს საქართველოში არ არსებობდა უმაღ-  
 ლესი სასწავლებელი, ახალგაზრდობა რუსეთსა და ევროპაში მი-  
 ემგზავრებოდა განათლების მისაღებად. იქ სათეატრო ხელოვნებასაც  
 ეცნობოდნენ. თავისთავად ცხადია, უმუშავდებოდათ გარკვეული  
 შეხედულებები, გემოვნება და მოთხოვნილებანი. პერიოდულ პრე-  
 საში უკვე ბევრს წერენ ანსამბლის, პროფესიონალიზმის, რეჟი-  
 სურის შესახებ. 1903 წლის 4 ნოემბერს გაზ. „ცნობის ფურცელში“,  
 იმხანად დამწყები, შემდგომში ცნობილი ქართველი მწერალი მი-  
 ხეილ ჯავახიშვილი ხმამაღლა აცხადებს, რომ თანამედროვე ქარ-  
 თული თეატრი ჩამორჩა თავის მაყურებელს. ის ალტაცებულია  
 ჩეხოვით, გორკით, ჰაუბტმანით, იბსენით... 1904 წელს ქართულ  
 სცენაზე იდგმება იბსენის „ხალხის მტერი“. წარმატება აქვს პი-  
 ესას და არა მის სცენურ ხორცშესხმას. კრიტიკა მოითხოვს თე-  
 ატრისაგან, რომ ახალ ავტორს ახლებურად ახორციელებდნენ.  
 1904 წლის სექტემბერში თბილისში საგასტროლოდ ჩამოდის თე-  
 ატრი „Товарищество „Новой драмы“, რომელსაც ვს. მიერჯოლ-  
 დი უდგას სათავეში. თამაშობენ ჩეხოვის, გორკის, იბსენის, ჰაუბტ-  
 მანის, სტრინდბერგის, ჰოფმანსტალის, ზუდერმანის და სხვათა  
 პიესებს. 1905 წელს გაზ. „ივერია“ (21 აგვისტო) კ. სტანისლავს-  
 კის იდეალურ რეჟისორად მოიხსენიებს, ხოლო 1906 წელს გაზ.  
 „წრომა (№ 7) მოსკოვის სამხატვრო თეატრს ანსამბლური სპექ-  
 ტაკლების საუკეთესო თეატრად აცხადებს.

ყველა ამ მოვლენის მიმართ ახმეტელის დამოკიდებულების მა-  
 უწყებელი დოკუმენტები ჩვენ არ გავაჩნია. შეგვიძლია მხოლოდ  
 ვივარაუდოთ, რომ თეატრით გატაცებული ახალგაზრდა, შეძლე-  
 ბისდაგვარად, ყველაფერს ნახულობდა და ყველაფერს კითხუ-  
 ლობდა. იმ დროის მისი თეატრალური იდეალები უცნობია ჩვენ-  
 თვის. არ ვიცით რა სულიერი გავლენები განიცადა, რა იპყრობდა  
 მაშინ მის წარმოსახვას. ცნობილია, რომ იყო მშვენიერი გარეგნო-  
 ბის, გახდა მშობელი, აირჩია იურიდიული ფაკულტეტი და  
 1907 წელს პეტერბურგის უნივერსიტეტში სასწავლებლად გაემგ-  
 ზავრა.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ, ყურნ. „საბჭოთა ხე-  
 ლოვნებაში“ (1977, № 4) პროფ. შ. ნუცუბიძემ, რომელიც ახმე-  
 ტელთან ერთ დროს სწავლობდა პეტერბურგში, გამოაქვეყნა სტა-

ტია „გზა უკვდავიბისკენ“. როცა იხსენიებს პეტერბურგის წლებს, შ. ნუცუბიძე გვიამბობს ახმეტელის უჩვეულო მომხიბვლელობაზე, გოლიათური ძალის, უშიშრობის, ავიაციით მისი გატაცების შესახებ, თუ რა დაუოკებელი იყო მისი სურვილი პაერში გაენაგარდა, თუ რა ხარბად ეწაფებოდა სათეატრო ლიტერატურას.

ქიმიის პროფესორი გ. ციციშვილიც, რომელიც მაშინ აგრეთვე პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლობდა, იგივეს მოგვითხრობდა. კიდევ იმასაც, რომ განსაცვიფრებელი ყოფილა ახმეტელის შრომისუნარიანობა. ყველაფერს ასწრებდა: შეუსვენებლივ კითხულობდა წიგნებს სასცენო ხელოვნების შესახებ. აღამებდა ბიბლიოთეკაში, დადიოდა თეატრებში, ღამით წერდა სტატიებს, რომლებსაც ქურნალ-გაზეთებში აქვეყნებდა. ხშირად უამბობდა ამხანაგებს იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოედგინა ამა თუ იმ პიესის სცენაზე განხორციელება. ოცნებობდა დ. ერისთავის „სამშობლოს“ დადგმაზე იმნაირად, რომ მოქმედება პარტერშიც ყოფილიყო გამწვანებული.

მისი ანაგელი მეგობრის ალექსანდრე მჭედლიშვილის ნაამბობიდან ვიცით, რომ პეტერბურგში ახმეტელი ცხოვრობდა ვასილის კუნძულზე — ორანიენაუმიის ქ. № 13, № 9 ბინაში თავის ძველ მეგობარ თელაველ ვასო კველიშვილთან ერთად, რომელიც კომერციულ ინსტიტუტში სწავლობდა. ალ. მჭედლიშვილიც ამბობდა, რომ ახმეტელი გატაცებული იყო ავიაციით. ერთ-ერთი კონსტრუქცია საქართველოდან პეტერბურგში ჩაუტანია. დიდხანს წვალობდა იქაც, მაგრამ როცა ბოლოს დარწმუნდა, რომ ტექნიკას ვერ ერეოდა — საკუთარი ხელით წაუკიდა ცეცხლი მანქანას. ძალზე დაკვირვებული ყოფილა, განსაცვიფრებლად ნიჭიერი, მოუსვენარი. ყველაფერში პირველობა სწყუროდა.

როგორი იყო 1907—1916 წლების პეტერბურგი? ახმეტელი ხომ რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხებიდან ორი წლის შემდეგ ჩამოვიდა აქ. იმ დროის ცხოვრების ატმოსფერო ზუსტადაა განსაზღვრული ვ. ი. ლენინის მიერ: „Потеря веры в какое-бы то ни было преобразование, дух «смирения» и «покаяния», увлечение антиобщественными учениями, мода на мистицизм и т. п. — вот что оказалось на поверхности“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Издание 5. т. 20. «Политическая литература». М. 1961. стр. 87.

2. 5. ურთუმაძე

საქართველოს  
პარლამენტის  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა



უკვე გამოქვეყნებულია ვ. ი. ლენინის სტატია „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, გახმაურებული წერილი რუსული სიმბოლიზმის ფუძემდებლისა და იდეოლოგის ვ. ბრიუსოვისა „უსარგებლო სიმართლე“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პეტერბურგში პირველი გასტროლების გამო<sup>1</sup>. სწორედ ამ წლებში უჟრნალში „Весы“ დაისტამბა რუსული დეკადანსის მეორე ლიდერის — ვიაჩ. ივანოვის რამდენიმე წერილი, სადაც ავტორი ცდილობს სრულიად გაათავისუფლოს თეატრი ყოველგვარი საზოგადოებრივი აზრისა და დანიშნულებისაგან. გამოდის კრებული „Книга о новом театре“, რომლის ძირითადი ტენდენციაა — რეალიზმის უარყოფა და წმინდა ხელოვნების პრინციპების დამკვიდრება<sup>2</sup>. ევროპიდან მოისმოდა გერმანელი დრამატურგის, რეჟისორისა და თეორეტიკოსის, მიუნხენის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელის ვ. ფუქსის მოწოდებანი თეატრში სოციალური პრობლემატიკის უარყოფის შესახებ, შესახებ იმისა, რომ ახალ თეატრში უმთავრესია არა იდეა, აზრი, არამედ რიტმული მოძრაობა ადამიანის სხეულისა სივრცეში, რომელიც მხატვრის შექმნილია და მსახიობის სხეულის მოძრაობებს წარმოაჩენს. ხოლო ი. აიხენვალდი თავის სტატიაში „უარყოფა თეატრისა“ პირდაპირ აცხადებდა 1912 წელს, რომ „ჩვენს დროში თეატრი კრიზისს კი არა, დასასრულს განიცდის“.

მაგრამ ამავე წლებში გამოჩნდება ა. ბლოკის სტატიებიც: „დრამის შესახებ“, „თეატრის შესახებ“, სადაც პოეტი სრულიად საპირისპიროს ამტკიცებს: «Более, чем какой-бы то ни было род искусства, театр... изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр это сама плоть искусства, та высокая область, в которой — «слово становится плотью»<sup>3</sup>.

ამ წლებში დაიწერა ვ. ი. ლენინის ცნობილი სტატიები: „ლ. ტოლსტოი, როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“ (1908), „ლ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“, „ლ. ტოლს-“

<sup>1</sup> Журн. «Мир искусства». 1902. № 4.

<sup>2</sup> Издат. «Шиповник». Петербург 1908.

<sup>3</sup> А. Блок. О театре. Собр. соч. т. 12. «Советский писатель», 1936, стр. 46.

ტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ (1910), ლ. ტოლსტოი და მისი ეპოქა“ (1911), რომელთა სათაურების ჩამოთვლაც კი ნათელყოფს, თუ რამდენად მოუწყვეტელია ხელოვნება ცხოვრებისაგან.

ოფიცრის ქუჩაზე მდებარე თეატრში კი ვს. მეიერჰოლდის მიერ უკვე დადგმულია ა. ბლოკის „ბალაგანჩიკი“ და ამით არსებითად ხორცშესხმულია სიმბოლიზმის თეატრალური ესთეტიკის პრინციპები. იგივე მეიერჰოლდი მუშაობს პიესაზე „ადამიანის ცხოვრება“, რომლის ავტორი ლ. ანდრეევი ამტკიცებს, რომ ადამიანი უსუსურია და ყველაფერი მის ცხოვრებაში ბედისწერაზეა დამოკიდებული. ცხოვრებაზე ამგვარი თვალსაზრისის წარმოჩინება მოითხოვდა ისეთ მხატვრულ საშუალებებს, როგორც — გაურკვევლობა, უძრაობა, განრიდება რეალობასთან მსგავსებისა და კონკრეტულობისაგან, საიდუმლოებით გამსჭვალული განწყობილება.

სწორედ პეტერბურგში ს. ახმეტელის ჩამოსვლის წელს — 1907 წ. მოხდა ის უპრეცედენტო შემთხვევა, როდესაც მსახიობმა ვ. კომისარჟევსკიამ შუა სეზონში გაწყვიტა შემოქმედებითი ურთიერთობა მეიერჰოლდთან, გაემგზავრა ხანგრძლივ საგასტროლო მოგზაურობაში რუსეთსა და ამერიკაში, მეიერჰოლდმა კი იქვე, პეტერბურგის საიმპერატორო დრამატულ თეატრში გადაინაცვლა, სადაც 1910 წელს დადგა მოლიერის „დონ-ჟუანი“ — ლუდოვიკო XIV ეპოქის რესტავრაციის თეატრალური ცდა.

იმავე 1907 წელს ნ. ნ. ევრენოვის ინიციატივით პეტერბურგში შეიქმნა ე. წ. „ძველებური თეატრი“, რომელიც მიზნად ისახავდა შუასაუკუნეების წარმოდგენათა რესტავრაციას წმინდა ესთეტიური პოზიციებიდან. ცოტა ხნის შემდეგ კი, თეატრალური „ტრადიციონალიზმით“ ჯერ კიდევ გატაცებული მეიერჰოლდი, პეტერბურგში აყალიბებს სტუდიას ბოროდინოს ქუჩაზე და მისთვის ჩვეული გატაცებით იწყებს იმპროვიზაციის პრობლემის დამუშავებას. ის ეფუძნება იტალიის ხალხური კომედიანტების იმპროვიზაციის პრინციპებს. იმავე დროს ექიმ დაპერტუტოს ფსევდონიმით ხელმძღვანელობს ჟურნალს სახელწოდებით „სამი ფორთოხლისადმი სიყვარული“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ჟურნალი მიზნად ისახავდა მე-18 ს. იტალიელი დრამატურგის კ. გოცის ნიღაბთა კომედიის პრინციპების პროპაგანდას, ამიტომ მის სათაურად მეიერჰოლდმა კ. გოცის პირველი ზღაპრის სახელწოდება აირჩია.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ამ დროს კ. სტანისლავსკის მიერ უკვე ჩამოყალიბებულია მისი ცნობილი სისტემა და პრაქტიკულად მომარჯვებულიც 1909 წელს ი. ტურგენევის პიესის „ერთი თვე სოფლად“ განხორციელების დროს. ეს იყო გამარჯვება უფაქიზესი სამსახიობო ხელოვნებისა ასეთივე უფაქიზესი რეჟისორული ნახატის ჩარჩოში ანსამბლური თეატრის პრინციპებზე დაყრდნობით.

XX საუკუნის დასაწყისის რუსული თეატრი, რომელსაც ვაეცნო მომავალი ქართველი რეჟისორი, იდეოლოგიურ-პოზიციური ყველა განსხვავების მიუხედავად, საერთო სადადგმო კულტურის ამოღების სურვილით ცხოვრობდა. ეს ნიშნავდა არა მარტო ახალი, ბევრად უფრო სრული ტექნიკური საშუალებების გამოყენებას, არამედ სპექტაკლის ყველა კომპონენტის გაერთიანებას იმ შემოქმედის მიერ, რომელსაც რეჟისორი ეწოდება.

ეს მოვლენები ზოგი პირდაპირ, ზოგი ირიბად უთუოდ ერთგვობდა ახალგაზრდა ს. ახმეტელის ცხოვრებაში. მაშინ თეატრით ისინიც კი იყვნენ დაინტერესებული, ვისაც საამისო ნიჭი არ გააჩნდა, სანდრო ახმეტელი კი რეჟისორად იყო დაბადებული. იმ წლების რუსული თეატრის ცხოვრების ყველა უმნიშვნელოვანესი მოვლენაც უპირატესად რეჟისურის პრობლემასთანაა დაკავშირებული.

რა ვიცი თ ახმეტელის ცხოვრების ამ პერიოდის შესახებ? იყო აქტიური წევრი პეტერბურგელ ქართველთა სათვისტომოსი. თუკი იქ რაიმე საღამო იმართებოდა, მთავარი გამომგონებელი და ორგანიზატორი ის იყო. უკრავდა ქართულ ხალხურ საკრავებზე. მაგრამ იმავე დროს, მის თანამედროვეთა გადმოცემით, პერიოდულად ამ მხიარულსა და ხალისიან სტუდენტს საშინელი სევდა მოიცავდა ხოლმე. მიზეზების შესახებ ის არას ამბობდა. იქნებ არც შეეძლო მათი ზუსტი განსაზღვრა. ასეთ დროს განმარტობას ირჩევდა. უფრო ხშირად ფინეთის რომელიმე ყრუ სოფელში მიდიოდა თურმე, ტყეში სეირნობდა მარტო, ნავით შორს გასცურავდა, აგრეთვე მარტო... პეტერბურგში დაბრუნებული შეივლიდა იასე ვაჩნაძესთან, რომელსაც ლიტენის გამზირზე ლენის მალაზია ჰქონდა. მაგრამ იშვიათად დაღევდა, მერე ეს სიამოვნება აიკრძალა, ვინაიდან იცოდა ცუდი სიმთვრალე სჩვეოდა. ასე, კახელმა კაცმა — ვაზის ქვეყნის შვილმა, სამუდამოდ უარი სთქვა უდიდეს სიამოვნებაზე,

რადგან იგი მისი პიროვნების ჰარმონიულ არსებობას არღვევდა, ვერ მისცემდა თავს ამის უფლებას. ვერც სხვას, თუკი, ეს მასზე იყო დამოკიდებული. შემდგომშიც, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, სასმელი თეატრის უბოროტეს მტრად მიაჩნდა და ებრძოდა მას დაუნდობლად, ყველა ვითარებაში.

არსებობს იმ დროის ერთი მისი წერილი, რომელაც დაწერილია 1910 წელს. ძალზე აღელვებულია შეილის ავადმყოფობის გამო. დაწერილებით წერს მეუღლეს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გაუყურონ ბავშვს სხეული მილერის მიხედვით. მოსვენებადაკარგული კაცის ეს წერილი მომავალი რეჟისორის შემოქმედებას არ უკავშირდება, მაგრამ იგი შეიცავს მის სიტყვებს, ცოცხალ სიტყვებს, რომლებიც ავტორს არ დაუმუშავებია. არავითარი კატეგორიული იმპერატივი, რომელიც შემდგომ იქნება დამახასიათებელი მისთვის, აქ არ იგრძნობა — არის თხოვნა, ვედრება, ხოლო თუ მუქარა უეცრივ სადმე გამოერევა, იქვე პატიების თხოვნაცაა<sup>1</sup>.

შემორჩენილია რამდენიმე წიგნი მისი ბიბლიოთეკიდან. ისინი ინახება მისი უფროსი ვაჟის — სწორედ იმ შალვას ოჯახში, რომლის ჯანმრთელობის გამოცაა დაწერილი ზემოხსენებული წერილი. ეს წიგნები ს. ახმეტელმა პეტერბურგიდან ჩამოიტანა, მაშასადამე, მინაწერებიც მისი სტუდენტობის ხანას განეკუთვნება. ავტორებს შორის არიან ი. ტენი, რ. ავენარიუსი, დ. პისარევი, ა. ბოვდანოვა... ნაწარმოებები: „თანამედროვე საფრანგეთის წარმოშობა“, „წმინდა ცდის კრიტიკა“, „ესთეტიკის დანგრევა“, „ემპირიომონიზმი...“

მინდვრებზე შემორჩენილი ნიშნებისა და მინაწერების მიხედვით, ნათელია, რომ ახალგაზრდა ახმეტელი გატაცებით „ნთქავდა“ ამ შრომებს. მისთვის საინტერესოსა და მნიშვნელოვანს ფანქრით უსვამდა ხაზს, ძლიერ, ქალაქის დაუზოგველად.

ნუთუ მხოლოდ ამ წიგნებში ეძებდა იგი იმ საკვებს, მის ინტერესებსა და აზრებს რომ ესაჭიროებოდა?... რასაკვირველია, არა. უბრალოდ, სხვა მისი წიგნები უფრო საინტერესო იყო, ისინი და-

<sup>1</sup> წერილი დაცულია ს. ახმეტელის პირველი ცოლის, ტ. როსტომაშვილის ბირად არქივში.

იტაცეს უპატრონოდ დარჩენილი ბიბლიოთეკიდან, დარჩა...

1910 წლის ზაფხულში ახმეტელი არდადეგებზე ჩამოდის საქართველოში და სოფელ ქვემო მაჩხაანში, ადგილობრივ სცენის-მოყვარეებთან დგამს ა. სუმბათაშვილის იმხანად ძალზე პოპულარულ პიესას „ღალატი“. შემდგომ გამოიჩვენება, რომ იგი ძალიან მაღალი აზრისაა ამ პიესაზე — 1916 წელს გაზ. „საქართველოს“ სამ ნომერში (№№ 110, 111, 112) ახმეტელი გამოაქვეყნებს სტატიას სახელწოდებით „ღალატი“ და მსახიობი-ჯენტლმენი“. იმავე წელს ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 35) იქნება თქმული, რომ „ღალატი“ ახმეტელის საყვარელი პიესაა და რომ ის ოცნებობს ამ პიესის პროფესიულ თეატრში დადგმაზე. თავის განყოფილებაში „წვრილი ამბები“ ჟურნალი აცნობებს მკითხველს, რომ ს. ახმეტელს აქვს სურვილი დადგას „ღალატი“ საკუთარი გეგმის მიხედვით, რომ ამ გეგმის შესაბამისად ახალი დეკორაციები იქმნება, რომ ახმეტელის აზრით ის გეგმა, რომლის მიხედვითაც ჩვეულებრივ იდგმება „ღალატი“ სრულიად არ შეესაბამება ამ პიესას. კორესპონდენტი წერს, რომ რეჟისორის ახალი გეგმა ბევრს ახალსა და მნიშვნელოვანს ჰპირდება მაყურებელს.

სამწუხაროდ, ეს გეგმა ჯერჯერობით ვერსად აღმოვაჩინეთ. არც იმ მხატვრის პიროვნებაა დადგენილი, რომელსაც სპექტაკლის გაფორმება დაევალა. მაგრამ ეს ყოველივე რამდენიმე წლის შემდგომი ამბავია, მაშინ კი, 1910 წელს, ახმეტელის დადგმაში მონაწილეობდნენ სოფელ ქვემო მაჩხაანის სცენისმოყვარეები.

ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი მონაწილე, ერეკლეს როლის შემსრულებელი, რომან ნასიძე, შემდგომში მოიგონებს: „ვემზადებოდით სრული ორი თვე და ორმოცი რეპეტიცია ჩავატარეთ. ბევრი დრო და ენერჯია დახარჯა ახმეტელმა ამ სპექტაკლის მომზადებაზე. ყოველ მონაწილეს უხსნიდა მისი როლის მნიშვნელობას, ეპოქის თავისებურებებსა და ადათ-წესებს. ყოველ მონაწილეს უჩვენებდა მოძრაობას, ყესტს, ინტონაციას. ერთი სიტყვით, როგორც მასწავლებელი ასწავლის ასოებს პირველკლასელებს, ისე ახმეტელი გვასწავლიდა სასცენო ხელოვნების ანბანს. ორმოცი რეპეტიციის შემდეგ ჩვენ არა მარტო საკუთარი როლები, მთელი პიესა ეიცოდით ზეპირად.

საშა ულავი ენერჯის პატრონი იყო და ძალზე დამაჯერებელი  
ლაპარაკი იცოდა.

სპექტაკლის სანახავად უამრავი მაყურებელი მოვიდა, მეზობე-  
ლი სოფლებიდანაც. სოფლის ყველა ინტელიგენტმა მოინდომა ჩვე-  
ნი წარმოდგენის ნახვა. იმ საღამოს სანდრომ ყველა მოლოდინს  
გადააჭარბა — სცენა თვითონ მოაწყო, გრიმიც ყველას თვითონ გა-  
უქეთა (სად იყო მაშინ სოფელში პარიკმახერი და ვრიმიორი!),  
კოსტუმებს, მისი ხელმძღვანელობით ჩვენი ქალები კერავდნენ,  
რეკვიზიტიც თვითონ მოვიმარაგეთ<sup>1</sup>.

სპექტაკლი შედგა 1910 წლის 31 ივლისს<sup>2</sup> დიმიტრი მაჩხანელის  
მიერ ჯერ კიდევ 1898 წელს აგებულ შენობაში, რომელშიც ვათვა-  
ლისწინებული იყო არა მარტო წარმოდგენების გამართვა, არამედ  
ლექციები და საუბრები ხალხისათვის სოფლის მეურნეობის, ჯან-  
მრთელობის, ზნეობის, განათლებისა და სხვა სასარგებლო საკი-  
თებზე. ვაზ. „ივერია“ სწორედ ასე წერდა ამ სახლის შესახებ:  
„ეს შენობა სწორედ სახალხო უნივერსიტეტი იქნება ქიზიყისათ-  
ვისო“<sup>3</sup>.

„სახალხო გაზეთის“ საშუალებით ცნობილია, რომ სპექტაკლს  
ძლიერი შთაბეჭდილება მოუხდენია, დიდი ესთეტიკური სიამოვნე-  
ბა მიუნიჭებია მაყურებლისათვის. მაყურებლით გაჭედილმა დარ-  
ბაზმა საგრძნობი თანხა მოუტანა სალაროს. ამის შემდეგ ინფორ-  
მაცია საინტერესოა: „ახლად ტანისამოსის შეკერვას და ახალი დე-  
კორაციების დახატვას დიდი ფული დასჭირდა“. და იქვე: „დეკო-  
რაციები უსასყიდლოდ სტუდენტმა ნადირაძემ დახატა, რისთვისაც  
დიდი მადლობის ღირსია.

მხოლოდ განსაკუთრებული მადლობის ღირსია... ამ წარმოდგე-  
ნის რეჟისორი სტუდენტი ახმეტელაშვილი, რომელმაც არ დაზოგა  
თავისი შრომა, რათა ადვილობრივი სცენისმოყვარენი ჯეროვნად  
მოემზადებინა... საერთოდ წარმოდგენის ანსამბლს ხელი შეუწყვეს  
და როლებიც ჩინებულად იცოდნენ“. ხელს აწერს „X“.

მაღე იმავე გაზეთში (№ 102) ხელმოწერით — „ერთ-ერთი მო-

<sup>1</sup> რ. ნასიძის მოგონება დაცულია თ. შულუკიძის პირად არქივში.

<sup>2</sup> იხ. „სახალხო გაზეთი“, 1910, № 90.

<sup>3</sup> „ივერია“, 1898, № 221.



ნაწილად, დაიბეჭდა კიდევ ერთი სტატია ამ სპექტაკლზე. ავტორი გამოთქვამს უკმაყოფილებას წინარე სტატიის გამო და მიიჩნევს, რომ დაუმსახურებელ ქებას შეუძლია შეცდომაში შეიყვანოს მონაწილეებიც და მკითხველიც.

სხვათა შორის, ყურნ. „თეატრსა და ცხოვრებაშიც“ (1910 № 35) დაწერა ამ სპექტაკლის შესახებ, აღნიშნული იყო ახალი დეკორაციები და სამოსელი, ისიც, რომ სპექტაკლს ორი თვის განმავლობაში ამზადებდნენ. რომ მშვენივრად შეასრულეს ზეინაბის როლი ა. ჯანყარაშვილის ასულმა, თოთარ-ბეგი — ვ. ალუღიშვილმა, სოლეიმან-ხანი — ტ. ბალაშვილმა და ვრეკლე — რ. ნასიძემ. დანარჩენი მონაწილენიც ხელს უწყობდნენ და მიტომაც წარმოდგენამ კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა დიდძალ დამსწრე საზოგადოებაზე. სტატიას ხელს აწერს დ. აბ-ლი.

საკვირველი ბედის კაცი იყო ახმეტელი — შემდგომშიაც, მთელი სიცოცხლის განმავლობაში, სადაც მომხრე გაუჩნდება, იქ უთუოდ მყისვე მოწინააღმდეგეც წამოყოფს თავს.

ერთი წლის შემდეგ კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი მოხდება — 1911 წლის 10 ივლისს იმავე სოფ. ქვემო-მაჩხაანში ახმეტელი გაიმეორებს „ლალატის“ თავის დადგმას. ნუთუ წარუმატებელი სპექტაკლის გამეორებას, რომლის აღდგენას ერთი წლის შემდეგ კიდევ საკმაოდ დრო დასჭირდებოდა, შეიძლება რაიმე აზრი ჰქონოდა? ვინ მოვიდოდა მის სანახავად? მოყვარულთა ეს სპექტაკლი კი ორმოცი წლის შემდეგაც გაიხსენა შ. დადიანმა: „ს. ახმეტელი გავიცანი სოფ. მაჩხაანში, სადაც ის წარმოდგენას დგამდა სტენისმოყვარეებთან. მე დავესწარი იმ შეკრებას, სადაც ის ახსნა-განმარტებებს იძლეოდა მომავალი წარმოდგენის შესახებ. პიესისა და დადგმისადმი მისი მიდგომის უჩვეულობამ განმაცვიფრა“<sup>1</sup>.

რას აკეთებდნენ ორი თვის განმავლობაში? ნუთუ 1910 წელს იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტს უკვე შეეძლო პიესის ისეთი ანალიზი და შემსრულებლებთან ისეთი მუშაობა, რომ ამას ორი თვე დაეკავებინა? რ. ნასიძის მოვონებიდან ცნობილია, რომ ახმეტელი უამბობდა მათ ეპოქის შესახებ, უხსნიდა, ადგენდა მიზანსცენებს, მუშაობდა სპექტაკლის გაფორმებაზე, კოსტიუმებსა და გრიმებზეც

<sup>1</sup> Сб. Сандро Ахметели. «Хеловнеба». Тб. 1977. стр. 373.

კი. შესაძლოა, დრო დეკორაციის აშენებასაც დასჭირდა, მით უფრო, რომ ახმეტელის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარის, ე. დავითაიას აზრით, ნადირაძეა სწორედ ის ინჟინერი, რომელიც იმ ზაფხულს ეხმარებოდა ახმეტელს აეროპლანის მოდელის შექმნაში. სხვათა შორის, რ. ნასიძე იმასაც იხსენებს, თუ როგორ იყვნენ მოწვეული ის და სანდრო სადილად ქვემო-მაჩხაანში ალექსანდრე ნადირაძესთან, რომლის მეუღლეც ენათესავებოდა ახმეტელს. იქ სუფრასთან მას დამსწრეთათვის მთელი ლექცია წაუკითხავს თურმე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის, სტანისლავსკისა და მისი მსახიობების შესახებ. ძალიან საინტერესოდ იცოდა ამბის მოყოლა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს მით უფრო არ იყო გასაკვირი, ვინაიდან ხომ სწორედ ამ წელს გამოქვეყნდა გაზ. „Новая речь“-ში მისი წერილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შესახებ (1910, № 168).

ახმეტელის მიზანია ვააცნოს მკითხველებს რაში მდგომარეობს არსი მოსკოველთა ამ თეატრის შემოქმედებისა. ის ამტკიცებს, რომ მიუხედავად ყოფითი ხასიათის მთელი რიგი დადგმებისა, ეს თეატრი უპირატესად მაინც წარმოადგენს ამაღლებული გრძნობების თეატრს (ჩეხოვის „ძია ვანო“ და „ალუბლის ბაღი“). იგი მოხიბლულია „რეალისტური დეტალების ჰარმონიული შერწყმით შინაგან მუსიკალურ განწყობილებასთან“, „სპექტაკლის ყველა კომპონენტის ფაქიზი შეხმატკბილებით“, რომელიც მისი აზრით „წარმოადგენს ავტორის მხატვრული იდეის ღრმა, ყოველმხრივი გაშუქების ერთადერთ პირობას“.

საოცარი სიზუსტით ადგენს ახმეტელი იმას, თუ რა განსაზღვრავს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით თავისებურებას: „აღმაფრთოვანებელი მოზაიკურობით იშლება სცენაზე ანსამბლი ბრწყინვალე აქტიორული ძალებისა, დეკორაციისა და მიზანსცენებისა, რომლებიც დიდი სიმართლით აშუქებენ ცხოვრებას, მის მშვენიერებას, უშუალობას, გრძნობათა სიხალასეს, სადაც ყველა მხატვრული სახე ყალიბდება ხასიათებისა და კონფლიქტების ჰარმონიულ სურათში“. ყველა ამ მიღწევას ის სტანისლავსკის მიაკუთვნებს.

ახმეტელი საკუთარ მოსაზრებასაც გამოთქვამს ავტორის ჩანაფიქრის სიმართლით ამოხსნის შესახებ სცენაზე: „... ყოფის სცენა-

ზე გამოვლინება... დეტალური მიზანძვით, სულაც არ ნიშნავს პიესის ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ამოხსნას. იმიტომ რომ ყოფა-ში... არ არსებობს სრული მშვენიერება და ჰარმონია, არსებობს მხოლოდ მასალა მათი შექმნისათვის. ხომ მიმდინარეობს ჩვენ თვალწინ საკუთარი ცხოვრებაც და საზოგადოებრივიც. ვანა მათი შემხედვარე იტყვის ვინმე, რომ მხატვრულ ტკბობას განიცდის? სულაც არა“.

განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ახმეტელი რაკიტინის სახეს ი. ტურგენევის პიესიდან „ერთი თვე სოფლად“ (ამ როლს სტანისლავსკი ასრულებდა) და განსაცვიფრებელი სიზუსტით განსაზღვრავს არა მარტო ამ სცენური სახის დამახასიათებელ თვისებებს, არამედ აგრეთვე სწორედ მსახიობის მიერ შექმნილი მისი შინაგანი სტრუქტურის თავისებურებას: „შეიძლება მხოლოდ ჰკვირობდე მსახიობის ხელოვნების იმ სრულყოფას, რომელსაც მიაღწია ამ ნიჭიერმა კაცმა. მან სრულიად უარყო ყველა მეტყველი ხერხი და საშუალება, მინიმუმამდე დაიყვანა ყესტი, მიმიკა და ინტონაცია, სამაგიეროდ იმდენად ღრმად მისი უხმო განცდები, რომ მაყურებელს... არ შეუძლია არ შენიშნოს ამ გარეგნული სერიოზული უმოძრაობის მიღმა გრძნობათა შფოთი... სტანისლავსკი — რაკიტინმა თვალნათლივ დაანახვა ყველას, რომ სიტყვა, ინტონაცია და ყესტი არც ისე მნიშვნელოვანია, მთავარია, შეგეძლოს გულწრფელად, სავსე გრძნობით იარსებო სცენაზე“.

ასევე ზუსტად განსაზღვრავს იგი სამხატვრო თეატრის იმ საიდუმლოს, რომლის წყალობითაც ჩეხოვის დრამატურგია გაცოცხლდა სცენაზე როგორც ჭეშმარიტი სცენური პოეზია: „ყველა სცენა შთაბეჭდილებას ახდენს არა მსახიობთა თამაშით, არამედ რაღაც განსაკუთრებულით, რაც მოიცავს ამ თამაშსაც და ყველა დანარჩენსაც, რაც სცენაზე ხდება. და ეს განსაკუთრებული არის განწყობილება, რომლითაც აღსავსეა ყველა ძლიერი სცენა... ძნელია ამის სიტყვით გადმოცემა — ეს უნდა იგრძნო, ძნელია ამის ახსნა — უნდა განიცადო ის ტყვეობა, რომელშიც იმყოფები წარმოდგენის მსვლელობის დროს... სცენაზე ყველაფერი შეფერილია უღმობელი, მტანჯველი ჩეხოვისეული სევდა-ნაღვლიანობით. დადგმა მთლიანად შავი ფერთაა შებურვილი; ყველგან ეს ფერია: მსახიობთა მოძრაობაში, გარმონის გულის გამაწვრილებელ მოტივში, იმ განც-

დებში, პაუზებს რომ ავსებს, გაწყვეტილი სიმის ხმაში და რთულ მიზანსცენებში. ამ მჭმუნვარებასა და ცრემლში გამოსკვივის რაღაც უმაღლესი, ახსნას რომ არ ემორჩილება, და ეს უმაღლესი არის სწორედ მხატვრული ტკობა“.

თუ გავიხსენებთ ვ. ბრიუსოვის წერილებს „უვარგისი სიმართლე“ და „რეალიზმი და პირობითობა სცენაზე“, რომლებიც მან მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პეტერბურგში საგასტროლოდ ჩამოსვლამდე რამდენიმე წლით ადრე გამოაქვეყნა და სადაც ის პირდაპირ აცხადებდა „სამხატვრო თეატრს მაყურებლისთვის ჭეშმარიტად ახალი არაფერი შეუთავაზებია, მხოლოდ განახლებული ძველი“, „რეჟისორი და მემანქანე თეატრში იგივეა, რაც რედაქტორი და მდივანი ჟურნალის რედაქციაში“, — სავსებით ნათელი გახდება, თუ რა დროს გამოვიდა ახმეტელი პერიოდული პრესის ფურცლებზე, როგორც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამცველი. 1910 წელს ის აღტაცებული იყო ამ თეატრით. მაგრამ საკითხავი ისაა — რატომ მიანდეს მას, იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტს ამ ერთადერთი და განსაკუთრებული თვისების მქონე, უკვე სახელმძღვანელო რუსული თეატრის შეფასება? ამ კითხვაზე პასუხი თვით სტატიაში უნდა ვეძებოთ. განა ახმეტელის ეს სტატია ჰგავს სტუდენტი-დილექტანტის ნაწერს? სრულიადაც არა. ის გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ მისი ავტორი სერიოზულადაა დაინტერესებული სათეატრო ხელოვნებით, განათლებულია, ერკვევა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში და აქვს სრულიად გარკვეული პოზიცია — ის მომხრეა მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების თეატრისა, სადაც ავტორისეული იდეა ყველა კომპონენტითაა გამოვლენილი.

ახმეტელის ამ წერილს თუ შევადარებთ იმას, რაც იწერებოდა იმ წლებში საქართველოში სათეატრო ხელოვნების შესახებ, ნათელი გახდება, რომ პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტის პოზიციასა და ისეთ ქართველ სცენის მოღვაწეთა შეხედულებებს შორის, როგორც ვ. შალიკაშვილი და ა. ფაღავა, — სრული თანხმობაა — ყველა მომხრეა ანსამბლის თეატრისა, რომლის იდეალად მიიჩნევენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. მაშინ როგორც პროფესიული თეატრის, ისე სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების შეფასებაც კი ამ პოზიციიდან სწარმოებდა — იმის მიხედვით, თუ რამ-

დენად უახლოვდებიან ისინი დასახულ იდეალს. განსხვავება იმაშია, რომ ს. ახმეტელი წარმოდგენებს იშვიათად დგამს, მაგრამ წერს სპექტაკლების შესახებ ძალზე აქტიურად. იმავე გაზ. „Новая речь“-ში (1910, № 265) მოთავსებულია მისი ინფორმაცია ლ. ტოლსტოის ხსოვნისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამოს შესახებ, ხოლო გაზ. „Закавказская речь“-ში ორი წერილი 1910 წლის 5 მაისს გარდაცვალებული, ნიჭიერი პოლონელი მწერალი ქალის ელიზა ოეშკოს შესახებ, აგრეთვე სტატია სათაურით „ჩვენი ახალგაზრდობა“ („Новая речь“, 1910, № 281). ეს წერილი თავისებური საყვედურია თანამედროვე ქართველი მწერლებისადმი გამოთქმული იმის გამო, რომ ისინი არც ცდილობენ შეისწავლონ თანამედროვე ახალგაზრდობა, მისი განწყობილება და დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი. ახმეტელი ცდილობს განსაზღვროს, თუ რა არის დამახასიათებელი ქართველი სტუდენტური ახალგაზრდობის მოაზროვნე ნაწილისათვის: ცოცხალი გონება, თანამგრძნობი სული, ტემპერამენტა, გარკვეული არაორგანიზებულობა და სულის სიძლიერის ნაკლებობა, რაც ხასიათის სიმტკიცის, ნებისყოფის, აზრთა თავმოყრისა და გაერთიანების განმაპირობებელია. თეატრზე ამ სტატიაში არაფერია თქმული.

მომდევნო წლის დასაწყისში იმავე გაზეთ „Закавказская речь“-ში (1911 წ. 3 მარტი) ახმეტელი განაგრძობს საუბარს იმავე თემაზე. და აი აქ, მთავარ პრობლემასთან დაკავშირებით, პირველად გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს იმ დროის ქართული თეატრის შესახებ.

ახმეტელისათვის ამოსავალია ქართული თეატრის განსაკუთრებული მდგომარეობა — ეს თეატრია ერთადერთი ადგილი საქართველოში, სადაც ადამიანები შემოქმედებით საქმიანობას ეწევიან. და სწორედ აქ არ ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას — სეზონის რეპერტუარის 98 პროცენტს უცხოელ ავტორთა პიესები შეადგენს. ადამიანები, რომლებსაც ქართველი მსახიობები ასახიერებენ იმდენად შორეული არიან მათთვის, რომ ამ გმირთა ფსიქოლოგიის ბოლომდე წვდომა შეუძლებელია. ამის გამო არც მაყურებელი დადის.

ამ წერილში ახმეტელი პირველად აყენებს საკითხს იმის შესახებ, რაც შემდგომ მთელი სიცოცხლის მანძილზე იქნება მისთვის

საინტერესო და ამაღლებელი — ესაა პრობლემა ეროვნულისა ხელოვნებაში. ჭეშმარიტად ეროვნული მისთვის, პირველ ყოვლისა, იმაშია, რაც გულით შეიგრძნობა, ვინაიდან ხელოვნებას ის მი-აკუთნებს გრძნობათა სამყაროს. ამიტომაც ჭეშმარიტი ხელოვნება მუდამ ეროვნული. ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ეროვნულს ახმეტელი ეძებს გრძნობათა სფეროში, მამასადამე, ადამიანის სუ-ლის სიღრმეში. ეს უთუოდ უნდა დავიხსომოთ, ვინაიდან შემდგომ თავის გამონათქვამებში ამავე საკითხთან დაკავშირებით ის უფრო მეტს ილაპარაკებს ეროვნული ფორმის შესახებ. შესაძლოა, იმის გამო, რომ ხელოვნებაში ეროვნულის სიღრმე, ემოციურ არსზე მან იმთავითვე გამოთქვა თავისი შეხედულება და მიიჩნევდა, რომ ეს საწყისი და ფუძისეული დებულება თავისთავად იგულისხმება და გამეორება არ არის საჭირო.

1912 წელს „სახალხო გაზეთის“ (№ 683) მკითხველი გაეცნო ახმეტელის კიდევ ერთ სტატიას ძალზე მყვირალა სათაურით „ჩვენი თეატრის კრიზისი“. ავტორი დაუფარავად აცხადებს, რომ თანამედროვე ქართული თეატრი არავის აკმაყოფილებს. კრიზისის მიზეზს ის ხედავს თეატრის იმ ახალი კულტურის უქონლობაში, რომელსაც შეუძლია გამოხატოს თანამედროვე ქართველის ცხოვ-რება და სულიერი დრამა. აუცილებელია ახალი დრამატურგია და სამსახიობო ხელოვნების ახალი სკოლა. ისინი ისე უნდა შე-ესაბამებოდნენ თანამედროვე ცხოვრების მოთხოვნებს, როგორც ეს იყო თავის დროზე გ. ერისთავის თეატრში XIX საუკ. შუახანს. მხატვრულად სრულფასოვანი თანამედროვე ქართული თეატრი უნდა აღმოცენდეს ახალი ქართული დრამატურგიის ფუძეზე თავი-სებური რიტმით, ფრაზეოლოგიით, თავისებური ინტონაციური წყობით, რაც სამსახიობო შემოქმედების სრულიად ახალ ბუნებას მოითხოვს. ახმეტელს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ქართული თეატ-რის მსახიობი ახლებურად უნდა იყოს აღზრდილი. აუცილებლად გაითვალისწინოს ეროვნული ეთიკურ-მხატვრული თავისებურება. პედაგოგიური პრინციპების შექმნა და ახალი მსახიობის ფორმი-რება კი შესაძლებელია მხოლოდ თვით თეატრში, თუკი ამ თეატრს აქვს საკუთარი სახე. იმიტომ რომ თეატრი ქმნის სკოლას და არა პირიქით. ამის საუკეთესო მაგალითად მიიჩნევს ისევ და ისევ მოს-კოვის სამხატვრო თეატრს — ეს მან შექმნა სკოლა და არა სკოლამ

იგი. მეორე მაგალითად ახმეტელი ასახელებს გ. ფუქსს და მის თეატრს მიუნხენში. საქართველოში ამ საკითხის მართებულად გადაწყვეტის ერთადერთ გზად წარმოუდგენია ახალგაზრდა მსახიობთა დასის შედგენა, რომელთა სათავეშიც იქნება რეჟისორთა და დრამატურგთა ჯგუფი — შემოქმედებითად ერთმორწმუნე კოლექტივი. ასეთი კოლექტივის მუშაობის სისტემა მას ნათლად აქვს წარმოდგენილი: მასალა — მხოლოდ ქართული დრამატურგია; სპექტაკლების რაოდენობა — არა უმეტეს ოთხისა წელიწადში; ყოველი როლი გულდასმით შეისწავლება და დაეუშავდება. ყველა ახსნა-განმარტება მრავალმხრივი ეთიკურ-მხატვრული კვლევის შედეგი უნდა იყოს, ვინაიდან ნებისმიერი დრამა გარჩეულ უნდა იქნას როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები. ამისთვის კი აუცილებელია მსახიობისათვის ტარდებოდეს საგანგებო ლექციები (ეს ყველაფერი აუცილებლად გაგვახსენდება 1924 წელს, როდესაც შეიქმნება მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“).

ახმეტელი დაბეჯითებით იმეორებს დებულებას იმის შესახებ, რომ არსებული თეატრის გაუმჯობესება ვერ გადააქცევს მას ახალ თეატრად. ახალი თეატრის დაბადებისთვის სრულიად ახალი ძალების ამოძრავებაა აუცილებელი.

საკითხი დასმულია პრინციპულად და რადიკალურად — უკვე მაინ, 1912 წელს, ჯერ კიდევ სტუდენტმა, რომელსაც ერთი სპექტაკლიც კი არ ჰქონდა დადგმული პროფესიულ თეატრში (მხოლოდ ერთი სოფლის სცენისმოყვარეებთან), ახმეტელმა საქვეყნოდ პრესაში განაცხადა იმის შესახებ, რომ ქართულ თეატრში აუცილებელია ძირეული ცვლილებანი. სხვანაირად ეს თეატრი მთელი ხმით ვერ დაელაპარაკება მის თანამედროვე მაყურებელს ცხოვრების მტკივნეულ საკითხებზე.

ახმეტელი ამტკიცებდა — ძველი თეატრის მოღვაწეთა ძალებით ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდა შეუძლებელიაო. ამ დებულების შემოწმებაც კი ვერ მოხერხდა. 1912 წლის ბოლოს დრამატული საზოგადოების გამგეობის მიერ გახსნილი დრამატული კურსები საერთოდ დაიხურა. მაგრამ ქართული სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში ძვრები ანსამბლის თეატრისკენ მაინც ძალზე საგრძნობია. რეჟისორ ალ. წუწუნავას სპექტაკლები, რომლებიც მან 1913 წელს განახორციელა სახალხო სახლის სცენაზე, კრიტიკის მიერ აღიარე-

ბულია სპექტაკლებად, რომლებიც აგებულია არა ვარსკვლავი-  
მსახიობის მიერ განსახიერებულ მთავარი გმირის ცენტრალურ ფი-  
გურაზე, არამედ ანსამბლის პრინციპებზე. 1913 წლის 22 დეკემ-  
ბერს თბილისის თეატრში შედგა პრემიერა ი. გედევანიშვილის ფე-  
ერიისა „სინათლე“ (დადგა ვ. შალიკაშვილმა). ამ სპექტაკლისათვის  
პირველად ქართული თეატრის პრაქტიკაში მუსიკალური ნაწილი  
შეასრულა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების ორკესტრმა  
ბ-ნ პრესმანის ლობთარობით. საბალეტო ნაწილს ბ-ნი ოვერლო  
ხელმძღვანელობდა.

იმავე წელს რეჟისორმა მ. ქორელმა დადგა სოფოკლეს ტრაგე-  
დია „ოიდიპოს მეფე“ ცნობილი გერმანელი რეჟისორის მაქს რაინ-  
ჰარდტის სარეჟისორო გეგმის მიხედვით. ესეც თავისებური საბუ-  
თია იმისა, რომ ქართული სცენის მოღვაწეები ცდილობენ განა-  
მტკიცონ აუცილებლობა შემოქმედი რეჟისორისა, ვინაიდან მის  
გარეშე შეუძლებელია მხატვრულად სრულქმნილი სპექტაკლების  
პრინციპებზე აგებული თეატრის შექმნა. ამ ტენდენციას მხარს  
უჭერს მაყურებელთა უმრავლესობა და კრიტიკა. იგი იწონებს  
მასობრივი სცენების ორგანიზაციას, ხაზგასმით აღნიშნავს უკვე არა  
ცალკეულ მსახიობთა მიღწევებს ამა თუ იმ როლის განსახიერების  
დროს, არამედ სპექტაკლის ყველა მონაწილეთა შეხმატებულებულ  
თამაშს.

1914 წლის გაზ. „Закавказская речь“-ის ორ ნომერში (№№  
128, 131) გამოქვეყნდა ახმეტელის კიდევ ერთი წერილი მოსკოვის  
სამხატვრო თეატრის შესახებ. ისიც ამ თეატრის ხელახალი გასტრო-  
ლების გამო პეტერბურგში. წერილი იწყება იმის აღიარებით, რომ  
მისი ავტორი ადრე აღტაცებული იყო მოსკოვის სამხატვრო თე-  
ატრით, თაყვანსა სცემდა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენ-  
კოს და ამ თეატრის სპექტაკლებზე განიცდიდა მხატვრული ეგზალ-  
ტაციის ჯაღოს. ასე იყო ოთხი წლის წინ, როდესაც მან დაწერა  
თავისი პირველი სტატია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შესახებ.  
მას შემდეგ, ახმეტელის აზრით, ბევრი რამ შეიცვალა და ახლა ამ  
თეატრის სპექტაკლები უკმარისობის გრძნობას ბადებენ როგორც  
მაყურებელში, ისე წერილის ავტორში. ამის მიზეზს ახმეტელი ხე-  
დავს თვით მაყურებელში მომხდარ ცვლილებაში — ახალ მაყუ-  
რებელს ახალი ფორმები სწყურია. ახმეტელის აზრით, თეატრიც



გრძნობს ამას, თორემ არ მოიწვევდა კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისის“ გასაფორმებლად მხატვარ ა. ბენუას. სამწუხაროდ, მის მოწვევას შედეგად მოჰყვა ტრიუმფი მხატვრისა, რომელსაც თეატრი ვერ დაეწია: „ზიხარ თეატრში და ხედავ ბ-ნ ბენუას ყოველ მონასმში, ხაზის ყოველ ტეხილში, მისი მომხიბვლელი დეკორაციის ყოველ შტრიხში როგორაა ჩაქსოვილი ეპოქის რიტმი, საოცარი პლასტიკური მოზაიკა და სრულქმნილი ფორმა. სამაგიეროდ, თვით ქმედება გოლდონის კომედიისა თავისი სულით ვერა და ვერ შეერწყა ფლორენციის გრაციოზულ სცენურ სახეობრიობას. ფერთა მსუბუქი, კომწია, ანცი ილუზია ვერ ჰპოვებს გამოძახილს მსახიობთა თამაშის დინამიკაში. მათ ვერ აუბეს მხარი მხატვრისეული სცენური ცხოვრების ტემპს“.

მონაწილეთა შორის ახმეტელი გამოყოფს მხოლოდ სტანისლავსკის კავალერ რიპაფრატას როლში.

შემდეგ ის განიხილავს სპექტაკლს, რომელიც დადგმულია ლ. ანდრეევის მიერ ინსცენირებული საკუთარი მოთხრობის „აზროს“ მიხედვით. ნაწარმოები მოსწონს, დადგმა არ მოსწონს, იმით რომ თეატრმა „ვერ შეითვისა ამ დრამის რიტმი, რის გამოც ლ. ანდრეევის ნაწარმოები უკბილო მეშინაურ დრამად იქცა... მკაფიო საჭირობორტო მოვლენები კი სევდის მომგვრელ პანაშვილად“. მსახიობ ლ. ლეონიდოვს კერჟენცევის როლში აღიარებს ბრწყინვალედ, ვინაიდან „ფართოა მისი არტისტული აღლო“. ჩეხოვის გასაღებით ლ. ანდრეევის პიესის გახსნას ახმეტელი შეცდომად მიიჩნევს:

რაც შეეხება საგასტროლო რეპერტუარის მესამე წარმოდგენას — თ. დოსტოევსკის „ნიკოლაი სტავროვინს“ — აქ ახმეტელი მხარს უჭერს თეატრს და ვერ გაუგია იმ მაყურებლისა და კრიტიკისა, ორი წლის წინ რომ აღტაცებული იყვნენ იმავე ავტორის რომანის „ძმები კარამაზოვების“ დადგმით ამ თეატრის სცენაზე. მას არ მიაჩნია, რომ ლიტერატურული გადამუშავების ან სცენური განხორციელების მხრივ „ნიკოლაი სტავროვინი“ ასე ჩამორჩებოდეს „კარამაზოვებს“ და წერს: „წარუმატებლობის მიზეზი სულაც არაა ამაში. პირიქით, „ნიკოლაი სტავროვინში“ ჭეშმარიტი დოსტოევსკი, სწორედ აქაა იდეოლოგიისა და ფანტაზიის მისეული გააფორმებული გაქანება, გრიგალი და კომპარირებული ფსიქიური მოპრა-

ობისა. რომელსაც ქაჯური ვნებები აღვივებს. აქაა ღმუილი და კარგად აღმართული ვილი აღმართისა, რომელსაც ასეთი დაბეჯითებით და უღმრთელი სისასტიკით აფიქსირებს მწერალი“.

წარუმატებლობის ორ მთავარ მიზეზს ასახელებს ახმეტელი: შეიცვალა საზოგადოებრივი განწყობილება, ხოლო წმინდა მხატვრული მიღწევები ამჯერად მხოლოდ ცალკეულ სცენებშია და არა მთლიანად სპექტაკლში. ახმეტელი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ დადგარო, როდესაც აღარც შეინინგელები, აღარც ანტუანი და აღარც მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მაყურებლის მოთხოვნებს არ აკმაყოფილებენ.

ამგვარად, ს. ახმეტელის დამოკიდებულება მოსკოვის სამხატვრო თეატრისადმი მკვეთრად შეიცვალა, ვინაიდან შეიცვალა სცენური ხელოვნების მისეული გაგება. მაგრამ ეს სტატია მარტო ამას არ გვაუწყებს — ის გვაუწყებს კიდევ იმას, რომ იურიდიული ფაქტების სტუდენტი ძალზე სერიოზულადაა დაინტერესებული თეატრალური ხელოვნებით, ყურადღებით ადევნებს თვალს რუსეთისა და ევროპის თეატრალურ ცხოვრებას, ეცნობა სათეატრო ლიტერატურას და იცის თვითონ რას ეძებს სასცენო ხელოვნებაში. რის გარეშე ვერ წარმოუდგენია იგი — ესაა სპექტაკლის რიტმული სტრუქტურა, მისი მხატვრული მთლიანობა.

აქედან გამომდინარე, უკვე აღარაა საკვირველი, რომ სამშობლოში ჩამოსვლის შემდეგ ახმეტელი გატაცებულია ყურნალისტკით, კთხულობს ლექციებს თეატრის ისტორიის საკითხებზე სტუდიაში, რომელსაც მაშინ ხელმძღვანელობდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ყოფილი მსახიობი ს. ვორნოვი, გამოდის მოხსენებებით და სტატიებით თეატრის გარდაქმნის აუცილებლობის შესახებ. 1915 წელს განეკუთვნებინა მისი ჩანაწერები სათაურით „ჩვენი გზა“, სადაც მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით ახმეტელი წერს: „გვაქვს თეატრი მძიმე, უსახო, გაუბედავი — იგი უნდა დაამსხვრეს... გვეყვას მსახიობი მოუხეშავი, ზანტი. იგი უნდა მოიხნიჭოს, რომ გახდეს რბილი, ცეცხლოვანი და შუშპარანი — და თეატრი გვექნება აღგზნების, ემოციის, რიხიანი, გაბედული, გამირული“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუხეუნი. მასალა № 1062.



ეს სიტყვებიც გაგვასხენდება ახლა უკვე ცხრა წლის შემდეგ 1924 წელს, როდესაც გამოცხადებული იქნება კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტი, ვინაიდან ტექსტის ნაწილი შეუცვლელად მოიცავს ახმეტელის ამ ჩანაწერს. კორპორაციის ხელმძღვანელიც ხომ ის იყო.

1915 წლის 11 მაისს ს. ახმეტელმა ლექცია წაიკითხა თბილისის სახალხო სახლში. შემდგომ ეს გამოსვლა, სათაურით „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ გამოქვეყნდა ჟურნ. „თეატრისა და ცხოვრების“ ოთხ ნომერში (№№ 21, 22, 25, 27). აქ გამოთქმულია რიგი უმნიშვნელოვანესი მოსაზრებებისა:

„დიდია, განუზომელია მნიშვნელობა თეატრისა ყველა ერისათვის. კულტურა თეატრისა უმაღლესი კულტურააა ერისა. იგი ხარობს, ფრთებს ისხამს მასთან ერთად და ეცემა, კვდება ერის სიკვდილთან ერთად...

მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულის ცემა... სამხატვრო თეატრში, ჩეხოვის უზენაესი ნიჭის მეოხებით, მეფობს ჰარმონია მსმენელისა და გმირთა სულისკვეთებისა... მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ნამდვილი, ეროვნული რუსული თეატრია რუსეთისათვის...

გეორგ ფუქსის მიზანია შექმნას ეროვნული თეატრი, როგორც აღმონაცენი გერმანელთა სულის თვისებისაგან. ეძებს იგი საუკეთესო ფორმებს, რომლებიც, აგრეთვე, უნდა იყვნენ გერმანელთა ხალხის ეთიკურ-მხატვრული კონცეფციის შემონაქმედნი... გ. ფუქსიც ეძებს ნამდვილ გერმანელს...

შეიძლება ყველა ეს ითქვას ქართულ თეატრზეც? შეიძლება გადაჭრით, გულახდილად იმის აღიარება, რომ ქართულ თეატრში სუფევს ნამდვილი სული ქართველი ერისა?.. უწოდებთ თქვენ ჩვენს თეატრს იმ ტაძარს, სადაც ერი ხარობს, ერი იტანჯვის თავის საკუთარი ფორმით? არა და არა. ქართულმა დრამა-თეატრმა ვერ ჰპოვა ქართველთა სულის გვრგვინვის ხმა, ვერ შემოსა იგი საკუთარ ფორმებში და ამიტომ იგი არ არის ქართული, ნამდვილი ქართული მხატვრული თეატრი“.

ახმეტელი გაცებულა იმით, რომ ცხოვრებაში ასეთი პლასტიკური ქართველები სცენაზე ამ პლასტიკას ვერ ავლენენ, რომ ცხოვრებაში ასეთი მუსიკალური მათი მეტყველება, სცენაზე მონოტო-

ნური და წამლერებითა. ყოველივე ამის შესახებ ის ლაბარაკობს, მღელვარედ და საკუთარ მოსაზრებათა დამადასტურებელ საბუთებს თავისი ხალხის რეალურ ცხოვრებაში ეძებს.

იმავე წლის ზაფხულში ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ (1915, № 27) თავის მკითხველებს საინტერესო ახალ ამბავს ატყობინებს: თურმე, ერთ ცნობილ კინემატოგრაფიულ ფირმას მიუმართავს ალ. წუწუნავასა და ს. ახმეტელისათვის, გადაეტანათ ეკრანზე ე. ნინოშვილს მოთხრობა „ქრისტინე“. ორივე დათანხმებულია, მაგრამ ახმეტელი ამ დროს ხომ ჯერ სტუდენტია! რატომ შეჩერდა არჩევანი მასზე? „ლალატის“ გარდა ისიც სოფლის სცენისმოყვარებთან, თანაც ხუთი წლის წინ, ხომ არაფერი დაუდგამს? თუ ბევრსა და საინტერესოდ წერდა, — წერდა თეატრზე და არა კინოზე. ალ. წუწუნავასთან დაწყვილება რაღას ნიშნავდა? ასე იყო, თუ ისე, ფაქტია, რომ კინოში ის მიიწვიეს.

1915 წლის ოქტომბერში გაზეთი „საქართველო“ (№ 128) აქვეყნებს ახმეტელის კიდევ ერთ წერილს „მომავალი ქართული თეატრი“, რომელიც მანამდე წაკითხული იყო კულტურის მუშაკთა საზოგადოების საღამოზე. ესაა ახმეტელის მეორე საჯარო გამოსვლა თეატრის საკითხებზე.

ბირველივე მისი დებულება მოითხოვს ყურადღებას:

„არც ერთი დარგი ჩვენი ხელოვნებისა ჯერჯერობით მაინც ისე არ არის შესისხლხორცებული ჩვენს ცხოვრებასთან, როგორაც ქართული თეატრი... გადაგვარება ერისა იწყება მაშინ, როდესაც მისი კულტურა ხელოვნებისა ეცემა...“

ხელოვნება მხოლოდ ნაციონალურია... ჩვენც, ქართველებმა, თუ კი გვინდა ჩვენი ეროვნული სახე უფრო მკაფიოდ გამოვავაშკარავოთ, ჩვენი ქართული თეატრის ბედიც მალე უნდა გადავწყვიტოთ“.

საყურადღებოა თვით დაყენება საკითხისა — ახმეტელი თეატრს აკისრებს ერის გადაგვარებისაგან გადარჩენის უდიდეს ამოცანას, მაშასადამე, არა მარტო ესთეტიკურს. ეს დებულება მნიშვნელოვანია იმიტომაც, რომ შემდგომში ეროვნული ფორმის ყველა ძიება და ამ ძიებათა ასეთი ვნებიანობა განპირობებული იქნება იმით, თუ როგორ წარმოუდგენია ახმეტელს ქართული თეატრის დანიშ-



ნულგება. რომ ასეთი მოსაზრება არაა შემთხვევითი, ამას მომართული  
 აბზაცი ადასტურებს:

„... ქართული კულტურით შექმნილი ქართული რელიგიის ფორ-  
 მა... აღვივებს ჩვენს სულს და გულს... ქართული ეროვნული თე-  
 ატრიც ამგვარივე უნდა იყოს...“

შემდეგ ის მსჯელობს თანამედროვე სცენის არქიტექტურის შე-  
 სახებ. და აი აქ გამოჩნდა რაღაც სრულიად მოულოდნელი და მე-  
 ტად მნიშვნელოვანი იმის გასარკვევად, თუ როგორი იყო ს. ახმე-  
 ტელი ჯერ კიდევ 1915 წელს, ანუ პროფესიულ ქართულ დრამა-  
 ტულ თეატრში მოსვლამდე ხუთი წლით ადრე. თურმე ის შესანიშ-  
 ნავად ერკვეოდა იმაში, თუ რას ნიშნავს იხილო და ისმინო თეატ-  
 რში, რა შესაძლებლობათა მფლობელია სცენური ყუთი, თეატრა-  
 ლური ფარდა და საერთოდ ყველაფერი, რასაც უშუალო კავშირი  
 აქვს თანამედროვე თეატრალურ შენობასთან, სადაც იშლება მსა-  
 ხიობის შემოქმედება. ახმეტელს სურს მსახიობსა და მაყურებელს  
 შორის მანძილის შემცირება. ცოცხალ კონტაქტში მათი ჭეშმარი-  
 ტი გაერთიანების ერთადერთ გზად მიიჩნევს დრამის რიტმს. ეს  
 უთუოდ უნდა დაეხსოვოთ, იმიტომ რომ შემდგომ, მთელი თავისი  
 შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე, რიტმის პრობლემა უმთავ-  
 რესი იქნება ახმეტელისათვის. და გასაგებიცაა — თუ ცოცხალი  
 კონტაქტი იმათ შორის, ვინც სცენაზეა და ვინც დარბაზში დაფუძ-  
 ნებულია რიტმზე ანუ სპექტაკლის მრავალფეროვან, მაგრამ უწყვეტ  
 მაჯისცემაზე, ცხადია, უხდა ვეძიოთ ის, რაც ამ მაჯისცემას განა-  
 პირობებს.

ახმეტელის მსჯელობის ლოგიკა სრულიად გარკვეული მიზნის-  
 კენაა მიმართული — ახალ დრამას ჰქონდეს შესაძლებლობა გაშა-  
 ლოს ფრთა მისთვის შესატყვის არქიტექტურულ თეატრალურ ნა-  
 გებობაში. ამ საკითხის გამო ახმეტელის წინადადებანი ძალზე  
 კონკრეტულია: მაყურებელთა დარბაზი — სწორკუთხიანი პარალე-  
 ლოპიპედი, რომლის სიმაღლე სცენის ჩარჩოს თანაბარი იქნება  
 და შედგება მხოლოდ ამფითეატრისაგან. ლოყები, იარუსები და  
 ყველაფერი, რაც სცენას დარბაზისგან აცალკევებს, გაუქმებულია.  
 მაყურებელთა დარბაზის კედლები და ჭერი კაკლის ხით უნდა  
 იყოს მოპირკეთებული, ვინაიდან ისაა საუკეთესო რეზონატორი.  
 სცენა ჩვეულებრივზე უფრო დაბლა უნდა იყოს და ე. წ. ორსცე-

ნოვანი სისტემით აგებული. ტექნიკურად ეს ნიშნავს შემდეგს: არსებობს ორი სცენა, ორივე ლიანდაგზე დგას. სანამ ერთ-ერთ მათგანზე მოქმედება მიმდინარეობს, მეორე სიღრმეშია და ტექნიკური პერსონალი აწყობს მას მომდევნო მოქმედებისათვის. როგორც კი ფარდა დაეშვება, ეს გამზადებული სცენა ელექტროენერგიის ან ადამიანის ძალის საშუალებით პირველის ადგილს იკავებს.

ამავე სტატიიდან ირკვევა, რომ სათეატრო ნაგებობის რეკონსტრუქციის ეს გეგმა ახმეტელს მანამდე წარუდგენია პეტერბურგის რეჟისორებისათვის, რომელთაც ერთხმად მიუღიათ იგი. სამწუხაროდ, დღემდე ვერ მოხერხდა იმის დადგენა, თუ ვინ შედიოდა რეჟისორთა ზემოხსენებულ ჯგუფში და საერთოდ რა მოხდა ამ საკითხთან დაკავშირებით.

1916 წლის 6 მარტს გაზ. „საქართველოში“ (№ 52) სათაურით „ჩვენი კლუბი“ გამოქვეყნდა ცნობა იმის შესახებ, რომ 13 მარტს, დღის 12 საათზე სიტყვიერების საზოგადოების ინიციატივით შედგება დილა, სადაც პოეტი ს. შანშიაშვილი წაიკითხავს თავის ახალ ნაწარმოებს — პიესა „ბერდო ზმანიას“, რომელიც ილუსტრირებულია მხატვარ ვ. სიღამონ-ერისთავის მიერ. ეს ილუსტრაციები ბუნდოვანი სურათების სახით ნაჩვენები იქნება თვით მხატვრის მიერ.

„ბერდო ზმანია“ — ეს ის პიესაა, რომელსაც აირჩევს ს. ახმეტელი თავისი პირველი დადგმისათვის ქართულ პროფესიულ დრამატულ თეატრში. მაგრამ ეს მოხდება ოთხი წლის შემდეგ, მაშინ კი 1916 წელს ფსევდონიმით „ჯუანშერ“ ახმეტელმა გამოაქვეყნა უჩვეულო ფორმის სტატია „ბერდო ზმანიას“ შესახებ. იგი ნათელყოფს, თუ რა ამოკითხა მან ს. შანშიაშვილის პიესაში და რამ ააღელვა იმდენად, რომ ოთხი წლის შემდეგაც არ შეუცვლია გადაწყვეტილება განხორციელებინა იგი სცენაზე — მისთვის ეს იყო პიესა ადამიანის მეტროლო სულის შესახებ. მართალია, ეს ბრძოლა გამარჯვებით არ დამთავრებულა, მაგრამ ხომ მაინც იყო ბრძოლა, თუნდაც სიმბოლისტური ბურჟუით მოსილი. როგორც ჩანს, ესეც საინტერესო იყო მაშინ მისთვის. ამიტომ არც თავისი სტატია გაუნთავსუფლებია მსგავსი ბურჟუისიგან და პიესაზე თავისი შეხედულებები გამოხატა ს. შანშიაშვილის ამ ნაწარმოების მონათესავე ფორმით:

მე ვარ კოსმოსი, მსოფლიო, არსი...  
 თავისუფალი ვარ, ვით ღმერთი...  
 საშინელი უღმობელი მტერი ვარ მონობისა.  
 მძულს, მეზიზღება მორჩილება...  
 არ არსებობს ჩემს „მე“-ს გარეშე არაფერი...  
 მონობის უღელს არ დავიდგამ...  
 მაშ, გაუმარჯოს ბრძოლას...  
 ბერდო ზმანიაც იბრძვის თავგანწირულად...  
 და მარცხდება...  
 აუცილებლობა იმარჯვებს<sup>1</sup>.

იმავე 1916 წელს თბილისის საგასტროლოდ ჩამოდის მოსკოვის მცირე თეატრის ორი მსახიობი — ა. სუმბათაშვილი-იუჟინი და ა. ლევშინა. ისინი მონაწილეობდნენ თბილისის რუსული თეატრის სპექტაკლში „ლალატი“, რომელიც ა. წუწუნავას მიერ იყო დადგმული.

გაზ. „საქართველოს“ სამ ნომერში (1916, №№ 110, 111, 112) დაიბეჭდა ადრე უკვე დასახელებული სტატია ს. ახმეტელისა ამ სპექტაკლის შესახებ სათაურით „ლალატი“ და მსახიობი ჭენტლმენი“. ეს სტატია ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მასში ახმეტელი გამოთქვამს მთელ რიგ მოსაზრებებს, რომლებიც მახასიათებელია მისი შემოქმედებითი პოზიციისა და ავლენს მას როგორც სცენის ხელოვნების, განსაკუთრებით კი დრამატურგიის შესანიშნავ მცოდნეს.

ახმეტელის აზრით, დრამატურგიული ტექნიკის თვალსაზრისით იმ დროის სათეატრო ლიტერატურაში ა. სუმბათაშვილის „ლალატის“ მსგავსი პიესა ძალზე ცოტაა. მხედველობაში აქვს სცენური დინამიკა, რომელიც იბადება იმ განსაცვიფრებელი სისადავისა და სიზუსტის შედეგად, რომლითაც ანაწილებს ავტორი მოქმედებებსა და კონფლიქტებს მთელს პიესაში. ახმეტელი ზუსტად განსაზღვრავს ამ პიესის სტრუქტურულ თავისებურებას: „ლალატი“, როგორც დრამა მთელი ძალით არის აშენებული მონოცენტრულ პრინციპზე, ამ პიესაში მოქმედება თვისი დასაწყისით და დასასრულით ერთ ცენტრს, ერთ წერტილს ეყრდნობა. ეს არის ლალა-

<sup>1</sup> გაზ. „საქართველო“, 1916, № 68.

ტი. ლალატი როგორც განცდა, როგორც შემოქმედების დედა-  
ძარღვი. „ლალატში“ დრამა მთავარი ცენტრიდან — ლალატიდან  
პერიფერიებში ლალატთანვე გადადის და ლალატსავე უბრუნ-  
დება“.

ამის შემდეგ იწყება პიესის განხილვა აქტების მიხედვით, მოცე-  
მულია ყოველი აქტის დასაწყისისა და დასასრულის დახასიათება,  
აგრეთვე განხილვა მოქმედ პირთა და მათი ხასიათების განვითარე-  
ბისა. აქედან გამომდინარე, ახმეტელი უყენებს სპექტაკლს გარკ-  
ვეულ მოთხოვნას: „ყოველივე წვრილმანში უნდა სჩქედდეს ლალა-  
ტის სული, რეჟისორის შემოქმედება სცენაზე, და აქ უნდა ჰპო-  
ვებდეს სათავეს, აქ უნდა იღებდეს მხატვრულ საკვებს. მთავარი  
თვალი, რომლითაც მათურებელნი უნდა უმზერდნენ წარმოდგენას,  
ეს ლალატი უნდა იყოს. მთელი ატმოსფერო სცენაზეც ამავე სუ-  
ლით უნდა იქონიებოდეს“.

ახმეტელს მოსწონს მსახიობ ა. სუმბათაშვილის მიერ ოთარ-  
ბეგის როლის შესრულების ჯენტლმენური მანერა: „არც ერთი ზედ-  
მეტეი განზრახვა, არც ერთი უბრალო, მოუფიქრებელი ნაბიჯი,  
ყველგან დიდებული პროპორციით აქვს განაწილებული გრძნობათა  
და ფორმათა შესისხლხორცება. ყოველთვის მარტივი და დამთავ-  
რებულია მის მიერ შექმნილი სურათი“.

მოსწონს ა. წუწუნავას რეჟისურაც, თუმცა არ ეთანხმება მას  
სპექტაკლის განათებისა და მისი რიტმული გადაწყვეტის საკითხ-  
ში — რადგან სპექტაკლს აკლია რიტმული ნაირფეროვნება, მაშა-  
სადამე, არც ემოციური დაძაბულობის ნაირფერობაზე შეიძლება  
ლაპარაკი.

თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსულ ა. სუმბათაშვილს ბენეფი-  
სი გაუმართეს. ახმეტელი ამ მოვლენასაც გამოეხმაურა და კიდევ  
ერთხელ გამოთქვა თავისი შეხედულება იმის შესახებ, თუ რაა  
მისთვის ძვირფასი ამ მსახიობის შემოქმედებაში: „დიდებულია  
სუმბათაშვილი, როგორც გონიერი მხატვარი... ყველაფერი წინდა-  
წინეე გაზომილი და გარკვეული აქვს... არ არსებობს არავითარი  
ძალა სცენაზე, რომ მას ხელი შეუშალოს და ოდნავ მაინც გამო-  
იყვანოს ყურადღების ფოკუსისაგან და სწორედ ამიტომაც არის  
იგი დიდებული და დიდი მსახიობი... ეს განათლებული და ცოდ-  
ნით აღჭურვილი ადამიანი... სრული ბატონია თავისა. მან ისე სა-





უკეთესოდ იცის სცენა, რომ ვერასოდეს უპოვით შეცდომას გალითად, პერსპექტივის დაცვის მხრივ“<sup>1</sup>.

როცა განაგრძობს თავისი შეხედულებების გადმოცემას საერთოდ მსახიობის ხელოვნების შესახებ, მართალი სცენური განცდების მაგალითად ახმეტელი ასახელებს მოჩალოვს და განცდის მისი სკოლის გამგრძელებელ კ. სტანისლავსკის. აქვე აღნიშნავს, რომ სტანისლავსკი ავითარებს მოჩალოვის ანდერძს არა მარტო თავისი პრაქტიკით, არამედ თავისი თეორიითაც. თეორიის მოხსენიება მეტად მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ადასტურებს, რომ მომავალი რეჟისორი სავსებით იმყოფება თეატრალური მოვლენების კურსში არა მარტო საქართველოს მასშტაბით.

იმ წლებში ახმეტელი ქართველ მსახიობებზედაც წერდა — ნინო ჩხეიძეზე, ვასო აბაშიძეზე, და პირდაპირ აცხადებდა: ვასო აბაშიძე ისეთივე დიდი მოვლენაა ქართულ თეატრში, როგორც ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელი ქართულ მწერლობაშიო. „თუკი არსებობს საზოგადოდ ქართული თეატრი, მხოლოდ იმიტომ, რომ გვეყავს ვასო აბაშიძე. ვერც ერთმა ხელოვანმა ვერ მოგვცა იმდენად მარტივი ეროვნული ფორმა, როგორადაც ვასომ“<sup>2</sup>.

ახმეტელის წერილები ვასო აბაშიძისა და ნინო ჩხეიძის შესახებ ძალზე მნიშვნელოვანია, ვინაიდან რვა წლის შემდეგ კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტში იქნება სტრუქონები „ბებერი კამეჩების“ შესახებ. ასეთი და მათგვარა ძველი მსახიობებო არ ჰყავდათ მხედველობაში ახალგაზრდებს. ისინი ილაშქრებდნენ არა მათი შემოქმედების მხატვრული დონის წინააღმდეგ, არამედ იბრძოდნენ სამსახიობო ხელოვნების არსის ახლებური გავებისათვის. სიტყვის ჰაერში დაუფიქრებლად წამოსროლა ახმეტელს არ სჩვეოდა არასოდეს, მაგრამ მაშინ, ბრძოლის უნით შეპყრობილი, მანიფესტის ტექსტს კარგად არ დაუკვირდა, რის გამოც ბევრი რამ გაურთულდა კორპორაციასაც და პირადად მასაც.

იმ წელს ახმეტელმა კიდევ ორი სტატია გამოაქვეყნა: გაზ. „საქართველოში“ (1916, № 231) „ქართული თეატრი“, სადაც ლაპარაკობს ქართული თეატრის მდგომარეობაზე 1914 წლის ხანძრის

<sup>1</sup> გაზ. საქართველო, 1916, № 119

<sup>2</sup> გაზ. საქართველო, 1916, № 145.

შემდეგ და იმავე გაზეთში (1916, № 272) „დრამატული საზოგადოების კრება“, სადაც იგივე საკითხი დამუშავდა უკვე ზოგადსახალხო-ეროვნულ ასპექტში: „ქართველებს არა აქვთ თეატრი... საზოგადოებამ უნდა იხსნას. თვისი ხელოვნება... ამას მოითხოვს ერის ინტერესები, ერის არსებობა. ვინც ამას არ გრძნობს და არ იზიარებს, ის არაა ქართველი... თეატრის საკითხი უპირველესად ეროვნული საკითხია“.

ეს ითქვა ერთი წლით ადრე, ვიდრე ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუცია გაიმარჯვებდა რუსეთში, რომელთანაც დიდი ხანია ასე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართველი ხალხის ცხოვრება. რუსეთში უკვე დაიწყო თვისობრივად ახალი თეატრის შექმნა — თეატრისა, რომელიც შთაგონებული იყო ცხოვრების შეცვლის კეთილშობილი იდეებით მშრომელი ხალხის საკეთილდღეოდ. 1917 წლის 22 ნოემბრის დეკრეტით რუსეთის ყველა თეატრი განათლების სახალხო კომისარიატის უწყებას გადაეცა. 1918 წელს შეიქმნა განსახკომის სათეატრო განყოფილება — პრაქტიკული ხელმძღვანელი ორგანო სათეატრო ხელოვნებისა, ხოლო 1919 წლის 26 აგვისტოს გამოიცა დეკრეტი „თეატრალური საქმიანობის გაერთიანების შესახებ“. ამით თეატრი გამოცხადებულ იქნა საყოველთაო სახალხო საკუთრებად, რომლის ყველა ხარჯს სახელმწიფო იღებდა თავს. და ეს ყოველივე შინა და გარეშე მტრებთან, შიმშალსა და ნგრევასთან ბრძოლის უმძიმეს წლებში. მაგრამ ისინი, ვინც ნათელი მომავლისათვის იბრძოდა, სულით ძლიერი იყვნენ, შეეძლოთ სიძულვილიც და სიყვარულიც, ჰქონდათ რწმენა და თავსაც სწირავდნენ მისთვის... მათ სჭირდებოდათ საკუთარი თეატრი, ხელოვნების საკუთარი ტრიბუნა, საკუთარი ოქტომბერი სათეატრო ხელოვნებაშიც.

საქართველოში კი 1917 წელს ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის შემდეგ ძალაუფლება მენშევიკებმა ჩაიგდეს ხელში. მართალია, მდგომარეობა უმძიმესი იყო, მაგრამ ქართული თეატრის მოღვაწენი ამ წლებშიც (1918—1921) აყენებდნენ თეატრის აღდგენის აუცილებლობის საკითხს. საჭირო იყო სახელმწიფოებრივი ღონისძიება.

მიუხედავად ყველა ცდისა, 1917—1918 წ.წ. თეატრალური სეზონი თბილისში საერთოდ არ გახსნილა. იმართებოდა მხოლოდ

მსახიობთა ჯგუფების ცალკეული სპექტაკლები თბილისის ბებში. სწორედ ამ წელს — 1917 — შეიქმნა მსახიობთა კავშირი. კავშირის შექმნა იმ დროს, როდესაც თეატრი ფაქტიურად არ არსებობს, მისი შექმნისათვის თავისებური გაბრძოლება იყო ნამდვილად.

ახმეტელი ამ დროს უკვე საქართველოშია. მან დაამთავრა უნივერსიტეტი. კვლავაც ბეჭდავს სტატიებს სასცენო ხელოვნების საკითხებზე, ახლა უკვე ისტორიული ხასიათის სტატიებსაც. 1917 წელს გაზ. „საქართველოში“ (№ 5) გამოქვეყნდა მისი წერილი „ქართული თეატრის ისტორია“, სადაც მოცემულია ქართული თეატრის ცხოვრებისა და მისი განვითარების ისტორიული პირობების მოკლე მიმოხილვა. შემდგომ — რიგი მისი მოსაზრებებისა საერთოდ სასცენო ხელოვნების შესახებ, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია მომავალი რეჟისორის დასახასიათებლად:

„ყოველივე დრამა სხვადასხვა სცენაზე ყოველთვის სხვადასხვა თეატრალობაში იხატება...“

თეატრის ისტორია მაშინ არის ღირსშესანიშნავი, როდესაც დრამატული ხელოვნება ერის იდუმალ გრძნობას და სულიერ ვითარებას ეწაფება...

ჩვენში დღევანდლამდე აქტივია მსახიობი და არა დრამატურგი, მაშინ, როდესაც უცხო ქვეყნებში დრამა ჰქმნის სცენას, სახიობას. ჩვენში სცენა უკარნახებს და ჰქმნის დრამას. მთელი რიგი ავტორებისა წერენ მხოლოდ იმიტომ, რომ საზრდო მისცენ ამა თუ იმ მსახიობს... ავტორი თავის ნაწარმოებს უპირველესად მსახიობს უქვემდებარებს...

ყველა დრამა ჩვენ სცენაზე იდგმება და ისახება ისევე, როგორც 1850 წლებში. არ ყოფილა მაგალითი, რომ დრამის ინტერპრეტაციას სცენისათვის სულ უბრალო კამათი მაინც გამოეწვიოს ხელოვანთა შორის. მაშინ, როდესაც საზოგადოდ სცენურ ხელოვნებაში სწორედ ეს საკითხია მეტისმეტად თავსამტვრევი. მრავალი შრომა და უნარი სწორედ თეატრალობის ფორმის გამოკვლევაზე იხარჯება, გაუნელებლივ ინგრევა ერთი ცნება, შენდება მეორე... მხოლოდ ჩეხოვის და ოსტროვსკის პიესებმა შეაძლებინეს სტანისლავსკის, სანინს, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, განსვენებელ სულერაჟიც-

კის ეროვნული თეატრალობის დამუშავებას შედგომოდნენ... ქართული თეატრის ისტორია, უპირველესად, ქართველი მსახიობის ისტორიაა“.

როგორც ჩანს ახმეტელს მიაჩნდა, რომ ამ წერილის წერის დროსაც, ე. ი. 1917 წლისათვის, ქართული სცენის ხელოვანთა შორის შემოქმედებითი თვალსაზრისით უძლიერესი მსახიობი იყო, იმიტომ რომ წინა თავის სტატიებში ის ცალკეულ დრამატურგებსაც აქებდა და რეჟისორებსაც, მაგალითად, ა. წუწუნავას.

იმასაც ხედავდა, რომ მიუხედავად ქართული თეატრის ცალკეულ მოღვაწეთა ყველა ცდისა გადმოიწერება ქართულ სცენაზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გამოცდილება ანსამბლური თეატრის პრინციპების დამკვიდრების მიზნით, მხატვრულ ფასეულობათა შემქმნელი მაინც მხოლოდ მსახიობი-ვარსკვლავი იყო, პრემიერი.

1918 წელს საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნდა რეჟისორი გიორგი ჯაბადარი — ანდრე ანტუანის მოწაფე და ე. ზოლას ესთეტიკური პრინციპების გულმხურვალე თაყვანისმცემელი. მან შექმნა დრამატული სტუდია, სადაც მომავალ მსახიობებს სცენაზე მართალ არსებობას ასწავლიდა. მანაც გამოუცხადა ბრძოლა პრემიერობას და ანსამბლური სპექტაკლისთვის იღვწოდა. მოწინავე ქართული საზოგადოებრიობა სერიოზულად დაინტერესდა ამ ახალი სტუდიით. რეჟისორი მიხ. ქორელი კი სწორედ ამ დროს ახმეტელის პიროვნების მიმართ იჩენს ინტერესს — 1918 წლის აგვისტოში აკაკი ფალავას სწერს ქუთაისიდან, სადაც თეატრს ხელმძღვანელობდა: „გაიგეთ, როგორი რეჟისორი უნდა გამოდგეს ახმეტელი“<sup>1</sup>.

ქვემო მაჩხაანში წარმოდგენილი „ღალატის“ გარდა ახმეტელს არსად არაფერი დაუდგამს. რატომ დაინტერესდა მ. ქორელი მისი რეჟისორული უნარით? დავუშვათ, ის კითხულობდა მის სტატიებს, ისმენდა მის გამოსვლებს, მაგრამ რატომ იფიქრა, რომ ამ სტატიების ავტორს სპექტაკლის დადგმაც შეუძლია? ეს დღესაც გაუგებარია.

არც შემდეგი — 1919—1920 წლის სეზონი შედგა. ჯაბადარის

<sup>1</sup> ქურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1970, № 1, გვ. 35.

სტუდიამ უსახსრობის გამო მალე შეწყვიტა არსებობა. შემთხვევითი ბული სცენისმოღვაწენი აქვეყნებენ მრავალ წერილს. მათ შორის ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა მ. ქორელის „ჩვენი სცენის დღევანდელი საჭიროება“, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნ. „თეატრი და მუსიკის“ 1919 წლის მარტის ნომერში. იქ ვკითხულობთ: „გარეგნობით ჩვენმა ხალხმა სხვა ერებს ბევრად წინ გაუსწრო და ამ მხრივ იგი სცენისათვის ზედ გამოჭრილია. დააკვირდით ქართველ ქალსა თუ ვაჟს, როდესაც იგი დადის ან ცეკვავს: როგორ ნაზად ირხევა მისი სხეული, რამდენი ბუნებრივი და კეკლუცი სილამაზეა მის მოძრაობაში, რაიგ „ეკონომიურად“ შეწონილია იგი (ეკონომიური შეწონვა — მოძრაობაა, როდესაც ადამიანი ბუნებრივად ხარჯავს სწორედ იმდენ ენერჯიას, რამდენიც საჭიროა ამა და ამ მოქმედებისათვის, არც მეტს, არც ნაკლებს). ნახეთ აჭარული „ხორუმი“. მოისმინეთ „დედას ლევანა“-ს სიმღერა (კახელი მომღერალი, სოფლელი). მოისმინეთ ჩვენი ხალხბრა სიმღერები... ნახეთ ხევსურთა ნაქარგი ტანსაცმელი... ნახეთ ძველი ფრესკები“.

რა უცნაური დამთხვევაა ახმეტელის შეხედულებებთან იმავე საკითხზე?! ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მ. ქორელისთვის ამის გამო არც მაშინ და არც შემდგომ ნაციონალიზმში ბრალი არავის დაუდგია.

ახლა ძნელია იმის თქმა, ჰქონდა თუ არა მიხ. ქორელის ახმეტელისადმი ინტერესს რაიმე მნიშვნელობა მისი თეატრალური ბიოგრაფიისათვის, მაგრამ ის კი ცნობილია, რომ სწორედ ამ 1919 წელს ახმეტელი უკვე ირიცხება ქართული დრამის დასში, როგორც რეჟისორი.

1919 წლის 25 ოქტომბერს გაზეთმა „სახალხო საქმემ“ (№ 662) ახალი ამბების რუბრიკით ამცნო თავის მკითხველებს, რომ ვ. გუნიამ უკვე შეადგინა ქართული დასი და რომ სპექტაკლებს პერიოდულად დადგამენ ვ. გუნია, კ. ანდრონიკაშვილი, ა. ახმეტელი, შ. დადიანი და პ. დადვაძე. ვ. გუნიამ მიიწვია ახმეტელი ქართულ დასში, როგორც რეჟისორი.

30 ოქტომბერს იმავე გაზეთმა (№ 666) გამოაცხადა, რომ ვ. გუ-

ნიას მეთაურობით შედგენილი დასი უკვე შეუდგა მუშაობას და რომ ახლო მომავალში ახმეტელი განახორციელებს ლოპე დე-ვეგას პეისას „ცხვრის წყარო“. ეს ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა. 1919 წელს ახმეტელი დადგამს თავის პირველ სპექტაკლს პროფესიულ, ოღონდ არა დრამატული, არამედ მუსიკალური თეატრის სცენაზე. ეს იქნება კომპოზიტორ დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებასთან არსებულ საოპერო სტუდიაში, რომელიც სახალხო სახლში ბინადრობდა (დღეს იქ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრია). პრემიერა შედგა 1919 წლის 8 დეკემბერს.

დ. არაყიშვილის ორმოქმედებიანი ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ უკვე ცნობილი იყო ქართველი საზოგადოებისათვის. იგი თბილისის საოპერო თეატრში დაიდგა. (რეჟისორი ა. წუწუნავა, დირიჟორი ს. სტოლერმანი). პრემიერა შედგა 1919 წლის 5 თებერვალს. წლის ბოლოს კი იმავე ოპერის პრემიერა შედგა უკვე საოპერო სტუდიაში. იქ დამდგმელ რეჟისორად მიწვეული იყო არა ცნობილი რეჟისორი ა. წუწუნავა, რომელმაც ერთხელ უკვე დადგა ეს საოპერო ნაწარმოები, არამედ ახმეტელი, რომელსაც პროფესიულ, მით უფრო მუსიკალურ თეატრში საერთოდ არაფერი ჰქონდა დადგმული, განათლებით იურისტი იყო, ხოლო მოღვაწეობდა როგორც თეატრალური კრიტიკოსი.

მრავალი წლის შემდეგ იმ სპექტაკლის მონაწილე, შემდგომში საოპერო თეატრის რეჟისორი მიხ. კვალაიშვილი გაიხსენებს, თუ როგორი არაჩვეულებრივი მოთმინებით, განსაცვიფრებელი ცოდნით, სიყვარულით და საქმეში ჩახედულობით მეცადინეობდა ახმეტელი ყველასთან — როგორც სოლისტებთან, ისე გუნდთან, რომელიც აგრეთვე შედგებოდა ახალგაზრდა, დამწყები მომღერლებისგან... იმის ხელში ისე ვიყავით, ვითარცა სანთელი მოქანდაკის ხელში“<sup>1</sup>.

სტუდიური სპექტაკლის დონე იმდენად მაღალი აღმოჩნდა, რომ ის სახაზინო თეატრის სცენაზე გადაიტანეს და რამდენჯერმე გაიმეორეს. ამ სპექტაკლებში სტუდიელებთან ერთად მონაწილე-

<sup>1</sup> Сб. Сандро Ахметели. «Хеловнеба». Тб. 1977. стр. 386.

ობდნენ სახელგანთქმული მომღერლები ვანო სარაჯიშვილი და სახდრო ინაშვილი.

ვაზ. „Возрождение“ (1919, № 57) ამ სპექტაკლს გამოეხმაურა კრიტიკოს ვ. გარიკის რეცენზიით. ვ. გარიკი მოსკოვის მცირე თეატრის მიმდევარი იყო და პრინციპული მოწინააღმდეგე ყოველგვარი რეჟისორული ხერხებისა. ახმეტელის ეს დადგმა მისაღებად მიიჩნია, ვინაიდან ის „იდეურია და შორსაა ჩვეულებრივი თეატრალური ტრაფარეტისა და ოჩოფეხისაგან“.

ორი კვირის შემდეგ, 1920 წლის 18 იანვარს ჟურნ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 2) დაიბეჭდა კიდევ ერთი რეცენზია. ხელს აწერდა „სიმი“. ამ ავტორს მიაჩნია, რომ „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ ახმეტელის მიერ დადგმულია სრულიად ახალი მიზანსკენებით, ქოროს ტანისამოსიც ახალია, უფრო დაახლოებული ქართულ ყაიდასთან. მას მოსწონს როგორაა განხორციელებული ხალხმრავალი ზეიმი სასახლეში, სადაც ასე იგრძნობა ჩვენი ბრწყინვალე წარსული. განსაკუთრებით აღნიშნავს გუნდის სიმღერის ელერადობას, თუმც არა ძლიერს და აქვე დასძენს, რომ ეს გუნდი პირველი მერცხალია ქართული საოპერო გუნდისა. მადლობას უცხადებს ქ-ნ ბაუერზაქს შესანიშნავი ქორეოგრაფიისათვის.

წერილი მთავრდება ახმეტელის ქებით მისი დაკვირვებული, მუშაობის გამო.

კიდევაც რომ ჩავთვალოთ, რომ ყველა ეს საქებარი სტრიქონი გამოწვეულია სურვილით მხარი დაუჭიროს ქართული კულტურისთვის ესოდენ მნიშვნელოვან წამოწყებას, ერთი მაინც ნათელია — ახმეტელმა, რომელსაც არც მუსიკალური განათლება ჰქონდა და არც არავითარი გამოცდილება, არ ჩააგდო მის სიცოცხლეში პირველი საოპერო წარმოდგენა. ეს მოხდა მხოლოდ მისი განსაკუთრებული ნიჭიერების წყალობით, ვინაიდან არაფერი სხვა მაშინ მას უბრალოდ არ გააჩნდა.

ქართულ დრამატულ თეატრში კი მდგომარეობა კვლავინდებულად მძიმე იყო. რეგულარული სპექტაკლები არ იმართებოდა. თეატრის ცხოვრებაში ამაზე უარესის წარმოდგენა შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, ქართული თეატრის დღე 1920 წლის 2 იანვარს მაინც აღინიშნა — თარიღი მრგვალი იყო — გ. ერისთავის თეატრს 70 წელი შეუსრულდა. ტრადიციულად გამოვიდა ერთდროული

საზეიმო გაზეთი „მსახიობის დღე“. მაგრამ დღესასწაულებრივად არ გაისმოდა მის ფურცლებზე დრამატურგ ნ. შიუჯაშვილის სიტყვები: „ისე არაფერია დღეს მივიწყებული და ნაგავში გადაგდებული, როგორც ხელოვნება, მსახიობნო! დღემდე თქვენ იყავით საყვარელნი, სათაყვანებელნი. დღეს ფეხიანი და უფეხო ზიზღსა და მძულვარებას გიძღვნით.“

დღემდე ყველა ქვევიდან ზევით შემოგცქეროდათ, როგორც სამშობლო ცის ერთადერთ მნათობ ვარსკვლავს,—დღეს ყველა ზევიდან ქვევით დაგცქერით, როგორც ჭიაღუსს...

მსახიობნო, ნუ შედრკებით! ხელოვნების სხივებს დიდხანს ვერ გაუძლებენ კაცუნები — თვითონვე მობეზრდებათ პამპლაუქობა და ისევე თავდახრილი მოვლენ, იხილონ თავიანთი უბადრუკობა თქვენს სახიობაში“.

1920 წლის ზაფხულს, ქართული საზოგადოებრიობის ბეჯითი აქტიურობის წყალობით, საკითხი თბილისში მუდმივმოქმედ ქართული დრამატული თეატრის ორგანიზაციისა. როგორც იქნა, გადაწყდა. დასის შემადგენლობაში შევიდნენ როგორც უფროსი თაობის გამოჩენილი მსახიობები, ისე ახალგაზრდობა. 1920 წლის 15 ოქტომბერს სეზონი გაიხსნა შ. დადიანის პიესით „გუშინდელნი“ დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში. დადგმა მ. ქორელს ეკუთვნოდა.

ასეთი მშფოთვარე და მეტისმეტად მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენების პერიოდში, როცა მთელი ყურადღება, ბუნებრივია, გადართული იყო ქართული დრამატული თეატრის ორგანიზაციაზე, უფრო. „თეატრი და ცხოვრება“ (1920, № 4) რატომღაც კვლავ უბრუნდება ახმეტელისეულ დადგმას საოპერო სტუდიაში, კიდევ ერთხელ უხდის მადლობას ორიგინალური რეჟისურისათვის, გამოთქვამს ზოგიერთ შენიშვნას, რომელთა შორის ასეთიცაა: „მეორე სურათში ცოტა სინათლე შეუშვას, თორემ სცენაზე რაღაც სიბნელის სამეფო სუფევს“. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც კრიტიკული შენიშვნა საინტერესო ინფორმაციაა. ხომ ნათელია — ახმეტელს სპექტაკლი იმ დროისათვის ჩვეული ერთნაირი ძალის შუქით არ გაუნათებია. მას პირველივე თავისი სპექტაკლისათვის შეუთხზავს განათების უჩვეულო პარტიტურა, რაც შემდგომშიც დამახასიათებელი იქნება მისთვის.



ო. არაყიშვილის ოპერის სცენური განხორციელების 57 წლის  
შედეგად უფრო. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1977, № 4) ეს სპექტაკლი  
გახსენა ცნობილმა ქართველმა მომღერალმა მიხ. ყვარელაშვილმა,  
რომელიც მონაწილეობდა ახმეტელის მიერ განხორციელებულ სა-  
ოპერო წარმოდგენაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. მნიშვნე-  
ლოვანი და ხიშანდობლივია, რომ მიხ. ყვარელაშვილი შემდგომ  
ახმეტელის დრამატულ სპექტაკლებშიც მონაწილეობდა რუსთავე-  
ლის თეატრში. ამის გამო მის მიერ მოწოდებული ცნობები განსა-  
კუთრებით ძვირფასია. აი, რას გვიამბობს იგი იმ პირველი საოპე-  
რო წარმოდგენის შესახებ:

„ახმეტელს ძალიან უყვარდა მუსიკა, ყარგად მღეროდა. იგი  
დაკვიდრებული იყო აბსოლუტური მუსიკალური სმენით და რიტ-  
მის საოცარი შეგრძნებით. სტუდიაში მოსვლისთანავე, რეპეტიცი-  
ების პირველ დღეებშივე დაამყარა საოცარი დისციპლინა... ყვე-  
ლანი ერთნაირი გატაცებით ვუსმენდით მის შენიშვნებს. აშკარად  
ვხვდავდით, რომ მის მიერ შექმნილი მიზანსცენები არ ვავდა სტა-  
ტურ, ტრაფარეტულ ოპერულ მოქმედებას... ახმეტელმა მოსპო  
დრომოქმული, გაცვეთილი შტამპები, სრულიად სხვა იერი მისცა  
სახალხო სცენებს, საოპერო ვამპუკას ადამიანური, ცხოვრებისე-  
ული სული ჩაჰბერა. მას სრულ მორჩილებაში ჰყავდა გამოუცდე-  
ლი სტუდიელი მსახიობები. სცენურ მოქმედებას მსჭვალავდა ემო-  
ციურობით, თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ სახეს აცოცხლებდა  
მუსიკით, პლასტიკურობით და რიტმით. განსაკუთრებულ ყურად-  
ღებას აქცევდა მომღერალთა დიქციას, სიტყვის მკაფიოდ გამოთქ-  
მას და მუსიკალური აზრის მიტანას მსმენელამდე. იგი ჩვენგან  
მკაცრად მოითხოვდა გამომეტყველ მიმიკას, ექსტს, მიხრა-მოხრას,  
დაუძაბავ მოქმედებას“.

მაშ ასე, შედგა ახმეტელის ცხოვრებაში პირველი საოპერო  
სპექტაკლი. და მაინც რა საინტერესოა, რატომ მოიწვია დ. არა-  
ყიშვილმა მის მიერ შექმნილი საოპერო სტუდიის პირველ დადგ-  
მაზე, თანაც საკუთარი ოპერის სცენაზე განსახორციელებლად,  
იურისტი? მით უფრო, რომ „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ უკვე  
იყო განხორციელებული ცნობილი რეჟისორის ა. წუწუნავას მიერ,  
რომელიც ამავე დროს სახაზინო თეატრის კომისარიც იყო! ახმეტე-  
ლი კი არც რეჟისორი იყო, არც მუსიკოსი. ის იყო განსაკვიფრებ-

ლად მუსიკალური ადამიანი — ეს იყო და ეს! უნდა ვიფიქროს, რომ დ. არაყიშვილისათვის ეს ყოველივე ცნობილი იყო. ახმეტელის წერილებიც წაკითხული ექნებოდა, ამის გამო ეცოდინებოდა რა სერიოზულად და ღრმად იყო იგი დაინტერესებული სასცენო ხელოვნებით. ხოლო ის, რომ პრაქტიკულად სრულიად გამოუცდელი იყო, შესაძლოა, სწორედ ეს მიიჩნია დ. არაყიშვილმა იმის გარანტიად, რომ ახმეტელი ამ სარისკო საქმეს გატაცებით შეასრულებდა, იმის შესაბამისად, როგორც მას წარმოედგინა სცენის ხელოვნების რაობა, მაშასადამე, კიდევ დაარღვევდა ფესვგამდგარ საოპერო შტამებს.

ახმეტელმა რატომ მიიღო დ. არაყიშვილის წინადადება? როგორც ჩანს, ბუნებისგან ბოძებული რეჟისორული ტალანტის პოტენცია უკვე მოითხოვდა გამოვლინებას. რომ სპექტაკლი საოპერო იყო, ხელისშემშლელად არ მიაჩნდა, ვინაიდან სცენის ხელოვნების დარგები ერთმანეთისაგან პრინციპულად აროდეს გაუთიშავს. ჯერ კიდევ 1915 წელს წერდა ის ამის შესახებ თავის წერილში „მომავალი ქართული თეატრი“: „ყოველი ეროვნული თეატრი იზრდება და ვითარდება... სამ დარგად: თეატრი — დრამა, თეატრი — ოპერა და თეატრი — ბალეტი... ეს სამივე დარგი თეატრისა, უმაღლესი ფორმებია ერის ესთეტიკური ზრდა-განვითარებისა... განსხვავება მხოლოდ ფორმებშია... ჩვენ თვითონ სრულებით არა გვაქვს ბალეტი, ოპერა უსუსური ბავშვივით ნელ-ნელა იღვამს ფეხს... მე მწამს, რომ ოდესმე როგორც ბალეტი, ისევე ოპერა განვლიან ეკლიან გზას და დრამასთან ერთად საპატიო ადგალს დაიკავენ ქართულ კულტურაში“<sup>1</sup>.

და აი, იხსნება საოპერო სტუდია. განა ეს არაა დასაწყისი ნაწარმი ქართული საოპერო ხელოვნების დამკვიდრებისა საქართველოში? შემდგომშიც, დრამატული თეატრის რეჟისორის შემოქმედების გაფურჩქვნის უმსაც დგამს იგი საოპერო სპექტაკლებს. ოცდაათიანი წლების დასაწყისში კი ხელი მოჰკიდა საბალეტო წარმოდგენას. ისიც რუსთაველთან იყო დაკავშირებული — მისი უკვდავი პოემის განხორციელებასთან რუსული მუსიკალური თე-

<sup>1</sup> გაზ. „საქართველო“, 1915, № 128.

ატრის სცენაზე. ოპერა ხომ იმისთვის იწერება, რომ სცენაზე დაიდვას და არა იმისთვის, რომ მხოლოდ ისმინო იგი, ეს არაა სიმფონია. XX საუკუნის დასაწყისის მუსიკალური თეატრის რეფორმატორები სწორედ ასე აყენებდნენ საკითხს.

ამგვარად, დრამატული თეატრისკენ მიმავალი გზა უკვე გავლილია. გავლილია წარმატებით. ის აღიარეს, აქეს. მიუხედავად ამისა, ახმეტელის შემოქმედებითი ძალების გამოვლინების ყველაზე ძლიერი და მკვეთრი ფორმა მაინც მისი კრიტიკული აზროვნებაა. ჯერჯერობით მის მიერ დადგმული სპექტაკლები თავისი ხარისხით ვერ უტოლდებიან მისსავე სტატიებს (შემდგომ პირობით იქნება). ამიტომ შეიძლება ჩაითვალოს, რომ რეჟისორ ახმეტელის თეატრისკენ მიმავალი გზა, უმთავრესად, მხატვრულ-კრიტიკულ აზროვნებაზე, სასცენო ხელოვნების შესახებ მის ფიქრებზე გადიოდა. დღენიადაგ თეატრზე წერა დღენიადაგ მასზე ფიქრს ნიშნავს. ეს ფიქრები აღმოცენებული იყო არა კაბინეტის სიჩუმეში, არამედ სპექტაკლებზე, რომლებიც უნახავს მას საქართველოსა და რუსეთში. იმ კამათში, რომელიც იმართებოდა ამ სპექტაკლების შემდეგ — მაშინ ხომ თეატრალურ ფრონტზე ნამდვილი ბრძოლა იყო, მაშასადამე, ყველას ჰყავდა მომხრეები და მოწინააღმდეგეები... ყველა ეს დიდი სოციალ-პოლიტიკური და თეატრალური მოვლენა გრძნობით იყო ათვისებული ახმეტელის მიერ, ვინაიდან ის მშფოთვარე რიტმში მიმდინარე იმ წლების ცხოვრების ღვიძლი შვილი იყო.

ამ პერიოდის თავის სტატიებში ახმეტელი მცოდნე, განათლებულ კაცად ჩანს. ეს აშკარაა იმის მიხედვით თუ რაზე მსჯელობს იგი, როგორ ტერმინოლოგიას ხმარობს. თუ სპექტაკლს განიხილავს — უთუოდ დააზუსტებს შემჩნეულ ნაკლოვანებებში ვის რა წილი უდევს. შესანიშნავად ერკვევა თეატრალური მხატვრის შემოქმედებაში. აგნებს სიტყვებს, რომლებიც ზუსტია აზრის და განწყობილების თვალსაზრისით, იმავე დროს მონათესავე იმისა, ვისაც მჯელობა ეხება. თუ დრამატურგიულ ნაწარმოებს განიხილავს, აუცილებლად გაავლებს მოქმედ პირთა ცხოვრების ხაზებს, მონიშნავს მათ გადაკვეთებს, განსაზღვრავს გმირთა ცხოვრების ავტორისეულ ხედვას და გადმოცემის მანერას, თუმცა ზუსტად ეს სიტყვები შეუძლია არც იხმაროს. იმდენად შეიგრძნობს ავტორის ინდივიდუალობას, რომ თავისუფლად ავლებს პარალელებს ისეთ

მწერალთა შორის, როგორც არიან: ჩეხოვი, გოგოლი, ოსტროვსკი, ტურგენევი, სალტიკოვ-შჩედრინი და სხვანი.

ამ დროისათვის წერის საკუთარი მანერა უკვე გამოუმუშავდა: აზრის სიზუსტე, პიესის რეჟისორული წაკითხვა, პირდაპირობა, ალტაცების უნარი. ჯერჯერობით მის მსჯელობაში წინააღმდეგობრობა არ შეიმჩნევა. ის ხომ იუბრისტია! ნებისმიერი თეატრალური პრობლემის ანალიზის დროს ამოსავალი მისთვის დრამატურგიაა: რაზედაც უნდა წერდეს, ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს სწორედ ეს თემა აძლევს საშუალებას გამოთქვას ის, რაც პირადად მას ალელვებს. თავის დამოკიდებულებას ადამიანებისა და მოვლენებისადმი გამოთქვამს ღიად, დაუფარავად, იგრძნობა დაუოკებელი ლტოლვა წინააღმდეგობის გადალახვისაკენ. ამიტომაც ასეთი გამმაგებით შეუძლია თავდასხმა. შეუპოვარია, ზოგჯერ მრისხანე. სინამდვილეს მუდამ უსწორებს თვალს და არასოდეს გაუბრუნდება. მისმოყვარეა. ნებისმიერ საქმეში წესრიგს მოითხოვს როგორც საკუთარი თავისგან, ისე სხვებისგან. მოხუცებისა და ბავშვებისადმი მისი დამოკიდებულება განსაკუთრებული სინაზით და გულისხმიერებით გამოირჩევა. პირად ხიფათს არაფრად აგდებს — ხომ აკრიტიკებს თეატრს, რომელშიც მისვლას აპირებს! რაღა შეიძლება ამაზე მეტი! მეტრძოლია სულით, ამიტომ არ ერიდება კონფლიქტებს, შეიძლება ითქვას, პირიქით. დამოუკიდებელია, თავისუფლების მოყვარული. იქნებ ამიტომაც ყველაფერი ვნებად გადაექცეოდა ხოლმე: ერთგულებაც, მეგობრობაც, სიყვარულიც, საქმეც... იმ წლების ყველა ფოტოსურათზე ისეა გამოსახული, თითქოს ცხენზე ზის და არა სკამზეო — არაფერს მიყრდნობია. სხეული ძლიერი აქვს, ენერჯია, ნებელობა და გამბედაობა გამოსჭვივის მთელს მის არსებაში.

ასეთი მოვიდა იგი ქართულ დრამატულ თეატრში 1920 წელს. ამ დროისათვის 34 წლისაა. სრულიად ჩამოყალიბებული პიროვნება. მოვიდა იმიტომ, რომ ღრმად და დაწმუნებული — თეატრალური ხელოვნება გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა არა მარტო ერის კულტურისათვის, არამედ საერთოდ მისი არსებობისათვის. ალელვებს ეროვნულის პრობლემა ხელოვნებაში. მის თავისებურებას ადამიანის შინაგანსაზრებოში, მის სულში ეძებს, ხოლო ნაციონალური ფორმა — მხოლოდ გზაა ერის სულის შესამეცნებლად. თეატრი-

ულად შეიარაღებულია. პრაქტიკულად — არა. რას იზამ, უხდა შეისწავლოს სპექტაკლების შეთხზვის ხელოვნებაც და სცენაზე მათი განხორციელების ხელოვნებაც...

## დრამატული თეატრი

ჯერ კიდევ 1919 წელს, როდესაც გაზ. „სახალხო საქმე“ (№ 662) შეატყობინა თავის მკითხველებს, ვ. გუნიამ დასი შეადგაო, იმ დასის რეჟისორთა შორის ს. ახმეტელიც იყო დასახელებული (ამიტომ შემდგომ ვ. გუნიას იუბილეზე წარმოთქმულ მისასალმებელ სიტყვაში ახმეტელი იტყვის — ქართულ თეატრში გზა ვ. გუნიამ დამილოცაო). იმ წელს ამ თეატრში წარმოდგენა მას არ დაუდგამს. როგორც შემდეგ თვით ახმეტელისა და მის თანამედროვეთა მოგონებებიდან გამოირკვევა, რეჟისორ ა. წუწუნავასა და იმ დროს ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეს სოლომონ ახვლედიანს შრომა დასკირებით იმისთვის, რომ დაეთანხმებინათ ახმეტელი დაედგა სპექტაკლი ქართულ დრამაში. საინტერესო ისაა, რომ ახმეტელი თანხმდება ორი პირობით: მოქმედების სრული დამოუკიდებლობა და უფლება იმ მომენტში შეწყვიტოს სპექტაკლზე მუშაობა, როდესაც აქას თვითონ ჩათვლის საჭიროდ.

მაგრამ რატომ იყო ასეთი მომენტი მოსალოდნელი? ათი წლის შემდეგ თავის ნარკვევში „მასალები რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის 1920—1921 წწ.“ ახმეტელი გაიხსენებს, თუ როგორ მოვიდა იგი „ბერდო ზმანას“ პირველ რეპეტიციაზე 1920 წლის 1 სექტემბერს, როგორ აღელდა, როცა დაინახა რომ სარეპეტიციო დარბაზში მთელ დასს მოუყრია თავი და როგორ მწვავედ შე გრძნო, რომ უმრავლესობა მის წინააღმდეგ იყო განწყობილი. არცაა გასაკვირი — ამ დასისათვის ხომ ცნობილი იყო მისი სტატეები და მოწოდებანი იმის შესახებ, რომ აუცილებელია ძირეული ცვლილებების შეტანა ქართული თეატრის ცხოვრების მთელ ორგანიზაციაულსა და შემოქმედებით სისტემაში. ეს რომ პიესა ყოფილიყო და არა თვითონ ცხოვრების სინამდვილე, ასეთი მოვლენა განსაზღვრული იქნებოდა როგორც უთანასწორო ბრძოლა. იმიტომ რომ ახმეტელს ჯერ არაფერი ჰქონდა შექმნილი და თავის ნოვა-

ტორულ მოწოდებებს მხოლოდ სიტყვიერად აცხადებდა. იყო მარტო და იყო სტუმარი. მოპირდაპირე მხარე უპარავ წარსულ დამსახურებას ითვლიდა, იყო მრავალრიცხოვანი და საკუთარ სახლში იმყოფებოდა. რაღა თქმა უნდა, მიხვდა ახმეტელი, რომ თვით ეს ხალხმრავლობაა თავისებური გამოწვევა, რომ მზადდება მოულოდნელი დარტყმა და რომ ახლა მისი ბედი წყდება — მაშ, რისთვის მოვიდა ამდენი ხალხი, რეპეტიციებზე ხომ სპექტაკლის მონაწილენი ცხადდებიან?!

ცხოვრების ამგვარ წუთებში ადამიანი გადაწყვეტილებას წამიერ ლებულობს ხოლმე და უთუოდ საკუთარი ხასიათის შესაბამისად — ახმეტელი იერიშზე გადავიდა: მართალია, ოდნავ ენვს წაბორძიკებით, როგორც ეს უკიდურესი მღელვარების დროს ხრვეოდა, მაგრამ მაინც ძალიან მოკლედ, ახლა უკვე შეპირად და შათიან სირისპირ მდგომმა, გაიმეორა ყველაფერი, რასაც ფიქრობდა. თეატრის შესახებ, საერთოდ, ქართული თეატრის შესახებ კონკრეტულად, ისაც არ დაუშალავს თვითონ რას ამბობდა. სულა მდენად მოულოდნელი იყო, რომ „მოწინააღმდეგე“ დაიბნა, ახმეტელმა გონს მოსვლა არ აცალა მას, ლაპარაკი არ შეუწყვეტია, მაგრამ ჩვეულებრივ საუბარს პიესის შესახებ გვერდი აუარა, „ყველაზე მეტად ასე მსახიობებს“ სთხოვა გამოსვლა და აქვე დაიწყო მიზანსცენების ჩვენება. ეს უკვე მეორე მოულოდნელობა იყო — იმიტომაც, რომ ასე იმ დროის ქართულ თეატრში არ ხდებოდა, იმიტომაც, რომ თვით ჩვენებანი ძალზე საინტერესო იყო — ყოველი მოძრაობა პლასტიკური, დინამიკური, მეტყველი! არცაა გასაკვირი, — წარმოვიდგინოთ, რანაირი იყო მისი არსებობის რიტმი იმ წუთებში!

ბრძოლა ახმეტელმა მოიგო. ნაცვლად წინასწარ დაგეგმილი სტენოთ მისი გასტუმრებისა (რაც შემდგომ გამოირკვა), ეს პირველი რეპეტიცია ტაშით დამთავრდა. შემდეგ მისი ავტორიტეტი ყოველდღიურად იზრდებოდა, იმდენად, რომ უკვე 26 სექტემბერს „ბერდო ზმანიას“ დამდგმელი რეჟისორი თეატრის დირექციას უყენებს ასეთ მოთხოვნას: მთავარი როლის შემსრულებელი მიხეილ გელოვანი განთავსდეს უფლებული იქნას პარალელური რეპეტიციებისაგან სხვა პიესებში ან ის რეპეტიციები არ ემთხვეოდეს მის რეპეტიციებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ახმეტელი შეწყვეტს „ბერდო

ზმანიაზე“ მუშაობას. ეს მოთხოვნა 26 სექტემბერსაა ჩაწერილი სარეპეტიციო დღიურში. იქვეა ჩაწერილი, რომ „ბერდო ზმანიას“ მონაწილეებისაგან ახმეტელი მოითხოვს ყურადღების მაქსიმალურ გამახვილებას (ეს სიტყვები შემდგომშიც ყველაზე ხშირად გამეორდება მის რეპეტიციებზე), ხოლო რეპეტიციის მსვლელობის დროს გარეშე საუბრისათვის ყველა მონაწილე დაჯარიმდება. თუ რეპეტიცია სცენაზე მიმდინარეობს, აქ რაიმე სხვა სახის საშუაოს წარმოება აკრძალულია. რეპეტიციას აუცილებლად ესწრება სპექტაკლის ყველა მონაწილე, მოცეკვავეთა ჩათვლით. თუ შემადგენლობა სრული არაა, რეპეტიცია იხსნება. რაც შეეხება ახმეტელის მინაწერებს, რომლებსაც ვხვდებით სარეპეტიციო დღიურის ფურცლებზე (მას რეჟისორის თანაშემწე აწარმოებდა), ნათელია, რომ დამწეები რეჟისორის ტონი მკაცრია, მომთხოვნი, ზოგჯერ კატეგორიულიც<sup>1</sup>.

5 ოქტომბერს ახმეტელი „ბერდო ზმანიას“ დეკორაციებს საგანგებო კომისიას აბარებს. პრემიერა 1920 წლის 4 დეკემბერს იყო დანიშნული. რამდენიმე დღით ადრე კი მოხდება მეტად საინტერესო რამ ახმეტელის დასახასიათებლად — პრემიერა გადაიდება იმ მიზეზით, რომ სპექტაკლი გრძელი გამოვიდა. სწორედ ასე იქნება გამოცხადებული გაზ. „სახალხო საქმეში“ (1920, № 994). ახმეტელის მოსაზრებები ნათელია: ზედმეტად გახანგრძლივებული წარმოდგენა დაღლის მაყურებელს, დასასრულისთვის მისი აღქმის აქტივობა დაქვეითდება, ეს ცუდად იმოქმედებს იმ იდეის სიმწვავეზე, რის სათქმელადაც დადგმულია წარმოდგენა. ქართული თეატრის ცხოვრებაში ამგვარი ფაქტი უპრეცედენტო იყო.

ასეთი მიზეზით პრემიერის გადადება ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი ზრუნავს სანახაობისათვის განკუთვნილი დროის ზუსტ დაცვაზე, მაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმის თავისებურებაზე, კონტაქტზე სცენასა და დარბაზს შორის. ეს ყოველივე წმინდა რეჟისორული საზრუნავია.

ძალზე ოპერატიულად გამოეხმაურა „ბერდო ზმანიას“ პრემიერას რუსული გაზეთი „Борьба“ (№ 282) — მეორე დღეს რეცენზია უკვე იყო გამოქვეყნებული. მართალია, ეს რეცენზია უმთავრესად

<sup>1</sup> იხ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. სარეპეტიციო დღიური № 3039.

პიესის შინაარსს მოიცავს, მაგრამ მკითხველისათვის მაინც ცხადია, რომ წარმოდგენა უჩვეულოა. მასში წარმოჩენილ მიწიერ და ზეციურ ძალთა შეხამებით. გაზეთი იმასაც იტყობინება, რომ ამ წარმოდგენას მათურბელი მრავლად ესწრება და ოვაციებით აჯილდოებს დრამატურგსა და დამდგმელ რეჟისორს.

ქება უძღვნა ახმეტელს გაზ. „სახალხო საქმემატ“ (№ 999), იმის გამო, რომ დეკორაციები და სამოსელი მხატვარ ვ. სიღამონ-ერისთავის შექმნილია და შესრულებულია საგანგებოდ ამ სპექტაკლისათვის მისი ესკიზებით. იმის გამო, რომ სპექტაკლი მდიდარია კომპოზიტორ დ. არაყიშვილის მუსიკით, რომელმაც საგანგებოდ ამ სპექტაკლისათვის შეთხზა რვა მუსიკალური ოპუსი: „სოფელზე დაფერინთ“ (ქალთა ქორო), „ქვესკნელის ხმები“, „პასტორალი“, „ქალთა ლანდების ცეკვა“, „ქალთა ქორო“, „სუფრული“, „დავლური“, „სიკვდილის ცეკვა“. სათაურებიც მიგვანიშნებენ, რომ სპექტაკლი აგებული იყო მიწიერისა და მისტიკურის კონტრასტებზე. ეს მოქმედ პირთა ჩამოთვლაშიც ჩანს: ვარდა იმ თხუთმეტი მოქმედი პირისა, რომლებსაც საკუთარი სახელები აქვთ, დასახელებული არიან ქალთა ლანდები, მეომრები, გლეხები, ჯარისკაცები და ლანდები — ეს უკვე პირობაა, პრინციპი, რომელსაც თავისი პიესით კარნახობს დრამატურგი თეატრს.

მაგრამ საქმე არა მხოლოდ მოქმედ პირთა შემადგენლობაში, რომელიც გარკვეულ სადადგმო ამოცანებს კარნახობს თეატრს, არამედ კიდევ მათ რაოდენობაში. ეს რაოდენობა დიდია და რეჟისორის წინაშე ჯგუფური და მასობრივი სცენების სცენური ხორც-შესხმის პრობლემასაც აყენებს.

როლების განაწილებიდან ირკვევა, რომ თავის პირველ დრამატულ სპექტაკლში ახმეტელმა მიიწვია შემდგომში ისეთი სახელგანთქმული მსახიობები, როგორც ვ. ანჯაფარიძე (ცისია), ა. ვასაძე (მთხრობელი), მ. ჭიაურელი (ბერდო) და სხვ. მაშინ ისინი ძალიან ახალგაზრდები იყვნენ და მხოლოდ იწყებდნენ შემოქმედებით ცხოვრებას. რეჟისორიც დამწყები იყო. არჩევანს ვერ დაუწუნებ.

როგორც ეს საერთოდ ხდება ხოლმე, თუ სპექტაკლს წარმატება აქვს, პრესის გამოძახილი ოპერატიულია. ახლაც ერთი დღის შემდეგ — 12 დეკემბერს რუსულმა გაზეთმა „Грузия“ (№ 192) გამოაქვეყნა რეჟისორ ვ. გარიკის რეცენზია. მისი აზრით, თვით



პიესაა ეფექტური. ეს ეფექტი იაფფასიანად ჩათვალა, მაგრამ აღნიშნა, რომ წარმატებისათვის მსგავს ეფექტებსაც აქვთ მნიშვნელობა — ერთხელ მაინც ყველა მოინდომებს ნახვასო. დადგმას მოიხსენიებს როგორც ბრწყინვალეს, მხატვრულ გაფორმებას როგორც ძალზე ორიგინალურს, აღნიშნავს მის განსაკვივრებელ ფერადოვნებას, რაც ესთეტიკური ღირებულებაა.

ვ. გარიკი განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნევს იმ დროს, რომელიც დახარჯა რეჟისორმა სპექტაკლის მომზადებაზე — სამ თვეზე მეტი (1 სექტემბრიდან 9 დეკემბრამდე). მსახიობთა მიღწევებს, პირველ ყოვლისა, ახალგაზრდა მიხეილ ჭიაურელისა ბერდოს მთავარ როლში, კრიტიკოსი სწორედ რეჟისორის ესოდენ ხანგრძლივსა და სერიოზულ მუშაობას მიაწერს. იგი აღნიშნავს ამ მსახიობის გრძნობათა სიწრფელეს, პლასტიკურობას და სცენაზე თავის დაჰერის უნარს.

14 დეკემბერს გაზ. „საქალხო საქმე“ (№ 1003), ხელმოწერით Homo აქვეყნებს რეცენზიას. სადაც პირდაპირაა ნათქვამი, რომ სპექტაკლის შეფასებისას წერილის ავტორისათვის ამოსავალია სცენური ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობა, Homo აკრიტიკებს დრამატურგს იმის გამო, რომ ერთ ადამიანში ორი საწყისის ბრძოლა პირველ მოქმედებაში დაასრულა, შემდგომ კი ყველაფერი ბედისწერას გადაულოცა. ეს აბუნდოვანებს ყველაფერს, რაც პიესაში ხდება. მაგრამ დრამატურგს ეს ნაკლოვანება, რეცენზენტის აზრით, რეჟისორმა დაფარა. „ბ-ნ ახმეტელს ბევრი უმუშავნია და მართლაც, მშვენიერი სურათები გადაშალა მოჯადოებელი საზოგადოების წინაშე. დადგამ და სურათების სილამაზემ სრულიად დაიხრდილა პიესა“.

აქედან გამომდინარე, რეცენტებს მიაჩნია, რომ დებიუტანტის მიერ „გამოცდა ფრიად დაკავშირებულია უნდა ჩაითვალოს. როგორც დადგმის გარეგნულ მხარეს (დეკორაციები, სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებანი), ისე თვით ამსრულებელთა მომზადებას ხათლად ემჩნეოდა რეჟისორის ფხიზელი და გავლენიანი ხელი“.

Homo დეკორაციებსა და სამოსელსაც აქებს, მაგრამ, სამწუხაროდ, არ აკონკრეტებს სახელდობრ რა მოსწონს. ცეკვებს ბოლომდე დამუშავებულად არ მიიჩნევს. ისიც ადასტურებს, რომ „საზო-

გადოება წარმოდგენით კმაყოფილი დარჩა და მხურვალე ტაშით დააჯილდოვა როგორც ავტორი, ისე რეჟისორი“.

17 დეკემბერს გაზ. „ერთობაში“ (№ 288) გამოჩნდა ლ. ნათაძის წერილი. ავტორი აქებს რეჟისორს შესანიშნავი სცენური გაფორმების გამო (პირველი მოქმედების გამოკლებით), ლამაზი ცეკვების, მშვენიერი მუსიკის, დიდი შრომის და მაღალი გემოვნების გამო, მაგრამ მისი აზრით ეს ყოველივე ამაოა, ვინაიდან პიესაა უშინაარსო, კონკრეტულ ხასიათებს მოკლებული, თუმც კარგი ენით დაწერილი. ამიტომ გარდა მისი ლამაზი დეკლამაციისა არავითარ საშუალებას არ აძლევს მსახიობებს. ისინიც ამ გზას ადგანან. კრიტიკოსი თანაუგრძნობს მათ.

1923 წლის 17 მაისს „ბერდო ზმანია“ რუსთაველის თეატრის ტექნიკური პერსონალის საბენეფისოდ წარმოდგინეს. ბენეფისს გამოეხმაურა გაზ. „კომუნისტი“ (№ 113). კვლავ აღინიშნა პიესის სუსტი მხარეები, ისიც, თუ როგორ გადალახა და შეავსო ისინი ახმეტელის რეჟისურამ: „პიესა დადგმული იყო ლამაზად, კარგი იყო პირველი და უკანასკნელი მოქმედების დეკორაციები. მშვენიერ შთაბეჭდილებას სტოვებდა სასინათლო სცენები, განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში ცისიას გამოჩენა. პიესას ეტყობა რეჟისორის მზრუნველი ხელი“.

თუ ტექნიკური პერსონალის ბენეფისისათვის არჩევანი „ბერდო ზმანიაზე“ შეჩერდა, ჩანს მისი დადგმითი დონე და თვით ტექნიკური ამოცანები ყველაზე მეტად საინტერესოდ იყო მიჩნეული ქართული თეატრის იმ სეზონის წარმოდგენათა შორის — ტექნიკური პერსონალის ბენეფისს ხომ იმათი ხელმარჯვეობა უნდა დაენახვებინა საზოგადოებისათვის, ვინც სცენის მიღმა ახორციელებს სასწაულებს! ეტყობა ამის საუკეთესო საშუალებას „ბერდო ზმანია“ იძლეოდა. და მართლაც, მეორე მოქმედების შემდეგ გაიხსნა ფარდა და მაყურებელს უჩვენეს თუ როგორ ატრიალებს ეს პერსონალი სცენურ წრეს, რა სისწრაფით დგამს დეკორაციას, როგორ გააქვთ ნივთების ერთი ჯგუფი და შემოაქვთ ახალი, გმირთა ცხოვრების მომდევნო ეპიზოდისათვის საჭირო ავეჯი და ნივთები, რა დაძაბულია ამ წუთებში სცენის მუშების, რეკვიზიტორების, კრიბიორების, ჩამცმელების, გამნათებლებისა და სხვათა ცხოვრე-

ბა... ეფექტი ხმაურიანი იყო — დარბაზი აღტაცებული უკრავდა ტაშს ჩვეულებრივ მისთვის უხილავ სპექტაკლის მონაწილეებს.

რა თქმა უნდა, საინტერესოა, რომ თავის პირველსავე დადგმაში ახმეტელმა გამოიყენა ისეთ დინამიკური ელემენტი, როგორცაა მბრუნავი წრე. არანაკლებ საინტერესოა, რომ ამ ბენეფისზე მან დაანახვა მკურებელს ის, რაც, როგორც წესი, დაფარულია მისგან. თქმა არ უნდა იმას, რომ თვით ეს იდეა ახმეტელს ეკუთვნოდა, ვინაიდან არაფერი ამის მსგავსი მანამდე ქართულ თეატრში არ მომხდარა. შემდგომ კი დრო დაგვანახვებს, თუ როგორ შეეძლო მას შეეთხზა არა მარტო სპექტაკლები, არამედ სხვადასხვა სახეიშო და საძხიარულო საღამო.

„ბერდო ზმანია“ შემდგომშიც გაიხსენეს ადამიანებმა სხვადასხვა მიზეზით. თავის ნარკვევში „რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრი გზაჯვარედინზე“<sup>1</sup> პროფ. ა. დუდუჩავა გაიხსენებს ამ წარმოდგენას. როგორც საუკეთესო ნიმუშს საკუთარი ნარკვევის უმთავრესი მიზნისათვის — გაადევნოს თვალი XX საუკ. ქართულ თეატრში მიმდინარე ძირეულ ცვლილებათა პროცესს: „1920 წელს ჩაისახა სასცენო ოსტატობის ფორმალური რეკონსტრუქციის აუცილებლობის იდეა. ამ იდეის პირველი განმახორციელებელი იყო ანალგაზრდა რეჟისორი ახმეტელი... „ბერდო ზმანია-ში“ ახმეტელი ჯერ მხოლოდ ფორმალური ხასიათის მიზანს ისახავს — რიტმის დინამიკის პოვნას. ამ რიტმზე აგებს იგი ყველა მიზანსცენას. მის მიერ სპექტაკლში პირველად შეყვანილი მუსიკაც ამავე რიტმს ექვემდებარება. მასობრივი სცენები სკულპტურულად ჩამოძვრული ბარელიეფს წარმოგვიდგენენ“.

შემდეგ ავტორი ამბობს, რომ „ბერდო ზმანიას“ წარმატება მთვლემარე ნატურალიზმის ატმოსფეროში აფეთქებული ყუმბარის გასროლას ჰგავდა. მისი აზრით ამ სპექტაკლმა, მართალია, გაარღვია ძველი თეატრის ციხის კედელი, მაგრამ გადატრიალება არ მოუხდენია — ის იყო პირველი მერცხალი, მხოლოდ მათუწყებელი გაზაფხულისა და არა მისი მომტანი.

ძიუხედავად იმისა, რომ „ბერდო ზმანიას“ წარმატება ჰქონდა

<sup>1</sup> მასალა დაუთარიღებელია. დატულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. საქმე № 1684.

მაყურებელთანაც და კრიტიკასთანაც, ა. დუდუჩავას ცნობით თეატრალურ წრეებში აღიარება მან მაინც ვერ მოიპოვა — არცთუ ისე ადვილი იყო ძველი თეატრალური გარემოცვის ჯაჭვების დამსხვრევა“ — ასკენის ნარკვევის ავტორი.

ა. დუდაჩავას ამ ნარკვევში რამდენიმე მნიშვნელოვანი ცნობა რეჟისორის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსული ახმეტელის შესახებ: მის წინაშე უკვე დგას გარკვეული მიზანი — აღმოაჩინოს რიტმის დინამიკა. მაშასადამე, სპექტაკლის რიტმული საფუძვლის ძიებას ის აწარმოებს სრულიად დამოუკიდებლად თავის პირველსავე დადგმაში. ამ პირველსავე დრამატულ სპექტაკლში მუსიკა შერჩეული კი არ იყო რეჟისორის მიერ არსებული მუსიკალური ნაწარმოებებიდან, არამედ საგანგებოდ დაიწერა საუკეთესო თანამედროვე კომპოზიტორის მიერ, რომელმაც თავის ქმნილება რეჟისორის ჩანაფიქრს შეუფარდა და დაუქვემდებარა. ამგვარად, პირველსავე თავის დადგმაში ახმეტელმა თვისებრივი ცვლილება მოახდინა სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაში. ესეც სრულიად დამოუკიდებლად. მანამდე ქართულ დრამატულ თეატრში ამგვარი რამ არ ყოფილა — მუსიკა სპეციალურად არ იწერებოდა და თავისი დანიშნულებითაც თანმხლები იყო. ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ეს ყველაფერი ხდება არა შემთხვევით, არამედ სრულიად გარკვეული და ნათელი მიზნის განსახორციელებლად — მოახდინოს ქართულ თეატრში ძირეული ცვლილება.

რაც უნდა უცნაურად მოგვეჩვენოს, ახმეტელის ამ პირველ სპექტაკლს იხსენებდნენ მარჯანიშვილის მიერ დადგმული ასეთი მნიშვნელოვანი და გახმაურებული „ცხვრის წყარო“ შემდეგაც. 1923 წლის ვაზ. „ტრიბუნაში“ (№ 489) დრამატურგმა ნ. შიუჯაშვილმა, რომელიც 1920 წელს ქართული სახელმწიფო დრამის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი იყო, თავის სტატიაში „ქართული თეატრი“ ასე გაიხსენა „ბერდო ზმანია“: „ჯერ კიდევ 1920 წელს, როდესაც ქართულ სახელმწიფო დრამას ჩაეყარა საძირკველი და მეც მოწოდებული ვიქმენ ერთ-ერთ ხელმძღვანელად, ახმეტელმა მაშინვე მიიქცია ჩემი ყურადღება თავისი სასცენო გემოვნებით: დასადგმელად მან აირჩია „ცხვრის წყარო“ და „ბერდო ზმანია“... ჯერი მიდგა „ბერდო ზმანიაზე...“ ახმეტელმა პირდაპირ ამოხოცა მსახიობები მუშაობით. საზოგადოება მოუთმენლად ელოდა მის

წარმოდგენას. ღირექციამ აუსრულა ახმეტელს მძიმე მოთხოვნ-  
ლებები და გასწია არაჩვეულებრივი ხარჯები.

დაიდგა „ბერდო ზმანია“, — დაიდგა დიდი გემოვნებით, მშვე-  
ნივრად — არაჩვეულებრივ! ხალხი ალტაცებაში მოვიდა, მაგრამ ეს  
ალტაცება იმ თვისებისა იყო, რომელიც ნელდება იქვე თეატრში  
ფარდის უკანასკნელი ჩამოშვებას შემდეგ“. ამის მიზეზს ნ. ში-  
უკაშვილი ხედავს იმაში, რომ ს. შანშიაშვილის ნაწარმოები არაა  
თავისი ბუნებით დრამატურგიული, არამედ არის ფილოსოფიური  
მსჯელობა სიკვდილთან და ბედსიწერასთან ბრძოლის ამოცანის  
გამო. ხოლო იქ, სადაც არაა ბრძოლა. არც დრამა შეიძლება იყოს.

ერთი წლის შემდეგ, 1924 წ. უკრაინაში „თეატრი და ცხოვ-  
რება“ (№ 13) აჯამებს სეზონს. რეცენზენტი ლელი „ბერდო ზმა-  
ნიას“ მიაკუთვნებს იმ სპექტაკლების ჯგუფს, რომლებიც დადგაუ-  
ლია მარჯანიშვილისეულად. ჯერ კიდევ საქართველოში მის დაბრუ-  
ნებამდე ანუ მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების პრინციპებით.  
ასახელებს ასეთ სამ სპექტაკლს: ი. გედევანიშვილის „სინათლის“  
ორ დადგმას (ვ. შალიკაშვილისა და ა. წუწუნავასი) და ახმეტე-  
ლის „ბერდო ზმანიას“. განსხვავებას ხედავს მხოლოდ იმაში, რომ  
მარჯანიშვილის ჩამოსვლამდე ამგვარი სპექტაკლები გამოჩაყლის  
წარმოდგენდა, მარჯანიშვილი კი უკვე სისტემატურად მხოლოდ  
იმ პრინციპებით დგამს წარმოდგენებს.

1926 წელს, ახმეტელისათვის ძალიან მძიმე პერიოდში, როდე-  
საც მარჯანიშვილი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან და მარტო  
დარჩენილს ახალი სეზონი ა. გლებოვის „ზავაუჯით“ უნდა გაეხსნა  
მ. სდამი ძალზე არაკეთილგანწყობილ გარემოცვაში, პრემიერამდე  
ოთხი დღით ადრე — 1926 წლის 24 ოქტომბერს გაზ. „Заря Вос-  
тока“-ში (№ 1310) გამოქვეყნდა ქარელის სტატია „ქართული სა-  
ხელმწიფო დრამის სეზონი“. ავტორმა გაიხსენა ახმეტელის პირვე-  
ლი სპექტაკლი „ბერდო ზმანია“ და მიიჩნია იგი შემობრუნების  
პუნქტად ახალი ფორმებისათვის მებრძოლი ქართული თეატრის  
ცხოვრებაში.

შემდგომ „ბერდო ზმანიას“ იხსენებენ სპექტაკლის მონაწილენი  
და მისი მახურებლები. 1934 წელს — 14 წლის შემდეგ — სპექტაკ-  
ლის მონაწილე მსახიობი ნინო დავითაშვილი, დაწერს: „დასრულ-  
და წარმოდგენა და საზოგადოებისა და დასის ოვაციები ხვდა წი-

ლად სანდრო ახმეტლს... გამოცდა ჩაბარებულია ფრიაღზე... მაგრამ ახალმა სიტყვამ თეატრი ორ ნაწილად გაჰყო. ძველმა თეატრმა და სანდრო ახმეტელმა ურთიერთს ბრძოლა გამოუცხადეს“<sup>1</sup>.

იმავე წელს მიეკუთვნება დრამატურგ ს. შანშიაშვილის მოგონებები „ბერდო ზმანიას“ პირველ წარმოდგენაზე... „... აიხადა ფარდა... ყველაფერი უჩვეულო იყო, არა ძველ ყაიდაზე! გვერდით შირმები, შუაში კონსტრუქციული დეკორაცია, ზღუდე კედელი ცეცხლის და გრივალის სიმბოლოები. განათება ფერადი და თვალის მოშპრელი. თამაში რიტმიული. გათავდა პირველი აქტი. გათავდა მეორეც. არც მოწონების ტაში, არც პროტესტის, ხალხი თითქოს გაბრუებულია... მიდის მესამე აქტი... შუა მოქმედებაში იგრილა ტაშმა, პიესა შეაწყვეტინეს... აჯანყებულ ბერდოს გადაულახავს დაბრკოლება. შემორბის გამარჯვებული. პათოსმა უფრო აიწია. კიდევ ტაში. გათავდა მესამე აქტი და თეატრის დარბაზში ოვაციები გაიმართა. ეძახიან რეჟისორს. ეძახიან მსახიობებს, მაგრამ ფარდა არ იხდება, არავენ გამოდის თავის დასაკვრელად... თურმე ახლად დაედგინათ, რომ მოესპოთ გამოსვლის და თავის დაკვრის ტრადიცია, ვიდრე პიესა არ გათავდებოდა... მსახიობებმა ისეთი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს, რომ ქუჩებში მსახიობებს ჰბაძავდნენ. მაშინდელი მოკალმე ინტელიგენცია მაინც მტრულად შეხვდა ახმეტელის პირველ გამარჯვებას... რად იყვნენ ასე მტრულად განწყობილი, დღესაც ვერ მივმხვდარვარ!“<sup>1</sup>.

შ. აფხაიძე: „ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ჩვენს სათეატრო ხელოვნებაში: სცენა პირველად ამღერდა მუსიკით, არტისტმა პირველად იგრძნო თავისი სხეული, როგორც შემოქმედების მასალა, პირველად აითვისა სიტყვა, როგორც მხატვრული სახის გადმომცემი იარაღი. ამ სპექტაკლში სანდრო ახმეტელმა პირველად დააფხვიერა ნიადაგი ჩვენში სინთეტურ თეატრის შექმნისათვის... ანსამბლის და არა ინდივიდუალური თეატრისა“<sup>3</sup>.

უ. ჩხეიძე: „მაშინდელ რეჟისორებში სრულიად ცალკე იდ-

<sup>1</sup> კრებული „რუსთაველის თეატრი“, ტფ. 1934, გვ. 90.  
<sup>2</sup> იქვე, გვ. 93.  
<sup>3</sup> იქვე, გვ. 19.

გა თავის მუშაობით ალ. ახმეტელი. ის მაშინ ახლად მოსული იყო თეატრში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მის რეპეტიციებზე შედარებით კარგი დისციპლნია იყო. მისი დადგმული სპექტაკლი, ს. შან-შიაშვილის სიმბოლისტური და ცოტა ბუნდოვანი პიესა „ბერლო ზმანია“ განსხვავდებოდა სხვა მაშინდელი სპექტაკლებისაგან თავისი ორგანიზებული, კარგი მასობრივი სცენებით, მსახიობების თამაშით. განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული მათი მოძრაობის პლასტიკურობას, ეესტს, და საერთოდ, მათი თამაშობის გარეგნულ ფორმას, რაც თუ არ ვცდები, უფრო პირობითი იყო, ვიდრე სხვა დადგმებში. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი მსახიობის თამაშში საგრძნობლად მოსჩანდა სიყალბეც... აღსანიშნავია, რომ ეს სპექტაკლი რაღაც ახალ ელფერს ატარებდა. არ შეიძლება ითქვას, რომ „ბერლო ზმანია“ სავსებით რაიმე ახალი, გარკვეული და დასრულებული ფორმის სპექტაკლი იყო, მაგრამ ის მკრთალი შუქი მაინც იყო იმ სიძაღისა, რომელიც შემდეგ მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ სცენაზე“<sup>1</sup>.

ვ. გოძიაშვილი: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ბერლო ზმანია“ იყო გაზაფხულის პირველი ქუხილი, რომელსაც მოჰყვა ოუსეთიდან ჩამოსული მარჯანიშვილის მიერ მოტანილი ქარიშხალი და თავსხმა წვიმები. მათ ჩამორეცხეს ქართულ თეატრს ყველაფერი მოძველებული, ხავსმოკიდებული, ობმოკიდებული და აძით გამოავლინეს ქართველი ხალხის ნიჭი და ტემპერამენტი“<sup>2</sup>.

ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ამ სპექტაკლის შესახებ ასეა დაწერილი: „... ახალგაზრდა რეჟისორმა ახალი სული შეიტანა თეატრში; მან გამოიჩინა მსახიობთან მუშაობის გასაოცარი ალლო და უნარი, ამასთან — მისწრაფება ანსამბლური სპექტაკლის შექმნისაკენ. სპექტაკლის შინაგანმა მთლიანობამ, გასაოცარმა რიტმმა, რომელიც ესოდენ უნარიანად ჰქონდა მიგნებული ალ. ახმეტელს და რომელიც სრულიად ახალი იყო იმდროინდელი თეატრისათვის, განსაზღვრეს „ბერლო ზმანიას“ წარმატება ქართულ სცენაზე და ახმეტელის ავტორიტეტის განმტკიცება ქართველ მსა-

<sup>1</sup> ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად, ტ. 1, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1978, გვ. 175—176.

<sup>2</sup> Сб. Саидро Ахметели. стр. 367.

ხიობთა შორის... იმდროინდელი თეატრის წყვილით მოცულ  
ცაზე წამით გაეღვივებული ნაპერწკალიც ჩაქრა<sup>1</sup>.

ამგვარად, ახმეტელის პირველი სპექტაკლის შესახებ წერდნენ მისი დაბადების უამს, როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორს ჯერ არავინ იცნობდა, წერდნენ როცა ის რეჟისორულ გამარჯვებების მწვერვალზე იმყოფებოდა და რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, როდესაც ის განთავისუფლდა უსაფუძვლო ბრალდებისაგან. წერდნენ გაცილებით მეტნი, ვიდრე ჩვენ მოვიხსენიეთ: კრიტიკოსები, მწერლები, მსახიობები, რეჟისორები... მისი რწმენის მიმდევარი შეგობრები, ნეიტრალურნი, მოწინააღმდეგენიც კი. ზოგი მათგანი სხვადასხვა დროს განსხვავებულ დამოკიდებულებას აცლენდა ახმეტელის მიმართ და საერთოდ სასცენო ხელოვნების მიმართ. მაგრამ მისი პირველი დადგმის კვალიფიკაციაში აზრთა სხვაობა არ მოიძებნა — ერთნი ალტაცებით, მეორენი თავშეკავებით, მაგრამ უკლებლივ ყველა „ბერლო ზმანიას“ მიიჩნევს განახლებული ქართული თეატრის პირველ, დამოუკიდებლად შემოფრენილ მერცხლად — მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების, რეჟისურის თეატრისა. იმიტომაც დაამახსოვრდა ყველას, რომ ეს სპექტაკლი არ ჰგავდა მაშინდელ წარმოდგენებს, უჩვეულო იყო და ჩაიბეჭდა კიდეც ახმეტელის ეს პირველი მის თანამედროვეთა მესხიერებაში. აკი მრავალი წლის შემდეგაც გაიხსენეს. ხომ არ მომხდარა არაფერი ამის მსგავსი მეორე მის დადგმასთან დაკავშირებით, რომელიც მაშინვე თან მოჰყვა „ბერლო ზმანიას“ — ა. ცაგარლის სოციალური კომედია „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, თუმცა ამ წარმოდგენასთანაც ბევრი რამ საინტერესოა დაკავშირებული.

ახმეტელის ეს მეორე სპექტაკლი თავის შემადგენლობით უკვე აღარ იყო მთლიანად ახალგაზრდული. მასში მონაწილეობდნენ უფროსი თაობის მსახიობებიც — (ვ. აბაშიძე), საშუალო თაობაც (ე. ჩერქეზიშვილი, ც. ამირეჯიბი) და ახალგაზრდებიც (ა. ვასაძე, ვ. ანჯაფარიძე, თ. ჭავჭავაძე). ამ სპექტაკლშიც იყო მასობრივი სცენები. ეს სპექტაკლიც იმავე მხატვარმა ვ. სიღამონ-ერისთავმა გააფორმა აგრეთვე თეჯირებით.

<sup>1</sup> შ. მაჭავარიანი. ქართული საბჭოთა თეატრი. გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 12—13.



ახმეტელი თამაშად ჩაერია პიესის ქსოვილში, რომელიც მხოლოდ ტრადიციულად ხორციელდებოდა სცენაზე: მონოლოგები დილოგებად აქცია, ჩაუმატა ახალი ეპიზოდები, რომლებშიც უბრალო ხალხი მოქმედებდა, შეცვალა მოქმედების ადგილები: რაც ავტორთან ოთახში ხდება, — გარეთ გამოატანა. ეს მანიშნებელია, ვინაიდან შემდგომ, მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ყველა თავის სახელმწიფოებრივსა და ნაკლებად ცნობილ სპექტაკლებშიც კი ახმეტელი მუდამ დიდი სცენური სივრცის დამორჩილებას მოსურნე იქნება.

სამწუხაროდ, მეორე დადგმას წარმატება არ მოჰყვა თან. ვფიქრობთ, უმთავრესად იმიტომ, რომ პარპონია იყო დარღვეული: შინდისფერია პირობითი თეატრები ორგანიზულად ვერ ერწყმოდნენ გაფორმების იმ ნაწილს, რომელიც ყოფილად მართლმადგებარე იყო. უფროსი თაობის მსახიობები ძველებურად თამაშობდნენ. ისინი შემოქმედებითი თვალსაზრისითაც უფრო ძლიერნი იყვნენ და პიესასაც შინაგანად უფრო ენათესავებოდნენ, ვიდრე ახალგაზრდები. სპექტაკლი, რომელსაც წარმატება არ ხვდა წილად, არავის ამახსოვრდება. მაგრამ ჩვენ ამ სპექტაკლს გვერდს ვერ ავუვლით, ვინაიდან სწორედ ამ წარუმატებელი ცდით იწყება ახმეტელის შემოქმედების მეორე „სიმი“ — კომედიური. ეს სიმი არასოდეს არ აღწერდება მთელი ძალით, მაგრამ მუდამ იქნება მისი ცხოვრების თანმდევი, ვითარცა განუხორციელებელი სურვილი. შესაძლოა ვითარცა განუხორციელებელი შესაძლებლობაც, ვინაიდან უშუალოდ მისი პრემიერის წინ 1920 წლის 27 დეკემბერს თბილისის საოპერო თეატრში შედგა ახმეტელის დადგმული სახუმარო სადამო, რომელსაც ასე ეწოდებოდა — „არაჩვეულებრივი მხიარული სადამო — ოქროს შობის ხე“. აფიშა აუწყებდა ყველას, რომ ამ სადამოსთვის თავმოყრილია თბილისის ყველა არტისტული ძალა, რომ იქნება განუწყვეტელი სიცილი და მხიარულება. სადამო სამნაწილიანი იყო: 1. ნაწყვეტები საოპერო სპექტაკლებიდან ადგილობრივ ვარსკვლავთა მონაწილეობით, მათ შორის ვანო სარაჯიშვილისა. 2. მხიარული სცენები და სიმფონიური ორკესტრი. 3. ცირკი, ბალეტი, პანტომიმა. მთავარი მეტრდოტელი სადამოსი, რომელსაც „საჩაიცი“ ექნება და „დუქანიც“ — ახმეტელია.

საკმარისია გავეცნოთ სადამოს ვრცელ პროგრამას, რომ სახს-

ბით ნათელი გახდეს — მისი შემდგენელი არა მარტო დრამატულ თეატრის, საქართველოს დედაქალაქის მთელი სანახაობრივ-კულტურული ცხოვრების კურსშია. შესანიშნავად შეუძლია დროის ორგანიზაცია, მასალის განაწილება და დიდი, მხიარული სანახაობის რიტმულად მზარდი დინამიკის შექმნა.

მაშ, ასე, უკვე დაიბადა ახმეტელის ორი სპექტაკლი ქართულ დრამატულ თეატრში — სიმბოლისტური დრამა და სოციალური კომედია. ერთიც და მეორეც თვითონ აირჩია დასადგმელად, მაშასადამე, ჟანრობრივ მიკერძოებაზე ლაპარაკი ზედმეტია. მისი ძიებები მოიცავდა თეატრს მთლიანად, მთელი მისი ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით.

1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოს რევოლუციურმა კომიტეტმა გამოაცხადა საბჭოთა ხელისუფლება. იმავე წლის 30 აპრელს საქართველოს თეატრები ნაციონალიზირებულ იქნა. განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებული თეატრალური განყოფილების ხელმძღვანელად დაინიშნა მწერალი და თეატრალური მოღვაწე შ. დადიანი, ხოლო აკადემიური თეატრების მმართველად რეჟისორი ს. ახმეტელი (1921 წლის დეკემბრიდან). ცოტა უფრო ადრე, 1921 წლის გაზაფხულზე, საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებულმა სახელოვნო კომიტეტმა დაიწყო სეზონის მზადება, დასის შედგენა და რეპერტუარის შერჩევა. 1921 წლის ივლისის დასასრულს პრესაში გამოქვეყნდა განკარგულება იმის შესახებ, რომ ყველა მსახიობი, რომელსაც ქართულ სცენაზე უწყვეტივ სამი წელი უმუშავია, ჩარიცხულია პროფესიულ დასში, როგორც სახელმწიფო სამსახურში. აქვე გამოქვეყნებული იყო ორმოცდაათი მსახიობის სია, რომლებიც უკვე ჩარიცხული იყვნენ ქართული აკადემიური დასის შემადგენლობაში. რეჟისორები: კ. ანდრონიკაშვილი, ს. ახმეტელი, ა. ფაღავა და ა. წუწუნაია.

1921 წლის 25 ნოემბერს ქართულ დრამატულ თეატრს მიენიჭა შოთა რუსთაველის სახელი.

ამგვარად, ს. ახმეტელს ადმინისტრაციული თანამდებობაც უკავია ხელმძღვანელ დაწესებულებაში და რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წევრიცაა. მაშასადამე, ცხოვრების გზა საბოლოოდ არჩეულია — თეატრი!

სასწაულების ამ ასპარეზზე ის გამოვიდა მღელვარე, თამამი და

უშიშარი. არ ჰქონდა არაერთარი თეატრალური კავშირები, არც  
ოჯახური, არც მეგობრული. დრო იყო მშფოთვარე, კონფლიქტური,  
თვალსაზრისები და ვნებები ურთიერთგამომრიცხავი. მსგავსად  
ყველა სხვა, მით უფრო შემოქმედის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანისა,  
ისიც ორგანულ კავშირში იყო ეპოქასთან, მისი პიროვნებაც  
მოიცავდა ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობებს.  
ურყევად სწამდა, რომ თეატრს შეუძლია ზეგავლენა მოახდინოს  
ცხოვრებაზე. ამიტომაც მიიღტვოდა ახალი, ჯერეთ გაუკვალავი  
გზებისაკენ. მისი მოწინააღმდეგენი იყვნენ უახლოესი თეატრალური  
წინაპრები, უფრო სწორედ, უფროსი თაობის მისი თანამედროვენი.  
ამის გამო მხარეთა შორის დისტანცია ფაქტიურად არ არსებობდა.  
ისინიც კი, ვინც მასზე ადრე იბრძოდა ანსამბლური თეატრისათვის,  
მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედების მხოლოდ ერთი წახნაგის  
გაუღწევის ქვეშ იყვნენ — ზედმიწევნითი მართლმადგარობისა.  
რაც შეეხება ისეთ წახნაგს, რომელსაც წარმოადგენდა ამავე  
თეატრში განხორციელებული „ლურჯი ფრინველი“, „ადამიანის  
ცხოვრება“, „ანათემა“, „ძმები კარამაზოვები“ და სხვა, — მათ  
არ იტაცებდა. ახმეტელს კი იზიდავდა ხაზგასმული გამოკვეთილობა,  
ლაკონურობა, მკვეთრი დინამიკა. ის ისწრაფოდა დიდი ფორმებისაკენ  
— მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა განემტკიცებინა  
ამ ფორმების მნიშვნელობა. შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე  
სურდა დასმული პრობლემისთვის ხაზგასმით თეატრალური ფორმა  
გამოენახა. თეჯირებაც ამიტომ გამოიყენა ორივე წარმოდგენაში.  
არც დაუფარავს თავის მისწრაფება, მით უფრო, რომ ისეთი  
ხასიათის იყო, უყოყმანოდ შეეძლო ეთქვა „ჰოც“ და „არაც“. უარყოფდა და ამტკიცებდა რასმე მუდამ  
გულმხურვალედ. და რაკი იყო არსებული თეატრის მოწინააღმდეგე,  
ეს იმას ნიშნავდა, რომ მისი დანგრევა სწადდა, სურდა სამაგიეროდ  
შექმნა ახალი, რომელიც მის ოცნებასა და წარმოსახვაში უკვე  
არსებობდა. ქართულ თეატრში, შესაძლოა, ის არ მოსულა მზა  
პროგრამით, მაგრამ სრულიად გარკვეული მიზანი ნამდვილად  
ჰქონდა — მოეხდინა ძირეული ცვლილება. ახმეტელს ესმოდა, რომ  
არსებულმა უკვე ამოწურა თავისი ყველა შესაძლებლობა და ახლა  
ახლისაკენ სვლა აუცილებელი. ეს კი მოძველებული არსებულის  
მსხვრევას ნიშნავდა, ვინაიდან ახალი თეატრის შექმნა ძველის პა-

რალელურად შეუძლებელი იყო. ახლის დაბადება უნდა მომხდარიყო ძველის შიგნით, ეს კი მუდამ ძალზე მტკივნეულია. მაგრამ გზა ერთი იყო და ისიც ამ გზას დაადგა. და თუ სასურველი ძირეული ცვლილების მოხდენა მისი ზვედრი არ იყო, მომავალი მიანიც ნათელყოფს, რომ იმ დროის ქართულ თეატრს ძალზე ესაჭიროებოდა ისეთი ხელოვანი, როგორიც იყო ახმეტელი. იმიტომ რომ მისი პიროვნება მოიცავდა ქართული კულტურის ტრადიციებსაც, ქართველ და რუს სცენისმოღვაწე-პრაქტიკოსთა გამოცდილებასაც და მისი დროის მოწინავე თეატრალურ იდეებსაც. ნიადაგი მისი გამოჩენისთვის მზად იყო.

### კოტე მარჯანიშვილთან

ქართულ დრამატულ თეატრში ახმეტელის გამოჩენამ უარყოფითი რეაქცია გამოიწვია თეატრალურ წრეებში, რაც მთავარიც, თვით დასში. მიზეზი ახლის ის მარცვლები იყო, რომლებიც მან შემოიტანა, თუმცა კი ვერ დაამკვიდრა. არა იმიტომ, რომ მეტისმეტად პირდაპირი და კატეგორიული იყო, არც იმიტომ, რომ ცოტა ჰყავდა მომხრე, საკუთარი გამოცდილება კი თითქმის არავითარი — თვით იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც მან სცენაზე განახორციელა, არ ჰქონდათ ის იდეები, მაშინ რომ იყო საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი და ყველაზე მეტად ამაღლვებელი. ახალი თეატრალური იდეები გამოხატული უნდა ყოფილიყო საზოგადოებრივად აქტუალურ ნაწარმოებებში, ხოლო განსხეულებული მხატვრულად მთლიან სპექტაკლებში. არც ს. შანშიაშვილის, არც ა. ცაგარლის პიესებში ასეთი იდეები არ მოიპოვებოდა. არც თვითონ ახმეტელი ფლობდა სათეატრო ხელოვნების ყველა იარაღს. ამგვარი შეიარაღების გარეშე კი შეუძლებელი იყო მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლის დადგმა. ასეთი რამ მოხდება 1922 წელს, როდესაც რუსეთიდან სამშობლოში დაბრუნებული სახელგანთქმული და დიდად გამოცდილი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი დადგამს ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ და გადაშლის ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის პირველ ფურცელს. სწორედ პირველს, ვინაიდან ამ სპექტაკლის გამარჯვების შემდეგაც თვით მარჯანიშვილს მოუხდება

შილწეულის დამაგრება და განმტკიცება. ხოლო მასზე აღნიშნულ სულ, დამწყებ რეჟისორ ახმეტელს, თანაც მხოლოდ ორად ორი სპექტაკლით, რაღა თქმა უნდა, არ შეეძლო რადიკალურად გარდაექმნა მხატვრულად მოძველებული, ორგანიზაციულად მორღვეული თეატრი, რომელსაც არ გააჩნდა რეპერტუარული ღერძი და რომელიც თვითდინებით არსებობდა.

იმ ძირეულმა გარდატეხამ კი, რომელიც მოხდა საქართველოში 1921 წლის თებერვალში, აღამიანთა ცხოვრება სრულიად ახალი შინაარსით აავსო. რაღაც უნდა დამსხვრეულიყო, რაღაც უნდა შეეცვლილიყო და აუცილებლად უნდა შექმნილიყო ახალი, საკუთარი. თეატრის წინაშე იდგა ამოცანა — თავისი წვლილი შეეტანა ცხოვრების რევოლუციურად გარდაქმნის საქმეში.

ორგანიზაციული საკითხები ოპერატიულად გადაწყდა: თბილისის ყველა პროფესიული თეატრი გახდა სახელმწიფო. მის თანამშრომლებს წლიური ხელფასი დაენიშნათ. საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან შეიქმნა მთავარი სახელოვნო კომიტეტი. შემოქმედებითი საკითხები ასეთი ოპერატიულობით ვერ გადაწყდებოდა. ამ დროისათვის ქართული თეატრის მდგომარეობა იმდენად სერიოზული იყო, რომ საქართველოს აკადემიური თეატრების ხელმძღვანელმა ა. წუწუნავამ გამოთქვა მოსაზრება დაეხუთათ დრამატული თეატრი მანამ, სანამ სტუდიური წესით არ მომზადდებოდა რამდენიმე კარგი სპექტაკლი. ასეთი იყო თეატრი, რომელშიც ერთი მეორის მიყოლებით მოვა ორი, შემდგომში ყველაზე გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი — ჯერ ახმეტელი, შემდეგ მარჯანიშვილი.

1922 წლის 7 მაისს რუსთაველის თეატრის შენობაში გაიხსნა ქართველ მსახიობთა ყრილობა. დღის წესრიგში იყო ქართული დრამატული თეატრის მდგომარეობა. მოხსენებით გამოვიდნენ: გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ალ. იმედაშვილი და დამწყები რეჟისორი ახმეტელი. ორივე ლაპარაკობდა თეატრის კრიზისის შესახებ, მაგრამ გამოსავალი განსხვავებულად ჰქონდათ წარმოდგენილი: იმედაშვილის აზრით ხსნა რეჟისურის კატეგორიულ გაუმჯობესებასა და დისციპლინის განმტკიცებაში იყო, ახმეტელი კი გამოსავალს თეატრის ეროვნული სულის გაძლიერებაში ხედავდა.

ყრილობამ საქმეს ვერ უშველა. 1922 წლის 21 აგვისტოს გაზ.

„ლომისი“ (№ 7) პირდაპირ და მოურიდებლად აცხადებს: — „უკანასკნელ ხანს ქართული თეატრი დაემსგავსა ლემს, რომლის ახლო გაკარებაც კი დაიზარა საზოგადოებამ“.

1922 წლის 6 სექტემბერს თბილისის რუსული დრამის თეატრის მოწვევით ჩამოდის მარჯანიშვილი. ის უკვე ორმოცდაათი წლისაა. ბევრი უნახავს, ბევრი განუცდია და უფიქრია, აღსავსეა ემოციებით, რომლებიც მასში რუსეთში მომხდარმა უდიდესმა ცვლილებებმა აღმოაცენა. სამშობლოში მის დაბრუნებას წინ უძღოდა წლები დიდი ოქტომბრის რევოლუციისა, კიევში მისეული „ცხვრის წყაროს“ გამარჯვება და მასობრივი თეატრალური სანახაობანი, რომელთა შექმნის დიდოსტატიც იყო იგი აგრეთვე.

მარჯანიშვილის თბილისში ჩამოსვლამ, ცხადია, ყველა ააღელვა. გაჩნდა იმედი, როგორც ჩანს, კონკრეტული გეგმებიც, ვინაიდან ზუსტად ოთხი დღის შემდეგ — 11 სექტემბერს, საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებულ მთავარ სახელოვნო კომიტეტში შედგა თათბირი ქართული დრამის მდგომარეობასთან დაკავშირებით. ამ თათბირზე მოწვეული იყო მარჯანიშვილი. თავის გამოსვლაში მან განაცხადა, რომ მცირე ხნითაა ჩამოსული, მაგრამ ამ მცირე დროშიც კი სურს რომ გამოადგეს სამშობლოს, რომ ეცდება საძიკველი ჩაუყაროს ახალი, თანადროული თეატრის შექმნის დიდ საქმეს, რომელსაც შემდგომ სხვები განაგრძობენ. მან ილაპარაკა ახალი ტიპის მსახიობის შემოქმედებით ყოვლისშემძლეობაზე, ვინაიდან კრიზისიდან გამოსავალს ის სინთეზური თეატრის შექმნაში ხედავდა. 25 სექტემბერს მარჯანიშვილი კიდევ ერთხელ გამოვიდა მოხსენებით სათეატრო ხელოვნების შესახებ ქალაქის მშრომელთა წინაშე თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში. აქაც გაიმეორა თავისი დებულება შემოქმედებითად ყოვლისშემძლე მსახიობისა, რომელსაც შეუძლია იმეტყველოს, იმოძრაოს, იმღეროს, იცეკვოს. ილაპარაკა იმაზეც, რომ ის პრინციპულად ემიჯნება მოსკოვის სამხატვრო თეატრს: „სამხატვრო თეატრისთვის ცხოვრების ყოველდღიური ყოფა იქცა თვითმიზნად იმ დროს, როდესაც მთელი აზრი თეატრისა მის სადღესასწაულო ბუნებაშია, მის სიხარულში. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მთლიანად გადართულია განცდაზე, საკუთარი სულის სიღრმეში მიმდინარე პროცესებზე, ვინაიდან მისთვის თეატრის არსებობის აზრი მსახიობის

განცდაშია (მოაქციეთ ყურადღება: მაყურებლის კი არა, მსახიობის განცდაში), მან უარპყო ფორმა, ის არ გრძობს ცხოვრების რიტმს“<sup>1</sup>.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შესახებ ამგვარი განცხადება იმ წლებში, და უახლოეს მომდევნო წლებშიც, ძალზე გავრცელებული იყო — ყველაფერა აღრინდელი ზომ უვარგისად ითვლებოდა, მისი ხარისხის მიუხედავად, ამიტომაც უწყაშანოდ იყო უარყოფილი. სწორედ იმ 1922 წელს ვალაქტიონ ტაბიძე წერდა: „შეხედეთ, როგორი სისწრაფით ეცემიან ტაქტები, რამდენი მონარქი მოპყვა ქვეშ სასახლეების ნანგრევებს. შფოთვით და გრგვინვით მთარღვევენ კლდე-ღრეებს რევოლუციის ნიღბრები: ისინი მარხავენ ძველ ფორმებს, ისინი მღერაან ჰიმნს მარადი სიასლისას... თქვენ: პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო! შეძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს ისე, როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა? გრძობთ თუ არა, რომ ჩვენს ეპოქას უნდა აწაოებდეს მისი შესაფერი ხელოვნება“<sup>2</sup>.

იმ წლებში მშფოთვარე დისკუსიები მიმდინარეობდა, კამათობდნენ ხმაჟალა, დასცინოდნენ ფაქიზ შტრიხებს და ნიუანსებს, განსაკუთრებით კი განცდას — დრამატულ თეატრში უკვე შემოიჭრა ცირკი, ბალაგანი, ექსცენტრიკა, ლოზუნგები, პირდაპირი პოლიტიკური აგიტაცია, გატაცება კონსტრუქტივიზმითა და ბიომექანიკით. ამგვარი ხერხები მაშინ ყველაზე უფრო შესაფერისად ითვლებოდა როგორც წარსული, ისე აწმყო ცხოვრებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსავლინებლად. ეს აუცილებლად უნდა განსოვდეს, რომ არ შეიქმნეს შთაბეჭდილება, თითქოს 20—30-იან წლებში მხოლოდ ახმეტელი არ იყო განცდის თეატრისა და ზედმიწევნითი მართლმადგვარობის მომხრე. ასეთი ბრალდებები კი ექნება მას წაყენებული.

1922 წლის 25 ნოემბერს შედგა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ პრემიერა. სპექტაკლის დადგმა კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა. მაყურებელმა აღტაცებით მიიღო მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლების თეატრის ბრწყინვალე ნიმუში. ახმეტელი ამ დროს

<sup>1</sup> Сб. К. Марджанишвили. Воспоминания, статьи и доклады. Издат. «Заря Востока» Тб., 1958, стр. 112.

<sup>2</sup> უფრნ. «ვალაქტიონ ტაბიძის უფრნალი». 1922, № 1, გვ. 1.

მუშაობს უაილდის „სალომეაზე“. სარეპეტიციო დღიურებს მიხედვით — ძალზე დაჯერებით. არცაა გასაკვირი — გვერდით ხომ კოტე მარჯანიშვილია. ადრინდელზე მეტად მომთხონია ახმეტელის შემოქმედებითი დისციპლინის საკითხებში. ადრინდელზე უფრო მკაცრი — მის დამრღვევთა მიმართ: ხსნის რეპეტიციიდან, მოითხოვს თეატრიდან მათ განთავისუფლებას.

1923 წლის დასაწყისში, მისი მესამე სპექტაკლის „სალომეას“ დაბადების წინ, ერთდროულ გაზეთ „ქართულ თეატრში“, რომელიც ტრადიციულად ქართული თეატრის დღისათვის — 2 იანვრისათვის გამოდიოდა, ახმეტელმა გამოაქვეყნა წერილი „ახალი სახიობა“. ამ წერილში ის ამტკიცებს, რომ ქართველი ხალხი პოტენციურად თეატრალური ერია: უბედურებაც, ბედნიერებაც, ლოცვაც კი თეატრალურად ვლინდება ამ ქვეყანაში. მაგრამ ამ ქვეყნის ხალხის თეატრი — სულაც არაა თეატრალური; მისი ფორმები უბრალო, გაყინული და არაბუნებრივი ამ ერისათვის. ახმეტელი აღმოთავაზებულია ქართული თეატრის მსახიობთა მოუქნელობით და გულცივობით, რაც არაბუნებრივია ქართველთათვის ცხოვრებაში. ვამოსხვალის? ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდა — ემოციური, პლასტიკური, მეტყველი მსახიობისა, რომელიც სცენაზე გამორეალი სულისკვეთების ძლიერ აღამიანებს განასახიერებს.

ახმეტელის ეს წერილი მისი უმთავრესი დებულებებით, მებრძოლი სულისკვეთებით, ტერმინოლოგიითაც კი, მოიცავს ყველაფერს, რაც შეპოკლებული სახით და მანიფესტის ფორმით ხმამაღლა იქნება გამოცხადებული ერთი წლის შემდეგ — 1924 წლის 29 იანვარს კორპორაცია „დღურუჯის“ მიერ სპექტაკლ „ინტერესთა თამაშის“ მიმდინარეობის დროს.

თუ „ცხვრის წყაროს“ დიდი გამარჯვების ერთი თვის შემდეგ წარმოიშვა აუცილებლობა ასეთი შინაარსის წერილის გამოქვეყნებისა, ისიც საზეიმო გაზეთში, თუ სულ მალე ამის შემდეგ საჭირო გახდება ახალგაზრდული კორპორაციის შექმნა ახმეტელის ინიციატივითა და მარჯანიშვილის დალოცვით და კიდევ მათი კანდიდური მანიფესტის საჯარო გამოცხადება, — ფაქტს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ მაშინ არც რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდობას, არც მათ ხელმძღვანელს კ. მარჯანიშვილს არ უფიქრიათ, რომ „ცხვრის წყაროს“ გამარჯვება ახალი თეატრის პრინციპების საბო-



ლოო გამარჯვება. ჭერჭერობით, ეს იყო ახალი სოციალური მართულებისა და შემოქმედებითი პრინციპების თეატრის ერთი სპექტაკლის გამარჯვება.

„ახალი სახიობა“ იწერებოდა იმ დროს, როდესაც ახმეტელი მუშაობდა უაილდის „სალომეაზე“ (თარგ. პ. იაშვილისა, მხატ. კარსლიანი). პრემიერა 1923 წლის 15 თებერვალს შედგება, მაგრამ მანამდე პიესა აკრძალეს დასადგმელად. ამით აღმუფოთებული მარჯანიშვილი გაზ. „რუბიკონში“ აქვეყნებს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავის სტატიას „უქრისტიანესი თეატრი“. ამ სტატიის ერთი მონაკვეთი ახმეტელისადმი მიმართვაა: „... მე მსურს ვუთხრა ორიოდ სიტყვა ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს ახმეტელს. თქვენ უკვე აკრძალული ხართ. „სალომეა“ ჭერ არ დადგმულა და თქვენ კი უკვე აკრძალვის ქვეშ იმყოფებით. აკრძალული ხართ არა მთავრობის მიერ... არამედ ხელოვნების ეპიზოდოვების მიერ, რომელნიც „სალომეაში“ ვერ ხედავენ ვერც ახალ არქიტექტონიკას, ვერც იმ ღრმა ტრაგიკულ პროტესტს ადამიანის სულისა, რომელმაც ამქვეყნიური ბედნიერება ისურვა და არ ინდომა ზეცამდე ამაღლებას დალოდებოდა.

არაფერია, დადგება დრო და ის ხელები, რომელნიც დღეს მზად არიან ქვებით ჩაგქოლონ, დარცხვენილად დაეშვებიან ძირს... ჩაუფუქრდით, რამდენად შეუსაბამოა თანამედროვე სინამდვილისა და თანამედროვე ხელოვნების ურთიერთმიმართება. რომ შეეკითხოთ საკმაოდ განვითარებულ დღევანდელ ადამიანებს, თუ რომელი თეატრი მიიჩნიათ საუკეთესო თეატრად, ისინი გულწრფელად გიპასუხებენ: მოსკოვის სამხატვრო ანუ თეატრი უნებისყოფობისა და სიმშვიდისა, ე. ი. ყველაზე უქრისტიანესი თეატრი. ჩვენ კი, თქვენთან ერთად, გავწყვიტოთ კავშირი ასეთ თეატრთან და ვეძიოთ თეატრი ვაჟკაცური, ცხოვრების დამამკვიდრებელი თეატრი“<sup>1</sup>.

მარჯანიშვილის ამ წერილიდან სავსებით ნათელია რა მოსაზრებით იყო შეტანილი უაილდის „სალომეა“ რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. მარჯანიშვილი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ახალი, ცხოველუნარიანი თანამედროვე თეატრის ძიების აუცილებლობას და ყველას გასაგონად უწოდებს ახმეტელს თავის ახალგაზრდა მე-

<sup>1</sup> გაზ. „რუბიკონი“, 1923. № 14.

გობარს. როგორც შემოქმედებით მისწრაფებებში, ისე მარჯანაშვილისა და ახმეტელის პირად ურთიერთობებში სრული პარაფრაზია. ეს კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილის დღიურის 1923 წ. 18 თებერვლის ამ სტრიქონებითაც დასტურდება: „არ მესმის მარჯანიშვილისა, რომელიც ადამიანს ერთდროულად უარყოფს კიდევ და ხელსაც უწყობს. ხან ვერ იტანს მას, ხან ეფერება. მაგრამ ახმეტელი ამკარად მოსწონს, მასზე დიდ იმედებს აყარებს“<sup>1</sup>.

როცა ასეთ მხარდაჭერას გრძნობდა, ახმეტელი, ბუნებრივია, მუშაობდა უფრო თამამად, მეტი დარწმუნებით. კიდევ უფრო ბეჯითად ებრძოდა შემოქმედებითი დისციპლინის ყოველნაირ დარღვევას. 1922 წ. დეკემბრის სარეპეტიციო დღიურში ვკითხულობთ: „ოადგან რეპეტიციის დროს ზოგიერთი მსახიობი ხელს უშლიდა რეპეტიციის წესიერად ჩატარებას იმით, რომ მოქმედების დროს თავთავიანთ ადგილებს ტოვებდნენ და არ კითხულობდნენ როლებს როგორც რიგი იყო, რეჟისორმა ახმეტელმა რეპეტიცია მოხსნა“. იმავე დღიურის 26 დეკემბრის ჩანაწერიდან: „მ. მკავია უშლიდა ხელს რეპეტიციას. იგი მთვრალი იყო... ახმეტელმა დაითხოვა იგი რეპეტიციიდან... მოითხოვს მ. მკავიას დასიდან დათხოვნას“.

იმავე პერიოდს ეკუთვნის ვ. გომიაშვილის მოგონება, რომელიც სულ სხვა მხრიდან აშუქებს ახმეტელის პიროვნებას: „... მახსოვს, ერთხელ, ა. ფალავას ავადმყოფობის დროს, სტუდიის ადმინისტრაციამ არ დამიშვა მეცადინეობაზე იმის გამო, რომ სწავლის ფული არ მქონდა გადახდილი. ვაკვეთილზე ახმეტელს უკითხავს: „სადაა ის ბიჭი, რატომ აცდენს მეცადინეობას, ავად ხომ არააო?“ ამბანაგებს აუხსნიათ საქმის ვითარება. აღელვებული ახმეტელი შევარნდილა თურმე ბულალტერიაში და განუცხადებია: „მთელი თანხა, რაც მერგება სტუდიაში, მოსწავლე გომიაშვილს გადაურიცხეთო“. შემდეგ დაუმატებია: „ფული მას არ მისცეთ, მის დედას ჩააბარეთო“. ამის გამო შევძელი სტუდიაში სწავლა გამეგრძელებინა“<sup>2</sup>.

1923 წლის 15 თებერვალს შედგა „სალომეას“ პრემიერა. სპექ-

<sup>1</sup> თ. ვახვახიშვილი. „თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან“. გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1976, გვ. 23.

<sup>2</sup> Сб. Сандро Ахметели. Издат. «Хеловнеба». Тб. 1977. стр. 368.

ტაკლში დაკავებული იყვნენ მხოლოდ ახალგაზრდები: ა. ვასაძე, (ჭეროდე), თ. ჭავჭავაძე (სალომეა), ა. ხორავა (იოქანანანი). თითქმის სრულიად უმნიშვნელო როლებიც კი — პირველი ჯარისკაცისა და პირველი კაპადოკიელისა შესრულებული იყო ქართული თეატრის მომავალი ვარსკვლავების — უშანგი ჩხეიძისა და შალვა ლამბაშიძის მიერ.

პიესის აკრძალვის, მარჯანიშვილის მიერ მისი დაცვისა და დიდი რეჟისორის ჩამოსვლის შემდეგ თეატრის ავტორიტეტის ამაღლების გამო, მყურებელი ესწრებოდა წარმოდგენებს, მით უფრო პრემიერებს. პრესა მსწრაფლ გამოეხმაურა ახალ სპექტაკლს. წერენ იმის შესახებ, რომ ა. ხორავა — დიდი ძალაა და შესანიშნავი მსახიობი დადგება მისგან, რომ ა. ვასაძე ნიჭიერია, უ. ჩხეიძეც კი შენიშნეს პირველი ჯარისკაცის როლში. მათი აზრით ახმეტელის დადგმა განსაკუთრებულია და დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებენ ნიჭიერ რეჟისორს. აღნიშნავენ, რომ სადადგმო საშუალებები, რომლებსაც ახმეტელი მიმართავს, მრავალფეროვანია, გააზრებული. დამუშავებულია განათების პარტიტურა, აღწერილიც კია ეპიზოდი, სადაც მთვარის სხივი მეომართა ჯგუფიდან მხოლოდ ორის სახეს გამოყოფს — სირიელისა და პაეის სახეებს. საცეკვაო ნაწილი (ქორეოგრაფი ნ. ბეგთაბეგოვა) მიჩნეულია შესანიშნავად, განსაკუთრებით — ვნებიანი, ორგიული ცეკვა ნადიმზე ჭეროდესთან. მოცეკვავე სალომეას სამოსელს, თურმე, გამჭვირვალე ქსოვილის ნაირფერადი ფრთები ამშვენებდა. მოგვითხრობენ, რომ საერთოდ დეკორატიული ქარგა დიდებული იყო და ათასნაირი საინტერსო გამოგონებით მდიდარი. რეცენზიათა ავტორებს მიაჩნიათ, რომ ახმეტელის ნიჭი სრულ უფლებას იძლევა უფრო მეტს მოელოდეს მისგან სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის შექმნის თვალსაზრისით. ნაკლოვანებებსაც აღნიშნავენ: სალომეას ცეკვას აკლდა აღვირახსნილობა და ძლიერება აისედორა დუნკანისა; პატარა ზანგების ცეკვა სუსტია, კოსტიუმები — შეუსაბამო. მიაჩნიათ, რომ სალომეას სიცოცხლესთან გამოსაღმების სცენაში ზედმეტია შუქის რამდენჯერმე ჩაქრობა და ანთება; რომ მსახიობთა მოძრაობანი ზედმეტად მკაფიოა, ხოლო ცეკვები, მართალია, მშვენიერი, მაგრამ მაინც თითქმის დამოუკიდებელი სპექტაკლისაგან, განსაკუთრებით შვიდი მოსასხამის ცეკვა, რომელიც დადგმულია როგორც

ნამდვილი საბალეტო ხომერი. პეროდესთან ნადიმის უმნიშვნელო-  
ვანესი ეპიზოდი კრიტიკის მიერ კულდმოკვეცილადაა მიჩნეული<sup>1</sup>.

მრავალი წლის შემდეგ, 1967 წელს რეჟისორმა მიხ. კვალია-  
შვილმა თავის მოგონებებში ახმეტელის შესახებ „სალომეაც“ გა-  
იხსენა: „ეს იყო უაღრესად საინტერესო წარმოდგენა სახეების  
გახსნის თვალსაზრისით, სცენური სიტუაციების სიმძაფრის, „იდე-  
ური“ დეტალების სიზუსტისა და სიფაქიზის თვალსაზრისით. ანლა-  
ხან ლ. ფოიბტვანგერის „იუდეველთა ომს“ გადახედვით და ეპიზოდ-  
მა, სადაც დომიციანე იუდეველთა ღვთისმსახურებს ღებულობს  
გამალილის მეთაურობით, რომელთაც იმპერატორთან ენითაუწყე-  
რელი ყაყანი ასტეხეს, უცებ გამახსენდა ზუსტად ასეთი სცენა  
მეფე პეროდეს სასახლეში, ახმეტელის მიერ ასე ფაქიზად და და-  
მახასიათებლად შექმნილი, ინტუიციით ასე ნაგრძნობი, ვინაიდან  
მამინ ფოიბტვანგერი მას წაკითხული არ ექნებოდა“<sup>2</sup>. მ. კვალია-  
შვილის ეს სიტყვები კიდევ იმიტომაა განსაკუთრებით საინტერესო,  
რომ ის მონაწილეობდა „სალომეაში“ — თამაშობდა უსიტყვო  
როლს ჯალათი ნაიმანისა, რომელიც ფეხმორუცვლელად იღვა სცე-  
ნაზე.

„სალომეა“ არ განეკუთვნება იმ სპექტაკლებს, რომელთაც ახმე-  
ტელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა განაპირობებს, მაგრამ  
ჩვენთვის იგი მნიშვნელოვანია. ჯერ ერთი, ესაა ერთი იმ მცირე-  
რიცხოვან ევროპულ პიესათაგანი, რომელიც ახმეტელს დაუდგამს.  
მეორე, — ამ დადგმაში ის განაგრძობს სპექტაკლის დეკორაციულ-  
მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ მხარის გაძლიერებას, რომელთაც გან-  
საკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა თავის პირველ სპექტაკლებში,  
ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის ჩამოსვლამდე რომ დადგა. გარდა ამ-  
ისა, „სალომეაში“ გამოვლინდა შემდგომი მისი დადგმებისათვის  
ნაკლებად დამახასიათებელი ტენდენცია ყოფით მართლმადგებარებას-  
თან მიახლოებისა, თანაც მასობრივ სცენებში. და ბოლოს, რაც  
ყველაზე მნიშვნელოვანია — როლების განაწილება: სპექტაკლში  
ახმეტელმა დააკავა მხოლოდ ნიჟიერი ახალგაზრდები. იმ დროისათ-  
ვის სრულად მხოლოდ თ. ჭავჭავაძის აქტიორული შესაძლებლობე-

<sup>1</sup> იხ. გაზ. „კომუნისტი“, 1923. № 39, 20 თებერვალი და იმავე დღის გაზ. „Заря Востока“.

<sup>2</sup> Сб. Сандро Ахметели, стр. 389.

ბი იყო გამოვლენილი „ცხვრის წყაროში“, სადაც ის ლაურენსიას თამაშობდა. ყველა დანარჩენი — ა. ხორავაც, ა. ვასაძეც, უ. ჩხეიძეც, შ. ლამბაშიძეც — მხოლოდ შემდგომ გახდებიან გამოჩენილი. მაშინ მათ არავინ იცნობდა. ახმეტელმა პასუხსაგები როლები მიანდო მათ, რაღა თქმა უნდა, იმიტომ რომ სხვისგან ჯერ შეუნიშნავი პოტენცია შენიშნა. არც შემცდარა.

1923 წლის ზაფხულში მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის პირველმა „შავმა კატამ“ გაირბინა, თუმცა უსიამოვნება მოხდა არა უშუალოდ მათ შორის, არამედ ახმეტელსა და კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილს შორის. ის წერდა მუსიკას პანტომიმისათვის „მზე-თამაზე“, რომელსაც მარჯანიშვილი დგამდა.

თ. ვახვახიშვილის მოგონებიდან:

„...საუზმეზე კოტემ დ. ჩხეიძესთან და ახმეტელთან „ვახტანგური“ დამალევიანა. ადათის წესით, ამ შემთხვევაში ჯერ უნდა გადავეყოცნა ერთმანეთი, მერე ერთიმეორე გაგველანძლა.

— თავზედი ხარ, — მითხრა ახმეტელმა.

— რატომ? — გავიოცე მე.

— როგორ ბედავ, ქართულ ლეგენდაზე წერო, როცა არ იცი არც ქართული ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა! ეს ხომ მკრეხელობაა!

და უეცრად მივხვდი, ახმეტელი მართალი იყო, საესეებით მართალი! ის იყო უნდა დაეთანხმებულყავი, რომ კოტემ მაგადას მუშტი დაარტყა, განრისხდა:

— ... შესანიშნავად მესმის, კენჭებს ვის ბოსტანში ისვრიო!..“<sup>1</sup>

ეს მოულოდნელი გართულება, როგორც ეტყობა, მძიმედ განიცადა ახმეტელმა. რამდენიმე დღის შემდეგ მან დაწერა განცხადება საქართველოს განათლების სახალხო კომიტეტთან არსებული თეატრალური განყოფილების სახელზე იმის შესახებ, რომ ნერვული სისტემა აქვს სამკურნალო. ამიტომ ითხოვს ავანსს და შევბუღებას. განცხადება დათარიღებულია 14 აგვისტოთი. პასუხი, ჩანს, უარყოფითი იყო. ამიტომ 19 სექტემბერს ახმეტელი ლუნცის პიესის „ბერტრან დე ბორნის“ რეპეტაციას ატარებს. სარეპეტიციო

<sup>1</sup> თ. ვახვახიშვილი. კ. მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი. გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1968 გვ. 15—16.

დღიურიდან ვგებულობთ, რომ მისი ჩანაფიქრით ეს წარმოდგენა დაიწყება და დასრულდება პანტომიმური ეპიზოდებით. ალბათ იმიტომ, რომ სავსებით ეს სპექტაკლი ჩაფიქრებული ჰქონდა როგორც მეტყველ მოძრაობებზე აგებული სასახაობა: ყოველ სიტყვას მოძრაობა უნდა დართვოდა თან. დინამიკას ზეგულის ფორმათა ცვალებადობა გამოავლენდა.

რიგით მესამე რეპეტიციასზე ახმეტელმა სადადგმო ნაწილისაგან უკვე მოითხოვა საფეხურებიანი დანადგარი, ხმლები და მოსასხამები ტრუბადურებისათვის. ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ ამ დადგმაში ის უკვე მიმართავს მოქმედ პირთა პარტერიდან სცენაზე ამოსვლის ხერხს. მაგრამ სპექტაკლი არ შედგა — ცხრა რეპეტიციის შემდეგ, ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, მუშაობა შეწყდა და აღარც განახლებულა.

უსიამოვნება, რომელმაც მცირე ჩრდილი მიაყენა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ურთიერთობას, ეტყობა, მალე მიეცა დავაწყებას, ვინაიდან ახმეტელი ესწრება მარჯანიშვილის ახალი დადგმის — ხ. ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშის“ ყველა რეპეტიციას, ხოლო თ. ვახვახიშვილის დღიურში 1923 წლის 20 ოქტომბერს ასეთი სიტყვები ჩაიწერა: „ინტენსიურად მიმდინარეობს „ინტერესთა თამაშის“ რეპეტიციები — ამ დღეებში პრემიერაა. მარჯანიშვილი არც ერთი წუთით არ იშორებს ახმეტელს“<sup>1</sup>. იქნებ „ბერტრან დე ბორნზე“ მუშაობა ამ მიზეზითაც შეწყდა.

1923 წლის 30 სექტემბერს საქართველოს მწერალთა კავშირის კვირეულ გაზეთ „ხომლიში“ (№ 1) გამოქვეყნებულია ინტერვიუ ქართველ რეჟისორებთან, რომელთა შორის ახმეტელიცაა. თუ მხედველობაში მივიღებთ მოვლენას, რომელიც მალე უნდა მოხდეს რუსთაველის თეატრში (კორპორაცია „დურუჯის“ შექმნა და მისი საჯარო გამოსვლა), ამ ინტერვიუში გამოთქმული ახმეტელის მოსაზრებანი ერთობ მნიშვნელოვანია. ის ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ მომავალი სეზონი მრავალმხრივ იქნება საინტერესო, პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ მიაღწევენ დასის, როგორც მხატვრული ორგანიზმის, სრულ ორგანიზაციულ მთლიანობას. ამის გამო სე-

<sup>1</sup> თ. ვახვახიშვილი. თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან. დასახელებული გამოცემის გვ. 41.

ზონი გამოაქვინს უკვე არა მარტო ცალკეულ ხელოვანებს, არამედ კოლექტივის შესაძლებლობებსა და მისწრაფებებს. მაშასადამე, გადაწყდება პრობლემა ქართული თეატრის კრიზისისა. ის დაიჭითებით უბრუნდება დებულებას იმის შესახებ, რომ კოლექტივისა და ხელმძღვანელობის მიზანია სწორედ თეატრის სახის გამოვლინება, თანაც მსოფლიო თეატრალურ მიღწევათა გათვალისწინებით — „ყოველი ნაბიჯი უნდა განიზომებოდეს მსოფლიო დარბულებების თვალსაზრისით“ — გვიმეორებს ყოველ წამს ჩემი ძვირფასი მეგობარი დიდებული რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი და მეც მწამს, რომ ჩვენი კოტეს ხელმძღვანელობით ჩვენი თეატრი მალე შინაურ საზღვრებს გადალახავს“.

თავის ინტერვიუს ახმეტელი ამთავრებს არანაკლებ საინტერესო განცხადებით, რომელიც აგრეთვე გავვახსენდება უკვე რამდენიმე წლის შემდეგ: „ესარგებლობ შემთხვევით, ვამბობ, რომ ხაზი, რომელიც მე ავიღე ქართულ თეატრში ჩემი მოსვლისთანავე, სავსებით გამოდგა წინამორბედი იმ საერთო თეატრალური გზისა, რომელსაც ადგას კოტე მარჯანიშვილი და რომლისკენაც მიჰყავს ჩვენი თეატრი თამამად და დიდი უნარით ჩვენს დიდებულ ხელმძღვანელს“.

ამგვარად, საუკეთესო ურთიერთდამოკიდებულების ქამს, როდესაც მარჯანიშვილს ძვირფას მეგობრად და თანამედროვე ქართული ეროვნული თეატრის სახის მაძიებელ დიდებულ ხელმძღვანელად მოიხსენიებს, ახმეტელი იმასაც ამბობს, რომ მის საკუთარ ძიებათა გზა ქართულ თეატრში დაიწყო იმავე მიმართულებით, ოღონდ უფრო ადრე და დამოუკიდებლად. მაშინ ეს განცხადება პირველობის დაჩემების სურვილად არ მიუჩნევიან. ალბათ, იმით, რომ იმ წლებში და შემდგომაც მსგავსი აზრი სხვებსაც გამოუთქვამთ.

წლის დასასრულს რუსთაველის თეატრის რეჟისორთა ჯგუფმა (ე. ანდრონიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფაღავა, ს. ახმეტელი) მარჯანიშვილის მეთაურობით დაიწყო მუშაობა „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებაზე. ჟურნ. „Зрелище“-ს (№ 11) კორესპონდენტთან საუბარში ახმეტელი მოგვითხრობს იმ არაჩვეულებრივ სერიოზულობაზე, რომლითაც ეკიდება თეატრი ამ რთულ ამოცანას. ხაზგასმით აღნიშნავს იმ სასიხარულო ვითარებას, რომ ამდენი ხნის

შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულ მარჯანიშვილში ყველაფერი მივიწყებული გაცოცხლდა და რომ მას არ ეგულება ქართველი, ვინც ისეთი პათოსით შეიგრძნობდეს რუსთაველის პოემას, როგორც მარჯანიშვილი.

ინტერვიუ გამოქვეყნებულია ჟურნალის დეკემბრის ნომერში ანუ სამი თვის შემდეგ თ. ვახვახიშვილთან მომხდარი ინციდენტისა. და თუმცა თითქოს ყველაფერი დავიწყებას მიეცა, ახმეტელი, ეტყობა, მაინც წუხს იმის გამო, რომ თავისდა უნებურად გული ატკინა ძვირფას ადამიანს.

რუსთაველის პოემა სცენაზე არ განხორციელებულა. სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ მისი ინსცენირებაც კი არაა. არსებობს მხოლოდ რამდენიმე ჩანაწერი სარეპეტიციო დღიურში, რაც ნამდვილად არაა საკმარისი იმისთვის, რომ გაირკვეს ახმეტელის კონკრეტული მონაწილეობა ამ საქმეში. მონაწილეობა კი უთუოდ აქტიური იქნებოდა თუადაც იმიტომ, რომ რუსთაველის ეპოქასთან და მის ქმნილებასთან დაკავშირებული დასაწყისი მისი თეატრალური მოღვაწეობისა.

1923—1924 წ.წ. სეზონი იმითაცაა ძალზე საინტერესო, რომ ამ სეზონში მიღებული იყო გადაწყვეტილება შეიქმნას ახალგაზრდული გერთიანება და ეწოდოს „დურუჯი“ — მარჯანიშვილის მშობლიურ სოფელ ყვარელში მჩქეფი მდინარის სახელი. კორპორანტებს აერთიანებდა შეხედულება თეატრის დანიშნულებაზე და სასცენო შემოქმედების თავისებურებაზე. მისი წევრები, უმთავრესად, ერთი თაობის მსახიობები იყვნენ, ასაკით თითქმის თანატოლნი. მათი ხელმძღვანელი — ახმეტელი — რეჟისორი იყო და ასაკით მათზე უფროსი. მასტიმულირებელი და შთამაგონებელი — უმაღლესი ავტორიტეტი — კოტე მარჯანიშვილი.

კორპორაციის პირველი სხდომა შედგა 1924 წლის 5 იანვარს. ის ორგანიზაციული ხასიათისა იყო. ოქმში ჩაწერილია შემდეგი ნათქვამი: „კორპორაცია ფუძეა ახალი თეატრისა. არაპროფესიონალიზმა განიდევნოს და უნდა შეექმნათ კულტი ახალი არტისტის“<sup>1</sup>. ეს განცხადება ძალზე მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ მსახიობის

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1320. კორპორაცია „დურუჯის“ ოქმი. 1924.



კულტზე ლაბარაკობს რეჟისორი იმ დროს, როდესაც მიმდინარეობს ბრძოლა სპექტაკლების თეატრისათვის ანუ რეჟისურის თეატრისათვის. მასასადამე, საკითხი ეხება ისეთ თეატრს, სადაც მთავარი შემოქმედი ახალი ტიპის არტიტი იქნება. განაცხადი არაა შემთხვევითი — ყველა თავის ზეპირსა და ბეჭდურ გამოვლევებში, სადაც ლაბარაკია ქართულ თეატრში ძირეული ცვლილებების შესახებ, ახმეტელი შემდგომაც იმას ამტკიცებს, რომ აუცილებელია შეიქმნას მსახიობის აღზრდისა და მისი შემოქმედების ახალი სისტემა.

ამ პირველ სხდომაზე მიღებულ იქნა დადგენილება კორპორაციის მანიფესტის ტექსტის შედგენის აუცილებლობის შესახებ. კრების მიერ არჩეული კომისიის შემადგენლობაში შევიდნენ: დრამატურგი ვ. პატარაია, რეჟისორი ს. ახმეტელი, მსახიობები ა. ვასაძე, პ. კორიშელი.

9 იანვარს შედგა მეორე — დამფუძნებელი კრება. დამტკიცდა კორპორაციის სახელწოდება „დურუჯი“, რაშიც სრული სიაშკარავით გამოჩნდა კორპორანტების დამოკიდებულება მარჯანიშვილისადმი, ისევე, როგორც მარჯანიშვილისა კორპორაციის მიმართ. ჰიმნად სვანური „ლილეო“ აირჩიეს.

კორპორაცია დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებდა ყოველი სახის ხალტურას, აგრეთვე, ბენეფისებსა და პერსონალურ შემოქმედებითს საღამოებს. განსაკუთრებული უფლებებით იყო აღჭურვილი ამხანაგური სასამართლო. შემოქმედებითი კომპრომისები უარყოფილი. დიდი ყურადღება ეთმობოდა განათლებას და თვითგანათლებას (რეფერატები, მოხსენებები, სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა). იმ დღეს თ. ვახვახიშვილმა თავის დღიურში ჩაწერა: „თეატრი შეთქმულთა ბანაკს დაემსგავსა — ყველგან რაღაცას ჩურჩულებენ. ძველი მსახიობები ექვიანად აცეცებენ თვალებს; ლიდერი ახმეტელი რაღაც მეტისმეტად იკაეებს თავს. მარჯანიშვილი არაფერში არ ერევა, მაგრამ არც უშლის ხელს, ვინაიდან იწონებს „დურუჯის“ კორპორაციას“<sup>1</sup>.

და მართლაც, მეორე დღეს — 1924 წლის 10 იანვარს მარჯანი-

<sup>1</sup> თ. ვახვახიშვილი. თეატრმეტი წელი მარჯანიშვილისა. გვ. 48.

შვილმა ფიცი მისცა კორპორაცია<sup>1</sup>. 15 იანვარს, მეხუთე სხდომაზე მიღებული იქნა მანიფესტის ტექსტი: აქვე გადაწყდა მისი საჯარო გამოცხადების საჭიროება. გამოცხადების ფორმის არჩევა მიენდო მარჯანიშვილს, ახმეტელსა და მსახიობ დ. ჩხეიძეს. 20 იანვარს კორპორაციამ დაამტკიცა თავისი წესდება, რომლის ძირითადი დებულებები იყო შემდეგი: „ღურჯუი“ ახალი თეატრის საძირკველია. ეს თეატრი უარყოფს შემოქმედებით კომპრომისებს, იბრძვის დასის საერთო კულტურული დონის ამაღლებისათვის. ერთი ყველასთვის, ყველა — ერთისთვის. ურთიერთდამოკიდებულება განსაკუთრებული პატივისცემით უნდა იყოს გამსჭვალული, კორპორანტიები უნდა იცავდნენ ერთმანეთს, მიუხედავად აზრთა სხვაობისა ამა თუ იმ საკითხში. თეატრში ყველა მოვალეობა უყოყმანოდ უნდა სრულდებოდეს, კორპორაციასთან შეიქმნეს კანდიდატთა ინსტიტუტი, კანდიდატი კორპორაციის წევრი შეიძლება გახდეს მას შემდეგ, რაც კორპორაციის ყველა წევრის დადებით ხმას მიიღებს ანუ ერთხმად აირჩევენ. შემდგომში წესდების დებულებები შეივსო, მაგრამ ძირითადი საფუძველი უცვლელი დარჩა.

21 იანვარს მოხდა მოვლენა, რომელმაც მთლიანად დაიპყრო საზოგადოების ყურადღება — გარდაიცვალა ვ. ა. ლენინი. საქართველოს დედაქალაქის სამგლოვიარო მორთულობა რუსთაველის თეატრს დაევალა. მთელი ამ ხნის განმავლობაში ახმეტელი მარჯანიშვილს გვერდიდან არ მოსცილებია.

კორპორაციამ იცოდა, რომ იმ თეატრისთვის, რომელსაც მარჯანიშვილი ამკვიდრებდა, ბრძოლა იყო საჭირო, ვინაიდან მას ძლიერი მოწინააღმდეგეები ჰყავდა. ამიტომ კორპორაციამ გადაწყვიტა გამოეცხადებინა ბრძოლა — ღია და ფორმით თეატრალური — 29 იანვარს სპექტაკლის მსვლელობის დროს. იმ დღეს დანიშნული იყო ხ. ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“.

რომ კორპორაცია საჯარო გამოსვლას აბირებდა, ცნობილი გახდა გაზეთ „Заря Востока“-ს მეშვეობით. ცხადია, იმ საღამოს 29 იანვარს თეატრი ვერ იტევდა მაყურებულს — პიესის სახელწოდებაც თითქოს საგანგებოდ იყო შერჩეული — „ინტერესთა თამაში!“ დაძაბულობა ყოველ წუთს მატულობდა, ბოლოს, მეორე მოქ-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1322, „ღურჯუის“ ოქმი № 3.



მედების მიმდინარეობის დროს, კრისპინი — ა. ვასაძე ავანსცენაზე, გაშალა გრძელი ეტრატი. სპექტაკლის სხვა მონაწილენი ადგილზე გაშეშდნენ, ა. ვასაძემ კი დაიწყო მანიფესტის კითხვა:

ქართული თეატრის მანიფესტი

№ 1

ძველი თეატრი ნანგრევებში...  
 ნოებრის შს...<sup>1</sup>  
 ქართული თეატრი აუქციონში...  
 მოგება ჩვენ...  
 ფიზიოლოგიური განცდანი ისტორიის ნაოქებში...  
 ქურუმთა ხარხარი და მწუხარება კეთროვან ბაღდახისზე პან-თეონისაჲენ...  
 ოქროპირთა კატასტროფა ტრადედიებში...  
 ძველი დრამატურგია ბეწვებდამძვრალი მელოტი თავით...  
 არშინ მალ-ალანის გვარდია ხურჯინით მურტალ. მოდრეკილ ზურგზე — გაზაფხულიდან შემოდგომამდე...  
 ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე...  
 ქართული თეატრი შლაშიან ჭაობიდან ამოტივტივებული...<sup>2</sup>

მანიფესტის მომდევნო სიტყვა „პაროლი“ ლოჟიდან გაისმა — იგი წარმოთქვა ახმეტელმა. კორპორანტებმა, რომლებიც წინასწარ იყვნენ გაფანტული სცენასა, პარტერსა და იარუსებზე, ერთხად უპასუხეს: „დურუჯი“ და იმავე წუთს ნარჯანიშვილთან ერთად აღმოჩნდნენ სცენაზე. აქ უკვე ყველამ ერთად დაასრულა მანიფესტი, სიტყვებით:

„მ ა რ ჯ ი ს ფ ე რ ი მ ზ ე...  
 „დ უ რ უ ჯ ი!“

ერთ რიგად დაეწყვნენ და თავიანთი პიმნის — „ლილეოს“ სიმღერით გავიდნენ სცენიდან.

მაყურებელმა მოთმინებით მოისმინა ეს ყველაფერი და როდე-

<sup>1</sup> „ცხვრის წყაროს“ პრემიერას დღე  
<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1325.

საც მიხვდა რაც მოხდა, ატეხა ხმაური, სტვენა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც პოეტი პაოლო იაშვილი ადგილიდან მიესალმა კორპორაციას „ცისფერყანწილების“ სახელით. აქ დაიწყო რაღაც ენითაუწერელი: ხმამაღლა გაპყვიროდნენ ძველი თეატრის დამცველები. მათი ხმა ყველაფერს ფარავდა. არც იმან უშველა, რომ მარჯანიშვილი ჩავიდა პარტერში და სცენაზე მიიწვია სახელოვანი მსახიობები მარიამ საფაროვა — აბაშიძისა და ვასო აბაშიძე, რომლებიც იმ დღეს სპექტაკლს ესწრებოდნენ. აქვე სცენაზე, ყველას დასანახავად მარჯანიშვილი მოწიწებით ემთხვია ხელზე ორივეს, რის შემდეგაც კორპორანტებმა, პირადად მათდამი პატივისცემის ნიშნად, ხელში აყვანილი დააბრუნეს ისინი პარტერში.

მეორე დღეს დაიწყო კამათი კორპორაციისა და მისი მანიფესტის გარშემო. პერიოდული პრესის სხვადასხვა ორგანოში გამოვიდნენ ცნობილი მწერალი და თეატრალური მოღვაწე შ. დადიანი, კრიტიკოსი ვახტ. კოტეტიშვილი, ივ. გომართელი, შ. შარაშიძე, მსახიობი ალ. იმედაშვილი, პოეტი ტიციან ტაბიძე და სხვანი. მომხრეები ცოტა იყო. უმრავლესობა პროტესტს აცხადებდა.

ამას ისიც დაემატა, რომ კორპორაციის საჯარო გამოსვლის შემდეგ უფროს მსახიობთა დიდი ჯგუფი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან. მთელი ქალაქი მხოლოდ ამაზე ლაპარაკობდა.

1 თებერვალს ხელოვნების სასახლეში შედგა ხალხმრავალი კრება, რომელშიც ხელოვნების ყველა დარგის წარმომადგენლები მონაწილეობდნენ. დღის წესრიგში იყო კორპორაცია „დურუჯის“ გამოსვლა. მისი სურვილი — განაახლოს სათეატრო ხელოვნება — კრებამ კანონზომიერად მიიჩნია, მაგრამ გამოსვლის ფორმა და წინამორბედებისადმი უპატივცემლო დამოკიდებულება — საძრახისად.

დასასრულ, კრებამ შეიმუშავა მიმართვა. ამ მიმართვის მეოთხე მუხლი საყურადღებოა: „უკანასკნელი ხაზი ქართული თეატრისა არ არის თანამედროვე ეპოქის ამსახველი და ამ ვარემოებას უნდა მიექცეს სათანადო ყურადღება“. ამ დადგენილება-მიმართვას ხელს აწერენ: შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, მ. ქორელი, ვ. სიღამონერისთავი, ნ. ნაკაშიძე, ი. გრიშაშვილი<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი 1, საქმე 2, მასალა № 11176.

აღნიშნული მუხლი საყურადღებოა იმიტომ, რომ არაა დიდი ხანი, როვედ წოდებულია პერიოდი, როდესაც რუსთაველის თეატრს სათავეში უდგას კოტე მარჯანიშვილი, როცა უკვე დადგმული და აღიარებულია „ცხვრის წყარო“. მერე და ვინ აწერს ხელს პერიოდის ამგვარ შეფასებას? საქართველოს განათლების სამინისტროსთან არსებული სათეატრო განყოფილების უფროსი შ. დადიანი, ახალი თეატრალური ფორმების მაძიებელი დრამატურგი, „ბერდო ზმანიას“ ავტორი ს. შანშიაშვილი, „ცხვრის წყაროს“ მხატვარი ვ. სიღამონ-ერისთავი, პოეტი ი. გრიშაშვილი, რომელიც „ცხვრის წყაროს“ პრემიერაზე პარტერიდან ექსპრომტით მიესალმა მარჯანიშვილის მიერ ამ სპექტაკლით მოტანილ სიახლეებს! დრამატურგ ნ. ნაკაშიძისა და რეჟისორ მ. ქორელის ხელმოწერანი ვაკვირებას ვერ გამოიწვევენ, ვინაიდან განსაკუთრებული მომხრეობა თეატრალური ნოვაციების მიმართ იმ წლებში მათ არ გამოუჩენიათ.

შ. დადიანმა არ იკმარა იმ ჯგუფის მომხრეობა, რომელთანაც ერთად მოაწერა ხელი ზემომოყვანილ მიმართვას და გაზ. „ქართულ სიტყვაში“ (1924, № 12) საკუთარი აზრი დამოუკიდებლად გამოთქვა. მან გაილაშქრა ექსპერიმენტების წინააღმდეგ აკადემიურ თეატრში, თუმცა მთლიანად მიემხრო მარჯანიშვილის მიერ ქართულ თეატრში მოტანილ სიახლეებს, როგორც შემოქმედებით, ისე დისციპლინარულ საკითხებში. მიუხედავად ამისა, შ. დადიანი მაინც გამოაცალკევებს მარჯანიშვილის პიროვნებას კორპორანტებისაგან, რომლებსაც ჯერ არც გამოცდილება აქვთ და შემოქმედებითადაც მცირედ არიან ცნობილნი. სახელწოდება „ქართული თეატრის მანიფესტი“ არასწორად მიიჩნია, ვინაიდან მისი აზრით კორპორაცია ეს არაა მთლიანად ქართული თეატრი, ხოლო თუ რუსთაველის თეატრის დასის რომელიმე გარკვეული ნაწილი უკმაყოფილოა არსებულით, — მის გარეთ შექმნან ახალი ხელოვნება.

დაახლოებით ასეთივე ხასიათისაა კრიტიკოს ვახტანგ კოტეტიშვილის სტატია, რომელიც გაზეთის ამავე ნომერშია მოთავსებული.

რამდენიმე დღის შემდეგ — 10 თებერვალს, იმავე გაზეთში დაიბეჭდა კიდევ ერთი საპროტესტო წერილი — „კადაიერება“. მისი

ავტორია გამოჩენილი ქართველი ტრაგიკოსი, მაყურებლის საყვარელი მსახიობი და დიდი ავტორიტეტი ალ. იმედაშვილი.

მდგომარეობა ძალზე რთული იყო. 19 თებერვალს „ქართულ სიტყვაში“ (13) დაიბეჭდა კოტე მარჯანიშვილის პასუხი „ქართული თეატრის გარშემო“. მდგომარეობის სირთულე მოითხოვდა იმის განმარტებას, თუ რისთვის იყო აუცილებელი კორპორაციის შექმნა, მისი გამოსვლა და მანიფესტის საჯარო გამოცხადება. მარჯანიშვილი წერს იმის შესახებ, რომ ქართულ თეატრში ახალი ფორმების ძიება ზოგადევრობული ძიებების მასშტაბებით მიმდინარეობს, ხოლო ის, რომ სიახლე პირველად ახალგაზრდებმა აიტაცეს, საესეებით ბუნებრივია. უხსნის საზოგადოებას, რომ ბენეფისებისა და ყოველნაირი ხალტურის სისტემა ხელს უშლის ახლის ძიებას, ასეთი სისტემა კი ჯერაც განაგრძობს არსებობას და თითქმის წალეკა სეზონის დასაწყისის შემოქმედებითი მონაპოვარი. ვისაც თეატრის განახლება სურს, ცხადია, უნდა შეებრძოლოს ამგვარ წინააღმდეგობებს. მარჯანიშვილი ლაპარაკობს კორპორაციისა და თავისი სახელით, — მან, როგორც კეთილშობილმა ადამიანმა, არ გამოაცალკევა სახელგანთქმული თავისი პიროვნება ახალგაზრდა კორპორანტებისაგან, რომლებსაც ჯერ, მართლაც, არაფერი ღირსშესანიშნავი არ შეექმნათ. ის არწმუნებს მკითხველს იმაში, რომ არც ერთ გამოსვლელს იმ საღამოს არ ჰქონია შეგნებული განზრახვა შეურაცხყოფა მიეყენებინა ქართული სცენის ვეტერანებისათვის. რაც შეეხება მანიფესტის სტილს, მარჯანიშვილი შეახსენებს ჟველას, რომ ამგვარი სტილი — ესაა თანამედროვე, სალოზუნგო ფორმა, რომელიც ახლა ძალზე გავრცელებულია მთელს მსოფლიოში. იმავე დროს გულახდილად აღიარებს, რომ სპექტაკლის მსვლელობის დროს მანიფესტის კითხვა, ნამდვილად შეცდომა იყო, მაგრამ მისი გამოსწორება, სამწუხაროდ, შეუძლებელია. თუმცა საკუთარი პრინციპების ლეგალიზაციის ასეთი ფორმაც დიდი ხანია მიღებულია ევროპაშიც და რუსეთშიც. განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ხელოვნებაში ახალი თაობა შემოიჭრება საკუთარ პრობლემებით, აზროვნებითა და მისი გამოხატვის ფორმების თავისებურებით.

გამოჩნდა დამცველიც. ეს იყო პოეტი ტიციან ტაბიძე, რომელმაც 24 თებერვალს იმავე გაზეთ „ქართულ სიტყვაში“ საჯაროდ

განაცხადა, რომ მთლიანად მხარს უჭერს კორპორაციას, ხოლო რაც შეეხება მანიფესტს, მისი აზრით მას აკლია კიდევ სითამამე.

ეს ყოველივე თეატრს გარეთ ხდებოდა. შიგნით კორპორაცია ინტენსიურად ახორციელებდა საკუთარ პროგრამას — იწვევდა გამოჩენილ სპეციალისტებს, რომლებიც ატარებდნენ ხან საუბრებს, ხან ლექციებს, ხან პრაქტიკულ მეცადინეობას პლასტიკასა და მეტყველებაში. თანდათან იწყეს „დურუჯის“ აღიარება. ასე ორი თვის შემდეგ — 1924 წლის 3 აპრილს, კორპორაციამ მიიღო წერილი კონსტანტინე გამსახურდიასგან — მწერალი იწვევდა კორპორაციას ხელოვნების სასახლეში, სადაც ის „დურუჯის“ შესახებაც აპირებდა ლაპარაკს. წერილის ტონი სავსებით კეთილგანწყობილია.

სწორედ ამ დროს ოპერა „ლოენგრინის“ მარჯანიშვილისეულ დადგმაში მონაწილეობისათვის, თბილისში ჩამოდის სახელგანთქმული მომღერალი ლ. სობინოვი. 15 აპრილს მის პატივსაცემად მარჯანიშვილმა წვეულება გამართა. რუსთაველის თეატრიდან მიწვეული იყვნენ მხოლოდ სამნი: თ. ვახვახიშვილი, ს. ახმეტელი და დ. ჩხეიძე.

21 აპრილს თავის მორიგ სხდომაზე კორპორაციამ დაადგინა აღიარას მთავრობის წინაშე შუამდგომლობა უფროსი თაობის გამოჩენილი მსახიობის (არა კორპორანტის!) ვალერიან გუნიასთვის რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდების მინიჭების შესახებ. კომისია, რომელსაც დაევალა ამ დადგენილების შესრულებისათვის თვალყურის დევნება, შედგებოდა სამი კაციდან, მათ შორის ერთი ახმეტელი იყო.

ზაფხული დასმა მანგლისში გაატარა, იქ ემზადებოდნენ მომავალი სეზონისათვის. თეატრში ახმეტელს თითქოს ყველაფერი რიგზე აქვს. ოჯახში — არა. ნივთიერი მდგომარეობა ძალიან მძიმეა. იმის ფულიც კი ვერ იშოვია, რომ ცოლ-შვილი ზაფხულში დასასვენებლად გაეგზავნა.

ზაფხული გათავდა. თეატრი შეუდგა ახალ სეზონს. თითქოს ყველაფერი მშვიდადა. მაგრამ 16 სექტემბრის კორპორაციის სხდომის ოქმში გაჩნდა გამაფრთხილებელი სტრიქონები: „ვიწინიდან კინოს მუშაობა მეტად აფერხებს მუშაობას და მისი ბოლომდის (კინოსი) მიუყვანლობა შეუძლებელია, ამის გამო კომისია იღებს

შემდეგ დადგენილებებს: 1. ეთხოვოს მარჯანიშვილს ისეთნაირად შეუფარდოს კინოს მუშაობა თეატრში მუშაობას, რომ სამჯერ მაინც მოვიდეს კვირაში რეპეტიციებზე. 2. მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნებამდის ახმეტელს მიენდოს დისციპლინის აღდგენა, რათა არ შეფერხდეს წინასწარი სამზადისი სეზონის მუშაობისათვის<sup>1</sup>.

იმ დროს მარჯანიშვილი იღებდა ფილმს „ქარიშხლის წინ“ შ. დადიანის სცენარის მიხედვით. თეატრში მისი იშვიათი გამოჩენა, ცხადია, ზეგავლენას ახდენდა დისციპლინაზე, რომელიც საერთოდ უაღრესად მნიშვნელოვანია თეატრის ნორმალური ცხოვრებისათვის. განსაკუთრებით კი ისეთ დროს, როდესაც გარემო სრულიად არაა მის მიმართ კეთილგანწყობილი. მაგრამ საქმე ეხებოდა სათაყვანებელ ხელმძღვანელს და ამიტომ კორპორაციის დადგენილების პირველი მუხლი თავაზიანია და წარმოადგენს მხოლოდ თხოვნას. მათაც ხომ უნდა გავუგოთ—როგორ დაიწყონ სეზონი მარჯანიშვილის გარშემო?! მაგრამ მეორე მუხლი უკვე სხვა ხასიათისაა—მარჯანიშვილთან შეუთანხმებლად კორპორაცია ავალებს ახმეტელს აღადგინოს თეატრში დისციპლინა და მოამზადოს სეზონი ანუ ფაქტიურად აკისრებს მას თეატრის ხელმძღვანელობას. მართალია, იმ დროს ახმეტელს ეკავა მთავარი რეჟისორის და სამხატვრო ხელმძღვანელის მოადგილის თანამდებობა, მაგრამ საკითხი მეტისმეტად მნიშვნელოვანი იყო, კორპორაციამ კი ის მარჯანიშვილისგან დამოუკიდებლად გადაწყვიტა. აშკარა იყო, რომ მას თავი უმადლეს ინსტანციად მიაჩნდა.

შიუძლებელია, ეს ამბავი მყისვე არ შეეტყო მარჯანიშვილს. რა შეიტყო მან? რომ ახალგაზრდა კორპორანტებმა, რომლებიც მას ეთაყვანებიან, ძალიან ადვილად გადაწყვიტეს, მართალია, დროებით, მაგრამ მაინც მისი შეცვლის საკითხი... და არ აღმოჩნდა მათ შორის არც ერთი, რომელსაც ეთქვა—თანხმობა ვკითხოთ მარჯანიშვილსო. რასაკვირველია, ეს ახალგაზრდობით მოუვიდათ—მართლა დაიჯერეს, რომ ყველაფრის უფლება ჰქონდათ. დრო გვიწვევებს, როგორ მწარედ სანანიებელი გაუხდებათ ამისი რწმენა, მაგრამ იმ სხდომის დღეს ეს არ მომხდარა და ოქმშიც არ ასახულა.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „ლურჯის“ ოქმი № 34. მასალა № 1348. ტექსტი ხელახლებულია ისევე, როგორც წიგნში მოყვანილი ყველა სხვა დოკუმენტური მასალის ტექსტი.





უნდა წარმოვიდგინოთ, რა გულსატკენი იყო მარჯანიშვილის ამის შეტყობა. იმდენად გულსატკენი, რომ არაფერი უთქვამს. ყოველ შემთხვევაში, არსად ჩანს რაიმე ნიშანწყალი კორპორაციის ამ საქციელზე მისი საბასუხო რეაქციისა. ახმეტელი კი ამ დროს ასრულებს კორპორაციის ყველა დავალებას. ამას გვაუწყებს მის მიერ ხელმოწერილი და რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული მრავალი სახის საბუთი.

3 ოქტომბერს ისევ შედგა კორპორაციის სხდომა. მარჯანიშვილი არც ამჯერად დაესწრო მას, სხდომის ოქმში ისევ გაჩნდა გამაფრთხილებელი ჩანაწერი: „მიუხედავად კორპორაციის დადგენილებიდან, რომ კინოში მუშაობა უნდა ხდებოდეს ისეთნაირად, რომ ამით ხელი არ შეეშალოს თეატრში რეპეტიციებს, მაინც ადგილი აქვს რეპეტიციებზე მოუსვლელობას და დაგვიანებას მსახიობების მხრივ. მოეთხოვოს ალ. ახმეტელს, რათა ამას მიაქციოს ყურადღება და დამნაშავე დასჯილ იქმნეს როგორც კორპორაციულად, აგრეთვე ადმინისტრაციული წესით<sup>1</sup>. მარჯანიშვილი დასახელებული არაა, ლაპარაკია მსახიობებზე, მაგრამ ისინი ხომ მარჯანიშვილის ფილმში მონაწილეობდნენ.

სამი დღის შემდეგ, 7 ოქტომბერს, კორპორაციის მორიგმა მამასახლისმა მიიღო მარჯანიშვილის წერილი, რომლის შინაარსიც ასეთია:

„იმის გამო, რომ კორპორაციის ზოგიერთმა წევრმა თავს უფლება მისცა „დურუჯის“ სახელით მიელოცა ჩემი ყოფილი ნაცნობი ე. მ. მელნიკოვასთვის... და არ გაეწია ანგარიში იმისთვის, რომ ამგვარი მილოცვა შეურაცხმყოფელია ჩემთვის, როგორც პიროვნებასთვის, ამით ვაცხადებ, რომ ამიერიდან კორპორაციაში ჩემი ყოფნა შეუძლებლად მიმაჩნია. დამატებით ვაცხადებ: ერთ წუთსაც არ დაფიქრდებოდი საერთოდ თეატრიდან წასვლაზე, რადგან მის თანამშრომელთა შორის არიან ისეთები, ვინც აშკარად არ მცემს პატივს, მაგრამ შეგნება მძიმე მოვალეობისა თეატრის წინაშე და სურვილი მოვუტანო სარგებლობა იმათ, ვისაც ჩემგან კიდევ რაიმის მიღება სურს, მაიძულებს დავრჩე და ვიმუშაო თეატრში. კ. მარჯანიშვილი“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „დურუჯის“ ოქმი, № 35. მასალა № 1349.

<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1309.

ნუთუ ყოფილი ნაცნობი ქალისათვის მილოცვა უფრო მნიშვნე-  
ლოვანი იყო, ვიდრე ის, რაც მოხდა კორპორაციის ორ სხდომაზე  
16 სექტემბერსა და 3 ოქტომბერს? ან იქნებ მიზეზი სწორედ ამა-  
ში იყო, მილოცვის ფაქტი კი მხოლოდ საბაბი? როგორც უნდა  
იყოს, მარჯანიშვილის წერილმა გააოცა და ძალზე შეაშფოთა კორ-  
პორანტები. ყველას ესმოდა, თუ რას ნიშნავს მარჯანიშვილის გას-  
ვლა კორპორაციიდან. დაიწყო ურთიერთობათა გამორკვევა, მო-  
ლაპარაკება, ახსნა-განმარტებანი, ბოდიშები. ამას დასჭირდა ერთი  
თვე. დამთავრდა იმით, რომ მარჯანიშვილმა განთავისუფლა თავი  
კორპორანტის ყველა მოვალეობისაგან და დარჩა მხოლოდ მის სა-  
პატიო წევრად, როგორც კორპორაციის იდეოლოგი („დურჯის“  
სხდომის ოქმი № 42, 10 ნოემბერი 1924 წ.). მოულოდნელად  
ამოვარდნილი ცეცხლის ალი ჩაქრა.

მთელი ამ დროის განმავლობაში ახმეტელი პერსონალურად  
არსად ფიგურირებს — კონფლიქტი მოხდა მარჯანიშვილსა და კორ-  
პორაციას შორის, მხოლოდ ამ მშფოთვარე თვის ერთ-ერთ სხდო-  
მაზე (9 ოქტომბერი, ოქმი № 37) დღის წესრიგში მოულოდნელად  
გაჩნდა საკითხი ვერიკო ანჯაფარიძის შესახებ. ოქმში აღნიშნუ-  
ლია, რომ ვ. ანჯაფარიძესა და ახმეტელს შორის მოხდა უსიამოვნე-  
ბა. მაგრამ კორპორაციამ საჭიროდ ჩათვალა მომხდარ ინციდენტ-  
ში ჯერ ამხანაგური სასამართლო გარკვეულიყო. ასეც მოხდა —  
21 ოქტომბერს მოისმინეს მხარეთა ჩვენებანი, დამნაშავედ სცნეს  
ახმეტელი, რომელიც არაეთიკურად მოექცა მსახიობ ქალს. ახმე-  
ტელმა ბოდიში მოიხადა ვ. ანჯაფარიძისა და კორპორაციის წინა-  
შე. თეატრში თითქოს კვლავ სიმშვიდე დამყარდა. მაგრამ ერთი  
საინტერესო დეტალი მაინც შეინიშნება — კორპორაციის ამ  
სხდომაზე, სადაც მარჯანიშვილი განთავისუფლებულ იქნა კორპო-  
რანტის ყველა მოვალეობისაგან და დარჩა მხოლოდ მის საპატიო  
წევრად (10 ნოემბერი, 1924 წ.) — დღის წესრიგის მეექვსე მუხ-  
ლად მითითებულია საკითხი ახმეტელის შესახებ. ამ საკითხთან  
დაკავშირებით კორპორაცია ადგენს: „აღძრულ იქნას საკითხი სა-  
დაც ჯერ არს, რათა აღ. ახმეტელი გაიგზავნოს რუსეთში დრო-  
ებით, ისე რომ ამით ნორმალურ მუშაობას არ ევნოს თეატრში“.   
ძალიან უცნაურია. რა უნდა იყოს ამის მიზეზი? სულ ცოტა ხნის  
წინ — 25 ოქტომბერს შედგა ს. შანშიაშვილის „ჰერეთის გმირების“



პრემიერა, აფიშაზე ორი დამდგმელის გვარია — მარჯანიშვილი და ახმეტელი. იმავე დღეს გაზ. „კომუნისტში“ (№ 244) გამოქვეყნებულია ცნობა, რომ ახმეტელი ქუთაისშია მიწვეული რამდენიმე დამდგმაზე. კიდევ ხუთი დღის შემდეგ, 30 ოქტომბერს, შედგას. შანშიაშვილის „ლატავრას“ პრემიერა, რომელაც დადგა მხოლოდ ახმეტელმა, მარჯანიშვილის დახმარებისა და ჩარევის გარეშე. ამის შესახებ პრემიერამდე ბევრად ადრე ჩაწერა თავის დღიურში თ. ვახვახიშვილმა და პრემიერის შემდეგაც: „1924 წ. 31 ოქტომბერი. გუშინ შედგა „ლატავრას“ პრემიერა. მარჯანიშვილი არ დახმარებია არავის, არც ახმეტელს, არც მე, არც ირაკლი გამრეკელს“<sup>1</sup>.

რატომ ითხოვს ახმეტელი მოსკოვში გაშვებას? ჯერ ხომ ერთი წელიც არ გასულა კორპორაციის შექმნიდან, რომელსაც ფაქტიურად ის ხელმძღვანელობს? და ახლა, კორპორაციისათვის ასეთ მძიმე დროსა და გართულებულ ვითარებაში მიდის? რომ არ ახასიათებს მას ასეთი რამ?

რუსეთში ახმეტელი არ წასულა. 20 ნოემბერს თეატრმა გამოუშვა კიდევ ერთი პრემიერა — შექსპირის „უინძორელი ცეღები ქალები“. ამ სპექტაკლსაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი აწერდნენ ხელს; 4 დეკემბერს ი. გუდევანიშვილის „ზღაპრის, „სინათლის“ პრემიერა შედგა. ხელს აწერს იგივე წყვილი. 7 დეკემბერს ეურ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 17) გამოცხადებულია, რომ უახლოეს ხანში ახმეტელი ქუთაისში დადგამს ს. შანშიაშვილის პიესას „მათრახის პანაშვილი“. რას ნიშნავს ეს — რუსეთში არ გაუშვებს, ქუთაისში მაინც წავა?

და უცებ, ისევ აფეთქება — 1924 წლის 10 დეკემბერს კორპორანტი ვ. ანჯაფარიძე მიმართავს კორპორაციას წერილით:

„კიდევ ერთი და უკანასკნელი თხოვნა კორპორანტ ამხანაგებთან! ვითხოვ გამანთავისუფლოთ კორპორაციისაგან, ამხანაგებო, გთხოვთ გამიგოთ მე ამ შემთხვევაში და მიუღდეთ ამ საკითხს არა როგორც უცხონი, არამედ როგორც ჩემი ძველი ამხანაგები. მე ვიყავი კორპორაციაში იმ დრომდე, ვიდრე ჩემში მტკიცე იყო რწმენა არა მარტო იმ იდეოლოგიისა, რომელიც შეიქმნა კორპო-

<sup>1</sup> თ. ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან. გვ. 67—68.

რაცა „დურუჯში“, არამედ თვით იღვის კორპორაციისა: უაღრესი ამხანაგობა, მართლა ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის, განა იმისათვის არ შეეიყარენით, რომ შევქმნათ მჭიდრო ამხანაგობა, რომელშიაც განმტკიცებული იქნება მორალი, ეთიკა, სრული ნდობა და სიყვარული ერთმანეთისადმი. ამხანაგობა, რომელშიაც ძვირფასი იქნება ყოველივე ჩვენგანის სულიერი განწყობილება. თავისთავად ცხადია ასეთ ორგანიზაციაში ამხანაგის თავმოყვარობას უეჭველად უნდა სცემდნენ პატივს. თქვენ ალბათ ყველაფერ ამას უწოდებთ სენტიმენტალობას, მე კი კორპორაციაში ჯერ ეს მწამს და მერე მისი იდეოლოგია. თანდათანობით რწმენა კორპორაციისადმი მეკარგებოდა. ფაქტები ამისათვის მრავალი იყო, და დადგა ისეთი დღეც, რომ კორპორაციაში ყოფნა ჩემთვის არამც თუ არ წარმოადგენს სიხარულს, არამედ სიმძიმეს მაგრძნობინებს. აღარ მჯერა, დაიკარგა რწმენა. ეს არის მთავარი მიზეზი, თუმცა მე არ უნდა დამვიწყებოდა, რომ ჩვენი კორპორაცია დაიბადა თეატრში და აქ კი სიწმინდის შენარჩუნება ძვირი ამბავი არის.

თქვენ ყველაფერ ამას უწოდებთ წვრილმანს, ჭორების ამბავს და სხვა... ჩვენ სხვადასხვანაირად ვაზროვნებთ. მე ვფიქრობ, რომ მოვალე ვარ წავიდე, როცა არ არის სიხარული, როცა არ არის რწმენა. ამის შესახებ ზოგ ამხანაგებს მე დაწვრილებით ველაპარაკე და ისინიც დამეთანხმნენ, ალბათ იმათ გაიგეს!

ისიც ვიცი: ვინც კორპორაციიდან გავა, უნდა წავიდეს თეატრიდან. ამის შესახებ მე მექნება მოლაპარაკება მარჯანიშვილთან.

მაპატიეთ, რომ კრებას არ ვესწრები, მაგრამ ძალიან ცუდად ვარ და ძვირად მიღირს ყოველივე აღელვება.

იყავით გამარჯვებულნი.

თქვენი მეგობარი ვ ე რ ი კ ო ა ნ ჯ ა ფ ა რ ი ძ ე

10 დეკემბერი 1924 წ. <sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, არავითარი მიზეზები ესთეტიკური ხასიათისა ამ წერილში არაა წამოყენებული. ესთეტიკის საკითხში. ვ. ანჯაფარიძე ესოდენ კონფლიქტურ ვითარებაშიც სოლიდარულია კორპორაციასთან. სხვაგვარად წერილი ვერ დასრულდებოდა გა-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. ხელნაწერთა ფონდი. მასალა № 1312.



მარჯვების სურვილით. არც მარჯანიშვილზე უთქვამს რამე რაციიდან გასვლის მომენტში, ვინაიდან „დურუჯისადმი“ მას საკუთარი პრეტენზიები აქვს. მით უფრო, რომ კორპორაციასთან მისი ურთიერთობა გართულდა მანამ, სანამ მარჯანიშვილსა და კორპორაციას შორის მოხდებოდა უსიამოვნება. რაც შეეხება მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის დამოკიდებულებას, აქ სრული სიმშვიდეა, იმდენად, რომ კორპორაცია ორივეს ერთად აკისრებს „დურუჯის“ შექმნის მოახლოებული წლისთვის საზეიმო საღამოს პროგრამის შედგენას. ეს საღამო დანიშნული იყო 1925 წლის 29 იანვარს. ამ დღისათვის მზადდებოდა თ. ვახვახიშვილის პანტომიმა „მზეთამზე“, რომელსაც მარჯანიშვილი დგამდა.

ამგვარად, სამუშაო ბევრია, თეატრი, როგორც ყოველთვის, ცხოვრობს დაძაბული ცხოვრებით. ახმეტელის პირად ცხოვრებაშიც არაა სიმშვიდე, თორემ ასე რატომ უნდა თბილისიდან წასვლა... მიუხედავად ამისა, ბევრსა და სერიოზულად ფიქრობს, არა ცალკეულ დადგმებზე, რომლებზედაც ჩვეულებრივ ბევრს ფიქრობს ხოლმე დამწყები რეჟისორი, არამედ საერთოდ თეატრის შესახებ, უპირატესად, რაღა თქმა უნდა, ქართული თეატრის შესახებ. ამ პერიოდს მიაკუთვნებენ ახმეტელის დაუთარიღებელ წერილს თეატრისა და დრამატურგიის შესახებ, სადაც ასეთ მოსაზრებასაც ვკითხულობთ: „არტიტი რეალისტური თეატრისა არის ხელოვნურად განმეორება სცენაზე იმისა, რასაც ხედავს იგი მუდამ ცხოვრებაში — მიზანია მისი სინამდვილის გადმოცემა... ჩვენთვის კი არტიტი — განსახიერება, იდეური გაგრძელებაა სინამდვილისა“<sup>1</sup>.

ამას ახმეტელი წერდა თავისთვის, ალბათ, ზეპირი ან ბეჭდური გამოსვლისათვის ემზადებოდა. სწორედ იმავე პერიოდში რეჟისორი მ. ქორელი, აგრეთვე თავისთვის, ასე წერდა ახმეტელის შესახებ: „იმ სტილს, რომელიც შემოტანილია ფუნტეს<sup>2</sup> მიერ უკვე ჰქონდა ადგილი ბერდოში<sup>3</sup>. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ბერდოში იგრძნობოდა არც თუ მტკიცე ხელი ძალზე მცირე გამოცდილების მქონე რეჟისორისა, ხოლო ფუნტეში — მტკიცე ხე-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 236.

<sup>2</sup> იგულისხმება „ფუნტე ოვეზუნა“ ანუ „ცხვრის წყარო“ მარჯანიშვილისა.

<sup>3</sup> იგულისხმება „ბერდო ზმანია“ ახმეტელისა.



ლი ძალზე გამოცდილი ოსტატისა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ ტატს არ უყვარს შეწინააღმდეგება. იგრძნობა მტკიცე ხელი და კირვეული მბრძანებლობა, რომელიც მსახიობში ბადებს ბრმა მორჩილების ფსიქოლოგიას, ყოველგვარი განსჯის გარეშე. ასეთი მბრძანებლობისა და წვრთნის შესახებ საბრალდებოდ არ ვლაპარაკობ, ვინაიდან ვიცი, რომ ჩვენს კორპორაციაში მყოფთ... არ შეუძლიათ დამოუკიდებლად მოქმედება და შემოქმედება...

ახმეტელის ტრაბახა განცხადება მომავალი დადგმის შესახებ — არაფერზე არაა დამყარებული, ავანტურიზმის სუნი უღის და მასზე დანდობა არ შეიძლება. ვინ იცის, რა გამოვა ამ „ცდისაგან“. არამფრენი აპარატის გამომგონებელი ნდობას არ იმსახურებს. ვერც ღურუჯი გაფრინდება, ისევე, როგორც ვერ გაფრინდება ახმეტელი. ახმეტელში მოიპოვება პოტენცია, მაგრამ აბსოლუტურად არ არსებობს მუშაობის რაიმე სისტემატურობა, ეს კი დაღუპავს საქმეს“<sup>1</sup>.

ახმეტელის ოჯახში კვლავ გაჭირვებაა, ხელმოკლეობა. მეუღლესა და შვილებს წერილებში სულ ჰპირდება — როგორმე ვიშოვნი ფულს და გამოვიგზავნივითო...

ახლოვდებოდა კორპორაციის შექმნის პირველი წლისთავი. 1925 წლის დასაწყისში — 2 იანვარს შედგა პრემიერა ვერფელის პიესისა „კაცი სარკიდან“. სპექტაკლს მარჯანიშვილი და ახმეტელი აწერდნენ ხელს, თუმცა ამ ორი რეჟისორის ერთობლივი სპექტაკლების შესახებ არსებულ თეატრმცოდნე ე. დავითაიას გამოკვლევაში სარწმუნო ცნობებია იმის შესახებ, რომ ძირითადი სამუშაო ახმეტელს გაუწევია<sup>2</sup>. სპექტაკლს კარგად გამოეხმაურა პრესა, აგრესული თავდასხმები არ ყოფილა.

თვით კორპორაციაში ისეთი ერთსულოვნებაა, რომ 1925 წლის 13 იანვრის სხდომის ოქმში (№ 52) ვკითხულობთ: „ვინაიდან მე-

<sup>1</sup> ხელნაწერი ფანქრითაა შესრულებული ერთ ცალკე ფურცელზე. არც თარიღი, არც რაიმე სხვა ნიშანი მისი დაწერის დროისა, არაა აღნიშნული. მაგრამ რადგან „ღურუჯია“ ნახსენებია, ცხადია, რომ ჩანაწერი განეკუთვნება 1924 წლის შემდგომ პერიოდს. დოკუმენტი დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში, ფონდი 1, საქმე № 16400.

<sup>2</sup> იხ. ე. დავითაია. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები. გამომც. „ხელოვნება“. თბ. 1981.

ტად ბევრ მითქმა-მოთქმას და აგრეთვე საქმიताც საწინააღმდეგო მოქმედებას აქვს ადგილი ჩვენს გარშემო, ამისათვის დაევალოს მარჯანიშვილს და ახმეტელს მორიგ მთავარ სახელოვნო კომიტეტის კრებაზედ განაცხადონ, რომ თუ ვინიცობა იგი არ გაუწევს ანგარიშს კორპორაციას და არ დააკმაყოფილებს ზოგიერთს მის მოთხოვნილებებს, კორპორაცია მთლიანად გადის ქართული დასის შემადგენლობიდან (წინადადება გადის ერთხმად). ... თუ ასეთ მოვლესას ექნება ადგილი, მაშინ კორპორაცია გარეთ განაგრძობს ყოფნას და მუშაობას რა დარგშიც არ უნდა იყოს იგი (ერთხმად)".<sup>1</sup>

ამ პერიოდის თითქმის ყველა ოქმში ვკითხულობთ: „დაევალოს „ახმეტელს“, „დაევალოს ახმეტელს“, „დაევალოს ახმეტელს“... რას ავალებენ? რასაც გნებავთ: კორპორაციის სალაროს შევსების საკითხის მოგვარებას, „დურუჯის“ წლისთავისათვის დეკლარაციის ტექსტის შედგენას, მის დაბეჭდვას სტამბური წესით, ამ საზეიმო საღამოს ცერემონიალის ხელმძღვანელობას, მ. საფაროვა-აბაშიძისათვის საპატიო წოდების მინიჭებისათვის შუამდგომლობას სათანადო ორგანოებში. მხატვარ ირ. გაბრეკელის საზღვარგარეთ გაგზავნის საკითხის მოგვარებას და ა. შ... ყველაფერი შეუძლია, ყველაფრის გაკეთება იცო, ყველაფრის ვალდებულია, ყველაფრის აოულებს... ჰოდა, თუ ყველა საქმეს შენ დაგავალებენ, ეს ხომ იმასაც ნიშნავს, რომ დარწმუნებული არიან შენს მრავალნაირ უნარიანობაში — აღიარების ასეთი ფორმაც არსებობს! მართლაც, ახმეტელიასადმი კორპორაციის ყველა დავალება მისდამი ამ ორგანიზაციის დამოკიდებულების მაუწყებელია, მის მიერ უკვე მოპოვებულ ავტორიტეტზე მიგვეითითებს. სავსებით ნათელია, რომ თავის სახელგანთქმული სპექტაკლების დადგამადე, ახმეტელს თეატრში უკვე ჰქონდა მოპოვებული ავტორიტეტი.

1925 წლის 27 იანვარს კორპორაციამ დაამტკიცა დეკლარაციის ტექსტი:

„ქართული თეატრი... იანვრის 29...

დღე დურუჯის... დღე ისტორიული...

წარსული წელი — წალკევა. სამარე ძველის!

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის ბუხუეი. „დურუჯის“ ოქმები. მასალა № 1302.

განვლილი წელი — ზეიმი, ობა ღურუჯის...

ღურუჯი — შოლტი, მძლავრ ხელში აელვარებული...

ღურუჯი — ქმედება, ისტორიულ კუნთებში ამოხეთქილი  
და. ა. შ.

დეკლარაცია მთავრდება მიმართვით: „ყველა ხელოვანთ! ვინც დაჭიმულ ნერვებით განიცდის აღტყინებას საკუთარ კულტურის, ვინც გრძნობს ახალ რევოლუციონურ ეპოქას და ამ ეპოქის აპოთეოზში ლამობს ქართველი ხალხის გრძნობათა აღღერებას, ღურუჯი უხმობს მათ ნაფიც ძმად ყოფნას. დარაზმული ღურუჯი მარჯნისფერ მზის სხივებით, თავის კენტავრს შემორკალული, მოუწოდებს ფოლადის ნებით, რკინის ყალიბში ჩამოსხმულ დისციპლინით, გულწრფელი შრომით ახალ კულტურისაკენ. მაშ წინ!... ვიხილოთ ახალგაზრდა საქართველო საკუთარი კულტურის მსოფლიო პორიზონტზე ამობრწყინებული.“

ქართველ არტისტთა კორპორაცია ღურუჯი. 1925 წლის იანვრის 29, თბილისი“.

29 იანვარს დილით საბოლოოდ დადგინდა სადამოს ჩატარების გეგმა. ის ჩაწერილია წარმოდგენების დღიურში: „დასაწყისი 8 საათზე. დასასრული 1 საათზე. დადგმა მარჯანიშვილისა და ახმეტელისა. საზეიმო წარმოდგენისათვის („კაცი სარკიდან“ ნ. უ.), „ღურუჯის“ გამოსვლისათვის პარტერში დადგმული იყო დიდი კიბე და შეერთებული იყო ბელეტაჟის № 1 ლოჟასთან. ფარდის ახდისას სცენა სრულიად ცარიელი იყო; დეკორაციები დაუდგმელი. სამხატვრო ნაწილის გამგის მოადგილს ნიშანზე ბელეტაჟის ლოჟიდან პარტერში ჩამოვიდნენ კორპორანტები, ამოვიდნენ სცენაზე, იმღერეს კორპორაციის ჰიმნი „ლილე“ და გაემართნენ საპირფარეშოებისაკენ ტანსამოსის და გრიმების გასაკეთებლად. სამხატვრო ნაწილის გამგის მოადგილის ახმეტელის ნიშნით სცენაზე გამოვიდნენ სცენის მუშები და დადგეს პირველი მოქმედების დეკორაცია. დაიწყო წარმოდგენა. მეათე სურათის ინტერმედიის დროს, როდესაც შვიგელმენში კითხულობს საზოგადოების წინაშე სატირას, მორიგმა მამასახლისმა უშ. ჩხეიძემ — სთხოვა ასულყოფა შუა პარტერში სპეციალურად გაკეთებულ კიბეზე და წაეკითხა დეკლარაცია — მანიფესტი კორპორაცია „ღურუჯი“. გ. დავითა-



შვილმა წაიკითხა. ამის შემდეგ გადმოსრულილ იქნა ტექსტი მანიფესტისა. იყო მისალმებები და აპლოდისმენტები...“<sup>1</sup>

სპექტაკლის დაწყებამდე განსაკუთრებულმა მამასახლისმა ახმეტელმა კორპორაციის წევრებს სამკერდე ნიშნები დაურიგა<sup>2</sup>.

მარჯანიშვილმა „დურუჯს“ წერილით მიულოცა:

„ერთი წელი! ბედნიერი ერთი წელი!!! ერთი წელი გავიდა მის წმინდებზე, რაც ყველა მდაბიომ, ყველამ, ვისაც მუხლი მოუყრია გაცვეთილი კერპების წინ, ბოიკოტი გამოგვიცხადა!

ო, ჩვენ არ დაგვიფარავს საკუთარი თავის წინაშე, რომ „ეპიხოდოვშინამ“ თავისთვის შეუფერებლად მიიჩნია საკუთარი ქონით დამძიმებული სხეულებით ჩვენი სავარძლები გაეთელა, არა მან ირჩია იჯდეს მიცვალებულის სახლში, გახრწნილ ცხედართან, ძველებურ მოტირალთა მსგავსად, გაშლილი თმებით, უცქიროს მიცვალებულის ნაოჭიან სახეს და მოთქვამდეს: „ო, რა მშვენიერი იყო იგი 17 წლისა!“ გზა დაგვილოცნია! ანდაზაა: ვინმე წყალს მიპქონდა, გზაც იქით ჰქონდაო.

მაგრამ, ანგარიში მცდარი აღმოჩნდა — მიდიოდნენ რა ჩვენგან ეს მოხუცები, იმუქრებოდნენ, რომ ჩვენ ჩვენი „ხელოვნებით“ ჩვენი „უნიჭო მსახიობებით“ და ჩვენი „ღვთის გლახა“ ავტორებით ცარიელ კედლებში აღმოვჩნდებით — მერედა, რა? მაყურებელთა დასწრება ორნახევარჯერ გაიზარდა. მაყურებელი არ წავიდა — ის მოვიდა! მაგრამ რომელი მაყურებელი — რა თქმა უნდა, ჩვენ არ გვყავს „ხელოვნების ისეთი ქედმაღალი მცოდნეები“, რომლებიც შემწყყნარებლურად მხარზე ხელს მოგვითათუნებენ. ჩვენი თეატრის ღერფენები არ ზანზარებენ იმათი შეძახილებით, ვინც „ყველაფერი იცის, ყველაფერი უნახავს, მაგრამ არასოდეს თავის უბნიდან ცხვირი გარეთ არ გამოუყვია“. სამაგიეროდ, სავსეა ახალგაზრდა სახეებით, ანთებული თვალებით. თეატრის ეს ენთუზიასტები ეძიებენ არა მსუყვე სადილის მონელების ფიზიოლოგიურ განცდას სავარძელში, არამედ გრძნობათა ნათელსა და ბედნიერ დღესასწაულს, მაძიებელი აზროვნების მხნე ბიძგებს! ამ მაყურებელს, ამ ახალგაზრდა და აგზნებულ სახეებს ეკუთვნის ჩვენი

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3347.

<sup>2</sup> „დურუჯის“ ოქმი № 56.

უპირველესი სალამი... მაშ ასე! გაუმარჯოს 29 იანვარს. გაუმარჯოს ჩვენს მაყურებელს. გაუმარჯოს ჩვენს მეგობრებს, ჩვენს „ღურუჯის“!

### ქ. მარჯანიშვილი<sup>1</sup>

წერილი ნათელყოფს, რომ მარჯანიშვილი (თუმცა ახლა მხოლოდ საპატიო წევრი კორპორაციისა), „ღურუჯისგან“ თავის პიროვნებას არ აცალკევებს, პოზიცია არ შეუცვლია და ახმეტელზე არანაკლებ კატეგორიულია ძველი თეატრის მიმართ.

ვინაიდან 29 იანვრის სადღესასწაულო საღამოს ის არ ესწრებოდა, მეორე დღეს „ღურუჯმა“ ორი კორპორანტი — თ. ჰავეჭავაძისა და გ. დავითაშვილის ხელით გაუგზავნა მას კორპორაციის სამკერდე ნიშანი წარწერით: „ძვირფას მასწავლებელს „ღურუჯისაგან“.

2 თებერვალს მარჯანიშვილი დაესწრო კორპორაციის მორიგ სხდომას (ოქმი № 58) და დამსწრეთ მოახსენა იმის შესახებ, რომ გაუგებრობა მთავარ სახელოვნო კომიტეტთან მოგვარებულია. ამრიგად, დასს შეუძლია მშვიდად განაგრძოს მუშაობა.

21 თებერვალს მარჯანიშვილის თხოვნით კორპორაციის სხდომას დაესწრო რუსთაველის თეატრის ახლად დანიშნული დირექტორი ს. ამალღობელი. თავის მოკლე გამოსვლაში ს. ამალღობელმა განაცხადა, რომ ეცდება ყოველნაირად შეუწყოს ხელი ქართული თეატრის აღორძინებას, რისთვისაც იბრძვის კორპორაცია და მისი ხელმძღვანელი მარჯანიშვილი. რომ ის მთლიანად იზიარებს კორპორაციის შეხედულებას თეატრზე და ამიტომ მუდამ მის გვერდით იქნება დასახული მიზნის მისაღწევად საჭირო ნებისმიერ ბრძოლაში<sup>2</sup>.

კორპორაცია ინტენსიურად განაგრძობს თავის საქმიანობას — გრძელდება წესდების დამუშავება, მისი საბოლოო დაზუსტები-

<sup>1</sup> მარჯანიშვილის ეს წერილი გამოქვეყნებული იყო 1925 წლის ჟურნ. „Зрелище“-ში, შემდეგ კრებულში „სანდრო ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები“. ტ. I. გვ. 361—363. დედანი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. მასალა № 1311.

<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „ღურუჯის“ ოქმი № 58. მასალა № 1373.



სათვის არჩეულია სპეციალური კომისია მარჯანიშვილის მემორიალური  
 ლეობით და უეცრად — ინციდენტი ახალ დირექტორსა და ახმე-  
 ტელს შორის, რომელსაც მოულოდნელად ჩამოართვეს რეჟისორე-  
 ბისათვის განკუთვნილი ოთახი. 11 მარტს ეს ინციდენტი განიხი-  
 ლება კორპორაციის სხდომაზე, სადაც ახმეტელი, კორპორაციის-  
 თან შეუთანხმებლად, აცხადებს იმის შესახებ, რომ მიდის თეატ-  
 რიდან. კორპორაცია ამ გაცხადებას მოუფიქრებელ საქციელად  
 მიიჩნევს და გამოაქვს გადაწყვეტილება: საკითხის გამორკვევამდე  
 ახმეტელმა განაგრძოს დაკისრებული მოვალეობების აღსრულება  
 (ოქმი № 70).

რა ინციდენტია ეს? დაბოლოს, ვინაა ს. ამალლობელი, ახლახან  
 მოსული კაცი, იმისთვის რომ მისი მიზეზით ახმეტელი თეატრიდან  
 წავიდეს? თუ საბაბს ეძებს?...

მომდევნო სხდომაზე, 16 მარტს, მარჯანიშვილს რატომღაც შე-  
 მოაქვს წინადადება ყოველ კორპორანტს მიეცეს შეკითხვა: სწამს  
 თუ არა მას კორპორაციისა და აპირებს თუ არა სამუდამოდ მასში  
 დარჩენას? ყველა ერთხმად გამოთქვამს „დურუჯისადმი“ სრულ  
 რწმენას, სურვილს დარჩეს მის წევრად და იბრძოლოს მისი პრინ-  
 ციპებისათვის ბოლო წუთამდე. მხოლოდ ე. დონაურმა და თ. ჭავ-  
 ჭავაძემ ითხოვეს ერთი დღე პასუხის მოსაფიქრებლად.

რისთვის დასჭირდა მარჯანიშვილს ასეთი გამოკითხვა? მისმა  
 მეუღლემ, ე. დონაურმა, რატომ მოითხოვა კიდევ ერთი დღე პასუ-  
 ხისათვის? ეს ჩვენ არ ვიცით.

7 მარტს კორპორაციამ განიხილა ინციდენტი ახმეტელსა და  
 ამალლობელს შორის, დირექტორმა განუმარტა კრებას, რომ მოხ-  
 და გაუგებრობა. ინციდენტი ამით ამოიწურა.

მარტისა და აპრილის სხდომათა ოქმებიდან ირკვევა, რომ კორ-  
 პორაცია შეშფოთებულია რეპერტუარში შეტანილი პიესების ხში-  
 რი შეცვლით. ახმეტელი აყენებს საკითხს იმის შესახებ, რომ აუ-  
 ცილებელია ზაფხულში შავად მაინც მომზადდეს მომავალი სეზონ-  
 ნის რამდენიმე წარმოდგენა. ლაპარაკია მუშაობის ნორმალური  
 დინების დარღვევაზე იმის გამო, რომ სეზონის რეპერტუარი აქამ-  
 დე არაა დამტკიცებული. სხდომას, რომელზედაც ეს საკითხი გა-  
 ნიხილებოდა — 1925 წლის 11 აპრილს (ოქმი № 76), მარჯანიშვი-  
 ლი არ ესწრებოდა. 20 აპრილის სხდომაზე, რომელსაც მარჯანი-

შვილი აგრეთვე არ ესწრებოდა, კორპორაცია ისევე განიხილავს სააკითხს სეზონის რეპერტუარის შესახებ, რომელიც კვლავაც არაა დამტკიცებული, ისევე, როგორც მომავალი სეზონის დასის შემადგენლობა. კრება ავალებს ახმეტელს ზაფხულის შვეებულბამდე სასწრაფოდ მოაგვაროს ეს საკითხები. 11 მაისს (ოქმი № 81) კორპორაცია მთავრობის თავმჯდომარესთან აგზავნის დელეგაციის თეატრის საზაფხულო მოგზაურობის საკითხის მოსაგვარებლად. ამ დელეგაციის ხელმძღვანელი ახმეტელია. მაგრამ საკითხის სწრაფად მოგვარება არ მოხერხდა და კორპორაცია ახლა უკვე მართო ახმეტელს აკისრებს მოვალეობას სასწრაფოდ გაარკვიოს საკითხი დასის შემადგენლობის, რეპერტუარისა და საზაფხულო მოგზაურობის (1925 წ. 23 მაისი, ოქმი № 85).

1931 წელს თავისი გამოსვლისათვის მომზადებულ ტექსტში „რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი 10 წლის მანძილზე“, ახმეტელი ჩაწერს: „1924—1925 წ.წ. სეზონი... ფაქტიურად მხოლოდ ახმეტელმა ჩაატარა, მარჯანიშვილი დაკავებული იყო კინოში“<sup>1</sup>. ეს მართლაც, ასე გახლდათ.

საქმით ასეთი დატვირთულობის მიუხედავად, ახმეტელი, მარჯანიშვილთან ერთად, თბილისის საოპერო სტუდიაში დგამს ჩიმა-როზას „საიდუმლო ქორწინებას“. წერილობით შეფასებას აძლევს კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ოპერა „ნესტან-დარეჯანის“ ლიბრეტოს. ზაფხულში, სოფელ ქვიშხეთში, ადგილობრივი სცენისმოყვარეების წარმოდგენის დაწყების წინ გამოდის მოხსენებით თეატრალური ხელოვნების შესახებ.

ახალი სეზონი რთულ ვითარებაში დაიწყო. საქმე ისაა, რომ 1925 წლის 1 ოქტომბერს იწერებოდა დასის კოლექტიური ხელშეკრულება — ხელფასის გაცემისათვის აუცილებელი ოფიციალური დოკუმენტი. კორპორანტთა უმრავლესობა კი არსად, გარდა თეატრისა, არ მუშაობდა. მუდამ ხელმოკლე ახმეტელი აქვე აცხადებს, რომ უარს ამბობს თავის ხელფასზე დასის სასარგებლოდ (ოქმი № 96, 4 სექტემბერი, 1925 წ.).

მარჯანიშვილი ამ დროს „ჰამლეტზე“ მუშაობითაა დაკავებუ-

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ხელნაწ. № 14594.

ლი. 1925 წლის 12 ნოემბერს საქართველოში მოხდა დიდთავიანთი რაღურის მოვლენა — დაიბადა მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ჰამლეტი“ და უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტი. ხოლო ნოემბრის ბოლოს მარჯანიშვილისათვის აუცილებელი გახდა ოპერაცია.

ახლოვდებოდა „დურუჯის“ შექმნის მეორე წლისთავი — 1926 წლის 29 იანვარი. ამ დღისათვის გამიზნული იყო „მეფე ლირის“ დადგმა, მაგრამ რადგან დარჩენილ დროში ეს არ მოხერხდებოდა, „მეფე ლირი“ „ლამარათი“ შეცვალეს.

ახმეტელი ძალზე დაძაბულად მუშაობს — 10 დეკემბერს გამოუშვა ნ. აზიანის „დებერტიკა“ (სპექტაკლს ხელს აწერენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი), ორი კვირის შემდეგ კი — ა. იურასოვის ოპერა „ტრილბი“ იმავე სეზონში მიწვეულია თბილისის კონსერვატორიაში, როგორც სასცენო ხელოვნების პედაგოგი ვოკალურ ფაკულტეტზე. დგამს ნაწყვეტებს კლასიკური ოპერებიდან და ამ საჩვენო ნამუშევრებშიც მიმართავს მრავალი სახის დადგმით ეფექტებს. ამიტომ არაა შემთხვევითი, რომ უკვე იმ წლებში მის შესახებ ასეთ აზრებსაც გამოთქვამენ: „... მსახიობებთან ერთად, წინ მიიწევს ჩვენი რეჟისურაც. მაგალითისათვის საკმარისია რეჟისორი ახმეტელი, რომელმაც არაერთხელ დაიჭირა საჯარო გამოცდა სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა პიესის დამოუკიდებელი დადგმებით და რომელსაც დღეს უკვე რუსთაველის თეატრში სამართლიანად უჭირავს ადგილი მთავარი რეჟისორისა“<sup>1</sup>.

„პირველი ადგილი რეჟისორთა შორის კ. მარჯანიშვილის შემდეგ დაიკავა ალ. ახმეტელმა. თუმცა იგი საანგარიშო წელს სისტემატიურად მარჯანიშვილთან ერთად მუშაობს, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ამ მუშაობაში მას თავისი ბევრი რამ აქვს შეტანილი და თუ დღემდე საჭირო იყო მათი ერთად მუშაობა (ერთსა და იმავე დადგმაზე), ამიერიდან მათ ცალ-ცალკე დადგმები უნდა აიღონ და გვერდით უფრო ახალგაზრდა რეჟისორები ამოიყენონ. ეს არ ნიშნავს მათ გათიშვასა და განცალკევებას, არამედ პარალელურ მუშაობას“<sup>2</sup>. საინტერესო დასკვნაა.

ახლოვდება „დურუჯის“ ორი წლისთავი, მიმდინარეობს მზა-

<sup>1</sup> უურნ. „ხელოვნება“, 1925, № 22, ვეჩე ჟიჟია. ტფილისის თეატრები.

<sup>2</sup> უურნ. „ხელოვნება“, 1926, № 23—24. ა. ფაღვა. დღეისათვის.

დება საზეიმო საღამოსათვის. მოულოდნელად გარდაიცვალა საყვარელი მსახიობი და მეგობარი ვეჩე ჯიქია. როგორც საზეიმო საღამოს, ისე ვ. ჯიქიას ხსოვნის საღამოს ორგანიზაციას კორპორაცია აცალეს მარჯანიშვილსა და ახმეტელს (18 იანვარი 1926 წ. ოქმი № 105). და უეცრივ, ისევ ხდება რაღაც უცნაური — 1926 წლის 20 იანვარს კორპორაციის მორიგი სხდომის დღის წესრიგში ისევ გამოჩნდა ახმეტელის განცხადება იმის შესახებ, რომ საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატი სთავაზობს მას გარკვეული დროით მოსკოვში გამგზავრებას. და რაც კიდევ უფრო მეტად უცნაურია, — კორპორაცია მიესალმება განათლების სახალხო კომისარიატის წინადადებას და გამოაქვს უკვე სრულიად გაუგებარი დადგენილება: მას შემდეგ, რაც ახმეტელი მოსკოვს გაემგზავრება, განათლების სახალხო კომისარიატს წერილობით გამოეცხადოს ოფიციალური მადლობა (ოქმი № 106).

განათლების სახალხო კომისარიატის წინადადება იმდენად უცნაურია, რომ უნებურად გებადება ეჭვი — თვითონ ახმეტელისაგან ხომ არ მოდიოდა ეს ინიციატივა? მაგრამ, მეორეს მხრივ, მარჯანიშვილი საავადმყოფოშია, ამ დროს კი ხელმძღვანელ დაწესებულებას შემოაქვს წინადადება თეატრს მისი მოადგილეც გამოეცალოს? ვინ უნდა გასწიოს მისი მაგიერობა? კორპორაცია კი ამაზე არათუ თანახმაა, არამედ შემოდის წინადადებით წერილობით გამოუცხადოს მადლობა ასეთი წინადადების ავტორ სახალხო კომისარიატს?!

მაგრამ ჯერჯერობით მიმდინარეობს მზადება საზეიმო საღამოსათვის. ოპერაციის შემდეგ გავიდა ორი თვე, მარჯანიშვილი კი ჯერაც საავადმყოფოშია.

ვ. ჯიქიას ხსოვნა და „დურუჯის“ მეორე წლისთავი ერთ დღეს აღნიშნა — 29 იანვარს დღის 4 საათზე შედგა პანაშვილი, შემდეგ — საზეიმო სხდომა თეატრში. პირველი სიტყვა წარმოთქვა მამასახლისმა უ. ჩხეიძემ. ის ლაპარაკობდა „დურუჯის“ დამსახურებაზე. შემდეგ გამოვიდნენ სხვა კორპორანტები. ბოლოს წარმოადგინეს სპექტაკლი „ლაპარა“, რომელზედაც მუშაობა დაიწყო მარჯანიშვილმა, მაგრამ მისი ძალზე გახანგრძლივებული ავადმყოფობის გამო, დაასრულა ახმეტელმა.

სპექტაკლის დაწყებამდე კორპორაცია სრული თავისი შემად-

გენლობით გამოვიდა ავანსცენაზე. თეატრის მხატვრული ხელმძღ-  
ვანელობის სახელით მას მიესალმა ახმეტელი. კორპორანტებმა შე-  
ასრულეს თავიანთი პიშინი. მაყურებელმა ოვაცია მოუწყო. ამის  
შემდეგ ითამაშეს „ლამარა“. სპექტაკლის დასასრულს ახმეტელმა  
მაყურებელს მიმართა სიტყვით თეატრის მომავალი მუშაობის შე-  
სახებ. კორპორანტებმა კიდევ ერთხელ იმღერეს „ლილეო“. ასე  
დასრულდა ზეიმი. მანიფესტები და დეკლარაციები ამჯერად არ  
ყოფილა; გამოუშვეს საგანგებო საიუბილეო ერთდროული ყურ-  
ნალი „დურღუჯი“.

მარჯანიშვილმა ამჯერადაც გამოუგზავნა კორპორაციას წერილი,  
რომელსაც თვითონ დურღუჯელებისადმი მიმართვა უწოდა. აი ისიც:  
„ჩემო ძვირფასნო! ძალიან ვწუხვარ, რომ ავადმყოფობის გამო  
საშუალება არა მაქვს ჩვენს ბრწყინვალე დღესასწაულს პირადად  
დავესწრო. არა მაქვს საშუალება მოკლედ მაინც დავახასიათო ის  
პარობები, რომელშიაც იქედებოდა ჩვენი თეატრის ძლიერი ნების-  
ყოფა, რომელშიაც ახალი ყვავილები იშლებოდა მსახიობების სა-  
ხით და თუ ყოველი ნაბიჯი ჩვენი მუშაობისა როგორი დამამტკი-  
ცებელი საბუთი იყო თქვენი უდიდესი ნიჭისა და შესაძლებლო-  
ბისა.

წარსული წლების მუშაობამ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენ ვქმნით  
(როგორც ამაზე ზოგიერთები გვიკოყნიებენ) არა თეატრს უაქტი-  
ოროდ, არამედ ეროვნული ხელოვნების სხივებით გაბრწყინებულ  
ჩვენს კულტურის ტაძარში უდიდეს აქტიორებს. ზოგიერთი თქვე-  
ნი ამხანაგის სახელები ფართო საზოგადოებისათვის სრულიად უც-  
ნობი იყო — დღეს კი მათ საქართველოს მთელი კულტურული სა-  
ზოგადოება დიდი იმედითა და პატივით ეპყრობა.

„დურღუჯის“ ორი წლის ენერგიულმა მუშაობამ დაგვარწმუნა,  
რომ თქვენში დაგროვილია დიდი პოტენცია და თუ დროსა და გა-  
რემოების გამო ჯერჯერობით ვერ მოვასწარით მათი სასცენო სარ-  
ბოელზე გამოფენა, შორს არ არის ის დრო, როდესაც ყველა დარ-  
წმუნდება იმაში, რომ თქვენს წრეში დიდი ნიჭის პატრონი ახალ-  
გაზრდები არიან, რომელთაც წარბშეუხრელად შეუძლიათ თამამად  
აღმართონ ჩვენი ეროვნული კულტურის დროშა.

ჩვენს გამარჯვებას მუდამ ხელს უწყობდა  
სამი გარემოება: თავგამოდებული მუშაობა,

ერთსულ ოვანო სიყვარული საქმისადმი და  
ბაყოფლობითი დისციპლინა, რომელსაც ფო-  
ლადისებური სიმტკიცით ხელმძღვანელობდა  
კორპორაცია „დურუჯი“.

მხურვალედ გილოცავთ და გკოცნით ყველას, განსაკუთრებით  
კი საშას, რომელსაც თამამად შეიძლება ვანდო თქვენი თავი, რო-  
მელშიც ვგრძნობ ჩვენი ძვირფასი საქმის ღირსეულ გამგრძე-  
ლებელს.

განსაკუთრებული გრძობით და სინაზით ვესალმები ჩვენს  
ახალგაზრდა რეჟისორებს, იმ ღრმა რწმენით, რომ ისინი დღეს თუ  
არა ხვალ ეროვნული სცენის საგრძნობ ძალად გარდაიქმევიან,  
რომლებიც მხატვრულ შემოქმედებით სფეროში ღირსეულ  
წვლილს შეიტანენ. ვიმედოვნებ კვლავ მალე განახვთ და ჩვენ საყ-  
ვარელ საქმეს ერთად განვაგრძობთ!

კოტე მარჯანიშვილი<sup>1</sup>.

ამ წერილის გახსენება ისევ მოგვიწევს, ნახევარი წლის შემ-  
დეგ, იმისთვის, რომ სავსებით ნათელი გახდეს, თუ რა მკვეთრად  
შეიძლება შეიცვალოს ყველაფერი.

როგორც ცნობილია, კორპორაციის ორი წლისთავისათვის გა-  
მოშვებული იყო ერთდროული ჟურნალი „დურუჯი“, რომელშიც  
გამოქვეყნდა მთელი რიგი საინტერესო წერილებისა. გავიხსენებთ  
რამდენიმე აბზაცს ზოგეერთიდან, მხოლოდ უნდა გავითვალისწი-  
ნოთ, რომ ახლოვდება განხეთქილება. მით უფრო, რომ ეს სტა-  
ტიები ადასტურებენ, განხეთქილებას არავინ ელოდა.

ტ. ტაბიძე: „არც ერთი შკოლა საქართველოში არ გამოსუ-  
ლა ისე მომწიფებული, როგორც „დურუჯის“ კორპორაცია... უნ-  
და ითქვას, რომ „დურუჯმა“ გაამართლა თავისი წინასწარი თქმა...  
არც ერთი მანიფესტი თავისთავად არაფერს ნიშნავს, საინტერესოა  
ვინ აწერს ხელს და როგორ შეირჩენს შემდეგ მანიფესტის პა-  
თოსს... ახლა ჩვენ ვხედავთ ახმეტელის სახელსაც. თეატრს გამო-  
უჩინდნენ თავისი მხატვარი-დეკორატორებიც ირ. გამრეკელი და  
ლ. გულიაშვილი, რომელნიც სრულიად არ იყვნენ წინათ ქართულ

<sup>1</sup> ჟურნ. „დურუჯი“. 1926. 29 იანვარი. საიუბილეო გამოცემა გვ. 1.



თეატრში. ჩვენ წინ ყოველ ახალ სეზონში იმაგრებენ ხერხემალი „დურუჯის“ არტისტები... ჩვენ თვალწინ ჯადოქარივით დაიბადა უშ. ჩხვიძე როგორც მშვენიერი არტისტი.

„დურუჯის“ თეატრის აღორძინების ცდამ მისცა აგრეთვე სტი-მული ქართულ ახალ დრამატურგიას... დღეს არ არის ოპოზიცია. ოპოზიციონერები დაიფანტნენ, რადგან ჭორების გარდა, საჭირო გახდა შემოქმედებითი კონკურენციაც...

3. ი ა შ ვ ი ლ ი: „ძვირფასო ძმებო!... მე პირველმა მივიღე თქვენი ამბობება ძველი თეატრის წინააღმდეგ, და დღეს ტბილია ხემაღვის გრძობა, რომ თქვენთან ერთად მეც მართალი ვიყავი“.

შ. ა ფ ხ ა ი ძ ე: „დურუჯი“ და ქართული თეატრი დღეს იდენტური ცნებებია... კორპორაცია... უდიდესი ეროვნული საქმე გააკეთა: რუსთაველის თეატრიდან გზა ევროპის საუკეთესო თეატრებისაკენ მიდის... კ. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის უდიდესი გამარჯვება იმაშია, რომ მათ შექმნეს კოლექტივი პროფესიონალი არტისტებისა... „დურუჯი“ ქართული თეატრის ისტორიაში მთელი ეპოქაა იმ აზრითაც, რომ იგი ქართული დრამატურგიის განვითარების ერთგვარი იმპულსია“.

ა. ფ ა ლ ა ვ ა: „დამახასიათებელი თვისება ჩვენი ახალი თეატრისა, რომელსაც დღეს კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი და „დურუჯი“ მესვეურობს, არის უარყოფა XIX საუკუნის თეატრისა, იმ თეატრისა, რომელიც იყო მხოლოდ ინტერპრეტატორი დრამატურგიისა და თეატრის დამოუკიდებელ, თვითმყოფად სახელოვხო შემოქმედ ერთეულად მიიჩნევა“.

ბ. ყ ღ ე ნ ტ ი: „დურუჯის“ ორი წლის პრაქტიკამ შემოაბრუნა ქართული დრამა ნათელი პერსპექტივების ფონზე და ახლა ყველასთვის ფაქტია, რომ „დურუჯმა“ ჩვენს სცენას არტისტული ნიჭის მაგივრად მისცა ჰარმონიული თეატრალური ანსამბლი.

ახმეტელი: „...ახალ ეპოქას სჭირდება არა მარტო ახალი თეატრალური ორგანიზმი, რომელიც ჰქმნის ახალ თეატრს, ან ახალი არტისტი, — უფრო მეტი, — მას თურმე სჭირდება სულ ახალი პიროვნება, თეატრალური მოღვაწე. აი, სწორედ ამ ახალი პიროვნების აღსაზრდელად დაარსდა თეატრში კორპორაცია და არა კაკინორი. აი, მთავარი მიზეზი კორპორაცია „დურუჯის“ წარმოშობისა...“

კორპორაციის მთავარი მიზანია, როგორც თეატრის გან-  
მტკიცება და ეროვნული კულტურის გაღვივება, აგრეთვე არტის-  
ტის, როგორც პროფესიონალის, ისევე პიროვნების უაღრესად გა-  
კულტუროსნება.

ახალ თეატრს, პირმშო შვილს ახალი ეპოქისას, ესაჭიროება  
ახალი ნებისყოფის, კოლექტიური სულით გაჟღენთილი არტისტი...  
კორპორაცია ითხოვს თავის წევრისაგან სასტიკ ნებისყოფას, შრო-  
მის უნარს და კოლექტიური სულისკვეთების აღგზნებას — ესაა  
კორპორაციის მთავარი მიზანი.

ასეთი ორგანიზაცია არტისტთა შორის პირველია მთელ მსოფ-  
ლიოში..

ჩვენ ანტირეალისტები ვართ... ხელოვნება ცხოვრების უბრალო  
ასახვა კი არაა, არამედ მისი იდეური გაგრძელებაა. თეატრალური  
და ცხოვრების სინამდვილე სხვადასხვა კანონს ემორჩილებიან...

საქართველოს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი, დამოუკიდე-  
ბელი თეატრი, ანთებული ქართული გულით და აღგზნებული ქარ-  
თული სულით“.

როგორც ვხედავთ, კონფლიქტი ახალი თეატრის მესვეურთა და  
თეატრალურ საზოგადოებრიობას შორის, რომელმაც ასეთი მწვე-  
ვე ფორმა მიიღო კორპორაციის მანიფესტის გამოცხადების შემ-  
დეგ, ჩაცხრა. კორპორაცია უკვე იმდენადაა აღიარებული, რომ  
მარჯანიშვილს მისგან არავინ გამოაცალკევებს — ასე ამბობენ:  
მარჯანიშვილი, ახმეტელი, „დურუჯი“. მაგრამ იქნებ სწორედ ამა-  
შია, დაე შეუცნობელი, მაგრამ მაინც უტაქტობა? ეს მას, მარჯა-  
ნიშვილს, შეუძლია არ გამოაცალკევოს თავისი თავი „დურუჯი-  
სა“ და ახმეტელისაგან, როცა საჭიროა დაიცვას ის ახალგაზრდები,  
ჯერ რომ ნაბიჯს ვერ შეუწყობენ! მაგრამ როდესაც ამის უფლე-  
ბას აძლევენ თავის თავს სხვები, ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ  
მათ უმნიშვნელოვანესი განსხვავება დაავიწყდათ? განებივრებულ  
მარჯანიშვილზე, მით უფრო უკვე ხანდაზმულსა და ავადმყოფზე,  
ასეთ უსამართლობას შეეძლო ემოქმედნა. ამასთან პერიოდული  
პრესაც უამრავ შესაძლებლობას აძლევდა დაინტერესებულებს...  
გაზეთი ან ჟურნალი ხომ შეიძლება კაცს საავადმყოფოში მიუტა-  
ნო. წაკითხულს დაუმატო გარკვეული ინტონაციით შეფარდებულ  
საკუთარი სიტყვა... ამიტომ ხომ არ მიისწრაფოდა ახმეტელი ხან  
მოსკოვში, ხან ქუთაისში მაინც, ძალზე სიტყვაძვირი გახდა და



მოღუშული იმდენად, რომ ამის შესახებ თ. ვახეაძის მიერ დაწერილი დღიურშიც კი ჩაუწერია?! ვინ იცის... ასეა თუ ისე, თეატრსგაოც მოწინააღმდეგენი მიჩუმდნენ, თეატრსშიგანნი — უკვე წავიდნენ. ახლა ყველა ძალა შემოქმედებას უნდა მოხმარდეს... მაგრამ ვაი, რომ სწორედ ახლა მოხდა ის, რამაც ყველაფერი სულ სხვაგვარად წარმართა.

დავიხიოთ ცოტა უკან და გავიხსენოთ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება — გაოთულებულმა ოპერაციამ დიდი ხნით მოსწყვიტა მარჯანიშვილი თეატრს. ეს ოპერაცია „პამლეტის“ პრემიუმის შეზღვევით გაიკეთა ანუ 1925 წლის ნოემბრის ბოლოს. „დღოუ-ჯის“ ორი წლის აღსანიშნავ ზეიმს ამ მიზეზით არ ესწრებოდა თეატრის ხელმძღვანელი. „ლამარა“, რომელსაც ის ამ დღისთვის დეამდა, ახმეტელმა დაასრულა და გამოუშვა. პრესამ სპექტაკლს ძალიან მაღალი შეფასება მისცა. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტ-ში“ რეცენზენტი კიახო ასეთ შეხედულებასაც კი გამოთქვამს: „დადგმისა და სცენიური განსახიერების მხრივ, „ლამარა“ იშვიათ წარმოდგენად უნდა ჩაითვალოს. ასეთი მწყობრი და ყოველის მხრივ გამართული ანსამბლი ჩვენ ჯერ არც ერთ წარმოდგენაში არ გვინახავს. აქ აღსანიშნავია ყველა მსახიობი, რადგან ისინი ერთ მთლიან მხატვრულ კოლექტივს წარმოადგენენ“<sup>1</sup>.

მეორე სპექტაკლის — პანტომიმა „მზეთამზეს“ გამოშვებაც ახმეტელს მოუხდა, ვინაიდან 2 მარტს მარჯანიშვილს ხელმეორედ გაუკეთეს ოპერაცია. პრემიერა 16 მარტს შედგა. სპექტაკლს ხელს აწერდნენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი. საავადმყოფოდან მიღებულია დეპეშა: „გისურვებთ კიდევ ერთს გამარჯვებას, კიდევ ერთად-ერთ თეატრს ახალ ხაზებში. ჩემი გულითადი სალამი თქვენს მე-თაურს საშას“<sup>2</sup>. მღებულისა წერილობითი მოლოცვა ა. ფაღავასი, სადაც ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობთ: „...იმ აუტანელ პირობებში, რომელშიაც ჩვენ გვიხდება დღეს მუშაობა, ახმეტელმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა, შეძლო დაგვირგვინება და მხატვრულ წარმოდგენად ჩამოყალიბება ჩვენი კოტეს დაუდევარი სულის და

<sup>1</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტ“, 1926, 2 თებერვალი, № 25.

<sup>2</sup> აღ. ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად. ტ. I. საქ. თ. საზ. თბ. 1978, გვ. 428.

ფანტაზიის შემოქმედებისა... ახმეტელისათვის ეს მორიგი გამარჯვებაა და კიდევ უფრო დიდი გამარჯვებანი წინ ელის“<sup>1</sup>.

რომ მუშაობის პირობები, მართლაც, მძიმე იყო, ამის შესახებ თ. ვახვახიშვილმაც ჩაწერა თავის დღიურში: „... მარჯანიშვილის მძიმე ავადმყოფობამ დიდი შეშფოთება გამოიწვია როგორც თეატრში, ისე მთელ ქალაქში... ახმეტელი და მსახიობები ღამეებს ათენებდნენ, საავადმყოფოს დერეფანში და მასწავლებლის პალატის კართან. მარჯანიშვილი მაისამდე ავადმყოფობდა“<sup>2</sup>.

შეშფოთებას იწვევდა თეატრის ხელმძღვანელის ჯანმრთელობა და ამის გამო მისი არყოფნა თეატრში. გართულდა სპექტაკლების გამოშვება, შეფერხდა „გადაუდებელი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხების გადაწყვეტა. პრესაში უკვე გაისმა საყვედურები: „...ის მომქმედი ძალები, რომელთაც ჯერჯერობით ჩვენს ხელოვნებაში მთავარი პოზიციები უკავიათ, ამ გამაცოცხლებელ წყაროს ევროპაში ეძებენ... საჭიროა „ორიენტაციის“ ძირეული შეცვლა. ორიენტაცია რევოლუციისაკენ ამ ცნების მთელი მნიშვნელობის სწორი გაგებით, მტკიცე შეგნებით და გულწრფელი გაზიარებით“<sup>3</sup>. „... ჯერ კიდევ არ არის ჩვენში ახალი სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების შესაფერი თეატრალური შემოქმედება, გამტარებელი სასცენო მხატვრულ სახეებში რევოლუციის მაჯისცემის, დინამიკისა და სულსკვეთების“<sup>4</sup>, ამ სტრიქონების ავტორი რუსთაველის თეატრის დირექტორია.

ასეთ მძიმე პირობებში ახმეტელი საოპერო სტუდიის ძალთა საშუალებით, რუსთაველის თეატრის სცენაზე დგამს ლეონკავალოს ოპერა „ჯამბაზებს“. ეს სპექტაკლი მასობრივი სცენით იწყებოდა — ბორცვებიან სოფლის მოედანზე გლეხებს მოეყარათ თავა და მოუთმენლად ელოდნენ მოხეტიალე მსახიობებს. თეატრალური ადგილად შეიცნობდნენ მათში რუსთაველის თეატრის მსახიობებს, რომლებსაც ამ თეატრის სპექტაკლებში გლეხები განუსახიერებ-

<sup>1</sup> ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1926, № 16. ა. ფალავა. „მზეთამზეს“ ამსრულებელთ.

<sup>2</sup> თ. ვახვახიშვილი. თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან. გვ. 84.

<sup>3</sup> ჟურნ. „ხელოვნება“. 1926. № 25. ი. გედევანიშვილი. ქართული ხელოვნების განვითარების ძირითადი ტენდენციები (ვაკვრიო).

<sup>4</sup> იქვე, ს. ამაღლობელი. თეატრი და რევოლუცია. გვ. 9.

ათ. რაკი იცოდა, რომ ოპერის გუნდის მსახიობებისაგან მასას ვერ შექმნიდა, ახმეტელმა ამ საოპერო წარმოდგენაში დააკავა რუსთაველის თეატრის თითქმის მთელი დასი. მღეროდნენ, რალა თქმა უნდა, მათ შორის გაბნეული მომღერლები. მოწვეები გვიამბობენ, რომ ცეცხლოვან იტალიელ გლეხთა მთელი ეს მშფოთვარედ მომლოდინე მასა თავის მიზანსცენურ მოძრაობაში იწვევდა დიდი მოძრავი ფერადოვანი მარაოს ასოციაციას, ის ხან იხსნებოდა, ხან იხურებოდა. ეფექტი განსაცვიფრებელი აღმოჩნდა. მას მოსდევდა კიდევ ერთი — ერთბაშად იხსნებოდა პარტეროდან ფოიეში გასასვლელი ყველა კარი და მორთულ-მოკაზმული მოხეტიალე დასის მსახიობები, მრავალნაირი საკრავებით, ხალიჩებით, სკივრებით და სხვა ბარგი-ბარხანით დატვირთულები მზიარულად შემოიჭრებოდნენ მაყურებელთა დარბაზში, გაივლიდნენ მას, გაეთამაშებოდნენ მაყურებელს და ორკესტრის ღრუზე გადადებული მცირე ხიდეების საშუალებით აცვივდებოდნენ სცენაზე. ეს იყო სიახლე, იყო უჩვეულო ისევე, როგორც ტონიოს ცნობილი არის შესრულება არა ფარდის წინ და სახით მაყურებლისაკენ, როგორც ყოველთვის, არამედ სცენაზე იქ მოფთადმი მიმართული. ოპერის რეჟისორ მ. კვალიაშვილის აზრით, ახმეტელმა გამოავლინა გამორჩეული მუსიკალობა, როცა ოსტატურად აგებდა ცალკეული მუსიკალური მონაკვეთებისათვის მიზანსცენებს, რომლებიც ჩანაფიქრშივე გამართლებული იყო მუსიკალური ფაქტურით და დინამიკით... ეს იყო სპექტაკლი, რომელიც დაამშვენებდა ნებისმიერ პირველხარისხოვან პროფესიულ საოპერო თეატრს, ის კი შექმნილი იყო ახალგაზრდობის მიერ, რომელიც პირველად გამოდიოდა საოპერო სცენაზე... ჩემთვის ეს სპექტაკლი არის ნიმუში სრულქმნილი საოპერო რეჟისურისა<sup>1</sup>. იგი შეიქმნა 1926 წლის აპრილში, როდესაც უკვე იყო გამოთქმული ზემომოყვანილი აზრები „ლამარასა“ და „მზეთამაზეს“ შესახებ.

როგორი გახლდათ ის უმთავრესი გარემოებანი, რომლებმაც განაპირობეს ახმეტელის მიერ საოპერო ხელოვნების ასეთი ნაწარმოების დადგმა? პირველ ყოვლისა, ალბათ, მაინც მისი არაჩვეულებრივი მუსიკალობა, განსაკუთრებული, შეუწელებელი ინტე-

<sup>1</sup> С6 Сандро Ахметели, стр. 394.

რესი მუსიკისადმი თვით დრამატულ სპექტაკლებში, ამას გარდა, ოთხი წელი მარჯანიშვილთან მუშაობისა როგორც დრამატულ, ისე მუსიკალურ თეატრში, მაშასადამე, მუდმივი კონტაქტი დიდოსტატთან, რაც ნიჭიერი ადამიანისათვის აგრეთვე სკოლაა. აშკარად გამოკვეთილი ინტერესი კონკრეტული რეჟისორული პრობლემისადმი — მასობრივი სცენის შექმნის პრობლემისადმი. ეს ინტერესი გაძოვლინებას მოითხოვდა. ამიტომ ახმეტელის ნებისმიერი დადგმა ამ კუთხით თავიდანვე ინტერესის გამომწვევი იყო. დაბოლოს, რაც აგრეთვე არაა უმნიშვნელო — მისგან დამოუკიდებლად, ვითარებანი იმგვარად ლაგდებოდა, რომ ახმეტელს ეძლეოდა მოქმედების სრული თავისუფლება, თანაც საოპერო სტუდიის ახალგაზრდულ დასთან, სადაც არ იყო კრიტიკული თვალი ადრე დადგენილს შეჩვეული გამოცდილი მომღერლებისა. ჰოდა, მანაც დაარღვია საოპერო წარმოდგენების შტამპები ისე თამამად, რომ საოპერო სპექტაკლში დრამატული თეატრის მსახიობები გამოიყვანა. იმდენად გაკადნიერდა, რომ მაყურებელთა დარბაზი სცენის გაუერთიანა მასობრივი სცენის თავისებური ცხოვრების საშუალებით. და ისევ მსგავსად დრამატულ თეატრში მისი პირველად მოსვლისა, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი ეტაპის ზღურბლთან, როცა საცაა უნდა დარჩეს უმარჯანიშვილოდ თეატრის ხელმძღვანელის მძიმე პოსტზე (თუმცა ჯერ თვითონ ამის შესახებ არაფერი იცის!) — ახმეტელმა დადგა მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ძიებებით და მიღწევებით დატვირთული საოპერო წარმოდგენა. შესაძლოა, „ჯამბაზები“ ყველაზე მნიშვნელოვანი სპექტაკლია, რომელიც შექმნა ახმეტელმა თავისი ცხოვრების იმ პერიოდში, როდესაც თეატრს მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა.

ახლოვდებოდა ზაფხული. მარჯანიშვილი ისევ ავად იყო, კორპორაციამ მიზანშეწონილად სცნო მოეწყო თეატრის ორთვიანი საგასტროლო მოგზაურობა დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოში საკუთარ ხარჯზე. ხელმძღვანელობა დაეკისრა ახმეტელს, ა. ფლავას და კომისიას, რომელიც ღურუჯელებისაგან შედგებოდა.

დასი სიხარულით გაემგზავრა, ყველა საქმეს ახალგაზრდები ხალისით და მხიარულად ასრულებდნენ. კორპორაციის ყველა წევრი დაათან ერთად გაემგზავრა, იმისდა მიუხედავად, თუ ვის რა-

დღის ჰქონდა წარმოდგენა. მხოლოდ ვ. ანჯაფარიძე ჩამოვიდა თაისში ოფელისას სათამაშოდ იმ დროს, როდესაც „ჰამლეტი“ იყო დანიშნული. (მაშინ ის ფეხმძიმედ იყო და თავს შეუძლოდ გრძნობდა, მაგრამ ამის შესახებ, ეტყობა, არავისთვის უთქვამს). ეს ვითარება იმდენად იყო ბურუსით მოცული, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი თავის მოგონებებში ა. ვასაძემ ასე გაიხსენა იმ გასტროლებზე მომხდარი ამბავი: „ზოგიერთმა ამხანაგმა, სრულიად გაუგებარი მოსაზრების გამო არ ისურვა ჩვენთან საგასტროლო მოგზაურობაში ყოფნა ერთად, მხოლოდ ქუთაისსა და ბათუმში მოუნდათ საგასტროლო სპექტაკლებში მონაწილეობის მიღება და ამ პრეტენზიას აცხადებდნენ კორპორაციის ნამდვილი წევრები, რა თქმა უნდა, კორპორაციამ უარყო მათი მოთხოვნა და სპექტაკლებში მონაწილეობა არ მიიღებინა. მაშინ ეს ჩვენთვის ელემენტარული სათეატრო ეთიკის დაცვას ნიშნავდა. ვისაც დევიზად გვქონდა: „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“. ამას გარდა თითოეული ჩვენთაგანი თუ მთავარი როლისაგან თავისუფალი იყო, უსიტყვო მასიურ სცენებშიც ლებულობდა მონაწილეობას, ე. წ. „პრიმადონობისა“ და „პრემიერობის“ ძველ ადათ-წესებს კორპორანტებმა თავიდანვე სასტიკი უარი განუცხადეთ... ჩვენი უარი და ამხანაგობის კომისიის განკარგულებანი დამახინჯებულად, უკულმა გადასცეს ბ-ნ კოტეს. იმდენი მოახერხეს, რომ ბ-ნი კოტე მთლად დაუპირისპირეს ერთის მხრივ კორპორაციას და მეორეს მხრივ მის ერთგულ და ნიჭიერ მოწაფეს ალ. ახმეტელს“<sup>1</sup>.

ახმეტელმა და გასტროლების ხელმძღვანელმა კომისიამ არ მისცეს ვერიკო ანჯაფარიძეს უფლება „ჰამლეტში“ მონაწილეობისა, ვინაიდან ის არ დაემორჩილა თეატრის ხელმძღვანელობის გადაწყვეტილებას უკლებლივ ყველა ერთად გამგზავრებულყო საგასტროლო მოგზაურობაში. ქუთაისშიც და საერთოდ მთელი ამ მოგზაურობის დროს ოფელისას ბ. გამრეკელი თამაშობდა.

ახმეტელსა და ანჯაფარიძეს შორის ინციდენტის საკითხი დაისვა კორპორაციის სხდომაზე ოზურგეთში 1926 წლის 22 მაისს (ოქმი № 115). მაგრამ ვინაიდან ამ საკითხის გადაწყვეტა მთლი-

<sup>1</sup> ა. ვასაძე, მოგონებანი და ფიქრები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1974. № 11. გვ. 97—98.

ანად თეატრის ხელმძღვანელის კომპეტენციაში შედიოდა, კორპორაციამ უარი თქვა მის განხილვაზეც კი.

ამავე სხდომაზე კორპორაციამ მოისმინა თბილისიდან ჩამოსული ახმეტელის ინფორმაცია დასის შემადგენლობისა და მომავალი სეზონისათვის საგარეულო რეპერტუარის შესახებ და გამოიტანა შენიშვნები დადგენილება: მომავალი სეზონისათვის უთუოდ ჩატარდეს დასის წმენდა, ხოლო რეპერტუარში ოპერეტა „არშინ — მალალანი“-ს შეტანა ჩაითვალოს დაუშვებლად ისევე, როგორც მასში საერთოდ რაიმე სახის მონაწილეობა. იმავე სხდომაზე კორპორაციამ მთელი საგაზაფხულო სამუშაოს შესრულება, აგრეთვე მომავალი სეზონის წინასწარი გეგმის შედგენა დაავალა ახმეტელს<sup>1</sup>.

ამგვარად, კორპორაცია, არსებითად, უკვე დაუპირისპირდა მარჯანიშვილს — ის უარს ამბობს ჰაჯიბეგოვის ოპერეტა „არშინ მალალანის“ რეპერტუარში შეტანაზე, რომლის დადგმასაც საჭიროდ მიიჩნევს მარჯანიშვილი და მომავალი სეზონის სამუშაო გეგმის შედგენას ავალებს ახმეტელს, როცა მარჯანიშვილი უკვე ჯანმრთელადაა და ჩამოვიდა კიდეც მათთან ბათუმში.

თ. წულუკიძის მოგონებებიდან: „სადგურზე მარჯანიშვილის შესახვედრად გამოვიდა მთელი დასი. ამდენი ხნის ავადმყოფობისა და ამის გამო მასთან განშორების შემდეგ, მასთან შეხვედრა დღესასწაული იყო ჩვენთვის, ახალგაზრდებისათვის.“

მაგრამ ბ-ნი კოტე ჩამოვიდა უკმაყოფილო, მოღუშული, დასის პირველსავე საერთო კრებაზე ყველამ შენიშნა მისთვის უჩვეულო გაუცხოება და საუბრის ოფიციალური ტონი. მახსოვს ის დამთრგუნველი სიჩუმე, ამ დაუვიწყარ შეკრებაზე რომ ჩამოვარდა.

მარჯანიშვილი ლაპარაკობდა მკვახედ, კატეგორიულად, არავის არ უყურებდა. ისეთი ტონით ლაპარაკობდა, ვერ შეეპასუხებოდი. მაგრამ იმავე დროს ისიც იგრძნობოდა, რომ სწორედ შეპასუხებასა და წინააღმდეგობას მოელოდა იგი.

მარჯანიშვილმა გამოაცხადა, დასის თბილისში დაბრუნებისთანავე ჩატარდება შტატების შემცირება და ძალიან საგრძნობიც: ამას მოითხოვს თეატრის ფინანსური მდგომარეობაო. ისიც გა-

<sup>1</sup> იხ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „დურუჯის“ ოქმი № 115, მასალო № 1414.



ნაცხადა, რომ ეს საკითხი უკვე შეთანხმებულია მთავარ სახელმწიფო  
ნო კომიტეტთან და სიები თეატრის ფოიეში იქნება გამოკრული.

— შეგიძლიათ გაცნოთ. დასიდან გარიცხებიან უფროსებიც,  
უმცროსებიც, კორპორანტებიც და არაკორპორანტებიც, ამას არა  
აქვს მნიშვნელობა. გარიცხულთა მაგიერ დასში მინდა ჩავრიცხო  
უფროსი თაობის რამდენიმე მსახიობი.

მან დაასახელა იმედაშვილი, ზარდალიშვილი, ჭიაურელი... სე-  
ზონის გახსნას აპირებდა ოპერეტით „არშინ მალ-ალან“.

ყველა გაოგნდა! „არშინ მალ-ალანი“ — მოყვარულთა მიერ  
გაცვეთილი ოპერეტა, რომელსაც კორპორაციამ ასე გესლიანად  
დასცინა თავის მანიფესტში, როგორც ხალტურის სინონიმს! და ახ-  
ლა ის რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში იქნება შეტანილი!...  
რისთვის?... ვის სჭირდება იგი?... რა ხდება?..

ახლა ვფიქრობ, რომ ამ გაცვეთილი ოპერეტისგან მარჯანი-  
შვილს შეეძლო შეექმნა მორიგი სცენური შედეგრი პაროდისა და  
მუსიკალური ხუმრობის პლანში, მაგრამ იმ მომენტში მისი გან-  
ცხადება მკრეხელობად გაისმა, დაცინვად კორპორაციის მიმართ...

კორპორანტებმა პროტესტი განაცხადეს „დურუჯის“ წევრთა  
თეატრიდან განთავისუფლების გამო. კატეგორიულად უარყვეს  
„არშინ მალ-ალანი“. რეპერტუარული და ორგანიზაციული საკი-  
თების გარშემო კამათი აშკარა კონფლიქტში გადაიზარდა...

მარჯანიშვილი არ დარჩა ჩვენთან. ის წავიდა ისევე მოულოდ-  
ნელად, როგორც გამოჩნდა. დასი განაგრძობდა გასტროლებს<sup>1</sup>.

გასტროლები ბათუმში დასრულდა 30 მაისს სპექტაკლით „ლა-  
მარა“. მანამდე, 27 მაისს, ადგილობრივ გაზ. „ფუხარაში“ (№ 118)  
დაიბეჭდა სტატია ამ სპექტაკლის შესახებ, სადაც წერია, რომ:  
„ლამარაში“ გაიმარჯვეს ქართულმა თეატრმაც და ქართველმა მსა-  
ხიობმაც“.

გასტროლების წარმატებით დამთავრების შემდეგ, როგორც  
ჩანს, დასი დარჩა ბათუმში ზაფხულის შევებულების დროს, ვინა-  
იდან კორპორაციის შემდეგი სასწრაფო სხდომა ისევ ბათუმში შედ-  
გა 1926 წლის 14 ივნისს.

<sup>1</sup> Т. Цулукидзе. Всего одна жизнь. Издат. «Хеловнеба», Тб., 1983, стр. 162—163.



მან მოისმინა მარჯანიშვილის მოხსენება მომავალი მუშაობის შესახებ. ხელმძღვანელმა ილაპარაკა იმის თაობაზე, რომ აუცილებელია დასმა მიიღოს კინომრეწველობის წინადადება ერთობლივ მუშაობის შესახებ, რომ კვირაში ერთხელ რუსთაველის თეატრმა ერთი წარმოდგენა ქუთაისში ითამაშოს. მარჯანიშვილმა ისიც შეატყობინა დასს, რომ ამიერიდან „წითელი თეატრი“ რუსთაველის თეატრის ფილიალი იქნება, რის გამოც ახალგაზრდების ნაწილი იქ გადავა, ხოლო ერთ-ერთ ხელმძღვანელად მოწვეული იქნება მსახიობი მიხ. ჭიაურელი. კიდევ ერთხელ გაიმეორა, რომ მომავალ სეზონში უთუოდ დაიდგმება ოპერეტა „არშინ მალ-ალანი“<sup>1</sup>.

ყველაფერი, რაც მოისმინა კორპორაციამ მარჯანიშვილისაგან, „დურუჯის“ პრინციპების საწინააღმდეგო იყო. მათი თვალსაზრისები აქ დასმულ ყველა საკითხზე ურთიერთგამომრიცხველი აღმოჩნდა. მაშასადამე, კონფლიქტიც გამოიკვეთა. ეს იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ კორპორაციამ არ მოისურვა მარჯანიშვილის მიერ დასმული საკითხების დასის საერთო შეკრებაზე განხილვა და მორიგი მამასახლისის პირით განაცხადა, საკუთარ შეხედულებას გამოთქვამს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც თვითონ გაერკვევა ამ საკითხში.

კამათმა მწვავე ხასიათი მიიღო. მასში მონაწილეობდა ყველა კორპორანტები არ ფარავდნენ თავიანთ გაკვირვებას არც მარჯანიშვილის განცხადების შინაარსის, არც მისი ტონის გამო, რომელიც გულწრფელი არ ეჩვენებოდათ. ისინი მიხვდნენ, რომ მარჯანიშვილი უკმაყოფილოა მათი საქციელით, მაგრამ ამას გაუგებრობას მიიწერდნენ, გაუგებრობა კი გასარკვევი იყო. საკითხი ღიად დარჩა შემდეგ სხდომამდე. ის დანიშნეს მეორე დღესვე. კორპორაციის ყველა წევრის დასწრება აუცილებელი იყო. დღის წესრიგში იგოვე საკითხები იდგა. აზრი გამოთქვა ყველამ. დაადგინეს: „კორპორაციამ დაიცვას მტკიცედ მის მიერ აღებული გეზი მხატვრულ საკითხებში და ეცადოს მის მტკიცედ ცხოვრებაში გატარებას“<sup>2</sup>. და აქვე დაუშვეს აშკარა შეცდომა — დასვეს საკითხი მარჯანიშვილის მეუღლის, კორპორანტ ე. დონაურის კორპორაციიდან გარიცხვის

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „დურუჯის“ ოქმი № 117.  
<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „დურუჯის“ ოქმი № 118.

შესახებ, ვინაიდან ის სისტემატურად არღვევდა კორპორაციულ დისციპლინას. მაგრამ საკითხი მხოლოდ დაისვა.

ეს იყო 1926 წლის 15 ივნისს ბათუმში. 16 ივნისს კორპორაცია კვლავ იწვევს სხდომას. განიხილავენ კინომრეწველობის წინადადებას ერთობლივი მუშაობის შესახებ. კორპორაციას მიაჩნდა, რომ თეატრსა და კინოში ერთდროულად მუშაობა ურთიერთხელისშემზღველია, ამიტომ საერთოდ ხსნის საკითხს დღის წესრიგიდან. ამავე მიზეზით უარს ეუბნება მსახიობ ბ. შავიშვილს მის თხოვნაზე ნება დაერთოს მუსიკალურ კომედიებში მონაწილეობაზე. ეს ყოველივე იმის საბუთია, რომ ძალაუფლება თეატრში კორპორაციის ხელშია. მსახიობები ნებართვას მას ეკითხებიან, თვით მარჯანიშვილიც როგორც სარეპერტუარო, ისე ორგანიზაციულ საკითხებს მის წინაშე აყენებს, „დურუჯი“ თეატრის ხელმძღვანელსაც კი ეუბნება უარს, თუკი რამეში არ ეთანხმება. ამას ისიც დაემატა, რომ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ (1926 წ. 25 ივნისი, № 141) შეატყობინა თავის მკითხველს, რომ ამაჟამად დასი მიემგზავრება კახეთში, სადაც გამართავენ რამდენიმე წარმოდგენას. ამის შემდეგ მსახიობებს მიეცემათ ერთი თვის შევბულება, ხოლო 1 აგვისტოდან დაიწყება დასის ჩამოყალიბება და შემოდგომის სეზონისათვის მზადება. დასს ხელმძღვანელობს ალ. ახმეტელი<sup>1</sup>... და კიდევ — მარჯანიშვილმა ნახა სპექტაკლი „ლამარა“, რომლის პირველი ორი მოქმედება თვითონ მოამზადა ოპერაციამდე, ბოლო ორი მოქმედება კი ახმეტელს მიანდო. მან იცოდა, რომ ეს სპექტაკლი, როგორც გამიზნული იყო, უჩვენეს მაყურებელს „დურუჯის“ ორი წლის აღსანიშნავ საღამოზე, რომ მას წარმატება ჰქონდა, მაგრამ ნახა იგი მხოლოდ ახლა — ასეთ უკიდურესად დაძაბულ პერიოდში „ლამარა“ მარჯანიშვილს არ მოეწონა, ვინაიდან მის მიერ დადგმული პირველი ნახევარი იყო ლირიკული ლეგენდა, ხოლო ახმეტელის დადგმული მეორე ნახევარი — გმირულ-რომანტიკული ამბავი. ამ ორმა, აშკარად განსხვავებულმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა, რაღა თქმა უნდა, დაარღვია. რაც ამას მოჰყვა შედეგად, ალბათ, არ უნდა იყოს გასაკვირი. თ. წულუკიძის მოგონებიდან: „...თბილისში დავბრუნდი ივნი-

<sup>1</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1926, № 141.

სის ბოლოს. პირველი, რაც თვალში მეცა, ეს იყო თეატრის ფორ-  
ემში გამოკრული განცხადება, რომელსაც ხელს აწერდა ხელოვნე-  
ბის სამმართველოს უფროსი გედევანიშვილი. განცხადებაში ნათ-  
ქვამი იყო, რომ მთელი დასი, გარდა რამდენიმე მსახიობისა (ალ-  
ნიშნული იყო ათამდე მსახიობის გვარი), დათხოვნილია და რომ  
მომავალი სეზონისათვის დასი თავიდან იქნება დაკომპლექტებუ-  
ლი... რამდენიმე დღის შემდეგ დაგვიბარეს. მარჯანიშვილი დირექ-  
ტორის კაბინეტში კი არ დაგვხვდა, არამედ ქვედა ფოიეში. იგი  
რიგრიგობით იძახებდა მსახიობებს და ერთ ლაკონურ კითხვას  
უსვამდა: გინდა ჩემთან მუშაობა? ჰო თუ არა. იგი განსაკუთრებით  
ხაზს უსვამდა სიტყვას „ჩემთან“... კორპორაციამ ერთხმად და კა-  
ტიგორიულად უარყო თეატრის ხელმძღვანელის ასეთნაირი მოქმე-  
დება. მაშინ მარჯანიშვილმა განაცხადა, რომ არ სურს მათთან მუ-  
შაობა და სტოვებს თეატრს“<sup>1</sup>.

უკიდურესად შემოფოთებული კორპორაცია მთელი შემადგენ-  
ლობით კვირას, 4 ივლისს, მარჯანიშვილს ბინაზე ესტუმრა, რათა  
გამოერკვია საქმის ვითარება და ჩაექრო კონფლიქტი. მარჯანი-  
შვილმა ბრალი დასდო მათ ქედმაღლობაში, იმაში, რომ ისინი, ან-  
გარიშს უწევენ მხოლოდ კორპორაციის წევრებს, დასის დანარჩენ  
წევრებს კი უდიერად ექცევიან. კორპორანტები მარჯანიშვილს ამ  
ბრალდებებს უსამართლოდ მიიჩნევენ და სთხოვენ მას კვლავაც  
უხელმძღვანელოს თეატრს. პასუხის მოსაფიქრებლად მარჯანიშვი-  
ლი ითხოვს რამდენიმე დღეს<sup>2</sup>. სამი დღის შემდეგ — 1926 წლის 7  
ივლისს კორპორაციამ შეიტყო მარჯანიშვილის გადაწყვეტილება —  
ის წერილის სახით იყო გამოკრული განცხადებათა დაფაზე და იუ-  
წყებოდა, რომ გადაწყვეტილება რუსთაველის თეატრიდან წასვ-  
ლის შესახებ მას არ შეუცვლია.

სასწრაფოდ იქნა მოწვეული კორპორაციის სხდომა. მდგომარე-  
ობა უკიდურესად გართულდა, ამიტომ აზრს გამოთქვამდა ყველა  
წევრი. ბოლოს დაადგინეს: ვინაიდან მარჯანიშვილის მათდამი წა-  
ყენებული ბრალდებები უსაფუძვლოა, არც ერთ ამ ბრალდებას

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე, მოგონებანი. ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, № 11, გვ. 88.

<sup>2</sup> იხ. „დურუჯის“ ოქმი № 121.

„დურუჯი“ არ იღებს თავის თავზე. თავის დამოკიდებულებას მარჯა  
ჯასიშვილისადმი მიიჩნევს უღრმეს პატივისცემად, ხოლო თეატრში  
კორპორაციის ქცევის სისტემას — მართებულად. მიღებულ იქნას  
უველა ზომა ყოველგვარი ჭორისა და გაუგებრობის ლიკვიდაცი-  
ისათვის. კორპორაცია გამოთქვამს იმედს, რომ თანამშრომლობა  
მაოჯანიშვილთან აღდგენილ იქნება<sup>1</sup>.

ათი დღის შემდეგ, 17 ივლისს, ხელოვნების საქმეთა მთავარი  
საბჭოს პრეზიდიუმმა გამოსცა ბრძანება № 666, რომლითაც თა-  
ნანმად კოლექტიური ხელშეკრულების № 10 ა) მუხლისა, 1926  
წლის ივლისიდან რუსთაველის თეატრის დასი შემცირდა 75 პრო-  
ცენტით

დასახვნილთა შორის იყვნენ რეჟისორები: ალ. გველესიანი  
და ი. პატარიძე. მხატვარი ირ. გამრეკელი, მოყარნახე მ. აფხაიძე,  
აკომპანიატორი მ. ჯორჯაძე, მსახიობები: ც. ამირეჯიბი, ნ. ალექ-  
სი-მესხიშვილი, ს. ბეჟანიშვილი, ბ. გამრეკელი, ნ. დავითაშვილი,  
ე. კედია, მ. მრეგლიშვილი, ბ. შავიშვილი, თ. წულუკიძე, ხ. ჭიჭი-  
ნაძე, ი. ჯორჯაძე, ვ. ადამიძე, ივ. აბაშიძე, ვ. გოძიაშვილი, პ. კო-  
ბანიძე, მ. ლორთქიფანიძე, დ. მჟავია, გ. სარჩიმელიძე, ი. ქანთა-  
როა, დ. ჩხეიძე და სხვანი.

წლიურ სამსახურსა და წლიური ჯამაგირით დატოვეს სამხატვ-  
რო ნაწილის გაძვე, კ. მაოჯანიშვილი, მთავარი რეჟისორი ალ. ან-  
ნეტელი, მორაგი რეჟისორი დ. ანთაძე, კომპოზიტორი ი. ტუსკია,  
მოყარნახე პ. ჟორდანი. მსახიობები: ვ. ანჯაფარიძე, ე. დონაური,  
თ. ჭავჭავაძე, ნ. ჯავახიშვილი, ნ. გოცირიძე, გ. დავითაშვილი, ა.  
ვასაძე, პ. კორიშელი, ალ. ჟორჟოლიანი, შ. ლამბაშიძე, უ. ჩხეიძე,  
ა. ხორაეა“<sup>2</sup>

კორპორაციის სასწრაფო სხდომამ 17 ივლისს მიიღო გადაწყ-  
ვიტილება: მიძართოს საბჭოთა ხელისუფლების და პარტიულ  
უმაღლეს ორგანოებს თხოვნით გაერკვეს შექმნილ ვითარებაში  
(„დურუჯის“ სხდომის ოქმი № 125). 18 ივლისს შედგა კორპო-  
რაციის წევრთა და მისი წევრობის კანდიდატების გაერთიანებული  
სხდომა. ამ სხდომაზე ა. ვასაძე დაწვრილებით აცნობს დამსწრეთ

<sup>1</sup> იხ „დურუჯის“ ოქმი № 123.

<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუხეუმი. მასალა № 1570.

იმ ინციდენტის არსს, რომელიც მოხდა მარჯანიშვილსა და კორპორაციას შორის, ლაპარაკობს იმაზე, რომ კორპორაციას ჰქონდა სურვილი ხსენებული ინციდენტის ლიკვიდაციისა უმტკივნეულოდ. მაგრამ, სამწუხაროდ, სწორედ ამ დროს შეამცირეს დასი. ყველა სირთულის მიუხედავად, კორპორაციას გადაწყვეტილი აქვს უკანასკნელ ძალებამდე იბრძოლოს იმ მხატვრული სახის შესანარჩუნებლად, რომელიც თეატრმა უკვე მოიპოვა. თუ ის ვერ შეძლებს ამის განხორციელებას, მაშინ „დურუჯი“ დატოვებს რუსთაველის თეატრს და სამოქმედო ასპარეზს სხვაგან გადაიტანს. კრების ყველა წევრი ეთანხმება ამ აზრს<sup>1</sup>.

ახლოვდებოდა ზაფხულის შვებულება. 20 ივლისს კორპორაცია კიდევ ერთხელ შეიკრიბა. კიდევ ერთხელ მოიწონა გადაწყვეტილება ადრე არჩეული ხაზისადმი ერთგულებისა, სურვილისა გამოინახოს საერთო ენა მარჯანიშვილთან, დაიცვას თეატრის მხატვრული სახე. არ დაუშვას კორპორანტთა შემცირება „დურუჯის“ სანქციის გარეშე. კრებამ აირჩია განსაკუთრებული სამეული, რომელიც ვალდებულია დარჩეს თბილისში და მოაგვაროს უმნიშვნელოვანესი საკითხები: საბოლოოდ გაარკვიოს ურთიერთობა მარჯანიშვილთან და საქმის ვითარება მომავალი სეზონისათვის. სამეულში შევიდნენ: ახმეტელი, ა. გველესიანი და ა. ხორავა. ოქმს ზოლის მინაწერი აქვს: „ეს დადგენილება ეხება დასის 75 პროცენტით შემცირებას მარჯანიშვილის მიერ“<sup>2</sup>. მაშასადამე, კორპორაციას მიაჩნდა, რომ პრეზიდენტის შემოსენებული ბრძანება — მარჯანიშვილის სურვილის შედეგია.

მარჯანიშვილი ამ დროს სოფელ რიონშია კინოგადაღებაზე. გადაწყდა მასთან მოსალაპარაკებლად ახმეტელის გაგზავნა. მან ვერ მოახერხა მარჯანიშვილის დათანხმება შერიგებაზე, ვინაიდან ვერც თვითონ დაეთანხმა მარჯანიშვილის მოთხოვნებს. არსებობს ოქმი, რომლითაც 1926 წლის 5 აგვისტოს დასრულდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შეხვედრა. აი ისიც: „5 აგვისტო. ოქმი № 128. 1923 წლის აგვისტოს 5-ს, თანახმად თეატრალური კომისიის თავმჯდომარის ამხ. ლ. დოლობერიძის წინადადებისა, რომ კონსტანტინე მარჯანიშვილმა და ალ. ახმეტელმა ერთობლივად შეადგინონ

<sup>1</sup> იხ. „დურუჯის“ ოქმი № 126.

<sup>2</sup> იხ. „დურუჯის“ ოქმი № 127.

მომავალი 1926—1927 წლის სეზონისათვის რუსთაველის თეატრ-ში სათეატრო საქმიანობაში ჩასატარებელი რეორგანიზაციის პროექტი, ჩვენ, კ. მარჯანიშვილის და ახმეტელის მოწმეები — ზ. ბერიშვილისა და პ. კორიშელის თანდასწრებით, მივედით იმ დასკვნამდე, რომ შექმნილი ურთიერთუნდობლობის მდგომარეობა — 1. მარჯანიშვილი და ახმეტელი, 2. მარჯანიშვილი და „დურუჯი“, — სერიოზული შემოქმედებითი მუშაობის საშუალებას არ გვაძლევს. ამატომ პატიოსნად ვაცხადებთ, რომ თეატრალური საქმიანობის ერთობლივად გაგრძელება არ შეგვიძლია. ყოველივე ზემოთ თქმულის გამო, მარჯანიშვილი ძალაში ტოვებს თავის უარს თეატრში მუშაობის შესახებ და თეატრალურ კომისიას სთხოვს საქმე გადასცეს „დურუჯს“ ამხ. ახმეტელის მეთაურობით, ალ. ახმეტელიც ძალაში ტოვებს თავის განცხადებას, რომ რუსთაველის თეატრში კ. ა. მარჯანიშვილის გარეშე არ იმუშავენ და სთხოვს კომისიას მიიღოს ახმეტელის განცხადება. ხსენებული ოქმი შედგენილია სამ ეგზემპლარად, ხელმოწერილია ყველა დამსწრის მიერ და გადაეცა ახმეტელს ორი ცალი (ერთი ამხ. ლ. ლოღობერიძისათვის გადასაცემად, მეორე — საკუთრივ მისთვის), მესამე კი ამხ. მარჯანიშვილს.

კ ო ტ ე მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ა ლ. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი  
ზ. ბ ე რ ი შ ვ ი ლ ი, პ. კ ო რ ი შ ე ლ ი<sup>1</sup>.

მეორე დღეს, 6 აგვისტოს, რიონში მარჯანიშვილთან გადაღებაზე მყოფი ა. ვასაძე წერს რეჟისორ — კორპორანტ კ. პატარიძეს:

„აგვისტო. სოფ. რიონი.

ამხ. კუკური!

გიგზავნი პლატონ კორიშელის მიერ შედგენილ, კოტესა და საშაძე მოლაპარაკების თითქმის სტენოგრაფიულ ანგარიშს. ეს ძლიერ საპირო დოკუმენტია და ვთხოვ გაუფრთხილდე, როგორც საკუთარ თავს. აი, ისიც, ჩაწერილია იმ ენაზე, რომლითაც საუბრობდნენ:

კ. მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი — მაშ ასე, მოვილაპარაკოთ მე და შენ ამ მოწმეთა თანდასწრებით და დავაფიქსიროთ ჩვენი საუბარი. თუ შევეთანხმდებით, ხომ კარგი, და თუ ვერ შევეთანხმდებით, სულერ-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1317.



თია დღესვე, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მოვრჩეთ ყველაფერს, მე წამოვაცენებ ჩემს მოთხოვნებს, შენ კი შენსას. დავწერთ ოქმს, ხელს მოვაწერთ ჩვენ და მოწმეები.

მე გითმობთ და ვაბრუნებ ოთხ კორპორანტს: ჯ. სარჩიმელიძეს, მ. ლორთქიფანიძეს, ბ. შავიშვილს და დ. ჩხეიძეს. ვთმობ იმიტომ, რომ ეს არის ძალადობა კორპორაციისა, რომელსაც შენ უდგებარ სათავეში. ვიმეორებ — ეს არის ბანდა, რომელმაც ჩემს გარშემო მოიყარა თავი და მაიძულებს ვაკეთო არა ის, რასაც მკარხახობს ჩემი შემოქმედებითი პოზიცია. რაც შეეხება კანდელაკს, კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ და არავითარ შემთხვევაში არ ვარ თანახმა დასწი მისი ყოფნისა.

ა. ახმეტელი — კარგი, კოტე, ყველაფერი ეგრე იყოს, მაგრამ აბაშიძეს რა ვუყოთ?

ბ. მარჯანიშვილი — ვინ არის აბაშიძე? არც ის და არც კანდელაკი კორპორანტები არ არიან. მე მათ კორპორანტებად არ ვთვლი. თქვენ ისინი განგებ მიიღეთ ივნისის თვეში, რომ დასწი გაიყვანოთ. თუ ისინი კორპორანტები არიან, რატომ მე არ მეცნობა მათი მიღების შესახებ?

ა. ახმეტელი — როგორ, კოტე, თქვენ გეცნობათ ამის შესახებ, დაბოლოს რა ლაპარაკი შეიძლება იყოს, როდესაც არსებობს 1926 წლის 29 იანვრის ოქმი და ჟურნალი, სადაც ისინი მოხსენიებული არიან როგორც კორპორანტები.

ბ. მარჯანიშვილი — ერთი სიტყვით, მე ჩემს აზრზე ვდგავარ. კანდელაკის შესახებ ლაპარაკი ზედმეტია, ხოლო რაც შეეხება არაკორპორანტ აბაშიძეს, შემდეგ ვნახოთ.

მთავარი რეჟისორის წოდებას მე შენ არ გაძლევ. ამ მოვალეობისაგან შენ თავისუფლდები. სრულუფლებიანი მხოლოდ მე ვარ. დასსა და რეპერტუარს ვაძღვე მე, როგორც სამხატვრო ნაწილის გამგე. შენ გექნება რამდენიმე დადგმა, მაგრამ როლების დამოუკიდებლად განაწილების ნებას არ გაძლევ. ამას ერთად გავაკეთებთ.

ა. ახმეტელი — კარგი, ასე იყოს, კოტე. მე თანახმა ვარ, მაგრამ შეგიძლიათ მითხრათ, ვის მიიჩნევთ დასწი ძველ მსახიობებად?

ბ. მარჯანიშვილი — ძველ მსახიობებად მივიჩნევ ალ. იმედაშვილს, ი. ზარდალიშვილს, მ. გელოვანს, მ. ჭიაურელს, მაგ-



რამ ჭიაურელის საკითხის გადაწყვეტა შენთვის მომინდვია და ვხსნი შენი სურვილით.

ა. ახმეტელი — იმედაშვილის წინააღმდეგ, რა თქმა უნდა, არაფერი მაქვს, მაგრამ სადაა იმის გარანტია, რომ გელოვანი შუა სეზონში არ გაიმეორებს თავის ჩვეულებრივ იონებს და ამით საქმეს არ ავნებს?

ბ. მარჯანიშვილი — ამაზე მე ვაგებ პასუხს, შენ შეგიძლია არც ერთი მათგანი შენს დადგმებში არ დააკავო, ისევე როგორც მე შევეცდები არ დავაკავო დურუჯელები, რადგან არ ვენდობი მათ.

ა. ახმეტელი — კარგი, კოტე, მაგრამ რა მუშაობა იქნება და რა უქონი, თუკი ერთმანეთს არ ვენდობით?

ბ. მარჯანიშვილი — მე ვიმეორებ, რომ არ ვენდობი არც შინ და არც იმათ, იმიტომ რომ თქვენ თქვენი დამოკიდებულებით ასეთი ატმოსფერო შექმენით ჩემს გარშემო.

ა. ახმეტელი — კოტე, ამით შენ ამბობ, რომ ჩვენ ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დავშორდეთ, ვინაიდან იქ, სადაც არაა ნდობა, რა საქმეზე შეიძლება ლაპარაკი?

ბ. მარჯანიშვილი — სწორია, მართალია, გაბზარულს ვერ გაამრთელებ. გთხოვთ დავწეროთ ოქმი და ყველა აქ დამსწრემ ხელი მოაწეროს მას.

ა. ახმეტელი — იყოს ასე.

.. და მარჯანიშვილის კარნახით დაიწყო საშამ ოქმის წერა. მოწმე ბერიშვილმა მოითხოვა, რომ მათი ნალაპარაკევი, რომელიც აქ არის, ოქმში ყოფილიყო შეტანილი; მაგრამ კოტემ განაცხადა — ეს ზედმეტიაო. დაწერეს ოქმის სამი ეგზემპლარი. ერთი გადასცეს ლევან ლოღობერიძეს, როგორც თეატრალური კომისიის თავმჯდომარეა. ერთი კოტეს და ერთიც საშამს.

მიიღებ რა ამას, გთხოვ, შეცდომების გასწორებით, თეთრად გადააწერინო რამდენ ეგზემპლარადაც გინდა, როგორც დაინახავ საჭიროდ.

სალამი ძმებს.

მარჯვედ.

აკ. ვასაძე<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1572.

რა დრამატულია თავის ბუნებით ცხოვრება! რა ნათელი და საგრძნობია ამ დიალოგში ყველაფერი: ახმეტელს სურს შეაჩეროს მარჯანიშვილი, მას კი უნდა რაც შეიძლება სწრაფად გაინთავისუფლოს თავი, ამიტომაც მაშინვე ჩაეჭიდა ახმეტელის სიტყვებს — ურთიერთნდობის გარეშე ერთად მუშაობა შეუძლებელიაო, ამიტომ ასე ჩქარობს განშორების დოკუმენტით ვაფორმებას... ასეც მოხდა. ხოლო რამდენიმე ხნის შემდეგ ახმეტელმა მისწერა მას:

„ძვირფასო კოტე! შენდამი წერილის მოწერისაგან თავი შევიკავე, რა თქმა უნდა, გარკვეული მოსაზრებით. მინდოდა შენთვის დასამშვიდებლად დრო მომეცა და ჭერჭერობით არ შემეწუხებინე არც ჩემი თავის და არც თეატრის შესხენებით. მინდოდა ლოლას ხელით გამომეგზავნა წერილი, მაგრამ თავი შევიკავე. თუმცა გინობდი რა, უფრო სწორად, ვაგიცანი რა ეხლა უფრო ახლოს, ვიფიქრე, ჩემი დუმილი შეიძლება რამდენადმე სხვაგვარად აგეხნა, დამიჯერე ეს ასე არ არის. რა თქმა უნდა, თეატრის საკითხი ჩემდა სასარგებლოდ არ გადაწყდა. მე ყველაზე ნაკლებ მინდოდა ასეთა შედეგი. გულწრფელად გეუბნები, რომ ვაგიყვებით მინდოდა წელს რამდენიმე წლით მოსკოვში გამგზავრება და იქ გადამეტანა ჩემი თეატრალური კარიერის უსიამოვნებანი. ეს რომ არ მოხდა, ჩემთვის ძალზე სამწუხაროა. მოკლედ, საქართველოში დარჩენა ჩემთვის ძალზე მძიმეა. პირად საუბარში შევეცდები გულწრფელად გამოგიტყდე და ცხადია, შენ გაიგებ.

რაც არ უნდა მოხდეს, ძვირფასო კოტე, ჩვენს შორის, იცოდეთ, გარდა უღრმესი სიყვარულისა და ერთგულებისა შენს მიმართ ჩემს გულში არაფერი იმალება. მე შემიძლია ერთგულ მეგობრად დარჩენა თვით ბრძოლის მომენტშიც კი.

თეატრში მე დავიკავე შენი ადგილი, რა თქმა უნდა, იმ ფიქრით ადრე თუ გვიან დაგიბრუნო შენი საყვარელი თეატრი, როგორც კი შენ მოისურვებ. შენი სული ჩვენს თეატრში უსაზღვროდ იბატონებს, ამიტომაც არც ერთი ნაბიჯი არ იქნება გადადგმული წინასწარ შენთან შეთანხმების გარეშე. შევეცდები პატიოსნად, როგორადაც შევძლებ, გამოვავლინო შენი ანდერძი.

მიმდინარე სეზონი ძალზე სავალალოა. მუშაობას გვიან ვიწყებთ. ხარჯთაღრიცხვა და დასის შემადგენლობა, რომელიც მე წავუყენე კომისიას, მიღებულია დასაწყისისთვის — მუშაობას ვი-



სისხლისაგან იყო დაცლილი. ყველა მივჩერებოდით... მან შემოგვხედა დაბნეული გამომეტყველებით, ძლივს წარმოთქვა ერთი სიტყვა „უარის“ და გონება დაკარგა“ (ს. ბუქანიშვილის მოგონებები დაცულია თ. წულუკიძის პირად არქივში).

სანდრო ახმეტელმა კარგად იცოდა, რომ მარჯანიშვილს წასვლაში ბრალს დასდებდნენ კორპორაციას, პირველ რიგში კი მას, როგორც კორპორაციის მეთაურს. იგი გრძნობდა, რომ თავს დაატყდებოდა საზოგადოების რისხვა. ასეც მოხდა...

„ნარკომპროსმა“ საჭიროდ არ სცნო მარჯანიშვილთან მოლაპარაკების გაგრძელება და სანდრო ახმეტელს რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა დააკისრა...

რამდენიმე ხნის შემდეგ ახმეტელმა მარჯანიშვილს მისწერა წერილი, აღბეჭდილი გულწრფელი პატივისცემით, ნდობით, თაყვანისცემით... მაგრამ, როგორც ჩანს, სანდრო კარგად არ იცნობდა კოტე მარჯანიშვილს. იგი მიტოვებული თეატრებისკენ აღარ იყურებოდა... ახმეტელმა თავის წერილზე... არ მიიღო პასუხი“<sup>1</sup>.

მაშ ასე, მარჯანიშვილი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან იმ კონფლიქტის შედეგად, რომელიც მოხდა მასსა და „დურუჯს“ შორის და, ბუნებრივია, ამ კორპორაციის მეთაურ ახმეტელთან. მაგრამ იმ წერილში, რომელიც მისწერა მარჯანიშვილმა ცოლსა და შვილს თბილისიდან ლაიპციგში 1926 წლის 12 დეკემბერს, უთანხმოების ერთადერთ დამნაშავედ იგი უკვე მიიჩნევს ახმეტელს, რომელმაც „შესძლო აემხედრებინა ჩემს წინააღმდეგ ახალგაზრდა დურუჯელები, რათა თავიდან მოვეშორებინე“. ამავე წერილიდან ირკვევა ისიც, რომ მარჯანიშვილს ისევ სთხოვენ თეატრში დაბრუნებას, რაზედაც იგი კატეგორიულ უარს აღარ ამბობს: „მთელმა დასმა მომმართა თხოვნით დაებრუნდე, მაგრამ ვერ ჩამიხვია ჩემში მათდამი ცუდი დამოკიდებულება. გუშინ განათლების სახალხო კომისარიატმა ოფიციალურად შემომთავაზა კვლავ ჩავუდგე საქმეს სათავეში, მაგრამ, ჯერ-ერთი, ძალზე დაკავებული ვარ კინოში, მეორეც — რის გაკეთება შეიძლება გაგანია სეზონში“

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე. მოგონებები. უფრს. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1980 № 11, გვ. 91—92.

ზნეობრივად მე უკვე სავსებით დაკმაყოფილებული ვარ, საქმეს ახლა ხელს ვერ მოვკიდებ — ბარემ ბოლომდე ჩააგდონ სეზონი, მერე კი ვნახოთ“<sup>1</sup>.

„გადაღგომის“ ოქმი 1926 წლის 5 აგვისტოთია დათარიღებული. ოთხი თვის შემდეგ — იმავე წლის დეკემბერში, მარჯანიშვილი უკვე დაშვადებულია და მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ, ზნეობრივად სრულიად დაკმაყოფილებული — განათლების სახალხო კომისარიატიც და თეატრის მთელი დასი დაბრუნებას სთხოვენ მას. ეს როგორ? განათლების სახალხო კომისარიატი, რომელმაც ეს წუთია დანიშნა ახმეტელი თეატრის ხელმძღვანელად, იცვლის თავის გადაწყვეტილებას, ხოლო რუსთაველის თეატრის დასი, ახალი ხელმძღვანელისაგან დამოუკიდებლად, ასეთ სარისკო ნაბიჯს დგამს მის საწინააღმდეგოდ? ამგვარი რამ შეიძლება თავისთავად მოხდეს? მაგრამ იქნებ ეს კიდევ ერთი ცდაა ახმეტელისა როგორმე დააბრუნოს მარჯანიშვილი თეატრში, თუკი ამ გზით დაარწმუნებს მას, რომ კორპორაცია მისი ერთგულია, რომ დასსაც და განათლები სახალხო კომისარიატსაც სხვა ვერავინ წარმოუდგენიათ თეატრის ხელმძღვანელად? შეუძლებელია არ სცოდნოდა ახმეტელს, რომ მარჯანიშვილი განაწყვეს მის წინააღმდეგ, რომ ვიღაცეები მათ ერთმანეთს უპირისპირებენ. თუ ეს ასეა, იქნებ ღირს ბედის კიდევ ერთხელ ცდა. და ეს ახალი „სვლა“ მან თვითონ მოიგონა. ამაოდ, მაგრამ მაინც.

მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც აღარც მარჯანიშვილი იყო, აღარც ახმეტელი, უშანგი ჩხეიძემ (ერთ-ერთი კორპორანტი და მარჯანიშვილის საყვარელი მსახიობი), რომელიც თეატრს უკვე ჩამოშორებულია, ის დრო ასე გაიხსენა:

„... მარჯანიშვილი 1926 წლის იანვარში დაწვა საავადმყოფოში ოპერაციის გასაკეთებლად. ახმეტელი დარჩა ფაქტიურად თეატრის ხელმძღვანელი. ამ დრომდე მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის, აგრეთვე მარჯანიშვილსა და კორპორაციას შორის იყო მშვენიერი დამოკიდებულება. მე და ახმეტელი ვიყავით მარჯანი-

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. 6 — 15365.

შვილთან ოპერაციის წინა დღით 28 იანვარს 1926 წელს. მეორე დღეს იყო „დურუჯის“ დღე. მიდიოდა „ლამარა“. ის დიდხანს გველაპარაკა თეატრის გარშემო და მის დამოკიდებულებაში როგორც ახმეტელის, ისე „დურუჯისადმი“ მხოლოდ სიყვარული მოსჩანდა. აი სწორედ ამ დროს, როდესაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი აღარ ხვდებიან უშუალოდ ერთმანეთს, კოტე მოცილებულია თეატრს, იწყება მათ შორის თანდათანობითი დაშორება, რასაც ხელი შეუწყვეს ზოგიერთმა პირებმა, რომლებსაც ენები მიჰქონდათ მარჯანიშვილთან, აბეზღებდნენ მასთან ახმეტელს, ლანძღავდნენ, ყოველგვარ ზომებს ლებულობდნენ, რათა მისთვის ახმეტელი შეეძლებინათ. ეს იყო ის პირები, რომლებსაც ახმეტელი ეჯავრებოდათ და ცდილობდნენ იმის თეატრიდან მოშორებას. ეს პირადად თვითონ მათ არ შეეძლოთ სისრულეში მოეყვანათ, ამისათვის საჭირო იყო მარჯანიშვილი. მხოლოდ მას ჰქონდა ძალა და უფლებაც გაეძევებინა ახმეტელი თეატრიდან და ეს ხალხიც თავს არ იზოგავდა როგორმე ეს განზრახვა სისრულეში მოეყვანათ, ყოველ მოხერხებულ მომენტში ისინი ცდილობდნენ გაეგებინებინათ მარჯანიშვილისათვის, რომ ახმეტელი გათავხედდა და მიმართავს ყოველგვარ საშუალებას, რათა ძალაუფლება ხელში ჩაიგდოს...

ამ დროებითი მოშორებით ისარგებლა იმ ერთმა თუ ორმა პირმა, რომელთაც არ უყვარდათ კოტე და დაუწყეს ახმეტელს წაქეზება, დაიწყეს მის თავმოყვარეობაზედ მოქმედება: რომ კოტეს სახელი აქვს ყველაფერს, და მის მუშაობას კი არავინ აფასებს, რომ კოტე დაბერდა, დაავადმყოფდა და ეხლა იმან, ე. ი. ახმეტელმა უნდა აიღოს უკვე თეატრის ხელმძღვანელობა. თეატრში ამისთანა პირები არ იყო. შეიძლება მთელ თეატრში სულ ორიოდე ადამიანი ყოფილიყო. მე ვგულისხმობ ამ შემთხვევაში დურუჯელებს, რადგან მარჯანიშვილს მათთან მოუხდა შეტაკება და განწყობილებასაც თეატრში დურუჯი ქმნიდა. დანარჩენი დასის ნაწილი პასიურ როლს თამაშობდა.

ახმეტელი მაინც ხანგრძლივ იმაგრებდა თავს, რადგან მას კოტეს სიყვარული და უსათუოდ დიდი პატივისცემა ჰქონდა... მით უმეტეს, როდესაც მარჯანიშვილი ყოველი ახალი დადგმის შენდევლოცავდა მას და გვარწმუნებდა ჩვენ, რომ თვითონ დაბერდა და

ახმეტელი კი იმდენად გაიზარდა, რომ სრულიად თავისუფლად შეიძლება თეატრს გაუმღვეს...“<sup>1</sup>

რა ძველი, რა ნაცნობი სიტუაციაა: — ორ ადამიანს უყვარს ერთმანეთი, მაგრამ კილაც სიძულვილით ანგრევს ამ სიყვარულს! მით უფრო, რომ ამ დროისათვის უკვე შეიქმნა რიგი ხელისშემწყობი ვითარებებისა. ჯერ ერთი, კოოპორაცია „დურუჯი“, რომელიც მზაოს უყვოდა მარჯანიშვილის ნოვატორულ მისწრაფებებს, თავისი არსებობის ორი წლის განმავლობაში შემოქმედებითად მოძაგრდა და ახლა უკვე აქტიურად ერეოდა თეატრის ცხოვრებაში ანა თაოტო დისკოალიასაოულ-ოოჯახიზაციულ, არამედ მხატვრულ-შემოქმედებით საკ. თხებშიც. მარჯანიშვილი კი ერთპიროვსულ ხელისუფაიელობას იყო შეჩვეული. რაც უფრო პრინციპულად იცავდხეხ კოოპოოახტები თავიასთი წესდების მუხლებს, მით უფრო ხაკლებ ემორჩილებოდხენ შიგათეატრალურ საეოთო წესებს. ათიტომ როდეააც მარჯანიშვილის თახხმობით დასი შემეცირდა და გახთავისუფლებულთა შორის კოოპოოახტებიც აღმოჩნდხენ, „დურუჯი“ დირექციის ბოახებებს არ დაეშორჩილა — ეს ეწინააღმდეგეიოდა მის წესდებას. სხვა საქმეა, რომ თვით ეს მუხლი წესდებისა იმთავითვე მცდარი იყო — თეატრში არაფერი შეიძლება იყოს მის შემოქმედებით ინტერესებზე ძლიერი და მნიშვნელოვანი და თუ მსახიობი შემოქმედებითად უვარგისია, ვერავითარი კოოპოოაცია ვერ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს დასიდახ მის განთავისუფლებას. ამაში მარჯანიშვილი მათალი იყო, ოლონდ ადრე უნდა მიეთითებინა ახალგაზოდებისათვის ამის შესახებ, მაშინ, როდესაც დგებოდა მათი წესდება, მტკიცდებოდა და ქვეყნდებოდა. ახალგაზოდა და მშფოთვაოე კოოპოოახტები კი არა მარტო დარწმუნებული იყვნენ თავიახთ სიმართლეში, არამედ ძალზე გატაცებულნიც შემოქმედებითი და ეთიკური გაერთიანების იდეით. ისინი ემორჩილებოდხენ იმ კანოხებს, რომლებიც თვითონვე ჩამოაყალიბებს სულ ცოტა ხნის წინ თვით კოტე მარჯანიშვილის კურთხევით.

ისიც არ იყო, ალბათ, უმნიშვნელო, რომ ამ ორი წლის განმავ-

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. უ. ჩხეიძის არქივი.



ლობაში, მსგავსად ყველა სხვა თეატრისა, რუსთაველის თეატრშიც ვილაც განაწყენდა, ვილაცას თავმოყვარეობა შეელახა. ახალი თეატრისთვის ყველა ერთად იბრძოდა და წესდების წინაშეც ყველა ერთი იყო, მაგრამ სცენაზე ასე ხომ ვერ იქნებოდა? ვილაც დებულობდა როლებს, განიცდიდა შემოქმედებით სიხარულს, წარმატების სიხარულს, გახდა პოპულარული და საყვარელი... ვილაც — არა. ამბობენ, ისეც ხდებოდა ხოლმე, რომ მარჯანიშვილს, თუკი მსახიობს როლიდან ათავისუფლებდა, მეტისმეტი გულახდილობით შეეძლო მისი შემოქმედებითი უნარის შესახებ აზრის გამოთქმა, თანაც სხვების თანდასწრებითაც კი. იმასაც ამბობენ, რომ მას განსაკუთრებულად უყვარდა ახმეტელი და ამასაც დაუფარავად ავლენდა აგრეთვე სხვათა თანდასწრებით. ვილაცას, რაღა თქმა უნდა, ესეც აღიზიანებდა... შემოქმედებითი ეჭვიანობა რთული, ძლიერი და სახიფათო გრძნობაა.

ხანგრძლივმა ავადმყოფობამ მარჯანიშვილი თეატრს ჩამოაშორა. ხელმძღვანელს ესოდენ ხანგრძლივი არყოფნა, როგორც ცნობილია, ართულებს მდგომარეობას არა მარტო თეატრში... ხოლო ამგვარი „შემზადების“ შემდეგ ერთ სპექტაკლ „ლამარაში“ ორი რეჟისორული ხელწერის აღრევაც შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობის აღმოჩნდეს.

ახმეტელმა, რომელიც ასე ბუნებრივად და კარგად ეხმარებოდა სხვა სპექტაკლებში, აქ დაწყებული კი არ დაასრულა, არამედ ბოლო ორი მოქმედება სულ სხვანაირად დადგა. ამან ალაშფოთა მარჯანიშვილი. მან ხომ იცოდა, რომ ახმეტელს შეეძლო მის მიერ დაწყებულის გაგრძელება, მაშასადამე, არ ისურვა. შედეგი — სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის დარღვევა. ამას ემატებოდა დარღვევის ხასიათიც: გარეგნული სადადგმო ხერხები, ზოგადი რიტმული ნახატის ძიება, გატაცება ეთნოგრაფიული ელემენტებით, ეროვნული კოლორიტი. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ახმეტელი მაშინ სწორედ ამით იყო გატაცებული. რა ვუყოთ, რომ მისი იმდროინდელი მიღწევები ჯერ შორსაა იმისგან, რასაც მიაღწევს იგი რამდენიმე წლის შემდეგ, მაგრამ დიდი ხელოვანი როდესმე ხომ უნდა დაადგეს დამოუკიდებელი შემოქმედების გზას?! ახმეტელისთვის მაშინ ყველაფერი მხოლოდ იწყებოდა, მარჯანიშვილი კი იყო დიდოსტატი, რომელსაც დამწყები რეჟისორისათვის დამა-





ხასიათებელი ყველა „სახადი“ მოხდილი ჰქონდა. ახლა ლაზე ძალიან მსახიობი უყვარდა სცენაზე. მაგრამ განა ახმეტელი სულ იმაზე არ წერდა, რომ თეატრში მსახიობია მთავარი? ახლა კი მხატვრულად — მთლიანი სპექტაკლების თეატრში, მაღალმხატვრულ დადგმაში აუცილებელი იყო სადადგმო ხელოვნების დაუფლება! სწორედ ამას სწავლობდა იგი მარჯანიშვილისაგან. არ ჰქონდა მასთან შეუთანხმებლობა არც ხელოვნებაში ეროვნულის ძიების საკითხში მარჯანიშვილი თვითონაც ამისაკენ მოუწოდებდა, და, ის სწორედ ასე წერდა 1924 წელს ჟურნალ „კავკასიონში“:

„... ჩვენში უთუოდ იყო და არის პირობები იმისა, რომ გამოუმუშავდეს ჩვენი საკუთარი, ეროვნული ფორმა სახიობისა. ჩვენი ეროვნულ-თავისებური პლასტიკა, რასიული ტემპერამენტი, თანდაყოლილი გრძნობა რიტმისა, შესაძლოა გამხდარიყო საუცხოო ბაზა მსახიობის სრულებით თავისებური მანერის შესაქმნელად, თუ რომ ჩვენი თეატრის გზები, ჩვენდა საუბედუროდ, არ წასულიყო იმავე ყალბი მიმართულებით, რომლითაც წავიდა ხელოვნურად შეთვისებული, ევროპული დრამატურგია... ჩვენი სიმღერა, ჩვენი მრავალხმოვან ბალხური სიმღერა, და ჩვენი პლასტიკა — ცეკვა აქამდისაც ცოცხლობენ თავისი ორიგინალური ფერადოვანი სიცოცხლით“<sup>1</sup>.

ამიტომაც კონფლიქტი აღმოცენდა არა შემოქმედების, არამედ შემოქმედებითი ცხოვრების მართვის სფეროში. თუმცა ისიც აშკარაა, რომ „ლამარაში“ მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის შემოქმედებითი შეპირისპირებაც მოხდა. ისიც ბუნებრივია, რომ ახმეტელი, მსგავსად ყველა სხვა ხელოვანისა, დამოუკიდებელი შემოქმედების მოსურნე იქნებოდა.

მაგრამ მაშინ ის არ იბრძოდა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად, არ უნდოდა მარჯანიშვილის წასვლა თეატრიდან. არ მიაჩნდა, რომ უკვე შეუძლია ახალი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების დამოუკიდებლად მართვა.

თუ ასე არა, რად ისწრაფვოდა მოსკოვში წასვლას? გარდა ამისა, იცოდა, რომ მარჯანიშვილს იგი მიაჩნდა თავის მემკვიდრედ. ორივემ კარგად იცოდა, რომ სხვა კანონიერი მემკვიდრე არ არსებ-

<sup>1</sup> ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924. № 1—2. გვ. 193—199.



საქართველოს  
საქართველოს

სოფელი კოლოთი. აქ ცხოვრობდა ვ. ახმეტელის ოჯახი



ქოლოთის ეკლესია

თელავი. პაატაშვილის სახლი, ნადიკვარის ქ. № 10



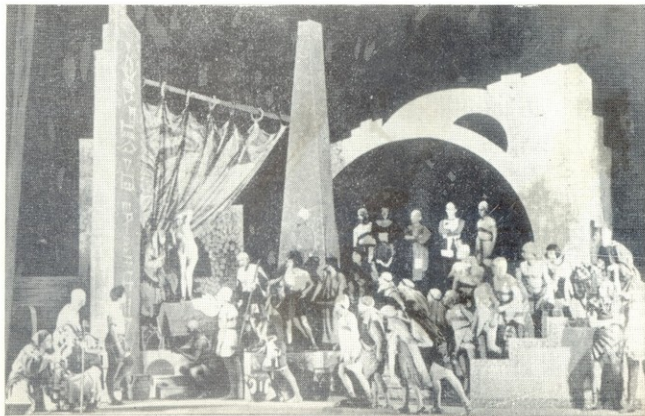


ს. აბაბეგო. 1923



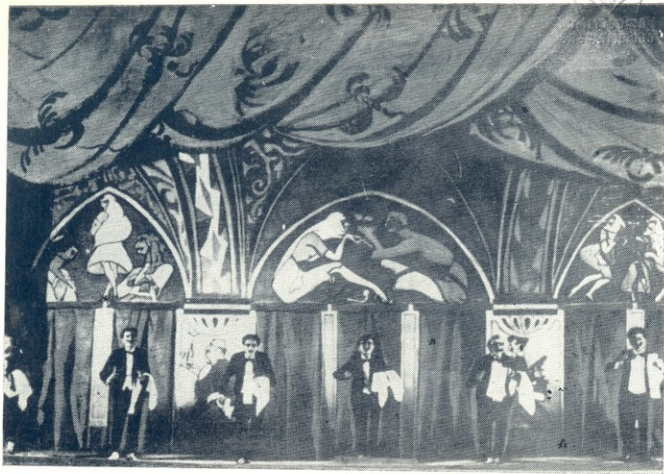
კ. მარჯანიშვილი და ს. ამეტელი

ა. გლებოვი. „ზაგმულ“. 1926



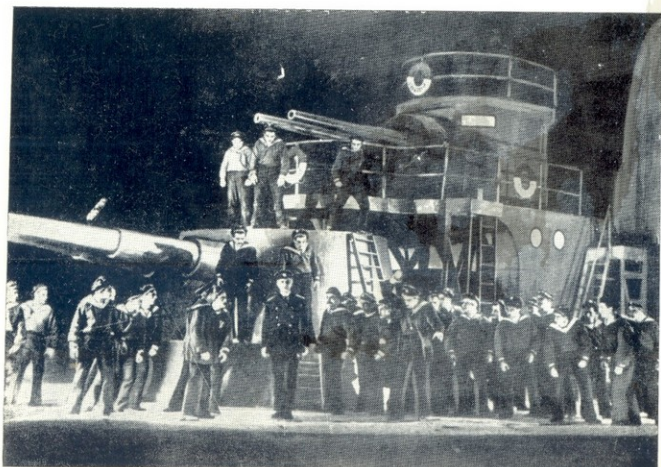


სახლი ლენინგრადში, სადაც ცხოვრობდა სანდრო ახმეტელი.



ნ. შიუკაშვილი. „ამერიკელი ძია“. 1926

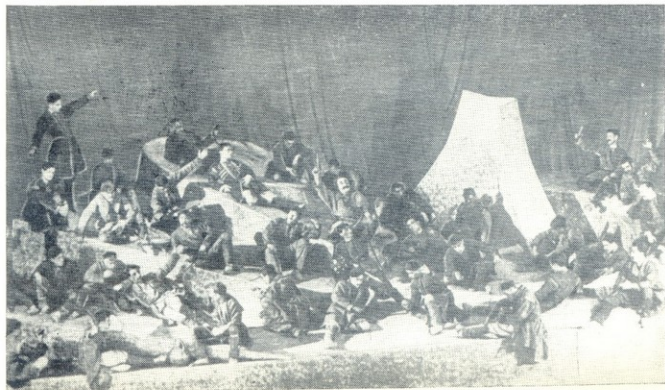
ბ. ლავრენიოვი. „რღვევა“. 1928





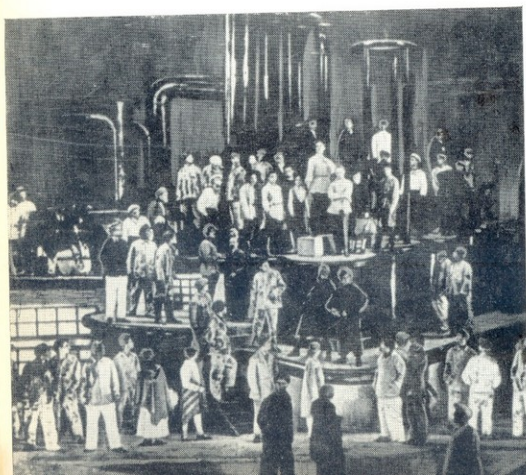
ს. შანშიაშვილი. „ანზორ“. 1928

„ლამარა“. ვაჟა-ფშაველას მიხედვით. 1930

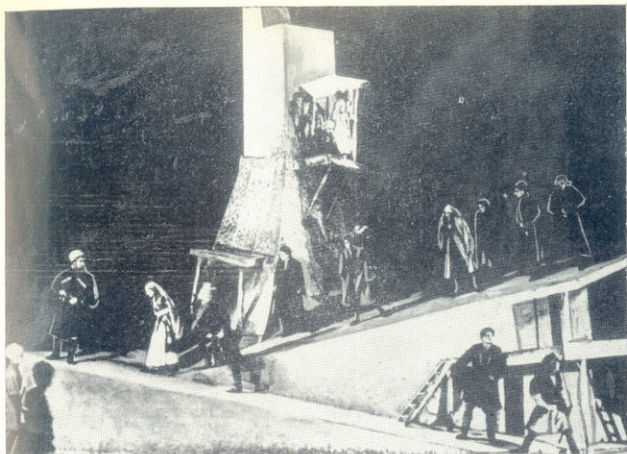




ანდრო — ა. ხორავა



3. კირშონი. „ქართა  
ქალაქი“. 1929



„ლამარა“. ვაჟა-ფშაველას მიხედვით. 1930



ს. ახმეტელი და თ. წულუკიძე. 1931

მის. ჯავახიშვილის წიგნის  
თავფურცელი



მ. ჯავახიშვილი

ეს წიგნი არ არის ქართული  
ენის შესახებ არაა დაწერილი  
მის. ჯავახიშვილი

გივი შალური

ტფილისი 1929 წ.

შ. დადიანი, „თეთნულდი“, 1933



შ. დადიანი, „თეთნულდ“. ბაპი

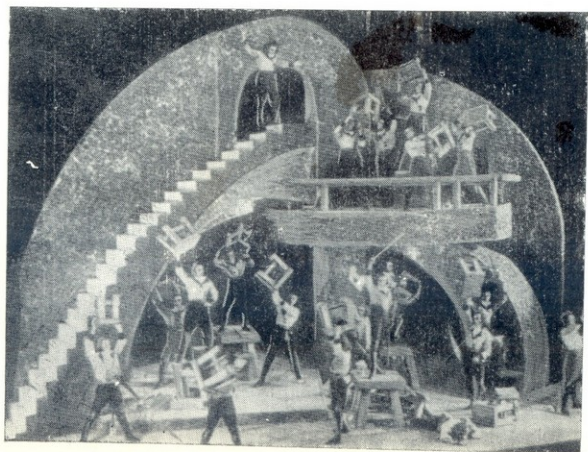


შილერი, „უჩაღები“. ფრანც მოორი—ა. ვასაძე



შილერი. „ყაჩაღები“, 1933

შილერი. „ყაჩაღები“, 1933





შილერი. „უჩაღლები“. კარლ მოორი —  
ა. ხორავა

შექსპირი. „მეფე ლირი“. ანმეტელის უენიშვნებით.

*მეფე ლირი და ბეკეტის მარტის სახელი მხარისა*  
*მეფის (მეფე)*  
*მეფის სახელი*

**მომხდობა პირველი**

სადახაპი I

მდიდარ მართლი ოთხი მეფე ლირის სასაბუღო შემოღიან კენტი, გლოსტერი და ვეშენდი.

**კენტი.** მე მეგონა, რომ მეფეს აღბანიის მთავარი უფრო მეტად უყვარს, ვიდრე კორნელი.

**გლოსტერი.** ყველას იგრე გვეგონა. მაგრამ ეხლა, როცა მათ გაუნაწილა სამეფო, გამოჩნდა, რომ ერთი მეორეზედ მეტად არ შიანია: მათს შორის სამეფო ისეთის სისწორით არის გაყოფილი, რომ ვატი ერთს წილს მეორეს ვერ დაამჯობინებს.

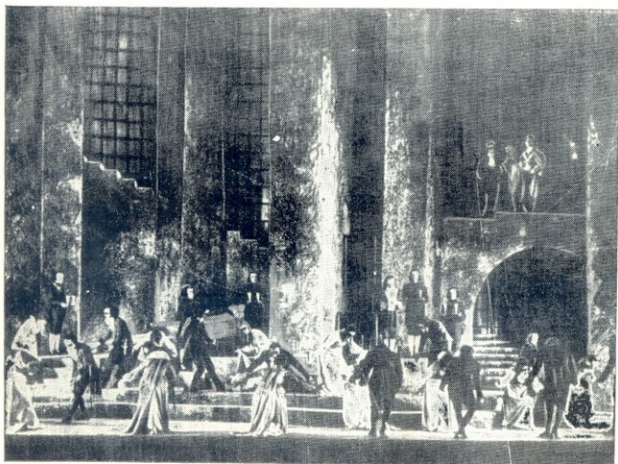
**კენტი.** ეს ეშაწვილი, ვატი თქვენი შვილი ხომ არ გახლავთ?

**გლოსტერი.** დიად, ბატონო, იგი ჩემის შრომითა და ლეაწლით გაჩენილია. მაგის ჩემს შვილად ხსენებაზედ ისე სწორად წამოეწითალებულა, რომ ეხლა სიწითლეს აღარ შეიკლება.

**კენტი.** მე, ბატონო, თქვენი საუბარი არ შესძის.

**გლოსტერი.** ამ ეშაწვილ-კაცის დედას კი ძალიან კარგად ესმოდა... და დაუსვებლდა წელი კიდეს ისე, რომ ჩვეულებრივი სარტყელი აღარა სწედებოდა. ბოლოს ასეთი საშესუ დაეშარათა, რომ ჯერ ეშარი საწოლში არა მყო-

შილერი. „ყაჩაღები“. 1933





ს. ახმეტელი. ნახატი ე. ახვლედიანისა. 1928





საქართველოს სტუდენტების დელეგაცია, 1923

ბობდა. მაგრამ უკანონო?... ამაზე, როგორც ჩანს, არც ერთს არ უფიქრია...

მაშ ასე, ახმეტელი გახდა რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი. ეს მოხდა ექვსი წლის შემდეგ მისი პირველი დადგმიდან დრამატულ თეატრში და ხუთი წლის შემდეგ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან. მაშინ ის უკვე ორმოცი წლისა იყო.

### შემოქმედის ღაბაღმაზ

რუსთაველის თეატრი დარჩა უმარჯანიშვილოდ, მაგრამ იმ იმე-  
დით, რომ ის დაბრუნდებდა (მით უფრო, რომ „უარყოფის“ აქტს  
მაშინვე არ მოჰყოლია ხელმძღვანელის თეატრიდან წასვლის ოფი-  
ციალური გაფორმება), ის ჯერ კიდევ ირიცხებოდა კოლექტივში.  
სოლო როდესაც 1926 წლის შემოდგომაზე თბილისში მყოფი  
ა. ტაიროვისა და ა. კოონენის პატივსაცემად მარჯანიშვილმა სა-  
ზეიმო საღილი გამართა, წვეულებაზე თეატრიდან ოთხი ადამიანი  
მოიწვია: ახმეტელი, უ. ჩხეიძე, შ. ღამბაშიძე და ა. ვასაძე (მხო-  
ლოდ კორპორანტი). საღილზე ყველა იყო. სტუმრებს არაფე-  
რი შეუნიშნავთ, მაგრამ კონფლიქტის ლიკვიდაცია მაინც ვერ მო-  
ხერხდა. მიუხედავად ამისა, ახმეტელმა ერთხელ კიდევ გაიბრძო-  
ლა: 19 სექტემბერს გაზ. „Заря Востока“-ს კორესპონდენტთან  
საუბარში, მომავალი სეზონისათვის გათვალისწინებული რეპერ-  
ტუარის შესახებ საუბრისას, მან თქვა, რომ მარჯანიშვილი რუს-  
თაველის თეატრში დგამს „შექსპირის ტრაგედია „მეფე ლირს“ და  
ამავე ავტორის ერთ კომედიას.

არც ერთი მათგანი არ განხორციელებულა. მარჯანიშვილი არ  
დაბრუნდა. საჭირო იყო თეატრის მართვა უკიდურესად არაკეთილ-  
განწყობილ გარეთეატრალურ და რთულ შიგათეატრალურ გარე-  
მომში. რას იზამ, თეატრიც და ბრძოლაც მისი სტიქია იყო. ისიც  
იცოდა, სიმწვიდე რომ არ ეწერა, არც იზიდავდა უღრტვინველი  
ცხოვრება და გაკვალული გზები. მეოცნებე იყო, შეეძლო სიყვარ-  
ულის, სიძულვილის, მეგობრობაც, შემოქმედებაც — ყველაფე-  
რი თავდავიწყებით. ამის გამო მის სიახლოვეს ყოფნა იმათთვისაც

კი არ იყო ადვილი, ვინც უყვარდა, განა შეიძლება ადვილი იყოს სიახლოვე ისეთ ადამიანთან, რომელიც ასეთი მომთხონია საკუთარი თავისა და სხვის მიმართ? რომელიც თავისი უდრეკი ნებისყოფით ყველა დაწყებულ საქმეს უთუოდ ბოლომდე მიიყვანს. სახვლიოდ არაფერს გადასდებს. გასაკეთებელს ხარისხების მიხედვით არ დაყოფს — საქმეში მისთვის წვრილმანები არ არსებობს. რომელმაც არ იცის, რა არის სიფრთხილე, დასახული მიზნისაკენ ჯიქურ მიემართება, თან ისეა შეპყრობილი მისი განხორციელების სურვილით, რომ არაფრის წინ უკან არ დაიხევს... მაგრამ მაშინ თეატრის ერთმმართველად გახდომა არ იყო მისთვის წარმტაცი მიზანი. მაშინ ის სცენის ხელოვნების საიდუმლოთა და უფლებების სურვილით იყო შეპყრობილი. როცა მათ დაეუფლებოდა, რაღა თქმა უნდა, მოინდომებდა საკუთარ თეატრს — საკუთარი იდეალების განხორციელების ასპარეზს. მის მოსაპოვებლად იბრძოლებდა კიდევ, ვინაიდან ახმეტელის ნიჭის პატრონს სპექტაკლები მხოლოდ მისებურად უნდა შეექმნა. მომხდარი კონფლიქტის მომენტისათვის ეს დრო ჭერ არ იყო დამდგარი. ასე რომ, თეატრას სათავეში ახმეტელი უფრო ადრე აღმოჩნდა, ვიდრე ეს თვითონ სურდა.

საჭირო იყო ძალთა მოკრება და კონკრეტული საკითხების გადაწყვეტა: რომელი მაცურებლისთვის ქმნის თეატრი თავის ნაწარმოებებს? რით სულდგმულობს ეს მაცურებელი — თანამედროვე ადამიანი? სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციის გზაზე ქვეყანა ახალ ამოცანებს უსახავდა შემოქმედ ხელოვანებს — მოითხოვდა მათგან პოლიტიკური აღლოს განსაკუთრებულ სიმძაფრეს და მოქალაქეობრივი პოზიციის გარკვეულობას, თეატრში მოსულმა მაცურებელმა ხომ იცოდა, საკუთარი თვალთ ხედავდა, რაც ხდებოდა ცხოვრებაში: გაიხსნა ზემო ავჭალის ჰიდროელექტროსადგური (ზაპესი), ფართოვდებოდა ძველი საწარმოო დაწესებულებები, იქმნებოდა ახალი, მიმდინარეობდა სოფლის მეურნეობის მექანიზაცია, უკვე შეიქმნა პირველი საბჭოთა მეურნეობება... ქვეყანა მოიცვა ახალი ცხოვრების შენების ენთუზიაზმმა. მას აშენებდნენ ძლიერი ნებისყოფის და მტკიცე რწმენის ადამიანები. გაჩაღდა მედგარი ბრძოლა ახალსა და ძველს შუა. აი, ასეთი ადამიანებისათვის სულიერი საკვების შექმნა იყო საჭირო. ამისათვის თეატრი კიდევ

უფრო აქტიურად უხდა ჩაბმულიყო თანამედროვე ცხოვრებაში და საკუთარი იარაღით ებრძოლა ახლისათვის. მით უფრო, რომ გაზრდილ მოთხოვნათა საბასუნოდ კულტურის სფეროში უკვე ბევრი იყო გაკეთებული: გაიხსნა მოზარდ მასწავლებელთა თეატრი, სანიტარული კულტურის თეატრი, კოოპერატიული თეატრი (ამჟამად მუსიკალური კომედიის თეატრი), სათეატრო მუზეუმი. ქართულ ლიტერატურაში ახალი ცხოვრება თანდათან იკავებდა წამყვან ადგილს. გამოჩნდნენ ახალგაზრდა დრამატურგები. მაგრამ ახმეტელის შემოქმედებითი მიზანსწრაფვის თანახმიერი პიესა ჯერ არსად ჩანდა. მას კი იმაზე სურდა ლაპარაკი, რაც სწორედ დღეს იყო საჭირო და ხვალისკენ იყო მიმართული. უნდოდა გამოეხატა ის, რასაც თვითონ ასეთი სიმძაფრით შეიგრძნობდა: სივრცეები იმ უზარმაზარი მოვლენებისა, ქვეყნის ცხოვრება რომ ძირფესვიანად გადაატრიალეს. თეატრისაგან ეს მოვლენები მოითხოვდნენ თავის შესატყვის მასშტაბებს, სიმტკიცესა და ძლიერებას, სხვა ხმოვანებას, სხვა ენერგიას, მაშასადამე, განსხვავებულ თეატრალურ ფორმებს. საჭირო იყო ამაგვარი პოტენციით დანაღმული ნაწარმოები.

სეზონის გახსნა გვიანდებოდა. თეატრში შედარებით სიმშვიდე იყო — კოლექტივს ესმოდა, რომ ყველა სახის სირთულე მათი საერთო სირთულეა და რომ აუცილებელია მარჯანიშვილის დაბრუნება. მის გარეშე განა შესაძლებელი იყო ახალი თეატრისათვის ბრძოლა?

ახმეტელის მდგომარეობა ძალიან გართულდა. მითქმა-მოთქმა მომხდარი კონფლიქტის შესახებ არ წყდებოდა არც თეატრის გარეთ. არც თვით თეატრში. თანდათან ერთმანეთს დაუპირისპირეს არა მარჯანიშვილი და კორპორაცია (როგორც ეს სინამდვილეში იყო), არამედ მარჯანიშვილი და ახმეტელი. ასე უფრო ადვილი იყო, იქნებ ვილაციისთვის უფრო მოსახერხებელიც...

განსაცვიფრებელი იყო ახმეტელის თავშეკავება და მოთმენა. ძალიან მიეხმარა კორპორაცია, რომელიც რკინის სალტესავით გარს შემოერთყა და ყოველნაირად ცდილობდა გზა გადაეჭრა შეუწყლებელი ჭორებისა და ლაყბობისათვის, რომელთა ქსელიც, ჩვეულებრივ, თეატრის გარშემო თავმოყრილი ადამიანების მიერ იქსოვება ხოლმე. ეს ადამიანები განსაკუთრებით აქტიურდებიან მაშინ, როდესაც შიგათეატრალური ცხოვრება რთულდება.

მარჯანიშვილის გარეშე დარჩენილი თეატრის პირველი ტაკლის მნიშვნელობა ყველას ესმოდა. არჩევანი შეჩერდა ა. გლეზოვის პიესაზე „ზამეუკი“, თუმცა ახმეტელს საესეებით ჰქონდა შეგნებული მისი სუსტი მხარეები: ცენტრალური მოვლენა, რომლისკენაც მიმართულია მთელი მოქმედება, არაა გამოკვეთილი. ძალიან ბევრია პარალელური ხაზი, ერთმანეთთან ორგანული კავშირის გარეშე. აშკარა გადატვირთვაა მეორეხარისხოვანი მოვლენებით. ამის შესახებ თვითონ ილაპარაკა 1926 წლის 15 ნოემბერს თბილისის კონსერვატორიაში პრემიერის შემდეგ გამართულ დისკუტზე. მაგრამ ამ პიესაში იყო ხალხის სწრაფვა თავისუფლებისაკენ. ეს იყო უმთავრესი. წინასწარი მუშაობაც სწორედ ამ მიმართულებით სწარმოებდა — მთავარი მოვლენის წვრილმანებისაგან განტვირთვა, ძირითადი მამოძრავებელი ნერვის გამოკვეთა. ამის შედეგად ცენტრალურ სცენად იქცა გაზაფხულის დღესასწაული, რომლის დროსაც ხდება აჯანყება.

ისტორიული მართლმადგებარება ძიების საგნად არ ქცეულა, არა მარტო იმიტომ, რომ სახილველი დეტალების უჩვეულობა მაყურებლის ყურადღებას ააცილებდა მთავარს — სახალხო აჯანყების რევოლუციურ სულისკვეთებას, — არამედ იმიტომაც, რომ სახვითი ხელოვნება, რომელმაც იმ შორეული დროის ნაკვლევი შემოგვინახა, ცხოვრებას სტატიკურ ფორმებში წარმოგვიდგენს. ამგვარი ფორმები მიუღებელი იყო ახმეტელისათვის.

ცენტრალურ სცენაში მისთვის მთავარი იყო არა ცალკეულ მოქმედ პირთა კონკრეტული საქციელი, არამედ აჯანყებულთა საერთო ალტკინება. ახმეტელს იტაცებდა არა მასის დანაწევრება, არამედ მოძრაობათა საერთო გამა. ასე იყო ყველა სხვა ხალხმრავალ ეპიზოდში: ნიღბოსანთა ზეიმი, ბაზარი, აჯანყება, ბრძოლის სცენა სპექტაკლის დასასრულს.

წამყვან როლებს უმთავრესად, რაღა თქმა უნდა, დურუჯელეზი ასრულებდნენ: უ. ჩხეიძე, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, მ. ლორთქიფანიძე, და სხვ., აგრეთვე ახალგაზრდები — თ. წულუკიძე, ს. თაყაიშვილი და სხვ. დუბლიორები არ ჰყავდათ. მუშაობდნენ თავგამოდებით, თავდაუზოგავად. ახმეტელი ცოტას ლაპარაკობდა. ვინც მუშაობაში ადრე არ შეხვედროდა, უცებ ვერ ხვდებოდა რა იყო მიმალული მისი მოკლე და მომთხონი ფრაზების მიღმა. როგორც

ყოველთვის, რეპეტიცია ხან საინტერესო იყო, ხან წარუმატებელი, ზოგჯერ ძალიან მძიმე. და განსხვავებული მიზეზებით — აღმართა გუნებაგანწყობილება ხომ ბევრს განაპირობებს მათ შემოქმედებაში, მით უფრო, თუ ის ერთობლივია. მაგრამ როგორც უნდა ყოფილიყო, რეპეტიციაზე მოდუნებული ახმეტელი არავის უნახავს. მკაცრი იყო და მომთხოვნი. განსაკუთრებით მასობრივი ეპიზოდების ორგანიზაციის დროს. მსგავსად გამოჩენილი მხედართმთავრისა ამ დროს ის გატაცებული იყო არა მარტო „არმიის“ განლაგებით, არამედ მისი შთაგონებითაც. სცენაზე იდგა ხელოვანი და თხზავდა უზარმაზარ, მრავალფიგურიან ქანდაკებებსა და ფრესკებს, რომლებიც აღსავსე იყო მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ცხოველმყოფელობით და ენერგიით. ამბობენ, რომ შთაგონების ასეთ წუთებში ახმეტელი იყო უჩვეულოდ ლამაზი, ის განიცდიდა იმ აუხსნელ სიამოვნებას, რომლის შედარებაც კი არ შეეძლო არაფერთან.

პრემიერამდე ერთი კვირით ადრე ახმეტელმა კიდევ ერთხელ მისწერა მარჯანიშვილს ძალიან თბილი წერილი. სთხოვდა დაეწყებინათთვის მიეცა ყველა წყენა, უდიდესი პატივი დაედო მისთვის და ენახა სპექტაკლი „ზაგმუკ“. მისწერა, რა თქმა უნდა, კორპორაციასთან შეთანხმებით და მისი დასტურით. მაშინ დამოუკიდებლად ასეთი ნაბიჯის გადადგმას ის არაერთაშ შემთხვევაში არ იცხრებდა (ასეთი დრო დადგება, მაგრამ ცოტა უფრო გვიან). და ვინაიდან სპექტაკლიც კორპორანტების შექმნილი იყო, რომელთა აღიარებულ ლიდერად ყოველთვის ახმეტელი ითვლებოდა, ეს წერილიც და წარმოდგენაზე მობრძანების თხოვნაც — კიდევ ერთი ნაბიჯი იყო შერიგებისაკენ.

მარჯანიშვილი არანაირად არ გამოეხმაურა არც წერილს, არც მიწვევას. ყველასთვის ნათელი გახდა, რომ ის არასოდეს არ დაბრუნდებოდა.

„ზაგმუკის“ პრემიერა შედგა 1926 წლის 28 ოქტომბერს. არაა ძნელი იმის წარმოდგენა, რა დაძაბული იყო ატმოსფერო მაყურებელთა დარბაზში. ჯერ კიდევ სპექტაკლის დაწყებამდე, ფოიეში, მაყურებლები უჩვეულოდ იქცეოდნენ: მოსიერნენი და მშვიდად მომლოდინენი არ იყვნენ, იყვნენ ცალკეული მღელვარე ჯგუ-

ფები — ზოგს წარმატების სურვილი აღელვებდა, ზოგს — ჩავარდ-  
ნისა.

თ. წულუკიძის მოგონებიდან:

„ჩემამდე აღწევდა მაყურებლით გაქედნილი დარბაზის ბუ-  
ბუნი. ამ ბუბუნში იგრძნობოდა ჭექა-ქუხილისა და გრივალის მო-  
ახლოებული ხმები. . . დაუნდობელი, დამღუპველი... ახლა გაიხს-  
ნება ფარდა და... ისინი დაიწყებენ სტვენას, ღრილს და ფეხების  
ბაკუნს?... როგორც, „დურუჯის“ საჯარო გამოსვლის პირველ  
დღეს! რა საშინელებაა! რა ვქნათ მაშინ, როგორ მოვიქცეთ?“<sup>1</sup>

მაგრამ პირველ წუთებში არაფერი ამის მსგავსი არ მომხდარა.  
შემდგომ, უკვე სპექტაკლის მსვლელობისას, დარბაზში ხან ტაში  
იფეთებდა, ხან სტვენა და ლანძღვა. შემდეგ ქანდარიდან წამო-  
ვიდა ფურცლები, რომლებზედაც კარიკატურულად იყვნენ გამო-  
სახული ახმეტელი და სპექტაკლის მონაწილენი, კარიკატურებს  
თან ახლდა დამცინავი ტექსტები, მუქარაც კი. კეთილად განწყობი-  
ლი მაყურებელი აღშფოთებას არ ფარავდა. მაგრამ მეორე სურა-  
თის შუაგულიდან (სცენა ბაზარზე, სადაც მონებით ვაჭრობენ), ტა-  
ში უკვე ერთსულოვანი იყო. დარბაზში კეთილმა ძალამ გაიმარჯვა.

ამ სპექტაკლში მოულოდნელობაც იყო — ახმეტელმა და მხატ-  
ვარმა ირ. გამრეკელმა უარყვეს ფერწერული გაფორმება: იგი შეც-  
ვალეს კონსტრუქციით. დანადგარი მეტყველი იყო, აგებული იმნა-  
ირად, რომ ყველა შესაძლებლობას უქმნიდა რეჟისორს შეეთხზა  
საინტერესო მიზანსცენები, რომლებიც, თავის მხრივ, ძალზე ხელ-  
საყრელი იყო მსახიობის გამოსაჩენად. ასეთი დანადგარები, რაღა  
თქმა უნდა, გარკვეული თვალსაზრისით ართულებდნენ მსახიობთან  
მუშაობას, რადგან მისგან საკუთარი სხეულის სრულ დაუფლებას  
მოითხოვდნენ, განსაკუთრებულ სიმარჯვეს. სამაგიეროდ ერთობ  
ხელისშემწყობი იყვნენ მათი მოულოდნელი, ეფექტური გამოჩე-  
ნისათვის სცენაზე და ასეთივე გაუჩინარებისათვის. რეჟისორისა-  
ვან კი რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტას მოითხოვ-  
დნენ — კონსტრუქციის ხაზების გამა ორგანულად უნდა შერწყმო-  
და მიზანსცენის გამას. ჯერ მარტო სამხედრო კარავი, როგორც  
თვითონ ახმეტელი წერდა პიესის ავტორს, ისეთი იყო „თითქოს

<sup>1</sup> Т. Цулукидзе. Всего одна жизнь, стр. 174—175

ასირიული ფერწერით მოგვექარგოსო“. რა ფასით მიიღება ასეთი სცენური ქარგულობა კონსტრუქციისა და მიზანსცენათა შერწყმით?!

საინტერესო და რთული იყო სპექტაკლის განათების პარტიტურა, ხუთი ნაირფერი პროექტორით წარმოდგენის განათება იმ დროს უჩვეულო რამ იყო. ზოგი ეპიზოდი, როგორც მაგალითად, სცენა აჯანყებულთა ბანაკში, მხოლოდ ჩირაღდნების შუქზე მიმდინარეობდა — თხუთმეტი მეჩირაღდნე განუწყვეტლივ უვლიდა გარს ქალაქს. ეს მოძრავი შუქი ცალკეული სახეების წარმოჩენის დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას ქმნიდა. მით უფრო, რომ ეს მოქმედი პირები სცენის მოძრავ წრეზე იყვნენ განლაგებული. პირველი მოქმედების მეორე სურათი სულ სხვაგვარად იყო განათებული — ხალიჩის ფერადოვნების პრინციპით, მასა კი სკულპტურული ბარელიეფის მსგავსი.

სკულპტურული ბარელიეფის პრინციპი, რომელიც ახმეტელმა მიზანსცენის აგების საფუძვლად აირჩია, იმდენად აშკარა იყო, რომ ყველა რეცენზენტმა აღნიშნა. ა. გლებოვის პიესის არჩევა კრიტიკამ სწორად მიიჩნია, ვინაიდან მასში ნაჩვენებია კლასთა ბრძოლა, რაც თანადროულია. აქებენ ახმეტელს, რომელიც ჩასწვდა სცენური მასის დაუფლების საიდუმლოს და შექმნა მიზანსცენათა ხატოვანი კომპოზიციები. მართალია, მსახიობთა მიღწევები კრიტიკას ერთნაირად არ შეუფასებია, მაგრამ მთლიანობაში სპექტაკლი „ზაგმუკ“ აღიარებული იყო დადებით მოვლენად და კეთილ დასაწყისად თანამედროვე პიესების სერიისა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. თეატრი, განსაკუთრებით კი სპექტაკლის მონაწილენი, ბედნიერი იყვნენ. მათ არ ესმოდათ, რომ „ზაგმუკის“ აღიარება ეს ის შემთხვევაა, როდესაც წარმატება ართულებს მდგომარეობას.

ოპოზიცია გააფთრდა. ის მიხვდა, რომ ეს სპექტაკლი თუმცა არაა დიდი მხატვრული მოვლენა, მაინც აშკარადაა იმის მაუწყებელი, რომ მისი დამდგმელი რეჟისორი გულისხმიერია დროის მოთხოვნისადმი, იბრძვის მნიშვნელოვანი პოლიტიკური იდეის თეატრის დამკვიდრებისათვის. ეს თეატრი მიმართულია ფართო მაყურებლისადმი და ამ მაყურებელს მისთვის გასაგებსა და ახლობელ ენაზე ელაპარაკება — ვაყვაცური, მაყორული, სკულპტურული სპექტაკლით. ეს სკულპტურა მონუმენტური იყო, დამუშავებული





და საგულდაგულოდ მოპირკეთებული დეტალების გარეშე სრული ძალით ამტყველებულიყო პარტიის ბოლო რიგებისა და იარუსების მაყურებლებისათვისაც. რაც შეეხება მის ხაზგასმულ პუბლიცისტურობას — ეს ხომ თითქმის გარდუვალი იყო იმ წლების სპექტაკლებისთვის საერთოდ!

1926 წლის 2 დეკემბერს შედგა სეზონის მეორე პრემიერა — ნ. შიუკაშვილის „აბერიკელი ძია“ (დადგმა ს. ახმეტელისა, მხატვარი მ. შავენიძე, კომპ. ი. ტუსკია). კოტიკოსთა დიდმა უმრავლესობამ მას უარყოფითი შეფასება მისცა. მიზეზები: თანამედროვე სინამდვილის ზედაპირული ასახვა, სოფლის პრიმიტიულ-ალაკატური ჩვენება. მაგრამ მაყურებელთა დასწრების მხრივ სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ჰქონდა.

უკრნ. „საბჭოთა ხელოვნებამ“ (1927, № 6) შეადგინა საგანგებო კონხვარი და დაუგზავნა იგი მწერლებსა და თეატრალურ მოღვაწეებს. პასუხები მიღებული იყო ი. გრიშაშვილის, ი. იმედაშვილის, ს. ამალლობელის, ტ. ტაბიძის, ა. დუღუჩავას, პლ. კვიციანიძის, ლ. ესაკიას, შ. რადიანის, ლ. ჯაფარიძის, ს. ჩიქოვანისაგან. მათ შორის მხოლოდ ი. იმედაშვილი მიესალმება ამ სპექტაკლის ავტორსაც, რეჟისორსაც და მსახიობებსაც. ყველა დანარჩენი უარყოფითად აფასებს. პირველ ყოვლისა, პიესას, მიიჩნევენ მას დაბალი დონის უხამს ნაწარმოებად, რომელიც გათვალისწინებულია მდარე გემოვნებაზე და ამის გამო მავნებელია. აქედან გამომდინარე დადგმაც, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მსახიობის მიერ როლები კარგადაა შესრულებული, აგრეთვე ბუფონური ხასიათის ინტერმედიები. ს. ამალლობელი სპექტაკლის აკრძალვასაც კი მოითხოვდა.

ასე გაციდა სეზონის პირველი ნახევარი. ახლოვდებოდა ქართული თეატრის დღე და კორპორაცია „დურუჯის“ შექმნის მესამე წელს. სწორედ თეატრის დღეს — 2 იანვარს — ახმეტელმა მიიღო პირადი წერილი პაოლო იაშვილისაგან. პოეტი ულოცავდა რეჟისორს ქართული თეატრის ტრადიციულ დღეს და ცდილობდა გარკვეულიყო იმ გაუგებრობაში, რომელიც აღმოცენდა „ციფერყანწილებსა“ და „დურუჯელებს“ შორის. გულისტკივილით ლაპარაკობს ის მარჯანიშვილსა და „დურუჯის“ შორის მომხდარი განხეთქილების შესახებ და შეახსენებს ახმეტელს, რომ ისინი სჭირდებ-

ბიან ერთმანეთს, შიშობს ვაი თუ მარჯანიშვილი წავიდეს საქართველოდან, ამის დაშვების უფლება კი არავის აქვსო. წერს იმაზედაც რომ მას ახარებს სპექტაკლი „ზაგმუკ“ და აწუხებს „ამერიკელი ძია“. თავდება წერილი პოეტის სიტყვით იმის შესახებ, რომ ის კვლავინდებურად ერთგულია „დურუჯისა“.

კორპორაციის შექმნის მესამე წელი არ აღუნიშნავთ — ორი დღით ადრე (1927 წლის 27 იანვარს) — ის გაუქმებულ იქნა. რატომ, რანაირად — არც ერთ ჩვენთვის ხელმისაწვდომ დოკუმენტში ეს მიზეზი არაა ასახული. ახმეტელის სურვილით ეს არ მოხდებოდა, რადგან სულ ცოტა ხნის წინ — 1926 წ. 10 ოქტომბერს, ე. ი. გაუქმებამდე სამი თვით ადრე, ახმეტელი წერდა ა. გლებოვს, რომ თეატრის სათავეში „დურუჯი“ უდგასო.

24 თებერვალს შედგა პრემიერა ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის პიესისა „საჭე მარცხნივ“ (თარგ. ს. ჩიქოვანისა, დადგმა ს. ახმეტელისა, მხატვარი ირ. გამრეკელი, კომპოზიტორი მ. იპოლიტოვიჩი-ნოვი). პრესამ მხარი დაუჭირა დადგმას პოლიტიკური აქტუალობის, თანამედროვე კლასობრივი ბრძოლის პრობლემატიკისადმი და არა ცალკეული გმირებისადმი ინტერესის გამო. განსაკუთრებით ხაზგასმულია, რომ სპექტაკლი საინტერესოა როგორც დადგმითი, ისე საშემსრულებლო თვალსაზრისით. ის მიმდინარეობდა მსგავსად კინოფილმისა — თითქოს კადრებად. ყოველ კადრს (ეპიზოდს) საკუთარი განწყობილება და საკუთარი დინამიკა ჰქონდა. გარდა მეორე მოქმედებისა, ყველა დანარჩენი იშლებოდა გეშე, რომელიც ზღვაში მიცურავდა. გამოყენებული იყო ყოველი მისი მონაკვეთი. ეს იყო სანახაობრივად ძალზე მდიდარი სპექტაკლი ტექნიკურ-დადგმითი ხასიათის მრავალი რეჟისორული გამოგონებით დატვირთული. ვაზ. „ზარია ვოსტოკას“ რეცენზენტი (4 მარტი 1927 წ.) წერს, რომ განათების ეფექტების წყალობით, იქმნებოდა სრული ილუზია მართლაც ზღვაში მოძრავი გემისა. კრიტიკა ძალზე აქებს სცენას მეზღვაურთა კაფეში დინამიკურობისა და ემოციურობის გამო და სპექტაკლს თეატრისა და ახმეტელის გამარჯვებად აცხადებს<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> იხ. ვაზ. „მეშა“, № 1281, „კომუნისტი“ №№ 26, 48, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, № 17, უფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5.



ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნების“ (№ 5) რედაქცია ატყობინებს მკითხველს, რომ თანამედროვე ყოფისა და თეატრის ურთიერთ-ზეგავლენის შესწავლის მიზნით ის მიმართავს თეატრის მოღვაწეებს ორი შეკითხვით: 1. როგორ მოთხოვნილებებს უყენებს თანამედროვე ყოფა თეატრს და 2. გადავიტანოთ თანამედროვე ყოფა სცენაზე თუ შევქმნათ იგი? ახმეტელის პასუხებიდან ირკვევა, რომ თანამედროვე ცხოვრებაში მისთვის მთავარია — გიგანტური ბრძოლა ახლისა ძველთან, ბრძოლა ნგრევისა და შენებისა, აგრეთვე რომანტიზმი გმირობისა. ასეთი თანადროულობის თეატრალურ ფორმებს ეძებს იგი, სურს ასახოს მისი დინამიკა და ტემპი.

1927 წლის 1 მაისს გაზ. „კომუნისტი“ გამოჩნდა უცნაური განცხადება: თეატრი იტყობინებოდა, რომ 2 მაისს მის სცენაზე მთელი დასის მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნება პაროდია საკუთარ განვლილ სეზონზე სათაურით „ამერიკელი ძია პარტერში“, ახალი ინტერმედით — ანკეტა „ამერიკელი ძიას“ გამო. საღამო შედგა. დაპირებული ინტერმედია — ეს იყო აშკარა გამოწვევა იმათ მიმართ, ვინც პასუხი ვასცა ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებას“ კითხვარზე. გამოწვევა ხაზგასმით კადნიერი იყო იმით, რომ ყველაფერი გაკრიტიკებული პრესაში, კიდევ უფრო მეტი ხაზგასმულობით წარმოადგინეს. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ა. ვასაძემ ჟურნალის ანკეტა უალაგო ალაგას მიიფარა. ეს იმდენად დიდი უწყესობა იყო, რომ 4 მაისს გაზ. „მუშამ“ ბეჭდურად გამოთქვა თავისი აღშფოთება, ხოლო ხელოვნების განყოფილების გამგემ ა. დუღუჩავამ წერილობით მიმართა თეატრის დირექციას, სადაც კიცხავდა მომხდარს და მოუწოდებდა მომავალში აღარ დაეშვათ მსგავსი რამ. ამჯერად კი შესაფერი საყვედური გამოეცხადებინათ დასისა და სპექტაკლის მონაწილეებისათვის. თეატრის ხელმძღვანელობამ ა. ვასაძეს საყვედური გამოუცხადა.

რატომ მოაწყვეს ასეთი წარმოდგენა? არც მანამდე, არც მას შემდეგ არაფერი ამის მსგავსი რუსთაველის თეატრში არ ყოფილა. ან რისთვის იყო საჭირო ასეთი ინტერმედია და ასეთი უტაქტო და გამომწვევი საქციელები? ამის გაგებაც შეუძლებელია და ახსნაც. სამწუხაროდ, ყველაფერი დოკუმენტებში არ ფიქსირდება...

ახმეტელისთვის ეს პირველი სეზონი წარმატებიანი აღმოჩნდა. მისი ხელმძღვანელობით თეატრმა გამოუშვა ოთხი სპექტაკლი:

„ზაგმუკი“, „ამერიკელი ძია“, „ვოლკელმ ტელი“ და „საჰე მარცხნივ“. წინდაუხედაობად ამ სეზონში ითვლებოდა მხოლოდ „ამერიკელი ძია“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 7—8), რედაქციის თხოვნით, საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეებმა, ისევ შეკითხვებზე პასუხების ფორმით, შეაფასეს რუსთაველის თეატრის განვლილი სეზონი. რედაქციის შეკითხვებზე უპასუხეს: მწერლებმა შ. დადიანმა, ს. შანშიაშვილმა, ი. გრიშაშვილმა. შ. დადიანმა და ს. შანშიაშვილმა სეზონი დადებითად შეაფასეს, ხოლო ი. გრიშაშვილს მიაჩნია, რომ სეზონმა დუნედ ჩაიარა, მისი აზრით, აუცილებელია თეატრიდან წასული ძველი მსახიობების დაბრუნება. რეჟისორმა ა. ფალავამ სეზონი საინტერესოდ და ნაყოფიერად აღიარა. კომპოზიტორი კ. ფოცხვერაშვილი ამბობს — რუსთაველის თეატრმა თავისი თანადროულობით, დინამიკითა და რიტმით მოსკოვის თეატრებსაც კი გაუსწრო. ფილოსოფოს მ. გოგებერიძის აზრით, ქართული აკადემიური დრამა თანდათან აღის თანამედროვე თეატრის სიმალლეზე. ჟურნალისტისა და კრიტიკოსი ლ. ჯაფარიძის აზრით, ამ სეზონმა გადააპარბა ყველა მოლოდინს — ხელმძღვანელის უზარმაზარი შრომის შედეგად თეატრში მოხდა ძირეული ცვლილება და მაყურებლის წინაშე წარსდგა გარკვეული შემოქმედებითი სახის მქონე თეატრის მთლიანი ორგანიზმი. „ზაგმუკმა“ და „საჰე მარცხნივ“ თეატრი თანამედროვეობისაკენ შემოაბრუნეს.

ამის შემდეგ ახმეტელს ჰქონდა სრული საფუძველი ჩეთვალა, რომ მას შეუძლია უხელმძღვანელოს თეატრს. ეს პრესაში აღიარა საზოგადოებრიობამ, მიუხედავად იმ სირთულეებისა, რომლებიც მოჰყვა თან „ამერიკელი ძიას“ დადგმას. მაგრამ რადგანაც ქართული თანამედროვე პიესა თითქმის არ არსებობდა, იმავე ჟურნალში გამოაქვეყნა ცნობა იმის შესახებ, რომ რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობასთან შექმნილია დრამატურგთა წრე იმ მიზნით, რომ მათ კოლექტიურად იმუშაონ თანამედროვე პრობლემატიკაზე<sup>1</sup>.

სეზონი დაიხურა. დასი ისვენებდა, ახმეტელი კი დაძაბულად მუშაობდა. ივნისში მან დაასრულა კონსერვატორიის საოპერო კლასის საჩვენებელი სპექტაკლი, რომელიც შემდეგი ექვსი ოპე-

<sup>1</sup> იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927, № 7—8.

რიდან შერჩეული ნაწყვეტებისაგან შედგებოდა: „პიკის ქალი“, „ვეგენი ონეგინი“, „სევილიელი დალაქი“ და „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. ეს იყო პირველი ცდა საოპერო კლასის საჯარო გამოცდისა და, ბუნებრივია, განსაკუთრებით პასუხსაგები.

ახმეტელი მომავალი სეზონისათვისაც ემზადებოდა. გაზ. „Заря Востока“-ს კორესპონდენტთან მისი საუბრიდან ვგებულობთ (15 ივნისი, 1927, № 1502), რომ უმოავრესი ყურადღება კვლავ ეთმობა რევოლუციური რეპერტუარის ძიებას, მაგრამ უთუოდ ქართული დრამატურგიის მასალაზე, კიდევ უფრო მეტად გამწვავებული მოვლენებით და მათდამი დამოკიდებულებით. მას მიაჩნდა, რომ მშრომელ მასებთან დაახლოება — ეს ნიშნავს იყო რევოლუციური და თვითმყოფადი. სწორედ ამ მიზნითაა შექმნილი თეატრთან დრამატურგთა სახელოსნო. თეატრისა და დრამატურგის ერთობლივი მუშაობა სპექტაკლზე უნდა იწყებოდეს იმ მომენტიდან, როცა აღმოცენდება იდეა და გრძელდებოდეს სპექტაკლის გამოშვებამდე. ასე წყდებოდა საკითხი თანამედროვე თემატიკის დამუშავებისა. ფიქრობდა ხელმძღვანელი კლასიკის შესახებაც, შექსპირის „მეფე ლირზე“. ორ შემსრულებელს კიდევ ასახელებს: ა. ხორავა — ლირი, უ. ჩხეიძე — მასხარა. რეპერტუარში შეტანილია კ. ლიპსკეროვის „კარმენსიტა“, მიღებულია მ. ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება (ავტორი შ. დადიანი) და გ. ბუხნიკაშვილის თანამედროვე კომედია „კომისარი მოსკოვიდან“. უკვე ცნობილია, რომ პოეტი გ. ლეონიძე წერს თეატრისათვის პიესას 1832 წლის შეთქმულების შესახებ, ს. ჩიქოვანი კი საშინელი მკვლელობის შესახებ თიანეთში, ტ. ტაბიძე მუშაობს ლიბრეტოზე პანტომიმისათვის ამორძალების თემაზე (მუსიკა ი. ტუტუკიასი). თანამედროვე რუს ავტორთა შორის თეატრს განზრახული აქვს კვლავ ითანამშრომლოს ა. გლეზოვთან და ვ. ბილბელოცერკოვსკისთან, აწარმოოს მოლაპარაკება ს. ტრეტიაკოვთან მისი ახალი პიესის „მინდა მყავდეს ბავშვი“ შესახებ. მხატვრები ირ. გამრეკელი და ნ. პელიონკინი უკვე მუშაობენ იმ პიესების გაფორმებაზე, რომლებიც მყარადაა შეტანილი რეპერტუარში.

ეს გეგმა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ახმეტელი მუდამ ისწრაფვოდა ქართული მრავალფეროვნებისაკენ. ჯერ კიდევ დამწყები რეჟისორი, „ბერდო ზმანის“ შემდეგ დგამს ა. ცაგარლის



კომედიას „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, შემდგომ, უკვე რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, „ზაგმუკის“ შემდეგ — „ამერიკელ ძიას“, ხოლო მომავალი სეზონის რეპერტუარის ადგენისას მხედველობაში აქვს ტრაგედიაც, ისტორიული დრამაც, კომედიაც და პანტომიმაც.

დადგა ზაფხული. დასი ბორჯომშია. მარჯანიშვილის მიერ დანერგილი ტრადიციით, ისინი ზაფხულშიც მუშაობენ. ახმეტელი ცოტა უფრო გვიან ჩავიდა ბორჯოსს, რადგან მას ჰქონდა დავალებული ზაჰესის გახსნასთან დაკავშირებული საზეიმო საღამოს მხატვრული განყოფილება. 30 ივნისს დასი შეიკრიბა მის ბინაზე. ხელმძღვანელმა გააცნო მას მომავალი მუშაობის საერთო გეგმა და კონკრეტული სადადგმო გეგმები ორი უახლოესი წარმოდგენისა — „მეფე ლირისა“ და „კვაჭისა“. 4 ივლისს ერთდროულად დაიწყო მუშაობა ამ ორ პიესაზე.

„მეფე ლირის“ პირველი რეპეტიცია შედგა 1927 წლის 4 ივლისს ბორჯომში, ხოლო უკანასკნელი — იმავე წლის 12 ოქტომბერს თბილისში. მუშაობის შეწყვეტის მიზეზი არც ერთ წერილობით დოკუმენტში არ აისახა. მცირერიცხოვანი ჩანაწერები სარეპეტიციო დღიურებში იმას მიგვითითებენ, რომ ახმეტელი მუშაობას ძალიან მომზადებული შეუდგა, ვინაიდან 8 ივლისს რეჟისორის თანაშემწე ა. ჩხარტიშვილს უკვე ჩაუწერია პირველი სურათის მთელი მიმდინარეობა: „სურათი იწყება დიდი ზეიმით ლირის სასახლეში. ზეიმის ცერემონიას მართავენ კენტი და გლოსტერი. გაივლიან საფრანგეთის მეფე და ბურგუნდიის მთავარი საზეიმო მუსიკით. ამის შემდეგ ხუმარა მორბის ზევიდან კიბეზე ყვირილით. ამ გამოსვლაში იგულისხმება შემდეგი: ხუმარა იყო ლირთან და სთხოვა არ დაენაწილებინა სამეფო, არიგებდა, მაგრამ ვერა გააწყო-რა და ამიტომ მორბის ტრაგიკული სიცილით. შეხვდება კენტს და გლოსტერს, ამათაც ამასხარაგებს და მიიძალბება. ამის შემდეგ მიდის გლოსტერის და კენტის პირველი დიალოგი. ამათი დიალოგის შემდეგ მიდის ედგარისა და ედმუნდის დიალოგი. ამათი ინტრიგა გადასმულია. პიესით ედმუნდი ჯერ გლოსტერს უწყობს ინტრიგას, შემდეგ ედგარს. ჩვენი მონტაჟით კი ჯერ ედგართან აწყობს საქმეს, შემდეგ კი გლოსტერთან. ამის შემდეგ მიდის სამეფოს განაწილება, ლირის მონოლოგი (1), კენტის დათხოვნა.

კორდელის გამოთხოვების შემდეგ მიღის ხუმარას სცენა თან, სადაც ის უმღერის ლირს სიმღერას, რომელშიაც დასცინის მის გადაწყვეტილებას კორდელის და საერთოდ შვილების მიმართ. ამით თავდება 1 სურათი.

მთელ ცერემონიალს სახელმწიფოს განაწილებისა უნდა ჰქონდეს დიდი ზემის ხასიათი. სასახლის ბრწყინვალეობა, კარისკაცთა ზნე-ჩვეულება უნდა კაცს აკვირებდეს. სახელმწიფოს გაყოფის ცერემონიალი და ფრანგთა და ბურგუნდთა მეფეების მიღება უნდა ემსგავსებოდეს რალაც დიდ ღეთისმსახურებას. სასახლის კარისკაცი, როგორც მაგალითად გლოსტერი, კენტი და სხვანი, განსაკუთრებით კი თვით ლირი რალაც ნახევრად ღმერთებს უნდა წარმოადგენდნენ. მით უფრო ნათელი იქნება ამ „ღმერთის“ გაადამიანება თომას ქოხში<sup>1</sup>.

18 ივლისს მიღებული იყო ნოტები ბალაკირევის მუსიკისა „მეფე ლირისათვის“. რეჟისორმა გააცნო იგი სპექტაკლის მონაწილეებს.

მრავალი წლის შემდეგ ა. ვასაძემ ასე გაიხსენა ეს რეპეტიციები: „ახმეტელს ხანდახან ისეთი რეჟისორული ხილვები ჰქონდა, რომ მის სასტიკ უარისმყოფელსაც განაცვიფრებდა. ასე მაგალითად, 1927 წლის სეზონში მან „მეფე ლირის“ დადგმა მოინდომა და იმ დროს თბილისში მყოფ მხატვარ პელიონკინს დაზგაც გააკეთებინა, რეპეტიციებსაც შეუდგა. მშვენიერი დაზგა გააკეთა პელიონკინმა, — მარცხენა კულისებიდან ექვსი მეტრის სიმალიდან იწყებოდა კიბეები და ზედ რამპასთან ეშვებოდა. ამ კიბეებს ხლთი ტერასა ჰქონდა, სცენაზე სამ კუთხეს ჰქმნიდა და მის გასწვრივ მაღალი სვეტების თანაზომიერი რიგი იყო ჩამწკრივებული; კიბეებს შორის, სცენის შუაგულში, სამოციოდე სანტიმეტრის სიმაღლეზე მოხერხებული დაზგა იდგა, რომელზედაც ოთხივე მხრიდან, ორისამი საფეხურით ავიდოდნენ მსახიობები... და აი, ახმეტელი პროლოგს იწყებდა ხუმარას მონოლოგით: მან ბალაკირევის მუსიკაზე, სარკასტული სიცილით წამოიყვანა ხუმარა — უშანგი ჩხეიძე — ამ კიბეებზე; როცა ჩაათავებინებდა საფეხურებს, არაქათგამოცლილ

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. 1926/27 წ.წ. სარეპეტიციო დღიური. მასალა № 3055.

ხუმარას ცნობილ წინასწარმეტყველებას წარმოათქმევინებდა. ოლონდ, წარმოთქმაცაა და წარმოთქმაც: უშანგი სასახლეში თავმოყრილ სტუმრებს ყვავივით, გულშემზარავად დასჩხავლებდა თავის წინასწარმეტყველებას. ეს სცენა ისე მაღალმხატვრულად, ისე აწეულ დონეზე, ისე დაძაბულად და ეფექტურად შეასრულებინა უშანგის, რომ ყველანი გაოცებულნი შევცქეროდით. უშანგიც შესანიშნავად ასრულებდა ამ სცენას... შემდეგი ნაბიჯის გადადგმა ვერც დამდგმელმა და ვერც მსახიობებმა ვერ შევძელით და რამდენიმე რეპერტივის შემდეგ ახმეტელმა მიატოვა „მეფე ლირზე“ მუშაობა... ახლა ასე მეჩვენება: ახმეტელმა ძალიან მაღალი ნოტიდან დაიწყო მოქმედება, პროლოგი მეტისმეტად ეფექტური გამოუვიდა და შემდგომ მის ბადალს ვერაფერს მიაგნო; იმ დროს, ჩემის აზრით ახმეტელი ჯერ ვერ იყო მომწიფებული „ლირის“ დასადგმელად იმ დონეზე, რა დონეზეც უშანგის პირველი გამოსვლა გააკეთა“<sup>1</sup>.

„მეფე ლირზე“ მუშაობის შეწყვეტის მიზეზების შესახებ მისი მოწმე მსახიობები განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამენ. ზოგს მიაჩნია, რომ სპექტაკლის დასაწყისი, პროლოგი, იმდენად ძლიერი იყო და შთამბეჭდავი, რომ მომდევნო ეპიზოდები სუსტი გამოჩნდა, ვინაიდან იმ დროს ახმეტელი ჯერ არ იყო მზად შექსპირის ტრაგედიის სრული დაუფლებისათვის. ზოგი მიზეზს ხედავს იმაში, რომ ლირის როლის შემსრულებელ ა. ხორავას, ბრწყინვალე ვარეგნული მონაცემების მქონეს, არ ჰყოფნიდა რალაც შინაგანი, რაც უკიდურესად მნიშვნელოვანია ლირის როლისათვის. იმავე დროს მასხარა უშანგი ჩხეიძის შესრულებით იმდენად ძლიერი იყო, რომ ფარავდა ცენტრალურ ფიგურას, საფიქრებელია, რომ ორივე მოსაზრება არაა შორს ჭეშმარიტებისაგან. ყოველ შემთხვევაში, ცნობილია, რომ მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც უკვე შექმნილი იყო მისი სახელმძღვანელო ოტელო, 1948 წელს ა. ხორავა ისევ მიუბრუნდა ლირს და განასახიერა იგი ა. ვასაძის დადგმაში. სპექტაკლმა ძალიან მალე შეწყვიტა თავისი არსებობა. მსახიობის შეხვედრა ლირთან არც ამკერად შედგა. მაშინ კი ახმეტელს დადგმის გეგმა დამუშავებული ჰქონდა ისეთი სიზუსტით,

<sup>1</sup> ა. ვასაძე მოგონებები, ფიქრები. თურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974. № 11.



რომ 1927 წლის 28 ივლისის დღიურში შეტანილია ზუსტი მითითება იმის შესახებ, თუ როდის რომელი მუსიკალური ნაწილი უნდა ჩაერთოს სპექტაკლის მიმდინარეობაში.

ეს დღიურები მოიცავენ აგრეთვე ახმეტელის ზოგ ისეთ მოსაზრებას, რომლებიც არ შეგვხვედრია მის სტატიებსა და გამოსვლებში:

„საინტერესოა, რომ შექსპირი ტრაგედიის გაშლას ყოველთვის პატარა კაციდან იწყებს, როგორც მაგალითად: პირველად ოსვალდის უზრდელად მოპყრობა აგებინებს ღირსს, რომ მას ისე აღარ სცემენ პატივს, როგორც უწინ“ (ა. ჩხარტიშვილი, 1927 წ. 8 აგვისტო. რეპ. № 52/25).

„უკანასკნელ სურათში, როცა ღირი მკვდარი კორდელითი მოდის, უნდა იყოს საშინელი ღმუილი. ღირი დაღლილი, დატანჯული ამდენი უბედურებით მოდის ღმუილით, როგორც მხეცი. ეს ღმუილი უნდა იყოს მისი უკანასკნელი პროტესტი ამ ცხოვრების უკუღმართობისადმი“ (ა. ჩხარტიშვილი. 20 აგვისტო. რეპ. № 76/36).

„სანამდი... როლის ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს, მსახიობი უნდა გაეცნოს იმ პიროვნების რიტმს, რომელსაც ის ანსახიერებს. ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში, სხვადასხვანაირად ყალიბდება. სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად განიცდის, რადგან მათ სხვადასხვა რიტმი აქვთ...

ამიტომ, როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ანსახიერებს, პირველად უნდა გაიცნოს და შეითვისოს რიტმი იმ ტიპისა, რომელსაც ანსახიერებს. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებულ რიტმით გაჟღენთილი სხვადასხვა განცდის მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარეგანი ფორმა. ხმა, სიარული, მოძრაობა და საერთოდ მყარდება სრული ჰარმონია აღებულ ტიპსა და მსახიობს შორის“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. 1927 წ. სარეპეტიციო დღიური. 29 სექტემბერი. რეპ. № 1116/51. არჩ. ჩხარტიშვილის ჩანაწერი.

არც მ. ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირებაზე მუშაობა დასრულებულა სპექტაკლით, თუმცა რეპეტიციები ძალზე ინტენსიურად მიმდინარეობდა. ამ სპექტაკლისათვის ახმეტელი საგანგებო ინტერმედიებს ამზადებდა, რომელთა ტექსტიც შეთხზა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ი. ქანთარიაძე. ამ ინტერმედია-არლეკინადაში მონაწილეობა უნდა მიეღოთ ნილობსან პერსონაჟებს ხალხური თქმულებებიდან: ქოსატყუილა, ცანგალა გოგო, ნაცარქექია და სხვ.

12 ივლისს ბორჯომში ჩამოვიდა რომანის ავტორი.

რეპეტიციები გაგრძელდა შვებულებიდან დაბრუნების შემდეგაც. უკანასკნელი შედგა 9 დეკემბერს. მუშაობის შეწყვეტის მიზეზები უცნობია. შესაძლოა, გარკვეულწილად იმოქმედა კრიტიკოს პლ. ქიქოძის მიერ გაზ. „კომუნისტში“ (11 დეკემბერი, 1927) გამოქვეყნებულმა წერილმა „რუსთაველის თეატრი მიდის... უკან“, სადაც მ. ჯავახიშვილის ეს ნაწარმოებები მოხსენიებულია როგორც პორნოგრაფიული, თანამედროვე ადამიანის პიროვნების დამანგრეველი.

მაგრამ ახმეტელის ინტერესი მ. ჯავახიშვილის შემოქმედებისადმი არ იყო შემთხვევითი. ის არა მარტო ყველა თავის ინტერესში ასახელებს „კვაჭის“ ინსცენირებას თეატრის გეგმებში, არამედ მ. ჯავახიშვილის მიერ თანამედროვე თემაზე დაწერილ „ივერიისკა“, რომელიც შეიქმნა რუსთაველის თეატრთან არსებულ დრამატურგთა სახელოსნოში და რომელიც მას ძალიან მოსწონდა. სამწუხაროდ, არც რომანის ინსცენირება, არც პეისა მ. ჯავახიშვილისა სცენაზე არ განხორციელებულა, 1937 წლის ტრაგიკული მოვლენების გამო, რომლებიც მ. ჯავახიშვილსაც შეეხო, პეისა „ივერიისკა“ საერთოდ გაქრა. მაგრამ ახმეტელის ინტერესი იმ დროს ახალგაზრდა მწერლისადმი, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ნაწარმოებების ავტორისადმი ძალზე მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედებითი ინტერესების განსაზღვრისათვის. მით უფრო, რომ ქართული რეჟისურა ამ მწერალს მიმართავს მხოლოდ ნახევარი საუკუნის შემდეგ. ახმეტელმა პირველმა იგრძნო მ. ჯავახიშვილის პროზის თეატრალური პოტენცია.

1927—1928 წ.წ. სეზონის დასაწყისი ძალზე ინტენსიური იყო.

ახლოვდებოდა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისათი წლისთავი. საიუბილეოდ თეატრი ამზადებდა „ათ დღეს“ ჯონ რიდის მიხედვით (ქართული ვარიანტის ავტორი იყო მ. ლორთქიფანიძე, დამდგმელი — ახმეტელი, მხატვრისა და კომპოზიტორის გარეშე), მუშაობდნენ კ. ლიპსკეროვის „კარმენსიტაზე“ (თარგმანი შ. აფხაიძისა, დადგმა ახმეტელისა, მხატვარი გ. იაკულოვი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია) და ყველა უსიამოვნების მიუხედავად — ნ. შიუკაშვილის პიესის მეორე ნაწილზე ოდნავ შეცვლილი სათაურით — „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“ (დადგმა ახმეტელისა, მხატვარი მ. შავიშვილი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია). პარალელურად თეატრში მიმდინარეობს ორგანიზაციულ-ადმინისტრაციული ხასიათის ცვლილებები, ფიქრობენ კოლექტიური ხელმძღვანელობის სისტემაზე, ნაცვლად დირექტორ-განმკარგულებელისა საწარმოო ნაწილის ხელმძღვანელობისათვის იქმნება კოლეგია, რომელიც სამი კაცისგან შედგება. თეატრს სათავეში უდგას მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი ახმეტელი. ახალგაზრდების კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით, თეატრთან იქმნება თეატრალური სახელოსნო-ლაბორატორია, სადაც სტუდენტები სწავლობენ თეატრალური ქმედების თეორიასა და პრაქტიკას.

ნოემბრის პირველ ნახევარში რუსთაველის თეატრმა ზედიზედ სამი პრემიერა გამოუშვა: 5 ნოემბერს „კარმენსიტა“, 7 ნოემბერს — „ათი დღე“ და 13 ნოემბერს „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“.

„კარმენსიტა“ კრიტიკამ კატეგორიულად დაიწუნა — ის მიიჩნეის ნაწარმოებად კონტრაბანდისტებისა და ქუჩის ქალის სიძვის შესახებ, ამიტომ საბჭოთა ადამიანისათვის უცხო იდეოლოგიის მქადაგებლად, ანტირევოლუციურ და მავნე ნაწარმოებად. მაგრამ ა. ხორავას ცალთვალა გარსიოს ეპიზოდური როლი ერთსულოვნად იყო აღიარებული ბრწყინვალე სცენურ სახედ. პრემიერიდან თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი ა. ვასაძემ ვერ შეძლო არ გაეხსენებინა ახალგაზრდა ა. ხორავას ეს გმირი“. ... აკაკი ხორავა... ცალთვალა გარსიოს (კარმენსიტას ქმრის) ეპიზოდურ როლში ისეთი ორიგინალური, მაღალმხატვრული სახით წასდგა ჩვენს წინაშე, რომ გავგაოცა კიდევ. ეს იყო მისი პირველი დიდი შემოქ-

მედებითი გამარჯვება. პირველად მაშინ გახდა ცხადი ყველასათვის  
ამ მსახიობის დიდი შემოქმედებითი იმპულსი“<sup>1</sup>.

„ათ დღეს“ კრიტიკამ მხარი დაუჭირა ნაწარმოების არჩევის  
მხრივ, მაგრამ გამოთქვა უკმაყოფილება ანტიკომუნისტებს მე-  
ტისმეტი, კარიკატურამდე მიყვანილი შარჟირების წინააღმდეგ. (გაზ.  
„კომუნისტის“ № 255, 11 ნოემბერი) სარედაქციო სტატიიში ასე-  
ცაა ნათქვამი: „აკადემიურმა დრამამ ეს ამბები გააშარჟა. პოლიტი-  
კური მოღვაწეების (ანტიკომუნისტური) კარიკატურამდე დაყვანამ  
წარმოდგენას აზრი დაუკარგა. საჭირო იყო მდგომარეობის ღრმა  
ანალიზი და დროებითი მთავრობის მიერ აღებული კურსის უვარ-  
გისობის ფსიქოლოგიური ილუსტრაცია“.

ერთი თვის შემდეგ იმავე გაზეთში (№ 281, 1927 წ. 11 დეკემ-  
ბერი) პლ. ქიქოძე ზემოთ უკვე დასახელებულ სტატიიში „რუსთა-  
ველის თეატრი მიდის... უკან“ გესლიანად შენიშნავს, რომ „...ახ-  
ლა ამაზე უკეთეს ინსცენირებებს მუშათა კლუბებში აკეთებენ...  
რაც შეეხება რეპერტუარის იმ ნაწილს, სადაც კვაჭი ბატონობს  
(„კვაჭის გასაბჭოება“, „ივერიუმი“ მ. ჯავახიშვილის, „ამერიკელი  
ძია“ ნ. შიუკაშვილის), ამაზე რაღა ითქმის? აქაც ამკარაა თუ რო-  
მელი აუდიტორისთვისაა შექმნილი იგი...“

რუსთაველის თეატრი არ ცდილობს ახალი ადამიანის ტიპის  
მოცემას. იგი კვაჭი კვაჭანტირაძის ნიღბის პოპულარიზაციის გზით  
მუშაობს და ამით ძლიერ ცუდ სამსახურს უწევს პროლეტარულ  
საზოგადოებრიობას... განა ნხვია საკომედო მასალა არ არის? მაგ-  
რამ რომ დაცინოთ, ან გააცინოთ, ამისათვის საჭიროა თვალსაზრი-  
სი. ეს თვალსაზრისი კი რუსთაველის თეატრს არ მოეპოვება ისე-  
თი, როგორც საბჭოთა თეატრს შეჰფერის... იგი ორიენტაციას  
მეშჩანურ აუდიტორიაზე ... იღებს... გაურბის პროლეტარულ-რე-  
ვოლუციურ დრამატურგიას“.

ეს უკვე ბრალდება იყო. ანტისაბჭოთა ელემენტების გაშარჟე-  
ბაც კი კვალიფიცირებული იყო როგორც მათი პოპულარიზაცია.  
კრიტიკა მოითხოვდა მხოლოდ რევოლუციური თანამედროვეობის  
მოთხოვნებისადმი რეპერტუარის შესატყვისობას. მაგრამ თეატრის  
ხელმძღვანელი ვალდებული იყო არა მარტო შეედგინა რეპერტუ-

<sup>1</sup> ა. ვასაძე. ნოვონებები, ფიქრები. თურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1974. № 11.



არი და დაედგა წარმოდგენები, არამედ აეწყო კოლექტივები, რებაც, რომელიც მუდამ განსხვავებული ინდივიდუალობის შემოქმედებითი ერთეულებისაგან შედგება. როგორც თეატრის პრაქტიკოსმა, ახმეტელმა იცოდა, რომ ყოველი ეს ჩირაღდანი მუდმივ უნდა შეავსო საჭირო საწვავით, თორემ ჩაქრებიან ისინი და რაღა თეატრი იქნება მაშინ? მას ზომ უნდოდა არა ცალკეული სპექტაკლების დადგმა — მას უნდოდა შეექმნა თეატრის შემოქმედებითად დატვირთული ცხოვრება. ეს კი სულაც არაა ერთი და იგივე. ისიც იცოდა, რომ მისთვის ასეთი ახლობელი გმირობა და პათეტიკა არ აღუვრდებია მთელი ძალით, თუ გვერდით რაიმე განსხვავებული არ აღიუყუენ — საჭიროა კონტრასტებიც, დასვენებაც, გართობაც. ერთფეროვნება აუცილებლად დათრგუნავს დასს, რომელშიც მუდამ სხვადასხვა თაობის მსახიობები არიან. აქედან მომდინარეობდა ახმეტელის განსაკუთრებული ადამიანური ინტერესი როგორც ახალგაზრდა, ისე ხანდაზმული მსახიობებისადმი. სწორედ იმ წილს წერდა ის უფროსი თაობის მსახიობ ნიკო გოცირიძეს, რომელიც ავად იყო: „ჩემო ნიკო! დაისვენე და იწამლე, ვეცდები 30 დეკემბრამდე გაგანთავისუფლო, რომ შეგეძლოს კარგად გამოკეთება. ძალიან ვწუხვარ, რომ ასე მოულოდნელად ავად გახდი. შემატყობინე ზოლმე, როგორ იქნები. შენი ალ. ახმეტელი“<sup>1</sup>.

იგივე მიზანი ამოძრავებდა მას, როდესაც ყოველგვარი უწესრიგობის დიდ მტერს, სარეპეტიციო დღიურებში შეჰქონდა მრისხანე სტრიქონები იმის შესახებ, რომ დაუშვებელია სცენაზე საკუთარი სიტყვების ჩამატება როლის ტექსტში, მძვინვარებდა თეატრსა თუ მის გარეთ დისციპლინის დარღვევის გამო. მას ჰქონდა უფლება ყოფილიყო ასეთი მომთხოვნი იმიტომ, რომ ყველაფერს, რასაც სხვისგან მოითხოვდა, პირველ ყოვლისა, საკუთარ თავს სთხოვდა. ასეთი მომთხოვნელობა მუდამ ურთულებდა ცხოვრებას, მაგრამ სხვაგვარად მას არ შეეძლო არც ცხოვრება, არც შემოქმედება...

იმ დროს მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო მოენახა თანამედროვე ქართველი ავტორის პიესა რევოლუციის შესახებ, თანაც

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ნ. გოცირიძის არქივი. საქმე 131.

არა მხოლოდ ერთ ასპექტში. 1928 წლის 7 იანვარს ახმეტელმა მო-  
ახსენა სარეპერტუარო სამხატვრო საბჭოს, რომ ახალგაზრდა მწე-  
რალმა დემნა შენგელიამ დაწერა პიესა „თეატრები“, რომელსაც  
მხოლოდ მცირე შესწორება სჭირდება. ისევ მსჯელობენ მ. ჯავა-  
ხიშვილის „ივერიუმის“ შესახებ, რომლის გამო ახმეტელი კვლავ  
განაგრძობს ბრძოლას. 12 იანვარს გაზ. „Заря Востока“ (№ 9)  
აქვეყნებს საუბარს რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვა-  
ნელთან სათაურით „ქართული თეატრის ახალი გზები“. ამ საუბ-  
რიდან ვგებულობთ, რომ თეატრი უარს ამბობს ობიექტულური პი-  
ესების დადგმაზე და მიზნად ისახავს სრულ გადართვას რევოლუ-  
ციურ რეპერტუარზე. კონკრეტულად ეს ნიშნავდა: მიმდინარეობს  
მუშაობა ბ. ლაერენიოვის „რღვევაზე“, ს. შანშიაშვილის „ჭუმა  
მაშიდზე“, ელოდებიან ეს. ივანოვის თანხმობას მისი პიესის „ჯავ-  
შნოსანი 14—69“ მოქმედების ადგილის გადატანის შესახებ კავკა-  
სიის სინამდვილეში; გრძელდება მუშაობა ქართულ არლეკინადაზე  
„ბერიკაობა“, რომელშიც გამოყენებული იქნება მ. ჯავახიშვილის  
„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ქარგა, რათა შეიქმნას სატირა ძველ რე-  
ჟიმზე.

ათი დღის შემდეგ ახმეტელი გამოუშვებს იურასოვსკას ოპერა  
„ტრილბის“ თბილისის საოპერო თეატრში, ხოლო 1928 წ. 9 თე-  
ბერვალს — „რღვევას“ რუსთაველის თეატრში (თარგმ. ა. ფალავა-  
სი, მხატ. ირ. გამრეკელი, კომპ. ი. ტუსკია).

შთაბეჭდილება, რომელიც მოახდინა ახმეტელის ახალმა დადგ-  
მამ იმდენად ძლიერი იყო, რომ გამოიწვია მთელი ამოხეტყვა კრი-  
ტიკისა. აი როგორ წერდნენ ისინი:

„... „რღვევა“ იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ ის არა მარ-  
ტო დრამატურგიულად და იდეოლოგიურად მისაღები ნაწარმოე-  
ბია, არამედ იმითაც, რომ ის ამავე დროს უდიდესი თეატრალური  
მოვლენაცაა... ალ. ახმეტელმა უდიდესი მხატვრული გემოვნებით  
და იშვიათი რიტმით მოგვცა მატროსთა სცენები. გულწრფელი და  
გმირული განცდა რევოლუციის; სისარული და გატაცება, ნამდვი-  
ლი სიცოცხლე და სიმშვენეიერე — აი, რისი მხატვრული სურათი  
დავინახეთ მატროსთა სცენებში. ამ სცენებმა სავსებით დაიპყრო  
მაცურებელი: სცენა ემოციურად დაუკავშირა მაცურებელთა ღარ-  
ბაზს, ეს უკანასკნელი ფსიქოლოგიურად განიცდიდა იმას, რაც სდე-

ბოდა სცენაზე. ამაშია ამ დადგმის მხატვრული გამარჯვება... უნდა აღინიშნოს სცენა, როდესაც ბერსენევი გამოჩნდება კრეისერზე, ხედავს მატროსების ცოცხალ სახეს. აქ თქვენ გრძნობთ და ხედავთ იმ სიხარულს, რომელსაც განიცდის მოხუცი კაპიტანი მატროსების ცოცხალი სახის დანახვის გამო. აკაკი ხორავა ამ სცენის განსახიერებაში წარმოდგა ჩვენს წინაშე, როგორც უდიდესი კულტურის მქონე მსახიობი“<sup>1</sup>.

„... ლავრენიოვის „რღვევა“ მაგარი ფრთიანი და ძლიერი მერცხალია ჩვენი გაზაფხულისა... პიესაში ცოცხალი ხალხია. ჩვენ მათ ვიცნობდით... „რღვევა“ ჩვენს გონებაში აღადგენს წარსულის დაუვიწყარ ფურცლებს... ის ინტერნაციონალურია“.

შორეულ კრონშტადტში კრეისერი „ავრორა“ სწყვეტდა პატარა საქართველოს ბედ-იღბალსაც... 9 თებერვალს „რღვევას“ ქართული აუდიტორია აღფრთოვანებით შეხვდა. ქართულმა თეატრმა „რღვევა“ იმნორად დადგა, რომ მისი უკეთესი თეატრალური გაფორმება ჩვენთვის წარმოუდგენელია... ამ პიესის დადგმით ახმეტელმა დაამტკიცა, რომ თანამედროვე რევოლუციონური მუშაკია თეატრალურ ასპარეზზე. პიესის უკეთესი თეატრალური ინტერპრეტაცია, განსაკუთრებით II და IV მოქმედებისა, ჩვენი აზრით, შეუძლებელია... ახმეტელმა მასიური სცენები, ე. ი. ის მომენტები, რომელნიც გადამწყვეტ როლს თამაშობენ პიესაში, მშვენიერად გააკეთა. კარგად ასრულებს გოდუნის მეტად რთულ როლს უ. ჩხეიძე. ამ როლის სწორი შესრულება განსაკუთრებულ სიძნელეს წარმოადგენს — მეზღვაური არა ბოსიაკი და ლაზღანდარა, არამედ შეგნებული რევოლუციონერი-ბოლშევიკი... „რღვევა“ ჩვენი თეატრის უეჭველი გამარჯვებაა. თეატრი გამოდის „ამერიკელი ძიებისა“ და „კარმენსიტების“ ჩიხიდან. „რღვევით“ ის ხდება მოწინავე ორგანიზატორი ჩვენი მშრომელი ხალხის. საბჭოთა საზოგადოებრიობამ მას ხელი უნდა შეუწყოს რევოლუციონურ ხაზის შემდგომ განვითარებისათვის“<sup>2</sup>. ვაზ. „Рабочая правда“

<sup>1</sup> ვაზ. „კომუნისტი“, 1928, № 35, ა. დუდუჩავა. „რღვევა“ რუსთაველის თეატრში.

<sup>2</sup> ვაზ. „მუშა“. 1928. 11 თებერვალი. ვ. მაჭავარიანი. ქართული თეატრი რევოლუციურ პოზიციებზე.

(№ 35) სპექტაკლის ბოლო სცენას ადარებდა გენიალურ კადრებს ფილმიდან „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, ვინაიდან სპექტაკლის ფინალი იწვევს ისეთსავე რევოლუციურ აღმაფრენას. ვაზ. „Заря Востока“ (№ 36) აღტაცებულია მასობრივი სცენების რეჟისურით, რომელთა ჰეროიკაც აღელვებს და ფრთებს ასხამს, ხოლო სპექტაკლს მთლიანად აღიარებს დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად, ქართული თეატრის ისტორიის ბრწყინვალე ფურცლად.

ადვილი წარმოსადგენია, რა სიხარულს განიცდიდა კოლექტივი და მისი ხელმძღვანელი, ასეთი სპექტაკლის დამდგმელი ახმეტელი. არა მარტო იმიტომ, რომ მას აქებდნენ, არამედ იმიტომაც, რომ ყველა ამ გამოძახილში იგრძნობოდა: კრიტიკა ხედავს კიდევ თეატრის მიღწევებს და გულწრფელად ხარობს ამით. შენიშვნები იმის შესახებ, რომ ეპიზოდები ბერსენევის ოჯახში ნაჩვენებია მეტისმეტად სიმბოლისტურ-მეტერლინიკისებურ ფორმაში, რომ უ. ჩხეიძემ გააუბრალოვა გოდუნი და სხვა ამგვარი, იძირებოდა აღტაცებული შეფასებების ტალღებში. გაზეთ „მუშას“ კორესპონდენტი ესაუბრა ახმეტელს, რომელმაც უამბო მას, რომ პირველსავე წაკითხვაზე ბ. ლავრენიოვის პიესამ საერთო აღტაცება გამოიწვია. ამოვე დროს ყველას ისიც ესმოდა, რომ მისი განხორციელება რთულია — რთულია რევოლუციური სულისკვეთების გადმოცემა, რაც უმთავრესია ამ ნაწარმოებში. უამბო იმის შესახებ, რომ რევოლუციონერი მეზღვაურების ცხოვრების რუსული ეროვნული რიტმის ძიებაში რეპეტიციები მიმდინარეობდა გარმონის თანხლებით. როგორ აიძულებდნენ მსახიობებს შეესრულებინათ რუსული მეზღვაურული ცეკვები, რათა ამ ცეკვაში ეპოვათ რუსი მეზღვაურების რევოლუციური აღტყინებისა და ჯანმრთელობის საწყისი, ხოლო ბერსენევის ოჯახისათვის, რომელიც ირღვევა, ცხოვრების სრულიად საპირისპირო რიტმი.

სპექტაკლი სამ კვირაში მომზადდა. მუშაობის ტემპი და ძალთა დაძაბულობა იმდენად ინტენსიური იყო, რომ ზოგი შემსრულებელი ძლივს უძლებდა მას ფიზიკურად. მაგრამ ასეთი შრომით მოტანილი სიხარული ყველა დადლილობას სძლედა. ახმეტელის აზრით, „რღვევამ“ გამოხატა რუსთაველის თეატრში მომხდარი გარ-





დატეხა. ამ პიესამ აშკარა გახადა მანამდე არ გამოვლენილი თეატრისა“<sup>1</sup>.

ამგვარად, თეატრის ხელმძღვანელის მიერაც „რღვევა“ აღიარებულია საპროგრამო სპექტაკლად, რომელმაც მოახდინა ვარდატეხა კოლექტივის ცხოვრებაში და გამოავლინა მისი შემოქმედებითი სახე, როგორც მოქალაქეობრივი პოზიციის, ისე მხატვრულ-თეატრალური გამომეტყველებით საშუალებათა თვალსაზრისით.

„რღვევის“ გამო აღტაცებები გრძელდებოდა, რიგით მესამე სპექტაკლს დაესწრო პიესის ავტორი, თავისი შთაბეჭდილება სპექტაკლის შესახებ მან ჩაწერა სარეპეტიციო დღიურში, სიტყვითაც მიმართა დასს. ეს მიმართვა შემდეგ გამოაქვეყნა გაზ. „კომუნისტმა“ (№ 39, 16 თებერვალი):

„ჩემს სიცოცხლეში პირველად ვესწრები წარმოდგენას ქართულ თეატრში. მიუხედავად იმისა, რომ არ მესმის ქართული ენა, აღტაცებაში მომიყვანა ჩემი გმირების ვგარეტიგ მოხდენილად განსახიერებამ. პიესის საუცხოო დადგმამ, მსახიობების მშვენიერმა თამაშმა და მაყურებელთა განსაკუთრებულმა ინტერესმა მე ისევ განმაცდევინა საკუთარი შემოქმედება, ვგრძნობ, რომ რუსთაველის თეატრი თავისი შემოქმედებითი მიღწევებით დიდ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს თანამედროვე საბჭოთა სინამდვილეში“.

17 თებერვალს გაზ. „Заря Востока“ (№ 40) აქვეყნებს სტატიას „მსახიობები „რღვევაში“, სადაც ცალკე გარჩეულია სცენიური სახეები. ჟურნალი „ქართული მწერლობა“ (№ 2) აქვეყნებს ვ. გაგელის აზრს, რომელსაც აგრეთვე მიაჩნია, რომ ამ სპექტაკლში მთავარია მისი რევოლუციური სულისკვეთება, ის ეროვნული რიტმი, რომელიც მონათესავეა რევოლუციურ-გმირული ეპოპეისა, რომ გაიმარჯვა მთელმა აქტიორულმა კოლექტივმა და სპექტაკლმა დაამტკიცა, რომ რუსთაველის თეატრი არამც თუ გაიყინა თავის მოძრაობაში, არამედ პირიქით, სულ ახალ შესაძლებლობებს ავლენს. სტატიის ავტორი დარწმუნებულია, რომ „რღვევის“ აუცილებლად მოჰყვება თეატრის კიდევ ახალი გამარჯვებები.

1 მარტს სპექტაკლს დაესწრო გამოჩენილი ქართველი მწერალი დ. კლდიაშვილი, რომელმაც წარმოდგენის დღიურში ჩაწერა:

<sup>1</sup> გაზ. „მუნა“, 1928, 12 თებერვალი.



„გულგახარებული იმის დანახვით, რაც ვიხილე დასის მიერ წარმოდგენილ „რღვევაზე“, ვაშას შეეძახებ სასიქადულო ახალ ქართულ თეატრის დიდებულ მოღვაწეთ.

დღე, ასეთი ბრწყინვალეობით ემსახუროს და მწამს, რომ ემსახურება ხელოვნებას ხალხის საბედნიეროთ და შევნებისათვის“<sup>1</sup>.

როგორც თეატრის კოლექტივი, ისე მისი ხელმძღვანელი ყოველ წარმოდგინაზე რწმუნდებოდნენ, რომ მაყურებელს სწყუთია ასეთი წარმოდგენების ხილვა. ბოლო სცენა, სადაც პარტერის თავზე გადავლით სცენისაკენ წითელი დროშა მიემართებოდა, ყოველთვის იწვევდა აღტაცების ტაშს და აზიდავდა ხოლმე სპექტაკლის ფინალს ჭეშმარიტად რომანტიკულ აღმაფრენამდე უკვე მაყურებელთა დარბაზშიც.

და უცებ — ჭექა-ქუხილი მოწმენდილ ცაზე! ქართველ მწერალთა მეორე ყრილობაზე, რომელიც 1928 წლის 4—12 მაისს მიმდინარეობდა, სულ ახლახან პრინციპულად გამოცხადებული რუსთაველის თეატრი მკაცრად გააკრიტიკეს. ის არასრული სტენოგრაფიაც კი, რომელიც შემონახულია, საკმარისია იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს, თუ რა დაუხდობელია ზოგიერთი მწერალი და სცენისმოღვაწე ახმეტელის მიმართ. ს. ჩიქოვანი ბრალს სდებს თეატრს იმაში, რომ ის ანგარიშს არ უწევს ქართველ მწერლობას და ქართულ საზოგადოებრიობას. რომ რუსთაველის თეატრი ახლა არის არა თეატრი, არამედ თეატრალური კურიოზი. რომ „რღვევაში“, არ ჩანს რეჟისორი. ს. ჩიქოვანმა თეატრის უღირსი საქციელიც გაიხსენა „ამერიკელი ძიას“ შესახებ ანკეტაზე გაცემული პასუხების გამო. ილაპარაკა იმაზეც, რომ „ზოგიერთი ტიპები“ ამ თეატრში ცრუნაპოლეონის პოზით დაიარებიან, ვითარცა დიქტატორები. მინიშნება იმდენად აშკარა იყო, რომ დარბაზში ერთდროულად ტაშიც გაისმა და პირადი ანგარიშსწორებით აღშფოთებული ხმებიც. ს. ჩიქოვანმა არ დაფარა აღშფოთება იმის გამო, რომ ზოგიერთები რატომღაც გადაირივნენ „რღვევაზე“, რომელიც ობივატელის გემოვნებაზეა გათვალისწინებული. ის არ უარყოფდა, რომ „ამერიკელი ძიას“ შემდეგ „რღვევა“ ნამდვილად წინ გადადგმული ნაბიჯი,

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. შასალა № 3350.

მაგრამ სამსახიობო ხელოვნების მხრივ რაიმე ძვრას ამ წარმოდგენაში ის მაინც ვერ ხედავდა.

კრიტიკოსმა ბ. ბუაჩიძემ განაცხადა, რომ რუსთაველის თეატრი ამჟამად დაცემის მდგომარეობაშია, ხოლო ერთი საიმედო წარმოდგენა „რღვევა“ მას ვერ გადაარჩენს. ს. ამალლობელის აზრით „რღვევა“, შედარებით „ამერიკელ ძიასთან“ და „კარმენსიტასთან“, მიღწევაა თეატრისა, თუმცა ამ სპექტაკლში მსახიობი დეკორაციითა დაჩრდილული. აქებს მასობრივ სცენებს, ფინალს. იმასაც კი ამბობს, რომ როდესაც კრეისერი შემობრუნდება, მაყურებელსაც უჩნდება სუოვლი ავიდეს მასზე, რათა შეუერთდეს პიტერის რევოლუციურ აფეთქებას. აღიარებს, რომ ეს სცენა დიდი ოსტატობითაა დადგმული და აჯადოებს აუდიტორიას. მისი საყვედურები სხვა ხასიათისაა: თეატრს არ გააჩნია მსახიობის აღზრდის ჩამოყალიბებული სისტემა, გარკვეული მხატვრული პრინციპი და დღევანდლამდე არც გარკვეული იდეოლოგიური ორიენტაცია ჰქონია. „რღვევა“ — ამ ორიენტაციის მოპოვების საბუთია და ამიტომ ს. ამალლობელი მიესალმება სპექტაკლს. შემდეგ ის ყრილობის ყურადღებას მიაპყრობს კონფლიქტს მარჯანიშვილსა და კორპორაცია „დურუქს“ შორის და მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრში დაბრუნების აუცილებლობას. ამ წინადადების მომხრეები დამატებით თეატრიდან წასული სხვა მსახიობების დაბრუნებასაც მოითხოვენ.

ძალზე უცნაურია, მაგრამ ახმეტელი ყრილობაზე არ მიუწვევიათ, თუმცა იქ განიხილებოდა იმ თეატრის საკითხი, რომელსაც ის ხელმძღვანელობდა. მან ყრილობის შესახებ მისი გახსნის დღეს შეიტყო, მოვიდა დაუპატიჟებლად და გამოვიდა კიდევ. სტენოგრამა აჭრელებულია რეპლიკებით, რომლებიც, მსგავსად გასროლილი ისრებისა, ყოველის მხრიდან მიემართებიან მისკენ. გაისმოდა შეურაცხმყოფელი რეპლიკები: „რომც მიმიწვიო, შენთან მაინც არ მოვალ“ (როცა თქვა, რომ ქართული თეატრი ქართული რეპერტუარით უნდა შეიქმნას), „განვითარდებით მაშინ“ (როცა თქვა, რომ თვეში არანაკლებ 15—20 პიესას კითხულობს) და ა. შ. მარჯანიშვილისა და მისი ურთიერთობის შესახებ ლაპარაკზე უარი თქვა, ვინაიდან მწერალთა ყრილობა არ მიიჩნია შესაფერ ადგილად შიგათეატრალურ ურთიერთობათა გამორკვევისათვის, მაგრამ მაინც

აიძულეს. მაშინ მან, უკიდურესად აღელვებულმა ასეთი მოვლოდ-  
ნელი დარტყმით „რღვევის“ წარმატების და საზოგადოებრივი  
აღიარებით მოტანილ სიხარულის დღეებში, დაუშვა შეცდომა —  
გულახდილად განაცხადა, რომ მარჯანიშვილთან მისი ურთიერთო-  
ბა გაფუჭდა იმათი მიზეზით, ვინც ახლა ბევრს ლაპარაკობს ამ სა-  
განზე. რომ თავი მარჯანიშვილის მოწაფედ მიაჩნია, პირველი მი-  
ესალმება მის დაბრუნებას რუსთაველის თეატრში, მაგრამ მაშინ  
თვითონ წავა ამ თეატრიდან, რადგან მათი ერთობლივი მუშაობა  
ახლა უკვე შეუძლებელია. „მაგრამ ეს არ მოხდება, თუ თქვენ გა-  
ინტერესებთ ქართული თეატრის ბედი“ ჩაწერილია სტენოგრამაში.  
ახუ არ მოხდება მარჯანიშვილის დაბრუნება რუსთაველის თე-  
ატრში.

ნუთუ მართლა თქვა ასეთი რამ? მაშინ ასეთ გამწვავებულ ვი-  
თარებაში ამგვარ ნათქვამზე რატომ არავის რეაქცია არ მიუცია?!  
ალბათ არ უთქვამს, არ უნდა ეთქვა, თუნდაც ამ დროისათვის, და-  
უსრულებელი უსიამოვნებებით ნერვებდაწყვეტილს ასეც ეფიქ-  
როს — ის ხომ წერდა მარჯანიშვილს, რომ თეატრი ელის მის დაბ-  
რუნებას! არც მყისვე მის შემდეგ გამოსული, შემდგომში ცნობი-  
ლი კინორეჟისორი ნ. შენგელაია დატოვებდა უპასუხოდ და არ  
იტყოდა: „ვინ ქმნის თეატრს? რასაკვირველია, რეჟისორი: მეიერ-  
ჰოლდმა შექმნა თეატრი, მარჯანიშვილმა შექმნა თეატრი, ახმე-  
ტელმა“<sup>1</sup>. მაგრამ ამ ჩაუსწორებელ სტენოგრამაში, როგორც ჩანს,  
სტენოგრაფისტის უბრალო უყურადღებობით, ეს სიტყვები ჩაწე-  
რილია. მაშასადამე, არსებობს შესაძლებლობა ახმეტელის წინაღ-  
მდეგ მათი გამოყენებისა... თუმცა ისიც გასათვალისწინებელია, რომ  
ახმეტელი მარჯანიშვილს დაბრუნებას სთხოვდა ორი წლით ადრე  
„რღვევის“ დადგამამდე. „რღვევა“ კი პრინციპული სიახლე იყო,  
კურსი რომლითაც ახმეტელს მიჰყავდა თეატრი. ასეთი სპექტაკ-  
ლის შემდეგ მათი ერთობლივი მუშაობა, ალბათ, მართლაც შეუძ-  
ლებელი იყო.

მარტის ბოლოს ახმეტელმა გამოუშვა კიდევ ერთი საოპერო  
დადგმა — ზ. ფალიაშვილის „ლატავრა“. პრესა აღნიშნავდა, რომ  
რეჟისორმა ამჯერადაც უარყო საოპერო შტამები, შექმნა ძალზე

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. ყრილობის სტენოგრამა. მასალა № 1577.

საინტერესო მასობრივი სცენები. მხატვარ ირ. გამრეკელთან ერთად, საოპერო სპექტაკლისათვის ჩვეული ნახატი დეკორაცია მან დანადგარით შეცვალა, რაც აგრეთვე ძალზე უწყობდა ხელს საოპერო მიზანსცენათა სტატიურობის დარღვევას და მონუმენტური შთაბეჭდილების შექმნას. ეს შთაბეჭდილება იმიტაც ძლიერდებოდა, რომ ირ. გამრეკელის კონსტრუქციაში გამოყენებული იყო შუასაუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ელემენტები. საოპერო სპექტაკლში კონსტრუქციული დეკორაციის გამოყენება მაშინ თამამი სიახლე იყო და მსახიობებისაგან სრულიად ახლებურ სიმარჯვეს მოითხოვდა. რეჟისორს კი დიდ შესაძლებლობებს უქმნიდა პლასტიკურად მეტყველი მიზანსცენების შექმნისათვის.

21 მარტს ტრამვაის მუშაკთა კლუბში შედგა დისპუტი რუსთაველის თეატრის შესახებ. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც აკადემიური თეატრი ანგარიშს აბარებდა მუშა-მოსამსახურეთა ფართო მასას, ვისი აზრიც, ჩვეულებრივ, არ ქვეყნდება პერიოდული პრესის ფურცლებზე. ნაჩვენები იყო ნაწყვეტები სპექტაკლიდან. მოხსენებით გამოვიდა ახმეტელი. მან დაიწყო იმ გარდატეხით, რომელიც მოხდა ქართულ თეატრში, როდესაც ახალი თეატრის მომხრეებმა უარი თქვეს ძველი თეატრის მსახიობებზე, დიდი ტალანტის მქონე მსახიობებზეც კი. მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ არ შექმნეს სამსახიობო შემოქმედების გარკვეული სისტემა, ახალგაზრდებს კი ახალი და საკუთარი გზით სიარული სწავდათ. მიდიოდნენ ისინი ქართული რიტმის ანუ ეროვნული ტემპერამენტის ძიების გზით. ძიება „ლამარაში“ დაიწყო და დამთავრდა „რღვევაში“.

ამ დისპუტზე ბევრი იკამათეს. თეატრს მიუთითებდნენ იმაზე, რომ მიმართულება სწორად არა აქვს არჩეული, რომ ის არ ეფუძნება ორიგინალურ ქართულ დრამატურგიას. მუშები გამოთქვამდნენ სურვილს იმის შესახებ, რომ ამგვარი შეხვედრებისა და დისპუტების გარდა, თეატრმა უფრო ხშირად გაიტანოს თავისი სპექტაკლები ქალაქის მუშათა რაიონებში. „რღვევა“ მუშებმა დადებითად შეათვასეს.

და ისევ დარტყმა, და ისევ მოულოდნელი — რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი კოლექტიური წერილით მიმართავს ხელოვნების მთავარ სამმართველოს. ისინი ამტკიცებენ, რომ მარ-

ჯანიშვილსა და კორპორაციას შორის მომხდარი კონფლიქტი ორგანიზაციული ხასიათისა იყო და ამიტომ ადვილად ჩასაქრობი, მტელს რომ მისთვის მხატვრულ-შემოქმედებითი კონფლიქტის ხასიათი არ მიეცა. ისინი წერენ, რომ მან ეს ჩაიდინა საკუთარი მიზნის მისაღწევად, რისთვისაც სიცრუესა და ცილისწამებასაც კი მიმართავდა. ამის შედეგად ახმეტელის მომხრეთა მცირე ჯგუფმა აამხედრა მსახიობები მარჯანიშვილის წინააღმდეგ, რამაც შეუძლებელი გახადა მისი დაბრუნება თეატრში. მსახიობებმა საჭიროდ მიიჩნიეს იმის ახსნა, თუ თვითონ მარჯანიშვილთან ერთად რატომ არ წავიდნენ თეატრიდან. წერილის ავტორები ამბობენ: „... მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ახმეტელი არ გვწამდა როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, რადგან ამისათვის მას არ ჰქონდა შესაფერისი ცოდნა და მომზადება, თეატრის მთლიანობის შენარჩუნებისათვის, ჩვენ მაინც დავრჩით და შევეცადეთ პირნათლად შეგვესრულებინა ჩვენი მოვალეობა, მაგრამ ორი წლის განმავლობაში ჩვენ სავსებით დავრწმუნდით, რომ თეატრი მხატვრულად უკან მიდის და მორალურადაც სავსებით იხრწნება. დღეს, როდესაც მთელი ქართული მწერლობა, განსაკუთრებით პროლეტარული მწერლობა, მუშები და საზოგადოებრივი აზრი ახმეტელის წინააღმდეგ ამხედრდა და საჭიროდ სცნო მარჯანიშვილის დაბრუნება თეატრში, ახმეტელის მომხრენი მიმართავენ ყოველად დაუშვებელ ხერხს თავის მდგომარეობის შესანარჩუნებლად. ისინი აწერინებენ ხელს მსახიობებს ნღობის ქაღალდზე ახმეტელის სასარგებლოდ, რომ ამით ხელისუფლება დააყენონ ფაქტის წინაშე, თითქოს მთელი დასი მის მხარეზე სდგას. მოგეხსენებათ, რა ძნელია მსახიობისათვის ხელმოწერაზე უარის თქმა, როცა ის ხედავს, რომ ახმეტელმა აიძულა დაეტოვებინა თეატრი მარჯანიშვილს, ვერიკო ანჯაფარიძეს, ელენე დონაურს, გველესიანს, დ. ანთაძეს. ასეთ მხატვრულ და ზნეობრივ პირობებში, ჩვენ ვფიქრობთ, თეატრი ვერ იარსებებს. ამიტომ ჩვენ ვალად ვრაცხთ გაუწყობთ ყოველივე ეს. გთხოვთ მიაქციოთ ყურადღება შექმნილ მდგომარეობას. რაც შეგვეხება პირადად ჩვენ, ჩვენ ვარჩევთ დავრჩევთ სრულიად უმუშევრად, ვიდრე გავხდეთ მონაწილენი ქართული თეატრის დაშლის და გახრწნის. ამიტომ ჩვენ სეზონის დასრულებამდე შევასრულებთ ჩვენზე დაკისრებულ ყოველ მოვალეობას, ხოლო დასრულების შემ-

დღე თავს მივიჩნევთ თეატრის გარეშე მდგარად. უ. ჩხეიძე, თ. ქავ-  
ქავაძე, შ. ლამბაშიძე, ალ. ჟორჟოლიანი<sup>1</sup>.

მაშ ასე, 1928 წლის მარტში, როცა ესაა ბრწყინვალედ გა-  
იმარჯვა „რღვევა“, იწყება აშკარა ბრძოლა მისი დამდგმელის —  
ახმეტელის წინააღმდეგ. მრავალი წლის შემდეგ, ა. ვასაძემ ასე გა-  
იხსენა ის დრო:

„რღვევას“ წარმატებამ უფრო გააღვიძა ს. ახმეტელის მოწი-  
ნააღმდეგეები და გადამწყვეტ იერიშებზე გადმოვიდნენ. არაფერს  
არ ერიდებოდნენ, — არც ცილისწამებას, არც ფაქტების გაყალბე-  
ბას და გაზვიადებას, არც ტყუილს... ერთ ეფექტურ ხერხსაც მი-  
მართეს: შეეცადნენ ჩვენი წამყვანი მსახიობების გულის გატეხას,  
კერძოდ, იმით, რომ ახალ ნაშუუვერებს უწუნებდნენ. მათ ეს მო-  
ახერხეს კიდევ. ასე მაგალითად, „რღვევაში“ გაკრიტიკება დაუ-  
წყეს უ. ჩხეიძეს და თ. ქავქავაძეს. მეტისმეტად ეწმეკნი გამოდგ-  
ნენ ჩვენი მოწინააღმდეგენი და ისეთ მსახიობებზე მიიტანეს იე-  
რიში, რომლებიც საზოგადოებრივად ნაკლებად მებრძოლნი იყვ-  
ნენ და რომელთა დაბნევა, გულის ტკენა და აყოლა უფრო იოლი  
იყო... ამ სპექტაკლში სანაქებოდ დადგმულ მასიურ სცენებსაც  
„მექანიკურობას“ უკუიწინებდნენ... ამრიგად, ცილისმწამებლებმა  
კოლექტივის შიგნით უკმაყოფილება გააღვივეს, მოახერხეს ისიც,  
რომ გატეხილიყო ყოფილ დურუჯელთა ერთსულოვნება. — მით  
უმეტეს, რომ ამის პატარა-პატარა მიზეზები დასის შიგნითაც არსე-  
ბობდა და ზოგიერთი მსახიობის მიმართ თვითონ ახმეტელიც ვერ  
იჩენდა სათანადო ხასიათის სიმტკიცეს და მეტისმეტად აშკარად  
ავლენდა ხოლმე თავის სიმპათიას მათდამი“<sup>2</sup>;

ვინაა ახმეტელის წინააღმდეგ? მწერალთა და კრიტიკოსთა გარ-  
კვეული ჯგუფი და მსახიობთა გარკვეული ნაწილი თეატრს გარეთ  
და თეატრს შიგნით. ვინაა მისი მომხრე? დასის უმრავლესობა  
(წერილს მხოლოდ ოთხი მსახიობი აწერს ხელს), კრიტიკა, რომ-  
მელმაც „რღვევა“ ქართული თეატრის ახალი ცხოვრების დასა-

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი.  
უ. ჩხეიძის არქივი. მ. № 18/28.

<sup>2</sup> ა. ვასაძე მოგონებები და ფიქრები, ჟურნ. „საბუთთა სელოვებთა“, 1974.  
№ 11.

წყისად გამოაცხადა და მაცურებელი, ამ სპექტაკლის შემდგომი ბედი, უკვე რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, კიდევ ერთხელ დაადასტურებს, რამდენად მართალი იყვნენ მაშინ ახმეტელის მომხრეები „რღვევას“ შეფასებაში.

მოწინააღმდეგემ ერთი რამ ვერ გაითვალისწინა — 1928 წლის 9 თებერვლამდე, „რღვევას“ პრემიერამდე, ახმეტელი მხოლოდ იმედის მომცემი რეჟისორი იყო. უნიჭოდ ის არც ერთ მის უკიდურეს მოწინააღმდეგესაც არ მოუხსენებია, ასეთები კი მრავლად იყვნენ დღიდან მისი გამოჩენისა ქართულ თეატრში. 1928 წლის 9 თებერვალს ახმეტელი დაიბადა როგორც მკვეთრი რეჟისორული იდივიდუალობის რეჟისორი, შემქმნელი თანადროული რევოლუციური სპექტაკლისა, რომელიც არ ჰგავდა არც ერთ მანამდე შექმნილ სცენურ ნაწარმოებს, სხვას რომ შეუქმნია ქართულ თეატრში. და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია — ამ რეჟისორის სპექტაკლი აღტაცებით მიიღო მაცურებელმა, მაშასადამე, ის საჭირო აღმოჩნდა თავისი დროისთვის, დრო იყო მის მხარეზე... და მაინც, რა საშინელია ძმათა განდგომა — „ღურუჭელების“!

12 აპრილს მათი განცხადება განხილული იყო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის აგიტაციის და პროპაგანდის განყოფილებაში. ახმეტელი დატოვებულ იქნა მთავარი რეჟისორისა და სამხატვრო ნაწილის გამგედ იმ პირობით, რომ ის გადახედავს დასის შემადგენლობას და მომავალი სეზონისათვის მოაზრდეს მის სტაბილიზაციას. მაგრამ საქმე ამით არ დამთავრებულა. ეტყობა, ეს გადაწყვეტილებაც გახდა მსჯელობის საგანი უფრო მაღალ ინსტანციაში, რადგან საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის სამდივნომ საგანგებო კომისია გამოყო. მაგრამ თვით საკითხი ხომ ურთიერთობას ეხებოდა, მაშასადამე, საქმე იყო არა დოკუმენტებში, არამედ ადამიანებში... და ისევ დაიწყო გამოძახება, შეკითხვები, გამორკვევა, დაზუსტება... კონფლიქტი იტვირთებოდა წვრილმანებით, დეტალებით, რომლებიც მხოლოდ ართულებდნენ მდგომარეობას და აფუჭებდნენ ადამიანთა შორის დამოკიდებულებას.

25 აპრილს კომისიამ ორჯერ მოიწვია სხდომა, ორივე ამ სხდომის ოქმიდან ირკვევა, რომ მხარეთა ბრძოლა საბოლოოდ გაპიროვნდა და საკითხი ისევ დგას ასე: მარჯანიშვილი თუ ახმეტელი.





ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ შერიგება უკვე შეუძლებელია. ახმეტელის გამოსვლა მოიცავს განმარტებითი ხასიათის პასუხებს იმ მსახიობთა უკმაყოფილებების გამო, რომლებმაც მის წინააღმდეგ დაწერილ წერილს მოაწერეს ხელი. ყოველი მათგანის მიმართ მისი განმარტება კონკრეტულია: ყორჯოლიანი ყოველთვის იყო ოპოზიციურად განწყობილი... მუდამ ხელის შემშლელი, სთესავდა შუღლს და ქიშპობას მსახიობთა შორის... ჭავჭავაძის ოპოზიცია დაიწყო მას შემდეგ, რაც მოვიწვიეთ მესხიშვილის ქალი, რომელსაც ეძღეოდა თვეში 300 მან... მოლაპარაკების შემდეგ ის კვლავ დარჩა, რადგანაც მივეუბნებოდი ჯამაგირი... ჩხეიძე და ჭავჭავაძე მე მოვიყვანე თეატრში, ჩემთან მიიღეს პირველი როლები... ჰამლეტის მისთვის მიცემა შეცდომა იყო... ჰამლეტში ის იძლევა უსაზღვრო გრძნობას, მაგრამ ტექნიკის უქონლობა ვერ აძლევინებს ამ რთულ როლს... მე მსურდა იმის გადაჩენა და შევეცადე ლირში მიმეცა მასხარას როლი, გოდუნიც... მარჯანიშვილთან კი ის კვლავ მოელის ჰამლეტის მსგავს როლებს. ამ აზრით განმტკიცებული ის ვერასოდეს ვერ იქნება ჩემი უკმაყოფილო. ღამბაშიძე... უკმაყოფილოა იმით, რომ ოტელიო ვერ ითამაშა... მარჯანიშვილი ჰპირდებოდა მას ამ როლს. შეიძლება ესეც ჰპირდება<sup>1</sup>.

მომავალი დაგვანახვებს, რომ ახმეტელის ეს მოსაზრებანი უ. ჩხეიძის მიმართ გამართლდა ნაწილობრივ, ხოლო შ. ღამბაშიძის მიმართ კი მთლიანად.

შემდეგ, ეტყობა, ყველას ერთ კონკრეტულ შეკითხვაზე სთხოვდნენ პასუხს — მარჯანიშვილი თუ ახმეტელი? ყველა თავისებურად გამოდიოდა ამ მძიმე მდგომარეობიდან, მაგრამ პასუხი მაინც უნდა გაეცა.

სამწუხაროდ, ამ სხდომის სტენოგრამა ჯერჯერობით არსად ჩანს, მაგრამ ანგარიში გამოქვეყნებული იყო გაზ. „კომუნისტის“ სამ ნომერში (1928 წლის 9, 10, 12 მაისისა). ამ ანგარიშიდან ვგებულობთ, რომ უმრავლესობამ მხარი დაუჭირა ახმეტელს, ხოლო საქართველოს ხელოვნების მთავარი სამმართველოს უფროსმა ს. თოხაძემ და კრიტიკოსმა ს. ამაღლობელმა დასვეს საკითხი თბილისში მეორე აკადემიური ღრამის გახსნის შესახებ. უ. ჩხეიძე,

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 151ა.



თ. ჭავჭავაძე, შ. ლამბაშიძე, ა. ყორჟოლიანი და კიდევ რამდენიმე მსახიობი წავიდნენ რუსთაველის თეატრიდან. მეორე დრამატულ თეატრი კი მართლა შეიქმნა. ის გაიხსნა 1928 წლის ნოემბერში, მაგრამ არა თბილისში, არამედ ქუთაისში. მას სათავეში ჩაუდგა ძ. მარჯანიშვილი.

ახმეტელი რუსეთში წავიდა. დაბრუნდა იენისის დასასრულს. 26 იენისის ის გამოვიდა დასის შეკრებაზე, უამბო მათ თავისი შთაბეჭდილებებისა და გეგმების შესახებ, რომლებიც შენობის რეკონსტრუქციასთან იყო დაკავშირებული. ილაპარაკა იმაზე, რომ დიდი საორკესტრო ღრუ ხელს უშლის კონტაქტს სცენასა და მაყურებელს შორის, ახშობს მსახიობის ხმას, ამიტომ მონიავალი წლიდან ორკესტრი გადაყვანილი იქნება კულისებში, მისი ღრუ გადაიხურება და ამით გაჩნდება მოქმედების სცენური ყუთის საზღვრების წინ გადმოტანის შესაძლებლობა. ილაპარაკა ეთიკისა და დისციპლინის საკითხებზე, იმაზე, რომ კულუარები მსახიობს უნდა აძლევდნენ სრული სიმშვიდისა და შემოქმედებითი ყურადღების მოკრების შესაძლებლობას. კულისებში არ უნდა იყოს ხმაური და ფაციფუცი, ყველამ უნდა იცოდეს თავისი ადგილი და მოვალეობა. ილაპარაკა იმის შესახებ, რომ მთავარი ყურადღება უნდა ექცეოდეს მსახიობის აღზრდას, რისთვისაც გამოყენებული უნდა იქნას ყველა ახალი მეცნიერული მიღწევა, მაგალითად, რეფლექსოლოგია. გამოიკვია, რომ ლენინგრადში ყოფნისას ახმეტელი მისულა ბეხტერევის სახელობის რეფლექსოლოგიის ინსტიტუტში, გაცნობია მის მუშაობას და ჩამოუტანია რამდენიმე წიგნი რეფლექსოლოგიის შესახებ, რათა დასი გაეცნოს ამ სამეცნიერო ლიტერატურას. ილაპარაკა იმაზეც, რომ მოსალოდნელია საკავშირო თეატრალური ოლიმპიადა, სადაც ქართული თეატრიც მიიღებს მონაწილეობას. მაგრამ თუ არ მოხერხდა ოლიმპიადის ჩატარება, მაშინ მოსკოვში შედგება უკრაინის, ბელორუსიის და ქართული თეატრის გასტროლები. რომ აუცილებელია სერიოზული მომზადება, განსაკუთრებით ქართული რეპერტუარის თვალსაზრისით. ეს ყოველივე დაწვრილებით ჩაწერა სარეპეტიციო დღიურში რეჟისორის თანაშეწევ ა. ჩხარტიშვილმა.

ახმეტელის რუსეთიდან დაბრუნების შესახებ იტყობინება გაზ. „Заря Востока“ (№ 148, 28 იენისი). მის კორესპონდენტთან სა-



უბარში ახმეტელი ამბობს, რომ რუსეთში მისი გამგზავნის მიზანია, რომ დაეხმოს მისი მშობლების დასახლებაში დასახლებულ პირებს. ესენი არიან: ი. ოლეშა, ა. გლეზოვი, მ. ბულგაკოვი, ა. ფაიკო, ვ. კირშონი. შემადგენლობა აშკარად საინტერესოა არა მარტო ხარისხის, არამედ მრავალფეროვნების მხრივაც, ნეტავ, რას ელოდა, მაგალითად, მ. ბულგაკოვისაგან? რატომ მიმართა თხოვნით ასეთი თავისებურების მწერალს?

ვინაიდან რევოლუციურ თემაზე დაწერილი ქართული პიესა ვერ ვერ მოიპოვა, ახმეტელი მუშაობს ს. შანშიაშვილის „ანზორზე“, (ვს. ივანოვის „ჯავშნოსან 14—69“-ს ქართული ვარიანტი). 27 ივნისის სარეპეტიციო დღიური გვამცნობს, თუ რა ინტენსიურად მიდის მუშაობა.

„მუშაობა სწარმოებს მებაღურების და პატრულის სცენის შემუშავებაზე... პირველი მებაღური ხანში შესულია, მეორე მებაღური — ახალგაზრდა. პირველი ეპიზოდი ახსნილი იქნა შემდეგნაირად: მებაღურები მოდიან ქალაქში. მათ ესმით სტვენა. აპირებენ გაქცევას, მაგრამ რადგან მტერს ვერ ხედავენ, ისევ წამოვლენ წინ. ამ დროს მათ პატრული გადაედობება და ხელებს ააწევენ. მებაღურების ტიპების დახასიათება შემდეგნაირია: ორივე მებაღური ლეკია, ამიტომ მათ ახასიათებთ იგივე თვისებები, რაც სავითოდ ლეკებს. ტანი სწორად უჭირავთ, მხოლოდ სიარულის დროს ოდნავ ირხევიან. ბუნებით მშობრები არიან, ამიტომ როდესაც დადიან, თვალებს აქეთ-იქით აცეცებენ. როდესაც რაიმე დაბრკოლებას შეხვდებიან (მაგალითად, პატრული), პირველი მათი ცდა არის გაქცევა.

ამიტომ როდესაც პირველად სროლას გაიგებენ, მებაღურები აქეთ-იქით გადახტებიან, ერთმანეთს გადაულაპარაკებენ და რადგან პატრულს ვერ დაინახვენ, პაუზის შემდეგ განაგრძობენ გზას. ამ დროს პატრული გამოჩნდება. მებაღურები პირველად აპირებენ გაქცევას, პატრული გასაქცევ გზას გადაუჭრის. მებაღურები ახლა პატრულზე თავდასხმას და წინააღმდეგობის გაწევას აპირებენ. მაგრამ პატრული თოფს მოუღერებს, იძულებულს ხდის დანებ-

დნენ და ხელები ასწიონ. პატრული ჩხრეკს მათ... მებადურები და ფარული სიბრაზით და სიძულელით უყურებენ მას“<sup>1</sup>.

ვნახოთ, როგორ ახასიათებს ახმეტელი ამავე ეპიზოდში მონაწილე წამყვან პერსონაჟებს და რა განსხვავებაა ამ თვალსაზრისით ეპიზოდებსა და წამყვან როლებს შორის რეჟისორის მუშაობაში.

1928 წ. 30 ივნისი. ანზორ ჩერბიევი — შეძლებული, პირდაპირი და გულკეთილი კაცია, თემში მას დიდ პატივს სცემენ, რადგან მისი რჩევა ყოველთვის გონივრულია. რევოლუციის მხარეზე იმიტომ დგება, რომ მას ცოლ-შვილი თეთრგვარდიელებმა მოუკლეს. აქედან იწყება... მისი გაღვიძება. ავტორს სურდა ანზორის სახით მოეცა ჩვენთვის მთების ზნე-ჩვეულებით გაკაჟებული და მთის სიმშვენიერით აღზრდილი პრიმიტიული ხასიათის ადამიანი, რომელიც რევოლუციის მხარეზე გადადის და ბოლოს მისი დედაბოძი და ღერძი ხდება. ახმა — იგივე ანზორია ახალგაზრდობაში, ახალგაზრდა ქორი, რომელიც იმით ტკბება, რომ ფრთები გაეზარდა და ფრენა შეუძლია“<sup>2</sup>.

პირველი მებადურის ეპიზოდური სახის შექმნაზე (I სურათი) ახმეტელი მუშაობს სამი რეპეტიციის განმავლობაში, აზუსტებს ყველა წვრილმანს. დღიურში, ბუნებრივია, შემონახულია მხოლოდ მკრთალი ანარეკლი იმისა, რასაც ამბობდა რეჟისორი და როგორ მუშაობდა, როგორ ცდილობდა მისი მოთხოვნის განხორციელებას (ნუ დავივიწყებთ, რომ რეპეტიციას არ იწერს რეჟისორი ნ. გორჩაკოვი საგანგებო მიზნით არაფერი გამომრჩესო!). და მიუხედავად ამისა, მაინც ნათელია, როგორ მუშაობდა ახმეტელი ამ პატარა ეპიზოდზე: პირველ ყოვლისა, დადგენილია მებადურების სცენაზე გამორჩენის მიზეზი (მოდთან ქალაქში) და წინააღმდეგობა, რომელიც მათ სურვილს წინ ეღობება (პატრული). გარდა ამ შინაგანი საერთო თვისებისა, ახმეტელი მიუთითებს მსახიობებს იმაზე, რაც ლექსებისათვის ასე დამახასიათებელია — ტანი სწორად უჭირავთ, სიარულის დროს ოდნავ ირხევიან, მოძრაობენ მხოლოდ ფეხები. ამგვარი დახასიათების შემდეგ ახმეტელი კვლავ უბრუნდება ამ-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1489. გვ. 8.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 10.

ბავს, რომელიც სცენაზე ხდება — ქალაქისკენ მომავალ სტვენს მოესმით. ესაა პირველი წინააღმდეგობა. რეჟისორი დღოებს სთავაზობს სტვენის გაგონებაზე აქეთ-იქით გადახტენს, გადაულაპარაკონ ერთმანეთს და ყური მიუგდონ საიდან ისმის სტვენა. პაუზა. სტვენა არ ისმის. რადგან ასეა, მეზადურები განაგაობენ გზას. ამ დროს გამოჩნდება პატრული და გზას გადაუჭრის მათ. ეს უკვე მეორე და უფრო ძლიერი წინააღმდეგობაა. როგორ დაძლევენ ამ წინააღმდეგობას მეზადურები? ჯერ პატრულზე თავდასხმას აპირებენ, მაგრამ პატრულის თოფის დანახვაზე იძულებული არიან უკან დაიხიონ. აშკარაა — ამ წინააღმდეგობის გადალახვა მეზადურებს არ შეუძლიათ, ამიტომ ხელს უწყვეტ პატრულსა და ნებდებიან. მიმდინარეობს ჩხრეკა. ახმეტელი მეზადურთა როლების შემსრულებელ მსახიობებს სთავაზობს ჩხრეკისას დაფაოული სიბრაზით და სიძულვილით აღსავსე მზერა მიაპყრონ პატრულს.

ეპიზოდის სტრუქტურა ნათელია, რადგან რეჟისორის მიერ იგი აგებულია ზუსტად განსაზღვრულ კონკრეტულ სურვილზე, კონკრეტულ წინააღმდეგობებზე, რომლებიც წინ აღუდგებიან ამ სურვილს, მათი დაძლევის შეუძლებლობაზე და ამით გამოწვეულ შინაგან განწყობილებაზე. რადგან ორივე მეზადურს სურვილი ერთნაირი აქვს (ქალაქში ჩამოსვლა), წინააღმდეგობაც ერთი, მისი დაძლევის შეუძლებლობაც ერთნაირი, განწყობილებაც მსგავსი (დაფარული სიბრაზე), შეიძლება შეიქმნას იმის საშიშროება, რომ მეზადურთა სახეები ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებოდნენ. მართალია, განსაკუთრებული განსხვავება მათ შორის აუცილებლობას არ წარმოადგენს, მაგრამ ახმეტელი გაურბის ერთფეროვნებას და რაიმე შტრიხით მაინც ცდილობს მათ გამოცალკეებას ერთმანეთისაგან — მისი ახსნით, მეორე მეზადური, როგორც ახალგაზრდა და გამოუცდელი, უფრო მშოშარაა, ხოლო პირველი მეზადური უფრო დახელოვნებულია ამგვარ დაბრკოლებებთან ბრძოლაში. ამიტომაც პირველი, რაც მან გაქცევის ცდის შემდეგ მოიფიქრა, არის წინააღმდეგობის გაწევა. რამდენიმე დღის შემდეგ (4 ივლისს), როგორც ჩანს, მსახიობებმა ეპიზოდში ქცევის ლოგიკა აითვისეს და ახმეტელმაც პირველ მეზადურს კიდევ მიუმატა რამდენიმე დეტალი — დაახუსტა მისი ასაკი (შუა ხნის), სხეულის ნახატი (გა-



მართული დადის), სიარულის თავისებურება (ნაბიჯი კატისა ჰგავს).

რეპეტიციითა ღლიურის ეს სამი ჩანაწერი, რომელიც მებაღურების ერთ ეპიზოდზე მუშაობას ასახავს, ნათელყოფს იმას, თუ როგორი ყურადღებით ეკიდებოდა ახმეტელი ეპიზოდში მონაწილე უმცირესი როლის შემსრულებელსაც კი. არც შეიძლება სხვაგვარად ყოფილიყო — რეჟისორი, რომელიც ქმნის დიდი ძალის, მასშტაბურ სცენურ ნაგებობას, უყურადღებოდ ვერ დატოვებს ამ ნაგებობის ვერც ერთ აგურს, რადგან იცის რა ზიანი შეიძლება მიყენოს არასწორად დადებულმა ერთმა აგურმა მთელ ნაგებობას. ასეთივე ყურადღებით ეკიდებოდა იგი მასობრივი სცენის მონაწილეებს, იმ პერსონაჟებს, რომლებიც ს. შანშიაშვილის მიერ მოქმედ პირთა სიაშიც კი არ არიან შეტანილი.

1928 წ. 7 ივლისი. „მეორე სურათის როლების დახასიათება: დედაკაცი მანტოში — მაღალი წოდებისაა, პარტიზანების ძალიან ეშინია. ყველგან პარტიზანები ელანდება. ნერვები დაკომული აქვს. შიშისგან გონებადაკარგულია. მასწავლებელი — პარტიზანების ეშინია, მაგრამ ცდილობს შიში არ შეატყონ. ამიტომ ყველას ამშვიდებს და სისულელეს კი რომავს. ცმუკუნაა. მოსულელო. ძალიან მშიშარა. დედაბერი — მაღალი წრის, პარტიზანების და საერთოდ რევოლუციის ეშინია, ყველგან პარტიზანები ელანდება და შიშით კანკალებს. მოხუცი დედაკაცი — მაღალი წრისაა, რევოლუციის გაურბის, რადგან რევოლუციის ეშინია. გლეხი — უდანაშულოა. უბრალო გლეხი, რომელიც სამუშაოდან ბრუნდება. პირველად არ ესმის რას ელაპარაკებიან, ხოლო როდესაც გაიგებს, ძალიან შეეშინდება. ახალგაზრდაა“<sup>1</sup>.

მეორე სურათში მონაწილე ეს პერსონაჟები სცენაზე ქმნიან მასს. ეპიზოდი არ არის დიდი (პიესის მხოლოდ ერთ გვერდს მოიცავს), ყოველ პერსონაჟს თითო-ორთლა რეპლიკა აქვს მხოლოდ. მაგრამ თავისი შინაარსით ეს ეპიზოდი მნიშვნელოვანია — ადამიანთა ამ ჯგუფის საშუალებით ავტორი გვიჩვენებს, თუ რას წარმო-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მ. № 1489. გვ. 20. ხაზი ჩვენია, ნ. უ.



აოგენს ანზორი, რამდენად ძლიერია იგი. საჭიროა სპექტრული ანზორის ასეთივე სახით წარმოდგენა. რა გზას მიმართავს ანმეტელი? თუ დაკვირვებით წავიკითხავთ ამონაწერს სარეპეტიციო დღიურიდან, ადვილად შევნიშნავთ, რომ ადამიანთა ამ ჯგუფის ყველა მონაწილე რეჟისორის მიერ ისეთი ნიშნებითაა დახასიათებული, რომლებიც მათ ერთმანეთისგან განასხვავებს — ასაკი, პროფესია, წოდებრივი მდგომარეობა, ხასიათი. ამავე დროს არის რაღაც ისეთიც, რაც ყველას აქვს — ესაა შიში რევოლუციისა საერთოდ, ამაყად კი ანზორისა. შიში ის გრძნობაა, რომელიც აერთიანებს ამ განსხვავებულ ადამიანებს და კრავს მათ ერთ ჯგუფად, მასად. ამიტომაც ანმეტელის მიერ შეთავაზებულ, როგორც ყოველთვის, მოკლე დახასიათებაში, მეორდება სიტყვა შიში:

რაც უფრო ძლიერ იქნება გამოვლენილი სცენაზე ეს შიში, მით უფრო სწორად წაიკითხება მაყურებლის მიერ ეპიზოდში გამეფებული საჭირო განწყობილება, ეს ხელს შეუწყობს იმ გამირის ძალისა და მნიშვნელობის გამოვლინებას, რომლის სახელიც იქცა ანმეტელის სპექტაკლის სათაურად (განსხვავებით ვს. ივანოვის პიესის სათაურისაგან „ჯავშნოსანი 14—69“ და ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოკეთებული პიესის სათაურისაგან „ჯავშანო“). ეპიზოდის ამგვარი ამოხსნით, სხვების მიერ გამირის მნიშვნელობის გამოვლენის გზით აღწევდა ანმეტელი მიზანს. როგორც ჩანს, არც ისე ადვილი იყო დასახული შემოქმედებითი მიზნის სცენაზე განხორციელება. 10 ივლისის ჩანაწერში ვკითხულობთ:

„გავლილ იქნა მეორე სურათი სრულად რამდენჯერმე. მუშაობა წარმოებს როლებს დახასიათებაზე, ტონისა და ტემპის შემუშავებაზე, როლებს დეტალიზაციაზე. განსაკუთრებით რეჟისორი დღევანდელ რეპეტიციაზე მუშაობს მასწავლებლის, მოხუცი დედაკაცის და მანტიიანი დედაკაცის როლებზე, მრავალი წლის შემდეგ ა. ვასაძე ასე გაიხსენებს იმ დროს:

„ყველა აქტიორი ისეთის რწმენით, ისეთის შეგნებით მუშაობდა, თითქოს ყოველ მათგანზე იყო დამოკიდებული ამა თუ იმ ეპიზოდის აწევა, ამა თუ იმ სურათის სრულყოფა. ყველას შეჰქონდა წვლილი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტაში, ყველას თავისი განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა მიჩენილი და ყოველი მათგანი

საგანგებოდ იყო შერჩეული (ფიზიკური მონაცემებით) რეესტრის მიერ<sup>1</sup>.

მასობრივი სცენის მონაწილეთა სცენური ცხოვრების ასეთი დამუშავების შემდეგ ახმეტელს უკანა პლანზე გადაჰქონდა ყველა დეტალი, რომელიც საჭირო იყო მსახიობისათვის, რათა სწორი განწყობილება მოეპოვებინა მუშაობის პროცესში და პირველ პლანზე გამოჰქონდა მთავარი — შიში. ანუ ის, რაც აერთიანებდა მათ, და რაც იყო უმთავრესი ნაწარმოების იდეისათვის. აი ამ მთავარი და ყველას გამაერთიანებელი მდგომარეობისათვის იყო საჭირო საინტერესო პლასტიკური გადაწყვეტა. ალბათ ამიტომ ახლენდა ასეთ ძლიერ შთაბეჭდილებას ერთდროული და ერთნაირი მოძრაობა მისეული მასობრივი სცენისა — იგი აღმოცენებული იყო შინაგანი ემოციური გაერთიანებით. ახმეტელი ყველა მონაწილესთან მუშაობდა მანამ, სანამ არ მიიღწევდა მისი მოძრაობის შესრულების არტისტიზმს. განსაკვიფრებელი სიზუსტით შეიგრძნობდა იგი ყოველ ცალკეულ სახეს, ყოველ ეპიზოდს და, რაც მთავარია, თავისი მომავალი სპექტაკლის მთლიანობას. სულ მცირე სცენის რეპეტიციის დროსაც იცოდა სახელდობრ რომელი ნაწილი იქნება იგი იმ დიდი მთელისა, რომელიც თავის უმთავრეს კონტურებში ჯერჯერობით მხოლოდ მის წარმოსახვაში ცოცხლდებოდა.

სპეციალურ ტერმინოლოგიას რეპეტიციაზე ახმეტელი არ მართავდა. არც თვითონ ლაპარაკობდა ბევრს, არც სხვას აძლევდა ამის უფლებას. ამოცანის ზედმიწევნითი სინათლე დასახული მიზნისაკენ მიმავალ გზას ამოკლებდა, მართვის საჭე კი მუდამ მის მტკიცე ხელში იყო. რეპეტიციაზე ის მუშაობდა, ყურადღების სხვა რამეზე გადატანის უფლებას არც სხვას აძლევდა, არც თავის თავს. ლაპარაკობდა ცოტას, კონკრეტულად და სთავაზობდა იმგვარ რასმე, რისი შეგრძნებაც შეიძლებოდა, (მიხრა-მოხრა, სამოსელი, ამოცანა). რეპეტიციათა დღიურებში ამ მისი ძუნწი მითითებების მხოლოდ ნაწილია ფიქსირებული — რასაც ის ლაპარაკობდა. მაგრამ როგორ ლაპარაკობდა? როგორი იყო მაშინ რეჟისორის სახის

<sup>1</sup> ა. ვასაძე. მოგონებანი, ფიქვები. ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974. № 11.





გამომეტყველება, ინტონაცია, ემოციური დატვირთულობა? ახმეტელმა არ ვიცით, მაგრამ ერთი კი ნათელია — ახმეტელმა იცოდა სხვა სხვაობის ყურადღების და მისი ემოციების წარმართვა სპექტაკლის ჩანაფიქრისათვის საჭირო მიმართულებით. მისი მსახიობები ლიდერს ნახევარი სიტყვითაც უვებდნენ.

სრულიად არაა სარეპეტიციო დღიურებში ახმეტელის „ჩვენებანი“, მაგრამ მისი სპექტაკლების მონაწილეებიც და დამსწრენიც გვიამბობენ, რომ მოძრაობასა და შესტს ის უჩვენებდა ვითარცა პლასტიკური ხელოვნების ოსტატი. არაჩვეულებრივი მისი მუსიკალობა მოძრაობის მუსიკის შეგვრძნებაშიც ვლინდებოდა — როცა მოძრაობის ნახატი მღერის! პიესის სამყაროში პლასტიკის გზით შედიოდა, მსახიობებიც ამავე გზით მიჰყავდა. მისი უჩვეულო რეჟისორული ნიჭი ყველაზე უკეთ ე. წ. მთლიან რეპეტიციებზე იჩენდა თავს, როდესაც მის განკარგულებაში იყო მთელი სცენა და ყველა მსახიობი. ასეთი რეპეტიცია იყო ახმეტელის სტიქია. დღესაც იხსენებენ მისი თანამედროვეები, თუ ბოლო მთლიან რეპეტიციებზე, როცა დეკორაციაც უკვე სცენაზეა და მოქმედი პირებიც, განათების პარტიტურაც დადგენილი, — ახმეტელი თავისი ძლიერი ფუნჯის ბოლო მოქნევით, როგორ მიიყვანდა ხოლმე სპექტაკლის ყოველ ეპიზოდს მაქსიმალურ პლასტიკურ დასრულებულობამდე, თუ რეჟისორის ერთი სიტყვით როგორ იწყებდა ცხოვრებას მისი ქმნილების ურთულესი მექანიზმი.

ამ პერიოდის სარეპეტიციო დღიურები ასახავენ ახმეტელის სერიოზულ გატაცებას პავლოვისა და ბესტერევის მოძღვრებით პირობითი რეფლექსების შესახებ. მისი ცდები სამსახიობო ხელოვნების სფეროში მიზნად ისახავდნენ ისეთ კანონზომიერებათა მოძიებას, რომელთა ცოდნაც ხელის შემწყობი იქნებოდა მსახიობის ხელოვნების საერთო კულტურული დონის ამაღლებისათვის, ამ ძიებების საფუძვლად ფიზიოლოგიის მიღწევები უნდოდა დაედო. ალბათ იმიტომ, რომ მისთვის განუყოფელი იყო პიროვნება მსახიობისა. ის ასეც ამბობდა: „... ემოცია საფუძველია ხელოვნების. როგორ უნდა გამოიწვიო ემოციები? ადამიანის ორგანიზმი ფსიქოფიზიკური აპარატი. ამ აპარატს მოძრაობაში მოსაყვანად საჭიროა გამლიზიანებელი... შემოქმედების საფუძველია თავის მეობის შესწავლა. როდესაც მსახიობმა იცის თავისი აპარატი, მხო-

ლოდ მაშინ არის შემოქმედება შესაძლებელი. ემოციებში მონაწილეობას ღებულობს მთელი ორგანიზმი<sup>1</sup>.

რეფლექსოლოგიით გატაცება იმდენად სერიოზული აღმოჩნდა, რომ ახმეტელი საღამოობით ნიშნავს მეცადინეობას რეფლექსოლოგიაში უკვე მთელი დასისათვის. ყველას ურჩევს, რაც შეიძლება ბევრი დრო დაუთმონ საკუთარი ინდივიდუალობის შესწავლას<sup>2</sup>.

თავი რომ მოვუყაროთ ყველაფერს, რაც უთქვამს ახმეტელს რეფლექსოლოგიის შესახებ, მაინც გაჭირდება იმის მტკიცება, რომ რეჟისორის თეორიული მოსაზრებანი ყველაფერში ნათელია და ბოლომდე გასაგები. ახმეტელი ხელოვანი იყო, რეჟისორი და ათა მეცნიერი, ის ეძიებდა გზებს მსახიობის შემოქმედების წვდომისათვის, სცენური ქმედების, როგორც ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესის კანონებს. სურდა მიეგნო იმ მექანიზმისათვის, რომელშიც ჩაქსოვილია საიდუმლო სცენური სიცოცხლის დაბადებისა ე. ი. გმირისათვის საჭირო აზრების, გრძნობებისა და სურვილებისა, გარკვეული მოქმედებისკენ რომ უბიძგებდნენ მას. ასეთ კანონზომიერებათა მიგნება თუ მოხერხდებოდა, მათი დაუფლებაც შესაძლებელი გახდებოდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სარეპეტიციო მუშაობის პროცესში მსახიობის შეგნება მისი შინაბუნების მფლობელი და წარმმართველია. ახმეტელის გატაცება რეფლექსოლოგიით იმის უტყუარი საბუთია, რომ მსახიობის ხელოვნებაში მას აინტერესებდა არა მარტო გარეგნულ-პლასტიკური სახეობრიობა, არამედ მისი შინაგანი ემოციური სამყარო. ამგვარ ძიებათა მიმართულების მხრივ ახმეტელი განცდის სკოლის სცენურ მოღვაწეთა გვერდითაა. ამას ადასტურებს ამ სკოლის ისეთ წარმომადგენელთა სიტყვები, როგორც კ. სტანისლაესკი, ა. პოპოვი, თვით ჩვენი თანამედროვე მსახიობი ა. დემიდოვაც კი: „ხორცშესხმის აპარატი უნდა იყოს არა მარტო საუკეთესოდ მოწესრიგებული, არამედ მონურად მორჩილი — ნებელობის შინაგანი ბრძანებებისა. ამ აპარატის კავშირი შინასამყაროსთან, მათი ურთიერთზეგავლენა

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. „ანზორის“ სარეპეტიციო დღიურა. 1928. 14 ივლისის ჩანაწერი. მასალა № 3057.

<sup>2</sup> იქვე. 17 აგვისტოს ჩანაწერი.

მიყვანილ უნდა იყოს წამიერ, არაცნობიერ ინსტიქტურ რეაქციასამდე“<sup>1</sup>.

„არ დაიბნე სცენაზე და გამოხვიდე ნებისმიერი მდგომარეობიდან — ნიშნავს რეჟისორულად გქონდეს რეაქცია ამ მოულოდნელობაზე“<sup>2</sup>.

„მე არ შემოძლია სპექტაკლის დღეს მხოლოდ ჩემი აქტიორული გუნება-განწყობილების იმედით ვიყო. არ შემოძლია ვიყო დარწმუნებული მომინდება თუ არ მომინდება ამ საღამოს, ვთქვათ, ვიტირო. ამიტომ აუცილებელია პირობითი რეფლექსი. ამ ფრაზაზე, ამ მოძრაობაზე მე უნდა ავტირდე — და აუცილებლად ყოველ რეპეტიციაზე. მაშინ სპექტაკლზეც საჭირო მომენტში მე უკვე უნებლიედ მომადგება ცრემლი“<sup>3</sup>.

დღეს ემოციურ-ესთეტიკური პროცესების ფიზიოლოგიის შესახებ წერენ სხვადასხვა მეცნიერებათა მრავალი წარმომადგენლები, იმიტომ რომ პროფ. ბ. მეილახის სიტყვით: „გამოყენება ფიზიოლოგიისა, როგორც სახეობრივი აზროვნების და შემოქმედების ფსიქოლოგიის „მექანიზმის“ შემეცნების ბუნებრივი საფუძვლისა, სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ხელოვნებისა და შემოქმედებითი პროცესის სოციალურ-საზოგადოებრივ მოვლენად მიჩნევას“<sup>4</sup>.

ამ საკითხებზე ახმეტელი ორმოცი წლის წინათ ფიქრობდა. მსგავსად ყველა ჭეშმარიტად დიდი შემოქმედისა, მიღწეულით ის არ კმაყოფილდებოდა. ხოლო ვისაც სურს მიღწეულზე მეტს მიადწიოს, ის უფრო ღრმად უნდა „თხრიდეს“. პოდა, ისიც ეძიებდა მსახიობის შემოქმედების უღრმეს კანონზომიერებებს.

„ანზორის“ პრემიერა შედგა 1928 წლის 25 ოქტომბერს (მხატვარი ირ. გამრეკელი. კომპოზიტორი ი. გოკიელი). ეს იყო ახალი სეზონის პირველი პრემიერა. გაზ. „მუშა“ მეორე დღესვე პირველი გამოცემაურა რუსთაველელთა ახალ სპექტაკლს და აღიარა იგი თეატრის

<sup>1</sup> К. Станиславский. Работа актера над собой, ч. 2, стр. 298.

<sup>2</sup> А. Попов. Спектакль и режиссер. ВТО, М., 1972, стр. 98.

<sup>3</sup> А. Демидова. Журн. «Искусство кино», 1970, № 1, стр. 76.

<sup>4</sup> Сб. Содружество наук и тайны творчества, издат. «Искусство», М., 1968, стр. 28.

იდეოლოგიური ხაზის გაჯანმრთელების კიდევ ერთ ნიშნად. იმავე აზრს გამოთქვამს 27 ოქტომბრის გაზ. „Рабочая правда“, რომელსაც მიაჩნია, რომ „ანზორი“ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში შევა როგორც უდიდესი მიღწევა. გაზ. „კომუნისტის“ აზრით (№ 250, 27 ოქტომბერი) „ანზორი“ აგრძელებს ახალი ქართული რევოლუციური თეატრის სტილის ძიებებს, მაგრამ ეს ცდა აღინდელზე უფრო თამამია. თვით სათაური 27 ოქტომბრის გაზ. „Заря Востока“-ში გამოქვეყნებული სტატიისა — „ბრწყინვალე გამარჯვება“ — გვაუწყებს მისი ავტორის დამოკიდებულებას სპექტაკლისადმი. რეცენზენტი შ. დანიძე იწონებს პიესის ქართული ვარიანტის ხარისხს, მესამე მოქმედების მასობრივ სცენას განსაცვიფრებელ მთლიანობად მიიჩნევს, სცენას აულში ადარებს მონუმენტურ ფერწერას, აქებს თეატრს იმის გამო, რომ დადგმაში დაცულია ერთიანი სტილი, რომ რეჟისორის ყურადღების ცენტრშია მსახიობი. რეცენზენტმა შენიშნა არა მარტო მთავარი როლების შემსრულებლები, არამედ ახალგაზრდა ს. თაყაიშვილიც კი ხალილეს ეპიზოდურ როლში.

მაგრამ იყვნენ მოწინააღმდეგენიც. პირველ ყოვლისა რუსეთის ცხოვრების კავკასიაში გადმოტანის გამო. ასე პლ. ქიქოძე თავის სტატიისაში „თეატრალური სეზონის პირველი სიტყვა“, გამოთქვამს სინანულს იმის გამო, რომ ქართულ ვარიანტში ეს. ივანოვის პიესამ დაკარგა ციმბირული კოლორიტი. არ მიაჩნია დამაჯერებლად ჩინელის მონაწილეობა კავკასიაში მიმდინარე სამოქალაქო ომში. თეატრის იდეურ შეცდომად მიიჩნევს არჩევანის შეჩერებას არაპროლეტარულ მწერალ ს. შანშიაშვილზე. ამაში ხედავს იმის მიზეზს, რომ პიესაში იგრძნობა ტონი ინტელიგენტური უნდობლობისა ბოლშევიკების მიმართ და საერთოდ რევოლუციონერების მიმართ. ასეთივე ნაკლს ხედავს იგი გ. დავითაშვილის შესრულებაში (ბოლშევიკი ივანოვი), სადაც იგრძნობოდა ინტელიგენტური ნერვიულობა და სრულიად არ იგრძნობა რევოლუციური პათოსი. მაგრამ მასობრივ სცენებს თეატრის გამარჯვებად აღიარებს. მიესალმება თეატრის მიერ სცენური მოედნის დაუფლებას, რომელიც თითქმის გაერთიანებულია პარტერთან. ასეთი გაერთიანება მიაჩნია იმის ნიშნად, რომ თეატრში შემოჭრილი რევოლუციური თემა მოითხოვს ჩვეულებრივი სცენური ყუთის კამერულობის გარ-

დღევას. „საერთოდ კი პიესა „ანზორის“ დადგმა რუსთაველ თეატრის უეჭველი გამარჯვებაა“<sup>1</sup>.

ვარდა სიხარულისა, რომელიც მოჰქონდა ამგვარ ოფიციალურ ქებას, ახმეტელმა კიდევ მიიღო წერილი ქართული თეატრის უძველესი მსახიობის მ. საფაროვა-აბაშიძისაგან, რომელშიც ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობთ:

„შვილო საშა!... რაც იმ საღამოს ვნახე — აღემატებოდა ყოველ ჩემს მოლოდინს! მე ჩემი თავი სიზმარში მეგონა და არა ქართულ თეატრში! მსახიობები სათუთოდ ყველანი ძალიან კარგები იყვნენ, მაგრამ რა უნდა ვთქვა ჩინელზე, რომელიც მსახიობი კი არა ნამდვილი ჩინელი მეგონა. ქალი თუ კაცი ისე იყვნენ მოქნილი ტანის რხევაში, რომ უკეთესი აღარ შეიძლება... ისეთი ზედმიწევნით ალღოს აღება და მსგავსება იყო ჩემს მიერ ნანახ სურათებში, რომ ჩემში განუხსავლველნი განცვიფრება გამოიწვია. ყოჩაღ, შვილო საშა, ვაშა შენს მახვილ გონიერებას!.. შენ „ანზორის“ დადგმით მოიხვეჭე უკვდავი სახელი და დაიდგი გვირგვინი, როგორც რეჟისორმა და ამივე დროს მეც მაგრძნობინე დიდი სიამაყე, რადგან პირველმა მე დაგლოცე რეჟისორობის გზაზედ, როცა „ბერდო ზმანია“ თეატრში დადგი“<sup>2</sup>.

ეს იყო დიდი სიხარული. მართლაცდა როგორ არ უნდა გიხაროდეს აღიარება უძველესი მსახიობისა, კრიტიკისა, მაყურებლისა! „ორღვევის“ შემდეგ მან ერთხელ კიდევ იგრძნო, რომ აფასებენ, რომ მისი ქმნილებები სჭირდება იმ ადამიანებს, ვისთვისაც ქმნიდა იგი. ამის შესახებ მიგვითითებს რ. შოლის სტატიაც „რუსთაველის თეატრი“, რომელიც მაშინ არ გამოქვეყნდა და მანქანაზე ნაბეჭდი დღესაც ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში<sup>3</sup>. ამ სტატიაში ნათქვამია, რომ „ანზორის“ დადგმით ახმეტელმა საბოლოოდ განიმტკიცა სახელი მალაღნიჭიერი, შეუღარებელი ხელოვანისა, რომ მან ნოვატორულად გააერთიანა სცენის სამი განზომილება

<sup>1</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928 წ. 30 ოქტომბერი.

<sup>2</sup> კრებული „რუსთაველის თეატრი“. რუსთაველის თეატრის გამოცემა, 1934. გვ. 44—45.

<sup>3</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 1601. ონაე შეცვლილი სახის ეს სტატია გამოქვეყნდა ჟურნალში „Жизнь искусства“, 1925. № 5.



ორკესტრის დირიჟორს, რომ ის მსახიობს უქმნის უმდიდრეს შემოქმედებას საძლებლობებს სამოქმედოდ, რომ აულის სცენაში მან წარმოგვიდგინა იმდენად გრანდიოზული მხატვრული სანახაობა, რომლის დაიწყება შეუძლებელია, რომ „ამ აქტის მასობრივი სცენები — თეატრალური აზროვნების უიშვიათესი მიღწევაა“...

მაგრამ ქართველ მწერალთა თბობიციურ ნაწილს არც ამ სპექტაკლის აღიარება სურდა. ყურნალ „ქართულ მწერლობაში“ (1928 წ. № 10—11) გამოქვეყნებულია ცალკეულ მწერალთა შეხედულებანი „ანზორზე“:

ს. ჩიქოვანი: „... შედარებით ზემოთდასახელებულ პიესებთან („რღვევა“, „ლიუბოვ იაროვაია“, „იღრიალე, ჩინეთო“, ნ. უ.) „ანზორი“ უსათუოდ რეაქციონური მოვლენაა და ეს უნდა გამოტანილ იქნეს მზის სინათლეზე... პიესა „ანზორში“ ანზორის გარეგონლუციონერება ხდება შურისძიების ნიადაგზე...“

ავტორმა ციმბირის მასალაზე აშენებული სიუჟეტი გადმონერგა ჩრდილო კავკასიის შემთხვევებზე და რადგან მსგავსი შემთხვევები აქ არ არსებობენ, ეს შემთხვევები გამოიგონა და ციმბირს უფთანხმა, პიესა შეცდომებით აივსო... მასალების გადაჯგუფებამ გამოიყვანა ის, რომ ვაჟაკობით განთქმული მთის ხალხი ლეკები, სიმხალეს იჩენენ და ჩინელი სჯობნის გამბიდაობაში...

ავტორს პიესა სიუჟეტურად კი არ გაუშლია, არამედ პანორამულად აუწერია სცენები და ამიტომ პიესას კონსტრუქცია თა აქვს... დარჩა ცალკეული ეპიზოდები, ეპიზოდების ცალკეულობიდან გამომდინარეობს მასის მექანიკური შეყვანა პიესაში. აქ მასა მოცემულია როგორც ციტატა და არა როგორც ორგანული ნაწილი პიესის... აქ მასა არ თამაშობს, არამედ ავსებს სცენას და ყოვლად უნიკო ოსტატობით ხმაურობს (ეს უკანასკნელი რეჟისორს ეკუთვნის)... უმრავლესობა გულცივიად შეხვდა ამ დადგმას. პირველი, რაც მთავარია პიესაში, ეს ირ. გამრეკელის დეკორაციებია. აღბათ რეჟისორია დამნაშავე, რომ ეს ნიჭიერი დეკორატორი ამ უკანასკნელ ხანებში მარცხდება. „ანზორში“ დეკორაციები ვერაფერ კრიტიკას ვერ უძლებს. ეს კონსტრუქციებია თავისთავად... დეკორაციები ცალკე დგანან და მსახიობები ცალკე დახტიან... ახმეტელს მთავარ მიღწევად ჩაუთვალეს „შესანიშნავი“ მასიური სცენები და გამოაცხადეს მასის დირიჟორად. ცხადია, აქაც ანბანური უცო-



დინარობა მასიურ სცენების როგორც დალაგების, ისე მისი დაფასების...

ასეთია დაახლოებით ეს თეატრალური ვაკანალია, რომელსაც „ანზორს“ უწოდებენ. დამარცხება უნდა აღიარებულ იქნეს დამარცხებად. დროა ქართული ხელოვნების ყოფაში მოისპოს სადღეგრძელოებით მხატვრული შემოქმედების დაფასება და ნათლიმამობა...“

ი რ. ზ ა რ დ ე ლ ი : „...რეჟისორ ახმეტელის შემოქმედება ამოწურულია მესამე აქტით, სადაც იგი იძლევა თავისი რეჟისორული შემოქმედების უმწვერვალეს მიღწევას... ამჟამად ჩვენ გვაქვს მხოლოდ დამაკმაყოფილებელი წარმოდგენა, რომელსაც თეატრი მთლიანად ვერ მორევიან. ...პირადი შურისძიებით ამოქმედებული და მეტად ბუნდოვანი შეგნებით მიკერძოებული წინამძღოლი...“

ესთეტიურ ფორმალიზმს, რომელიც შეადგენს ახმეტელის შემოქმედებით პრინციპს... თავს არ ანებებს იგი“.

სიტყვა „ფორმალიზმი“ უკვე წარმოითქვა მის მიმართ!

ყურნალ „პროლეტარულ მწერლობაში“ (№ 10—11) შ. მანაგაძე (მომავალში კინორეჟისორი) „ანზორის“ შესახებ წერს, რომ ეს საერთოდ არაა სცენური ნაწარმოები, რომ ის არ სცილდება ვიწრო ესთეტიკური თეატრალობის ჩარჩოებს. მასა სქემატურია, ერთფეროვანი და აბსტრაქტული. მისი მონაწილეები მოგაგონებენ მანეკენებს, უფრო სწორად, ადამიანებს, რომლებსაც რეჟისორმა წინასწარ განუსაზღვრა მანძილები ნახტომებისათვის. ამ ამოცანას ყველა კეთილსინდისიერად ასრულებს, მაგრამ ფიზკულტურულ წრეებში იგივე ბევრად უკეთესად სრულდება. მსახიობის ყოველი სიტყვა დამძიმებულია ცრუ-პათეტური ტონით, გამონაკლისს შეადგენს მხოლოდ ა. ხორავა და, შედარებით, ვ. გოძიაშვილი. რომ ესტის კულტურა რუსთაველის თეატრში კატასტროფიულ მდგომარეობაშია — ამ თეატრის მსახიობი ადვილად აკეთებს კულბიტს, გადადის ყირაზე, დაბტის, მაგრამ არ შეუძლია სწორ ადგილზე გაიაროს უბრალოდ, ადამიანურად. მსახიობი „ანზორში“ მუდმივ დაძაბულია. მუდამ მზადაა გაქცევისა და გადახტომისათვის.

მაშ ასე, იყვნენ ადამიანები, რომლებსაც არ სურდათ დაენახათ მოქმედების ადგილის მთაში გადატანაში ის, რომ ქართველისთვის სწორედ მთაა ძლიერებისა და პოეზიის სიმბოლო, რომ მისთვის

მთა შინდორ-ველზე მეტად რომანტიკულია. რომ ირ. გამრეკელი კალნდერებამდე მისული სითამამით გადაწყვიტა სცენური სივრცე. მისი ბანიანი სახლების სამსართულიან კონსტრუქციაში უხილავი კიბეები იყო ჩამოტყეპული, რომლებიც აძლევდნენ საშუალებას მსახიობებს ყველა მიმართულებით ემოქმედათ. რომ ვნება, რომელიც ამ სპექტაკლში წარმოუდგენელ ტემპერატურამდე იყო აყვანილი, მოითხოვდა მოულოდნელ შემობრუნებებს, ემოციის სიუზვეს და კუნთების დაძაბულობასაც, ვინაიდან მიზანსცენის უზადო სიზუსტე იყო აუცილებელი. ჩვენამდე მოღწეულ ფოტო-სურათებზე ჩანს, რომ ეს მიზანსცენა მდიდარია რაკურსებით, უჩვეულო შემობრუნებებით, უკიდურესი დაძაბულობის და სრული სიმშვილის კონტრასტებით. მაგრამ ეს სიმშვიდე განსაკუთრებულია — ამ სიმშვიდიდან უეცრად ამოხეთქავდა ხოლმე უკიდურესად დინამიკური მოძრაობა. ახმეტელის მიზანსცენების ნახატი რთული იყო, მაგრამ მუდამ ზუსტი. მოუხედავად ამისა, ზოგიერთებს არ სურდათ ამის დანახვა. მაგრამ იქნებ მართლა ვერ ხედავდნენ?!

ამ ატმოსფეროში მომზადდა მომდევნო სპექტაკლი — პიესა დრამატურგ ხოზიკასი (ბერაძის ფსევდონიმი) „ხოჭოების დოღი“ (დადგმა ახმეტელისა, მხატვარი ირ. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოციელი). პრემიერა შედგა 1928 წლის 20 ნოემბერს.

ეს პიესა ქართული ვარიანტია გერმანული პიესისა „ღვინო და ქაღები“ — სატირა ემიგრანტებზე. მასში წარმოდგენილია „დამოუკიდებელი საქართველოს“ ყველა პოლიტიკური პარტია — თავგადასავლის მაძიებელი, ბნელი საქმეებით დაკავებული ადამიანები.

სპექტაკლის გამოშვებამდე კარგა ხნით ადრე, ამ პიესის ერთ-ერთ პირველ რეპეტიციაზე, 1928 წლის 13 სექტემბერს ახმეტელი ეუბნებოდა მონაწილეებს, რომ პიესა „ხოჭოების დოღი“ თუმც მსუბუქი კომედიაა, მაგრამ მნიშვნელობა მისი დიდია. ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ მაყურებელს ევროპული კულტურით ზედაპირულად შეფერადებული სახე ქართველისა, რომ სახეებზე მუშაობის დროს საჭიროა დიდი სიფრთხილის დაცვა, რათა სახეები არ გამოვიდეს გაშარებული, რაც გააიფებს შთაბეჭდილებას.

სპექტაკლი მშვიდად იქნა მიღებული. პრესამ, ძირითადად, დადებითი შეფასება მისცა მას. შესამჩნევ შემოქმედებით მიღწევავზე



ლაპარაკი არ ყოფილა, მაგრამ ერთი ნათელი იყო — რომანტიკული ხაზის ბეჯითი ძიების პერიოდშიც, ახმეტელი თეატრის რეპერტუარს უანრობრივად არ ზღუდავს. სხვა საქმეა, რომელი ნაწარმოები აღმოჩნდება მხატვრულად უფრო მეტად სრულყოფილი სცენაზე.

1928 წლის 30 ნოემბერს ქუთაისში შედგა პრემიერა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მომუშავე ქუთაის-ბათუმის თეატრისა — ე. ტოლერის „პოპ-ლა. ჩვენ ვცოცხლობთ!“ ეს ნიშნავდა, რომ ახმეტელისაგან წასულ მსახიობებს მიეცათ შესაძლებლობა კოლექტივად გაერთიანებულიყვნენ მათთვის სასურველი ხელმძღვანელის მეთაურობით და მათთვის მისაღები შემოქმედებით პრინციპების მიხედვით ემუშავათ. მაგრამ ამავე დროს ამ ორი თეატრის ურთიერთდაპირისპირების შესაძლებლობაც გაჩნდა! სამწუხაროდ, ძალიან მალე სწორედ ასეც მოხდება.

ამ დროისათვის, რუსთაველის თეატრის თხოვნით ს. კლდიაშვილმა გაასცენურა ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“. 1928 წლის 22 დეკემბერს შედგა მისი კითხვა. დაწყებამდე ახმეტელმა გამოთქვა თავისი მოსაზრებები ამ ნაწარმოების სცენური განხორციელების გამო. ილაპარაკა იმის შესახებ, რომ პირველ ყოვლისა აუცილებელია ნამდვილად ღრმად იყოს შესწავლილი XIX საუკუნის საქართველოს ცხოვრება, ყოფა, სოციალურ-კლასობრივი არსი იმ დროის საზოგადოებრივი მოვლენებისა. წეს-ჩვეულებათა, საერთო განწყობილებისა, ანუ რიტმი. ამ ნაწარმოების მთავარი გმირი თავადი ლუარსაბი ხომ სიზარმაცის ღმერთია!

ილაპარაკა იმ დროის სამოსელის შესახებ, რომელმაც ამ სპექტაკლში მსახიობთა ფესტი უნდა განაპირობოს, მეტყველების კოლორიტის შესახებ და ა. შ.<sup>1</sup>

იმ დროს, როდესაც ახმეტელი ასე გატაცებით ესაუბრებოდა დასს მომავალი, უჩვეულო და საინტერესო მუშაობის შესახებ, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ მკითხველი უკვე ეცნობოდა ამ გაზეთის სარედაქციო წერილს სათაურით „რუსთაველის თეატრის კულისებში“: „...რუსთაველის თეატრი გაუბრბის პროლეტარულ

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. სარეპეტიციო დღიური. 1928 წ. 23 დეკემბრის ჩანაწერი.

მწერლებს და არ ქმნის მათთვის სათანადო პირობებს... რუსეთში  
ესლა პატარა პროვინციული ქალაქების თეატრებთანაც კი არსე-  
ბობს სამხატვრო საბჭოები პროლეტარული საზოგადოებრიობის  
ფართო მონაწილეობით. რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელს  
კი უბრალო ფიქრიც საბჭოს დაარსებაზე ნერვებს უშლის. რით  
აიხსნება ეს? იმიტომ, რომ ახმეტელი ვერ ითმენს კრიტიკას — თუ-  
გნდ ეს იყოს ამხნავურიც. ამას ამტკიცებს ის ფაქტიც, რომ  
თეატრის მთავარმა რეჟისორმა „ანზორის“ გენერალურ რეპეტი-  
ციოდან გარედ გამოაგდო მთავარი სახელოვნო საბჭოს წევრი  
ბ. კლენტი და საბჭოს მეორე წევრი პლ. ქიქოძე არ დაუშვა რეპე-  
ტიციასზე.

დღეს ჩვენში არაფერი კეთდება მასების კონტროლის, გაწვე-  
განსაკუთრებით საჭიროა ეს კონტროლი იდეოლოგიურ ფრონტზე  
კლასობრივი ბრძოლის გამწვანების პერიოდში.

ჩვენ ვაფასებთ ახმეტელის ენერჯიას და ნიჭს, მაგრამ პროვინცი-  
ების დიქტატურას კატეგორიულად უარვყოფთ...

დაფიქრებელივ საჭიროა რუსთაველის თეატრთან სამხატვრო  
საბჭოს ჩამოყალიბება და... გამოყენება პროლეტარულ საზოგა-  
ებრიობის უძლიერეს იარაღად იდეოლოგიურ კონტროლის სფე-  
როში... რუსთაველის თეატრის სამი წლის მუშაობის პრაქტიკა  
გვიჩვენებს, რომ იქ კომუნისტ ღირებუებებს მაინც და მაინც ვერ  
ითმენენ...

თეატრს ყავს ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომლებიც „რეზერვში“  
არიან იმიტომ, რომ ვერ დაიმსახურეს „დიდის“ სიყვარული ან ვერ  
გამოიჩინეს საკმარისი მარიფათი „პაღხალიმობაში“. უკანასკნელთა  
რიცხვს ეკუთვნიან კომკავშირელები. აბა, დაასახელებთ რომელი  
კომკავშირელი წამოიწია რუსთაველის დრამაში? ასახელებენ მხო-  
ლოდ ერთს, რომელიც ამჟამად იმყოფება რეჟისორის თანამემწედ.  
ანდა როგორ წამოიწვიან ისინი, როდესაც ახმეტელის სტუდიაში  
90 კაციდან 8—9 კომკავშირელია.

რუსთაველის დრამამ თუ ვერ წამოსწია კომკავშირელი, სამა-  
გიეროდ არტისტის იარლიკი მიაკრეს თეატრის მოლარეს ელენე  
ციციშვილს. ჩვენ არ ვართ წინააღმდეგი მოლარეების წამოწვევის,  
თუ მათ საამისო ნიჭი აქვთ, მაგრამ ციციშვილის ქალის თამაში  
ჯერ არავის უნახავს. მას თავადიშვილობის და სილამაზის მეტი

არათვრი გააჩნია. საინტერესოა, რომელმა გარემოებამ უფრო მეტად და როლი ითამაშა მის წამოწევაში?

ყველაზე უფრო ამაღლებებელია... „ნაჩალნიკური“ დამოკიდებულება კომკავშირლებისადმი, როგორც პლენეთისადმი. წელს თეატრში განსახკომის განკარგულებით ტანისამოსის დამკვიდებლად, კონტროლიორებად დიდი ვაივავლახით მიიღეს კომკავშირლები (ეხლა მოხსნილი არიან). რუსთაველის ზოგიერთმა მსახიობებმა თავი წარმოიდგინეს „ბარონებათ“ და ამ კომკავშირლებს წინადადებას აძლევდნენ რომ მათთვის და მომყოლ დამებისათვის მიერთშიათ პალტოები“<sup>1</sup>.

ზოგი დოკუმენტი კომენტარს არ საჭიროებს. არ მოითხოვს მას არც ეს სტატია, რომელიც ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ მოვიტანეთ. ერთი კია ნათელი — შემოქმედებით ბრძოლაში ვერ მოერივნენ, განაგრძობენ ბრძოლას სხვა ხაზით. საშუალებები? ყველა გამოდგება!

გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ამ გამოსვლაზე ახმეტელის რეაქციის არავითარი ნაკვალევი არ ვაგვაჩნია, თუმცა თავშეკავებულ კაცად ის არ ითვლებოდა, ეს სტატია კი, აბა, ვის არ გამოიყვანდა მოთმინებიდან. იქნებ იმიტომ, რომ მეტისმეტად დიდი იყო „ანზორის“ წარმატებით მიღებული სიხარული, ვინაიდან დაიბადა სპექტაკლი, რომელმაც ფაქტიურად გადაწყვიტა ქართულ სცენაზე რევოლუციური თანადროულობის განხორციელების პრობლემა. ისიც შესაძლებელია, რომ ახმეტელმა იცოდა ვინაა ამ ხელმოუწერელი წერილის ავტორი და რეაქციის ღირსად არ ჩათვალა იგი. მით უფრო, რომ ძალიან იყო გატაცებული ი. ჭავჭავაძის პროზის სცენაზე განხორციელების იდეით. 27 დეკემბერს „კაცია-ადამიანის“ რეპეტიციაზე მთელი დასია გამოძახებული და ახმეტელი განაგრძობს საუბარს იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოუდგენია მას მომავალი სპექტაკლი: „ეს ნაწარმოები უნდა დაიდგას დიდი მასშტაბით. უნდა გამოიფინოს ამ პიესაში მთელი ეპოქა (19 საუკ.) და მთელი ქართველი ერის ავ-კარგიანობა მე-19 საუკუნეში. ლუარსაბი მარტო კახელი თავადი არ არის, არამედ ის მთელი სქართველოს თავად-აზნაურობის სიმბოლოა... რეჟისორ

<sup>1</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928. № 421. 23 დეკემბერი.

ეს. მეიერჰოლდს აგინებენ, რომ ის გოგოლსა და გრიბოედოვს ამა-  
ხინჯებს თავის დადგმებში, მაგრამ ეს მართალი არ არის, რადგან  
მეიერჰოლდი მარტო ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოებს კი არ ასცე-  
ნურებდა, არმედ ამა თუ იმ ნაწარმოების სხვა მასალების საშუა-  
ლებით გვაცნობდა იმ ეპოქას, რომელშიაც ცხოვრობდნენ ესა თუ  
ის გმირები. ჩვენც უნდა შევქმნათ ის მდგომარეობა სცენაზე, რო-  
მელშიაც დაიბადა ეს ნაწარმოები... მთელი თეატრი ამ პიესის  
მზადების და დადგმის დროს უნდა ცოცხლობდეს მე-19 საუკუნის  
სიცოცხლით. უნდა მოწვეულ იქნან ამ დადგმისათვის მცოდნე პი-  
რები და საზოგადო მოღვაწენი. დიდი მუშაობა მოგვიხდება ჩვენ  
ამ პიესისათვის მოძრაობის (ყესტის) მონახვაზე. შეიძლება აქ  
გვიშველოს ფიროსმანის ნახატებმა მოძრაობის შინაგან შინაარსის  
მხრივ... უნდა შევისწავლოთ ძველებური ჩვენი ნახატები, რომელ-  
ნიც მე-19 საუკუნის ცხოვრებას გადმოსცემენ, როგორც ეს ქნა  
ცნობილმა მოცეკვავე ქალმა აისედორა ღუნკანმა“<sup>1</sup>.

თეატრი ცხოვრობდა საინტერესოდ, მოუსვენრად. მით უფრო,  
რომ ზოგიერთებმა უკვე დაიწყეს თბილისისა და ქუთაისის თეატ-  
რების შეპირისპირება. მაგრამ ამის გამო არ შენელებულა ახმე-  
ტელის ყურადღება შემოქმედებითი დისციპლინისადმი. პირიქით,  
ნებისმიერ ვითარებაში ის, პირველ ყოვლისა, ზრუნავდა წესრიგ-  
ზე, რაც შემოქმედების აუცილებელი პირობაა თეატრში. ამიტო-  
მა ასე აჭრელებული სარეპეტიციო დღიურები რეჟისორის თანა-  
შემწეთა მოხსენებებით ტექნიკური ნაწილის მუშაობის ნაკლოვა-  
ნებათა შესახებ და ახმეტელის საპასუხო რეზოლუციებით. ის მო-  
ითხოვდა უხადო კეთილსინდისიერებას შემოქმედების მიმართ.  
ამის გამო უკმეხიცი შეიძლება ყოფილიყო. საორგანიზაციო სამუ-  
შაოზე უამრავი ძალა იხარჯებოდა, საკმარისი არ იყო სპექტაკლის  
მოსამზადებელი პროცესის მოწესრიგება, მზა სპექტაკლის შენახვაც  
დიდ ყურადღებას მოითხოვდა. ახმეტელი, როგორც წესი, თეატ-  
რის ყველა სპექტაკლს ესწრებოდა. ეს იცოდა ყველა მონაწი-  
ლემ. ისიც იცოდა, თუ რა ყურადღებით ადევნებდა რეჟისორი  
თვალს ყველა შემოქმედებითი თუ ტექნიკური ამოცანის შესრუ-  
ლების სიზუსტეს. ანტრაქტის დროს ფოიეში იყო, რათა აქც და-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 333/3.

კვირვებოდა მაცურებელს. თეატრიდან მიდიოდა არა სპექტაკლის შემდეგ, არამედ მას შემდეგ, როცა ყველაფერი ალაგდებოდა და სცენა მომდევნო სპექტაკლისთვის გამზადდებოდა. დილას კი აუცილებლად შეამოწმებდა რა სიზუსტითაა ასახული სარეპეტიციო დღიურში წინა დღის წარმოდგენის ნაკლოვანებანი. სარეპეტიციო დღიურებისადმი ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას იიხნდა, ყოველდღიურად კითხულობდა მათ, ამოწმებდა. ამიტომ ჩანაწერებს შეიძლება ვენდოთ, უზუსტობის დაშვებას ვერავინ გაბედავდა.

შემოქმედებითი ამოცანები? მორიგი პრემიერების მზადება, ახალი პიესების მოძიება, თან ისეთი პერსპექტივა, როგორცაა საკავშირო თეატრალური ოლიმპიადა! ახმეტელს, რასაკვირველია, ძალიან კარგად ესმოდა, თუ რას ნიშნავდა ამ ოლიმპიადაში მონაწილეობა — ეს ნიშნავდა ქართული თეატრის გასვლას საკავშირო ასპარეზზე.

რით ცხოვრობდა იმ წლების თეატრალური რუსეთი? ამის გთვალისიწინების გარეშე შეუძლებელია იმის გაგება. თუ რატომ მოახდენს ასეთ შთაბეჭდილებას რუსთაველის თეატრი 1930 წლის მაისში მოსკოვში. გადავფურცლოთ რუსული ყურნალები 1929 წლისა, უშუალოდ რომ უძღოდა წინ პირველ საკავშირო ოლიმპიადას.

„Жизнь искусства“. № 2. აღ რ. პ ი ო ტ რ ო ვ ს კ ი: „სამსახიობო ხელოვნების ახალი სკოლის დროშად იქცა ასახულისადმი სოციალური დამოკიდებულების პრინციპი. ეს პრინციპი სცენური დიალოგის სტრუქტურას ძალზე აშორებს წინაპარი თეატრისათვის ტრადიციულ-ფსიქოლოგიურ საუბარს“.

„Современный театр“. № 5. ა. პ ო პ ო ვ ი: „თეატრები გრძნობენ, რომ ეპოქა მოითხოვს სცენური ატმოსფეროს და სცენურ სახეთა უკიდურეს ემოციურ დატვირთულობას, ამიტომ ყველა ცდილობს მოიძიოს მაქსიმალურად შთაბეჭქდავი საშუალებები“.

„Новый зритель“. № 6. ა. ტ ა ი რ ო ვ ი. „პ.ნ. (თეატრალური სეზონის კრიზისი)“: „36—6 — ... მგონი, ამაზე ბევრად დაბალიცაა სადღეისოდ ჩვენი თეატრალური ორგანიზმის ტემპერატურა... თეატრს მოეძალა უფორმო, ნედლი თემატიკა, რომელიც ანადგურებს

მას, როგორც გარკვეული სახის მხატვრულ ფორმას... ჩვენი ეპოქა თეატრისაგან ფართოდ გაშლას მოითხოვს.

„Жизнь искусства“. № 3. ს. რ ა დ ლ ო ვ ი. მსახიობის აღზრდა: „თანამედროვე მსახიობი ვერ შეასრულებს თავის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას, თუ ვერ შეძლებს გახდეს მოდელი თანამედროვე ორგანიზებული ადამიანისა — წელში გამართული, მობილიზებული, სიცოცხლით სავსე, ფიზიკურად გაფარჯიშებული, მოქნილი და ფხიზელი ყურადღებით, ძლიერი ნებისყოფით, მშვიდი და სწორი სუნთქვით, სუფთა, მკვეთრი, არა ენამოჩლეტილი მეტყველებით, სწორი კულტურული წარმოთქმით. ასეთი მსახიობის ყოველი გამოჩენა სცენაზე იქნება საუკეთესო აგიტაცია ახალი ყოფისა და ახალი ადამიანისა, რომელიც ებრძვის მოშვებულობას, სიზარმაცეს, სიბინძურეს, მოუხერხებლობას და ღეზორგანიზაციას“.

გაზ. „Вечерняя Москва“. 1929. № 46. საუბარი ვლ. ნ ე მ ი რ ო ვ ი ჩ - დ ა ნ ჩ ე ნ კ ო ს თ ა ნ სამხატვრო თეატრში ვს. ივანოვის „ბლოკადის“ დადგმის თაობაზე: „ეპოქის მაქსიმალიზმი სცენაზე უნდა შემოვიდეს იმ დადებითი სახით, რომელიც ინერგება. თვით თემა და დასახული ამოცანა მოითხოვენ თეატრისგან ფორმის კვეთილობას... მხოლოდ ასეთ ფორმას შეუძლია გამოაეღინოს თეატრის საზოგადოებრივი და შინაგანი ამოცანები... ვიმედოვნებთ, რომ ეს სპექტაკლი... გასაგები და ნათელი იქნება ფართო მაყურებლისათვის, ვინაიდან თეატრი ეძიებდა მისთვის იმ ალალსა და გამოაგნებელ გრძნობებს, იმ სუსხიან დროს რომ ასულდგმულედნენ“.

ასეთი იყო რუსული საბჭოთა თეატრის შემოქმედებით ძიებათა უმთავრესი მიმართულება იმ დროს, როდესაც რუსთაველის თეატრი მოსკოვს უჩვენებს „რღვევას“ და „ანზორს“ — სპექტაკლებს, რომელთა მხატვრული მიღწევები სწორედ ამ მიმართულებით იყო ღირსშესანიშნავი. მაგრამ ეს მოხდება ერთი წლის შემდეგ. მანამდე დაიდგმება კიდევ პ. იალცევის „ღვარძლი“, ვ. ჰაზენკლევერის „საქმის კაცი“, ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“ — სამი, მეტყველი საშუალებების თვალსაზრისით ძალზე განსხვავებული სპექტაკლი. მოპოვებულია მთელი რიგი საინტერესო სიახლეებისა დადგმით, სცენოგრაფიული და აქტიორული შემოქმედების დარგში. სულ უფრო მეტი ყურადღება ექცევა ახალგაზრდა მწერლების მოზიდ-



გას. თეატრთან შექმნილია სამხატვრო საბჭო. ერთ-ერთ ლურ ამოცანად ახმეტელის მიერ მიჩნეულია მუშა მაყურებელთა აუდიტორიის შექმნა. ამ მიზანს ემსახურებოდა შეღავათიანი ფა-სების სააბონემენტო სისტემა და შეფობა თბილისის ლენინის სახელობის მუშათა რაიონის პლენანოვის სახელობის კლუბის მოყვარულთა წრეზე. მიღებული იყო გადაწყვეტილება ამ მუშათა კლუბთან დრამატული სახელოსნოს შექმნის შესახებ იმ მიზნით, რომ მუშები ეზიარებინათ სასცენო ხელოვნებისათვის და აღეზარდათ მაყურებელთა ფართო მასები. რეფლექსოლოგიით გატაცება გრძელდება. საღამოობით ახმეტელი ატარებს ექსპერიმენტულ მეცადინეობას, ვინაიდან მტკიცედ სწამს, რომ აუცილებელია გამო-მუშავდეს რუსთაველის თეატრის მუშაობის საერთო მეთოდოლოგია. ეშინია შტამპის.

ასეთი მდგომარეობაა თეატრში. მის გარეთ კი ღრუბელი იყრის თავს. ქუთაის-ბათუმის თეატრის გახსნიდან ხუთი თვის შემდეგ გაზ. „Заря Востока“-ში (1929, № 95) გამოქვეყნდა ა. დუდუჩავას სტატია „თეატრალურ ფრონტზე“, სადაც წერია, რომ ჯიბრი ამ თეატრსა და რუსთაველის თეატრს შორის ზოგჯერ უკიდურესად მახინჯ ფორმებს იღებს, ვლინდება წვრილმან კინკლაობასა და ამაზრუნენ ჭორებში. მაგრამ არც ერთ ჩანაწერში ეს „შინა ომი“ არ აისახა. ახმეტელი თვითონ არას ამბობს, მაშასადამე, არც სხვას ეძლეოდა ამ თემაზე ლაპარაკის უფლება. მრავალი წლის შემდეგ ა. ხორავა დაამოწმებს ამას: „ახმეტელი კატეგორიულად გვიკრძალავს იმ თეატრის და პირადად კოტე მარჯანიშვილის პატივიმოუცემლად მოხსენიებას. ძნელია ამის დაჯერება, მაგრამ ეს ასე იყო“<sup>1</sup>.

1929 წლის გაზაფხულზე ქუთაის-ბათუმის თეატრი საკმაოდ ხანგრძლივი გასტროლებით ჩამოდის თბილისში. თამაშობენ საოპერო თეატრის შენობაში — თითქმის გვერდიგვერდ. ადვილი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა ქალაქში! და მაინც ახმეტელს ერთი წინდაუხედავი ნაბიჯიც კი არ გადაუდგამს.

დასრულდა სეზონი. ზაფხულს დასი ატარებს კურორტ ტბაზე, იქ მიმდინარეობს მზადება დამდეგი სეზონისათვის. ხოლო ეს დამ-

<sup>1</sup> А. Х о р а в а. Ахметели на репетиции. Сб. Сандро Ахметели, стр. 203.

დღეი სეზონი უკვე ოლიმპიადის წელია — საკავშირო ასპარეზზე გასკლის წელი. კონკრეტულად ეს ნიშნავდა საკუთარი ხელოვნების წარდგენას მოსკოვში, სადაც იმხანად მოღვაწეობდნენ სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მეიერჰოლდი, ტაიროვი... ხოლო ვინაა ახმეტელი არავინ იცის, თუმცა ის უკვე რამდენიმე წელია სათავეში უდგას რუსთაველის თეატრს და დგამს იმას, რაც ახლობელია მისთვის, რაც არ შეუძლია არ დადგას.

მას იზიდავდა წინააღმდეგობის გმირული გადალახვა, რევოლუციური ოპტიმიზმი. არა იმის გამო მხოლოდ, რომ დრო მოითხოვდა ასეთ ხელოვნებას, არამედ კიდევ იმიტომ, რომ თვითონ იყო ბუნებით მეტრძოლი. უჩვეულო ფორმები ხიბლავდა. მსგავსად ყველა ქეშმარიტი ტალანტისა, ქმნიდა მხოლოდ მისეულად. მაშასადამე, სხვათა მოპოვებულის ფარგლებს სცილდებოდა. სათქმელს პირდაპირ ამბობდა, მთელი ხმით. ნებისმიერი ფოტო, რომელზედაც აღბეჭდილია სცენა მისი სპექტაკლიდან, გვაუწყებს, რომ ახმეტელის წარმოსახვა უზარმაზარ სივრცეებს ეჭიდებოდა. ესაჭიროებოდა კონსტრუქცია, რომელიც შესაძლებლობას მისცემდა ადამიანთა სხეულების უჩვეულო რაკურსებში შეეთხზა. ასეთივე რომანტიკოსი იყო მისი მუდმივი მხატვარი ირაკლი გამრეჯელი. უჩვეულობა ახმეტელის სტიქია იყო ისევე, როგორც მსხვილი ფუნჯის ძლიერი მოქნევა. ამიტომ ზრდიდა სცენურ სივრცეს, ხოლო კონსტრუქცია ამ სივრცეში მუდამ დახვეწილ და შეკრული გახლდათ. ისიც მიზანსცენის ზედმიწევნით სიზუსტესა და გამომსახველობას მოითხოვდა. ახმეტელის მიზანსცენის ხაზი ხან გრძელი იყო და მღერადი, ხან კი ხისტი და წყვეტილი. მსახიობს არ ეადვილებოდა მისი განხორციელება — მიზანსცენა ხომ მსახიობის სიცოცხლეა, სპექტაკლში ის „ხატავს“ მიზანსცენას საკუთარი სხეულის სივრცეში გადაადგილებით.

ახმეტელი ილტვოდა მონუმენტურისკენ, ისეთი მასობრივი სცენებისაკენ, სადაც მრავალი ადამიანი იმდენადაა შეპყრობილი ერთიანი აღტყინებით, რომ ყველას ერთდროულად ებადება სურვილი ძირს დაანარცხოს ნაბდები, იშიშვლოს ხმლები, დაემხოს მიწას... რა თქმა უნდა, ბოლომდე დამარწმუნებლად ამის შესრულება მუდამ არ ხერხდებოდა. მაგრამ ახმეტელი თავგამოდებით იბრძოდა არა მარტო ადამიანთა ამგვარი მოქმედების ბუნებრიობისა და





სიზუსტისათვის, არამედ იმისთვისაც, რომ მსახიობი თვე-თვემდე მტკბარიყო საკუთარი სხეულის მოძრაობით, ვინაიდან მშვენიერების გარეშე არ აღმოცენდება მისი სხეულის პლასტიკის მშვენიერება. მას სჯეროდა, რომ მოძრაობის შინაარსისა და მშვენიერების შეგრძნებას შეუძლია ემოცია დაბადოს. ამიტომ რეპეტიციებზე მუშაობას ხშირად გარეგნული ნახატი, პირდაპირ მიზანსცენით ან მოძრაობით იწყებდა. მით უფრო, რომ თავის მსახიობებს ძალიან კარგად იცნობდა.

მსახიობის თავმოყვარეობას არასოდეს შეეხებოდა, მაგრამ შეუძლებელია არ სცოდნოდა, რა ცოტაა ჭერჭერობით დასაშინებელი, რომელსაც შეუძლია აიტაცოს მისი ჩანაფიქრი და საკუთარი ხელოვნებით განასხეულოს იგი.

ნათელი მომავლის მისთვის ესოდენ ძვირფასი რწმენა არ სურდა მაყურებლისათვის ყოფის ასახვით ეჩვენებინა. რეჟისორის აზრით, ყოფა — ეს ჩვეულებრივია, მაშასადამე, მის და მის თანამედროვეთა მისწრაფებების მასშტაბების შემამცირებელი. უჩვეულო მოვლენებისა და არაჩვეულებრივი ადამიანების გაცოცხლება სწყუროდა სცენაზე. ამიტომაც ეძებდა ისეთ პიესებს, სადაც თვით ცხოვრებისეული ვითარებანი ითხოვდნენ მოქმედ პირთაგან მალალ ემოციურ დაძაბულობას, ვნებათა თავისუფალ ამოფრქვევას. აღელვებდა ძლიერი შინაგანი სწრაფვით შეპყრობილი ხალხმრავლობა. კარგად იცოდა — რაც უფრო ძლიერია მრავალთა სულის მისწრაფება, მით უფრო მეტყველი უნდა იყოს მისი სცენური გამოვლინების პლასტიკური ნახატი. ნახატი კი ნიშნავს იმის სიზუსტეს, სიმკვეთრეს და უზადობას, რასაც ხედავს და ისმის მაყურებელი. გამოსდიოდა? იკითხებოდა მაყურებლის მიერ მისი ესოდენ ღრმა ჩანაფიქრი? მაშინ არ შეეძლო სცოდნოდა ახმეტელს, რომ სახელგანთქმულმა ქართველმა ადვოკატმა და არანაკლებ განთქმულმა თეატრალმა ლურსაბ ანდრონიკაშვილმა სწორედ იმხანად ჩაიწერა თავისთვის რამდენიმე ეპიზოდი მისი სპექტაკლებიდან. აი, რა ჩაუწერია „ანზორიდან“:

„...მთები სადღაც სიღრმეში, თითქოს სცენისქვეშ იღებენ სათავეს და მაყურებელიც მათ თითქოს უფრო დიდი სიმაღლიდან დასცქერის. სიღრმიდან ამოზიდული ეს მთები მალა ცის სიღრმე-

ჭეში იკარგებიან. ლექთა სახლებიც მალა მიიწევენ და თავიანთი ბრტყელი სახურავებით თითქოს ერთ დიდ, ფართოსაფეხურიან ზეღმართულ ღობეს მოგვაგონებენ.

სიტყვაც ჭერ ქვეშეთიდან მოისმის, შემდეგ კი თანდათან ზევით გადაეცემა, მსგავსად იმისა, აგურებს რომ გადასცემენ ხოლმე ერთ-მანეთს მაღალი ნაგებობის მშენებელი მუშები.

ასევე ზურნის ხმა: ისიც ქვემოდან მოედინება, თან მოჰყვებიან იარაღში ჩამსხდარი ადამიანები, რომლებიც მსწრაფლ აირბენენ ციცაბოს და მასზე მიხუტებული სახლების ბანებს დაიკაევენ.

ეს რევოლუციის მოძრობის რიტმია. იმ მომენტებში, როდესაც დაძაბულობა იკლებს, ეს მასა სადღაც სახლის კედლებს უკან გაუჩინარდება ხოლმე. მაგრამ აი, დადგა უკანაქელი წუთი. უცებ მასა ისევ გამოჩნდა, ავარდა ზევით, ყველაზე მალა მდებარე სახლთა ბანები დაიკავა და დაიწყო კრება. მან უმნიშვნელოვანესი გადაწყვეტილება მიიღო და წინაპართა ტრადიციით თავშეყრა საერთო ცეკვით დასრულდა. ის ვითარდება ისეთ მზარდ ტემპში, რომლის დასასრულიც მხოლოდ მოწინააღმდეგესთან სამკედრო-სასიცოცხლო შებმა შეიძლება იყოს.

რევოლუცია იყენებს აქ ყველა სასიცოცხლო რიტმს, როგორც უკვე გამოვლენილს, ისე ჭერაც მთვლემარეს. რევოლუციის რიტმია წინამძღოლი სიტყვის, სიმღერის, მიმიკის, ქესტის, ცეკვის, მარშის, პლასტიკის, ფერთა და ყველა სხვა მოძრაობათა რიტმისა, რომლებიც მეფური მრავალფეროვნებითა და ბრწყინვალეობითაა წარმოჩენილი თეატრის მიერ. რევოლუციის რიტმი აღამაღლებს მათ ტონუსსა და შინაგან დაძაბულობას. მასა, რომელიც გაშმაგებამდე მისული გრიგალის მსგავსი ტემპითაა შეპყრობილი, ყოველივე ამას მძლავრი სიმფონიური ორკესტრის თანახმიერ ელფრადობას ანიჭებს<sup>1</sup>.

ეს ჩანაწერი იმის მაუწყებელია, რომ ამ დროისათვის ახმეტელს ჰქონდა არა მარტო საინტერესო ჩანაფიქრები, არამედ შეეძლო მათი განხორციელება. „რღვევასა“ და „ანზორში“ რევოლუციის პოეზია გამოვლენილი იყო მაღალმხატვრული სპექტაკლის

<sup>1</sup> ხელნაწერი დაცულია ლ. ანდრონიკაშვილის პირად არქივში.



მთლიან ცოცხალ სხეულში. თეატრი თავის სათქმელს მისი სახეობრივი ენით აუწყებდა პაყურებელს. უმნიშვნელოვანესი ბრძოლა მოგებული იყო, ოღონდ მან ჯერ არ იცოდა ამის შესახებ.

### გ ა მ ა რ ჯ ვ ე ბ ა

ხელმძღვანელის იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული ახმეტელი საგასტროლო მოგზაურობისათვის და ოლიმპიადისათვის დიდი ხანია ემზადებოდა. არც გასტროლების, არც ოლიმპიადის მნიშვნელობას განმარტება არ სჭირდებოდა. ყველა უკიდურესად იყო დატვირთული და უეცრად, ახმეტელის განკარგულებით, 1930 წლის 4 მარტს მოიხსნა წარმოდგენა „ანზორი“. სარეპეტიციო დღიურში ამასთან დაკავშირებით თვითონ ჩაწერა საკუთარი ხელით: „პირველი შემთხვევა რუსთაველის თეატრში, როდესაც წარმოდგენა იხსნება მხოლოდ იმიტომ, რომ მსახიობი აკ. ხორავა გამოცხადდა მთვრალი. ეტყობა მსახიობ ხორავასათვის წესიერებაზედ ლაპარაკი და თეატრის სიყვარულზედ დიდი სიტყვების თქმა უფრო ადვილი ყოფილა, ვიდრე მაგალითით ამის დამტკიცება. აქედან იწყება თეატრის მორალური დაცემა. ამიერიდან უნდა დაკანონდეს შემდეგი: რომ არ იქმნეს შეურაცხყოფილი რუსთაველის თეატრის სცენა მთვრალი მსახიობის გამოსვლით, სჯობია წარმოდგენა მოხსნილ იქმნეს. გამოცხადოს საყვედური ასეთი უღირსი საქციელისათვის. ა. ახმეტელი. 4/III—30 წ.“<sup>1</sup>

ახალგაზრდობაში უარესიც შეიძლება მოუხდეს ადამიანს. ა. ხორავა არ იყო მსმელი, მაგრამ ახმეტელს არაფერზე ჰქონდა ისეთი ავადმყოფური რეაქცია, როგორც არაფხიზელი კაცის გამოცხადებაზე თეატრში, მით უფრო სცენაზე. ეს კოლექტივის ყველა წევრისთვის იყო ცნობილი. და მაინც მოხდა. მწვავე იყო მისი რეაქცია. სპექტაკლის მოხსნა საგანგაშო ვითარებაა, მაგრამ მისი აზრით, სცენაზე ნასვამი მსახიობის გამოსვლას ყველაფერი სჯობდა. ახლა აღარავის შეეპარებოდა ეჭვი იმაში, რომ მსგავს საქციელზე ახმეტელის პასუხი უკიდურესი ზომა იქნებოდა. მით უფრო, რომ შინაგანი დაძაბულობა ვერა და ვერ შეუწეოდა — მოწინააღმდეგენი არ მშვიდდებოდნენ.

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. სარეპეტიციო დღიური. მასალა № 3222.

ასეთ გარემოცვაში იბადებოდა „ლამარა“ — ახალი, მხოლოდ მისი საკუთარი სპექტაკლი. პრემიერა აპრილის ბოლოსთვის იყო დანიშნული. ღია გენერალურ რეპეტიციას ესწრებოდნენ სამხატვრო საბჭო, ხელმძღვანელი ამხანაგები, პრესა, სტუმრები. მათი აზრით, სპექტაკლს დამუშავება სჭირდებოდა, სამხატვრო საბჭოს წევრებმა საჭიროდ მიიჩნიეს პრემიერის გადადება. ახმეტელმა ეს წინადადება არ მიიღო. კამათი გამწვავდა, თეატრის ხელმძღვანელის ჭიუტმა უარმა იმ დროს, როდესაც სპექტაკლს დამუშავება აშკარად აკლდა, ისე აღაფშოთა გადადების მომხრენი, რომ მათ დატოვეს თეატრი. ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ ახმეტელი არ უარყოფდა მათ მოსაზრებას, მაგრამ პრემიერის გადადება მდგომარეობიდან გამოსვლის საუკეთესო საშუალებად არ მიაჩნდა.

განრისხებული სტუმრების წასვლის შემდეგ, მან დაითხოვა ყველა, გარდა მხატვარ ირაკლი გამრეკელისა, სადადგმო ნაწილის გამგისა და სცენის მუშებისა. იმუშავეს მთელი ღამე, დილას რეპეტიციაზე მოსული მონაწილეები, საოცარი ცვლილების მოწმენი გახდნენ — ნაცვლად მძიმე კონსტრუქციისა, სცენაზე იდგა კოხტა, მსუბუქი, ძალზე მეტყველი, უკვე განათებული დეკორაცია და ელოდა პიესის გმირებს. ასე დაიბადა წარმოდგენა, რომელსაც შემდგომ ტიციან ტაბიძე პოეზიის ზეიმს უწოდებს.

აი, თურმე რატომ არ იყო ახმეტელი თანახმა პრემიერის გადადებისა — მან იცოდა, რა იყო გასასწორებელი და რამდენი დრო იყო ამისათვის საჭირო. ისიც იცოდა, რომ პრემიერის გადადება მაშინ, როცა მსახიობები მზად იყვნენ, სპექტაკლისთვის საზიანო აღმოჩნდებოდა.

როგორც ნაეარაუდვეი იყო, პრემიერა 25 აპრილს შედგა. მოსკოვში წასვლამდე თვეზე ცოტა მეტი დრო იყო დარჩენილი. ამ ხნის განმავლობაში „ლამარას“ შესახებ დაიბეჭდა ერთადერთი სტატია გაზ. „კომუნისტში“ სათაურით „რეცენზიის მაგიერ“. იგი ხელმოწერილია საიდუმლო ორი ასოთი გ — ი. მისი აზრით: „ლამარას“ დადგმით რუსთაველის თეატრი აკეთებს ნაბიჯს უკან: პიესა არის მეტად მოძველებული თავის შინაარსით და გამოხატავს ჩვენი ისტორიული ცხოვრების ჩამორჩენილ მომენტებს. ის ვერაფერს მისცემს ვერც მუშათა მაყურებელს და ვერც ხელს შე-



უწყობს კულტურულ წინსვლას, პირაქით, რამდენიმე წლებზე დახვეწა ჩვენი თეატრალური კულტურის“<sup>1</sup>.

11 მაისს კი ა. გლებოვი წერს ახმეტელს მოსკოვიდან, რომ ზოგიერთები უკვე მოსკოვშიც მუშაობენ მის წინააღმდეგ<sup>2</sup>. მრავალი წლის შემდეგ, 1967 წელს, ჟურნ. „Литературная Грузия“-ში (№ 4) იგივე ა. გლებოვი გამოაქვეყნებს თავის მოგონებებს და რუსთაველელების მოსკოვში ჩამოსვლის შესახებ ასეთ ამბავს შეგვატყობინებს: „...სამუდამოდ ჩაიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში ახმეტელის ფერმკრთალი, შემფრთხვებული სახე, როდესაც ჩვენ ყაზანის სადგურზე ტაქსში ჩავსხედით. ის ძალზე აღელვებული იყო. როგორ მიიღებს მოსკოვი ქართულ თეატრს?... აქ კი რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთმა შეურთებელმა მტერმა ქართველმა თეატრმცოდნემ მოსკოვის გაზეთში დაბეჭდა წერილი, რომელშიც მოუწოდებდა ყველას ოლიმპიადაზე ჩამოსული ეროვნული თეატრებისადმი „ნაკლები სტუმართმოყვარეობა გამოიჩინეთ“.

მართალია, 13 მაისს გაზ. „Ранняя Москва“-ში დაიბეჭდა სტატია, რომელშიც ნათქვამი იყო, რომ რუსთაველის თეატრი — ეს ჭეშმარიტად ქართული ეროვნული თეატრია და იმავ დროს საერთაშორისოც თავისი მხატვრული მნიშვნელოვნებით. მაგრამ მაინც ნათელი იყო, რომ ახმეტელს არც მოსკოვში ეწერა მოსვენება. და მიუხედავად ამისა, ორი კვირით ადრე გამგზავრებამდე, ის მაინც ზრუნავს ყველაფერზე, თეატრთან საკუთარი მუზეუმის შექმნის შესახებაც. 12 მაისს მან ხელი მოაწერა ბრძანებას (№ 225), სადაც ვკითხულობთ: „დაინიშნოს კომისია შემდეგი შემადგენლობით: ამხ. ვახო ლალიძის, ია ქანთარია და ტიგრან გრიგორიანის, რომელთაც ევალებათ ჩააბარონ სათეატრო მუზეუმს ყველა ის მასალები, რომელთაც სამუზეუმო მნიშვნელობა აქვთ. აგრეთვე ევალებათ შეადგინონ ხსენებულზე სათანადო აქტი. რუსთაველის თეატრის დირექტორი ალ. ახმეტელი“. ამ დროისათვის ის უკვე რუსთაველის თეატრის დირექტორიცაა.

1930 წლის 28 მაისს რუსთაველის თეატრი მოსკოვს გაემგზავრა. იმხანად მატარებელი ბაჭოს გავლით მიდიოდა და გაზას

<sup>1</sup> გაზ. „კომუნისტი“, 1930, № 100. 1 მაისი.

<sup>2</sup> ამ წერილის ფოტოასლი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.



რამდენიმე დღე სჭირდებოდა. 1 ივნისს დილით მოსკოვის თეატრალური საზოგადოებრიობა ყაზანის სადგურზე დახვდა რუსთაველებს. შემდეგ ყველა გამართა მოსკოვის მეორე სამხატვრო თეატრში, სადაც უნდა ჩატარებულიყო გასტროლები.

თ. წულუკიძის მოგონებებიდან: „შენობის პირველ სართულზე ახალგაზრდა „მხატვლები“ დაგვხვდნენ, ზემოთ კი გველოდებოდნენ უფროსი თაობის მსახიობები, მათ შორის ს. ბირმანი და ს. გიაცინტოვა, რომლებმაც სიხარულით მიგვიღეს, მიგვიპატიეს დარბაზში, სადაც მაგიდა იყო გაწყობილი. იმ დღეს მხატვლებმა განსაკუთრებული მზრუნველობა, სითბო და ყურადღება გამოიჩინეს.

გასტროლები დაიწყო 5 ივნისს სპექტაკლით „ანზორ“<sup>1</sup>.

ა. ვასაძის მოგონებებიდან: „...ხდება ენით აუწერელი დღესასწაული. — დაუჩერებელი წარმატება ჩვენი თეატრისა. ეს იყო ნამდვილად ლეგენდარული გამარჯვება! ჩვენს ყოველ სცენურ მოქრობაზეც კი მაყურებელი საოცრად უბრალო რეაქციით პასუხობდა, ტაშით გვაჯილდობდა... პირდაპირ უნდა ითქვას: გამარჯვებისა კი გვწამდა, მაგრამ ასეთ ტრიუმფს, ასეთ აღიარებას არ ველოდით“<sup>2</sup>.

ასეთ გულითადობას შეუჩვეველი ახმეტელი ჯერ კიდევ „ანზორის“ პირველ წარმოდგენამდე, მოსკოვის მეორე სამხატვრო თეატრში ამ პირველივე შეხვედრის შემდეგ სწერდა თბილისში დარჩენილ თეატრის ადმინისტრაციული ნაწილის თანამშრომლებს:

„კოლია, კარლ, პეტია! თქვენ, რასაკვირველია, ვერ წარმოგიდგენიათ, რა შეხვედრა მოგვიწყო მეორე სამხატვრო თეატრმა... ახლა, აი რა — თავი მოიკალით, გადაირიეთ, მაგრამ ყველაფერი გააკეთეთ იმისათვის, რომ მხატვლებმაც კარგად იგრძნონ თავი ჩვენთან. შეასრულეთ ყველა მათი მოთხოვნა... თქვენ რომ აინახათ. რა გააკეთეს მათ ჩვენთვის, მიხვდებოდით რა მაღლობადაა უნდა ვიყოთ მათი... ასე რომ, იცოდეთ, თუ არ გინდათ თავი მომჭრათ, ყველაფერი გააკეთეთ მხატვლებისათვის: დაუთმეთ ჩემი

<sup>1</sup> Т. Цулукидзе. Всего одна жизнь, стр. 230

<sup>2</sup> ა. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. 1977, გვ. 293—294.



ვაზინეტი, ქვედა და ზედა ლოქა ამხ. ბერსენეგს. ყველა დაუყოვნებლივ შეუხსრულეთ.

თქვენი ახმეტელი. 1930 წლის 2 ივნისი<sup>1</sup>.

სხვა წერილი, სადაც ბედნიერებისა და მადლობის გრძნობა ასე აღავსებდეს ახმეტელს, არ შეგვხვედრია. კეთილი დამოკიდებულება და სითბო იმდენად სწყუროდა და ენატრებოდა, რომ გულუხვი სული მისი მასპინძელთა გულისხმიერებას მისთვის დამახასიათებელი მაქსიმალიზმით გამოეხმაურა. ასეთი დამოკიდებულების სამაგიეროდ მზად იყო ყველაფერი მიეღო. მაშ. როგორ სჭირდებოდა მას, ძლიერს, უღრვესა და უშიშარს ადამიანური სითბო და ყურადღება! მით უფრო, იქ, მოსკოვში, საკავშირო ასპარეზზე, ასეთი პასუხსაგები გამოსვლის წინ. პირველი წარმოდგენის შემდეგ კი, ეურნალ-გაზეთების ფურცლებიდან სიხარულს სიხარული მოჰყვებოდა.

გაზ. „Коммунистическое просвещение“. 16 ივნისი. ემ. ბესკინი: „...აქ სპექტაკლის მთავარი გმირია — პარტიზანთა რაზმი და მათი ბელადი ანზორი... ისინი განუყოფელი არიან... ამიტომაც ეს კოლექტივი, პარტიზანთა ეს რაზმი — ეს არაა ძველებური მასობრივი სცენა, არაა „სურათი“, არამედ ლამაზი, წარმტაცი გმირი სპექტაკლისა, რომელიც სრულიადაც არ აკნინებს და არ უარყოფს მის პარალელურად ანზორის პირად გმირობას. ისინი — ერთი დიალექტური მთლიანობაა, ვინაიდან მათი მიზანია ახალი შემოქმედებითი მეთოდით უჩვენონ მაყურებელს მასის ნაწილი ადამიანი ხალხმრავლობაშიც და ინდივიდუალურადაც.

ამის საუკეთესო საბუთია თეატრის მეორე დადგმაც — „ლამარა“. ესაა — ძველებური მთის თქმულება, სიყვარულის პოემა... „ლამარა“ ძირეული გადაფასებაა „რომეოსა და ჯულიეტას“ და სხვა „სიყვარულთა“ კლასიკური სქემისა, იმის მათუწყებელი, რომ ახალი შემოქმედებითი მეთოდი არანაირად არ გამოორიცხავს ფსიქოლოგიას (ფუჭი კამათია!) და ადამიანურ გრძნობათა მთელ ჯამს, არამედ ავსებს ამ ფსიქოლოგიასა და ადამიანურ გრძნობას

<sup>1</sup> Сб. Сандро Ахметели, стр. 193.

ახალი კლასობრივი შინაარსით, ეძიებს მისთვის  
ახალ ხერხებს, ახალ შემოქმედებით სტილს“.

ქურნ. „Рабочий и театр“. № 35. აღრ. პოტროვსკი“. „...რო-  
დესაც „ანზორში“ ამბობებული აულების ზღაპარი ღრმად ამაღლე-  
ვებელ საზეიმო ფერხულში გადაიზრდება და პარტიზანთა მხრე-  
ბიდან გადმოფრენილი ნაბდები გოლიათი შავი ფრინველების  
მსგავსად დაქრიან ჰაერში მოგუგუნე სიმღერასთან ერთად — მა-  
სობრივი რევოლუციური აღტყინების ამ ვაჟკაცურ სცენაში ჩვენ  
სიხარულით შევიცნობთ „მთის გლეხური თემის თვითმოქმედ  
დღესასწაულის სწორად წარმართულ ნიშნებს“.

გაზ. „Известия“. № 167. 19 ივნისი. ა. ლუნაჩარსკი: „...რუს-  
თაველის თეატრმა განაცვიფრა მოსკოვი. მას მიაჩნია — და მეც —  
რომ ეს თეატრი დაწინაურდა მსოფლიო თეატრების პირველ რი-  
გებში. ეს პირველ ყოვლისა, იმის გამო, რომ ქართველები წარ-  
მოადგენენ შესანიშნავ აქტიორულ მასალას, უზარმაზარი ტემპერა-  
მენტი, თამაშის სერიოზულობა, მოძრაობათა სიმსუბუქე, მეტყველი  
მიმიკა — უჩვეულოა. ყოველივე ამას ადევს რაღაც „ქალწულებ-  
რივი“ ბეჭედი. ამავე დროს აქვთ დიდი კულტურა, რაც აძლევს  
მათ საშუალებას მიიღწიონ გარკვეულსა და სრულყოფილ ფორ-  
მებს, რომლებსაც შეუძლიათ გამოხატონ როგორც ქართველების,  
ისე კავკასიის სხვა ხალხების წარსულიცა და აწმყოც. წარმატების  
მეორე მიზეზი ისაა, რომ ნიჭიერმა და მგრძნობიერმა ახმეტელმა  
შესანიშნავად იგრძნო ეს განსაცვიფრებელი მასალა და გამოიყენა  
იგი.

გაზეთის იმავე ნომერში ნ. ვოლკოვი: „...უკვე პირველმა სა-  
ღამომ ნათლად დაანახვა ყველას, რომ რუსთაველის თეატრის სა-  
ხით ჩვენ გვყავს რევოლუციური ენთუზიაზმით აღვსილი კოლექ-  
ტივი, შესანიშნავად დისციპლინირებული და მფლობელი მკვეთრი  
ფორმალური ოსტატობისა... კოლექტიური მოძრაობა, ანსაბმლური  
მუშაობა, სცენური სივრცის მთლიანი დაუფლება — რუსთაველის  
თეატრის შემოქმედების ყველაზე მკვეთრი თვისებაა. მაგრამ არ  
შეიძლება ვუსაყვედუროთ თეატრს ზედმეტი ეთნოგრაფიზმი, იმი-  
ტომ რომ ეროვნულ ტანისამოსში გამოწყობილი შემსრულებლე-





ბის მოძრაობაც კი არსად არ გადაიქცევა ხოლმე ყოველივე ყოფითი მოძრაობის უბრალო აღდგენად, არამედ დგას, ძალის დიდ რიტმულსა და მუსიკალურ სიმაღლეზე... თეატრი აღაფრთოვანებს, არა მარტო ქართულის მცოდნე აუდიტორიას, არამედ იმ მაყურებელსაც, რომელსაც არ ესმის ეს ენა და იძულებულია მოქმედებამ ლიბრეტოს მიხედვით ადევნოს თვალი...

რუსთაველის თეატრი იმ სტადიაში, რომელშიც ახლა იმყოფება, ექვსგარეშეა, დიდი მხატვრული მოვლენაა, რომელიც შორს სცილდება ეროვნულ-რესპუბლიკურ საზღვრებს“.

გაზ. „Вечерняя Москва“. № 136. 23 ივნისი. ბო რ. ვაკ ს ი: „...სტატიკაშიც კი, უძრაობის მომენტებშიც კი სცენაზე, ახმეტელის სპექტაკლში კოლექტივი მუდამ დინამიკურია, მუდამ თამაშობს — ეს განსაკუთრებით ხაზგასმულია მიზანსცენის ყოველი მოაწილის მეტყველი სტატუარობის განსაცვიფრებელი გამოით. ძირითადი, რაც გამოარჩევს მსახიობთა თამაშს... ესაა მეტყველი ამაღლებულობა, ყოველი სახის რეალისტური განზოგადება, დამორჩილება რეჟისორის საერთო ჩანფიქრისა — მიაღწიოს სპექტაკლის ზედმიწევნით მონუმენტურ გამომსახველობას... ეს ყოველივე ადასტურებს თეატრის დიდ კულტურულ მომწიფებულობას პირველ ყოვლისა და კოლექტივის უდიდეს რევოლუციურ დამუხტულობას. ექვსგარეშეა, რომ თეატრალურ მოსკოვს აქვს რა ისწავლოს ისეთი „პროვინციული“... მხატვრულად სრულყოფილი კოლექტივისაგან, როგორცაა რუსთაველის სახელობის საქართველოს პირველი თეატრი“.

გაზ. „Вечерняя Москва“. № 130. 25 ივნისი. ს ა დ კ თ: „სრულიად გაოგნებული იყო მაყურებელი მსახიობთა თამაშის ტემპერამენტით, დინამიკით და სიწმინდით... და ეს არაა შიშველი „სტიქია“, არაა სამხრეთული კლიმატისადმი გაღებული ხარკი: უდიდესი ტრენაჟი, რკინისებრი თავდაჭერილობა, ბრწყინვალე ფლობა საკუთარი სხეულისა, ყველაფრის ზუსტი ანგარიში — მთელი ეს მაღალი თეატრალური კულტურა სრულიად მოულოდნელად წარსდგა მოსკოველი თეატრალის წინაშე, რომელსაც თავი ძალზე განებირებულად მიაჩნდა... თან რა ბრწყინვალე გრძნობა ზომიერებისა... სიმღერები, ცეკვები და ა. შ. ახმეტელს ერთი წამით არ გაუხანგრძლივებია მინიმალურად საჭირო დრო. არავითარი „ლივერტის-

მენტები“ — მხოლოდ მკაცრი მიზანსწრაფულობა, კემმარიტად რევოლუციური მიზანდასახულობა“.

გაზ. „Правда“. 27 ივნისი. სარედაქციო. „საქართველოს პირველი სახელმწიფო ეროვნული თეატრი, რომელსაც ახმეტელი ხელმძღვანელობს — საბჭოთა რევოლუციური თეატრალური კულტურის უდაოდ თვალსაჩინო მოვლენაა.“

სცენური მასების მართვის შესანიშნავი უნარით ახმეტელი აღწევს უჩვეულო ეფექტს. ეს არაა უბრალო შიშველი ტექნიკური ოსტატობა, არამედ არის შედეგი თეატრის შეგნებულად გადართვისა ინდივიდუალური გამიჯნობიდან და ფსიქოლოგიიდან კოლექტივის ცხოვრებასა და ბრძოლაზე... .

ახმეტელმა იცის როგორ გამოიყენოს ყოფითი თავისებურებანი მასისათვის ისე, რომ ეთნოგრაფიაში არ გადავარდეს... იცის როგორ გადაიყვანოს ეროვნულ ენაზე თეატრის ზოგადი კანონები და როგორ მიიტანოს მათურებლამდე პიესის შინაარსი თვთმყოფი და ორიგინალური ფორმით, „ევროპისათვის“ ოდნავი მიბაძვის გარეშე. „ანზორი“ — ეს არის სპექტაკლი, რომელიც საესეებით ახორციელებს ფორმულას „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით პროლეტარული“.

თ. წულუკიძის მოგონებიდან: „დიდ თეატრში მიმდინარეობდა კომუნისტური პარტიის XVI ყრილობა. მთავრობამ გადაწყვიტა ყრილობის დელეგატებისათვის ეჩვენებინა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლები. მეორე „მხატის“ შენობა ვერ იტევდა ჩვენს წარმოდგენებზე მოხვედრის მსურველებს, ამიტომ გადაწყდა გასტროლები გადატანილიყო მცირე თეატრში. ეს წინადადება წამოაყენა რუსთაველის თეატრთან ერთ-ერთ შეხვედრაზე საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ა. იაბლოჩინამ, რომელიც აღფრთოვანებით დაპარაკობდა რუსთაველელთა ხელოვნებაზე. მან თქვა: — ჩვენ, მოწაფეები და თაყვანისმცემლები თქვენი თანამემამულისა ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუჟინისა, გთხოვთ, მისი ხსოვნის აღსანიშნავად, გამართოთ რამდენიმე წარმოდგენა ჩვენს სცენაზე!“

რუსთაველის თეატრის გადასვლა „მხატიდან“ მცირე თეატრში ჩატარდა ძალიან ლამაზად, საზეიმოდ. დღის 12 საათზე შევიკრიბეთ

„მხატის“ ფოიეში. ზუსტად პირველ საათზე მთელმა დასმა, სანდრო ახმეტელის მეთაურობით, დასტოვა ეს სტუმართმოყვარე კერა, გადასერა ხალხმრავალი თეატრალური მოედანი და მცირე თეატრის წინ, ოსტროვსკის ძეგლთან შეჩერდა. გაიხსნა მცირე თეატრის სადარბაზოს კარი, გამოჩნდა მსახიობთა პროცესია, რომელსაც ა. იაბლოჩკინა მოუძღოდა. მას მოჰქონდა ლამაზი წითელი ხავერდის ბალიში, რომელზედაც იდო დიდი მოოქრული სიმბოლური გასაღები მცირე თეატრისა.

— ძვირფასო რუსთაველელებო! კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება, — მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ჩვენს სცენაზე ფეხი შეედგას რომელიმე სხვა თეატრის დასს. მხოლოდ ერთხელ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, მცირე თეატრის სპექტაკლში დიდი ტომაზო სალვინი თამაშობდა თავის განუმეორებელ ოტელოს! დღეს პატივი გვაქვს ამ დიდებული შენობის გასაღები გადავცეთ ოლიმპიადაში გამარჯვებულ რუსთაველის სახელობის შესანიშნავ ქართულ თეატრს<sup>1</sup>.

ოლიმპიადის შემდეგ თეატრის გასტროლები კიდევ ათ დღეს გრძელდებოდა. 12 ივლისს რუსთაველელები უკვე ხარკოვში არიან, თეატრში „ბერეზილ“. მაგრამ მოსკოვიდან წასვლამდე, 1930 წლის 21 ივნისს, კომუნისტურ აკადემიაში (ლიტერატურისა და ხელოვნების სექცია) შედგა დისპუტი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების გარშემო. ვინაიდან რეცენზიების უდიდესი ნაწილი დისპუტამდე უკვე იყო გამოქვეყნებული, ახმეტელისა და კოლექტივისათვის ცნობილი იყო რა აზრის არიან რუსთაველის თეატრზე ა. ლუნაჩარსკი, ნ. ვოლკოვი, ადრ. პიოტროვსკი, ემ. ბესკინი და სხვანი. ისინი ბედნიერები იყვნენ. გასაგებიცაა — მათ გაუგეს! ისინი დააფასეს! თანაც, ვინ გაუგო და ვინ დააფასა! რა თქმა უნდა, იყო შენიშვნები იმის შესახებ, რომ სადავოა კამერული ხასიათის სცენების გადაწყვეტა „ანზორისა“ და „რღვევაში“, რომ მიზეზი ანზორის პარტიზანულ ბანაკში მოსვლისა პირადულია და არა სოციალური, რომ იმავე „ანზორის“ ბოლო მოქმედებას აკლია თეატრალური ფინალი და სხვა. მაგრამ, ჯერ ერთი, შენიშვნები კეთილ-

<sup>1</sup> თ. წულუკიძე. მოგონებანი, კურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1981. № 1.

განწყობილი იყო და სამართლიანი. და მეორეც, ამ კონკრეტულ შენიშვნებს ფარავდა ქების ნიღვარი იმის გამო, რომ ამ თეატრის რევოლუციური რომანტიკა ცხოველმყოფელია, რომ მისი სპექტაკლების მაღალი მხატვრული მთლიანობა აღტაცების გამომწვევაა. ამის გამო ამ კრიტიკოსების მიერ ახმეტელის მეთაურობით მომუშავე რუსთაველის თეატრი მსოფლიო მნიშვნელობის თეატრების კატეგორიაშია აყვანილი.

ასეთი ბედნიერი მოვიდა ახმეტელი კომაკადემიაში დისპუტზე. როგორც ეტყობა, იგრძნო აუდიტორიის განსაკუთრებული ყურადღება, საერთოდ ქართული თეატრისადმი, ამიტომ დიდხანს და საფუძვლიანად ილაპარაკა თავისი ხალხის საზეიმო და სამგლოვიარო წეს-ჩვეულებებზე. იმაზე, თუ რაოდენ დამახასიათებელია ქართველებისათვის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა, ემოციურობა და მოძრაობის სიმსუბუქე. უამბო ისეთ ხალხურ თეატრალურ სანახაობებზე, როგორცაა ყვენობა და ბერიკაობა, საერთოდ ქართული თეატრის წარსულზე, იმ გავლენებზე, რომლებიც მოახდინეს მასზე მოსკოვის მცირე და სამხატვრო თეატრებმა. მოუთხრო საკუთარი თავის შესახებაც — როგორ მოვიდა ქართულ თეატრში, მარჯანიშვილზე, კორპორაცია „დურუჯზე“, იმაზე, თუ როგორ დაშორდა მარჯანიშვილს. ამ კონფლიქტის გამო დისპუტის სტენოგრამაში ჩაწერილია ახმეტელის შემდეგი სიტყვები: „ჩვენ უბრალოდ ვდგამდით სპექტაკლებს. ვდგამდით ნატურალისტურ, ულტრაექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებს. არ არსებობდა თეატრალური მიმართულება, ჩვენს თეატრში რომ არ წარმოჩინებულიყო. ამის გამო რეპერტუარიც უკიდურესად ეკლექტური იყო... მარჯანიშვილი კლასიკისაკენ ილტვოდა, მე წინააღმდეგი ვიყავი... ისეთ დიდ რეჟისორს, როგორც მარჯანიშვილია, პრობლემების გადაწყვეტისადმი საკუთარი მიდგომა აქვს, საკუთარი მეთოდი, რომელსაც მე არ ვცნობდი, ის არ ცნობდა ჩემს მეთოდს — და ჩვენ დავშორდით“.

ამის შემდეგ მან მოუთხრო დამსწრეთ თავის ძიებებზე მსახიობთან მუშაობაში და გამოთქვა რიგი, მისი შემოქმედებითი პოზიციისათვის დამახასიათებელი მოსაზრებებისა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაზე: „იმისთვის, რომ შეიქმნას ნამდვილი სახე... პირველ ყოვლისა მისი საფუძველი უნდა მოიძიო. საფუძველი კი

არის პერსონაჟის არსებობის ორგანული რიტმი. ფსიქოლოგიური აქტიორული გარდასახვის გარეშე არავითარი სცენური სახე არ შეიძლება არსებობდეს... მე უნდა ვხედავდე განცდას.

რევოლუციური პათოსი, რევოლუციური ჰეროიკა და საერთოდ ნებისმიერი ჰეროიკა შესაძლებელია დაიბადოს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანი საკუთარი არსებობის გარკვეულ დონეზე მალა დადგება... სწორედ ეს დავისახეთ ჩვენ მიზნად.

რევოლუციური მოძრაობა... მოითხოვს ფართო გარემოს და არა იმ ტილოს დეკორაციას, აქამდე რომ არსებობდა. ჰოდა, ჩვენც გავარღვიეთ პროსცენიუმის ფარდის ზღვარი, ამიტომ ვმოძრაობთ არა მარტო პორიზონტალური, არამედ ვერტიკალური მიმართულებითაც. ზევითაც ავდივართ. მაშასადამე, სივრცის პრობლემა ყველაზე მწვავე პრობლემად იქცა ჩვენთვის.

შემდეგი საკითხი — ხმოვანება, სიტყვა. მოგეხსენებათ, რა სურათს გვთავაზობს ჩვენი დრო: მოძრაობენ მასები, მოდიან დემონსტრანტები, ტრიბუნაზე დგანან ხელმძღვანელები, ისინი გვესაუბრებიან: „გაუმარჯოს მსოფლიო შტაბს“. უზარმაზარი მასა ისმენს დევიზებს, პასუხობს მათ და განაგრძობს გზას... განა შესაძლებელია სიტყვის ასეთი ეკონომიის ვითარებაში... არ ვიფიქროთ იმაზე, რა წესით უნდა განვიხილოთ ხმოვანების საკითხი თეატრში...

ჩვენ მივედით დასკვნამდე, რომ ხმოვანების საკითხშიც აგრეთვე საჭიროა კარდინალური რეფორმა, საკითხი მეტი ეკონომიისა, ანუ ემოციით შინაგანი და გარეგანი დატვირთულობის ეკონომიისა... საჭირო რევოლუციური სულისკვეთებით გაიმსჭვალოს არა მარტო ეპოქის შინაარსი, არამედ მისი შესატყვისი ფორმაც.

ჩვენ არ ვამბობთ, რომ უკვე მოვიძიეთ საკუთარი მეთოდი, ჩვენ მხოლოდ მივემართებით მისკენ, თუმცა ვიცით, რომ ამ გზაზე ბევრი შეცდომა გვაქვს ჩადენილი... რევოლუციური თეატრის შექმნის მსურველი არასოდეს არ უნდა ჩაიკეტოს ეროვნულ ფორმაში...

მილიონი რომ შემომთავაზონ, არ დავდგამ პროლეტარული მწერლის ნაწარმოებს მხოლოდ იმის გამო, რომ ის პროლეტარული მწერალია... ნაწარმოები დაიდგმება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ

პროლეტარული მწერლის ნაწარმოები ნამდვილად ღირებულად ჩაითვა  
წარმოება“<sup>1</sup>.

საუბარი სერიოზულია, პრინციპული, იმის მაუწყებელი, რომ რეჟისორი ახმეტელი თეატრალურ ფორმებს ეძიებდა იმ ცხოვრებაში, რომლის ნაწილსაც შეადგენდნენ ისინიც, ვინც ქმნიდა სცენურ ნაწარმოებს და ისინიც, ვისთვისაც ისინი ქმნიდნენ. ლაპარაკობს უკვე აღიარებული ხელოვანი. რუსეთის სათეატრო კრიტიკისა და თეატრალური საზოგადოებრიობის აღიარება უდიდესი გამარჯვება იყო.

ასეთი დაბრუნდა ის თბილისში. შემოქმედებითი ბედნიერების ტვირთი არ იყო მძიმე.

სწორედ ამ დროს ეწვია პირადი ბედნიერებაც — დიდი სიყვარული. უკანასკნელი, მაწვალებელი... მართლაცდა, ასეთი განსხვავება ასაკში, სხვისი მეუღლე და რუსთაველის თეატრის მსახიობი! წესით, სალი გონებით, ყველაფერი ამ გრძნობის საწინააღმდეგო იყო, მაგრამ განა მხოლოდ წესია, მხოლოდ გონებაა?! გამოწკლისიც ხომ არსებობს?! თუკი სწორედ ამ მომხიბვლელ, ნიჭიერსა და ჭკვიან არსებაშია თავმოყრილი ყველაფერი, რაც ასე აუცილებელია მისთვის — ქალური სინაზეც, სულიერი სინატიფეც, აბსოლუტური რწმენა მისდამი, სიყვარული, მზადყოფნა მსხვერპლის გაღებისათვის... ვინ იცოდა მაშინ, რომ ყველაფერი სწორედ ასე იქნებოდა, რომ მასთან ერთად ამ მშვენიერ არსებასაც მოუხდებოდა რუსთაველის თეატრის დატოვება. განსხვავება მხოლოდ იმაში იყო, რომ ახმეტელის თეატრიდან წასვლა ცხოვრებიდან წასვლასაც ნიშნავდა, თამარ წულუკიძემ კი მისი დაღუპვის შემდეგ კიდევ რამდენიმე ათეული წელი იცოცხლა, გადაიტანა ბევრი ჭირი და ვარამი: პატიმრობა, გადასახლება, ერთადერთი შვილის დაღუპვა, სამშობლოსა და ახლობლების მოშორება... მაგრამ გაუძლო ყველაფერს, არც ცხოვრებისადმი ინტერესი დაუკარგავს, არც სურვილი ელაპარაკოს მის შესახებ ადამიანებს ხან თოჯინებით, ხან მოთხრობებით და მოგონებებით. ამ ამბავს ახმეტელი ვერასოდეს ვერ შეიტყობს, ვინაიდან ეს ყოველივე მისი დაღუპვის

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 4083. სტენოგრამის გვ. 1—26 და 38—43.

შემდგომი ამბავია. მაგრამ სულიერ ძალთა ასეთი პოტენცია არსებობდა თ. წულუკიძის პიროვნებაში მაშინაც, როდესაც მისი სახით ახმეტელს დიდი სიყვარული ეწვია. ხოლო ეს ბედნიერება რომ ურთულესი წინააღმდეგობების წინაშე დააყენებდა, განა არ იცოდა? არ შეიძლება არ სცოდნოდა, თუ რა ელოდა, თუკი გადადგამდა ასეთ ნაბიჯს. მან გადადგა.

ახმეტელი იმდენად ბედნიერად გრძნობდა თავს, რომ მზად იყო შებრძოლებოდა ყველას და ყველაფერს, ნებისმიერ წინააღმდეგობას. მათი რაოდენობა კი გაიზარდა როგორც თეატრს გარეთ, ისე მის შიგნითაც. სათაყვანებელი მეუღლე — მისივე თეატრის მსახიობი — ეს მუდამ დიდი სირთულეა როგორც ქმრისთვის, ისე ცოლისთვის. თუმცა თ. წულუკიძის აქტიორული კარიერისთვის ახმეტელს არაფერი გაუკეთებია — ლამარას, ქსენიას და ამალიას როლებს ისედაც მიიღებდა, ვინაიდან იმ დროს რუსთაველის თეატრში ამ როლების მასზე უკეთესი შემსრულებელი არავინ იყო. საქმე ისაა, რომ თ. წულუკიძის მსახიობური მონაცემები არ შეესატყვისებოდა ახმეტელის შემოქმედებით მისწრაფებებს — ჰეროიკული დრამის ძლიერი გმირის წარმოჩინებას.

ნებისმიერი საგასტროლო მოგზაურობა უსიამოვნო შედეგების მომტანია ხოლმე. მათი ფესვები ჩამარხულია ერთთა წარმატებაში, ხოლო მეორეთა წარუმატებლობაში ან ნაკლებ წარმატებაში. ერთიც და მეორეც ან უფრო ძლიერ ავლენს ადამიანთა ხასიათების ადრეც გამოვლენილ თვისებებს, ან განსაცვიფრებლად ცვლის ხოლმე მათ. რაღაც ამის მსგავსი ამ გასტროლებზეც მოხდა ალბათ, მაგრამ გამარჯვების ტრიუმფი ჯერჯერობით ყველაფერს ფარავდა, თუმცა, ზეიმის დღეებშიც მოსკოვიდან დაბრუნებულ გამარჯვებულებზე მაინც ასე წერდნენ: „...განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ერთი საერთო ხასიათის სამწუხარო მოვლენა: რუსთაველის თეატრში თანდათან უფრო და უფრო მსახიობების დიდ ნაწილში ფეხს იმაგრებს ცრუკლასიკური, ყალბი პათეტიკური თამაშის მანერები“<sup>1</sup>.

ეს იყო 1930 წლის 28 ოქტომბერს, ერთი კვირის შემდეგ კი, 6 ნოემბერს, გაზ. „Известия ВЦИК“-ში ა. ლუნაჩარსკი წერდა

<sup>1</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930. № 193. 28 ოქტომბერი.

რუსთაველის თეატრის შესახებ უცხოეთში მის მომავალ გასტროლებთან დაკავშირებით:

„მოსკოვი გააოცა სრულიად ახალმა აქტიორულმა სტიქიამ, ბევრ რამეში განსაცვიფრებლად თანახმიერმა ჩვენი მოთხოვნილებებისა. მაგრამ ამგვარი რამ, ალბათ, ძნელად მისაღწევია იქ, სადაც ის არ ეფუძნება ბუნებით ბოძებულ, ასე ვთქვათ, რასობრივ ნიჭიერებას.

ახმეტელის უპირველესი დამსახურება ისაა, რომ მან ამოიცნო მის ხელში არსებული თავისებურად ერთადერთი ეს მასალა... რომელიც წარმოადგენს ახალ, აღრე არაოდეს გამოყენებულ ძალებს, შესაძლებლობებსა და საღებავებს.

ახმეტელი მიხვდა ამას. ეს ახალი აქტიორული გენიალობა მას ნაძალადევად არ მოუთავსებია ევროპულ თეატრალურ სერთუქში, არამედ გადაწყვიტა ასე ვთქვათ, გამოეჭრა მშვენიერი და ძლიერი ეროვნული სცენური ნიჭიერების სხეულისათვის სარგო ახალი თეატრალური ფორმა. შედეგი საუცხოო აღმოჩნდა... მე შევიტყე, რომ მთავრობას გადაუწყვეტია გაგზავნოს რუსთაველის თეატრი დიდ მოგზაურობაში ევროპასა და ამერიკაში. ეს გადაწყვეტილება სავსებით შეესაბამება რუსთაველის თეატრის დიდ მიღწევებს. მე ურყევად მწამს ამ ღონისძიების წარმატება“.

ოლიმპიადა დიდი ხანია დამთავრდა, რა ხანია რუსთაველის თეატრი შინაა, მის შესახებ კი კვლავაც წერენ რუსეთის პრესაში, უცხოურშიც. ასე ნორვეგიელი ა. კრისტენსენი, რომელიც ესწრებოდა ოლიმპიადას, გაზეთი „არბაიდერვლიადეტ“ 1930 წ. 11 ნომბერს წერდა: „...მე არასოდეს მინახვს რეჟისორი, რომელსაც ასე კარგად გამოეყენებინოს თანამედროვე სცენის ყველა შესაძლებლობა, როგორც ეს ახმეტელმა შეძლო. ვფიქრობ, რომ მის შესახებ ჩვენ კიდევ ბევრს გავიგებთ მომავალში“<sup>1</sup>.

რუსთაველის თეატრის შესახებ გამოთქმულ აღტაცებათა ჯერ კიდევ მომდინარე ნიაღვარს, კონკრეტული პრაქტიკული ხასიათის წინადადებებიც მოჰყვა — ახმეტელს დადგმას სთავაზობდა დიდი თეატრი, რევოლუციის თეატრი, მოსკოვის ებრაული თეატრი. დაიბადა პატარა სანდრო.

<sup>1</sup> Сб. Сандро Ахметели, стр. 486.



კრიტიკულ-ლიტერატურული ბრძოლა კი გაჩაღდა ახლა თბილისსა და მოსკოვს შორის. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ (1930 წ. 1 ოქტომბერი, № 218/199) აქვეყნებს ღია სარედაქციო წერილს საქართველოს განათლების სახალხო კომისიის გ. დევდარიანისადმი იმის შესახებ, რომ ახმეტელი, მხოლოდ უცხოეთში გამგზავრებაზე ფიქრის გამო, აგვიანებს სეზონის გახსნას, დასისუსაქმოდ ყოფნა კი ძალიან ძვირად უჯდება სახელმწიფოს. გაზეთის რედაქცია მოითხოვს ახმეტელისაგან კონკრეტულ პასუხს შეკითხვაზე — სურს თუ არა მას მუშაობა. თუ არა, მაშინ...

1930 წლის შემოდგომას გამოდის დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის მეცხრამეტე ტომი, სადაც მოთავსებულია ს. ამალღობელის სტატია „ქართული თეატრი“, 1931 წლის 17 იანვარს გაზ. „Вечерняя Москва“-ში ა. გლებოვი აქვეყნებს საპასუხო წერილს „მეცნიერების ფალსიფიკაციის საწინაღმდეგოდ“. ა. გლებოვის ამ სტატიის საპასუხოდ ქართველ მსახიობთა ჯგუფი ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, თ. ჭავჭავაძე, შ. ლამბაშიძე, და სხვ.—საპროტესტო წინაარსის დებუშას გზავნის გაზ. „Вечерняя Москва“-ს რედაქციაში ა. გლებოვის მიერ ქართული თეატრის ფაქტების დამაზინების გამო<sup>1</sup>.

შემდეგ ყურნალში „На литературном посту“ (1931, № 6) უკვე თვითონ ს. ამალღობელი პასუხობს ა. გლებოვს. შემდეგ ს. ამალღობელს პასუხობს მსახიობი ა. ვასაძე და ა. შ. და ა. შ. დისკუსიაში ჩაებმებიან ი. კრუტი, ს. იგნატოვი, საქმე იქამდე მივიდა, რომ კრიტიკოსმა ი. ტურკელტაუბმა ახლახან მოსკოვში ნაჩვენები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლები რეაქციულ სპექტაკლებად გამოაცხადა:

„...ერთგუნული თეატრის ჭეშმარიტად საბჭოური მიღწევების გვერდით ზოგიერთმა ხალხმა ოლიმპიადაზე წარმოადგინა ადგილობრივი რეაქციული ნაციონალიზმის გამოვლინება. ამ მხრივ განსაკუთრებით მახასიათებელია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ლამარა“. აშკარად რეაქციული, ნაციონალურ-შოვინისტური ტენდენციების თვალსაზრისით ყველაზე მეტად ცხადი და თვალსაჩინოეს სპექტაკლი ბევრმა საუკეთესოდ და უმნიშვნელოვანესად მიიჩნია. ეს ყოველივე იმის მტკმელია, რომ ჩვენ მიღწევათა საზოგადო-

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3818.

ებრივი დათვალევრება. ისევე, როგორც ყოველგვარი შეთასიბა მოძმე რესპობლიკათა კულტურული საქმიანობისა, არ შეიძლება მომდინარეობდეს ობივატელური სტუმართმოყვარეობისა და გულითაფობის პრინციპით. რაც პრაქტიკულად აუცილებლად გადაიქცევა ხოლმე დიდმპყრობელი შოეინისტის მიერ თავისი „უმცროსი ძმის“ მხარზი ხელის მფარველურ მოთათუნებად.

როგორც წესი, ყველაფერი რეაქციული ნაციონალურ მოძრაობაში ჭიუტად იმალება ეთნოგრაფიზმის, ეროვნული კულტურის „თვითმყოფადობის“ ე. წ. „ეროვნული კოლორიტის“ უკან... ბრძოლა „ეროვნული ფორმისათვის“ თითქმის ყოველთვის ფარავდა ნაციონალ-დემოკრატიზმის კონტრარეველუციურ პოზიციებზე დარჩენის ტენდენციებს. ჩოხა და ხანჯალი „ანზორში“ — სრულიადაც ათაა მხოლოდ დეკორატიული ფონი, არც „ეკზოტიკა“, არამედ სრულიად გარკვეული სიმბოლო იმ ფსიქოლოგიური გლოვისა, რომლითაც მოცული არიან ქართველი ნაციონალისტები საბჭოთა საქართველოს წარმატებათა გამო“<sup>1</sup>.

ნამდვილად წარმოუდგენელია — ნეტა რით გაამწარა ასე ახმეტელმა ეს ადამიანები. რომ ისინი ასე დაულალავად ქმნიდნენ მის გარშემო ნამდვილად აუტანელ ატმოსფეროს. რა ჩაიღინა ისეთი, იმის მსგავსი სხვას რომ არ ჩაეღინა? რა ნაკლი ჰქონდა ისეთი, ყველა მის ღირსებას რომ ფარავდა? მაგრამ იქნებ საქმე სწორედ ღირსებებში იყო?...

ასეა თუ ისე, ამგვარ გარემოში შემოქმედება ნამდვილად აღემატებოდა ადამიანურ ძალებს და, ამიტომაც ალბათ, ასე აქტიურობდა იგი თეატრის საზღვარგარეთ გამგზავრების გამო. ხანგრძლივ მოსკოვში ყოფნა უხდებოდა. სეზონი გვიან გაიხსნა — 1931 წლის მარტში, ახალი სპექტაკლი კი მხოლოდ 22 მაისს გამოუშვეს. ეს იყო ა. მაშაშვილის „განგაში“, ერთი თვის შემდეგ კი — 18 ივნისს — ს. შანშიაშვილის „სამნი“. არც ერთი მათგანი არ შეედრებოდა აღრე დადგმულ წარმოდგენებს. ეს იყო ე. წ. რიგითი წარმოდგენები. მერე, ეტყობა, ახმეტელი მიხვდა, რომ უცხოეთში გამგზავრების რეალობა ერთობ საეჭვოა. იმის შეგნება, რომ იმელს

<sup>1</sup> Н. Туркельтауб. Национальный театр на подъеме. Газ. «38 коммунистическое просвещение». 1931, г. 6 июня.



უნდა გამოეთხოვო, დამტრუნველი იყო. მით უფრო, კოვიდან დაბრუნების შემდეგ კიდევ ოთხი მსახიობი — ნ. გოცირიძე, პ. კობახიძე, ს. თაყაიშვილი და მისი საყვარელი ვ. გოძიაშვილი გადავიდნენ მარჯანიშვილთან<sup>1</sup>. რას იზამ, ისევ ბრძოლა იყო საჭირო, უფრო მეტად მძიმე, არმიით, რომლის რიგებიც შემცირდა — ის ოთხივე მსახიობი ნიჭიერი იყო და ძალზე საჭირო თეატრისათვის.

ავგისტოს შუა რიცხვებში ახმეტელი ერთდროულად იწყებს მუშაობას ორ პიესაზე — ესაა შ. დადიანის „თეთნულდი“ და შილერის „ყაჩაღები“. „თეთნულდის“ პირველი რეპეტიცია შედგა 18 ავგისტოს, „ყაჩაღებისა“ კი — 19 ავგისტოს. იმისათვის, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო ორივე პიესაზე უწყვეტი მუშაობა, „ყაჩაღებზე“ დამხმარედ ახალგაზრდა რეჟისორი შ. აღსაბაძე აიყვანა, „თეთნულდზე“ კი მსახიობი ა. ვასაძე.

„თეთნულდის“ პირველსავე რეპეტიციაზე ახმეტელმა აუხსნა მონაწილეებს რა არის მთავარი შ. დადიანის ამ პიესაში: „პიესაში მკაფიოდ მოცემული არის ორი თაობა — ძველი სვანეთი და ახალი სვანეთი საბჭოთა ხელისუფლების დროს. ამ ნაწარმოებს ჩვენ არ მივიღებთ ისე, როგორც უბრალო მგზავრობას თეთნულდზე, არამედ პიესას აქვს ერთ-ერთი მნიშვნელობა კომუნიზმის შენებისათვის და ახალი ყოფის, ახალი ცხოვრების დაპირისპირება იმ გამეფებულ რელიგიურ თვისების წინააღმდეგ, რომელიც მოცემული არის ამ ტრაგედიაში“<sup>2</sup>.

იმავე დღიურებიდან ვგებულობთ, რომ ორივე ამ წარმოდგენისთვის ახმეტელმა ძალიან ადრე, თითქმის რეპეტიციების დაწყებისთანავე, მოითხოვა მუსიკა. რეჟისორის თანაშემწეები დიდის გულისყურით იწერენ მუსიკალური მასალის განაწილებას მოქმედების მსვლელობის მთელ მანძილზე ტაქტების მიხედვით. სულ უფრო ხშირად ლაპარაკობს ახმეტელი იმაზე, რომ მსახიობი აუცილებლად შინაგანად უნდა გრძნობდეს პარტნიორს, რომ „თამაშის დროს, პირველ ყოვლისა, უნდა ზრუნავდეს შინაგან გაცნა-

<sup>1</sup> რამდენიმე ხნის შემდეგ ვ. გოძიაშვილმა უკან დაბრუნება სთხოვა, მაგრამ ახმეტელმა ის არ დააბრუნა.

<sup>2</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. საოცეპტიციო დღიური. მასალა № 3228.



ზე“ (იხ. 1931 წ. 2 სექტემბრის ჩანაწერი), რომ აუცილებელია კონფლიქტების გამწვავება. თითქმის ყველა ჩანაწერში აღნიშნულია, თუ რა მოიტანეს დღეს კომპოზიტორებმა — ი. გოცილიმა „ყაჩაღებისათვის“, ი. ტუსკიამ კი „თეთნულდისათვის“. შეინიშნება არა მარტო სიმრავლე მუსიკისა, არამედ სურვილი, რომ მუსიკით დაიტვირთოს როგორც სალაპარაკო, ისე უტყვი სცენებიც. პარალელურად ახმეტელი აწარმოებს „ანზორის“ აღდგენით რეპეტიციებს, მუშაობს ყველა ეპიზოდზე, სრული შემადგენლობით, დუბლიორებისა და თანამშრომლების ჩათვლით. ეს სპექტაკლი უკვე სამი წლისაა. ამ დროის განმავლობაში, ცხადია, რაღაც მოირღვა. ამის დაშვება ახმეტელს არ შეეძლო. უცხოეთში გამგზავრების იმედიც, ალბათ, მაინც ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო.

ამ დროს ლებულოვს იგი ა. გლებოვის ახალ, ლექსად დიწერილ პიესას. მისი საპასუხო წერილიდან ირკვევა, რომ რეჟისორს პიესა მოსწონებია, რადგან მასში არის რევოლუციური გამბედაობა და სიმბნევე. ის ჯერაც დარწმუნებულია იმაში, რომ „უნდა ჩაყვინთო, და არა იცურო ბატივით წყლის ზედაპირზე. უნდა შეგეძლოს აღზევება და ქვესკნელს იმ სიმალიდან გადაშვება, გაქანებიდან — გაქანებამდე, შეყოვნების და სიმშვიდის წუთებიც კი დინამიკური უნდა იყოს. ამიტომაც სთავაზობს იგი ავტორს პიესის დასაწყისის ტემპერატურა ორმოც გრადუსს იყო მიღწეულიო<sup>1</sup>. „თეთნულდის“ დადგმაც სწორედ ასე იყო ჩაფიქრებული — როგორც ძველისა და ახლის ტრაგიკული შერკინება მაღალმთიან, ტრადიციულსა და რომანტიკულ სვანეთში.

„თეთნულდის“ პრემიერა 1931 წლის 22 დეკემბერს შედგა და მყისვე იფეთქა კრიტიკულმა „ომმა“. წერდნენ გაზეთებში, ჟურნალებში, ცალ-ცალკე და წყვილად, ხან საკუთარი ხელმოწერით, ხან ფსევდონიმით. ზოგიერთი ბეჭდური ორგანო რამდენიმე კრიტიკოსს აძლევდა საშუალებას აზრი გამოეთქვა.

რომ შეეჯამოთ ყველაფერი, რაც ითქვა მაშინ მწერალ შ. დიდიანის შესახებ, რომელმაც სცადა ქართული საბჭოური ტრაგედიის შექმნა და რეჟისორ ახმეტელის შესახებ, რომელმაც სცადა გა-

<sup>1</sup> ა. გლებოვისადმი მიწერილი ახმეტელის ამ წერილის ფოტოასლი დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში. ხ — 14592.



ნებორციელებინა იგი სცენაზე, მივიღებთ შემდეგ სურათს: ახალი  
 ოლოგიური ხასიათის ნაკლოვანებანი ჯერ პიესის მიმართ იყო შე-  
 ნიშნული, შემდეგ — სპექტაკლისა. კონკრეტულად: ძირითადი კონ-  
 ფლიქტის საფუძველი არაა კლასობრივი, ვინაიდან ნაწარმოებში  
 ძველი ინგრევა არა საბჭოთა ხელისუფლების, არამედ მეცნიერთა  
 მიერ, რომლებიც იძიებენ ბუნებრივ სიმდიდრეს, ამ მიზნით კი  
 თეთნულდზე უცხოელი ტურისტებიც შეიძლება ავიდნენ. ამ ახალ-  
 გაზრდა მეცნიერის (გელახსანის) როლი დაწერილია სუსტად. პარ-  
 ტია და კომკავშირი კი საერთოდ არ ჩანს. არც ის ჩანს, რომ თვი-  
 თონ გელახსანი კომუნისტია. ცხოვრების ძველებური წესი კი  
 გაიდვალებულია, ვინაიდან საერთოდ მთელი ეს სპექტაკლი თანა-  
 მედროვეობიდან მისტიკურ წარსულში გადასვლაა. საქმე იქამდე  
 მივიდა, რომ ს. აბულაძემ ჟურნ. „პროლეტარული ხელოვნებისათ-  
 ვის“ (№ 3—4) თეატრს პოლიტიკური ბრალდება წაუყენა: „...საქ-  
 მე გვაქვს აშკარა გამრუდებულ პოლიტიკურ ხაზთან თეატრალურ  
 ფრონტზე, რომელიც გარკვეულად ადგილობრივ ნაციონ-  
 ალურ გადაზრათა სისტემით ხასიათდება და „ლაპარას“ რეს-  
 ტავრაციის გზით წასული „თეთნულდი“-საკენ მიემართება... მაგ-  
 რამ მეტი საკვირველი მოვლენა ის არის, რომ „თეთნულდის“ ავ-  
 ტორებს ჰყოფნის გამბედაობა და სინდისი ტურისტ ინტელიგენტ  
 დღენაკულ „გმირს“ ათქმევინონ პარტიის ბელადის ამხ. სტალი-  
 ნის სიტყვები, რომ „არ არსებობს ციხე-სიმაგრე, რომლის ალიბა  
 ჩვენ არ შეგვეძლოს“ და ბოლშევიზმის ტრადიციის ეს საუკეთესო  
 თვისებები გაამასხარაოს და ტრადიკული მარცხით დამარბონ...  
 საჭიროა ბრწყალების გახსნა და ამ სპექტაკლის შინაგანი კონტრ-  
 რევოლუციონური ბუნების გამომხეურება“.

ამგვარი ბრალდების შემდეგ, ყველაფერ საინტერესოსა და და-  
 დებითს მხატვრული თვალსაზრისით, ასეთი კი იმათ მიერაც იყო  
 აღნიშნული, ვინც სპექტაკლს საერთოდ არ ღებულობდა — არსე-  
 ბითი მნიშვნელობა მაშინ უკვე აღარ შეიძლებოდა რომ ჰქონოდა.  
 მაგრამ დღეს ჩვენთვის სწორედ ესაა მნიშვნელოვანი, ვინაიდან  
 შემჩნეული იყო გაშმაგებული უარყოფის ფამს.

რა მხატვრულ მიღწევებზეა ლაპარაკი? ირ. გამრეკელის მიერ  
 სცენური სივრცის საინტერესო გადაწყვეტა. მასობრივი სცენის  
 აგება ანტიკურ ქოროსთან მიახლოებულ პრინციპით. ფერადოვნე-

ბა და დინამიკურობა. მთლიანად სპექტაკლის განსაკუთრებული მუსიკალობა, რაც მაუწყებელია იმისა, რომ სწარმოებს ძიება მონუმენტური, ტრაგიკული სანახაობის გზებისა. ა. ხორავა მოხუცი არჯიშდის როლში. და, ბოლოს, სპექტაკლში ხალხურ სანახაობათა ელემენტების გამოყენება — ბაპების (მოხუც კერპთაყვანისმცემილთა) სცენები, რომლებითაც უკლებლივ ყველა იყო აღტაცებული. მაგრამ როცა დასჭირდებოდათ, ამგვარი მხატვრული მიღწევაც ახმეტელის საწინააღმდეგოდ იყო გამოყენებული, როგორც საბუთი იმისა, რომ ახლის ძველთან ბრძოლის ჩვენებისას მისთვის სწორედ ძველი ყოფილა თურმე ძვირფასი, თორემ ასე საინტერესოდ რატომ გამოუვიდა?!

დროთა განმავლობაში ყველა ბრალდება, რომელიც იმ წლებში წამოყენებული ჰქონდა შ. დადიანის პიესას, დაიწყო მისი და ქართული დრამატურგიის ისტორიაში პიესა „თეთნულდი“ შევიდა როგორც ქართული საბჭოთა ტრაგედიისათვის ბრძოლაში გამარჯვებული ნაწარმოები. ქართული თეატრის ისტორიკოსები სპექტაკლ „თეთნულდის“ მიმართ ასე არ მოქცეულან. მაგრამ იმ მცირერიცხოვან ანარეკლებშიც კი, რაც ყველაფრის მიუხედავად მაინც დარჩა სპექტაკლისაგან, ჩანს, რომ ახმეტელის რეჟისორული ძიებანი ძალზე საინტერესო იყო.

შ. დადიანის დღიურშია შემოგვინახა წარმოდგენის დასაწყისი: „...წარმოდგენა იწყება იმით, რომ ფარდის გაშლისას წინა სცენაზე ნელ-ნელა გამოჩნდება უზარმაზარი, თითქმის ნატურალისტური სვანური კოშკები ერთად შედგებულნი. ლამაზია და ეს იწვევს აპლოდისმენტებს. შემდეგ კოშკები ნელნელა ერთიმეორეს სცილდებიან და უკანა პლანზე უკვე გამოჩნდება კონსტრუქციული სტილის ყინულოვანი და ბრწყინვალე თეთნულდი. სინათლე დიდის სიმარჯვით არის გამოყენებული, მაგრამ რაღა თქმა უნდა, რომ მთები „პირობითია“.

ამ კონსტრუქციული მთის კალთაზე პაწია მოედანზე, კოშკების დაცილებისას, გამოჩნდება ტყაპუჭით მოსილი შვიდი ზურგი. ცოტა ხნის შემდეგ მოისმის როგორ აღავლენენ ისინი ლოცვას რომელიღაც წმინდანისადმი. უეცრად შვიდივე შემობრუნდება და ჩვენ ვხედავთ შებალნილ, დაღრეცილ, გაკერპებულსა და საშიშ სახეებს სვანებისას. თეატრის გამოვლენით ესენი არიან ბაპები, პიესით

კი ქორო (ანტიკური ქოროს მაგიერი). ეს პუბლიკისკენ შემოპოზი-  
ნებული ბაპებები იხსენიებენ მათ წმინდა მთებს და გალობით  
უძღვნიან ხოტბას. იხსენიებენ ახლად ჩამოსულ მეცნიერ გელახ-  
სანს, რომლის სისხლიც მართებს ამ სოფლის წარჩინებულის ქორ-  
მახვშის (უფროსის) ოჯახს და სწყევლიან და დარისხავენ მას და  
მის მეუღლეს, ახალგაზრდა მკურნალ ქალს ლაპილს... რადგან მათ  
არ მოსწონთ ნასწავლებლები... „ნასწავლებლებს მოაქვთ სირბილე ხასია-  
თისა და გაქელვა ძველის ადათისა“. შეასრულებენ ამ დარისხვის  
რიტუალს სიმღერით, როკვით და შემდეგ ჩამოსხდებიან დამშვიდ-  
ბულნი, რომ მათი ლოცვა ღმერთებმა უკვე შეიწირეს. ღიღინებენ  
ნუგეშეცემულნი“<sup>1</sup>.

ბელა ილეში და ე. კოლმენიც კი თავის მწვავედკრიტიკულ  
სტატიკაში ბაპებების სცენის შესახებ ასე წერდნენ: „შვიდი მოხუ-  
ცის პირველი სცენა ისეთი ოსტატობით არის დადგმული, რომ არ  
მოიპოვება მსოფლიოში თეატრი, რომლისთვისაც ეს სცენა არ  
იყოს მისაღები (საერთოდ შვიდი მოხუცის თამაში აღემატება  
ყოველგვარ ქებას)“<sup>2</sup>.

ეურნ. „მნათობში“ (№ 7) გამოქვეყნებული წერილიდან ვგებუ-  
ლობთ, რომ „ამ დადგმაში თეატრმა სცადა დიალექტიკური მეთო-  
დის კონკრეტიზაცია და გამოყენება, მთელი რიგი სცენები შე-  
სრულებულია ამ ჩანაფიქრით. მაგალითად, ლაპილს მთაზე ას-  
ვლის და არგიშდის სასიკვდილო დაცემის ერთდროულობა. გე-  
ლახსანის კოშკში მოთქმის და არგიშდის ზეიმის ერთდროულობა  
და სხვა. ცხადია, აქ საქმე გვაქვს დიალექტიკის ვულგარიზაციასთან,  
მის შეცვლასთან უხეში მექანიზმით“. ასკვნის ავტორი. ჩვენ კი  
დღეს ვიტყვოდით — ახმეტელმა სცენაზე გამოიყენა საინტერესო  
ხერხი მსგავსი კინომონტაჟისა.

ამგვარ და მრავალ მისთანა სიახლეთა და ექსპერიმენტების სა-  
ფუძველზე, ახმეტელმა, რომელიც თვითონ არ მიაკუთვნებდა  
„თეთნულდს“ თეატრის აქტივს, 27 აგვისტოს დასის შეკრებაზე

<sup>1</sup> საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ფ. 1,  
საქმე II, ბ — 6478.

<sup>2</sup> „ლიტერატურული გაზეთი“, 1932. № 2.

სეზონის გახსნის წინ, თქვა, რომ „თეთნულდი“ მისთვის თავისუფალი გზაა „ყაჩაღებისკენ“<sup>1</sup>.

„ყაჩაღებზე“ გახურობული მუშაობის დროს ჟურნ. „Советский театр“-ში (1932, № 3) გამოქვეყნდა ს. ამალღობელის სტატია „ნაციონალიზმი თეატრში“, სადაც ახმეტელი საქვეყნოდაა გამოცხადებული ნაციონალისტად.

ახმეტელს ამ სტატიაზე რეაქცია არ ჰქონია. ის მუშაობდა „ყაჩაღებზე“, მაშასადამე, თავისი შემოქმედების მწვერვალისაკენ ემართებოდა.

### მ წ ვ ე რ ვ ა ლ ზ ე

„ყაჩაღებზე“ მუშაობა 1931—1932 წწ. სეზონში დაიწყო. იმ სეზონის სარეპეტიციო დღიურში (№ 3223) ჩაწერილია, რომ 1931 წლის 19 აგვისტოს შედგა პირველი რეპეტიცია, უკანასკნელი შედგა 1932 წლის 13 აპრილს. სულ 82 რეპეტიცია. მომდევნო სეზონში შედგა კიდევ 90 რეპეტიცია“<sup>2</sup>. ამგვარად, ორი სეზონის მანძილზე „ყაჩაღების“ მომზადებას 172 რეპეტიცია დასჭირვებია. ნათელია, რომ შილერის პიესაზე მუშაობა ერთობ სერიოზული ყოფილა. დღიურის მიხედვით შეიძლება ზუსტად დადგინდეს რამდენი დრო მოხმარდა ამა თუ იმ ეპიზოდს. ტექსტზე მუშაობას, ხასიათების გახსნას, მონოლოგს, დიალოგს, ჯგუფურ ეპიზოდებს, მასობრივ სცენებს, მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ და სპექტაკლის ტექნიკურ მხარეს.

პირველსავე რეპეტიციაზე ითქვა, რომ შილერის ამ პიესაში თეატრისათვის მთავარია ბრძოლა ძველსა და ახალ გერმანიას შორის, რომლის ახალგაზრდობა არ მარტო ოცნებობს ნათელ მომავალზე, არამედ იბრძვის მისი დამკვიდრებისათვის. შემდგომ, ამა თუ იმ ეპიზოდზე მუშაობის პროცესში, რეჟისორი დაბეჭითებით

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3234.

<sup>2</sup> იხ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული სარეპეტიციო დღიურები, №№ 3235, 3236, 3237, 3238.



შეახსენებს ხოლმე მონაწილეებს სპექტაკლის ამ უმთავრესი ფლიქტის შესახებ.

თუ გავიხსენებთ, რომ „თეთნულდა“ და „ყაჩაღებზე“ მუშაობა ერთდროულად დაიწყო და „თეთნულდის“ პირველ რეპეტიციებზე ნათქვამი იყო, რომ პიესაში აშკარად დაპირისპირებულია წარსული და აწმყო და მიმდინარეობს ბრძოლა ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის<sup>1</sup>, — ნათელი გახდება, რომ იმ წლებში ახმეტელისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ბრძოლა ახალსა და ძველს შორის, რომელიც ახლის გამარჯვებით მთავრდება. მაგრამ რაკი შილერის პიესა აირჩია, ისიც ახსოვდა, რომ ეს ნაწარმოები სხვა ნიადაგზე აღმოცენდა და სხვა დროს, რომ იმ დროს საკუთარი ნიშნები აქვს და განუმეორებელი თავისებურებანი, რომელთა გათვალისწინებისა და დაცვის გარეშე აუცილებლად დაირღვევა პიესის შინაგანი ჰარმონია, მისი პოეტური მთლიანობა. ახმეტელს უნდოდა კლასიკა თანამედროვეობის სამსახურში დაეყენებინა. მიეგნო დროთა კავშირისათვის და არა მექანიკურად მიისადაგებინა ადრინდელი ახლანდელისთვის. ამიტომ სარეპეტიციო დღიურებში ხშირად ვხვდებით ასეთ სტრიქონებს:

„1931 წ. 19 აგვისტო: „...როლის თამაშში უნდა იქნას ჩართული იმ დროინდელი სულისკვეთება“. 1931 წ. 12 სექტემბერი: „ტაერნა. მუშაობა სწარმოებს I და II სურათის ირგვლივ. სახელობრ იმ განწყობილების და ხასიათის გამოსანახავად. რომელიც უნდა ექმნათ შილერის თანამედროვე სტუდენტ-ახალგაზრდობას“. 1932 წ. 30 მარტი: „პიესის მონაწილეთა ხასიათის გამოსანახავად სწარმოებდა ვარჯიშობა ფიზიკური; რომლის დროსაც გამორკვეულ იქნა. თუ რა გავლენა უნდა იქონიოს იმ ეპოქის სამხედრო აღზრდამ ახალგაზრდა თაობაზე, რა სახითაც გვიხატავს ავტორი. ამ სახის ვარჯიშობისათვის გამოყენებულ იქნა ამავე პიესისათვის დაწერილი მუსიკა „პოლონეზი“. იმავე დღის საღამოს რეპეტიციებზე: „რეპეტიცია დაწყებულ იქნა II სურათიდან. სურათის დასაწყისში სწარმოებდა ფიზიკური ვარჯიში: სამხედრო ნაბიჯის გამომუშავება და მისი გავლენა მაღალი წრის ახალგაზრდობაზე“. ეპოქის ნიშნებს

<sup>1</sup> იხ. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3229, გვ. 3—4.

ახმეტელი ეძებს ახალგაზრდობის გუნებაგანწყობილებაში, ხასიათებში, მიხრა-მოხრაში, ცეკვაში.

შილერის ხუმრობებშიანი ტრაგედია თეატრის მიერ ოთხ მოქმედებაზე იყო დაყვანილი. პირველწყაროს და თეატრის ვარიანტის შედარებითი ანალიზი გვიჩვენებს: ამოღებულია პერსონაჟი კოსინსკი და მასთან დაკავშირებული ყველა ეპიზოდი მესამე და მეოთხე მოქმედებაში. მრავალი ეპიზოდი შემცირებულია, უპირატესად, მონოლოგები. არის ზოგიერთი გადაადგილება (ამალიას და მაქსიმელიან მოორის დიალოგი მეორე მოქმედების მეორე სურათიდან გადმოტანილია პირველი მოქმედების პირველ სურათში; ფრანცისა და პასტორ მოზერის დიალოგი მეოთხე აქტიდან მესამე აქტის მეხუთე სურათშია გადმოტანილი; დანიელისა და ფრანცის სცენა მეხუთე მოქმედების პირველი სურათიდან — მეოთხე მოქმედების მეშვიდე სურათშია; მეოთხე მოქმედების მეხუთე სცენა (როცა შვეიცერი კლავს შპიგელბერგს), ახმეტელთან — შეექვსე სურათია. თეატრის ვარიანტში ჩართულია ეპიზოდი შილერისავე „ფიესკოს“ შეთქმულებიდან გენუაში“ (ბალ-მასკარადი, მგზუთე სურათი). სხვათა შორის, სცენების თანმიმდევრობა მითითებულია სპექტაკლის პროგრამაში, მოქმედ პირთა და მათ შემსრულებელთა ჩამოთვლის შემდეგ. ძალიან საინტერესოა, რომ ეს არაა სცენების უბრალო თანმიმდევრობა — ყოველ მათგანს აქვს თავისი სათაური და თან ახლავს შესატყვისი სტრიქონები პიესის ტექსტიდან.

დამონტაჟებული პიესის დედანთან შეპირისპირება მუდამ მრავლის მთქმელია, ვინაიდან თუკი რეჟისორი პიესის ქსოვილში შეიჭრა, ეს მისი ჩანაფიქრის პოზიციებიდან მომდინარეობს. ამ შემთხვევაშიც ყველაფერი მიმართულია კონფლიქტის გამწვავებისა და მოქმედ პირთა მაქსიმალური გააქტიურებისაკენ.

ახმეტელი ძალიან ბევრს მუშაობდა ცალკეულ შემსრულებლებთან. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან მისი მოწინააღმდეგეები მაშინ, ზოგიერთი კი ახლაც, ავითარებენ აზრს იმის შესახებ, თითქოს მისი როგორც რეჟისორის, ძლიერება მხოლოდ მასობრივი სცენების ორგანიზაციაში იყო, სპექტაკლის საერთო დინამიკის გამოკვეთაში, დაძაბული რიტმის მიღწევაში, მსახიობთან მუშაობა კი არ იცოდა. „ყაჩაღების“ სარეპეტიციო დღიურებ-

ში უხვადაა დაწვრილებითი ჩანაწერები იმის შესახებ, თუ დაბეჯითებით მუშაობდა ის მსახიობებთან, როგორ ცდილობდა მათთან ერთად მიეღწია საჭირო გრძნობისა და შინაგანი მდგომარეობის აღმოცენებისათვის. 1931 წლის 2 სექტემბრის დღიურში ვკითხულობთ: „პირველ რიგში თამაშის დროს უნდა აქცევდე ყურადღებას შინაგან განცდას“.

ძალიან დიდ ყურადღებას უთმობდა ახმეტელი არა მარტო ცალკეულ პერსონაჟთა ხასიათების გამორკვევას და მათი გამოვლინების საშუალებათა ძიებას, არამედ ამ გამოვლინების თანდათანობას. ამიტომაც ასე ხშირად გვხვდება სადღიურო ჩანაწერებში სიტყვა „ჩამოყალიბება“. ირკვეოდა და დგინდებოდა გმირთა შორის ურთიერთობანი, რამდენადაც ნებისმიერი პერსონაჟის ხასიათი სხვა პერსონაჟებთან კავშირებში იჩენს თავს. ახმეტელი სპექტაკლის შექმნის ოსტატი იყო, მაშასადამე, სცენურ სახეთა სისტემისა. ეს ერთნაირად შეეხებოდა დიალოგებსა და ჯგოფურ ეპიზოდებს, მთავარი და მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებლებს. ტერმინები, რომლებსაც მიმართავდა იგი რეჟისორობაში — „ამოხსნა“, „განცდა“, „მდგომარეობა“, „განწყობილება“, „ურთიერთობა“, „კავშირი“, „დამუშავება“, „დამოკიდებულება“ და ა. შ. — იმას ვვაუწყებენ, რომ მსახიობთან მუშაობა მისთვის — ეს იყო არსებითი შინაგანის მიგნება და მისი გამოვლინების ფორმის მოძიება სახეთა მთელი სისტემისათვის.

შილერის პიესა მდიდარია მონოლოგებით. ახმეტელმა ისინი საგრძნობლად შეამცირა და ყოველ მათგანზე განსაკუთრებული გულმოდგინებით მუშაობდა, ყოველ ფრაზაზე.

რაც უფრო მეტად ახლოვდებოდა პრემიერის დღე, მით უფრო მეტი იყო რეპეტიციები, უკვე არა მარტო დილა-სალამოს, არამედ წარმოდგენის შემდეგაც. რეჟისორის თანაშემწე იწერს არა მარტო რეპეტიციების მსვლელობას, არამედ უკვე იმასაც, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს და თამაშდებოდეს სცენა მზა სპექტაკლში. დასახელებულია მოქმედი პირები, მათი შემსრულებლები, აღნიშნულია ყოველი მათგანისათვის განკუთვნილი ადგილი სცენაზე, „გადაადგილებს“ გრაფიკი რეპლიკების მითითებით და ა. შ. ის ყოველივე კიდევ ჩახატულიცაა. ამგვარი ჩანაწერების წყალობით



დღეს ჩვენს ხელთაა სრული სურათი არა მარტო მცირერიცხოვანი არამედ დიდი მასობრივი სცენების მიმდინარეობისაც.

არც ერთი სიტყვა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების შესახებ სარეპეტიციო დღიურებში არ მოიპოვება. ამაზე რეჟისორი და მხატვარი საუბრობდნენ ცალკე, რეჟისორის თანაშემწის გარეშე და, ბუნებრივია, ის ვერაფერს ჩაიწერდა.

მუსიკა „ყაჩაღებში“ ორი სახით იყო წარმოდგენილი — საგანგებოდ ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი კომპოზიტორ ი. გოკიელის მიერ, რომელსაც ორკესტრი ასრულებდა და სიმღერები, რომლებსაც მოქმედი პირები ასრულებდნენ.

„ყაჩაღების“ პირველსავე რეპეტიციაზე უკვეა ლაპარაკი სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებაზე. დღიურში ჩაწერილია, რომ რეჟისორმა გადასცა კომპოზიტორს დადგმის საერთო გეგმა. ეს იყო 1931 წლის 21 აგვისტოს, რიგით მესამე რეპეტიციაზე. მეორე დღეს კომპოზიტორმა მოიტანა პირველი სურათისათვის გათვალისწინებული მუსიკის ნაწილი (ამალიას მონოლოგისთვის). იმ დღეს კონცერტმეისტერი თ. ჯაფარიძე რეპეტიციაზე არ ყოფილა და ამიტომ მის მოვალეობას თვითონ კომპოზიტორი ი. გოკიელი ასრულებდა. შემდგომშიც ასეთი რამ ხშირად ხდებოდა, ვინაიდან კომპოზიტორი სისტემატურად ესწრებოდა რეპეტიციებს და ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით ჩართული იყო კოლექტიურ მუშაობაში. მრავალი წლის შემდეგ, ი. გოკიელი დაწერს ამის შესახებ:

„მუდამ ვესწრებოდი რეპეტიციებს და ახმეტელთან ერთად ვმსჯელობდით მუსიკალურ ამოცანაზე. მე უნდა მომეძია აბსოლუტურად ზუსტი ინტონაციური სახეები, რადგან ცნობილი იყო, რომ ოდნავი გადახრაც ნაგრძნობი იქნება რეჟისორის მიერ და ასეთ მუსიკას ის არ მიიღებს“<sup>1</sup>. ა. ხორავა გვიამბობს, რომ ყოველ რეპეტიციას, გარდა კომპოზიტორისა, ესწრებოდა დირიჟორიც, რომლის ხელმძღვანელობით კონცერტმეისტერი ასრულებდა მუსიკალურ ნომერს. ამგვარად, მუსიკალური ნაწილის მუშაობა მიმდინარეობდა სარეპეტიციო მუშაობასთან მჭიდრო კავშირში და ამიტომ ორკესტრი მუდამ მზად იყო ნებისმიერ დროს ჩართულიყო

<sup>1</sup> ი. გოკიელის ეს მოგონება დაცულია ამ წიგნის ავტორის პირად არქივში.

როგორც მთლიან რიგით რეპეტიციასზე, ისე გენერალურზე მუშაობდა ამისა, „ყაჩაღების“ პირველი სურათისთვის გათვალისწინებული მუსიკა რეჟისორმა მიიღო მხოლოდ 1932 წლის 2 დეკემბერს ანუ ერთ წელზე მეტი ხნის შემდეგ! როგორც ეტყობა, მუსიკაზე მუშაობაც დამთავრდა მაშინ, როდესაც დამთავრდა მსახიობებისა და რეჟისორის მუშაობა ამ ეპიზოდზე.

ცეკვებიც მსგავსი მეთოდით იყო დამუშავებული. მას ხელმძღვანელობდა ბალეტმეისტერი დ. დმიტრიევი. ხშირად ესწრებოდა ახმეტელი, ზოგჯერ ცეკვაზე ის მუშაობდა. სპექტაკლში კი ბევრს ცეკვავდნენ: სასახლის სტუმრები მეჯლისზე (მენუეტი და პოლონეზი), შპიგელბერგის ჯგუფი, სტუდენტები ლუდხანაში. ყველა ცეკვა დაწვრილებითაა სარეპეტიციო დღიურში აღწერილი.

მსახიობები მოძრაობებზეც მუშაობდნენ მოტის ხელმძღვანელობით, სწავლობდნენ იმ დროის იარაღის ტარებას. ახმეტელი ამ მეცადინეობებსაც ესწრებოდა. 1932 წლის 19 დეკემბერს რეჟისორის თანაშემწემ ჩაწერა დღიურში: „მეორე მოქმედების მეორე სურათი (ბოჰემიის ტყე)... მუშაობა დაიწყო უპირველესად რითმიულ მოძრაობათა განსავითარებლად, რისთვისაც მუსიკალურ რიტმთან შეთანხმებით ამოძრავებულ იქნა ხელ-ფეხი და ტანზედწარმოსხმული პლაშჩები. რის შემდეგ გადავიდა ხელმძღვანელი ცალკე დეტალების გამომუშავებაზე მოძრაობის მხრივ“.

„ყაჩაღების“ პრემიერა შედგა 1933 წლის 9 თებერვალს, შემდეგ კი, როგორც ეს მაშინ ხდებოდა, გაიმართა დისპუტი.

ამ დისპუტზე ახმეტელმა გამოთქვა რიგი მოსაზრებებისა, რომლებიც ადასტურებენ, რომ მისი პოზიცია ხელოვნების ეროვნულობის პრობლემის მიმართ უცხოურ კლასიკაზე მუშაობის პროცესში კიდევ უფრო მეტად განმტკიცდა და გაღრმავდა.

1933 წლის 17 აპრილს მოულოდნელად გარდაიცვალა კ. მარჯანიშვილი.

თ. წულუკიძის მოგონებებიდან: „1933 წლის 17 აპრილი. დაუვიწყარი დღე. უბედური დღე!.. ჩვენ - სარეპეტიციო დარბაზში ვართ. დრო — შუადღე, მიმდინარეობს მუშაობა „კვაჭიზე“... გახურებული რეპეტიციის დროს უცებ გაისმა კარზე ძლიერი, მო-

<sup>1</sup> იხ. С6. Саидро Ахметели, стр. 209.

მთხოვნი კაკუნია. წესის ასეთი დარღვევა!.. რაშია საქმე? ახმეტა მოიღუპა: მისი ნებართვით თანაშემწე კარის გასაღებად გაემართა. გაიღო კარი და ფერწახული, სუნთქვაშეკრული, დიმიტრი მტავია შემოვიდა, ეტყობა კიბეზე მორბოდა, უცებ ვერც გამოთქვა:

— ბ-ნო სანდრო! კოტე მარჯანიშვილი... გარდაიცვალა!..

წამსვე სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. უნებლიეთ ყველამ მზერა ახმეტელს მიაპყრო. მას მიწის ფერი დასდებოდა, თვალები ჩაქრობოდა, იმ წამს დაბერდა ათი წლით. აკანკალებული ხელით უკან მდგომი სკამის ზურგი მოძებნა და ამ სკამზე დაეშვა დასუსტებული... რამდენიმე წუთს გრძელდებოდა შეძრწუნებული ადამიანების... ეს სამარისებური მდუმარება. ახმეტელი ძლივს წამოდგა. უცნაურად გაყინული მზერა მოავლო იქ მყოფთ და ყრუდ ჩაილაპარაკა:

— დღეს რეპეტიცია აღარ იქნება.

ჩაიკეტა თავის ოთახში და სამ საათს არ გამოსულა. ეცადნენ მასთან შესვლას, მაგრამ არავინ შეუშვა... მეორე დღეს, რეპეტიციის დაწყებამდე, ახმეტელმა გამოაცხადა, რომ უკლებლივ ყველა მსახიობი, უნდა დაესწროს მარჯანიშვილის პანაშვილებსა და დაკრძალვას. ყველამ უხნოდ მიიღო ეს განკარგულება<sup>1</sup>.

1933 წლის ზაფხულს რუსთაველის თეატრი მოსკოვს გაემგზავრა სავასტროლოდ. რეპერტუარში იყო ორი ძველი სპექტაკლი — „ანზორ“ და „ლამარა“ — და ორი ახალი — „თეთნულდი“ და „ყაჩაღები“. კრიტიკის ყურადღება ქართული თეატრისადმი არაჩვეულებრივი იყო. გამოხმაურება — უამრავი.

3. ნო ვი ცკი: „...რუსთაველის თეატრი — რევოლუციური რომანტიზმის თეატრია. მისი სპექტაკლები იძლევიან იშვიათ საინტერესო მასალას იმისთვის, რომ კონკრეტულად დაისვას საკითხი რევოლუციური რომანტიზმისა და ეროვნული თეატრის არსისა... თეატრს აქვს აშკარა და მკვეთრი შემოქმედებითი სახე, აქვს გარკვეული თეატრალური იდეები, რომელთა განმტკიცებისათვისაც იბრძვის იგი უდიდესი ენერგიით და ენთუზიაზმით<sup>2</sup>.

ორი ივლისიდან რუსთაველელები უკვე ლენინგრადში არიან,

<sup>1</sup> Т. Цулукидзе, Всего одна жизнь, стр. 251.

<sup>2</sup> გაზ. „Известия ЦИК“, 1933. № 28, 20 მაისი.

მოსკოვში კი არ წყდებოდა თეატრალურ მოღვაწეთა გამონათქვამების ნაკადი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების, მსახიობების, მისი რეჟისორისა და ხელმძღვანელის მიმართ.

ნ. ვოლკოვი: „...რუსთაველის თეატრი მოგვეგონებს ახალგაზრდა შილერს. მსგავსად შილერისა, მისთვისაც ფილოსოფიური აზროვნების დრო ჯერ კიდევ წინაა. მსგავსად შილერისა, ისიც შემოქმედებითი სიჭაბუკის ხანაშია... რეპერტუარული სვლა „ყაჩაღებისკენ“ აუცილებლად და ბუნებრივად მიგვაჩნია.

რუსთაველის თეატრმა „ყაჩაღები“ დადგა „ლამარას“, „ანზორისა“ და „თეთნულდის“ შემდეგ. ამ თანმიმდევრობაში თავისი ლოგიკაა. პირველი სამი სპექტაკლი, მიძღვნილი საქართველოსა, დაღესტნისა და სვანეთისადმი, — ეს იყო ნაყოფიერი მცდილობა მოიძებნოს ქართველი ხალხის ხასიათში მისი მხატვრული აზროვნების თავისებურება.

მსგავსად ოქროს მადნის მაძიებლისა, რომელიც რეცხავს ოქროს ქვიშას იმისთვის, რომ გამოარჩიოს ძვირფასი ლითონის მარცვლები, ახმეტელი ფოლკლორსა და ყოფით დრამაში ეძიებდა მისთვის აუცილებელ ეროვნულ ფორმას. „ლამარამ“, „ანზორმა“ და „თეთნულდმა“ გამოავლინეს ბუნებით სინთეტური ქართული მსახიობი. სიტყვიდან სიმღერაზე გადასვლა, ჩვეულებრივი მოძრაობიდან საცეკვაო მოძრაობაზე, ტრაგიკული პათოსის ამოხეთქვიდან ცხოველმყოფელ ოპტიმიზმამდე — ეს ყველაფერი სრული ძალით გამოვლინდა დასახელებულ სამ წარმოდგენაში.

ამასთან ერთად გამოვლინდა კოლექტიურობის ღრმა გრძნობა მასობრივ სცენებში. ხევსურთა ღრეობა „ლამარაში“. პარტიზანთა შეკრება „ანზორში“, კარნავალი „თეთნულდში“ — ეს ყველაფერი დადღასმულია ცალკეულ მოძრაობათა შეხმაკებილებით. ანამბლით, რომელიც თავისი სირთულით სიმფონიურ ორკესტრს მოგაგონებთ.

მაგრამ „ლამარა“, „ანზორ“ და „თეთნულდი“ ესაა ნაწარმოებები, რომლებშიც თემა ცხოვრების ყველაზე მეტად ჩვეულ ფორმებსაა მისადაგებული. ქართველი მსახიობი ჯერ არ განზოგობია თავის თავს, მან ვს. ივანოვის შორეულ აღმოსავლური „ჩავშნოსანიც“-კი მისთვის ახლობილი დაღესტნის ისარზე — მოიხილა.

ამგვარად, შილერის „ყაჩაღები“ გარკვეული გამოცდაა. საჭირო



იყო, წინამდებარე მიღწევათაგან საუკეთესოს შენარჩუნება მისი გადადნობა დასავლეთ ევროპული კლასიკის სპექტაკლში. ეს ცდა მთლიანობაში გამართლებულია და წარმატებით დამთავრდა... არა იმიტომ, რომ სცენაზე XVIII საუკ. გერმანია თავის ყოფითი მართლმადგებლობით, არამედ იმიტომ, რომ ქართულმა თეატრმა მიღერისეული შემოქმედების ნერვი მოიხელთა.

სცენა ლუდხანაში, სადაც თავი მოუყრიათ კარლ მოტორის მეგობარ სტუდენტებს, მომავალში ბოჰემის ტყის ყაჩაღებს, ერთი საუკეთესოთაგანია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში. ისინიც კი, ვინც არ იცის ქართული, მაშასადამე, არ ესმით წარმოთქმული სიტყვების შინაარსი, გრძნობენ პროტესტანტულ სულისკვეთებას, რომლითაც გამსჭვალულია ეს სცენა. მბეჭუტავი შუქით განათებულ ამ ლუდხანაში ყველაფერი დინამიკურია, მოძრაი და მშფოთვარე... აქ მოუყრიათ თავი იმათ, ვინც თავისი დაჩაგრული ქვეყნის უკეთეს მომავალზე ოცნებობს.

კარლსა და ფრანცს თამაშობენ ა. ხორავა და ა. ვასაძე. მათი შესრულებით ეს ტრაგიკული სახეები ერთსა და იმავე დროს საბირისპირონიც არიან მიზანსწრაფვით და იმავე დროს მონათესავენიც შინაგანი სტრუქტურის თვალაზრისით. ორივე შმაგი კეთილშობილებაშიც და ბოროტმოქმედებაშიც, ორივე მიღერისეული პეროიკით შეპყრობილი... ა. ხორავას და ა. ვასაძის „ტრაგიკულ ვნებათა“ თამაში შესანიშნავ ფონს უქმნის იმ ნაზ ლირიზმს, რომლითაც გამოირჩევა ამილიას სახე თ. წულუკიძის შესრულებით... აქლა რუსთაველის თეატრის წინაშე დგას ამოცანა — შეიქმნას ისეთი მონუმენტური სპექტაკლი, რომელიც უკვე ღრმა ფილოსოფიური აზრით იქნება დატვირთული“<sup>1</sup>.

ა. გ ლ ე ბ ო ვ ი: „ყაჩაღებში“ სრულიად არაა კავკასიური ყოფის ატრიბუტები... და მაინც ის ისეთივე ქართული სპექტაკლია, როგორც მანამდე შექმნილი ყველა სხვა სპექტაკლი. ეროვნული ფორმები ხელოვნებაში სრულიადაც არ დაიყვანება ენასა და სამოსელზე. შეიძლება მიღერის ტრაგედია დაიდგას ერთნაირ სამოსელში რუსულ, გერმანულ და ქართულ სცენებზე, სპექტაკლები კი სრულიად განსხვავებული გამოვიდეს. განსხვავებული არა მარ-

<sup>1</sup> Газ. «Советское искусство», 1933, 14 июня.





ტო ენობოვი, არამედ თავისი მთლიანი შესახედობით: ტე-  
მენტი, სახეთა გახსნით, რიტმით. სადღეისოდ „ყაჩაღები“ — თე-  
ატრის უდიდესი გამარჯვებაა...

ძირითადად რუსთაველის თეატრი სწორ გზას ადგას. მისი ევო-  
ლუცია მიმდინარეობს ცალკეულ სახეთა და ცხოვრების სიმართ-  
ლის გაღრმავების, იმავე დროს ხმამაღალი, ძლიერი, მაყორული  
სპექტაკლის შექმნის გზით, რომელიც ჩვენი მშფოთვარე ეპოქის  
ღირსი იქნება<sup>1</sup>.

კ. ფ ე ლ დ მ ა ნ ი : „...ყაჩაღები“ სრული უფლებით შეიძლება  
იწოდებოდეს საეტაპოდ თეატრის ცხოვრებაში... რუსთაველის თე-  
ატრმა კარგი გაცვეთილი მისცა მოსკოვის თეატრებს, უჩვენა რა სა-  
ჩინოდ როგორ უნდა აითვისო კლასიკური მემკვიდრეობა. ამ წარ-  
მატებას, გარდა თეატრის მხატვრული ხელშეწყობის ოსტატობი-  
სა, დიდად უწყობენ ხელს ქართველი მსახიობები. ისინი ნამდვილად  
წარიტაცებენ მაყურებელს თავისი ცხოველმყოფელობით, თავისი  
ტემპერამენტით და მხურვალე შემოქმედებითი აღმაფრენით. მაგრამ  
ეს თვისებები სრულიადაც არ უშლიან ამ შესანიშნავი თეატრის მსა-  
ხიობებს გადმოგვცენ მათ მიერ ჩაფიქრებული სახეები უმდიდრისი  
მრავალფეროვნებით და ამ ფერთა უფაქიზესი მონაცვლეობით,  
რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ვასაძის ფრანც მოორის დაუ-  
ფიქარ სახეში.

მაგრამ ყველაზე სასიხარულო ამ დადგმაში — ესაა, რომ რუსთა-  
ველის თეატრმა ამ სპექტაკლში სრულიად უარყო ეროვნული შე-  
ზღუდულობის ტენდენციები და გამოვიდა ინტერნაციონალური  
თეატრის ფართო გზაზე<sup>2</sup>.

ო. ლ ი ტ ვ ს კ ი : „... სპექტაკლ „ყაჩაღების“ უმთავრესი სა-  
ყრდენი — სამსახიობო შესრულებაა, რომელიც უმცირესი რაღე-  
ბის შესრულების ჩათვლითაც კი ძალიან მაღალ დონეზეა.

ახმეტელი შესანიშნავად გრძნობს სცენას და როგორც არავის,  
ისე შეუძლია შეავსოს იგი ყველა მიმართულებით.

ამ ქართული თეატრის მიერ მსახიობი „მოწოდებულია“ რელი-

1 Газ. «За коммунистическое просвещение», 1933, 14 июня.

2 Газ. «Рабочая Москва», 1933, 24 июня.

ეფუზად, მკვეთრად, თითქოს ლანგარზე. ისაა სცენის ცენტრალური ფიგურა.

მთელი კოლექტივი აღზრდილია შესანიშნავი სამეტყველო კულტურის ტრადიციებზე და იშვიათად ფლობს მოძრაობისა და შესტის ხელოვნებას<sup>1</sup>.

25 ივნისს შედგა საგასტროლო სპექტაკლების განხილვა. ამ სხდომის სტენოგრამა დატულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში (ხელნაწერთა ფონდი, მასალა № 2482). თავმჯდომარეობდა ო. ლიტოვსკი, რომელმაც სხდომის განხილვისას, პირველ ყოვლისა, განაცხადა, რომ რუსთაველის თეატრი თავის შემოქმედებით ზრდას უნდა უმადლოდეს ახმეტელს, ხოლო ამ თეატრის მსახიობთა ოსტატობამ უკვე ევროპულ მასშტაბს მიაღწია.

ახმეტელი დისპუტის დასაწყისშივე გამოვიდა. ილაპარაკა ბევრი და საფუძვლიანად. ყველაზე არსებითი, ახლაც ისაა, რაც დავაშირებულია ხელოვნებაში მის პრინციპულ პოზიციასთან. მოვიყვანთ რამდენიმე აზრს ამ სტენოგრამიდან:

„თუ ეროვნული ფორმა არ გაცდება საკუთარი ქვეყნის ფარგლებს, თუ ის მხოლოდ ქართველზე შემოქმედებს, მაშინ ის პრიმიტიული ფორმა ყოფილა...“

ჩვენ ვგმინდით გმირულ თეატრს. რუსთაველის თეატრი ვერ იქნება ყოფითი თეატრი... მე არ მსურს ყოფითი თეატრი. მე უარს არ ვამბობ საბჭოურ სინამდვილეზე, მაგრამ არ შემიძლია დაფუძვლა, რომ ყოფით თეატრს შეუძლია ასახოს ახალი საბჭოთა სინამდვილე. ჩვენ ყოველდღიურობაში მე ვხედავ უმადლესი აზრებით დატვირთულ გოლიათებს... მე არ დავებატავ იმას, თუ როგორ მუშაობენ ან როგორ ჰქავენ ტრამვაიში საბჭოთა მოქალაქეები... მე მსურს ვილაპარაკო იმაზე, თუ რა ძლიერია ის აზრი და ენთუზიაზმი, რომელიც ასულდგმულებს მას. მე მსურს ვიხილო გმირება, ენთუზიასტები... მხოლოდ ასეთი პრიზმით მინდა აღამიანების დანახვა... მსურს ვხედავდე აღამიანებს, რომლებიც რიგში დგანან არა პურის ნაჭრის მისაღებად, არამედ იმის გამო, რისთვისაც ეს რიგები დგას...

<sup>1</sup> Газ. «Правда», 1933, 24 июня.

ეს ყოველივე შეიძლება განხორციელდეს არა ყოფითი, არამედ რით... არამედ გმირულით. საბჭოთა თეატრი ამ დიდი გზით უნდა მიდიოდეს. გმირული თეატრის, დიდი აზრის გარეშე ჩვენ არ შეგვიძლია მუშაობა... ჩვენ გვესაჭიროება იდეათა მისწრაფებათა ძლიერება... ჩვენი მიზანია — მასების ინტერნაციონალური აღზრდა. ფორმა აქ საშუალებაა და არა მიზანი. და თუ ეროვნული ფორმა ხელს უწყობს სოციალისტური შინაარსის დანერგვას, ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი შრომა გამართლებულია“.

ყველაფერი ძველებურადაა. რეჟისორის პოზიცია არ შეცვლილა, მაგრამ რატომ მეორდება ასე ხშირად ნაცვალსახელი „მე?!“

მოსკოველები დისპუტზე ახმეტელის შემდეგ გამოვიდნენ.

ა. ვინერი: „ყველაზე შესანიშნავი ისაა, რომ თქვენ იცით როგორ დაიმორჩილოთ თქვენი ტემპერამენტის არაჩვეულებრივი სტიქია იშვიათი ორგანიზებულობით... აქ იმარჯვებს ღრმა შინაარსი, დიდი ემოციები და მაინც მკვეთრი ფორმა...“

თქვენ შემოგვთავაზებთ უჩვეულო სინთეზის თეატრი, რომელიც მოიცავს ყველაფერს, რომელიც გვაძლევს საშუალებას დავინახოთ თქვენ ხელოვნებაში როგორც სტანისლავსკის, ისე მეიერჰოლდის შემოქმედების საწყისები და ძირები, ოღონდ მათი შერწყმა არაა ეკლექტიკური, ისაა სიღრმივი შერწყმა ორი დიდი სისტემის საწყისებისა. ამ საფუძველზე თქვენ ავლენთ საკუთარ ძალას, საკუთარ მეთოდს, რომელიც გვააცვიფრებს ისე, როგორც შეუძლია განგვაცვიფროს ჩინელ ოსტატთა უჩვეულოდ ნიჭიერმა ნამუშევარმა სპილოს ძვალზე...“

ჟღერს არა მარტო ნიჭიერება რეჟისორი ახმეტელისა, არამედ არაჩვეულებრივი ნიჭიერი მსახიობებისა, რომლებიც მას გამოჰყავს დიდ გზაზე... ისიც უჩვეულოა, რომ ეს მსახიობები ერთფეროვანი არ არიან“.

ემ. ბესკინი: „შედარებით იმასთან, რაც იყო სამი წლის წინათ — თეატრი წინ წავიდა...“

იდეოლოგიურად „თეთნულდი“, გარკვეულწილად, ჩავარდნაა. მაგრამ... გავიხსენოთ... განა „თეთნულდი“ უფრო დაბალ დონეზეა, ვიდრე მთელი რიგი რუსული პიესებისა, პირიქით, ეს სპექტაკლი მაინც უფრო დიდ სიმაღლეზეა. ის აუცილებელია, როგორც წარმოების ხარჯები, ეს საფეხური უნდა გაიარო, „თეთნულდშიც“

აქვს თეატრს უეჭველი მიღწევები... ეს მოსავალი „ყაჩაღების“ ჩანაბრები...

რუსთაველის თეატრი საუკეთესო თეატრია, ვინაობ ამას სრული პასუხისმგებლობით და საბჭოთა მოქალაქის სიამაყის გრძნობით“ (ტაში).

ო. ლიტოვსკი: „თქვენს თეატრში მსახიობი ცენტრალური ფიგურა გახდა, ადრინდელთან შედარებით. ის აღარაა ნიღბოსანი მოცეკვავე...“

ვეთანხმები გლებოვს, რომ კარგი კრიტიკა ჩვენგან თქვენ არ მიგიღიათ. რუსთაველის თეატრი გაცილებით მეტის ღირსია... ის ერთ-ერთი მოწინავეა საბჭოთა კავშირში“.

დისკუსიის შემდეგ გამოხმაურება საგასტროლო სპექტაკლებზე გრძელდებოდა. ზუსტად დისკუსიის მიორი დღის, 26 ივნისს, ვახ. „Советское искусство“-ში გამოქვეყნდა ნ. ორუჯ-ინიკოვის სტატია „Зреющее мастерство“, აქ უკვე ბეჭდურადაა თქმული, რომ „ყაჩაღებში“ ჩვენ ვიგრძენით ცდა შეიქმნას სოციალური, კონკრეტულ-ისტორიული დახასიათებანი, აქ თეატრი უახლოვდება ფილოსოფიურ წარმოდგენას...“

„ყაჩაღები“ იქცა არა მარტო გარკვეულ ეტაპად თეატრის შემოქმედებით გზაზე, არამედ შილერის დამოუკიდებელი ამოხსნის. შილერისეული რომანტიკის თამამ გადაწყვეტად. თეატრმა გვერდი აუარა კლასიკური მასალის ხაზგასმით „გაუცხოებას“ (გაიხსენეთ ნ. აკიმოვის დადგმული „ჰამლეტი“), მის უაზრო რესტაურაციას. მან აღმოაჩინა ისტორიული სიმართლის მაჩვენებელი ჩვენთვის საჭირო სარკე.

შილერისეული წარმოდგენის ამ თეატრალურ სხეულში სავსებით საგრძნობია ახალი იდეურად დატვირთული სცენური სახეების საწყისები, რომლებიც თეატრის შემდგომ დადგმებში უფრო მეტად გაიშლებიან.

ზედმეტი აღმოჩნდა იმის შიში, რომ თეატრს მუზლუდავს წინარე მისი გამოცდილება. პირიქით, ახმეტელისათვის ესოდენ ბუნებრივი თეატრალურობის ღრმა შეგრძნება უკიდურესად მნიშვნელოვანია ჩვენი დროის თემატიკის განხორციელებისას, რომლისთვისაც უკიდურესად ზეაწეული სახეობრიობაა დამახასიათებელი“.



ი. იუზოვსკი: „რუსთაველის თეატრი თავს აცხადებს რუსულ თეატრად. ვნებათა და გრძნობათა თეატრად. დიდი სოციალური ემოციების თეატრად. თავის სტილს თეატრი გამოხატავს როგორც თავისი მსახიობის ექსპრესიულ ექსტში, ისე თავისი რეჟისორის მონუმენტურ ჩანაფიქრებსა და თავისი მხატვრის მასშტაბურ კონსტრუქციებში.“

მსახიობს თავისი სახე მოქანდაკის თვალთ სურს დაინახოს, დამდგმელს — ხუროთმოძღვრისა. თეატრს სამყაროს წარმოჩენა ფართო და მსხვილი ფუნჯით სურს, რათა შექმნას მისი რომანტიკული სახე.

ახმეტელი უარს ამბობს ყოფით თეატრზე. ის ისწრაფის წარმოაჩინოს ყოველდღიურობის გმირობა და არა გმირობის ყოველდღიურობა. ეს მისი უფლებაა. ეს მისი სტილია. ეს მისი შემოქმედებითი მსოფლგაგებაა.

ამგვარი მიზნის განხორციელებისათვის რუსთაველის თეატრის ხელთაა შესანიშნავი აქტიორული ძალები. ამ თეატრის მსახიობი ბუნებით სინთეზურია, მე ვიტყვოდი, სიმფონიური. ექსტრი და ინტონაცია თითქოს ერთი მარცვლიდანაა ამოზრდილი. ხმა და მოძრაობა — ორგანულად შედუღებული.

მათი ტემპერამენტი არაა ოჩოფეხებზე შემდგარი, ის გაშუალებულია პლასტიკური, ორგანიზებული, ფერებით უხვი და მორჩილი მსახიობი-მოქანდაკისა, რომელიც ვირტუოზივით ფლობს საკუთარ შესაძლებლობებს.

სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია მძლავრი მუსიკალური რიტმით, რომელმაც თავისი მხრებით აზიდა ისეთი ბრწყინვალე სპექტაკლები, როგორც „ლამარა“ და „ყაჩაღები“

„ყაჩაღები“... ესაა სპექტაკლი, რომელიც შევა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. ამავე დროს ის კიდევ შილერისეული თეატრის ისტორიის მოვლენაცაა. ყალბი შილერი ოჩოფეხებიდან მიწაზეა ჩამოყვანილი, განყენებული დეკლამაცია ჰემმარიტი ვნებით აუღერდა, მელოდრამატული მოვლენები სოციალური ტრაგედიის საზღვრებს აღწევს...

შილერიდან შექსპირისაკენ, დიდ ვნებათა თეატრისაკენ. მაგრამ იმავე დროს დიდი აზრების თეატრისაკენ. ეს გზა თავისთავად იჭრება.

რუსთაველის თეატრის მომავალი — სოციალისტური თემის პირობებში  
რიოდი — უნდა იყოს არა მარტო სოციალისტური მშენებლობის  
ახალი თემატიკის დემონსტრაცია, არამედ კიდევ ამ თემატიკის  
ფილოსოფიური გააზრებაც...

ჩვენ არ ვამბობთ, რომ ჩვენს წინაშეა „აზრს მოკლებული“ თე-  
ატრის სპექტაკლები. სრულიადაც არა! ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს  
აზრი უფრო მცირედლა გამოკვეთილი, ვიდრე შეიძლება რომ ყო-  
ფილიყო...

რუსთაველის თეატრი განეკუთვნება საბჭოთა კავშირის საუკე-  
თესო თეატრების რიცხვს. მისი მსახიობებისა და მისი ხელმძღვა-  
ნელის ოსტატობა დიდ ყურადღებას მოითხოვს<sup>1</sup>.

ვ. ბ ლ ი უ მ ი: „გაეიდა სამი წელი — და თეატრმა გაგვცა ამო-  
მწურავი, ბრწყინვალე პასუხი ჩვენს ეჭვებზე იმ „ჩოხების“ მი-  
მართ, რომლებმაც თვალი დაგვიბნელეს წინა გასტროლებზე. მან  
ჩამოიტანა შილერის „ყაჩაღები“. აჰ, როგორც ცნობილია, არავი-  
თარი! „ეგზოტიკა“ არაა, მაგრამ თეატრი, არსებითად, იგივე დარჩა.

XVII საუკუნის გერმანელები განსახიერებულნი არიან იმავე  
ხერხებით, რაც კავკასიელი მთიელები — და არც ერთი წამით არ  
იქმნება შთაბეჭდილება ნაძალადევი და გულუბრყვილო „ვამპუ-  
კისა“. ეს ძალზე არსებითი თვისებაა რუსთაველის თეატრის შე-  
მოქმედებითი სახისა... ამტკიცებენ, რომ სამსახიობო ტექნიკის ეს  
თვისებურება ქართველი გლეხის უჩვეულოდ მსუბუქი მიზრა-  
მოხრისაგან მომდინარეობს. მაგრამ თეატრმა „განწმინდა“ იგი  
ყველაფრისაგან, რაც მეტისმეტად ადგილობრივია, გამოყო ის,  
რაც ყველაზე მეტად ზოგადია და ააგო მასზე საკუთარი, მკვეთრად  
ინდივიდუალური სისტემა... ახლა ის აღარაა „ადგილობრივი“ ქარ-  
თული თეატრი: ის გახდა საბჭოთა თეატრის უძვირფასესი ერთე-  
ული. უფრო მეტიც, დღეს ეს თეატრი თავისთავად იკავებს თეატ-  
რალური... ბელადის ადგილს...

დიდი ხანია საბჭოთა თეატრის ქუჩაზე არ ყოფილა ისეთი  
„დღესასწაული, როგორც სერია რუსთაველის თეატრის — „ახმე-  
ტელის თეატრის“ სპექტაკლებისა... ახლა ჩვენ ვიცით რომელი

<sup>1</sup> Газ. «Советское искусство», 1933, 15 июля.

დროშის ქვეშ, ვისი „ბრძანებით“ წარიმართება საბჭოთაობის მომავალი...

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ახმეტელი ხდება მემკვიდრე მერიპოლდისა, რუსთაველის თეატრი კი ფაქტიურად იკავებს საბჭოთა კავშირის მოწინავე თეატრის ადგილს. ამიერიდან მისი შემოქმედება ხდება საყრდენი (მომენტებში კი ამოსავალი წერტილი) მოწინავე თეორიკული საბჭოური აზროვნებისა<sup>1</sup>.

აღ. პიოტროვსკი: „რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველში, როგორც ჩანს, ძვეს რაღაც „ამაღლებული შემოქმედებითი განწყობილება“... ეს თვისება ამ მეთოდს სტანისლავსკის სისტემასთან ანათესავებს. მაგრამ თუ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ეს „შემოქმედებითი განწყობილება“ დაყინებით სიღრმისაკენ წარმართულ ყურადღებაში გამოიხატება. აქ ახმეტელთან... ამაღლებული გრძნობებისა და განზოგადებული იდეების თეატრთან გვაქვს საქმე“<sup>2</sup>.

ვს. ვსევოლოდსკი-გერნგროსი: „ამ თეატრის ყოველი სპექტაკლი მშვენიერია, გამამხნეველი, ამაღლებელი, მებრძოლი სულისკვეთების გამღვიძებელი...“

...შექმნილია უჩვეულო ენარი სიმფონიური მუსიკალური სპექტაკლისა... ეს სპექტაკლი საათის მექანიზმის სიზუსტით ასრულებს გარკვეულ პარტიტურას. დომინანტა — მსახიობის მოძრაობა... რუსთაველის თეატრის მსახიობთა პლასტიკური ოსტატობის მსგავსი არაფერი მოიპოვება საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებში... რეპლიკები ღუეტვიით ეხამებიან ერთმანეთს... ანიჭებს რა უდიდეს მნიშვნელობას მასას, თეატრი კიდევ ფლობს მასობრივი სცენის შექმნის ოსტატობას.

ახალ თვისებაში გადაყვანილი ეს ძირეული ეროვნული თვისებები რუსთაველის თეატრს წარმოაჩენენ როგორც ინტერნაციონალურ მოვლენასა და მიუჩენენ მას საკუთარ ადგილს საბჭოთა კავშირისა და მსოფლიო თეატრების სისტემაში.

რუსთაველის თეატრი დაუფლებულია გარკვეულ შემოქმედებით მეთოდს და ძალიან მაღალ ოსტატობას; მისი შემოქმედება

<sup>1</sup> Сб. Сандро Ахметели, стр. 507—510.  
<sup>2</sup> «Вечерняя красная газета», 1933, 14 июня.

ეფუძნება ერთი მეთოდით აღზრდილ, ერთი სკოლის მქონე ძალზე ძლიერ კოლექტივს... თავისი ხვედრითი წონის მიხედვით, ამ თეატრმა მოიპოვა უფლება იდგეს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გვერდით<sup>1</sup>.

როდესაც ვფიქრობთ „ყაჩაღების“ წარმატებაზე, უნდა გავითვალისწინოთ რომ რუსთაველის თეატრმა ეს სპექტაკლი იმ დროს ჩამოიტანა მოსკოვში, როდესაც საბჭოთა თეატრში მწვავედ იდგა პრობლემა კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისებისა, ხოლო მისი სცენური რეალიზაციის კონკრეტული ცდები — „ჰამლეტი“ ვახტანგოვის სახელობის თეატრში და „ყაჩაღები“ მოსკოვის მცირე თეატრის ფილიალში — უმკაცრესად გაკრიტიკებული.

იმაზე მაღალი შეფასება, რუსთაველის თეატრმა რომ მიიღო ამ ჩამოსვლაზე, შეუძლებელია — რუსეთის სათეატრო კრიტიკამ აღიარა იგი სრულიად ინდივიდუალურ, ღრმად ეროვნულ საბჭოთა თეატრად, რომელსაც აქვს საკუთარი ადგილი მსოფლიო თეატრების სისტემაში. რასაკვირველია, იყო გამოთქმული შენიშვნებიც, ეჭვებიც და გაფრთხილებებიც. აი, ისინი:

„ჭერჯერობით ბოლომდე არაა დაძლეული ეგზოტიკის ელემენტები“ (პ. ნოვიციკი).

„ადრე გამოყენებული მხატვრული ხერხების ხელახალი გამოყენება აქვეითებს პირველად მიღებულ შთაბეჭდილებას...“

ნიღბოსანთა მეჭლისი ფრანცის სასახლეში ძველი იტალიური ოპერის მიზანსცენას მოგვაგონებს. ეს მეჭლისი შილერის კი არა, ვერდისაა“ (ნ. ვოლკოვი).

„თეთულდ“... ეს განსაცვიფრებლად მუსიკალური სპექტაკლი, დაბალი ხარისხის საოპერო სპექტაკლითაა გემონაკრავი (ა. გლუბოვი).

„ფორმის გამოდევნებამ „თეთულდში“ თეატრი ცივ, მაღალფარდოვან ხელოვნებად მიიყვანა“ (კ. ფელდმანი).

„მთელი კოლექტივი აღზრდილია შესანიშნავ სამეცყველო

<sup>1</sup> 1933 წლის 19 ივნისით დათარიღებულ ამ სტატიას ეწოდება „რუსთაველის თეატრის მისდამი უღრმესი პატივისცემის ნიშნად“. მისი ტექსტი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში (მასალა № 3893). 1977 წელს ის გამოქვეყნდა კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, რომელიც რუსულ ენაზე გამოსცა გამოცემლობა „ხელოვნება“.



კულტურაზე და იშვიათი ძალით ფლობს მოძრაობის დახლოვებას... მაგრამ თეატრი ძალიან ფრთხილად უნდა იყოს იმის გამო, რომ ეს თვისებები ზოგჯერ პირველმნიშვნელობის ჩვევად არ გადაიქცეს“ (ო. ლიტოვსკი).

„ახმეტელი უარყოფს ყოფას... მაგრამ საჭიროა თანამედროვე ქართული ყოფის გადმოსაცემადაც გამოიძებნოს პათეტიკური ფორმები. ამას უნდა გაეწიოს ანგარიში“ (ა. გლებოვი).

„ახმეტელი ეროვნული გენიის ზედმეტ ფეტიშიზაციას ახდენს, თითქოს იგი არის რალაც იმანენტური... ეს დიდი შეცდომაა“ (ემ. ბესკინი).

„გარეგნული კოლორიტის მომხიბლობას სხვა შეცდომისკენ მივყავართ. სპექტაკლები, მართალია, აღწევენ მაღალ თეატრალობას. მაგრამ ამავე დროს ზედმეტ სიმსუბუქეს იძენენ. ისინი ეღვარებენ იმ ფერადებით, რომლებითაც ტილო მხოლოდ უნდა დაიგრუნტოს დიდი მხატვრული განზოგადებისათვის“ (ნ. ორუჯეინი-კოვი).

„ანზორის“, „ლამარას“ და „თეთნულდის“ შემდეგ თეატრმა დიდ სოციალურსა და სოციალისტურ თემატიკას უნდა მიმართოს. თუ არ ისურვებს შენიშნოს ამის აუცილებლობა, საკუთარი თავის ტყვეობაში აღმოჩნდება...“

„თეთნულდ“ — ნაძალადევი პიესაა. საბჭოური თემა... უბრალოდ ჩამონტაჟებულია სვანეთის ზნე-ჩვეულებათა ლამაზ სურათში...

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში ცოტაა-ფილოსოფია. მეტია მეომრობა, ნაკლებია აზრი... საიდან მოდის ის? ეოიჭობ, რომ სპექტაკლის გარეგნული ფაქტურის ერთგვარი ფეტიშიზაციიდან, მეტისმეტი პიეტეტისგან რიტმის მიმართ, რის საფუძველშიც ძვეს ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნული „ფორმით ეროვნული სტატიკური გაგება“ (ი. იუზოვსკი).

„რუსთაველის თეატრი — ზეაწეული გრძნობების და განზოგადებული იდეების თეატრია. მაგრამ სწორედ აქაა ჩაქსოვილი ამ თეატრის სისუსტეც. მისი მეთოდი მასვე ძალიან ურთულეებს რთული სახეებისა და ხასიათების, წინააღმდეგობრივი კონფლიქტებისა და სიტუაციების გახსნას... გააშალაშინო შენი მეთოდი ისე, რომ მისთვის მისაწვდომი გახადო ჩვენი თანამედროვეთა ხასიათე-

ბის ფაქიზი ამოტვიფრვა, — აი ამოცანა, რომელიც დგას თეატრის წინაშე“ (აღრ. პიოტროვსკი).

ასე წერდნენ რუსი კრიტიკოსები, რომლებიც ალტაცებულნი იყვნენ ახმეტელისა და მისი ხელმძღვანელობით მომუშავე თეატრის ხელოვნებით, გულწრფელად იყვნენ დაინტერესებული მისი კოლექტივის შემდგომი შემოქმედებითი ზრდით. მათი შენიშვნები არსებითი ხასიათისა იყო და ჩვენ დავინახავთ, რომ ახმეტელი ყურადღებით, დიდი სერიოზულობით მოეკიდება ამ შენიშვნებს, მით უფრო, რომ ამ შენიშვნათა ხასიათი, გაფრთხილებანი და რჩევანი ობიექტური იყო, კეთილგანწყობილი, იმავ დროს იმის მაუწყებელი, რომ ქართველ რეჟისორს უმაღლეს მოთხოვნებს უყენებდნენ. ამიტომ შენიშვნებიც კი იმას ადასტურებდნენ, რომ რუსულმა სათეატრო კრიტიკამ თვითმყოფ, დიდ ხელოვნად აღიარა ახმეტელი, ასე წერდნენ მის შესახებ იმ დროს მოსკოვში მყოფი უცხოელი სტუმრებიც, რომლებიც საბჭოთა მთავრობის მიერ მოწვეული იყვნენ კულტურის დეკადაზე. ამ დეკადას საზოგადოება „ინტურისტი“ და უცხოეთის ქვეყნებთან კულტურულ ურთიერთობათა საზოგადოება ატარებდა. ასე გადალახა რუსთაველის თეატრისა და პირადად რეჟისორ ახმეტელის აღიარებამ საბჭოთა სახელმწიფოს საზღვარი. უცნაურია, მაგრამ მოხდა ისე, რომ რუსთაველის თეატრი პრაქტიკულად შინ მყოფი გავიდა მსოფლიო ასპარეზზე. გამგზავრება-ლა იყო საჭირო. მიწვევაც მიღებული იყო. ამის შესახებ ახმეტელმა 1933 წლის 30 სექტემბერს განაცხადა თბილისში საქართველოს ხელოვნების სამმართველოს სახვითი ხელოვნებისა და მუსიკის განყოფილების სხდომაზე<sup>1</sup>. იმავე წელს ს. მ. რადამსკი წერს ახმეტელს ამერიკიდან: „ძვირფასო სანდრო! ჩემს ლექციებზე უნივერსიტეტში სხვადასხვა შეკითხვას მაძლევდნენ თქვენსა და თქვენი თეატრის შესახებ. სამწუხაროდ, არაფერი მიმიღია თქვენგან. მორის გესტს, ცნობილ იმპრესარიოს, რომელმაც ჩამოიყვანა აქ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, სურს იცოდეს რა არის საჭირო იმისთვის, რომ თქვენ ჩამოხვიდით“<sup>2</sup>. ოთხ დეკემ-

<sup>1</sup> იხ. კურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 4. ნ. ქიქოძის პუბლიკაცია.

<sup>2</sup> Сб. Сандро Ахметели, стр. 455.

ბერს ახმეტელმა მიიღო წერილი ნიუ-იორკიდან ამერიკის ექსპრესს მენტული თეატრის ხელმძღვანელ ჰელი ფლანაგანისგან. რომელიც ესწრებოდა ხსენებულ დეკადას და წერდა კიდევ რუსთაველის თეატრზე. ახლა ის წერს თავისი სურვილის შესახებ მიიწვიოს რუსთაველის თეატრი გასტროლებზე ამერიკაში, იმ იმედის შესახებ, რომ ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსი და ხელოვნებათმცოდნე, მისტერ ოლივერ სეილორი, რომელიც რუსთაველის თეატრს ჯერ კიდევ 1930 წლის ოლიმპიადაზე გაეცნო, ითავებს ამ საკითხის მოგვარებას<sup>1</sup>.

მაშ ასე, ცეცხლით ყოველნაირი წრთობა აშკარა თუ ფარულ ბრძოლებში, მოგებული იყო. „რღვევა“, „ანზორ“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“, რომლებშიც დაჯამდა ახმეტელის შემოქმედებითი მისწრაფებები და რეჟისორული გამოცდილება, უმაღლესი კლასის შემფასებლების მიერ აღიარებულია მოწინავე იდეების დამამკვიდრებელ წარმოდგენებად, რომლებიც გათვალისწინებულია როგორც ფაქიზი გემოვნების სპეციალისტებზე, ისე უფართოეს მასობრივ აუდიტორიაზე. ამიტომ გასაგები იყო არა მარტო ჩანაფიქრი რეჟისორისა. არამედ ისიც, თუ როგორ აშენებს იგი ამ განსაცვიფრებელი ჰარმონიის მთლიანობას.

ახმეტელს არ უყვარდა პრელუდიები, სტარტის ასაღებად გრძელი ბილიკი არ სჭრდებოდა — შეეძლო ადგილიდან აფრენილიყო და უმაღვე უმთავრესს ჩასჭიდებოდა. როგორ იწყებოდა, მაგალითად, „ყაჩაღები“. მუსიკა. ფარდა თითქოს იგლიჯებოდა ორ ნაწილად და კულისებისკენ მიქროდა, ჩვენ მოორების სასახლის ცარიელ სამეფო დარბაზში ვართ, მის ცენტრში საფეხურებიან შემალეებაზე მაღალზურგიანი სავარძელია — ძალაუფლების სიმბოლო. იმავე მუსიკის წიაღიდან ადამიანის ყვირილი ისმოდა. ეს იყო ფრანცი, რომელიც ამ სავარძელს ამოფარებოდა. შემდეგ მოულოდნელად გამოვარდებოდა და დაიკაეებდა მას — თავისი ყველაზე სანუკვარი ოცნების საგანს! ამ სავარძლის მოსაპოვებლად იწყებდა ფრანცი ვერაგული ჩანაფიქრის განხორციელებას, მაშასადამე, იწყებდა წარმოდგენას.

ასე იყო ახმეტელის ყველა სპექტაკლში — პიესის გმირები,

<sup>1</sup> Сб. Sandro Ахметели, стр. 452

მათი სცენური ადგილსამყოფელი, მუსიკა, მოძრაობა, მიზანსცენა, წუთითაც არ არსებობდნენ ერთმანეთისაგან გამოცალკევებით. ისეთ რეჟისორებს, როგორც ახმეტელი იყო, ესაჭიროებათ ან-სამბლის მუსიკოსები, ერთობლივი შემოქმედების ოსტატები. ამიტომაც მისი სპექტაკლების პროგრამაში უცვლელად გვხვდება მხატვარი ირ. გამრეკელი, კომპოზიტორები: ი. ტუსკია და ი. გოკიელი, მსახიობები ა. ხორავა, ა. ვასაძე, თ. წულუკიძე. იმხანად მათ შეეძლოთ სხვებზე უკეთ ელაპარაკათ სცენიდან ზუსტად, მოკლედ, ძლიერ. რა ნათლად მეტყველებენ ამის შესახებ მხატვარ ირ. გამრეკელის ესკიზები. აგერ — ტყე, სადაც თავი შეუფარებიათ „ყაჩაღებს“ კარლ მოორის მეთაურობით. მას გამოხატავს ერთადერთი, უზარმაზარი ხე. მაშ რა მეტყველი უნდა იყოს იგი, რომ მაყურებლის წარმოსახვაში უღრანი ტყის მხატვრული სახე აღმოაცენოს! ეს ძალა ჰქონდა გამრეკელისეულ ხეს, რადგან იგი არ იყო ასლი რომელიმე რეალურად არსებული ხისა, არამედ თხზულება იყო მხატვრისა. ამიტომაც მოიცავედა არა მარტო ნებისმიერი ხის ძირითად ნიშნებს, არამედ კიდევ იმ აზრს, მხატვარმა რომ ჩააქსოვა მასში. ამიტომაც იწვევდა ეს ერთადერთი, უჩვეულო ხე უღრანი ტყის ასოციაციას.

ცხოვრებასთან ასეთი სიღრმივი კავშირი ყველა ჭეშმარიტად მხატვრული სახის აუცილებელი ნიშანია, რაგინდ პირობითიც იყოს იგი. და თუ რეჟისორიცა და მხატვარიც ამისკენ მისწრაფვიან, მაშინ აღმოცენდება ის საიდუმლო შინაგანი კავშირი, რომელსაც თანაშემოქმედება ეწოდება. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია მხატვრის მიერ შექმნილი სამყარო სპექტაკლის დეკორაციული საფუძველი, რომელიც ეხმარება რეჟისორს ილაპარაკოს საკუთარ ენაზე — მიზანსცენის ენაზე. სცენური სივრცის მხატვრისეული გადაწყვეტა ხომ დიდად განაპირობებს მიზანსცენის ნახატს, სახეობრივ რომ ავლენს სცენაზე მიმდინარე მოვლენების არსს. რასაკვირველია, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოძრაობები შერჩეულია, ბუნებრივია სწორედ ამ ადამიანებისათვის და ამ კონკრეტული სცენური სამყაროსათვის. და მართლაც, თუ სცენაზე გამოტანილი ერთი ხე — ტყის ხატია, ერთი სავარძელი კი სამეფო დარბაზისა, — მიზანსცენის პლასტიკაც მსგავსი პრინციპებით უნდა იყოს აგებული. სხვაგვარად არ ამოიხსნება შინაარსი, სხეული შესატყვისი არ იქ-

ნება წარმოთქმული დრამატურგიული სიტყვისა, რომლის ცხლისათვისაც შეთხზეს რეჟისორმა და მხატვარმა ამჯერად სწორედ ასეთი სცენური სამყარო.

ფრანც მთორის ცხოვრების ბოლო ეპიზოდში მთელი სიცხადით გამოიკვეთა განსაცვიფრებელი შერწყმა პიესაში მომხდარი მოვლენის არსისა, მისი მნიშვნელობისა გმირის ცხოვრებაში და მსახიობის სხეულის პლასტიკური ნახატისა.

პიესის ფინალისათვის ფრანცი სასოწარკვეთაშია — მისი მდგომარეობა გამოუვალაია. შიშით შეპყრობილი, ხმლით ხელში შემოვარდებოდა იგი სამეფო დარბაზში. მაგრამ ამჯერად არა სავარძლის ზურგის საფარიდან, რომლისკენაც უხილაფი ძალა ახლაც ეხიდებოდა, არამედ მსგავსად უზარმაზარი ლამურისა, მოჭრინავდა იგი ზემოდან ქვევით სასახლის მაღალი კიბით და ახლაც კიოდა. ეს იყო კვილი შიშის და სასოწარკვეთის. უეცრად ეს ფრინველი კიბის ყველაზე მაღალ საფეხურზე რაღაც სასწაულით შეჩერდებოდა — მოეჩვენა რაღაც... ყვირილი გმინვით შეიცვლებოდა და სრულიად დაუძღურებული ფრანცი ძირს ეცემოდა ძნელი იყო იმის დაჭერება, რომ სხეული ესოდენ მორჩილია მსახიობისა, რომ მას შეუძლია ასე თავისუფლად მოფრინავდეს ირ. გამრეკელის უმოაჯირო მაღალ კიბეზე და ასე უზადოდ შეასრულოს ახმეტელის მიზანსცენის წარმოუდგენლად რთული ნახატი, რომელიც ფრანცის უზომო შიშის მაუწყებელია.

წუთიერი პაუზის შემდეგ სრულიად ძალაგამოცლილი ფრანცი წამოიწევდა. ხმლის წვერით მოსინჯავდა ჩრდილს, რომელმაც იგი შეაშინა და ფეხის თრევით მაინც ისევ იმ სავარძლისაკენ გაემართებოდა. სცენის მიღმა ბოჰემიის ტყის მოსახლეთა ხმები მოისმოდა. ისინი გარს შემორტყმოდნენ სასახლეს. ეს ხმა სულ უფრო ძლიერდებოდა. ფრანცი კი რაღაც უცნაურად გაშტერებული მოხერხებით, ჩვეულებისამებრ, ერთი ფეხის მორთხმით მოკალათდებოდა სავარძელში, და ასე გაირინდებოდა. წუთის წინ სასახლის კედლებს იქეთ მოხმაურე ხალხი რატომღაც ჩაჩუმდებოდა. და სასახლის დარბაზში მცირე ხნით მრისხანე სიჩუმე ჩამოვარდებოდა. აქ დარბაზში, გარდა სავარძელში მოკალათებული ფრანცისა, იყო მხოლოდ დანიელი — მოორების მოხუცი მსახური. მისი ხმის გაგონებაზე, ფრანცი გაიხარებდა, პატარა ბავშვით მაშინვე მო-



ზუცის ფერხთით მოთავსდებოდა და ეხვეწებოდა ილოცე ჩემთვის, სო, უამბობდა თავის საშინელ სიზმრებს, ემუდარებოდა. ჯავრება და, საკუთარ თავს დასცინოდა, ქვითინებდა იმის გამო, რისი თქმაც სიტყვით არ შეეძლო და არც უნდოდა... უეცრად, ფრანცს გაუეღვა აზრმა იმის შესახებ, რომ დანიელს შეეძლო გაენთავისუფლებინა იგი ამ კომპარისაგან, გარედან რომ მოემართება მისკენ — და სთხოვა მსახურს სიცოცხლისგან გამათავისუფლო. დანიელის უარის შემდეგ, ფრანცს ისევ ენით აუწერელი შიში შეიპყრობდა. ეს შიში ძალას უბრუნებდა. წამოვარდებოდა და აქეთ-იქით აწყდებოდა დარბაზის სივრცეში, მსგავსად შიგ შემოფრენილი ჩიტისა, რომელსაც არ შეუძლია აქაურობას თავი დააღწიოს და გადარჩეს. ეს გრძელდებოდა ზუსტად იმდენ ხანს, რამდენიც აუცილებელი იყო იმისთვის, რომ გამოსავალი მაინც მოძებნილიყო. და მან მონახა იგი. არა, თავი არ ჩამოუხრჩვია, როგორც მანამდე სხვა ფრანცებს ქართულ სცენაზე, — ა. ვასაძის ფრანცი უცებ წელში გაიმართებოდა, სწრაფად აირბენდა სანუკვარი სავარძლისკენ მიმავალ საფეხურებს, ხმლის ტარს მის ზურგს მიაჭერდა, თვითონ კი მთელი ძალით წამოეცემებოდა მახვილის წვერს. ა. ვასაძის ფრანცის სიცოცხლე მთავრდებოდა იქ სადაც დაიწყო — სავარძელში, რომლის მოპოვებასაც შეეწირა იგი.

თავის დროზე რომ ახმეტელის სპექტაკლი ვინმეს მთლიანად გადაეღო კინოფირზე და ამით შესაძლებლობა მოგვეცემოდა გვენახა იგი მთლიანად, შემდეგ კი კიდევ ერთხელ უკვე „სღეჭ-კადრებით“, ალბათ, ნათელი გახდებოდა, რომ მისეული სპექტაკლი იყო მთელი სისტემა მოქმედ პირთა ცხოვრების ხაზებისა, რომ ეს ხაზები ძალზე თავისებური იყო — ხან ერთმანეთის გადამკვეთი, ხან შეპირისპირებულ-შეჯახებულ, ხან შერწყმული, ხან უეცრად შეწყვეტილი... მაგრამ ყოველი მათგანი უთუოდ დასრულებული, კონკრეტული პერსონაჟის ცხოვრების წარმომჩენი. ვერ აღმოვაჩინთ ისეთს, გამადიდებელ შუშას რომ მოითხოვდეს, — ახმეტელის სტიქია იყო მასშტაბური კომპოზიცია, რომელიც დიდ მოვლენას მოიცავს და მსგავსად მონუმენტური ქანდაკებისა დისტანციასაც საჭიროებს. ოღონდ ეს მონუმენტური ქანდაკებები არ იყვნენ ცალკე ფიგურები — ზუსტი პერსპექტივით განლაგებული ბუმბერაზები იყვნენ. ახმეტელს ჰქონდა უნარი შეეთხზა არა მარ-

ტო ცალკეული მეტყველი მიზანსცენა, არამედ მათი პერსპექტი-  
ული წყობა. ამ პერსპექტივაში ყოველი მათგანი ჯერ ბუნებრივად  
აღმოცენდებოდა, თანდათან ძლიერდებოდა, მოახდენდა „დარ-  
ტყმას“, შემდეგ მისი ძალა იკლებდა, ქრებოდა, რათა ცოტა ხნის  
შემდეგ საჭიროების ჟამს კვლავ ეფეთქა. ხოლო ირ. გამრეკელის  
დამრეცი. ამის გამო მუდამ დინამიკური დანადგარები, ყველა პი-  
რობას ქმნიდნენ იმისთვის, რომ დრამის ქმედება ხან ზევით აფრე-  
ნილიყო. ხან უფსკრულს დაშვებულყო, გაშლილიყო ხან ჰორი-  
ზონტალურ, ხან ვერტიკალურ ხაზებში, უჩვეულო რაკურსებით.  
ისინი შორს იყვნენ ყოფისაგან და მყუდროების ყურადღების გა-  
მახვილება შეეძლოთ გმირთა ცხოვრებას მნიშვნელოვან მოვლე-  
ნებზე. ეს აუცილებელი იყო ახმეტელისათვის. ვინაიდან მას უყ-  
ვარდა მოძრაობის სისწრაფის მისსავე დასრულებულობასთან უჩ-  
ვეულო შეერთება, როდესაც მიზანსცენის ხაზი გრაფიკის დონე-  
ზეა. როდესაც ეს ხაზი — აზრის მკაცრი კონტურია. ფოკოსურა-  
თებზე გარჩნდებული მისი სპექტაკლების სიცოცხლის წუთებიც  
კი გაოცებენ მიზანსცენის ნახატი უფაქიზესი დამუშავებით. იმი-  
ტომ, რომ მიზანსცენა მოვლენის არსს გამოხატავს ზუსტად და  
ნათლად. ნიმუში — „ანზორის“ ბოლო მოქმედება.

ეს. ივანოვს, ავტორს პიესისა „ჯავშნოსანი 14—69“, არაფერი  
აქვს მითითებული ბოლო მოქმედებაში ცეკვის საჭიროების შესა-  
ხებ. ასევე მისი ქართული ვარიანტის ავტორ ს. შანშიაშვილსაც არა-  
ფერი ჰქონია. ცეკვის რედაქტორის რეჟისორ ახმეტელს აღმო-  
ცენდა ის მეოთხე მოქმედებაზე მუშაობის დროს. ეს მოქმედება  
არ გამოდგოდა. მხატვარ ირ. გამრეკელის მიერ სცენური სივრცე  
ძალზე საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი: ორკესტრიდან ამოსულ  
კლდეებს უკან. მიწაყრილზე ლიანდაგი ადგოდა. ამ ლიანდაგზე  
უნდა გაევიღო ჯავშნოსანს, რომლის შეჩერებაც აუცილებელი იყო.  
პარტიზანებსაც ამ მიზნით მოეყარათ თავი: მათ უნდა გადაეწყვი-  
ტათ ვინ დაწვებოდა ლიანდაგზე. მხატვრული გათორმების დინა-  
მიკურობას და მასშტაბურობას ვერ აღწევდნენ თორმე მსახიობები  
დრამატურგიულ ტექსტის გაცოცხლებით. ჩვეულებრივი სიმარ-  
თლე არ იყო საკმარისი და ახმეტელიც უჩვეულოს ეძებდა. ამ  
მიზნით შეუთავაზებია მას ცეკვის ჩართვა ეპიზოდში, ცეკვას სიუ-  
ჟეტური ფუნქცია ჰქონდა — ის კენჭისყრა უნდა ყოფილიყო.



ამისთვის მოიხმეს ზაირა, რომელმაც ამის შესახებ არაფერი  
 და. ანზორმა სთხოვა — იცეკვე და ვინც გინდა ის გამოიხმეო. ქი-  
 ნადადება მეტისმეტად მოულონდელი იყო, მაგრამ ანზორს ჯარი  
 ვერ შეჰკადრა. ამიტომაც ზაირას პირველი სვლა უფრო გაკვირვე-  
 ბა იყო, ვიდრე ცეკვა. ის არ ღელავდა, ღელავდნენ სხვები, ვინც  
 იცოდა ამ ცეკვის დანიშნულება. ახმეტელის ჩანაფიქრით (ცეკვა  
 მისი დადგმული იყო), ჯერ მამაკაცები აღელდებოდნენ — ერთი  
 მათგანი დღეს სიცოცხლეს ესალმებოდა, მშვიდად ყოფნა ბუნებ-  
 რივი არ იქნებოდა. ეს მღელვარება განსხვავებულად ვლინდებო-  
 და — ზოგი უნებლიეთ უკან იხევდა მასთან მიახლოებული ზაირას  
 წინ, ზოგი პირიქით, — წინ იწევდა — მე გამომიწვიეო. მამაკაცთა  
 ეს მღელვარება გადაედებოდა ზაირას, რომლის ყოველი შემდეგი  
 სვლა უფრო და უფრო ძლიერი იყო. ცეკვა თანდათან ხურდებო-  
 და. ზაირას გარკა სცენაზე და დარბაზშიც ყველამ იცოდა, რას  
 მოასწავებდა ვინმეს წინ მისი შეჩერება, ამიტომ კონტაქტიც მაყუ-  
 რებელსა და სცენას შორის მაქსიმალური იყო. თავგამეტებით  
 ცეკვავდა ზაირა. მაგრამ არავის იწვევდა, ჯავშნოსანის მოსვლის  
 დრო კი ახლოვდებოდა. „ასას“ შეძახილები ახლა უკვე ბეჯითად  
 მოითხოვდნენ ზაირასაგან, ბოლოს და ბოლოს, გაერკვია თავისი  
 არჩევანი. მოახლოებული მატარებლის ხმა უკვე ისმოდა და ზა-  
 ირაც სწორედ ამ დროს აირჩევდა ახმას. ამ სეკუნდში წყდებოდა  
 ცეკვა და სცენაზე ყველა ერთად ქვადებოდა — ხალხი იმიტომ,  
 რომ არჩევანი უკვე გაირკვა, ზაირა კი იმიტომ, რომ ვერ გაიგო,  
 რად გაქვავდა ყველა ერთად ცეკვის ზენიტში. პაუზა იმდენს  
 გრძელდებოდა, რამდენიც საჭირო იყო ახმას გონს მოსასვლელად  
 და დავალების შესასრულებლად. მართლაც, ის პირველი მოვიდა  
 გონს — ჯერ კიდევ ყველა გაქვავებული იყო, როცა ახმა მოსწყდა  
 ადგილს, მალა ავარდა და ლიანდაგზე დაემხო. ამავე წუთში მთე-  
 ლი ხალხი იქვე, ანზორის ფეხქვეშ გაერთხმოდა. მატარებლის  
 კივილით მთავრდებოდა სრულ სიბნელეში ჩაძირული ეს ეპიზოდი.

ეს იყო ცეკვა-არჩევანი, საბედისწერო, სიკვდილ-სიცოცხლეს  
 შორის გადებულ ბეწვის ხიდზე მოარული. ჭეშმარიტად დრამა-  
 ტული იყო იგი. ფაქტიურად ეს იყო მასობრივი სცენა, გადაწყვე-  
 ტილი უკიდურესად დინამიკური ცეკვის პლასტიკით, ცეკვისა, სა-  
 დაც მონაწილეობდნენ როგორც წამყვანი პერსონაჟები, ისე მოქ-



მედი პირები, რომლებსაც ერთი სიტყვაც არ ჰქონდათ სათქმელი. მასხადამე, ყველა კატეგორიისა და მდგომარეობის მქონე მსახიობები. მიზანსცენათა მწვავე გამომსახველობა კი, რომელიც ახმეტელის ოსტატობის საიდუმლოს შეადგენდა, მოითხოვდა განსაკუთრებულ, სწორედ აქტიორულ ნახატს. საჭირო იყო ჩასწვდომოდი რეჟისორის ჩანაფიქრს — შერწყმოდი მისეულ კომპოზიციას, მის ორგანულ ნაწილად ქცეულიყავი. რუსთაველის თეატრში ეს გამოდიოდა იმიტომ, რომ ახმეტელი და მისი კოლექტივი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი იდეალების ერთობლიობით სონთქავდნენ. ახმეტელს იზიდავდა მხოლოდ არსებითი და უმნიშვნელოვანესი. ყველაფერ დანარჩენს ის უკუვადებდა. ნახევარტონიბი არც მას აღელვებდა, არც მის თანამედროვეებს. იმ წლებში ნახევარტონები შთაბეჭდილებას არ ახდენდნენ. ახმეტელი ირჩევდა დიდ მოვლენას, დიდ ადამიანს, დიდ აზრებს და ასეთსავე ემოციებს. ყოველდღიური სიმართლე არ იტაცებდა — მას სწყუროდა ძლიერი, გამოაგნებელი განცდები, უკიდურესობამდე მიყვანილი კონტრასტები. ცხოვრებაში, შესაძლოა, ასეთი რამ გაზვიადებდაც მოსჩვენებოდა ვისმეს, მაგრამ მის სპექტაკლებში არამც თუ დამარწმუნებელი იყო, არამედ აღქმის მომენტში გჯეროდა, რომ მხოლოდ ისაა მართებული. სხვაგვარად უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა ისეთი შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენდნენ ახმეტელის წარმოდგენები თანამედროვეებზე. მისი სპექტაკლების გმირები, ისევე როგორც თვითონ ახმეტელიც და მისი დროის მაყურებელიც, ცხოვრობდნენ ძლიერი ისტორიული კატაკლიზმების ეპოქაში, როდესაც ქეშმარიტად წარმოუდგენელი მოვლენები ხდებოდა. ამიტომ მოვლენათა და ხასიათების კვეთილობა ბუნებრივი იყო. ახმეტელსაც ცეცხლის ალი სწყუროდა — არა უმცირეს!

რა თქმა უნდა, ყველა მსახიობს არ შეეძლო მის ამგვარ მისწრაფებას გატოლებოდა, თანაშემოქმედი მსახიობი არც ისე ბევრი ჰყავდა. ამის გამო პირველ ხანებში ზოგჯერ იძულებული იყო მათ გარეგნულ მონაცემებს და მორჩილებას დასჯერებოდა. მაგრამ თავისი რეჟისორული ნახატის შიგნით მსახიობის ინიციატივას არ დათრგუნავდა. არავს უთქვამს, რომ ახმეტელის რეჟისორულმა ნახატმა ვისიმე მსახიობური უნარი დაჩრდილა

ლაპარაკი არ უყვარდა. ერჩივნა შეექმნა პირობები, რომლებიც

თავისთავად მოითხოვდნენ მსახიობისაგან მისთვის საჭირო ემოციებსაც და ამ ემოციის გარეგანოვლინებასაც. „მისი“ მსახიობები — ისეთები, როგორც ა. ხორავეა, ა. ვასაძე, თ. წულუკიძე და სხვანი უსიტყვოდ უგებდნენ და ასრულებდნენ ურთულეს შემოქმედებითსა და ტექნიკურ დავალებებს. პირველი ორი მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრება რეჟისორის ცხოვრებაზე ბევრად უფრო ხანგრძლივი აღმოჩნდა, მაგრამ ამ ხანგრძლივ ცხოვრებაში არ ყოფილა პერიოდი, მათ შემოქმედებაში რომ ახმეტელის გენია გამჭრალიყო.

ეოცხლობს იგი ქართული თეატრის ყველა საინტერესო მასობრივ სცენაშიც. შეიცნობა იმათ მიერაც, ვისაც არასოდეს უნახავს ახმეტელის სპექტაკლი — იმდენად ცნობილია ხალხმრავალი ეპიზოდების აგებებს მისი დიდოსტატობა. ეპოქა, რომელშიც ცხოვრობდა იგი პროლეტარული რევოლუციის ხანა იყო — ყველაზე მასობრივი რევოლუციის ხანა. თვით ცხოვრებაში მოქმედებდნენ რევოლუციურ მოვლენათა მონაწილე უზარმაზარი მასები — სოციალურ ბრძოლებში გამარჯვებული ხალხი. ამ წლების შემოქმედნი ადამიანისათვის რევოლუცია მისი საკუთარი ცხოვრების სტიქია იყო. ამ სტიქიას ბუნებრივად მიჰყავდა იგი რევოლუციის მხატვრულ ნაწარმოებებში განხორციელების პრობლემამდე. ახმეტელი ამ პრობლემას სცენურ ხელოვნებაში წყვეტდა. მით უფრო, რომ მასობრივი სცენის პრობლემა — რეჟისორული პრობლემაა, ხოლო თუ რეჟისორი ამასთანავე კიდევ ილტვის მასშტაბურობისაკენ, მასობრივი, ერთი ნებით გაერთიანებული ორგანიზმის რთული სტრუქტურისაკენ, — პრობლემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ახმეტელს არ აინტერესებდა მასის მონაწილე ინდივიდუალუმი. არც სოციალურ-ყოფით გავლენად მისი დანაწევრება, მასა მისთვის კოლექტიურად მოქმედი ძალა იყო, ალტყინებით გაერთიანებულ ადამიანთა ჯატი. ამიტომაც იზიდავდნენ პიესები, სადაც მთავარი სიუჟეტური ხაზი მასის ქმედებითაა შეკვანძული, მასა კი მაღალზნეობრივი იდეით შედუღაბებული, ვინაიდან ასეთი ენერჯია — ზნეობრივი ენერჯიაა. კოლექტიური ზნეობა კი განსაკუთრებული ძალაა. და თუკი სცენას და დარბაზს ასეთი ძალის შეგრძნებით გააერთიანებ, — მაშინ თეატრი აღიჭურვება უნარით

ჩაერიოს ადამიანთა ცხოვრებაში. სცენის ხელოვნების მისი ნაირად მას არ წარმოედგინა.

ასეთი ამოცანის შესრულება განსაკუთრებულ მონაცემებს ითხოვს, განსაკუთრებულ ოსტატობას. საქმე მრავალფეროვანი კომპოზიციის აგების სირთულეში არ იყო, ამ სირთულეს ის ფლობდა. მთავარი იყო სცენაზე ქარიშხლისა და შეტევის იმ ატმოსფეროს შექმნა, რომლითაც სუნთქავს დრო. ახმეტელი საშველად იხმობდა ადამიანის სხეულის პლასტიკისა და რიტმის ძალას, პიესისა და მისი გმირების ცხოვრების მოვლენათა განვითარების დინამიკურ სტრუქტურას. რიტმი მისთვის მაჯისცემა იყო, გულსცემა, სიცოცხლე. ის გამორიცხავდა ერთფეროვნებასა და სიმშვიდეს, ახმეტელის სპექტაკლების რიტმული კომპოზიციები წარიტაცებდა ყველას. იმიტომ რომ მისი სპექტაკლის რიტმული ტეხილი გარკვეული კომპოზიცია იყო მუდამ, გარკვეული დინამიკური ტეხილი მოქმედების დინებისა, ცვალებადი და ზუსტად გააზრებული სისტემით.

მშვენივრად იცოდა ახმეტელმა, რომ მზა წარმოდგენის რიტმი დამოკიდებულია იმ დროის რიტმზე, როდესაც იგი იქმნება. ამიტომ რეპეტიციებზე მსახიობებისაგან უკიდურეს ყურადღებას მოითხოვდა სცენური დროის შეგრძნებისადმი და ასევე მისი თავისებურების გათვალისწინებას. ყოველი სპექტაკლისათვის ზუსტ რიტმულ პარტიტურას ქმნიდა, სადაც მათემატიკური და მუსიკალური სიზუსტით იყო გამოანგარიშებული მისი მიმდინარეობის დროს — მოვლენათა რიტმიც, კონსტრუქციის, კიბეების, სიბრტყეების რიტმიც, სიტყვისა და მღუმარების რიტმიც.

ი.რ. გამრეკელის კონსტრუქციები მსახიობისგან მოითხოვდნენ საკუთარი სხეულის სრულ დაუფლებას, იმის ზუსტ გააზრებას, თუ როგორ უნდა იმოქმედო თავისუფლად მცირე ზომისა და სხვადასხვა სიმაღლის მოედნებზე, სადაც ოდნავი შეცდომაც კი დიდი საფრთხეა.

ახმეტელის სპექტაკლის ყოველი ეპიზოდის რიტმი ისეთივე ზუსტი იყო, როგორც მუსიკალურ ნაწარმოებში. მთლიანად სპექტაკლის სტრუქტურა მრავალფეროვანი რიტმების ცვლას ეფუძნებოდა. ამიტომაც დრამატულ თეატრში დადგმული მისი სპექტაკლიც მუსიკალური იყო, თუნდაც მასში პირდაპირი მნიშვნელობით

არ ყოფილიყო ჩართული მუსიკა. ამიტომ შეიძლება ვილაპარაკოთ არა მარტო ანმეტელის მიზანსცენის ნახატზე, არამედ ცალკეული მისი სცენების და მთლიანად სპექტაკლის რიტმული ხაზების ნახატზეც. სრულიად არაა შემთხვევითი, რომ „ლამარაზე“ ასე წერენ:

„მსგავსად კაიშაურის პლატოსი, საიდანაც მოჩანს არაგვის უმშვენიერესი ხეობა, მსგავსად მსუბუქი სანოტო ლეგატოსი, მის უკან მოხატულ გარინდებული მთების თხემს რომ ერწყმის, — სცენა „ლამარაში“ აღიქმება როგორც ხეობიდან მწვერვალებისკენ გადასვლა. მათ შორის ერთი, რომელიც სცენაზეა გამოსახული, თითქოს მიგანიშნებს სხვა, მის უკან მყოფ, უფრო შორეულ მწვერვალებზე. ამ სცენის რიტმში გამოყოფილია შუა ნაწილი — თავინი გახანგრძლივებით ხაზგასმული.

მოძრაობაში ამას შეესაბამება მთებზე მთარული ხევსურის ასევე ხაზგასმით გაგრძელებული რბილი ნახტომი. მეტყველებაში კი — მახვილის გადანაცვლება, რის გამოც ყველაზე მეტი დაძაბულობა აგრეთვე შუაგულშია. შეიძლება იფიქრო, რომ ამ სპექტაკლის ყველა რიტმული სტრუქტურისათვის ამოსავალია ამფიბრახის ეს მეტრი.

სცენის მეორე ნახევარწრეზე, მთის გადაღმა, სხვა ბუნებაა და სხვა ხალხი. ის ხალხი ხევსურთა სრული ანტიპოდი. კლდოვან მთებზე მიკრული ქოხები, მსგავსად ჩიტის ბუდეებისა, თითქოს ზევიდან ქვევით მოემართებიან. ადამიანებიც, ფრინველთა მსგავსად, ზევიდან ქვევით დაემგებიან ხოლმე წინ გაშვერილი, ერთიმეორეზე მჭიდროდ მიკრული მუხლებით. გადაუვლიან ნაპრალებს და ორივე ფეხზე რბილად დაემგებიან. აქ დაძაბულობა პირველ მომენტზეა გადატანილი, ვინაიდან სწორედ ისაა გამოყოფილი, როგორც უმთავრესი. მახვილიც სიტყვის პირველ მარცვალზეა. ესენი ცეკვასაც ალბათ თითის წვერით დაიწყებენ, თან ამ წვერებს ბასრი ხანჯლის მსგავსად ჩაასობენ მიწას. მეტყველება წყვეტილი აქვთ, მოკვეცილი. სამოსელშიც კი ჯერ ახალუხის წითელი ფერი გეცემა თვალში, შემდეგ — მოკლე შავი ჩოხა. შეიძლება იფიქრო, რომ ეს გარემოც, ადამიანთა მეტყველებაც, მოძრაობაც, ყესტის მთელი მრავალფეროვნებაც ტროხეის მეტრზეა აგებული, მის წილში დაბადებული.



მაგრამ ორივე ამ ხალხს ერთი მზე უნათებს, ერთი ზეცა და ვარსკვლავები ადგათ თავზე და მათ ორ ვაყვაცს ერთი მშვენიერი არსება — ლამარა — უყვართ. გულშიც სულგრძელობის ერთ ხატს ატარებენ. მას მინდია განასახიერებს...

გასაგებია, რომ ეს ხალხები ზოგჯერ აღარ ემტერებიან ერთმანეთს. მაშინ მათი არსებობის საპირისპირო რიტმები ახალ, რაღაც უმაღლეს ჰარმონიაში შეერწყმიან ხოლმე ერთმანეთს.

ღრმა ლირიზმით შებურვილი, პირველი ბგერიდან ბოლო ბგერამდე მუსიკალური სპექტაკლი „ლამარა“, აღიარებულ უნდა იქნას ერთ-ერთ ყველაზე მშვენიერ თეატრალურ ქმნილებად, რომელიც ღირსია იდგეს ისეთი შედეგების გვერდით, როგორცაა რეინჰარდტის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და სტანისლავსკის „ლურჯი ფრინველი“. თუ პირველში ტყის ყველა რიტმის გამაერთიანებელი მენდელსონის მუსიკის რიტმი იყო, მეორეში — ფერთა ჰარმონია, „ლამარაში“ გამაერთიანებელ ელემენტად წარმოგვიდგა ვაჟა ფშაველას ლექსის მსგავსი პოეტური რიტმი<sup>1</sup>.

ახმეტელის სპექტაკლების მუსიკალობა მუსიკის სიმრავლეს არ ნიშნავდა. მისი სპექტაკლის სტრუქტურა იყო მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსი. ამიტომ ასე ხშირად მიმართავენ მისი რეცენზენტები ტერმინს „სიმფონიზმი“ იტულისხმება კონკრეტებით დატვირთული მასშტაბური მოვლენები, მათი მთაარი და პარალელური ხაზები და სხვადასხვანაირი „საკრავების“ უჩვეულო, მოულოდნელი ჩართვანი.

იმ სპექტაკლებში, რომლებშიც ახმეტელმა მოასწრო საკუთარი თარი გამოცვლინა, მიუხედავად იმისა, რომ „ლამარა“ სულ არ ჰგავდა „რღვევას“, „ანზორი“ კი „ყაჩაღებს“, მუდამ იყო სტრუქტურის რკინისებური ლოგოცა, ძალთა განლაგების სიზუსტე. კონფლიქტის გარკვეულობა. მისი განვითარების საფეხურები, ბრძოლის შედეგი, ვნებამდე აყვანილი პოეტურობა და ემოცია.

ახმეტელი ამბობდა, რომ რუსთაველის თეატრი გმირულ-რომანტიკული თეატრია. ეს ნიშნავდა, რომ ის ეძებდა აქტიურ, მგზნებარე ადათიანს. რომლის პიროვნებაც მასიბის სურვილებსა და ხებას იტევს. მათ ალტყინებას და ურყევ რწმენას. მისთვის

<sup>1</sup> პროფ. ლ. ანდრონიკაშვილის ეს ჩანაწერი დაცულია მის პირად არქივში.

გმირის მნიშვნელობა მისი პიროვნების, მისი ნამოქმედარის მას-  
შაბითა და ზნეობრივი სიმაღლით განისაზღვრებოდა. სწორედ ეს  
უძნობდა სამოქმედოდ თუნდაც სიცოცხლის ფასად. მან იცოდა,  
რომ პიროვნების ასეთი სტრუქტურა ზნეობრივი სრულყოფისადმი  
სწრაფვითაა დატირთული. მაშასადამე, მისი შემოქმედებითი  
იდეების გამოხატვაც შეუძლია.

რომანტიზმი მუდამ ვნებაა გმირობაც ასეთი ვნებითაა შეფე-  
რილი, მით უფრო, თუ გმირობა რევოლუციურია. მის დროს კი  
რა ვნებები ბობოქრობდნენ?! რა ადამიანები იყვნენ ამ ვნებებით  
შეპყრობილი?! ისინი ზომ ქუჩაში გამოვიდნენ, უზარმაზარ მასე-  
ზად გაერთიანდნენ, მათ ესაჭიროებოდათ დიდი სივრცე. ალმებო,  
ხმაშალალი სიმღერები. იმ დროის გრძნობებიც, აზრებიც და მი-  
სწრაფებებიც ითხოვდნენ რომანტიკულ, უჩვეულო საქციელს,  
რომლის მოტივები იყო არა საყოფაცხოვრებო, არამედ ამაღლებუ-  
ლი, პოეტური.

ახლა ძნელია იმის წარმოდგენა, თუ როგორი იყო ახმეტელის  
დროის ე. წ. სულიერი ყოველდღიურობა. ასევე ძნელია იმის  
წარმოდგენა, თუ რა შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მისი სპექტაკლე-  
ბი. მაგრამ ერთი კი ნამდვილად ცხადია — დრო, როცა ადამიანები  
ძირეულად ცვლიან ცხოვრებას, უეჭველად მოიცავს უნაგარო  
იდეურ საწყისს, მაშასადამე, განაშორებს ადამიანს მხოლოდ პი-  
რად კეთილდღეობაზე ზრუნვას.

ჩანაფიქრთა და მომხდარ მოვლენათა გრანდიოზულობა ადამი-  
ანებს აღამაღლებდა ყოველდღიურობაზე, წვრილმან საქმეებზე,  
წვრილმან გრძნობებზე. რწმენის სიმტკიცე შთაგონებას აღმო-  
აცენებდა და ადამიანს ძლიერ, მსხვერპლისათვის მზადყოფ პი-  
როვნებად აქცევდა. მაშინ ეს იყო ბუნებრივი და ცხოვრებისე-  
ულად მართალი. ყველა თეატრალური ნაწარმოები ზომ განუყო-  
ფელია თავისი დროისაგან, იმ ადამიანებისაგან, რომლებიც დარ-  
ბაზში სხედან და მხოლოდ მაშინაა მათთვის აუცილებელი, თუ  
მაყურებლის გულს ხედება, თუ სცენიდან შემოთავაზებული — მა-  
ყურებლისათვის საჭირო სიმართლეა. ადამიანებს ცხოვრების გარ-  
დაქმნა სწყუროდათ და ხელოვნებისგანაც გამოგნებელი შთაბეჭ-  
დილების მიღება სურდათ, ძლიერი, გულადი, რწმენის ერთგული  
ადამიანების ხილვა სწადდათ.

ახმეტელი თვითონ იყო ასეთი. ეს თვისებები მისი თვისებები იყო. თანაც ძალიან კარგად იცოდა, რის თქმა სურს. შემოქმედებაში მისი ინდივიდუალობის გამოვლინებას არაფერი უშლიდა ხელს, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც თვითონ ჩაუდგა სათავეში თეატრს. არ სურდა დოკუმენტური უტყუარობა და უარჰყო ყოფითობა. არ უყვარდა ტექნიკა — არც რადიო, არც იმ დროს ასეთი მოღურა კინოფირი ერთხელაც არ გამოუყენებია თავის წარმოღვენაში. ეპოქის სული სხვანაირად ცოცხლობდა მის სპექტაკლებში — ძლიერი სულიერი ლტოლვანი, კადნიერებამდე თამამი დამოკიდებულება თეატრალური ფორმისადმი, უკიდურესი პათეტიკა, ღია ტენდენციურობა და ცხოველმყოფელობის კლასობრივი წარმართულობა. ის ამტკიცებდა იმას, რისაც გულწრფელად სჯეროდა, რაშიც აბსოლუტურად იყო დარწმუნებული და ეს რწმენა სხვისთვისაც სურდა ჩაენერგა.

მისი ხელოვნება მიმართული იყო შემსრულებელთა და მყურებელთა დიდი მასისაკენ. სპექტაკლს წვრილმანების დახვევების გარეშე აგებდა, მაგრამ თუკი რამეს გამოიტანდა სცენაზე, — ის დიდს გულმოდგინებით იყო გააზრებული. ხელოვნებაში მიახლოებითი საშინელებად მიიჩნდა. ყველაფერი უნდა იყოს ნათელი, გარკვეული, გამოკვეთილი, თვალსაჩინო, და უმთავრესს დაქვემდებარებული. მთლიანობის ყველა ნაწილი — მწყობრი და ურთიერთშეხამებული. მახვილები უყოყმანოდ ზუსტი, ემოციები — ეფექტური. არაფერი ზედმეტი, არაფერი შემთხვევითი, ყველაფერი შემოწმებულ-დაზუსტებული. სპექტაკლის ყოველი ნაწილისათვის — საკუთარი ადგილი, და მისთვის მკაცრად დადგენილი დრო. მოქმედების ორგანიზაციის ასეთი სიმკაცრე გამოიტაცხავდა შესრულების ფეთხუმობას და ამიტომ მისი სპექტაკლები გამოგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. ისინიც კი, ვინც არ სცნობდა ახმეტელის შემოქმედებას, ვერ უარყოფდნენ უკიდურესი ვნებისა და დინამიკის ზუსტ პლასტიკურ ფორმაში ჩამოსხმის მისეულ ოსტატობას. ამგვარი შეხამების გარეშე არ არსებობს რეჟისორ ახმეტელის ინდივიდუალობა. თავისებური სცენური ფორმების შეთხზვის მისი სითამამე განსაცვიფრებელი იყო თავისი მოულოდნელობით და იმით, რომ სრულიად არავისა და არაფერს მოგავონებ-



დათ. ამიტომაც ასე ხშირად მეორდება მის შესახებ დაწერილ კრებულ  
ტიკულ წერილებში სიტყვა „არასოდეს“.

ახმეტელმა სახელი გაითქვა რუსეთში იმ დროს, როდესაც ჯერ  
კიდევ ცოცხალი იყო სტანისლავსკი, აქტიურად ეწეოდნენ სარე-  
ჟისორო მოღვაწეობას ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მეიერჰოლდი, ტაირო-  
ვი, საქართველოში კი — მარჯანიშვილი. იმ დროის გამოჩენილ  
კრიტიკოსთა სტატიებმა მოიტანეს ჩვენამდე მისი ცეცხლოვანი  
სპექტაკლებისა და ამ ცეცხლით აღმოდებული მაყურებლის  
თრთოლევა. ახმეტელმა დაიმსახურა ასეთი ბედნიერება და იგუ-  
ხვდა მას წილად.



## მეორე სიცოცხლე

„ყაჩაღები“ და 1933 წლის გასტროლები — ახმეტელის შემოქმედების მწვერვალია და მისი წარმატების უმაღლესი წიგნული. მაშასადამე, ყუილზე ნაკლებ მყარი მწვერვალზე თავბრუს ხვევა იცის, თანაც ასეთი სიმაღლიდან ბევრ რამეს ვერ ხედავ, ერთი კი იცოდა, რომ მართალი აღმოჩნდა, როდესაც შემოქმედების თემად ორი სამყაროს — წარმავლისა და მომავლის — ბრძოლა აირჩია, როდესაც ირწმუნა, რომ მის თანამედროვეს დიდი მასშტაბის ხილოვნება სწყურია — სულს-შემძვრელი, კაშკაშა სანახაობა ის გზძნობდა თავისი დროის მშვენიერებას. იცოდა, რომ ამ დროის აღამიანებს არ სურდათ გართობა, სურდათ აღმოჩენები, ხმამაღალი სიმართლე, კონტრასტები, ბრძოლა, ვნებები და საოცრებები. ახლაც, მწვერვალზე მყოფსაც, ესმოდა დროის მოწოდება, იქტირებოდა წინ და შორს — მსოფლიო ასპარეზზე ქართული ხელოვნების გატანაზე უარისთქმა არ შეეძლო. მით უფრო, რომ ქვეყნის საზღვრების გადალახვა ნიშნავდა კიდევ, მართალია დროებით, მაგრამ მაინც სრულ იზოლაციას იმ დაუსრულებელ უსიამოვნებათაგან, რომლებიც მხოლოდ შემოქმედებითი ხასიათისა არ იყო, ისინი ცუდად მოქმედებდნენ კოლექტივზე, რომელშიც ისედაც მუდამ არიან უკმაყოფილონი, განსაკუთრებით გასტროლობის შემდეგ, სადაც შეუძლებელია ყველას ერთნაირი წარმატება ჰქონდეს. დროებით გაცლა, კოლექტივის გაერთიანება ქვეყნის სადიდებელი მაღალი მიზნით, იქ გამარჯვება და ასე დაბრუნება აუცილებელი იყო ან რატომ აღმოჩნდა ამ პერიოდში მისთვის ყურადღების ობიექტი თეატრსგარე სამყარო, თუმცა თეატრს შიანით მუშაობა არ შეწყვეტულა. ახმეტელი მუშაობდა ორ საბჭოთა პრესაზე — ლ. სლაფინის „ინტერვენციაზე“ და ვ. შკვარციონის „ნაბიჭვარზე“ (ქართული ვარიანტი გ. ბუნხიკაშვილისა). „ინტერვენციის“ პრეზი-



ერა შედგა 1934 წლის 18 იანვარს, ხოლო „ნაბიჭვრისა“ — იმავე წლის 4 აპრილს. ვინ წარმოიდგენდა მაშინ, რომ ქართულ თეატრში ახმეტელის ცხოვრების ბოლო ფურცლები იწერებოდა... და რა საოცარია, რომ მსგავსად ამ ცხოვრების პირველი ფურცლებისა, ახლაც ახმეტელი ერთდროულად დრამასაც დგამს და კომედია-საც.

ეს არ ნიშნავდა წარსულისკენ მიბრუნებას, არამედ იყო ახალი სპირალი იმ შემოქმედებითი ევოლუციის, რომელიც ასე ბუნებრივია ყველა ხელოვანისათვის. ხდება ეს სწორედ მწვერვალზე — სწორედ იქ, სახელგანთქმის მაღალ ტალღაზე, ხალხმრავალი მასებისა და გოლიათების ბრძოლათა ქარიშხლების ბობოქრობაში ოსტატი რეჟისორი კურსს ადამიანის შინასამყაროს წვდომისაკენ იღებს. ახმეტელი ხომ განსაკუთრებით მგრძნობიარე იყო ყოველივე სიახლისადმი. დროის სიო კი აშკარად ანიშნებდა, ცხოვრება ახალ მოთხოვნებს აყენებსო.

აქამდე ის საერთო სადადგმო ამოცანების გადაჭრით უფრო იყო გატაცებული. ვიდრე სამსახიობო შემოქმედებით. მოქმედ პირთა სივრცეში საინტერესო განლაგება იტაცებდა, გამოაგნებელი მიზანსცენების შეთხზვა. მართალია, სულ მუდამ ლაპარაკობდა მსახიობის ხელოვნებაზე. გამუდმებით ეძიებდა ახალი მსახიობის აღზრდის გზებს, მაგრამ პრაქტიკულად მან მაინც რეჟისორის წამყვანი როლი დაამკვიდრა, რეჟისურის თეატრი. ამიტომაც მის საუკეთესო სპექტაკლებშიც კი უძლიერესი ეპიზოდის ემოციურ-აზრობრივი მთლიანობის ეღერადობა იყო და არა მასში მონაწილე მსახიობის სცენური ცხოვრება. ყველა სახეობრივი საშუალება ამ მთლიანობას ემსახურებოდა. ახლა კი გაუჩნდა სურვილი ადამიანის სულში ჩაღრმავებისა, სადაც ფსიქოლოგიური „ზამბარებია“ მიმალული, მისი საქციელების ფართლი მამოძრავებლები. ამ ორი ძალის შეერთება უნდოდა. განა შემთხვევითია, რომ მომდევნო დადგმად შექსპირის ტრაგედია „იულიუს კეისარი“ ჰქონდა ჩაფიქრებული? მაგრამ ეს ცოტა გვიან მოხდება. ახლა ის ამზადებს კავკასიის ხალხთა შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ოლიმპიადის მხატვრულ განყოფილებას. ის გაიხსნა 1934 წლის 30 მაისს თბილისის საოპერო თეატრში. მუშაობს მეიერბერის ოპერა „პუგე-

ნოტების“ დადგმაზე და ემზადება რუსთაველის თეატრის წლის თავის აღსანიშნავად.

ზეიმისათვის ერთი დღე არ მიიჩნიეს საკმარისად — ის იწყებოდა 9 ივნისს და მთავრდებოდა 14 ივნისს. თეატრი მორიგეობით იწვევდა ჯერ წარმოებებს, რომლებსაც შეფობას უწევდა, შემდეგ — მეცნიერებისა და ხელოვნების მოღვაწეთ. დასასრულ შედგა საზეიმო სხდომა და მისალმებანი. პროგრამა უჩვეულო იყო: მოწვეულ სტუმრებს რუსთაველის პროსპექტზე თეატრის ორკესტრი ხვდებოდა. ფოიეში გამოფენილი იყო დეკორაციათა და კოსტუმების ესკიზები, ფოტოსურათები. ყოველ საღამოს ახალ წარმოდგენას უჩვენებდნენ დუბლიორთა შენაცვლებით. ანტრაქტებში სპექტაკლის მონაწილენი მაყურებელთა შორის იყვნენ. სპექტაკლის შემდეგ — აცილებდნენ მას თეატრიდან.

14 ივნისს დასკვნით საზეიმო სხდომაზე საპატიო პრეზიდუმის პირველ რიგში ისხდნენ ქართული თეატრის უზუცესი მსახიობი მარიამ საფაროვა-აბაშიძისა და ვალერიან გუნია. ვ. გუნია მ ასე მიულოცა თეატრს: „ნება მიბოძეთ მეც, ყველაზე უფრო ხნიერმა და ძველმა მსახიობმა მოგილოცოთ თქვენი ათი წლის თავგამოდებული შრომისა და ძლევა მოსილი ღვაწლისა და გამარჯვების მიღწევათა დაგვირგვინება.“

მტკნარი სისულელე და შუბლგარეცხილი ცილისწამებაა ის პირახეული ჭორი, ვითომც ჩვენ, ძველებს გვშურდეს თქვენი, ახალგაზრდების, ასეთი შეუპოვარი დაწინაურება, ასეთი თქვენი უზრუნველყოფილი ცხოვრება, თქვენი ასე მედგრად წინ გასწრება ცხოვრების დოღზე.

პირიქით, ჩვენ უაღრესად კმაყოფილნი და ბედნიერნი ვართ თქვენი სამაგალითო გამარჯვებით და საქვეყნო ზეიმ-ზარით. რადგან ვიცით ის დაურღვეველი ჭეშმარიტება და ნურც თქვენ დავიწყებთ ამ ჭეშმარიტებას, რომ ახალთაობის ახლანდელი ბრწყინვალე აწმყო ცოტა თუ ბევრად დამოკიდებულია და პირისპირ აღმართული თქვენს წინამორბედთა მოხრალ ქედზე.

ნურც ის დაგავიწყდებათ, რომ ჩვენ შედარებით მეტად ცუდ პირობებში ვმუშაობდით. პურის მაგიერ ტაშის კვრით ვიკვებებოდით და სუსხიან ყინვა-ზამთარში ცეცხლის მაგაერ საყუთარი

ტემპერამენტის ალით ვთბებოდით. მეტად ცუდი, ღუბჭირი და წყეული დრო იყო. მაგრამ ჩვენ მაინც განვევლეთ ის ნარ-ეკლიანი გზა. ზოგი ამ მსვლელობაში დაიღალა, მოიქანცა, წაიქცა და დაიღუპა. ზოგმა კი სულის დაფვით, როგორც მაგალითად, მე, თქვენს ზემიამდე მოაღწია.

მიიღეთ ჩემი უგულითადესი მადლობა, რომ ძველი თეატრის ნარეკლიანი გზა ასე სწრაფად უკან დატოვეთ და ჩვენი საოცნებო სიზმარი — ქართული ხელოვნების გამომზეურება საქართველოს ვიწრო საზღვრების გადალახვით — ასე ჩინებულად და ბრწყინვალედ დაასრულეთ, რომ ყველგან სამართლიანად დაიმსახურეთ პირველობა თქვენდა სასახელოდ და ჩვენდა საბედნიეროდ.

ჩემო სანდრო! ბავშვობიდანვე გიცნობ. ყმაწვილობაში ავიაციას სწავლობდი, ფრთების შესხმას და ფრენას იყავ მოწადინებული და ამ ნდომას, მახსოვს, ერთი თითიც კი შესწირე. მაგრამ რომელი ფრენა შეედრება იმ მძლავრ გაქანებას, რომელიც შენ გამოიჩინე ეროვნული ხელოვნების დარგში!

ახლა რომ მოგვკვდე, არას ვინაღვლი, რადგან ჩემი თვალით ვნახე ის, რაზეც ვოცნებობდი, რასაც სიზმრად ვლამობდი... მიიღეთ, ძვირფასო ძმებო, გულწრფელი ლოცვა-კურთხევა მრავალგზის გამარჯვებისა და დაბრკოლებათა ძლევისათვის.

ბედნიერი ხართ, ჩვენზე უფრო ბედნიერი, რომ თქვენ წილად გხვდათ საქართველოს სულის უკვდავების მტკიცება და ღალადისი! ვაშა რუსთაველის თეატრის ნიჭიერ კოლექტივს, და მის მედგარ და სახელოვან ხელმძღვანელს სანდრო ახმეტელს!<sup>1</sup>

იმ დღეს მიხეილ ჯავახიშვილმაც მისწერა ახმეტელს ასეთი წერილი: „ძმაო სანდრო! ოციოდე წლის წინათ შენ გაპბედე და საჯაროდ განაცხადე ქართულ თეატრს ეროვნული სახე არა აქვსო. მაშინ ეს აზრი კადნიერებად ჩასთვალეს, მაგრამ რუსთაველის თეატრმა ცხადად გაამართლა შენი ნათქვამი.

შენი თაოსნობით დაარსებულმა და შენივე ხელმძღვანელობით აღზრდილმა თეატრმა თანდათან იპოვა ეროვნული ფორმა — ხა-

<sup>1</sup> 1934 წელს წარმოქმნილი ეს სიტყვა 1963 წლის 18 მაისის ვაზ. „კომუნისტში“ გამოაქვეყნა პირველად პროფ. ვ. კიკნაძემ. რუსულად ის 1934 წ. ვაზ. „Тифлисский рабочий“-ში იყო გამოქვეყნებული.

სიათი, რიტმი, პლასტიურობა, გმირული სული — და შიგ შინაარსი ჩაღვარა. მხოლოდ ამ უმთავრესი ორი ღერძის წყალობით შეეძლო თეატრს ის მსოფლიო სახელი მოეხვეჭა, რომელიც მან სამართლიანად დაიმსახურა.

რუსთაველის სახელის ზიდვა უძნელესი და საპატიო გმირობა იყო. თქვენ ეს ტვირთი პირნათლად ზიდეთ და ყველა დარწმუნებულია, რომ არც ოდესმე მოუფონებთ.

დღეს ეს თეატრი ათი წლის შესრულდა. ეს დღე პირველად შენი და მთელი სათეატრო კოლექტივის დღესასწაულია. გთხოვ ამ ზეიმში ჩემი ხმაც ჩართო, მხურვალე სალამს და მადლობას გიძღვნიო შენ და შენს დასსაც და მტკიცედ მჯერა, რომ თქვენს სახელოვან თეატრს ახალ-ახალ მწვერვალებზე აიყვანთ და ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას ღირსეულ ალავს დაუმკვიდრებთ.

თქვენი უღრმესი მოყვარე და პატივისმცემელი მიხეილ ჭავჭავაძე. 14/6—34<sup>1</sup>.

თეატრს ულოცავდნენ ვლ. ნემიროვიჩი-დანიელი, ვს. მიეიროპოლი, ა. ტაიროვი, ბ. ლავრენიოვი, ა. აფინოგენოვი, ვ. კირშონი, ლ. სობინოვი და სხვ. ბრწყინვალე მისასალმებელი სიტყვით გამოვიდა პროფ. ლ. ანდრონიკაშვილი.

1934 წლის 16 ივნისს ვაზ. „Известия ВЦИК“-ში გამოქვეყნდა დადგენილება რუსთაველის თეატრის მუშაკთა დაჯილდოების შესახებ. თეატრის მუშაკთათვის პრემიების დასარიგებლად გამოყოფილ იქნა 150.000 მანეთი. რესპუბლიკის სახალხო არტისტ სანდრო ახმეტელს გადაეცა მსუბუქი მანქანა პერსონალური სარგებლობისათვის. მსახიობებს ა. ხორავას, ა. ვასაძეს და ვ. დავითაშვილს მიენიჭათ რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება, მსახიობებს: ი. აბაშიძეს, თ. წულუკიძესა და ს. ბეჟანიშვილს — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტისა. მხატვარ ირ. გამრეკელს და კომპოზიტორ ი. ტუსკიას — საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა.

და აი, რა არის საინტერესო — ამ ათი წლის თავის გამო მსახიობმა უშანგი ჩხეიძემ, რომელიც კარგა ხანია წასული იყო რუსთაველის თეატრიდან მარჯანიშვილთან, დაწერა თავისი, ახლა

<sup>1</sup> წერილის შავი ხელნაწერი დაცულია მ. ჭავჭავაძის პირად არქივში.

უკვე ყველასათვის კარგად ცნობილი ლექსი „ღურჯუნი“ — ძმებზე, რომლებიც, სამწუხაროდ, დაშორდნენ ერთმანეთს.

რამ დააწერინა ასეთი ლექსი? რატომ არ განრისხდა იმის გამო, რომ რუსთაველის თეატრი თავისი ცხოვრების ამბავს 1924 წლიდან ითვლის? და მართლაც, დღესაც ძნელია იმის გაგება, თუ რატომ დაიწყო ახმეტელმა თვლა 1924 წლიდან და არა, ვთქვათ, 1921 წლიდან, როდესაც ქართულ დრამატულ თეატრს საბჭოთა მთავრობამ რუსთაველის სახელი მიანიჭა? თუ მიზეზი ახმეტელის ენითაუწერელ პატივმოყვარეობაში იყო, რის გამოც ყველაფრის დაწყება საკუთარი პიროვნებიდან სურდა, მაშინ რატომ არა 1920 წლიდან, როდესაც მან დადგა თავისი პირველი სპექტაკლი დრამატულ თეატრში ან 1926 წლიდან, როცა ის თეატრის ხელმძღვანელი გახდა? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ თარიღის აღნიშვნა იყო კორპორანტების სურვილი, რომლებიც, ჩანს, ჯერ კიდევ განიცდიდნენ „ღურჯუნის“ ლიკვიდაციას. ზეიმს ერქვა რუსთაველის თეატრის ათი წელი, სინამდვილეში კი „ღურჯუნის“ ათი წელი აღინიშნებოდა. ეტყობა, ამის შესახებ იცოდნენ ქართული თეატრის ისტორიის ისეთმა მკოდნეებმა, როგორიც იყვნენ ვალერიან გუნია და აკაკი ფაღავა და ამიტომ არ გაუპროტესტებიათ თარიღი. მაგრამ როგორ გართულდებოდა ამის გამო მდგომარეობა, მაშინ არავინ იცოდა.

როგორც ყოველთვის, ერთმა შეცდომამ შეცდომათა რიგი შექმნა. ასე, საიუბილეო ზეიმზე ჩამოსულმა ემ. ბესკინმა, ო. ლიტოვსკიმ, ა. გლებოვმა და სხვებმა, თეატრის ქების მიზნით. შემდეგ დაწერეს რუსულ პრესაში, რომ „ამ ათი წლის მანძილზე თითქმის არაფრისაგან შეიქმნა მსოფლიო მნიშვნელობის თეატრი“<sup>1</sup>. რომ „ახალგაზრდა საბჭოთა ქართულ თეატრს, რომელსაც მემკვიდრეობად არავითარი თეატრალური ფასეულობა არ მიუღია, არამედ მხოლოდ შტამპები და შაბლონები, ყველაფრის ხელახლა დაწყება მოუხდა“<sup>2</sup> და სხვა ამგვარი. ეს არ იყო სწორი. ამგვარი ხასიათის ქებას ცოდი სამსახურის გაწევა შეუძლია მხოლოდ, რაც მოხდა კიდევ, მაგრამ ზეიმის დღეებში ყველა საზე-

<sup>1</sup> «Литературная газета». 1934. 12 июня.

<sup>2</sup> Газ. «Тифлисский рабочий». 1934. 15 июня.

იმოდ ზეაწეულ იმ გუნებაზე იყო, როდესაც სიხარული გარე-გამოვლინებას მოითხოვს. ასეთი განწყობილებითაა დაწერილი ა. ხორავას წერილი ახმეტელისადმი საიუბილეო დღეების დამთავრებიდან სამი დღის შემდეგ, მთავრობის ჯილდოების გამოცხადების მეორე დღეს: „ძვირფასო მეგობარო და მასწავლებლო! რამდენიმე დღე გავიდა იუბილეს შემდეგ. მე კი ჯერაც ვერ მოვსულვარ გონს იმის გამო, რაც მოხდა. ეს წელი ჩემთვის საერთოდ იყო მთელი ჩემი ცხოვრების გადაფასების წელი. განსაკუთრებით კი ჩემი სამსახიობო საქმიანობისა, მაგრამ ჩემთვის გაღებულმა ჯილდომ საბოლოოდ ამაფორიაქა. არა იმიტომ, რომ წოდების მიღებამ გამახარა და ამას შეუძლია ზეგავლენა მოახდინოს ჩემ შინაგან ცხოვრებაზე, არამედ იმიტომ ამაღელვა, რომ სადღეისოდ მართლა ამოუცნობია და ამოუწურავი ადამიანის გონების მიერ გრძნობა მეგობრობისა, დიდი ადამიანური სულისა.

უკანასკნელ წლებამდე მთელი ჩემი ცხოვრება უცნაურად აეწყო. მე ვერ დავიმორჩილე ცხოვრება, უფრო მივეყვებოდი მას. საკუთარ აზრებსა და სურვილებს რალაცნაირად უკან მოვიტოვებდი ხოლმე, რის გამოც, ბევრჯერ მომხვედრია. მხოლოდ იმ მომინტიდან, რაც შენ ამიყვანე თეატრში და ზემოქმედება მოახდინე შენი დამოკიდებულებითა და გავლენით, საკუთარი ცხოვრების გზა დავინახე. პატიოსნად ვაღიარებ, ძვირფასო ჩემო საშა, არასოდეს მეგონა, რომ რაიმე კვალის დატოვებას შევძლებდი ცხოვრებაში, ამიტომ უნებურად ობივატელის არსებობა მივლსაჯე ჩემს თავს. მაგრამ, ვიმეორებ, მხოლოდ შენ სიახლოვეს შევიგრძენი საერთოდ ადამიანის არსებობის აზრი. და როდესაც ახლა უკან ვიხედები, მაძრწუნებს იმის შეგნება, თუ რამდენი დამიკარგავს უაზროდ.

ხშირად მინანია, ახლა კი განსაკუთრებით, რა ჯომ არ დაგიბადე შენს მახლობლად, რომ მსგავსად უმკრთალესი შენი ორეულისა, მიმელო შენგან ცოდნა ცხოვრებისა და ადამიანისა, ხომ უფრო ადრე შეცოდინებოდა ადამიანის არსებობის მიზანი და დანიშნულება. მაგრამ იმისთვისაც მადლობელი ვარ ბედისა, რომ შეგნებულ ასაკშიც მოსწავლედ ვგრძნობ თავს შენ ხელში. თვალს გადავწვებ და ვცდილობ შეგისწავლო და ამით საკუთარი არსებობის ფესვებსაც მივაგნო. ბევრი გაქვს ჩემთვის გაკეთებული. საშა, არამც თუ გაკეთებული, არამედ შენ შემქმენი მე არაფრისაგან.



რა შემიძლია შემოგთავაზო სამაგიეროდ? რით და როგორ უნდა გადავიხადო. რით შეუძლია მოსწავლეს მადლობა უთხრას თავის მასწავლებელს. მხოლოდ შრომით და უდიდესი მოკრძალებით შენი შინაგანი სამყაროსა და შენი სულის სიძლიერისადმი. მადლობა, ჩემო ძვირფასო საშა, ყველაფრისათვის. მსახიობისთვის ძნელია სამაგიერო მიუზღოს ხელმძღვანელს, მაგრამ მე ყველაფერს გავაკეთებ იმისთვის, რომ როგორც კი მომეცემა შემთხვევა, მადლობა გადაგიხადო როგორც მოქალაქემ, ჩემი სიცოცხლეც რომ იყოს საჭირო ამისათვის.

გკოცნი მაგრად, ჩემო ძმაო, მეგობარო, მასწავლებლო და სულიერო მამავ.

ა კ ა კ ი ხ ო რ ა ვ ა !

სეზონი რუსთაველის თეატრმა 22 ივნისს დაამთავრა. ერთი თვის შიგებულების შემდეგ, წინა წლების მსგავსად, დასი კურორტ ტბაზე შეიკრება. აქ დაიწყო მზადება მომავალი სეზონისათვის. ის შექსპირის „იულიუს კეისრით“ უნდა გახსნილიყო. პირველი რეპეტიცია შედგა 1934 წლის 5 აგვისტოს. სარეპეტიციო დღიურით ირკვევა, რომ ამ ტრაგედიის სცენაზე განხორციელება ახმეტელის დიდი ხნის ოცნებაა. მოუხედავად ამისა, ახლაც არაა დარწმუნებული იმაში, რომ კოლექტივში უკვე მოიპოვა შექსპირის სცენური განხორციელების შინაგანი უფლება<sup>2</sup>.

თბილისში დაბრუნების შემდეგ, გაზ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1934, 12 ოქტომბერი) ახმეტელმა გამოაქვეყნა წერილი „იულიუს კეისარი“<sup>3</sup>. მას მიაჩნია, რომ ტრაგედიის იდეა ეხმიანება თანამედროვე ევროპის აქტუალურ სოციალურ ტენდენციებს, თუმცა ხასიათები იმ ეპოქისთვისაა ტიპიური, როდესაც რომის იმპერიის დაცემა იწყებოდა. ტრაგიკული დასასრულის მოახლოება, დამონებულ მილიონთა ამოძრავება, სპარტაკის აჯანყება და ადამიანთა გაერთიანება ქრისტიანობის იდეებით, — ეს ყოველივე იმპერიალისტური ომებისა და რევოლუციის ეპოქის თანახმიერი იყო.

1 Т. Цукундзе. Всего одна жизнь, стр. 262—263.  
 2 რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3259. ჩანაწერი გ. ბაქურაძისა.  
 3 1974 წ. ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“, № 9, ე. დავითაიამ ვრცელი განმარტებით ამ წერილის ხელახალი პუბლიკაცია მოახდინა.



ტრაგედიის ტექსტისათვის ახმეტელს არაფერი დაუმატებია, ოღონდ ჩართო მასში ეპიზოდები შექსპირისავე ნაწარმოებებიდან, რომლებიც ე. წ. ბერძნულ-რომაულ ციკლს შეადგენენ: „ტიმონ ათონელი“, „ანტონიოს და კლევოპატრა“, „კორიოლანოს“. მისი აზრით: „აღნიშნული პიესები აძლიერებენ ჩვენს სპექტაკლს ცალკე ფსიქოლოგიური განმარტებითი მომენტებით, რომლებიც ხელს უწყობენ... ძირითად მოქმედ პირთა უფრო დეტალურ მოხაზვას“.

მაგრამ განსაკუთრებული ინტერესი ფსიქოლოგიური დეტალებისადმი, რაც მანამდე ახმეტელს ასე მკვეთრად არ გამოუვლენია, სულაც არ ნიშნავდა იმას, რომ მან სრულიად დაკარგა ინტერესი მასობრივი სცენებისადმი და საერთოდ სცენური სანახაობის მსხვილი მასშტაბებისადმი. არა, ახლა ის თავის კოლექტივის წინაშე აყენებდა წარმოდგენილი სირთულის ამოცანას: შინაასამყაროს წვდომა მასშტაბების შენარჩუნებით. ამიტომ ძველებურად დიდ ამოცანას აკისრებს მასას: „არის კიდევ ერთი მოქმედი პირი, რომელსაც შექსპირის მიერ არა აქვს დათმობილი დიდი ადგილი, მაგრამ რომელიც ჩვენს მიერ დაწინაურებულია წინა პლანზე და არა რეპლიკების დიდი რაოდენობით (შექსპირის ტექსტი რჩება ხელუხლებელი), არამედ იმ დიდი მოქმედი როლით, რომელიც მას აქვს მინიჭებული ტრაგედიის ჩვენი ტრაქტოვკის თანახმად. ეს არის — რომის მოსახლეობა, უსახელო პლებსი და ნახევრად პლებსი“.

რამდენი რამაა ჩაქსოვილი ამ მცირე ზომის წერილში: ჩანაფიქრის სერიოზულობა, მიზნის კონკრეტულობა. ეპოქის ცოდნა, ახალი, რთული ამოცანები... ტონი საქმიანი, მშვიდი, არავის ედავება. მგონი მოიბოვა შინაგანი სიმშვიდე! გაიმარჯვა. დაარწმუნა, აღიარეს... ასეთ დროს გასაკვირი არაა თავბრუსაც რომ დაგებვის. მაგრამ ამ წერილის მიხედვით ამას ვერ იტყვი. პირიქით, იგრძნობა რომ სურს იმუშაოს, დაიპყროს ახალი მწვერვალები, ბოლოს და ბოლოს, იყოს დაკავებული მხოლოდ საქმით, მხოლოდ შემოქმედებით და მართლაც, შექსპირის ტრაგედიაზე მუშაობა ძალზე ინტენსიურად მიმდინარეობდა. მაგრამ როგორც ყოველთვის, ახმეტელის ყურადღება პარალელურად კომედიასაც ეკუთვნოდა — ის კვლავაც ძალზე იყო დაინტერესებული დრამატული თეატრის წარმოდგენაში ბერკიაობის გამოყენებით. ამისთვის მოიწვია მაშინ ახალგაზრდა მწერალი სერგო კლდიაშვილი, რომელმაც, თავის

მხრივ, ახმეტელს შესთავაზა იმერეთის ჩვენება დ. კლდიაშვილიმ ნაწარმოებების მიხედვით. იდეა ახმეტელმა მიიღო. მისი განზორციელება „ილიუს კეისარზე“ მუშაობის პარალელურად მიმდინარეობდა.

როგორც ყოველთვის, ახმეტელი მუშაობდა გატაცებით, თავდავიწყებით, სულდგმულობდა თეატრით, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ყველა მისი ინტერესი და მისწრაფება, ყველა გრძნობა და ძალა თეატრს ეკუთვნოდა. იქვე ცხოვრობდა — მესამე სართულის სამი ოთახი ეკავა (ახლა იქ თეატრალური ინსტიტუტის ერთი ძალიან დიდი აუდიტორიაა, რომელიც მის სახელს ატარებს). კოლექტივმა იცოდა, რომ ხელმძღვანელი მუდამ აქვეა, ახლოს, დღისა და ღამის ნებისმიერ დროს შეიძლება შემოაღოს კარი. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ანას. მით უფრო, რომ ყველასთვის ცნობილი იყო მისი დამოკიდებულება დისციპლინისა და წესრიგისადმი. ადამიანურ ურთიერთობებში ძალიან უშალო და მკობრული ახმეტელი უკომპრომისო იყო იმ პრინციპებს დაცვაში, რომლებიც სწამდა და რომლებსაც ახორციელებდა. უსაძლოა, ზოგჯერ მეტისმეტად სწორხაზობრივ ჯიუტად, მაგრამ მტკიცედ და თანმიმდევრულად. პროფესიონალი-ფანატიკოსი სანახევროდ არაფერს გააკეთებდა, არც სხვას მისცემდა ამის ნებას. მით უფრო, რომ კოლექტივის მართვის ძირითად საშუალებად საქმისადმი, ვითარცა წმიდა სალოცავისადმი, თაყვანისცემა მიაჩნდა. ამაში იყო მისი ძალა. მაშასადამე, გარკვეული თვალსაზრისით, მისი სისუსტეც. ვინაიდან, თუკი მოინდომებდი, ამ თვისების მის წინააღმდეგ მიმართვაც შეიძლებოდა. ნუ დავივიწყებთ, რომ ხელმძღვანელის ფანატიზმი დამქანცველია იმათთვის, ვისაც ის მეთაურობს — ხომ არ შეიძლება კოლექტივი მხოლოდ მისგვარი ადამიანებისაგან შედგებოდეს. ამ კოლექტივის ცხოვრება კი მუდმივ მშფოთვარე იყო. ასეთი ცხოვრება დამძლეულია. ისიც კი, თვით ასე ძლიერი სანდრო ახმეტელი, მაინც დაიღალა, ალბათ. მართალია, ყოველნაირად ცდილობდა, არ აჰყოლოდა წვრილმანებსა და კორებს, მაგრამ ისინი მაინც იცვლევდნენ მისკენ გზას. თქმა არ უნდა, უფუქებდნენ გუნებას... მისი თანამედროვენი გვიამბობენ, რომ ამ დროისათვის ახმეტელი სულ უფრო ხშირად იყო მოღუშული, მარტო ყოფნას არჩევდა. სარეპეტიციო დღიურებში შემონახული



მისი განკარგულებები სულ უფრო მოკლე და მკაცრია. მსხვერპლად მთავრის ნიჭი მას ნამდვილად ჰქონდა, მაგრამ დიპლომატის ნიჭი-ერების ნასახიც არ გააჩნდა. მეომარი იყო ბუნებით, მზად იყო შეებმოდა ნებისმიერ მოწინააღმდეგეს ღია ბრძოლებში, მაგრამ ფარულ ვერაგობას ვერ უმკლავდებოდა. ასეთი ბრძოლა დამლული იყო: რეჟისორი თავის სიტყვას ამბობდა მხატვრული ნაწარმოებებით, მოწინააღმდეგე — სტატიებით, რომლებშიც სულ უფრო ხშირად მის სპექტაკლებს აფასებდნენ არა მათი მხატვრული ფასეულობის მიხედვით, არამედ პოლიტიკური არასამედლობის თვალსაზრისით... ანლოვდებოდა დრო, როდესაც ადამიანის დაღუპვა არც ისე ძნელი იყო...

მცირეა იმ წლების შესახებ შემორჩენილი მასალა, მაგრამ მაინც იგრძნობა ფარული დრამატიზმი, სულ უფრო და უფრო მეტად რომ მსჭვალავს ახმეტელის პიროვნებას მისი ცხოვრების გარეგნულად ასე ბედნიერ პერიოდში. შესაძლოა, გრძნობდა, რომ სტრატეგია და ტაქტიკა სცენურ ბრძოლებში სრულიადაც არ ნიშნავს ცხოვრებისეულ ბრძოლათა ასეთივე დონით წარმოებას. ამგვარი განწყობილებით შეპყრობილი ადამიანი ადვილად უშვებს შეცდომებს. მანაც დაუშვა არაერთხელ. მაგრამ არა შემოქმედებითი მიზნებისათვის ბრძოლაში, არამედ ისეთ ადამიანებთან ბრძოლაში, რომლებიც თეატრს გარეთ იყვნენ, მაგრამ დიდი უფლებებით აღჭურვილნი: არ ითვალისწინებდა მათ ხასიათებს, ავადმყოფურ პატივმოყვარეობას, პირადი წარმატების სურვილს... იმასაც, რომ მსახიობები შემოქმედებითი დიდების მოპოვებამდე ერთნი არიან, ხოლო მისი მოპოვების შემდეგ — სრულიად სხვანი. ღამეე მიზეზით თვითონაც შეიცვალა, რაღა თქმა უნდა. თეატრი კი არაა მხოლოდ წარმოდგენის დღესასწაული — ესაა კიდევ უამრავი ყოველდღიური საზრუნავი, ათასნაირი ურთიერთობა, რომელიც საქმის საკეთილდღეოდ მოითხოვს დათმობას, უკან დახევას, დიპლომატიას... აი, სწორედ აქ იყო მიმალული ის, რაც გულს უღრღნიდა წარმატებისა და აღიარების მწვერვალზე მყოფ სახელოვან შემოქმედს.

თეატრი ბაქოს გაემგზავრა გასტროლებზე, ერთ თვეს იყვნენ იქ. ბრწყინვალედ ჩატარებული გასტროლების დასასრულს, რუსთაველის თეატრმა დამატებით წარმოადგინა „ლამარა“ რესპუბლი-

კის ხელმძღვანელობისათვის. აქ მოხდა წარმოუდგენელი — ა. ხორავე ნასვამი გამოვიდა სცენაზე. თეატრში ამაზე ძლიერ დარტყმას ახმეტელს ვერ მიაყენებდი. თანაც სად? რა დროს?

ეტყობა, ახმეტელს ლოგიკური აზროვნებისა და შექმნილი მდგომარეობის ანალიზის უნარი დაეკარგა. სხვანაირად ის აუცილებლად იფიქრებდა იმაზე, რომ დამნაშავე არტისტი თამაშობს წამყვან როლებს ყველა მის სპექტაკლში და თეატრიდან მისი მოშორება რეპერტუარის გაჩერებას ნიშნავდა. ხოლო რომ ა. ხორავას შემცვლელი არ ჰყავდა, ყველაზე კარგად თვითონ იცოდა. იმასაც გაიხსენებდა აუცილებლად, რომ ა. ხორავა თავმოყვარე კაცი იყო, უთუოდ ახსოვდა, როგორ დაისაჯა იგი მსგავსი საქციელის გამო რამდენიმე წლის წინათ. და მართლაც, არავის გახსენებია შემთხვევა, ეს მსახიობი რომ ნასვამი გამოსულიყო სცენაზე. მაშასადამე, ეს იყო მზაკვრობა ვიღაცის მიერ ახმეტელის რეაქციაზე ზუსტი ანგარიშით ჩაფიქრებული. ასეც მოხდა. როგორც კი თეატრი თბილისში დაბრუნდა, ახმეტელის ბრძანებით ა. ხორავა განთავისუფლებულ იქნა თეატრიდან, ა. ვასაძე კი — ექსპერიმენტული სტუდიის ხელმძღვანელის თანამდებობიდან, ვინაიდან ა. ხორავასთან ერთ საკაზმულოში მყოფმა, არავის შეატყობინა შექმნილი ვითარების შესახებ.

ორ დღეს — 9 და 10 სექტემბერს — თათბირობდა საგანგებო კომისია რუსთაველის თეატრში შექმნილი ვითარების გამო. ბოლოს, მან დაადგინა: წინადადება მიეცეს ახმეტელს აღადგინოს ორივე მსახიობი და განაგრძონ ერთად მუშაობა. ის არ დათანხმდა. 13 სექტემბერს ახმეტელი განთავისუფლებული იქნა თეატრიდან. მანამდე ორი კვირით ადრე კი — 1935 წლის 31 აგვისტოს, საერთაშორისო საკონცერტო ბიუროს თეატრალური აგენტურის დეცენტრალური საგასტროლო ბიუროს დირექტორი არტურ გოგენბერგი ვენიდან ატყობინებდა: „როგორც შევიტყე, მომავალ წელს განგიზრახავთ დიდი ტურნე ამერიკაში. თავს მხოლოდ ერთი შეკითხვის უფლებას ვაძლევ: გაქვთ თუ არა სურვილი გზად (სამგზავრო ხარჯების შესამკირებლად) მცირე ტურნეც ჩაატაროთ ევროპის მთავარ ქალაქებში: ვენაში, ბუდაპეშტში, პრაღაში, ვარშავაში, ციურხში, გენტში, პარიზში, ლონდონში, ბრიუსელში, ჰააგაში, შესაძლოა, იტალიაშიც. მე მზად ვარ ჩამოვიდე რუსეთში,



რათა პირადად თქვენ მოგელაპარაკოთ ყველა ამის შესახებ?  
...მაშ არაა ბედის დაცინვა?!

როგორც კი ხელმოწერილი იქნა ბრძანება ახმეტელის თეატრიდან განთავისუფლების შესახებ, თეატრის ახალმა დირექტორმა გუგუნივამ შესთავაზა დაუყოვნებლივ დაეცალა ბინა. მან სასტუმროში იქირავა ნომერი. ხმა იმის შესახებ, რომ ახმეტელი თავისუფალია, მყისვე გავრცელდა. წვიმასავით წამოვიდა მიწვევები — დიდ თეატრში, მოსკოვის ებრაულში, მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრში, კიროვის სახელობის ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სვერდლოვსკის ოპერატაში, მოსკოვის მწვანე თეატრში... სთავაზობდნენ ზ. ფალიაშვილის „აბისალომსა და ეთერს“, თ. ასაფიევის ბალეტ „პარტიზანებს“, ბილ-ბელოცერკოვსკის პიესას „საზღვარზე“, ვ. სარდუს „ფლანდრიას“, ბოროდინის „თავად იგორს“ და ბალეტს „ვეფხისტყაოსანი“... არაფერზე უარი არ უთქვამს. დაქროდა მოსკოვსა და ლენინგრადს შორის, სავსე იყო ენერჯითა და სურვილებით იმდენად, რომ დათანხმდა მოსკოვის მასობრივ დრამატულ წარმოდგენათა სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე ჩედებოდა ძველ მეგობრებს, იძენდა ახლებს. დადიოდა თეატრებში, მასთან მოდიოდნენ მიხილსი, სამოსლდი, იუზოვსკი, გლებოვი... ამ დროის შესახებ წერდა შემდგომ დიმიტრი შოსტაკოვიჩი: „...უფრო ახლო ახმეტელი გავიცანი 1936 წელს. როდესაც ის ჩამოვიდა ლენინგრადში კიროვის სახელობის თეატრში სამუშაოდ. მაშინ გამაოცა მან თავისი შემოქმედებითი ენერჯით. თავისი ამოუწურავი ოპტიმიზმით. საკმაოდ ხშირად მოდიოდა ჩემთან, მიზიარებდა თავის შემოქმედებით გეგმებს. გამაოცა თავისი მუსიკალობით, მუსიკის იშვიათი შეგრძნებით და წვდომით. ახმეტელის საოპერო თეატრში მოსვლა, რასაკვირველია, ძალზე შეუწყობდა ხელს საბჭოთა საოპერო ხელოვნების განვითარებას... ახმეტელის სახელი სამუდამოდ შემორჩება მეხსიერებას... ისეთ სახელებთან ერთად, როგორც მეიერჰოლდი, სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანიჩინკო“ 2.

წარმოუდგენლად იყო დატვირთული. ახლა აღბათ ეს იყო ერ-

1 რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3894.  
2 Сб. Сандро Ахметели. стр 434—435.

თადერთი საშუალება იმისთვის, რომ არ ეფიქრა სამშობლოსა და საყვარელ კოლექტივთან განშორებაზე. იმ ტკივილზე, რომელიც მიაყენა უარმა მოსკოვში ქართული თეატრალური სტუდიის შექმნის გამო რომ მიიღო. გარდუვალი უბედურების მოახლოების იმ წინათგრძნობაზე, ჯერ კიდევ თბილისში რომ ჩაესახა გულში.

კრიტიკოსი ი. იუზოვსკის წერილიდან თ. წულუკიძისადმი: „არ შემიძლია დავივიწყო 1936 წლის სექტემბერი, მოსკოვთან ახლო აგარაკზე რომ ვიყავი. ხომ გახსოვთ 42 კილომეტრი? სანდრო ხშირად ჩამოდოდა ჩემთან... აივანზე ჩაის გსვამდით და ვსაუბრობდით, ვეწეოდით, ვღუმდით და ისევ ვსაუბრობდით... როგორი ანთებული იყო, რა დატვირთული იდეებითა და გეგმებით... მაგრამ ამასთან ერთად არ შორდებოდა ექვი გარდუვალი შურისძიებისა... გვიან ღამემდე რჩებოდა ხოლმე, როგორც ჩანს, შეგნებულად. იმისთვის, რომ ღამით შინ არ ყოფილიყო“<sup>1</sup>. მაგრამ ეს მაინც მოხდა. სწორედ ღამით — 1936 წლის 19 ნოემბერს. მისი ცხოვრება შეწყდა ნიჟის ზეიმის ეპოს, დიდებისა და საყოველთაო აღიარების მწვერვალზე, როდესაც უამრავი სათქმელი სცენაზე განსხეულებას ითხოვდა. ცხოვრებიდან ისე წავიდა, რომ არ უგრძვნია რა არის შემოქმედებით ძალთა კლება. საღამო მისთვის არ დამდგარა — უკუნეთი ჩამოწვა უცებ.

სათეატრო: ასპარეზიდან ასმეტელის გაქრობამ, რა თქმა უნდა, ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეებზე. რასაკვირველია, განსხვავებული. მაგრამ ისინი, ვინც განიცდიდა დიდი ხელოვანის დაკარგვას, ღუმდნენ, ლაპარაკობდნენ სხვები. აღარე მისი სპექტაკლები აზრთა შეუთრგებელ შეტაკებას იწვევდნენ. ახლა აზრთა სხვაობა აღარ იყო — ყველაფერი მისეული უყოყმანოდ იყო უარყოფილი. ბრალი ედებოდა ფორმალიზმსა და ბურჟუაზიულ ნაციონალიზმში, ვინაიდან ის სცენური ხელოვნების რიტმულსა და ეროვნულ საფუძვლებს ეძებდა. ყველაფერს, რაც დაკავშირებული იყო ანმეტელის პიროვნებასა და შემოქმედებასთან, ანადგურებდნენ.

ასეთი იყო მისი ცხოვრების საჩინო მხარე. არსებობდა უჩინარიც: რუსთაველის თეატრის მუზეუმის თანამშრომელმა ესტატე

<sup>1</sup> ი. იუზოვსკის წერილი დაცულია თ. წულუკიძის პირად არქივში.

ბერიაშვილმა თავის ღარიბ საცხოვრებელში გადაიტანა ახმეტელის შემოქმედებასთან დაკავშირებული ყველა მასალა, უმთავრესად, მისი ხელნაწერები, სარეპეტიციო დღიურები. იქ ინახავდა მათ 20 წლის განმავლობაში — ვიდრე რეაბილიტაციამდე. როდესაც ეს მოხდა, მან ასევე უხმოდ და უხმაუროდ, სხვებისთვის შეუმჩნევლად, ეს მასალა რუსთაველის თეატრის მუზეუმს დაუბრუნა. ამ ამბავს არც ჰყვებოდა. მიაჩნდა, რომ შეასრულა თავისი ზნეობრივი ვალი. ესაა და ეს.

1956 წელს სამშობლოში დაბრუნდა თ. წულუკიძე, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „ოჯახი“, რომელიც რამდენიმე წლის წინ დადგა დ. ალექსიძემ, მას ვ. ი. ლენინის დედის, მარიამ ალექსანდრეს ასულის როლი დააკისრა.

თ. წულუკიძის მოგონებიდან: „...ღარბაზი ხალხს ვერ იტევს. ჩემი“ მაყურებელი დაუსრულებელი ოვაციით მხვდება... აქ მყოფთა უმრავლესობა — ადრინდელი, ახმეტელის თეატრის მუდმივი მაყურებელია, მისი მეგობრები და პატივისმცემლები... ჩემი სახით ისინი სანდრო ახმეტელს. ესაღმებთან... ოვაციები მას ეკუთვნის...

ტაში ჩაცხრა. მე ვუბრუნდები სინამდვილეს... ჩემი გმირის პირველი რეპლიკა — ის უხმობს თავის უფროს ვაჟს: — „საშა! სად ხარ? საშა!“ და უეცრად ღარბაზში კიდევ უფრო ძლიერმა ტაშმა იფეთქა. ფეხზე წამოდგა ყველა და ასე დიდხანს, დიდხანს უკრავდნენ ტაშს“<sup>1</sup>.

თითქოს ყველაფერი ავი წარსულს ჩაბარდა. ახლა დროა გასწორდეს შეცდომები, შეიცვალოს უსამართლო დასკვნები. მაგრამ, არა. ახმეტელის რეაბილიტაციიდან ათი წლის შემდეგ გამოდის პირველი ტომი ექვსტომეული გამოცემისა «История советского драматического театра», რომლის შესავალშიც ვკითხულობთ:

„...შემოწმების შემდეგ გამოირკვა, რომ ამ უდავოდ ნიჭიერ ადამიანთა თეორიული მოსაზრებანი და დეკლარაციები ერთობ ბუნდოვანი და გაუგებარია. რომ მათი თეატრალური პრაქტიკა განიცდის ესთეტიზმის გავლენას (კურბასი) და ისწრაფვის დრო-

<sup>1</sup> Т. Ц у л у к и д з е. Всего одна жизнь, стр. 292.  
254

მოჭმულ წესჩვეულებათა და ყოფითი სიძველის რესტავრაციისკენ (ახმეტელი), რომ მათი ხელოვნება, რომელიც პროლეტარული რევოლუციის წლებში ინტერნაციონალიზმის დროშით აღმოცენდა, ამის მიუხედავად, მზადაა მიიღოს რევოლუციისათვის მტრული ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის იდეები<sup>1</sup>.

დიდი ხელოვანის დაღუპვიდან ოცდაათი წლის, ხოლო მისი რეაბილიტაციიდან ათი წლის შემდეგ გამოქმული ეს აზრი არ შეეფარდება ჭეშმარიტებას. ახლაც ბრალდებად უღერს იგი. მაგრამ ჭეშმარიტად დიადი შემოქმედება, სცენურიც კი, რომლის დედანი არ ინახება, არამედ მხოლოდ „ნარჩენები“ და „ანარეკლები“, — მუდამ უფრო ძლიერია, ვიდრე ტენდენციური მსჯელობა როგორც ცოცხალ, ისე დაღუპულ ხელოვანზე.

ზემოთ დასახელებული პირველი ტომის გამოსვლიდან ერთი წლის შემდეგ (ქართული თეატრის შესახებ ნარკვევის ავტორია პროფ. დ. ჯანელიძე), 1967 წლის 29 აპრილს, რუსთაველის თეატრში საზეიმოდ აღინიშნა ახმეტელის დაბადებიდან 80 წელი.

საკუთარი იუბილისკენ აღამიანი მთელი ცხოვრების განმავლობაში მიემართება. ახმეტელი ამ დღისაკენ მოდიოდა, გრძელი, ეკლიახი გზით, ბრძოლების, გამარჯვებათა, ცილისწამების, სიკვდილისა და განადგურების გზით. მის იუბილეზე მოსულ ხალხს ან თვითონ ახსოვდათ ეს ყოველივე, ან სხვებისგან ჰქონდათ გაგონილი. ამიტომ ახმეტელის იუბილე არ იყო ჩვეულებრივი. სცენაზე არ იდგა ტრადიციული სავარძელი პატივცემული, საზეიმოდ გამოწყობილი იუბილარისათვის. არ იყო მილოცვები, სამომავლო სურვილები და საპასუხო მადლობის სიტყვა. ძალა ამ იუბილისი იყო არა მარტო იმაში, რაც ითქმოდა, არამედ, შესაძლოა, უფრო მეტად იმაში, რაზედაც არავინ ლაპარაკობდა, მაგრამ რაც განაპირობებდა აღამიანთა ამ აღელვებული თავყრილობის საერთო განწყობილებას. ეს არ იყო ერთი აღამიანის ხსოვნის დღე — არდავიწყების უნარი ზეიმობდა თავის დიდ ძალას.

კვლავ ახმიანდა მისი ძველი მეგობრებისა და თაყუანისმცემლების გვარები: შ. ნუცუბიძე, ი. იუზოვსკი, ნ. ვოლკოვი, ა. გლე-

<sup>1</sup> История советского драматического театра, т. I, издат. «Наука», М., 1967, стр. 286.



ბოვი, დ. შოსტაკოვიჩი, კ. პაუსტოვსკი, კ. ფელდმანი... მისი მოქმედების მკვლევართა მომდევნო თაობებისა... იწყებოდა ხელოვანის მეორე სიცოცხლე.

და მართლაც, ახლა უკვე ძნელია აღმოაჩინო ქართული სცენის მოღვაწეთა მოგონებანი, თეატრმცოდნეთა გამოკვლევანი, სადაც ახმეტელის სახელი კეთილად არ იყოს მოხსენიებული. იხსენებენ მის სპექტაკლებს, რომლებიც არა მარტო გამსჭვალული იყვნენ რევოლუციური სულისკვეთებით, არამედ ასახავდნენ რევოლუციურ სინამდვილეს. მათ კლდოვან ძალას, რევოლუციურ დამუხტულობას, ამბოხებულ ვნებებს, სულიერ ძალთა წარმოადგენელ აღმაფრენას. ამ სპექტაკლების უკან იდგა ქვეყნის საერთო ზნეობრივი მონაპოვარი. ახმეტელი თავის დროს არ ეკამათებოდა. გატაცებით უყვარდა იგი. იმასაც იხსენებენ, რომ მისმა სპექტაკლებმა სახელი გაითქვეს რუსეთში იმ დროს, როდესაც შეიერპოლდის მიერ უკვე იყო დადგმული „გაი ჭკუისაგან“ და „უკანასკნელი გადამწყვეტი“, მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრში — „შტორმი“, მცირე თეატრში — „ლიუბოვ იაროვაია“, სამხატვროში — „ჯავნოსანი 14—69“. ვახტანგოვის სახელობის თეატრში „რღვევა“, კინოში უკვე იყო გადაღებული ვიზენშტეინის „ჯავნოსანი პოტიომკინი“. ამ წლებში გასცდა ახმეტელის შემოქმედება საკუთრივ ქართული თეატრის ინტერესების ფარგლებს და შეუერთდა იმ მოქალაქეობრივ პათოსს, რომლითაც მაშინ მთელი საბჭოეთი იყო შეპყრობილი. ამ პათოსს ემსახურებოდა მისი შემოქმედებითი ენერჯია. ვეება პრობლემებით, სანახაობის მასშტაბურობით, ორკესტრული ელერადობის სიძლიერით და რიტმების დინამიკურობით უხმობდა იგი ადამიანის უღრმეს სოციალურ გრძნობებს. რევოლუციის მშოთფარე საუკუნესთან სისხლ-ხორციულ კავშირში იყო იგი. იყო ღვიძლი შვილი თავისი დროისა და სწამდა ნათელი მომავლის. მისი სპექტაკლები ჯარჯილი დროის მატინეა და ამიტომ შეუძლებელია ერთმანეთისაგან მათი მოწყვეტა.

თეატრის კაცი იყო ახმეტელი, როგორც დრამატული, ისე მუსიკალური თეატრისა. არ უცდია თავისი ძალა არც კინოში. არც ესტრადაზე. არასოდეს გაუტანია იმ წლებში ასე ნოდურ ცირკს, ექსცენტრიკს და მიუზიკ-პოლს.

კადნიერებამდე მისული სითამამით თხზავდა იგი მანამდე ნახულ სცენურ ფორმებს. ეძიებდა საკუთარ თეატრალურ ენას. მიაგნო და მისი წყალობით ასეთი ძალით ჩაბეჭდა თავისი დრო საკუთარ ქმნილებებში. იმ დროის ამბავს დღესაც ვკითხულობთ იმ მცირე და მკრთალ ანარეკლებში, რაც მათგან დარჩა. ამიტომაც ასე ძვირფასია ახმეტელის აღმოჩენები და მიგნებანი.

ცხოვრება მისი იყო შეუდრეკელი, შეუპოვარი, ამაღლებული, მომავლის რწმენით სხივმოფენილი. გამუდმებით ეძებდა პასუხს იმაზე, რასაც ცხოვრება ეკითხებოდა. მუშაობის მეთოდზეც ამიტომ ზრუნავდა ასე. რა ვუყოთ, რომ ვერ მოასწრო ნაფიქრ-ნაზრების თეორიად აწყობა. ახმეტელის მეთოდის უსწავლას უნდა ვეცადოთ მისი სპექტაკლების შესწავლით, თუნდაც იმ მცირე ეპიზოდებისა, რომლებიც შემოგვინახა კინოფორმა, სარეპეტიციო დღიურებმა, წერილობითმა აღწერებმა.

მის მიერ შექმნილი თეატრალური სახეების სამყარო აღელვებდა და ატკობდა როგორც იმ დროის მაცურებლებს, ისე იმ დროის კრიტიკას, სპეციალისტებს. თავის დროს იგი სცენური ხელოვნების უჩვეულო, ბრწყინვალე ფორმით გამოხატავდა. ამიტომაც სწორედ მისმა დრომ მიუჩინა ადგილი შემოქმედების მაღალ მწვერვალზე.

დიდი ხელოვანის ცხოვრება არაა მხოლოდ დღესასწაული და გამარჯვება. ახმეტელის ცხოვრებაშიც იყო მრავალი სახის წინააღმდეგობა, საბედისწერო ფსიქოლოგიური სირთულეები. მძიმე დარტყმები. მასაც აწვალებდა ეჭვები და წარუმატებლობა. მაგრამ ჩვენთვის მისი შეცდომებიც ძვირფასია, ვინაიდან იმ შორეული დროის მოვლენებსა და ადამიანებთან პირადად არაფერი გვაკავშირებს. ჩვენთვის ახმეტელის შეცდომები არის არა დანაშაული, არამედ ექსპერიმენტი, ძიება, გაბედულება. მით უფრო, რომ საბოლოოდ ის იმარჯვებდა, ხელოვანზე კი მისი გამარჯვებების მიხედვით მსჯელობენ ახმეტელი დიდი ხელოვანი იყო. ესაა მთავარი და არა ის, თუ რაში ცდებოდა იგი ოდესღაც, რა ვერ გაითვალისწინა, ვის აწყენინა ან ვის მიმართ იყო უსამართლო.

თვითმყოფადი ნიჭის პატრონმა ახმეტელმა, რომელმაც მშვენიერების საკუთარი ფორმები აღმოაჩინა, ღრმა კვალი დაატოვა. დღემდე შეიმჩნევა მისი ხელოვნების პირდაპირი ან არაპირდაპირი

გავლენა ქართული თანამედროვე თეატრის იმ ახალგაზრდა რეჟისორთა შემოქმედებაზე, რომლებსაც მისი სპექტაკლები არასოდეს უნახავთ.

ახმეტელის სახელი უფრო მეტია, ვიდრე უიშვიათესი რეჟისორული ტალანტიც კი. ესაა გარკვეული ცნება, გარკვეული თეატრალური ესთეტიკა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ცხოვრების გზა არ დასრულებულა. გაწყდა იგი. წარმოვიდგინოთ ქართული სასცენო ხელოვნების საგანძური მისი „რღვევას“, „ლაშარას“, „ანზორისა“ და „ყაჩაღების“ გარეშე და ნათელი გახდება, რას ნიშნავს ახმეტელის შემოქმედება.

მომავალმა ყველაფრის განსჯა იცის. განსაჯა კიდევ. გავიდა კიდევ ოცი წელი და საქართველომ ახმეტელის დაბადებიდან ასი წელი საზეიმოდ მიიჩნია.

ასი წლის სიცოცხლეს ზეიმობენ მხოლოდ შემდგომი თაობები, თუკი დრომ დაადასტურა, რომ ნამდვილად ფასდაუდებელია შემოქმედის ღვაწლი, თუნდაც ეს შემოქმედება დიდი ხნის წინ გამქრალი სპექტაკლები იყოს.

ლეგენდად ქცეული კაცის გახსენება 13 იანვარს დაიწყო სატელევიზიო გადაცემით. უჩვეულოდ წარიმართა იგი.

მხოლოდ ახალი, მხოლოდ უცნობი მასალა, უპირატესად გზის დასაწყისის ამსახველი: ანაგა, კოლოთო, თელავი, პეტერბურგი, შილდა, ქვემო-მაჩხაანი... საცხოვრებლები, სასწავლებლები, სახლები, სადაც მას წარმოდგენები გაუმართავს... ადამიანები, რომელთა სიტყვა ახმეტელის შესახებ ან არასოდეს მოგვისმენია, ან სულ სხვა საკითხებთან დაკავშირებით. ასე რომ, ნაწილობრივ შეივსო ის „თეთრი ლაქები“, დღემდე რომ არსებობენ დიდი რეჟისორის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველ რუკაზე.

14 იანვარს რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში ახმეტელისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია შედგა. ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევართა ყველა თაობამ მიიღო მასში მონაწილეობა.

შემდეგ ზეიმში ჩაერთო ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმი — იმ მხატვრის საცხოვრებელი, ვისთანაც ერთად ქმნიდა ახმეტელი თავის უბრწყინვალეს სპექტაკლებს. ახმეტელის შემოქმედების საუ-

ვეთესო ნათესაყუდელია იგი, ვინაიდან უმჯობესი მას ჭერჭერობით არ გააჩნია.

თხრობა გაგრძელდა საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში მოგვეთხრობდნენ ხელნაწერები, ფოტოსურათები, აფიშები, პროგრამები, სარეპეტიციო დღიურები, პერსონაჟთა კოსტიუმები, მემორიალური ნივთები... უხმოდ წამოიშალა რუსთაველის თეატრის დიდებული და მღვლეზარე წარსული... გალერეის დიდ სივრცეში უჩვეულო განწყობილება მეფობდა.

იმ საღამოს რუსთაველის თეატრის განახლებულ შენობაშიც უჩვეულო განწყობილება იყო—შინ დაბრუნებული დასი ფარდას პირველად ახმეტელის ხსოვნის პატივსაცემად ხსნიდა.

საიუბილეო საღამოს უჩვეულოდ იყო ჩაფიქრებული ცდა სათქმელისა და სახილველის შეერთებისა. მართალი სიტყვა ახმეტელის რთული, მაგრამ მშვენიერი ცხოვრების შესახებ მსახიობებმა გვითხრეს მკვლევართა მიერ მოპოვებული მასალების მოშველიებით. უახლოესი პრემიერის — „მეფე ლირის“ რეპეტიციაც გვიჩვენეს. არც ეს იყო ჩვეულებრივი... საღამო იმ ზარის წკრიალით დასრულდა, რომლითაც იწყებოდა და ამთავრებდა რეპეტიციას ახმეტელი. ეს ზარი თამარ წულუკიძემ დაუბრუნა თეატრს.

შთაბეჭდილებებით დატვირთული ახმეტელის ნიჭის თაყვანისმცემლები მეორე დღეს დიდი რეჟისორის სამშობლოს — ანაგას ეწვივნენ, საგანგებოდ აგებულ მის სახლ-მუზეუმს, სადაც ამიერიდან თავს მოიყრის ყველა სახის მემორიალური მასალა. რამდენიმე თვეში აშენდა იგი ანაგელთა განსაცვიფრებელი მონღომების შედეგად.

არ დარჩენილა ადამიანის უკვდავყოფის რამ საშუალება, ახმეტელისათვის რომ არ გაეღოს მის სამშობლოს:

რუსთაველის თეატრის ფოიეს უკვე ამშვენებს ა. რატაინის მიერ შესრულებული მისი სკულპტურული პორტრეტი.

თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი მისი სახელობისა ამიერიდან.

საქართველოს საზღვაო-სანაოსნოს ერთი ხომალდი მისი სახელით იმოგზაურებს.

გამოიცა წიგნები, ალბომი, სპეციალური გაზეთი „ახმეტელი — 100“. კიდევ ერთხელ გაისმა საქვეყნოდ, რომ წარუშლელია ახმეტელი

ტელის სპექტაკლებით მიღებული შთაბეჭდილება. რომ მან შექმნა  
ჭარბოვანი თეატრის ეროვნული მოდელი, რომელშიც მისი დროის  
ფეთქებადი ენერგია იყო დაბუდებული. რომ სპექტაკლზე რიგით  
ადამიანად მისული, შინ მოქალაქედ, მამულიშვილად ბრუნდებოდა.  
რომ ყველა მის ქმნილებაში აისახა თვით ახმეტელიც. ამის გამო  
ნაცნობსა და ჩვეულს, ახლებური, უჩვეულო მნიშვნელობა ენიჭე-  
ბოდა და გამდიდრებდა სულიერად. მხოლოდ ასეთ განმს ინახავს  
მაყურებელთა ხსოვნა და გადასცემს თავის მომავლებს, ვითარცა  
უძვირფასეს მემკვიდრეობას.

დღეს ყველამ იცის, რომ სანდრო ახმეტელს თავისთვის არასო-  
დეს უღალატია. რომ მიზნისაკენ მუდამ პირდაპირი გზით მიდიოდა,  
უშინარი იყო და მორჩილებდა მხოლოდ ქვეშაობას. არავითარ  
სხვა ძალას.

ყოველნაირი სიცოცხლეც კი არ უნდოდა — მხოლოდ ღირსე-  
ული.

რა კარგად იკითხება ეს ყოველივე მერაბ ბერძენიშვილის ქან-  
დაკებაში, საიუბილეო დღეებში რომ დაიღო ივანე მაჩაბლის ქუ-  
ჩაზე სამუდამო ბინა.

იმიტომ რომ ეს ქანდაკება სახეობრივი წარმოჩენაა ჩვენი დიდი  
წინაპარი-შემოქმედისა, რომელიც იყო ვაჟკაცი ძლიერი, მხედართ-  
მთავრად დაბადებული, ამაყი და ქედმოუხრელი.

ასე იცხოვრა ახმეტელმა. ასე იცოცხლებს ამიერიდან ბრინჯაოსა  
და ლეგენდაში ჩაღვრილი მეორე სიცოცხლით. რჩეულთა ხვედრია  
იგი და დასტური უკვდავებისა.

## შინაარსი

შესავლის მაგიერ . . . . .	5
გზა დრამატული თეატრისაკენ . . . . .	9
დრამატული თეატრი . . . . .	52
კობე მარჯანიშვილთან . . . . .	67
შემოქმედის დაბადება . . . . .	129
ბამარჯვება . . . . .	186
მწვერვალზე . . . . .	207
მიორბი სიცოცხლე . . . . .	240

ს. ბ. № 1813

რედაქტორი ნათელა ჯოლოხავა  
მხატვარი თ. ჭიშკარიანი  
მხატვრული რედაქტორი შ. დოლიძე  
ტექნიკური რედაქტორი ზ. დონდუა  
კონტრ.-კორექტორი მ. ლალაძე  
კორექტორი ა. ჭიჭინაძე  
გამომშვები ნ. კაკაშვილი

გადაეცა ასაწყობად 05.11.86. ხელმოწერილია დასაბეჭდად  
10.03.87. ქალაქის ზომა 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. გარნიტური ვენა. ბეჭ-  
დვა მაღალი. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 15,34.+16 გვერდი  
ჩასაკრავი. საბ. ქალაქი № 16 საღებავგატარება 16,51  
სააღრ.-საგამომცემლო თაბახი 13,18. ტირაჟი 20.000.  
უე 01559. შეკვ. № 673.  
ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, მშვიდობის გამზ. № 28.  
Издательство «Накадули», Тбилиси, пр. Мира, 28.

**Урушадзе Натела Амберковна**

**ВТОРАЯ ЖИЗНЬ**

(На грузинском языке)

Детюниздат Грузинской ССР  
«Накадули», Тбилиси, 1987



საქართველოს სსრ განმომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და  
წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის ბეჭდვი-  
თი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.  
Комбинат печати Государственного комитета Грузин-  
ской ССР по делам издательств, полиграфии и книж-  
ной торговли, Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.

