
ქართული
თეატრის
მოღვაწენი

ქართული
საქართველო

ქართული

გამომცემლობა
„ლიტერატურა და ხელოვნება“
19 თბილისი 64

**ზეადგინა, წინასწარვაობა და უნიუვენი დაურო
მასილ კიქნაქმ**

სარედაქციო კოლეგია:

უ. აფხანიძე, აკ. დვალისენილი, ნ. ბურაბანიძე.



ალექსანდრე აბზეტელბ

ახმეტელის თეატრალური შეხედულება

„მსოფლიო პოეზიას სამართლიანად იღარებენ დღათებრივ ჩანგს, რომლისთვისაც თითოეული ხალხი თითქოს განსაკუთრებული სიმია. ააღლერო შენი ქვეყანა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი და სხვებისაგან განსხვავებული ხმით, და იმავე დროს ააღლერო ისე, რომ მისი ხმა პარმონიულად უერთდებოდეს სხვა ქვეყნების ხმებს და კქმნიდეს ერთიან მსოფლიო მელოდიას,—სწორედ ასეთია ეროვნული პოეტის მაღალი დანიშნულება“.

ვ. ბ რ ი უ ს თ ვ ი

ქართული თეატრი დიდი ტრადიციების თეატრია. მისი განვითარების შესაბამისად ყალიბდებოდა თეატრალური კრიტიკული აზროვნებაც. ამ მხრივ ყველაფერი რიგზე როდი იყო, მაგრამ უკვე იგრძნობოდა თუ როგორ დაეინერით იკვლევდა გზას თეატრალური აზრი. ეს იყო რთული და ხანგრძლივი პროცესი.

მე-19 საუკუნეში თეატრალური აზროვნების განვითარების ყველაზე მაღალი დონე ილიასა და აკაკის სახელთან არის დაკავშირებული. სამოციანელთა თეატრალურ-ესთეტიკურმა შეხედულებებმა უდიდესი როლი შეასრულეს ეროვნული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში. მათ შტკიცე საფუძველი მოამზადეს თეატრალური კრიტიკის განვითარებისათვის. ამ საფუძველებს ეყრდნობოდა ს. ახმეტელის თეატრალური ნააზრევიც.

ახმეტელი ნოვატორი იყო და ეს ნათლად ჩანს მის თეატრალურ წერილებშიც.

იგი გრძნობდა რომ პოტენციურად ძლიერი იყო ქართველი ხალხის თეატრალური შესაძლებლობანი, რომელიც ჯერ კიდევ არ გამოვლენილყო საესებით.

ახმეტელი ფიქრობდა, რომ ქართულ თეატრში ხანგრძლივად იღექებოდა ყოველი მხრიდან მოზღვავებული ბალასტი, რომ უსათუოდ უნდა მომხდარიყო ქართული თეატრალური ფორმების დახვეწა...

თვისობრივად ახალი თეატრალური გამოხატვა უნდა ეპოვნა ქართველ ხალხის ბუნებრივ მიდრეკილებას გმირობისა და მონუმენტურობისაკენ.

ლიტერატურაში რუსთაველმა და ვაჟამ თითქოს ერთგვარად შეაჯამეს და აღადგინეს ერის გმირული სულს ის უწყვეტი, შინაგანი მთლიანობა, რომელიც მრავალჯერ გადაურჩა ისტორიის ქართველებს. ვაჟამ გადმოგვიშალა ქართველი ხალხის პოეტური მონუმენტალობის აქამდე უცნობი საუნჯე, დაგვანახა ქართველი ხალხის ხსოვნაში საუყუნეებით დაგროვილი მითოსის ძალა.

ბართაშვილმა თავისებურად გაგვიხსნა ქართველი ხალხის ფილოსოფიური აზროვნება და მისი ისტორიის ტრაგიკული სიმძაფრე.

ს. ახმეტელის აზრით, ქართველი ხალხის მხატვრული ნიჭი სრულყოფას ვერ ჰპოვებდა თეატრში ოუკი არ მოძებნიდა იგი შესატყვის სცენურ ფორმებს. ერის თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთ (და არა ერთადერთ) ფორმად ახმეტელს გმირულისა და რომანტიკულის ნაკადი მიიჩნდა.

ახმეტელის წერილებში მრავალი აზრია გამოთქმული გმირული თეატრის შესახებ. თვით არსი ამ შეხედულებებისა იმაშია, რომ გმირულის, რომანტიკულის საკითხი პირდაპირ უკავშირდება ფსიქოლოგიური თეატრის პრობლემებს. ეს კარგად ჩანს არა რომელიმე ცალკე წერილში, არამედ საერთოდ ახმეტელის თეატრალურ ნააზრევში. ჩვენ იმასაც ვითვალისწინებთ თუ რა ხასიათის სპექტაკლები უქვარდა ახმეტელს ან როგორ აფასებდა მათ. მისმა თეატრალურმა შეხედულებებმა გარკვეული ცვლილება განიცადეს წელთა მანძილზე, მაგრამ ჩვენ მაინც იგი მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ. მაგალითად, ახმეტელის წერილები, რომლებიც 1910—1926 წლებშია დაწერილი, უფრო მეტს გვეუბნება ფსიქოლოგიზმის პრობლემებზე ვიდრე შემდგომი სტატიები. ამ უკანასკნელში კი გმირული, რომანტიკული თეატრის ამოკანება წინა პლანზე. ხოლო სიცოცხლის ბოლო წლებში ამ ორი მომენტის სინთეზის, მათი „თანაარსებობის“ საკითხებია გამახვილებული.

და მაინც ამ პერიოდებს შორის ჩვენ წინააღმდეგობას ვერ ვხედავთ.

ბრაქტიკული, რევისორული მოღვაწეობის პირველ პერიოდში ახმეტელის წინაშე ისე მწვავედ არ იდგა ფსიქოლოგიზმის პრობლემა, როგორც ახალგაზრდობის წლებში და შემდეგ, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში. ეს იმიტომ, რომ იგი ჯერ თეატრის იმ მხატვრულ და ორგანიზაციულ საფუძველზე მუშაობდა, რომლის გარეშე შეუძლებელი იყო წინსვლა. თეატრში შეუძლებელი იყო გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის რთული და თავისებური ფორმის ისე წარმატებით მოძებნა, როგორც ეს ლიტერატურაში გაკეთდა. ერთ-ერთ საუბარში ახმეტელი ამბობდა: თქვენ იცით, რომ ჩვენი თეატრი—თეატრია ძიების. ძიება განისაზღვრება ორი მთავარი დებულებით: საღ და როგორ გამოხატავს მსახიობი თავის არტისტულ თვისებებს და რომელ ნაწარმოებში უკეთ შეიძლება მოძებნა იმ ფორმებისა, რომლისკენაც ჩვენ მივისწრაფვით. და შემდეგ, ჩვენი თეატრი ნორჩია და იგი ეძებს თავისი ეროვნული სახის

კონტრებსო. ეძებს პლასტიკაში, რიტმში, ეძებს ხალხურ საწყისებში და ყველგან, სადაც კი ეროვნული თეატრალური ფორმისა თუ მისი ელემენტის მონახვა შეიძლება. ამ ძიებას გარკვეული დრო სჭირდებოდა. ხოლო ამ მყარი საფუძვლის გარეშე ახმეტელს, როგორც ვთქვით, არ წამდა, რომ თეატრი შეასრულებდა თავის დიდ ისტორიულ როლს.

რას ნიშნავს გმირობისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობა“?

გმირობისა და რაინდული მგზნებარების იდეალს ევროპის ან სხვა ქვეყნების თეატრალური პრაქტიკიდან არ გამოჰყოლია ახმეტელს. მან ქართულ სინამდვილეში დაინახა იგი და სცადა მისი თეატრალური გასახიერება.

ახმეტელი ფიქრობდა, რაკი საქართველოს ისტორიის ფურცლები ამაღლებულად მოგვიტხოვრობენ ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლებზე, მოგვიტხოვრობენ მის ვაჟკაცობაზე. მის ზნეობრივ სიმტკიცესა და სიხალისეზე, რაკი ეს მძაფრი, ტრაგიკული და ამასთანავე საოცრად მხნე და ამაყი სული ქართველისა შეადგენს ჩვენი ისტორიის მთელ შინაარსს, ამიტომ არ შეიძლება ქართული თეატრის შემოქმედებითი საფუძვლები ერის ისტორიის ამ თავისებურებას არ ემყარებოდეს. ძველ ინდოელებს სწამდათ, რომ ყოველ ერში ცხოვრობს მეორე სახე, რომელიც თეატრალურ სანახაობაში პოულობს თავის გამოხატულებას. ჩვენ ამ მეორე ფორმით მივდივართ პირველთან და ისე აღვიქვამთ მთელ მის შინაარსს. ასეთი იყო მათი რწმენა. სწორია ეს ნაზარევი თუ არა, ეს სხვა საქმეა. ეს მაინც ცხადია, რომ ერთი ერის თეატრალური ფორმის ხასიათი კი უპირველესად თვით ამ ხალხის ფსიქოლოგიის, მისი ისტორიის თავისებურებაში უნდა ვეძიოთ.

რაკი გმირულია ქართველი ხალხის ისტორია, ამიტომ არ შეიძლება გმირული არ იყოს მისი თეატრიც (თუკი იგი სავსებით გრძნობს თავისი ხალხის სულსა და გულს). ისტორიასთან ამ მიმართებაში იქმნება და ყალიბდება ეროვნულ თეატრის სპეციფიკური ნიშნებიც. ისტორიული პირობები, მისი განვითარების გზა, ამავე დროს ერის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების პროცესიც ხომ არის?

გამოდიოდა რა ქართული ხალხის ამ რაინდული ფსიქოლოგიიდან, ახმეტელი ამბობდა, რომ ჩვენ ვქმნით პეროიულ თეატრს, რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია ყოფითი თეატრი იყოსო. იგი გაემიჯნა სალონურ დრამასა და ნატურალიზმს, გაემიჯნა ვიწრო ფსიქოლოგიზმსა და ეროვნული კულტურისათვის უცხო თეატრალურ ინერციას. „ჩვენ ვეძებთ პეროიული დრამის ფორმებს“,—წერდა იგი. და ამ მიმართულებით ეძებდა კიდევ ქართული თეატრის სახეს. ყოველ დღე ი უ რ შ ი გ მ ი რ უ ლ ი და არა გ მ ი რ უ ლ შ ი ყოველ დღე ი უ რ ი — ასეთი იყო ახმეტელის დევიზი. ამ განმარტებაში კარგად ჩანს თუ როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ გმირულის ცნება.

როგორ უნდა გავიგოთ იგი?

შეეძლო თუ არა გმირულ თეატრს ადამიანური ვნებების წმინდა ფსიქოლოგიური ასპექტით გამოხატვა? ამ საკითხზე ბევრს დაობენ ხოლმე.

გმირული თეატრის მოწინააღმდეგენი თავიანთი აზრების საილუსტრაციოდ ხშირად მიმართავენ იმას, რაც ახმეტელის შემოქმედების ზედაპირზე იყო, რასაც აკლდა სრულყოფა და რასაც თვით ახმეტელიც უარყოფდა.

ახმეტელის თეატრალური ნააზრებიდან სავსებით გარკვევით ჩანს, რომ პეროიკული ფორმა, გმირული მონუმენტური ხასიათების წარმოსახვა ღრმა ფსიქოლოგიური სამყაროს, ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამოხატვის საუკეთესო საშუალება იყო. აქ ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ამდიდრებენ.

ასე რომ ახმეტელისათვის გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა ქართული ხალხის თეატრალური ფორმაა, რომელიც თავის პირველწყაროს ამავე ხალხის თავისებურებაში ჰპოვებს.

გარკვეული ხასიათის ფსიქოლოგია ყოველ მხატვრულ სახეს აქვს, მაგრამ არის ფსიქოლოგიურის მრავალსახეობა.

ბევრი ფსიქოლოგიური პიესა იდგმებოდა ძველ ქართულ თეატრში, იდგმებოდა შემდეგაც (და ახლაც იდგმება), მაგრამ ახმეტელი პრინციპულად გაემიჯნა ე. წ. ყოფით ფსიქოლოგიზმს. ზოგი მხატვარი, თავისი მხატვრული პოზიციის შესაბამისად, გმირულში ეძებდა ყოფითსა და ზოგჯერ ნატურალისტურსაც. ახმეტელი პირუკუ აკეთებდა. იგი ყოველდღიურ ყოფიამაღ გმირულსა და ამაღლებულს ხედავდა. ახმეტელის თეატრის ესთეტიკა საილუსტრაციოდ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირობაზე მივიჩინებდნენ. ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ის ხასიათებია, რომლებიც ახმეტელის თეატრის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენდნენ. ვინ არ იცის, რომ ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის საოცრად პარამონიული ხასიათები დიდი მასშტაბის ფორმებში ვლინდება. სულიერი გმირობა და ვეჟაკობა სიმფონიაა ნამდვილი პეროიზმის, მაგრამ მათ წინაშეც ხომ ხშირად დგას ხოლმე წმინდა ფსიქოლოგიური ამოცანები? არაფერი! ადამიანური არ არის მათთვის უცხო. მათ განსაცვიფრებელი გმირობაც იციან და ასეთივე ძალის სევდაც. აქ ფიზიკური და სულიერი სიდიადე გამოხატულია მონუმენტურ ფორმებში, მაგრამ ამასთანავე ეს ფორმები ორგანულია უაღრესად ძლიერი ფსიქოლოგიური აფექტებისათვისაც. (მაგ. ტირილი).

მიუხედავად ამგვარი „ცრემლიანობისა“, ისინი მონუმენტურ ფორმებში ავლენენ თავიანთ ღირსსა და პარამონიულ სულს—სულიერ პეროიზმს. ტირილი მეტ სილამაზესაც აძლევს მათ სახეს. იგი ხაზს უსვამს სულიერი გმირობის უაღრესად ადამიანურ საწყისს. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები კი არა, ძველი საბერძნეთის ღმერთებიც კი არასოდეს არ ფარავენ თავიანთ სულიერ ღრამასა და ფიზიკურ ტკივილს (და საერთოდ ტკივილს), პირდაპირ გადმოგვეტყდნენ თავიანთ ღვთაებრივ (თუ ადამიანურ) სისუსტეს.

„ამაყად ყიყილი“ და ტკივილის დაუფარავი განცდა თითქოს ვერ უნდა თავსდებოდეს ძლიერი, ვეჟაკური პიროვნების იდეალთან, მაგრამ კეშმარიტად დიდი მხატვრული ხასიათების მაგალითებში სულ სხვას გვიმტკიცებენ. ლესინგის თქმით, პომპროსის „დაჭრილი გმირები ხშირად ყვირილით ეცემიან მიწაზე“. მაგრამ ეს „ყვირილი ფიზიკური ტკივილის შეგრძნებისას, შესათავსებელია სულის სადიადესთან“.

ჩვენს ლიტერატურაშია და თეატრს, ქართველ ხალხს ისტორიულმა პირობებმა ღრმა ტრაგიკული თემები მისცა. გ. ქიქოძის თქმით „თუ გმირული თეატრი, რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე ღროს — ქართველ ხალხს უფრო უყვარს, ვიდრე რომელიმე ვერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმითაც აიხსნებოდეს, რომ მისი სამშობლოს ნათელმა და მაღალმა ცამ მას სიცოცხლე განსაკუთრებულად შეაყვარა“, ხოლო წარსულის ტრაგიკულმა ისტორიამ განსაკუთრებული საფიქრალი მისცა.

ჩვენმა თეატრმა ვერ იგრძნო ტრაგიკული კოლიზია ისტორიისა. დრამატურგიას დასაბამი კომედია მისცა და მანვე, პირველ ხანებში, განსაზღვრა კიდევ ეროვნული თეატრალური შემოქმედების პროფილი. გერისთავის თეატრი არსებითად ერთი ეპოქის თეატრი იყო. ეროვნული სცენური ხასიათების შექმნის წუთადაც კომედიური ტიპები იქცნენ.

სხვა პროცესი მოხდა ლიტერატურაში. ჩვენ გვაქვს დიდებული მაგალითები გმირული ხასიათებისა, მათი ფილოსოფიური აზროვნებისა. გვაქვს გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ ბრწყინვალე ნიმუშები. „ვეფხისტყაოსნის“ მაგალითი ერთადერთი როდია. გავიხსენოთ ნ. ბარათაშვილიც.

„ბედი ქართლისა“ დიდი ეპიკური ტილოა. ერეკლე მეფის, სოლომონისა და სოფიოს ხასიათები ჩვენს წინ კემშარიტად ტრაგიკული სიმძაფრით ხატავენ ქართველი ხალხის იმდროინდელი ცხოვრების სურათებს. აქ ნამდვილად გმირული, დიადი და ამასთანვე ღრმად ფილოსოფიური ხასიათები შერწყმულია მათ უფაქიზეს განცდებთან და ფსიქოლოგიურ ნიუანსებთან.

პოეტური მონუმენტალობის, გმირული შემართების და ლირიკული ჭაფიქრების ბრწყინვალე მაგალითებია ვეჟა-ფშაველას პოემები, გავიხსენოთ მისი ალუდა ქეთელაური, ჯოჯოლა ან ბრძენი მინდია. გავიხსენოთ ქალთა ხასიათებიც: ჯავარა „მოკვეთილიდან“ და ალაზა „სტუმარ-მასპინძლიდან“.

ამგვარად, ლიტერატურაში გარკვეულადაა მოცემული გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ის ერთიანობა, რომელიც საფუძვლად უნდა დასდებოდა გარკვეული სახის თეატრალურ სტილს.

ახმეტელის სტატიაში „მომავალი ქართული თეატრი“ ლაპარაკია ფსიქოლოგიური სიღრმისა და სიმართლის იმ პათოსზე, რომლის გარეშე წარმოდგენილია პეროიკული თეატრი. როგორი უნდა იყოს ჭვენი თეატრი? — კითხვობს იგი: — „უპირველესად, უნდა იყოს ინტელიგენტთა თეატრი — თეატრი, როგორც ერთგვარი სტუდია, ლაბორატორია, სადაც უნდა ჩამოყალიბდეს ქართველი ადამიანის სულის ფორმები, აქ შეიქმნება ახალი სახე ქართველი კაცისა“. ეს ახალი სახე და „სულის ფორმები“ სხვა არა არის რა, თუ არა იდეალი იმ ქართველისა, რომელიც ყველაზე მეტად გამოხატავს თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას, მის სულიერ თავისებურებებს. იგი იქნება სამაგალითო, მისაბამი ქართველი მაყურებლისათვის. აღზრდის მასში საუკეთესო თვისებებს. ინტელიგენტთა თეატრის სპექტაკლმა უნდა შესძლოს ადამიანის სულიერი ცხოვრების ნიუანსის გაღმარება

ცემაც კი. „უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისა შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის გასაგები იყოს“. ახმეტელისათვის სახის ფსიქოლოგიური სიმართლე და საერთოდ ფსიქოლოგიზმი (ტრადიციული გაგებით) პოეტურად ამაღლებულია და წერილმანებისაგან განწმენდილი.

ინტელიგენტთა თეატრი პირობითი ცნებაა. ამას ახმეტელი თეატრის მეორე ფორმის—სახალხო თეატრისაგან გამოყოფის მიზნით ხმარობს. ახმეტელის წერილებით ირკვევა, რომ მის ავტორს იმგვარი თეატრი სურდა, რომელიც ადამიანთა ცხოვრებას, მათ თვისებებს ახალი ეროვნული ფორმებით გაამდიდრებდა, აქეთ უნდა წარმართულიყო თეატრის დიდი ზემოქმედებითი ძალა. ინტელიგენტთა თეატრს ვეალებოდა ეზარუნა ფორმების სრულყოფაზე, გამოეხატა ყველაზე ნიშანდობლივი ეროვნული თვისება, გაეხადა იგი მისაბაძი.

ახმეტელს ეკუთვნის საინტერესო ჩანაწერი უბის წიგნაკში: „რაინდული რომანტიზმი“ და „კოსმიური ენტიმი“. ამ ფრაზაში ისევ და ისევ ინდიადი, ამაღლებული ფსიქოლოგიზმისა და გმირული რომანტიზმის ერთიანობის რთული პრობლემა დგას. ამ პრობლემას ჩვენ ქართული თეატრის სპეცთეატრი ფორმებისაკენ მივყავართ.

ზოდესაც ქართული თეატრი გამოიმუშავებს გმირულისა და უღრმესი ფსიქოლოგიზმის ურთიერთ გაამდიდრებელ ფორმებს, როდესაც ეს ფორმები კი არ დაუპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ გამოხატავენ ქართული ხალხის თეატრალურ სიმდიდრეს, როდესაც მათი ზედმიწვი საფუძველი ეროვნული ნიადაგი იქნება, მაშინ შესძლებენ ისინი ნამდვილი სულიერი კონტაქტის დამყარებას ხალხთან. სწორედ იმგვარ კონტაქტს, რომლის საუკეთესო მაგალითადაც ახმეტელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მიაჩნდა. ერისა და მისი თეატრის სულისკვეთებათა ერთიანობის ამ დიდებული მაგალითით ახმეტელმა თავისი ყველაზე წმინდა მოქალაქეობრივი გულისთქმაც გაგვიმხილა. „ჩეხოვმა ნათელჰყო,—წერს ახმეტელი,— რუსული ინტელიგენციის საუკეთესო და ძვირფასი ჰანავები. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულისცემა. სტიჩის, სევდით გული ევსება რუს-მაყურებელს სამხატვრო თეატრში, როდესაც იგი ჩეხოვის პიესების წარმოდგენას უცქერის“. ეროვნული გრძნობით „გაქვნილი აუდიტორიაში, მსმენელი რუსი უნებლიე უსისხლბორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თვის ღვიძლ შვილებს და სტებება ერთსულოვნებით“. აქ არის თეატრის გამარჯვებაც. მხოლოდ ასეთი თეატრი შეიძლება იყოს ეროვნული, ხალხისა და თეატრის ამ სულიერ ერთიანობაშია თეატრის ძალა და საერთოდ მისი ისტორიული დანიშნულება. ამგვარი კონტაქტი, მაყურებლის უნებლიე უსისხლბორცება სტენურ გმირებთან თეატრს აქცევს ეროვნული კულტურის უმაღლეს ფორმად. „მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა პირველმა ჰპოვა ნამდვილი

და გულწრფელი მოტივი რუსული ინტელიგენციის სულიერი დრამისაა ჩეხოვის ნიჟის წყალობით ჰპოვა თეატრმა „ნამდვილი რუსი თავისი სპეციფიკური ფსიქოლოგიით და რელიგიით“, ჩეხოვმა სამხატვრო თეატრში მიიტანა სულიერი დრამა რუსული ინტელიგენციისა, სტანისლავსკიმ იგი შემოსა სცენური ფორმებით და „მით ჩეხოვის დრამები რუსული ინტელიგენციისათვის მისტერიალ აქცია“.

განა შეიძლება ამგვარი შეხედულების მქონე ხელოვანს უარყოფი ფსიქოლოგიზმი და გმირის სულიერი ცხოვრების გამოსახვის აუცილებლობა? მას სურდა ქართულ თეატრშიც ყოფილიყო ცხოვრებისეული სიმართლე და ფსიქოლოგიზმი გამოხატული ისევე ღრმად, ქართული ეროვნული იდეატრალური ფორმით, როგორც ეს იყო რუსულ თეატრში.

მას სწამდა, რომ მხატვრული სიმართლე არ არის იგივე, რაც ცხოვრებისეული სიმართლე. იგი მოითხოვდა მეტს, მოითხოვდა ამალელებულ გრძნობებს, ფართო სუნთქვას, დიდი ემოციებისა და განცდების თეატრს. ამ თვალსაზრისით მას არ აკმაყოფილებდა ის რაც ქართულ თეატრში იქმნებოდა. იგი 1915 წელს წერდა:

„შეიძლება გადაჭრით, გულახდილად იმის აღიარება, რომ ქართულ თეატრში სუფევს ნამდვილი სული ქართველი ერისა? რომ ქართულ თეატრში, მხოლოდ აქ, ქართულ სცენაზე ჰპოვეთ თქვენს გულისცემას და სულისკვეთებას? უწოდებთ თქვენ, თქვენს თეატრს იმ ტამარს, სადაც ერი ხარობს, სადაც ერი იტანჯვის თავის საკუთარის ფორმით. შექმნა თეატრმა სიცილი და ხარხარი ფორმად, ფერად, ჩვენი ისტორიული სიღრმეებისა და ტანჯვისა? შეგიძლიათ მიმითითოთ ისეთ დრამაზე, სადაც ბრძოლის აღლევებული ტალღები ნეტარების ისრებით ესობოდეს თქვენს ბუნებას, ზნესა და ჩვეულებას? შეგიძლია ჩვენ ვიპოვოთ ქართულ სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიერი ლტოლვილებისა? შეგიძლია ვიპოვოთ ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურით ჩვენი ერისა? მერე შექმნა ქართულმა თეატრმა ისეთი დრამა, რომელიც ქართველი ხალხის მისტერიალ უნდა ქცეულყო?...“

ახმეტელა ამ მაღალი პოზიციებიდან იხილავდა ქართული თეატრის შემოქმედებას.

მისი კონცეფციით ეროვნული თეატრის გმირულ ფორმებს ყველაზე უკეთ უნდა გამოესახა ადამიანური განცდების სიღრმადე და სიღრმე.

მრავალი წლის შემდეგ, გამოჩენილმა საბჭოთა თეატრმოცოდნემ ს. მაკულსკიმ აღნიშნა: „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისათვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამოირიცხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

ამით ერთხელ კიდევ დადასტურდა იმის სისწორე, რასაც ახმეტელი ფიქრობდა და ეძებდა.

ასე რომ შემთხვევითი არ იყო ის, როცა ახმეტელს ერის სულიერი ცხოვრების თეატრალური სახიერების მთავარ პრობლემად გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა მიაჩნდა. მან მომავალ ქართულ თეატრში და-

ინახა მისი სინთეზის ყველაზე საუკეთესო პერსპექტივა, რომლის სრულყოფაც მას არ დასცალდა. მან შესძლო მოეძებნა პეროიკული თეატრის ფორმები და კონტურები, მაგრამ ვერ მოასწრო მიეცა პეროიკული ფორმების სრულყოფისათვის შესატყვისი ფსიქოლოგიური სიღრმე და სრულქმნილება, დაუმთავრებელი დარჩა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის მრავალმხრივი პრაქტიკული შემოწმებაც.

ახმეტელის თეატრალური წერილებიდან განსაკუთრებულ ინტერესსა და დავას იწვევს სტატია „არის თუ არა ქართული თეატრი—ქართული?“

სტატია 1914 წელს არის დაწერილი. წერილს იმდროინდელი ქართული თეატრის მძიმე მდგომარეობით გამოწვეული გულგატეხილობის დალი აზის. მასში არის ზოგიერთი სადავო მომენტი, მაგრამ მთავარი ეს როდია. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ თეატრმა ქართული ლიტერატურისდარად ვერ ასახა ხალხის სულიერი ცხოვრება. პოტენციური შესაძლებლობა ეროვნული თეატრალობისა კი დიდი იყო.

სახელწოდება სტატიისა „არის თუ არა ქართული თეატრი—ქართული?“ რამდენადმე უცნაურია. ერთი შეხედვით ასეც იფიქრებთ: ეს როგორ, ქართული თეატრი განა ქართული არ იყო?

მაგრამ ეს არ იქნება სერიოზული მსჯელობა. განა სადავო ის ფაქტი, რომ ქართველი ხალხის ცხოვრება მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში, ისე მძლავრად ვერ აისახა, როგორც ლიტერატურაში? განა კ. მარჯანიშვილი უდიდესი სიყვარულით არ იყო გამსქვალული ძველი ქართული თეატრისა და დრამატურგიისადმი, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია მისთვის მკაცრი წერილით გამოსულიყო „კავკასიონის“ ფურცლებზე?

საგულისხმოა დიდი ილიას ის სიტყვებიც „რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენი მიერ ქმნილი, ჩვენი ცხოვრებიდან ამოღებული თხზულებანი არა გვაქვს—ეგ ადვილი მისახვედრია“.

რამდენიმე წლის შემდეგ ა. წერეთელმა თქვა „უნდა გამოვტყუდეთ რომ ქართველებს თეატრი არა გვაქვს და ჩვენ რომ თეატრად მიგვაჩნია, ის მისი აჩრდილიც არ არის“. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? განა მართლა არ გექონდა თეატრი? ამ დროს ხომ ჩვენი სცენის კორიფეები მოღვაწეობდნენ?

საქმე იმაშია, რომ ყოველი სიტყვა და მოვლენა კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში უნდა განვიხილოთ. ილია და აკაკი, რომლებმაც განუზომელი ღვაწლი დასდეს ქართულ თეატრს, ხედავდნენ, რომ გაცილებით მეტი იყო ქართველი ხალხის თეატრალური შესაძლებლობანი, ვიდრე ეს სინამდვილეში ჩანდა და დიდი მოთხოვნების პოზიციებიდან იხილავდნენ თეატრალურ მოვლენებს.

მეტად საინტერესოა კ. ყიფიანის წერილი. „სახალხო ფურცლის“ შეკითხვაზე თუ რას უსურვებს იგი ქართულ თეატრს, იგი პასუხობდა: „დღეს ქართული თეატრი არ ჰგავს ნამდვილ „ქართულს“. დიდი ხანია რაც დაჰკარგა მან ქართული ელფერი“. საგულისხმოა ისიც, რომ პასუხი 1914 წელს არის დაწერილი (ისევე როგორც ს. ახმეტელის სტატია „არის თუ არა ქართული თეატრი—ქართული?“).

ახმეტელი უდიდესი პატივისცემით ეკიდებოდა ქართული სცენის მოღვაწეებს. ეს კარგად ჩანს იმ წერილებშიც, რომელიც მან ვ. აბაშიძეს, ვ. გუნიას, ნ. ჩხეიძეს უძღვნა. „ჩვენც შეგვიძლია—წერდა იგი,—ვიამაყოთ ქართული სცენის ოსტატებით, მაგრამ ისინი არიან მსახიობნი კერძოდ, პირადათ, საკუთარი სულის მატარებელნი... მხოლოდ კერძო სკულპტორები“.

ამის მიზეზი ერთი მხრივ არის „ინტელიგენტთა“ თეატრის არ ქონება და მეორე მხრივ ის რუსიფიკაციული სული, რომელიც ჩვენს სცენაზეა გამეფებული“.

„ოიდიპოს მეფის“ ნახვის შემდეგ ახმეტელმა თქვა: „ვინ იცის, რის გაკეთება არ შეიძლებოდა ამ ხალხთან ერთად, რომ ჩვენ მეტი ყურადღებით და პატივისცემით ვეპყრობოდეთ მათ. თვითონ მათთვის კი საჭიროა დაულალავი შრომა და შრომა. ბევრი მათგანი საუცხოვო, მაგრამ მასთანვე დაუმუშავებელ მასალას წარმოადგენს“.

ძნელი არ არის იმის დანახვა თუ რით ხსნის ახმეტელი ქართული თეატრის ნაკლოვანებათა მიზეზებს.

სტატია „არის თუ არა ქართული თეატრი—ქართული?“ პრობლემატური ხასიათისაა. იგი ეხება ეროვნული თეატრალური ფორმისა და სტილის, მისი შინაგანი ცხოვრების კარდინალურ საკითხებს. ამდენად წერილს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ეს არის სახალხო სახლში წაკითხული მოხსენების თეზისები. იგი დაწერილია დიდი მგზნებარებითა და ნოვატორული სულით. მასში გარკვეულად აისახა თეატრალური ცხოვრების განახლებისა და გარდაქმნის ტენდენცია. ეს იყო მეოცე საუკუნის დასაწყისი. ევროპის მრავალ ქვეყანაში უკვე ხდებოდა დიდი თეატრალური რეფორმები. ახალი საუკუნე ახალ ამოცაიებს უსახავდა თეატრს. ახმეტელმა იცოდა იმ პროცესების ხასიათი, იცოდა თუ რას ეძებდნენ რუსული და ფრანგული, გერმანული და ინგლისური თეატრები. ამ ძიებას მყარი ეროვნული ნიადაგი ჰქონდა და ახმეტელსაც სწორედ ეს ხიბლავდა.

ახმეტელის სტატიაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ტრაგიკომედიის პრობლემას. ახალგაზრდა კრიტიკოსი მახვილგონიერად შენიშნავს ქართული თეატრალური სტილის თავისებურებას და მრავალ საგულისხმო დასკვნასაც იძლევა. აქ ბევრი რამ ინტუიციით არის ნაგრძნობი. ინტუიცია და თეორიული განსწავლულობა ერთმანეთს აესებებს და ამდიდრებს.

ახმეტელს მიაჩნია რომ ქართველი ცხოვრებაში უფრო ღრმად გრძნობს კომიზმის ძალასა და მშვენიერებას, ვიდრე ამას სცენაზე ვხედავთ. იუმორის ნიჭით დაჭილდოებულ ხალხს. მართალია კომედიური ქანრის თეატრი განუვითარდა, მაგრამ გ. ერისთავის სტილის დრამატურგია მაინც ცალმხრივი იყო, მას არ გააჩნდა ტრაგიკომედიის ფორმები. ქართულმა დრამატურგიამ ახმეტელის აზრით ვერ მონახა ის ტრაგიკომედია, რომელიც შესაძლოა კომედიური ქანრიდან ქართული თეატრისათვის ყველაზე ბუნებრივი ფორმაც იყოს. კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიანობა ქმნის ეროვნული კომედიის ახალ ფორმას. ამ ფორმას თვით ერის ისტორია და მისი ხასიათი განსაზღვრავს, ქართველმა ხალხმა საუკუნეების მანძილზე

ფსიქოლოგიური ბრძოლის თავისებური ფორმაც გამოიმუშავა. იგი მორალურად მხნეა და ოპტიმისტურად განწყობილი, რაოდენ სამძიმო მდგომარეობაც არ უნდა ჰქონდეს, რაღაც განსაკუთრებულია მისი სიცილი და მხიარულება. მის იქით ხშირად ტრაგიკული შინაარსისა დაფარული. ახმეტელის აზრით ზოგნი ვერ გრძნობენ ამ შინაარსს, ვერ გრძნობენ სულის ნამდვილ ბუნებას და ამიტომ ფიქრობენ, რომ „ქართველი „ცხოვრებას ზეე-ზევით, ცალმხრივად უყურებს; გაურბის მის ღუბკირს და სტკებება მხოლოდ მისი მშვენიერებით“ რომ თითქოს იგი „ბუნებით ჰედონისტი. სულდგმულობს ლხინით, ღვინით და მღერის მრავალჯამიერს“.

სულ სხვაგვარ განმარტებას აძლევს ახმეტელი ქართველი კაცის ამ მომღზენ ბუნებას. ლხინი და ღრეობა, სიცილი და სიხალისე ქართველისა ახმეტელისათვის ერთგვარი ტრაგიკული ნილაბია იმ მისტერიისა, სადაც „უფლის ვნებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორიაა განფენილი.

ახმეტელი ამბობდა: „ღიახ, ქართველი იცინის, იღბენს, მაგრამ მშინაო, როცა ტირის მისი გული“. „სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა“, აქ ავლენს იგი თავის მუამბოხე სულსა და შინაგან ექსპრესიას, სულიერ ღტოლვილებასა და ექსტაზს. სიცილის დროს წარმოქმნილი შინაგანი დრტვინვა მწლაერი იმპულსისა ახალი სულიერი ენერჯის განსახორციელებლად. „ღიახ, მართალია,—წერდა იგი,—ქართველი მღერის და ლხინობს. მერე იცით რა მდგომარეობაშია? მოიგონეთ იმ ხანა, როცა საქართველო,—როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავეისუფლებისა, მოკვდა.... მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კენესა, ვება, ტანჯვა, განა მაშინდელნი ქართველნი მოსტეგამენ და სტირიან ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა?.. მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, გვგონებათ საქართველო სტკებება უბედნიერესი წამებით. ლხინობს იმ ქარბველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“.

ამ ფორმაში რსახებოდა ქართველი ხალხის ფიქრი და წუხილი. სიცილსა და ლხინს მიღმა დაფარული ტრაგედია გენიალურად იგრძნობ ბარათაშვილმა,—თეატრმა კი ვერა. უყურებთ მოზეიმე ხალხს, „გეგონებათ საქართველო სტკებება უბედნიერესი წამებით“ და ნამდვილად კი მგოსანი გულხათხრობილი ტირის და გლოვობს. მისი სული ვით სპეტაკი სული მთელი ერისა, „მოთქვამს მწარედ, გულსაკლავად“ და ამით გადმოგვეცემს ზეიმის მიღმა დაფარულ შინაარსს.

მხოლოდ დიდ შემოქმედს შეუძლია სავსებით იგრძნოს ჩვენი ხალხის ეს საუკუნოვანი სულისკვეთება და სცადოს შესატყვისი სცენური ფორმა გამოუქმნოს მას. ახმეტელი სწორედ ამგვარი ფორმის მიგნებაზე ოცნებობდა. მისი კონცეფციით სიცილისა და მხიარულების ეს ფორმა სავსებით დაიტკეცდა ქართველი კაცის სულიერ დრამასა და სიხარულს და ახლებურ მიმართულებასაც მისცემდა ეროვნულ კომედიოგრაფიას. მხოლოდ ამგვარი კომედია იქნებოდა კეშმარიტად პოეტური, სერიოზული და მაღალი ესთეტიკური იდეალების მატარებელი. ახმეტელი გულდაგულ იკ-

ლევდა ეროვნული ფსიქოლოგიის ამ მომენტს და ხაზგასმით შენიშნავდა: „სიცილითა და ლხინით ვადმოგვეცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლაშქარი ჩაქრა“. მისი აზრით, ქართველმა უკიდურესი სულიერი ტანჯვისაგან დახსნის თავისებური ფორმა შეიმუშავა. იგი იბრძვის თავგანწირულად, მიჰქრის შეუწერებლად თავის მიზნისაკენ, მაგრამ თუ ფეხი აუსხლტა, იმედი გაუმტყუნდა, მწარე ხელის ჩაქნევით სპობს ყველადერს და თავს დაიწყებებს აძლევს, მეტე-იცილის და ლხინობს. საშინელდება როცა ქართველი ხელს იქნევს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“, ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“ იგივე თვითმკვლელობაა, მხოლოდ სულიერი“. „დიდი ლხინია ქირთა თქმა“,—თქვა რუსთაველმა და ახმეტელიც ამ დიდი ქართველის ნაკვალევს მისდევს. იგი აკაის ლექსის ორ სტრიქონსაც იშველიებს და ერთხელ კიდევ ცხადპოფს, თუ რა ღრმად გრძნობდნენ ქართველი მწერლები თავიანთი ხალხის სულსა და გულს. „ქართველი მგოსანი,—წერს იგი,—ეს უზუნაეის ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ:

ენ რა იცის, რომ ეს გული მკვდარია,
რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზე მწარეა.

„ქართველი ერის სულის“ ამ უზუნაეის ენით თქმული სიმართლე, ახმეტელის განმარტებით, თავის ყოველდღიურ დადასტურებას პოულობს ცხოვრებაში. „ქართველი ინსტიტუტურად, გამოურკვეველი ინტუიციით აღრმავებს თავის თვისებას „ბევრჯერ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს „უფრო“ და ამგვარად აკანონებს ყველასათვის, რომ სიცილი ქართველისა მწარეა ცრემლზე“.

სხვა საინტერესო საკითხებიც არის წამოჭრილი და განმარტებული ახმეტელის სტატიაში „არის თუ არა ქართული თეატრი—ქართული?“. მათ შორის აღსანიშნავია ქართველი მსახიობის პლასტიკის, მისი რიტმის სპეციფიური ბუნების საკითხი.

„ახმეტელი გულმოდგინედ სწავლობდა ქართველი მსახიობის შემოქმედებით ფსიქოლოგიას, რიტმს, პლასტიკას... მას მიაჩნდა, რომ ძველმა ქართულმა თეატრმა ვერ იპოვა ნამდვილი ნერვი რიტმისა და პლასტიკისა, ქართულ თეატრში ჯერაც არ აღორძინებულა ანტიკური პლასტიკა—ამბობდა იგი. „დღევანდელ სცენაზე გამეფებული პლასტიკა,—წერდა იგი,—კილო, ინტონაცია, სტილი არ არიან ქართულ დედა-ძარღვზე ასბმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესწლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერიით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე“. და ეს მაშინ, როდესაც ჩვენში, საქართველოში ქართველი კაცის „მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიურ კანონებს ემორჩილება“.

სცენა გაეთიშა ცხოვრებას ამ ფორმების გამოსახვაში. ცხოვრებაში ქართველ კაცს აქვს საუბრის სპეციფიური მანერა, მოქმედების რიტმი, პლასტიკა და ემოცია. სცენაზე კი ეს სპეციფიკა არ იგრძნობა. მსახიო-

ბი—სიტყვა-გამოთქმულობას მოუფიქრებელ პლასტიკას უდებს. მონოლოგი და პლასტიკა დისგარმონია მსახიობის თამაშში“. ახმეტელის ეს სტრიქონები ძალიან გვაგონებენ შექსპირის რჩევას „ჰამლეტიდან“, სიტყვა მოქმედებას შეუფარდეთ და მოქმედება სიტყვასო. ეს ხომ სცენური რეალიზმის ერთი უმთავრესი პრინციპია. ახმეტელი სწორედ ამ პოზიციებიდან ილაშქრებს თვითმიზნური პლასტიკური გამოსახულების წინააღმდეგ. მას არ სურს იმგვარი პლასტიკურობა, რომელიც შინაგანად არ იქნება გამართლებული. მისთვის მხოლოდ ის პლასტიკური ნახაზია კარგი და მისაღები, რომელიც საესეებით ლოგიკურად წარმოიქმნა მონოლოგის, დიალოგის ან საერთოდ სიტყვის ბუნებიდან. შესაძლოა სპექტაკლში იყოს ბევრი პლასტიკური ნახაზი, მაგრამ შინც მისი სიღარიბე იგრძნობოდეს. ზოგჯერ კი პირიქით. აი, ეს კი ძნელად მისაღწევია. ახმეტელი პირდაპირ შემოფოთებული იყო აქტიორულ საშუალებათა ამ სიღარიბით, „მე ვნახე ქართველი მსახიობი,—წერდა იგი,—რომელმაც ხუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ ექვსი მოძრაობის ფორმა გვიჩვენა, მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად ან სრულიად არ გააჩნიათ... ეს აუწერელი სიღარიბეა მსახიობის ოსტატობისა“.

ამას იგი წერდა 1915 წელს. მას შემდეგ კარგა ხანი გავიდა და აი, თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, როცა თეატრმა დიდ წარმატებებს მიაღწია აქტიორული ოსტატობის სფეროში, ახმეტელი კვლავ უკმაყოფილო იყო ქართველ მსახიობთა მუშაობით. მას მიაჩნდა, რომ ჯერ კიდევ ბევრი იყო გასაკეთებელი, ჯერ კიდევ არ გამოვლენილიყო ჩვენი ხალხის მდიდარი თეატრალური ბუნება.

იგი წერდა: „ზოგჯერ მსახიობები როლის მომზადების დროს სახის შექმნას ცდილობენ ტექსტის კითხვით, დეკლამაციით; შემდეგ ქმნიან დაახლოებით გარეგნულ ფორმას და როლიც მზად არის. მსახიობი ვიდრე როლის სწავლას დაიწყებდეს მან ღრმად უნდა შეითვისოს იმ გმირის ცხოვრება, მისი რიტმი. ყოველი ადამიანი თავის საკუთარი რიტმით ცხოვრობს, ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში —სხვადასხვანაირია“.

ქართული რიტმისა და პლასტიკის ძიება თავისი შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად აქცია ახმეტელმა. მისი სურვილი იყო სპარტანულად აღზრდილი, ლამაზი, ფიზიკურად ჩანსალი, ათლეტური, სულშიერად ძლიერი ქართველი რაინდის ტიპი დაემკვიდრებია სცენზე.

ძველებერძნულმა ხელოვნებამ ეს გააკეთა. არსად არ ასულა ერის სულიერი და ფიზიკური სრულყოფა. ისეთ დონემდე, როგორც საბერძნეთში.

იდეალური, სრულქმნილი ქართველი ადამიანის ტიპის რამკვიდრებას ესწრაფოდა ახმეტელიც. ამ მიზანს უსახავდა თეატრს: „მან მომავალში უნდა შობოს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევაშისილო ჩვენ გვინდა თეატრი—ეკლესია, სადაც ჳერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენს სულიერ თრობას ესისხლხორცება“.

ახმეტელი პეტერბურგიდან ახალი დაბრუნებული იყო „ოდიშოს მეფე“ რომ ნახა ქართულ თეატრში. ახმეტელმა იგი ვრცლად განიხილა. მთავარი ყურადღება პლასტიკის საკითხზე შეაჩერა: „ტრაგედიის შესრულების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს პლასტიკური თანხმობითი შეჯგუფება და განაწილება: ბრბოსი, ხოროსი და მოქმედი პირებისა. სრულიად არ იყო დაცული ეს პრინციპი“. რეისორმა ვერ შესძლო სახიერი სურათის შექმნა. ვერ მოძებნა დახვეწილი პლასტიკური ფორმა ამ სამი ელემენტის ერთიანობაში.

ამასთანავე დაირღვა მხატვრული მთლიანობა მოქმედი პირის საქციელსა და მომღერ რეჟიტატივს შორის. დაირღვა კომპოზიცია. ეს „უკანასკნელი,—ამბობს ახმეტელი,—უსათუოდ შეფარდებული უნდა იყოს იმ ენის ბუნებასთან, რა ენაზედაც ეს ტრაგედია იღვმება. ამასთანავე ძალიან საფრთხილოა, რომ ეს რეჟიტატივი უბრალო, მშრალ დეკლამაციად არ იქცეს“.

ეს სიტყვები, რომელიც თითქმის ნახევარი საუკუნის წინათ დაიწერა, ჩვენთვის რალაც ახალი ძალით გაცოცხლდა, როცა ბერძნული ტრაგედიის თეატრის სპექტაკლები „ელექტრა“ და „მედეა“ ენახეთ.

მომღერალი ქოროს საოცრად მრავალფეროვან პლასტიკურ ნახაზებში ავლენდა თავის გულისთქმას. იგი გარკვეული მოქმედებით, გარკვეული მხატვრული მონახაზით ახდენდა თავის რეაქციას ელექტრას, ან მედეას სიტყვებზე. ეს მონახაზები კქმნიდნენ ჩინებულ პარმონიულ სურათს. ისინი სავსებით შეესაბამებოდნენ მონოლოგსა და საერთოდ ფრაზას. „ოდიშოს მეფის“ დადგმის შენიშვნებში ახმეტელმა თქვა რომ „ბერძნულ თეატრში ქოროს ყოველ ცვალებადობას პასუხს სცემს არა მარტო სიტყვით, არამედ მოქმედებითაც. ქოროს ერთ ხაზზე გამწკრივება შეუძლოა. იგი უნდა განცალკევდეს, გაიყოს ორ ჯგუფად ისე რომ ერთმანეთთან დაშორებული არ იყვნენ. მთელი მისი მოძრაობა ერთსულოვანია, როგორც ერთი პიროვნებისა“. მართლაცდა რა საოცრად ერთსულოვანი და ერთარსი იყო პირების თეატრში ქოროს მოქმედება.

ახმეტელმა არა ერთ სცენურ სახეში გვიჩვენა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ შესანიშნავი მაგალითები. მაინც ყველაზე მეტად „ყაჩაღების“ მიაღწია ამას და აი, სწორედ „ყაჩაღების“ დადგმის შექმნევე განაცხადა მან: „ჩვენ განველეთ მხოლოდ სიკაბუჯის ჰერიოდი, რის შემდეგაც დაიწყება რთული მუშაობა ჩვენი შემოქმედებითი შესაძლებლობის გამომყვანების მხრივ... მთელი თეატრის განვლილი გზა და მისი ხასიათი ასე განსაზღვრა: „ჩვენ მოვდიოდით „ლამარადან“, დაწყებული „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით. ნათელი უნდა გახდეს მთელი ჩვენს მიერ განვლილი გზა, რომლითაც დამთავრებულია თვალსაჩინო საფეხური“, (ხაზი ჩვენია ვ. კ.).

როცა „ყაჩაღების“ პირველი რეპეტიცია დაიწყო, ახმეტელმა პიესის დადგმის მიზანი ასე განუმარტა მსახიობებს: „ჩვენ გვინდა ინდივიდუალური ფორმიდან—კოლექტიურის მასის ფორმის ძიება... „ყაჩაღები“ დაწერილია

ოჯახური ურთიერთობის ფონზე, ჩვენ კი იგი გადაგვაქვს სახელმწიფოს ფონზე და მოორების ოჯახურ ტრაგედიას ავიყვანთ დიდ სოციალურ და პოლიტიკურ ტრაგედიის პათოსამდე“. ხოლო როცა წარმოდგენა დაიღვა, ახმეტელმა მონაწილეებთან ერთად განიხილა იგი. მან თქვა: „ზოგიერთმა მსახიობმა კულისების მიღმა დაღოვა ადრე მიგნებული შრავალი დეტალი და ნიუანსი... მე შემაშფოთა იმან, რომ ხასიათების დაკარგვის საფრთხე ვიგრძენი“...

სწორედ ხასიათების, მათა სულიერი ცხოვრების სისრულით გამოხატვაზე ესაუბრებოდა ახმეტელი სწორად მსახიობებს. თავისი მოღვაწეობის უკანასკნელ წლებში იგი ვანსაკუთრებით ბევრს ფიქრობდა რუსთაველის თეატრის მხატვრული პროფილის გამდიდრებაზე, ფიქრობდა აქტიორული ხასიათების გამოკვეთაზე, გმირთა სულიერი ცხოვრების იმგვარ გაშლაზე, როგორც ამას მოითხოვდა თავის წერილებში ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში.

ახმეტელს რამდენიმე წერილი მიუძღვნია სამხატვრო თეატრისათვის. ჩვენს ხელთ მხოლოდ ორი წერილია. პირველი 1910 წელს არის დაწერილი. ამავე დროს არსებითად ეს არის ახმეტელის პირველი ნაშრომი თეატრზე. ყოველშემთხვევაში ჯერჯერობით სხვა დოკუმენტი არა გვაქვს. საფიქრებელია რომ ახმეტელს უფრო ადრე უნდა დაეწყო ბეჭდვა. ასეა თუ ისე, არსებული მასალის მიხედვით, ახმეტელი ოცდასამი წლის კაბუკი იყო სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებს რომ გამოეხმაურა. სტატიაში ჩანს კრიტიკოსის ფართო ერუდიცია, რუსული თეატრის ბუნების ღრმა ცოდნა. ს. ახმეტელი სტატიის შესავალში სწორად განმარტავს სამხატვრო თეატრის არა მარტო მხატვრულ პროფილს არამედ იმ გზასაც, რომელიც მან განვლო. „ამ თეატრის მიმართ,—წერს ახმეტელი,—საკოველთათო სიყვარული მით უფრო გასაგებია, რომ ეს თეატრი, ერთადერთია მთელ რუსეთში, რომელიც თავისი არსებობის ოცი წლის მანძილზე გატაცებული იყო ხან სიმბოლიზმით, ხან ნატურალიზმით, ხან გულმოდგინედ ეწეოდა სინამდვილის კოპირებას, განუწყვეტლივ იცვლიდა თავის ფორმებს და ბოლოს, ხანგრძლივი, შეუპოვარი შრომის შემდეგ განმტკიცდა მხატვრული (გამდიდრებული ახალი შინაარსით)—რეალიზმის პოზიციებზე და მისი განსხივლებისათვის შექმნა უძლიერესი მექანიზმი“.

ამ რთული შემოქმედებითი ძიებით სავსე მხატვრულ გზას წინ მიუძღოდა კ. სტანისლავსკი. ახმეტელის აზრით თეატრში „აშკარად იგრძნობა ძლიერი ხელი ნიჟიერი არტისტისა და რეჟისორის, სამხატვრო თეატრის მეთაურის კ. სტანისლავსკისა. ეს რეჟისორი აღჭურვილია სრულყოფილი განათლებითა და გემოვნებით“. ეს ლირსებები მან სავსებით გამოიყენა თეატრისათვის. შექმნა ძლიერი ანსამბლი, მხატვრულად და ორგანიზაციულად მტკიცე ორგანიზმი, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა რუსე ხალხის ესთეტიკურ ცხოვრებაში. სტანისლავსკი ახმეტელის აზრით „ფხიზლად დგას დადგმის მთლიანობის სადარაჯოზე და პიესის მოქმედების თავის შინაგან ხილვებს, მისი დადგმის გეგმას იგი ისეთი ნიჟიერებით, ისეთი ოსტატობით აწვდის, როგორც არტისტებს, ისე მხატვარ-დემონსტრატორებს,

რომ სცენაზე იქმნება ხელოვნების სრული, ღრმა სინთეზი; ამასთანავე, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, არც მსახიობი, არც მხატვარ-დრეკორატორი, არ სცილდება თავის შემოქმედებით „მეს“.

ასე განმარტა მხატვრული შემოქმედების მთელი რიგი პრინციპული პრობლემები ახალგაზრდა კრიტიკოსმა. მან საგანგებო ყურადღება მიაქცია თეატრისა და დრამატურგიის ურთიერთობის საკითხს. აქ საქმე ეხება არა ამ ურთიერთობის წმიდა პრაქტიკულ-ადმინისტრატიულ მხარეს, არამედ სპექტაკლს. ავტორი გულმოდგინედ იკვლევს თუ სად არის ის უმაღლესი პარამონია, რომელსაც დრამატურგისა და თეატრის გამომსახველობითი საშუალებების მთლიანობა ქმნის. ამის შავალითად ახმეტელს ჩეხოვი მიაჩნია. მისი აზრით არც ერთი დრამატურგი ისე ბუნებრივად არ მოქცეულა თეატრის მხატვრული მანერისა და ინტერესების სფეროში, როგორც ჩეხოვი სამხატვრო თეატრში. „ძირითადი მხატვრული მუშაობის საფუძველი ჩეხოვის პიესებია.“—წერს ახმეტელი. მისი აზრით თეატრი „ოპერატორის სიზუსტით შეიქრა ინდივიდის ფსიქოლოგიის ხეულებში და გახსნა ისეთი ფაქიზი, მოუხელეებელი თვისებები, რაც დრამატულ პოეზიისათვის მანამდე ხელმეფედომელი იყო“. და აი ამგვარი ქებათა ქების შემდეგ ოთხიოდე წელი გავიდა და ახმეტელი კვლავ შეეხო სამხატვრო თეატრის საკითხს, მაგრამ ამჯერად კრიტიკულად. „არ დავფარავ.—ასე იწყებს სტატიას,—მე აღფრთოვანებული თავყანისმცემელი ვიყავი მოსკოვის სამხატვრო თეატრისა, მაგრამ ეს იყო ადრე... რა მოხდა ნუთუ შეიცვალა სამხატვრო თეატრი? არა, სამხატვრო თეატრი კი არ შეიცვალა პირიქით თავისი განწყობილებით ბოლოს უფრო კონსერვატიული გახდა უფრო გახევებული თავისი სტილით. ის თითქოს და უფრო ცალმხრივად ჩაღრმავდა თავის თავში და ხანგრძლივი შრომის შემდეგ განმტკიცდა, ფეხი მოიკიდა ახალი შინაარსით გამდიდრებულ რეალიზმში და ძლიერ მქანინიში შექმნა მის განსახორციელებლად“. ასე პირუთენელი კრიტიკით გამოეხმაურა ახმეტელი სამხატვრო თეატრის გასტროლებს პეტერბურგში. მას არ დაუფარავს თავის შემოფოთება და იმედისგაცრუება. იგი მგზნებარედ მოუწოდებდა თეატრს კვლავ დარჩენილიყო „რუსული ცხოვრების ესთეტიურ მხატვრული განვითარების ავანგარდში“, მეტის გატაცებით ეზრუნა ახალ ფორმებსა და საშუალებებზე. „რუსულმა საზოგადოებამ,—წერდა, იგი,—ინსტინქტურად გაუსწრო სამხატვრო თეატრს. მისი ოცნებები, მისწრაფებები ახალ ფორმებს, ახალ მიღწევებს ეძებენ სასცენო ხელოვნებაში. სამხატვრო თეატრი კი კვლავინდებური სიჭიუტით, თანმიმდევრობით იცავს ერთხელ არჩეულ გზას, ვეღარ ამდიდრებს ახლით და ამიტომ დასცილდა იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განწყობილებებს“.

ახმეტელი იმასაც კარგად გრძნობს, რომ სამხატვრო თეატრი გულდამშვიდებული არ არის. იგი ლეღავს, განიცდის და ეძებს ახალ გზებს. ამას ადასტურებს მისი სიტყვებიც. „თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ ისეთი იძულებითი ნაბიჯის გადადგმა, როგორიცაა თეატრში . ცნობილი მხატვრის ალექსანდრე ბენუას მიწვევა, მხატვრისა, რომელიც პირდაპირ წაიღო მოწინააღმდეგე ბანაკიდანაა,—აიხსენება თეატრის მუშაობაში ახალი

პოტენციური ენერჯის პოვნის სურვილით, ახალი ნაკადის შემოჭრის, თეატრის საძირკვლების განახლების სურვილით“.

ასე მრავალმხრივად და ნათლად განიხილა სამხატვრო თეატრის პრინციპები ახმეტელმა. მან გამოავლინა პრობლემების სიღრმეებში წვდომის უნარი და კრიტიკული ალღო.

1915 წელს კულტურის მუშაკთა საზოგადოების საღამოზე ახმეტელმა წაიკითხა მოხსენება „მომავალი ქართული თეატრი“. როგორც სათაურიდან ჩანს საკითხი მეტად სერიოზულია. ამ პერიოდში ბევრს აფიქრებდა ქართული თეატრის ბედი. თეატრი ორმაგად მძიმე პირობებში იყო. მას არ გააჩნდა შენობა და არც ძირითადი მხატვრული ამოცანები ჰქონდა გადაჭრილი. ქართველმა ხალხმა მწვავედ განიცადა თეატრის შენობის დაწვა. „თეატრი ცეცხლმა შთანთქა, დაიწვა,—ამბობდა ახმეტელი,—მაგრამ, ჩანს თეატრის სულიერი აფექტი ისევ დიდია ჩვენში, აღარა გვაქვს თეატრი; მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ პლვივის ჩვენს გულში“.

და რაკი ძლიერია ხალხის რწმენა, ამიტომ საჭიროა დროულად გაიკვეთს თუ რა პრინციპებზე უნდა განვითარდეს ახალი თეატრი. ახმეტელის აზრით მთავარია ყურადღება მიექცეს თეატრის ორ მხარეს. პირველი თეატრის შენობას ეხება, მეორე მხატვრულ პრინციპებს. „ფუ რაგვარ არქიტექტურულ პრინციპზე უნდა აშენდეს მომავალი ქართული თეატრი, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი თეატრია უფრო საჭირო დღესდღეობით ქართული კულტურის განვითარებისათვის. საჭიროა ამ საკითხის გადაწყვეტა იმიტომ, რომ დრამა და ოპერა სულ სხვაგვარ შენობებს მოითხოვს“. გამოდის რა ამ პრინციპიდან ახმეტელი მას პირდაპირ უკავშირებს მხატვრული შემოქმედების საკითხებს. მას მიაჩნია, რომ ეროვნული სამხატვრო თეატრის შენობა უპირველესად თეატრის მხატვრულ თავისებურებას უნდა ითვალისწინებდეს. „ჩემი აზრით საჭიროა სრულიად შეიცვალოს არსებული თეატრის ფორმა“,—წერს ახმეტელი და იქვე განმარტავს თუ რამ უნდა შეცვალოს იგი.

1933 წლის 25 ივნისს მოსკოვში, გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ახმეტელი ამბობდა: „მე იმთავითვე, იმ აზრისა ვიყავი, რომ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად უნდა გამონახულიყო საპეტიფიკა ჩვენი ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობის ღრმა ანალიზი უნდა გვეწარმოებინა და მჭეროდა, რომ ხალხური შემოქმედება მოგვეცემდა შესაძლებლობას. გამოგვენახა მეთოდი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად, მაგრამ მე თეატრიდან ვაკეცვა მომიხდა, რადგან მენშევიკების დროს ნაციონალური თეატრის შექმნაზე სიტყვის თქმა არ შეიძლებოდა“.

ახმეტელის არც პრაქტიკული მოღვაწეობა და არც თეორიული შეხედულებანი არ არის დაზღვეული ნაკლოვანებებისა და შეცდომებისაგან. იმდენად ღრმა და რთული იყო მისი შემოქმედებითი ძიებანი, რომ თითქმის შეუძლებელიც იყო ყოველი მომენტის წარმატებით გადაჭრა. იგი პირდაპირ რაინდული გატაცებით იკვლევდა ქართველი ხალხის თეატრალურ ბუნებას, ეძებდა მის თეატრალურ ფორმებს, ამ ძიებაში მისთვის ფასდაუდო-

ბელი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ მდიდარ თეატრალურ გამოცდილებას, რომელიც მან კოტე მარჯანიშვილისაგან მიიღო.

ბევრი რამ უთქმელი და დაუშთავრებელი დარჩა ახმეტელს. ნაადრევად მოსწყდა იგი ქართულ თეატრს. მან დაგვიტოვა დიდი მემკვიდრეობა და უფრო მეტი იმედები....

ამ კრებულში დაბეჭდილი წერილები მხოლოდ ნაწილია იმისა, რაც მას ამ მხრივ შეუქმნია. სამწუხაროდ ჩერ კიდეც ვერ მივაკვლიეთ მის ზოგიერთ წერილს, დაკარგულია ახმეტელის ნაშრომი რიტმის საკითხზე და სხვა.

წარმოდგენილ სიტყვებსა და წერილებში შევიტანეთ მცირე ხასიათის შესწორებები, ჩაეასწორეთ კორექტურული შეცდომები, ვეცადეთ აღგვედგინა საუბრები რეპეტიციებზე, რომელიც ა. ჩხარტიშვილსა და სხვებს ჩაუწერიათ რეპეტიციის დღიურებში, სისტემაში მოგვეყვანა იგი და აღგვედგინა ცოცხალი საუბრის კილო, ფრთხილად შევეხეთ სტილსაც...

ახმეტელის წერილები და სიტყვები ასე ვრცლად პირველად ქვეყნდება. მადლიერების გრძნობით უნდა ვთქვათ, რომ ამ საქმეში დიდი დახმარება გაგვიწია ს. ახმეტელის საარქივო მასალების პუბლიკაციამ, რომელიც პირველად ნ. შვანიტაძის მიერ იქნა ჩატარებული. მადლობას მოვუხსენებთ აგრეთვე კ. მარქსის სახ. სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დირექტორს პ. კანდელაკს, თეატრმცოდნე ნ. გურაბანიძეს, რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გამგეს ლ. ხუციშვილს, რესპ. დამსახ. არტისტს რ. ბერიძეს, რომლებმაც ახმეტელის წერილების შედგენისადმი სათანადო გულისხმიერება და სიყვარული გამოიჩინეს.

ვახილ კიკნაძე

ქართული

ფელეტონი

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი

(თეატრის პეტერბურგში ახლანდელი გასტროლების გამო)

პეტერბურგს, მოსკოვზე არანაკლები გულწრფელობით, თუმც თავისებურად, უყვარს სამხატვრო თეატრი. ეს თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ პეტერბურგს უფრო მეტად სწამს თეატრის მომავალი, იგი არ უარყოფს აწინდელს და სჯერა, რომ მოსკოველები შექმნიან ჭეშმარიტ, ერთიან რუსულ თეატრს.

ამ თეატრის მიმართ საყოველთაო სიყვარული მით უფრო გასაგებია, რომ იგი, ერთადერთია მთელს რუსეთში, რომელიც თავისი არსებობის ოცი წლის მანძილზე გატაცებული იყო ხან სიმბოლიზმით, ხან ნატურალიზმით, ხან გულმოდგინედ ეწეოდა სინამდვილის კოპირებას. განუწყვეტლივ იცვლიდა თავის ფორმებს და ბოლოს, ხანგრძლივი, შეუპოვარი შრომის

შემდეგ განმტკიცდა მხატვრული—(გამდიდრებული ახალი შინაარსით)—რეალიზმის პოზიციებზე და მისი განსხეულებებისთვის შექმნა უძლიერესი მექანიზმი.

მოსკოველთა თეატრი—თანამედროვე მხატვრულობის თეატრია და ამიტომაც, სამართლიანად, აღიარებულია რუსული სცენის სიამაყედ.

მე არ ვფიქრობ ამ გაზეთის ფურცლებზე მოგიხროთ მოსკოვის თეატრის ისტორია, პირიქით, ჩემი მიზანი ძალზე მოკრძალებულია, მე მხოლოდ და მხოლოდ მსურს ჩვენ მკითხველებს საერთოდ გავაცნო მოსკოველთა თეატრის ფსიქოლოგიური. არსი. გზადაგზა თუ ძირითადი თემიდან მომიწევს გადახვევა, ეს მხოლოდ ერთი კეთილი განზრახვით — შევავსო და განვაფრთხილო ჩემი ძირითადი აზრი.

პეტერბურგში გათამაშებული რეპერტუარით — სამხატვრო თეატრმა გადაშალა მთელი თავისი ფიზიონომია და გვიჩვენა, რომ იგი ერთდროულად არის წმინდა ყოფითი თეატრი—ოსტროვსკის და ტურგენევის პიესების დადგმისას („ზოჯერ ბრძენიც შეცდება“, „ერთი თვე სოფლად“) და უპირატესად განწყობილების თეატრი, (ჩეხოვის „ძია ვანო“ და „ალუბლის ბაღი“). აქვე შეიძლება ითქვას მათ მიერ შექმნილ სტილზე, ვინაიდან ამ დადგმებში, ჰარმონიულად შეერწყა ურთიერთს რეალისტური დეტალები განწყობილებათა მუსიკალობას. უნდა ვთქვა, რომ ეს თეატრი მოდერნისტულიცაა, (კნუტ ჰამსუნის „მეუფების კარიბჭესთან“), მაგრამ ვჩქარობ აქვე დავურთო უკუთქმანი, ვინაიდან მოსკოველები კი არ ცდილობენ ამ პიესის დადგმას „მოდერნის“ ეკივოკებით, კი არ მიისწრაფვიან ნატურისაგან განცალკევებისაკენ, არამედ პირიქით, სდგამენ იმავე ჩეხოვის მეთოდით. რეალისტურად, რომელსაც არ აკლავ სერიოზული მშვენიერება და დიდი თავდაჭერილობა.

საერთოდ, როგორც არ უნდა იყოს თეატრის დამოკიდებულება ცალკეული დრამატურგების მიმართ, იქნება ის ჩეხოვი, იბსენი¹, ჰამსუნე², ოსტროვსკი და ა. შ. როგორც არ უნდა იყო მისი მისწრაფება მიანიჭოს მათ ჩანაფიქრს მხატვრულად ცოცხალი ფორმები, ეს თეატრი ძირითადადში რჩება რეალური სიმბოლოს თეატრად.

მეორე მხრავ, ყველა თავის დადგმაში სამხატვრო თეატრი— და ეს მთავარია, არ ლაღატობს ერთიანი, მთლიანი განცდის კანონებს. ამ კანონით ისინი აღწევენ დადგმის შემდგენელი ნაწილების იმ ფაქიზ შეხმატკბილებულობას, რომელიც ერთადერთი საიმედო პირობაა ავტორის მხატვრული იდეის ღრმა და ყოველმხრივი გაშუქებისათვის.

თვალწარმტაცი მოზაიკურობით, ბრწყინვალე აქტიორული ძალებით, დეკორაციებით და mise en scene სცენაზე იშლება ანსამბლი, სადაც დამაჯერებელი თვალნათლივობით სჭვრეტს მთელს ცხოვრებას: მის სილამაზეს, გულწრფელობას, გრძნობათა სისადავეს, სადაც ყველა მხატვრული სახე ყალიბდება ხასიათებისა და კონფლიქტების ჰარმონიულ სურათში. სცენაზე თრთის მთელი სული, ჭეშმარიტად აღმოდებული გრძნობებით მეტყველებს ხელოვნება — ნათელი თავისი ფანტასტიკურობით და ცოცხალი წარმოსახვით.

აქ უპირველესად აშკარად იგრძნობა ნიჭიერი არტისტისა და რეჟისორის, სამხატვრო თეატრის მეთაურის კ. სტანისლავსკის ძლიერი ხელი. ეს რეჟისორი აღჭურვილია სრულყოფილი განათლებითა და გემოვნებით, ფხიზლად დგას დადგმის მთლიანობის სადარაჯოზე და პიესას მოქმედების თავის შინაგან ხილვებს, მისი დადგმის გეგმას იგი ისეთის ნიჭიერებით, ისეთის ოსტატობით აწვდის როგორც არტისტებს ისე მხატვარ-დეკორატორებს, რომ სცენაზე იქმნება ხელოვნების სრულა, ღრმა სინთეზი; ამასთანავე, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, არც მსახიობი, არც მხატვარ-დემოკრატორი არ სცილდება თავის შემოქმედებით „მეს“.

როგორც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ისტორიიდან ჩანს მან ხარკი გაუღო მრავალ გატაცებას და ამჟამად იგი დაუბრუნდა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ, ყველაზე მშობლიურ რუსულ რეალიზმს, რი.მელმაც გამოხატულება უპირატესად ოსტროვსკის დრამატურგიაში პპოვა.

მოსკოველების მიერ ნათამაშევი მისი ყველაზე ცხოვრებისეული, ყოფითი კომედია—„ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“. მართლაც შეიცავს ფარსის მრავალ თვისებას, საკმარისზე მეტად იგრძნობა წმინდა შჩედრინისეული კარიკატურა, ზაესაში მრავალია, აგრეთვე, უმართებულო ამბებიც. მაგალითად,

ასეა თუ ისე, პიესაში გამოყვანილ ჟურნალისტ გოლუჟინის ტიპი, რომელიც საკუთარ თავს, ყოველგვარი სირცხვილის გრძნობის გარეშე, მხოლოდ ანგარების მიზნით, ნებას აძლევს ბეჭდოს ოჯახური და ინტიმური ურთიერთობების მამხილებელი წერილები, პერსონაჟების გვარებისა და პორტრეტების თანხლებით,— წარმოდგენილია თითქმის დაუშვებელი კარიკატურული ფორმით; თუმცა ჩვენ არ გამოვრიცხავთ იმის შესაძლებლობას, რომ ჟურნალისტთა და საერთოდ პრესის მუშაკთა შორის გვხვდებიან ყოველგვარი ჟურის ძალზე არასიმპატიური ტიპები.

ამ მინუსების მიუხედავად ეს პიესა, დაწერილი 67-68 წლებში, სახელდობრ რეფორმებისგან იმედგაცრუების ეპოქაში, უადრესი სიმართლით ხანის მოსკოვური ცხოვრების, უპირატესად ჩინოვნიკებისა და ბატონკაცების განწყობილებებს, მასში მეტნაკლებად გაერთიანებულია იმდროინდელი საზოგადოებრივი თვითშეგნების ნათელი შრეები.

სალონებითა და მკითხავეებით გარშემორტყმული ქველმოქმედი და მორწმუნე ქვრივის ტურუსინას (რომელიც ნათელი ტიპია გულღრძო ვაჭარი ქალისა) გვერდით გამოყვანილია ჩინოვნიკი მამაევი, უგულო, გამომხმარი კაცი, ჭკუის დარღების დიდი მოყვარული, რომელიც დაუფარავი სიამოვნებით უფრთხილდება საკუთარ სიმშვიდეს, კეთილდღეობას და ფულებს. მას მტკიცედ და შეუჩვენებლად სწამს თავისი ღირსებანი, საკუთარი თავი ყველაზე ჭკვიან და კეთილმოქმედად მიაჩნია. ერთობ დიდი თავადი კრუტიცკი, თადარიგის ყოჩაღი გენერალი, სულით რეაქციონერია. იგი მტკიცედაა დარწმუნებული, რომ „ყველა რეფორმა საერთოდ საზიანოა“. იგი ქადაგებს, პრესის საშუალებით იბრძოლონ ნოვატორების წინააღმდეგ. მისი სიტყვა არასოდეს არ სცილდება საქმეს, ამიტომაც იგი წერს, (მაგრამ, დახეთ უბედურებას!), ლომონოსოვისა და სუმაროკოვის³ სტილით, რომელსაც, თვით მისივე აღიარებით, ლიტერატურული გადამუშავება სჭირდება, რაც მას არ ძალუძს. თეატრის და მხოლოდ ტრაგედიის დიდი მოყვარულია. ახალგაზრდობაში უყვარდა ქალებთან კურკური. მამაევის მსგავსად გულს უფხანს მლიქვნელობა და ამიტომაც გლუმოვს არ გასჭირვებია ყინულზე გაეცურებინა იგი.

კლეოპატრა—მამაევას მხოლოდ სიყვარული სწყურია და ირგვლივ არაფერი აინტერესებს. თუმც ხანში შესულია. მაგრამ მაინც ლამაზია. მას არ აკლია ვნება და ტემპერამენტი და ყველაზე მეტად გატაცების პროცესი ახარებს. მას ძალუძს სიმშვიდე შეინარჩუნოს, ფლობს საკუთარ თავს, მარჯვედ არჩევს დროს ღალატის შურისგებისათვის.

პიესის ცენტრალურ ფიგურას, მოკლედ შეგვიძლია ვუწოდოთ თავისი ბედის გამქედი. იგი სარგებლობს ყველაფრით, რაც ასე უხვად ასწავლა მას გამოცდილებამ, და მტკიცე ხელით მართავს ინტრიგებს, ამოქმედებს შურისგებას და ანონიმურ წერილებს. გაბედულად და გონიერად ზომავს იგი ყოველ ნაბიჯს, განუხრელად მიიწევს დასახული მიზნისაკენ. მამაევას წინაშე იგი მორჩილია, მისი მეუღლის წინაშე—მიამიტი, კრუტიცკის წინაშე—მონა-მორჩილი, ხოლო გოროდუ-ლინის პირისპირ თამამი და ლიბერალი.

მოქმედი პირების ამ მოკლე დახასიათებით, მე მხოლოდ მსურს მკითხველის ყურადღება მივაპყრო პიესის იმ თავისებურებას, რომელიც განასხვავებს მას, მაგალითად, „რევიზორისაგან“, რომელიც ჩემის აზრით ბრწყინვალედ იყო დადგმული სამხატვრო თეატრის მიერ.

იმ დროს, როდესაც გოგოლის კომედიაში შიში რევიზორის ჩამოსვლის გამო იწვევს ამდენ ტემპერამენტს, მოძრაობას, სიცოცხლეს და ვნებიანობას, ოსტროვსკის პიესაში, მოქმედ პირთა შორის, პირიქით, გამეფებულა საოცარი სიმშვიდე. ეს სიმშვიდე უპირველესად აიხსნება თითოეულის რწმენით საკუთარ „მეში“, საკუთარ ჭკუაში და შესაძლებლობებში და სხვების არარაობაში. მაგრამ პირველ შესაძლებლობისთანავე იგი მშვიდად იჯერებს საკუთარ არარაობას. როცა გლუმოვი, თავის განზრახვებში გაებმება, იგი ზუსტი გამჭრიახობით გადმოშლის კომედის გამირების მთელს შინაგან არარაობას, გვიჩვენებს თუ როგორ ენათესავებოან ისინი ერთმანეთს თავიანთი შინაარსით, როცა იგი სარწმუნო დამაჯერებლობით ხსნის მათი უმწიგობის სურათს. მათ სჯერათ მისი და სჯერათ საკმაო სიმშვიდით.

თუმცა ყოჩაღი გენერალი კი ცდილობს მოიჯერიოს გლუმოვის უხეშობა, მაგრამ როგორც კი გლუმოვი წავა, იგი თვით

პირველი აღიარებს რომ ის საჭირო კაცია და ჭკვიანი თავი აბია მხრებზე. ეს სიმშვიდე, ჩემის აზრით, არსებითი, ყოფითი ელემენტია პიესაში, შესაძლებელია, თუ გნებავთ, მას ვუწოდოთ განწყობილების ელემენტი, მაგრამ, ცხადია, არა ჩეხოვისეული განწყობილებისა. სწორედ ამ განწყობილებაში უფრო ღრმად ვლინდება მოსკოვეური საზოგადოების მიერ ნათამაშები ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც“: იგი მართლაც უკვე ატარებს ფარსის მრავალ თვისებას, საკმაოზე მეტად იგრძნობა წმიდა შჩედრინისეული კარიკატურა. მოსკოველების მიერ ეს პიესა დადგმულია დიდის უნარიანობით და მხატვრული სრულქმნილობით, სერიოზული ყურადღება ექცევა ყოფის სურათებს, ოსტროვსკის სტილს და მისი კომედიის სულს.

ის სიმშვიდე, რომელიც პიესაში სუფევს (რომელზედაც მე ვლაპარაკობ, როგორც განწყობილების ელემენტზე) თეატრმა აიღო როგორც გარსი, აქცია იგი თვისი დადგმის ჩარჩოდ, ბოლომდე მისი ერთგული დარჩა და ამით წარსულის პირისპირ ახსნა ფარდა უფრო ფართოდ, ღრმად დაუახლოვა მაყურებელი იმ დროის ცხოვრების ქეშმარიტ ფენებს. ამავე დროს მოსკოველებს, როგორც ჩანს, ნათლად სწამთ, რომ მართოდენ ყოფითი ტიპის ზუსტი ასახვა არაა საკმარისი კომედიის ჰარმონიული მთლიანობის შესაქმნელად. და მართლაც, ყოფის ამოხსნა, როგორი დეტალური ზიზუსტიცაა არ უნდა მოხდეს ეს, სრულიადაც არ ნიშნავს პიესის ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრების გამომზეურებას. ეს იმიტომ, რომ ადამიანთა ყოფაში, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თავისთავად არ არის მთლიანი მშვენიერება, ჰარმონიულობა, არამედ არის მხოლოდ მასალა ყოველივე ამის შესაქმნელად.

ხომ ჩვენს თვალწინ მიედინება ჩვენი და საზოგადოებრივი ცხოვრება და განა მისი ჭვრეტისას ვინმეს შეუძლია სთქვა, რომ ამით იგი მხატვრულ სიამოვნებას ღებულობს?

სრულიადაც არა!

თეატრი და დრამატურგი ერთი არსებაა, მაგრამ არსება ორპიროვანი: და როცა მწერალი ცხოვრების ქაოსიდან ქმნის მხოლოდ გეგმას, საფუძველს—თეატრი მასზე აგებს მხატვრული მშვენიერების შენობას და ამ დროს ყოველი გეგმა

აგებულია თავისებურად, ცხადია ავტორის გეგმის შეუცვლელად. ამ თეატრში ყოფითი ფსიქოლოგიის ლაბირინთიდან ამოზრდილან დასრულებული ტიპები, თავისებური ფერები, ხაზები, რომლებიც სხვა თეატრალურ საშუალებებთან ერთად ერწყმიან ანსამბლს, სადაც შემდეგ ერთდებიან მკაცრ და წყობილ პარმონიაში, მშვიდ მხატვრულ წონაწორობაში. სცენაზე გამეფებულია გულწრფელობა და არ შეინიშნება ჩვეულებრივი ჩვევა მაყურებლისაკენ გონებრივად მიხედვისა და მისი ძალად გაცილებისა. გოგოლის სიტყვებმა სრული გამოხატულება ჰპოვეს მოსკოველთა მიერ: „სასაცილო თავისთავად ვლინდება აწორედ იმ სერიოზულობაში, რითაც დაკავშირებულია კომედიაში გამოყვანილი თითოეული მოქმედი პირი. მაყურებელი ჩინებულად ხედავს მათი საქმიანობის არარაობას“ (წერილი შჩეპკინს⁴).

მე საერთოდ არ შეეხები ტურგენევის მეორე ყოფითი კომედიის—„ერთი თვე სოფლად“ — დადგმას, ვინაიდან იგი მცირედათ განსხვავდება ოსტროვსკის პიესისაგან. შეეჩერდები მხოლოდ კ. სტანისლავსკის—რაკიტინზე, რომელმაც თავისი ფაქიზი ნახატი. თამაშის კეთილშობილური ხერხებით და ბუნებრივი გულწრფელობით მთელი ჩემი ყურადღება მიიპყრო. შეიძლება მხოლოდ გაცუება გამოსთქვა იმ სრულქმნილი მსახიობური ხელოვნების მიმართ, რასაც ამ უნიჭიერესმა კაცმა მიაღწია.

მან საეხებით უარი სთქვა გამომსახველ საშუალებებსა და ხერხებზე, უკიდურეს მინიმუმამდე დაიყვანა ექსტები, მიმიკა, ინტონაცია. სამაგიეროდ ისე ღრმად თავის უსიტყვო განცდებში, რომ თვით ყველაზე ნაკლები შთაბეჭდილების მაყურებელსაც კი არ შეეძლო, არ შეენიშნა ამ გარეგნული სერიოზული სიწყნარის მიღმა გრძნობათა ვნებიანი მოძრაობა. მისი განსაცვიფრებელი პინატიფე და მაღალი არტისტულობა ისე შესანიშნავი პარმონიულობით ერწყმოდა მისი გადმოცემის მანერას, რომ ეს მეორეხარისხოვანი როლი იქცა პიესის უძლიერეს ცენტრალურ ფიგურად.

კ. სტანისლავსკი-რაკიტინმა თვალნათლივ უჩვენა ყველას, რომ არც ისე მნიშვნელოვანია სიტყვები, ინტონაციები, ექსტები და რომ მთავარია შეგეძლოს ცხოვრება, განცდა სცენა-

ზე და ამავე დროს ცოცხლობდე მთელის შენის არსებით, შეურყეველი გულწრფელობით.

თავისი უმაღლესი გამოხატულება სამხატვრო თეატრის არსმა ჰპოვა ჩეხოვის პიესებში. ჩეხოვია თეატრის სული, მისი ცენტრი, ძირითადი მხატვრული მუშაობის საფუძველი ჩეხოვის პიესებია. როგორც დრამატურგი და საერთოდ როგორც მწერალი იგი არის რუსული რეალიზმის გამგრძელებელი. პირდაპირი ხაზებით იგი უკავშირდება ოსტროვსკის, ტურგენევს და სხვებს.

ჩეხოვის დრამა—ახალი დრამაა, ახალი ფორმებით იგი მოიცავს მთელ თანამედროვე რუსულ ცხოვრებას, მისი ოსტატური ხელი შეეხო ყველაფერს, რაც მანამდე შეუტებელი და შეუმჩნეველი იყო.

მთელი ცხოვრება, მისი ინდივიდუალური ფსიქიკის ახალი მანერებით, სოციალური კლასებით, პიროვნებისა და საზოგადოების ახალი ურთიერთობებით, ყოველმხრივ ღრმა და ზუსტ დრამატურგიულ განსხვავებაში მოგვცა.

ოპერატორის სიზუსტით შეიქრა თეატრი ინდივიდის ფსიქოლოგიის ხვეულებში და გახსნა ისეთი ფაქიზი, მოუხელე-ბელი თვისებები რაც დრამატული პოეზიისათვის მანამდე ხელმიუწვდომელი იყო. ჩეხოვის დრამა თავისი განწყობილუ-პიესების ცენტრალური ფიგურაა საშუალო რუსი ადამიანი, უკეთესი ცხოვრების მიმართ, მარად რეალისტური იყო. ამ პიესების ცენტრალური ფიგურაა საშუალო რუსი ადამიანი, რომელიც მტანჯველი ტკივილებით ატარებს თავის ხვედრს და მწარედ სვამს იმ სამაალას, რონელსაც მას ავი ფორტუნა აწვდის. იგი უძლურია ცხოვრების პირისპირ, განუწყვეტლივ იტანჯება, მას სინდისი ქეჯნის შეუმჩნეველად. ხშირად მთელი ეს შინაგანი, ადამიანის შემრსევი დრამა გამოხატულია სრული სიჩუმით. ნაღვლიანი, ტანჯული მზერით, ზუსტ გამომსახველ პაუზებში.

ჩეხოვმა მთლიანად გადაშალა თანამედროვე რუსი ადამი-ანის კეშმარიტი მდგომარეობა. ყველას თვალნათლივ უჩვენა მთელი მისი უძლურება, მთელი მისი შეზღუდულობა რთული, ჩახლართული ცხოვრების პირისპირ. ჩეხოვის მიხედვით ადო-

მიანი XX საუკუნეში უკვე აღარ არის გმირი, იგი საცოდურად
ვიც კია.

სამხატვრო თეატრმა საკადრიანი ღირსებით განუმარტა თანამედროვე საზოგადოებას ჩეხოვის ჩანაფიქრი. სცენაზე ყველაფერი ნათიფი გულმხურვალეობით არის ურთიერთს დაკავშირებული რათა გადმოცემულ იქნას ნაზი, დამაფიქვრელი მშვენიერება, ჩეხოვის განწყობებისა. თეატრის მთელი ნამუშევარი თავის თავში ფარავს მისწრაფებას მიაღწიოს საერთო ცოცხალ კოლორიტს და იმ ცხოვრების ჭეშმარიტ აზრს, რომლის სცენაზე გადმოტანაც ავტორმა განიზრახა. „რამდენადაც არ უნდა ეცადოთ,—ამბობენ ჯემლანჩი და სერგეი გლაგოლი თავიანთ წიგნში „მოსკოვის სამხატვრო თეატრისაგან მიღებული შთაბეჭდილებანი“.—თქვენ ვერ იპოვნით ვერცერთ დრამატულ მომენტს, სადაც მსახიობის თამაში გამოჰყოთ სხვა რამისაგან, რაც ესოდენ ადვილია სხვა თეატრების მაგალითზე. სადაც მსახიობის თამაში თქვენ შეგიძლიათ აიღოთ როგორც რაღაც დამოუკიდებელი და განსხვავებული სხვა მსახიობების იმგვარივე თამაშიდან.

ყველა სცენამ შთაბეჭდილება მოახდინა არა მსახიობთა თამაშით, არამედ რაღაც სხვა ძალით, რომელმაც თან ჩაიტრია ეს თამაშიც და სცენაზე მომხდარი სხვა დანარჩენი ამბებიც. და ეს განსხვავებული არის განწყობილება, რომელიც ყოველ ნათელ სცენას ადავსებს ამ თეატრში“.

ძნელად თუ მოიძებნება ადამიანი, თვით უმცირესი მხატვრული ალღოს პატრონი, რომელიც ჩეხოვის პიესის დადგმის ხილვის შემდეგ ამ სიტყვებს არ მოაწერს ხელს.

ძნელია გადმოცემა —უნდა იგრძნო, შეუძლებელია ახსნა—უნდა განიცადო ის მდგომარეობა, რაც სცენის ცქერისას გეუფლებათ თქვენ. და ჩემთვის სავსებით ნათელი და გასაგებია თუ რატომ ისმის მაყურებელთა დარბაზიდან თანაგრძნობა და გულწრფელობით აღსავსე ქვითინი, როცა კნიპერჩეხოვა „აღუბლის ბალის“ მესამე მოქმედებას თამაშობს. შეუბრალებელი. მტანჯველი ჩეხოვისეული სევდით არის გამსჭვალული ყოველივე. შავი ბლონდი ბურავს მთელს დადგმას, გესმის იგი ყველგან—მსახიობთა მოძრაობაშიც, გარმონის მომამბეზრებელ მოტივშიც, პაუზათა განცდებშიც, გაწყვეტილ

სიმშიც, და რთულ მიზანსცენებშიც. ცრემლებისა და სევდის მიღმა გრძნობ რაღაც მაღალს, რაც მთლად აუხსნელია და ეს რაღაც უმაღლესი მხატვრული ტკბობა გახლავთ.

ჩეხოვის შემდეგ ჰამსუნის პიესაში („მეუღების კარიბჭეს თან“) სამხატვრო თეატრი გაღიხარა მოდერნიზმისაკენ. მაგრამ ეს გადახრა მხოლოდ მოჩვენებითია, სინამდვილეში კი თეატრი ამ პიესას დგამს იმავე მეთოდით როგორც ჩეხოვს—სავსებით რეალისტურად. მისი განწყობილებით და თვით სევდითაც კი, რაც ჩემის აზრით მთლად სწორი როდია.

აი, ჰამსუნის პიესის ლიბრეტო: „ბალი და კაბინეტი“, აქ კარენოს მთელი სამყაროა ამ გარემომცველ სიმყუდროვეში კარგია მუშაობა. და კარენო ტკბება, იგი ღრმად ჩაფლულა თავის ხელნაწერებში, სხვა არაფერი არც იცის, ვერც ხედავს რამეს და არც რაიმე ესმის. თავის სფეროში, ფილოსოფიურ განჭკრეტათა შორის იგი მარტოდმარტოა. მაგრამ სწორედ ეს აღაფრთხილებს სიამაყით კარენოს სულს—ოღონდ არ იყოს ეს ცხოვრება, ეს უხეირო, გარდუვალი პირობითობა.

მართალია ელინა თანახმაა ელოდოს, ირწმუნოს რომ კარენოს ეწვევა სახელი და მასთან ერთად ფულიც და ყველაფერი შეიცვლება—გაქრება გაქირვება და შიში ხვალინდელი დღის გამო, მაგრამ ყოველ დღეს მოაქვს მეტი მღელვარება და ნაკლები სიმშვიდე. შემდეგ მივიწყებულ იქნა ელინა. იგი უკვე დიდი ხანია რაც არარაობაა კარენოსათვის. მთელი მისი გრძნობები, აზრები მუშაობას წარუტაცნია. ელინასადმი არ ამქლავნებს ყურადღების ნატამალსაც კი. ხოლო იგი კი ასე ახალგაზრდაა და ასე სწყურია სიხარულს დაეწაფოს.

ყოველი ღონე იხმარა ქალმა, რათა კარენო გამოეყვანა ამ გახევებული მდგომარეობიდან. მაგრამ ყოველივე ამაო გამოდგა. და ამ მოსაწყენ ერთფეროვნებაში ჟურნალისტ ბონეზონოს სახით შემოიჭრა სხვა, მხიარული და ლამაზი სიცოცხლე, ელინამ ვერ შენიშნა ამ სუბიექტის უხამსობა და უყოყმანოდ მიჰყვა მის ძახილს. ელინას დაკარგვა კარენოსათვის არ ყოფილა ერთადერთი უბედურება.

თვით კარენომ ხელი ჰკრა საქმის გამობრუნების შესაძლებლობას. იერვენი, რომელმაც მას დახმარება შესთავაზა, საკუთარ შეხედულებათა უარყოფელი აღმოჩნდა. გამომცე-

მელმა კარენოს მტრების ზეგავლენით უარი სთქვა მისი ხელნაწერის დაბეჭდვაზე. მაგრამ არ გატეხილა კარენოს შეუპოვრობა და მიზნისაკენ მისწრაფება. მიუხედავად ამ ამბებისა კარენო მაინც იბრძოლებს.

როგორც ხედავთ კარენო პატარა შტოკმანია, მებრძოლი ადამიანი, რკინის ნებისყოფისა და გამარჯვების შეურყეველი რწმენით გამსჭვალული. იგი ზედმიწევნით პატიოსანია, თუმც უკიდურეს ხელმოკლეობას განიცდის, იგი უარს ამბობს დახმარებაზე და უარყოფს თავის მეგობარს იერვენს; კარენოს თავს ზედიზედ ატყდება უბედურება: — ცოლი სტოვებს, კარგავს მეგობარს, უბრუნებენ ხელნაწერს, უწვავენ სახლს — მაგრამ იგი ჭიუტია თავის მისწრაფებებში. იგი მთლად გაიტაცა თავისი რწმენისათვის ბრძოლამ.

პიესის მეორე ცენტრალური ფიგურა — ელინაც ცოცხლობს ნათელი, ბედნიერი მომავლისადმი მტკიცე რწმენით. როცა მას საბოლოოდ ექვი ეპარება ამ იმედში. იგი ჟურნალისტის უბეს აფარებს თავს, იწყებს ახალ ცხოვრებას და სურს მიიღოს ის, რისი მიღების უფლებაც მას აქვს. პიესა სუნთქავს სიჯანსაღით, მომავლისადმი რწმენით და რწმენათა სიმართლით. მასში არ არის ჩრდილიც კი იმ მწუხარებისა, იმ განწყობილებისა, რაც ასე რიგად ახასიათებს ჩეხოვის პიესებს.

ჩეხოვი დასტირის საშუალო რუსი ადამიანის უმწეო მდგომარეობას, გამოხატავს რუსული ცხოვრების მწუხარებასა და სევდას, ჰამსუნი კი ქმნის ადამიან — გმირს, პატიოსანს, სიმართლისათვის მტკიცე მებრძოლს, მომავლისადმი, ნათელ ცხოვრებისადმი რწმენითა და დამაჯერებლობით აღსავსეს. და ეს ძირითადი განსხვავება ამ პიესასა და ჩეხოვის შორის შეუძლებელს ხდის მიჯვადგეთ მას ჩეხოვისებურად. მოსკოველებმა სცენაზე გადაიტანეს სწორედ ის ცხოვრება, რაზედაც ასე გულმოკლული ღვრბდა ცრემლებს ჩეხოვი. თეატრმა სრულიად არ უღალატა თავის შთამავონებელს და ჰამსუნის პიესის უკანასკნელ აქტში მთლიანად აღადგინა ყველასათვის ცნობილი ჩეხოვის განწყობილებათა ანსამბლი; მე მოოცებდა და ვერ გამეგო, როცა არ მესმოდა ჩვეული ხმები გარმონისა, ტალღათა ტყლაშუნი, ქარის სტვენა, ყოველთვის

ასე სასიამოვნო კარმონიულობით რომ ერწყჷოდა მის ნაზ მოალერსე სევდას. და ჰამსუნის პიესების ცენტრალური ფიგურები ელინა-ლილინა და კარენო-კაჩალოვი მიუხედავად მათი შემოქმედებითი ძალების სიმდიდრისა, დარჩნენ დადგმის მიერ შექმნილი მხატვრული ზომიერების ფარგლებში და არც ერთი ამ მსახიობთაგანი ვერ მიუახლოვდა ავტორის ჰემმარტ ჩანაფიქრს. მე ფხიზლად ვადევნებდი თვალყურს ლილინას, მაგრამ არც მისმა თვალებმა, არც ხმამ, არც ამ საყვარლად მიამიტი, თითქმის ბავშვური სახის თამაშმა მე არაფერი მითხრა, არც ტრაგიკულ ქარიშხალზე და არც იმ დემონურ საწყისზე, რაც ამ სახეში ჩააქსოვა ჰამსუნმა. არც მე და არც არავის არ შეუნიშნავს, რომ ელინა-ლილინას გაპლვიძებოდეს ბნელი ინსტინქტები, რასაც ავტორი გულისხმობდა. მე ვხედავდი მხოლოდ მშვენიერ, მჩქეფარე გოგონას ელინა-ლილინას, რომელიც ფიცხობდა, ეჭვიანობდა, ბოლთას სცემდა და რომელმაც დასტოვა თავისი კარენო ისე, ხუმრობით, თითქოსდა გასახელებლად, რათა შემდეგ დაბრუნებულყო გაბუტული. ეს იყო რუსი გოგონა—ფაქიზი, კეთილი, გულისხმიერი სულია. მისი გაუბედავობა და მიამიტობა კიდევ უფრო აძლიერებდა მის ბავშვურობას და ეს თავისი სახე ლილინამ სრულიად უზადოდ და ვირტუოზულად დახატა. თავისი თანამიმდევრული თამაშით მან კიდევ ერთხელ ზედმეტად გვიჩვენა თუ რა შეუძლია მოიმოქმედოს ნამდვილმა მხატვარმა სცენაზე.

კაჩალოვის თამაშში პატარა, ჰამსუნისეული შტოკმანი ძალიან ბუნდოვნად გამოისახა, ძალიან მცდარად ავტორისეულ ჩანაფიქრთან შედარებით. ის რომ კაჩალოვი-კარენო არის გენიალური აზროვნების გმირი და ფოლადისებური ნებისყოფის კაცი, რომელიც მზადაა ყველა სიმძიმე გადაიტანოს თავისი პრინციპების გამო—მე არ მჯეროდა.

პირველი მოქმედებიდანვე მე უკვე ვშიშობდი, მე მეგონა, რომ იგი ამოდ ასაღებს თავს გმირად, შეუდრეკელ მებრძოლად, რომ იგი დიდხანს ვერ გაუძლებს და როგორც კი ცხოვრებისეული ქარიშხალი დაეტაკება მას. ძლიერი, მტკიცე, შეურყეველი მოაზროვნისაგან იგი გადაიქცევა ჩეხოვისეულ უმწეო, რუსი ადამიანის ტიპად.

სამწუხაროდ ჩემი შიში გამართლდა.

პიესის უკანასკნელ მოქმედებაში, როცა კარენო საბოლოოდ მოტყდა, მოიკუზა, იგი იმდენად საცოდავი იყო, რომ მე სულ ველოდი. როცა ეს უშიშარი, შეუდრეკელი მეზობელი დაიწყებდა მწარე ცრემლთა ფრქვევას. ეს კი დროული იქნებოდა. ჰამსუნისეული კარენო მხოლოდ იშვიათად აჩენდა თავს სცენაზე. ლილინას მსგავსად კაჩალოვიც ამგვარ სახეში ნამდვილად იყო სილამაზითა და მომხიბვლელობით აღსავსე. ამ სახელმძღვანელო მსახიობების თამაშის მთავარი ნაკლი ისაა, რომ ისინი არ გარდაიქმნენ ფსიქოლოგიურად ჰამსუნისეულ ტიპებად და ამით მნიშვნელოვნად დასცილდნენ ავტორის მხატვრულ ჩანაფიქრს.

თუ ამ დადგმაზე საერთოდ ჩეხოვის თვალსაზრისით ვაჩვენებთ, მაშინ, უეჭველია, იგი იყო თანამიმდევრულად უნაკლო და მშვენიერი, მაგრამ როცა იხსენებ, რომ ეს იყო პიესა სახელგანთქმული სკანდინავიის კხუტ ჰამსუნისა — და როცა კარგად იცი, რომ მასში უკანასკნელი იბსენისეული მოტივების გადამღერება ისმის, მაშინ შეუძლებელია არ დაინახოთ ის უზარმაზარი შეცდომა, რაც საერთოდ ყველა თანამედროვე თეატრს ახასიათებს და რასაც ეწოდება უცხოელების პიესების რუსიფიკაცია.

ნაციონალიზმი საკუთარ, მშობლიურ პიესებში დიდი საქმეა, მაგრამ როცა ამით შეაფერადებენ უცხოური პიესის მთელ დადგმას, მაშინ ეს ნაციონალიზმი არ შეიძლება მხატვრული მთლიანობის საზიანო არ აღმოჩნდეს. ამ შემთხვევაში დრამატურგსა და თეატრს შორის დარღვეულია ჰარმონია და ისინი ორ განსხვავებულ ენაზე ლაპარაკობენ.

ისიც მართალია, რომ საერთოდ ნაციონალიზმი უცხო პიესებში ახასიათებს ყველა თეატრს, ყველა ხალხს, მაგრამ მოსკოველებს — თუ გავიხსენებთ იმ პროგრესს, რაც მათ მოახდინეს არტიტულ და სცენურ ხელოვნებაში — ყოველთვის ძალუძთ ყველაზე ადრე განთავსდნენ ამ—ვიტყოფი მე — „ინტერნაციონალური ბიაროტებისგან“.

(1842—1910)

5 მაისს, ქ. გროდნოში, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, გულის შეტევით, გარდაიცვალა ნიჭიერი პოლონელი მწერალი ქალი ელიზა ოჯეშკოვა.

გარდაცვლილი მწერლის სახით პოლონელმა ხალხმა მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი წარმომადგენელი დაკარგა.

იგი წარმოადგენდა პოლონეთის ლიტერატურული ეპოქის ნათელ ზოლს, როდესაც ყოველი მართალი და გულწრფელი სიტყვა ცხოვრების ბინდით იყო მოცული. მთელი შემოქმედებითი ძალა ოჯეშკომ „დამციჩებულთა“ და „შეურაცხყოფილთა“ ცხოვრების ყოველმხრივ მხატვრულ ასახვაში მიუძღვნა. თავის პირველ მოთხრობაში იგი განდევნილ და ჩაგრულ ყმათა მხარეზე დგება და ებრძვის გულგრილ მაღალ წოდებას; შემდგომ თავის ნაწარმოებებში პირველ ადგილს უთმობდა გლეხებს, რომელთა დამცირებულ სულშიაც ასეთი სიყვარულითა და სინაზით იცოდა მან ჩახედვა—მისი შემოქმედების ეს მხარე აახლოვებს მას რუს ხალხოსან მწერლებთან.

განსაცვიფრებელი მხატვრული სიცხადით, შესანიშნავი მთლიანობით გამოსახა მან პოლონეთის მიწათმფლობელთა ფენა. მთელ რიგ სცენებში მან გადაგვიშალა ძველი აზროვნების ბრძოლის ნათელი სურათები ახალთან.

მისი გულისხმიერი ყურადღება საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა საჭირბოროტო საკითხებზე ჩერდებოდა. ცხოველი ინტერესით ამუშავებდა იგი ახალგაზრდობის აღზრდის საკითხებს. ხოლო ებრაელთა შესახებ კი შექმნა არა ერთი საუცხოვო ნაწარმოები, სადაც ცხოველი და ნათელი ფერებით დაგვიხატა ებრაელთა ყოფა და მათდამი სხვათა არაადამიანური დამოკიდებულება. და ბოლოს ე. ოჯეშკომ ერთ-ერთი მთვარი ადგილი თავის ნაწარმოებში დაუთმო ქალს და დახატა მისი ორი საწინააღმდეგო ტიპი—მაღალი წრის წარმომადგენლის—განხორციელებული თოჯინისა და მშრომელი ქალის წუხილით აღსავსე ქალისა.

ე. ოქეშკომ მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დატოვა. მის მიერ დაწერილია 60-მდე დიდი რომანი, მოთხრობები, პუბლიცისტური და სამეცნიერო სტატიები.

მისი ნაწარმოებები თარგმნილია ფრანგულ, უნგრულ, ჩეხურ, ებრაულ, რუსულ, ქართულ, სომხურ და სხვა ენებზე. რუსულ თარგმანებში ყველაზე მეტად ცნობილია: „უხეში“, „სილფიდა“, „ელი მალოვერი“, „ძლიერი სამსონი“, „სიტოჩკა“, „მილორდი“, „მარტა“, „დალუპული“, „აკეტი“, „ძელური“, „არგონავტები“ და სხვა მრავალი.

ოქეშკო დაიბადა 1842 წელს გროდნის გუბერნიაში მდიდარ ოჯახში. მისმა მამამ პავლოვსკიმ, განმანათლებლური იდეების დიდმა მოტრფიალემ იგი ჯერ კიდევ ათი წლის მიზარა ვარშავის სკოლა-პანსიონში. სკოლის დამთავრების შემდეგ იგი ცოლად გაყვა მემამულე ოქეშკოს. 60-იანი წლების დასაწყისიდან საზოგადოებრივი აზროვნების მოძრაობასთან დაკავშირებით მის პირად განწყობილებებში ხდება ძირეული გარდატეხა. მან დაგმო თავისი ცხოვრების უაზრო და ცარიელი ყოფა, დასცინოდა ქმარს და შეუდგა ლიტერატურულ მოღვაწეობას.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი

(პეტერბურგში მისი ახლანდელი გასტროლების გამო)

არ დავფარავ, მე აღფრთოვანებული თაყვანისმცემელი ვიყავი მოსკოვის სამხატვრო თეატრისა. მხურვალედ მწამდა მისი მომავალი, ქედს ვიხრიდი, სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ღრმად შემოქმედებითი მოღვაწეობის წინაშე და თეატრში ყოფნისას ვიმსკვალეობდი მხატვრული ეგზალტაციის ცეცხლით.

მაგრამ ეს იყო ადრე. ზუსტად ოთხი წლის წინათ*. მას შემდეგ ზურგი აქცია, წავიდა მათგან არა მხოლოდ ამ სტრიქო-

* იხილეთ გაზ. „ნოვაია რეჩ“, ჩემი ფელეტონი „მ. ხ. ტ.“

ნების ავტორი, არამედ მის თაყვანისმცემელთა დიდი უმრავ-
ლესობა დაუკმაყოფილებელი მათი უკანასკნელი გამოსვლ-
ბით.

რა მოხდა? იქნებ მართლა შეიცვალა თეატრი, როგორც
ამას ასეთი დაბეჯითებითა და ხაზგასმით ამბობენ პეტერ-
ბურგში, იქნებ ის აღარაა რაც იყო, გადაეჩვია მისთვის და-
მახასიათებელი მზრუნველობით ჩეხოვისეული განწყობილ-
ებების ფაქიზი, დამაფიქვრელი, ნაღვლიანი სიმშვენიერის
გადმოცემას? იქნებ თეატრი აღარ მიისწრაფვის მიაღწიოს
ცოცხალ კოლორიტსა და ცხოვრების ნამდვილ აზრს, რომლის
სცენაზე გადმოტანაც განიზრახა ავტორმა?

რა თქმა უნდა არა.

ჩეხოვი ისევ სული და გულია თეატრის. მოსკოველები
დღემდე ღირსეულად განუმარტავენ თანამედროვე საზოგადო-
ებას თავისი საყვარელი მწერლის დრამატიულ ჩანაფიქრს.
ისევე, როგორც წინათ, ახლაც დაუნდობელი, მტანჯველი ჩე-
ხოვისეული ნაღველითაა შეფერადებული სცენაზე ყველაფერი
პიესაში „ალუბლის ბაღი“. ყველაფერს სცენაზე საბურველს
გადაჰკვრია და ყველგან ეს ნაღველი სჭვივის—მსახიობთა მოძ-
რაობაში, პაუზებით გადმოცემულ განცდებში, გაწყვეტილ სიმ-
ში... ცრემლებსა და ნაღველს მიღმა შეიგრძნობ რაღაც ამაღ-
ლებულს, რაღაც აუხსნელს და ეს ამაღლებული არის მხატვ-
რული სიამოვნება.

რაკი თავის უმაღლეს მხატვრულ გამოსახულებას თეატრი
ისევ ჩეხოვის პიესებში ნახულობს, იგი კი არ შეეცვლილა,
არამედ თვით მაყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობი-
ლებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს.

კი არ შეიცვალა მოსკოვის თეატრი, პირიქით თავისი გან-
წყობილებით ბოლოს უფრო კონსერვატიული გახდა, უფრო
გახევებული თავისი სტილით. ის თითქოს და უფრო ცალ-
მხრივად ჩაღრმავდა თავის თავში და ხანგრძლივი შრომის
შემდეგ განმტკიცდა, ფეხი მოიკიდა ახალი შინაარსით გამდიდ-
რებულ რეალიზმში და ძლიერი მექანიზმი შექმნა მის განსა-
ხორციელებლად. რუსმა საზოგადოებამ ინსტინქტურად გა-
უსწრო სამხატვრო თეატრს. მისი ოცნებები, მისწრაფებები
ახალ ფორმებს, ახალ მიღწევებს ეძებენ სასცენო ხელოვნებაში.

ყველაფერი ამის მოცემა, ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, ისევ დარჩენა რუსული ცხოვრების ესთეტიურ-მხატვრული განვითარების ავანგარდში, სამხატვრო თეატრს აღარ ძალუძს, იმიტომ რომ რეალიზმის ის გზა, რომელსაც ის აქამდე ტყეპნის, ძალიან ვიწროა, შეზღუდულია ხელოვნებაში და მათგანვე საკმაოდ ამოწურული — ამაშია თეატრის კრიზისი.

და თეატრის კულტურული ხელმძღვანელობის მიერ ისეთი იძულებითი ნაბიჯის გადადგმა, როგორცაა თეატრში ცნობილი მხატვრის ალექსანდრე ბენუა⁸ მოწვევა, მხატვრისა, რომელაც პირდაპირ მათი მოწინააღმდეგე ბანაკიდანაა, — აიხსნება თეატრის მუშაობაში, ახალი პოტენციური ენერჯის პოვნის სურვილით, ახალი ნაკადის შემოჭრის, თეატრის საძირკველის განახლების სურვილით.

იპარესიონისტი სულით და ფუნჯით, ალ. ბენუა პირველყოვლისა კოლორისტია, ყველაზე უფრო თავდადებული, მტკიცე, შეუდრეკელი მოწინააღმდეგე რეალიზმისა საერთოდ, კერძოდ კი შიშველი ნახატისა მხატვრობაში, ამიტომაც რომ ყოველი მისი შინაგანი ხედვა მის მიერ დადგმული დრამისა, საოცარი და ნათელი ფერების ტონების მკვეთრ მხატვრულ ჰარმონიაში ვლინდება. ამაზე მეტყველებს მისი ორი წლის ნამუშევარი სამხატვრო თეატრში, სადაც ხელოვნების ეს უნაკლო ისტორიკოსი, აღმოჩნდა სასწაულმოქმედი—სწავლული არა მხოლოდ მოლიერის ეპოქისა, არამედ მე-18 საუკუნის საოცნებო ლაქვარდოვანი ფლორენციისა.

მისი უკანასკნელი ნამუშევარი გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ მხატვრის ტრიუმფი, გამარჯვებაა სცენაზე.

ზიხარ თეატრში და ტკბები როცა უყურებ თუ როგორაა ფიქსირებული ყოველ ფერში, ხაზის მოქნილობაში, შტრიხში, თვალისმომჭრელი სისავსით. დამატყვევებელი მომაჯადოებლობით განსხეულებულ დეკორაციებში პიესის კეთილშობილური რიტმი, საოცარი პლასტიკური მოზაიკურობა და ასასახავი ეპოქის სრულყოფილი სტილურობა.

მაგრამ თვით გოლდონის კომედიის მოქმედების განვითარება ვერ გამოისახა ფლორენციის სულით გამსჭვალულ გრანდიოზულ სცენურ სახეებში.

მსუბუქმა, ფაქიზმა, ფერთა თამაშის ილუზიამ ვერ ჰპოვა

გამოძახილი მოსკოველ მსახიობთა შესრულების დინამიკაში. თეატრი აშკარად დამძიმებული, მოუხეშავი აღმოჩნდა და ვერ შესძლო აპყოლოდა მხატვრის ტემას. რაც შეეხება ცალკეულ შემსრულებლებს, მხოლოდ ბ-ნი სტანისლავსკი, რომელიც კავალერ რიპაფრატას როლს ასრულებდა, ხასიათდება დიდებული, კეთილშობილური ღირსებითა და ზომიერებით. მსახიობის ერთგვარი თანდაყოლილი სიცივე, გამიზნული—ზვიადობის ხაზგასასმელად, წარმოსაახავ როლში ხელს უწყობდა ამ ტიპის შინაგანი ხასიათის გადმოცემას. ლოგიკური სისრულე თამაშისა ისე ფაქიზად იყო გამოვლენილი, რომ მაყურებელი თითქოს უნებლიედ იმსქველებოდა როლის მხატვრული ტრაქტოვკით, ჩვენს წინაშე ისახებოდა კავალერი არა მხოლოდ დიალოგებში, არამედ ხმის ყოველ მოძრაობასა და ინტონაციაში. ხოლო თვით ქ-ნი გზოვსკაია, რომლისთვისაც იყო გამიზნული ამის დადგმა უადგილო ადგილასაა. იგი სერიოზულადაა მოკლებული იმ მოქნილ, მხნე, სამხრეთულ ტემპერამენტს, რომელიც ასე განსაკუთრებულადაა საჭირო მირანდოლინას როლის გადმოსაცემად. „სასტუმროს დიასახლისის“ დადგმა ყველაზე უფრო სწორი და დამაჯერებელი გადაწყვეტაა დრამისა სცენურ-ფერწერული თვალსაზრისით, მაგრამ ეს არის და ეს.

ასევე არ ეწია ბედი მოსკოვის თეატრში ბ-ნ ანდრეევსაც⁹. წინასწარ მაპატიოს მკითხველმა, თუ მე ხანგრძლივად მომიხდება შეჩერება ამ მეტად საინტერესო მწერალზე. ლ. ანდრეევს საერთოდ არ ეპყრობიან უბრალოდ, ობიექტულურად. იგი უყვართ, მიაჩნიათ ისეთ მწერლად, რომელიც ყველას აჯადოებს თავისი შთაგონებით, ხედავენ მასში დიდ ტალანტს, რომელიც ყოველ ახალ ხაწარმოებში ინდივიდუალური ფსიქიკის ყველაზე უფრო იდუმალ გამოძახილს ხსნის. ცდილობს შეიცნოს მეტაფიზიკის საკითხები სიცოცხლისა და ინტელექტის არსის შესახებ. ერთი სიტყვით მისგან უშიშარ ცდებსა და ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობებს ელიან, ან პირიქით, არ სცნობენ მის არცერთ ნაწარმოებს, ლანძღავენ და ცოფდებიან მის გამო, ყალბად და ცრულ მიაჩნიათ მისი დრამების როგორც მონახაზი, ისე მოქმედების განვითარება, უარპყოფენ

მას, და თუკი აღიარებენ, ისიც მხოლოდ წარსულში, როდესაც ზომიერად მეტად ათაყვანებდნენ.

ამის გამოა, რომ თეატრში, სადაც ყველაზე მკაფიოდ და ცოცხლად იგრძნობა ეს დაძაბული გაორება მწერლის მიმართ, ერთი ჯგუფის აპლოდისმენტებს ყოველთვის უერთდება მეორეთა აშკარა სისინი.

ამ ხვედრს ვერ ასცდა ანდრეევის უკანასკნელი დრამაც. რომელიც მართლაც ძნელია არ აღიარო საუკეთესოდ ამ ბოლო წლების მრავალფეროვან რეპერტუარში თავისი თემით, ძირითადი, ღრმა ჩანაფიქრის გამო. სწორედ აქ, ამ ავტორისაკვე ინსცენირებულ მოთხრობაში, „აზრი“, არაჩვეულებრივი ოსტატობით, ნათლად და დამაჯერებლადაა გატარებული იდეაცხოვრების კერპების დაცემისა ნიცშეანული ანარქიული ამბოხის სახელით.

ლეონიდ ანდრეევის დრამის ძირითადი თემა:—აზრს ყველაფრის გაკეთება ძალუძს, იგი იარაღია ადამიანისა და მისი მეშვეობით ამ უკანასკნელს შეუძლია გაათამაშოს სხვადასხვა პირობები და ადამიანები, შეუძლია ამაღლდეს და რაც მთავარია, თავისი ნების ინსტინქტებს დაუმორჩილოს სურვილები და მოთხოვნილებანი, სპექტაკლში გადაწყვეტილი არ არის ლოგიკურად მზარდ მოქმედებაში. დრამაში არ არის დასასრულის ამაღლებულობა, არ არის ფაბულის ხლართი და პირველი სურათიდანვე ქრება მაინტრიგებელი გრძნობა. მაგრამ, სამაგიეროდ, უხვად გვხვდება ფაქიზი, ანალიტიკური გონების ძლიერი, ნათელი, მოციალე გამოსხივებანი.

ექიმი კერემენცოვი ცინიკური და ამორალური პიროვნებაა, იგი თავისი მამის სიკვდილის დღეს ჩუმად მიძვრება მის საყვარელ შინამოსამსახურესთან. იგი ათეისტი და ასოციალურია, არა ჰყავს მეგობარ-ამხანაგები. ეს კაცი მარტოოდენ აზრის ძლევა მოსილებას აღიარებს. მას სჯერა, რომ აზრს ყველაფრის გაკეთება ძალუძს.

ასეთია პიესის მთავარი გმირი, რომელსაც პირველსავე სურათში (სადაც დახატულია მისი დამამცირებელი, შეურაცხმყოფელი მარტოობა), კრაფტთან საუბარში წამოსცდება, რომ ვანზრახული აქვს დროებით მოიგიჟიანოს თავი.

სურს რა დაარღვიოს ერთ დროს მისი საყვარელი ქალის ტატიანა ნიკოლაევენას ბედნიერება, იგი ჰკლავს მის ქმარს— მწერალ სოლოვიოვს და სულიერ ავადმყოფობას იგონებს. რათა კატორღას დააღწიოს თავი. ნერვიული და ადგზნებული, მაგრამ ამავე დროს ბედნიერი, ბრუნდება იგი სახლში. სადაც მის გონებას ელვასავით გაანათებს აზრი, რომ იგი მართლაც ჭკუაზე შესცდა.

სიმულიანტია იგი თუ ავადმყოფი?—აი საკითხი, რომელზედაც არავის შეუძლია პასუხის გაცემა, არც თვით ექიმს და არც სხვა ვინმეს. ამაშია აზრის ტრაგედია. ეს აზრი ღალატობს ექიმსაც და იგი აღმოჩნდება „ყვითელ სახლში“.

მე არ შევჩერდება მოსკოველების მიერ დამუშავებულ ცალკეულ სცენებზე, მხოლოდ პირდაპირ ვიტყვა, რომ საერთოდ პიესა ძალზე ცუდადაა დადგმული. მათ ვერ შესძლეს მოექებნათ დრამის სწორი რიტმი და ანდრეევის ახალი ნაწარმოები იქცა ცუდ მეშჩანურ პიესად.

ყველაზე მიყრუებული პროვინციული თეატრაც კი შესძლებდა უფრო სწორად და ლიტერატურულად მიდგომოდა ამ პიესას, ვიდრე ეს სამხატვრო თეატრმა გააკეთა. ეს ადამიანები ისე ღრმად და ძლიერად ჩაეფლნენ თავიანთ ტრადიციულ პაუზებში, შეყვინებებში და ისე უადგილოდ გამოიყენეს ისინი, რომ ყველაზე ნათელი, მჩქეფარე მოქმედება გადაიქცა მოსაწყენ პანაშვიდად.

ანდრეევის დრამა—„აზრი“ ახალი დრამაა სწორედ ფორმის, სცენური განსხეულების თვალსაზრისით, ხოლო სამხატვრო თეატრის მსახიობთა ჩეხოვისეული აპარატი—მექანიზმი აქ სრულიად გამოუსადეგარი აღმოჩნდა.

დიდებულია ბ-ნი ლეონიდოვი,¹⁰ რომელსაც მთელი სპექტაკლის სიმძიმის გადატანა მოუხდა. იგი გვაწვდის ბრწყინვალე, დასრულებულ სახეს ადამიანისას, რომელსაც ფრიად გონიერი ადამიანის შთაბეჭდილების მოხდენა სურს. მსახიობი ღრმა არტისტული ალღოთი ატარებს კრიზისის სცენას. სხვა შემსრულებელთაგან შეიძლება აღვნიშნოთ ქ-ნი სოლოვიოვა (მაშა), რომელიც მაყურებელს თავისი უბრალოებითა და გულწრფელობით ხიბლავს.

შესაძლოა, ეს ძალზე უცნაურიც კი იყო, მაგრამ დოსტო-
ევსკის „ნიკოლაი სტავროგინის“— სამხატვროელთა მესამე
ახალი სპექტაკლის განხილვისას, მე მხარი უნდა დავუჭირო
მოსკოველ არტიტებს და რუსი მაყურებლის მისამართით
კი გამოვთქვა ჩემი განცვიფრება.

სწორედ ორი წლის წინათ მთელი პეტერბურგის პრე-
სამ¹¹—მცირე გამონაკლისის გარდა — და მთელმა საზოგადო-
ებამ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიერ ინსცენირებულ
„კარამაზოვებში“ დაინახა დიდი თეატრალური მოვლენა.
როგორც ლექციებში, ასევე ამ დადგმისადმი მიძღვნილ სტა-
ტიებში ყველანი აღიარებდნენ რუსული გენიის ამ ნაწარმო-
ებს, როგორც ღრმა, ამოუწურავ მასალას მსახიობის შემოქმე-
დებისათვის, და სავსებით ღირსეულ და აუცილებელ მოვლე-
ნად განსხეულებისათვის. თუ რამდენად იყო მაშინ ხალხი გა-
ტაცებული დოსტოევსკით, იქიდანაც ჩანს, რომ ერთმა გამო-
ჩენილმა მხატვარმა კრიტიკოსმა შესაძლებლად მიიჩნია დაე-
ნახა მასში რუსული მხატვრის ზეიმი სცენაზე.

ამაზე შორს წასვლა შეუძლებელი იყო. მაგრამ არაფერი
ამის მსგავსი არ შეინიშნებოდა ახლა, როცა წარმატებით
ფრთაშესხმულმა მოსკოველებმა პეტერბურგელებს წარმოუდ-
გინეს „სატანების“ ახალი ინსცენირება („ნიკოლაი სტავროგი-
ნის“ სახელწოდებით). პირიქით, პირდაპირ განცვიფრებული
ხარ, როცა ხედავ, ახლო წარსულში დადაფნულ გმირებს თავს
როგორ ატყდებათ ლიტერატურისადმი უპატივემლობისა და
დაუშვებელი დამახინჯებების, აზრის არასწორი, ვიწრო გაგე-
ბის, თითქმის რუსული სულის გამო ტანჯული დოსტოევსკის
გაქელვის ბრალდებანი.

საკითხავია, რაშია სახელდობრ დამნაშავე მოსკოვის თე-
ატრი? ნუთუ „სტავროგინი“ ლიტერატურული დამუშავებით
და სცენური განხორციელებით აგრე რიგად ჩამორჩება „კარა-
მაზოვებს?“

ცხადია, არა, და წარუმატებლობის მიზეზი ამაში სრული-
ადაც არა ძეგს. პირიქით „სტავროგინი“ მთლად დოსტოევს-
კია, სწორედ აქ არის საცნაური მისი იდეოლოგიისა და ფან-
ტაზიის განხლებული გაქანება, ფსიქიური მოძრაობის კორი-
ანტელი და კომმარის—სატანური ვნებებით აღმოდებული,

ღრიალი და ქვეთინი ადამიანისა—მწერლის მიერ ასეთი სი-
ჯიუტით და სიმკაცრით ფიქსირებული.

„სტავროგინის“ წარუმატებლობის მიზეზი განწყობილება-
თა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობათა ცვალებადობაში
ქვეს.

სინამდვილეში კი უნდა ვაღიაროთ, რომ როგორც „კარა-
მაზოვები“ ორი წლის წინათ, ისევე „სტავროგინი“ ამჟამად,
მოსჩანს როგორც ცოცხალი, ლაშაზი, ელვარე, ფერწერული
ცალკეული სცენება—მხოლოდ როგორც ცალკეული სცენები.

მთლიანი შთაბეჭდილების შექმნა კი, მაყურებელთა აღზ-
ნება რელიგიური ექსტაზით არ ხერხდება იმიტომ, რომ სცე-
ნაზე არ არის ისეთი ერთიანი, დასრულებული მოქმედება,
რომელიც ყოველგვარი დრამის ძირითად ნერვად მიაჩნდათ
სოფოკლესა¹² და არისტოტელეს¹³.

ამ თავისებურებაში იფარება „სტავროგინის“ უკანასკნელი
ანსცენირების წარუმატებლობის მიზეზი.

დასასრულს ჩვენ გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ სამ-
ხატვრო თეატრის სტუდიაზე, სადაც არა მარტო მზადდება
ახალი არტისტული თაობა—როგორც ეს ჩვეულებრივად მი-
აჩნიათ—არამედ, სადაც სწარმოებს დადგმის ახალი ფორმე-
ბის ყველაზე ინტენსიური დამუშავება და მხატვრული ამო-
ცანების გადაწყვეტა. ერთი სიტყვით, იქ მიმდინარეობს ის
შემოქმედებითი მუშაობა, რომელმაც თეატრი უნდა მიიყვან-
ოს ახალ სცენურ პრინციპებთან და საფუძვლებთან. სტუდია,
უპირველესად თვით კ. სტანისლავსკის ლაბორატორიაა, მისი
კანონიერი ღვიძლი, და ჯერჯერობით იგი, ერთი, წარმოადგენს
აღტაცებულ მამას—სულისჩამდგმელს ამ დაწესებულებისას.

აი რატომაა, რომ სტუდიის სპექტაკლები, უპირველესად
ყურადღებას იქცევდნენ სწორედ, როგორც ცდები ახალი
მხატვრული სცენური მიღწევებისა, როგორც განხორციელება
იმ „სულიერი რეალიზმისა“, რომელიც სეზონის დასაწყისში
თვით კ. სტანისლავსკის პირით ასეთი კატეგორიულობით
ეუწყა სამყაროს, როგორც შემცველი სცენაზე საბოლოოდ
დამსხვრეულნი გარეგნული რეალიზმისა.

ასე ვარაუდობენ სხვები, მითუმეტეს თვით სტუდიელები.

მაგრამ რად გადაიქცა ეს „სულიერი რეალიზმი“, დღემდე გაურკვეველი დარჩა. ამიტომ ჩვენ არ გვიხდება აღენიშნოთ სტუდიელთა რომელიმე სპექტაკლი, სადაც შესაძლებელი გახდა სცენური ხელოვნების ახალი ფორმების განსხეულება. პირიქით მსახიობები თამაშობენ ტრადიციული რეალიზმის აშკარა და შეურყეველი ტენდენციურობით. აქედანაა, რომ არც მოქმედებაში, არც ინტონაციებში, არც შექმნილ სახეებში. არც ადამიანის სულის ძლიერი ემოციების გადმოცემის უნარში სრულიად არ იგრძნობა ახალი შემოქმედება. აქ იგივე პაუზებია, დეტალების იმგვარივე დამუშავება და ისევე ის გაცვეთილი, სამხატვრო თეატრში მუდმივად გამეორებული, სცენური გამომსახველობის ხერხები.

სტუდია, ეს უბრალოდ სკოლაა, შექმნილი სამხატვრო თეატრის მიერ — თავისივე მსგავსი.

ამიტომ ჩვენ არ უნდა ველოდეთ მოსკოველებისგან, რომლებიც ასეთი სიჯიუტით აღამაღლებენ მხოლოდ აპოლონის კულტს, ღრმა და თამამ შემობრუნებებს — თუნდაც დიონისეს მხრისკენ, ვინაიდან სამხატვრო თეატრი, უპირველესად, ამჟამად განსაზღვრული საზოგადოებრივი მიმართულებისაა, ესაა რეალისტური თეატრი, რომელმაც უკვე მოასწრო გადაეტანა თავისი მოღვაწეობის აყვავების ხანა და რომელიც განუხრელად მიდის თავისი აღსასრულისაკენ.

მახსოვს, ამ ორი წლის წინათ ასეთივე აზრი გამოვთქვი მე ქართული თეატრის მიმართ ჩემს სტატიაში „ჩვენი თეატრის კრიზისი“.

ასე იყო ევროპაშიაც. მეინინგელები მიიცვალენ, გაკოტრდა და თეატრს ჩამოცილდა სახელგანთქმული ანტუანი¹⁴, ხოლო რა დაემართა სამხატვრო თეატრს — ამას უახლოესი მომავალი გვიჩვენებს.

ისინი ხომ ყველანი ერთი ოჯახის შვილები არიან!

(წაკითხული იქნა კულტურის მუშაკთა საზოგადო-
ების საღამოზე)

46

არც ერთი დარგი ჩვენი ხელოვნებისა, ჯერჯერობით ისე არ შესისხლხორცება ჩვენს ცხოვრებას, როგორც ქართული თეატრი. ამასთანავე არც ერთი დარგი არ არის ისე გულსაკლავ მდგომარეობაში, როგორც თეატრი. და აი, სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ მას ამდენი გულშემმატივარი ჰყავს. ყველა, ვინც კი ცოტად თუ ბევრად წინ უძღვის დღევანდელ ქართველთა ცხოვრებას, გულწმინდად ლამობს რაიმე საშველი გამოძებნოს და საპატიო ადგილი დაუთმოს ქართულ სცენას. თითქმის ყველგან გვესმის ქართულ თეატრზე მსჯელობა. თეატრი კი ცეცხლმა შთანთქა—დაიწვა, მიუხედავად ამისა თეატრის სულიერი აფექტი ისევ დიდია ჩვენში. აღარა გვაქვს თეატრი, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ ჰღვივის ჩვენს გულში. ამიტომ შეგნებულად თუ ინსტინქტურად ყველა ფიქრობს. თეატრის ბედზე, მის აწმყო-მომავალზე. ყველას ესმის. თუ რა დიადი მნიშვნელობა აქვს თეატრს ეროვნული კულტურის დოვგრძელობისათვის. ასედაც უნდა იყოს. პირადად ჩემთვის სრულიად წარმოუდგენელია, როგორ უნდა იარსებოს ერმა კულტურულად, ანდა როგორ უნდა ჩათვალოს საკუთარი თავი კულტურისან ერად, თუკი ხელოვნებას და მასთან ერთად თეატრს მოკლებული იქნება. ეროვნული მხოლოდ კულტურაში ჰპოვებს თავის უკვდავებას. გადაგვარება ერისა იწყება მაშინ, როდესაც მისი ხელოვნების კულტურა ეცემა. ადვილი შესაძლებელია, რომელიმე ერი დიდად განათლებული იყოს. ჰქონდეს განვითარებული ტექნიკა, მრეწველობა, მეურნეობა, იყოს მატერიალურად მდიდარი, მაგრამ იგი მაინც არ იყოს ეროვნების შემნახველი ერი, იგი არ იქნება თავისებური სულიერი განცდის შემტანი კაცობრიობის ცხოვრებაში, თუ თავისი ეროვნული ხელოვნების კულტურასაა მოკლებული.

დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია. არ არსებობს განუყენებელი კულტურა ხელოვნებისა, ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია. ელინთა ხუროთმოძღვრება, ფლორენციის და

ფლანდრიის მხატვრობა, იაპონელთა იმპრესიონიზმი, მიუხედავად მათი გენიალური გამოსახულებისა, ბუნებრივად, (ყოველივე ეს უდიდესი დარგი ხელოვნებისა) მხოლოდ ნაციონალურია. ყოველი ფორმა, ყოველი მოხაზულობა ჩვენთვის რელიგიური კვებების ფორმაა სწორედ იმ ხალხისა, რომელთაც ეს ხელოვნება წარმოშვეს. ამავე დროს ნაციონალური ხელოვნება, რომელიც გენიოსურ ფორმებში ისახება, ინტერნაციონალურია. ყველა, რა ერის ადამიანიც უნდა იყოს, სტკბება მისი სიმშვენიერით, როდესაც მას უმზერს. ამგვარია ხელოვნება და იმ ერსაც, რომელსაც არსებობის სურვილი უღვივის, მთელი თავისი სიძლიერე ხელოვნებას განვითარებას უნდა მოახმაროს. თქმა არ უნდა, ჩვენც ქართველებმა, თუკი გვინდა ჩვენი ეროვნული სახე უფრო მკაფიოდ გამოვააშქარაოთ, ჩვენი ქართული თეატრის ბედიც მალე უნდა გადაიწყვიტოს. ვერაფერი გვიხსნის გადაგვარებისაგან, 'გარდა ეროვნული ხელოვნებისა და მასთანვე უპირველესად ეროვნული თეატრისა, ჩვენ გვქონდა ჩვენი თეატრი და იმედია გვექნება კიდევ.

მე მხოლოდ ერთი რამ მაკვირვებს — მიუხედავად იმისა, რომ ყველა გრძნობს თეატრის აუცილებლობას, ვერც ეურნალ-გაზეთებში და ვერც კერძო საუბრებში მე ვერ ვიგრძენი პასუხი, თუ როგორი თეატრია საჭირო ჩვენთვის, ქართველებისათვის. ეს სწორედ აი, ახლა უნდა გაირკვეს, როდესაც ვფიქრობთ ავგაოთ თეატრი, ქართველთა ერის საამაყოდ. ვაშენებთ, ანდა გვსურს ავაშენოთ თეატრი და ის კი არ ვიცით, გამორკვეული არ გვაქვს, თუ რაგვარი სული გვინდა ჩავსახოთ, და ან რა ჰანგები უნდა ავაჟღეროთ მასში. ვიმიორიბ. გასაოცარია ამ საკითხის გამოურკვეველობა სწორედ იმიტომ, რომ უამისოდ ჩვენ ვერ შევძლებთ და შეუძლებელიც არის გადავწყვიტოთ, თუ რაგვარი თეატრის შენობა. ანუ უკეთ რომ ვსთქვათ, როგორ არქიტექტურულ პრინციპებზე უნდა იქნეს აგებული მომავალი ქართული თეატრი. მართალია. ხშირად გვესმის, რომ ჩვენთვის საჭიროა ქართული ეროვნული სამხატვრო თეატრი, მაგრამ თვით ამგვარი განმარტება საშუალებას არ გვაძლევს, ვიცოდეთ თუ საზოგადოდ როგორ გვესმის ჩვენ ეროვნული თეატრი

ბევრისათვის ეროვნული თეატრი — ეს ეროვნული სყო-

ლაა, სადაც სუფევს ქართული ენა, იზრდება სამშობლოსადმი სიყვარული; ბევრისათვის ეროვნული თეატრი—ტრიბუნაა, საიდანაც გაისმის ხმა ჩაგრულისა, ხმა ბრძოლისა და სხვ.

ამგვარი შეხედულება თეატრზე ახალი როდია, მაგრამ მან უკვე განვლო თავისი დრო. თეატრი არც სკოლაა და არც ტრიბუნა. თეატრი მხოლოდ რელიგიური ტაძარია. მხოლოდ თეატრში, საუკეთესო პროპორციით, ისახება ეს გრძნობა აპოლონისა და დიონისეს კულტის ფორმებში. ქართული ეროვნული თეატრი უპირველესად უნდა იყოს ფორმით ქართული: რადგან თეატრი ბუნებით ფორმაა დრამა-შემოქმედებისა. მხოლოდ ფორმებით ვისისხლხორცებთ ჩვენ დრამას და დრამა ჩვენ. თეატრი და ეკლესია, ეს ერთგვარი კულტია. იქაც, როგორც თეატრში სუფევს უმთავრესად მოქმედება ქრისტეს პიროვნებისა, მისი ცხოვრება, მისი ტანჯვა და ვაება კაცობრიობისათვის, ჩვენ გვესმის ეს ვაება, ჩვენ ვსტკებებით ამ ტანჯვის სასოებით, მაგრამ ყველგან კი არა,—ჩვენს ეკლესიაში, ქართველთა საყდარში. მხოლოდ აქ გვაქვს კულტურა ქართული ხელოვნებისა. კილო გალობისა, რითმი კითხვისა, საიდუმლოებით მოცული კანკელი და კედლები, აი, ის ქართული კულტურის რელიგიური ფორმა, რომელიც ადვილებს ჩვენს სულსა და გულს. ამ ფორმებმა შექმნეს ის დიდებულნი წარსულნი ქართველნი, რომელთაც საქართველო, როგორც საკუთრება მხოლოდ ქართველებისა, ჩვენ გადმოგვცეს. ქართული ეროვნული თეატრიც ამგვარივე უნდა იყოს. მან მომავალში უნდა მოგვცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევამოსილი, ჩვენ გვინდა თეატრი—ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენ სულიერ თრობას შევისხლხორცება.

ყოველი ეროვნული თეატრი იზრდება და ვითარდება თანამედროვე კაცობრიობის ცხოვრებაში სამ დარგად: თეატრი—დრამა, თეატრი—ოპერა და თეატრი—ბალეტი. ადვილად შესაძლებელია, რომ ერთ-ერთი რომელიმე დარგი თეატრისა დროის მიხედვით უფრო მაღლა იდგეს მეორეზე, მაგალითად დრამა—ოპერაზე, ოპერა — ბალეტზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათი აუცილებლობა უუკველია, ვინაიდან ეს სამივე დარგი თეატრისა,—უმადლესი ფორმებია ერის ესთეტიურ

ზრდა-განვითარებისა. როგორც დრამა მოქმედებით, ასევე ოპერა მუსიკით, ბალეტი დრამატული პლასტიკით კვნიან ესთეტიურ ქარგას ერის სულიერი ექსტაზისას. მათი განსხვავება მხოლოდ ფორმებშია. სამივე კი ერთად გრძნობის კულტი არის.

დღეს ჩემს მიზანს შეადგენს თეატრის მხოლოდ ტექნიკური მხარე—თუ რა უნდა აშენოს ქართველმა ერმა ახლო მომავალში, თუ რაგვარ არქიტექტონიკურ პრინციპებზედ უნდა აშენდეს მომავალი ქართული თეატრი, დამოკიდებულია იმაზე: თუ რომელი თეატრია უფრო საჭირო დღეს-დღეობით ქართული კულტურის განვითარებისათვის. საჭიროა ამ საკითხის გადაწყვეტა იმიტომ, რომ დრამა და ოპერა სულ სხვადასხვაგვარ შენობებს მოითხოვს.

როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, დრამა, ოპერა და ბალეტი ერთი ტემპით არ ვითარდება. მაგალითად, ჩვენ სრულებით არა გვაქვს ბალეტი, ოპერა უსუსური ბავშვივით ნელ-ნელა იდგამს ფეხს; სამაგიეროდ გვაქვს დრამა-თეატრი. იგი უკვე ჩვენშია, კარგა ხანია რაც ჩვენმა ცხოვრებამ იგი წარმოშვა. მაშასადამე საზოგადოების ყურადღებაც უპირველესად აქეთკენ უნდა იქნეს მიპყრობილი. მე მწამს, რომ ოდესმე, როგორც ბალეტი, ასევე ოპერაც გაივლის ეკლიან გზას და დრამასთან ერთად საპატიო ადგილს დაიმკვიდრებს ქართულ კულტურაში.

დღეს კი ჩვენ უნდა ავაშენოთ დრამატული თეატრი, იმგვარ არქიტექტურულ პრინციპებზე, რომელიც დრამის უმთავრეს მიზანს ე. ი. მოქმედების საუკეთესო ფორმებით გამოცემას შეეფერება.

უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისას შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის თვალსაჩინო იყოს. არსებულ თეატრებში კი ყოველივე ეს შეუძლებელია.

თანამედროვე სცენა, რომ უფრო ცხადი იქნეს, შესაძლოა ამგვარად გაიყოს: რამბა და ავანსცენა. პირველი პლანი, მეორე

რე, მესამე და სცენის სიღრმე. საერთო სივანე სცენისა ზოვიერთ თეატრში თითქმის ერთი ზომისაა დარბაზთან. მხოლოდ სიმადლე კი, რადგან ფარდა და დეკორაციები ზევით აღის, უფრო მაღალია. სცენის გვერდები ფარდალალაა, რადგან რამდენიმე კორიდორი ვადის საპირფარეშოებისაკენ. წარმოიდგინეთ, რომ მსახიობი სცენის სიღრმეში დგას. ამ შემთხვევაში მის ხმას მრავალი სასვლელი გზა აქვს. იგი უპირველესად იფანტება თვით სცენაზე და მხოლოდ სულ მცირეოდენი ნაწილი ისმის აუდიტორიაში. აქვე დაუმატეთ თვით დარბაზის ჰერი, რომელიც წარმოადგენს ცენტრს. მსახიობის ხმა სცენიდან უპირველესად ამ ცენტრს ებჭინება და შემდეგ კი სწორი კუთხით ეშვება დაბლა და შრაპნელივით იბნევა. ჩვენ გვესმის ხმა დღევანდელ თეატრში ზევიდან, მაღლა თალიდან და არა პირდაპირ სცენაზე მდგომ მსახიობიდან. თუ რა საშინელებაა ეს და რა ცუდად მოქმედებს მსმენელზე, ამის ნათელი მაგალითია ქაშუეთის ეკლესია, როდესაც იქ წირვა-ლოცვას ისმენთ. ვინც კი დაჰყვირებია, უეჭველად დამეთანხმება, რომ ამ ეკლესიაში ხმა გუმბათის თალქვეშ ტრიალებს და იქიდან საშინელი არეულ-დარეული, გაუგებრად უშვება დაბლა. აქ აკუსტიკის პრინციპი არ არის დაცული და ამის გამო მთელი შენობაც შელახული გამოვიდა. ასევეა თეატრშიც. რაც შეეხება მსახიობის მოძრაობას, ამაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია: თუ მაყურებელი ზის ლოჯიაში ან გვერდით იარუსზე, მისთვის მოქმედება ნაწყვეტ-ნაწყვეტ სწარმოებს, რადგან აქედან სცენა ხახვარი ან ორი მესამედი თუ მოჩანს. ასე რომ, მსახიობი როცა ერთი მხრიდან მეორე მხარეს გადადის, იგი ასეთი მაყურებლისათვის უკვე უხილავია.

ახლა ძველი სკოლის რეჟისორებიც კი დიდ ანგარიშს უწყევენ ამ მოვლენას და ცდილობენ, დრამის მოქმედება რაც შეიძლება აუდიტორიას დაუახლოვონ. მაგალითად, ხშირად შეხვდებით, რომ რეჟისორი მთელს ოთახს კი აღარა სდგამს სცენაზე, რომელსაც თან სდევს უსათუოდ სცენის სიღრმეში გადასვლა. არა, იგი უახლოვებს მოქმედებას, გადმოაქვს ავანსცენაზე, დგამს მხოლოდ ერთ კუთხეს ოთახის პირველ პლანზედ. სწორედ ამავე მიზნით სრულიად მოსპო სცენის სიღრმე და მესამე პლანი გეორგ ფუქსმა თავის მიუნხენის სამხატვრო

თეატრში. ეს აუცილებელია, ვისაც კი სურს მართლაც სამ-
ბატვრო დრამის შექმნა.

ყოველი მოქმედება, როგორც ჩემს, ისე მსმენელის თვალ-
წინ უნდა იშლებოდეს; იგი უნდა იყოს ახლო ჩემთან; დრამის
რიტმი ჩემს სულს და გულს აწყობრად, ხელშეუშლელად უნ-
და სწვდებოდეს. რიტმი დრამისა ერთადერთი გზაა, რომე-
ლიც მსახიობს და მაყურებელს აერთიანებს. იმ შენობაში,
სადაც ეს რიტმი ვერ იქნება მარტივად დაცული, ადგილი
არა აქვს დრამას და იგი უსათუოდ უნდა მოისპოს კიდეც.

აი რატომ ვამბობ, რომ ეროვნული დრამის თეატრი ჩვენ-
ში უნდა ეყრდნობოდეს იმ არქიტექტონიკურ პრინციპებს,
რომელიც დააკმაყოფილებს თანამედროვე დრამის მოთხოვნი-
ლებებს.

ჩემის აზრით საჭიროა სრულიად შეიცვალოს არსებული
თეატრის ფორმა. უპირველესად უნდა მოისპოს დღევანდელი
დარბაზი — აუდიტორიის მოხაზულობა. მის ნაცვლად უნდა
აშენდეს სწორკუთხა პარალელოპიპედი, რომლის სიმაღლე
თანაბარი იქნება სცენის ჩარჩოსთან. იგი უნდა წარმოადგენ-
დეს მხოლოდ ფართო და მწყობრ ამფითეატრს. საჭიროა სრუ-
ლიად გაუქმდეს ლოჟები, იარუსები და აგრეთვე ის, რაც
კყოფს სცენას აუდიტორიიდან. ავით დარბაზის კედლები და
ჭერი უნდა იყოს შეკრული კაკლის ფიციკრებით, რადგან, რო-
გორც ვიცით, ეს ხე საუცხოოდ სწმენდს ხმას. თვით სცენა
საჭიროა უფრო დაბლა დაეშვას და მოეწყოს ეგერიტწოდე-
ბულ ორსცენიან სისტემაზე, ანუ როგორც ახლა უწოდებენ
„ვაიონეტების“ სისტემაზე. რადგან ამ სისტემით მოწყობილი
სცენა აადვილებს მუშაობას და სრულიად სპობს ანტრაქტებს.
ტექნიკურად ეს სისტემა შეიცავს ორ სცენას, რომელიც
რელსებზე არის დაყრდნობილი. როდესაც ერთ სცენაზე
სწარმოებს მოქმედება, მეორეზე, რომელიც ამ დროს სცენის
ერთ-ერთი გვერდის სიღრმეში იმყოფება, ყველაფერი მზად-
დება და ეწყობა, რელსებზევე გადმოდის გვერდებიდან დე-
კორაციები, ირთვება ავეჯეულობით. ფარდის დაშვებისთანავე,
ან ხელით ან კიდევე ელექტრონის ძალით, დამზადებულა
სცენა გადადის პირველის ადგილზე, მხოლოდ მეორე სცენის
გვერდის სიღრმეში. ერთი სიტყვით, სცენა მთელი იატაკით

გადაღის და გადმოღის მარჯვნივ და მარცხნივ. ამრიგად რეჟისორს საშუალება ეძლევა თითქმის სრულიად მოსკოოს ანტირაქტები და მოქმედების მსვლელობა არ შეწყვიტოს. მხოლოდ იმ დროს, როდესაც მოქმედება სწარმოებს, სცენის გვერდები დარაბებით იხურება, რომ ხმა გვერდების სიღრმეში არ გაიფანტოს. რაც შეეხება დეკორაციებს, ახლა ყველა ეს მალა კი აღარ მიდის, არამედ გადაღის რელსებზევე გვერდების სიღრმეში.

აი მოკლედ იმ ახალი დრამატული თეატრის გეგმა, რომლის აგებაც ჩვენთვის აუცილებელია, თუკი გვინდა, რომ მართლა ნამდვილი ქართული ეროვნული დრამა შევქმნათ.

მე შემთხვევა მქონდა პეტროგრადში მომენსენებინა თვით ეს გეგმა კერძო რეჟისორთა კრებაზე და იგი ყველასაგან ერთხმად იქნა მიღებული.

ასეთი უნდა იყოს ეროვნული თეატრი, ანუ უფრო უკეთ რომ ვთქვათ, ინტელიგენტთა თეატრი და არა საერთო სახალხო, რადგან ამ ორგვარ თეატრს შორის განსხვავება ძალიან დიდია. ჩვენი თეატრი უპირველესად უნდა იყოს, ვიმეორებ, ინტელიგენტთა თეატრი—თეატრი, როგორც ერთგვარი სტუდია, ლაბორატორია, სადაც უნდა ჩამოყალიბდეს ქართველი ადამიანის სულის, დრამის ფორმები, აქ შეიქმნება ახალი სახე ქართველი კაცისა. აქვე უნდა დაკავშირდეს რიტმი ფერადობასთან, მოქმედების ექსტაზი ქართული პლასტიკის ფორმებთან. ინტელიგენტთა ეროვნული თეატრი შექმნის ხელოვნების კულტურას. აქ იქნება ბრძოლა ფორმებისათვის. აქვე ჩამოყალიბდება მსახიობი თავისი სულით, რეჟისორი გემოვნებით და მხატვრული გამჭრიახობით. ინტელიგენტთა თეატრი შექმნის მსახიობთა სკოლას და სისტემას.

ჩვენ რომ ჩვენს თავმოყვარეობაზეც ოდნავ ხელი ავიღოთ და გავბედოთ, ნათლად გადავაელოთ თვალი აწ არსებულ ქართულ დრამა-თეატრს, დავინახავთ, რომ იგი ქართული არ არის. მართალია ჩვენცა გეყავს საუკეთესო ნიჭით შემოკობილნი მსახიობნი, ჩვენც შეგვიძლია ვიამაყოთ მათი შემოქმედებით, მაგრამ ყველა ესენი არიან მსახიობნი კერძოდ, საკუთარი სულის მატარებელნი, თვით დრამა კი, როგორც ასეთი, ჩვენ ვერ შევქმენით, ვერ წარმოვშვით. ბ-ნი ვ. აბაშიძე დიდებუ-

ლია თავის ნიჭით, კერძოდ იგი მრავალ როლებში შეუდარებელია, ბ-ნი გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია, მისი ოთარ-ბეგი ეს საუკეთესო განძია ქართული ხელოვნების კულტურისათვის, მაგრამ როგორც ბ-ნი აბაშიძე ისევე ბ-ნი გუნია სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან, ისინი ჰქმნიან პირად როლს მაშინ, როდესაც თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი—მოქმედება სრულებით არა სჩანს. ამგვარი არაჩვეულებრივი და გაუგებარი მოვლენის მიზეზია უპირველესად ინტელიგენტთა თეატრის არ ქონება და მეორე მხრივ ის რუსიფიკაციის სული, რომელიც ჩვენს სცენაზეა გამეფებული. ჩვენ ბანს ვაძლევთ ყოველთვის და ყველაფერში რუსეთის თეატრს. პირადად მე გაგებდავ და ვიტყვი, რომ ქართულ სცენაზე არ მინახავს ნამდვილი ჩვენი სულისკვეთებით დადგმული დრამა.

ყოველთვის იგი ტრაფარეტულად გაზეპირებულ ჩონჩხზედაა აგებული, ჩვენში არ არის შემოქმედებითი შრომა. მე მხოლოდ მსურს ფაქტი აღვნიშნო. თუ რამდენად დაქვეითებულია ჩვენი სცენა, ამას გვიჩვენებს შემდეგი ფაქტი: მაგალითად, მე ვნახე ქართველი მსახიობი, რომელმაც ხუთ მოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ 6 მოძრაობის ფორმა გვიჩვენა, მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად, ან სრულებით არ გააჩნიათ. მე ვიცნობ მეორეს, რომელსაც მხოლოდ 3 ფორმა აქვს გაზეპირებული. ეს აუწერელი სილატაკვა მსახიობის ოსტატობისა. მხოლოდ მომავალ ქართულ ეროვნულ ინტელიგენტთა თეატრს შეუძლიან ყველა ამ ნაკლოვანების შევსება.

გარდა ინტელიგენტთა თეატრისა, ჩვენთვის საჭიროა აგრეთვე სახალხო თეატრიც. მე სახალხო თეატრი მესმის არა როგორც იაფფასიანი წარმოდგენა. ის დრამა, რომელსაც თქვენ მოისმენთ ინტელიგენტთა თეატრში, თავის დღეში ვერ იქცევა სახალხო წარმოდგენად, თუ გინდა სულ უფასო შესვლა გამოაცხადოთ. სახალხო თეატრში დრამა—თავის ფორმებით—მისტერია უნდა იყოს. სახალხო თეატრი ეს მასიური თეატრია. აქ აღარ სუფევს მსახიობი და მსმენელი. აქ ყველა მსახიობია და მსმენელი. ყველა ისმენს, ყველა ლოცულობს ეკლესიაში. ხალხი და მოძღვარი ორივენი ერთი მისიის აღმსრულებელნი არიან. ასევე უნდა იყვეს სახალხო თეატრიც.

სახალხო თეატრი უნდა აღიჭურვოს ობერ-ამერგაუნის მი-
ტერიების სულით. გერმანიაში ცნობილმა რეჟისორმა რეინ-
ჰარტმა პირველმა გააცოცხლა სახალხო წარმოდგენა. მისი
ოდიპოსი ეს ნამდვილი სახალხო, საკაცობრიო მისტერიაა.
იმავე გერმანიაში რეინჰარტის გვერდით შრომობს და იკვლევს
ხალხის სულის ფორმებს ინტელიგენტთა თეატრი გ. ფუქსის
მეთაურობით. ორივე თეატრი, როგორც ინტელიგენტთა, ასე-
ვე სახალხო აუცილებელია ერის ხელოვნების ბედნიერები-
სათვის. რაც შეეხება სახალხო თეატრის შენობას, ნაადრევია
ამაზე ფიქრი, რადგან არ ვიცით თუ რაგვარ ფორმებში უკეთ
ჩამოყალიბდება, ეს კია, რომ რეინჰარტი გაექცა არსებულ
სცენას და თავის გასაოცარ მხატვრულ წარმოდგენებს ხან
ცირკში, ხან ცის ქვეშ მართავს.

სულ სხვაა ჩვენში. ჩვენ არა გვაქვს ინტელიგენტთა თეატ-
რი, ჩვენ არა გვაქვს ქართული დრამა-თეატრი და ამიტომ სა-
ხალხო თეატრზე ფიქრი ჯერჯერობით ზედმეტია. მაგრამ ამას-
თანავე ჩვენს ხალხს სურს, უნდა თეატრი. იგი მისწრაფვის
მისკენ და ჩვენი მოვალეობაა მას გზა მივცეთ. უნდა შევქმნათ
დროებითი სახალხო თეატრიც; მაგრამ განსხვავება ჩვენს ინტე-
ლიგენტთა თეატრსა და სახალხოს შორის იქნება მხოლოდ სი-
დიდე. მაშინ როდესაც ინტელიგენტთა თეატრი 200-300
კაცს დაიტევს, სახალხო 600-700 კაცისთვის უნდა აშენდეს.
ერთი თეატრით ვერ დაკმაყოფილდება ის ერი, რომელსაც
მართლა კულტუროსანი გზით უნდა წინსვლა. ინტელიგენტთა
თეატრი ჰქმნის ფორმებს; სახალხო თეატრი კი ზრდის, ათვა-
სებინებს მასას ამ ფორმებს. მათი ერთად შეერთება მოგვცემს
ჩვენ იმას, რაც უკვე გულუხვად გვაქვს. ჩვენ შეგვეძლო სულ
ადვილად შეგვექმნა ინტელიგენტთა თეატრი. ამისათვის საჭი-
რო იყო მხოლოდ შეთანხმებულიყო ყველა ჩვენი დაწესებუ-
ლება, სახელდობრ: დრამატული საზოგადოება, წერა-გითხვის
გამავრცელებელი საზოგადოება, ახალი კლუბი, თავად-აზნაუ-
რობა, ამათ დაემატებინათ უკვე შეგროვილი ფულიც და ასე
საერთო ძალით ძველი თეატრის ნანგრევებზე ავაშენებდით
ახალ ქართულ ეროვნულ დრამატულ თეატრს.

(ნაწყვეტი 11 მაისის სახალხო სახლში
წაკითხული ლექციისა)

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

იზრდება და ვითარდება ჩვენი ერი, მხნედ, მამაცად მიიღტვის წინ სამშობლო, მიუხედავად იმ საშინელი მატერიალური და პოლიტიკური პირობებისა, რომლებშიაც იგი იმყოფება. საქართველომ განვლო მოლიპული გზა და შერხეული, აბობოქრებული ახალი ძალებით იბრძვის, ნაციონალური სახის განსამტკიცებლად. ერი და ინტელიგენცია უკვე შეუდგა საკუთარი კულტურის გზის ყავლს; მისი სულიერი მოთხოვნილება და ეთიკური ლტოლვილება მოითხოვს ეროვნულ ფორმებში ჩამოსხმას.

იზრდება და ვითარდება ქართველთა კულტურა: დღეს ის აღარ არის, რაც წინათ იყო, მაგრამ საკითხავია შესძლო თუ არა ჩვენმა თეატრმა ქართველთა სულისკვეთების და ბრძოლის გამოხატვა, ჩამოქანდაკება, ე. ი. არის თუ არა დღეს არსებული ქართული — ქართული და თუ არ არის, შეიძლება იგი გარდაიქმნას ნამდვილ ქართულად?

არის თუ არა ქართული თეატრი — ქართული? რასაკვირველია, არისო მეტყვის ბევრი, და განა შეიძლება არ იყოს ქართული? განა წარმოსადგენია, რომ ის თეატრი, რომელიც აი რა ხანია ასე პირნათლად ემსახურება ჩვენს ერს, იცავს თავის ენას, უღვიძებს ქართველთ სამშობლოსადმი სიყვარულს, შეიძლება ქართული არ იყოს? განა ის თეატრი, რომელმაც მოგვცა საუკეთესო მსახიობნი: ვ. აბაშიძე, მესხიშვილი, საფაროვა-აბაშიძისა, გუნია, კოტე მესხი, — შეიძლება ქართული არ იყოს?

დიახ, პირდაპირ ვიტყვით, — შეიძლება.

შეხედეთ ოდნავ მაინც ჩვენს თეატრს, ჩვენი ეროვნების

ეთიკურ, მხატვრული კონცეფციის შემოქმედების თვალსაზრისით და დარწმუნდებით, რომ ეს ესეა.

არის თუ არა ქართული თეატრი გამომხატველი ქართველისა, როგორც სპეციფიკური ნაციონალური ფსიქოლოგიის და რელიგიის მატარებელი ადამიანისა?

გვყავს ეს ქართველი ქართულ სცენაზე? შეგვიძლია გადაჭრით ვაღიაროთ, რომ ხელოვნურის სხივით შექმნილი ქართველი, იდეური გაგრძელებაა ნამდვილ არსებულ ქართველისა?

გვითხრა ჩვენმა თეატრმა, თუ ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? ძალა? რით საზრდოობს? რით სულდგმულობს? ვიცნობთ ჩვენ ქართული ადამიანის სულის დრამას?

ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ მას ჩვენ, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუმს? რით განირჩევა იგი სხვისაგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია ვსთქვათ, განვმარტოთ, თუ რა ფორმებში ხატავს იგი თვის ექსტაზს?

ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქოლოგიას? ვიცნობთ ჩვენ მას, როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებით? გვითხრა თეატრმა, ვინ არის, ვინ, რაგვარია ქართველი, როგორც ადამიანი?

ვიდრე ამაზე პასუხს ვუგებდეთ, თვალი გადავავლოთ უცხოეთის ინტელიგენციას, უფრო კი რუსეთისას: როგორია მათი წარმოდგენით ქართველი და ნამდვილად კი როგორი?

შარშან პეტროგრადში ერთმა ცნობილმა მგოსანმა ასეთის სიტყვით მომმართა: მიყვარს ქართველები, მიყვარს მათი განუწყვეტელი სიცილი და ხარხარი. მიყვარს, მიყვარს ქართველები მით უფრო, რომ მათთვის ცხოვრება ცელქი, დაუდრგომელი კუპიდონია, ყოველთვის უმანკო ფრთებით გარემოცულიო.

ქართველი იცინის, მხიარულობს და განუწყვეტლივ კისკისებს. ცხოვრებას ზევზევით, ცალმხრივ უყურებს, გაურბის მის ღუხჭირს და სტკბება მხოლოდ მისი მშვენიერებით.

ქართველი ჰედონისტია ბუნებით, ამბობენ რუსები და მათ ბანს აძლევენ თვით ქართველებიც; იგი არა გრძნობს ღრმად ცხოვრების ტანჯვას: უღარდელია, ფუქსავატი, ვამბობთ ყვე-

ლა. ქართველი სულდგმულობს ლხინით. ღვინით და მღერის მრავალუამიერს.

ამგვარია გარკვეული. შეურყეველი რწმენა რუსეთის ინტელიგენციისა ქართველებზე.

ღიას, მართალია, ქართველი მღერის და ილხენს. მერე იცით, რა მდგომარეობაშია? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, — როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა, მოკვდა. როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმალლესი წმიდათა წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კვნესა, ვაება და ტანჯვა. განა მაშინდელი ქართველნი მოსთქვამდნენ და სტიროდნენ, ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა. განა ამ საშინელ უღმობელ დროს ქართველი ცრემლითა რწყავდა დაობლებულს, მიწასთან გასწორებულს სამშობლო მიწა-წყალს? მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, გვეგონებათ საქართველო სტკება უბედნიერესი წამებით. ლხინობს ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს.

მხოლოდ მგოსანი გულჩათხრობილი სტირის და გლოვობს. მისი სული, ვით სპეტაჯი სული მთელი ერისა, — მოსთქვამს მწარედ, გულსაკლავად.

წარმოვიდგინოთ ერთს წამს, რომ საქართველო აღარ არსებობს. მოისპო მისი ისტორია — ლიტერატურა, დაიხსომეთ მხოლოდ ერთი ტაეპი ჩვენი განსვენებული დიდებული პოეტის ლექსისა, და ეს რამდენიმე სიტყვა საშუალებას მოგცემთ აღადგინოთ ქართველი ადამიანის სულის თვისება.

ქართველი მგოსანი, ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ:

ვინ რა იცის, რომ ეს გული მკვდარია,
რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზე მწარეა.

ხშირად მსმენია, ბევრი ქართველი მღერის: „რომ სიცილი ცრემლზე უფრო მწარეა“. ქართველი ინსტინქტურად, გამოურკვეველი ინტუიციით აღრმავებს თავის თვისებას: „ბევრჯელ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს „უფრო“ — და

ამგვარად იგი აკანონებს საერთოდ ყველასათვის, რომ სიცილი ქართველისა მწარეა ცრემლზე.

იცინის ქართველი, როდესაც სტირის და სტირს, როცა იცინის.

იცინის ქართველი, როდესაც სტირის მისი გული. სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა. სიცილი და ხარხარი—ეს მხოლოდ ფორმაა ქართველი ადამიანის რელიგიური ინტუიციისა. სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა.

გადავავლოთ თვალი ქართველს, როგორც ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებით: როგორაა ქართველი, როგორც პიროვნება. რა ძალა აქვს მას და ან როგორია მისი ბუნებრივი ხასიათი?

მაგრამ ამაზე შემდეგ.

ვის არ ესმის ჩვენში, რომ დღეს დღეობით საქართველოს ხსნა მრეწველობის და კომერციის განვითარებაშია. ვის არ ჰსურს ამ დარგის აღორძინება ჩვენში. მერე შეუდგა ჩვენი ინტელიგენცია ამ გზით წინსვლას? არა, იგი ლამობს, მაგრამ ამაოდ, მას სურს, მაგრამ არ შეუძლია. ამგვარია არა მარტო ახალგაზრდა ქართველი, არამედ ყველა ჩვენგანი. ჩაიხედეთ ყველამ თქვენს ცხოვრებაში გულადად. გადასინჯეთ იგი და დამერწმუნებით, რომ ეს ასეა.

მერე ჩვენმა თეატრმა განასახიერა თუ არა სცენაზე ჩვენი თვისების ქართველი?

მაგრამ ჯერ თვალი გადავავლოთ რუსეთისა და უცხოეთის თეატრებს.

გენოსმა დოსტოევსკიმ სავსებით განმარტა რუსული ინტელიგენციის სულისკვეთება. ჩეხოვმა ნათელჰყო რუსული ინტელიგენციის საუკეთესო და ძვირფასი რელიგიური ჰანგები. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულის ცემა. ტირის, სევდით გული ევსება რუს მაყურებელს სამხატვრო თეატრში, როდესაც იგი ჩეხოვის პიესების წარმოდგენას უცქერის. ნაციონალურ-რელიგიური ექსტაზით გაქლენთილ აუდიტორიაში მსმენელი—რუსი უნებლივ უსისხლხორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თვის ღვიძლ შვილებს, და სტკბება ერთსულოვნებით. სამხატვ-

რო თეატრში, ჩეხოვის უზენაესი ნიჰის მეოხებით, მეფობს პარ-
მონია მსმენელთა და გმირთა სულისკვეთებისა. გუნება თე-
ატრში ანუ როგორც თვით რუსები უწოდებენ „Настроение“ —
განწყობა ცხადზედუცხადეს ფორმად იქცა რუს ადამ-
ანთა რელიგიური ინტუიციისა. მოსკოვის სამხატვრო თეატრ-
ი ნამდვილი, ეროვნული, რუსული თეატრია რუსეთისთვის.
მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა პირველმა პოვა ნამდვილი და
გულწრფელი მოტივი რუსეთის ინტელიგენციის სულიერ დრ-
მისა. სამხატვრო თეატრმა ჩეხოვის მეოხებით პოვა ნამდვი-
ლი რუსი თავის სპეციფიკური ფსიქოლოგიით და რელიგიით.
სტანისლავსკიმ შემოსა ეს ნამდვილი რუსი ერთგვარი სცენუ-
რი პრინციპით — მხატვრულ-რელიგიურ ფორმებით და მით:
ჩეხოვის დრამები რუსეთის ინტელიგენციისათვის მისტერიად
აქცია.

ამასვე ელტვის, მხოლოდ სულ სხვა სცენური პრინციპე-
ბის საშუალებით, მიუნხენის სამხატვრო თეატრი, დაარსებუ-
ლი ცნობილი გეორგ ფუქსის¹⁷ მიერ. მისი მიზანია შექმნას
ეროვნული თეატრი, როგორც აღმონაცენი გერმანელთა სუ-
ლის თვისებისაგან. ეძებს იგი საუკეთესო ფორმებს, რომლე-
ბიც აგრეთვე უნდა იყვნენ გერმანელთა ხალხის ეთიკურ-
მხატვრულ კონცეფციის შემონაქმედნი რეჟისორი და დრამა-
ტურგი, იგი ეძიებს არა მარტო ახალ დრამას, სცელის თვით
სცენის ფორმასაც კი. გეორგ ფუქსმა პირველმა მოსპო რამზა
და ზილრმე სცენისა. მოქმედება ავანსცენაზე გადმოიტანა და
მით დაუახლოვა დრამა აუდიტორიას. გეორგ ფუქსიც ეძებს
ნამდვილ გერმანელს და, იმედია, პოვებს კიდევაც.

შეიძლება ყველა ეს ითქვას ჩვენს ქართულ თეატრზე-
დაც? შეიძლება გადაჭრით, გულახდილად იმის აღიარება,
რომ ქართულ თეატრში სუფევს ნამდვილი სული ქართველ-
ურისა? რომ ქართულ თეატრში ჩვენი რელიგიური ექსტაზით
აღრყინდებით, რომ მხოლოდ, აქ, ქართულ სცენაზე პოვებთ
თქვენს გულის ცემას და სულისკვეთებას? უწოდებთ თქვენ
ჩვენს თეატრს იმ ტაძარს, სადაც ერი ხარობს, ერი იტანჯვის
თავის საკუთარი ფორმით, საკუთარი თავისებური რელიგიუ-
რი სტიქიით? შექმნა თეატრმა სიცილი და ხარხარი ფორმად,
ფერად, ჩვენი ისტორიული სიდუხჭირისა და ტანჯვისა? პო-

ვეთ თქვენ რომელსამე დრამაში ქართველი ტიპი—ორჭოფი, გამოურკვეველი, დაულაგებელი ფსიქოლოგიით! შეგიძლიათ მიმითითოთ ისეთ დრამაზე, სადაც ბრძოლის აღელვებული ტალღები ნეტარების ისრებით ესობოდეს თქვენს ბუნებას, ზნესა და ჩვეულებას? შეგვიძლია ჩვენ ვპოვოთ ქართულ სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიერი ლტოლვილებისა? შეგვიძლია ვიამაყოთ ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლეს კულტურით ჩვენი ერისა? მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი. ქართველი მხოლოდ შვილია ტრაგედიისა.

მერე შექმნა ქართულმა თეატრმა ისეთი დრამა, რომელიც ქართველი ხალხის მისტერიად უნდა ქცეულიყო?...

არა და არა. ქართულმა დრამა-თეატრმა ვერ ჰპოვა ქართველთა სულის გრგვინვის ხმა, ვერ შემოსა იგი საკუთარ ფორმებში და ამიტომ იგი არ არის ქართული, ნამდვილი ქართული მხატვრული თეატრი.

პირიქით, თუ შორს წავალთ, არ არის იგი ქართული თეატრი. თვით სცენური საშუალებათაც კი. დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, კილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-ძარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერიტ მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შემკულ მოძრაობის მქონეს ჯერ-ჯერობით ბადალი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოვოდ, ფეხს სდგამს გაბედულად, და არა ჩლუნგად, მოშვებულად... მთელი კორპუსიც გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავის რხევით... ქართველს ფეხი გაშლილი დააქვს... მე მყავს სახეში მდაბიო ხალხი, ჩვენი გლეხ-კაცობა. მიგიქცევიათ ყურადღება ჩვენი გლეხი კაცისათვის, როცა ის, მაგალითად, ხელს გართმევთ, ტანს რა მოძრაობას აძლევს? ქართველი წელს მხრებში კი არ ხრის, ე. ი. კი არ იკუზება, როგორც ჩრდილოეთის მცხოვრებლებმა იციან. წელ-გაშლილი სრულიად მთელ კორპუსს ოდნავ თქვენსკენ ხრის,—ფეხები გაშლილი, გაჭიმული უდგან

და კისერი პერპენდიკულარულად ხერხემალთან უჭირავს ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება. ლერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა — წმინდა რითმული მუსიკაა.

სულ სხვაა თეატრში. პირიქით ჩვენი მსახიობის მოძრაობა უგემოა. სიტყვა-გამოთქმულებას მოუფიქრებელ პლასტიკას უდებს. მონოლოგი და პლასტიკა დისჰარმონიაა მსახიობის თამაშობაში. აი სულ უბრალო მაგალითი: მთავრით, განსაკუთრებით ახალგაზრდა მსახიობს, სკამი, სთხოვეთ დაბრძანდეს და ადევნეთ თვალი. მისი სკამზე დაჯდომა ულამაზო, ულამაზო მოძრაობა იქნება. უექველია იგი სკამთან ნახევარი არშინის სიშორეზე გაჩერდება, მოიხრის დაბლა წელს და მერც დაეშვება.

აიღეთ აგრეთვე ინტონაცია. ვის არ ეჩოთირება ის ყრუთშეთვისებული ხმაწყობილება, რომელსაც მსახიობი ხმარობს. ჩვენს სცენაზე გაბატონებული ინტონაცია, უფრო ცრუ კლასიკურს წააგავს. ოდნავ მომღერი, იგი ავებული აქვს უსულო ტემპზე. მსახიობი უბრალოდ ხმას აიმაღლებს წინადადების სიტყვაზე იმ გვარად, რომ მთელი დედააზრი მხოლოდ მას ერთს სიტყვასთან მიაქვს. ცხოვრებაში კი, სამაგიეროდ, ქართველის ინტონაცია ჰიმნია ქართველთ სიტყვა-პასუხის მშვენიერებისა.

ასეთია ჩვენი თეატრი. ახლა კითხვა იმაშია: შეიძლება არსებული ქართული თეატრი გარდაიქმნას ნამდვილ ქართულ და მასთან მხატვრულ ეროვნულ თეატრად? შეიძლება ვაფიქროთ, რომ ჩვენი თეატრი ოდესმე ჰპოვებს ნამდვილ სახეს ქართველი ადამიანისას? გადაჭრით შემძლია ვთქვა, რომ ამაო ცდაა ჩვენი თეატრის გარდაქმნა იმ მხრივ, რა მხრივაც ჩვენი ერი ითხოვს; შეუძლებელია იმეტომ, რომ არსებული ქართული თეატრი ერთგვარად უკვე ჩამოყალიბებული ტიპისაა ბუნებით; იგია თვისებით თეატრი — გამართობი*... და როგორც მის მონათესავე ტიპს, მასაც აქვს საკუთარი ერთგვარი გარკვეული რიტმი, რიგი-სტილი მსახიობისა, თავისი სკოლა, სისტემა და ამრიგად ყოველად სამართლიანი, დიდხარისხოვანი

* სავსებით არ ვეთანხმებით, რედ.

თავის სფეროში, ბუნებრივად წინააღმდეგია, შეუსაბამოა ახალი ეროვნული დრამისა, ეროვნული მხატვრული თეატრისა.

ქართული არსებული სცენა იშვა სწორედ მაშინ, როდესაც საზოგადოებრივი განვითარება ის იყო იწყებოდა. ერთადერთს, სულიერად ცოტად თუ ბევრად მთლიანს და მატერიალურად შეძლებულ კლასს ჩვენი ბრწყინვალე თავადაზნაურობა წარმოადგენდა. ქართულ დრამას მოკლებულა, იგი აარსებს თეატრს, როგორც ერთგვარ გასართობ ადგილს, უქვემდებარებს მას მწერლობას და ფარსულ ხასიათს დედა-ბოძად უდებს. ამ ნიაღვრზე წარმოშობილი თეატრი კიდევაც იზრდება, ვითარდება, მას დაუყოვნებლივ ხელს უწყობენ თავიანთი ნაწარმოებებით მთელი რიგი ნიჭიერი მწერლებისა. მაგ. გ. კრისტავი, ზ. ანტონოვი, ა. ცაგარელი, ბ. ჯორჯაძისა, გ. სუნდუკიანი, ვ. გუნია და სხვ. ქართული სცენაც იმ ხარისხს აღწევს, რომ ბადალი მას მთელ რუსეთში ბევრი არ მოეპოვება. მასთანვე აღიზარდნენ მთელი რიგი დიდხარისხიანი მსახიობნი, შესისხლხორცებულნი ერთმანეთში ერთგვარი არტისტიკული თვისებით და ბუნებით. ამგვარი ტიპის თეატრის წარმოშობა საქართველოში ისტორიულად ისევე კანონიერია, როგორადაც საერთოდ მთელ ევროპაში და ეს თეატრიც დღესდღეობით შეიძლება განვითარდეს, მაგრამ ახალ ეროვნულ თეატრად, იმ თეატრად, რომელიც უნდა შეიქმნას მთელა ჩვენი ერის რელიგიურ ტაძრად, ამისათვის სულ სხვა ძალაა საჭირო: აღსდგება ერი, აღსდგება თვით თეატრიც, სპეტაკი ვით ქართული სული.

თუ როგორ ფორმებში, ანდა რა პრინციპით უნდა ჩამოკალიბდეს მომავალი ქართული თეატრი, ამაზე ვეცდებით შემდეგში ცალკე წერილებით გაეაცნოთ ჩვენი აზრი მკითხველს.

მგონია ყველა ვიცნობთ შიოს... ანდა თუ არ ვიცნობთ. გავიგონებდით მაინც, რომ ჩვენ, ქართველებს გვყავს მწერალი შიო მღვიმელი.

იგი ოცდაათი წელიწადია მწერლობს და თავის საპატიო კალმით ჩვენს ტიტინა ბავშვებს ზრდის და სულიერად ასაზრდოებს.

ბავშვებსაც უყვართ შიო, ძალიან უყვართ! რამდენ საუცხოვო ლექსით გაართო პატარები.

შიო—ბავშვია თავისი შემოქმედებითი ნიჭით.

შიო, როგორც მწერალი, მშობელია მოზარდი ქართველებისა.

ჩვენც, მოზრდილებსაც, გვიყვარდა და გვწამდა შიო, მხოლოდ წინათ ბავშვობის დროს.

ახლა? ახლა, აღარ ვიცნობთ. უფრო კი არ გვაგონდება. დავივიწყეთ, გადავიგდეთ გულიდან.

ისიც კი არ ვიცით, სად არის ახლა შიო, რას აკეთებს. ამბობენ დაბეჯითებით, რომ აქ არისო ჩვენთან.

ისიც როგორც ბევრი ჩვენთაგანი ჩაჰკვირვებია ჩვენი ცხოვრების სიდუხჭირეს, ძველებურად, მედგრად განაგრძობს მოზარდი თაობის აღზრდას. მღერის მისი ჩანგი მომავლის იმედით.

მერე?

მერე, ის რომ სხვისი აღმზრდელი, გულშემატკივარი, მიტოვებული პატივცემული საზოგადოების მიერ ჩვენი შიო აუტანელ გაჭირებას განიცდის. მის ცოლ-შვილს ლუკმა პური ენატრება. სხვისი ბავშვების მომღერალი, თავის საკუთარ ბავშვებს დასტირის.

გულჩათუთქულ დადის შიო ლუკმისათვის.

ცოლ-შვილი შიმშილით ეღუპება. იღუპება თვითონაც.

მაშ. ნუ მივატოვებთ ჩვენს შიოს.

საჭიროა ჩვენთვის შიო!

მიჰბაძეთ ბავშვებს, მათ მაშინვე ამოიღეს ხმა, როდესაც თავიანთ საყვარელ შიოს გაჭირება გაიგეს. რამდენიმე მშო-

ბელის თაოსნობით სულ ცოტა ხანში გამართეს საბავშვო სალამო შიოს სასარგებლოდ.

ჩვენ, მოზარდნი რას ვფიქრობთ? ნუთუ ხმას არ ამოვიღებთ? ალბათ, თორემ გუშინწინ რატომ არავინ არ გამოცხადდა კრებაზედ სამეურნეო ბანკის დარბაზში, სადაც ყველა გულშემამტკივარი მოწვეული იყო, რათა ყველას ერთად გამოეძებნა რაიმე საშუალება და შიოსათვის დახმარება აღმოეჩინა. კრება მართალია შესდგა, მაგრამ დამსწრეთა რიცხვი ძალიან ცოტა იყო. კრებაზე გადასწყვიტეს, საბავშვო სალამოს გარდა, გაიმართოს სალამო მოზარდილთათვისაც. კრებამ ამოირჩია კომისია, რომელსაც დაევალა დაწვრილებით გაეგო თუ რა დაჯდება სალამო და ან სად უფრო ხელსაყრელი იქნება მისი გამართვა.

კრებაზე ყველა შიშობდა. ვაითუ საზოგადოება არ დაგვეხმაროსო, სალამოზეც არავინ მოვიდეს და შევრცხვეთ ამ პატივცემული მოღვაწის წინაშეო. ნუთუ მართლა ეს ასე მოხდება?

ვალერიან შალიკაშვილი¹⁹

ერთ დროს დაუღალავი მუშაკი ახლა ავადაა. ქართული სცენის თავგანწირული მოამაგე კლექით შეპყრობილი ბაქოს საავადმყოფოში წევს.

იწვალა, ივანიავლახა ხელოვნებისათვის საყვარელმა ადამიანმა და ახლა კი მისი წრფელი გული საშინელი ავადმყოფობის სიახლოვეს განიცდის.

შიშს მგერის მისი მდგომარეობა.

გკრთი მისი ბედით.

ვაჰ, თუ ვერ ვუპატრონოთ?

ვერ მივხედოთ, ვერ მოვუაროთ.

მეშინიან მით უფრო, რომ ვიცნობ ზოგიერთს.

პირში მოლიმარი, პატივისმცემი, ძალიან ხშირად თავის საუკეთესო პირმშო შვილებს გაჭირვების დროს უყურადღებოდ სტოვებს, თავს მიანებებს, გადაივიწყებს.

ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი შალიკაშვილი ასეთივე გა-

ჭირვებაშია. ხანგრძლივმა შრომამ, ხელოვნებისადმი გულშემატკივრობამ გატეხა ჯანსაღი ადამიანი.

არაფრის მქონე, უპატრონოდ, იგი სხვაგან, შორს, ლოგინში წევს და ჩვენსკენ მოუპყრია თვალები.

ვინ იცის, რას განიცდის ჩვენი ვალიკო?

ვინ იცის, რა შავი ფიქრები დასტრიალებენ მის მოქანცულ სულს? საჭიროა შველა, ძმური ნუგეში. საჭიროა საჩქარო დახმარება.

ჩვენი ვალია: რითაც კი შეგვეძლება დავიხსნათ იგი საშინელი სენისაგან. ჩვენი ალერსით და ყურადღებით მას უნდა მივცეთ გულის სიმხნევე და მოთმინება.

ოიდიპოს მეფე ²⁰

მე ვიყავ „ოიდიპოს მეფეზე“, ცირკში. წავედი იმიტომ უფრო, რომ ჩვენები დგამდნენ ისეთ გენიალურ პიესას, როგორც არის სოფოკლეს ტრაგედია და, ამასთანავე გვიპირდებოდნენ რეინპარტის²¹ იდეით შესრულებას.

ძალიან დაინტერესებული ვიყავი გამეგო, შესძლებენ თუ არა ჩვენები მაინც მის დადგმას. რუსებმა ვერ იქნა, ალლო ვერ აუღეს ამ შესანიშნავი რეჟისორის მხატვრულ ჩანაფიქრს.

ვნახე და სწორედ მოგახსენოთ, გავკვირდი. გაჰკვირდი არა იმიტომ, რომ ეს წარმოდგენა ყოველმხრივ უნაკლო იყო. არა, მე გამაყვირვა ჩემთვის უცნობმა იმ თავგანწირულობამ, ჩვენმა მსახიობებმა რომ განიცადეს.

მრცხვენია ხმა ამოვიღო, გავბედო ამა თუ იმ შეცდომაზე მივეუთითო ახლა, როდესაც უკვე ვიცით, რომ მართლაც ძალიან გულწრფელს და ხელოვნებისათვის გულშემატკივარ ადამიანს თუ შეუძლია სცენაზე ფეხის გადმოდგმა ისეთ წარმოუდგენლად აუტანელ პირობებში, როგორც ჩვენებს მოუხდათ ცირკში. ან კი როგორ მოახერხეს, რა ძალა შესწევდათ მოეცათ ყველა ის, რაც ჩვენ ვიხილეთ.

და თუ მაინც მე ჩემსას არ ვიშლი და ტრაგედიის შესრულებაზედ მსურს ჩემი აზრი გამოვსთქვა, ეს ჯერ ერთი იმიტომ,

რომ პირადად მე არა ვარ მომხრე ხელ-ოვნებაში ცნებისა: „სულ არარაობას ცალ უღელა ხარი სჯობიაო“ და მეორეც, მაქვს სურვილი ამხანაგურად მივუთითო იმ მთავარ შეცდომებზე, მომავალში აუცილებლად რომ უნდა შესწორდეს.

პირველი შეცდომა გახლავთ იმაში, რომ რეინჰარტი სოფოკლეს ტრაგედიას ბ. ჰოფმანსტალის²² ინსცენირებით დგამს. ჩვენები კი ისე, როგორც თვით სოფოკლეს აქვს დაწერილი. ამას კი ფრიად დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ტრაგედია საგრძნობლად არის გადაკეთებული. ბევრია გამოტოვებული, ბევრიც ახალია შეტანილი...

ჰოფმანსტალის ინსცენირების მთავარი აზრი ასეთია: გარკვეული და მარტივი რიტმით ბრბოს ტრაგედიის პათოსი უნდა გადავიდეს პიროვნების ტრაგედიის პათოსისაკენ. ბრბოს საშინელება ოიდიპოს მეფის უბედურებით იცვლება. ჯერ ბრბოა აქტიური პათოსის მატარებელი, შემდეგ ოიდიპოსი, ხოლო შუა ადგილას, მანამ მოქმედება ტრაგედიის კვანძს მოუახლოვდება, სცენაზედ მყუდროება უნდა სუფევდეს. ტირეზიას და ოიდიპოსის დიალოგის შემდეგ საჭიროა ექსტაზი, რომელიც საშინელი გრიგალით თავდება (ეს როცა ოიდიპოსი თვალებს ითხრის). აქვე თავდება პათოსიც, ექსტაზიც.

წარმოდგენის დროს ყველაფერი მხოლოდ რიტმს ეყრდნობა. სულ მცირე შეცდომა რიტმში მთელი ტრაგედიის შთაბეჭდილებას აბათილებს. სწორედ ამ მოსაზრებითვე შესცვალა და შეასწორა ჰოფმანსტალმა სოფოკლეს ნაწარმოები. მაგალითად, ჩვენს წარმოდგენაში საშინელი წივილ-კივილით გამოცვივდნენ ქალები. თავზარდაცემულნი აქეთ-იქით გარბიან, ჰკივიან, თმებს იგლეჯენ, შემდეგ კიბეზე ჩამოჯდებიან და დაწვრილებით უამბობენ ხოროს იმას, რაც მოხდა დარბაზში.

ჰოფმანსტალს ეს ადგილი შესწორებული აქვს. უარაად ესმის სცენა და იცის, რომ საშიშია აქ სცენის გაცივება; ჩვენს ბრბოს სწორედ ასე მოუვიდა. ამიტომ ქალები კივილით სირბილის დროს მოკლედ ამცნობენ ქალაქს, რომ იოკასტემაც თავი ჩამოიხრჩო. ოიდიპოსმა თვალები დაითხარა. ექსტაზის გასაძლიერებლად ჰოფმანსტალს ამ დროს ბრბო ისევ შიმოჭყავს, ბრბოც ნახავს რა ამ შესაზარ სცენას, წარმოუდგენელის ჟივილ-ხივილით გარბის და მიეფარება. თვით მოხუცთა ხო-

როც ამ ჯოჯოხეთურ აურზაურში აქტიურ მონაწილეობას იღებს. იმ დღეს კი ცირკში, ხორო ერთ რიგზედ გაყუჩებული იდგა.

მეორე საჭიროებას ის შეადგენს, რომ გარკვეული და პარმონიულად შეთანხმებული იყოს ყველა მოქმედ პირთან მომდერი რეჩიტატივი. უკანასკნელი უსათუოდ შესაფერისად შეფარდებული უნდა იყოს იმ ენის ბუნებასთან, რა ენაზედაც ეს ტრაგედია იდგმება. ამასთანავე ძალიან საფრთხილოა, რომ ეს რეჩიტატივი უბრალო მშრალ დეკლამაციად არ იქცეს. ჩვენებს, საუბედუროდ, სწორედ ასე დაემართათ.

შემდეგ, ტრაგედიის შესრულების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე პლასტიკური თანხმობითი შეჭგუფება და განაწილება: ბრბოსი, ხოროსი და მოქმედი პირებისა. სრულიად არ იყო დაცული პრინციპი ესიკოვსკის ცირკში. მაგალითად იოკასტეს ლოცვის დროს, რეჟისორი ქალებს და კაცებს ერთ წყობად აყენებს, თვითონ იოკასტე დგას სამსხვერპლოსთან. აქ არავითარი სურათი არ იყო, ჩანს აქ ვერ ისარგებლეს საოცხოვო მომენტით, რეინპარტს და პოფმანსტალს აქ ცეკვაც აქვს შეტანილი. ცენტრალური ფიგურა იოკასტეა. ქალები მარჯვნივ და მარცხნივ უდგანან. ორ ჯგუფად გაყოფილი ხორო მოედანზედ დაჩოქილი დგას. ქალები ლოცვის შემდეგ წყვილ-წყვილად აწყობენ ყვავილებს და ხელებს ზეცას ალაპყრობენ. შემდეგ თავს უკრავენ და თავ-თავიანთ ადგილებზე დგებიან.

ტემბრი ტრაგედიაში ძალიან ფხიზელია და მარტივი.

იმლამინდელი წარმოდგენის მთავარი შეცდომები უპირველესად რეჟისორის ბრალია. ეს ტრაგედია სწორედ იმიტომ გადაიტანეს ცირკში, რომ სწორედ აქ შეიძლებოდა ყველაფრის მოწყობა. თვით ცირკის არენა ოთხკუთხიან მოედნად კეთდება. აქედან იწყება ფართო განიერი კიბე და მრავალი საფეხურიით აღის დარბაზის სვეტამდის. თვით დარბაზი სადაა, ერთი თალხი ფერის კარებით. ფარდა სულ ზედმეტია, აჭრელებული სვეტები დიდი შეცდომაა. ამით შელახულია სტილი.

მოედანზე მოქმედებენ: ხორო და ბრბო, ხოლო კიბეზე, დანარჩენი მოქმედნი პირნი.

ესიკოვსკის ცირკში კი მოედანი სრულებით არ იყო შესუფერისი. დარბაზის კოლონადა უბრალო ჩარდახს წააგავდა.

ბრბო გამოვიდა თავისუფლად, უბრალო ყვირილით და ქრიამულით. ნამდვილად კი საჭიროა ერთი გარკვეული და განმაცხოველებელი დისონანსი. მას თან სდევს საყვირების და დოლის ხმა. ეს დისონანსი პირველი ნაბიჯია ტრაგედიაში, რითაც მსმენელის ყურადღება უნდა მიიპყრო და ბოლომდე შეინარჩუნო.

მართალია, არიან ისეთი პირნიც, როგორც, მაგალითად, პეტროგრადის მუსიკალური დრამის რეჟისორი, რომელნიც ფიქრობენ, რომ ბრბო ჩუმად, ფარულად უნდა იპარებოდეს დარბაზისაკენ. დიდი უბედურებაო, დასძენს ჩგი, ეს ჩგუფი ხალხს უენოთა ხდის და საშიხლად აყუჩებსო. ეს დიდი შეცდომაა, უპირველესად სცენურობის თვალსაზრისით.

ესიკოვსკის ცირკში ბრბომ შემოსვლის შემდეგ ვერ მიიღო სწორი განაწილება. მოხუცი წინამძღოლი უფრო წინ უნდა მდგარიყო. მის ქვეით, იქვე, საჭირო იყო მთელი ხალხი უფრო მჭიდროდ შეჩგუფებულიყო. თვითონ მოხუცი ძალიან ხანგრძლივ ლაპარაკობდა. ბ. ჰოფმანსტალს აქაც აქვს მართივად დაცული პათოსის შენახვა-შეუჩერებლობა. მონოლოგი მოხუცისა სამს აქვს განაწილებული, მათში ქალიც ურევია. სამივე საშინელის ყვირილით, თითქმის ღრიალით მოსთქვამენ თავიანთი უბედურების ამბავს სწორედ იმ ხმაზედ, ბრბო რომ ღრიალებდა. გუშინწინ კი მარტო ერთი გადმოვცემდა ყველაფერს, ისიც ფრიად დაბალ ხმაზე და უგემური დეკლამაციით. თვითონ ბრბო არ იყო ფხიზელი, მოძრავი და ძლევებული.

რაც შეეხება ბ. იმედაშვილის ოიდიპოსს, უნდა გამოვტყდე და ვთქვა, რომ ფრიად სასიამოვნოდ გამაკვირვა. იმის შემდეგ, რაც მისი ოტელო ვნახე, სრულებით არ მოვლოდი ისეთ შესრულებასაც კი ამ მთავარი და მაღალი როლისა, რომელიც მან გვაჩვენა. მასთანვე საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო მისი დეფექტები. იმედაშვილი—ოიდიპოსი სწრაფად და სხარტად გამოდის დარბაზიდან ბრბოს ხმაურზედ. შევლივით გამოსული, უცბათ დარბაისლურ პოზას და გამომეტყველებას იღებს. დაიხსომეთ, იმედაშვილმა იცის რისთვის მოვიდა მასთან ხალხი,

მან კრეონი—თავისი ცოლის ძმა უკვე გაგზავნა ღმერთებთან საკითხავად, თუ რით შეეძლო მას თავისი ერის ხსნა საშინელი უბედურებისაგან. მაშ რალად დასჭირდა ასე გამოსვლა; გაუჟვირდა, რომ ხალხი მასთან მივიდა. კეთილი. მაშ თუ გაუჟვირდა, სადღა გაჰქრა შემდეგ ეს განცვიფრება? რასაკვირველია აქ შეცდომაა. დიდი მხატვრული და ფსიქოლოგიური სიმართლეა, როდესაც ოიდიპოსი გამოსვლის შემდეგ, ბრბოს წინაშე მეფური სიღარბაისლით გაჩერდა. აქ სულ უბრალო განძრევაც სხეულისა მეტია და საშიშიც კია. იგი მეფეა და, ამასთანავე მძლავრი, ჰკვიანი მეფეც. მას სწამს, რომ თავის ხალხს განსაცდელისაგან იხსნის, ასევე საჭირო იყო, რომ გამოსულიყო მედიდურად, მძიმედ, ნელა და შეურხევლად. მით უმეტეს, რომ ორი მეჩირაღდნე წინ მიუძღვის.

ამგვარი სკულპტურული სიმშვიდე ოიდიპოსს ტირეზიასთან შეხვედრამდის რჩება, მხოლოდ შემდეგში, და უფრო კი მაშინ, როდესაც ტირეზია მთელ უბედურებას უხატავს, ოიდიპოსი სწრაფად იცვლება და მთელი მისი სხეული საშინლად ამოძრავდება.

ჰომანსტალს აქაც აქვს შეტანილი ცვლილება. ოიდიპოსი იმის შემდეგ, როდესაც ტირეზია მას მკვლელს და დედის საწოლის შემგინებელს უწოდებს, საშინლად ჰკივის, ერთ ორ საფეხურს ჩამორბის და სკიპტრას უღერებს.

ესიკოვსკის ცირკში, რასაკვირველია, არაფერი ამგვარი არ იყო. იმედაშვილი—ოიდიპოსი ზომიერებით მისდევდა დიალოგს და მის ცვალებადობას სრულებით ადგილი არ ჰქონია.

თვითონ ტირეზია ხოროს შეერია. იმედაშვილი—ოიდიპოსი, მალღა დარბაზთან იდგა. რასაკვირველია მხატვრული სურათი არ გაჰქრა. საჭირო იყო ტირეზია თავისი ბავშვით ხოროსაგან უფრო მოშორებით ე. ი. ცალკე და აგრეთვე ოიდიპოსთან უფრო ახლოს გაჩერებულიყო.

იმედაშვილი—ოიდიპოსი კრეონთან უფრო სუსტი გამოდგა. მრავალჯერ ადგილის შეცვლა, კრეონთან თანაბარი ტონით დიალოგის გატარება ვერაფერ შთაბეჭდილებას ვერ ახდენდა. სცენა უფრო გაღიხლართა და აირია თვით იოკასტეს გამოსვლის შემდეგ. მთავარმა ფიგურამ იმედაშვილ—ოიდიპოსმა პირველი ფორმა ვერ შექმნა და ამის გამო ნამდვილი მხატვრუ-

ლიპლასტიკური განაწილება დაიკარგა. იმედაშვილი—ოიდი პოსი კრეონის გამოსვლის შემდეგ კარებიდან ოდნავ წინ იდგა. კრეონთან საუბრის რამდენიმე ხნის შემდეგ მან ალაგი იცვალა მარჯვნივ. თანაც მალლიდან დაბლა ჩამოვიდა და კრეონთან ერთი ხაზი დაიჭირა. იოკასტეს შემოსვლამ სურათი უფრო არია. უკანასკნელი ოიდიპოსთან მივიდა და ყველანი ამ გვარად ერთ წრედ გაჩერდნენ. ნამდვილად კი იმედაშვილის—ოიდიპოსს ადგილი რომ შეენახა. კრეონი რამდენიმე საფეხურით დაბლა დაიჭერდა, იოკასტე კიდევ მათ შუა გაინაწილებდა სცენურ არეს. ამრიგად ერთფეროვნება მოისპობოდა.

ასეთივე სურათი განმეორდა მწყემსების დაკითხვის დროს. ლაიოსის მწყემსი უფრო დაბლა უნდა მდგარიყო, ვიდრე მოსული, იმედაშვილის ოიდიპოსს კი ფრიად კარგი ადგილი ექნებოდა მოქმედებისათვის.

იმედაშვილის ყვირილი მძლავრი და გულშემზარავი იყო პირველად, თავში, ჭეშმარიტად მან გამოიცნო, რომ აქ უბრალო დრიალს ადგილი არ ჰქონდა. გაბმული და მომღერი, მასთანვე ხანდისხან ყელში ხრიალით, აქ საუცხოვო იყო იმედაშვილი. მთელი მისი არსება საშინელი, წარმოუდგენელი წუხილი იყო ამ დროს.

იმედაშვილს თავიდანვე რომ მაღალი ხმით არ დაეწყო თავისი როლი, უფრო მეტ შთაბეჭდილებას მოახდენდა აქ, ტრაგედიის უმთავრესი მომენტის დროს.

თვალეზდათხრილი იმედაშვილი —ოიდიპოსი მიყუჩებული გამოდის და სტირის როდესაც საფეხურზედ იქცევა. ამით მან პათოსი გაანელა. ნამდვილად კი ოიდიპოსი თვით დარბაზშივე ჰკივის. შემდეგ კივილითვე გამოდის გარეთ, უსხლტება ფეხი კიბეზედ, რამდენიმე საფეხურს ჩამოგორდება და მხოლოდ აქ იწყებს ჩუმად დრტვინვას.

აქ თავდება ერთი ოიდიპოსი. მას შემდეგ ოიდიპოსი უკვე სხვაგვარია, ახლა უკვე ბედისაგან მკვდარი და დავარდნილია. გულჩათუთქული, ტანჯვის შვილი წელში მოხრილია. მას მხოლოდ კიბიდან ჩამოაცილებენ და მარტოდმარტო ჯოხზე ბჯენით მიდის ქალაქიდან.

ყოველ მსახიობს მთელი გეგმა მოქმედი პირისა ჩასახული უნდა ჰქონდეს ყურადღების ფოკუსში და დაკვირვებით

უნდა ჰქმნიდეს სკულპტურულ ჩონჩხზე იმ ადამიანს, რომლიც მდგომარეობას სცენაზე განიცდის. ამასთანავე მსახიობის ფიზიკური არსება ღრმად უნდა ემორჩილებოდეს მის სულიერს „მე“-ს. ეს „მე“ მსახიობისა ყოველთვის ფხიზელი დარაჯი უნდა იყოს სცენაზე. მან არასოდეს არ უნდა დააღწყოს, რომ თამაშობს მისი ფორმა, მისი გარეგნული არსება...

აი. სწორედ აქ კოქლობს ბ-ნი იმედაშვილი. რასაკვირველია. ბრალი მას არა აქვს. ჩვენ ვერ გავზარდეთ, როგორც მსახიობი და არც გვაქვს ნება ბევრი მოვთხოვოთ. ბუნებით კი ეტყობა ნიჭი და უნარიც თანდაყოლილი ბევრი აქვს. ისიც შესაძლებელია, რომ თვითონ იმედაშვილმა არც კი იცოდეს, თუ რა ადგოლს დაიპყრდა ჩვენს სცენაზე, სკოლა რომ გაველო.

განა მარტო იმედაშვილი, თითქმის ყველანი, გუშინწინ, ესიკოვსკის ცირკში, უცბად ჰქმნიდნენ თავიანთ როლებს. არც ერთ მათგანს არ ეტყობოდა შესისხლბორცება ადრევე დასახულ მოქმედ პიროვნებასთან. ყველანი ერთგვარი, ერთის თვისებით და დაკვირვებით თამაშობდნენ.

ბ-ნი იშხნელი პირველად ვნახე სცენაზედ. ბევრი კარგი გამიგია მასზედ, მაგრამ შემიძლია მეთქვა, რომ ბევრი მგონი, ვერც მიმხვდარა, თუ რა საგანგებო მსახიობია იგი. მე არაფერს ვიტყოდი მის ტირეზიაზე. არ გამიწყურება თუ ვიტყვი, რომ იგი ძალიან ზუსტი იყო, მაგრამ უკანასკნელ სცენაში ოდიპოსთან იმდენი მხატვრული და ფსიქოლოგიური დაკვირვება გვიჩვენა, ისე დაჯახლოვდა ნამდვილ ტირეზიას, რომ ცოტა მეტი შრომის შემდეგ და მასთანვე ხელსაყრელ პირობებში, ფრიად დიდ და მხატვრულ სახეს შეჰქმნის.

თავდაპირველად რეჩიტატივი მისი უფერული იყო. ესეც დეკლამაციამ გაიტაცა. მოხუცი ხანგრძლივი, ვით თვით ქაში, წინასწარმეტყველია. ყოველი მისი სიტყვა და მოძრაობა არაამჟღადურია. მისი სიტყვები ქვესკნელიდან ამოძახილ ხმას წააგავს.

ამაყი, მასთანვე საშინლად მრისხანეა, როდესაც მას ოდიპოსი შეუტაცხპყოფს. აქ იშხნელმა მეტად კარგი რეჩიტატივით ისარგებლა. იმ დროს, როდესაც იშხნელი—ტირეზია ოდიპოსს მომავალ უბედურებას უმელავენებს, ერთ ალაგას არ

უნდა შეჩერებულიყო. ბრმას უნდა ეცადა კიბეზე ასვლა და იქ თხრობა. ასევე, როდესაც უკანვე ბრუნდებოდა, მეტი მოძრაობა იყო მისთვის საჭირო. უნდა კიბეზედ ასულიყო ერთიორი საფეხურით და აქ დაემთავრებინა თავისი სიტყვა.

იოკასტე — ქიქოძე ძალიან ნაკლებად იყო სოფოკლესი. იოკასტეს დედოფლური დარბაისლობა მას საგრძნობლად აკლდა. ქ-ნი ქიქოძე ელინთა პლასტიკასაც ვერ იცნობს. მკლავების აშვერის დროს მაჯებს ათამაშებს. პლასტიკური ფიგურაცია ქ-ნმა ქიქოძემ სრულებით ვერ შეინარჩუნა. მართალია ეტყობა, რომ ქ-ნი ქიქოძე ძალიან ფხიზელი და მოძრავი მსახიობია. მუყაითი და გამუდმებითი შრომით იგი უსათუოდ წინ წაიწევს და საპატიო ალაგსაც დაიკავებს ჩვენს სცენაზედ.

კრეონი—მგალობლიშვილი ძალიან ახალგაზრდა იყო. ნამდვილად კი წლოვანებით გაცილებით დიდია ოიდიპოსზე. თვითონ, როგორც მსახიობს, სცენაზეც დაუდევრობა ეტყობა. იგი ძალიან ხელგაშლილია. მის მოძრაობას და გამომეტყველებას სალი, გარკვეული ფორმები აკლია. სცენისათვის ეს ადამიანი ძალიან საჭიროა. ეტყობა მთელი მისი არსება უწრთვნელია, მაგრამ მდიდარი. ადვილია მისი მოქნა, სკულპტურული ჩამოყალიბება. მისი კრეონი დაულაგებელი გამოვიდა. ვერც შესამჩნევი რეჩიტატივი ჰპოვა.

ძალიან სუსტობდა ხორო. მისი დანიშნულება სულ სხვაა ანტიურ ტრაგედიაში. იგი უპირველესად მოწინავე, აქტიური ბრბოა. ყოველ ცვალებადობას პასუხსა სცემს არა მარტო სიტყვით, არამედ მოქმედებითაც. ხოროს ერთ ხაზზედ გამწკრივება შეცდომაა. ხორო უნდა განცალკევდეს, გაიყოს ორ ჯგუფად. მასთანვე ისე, რომ ერთმანეთთან დაშორებულნი არ იყვნენ. მთელი მისი მოძრაობა ერთსულოვანია, როგორც ერთი პიროვნებისა. თანაც ნელი და ზარმაცი. რასაც ბრბო გრძნობს და ფიქრობს, ხორო გარეგნულ ფორმებში სახავს. ესიკოვსკის ცირკში კი ხოროს ადგილიდან ფეხი არ მოუცვლია, არ განძრეულა. რეჩიტატივი მისი უგემური, გაუგებარი და მასთან ჩვენთვის უცხო იყო.

მინდა წერილი დავამთავრო იმითვე, რითაც დავიწყებ. იმგვარ პირობებში, როგორშიაც ჩვენი მსახიობნი იყვნენ ეს-

კოვსკის ცირკში, სერიოზულად არაფრის შექმნა არ შეეძლოთ. ნახულმა საკმაოდ დაგვაფიქრა.

ვინ იცის რის გაკეთება არ შეიძლებოდა ამ ხალხთან ერთად, რომ ჩვენ მეტი ყურადღებით და პატივისცემით ვეპყრობოდეთ მათ. თვითონ მათთვის კი საჭიროა დაუღალავი შრომა და შრომა. ბევრი მათგანი საუცხოვო, მაგრამ დაუმუშავებელი მასალაა.

ნაწყვეტი ახმეტელის სიტყვიდან ²³

(დრამატული საზოგადოების კრებაზე წარმოთქმული)

ეროვნული თეატრის შექმნა, ამ დიდებულ კულტურის ზელმძღვანელობა უნდა ზნეობრივ ტვირთად ედოს ყოველივე წევრს და გრძნობდეს მას მთელი თავის არსებით და სინდისით. ქართველებს არ აქვთ თეატრი, ქართველებს თავიანთ დედაქალაქში უნდა ჰქონდეთ თეატრი. ქართული ხელოვნება კვდება, მისი მდგომარეობა საშინელია, უმწეო. საზოგადოებამ უნდა იხსნას თავისი ხელოვნება ამ განსაცდელიდან. ამას მოითხოვს ერის ინტერესები, ერის არსებობა. ვინც ამას არ გრძნობს და არ იზიარებს, ის არაა ქართველი! თეატრის საკითხი უპირველესად ეროვნული საკითხია. არასოდეს ადგილი არ უნდა ჰქონდეს პირადობას, უინიანობას, ასეთი დიდა საპასუხისმგებლო საკითხის გადაწყვეტის დროს.

თ ე ა ტ რ ი ²⁴

დღეს სახალხო სახლში ქ-ნი ნინო ჩხეიძე მარგარიტა გოტიეს როლს შეასრულებს. ჩვენს საზოგადოებას საშუალება ეძლევა ერთხელ კიდევ ინახულოს მისი ნამდვილი მსახიობობა.

ქ-ნი ნინო ჩხეიძე ერთადერთი ქალია ჩვენს სცენაზედ,

რომლის შესახებ შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ მართლაც მსახიობია. ამიტომაც არის, რომ მის მიერ შექმნილი სახე ცოცხალია, მარტივი და თანაც თავისებური განცდით. ყოველთვის ქ-ნ ჩხეიძის შემოქმედებაში ნათლად ღვივის ნეტარება გრძნობისა და სისპეტაკე ფორმისა. გულწრფელია ქ-ნი ჩხეიძე სცენაზე და ამ თვისებას გვიხატავს მთელი სსეულით, ხმით და მოძრაობით. ნინო მსახიობია ინტუიციით. ვერასოდეს ვერ დასწამებთ, რომ თამაშის დროს მაყურებელი ჰყავდეს სახეში და ცდილობდეს თავისი სახიობა მის სულიერ განწყობილებას შეუფარდოს. პირიქით ქ-ნი ჩხეიძე სავესებით მოქმედი პირის მდგომარეობაშია. მხოლოდ აქ პოულობს თავის სახეს.

შეიძლება არ დაეთანხმოთ ქ-ნ ნინო ჩხეიძეს ამა თუ იმ როლის ლიტერატურულ განმარტებაში, არ მიიღოთ მისი ლოგიკური შემეცნება მოქმედი პირის განმარტებაში, მაგრამ რასაც დაგვიხატავს, ეს იქნება ყოველთვის ამონაკენესი გულის სიღრმიდან და მეტად ზომიერ მსატერულ კონტურებში.

მართალია ქ-ნ ჩხეიძეს, როგორც მსახიობს, აქვს დეფექტები: მაგალითად მისი სხეულის მხოლოდ ზევითა კორპუსია მოძრავი, უფრო კი ხელები, მხრები, მაშინ როდესაც თვით წელი და ქვედა ტანი უმოძრაოა. ისიც მართალია, რომ სხვადასხვა რეგისტრებზეც მისი ხმა არ იცვლის კილოს, მე ვიტყვი, ფერს, მაგრამ მაინც ყოველთვის ხმა მისი მგრძნობიარეა, ყოველთვის წმინდა და გულის ხმაა.

ქ-ნი ჩხეიძე თავისი ნიჭით იმ მსახიობთა პიროვნებას ეკუთვნის, რომელნიც ეროვნულ ხელოვნებაში ჰქმნიან ტრადიციას, თავისებურ ხტილს სახიობისას. თუ ჩვენში ეს არ მოხდა, ჩვენი ცხოვრების პირობების ბრალია. უბედურება ჩვენი თეატრისა სწორედ იმაშია, რომ ამ ხნის განმავლობაში ეს ტრადიციები არ შეიქმნა, რომ საძირკვლად ჩაჰყროდა შემდეგი განვითარებისათვის.

დარწმუნებული ვართ, რომ ქ. ნინო ჩხეიძეს დღეს საზოგადოება პატივსა სცემს და მხურვალედ მიესალმება მის უკანასკნელ გამოსვლას ჩვენს სცენაზე ამ სეზონში.

დარწმუნებული ვარ, ეს ადამიანი საქართველოდან აღრე-
ვე რომ წასულიყო და თავისი დიდებული ნიჭი რომელიმე
უცხო ქვეყნის სცენისათვის შეეწირა, ჩვენ, ქართველები, ვა-
სოს ფესქვეშ დავეგებოდით და რაც კი რამ გვაბოძია მას წინ
გადავუშლიდით.

სწორედ მაშინ იქნებოდა ჩვენთვის დიდებული კაცი, გო-
ლიათი ხელოვნებისა და საცა ხმა მიგვიწვდებოდა ყველგან
და ყოველთვის ვიამაყებდით, თავს მოვიწონებდით.

მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. სამშობლოს არ გაექცა; დიდებას
და პატივს მან არჩია ტანჯვა-ვაება და მთელი თავისი სი-
ცოცხლით სავსე ნიჭი შეაღო ქართულ ხელოვნებას.

...ვინ არის ვასო აბაშიძე. რა მწიგნულობა აქვს ვასოს ქარ-
თულ სცენისათვის. ჭერაც არავინ არ იცის და არც გამოკრ-
ვეულია.

პირადად მე სრულიადაც არ ვფიქრობ ამ მცირე წერილ-
ში მის მწიგნულობის გამოკრევეას, ამისათვის საჭიროა დრო
და დიდი მეცადინეობა.

ვიტყვი მხოლოდ გაკვრით, რომ ქართულ სცენაზე ვასო
აბაშიძე ისეთივე დიდი, ბუმბერაზი მოვლენაა, როგორც
ილია და აკაკი ლიტერატურაში.

ქართველ ერს ჰყავს არა ორი დიდებული მამულიშვილი,
არამედ სამი: ილია, აკაკი და ვასო.

თუკი არსებობს საზოგადოდ ქართული თეატრი მხოლოდ
იმიტომ, რომ გვყავს ვასო აბაშიძე.

არც ერთი ადამიანი თავის შემოქმედებაში ისე ვერ შექმ-
ნის ეროვნულ სახეს, ეროვნულ სულისკვეთებას, როგორც ვა-
სო აბაშიძე.

ვერც ერთმა ხელოვანმა ვერ მოგვცა იმდენად მარტივი
ეროვნული ფორმა, როგორადაც ვასომ.

ჭერაც ვერ ვიცნობთ ვასოს და ამიტომ არც გვესმის, გათ-
ვალისწინებული არ გვაქვს თუ რა დიდებულ მამულიშვილთან
გვაქვს საქმე.

არ გვესმის, არ ვიცნობთ და არც ჭეროვან ყურადღებას.
ვაქცევთ მის ახლანდელ მდგომარეობას.

უპატრონო, მარტოხელა მოხუცს, დასუსტებულ ვასო აბაშიძეს, ჩვენი საზოგადოება ზერელედ ექცევა. არ აინტერესებს არც მისი ბედი, არც მისი ახლანდელი სულიერი განწყობილება.

სიცხე-პაპანაქებაში, ღონემიხდილი, მისუსტებული დაიარება თბილისის ქუჩებზე და ჩვენთვის ეს თითქოს არაფერია, თითქოს ეს ასე უნდა იყოს. თითქოს ჩვენ უკვე მოვრჩით, მოვიხადეთ ჩვენი ვალი ამ დიდებული ადამიანის წინაშე.

რას ფიქრობს დრამატული საზოგადოება.—უნებლიეთ გაიფიქრებს მკითხველი. არაფერს. მან თავისი ვალი მოიხადა იმით, რომ დაუნიშნა პენსია 75 მანეთი. ხელოვანთა საზოგადოებამ ერთ ხაზზე დააყენა იგი დანარჩენ მსახიობებთან და ყველა ერთი ზომით გაზომა.

მართალია ვასო აბაშიძემ ყველაზე გაცილებით მეტი დრო შესწირა, უფრო დიდი მუყაითობით ემსახურება ქართულ სცენას, მაგრამ საზოგადოებამ ალბათ ეს ვერ სცნო. საკმაო მიზეზად, რომ მისთვის უფრო მეტი ყურადღება მიექცია.

მტკიცება და ლაპარაკი ზედმეტია. ჩვენი ვალია უზრუნველყვით ეს ადამიანი ყოველმხრივ, არა რომელიმე საზოგადოებამ, მთელმა ერმა უნდა აღიაროს თავისი საკუთარ შეილად და იამაყოს მისით, როგორც გულმხურვალე მშობელმა.

ჩვენ მოვუწოდებთ ყველა კულტურულ დაწესებულებას ამოიღოს ხმა, მიიღოს ყოველგვარი ზომები და შეუნახოს ქართველ ერს ეს დიდებული მამულიშვილი მრავალქამიერ.

„ლალატი“ და მსახიობი ჯენტლმენი ²⁶

ძნელად თუ მოიპოვება თანამედროვე სათეატრო ლიტერატურაში ისეთი დრამატული ტექნიკის სიძლიერით აგებული ნაწარმოები, როგორც თავ. სუმბათაშვილის „ლალატი“. მე არას ვამბობ მის იდეურ, ლიტერატურულ მხარეზე, ეს ბნელ კრიტიკოსების საქმეა. მხედველობაში მაქვს „ლალატი“, როგორც დრამა-მოქმედება, როგორც წმინდა სცენური მოქმედე-

ბა. ამ მხრივ კი „ლალატი“ დიდებული, უმაგალითო პიესაა. ვამბობ უმაგალითო, რადგან ჭერაც არსად არ მინახავს, გარდა კლასიკური ნაწარმოებებისა, რომ მოქმედება და კონფლიქტი ისეთი მარტივი მხატვრული პროპორციით იყოს განაწილებული ხუთ მოქმედებაში, როგორც ეს „ლალატში“.

ყოველი დრამატული ნაწარმოები უპირველესად მოქმედებით, ორგანული მოქმედებით განიზომება. თვით „ოდიპოს მეფის“ გენიალობა სწორედ მოქმედებიდან წარმოსდგება.

„ლალატი“, როგორც დრამა, მთელი ძალით არის აშენებული მონოცენტრალურ პრინციპზე. ამ პიესაში მოქმედება თავისი დასაწყისით და დასასრულით ერთ ცენტრს, ერთ წერტილს ეყრდნობა. ეს არის ლალატი. ლალატი, როგორც განცდა, როგორც შემოქმედების დედა-ძარღვი. „ლალატში“ დრამა მთავარი ცენტრიდან — ლალატიდან პერიფერიებში ლალატთანვე გადადის და ლალატსვე უბრუნდება.

ანანიამ იმიტომ შეუცვალა 22 წლის წინათ თავისი საკუთარი შვილი თამარს, და თამარიც იმიტომ დათანხმდა ამას, რომ საძირკველი ჩაეყარათ ლალატისათვის.

ყოველი მოქმედება „ლალატში“, მთლიანია და შესაფერისი კონფლიქტით დასრულებული. მაგალითად, პირველი მოქმედება მთავრდება კათალიკოსის ტრაგედიით, მეორე, ერეკლესთან შეხვედრით, მესამე, დიდებული სცენით ოთართან, მეოთხე—ირაკლას ლალატით და მეხუთე—შედევით. კერძოდ თითოეული მოქმედება უკვე პიესაა. მასთანავე ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებული.

სცენური ძლიერება „ლალატისა“ კიდევ იმაშია რომ, როგორც დრამა-მოქმედება თითქოს სთიშავს, სპობს მთავარ ფიგურებს, მოქმედ პირებს. უკანასკნელნი მოქმედებას მისდევენ, მას ხელს უწყობენ. მაგალითად ისეთი პირი, როგორც არის ოთარ-ბეგი, მოქმედების აქტივში ოდნავ, მხოლოდ მეორე მოქმედებაში გადადის. თვით ზეინაბი პასივია, როგორც შემოქმედებითი სახე დრამისა. ასევეა სხვებიც.

ყველა ეს კი ერთად დრამა „ლალატს“ მისტიურ ხასიათს აძლევს. „ლალატი“ სცენაზე მისტერიაა ჩვენი ხალხის, ქართველების, ყოფნა-არსებობისა.

ზევით მე ვსთქვი, რომ „ლალატი“ მეტის-მეტი სიმარტივით

არის აგებული მონოცენტრალურ პრინციპებზედ. ეს პრინციპი კი მოითხოვს წარმოდგენის დროს რაც შეიძლება ყველაფერი დაბეჭითებით, ერთი თვალსაზრისით ე. ი. ლალატით იყოს გაშუქებული სცენაზედ. სიარულში, ლაპარაკში, მიზანსცენებში, თვით მოქმედ პირებში, ყოველივე წვრილმანში უნდა სჩქედდეს ლალატის სული, რეჟისორების შემოქმედება სცენაზე და აქ უნდა ჰპოვებდეს სათავეს, აქ უნდა იღებდეს მხატვრულ საკვებს. მთავარი თვალი, რომლითაც მაყურებელნი უნდა უმზერდნენ წარმოდგენას, ეს ლალატი უნდა იყოს. მთელი ატმოსფერო სცენაზეც ამავე სულით უნდა იჟღინთებოდეს. მაგალითად, თვით „ჰამლეტი“, სწორედ ამგვარ გეგმაზეა აგებული. ყოველი მოქმედი პირი შექსპირის ტრაგედიაში უნდა ჩამოქანდაკდეს არა ისე, როგორც მე შესმის, მე განვიცდი, არა, ეს შემცდარი აზრი იქნება, არამედ ისე, როგორც თვით ჰამლეტი განიცდის, რა თვალითაც თვითონ ჰამლეტი უყურებს მის გარემოს. მე, როგორც მაყურებელი, მხოლოდ ჰამლეტის თვალებით უნდა ვუმზერდე წარმოდგენას.

ამგვარადვე უნდა დაიდგას „ლალატიც“, ვინაიდან, როგორც აქ ისე ჰამლეტშიაც ყველაფერი ერთი სახით იმოსება.

„ლალატი“ რუსულ სცენაზე მე წინათაც ბევრჯერ მინახავს. რასაკვირველია, სხვადასხვა ძალებით და რეჟისორული დაკვირვებით დადგმული. ამიტომ მე უკვე წინასწარ ვიცი რას ვნახავდი, ანთა რააგვარ ფორმებში ჩამოაყალიბებდნენ სახაზინო თეატრში. 16 მაისს „ლალატს“.

ყველგან და ყოველთვის ლალატი რუსულ სცენაზე ჰკარგავს სწორედ იმას, რითაც არის იგი ძლიერი. ჰკარგავს მისტერიულ სახეს და მაყურებლის წინ მხოლოდ ტრაფარეტული პიესაღა რჩება.

არა ჩქედს სცენაზედ ქართული სული. აღარ გვიხმის ქართველ ქალისა და ვაჟის გულისცემა, ჩვენ თვალწინ სიყალბეა განცდისა და ამიტომ უცხო, შორეული, მასთან არა მშობლიური...

რატომ ხდება მერე ასე?

საქმე იმაშია, რომ სცენური ხელოვნება უპირველესად და უაღრესად ნაციონალური მოვლენაა. მან იცის მხოლოდ თავისებურება, თავის ერის სახე. ამიტომ ყველა ერის თეატრის

ზცენაზე გამეფებულია „ნაციონალიზაცია“ უცხო ტომთა გმირებისა. რუსი მსახიობი თავის შემეცნებას თავის ბუნების სალაროში აყალიბებს. იგი კქმნის იმას, რასაც გრძნობს, ეს გრძნობა კი მეტად განირჩევა ჩვენთაგან. ესევე განმეორდა სახაზინო თეატრშიაც. აქ იყო რუსული დალაცი, რუსული სულის განცდა და მასთანვე რუსული კულტის ფორმათა შებოქილობა. ეს გასაკვირიც არ არის.

მიუხედავად ამისა „დალაცი“ სახაზინო თეატრში მაინც საყურადღებოდ იყო დადგმული. აქ ენახეთ მაგალითად ზოგიერთი როლის სრულებით ახალი განმარტება.

საკმარისი იყო ზეინაბ—იურიევას ხმა ამოელო გამოსვლისთანავე პირველ მოქმედებაში, რომ სრულებით დაერღვია ის ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელიც სუფევდა სცენაზედ, იურიევა შინაურულად გამოვიდა, ემთხვია სულეიმანს, დაჯდა მის წინ და სოლ უბრალო კილოთი ჩაერია დიალოგში. ცახცახებს თთარ-ბეგი, აღრაზაკი, ყარაიუსუფი ყოველ მხრივ საშინელი დესპოტის, სიახლისმსმელის სულეიმან-ხანის რისხვის წინაშე თავზარდაციემას განიცდის, ჰაერი მონური სულისკვეთებით არის გაყენთილი. ზეინაბი—იურიევასათვის კი ეს არაფერია: ალბათ თუ სწამს თავის ძალა. „ოთარ-ბეგ, სად არის შენი ქალი, გაიანე?“ ჰკითხავს ოთარს და ისეთ შინაურულ სახეს იღებს, რომ მე ვეღარ გავიგე რად გაოცდა, ან რამ შეაშინა დიდებული ქართლის მოურავი. მეგონა იურიევა თავის სასეს ბოლომდე შეინახავდა, მაგრამ მოვტყუედი. ისაზართან დიალოგში, იქვე, პირველ მოქმედებაში უცბად საშინელ დრამატიზმზე გადავიდა და უკიდურესი პათოსი გამოამჟღავნა: ასე დარჩა ბოლომდრას. შინაურობა და მძლავრი დრამატიზმი არაფრით არ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. ზეინაბი—იურიევა სცენაზე უპირველესად ტრიბუნალია მშვენიერი საგანგებო ხმით, მითუმეტეს შუა რეგისტრებზეც. რომ იურიევა მართლაც განიცდიდა ზეინაბს, ამას მე ვერ ვხედავდი, მან ვერ გარდაქმნა თავისი სხეული; მისი სახე არა თრთოდა ზეინაბის ტანჯვა-ვაებით. ჩვენ წინ იყო ორატორი რწმენით და არა მსახიობი განცლით.

მეტის-მეტი დრამატიზმი და პათოსი, როდესაც იგი თვით სიტუაციაშია, ძლიერ ცუდ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელებ-

ზეც. ეს ნაკლი კი ყველას თან სდევდა გარდა თავ. სუმბათა-
შვილ-იუჟინისა. მარტივი და უბრალო, სრულებით მოკლებუ-
ლი ცრუკლასიკურ პათოსს. ბ-ნი იუჟინი მოქმედებას გულ-
წრფელად მისდევდა, ამასთანავე დიდი სიმტკიცით იცავდა
პრინციპს, ჟესტების და მიმიკის ეკონომიასაც. მაგრამ... მე
მინდა ჯერ შევეხო იმას, რაც შეცდომად მიმაჩნია.

იხლება ფარდა და თქვენს წინაა საშინელი სურათი. ყოვე-
ლივე სულემანის ვერაგობის წინ თრთის. აზიურ დესპოტიზმს
თვით უსულო საგნებიც კი განიცდიან. მართალია სახაზინო
თეატრში ეს ასე არ იყო გადმოცემული, მაგრამ მაინც ნება
გვაქვს ვიგულისხმოთ: თვით ოთარ-ბეგი გრძნობს ამას და
მთელი თავისი გარეგნობით ამასვე ადასტურებს. თავმოხრი-
ლი, გულხელდაკრეფილი შორიახლოს დგას და თვალების აწე-
ვას ვერ ჰბედავს. თუ რამდენად განიცდიდა მორჩილებას და
შიშს, გამოჩნდა თუ გნებავთ იქიდან, რომ საკმაო იყო დაეძა-
ხა სულემანს, რომ ოთარ-ბეგი—იუჟინი უცბად უფრო მეტის
წელში მოხრით თითქოს სირბილით გაეშურა მისკენ. ეს მოხ-
და პირველ მოქმედებაში, მაგრამ ოთარ-ბეგ—იუჟინს სიტყვა
ეძლევა. იგი თავის წარსულს, თავის ერთგულებას მტკიცებას
იწყებს. ამ დროს წელში იხრება, მარჯვენა ხელს მალლა სწევს
და თითს ისე იქნევს თითქოს მორჩა მონობასა და მორჩილე-
ბას; თანაც უღვაშზეც ხელს ისვამს, რის დასამტკიცებლად
ეს მე ვერ გავიგე. ასეთი ცვალებადობა იმ მდგომარეობაში
საშიშია, რადგან მეტად კონტრასტულია.

მეორე მოქმედებაში სულ სხვაა ბ-ნი იუჟინი. არც ერთი
ზედმეტი ოვალის დახამხამებაც კი; ყველაფერი გაზომილი,
ყველაფერი ზომიერი. თავის სხეულს განაგებდა სრულებით
თავისუფლად, მარტივად. რასაკვირველია უფრო მესამე მოქ-
მედების მეორე ნახევარში. მე უფრო ეს მოქმედება მაინტე-
რესებდა. მაინტერესებდა იმიტომ, რომ ოთარ-ბეგის მდგომარე-
ობა აქ მეტად სახიფათოა და სერიოზული. მოქმედების მე-
ორე ნახევრიდან ოთარი უბრალო მოწმეა, უსიტყვო ობიექტია
თამარის მონოლოგებისა. სამაგიეროდ ბოლოს როგორც ფსი-
ქოლოგიურად, ასევე მხატვრული მოქმედების მთავარი ფიგურაა.
ამ დროს მე მომაგონდა ბ. გუნია. აი, სწორედ აქ კოჭ-
ლობს ჩვენი მსახიობი, სამაგიეროდ ბ. იუჟინი გვიჩვენებს

მთელ ხრომატიულ გამას გრძნობისა, ამასთანავე ამ გრძნობას განიცდის მთელი სხეულით, თითქოს უძრავად. ასე მიდიან იმ დიდებულ სურათთან, რომელიც ყოველი ქართველის გულს აჰკოდავს.

გაბოჰნდა ბესო. ოთარ-ბეგი—იუყინი ხმაღზე ხელს იტაცებს, სანახევროდ კიდევაც იღებს. შემდეგ, თამარის მერე ისიც საბას ჯვარს ემთხვევა. სურათი კვდება იმიტომ, რომ ოთარ-ბეგი—იუყინის სულის აღმაფრენა აქ არ სჩანს. ეს ადგილი კ დრამის უკიდურესი წერტილია, სულ სხვაა სამაგიეროდ აქ გუნია.

საბა ბერის დანახვაზე ხმაღს იშვივლებს, ეს ასეც უნდა მოხდეს, რადგან ეშინია, რომ ახლა დედოფალს არა ევნოს რა. მაგრამ ხედავს ჯვარს. ხედავს თამარის საქციელს. მონა, თავის რჯულის წამბილწველი იტანჯვის ამ სანახაობით. იგი იბუზება, პირს იბრუნებს, მარჯვენა ხელით ხმაღს ეყრდნობა და შემდეგ უტრიალებს საბას ნელა, თანდათან წელში გაშლით. გაბედა, ხმაღთან აგდებს სწრაფად ქუდს, საშინელ, სამარცხვინო ქუდს იხდის, იწერს პირჯვარს შიშით, მოკრძალებით, შემდეგ ეცემა მუხლის თავებზედ საშინელი კვნესით, გრგვინვით. „ქეშმარიტად“ გვესმის ყველას და ამ ხმაში ვრწმუნდებით ჩვენც მსმენელებიც, რომ ოთარი ინანიებს თავის ღალატს სამშობლოსადმი გულწრფელად. დიდებულია აქ გუნია.

ეს ვერ შექმნა აქ ბ-მა იუყინმა. სამაგიეროდ მისი ოთარ-ბეგი უკანასკნელ მოქმედებაში მართლაც სამაგალითოა. მთელი თავის არსებით ის შეთქმულების შვილია. ყველაფერი მასში იმას გიკარნახებს, რომ მალე, ძალიან მალე დაინგრევა ამ საშინელი კაცის მონობის ბორკილები. ამას თითქოს თვით სულეიმანიც გრძნობს, გრძნობს ოთარ-ბეგი—იუყინი სიარულში, სახეში, მთელ მის მოძრაობაში. იუყინში მოკვდა მონა. დაიბადა ძველი გმირი. სამაგალითო იყო სურათი, როდესაც ოთარ-ბეგი გასვლის დროს ტერასიდან ახალი გმირული განზრახვით სულეიმანს გადახედავს; სულეიმანმა იგრძნო, ვერ მოითმინა და ტერასამდე გაჰყვა. ამის შემდეგ ჰაერი გურჯისტანის მბრძანებლისათვის უფრო იკუმშება.

თავ. სუმბათაშვილი ნამდვილი ჯენტლმენი მსახიობია.

ჯენტლმენია იმიტომ, რომ საოცრად ზომიერი შემოქმედია სახიობაში. არც ერთი ზედმეტი განზრახვა, არც ერთი უბრალო, მოჟოფიჭარიბილი ნაბიჯი. ყველგან დიდებული პროპორციით აქვს განაწილებული გრძნობათა და ფორმათა შესისხლხორცება. ყოველთვის მარტივია და დამთავრებულია მის მიერ შექმნილი სურათი. ბ-ნი იუჟინი კლასიკურია, ნამდვილი არისტოკრატიაა ფორმებში. რუსეთის სცენაზე იგი ოვიძლი შეილია კარატიგინისა. ისევე როგორც უკანასკნელი, იუჟინიც სცენაზე ჰქმნის ჰიმსს ფორმისა და პლასტიკისა.

არც დრო და არც ადგილი ნებას არ მძლევს დაწვრილებით შევეხო ბ-ნ იუჟინს, როგორც მსახიობს. ამას ჯერჯერობით შემდეგისათვის გადავდებ მეტად სამართლიანი და დაჯვირებული გამოდგა ქ-ნ ლევშინას—რუჟაიას განმარტება. მე პირველად ვხედავ, ასეთ რუჟაიას, როგორც რუსულ, ასევე ქართულ სცენაზეც. რუჟაია მონა, რუჟაია გველი.

ლევშინა მთელი თავისი სხეულით ამას განიცდის. თვით სიარული, პირველივე გამოსვლა ცხადპოფდა, თუ ვინ არის რუჟაია და ან რას მოიმოქმედებს. შიშისაგან თრთის, მაგრამ ისეთი მძლავრია, რომ არაფრის წინაშე არ გაჩერდება ოღონდ თავის საწაოგლს მიაღწიოს. აღსანიშნავია ის, რომ სცენაზეც ლევშინა ჰქმნის პლასტიკურ დრამას—თითქო ბალეტს. მეოთხე მოქმედებაში ქ-ნი ლევშინა ცრუ დრამატიზმში გადავიდა და ამით მეტად ძლიერ შეასუსტა შთაბეჭდილება.

გაიანე პიატკოვსკაიამ უკეთესად შექმნა, ვიდრე რომელიმე ჩვენმა მსახიობმა. პატარა, ჯერ ისევე ბავშვი, გულუბრყვილო, ნამდვილი ბუნების შვილი, ფრთხილა ჩიტი. ქ-მა პიატკოვსკაიამ. ოთართან წმინდა პლასტიკური ფიგურაცია მოგვცა. დიდებული პოზა მიიღო, როდესაც მამას მარცხენა მუხლზე დაუჭდა.

დანარჩენებზე არაფერს ვიტყვი, ვინაიდან ყოველი მათგანი ქმნიდა თავისებურად, რუსულად. მე მინდა მხოლოდ ბ-ნ წუწუნავაზე შევჩერდე. იმის შემდეგ რაც მე ვნახე სახაზინო თეატრში მისი რეჟისორობით „ლალატი“, არა გზით არ შემიძლიან ვაპატიო ზოგადი შეცდომები. არ ვაპატიებ იმიტომ, რომ ბ-ნი წუწუნავა მართლაც მშვენიერი გემოვნების და მასთან დაკვირვებული რეჟისორი ყოფილა. მე პირველად ვხე-

დავ მისი ხელმძღვანელობით წარმოდგენას. მართალია ბევრი გამეგო მის მუშაობაზე, მაგრამ მე, როგორც ურწმუნო თომას, არ მჯეროდა. ახლა კი მეც დავრწმუნდი. ბ-ნ წუწუნავას ეტყობა, რომ სცენის ტექნიკა ძალიან კარგად იცის. მთელი მოქმედება გადმოაქვს მეორე პლანზე და ისეთი გაბედულობით, რომ სცენური სიმეტრია სრულებით არ ირღვევა. ამასთანავე მიზანსცენებში იგი სრულიად სამართლიანად. და მარტივად ანაწილებს ფერადების კონტრასტს და ილუზიათა კონტურებს. არ ეპატიება მხოლოდ სინათლის იმგვარი განაწილება სცენაზე, როგორც მას სახაზინო თეატრში ჰქონდა. სინათლეს სცენაზე იმდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ შეიძლება სულ უბრალო შეცდომამ მთელი სურათი მოსპოს ამასთანავე ბ-ნ წუწუნავას ნაკლები ყურადღება მიუქცევია დრამის რიტმზედ. „ლალატში“ კი ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. პირველი მოქმედების და მეოთხე მოქმედების პირველი ნახევრის რიტმი სულ სხვაგვარია, ვიდრე დანარჩენებისა. აქ თითოეული პოზა გაზომილია და მასთანვე ტონის და გუნების მომცემი უნდა იყოს. სამაგიეროდ მეოთხე მოქმედებაში უფრო გაბედული, უფრო მარტივი და ცოცხალი. ეს დეფექტები მაინც არ მიშლიან სიამოვნებით ვალიარო, რომ ქართულ სცენას მართლაც ჰყოლია ნამდვილი, საქმის მცოდნე და მოყვარული რეჟისორი ბ-ნი წუწუნავა.

პატივცემულ ანატოლ გლეზოვ²⁷

დიდად ვარ დამნაშავე რომ აქამდე არ გამოგიგზავნეთ დანაპირები. „ზაგმუკის“ შემდეგ მე ავად გავხდი, დანარჩენ დროს კი ახალი პრემიერის მომზადებას ვანდომებდი. მხოლოდ ამ ცოტა ხნის წინ მოვახერხე „ზაგმუკის“ ფოტო-გადაღება და პირველ რიგში თქვენ გიგზავნით.

ამ ცუდად შესრულებული სურათების მიხედვით რა თქმა უნდა ძნელია „ზაგმუკის“ დადგმაზე მსჯელობა. მას აკლია მთავარი—განათება იგი ჩემთან ძალიან რთულადაა გამოყვანილი. სპექტაკლში 5 ძლიერი, სხვადასხვა ფერის პროექტო-

რი მუშაობს. ფოტოსურათები კი შესრულებულია მხოლოდ „სოფიტების“ შუქზე, რომლებიც სპექტაკლზე არც ინთებიან.

ლარაკის სცენა მიდის მხოლოდ მეჩირაღდნეთა თანხლებით. 15 მეჩირაღდნე ვარს უვლის ქალაქს სხვადასხვა წერტილიდან. ამ განათებითა და სცენის ტრიალით მიმდინარეობს მთელი სურათი. უკანასკნელი ასევე მეჩირაღდნეებით არის გადაწყვეტილი. სცენაზე ასურელთა საიდუმლო შემოსვლა გადაწყვეტილია ზერ-სინაობისა და ნაბუს დიალოგის დროს. ეს სცენა მიდის პირველი „სოფიტების“ წითელ შუქზე — ყველა პროექტორით, რამპითა და მეჩირაღდნით. პირველი აქტის მე-2 სურათში მე განათების საშუალებით ვცდილობდი დავახლოვებოდი ხალიჩისებურ ფერწერას — ისე რომ მკაცრად დამეცვა მისი სკულპტურული და რელიეფური სახე.

ცუდად არის გადაღებული კარავის სცენა. სპექტაკლში კი კარავი ისეა გაკეთებული, რომ თითქოს იგი მთლიანად ასურული ფერწერით არის ამოქარგული. სცენაზე ეს ძალიან ლამაზია!

უკანასკნელი სურათის მთელ მანძილზე სცენა ტრიალებს ისე, რომ ყოველ ეპიზოდს თავისი დეკორატიული ადგილი აქვს მიჩნეული.

სპექტაკლის ფოტო გადაღების დროს აღმოვაჩინე, რომ ნაწილი დეკორაციისა სრულიად არ ჩანს.

პიესის ტექსტში მოქმედების გასაძლიერებლად ასურელთა კარავის სცენა მე გადავიტანე მესამე მოქმედების ბოლოს.

ლარაკი და ბოლო სურათი მე გავაერთიანე, მოქმედების დინამიურობისათვის მომიხდა ზოგი ეპიზოდის შემოკლება.

2 იანვარს გამოვიდა ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, რომელშიაც ბევრი რამ იქნება „ზამგუის“ შესახებ..

ჩვენ გელოდით, გვეგონა, რომ ჩამოსვლას მოახერხებდით. თუ ამას ახლა შესძლებთ დიდად გავვახარებთ.

თქვენი წერილის შემდეგ გამოვიგზავნეთ დეპეშა სეზონის გახსნის შესახებ. დეპეშა დაბრუნდა უკან იმის გამო, რომ ადრესატი არ იყო ადგილზე.

მე ვაპირებ მოსკოვში ჩამოსვლას და რა თქმა უნდა გნახავთ.

პატივისცემით ალ. ახმეტელი.

1926 წ. 15. XII.

მომავალი ჩვენი დიდია, თვალმიუწვდომელი.

გვაქვს მრავალფეროვანი საშუალება, ღვთაებრივი ნიჭი—უნარი და ნაზი მგრძნობიარე ბუნება.

ძლიერია ქართველი ხალხი თეატრალობის პოტენციით. ქართველის ტანჯვა-გლოვა, სიცილ-ხარხარი და კისკისი, ქეიფი, დღეობა, ლოცვა—განსახიერებაა კრიალა თეატრალობის.

ქართველი მუდამ სახიობობს, რადგან მუდამ მღერის, ვინც არ მღერის, იგი არც სახიობობს.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ გვაქვს ნამდვილი ქართული თეატრი: ჩვენი თეატრი არ არის კანონიერი შვილი ჩვენი ხალხური თეატრალობის.

რატომ?

იმიტომ, რომ ჩვენი მსახიობი ჯერაც არ არის ქურუმი თეატრალური ხელოვნების, თეატრის.

უპირველესად იგი პირმშო შვილია დღევანდელ ჭირვარამულ ცხოვრებისა, მაშასადამე, მსახიობია იმდენად, რამდენადაც ყოველი ქართველი.

სახიობობა მასში ბუნებრივადაა თანდაყოლილი და არა ხელოვნურად აღზრდილი.

დასაწყისი და დასაბამი მისთვის მსახიობობით არ იწყება და არც თავდება.

იგი უპირველესად მოქალაქეა, საზოგადო მოღვაწეა და სახიობობა მისთვის ზოგადი პროფესიაა.

მისი სახიობობა, შემოქმედებითი ფორმები, „მეშჩანურია“. ამიტომაცაა ჩვენი თეატრი კონსერვატორული, ტლანქი, უხეშო. „მეშჩანური“ თეატრალობის ფორმის.

იგივე ითქმის არა მარტო ქართულ თეატრზე. საჭიროა ქართული თვისების ქართველი მსახიობი, რომ შეიქმნას ახალი ნამდვილი ქართული თეატრი.

ქართველი მსახიობი შექქმნის გენიალურ ქართულ თეატრს. დღევანდელი ქართველი მსახიობი დარბისელი, დინჯი მოქალაქეა,—გვაქვს კიდევაც მწყობრი, ტლანქი... თეატრი... მსა-

ხიობი უნდა იყოს ცელქი, გიჟმაჟი, როგორც ქართველი ბავშვი, რომ შექმნას თეატრი გრძნობისა და კაპრიზის.

ქართველი მსახიობი გარეგნულად მოუხეშაეია, ტლანქი, ზანტი,—თეატრი ჩვენი მძიმეა, ღინჯი, უტემაერამენტო. იგი უნდა დაიმსხვრეს, მოიზნიქოს, რომ გახდეს მოქნილი, რბილი, ცეცხლოვანი შუშპარიანი, როგორც თვით ქართველი.

და თეატრი გვექნება, — თეატრი აღგზნების, თეატრი რიხიანი. გაბედული, გმირი... ბუნება ჩვენი მსახიობისა მორცხვია, მიყუჩებული, ძილმორეჟულია,— თეატრიც მონა-მორჩილია, უსახო, გაუბედავი.

იგი უნდა გახდეს ნებისყოფიანი, შფოთი, გოროზი, რიხი-ანი, კადნიერი, როგორც თვით ქართველი, რომ შეიქმნას თეატრი გრძნობის, ნების, კადნიერების, ნამდვილი ქართული თეატრი. მასთანვე ჩვენ გვაკლია ცოდნა, გამოცდილება, სურვილი— სიყვარული თეატრისადმი, ნამდვილი ცოდნა, გამოცდილება, თავდავიწყებული სიყვარული მოგვეცემს იმ ახალ თეატრს, რომელიც ქვეყნიერების ყურსა და გულს დაიმონებს.

პატივცემულ ანხ. ა. გლეგოვ²⁹

თქვენი პიესით იხსნება რუსთაველის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სეზონი. რა თქმა უნდა ქართულ ენაზე. თარგმახი მე ჩემს პირად მეგობარს, ცნობილ პოეტ-დრამატურგს სანდრო შანშიაშვილს მივანდე. იგი მთარგმნელია გერმანელი კლასიკოსებისა და ვერფელის „კაცი სარკიდან“, რაც ჩემის აზრით ბრწყინვალეაა შესრულებული. პირადად ჩემთვის ინტერეს მოკლებული არ იქნებოდა გაცნობოდი თქვენს შთაბეჭდილებებს მცირე თეატრში „ზაგბუკის“ დადგმის ირგვლივ, მაგრამ სამწუხაროდ უკვე გვიანია. პიესა ჩემს მიერ საბოლოოდაა გაკეთებული და სეზონი უახლოეს დროში გაიხსნება.

თქვენ რა თქმა უნდა დელავთ ჩვენთან თქვენი ნაწარმოების გადაწყვეტის გამო, რადგან არ გვიცნობთ არც მე და არც

ჩვენს თეატრს. წინასწარ არ ვცდილობ დაგარწმუნოთ რაიმეში— დაველოდოთ სპექტაკლს.

პირველი აქტის I სურათის თანდართულ ესკიზი ნაწილობრივი სახით მაინც გაპარკვევთ ჩემი დეკორაციის კონსტრუქციაში—არქიტექტონიკაში. პრინციპი ერთია, ასევეა გადაწყვეტილი დანარჩენი სურათებიც.

დეკორაცია და კოსტუმები ეკუთვნის ირაკლი გამრეკელს—მხატვარს სპექტაკლისა „კაცი სარკიდან“, რომელიც ჩვენთან ჩემი დადგმათ მიღის.

ჩვენი თეატრი, რომელსაც ქართველ მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“ ხელმძღვანელობს — ერთაანი. თეატრალური ნებით შესისხლხორცებული—არის უპირველეს ყოვლისა მკაცრი რიტმისა და ტემპის თეატრი და ამდენად თქვენს პიესასაც თან ახალგაზრდა კომპოზიტორის—იონა ტუესკიას მიერ სპეციალურად დაწერილი მუსიკა ახლავს.

მაგალითისათვის გავარჩევ პირველ სურათს. გარდა საერთო უვერტიურისა პირველ სურათში მუსიკა ახლავს შემდეგ ეპიზოდებს: 1. ზერ-სიბანის გამოსვლა, 2. ბელნაიდისა და ილტანის მთელი დიალოგი. 3. უბარის, ახიმილკის და სხვათა გამოსვლა. 4. სიტყვებიდან „და ჩემს ქალიშვილს ილტანი-საც ყველაფერს“. II სურათის დასაწყისზე გადასვლით.

ასე მაქვს გაკეთებული „ზაგმუქის“ ყველა სურათი. ზერ-სიბანს თამაშობს უშანგი ჩხეიძე, რომელმაც გასულ სეზონში ბრწყინვალედ შეასრულა ჰამლეტი. ნინგის — ჩვენი ნიჭიერი მსახიობი აკაკი ვასაძე, ნინგის-უბის ჩვენი პირველი მსახიობი ქალი თამარ ჭავჭავაძე, ილტანის ახალგაზრდა მსახიობი ქალი თამარ წულუკიძე, აბიმუქს — აკაკი ხორავა, ბელნაიდს — მიხეილ ლორთქიფანიძე, მარ-ამურიბს — შალვა ღამბაშიძე, ნაბიეს — ალ. ყორყოლიანი და სხვ.

მე სრულიად არ ვიცნობ თქვენი პიესის დადგმას მცირე თეატრში. 1916 წლიდან აღარ ვყოფილვარ რუსეთში. მხოლოდ ამ ორი კვირის წინათ მაჩვენეს მოქმედ პირთა ფოტოსურათები. ამის მიხედვით ვასკენი თუ როგორ სხვადასხვანაირად გვესმის თქვენი ნაწარმოები. პრემიერის შემდეგ გამოგიგზავნით სურათის ფოტოს და იონა ტუესკიას მუსიკის რამო-

დენიმე ნომერს. ჩვენ რა თქმა უნდა დიდად ვისიამოვნებდით თუ მოულოდნელად ჩვენს შორის გიხილავდით.

მეგობრული საღმთო ა ლ. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი.

P. S. მთარგმნელის მისამართია საქართველოს სახელმწიფო გამომცემლობა.

„ღურუჯი“³⁰

კორპორაცია „ღურუჯის“ წარმოშობას, ბევრი, დღესაც რამდენიმე პიროვნების უბრალო კაპრიზის შედეგად სთვლის.

ზოგი იმ აზრისაცაა, თითქოს „ღურუჯი“ მხოლოდ იმიტომ დაარსდა, რომ ვიღაცეებს სურდათ ჟამთა ვითარებაში თავისი პირადი ანგარებანი განემტკიცებიათ.

არიან ისეთებიც, რომელნიც კორპორაციას უბრალო „ქმა-ბიჭურ კომპანიად“ სთვლიან.

ამგვარი „მეშჩანების“ შეხედულებანი, რასაკვირველია ანგარიშის გასაწევი არ არის.

რა არის კორპორაცია „ღურუჯი“? რამ წარმოშვა იგი საქართველოში? რა იყო უმთავრესი მიზეზი? რა აზრი აქვს მის არსებობას? და რა მიზნითაა იგი შეიარაღებული?

საზოგადოდ ხელოვნება და მით უმეტეს თეატრი ესწრაფვის იყოს არსებული ეპოქის მსოფლმხედველობის გამომსახველი... ყოველ ეპოქას ახასიათებს არსებულ საზოგადოებრივ ძალთა განწყობილება და თანყოლი მისი ყოველმხრივი კულტურა, როგორც ფორმით და შინაარსით, აგრეთვე ინტენსიურობით.

ამ თვალსაზრისით ძველი თეატრი ნამდვილი პირმო შვილი იყო თავისი ეპოქის და ამ ეპოქის მსოფლმხედველობის.

ვინ არ იცნობს ამ საშინელ პოლიტიკას. მეფის რუსეთის გამხეცებულ მონარქიზმს და მის უხეშ, გარუსების პოლიტიკას ჰქონდა ერთი მიზანი: — შეექმნა დიდი რუსეთი სხვა ეროვნებათა გარუსებით, სხვა ეროვნებათა სრული განადგურებით, მათი კულტურის, ისტორიის აღმოფხვრით.

ამ დროს საქართველოს საზოგადოების აქტიურ ძალას წარმოადგენს თეატრის ხელოვნება, რომელიც ყოველმხრივ ხელს უწყობს ამ მონარქიზმის პოლიტიკას. გლახაკი. მუშა მონარქიზმით გათვლილი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გარიყულია...

როგორც თვით ეპოქა, ასევე თეატრი მოკლებულია დამოუკიდებელ შემოქმედებას...

ჩვეოლუციამ ერთი დაკვრით აღმოფხვრა მონარქიზმი რუსეთში. მოკვდა მონარქიზმი რუსეთში და მისი უღმრთელი პოლიტიკა ჩვენში.

განთავისუფლებული ეროვნული კულტურა მოითხოვდა თავის გზას და საკუთარ უნარზე ნაშენ შემოქმედებას. ინტელიგენცია ვალდებული იყო საკუთარ კერას დაბრუნებოდა და თავისი ნამდვილი სახე მოეპოვა.

ძველ თეატრსაც სურდა ამ გზას დადგომოდა, ლამობდა ახალი სულით მონათლულიყო, მაგრამ ამაოდ...

ამჟამად შეიქნა, რომ ახალ ეპოქას სჭირია, არა მარტო ახალი თეატრალური ორგანიზმი, რომელიც შექმნის ახალ თეატრს ან ახალი არტისტი, უფრო მეტი, მას თურმე სჭირია სულ ახალი პიროვნება, თეატრალური მოღვაწე.

აი, სწორედ ამ ახალი პიროვნების აღსაზრდელად დაარსდა თეატრში კორპორაცია და არა კავშირი.

აი, მთავარი მიზეზი კორპორაცია „დურუჯის“ წარმოშობისა.

რა არის კორპორაცია? თანასწორუფლებიანი, ყველა ერთის და ერთი ყველას დამხმარე ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად. კორპორაცია ნამდვილი კომუნაა, ნებაყოფლობითი დისციპლინით განმტკიცებული. კორპორაციის მთავარი მიზანია, როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გაღვივება, აგრეთვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის ისევე მისი პიროვნების უმაღლესი გაკულტურობა. ახალი თეატრის პირველი შვილს ახალი ეპოქისას ესაჭიროება ახალი ნებისყოფის, კოლექტიური სულით გაუღებელი არტისტი. უამისოდ ჩვენში თეატრი არ შეიქმნება. კორპორაციაში, როგორც ორგანიზაციაში ყველა აქტიური წევრია. თითოეული კორპორანტი გრძეულ დროში მთელ ორგანიზაციას განაგებს — თავისი სინდისის და საქმის ინტე-

რისის მიხედვით. კორპორაცია „დურუჯი“ თავის წევრისაგან მოითხოვს მტკიცე ნებისყოფას, შრომის უნარს და კოლექტიურ სულისკვეთების აღგზნებას — ესაა კორპორაციის მთავარი მიზანი.

ასეთი ორგანიზაცია არტისტთა შორის პირველია მთელ მსოფლიოში, საქართველოს განსაკუთრებულმა ისტორიულმა პირობებმა წარმოშვა განსაკუთრებული თეატრალური ორგანიზმი.

ამ ორგანიზაციის ნაყოფს ახლა ყველა ხედავს. „დურუჯი“ ყველგან შეიქრება, თუ მას სწამს, რომ თავისი იერიშით, შემოქმედებით გახალისებას გამოიწვევს.

კორპორაცია „დურუჯი“ თეატრალური ორგანიზაციაა და მას, როგორც ასეთი აქვს თავისი თეატრალური იდეოლოგია, რომელსაც მეთაურობს ჩვენი ძვირფასი კ. მარჯანიშვილი. „დურუჯის“ თეატრი ძიების თეატრია მხოლოდ ფორმებში და არა იდეოლოგიაში...

თეატრალური სინამდვილე და ცხოვრების სინამდვილე სულ სხვადასხვა კანონებს ემორჩილებიან. ეს „დურუჯის“ რწმენაა... ხელოვნება ცხოვრების უბრალო ასახვა კი არაა, არამედ მისი იდეური გაგრძელებაა. თუ ხელოვნება მარტო ცხოვრების ასახვაა, მაშინ შემოქმედების ფარგლები შეზღუდული და ფრთებშეკვეცილია.

ჩვენ ვეძიებთ ქართული თეატრის სახეს და ქართულ არტისტის კონტურს. ყველა ეროვნებათა თეატრების განსხვავება მხოლოდ ამაშია. საქართველოს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი თეატრი ანთებული ქართული გულით და აღგზნებული ქართული სულით.

სანდრო ახმეტელის სიტყვიდანაჲ

თეატრში არსებობს ორი დარგი: ლიტერატურული და თეატრალური; როდესაც კამათია ლიტერატურულ მხარეზე, ავიწყდებათ თეატრალური მხარე.

რუსთაველის თეატრში ამ მოკლე ხანში გაიზარდა ქართუ-

ლი თეატრალური კულტურა და თუ ლიტერატურით შევუწყობთ ხელს, მაშინ მალე მცვლდნენ იმას, რომ შესაძლებელი გახდება ხამდვილი ეროვნული ქართული თეატრის მშენებლობა. ეს კი მოხდება მაშინ, როდესაც თეატრში მოვა ქართული მწერლობა.

ქართული თეატრი ქართულ მწერლობასთან მტკიცე დამოკიდებულებაში უნდა იყოს.

რაც შეეხება ზოგიერთის აზრს, რომ თითქოს რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელს არ უნდა ქართული რეპერტუარის შექმნა, ეს ბრალდება უფრო ადრე წამოყენებული იყო კოტე მარჯანიშვილის წინააღმდეგაც და წამოყენებულია დღესაც.

არც მაშინ და არც დღეს მას არავითარი ნიადაგი არ ჰქონია და არც აქვს. თუ შეიძლება შექმნა ქართული თეატრისა, ეს შეიძლება მხოლოდ ქართული რეპერტუარით. ამ საკითხის ირგვლივ დიდი მითქმა-მოთქმაა ატეხილი.

ამას წინათ მე ერთი პატივცემული პირი შემხვდა თეატრის ფოიეში და მითხრა: „გრცხვენოდეთ, ბატონო ახმეტელო, რომ დღემდე „ლალატი“ არ გვაჩვენებო“. მე ეს, რასაკვირველია, არ მწყენია რადგან ამ პიროვნებას სურს ქართულ სცენაზე ნახოს ქართული სპექტაკლი და ეს გასაგებია.

მე როცა მივიღე „რღვევა“ და შემდეგ „ჯავშნოსანი მატარებელი“, რომელიც ციმბირელი გლეხკაცების ცხოვრებინანა აღებული, მოვიწვიე ქართველი მწერლები და ვუთხარი, თუ მის მოქმედებას არ გადმოვიტანთ კავკასიის სინამდვილეში, ისე პიესა არ შეიძლება გამოგვადგეს-მეთქი.

მე ვიმეორებ, ის დამოკიდებულება, რომელიც არსებობს თეატრსა და მწერალთა შორის, უსათუოდ უნდა განმტკიცდეს და ქართული თეატრი უნდა დაიპყრონ ქართველმა დრამატურგებმა.

რა თქმა უნდა, გარკვეული მიზეზით თავი შევიკავე, რომ წერილი მომეწერა. მინდოდა შენთვის მომეცა დრო დასამშვიდებლად და არ შემეწუნებინე არც ჩემი თავისა და არც თეატრის ამბების მოგონებით. ვფიქრობდი წერილი ლოლიასათვის³³ გამომეტანებია, მაგრამ თავი შევიკავე. თუმცა გიცნობ, ანდა, უკეთ რომ ვთქვათ, უფრო ახლოს გაგიცანი და ვიცა ჩემს სიჩუმეს სხვაგვარად ახსნიდი. დამიჯერე, ეს ასე არ არის.

რა თქმა უნდა, თეატრის საკითხი ჩემს საკეთილდღეოდ არ გადაწყდა. მე ყველაზე ნაკლებ მინდოდა ასეთი გამოსავალი. გულწრფელად ვალიარებ, რომ გაგიუებამდე მსურდა წელს მოსკოვს გამგზავრება რამდენიმე წლით, რომ იქ გადამეტანა თეატრალური კარიერის ყველა უსიამოვნებანი. სამწუხაროა ჩემთვის, რომ ეს ასე არ მოხდა. მოკლედ, მეტად მიძნელდება საქართველოში დარჩენა. პირადად საუბრისას გულწრფელად გადაგიშლი გულს და, რა თქმა უნდა, შენ მე გამიგებ.

ქვირფასო კოტე, რაც არ უნდა მოხდეს ჩვენს შორის, აცოდე რომ, გარდა შენდამი უღრმესი სიყვარულისა და ერთგულების, მე გულში არაფერს ვფარავ.

მე ვიცი სპეტაკ მეგობრად დარჩენა ბრძოლის დროსაც კი. მე დავიკავე თეატრში შენი ადგილი მხოლოდ იმ აზრით, რომ ადრე თუ გვიან დაგაბრუნო შენს საყვარელ თეატრში, ოღონდაც კი შენ ეს მოისურვე. ვიცი, შენს სულს ჩვენს თეატრში განუსაზღვრელი უფლებები ექნება, ამიტომ არ გადაიდგმება არც ერთი ნაბიჯი ისე, რომ წინასწარ არ შეგითანხმო. მე შევეცდები, როგორადაც კი შევძლებ, სინდისიერად გამოვაძეღავნო შემოქმედებაში შენი ყოველი ჩანაფიქრი.

მდგომარეობა ამ წლის დასაწყისისა ძალიან ცუდია. მუშაობას ვიწყებთ გვიან. ჩემ მიერ შედგენილი ხარჯთაღრიცხვა და შემადგენლობა კომისიამ მიიღო. მუშაობის დასაწყისი მხოლოდ 20 აგვისტოდანაა. შევძლებ თუ არა სეზონის გახსნას ოქტომბრის³⁴ ბოლოს, რა თქმა უნდა, საკითხია. რეპერტუარი შემდეგია:

„მეფე ლირი“, შექსპირის ერთი კომედია, „ფიესკოს შეთქმულება“, „ბანჯგვლიანი მაიმუნი“, „ზაგმუკი“, „ახალი აზია“ „სინათლე“ მე-2 ნაწილი, ერთი ქართული კომედია რამიშვილის ან კლდიაშვილის.

ლირის საკითხს გადაწყვეტ თვით, როდის და როგორ უნდა გააკეთო.

(სანდრო ახმეტელი)

რუსთაველის თეატრის მომავალი 1928-1929 წ. სეზონის რეპერტუარი³⁵

მომავალი სეზონის რეპერტუარით სავსებით უნდა დასრულდეს ის თანდათანობითი იდეოლოგიური გამოსწორება რუსთაველის თეატრისა. რომელიც დაიწყო ამ ორი წლის წინათ „ზაგმუკის“ და „საჭე მარცხნივის“ დადგმებით. ყოველგვარ შემთხვევით მოვლენას ანდა შემთხვევითი მაყურებლის სულისკვეთების დაკმაყოფილებას მხოლოდ იმიტომ, რომ ამას ითხოვდა ფინანსიური პოლიტიკა, თეატრში შემდეგ ადგილი აღარ უნდა ჰქონდეს.

მომავალი სეზონის რეპერტუარი სავსებით უნდა ემყარებოდეს იდეოლოგიურად გამართლებულ თანამედროვე პიესებს, რათა პირველი სახელმწიფო თეატრი გახდეს ნამდვილი პირველი საბჭოთა თეატრი. დღეს უკვე ეს შესაძლებელია, რადგან უმთავრესი საკითხი — მუშათა მაყურებლის ორგანიზაციისა — იმდენად ნიადაგმოზადებული და მომწიფებულია, რომ მისი ცხოვრებაში გატარება და განმტკიცება ახლა უკვე სულ ადვილი საქმეა.

ეს გარემოება კი ყოველმხრივ ხელს შეუწყობს თეატრს თავის სათეატრო აღმშენებლობის დროს, მთელი თავისი ფინანსიური და სამხატვრო პოლიტიკა ამ მაყურებელს დაუკავშიროს.

მაშასადამე, მომავალ სეზონის მთავარ ამოცანას შეადგენს:

1. მუშათა მაყურებლის ორგანიზაცია და

2. ამ მაცურებლისათვის იდეოლოგიურად გამართლებული რეპერტუარის შექმნა.

საუბედუროდ, ამით სავსებით არ ამოიწურება, განსაკუთრებით ჩვენში, მომავალი სეზონის ამოცანა. ამასთანავე დაკავშირებული მეტად მწვავედ საკითხი ქართული რეპერტუარის შექმნისა. საქართველოში კრიტიკოსობა და პოეტობა საყვარელი საქმეა და ჩვენს მწერლობას უფრო ეხერხება ეს ორი დარგი, ვიდრე დრამატურგია. ვერ იქნა და ვერც ერთმა ორგანომ ვერ შეძლო ამ საკითხის გადაჭრა. თეატრი იძულებული შეიქნა თვითონ აეღო ინიციატივა ამ საქმეშიც, სხვადასხვა მწერალთან ერთად შემოქმედებითი კონტაქტი დაემყარებია და შედგომოდა ქართული რეპერტუარისათვის პიესების დამუშავებას. ჩვენდა საბედნიეროდ, შრომა უშედეგოდ არ რჩება და ვფიქრობთ, საგრძნობ შედეგსაც მივაღწევთ.

რეპერტუარში აგრეთვე შეტანილია როგორც რუსეთის, აგრეთვე დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის მწერლების იდეოლოგიურად გამართლებული ნიმუშები.

რ ე პ ე რ ტ უ ა რ ი

1. „ჯავშანო, ანუ ანზორ ჩერბიეი“

დრამა 7 სურათად, გადმოკეთებული სანდრო ზანშიაშვილის მიერ. თეატრის მიერ შემუშავებული გეგმის თანახმად, ავტორის მიერ გადმოკეთებულია ვ. ივანოვის³⁶ ცნობილი პიესა „ჯავშნოსანი“, რომელიც გასულ სეზონში დაიდგა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. მთავარი მოქმედება ციმბირიდან ჩვენ გადმოვიტანეთ ჩრდილო კავკასიაში, სამოქალაქო ომის დროს. უმთავრესი გმირები — ციმბირის გლეხობა და მათი ხელმძღვანელი ციმბირელი გლეხი ვერშინინი—ჩვენ შევცვალეთ ჩრდილო კავკასიის მთიელებით და თვით ვერშინინი

კი— დადესტნელი ლეკით, —ანზორ ჩერბიეთ. პიესის დედა-აზრი და ფაბულა უცვლელი დარჩა. ფინალი დაკავშირებულია ბოლშევიკებთან მიერ პეტროვსკის აღებასთან. სეზონი იხსნება „ჯავშანოთი“.

2. „ხოჭოების დოლი“.

კომედია 3 მოქმედებად, ხოზიკასი.

დღიდან საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლებას დამყარებისა, თეატრს ქართველი ემიგრანტების ცხოვრებიდან არც ერთი პიესა არ შიუღია და ეს მაშინ, როდესაც ემიგრაცია აუარჩებელ სათარაო მასალას იძლევა. ჩვენ გადავწყვიტეთ, მოშავალ სეზონში ეს დანაკლისი შეგვევსო და ამ მიზნით მივმართეთ ახალგაზრდა პროლეტარულ მწერალ-იურისტს ამხ. ხოზიკას, თეატრის მიერ შემუშავებული გეგმის მიხედვით ემუშავა ხსენებულ კომედიაზე. ცდამ უნაყოფოდ არ ჩაიარა და თეატრს უკვე აქვს ემიგრანტების ცხოვრებიდან კომედია ზემოხსენებული სათაურით. ამ კომედიაში ემიგრანტების მოღვაწეობა მოცემულია, როგორც სამხარეულოს ხოჭოების დოლი.

ჩვენი ფიქრით, ეს თემა შემდეგში უფრო გამოიწვევს ინტერესს და შესაძლებელია მივიღოთ პიესა, სადაც უფრო ფართოდ იქნება გაშუქებული მათი „საქმენი საგმირონი“.

3. „წრის კვადრატურა“.

ვოდევლი 4 მოქმედებად,

მ. ლ-ძე და პ. კ-ძე.

არც კომკავშირელთა წრე ყოფილა ჯერ მოცემული რუსთაველის თეატრის სცენიდან. დღევანდლამდე თეატრს არ მიუღია სანიმუშოდაც კი არც ერთი პიესა. სადაც კომკავშირელი, როგორც ახალი ადამიანი, ახალი ნებისყოფის და სურვილების მატარებელი, აქტიურ მამოძრავებელ ძალად ყოფილიყო ნაჩვენები.

ჩვენის აზრით, თეატრს ყურადღება აქეთკენაც უნდა მიექცია და ამ მიზნით ორი ავტორი ამუშავებს კიდევაც, როგორც პირველ ცდას, პირველ ქართულ საბჭოთა ვოდევლის. ამ ვოდევლიში კომკავშირელები მოცემულნი არიან სიცოცხლით სავსენი, ახალი ნებისყოფით და სურვილებით. მათ უხდებათ სხვადასხვა ტრადიციებთან შებრძოლება და მდგო-

მარეობიდან პირნათლად გამოსვლა. პიესა მოცემული იქნება სულ ახალი ფორმით.

4. „კაცია-ადამიანი?!“ ილია ჭავჭავაძისა.

გადაკეთებული, 22 ეპიზოდად ს. კლდიაშვილის მიერ.

განზრახვა მეტად რთული და საპასუხისმგებლოა; ამას ჩვენ ძალიან კარგად ვგრძნობთ. ერთი რამ აშკარაა; თეატრს არა აქვს დიდი სოციალური სატირა. ასეთის შესაქმნელად კი ყველაზე ღირსშესანიშნავ მასალად ჩვენ მივიჩნით ილია ჭავჭავაძის ცნობილი მოთხრობა „კაცია-ადამიანი?!“.

მე-19 საუკუნის სწორედ ის 50-60-70 წლები, როდესაც საქართველოს ხალხის ბედ-იღბალი ყოველად გადაგვარებული. გაკოტრებული ფეოდალური კლასის ხელში იყო, ჩვენს ყურადღებას, სატირის. თვალსაზრისით, ყოველთვის იპყრობდა.

რუსთაველის თეატრს განზრახვა აქვს თავისი თეატრალური ანალიზი გაუკეთოს მე-19 საუკუნეს, თავის შემოქმედებაში თეატრი ეცდება სავსებით გამოაშკარავოს ის სოციალური თვისება — თათქარიძეობა — რომელიც საძირკველად ედო საქართველოში ფეოდალურ კლასს.

ჩვენ ვფიქრობთ, „კაცია ადამიანის“ გამოტანა რუსთაველის თეატრის სცენაზე ყოველ მხრივ დიდ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

5. „ბრძოლა გრძელდება“.

დრამა 5 მოქმედებად, პეტრე სამსონიძისა.

ამს. სამსონიძე ჩვენი ხელმძღვანელობით ხელახლა ამუშავებს თავის უკანასკნელ ნაწარმოებს. ვფიქრობთ, ყოველგვარად ხელი შევეწყობთ ახალგაზრდა მწერლის მისწრაფებას და განვახორციელოთ მისი განზრახვა, რაწამს იგი შეძლებს თეატრის მხატვრული მოთხოვნების განხორციელებას.

6. ახალი ორიგინალური პიესა...

7. პაოლო იაშვილი

პირველი ქართული ხალხური ორიგინალური კომედიის გეგმა აქვს მოცემული პოეტ პაოლო იაშვილს. იგი საფუძველად უნდა დაედოს მომავალში საბჭოთა კომედიის ფორ-

მას. თეატრს ყოველგვარი მასალა და ფორმა დადგმისა დამზადებული აქვს და ავტორისაგან ელის მხოლოდ შინაარს, მოცემულს ხალხურ პრიმიტიულ ფორმებში.

8. „რელები გუგუნებენ“.

დრამა 4 მოქმედებად, კირშონისა.

ეს პიესა ყველგან უკვე ცნობილი და ყოველმხრივ გამართლებულია. იგი თარგმნილია რუსულიდან და ეკუთვნის ცნობილ ახალგაზრდა პროლეტარულ მწერალს ამხ. კირშონს.

9. „შავი გეტტო“.

დრამა 7 სურათად, ო' ნეილისა.

ცნობილი ამერიკელი მწერლის რევოლუციონერი ო' ნეილის უკანასკნელი ეს ნაწარმოები ღირსშესანიშნავია მით, რომ ჩვენთვის მისაღებ იდეოლოგიაში მოცემულია პირველად შავკანიანი ჯონის ტრაგედია. პიესაში დაპირისპირებულია ორი კულტურა—ამერიკელთა და შავკანიანთა.

მეშჩანური ამერიკის კაპიტალისტურ ხანაში ამ საკითხის გადაჭრა უეჭველია, პიროვნებისათვის დიდად ტრაგიკული უნდა იქნეს. ჩვენ ვფიქრობთ, ეს საუკეთესო ნიმუშია უცხო ქვეყნების მწერლობისა.

მთელი რეპერტუარი იდეოლოგიურად გამართლებულია. ამასთანავე 9 პიესიდან თითქმის 6 ქართულია. აქედან უკვე სავსებით ცხადია, თუ რამდენად სამართლიანია ის ხმები, თითქოს რუსთაველის თეატრი წინააღმდეგი იყოს ქართული რეპერტუარისა.

ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში³⁷

ბერიკაობის წარმოშობა ქრისტეს წინა ხანას ეკუთვნის... თავისი განვითარების გზაზე მან განიცადა იმ ქვეყნების გავლენა, რომლებიც გარს ერტყა საქართველოს, სახელდობრ, სპარსეთის, საბერძნეთის და ოსმალეთის; მაგრამ ძირითადად ბერიკაობამ შეინარჩუნა თავისი სპეციფიკური ქართული სახე. ბერიკაობა ყოველთვის თვით ხალხის—განსაკუთრებით გლეხობის—თეატრალურ ფორმას წარმოადგენდა. გლე-

ხობის ხელში იგი იყო იარაღი გაბატონებულ კლასთა წინააღმდეგ. ბერიკაობის მახვილი ყოველთვის მიმართული იყო მეფეების, თავადების, ფეოდალების, მღვდლების და მემამულეთა წინააღმდეგ.

ფორმათა მრავალფეროვნებით ბერიკაობა მეტად რთულია. საქართველოს ყოველი კუთხე ბერიკაობას ადგილობრივ ელფერს აძლევდა და ამით ამრავალფეროვნებდა მას.

უფრო მეტიც, თუმცა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველო დამოუკიდებელი გზებით ვითარდებოდნენ, მაგრამ ძირითადად მარცხ ქართული ხალხური თეატრის მთლიან სახეს ინარჩუნებდნენ.

მეცხრამეტე საუკუნე ბერიკაობისათვის მომავკდინებელი გამოდგა. თეატრში 1852 წელს ვორონცოვის მიერ დამყნილმა „ევროპეიზმმა“ სრულიად დაავიწყა ხალხს ბერიკაობის არსებობა და ოფიციალური ქართული თეატრის განვითარებას რუსულ-ევროპული თეატრის რეცეპტით შეუდგნენ.

ვარშავაში განათლებამიღებული გ. ერისთავის შუამდგომლობით და ვორონცოვის ბრძანებით განაახლეს ქართული თეატრი.

ქალაქის ფეოდალურმა არისტოკრატებმა და ახლადწარმოშობილმა მოვჰკრეებმა მიიღეს ახალი ევროპული თეატრი ქართულ ენაზე.

გლახობის, ე. ი. სოფლის მიერ საუკუნეებით შექმნილი ბერიკაობა კი სრულიად დავიწყებული და მხედველობაში მიღებული არ იქნა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლებას დამყარებამდე, ქართულ თეატრში უნდოდათ ევროპული ფორმები დაენერგათ.

ქართული თეატრი მიდიოდა რუსული თეატრის კვალზე.

მივიწყებული ბერიკაობის აღდგენას კი განაგრძობდა სოფელი. საეკლესიო დღესასწაულებზე მრავალრიცხოვან გლახობას იზიდავდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ ხანებშივე წამოიჭრა საკითხი ეროვნული თეატრის შექმნისა.

საქართველოში მხოლოდ ქართველ მშრომელთა თეატრი შეიძლება იყოს ეროვნული.

საქართველოს არც ბურჟუაზიას, არც ფეოდალურ არისტოკრატიას არ შეეძლო აელორძინებინა ნამდვილი თეატრალური ფორმები, რადგან ასეთები მათ არ გააჩნდა.

ბერიკების თეატრი კი, მისი არსებობის ისტორიაში, მიმართული იყო ამ კლასების წინააღმდეგ.

ბერიკობას შეუძლია და უნდა აღორძინდეს კიდევ საბჭოთა საქართველოში.

ეს საოცარი ფორმა თეატრისა საქართველოს მშრომლებმა დიდხანს შეინარჩუნეს. მხატვრობისაგან განსხვავებით ამ თეატრმა ვერ შეძლო წარმოეშვა თავისი ფირსმანიშვილი და დაახლოებით, ეს მისია უნდა იკისროს იმ თეატრმა, რომელიც მოწოდებულია გახდეს ნამდვილი ქართული ეროვნული თეატრი...

რევოლუციამდელმა თეატრმა 1920-21 წ. სეზონში განიცადა რღვევა. „ბერდო-ზმანიას“ დადგმის დროს იძულებული ვიყავით ძირიან-ფესვიანად უარგვეყო თეატრის დეფორმირებული რიტმი და სპექტაკლი აგვეგო დინამიურობაზე და ქართულ რიტმზე. პირველი ცდა იმდენად ძლიერი გამოდგა, რომ მიზნად დავისახეთ თეატრის მთლიანად გადახალისება.

„ბერდო-ზმანიას“ დადგმით ნათელი გახდა, თუ რამდენად იყო თეატრი აცდენილი გზა. რამდენად ჰქონდა მას წართმეული უმთავრესი — ე. ი. რიტმი.

რიტმის გაძლიერების მოთხოვნილება მეტისმეტად დიდი იყო... მუშაობა უნდა დაგვეწყო თავიდან.

ვაქვს მოტივებზე შექმნილ „ლამარას“ დადგმაში ჩვენ გამოვუდექით მეტისმეტად მარტივსა და პრიმიტიულს, რაც გამოვამეოვანეთ პრიმიტიულ მთაულ-ხევსურების კოლორიტში.

წარმატება დიდი იყო. „ლამარას“ დადგმამ დაგვარწმუნა, რომ ნაციონალური ფორმების ძიება ფუჭი არ იყო. საჭირო გახდა ეს გზა კიდევ ერთხელ შეგვემოწმებინა, რაც კიდევაც მოვახერხეთ „ანზღარში“. შედეგი უფრო დამაჯერებელი აღმოჩნდა. როგორც „ლამარა“, ისე „ანზორი“ აქლერდნენ, როგორც მშობლიური, მახლობელი. ჩვენ მოვნახეთ თანაბგეროვანი რიტმი, მეტყველების კოლორიტი, მკვეთრი და ნათელი მოძრაობანი.

ამის შემდეგ, ბერიკაობის აღდგენა და მისი დღევანდელი დღის დონემდე ამაღლება, ბუნებრივია, საარსებო საკითხად იქცა.

საჭირო გახდა ხიდის გადება 1850-იან წლებამდე არსებულ ხალხურ თეატრთან. საჭირო გახდა ხალხური შემოქმედების სიღრმეში შეჭრა,—ბერიკაობის განვითარების გზების აღდგენა. საჭირო გახდა ფიროსმანის თვალით შეხედვა. ასეც მოვიქცეთ და ჩვენ წინ აღიმართა თეატრი სრულიად ახალი, სრულიად ორიგინალური, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით.

ბერიკაობის თეატრის ანალიზის დროს უპირველესად გვანცვიფრებს მისი „სივრცის პრობლემა“. უნდა ითქვას, რომ ბერიკაობის თეატრს ჯერ არ ჰქონია სასცენო მოედანი. მისი სივრცე დედამიწაა. ბერიკაობის თეატრი ჯერ უსახლკაროა, უპატრონო. განვითარების პროცესში მან ვერ მოასწრო შენობაში შესვლა. მიწა და სუფთა ჰაერი—აი მისი აპარეზი. ბერიკაობის თეატრი თეატრის ფორმის მხოლოდ პირველი საფეხურია. ეს თეატრი ჯერჯერობით თეატრია თამაშში. იგი მოძრავი თეატრია. აქ შეჩერდა, ამაზე გაიყინა.

ჩვენ ვვძარბავთ არა მხოლოდ მისი განვითარების გზების შესწავლა, არამედ მისი განვითარების შესაძლებელი გზების გათვალისწინებაც.

1. ბერიკაობის თეატრის ყველაზე დიდებული და სრულიად ორიგინალური თვისებაა ორი ბერიკას სინთეზი სპექტაკლში. ბერიკაობა, როგორც სპექტაკლი, ცნობს ორი ბერიკას ჭიდილს. ამ ჭიდილში წარმოიშობა ინტრიგაც, შეჯიბრიც, ბრძოლაც, კვანძიც, კვანძის გახსნაც და ბოლოს—გამარჯვება ან დამარცხება.

2. მეორე ძირითადი თვისებაა მაყურებლის — როგორც ბერიკაობის მონაწილის — დასწრება.

ბერიკა — მსახიობი მულმივ ურთიერთობაშია მაყურებელთან. სწორედ მაყურებელი იძლევა ბრძოლის ინტრიგას, კვანძს.

ბერიკაობა მაყურებელს ყოფს ორ ერთმანეთთან მოჯიბრე ჯგუფად.

აქედან გამომდინარე, რუსთაველის თეატრს ბერიკაობის არქიტექტონიკაში შეაქვს ერთმანეთთან ხილვით გაერთიანე-

ბული ორი მოედანი. ორი მოედანი—ორი ბერიკა, მათი დამოკიდებულების გამაერთიანებელი ხილია, მაყურებლები ბერიკაობის მსახურნი არიან.

დადგმა მთლიანად პირობითია, ნივთები ბერიკას ხელში გადაიქცევიან იმ ნივთებად, რომლებიც ამ შემთხვევაში მათ სჭირდებათ...

ბერიკაობის თეატრში ყველაზე მთავარია მოედნის და მაყურებლის პრობლემა. ამ პრობლემის გადაჭრაში ბერიკას საკითხი განცალკევებულად დგას.

ბერიკაობის მონაწილე მთავარი პერსონაჟები ჩვენ მიერ აღმოჩენილია ხალხურ პროზაში. ხალხური პოეზიის ორი ბუმბერაზი მოქმედი გმირი—ქოსატყუილა და ნაცარქექია — ვერ ასცდებიან ხალხურ თეატრს. ესენი არიან ბერიკაობის ორგანიზატორები. ბერიკაობის თეატრის და ხსენებული ორი გმირის ანალიზს აშკარად მივყავართ ასეთ აზრამდე: ბერიკების თეატრის განვითარება რომ არ შეჩერებულიყო, ეს ორი გმირი თავის დროზე უნდა აღორძინებულიყო.

გენიალური ხალხური ნიღბები ქოსა და ქექია, ჩვენის აზრით, ბერიკაობის თეატრის ორგანიზატორები არიან.

ქექია ტრაბახის ღმერთია და ქოსა—სიცრუისა. ესენი არიან ხალხური სატირიკოსები და ორი მოედანი უკავიათ. ესენი ებრძვიან და ეჯიბრებიან ერთმანეთს.

გენიალური მშიშარა და ლაჩარი ქექია, თავისი სილაჩრის წყალობით, სხვადასხვა გარემოებათა გამო გარდაიქმნება ირაჩვეულებრივ მამაცად და გულადად. გენიალური ცრუ და მატყუარა ქოსა კი—გონიერად და ბრძენთა ბრძენად. ოღონდ კი გამოიწვიე და დანარჩენი პერსონაჟებიც მას გაჰყვება.

რუსთაველის თეატრმა ბერიკაობის ტექსტისა და გაფორმების დამუშავება დაიწყო 1927 წლიდან. რაკი გადაჭრა მოედნის საკითხი, განსაზღვრა მოქმედი პირები — ნიღბები, თეატრი პირდაპირ მივიდა გაფორმებამდე და დადგმაზე მუშაობას საფუძვლად დაუდვა ხალხური დღესასწაულის პრინციპი.

ბრძოლა ორი საწყისის, ორი წრის—ამ ორი ჩამოყალიბებული ძალის ბრძოლა მოითხოვს სივრცეს, ამასთან ბრძოლა

წარმოებს ერთ და იმავე, დროს ქართული შაირობის პრინციპზე.

ბერიკაობის თეატრი თავიდანვე ითვალისწინებს მაყურებლის აუცილებელ მონაწილეობას სპექტაკლში.

ბერიკებს შორის შეჯიბრი მოითხოვს მაყურებელთა შეჯიბრის თანაყოფიერებას. ყველაზე აქტიური მაყურებელი არის ხელმძღვანელი სპექტაკლისა. პასიური მაყურებელი კი— მეორე და მესამე პერსონაჟი.

თეატრალური მოქმედების როგორც პირველი, ისე მეორე ფორმა ბერიკაობის თეატრის დამახასიათებელია.

ქვირფასო ამხანაგებო პავლე და ბიტული! 38

ძალიან ვწუხვარ, რომ გუშინ, ოთხშაბათს თქვენი თეატრის გასტროლების პირველ წარმოდგენას ვერ დავესწარი ავადმყოფობის გამო.

გულწრფელი სალამი ჩემი სახელით მთელ თეატრს და ამხანაგებს. ვამაყობ, რომ პირველი ინიციატივა თქვენს ხელთაა გასტროლების გამართვაში. გამარჯვებული იყავით მუდამ და ყველგან, რაც ყველას გაახარებს. თქვენი სახით ვუსურვებ გამარჯვებას ქიათურის თეატრს“.

თქვენი ალ. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი.

აკოტა მარჯანიშვილის შესახებ³⁹

არავინ, აქ დამსწრეთაგან, არ იყო ისე ახლოს მარჯანიშვილთან, როგორც მე. ჩვენ ერთად ოთხი წელი ვიყავით, ვიმუშავეთ, რომ იტყვიან, სიამტკბილობით და მე ვიცი, რა ადამიანია იგი...

მარჯანიშვილს მე ვთვლი ძალიან დიდ რეჟისორად, დიდი

კულტურის ადამიანად, კოლოსალური თეატრალური გამოცდილებით, მას ძალიან ბევრი რამ უნახავს...

მან იცოდა მუშაობა აქტიორთან. ამის მაგალითია მისი ერთი დიდი მოწაფეთაგანი უშანგი ჩხეიძე.

მისის პელოი ფლანაბანს¹⁰

ვადასტურებ თქვენი წერილის და პიესების მიღებას. სათანადო თარგმანის შემოწმების შემდეგ გაცნობებთ პიესის არჩევანსა და დადგმაზე.

უალრესი მადლობის გრძობით აღენიშნავ თქვენს ყურადღებას რუსთაველის თეატრისადმი. ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და სსრ კავშირს შორის ურთიერთობის დამყარების შემდეგ, დარწმუნებული ვარ, კულტურული კავშირი რუსთაველის თეატრსა და თქვენს თეატრს შორის უფრო განმტკიცდება.

სალამი მისტერ ოლივერ საილორს და ყველა მათ, ვისაც ვახსოვართ.

– მიიღეთ გულწრფელი სალამი.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ჯანდრო ახმეტელი.

კოლია, კარლ, პეტია

თქვენ, ალბათ, ვერ წარმოიდგენთ, როგორც დაგვხვდა მეორე სამხატვრო თეატრი ყაზანის სადგურზე, სადაც ჩვენ ჩამოვედით 20 წუთით ადრე. შეგვხვდნენ მოსკოვის ორგანიზაციები. გამოწვეული იყო საპატიო სამხედრო ყარაული, მაგრამ ჩვენ ადრე ჩამოვედით. სადგურიდან წავედით ჰიქა ჩაიზე თეატრში. სამხატვრო თეატრის მთელი დასი ყვაილევით შეგვეგება. დაწვრილებით ჩვენი ყმაწვილები შეგატყობინებენ. ახლა კი აი რა: თავი მოიკალით, ნემსის ყუნწში

გაძვერით და გააკეთეთ ყველაფერი, რომ „მხატვლებმა“ ჩვენთან კარგად იგრძნონ თავი, რასაც მოგთხოვენ, ყველაფერი მიეცით. მუშაობა გაინაწილეთ და აბონიმენტები მთელი 100% გაავრცელეთ. ერთი სიტყვით, თქვენ რომ გენახათ რა გააკეთეს მათ ჩვენთვის, მიხვდებოდით, თუ რით უნდა გადაუხადოთ მათ მადლობა. წერილს⁴¹ საჩქაროდ ვწერ. ჩვენები ძალიან კმაყოფილები არიან დახვედრით.

მაშ ასე, იცოდეთ, თუ არ გინდათ თავი მომჭრათ, ყველაფერი გაუკეთეთ „მხატვლებს“, ამხ. ბერსენიევს გაუღეთ ჩემი სამუშაო ოთახი, ზედა და ქვედა ლოკები. მისი დავალებანი შეასრულეთ ულაპარაკოდ.

ასე ჭერჯერობით. იყავით კარგად.

სალამით ა. ახმეტელი.

ნაციონალურ-პროლეტარული თეატრიდან სოციალიზმისაკენ⁴²

მოსკოვში ჩვენ ჩინებულად, ძმურად მიგვიღო თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ, პრესამ და ოლიმპიადის მონაწილეებმა. გასტროლებზე მიგვიწვიეს აგრეთვე ხარკოვსა და ლენინგრადში. იძულებული გავხდით, ხარკოვის სასარგებლოდ უარი გვეთქვა ლენინგრადში გამგზავრებაზე, ვინაიდან დიდი ხანია, ძალიან გვინდოდა საბჭოთა უკრაინის სატახტო ქალაქში ჩასვლა.

ჩვენს გასტროლებს ხარკოვში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ გვინდა, რომ უკრაინელმა პროლეტარულმა მსყურებელმა იგრძნოს და ნაციონალური ფორმის საშუალებით დაინახოს რევოლუციური შინაარსი, საქართველოს პროლეტარიატის ცხოვრების ხასიათი და მაჯისცემა.

უკრაინის ცენტრში ჩამოსვლა ჩვენთვის განსაკუთრებით ძვირფასია იმიტომაც, რომ აქ, ისევე როგორც ჩვენში, მტკიცედ და ბეჯითად მუშაობენ იმ თეატრის გაუმჯობესებაზე, რომელიც ნაციონალურია ფორმით და ინტერნაციონალური

შინარასით, მუშაობენ მისი რევოლუციური გზების გაფართოებაზე.

ოსტატ ლეს კურბასის ხელმძღვანელობით არსებული თეატრის „ბერეზილს“ მიღწევებსა და ძიებას თეატრალურ საქართველოში ყველა კარგად იცნობს.

საქართველოს თეატრმა, რომელმაც თავისი არსებობა ლიბერალური ინტელიგენციისა და მოხელეთა დახმარებით ცარიზმის დროს დაიწყო, თავის სცენაზე გადმოიტანა ყველა ის მეთოდი, სისტემა და დადგენილებანი, რომლებიც მაშინდელი მოსკოვის თეატრებში იყო გამეფებული.

ქართულ თეატრში გადმოქონდათ დიდმპყრობელური კულტურის ანარეკლი, რომელიც ლიბერალური ბურჟუაზიისათვის მისაღები გახდა.

ამჟამად საქართველოს პროლეტარიატს თავისი დიქტატურა განმტკიცებული აქვს. იგი თეატრთან მოვიდა და თან მოიტანა თავისუფალი რევოლუციური ძიებანი. შეიქმნა უზარმაზარი კულტურული ღირებულებები, რომლებიც ხალხში იყო ჩამარხული და შესაძლებელი გახდა შექმნილიყო ნამდვილი საბჭოთა ეროვნული თეატრი—ნაციონალური ფორმით და პროლეტარული შინაარსით.

რუსთაველის სახელობის თეატრი გადაქრით გაემიჯნა ძველ სცენურ სკოლებს, ფორმებს და მეთოდებს, ავადმყოფურ ინდივიდუალისტურ ფსიქოლოგიზმს, ძველი თეატრის მთელ რუტინას და დიდი გულწრფელობით, დიდი ენერგიით აწარმოებს ბრძოლას საქართველოს პროლეტარიატის ჯანსაღი და ახალი ხელოვნებისათვის.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ საბჭოთა თეატრი, როგორც უკრაინაში, ისევე საქართველოში, გაიზრდება და გაუმჯობესდება ტემპებით. იგი უზარმაზარი სოციალისტური მშენებლობის მუშაობის ამსახველი იქნება.

ჩვენი მიმოწერის ნიადაგზე და პირადად ამხ. ფილიპენს უშუალო მონაწილეობის შედეგად ჩვენ ვიღებთ კულტურულ შეფობას ჩეჩნეთის და ინგუშეთის ნაციონალურ თეატრზე. ჩვენი საშეფო დახმარების ნორმები და შესაძლებლობანი, გარდა წინასწარ ურთიერთ შეთანხმებისა, დამოკიდებულია ადგილობრივ მომუშავე ამხანაგების უნარიანობასა და აქტივობაზეც.

ვაგზავნით რა ამხ. ჩხარტიშვილს (ჩვენი სათეატრო სკოლის მოწაფე-რეჟისორს), დარწმუნებული ვართ, ის თქვენი და უშუალოდ ზემდგომი ორგანოების დახმარებით შეძლებს ჩვენი საერთო სურვილის—ჩეჩენ-ინგუშეთის ნაციონალური თეატრის ძირითადი საფუძვლების შესწავლას და დამკვიდრებას.

მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს მიმდინარე სასეზონო მუშაობა, იმ ძირითად საბოლოო ამოცანის განხორციელებას, რა თქმა უნდა, გარეშე საკუთარი კადრების აღზრდისა, ვერ შევძლებთ. ეს საკითხი წინასწარი შეთანხმების ნიადაგზე მოგვარებული და ტექნიკურად მის განხორციელებაზე მრავალმხრივ დამოკიდებულია ჩვენი საშეფო ვალდებულების შესრულება და ჩეჩენ-ინგუშეთის ნაციონალური თეატრის შექმნისა და განმტკიცების საკითხი.

ამხ. სალმით ს. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი.

რუსთაველის სახელობის ქართული თეატრი⁴⁴

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში შეეძლო რუსთაველის სახელობის თეატრს წარმოშობა და განმტკიცება.

ჩვენ მემკვიდრეობით სცენური ხელოვნების ბურჟუაზიული ესთეტიზმით დაშტამპული ხერხები ჩავიბარეთ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანა-

ვე თეატრში შემოდის ახალი ნაკადი — ახალი მუშა მაცურებელი, კომკავშირელი, მუშთაყელი, წითელარმიელი, სწორედ ამათ შექმნეს და შეადგინეს ის ახალი, ნორჩი, მხნე ხალისიანი საზოგადოებრიობა, რომელმაც მისცა თეატრს განსაზღვრული სოციალური დაკვეთა.

ჩვენება ახალი ადამიანისა, მისი ურყევი ნება კაცობრიობისათვის ბედნიერი ნაოული მომავლისათვის ბრძოლაში აი დედაარსი ამ დაკვეთისა.

ამ მიზნით მოგვიხდა მთელი რეპერტუარის გადაკეთება, თემატიკური გეგმის გარდაქმნა, მისი გაქლენთა სოციალისტური კულტურული რევოლუციის ამოცანებით, მხოლოდ, ამ შემთხვევაში შეიძლებოდა შემოქმედებითი მუშაობის გაშლა, სცენური გამოსახულების ახალი სახსრების სისტემაში მოსაყვანად.

შინაარსიდან ფორმისაკენ — აი ჩვენი მიზანდასახულობა

მაგრამ ჩვენ შევეჩახეთ უდიდეს დაბრკოლებას: არ გვქონდა ქართული რევოლუციური პიესები. ჩვენ ვიპოვეთ გამოსავალი (რასაკვირველია, არა მთლიანად იდეალური) — შევუდექით თარგმნას და უმთავრესად, ვიწყეთ გადაკეთება ზოგიერთი პიესისა ადგილობრივ მდგომარეობასთან შეფარდებით. ასე მოვექეციეთ ივანოვის პიესას „ჯავშნოსანი მატარებელი“ („ანზორი“ გადაკეთება ეკუთვნის დრამატურგ სანდრო შანშიაშვილს). ნაწილობრივ — კირშონის „ქართა ქალაქს“ (ახალი მონტაჟი) და სხვა.

ჩვენ ამასთანავე ვცდილობთ გადაწყვეტას რევოლუციის გადინამიურებულ რიტმისა. ჩვენი ღრმა რწმენაა, რომ მხოლოდ ასეთი რიტმის ფონზეა შესაძლებელი მასიური სცენები.

თეატრმა გვიჩვენა „მასიური ინდივიდუალობა“ და „ინდივიდუალური მასიურობა“ პიესებში „რღვევა“, „ანზორი“, „ლამარა“, „ქართა ქალაქი“ (ახალი მონტაჟი), და სხვა.

ამისათვის ჩვენ მოგვიხდა უკუგვეგდო „ელფეროვანი ტილოები“ და „მოვარაყებული ესთეტიზმი“. სცენაზე დრო და სივრცე დასტურდება, რისთვისაც გამოიყენება შესაფერისი შუქურა და აგრეთვე ხმოვანი მონტაჟი.

ზოგიერთ სპექტაკლებში ჩვენ მივმართავთ მთიულურ დი-
ალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთების რიტმის ილუზია.

რიტმიზებული მოქმედების დადგენაში ჩვენ ვიყენებთ კრი-
ტიკულ პრიზმაში გატარებულ ხალხური თეატრის ზოგიერთ
ბერსს.

მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში ქართველმა მშრო-
მელმა ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელ-
თაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი
იუმორისტულ ფორმაში. აქ გამასხრებული იყო ყველა
უკუღმართობა-უბედურება სოციალური უთანასწორობისა.
თეატრალური ფოლკლორის ასეთ-სახეებს წარმოადგენენ „ბე-
რიკაობა“, „ჩრდილობანა“ და სხვა. ამჟამად თეატრი მუშა-
ობს ძველი ხალხური თეატრის „ბერიკაობის“ ნიღბებზე.

მასალები რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის 1920-21 წ. წ.45

საქართველოს გასაბჭოებამდე რამდენიმე თვით ადრე,
საზოგადო მოღვაწეთა დაყინებული მოთხოვნის შედეგად,
მენშევიკების მთავრობამ ქართულ დრამატულ საზოგადოე-
ბას ნება დართო ყოფილ „არტოს“ (ახლანდელი რუსთავე-
ლის თეატრი) შენობაში ქართული დრამა ჩამოეყალიბები-
ნათ.

„დამოუკიდებელ საქართველოში“ მენშევიკებმა ფაქტიუ-
რად იგივე „ქართული დრამა“ აღადგინეს, რომელიც ჯერ კი-
დეც თებერვლის რევოლუციამდე არსებობდა ქართული დრა-
მატული საზოგადოების ხელმძღვანელობით.

მეფის რუსეთის დროს „ტუზემცებს“ (ადგილობრივი
მცხოვრებთ), ქართველებს უფლება არა ჰქონდათ სახელმწი-
ფო თეატრი ჰქონოდათ, ისინი მხოლოდ „ქართული დრამით“
უნდა დაკმაყოფილებულიყვნენ — ეს გასაგებიცაა!

მენშევიკებმა უარყვეს მოთხოვნა, რომ „დამოუკიდებელ
საქართველოში“ სახელმწიფო დრამატული თეატრი შექმნი-

ლიყო. „თავისუფალ ქვეყანაში“ ქართული თეატრი ვერ ელირ-
სა სახელმწიფო თეატრის წოდებას...

ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობამ სამხატვ-
რო ხელმძღვანელად მოიწვია რეჟისორი აკ. ფალავა, რომელ-
საც დაევალა ქართული დრამის შედგენა. აკ. ფალავა მოსკოვის
სამხატვრო თეატრში იყო აღზრდილი. მან მოსკოვიდან დაბ-
რუნების შემდეგ თეატრში თავისი მუშაობა პედაგოგიური
მოღვაწეობის გზით წარმართა. ქართული დრამის სამხატვრო
ხელმძღვანელად მოწვევამდე, იგი ბათუმის ვაჟთა გიმნაზიის
დირექტორი იყო.

თეატრში კი მისი მუშაობა უფრო თეორიული ხასიათისა
იყო, ვიდრე პრაქტიკული, იგი ავსებდა და ამტკიცებდა რე-
ჟისორ ალ. წუწუნავას თეატრალურ გეზს.

ალ. წუწუნავას ჯერ კიდევ თებერვლის რევოლუციამდე
წამყვანი ადგილი ეჭირა ქართული თეატრის საქმიანობაში.
ალ. წუწუნავაც მოსკოვის I სამხატვრო თეატრის აღზრდი-
ლია. იგი I მსოფლიო ომის დაწყებამდე — დიდი ხნით ადრე,
ქართულ სცენაზე გამოვიდა, როგორც სტანისლავსკის სის-
ტემის მიმდევარი. მასი პირველი დებიუტი იყო „რევიზორი“,
რომელიც მან მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით
დადგა (ასე იყო აღნიშნული აფიშებში).

...მ. ქორელი და კ. ანდრონიკაშვილი სისტემატურად ხელ-
მძღვანელობდნენ ძველი ქართული დრამის სეზონებს. ხოლო
რეჟისორი ალ. წუწუნავა ხელმძღვანელობდა ქართული დრა-
მის ხალხურ სექტორს, სადაც მუშაობდნენ ა. კ. რკინიგზის
მთავარი სახელოსნოების და დეპოს მუშა-მოსამსახურენი.

დაახლოებით, თებერვლის რევოლუციის წინ, ჩამოყალიბ-
და სტუდია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა პედაგოგი
გ. ჯაბადარი, მან მხოლოდ 2 დადგმის გაკეთება მოასწრო და
სტუდია დაიშალა. გ. ჯაბადარის მუშაობა ალ. წუწუნავას მუ-
შაობისაგან ნაკლებად განსხვავდებოდა.

ასეთი მდგომარეობა იყო თეატრალურ სფეროში იმ დრო-
ისათვის, როცა მენშევიკების მთავრობამ ბოლოს და ბო-
ლოს ნება დართო შექმნილიყო „ქართული დრამა“. სამხატვ-
რო ნაწილის ხელმძღვანელმა აკ. ფალავამ თეატრის ორგანი-
ზაციის საკითხი უბრალოდ გადაწყვიტა: მან ხელშეკრულება

დადო ყველა მსახიობთან, ვინც კი ძველად ქართულ დრამაში მუშაობდა, ხელშეკრულება დადო სახალხო სახლის მსახიობობთან. გ. ჯაბადარის სტუდიებთან და პროვინციის ცენტრებში მომუშავე ყველა პროფესიონალთან. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ სეზონში, აკ. ფალავას მიერ შექმნილი ქართული დრამის გარეთ არ დარჩენილა თითქმის ქუთაისის მთელი დასი. იგი მთლიანად თბილისში გადმოვიდა. ასევე მოიქცა ფალავა რეჟისორთა მიმართაც. საქართველოში მომუშავე ყველა რეჟისორს კონტრაქტით დაუკავშირდა გარდა სანდრო ახმეტელისა. რეჟისორ ახმეტელს არც არავინ იცნობდა მაშინ. დასი და მისი ხელმძღვანელობა მეტად კრედიტულად შემაღვენილობისა იყო. იგი სხვადასხვა თაობისა და მიმართულების წარმომადგენლებისაგან შედგებოდა. მ. ქორელი, კ. ანდრონიკაშვილი, მსახიობი ვლ. ალექსი-მესხიშვილი, ალ. წუწუნავა და აკ. ფალავა რეჟისორ დამდგმელად მუშაობდნენ. ამასთან მათ შორის მხატვრული სტილისა და მეთოდოლოგიის მხრივ საერთო არაფერი იყო.

მ. ქორელი დახელოვნებული იყო სალონური პიესების დადგმაში: იგი წლიდან წლამდე ერთსადაიმთხვე პიესებს დგამდა. ასე მაგალითად „იმედის დაღუპვა“, „ზღვასთან“ და სხვ. კ. ანდრონიკაშვილი განსაკუთრებით ისტორიულ პიესებს დგამდა. ვლ. ალექსი-მესხიშვილი, — ცნობილი ტრაგიკოსი გასტროლიორი, როგორც რეჟისორი მუშაობდა მხოლოდ თავის საგასტროლო პიესებზე; ხოლო აკ. ფალავა და ალ. წუწუნავა იღწვოდნენ. რომ ქართული თეატრი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის „წიაღში შეეყვანათ“. ნაწილობრივ კიდევაც მი-
აღწიეს ამ მიზანს.

ალ. წუწუნავას ინიციატივით ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობამ მოლაპარაკება დაიწყო სანდრო ახმეტელთან. ახმეტელი კატეგორიულ უარზე იყო, მისი უარი მოტივირებული იყო იმ მდგომარეობით, რომელც მან დაა-
საბუთა თავის სტატიაში: „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“ (დაიბეჭდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“).

ახმეტელს მიაჩნდა, რომ ერთ თეატრალურ დასში სხვადასხვა თაობისა და მიმართულების მსახიობთა და რეჟისორთა ისეთი თავმოყრა, როგორც ეს იმჟამად იყო სრულიად არ

შეესაბამებოდა ერთიანი მხატვრული შემოქმედების პრინციპებს.

აღ. წუწუნავას შთაგონების შედეგად აღ. ახმეტელი დათანხმდა გაეკეთებინა დადგმა, იმ პირობით, რომ მოქმედების სრულ თავისუფლებას მისცემდნენ. საჭირო იყო შიგნითვე შექმნილიყო ჭანსალი ახალგაზრდული ჯგუფი.

1 სექტემბრისათვის სურამიდან დაბრუნდა დასი, რომელიც აკ. ფალავას ხელმძღვანელობით იქ მოსამზადებელ სამუშაოს აწარმოებდა.

დასი სავსებით დეზორგანიზებული დაბრუნდა.

ახმეტელი სურამში მათთან ერთად არ ყოფილა.

თავის ხელმძღვანელების მიმართ ნდობადაკარგული დასი დასაწყისში ახმეტელსაც უნდობლად შეხვდა. ეს უნდობლობა უფრო გაძლიერდა მას შემდეგ, როცა ფედერალისტების ორგანოში დაიბეჭდა მათი ლიდერის სიტყვის სტატია, სადაც იგი დრამატულ საზოგადოებისაგან კატეგორიულ პასუხს მოითხოვდა თუ: „რატომ მიიწვიეს რეჟისორად აღ. ახმეტელი“. ამ სტატიის გამოსვლის შემდეგ ახმეტელმა უარი განაცხადა მუშაობაზე; მხოლოდ დიდი თხოვნის შედეგად დაითანხმეს დაეწყო მუშაობა.

ახმეტელის რეპეტიციას დიდი ხანია ელოდნენ. დანიშნულ დროს სარეპეტიციო დარბაზი დასის წევრებით გაივსო. დიდ უმეტესობაში, განსაკუთრებით, ძველი თაობის წარმომადგენლებში, აშკარად იგრძნობოდა ახმეტელის მიმართ უნდობლობის განწყობილება. და აი, მთლად გაფითრებული სანდრო რეპეტიციაზე ძლივძლივობით ლაპარაკობს, რამდენიმე ფრაზა წამოისროლა საერთოდ თეატრის შესახებ, განსაკუთრებით იმაზე, თუ რას წარმოადგენდა მაშინდელი ქართული თეატრი და რა მიმართულებით აპირებს იგი შემდგომში მუშაობის წარმართვას, სწრაფად მოათავა სიტყვა, ისე რომ არ მისცა საშუალება დასის ზოგიერთ წევრს მისთვის რეპლიკა ესროლა. დაუყოვნებლივ გადავიდა მიზანსცენების დამუშავებაზე. უპირველესად მან იმ მსახიობებთან დაიწყო მუშაობა, რომელთაც თავი გამომწვივად ეჭირათ.

რიტმულად ზუსტად დახვეწილმა ექსტმა, პლასტიური ფორმის სიმსუბუქემ და პიესის მოქმედ პირთა (სახელდასე-

ლოდ მოხაზულმა) მოძრაობის დინამიურობამ ალაფროთოვანა დამსწრენი. სარეპეტიციო დარბაზში აბსოლუტური სიჩუმე დამყარდა, არავინ არ იძროდა, ჩურჩულსაც ვერ გაიგონებდით, ხოლო რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ აღტაცებას ბოლო არ უჩანდა. ეს ამბავი მთელ ქალაქში გავრცელდა.

ყველა გრძნობდა და პირდაპირ აღიარებდნენ, რომ სრულიად ახლებური მუშაობა დაიწყო: ფიზიკურად და მორალურად დაბეჩავებულ მსახიობთა ჩუმი და ულიმდამო თამაში უცებ აელვარდა სიმსუბუქითა და სიხარულით. ყოველდღიური, ყოფითი მოძრაობის მაგიერ გაჩნდა მისი დინამიური და პლასტიური სახესხვაობა. ახმეტელი მოითხოვდა თამაშს მთელი არსებითა და მთელი ნერვებით. მისი მუშაობის ძირითადი მრწამსი ძალიან მალე გაიკვია. გაიკვია ისიც, რომ იგი დანარჩენი რეჟისორებისაგან მკვეთრად განსხვავდებოდა.

ხალასმა ახალგაზრდობამ მოიყარა თავი მის გარშემო და თავიდანვე გაიკვია ახალსა და ძველს შუა ბრძოლის შემდეგი გზები...

ახმეტელი დაუნდობელი გამოდგა მსახიობის თამაშის ძველი სისტემის მიმართ. დასის ერთი ნაწილი აღაშფოთა ამ ამბავმა: „ჩვენ ბალერინები და მომღერლები კი არა ვართო!“, ჩვენ ასე არ დავდიოდით და არც ასე ვლაპარაკობდით, მაგრამ კარგად ვთამაშობდითო“—გაისმოდა აქა-იქ.

დაადგა სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო-ზმანია“ (მოდერნიზებული ფაუსტი) მთლიანად ახალგაზრდა ძალების მონაწილეობით. ბევრნი განსაკუთრებით განაცვიფრა თეატრში სიმფონიური ორკესტრის გამოჩენამ, რომელიც საჭიროების მიხედვით მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით იყო გამოყენებული. ეს ხერხი პირველად ახმეტელმა გამოაყენა.

პრემიერა ნოემბრის ბოლოს წავიდა და დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ახმეტელი განსაკუთრებით დიდ ენერგიას ახმარდა ნაციონალური რიტმის ძიებას. ახმეტელმა შემდეგი დადგმისათვის ცაპაროის კლასიკურე პიოსა „რაც გინახავს ველაზ ნახავ!“ აირჩია. მისი მთავარი მიზანი იყო შეექმნა ქართული სახალხო სცენები. მუშაობის პროცესში მისი სურვილი უფ-

რო გაიზარდა. მან სრულიად დაარღვია ტრადიციული რემარკები, გადაახალისა პიესა და დამატებით შეიტანა ხალხური სცენები, ახმეტელი მსახიობებისაგან მოითხოვდა სახის უშუალო და მარტივ გადაჭრას. ძველი თეატრის ძველა გვარდია აშკარად შეურაცხყოფილად თვლიდა თავს. პიესის ასეთი გადაწყვეტით შეურაცხყოფილნი იყვნენ. მეტად ფამამი იყო ახმეტელის ასეთი ცდა, მეტად ახალი იყო მისი აზრი მის გარშემო მყოფთათვის. პრემიერის შემდეგ (სადაც ბევრი მოულოდნელი და სრულიად ახლებური მონახაზი და რიტმი იგრძნობოდა) ახმეტელი წავიდა თეატრიდან. ეს იყო საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე ორი კვირით აორჟ. პრესაც და საზოგადოებაც, ახმეტელის ცდას, რომ შეექმნა ნაციონალური, უბრალო სახალხო სცენები დაცინვით შეხვდა.

სეზონის განმავლობაში დაიდგა 22 პრემიერა. ამ სეზონში 80-90 სპექტაკლი წავიდა.

ასე დამთავრდა ახმეტელის მუშაობა, მაგრამ ბევრს ძალიან კარგად ესმოდა, რომ ომი უკვე დაიწყო, რომ ახმეტელის წასვლა ეს დროებითი ამბავია და რომ ბრძოლა გაგრძელდება, ამ სეზონში აშკარად გაიჩქევა, რომ დაიწყო ბრძოლა ნამდვილი ნაციონალური თეატრის შექმნისათვის, მაგრამ მისი მთავარი საფუძველი—მაყურებელი ჯერ არ იყო ქვეყნის ნამდვილი ბატონ-პატრონი, მშრომელი ხალხი ჯერ არ ჩანდა. არც ახალი შინაარსი და მიზანი იყო გარკვეული. მაგრამ გადამწყვეტი შეტყუება რომ უკვე მოახლოებული იყო, ეს კი აშკარად ჩანდა.

1921-22 წწ. სეზონი ისევ აკ. ფალავას ხელმძღვანელობით დაიწყო. რეპერტუარი შედგენილი იყო ეკლექტიურად და უპრინციპოდ. დგამდნენ ყველაფერს, რაც ხელთ მოხვდებოდათ და ისევე, როგორც მრავალი წლის განმავლობაში იდგმებოდა.

ძველი თეატრის სისტემა ისევ აღდგა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფორმალური გადმონერგვის შედეგად. თეატრი უხეშ ნაყოფიერებამდე დაეშვა. სცენაზე უწინდებურად გადმოტანილი იყო რუსული ინტელიგენციის ფსიქოლოგიუ-

რი მანერულობა. სეზონი კრახით დამთავრდა, თეატრს მა-
ყურებელი არ ჰყავდა...

1922-23 წ.წ. სეზონი იგივე მსახიობთა და ხელმძღვა-
ნელთა შემადგენლობით დაიწყო. ხსნა არსაიდან არა ჩანდა.
მდგომარეობა დაძაბული იყო.

სეზონის დასაწყისისათვის თბილისში რუსულ დასთან
ერთად ჩამოვიდა ცნობილი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, რომ-
ელიც დაუკავშირდა ბრიანსკის და რეჟისორ მარგარიტოვს
და დააარსეს რუსული თეატრი. ის თეატრი თავისი მოღვაწე-
ობის დასაწყისში დგამდა მარჯანიშვილის მიერ რუსეთში
უკვე დადგმულ პიესებს: „მიმზიდველი შუქი“, „სალომეა“,
„ყვითელი კოფთა“ და სხვ.

...გამოუვალი იყო ქართული თეატრის მდგომარეობა.
ამის გამო საქართველოს განათლების სახ. კომისარიატი იძუ-
ლებული გახდა მოეწვია გაფართოებული თათბირი სეზონის
მდგომარეობის შესახებ. ახმეტელმა, თავის გამოსვლაში კა-
ტეგორიულად მოითხოვა თეატრის სრული რეორგანიზაცია.

უმრავლესობამ მოითხოვა, რომ ხელმძღვანელად მოეწვი-
ათ კ. მარჯანიშვილი. მარჯანიშვილი დათანხმდა. თათბირის
დიდ უმრავლესობას სჯეროდა მისი ავტორიტეტისა და
იმედი ჰქონდა, რომ მარჯანიშვილი უცებ დააყენებდა
ფეხზე საქმეს და თეატრიც გადაახალისებდა თავის მუშაო-
ბას.

ახმეტელი დიდად აფასებდა მარჯანიშვილს, მაგრამ იგი
ფიქრობდა, რომ ორი-სამი კარგი დადგმით თეატრი არ შე-
იქმნება.

იმის გამო, რომ დასის ბევრ წევრს სურვილი არ ჰქონ-
და სერიოზული მუშაობისა, „ცხვრის წყაროს“ რეპეტი-
ციები კარგა ხანს ვერ დაიწყო. მსახიობები ხან როლზე ამ-
ბობდნენ უარს, ხან კიდევ არ ცხადდებოდნენ სამუშაოზე და
რეპეტიციები იშლებოდა. ბოლოს როგორც იქნა დაიწყო
მუშაობა. მარჯანიშვილმა გაიმეორა მის მიერ კიუეში დადგ-
მული „ცხვრის წყარო“.

„ცხვრის წყაროს“ პრემიერას დიდი წარმატება ხვდა.
საზოგადოება და მსახიობები მოწმენი გახდნენ ქართულ თე-
ატრში მანამდე არნახული. ახალი მიმართულებისა.

...განათლების სახალხო კომისარიატის მოთხოვნით ახმეტელიც დაბრუნდა თეატრში სამუშაოდ. მან დასადგმელად იიღო „სალომეა“ და ს. შანშიაშვილის „როდამი“. „სალომეას“ ახმეტელმა რეკონსტრუქცია გაუკეთა. გენერალური რეპეტიციის შემდეგ მარჯანიშვილი და ახმეტელი შემოქმედებითად დამეგობრდნენ და ერთად დაიწყეს მუშაობა.

თეატრში თავი იჩინა დაჯგუფებამ. ერთ ჯგუფში იყვნენ: ყველა რეჟისორი და ძველი თაობის მსახიობები ალ. წუწუნავას მეთაურობით და მეორე მხარეს: მარჯანიშვილი, ახმეტელი და ახალგაზრდობის ნაწილი. ნამდვილად კი ეს იყო ბრძოლა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრებსა და პირობითი, —თეატრალური ესთეტიკის მომხრეთა შორის— ა. წუწუნავასა და მარჯანიშვილს შორის. ბრძოლა. რომელიც რევოლუციამდელ თეატრალურ რუსეთში მიმდინარეობდა, (1923 წელს) უკვე საბჭოთა საქართველოშიც გადმოვიდა. მათ შორის (მარჯანიშვილი და წუწუნავა) დამოკიდებულება იმდენად გამწვავდა, რომ ერთად მუშაობა აღარ შეეძლოთ და წუწუნავა წავიდა თეატრიდან. მომხდარი კონფლიქტი სამედიატორო სასამართლოთი დამთავრდა...

ამ სეზონში, გარდა იმ ორი დადგმისა, მარჯანიშვილის მიერ გაკეთდა ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელშიაც განსაკუთრებით კარგი იყო I სურათი. შემდეგ მისი დადგმა იყო „ლონდა“, რომელიც მარცხით დამთავრდა. მანვე დადგა ოპერეტა „მასკოტა“. თეატრში 15 პრემიერა წავიდა. სეზონის რეპერტუარი ისევ ეკლექტური იყო. მხატვრულ მეთოდში ჯერ კიდევ იგრძნობოდა აღრევა. სეზონი დავამთავრეთ იმ რწმენით, რომ შემდეგი უკეთესი იქნებოდა.

...„სალომეას“ დადგმის შემდეგ ახმეტელი იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო...

შემდეგმა 1923-24 წწ. სეზონმა ახალი ხელმძღვანელობის წინაშე დასვა საკითხი: როგორი სახე უნდა ჰქონდეს ამ სეზონს? ახალი ხელმძღვანელისაგან იყო დამოკიდებული მისი მხატვრული მუშაობის პრინციპების გარკვევა. ეს ექსპრესიონიზმის ხანა იყო, ცდა დიდხანს არ დაგვკვირვებია. შედგენილი რეპერტუარი უკვე ორგანიზებულ-ეკლექტური ხასიათისა

იყო, მაგრამ არა ისეთი ქაოტიური, როგორც მანამდე გ. ერისთავის კომედიის „გაყრის“ გვერდით მიდიოდა ხ. ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, კაიზერის, ტოლერის და სხვათა პიესები.

მსახიობთა მუშაობის ხასიათიც არ იყო (ამ სეზონში) ბოლომდე გარკვეული: „გაყრა“ თუ ნატურალისტურად იყო დადგმული, — „ინტერესთა თამაში“ გაკეთებული იყო კომედია დელარტეს ხერხით.

გაურკვევლობამ და ეკლექტიურობამ მარჯანიშვილიც (ისე როგორც „სალომეას“ შემდეგ ახმეტელი) იქამდე მიიყვანა, რომ „ინტერესთა თამაშის“ რეპეტაციის დროს წავიდა თეატრიდან. მაგრამ ახმეტელისა და სხვების თხოვნის შედეგად მარჯანიშვილი კვლავ დაბრუნდა.

განვლილი სეზონის ბოლოსათვის ახმეტელი თეატრში არ იყო, იმ სეზონში მარჯანიშვილთან ერთად მან მხოლოდ 4 თვე იმუშავა. შემდეგი სეზონის დასაწყისში 1924 წ. ახმეტელი ბორჯომში ჩავიდა და მარჯანიშვილთან ერთად შეუდგა სინგის „გმირის“ დამუშავებას.

ახმეტელი გრძნობდა, რომ საჭიროა გზიდან ჩამოიშორო ყოველივე ის, რაც თეატრს ისევ ძველი მდგომარეობისაკენ დააბრუნებს. იგი გრძნობდა, რომ საჭირო იყო ერთიან ფაღალად შეკრულიყო ყველა იმათი ნება-სურვილი, ვისაც სწამდა, რომ თეატრში შესაძლოა ეკლექტიზმის ტყვეობაში დარჩენილიყო. საჭირო იყო მტკიცე, მაგრამ ერთიანი ორგანიზაცია და ასეთი ორგანიზაცია ჩამოაყალიბა ახმეტელმა, (სეზონის გახსნის მცირე ხნის შემდეგ) კორპორაცია „დურუჯის“ სახელწოდებით. ამ ორგანიზაციის არსებობა მარჯანიშვილმა მხოლოდ თვე-ნახევრის შემდეგ შეიტყო.

ორგანიზაციისათვის მთავარი იყო ორი მომენტი:

1. ახალი თეატრის შესაქმნელად საჭიროა აქტიური პროფესიონალი, აქტიური ამხანაგი.

2. ახალი თეატრისთვის საჭირო იყო ახალი შინაარსი და ის, რომ თეატრს ჰქონოდა საკუთარი სახე და მკაფიო ეროვნული ფორმა.

კორპორაციის მანიფესტის შედგენამ და მისმა გამოქვეყნებამ არნახული სკანდალი გამოიწვია. „ინტერესთა თამაშ“

შის“ სპექტაკლის დროს ა. ვასაძემ წაიკითხა მახიფესტი, სო-
შინელი ღრიალი, სტვენა და წამოძახილები მსახიობებს თამა-
შის საშუალებას აღარ აძლევდა.. ამ გამოსვლის ორგანიზა-
ციას ახმეტელი მეთაურობდა და მისივე ბრძანებით მსახიო-
ბებმა პანტომიმური თამაშით დაამთავრეს სპექტაკლი... ამ
დღიდან ახმეტელი მათთვის განსაკუთრებით საძულველი
გახდა.

შემოქმედებით ცხოვრებაში კორპორაცია ხელმძღვანელი-
საგან მოითხოვდა ნათელ გეზს. სეზონის დამთავრებისთანავე
თეატრიდან წავიდნენ (სამის გარდა) ძველი თეატრის ყველა
მსახიობი და რეჟისორი.

რუსთაველის თეატრი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის
ხელში დარჩა. ყველა შემდგომი ნამუშევარი, დამოუკიდებე-
ლი თუ საერთო დადგმა „მარჯანიშვილისა და ახმეტელის“
ხელმოწერით ცხადდებოდა. თეატრი მთლიანად კორპორაცია
„დურუჯის“ და მისი ხელმძღვანელების გამგებლობაში გადა-
ვიდა. იმის გამო, რომ მარჯანიშვილი დიდი ავტორიტეტით
სარგებლობდა, იყო თეატრის რეფორმატორი და იმის ში-
შით, რომ ზოგჯერ მას სიმტკიცე აკლდა, იგი სამართლიანად
იქნა გამოცხადებული „დურუჯის“ ხელმძღვანელად.

მას შემდეგ, რაც თეატრი ძველი თეატრალური სამყარო-
საგან განთავისუფლდა, კორპორაციამ დაინახა, რომ მარჯანი-
შვილი თავის შემოქმედებით მუშაობაში ეკლექტიურობას კი
არ გაემიჯნა, არამედ მას აღიარებდა თავის მხატვრულ პრინ-
ციპად. თეატრის სცენაზე თანდათან ფეხს იკიდებდა ყველა
მიმართულება, იგრძნობოდა მუშაობის სეზონური ხასიათი.
მარჯანიშვილმა შეადგინა სეზონის რეპერტუარი, ხოლო თვა-
თონ კინო-გადაღებები დაიწყო...

1924-25 წწ. მთელი სეზონი თეატრალური ეკლექტიციზ-
მის ნიმუში იყო.

..., „შპიგელმენშის“ დადგმის შემდეგ ახმეტელი საზოგადო-
ების წინაშე წარსდგა, როგორც უკვე ჩამოყალიბებული რე-
ჟისორი. ამასთან ერთად მან აქ გამოაჩინა არა ერთი მსახიო-
ბი. ჯერ კიდევ „ბერლო ზმანას“ დადგმის დროს ახმეტელმა
თეატრში მოიყვანა სრულიად უცნობი მსახიობი ნ. ციციშვი-
ლი, რომელმაც იმდენად ისახელა თავი, რომ მღს მიერ შექმ-

ნილი სახე დღემდე ყველას თვალწინ უდგას... (იგი გარდაიცვალა „ბერდო ზმანიას“ დადგმის მეორე წელს).

1924-25 წწ. სეზონში „ლატავრაში“ და „სალომეაში“ მანვე მოიყვანა და გამოავლინა აკ. ხორავა.

მომავალი 1925-26 წწ. სეზონი უკვე თავიდანვე უსიამოვნებათა მომასწავებელი იყო...

...ახმეტელმა „ლამარაზე“ დაიწყო მუშაობა. მარჯანი-შვილს „ლამარა“ აღარ აინტერესებდა, მან პანტომიმა „მზეთა-მზეს“ მოჰკიდა ხელი, მაგრამ აპენდიციტის შეტევების გამო საავადმყოფოში დაწვა. ოპერაცია ცუდად გაუქეთეს და მძიმე მდგომარეობა შეექმნა. მაისის ბოლომდე იწვა და საავადმყოფოდან გამოსვლის შემდეგ თეატრში აღარ დაბრუნებულა. „ლამარაზე“ მუშაობამ ცხადყო, რომ ქართული ნაციონალური თეატრის რიტმი მშრომელ ხალხში უნდა ვეძებოთ. ჩვენს წინაშე უბრალო ხევისურები იყვნენ და ჰათი შემწეობით მივალწიეთ იმას, რასაც მთელი კორპორაცია ვესწრაფოდით.

ორმა პრემიერამ „ჰამლეტმა“ და „ლამარამ“ საქართველო შემოიარა. დასრულდა გარკვეული ეტაპი თეატრის მუშაობაში.

1926-27 წწ. სეზონში თეატრს სათავეში ახმეტელი ჩაუდგა. „ზაგმუკით“ დავიწყეთ და „წითელი დროშა“ სცენაზე პირველად ავწიეთ პიესაში „საქე მარცხნივ“.

რუსთაველის თეატრის მემობარი¹⁶

1930 წლის 30 ივნისი იყო. მცირე თეატრში მთავრდებოდა რუსთაველის სახელობის ქართული თეატრის გასტროლები. უკანასკნელად მიდიოდა „ლამარა“.

ვიჩეჟი ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის ყოფილ საპირფარეოში და ვიძლეოდი საბოლოო განკარგულებებს თეატრის მეორე დღესვე სამშობლოში, საქართველოში გამგზავრების შესახებ.

ამ დროს კი დარბაზში ატმოსფერო ვარვარებდა. გრია-

ლებდა აღტაცებული ტაში. მოსკოვის ახალი,—პროლეტარული მაყურებელი, ქართველ შემოქმედთა კოლექტივის ტემპერამენტით აღგზნებული, ყოველ აქტს ენთუზიანზით ხვდებოდა. გაქედნილ დარბაზს იპყრობდა სპექტაკლით გამოწვეული ცნობისმოყვარეობა. პოეტი გალპერინი სკამზე შეხტა, დასცხო განუწყვეტელი ტაში და მაყურებელს გასძახა: „მოსკოვო, ტაში დაუკარ!“

დაიწყა მწუხარე ტრაგიზმით სავსე „ლამარას“ IV მოქმედება.

რუსთაველის თეატრის მსახიობებს იგი არასოდეს ისე ამალღებულად, ისეთი შმაგი დინამიკით არ შეუსრულებია, როგორც ახლა ასრულებდნენ.

შურისძიება... სცენაზე ბორგავდა ხევსურის მამა (მსახიობი ხორავა), იგი, წარსულის ავი გადმონაშთით შეპყრობილი, სისხლის აღებაზე ღრიალებდა.

...სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ჩვიდმეტჯერ აიწია ფარდა, რაც, როგორც ვიცით, არ ახსოვს ჭალარა, სახელოვანი მცირე თეატრის ისტორიას. მქუხარე ოვაცია თანდათან ნელღებოდა.

— განა დამთავრდა სპექტაკლი? — მოისმა ზურგს უკან კიროვის ხმა.

მშვიდად, პირდაპირ მიყურებდა თავისი არაჩვეულებრივი ცქერით კიროვი. აქ მე მომგონდა, როგორ და სად ვიხილე ეს სახე...

მენშევიკური საქართველო...

თბილისი...

ამხ. კიროვი ჩამოვიდა საბჭოთა რუსეთის სრულუფლებიან წარმომადგენლად...

— რატომ დამთავრდა ასე ადრე სპექტაკლი? — ხაზგასმით გაიმეორა სერგეი მირონისძემ.

ამხ. კიროვმა, რომელსაც ძალიან უნდოდა სპექტაკლის ნახვა, გაიცინა...

...მე საჩქაროდ გავედი სცენაზე. სამწუხარო სიურპრიზი—მთელი დეკორაცია დაშლილია... მაგრამ როგორც მივმართე დასს, რომ ამხანაგები კიროვი და ორჯონიკიძე ნანობენ სპექტაკლის მთლიანად. უნახველობას-მეთქი, მსახიობებმა

გრიმებში, მუშებმა, მცირე თეატრის მთელმა პერსონალმა ერთუზიანებით, ხუმრობით, სინარულით გატაცებულებმა სასწრაფოდ დაიწყეს დეკორაციების ხელმეორედ დადგმა.

„ლამარა“ ისევ დაიწყო — მეორედ ამ საღამოს და უკვე ველარაფერი დაარღვევდა სპექტაკლის რიტმს, მე შემეძლო მშვიდად ყოფნა.

ამხ. კიროვი დაჟინებით მეკითხებოდა: სპექტაკლი პარტიის ყრილობას უჩვენეთ? როგორ, ყრილობამ არ განახათ? თქვენ ყრილობისათვის არ გითამაშიათ? ყრილობას აუცილებლად მივცემთ საშუალებას ნახოს რუსთაველის თეატრი. ჩვენ სპექტაკლს დიდ თეატრში გადავიტანთ. თქვენ რას თვლით უფრო შესაფერისად—„ანზორს“? კარგი, ვაჩვენებთ „ანზორს“.

და იგი უკვე შეუდგა ამ საქმის ორგანიზაციას, თვლიდა დროს, ნიშნავდა სპექტაკლისათვის დღეს.

ამრიგად, ჩვენი დაბრუნება საქართველოში კვლავ გადართობოდა...

კიროვმა მთელი თავისი მომაჯადოებელი უბრალოებით გვითხრა:

— აი, ეს სიმღერა III აქტში... მე მახსოვს, იგი გაშიგონია თბილისში... თქვენ მიმიხვდებით, როგორ მსიამოვნებს ქართული თეატრის აყვავების ხილვა! მენშევიკების დროს არავითარი ნამდვილი ნაციონალური თეატრი არ იყო. მე კარგად მახსოვს არაფერი არ იყო.

სპექტაკლი ყრილობისათვის. „ანზორი“. გაქედლილი დარბაზი. პარტიის წარმომადგენლები საბჭოთა კავშირის ყველა კუთხიდან სულგანაბული უცქერენ „ჯავშნოსან მატარებელს“, დაღესტანში გაშლილი მოქმედების დინამიკას...

ამხ. ორჯონიკიძე და კიროვი ლოყაში არიან. პირველად ვხედავ, რომ ამხ. კიროვი რამდენადმე აღელვებულია...

— იცით,—მეუბნება კიროვი,—აი ეს... ეს... ეშმაკმა იცის, პირდაპირ მზად ვარ ჩავერიო ბრძოლაში! ვერ ვჩერდები ადგილზე. და ეს ყველაფერი როგორი ნაცნობია ჩემთვის, ახლოა... „ანზორი“—თითქოს საკუთარი ცხოვრებიდან ვკითხულობდე ფურცელს...

კიროვმა თეატრი ლენინგრადს მიიწვია. ამის შესახებ ის გველაპარაკა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა „ლამარა“ ნახა, მაგრამ მე ვუთხარი, სიტყვა მაქვს მიცემული უკრაინელებისათვის. რომ ჯერ მათ უნდა ვეწვიოთ-მეთქი...

მხოლოდ 1933 წელს გაემგზავრა თეატრი საგასტროლოც ლენინგრადში. მაშინ კიროვი იქ არ იყო.

ჩვენ დავიწყეთ გასტროლები. თეატრის წარმატება ლენინის ქალაქში ძალიან დიდი იყო. ვიტყვი მოკლედ: ჩვენ მოვემსახურეთ 98 ათას მაყურებელს. ლენინგრადის პრესის გამოხმაურება აღესილი იყო ენთუზიაზმით.

ერთხელ ტელეფონის ზარია, მესმის ამხ. კიროვის ხმა. მოგვილოცა წარმატება, მკითხა, ხომ არ სჭირდება რაიმე თეატრსო. დამავალა, ყოველგვარი წვრილმანისათვისაც კი მისთვის მიმემართა. მის ხმაში მშობლიური მზრუნველობა იგრძნობოდა, თითქოს იგი ამ თეატრს თავის პირმშოდ თვლიდა.

შემდეგ, შეხვედრისას ეს კიდევ უფრო ნათლად გამომქლავნდა. თქვენი თეატრი დიდი თეატრია.—მეუბნებოდა ამხ. კიროვი დაუფარავი კმაყოფილებით.—და მე მათ ვეუბნები, თქვენ უნდა გენახათ რა იყო თბილისში საბჭოთა ხელისუფლებამდე. იყო ურთი გაღატაკებული ოპერა... პროვინციალური; მოუქნელი დასები... ხელოვნება არ იყო. არ იყო ხელოვნება და მე ძალიან მოხარული ვარ, რომ ახლა ქართველმა ხალხმა მოგვცა ასეთი სრულფასოვანი, აყვავებული ხელოვნება!

კიროვის მშვიდი, ენერგიული სახე ბრწყინავდა დიდი კმაყოფილებით. მას, როგორც ბოლშევიკს, უხაროდა, ხაზს უსვამდა ეროვნული ხელოვნების შექმნას ლენინის ნაციონალური პოლიტიკის წყალობით.

ღრმა მწუხარებით ხრის რუსთაველის თეატრი თავისი მეგობრის საფლავზე თავის ალაშს.

**სანდრო ახმეტელის სიტყვა წარმოთქმული
ბასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე მოსკოვში,
1933 წლის 25 ივნისს 47**

ზეგ ჩვენ გამოვეთხოვეთ მოსკოვს და ლენინგრადს გაემგზავრებით. ჩვენი გასტროლები დამთავრდა!

როგორც პრესა, ისე ხელოვნების ცალკეული წარმომადგენლები პირდაპირ გვეუბნებიან, რომ ჩვენ არ დავმარცხდით, არამედ გარკვეული ზომით გავიმარჯვეთ კიდევ.

ამ ხნის განმავლობაში ჩვენ ორმოც ათასზე მეტ ისეთ მოსკოველ მცხოვრებთ ვაჩვენეთ ჩვენი სპექტაკლები, რომლებმაც არ იციან ქართული ენა. არც ერთ სპექტაკლზე, არც ერთი აქტის დროს ჩვენი მსახიობები არ წყვეტდნენ აქტიურ კავშირს მაყურებლებთან და თავს ისე გრძნობდნენ, როგორც საკუთარ სახლში.

უფრო მეტიც, მოსკოვის მაყურებელი, წყნარი და ზომიერი, ცოტად თუ ბევრად მშვიდი, მოულოდნელად, ჩვენს სპექტაკლებზე არც ერთი წამით არ რჩებოდა სპექტაკლების აქტიური მონაწილეობის გარეშე. ეს ყველაზე უტყუარი შეჯამებაა ნამუშევრისა, ყველაზე სწორი შედეგია მთელი ჩვენს მიერ განვლილი გზისა.

გასტროლების დაწყებისთანავე მე ერთი რამ დავადგინე: მთელი ჩვენი მუშაობა მცდარი იქნებოდა, დავმარცხდებოდით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარი დავრჩებოდით, თუ თეატრი ვერ დაუკავშირდებოდა მოსკოველ მაყურებელს, თუ თეატრი ვერ გამოვიდოდა ვიწრო ჩარჩოებიდან.

ხოლო რამდენადაც ჩვენი ფორმა ათვისებული იქნებოდა არაქართველი მუშებისაგან და გახდებოდა ინტერნაციონალური, ათვისებული იქნებოდა მოსკოვის მაყურებლისაგან. ჩვენ გავიმარჯვებდით.

აქ უკვე არავითარი სხვა ლაპარაკი და რწმუნება ჩვენთვის მისაღები არ არის.

საქმის მთელი არსი, რომ მაყურებელმა შეიძლება შინაარსი აზრით შეიგრძნოს, მას ჩასწვდეს, მაგრამ რომ მას იგაორგანულად შეუკავშირდეს, რომ სრულიად შეუდლდეს,

ამისათვის საჭიროა ჰეროიკული და ტემპერამენტისანი, ნათელი ფორმა. ჩვენ ვამბობთ, რომ თუ ნაციონალური ფორმა არ გასცდება ჩვენი საკუთარი ქვეყნის ჩარჩოებს, თუ არ გარდაიქმნება ზეგავლენის საშუალებად არა მარტო ქართველებზე, მაშინ ფორმა პრიმიტიული იქნება...

როდესაც მოსკოვში ჩამოვედი, ამხანაგები მთხოვდნენ მეჩვენებინა ნაციონალური თეატრის შექმნის ჩვენი მეთოდი. ეს შეკითხვა მე ყოველთვის მაოცებს. ნუთუ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად სხვა მეთოდი არსებობს!..

ფიქრობ, რომ საბჭოთა კავშირში თეატრის შექმნისათვის ერთი მეთოდია, მაგრამ ისე გამოდის, რომ თითქოს არსებობდეს მეთოდი საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად ცალკე და მეთოდი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად — ცალკე! გამოდის რომ მოსკოვის თეატრები ეს საბჭოთა თეატრებია და ჩვენ კი ნაციონალური თეატრი ვართ! ეს სრულიად არ არის სწორი.

ჩვენ ისეთივე საბჭოთა თეატრი ვართ, როგორც მოსკოვის თეატრებია. მაგალითად შეიძლება გამოდგეს ორი თეატრი, რომელთა წარმოდგენებიც მე ვნახე, — ეს მცირე და სამხატვრო თეატრებია. ორივეში მიდიოდა კლასიკური ნაწარმოები: მცირე თეატრში შილერის „დონ კარლოსი“, სამხატვროში კი „მკვდარი სულები“ გოგოლისა. საწყენად არ ვამბობ, ნუ მიწყენენ მოსკოვის თეატრის მუშაკები და მე ვიტყვი, რომ ისინი (მცირე და სამხატვრო თეატრები) ფორმით უფრო ნაციონალურები აღმოჩნდნენ, ვიდრე ჩვენ ვართ. ნაციონალური გამოვლინების ზოგიერთი ფორმა მცირე თეატრში ჩემთვის გაუგებარი აღმოჩნდა. საერთოდ კი დიდი კულტურის თეატრი ფორმით აგრეთვე ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტურია. ასე, რომ ჩვენ ერთნაირად ვქმნით ფორმით ნაციონალურსა და შინაარსით სოციალისტურ მთლიან თეატრს.

რით განვსხვავდებით ჩვენ ერთმანეთისაგან? განვსხვავდებით მით, რომ ჩვენ ვითვისებთ რევოლუციამდელ კულტურას არა მარტო კლასობრივი ბრძოლის მიხედვით, არამედ ნაციონალური თვალსაზრისითაც.

ნუ დაივიწყებთ, რომ საქართველო მეფის რუსეთის

წყობილების მიერ ჩაგრული და შევიწროვებული იყო...
თქვენ ეს უცნაურად მოგეჩვენებათ. მაგრამ გვარებსაც კი
თაჯისებურად გვიკეთობდნენ... ფანჯლიძეს წერდნენ, რომ
გორც ფანჯლიძევ, წერეთელს — წერეთლოვ, იაშვილს —
იაშვილოვ და ასე შემდეგ.

მეფის წყობილება გვისპობდა ენას, გვინგრევდა ხელოვნების ძეგლებს...

ქართული კულტურის ნამდვილი დამცველები იყვნენ საქართველოს მშრომელები, და არა თავადები და აზნაურები.

ამის ნათელ და თვალსაჩინო მაგალითად დავასახელებ ადამიანს, უბრალო მუშას, რომლის სახელი ასლა ევროპაშიც კარგადაა ცნობილი. ეს არის ბრწყინვალე მხატვარი ფიროსმანიშვილი.

ფიროსმანიშვილის ნაშრომი იმისი ღირსია, რომ ის ევროპას ვუჩვენოთ. ეს ადამიანი მოკვდა სარდაფში. იგი იყო წერაკითხვოს უცოდინარი, გვარსაც კი ვერ აწერდა სწორად. ეს ფიროსმანიშვილი მოკვდა მშვიერი, მწყურვალი, არავისაგან აღიარებული. იმავე დროს და იმავე სახლის მეორე და მესამე სართულებში ცხოვრობდა ზოგიერთი მხატვარი, რომელიც იღებდა რეპინისა და სხვების სურათების პირებს და ამ მხატვრებს თვლიდნენ ქართული კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლებად.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ფიროსმანიშვილმა სათანადო აღვილი დაიჭირა...

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე, როგორც კი აღორძინდა მშრომელთა კულტურა ქართული ნაციონალური თეატრისა, ყურადღება უნდა მიმართულიყო იმ განძეულისაკენ, რომლის მატარებელი იყო არა ბურჟუაზია, თავადაზნაურობა და ლიბერალური ინტელიგენცია, არამედ ის კლასი, რომელმაც დაამყარა იდეოლოგიისა და რევოლუციის კავშირი, შექმნა დასაყრდენი, რომელზეც აღიმართა ოქტომბრის რევოლუცია. საქართველოს მუშათა მოძრაობა იქცა ძვირფასი კულტურის შემნახველად და დამცველად.

ფიროსმანიშვილი იყო ერთ-ერთი ყველაზე აქტიურთაგა-

ნი იმ მუშათა მასებში, რომლებიც სიმშლით იხოცებოდნენ. მაგრამ იცავდნენ ხალხის გენიას.

კულტურის ათვისებისას ჩვენ კლასობრივი ბრძოლის პო-
ზიციებს არ ვწყდებოდით...

რომ ვილაპარაკოთ რუსთაველის თეატრის განვითარების
გზებზე, რომ ნათლად წარმოვიდგინოთ, საიდან დაიწყო
და სად მივდივით, ამისათვის ერთი საღამო არ გვეყოფა.

მე ვეცდები შეძლებისდაგვარად მოკლედ გადმოგცეთ, რაც
მოხდა რუსთაველის თეატრის გზაზე.

თქვენ არ იცით, რომ ქართული თეატრის აღდგენაში
მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მცირე თეატრის უგენია-
ლურესი მსახიობის შჩეპკინის წინადადებათ. იგი ვორონცოვს
სწერდა: თქვენო ბრწყინვალეებო, მკვიდრთა შორის რუსული
კულტურის გასაერთოებლად აუცილებლად მიმაჩნია დაარს-
დეს ქართული თეატრი.

ვორონცოვ-დაშკოვმა ჩამოაყალიბა ქართულ-რუსული
თეატრი. რუსული თეატრი ეს იყო სინთეზი რუსული და
ფრანგული თეატრისა. ძაშინ, ჩვეულებრივ. პირველი ორი
აქტი მიდიოდა რუსულ ენაზე და უკანასკნელი კი—ფრანგულ-
ზე. სპექტაკლი მთავრდებოდა რომელიმე კომედიით...

ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ დროს აიკრძალა ყენობა, დი-
დებული პოლიტიკური სატირა რუს მოხელე. მჩაგვრელებზე
საქართველოში, ღრმად გათეატრებული რამ... მეფის მოად-
გილის ბრძანებამ აკრძალა იგი. აიკრძალა სახალხო თეატრი,
რომელიც ჩამოყალიბდა თბილისში. ამ მომენტიდან ქართუ-
ლი თეატრი ვითარდებოდა, როგორც განყოფილება რევო-
ლუციამდელი რუსული თეატრისა.

1870-80-იან წლებში ჩვენ შევძელით გვქონოდა ქარ-
თული თეატრი, ანუ როგორც მას უწოდებდნენ,—ქართული
დრამა.

ზემოთ ხსენებული ქართული დრამა პირველად იყო მცირე
თეატრის ფილიალი, განსაკუთრებით კი—მცირე თეატრში
იუჟინის გამოჩენის შემდეგ, მისმა მეგობარ-ამხანაგებმა უახ-
ლოესი კავშირი დაამყარეს ერთმანეთთან და ქართული თე-
ატრი მიდიოდა მცირე თეატრის გზით...

დიდი ხანი გავიდა. თბილისში გამოჩნდა პირველი სამ-

ხატვრო თეატრის მოწაფე-წარმომადგენლები. მათ ჩამოიტანეს სამხატვრო თეატრის მიზანსცენები... ეს არის დასაწყისი ახალი თეატრისა. იგი 25 წლის მანძილზე ეძებდა მცირე თეატრის ტრადიციებს და ეს იყო უდიდესი წარმატება.

1920 წ. ქართული თეატრის მდგომარეობა ასეთია... მენშევიკები სამი წლის განმავლობაში ვერ ბედავდნენ საერთოდ ქართული თეატრის ჩამოყალიბებას.

როდესაც განათლების მინისტრ ნოე ცინცაძესთან მივიდა დელეგაცია, მან თქვა, რომ ოპერის თეატრის ერთ აქტს არ გავცვლი მთელ თქვენს ქართულ დრამაშიო. როდესაც მას უმტკიცებდნენ, უხერხულია არა გვქონდეს ქართული თეატრიო, (ქართული თეატრის შენობა დაიღუპა ხანძრისაგან), მან, მენშევიკური ხელისუფლების ლიკვიდაციამდე ჩამდენი-შე თვით აღრე, დრამის ჩამოყალიბების ნება დართო, მაგრამ არა ქართული სახელმწიფო დრამის, არამედ კერძო ხასიათისა და დაპირდა, რომ უშემოსავლიანობის შემთხვევაში მოწყალეების სახით გაცემდა იმ თანხას, რომელსაც შესაძლებლად დაინახავდა. ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობამ (ამ გამგეობაში არც ერთი თეატრალური მუშაკი არ შეპყავდათ არასოდეს, აქ იყვნენ ბანკის მუშაკები, ვეჟილები, ექიმები, მიწის მზომელები) მენშევიკური მთავრობის ზიკოცხლის უკანასკნელ დღეებში ჩამოაყალიბა ნაციონალური თეატრი... რომ წარმოგიდგინოთ, ეს როგორი ქართული თეატრი იყო, საკმარისია გითხრათ, რომ არ იყო არც ერთი ქართველი მსახიობი, არც ერთი რეჟისორი, რომ მიწვეულს არ ყოფილიყო. იყო ცხრა რეჟისორი და ასორმოცდაათი მსახიობი. არც ერთ პროვინციალურ თეატრს არ შეეძლო მუშაობა რადგან ყველა მსახიობი თბილისში იყო.

აი ასეთი მემკვიდრეობა ჩაიბარა საბჭოთა ხელისუფლებამ. აქ იყვნენ მცირე თეატრის, ბირველი სამხატვრო თეატრის, ანტუანის და სხვა თეატრების წარმომადგენელი. ერთი წლის შემდეგ მოუხდა საბჭოთა ხელისუფლებას მიეღო დასის საშინელი აწეწილი მეურნეობით, რეპერტუარით, სრული ქაოსით და არეგ-დარევით. ასეთ მდგომარეობაში მყოფ თეატრში აუცილებელი იყო შინაგანი რევილუცია, რაც აუცილებლად უნდა მომხდარიყო და მოხდა კიდევ.

და როდესაც საქართველოში მოვიდა კ. მარჯანიშვილი, მან ბრძოლა გამოუცხადა პირველად სამხატვრო თეატრის ტრადიციებს...

1920 წელს პირველად მოეხვედი ქართულ თეატრში. უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, მაშინდელ პეტერბურგში, მე ვწერდი სტატიებს—არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული...

თეატრში მოსვლისთანავე, 1920 წელს დაწვიწყე მუშაობა და ჩემმა მუშაობამ დასი ორად გაყო. ახალგაზრდები ჩემთან ღარჩნენ, მოხუცები კი სრულიად წავიდნენ.

მე იმთავითვე იმ აზრისა ვიყავი, რომ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად უნდა გამონახულიყო სპეციფიკა ჩვენს ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობის ღრმა ანალიზი უნდა გვეწარმოებინა... და მჯეროდა, რომ ხალხური შემოქმედება მოგვეცემდა შესაძლებლობას გამოგვეჩინა მეთოდი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად. მაგრამ მე თეატრიდან გაქცევა მომიხდა, რადგან მენშევიკების დროს ნაციონალური თეატრის შექმნაზე სიტყვის თქმაც არ შეიძლებოდა.

ჩემს შემდეგ მოვიდა კ. მარჯანიშვილი. ბრძოლა მარჯანიშვილსა და სამხატვრო თეატრს შორის დამთავრდა ცნობილი სამედიკატორო სასამართლოთი. მარჯანიშვილი ქართულ თეატრში მოღვაწეობას თავისი ცნობილი დადგმით შეუდგა და საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში ახალი ხანა დაიწყო.

პირველ 6-7 რეპეტიციებზე არც ერთი მსახიობი არ მოდიოდა და რეპეტიციებიც არ შედგა. მოგვიხდა გადაკეთვადმოკეთება, როლების სხვა მსახიობებზე გადაწვილება. მარჯანიშვილი დაუბრუნდა იმ ახალგაზრდებს, რომლებთანაც მე დავიწყე მუშაობა 1920 წელს. დასის დეზორგანიზაცია რომ მოგვესპო, დაგვეჭირდა მსახიობთა კორპორაციის „ღურჯის“ სახელწოდებით ჩამოყალიბება.

აქ საჭიროა გაითვანტოს გაუგებრობა. ქართული თეატრის გარშემო წერენ ზღაპრებს. არასდროს არ გამიგონია, რომ ამდენი ტყუილი ეთქვათ ქართული, თეატრის ისტორიის შესახებ...

კორპორაცია ჩამოყალიბდა ჩემს მიერ. თვე-ნახევრის შემდეგ მარჯანიშვილმა განცხადება გამოგზავნა, რომ სურვილი აქვს კორპორაციის წევრობისა. ჩვენ იგი ავირჩიეთ და ფიცი დავადებინეთ, რომ ერთგული წევრი იქნებოდა. ფიცი ასეთი იყო, რომ „ხალტურა“ უნდა მოგვესპო, ალგვეზარდა ნამდვილი მსახიობი, მხატვარი...

კორპორაციის შექმნის შემდეგ მუშაობა 1926 წლამდე მიმდინარეობდა და ჩვენ გარკვევით დავინახეთ, რომ გზა, რომელიც ნაჩვენები იყო თეატრის ხელმძღვანელის, მარჯანიშვილის მიერ—ეს ის გზა აღარ იყო, რომელიც ჩვენ გვჭირდებოდა... და დაიწყო პრინციპული ბრძოლა, პრინციპული და არა პირადული... ეს იყო პატიოსანი, პრინციპული ბრძოლა. ჩვენ ვამბობდით, რომ დრო მოითხოვს შეიცვალოს გზა, რომელიც თეატრმა უკვე განვლო. ის დავა, რომელიც სამხატვრო, მეიერხოლდის და მცირე თეატრებს შორის იყო ატეხილი, გადმოტანილი იქნა საქართველოში.

როდესაც ჩვენ ვთქვით, რომ ახალი საბჭოთა ეროვნული თეატრის შესაქმნელად საჭიროა სხვა გზა, სხვა მეთოდები, ჩვენ ერთმანეთს დავცილდით. ამით დამთავრდა ჩვენი ერთად მუშაობა...

გულწრფელად ვაცხადებ, რომ გარდა პრინციპული თეატრალური ბრძოლისა, მე და მარჯანიშვილს შორის არაფერი ყოფილა.

ჩვენ ძალიან კარგად ვიცოდით, რომ ნამდვილი საბჭოთა თეატრის შექმნას მაშინ შეეძლებდით, თუ თეატრს დაისაკუთრებდა ნამდვილი მაყურებელი — საქართველოს მშრომელები.

თეატრში მისვლისას ჩვენ ჩავიბარეთ საჭირო ბაზა და შევუდექით ნამდვილი საბჭოთა თეატრის შენებას.

როგორია ჩვენი გზები?

საიდან გამოვდივართ?

ჩვენ დავიწყეთ „ლამარათი“... გვეუბნებოდნენ, ეგ ხომ საშინელი რამააო... „ლამარა“ გენიალური პოეტის, კლასიკოსის ნაწერტა მიხედვითაა შექმნილი. ეს პოეტი მთიელია, ლალი, თავისუფალი ფშავიდან, სადაც არ იცნობენ არც ფეოდალს, არც თავადს, არც აზნაურს...

ჩვენ ავიღეთ ეს კლასიკური ნაწარმოები და თეატრის მუშაობის ნაციონალური ფორმების ძებნა დავიწყეთ.

1924 წ. საბჭოთა და პროლეტარული დრამატურგების ხსენებაც არ იყო ჩვენში. 1924-ში ისინი თქვენთანაც ნაკლებად იყვნენ... ძიებაში ვიყავით... ჩვენ წავაწყდით „ლამარას“ და ვფიქრობდით, რომ თავისუფალ ქვეყანაში, თავისუფალ მთიულებთან, ხალხის ძირეულ ფენებში ვპოვებთ იმ ელემენტებს, რომელნიც საჭირონი არიან ნამდვილი ნაციონალური საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად.

ჩვენ არ მოვტყუვდით, იგი გამოვიყენეთ „ანზორში“ და მართალი გამოვდექით.

როცა საქართველოს თეატრს შესაძლებლობა მიეცა გადასულაყო საბჭოთა რეპერტუარზე, ასეთი საქართველოში არ აღმოჩნდა... ჩვენ დავიწყეთ გლებოვის პიესით „ზაგმუკი“.

გულახდილად უნდა განვაცხადოთ, რომ ჩვენ ვქმნიდით ჰეროიკულ თეატრს. რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია იყოს ყოფითი თეატრი. მე არა მსურს ყოფითი თეატრი. უარს არ ვამბობ საბჭოთა სინამდვილეზე, მაგრამ ვერ წარმომიდგენია, რომ ახალი საბჭოთა სინამდვილის ასახვა ყოფითმა თეატრმა შესძლოს.

ყოველდღიურ საქმიანობაში მე ვხედავ უდიდესი აზრების მატარებელ გივანტებს... მე არ ავსახავ იმ ადამიანებს, რომლებიც კანტორაში მუშაობენ, არ ვლაპარაკობ როგორ მუშაობს, როგორ დადის ტრამვით საბჭოთა მოქალაქე... მე მინდა ვილაპარაკო იმაზე, თუ რა ახალი აზრებით ცხოვრობს იგი, როგორი ენთუზიაზმით შრომობს. მინდა ვიხილო გმირები, ენთუზიასტები...

ყველა ამის გაკეთება შეიძლება არა ყოფითი თეატრის საშუალებით, რომელიც ეხება ყოველდღიურ ინტერესებს, არამედ ჰეროიკული თეატრის საშუალებით.

საბჭოთა თეატრმა ამ დიდი ფორმებით უნდა იაროს. ჰეროიკული თეატრის, დიდი აზრის თეატრის გარეშე ჩვენ მუშაობა არ შეგვიძლია.

ჩვენ მდაბლად ვხრით თავს სამხატვრო თეატრის წინაშე. მე ღრმა პატივისცემით ვარ გამსკვალული სტანისლავსკის

მიმართ, მაგრამ, როდესაც „მკვდარი სულები“ ვნახე, საშინელებამ შემიპყრო. სამხატვრო თეატრმა როგორ დაუშვა, რომ გენიალური გოგოლა, უდიდესი აზრების მქონე ადამიანი, მეფის რუსეთის ნიკოლოზისეული უდიდესი საშინელებები, გამოეყვანა ისეთ კაცუნაში, როგორიც ჩიჩიკოვია... გამოვიდა პატარა პიესა — „ჩიჩიკოვის თავგადასავალი“. ჩეხოვის თეატრმა საჭირო ფორმის გამოძებნა ვერ შეძლო...

ჩვენ გვჭირდება სიძლიერე იდეისა და სიძლიერე მისწრაფებისა... ჩვენ გვინდა დავეწიოთ და გავუსწროთ!.. და თუ ეს ცარიელი სიტყვები არაა! და ეს არაა ცარიელი სიტყვები. ცარიელი ხმა, რადგან ეს რამდენიმედ უკვე აღსრულდა, მაშინ ეს ხელოვნებამაც უნდა იგრძნოს. და თუ ხელოვნება ამას არ გრძნობს, ეს ხელოვნების უბედურებაა. ცხოვრება წინ მადის, ჩვენ კი უკან მივჩანჩალებთ... ეს არ ვარგა.

აი, როგორია თეატრის მიზანდასახულობა. ჩვენ ვამბობთ, რომ სხვაგვარ თეატრს ჩვენ ვერ შევქმნით. როდესაც რუსთაველის თეატრი გადაუხვევს ამ გზიდან, შეწყვეტს მუშაობას როგორც ჰეროიკული თეატრი, მაშინ იგი შეწყვეტს არსებობას... ჩვენ საიდან ვქმნით, რომელი მასალიდან? მასალა ბევრია! იბადება კითხვა, რომელიც ექვს იწვევს... რომელი მასალა? საბჭოთა ხელისუფლება ევროპა არაა, მაგრამ საბჭოთა ქვეყანა არც აზიაა... ჩვენ არც ევროპა ვართ და არც აზია... ჩვენი აზიელებად მონათვლა ამ სიტყვის ცუდი მნიშვნელობით, არ შეიძლება!

ჩვენთანაც, თვით საბჭოთა კავშირში, უამრავი მასალაა, რომელიც იძლევა ნამდვილი საბჭოთა კულტურის შექმნის საშუალებას.

სად არის იგი?—აქვეა ჩვენთან! მე გავიზარდე რუსულ უნივერსიტეტში. რუსული მეცნიერების წყალობით შევიძინე ცოდნა, გამომიმუშავდა მეცნიერული თვითშეგნება, გავიცანი მეთოდები, ის ელემენტები, ის იარაღები, რომლითაც მე შემიძლია ვიმოქმედო, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მე პეტერბურგის უნივერსიტეტიდან ჩამოვიტანე ყველა ის ხელსაწყო...

ამას წინათ ვამბობდი, რომ საშინლად არ მიყვარს პატეფონი, ძალიან მეჩავრება რადიო... და ამას ჩვენ ვამბობთ

ზრა იმიტომ, რომ იქ ცუდ სიტყვებს ამბობენ. ჩვენ ხომ სიტყვებს არ ვყიდულობთ. ჩვენ ვღებულობთ მხოლოდ აპარატს, სიტყვებს კი ჩვენ თვითონ ვრთავთ მათში. მე მესმის, რომ უნდა ვიქონიო პატეფონი, მაგრამ უნდა გვექონდეს საკუთარი ფირებიც. მე კი მესმის შავბედითი ფოქსტროტი...

ალბათ ერთი წლის შემდეგ ჩვენ სცენაზე გამოვიყვანთ ახალ ადამიანს, დავიწყებთ შეძლებული, დოვლათიანი კოლმეურნის გამოსახვას.. და მე თქვენ გეკითხებით: რანაირი, როგორი ადამიანი იქნება იგი... დღევანდელი გლეხი? გუშინდელი ბობოლა? ვინ იქნება იგი? როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ იგი? სად უნდა ვეძიოთ ეს ადამიანი? იგი უნდა ვეძიოთ თვით ცხოვრებაში, მასშივე უნდა ვეძიოთ! მას აქვს კულტურა. როცა იგი ლატაკი იყო, მაშინაც იყო მასში კულტურა, როცა იგი კოლმეურნეობაში შევიდა, მისი კულტურა უფრო ამაღლდა...

როდესაც გიჩვენებთ ადამიანის მასალას, გიჩვენებთ ხალხურ შემოქმედებასაც. ორ სიტყვას მეუბნებიან: ეს არის ან ეგზოტიკა ან ნაციონალური გადახარაო...

მე დაგიმტკიცებთ, რომ ისინი არ არიან მართლები... დიდ ბოდის ვიხდი, მაგრამ თქვენ საქართველოს სრულიად არ იცნობთ. საწყენად არ მინდა ვთქვა, მაგრამ მის შესახებ თქვენ იცით მხოლოდ ზოგიერთების შეხედულება და ისიც ნაწილობრივ. რევოლუციამდელ ლიბერალურ ინტელიგენციას ასე ესმოდა, როდესაც ხანჯალი, ხმალი.. .

მაგრამ ეს არ არის საქართველო!

თქვენ გაქვთ თქვენი საკუთარი კულტურა და ძალიან მდიდარიც, საბჭოთა ხელისუფლებას და ჩვენ პარტიას უყვართ კულტურა, ღრმად ესმით იგი და მას ავითარებენ.

ახლა კი გიჩვენებთ სრულიად უშუალო ეროვნულ ხალხურ შემოქმედებას, რომელიც ცოცხლობს ჩვენს მუშებს შორის, გლეხებს შორის. გლეხები ხვალ შეძლებულნი, დოვლათიანი კოლმეურნენი გახდებიან... განა ისინი შეწყვეტენ ამ სიმღერებს, ამ ტყვეებს? არასოდეს! მე ვლაპარაკობ ნამდვილ ხალხურ შემოქმედებაზე.

მეუბნებიან, რომ ეს ფოლკლორია ან ეგზოტიკაო. სიტყვა ეგზოტიკა საშინელი რამაა. ჩემი აზრით, საბჭოთა სინამდვი-

ლემი არ შეიძლება ამ სიტყვის ასე ხმარება. ეგზოტიკა იმპერიალისტური სიტყვაა და იყენებენ კოლონიების მიმართ. ეს პირველად იყო წამოსროლილი აზრის ახალშენების მიმართ. მე არ ვიცი, რაა ეგზოტიკა. ახლა მოგასმენინებთ ერთ სიმღერას, რომელშიც სამი ხმა მღერის, სამივე ხმა აქტიურად ენაცვლება ერთმანეთს... თქვენ დაინახავთ, რომ ეს უმაღლესი ფორმაა მუსიკისა და არა პრიმიტიული. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ხალხური გენიის გამოვლენასთან.

შეუძლია თუ არა ქართულ თეატრს, გამოიყენოს ეს ხალხური ჰიმნოგრაფიის თავისი გზების გამომქლავებისას?

ასევეა ქორეოგრაფიის და სიტყვის მიმართაც, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ გამოვრიცხავთ რაიმე სხვა საშუალებებს. მოსკოვის თეატრი, რუსული თეატრი საერთოდ იძლევა უმდიდრეს მასალას, უმდიდრეს შემადგენლობებს, რათა შევქმნათ საბჭოთა თეატრი. ჩვენ თვალყურს ვადევნებთ ერთმანეთს, ვცდილობთ საბჭოთა თეატრის გაბატონებას სცენაზე, მაგრამ ერთმანეთს როდი ვბაძავთ.

ჩვენ ვამბობთ, რომ ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არ აქვთ, არამედ საერთო საკავშიროც.

ამხ. ლიტოვსკიმ სავსებით სამართლიანად აღნიშნა, რომ მოსკოვში ჩამოსვლა თეატრის უდიდესი გამოცდააო. თქვენი ჩვენთან, თბილისში ჩამოსვლა თქვენთვისაც უდიდესი გამოცდა იქნება, თუ თბილისში ჩამოსვლისას ჩვენს მაყურებელს თქვენს სპექტაკლზე ჩაეძინა, იცოდეთ, მკაცრად გაგაკრიტიკებთ.

თბილისი ულმობელია თეატრის მიმართ. ულმობელნი იყავით თქვენ ჩვენს მიმართ, ჩვენც ასეთი ვიქნებით თქვენს მიმართ. ჩვენ არ მოგეფერებით, თქვენც ასევე მოიქეცით ჩვენს მიმართ. არსებითად ჩვენ ვქმნით ერთიან თეატრს, მაგრამ განსხვავებულს ეროვნული ფორმით. ეს თეატრი ერთნაირი უნდა იყოს ყველა მოქალაქისათვის.

და თუ დავინახე, რომ ჩვენს სპექტაკლზე მოსკოვის მაყურებელს სძინავს და მას არაფერი ესმის, მაშინ ყოველგვარ

რი მორიდების გარეშე უნდა გამავდოთ თეატრიდან. მაგრამ თუ მაყურებელი თავს ისე იგრძნობს, როგორც სპექტაკლის აქტიური მონაწილე, როგორც მატარებელი ყოველივე იმისა, რაც ხდება სცენაზე, მაშინ, ვერავითარი თეორიები ვერ წავგვართმევს მას, რაც ჩვენს მიერაა გაკეთებული.

(ასრულებენ სიმღერებს).

ნუ გაგიკვირდებათ, რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშაებს. ის ნომრები, რომლებიც ახლა აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა.

ახლა ჩვენ გიჩვენებთ ქორეოგრაფიულ ნომრებს.

(სრულდება ცეკვები).

თუ თქვენ საბჭოთა საქართველოსა და რევოლუციამდელ საქართველოს შორის გაატარებთ პარალელს, დაინახავთ ძალიან დიდ განსხვავებას. თუ წინათ საქართველო იყო კოლონია და მასში წარმოებებს ვერ იპოვიდით, ახლა საქართველო შემდეგ სურათს წარმოადგენს. ქართველი ახალგაზრდობა საქართველოშივე იღებს უმაღლეს განათლებას, და ამავე ახალგაზრდობას სრული შესაძლებლობა აქვს იქვე ტექნიკური განათლებაც მიიღოს. ახლა საქართველოს პროლეტარიატს შეუძლია იქონიოს ყველაფერი ის, რაც თბილისის საწარმოებში მზადდება. შემომხედეთ და დაინახავთ, რომ ჩემი ტანსაცმელი თბილისის მაუდის ფაბრიკის ნაწარმოებია.

ამჟამად საქართველო ბათუმიდან თბილისამდე სამრეწველო გამზირს წარმოადგენს. ელექტროფიკაცია და საკოლმეურნეო მოძრაობა მოღებულია მთელ საქართველოზე, მაგრამ გულახდილად უნდა მოგახსენოთ, რომ აი ასეთი საქართველო ჯერ კიდევ ვერ ვაჩვენებთ სცენაზე.

ჩვენს სცენაზეა ხუთწლედის შემსრულებელი საქართველო, ქვეყანა, რომელიც ცხოვრობს თავისი კულტურით, ქვეყანა, რომელშიც იფურჩქნება და ფართოვდება მრეწველობა, ქვეყანა, რომელიც უკვე იმდენადაა ელექტროფიციურებული, რომ 2-3 წელიწადში სინათლის ზღვაში მოექცევა...

დღევანდელ საქართველოს ჯერ კიდევ მთლიანად არ ვიცნობთ. საქართველოს ეკონომიური, პოლიტიკური, სოციალური და საზოგადოებრივი ცხოვრება გაცილებით უფრო სწრა-

ფი ნაბიჯით წავიდა წინ, ვიდრე ჩვენ. აი სად გვაქვს ჩვენ: გარღვევა... ჩვენ წინ უნდა ვუსწრებდეთ! ჩვენ კი კულში მივდევთ. ეს მარტო ჩვენი დანაშაული როდია. ხალხის წინ ვალშია საბჭოთა დრამატურგიაც, რომელმაც აქამდე ვერ იგრძნო დღევანდელი საქართველო, ვერ შეიგრძნო იგი როგორც მასალა, რომელიც აუცილებელია დიდი ტილოსათვის.

უცნაურია, რომ მე „თეთნულდის“ ჩვენება მომიხდა. თავიდანვე ვამბობდი, რომ „თეთნულდი“ იდეოლოგიურად სუსტია. მაგრამ ჩვენ სრულებით არ ვცდილვართ „თეთნულდში“ გამოგვემყლავენებინა მთელი ჩვენი იდეოლოგიური შესაძლებლობანი. ჩვენ ვამბობდით, რომ ამ პრესაში მოცემული მასალისაგან შეგვიძლია მივიღოთ ის, რაც მივიღეთ, ეს კი ცოტა როდია! ამ ნაწარმოებმა ჩვენ საშუალება მოგვცა ხაზი გავვევლო იმ მიმართულებით, რომელიც აუცილებელია თეატრისათვის, ჩვენ გვინდოდა მოგვეძებნა ფორმა დიდი ჰეროიკული დრამისათვის, დიდი ტრაგედიისათვის. შევძელით კიდევაც რამდენადმე დავეფლებოდით მასალას. სწორია შენიშვნა, რომ ჩვენს მიერ გაკეთებული დიდი ტილო გამართლებულია სოციალურადაც და მხატვრულადაც. მაგრამ ამას ჩვენ კიდევ შევძლებთ მაშინ, როდესაც ქართული საბჭოთა დრამატურგია უკეთეს მასალას მოგვაწოდებს. სამწუხაროდ, ჯერ ის მოისუსტებს.

თქმა იმისა, რომ ჩვენ ვერ გავანაღდეთ ის თამასუქები, რომლის გაცემა მოგვიხდა ოლიმპიადის მზადების დასაწყისში, თქმა იმისა, რომ ჩვენ ვერ გავამართლეთ ის მითითებანი, რომლებიც მაშინ მოგვცეს, სწორი არ იქნებოდა.

ჩვენ თბილისში ჩასვლისთანავე მივმართეთ პროლეტარულ დრამატურგებს, დავარიგეთ თემები, ჩავუჩქეკით მასალების დამუშავებას, დავდგით რამდენიმე ნაწარმოები. მუშაობა გავშალეთ ამ მხრივ, მაგრამ, რაც ჩვენ გვინდოდა, რაც აუცილებელი იყო დიდი ჰეროიკული დრამის შესაქმნელად, ჯერ კიდევ ვერ მივიღეთ. ვერ შევძელით ამის მიღება და რომ ვერ შევძელით, ამაში ბრალი მარტო ჩვენ არ მიგვიძღვის.

იბადება კითხვა, შეგვიძლია თუ არა მოცდა, მოცდა, ვიდ

რე მოგვცინდნენ პიესას? საიდანაც არ უნდა ყოფილიყო. უკრაინიდან, ბელორუსიიდან, ყველასაგან მივიღებდით მასალას, მაგრამ იგი დღემდე ვერსად ვერ გვიპოვია. მეუბნებოდნენ, არის ნაწარმოებიო და მიმითითებდნენ „ჩემ მეგობარზე“, „ინტერვენციაზე“, „ეგორ ბულიჩოვზე“ და სხვა. მიმითითებდნენ, რომ არის „სასამართლო“ კირშონის...

უნდა მოგახსენოთ, რომ ჩვენი თეატრისათვის პიესა ცოტა სხვანაირად უნდა დაიწეროს. ჩვენ გვჭირდება ცოტა სხვაგვარი დრამატურგია. მე თუ ასე ავაგებ თეატრს, ჰერის თეორია გამომივა... მე ეგ თეორია არ მესმის.

ჩვენ რომ ჩვენთვის გამოსადეგი მასალა მივიღოთ, ამისთვის საჭიროა ჩვენი დრამატურგები ისე წერდნენ, როგორც ჩვენ გვჭირდება, როგორც ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყენოთ.

ავიღოთ შილერის დიდი დრამა. ჩვენ გვეშინოდა მოსკოვისთვის მისი ჩვენება. გვეუბნებოდნენ, ნუ გეშინიათ, ითამაშეთო! მე მაინც მეშინოდა. და თუ ჩვენ, თქვენივე სიტყვებით. შილერის ტრაგედიის გადაწყვეტა შეეძლებოდა, იცით, თუ რას ნიშნავს ეს!.. თუკი შილერი ისე გავაკეთეთ, რომ თქვენთვის მისაღები გახდა, როგორ ფიქრობთ, შეეძლებოდა თუ არა, გადაეჭრათ ნამდვილი ჰეროიკული სოციალური დრამა?! მომზადებულია თუ არა მთელი კოლექტივი ასეთი ნაწარმოების ასათვისებლად? მე ვფიქრობ, რომ მომზადებულია.

ჯერი დრამატურგიაზეა. მთელი თეატრი, მთელი კოლექტივი, მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობა მოიღოს ამ პიესას. თუკი მოვა ასეთი დრამატურგი, მას გადავებხვევი და ვეტყვი, რომ იგი ჩემი მხსნელია. ჯერჯერობით კი მას ვერ ვხედავ. ჩვენ მაინც მოვალენი ვართ, რომ ის ვეძიოთ და დავებმართოთ, თუკი ასეთს ვიპოვიოთ. დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, როგორც კი მოგვეცემა ამის საშუალება, მთელი შესაძლებლობით გავშლით მუშაობას.

რაც გიჩვენეთ და რაც ეროვნული კულტურის ელემენტებზე გელაპარაკეთ, ეს სრულიად არ წარმოადგენს თვითმიზანს, ის სრულიად არ წარმოადგენს უჩვეულო მასალას. ვინც ასე ლაპარაკობს, მას არ ესმის რას ნიშნავს ეროვნული თეატრი. ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, მასალაა ჩვე-

ნი მსახიობის განსავითარებლად, მსახიობის აღსაზრდელად. ყოველივე ეს წარმოადგენს მასალას და არა თვითმიზანს.

საწყენად ნუ დაგრჩებათ და ზოგიერთის მიერ ჩვენი სპექტაკლის "ეფუასება"ში დიდმპყრობელურ სულსკვეთებას ვგარძნობ.. მე მესმის ასეთი ლაპარაკი... ნაციონალისტური ფორმაო... თურმე ნუ იტყვიო, ლეკი პარტიზანები რომ ბრძოლაში ისეთი ენთუზიაზმით მიდიან, ერთმანეთს შესვენებასაც კი არ აცლიან და ერთ მიზანს ემსახურებიან, რათა გაიმარჯვონ, ეს პარტიზანები და მათი ჩვენების ეს ფორმა ნაციონალისტურია!..

მინდოდა მეკითხა, რას იტყოდნენ ეს ამსანაგები, როცა ასეთ ვითარებაში ციმბირის გლეხებს დაინახავდნენ. ნაციონალისტურიაო? არა, ისინი ამას არ გეტყოდნენ... ისინი დიდმპყრობელურად სჯიან. რაკი გლეხი ჩოხაშია გამოყვანილი, ეს ნაციონალისტურია, ნაციონალისტური გადახრააო... მე ამგვარ ლაპარაკს ვთვლი დიდმპყრობელურ ნაციონალურ გადახრად.

ვამთავრებ რა ჩემს მოკლე გამოსვლას, უნდა მოგახსენოთ, რომ ჩვენ ვქმნიდით ჩვენს თეატრს ფორმულის მიხედვით—ნაციონალური ფორმით და სოციალისტური შინაარსით დანერგვას, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნამუშევარი გამართლებულია. რომ გენახათ, თუ როგორ მიდის „ახზორი“ თბილისში, როგორი ენთუზიაზმით ღებულობს მას მუშათა მასა, როგორ ისწრაფის სცენისაკენ, მაშინ დაგვეთანხმებოდით, რომ ჩვენი მიზანი გამართლებულია, და იმ ამხანაგს, რომელიც ლაპარაკობდა ნაციონალისტურ ფორმაზე, სრულიად არ ეპმის, რა არის ფორმა ან ესმის, მაგრამ დიდმპყრობელური სულსკვეთებისაგან ჯერ კიდევ ვერ განთავისუფლებულა... ეს ყველაზე სახიფათო გადახრაა...

აი, ასე ვთქვათ, ყველაფერი ის, რაც მე მინდოდა თქვენთვის მომეხსენებინა.

აქედან წასვლისას, ნება მიბოძეთ, უწინარეს ყოვლისა, გიძღვნათ უღრმესი მადლობა საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებს იმ გულითადი შეხვედრისათვის, რომელიც ჩვენ მოგვიწყვით.

თქვენს შინაშენებსა და მათი თებებს ვირც ერთი წუთით ვერ დავივიწყებთ. არ ვივწყებთ, რომ ეგ წმინდა ძმური, ამხააგუოი თითათებაა. ხადღილი საბჭოთა თეატრის შექმნის სურვილი თქვენშიაც ისევე ძლიერია, როგორც ჩვენში.

ჩვენი ამოცანაა შეექმნათ ნამდვილი საბჭოთა თეატრი. ფორმით ნაციონალური და, როგორც სამი წლის წინათ აღენაშნავდი, თქვენს მითითებას მივიღებთ. გარწმუნებთ, რომ მოსკოვში მიღებული გაკვეთილი, ყველაფერი, რაც აქ გავიგონეთ და ვნახეთ, მოსკოვის მაყურებლის დამოკიდებულება, ყოველივე ეს უტყუარი საწინდარია იმისა, რომ ჩვენ უფრო მეტი რწმენით წავალთ იმ გზით, რომელსაც მივყავართ ფორმით ნაციონალურ და შინაარსით სოციალისტურ თეატრის შექმნისაკენ.

(აპლოდისმენტები)

ქვირფასო ამხანაგებო⁴⁸

წინა შეხვედრაზე მე ალგითქვით მეჩვენებინა თქვენთვის ჩვენი უკანასკნელი ნამუშევარი, მაშინ ვამბობდი, რომ საბჭოთა დედაქალაქში ჩვენ ძალიან გვეშინია მოვახდინოთ ჩვენი შემოწმება, შემოწმება მთელი ჩვენი წინა მუშაობისა კლასიკურ ნაწარმოებზე. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ჩვენს უკანასკნელ დადგმას წარმოადგენს შილერის დრამა. ჩვენ მოვიდიოდით „ლამარადან“ დაწყებული „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით. ნათელი უნდა გახდეს მთელი ჩვენს მიერ განვლილი გზა, რომლითაც დამთავრებულა თჳალსაჩინო საფეხური...

ვფიქრობთ, ჩვენ განვევლეთ მხოლოდ სიჭაბუკის პერიოდი, რის შედეგადაც დაიწყება რთული მუშაობა ჩვენი შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამომჟღავნების მხრივ...

კლასიკურ ნაწარმოებს ჩვენ ვღებულობთ აზრის მიხედვით, როგორც განძიულს, აზრის მომციგმს, ხოლო ხასიათებს ვხსნით თავისებურად. კლასიკური ნაწარმოები ჩვენ გვჭირდე-

ბა როგორც იდეოლოგია, როგორც გენიალური ქმნილება აზრში.

ნუ გაგიკვირდებათ, რომ სწორედ თბილისში გვიკიყინებდნენ, „ყაჩაღებში“ ნამდვილი გერმანელები არ არიანო და როდესაც ვეკითხებოდით, როგორ გყავთ წარმოდგენილი ნამდვილი გერმანელები ან თუ გინახავთ ისინი, გვიპასუხებდნენ: არა, არ გვინახავს, ჩვენ არ ვიცნობთ ნამდვილ გერმანელებს, მაგრამ თქვენი „გერმანელები“, ვფიქრობთ ჩვენ, ნამდვილი გერმანელები არ არიანო. ჩვენ კი ვამბობთ, რომ შილერის ქმნილება მართო გერმანული კი არა, არამედ საკაცობრიოა, საერთაშორისოა.

ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათებით, მაგრამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ მიზანდასახულობას, მაღალმხატვრულ კულტურას, რომელიც საფუძვლად აქვს შილერს. ჩვენ ვაყენებთ შემდეგ საკითხს—თუ შევძლებთ ჩვენი საშუალებებით, ჩვენი მეთოდებით, ჩვენი სისტემით, ავიყვანოთ იდეოლოგიური ნაწარმოები იმ სიმაღლემდე, რომ იგი გახდეს მისაწვდომი არა მართო ქართველებსათვის არამედ ყველა იმათთვის, ვინც ქართულად არ ლაპარაკობს. თუ ჩვენ, ჩვენი ფორმით, შევძლებთ კლასიკური ნაწარმოები მივიტანოთ ინტელექტუალურ ათვისებამდე, მაშინ ჩვენი გზა სწორია, ჩვენი გეზი ნამდვილია და ქეშმარიტი.

ამიტომ, როდესაც მოსკოვში ვთამაშობთ, ჩვენ თავს ჩქენვე ვამოწმებთ, სწორედ მივდივართ თუ არა, ჩვენი მიზანდასახულობა ნამდვილია თუ არა. შილერის ტრაგედიის გადაწყვეტას საფუძვლად ვუდებთ ნამდვილ თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობას, თანადროულად როგორ ვადიდოთ ეს ნაწარმოები, ქება შევასხათ მას. ჩვენ მოვახდინეთ მცირე რევოლუცია, რევოლუცია თვით შილერში. ეს გავაკეთეთ ჩვენ ეპოქასთან დასაახლოებლად. ამაზე არაფერს ვამბობთ, რადგან ეს თქვენთვის, ყველასათვის ცხადია.

მაგრამ მე ვლაპარაკობ ჩემი მუშაობას შესახებ სუფთა თეატრალური თვალსაზრისით, თუ გნებავთ, ფორმალური თვალსაზრისით, რათა გაჩვენოთ, რა მიზანს ვისახავთ. თქვენ თუ გვეტყვი, რომ ჩვენი მუშაობა, ჩვენი გადაწყვეტა კი არ გამოიხატება შილერს, არამედ გაახლოვებთ მასთან, მაშინ

სრულიად დამშვიდებული დავრჩებით, გეტყვით, რომ ჩვენს მუშაობას ფუჭად არ ჩაუვლია. თუკი დაგაშორეთ შილერს, იგი თქვენთვის შილერად არ დარჩა, არამედ სხვა ვინმედ, მაშინ ჩვენ მართალი არა ვართ.

აი, ის ძირითადი ამოცანა, რაც დავისახეთ და რაც უნდა გადაგვეწყვატა.

ძნელი იყო თქვენს წინაშე თამაში. თქვენ ძალიან კარგად ხედავთ, რომ დღევანდელი ფრანცი ხვალ ანზორში გველინებათ, დღეს მსახიობი კარლოსია, ხვალ კი ჩოხით და ხანჯლითაა შემოსილი. უცნაურია! შეძლებენ თუ არა ჩოხა-ახალუხებით, ხანჯლებით და ნაბდებით (ჩვენ ბრალს გვდებდნენ, რომ მხოლოდ ეგზოტიკას ვთამაშობთ), შემოსილი მსახიობები მისწვდნენ ისეთ სიმალეებს, როგორც არის კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტა?.. თუ შეძლეს, მაშ, ჩოხები და ხანჯლები ხელს არ უშლიდნენ. ნაბდები არ აფერხებდნენ. და პირიქით, ჩვენი ჩოხები და ხანჯლები დახმარებას გვიწევდნენ, რომ ჩვენი გაგებით მივსულიყავით კლასიკურ ნაწარმოებამდე.

ვეშვარითად შილერი და შილერის ნაწარმოები შეეფერება ჩვენს ქვეყანას. მე ასე დავახასიათებდი: ეს ინგლისური ჰამლეტია იტალიურ ტანსაცმელში და გერმანულ ფორმაში შილერი მოდის ინგლისიდან დაწყებული შენაცვლებით იტალიასა და გერმანიაში. მისმა ჰაბუკურმა გამახვილებულმა ექსპრესიამ ჩვენ ბევრი რამ მოგვცა და ჩვენც სიამოვნებით დავეწაფეთ მას. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ შილერით დავამთავრეთ, დავმშვიდდით. კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტისას პირველ სტადიად ავადეთ შილერი, ფიქრობდით შილერი უფრო ახლო იყო ჩვენთან და შილერის გადაწყვეტით დამშვიდებული სინდისით შევძლებდით სხვა კლასიკურ ნაწარმოებებზე გადასვლას.

წარსულ შეხვედრაზე მე მოვიხსენიე „თეთნულდი“. მაშინ მე ვამბობდი, რომ ჩვენ ვეძიებთ ჰეროიკული დრამის ფორმებს. სრულიად ვიხსნით თავიდან სალონური დრამის შექმნის შესაძლებლობას.

ბოდიშს ვიხდი, შეიძლება სალონური დრამა იდეოლოგიური წყობის იყოს, შეიძლება ძალიან გამართულიც და ურყე-

ვიც, მაგრამ მე ვლაპარაკობ სალონური დრამის ფორმაზე, ფორმაზე უკვე ძალიან გაცვეთალზე, ერთხელ და ათიათასჯერ ნახულზე.

ამგვარად „თეთნულდი“ ისახავდა ამოცანას, გამოენახა ჰეროიკული დრამის დიდი ფორმა. ამ ამოცანას არ ვხსნი და ვამბობთ, რომ ეს ამოცანა აქაც დგას, როგორ გადმოვცეთ დიდ ჰეროიკულ ფორმაში კლასიკური წარმოები. ეს ამოცანა დგას ჩვენ წინაშე, ამ ამოცანით ეკოცხლობთ და თუ ოდესმე ამ გზას გადაუხვებით, რუსთაველის თეატრმა უნდა შეწყვიტოს თავისი არსებობა.

მე ძალიან მაღლიერი დავრჩები, თუ ჩვენი ძვირფასი ამხანაგები და მეგობრები გარკვევით და ცხადად გვეტყვიან ჩვენ ნაკლოვანებებზე, რომლებიც ჩვენ გვაქვს. თქვენი სიტყვები, თქვენი შენიშვნები, ეს შემოწმებაა ჩვენი მუშაობის.

უნდა ითქვას, რომ „ყაჩაღები“ თბილისში უდიდესი წარმატებით მიდის. ჩვენ დავდგით თებერვლის ბოლოს და ვითამაშეთ 50-ჯერ. ჩვენ ვითამაშეთ მარტიდან 12 მაისამდე 50-ჯერ. ეს მოსკოვში როდია,—50-ჯერ ითამაშო შილერი ასეთ მოკლე ხანში.

ეს უდიდესი წარმატებაა.

ეს სპექტაკლი წარმოიშვა უბედურებაზე, რომელიც შეფიშხვა რუსთაველის თეატრს. შვაიცერის როლის შემსრულებელმა ჩვენმა ძვირფასმა და საყვარელმა მსახიობმა ელგუჯა ლორთქიფანიძემ, თვითმკვლელობის სცენაში, ტრამპლინიდან ძირს გადმოხტომისას ფეხი მოიტეხა... მეორე დღეს კი პრემიერა უნდა წასულიყო. საჭირო იყო დაუყოვნებლივ შეგვეცვალა, შვაიცერს დუბლიორი არ ჰყავდა. გამოვიძახეთ ახალგაზრდა მსახიობი ი. ლალიძე და შევთავაზეთ დაუყოვნებლივ შედგომოდა როლის შესწავლას. პირველი საათიდან რვის ნახევრამდე რეპეტიციას ვატარებდი. ცხრის ნახევარზე სპექტაკლი დავიწყეთ. სამის ნახევარზე დავამთავრეთ. ამასთან არც ერთი მაყურებელი არ წასულა. ეს სპექტაკლი იშვა ტრაგედიაში. უნდა ითქვას, მთელ დასში (იგი ცოტა უცნაურია). მსახიობებს უყვართ ერთმანეთი და მცირეოდენი უბედურება საკმარისია, სპექტაკლი გადაიქცეს სამგლოვიარო შეკრებად. და როდესაც კოლექტივის უსაყვარლესი მსახიობი

საავადმყოფოში იწვა, არ ვიცოდით, რა იყო იმის თავს და საპირფარეშოებში მსახიობები სცენაზე გამოსვლის წინ ქვითინებდნენ. ეს იყო მწუხრის სპექტაკლი, ამ სპექტაკლში ჩვენ შეგვეკრა და შეგვადულა შინაგანმა, გარეგანმა და შემოქმედებითმა კრაგელიამ...

ასე მოკლედ გამოვსახე ჩემი აზრები, აზრები, თუ როგორ ვქმნიდით ჩვენ შილერის სპექტაკლს.

მოსკოვი თეატრის კულტურის უდიდესი ქალაქია და მე დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ქალაქი და ის შეეჯდრა რომელიც ჩვენ გვექონდა, ის დამოკიდებულება, რომელიც იმთავითვე იყო ჩვენდამი, იძლევა ღრმა რწმენას იმისა, რომ ჩვენი გზა ფუჟად არ ჩაივლის.

ის ყურადღება, რომლითაც გარემოცული ვართ, დაღვდებს იმაზე, რომ ჩვენ მივდივართ სწორი გზით... ეს გვინერგავს დამაჯერებლობას ჩვენი გზის კეშმარაბტებაში.

მიზნად დავისახეთ რა შევექმნათ დიდი ფორმა, ახალი ფორმა პეროიკული დრამისა, ჩვენ გვინდა ვირწმუნოთ, რომ შეეძლებოდა მის შესრულებას თუ სრული ასი პროცენტით არა, საგრძნობი ნაწილით მაინც.

თუ ჩვენ ამას შევასრულებთ, მაშინ რუსთაველის თეატრს შეუძლია თავი ბედნიერად ჩათვალოს და ჩატარებული ნამუშევარი დამშვიდებულად გადასცეს მომავალ თაობას.

აი, ყოველივე ის, რაც მე შემიძლია გითხრათ ჩემი მუშაობის შესახებ, შეიძლება უთავბოლოდ, ესკიზურად და ძალიან ნაწყვეტ-ნაწყვეტად.

საბულოო სიტყვა კამათის შემდეგ

იმავე შეხვედრასზე

ბევრს არ ვილაპარაკებ. აქ ნათქვამიდან ბევრს არ ვეთანხმები. რიტმი და ტემპი ფილოსოფიური კატეგორიაა სრულიად არ არის. ეს ყველაფერი იზღენად ღრმა და სერიოზულია, რომ ამჟამად ამაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. ეს საკითხი ღიად რჩება.

საქმე, რასაკვირველია, ტანსაცმელში არ არის. მომავალში რანაირი იქნება ჩვენი თეატრის ფორმები, არც მე და არც თქვენ არ ვიცით.

მე მომყავდა მაგალითი, რომ ჩვენი მძლოლი, რამდენიც არ უნდა უწერონ 30 კმ. სისწრაფით იარეთ, მაინც გახელებული სისწრაფით დააქროლებს მანქანას რუსთაველის გამზირზე; როდესაც აქ, მოსკოვში დავდივარ მანქანით, შეკარგება შეგრძნება დიდი სისწრაფისა, მინდა მძლოლს ხელი ვკრა, რომ აუჩქაროს...

გზნებათა შეგრძნებაც ასევეა შესაძლებელი...

რა საშუალებებია სოციალისტური რეალიზმის მისაღწევად? ასე დგას საკითხი და მხოლოდ ასე. როდესაც შეხედავთ საშუალებების საკითხს, დაინახავთ, რომ ყველაფერი ეს არც ისე სქემატურია და არც ისე ადვილი გადასაქრელი. ჩვენი თეატრი ახალგაზრდაა, სამი წლის წინათ გვეუბნებოდნენ, მსახიობები არა ჩანანო, ახლაც ამბობენ... ამასთან ზოგიერთები ამბობენ, აღმოჩნდნენ თვალსაჩინო მსახიობებიო, ჩვენ კი არ შეგვიცვლია მუშაობის მეთოდი.

აფინოგენოვის⁴⁹ ჰერის თეორიით ვერ მიხვალთ დიდ საბჭოთა თეატრთან, რომელიც საჭიროა და რომელიც არ არის.

ტყუილად ჰგონია ორუქეინიკოვს, თითქოს მე არ მინდა ვისწავლო მეიერხოლდისაგან... მარტო მეიერხოლდისაგან კი არა, ყოველსაგან ვსწავლობ, და ვსწავლობთ, თუ სადმე რამეა სასწავლი. მაგრამ თუნდაც ოცი მეიერხოლდიც იყოს, თუ არაფერია სასწავლი, ვერ-ვისწავლით.

ჩვენი ყველაზე დიდი მასწავლებელი ჩვენი საბჭოთა ცხოვრებაა. გლებოვმა მიგვითითა ახალგაზრდა თეატრებზე; 1930 წელს ეს თეატრები არ იყო...

შეიძლება დღეს ყოფის გამოყვანება ძველი საშუალებებით, რომლებიც ჩვენ გვქონდა? მე ვამბობ, რომ არ შეიძლება! ახალი შინაარსის გადმოსაცემად საჭიროა სრულიად სხვა, ახალი საშუალებები.

არ შეიძლება ძველ მასალებზე დამყარება... მე ვიცი, რომ თქვენ ჩოხებით არ ივლით, ვიცი, არ ივლით არც ფრაკებით, მაგრამ შეგვიძლია თუ არა ჩვენი ცეკვებიდან, ჩვენი სიმღე-

რებიდან ავიღოთ ელემენტები ახალი საშუალებებისათვის?.. ვამბობ, რომ შეგვიძლია.

ნება მიბოძეთ, მადლობა მოგახსენოთ და ბოდში მოვიხადო... დღევანდელი სუფრის ფორმა არ არის ჩვენი ნაციონალური ფორმა, მაგრამ გამაფრთხილეს, მოსკოველი სტუმრები ჩაის არიან მიჩვეულნი, ასეა მიღებულიო... არ მინდა თქვენი ნაციონალური ფორმის დარღვევა... (სიცილი).

ნება მიბოძეთ, მთელი თეატრის სახელით გულწრფელი მადლობა გიძღვნათ იმ ყურადღებისათვის, რომელიც გამოიჩინეთ ჩვეს მიმართ, მადლობა იმ შენიშვნებისათვის, რომელიც აქ იყო გამოთქმული. მოსკოვი საბჭოთა კულტურის ცენტრია, რომელიც ყოველთვის გვეგულება ჩვენი ნამუშევრის შესამოწმებელ ადგილად.

კიდევ ერთხელ გთხოვთ ნებას მადლობა გიძღვნათ ყურადღებისათვის და ვიმედოვნებ, თუ კიდევ ჩამოვედით, აქ, მოვახერხებთ მოგკეთ სცენაზე ნამდვილი დიდი საბჭოთა ტილო... ეს გადაიქცევა ჩვენ ამოცანად და მთელი ჩვენი მუშაობა იქით იქნება მიმართული, რომ შევასრულოთ დაპირება ასი პროცენტით (ხანგრძლივი ტაში).

გოსკოვის წითელარმიელთა სახლს⁵⁰

თქვენ წინადადებაზე, ვიკისრო ერთი დაგმა, ჩემი პრინციპული თანხმობა უკვე გიღებეშეთ.

დამატებით გთხოვთ შემატყობინოთ შემდეგი:

1. როგორია დასის შემადგენლობა.
2. პიესის არჩევა თქვენთვის მომინდვია.
3. შეგიძლიათ თუ არა დადგმის მიცემა ღვემბრის თვეში.
4. რა თანხა შემიძლია ვივარაუდო დადგმისათვის.
5. მაქსიმუმს რამდენ დროს მომცემთ მომზადებისათვის.
6. შეიძლება თუ არა მოიწვიოთ ჩვენი მხატვარი, ამხ. გამრეკელი.
7. ჩემი გასამრჯელოს ანაზღაურებას ვანდობ წითელი არმიის სახლის სამმართველოს, მან თვით განსაზღვროს.

ძალიან გთხოვთ, ყველა ამ საკითხზე მიპასუხოთ რაც შე-
იძლება მალე, რადგან გარდა ჩვენი თეატრისა, უნდა გავაქე-
თო კიდეც ერთი საოპერო დადგმა.

მეგობრული საღამით ა ლ. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი.

საბჭოთა ხელისუფლების პირმოთქმა

მდიდარი თავისი ბუნებით, ბრწყინვალე, ნათელი, ტემპე-
რამენტით აღსავსე, პოეტური, გმირული თავის შემოქმედე-
ბით, საქართველო, მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში და
მე-20 საუკუნის დასაწყისში გმინავდა რუსეთის თვითმპყრო-
ბელობისა და მისი სატრაპების — ქართველი თავადებისა და
აზნაურების მიერ დაჩაგრული.

დედაენის, ზნე-ჩვეულებათა და ტრადიციების მოსპობით,
ხელოვნების უძვირფასესი ნაშთების განადგურებით მეფის
წარმომადგენლები უმკაცრესი ადმინისტრაციული ღონისძიე-
ბების გზით ახორციელებდნენ საქართველოს გარუსებისა და
ეკონომიურად დამონების პოლიტიკას.

ფეოდალური და რეაქციული ჩინრენიკობა საქართველო-
ში თვითმპყრობელური ხელისუფლების უმტკიცეს დასაყრ-
დენს წარმოადგენდა, იგი იყო გაწრთვნილი არმია, ქართველი
ხალხის ყველა ნაციონალურ შემოქმედებით შესაძლებლობა-
თა მოსასპობად.

მაგრამ მასების წინააღმდეგობის დაძლევა არც ისე ადვი-
ლი იყო. და დაიწყო საქართველოს მიწის გულზე სისხლის-
ღვრა: დაუბოლოვებელი გლეხთა აჯანყებები მჩაგვრელ-მემა-
მულეთა წინააღმდეგ, გმირული ბრძოლა მეფის სატრაპების
წინააღმდეგ, უკმაყოფილება და გულნადვლიანობა — ყოვე-
ლივე ეს მძლავრ რევოლუციურ მოძრაობად გადაიქცა და
მთელ ქვეყანას მოედო.

პირველი თეატრი საქართველოში მოეწყო 1850 წელს
რუსეთის მეფის ნაცვლის თავად ვორონცოვის ადმინისტრა-
ციული მითითებით.

აარსებდა რა თეატრს, მეფის „ველმოქა“, იმავე დროს

კრძალავდა სახალსო თამაშობებს, თეატრალიზებულ დაწეაე-
ბულებასა და გლეხურ თეატრებს და ამრიგად, სპობდა შე-
მოქმედებით კაეშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი
ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის.

რეეოლუციამ ქართველ ხალხს შემოქმედებითი კანვითა-
რების ფართო გზა გაუხსნა. გაანადგურა რა მეფის სატრაპე-
ბის ბატონობა და განდევნა მენშევიკები, საქართველო დაად-
კა ეკონომიური და ნაციონალური აღორძინების გზას.

საქართველო, ძველად თვითმპყრობელური რუსეთის კო-
ლონია, 15 წლის განმავლობაში აეეავებულ სამრეწველო მსა-
რედ გადაიქცა. მთელი გზა თბილისიდან ბათუმამდე ფაბრიკა-
ქარხნებით მოიფინა. ელექტროფიკაცია ფართო ტალღად მო-
ედო ჩვენს ქვეყანას, სოფელი დაადგა სოციალისტური კო-
ლექტივიზაციის გზას.

კულტურის დარგში საქართველომ — გენიალური პოეტის
შოთა რუსთაველის, რომლის სახელსაც ჩვენი თეატრი ატა-
რებს, და მე-13 საუკუნის დასაწყისის უდიდესი მხატვრის
შერგილ დადიანის, რენესანსის ამ ფუძემდებლების სამშობ-
ლომ — დიდ წარმატებებს მიაღწია. გაიხსნა მრავალი საშუა-
ლო და უმაღლესი სასწავლებელი, აკადემია. საბჭოთა ხე-
ლისუფლებამ ბოლო მოულო ნაციონალურ ჩაგვრასა და ფარ-
თო გზა გაუხსნა ხალხურ შემოქმედებას...

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ
გახდა შესაძლებელი ნამდვილი ქართული ნაციონალური თე-
ატრის შექმნა. რუსთაველის თეატრი ნაციონალური ხელოვ-
ნებისათვის ბრძოლის შედეგია.

დავიწყეთ რა ბრძოლა ძველ ეპიგონურ ქართულ თეატრ-
თან, ჩვენ, რუსთაველელებმა. მთელი ჩვენი შემოქმედებითი
ძალები მიეძმართეთ ჩვენი სცენური და აქტიორული შემოქმე-
დებითი მეთოდის შექმნისაკენ. ჩვენს მუშაობას საფუძვლად
დავუდეთ ჩვენი ქვეყნის მშრომელთა მასების ნამდვილი შე-
მოქმედება და ოსტატობა.

რუსთაველის თეატრი საბჭოთა ხელისუფლების პირმშოა.

გუშინ, 16 აპრილს პრეზიდენტმა დაამტკიცა შენი პერსონალური პენსია, რაოდენობაზე წინასწარ შევეუთანხმდი ამხ. მახარაძეს. არანაკლებ ორას ორმოცდაათი ზნეთისა თვეში. ღვინის პენსიას კისრულობს თვით რუსთაველის თეატრი — უაღრესად მადლიერი შენით, როგორც საუკეთესო ბურჯის და იმიდის ქართული თეატრის ყველაზე საშინელ ეპოქის დროს. შენმა მადლიერმა ხელმა პირველმა დამლოცა მე ქართული სკენისთვის და ვეცდები არ შეგარცხვინო არც შენ და არც ჩვენთვის საყვარელი და სათაყვანებელი ჩვენი თეატრი.

კიდევ ერთხელ გილოცავ წოდებას და პენსიას, როგორც სულ უმცირეს ჯილდოს მოძღვნილს ჩვენი ქვეყნის სახელით იმ საშინლად მძიმე მოღვაწეობის გამო, რაც შენ გადაიტანე.

რუსთაველები გულწრფელად შემოგძახებენ „ვაშა, ჩვენო ვალიკო“, „ვაშა ჩვენს მამას“, „ვაშა ჩვენი ქართული თეატრის რაინდს“.

შენი ს. ახმეტელი.

ათი წელი⁵³

ნიკოლოზ 1-ის ნაცვალმა კავკასიაში ნ. ს. ვორონცოვმა, 1850 წლის 2 იანვარს ქართველ ხალხს თეატრი „უბოძა“. დამონებული ხალხისადმი ასეთი „წყალობის“ აქტი, კვევინამა და შორსმკვრეტელმა მეფის ნაცვალმა პოლიტიკური მოსახრებებით ახსნა.

ასე ჩაეყარა საფუძველი ქართულ თეატრს...

ქართული თეატრი განადგურებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა იმ დრომდე, ვიდრე საბჭოთა ხელისუფლებამ არ დაიწყო მისი აღორძინება.

1923 წ. ჩემი ინიციატივით გადაწყდა შექმნილიყო ისეთი მხატვრული ორგანიზაცია, რომელიც დაეყრდნობოდა საბჭო-

თა პლატფორმას და პროლეტარული რევოლუციის მიერ შექმნილ პირობებს...

1923 წლის დეკემბრის ბოლოს შეიქმნა კორპორაცია „დურუჯი“. „დურუჯი“ პატარა მდინარეა კახეთში, რომელიც გაზაფხულზე მოდიდდება ხოლმე და მქუხარე ტალღებს მოაქანებს. 1924-25 წ. სეზონის დასაწყისში მთელი ახალგაზრდა ძალები გაერთიანდნენ კორპორაცია „დურუჯში“. ნაციონალური სახის ძიების გზაზე დამდგარი თეატრის ღრმა პროდუქტი „ლამარა“ იყო.

1927 წლის იანვრის 27-ისათვის ორგანიზაციულად და მხატვრულად თეატრი უკვე მომაგრდა და კორპორაცია „დურუჯი“ დაეშალეთ. მთელი მისი შემადგენლობა რუსთაველის თეატრს შეუერთდა.

1930 წელს მოსკოვში ოლიმპიადაზე თეატრმა აჩვენა თავისი ოთხი დადგმა „ლამარა“, „ანზორი“, „რღვევა“, და „ქართა ქალაქი“, — ის დიდი, ენთუზიაზმით აღბეჭდილი წარმატება, რომელიც ამ დადგმებს ხვდა წილად და რომელიც ასეთი ერთსულოვნებით იყო გამოთქმული მოსკოვისა და ლენინგრადის პრესაში.

თეატრის მეთოდოლოგიური ხერხის სისწორეს მოწმობდა, თეატრის მეორე საგასტროლო მოგზაურობის დროს. 1933 წლის ზაფხულში, ნაჩვენები ფ. შილერის „intiranos“. ამ დადგმას მოსკოვსა და ლენინგრადში არნახული წარმატება ხვდა, მან მთელი საზოგადოებრიობის აღიარება მოიპოვა. წარმატება, უპირველეს ყოვლისა იმან განაპირობა, რომ ამ კლასიკური ნაწარმოების მიმართაც გამოყენებული იყო ის შემოქმედებითი ხერხი, რომლის დამუშავებას თეატრი მთელი ამ ხნის განმავლობაში აწარმოებდა, — რათა შეექმნა ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება. თავისი შემოქმედებითი მუშაობის 10 წლის მანძილზე თეატრმა იპოვნა თავისი ნაციონალური სახე, საკუთარი რიტმი, მაგრამ თავისთავად ცხადია, რომ რუსთაველის თეატრს ჭერ კიდევ არ უთქვამს თავისი საბოლოო სიტყვა შემოქმედების ამ სფეროშიაც.

საქართველო კავშირისკენ

* * *

ყოველ სპექტაკლს თავისი ბედი და ისტორია აქვს. ისტორია სპექტაკლისა კი ორ ეტაპს შეიცავს; ერთს პრემიერადღეს და მეორეს მის შემდგომს. პირველი საფუძველია მეორის. პირობითად მას შეიძლება წარმოდგენის „შინაგანი ისტორია“ ვუწოდოთ. იგი თავის არსებობას პიესის კითხვიდან იწყებს. მას მოსდევს ძიების ხანა, იწყება ჭიდილი აზრთან; გზების მოსინჯვა.

აქ იბადებიან მომავალი წარმოდგენის გმირები, ისახებიან მათი პლასტიკური ფიგურები. სახეების სიმკვეთრით ივსება წარმოდგენის კონტურები...

თანდათან მყარდება სცენური ცხოვრების ჰარმონია. მძიმე და აღმაფრენ შრომისაგან იბადება ახალი თეატრალური სინამდვილე, რომელსაც ჩვეულებრივად წარმოდგენას ვუწოდებთ.

მისი „შინაგანი ისტორია“ რეპეტიციის დღიურებშია გაწვინილი: აქ არაფერი არ შეიძლება შელამაზებული იყოს. არც

სუბიექტურ ზრახვებსა და შთაბეჭდილებებს აქვს ადგილი. იგი მიუღდგომლად. კოლექტივისადმი დაუფარავად აღნუსხავს სპექტაკლის მზადების მთელ პროცესს. აღნიშნავს მხოლოდ ფაქტს.

დაუფასებელია იმ კეთილი და უჩინარი კაცის ღვაწლი. რომელიც წარმოდგენის შინაგან ისტორიას ქმნის. ძუნწად. რამდენმე სტრიქონით ჩასწერს ხოლმე რეპეტიციას, რეჟისორის სიტყვას, მიზანსცენის ნახაზს, რეპლიკას, მსახიობის დაგვიანებას, გულმოდგინებას თუ უგულობას, რეპეტიციის დაწყებისა და დამთავრების, მისი დაბადების თარიღს...

მერე, გავლენ წლები და ეს ყველაფერი ძვირფას დოკუმენტად იქცევა. გადაშლით დღიურის ფურცლებს და თქვენს წინ საოცარი ძალით გაცოცხლდება, იმ, თუნდაც თქვენს მიერ განუტდელი, წარმოდგენის ისტორია.

თეატრის ყოველდღიური შინაგანი ცხოვრების დეტალები; ათასი ნიუანსი, ადამიანთა მოუსვენარი ნააზრევი და განცდილი — დღიურებში ფიქსირებული — ჩვენ ზოგჯერ უფრო მეტს გვეუბნება. ვიდრე მრავალი საგაზეთო სტატია და ნარკვევი.

და რა სასიხარულო იყო, რომ ჩვენთვის უცნობი, მრავალი ფაქტი და დეტალი, ნაფიქრი და ნაოცნებარი გაცოცხლდა ჩვენს წინ, როცა ს. ახმეტელის სპექტაკლების სარეპერტუარო დღიურებს ჩავხედეთ.

იქ ბევრი რამე ისეა თქმული, როგორც ამას დაუფარავად ამბობენ ხოლმე ოჯახში. ბევრიც, ყველაზე საყვარელ ადამიანთან გამხელილ ფიქრებსა ჰგავს.

ჩვენც ამ ნაფიქრის გამომზეურება გვინდა.

წითელი მელნით, ან ფანქრით არის გადასერილი დღიურის ფურცელი ნერვიული წარწერით — „რა არის ეს?“.

ახმეტელს არ აკმაყოფილებს ჩანაწერი. იგი მოითხოვს უფრო ვრცლად, სრულად იყოს აღნუსხული ყოველი საუბარი, ყოველი დეტალი. „თავი დაანებეთ ზოგად შენიშვნებს. დასწერეთ კონკრეტულად ვინ და როდის, რა სცენაში არ-

ღვევდა დისციპლინას“ მიმართავს რეჟისორის თანაშემწეს. იგი ყოველდღიურად ამოწმებს ყველაფერს, ყოველდღიური კონტროლით, მკაცრი და სამართლიანი მოთხოვნით იცავს თეატრის ღირსებას, კოლექტივის ერთიან ინტერესებს. მან ჩინებულად იცის, რომ თეატრი მუდამ ბრძოლის ველზე გასულ ჯარისკაცსა ჰგავს და არ შეიძლება მოდუნება, თვითდამშვიდება, არ შეიძლება მუდამ საბრძოლოდ არ იყო გამზადებული. ეს განსაკუთრებით მაშინ, როცა თეატრი ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა. ჯერ კიდევ არ არის სავსებით დაუფლებული ახალ თეატრალურ ფორმებს, მის სინთეტურ ბუნებას, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

ყოველ წვრილმანს მწიშენელობა აქვს ამ დროს. „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“ ამ ღვევიზით აწრთობს კოლექტივის სულისკვეთებას ახმეტელი. აი, პატარა შეცდომა, დისციპლინის დარღვევა ნიჭიერი და მისი საყვარელი მსახიობის ვ. ლალიძის მიერ და ახმეტელი მოურიდებლად აკრიტიკებს მას. მსახიობმა იცის თავისი ხელმძღვანელის, თავისი თეატრის ფასი და იგი წერილით მიმართავს: „გუშინდელ წარმოდგენაზე, მესამე სურათის მსვლელობის დროს, ჩემს გამოსვლაზე გავაკეთე პაუზა და ჩემი მიზეზით ამხანაგები ჩავაყენე უხერხულ მდგომარეობაში. ასეთი შემთხვევა ჩემთვის იშვიათია და შეცდომა განუმეორებლად დამრჩება. ბოდიშს ვიხდი თეატრის ხელმძღვანელობისა და დასის წინაშე“.

ასე მოკრძალებულნი და ორგანიზებულნი, თეატრის უმაღლესი იდეალებისადმი ერთგულნი არიან რუსთაველის თეატრის მსახიობები, მათ იციან, რომ მხოლოდ ასე შეიძლება თეატრის საფუძვლების განმტკიცება, ასე შეიძლება მისი გაღრმავება და განვითარება.

ასე ასწავლიდა მათ მარჯანიშვილი, ასე ზრდის მათ ახმეტელი!..

მარჯანიშვილი თეატრში აღარ არის. ახმეტელი გაათქვეცბული ენერგიით ასწავლის მსახიობებს, რომ თეატრში არ კმარა მარტო დისციპლინა, არც მარტო სიყვარული. ახალი დრო, ახალი თეატრი მეტს მოითხოვს, საჭიროა მსახიობის მულტივიწვრთნა, მისი თეორიული დონის ამაღლება. იგი სავსებით უნდა გაერკვეს თუ რა მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებს

იცავს რუსთაველის თეატრი, რას ესწრაფვის, რის თქმა სურს, რით განსხვავდება სხვებისგან. რატომ უნდა ჰქონდეს მას თავისი სახე, რატომ უნდა ებრძოდეს ეკლექტიზმს...

რუსთაველის თეატრი ერთიანი, მტკიცედ შეკრული, მხატვრულად ნათლად გარკვეული პროფილისა უნდა იყოს. ასე ფიქრობს, ასე სჯერა ახმეტელს. ამაზე მოუთხრობს ხშირად მსახიობებს. „ახალი აქტიორის აღზრდა ახლა ჩვენი უმთავრესი პრობლემაა, ამისათვის საჭიროა გათვალისწინებული და გამოყენებული იქნეს ყველა ის ახალი მეცნიერული ძიება, რომელსაც ამ ბოლო დროს აქვს ადგილი“.

რას გულისხმობს, რა მეცნიერულ მიღწევათა თეატრალურ ათვისებაზეა ლაპარაკი?

საკითხი რეფლექსოლოგიას ეხება. „რეფლექსოლოგიის მიხედვით აქტიორის შემოქმედების შესწავლა დიდად ჩამოფიქრებელია“ ამბობს იგი და საილუსტრაციოდ პროფ. ბეხტერევის სახ. რეფლექსოლოგიის ინსტიტუტის მიღწევებზე ლაპარაკობს. „ლენინგრადში ყოფნის დროს მე ვინახულე ეს ინსტიტუტი. ერთმა პროფესორმა ხუმრობით მითხრა: „თქვენ, ჩვენს იქით გზა არ გაქვთ, მალე ყველა რეჟისორი და მსახიობი ჩვენთან მოხვალთ“. ეს ხურობიაა, მაგრამ მასში სიმართლეც არის, „პავლოვი და ბეხტერევი დღეს მუშაობენ იმ მე-6 გრძნობაზე, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჩვენს მუშაობაში“.

— არ მესმის, ნათლად, არ მესმის რა პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ჩვენთვის მას?—კითხულობს ერთ-ერთი მსახიობი.

— საკითხი რთულია, ამბობს ახმეტელი და იწყებს განმარტებას, ცდილობს ნათლად ილაპარაკოს... გრძნობს, რომ რაღაც დიდ სიკეთეს ხვდება ინტუიციით, მაგრამ თეორიულად ვერ აყალიბებს, რაღაც აკლია...

და მაინც განაგრძობს — „საკუთარი ფსიქო-ფიზიკური აპარატის შესწავლა მსახიობის პროფესიონალური ოსტატობის ამაღლებას ემსახურება. როდესაც მსახიობმა იცის თავისი აპარატის ბუნება, მაშინ ადვილია ერთხელ მოპოებულის განმეორებით აღდგენა. აპარატის თვითანალიზის საშუალებით

ჩვენ ვიგებთ თუ რა ორგანული გზებით სწარმოებს შემოქმედება. მსახიობმა კარგად უნდა იცოდეს თავისი მეობა“.

ყველა ამ საკითხს ეხმიანება რეფლექსოლოგია.

მაგრამ საქმე მარტო რეფლექსოლოგიაში როდია. რამდენი რთული პრობლემა გვაქვს გადასაწყვეტი, რამდენი რამ არის მოუგვარებელი მსახიობის აღზრდის სფეროდან?

აი, თუნდაც: ჩვენ ახლა თითქმის „გავიარეთ ექსპერიმენტული ძიების ხანა“, ჩვენ ვეძებდით უმთავრესად პიესებში, ლიტერატურულ მიმართულებებში, მაგრამ შევძელით კი „მსახიობის აღზრდის საკუთარი მეთოდი შეგვექმნა?“ არა, ეს ჯერ ვერ გავაკეთეთ. თქვენ გინდათ ახალ ქართულ თეატრს ჰქონდეს თავისი საკუთარი სახე, განსხვავებული შემოქმედება და არ გინდათ დღე და ღამე იმუშაოთ აღზრდის საკუთარ მეთოდისაზე. ამის გარეშე წინ ვერ წავალთ, სულ უფრო და უფრო ხშირად იშტამპებიან მსახიობები და მერე იცით, „ესეც იმავე უსისტემო მუშაობის გამოა, მაღალი ოსტატობის; მდიდარი ტექნიკის უქონლობის გამოა“.

— მარტო სისტემა სპობს შტამპს? — კითხულობს მსახიობი.

— არა, მარტო არა. სისტემა თუ პედანტურად გაიგეთ შტამპებს ამრავლებს კიდევ. იცით? მე ხშირად მიფიქრია ხოლმე ქართული თეატრის ბუნებაზე, მის მეთოდოლოგიაზე. მის ხასიათზე. დამეთანხმებით, ქართული თეატრი რომ შექმნა უნდა მიმართო იმ წყაროებს, რომლითაც ხასიათდება ქართველი ხალხი, ეს კი ნიშნავს უპირველესად დაეყრდნო მის ემოციას“... ემოციას კი მარტო სიტყვა როდი ქმნის. სცენაზე ქართულად ლაპარაკი, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ქართულ თეატრს. მის ეროვნულ სახეს. სიტყვა არ არის ერთადერთი ფორმა ეროვნულობისა“. ჩვენთან კი ხშირად რა ხდება. მარტო ტექსტის კითხვით უნდა მსახიობს ფონს გავიდეს. მარტო ქართული სიტყვის ინტონაციით უნდათ ქართული სახე შექმნას. ზოგიერთნი როლის მომზადების დროს სახის შექმნას ცდილობენ ტექსტის კითხვით, დეკლამაციის გზით. შემდეგ ქმნიან დაახლოებით ფორმას გარეგნულად და როლიც მზად არის. ეს სრულიადაც არ კმარა. მსახიობი ვიდრე ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს მან ღრმად უნდა შეითვისოს

იმ გმირის ცხოვრება, მისი რიტმი. ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს, ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში — სხვადასხვანაირია. ყოველი ადამიანი თავისებურად, განსხვავებულად გაიხიციდა. მსახიობმა უნდა გაიგოს და შეთვისოს რიტმი იმ ტიპისა, რომელსაც იგი ანსახიერებს. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად ვინც ამ როლს თამაშობს.

ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებული რიტმით ვაჟლენთილ სხვადასხვა განცდების გამომხატველ ყესტს, პლასტიკას, არკვევს სახის გარეგან ფორმას. მყარდება სრული ჰარმონია განსახიერებულ ტიპსა და მსახიობს შორის. ესე იგი მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და ვრძნობს იმ ტიპის რიტმით, რომელსაც ის ანსახიერებს“.

ამბობენ ქვეყნად იმდენი ტიპია მსახიობისა, რამდენი ნიჭიერი მსახიობიც არს. ყოველ შემოქმედს თავისი საკუთარი ხელწერა, საკუთარი სამყარო აქვს და რა თქმა უნდა იგი განსაზღვრულ მხატვრულ-სტილისტურ მთლიანობას ქმნის. პირობითად მაინც ორი სახის აქტიორები შეინიშნებოდა: „პირველნი როლის მზადებისა და შესრულების დროს მოითხოვენ რაღაც ბიძგებს, იმპულსებს, მათ არ აქვთ საკუთარი ინიციატივა. გაქანება, მეორენი კი საჭიროებენ იმპულსატორების გამორთვას, რადგან არ იციან ზომიერება. ამიტომ საჭიროა მსახიობებმა ბევრი იმუშაონ საკუთარი ფსიქო-ფიზიკური აპარატის შესწავლაზე“.

-- აი, ისევ რეფლექსოლოგიის პრობლემებთან მივდივართ, -- ამბობს ახმეტელი და რეპეტიციის დღიურებში ამით მთავრდება მსახიობის აღზრდის საკითხზე გამართული საუბარი.

წერილში „მომავალი ქართული თეატრი“, ახმეტელმა თეატრის შენობის პრინციპის საკითხი დააყენა. „როდესაც ვფიქრობთ ავაგოთ თეატრი“, (რომელიც 1914 წ. დაიწვა) საჭიროა ჯერ გამოვარკვიოთ თუ რა პრინციპზე უნდა აიგოს

იგი. ტექნიკურ მხარეს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს და ამიტომ ამთავითვე კარგად უხდა ძოვიფიქროთ ყოველივეო. „დღეს უნდა ავაგოთ, — წერს ახმეტელი, — დრამატული თეატრი, იმგვარ არქიტექტურულ პრინციპებზედ, რომელიც დრამის უმთავრეს მიზანს ე. ი. მოქმედების საუკეთესო ფორმით გადმოცემას შეეფერება.

უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისას შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ ძსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვითა და მოძრაობით, აქედან თავისთავად ცხადია, — მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოღნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის თვალსაჩინო იყოს“. და შემდეგ „წარმოიდგინეთ, რომ მსახიობი სცენის სიღრმეში სდგას, ამ შემთხვევაში მის ხმას მრავალი სასველი გზა აქვს. იგი უპირველესად იფანტება თვით სცენაზევე და მხოლოდ სულ მცირეოდენი ნაწილი ისმის აუდიტორიაში“.

ეს ითქვა 1915 წელს. მას შემდეგ გავიდა თხუთმეტიოდე წელი და ახმეტელი კვლავ დაუბრუნდა სცენის ტექნიკურ-პრობლემას. მას მიაჩნდა, რომ რუსთაველის თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები, გმირული თეატრის ნამდვილი ბუნება (და არა ის, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია!) მოითხოვს სცენის რეკონსტრუქციას. „ჩვენ გვაქვს პროექტი — მიმართა მან დასს, — კონსტრუქტივიზმის პრინციპების მიხედვით გარდავემნათ ჩვენი სცენა. ჩვენ უნდა გადავაკეთოთ ორკესტრი. ორკესტრი თავისთავად, იმ სახით, როგორც ამჟამად არის ხელს უშლის მაყურებელსა და მსახიობს შორის ემოციური კონტაქტის დამყარებას. ის ფარავს აქტიორის ხმას. მაყურებელიცა და აქტიორიც უხერხულად გრძნობენ თავს, როდესაც მათ შორის ხედავს ორმოს, რომელშიაც ორკესტრი ზის. ეს თითქოს თიშავს და აშორებს მათ. ორკესტრი გადაყვანილი უნდა იქნას კულისებში.

საჭიროა ორკესტრის დახურვა და მის მაგიერ ბაქნის შექმნა, რომელზედაც შესაძლებელი გახდება მოქმედების გამოტანა სცენის კოლოფიდან. გარდა ამისა ორკესტრის ბაქნის გამოყენება შეიძლება სპექტაკლისათვის მაყურებლის შესამზადებლად, როგორც ამას აკეთებს ჩინური თეატრი“.

ჩინური თეატრის ეს პრინციპი, წარმოდგენის დაწყებამდე მაყურებლის წინ სპექტაკლის შესაფერი განწყობილების გამომხატველი სცენების გათამაშება ზოგს დიდ აღმოჩენად და ორიგინალობად მიაჩნია დღეს...

ახმეტელმა კონკრეტულად მოუთხრო თეატრის კოლექტივს თუ როგორ უნდა გაკეთდეს ორკესტრის ბაქანი. მან თქვა, რომ ამან არ უნდა გამოიწვიოს ორკესტრის როლის, საერთოდ მუსიკის როლისა და ადგილის შემცირება თეატრის მხატვრულ ცხოვრებაში. მაყურებელთან სცენის დაახლოება „ჩურჩულის სიმართლის“ დასანერგად როდი უნდოდა. „ჩურჩული“, რომელსაც ცხოვრებისეული სიმართლის პრეტენზია აქვს, ახმეტელს ისევე დიდ სიყალბედ მიაჩნდა, როგორც ყვირილი სცენაზე!..

სპექტაკლის დღიურიდან

1929 წელი 26 ოქტომბერი. პრემიერაა, იწყება ახალი სეზონი. თეატრი სეზონს ვ. კირშონის „ქართა ქალაქით“ ხსნის. სპექტაკლი 26 კომისრის ტრაგიკულ ისტორიას ასახავს. „ჩვენ უნდა დავიცვათ ობიექტურობა — მიმართავს ახმეტელი მონაწილეებს — პოლიტიკური ტრაგედია უნდა გავშალოთ ადამიანთა ტრაგედიით. ყოფითი წვრილმანები ამალღებული მომენტებით უნდა შევცვალოთ. პიესის შინაურული ტონიდან უნდა გადავიდეთ მძლავრ, გმირულ პათოსზე. 26 კომისრის ტრაგედია გმირული რომანტიკის ელემენტებს ეყრდნობა — ჩვენც აღნიშნული მომენტის გამოსახვის გზით უნდა წავიდეთ“.

„მეფე ლირი“

შექსპირის თემა დიდხანს აღელვებდა ახმეტელს. მას თითქოს უჩივებოდა კიდევ, შექსპირს რომ უახლოვდებოდა. იგი განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა შექსპირის პიესების დადგმის საკითხს. ასეც იფიქრებთ, თითქოს ერთგვარი შიშიც კი ჰქონდა შექსპირისა...

მაგრამ ასე იყო თუ ისე, ახმეტელი მაინც ბევრს მუშაობ-

და შექსპირის თემაზე. ჩვენს ხელთ არის საინტერესო დოკუმენტები, ეს უბრალო, თითქოს და უბრალო ჩანაწერებია, რომელიც ა. ჩხარტიშვილს უწარმოებია სარეპეტიციო დღიურში.

საუბარი „მეფე ლირს“ ეხება. „ლირზე“ დიდხანს მუშაობდა მარჯანიშვილი, შემდეგ ახმეტელმა განაგრძო. მან ცვლილება შეიტანა არა მარტო მონტაჟში, არამედ როლების განაწილებაშიც. ეს იყო სულ სხვაგვარი გააზრება „ლირისა“, შესაძლოა სადაო, მაგრამ მასწავლებლისაგან განსხვავებული გადაწყვეტა.

...დაიწყო რეპეტიცია. ახმეტელმა პირველსავე რეპეტიციებზე განსაზღვრა თითოეული როლის ხასიათი და მსახიობებსაც კონკრეტული ამოცანები დაუსახა. „ლირი — ამბობდა იგი, — ნახევრად ღვთაებაა. ოდნავი წინააღმდეგობაც კი ამბოხებად მიაჩნია, პატივის მოყვარე, სახელმწიფო მართვა-გამგეობას თავის შვილებს ავალებს, ხოლო მეფის სახელს თვითონ იტოვებს. სასტიკია აღელვების დროს, მაგრამ თანდათან ჰკარგავს ყველა ამ თვისებებს და უახლოვდება ადამიანურს — ბოლო აქტებში იშლება მისი ინტიმური ტრაგედია... ქრება ილუზიები“.

სულ სხვაა ხუმარა, ამ როლს ახმეტელის აზრით უდიდესი ფუნქცია აქვს ტრაგედიაში. „ხუმარა კვენისის და ტირის დიდი ზემის დროს. ხუმარა იწყებს ტრაგედიას, ლირი კი ამთავრებს. მთელი პიესის კამერტონია ხუმარას კივილი პირველ მრქმედებაში. — ხუმარას სიცილი ტრაგიკულია. იგი საზოგადოებას ამზადებს ტრაგედიისთვის“. მან იცის ყოველივე, მაგრამ მისი არ სჯერათ. ეს არის, რომ ასე აშფოთებს და აღელვებს. მას. „ხუმარა სალი გონების პატრონია. იგი წინასწარმეტყველია იმ ტრაგედიის, რომელიც ლირის გარშემო უნდა დატრიალდეს. როდესაც ლირში ადამიანი იღვიძებს, ხუმარა ჰქრება“.

ახმეტელი ორიოდ ფრაზით განსაზღვრავს კორდელიას ხასიათს. „კორდელია — სულიერი სიწმინდის და სიფაქიზის იდეალი. პირდაპირი და გულწრფელი. გაუბედავი, მამაცად მატარებელი თავისი სიფაქიზისა“. ასეთია რეჟისორის აზრი.

მეტად საინტერესოა, რომ პიესის ახმეტელისეული გააზ-

რება პირდაპირ უკავშირდება დობროლუბოვის აზრს ლირის შესახებ. რუსი კრიტიკოსის განმარტებით ლირი ღმერთკაცობისკენ ისწრაფოდა და ამიტომ დაკარგა რეალობის გრძნობა და მართლაც ლირის „გაგებამ თავისი პირადი ღირსებისა უკუღმართი გამოსახულება მიიღო. იგი თვითგაღმერთებაში გადავიდა და უჩიღურეს ზღვარს მიაღწია („დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“ ტ. I. გვ. 543). მაგრამ სირთულე ტრაგედიისა მართო ლირის სახეში როდი ძეგს. ახმეტელს-როგორც ირკვევა დიდხანს უფიქრია გლოსტერისა და მასხარას როლებზე. უძებნია გზები, რომ ამ სამ ურთულეს სახეს შორის ეპოვა შინაგანი კონტაქტი.

„საჭირო იყო თუ არა ლირის ტრაგედიასთან პარალელურად გლოსტერის ტრაგედია?“ — ასეთი კითხვა წამოჭრილ ერთ-ერთ რეპეტიციასზე. ახმეტელი პასუხობს: „ლირის და გლოსტერის ტრაგედია ერთი კაცის ტრაგედიაა. აქ პარალელიზმი არ არსებობს. მეორე ავსებს პირველს“. რა მოუვიდოდა ლირს ვაჟი რომ ჰყოლოდა? — კითხულობს ახმეტელი და იქვე განმარტავს „ის რაც გლოსტერს დაემართა“. ამ ფაქტით ახმეტელი ცდილობდა განეზოგადებია, დიდ სოციალურ პლანში გამოეხატა ლირის ტრაგედია. იგი მასში ხედავდა თვით ეპოქის შინაგან კონფლიქტებს, წინააღმდეგობებს. შექსპირს... ამბობს ახმეტელი, — სასახლიდან განდევნის შემდეგ მინდორში მიჰყავს ლირიცა და გლოსტერიც. ბრმა გლოსტერი და შეშლილი ლირი ერთიმეორეს ავსებენ. და როდესაც ლირი ჰკარგავს გონებას, გლოსტერი ლირის თვალებში იფანტება, როგორც მირაჟი, იგი შემდეგ პიესაში აღარ ჩანს, რადგან ლირში გარდაიქმნა“. ამის მიხედვით გააკეთა ახმეტელმა პიესის მონტაჟი. იგი კატეგორიულად უარყოფდა ლირის მხოლოდ ოჯახურ — ინტიმურ ტრაგიზმს, მას მიაჩნდა, რომ ამ შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა გლოსტერის შეყვანა ლირის ოჯახურ ტრაგედიაში.

მიზანსცენა მეორე სურათისა ასეთი იყო: „ლირი სდგას შუა მოედანზე მაღალ ადგილას. მასთან ახლოს კორდელიაა. მარჯვნივ დგანან გენერალი, შემდეგ ალბანი. მარცხნივ რეგანა, შემდეგ კორნვალი. კენტი დგას პირველ კიბეზე. გლოსტერი კენტის გასწვრივ ქვევით. წინა მხარე კონსტრუქციის

იხსნება. მარჯვენა მხარეზე სდგას ალბანის ამაღლა, უკანა მხარეზე ლირის, ხოლო მარცხენაზე კორნეალის, ყველა უყურებს ლირს. უყურებენ კრძალვით და დიდი სიყვარულით. გონერილა და რეგანა ყველაფერში იმეორებენ ლირის მოძრაობას... კორდელია უყურებს დებს ლირის მონოლოგის დროს. დაჯდება ლირი და გონერილა და რეგანაც ჯდება. კორდელია ჯდება უფრო ადრე—რეპლიკაზე „მე სამეფოს სამსა ნაწილად ვყოფ“.

ამ სცენაში მშვენიერად არის გამოხატული გონერილასა და რეგანას თვალთმაქცობა, მათი არაგულწრფელი მორჩილება მამისადმი. ისინი მამას ნაზად ეპყრობიან, რადგან მეტის მიღება სურთ. სხვათა შორის საგულისხმოა, რომ შექსპირის სამეფო თეატრის სპექტაკლში „მეფე ლირი“, სწორედ ასეა გადაწყვეტილი მამა-შვილთა ურთიერთობა.

ორიგინალური იყო ფინალის გადაწყვეტა. „გლოსტერს,— ამბობს ახმეტელი, ვაჟმა აგრძნობინა ქვეყნის უკუღმართობა, ლირს კი ქალებმა“. დასრულდა მათი ცხოვრების გზა. ფინალში ლირს ხელში უჭირავს მკვდარი კორდელია. ტრაგედია მთავრდება არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ლირი არ კვდება. მიდის განწმენდილი, მიდის ღმუილით. ეს ღმუილი (სხვათაშორის სკოფილდსაც ასე აქვს გადაწყვეტილი, მაგრამ არა ფინალში) უნდა იყოს მისი უკანასკნელი, ადამიანური პროტესტი ცხოვრების უკუღმართობაზე. „ლირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს. ჩვენ კი მას არ ვკლავთ. ჩვენ ვხურავთ ფარდას და ღიად ვტოვებთ საკითხს თუ რა დაემართება ლირს, მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ გაიმარჯვა ადამიანმა ლირში და ეს იქნება სიმბოლური გამარჯვება“.

ახმეტელის მონტაჟის მიხედვით მესამე მოქმედება მთავრდებოდა შეშლილი ლირისა და ბრმა გლოსტერის შეხვედრით. თუ გლოსტერისა და ლირის ტრაგედია, ერთი ადამიანის ტრაგედიაა, მაშინ სწორი იქნებოდა. რომ გლოსტერის თვალების დათხრა სასამართლო სცენის წინა სურათში მომხდარიყო. „გლოსტერს თვალები დათხარეს ლირის გულისათვის და ამ დროს შეშლილი ლირი მინდორში ასამართლებს რეგანასა და

გონერილას“. სასამართლოს სცენის ფონად შეიძლება იყოს კორდელიას მუსიკა“.

ღრმად ტრაგიკული სურათია, როცა ლირი ბუნების ძალებს წყევლას უგზავნის. „რაც უფრო ძლიერია ქარი და ქექა-ქუხილი მით უფრო მძლავრია ლირიცი. ლირი ასე მსჯელობს: ცხოვრება მას ცუდად მოექცა. ამიტომ სამყარო ღირსი არ არის რომ იარსებოს, იგი უხმობს ძალებს მის დასანგრევად. მაგრამ როცა რწმუნდება, რომ ბუნება არ ეხმარება, არ შველის ამიტომ სწყევლის მასაც. აქ მთავრდება მეფე ღირის ტრაგედია და იწყება ღირის, როგორც ადამიანის ტრაგედია“.

ახმეტელი პიესაზე 1927-28 წლის სეზონში მუშაობდა. მან თითქმის დაასრულა სამუშაო და... რატომღაც ამ დროს შეწყვიტა რეპეტიციები.

„თეთნულდი“

„შესაძლებელია, ჩვენთვის „თეთნულდის“ დადგმა ახლა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყოს; ვიდრე რომელიმე სხვა პიესისა“, ასე დაიწყო თავისი პირველი საუბარი ს. ახმეტელმა შ. დადიანის „თეთნულდის“ რეპეტიციაზე. „ჩვენ,—ამბობს იგი, — ამ პიესის საშუალებით („აწხორისა“ და „ლამარას“ შემდეგ) უნდა გავხსნათ რუსთაველის თეატრის ნაციონალური პრინციპები. მარადი და უკვდავი ნაციონალური ფორმა, ინტერნაციონალური შინაარსით — ეს არის გზა ჩვენი თეატრისა“.

...„ქართული თეატრის პრობლემა, ეროვნული პრობლემა“ მუდამ უნდა გვახსოვდეს ეს. „შეიძლება თუ არა სწარმოებდეს ნამდვილი ძიება ახალი თეატრისათვის, მაშინ, როდესაც ახალი დრამატურგია არ არის?—აი საკითხი, რომელიც თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის ურთულეს პრობლემებს მოიცავს. ჩვენ ახლა ყველა ამ პრობლემაზე ვერ ვიმსჯელებთ, ეს დიდი და რთული საკითხია. დღეს უნდა გავარკვიოთ მხოლოდ ერთი მომენტი; არის თუ არა „თეთნულდი“ ის მასალა, რომლითაც უნდა ვეძიოთ ახალი ქართული თეატრის პერსპექტივები. ერთი პიესა და ერთი სპექტაკლი ვერ გადაწყვეტს

ყველა ამოცანას. ჩვენ ამას არც მოვითხოვთ, დაე მან ცხად-
ყოს თუნდაც ერთი რომელიმე მხარე, გააღრმავოს და განავი-
თაროს რომელიმე ხაზი. თუ კეშმარიტებაა ის აზ-
რი, რომ ახალი თეატრის სახის ძიება არ შეიძლება ახალი
დრამატურგიის გარეშე, მაშინ განსაკუთრებულად დიდია
„თეთნულდის“ როლი. ის ახალი ტიპის პიესაა. იგი პირველი
ქართული საბჭოთა ტრაგედიის შექმნის ცდაა.

„თეთნულდით“ ჩვენ გავაღრმავებთ და შევეამოწმებთ ჩვენ-
ნი თეატრის პრინციპებს: ამ ნაწარმოებს „ჩვენ არ ვიღებთ,
როგორც უბრალო მგზავრობას თეთნულდზე. თეთნულდი
ძველი სვანეთის შეუვალობის სიმბოლოა. ხალხის ხსოვნაში
გაცოცხლებული ღვთაებაა. იგი პირველადქმნილი სიწმინდეა,
რომელიც ხალხმა რელიგიური ფანატიზმის სამოსში - გახვია.
თეთნულდი უნდა გადალახოს ახალმა თაობამ, ახალმა ადამიანებმა
ცივსა და უსარგებლო რომანტიკულ მწვერვალს
ხალხისათვის სამსახური უნდა მიუჩინონ. როცა ახალი ძალა,
ნათელი და ძლიერი, დაეუფლება მწვერვალს, როცა საბჭოთა
ადამიანები დაეპატრონებიან მას, ჩვენ მოგვესმება უკანასკ-
ნელი ხმა ძველისა „დაგემარხე ჩვენცა და შეგებილწე ჩვენც
შენი სიწმინდის მორწმუნენი... რადანი ვართ ახლა, ოდეს გან-
ვიძარცვენიტ ჩვენი რწმენისაგან და თეთნულდი აღარ წმინ-
დანობს ჩვენთვის...“ ამ დრტვინვაში, ძველი რწმენის ამ გან-
ძარცვაში „ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ ახლის დაბადების პათოსი,
მისი მგზნებარე სული“ ეს იქნება „კომუნიზმის იდეების
შეპკრა და ზეიმი რელიგიური ბორჟუსით მოცულ სამყაროში“.

„მძაფრი და დაუნდობელი უნდა იყოს ძველისა და ახლის
ჭიდილი. ისე წარმოუდგეხელია ტრაგიზმი“; — ამთავრებს
პირველ საუბარს ანმეტელი.

...რეპეტიციის მეორე დღეა. დარბაზში კვლავ იკრიბებიან
მონაწილე მსახიობები. დილის 10 საათია. ს. ანმეტელი იწ-
ყებს საუბარს: — „ერთ-ერთმა მსახიობმა მკითხა თუ როგო-
რი იქნება ჩვენი წარმოდგენის კილო, რა ინტონაციებით მოგ-
ვიხდება სცენაზე საუბარი. როგორც ჩანს რაკი „ანზორი“ და
„ლამარა“, ვახსენე, ამიტომ ჰგონიათ, რომ ყოველ პიესას თა-
ვისი „კოლორიტული კილო“ უნდა ჰქონდეს სპექტაკლში, არა
ეს არ შეიძლება. ერთიანი ქართული ენა უნდა იყოს ყველ-

გან. „ამ პიესისათვის არ იქნება დაჭერილი არავითარი სვანური კილო, სიტყვა სცენაზე წარმოითქმევა ჩვეულებრივი დარბაისლური ქართულით“. — რეპეტიციას „ბაპების“ სცენით დავიწყებთ. „ბაპები“ ის ხალხია, რომლებიც იცავენ ძველი სვანეთის ადათებს და კანონებს აღმოცენებულს რელიგიურ ინსტინქტებზე. რელიგიური გრძნობების გაღვივების მთავარ ძალას ისინი წარმოადგენენ“.

— როგორ უნდა გამოვხატოთ „ბაპები“, რა სცენური ხერხებია ამისათვის საჭირო? „ბაპების“ ყოველი სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვიხდება მუსიკალურ აკორდთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობით, ექსტაზით გადმოცემა. „ემოციონალური პათოსით“ უნდა წარიმართოს წყევლის რიტმის თანდათანობითი აწევა. აუცილებელია მათი სახის გამომძერწვა მუსიკალური რიტმის დახმარებით. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, — თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავის დასასრულის ტრაგედიას... განცდა ვნებიანია და უაღრესად დაძაბული“. ...„ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაპების“ წყევლის რიტმისა. 1 ბაპი—კანონმდებელია, მე-2 ფანატიკოსი, მე-3 ინფორმატორი, მე-4 ფილოსოფოსი, მე-5 აღმასრულებელი — ყველანი ერთად რელიგიის მსახურნი, მისი მოციქულნი“.

„თქვენ, — მიმართა დადებით გმირთა როლების შემსრულებელთ, — როგორ გინდათ ებრძოლოთ ამ ფანატიკურ ძალას? თქვენ უნდა დაამარცხოთ ისინი. ამისათვის საჭიროა თითოეული თქვენგანი დაჟინებით, ისეთივე გახელებით, ისეთივე რწმენით მიისწრაფოდეს ახალი სვანეთის ცხოვრებისაკენ. თქვენ მოგვევლინათ ლაპილი — იღეა თქვენი სულისა“.

„მე ვფიქრობ, „თეთნულდის“ მუსიკალურ რიტუალებში არავითარი მისტიურობა არ არის. სვანურ მუსიკას ყველაზე ნაკლებ ეტყობა გავლენა ქრისტიანული ეკლესიისა. იგი უფრო წარმართულია... მას ახასიათებს დინამიური ლირიკა და მონუმენტურობა“ — ამთავრებს საუბარს ახმეტელი. მთავრდება რეპეტიცია. მსახიობები აღძრული საკითხების ირგვლივ დაობენ, კამათობენ, ღელავენ, განიცდიან, თუ როგორ გადაწყდება ესოდენ რთული ამოცანა.

...პრემიერიდან ერთი წლის შემდეგ ს. ახმეტელი ერთ-ერთ რეპეტიციაზე კვლავ დაუბრუნდა „თეთნულდს“. მან თქვა: „თეთნულდის“ დადგმის ცდა გარკვეული წარმატებით დამთავრდა, მაგრამ სრულიად არა საკმარისი წარმატებით. ახლა საჭიროა ერთხელ კიდევ გადავხედოთ მას, საჭიროა გავაძლიეროთ იდეური აქცენტები. განსაკუთრებით უნდა შესწორდეს „მოქმედების ბოლო... გასასწორებელია დეკორატიულადაც“.

„თეთნულდში ჩვენ შევამოწმეთ ზოგიერთი მომენტი ჩვენი წარსული მუშაობისა, მაგრამ სპექტაკლს აკლია ის, რაც უნდა ვიპოვოთ „ყაჩაღების“ და „ბახტრიონის“ გზით. ეს არის რუსთაველის თეატრის სრულიად ახალი და პასუხსაგები ამოცანა“.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჩვენ „თეთნულდის“ გზით მივედით „ყაჩაღებამდე“.

ტიკაჯიის ჟიჯალმდე

...დილის ათი საათია. დასის წევრები ჩვეულებრივზე ერთი საათით ადრე მოვიდნენ. ახმეტელს მნიშვნელოვანი საუბარი აქვს მათთან. იწყება ახალი და დიდი საქმე. „ჩვენ არავინ არაფერს არ გვაპატიებს“,—პირდაპირ იწყებს საუბარს ახმეტელი. რატომ უნდა გვაპატიონ? თეატრმა დიდი სახელი მოიპოვა მოსკოვში გასტროლებზე, მას ახლა ყველგან იცნობენ, მასზე წერენ და კამათობენ. სახელს გამართლება უნდა, მოპოებულს დაცვა და განვითარება. კაცმა რომ თქვას, ქართულ თეატრს არც არაფერი მიეტევა. ჩვენი ხალხი ბუნებით თეატრალური ხალხია. მე მუდამ ვფიქრობ მის ამოუწურავ შესაძლებლობებზე, მის თეატრალურ ვნებაზე, მისი ფორმების ელვარებაზე, მის ტრაგიკულ სულზე. ჩვენმა ხალხმა წარსულში უღრმესი ტკივილები გადაიტანა, ტრაგიკული კოლიზიები იბადებოდნენ არა მარტო ბრძოლის ველზე, იგი ჩნდებოდა თვით ჩვენი ხალხის ცხოვრების შინაგან დინებაშიც. და მერე იცით რა საოცარი გაორებანი, რა ტრაგიკული წინააღმდეგობანი ღრღინდა ქვეყანას, მაგრამ ყველაფერს გაუძლო. განა დასაშვებია იყოს „ერი მებრძოლი, რაინდული“, და თეატრი ერთფეროვანი? არა, ასე არაფერი გამოვა, ჩვენ

არ გვაქვს უფლება არ ვიყოთ ჩვენი ხალხის „ძლიერი ნების-ყოფისა და ტემპერამენტის, მისი სულიერი ლტოლვილების გამოძსახველნი“. ამიტომ ვამბობ, რომ „ქართულ თეატრს უნდა ახასიათებდეს რაინდული რომანტიზმი“.

მერედა რუსთაველის თეატრმა შეძლო კი მთელი ჩვენი ეროვნული შესაძლებლობის გამოვლენა? არა, ჩვენ შევექმენით საფუძვლები და ახლა მივდივართ წინ. გზა, რომელიც შეაჯამებს ჩვენი მუშაობის ერთ ეტაპს „ყაჩაღებით“ მთავრდება. „ამ პიესის დადგმა ჩვენთვის განსაკუთრებულად საინტერესოა. ჩვენ კონტროლს გავუწევთ ჩვენს განვლილ მუშაობას“. უნდა გითხრათ, რომ არცთუ ისე დიდი ტრადიცია გვაქვს შილერის პიესების კარგად დადგმისა.

მესხიშვილი! — რომელიღაც მსახიობმა ისროლა რეპლიკა.

ღიას, მესხიშვილი დიდი მსახიობი იყო, მაგრამ მაშინ არ შეიძლებოდა „ყაჩაღების“ ისე დადგმა, როგორც დღეს ვფიქრობთ. „მაშინ საკმარისი იყო ფრანცისა და კარლის მოთამაშე, რომ პიესა დადგმულიყო. ახლა ეს სრულიადაც არ მიგვაჩნია საკმარისად“. ჩვენ გვინდა თანამედროვე წარმოდგენა, „გვინდა ინდივიდუალურ ფორმიდან — კოლექტიური მასის ფორმის ძიება“, — გვინდა, რომ „სპექტაკლში სავსებით აისახოს შილერის მთელი ეპოქა, ახალი გერმანია“. „პიესას საფუძვლად ვუდებთ ჩვენს საკუთარ ნერვს, სახესა და რიტმს“. „ტექსტს ჩვენ ვიღებთ ახალი ზონტაჟით, რომ უფრო ღრმად შევიჭრათ შილერის გერმანიაში“. „ყაჩაღები“ დაწერილია ოჯახური ურთიერთობის ფონზე, ჩვენ კი იგი გადაგვაქვს სახელმწიფოს ფონზე და გმირების ოჯახურ ტრაგედიას ავიყვანთ დიდი სოციალური და პოლიტიკური ტრაგედიის პათოსამდე“.

...მთავრდება რეპეტიცია, გადის კარგა ხანი და სარეპეტიციო დღიურები ისევ მოგვითხრობენ ახმეტელის საუბრებს „ყაჩაღებზე“. მაგრამ ახლა უკვე სპექტაკლზე...

1933 წ. 12 თებერვალი. დასის შეკრებაა. იხილავენ „ყაჩაღების“ წარმოდგენას. პრემიერა წარმატებით ჩატარდა, — იწყებს მოხსენებას ახმეტელი, — თქვენ მოწამენი გახდით მკურებლის მაღალი შეფასებისა, მაგრამ ახლა ჩვენ ერთმანეთის საამებლად არ შევეკრებილვართ. უნდა ვთქვათ, რომ წარ-

მოდგენამ „საზოგადოება დაპყო მრავალ ნაწილად“. ჯერჯერობით კი ჩვენთვის მთავარია ჩვენივე კრიტიკული შეფასება, ნაკლის აღიარება“.

„პრემიერის სპექტაკლს,—ამბობს ახმეტელი,—ორი მხარე აქვს — ერთი, რომელიც ჩვენ მოვიტანეთ პრემიერამდე და მეორე, რომელიც ახლა იწყება. გაღვივება და გაღრმავება სპექტაკლის აზრისა და ხასიათებისა“ აი რაზე უნდა ვიფიქროთ ახლა. — მაინც რა ნაკლი აქვს სპექტაკლს? სამწუხაროდ, ბევრი რამ. „ზოგიერთმა მსახიობმა (ასახელებს მათ) კულისებს მიღმა დატოვა ადრე მიგნებული მრავალი დეტალი და ნიუანსი. აი, რას ნიშნავს, რომ ტექნიკა, ოსტატობა აკლიათ მათ. მე შემაშფოთა იმან, რომ ხასიათების დაკარგვის საფრთხე ვიგრძენი წარმოდგენაში. უნდა გახსოვდეთ, რომ განსაკუთრებულად მკაცრი ვიქნები აქტიორული შესრულების შეფასებაში, მიუხედავად იმისა თუ როგორი იქნება თითოეული როლი“.

...„ფრანცი ჩვენი გაგებით სრულიად ჯანსაღია, მისი ნეერასტენიულობა, როგორც თანდაყოლილი თვისება მისი ხასიათისა შედეგია აღზრდისა და სოციალური გარემოსი“. მისი მშიშარობა „ღმერთის წინაშე ორგანულ კავშირშია აღზრდასთან, შთაგონებასთან. ამიტომ განსაკუთრებით მე-4 აქტში სიკვდილის წინაშე თრთოლვა ფრანცისა, მისი ფიზიკური განადგურების შიში როდია. იგი შიშია მისი მისწრაფებების, იდეების სიკვდილისა“...

ახმეტელი დეტალურად, კრიტიკულად არჩევს ყოველი მსახიობის შემოქმედებას და ბოლოს შენიშნავს:—ამ დადგმით ჩვენ პირველად მივედით კლასიკასთან. გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ მე სავსებით კმაყოფილი არ ვარ შედეგით. ჩვენ ახლა მეტი მოგვეთხოვება, მეტიც შეგვიძლია.

...1933 წ. მოსკოვი. „შილერს ჩვენ ვანსახიერებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათებით, მაგრამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ საფუძველს, რომელსაც შილერი ემყარება. შილერს ჩვენ ვკითხულობთ ჩვენი ეპოქის თვალსაზრისით, თუ ჩვენი სპექტაკლი გვიახლოვებს შილერს -- სწორ პოზიციაზე ვყოფილვართ, თუ არა — ვცდებით“.

„როგორი უნდა იყოს ძიებანი მომავალი თეატრისა? სამი პრინციპით: ძიება არტისტული მანერისა, თეატრის არქიტექტონიკისა და პრობლემებისა“. ჩვენს შემკვიდრეებს, — აშბობს ახმეტელი, — მუდამ უნდა ახსოვდეთ ეს. ყოველი კარგი ძიება თეატრში უპირველესად პრობლემების ძიებაა. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება უპასუხო თახამედროვეობას. უბედურია თეატრი, როცა დეკორაციებშია მაძიებელი — სხვას ყველაფერს კი ძველს ტოვებს. „ახლის ძიება არ მოხდება დეკორაციების შეცვლითა და ტრიალით“. არც მისი შეზღუდვითა და არც გაბატონებით. მთავარია „დრამატული მასალის რეკონსტრუქცია, სანამ არ მოხდება დრამატული მასალის ახლებური რეკონსტრუქცია, მანამდე ვერც ერთი რეჟისორი ვერაფერს ახალს ვერ შექმნის. პიესა თვითონ მოითხოვს ტექნიკური მდგომარეობის შეცვლას. მე დიდ პატივს ვცემ რეჟისორ მეიერხოლდს, მაგრამ მას ჰგონია, რომ შეიძლება ახალი თეატრალობის მიღწევა თუ მაგალითად სცენას პარტერში გადავიტანთ. ასე იქცევიან ზოგიერთი რეჟისორები, მათ სცენები გადააქვთ პარტერში და ეს ჰგონიათ სიახლე. ეს არ არის ღრმა ძიებანი.

...ყველაფერი ამაოა პრობლემების ძიების გარეშე!

„ჩვენ გვზიბლავს, — აშბობს ახმეტელი, — პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმაა და პრინციპული. აქ განსაკუთრებით დიდი იქნება მხატვრის როლი. მან უნდა შექმნას ახალი სტილი და სახე განსხვავებული იმისაგან, რომელიც აქამდე იყო თეატრში. უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომელიც ქართულ თეატრალურ ფორმებს ამჟღავნებს და საფუძვლად დაუდოთ „ბახტრიონს“.

...1932 წ. 9 ივნისი. „საკითხი დგას მეორე სახელმწიფო თეატრის დახურვის შესახებ. თქვენ იცით ჩვენი პრინციპი; ჩვენი გზა არასოდეს არ ყოფილა მიმართული იმ თეატრის წინააღმდეგ. ჩვენ ვიბრძოდით ჩვენი დადგმებით, ასე ვიბრძოდით ყველა თეატრთან. ასე იქნება მომავალშიც. ჩვენ არ გვჭირდება სხვების მუშაობაში ჩარევა. მით უფრო შორს

ვართ მე-2 თეატრის დახურვის სურვილისაგან“. მე ამის შე-
სახებ უკვე ვთქვი, რომ თეატრი არ უნდა დაიხუროს.

...

„მე ვამბობ, რომ მარჯანიშვილისადმი ჩემი დამოკიდებუ-
ლება უაღრესად გულწრფელია, მე მოწაფე ვარ მისი. საერ-
თოდ კი ჩემი და მარჯანიშვილის ურთიერთობის გაფუჭება
მოხდა არა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიერ, არამედ იმათ
მიერ, ვინც ახლა ბევრს ლაპარაკობს ამ საკითხზე“.

1932 წ. 5 ოქტომბერი. „პასუხისმგებლობა ქართული
კულტურის წინაშე, ჩვენ გვავალებს დავიცვათ რუსთაველის
თეატრის ღირსება და სიმტკიცე, ჩვენ პასუხისმგებელნი ვართ
ისტორიის წინაშე და იძულებულნი ვართ ყველას მოვთხოვოთ
ამ პოზიციებიდან“.

1933 წ. „ნაციონალური კულტურის ხარისხობრივ განვი-
თარებას ინტერნაციონალურისაკენ მივყავართ“. ჩვენ განვ-
ვლეთ ძიების გარკვეული ეტაპი. გავიარეთ რთული გამოცდა
მოსკოვში გასტროლებზე და ოლიმპიადაზე. „გადაწყდა; რუს-
თაველის თეატრი მიემგზავრება საზღვარგარეთ. ისტორიამ
გვარგუნა დავიცვათ და გავამართლოთ ქართველი ერის დიდი
კულტურის სახელი. ჩვენს გასტროლებს დაინახავენ, როგორც
სინთეზს საბჭოთა საქართველოს კულტურული მიღწევებისა.
მრავალსაუკუნოვანი ისტორია ქართველი ხალხისა ჩვენ გვა-
ვალებს დიადსა და უმძიმეს მისიას. ქართული ხელოვნება ასე
ფართოდ პირველად გადის ჩვენი საზღვრებიდან. ჩვენ უნდა
გავამართლოთ მგზავრობა. მე მჯერა, რომ თეატრის ყოველი
წევრი ამ პასუხისმგებლობით იმუშავებს, ბედი ქართული თე-
ატრისა უფრო ძვირფასია, ვიდრე რომელიმე ერთი პიროვნე-
ბის“...

ფიროსმანის თვალით...

„...სრულიად ახალი პრობლემების წინაშე დგება რუსთავე-
ლის თეატრი, — ასე იწყებს ს. ახმეტელი საოზარს.—. ჰვა-
ჰვაძის „კაცია ადამიანის?!“ დადგმის მონაწილეებთან —

ჩვენ,—განაგრძობს იგი, — უნდა ვიგრძნოთ, მე-19 საუკუნის საქართველოს მაჯისცემა, უნდა ავსახოთ მისი ავ-კარგი“. ილია ჭავჭავაძის ეს დიდებული ქმნილება ძველი თეატრის გარეთ დარჩა. „ეს ნაწარმოები უნდა დაიდგას დიდი მასშტაბით, ამ პიესით უნდა გამოიფინოს მთელი იმჟამინდელი ეპოქა“...

ლუარსაბის სახე გვაპოვნინებს სპექტაკლის გასაღებს „ლუარსაბი მარტო კახელი თავადი არ არის, ის მთელი საქართველოს თავადაზნაურობის სიმბოლოა“. ეს უნდა გვახსოვდეს კარგად, „ამიტომ, როდესაც მე ვლაპარაკობ კოლორიტზე, მაშინ მარტო კახეთის ზნე-ჩვეულება და კილო კი არ მაინტერესებს, არამედ მთელი ქართველი ერის სული და სახე. მასში ჩანს საქებარიცა და საქრახიც“. ცნობილ რეჟისორს „მეიერხოლდს სზირად აკრიტიკებენ, რომ ის გოგოლს ამახინჯებს თავის დადგმებში, მაგრამ ეს მართალი არ არის. მეიერხოლდი გოგოლისა და გრიბოედოვის ცალკეული ნაწარმოებებით ხატავს მთელ ეპოქას, რომელშიაც ესა თუ ის გმირები ცხოვრობენ“.

„კაცია ადამიანის?!“ დადგმის საკითხი არ გადაწყდება, თუ სცენაზე არ შევქმენით ნამდვილი ატმოსფერო და მდგომარეობა, რომელშიაც ეს ნაწარმოები დაიბადა“.

ახმეტელი ვრცლად ლაპარაკობს მე-19 საუკუნის მთავარ ტენდენციებზე, ლაპარაკობს მის დამახასიათებელ ყოფაცხოვრებით ელემენტებზე. იწყებს ლუარსაბის სახის ანალიზს. „ლუარსაბი პიესაშიაც და რომანშიც მოქმედებს საქმელზე ლაპარაკით იწყებს. „იდეური სურვილები“ შემკვიდრის თემით იწყება. ამის შემდეგ კვლავ საქმელზე გრძელდება საუბარი. კუჭისა და გონების პარალელიზმი საინტერესო და ამასთანავე პერიოდულიც არის და რეჟანი კი პირდაპირ საქმით იწყებს. ლუარსაბი უფრო სტატიურია, დარეჟანი — დინამიური. მაგრამ ისინი ერთიმეორეს ავსებენ“. რას ნიშნავს ეს, როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ იგი?—ეკითხება ერთ-ერთი მსახიობი.

— სტატიური და დინამიური აქ ორივე მოქმედი ძალაა. ლუარსაბი და დარეჟანი აქ ისეა თითქოს ერთი ადამიანის ორი მხარეა. ჩვენ მის სიმართლეს ვერ გადმოვცემთ თუ არ ვიპოვეთ რიტმი და ჟესტი ლუარსაბისა. „ანზორის“, „რღვე-

ვის“ დადგმის დროს ჩვენ დავეყრდენით ასე ვთქვათ კუთხურ ტემპერამენტს და უმძაფრეს დინამიურობას. ამ პიესას კი სხვაგვარი ხერხით უნდა მივუდგეთ. „აქ არ გამოგვადგება „ანზორისა“ და „რღვევის“ რიტმი. უნდა მოვძებნოთ ახალი, ჩვენი თეატრისათვის ორგანული რიტმი. რუსთაველები ერთი რიტმის თეატრი როდი ვართ. ყოველ სპექტაკლს, როგორც ყოველ ადამიანს თავისი რიტმი აქვს და იგი ერთმანეთს როდი სთიშავს.

ლუარსაბი „ჩვენთვის“ სიზარმაცის ნახევარი ღვთაებაა. იგი აერთებს ყველაფერს, რაც ჩვენი ერის ამ სფეროში დარჩენილა. სიზარმაცის შვილებს თავიანთი ღმერთიც შეუქმნიათ. ის ყველაზე ახლობელია და საოცნებო მათთვის. ლუარსაბი კეთილი ღვთაებაა ზარმაცების. მათი იდეალების, სურვილების ცოცხალი ხატებაა.

მაგრამ იგი არ გამოჩნდება ძლიერი, არ იქნება სრული თუ წამიერად მაინც დავივიწყეთ მისი სოციალური ფესვები, მისი წრე, მისი სამყარო.

„ნელი ტემპის, ლუარსაბის ცხოვრების რიტმის ძიებამ არ უნდა დაგვაღიწყოს სცენის კანონი“. არ უნდა შენეულდეს მაყურებლის ინტერესი, არ უნდა მოღუნდეს მისი რიტმი.

„ლუარსაბი პრიმიტივია და ეს უნდა გვახსოვდეს მუდამ“. იგი „პრიმიტიული სიმართლეა“ დიდსა და ღრმაცხოვრებაში. მან მოგვცა საუკეთესო მაგალითი „დიდებული პრიმიტივიზმისა, რომელიც ფილოსოფიური ძალით იჭრება ჩვენს სულში და თავისი მთელმარე ბუნებით, საოცრად არყევს მას“. იგი გვაფორიაქებს და გვალელებს, რადგან ვიგრძენით რაღაც ახალი, მანამდე შეუმჩნეველი მზერა და ყესტი.

ლუარსაბის სულიერი და ფიზიკური მოძრაობა ჩვენ ფიროსმანის თვალით უნდა დავინახოთ.

„ფიროსმანის ნახატებმა მოძრაობის შინაგანი შინაარსი უნდა ჭაგვიხსნან ლუარსაბის ტიპისა. მან უნდა გვიშველოს სპექტაკლის რიტმისა და ყესტის მონახვაში“. „თქვენ — განაგრძობს ახმეტელი, — რუსთაველის თეატრის მსახიობები ხართ და გარკვეული პრაქტიკა უკვე მიიღეთ რიტმისა და ყესტის ძიებაში, მაგრამ ეს ახლა არ კმარა, სრულიადაც არ კმარა. ლუარსაბის შინაგანი სულრიერი მოძრაობა, მისი პრი-

მიტიული ყესტი გამოსცდის თქვენს ოსტატობას. მე ვგრძნობ, რომ ყველასათვის მთლად ნათელი არ არის, რას ნიშნავს მოძრაობა და როგორ უნდა გავიგოთ აქ იგი.

„მოძრაობა არის სტატიური მომენტების ჯამი“. მე როცა ვფიქრობ ლუარსაბის სახეში დავიჭირო ქართული მოძრაობა, მისი რიტმი და ყესტი, მთელ იმედს „ფიროსმანისა და ჩვენი ძველებური ნახატების შესწავლაზე ვამყარებ“.

„ასე გააკეთა ცნობილმა მოცეკვავე ქალმა აისედორა დუნკამა: მან შეაგროვა ძველი ბერძნული ქანდაკებებიდან და ნახატებიდან რამდენიმე ათასეული სტატიური პოზა და ამ გზით აღადგინა (დაახლოებით) ძველი ბერძნული მოძრაობა“. ის ათასობით სტატიური პოზა ცალ-ცალკე ხომ გამოხატავდა რაღაც მოძრაობას. „ამიტომ ვამბობ, რომ მოძრაობა სტატიური მომენტების ჯამია“.

„თქვენ, — მიმართა მან ლუარსაბის შემსრულებელს ა. ვასაძეს და ნ. ჯავახიშვილს (დარეჯანი) განსაკუთრებით ბევრი უნდა იფიქროთ ამ ფორმაზე“.

...საუბარი მალე შეწყდა. „კაცია ადამიანის?!“ (ინსცენირება ს. კლდიაშვილისა) მხოლოდ „შინაგანი ისტორია“ დარჩა, ისიც დაუმთავრებელი. მას არ ღირსებდა ახმეტელის ჩანაფიქრის სცენური განხორციელება. იგი სარეპეტიციო დღიურებში დარჩა. როგორც ფრთაშეუსხმელი ოცნება...

ეს იყო 1933-1934 წ. წ. სეზონი!

შემსპირული სპექტაკლისათვის

1934 წლის ზაფხულია. რუსთაველის თეატრი ბორჯომში, ტბაზე ისვენებს. თუმცა ეს დასვენება კი არა, ნამდვილი შემოქმედებითი მუშაობაა. კარგა ხანია თეატრმა უკვე ტრადიციოდ დაიშკვიდრა „რეპეტიციები აგარაკზე“.

2 აგვისტოს კვლავ შეიკრიბა დასი ტბაზე. გამოცხადდა საათი რეპეტიციის დასაწყებად. მსახიობებმა უკვე იცოდნენ, რომ დღევანდელი დღე განსაკუთრებული იყო მათ შემოქმედებით ცხოვრებაში. იწყებოდა „იულისოს კეისარზე“ მუშაობა...

...დაიწყო რეპეტიცია... „თეატრის იუბილე დამთავრდა

და დამთავრდა ერთი ეტაპი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებისა“, — განაცხადა ახმეტელმა. ახლა გადავდივართ მეორე ეტაპზე“. განვილილ ათ წელში ჩვენ გვქონდა წინსვლის, ძიების ნაკლოვანებანი, — განაგრძობს იგი, — მაგრამ საერთო ხაზი გამარჯვებული იყო. გაიზარდა ჩვენი ავტორიტეტი. გაიზარდა მოთხოვნილებაც. ჩვენ ახლა ველარ ვიმუშავებთ ისე, როგორც 1927-1928 წლებში“. ჩვენ დავდექით კლასიკის ათვისების წინ“. ამიტომ განსაკუთრებული სიღინჯე და სიფრთხილე გვმართებს. ახალ სეზონს, მე ჩვენი გამოცდისა და სიფრთხილის სეზონს ვუწოდებ.

ზოგადი ხასიათის საუბრით დამთავრდა რეპეტიცია. მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა ითქვა შექსპირზე. დასის წევრები კი მეტს მოელოდნენ. ამ დღეს არც პიესის კითხვა შედგა. გავიდა ორიოდე დღე და 5 აგვისტოს კვლავ შეიკრიბა დასი. წაიკითხეს „იულიოს კეისარი“.

საუბარი კვლავ ს. ახმეტელმა დაიწყო. „შექსპირი თავისი გრანდიოზულობით უდიდეს პერსპექტივებს შლის თეატრის წინაშე. დღემდე ჩვენ მას გაფურბოდით. ვფიქრობდი, რომ შექსპირისათვის არ ვიყავით მზად. შესაძლოა ახლაც ნაადრევი იყოს შექსპირის დადგმა, მაგრამ შილერმა მოგვცა იმედი. „ყაჩაღების“ წარმატებამ გაგვამხნევა და გზა გაგვიკვლია შექსპირისაკენ. ვდგამთ რა „იულიოს კეისარს“ ჩვენ წინ დგება ურთულესი პრობლემა. „უნდა გარუსთაველდეს შექსპირი, თუ რუსთაველის თეატრი გაშექსპირდეს. ეს დამოკიდებულია იმაზე თუ როგორი ხარისხით ავითვისებთ შექსპირს. ჩვენ ამ პიესის დადგმა მოგვიხდება ახალი მონტაჟით. ჩვენ, შექსპირის ათვისებაში ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით“.

შექსპირის ქარიშხლიანი სამყარო ოკეანესავით ღრმა არის და ძლიერი. დაძირვისაგან ჩვენ ვერაფერი გვიხსნის თუ პიესა ისე არ დავდგით, როგორც ამას „თანამედროვე საზოგადოება მოითხოვს. ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი“. „იულიოს კეისარის“ მონტაჟში გამოვიყენებთ „კორიოლანოსს“. მათ აქვთ ბევრი რამ საერთო.

„შექსპირში რუსთაველელები ვხედავთ დიდსა და ახალ თე-

ატრალობას. ჩვენთვის შექსპირი მარტო მისი იდეის განხორციელება როდია, იგი ამასთანავე ფორმების, ახალი მონუმენტური ფორმების გამართლებაც არის“.

ქართულ ხალხს ბევრი რამ აქვს საერთო რომაელ და ბერძენ ხალხთან. ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევისწავლოთ ყოველი ნიშანდობლივი მხარე ამ ურთიერთობისა.

— რა თეატრალურ საშუალებებს უნდა დავეყრდნოთ? — კითხულობს ერთ-ერთი მსახიობი. „თქვენ, — მიმართავს იმ მსახიობს ახმეტელი, — გონივრულ შეკითხვას იძლევი, ჩვენთვის ახლა ეს მთავარია. საჭიროა გადასინჯვა ჩვენი ეესტის, ინტონაციისა, რიტმისა და სხვა საშუალებებისა. მე მინდა შექსპირში გამოვიყენო ბერძნული თეატრის გამოცდილება, მაგრამ ახლებურად, ქართული თეატრის თვალთახედვით“. არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ შექსპირი „ძლიერი რიტმისა და ტემპერამენტის ადამიანია“. ამიტომ „მე მინდა არც ერთი მსახიობი არ ჰგავდეს ჩვეულებრივს, მე მინდა რომ თქვენ ფიზიკურადაც გაგზარდოთ, გრძნობა თქვენში იყოს ძლიერი, თქვენს ყოველ კუნთში იყოს ელექტრული ცეცხლი. ამ პიესისათვის უნდა გადავიქცეთ მონუმენტალურ ხასიათებად. ჩვენ შექსპირი უნდა გადავჭრათ გახელებული თეატრალობით. მთავარია შექსპირული ნერვის პოვნა. ძლიერი ნებისყოფა და ძლიერი ემოციონალობა, აი რომაული, აი შექსპირის პიესის ნერვი“.

„რუსულმა თეატრმა ვერ გადაჭრა შექსპირის საკითხი, რადგან მან ვერ უპოვა შექსპირს ნერვი“, — დაამთავრა თავისი საუბარი ს. ახმეტელმა.

7 აგვისტოს კვლავ შეიკრიბნენ რეპეტიციაზე. საუბარი იმით დაიწყო, რომ ერთმა მსახიობმა ახმეტელს რეპეტიციაზე შესვლისთანავე ჰკითხა: რატომ არის რომ შექსპირს ასე ხშირად გამოჰყავს მკითხავეები, აჩრდილები და მისნები? „ეს ელემენტი, — უპასუხა ახმეტელმა. — ანტიკური ტრადიციიდან შეინახა შექსპირმა“. მას მიანიჭა განსაკუთრებული ძალა. წინასწარმეტყველნი შექსპირის გმირებს მათ მომავალს აუწყებენ. განწირულია „რომი“ და „კეისარი“. „რომი უნდა მოკვდეს“. უნდა მოკვდეს კეისარი. შექსპირის გმირის იდეის გამარჯვება სისხლის ფასად ჯდება. სანამ ადამიანი არ შეე-

წირება, იდეა ვერ იმარჯვებს“. ასევე სწამდათ ელინებს. ბრუტოსი ჰკლავს თავის მეგობარს—კეისარს. და განა სიკვდილი ბედის გადატანა არ არის?“ „ჩვენთვის კეისარი არის რომის იდეა, იგი წარმოშობილია იმ სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის მიერ, რომელმაც განსაზღვრა რომის ძლიერება“.

„ვინ იყვნენ რომაელები? როგორ მოხდა, რომ ამ ქალაქმა დაიპყრო აფრიკა, ევროპა და აგერ კავკასიამდე მოაღწია? რა ძალამ განაპირობა ეს? რა ხალხია, რა ექსტაზი და ვნება აქვთ?—აი კითხვები, რომლებიც გზადაგზა უნდა გაეარკვიოთ.“

„რომაელებს უყვართ საშინელებათა ცქერა და ტკბობა. ისინი დიდებულ წარმოდგენებს მართავენ ცირკში და უყურებენ ნამდვილ ხოცვას. მათ აქვთ გახელებული ლტოლვა ტკბობისაკენ. მათ უყვართ თავიანთი სილამაზით ტკბობა. ისინი საომრად მიმავალნი ლამაზად ინახავდნენ მომაკვდინებელ იარაღებსაც... მათ იციან ემოციონალური აფეთქება... მოსასხამის მთელი კულტი შექმნეს სიამაყის გამო. რომელი ვაჟკაცია. იგი ცირკში ბავშვსაც აცქერინებს მკვლელობის საშინელებას. ამით თითქოს მასში სპობს სისხლისადმი სინანულის გრძნობას, ზრდის ვაჟკაცობას, გამძლეობას“... ყოველ შემთხვევაში მე ასეთად წარმომიდგენია პიესის გმირები. „ჩვენ უნდა ვიპოვოთ ის წერტილი, — განაგრძობს ისევ, — საიდანაც მთელ რომს დავინახავთ, საბურველს ავხდით მის ცხოვრებას.“

„რომაელები უფრო აქტიორები იყვნენ... მე ახლა მაგონდება ერთი შემთხვევა, — გადაუხვია საკითხს ახმეტელმა, — ჩემს ლენინგრადში ყოფნის დროს მესაუბრა ამერიკელი პროფესორი შტორმანი. მან თქვა, რომ საბერძნეთში შექსპირის თეატრი მოკვდა, საქართველოში ვგრძნობ ძველი ბერძნული თეატრის ვულკანურ ამოხეთქვასო. ჩვენ „თეთნულდში“ გამოვიყენეთ ბერძნული თეატრის გამოცდილება, გამოვიყენეთ ჩვენებურად. ექსპერიმენტი არ იყო ცუდი.“

რა შეიძლება ითქვას შექსპირის ქართულ თარგმანზე? — პირადად მე, — ამბობს იგი, — ვერ წარმომიდგენია მაჩაბელზე უკეთესი მთარგმნელი შექსპირისა. შექსპირის ენა უნდა

იყოს გმირული, ენა დიდი რომანტიზმისა, თვით ენიდან უნდა ცვიოდეს ნაპერწკლები — ასე აქვს თარგმნილი მაჩაბელსაც. მე მასში ვგრძნობ ცეცხლსა და ტემპერამენტს გენიალური დრამატურგისას. მას აქვს რიტმის გრძნობა, ფოლადისებური სიმტკიცე და პოეტურობა. მაჩაბელმა შექსპირი გააქართულა და ქართული ენა მას როდი დაუმონა. ამგვარი თარგმნის გარეშე ძნელია მუსიკალური და ლოგიკური ფონის მოცემა. საჭიროა ახალი ხერხები მაჩაბელის სიტყვის გადმოსაცემად. ჩვენ ის გვინდა თეატრში გავაკეთოთ შექსპირის მიმართ, რაც გააკეთა მაჩაბელმა თარგმანში.

ასე დაამთავრა ახმეტელმა თავისი ფიქრები შექსპირულ სპექტაკლზე...

ბერიკაობა თეატრში

1935 წელი. 29 მარტი.

— გულწრფელად უნდა გითხრათ, რომ მე დიდი ხანია მალეღვებს ბერიკაობის პრობლემა თეატრში, — ამბობს ახმეტელი. ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიება თითქმის წარმოუდგენელია ხალხური ნიღბების ღრმად შესწავლის გარეშე. „რუსთაველის თეატრი თავისი არსებობის დღიდან ეძებს ხალხურ თეატრალურ ფორმებს“ და იგი არც არასოდეს არ შეწყვეტს ამ ძიებას.

— ბერიკას ნიღაბი დღეისათვის მაინც მკვდარი ფორმაა, — თქვა რომელიღაც მსახიობმა, ახმეტელი თითქოს მოელოდა კიდევ ამგვარ რეპლიკას და უმაღვე მშვიდად უპასუხა: „ყოველი ხალხური ფორმა შეიძლება ვაქციოდ მკვდრად თუ მას შემოქმედებითად ვერ გამოვიყენებთ. დღეს ჩვენ ვიწყებთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურებზე“. განა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გამოუყენებლად? დ. კლდიაშვილის გმირთა პორტრეტებში მე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს. მაგალითად დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღაბია. საერთოდ უნდა გვახსოვდეს, რომ ბერიკები არ არიან ისეთი მსახიობები, როგორც ჩვენი პროფესიონალებია. ისინი ცხოვრების ნიღბებია“...

და ისევ კითხვა: როცა ბერიკა ანსახიერებს სახეს, უნდა

იკოდეს თუ არა მან ამ სახის წარსული. თუ იქნება მარტო იმპროვიზაცია? მსახიობი აქ ორბუნებოვანია, — პასუხობს ახმეტელი,— როცა ბერია ბერიკობს ეს პირველი სახეა, სახიობობა კი მეორე. ამ შემთხვევაში მოქმედმა ბერიკამ იცის როლის წარსული“. იმპროვიზაცია ზოგადი მომენტია თეატრალური შემოქმედებისა. იგი არასოდეს არ სტოვებს თეატრს...

...საუბარი რამდენიმე დღის შემდეგ გაგრძელდა.

— რატომ იღებს ბერია სხვადასხვა სახეს? ამ კითხვიძი იწყებს საუბარს ახმეტელი და იქვე იძლევა განმარტებას. „ეს იმიტომ რომ მდგომარეობა იცვლება. სხვადასხვა მდგომარეობა სხვადასხვა სახეს ქმნის. ეს არის დამატებითი ნერვზ პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. ჩვენ „შემოდგომის აზნაურების“ პროლოგს ვთამაშობთ, როგორც ბერიკობას. ბერიკები ქმნიან სხვადასხვა სახეებს და შემდეგ უბრუნდებიან ისევ წინამდგომარეობას. ამ პიესაში პირველი ვაჟი ბერია და მეორე ქალი ბერია თავისი იუმორით უნდა წარმოადგენდნენ, როგორც ხალხურ „ცანგალასა და გოგონას“...

საუბარი დიდხანს არ გაგრძელებულა. ახმეტელმა დასს აცნობა, რომ იგი მიიწვიეს სამხატვრო თეატრში „ოდიპოს მეფის“ დასადგმელად. „პირველად დაისვა საკითხი საბჭოთა კავშირში „ოდიპოს მეფის“ დადგმის შესახებ. ეს ამოცანა ჩვენ დაგვაკისრეს. მე გავუგზავნე დეპეშა მოსკოვში, რათა მაცნობონ, თუ ვის ფიქრობენ ოდიპოსის როლზე“—სოფოკლემ უდიდესი პოეტია. საერთოდ თეატრალური ხელოვნება არის პოეზია, ქმედითი და თავისებური პოეზია. ჩვენ აქეთ ვისწრაფით მუდამ. რუსთაველის თეატრი პოეტური თეატრია. მე დიდი კმაყოფილებით დავიწყებ მუშაობას „ოდიპოს მეფეზე“, — დაასრულა თავისი სიტყვა ახმეტელმა.

გვიჩული ღრამა

....თეატრის ცხოვრებაში ერთი ეტაპი დასრულდა. დასრულდა იგი, „ყაჩაღებით“. 1935 წლის გაზაფხულამდე განვლილი პერიოდი ნერვული და დაკინებული ძიების, ახალი

გზების ძიების ხანა იყო. ახმეტელმა ღრმად გააანალიზა გან-
ვლილი მუშაობის ავ-კარგი და ახლა მეტი ჩაფიქრებით, მე-
ტი გამოცდილებით ირკვეოდა თუ რის მიღება და გაღრმავ-
ება შეიძლებოდა წარსული მუშაობიდან. იგი განსაკუთრე-
ბულ სიფრთხილეს იჩენდა პიესის შერჩევის დროს. ს. შან-
შიაშვილის „არსენას“ რომ მოჰყიდა ხელი მან თქვა: „არსე-
ნას“ დადგმის დროს ჩვენ არ უნდა მოვექცეთ „ანზორისა“ და
„ლამარას“ გავლენის ქვეშ. იგი არ უნდა ჰგავდეს არც ერთს.
მაგრამ უნდა მივიღოთ იმავე სისტემის წარმოდგენა. უნდა ვე-
რდილოთ „ავიტკას“, უნდა გვახსოვდეს, რომ არსენა ინტუიცი-
ით მებრძოლია და არა თეორიულად დასრულებული, ჩამოყა-
ლიბებული მოაზროვნე. ჩვენ გვინდა რომ არსენას სახით გა-
მოვხატოთ გლახთა ეპოსის ძალა. ჩვენთვის მთავარია არა
მარტო სახე თვით არსენასი, არამედ ის სამყარო არსენა რომ
წარმოქმნა“...

არსენას თემიდან ახმეტელი ზოგად თეატრალურ საკით-
ხებზე გადადის.

„ჩვენ გვაქვს ჩვენი საკუთარი სახე. საკუთარი სტილი,-
ამბობს იგი, — ამიტომ ენათესავება ჩვენი წარმოდგენები
ერთიმეორეს. ეს თუ არ გვექნება, გარდუვალია ეკლექტიზმი.
ახლა, როგორც არასდროს ისეა საჭირო ჩვენი მუშაობის სის-
ტემის ანალიზი, შემოწმება და განსაზღვრა ახალ მწვერვა-
ლებთან მისასვლელი გზებისა. რა თქმა უნდა. ჩვენ ვეძებთ
დიდ სათეატრო მწვერვალების გზებს, ვეძებთ ქედუხრელად
და პირდაპირ. ამ ძიებაში ჩვენ მომთხოვნი და კრიტიკულნი
უნდა ვიყოთ ჩვენი განვლილი გზისა და ხვალისდელი პერს-
პექტივების მიმართაც.“

რუსთაველის თეატრს უფლება აქვს სრულიად თავისე-
ბური გზა ჰქონდეს მთელ საკავშირო თეატრალურ ხელოვ-
ნებაში. რუსთაველის თეატრი იცავს თავის განსხვავებულ-
ობას. იგი მანამ იქნება საინტერესო და გამართლებული თავის
ძიებაში სანამ ექნება ეს განსხვავებულობა“.

...1935 წელი. ამ სეზონში ახმეტელს პიესა არ დაუდგამს..
მაღე შეაწყვეტინეს მას საუბრები რეპეტიციებზე...

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. **ი ბ ს ე ნ ი** — (1818-1906) გამოჩენილი ნორვეგიელი დრამატურგი. მან უდიდესი გავლენა მოახდინა არა მარტო ნორვეგიულ მწერლობასა და თეატრზე, არამედ მსოფლიო დრამატურგიის განვითარებაზე. იბსენის შემოქმედებას მაღალი შეფასება მისცეს მარქსმა და ენგელსმა. იბსენის ღრმა ფილოსოფიური პიესები „ბრანდი“, „მოჩვენებანი“, „ნორა“, „ექიმი შტოკმანი“ და სხვები იღვმება მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. საქართველო კარგად იცნობს იბსენის პიესებს. ქართულ სცენაზე წარმატებით იქნა შესრულებული არა ერთი როლი იბსენის პიესებიდან (მაგ. ექიმი შტოკმანი, ოსვალდი, ნორა).

2. **კ. ჰამსუნი** — (1859-1952) დიდი ნორვეგიელი პროზაიკოსი და დრამატურგი. წერდა ნეორომატიკული ხასიათის ლექსებსაც. იმოგზაურა საქართველოში 1903 წელს. დასწერა პიესა „თამარ მეფე“.

3. **ა. სუმაროკოვი** — (1718-1777) რუსი დრამატურგი. მისი პირველი ტრაგედია „ხორევი“ დაიდგა ჯერ კიდეთა კორპუსში, ხოლო შემდეგ სამეფო კარზე (1749 წ.). 1756 წელს დაარსდა მუდმივი თეატრი. მისი დირექტორი იყო სუმაროკოვი. მას ეკუთვნის ტრაგედიები: „სემურამიდა“, „ყრუ დიმიტრი“. იგი ტიპური წარმომადგენელია რუსული კლასიციტური დრამატურგიისა.

4. **მ. შჩეპკინი** — (1788-1863) რუსული რეალისტური სასცენო ბელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მისი საუკეთესო როლები იყო ფამუსოვი („ვაი ქუისაგან“) და გოროდნიჩი („რევიზორი“).

5. **ვ. კაჩალოვი** — (1875-1949) დიდი რუსი მსახიობი. დიდი წარმატებით შეასრულა ჰამლეტი („ჰამლეტი“), ბრანდი („ბრანდი“), რიჩარდ მესამე (ამავე სახელწოდების პიესიდან), ბარონი („ფსკერზე“), ივანე კარამაზოვი („ძმები კარამაზოვები“) და სხვა.

6. ნეკროლოგი დაიბეჭდა 1910 წელს № 105, გვ. 3 (იხ. გაზ. „Знамя красная речь“)

7. სტატია დაიბეჭდა 1910 წელს. (იხ. გაზ. „Новая речь“)

8. **ა. ბენუა** — (1870-1960) რუსი თეატრალური მხატვარი, გრაფიკოსი, ხელოვნებისმკოდნე. რევოლუციამდელ სამხატვრო თეატრში გააფორმა რამდენიმე სპექტაკლი. მათ შორის „სასტუმროს დიასახლისი“, „მოცარტი და სალიერი“, იგი მუშაობდა აგრეთვე საფრანგეთში და იტალიაშიც.

9. ლ. ანდრეევი — (1871-1919) ცნობილი რუსი მწერალი. მისი პიესები „ანათემა“, „ცხოვრების ბრკეალებში“, „ზრი“ დაიდგა სამხატვრო თეატრში. ლ. ანდრეევს ეკუთვნის ნარკვევები, სტატიები სამხატვრო თეატრზე.

10. ლეონიდოვი — (1873-1941) გამოჩენილი რუსი მსახიობი.

11. სტატია სამხატვრო თეატრის შესახებ გამოქვეყნდა 1914 წ. გაზეთში. „3 Кавка-ская Русь“ № 131.

12. სოფოკლე (996-406 წ.) გენიალური ბერძენი დრამატურგი.

13. არისტოტელე (384-322 ძვ. წ.) ცნობილი ბერძენი ფილოსოფოსი. ავტორი სახელგანთქმული შრომისა „პოეტიკა“ ქართულად თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო პროფ. ს. დანელიამ.

14. ანტუანი (1858-1943) ფრანგი რეჟისორი, მსახიობი და თეატრალური კრიტიკოსი. ნატურალიზმის დამკველი თეატრალურ ხელოვნებაში.

15. იხ. გაზ. „საქართველო“. 1915 წ. № 128. გაზეთის რედაქტორი იყო ს. შანშიაშვილი. ახმეტელი აქ ხშირად ბეჭდავდა სტატიებს, მიმოხილვებს, კორესპონდენციებს სხვადასხვა საკითხებზე.

16. იხ. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ. № 21, 22, 24, 27.

17. გ. ფუქსი (1886 წ.) ცნობილი გერმანელი რეჟისორი, თეატრის თეორეტიკოსი, მიუნჰენის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი შექმნელი.

18. იხ. გაზეთი „საქართველო“ 1915 წ. № 149.

19. იხ. გაზეთი „საქართველო“. 1915 წ. № 165.

20. სტატია გამოქვეყნდა 1915 წ. გაზ. „საქართველოში“ (№ 159, 160).

21. რეინჰარტი (1873-1943) გერმანელი რეჟისორი, მსახიობი. მან ორიგინალურად დადგა გორკის „ფსევრზე“, ბრწყინვალედ დადგა შექსპირის კომედია „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ამას გარდა იგი ავტორია მრავალი საუკეთესო სპექტაკლისა. 1933 წ. ფაშაშვილის გამარჯვების გამო მიატოვა გერმანია და ემიგრაციაში წავიდა ამერიკაში.

22. პოფმანსტალი. (1874-1929) ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი. მან ანტიკური პიესების ახალი ვარიანტები შექმნა, მისცა ახალი გადაწყვეტა („ელექტრა“. „ოიდიპოს მეფე“). იგი იყო ნიუმენ ფილოსოფიის მიმდევარი დრამატურგიაში. საქართველოში დაიდგა მისი პიესა „ზომბეიდას ქორწილი“.

23. 1916 წელს გაზ. „საქართველოს“ 272-ე ნომერში დაიბეჭდა დრამატული საზოგადოების სხდომის ვრცელი ანგარიში. სხდომაზე განუხილიათ ქართული თეატრის მთელი რიგი მტკივნეული საკითხები. აქ წარმოუთქვამს ახმეტელს ვრცელი სიტყვა. გაზეთში მხოლოდ ნაწყვეტია დაბეჭდილი.

24. წერილი მოთავსებულია გაზ. „საქართველოში“ (იხ. 1916 წ. № 125. გვ. 4).

25. იხ. გაზ. „საქართველო“, 1916 წ. № 145. გვ. 3.

26. სტატია „ლაღატი“ და „მსახიობი ჭენტლშენი“ დაიბეჭდა 1916 წ. გაზ. „საქართველოს“ სამ ნომერში (№ 110, 111, 112).

27. რუსი დრამატურგის ა. გლებოვისადმი გაგზავნილი წერილების
12. აღ. ახეტელთ

ფოტოპირები ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. წერილი პირველად გამოქვეყნდა ჩვენს მიერ გაზ. „სოფლის ცხოვრებაში“ 1963 წლის 22 დეკემბერს.

28. გაზ. „მსახიობის დღე“, 1923 წ. № 3.

29. წერილი პირველად გამოქვეყნდა ჩვენს მიერ, იხ. გაზ. „სოფლის ცხოვრება“, 1963 წ. 6 იანვარს.

30. შემოკლებული სახით გადმოვბეჭდეთ ჟურნალიდან „დღურჯი“, რომელიც ამ კორპორაციის არსებობის ორი წლისთავზე (1926 წ.) გამოვიდა.

31. ნაწყვეტი ახმეტელის სიტყვიდან, რომელიც მან წარმოთქვა 1928 წელს საქართველოს მწერალთა კავშირის ყრილობაზე. სტენოგრამა დაცულია თეატრის მუზეუმში. იბეჭდება შემოკლებით.

32. წერილი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. ს. ახმეტელის პირად არქივში.

33. ლოლია—მარჯანიშვილის მეუღლე ე. დონაური.

34. ლაპარაკია 1926-1927 წ. წ. სეზონზე.

35. ხელნაწერი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

36. ე. ივანოვი (1895-1963) ცნობილი რუსი დრამატურგი. მისი პიესა „ჩაქვინოსანი 14-69“ დაიდვა სამხატვრო თეატრში. ამ პიესის საფუძველზე შექმნა ს. შანშიაშვილმა „ანზორი“.

37. გადმოვბეჭდეთ შ. აფხაიძის რედაქციით გამოსული კრებულიდან „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ. „ხელოვნება“, მასალები შედგენილია ნ. შვანგირაძის მიერ.

38. დეპეშე გადმომცა კიათურის თეატრის მსახიობმა მ. ვაშაძემ. დათარიღებულია 1930 წ. 17 აპრილით. პავლე—საქართველოს სახ. არტისტი პ. ფრანგიშვილი. ბიტული ლეჟავა კიათურის თეატრის დირექტორის მოადგილე.

39. ნაწყვეტი ახმეტელის სიტყვიდან, რომელიც მან წარმოსთქვა მოსკოვში, 1930 წ. 21 ივნისს კომუნისტურ აკადემიაში ოლიმპიადისადმი მიძღვნილი თეატრალური სექციის პლენალურ სხდომაზე. სტენოგრამა დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

40. იხ. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ. გვ. 248. დედანი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმის ხელნაწერების ფონდში.

41. იხ. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ. გვ. 217-218.

42. 1930 წ. ხარკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს წარმოთქმული სიტყვა. იხ. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ. გვ. 222-223.

43. იხ. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ. გვ. 224.

44. წერილი გადმოვბეჭდილია კრებულიდან „სანდრო ახმეტელი“.

45. წერილი ქვეყნდება პირველად. ფოტოპირები დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. ნარკვევი დაწერილია 1931 წელს.

46. იხ. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, გვ. 255-259, იბეჭდება შემოკლებით.

47. ნაწყვეტი ს. ახმეტელის მიერ 1933 წლის 25 ივნისს გასტროლ-

ბის შემაჯამებელ სხდომაზე წარმოთქმული სიტყვისა. დედანა დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში (გადმოვებუძღვეთ კრებულისა და „სანდრო აბმეტელი“).

48. ნაწყვეტი ს. აბმეტელის მიერ 1933 წლის 3 ივლისს ვახტანგოვის თეატრში წაკითხული მოხსენებიდან. მოხსენება შედგა თეატრისა და პრესის მუშაკებისათვის „უაჩალების“ ჩვენების შემდეგ. დედანი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

49. ა. ა ფ ი ნ ო გ ე ნ ო ვ ი (1904-1941) ცნობილი რუსი დრამატურგი. მისი პიესებიდან ყველაზე მეტად პოპულარელია „მაშენკა“.

50. იხ. კრებული „სანდრო აბმეტელი“-გვ. 249.

51. იხ. გაზ. „კომუნისტი“ 1934 წ. 14 ივნისი.

52. წერილი ეხება ვალერიან გუნიას. წერილი დათარგმნებულია 1934 წ. 17 აპრილით.

53. იხ. გაზ. „იზვესტია“ 1934 წ. № 137.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ახმეტელის თეატრალური შეხედულებანი (წინასიტყვა
ვასილ კიკნაძის) 5

წერილები

ფელეტონი	23
ელიზა ოყეშკო	35
მოსკოვის სამხატვრო თეატრი	37
მომავალი ქართული თეატრი	46
არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?	55
შინო მღვიმელი	63
ვალერიან შალიკაშვილი	64
ოიდიპოს მეფე	65
ნაწყვეტი ახმეტელის სიტყვიდან	73
თეატრი	73
ვა.ო აბაშიძე	75
„ლალატი“ და მსახიობი ჯენტლემენი	76
პატივემულო ანატოლ გლებოვ	83
ახალი სახიობა	85
პატივემულო ამხ. ა. გლებოვ	86
დურუჯი	88
სანდრო ახმეტელის სიტყვიდან	90
ძეირფასო კორტე	92
რუსთაველის თეატრის მომავალი 1928-1929 წ. სეზონის	93
რეპერტუარი	94
რეპერტუარი	97
ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში	102
ძეირფასო ამხანაგებო პაულე და ბიტული	102
კორტე მარჯანიშვილის შესახებ	103
მისის ჰელი ფლანაგანსი	103
კოლია, კარლ; პეტია	103
ნაციონალურ-პროლეტარული თეატრიდან სოციალიზმისა-	104
კენ	104
ძეირფასო ამხანაგო. გიორგი	106

რუსთაველის სახელობის ქართული თეატრი	
მასალები რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის 1920-	
21 წ.	109
რუსთაველის თეატრის მეგობარი	118
სანდრო ახმეტელის სიტყვა წარმოქმნილი გასტროლები-	
შემაჯერებელ სხდომაზე მოსკოვში 1933 წლის 25 ივ-	
ლისს	122
ქვირფასო ამხანაგებო	137
საბოლოო სიტყვა კამათის შემდეგ იმანე შახვეჯიანი	141
მოსკოვის წითელარმიელთა სახლს	143
საბჭოთა ხელისუფლების პირშო	144
ჩემო ქვირფასო ვალიკო	146
ათი წელი	149

საუბარი რეპეტიციებზე

***	149
სპექტაკლის დღიურიდან	155
„შეფე ლირი“	158
„თეთნულდი“	159
ტირანიის წინააღმდეგ	162
დაუმთავრებელი ჩანაწერებიდან	166
ჟიროსმანის თვლით	166
შექსპირული სპექტაკლისათვის	169
ბერიკაობა თეატრში	✓ 173
კმირული დრამა	✓ 174
შენიშვნები	176

792 (C 41)
792-792(47.922)(092 ახმეტელი)
• 991

გამომც. რედაქტორი ლ. ლონტო
მხატვარი ვ. წერეთელი
მხატვ. რედაქტორი ირ. ჯანაშვილი
ტექნიკური თ. მამფორია
კორექტორი ც. ქაროსანიძე

* *

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19 XI, 64 წ.
ქალაქის ზომა 84X108 1/32
ნაბეჭდი თაბახი 11,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8,48.
უე 00669
ტირაჟი 5000
შეკვეთის № 290

ფასი 1 მან. 11 კაპ.

* *

სტამბა № 3, თბილისი, პლემანოვის 181
Типография № 3, Тбилиси, Племанова 181.

Александр Ахметели

Статья

(На грузинском языке)

Издательство „Литература და ჯელოვნება“

Плеханова 179

19 Тбилиси 64