

პოეტური თეატრის
სამყაროში

რედაქტორი ნოდარ გურაბანიძე

© საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1990.

80105

რომანტიკული თეატრის სათავეებთან

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება მრავალმხრივ არის შესწავლილი. შეიქმნა მდიდარი ლიტერატურა, დაიწერა თვალსაჩინო მეცნიერული გამოკვლევები და მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ საკვლევი და საძიებელი კვლავ ბევრია. ეს გასაგებიც არის. ბარათაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული კულტურის (და საერთოდ, საქართველოს ისტორიის) დიდმნიშვნელოვანი პრობლემები. მათ შორის ჩვენთვის საგანგებო მნიშვნელობა აქვს ბარათაშვილის როლისა და ადგილის გარკვევას ქართული თეატრის ისტორიაში.

ქართული რომანტიზმის ამ მწვერვალიდან უკეთ ჩანს ჩვენი თეატრის რომანტიკული ნაკადის ტეხილი გზა. ზოგი რამ ჭერაც დაუდგენელია, კერძოდ, თუ საიდან იღებს იგი სათავეს, მაგრამ საფიქრებელია, რომ არსებითად მაინც მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ამ ეპოქაშია სავარაუდებელი ერთობ ძლიერი, რომანტიკული თეატრის იდეალები. ამასთანავე, ეს უალრესად რთული და წინააღმდეგობრივი ეპოქაა, სადაც ასევე რთულ კომპლექსშია წარმოდგენილი ლიტერატურული ტენდენციები.

ლიტერატურაში გამოსახულ რომანტიკულ გმირს, თავისი სულის ტრაგიკული კოლიზიების გამოსავლენად თეატრის სივრცე სჭირდებოდა. დრო მოითხოვდა ტრიბუნას, სადაც ხმამაღლა უნდა წარმოეთქმულიყო მებრძოლი გმირის ფიქრები, სულისა და გულის შემძვრელად უნდა გამოხატულიყო ერის ტკივილები, მისი მისწრაფებანი. ქართველი ხალხის განწყობილებანი, შექმნილი საზოგადოებრივი ატმოსფერო, ლიტერატურული ცხოვრების მაღალი დონე და, საერ-

თოდ, დიდი კულტურული ტრადიციები ქართული თეატრისაგან მოითხოვდა სულ სხვა მასშტაბებსა და სიმაღლეებს.

თეატრი ვერ აღწევს იმ დონეს, რომ ეროვნული მოძრაობის ტრიბუნად იქცეს, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაინც სავსებით შეცნობილია. ქართულმა მწერლობამ კარგად იცის, რომ „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გ. ორბელიანი), იმჟამინდელს ცხოვრებაში კი მომწიფებულია ნიადაგი რომანტიკული გმირის საასპარეზოდ. ქართულ თეატრშიც არსებითად იგივე პროცესი შეინიშნება, რაც ასე თვალსაჩინოდ და თანმიმდევრულად არის ფორმირებული ევროპის თეატრალურ სინამდვილეში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რომანტიზმი თეატრში, რომელიც ყველგან (იტალია, უნგრეთი, პოლონეთი და სხვა) ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროშის ქვეშ ვითარდება. რუსეთის, საფრანგეთის, გერმანიის, უნგრეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებას მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიზმი მოიცავს. რასაკვირველია, თითოეულ ქვეყანას თავისი სპეციფიკური პირობები ჰქონდა და შესაბამისად განსხვავდებოდა მათი თეატრიც, მაგრამ არსებითად ყველგან იყო რომანტიზმის პროგრესული და კონსერვატიული ფრთა. იგივე ხდება ქართულ სინამდვილეშიც.

საქართველოში, ამ რთულ ეპოქაში, მოხდა ერთგვარი შეუსაბამობა მწერლობისა და თეატრის დონეთა შორის, რომანტიზმი მწერლობაში ძირითადი მიმართულებაა. თეატრში კი მხოლოდ მისი გამოძახილია — ერთ მხატვრულ სისტემად არ არის ქცეული. მისი გამოვლინებანი ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც იგრძნობა რომანტიკული თეატრის განვითარებისათვის ზრუნვა. ქართველი მწერლები ცდილობენ შექმნან პირობები, რათა სცენაზე ნახონ მებრძოლი რომანტიკული გმირი, მათ ეროვნულ ინტერესებს რომ გამოხატავს, მაგრამ ეს მისწრაფებანი მაინც უფრო თეატრალურ იდეალებსა და სურვილებში რჩება. ამ პერიოდში ფაქტიურად არ არსებობს დიდი აქტიორული ხელოვნება, რომანტიკული სტილისათვის შესაფერისი სამსახიობო ოსტატობა ქართულ თეატრში უფრო გვიან (80-იან წლებში) ლ. მესხიშვილის მეთაურობით ვლინდება. რომანტიკული გმირის ეს ნაგვიანევი გამოჩენა ჩვენს თეატრში სრულიადაც არ 'ნიშნავს, რომ იგი უტრადიციოდ, ისე, უცებ გაჩნდა. იგი ანვითარებს, აღრმავებს და აწვავს იმ საწ-

ყისებს, რომლებიც მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრში და თვით ხალხის სულიერ განწყობილებაშია განფენილი.

როგორც ცნობილია, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან სულ სხვა გზით წარიმართა ქართული მწერლობისა და თეატრის განვითარება. თითქოს ერთმანეთს შეერწყა რომანტიზმი, კლასიციზმი, რეალიზმი. თეატრში კი ქართლის ბედის პრობლემა მეორე პლანზე გადავიდა; „ოსური მოთხრობების“ ავტორმა გულში ჩაიკლა „წარსულ დროებაზე“ დარდი; რომანტიკული იდეალები გზას უთმობენ პოლიტიკურ რეალიზმს, მებრძოლი, მემბოხე გმირის ადგილი კომედიის ობიექტმა დაიკავა. ამით ზღვარი დაედო რომანტიკული თეატრის განვითარებას. უფრო სწორად, ამ თეატრმა ფრთების გაშლაც ვერ მოასწრო, ისე შეწყვიტა არსებობა. ახალმა დრომ მოითხოვა ახალი თეატრი. გაწყდა ძაფი ქართულ თეატრში რომანტიკული ნაკადის გაღრმავებისა და განვითარებისა. თეატრში გაბატონდა მხოლოდ ყოფით-რეალისტური მიმართულება, რომელმაც ძირითადად კომედიისა და ვოდევილის ეანრს ეფუძნებოდა. ისევე ცოცხლობს კლასიციკური ტენდენციები.

მაგრამ 80-იანი წლებიდან კვლავ იწყებს მომძლავრებას რომანტიკული ნაკადი, თანდათან ვითარდება და ლ. მესხიშვილის თეატრში პოულობს სრულყოფას. მისი ასეთი მომძლავრება პირდაპირ კავშირშია ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან, რომელმაც ილია ქავჭავაძე მეთაურობს. ძალადობისა და ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული გმირები რომანტიკული შარავეანდელით იმოსებოდნენ ლ. მესხიშვილის თეატრში. ერთი შეხედვით. თითქოს უცნაურია. რომ მწერლობაში, რეალისტური მიმდინარეობის გამეფების ეამს. თეატრში ასე აღორძინდა რომანტიკული, მაგრამ ეს თვით ცხოვრებით იყო ნაკარნახევი. მეფის რუსეთის უსასტიკესი რეჟიმის გამო „ხალხთა საპყრობილეში“ (ლენინი) მცხოვრებნი იძულებული იყვნენ ხმა ამოეღოთ, ებრძოლათ თავიანთი ღირსებისა და დამოუკიდებლობისათვის. ამგვარ ბრძოლაში კი რომანტიკული გმირები ყველგან და ყოველთვის ჭარისკაცთა პირველ რიგებში დგანან ხოლმე. რომანტიკული თეატრის პროგრესულმა ფრთამ წარმოშვა დიდი აქტიორული ხელოვნება. თეატრის ისტორიაში შევიდა მ. ერმოლოვას, ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის, მ. ზანკოვეცკაიას სახელები. უფრო ადრე. პ. მოჩალოვი (რუსეთი), ე. კინი (ინგლისი), ფრედერიკო ლემეტრი (საფრანგეთი), გ. მოდენი და ა. როსტორი (იტა-

ლია). რეალისტური თეატრის რომანტიკული ნაკადის მთელი ძალა და მომხიბვლელობა გამოჩნდა საბჭოთა მსახიობებშიც (ა. ოსტუჟევი, ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე, ნ. მორდვინოვი, ნ. უჟვი, ვ. თხაფსაევი, ვ. ფაფაზიანი და სხვები).

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ ქართული რომანტიკული თეატრის სათავეებს, ქართული თეატრის იმ ურთულეს ეპოქას, ნ. ბარათაშვილი რომ ცხოვრობდა. აი, სწორედ ამ პერიოდის თეატრის ბედით დაინტერესდა ს. ახმეტელი. მისი აზრით, სწორედ ნ. ბარათაშვილთან არის საძიებელი რომანტიკული თეატრის საწყისები, თუმცა ერთობ ღარიბია ის, რაც უშუალო სახით არის წარმოდგენილი. მწირია მოვლენების ზედაპირზე წარმოჩინებული ფაქტებით (ისევე როგორც პოეტის ცხოვრების მრავალი ასპექტი), მაგრამ რაც არის, ისიც ფასდაუდებლად ძვირფასია ჩვენთვის.

ს. ახმეტელმა პირველმა შენიშნა ბარათაშვილის შემოქმედებაში თეატრალური სამყარო, იგრძნო მანამდე შეუცნობელი და ამოუკითხავი „თეატრალური სინამდვილე“. ამ სინამდვილის თავისებური გაშიფრვით სცადა გაერკვია, თუ რას ნიშნავდა ქართული თეატრისათვის ბარათაშვილი. უაღრესად ფართო განზოგადებაში წარმოდგინა სივრცე ქართული თეატრისა, რამეთუ იგი პირდაპირ კავშირშია ბარათაშვილის შემოქმედების მასშტაბებთან. ახალგაზრდა ახმეტელის დაკვირვების წერტილები მეტად თავისებურია. იგი მდიდარია ინტუიტური მიხედვრებით, დასკვნებით. შეიძლება ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათისაც კი იყოს ბარათაშვილის შემოქმედების მისებური (თეატრალური) წაკითხვა, მაგრამ ჩვენ იგი მეტად საინტერესოდ გვეჩვენა. მის წერილებს უსათუოდ აქვთ ისტორიული მნიშვნელობა და საპატიო ადგილს იჭერენ იმათ შორის, რაც ბარათაშვილის შესახებ დაწერილა 1917 წლამდე.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შედეგად პოეტის სულში წარმოქმნილი განწყობილება, ახმეტელის აზრით, საფუძველი ხდება ახალი გზებისა და ახალი სინამდვილის ძიებისა. ეს ქმნის ტრაგიკულ კოლიზიას, რომელიც ტრაგიკულ კონფლიქტში გადადის და პოეტის მთელ არსებას მოიცავს. მასშია დამუხტული მებრძოლი რომანტიზმის წარმომშობი ენერჯიაც.

„მერანში“ განსხეულდა ერის თვითგანახლებისათვის ბრძოლის იდეა.

ბარათაშვილმა უმძიმესი ბრძოლა გადაიხადა ერის სულიერი გა-

ნახლებისათვის. ამ ბრძოლაში კი იგი, ახმეტელის რწმენით, მეთაუ-
რის როლს ანიჭებდა თეატრს.

ახმეტელის წერილები, ბარათაშვილს რომ ეხება, რევოლუ-
ციამდელ პერიოდს ეკუთვნის. ამდენად, გასაგები უნდა იყოს, თუ რა-
ტომ არის ასე ძლიერი ცარიზმის რუსიფიკატორული რეჟიმის საწი-
ნაალმდეგო განწყობილებანი, აქ საგრძნობია ისიც, რომ მეფის რეჟი-
მის პირობებში აღმოცენებული რევოლუციური იდეები აერთიანებ-
და ყველა ერის შვილებს, რამეთუ ისინი ერთ ბედქვეშ იყვნენ და
ერთად იბრძოდნენ თავისუფლებისათვის.

რუსი დეკაბრისტების, პოლონეთის მოწინავე შვილებისა და ქა-
რთველების სულიერი კავშირი, მათი იდეების დამთხვევა, ძალზე
მკვეთრად გამოვლინდა სწორედ ბარათაშვილის დროს.

ს. ახმეტელმა კარგად იცის ამ მეგობრობის ფასი. ამიტომ. არ
ყოფილა მოულოდნელი, როცა ალტაცებული წერილებით გამოეხ-
მაურა 1917 წლის რევოლუციას, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ სა-
ქართველოში მეტად რთული პოლიტიკური სიტუაცია იყო. ახმე-
ტელი მოუთმენლად ელოდა იმ დღეს, როცა საქართველოში აფრი-
აღდებოდა რევოლუციის დროშა. „მოკვდა მონარქიზმი რუსეთში“.
მასთან ერთად მოკვდა მისი უღმობელი პოლიტიკა ჩვენშიო — აც-
ხადებდა იგი, მაგრამ ბუნებრივია, რომ ამ დღის დადგომამდე
ახმეტელი თავის წერილებში ცარიზმისადმი უდიდეს სიძულვილს
ავლენდა. თეატრიც ბრძოლის იარაღად სჭირდებოდა. ბრძოლა კი
ყველაზე უკეთ რომანტიკულ თეატრში უნდა გამოსახულიყო. რომან-
ტიკული გმირის მეამბოხე სული, მისი რევოლუციური, უკომპრო-
მისო ხასიათი, ახლობელი იყო ახმეტელის მოქალაქეობრივი მრწამ-
სისათვის. რომანტიკული გმირის იდეალს კი ბარათაშვილის პიროვ-
ნება, მისი შემოქმედების ბუნება, „მერანის“ განმაახლებელი სული
წარმოადგენდა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყა-
რების შემდეგ ახმეტელი იმ იდეალების აღსრულებას იწყებს, სიჭა-
ბუჯეში რომ ოცნებობდა. მისი თეატრისათვის უკვე შექმნილია პი-
რობები. ეს არის ახალი საქართველოს ცხოვრება. სწორედ მის გან-
დიდებას უძღვნა მთელი თავისი შემოქმედება.

* * *

მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში წარმოდგენები იმართებოდა ინ-
ტელიგენტთა ოჯახებში, შეკრება-სალამოებზე. წარმოდგენები ასრუ-

ლებდა არა მარტო ესთეტიკური ტკბობის, გართობის, შემეცნებით ფუნქციას. არამედ თანამოაზრეთა გამაერთიანებლის, თავისებური ორგანიზატორის როლსაც. მისი არსებობის ფაქტი ნიშანი იყო იმისა, რომ „ქართველთ არ ჰსძინავთ გონებით“. 1831-32 წლებში განსაკუთრებით გაძლიერდა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ინტელექტუალური ცხოვრება გააქტიურდა. დ. ყიფიანის ცნობით, ერთ-ერთ საღამოზე (ე. ერისთავთან), რომელსაც ს. დოდაშვილიც ესწრებოდა, „სთხოვეს რაზმაძეს წაეკითხა მის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოთარგმნილი მიცკევიჩის „ფარისი“. ამის შემდეგ აუტყუნენ დოდაშვილს და განსაკუთრებით ელიზბარი ეუბნებოდა მას სიცილით „როგორ გაბედე შენ, დაგებეჭდა შენს ჟურნალში ისეთი სტატები, რომელთათვისაც სხვა ჟურნალისტს პასუხისგებაში მისცემდნენ?... გ. ერისთავმა წაგვიკითხა ზეპირად ერთი ადგილი დოდაშვილის მიერ გამოცემულ ჟურნალში მოთავსებული თავისი „ოსური მოთხრობებიდან“, რომელზედაც ლაპარაკობდნენ და რომლებიც ნათქვამი იყო საკმაოდ მაგრათ“¹.

ს. დოდაშვილის აზრი, მისი მოღვაწეობა ავტორიტეტულია ყველასათვის. განსხვავებული შეხედულებისანიც კი დიდი პატივით იხსენიებენ მას. ბუნებრივია (როგორც ეს აღნიშნულია მკვლევართა მიერ), რომ თვალსაჩინო იქნებოდა მისი გავლენა თავის მოსწავლეზე — ბარათაშვილზე. ხოლო ის, რაც ერთხელ სულს დააჩნდების, საშვილიშვილოდ გადაეცემისო, თავად ბრძანა დიდმა პოეტმა. მის სულს დაჩნეული ტკივილი და ფიქრი მასწავლებლისა, მთელი იმ თაობისა, რომელმაც ცარიზმის წინააღმდეგ ამართა მახვილი — ყველაზე ძლიერად ბარათაშვილის ლექსში გამოისახა.

სულით ხორცამდე ეროვნული იდეალების ერთგული პოეტი თავის რომანტიკულ გმირში ანსახიერებს სამშობლოსათვის თავგანწირულ ადამიანს. ბარათაშვილის სულისკვეთება თანახმიერია თავისი დროის ყველა ქვეყნის რომანტიკული გმირისა. არა მარტო თავისი დროის, არამედ სხვა პერიოდისაც, რადგან რომანტიზმის ბუნება ანათესავებს მათ, ამასთანავე, იგი არის უაღრესად თვითმყოფადი

¹ დ. ყიფიანი, მემუარები. „ჩემი მონაწილეობა 1832 წ. შეთქმულებაში“, გვ. 127, ციტირებულია ა. გაჩეჩილაძის წიგნიდან „ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან“, 1957 წ., გვ. 27 — 28.

პოეტური გენია, რომელშიც ყველაზე ღრმად გამოიხატა ქართველი ხალხის ისტორიის ტრაგიზმი.

მაინც რით არის „მერანის“ ავტორი დაკავშირებული თეატრთან? რა საფუძველი ჰქონდა ახმეტელს თეატრალის თვალთ დაენახა ბარათაშვილის შემოქმედება?

ახმეტელის აზრით, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის შედეგად, ეროვნულ ღირსებაშემბლალული ქართველი ტრაგიკულ კოლიზიაში მოქცეული. მან დასცალა ფიალა შხამისა, „ულმობელმა ბედმა რომ გაუწოდა“. ამიერიდან სხვაგვარად წარმართა მისი ცხოვრება, თუმცა „ტრაგედიაში შობილი ქართველის. სული კვლავ ისევ აქტივია, ჟამთა ვითარებამ მას მხოლოდ სახე უცვალა. ისტორიამ მოკლა ქართველი თავისუფალი, ქართველი ამაყი და გოროზი, ისტორიამ წარმოშვა ქართველი სევდის ქენჯნით, ვაების ძვებით“. მაგრამ ორივე შემთხვევაში „ერის სულიერი ყოფა, მისი ცხოვრების შინაგანი მდინარება, მღელვარება, შეუპოვარია“. „უსაქართველო ქართველ კაცს მთელი სულიერი საუნჯე გაბოროტებულ მერნად ჰქცევია და ცის მორევში გაშმაგებული დანაგარდობს, ბარათაშვილის ლექსი „მერანი“ განსახიერებდა ქართველი ერის სულიერი დრამისა XVIII საუკუნიდან ვიდრე 1850 წლამდე; „მერანი“ მთელი ეპოქის სარკეა“ (ხაზი ყველგან ჩემია — ვ. კ.).

აი, სწორედ აქ ხდება „მერანის“ შემობრუნება თეატრისაკენ, საიდანაც უნდა დაიწყოს აღორძინება იმ ეროვნული იდეალებისა, ცარიზმის ფეხქვეშ რომ გაითვლა. განსაკუთრებით 1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შემდეგ. როცა ასე დაიორგუნა და დაეპირიელდა პოეტის ინტელექტუალური გარემო, მკაცრი კონტროლი დამყარდა ყველაფერზე. რაც კულტურის სფეროს განეკუთვნებოდა. უმკაცრესმა ცენზურამ ფრთა შეაკვეცა ეროვნულ ხელოვნებას. ბარათაშვილი კარგად გრძნობდა. რომ ერის აღორძინება, მონოლითურობა და ეროვნული ერთიანობის სტაბილიზაცია შეუძლებელია თუ არ მოხდა სულიერ ღირებულებათა აღორძინება.

და თუ ეს ასეა, მაშინ რა ძალაა ისეთი, რომელსაც ამ დიდი ფუნ-

1 ყველა ციტატა ახმეტელის წერილისა, სადაც მითითებული არ არის წყარო, მოტანილია მისი სტატიიდან „ქართული თეატრის ისტორია“. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1969 წ. № 11, გვ. 58.

ქციის შესრულება შეუძლია, სად ჰპოვებს ერი თავისი მეობის გამოსახვას, თავისი ღირსების დაცვას? რამ უნდა აღადგინოს ის, რაც ბოროტის მსახვრალმა ხელმა დაანგრია? რაში ჰპოვებს ქართველი თავისი შებღალული უფლების აღდგენას, მემამბოხე სულის გამოხატვას? მხოლოდ თეატრშიო — გვეუბნება ახმეტელი. „მერანი“ ახალი საქართველოსათვის ბრძოლის იდეით არის შთაგონებული. იგი ნავსაყუდელს ჰპოვებს თეატრთან (1850 წ.), რომ სწორედ თეატრში მოადგეს იმის აღდგენა, რაც დაიკარგა, აღდგენა ეროვნული ერთიანობისა და დამოუკიდებლობის იდეისა, დემოკრატიზმის სულისა. თეატრმა თავის ირგვლივ უნდა გააერთიანოს ახალი ძალები. იგი უნდა გახდეს ისეთი ადგილი, სადაც ეროვნული სული აღორძინდება. თეატრი იქნება სულიერი ცხოვრების ის ფორმა, რომლის გზითაც განივრცობა მისი სახელი ფართო ასპარეზზე, მსოფლიო გაიგებს და პატივს სცემს მას.

„მერანში“ გამოსახული სულიერი დრამა ქართველი კაცისა. თეატრში გასაგნობრივდება და დაკრისტალდება, აღორძინდება. სხვა რა გზას შეიძლება დაადგეს ჭაბუკი პოეტი? სად ჰპოვოს მისმა მერანმა ნავსაყუდელი, თუ არა იმ კერაში, სადაც ახალი ქართველის სული უნდა გამოიჭედოს? მერანის გახელებული სრბოლა ახმეტელისათვის სივრცეში უსასრულო ნავარდი როდია. მისი აზრით, ბარათაშვილმა, რომელმაც ყველაზე ტრაგიკულად განიცადა ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვა — ძლიერი ადამიანის კულტი მოგვცა. ძლიერი, ფართო მასშტაბის, უკიდვგანო სივრცის მფლობელი ადამიანისა, რომელიც პრომეთეს დარად აუმხედრდა საწუთროს, ამქვეყნიურ ბნელეთს, რათა მოძმეთათვის ბრძოლის გზა გაეადვილებინა, ქართველის სულში რწმენისა და იმედის ცეცხლი დაენთო.

გმირობა და სულით ობლობა, სამყაროს თვალშეუდგამ სივრცეში ნავარდი და „კოსმიური ინტიმის“ გრძნობა, კაცობრიობის პროგრესისათვის ბრძოლა და მარტოობის განცდა ბუნებრივად თავსდება რომანტიკული გმირის ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში. ამავე წინააღმდეგობაშია საცნაური გმირის სუბიექტურ ზრახვებსა და მის ობიექტურ სინამდვილეს შორის წარმოქმნილი კონფლიქტის მოხსნის შესაძლებლობაც. ბარათაშვილი ეძებს გზებს — მაგრამ ჰპოვებს? რამ უნდა გაამთელოს ის, რაც დარღვეულია?

და აი, ყველაფერ ამის შემდეგ ახმეტელი გვეუბნება:

„მერანი“ ქართველი ხალხის გრძნობათა ლტოლვაა, ვნებათა თრთოლვაა. XVIII საუკუნის შემდეგ ქართველი კაცის გრძნობა და ვნება, როგორც მერანი, ცის სივრცეს მისჩერებია. დაინგრა მისი სათაყვანებელი კერპი“.

ერთი წუთით რომ წარმოვიდგინოთ გენიალური მხატვრის ტილოზე ან კადრში გაჩერებული ასეთი სურათი, იგი უთუოდ გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას მოახდენს. კოსმიურ სივრცეში გაჭრილი მხედრის წამიერი შეჩერება მისი სათაყვანებელი, უკვე დანგრეული კერპის წინ. მართლაც, ღრმა აზრისა და ემოციის სურათია!

სურათი მეტ მასშტაბსა და დინამიკას იძენს, როცა ახმეტელი შინაარსის მისებურ წაკითხვას გვთავაზობს: „თვით მგოსანი, მერანზე მჯდომი — ქართველის „მე“-ა. მხედარი თვით ქართველია — ქართველი ნებადაკარგული, ნებამოკლული, მხედარი არა თუ არ ლამობს მერანის შეკავებას, შეჩერებას, პირიქით, შეგნებულად აღიზიანებს, აალმასებს მას“.

ეს არის მებრძოლი რომანტიკული გმირის იდეალი, ქართველი ადამიანის ყველაზე ძვირფასი ოცნებაც აქ ისახება, მხედარში გასაგნობრივებული სული ქართველი კაცისა გამოსავალს ეძებს. და აი, მორჩილების წინააღმდეგ მისი ამხედრება იმსკვალება ახალი მოქმედებისათვის ბრძოლის პათოსით.

მას არ შეუძლია ხელი არ გამოიღოს, გზა არ ეძიოს, მაგრამ რა აიძულებს მხედარს გაიჭრას სივრცეში, რატომ გარბის მერანი? ან რატომ ცდილობს მისი მხედარი (იგივე — „მე“ ქართველისა) „შეგნებულ“ თვითგაღიზიანებას, რათა აქამდე მიულწეველს მიაღწიოს?

ახმეტელი აქაც გარკვეულ პასუხს იძლევა: „შავი ყორანი, რომელიც თავს არ ანებებს მხედარს და მერანს თვალუწვდენელ სივრცეში და საზარელი ხმით მას გულს უკლავს, ეს ის განგება, ის ბედისწერაა, XVIII საუკუნის დასასრულს საქართველოს რომ მოევლენა“.

ბედისწერასთან კონფლიქტში ობიექტურად ბარათაშვილი იმარჯვებს, რადგან გამოსავალს პოულობს, მაგრამ ამით ტრაგიზმის გრძნობა სრულიადაც არ ნელდება. „ბედისწერა ბარათაშვილის პოემაში ისტორიული აუცილებლობის სახით წარმოგვიდგება. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფორმა, ერთი იმ ნაირსახეობათაგანი, რომელთაც ამის შემდეგ ხშირად შევხვდებით პოეტის ლირიკაში“¹.

¹ ასათიანი გ., ნიოლოზ ბარათაშვილი, „ნაკადული“, 1975, გვ. 164.

3. ინგოროყვას აზრით „ადრესატი მერანისა“ არის არა სხვა ვინმე, არამედ ნიკოლოზ ბარათაშვილი“¹. უფრო ადრე კ. აბაშიძე წერდა: „მერანის ახსნაში ილ. ჭავჭავაძეს უნდა დავეთანხმოთ, რომ ეს მერანის, რაღაც სიმბოლური საგანია, შეიძლება პოეტის აზრს ნიშნავდეს, მის სულისკვეთებას, ანდა სხვა რასმე“².

რა იყო ეს თვალბედითი შავი ყორანი? — კითხულობს აკაკი წერეთელი და იქვე განმარტავს — ის უგუნურობა, რომელსაც დაპყრობილი ჰყავდა ქვეყანა“³.

ახმეტელის აზრით, „მერანის“ რბოლა შეჩერდა რმ სულიერ კერასთან (თეატრი), რომელსაც გადამწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინა ერის განახლებაში, სწორედ თეატრს უნდა აღედგინა ხალხში რწმენა. თეატრი უნდა ქცეულიყო ტრიბუნად. ბარათაშვილი ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდა, რომ „ოსური მოთხრობების“ ავტორი არ დაშორდებოდა მის რომანტიკულ იდეალებს...

ახმეტელმა „მერანის“ პრობლემა თეატრის, ანუ სულიერი კერის განახლების იდეას დაუკავშირა. თეატრს ხელთ რომ უნდა ეგდო სულიერი ცხოვრების სადავეები — ახმეტელისათვის ეს უდავო იყო. ბარათაშვილის სურვილებიც მას უნდა აღესრულებინა, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო. სწორედ თეატრს უნდა შეესრულებინა ის დიდი ეროვნული მისია, ბარათაშვილის გმირის სამოქმედო პროგრამა რომ ითვალისწინებდა.

იმ თეატრს, რომელზედაც ახმეტელი ოცნებობდა, შეეძლო ასე დიდი როლის შესრულება. თეატრზე შეყვარებული მეოცნებე ჭაბუკი წერდა: „თეატრი ტაძარია — მან მომავალში უნდა მოგვეცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევამოსილი, ჩვენ გვინდა თეატრი — ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენ სულიერ თრობას შევისისხლხორცება“⁴. მას სჯერა, რომ „არ არსებობს განყენებული კულტურა ხელოვნებისა, ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია“, მაგრამ „ნაციონალური ხელოვნება, რომელიც გენიოსურ ფორმაში ისახება, ინტერნაციონალურია“⁵. ხოლო იმ ერმა „რომელსაც არსებობის სურვილი უღვივის, მთელი თავისი

¹ პ. ინგოროყვა. ნ. ბარათაშვილის თხზულებანი, 1968 წ. გვ. 247.

² კ. აბაშიძე, ეტიუდები, 1962 წ. გვ. 81.

³ ა. წერეთელი, თხზ., ტ. II, 1960 გვ. 29.

⁴ ა. ახმეტელი, წერილები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 48.

⁵ აქვე, გვ. 46.

სიძლიერე ხელოვნების განვითარებას უნდა მოახმაროს“¹. როგორ არ გავიხსენოთ აქ კ. სტანისლავსკის ცნობილი სიტყვები... „დაე, ყოველმა ერმა, ყველა ხალხმა ხელოვნებაში თავისი უფაქიზესი ეროვნული ადამიანური თვისებები გამოსახოს, დაე, ყველა ხალხის ხელოვნებამ შემოინახოს თავისი ერის ნაციონალური, თავისებური ფერადოვნება. დაე, ამაში გამოვლინდეს ამ ხალხის სული. კარგი ეროვნული პიესა — კარგად დადგმული ან ამ ერის კარგი მსახიობების მიერ განსახიერებელი ყველაზე უკეთ ამოხსნის ამ ერის სულს“². ამას წერდა კ. სტანისლავსკი 1936 წელს.

ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმატორი კ. მარჯანიშვილი 1924 წელს წერდა: „ჩვენ ყველა პირობა გავვაჩნია იმისათვის, რომ გამოვიმუშაოთ აქტიორული შემოქმედების საკუთარი ნაციონალური ფორმა“³.

ასე რომ ახალგაზრდა ახმეტელს ჯერ კიდევ თეატრში მუშაობის დაწყებამდე (ლაპარაკია 1915 წელზე) სავსებით სწორად ესმოდა ეროვნული თეატრის პრობლემა.

მას არ სცილდებოდა მტანჯველი კითხვები: „უწოდებთ თქვენ ჩვენს თეატრს იმ ტაძარს, სადაც ერი ხარობს, ერი იტანჯვის საკუთარი ფორმით?... შეგვიძლია ვიამაყოთ ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურით ჩვენი ერისა? მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი. ქართველი შვილია ტრაგედისა“⁴.

ამას წერდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი. განა მართა ეს, ჩვენ მიერ დამოწმებული ყველა ნააზრი არსებითად სტუდენტობის წლებშია წარმოშობილი. მერედა ღირს განა ახლა ვიკამათოთ სად შეცდა ან სად გადააჭარბა მისმა ჭაბუკურმა ვნებამ? მთავარია, რომ იგი ძირითადად შიშის სწორი და საინტერესო. სამაგალითოა მისი მოწამებრივი სიყვარული თეატრისადმი.

¹ ახმეტელი ალ., წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 47.

² ციტატა ამოღებულია ნ. ურუშაძის წიგნიდან „ქართული სათეატრო კრიტიკა“, „ხელოვნება“, 1973, გვ. 240.

³ კ. მარჯანიშვილი, კრებული (რუსულ ენაზე), ტ. I, გვ. 113.

⁴ ახმეტელი ალ., დასახ. შრომა.-გვ: 50 — 60.

და ისევ ბარათაშვილის განხენება: „ამ ისტორიულ დღეს (ლაპარაკია 1850 წ. 2 იანვარზე — ვ. კ.) დაარსდა ტაძარი, სადაც ყოველი ქართველი დღიურ ჭირ-ვარამს მოშორებული აპოლონის და დიონისეს კულტის ექსტაზით საქართველოს იდეის განსახიერებას უნდა შესისხლხორცებოდა“. მისი აზრით, „მერანის“ პოეზიაში საუკუნოდ და შეუდარებლივ გამოხატულია ხელოვნების მთელი შემეცნება“. ამ რამდენიმე ბუნდოვან მოსაზრებას მოსდევს უფრო ნათელი ახსნა-განვითარება თეძისა. „აპოლონი და დიონისე ერთმანეთს მოსწყყდნენ. ნება მოკვდა. განგება კი ამ გათიშვას ხელს უწყობს. რით და როგორ შეძლებს ერი ხელოვნებაში თავისი სახე რელიკუურ ჰანგებში ჩამოაქანდაკოს“.

რასაკვირველია, რელიგია აქ იკითხება არა პირდაპირი მნიშვნელობით. იგი რწმენას გულისხმობს უპირველესად. თეატრი უნდა იქცეს ხალხისათვის ისეთივე ძვირფას ადგილად, როგორც ტაძარი იყო თავის დროზე მორწმუნისათვის, ახმეტელი აქ არსებითად იმეორებს იმას, რასაც ილია და აკაკი ამბობდნენ თეატრზე.

„მერანი“ რელიგიაა იმჟამინდელი საქართველოსათვის. თეატრი კი ტაძარია მისი. „მხოლოდ თეატრში, საუკეთესო პროპორციით ისახება ეს გრძნობა აპოლონისა და დიონისეს კულტურის ფორმებში“. ახმეტელის აზრით, „თეატრის ისტორია მაშინ არის დიდად ღირსშესანიშნავი, როდესაც დრამატული ხელოვნება ერის იდეშალ გრძნობას და სულიერ ვითარებას ესწრაფება, განსახიერებას და კულტის შექმნას ლამობს“¹.

ამგვარი თეატრი უნდა წარმოქმნილიყო ბარათაშვილის დროს, ამგვარ სულიერ კერაზე ოცნებობდა მგოსანი. „ბარათაშვილის „მერანში“ გამოსახული სულიერი დრამა ქართველი კაცისა მხოლოდ აქ ჰპოვებს თავის ფორმას“. მაშასადამე, ის, რაც ბარათაშვილმა გამოხატა პოეზიაში, უნდა გამოსახულიყო დრამატულ ფორმაშიც. ახმეტელი ფიქრობს, რომ ბარათაშვილის ეპოქის დრამატიზმი სხვაგან არსად, არც ერთ ფორმაში არ გამოხატულა ისე ძლიერად, როგორც ეს გამოვლინდა ბარათაშვილის პოეზიაში, მაგრამ იგი გამოჩნდა მხოლოდ ბარათაშვილის პოეზიაში მაშინ, როცა თვით ცხოვრების გარეგნული ნიშნები, საერთო ატმოსფერო, სრულიად საწინააღმდეგო შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ერთი შეხედვით, თითქოს არც

¹ ქართული თეატრის ისტორია, იხ. ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959 წ. № 11, გვ. 60.

კა შეიმჩნეოდა რაიმე სერიოზული ტკივილი იმ ეპოქისა. „მოიგონეთ ის ხანა, — წერს ახმეტელი, — 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, გეგონებათ საქართველო სტკება უბედნიერესი წამებით“. ასე ჩანს გარეგნული ნიშნებით, ხოლო „გენიოსად დაბადებულმა ყმაწვილმა საქართველოს ისტორიული ბედი მთელი თავისი სიმძიმით თავის სულის სიღრმეში გადაიტანა და მისი სიმწვავე განიცადა იმ ინტენსივობით, რომლითაც არც ერთ მის თანამედროვესა და თანამემამულეს არ განუცდია“¹. „მერანთან“ თეატრის განახლების იდეის დაკავშირებით ახმეტელი ხაზს უსვამს არა მარტო თეატრის დიდ ეროვნულ მნიშვნელობას, არამედ ამით რომანტიკული სტილისადმი თავის დამოკიდებულებასაც გამოხატავს.

ახმეტელი ეძებს იმგვარ თეატრს, რომელიც ისევე ღრმად ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო იქნება, როგორც ბარათაშვილის შემოქმედებაა. შემდგომ, პრაქტიკული რეჟისორული მოღვაწეობის დროს, განსაკუთრებით ხიბლავდა რეალისტური თეატრის რომანტიკული ნაკადი. აქ საცნაურია ბარათაშვილის თავისებური გავლენა მომავალ რეჟისორზე. ის სულიერი კონტაქტი, რომელიც გმირულ თეატრზე მეოცნებე კაცმა გენიალურ პოეტთან დაამყარა, შემთხვევითი არ იყო. ალბათ არც ის არის შემთხვევითი, რომ პირველი ბეჭდვითი ცნობა ბარათაშვილის შესახებ სწორედ ქართულ თეატრზე დაწერილ სტატიაში გამოჩნდა. წერილის ავტორი, მისი სკოლის ამხანაგი. ცნობილი კრიტიკოსი მ. თუმანიშვილი იყო. „ადგილობრივ მცხოვრებთა წარმოსახვა აღსავსეა დაფარული ცეცხლით და ელის დროს. შეიძლება ერთი რომელიმე დრამა, მოხერხებულად აღებული ქვეყნის პოეტურ კოლორიტში გამოწყობილი, გამომეტყველად ძლიერი და, ამავე დროს, შოთა რუსთაველის ნაზი ენით, ან ნიკოლოზ

¹ გოგობერიძე მ., რუსთაველა, პეტრიწი. პრელუდიები, 1961, გვ. 243.

ბარათაშვილის... ენით დაწერილი და დადგმული ადგილობრივ სცენაზე მოხვდეს“¹.

შეიძლება თუ არა ბარათაშვილის შემოქმედება გამხდარიყო თეატრალური განსახიერების ობიექტი თავის დროზე? რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს მას უშუალოდ. ასე ვთქვათ პირდაპირი სახით თეატრთან?



ცნობილია, რომ ძველი ბერძენი ტრაგიკოსების შემოქმედების ძირითადი თემა ბედისწერასთან კიდული იყო. ტრაგიკული კონფლიქტიც ამ ნიადაგზე იქმნებოდა. მოქმედების სიმძაფრეს დაპირისპირებული ძალების შეჯახების ხასიათი განსაზღვრავდა. ამასთანავე, ბერძნული ტრაგედია (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე) გულისხმობდა მსახიობთა მეტად მცირე, განსაზღვრულ რიცხვს — ქოროს გარდა საშუალოდ 6-7 მოქმედი პირი იყო. ამიტომ, დრამატურგიული დიალოგის სისტემა მათ ტრაგედიებში იმთავითვე განსაზღვრულ წესს ემყარებოდა. სპექტაკლი მაყურებელზე გამოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა, პირველ რიგში, თვით პიესით. მაყურებელი დიდი მღვლეარებით უსმენდა ვრცელ მონოლოგებს. შინაგანი მონოლოგები და დიალოგები კი მეტწილად გავრცობილი ფორმისა იყო. შენთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ მონოლოგებმა მეორე პლანზე გადაინაცვლა მაშინ, როცა პირველ პლანზე წამოვიდა სანახაობის ეფექტი, მაგრამ თითქმის წარმოუდგენელია თეატრში მონუმენტური სპექტაკლი შინაგანი მონოლოგების გარეშე. კლასიკური დრამატურგიის მონოლოგი არსებითად სასინჯი ქვაა მსახიობისათვის, მონოლოგის წარმოთქმას სცენის დიდოსტატი უნდა. როგორც იტყვიან, ფონს იოლად ვერ გახვალ სცენაზე, თუ მონოლოგი შეგზვდა. სიტყვიერი მასალისაგან სცენის „განტვირთვის“, ან ვითომდა გასადავების ტენდენციის მიღმა ხშირად სხვა რამ იფარება, მათ შორის (და ესაა უმთავრესი) მსახიობის მონაცემების შეზღუდულობა. ერთი სიტყვით. მონოლოგი თეატრისათვის არის, როგორც რუსთაველი ამბობდა, „ვითა ცხენსა შარა გრძელი...“.

¹ შ. ვაშაყმაძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, საიუბილეო კრებული, „მეცნიერება“; 1968, გვ. 178.

გასაგები მიზეზების გამო თავის დროზე ვერ დაიდგა „ბედი ქართლისა“, არადა, იგი ძალზე ახლოს დგას კლასიკურ ტრაგედიასთან. „მერანი“ ამ ტრაგედიის ნაწილია.

საერთოდ, ბარათაშვილის შემოქმედებაში მეტად ძლიერია შინაგანი მონოლოგების სისტემა. მასში ყოველთვის ცოცხლობს მეორე სახე, რომელთანაც იგი მუდამ პაექრობს ხოლმე.

ბედისწერასთან შერკინებული ადამიანი სულია განფენილი პოემაშიც. სავი მოქმედი პირის (ერეკლე მეორე, სოლომონ ლეონიძე, სოფიო) ურთიერთობაშია გამოხატული პოემის დრამატურგია. მეფის და მსაჯულის დიალოგს, ხშირად ცვლის მონოლოგი, რომელიც თავისი აზროვნების სიღრმით, ემოციის სიმძაფრითა და სიტუაციის დრამატიზმით ანტიკური ტრაგედიების სადარია. ეს არის კლასიკური ტრაგედიის მონუმენტალიზმი. გმირთა შინაგანი გაორების მტანჯველი ტკივილისა და ზოგჯერ გამოუვალობის გრძნობა იმდენად შემადრწუნებელია, რომ მისი ასეთი ძალით გამოხატვა მხოლოდ ტრაგეკოსებს შეუძლიათ. პოეტს არ აინტერესებს ბრძოლის ბატალური სცენების აღწერა, მისთვის მთავარია ამ ბრძოლის შედეგად წარმოქმნილი ისტორიული სიტუაციის სიმძაფრე და დრამატიზმი.

გ. ასათიანი თავის საინტერესო გამოკვლევაში „ნ. ბარათაშვილი“, წერს „შემთხვევითი არ არის. რომ „ბედი ქართლისა“ თავისი პოეტით დიალოგიური ნაწარმოებია. შინაგანი წინააღმდეგობა აქ იგრძნობა არა მხოლოდ მეფისა და მსაჯულის საუბარში, არამედ პოემის მთელ კომპოზიციაშიც. წინააღმდეგობის, შინაგანი კიდილის შთაბეჭდილება აქ მიღწეულია რიტმისა და ინტონაციის ცვალებადობით, მხატვრული საღებავების კონტრასტები მინორულ და მაჟორულ ტონალობათა მოულოდნელი შენაცვლებით“... და შემდეგ დაასკვნის: „მსგავსად ბეთჰოვენის „პათეტიკური სონატისა“, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლაიტმოტივი უდევს. მათი შეპირისპირების და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული საწყისი—ბედისწერისა და ბედნიერების აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა“¹, ზუსტად არის დანახული პოემის თავისებურება, თითქმის ყველაფერია თქმული, აკლია მხოლოდ ერთი რამ: რომ ეს არის პოემის დრამატურგია, მასში იკითხება თეატრალური განფენილობაც.

¹ ასათიანი გ., ნიკოლოზ ბარათაშვილი, 1975, გვ. 154—155.

იხილეთ საგულისხმო ფაქტია, რომ ნ. ბარათაშვილი მაშინ მიმართავს დიალოგის ფორმას, როცა საკითხი ეხება ყველაზე მთავარს — ქართლის ბედს („ბედი ქართლისა“, „სუმბული და მწირი“). დრამატული დიალოგი ხომ სხვადასხვა პოზიციის შეპირისპირებას, კამათს, წინააღმდეგობაა ამოხსნას ნიშნავს. იმდენად განსხვავებული შეხედულებები აქვთ მოქმედ პირებს, რომ შეუძლებელია მათი შეთანხმება. ყოველი მათგანი ღირსეულად იცავს თავის პოზიციას და არგუმენტებით ცდილობს თავისი ნააზრის სისწორე დაუმტკიცოს მეორეს. ამ ჭიდილში ისახება ორი პოზიცია, ამასთანავე, მკლავდება ბარათაშვილის ეპოქის წინააღმდეგობანი. დიალოგის ეს ფორმა ბარათაშვილის სულში ჩასახული ექვისა და გაორების ანარეკლია. ასეა თუ ისე, პოეტმა ერისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემის გამოსახატავად აირჩია დრამატული ფორმა, რადგან ყველაზე უკეთ სწორედ მასში შეიძლება ტრაგიკულ წინააღმდეგობათა ხასიათის გადმოცემა. იქ, სადაც დაპირისპირება მოხსნილია და საკამათოც აღარაფერია, პოეტი იგივე თემას სულ სხვა ფორმაში გადმოგვცემს („საფლავი მეფის ირაკლისა“). აქ უკვე ჩაწყნარებულია პოეტის ვნებათაღელვა, დამშვიდებულია სული, რადგან;

„აწ არღა ერჩის ქართლის გულსა კასპიის ღელვა,
ვერღა ურყევს მას განსვენებას მისი აღტყველვა;
შავი ზღვის ზეირთნი, ნაცვლად ჩვენთა მოსისხლე მტერთა,
აწ მოგვიგვირან მრავალის მხრით ჩვენთა მოძმეთა!“

„ბედი ქართლისა“ მდიდარია ქვეტექსტებით, მეორე პლანებით: სტრიქონებს შორის ინტონაციებშია საძიებელი ბევრ კითხვაზე პასუხი. სცენაზე დიდი თეატრალური ოსტატობაა საჭირო, რომ სწორად და სავსებით იქნას ამოკითხული ნაწარმოების ქვედა ფენები, მისი შრეები, სადაც სულიერი ცხოვრების ათასი გამა და ნიუანსია ჩაფენილი.

ერეკლესთან კამათის შემდეგ სოლომონ მსაჯული სოფიოს მიმართავს:

„ვექვობ, რომ იგი სამეფოს ქართლის
აძლევს საფარს ქვეშ რუსთა ხელმწიფის.

მაშინ, სოფო, რაღა გინდათ, თქვენ?
ხელმწიფეს კპოვებთ მამად კეთილად
და დედოფალსა დედისა ნაცვლად;

არ მოგაქვდებათ თავისუფლება,
განცხრობილება. ფუფუნეულება-...

თითქოს პირდაპირი, დაუფარავი, გულწრფელი სიტყვებია, მაგრამ განწყობილება სრულიად საწინააღმდეგოა. კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. სოლომონი ამბობს ერთს და ფიქრობს მეორეს. სოფიოს პასუხი („უწინამც დღე კი დამეღევა მე!“) თითქოს ახალ დრამატულ წინააღმდეგობას ქმნის, მაგრამ იგი არ იზრდება კონფლიქტში, რადგან არსებითად მსაჯულიც იმასვე ფიქრობდა, რაც სოფიომ თქვა.

სულ სხვა ინტონაციისა „საფლავი მეფის ირაკლისა“. აქ პოეტი, რასაც ფიქრობს, იმას პირდაპირ ამბობს. ე. ი. მისთვის სხვა, მეორე პლანი არა აქვს სიტყვებს.

მას სჯერა:

„სადაც აქამდის ხმლათ და ძაღლთ ჯფლობდა ქართველი,
მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს აწ ხელი!“

ბარათაშვილის პოემის სათაურშივე იგრძნობა აზროვნებათა მასშტაბი. საწყისშივე მინიშნებულია, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს მოვლენასთან, რომელიც მთელ ერს ეხება. ხოლო პირველივე სტრიქონები კი იმდენად უხვ ინფორმაციას იძლევა მოვლენების შესახებ. რომ, არსებითად. აქ დაპირისპირებულია მთელი ნაწარმოების არსი. ბედი ქართლისა უკვე იგრძნობა ამ სტრიქონებში:

„მწვემსო კეთალო. შენს წმინდა სამწყსოს
წემოვავიდრებ ჩემსა სამეფოს!
გულთა-მხილავო, შენ უწყუ, რაც დღეს
საქართველოსა კირნი მოადგეს!“

ერეკლე მეფის ამ ლოცვაში გადმოცემულია სიტუაციის მთელი დრამატიზმი. ამის შემდეგ თითქოს მკითხველის ინტერესი უნდა შენეღდეს მოვლენისადმი, რაკილა ასე მძაფრად და ასე უხვად უნდა ითქვას იმაზე, რასაც ბედი ქართლისა ჰქვია, მაგრამ ეს ხერხი არამცთუ ანელებს ჩვენს ინტერესს, არამედ აცხოველებს მას, იგი იქცევა მოქმედების განვითარების იმპულსად. უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგადად (შესაძლოა პირველი შთაბეჭდილებებითაც!), პოემის დასაწყისში ანტიკური ტრადიციების („ოიდიპოს მეფე“, „მიჯაჭვეული პრომეთე“, „ორესტე“) შესავალს გვაგონებს. ნ. ბარათაშვილის გმირი პირველი გამოჩენისთანავე მსმენელს (მკითხველს) აუწყებს, რომ ქვეყანას დიდი გასაჭირი მოსდგომია. უზენაესს შესთხოვს:

„მრავალ არაან, უფალო, მტერნი
და წარითაცონ შენნი ცხოვარნი!
გვესწრაფე, ჩვენო ხელთ-აღმკურთხელო,
და აღადგინე დღეს საქართველო!“

გავიხსენოთ „ოიდიპოს მეფის“ დასაწყისი: ოიდიპოს მეფე გამოდის ხალხის წინ და თავს დატეხილი უბედურების მიზეზს არკვევს. ამხნევეებს მრევლს, რომ ხალხს უწინამძღვრებს (გავიხსენოთ ანალოგია პრემიდან — „და ირაკლიცა ჭარსა ქართველსა განამხნევებდა მამობრივი ხმით“, მაგრამ, ამის შემდეგ, მოვლენები სულ სხვადასხვა ფორმაში ვითარდება და ეს გასაგებიც არის. ჩვენ მხოლოდ ერთი მომენტი, ერთი პარალელი მივანიშნეთ. არის მეორეც, შესავლის აგების იგივე პრინციპია არსებითად „მიჩაქვეულ პრომეთეშიც“.

„ჰა, მივალწით დედამიწის შორეულ საზღვარს
სკვითა ქვეყანას. უკაცრიელს და უდაბურსა,
ჰეფესტო. უნდა აღასრულო მამის ბრძანება:
მადი, შექარი არამზადა, ბოროტმოქმელი
დაუმსხვრეველი ბოროტლებს რკინის საბმელით
და თვალშეუდგამ, ამ ციცაბო კლდეს მიაჩაქვე“¹.

აქაც თითქოს ყველაფერია თქმული. ნაწარმოების მთელი დედააზრია მოცემული. აქ არის თქმული პრომეთეს დამსახურებაზეც (ანუ „დანაშაულზე“) და იმაზეც, რომ იგი კლდეს მიაჩაქვეს. იმ პოლემიკის საწყისიცაა მოცემული, რომელიც შემდეგ გაიმართება პრომეთესა და მის მოწინააღმდეგეთა შორის.

ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ „ბედი ქართლისა“ პირდაპირ დაუუკავშიროთ ანტიკურ ტრაგედიებს, მაგრამ შემხვედრი წერტილები წმინდა დრამატურგიული სტრუქტურის სფეროში უთუოდ არის.

„სუმბული და მწირი“ გაბაასების ფორმის ნაწარმოებია, ხოლო თვით ეს ფორმა ოდითგანვე სახიობისთვის იყო გამიზნული. ნ. ბარათაშვილის „სუმბული და მწირს“ წინ უძღვის გარკვეული ტრადიცია „ვარდ-ბულბულიანისა“. ამ თემის „ეპოქის გამათავისუფლებელი იდეების თვალსაზრისით გადაწყვეტასა, რომანტიკულისა და რეალისტურის შერწყმაში შეიცინობა ბარათაშვილის პოეტური ბუ-

¹ ეს ქ. ლე. მიჩაქვეულ პრომეთე (თარგმანი ა. ქუთათელაძისა), 1958, გვ. 13.

ნება. სუმბულისა და მწირის შებმა-შეჯახებაში იმარჯვებს სამშობ-
ლოსა და სიცოცხლისაკენ, მზისა და თავისუფლებისაკენ ლტოლ-
ვა“¹.

თავისუფლებისაკენ მოწოდების პათოსი აქ მკვეთრ სიმბოლურ
სახეებშია მოცემული. „სუმბული და მწირი“, ისევე როგორც
„ვარდ-ბულბულიანი“. ლიტერატურული თეატრისათვის არის გამიზ-
ნული. პოეტური, ლიტერატურული თეატრის როლს კი გასულ სა-
უკუნეში ცნობილი საღამოები ასრულებდა. ნ. ბარათაშვილის ნა-
წარმოებთა დინამიურობის შესახებ ცნობილი მეცნიერი ა. გაწერე-
ლია წერს: „შინაგანი რითმა ჩვეულებრივ ამთვისებლის ყურადღე-
ბას აჩერებს სიტყვიერი ერთეულების (შერთმულ სიტყვათა) ბგე-
რითს გამეორებაზე. ეს უკანასკნელი დააბრკოლებდა ნ. ბარათა-
შვილის ლექსის საერთო დინამიკას: ჟანრის მხრივ ის უარყოფდა
მუჰამბაზების სტილს და ოდებში გაბატონებულ შინაგან ტაქტო-
ლოგიას. ამიტომ არის ახალი ნ. ბარათაშვილის ინტონაცია, მიუხე-
დავად მისი ლექსის ნაცნობი მეტრისა“².

დინამიზმი მეტ სცენურობას ანიჭებს პოემას. ჩვენს ყურადღე-
ბას სწორედ ამ თვალსაზრისით იქცევს ს. დოდაშვილის პოეტიკის
გავლენაც. „შორისდებულ არს ნაწილი სიტყვისა, რომელიცა აჩვე-
ნებს ვითარსამე განწყობილებასა ანუ მოძრაობასა სულისა“³ (გა-
ვიხსენოთ ბელინსკის სიტყვები: „ვაზროვნებ — ე. ი. ვმოქმედებ“).
სულის მოძრაობა მოქმედების გამომხატველია, მას გულისხმობს და
სწორედ სულის ამ შინაგან დინებაში, მის მოძრაობაში არის საფუ-
ძველი თეატრალური ქმედობისა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ნ. ბა-
რათაშვილსა და მის წრეს ხვდა წილად ეფიქრათ ქართველი ერის
განახლებაზე, მის სულიერ ერთობაზე. მათ წრეში მომწიფდა ნია-
დაგიც თეატრალური ცხოვრების განახლებისა. ბარათაშვილი „ერთი
პირველთაგანი იყო, რომელსაც მოუხდა ფიქრი თეატრის გარშემო
და უთუოდ ამიტომ თარგმნა კიდევ ლაიზევიცის „იულიუს ტარან-
ტელი“⁴.

ამავე მიზანს ემსახურებოდა ბარათაშვილის იმ ნაწარმოებთა

¹ ქ ა ნ ე ლ ი ძ ე დ. სახიობა. „ხელოვნება“, 1972, გვ. 105.

² გაწერელია ა. ლიტერატურული ნარკვევები, სახელგამი, 1948, გვ. 84.

³ ი. კ. ი. ვ., გვ. 27.

⁴ დადიანი შ., ვაზ. „ქართული თეატრი“, საიუბილეო გამოშვება, 1950, 30 ოქტომბერი.

ფორმაც. რომელშიც ასე კარგადაა განფენილი „თეატრალური სანახაობა“.

„ბედი ქართლისა“, „სუმბული და მწირი“, პოეტის მიერ თარგმნილი ლაიზევიცის „იულიუს ტარანტელი“, აგრეთვე, პოეტის ცხოვრების ზოგიერთი მომენტი, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ინტელექტუალური გარემო, ქმნის ერთიან თეატრალურ სამყაროს. მათ შორის არსებობს ღრმა შინაგანი კავშირი, ხოლო, თავის მხრივ, იგი დაკავშირებულია იმ ფესვებთან, რომანტიკული თეატრი რომ უნდა გამოეზარდა.

როცა ბარათაშვილის დიალოგის ფორმაზე, მის დრამატულ სტრუქტურაზე და, საერთოდ, პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ვფიქრობთ, გვაგონდება თ. მანის სიტყვები დოსტოევსკის შესახებ: „ეს ეპიკური ნაწარმოებები კი არ არის, არამედ კოლოსალური დრამები, თითქმის სცენურად კომპონირებული, რომელშიაც ადამიანური სულის ყველა სიღრმის შემძვრელი, ხშირად რამდენიმე დღეში შეკუმშული მოქმედება ვლინდება ზერეალისტურ და ციებ-ციხლებიან დიალოგებში“¹. რასაკვირველია, ყოველი ფრაზა და ყოველი ნიუანსი ზუსტად არ მიესადაგება (რამეთუ შედარება მოიკოჭლებს!) ბარათაშვილის შემოქმედებას, მაგრამ მისი სული მართლაცადა, თითქმის, სცენიურად კომპონირებული, შეკუმშული მოქმედებაა.

ნ. ბარათაშვილი ზაქარია ორბელიანისადმი გაგზავნილ წერილში წერდა: „სული შენი ეძებს ახალ საზრდოს, შენი არსება უფრო დიდ სამოღვაწეო ასპარეზისაკენ მიისწრაფვის, უფრო ძლიერ, უფრო პათეტიკურ სცენებისაკენ“.

პათეტიკური თეატრის ცნებაში ბარათაშვილი გულისხმობს ფართო მასშტაბის თეატრალურ სამყაროს. იგი მას წარმოუდგება დიდსა და ძლიერ მხატვრულ პლასტებში.

ნ. ბარათაშვილის ტრაგიკული მუზა ქართული თეატრის გმირულ საწყისებს აღვიძებდა!...

* * *

თავისი თეატრალური მრწამსის ნათელსაყოფად, რომანტიკულ თეატრის განსადიდებლად, ს. ახმეტელი ხშირად მიმართავდა ქართ-

¹ კ ა კ ბ ა ძ ე ნ., თომას მანი და დოსტოევსკი, ეურ. „მნათობი“, 1975, გვ. 173.

ველი ხალხის ისტორიული პირობების თავისებურებას. მისთვის გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა ქართველი ხალხის გამოჩენული თეატრალური ფორმა იყო, რომელიც თავის პირველ წყაროს ამავე ხალხის თავისებურებაში ხედავდა.

მაგრამ, რასაც იგი რევოლუციამდელ თეატრში ეძებდა, არსებითად მხოლოდ თეატრალური ოცნება იყო. მერედა როგორ გავს ახალგაზრდის ეს ჭაბუკური ვნება თეატრისა გენიალური ბელინსკის ასეთსავე გატაცებას: „განა შესაძლებელია აღწერა თეატრის ყველა მშვენიერების. ადამიანის სულზე მთელი მისი ჯადოსნური ზეგავლენისა? ო, რა კარგი იქნებოდა, რომ ჩვენ გვექონოდა ჩვენი ხალხური რუსულ: თეატრი! მართლაცდა სცენაზე გვენახა ძთელი არსებით. მისი კეთილთა და ბოროტით. მისი დარდითა და სასაცილოთი, მოგვესმინა მძლავრი ფანტაზიის ძალით საფლავიდან გამოწვეულ მის მამაც გმირთა ლაპარაკი, გვენახა მაჯისცემა მისი ძალოვანი ცხოვრებისა... ო, წადით, წადით თეატრში, იცხოვრეთ და მოკვდით იქ, თუკი შეგიძლიათ!“. ამ პოეტურ აღსარებაში თეატრის როლი უდიდეს მასშტაბებშია წარმოდგენილი. ასე ფართო იყო ს. ახმეტელის თეატრალური ხედვაც, მისი თეატრალური ოცნებანიც.

მოვიდა დრო, როცა ს. ახმეტელს ახალგაზრდობაში ნანატრის აღსრულების საშუალება მიეცა, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე დაიწყო აქტიური რეჟისორული მოღვაწეობა.

ახმეტელმა მთავარ მიზნად დაისახა რეალისტურ თეატრში რომანტიკული ნაკადის წარმოჩინება და მისი სრულყოფა. მაგრამ ახმეტელი დიდი შემოქმედი იყო და კარგად იცოდა, რომ თეატრი, ისევე როგორც ცხოვრება, არ ჩერდება, მოძრაობს, იცვლება, ეს ცვლილება იგრძნობოდა მის შემოქმედებაშიც. თეატრში სულ რაღაც ალი წელი იქუშავა და ურთულესი გზა კი გაიარა—ფსიქოლოგიურისადმი გამახვილებული ყურადღება, ტრაგიკომიკური ენარის ძიება. ფიქრები გროტესკულსა და სატირულ სახეებზე. ასე რომ, არ შეიძლება ახმეტელის წარმოდგენა ქანდაკებასავით ერთ პოზაში გახვევბულად. მისი სახე — ესაა შინაგანი დულილის, მოძრაობის, აფეთქების, ძიების, ურთულესი ექსპერიმენტების ერთიანობა. მაგრამ იგი ყველგან და ყველგან იქნებდა ეროვნულ საწყისებს, რათა ხელოვნება არ მოწყვეტილიყო „შინაგან წყაროებს“. ამ წყაროებს კი,

როგორც ის ამბობდა. მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არა აქვთ, არამედ საერთო, საკავშირო“.

ყველაზე მეტი მან მაინც რომანტიკული სტილის სფეროში გააქეთა. რამაც განსაზღვრა კიდევ ახმეტელის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

ახმეტელმა ერთგვარად შეაჭამა და დაავიროვებინა ქართული თეატრის ის რომანტიკული ხაზი, რომელიც ბარათაშვილის ეპოქის სულიდან დაიძრა, გაიარა ლ. მესხიშვილის თეატრში, „ცხვრის წყაროზე“ და, გარკვეულ ეტაპზე, რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პრინციპად იქცა. ესეც თვით ცხოვრების მოთხოვნილებით იყო განპირობებული. ახალ საბჭოთა საქართველოს სჭირდებოდა რომანტიკული გმირი — ახალი დროისა და ახალი ეპოქის პირმშო.

საბჭოთა თეატრის რომანტიკა არსებული სინამდვილის უარყოფის პათოსს, არსებულში ძველის ნგრევისა და ახლის დამკვიდრებისათვის ბრძოლით ცვლიდა. გამარჯვებული ქვეყნის ადამიანთა ფსიქიკაში, ყოფაში ჩარჩენილ ძველს შერკინებული რომანტიკული გმირი ახალი სამყაროსათვის მებრძოლთა პირველ რიგში იდგა. ამ რთულ კონფლიქტში ჯამდება და ვლინდება რომანტიკის ბევრი კლასიკური ნიშანიც. ალბათ შემთხვევითი არც ის იყო, რომ უკონფლიქტობის თეორიის გამეფების უამს სცენიდან თითქმის სრულიად გაქრა რომანტიკული გმირი, უკონფლიქტობა ხომ თავისი არსით გამორიცხავს რომანტიკული გმირის წარმოქმნის პირობებს?! საქმე ეხება რეალისტურ თეატრში რომანტიკული ნაკადის ფორმირების პროცესს. ამ ნაკადის სიმძლავრეს, რეალიზმის არხების გაფართოებას. „ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თეატრს. რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია ყოფითი თეატრი იყოს“ — აცხადებდა ახმეტელი. ყოველდღიურში გმირული და არა გმირულში ყოველდღიური — ასეთი იყო ახმეტელის დევიზი. დაე, სადავო იყოს ეს, — მაგრამ იგი მართალია ისტორიისა და თავისი დროის წინაშე.

ახმეტელის მებრძოლი გმირები (გოდუნა, ანზორი, კარლ მოორი და სხვა) ნამდვილი რომანტიკოსები იყვნენ. რეჟისორმა რევოლუციურ რომანტიკას, ქართული ეროვნული საფუძვლების ხაზგასმის მიზნით. „რაინდული რომანტიზმი“ უწოდა... ეს ერთი სიტყვა ისე სავსეა, რომ თითქოს ახმეტელის თეატრის სულია მასში მოქცეული!...

მისი გმირობის სამყარო, მისი თეატრის სული კარგად ავლენდა ახალი ეპოქის, გარდამავალი და გარდამტეხი ეპოქის სირთულესა და სიმკაცრეს, რომელშიაც იყო ახლის დამამკვიდრებელი ძალის ზეიმიცა და ძველი სამყაროს ზღვარდებისაგან წარმოქმნილი მრისხანებაც. ამ ქიდილში იბადებოდა ახალი ადამიანი. ამ ადამიანს ჰქონდა რწმენა, მიზნის სიცხადე, მებრძოლი სული. ასეთს ეძებდა ახმეტელი სიჭაბუკეშიც. მან ხომ თქვა, რომ ქართულმა თეატრმა უნდა მოგვეცეს და თავად სრულყოს „ქართველი ადამიანის სულის ფორმები“, მან უნდა გვიჩვენოს „ახალი სახე ქართველი კაცისა“.

თითქოს ახდა სიჭაბუკის ნაოცნებარი. თეატრის გასტროლების დროს 1933 წელს მოსკოველი კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა წერდა: „ჩვენ ვნახეთ კოლექტივი, რომელიც არც ერთი წუთით არ ივიწყებდა ხელოვნების დიად დანიშნულებას: განასახიეროს სინამდვილე, ისე გარდაქმნას და აღზარდოს ხალხი, რომ იგი დაუახლოვოს ახალი ადამიანის იდეალს“¹. ახალი ადამიანის იდეალისაკენ მისწრაფებას აღნიშნავდნენ სხვებიც. „ანზორის“ გამო ე. ბესკინი წერდა: „თქვენ გრძნობთ, რომ ეს არის ბრძოლა სწორედ ახალი ადამიანისათვის. მაგრამ კლასობრივად სხვა, კლასობრივად ახალი ადამიანისათვის“².

ახმეტელი იცავდა და აღრმავებდა რა თეატრში რომანტიკულ ზახს. მას სწამდა, რომ რომანტიზმი ყოველთვის იყო, არის და იქნება ხელოვნების ერთი უმთავრესი თვისება“³. მან ვერ მოასწრო ბოლომდე ეთქვა თავისი სათქმელი, ვერც სხვა ხასიათის ძიებანი დაასრულა. არავინ იცის როგორი იქნებოდა მისი თეატრალური გზა მომავალში, მაგრამ ახმეტელი თავისი დროის ღვიძლი შვილი იყო და ქმნიდა იმას, რასაც მოითხოვდა დრო, რაც სწამდა და სჭეროდა.

• • •

ს. ახმეტელის მიერ ნ. ბარათაშვილის „მერანისა“ და, საერთოდ, მთელი შემოქმედების თავისებური განცდა ქართული თეატრის რომანტიკული საწყისის ძიებით არის განპირობებული. მის თვალსაწი-

¹ კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, „ნაკადული“, 1964, გვ. 66.

² იქვე.

³ ტაბიძე გ., ტ. 12, „საბჭოთა საქართველო“, 1975, გვ. 14.

ერშია მოქცეული ბარათაშვილის პოემა, „სუმბული და მწირი“, ლაიზევიცის ტრაგედიის თარგმნა. დიდი პოეტის ამ რომანტიკულ სამყაროს შუქშია ჩაფენილი ახმეტელის თეატრის იდეალებიც. ამიტომ არის მის სულთან ბარათაშვილი ასე ახლოს.

ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა ახმეტელის თეატრალური ნაზრებისა და პრაქტიკის სამი წყარო. პირველი და მეორე ბარათაშვილის სახელს უკავშირდება, მესამე — ახმეტელის რეჟისორულ პრაქტიკას. ეს უკანასკნელი განვიხილეთ გაკვრით, რადგან იგი ცალკე კვლევისა და განსჯის საჭმეა.

თეატრშიც ლიდერი

პეტერბურგიდან საქართველოში მომავალმა ჰკითხა თავს — „შევცლებ კი რომ მას ლეიძლი სიტყვა ვუთხრა და ამ სიტყვით დაერდომილს აღდგომის იმედი მოეფინო, უნუგეშოს ნუგეში ვცე, მტირალს ცრემლი მოეწმინდო. მუშაკს შრომა გავუადვილო და ის თვითეული ნაპერწკალი, რომელიც არ შეიძლება რომ ყოველ კაცში არ ეონავდეს, ერთად შევაგროვო? შევძლებ კი?“.

საქართველოს გამთლიანება უნდოდა ილიას. გოლგოთასავით მძიმე იყო ეს გზა. თანაც ყველას გასაგონად თქვა: „ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?“ გამოწვევას უდრიდა ეს ერთი სიტყვაც კი, უანგარო. უტაში თავდადება მამულისათვის. ეს ის დროა, როცა „ჩვენი ეგრეთწოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოდ თავილობს დედა ენით ლაპარაკსა“... ბევრ ოჯახებში შეკერილი „წითელი ენა“ იღო, ვინც ქართულად დაილაპარაკებდა, თავში ჩასცხებდნენ „ენას“. მარტო ეს? „ჩვენი აზრი ჩვენი ენით აღარ მოძრაობს, ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ თბება“. ამგვარ მდგომარეობაში საჭირო იყო ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძება, აღზრდა-განვითარება. ეს დიდი ისტორიული მისია დააკისრა ილიამ თეატრს. „მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშან-წყალი ჭერჭერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“ (ხაზგასმა ჩემია, — ვ. კ.).

სულის შემძვრელი სიტყვებია. რა გზით, რა საშუალებით უნდა მოაბრუნოს თეატრისაკენ მთელი ერი? ილია გულგრილ საზოგადოებას მიმართავს უმკაცრესი სიტყვებით: „გულ-გრილობა, რომელიც დანაშაულებად და ცოდვად ჩასათვლელია, თუ ჩაუფიქრდებით, რა არის ერისათვის თეატრი და რა განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მას ჩვენთვის, დიად, ჩვენთვისა, ჩვენთვის!“

„დიად, ჩვენთვისა, ჩვენთვისა“, როგორი დაძაბული, მტკიცე და შინაგანად მრისხანე ხმა ისმის. ეს იგივე მწუხარე ხმაა „ელეგიისა“:

„ოხ, ღმერთო ჩემო! სულ ძალი, ძილი;
როსლა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?“

ხალხისა და თეატრის სულიერი ერთობის ფუნდამენტზე უნდა დაფუძნებულიყო საქართველოს განმანათლებელი იდეები. მათი საჯარო შეერთება მისცემდა ქვეყანას ნაყოფს. „თეატრი ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია, ეს ყველა ქართველს უნდა ახსოვდეს, თუ თავის ქვეყნის ბედზედ გულაცრუებული და გულაყრილი არ არის“.

აი ასეთი დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა ილიამ ქართულ თეატრს.

„რიგიანი რეპერტუარი“

„თეატრი ხალხის მწვრთნელი და ხალხის გამზრდელი“ უნდა იყოს. ამ ფუნქციას მხოლოდ მაშინ შეასრულებს, თუ სცენაზე წარმოადგენს „კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელ“ ნაწარმოებებს. თანამედროვეობა და ისტორიული წარსული — ყველაფერი, რაც შოიციავს ადამიანურ სამყაროს, ამ მორალურ პრინციპებს უნდა აკმაყოფილებდეს. თეატრის პოზიცია უკომპრომისო უნდა იყოს. პიესა სცენაზე ყველაფერია, მის მიერ მოტანილი იდეები, ხასიათები, მისგან აღძრული ემოცია, რომელიც მსახიობის საშუალებით გადაეცემა მაყურებელს, გარკვეული თვალსაზრისით, ტოტალიტარულია. მას „მორჩილობს“ თეატრის ყველა კომპონენტი. ილიასათვის თეატრი იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ იქ, იმ ტაძარში „წმინდა სალოცავი გაიმართება, სულის გამწმენდელი და ამაპლდებელი რამ წარმოსდგება. თუ აუ არა — მაშინ თეატრი, მოკიტხანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წაწყმედეს, ვიდრე სუფუედეს“. რეპერტუარის შერჩევის პრინციპი თეატრის პოზიციას გამოხატავს. ილიამ კარგად იცის თეატრის ორმაგი ბუნება: თეატრი სულისა და ჭკუის გამწმენდელი ან „მოკიტხანა“. თეატრის ამ თვისებას კონსტანტინე სტანისლავსკი შემდეგ ასე განმარტავს: „თეატრი ორპირი მახვილია, ერთი პირით იგი იბრძვის სინათლისათვის, მეორეთი წყვილისათვის. ზემოქმედების იმავე ძალით, რომლითაც თეატრი აკეთილშობილებს მაყურებელს, მას შეუძლია გარყვნას.“

იგი, დააკინოს, გაუფუქოს გემოვნება, ექსაბუროს უხაჰსობას“. აქედან დასკვნა: თეატრს უნდა ჰქონდეს ზუსტი სარეპერტუარო ორიენტირი.

ილიას აზრით, თეატრი უპირველესად თანამედროვეობის მსახურია, რეპერტუარიც თანამედროვე ცხოვრებას უნდა გამოხატავდეს, თვით ისტორიული წარსულიც მხოლოდ თანამედროვეობისათვის უნდა იქნას მოხმობილი. „სამართლიანად ჰნატრულობენ, რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გავვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გავვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მომავალ წუთისოფლისა“. ამ სიტყვებს დღესაც ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც მას ჰქონდა ამ ასი წლის წინ.

ურთულესაა რეპერტუარის ფორმირების პროცესი. მრავალ ფაქტორთა ერთობლიობაზეა დამოკიდებული მისი წარმატება. „როგაინ რეპერტუარს ბრძანებით ვერავენ ვერ შექმნის. ეგ დროისა და გონების გახსნის საქმეა“. აქ ბუნებრივად დგება ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური და ეკონომიური პრობლემები. ეს არის რეალობა. რომელიც თავის დაღს ასვამს სულიერ ღირებულებებს. ილია მისთვის ჩვეული გულითადობით იხილავს პიესების ავტორგანობას. მაქსიმალისტიც არის და დამთმობიც, თუ საქმე ნიჭურების წახალისებას ეხება. იმეამად თურმე არცერთი პიესა იაყ არ გაიჰაჰანებდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, თავისი რჩევით არ დაეპოქლოა! „ერთობ დრამის შექმნა. დიდად ძნელი არ არის. იმითომ. რომ დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდ ძვრაზეა ასაგები და საშენებელი“, ამის გამო პიესის შექმნა „სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია“, მიუხედავად ამისა „ჩვენში ეს საქმე მეტად ადვილად არის მიჩნეული“, პიესაში ადამიანის სული და გული მოქმედებაში უნდა ვლანდებოდეს, ნაცვლად ამისა ხშირად „თითონ ავტორები მოქმედთა პირია გვეუბნებიან. ეს ასეა, ეს ასეაო“, მაშინ როდესაც ყოველივე ამას „ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თითონ უნდა ვგრძნობდეთ საქმიता და არა ავტორების სიტყვითა“.

ილია ჰავჰავაჰმე ჰეროვანი ჰატივი მიაგო გ. ერისთავის. ზ. ანტონოვის, ა. ცაგარელის დრამატურგიას. განსაკუთრებით მკაცრად მოჰკითხა დრამისმკეთებლებს. ილიას თეატრალურ-ესთეტიკურობრინციპების მიხედვით დრმა სოციალურ-პოლიტიკურ გარდაქმნა-

თა პროცესში გადმოქართულებულ პიესას მხოლოდ მამინ ჰქონდა არსებობის უფლება, თუ იგი თანახმიერი იყო დროისა. „გადმოკეთება პიესისა... დიდად საპატიო შრომაა, ვისაც კი შეუძლიან“, მკრამ „რაკი კაცი იცლის სხვა ენიდან თხზულების გადმოღებისა და გადმოკეთებისათვის, რაკი ამაზედ მიიზიდა მისი ხალისი და რაკი ამისთვის შრომა და ჭაფა იტვირთა, რატომ ამისთანა სათარგმნელს თუ გადმოსაკეთებელს არ ჰკიდებს ხელს, რომელიც სულის მატარებელიც იყოს და ხორციელისაც“. ილია გამანადგურებელი კრკით შეხვდა „გევო, მინა და კოჰპანიას“ გადმოქართულებას, რომელიც 1878 წლის 21 მარტს დაიდგა ნ. ავალიშვილის სცენისმოყვარეთა წრეში. ილიამ ამ პიესის დადგმა არ აპატიო თვით სცენისმოყვარეებსაც კი. გონებამახვილური კრიტიკის ნიმუშია მისი სიტყვები: „თვით კომედიანზე ბევრს ვერაფერს ვიტყვი. შევნიშნავო მხოლოდ, რომ ამ თხზულებას სამი ნაკლოვანება აქვს, თორემ სხვაფრივ კი არა უპირს რა. ერთი ისა, რომ დამწერმა რათ დაწერა, მეორე ისა, რომ თუ დამწერმა დაწერა, გადამკეთებელმა რათ გადააკეთა და მესამე ისა, რომ თუ ორივე შეცდნენ, თეატრში მაინც რათ წარმოიგინეს“.

„ცრემლიანი სიცილი“

სიტყვა — „ცრემლიანი სიცილი“, რომელიც ასე ზუსტად მიესადაგა დ. კლდიაშვილის სამყაროს, და ჩვენ ერთ-ერთი წიგნის სათაურადაც გამოვიყენეთ, ილიას ეკუთვნის. მისი ცხოველმყოფელი ძალა სცილდება კონკრეტულად ერთი რომელიმე პიესის მაგალითს და საერთო გარკვეული უნარისა (უფრო ტრაგიკომედიის) თუ მოვლენის მხატვრულ მეტაფორად იქცევა. ილიას წერილი თეატრიდან მოგვრილი სიცილის შესახებ იმ დროს დაიწერა, როცა ქართულ თეატრში კომედიის უნარი იყო უპირატესად განვითარებული. არტიტული ფეიერვერკებიც კომედიებში შეიქმნა. ვ. აბაშიძე და ნ. გაბუნია ლიდერები იყვნენ თეატრისა. მათ ვირტუოზულ შესარულებას მიმბაძველიც ბევრი ჰყავდა: „განა თავი და ბოლო სათეატრო თხზულებისა მარტო სიცილია და სხვა არაფერი?“ — კითხულობს ილია და იმავე წერილში იძლევა სიცილის არსის ღრმა ანალიზს. ილია არ იზიარებს აზრს, რომ თითქოს ქართველ საზოგადოებას სცენაზე „სასაცილო წარმოდგენა“ უფრო იზიდავს, „ვიდრე ნაღვლიანი“. ილიას აზრით: „ბუნება ცრემლისა და სიცილისა ჩვენისა

ფიქრით, ერთსა და იმავე სათავედან მოდის. იგი შეკუმშვაა ადამიანის ძარღვისა, რომელსაც სიცილი თუ ცრემლი მოსდევს, მწუხარებისაგან მოვლინება და მხიარულებისაგანაც. ამიტომაც ხშირად ცრემლსა ჰხედავთ იქაც, საცა. დიდი სიხარულია და სიცილს იქაც, საცა დიდი სატირალია“.

ილია ჭავჭავაძე ქართული ტრაგიკომედიის, უფრო ფართოდ კი ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანეს პრობლემას იხილავს. მან წამოჭრა საკითხი და ღრმა ფსიქოლოგიური სიღრმით, სცენური ხელოვნების ცოდნით გააანალიზა. „საშინელია, — წერს ილია, — როცა გული სტირის და კაცი ტირილის მაგიერ სიცილით ქვითინებს, მეტის-მეტად მომხიბლავია და დამატკობელი, როცა გული სიხარულით უმღერს კაცს და ცრემლებით კი იცინის“. ამ პრობლემას აღრმავებს, აზუსტებს და ანზოგადოებს ილია. „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკობება, რომლის ფრთებითაც ქეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ აზიდავს ხოლმე კაცსა“.

ეს წერილი დაიწერა 1886 წელს. ამავე წელს დაიბადა სანდრო ახმეტელი, რომელიც თითქმის 28 წლის შემდეგ მოხსენებაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, სიცილისა და ცრემლის ილუზიულ ახსნას ქართული თეატრის თვალთ შეხედავს, მოუძებნის მას ეროვნულ „შინაგან წყაროებს“, „სიცილითა და ღზინით გადმოგვცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლამპარი ჩაქრა“. ახმეტელი აკაკის ლექსს იშველიებს თავისი აზრის განსამტკიცებლად: „ქართველი მგოსანი, ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა მღერის, მღერის მწარედ:

„ონ რა იცის, რომ ეს გულ მკვდარია,

რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა“.

„ცრემლიანი სიცილი“ აერთიანებს ილიას, აკაკის და ახალგაზრდა ახმეტელის ნააზრევსაც და გულისთქმასაც. პრობლემა ზოგადდება, თაობიდან თაობას გადაეცემა. სიცილის ესთეტიკური ბუნების ილიასეული ახსნა შეუცვლელი ღირებულებისაა.

პირველი თავმჯდომარე

დაარსდა თუ არა მულმივმოქმედი თეატრი (1879), ილია ჭავჭავაძე ახალსა და დიდ საქმეს შეუდგა. ჯერ შეიქმნა „ქართული წარ-

მოდგენების მმართველი გამგეობა“, მაგრამ საქმე უფრო ფართო ამოცანებს ისახავდა. ნიკო ნიკოლაძეს დაევალა საზოგადოებისა წესდების შედგენა. განიხილეს. 1880 წელს „ხელმწიფე დიდმა მთავარმა, კავკასიის ნამესტნიკმა ამ წესდებულების დამტკიცება ინიცია“. ილია ჭავჭავაძემ სათეატრო სტატიაში ჩამოაყალიბა საზოგადოების სამოქმედო პროგრამა: „ეხლა ისეთმა ნიავმა დაჰბერა ქართულ საზოგადოებას“, რომ თუ ახალი საქმის მოთავენი რიგიანად გაუძღვებიან, „საზოგადოებას ფართო მოედანი“ მიეცემაო. რის გაკეთება შეუძლია საზოგადოებას? „საზოგადოებას შეუძლია ხელი შეუწყოს ქართული წარმოდგენების გამართვას, სადაც კი ამ წარმოდგენების გამართვა მოხერხდება, შეუძლიან ყოველივე თეატრისათვის საჭირო ნივთიულობა და თვით თეატრისთვის საჭირო შენობაც საკუთრებად შეიძინოს, შეუძლიან შემწეობა გაუწიონ აქტიორებს, დრამატულ მწერლებს. შეუძლიან ქართულ ენაზე ბეჭდოს სხვადასხვა სათეატრო თხზულებები და გამოსცეს სათეატრო ჟურნალი, შეუძლიან გამართოს ტფილისში სათეატრო სკოლა“. მთელი ეს პროგრამა ხომ თითქოს პირდაპირი სახით გადმოვიდა დღემდე ჩვენს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირამდე. ასე ზუსტი იყო საზოგადოების არსის ილიასეული განსაზღვრა.

1881 წლის 18 (30) იანვარს შედგა საზოგადოების პირველი ყრილობა. აი, ეს დღე არის საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის (საზოგადოების) სათავე. ყრილობამ თავის პირველ თავმჯდომარედ ილია ჭავჭავაძე აირჩია, მოადგილედ (ანუ ამხანაგად) აკაკი წერეთელი.

ილია ჭავჭავაძე გამოეხმაურა მომხდარ მოვლენას. „ამ თვის მიმოხილვა უნდა შემდეგი სასიამოვნო ამბით დავაბოლოვოთ: ამჟამინათ მთავრობამ დაამტკიცა წესდება ქართული დრამატული საზოგადოების და კვირას, 18 იანვარს, იყო ყრილობა ამ საზოგადოების წევრთა. ამოირჩიეს გამგეობა“.

საზოგადოებამ ილიას მეთაურობით ისტორიულად დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ილიას ავტორიტეტმა ბევრი რამ განაპირობა, გზა კი რომელსაც ილია მიუძღოდა, მართლაც ნარეკლიანი იყო!..

რომელი ერთისათვის უნდა გაეძლო. ილია ხედავდა, რომ თეატრის მოღვაწეებს მცირე შენიშვნაც კი სწყინდათ, მაგრამ ილია პირუთენელი მსაჯული იყო და საქმის ინტერესებზე მაღლა მისთვის არაფერი არ იდგა. თუ რამ არ მოეწონებოდა, აკრიტიკებდა ვასო აბაშიძესაც, მესხიშვილსაც, გაბუნiasაც.

თეატრი წუთიერი, მხოლოდ ამჟამინდელი, ჩვენ თვალწინ მიმდინარე ხელოვნებაა და, ამდენად, ყველაზე თანამედროვეა. ჩვენ თვალწინ, ფარდის გახსნის ჟამს იბადება და ფარდის დაშვებისას კვდება. უმალ მოგონებად იქცევა ნანახი. აღარაფერი ხელშესახება, ნიჟარეი აღარ რჩება იმ სულიერი ცხოვრებიდან, რომელსაც მაყურებლის თვალწინ ქმნიდა მსახიობი. ამიტომ ილია გამორჩეული ყურადღებით ეკიდებოდა მსახიობთა შემოქმედებას. თეატრის კრიტიკოსობა კი ყველაზე რთულ და პასუხსაგებ საქმედ მიაჩნდა. „სხვაგვარს რეცენზენტს საქმე ერთ კაცთან აქვს“ თეატრისას კი მრავალთან. ამიტომ „ბევრის ერთად წყენა ჰხუთავს ადამიანის გამბედაობასა“. ილია ანზოგადოებს კრიტიკოსის საერთო მდგომარეობას და ზუსტად მიუთითებს ხელოვანის ბუნების თავისებურებაზე: „არც ერთ ადამიანს ქვეყნებზეაზედ გრძნობა თაკილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს, როგორც ავტორსა. არტისტსა და ამისთანა ხალხსა, რომელთაც საქმე კაცის გონებასა და სულთანა აქვს“. მწერალი, მსახიობი „ყველაფერს შეგინდობთ, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუწუნებთ“, ასეა მაშინაც კი „რა გინდა სიმართლე გაიძულებდეთ“, რაც უნდა „სიკეთის სურვილით“ იყოს გამოთქმული კრიტიკა. ილია გულისტკივილით მიუთითებს: „საწუხარო ის არის, რომ საწყენად და საფიქრალად ის კი არ აქვთ — საწუნარი რადა გვაქვსო და შემდეგისათვის როგორ მოვიშოროთო, არამედ ის, თუ რად შეგვნიშნეს, რად გაგვიმელავნეს იგი წუნიო“. კრიტიკამ ამ რთულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციაშიც უნდა მონახოს სწორი ორიენტირი. „მისი სიტყვა და წუნის დადება ამ მხრით უნდა აიწონ-დაიწონოს სიმართლის სასწორზედ“. ასე უნდა იყოს არა მხოლოდ უარყოფითის შენიშვნის დროს. „ქების თქმაშიაც ამავე გზით უნდა დაფასდეს“ კრიტიკოსის სიტყვა. „ჩვენის ფიქრით, — წერს ილია, — წუნი თუ ქება ამ წრეს გადაცილებული, ორივე საჯაკილოა“. როგორ თანამედროვედ ჟღერს ყველაფერი ეს!..

ილიას თეატრალური კრიტიკა „სიყვარულიანი კრიტიკა“ იყო. ილიას და ქართული თეატრის მოღვაწეებს ჰქონდათ თავისი ერთი წინაშე, ისტორიის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობა.

ილია ჰავჯავაძეს ჰქონდა სიკეთის დანახვის ნიჭი. მისი მომთხონელი გულკეთილობა ხელს უწყობდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებას. სათეატრო რეცენზიების ტონი კეთილგანწყობილია. ილია წერს: „ბ-ნ საფაროვის როლის უცოდინარობამ ძალიან გაგვაკვირვა, მით რომ თავის დღეში ეგ ნაკლი არა ჰქონია“. „ბ-ნს გაბუნისაც, რომელმაც საოცრად და მშვენიერად შეასრულა თავისი უმაღლური სათამაშო, ეტყობოდა სიტყვების ყლაპვა ზოგჯეროვან“. ერთ-ერთ წარმოდგენაზე „ბ-ის საფაროვაც და აბაშიძეც ისე სხაპასხუპით ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს, რომ არა გამიგია რა“.

დღეს ალბათ წარმოუდგენლადაც კი გვეჩვენება ქართული სცენის ოსტატებისადმი ასეთი შენიშვნების მიცემა. საქმე იქამდე მივიდა, რომ შენიშვნა კი არა, — ზოგჯერ ქებაც სწყუინთ, რატომ უფრო კარგად არ შემაქვს, ან, თუ მე შემაქვს, სხვასაც რატომ უხარეს თბილი სიტყვაო. ჯანმრთელობა უნდა კრიტიკოსს. რა განდ სომართლე გაიძულებდეს, მაინც მტრად არის მიჩნეული კრიტიკა. ილიამ ეს მძიმე გზაც განვლო!

მარტოსულოა!...

ცრემლებს ვერ ვიკავებ, როცა ილიას სტრიქონებს ვკითხულობ: „რომ შენს მიწაზედ, ამდენ ხალხში, კაცი არ არი, რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი გავუზიარო“.

და ეს მაშინ, როცა უღელს მარტო ილია არ წევდა. სხვა მოღვაწეებიც გვყავდნენ ერის მოჭირნახულენი, მასზე დამკვდარნი. ასე რომ არ ყოფილიყო, ერთი კაცი ყველაფერს ვერ შესძლებდა. ეს ასეა, მაგრამ ილიას გზა მაინც სხვა იყო თეატრშიც. თითქმის ყველა დიდი ქართველი მწერალი შეეწია თეატრს, ყველა ზრუნავდა მასზე. ქართული მწერლობა მეთაურობდა თეატრს. ყველაფერი ეს რეალობაა, მაგრამ აი იმ ტრაგიკული სტრიქონებივით განიცდება ის ფაქტი, რომ ილია თეატრის ამონემენტებს ჰყიდდა.

ილია ბილეთების გამავრცელებელი! ტრაგიკულია არა?...

„აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო ძალად თუ ნებით, აბონემენტი დაეურიგე. ერთი თორმეტი ლოჟა და ოცდაროი სავარძელი“...

ამას ილია ოქრომკედლიშვილს სწერს. „ამით ჩვენს ტრუპას სულს ვერ მოვაბრუნებინებთ, მაგრამ რა ჰქნას. გამოსავალი სად ჰპოვოს?“

ცოდვია ღმერთმან იცის, მომაკვდინებელი ცოდვია, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს“.

ჰოდა დიდი ილიაც დადის და ბილეთებს და აბონემენტებს ჰყიდის.

ეს ტრაგიკული ფურცელია ჩვენი ისტორიისა.

„ამის ზევით ხელოვნება ვერ წავა“

ილია ტრაგიკული გმირი იყო.

ტრაგიკული მრავალმხრივად. ის მისია. რომელიც მას ქართველი ხალხის ცხოვრებაში უნდა შეესრულებინა, თავის არსში ატარებდა ტრაგიკულ წინააღმდეგობებს. მან ეს ყველაზე კარგად იცოდა და შეგნებულად შეუდგა თავისი დიდი მისიის აღსრულებას.

სულის მოთქმასავით იყო მისთვის ის დღეები, როცა თეატრში „წავიდოდა, როცა ეზიარებოდა დიდ ხელოვნებას. გამამხნეველ სიტყვას ეუბნებოდა ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს, მაკო საფაროვას, ნატო გაბუნიას და სხვა მსახიობებს. ყველას პირუთვნელ მეგობრად ეგულებოდა ილია.

ნატო გაბუნია 27 წლისა იყო, როცა, ილიას გასაოცრად, უთამაშია ხანუმა. „ვერა სიტყვით ვერ გამოიხატება იგი თითქმის სასწაულმოქმედება ხელოვნებისა“, როგორც გამოხატა ჭ-ნმა გაბუნიამ, რომელიც ხანუმას თამაშობდა. ილიას აზრით, „უკეთესი თამაშობა აღარ შეიძლება. ამის ზევით ხელოვნება ვერ წავა“. მაშინ 49 წლისა იყო ილია. ყველას პატრონი და ქომაგი, განსაკუთრებით კი ნატოსი.

პირველი ბენეფისი 1880 წელს გადაიხადა გაბუნიამ. ოცდაერთი წლის ასაკში. „მეორე დღეს კნ. ოლლა ქავჭავაძისამ წამიყვანა სადილად თავისას. თვითონ მობრძანდა ჩემსა ვანო მაჩაბელით“... „არ გასულა ერთი კვირა მოვიდა რეპეტიციაზედ ვანო მაჩაბელი და მითხრა: კნენას ძალიან ეწყინა პატარა ოთახი რომ გაქვსო და

„თანაც რკინის ფეჩი გიდგას, შეიძლება ხმა წაგიხდეს, ნათბილარკვი რომ გამოხვალ იმ პატარა ოთახიდანო. კნეინას სურს თავისთან ახლოს დაგაყენოს, ოთახი უკვე დაიჭირავა... მეორე დღეს გადამიყვანეს კნ. ოლღას მახლობლად იმავე ეზოში. სადილი, ჩაი, მათთან მქონდა. რასაკვირველია. უზრუნველად“. ილიას სახლში თავს იყრიდნენ ქართველი მწერლები, მსახიობები. მათ „ხშირად ვხედავდი ჰავჭავაძის სახლში“ — იგონებს ორმოცდაცხრა წელს მიღწეული ნატო (გარდაიცვალა 50 წლისა) „ვანო მაჩაბელი აღტაცებით შემხედებოდა ხოლმე, თუკი ვისმეს ყურადღებას დავიმსახურებდი“. „მაღლა ღმერთი ერთია. ღრმად მწამდა რომ ძირსაც არიან ღმერთები“...

გავა დრო და ვალერიან გუნიას მეუღლე მოიგონებს: „ნატო ლამაზი და მომხიბლავი ქალი იყო და თავისი უბრალოებით ყველას ატყვევებდა“.

გამიგია, რომ ილია ჰავჭავაძეს დიდი რომანი ჰქონდა ნატო გაბუნიასთან“...

ეს ლეგენდასავით შემორჩენილი ამბავი თავის ცხოველყოფილ შუქსა ჰფენს დიდი ილიას დრამატულ ცხოვრებას.

•

კობის გადლით კურთხეული

აკაკი წერეთელმა მუდმივმოქმედი „თეატრის“ დაარსებას ლექსი უძღვნა. „კურთხეული“ ჰქვია მას. სიმბოლურია მისი მნიშვნელობა. ქართული თეატრი მართლაც მისი დიდი პოეზიის მაღლით არის კურთხეული.

ჩვენს თეატრს ილიასა და აკაკის შუქი ადგას გვირგვინად.

ვერავენ განსაზღვრავს ილიასა და აკაკის გარეშე თუ რა იქნებოდა მეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრი. მართლაც და განუსაზღვრელია მათი ღვაწლი და ამაგი.

აკაკი დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი. თეატრის ანტრეპრენიორი, მხატვრული მეტყველების ოსტატი. ეს დიდი სივრცეა თეატრისა. თეატრი დემოკრატიულია თავისი ბუნებით. აკაკი განსახიზრება იყო დემოკრატიული სულისა. იაკობ გოგებაშვილის თქმით, „ხალხი აკაკის დემოკრატიობას კარგად გრძნობს და ამიტომ უფრო მხურვალედ უყვართ, თუმცა აკაკი ჩამომავლობით არისტოკრატია“.

იქნებ მისი დემოკრატიზმი იმ წლებში იღებს სათავეს, როცა გლეხის ოჯახში იზრდებოდა? ეს ხომ ბავშვობის, მისი უცოდველი და ნეტარი დღეების შთაბეჭდილებიდან დაძრული მოგონებების სამყაროა, რომელიც თანდათან განივრცო და გამძლავრდა! აკაკი იმთავითვე განეწყო უსამართლობის წინააღმდეგ, მოსვენებას არ აღეგდა ფიქრი თუ რატომ ჩაგრავდა ერთი ადამიანი მეორეს. 1912 წლის 15 იანვარს მკო საფაროვა-აბაშიძის პატივსაცემად გამართულ „დილაზე“ აკაკიმ სიტყვა წარმოთქვა. გაიხსენა პროფესიული თეატრის განახლების ისტორია და ის საწყისები, რომლებმაც თეატრისადმი სიყვარული გაუღვიძა. გ. ერისთავის „გაყრა“ რომ პირველად დაიდგა. აკაკი ათი წლისა იყო. „რასაკვირველია, თეატრი ახსად მენახა, მაგრამ ნამბობით მე ისე ვიყავი გამსჭვალული, რომ მეც ვითომ კომედია დაწერე „მოურავი“, სადაც ჩემი ოჯახის ში-

ნაური ამბავი იყო გამოყვანილი“. აკაკის „ჩემს თავგადასავალშიც არის ამის შესახებ საუბარი: „სტუმრების ნაამბობს გულმოდგინეთ ვისმენდი და ბოლოს თვითონაც მოვინდომე, რომ იმგვარი რამ კითხვა-მიგებით დამეწერა და მართლაც ავწერე ჩვენი შინაურობა, მაგალითად. როგორ აწვალებდა მოურავი ხალხს, მერე ბატონთაი აბეზლებდა, ბატონიც მოთმინებიდან გამოდიოდა და სხვადასხვა. ეს ბავშვური სცენები სასახლეში ყველას მოეწონა, გარდა მოურავისა, რომელიც გულმოსული ამბობდა: „ჩემი დაცინება არაფერი, მაგრამ ვნახავ თუ ამ ყმაწვილმა მთელი ქვეყანა არ გადაიმტეროს. და ნუ აქეზებთო“.

„რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდების, საშვილიშვილოდ გადაეცემის“—თქვა ბარათაშვილმა და მართლაც აკაკის სულს ცხოვლად დააჩნდა მოურავის უსამართლობა და სცადა სათეატრო ფორმაში მისი მხილება. არც ეს მომენტი დარჩენია ყურადღების გარეშე მოურავს, როგორც „ხელისუფლების“ წარმომადგენელს. არაფერი უკვალოდ არ ქრება, განსაკუთრებით სიყმაწვილის შთაბეჭდილებები.

თეატრი იქცა აკაკის ეროვნული ტკივილების გამოხატვის ერთ-ერთ ფორმად. — „როცა ქართველ ერს პოლიტიკური დამოუკიდებლობა აღარ ჰქონდა, დიდმა ქართველმა მწერლებმა ილია ქავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ეროვნული გემის მესაქეობა იკისრეს ქარიშხლიან ზღვაზე“ (გ. ქიქოძე).

თეატრი ზურგის ქარივით იყო, „ეროვნული გემის“ აფრას რომ ეხმარებოდა.

ყველაზე დემოკრატიული ხელოვნება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების ტრიბუნად აქციეს ილიამ და აკაკიმ.

„აქტიორი იგივე მოძღვარია ხალხისა“. ხალხის დამოძღვრა კი ქართული თეატრის ისტორიული მისია იყო, თეატრის საგანმანათლებლო როლი მრავალ სულიერ ნაკადებს იერთებდა და მას წარმოგვიდგენდა, როგორც ქართველი ხალხის რთულსა და მთლიან სახეს: ქართველი ხალხის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები იმდენად წინააღმდეგობრივი და სიღრმისეული იყო, რომ მეტად ძნელი იყო მისი მართვა. საუკუნეების განმავლობაში დაქუცმაცებულა, ურთიერთ შეპირისპირებული კუთხეები გამოლიანებას მოითხოვდა.

უპირველესად მწერლობასა და თეატრს უნდა შეესრულებინა

ეს ისტორიული მისია. თეატრსაც მწერლობა ჩაუდგა სათავეში და ამ ორმა სულიერმა საყრდენმა ერთად გასწია უღელი.

დღე ისე არ გაივლიდა, რომ აკაკი თეატრის საქმით არ ყოფილიყო დაკავებული. ყოველდღიური პრაქტიკული სათეატრო საქმიანობის გარდა უდიდეს შემოქმედებით მუშაობას ეწეოდა. რეპეტიციებიდან რეპეტიციებზე, სალიტერატურო საღამოებზე, დასას შეკრებებზე, სეზონის მომზადებაზე, ფიქრი და ზრუნვა რეპერტუარზე, თეატრალური კრიტიკოსის მძიმე ხვედრი, — ყველაფერ ამას უდიდესი დრო მიჰქონდა, იხარჯებოდა ფიზიკური და სულიერი ენერჯია. რა შინაგანი ძალა ამავრებდა და ამხნევებდა „განთიადრს“ ავტორს, რომ თეატრისათვის თავი გადაედო?

ეს ძალა თეატრის დიდი ეროვნული მისიის ღრმა შეგნება იყო — ერის გამთლიანებაში, მის სულიერ განახლებაში თეატრის განაკუთრებული როლის გამო ათენებდა და აღამებდა იგი თეატრში.

მისი ღრმა რწმენით „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დღე-ენა. ის ენა, რომელზედაც მუსიკოსობდა რუსთაველი. ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰგალობდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს აღიდებდნენ ქეთევნები და მათი მსგავსნები!“¹ თეატრი, ხილია წარსულსა და აწმყოს შორის. თეატრმა სადღეისოდ უნდა მოიტანოს წარსული ცხოვრება, ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, თუნდაც შორეული საუკუნეებისა იყოს, მაინც თანამედროვე მსახიობის ვნებებში და ფიქრებში, მის სისხლსა და ხორცში უნდა გამოისახოს. ამიტომ ყოველი ძველიც თანამედროვეა სცენაზე. „ჩვენ, ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი!“

თეატრის შემეცნებითი და ესთეტიკური მნიშვნელობა, მისი დიდი საზოგადოებრივი ფუნქცია ბუნებრივად გამოყოფდა თეატრის ადგილს ხალხის ცხოვრებაში. ცოცხალი სიტყვა, აზრი, ემოციური შემოქმედებითი ძალა, სანახაობითი ფორმა — ყველაფერი, რაც იქჟამინდელი თეატრის ბუნებას შეადგენდა, აკაკისათვის უმნიშვნელოვანესი იყო. „არა თუ ამ დროში, — წერდა იგი, — ჰველათაც, პერიკლოსის დროსაც, თეატრი ხალხის გასაწვრთნელ და ზნეობითად

¹ ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, 70.

ასამაღლებელ მოვლინებათ და სავნათ მიაჩნდათ და მართლაც, ვინ არ იცის, რომ ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტული წარმოდგენა, ერთის ან ორის საათის განმავლობაში მის თვალწინ ცოცხალის სურათებით წარმოდგენილი და ისიც შესაქცევი კილო და ხასიათით¹.

აქას ფიქრობს ქართულ თეატრზე და ამიტომ შესდგომია გოლგოთასავით მძიმე გზას. მას სურს, რომ „სასატილო და საგულბზო. სასიამოვნო და სასარგებლო ერთმანეთს შეუერთოს და ისე ეჩვენოს სცენიდან მაყურებლებს, უნდა რომ დაანახვოს საზოგადოებას მისი ავი და კარგი, იმათზე დააფიქროს, ხან ამხიარულს და ხან დაანაღვლიანოს“.

თეატრის სპეციფიკის ცოდნით დაწერილ კრიტიკულ სტატიებში. რეცენზიებში, სიტყვებში ჩამოყალიბებულია აკაკის თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები. იგი მოიცავს თეატრის პრაქტიკას და თეორიის ფართო სფეროებს. მის ნააზრევსა და სახელმძღვანელო ქმედებაში ერთ-ერთი უმთავრესია რეპერტუარის პრობლემა.

რეპერტუარი ყოველი დროის თეატრის საჯილდაო ქვაა. განსაკუთრებით კი გასული საუკუნის თეატრისათვის, დრამატურგი და მსახიობი ეს არის თეატრის, როგორც იტყვიან, ალფა და ომეგა. რეპერტუარს ჯერ კიდევ არ მოუპოვებია ტოტალიტარული უფლებები. არც მხატვარი და მუსიკალური ნაწილია წარმოჩენილი. მწერლის სიტყვა, მწერლის თემა, იდეა, ამბავი, ხასიათები, — ერთი სიტყვით. პიესა განმსაზღვრელია, მის შეუბღალავ ავტორიტეტს ემორჩილება მსახიობიც. ამდენად, რეპერტუარის ორიენტირი საზღვრავს თეატრის საზოგადოებრივ ღირებულებას.

გასაგებია, რომ აკაკი ეროვნული პოზიციებიდან იხილავს დრამატურგიის პრობლემებს. მართალია, ზოგიერთ დიდმნიშვნელოვან უცხოურ პიესებს ვერც ჩვენ ავუვლით გვერდს, მაგრამ რეპერტუარში უმთავრესად ქართული პიესა უნდა იყოს. იქნებ ზოგჯერ ჩვენი პიესები წყალ-წყალაც იყოს და ვერც უტოლდებოდეს უცხოურს, მაგრამ რა ვუყოთ მერე? ვინ არ იცის, რომ შამპანური ღვინო სჯობია წყალს? მაგრამ „თუ არჩევანზე შევარდება საქმე და წყალს მიეცემა უპირატესობა, როგორც აუცილებელ საჭიროებას,

¹ აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, 1955, „ხელოვნება“. 119.

ჩვენი ცხოვრებიდან არახელოვნურად დაწერილი პიესებიც. შედარებით „ურიელ აკოსტასა“ და „ჰამლეტისა“, წყალი... მაგრამ რა ვქნათ, უწყლოთ გაძლება არ შეგვიძლია“.

და აქ აკაკისათვის დგება მეორე თავსატეხი პრობლემა. მაღალი საზოგადოება ასეთ „წყალს“ არ მიიერთმევს, მას „შამპანური“ ურჩევნია. მამ თეატრმა რა ქნას? როგორ ასახოს „ქართლის ცხოვრებაში“ მიმდინარე პროცესები, როგორ გამოაღვიძოს ხალხის ეროვნული გრძნობა? რა უთხრას, რათ გააღვიძოს მიყუჩებული სული?

„მაშინაც კიდევ ჩვენ ჩვენის ეროვნულის გზით უნდა ვცადოთ გავლა“.

ქართული დრამატურგიის გზა კი ბეწვის ხიდზე გადის. უღონოა და უჭირს ერთბაშად მიიზიდოს მყუდრებელი.

და ისევ „მაინც“ ეროვნული გზა — ტანჯვა-წამების, უმადური და მარცხიანი გზა, ურომლისოდაც ქართული თეატრი ვერ იარსებებს. აკაკი გამამხნევებელი სიტყვით მიმართავს ქართველ დრამატურგებს. არ შეუშინდნენ სიძნელეებს. იგონებს გენიოსთა ხვედრსაც კი, რათა მან ზნეობრივად შეუშსუბუქოს ტვირთი ქართველ მწერლებს. „მწერალთა უფალს და პოეზიის აპოლონს შექსპირს ვინ აფასებდა მის დროში? როგორც დრამატურგს, ნიკიერ მარლოზე კი არა, ვიგინდარა მჭლანელებზედაც კი დაბლა აყენებდნენ“. „რუსეთიც ვერ ასცდა ამ ქირს“ „იყო დრო, როცა ოზეროვს შექსპირზე მაღლა აყენებდა, კუკოლნიკს მოლიერს უტოლებდა და ხერასკოვს ბაირონზე მაღლა აყენებდა. დღეს ეს ოროდობა სასაცილოდაც აღარ ჰყოფნისთ თვით რუსებსაც“.

არც ისე ღარიბია ჩვენი დრამატურგია თუ კარგად მოუფვლითო, — ფიქრობდა აკაკი. „სულ ცოტა რომ ვსთქვათ, ასამდი მეტია ქართული ორიგინალური პიესები, რომლის წარმოდგენა შესაძლებელია“. მათ შორის შესაძლოა ბევრი ღირსეული არ არის, მაგრამ „ნათარგმნ-ნაჯღაბნ პიესებს კიდევ აჯობებენ“.

ა. წერეთელი საყვედურობდა თეატრსაც და პრესასაც, რომ ისინი გაბედულად არ უჭერდნენ მხარს ახალ პიესებს, სწორედ ამ გარემოებას „უნდა მივაწეროთ ისიც, სხვათა შორის, — წერდა აკაკი, — რომ არტისტები ახალ პიესებს, ახალ-ახალ როლებს გაურბიან და ძველებს ეტანებიან, იმ ძველ პიესებს, რომლის გზაც დი-

დი ხანია გატყევილია და ზედ გავლაც ადვილია, თუ საპყარი არ არის კაცი“. კონკრეტულ ფაქტსაც ასახელებს. მისი აზრით, ამგვარი ბედო სწვევა გ. წერეთლის პიესას „ოჯახის ასულს“. თურმე, წუ იტყვიო. პიესა იმის გამო დაუწუნებით, რომ მასში მოძრაობა არ არისო და პიესაში ჩაუმატებიათ უსიტყვო როლები, მათი შეფასრულებლები „მოძრაობის გასაძლიერებლად“ სცენაზე გარბოდნენ და გამობოდნენ თურმე“.

აკაკი პირუთვნელი კრიტიკოსი იყო, მაგრამ კრიტიკა ხელს როდი უშლიდა მეგობრული ურთიერთობა ჰქონოდა იმასთან, ვისაც აკრიტიკებდა. აი, თუნდაც, აკაკისა და კოტე მესხის ურთიერთობა. როცა კ. მესხი პარიზში იყო, იქიდან წერილებს სწერდა აკაკის. უზიარებდა თავის ფიქრებს, გეგმებს, შთაბეჭდილებებს. „ჩამოვიტან ერთად რამდენიმე პიესას, გადათარგმნილს და მანდ შენის რჩევით გადავაკეთებ“. „მადლობელი ვარ შენი, რომ მონაწილეობა მიიღე ჩემს სასარგებლო წარმოდგენაში“ და სხვა ამგვარი წრფელი სტრიქონები ნათლად გამოხატავენ, თუ როგორი გულთბილი იყო მათი ურთიერთობა. მიუხედავად ამ მეგობრობისა, ა. წერეთელმა გამანადგურებელი წერილი დასწერა კ. მესხის პიესაზე „ბაგრატი მეოჯახე“. აკაკი წერდა, რომ ეს პიესა „გვაგონებს ჩვენი ერთი რუსი მწერლის ბ. პოლინსკის უხეირო დრამას, რომელსაც „დარეჯანი“ ჰქვია. ქართველ ავტორს ეს დარეჯანი გაუბაგრატებია; კაბა გაუხდევინებია, წვერ-ულვაში გამოუბამს და გაუძღვინა მკითხველისთვის“ და შემდეგ დაასკვნის — „ამის წამკითხველს ანუ მნახველს ეგონება, რომ ჩვენს წარსულს ცხოვრებაში, გარდა საძაგლობისა, არა ყოფილა რა, მადლობა ღმერთს, რომ ეს ცილისწამებითი პიესა ისე უხეიროდ არის დაწერილი, რომ შთაბეჭდილებას ვერავისზე მოახდენს“. სატირული სიმძაფრით დაწერილ ამ წერილს განაწყენებით როდი შეხვდა კ. მესხი.

აკაკი ებრძოდა დრამისმკეთებლობას. ორიგინალური დრამატურგის მხარდაჭერის ნიშნით წარიმართა ეს ბრძოლა. აკაკი თავად იყო დრამატურგი და არც ის არის გასაკვირი, რომ მის პოზიციაში გარკვეულად ვლინდება დრამატურგის გულისტკივილი, მისი პოზიცია. თუმცა ეს არ არის უმთავრესი. ჯერ ერთი მის პიესებს არ აკლდათ დადგმა და მეორეც, საკმაოდ თვითკრიტიკულიც იყო. როცა „კინტო“ დაიდგა, რ. ერისთავმა, მისმა ახლობელმა მწერალმა, გამანადგურებელი წერილი დაუწერა. აკაკიმ როდი ითაკილა კრიტი-

კ. რ. ერისთავის რეცენზიის საპასუხოდ თეატრებს წერილი მის-
წერა „კინტო“ ნაჩქარევად მაქვს დაწერილი და რეპერტუარიდან
ამოიღეთო.

სრულიად განსაკუთრებულია დ. ერისთავის „სამშობლოს“ აკ-
კისეული განსჯა. პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმითაც, რომ
„სამშობლო“ მთელი ეპოქაა ქართული თეატრის ისტორიაში. არც-
ერთ პიესას არ შეუძრავს ქართველი ხალხი ისე ძლიერად, როგორც
„სამშობლოს“.

დავით ერისთავი „სამშობლოს“ გამო აიყვანა ხალხმა მთაწმინ-
დაზე. პიესა არ გამოირჩევა დიდი მხატვრული დრამატურგიული
ღირსებებით და მაინც სასწაულებრივი იყო მაყურებელზე მისი
ზემოქმედებითი ძალა. ლადო მესხიშვილის ქართულ თეატრში მო-
სვლაც „სამშობლოს“ სახელთან არის დაკავშირებული, ლეგენდათ
იქცა მისი ლევან ხიმშიაშვილის წარმატება. „ნიშნად პატივისცემი-
სა, ქართულმა დასმა უძღვნა „სამშობლოს“ ავტორს დაფნის გვირ-
გვინი ატლასის აფიშით. წარმოდგენის გათავეების შემდეგ ორივე-
ნი ხელით აიყვანეს, გამოიყვანეს თეატრიდან და ერთი ბრაუს
იანხილითა და ტაშისკვრით ჩასვეს ფაიტონებში¹. ეს ზეიმი პიესის
გადმომკეთებელ დ. ერისთავსა და რეჟისორ მ. ბებუთაშვილს გაუ-
მართეს. ყოველი წარმოდგენის შემდეგ ოვაციით მიაცილებდა მა-
ყურებელი ლევან ხიმშიაშვილის როლის შემსრულებელს ლ. მე-
სხიშვილს. ეროვნულმა გრძნობებმა ააფორიაქა საზოგადოება. მან-
ვე განარისხა ცარიზმის მოხელე კატკოვი. ფართო საზოგადოება-
სათვის კარგად არის ცნობილი ილია ჭავჭავაძის მრისხანე წერილი
კატკოვისადმი. „სამშობლომ“ იმდენად დიდი როლი შეასრულა
ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძებაში, რომ მისი ავტორი ხალხმა
მთაწმინდაზე აიყვანა.

დ. ერისთავის ძეგლს მთაწმინდაზე აკაკი წერეთლის სიტყვები
აწერია:

„ძღვნად და საკურთხად სამარადისოდ
საამქვეყნიო და საამსოფლო,
ღირსმა ერის ძემ თვით ერისთავმა,
სამშობლოსათვის დასდგა „სამშობლო“.

¹ „დროება“, 1882, № 15.

1903 წელს აკაკი თეატრის ხელმძღვანელად მიიწვიეს. მან მოკლულ საპროგრამო სიტყვით მიმართა დასის წევრებს: „ბატონებო! მოხარული ვარ, რომ გარემოებამ ამ სიბერის დროს კიდევ გამომიყვანა თქვენთან ერთად სამუშაოდ. დიდი სიამოვნებით გავებში მეც თქვენს უღელში“. ამ „სიბერის დროს“ იგი სამოცდასამი წლისა იყო!

თავის სიტყვაში კვლავ გაიხსენა დ. ერისთავის „სამშობლო“.

„ერთს მაგალითს მოვაგონებთ „სამშობლოდან“: მოხუცი ლიონიძე ეუბნება ახალგაზრდა ხიმშიაშვილს: „ჩემი მკლავი ისე მტკიცე აღარ არის, როგორც შენი; წინ გაუძეღ ჯარსა, შენ გამარჯვება ასწავლე და მე სიკვდილს ვასწავლი“. ამაზე უფრო საგულისხმოს მე ჩემდა თავად რომ კიდევ მოვიწოდო, ვერას მოვახერხებ და, მაშასადამე, მეც იმას მივბაძავ და გეტყვით: თქვენ დამანახვეთ ერთგულება, მხნეობა და გამარჯვლება ქართულ თეატრისადმი და შეგიჩვენებთ მაგალითს მისი სიყვარულისას“¹.

აი, ასეთი დიდი ადგილი ეჭირა „სამშობლოს“ აკაკის ნააზრევში, ასე აფასებდა პიესას. მიუხედავად ამისა, აკაკიმ პრინციპული, დიდმნიშვნელოვანი შენიშვნები გაუკეთა დ. ერისთავის „სამშობლოს“. აკაკის აზრით, გადმომკეთებელს შეუძლია დედანიდან აიღოს აზრი, თემა. შეიძლება ზოგადი სიუჟეტური მონახაზიც, მაგრამ მან ნაწარმოებს სხვა სული უნდა შთაბეროს, გმირები სხვა გრძნობით უნდა ააძეტყველოს, სხვა ზნე-ჩვეულება და ხასიათი უნდა მისცეს. ამაშია გადმომკეთებლის „თვითმოქმედება“. „საზოგადოდ ამგვარი პიესები, — წერდა აკაკი, — მაშინ არის კარგი და ნაყოფიერი, თუ რომ თავის საკუთარ ნიდაგზე ამოსულა და მშობლიურს მიწაზე გაუღვამს ფესვი, ისე როგორც ხეს. და თუ უცხო მხრიდან არის გადმოტანილი ნერგო, უნდა შესაფერი შტო აურჩიოთ და მარჯვედ. მოხდენილად დამყნათ, რომ შეეზარდოს, შეეხორცოს. შეეთვისოს“². ნიჭიერად გადმომკეთებულმა პიესამ შესაძლებელია ორიგინალურის ელერადობა მიიღოს და ამით ხელი შეუწყოს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებას, თუ არა და მან შეიძლება ზიანიც მოიტანოს. ქართული თეატრის ისტორიაში ორივეგვარა შემთხვევები ყოფილა.

ა. წერეთელმა წერილში „სათეატრო შენიშვნა“ თითქმის ამოქ-წურავად განზხილა დ. ერისთავის „სამშობლო“. დასაწყისში გვარკვია რამდენად სწორად იყო პიესაში ასახული ისტორიული სინამდვილე: „ისტორიული თხზულება უეჭველად ქეშმარიტებაზე უნდა იყოს დამყარებული“. მწერალი აქ ისტორიული მოვლენების

¹ აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, 1955, 118.

² აკ. წერეთელი, თეატრის შესახებ, თბ. 1955, 84.

გაღმოცემის სიზუსტეზე ზიუთითებს, მაგრამ ეს მაინც საკითხის ერთ მხარედ მიაჩნია. „არის ერთგვარი თხზულებაც. თუმცა არა ნაქდვილი, ისტორიული... როდესაც... როგორც მოქმედება, ისე მოქედნი პიროც გამოგონილია განზრახვით, მაგრამ ისე ნამდვილად კი, რომ იმ დროს, რა დროსაც ეკუთვნის, ხასიათსა და ვითარებას ნამდვილად გვიხატავს და როცა ამბავი მოხდებოდა, სწორედ იაუნდა მომხდარიყო, როგორც ავტორი გვიხატავს, არა სხვაგვარად. აკაკი საკითხის ორივე მხარეს მთლიანობაში იხილავს და ხაზს უსვავს მხატვრული ფანტაზიის განსაკუთრებულ როლს ისტორიული ნაწარმოების შექმნისას. იგი პირდაპირ გვეუბნება: შეიძლება თხზულება იყოს „არა ნამდვილი ისტორიული“ (ე. ი. არ იყოს მასში დაცული ფაქტობრივი სიზუსტე, ან გმირები არ იყვნენ კონკრეტული, ისტორიული პიროვნებანი — ვ. კ.), მაგრამ მასში ისე უნდა აღსახოს ესა თუ ის მოვლენა, რომ იგი სავსებით შეესაბამებოდეს ისტორიულ ჭეშმარიტებას. აკაკის აზრით, „სამშობლოს“ ავტორი მოვალე იყო დაეცვა ეს პირობები. ნაცვლად ამისა, მთელ რიგ შეთავაზებებში, დაუშვა ისტორიული სინაადვილის გაყალბება:

1. პიესაში ქართველები ჯაბნებად არიან გამოყვანილნი. ქალაქში აღვილი აღარ არის მათ ჩამოსახრჩობად. ისინი ზედიზედ მარცხდებიან, გულადნი კი არსად ჩანან. ასი რომ ერთზე მოვიდეს და დაგამორცხოს, იმ ერთის სიძხვალეს როდი ნიშნავსო; „თუ ოდესე დავეუარკებებივართ. რაცხვოთ და არა ვაქაცობით“¹. სანამ იარაღის ტარება „კდევე შეეძლო ქართველს, ის ტყვედ თავს არავის ჩაუგდებდა“. 2. არ შეიძლება იმის დაეიწყება, რომ ქართველმა სულიერმა მამებმა დიდი როლი შეასრულეს ერის ცხოვრებაში. პიესაში კი ისინი გამოყვანილი არიან, როგორც უმოქმედონი. რატომ და რისთვის? ამაზე ჰასუსი უნდა გაეცა ავტორს. ხომ ფაქტია, რომ „ხშირად ისინი მამინ შედიოდნენ ბერებად, როდესაც ხორცის სისუსტე ნებას არ აძლევდა. რომ მამულისათვის თავი დაედოთ. უკეთესი მეომრები. ბევრჯერ სისხლით დაწურულები სხვადასხვა ომებში, სიბერის დროს ბერად შედგებოდნენ ხოლმე და სულს ამსახურებდნენ სამშობლოს“. ეს რომ ასეა, აკაკი საილუსტრაციო თორნიკე ერისთავს მაგალითს ასახელებს. 3. აკაკის შეუძლებლად მიაჩნდა, რომ მტერმა ქართლ-კახეთი ამოაგდოს, თბილისი აიკლოს და იმერეთმა არაფერი იცოდეს ამის შესახებ... დადიანი ისე მოვიდა თბილისში, რომ „ვერა გაიგო-რა“. 4. ა. წერეთელმა ვრცლად

¹ აკ. წერეთელი, თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 87.

კანიხილა ქეთევანის სახე. არის თუ არა ქეთევანი ქართველი ქალის ტიპიური წარმომადგენელი? შეეფერება თუ არა მისი საქციელი ისტორიულ სინამდვილეს? აკაკი კატეგორიულად უარჰყოფს. „ქეთევანი ისე მოჰგავს ქართველ ქალს, როგორც გველი მტრედს“.

ქართველ ქალს განსაკუთრებული როლი ხვდა ისტორიაში. ცხოვრების მკაცრმა პირობებმა, გამუდმებულმა ომებმა იგი გამოაწრთო და სულიერად აამალა. ქართველი ქალის ტიპიურ თვისებად იქცა კარგი დედობა, სამშობლოსადმი ღრმა სიყვარული. „ჭირსა შიგან გამაგრება“, მაღალი ზნეობისა და სარწმუნოებისადმი ერთგულება. ეს თვისებანი წარმოადგენს ქართველი ქალის ტიპიურ სახეს.

დავით ერისთავის ქეთევანი კი „საზოგადო ტიპად არ არის“ გამოიზნული, მაგრამ რაკი პიესაში ერთადერთი ქალია, მას უთუოდ აქვს ტიპიურობის პრეტენზია. დრამატურგს სიტყვით მაინც უნდა ეთქვა, „რომ ქეთევანი იშვიათი საძაგელი მოვლენაა ჩვენს ქალებში“. ცხადია, საქმე მარტო ფრაზებში არ არის. აქ დარღვეულია მხატვრული სახის მთლიანობა.

ქეთევანის პიროვნებაში გაერთიანებულია წრფელი სიყვარული და სამშობლოს დალატი. იგი ამბობს: „ოხ, რა საძაგლობაა, როდესაც სხვა გიყვარს და ვალდებული კი ხარ ქმარს ეხვეოდე“, „მე ვიტანჯები, რომ ჩემს ქმარს, იმ პატიოსან კაცს, ვატყუებ და თვალებში ვეღარ შემიხედნიაო, ეს საძაგლობა არისო“, „უნდა ეს როგორმე გათავდესო“ და ა. შ. როგორც ვხედავთ, ქეთევანის სიყვარული წმინდაა, ხოლო სიყვარული ყოველთვის კანონიერია და უკანონო სიყვარული გამოგონილია — ამბობს აკაკი. „თუკი ადამიანს იმ გრძნობით უყვარს, როგორსაც რუსთაველი გვიხატავს, ვისდამიც უნდა იყოს, ის სიყვარული კანონიერია“. აკაკის აზრით, დ. ერისთავმა მექანიკურად გადმოიტანა სარდუს პიესიდან ქალის ხასიათი და ამიტომ დაიკარგა მხატვრული დამაჭერებლობა. აკაკის აზრით, თუ ავტორი შენიშვნებს გაითვალისწინებს „მაშინ ეს პიესა ჩინებულ ადგილს დაიჭერს ჩვენს მწერლობაში“.

აკაკი წერეთელი მხოლოდ ქართულ დრამატურგიას არ იცაევდა. მას ფართო პლანში ჰქონდა გააზრებული რეპერტუარის პრობლემა. ქართულ მწერლობასთან ერთად ჯეროვან პატივს მიაგებდა რუსულ. სომხურ, აზერბაიჯანულ, უკრაინულ და დასავლეთ ევროპულ დრამატურგიას. თეატრი ხომ ნაციონალურისა და ინტერნაციონალუ-

რის მთლიანობის, მათი შინაგანი სულიერი ერთობის საუკეთესო მაგალითია. ქართულ ეროვნულ სცენაზე ცოცხლდებიან სხვადასხვა ერის შვილთა სახეები. ადამიანები ყოველთვის მიისწრაფვიან ერთმანეთისაკენ. ეს მათი სულის ბუნებრივი მდგომარეობაა. თანაცხოვრება და მეგობრობა, მაგრამ იგი არ მოსწონთ ამა ქვეყნისა ძლიერთა. ჰოდა „ხალხთა საპყრობილეს“ (ლენინი) პირობებში ქართული თეატრის სცენაზე წარმატებით იდგმება რუსი, სომეხი, აზერბაიჯანელი და უკრაინელი დრამატურგების პიესები. ეს არის ქართული თეატრის ჰუმანისტური ტრადიცია, რომელსაც ამკვიდრებდა და ავითარებდა აკაკი თავის თეატრში. კეთილი სიტყვით ეხმარებოდა მოძმეთა პიესებს. ეს მეგობრული დამოკიდებულება არაერთხელ გამოუმჟღავნებია მგოსანს სომხეთის გამოჩენილი დრამატურგის გ. სუნდუქიანისადმი. 1881 წლის „დროებაში“ ვრცლად განიხილა სუნდუქიანის „ხათაბალა“. დადგმის წარმატების მიზეზად პიესა მიიჩნია.

განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა გ. სუნდუქიანის მეორე პიესა „პეპო“. ეს პიესა ბევრჯერ წარმოადგინეს არა მარტო თბილისსა და ქუთაისში, არამედ პერიფერიებშიც. არც ეს დარჩენა უყურადღებოდ. „ობოლ მარგალიტსაც“ კი უწოდებს.

„ობოლი მარგალიტი“, სადაც უნდა იყოს, თავის ღირსებას არ დაჰკარგავს, გინდ მდიდარის ფარჩა-ღიბაზე ეკეროს და გინდ ძონძე¹.

საქართველოში მეტად პოპულარულ ნაწარმოებად იქცა „პეპო“. ხოლო თვით პეპო ერთ-ერთ საყვარელ გმირად. პეპოს პროტოტიპი თბილისელი მეთევზე ლოპიანა ყოფილა, მაგრამ აკაკის სწორედ ის ხიბლავს, რომ სუნდუქიანცმა პროტოტიპი პირდაპირ კი არ გადაიტანა ნაწარმოებში, არამედ განაზოგადა და სახე სოციალურად გაამდიდრა.

გაბრ. სუნდუქიანცს აკაკიმ სამი ლექსი მიუძღვნა. ერთ-ერთ მათგანში ხაზგასმულია სუნდუქიანცის საშვილიშვილო ღვაწლი სომეხი ხალხის წინაშე. და განა მარტო გულთბილი სიტყვები აკაკუშირებდა ამ ორ დიდ მწერალს, ისინი განუყრელი მეგობრები ყოფილან მოხუცებულობის წლებშიც. აკაკის ეს სიმბათია ეკუთვნოდა არა მარტო სუნდუქიანცს, არამედ მთელ სომეხ ხალხს.

¹ გაზ. „ივერია“, 1901, № 170.

აკაკის მოსწონდა სომეხ ინტელიგენტთა ინიციატივა, რომელ-
ნიც ხალხის გათვითცნობიერების მიზნით თბილისსა და ქუთაის-
ში წარმოდგენებს მართავდნენ.

აკაკის ერთ-ერთი პირველი თეატრალური წერილი სწორედ
ქუთაისელ სომეხ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენას ეხება. 1873 წელს
მათ აქ ქართულ ენაზე წარმოუდგენიათ „შუშანიკის წამება“, ხო-
ლო სომხურზე „მოხუცებულების ჭკუის სწავლება“. მაშინ ჯერ
კიდევ ახალგაზრდა პოეტი გულდასმით განიხილავს ამ სპექტაკლს
გაზეთ „დროებაში“. პოეტს განსაკუთრებით მოსწონებია შუშანი-
კის როლში სცენისმოყვარე ქალი სათენიკი.

სიმპათიით იყო განწყობილი მგოსანი მეორე მოძმე ხალხის
აზერბაიჯანელების საყვარელი მწერლის, აზერბაიჯანული ლიტე-
რატურის ფუძემდებლის, მირზა ფატალი ახუნდოვის შემოქმედე-
ბის მიმართ.

„მირზა ფატალის ნაწერებში ისე ნათლად ჩანს აზერბაიჯანელ-
თა ცხოვრება, როგორც საჩქეში. მან ერთბაშად მიიქცია ყურადღე-
ბა, როგორც ნიჭიერმა მწერალმა. და ის სიტყვების ბრახაბარუხი,
რომელსაც ჩვენში, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ფასი აქვს, მის ნაწე-
რებში არსად მოჩანს“.

ფართოა აკაკის თვალსაწიერი. მას ხედვის არედან არ რჩება
მოძმე ხალხების ლიტერატურული ცხოვრება, მხარს უჭერს საუ-
კეთესოთა თარგმნისა და სცენაზე დადგმის იდეას.

საქართველოში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ნ. გოგოლი.
„რევიზორი“ მრავალჯერ დადგმულა ქართულ სცენაზე და წარმა-
ტებაც ჰქონია. ა. წერეთელს არაერთხელ მოუყვანია „რევიზორი“
როგორც ნიმუში რუსული დრამატურგიისა. კომედიაში მას ხიბ-
ლავდა უარყოფითი მოვლენების მხილების ძალა და წმინდა რუსუ-
ლი იუმორი.

1896 წელს ვოგოლის იუბილესთან დაკავშირებით წარმოთქმულ
სიტყვაში ა. წერეთელმა თქვა: „რევიზორის“. ხმამ შეაკრთო
„მჩაგვრელთა კრება“, გამოაღვიძა მიძინებული აზრიო.

ა. წერეთელი მტკიცედ იცავს დრამატურგიის პრესტიჟს. აკრა-
ტიკებს იმათ, ვინც არ იცის პიესის სპეციფიკა. საილუსტრაციოდ
მოაქვს ასეთი მაგალითი: „მესამოცე წლებში ერთმა ჩვენმა ინტე-
ლიგენტთაგანმა გაარჩია გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და აი რა
დაბეჭდა „დროებაში“: „ეს პიესა თუმცა კარგი რამ არის, მაგრამ
50

მინც არც ღრამაა და არც კომედიაო! ღრამა რომ ყოფილიყო ხუმრობებთან უნდა იყოსო და კომედია სამოქმედებანი და ეს კი ოთხ მოქმედებანიო“¹. პოეტი დასცინის გრიბოედოვის კომედიის ვაიკრიტიკოსებს, რომლებმაც ვერ გაიგეს პიესის ჟანრული რაობა და ცრუკლასიციტური თვალსაზრისით შეაფასეს იგი.

საინტერესოა აკაკის მოსაზრებანი ა. ოსტროვსკის დრამატურ-გიაზე. აქ სოციალური მომენტია გამოყოფილი. „ოსტროვსკი ძლიერად ჰკიდებს ხელს რუსის ვაჭრებს, იმ ვაჭრების წრეს, რომელსაც ძირეული, მამაპაპისეული არა დაუქარგავს რა და უცხო გავლენით ფერი არ სცვლია, მწერალი ნიჭიერად შეეხო მათ შინაგან ცხოვრებას და გამოამჟღავნა იგი“².

აკაკის მნიშვნელოვანი როლებიც შეუსრულებია სცენაზე: მიხეილ (გ. სუნდუკიანის „კიდევ ერთი მსხვერპლი“), ერონტი (მოლიერის „სკაპენის ოინები“), გიორგი (ა. წერეთლის „ბუთიაობა“) და სხვა, მაგრამ ეს იყო დიდი მწერლის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ეპიზოდი.

აკაკი წერეთელი თავისი პიესების დადგმების მსაჯულოც იყო. „კულდურ-ხანუმ“ რომ დადგეს მრავალმხრივ საყურადღებო რეცენზიით გამოეხმაურა. წამოიჭრა პრობლემა, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს სასცენო ხელოვნებაში. „არტიტის ვალია, რომ ისე წარმოადგინოს ის პირი, რომელსაც ახორციელებს, როგორც პიესის ავტორს ჰყავს გამოხატული და არა სხვებს“. თეზისში ზუსტად ირეკლება „დრამატურგის თეატრის“ პრინციპები, მისი შეპირისპირება „მსახიობის თეატრთან“.

თვად პიესაზე მოკრძალებულად და ოდნავ იუმორით ბრძანებს: „ტრუჰჰამ წარმოადგინა მისთანა მოსაწყენი პიესა, როგორიც არის ღრამმა „კულდურ-ხანუმ“. ეს ღრამა უთუოდ წაკითხული ექნება ჩვენის გაზეთის მკითხველებს. მე მის ღირსებაზედ არ ვიტყვი“. აკაკი ზოგიერთ მსახიობს სერიოზულ შენიშვნებს აძლევს. „თომამვილი მშვენივრად თამაშობდა, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ამას ის მოურავი არ უთამაშნია, რომელიც ავტორსა ჰყავდა სახეში. იმან თავის საკუთარი ტიპი შეთხზო დ კარგათაც წარმოადგინა, მაგრამ ამით პიესას აზარალა“.

¹ გაზ. „ივერია“, სათეატრო შენიშვნები, 1903, № 214.

² გაზ. „ღროება“, 1881, № 37.

მსახიობისა და როლის, შესრულებისა და გმირის ბუნების ურთიერთმიმართების ურთულესი და თანადროული პრობლემა წამოჭრილი. სად არის საზღვრები მწერლის და მსახიობის გმირისა? სად იწყება მსახიობის იმპროვიზაციული თუ ადექვატური და მაინც განსხვავებული მხატვრული სამყარო? სად არის სცენურ სახეთა ვარიანტის, ინდივიდუალობისა თუ ახალი ვერსიის შექმნის შესაძლებლობანი? შეიძლება გაგრძელდეს კიბეები, იმდენად რთულია წამოჭრილი პრობლემა.

აკაკი ერთობ მკაცრად შენიშნავს ნ. გაბუნიას, რომ მან ესმას („კულურ-ხანუმი“) როლი ცალმხრივად გაიგო და ასეთსავედ გამოხატა. „სანამ კომიკური, ხასიათი ჰქონდა ესმას როლს, მშვენიერად თამაშობდა, თუმცა ცოტა კი აკლდა დარბაისლობა: მაგრამ ბოლოს კი, როდესაც დრამატული ხასიათი მისცა, მაშინ კი სულ აურდაურია. განა დიდი ღრიალი და მოთქმა დიდ მწუხარებას ამტკიცებს?“ ამის შემდეგ კონკრეტულად განიხილავს სცენებს და ასკვნის, რომ „ამ შეცდომით არა თუ თავისი საკუთარი, სხვისი თამაშიც გააფუჭა“. პარტნიორობის, ანსამბლურობის პრინციპებზე გველაპარაკება აკაკი. ეს თეატრის სპეციფიკური ენაა. მისი ბუნების ამოხსნა, მის არსში წვდომის მაგალითია.

ამას სცენის ვარსკვლავზე ლაპარაკობს აკაკი. და იგი ხელს არ უშლის კეთილი მეგობრული ერთიერთობა გააგრძელოს გამოჩენილ მსახიობ ქალთან!

თეატრალურ ესთეტიკურ შეხედულებებში ვლინდება დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ყველაზე მოწინავე სათეატრო პრინციპების ღრმა ცოდნა. თეატრალურ პრაქტიკასთან უშუალო კავშირი, სამსახიობო ხელოვნების თავისებურების შეცნობა, საშუალებას აძლევს ზუსტად განსაზღვროს სათეატრო მოვლენები. აკაკის აზრით „ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარაარ იცის“. ეს ხომ არსებითად ის არის, რასაც კ. სტანისლავსკი ამბობს: არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობებიო. ანსამბლის თეატრის ამ ერთ-ერთ მთავარ პრინციპს, რომელსაც კ. სტანისლავსკი მთელი სიცოცხლე ამკვიდრებდა თეატრში, არსებითი მნიშვნელობა აქვს სამსახიობო ხელოვნების არსის გარკვევისას. ზუსტად არის შენიშნული აკაკის მიერ: „რაც უფრო მაღალი და ძლიერი როლია, იმას უფრო ძლიერი ნიჭი უჭირვება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, პირველ როლებს ყვე-

ლანი ეტანებთან... ავიწყდებათ, რომ უნიკო აქტიორისათვის¹ ჯევე-
ლა როლი მიუწყდომია, დიდიც, პატარაც და ნიჭიერისათვის კი
სულ ერთია: დიდშიდაც და პატარაშიაც გამოიჩენს ღირსებას“. აქ
მსახიობის პროფესიონალიზმის პრობლემა დგას. ანსამბლის თე-
ატრის ესთეტიკის ფართო პლანები პროფესიული ოსტატობის მრავალ
განშტოებებს მოიცავდა და იგი ყურადღების გარეშე არ დარ-
ჩენია აკაკის.

აკაკი წერეთლის ნააზრევში გარკვეულ ადგილს იჭერს ისეთი
პრობლემაც კი, რომელიც იმხანად თეატრში თითქოს ჯერ კიდევ
არ იყო „აქტიური ელემენტი“. საკითხი ეხება სათეატრო მხატვრო-
ბის. რეკვიზიტის პრობლემებს, სპექტაკლებში ხშირად ნიველირე-
ბული იყო სხვადასხვა საუკუნეთა თავისებურებანი. მაშინ, როდესაც
„ერთი საუკუნე მეორეს აღარ ჰგავს“, „სცენა ვალდებულია, რომ
სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვი-
ლეს არ უმტყუნოს“. აკაკი აქ პირველ რიგში წარმოდგენების სცენ-
ნოგრაფიას გულისხმობს. მოითხოვს სპექტაკლის მხატვრობის დო-
ნის ამალღებას. მან კარგად იცის, რომ ქართული სცენა დიდ გა-
ჭირვებას განიცდის და ხშირად ისტორიული პიესის დადგმა „მოუ-
ხერხებელია სიღარიბის გამო“, მაგრამ პრობლემის გადაჭრის აუცი-
ლებლობა უკვე შეგნებული აქვს თეატრსაც და მაყურებელსაც.
მომწიფებულია აზრი, რომ სპექტაკლში დიდი როლი ეკუთვნის
მხატვრობას. აკაკი იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ მხრივ ბევრად უკე-
თესი მდგომარეობაა ევროპის თეატრებში. „უცხოეთში ერთ პიე-
სას რომ დადგამენ, მთელი სეზონის განმავლობაში სულ ყოველ-
დამ იმასვე ადგენენ“¹. ეკონომიკური ეფექტის გარდა მას პროფე-
სიული ოსტატობის თვალსაზრისითაც ჰქონდა მნიშვნელობა.
აკაკის მხედველობიდან არც ის გამორჩენია, რომ „სხვა ქვეყნების
არტისტები ერთ პიესას რომ მოამზადებენ, ათისა და ასის რეპეტი-
ციით, მერე დიდხანს შესვენებული არიან“². ილია ჭავჭავაძემ „მე-
ფე ღირის“ დამდგმელს ასი რეპეტიცია გამოუყო. ყველაფრიდან
ჩანს, რომ ქართული თეატრის მესვეურებმა კარგად იციან როგო-
რი მდგომარეობაა სხვა ქვეყნების თეატრებში, იციან ქართული
თეატრის სუსტი მხარეები. იციან რა უნდა გაკეთდეს, რა სჭირდება

¹ აკაკი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, 126.

² იქვე.

თეატრის წარმატებას, ერთი სიტყვით, სავსებით შემზადებულია თეორიული საფუძვლები, ფსიქოლოგიური ნიადაგი. პიესების დანდგმელებმა, თეატრის ხელმძღვანელ-ორგანიზატორებმა თანადროულობის დონემდე უნდა აამაღლონ თეატრი, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გაზარდონ მხატვრული მომთხოვნელობა. მსახიობს დაავალონ არა მარტო „თავთავისი როლების დაკვირვებით შესწავლა“, არამედ პიესის „მთავარი აზრის შეგნება“. რეჟისორის სურვილთან მისი სურვილის შეთანხმება.

აკაკი წერეთელი მოღვაწეობდა იმ წლებში. როცა სათავეს იღებს ქართული პროფესიული რეჟისურა, დგება ანსამბლისა და ახალი თეატრალური გზების ძიების ეტაპი, აკაკი ებმება მწვავე პოლემიკაში (მ. ჭავჭავიძელთან).

ქართული მწერლობა ეძებს თეატრის განახლების გზებს. ამ პროცესში მტკიცე პოზიცია უჭირავს აკაკი წერეთელს. მას თეატრის განახლება ისე უნდა, რომ არ დაიკარგოს პატრიოტული პიესები. ადამიანის სულისა და გულის ძვრაზე აგებული მისი „თამარ ცბიერი“, „კუდურ-ხანუმ“, „პატარა კახი“ გარკვეულ იმპულსს აქლევს სიახლეთა ძიებას, მაგრამ ჭაბუკი მ. ჭავჭავიძეილი მაინც მოითხოვს რადიკალურ რეფორმებს. აკაკი ცდილობს განაახლოს თეატრი, რეპერტუარი გაწმინდოს მოძველებული, უსარგებლო პიესებისაგან. ამ მიზნით მიდის თეატრში, როგორც ხელმძღვანელი (1903), მაგრამ აწყდება წინააღმდეგობებს თეატრსა და პრესას შორის. „აკაკიმ წერილით მიმართა რედაქციას („ენობის ფერცელი“) და განუმარტა, რომ თავიდან ბოლომდე მცდარია რეპერტუარის სიაზე მინაწერი: „დრამატული კომიტეტისა და ბატონი რეჟისორის სასტიკი დადგენილებით, არცერთი ახალი პიესა არ დაიდგმება ქართულ სცენაზეო და სხვანი“. ეს ამბავი, — წერს აკაკი, — განზრახული ცილისწამება, თუ მოფიქრებული წინდაუხედაობა, თუ მახინჯი ოხუნჯობაა. არ ვიციო, ეს თვითონ ავტორმა იცოდეს და გაიხაროს“.

სადამდე უნდა მისულიყო საქმე, რომ აკაკისათვის ქართული დრამატურგიისადმი გულგრილობა დაეწამებინათ?

იქნებ არც არის გასაკვირი? რომელ დიდ ქართველ მოღვაწეს არ შეხებია ცილისწამებისა და უმადურობის ხელი?

აკაკი მაინც ვერ მოშორდა თეატრს. სიკვდილამდე აწვალებდა ფიქრი მის ბედზე.

ცხოვრება იცვლებოდა. ახალ საუკუნეს მოჰქონდა ახალი პრობ-
ლემები. თანდათან მრავლდებოდნენ პოლიტიკური პარტიები, და-
ჯგუფებები. ერთობ მკაფიოდაც იკვეთებოდა კოსმოპოლიტური ტენ-
დენციებიც. ამით შეშფოთებული მწუხარე პოეტი ქართველ ხალხს
აფრთხილებდა: „გაახილე თვალი“, „რაც რომ მტრობამ ვერ და-
გაკლო, ის მოყვრობამ აგისრულა“, „შენს წაქცევას და დამზობას
შეჰყურებენ“, „ის აღარა ხარ, რაც იყავ“, „სკკნები ნელ-ნელა“,
„შენ წახვალ და სხვა შემოვა, შენს ნადგომზე ისადგურებს“...

ამ მწარე ფიქრებით გატანჯულ პოეტს მოხუცებულობაში გან-
წირული ხმით წამოუძახია:

„მეც მივდივარ, შენც მიდიხარ

გეთხოვები საქართველოვ.

მეც ვჰკნები და შენცაჰ კნები,

როგორც ზამთრის პირას მდელი“.

მაგრამ ეს წუთიერი უიმედობა მალე დაუძლევეია დიდებულ
მგოსანს და ქართული სულის უკვდავებაზე დაუბერებელი სიჭ-
ღერები უთქვამს¹.

¹ ჩიქოვანი ს., აკაკი წერეთელი. აბა ლექსი (წინასიტყვაობა). „საბჭოთა
მწერალი“. 1960. 39.

არტისტული კოეზია

საოცარია თეატრის პოეზია, სცენაზე ცხოვრებაა „მინიატურულ ფორმაში“ და მისი პოეტური ხედვა განსაცვიფრებლად საინტერესოა და ახალ სინამდვილეს ქმნის. სინამდვილე პოეტურია, რაგინდ მძიმე და ტლანქი ცხოვრება არ იყოს ასახული, რადგან წარმოდგენილი, ფანტაზიით შთაგონებული, პარტერიდან ამალღებული სინამდვილე უკვე თავისთავად შეიცავს პოეტურ საწყისებს.

გ. ტაბიძის პოეზიაში უხვად არის განფენილი თეატრალური სახეები, თემები, პარალელები. პოეტისათვის თეატრი ხშირად გამხდარა შთაგონების წყარო. მისი ლექსების ლირიკული გმირის ფიქრები, აღმაფრენა თუ სევდა მოკლებული როდია თეატრალურ სახიერებას. სამყაროს მისეული განცდა მეტწილად დიდი არტისტიზმით არის გამოხატული.

საერთოდ, მეოცე საუკუნის დასაწყისისა და ოციანი წლების პოეტების ლექსიკონში, მათ პოეტურ ხილვებში დიდი ადგილი უჭირავს თეატრალურ სახეებს, არტისტულ ყვავილებს, ბოჰემას... სამყარო თეატრალური ილუზიაა, უჩვეულო, შეუცნობელი. ფარდის მიღმა დაფარული სინამდვილის პოეზია, მისი პირობითი ფორმა და ცხოვრების ნიღბების გათამაშება, ზოგჯერ ამ პოეტებისათვის წარმოადგენდა სიმბოლოს თვით ცხოვრებისას, მათთვის იგი იყო ისევე წამიერი, წარმავალი, მოძრავი და შეუცნობელი, როგორაც ფარდის იქით წარმოდგენილი სინამდვილე ესახებოდათ.

ამ პარალელში ხედავდა ცხოვრებისა და თეატრის მსგავსებას ჭეჭრი პოეტი ჩვენშიც, ევროპაშიც. მათთვის არსებული სინამდვილე თავისებური თეატრია, დედამიწა თავისი პეიზაჟებით ბრწყინვალედ ასრულებს მხატვრის ფუნქციას, აღამიანები კი თამაშობენ სხვადასხვა როლებს, ზოგი ავისას, ზოგი კარგისას, კონფლიქტები, კოლოზიები, სიუჟეტები მოგზაურობენ ამ ფართო დეკორატიულ სამყაროში...

ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „თეატრი არის მინიატურა დედამიწის... ის ნამდვილი სიმბოლიკაა ჩვენი მშვენიერი და საშინელი ცხოვრების... თეატრი არის ცხოვრების ნიღაბი“.

„ცისფერყანწელების“ პოეტურ არსენალში თეატრმა განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მაგრამ, არ მარტო ცისფერყანწელები, ამ პერიოდის თითქმის ყველა პოეტი იყო გატაცებული თეატრით. „ჩვენ ფარდის მარადი რომანტიკოსები და რაინდები ვართ“, ამბობდა ვ. გაფრინდაშვილი და ეს თითქოს ქართველი პოეტების მანიფესტი იყო. შემთხვევითი არც ის გახლავთ, რომ კორპორაცია „დურუჯს“ მხარში ამოუდგნენ ქართველი მწერლები. პირველ რიგში გ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ბ. ჟღენტი, შ. აფხაიძე და სხვები. როგორც ყოველ ბუნტარულ აფეთქებას, რომელიც მიმართულია ძველისა და დრომოკმულის წინააღმდეგ. „დურუჯსაც“ ჰქონდა თავის უკიდურესობანი, მაგრამ ძირითადად მან დიდი როლი შეასრულა თავის დროზე თეატრის შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ ცხოვრებაში. იგი გამოვიდა ქართული მწერლობისა და თეატრის დამაკავშირებლის როლში. ამ ორმოცი წლის წინათ (1926 წ.) ბ. ჟღენტი წერილში — „დურუჯის დღისათვის“—წერდა: „არა ერთი ტრაფარეტული ტრადიცია მივეციტ ჩვენ დავიწყებას, არა ერთი ავტორიტეტული რუტინა შევარყიეთ. მაგრამ არის ტრადიციებიც, რომელთაც ჩვენ ვიცავთ, ვაგრძელებთ და ვამაღლებთ. ტრადიციები, რომლებიც იცოცხლებენ პოეზიაში, ვიდრე არსებობს თვითონ პოეზია. მათ შორის ტრადიცია თეატრის სიყვარულისა და მასთან სიახლოვისა... ჩვენი თანაგრძნობა უდავოდ ეკუთვნის „დურუჯს“... ქართულმა დრამამ თავი დააღწია პრიმიტიულობას და მსახიობის კულტურასთან ერთად ჩაისახა თეატრალური გემოვნების ევროპული კულტურა“...

მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის ნიმუში იყო ილიასა და აკაკის მოღვაწეობა, შემდეგ ეს ტრადიცია განაგრძეს ახალმა თაობებმა, მაგრამ ყველაზე დიდი აქტივიზაცია ამ ურთიერთობისა დაკავშირებულია ახალ ლიტერატურულ და თეატრალურ ძიებასთან. პირველ რიგში, იმ ეტაპთან, როცა მწერლობაცა და თეატრიც „სულიერი რეალიზმის“ სფეროში ეძებს ახალ ფორმებსა და საშუალებებს. ადამიანის სულის შინაგანი დინება, მისი ფსიქოლოგიური სამყარო იქცა ბევრი მწერლის ძირითად თემად: იბადება ახალი დრამა, რომელიც თეატრში მოითხოვს შესაბამის ცვლა-

ლებებს. ამ ტენდენციას მწერლობიდან მხარს უჭერენ, პირველ რიგში, დ. კლდიაშვილი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე, მ. ჭავჭავაძე... მრავალმხრივ ერთნაირი პროცესები ხდება ქართულ მწერლობასა და თეატრში. ეს გასაგებიც არის. ისინი ერთად არიან, ერთად განიცდიან ტკივილებსაც და სიხარულსაც. მათ დიდი ისტორიული მისია ხვდათ და იგი ერთად, ერთიანი ძალით შეასრულეს. მე-19 საუკუნის 80-90-იანი წლების შემდეგ ისე ახლოს არასოდეს არ ყოფილა მწერლობა და თეატრი, როგორც ოც-ოცდაათიანი წლებში: გ. ტაბიძე, მ. ჭავჭავაძე, ნ. ლორთქიფანიძე, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, ლ. ქიაჩელი, ს. ჩიქოვანი, შ. დადიანი, ტ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ბ. ჟღენტე, კ. კალაძე, პ. იაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ალ. მირცხულავა, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, შ. აფხაიძე და სხვები; მეორეს მხრივ, კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე, ვ. ანჭაფარიძე, შ. ლამბაშიძე, თ. ჭავჭავაძე, ს. ზაქარიაძე, ვ. გოძიაშვილი...

ეს არის ახალი საუკუნის დიდი მწერლობა და დიდი თეატრი (ახალი დროის კლასიკოსია აქ ბევრი მათგანი). ისინი ერთმანეთზე ახდენდნენ ზემოქმედებას. ერთად ქმნიდნენ ახალ ქართულ კულტურას. ამ პერიოდის თითქმის ყველა პოეტისა და პროზაიკოსის შემოქმედებაში იგრძნობა ინტენსიური თეატრალური აზროვნება.

ყველაზე უფრო კი გალაკტიონის თეატრალური სამყაროა გამორჩეული, თუმცა, გ. ტაბიძე არ ყოფილა თეატრალური მოღვაწე, უფრო მეტიც, იგი თითქოს ყველაზე შორს იდგა თეატრისაგან. მას არ უტვირთია ქართული თეატრის ჭირ-ვარამი (მსგავსად ილიასა და აკაკისა), არც სტატიები უწერია თეატრის პრობლემებზე, მაგრამ მაინც დიდია თეატრის როლი მის პოეტურ სამყაროში. რადგან ჩვენი წერილი პირველი სპეციალური სტატიაა¹ ამ საკითხზე, ბუნებრივია, მას ნაკლიც ექნება და სადავოც, მაგრამ, საერთოდ, იმდენი რამ არის დაწერილი გალაკტიონის შესახებ, რომ შეიძლება კაცს სურვილი აღეძრას შესწავლილ იქნეს პოეტის შემოქმედების თეატრალური სფეროც.

გ. ტაბიძეს აქვს ლექსი „საახალწლო ეფემერა“, სადაც გამოხატულია, თუ რას განიცდის პოეტი თეატრში. იგი დაკავშირებულია მუსიკის ჯადოსნურ მელოდიასთან, არტისტი ქალის მშვე-

¹ ეგრ. „მნათობი“, 1973. № 1.

ნიერებასთან, დარბაზში გარინდებულ მაყურებლის სულთან, ფარ-
დის იღუმალ შრიალთან.

მრავალ წამწამებს და მრავალ ისარს
გრძნობს დაღალული თვალი თეატრში
და ედარები მზეს ნამაისარს,
მაღალ ლოყიდან შენ ბეატრიჩე!

პოეტი მღელვარებით უყურებს მას და თეატრს შეუმჩნევლად მიჰყავს იგი ბუნდოვანსა და შორეულ მხარეში. პოეტი „თითქოს ქაოსის ნისლში“ შევიდა და ამ მშვენიერ თეატრალურ ილუზიებში ქანაობს. იგი ხედავს „კარგი ქალების სიცილს უდარდელს, ეღვარე ლალებს და ყელსაკიდებს“. ეს არტისტული სამკაული ლამაზი ქალისა იმონებს მის სულს და, როცა ფარდა ეშვება, „თეატრი ხდება ლურჯ გაზონებით უდაბნო ყვავილით ნასამუშარი“.

გალაკტიონისათვის დაუვიწყარია ეს დღე, რომელმაც დაიმო-
ნა იგი.

ეკლავ მონად ვყავარ თეატრის ვარდები,
ღამეს სითეთრის, ვაზას, მაგიდებს.

თეატრალური აქსესუარები აქ განსაკუთრებულ ინტიმს იძენს. პოეტის სული, მისი ემოცია, ფიქრი და დამოუკიდებლობა ათბობს და ჩვენთვის ახლობელს ხდის საგანს, ლამაზი ქალის ხელი რომ ეხებოდა. ის ღამეც და სითეთრეც, პოეტი რომ ამბობს. თეატრის ღამეა, სცენის თეთრი სინათლეა.

გალაკტიონის პოეტური განცდა და თეატრალური ილუზია ლექსში ალიქმება, როგორც ერთი მთლიანი პროცესი. პოეტურია თეატრის მიერ აღძრული ემოციები, მშვენიერია ის სახილველი, რომელიც პოეტში ამდენ სევდასა და სიხარულს იწვევს. თეატრალური გარემო (სცენა, პარტერი, ლოყა) პოეტისათვის მომაჯადოებელი სამყაროა, რომელიც მაშინ ქრება. როცა თეატრის პატრონი „აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს“ და მშვიდად მიდის.

თეატრიდან მიღებული შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერია, რომ გალაკტიონში ბადებს ახალსა და ძლიერ მეტაფორულ სახეებს, აღძრავს აქტიურ ემოციას.

თეატრი შთაგონების წყაროა არტურ რემბოსთვისაც. მისი გახსენება კოსმიური მოვლენის პარალელს წარმოშობს რემბოსთან („მთვრალი ხომალდი“). გალაკტიონის სურათი ბუნების სამყარო-

შია განფენილი. ჩვენ თითქოს ვხედავთ, როგორ „ნაფოტივით ტიკ-ტიკებდა კლავიში სცენაზე. ეს ნაფოტივით ატივტივებული კლავიში წარმოქმნის მუსიკის მომაჯადოებელ ჰანგებს და „თეატრს ვით სატკივარი“, ისე ედება. გალაკტიონისათვის ზღვის სივრცე და მისი ჭმა სცენაზე წარმოქმნილი მუსიკალური მელოდიის შესატყვისია, რეპბოსთან კი—მზის ამოსვლა (რომელიც „იდუმალ ბურუსს არღვევდა“) და ზღვის ღელვა თავისი გრანდიოზულობით ანტიკური თეატრის ასოციაციას იწვევს.

მე დავანახე მზე იდუმალ ბურუსს არღვევდა,
იანფერ ზოლად დაფენილი ენთო დასავლეთა,
ანტურ დრამის მსახობთა მსგავსი ტალღები
იგრაგებოდნენ ზღვს კიდესთან შავ ფარდასავით.
(თარგმანი გ. გეგეჭკორისა.)

რასაკვირველია, აქ „მსახობთა მსგავს ტალღებზე“ როდია ლაპარაკი. ანტიკური თეატრი გამოირჩეოდა თავისი დიდი ტემპერამენტით, ვნებით. ცხადია, აქ ლაპარაკია ღია ცის ქვეშ წარმოდგენილი სპექტაკლის (რომელიც ათასებისათვის იყო განკუთვნილი!) მასშტაბებზე.

გალაკტიონის ლექსებში თეატრისაგან აღძრული ფიქრები და ემოციები დიდ მხატვრულ სახეებში იხატება. ადვილი წარმოსადგენია გლოვისა და მწუხარების სიღრმე, როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ „მერის“ უკანასკნელ სტრიქონებს.

და მე ავტირდი — ვით მეფე ღირი.
ღარი, ყველასგან მიტოვებული.

ძალზე ხატოვანია და კონკრეტული ეს სურათი, რომელიც მეფე ღირის ტრაგედიის მთელ შინაარსს იტევს. მეფე ღირის ტრაგედიის პარალელი პოეტის განცდებთან ზუსტად გამოხატავს სულიერი ობლობისა და მარტოობის გრძნობას. ბევრ პოეტს თავისი სევდიანი ცხოვრება მოსაწყენი და მელანქოლიური სპექტაკლისათვის შეუდარებია. გალაკტიონთან ტკივილი კი აქტიური, მძაფრი და ღრმა ტკივილია. მისი სულიერი დეპრესია თავისუფალი ინდიფერენტიზმისაგან, როცა იგი ახსენებს სწორედ ღირსა და არა სხვას — უკვე ადგილი აქ არ რჩება მონოტონური სევდისათვის. სულ სხვაგვარ სურათს იძლევა შარლ ბოდლერი, როცა იგი შესტყეროდა „ქვეყანას, სადაც წუთისოფლის ზარები რეკდა“.

როცა „ბედისწერის საფეხურებზე“ თამაშობდნენ „მარადიული შეცოდების მოსაწყენ სპექტაკლს“. „მოსაწყენი სპექტაკლის“ ცნება თავისთავად უკვე განსაზღვრავს პოეტური ასოციაციის ხასიათს.

დიდი მსახიობის, სარა ბერნარის სიკვდილს ღრმა გულსტიკვილით შეხვდა გ. ტაბიძე. პოეტი იგონებს მსახიობის განვლილ გზას, მის დაუდგარ ბუნებას, მის გრიმს, უჩვეულოსა და ეფექტურ გრიმს. პლასტიკას. მის მიმიკას, ერთი სიტყვით, არტისტულ პალიტრას, უხვსა და მრავალფეროვანს.

და შემდეგ:

მაგრამ... იწყება, ასწიეს ფარდა
მის წინ კარპიის არს ცხედარა:
ქალის თვალებში იშლება ვარდა,
გრძნობათა ცეცხლი გაუბედარა.
იდგა მუხლმოყრით და ცრემლებს ღვრდა
სასოწარკვეთა და გრძნობა ძველი
იგი ოცნება, ხან მარგარატა,
ხან კლეოპატრა — ნილოსას გველი.
რა ფერები! გრძნობათ სეირად
და ისე, როგორც მწვანე სურათებს
ხატავს დეორდანო და რიგვირა:

ლექსის უკანასკნელ სტრიქონებს გალაკტიონი ქართულ თეატრს უკავშირებს:

აჰ, გრიმი, გრიმი, ლევკოვებს ისე
აღარ აღეღვებს გრძნობათა ქარა,
იქნება მშვიდი ნინო ჩხეიძე
თუ ანთებული სარა ბერნარა.

ისევ გრიმი, ისევ ანთებული არტისტული ცხოვრება!

გალაკტიონმა რამდენიმე ლექსი უძღვნა მსახიობ ქალებს. მისთვის მსახიობის პროფესია უდიდესი პატივისა და დიდების საქვეა. პოეტი მზად არის ძეგლი დაუდგას მსახიობს, რომელმაც მთელი სიცოცხლე ხელოვნებას შესწირა.

ოჰ. რა რიგ მინდა მაშინ ძლევის დაგიდგა ძეგლი,
გულწრფელ სიტყვებში გამოხატო ეს გრძნობა მცირე.
— ძეგლის ღირსი ხარ, რადგან სული უკანასკნელი
შენს ერთ სიყვარულს, ხელოვნების ტაძარს შესწირე.
(„მსახიობ ქალს“.)

ეს არის 18 წლის ქაბუჯის სურვილი. ახლადგადვიძებული პოეტური გენიის (ლექსი 1909 წელსაა დაწერილი) პირველი თეატრალური ოცნება. ამ პერიოდში ქაბუჯი პოეტი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ხელოვნებისადმი. ლექსებს უძღვნის მუსიკას, მსახიობს და საერთოდ ხელოვნებას. მან იცის, რომ ხელოვნების სამყარო რთულია, ღრმა და ზოგჯერ შეუღწეველი, აღუვსებელი. ეს არის „ოქრო, მიწის გულში დამარხული“, ამასთანავე, „არის საღვთო ბილიკები ამ სივრცისკენ მიმავალი“. მაგრამ მას, იქით „კაცის გრძნობა და გონება ვერ სწვდება“ („ხელოვნება“).

მსახიობის ხელოვნების მეტრძოლი ბუნება გამოხატულია ლექსში „მსახიობის დღიურიდან“.

ვინ რას დამაკლებს?! ჩემში ძალაა
ფრთაგაშლილი და დაუთრგუნველი!
ღეე კვლავ ეჭვით დამხარხარებდეს
მტერთ ურცხვო გუნდი, ბრბო უზრუნველი.
(1910)

ამ ლექსის დაწერიდან 45 წლის შემდეგ გალაკტიონი კვლავ უბრუნდება თეატრს, როგორც მეტრძოლი ხელოვნების თემას.

ხელთ აულია
თეატრს
უზარმაზარი ქნარი

წერს იგი და ეს „უზარმაზარი ქნარი“ პოეტისათვის დიდი მხატვრული ძალაა.

ქუხს ტრომბონის ხმა
ჩანგი,
ბუკი და
პიანინო.
ხმა ორკესტრის და
სცენის
გრიგალს მიჰყივის
თანა.

წერს იმავე ლექსში „ო, ნანა, ნანა, ნანა“.

გალაკტიონი რამდენჯერმე მიმართავს შექსპირისეულ სახეება. აქ უნდა გავიხსენოთ მისი „ჰამლეტის“ ქნარით. ეს ლექსიც სიჭაბუჯის წლებშია (1911) დაწერილი. დაწერილია დიდი ექსპრესიით.

ამაო მთლად ცხოვრება, დრტუნვას წუთოსოფელა,
წადი... წადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია!
ტკბალა ნანა სულს უთხარა, უბედობა ხატს აჩვენე.
დამაშვარალა სული, გული მონასტერში მოასვენე!
მაშ, შორს მტვერი, შორს, შორს მიწა — ის ცის უარყოფელია
წადი, წადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია!..

როგორც შემდეგ დავინახავთ, ლექსი თავისებურ გამოქაზილს
პოულობს გალაკტიონის წერილში „თეატრები“.

თეატრის სული, მისი არტისტული ცხოვრების სითბო, ვნება
და კოლორიტი ნაგრძნობია ლექსში „სცენა — სუნთქვაა გახშირე-
ბული“. აქ შესანიშნავად არის დაჭერილი წარმოდგენის მზადების
რიტმი. გადმოცემულია სცენური ატმოსფერო.

დეკორატორი ამზადებს ფარდებს,
სღვამს ტყეს და იქით ქოხებს თოვლიანს
შენ ამ პიესას მოხარ, რა გმართებს
ან მანფრედბა როსმე მოვლან?
სცენა — სუნთქვაა გახშირებული,
საწამლაკები იღვრება ჭიჭით
რამდენი მახსოვს აჭირებულა
ამ დერეფნებში, ამ ფარდებს იქით.

ასე ძლიერია პოეტისათვის თეატრალური სინამდვილე, ეს სი-
ნამდვილე იჭრება მაყურებლის სულში და იქმნება გრძნობათა და
ფიქრთა ჰარმონია და იგი იქმნება იმ ცრემლის გამო, რომელიც
სცენაზე დაიღვარა და რომელმაც მაყურებელშიც იგივე განცდა
გამოიწვია.

ამ თემას აგრძელებს პოეტი სხვა ლექსშიც („ქარგი პიესა“).
სცენა გაგებულია, როგორც ცხოვრების ექვივალენტი. სცენაზე
ყველაფერი ხდება მსგავსად სინამდვილისა. აქ არის შურიცა და
მტრობაც, სიყვარულიცა და სიძულვილიც.

მაგრამ სცენაზე წარმოსახული მთელი ცხოვრება სანახაობაა.

ეს არის მოქმედი და მოძრავი სანახაობა. მისთვის უცხოა რუ-
ტინა. გალაკტიონი თეატრის მშვენიერი ფარდის მიღმა განცდილ
სინამდვილეს მის განუწყვეტელ მოძრაობაში ხედავს. პოეტი
გრძნობს თეატრის შინაგანი ბუნების თავისებურებას.

სცენაზე მიდის
ადამანთ შური და მტრობა:

ხან სახარულას,
ხან ტირილის გულღვარძლი გრძნობა —
სანახაობა!
უველაფერი რუტინის გარდა,
არ გვაშორებს მას,
მშვენიერი თეატრის ფარდა.

გადის წლები და, გალაქტიონის წარმოსახვაში უფრო მრუქე
ფერს იძენს თეატრალური სანახაობა, იგი უახლოვდება მის წაი-
მოდგენას ცხოვრებაზე, მის წინააღმდეგობებზე.

რალაც სიზმარეულ ილუზიაში ეხვევა მისი თეატრი და პოეტი
გლოვობს ამის გამო. მას ეჩვენება, რომ თითქოს ამქვეყნად იგი
ისე დადის თეატრიდან თეატრში, როგორც მწუხარე სანახაობიდან
სანახაობაზე. აქ თეატრი, არსებითად, ცხოვრების ტოლფასოვან
შინაარსს იძენს.

ღრმა მწუხარება აღარც მანებებს,
ისევ უფსკრულში გადაშაქანებს,
როდემდე ვივლით
აღეთ ტკივილით?
როდემდე უნდა მივყვეთ ზმანებებს
ყოველდღიური სიზმრებას ნატვრით,
ერთ თეატრიდან, ან სხვა თეატრით
როდემდე ვივლით
აღეთ ტკივილით?

რა სატკივარი და საფიქრალი გასჩენია პოეტს? თეატრის ილუ-
ზია რატომ აღძრავს მასში ამდენ სევდას? იქნებ იმიტომ ხდება ასე,
რომ ცხოვრებისა და თეატრის იგივეობის განცდა დაეუფლა პო-
ეტს? და თუ ცხოვრება ისევე წარმავალია, როგორც წარმავალაა
თეატრის სპექტაკლი, მაშინ საფუძველი ჰქონია პოეტს ღრმა სევ-
დისათვის. მას უკვე შეეძლო თავისი განვლილი დღეები თეატრის
გარდასული სპექტაკლებისათვის დაეკავშირებინა.

ან წარსულ დღეებს რატომ შევნატრით,
სარაჯიშვილი როცა მღეროდა;

სარაჯიშვილის სახელს იგი ხშირად უბრუნდება („ოპერის თე-
ატრთან“, „მწუხარება“ და სხვა), მის ხსოვნას უძღვნის ლექსებს.

ოპერის თეატრს გავუვლი ახლო
და გული კედება საამოებით,

გახსოვს თუ არა, მაღალო სახლო,
ჩემი მქუხარე საღამოებია?

მაგრამ სარაჯიშვილის გახსენება მარტო გარდასულ დღეებს რო-
დი აგონებს, იგი არის ერთხელ განცდილი ესთეტიკური სიამოვნე-
ბის გამეორების წყაროც. პოეტი მიმართავს მომღერალს, რომ „ჩა-
მოსხნას დღეებს შავი ზეწარი“ და უკვე აღარ ესმის მომღერლის
ქვითინი. და მაინც, ამის მიუხედავად, მიუხედავად პოეტის განცხა-
დებისა, „ბევრი რამ მწარე“ მახსოვს, მაგრამ არ დავღონდებიო —
ლექსი უთუოდ დაეჭვებული კაცის კითხვით მთავრდება.

ძნელო არ არის ღვოვდეს რწმენა,
ახუნდენელი მომავლის ზღაპრის?

ვ. სარაჯიშვილი აღარ არის... წლები არ ბრუნდებიან. არ ბრუნ-
დებიან ის თაობებიც, რომლებიც ამ წლებს გაყვნენ და პოეტაც
სევდიანად გადასცქერის იმ გზას...

სულ სხვაგვარ ინტონაციას იძენს სევდა სხვა ლექსში. იგი თით-
ქოს უკიდურესობამდე გამძაფრებულია, მაგრამ ოდნავ ირონიითაა
შეფერული.

ორკესტრის ხმაში — ტყის ნაპირია,
წყაროვ და ველო. ქალი და ვაჟი
ოცნებას რაში ვის რათ სჭირია,
ვის რათ სჭირია ეხლა მირაჟი?

პოეტს აწუხებს კითხვა — არის კი საჭირო მირაჟი? სჭირდება
ერნემს იგი? კითხვა იმგვარია, რომ თითქოს იგი პასუხსაც შეიცავს,
მაგრამ ბოლო სტრიქონში კატეგორიული ტონი იცვლება და ერთ-
გვარი განელება ხდება მიხივე კითხვისა.

...გ. ტაბიძემ ლექსი უძღვნა ქართული სცენის დიდოსტატს ვა-
სო აბაშიძეს. პოეტი იგონებს დიდ მსახიობთან ერთად გატარებულ
დღეებს, მის მყუდრო ბინას, სადაც არაერთხელ განუცდია სიხარუ-
ლით სავსე წუთები. მოგონებას ერთგვარი სინანულის იერი დაჰყ-
რავს. პოეტის განცდაში არის სინაზე და სითბო, არის დაფარული
სევდაც, რომელსაც სიჭაბუკის გარდასულ დღეთა მოგონება წარ-
მოშობს ხოლმე.

მე მახსოვს მისა პატარა ბინა,
იქ უფრო ადრე ვცხოვრობდი წინათ.

რაღაც პატარა, რაღაც ფარული,
ო, შესახვევი თეატრალური.
გადაშალნენ გზები სხვადასხვა.
ცხოვრებამ ბევრი წაიღო სასო,
რა კარგად მახსოვს ძვირფასო ვასო,
რა კარგად მახსოვს მგზნებარე საშა,
რა კარგად მახსოვს მქუხარე ვაშა,
რა კარგად მახსოვს პატარა ბინა,
და ორი თასი რომ გვედგა წინა.

პოეტისა და მსახიობის მეგობრობა შესანიშნავად არის გადმო-
ცემული ამ გულწრფელ სტრიქონებში. პატარა ქუჩისა და პატარა
ბინის სიბოლო და იდილია რაღაც განსაკუთრებულ ინტიმს იძენს,
როცა პოეტს აგონდება „ორი თასი“. ჩვენ თითქოს ვხედავთ, რი-
გორ შემოსახლოებიან მაგიდას პოეტი და მსახიობი. ვხედავთ მათ
სახეებს, გვესმის მათი სიტყვები...

ლექსი დაწერილია 1958 წლის 3 ოქტომბერს. ამავე დღეს დაუ-
წერია მეორე ლექსიც „ტასო აბაშიძე“. დიდი მსახიობების შვილი-
სადმი მიძღვნილი ლექსი ორი სტროფისაგან შედგება და თითქოს
ექსპრომტის ხასიათისადაც ჟნდა იყო.

გარედ არაა წვიმის,
აქ კი ოთახი გრიმის,
მსახიობ ქალთან ცალკე
საუბრობს მისა სარკე.
სარკე: მზადა ხარ, ტასო?
ტასო: სკოცხლას ფასო!
კართან როლებს გროვა
სცემს, ტასო, დროა, დროა!

როგორც გ. ტაბიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანალიზი-
დან ირკვევა, პოეტს სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ფიქრი თეატრ-
ზე. იგი ხშირად მიჰპართავდა დრამატურგიულ ფორმებს. მის ლექს-
სა და დღიურებში გამხელილი ფიქრები ნათელს ხდის თუ რაო-
დენ დიდი იყო გალაკტიონის თეატრალური სამყარო. მისი ინტერე-
სების სფეროში შედიოდა მსახიობის ხელოვნება, თეატრალური
მხატვრობა, თეატრალობის ბუნება, მუსიკა, ორკესტრი. წერდა მსა-
ხიობებისადმი მიძღვნილ ლექსებს. იშველიებდა თეატრალურ და
დრამატურგიულ სახეებს, დეტალებს. იტაცებდა დიאלოგის ფორ-

მის ლექსები და განსაკუთრებით, შინაგანი მონოლოგები. დიდი სურვილი ჰქონდა დაეწერა პიესები. ჰქონდა თეატრალური ჩანაწერები, წერილები. ერთი სიტყვით, ნამდვილი თეატრალი იყო. თეატრისადმი ეს სიყვარული სიჭაბუქის წლებიდან მოსდევდა.

გალაკტიონ ტაბიძეს მოსკოვში ჰქონდა დამთავრებული სარეჟისორო კურსები (1928 წ.), მოისმინა ლექციები რეჟისურის, თეატრის ისტორიის, გრიმის, მეტყველებისა და სხვა სპეციფიკური თეატრალური დარგების შესახებ. იგი ბავშვობიდანვე გატაცებული იყო მუსიკით. დიდი სურვილი ჰქონდა გამხდარიყო ნ. სულხანიშვილის გუნდის წევრი, საამისოდ გამოცდაც ჩააბარა. ერთ-ერთ დღიურში (№ 12 დ. 02 1370—394) პოეტს აღწერილი აქვს, თუ როგორ მოხვდა სულხანიშვილის გუნდში. დღიურში წერია: „1910 წელი. ერთ-ერთი სახლის დარბაზი... დარბაზის ერთ კუთხეში დგას როიალი. როიალთან ზის ნიკო სულხანიშვილი. მას ხელი კლავიშზე უდევს. დიდი კომპოზიტორის სახე გამოხატავს შემოქმედებითა ზეშთაგონებას და მისი თვალები აღტაცებით მომჩერებია. კომპოზიტორი ამოწმებს ჩემს ხმას — დაეწყით ხელახლა, — მეუბნება ნიკო სულხანიშვილი. აბა აპყევით. ნიკო იღებს გამას, სრულიად უბრალოდ გამას დო... რე... მი... მე ვყვები ჯერ სრულიად უბრალოდ. შემდეგ გადადის ვარიაციებზე და ჩემი ხმა უმადლესი ნოტიდან გადმოდის დაბალზე, დაბლიდან მაღალზე. და შემდეგ, დიდხანს, უკანასკნელი აკორდი მისწყდა. გამოცდა დამთავრდა.

— რა სუფთა ალტია, გასაოცრად წკრიალა ალტი, უნაზესი ლირიკია! რამდენი წლის ხართ?

— თხუთმეტის ბ-ნო ნიკო!

— როდესაც ოცის გახდებით თქვენი ალტიც ბარიტონად იქცევა. დარჩით ჩემს გუნდში, ვიმღეროთ ერთად.

ასე გავხდი სულხანიშვილის გუნდის წევრი“.

მუსიკისადმი ინტერესი არასოდეს განულებია გალაკტიონს. იგი ხშირი სტუმარი იყო ჩვენი საოპერო თეატრის სპექტაკლების, უღაღეს პატივს სცემდა ზ. ფალიაშვილს, თეატრისთვის განკუთვნილი ხარჯები საკმაოდ სოლიდური იყო მის ბიუჯეტში. როგორც მისი დღიურიდან ჩანს, პოეტი ხშირად განიცდიდა ეკონომიურ გაჭირვე-

პას. ხშირად წუხდა, ჩიოდა, ზოგჯერ პირდაპირ გოდებდა ამის გამო. ვერ იქნა და ვერ აეწყო მისი საქმე ამ მხრივ. 1929 წ. 14 თებერვლის თარიღით ხელოვნების მთავარ სამმართველოს სწერს, რომ დაწერილი აქვს 5 ათასამდე ლექსი და წერილი, ითვლება პირველხარისხოვან პოეტად, „მაგრამ ფიზიკურად დაავადმყოფლი, არა მაქვს ბინა, განვიციდი აუტანელ სიღარიბეს... შიმშილმა, უბინაობამ, უტანსაცმელობამ სრულიად გამანადგურა“, გთხოვთ დახმარებასო. კითხულობთ დღიურებს და პირდაპირ თვალებს არ უჯერებთ, თუ როგორ ტრაგიკულად განიცდის პოეტი ხელმოკლეობას. ეკონომიური მდგომარეობიდან გამოუვალობის გრძნობა მასში ბადებს შიმშისა და ურწმუნოებას. ზოგჯერ იგი ცდილობს გაექცეს მას.

ამგვარი ეკონომიური და სულიერი მდგომარეობის დროს იგი ხშირად მიდის თეატრში. თეატრი მისთვის გართობაც არის, და ზოგჯერ დროის მოკვლაც, მაგრამ უფრო მეტად პოეტს მისი იღუმალი ბუნება იტაცებს.

1946 წლის მის მიერ შედგენილ ერთ-ერთ საოჯახო ხარჯთაღრიცხვაში წერია: „სულ გვაქვს 400 მანეთი. აქედან 20 ჰაპიროსა, 20 თეატრს, 7 კინოს“... ერთობ ბევრია თეატრის ბიუჯეტი. დღიურებში ხშირად ვკითხულობთ: „დავესწარი „გორდას“ — გადამრია სცენამ ზღვის ღელვისამ, მშვენიერმა ადგილებმა ჯვრის მონასტრისა და სვეტიცხოველისამ. „გორდა“ უდიდესი მიღწევაა ქართული ხელოვნების“¹.

...„ვიყავი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. დავესწარი „შესაფერ ჯილდოს“ — გ. ქელბაქიანის. სადაც გ-ნის წიგნები ორჯერ, მარჯვე (ძლიერ) ადგილასაა ნახსენები. აღფრთოვანებული დავბრუნდი შინ. რა ღრმად და ლამაზად არის ქართველი ინტელიგენტების მიერ გ-ნის ბუმბერაზობის შეგნება, გაგება. სდგამენ სომხური, მოზარდი და სხვა თეატრებიც, თვითონ პიესა საუკეთესო აგიტაციისა ოჯახის — სახელმწიფოს პირველი უჯრედის შესახებ“.

ჩვენ არ გვიკვირს პოეტის ბავშვური აღტაცება იმის გამო, რომ მისი წიგნები ახსენეს სცენაზე. თავად კარგად იცოდა, რომ დიდი პოეტი იყო, მაგრამ გაფაციცებით უგდებდა ყურს სხვის ნათქვამს.

¹ დღიურიდან ჩვენ მიერ მოტანილი მასალა პირველად გამოვაქვეყნეთ ჟურნ. „მნათობში“. 1973, № 1.

„კიყავი აკაკი ვასაპესთან“—წერია მის ერთ დღიურში. თეატრის პროგრამაზე მიუწერია „დიდებულია „პიკის ქალი“. მეორე მოქმედების დეკორაცია, განათება, სივრცე, სტუმრების განლაგება მარჯვნივ და მარცხნივ“.

„...გარდაიცვალა შალვა ღამბაშიძე, დღეს ასაფლავებენ... ეპ... 1955 წ. 19 მაისი“. „მეიერჰოლდის თეატრში ლოქა არაა“... „ოპერაში შემოვიდა...“ დასწრებია რომელიღაც ისტორიულ თემაზე და წერილ პიესას „მოქმედი პირები (ისტორიული), იშვიათი გვარები. მე ქართულ მწერლობაში არ შემხვედრია. გასახარელია, რომ ასე დიდ როლს თამაშობენ ქალები. არა თუ მართლა!...“ ხშირად არის ჩანაწერები მსახიობების ნაამბობიდან. არის შთაბეჭდილებები თეატრალურ საღამოებზე „ვალერიან გუნიას მოსაგონარი 15 წლის-თავი ჩატარდა ხელოვნების სახლში, კარგი იყო აბაშიძის და შალვა დადიანის გამოსვლა პრესაში...“

...„ჩვენი პოლიკარპე დინჯი, გონიერი ადამიანია, ერთის შეხედვით ბევრს ეგონება, რომ არაფერს არ აკეთებს და იმის გამო, რომ სულ დაფიქრებულია. სადაც არ უნდა შეხვდეთ, ერიდება ზედმეტ ლაპარაკს, ყბედობას. ვინაიდან ის არა სიტყვის, არამედ. მოქმედების კაცია. ხშირად იქცევა „საბრძოლო“ მოქმედებად... მე ვთქვი „საბრძოლო“ მოქმედება — საიერიშო მოქმედება. მისი ასეთი ძდგოვარეობა ხშირად აღძრავს, ამუშავენს დიდსა და რთულ მექანიზმს. იტყვიან რომ მანქანა მუშაობს. ამუშავებულია მთელი ძალით. ამგვარი მუშაობა ხშირად გაფიქრებს... ჩვენ ხაზს ვუსვამთ სიტყვას. მოქმედება, მოქმედება, მოქმედება, მოქმედება. ამგვარად შეიქმნა კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“. მოქმედების ადგილია თეატრი, სცენა. მშვენიერი პიესაა. ეს ყვარყვარე თუთაბერი ტიპია. ბ. კაკაბაძე ამ პიესით ერთი ფუძემდებელთაგანია თანამედროვე ქართული დრამატურგიის“.

1950 წლით არის დათარიღებული ეს ჩანაწერები. ამავე წლის 31 იანვარს პოეტს გახსენებია ძველი ამბავი. „ცილინდრი ზღვაზე“ ჰქვია მას. ერთხელ გალაკტიონს ვ. აბაშიძისათვის შეუჩივლია, წვიმის გამო თუ როგორ ჩაეშალა საღამო აფხაზეთში.

...1940 წლის 27 მაისს დასწრებია მ. კალინინთან შეხვედრა მარქსიზმ-ლენინიზმის ფილიალში. „შეხვედრაზე იყვნენ არტისტები მარჯანიშვილის თეატრიდან“ — წერს დღიურში.

არის სხვა თეატრალური ჩანაწერებიც, ყველგან იგრძნობა პოეტის აფორიაქებული სული, აწეწილი, დაულაგებელი ცხოვრება „თეატრალური დღიურები“ უფრო გასაგები გახდება, თუ გავიზსენებთ გალაკტიონის ერთ მეტად საყურადღებო წერილსა და რაქდენიმე პიესის ჩანაფიქრს.

* *

1919 წელს ჟურნალმა „თეატრი და მუსიკა“ (№ 1) გამოაქვეყნა გალაკტიონის წერილი „თეატრები“. წერილი დიალოგის ფორმით არის დაწერილი. იგი ეხება სინთეზური თეატრის პრინციპებს და კარგად გამოხატავს იმჟამინდელი ქართული თეატრის სატიკივარს.

1919 წელს ქართულ თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა. თეატრს ჰქონდა ღრმა კრიზისული მოვლენები. უყურადღებოდ იყო მიტოვებული ქართული დრამა. მწვავე ბრძოლა ჰქონდა გამართული ქართულ რეჟისურას. პროფესიონალური რეჟისურა იმტიციებდა პოზიციებს. მსახიობსა და რეჟისორს შორის გამართული ბრძოლა, რომელიც ევროპისა და რუსეთის თეატრებისთვის, არსებიითად, უკვე განვლილი ეტაპი იყო, საქართველოში ჭერ კიდევ არ დამთავრებულიყო. ეს იყო ამასთანავე სინთეზური თეატრისათვის ბრძოლაც. გალაკტიონის წერილი სწორედ ამ მხრივ საყურადღებო, წერილი დიდი არაა, მაგრამ მნიშვნელოვანია და ამიტომ მოგვყავს მთლიანად.

რეჟისორი — პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერის გამოცდილ რეჟისორს.

ჰამლეტი — არა, პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერით დახელოვნებულ მსახიობებს.

რეჟისორი — თქვენო უდიდებულესობავ.

ჰამლეტი — ასეა: მსახიობობა იბადება ზეშთავონებიდან და არ საჭიროებს არავითარ ტექნიკურ შენობას, უმაღლესი მიზანი თეატრისათვის არის სცენური იმპროვიზაცია.

რეჟისორი — თქვენო უმაღლესობავ... ავტორი?

ჰამლეტი — გაერთიანება შემოქმედების დროს ავტორისა და აქტიორის იდეების: აი კიდევ უდიდესი მიზანი.

ოფელია — ჩემი აზრით, ეს კითხვა (რეჟისორი თუ ავტორი?) არ არსებობს. ეს მხოლოდ გაუგებრობაა.

ჰამლეტი — შეიძლება თქვენ აგვიხსნათ ეს გაუგებრობა?

ოფელია — სცენაზე ვარ და არ მახსოვს შემთხვევა, რომ პიესა ჩატარებულ იყოს თეატრალური მოწყობილობის გარეშე. ვერც ერთი მსახიობი მაშინ როლს ვერ შექმნიდა. თქვენ უაღმატებულებავ! რა იქნებოდა ჰამლეტი, რომ არ ყოფილიყვნენ დეკორატორები, ბუტაფორები, კოსტუმიერები, სცენარიუსები, ან სუფლიორები? რეჟისორი მოწოდებულია...

ჰამლეტი — მოწოდებულია სცენარიუსებისა და დეკორატორებისათვის!

რეჟისორი — აგრეთვე ჰამლეტისათვის.

ოფელია — ყველასათვის, თქვენო უმაღლესობავ? აი ოსკარ უაილდის სიტყვები წიგნიდან „ნილაბთა ჰემპარიტება“.

„ფონი უნდა დარჩეს ფონად, ფერები კი ეფექტს უნდა დაუმორჩილდეს. ამას მხოლოდ მაშინ მივალწევთ, როდესაც წარმოდგენას ხელმძღვანელობს მხოლოდ ერთი პიროვნება. ხელოვნების განათება მრავალგვარია, მაგრამ მთავარი ძალა მხატვრული ეფექტისათვის მხოლოდ გაერთიანებაშია. ნაშედეგილი მხატვრული დადგმა ერთი შემოქმედის სულით უნდა იყოს გაჟღენთილი“..

ჰამლეტი — „ოფელია, წადი მონასტერში!“

ოფელია — „მე მინდა ვსთქვა, რომ უმთავრესი პიროვნება თეატრში არც რეჟისორია და არც აქტიორი. ყველაზე უმთავრესი ჩვენი ძვირფასი თეატრია. უნდა ამაღლდეს იგი მაღალ ხელოვნებამდე, აი რას ვუსურვებ მათ ყოველი ახალი სეზონის დასაწყისში“.

როგორც რეჟისორის, ჰამლეტისა და ოფელიას დიალოგიდან ვხედავთ, პოეტი სინთეზური თეატრის იდეას იცავს. ყველა კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმის თემა თავისებური რეაქციაა რეჟისურის დიქტატურის წინააღმდეგ. არ შეიძლებოდა გალაკტიონს არ სცოდნოდა, რომ რუსეთში კ. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ავტორიტეტმა, აგრეთვე ევროპის თეატრებში რეჟისორთა პიროვნების წარმოჩინებამ, საერთოდ, მსახიობთა ერთგვარი გაღიზიანება-გამოიწვია. ბევრს ეგონა, რომ რეჟისორი მოკლავდა მსახი-

ობს. წაართმევდა მას პირველობას. „მსახიობები, — წერდა კოტე შარჯანიშვილი, — რეჟისორს ისე უცქეროდნენ, როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს, როგორც დესპოტს, რომელიც თითქოს ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებლობას. იმ ხანებში მოწოდებული ვიყავით დაგვეცვა და მოგვეპოვებინა რეჟისორის მდგომარეობა თეატრში. ხშირად გვიხდებოდა ჩხუბი არა მარტო მსახიობებთან, არამედ დირექციასთანაც“.

ასეთი იყო სინამდვილე. გალაკტიონისათვის მიუღებელი გახლდათ თვით საკითხის დასმაც კი, თუ ვინ არის თეატრში უპირველესი. მისი აზრით, კამათი — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი თუ მხატვარია უპირველესი, არ შეესაბამება თეატრის საერთო ინტერესებს.

მაგრამ კამათი მაინც იყო. იგი გაგრძელდა დიდხანს. თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა აქცენტებს იძენს ამა თუ იმ კომპონენტის უპირატესობის საკითხი. გალაკტიონი გრძნობა, რომ ეს მეტად ღრმა და სერიოზული საკითხია და ამიტომ საკმაოდ სოლიდური არგუმენტაციაც მოაქვს თავისი აზრის ნათელსაყოფად ზემოთ მოყვანილი დიალოგის თითოეულ მონაწილეს. „ყველაზე უმთავრესი ჩვენი ძვირფასი თეატრია“, — ამბობს ოფელია და აქ ვლინდება ავტორის პოზიციაც.

გალაკტიონი ზოგჯერ მიმართავდა ხოლმე თავისი ნააზრის დიალოგის ფორმით გადმოცემის ხერხს. როგორც ჩანს, მასაც დიდხანს აწუხებდა დრამატურგობის ჟინი. ამ მხრივ იგი გამონაკლისი არ ყოფილა. როგორც ვთქვით, მსოფლიოს თითქმის ყველაზე დიდი პოეტი და პროზაიკოსი ოცნებობდა დაეწერა პიესა, გამხდარიყო დრამატურგი.

გალაკტიონსაც ბევრჯერ გამოუთქვამს სურვილი დაეწერა პიესა. ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში, საზეიმო შეხვედრაზე, მან თავის მომავალ პიესაზე ილაპარაკა საჯაროდ. დღიურებში ხომ საკმაოდ ბევრია ასეთი განაცხადები.

„მოქმედი პირნი“ — ბუბა, შიუკა, კვარიკი, მარალა, ასარბისარი, ლოდა, სასტუმროს პატრონი და სხვ. მოქმედება სწარმოებს 1921 წ. თებერვალში, ტფილისის მიდამოებში...“

აქ მეტი არაფერი! ახლა სხვა ჩანაწერი:

...„მთელი მოქმედება სწარმოებს ძველი ტფილისის ფონზე. ძველი ტფილისი ეხლა ინგრევა — შენდება ახალი შენობები —

აი, ამ ნგრევა-შენების საფუძველზე აიგება მთელი პიესა. სიუჟეტი: ანგრევენ ერთ ძველ სახლს, რომელშიაც მოთავსებულია ოჯახი — ეს არ არის რევოლუციური ნგრევა, ეს არის მშენებლობითი ნგრევა“.

კინოსცენარის დაწერაც უცდია პოეტს. სურვილი ჰქონია და ჩაუწერია ერთი ტიპის რვა თვისება. „თვალები დახუჭა, მის ოცნებაში გადაირბინა მთელმა მისმა ცხოვრებამ, ვინ რას ეძახდა. ძაღლის ლეკვი — ასე უწოდებდნენ დაბადებიდან. ვირი — ნაცნობ-მეგობრები“ და ა. შ.

და კიდევ ერთი ჩანაწერი. პიესა ომის თემაზე. „რამდენიმე მტრის მზვერავი გამოდის, რომ დაზვეროს“... ხუთიოდე სიტყვა. მნელია გადაჭრით ლაპარაკი არარსებულ პიესაზე, მაგრამ ჩანაწერების დიდი ნაწილი ისეთია, რომ, შეიძლება ვთქვათ, პოეტს კომედიების დაწერა ჰქონდა განზრახული. ყველაზე სრული ჩანაწერი (02137137) ვოდევილს ეკუთვნის. „ივანე ნაპოლეონად იქცა“ — ასეთია ვოდევილის სახელწოდება. შემდეგ ქვემოთ მნაწერი აქვს „ვოდევილი I მოქმედება გ. ტაბიძისა“. დაწერის თარიღი გაურკვეველია, არც ვოდევილია დამთავრებული. მართალია, ვოდევილი მაინცდამაინც არა ბრწყინავს გალაკტიონის საკადრისი გონებამახვილობითა და ნიჭიერებით, მაგრამ დიდი პოეტის ყოველი თეატრალური ინტერესი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დღეს.

ვოდევილში სამი მოქმედი პირია: ივანე, მისი ცოლი თებრონე და კარისკაცი. თუმცა, მოქმედ პირთა დასახელებაში შეიღებიცაა ნახსენები, მაგრამ მოქმედებაში ისინი არ ჩანან.

მოქმედება მიმდინარეობს ივანეს ბინაში. იწყება იმით, რომ ივანე გაზეთს კითხულობს, სადაც აღწერილია „კავკასიელი ნაპოლეონის“ ივანე კვახაძის (ზოგჯერ კვახპირველი) გმირობა. ივანე უმაღლეს იხმობს კარისკაცს და უბრძანებს, რომ ყველას აუწყოს ივანეს ნაპოლეონად გადაქცევა. კარისკაცი ჯერ დაიბნევა. გათამაშდება ამ დაბნეულობის სცენა, ნაჩვენებია ივანეს რეაქცია კარისკაცის საქციელზე, შემდეგ გონსმოსული კარისკაცი იწყებს ყვირილს, რომ ივანე ნაპოლეონად იქცა.

ივანე კვლავ მოუხმობს კარისკაცს და გაზეთებს მიაწვდის, წაიკითხე რა სწერიოაო, მაგრამ გაზეთს ისევ ივანე უკითხავს, შიგ სწერია: „ქართველი თავადაზნაურები თავის კანში ველარ მაგრდებან. ბელაურებს თავს ველარ უკაეებენ და, მამა-პაპური სულით და ალა-

აი ვაჟი ვაჟი ვაჟი, გმირულად მოიწვევენ ბრძოლის ველისაკენ. რომდევნო სურათს აკლია რაღაც. ლოგიკური განვითარება არ ხდება. შემდეგ არის ჩანაწერი. ივანე კარისკაცს ეუბნება, ხომ არ დავიწყებთ, რომ მე ნაპოლეონი ვარ, არაო? მაშ კარგი, ამისათვის გაჩუქებთ საქართველოს თავისი ლამაზი ქალებით. „საუცხოო ქალები არიან იმერეთში, — უფრო კარგები გურიაში და სულ უკეთესი სამეგრელოში“. ყველა მიჩუქნიაო. ამას მოსდევს მოქმედებაში თებროლეს შემოსვლის სცენა. ივანე მას ჟოზეფინას უწოდებს. ერთმანეთს მიუაღერებენ „ნაპოლეონი და ჟოზეფინა“. კარისკაცი შეახსენებს ნაპოლეონს, რომ საჭიროა რეფორმები და ივანეც იწყებს ოცნებას:

„რეფორმა! მაგალითად, გავამრავლოთ სასწავლებლები? ავავით მონასტრები? ავავით ეკლესიები? შემოვიღოთ უფასო სწავლება. რა რეფორმა? საჭიროა ისეთი რეფორმა, რომ მტრებმა კრინტის დაძვრა ვერ გაბედონ. ოჰ, ჩემი მტრები, მართლა, ეხლა გამახსენდა, საჭიროა ჯაშუში ვიყოლიოთ. თუ რას ამბობენ ჩემზე ჩემი მტრები, აუცილებლად, ეს მე საშუალებას მომცემს უფრო დიპლომატიურად ვაწარმოო საქმე. დაუძახეთ კარისკაცს!“

ვოდვეილიდან ჩანს, რომ პოეტს აწუხებდა ცრურწინდობის თემა. რომელიც შორს არ იდგა „ყვარყვარაზმისაგან“.

გალაკტიონ ტაბიძე გაბაასების, დიალოგის ფორმას ლექსებშიაც მიმართავს (მაგ. „ქალავ!“), მაგრამ მისი საყვარელი დრამატული ფორმა უფრო შინაგანი მონოლოგია, ვიდრე დიალოგი!

გალაკტიონ ტაბიძეს სიკვდილამდე აწვალებდა ფიქრი, თუ როგორ გამოეხატა თავისი სათქმელი დრამატულ ფორმაში. ღრმა შინაგანი კონფლიქტი. რომელიც მის სულში არსებობდა. მართლაც და „ბედნიერი მასალა“ იყო დრამატული ქანრისათვის.

ადამიანი ისწრაფვის გახსნას თავისი შინაგანი სამყარო სხვის სულში, — ამბობდა კოტე მარჯანიშვილი. ეს ძლიერი და ყოვლისმომცველი ვნება აწუხებდა ბევრ მწერალს ჩვენშიც. პიესებს სწერდნენ, ფიქრობდნენ მასზე ცნობილი მწერლები (მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ლ. ქიაჩელი, გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი და სხვები).

აბე იყო მე-19 საუკუნეშიც. ყველა მწერალი თითქოს მოვალედაც თვლიდა თავს. ძალა ეცადა დრამატულ ქანრში.

გალაკტიონი, უპირველესად, დიდი ლირიკოსია და თითქოს მის შემოქმედებაშიც მხოლოდ „ერთი მოქმედი პირია“, მაგრამ ეს არის,

პისი პიროვნება გახლართულია დრამატულ კოლიზიებში, იგი იბრძვის, ეძებს გამოსავალს და ეს მეტროპოლი სული არასოდეს არ ასვენებს მას. პოეტი მარტო არ არის, მას ჰყავს პარტნიორი — მეორე სახე, რომელთანაც მუდმივ კიდილსა და წინააღმდეგობაშია იგი.

შელამისას, მარტობის საშინელ ეპოდ.
მეწვევა ჩემი იდუმალი მეორე სახე.
გამოუცნობი მღელვარებით ვდგევართ პირდაპირ:
მშვიდი სიციცხლე — რა ამოდ მე განეზრახე.
თვალწინ მეშლება დღეთ წარსულთა მწუხარე რაგი
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგი;
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო თავსუფლება,
რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების ღმერთა,
მსურს არ დამდედეს იდუმალი სახე მზღლების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.
(„იდუმალი მეორე სახე“).

ორსახეობა, თუ სამსახეობა („მაგრამ უეცრად ვილაც მესაქე, ვილაც მაზინჯი ჩადგა ჩვენ შორის“) პოეტის სულში ქმნის ღრმა დრამატიზმს. მოპირისპირე მხარეები „გამოუცნობი მღელვარებით“ დგანან პირისპირ და ეს შინაგანი დამბულობა უნდა მოიხსნას ერთის გამარჯვებით. გალაკტიონთან იმარჯვებს სინათლე, სიკეთე. მაგრამ „ცხოვრების დრამატული წინააღმდეგობანი მას ტრაგიკული სიმაღლეზე აჰყავს“ (მ. კვესელავა), რევოლუციამდელი საქართველოს პირობებში წარმოქმნილი კონფლიქტია, მაგრამ იგი მაინც არსებობს.

გალაკტიონის პიროვნებაში მომხდარი რევოლუცია, მისი განვითარების ფსიქოლოგიური მხარე და პოეტის მიერ „საკუთარი ხაზის“ ძიების იდეა შესანიშნავად არის დანახული რ. თვარაძის შრომაში გალაკტიონ ტაბიძის შესახებ.

რაკი ჩვენი წერილი გალაკტიონის თეატრალურ სამყაროს ეხება, გვინდა ერთ მომენტზედაც მივაქციოთ ჩვენი მკითხველის ყურადღება. შესაძლოა, აქ სადავოც ბევრი რამ იყოს, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურათმცოდნეობისთვის ეს თავისთავადაც საინტერესო საკითხი იქნება.

იმ მოტივებთან ერთად, რომლის შესახებაც რ. თვარაძე წერს, ჩვენ მნიშვნელოვან მომენტად მიგვაჩნია „ყოფნა-არყოფნისა“ და „დროთა კავშირთა დარღვევის“ პრობლემა გალაკტიონთან. დილა

პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ასპექტითა და ინტენსივობით ჩნდება ეს პრობლემა და რასაკვირველია, ყოველთვის ადვილად შესამჩნევი როდია იგი. ზოგჯერ ფართული ფორმა აქვს, მაგრამ ასეა თუ ისე, იგი მაინც არსებობს.

გ. ტაბიძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია შექსპირს. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ალბათ, არც ერთ მწერალს ისე მძაფრად და ღრმად არ გამოუხატავს სიკვდილ-სიცოცხლისა და საერთოდ „ყოფნა-არყოფნის“ პრობლემა, როგორც ეს გააკეთა შექსპირმა.

გალაკტიონის შემოქმედებაში და თვით მის ბუნებაში არის რაღაც ჰამლეტისებური. მის სულს ჰამლეტისებურად სტანჯავდა ეჭვი და იგი სიკვდილამდე თან სდევდა მას. პოეტი გრძნობდა თავის სიღიადეს, მაგრამ ეჭვი ეპარებოდა, რომ მის „მთავარ ხაზს“ არ იცავდა ქართული პოეზია. დღიურებში ხშირად მიანიშნებდა ამ მომენტს. უნივერსიტეტის „პირველი სხივი“ რომ დაარსდა, ამ ფაქტშიაც კი თავის „მთავარი ხაზიდან“ გადახვევის საშიშროება დაინახა. ეჭვი ყველასა და ყველაფრის მიმართ დაუფლებოდა პოეტის მთელ პიროვნებას. ერთ-ერთ ვრცელ დღიურში (ჯერ კიდევ ომამდელ პერიოდში!) საოცარი სიზუსტით არის გადმოცემული მისი სულიერი მდგომარეობა. იგი აღწერს ერთ-ერთ თავყრილობაზე, თუ როგორ გამოიყვანეს სხდომის დარბაზიდან, მერე ვინ შეხვდა, — რა უთხრა, ვინ როგორი თვალით შეხედა, დეტალურად აღწერს ყოველ ნიუანსს, ინტონაციასაც კი იმ მწერლებთან საუბრისას, რომლებიც ამ სხდომაზე და საერთოდ ამ დღეს შეხვედრია. პოეტს ეჩვენება, რომ ყველანი რაღაც საიდუმლოს ფარავდნენ, რაღაცას უმაღავდნენ და ა. შ. უბრალო, ყოფითი ადამიანური ურთიერთობის სფეროდან თავისი საფიქრალისა და სატკივარის ესოდენ რთულ განზოგადებაში გადატანა მხოლოდ დიდ შემოქმედთ შეუძლიათ. ასეა გალაკტიონის მაგალითზეც.

რევოლუციამდელ პერიოდში გალაკტიონი ხშირად მიმართავდა სიკვდილ-სიცოცხლის თემას. ახალგაზრდა პოეტი თავსაც ეკითხებოდა და სხვებსაც თუ რატომ იყო ეს ქვეყანა მოუწყობელი — გაუმარგლავი? ჰამლეტის დარად იგიც ხშირად გრძნობდა „შეურაცხყოფას ღირსეულის უღირსისაგან“ („ჰამლეტი“).

მაგრამ როგორ მოიქცეს? „იტანჯოს და ატანოს მჩაგრავ ბე-

დის“ განაჩენი „თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას“ ? („ჰამლეტი“).

და პოეტი ირჩევს ბრძოლას. ის ამბობს:

ყოველგვარ სახეს ვაეც ბოლო აქვს ქვეყანაზე.
მაგრამ წამებას ჩემს წამებას,
კი არ აქვს ბოლო:
მე ვეძებ მასში თავისებურ
ბედნიერებას,
იგი სავსეა ძლიერებით,
ვით ცეცხლის ქურა...
რომ კვლავ შეეძლოს განმარტობის
ძლევის სიმღერა,
რაც სინამდვილემ წამართვა და
გამონადგურა.

სინამდვილის უხეში ხელი შეეხო პოეტის ნაზ სულს, მაგრამ ამ ძალადობაშიც პოეტი თავისებურ „ბედნიერებას“ პოულობს. იგი აღვიძებს და ამძაფრებს ბრძოლის უინს.

მაგრამ ათასი მტანჯველი კითხვით, ტკივილით და სიზმარეულ-ლი ხილით არის აღსავსე ბრძოლის ეს გზა. და იწყება „გმირის შინაგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან“ (ბელინსკი).

დრამატული კოლიზია მოიცავს მთელ შინაგან სამყაროს. ორი ნახარე, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების ორი ასპექტი უპირისპირდება ერთ არსებაში.

პოეტი დრამატული ფორმით წერს „მესაფლავებს“.

ეს არ არის უბრალო ლექსის ინსცენირება. დრამატურგიულ სტრუქტურაში ლექსის მოქცევის სურვილს განაპირობებს კონფლიქტის ხასიათი, ლექსის საკმაოდ ნათელი სიუჟეტური განფენილობა კი ქმნის საამისო საშუალებას. გალაკტიონი არ კმაყოფილდება მარტო „მესაფლავით“ და აქ სხვა ლექსებსაც იშველიებს, რომ უფრო განავრცოს თავისი სათქმელი.

დრამატული ვარიანტი ასე იწყება:

„მესაფლავე — განვავრცოთ თავო ჩემო, საქმე, დაწყებული. ისევ საფლავი, საფლავი, უკანასკნელი ბინა ადამიანის: ბედს არ ვემდურე, რომ ასე ვარ და მეძახიან მესაფლავეს, რადგან სიცოცხლეში მეც საქმეს ვაკეთებ, საქმეს მადლით მოსილს, ბინას ვუმზადებ ადამიანს, ბინას.“

მგზავრს წუთისოფლისას ნეტარს, თუმცა სამარეთ წოდებულს. სიკვდილი უკანასკნელი სიტყვაა სიცოცხლის, ჰო, ეს მჭერა, უზო-
ლავო ძლიერებავე, ადამიანო, სიცოცხლეში მაინც ნუ მიეცემი და-
ვიწყებას.

შენ კი ვინ მოგიგონებს... დარჩებით მეგობრებად შენ და სა-
მარე“.

ეს მონოლოგი შორეულად, მაგრამ მაინც იწვევს „ჰამლეტის“
მესაფლავის ასოციაციას. ბინა, რომელიც გარდაცვლილისათვის
მზადდება, გალაკტიონის მესაფლავეში კეთილ საქმედ არის მიჩ-
ნეული. მესაფლავე პირდაპირ ამბობს, „ბედს არ ვემდური“, როც
მესაფლავის ხელობისა ვარ, რადგან მადლით მოსილ საქმეს ვა-
კეთებ — ბინას ვუმზადებ გარდაცვლილსო.

შექსპირის მესაფლავეებიც მიცვალებულთათვის კარგი ბინის
აგებაზე ფიქრობენ, მათ სჯერათ, რომ მესაფლავისაგან „გაკეთე-
ბული სახლი მეორედ მოსვლამდისა სძლებს“.

შექსპირის მესაფლავე თხრის საფლავს და მღერის.

ამისთანა ძვირფას სტუმრის
დასახვედრად თურმე კმარა,
თოხ-ნიჩაბი, ბნელი ორმო,
ფიცრის კუბო და სულარა.

გალაკტიონის მესაფლავე უცნაურად იღიმება (აქ ვერც შექს-
პირის მესაფლავე იმღერებდა, რადგან უკვე მიცვალებულის წი-
ნაშე დგას). მისი ღიმილი მკვდრის ღიმილივით ცივია, ოდნავ ირო-
ნიულიც. რადგან „იცის, იცის მესაფლავემ, როგორ უნდა... რო-
გორც ხდება“. ყველაფერი წარმავალია, ყველაფერს დავიწყება
უწერია...

ამის შემდეგ ხდება მეტამორფოზა. უკანასკნელ სიტყვას პოეტა
ამბობს:

მაგრამ დღეს არ ღირს სიკვდილზე დარდი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
ჯ. წავალ ქარში, როგორც მოცარტი
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

დაბოლოს უფრო ხაზგასმული ოპტიმიზმი:

ამაღლდა სულო თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი,
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი.

„მესაფლავის“ პესიმიზმი გზას უთმობს იმედს, სიცოცხლის გა-
მარჯვების იდეას. „მესაფლავეში“ უფრო ძლიერია ცხოვრების გა-
ნახლების, სიცოცხლის გაგრძელების იდეა, ვიდრე პესიმიზმი ამ
სიტყვის ტრადიციული გაგებით, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს
ოპტიმიზმის „იდეური საყრდენი“, მესაფლავისა და პოეტის დია-
ლოგის არსი მაინც „ყოფნა-არყოფნის“ მარადიული პრობლემის
ასპექტშია დანახული. ეს პრობლემა აწუხებდა სიკბაბუკის წლები-
დანვე გალაკტიონს და, როგორც აღვნიშნეთ, არც არასოდეს გან-
თავისუფლებულა მისგან.

გალაკტიონს აქვს ლექსი, რომელსაც „ორი“ ჰქვია. აქაც იგ-
ვე ფიქრები, წუხილი, სევდა, იმედი. ლექსში, როგორც იტყვიან,
ორი მოქმედი პირაა. მათ სახელები არ გააჩნიათ. ისინი, უბრა-
ლოდ, ციფრებით არიან დასახელებული (პირველი, მეორე).

ფილოსოფიური დიალოგი მათ შორის — სიცოცხლის მდინა-
რება, თაობათა მონაცვლეობა და დროის უსასრულო სვლა საუ-
კუნეთა სიღრმეებში, ჰბაბუკს ასეთ პოეტურ სახეში აქვს გამოხა-
ტული.

მახსოვს. მეც მახსოვს... როცა ყრმამ წყალში
მწუხარე სატყუთ ქვა გაასროლა —
უკვლოდ როდი გაქრა იგი ქვა...
ზღვა შეერთა, წყალმა დაიწყო თრთოლა,
რგოლი რგოლს მაჰყვა წყნარა ლევლით,
დაჰყვა ზღვის სივრცეს დაუსრულებელს,
ნაპირს მოასკდა და გამობრუნდა.
ისევ დაადგა გზას უაზღვროს. ვრცელს,
ეხლა არა სჩანს...

ასე წრიული, რგოლისებური განვითარება სიცოცხლისა და
შემდეგ გაქრობა უსასრულობაში საკმარისი საფუძველია სევდისა-
თვის.

მაგრამ ლექსი მაინც იმედიანი სტრიქონებით მთავრდება:

წელიწადებო წელიწადს შეცვალს,
შთამომავლობას — შთამომავლობა...
ეჰ, მაგრამ სხვაა მაინც სიცოცხლე,
ვნებებს ხომ მარხავს მისი გაქრობა.

ჰბაბუკი პოეტისათვის დაუთმობელია სიცოცხლე, რადგან მათ-
თან ერთად ხომ ადამიანური ვნებებიც ქრებიან?!

თაობათა მონაცვლეობის უსასრულო გზა კვდომისა და განაზღვრის გზაა. პოეტისათვის სიცოცხლის გაქრობა, ამქვეყნიური ვნებებისაგან განთავისუფლებას ნიშნავს, ხოლო მის იქით, მიღმა, უცნობ სამყაროში რალა შეიძლება იყოს?

მოესპოთ სიცოცხლე... დაეძინოთ... რომ დაეძინოთ,
მერე სიზმრად იქ ვნახავთ რასმე? ძნელი ეს არის.
არ ვიცი თ მაშინ რა სიზმრები მოგვევლანება,
როს სიკვდილის ძილს მივეცემით და მოვეშორდებით
მოკვდავთ ცხოვრების მღელვარებას!

ამბობს ჰამლეტი. მან იცის, რომ „გაბედულებას მოსაზრება უსუსტებს შუქსა“ და ნებისყოფას აღუნებს იგი, მაგრამ მას სწამს, რომ ამქვეყნად არაფერ არის ისეთი, „რომელიც მონად ვნებათა ლელვას არ გახდომია“.

გალაკტიონის შემოქმედების რევოლუციამდელი პერიოდი, მუხედავად პოეტის ნიჭის აღიარებისა, არაერთხელ გამხდარა დაყვედრების თემად ზოგიერთი კრიტიკოსისათვის. ვითომდა „დეკადენტური“, „მისტიკური“ ლექსების დიდ ნაკადს ხშირად უპირისპირებდნენ შემდეგი დროის იმ ლექსებს, რომლებიც სრულიადც არ გამოხატავდნენ გალაკტიონის შემოქმედების არსს, მის მხატვრულ შესაძლებლობებს. როგორც ჩანს, პოეტი მწვავედ განიცდა და ყოველივე ამას. იგი პირდაპირ წერს:

გამაგებინეთ: ჩემს წარსულში რაა ისეთი,
რომ ხელალებით უარვეყო დღეს, გავკიცხო, დავემო?
დაუნანებლად გულში ჩავსეცე ბასრი ხანჯალი.
ავაქვითინო ჩემი იმ ხნის შემოქმედება.
განა არ კმარა, რომ შხამიან დროს იშვა იგი,
ბევრჯერ დაუხმო წრფელი გული ქალათთ ცენზურამ.

ძნელია უფრო ნათელი პასუხის გაცემა.

ახალგაზრდობის ეამის სულიერი კრიზისისაგან განთავისუფლებაში პოეტს დიდი ოქტომბრის რევოლუცია დაეხმარა. მან იგრძნო, რომ „განახლდა გული“ და იგი ბედნიერი იყო. შექმნა ახალი შედეგები პოეზიისა. მაგრამ შემდეგ მეუღლის დაკარგვამ მის წინაშე კვლავ წამოჭრა ბევრი კითხვა, რომელზედაც პასუხის გაცემა იმ დროს არაფერს შეეძლო. პოეტი ჩაიკეტა საკუთარ არსებაში და მისი ტკივილიც უფრო დაფარული და დამუხტული გახდა.

გარკვეულად თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ გარკვეულ ეტაპზე მისი ლექსების დიდი ნაკადი გამოხატავდა მოვლენების მხოლოდ ზედაპირულ მხარეებს, მის კონტურებს.

ნუთუ პოეტი ასე დაეკვებულა იყო თავისი „მთავარი ხაზის“ დამკვიდრების შესაძლებლობაში? რატომ უხაროდა ასე გადამეტებით ყოველგვარი შექება? ერთ-ერთ დღიურში ვკითხულობთ, ა. თევზაძე შესულა ოპერის თეატრის ლოჯაში სადაც გალაკტიონი იჯდა და უთქვამს: ბ-ნო გალაკტიონ, ახალგაზრდები ყველანი თქვენთან ვართო. გალაკტიონი აღფრთოვანებულა და გახალისებულა ამოთ. გალაკტიონს სცენაზე მისი ლექსის უბრალო ხსენებაც კი აღტაცებას გვრიდა. რას უნდა ნიშნავდეს ეს და სხვა ამგვარი ფაქტები? ნუთუ ეს მართო ხასიათის უცნაური თავისებურებით უნდა აიხსნას? მაგრამ, ხომ არ იქნება მეტისმეტი გულუბრყვილობა ამგვარი ახსნა? თუკი ძველ ლექსებს დაუმცირებდნენ („გამაგებინეთ: ჩემს წარსულში რაა ისეთი“...) ხოლო ახალი ლექსების დიდი ნაწილი უმწეო იყო, — რა უნდა ეფიქრა პოეტს ამგვარ პირობებში?

ეპვიანობის დემონური ძალა დაეუფლა მის სულს და უკვე შეუძლებელი იყო მისგან განთავისუფლება.

პოეტის ცხოვრების ფინალში თითქოს განმეორდა მისი ერთი ლექსის აზრი და განწყობილება.

აღარა ჰქონდა მოსვენება ჩემს სულს ავადმყოფს.
და ჩემს გულშიაც შევბის ცეცხლი აღარ ღვიოდა.
გაოღოს ეამი და, ვინ იცის, იქნებ ზეცაზე
მწუხრის დემონმა ვერ დასტოვოს ის ძველი კვალი,
მაგრამ, ეპ, სულო, ერთფეროვან ბრწყინვალებაში,
თუნდაც ედემში რა იქნება შენთვის ახალი?

ამის შემდეგ „სხვა რადა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“.

ბრიტოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო

სიცოცხლეშივე ლეგენდად იქცა გრიგოლ რობაქიძე. ბრწყინვალე ორატორი, ესეისტი, პოეტი, პროზაიკოსი, მკვლევარი, ფილოსოფიურად მოაზროვნე ჯენტლმენი — ყველაფერი ერთად, ერთ პიროვნებაში გაერთიანებული, თითქოს საკმარისია პოპულარობისათვის, მაგრამ მისი ფენომენის ძალა მაინც ეროვნულ სტიქიაში ძევს. აქ არის გენეტიკური კოდი, რომელიც განსაზღვრავს რობაქიძის შემოქმედების ხასიათს. იგივეა სათავე მისი თეატრალურ-ესთეტიკური ნააზრევისა. მას რევოლუციური ძიებების, მძაფრი პოლიტიკური ბრძოლების, სულიერი და ეკონომიური კრიზისების, ქვეყნის გარდაქმნისა და განახლების ეპოქაში მოუხდა მოღვაწეობა. სულ რაღაც ოცდაათ წელწადში გასაოცარი ცვლილებები მოხდა ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში. განახლების პროცესი ქმნიდა სტრუქტურ ძიებათა და ფორმათა მრავალსახეობას. გრ. რობაქიძეს კი პულაქ „იზიდავდა მხოლოდ ახალი, უჩვეულო“ (ი. გომართელი). საქართველოში აღწევდა ევროპული, მოდერნისტული სკოლების ტალღა, განსაკუთრებით იმათ გზით, ვინც უშუალოდ ეზიარა დასავლეთ ევროპულ კულტურას, ფართო იყო მისი დინება და განსხვავებული ნაკადები. გრიგოლ რობაქიძე იმთავითვე მტკიცედ იდგა ქართულ ეროვნულ პოზიციაზე და მისი სიღრმისეული ძიებებიც უმთავრესად შინაგან ეროვნულ წყაროებს ეფუძნება. აქედან მოდის. მისი ნაწარმოებების მითოსური მოტივებიც. შემთხვევითი არ არის მისი დაინტერესება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით. პირველმა ამოხსნა გენიალური პოეტის ფენომენის თავისებურება.

„ლამარა“ განსაკუთრებით ახლობელი იყო როგორც გრ. რობაქიძისათვის, ასევე ახმეტელისათვის. ამ ნაწარმოებს ქართულ თეატრში უცნაური ბედი ხვდა. ჯერ ისევ თბილისში იყო გრ. რობაქიძე, რომ სპექტაკლი რამდენჯერმე შეაჩერეს. მოხსნით ემუქრებოდნენ სპექტაკლს, ებრძოდნენ რობაქიძეს და ახმეტელს. რა-

ლაც მოგონილ „ბიოლოგიურ ნაციონალიზმს“ აბრალებდნენ. რთ-
ცა ბრალდებას იურიდიული და პოლიტიკური სტატუსი არ ჰქონ-
და, რამდენადმე მაინც ეგუებოდნენ ასეთ ფრაზელოგიას, მაგრამ
თანდათან, სულ უფრო და უფრო მძაფრ, შეტევით ხასიათს იღებ-
და „ლამარას“ წინააღმდეგ ბრძოლა.

საქართველოდან გრ. რობაქიძის წასვლის შემდეგ „ლამარას“
მისი სახელი მოაშორეს (ამის შესახებ ვრცლად ვწერდით წერილ-
ში „ლამარას“ დაბრუნება“. იხ. „ლიტერატურული საქართველო“.
1987. 5. 06.). ერთხანს რეპერტუარში მაინც იქნა შენარჩუნებუ-
ლი. ახმეტელის რეპრეზენტების შემდეგ (1936 წ.) კი „ლამარა“
მთლიანად ამოაგდეს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ის-
ტორიიდან. 1956 წლიდან (ე. ი. ახმეტელის რეაბილიტაციის შემ-
დეგ) მხოლოდ სპექტაკლის ხსენება გახდა შესაძლებელი, ისევ
რობაქიძის სახელის გარეშე. ასე გაგრძელდა დიდხანს, — 1987
წლამდე. 55 წლის მანძილზე ვინც რაიმე დაწერა „ლამარაზე“. ვე-
რავინ ვერ ასენა მისი აკრძალული ავტორის გვარი. თვით ს. ახ-
მეტელის ხელმძღვანელობით გამოშული წერილების საიუბილეო
კრებულშიც „რუსთაველის თეატრი“ (1933 წ.) „ლამარა“ ვაჟა-
ფშაველას სახელთან არის დაკავშირებული. თვით ახმეტელმა კი,
რომელსაც არც ვაჟაყაცობა აკლდა და არც რობაქიძის სიყვარუ-
ლი, ვერ შეძლო „ლამარასთან“ რობაქიძის გვარის დაკავშირე-
ბა. ახმეტელის წერილებში და გამოსვლებში „ლამარას“ ყოველ-
თვის ვაჟა-ფშაველასთან კონტექსტში იხსენიებს. ახმეტელმა არ
იცოდა ვისი დაწერალი იყო „ლამარა“? ამიტომ ერთგვარ გაოცე-
ბასაც კი იწვევდა ის ფაქტი, რომ რობაქიძეს ორჯერ მოუწია თა-
ვისი ავტორობის „დაცვა“, იმდენად დიდი უსამართლობა მოხ-
და, რომ ჩანს თვით რობაქიძის მაღალი გონებისთვისაც კი გაუგე-
ბარი დარჩა ის პოლიტიკური სიტუაცია და აკრძალვის მეთოდე-
ბი, რის გამოც არ ასხენებდნენ მის სახელს. გამოქვეყნდა გრ. რო-
ბაქიძის წერილის პუბლიკაცია, სადაც დრამატურგ ვ. კანდელაკზეა
ლაპარაკი, რომ მან „ლამარა“ ვაჟას სახელს დაუკავშირა. ყოველ
პუბლიკაციას კომენტარები სჭირდება, მით უფრო იგი სჭირდება

¹ გრ. რობაქიძეს არ სურვებოა მისი გამოქვეყნება. (გრიგოლის სურვილი
არაყო ამ წერილის გამოქვეყნება... იხ. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988,
№ 7; ვ. გუგუშვილის წერილი „გრიგოლ რობაქიძის სახელი აღდგენილათ“).

დაბრუნებულ სახელებს. ამ ოცდახუთი წლის წინ რობაქიძემ მეც გამაყრიტყა იმავე მიზეზის გამო „ლამარასთან“ დაკავშირებით. მაშინ ის-ის იყო დიდი ბრძოლით ვამკვიდრებდით ახმეტელის სახელს და მასზე დაწერილ სტატიას ვინ გააჰკანებდა რობაქიძის გვარს. ისე, როგორც ჩანს, მთლიანად უკვალოდ არ ჩაუვლია ახმეტელის დღიურების იმ პუბლიკაციას, გრ. რობაქიძემ რომ გააკრიტიკა. მაშინ პირველად გამოვაქვეყნე ქართული რომანტიზმის თავისებურების ახმეტელისეული ახსნა — „რაინდული რომანტიზმი“. იგრძნობა, რომ იგი ეცნაურა გრ. რობაქიძეს. 1962 წელს ირ. აბაშიძისადმი გაგზავნილ წერილში რობაქიძე წერს: „ლამარა“ როგორც ღრამა, მართალია „რაინდული რომანტიზმის“ ხაზით ვითარდება, როგორც ეს შეუნიშნავს სანდრო ახმეტელს“.

„რაინდული რომანტიზმის“ თვით ცნებაშიც კი იგრძნობა ქართული ფენომენის თავისებურება, რობაქიძისა და ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკას რომ უკავშირებს ერთმანეთს. ეს დიდი პრობლემაა. გრ. რობაქიძე ნახევარი საუკუნით გვიან მოვიდა ჩვენს თანამედროვეობამდე. ამ წლებში რამდენი რამ იქნა გამოკვლეული, დაწერილი მისი სახელის გარეშე. ახლა თავიდან არის გასააზრებელი და დასაწერი ბევრი რამ. ყველაფერი ირთბაშად არ გაკეთდება. საჭიროა დრო და ინტენსიური კვლევა-ძიება, იქნება შეცდომებიც, არასწორი მოსაზრებებიც. არ უნდა გავვიკვირდეს. ეს ძიების პროცესია. ასე იყო ახმეტელის შემოქმედების შესწავლის დროსაც. ასე იყო სხვა დაბრუნებულ სახელებთანაც. ყველა შრომა საპატიოა, ვინც გულწრფელად მიეახლება მწერლის სამყაროს. მწერლის ფართო თვალსაწიერს ათასი თვალი სჭირდება. ჩვენს წერილში ერთის თვალით არის დანახული გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო, რომელიც მომავალში ბევრჯერ მოგვახედებს და დაგვაფიქრებს.

არც ერთ ლიტერატურულ სკოლას არ ჰქონია ისეთი ძმობა და მეგობრობა, როგორიც „ცისფერყანწელებმა“ იცოდნენ. „შვიდი წელიწადი გავძელით ჩვენ გაუძლებელ საქართველოში, რადგან სიყვარულის გარდა, ვიცოდით ერთმანეთის პატივისცემა“, — წერდა პ. იაშვილი. 1922 წელს პ. იაშვილი წერდა: „ათი ყანწელის გვარი იცის საქართველომ: გრიგოლ რობაქიძე, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, ნიკოლოზ მიწიშვილი, გრიგოლ ლეონიძე, შალ-

ვა აფხაიძე და პაოლო იაშვილი“. იმავე წელს გაზეთი „ბარიკადი“ იუწყებოდა: „დეკემბრის უკანასკნელ რიცხვებში ტფილისში გაიხსნა კონფერენცია ცისფერი ყანწებისა. თავმჯდომარეობს გრიგოლ რობაქიძე, მდივანი შალვა აფხაიძე, პაოლო იაშვილი კითხულობს მოხსენებას ხუთი წლის მუშაობის შესახებ“. ამავე ნომერში დაბეჭდილია გ. რობაქიძის წერილი „იმპრესიონიზმი“ და ორი ლექსი.

„ცისფერყანწელები“ ცდილობდნენ ევროპული მოდერნისტული სკოლისათვის ქართული ეროვნული ლიტერატურული ნიადაგი მოიძებნათ“ (ს. ჭილაია). მათ თავიანთ წინამორბედებად რუსთაველი, ბესიკი და ვაჟა-ფშაველა გამოაცხადეს. თავყვანი სცეს ენის მუსიკალობას, სრტყვის არტიზტიზმს. „გრიგოლ რობაქიძე სიტყვის გენიალური არტიზტია, სიტყვა მისთვის სხეულია, სისხლით, ძარღვებით“ (შ. აფხაიძე).

გრიგოლ რობაქიძე თავისი დიდი ავტორიტეტით ზურგს უმაგრებდა ცისფერყანწელებს. ის ყველგან იყო, სადაც მისი სულიერი ძმები იყვნენ. „ლონდას“ შესახებ ტ. ტაბიძე წერდა: „1921 წელს დეკემბრის 10-ს გრიგოლ რობაქიძემ ეს პიესა წაიკითხა „ცისფერყანწელებთან“ „ბარიკადის“ რედაქციის ბინაზე, სასტუმრო „კავკავში“, პირველი დედანიც ამ პიესისა, რომელიც დაწერილია ფანქარიო. აქამდე ჩემთან ინახება და მე ვაფასებ ამ ხელნაწერს და სერგეი სუდეიკინის ავტოპორტრეტს რომელიც მან მაჩუქა.

ამ პიესაზე მე ვიცი, რომ გრიგოლ რობაქიძისათვის ის სანაცვლოა თავისი ბავშვის ალკასი.

ის მისტერია იწერებოდა ყაზახეთში. სადაც იმ ზაფხულს გრიგოლ რობაქიძე იყო წასული დასასვენებლად¹.

გასაგებია, თუ რაა ის „სულიერი არხები“, რითაც გრიგოლ რობაქიძე უკავშირდება ქართული თეატრის რევოლუციურ გარდაქმნებს. ქართული თეატრის მოდერნიზაცია, რომელსაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი ახდენდნენ. ქართული მწერლობისათვის ახლობელი და გასაგები იყო. ვიდრე „დურუჯის“ მანიფესტით არ გაემიჯნა ახალი თეატრი ძველს — მანამდე მწერალთა უფროსი თაობაც (მაგ. შ. დადიანი) მხარს უჭერდა დიდ რეჟისორთა ძიებებს. გრ. რობაქიძე იცავდა ქართული თეატრის სრულ მოდერნიზაციას, მისი სიღრმისეული ფესვების ძიებას იდეას. ყოველივე ეს მუდამ იწვე-

¹ ტ. ტაბიძე. გაზ. „რუბაკონი“, 1923, № 5.

ვდა აზრთა შეხლა-შემოხლას, მწვავე დისკუსიებს. მაშინ ქართული მწერლობა მკიდროდ იყო თეატრთან დაკავშირებული და რობაქიძე ამ ტრადიციის ერთგული დარჩა ბოლომდე.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება გამოირჩეოდა უჩვეულობით, სიახლის გრძნობით, გამბედაობით. მისი რომანები, ლექსები, წიგნები, საჯარო მოხსენებები — ყველაფერი, რასაც იგი ქმნიდა, დიდმნიშვნელოვანი ნაწილი იყო ქართული მწერლობისა და თეატრის განახლების პროცესისა. ევროპული განათლების, ფართო ერუდიციის ინტელიგენტი კარგად იცნობდა არა მხოლოდ ქართულ ცივილიზაციას, არამედ რუსულ, დასქლეთევროპულ და აღმოსავლურ კულტურასაც.

ასე ფართო იყო მისი თვალსაწიერი. ამ მასშტებებით აფასებდა ყოველ მნიშვნელოვან ქართულ კულტურულ მოვლენას და საერთოდ საქართველოს როლსა და ადგილს კაცობრიობის ისტორიაში.

გრიგოლ რობაქიძისათვის თეატრი იყო ის სამყარო, სადაც იქმნება ქართველი ხალხის სულიერი ფორმები. მხარს უჭერდა მრმდინარეობათა მრავალსახეობას. მიუხედავად იმისა, რომ „მისი თეატრი“ არ იყო გ. ერისთავის „გაყრა“ და „ინტერესთა თამაში“, მან მაინც ობიექტურად შეაფასა მათი დადგმები. განსაკუთრებით საინტერესოა „გაყრის“ რობაქიძისეული შეფასება. საინტერესოა იმით, რომ ცა და დედამიწისათვის განსხვავებულია „გაყრისა“ და რობაქიძის პიესების ესთეტიკა. გრ. რობაქიძე წერს: „ადვილია გაყრის დაწუნება, განსაკუთრებ-თ დღეს. მხოლოდ როგორც კომედია, არც ისე ხელწამოსაკრავია. ქართულ ყოფაში შექრა „მოქალაქის“ ტიპისა ძალიან ხშიერია და ხალისიანი. მოქალაქის ფიგურა მჭაფრია როგორც მამალი პილპილი. რასსიული არევა აბასრებს მის კომიზმს, სპარსეთში ვიხილუ: სომეხი ქართული სიტყვებით გაჰკიოლა სპარსულ ბაიათს. აი მოცემულობა“.

გრ. რობაქიძე ზუსტად ხსნის კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლის სტილურ თავისებურებას, ეკამათება რეცენზენტებს, რომლებმაც სწორად ვერ გაიგეს სპექტაკლის ბუნება, მისი სტილისტიკა. „კოტე მარჯანიშვილის დადგმა პრიმიტივის ხაზებშია გამართული. ბევრმა ეს ნატურალიზმად მიიჩნია და მოხდა არედარევა. ნატურალიზმი სხვაა და პრიმიტივიზმი კიდევ სხვა“. გრ. რობაქიძის აზრით „მარჯანიშვილის იდეა იყო ნიკო ფიროსმანის ფონზე დაედგა „გაყრა“,

როგორც დემოკრატიულად. ისე განსახიერების მხრით“. სპექტაკლის თვალთ დანახვა ორიგინალური და საინტერესო რეჟისორული ხელვაა. აქ შეიძლება ახმეტელის ჩანაფიქრიც გავიხსენოთ „კაცია ადამიანის“ დადგმასთან დაკავშირებით რომ თქვა: „ფიროსმანის ნახატებმა მოძრაობის შინაგანი შინაარსი უნდა გავვიხსნან ლუარსაბის ტიპისა. მან უნდა გვიშველოს სპექტაკლის რიტმისა და ექსტის მონახვაში“.

გრ. რობაქიძეს მიაჩნია, რომ მარჯანიშვილის თეატრალური ესთეტიკისათვის უფრო ახლობელი იყო „ინტერესთა თამაში“. „კოტე მარჯანიშვილი აქ თავის სფეროში გრძნობს თავს და მისი მაღალი ფანტაზია აქ კპოულობს ნამდვილ გასაქანს“. რობაქიძე მაღალ შეფასებას აძლევს მსახიობთა შესრულებას (განსაკუთრებით ა. ვასაძის). ამასთანავე, ზოგ რაქმეს შენიშნავს კიდეც და ასკვნის: „მე ვიცი. კოტე მარჯანიშვილი ტემპერამენტიანია და. როგორც ასეთი, ჟინიანი, თორემ ეს ორი ხაზი რომ შეიცვალოს, მესამე მოქმედება შედეგრი იქნება“.

„ინტერესთა თამაშის“ თეატრი უთუოდ თეატრია ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, მაგრამ ყველას თავისი გემო აქვს და არ შეიძლება აქვე არ განვაცხადო, რომ ეს „ჩემი თეატრი“ არ არის. თეატრი უნდა იყოს დაკოდილი კენტავრების გავარდნა. მგონი ეს უფრო შეეფერება ქართულ რასასა და ტემპერამენტს¹. და აი ისევ ქართული ტემპერამენტის პრობლემა. ეს რობაქიძის მუდმივი საფიქრალია, მისი სისხლის ყვილია. „ჩვენ ვამბობთ, რომ ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად უნდა ეყრდნობოდეს შინაგან წყაროებს“, ეს ახმეტელის სიტყვებია, რომელიც მან წარმოთქვა 1933 წლის 25 ივნისს მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს. ესეც ხომ გრ. რობაქიძის ეროვნული თეატრალური იდეების თავისებური გამართლებაა.

რობაქიძის „დაკოდილი კენტავრების“ თეატრის იდეა იგივეა რასაც ახმეტელი ამბობდა: „მსახიობი უნდა იყოს ცელქი, გიჟ-მაჟი. როგორც ქართველი ბავუვი, რომ შექმნას თეატრი გრძნობისა და კაპრიზის“. ის უნდა განდეს „მოქნილი, ცეცხლოვანი, შუშპარიანი, როგორც თვით ქართველი“. ერთი წლის შემდეგ „დურუ-

¹ გვი გოლენდი. „ბარიალი“, 1923. № 16. (გვი გოლენდი რობაქიძის ფსევდონიმია).

ჯის“ მანიფესტში ჩაიწერება: „არტისტი შუშპარიანი, არტისტი ცეცხლოვანი., არტისტი გიყი... არტისტი შფოთი... არტისტი რიხიანი!“ და რობაქიძის საყვარელი „კენტავრი ვეფხების საერთაშორისო კარნავალში...“ აი, ასე ერწყმის ურთიერთს პოეტისა და რეჟისორის ეროვნული თეატრალური იდეები. ისინი მსგავსნი არიან თავიანთი პათეტიკური შეძახილებითაც. ერთად ისმის მარჯანიშვილის, ახმეტელისა და რობაქიძის სიტყვები თეატრალურ სამყაროში. „მარჯნისფერი მზე“, რომელიც წარმართთა ღვთაებას კერპავით არის აღმართული „ღურუჯელთა“ სულში, რობაქიძისათვის ქართული ჰიმნების საგალობელია. კოტე მარჯანიშვილი „ლონდას“ გამო წერს საოცარ წერილს, მგზნებარესა და ცეცხლოვანს, რომელიც გვაოცებს თავისი გულახდილობითა და სულის მზიური გამონათებით. წერილი გასაგები მიზეზების გამო ნაკლებად არის ცნობილი თვით პროფესიონალებისთვისაც კი. ამიტომ მომყავს სრული სახით. წერილის სათაურია „შვილები მზისა და მზის ქურუმში“. წერილს წამძღვარებული აქვს სტრიქონები „ლონდადან“: სიცოცხლე მზეა მწვავე და თუ სიცოცხლე გინდა, გლოვაც უნდა გიყვარდეს“. მას მოსდევს წერილი: „ორი უდიდესი სტიქია: სიცივე და სიცხე ორი უდიდესი სტიმულია კაცობრიობის შემოქმედებისათვის. კულტურის ისტორიკოსები ამტკიცებენ, რომ თუ არ ყოფილიყო დიდი სიცივე, არ იქნებოდა დედამიწაზე მატერიალური კულტურა. არ ვიცი ეს არის თუ არა მართალი, მაგრამ მაინც ვეთანხმები. ვიცი მხოლოდ ერთი, რომ თუ არ ყოფილიყვენ მზის ქვეყნები, არ იქნებოდა მსოფლიო ხელოვნება, არ იქნებოდა ეგვიპტე, ინდოეთი — ორი საღვთო წყარო ხელოვნებისა.

თეატრის დარგში, რომელიც მე ყველაზე უფრო მაინტერესებს, არ იქნებოდა ბერძნული ამფითეატრი სოფოკლეთი და ევრიპიდეთი, არ იქნებოდა კალიდასა, არ იქნებოდა აგრეთვე იტალიის Comedie delarte. დიდი ხელოვნება ჩრდილოეთისა თანდათან უახლოვდება ინტიმს, მხატვრობაში ქმნის მთვარის ბოსკეტებს, შეყვარებული წყვილებით, პოეზიაში ლექსებს „მშვენიერ უცნობ ქალზე“, თეატრში კარმერ შპილებს (მე ვლაპარაკობ იმ თეატრებზე, რომელნიც მიიკერებენ იარლიკს „კარმენი“-სა როგორც ჩემი ძვირფასი მეგობარი ი. ტაიროვი და შემდეგ არ იციან, როგორ მოიცილონ თავიდან, იმიტომ რომ, სთქვით სინდისის ქვეშ. არ არის სულელური ატარო ეს სახელი და თამაშობდე საკუნტალას, ან დგამ-

დე კოლდელს, როგორც ამას სჩადის ტაიროვი). მე თითქმის დავ-
შორდი თემას და რომ დავარღვიო ეს ინტიმობისადმი ლტოლვა,
რომ დავუბრუნდე ხელოვნების ჰემმარიტ სიხარულს, ევროპელი-
სათვის საჭიროა ან დიდებული წასვლა ტაიტში¹ ან და ისეთი დიდი
მიწისძვრა, როგორც ფუტურისზია, მისი „ხმებით ხმებისათვის“,
„ფერადებით ფერადებისათვის“ და „ფორმით ფორმისათვის“, მაგ-
რამ სასაცილო იქნებოდა ჩვენ, რომ გენიალური ფიროსმანაშვილი
გაგვეგზავნა ტაიტზე მზით დათბობისათვის.

ჩვენი ეროვნული ხელოვნების გზები, ისედაც სდგანან სიცხეში.
მხოლოდ ჩრდილოეთის კულტურის დიდ გავლენას, რომელიც მო-
დიოდა ჩვენში უკანასკნელ საუკუნეებში რუსეთიდან, მიეწერება
დაკარგვა საკუთარი გზებისა ხელოვნებაში. თითქმის მთელ მხატვ-
რობას იშვიათი გამონაკლისით და თეატრს კი სრულებით ფლობ-
და რუსული ხელოვნება. ჩვენ გავწყვიტეთ კავშირი მზესთან და
გადავედით ფსიხოლოგიაში და ინტიმში. და პირველი, რამაც გამ-
კვირვა მე დაბრუნებისას, ამდენი ხნის ჩრდილოეთში ტყვეობის
შემდეგ, ეს არის დაბრუნება მზესთან. მე დავინახე სიტყვაში. მუ-
სიკაში და მხატვრობაში მზის შვილები, მთვრალეები მისი სხივებით
და შვებით მომღერალნი მისი დიდებისა. მე დავინახე მისი შვილები
— პოეტები და მათ სათავეში ქურუმი, ჰემმარიტი ქურუმი
მზის, გრიგოლ რობაქიძე.

არასოდეს არ დავივიწყებ პირველ მთრთოლვარე შთაბეჭდულ-
ბას. მისი ლექსის პირველი სტრიქონისა სონეტიდან „აქლემი“. რა
უნდა ვსთქვა ლონდაზე“. ლონდა არის ნამდვილი დაბრუნება
მზესთან, ყველაფერი მასში არის მზისაგან. სიცოცხლე და სიხა-
რული, სიცოცხლე და საკვდილი. ეს არის ნამდვილი მისტერია
მზისა. თვით არქიტექტონიკა პიუსის არაა მზიური.

პირველ პასაჟებისთანავე მზე, ყველაფრის დამბუგველი, ყვე-
ლაფრის მომსპობი, და მაინც აქ, ყველასაგან გაღმერთებულია და
უნდა მოქანცულ ადამიანებს მზის ზღაპარი პოეტის. ოთარის, რომ
ამ ორ მზეთა შეჯახებისაგან: ფიზიკური მზისა პოეტურ მზესთან
დაიბადონ ცხოვრების მომცემი ქარები. და ეს თავის დროზე დამ-
დგარი ჩრდილი აძლევს საშუალებას ავტორს განაგრძოს შემდეგ-
შიც დინამიური ძალა — მას გამოყავს სცენაზე თვით ქურქელი
მზისა ლონდა.

ახ როგორ სძულთ ის ადამიანებს და ამასთანავე უყვართ იმ-
ტომ, რომ ის მთლად სიყვარულია, როგორც მზე, რომელსაც ის-

¹ კ. მარჩანიშვილი აქ პოლ გოგენის ტაიტში წასვლას გულისხმობს.

ნი სწვევლიან იმიტომ, რომ ის ყველაფერს სწვავს და რომელსაც ისინი მაისც ეტრფიან იმიტომ, რომ ის ყველაფერს აცოცხლებს.

და ასე სცენა სცენაზე, პასაჟი პასაჟზე, თვით ტრაგიკულ აღსასრულამდე სიკვდილისა სიცოცხლისათვის. მე მხოლოდ მგონია, რომ რობაქიძეს არ გადაუგდია თავის სულში ლონდა უფსკრულისაკენ, არამედ აისროლა ის ზევით, მზეზე, მეორე უფსკრულში და მხოლოდ დაწყველილი სიმართლის მსგავსებამ (ო, როგორ მძულს ეს ატავიზმი რეალიზმისა) აიძულა ის არ გაეთავებინა ზღაპრის მსგავსად ლონდას ჰაერში აფრენით თამაზთან ერთად, მზესთან, არამედ დაემარხა ისინი ანკარა წყაროს ზვირთებში. მაგრამ სულ ერთია ავლა შეყვარებულისათვის ისინი არიან იქ მზეზე. შევძლებთ ჩვენ განა „ლონდას“ აწევას დადგმის დროს მზისაკენ? აი, აქ არის დიდი კითხვა.

ლონდაში ახალი რიტმია, ლონდაში ახალი პოლიტიკაა, ლონდაში ახალი წაქითხვია, ლონდაში ახალი არქიტექტონიკაა. ლონდაში თუ ვნებავთ ახალი განცდებიც არის. შესძლებენ თუ არა, ჩვენი ჩემი ამხანაგები-არტისტები (ისინი კი ჭეშმარიტი ორბები არიან იმ აფრენით. რომელსაც ისინი ახერხებენ, მიუხედავად ტექნიკური ჩამორჩენალობისა), შესძლებენ თუ არა ისინი სძლიონ „ლონდას“ სირთულე. შევძლებ განა მეც ღირსეულად გადავჭრა ის ახალი ამოცანები, რომელთაც „ლონდა“ გვაულებს? ვეჭვობ. მაგრამ არაფერი, თუ გადმოვვარდები ისევ სჯობს დიდ ცხენიდან გადმოვარდნა. რა ვქნათ. თეატრი ყოველთვის უკანასკნელად მისდევს ხელოვნებას. წინ მიდის პოეზია, წინ მიდის მუსიკა, წინ მიდის მხატვრობა — შემდეგ კი მათ მოსდევს თეატრი, ეს ჩვენი შეჩვენება.

მაგრამ სასიხარულოა ისიც, რომ ჩვენ ახლა გვაქვს საკუთარი მზიური პოეზია. შემდეგ კი განგების წყალობით — ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი. ჩემი სალამი მზის ვაჟებს და იცოდეთ, თუ ჩვენ თქვენ გვერდით ვერა ვართ, კვალში მაინც მოგდევთ“. კ. მარჯანიშვილი¹.

„ამბობენ, გრ. რობაქიძე ერთი ძლიერთაგანია ახალი სიტყვის შექმნაში. მე მიძნელდება ლაპარაკი. მე ჯერ კიდევ სუსტად ვიცი ენა და იგი არ არის ჩემი სფერო. მაგრამ ერთი სიტყვა როგორც

¹ კ. მარჯანიშვილი. ეს წერილი არ არის მისი შემოკლებული გამოცემებში შესული იმის გამო, რომ იგი დაკავშირებული იყო გ. რობაქიძის სახელთან და ეს გასაგებიც არის.

„სადღასია“ ჩემთვის მომხიბლავია, უნდა იყო დიდი ხელოვანი, რომ ასე განსაზღვრო ღმერთის ყველგან სუფევა“.

კოტე მარჯანიშვილის ფრაზა „ჩემი სალამი მზის შვილებს“ უთუოდ ცისფერყანწელებს გულისხმობდა. თავისიანებად ეგულებოდა მათი „მზიური პოეზია“. არც „ყანწელები“ დარჩენილან ვალში. როგორც კი „დურუჯი“ შეიქმნა, მხარში ამოუდგნენ. მკითხველის ყურადღება ერთ მეტად საინტერესო პრობლემაზე უნდა შევაჩერო. პრობლემა მხოლოდ საკითხის დასმისა და მნიშვნელობის თვალსაზრისით. კ. სტან-სლავსკი თავის დღიურში წერს:

„მარჯანოვი ლაპარაკობს ხელოვნებით მონიჭებულ სიხარულზე... ესე იგი იმაზე, როცა ყველანი დარბიან, ცეკვავენ, მუსიკა უკრავს, შტანდარტი ხტის... ეს არის ხელოსნობის სიხარული. ჭეშმარიტი ხელოვნება იქმნება სიჩუმეში, სულის სიღრმეში, იგი მოითხოვს ჩაღრმავებას, დედაარსში წვდომას. აურზაური, სწრაფი მუშაობა. ადვილი წარმატება — ეს ხელოსნობაა“.

უცნაურია, რომ გენიალურ კაცს ასევე უცნაურად აუხსნია მარჯანიშვილის ნააზრევი. ჭეშმარიტი ხელოვნება იქმნება სიჩუმეში — წერს იგი და სავსებით გასაგებია, როცა სამხატვრო თეატრს წარმოვიდგენთ, მაგრამ განა მცხუნვარე მზ-სა და ტემპერამენტის დროს არ შეიძლება ასეთივე „ჭეშმარიტი ხელოვნების“ შექმნა? განა „ურიელ აკოსტა“, „ჰამლეტი“, „ცხვრის წყარო“ ან „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ არ იყო ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშები? სად იყო იქ სირბილი, ცეკვა და ხტუნვა? ხელოვნებით მოგვარილი სიხარულის მარჯანიშვილისეული კონცეფცია სწორედ ჭეშმარიტი ხელოვნებით მოგვარილ სიხარულს ნიშნავს. ეროვნული თავისებურებანი არ შეიძლება „ჭეშმარიტ“ და არაჭეშმარიტ ხელოვნებად დაიყოს!

კ. მარჯანიშვილის თქმა იმის შესახებ, რომ თეატრი ზეიმია და მისი მიზანი სულ უბრალო რამ არის, — ადამიანს მიაჩნოს სიხარული — ერთი მთლიანობაა, სინთეტიკა ეროვნული თეატრალური იდეისა. მარჯანიშვილმა დიდი პატივი მიაგო რუსეთს სწორედ იმისათვის, რომ მან არ ჩაკლა მასში სამხრეთული მზის ელვარება და აი, ამ წერილშიც უბრუნდება იგივე თემას „ჩვენ გაეწყვიტეთ კავშირი მზესთან და გადავედით ფსიქოლოგიაში და ინტიმში“. ეს პოლემიკაა ჩრდილოეთის თეატრთან.

გრ. რობაქიძემ სრულიად ახალი, განსხვავებული რიტმებისა

და მზიური მცხუნვარების, ტემპერამენტის სამყარო მიიტანა ქართულ თეატრში. მან უმაღლესი სულთა ერთობა „დურუჯთან“.

„დურუჯმა“ ორად გაყო საზოგადოება. გრ. რობაქიძემ მხარი დაუჭირა „დურუჯს“. ეს იყო კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მხატვრული პოზიციების დაცვა. ახალი თეატრის მოდერნიზაციისათვის ბრძოლაში „დურუჯი“ განუდგა კინტოებისა და ყარაჩოხელებს „ნალექს“. თითქმის განმეორდა „ცისფერყანწულეების“ ანალოგიური შტურმები. ყურნალი „ელამი არლეკინი“¹ გრ. რობაქიძეს აკრიტიკებდა იმის გამო, რომ მან დაგმო პოეზიაში ყარაჩოხელებისა და კინტოების კულტი.

ყურნალს პოლემიკა პოლემიკურ ასპექტში გადააქვს — აკრიტიკებს გრ. რობაქიძის ნააზრევს და ასკვნის: „რობაქიძე ევროპის სოციალისტებს ეუბნება „უმეტესი ჩვენთაგანა სოციალიზმს უცქერის ისე, როგორც ანატოლ ფრანსი, ხოლო ყველას გვესმის სპილენძის საყვირები ემილ ვერხარნის, სადაც იძვრიან მძიმე რატმები, დიდრონ მასათა მიერ აგორებულნი“. თუმცა საკვირველი არ არის. ამბობენ, გრ. რობაქიძეს ძლიერ უყვარს ლამაზი პოეზია, რაგინდ უჩვეულო და პრინციპულად მიუღებელი იყოს იგი მისთვის“². ამ პოლემიკაშიც კი ვლინდება გრ. რობაქიძის მხატვრული და პოლიტიკური ინტერესები. რასაკვირველია არა მთლიანად — ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც ნიშანდობლივი. გრ. რობაქიძე ხშირად არის ნახსენები „დურუჯის“ საიუბილეო ყურნალში („დურუჯი“), დაბეჭდილია მისი წერილი „კოტე მარჯანიშვილი“, სადაც დიდი რეჟისორის მშვენიერი პორტრეტია დახატული.

გრ. რობაქიძე მაქსიმალისტია. ეროვნული ღირსების გრძნობა, რომელიც მას არასოდეს დაუკარგავს, შეთავსებულად იყო მაქსიმალიზმთან.

გრ. რობაქიძის პიესები: „ლონდა“, „მალშტრემი“, „კარდუ“ და ნაწილობრივ თვით „ლამარაც“ — თავიანთი სტილური თავისებურებით, არქიტექტონიკით, რიტმით, მუსიკალობით და, საერთოდ. პოეტიკით ახლოს იდგნენ, ან მთლიანად გამოხატავდნენ სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ესთეტიკას. გრ. რო-

¹ „ელამი არლეკინი“ გამოდიოდა ბათუმში.

² „ელამი არლეკინი“ გვ. № 12.

ბაქრძე სპეციალურ სტატიას აქვეყნებს ექსპრესიონიზმის შესახებ. ქართულ პრესაში იბეჭდება წერილები ექსპრესიონისტებზე. კ. გამსახურდია აქვეყნებს წერილს „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“. იგი 1924 წელს კორპორაცია „დურუჯა“ წერდა: „კორპორაციის სახელით გასულ თვეში მთხოვეს ერთ-ერთ პარასკევს მოხსენება წამეკითხა კორპორაციაში ექსპრესიონიზმის შესახებ“. რუსთაველის თეატრის 17 ივლისის სარეპეტიციო დღიურში ვკითხულობთ: „მარჯანიშვილმა გამოთქვა აზრი, რომ ექსპრესიონიზმი ერთ-ერთი ძლიერი მიმართულებაა ამ ბოლო დროს. რომელიც ჯერ არ არის ჩამოყალიბებული. ექსპრესიონიზმი გაჩნდა პირველად გერმანიაში, იმ საშინელი ომის შემდეგ, რომელსაც მოჰყვა გერმანიის დამარცხება, ხელოვნება დაუბრუნდა ადამიანის სულს. ინდივიდუალური განცდით ექსპრესიონიზმი იძლევა საერთო-საკაცობრიო განცდას... ექსპრესიონისტული პიესებისათვის დამახასიათებელია ისიც, რომ ეს პიესები ერთსა და იმავე დროს შეიძლება დაიდგას სხვადასხვა მიმართულების თეატრში. მაგალითად, სამხატვრო, კამერულ და თავისი მიმართულებით ყველაზე ახალ ებრაულ სტუდიაში, და ყველგან ეს პიესა გაგებულ იქნება თავისებურად და ნახავს თავის გამართლებას¹. ამით კოტე მარჯანიშვილი თავისებურად პასუხობდა ა. ჯაჭანაშვილის შენიშვნებს: „ექსპრესიონისტი კი კ. მარჯანიშვილი? მიუხედავად მისი კატეგორიული განცხადებისა, ჩემს თავს ნებას მივცემ ამაში დიდი, ძალიან დიდი ეჭვი შევიტანო... „ოიდიპოს მეფე“, მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“, „გაზი“, „მასკოტა“, „მზის დაბნელება საქართველოში“, „გმირი“ — სად არის აქ ექსპრესიონიზმი?“. ჯაჭანაშვილის აზრით: „თქვენ კ. მარჯანიშვილს ექსპრესიონისტული უღელი რომ დაადგათ, რამდენიმე ხნის შემდეგ ამ უღელს თვითონ მოიგლეჯავს და სულის მოსაბრუნებლად ისევ ულტრარეალისტურ პიესას დადგამს“.

არსებითად მართებული იყო ა. ჯაჭანაშვილის შეხედულება, მაგრამ ჯერ ერთი, მის მიერ დასახელებულ რეპერტუარში კაიზერის „გაზი“ ექსპრესიონისტული პიესაა, მეორეც, მარჯანიშვილს სამართლიანად მიაჩნდა, რომ ამ მიმდინარეობის პიესის დადგმა ყველა თეატრში შეიძლებოდა. ამასთანავე, ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს ეხმარებოდა ქართული თე-

¹ გაზ. „ქართული სიტყვა“. 1924. № 18.

ატრის საშემსრულებლო ლექსიკის განახლებაში. არსებითად თეატრშიც იგივე პროცესი მოხდა, რაც მწერლობაში. გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვები იბრძვიან ქართული პოეზიის განახლებისათვის. გრ. რობაქიძე წერს: „ის ახალგაზრდები, რომლებმაც თავისი ახალი სამღერით დაარღვიეს ქუთაისის ქუჩების უდარდელი სიჩუმე, იყვნენ ახლად გამოსული მგოსნები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე. ცხოვრების განცდა-ოა პოდერნისტული სტილი, სამხატვრო სიტყვის მწყობრ განსახიერებაში — აი რა იყო იმათი აღთქმის ახალი ხაზი და ქუთაისის დუქნები უცბად გადაიქცა პარიზის სალიტერატურო კაფეებად, სადაც არღნის ხმასთან ერთად, და უცილობელ „მრავალუამიერთან“ ერთად, გაისმა საყვარელი სახელებიც: ედგარ პო და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოზე მარია ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინე ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვიაჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრე ბლოკი და სხვა¹. მართებულად მიგვაჩნია ს. ჭილაიას აზრი იმის შესახებ, რომ ქართველმა მოდერნისტებმა „ქართული, ეროვნული საფანელი მოუძებნეს, გააქართულეს...“ ამ მოძრაობას სათავეში ჩაუდგნენ ევროპაში განათლებამიღებული ნაღდი, ქეშმარიტი ნიჭით მომადლებული და გამორჩეული ქართველი მოდერნისტები. დაიწყო მოდერნიზაცია მთელი ქართული კულტურისა. მოხდა დიდი განახლება, ამდღეა არა მარტო ქართული მწერლობისა, არამედ ქართული ფერწერის (ლ. გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე), ქანდაკების (ი. ნიკოლაძე), ქართული თეატრის (კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი)... ეს ახალი მიმართულებები მართალია ხარკს უხდიდნენ ევროპულ „იზმებს“, მაგრამ მტკიცედ იდგნენ ქართულ მიწაზე².

თეატრში კ. მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, მწერლობაში გრ. რობაქიძე, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე — მთელი „ყანწელები“ ერთიანდებთან „დურუჯის“ გარშემო. გრ. რობაქიძეს პიროვნული სიძლიერით, სიმტკიცით, ფილოსოფიური ხედვით, გაბედული ნო-

¹ ციტატა დამოწმებულია ს. ჭილაიას წერილიდან „ლონდას“ გარშემო“. „ლიტერატურული საქართველო“. 1987 .19. 06.

² იქვე.

ვატორული ძიებებით ლიდერის მდგომარეობა უჭირავს. ორატორული ნიჭით დაჯილდოებული მწერლის დისკუსიები კიდევ უფრო ზრდის მის ავტორიტეტს. გასაგებია ის დიდი პატივი, რასაც მას მიაგებდნენ ხოლმე თანამოკალმენი. ჟურნალ „დურუჯში“ გამოქვეყნებულ წერილში ტ. ტაბიძე წერდა: „დურუჯის“ თეატრის აღორძინების ცდამ მისცა აგრეთვე სტიმული ქართულ ახალ დრამატურგიას და საინტერესოა, რომ ამ საქმეს თაობენ პოეტები გრიგოლ რობაქიძე და სანდრო შანშიაშვილი“. შ. აფხაიძე ჟურნალში ასკვნის: „დურუჯი“ ქართული თეატრის ისტორიაში მთელი ეპოქაა — აზრითაც, რომ იგი ქართული დრამატურგიის განვითარების ერთგვარი იმპულსია. გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრემ“ და „ლამარა“ („ლონდა“ დურუჯამდე იყო დაწერილი — ვ. კ.) თანამედროვე ქართული თეატრის შთაგონებაა“. ეს აზრი უფრო ადრე და უფრო ვრცლად გამოხატა ტ. ტაბიძემ. მას მიაჩნდა, რომ გრ. რობაქიძე „დაჯერებული სიმბოლისტია“. მარჯანიშვილის პირველმა შემოქმედებითმა შეხვედრამ გრ. რობაქიძესთან გამოაშინა მწერლისა და რეჟისორის მხატვრული პოზიციების სიახლოვე. რეჟისორს „ლონდა“ სჭირდებოდა თეატრის მოდერნიზაციის პროცესში. „ყველა ინტრაგას იწვევდა გრიგოლ რობაქიძე და კოტე მარჯანიშვილი“. „აქ კონვენიალურად შეხვდნენ ერთმანეთს ავტორი და რეჟისორი“, „რუბიკონმა“ წერილების სერია უძღვნა „ლონდას“. შ. აფხაიძის აზრით: „ლონდა არის რევოლუცია ქართულ მკვლევარდრამატურგიაში (არის გამოჩაყლისებრი). რევოლუციისათვის საჭირო დიდი ცეცხლი და ახალი შეგნება ნივთის“.

„ლონდა“ საესეზოთ განმარტოებით არ იდგა ქართული დრამატურგიისაგან. უფრო ადრე დაიწერა პ. კაკაბაძის სიმბოლისტური დრამები („სამი ასული“, „გათენების წინ“). 1918 — 1919 წლებში შექმნილ ამ პიესებში იგრძნობა მეტერლინკისა და ჰაუპტმანის ნაწარმოებების გავლენა, უფრო სწორად იმ ლიტერატურული და თეატრალური პროცესების გამოძახილი. რომელიც მეოცე საუკუნის პირველ მეოთხედშია საცნაური. მძაფრად აღიქმება პირველი მსოფლიო ომის გამოძახილი. სიმბოლისტურია ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“, რომელიც ახმეტელმა დადგა 1920 წელს.

„ბერდო ზმანიას“ და „ლონდას“ დადგმებს აქვთ სულიერი ნათესაობა. ეს ერთიანი პროცესის გამოხატველი ორი წყაროა,

სხვადასხვა ძალისა და ნიჭიერების, მაგრამ მომავალში თანმთხვევა. ისინი ამკვიდრებენ ახალ ტენდენციას, აფართოებენ ქართული თეატრის შემოქმედებით არხებს.

ჰ. დადიანის „როს ნადიმობდნენ“, „მღვიმეში“, პ. კაკაბაძის „სამი აქტილი“, „გათენების წინ“, ტ. რამიშვილის „საბედისწერო დამბაზა“, ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“, „ლატაერა“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, გრ. რობაქიძის „ლონდა“, „ქარდუ“, „მალშტრემ“, მათი განსხვავებული მხატვრული დონის, ფალოსოფიური აზროვნების სიღრმის, სტილურ თავისებურებათა მიუხედავად, ქმნიან ქართული დრამატურგიის ახალ ნაკადს, რომელთაც განახლებული სული შეაქვთ თეატრში. კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი, როგორც ქართული თეატრის ნოვატორები, მხარს უჭერენ ამგვარ დრამატურგიას, უპირატესად ახალგაზრდა მსახიობების საშუალებით ცდილობენ მათ („ბერდო ზმანია“, „ლონდა“, „მალშტრემ“) დამკვიდრებას სცენაზე.

გრ. რობაქიძის პიესები სავსეა სიმბოლოებით — ზოგჯერ ბუნდოვანი, შეუცნობელი მინიშნებებით, პათეტიკური შეძახილებით, მოწყვეტილი, ლაკონური მრავალნიშნა ფრაზებით, არის სქემატური სახეებით, სადაც უპირატესი როლი ენიჭება ფილოსოფიურ სენტენციას. დინამიზმს ქმნის არა ხასიათის განვითარება, არამედ რიტმი, მელოდია, სიტყვისა და დიალოგის აგების შინაგანი სტრუქტურა. სტილი ლამაზია, ესთეტიკურად დახვეწილი და გემოვნებით შესრულებული. არის პოზაც, თითქოს პლასტიკური ხატივით არტიტულ პოზაში „დვას“ სტრიქონი და ავტორი მას შორიდან ჰკრეტს. ახლოს დგომის ინტიმი და უშუალობა კი არა, სწორედ გარედან ჰკრეტა ქმნის გამჟვირვალე ფორმას.

კრიტიკა, გრ. რობაქიძის „ლონდას“, „მალშტრემს“ და „ლამარას“ ერთსულოვანი აღფრთოვანებით არ შეხვედრია. იყო მძაფრი ბრძოლება. სიახლე ძნელად იკვლევდა გზას თეატრსა და დრამატურგიაში. ერთიანი პოზიციით გამოდიოდნენ კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი და გრ. რობაქიძე — ბრძოლა ხშირად სამთავეს წინააღმდეგ იყო მიმართული. აზრთა მღელვარებას იწვევდა არა მხოლოდ პიესებისა და წარმოდგენების უჩვეულო ხასიათი, არამედ თვით ტენდენცია, რომელსაც ისინი ამკვიდრებდნენ დრამატურგია-სა და თეატრში. ეს არის დიდი პოლიტიკურ-სოციალურ-ეკონომიურ გარდაქმნათა ეპოქა, რევოლუციურ ცვლილებათა პერიოდი,

რამაც ბუნებრივად გამოაცოცხლა ყველა სფერო, გამოავლინა მღო-
დარი და მრავალფეროვანი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, გზა
გაუხსნა ახალ მხატვრულ ძალებს, ახალ სტილურ ძიებებს. ასეთ
რთულ ეპოქალურ ძვრებში გრ. რობაქიძის პიესები მნიშვნელოვან
როლს ასრულებენ. მაშინაც კი, როცა ზოგიერთი კრიტიკოსი „ლონ-
დასა“ და „მალშტრემს“ ერთობ მკაცრ შენიშვნებს აძლევდა, მა-
ინც აღიარებდა, რომ „ამ პიესამ (ლაპარაკია „მალშტრემზე“ — ვ.კ.)
კოტე მარჯანიშვილს მისცა საშუალება კიდევ ერთხელ ეჩვენებინა
თავისი ვირტუოზობა. ეს პიესა ქართველი არტისტების გამარჯვე-
ბისათვის არის დაწერილი“.

„ლონდა“ მხოლოდ მარჯანიშვილმა დადგა, „მალშტრემი“ კი
ახმეტელთან ერთად. „ლამარაზეც“ ერთად დაიწყეს მუშაობა, მაგ-
რამ ის რაც მარჯანიშვილის ავადმყოფობის პერიოდში გააკეთა ახ-
მეტელმა, მარჯანიშვილისათვის შემოქმედებითად მიუღებელი დარ-
ჩა. სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად „ლამარამაც“ გაამძაფრა სა-
კონფლიქტო სიტუაცია და დიდი რეჟისორები ერთმანეთს დაშორ-
დნენ. გრ. რობაქიძისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობა გაგრძელ-
და და 1930 წელს ახმეტელმა დადგა „ლამარა“. მანამდე კი ახმე-
ტელმა შ. აღსაბაძესთან ერთად დადგა „უდეგა“, რომელსაც დიდა
წარმატება არ ჰქონია. გრ. რობაქიძის „უდეგას“ მაინც დიდი მნი-
შვნელობა ჰქონდა ავტორისა და თეატრისათვის. ახმეტელმა ქარ-
თველი მწერლის მიერ თანამედროვე თემაზე შექმნილი პიესის და-
დგმას პირველმა მოჰკიდა ხელი. გრ. რობაქიძის მსოფლმხედვე-
ლობა, მისი მხატვრული სტილიც უთუოდ იქცევდა ყურადღებას,
მაგრამ თანამედროვე თემაზე ერთგვარი ძალდატანებაც იგრძნობო-
და, პიესაცა და სპექტაკლიც „რაპპული“ ატმოსფეროს ფონზე წარ-
მოიქმნა და შედეგიც მანვე განაპირობა. მოგვიანებით, 1933 წელს
საქართველოდან რობაქიძის წასვლის შემდეგ, ა. დუდუჩავა „უდე-
გას“ ასე შეაფასებს: „ავტორი თავის აბსტრაქტულ-ესპერესიონის-
ტულ შემოქმედებითი მეთოდის ერთგული დარჩა, რის გამოც მან
ვერ შეძლო თავისი წვლილი შეეტანა სოციალისტური დრამატურ-
გის ზრდასა და განვითარებაში“. ესეც გასაგებია, თუ რატომ გა-
უსვა ხაზი პიესის ნაკლოვანებებს!..

გრიგოლ რობაქიძე ბრწყინვალე ორატორი ყოფილა. მის საჯა-
რო ლექციებს დიდძალი ხალხი ესწრებოდა. გაბედული აზროვნე-
ბის, არტისტული ყესტის ტრიბუნა მსმენელებს ატყვევებდა თურ-

მე თავისი ფართო ერუდიციით, მკვევრმეტყველებით, ეროვნული სულისკვეთებითა და არტისტიზმით.

ისტორიულადაც ასე იყო: ორატორთა სიტყვება მუდამ იწვევდა საზოგადოებრივი აზრის მღელვარებასა და ინტერესს.

გრიგოლ რომაქიძეს გაეპაექრა 21 წლის ბესო ჟღენტი. 1924 წელს ქართული ლიტერატურის მიმოხილვაში მან ზუსტად შენიშნა გრ. რომაქიძის დრამატურგიის ხასიათი: „შეიძლება ეს შედეგი იყოს ექსპრესიონიზმით გატაცებისა, რომ ექსპრესიონიზმი პრიორიტეტულად მიეკედლა დრამას და თითქმის ყველა ძლიერი, ნიჰიერი, გერმანელი ექსპრესიონისტი პოეტი მოექცა დრამატურგის არეში. ამ გარემოებას აქვს თავისი ახსნა“¹. ბ. ჟღენტი მოკლედ იხილავს „ლონდასა“ და „მალშტრემს“. მეტად საყურადღებოდ მიგვაჩნია კრიტიკოსის აზრი: „ქართული ლიტერატურიდან „ლონდას“ ეწინამორბედება ფაბულური ხვეულებით, „სინათლე“, „სურამის ციხე“ (მოსალოდნელი უბედურება საჭიროებს მსხვერპლს, მსხვერპლი უძვირფასესი და ძნელად გასაღები — დაპირისპირებები „სულეზის“. ნების გამარჯვება) არსებითად აქ მითოსურ მომენტებს მიენიშნება. როცა გრ. რომაქიძემ „მალშტრემის“ შინაარსი გამოაქვეყნა პრესაში, კრიტიკოსმა მისთვის ჩვეული გონებამახვილობით აღნიშნა, რომ ნაწარმოებს არ უნდა დასჭირდეს ცალკე შინაარსის მოყოლა.

ბ. ჟღენტმა ბევრი რამ მიაჩნო გრ. რომაქიძეზე: მას რა მიატოვებინებდა საქართველოს, აქედან, რესპუბლიკის მაშინდელი ხელმძღვანელისაგან მუქარის შენათვალი რომ არ მისვლოდაო.

რომაქიძისა და ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების სახლოვემ თავისი დადასტურება „ლამარაში“ კპოვა, თუქცა, მანამდეც ვლინდებოდა იგი მათ წერილებსა და გამოსვლებში. თანამოაზრეობა უფრო სიღრმისეულიც არის. ქართველი ხალხის ისტორიის განცდა, ხალხის ეროვნული ენერჯის გამოხატვა, მისი ფსიქოლოგიის ამოხსნა, არტისტიზმის გენეტიკური ბუნების მათეზური გაგება და სხვა მრავალი ასპექტი, სადაც ვლინდება ქართველში ქართველი — ორივე შემოქმედისათვის განსაკუთრებული დაკვირვების ობიექტი იყო. სანდრო ახმეტელს მიაჩნდა, რომ „ხელოვნების წმინკედება განუსაზღვრელია ფორმებში რასსიულ თემაზედ, ემო-

¹ ჟღენ. „მნათობა“. 1924. № 1—2.

ციაზედ და ტემპერამენტზედ დაყრდნობილი“. გრიგოლ რობაქიძე იხილავდა სცენაზე უცხოური კლასიკური პიესების ქართულად ქცევის მექანიზმს, მის რთულ ფენომენს. იგი წერდა: „დარწმუნებული ვარ, რომ ხორავას თამაში „ოტელოში“ ქართული იქნებოდა უკანასკნელ წვეთამდე და, როგორც ასეთი, გადაწყვეტი აქ ჯიშია. რასაა“.

გრ. რობაქიძისა და ახმეტელის ესთეტიკური პრინციპების ურთიერთკავშირების სფეროშია ისიც, რომ რობაქიძე „ცისფერყანწელთა“ თანახარია, ახმეტელი — დურუჯის ლიდერი!

დიდი ინტერესით იკითხება გრ. რობაქიძის წერილები თეატრზე, არ არის მისი სტატია, მისი არც ერთი რეცენზია, რომ ენერგიით სავსე, ორიგინალურად გააზრებული არ იყოს. წერილში „ძმები კარამაზოვები“ საუბარია სამხატვრო თეატრის მხატვრულ პრინციპებზე, სპექტაკლის სიღრმისეულ შრეებზე, დოსტოევსკის შემოქმედებას სპეციალური ვრცელი სტატიაც უძღვნა რობაქიძემ.

გრიგოლ რობაქიძის გივი გოლენდის ფსევდონიმით გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში განხილულია დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჰირის“ და „ირინეს ბედნიერების“ დადგმები. წერილი 1920 წელს არის დაწერილი. შეფასებულია ა: ფაღვას დადგმები რუსთაველის თეატრში. მნიშვნელოვანია ის, რომ გრ. რობაქიძემ პირველმა გარკვეული პარალელი გაავლო დოსტოევსკისა და კლდიაშვილის შემოქმედებითს თავისებურებას შორის. საინტერესოა ეს პარალელი. გრ. რობაქიძე იმოწმებს დოსტოევსკის აზრს: „ჩემთვის რა იქნებოდა უფრო ფანტასტიური და უღმობელი, ვიდრე სინამდვილე“. „რასაც უმრავლესობა უწოდებს ფანტასტიურს და უცნაურს, ჩემთვის იგი შეადგენს თვითონ არსებას სინამდვილისას“. „მე ძლიერ მიყვარს რეალიზმი ხელოვნებაში, რეალიზმი დასული ფანტასტიურობამდე“. იმერეთის სინამდვილე ფანტასტიურია. თავისთავად დ. კლდიაშვილი არაფერს უმატებს მას, იგი ამ მხრივ რეალისტია ნამდვილი. დოსტოევსკსა და კლდიაშვილს შორის ის გარჩევაა, რომ პირველის რეალიზმი მართლაც დასულია ფანტასტიურობამდე, მეორისა კი მხოლოდ მიახლოებულია. დოსტოევსკის კითხვის დროს პირდაპირ გადადიხართ ფანტასტიკაში, კლდიაშვილის ათვისების დროს კი საჭიროა განზე დადგე, რომ გაიფიქრო (მხოლოდ გაიფიქრო) ფანტასტიურობა“. სახიდან „გარეთ გასვლა“ და ჭკრეტა, საოცრად ზუსტად არის დანახული, მხოლოდ ორმო-

ცი წლის შემდეგ დაინახავს ქართული თეატრი ამ თავისებურებას და კლდიაშვილი სრულიად ახლებურად წაიკითხება სცენაზე!

გრ. რობაქიძის ერთ-ერთი მოხსენების შესახებ პრესაში აღნიშნავდნენ: „გრიგოლ რობაქიძე თეატრის პრობლემას უკავშირებს რასსიულ ტემპერამენტს და იცავს ანტიკურ დრამას“ (რუბიკონი. 1923. № 12). გავა სულ რაღაც შვიდი წელი და ა. ახმეტელის თეატრზე ა. ლუნაჩარსკი იტყვის: „მოსკოვი გააოცა სრულიად ახალმა აქტიორულმა სტიქიამ, რომელიც მრავალ ჩვენს მოთხოვნილებებთან თანხმიერია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ძნელად მისაღწევი იქ, სადაც იგი არ ემყარება თანდაყოლილ, ასე ვთქვათ, რასსიულ ნიქს“ (ხაზგასმა ჩემია — ვ. კ.). გრ. რობაქიძის შეხედულებანი „რასსიულ ტემპერამენტზე“ ახმეტელის შემოქმედებითი პრაქტიკით განმტკიცდა. რეჟისორის ძიებანი სწორედ ქართული თვითმყოფადი ბუნების წიაღში ჩატარდა. ეროვნული სახიობის სათავეებს, მისი გენეტიკური კოდის გაშიფრვას შესწირა თავისი უზარმაზარი ნიჭი. გრ. რობაქიძე ამგვარი სულიერი სათავეებისაკენ იხედება. აქეთკენ იყო მიმართული სანდრო ახმეტელის მზერაც. ასე რომ, „ლამარაში“ გაერთიანდა რობაქიძისა და ახმეტელის „ქართული მრწამსი“, მათ ამოზიდეს ქართული თეატრის მითოსური საწყისები და იგი მოაქციეს ულამაზეს არტისტულ ფორმაში.

გრ. რობაქიძის დრამატურგიის ანალიზი სრულიად განსხვავებული რაკურსებით ხდებოდა. დიდი ფრანგი მწერალი რომენ როლანი „ლონდაზე“ წერდა: „მე მიმაჩნია ეს ნაწარმოები, განსაკუთრებით მისი პირველი და უკანასკნელი ნაწილი, უფრო ახლოა ჩვენს მუსიკოსებთან, ვიდრე პოეტებთან. მისმა მუსიკალურმა არქიტექტურამ გამოაცა“. საქართველოში პიესაზე არა ერთი საქებარი აზრი გამოითქვა (ტ. ტაბიძე, პ. ინგოროყვა, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვა), მაგრამ არსებობდა საწინააღმდეგო აზრიც. მაგალითად, რ. ფიცხელაური წიგნში „ქართული დრამატიული მწერლობა“ „მალშტრემს“ და „ლამარას“ განიხილავს და არსებითად ურთიერთსაწინააღმდეგო დასკვნა გამოაქვს. ეს არის წინააღმდეგობა და გაორება დროისა. ავტორი ვერ ფარავს გრ. რობაქიძის დრამატურგიისადმი აღტაცებას, მაგრამ ვერც თავის მსოფლმხედველობრივ შეზღუდულობას სძლევს. ავტორის აზრით „გრიგოლ რობაქიძე ნამდვილი მეტაფორისტი“. პიესებში ჩანს „ავტორის სული, მისი დიდი ინტელექტი“. ამ მხრივ დიდი ავტორის გრძნობისა და აზროვნ-

ნების ნაკადი, რომლის აზვირთებული ტალღები ასკდება კაცობრიობის ცხოვრების სხვადასხვა კუნძულს. როგორც ფილოსოფიურად მოაზროვნე მწერალი, გრ. რობაქიძე ბრძნულის თვალსაზრისით უცქერის გარემო ცხოვრებას“. ამ თვისებებით შედის რობაქიძე ქართული დრამატული მწერლობის ისტორიაშიო. მეორე მხრივ ავტორს მიაჩნია, რომ „გრ. რობაქიძის შემოქმედებაში არ არის გაშუქებული პროლეტარული ყოფის პრობლემები“, „რობაქიძის შემოქმედება მოკლებულია ყოველგვარ პროლეტარულ ობიექტივიზმს“, არ არის „არც პოლიტიკური ცხოვრების საკითხები და კლასობრივი ბრძოლის ეპიზოდები“. ყველაფერი ეს მართალია, მაგრამ უბედურება ის არის, რომ მას გრ. რობაქიძის დრამატურგიის ნაკლად მიიჩნევს. რაც პროლეტარული არ არის — არც არის მისაღები — ასე სწამდა იმჟამად ბევრ კრიტიკოსს. საგულისხმოა ისიც, რომ ს. ახმეტელის „ლამარას“ მიმართ წაყენებულ ბრალდებათა ნუსხაში დიდი ადგილი ეკავა პიესის „კლასობრივი ბრძოლადან განდგომის“, სიყვარულის არსის გაღმერთების იდეას, რას იზამთ, დრო იყო მკაცრი, დაუნდობელი, პროლეტარიატს ყველაფერი თავის დონეზე უნდოდა, თავისად მოქცეული სურდა!

ფილოსოფიურია გრ. რობაქიძის დრამატურგიის სააზროვნო სისტემა, მისი მსოფლგანცდა. შემთხვევით არ ჩნდებიან მის ნაწარმოებებში („მალშტრემი“) ფილოსოფოსთა სახელები. ფანტასმაგორია „მალშტრემ“, დრამატული სიმფონია „ლონდა“, პასტორალი „ლამარა“, ტრაგედია „ქარღუ“ ამკვიდრებენ სრულიად ახალ სასცენო ლექსიკას. პიესათა მეტაფორებში, ალეგორიებსა და სიმბოლოებში, მუსიკალურ რიტმებსა და არქიტექტონიკაში ზოგჯერ ნათლად არ იკვეთება სიუჟეტი, ჩვენ მხოლოდ მუსიკალური ბგერები გვესმის, ვგრძნობთ სტრიქონების რიტმულ მელოდიას, მათ უცნაურ მონაცვლეობას, „ლონდა“ დაწერილია მართლაც დრამატული სონატის მსგავსად.

„ლონდა“ დადგა პირველხარისხოვანმა რეჟისორმა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, საზოგადოების დიდი ნაწილისათვის ის მაინც გაუგებარი დარჩა. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო, რადგან უმრავლესობას უყვარს ჩვეულებრივი, საკმაოდ გათელილი გზით სიარული“ (ი. გომართელი). ავტორის აზრით „ლონდა“ უნდა ნახო რამდენჯერმე, უმალ კი უნდა წაიკითხო რამდენჯერმე“. სიახლე საწყის პერიოდში ყოველთვის იწვევს კამათსა და წინააღმდეგობას.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სპექტაკლმა „მალშტრემ“ ბევრი ახალგაზრდა მსახიობი წარმოაჩინა. უ. ჩხეიძის ტალანტი კ. მარჯანიშვილმა პირველად სწორედ „მალშტრემში“ შენიშნა. წარმოდგენის შემდეგ მან მაინც გამოაჩინა და განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია უშანგი ჩხეიძეს. პიესაში უშანგის სულ მცირე ეპიზოდი ჰქონდა. იგი მკვდარ თუთიყუშს დასტიროდა. „არც მაყურებელს, არც სპექტაკლის მონაწილეებს, არც ამხანაგებს, ამ ეპიზოდში განსაკუთრებული არაფერი არ დაუნახავთ, მაგრამ კოტეს თვალი სულ სხვა იყო. იგი ხედავდა და გრძნობდა მას, რაც სხვებისათვის უხილავი და უგრძნობი იყო. ამ ეპიზოდმა გადაწყვიტა უშანგის ბედი. კოტემ განიზრახა დაედგა „ჰამლეტი“ და მთავარი როლი უშანგისათვის დაევალებინა (კ. პატარიძე). უშანგი ჩხეიძის ტალანტის გამონათება, ადვილი შესაძლებელია, ამ სცენაშიც ისეთი იყო, რომ დიდ რეჟისორს მასში ბევრად მეტი დაენახა და ეგრძნო.

როგორც ჩანს გრ. რობაქიძემ იგრძნო რომ პიესა „მალშტრემი“ ფართო აუდიტორიისათვის მთლად გასაგები არ უნდა ყოფილიყო, ამიტომ გადაწყვიტა გამოექვეყნებინა სპეციალური განმარტებითი ხაზით წერილი „მალშტრემი“. განმარტება შეიცავს არაერთ საინტერესო მოსაზრებას, დაკვირვებას.

გრ. რობაქიძეს ეკუთვნის სამმოქმედებიანი ტრაგედია „კარდუ“. 1924 წელს „კავკასიონმა“ გამოაქვეყნა პიესის ნაწყვეტი. პიესაში მეცამეტე საუკუნის ამბავია გადმოცემული. პირველ სურათში მოქმედი პირებია: კარდუ — მთავარი, გიმრიშვილი, კარდუსი — მუზრან-მოურავი, გიგვაი — კარდუს ძმადნაფიცო, ლალა — შეწირული, თემური — მონღოლთა სარდალი. ნაწყვეტი იმდენად პატარაა, რომ რაიმე გარკვეული დასკვნის გამოტანა არ შეიძლება. სტილისტიკის მიხედვით „კარდუ“ უფრო „ლონდასთან“ უნდა იყოს ახლოს.

„კარდუს“ პატარა ნაწყვეტმა იმდენად დიდი ინტერესი გამოიწვია, რომ პრესა უმალ გამოეხმაურა. ქებანი უძღვნეს ი. გომართელმა. ბ. ჟღენტმა და სხვა მწერლებმა. ი. გომართელის აზრით: „მისტერია იმდენად მნიშვნელოვანია მრავალის მხრით, იმდენად თავისებური, ორიგინალური, უცხო ჩვენს მწერლობაში, მძლავრი და დინამიური, რომ მიმაჩნია სხვა დროს და სხვა ალაგას მისი ვრცლად განხილვა“.

რუსთაველის თეატრში გრ. რობაქიძის როლის შესახებ მართებული ანალიზი ჰქონდა გაკეთებული აკაკი ვასაძეს მემუარებში „მოგონებები, ფიქრები“, რომელიც ჩემი რედაქტორობით გამოიცა 1977 წელს. მაშინდელმა პოლიტიკურმა ატმოსფერომ არ მოგვცა მისი გამოქვეყნების საშუალება. აკაკი ვასაძეს სამართლიანად მი-აჩნია... „გრიგოლი ყველაზე მძლავრ, უფლებამოსილ ქოჩაგად და ერთგულ დრამატურგად ამოუდგა რუსთაველის თეატრს. ქართ-ველ მწერალთა შორის 20-იან წლებში მას ყველაზე დიდი დამსა-ხურება მიუძღვის ქართული საბჭოთა თეატრის მოდერნიზაციისა და რეფორმის პროცესში. მან ზეგავლენა მოახდინა რუსთაველის თეატრის ეროვნულ სტილზეც. „ლონდას“ და განსაკუთრებით კი „ლამარას“ შემდეგ რუსთაველის თეატრში ქართულ დრამატურ-გიულ მასალაზე განხორციელებული თითქმის ყველა მნიშვნელოვა-ნი წარმოდგენა („ანზორი“, „თეთნულდი“) რობაქიძისეული ექს-პრესიის და გზნების ცეცხლით იყო აღგზნებული: თუმცა ეს ხომ ჩვენი საერთო ცეცხლი იყო — ანთებული ქართული ხელოვნების და კულტურის გადასარჩენად“. ვფიქრობ, ზუსტად არის შეფასე-ბული გრიგოლ რობაქიძის ადგილი რუსთაველის თეატრის ლექსი-კისა და მისი ფილოსოფიური მრწამსის ფორმირების პროცესში. ალბათ არც ის იყო შემთხვევითი, რომ „ლონდას“ ფინალი თავისი „ლილეოთი“. შემდეგ. გამოხატულებას ჰპოვებს „დურუჯის“ მანი-ფესტში. სიმღერა „ლილეო“ იქცევა „დურუჯის“ ჰიმნად!

გრ. რობაქიძისათვის იმდენად არსებითი იყო „თეატრის კენტაე-რის“ იდეა, რომ ამ თემაზე სპეციალური წერილიც კი დაწერა. წე-რილს წინ უძღვის „კარდუს“ ნაწყვეტი მეორე კამაროდან. წერილ-ში ახსნილია არტისტის ბუნების თავისებურება. ეს არის თავისე-ბური მითი არტისტულ სამყაროზე. იგი მოიცავს ყველა ქვეყნის არტისტულ თვისებათა ერთობლიობას, ფსიქიკურ სამყაროში წვდო-მის წადილს. ამასთანავე, რობაქიძის ნააზრევში იგრძნობა მოდერ-ნისტულ შეხედულებათა გამოძახილი, დასავლეთ ევროპის არტი-სტული სამყაროს ვნება, მისი ქართულთან მისადაგების სურვილიც. რობაქიძე წერს: „ქალაქის გარეთ: კოლონია, ცხოვრობს უცნაური ხალხი, სოფლელები „ვიყებ“ უწოდებენ. ქალაქელები — არტი-სტებს. სხვა ზნე და სხვა ჩვეულება. სხვანაირი რასა. არც ერთ მათგანს არ შეუძლია ცოლის შერთვა. არც ერთ მათგანს არ შე-

უძლია გათხოვება. მაგრამ არავის არა აქვს დაშლილი შვილი ჰყავდეს. „რომანი“ მათ შორის ხშირია, მყარი და ძლიერი... მათ ახასიათებს ბოჰემა, დენდიზმი, ფირალობა. ეს რასსა ლამაზია, ტანადი, ახოვანი, მოქნილი... ვაყებს აქვთ ეროტიული ტემპერამენტი — მზოთ გახელბული. ქალებში არის თვითონ მიწის სისავსე და ავბორცობა“. გრიგოლ რობაქიძემ სხვაზე ნაკლებად არ იცოდა რომ ქართველ (და არა მარტო მათ) მსახიობებს ცოლებიც ჰყავდათ, ქალებიც გათხოვილები იყვნენ და ბევრი მშვენიერი ოჯახებიც ჰქონდათ, მაგრამ თავის გაზვიადებულ ფორმაში „არტიტული ნატურის“ ერთგვარი სტერეოტიპი შეიქმნა მსოფლიო მასშტაბით და რობაქიძეც იზიარებს მას თავის უზოგადესი ფორმით. წერილის სხვა დებულებები საანტერესოა თავისი აზროვნების ხასიათით, წერის სტილით, დაკვირვებებით. თავიდან ბოლომდე კი ზოლივით გასდევს „თეატრი კენტავრის“ იდეა. „თეატრი კი სიცხეა, გაოცება და აღფრთოვანება. როცა არტიტი სცენაზე გამოდის, იგი თავს ისე უნდა გრძნობდეს, როგორც სადოლედ გამზადებული ცხენი. ყოველი ნაკვთი უნდა იყოს ცხელი დალი“.

გრ. რობაქიძე თეატრისაგან მოითხოვს მონოლოგის პრინციპის შეკვლას. „მონოლოგი გრძელი უნდა მოისპოს“ — წერს იგი. „სიტყვა უნდა იყოს მკვეთრი, აქ სიტყვის რიტმი უნდა იყოს გამხანელი“ მოქმედების რიტმისა. ყველაფერი ეს განეკუთვნება „თეატრი კენტავრის“ სფეროს.

სპეციალურ კვლევას და ანალიზს მოითხოვს გრ. რობაქიძის დრამატურგია. გრიგოლ რობაქიძის პიესების მითოსურმა მოტივებმა, კერძოდ კი „ლონდამ“, თავისებური გამოძახილი ჰპოვა რუსთაველას თეატრში, როცა დიპლომატი ალექსანდრე დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“ დადგა. ანდარეზასა და ლელას შეწირვის სცენა, ქადაგის როლი, ხოლო ლონდასა და თამაზის განწირვის გზაზე შედგომა და „ქორწილი უკანასკნელი“, ღმერთისა და ხალხისათვის მსხვერპლის შეწირვა. მდინარის უფსკრულის პირას შესაწირად ლონდას მიყვანა და ანდარეზასა და ლელას შესაწირად გაშვება, რათა უზენაესი სიყვარულის მსხვერპლის ფასად გაიტეხათ ციხის კარი — არა მხოლოდ მხატვრული პარალოლებია, არამედ გარკვეულად გამოხატავს კიდევ მივიწყებული მითოსური მოტივების განახლების სურვილს. ეს პროცესი ბუნებრივად დაუკავშირდა ახმეტელის ესთეტიკას. ალექსიძის წადილს — გაეცოცხლებინა მითოსური მოტივები.

გრ. რობაქიძის დრამატურგიიდან მაინც გამორჩეულია „ლაპარა“. პიესა ნათელი, ლაკონური, ვნებიანი, სიტყვა სხარტი, რიტმი მკვეთრი, აზრი დიადი — ჭეშმარიტად ინტერნაციონალური, პიესას ადვილად ვერ „ჩააბულბულებ“. ფიქრს, შეჩერებას, მიბრუნებას მოითხოვს იგი. მეტაფორებით, ალიტერაციებით, რიტმისა და მელოდიკისათვის დატეხილი სტრიქონებით ისეთი განწყობილება იქმნება, რომ ზოგჯერ შინაგანი მუსიკალობა უფრო გიტაცებთ, ვიდრე ამბავი. სპექტაკლში მიღწეული იყო სანახაობისა და მუსიკალობის სინთეზი, იხილვებოდა არტისტის პლასტიკა, მოძრაობა, ქმედება და ისმინებოდა სიტყვა, მელოდია, ყველაფერი თავბრუდამხვევ რიტმში იყო მოქცეული. პიესაში ბუნებრივად ჟღერს ასეთი სტრიქონები: „ქალაიმ ატივტივა ტიტველი ტანი“ (მდინარეში ცხენით რომ გადაეშვა), „თეთრ თმებზე ბროწეულისფერი თმები გადამაეშვა. თითქოს მზე მაცსხა ტანზე“. დღეს უთუოდ იგრძნობა ამგვარი მეტყველებისაგან გაუცხოება.

ყოველი სპექტაკლი თავისი დროის შვილია. „რაინდული რომანტიზმის“ სულით იყო დადგმული „ლაპარა“ და იმჟამინდელი მაყურებელიც ასევე გულწრფელად განიცდიდა გმირების ბედს. ცრუ ილუზიების, ძალადობისა და შიშის საფუძველზე იყო თუ არა დამყარებული ხალხის რწმენა — სხვა საკითხია, მაგრამ რწმენა რომ იყო, ფაქტია. მაყურებელსა და თეატრს სწორედ რწმენა აერთიანებდა. განა ანტიკური თეატრიც მანამდე არ ყვოდა, ვიდრე ხალხს სწამდა მოირასი? ჩვენში რომანტიკული თეატრიც მაშინ მოკვდა, როცა ხალხს, ანუ მაყურებელს რომანტიკული ილუზიები გაუქრა და სკეპტიციზმმა და პრაქტიციზმმა იძალა.

დღეს ეგებ თავისებურ მონატრებასაც იწვევს „ლაპარა“ ჩვენს ყოფილ რაინდულ რომანტიზმზე, ადამიანთა გულუბრყვილო რწმენაზე, სიყვარულის გახელებაზე, ბუნებასა და ადამიანის მთლიანობაზე. იქნება გვეუცხოოს კიდევ ზოგი რამ, რაც მანამდე ბუნებრივად მიიჩნეოდა. რადგან შეუძინველად ერთობ უცხონი აღმოვჩნდით მისტერიებისა და პასტორალებისათვის.

გრ. რობაქიძეს შიაჩნდა, რომ („ფიქრები საქართველოზე“) „მინდია იგივე ფრანსის ასიზელია, მხოლოდ საქართველოს მთებში აღმოცენებული, როგორც იშვიათი ყვავილი ალპების, განა მინდიას მითოსი გენი არ არის თვითონ? განა იქ არ ჩანს „ღვთის ხელი“?

ვისაც იშვიათი ალბური ყვავილების სურნელება უგრძნია ოდესმე, ის „ლამარაშიც“ იგრძნობს ღეთიური მადლის გამონათებას.

გრიგოლ რობაქიძე ნახევარი საუკუნის დაგვიანებით მოვიდა თანამედროვე მკითხველებთან. მოვიდა იმ დროს, როცა ქართული მწერლობის ისტორიაში თითქმის ყველას თავისი ადგილი აქვს დაკავებული და ახლად დაბრუნებულისათვის აქეთ-იქით ჩაჩოჩება მოუწევთ. რათა გრიგოლ რობაქიძის სკამიც ჩაიდგას. საბედნიეროდ, ასე არ არის, 1901 წლიდან მოყოლებული (როცა ჭაბუკმა დაბეჭდა წერილების სერია, „საზოგადოება და მისი განვითარება“) ოცდაათი წლის მანძილზე საქართველოში ისე ბობოქრობდა შემოქმედის სული, იმდენად დიდ როლს ასრულებდა ახალი ქართული ლიტერატურისა და თეატრის განახლებაში, რომ მან იმთავითვე მტკიცედ დაიმკვიდრა თავისი ადგილი.

მაშინ ამბობდნენ: გრიგოლ რობაქიძემ დროს გაუსწრო.

მერე დრომ ნახევარი საუკუნით შეაჩერა იგი.

და მაინც, დღეს ბუნებრივად შეუერთდა თანამედროვე საქართველოს სულიერ ცხოვრებას, როგორც ჩვენი ეროვნული სხეულის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი.



ჩვენს თეატრმცოდნეობაში გრიგოლ რობაქიძის თეატრალურა სამყაროს კონტურების მონიშვნის პირველი ცდაა ეს წერილი¹. ნაკლოვანებებიც აქედან წარმოსდგება უთუოდ, მაგრამ დრო აღარ ითმენს, ერთობ დაგვიანდა, რათა გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური ნააზრევი აქტიურად ჩაერთოს თანამედროვე მეცნიერული კვლევა-ძიების სისტემაში, მის სულიერ მიმოქცევაში.

¹ წერა პირველად გამოქვეყნდა ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“. 1988, №2.

შეხვედრა გურამ რჩეულიშვილთან

გურამ რჩეულიშვილი რეჟისორმა კარლო ლლონტმა გამაცნო. პიესას წერს და კარგი იქნება, თუ შეხვდებით. მაშინ რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი სალიტერატურო ნაწილის გამგედ. წავედიო, კარლომ დიდი ეპითეტებით წარუდგინა გურამს ჩემი თავი. ვიგრძენი, ამას გურამზე შთაბეჭდილების მოსახდენად აკეთებდა, რათა ჩემს საუბარს მეტი დამაჯერებლობა ჰქონოდა. გურამი თვალშისაცე-
ში ჰქაბუკი იყო — მხარბეჭიანი, ლამაზი, ამაყი. ისე უცებ ვერ გაუ-
შინაურდებოდი, ყოველ შემთხვევაში, ჩემი პირველი შთაბეჭდილე-
ბა ასეთი იყო. ოთახში ჩვენ სამნი ვიყავით. როგორღაც უცებ არ
აეწყო საუბარი. კარლო გააქტიურდა. შინაურულად მოიკითხა, რო-
გორ მიდის შენი პიესის საქმეო. პირველად პიესის თემა ვიკითხე.
ასე მომეჩვენა, რომ გურამმა პირდაპირ პასუხს თავი აარიდა, რო-
ცა თქვა: „მოქმედება ერთ ოთახში ხდება“, — რაკი თემაზე არ მი-
პასუხა, რაღაცით ხომ უნდა დაგვეწყო საუბარი, ისე, ზრდილო-
ბისათვის ვთქვი: „ძალიან საინტერესოა!..“

— სცენურია ერთ ოთახში მოქმედება? — მკითხა მან.

— რატომაც არა, პიესას გააჩნია.

— ძნელია პიესის დაწერა, დიდი გულახდილობა უნდა. გულ-
წრფელობა კი ხან გულუბრყვილობად მეჩვენება, ხან თეატრალუ-
რობად, რომელია თეატრში უკეთესი?

და გურამთან საუბარი გაიმართა. შეუმჩნევლად გაქრა მისი
ერთგვარი მედიდურობა. პირველად რომ მომეჩვენა. ჩემ წინ იდ-
გა თავით ფეხამდე ნათელი, შინაგანი კულტურის, მოკრძალებუ-
ლი, ანკარა წყაროსავით სუფთა სულის, საოცრად გულწრფელი და
ბავშვურ გულუბრყვილობამდე გულახდილი ადამიანი. ის მიყვი-
ბოდა თავის გატაცებაზე, პიესის გმირებზე, ყვებოდა უცნაურ პი-
რობითობებზე, დასაშვებ და დაუშვებელ სცენურ ხერხებზე, და
ვგრძნობდი, რომ ბევრ რამეს ინტუიციით ხვდებოდა. ვიცნობდი

მის მოთხოვნებს და გულში ათას მადლობას ვუხდიდი კარლოს, რომ ასეთ ჭაბუკს შემახვედრა. გონიერი და თავისი ღირსების გრძნობით ამაყი ბუნება ლაპარაკობდა მისი ხმით. როცა საუბარი შეწყვიტა, უცებ მომეჩვენა, რომ მე გურამ რჩეულიშვილთან კი არა, თითქოს ლადო ასათიანთან ვიყავი, ჩემთვის უცნობსა და უსაყვარლეს ადამიანთან, სულით ხორცამდე ქართულ ჯიშთან. მაშინ ახალი მოვლილი მქონდა ცაგერიცა და აბასთუმანიც, ადგილები, სადაც ლადო ასათიანს უცხოვრია, ჭაბუკ პოეტზე ნიკა აგიაშვილის ნაამბობით რომანტიკულად გაბრუებული თუ აღგზნებული, ტკივილამდე განვიცდიდი ადრე წასული პოეტების ბედს. ეს რაღაც თბილი და სასიამოვნო ტკივილის განცდა, არტისტულად ზეაწეული და გულუბრყვილოდ პათეტიკური იყო. არ შემეძლო ზუსტად გავრკვეულიყავი, რატომ მომაგონა გურამმა ლადო ასათიანი. თავისი გამორჩეულობით? ქართული სახის ნაკვებით? წარმოსადგობით თუ ნიჭის ელვარებით? ტემპერამენტით, პოეტური ვნების სტიქიით, სიმორცხვით თუ ოდნავი სიცივით, უცებ რომ მომეჩვენა? ახლაც არ ვიცი, რისგან იყო ასეთი ასოციაცია, ან რას გაიგებ საიზ წაიყვანს კაცს ფიქრი თუ ინტუიცია. ჩვენდა დაუკითხავად იბადებიან პარალელები, ასოციაციები...

იმ დროს, როცა გურამს გატაცებით ვუყვებოდი რუსთაველას თეატრზე და თეატრის ბუნებაზე, ისეთი დიდი ინტერესით მისმენდა, იმდენად მიყუჩდა, თითქოს ცივი წყალი გადამასხა მისმა ხაზგასმულმა ყურადღებამ. საუბრის ხალისი დამეკარგა, რაკი მომეჩვენა, ჩემი არ სჯეროდა. ეჭვმა ძალა დაუკარგა ჩემს სიტყვას, რატომღაც ვერ ვირწმუნე, რომ შეეძლო ასე დაინტერესებულიყო ჩემი საუბრით. გავჩუმდი. გურამმა ჩემთვის მოულოდნელად თქვა:— რა საინტერესოა ყველაფერი, მე სრულიადაც არ ვიცნობ თეატრს, თეატრში თითქმის არ დავდივარ.

უცებ ავენთი, გაბრაზებულმა მივახალე: — როგორ თუ არ დადინხართ... არ დადინხართ და პიესას წერთ?..

პირდაპირ გამაოგნებელი ძალა ჰქონდა მის გულახდილობას. ძალიან მეწყინა, რაც მითხრა. მაშინ, ასე მეგონა, ყველაფერი რუსთაველის თეატრით იწყებოდა და იმით მთავრდებოდა. იქ იყო ჩემი დღეცა და ღამეც. ჩემი თბილისიცა და სოფელიც, ჩამი ტკივილიცა და სიყვარულიც. ყველაფერს რუსთაველის თეატრს ვუკავშირებდი. არც ერთ ფანტიკოს მორწმუნეს ისე არ ჰყვარებია ეკ-

ლესიის კედლები, მისი ტრაპეზი, როგორც მე მიყვარდა თეატრის სცენა და დარბაზი, მისი ფოიეები. მისი კაპელდინერები, გამნათებლები, სცენაზე რომ მზის შუქს აფრქვევენ. ჰოდა, ასეთ თეატრში არ დავდივარო, მეუბნება უნიჭიერესი კაცი, ახალი სიტყვის მომბტანი მწერალი, ახლა ჩემი უხეში ტონის გამო რომ დაბნეული და გაოცებული მიყურებს. აბა რა იცოდა, ასე თუ მატკენდა გულს. კარლომ მგონი რაღაც იხუმრა, ახლაც თვალწინ მიდგას გურამის სახე, დამნაშავესავეთ მომჩერებოდა თვლებში, თითქოს არც ესმოდა რატომ გავცხარდი ასე. ან მე საიდან გამიჩნდა „უფროსობის“ ფარული გრძნობა, უცებ რომ ამოტივტივდა? რა ისეთი თანამდებობის პირი ვიყავი, რომ უნიჭიერეს ახალგაზრდას ასე შემოვწყყერი. ამას ახლა ვფიქრობ, თორემ მაშინ აზრადაც არ მომსვლია უფროსობა, როგორც ჩანს, ქვეცნობიერად ერთი რამ მაინც არსებობს: „შენ პიესას წერ, მე — ვფასებ“. „შენი პიესის ბედი ჩემს ხელთაა“. გულახდილად რომ ვთქვათ, ასეთი დაფარული, თითქოსდა შეუძმნეველი განწყობილება არსებობს თეატრსა და დრამატურგს შორის, თუმცა, ფორმალურად თეატრი ყოველთვის მორიდებით, დიდი პატრებით ხვდება მწერალს. პიესა ოქროც რომ იყოს, მაინც მყიდველზე ხარ დამოკიდებული. თავისებური ფსიქოლოგიური ნიუანსი ჩნდება და გარკვეულად ფიქსირდება მათ ურთიერთობაში. მაშინ, გურამთან შეხვედრის დროს, რასაკვირველია, სულ სხვა რამეზე ვფიქრობდი, — როგორმე თეატრისაკენ მომექცია და პიესა დაეწერა. „შეფობა“ შევთავაზე. დავპირდი, რომ ყველა სპექტაკლს ვანახებდი რუსთაველის თეატრში. მივცემდი თეატრში შესასვლელ საშვს. თავადვე მსიამოვნებდა ჩემი როლი, წინასწარ ეტკებოდი იმ სიხარულით, როცა გურამს სპექტაკლი „მოეწონებოდა“. თუნდაც არ მოსწონებოდა, მაინც საინტერესო იყო მისი აზრი. იმხანად ორჯერ მოვიდა თეატრში ჩემი „შეფობით“, ვისაუბრეთ, ღამე ქუჩაში გავისეირნეთ. დიდი დრო არ გასულა დაღუპვამდე. უკანასკნელად რუსთაველის პროსპექტზე შევხვდი, „იმელთან“. შავი პერანგი ეცვა გახსნილი საყელოთი, მკერდი უჩანდა, — ფართო, კაბუკური, სპორტული მკერდი. მოდიოდა მხრებგაშლილი, თავაწეული, ყველასგან გამორჩეული. საკმაოდ მზიანი ამინდი იყო და „აზიაცკები“ ეცვა, პროსპექტზე მხოლოდ ის მოდიოდა „აზიაცკებით“! — თითქოს არაპუნებრივად ჩანდა ქართული ყოფის ტრა-

დოკუმენტი დეტალის გამოჩენა მოდურად ჩაცმული ახალგაზრდების ფონზე. მაგრამ. გურამის აზრით, „არაბუნებრიობა — ესეც მკვეთრად გამოხატული ადამიანური თვისებაა, ამით ყველაზე მეტად გამოვიჩვეით ჩვენ, ქართველები“. მის ლამაზ ტანზე ქართული „აზიაცკები“ ისე ჩანდა, როგორც თანამედროვე სტილის სურათში არქაული დეტალი. ძალიან უხდებოდა. „არაბუნებრივი“ საოცრად ჰარმონიულსა და ბუნებრივ სახეს იძენდა გურამ რჩეულიშვილთან.

რუსთაველის პროსპექტს უხდებოდა გურამ რჩეულიშვილი. ჩემში ძალიან მკაფიოდ აღიბეჭდა ჩვენი შეხვედრა. პიესის შესახებაც ვკითხე. დამაიმედა, წაგაკითხებო. გამოვეთხოვეთ ერთმანეთს. მგონი მწერალთა კავშირში მიდიოდა. მალე ტრაგიკულად დაიღუპა. პიესა კი მხოლოდ ახლა წავიკითხე, ურნალ „ცისკარში“ (1983 წ. № 3) დაიბეჭდა, ათასი მადლობა ურნალს ამ კეთილი საქმისათვის!

პიესას „იულონი“ ჰქვია, წამძღვარებული აქვს წარწერა: „იულონისა და სხვა ცხრა ბიჭის ტრაგედია, რომელიც მიმდინარეობს ერთ ოთახში“. რთული, ძალიან რთული და ორიგინალური პიესაა, ენარულადაც არ არის ზუსტად განსაზღვრული, თუმცა ტრაგედია აწერია, როგორი ტკივილით დაუწერია. ეს თვით პიესიდანაც ჩანს. თავად გურამი ამბობს: „ბიჭებო! არ გრძნობთ, რომ ამ წუთში ჩემი საკუთარი ნაწარმოები უნდა ითამაშოთ, ჩემი საკუთარი ფილტვებით დაწერილი, ყვირილივით დაწერილი და მე ამას განვიცდი; განვიცდი ისე, როგორც არც ერთი თქვენთაგანი. ამიტომ გელაპარაკებით ზედმეტად გამომწვევადაც კი, არეულად, რომ შემდეგ შეფასებაში, თქვენს გულში კი არა, — ჩემთან როცა შეაფასებთ, შედავთი არ მისცეთ მას“. — აი ეს არის სრულიად უადგილო გულაზდილობა. თუ გინდოდეთ. ბოდიში, მე ისევე ჩაგაყენეთ ჩიხში, მაგრამ მეც ხომ არტისტი ვარ გულით.

არ გესმით თქვენ, მე მინდოდა მეყვირა მთელი ფილტვებით, მინდოდა მეყვირა აი, ასე ხელებით. აწეულს, ადღლეზილს, ჰააააუ და არ მომრიდებოდა არაფრის — ეს იყო მთელი ჩემი კაცთმოკვარეობა! გესმით, რას ნიშნავს ეს ხმა, ეს ყვირილი ჩემთვის?!”

მაგრამ რჩეულიშვილის სულის კივილმა, მისმა შინაგანმა ხმამ მოაღწია ჩვენამდის და „იულონის“ სახით კვლავ წარმოგვიდგა სიკვდილ-სიცოცხლეზე დაფიქრებული ძლიერი და ენერგიული ჭაბუ-

კი, რომლის სულშიც და სხეულშიც დიდი არტისტული ვნება ბო-
ბოქრობდა (გაიხსენეთ „ალავერდობა“). აზრი არის ვნებათა შო-
რის ყველაზე დიდი ვნებაო — ამბობდა იგი და მის გამოხატვას
მიუძღვნა „იულონი“.

* * *

„იულონის“ იდეას ერთი ფრაზით ვერ გამოხატავ. არ თავსდე-
ბა ფორმულის გარსში, ათას აზრსა და ასოციაციას აღძრავს, თავ-
სატეხსა და სადავიდარაბოს გაგიჩენს, გასურს როგორმე მაინც იპო-
ვო ფორმულა იდეისა, აი ის, კრიტიკოსთა სტერეოტიპულ მოდელად
რომ ქცეულა, სადაც ზუსტად თავსდება პიესის იდეა. გურამ რჩე-
ულიშვილი კი მუდამ ებრძოდა სტერეოტიპებს; არღვევდა მის
მშრალ ნორმატივებს, მუდამ ახლის ძიებაში იყო. არა ორიგინალო-
ბისათვის აკეთებდა ამას, თავად იყო ორიგინალური, თვითმყოფა-
დი ინდივიდი და ისე წერდა, როგორც ხედავდნენ მისი თვალები.
პიესიდან ჩანს, რომ მწერალს ანტერესებს ნაწარმოების იდეის გა-
მოვლენის პრობლემა, მას თავისი შეხედულება ჰქონდა ამ საკითხ-
ზე, ამიტომ ედავება ირაკლის და ჯიმშერს. მოქმედ პირებთან კა-
მათობს, რათა ცხადდეს თავისი თვალსაზრისი.

პიესა უნდა გაითამაშონ. გურამს, როგორც პიესის მწერალს და
მოქმედ პირს, სთხოვენ განმარტოს იდეა.

გ უ რ ა მ ი — იდეა?

ი რ ა კ ლ ი — იდეას სხვანაირი გაგებით კი არ ვამბობ. „იდეურია-
ბა“ არ გეგონოს, უბრალო იდეას გეუბნები, რა აზრი უნდა
გამოვიტანოთ?

გ უ რ ა მ ი — აზრი? არ ვ-ცი, მაგ მხრივ სრული უაზრობა უნდა
იყოს ჩემი პიესა.

ი რ ა კ ლ ი — ყველაფერს თავისი იდეა აქვს, რო გინდოდეს, უი-
დეოდ ერთ სიტყვასაც ვერ დაწერ, ამხელა პიესას იდეა არ
ქონდეს, არ შეიძლება.

გ უ რ ა მ ი — იდეა შეიძლება აქვს, ოღონდ ფორმულირება არ შე-
მიძლია...

ი რ ა კ ლ ი — მაგის იდეაა, ალბათ, ოჯახის არდარღვევის იდეა.

გ უ რ ა მ ი — არ ვიცი!

ჯ ი მ შ ე რ ი — მე მესმის, რომ შეიძლება არ ესმოდეს...

ს უ ლ ხ ა ნ ი — ჰო, თითქოს სადღაც მივწვდი, რა უნდოდა ეთქვა გურამს.

გ უ რ ა მ ი — მე არაფერი არ მინდოდა მეთქვა.

ს უ ლ ხ ა ნ ი — მაშ, სულ ტყუილა მოვსულვართ და ეს არის!

გ უ რ ა მ ი — შეიძლება!

ჭ ი მ შ ე რ ი — ნუ ლაპარაკობ ასე, გურამ, თითქოს ჯიბრით, ხომ იცი, რომ არ ხარ სწორი!

გ უ რ ა მ ი — მეტი მე არაფრით არ შემიძლია თავი დავიცვა.

ჭ ი მ შ ე რ ი — შენ არავინ არ გესხმის თავს.

გ უ რ ა მ ი — არც ვამბობ მაგას, უბრალო კონკრეტული იდეა არა მქონია მხედველობაში, ეს გამოდის საერთოდ ჩემი შეხედულებიდან ნაწარმოების არსის შესახებ.

ჭ - მ შ ე რ ი — მაგასაც აქვს თავისი იდეა...

გ უ რ ა მ ი — ნუ ვიხმართ აქ მაგ სიტყვას, ყოველგვარი წინა აზრის გარეშე ვამბობ, რადგან იდეა უკვე საზღვრავს რაღაცას, თითქოს ანკეტას ვავსებდე — თემა — ოჯახური ტრაგედია, იდეა? — არაფერი, არაფერი არ მომდის თავში.

ი რ ა კ ლ ი — მაშ რისთვის უნდა ვუყუროთ?

გ უ რ ა მ ი — ჩემი აზრით, პიესა, თუნდაც რომანი, არასოდეს არ ემსახურება რაიმე იდეას, უფრო ფართო გაგებით ჰუმანურ იდეასაც კი, მიუხედავად იმისა, რომ კარგ, დიდ ნაწარმოებში უეჭველად კაცთმოყვარეობაზეა აღებული ძირითადი ხაზი, იგივე შეიძლება ითქვას ცუდ ნაწარმოებზეც...

ი რ ა კ ლ ი — ჰოდა, ეგ ყოფილა მისი დედააზრი.

გ უ რ ა მ ი — ეგრე შეიძლება არც დაგეწერა არაფერი, ცხოვრების დედააზრია საერთოდ გამოხატული ლიტერატურულ ფორმაში—იცხოვრო შენს ახლობლებთან და შეიყვარო ისე, როგორც შენი თავი.

ი რ ა კ ლ ი — ჰო, ეგ უკვე იდეაა.

გ უ რ ა მ ი — ასეთ ზოგად რამეს არ შეგიძლია კონკრეტული ნაწარმოების დედააზრი უწოდო.

ი რ ა კ ლ ი — მეც ეგა ვთქვი, კონკრეტული იდეა გვაინტერესებს-მეთქი.

გ უ რ ა მ ი — ნაწარმოების კონკრეტული იდეა არის ის შეუცნობელი განწყობილება, რომელიც ქვეშეცნეულად მოქმედებს მნახ-

ველზე, მკითხველზე, ემატება წვეთებად მის საკუთარ იმდრო-
ინდელ განწყობილებას და აღრმავებს მას, თუ მისი საკუთარ
ი განწყობა არის, უხეშად რომ ვთქვათ, კარგი, კაცთმოყვარე
— უღრმავებს კაცთმოყვარეობას, თუ არის ავი — სიაყეს,
და ამას შვება ორ სხვადასხვა კაცში ერთი და იგივე ნაწარ-
მოები, რომლის იდეა, როგორც მიღებულია ითქვას, ვთქვათ.
არის — ბრძოლა ეროვნული თავისუფლებისათვის ან სხვა
რაიმე.

ქ ი მ შ ე რ ი — მე გეთანხმები, ოღონდ არის ერთი ფაქტორი.

ტ უ რ ა მ ი . — მხოლოდ ნაწარმოების მხატვრული მხარე, მისი აღგზ-
ნებადობის განმსაზღვრელი, რომელზედაც თვითეული ადამიან-
ი თავისებურად რეაგირებს და რომელიც სრულიად მოუ-
ლოდნელ რეაქციას იწვევს ხოლმე პიროვნებებში, არის იდეა
და ის ფაქტორი, რისი თქმაც გინდოდა შენ...”

კოტა მეტი მოგვივიდა პიესის ტექსტის ციტირება, მაგრამ დია-
ლოგი, რომელიც არსებითად მწერლის შინაგან პოლემიკას წარმო-
ადგენს, თავისებურ გასაღებს იძლევა პიესის ამოსახსნელად. იგი
გარკვეულ ორიენტირსაც აძლევს რეჟისორს. გურამ რჩეულიშვილი
ერიდება ხაზგასმულ ტენდენციურობას. შიშვლად გამოვლენილ
იდეას, მოვლენის ზედაპირზე წამოტივტივებული უცხადესი აზრის
დემონსტრირებას. მისთვის ყველაფერი ადამიანის სულის სიღრმე-
შია დაფარული, იქ ხდება რთული ფსიქოლოგიური პროცესები,
რომელთა გაცნობიერება ყოველთვის არ ხერხდება. ადამიანთა ხა-
სიათებში ცხოვრების მრავალი წახნაგი და სპექტრი იკვეთება, ზოგ-
ჯერ რამდენიმე ტენდენცია მოქმედებს ერთდროულად და პარალე-
ლურად. ზუსტად ვერ განსაზღვრავ მათ წარმომქმნელ მიზეზებს,
ვერც ზუსტ სახელს უწოდებ, მაგრამ ისინი ატომის ნაწილაკებივით
განუწყვეტლად მოძრაობენ, ქმნიან სხვადასხვა რიტმს, სულიერ
დინამიზმს.

გვაგონდება კ. მარქსის ცნობილი სიტყვები: პიესაში ტენდენ-
ცია უნდა გამომდინარეობდეს მოქმედებიდან და მდგომარეობიდან
ავტორის საგანგებო ჩარევის გარეშე. გურამ რჩეულიშვილი თი-
თქოს აქტიურად ერევა პიესაში, რაკი თავად არის პიესის გმირი,
მაგრამ ნაწარმოების ტენდენცია მასში სავსებით თავისუფალია მი-
სი ზემოქმედებისაგან. იგი „მოქმედებისა და მდგომარეობის“ წი-

აღშია ჩამარხული. აქედან წარმოსდგება პიესის სირთულეც და თავისებურებაც.

მაინც რა ხდება პიესაში? მოჩემდი პირები ორ ჯგუფად იყოფიან. ერთნი (გურამი — პიესის აკოორი, იულონი — 30—35 წლის თმაგაცვენილი, გაპარსული ბიჭი, თეზიკო — სტუდენტი „გურამისაგან დაწერილი პიესის შემსრულებელნი“ არიან, ხოლო მეორენი (შვიდი ბიჭი!) „გურამისაგან დაწერილი პიესის საყურებლად მოწვეულნი“. რეჰარკაში გაშიფრულია თითოეული მაყურებლის ადგილი, ვინ როგორ და საიდან უმზერს წარმოდგენას, სპექტაკლი ეფექტურად იწყება. თეზიკო ხედება იულონს და აუწყებს, რომ იგი მისი ძმა არის. იულონი ნაშვილებია მდიდარ ოჯახში, თეზიკო კი უპატრონოთა თავშესაფარში აღზრდილი. ეს სცენა და სპექტაკლი უცებ წყდება, მის სიუჟეტს გადაკვეთავს მაყურებელთა (რეზო, პატარა გურამი, დიდი ბობა, ირაკლი, სულხანი, გიული) ფამილარული და დანაწევრებული საუბარი. თითქოს არავითარი აზრი არ აქვს მათ სიტყვებს. აბსტრაქტულად წამოისვრიან ხოლმე ცალკეულ ფრაზებს. ერთ-ერთი ამხანაგთაგანი (სულხანი) იტყვის: „გაჩერდით რა, ბიჭებო, გავაგრძელოთ წარმოდგენა, მერე ხუთწუთიანი გარჩევა მოვაწყობ და მე პირადად წავალ სულ“. „სად გავჩერდით?“ — კითხულობს შემსრულებელი იულონი, „იქ, სადაც შენ ეუბნები თეზიკოს, — „იმის დამტკიცება შეუძლებელია, რომ შენ ჩემი ძმა ხარ“. სპექტაკლი მაინც არ იწყება. კვლავ გარე სამყაროს ფაქტებზე საუბრობენ ბიჭები. ამჯერად ქალებზე. არის ლაზლანდარობაც, თითქოს ბიჭების უშინაარსო საუბარს, მათ ინერტულ განწყობილებას, რაც სპექტაკლით უნდა შეცვლილიყო, თანდათან ახალი მოტივი უჩნდება. თავადვე ცდილობენ მის წარმოჩენას. „უაზრობა რომ არ დაგვემართოს, გთხოვთ ყველას გაჩუმდეთ და მოუსმინოთ პიესას, რომ გამართლებული იყოს ჩვენი დღევანდელი აქ ყოფნის მიზანი, წარმოდგენის მოსმენა. მე მგონი, ამაში გაუგებარი არავისთვის არაფერი არ არის, არა?“ — ამბობს ირაკლი. „არის გაუგებარი, — შეეპასუხება სულხანი, — მოდი, ერთხელ მაინც მივიღეთ ახლოს სინამდვილესთან, როდემდე უნდა ვიტყუოთ თავი წარმოდგენებით, ქეიფით, ღვინით და სხვა რაღაცეებით, როცა ერთმანეთს ვხვდებით?“ რა სატკივარი და საფიქრალი აქვთ მეგობრებს? რის გარკვევას ცდილობენ? ჩანს, რომ მათ შორის დარღვეულია ნამდვილი შინაგანი კავშირი. მათი ურთიერთობა მოკ-

ლებულია გულახდილობას, და მოვლენის ძაფს, ფარულსა და შემჩნეველ ძაფს, რომელიც სულის სიღრმეშია სადღაც ჩახვეული, თანდათან სულხანის სახით გამხსენებელი უჩნდება. სულხანი მსახიობივით აფეთქდება, ამოქმედდება, მას რაღაც დიდი სატკივარი აქვს, რაღაც აწუხებს, მაგრამ ფორმას ვერ უძებნის სათქმელს, ბორგავს სულში, მოუსვენრობა იპყრობს. მთვარეულივით ქანაობს რეალურსა და არარეალურს შორის. უნდა გულახდილად თქვას ყოველივე და მაინც ვერ ამბობს. „ჰმ, ამის დედა ვატირე, რაღაც უცებ დავთვერი უღვინოდ! შენ გენაცვალე, რეზო, და შენ, კუზმა ბიჭებო, მაპატიეთ რა... შეიძლება ზედმეტი ვთქვი, სადღაც დამძლია არტისტულობამ, მაგრამ ჩანაირი შეგრძნება მქონდა, იცით?“ და სულხანი ჰყვება თავის უცნაურ განცდას, თუ შეკრულ წრეში, როგორ უკრავდნენ ბიჭები საცეკვაო ტაშს, სულხანმა კი „წელში მოხრილმა. თავდალუნულმა, ოღონდ საესემ გამართვის სურვილით“, შემოუარა წრეს, მერე გაიმართა გაშლილ ტაშთან ერთად და იგრძნო უდიდესი სიამოვნება, მისთვის ეს იყო რაღაც დიდი შინაგანი თავისუფლების ღვთაებრივი განცდა. ისე გზნებით ცეკვავს სულხანი, რომ ბიჭები ტაშს უკრავენ, სულხანს გაუმარჯოსო და თითქოს სუფრას უსხედან, ისე ადლეგრძელებენ ერთმანეთს. სულხანმა დიდი წარმატებით შეასრულა თავისი როლი, მაგრამ სხვა სპექტაკლიდან. ამ სიტუაციაში იჭრება ახალი მოვლენა. სულხანი იგონებს ქალს (ირინას), რომელიც მას გატაცებით უყვარდა და იგი უყვარდა მის მეგობარს პატარა გურამსაც, მაგრამ ქალისადმი მათ აღგზნებულ ლტოლვაში არის რაღაც ღრმად დაფარული. სულხანისათვის ახლობელი გახდა პატარა გურამიც, უცნაურად წმინდა სულის ბიჭი. სულხანი კი თაყვანსა სცემს მას, მზად არის დაემხოს მის წინაშე და განადიდოს. ბოლომდე გაუცნობიერებელია სულხანის ასეთი მოქმედება, ქცევა იმპულსური და ინტუიტიური. გასაოცარი გულახდილობა და ექსტაზი ახლავს მის სიტყვას და უფრო მეტად იმას, რასაც ვერ ამბობს, ვერ გამოხატავს. მას უყვარს ძმაკაცები, უყვარს გატაცებით, ზოგჯერ გაუგებრადაც. ეს არის და ეს. სულხანის ექსცენტრიულ მოძრაობას და სულიერ აფეთქებებს არაფერი უწმინდური არ მოსდგამს, არ გეუცხოებათ თვით უყიდურესი უცნაურობაც კი, როცა ძმაკაცს ეტყვის, შენ წინ სიყვარულით დავიჩოქებო და იჩოქებს. სულხანსაც მწერლის როლი აქვს,

მაგრამ არტისტული გახელებითაც თამაშობს. არაბუნებრივ სიტუაციას და ქცევას ამართლებს მისი გულწრფელობა. ბიჭები განიცდიან თავიანთ მდგომარეობას, არ აკმაყოფილებთ ის, რასაც ქმნიან. ჯიმშერი ამბობს: „რაც შეუძლია, იმიტომ, რომ თავისი ფორმა არ აქვს, სხვათა შორის, ეს უფორმობა მაგისი ბრალი კი არ არის, უფორმობა გვახასიათებს ყველას ჩვენ და თითქმის უკლებლივ...“

ს უ ლ ხ ა ნ ი — ეგ არის ჩვენი ტრაგედია.

ჯ ი მ შ ე რ ი — შენ გგონია, რომ ახლა დამეთანხმე, არა, ეგ არის ჩვენი ტრაგედია, რადგან ის საერთოდ არ არის ტრაგედია, ის არის ჩვენი ბუნება, ქართველი კაცის ბუნება, რომელმაც არასოდეს არ იცის, რა არის ის თვითონ და სისტემატურად ცხოვრობს წარმოდგენებში და არა თავის სინამდვილეში.

ს უ ლ ხ ა ნ ი — თითქოს გავიგე და ისევ დამეკარგა ძაფი.

ჯ ი მ შ ე რ ი — აი, რეზო აიღე, სწავლობს საინჟინროზე და დარწმუნებულია, რომ მისი მოწოდებაა ხატვა, ვთქვათ, რეზოს მართლა აქვს ხელოვნების ნიჭი, აიღე... აი, შენ აშკარად გაქვს არტისტული ნიჭი, შეიძლება ძალიან დიდიც, მაგრამ... ამ ფორმასა და აზრს შორის კიდილში მიდის შენი ცხოვრება“.

ჯიმშერი სხვა მაგალითებსაც იმოწმებს თავისი კონცეფციის ნათელსაყოფად. თავად პიესის გმირები რაღაც ფორმისა და აზრის კიდილში არიან გაორებულნი. სხვათა შორის, ჯიმშერის საუბარმა ს. ახმეტელის სტუდენტობის წლებში დაწერილი ერთი სტატია გამახსენა. ისიც ქართველ სტუდენტობას ეხება. ახმეტელი წერს: „ჩვენ ზარმაცები კი არა, არაორგანიზებული ხალხი ვართ. ჩვენი პიროვნება გაორებულია. ნებისყოფა პარალიზებული გვაქვს და სასტიკად ვკირვეულობთ. მხოლოდ ძლიერად უნდა გვიბიძგოს რაიმემ და ღრმად უნდა შეგვძრას, რათა დროებით, ცალკეულ ბედქუდიანებს კი მთელი სიცოცხლითაც, მოგვანიჭოს ჰარმონია მოქმედებისა და სრული ერთიანი სიავე — უბედურებისა“... „აპოლონი და ლიონისე ერთმანეთს მოსწყდნენ. ნება მოკვდა. განგება კი მათ გა-

თიშვას ხელს უწყობს და ეს ხდება საქართველოში, ქართველი კაცის სულში, მისი ცხოვრების წესში“.

გ. რჩეულიშვილის პიესა ენარულად არ არის მკვეთრად განსაზღვრული, მაგრამ ავტორის მიზანს არ შეადგენს ენარის კლასიკური მოდელის შექმნა. ერთნიშნადობა არ არის მისი პიესის ბუნება, სპექტაკლში სპექტაკლის გათამაშება იმეამინდელი ქართული დრამატურგიისათვის „ახალი ხილია“, მაგრამ ევროპელებისათვის კარგად ცნობილი ფორმაა. გ. რჩეულიშვილი პიესას ტრაგედიას უწოდებს, „სუფთა სახით იგი არც ინტელექტუალური, არც ფსიქოლოგიური დრამაა, არც ტრაგედია, მაგრამ აქ არის ახალგაზრდების ცხოვრება, მათი გაუცნობიერებელი ვნებები, აუხსნელი სურვილები, ცხოვრების გამართლებისაკენ სწრაფვა, რადგან უამისოდ ღარიბი და უინტერესოა მათი ყოფა...“

სახეთა გამოკვეთილობა არ არის პიესის გამორჩეული თვისება, თვით ავტორია უპირველესი პიროვნება, გვამახსოვრდება მისი ფიქრები, ემოციები, მოსაზრებანი ადამიანებზე, ცხოვრებაზე.

„იულონის“ მაყურებელი ბიჭები არსებითად თავად ქმნიან სპექტაკლს, ეს არის სპექტაკლი — დისკუსია. სცენაზე ორატორები ცვლიან ერთმანეთს. როცა სულხანი მიყუჩდება, ჯიმშერი შედის ექსტაზში. ის უფრო ზოგად პრობლემებს ეხება. ქართული ხასიათის ამოხსნას უძღვნის თავის როლს, „მე ვამაყოფ, რომ ვარ იმ ერის შვილი, რომელსაც არასოდეს არ აკმაყოფილებს თავისი არსებითი ფორმა, რადგან არ იცის, რომელია ის — დაუკმაყოფილებლობა არსებულით, ეს არის ფორმა და ამას ქვია ქართველი კაცი“. „არტისტულობა, ჩემი აზრით, არის სუფთად ჩვენი ქართული ბუნება“. ამ ტირადებით თანდათან „როლში შედის“, შემდეგ ალგზნება გაუვლის, მიყუჩდება და მეგობრებს სთხოვს: „ახლა... მომინდა რამე ხდებოდეს სცენაზე და მე მხოლოდ მაყურებელი ვიყო“. ისეთი განწყობილება შეიქმნა, რომ ყველას მოუნდა სხვას უყუროს, ყველას თეატრალური ამადლებულობა მოესურვა, თანაც, საოცრად გულწრფელი და მართალი თეატრალობისა, მაგრამ ახალი სიტუაციის შექმნა უჭირთ, ეძნელებათ აღადგინონ პიესის შესავალშივე გამიზნულ სპექტაკლთან კონტაქტი. ერთხანს უაზრო საუბარს აგრძელებენ“, აი, ისეთს, სულხანი რომ ამბობს: „იცი, არაერთაარი კონტაქტი არ არის ჩვენს ლაპარაკში, ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს ერთი გამოვა, იტყვის, მეორე გამოვა, იტყვის“... როგორც იქნა, შე-

თანხმდებიან, რომ გაგრძელდეს სპექტაკლი. ამ დროს ირაკლი გურამს პიესის იდეის შესახებ დაუწყებს საუბარს (რომელიც ჩვენს წერილში უკვე დავიმოწმეთ), დიალოგი გრძელდება კარგა ხანს, ვიდრე ყველა გმირი სავსებით არ განეწყობა სპექტაკლის საყურებლად.

მწერალი ცალკე სათაურად გამოყოფს სპექტაკლის ახალ დასაწყისს. მას ჰქვია „პიესა, რომელიც დაწერა გურამმა და რომელსაც წარმოადგენენ თეზიკო და იულონი“. თეზიკო უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარში მიღებულ ტრავმაზე უყვება იულონს. ყველა ირონიით, გატაცებით, გულახდილად, ზიზლით. იულონს არ სურს მისი მოსმენა, მაგრამ თეზიკო ბოროტია, სატანაა ჩასახლებული მის სულში. წარამბრა უცნაური სიცილით იციინის და სულში უძვრება იულონს. „აი, ხომ ხედავთ, რო ვიციინი, ეს სულ ის პატარა ეშმაკია, რომელიც თავის კუთხეში მიზის და როცა რამე მტკივნეულს ვეხები, რამაც შეიძლება ამაღელვოს და თვითმკვლელობამდეც კი მიმიყვანოს, მაშინ ეს ეშმაკი ტვინის კუთხეში ეშმაკურად, ლივლივით მისვამს თითს, მილიტინებს და მეც ვხითხითებ“. შემზარავი ამბავი გადახდენია თეზიკოს. მის აღმზრდელს ორი დღე გამოუკეტავს პატარა ქოხში მშვიერ-მწყურვალ, მერე მისულა. „ის მოდიოდა ჩემკენ, მე არ ვიცოდი, რისი მეშინოდა, არ მეშინოდა სიკვდილის, ცემის, მთელი სხეულით ვთრთოდი, ინსტინქტით მეშინოდა სხვა უფრო ცუდის და ის მოხდა. იმ კაცმა... მტაცა კისერში ხელი ამბის მორჩენისთანავე, მიმათრია უფსკრულის პირას და გადამკიდა იქით — „იცოდე, თუ ვინმეს გაუგია ეს ამბავი, სხვა დროს ხელს გაგიშვებ“. ცხოვრების უფსკრულის პირას დარჩა თეზიკო და რწმენა დაკარგა ადამიანისა. „ის კაცი წავიდა... გაქრა, მოკვდა, — ამბობს თეზიკო, — სიბრაზე დარჩა გულში, თავში კი ის პატარა ეშმაკი ზის, ის მისვამს ქუცქუცით ტვინზე და ხითხითებს — ხი, ხი, ხი, და მე მინდოდა მეძია შური, რომელიც მხოლოდ ჩემს ძმაზე გაჭრის ყველაზე მეტად“, რაკი თეზიკო საღდაც მიაგდეს, ხოლო იულონი მდიდრის ბინაში ნებივრობდა, მიაგდეს და გაანადგურეს, კაცობა დაუკარგეს. თეზიკოს აღსარების კულმინაციურ წერტილზე იულონში იწყება შინაგანი მონოლოგი. იგი ებრძვის თავს, ბოლოს გადაწყვეტს, თეზიკო მოიცილოს თავისი ტანჯვით, უკაცობით, წარსულით, მოიცილოს, რათა თავადაც მოსწყდეს იმ წარსულს, რო-

მელთანაც კავშირის გაბმას ლამობდა თეზიკო. დანას ჩასცემს თეზიკოს, ბიჭები შეპყვირებენ: „სისხლი, მართლა მოკლა!“ — ასე მთავრდება სპექტაკლი.

ბიჭები იწყებენ იულონის, როგორც მკვლელის, გასამართლებას. ინაწილებენ როლებს და კვლავ მზადდება ახალი სპექტაკლი. გურამი წარმოდგენის თავისებური რეჟისორია. ის ანაწილებს ბიჭებს შორის ფუნქციებს, — ვინ დამცველი, ვინ ბრალმდებელი, ვინ მსაჯული... და, აი, კვლავ ახალი სათაური ტრადიციული სურათის ნაცვლად — „იულონის ცხოვრება თვით მის მიერ მკვლელობის ჩადენის ფაქტამდე“. ეს პროზად არის ნაამბობი, შემდეგ ისევ დიალოგით, ხან, დამცველისა და ხან ბრალმდებლის გამოსვლით. საბოლოოდ, სიტყვას იულონს აძლევენ და იგი ჰყვება თავის თავგადასავალს, ჰყვება ფრონტზე, თუ როგორ დაიჭირეს ბევარიელი გერმანელი და ჩვენი მოღალატეები გაამზადეს დასახვრეტად. იულონი დარაჯობდა მათ. მერე სიტუაციები აირია, ნაწილმა უკან დაიხია. მოღალატეები გაუშვეს. გერმანელი კი დახვრიტეს მაინც. და, აი, ეს მომენტი — გერმანელი რომ მაინც დახვრიტეს და არა მოღალატეები, ქმნის პიესის ახალ სურათს, რომელსაც ჰქვია „რა შეიძლება იქცეს ტანჯვის მაძიებელი კაცისათვის ტრაგედია“.

გ. რჩეულიშვილს პიესაში გაბედულად შემოაქვს თხრობის ნაკადი, პროზის შექრა გარკვეულად ართულებს პიესის სცენურობას. ახალ სადავიდარაბოს უქმნის თეატრს. ალბათ, სცენაზე ძნელი წარმოსადგენია (თუმცა ნამდვილ რეჟისორულ ფანტაზიას აქაც შეუძლია ფორმა მოძებნოს), მაგრამ თავისთავადაც საინტერესო ამბავია და აუცილებელიც, იულონის სახის გასარკვევად.

...ამბავი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ბიჭებზე, მერე თითქოს შესვენების მიზნით, კვლავ სასხვათაშორისო და წვრილმანი საუბარი იწყება. ბიჭები ერთმანეთში კინკლაობენ. ფრაზეებში ედავებიან. დროდადრო მოაგონდებთ მკვდარი თეზიკოც. გურამი აქტიურად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ბიჭების საქციელისა თუ სიტყვისადმი. აი, ამ სიტუაციაში იულონი გამოაცხადებს, რომ იგი ფრონტზე არასოდეს არ ყოფილა და ეს ამბავი რომელიღაც ექსკურსანტმა უამბო. იულონისათვის კი რატომღაც ძალიან ახლობელი აღმოჩნდა ამბავი, მისი სული შეძრა ბევარიელის დახვრეტის ფაქტმა. ბევარიელი ხომ ძალით იყო ფრონტზე და არა რწმენით. მას ხომ არ სჯეროდა ჰიტლერის. მარტოობას დაჩვეულ იულონს

მოუნდა სხვისი ტკივილის განცდა, მოუნდა თავისი ბიოგრაფია რა-
ღაცით საინტერესო გაეხადა. „მე მდიდარი ფანტაზია მაქვს და სი-
მარტოვისგან აღზნებული ნატვრა, ამიტომ ვახდა ჩემი მონაყოლი
ჩემს ტრაგედიადა და ეს სარწმუნოა, რადგან ჩემი სწორად მონაყო-
ლი და არა თქვენი თვალით ნახული იქცა გურამისათვის და თქვენ-
თვისაც სინდისის ტრაგედიადა და ამ ტრაგედიამ მისცა ერთი მიზა-
ნი თქვენს აზრს, ლაპარაკს“. მორალური პრობლემების ძიებას იუ-
ლონი ახალ-ახალ სიტუაციაში აქცევს, იგი ეძებს მძაფრ დრამა-
ტულ ცხოვრებას. ილიზიანებს ნერვებს, აცხოველებს ფანტაზიას,
რათა პროტესტი გამოუცხადოს მისი მდიდრულად აღზრდის წესს.
იულონის ცხოვრება სათბურში მოყვანილ ყვავილსა ჰგავს, რომელ-
საც თითქოს ყველაფერი ყვავილისა აქვს, მაგრამ რაღაც აკლია, მი-
წიერი, ძლიერი, ნამდვილი, სურნელოვანი, დამატობელი. „მე კა-
ციც კი მოვკალი, რომ მქონოდა ტრაგედია“, — აცხადებს იულონი
და ამ სრულიად გაუმართლებელი ნაბიჯის მიღმა შეიცნობა დიდსა
და მღელვარე ცხოვრებას მოწყვეტილი ახალგაზრდის ტკივილი,
იულონში თანდათან იღვიძებს პატივმოყვარეობის თუ საკუთარი ძა-
ლის რწმენა და ანტიკური ტრაგედიის გმირივით ამოიმართება სცე-
ნაზე უკანასკნელი მონოლოგის სათქმელად. ქოროს დარად შესძა-
ხიან ბიჭები: „იულონი!“ „იულონი!“... იულონის სიტყვა მისი ზეი-
მით მთავრდება. ბიჭები იულონს განაჩენს ვერ გამოუტანენ. იულო-
ნი თავად მოითხოვს დასჯას. თეზიკოს ცხედართან ტირის იგი, თა-
მაში გრძელდება, მოსამართლე მთავრობას გადასცემს მკვლელს.

ერთმანეთში ირევა მართალი და ტყუილი, ტრაგიკული ფარსი
და ფსიქოლოგიური სიმართლე, ყოფითი რეალისტური ხაზები და
რომანტიკული აფეთქებანი. სხვადასხვა წახანაგებიდან იკითხებიან
გმირები. ისინი თითქოს ოლესავით განმარტოებით დგანან, წუხან
თავიანთ მარტოსულობას და სიტუაციების დრამატიზებით ცდილო-
ბენ გაერთიანებას. იხურება ფარდა. სპექტაკლი მაინც არ მთავრდე-
ბა. ფარდის წინ გამოდის გურამი და მაყურებელს მიმართავს: „ეს
პიესა მე დაწერე და ამ პიესის მსვლელობის დროს მოხდა მკვლე-
ლობა — ღმერთო ჩემო, ნუთუ ყველაფერი, წერაც, დადგმაც, მხო-
ლოდ მოწყენილობისაგან იყო, მოწყენილობისაგან, რომელსაც არ-
სად არ შეგიძლია გაექცე. მე ვიცი, ამ ოთახიდან გასვლას აზრი არ
აქვს, რადგან თუ ერთ ოთახში ვერ ნახავ შენს ადგილს, მას ვერ ნა-
ხავ სულ, სულ შეუსვენებლივ რომ ირბინო დღედაღამე მთელ მსოფ-

ლიოში, დედამიწიდან კი არსად არ არის გასაქცევი“. პიესაში კი მართლაც იგრძნობა მოწყენილი ახალგაზრდების გაქცევის სურვილი. ისინი ოთახიდან არ გადიან, მაგრამ მათი ფიქრები, ინტერესები, სურვილები გარბიან, სცენაზე იჭრებიან, რათა თავიანთი ცხოვრებისეული როლები ითამაშონ და დრამატული ვნებებით აღივსონ. როგორც კი თამაშს გამოეთიშებიან, აკვარიუმის სიმშვილდე ეუფლებათ და წვრილმანებში იძირებიან. მხოლოდ არტიტული თამაში ზღის მათ საინტერესოს, თამაშით ერთობიან, თამაშში და წარმოდგენებში პოულობენ აზრს. ეს არის ძლიერი და დიდი ცხოვრება.

მამასადამე, არტიტული თამაში ყოფილა მათი ბუნებრივი მდგომარეობა, არსებობის ყველაზე საინტერესო ფორმა, და ამიტომაც არტიტულობაც ქართველი კაცის ბუნება! „სანამ მექნება ეს სურვილი რამის გაგებისა, მე ვერა, ვერ შემეჭამს მოწყენილობა“, — ამბობს გურამ რჩეულიშვილი ფარდის წინ. „ღამე მშვიდობისა!“ გამოეთხოვება დარბაზს და სცენიდან გასვლამდე მაყურებელს ეტყვის: „შესაძლებელია ყველაფერი ეს იყო არაფრისათვის, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ არაფრისათვის არაფერი არ არსებობს, თვით არასაქირო სიკვდილიც კი“.. ფარდის მიღმა ხმები გაისმის. მოქმედი პირები ხმაურობენ. თეზიკო ცოცხლდება, სთხოვენ თქვას, რა სასჯელს მოითხოვს იგი მისი მკვლევლობისათვის. „ისე არ ჩაეთვალოს ცხოვრებაში არაფერი, როგორც სიკვდილის მერე სიკვდილი აღარ ითვლება არაფრად“... თავისთვის კი სიცოცხლეს მოითხოვს. მწერალი სურვილს ვერ უსრულებს. ბიჭები ქოროსდარად იტყვიან: „იმან გაიარა ჩვენს გვერდზე, წავიდა დასასაფლავებლად“. სცენაზე გურამია. ისევ ეშვება ფარდა, უფრო დიდი ფარდა. ისევ გურამი მიმართავს მაყურებელს: „აი, მე, გურამი, ვდგავარ თქვენს წინ, ნამდვილი გურამი, რომელსაც უყვარხართ სიყვარულთა შორის ყველაზე დიდი სიყვარულით, სიყვარულით ყველაფრისადმი, არტიტული სიყვარულით“.

დაეშვა გურამ რჩეულიშვილის ცხოვრების ფარდა, ის თითქოს მართლაც სიმაღლიდან გადმოსცქეროდა ადამიანებს, რომელნიც მას უოვლისმომცველი, არტიტული სიყვარულით უყვარდა. მათ სულს ერწყმოდნენ და ენივთებოდნენ მისი გმირები, სულთა ერთობა ქმნიდა დიდ ჰარმონიას, რომელსაც მუდამ ესწრაფვოდა გფრამი.

გ. რჩეულიშვილის პიესას არ ჰყავს ქართულ დრამატურგიაში წინამორბედი. ვიგონებ ყველას, კლასიკურსაც და თანამედროვესაც და მიჰიღოს რომელიმე მათგანთან მოვძებნო ზუსტი პარალელი (ან კი რა საჭიროა!). გ. რჩეულიშვილი რასაც ქმნიდა, ყველაფერი მისებური იყო, ყველასაგან გამორჩეული...

„იულონს“ ერთი სათქმელი არა აქვს, მაგრამ ერთი ამოსუნთქვით დაწერილს კი ჰგავს. თუ შეიძლება, საერთოდ, პიესაზე ითქვას, ინტელიგენტურიაო, სწორედ ასეთია „იულონი“. იგი ნიჰიერ რეჟისორებს საინტერესო ფორმასაც სთავაზობს.

ახლა სიტყვა მათ ეკუთვნით!

კვანის თანადროება

კლასიკის უსაზღვრობის საკითხისათვის

სიბრძნე მუდამ თანამედროვეა. კლასიკურ მწერლობას საფუძვლად დიდი სიბრძნე უდევს. თეატრის როლი ამ სიბრძნის ამოხსნაში, მისი სცენური ფორმებით გამოხატვაშია. კლასიკა თეატრის სასიცოცხლო ენერჯიაა, მისი მაჯისცემაა. კლასიკის გარეშე თეატრი იგივეა, რაც პიროვნება უწარსულოდ. კლასიკამ ურთულესი სცენური გზა გაიარა. ქართულ თეატრს თუ რამ შეუქმნია ღირებული, უპირველესად, კლასიკაზე იყო დაფუძნებული.

ოცდაათიანი წლების შემდეგ, როცა სამოღვაწეო ასპარეზიდან წავიდნენ დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორები (ვ. მეიერჰოლდი, კ. მარჩანიშვილი, ა. ტაიროვი, ს. ახმეტელი, ლ. კურბასი და სხვები), საბჭოთა რეჟისურაში თავი იჩინა მხატვრული ფორმის ნიველირების ტენდენციამ. ექსპერიმენტი საჩოთირო სიტყვად იქცა. შეიქმნა კლასიკის გადაწყვეტის გარკვეული მოდელი. ამის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები სამუზეუმო ექსპონატებს დაემსგავსნენ. მაყურებელიც გულგრილად უყურებდა გარდასულ დროთა ცხოვრებას, მის ადამიანებს, რომლებიც თავიანთი ბუტაფორიულობით კიდევ უფრო ხაზს უსვამდნენ წარსულს. ცხადია, გამონაკლისი აქაც იყო, მაგრამ, მეტნაკლებად, მაინც ასეთი იყო ზოგადი ფონი კლასიკური დრამატურგიისა სცენაზე. ამ ფონზეც გამოანათებდნენ ხოლმე დიდი აქტიორული მიღწევები, აქა-იქ გაიბრძოლებდა კიდევ ზოგიერთი რეჟისორი თუ აქტიორი, მაგრამ მაინც ძლიერი აღმოჩნდა სტერეოტიპის ინერცია. კაცმა რომ თქვას, სავსებით გასაგები იყო თეატრის მდგომარეობაც. ჩვენ მიერ დასახელებული რეჟისორებიდან უმრავლესობა ხომ შერისხულ იქნა, მათი ძიებანი ჯერ ფორმალისტურ გადახრად მიიჩნეეს, ხოლო შემდეგ იგი პოლიტიკურ ბრალდებათა ხარისხში აიყვანეს. „ფორმალისტის“, „ესთეტიზ-

მის“ ეპითეტებს ვერც კ. მარჯანიშვილი ასცდა. სრულიად გასაგები მიზეზების გამო, უარეს დღეში იყო ს. ახმეტელი. „ყაჩაღების“ ყველაზე საუკეთესო სცენებიც კი („ბალ-მასკარადი“, „ბოჰემის ტყე“). ფორმალისტურად იქნა გამოცხადებული. ნაკლებად ყველა რეჟისორს შეეხო „ფორმალიზმისა“ და „ესთეტიზმის“ მხილების ტალღა. ყველაფერ ამას უკვალოდ არ ჩაუვლია!..

50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან უცებ იფეთქა უბრალო ადამიანის თემამ. წინა პლანზე წარმოჩინდა მონუმენტური მანქანის ჭანჭიკი. ადამიანის ყოფის პოეზიით, მისი ფსიქოლოგიური სამყაროთი დაინტერესდა ლიტერატურა და ხელოვნება. კონფლიქტებმა თანდათან კლასობრივი ბრძოლებიდან და სოციალური სფეროდან გადაინაცვლა ადამიანის სულში. წარმოიშვა სრული აპათია სტერეოტიპისადმი. მაშინ თითქმის ყველა თეატრმა უარყო ფარდა. რეჟისორები გაექცნენ ფარდის რომანტიკას, როგორც შაბლონს, რადგან იგი მაყურებელს მოაგონებდა „ძველს“. მაყურებელთა დარბაზებში ჩავიდნენ მსახიობები. პარტიკიდან იმართებოდა დიალოგი სცენაზე. ისმოდა რეპლიკები, ხმაური. თეატრალური პირობითობა იჭრებოდა ყველგან. ნიაღვარივით მოვარდნილი ტენდენცია თავის წიაღში ითრევდა ყველას — ნიჭიერსაც და უნიჭოსაც. რამდენი სპექტაკლი დაიდგა, რომელსაც სიახლის პრეტენზია ჰქონდა, მაგრამ, არსებითად, ხარკს უხდიდა წამხედურობასა და მოდას (ზოგჯერ პროვინციალიზმსაც!). ამაში გასაკვირი არაფერი იყო. „ნოვატორობის“ „საყმაწვილო სენი“ უნდა მოეხადა ბევრს, უნდა გასულიყო დრო და ყველაფერი დაიწმინდებოდა, დაიხვეწებოდა ესტრადაზედაც. მაშინ კულტურის სამინისტრო ძალდატანებით ძლივს ახერხებდა ერთი-ორი ქართული სიმღერის შეტანას საესტრადო რეპერტუარში. ხშირად ქართულსაც უცხოურ კილოზე მღეროდნენ (სხვათაშორის ეს ტენდენცია აქა-იქ ახლაც შეინიშნება!). გავიდა დრო და ბევრი რამ განათდა, გაირკვა. ნ. ბარათაშვილის საიუბილეო კონცერტი გახდა ფსიქოლოგიური მობრუნების პუნქტი. საიუბილეო კომისიამ ა. კავსაძის ხალხური სიმღერის ანსამბლს მხოლოდ ორი ნომრის შესრულების ნება მისცა. ხალხმა სცენიდან აღარ გაუშვა ანსამბლი. დამატებით შეასრულებინეს რამდენიმე ნომერი. საშემსრულებლო ხელოვნების მაღალხარისხოვანმა, პროფესიულმა კულტურამ, ქართველი ხალხის სულის სიღრმიდან დაძ-

რულმა სიმღერამ თითქოს გონს მოიყვანა მყუდრებელი. ნამდვილი ღირებულებისკენ მიახედა იგი!..

დავუბრუნდეთ ისევ თეატრს. თეატრში განახლდა ოცი-ოცდაათიანი წლების ექსპერიმენტალიზმის სული. მაგრამ ეს არსებითად უფრო გადაძახილი იყო წარსულთან და არა მისი მექანიკური რესტავრაცია (თუმცა მექანიკურიც ერია მასში!). თვით ცხოვრებამ, დრომ, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პროცესების ხასიათმა უკარნახა თეატრს უფრო გაბედულად ჩართულიყო ცხოვრების ფერხულში. თეატრებიც მიეძალნენ თანამედროვეობის თემებს. დაიწყო გადაფასების რთული პროცესი. გავიხსენოთ ისევ ოციანი წლები: ვ. მეიერჰოლდი სპექტაკლის ავტორად აცხადებდა თავს. აფიშაზეც წერდა. მისი „რევიზორი“ და „ტყე“ იძლეოდა საამისო საფუძველს. იგი გაბედულად ანგრევდა კლასიკის სულში განფენილ ძველ ცხოვრებას და მისგან ქმნიდა ახალ მხატვრულ სინამდვილეს, ისეთს, როგორც მის დღევანდელობას სჭირდებოდა. აკ. ვასაძე მეიერჰოლდის „რევიზორის“ გამო წერდა: „ამ გასაოცარ სპექტაკლს იმდენი იდეა, იმდენი ინფორმაცია მოჰქონდა ერთდროულად, იმდენ სიმბოლოს გვაწვდიდა, რომ ერთი ნახვით ძნელი იყო ყოველივეს აღქმა, გააზრება. ეს სპექტაკლი ერთდროულად კიდევაც გვაგრძნობინებდა თავის გადამხატვრულობას, კიდევაც გვანცვიფრებდა, კიდევაც გვლიდა და კიდევაც გვაღიზიანებდა“.

თანადროული პრობლემები წარმოაჩინა კ. მარჩანიშვილმა, როცა „ცხერის წყარო“ დადგა უკრაინაშიც და საქართველოშიც. თანამედროვე აუდიტორიისათვის ახლობელი გახდა ს. ახმეტელმა შილერის „ყაჩაღები“. ეს მარტო თეატრის ისტორიის წარსული არ არის. — ისტორიის უტყუარი გაკვეთილებია. „ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათით. შილერის ტრაგედიის გადაწყვეტას საფუძველად ვუდებთ ნამდვილი თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობას, ჩვენ მოვახდინეთ მცირე რევოლუცია, რევოლუცია თვით შილერში. ეს გავაკეთეთ ჩვენს ეპოქასთან დასაახლოებლად“, ამას ამბობდა ახმეტელი. დიახ, მხოლოდ დღევანდელობის ძვალით უნდა იქნას წაკითხული კლასიკა. სხვადასხვაგვარად იგი ვერ აცდება მყუდრებლის გულგრილ მზერას.

შემდეგ რუსულ თეატრშიც დაიძრა კლასიკის „ახალი ტალღა“. აფორიაქდა და ახმაურდა თეატრალური სამყარო. გაჩაღდა დისკუ-

სია კლასიკის საზღვრებისა და უსაზღვროობის შესახებ, რასაც მი-
წოდენა სტატიები, დისკუსიები.

ინტერპრეტატორის როლზე უარის თქმამ პიესის თანაშემოქმე-
დის რანგში აიყვანა რეჟისორი. ძიებათა წიაღში წარმოიქმნა ორი
განმტოება: ერთნი, ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ ავტორის ტექს-
ტისა. ისინი ტექსტის უცვლელად ქმნიან ახალს, მეორენი კი ტექსტს
უყურებენ როგორც სპექტაკლის მასალას. მწერალთან რეჟისორის
დამოკიდებულების შეფასების კრიტერიუმის დადგენისას ამოსავა-
ლი წერტილი ყოველთვის კონკრეტული შემთხვევა უნდა იყოს.
აბა რა მტკიცება უნდა იმას, რომ კლასიკოსის ტექსტი არ უნდა შე-
იცვალოს? რეჟისორმა პიესა ისე უნდა დადგას, როგორც მწერალმა
დაწერა? არავითარი „მინერალური დანამატი“ არ სჭირდება კლასი-
კას. ეს ხომ ანბანური ქეშმარიტებაა. რეჟისორებმა იციან ეს, მაგ-
რამ სინამდვილეში ხომ ყველაფერი ასე მარტივად არ ხდება? შე-
მოქმედებითი პროცესი, ახალი მხატვრული სინამდვილის (სპექტაკ-
ლის) დაბადების აქტი მშობიარობის ტკივილივით მძიმეა და მეტად
ძნელია ყველაფერი წინასწარ მოზომო და გაითვალისწინო. ძნე-
ლია ზუსტად დაადგინო ამა თუ იმ პროცესის სადემარკაციო ხაზი.
ბოლოს და ბოლოს, მთავარია დაიბადოს ახალი სიცოცხლე ისე, რომ
„ქველიც“ შეინარჩუნო. როცა ს. ახმეტელი „ყაჩაღებს“ დგამდა,
მას დასჭირდა სცენა „ფიესკოს შეთქმულებიდან“ და იგი გამოი-
ყენა „ყაჩაღებში“. დაშვდა ამით რამე? — პირიქით. უფრო გამ-
ძაფრდა რევოლუციური მოტივი, უფრო თანადროული, შემტევი
და რომანტიკული გახდა სპექტაკლი. ჩვენ მივესალმებით ასეთ
„ოპერაციებს“, ასეთ ჩარევას პიესის ტექსტში! აქ ჩანს კლასიკის
საზღვრებიც და უსაზღვრობაც ერთსა და იმავე დროს. შექსპირმა
ერთი ჰამლეტი შექმნა, თეატრებმა კი იმდენი, რამდენი ნიჭიერი
შემსრულებელიც ჰყავდა ჰამლეტს. თეატრის სცენიდან შექსპირუ-
ლი გმირების ცხოვრებაში გადმოყვანა რომ შეიძლებოდეს, ერთი
დიდი ქალაქი დასახლდებოდა მათგან, თანაც ერთმანეთისაგან სრუ-
ლიად განსხვავებული იქნებოდნენ ჰამლეტები, ოტელოები, რიჩარ-
დები, მაკბეტები. შექსპირს რომ ასეთი „ქალაქი“ ენახა (წარმოსახ-
ვით რომ წარმოვიდგინოთ!), რომელ ჰამლეტს უფრო მოიწონებდა?
შესაძლოა, ბევრს. ძალიან ბევრს, თუ მათში იგრძნობდა თავისი
გმირის სულს. ასე უსაზღვროა თეატრის შესაძლებლობანი, კლასი-

კასთან შეუვალობის საზღვრები, ნაკრძალი ზონები, რომლის ხელ-
ყოფაც მკრეხელობად ითვლება!

საილუსტრაციოდ შეიძლება არა ერთი მაგალითის დასახელება.

მეტეხის თეატრში თ. ჩხეიძემ დადგა „ოდიპოს მეფე“ (შემდეგ
რუსთაველის თეატრშიც გადმოიტანეს სპექტაკლი). თავისებური,
მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლი იყო. რეჟისორს უფლება
ჰქონდა ასეთად წაეკითხა სოფოკლეს ნაწარმოები და ამ წაკითხვა-
ში იგი თანმიმდევრული იყო. ახლებურად გააზრებული პიესა ბუ-
ნებრივ მოვლენად იქცა კლასიკის სამყაროში. „ოდიპოსის“ დადგ-
მის დაუსრულებელ მრავალფეროვნებაში თ. ჩხეიძესაც ჰქონდა ად-
გილი. მაგრამ მის წიაღში გაჩნდა ერთი შტრიხი, რომელიც „ნაკრ-
ძალ ზონასთან“ მიახლოებას ნიშნავდა. სპექტაკლში მხევალი წარ-
მოაჩინა თანამედროვე ირონიზებული ჰორიკანა ქალის ნიღაბში.
მსახიობი თითქოსდა უბრალო, თანამედროვე ცინიკური ბუნების
ქალს ანსახიერებდა, მაგრამ არაბუნებრივად აუღერდა მისი „სიახ-
ლე“. თავისი მასშტაბით ეს არ არის საგანგაშო საზღვრები.
არსებითად, ანალოგიური ამბავი მოხდა გორის თეატრშიც.
„უბედურებაში“, ყველაზე მძაფრი სიტუაციის დროს, როცა ადა-
ნიანი კვდება და საჭიროა გამოლოცვა, გამოუხმობენ მეზობელ
ქალს თებროლეს, რომელიც ავადმყოფთან არის შესული. დაძ-
ხილზე თავს გამოყოფს და თან ვაშლს კბეჩს. თუ სპექტაკლის რე-
ჟისორულ გადაწყვეტას გავიზიარებთ, ადგილი, საიდანაც ის გამო-
ვიდა, რწმენის, ეკლესიის სიმბოლური სახეა. იგი სახლიც არის და
რელიგიური ტაძარიც. საიდან გაჩნდა ეს უცნაური შესტი? რა საერ-
თო აქვს დ. კლდიაშვილთან მას? კლდიაშვილს ხომ სულით ხორ-
ცაჰდებდა სძაგდა ცინიზმი? აი, სად არის რეჟისორისათვის „ნაკრძალი
ზონა“. მისი გადალახვა არ შეიძლება. საბედნიეროდ, რეჟისორმა
ყურად იღო რჩევა და სპექტაკლს მოაცილა ეს დეტალი.

საერთოდ ცნობილია, რომ დიდ ადამიანთა ერთი შეცდომა უფ-
რო საზარალოა, ვიდრე ათასი რიგითისა. ავტორიტეტს ყველა ბა-
ძავს, ყველას უნდა მის კვალს გაჰყვეს. უნიჭოს კი არაფერს ბაძავს.
აქედან თითქოს დასკვნა ასეთია — გვეშინოდეს ავტორიტეტებისა!
მაგრამ გააჩნია როგორია ერთი ან მეორე, ვინ რას ბაძავს, რა სუ-
ლიერი სიმდიდრე აქვს მიმბაძველს. მიმბაძვა ბრმა არის თუ შემოქ-
მედებითი, იმპულსური თუ ინტუიტიური, აუცილებელი თუ შემ-
თხვევითი? ს. ახმეტელის „ყაჩაღები“ კარგი მაგალითია, მაგრამ შე-

საძლებელია, სხვა რეჟისორმა მისი მიზაძვით უარყოფითი შედეგი მიიღოს. საბჭოთა თეატრში დღეს დიდ პატივშია ბრეხტი. შეიქმნა ბრწყინვალე სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“. მისი გამოძახილი (თუნდაც შორეული) აირეკლა ნ. დუმბაძის ნაწარმოების („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) დადგმაში და ამან ბევრი უხერხულობა წარმოქმნა. ჩვენ რეჟისორ რ. სტურუას სპექტაკლების შესახებ ვლადპარაკობთ აღტაცებითაც და გულისტკივილითაც, ერთსა და იმავე დროს. საგანგაშო აქ არაფერია. ყველა სპექტაკლი კარგი ვის გამოსვლია?

რუსთაველის თეატრის „ღალატში“ უთუოდ იყო სტერეოტიპიდან გაქცევის სურვილი. ახალი თემა მოიძია პიესაში რეჟისორმა რ. სტურუამ. დიდი გატაცებით, ენერგიით შეუდგა მის ამოკითხვას. ბევრი რამ მოიპოვა კიდევ, მაგრამ იგი არასაკმარისი აღმოჩნდა ახალი ვარიანტის შესაქმნელად. მაშინ რეჟისორმა დაიწყო ტექსტების ჩამატება, ახალი მასალების შეტანა, მაგრამ არა სუმბათაშვილის ნაწარმოებებიდან. მოხდა სტილური აღრევა, შეუსაბამობა, ძალდატანება ავტორზე. თავისთავად ძალიან საინტერესო და თანადროულია იდეა: დამპყრობი და დაპყრობილი ორთავე უბედურია, რადგან ძალადობაზეა იგი დამყარებული, მაგრამ პიესაში ეს იდეა არ არის გამოკვეთილი და მისი გარედან თავსმოხვევა მხატვრულ ლოგიკას და გამართლებას ვერ პპოვებს სცენაზე. ნაკლებად სახიფათო იყო „ყვარყვარე თუთაბერის“ დრამატურგიული სტრუქტურის შეცვლა. რეჟისორმა აქ პ. კაკაბაძის ნაწარმოებებს მიმართა. „კახაბერის ხმლისა“ და „ცხოვრების ჭარას“ ტექსტი ბუნებრივად მიესადაგა „ყვარყვარე თუთაბერის“ გმირების სამეტყველო ლექსიკას — ნაწარმოების სულს. რ. სტურუას ექსპერიმენტებმა, მიუხედავად იმისა, ყველაფერში დავეთანხმებით თუ არა მას, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა თანამედროვე ქართულ თეატრში. მისი პიესები კლასიკის სფეროში თანახმიერია იმ პროცესებისა, რომელიც მსოფლიოს თეატრებში ხდება. მისმა სპექტაკლებმა გამოაცოცხლეს თეატრალური აზროვნება, ახალი პრობლემებისა და საფიქრალის წინაშე დააყენა რუსთაველის თეატრი!

კ. სტანისლავსკი ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსადმი გაგზავნილ ერთ წერილში შეშფოთებას გამოთქვამდა, ჩვენთან არ იზრდებიან რეჟისორებიო. გენიალური კ. სტანისლავსკი თავის საწინააღმდეგო სტილის რეჟისორებს იწვევდა, რომ განმაახლებელი სული შეეტანა.

ახალი სიო შექრილიყო თეატრში. სტუდენტობის წლებში უცნაური რამ თქვა ს. ახმეტელმა სამხატვრო თეატრის შესახებ: „ესაა რეალისტური თეატრი, რომელმაც უკვე მოასწრო გადაეტანა თავისი მოღვაწეობის აყვავების ხანა და რომელიც განუხრელად მიდის თავის აღსასრულისაკენ“. რა დროს ამაზე ფიქრი იყო 1911 წელს? მაგრამ გავიდა წლები და სამხატვრო თეატრსაც ეწვია კრიზისი. კრიზისს ვერ ასცდა ვერც ბრეხტის თეატრი. მაგრამ მათ შექმნეს დიდი თეატრალური კულტურა, დიდი ტრადიცია, კოლოსალური გამოცდილება, რომელიც თეატრების ისტორიაში დაგროვდა.

კლასიკის თანადროული წაკითხვის მაგალითებს იძლევიან არა მარტო რეჟისორები, არამედ დრამატურგებიც. ზოგჯერ დრამატურგები უმართებულოდ ებრძვიან ხოლმე რეჟისორებს, რადგან თვითონ პირველები ექცევიან თავისუფლად კლასიკურ დრამატურგიას. ჟ. ანჟი. ეჟ. იონესკო, ს. ბეკეტი, ჟ. კოკტო, სარტრი და სხვები დიდ შინაგან გადატრიალებას ახდენენ კლასიკური დრამატურგიის წიაღში. მიუხედავად მათი ფილოსოფიის, ესთეტიკური მრწამსის სხვადასხვაობისა, ისინი ერთიანდებიან, როცა საქმე ძველი დრამატურგიის მოდერნიზაციას ეხება. ექსპერიმენტი ძველ „კაცობრიობაში“ ახალი საუკუნის ხილვების სურვილით არის შთაგონებული. ევროპაში საამისო ტრადიცია შეიქმნა. იქ არავის უყვირს, ვინმე თავისი ჩანაფიქრის მიხედვით რომ დაწეროს ახალი „მედეა“, ახალი „ოიდიპოსი“ ან „რომეო და ჯულიეტა“. სიუჟეტები თავისუფლად მოგზაურობენ ევროპულ თეატრებში, კორნელმა და რასინმა მეტი სითამამე შესძინეს ამ მხრავ მომავალ თაობებს.

ასე რომ, ძიებათა და ცვლათა პროცესი მხოლოდ რეჟისურაში არ ხდება. ეს გასაგებიც არის.

ევროპისა და ამერიკის თეატრებში განსაკუთრებით დიდია ა. ჩეხოვისადმი ინტერესი (თუმცა როდის არ იქცევა იგი ყურადღებას, ოღონდ ეს არის, ქართულმა თეატრმა ვერ იქნა და დღემდე ვერ გამოხატა ჩეხოვის სილიადე!). ყოველწლიურად ახალ სიცოცხლეს იწყებენ ჩეხოვის გმირები სხვადასხვა თეატრებში. მაგალითად, იტალიაში, მილანის (პიკოლოს) თეატრში სტრელერმა ორჯერ დადგა „ალუბლის ბაღი“. პირველად (1955 წ.) სცენაზე შეიქმნა დეტალების პოეზია. ყველაფერი ცოცხლობდა, ყველგან სუფევდა ნიუანსებით შექმნილი განწყობა, ფანჯრის მიღმა ჩანდა აყვავებული ალუბლის ბაღი. რაღაც სევდისმომგვრელად გამოიყურებოდა იგი. ყოფის პოეზიას

დაეძალა „ალუბლის ბაღის“ დამდგმელი, ბრეხტის მიმდევარი და პარტივისმცემელი სტრელერი. გავიდა ოცი წელი, ბევრი რამ შეიცვალა იტალიურ თეატრშიც. სტრელერმა კვლავ დადგა „ალუბლის ბაღი“. ახლა სცენა გაწმინდა დეტალებისაგან. პირველი სამი მოქმედება ერთ და თითქმის. ცარიელ სცენაზე გაითამაშა. დარბაზში თავისუფლად დადიოდნენ მაცურებლები. არავინ ფიქრობდა, რომ ამით გადაწყდებოდა ჩეხოვის გმირთა სულიერი ცხოვრების ფსიქოლოგიური ხაზი, დაირღვეოდა მისი ატმოსფერო. სპექტაკლი ქადაგებდა: გაუმარჯოს ახალგაზრდობას, თავისუფლებას. სტრელერის აზრით, მას პიესაში აინტერესებდა პრობლემების კვლევა, თაობათა კავშირი, თვით პროცესი ისტორიული ცვლილებებისა. სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა. სულ სხვანაირად გაიაზრეს იგივე პიესა ა. ეფროსმა და მხატვარმა ვ. ლევენტალმა. სპექტაკლისათვის (ტაგანკის თეატრში) შექმნეს სასაფლაოს მაკეტი — როგორც პიესის იდენტიფიკაციის განზოგადებული სახე. მაგრამ მოქმედ პირებს ჩააცვეს არა სასაფლაოს განწყობილების შესაბამისი შავი ფერის ტანსაცმელი, არამედ თეთრი, ქათქათა თეთრი ფერის. თითქოს ა. ჩეხოვის სურვილის წინააღმდეგ აღდგა რეჟისორი. მწერალი ხომ აფრთხილებდა რეჟისორებს: „საფლაოები არ უნდა იყოსო“. მოსკოვის თეატრების სცენაზე კვლავ გამოჩნდა ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. „სოვერემენნიკის“ თეატრის (რეჟ. გ. ვოლჩეკი) სპექტაკლში ალუბლის ბაღი, როგორც „მთავარი მოქმედი პირი“, მეორე პლანზეა გადატანილი. გამოდის, რომ იტალიელი ჯ. სტრელერი იცავს (I ვარიანტში) ავტორის იდეას და აყვავებულ ალუბლის ბაღს ხატავს. ა. ეფროსი სრულიად საწინააღმდეგო გზით მიდის. რომელია მართალი? იქნებ ორივე? ყველაფერი ეს ხომ სხვადასხვა წერტილებია, საიდანაც ჩეხოვის სამყაროს ჰერეტიკები? ა. ეფროსის ამ ძიებათა შესახებ საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა ი. შელიამ „საბჭოთა ხელოვნებაში“. იგი მართებულად წერს: „ითვალისწინებდა რა ტაგანკის თეატრის სხვაგვარ პლანიანობას, ეფროსმა სპექტაკლ „ალუბლის ბაღში“ შეინარჩუნა ცენტრალიზებული ტიპიზაციის თავისი პრინციპი. ჭკვიანი და დახვეწილი მსახიობის ალა დემიდოვას რანეესკაია იქცა ამ აზრობრივ და სიმბოლურ ეპიცენტრად, რომელიც ყოველთვის მკვეთრად იკვეთება ეფროსის სპექტაკლებში“. ა. ეფროსის, ო. ეფრემოვის და სხვა ცნობილი რუსი რეჟისორების ძიებანი კლასიკის სფეროში მეტად საცნაურია. რუსულ თეატრში წარმოიქმნა ახლებური რეჟისორული აზროვნება.

სხვაგვარად ალბათ აღარც შეიძლებოდა. ევროპისა და ამერიკის თეატრებში იმდენად შესამჩნევი გახდა ექსპერიმენტები რუსულ კლასიკაზე (კარგი თუ ცუდი), რომ თავისებური პასუხი უნდა გაეცა საბჭოთა რეჟისურას. უწოდეთ ამას, გნებავთ, ფარული პოლემიკა, ძიება, შეჯიბრი, ან უბრალოდ, კლასიკის განახლების საერთო პროცესში საბჭოთა რეჟისურის აქტიური მონაწილეობა — მთავარი მაინც სახელწოდება არაა, თვით ფაქტია მრავლისმეტყველი.

არც ქართული თეატრია საერთო პროცესებისაგან იზოლირებული. მის სცენაზეც ისმის კლასიკის გულისცემა. რ. სტურუას გარდა, სხვა რეჟისორებმა არაერთი საყურადღებო სპექტაკლი შექმნეს. ზოგიერთი სპექტაკლი იქნებ თავისთავად არ ყოფილა განსაკუთრებულად ძლიერი, მაგრამ რომელიღაც ტენდენციის მეკვლედ კი გამომდგარა. ბიძგი მიუცია ახლისათვის. ამ მხრივ არ შეიძლება დავიწყებულ იქნას (როგორც ეს ხდება ხოლმე) დ. ალექსიძის სპექტაკლი „სამგროშიანი ოპერა“. ბრეხტის პირველი შეხვედრა ქართველ მაყურებელთან! უკვალოდ არ ჩაუვლია მ. თუმანიშვილის პერმანენტულ შტურმებს თეატრის მოდერნიზაციისათვის. იგი აღრმავებდა ძიების სურვილს, იწვევდა საზოგადოებრივი აზრის მღელვარებას. მისი სპექტაკლები „ანტიგონე“ და „იულიუს კეისარი“ ამ მხრივაც იყო საინტერესო. სხვა კუთხიდან, სულ სხვა გზებით ეძებს კლასიკურში თანადროულს გ. ლორთქიფანიძე. კლასიკაში ახლის დანახვის არა ერთი მაგალითი შექმნა მან რუსთავის თეატრში.

კლასიკისადმი შემოქმედებითი მიდგომის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითი იყო შ. დადიანის „გუშინდელის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში. ამ პიესას ხშირად დგამდნენ ქართულ სცენაზე. შეიქმნა მისი დადგმის ტრადიცია. ყველგან და ყოველთვის ერთსა და იმავე თარგზე იყო გამოჰრილი სპექტაკლი. თითქოს სურვილიც არავის ჰქონდა სხვაგვარად, სხვა რაკურსით დაენახა პიესა. რეჟისორ-ინტერპრეტატორები ცალკეული აქტიორული მიღწევებით გადიოდნენ ფონს (მაგ. აკაკი ვასაძის კოწია). არადა, შ. დადიანის ნაწარმოები მრავალგვარი გადაწყვეტის საშუალებას იძლეოდა. ერთ-ერთ კრიტიკულ წერილში აღინიშნა, რომ „გუშინდელს“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ა. ჩეხოვის დრამატურგიასთან. ეს აზრი გაიზიარა და მეცნიერულად დაასაბუთა კიდევ გ. ციციშვილმა თავის გამოკვლევაში „შალვა დადიანი“. ქართულ სცენაზე დიდხანს არავის მი-

უქცევდა ყურადღება შ. დადიანის პიესაში ჩეხოვისებური მოტივებისათვის. თუ რაიმე ცდა იყო ამ მხრივ, ისიც ცალკეულ მსახიობთა შესრულებაში შეინიშნებოდა. საერთოდ სპექტაკლი, როგორც ერთი მთლიანი მხატვრული მოვლენა, ძალიან შორს იდგა ა. ჩეხოვისაგან. „გუშინდელის“ დადგმაში ჩეხოვის აღმოცენებას კი არ მოვითხოვთ, არამედ მათ სულიერ ნათესაობაზე მივანიშნებთ.

გავიდა დრო, რ. მირცხულავამ გადაწყვიტა „გუშინდელი“ ისე დაედგა, რომ „ქართული ალუბლის ბალი“ ეგრძნო მაყურებელს (კ. მარჯანიშვილის თეატრში). მან სწორად განჭვრიტა გუშინდელი ცხოვრების სევდა, გაფანტული ილუზიების ტკივილი. გიტარის მონოტონურ ხმაში შეიცნობოდა რაღაც დაკარგულისა და განუშვებლობის ლირიკა. კოწიას ხელში სათუთად შეხვეული ძვირფასი ქვები უპატრონოდ მიტოვებული და განადგურებული საქართველოს სიმბოლოდ იკითხებოდა. გუშინდელი ცხოვრების მწუხარი, რევოლუციამდელი საქართველოს ტკივილი უნდოდა გამოეხატა რეჟისორს, მაგრამ ჩანაფიქრი მთლიანად ვერ იქნა რეალიზებული. შუა გზაში შეჩერდა რეჟისორი, აქტიორული შესრულების მანერა ადექვატური არ გამოდგა რეჟისორული ჩანაფიქრისა, მაგრამ კლასიკის ახლებური წაკითხვის ცდა მაინც იყო და ეს არის ამჯერად მნიშვნელოვანი.

სხვაგვარად გაიაზრა „გუშინდელი“ თ. ჩხეიძემ. მან პირველ რიგში „რევიზორის“ თვალთ შეხედა პიესას. გრენგოლმის სახეში ხლესტაკოვის მოტივები იპოვა (როგორც გამოირკვა, რეჟისორმა არ იცოდა, რომ კ. მარჯანიშვილმა „გუშინდელი“ გოგოლის „რევიზორს“ შეადარა!). თ. ჩხეიძემ ინტუიციით იგრძნო ის, რაც დიდმა რეჟისორმა შენიშნა. ორივე შემთხვევაში პიესა იძლეოდა ამგვარი გადაწყვეტის საფუძველს.

თ. ჩხეიძემ სპექტაკლის ატმოსფეროში ჩეხოვისებური მოტივებიც შეიტანა. მოხდა ორგანული სინთეზი. სოფლის მხსნელად გრენგოლმის საზეიმო მიღება, მისი ავანტურიზმი, ქართველ ქალებთან საარმიყო „დებატები“ და საერთოდ ყველაფერი ის, რაც მისი ჭკუიდან დაიბადა, რაც მისი სულიდან დაიძრა, სრულიად შეუსაბამოა იმ ატმოსფეროსი, რომელსაც უნუგემოდ მიტოვებულთა სევდიანი ცხოვრება ქმნის. რეჟისორი გრძნობს, რომ ღრმა სოციალური პროცესები, ეროვნული სატკივარი, აქ ერთ პლანში ვერ მოთავსდებოდა (არც იყო საჭირო!), იგი ქმნის პოლიფონიური, ეთიკური, მორა-

ლური მდგომარეობის ცოცხალ სურათს. ათასი დეტალი და ნიუანსია ფიქსირებული ყოველ სცენაში. ისინი ერთიანდებიან, თავს იყრიან ასოციაციებით სავე მეტაფორულ სახეში. რეჟისორის სათქმელიც სწორედ ამ გულუხვ მეტაფორებშია კოდირებული.

თ. ჩხეიძე პიესაში პოულობს სრულიად ახალ მხარეებს, კითხულობს აქამდე მიუცვლევებს, უხილველს, თითქმის გაუშიფრავი არ ჩნება არაფერი. სპექტაკლში შემოჰყავს პატარა გოგონა — უცოდველი მოწმე ადამიანთა ფარისევლობისა და სულიერი სილატაკისა, იგი გაოგნებული შესცქერის მორალური დეკადანსის ამ შემზარავ სურათებს, დადის სცენის (ცხოვრების) ნაპირზე, არ უნდა ჩაერიოს ტრაგიკულ მასკარადში. არც რეჟისორს უნდა, მაგრამ მკაცრი სინამდვილე ერთხელ გოგონასაც გაათამაშებს. კატა-თავგობანას როლში წარმოაჩენს, ტრაგიკომიკურ სიტუაციაში მოაქცევს. რეჟისორი დაუნდობელი აღმოჩნდა მანკიერებათა მხილებაში. სულის შემძვრელი სანახაობის მოწმენი გავგზავდა. უდიდესი გულისტკივილითა და პროტესტით ვხვდებით ყოველ სცენას, ყოველი ადამიანის მდგომარეობას. თავით ფეხამდე აშიშვლებს და ანადგურებს ადამიანთა სულის წიაღში დაბუდებულ მანკიერებას. სპექტაკლი წარსული ადამიანების ჩვენებით თანამედროვეობის ურთულეს ლაბირინთებშიც იშვრება. ეს არის ჭეშმარიტად დიდი სოციალური ტილო. თ. ჩხეიძე არ ცვლის პიესის ტექსტს. მას ძირითადი აქცენტი ტექსტის თეატრალურ-მეტაფორულ ძიებებში გადააქვს. ფორმისეულ ნახაზს ავსებს ღრმა აზრით, ქმნის პლასტიკურ სახეს, რომელიც სრულიად ახალ ელერადობას ანიჭებს ტექსტს. მაგალითად, გლეხი ჩივის — მამასახლისი თავზე გვაზისო. რეჟისორი თითქოს ამ ჩვეულებრივ ტექსტს სულ სხვა მნიშვნელობას ანიჭებს. ზრდის მის მასშტაბს. გლეხს მაშინ წარმოათქმევინებს სათქმელს, როცა იგი მაგიდის ქვეშ შეძვრება. შეიპარება (რადგან გრენგოლმთან მისვლა აკრძალული აქვს) და გრენგოლმის ფეხებშორის (ამ დროს იგი მაგიდაზე ზის) წარმოთქვამს სიტყვას. ამ გზით მიღწეულია მრავალპლანიანი, ასოციაციებით დატვირთული მიზანსცენა. ერთი წაკითხვა ასე შეიძლება: გლეხს თავზე გრენგოლმი აზის, მას კი ჰგონია მამასახლისიაო. მეორე: გლეხს თავზე ერთი აზის და მეორეც. მესამე: ისე წახდა ადამიანი, რომ მზად არის უცხო დაისვას თავზე, ოღონდ მისიანი მოიძროს. სხვა დასკვნაც შეიძლება. მაყურებელი ერთბაშად აღიქვამს რამდენიმე ვარიანტს. ასე ტევადია თ. ჩხეიძის მიზანსცენები,

მხატვრული მეტაფორები და საერთოდ, მთელი სპექტაკლის ემოციური, აზრობრივი სინამდვილე.

ქართული თეატრი ყოველთვის თავს იწონებდა შექსპირით. უ. ჩხეიძის ჰამლეტმა, ა. ხორავას ოტელომ, ა. ვასაძის იაგომ, ვ. ჭაბუკიანის ოტელომ, მაჩაბლის თარგმანებმა (შემდეგ ვ. ჭელიძის თარგმანებმა), არა ერთმა კარგმა დადგამამ ქართულ თეატრში შექსპირიანას მაღალი დონე შექმნა. ამ სიმაღლეებიდან ოდნავ დაშვებასაც კი ვერ ითმენს ქართველი მსახიობი. მაგრამ მსახიობთა ძველი თაობების წასვლასთან ერთად მისი მსახიობებიც ხომ მიდის? ახალ თაობას კი წარსულ დიდებულ მართო საუბარი ეყოფა? ამიტომ განსაკუთრებით დიდი იყო ო. მეღვინეთუხუცესის ჰამლეტის მოლოდინი. მაგრამ მსახიობებთან პირველმა შეხვედრამ, მრავალი მიზეზის გამო, დიდი „ეფექტი“ ვერ მოახდინა. საჭირო იყო დრო, მუშაობის გაგრძელება (ისე, როგორც ეს გააკეთეს თავის დროზე აკ. ხორავამ და აკ. ვასაძემ რეჟისორ შ. აღსაბაძესთან ერთად). მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა. უფრო იოლი გზა აირჩიეს: ო. მეღვინეთუხუცესის დიდი აქტიორული ხილვებით, უზადო არტისტიზმით, მძაფრი ემოციებითა და ნათელი აზრებით სავეს მსახიობის სული დიდხანია მისწრაფვის ჰამლეტისაკენ. რატომ შეჩერდა?

ქართულ თეატრში ახალ სიცოცხლეს ელის ქართული, რუსული და უცხოური კლასიკა. ჯერ ბევრი რამ არის ხელახლა დასადგმელი ქართული ლიტერატურიდან, ხელახლა უნდა წაიკითხონ ჩვენმა რეჟისორებმა იგი. როგორც უკვე რამდენიმე ფაქტის დასახელებიდან დავინახეთ, ქართულ თეატრში არის კლასიკის განახლების ცდები, არის ხანტერესო ძიებანი. ამ მხრივ ყველაზე დიდი წარმატება დ. კლდიაშვილს ხვდა წილად. ჩვენი საუბრის ძირითადი თემაც ეს არის. იქნებ, გადამეტებული ეჩვენოს ვინმეს ასეთი განცხადება, მაგრამ ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესები ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს. არც ერთ ქართველ მწერალს არ რგებია დღეს ასეთი აღიარება. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დაიდგა რუსთაველის თეატრში და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში (საარბრიუკენში); „დარისპანის გასაჭირი“ დაიდგა რუსთაველის, ბათუმის, გორისა და მოზარდ მსახიობებთან თეატრებში. იგი ბულგარეთში საგასტროლოდ ჩაიტანა ბათუმის თეატრმა; მეტეხის თეატრმა „უბედურება“ უჩვენა პოლონეთის მსახიობებს, წარმოდგენები გაიმართა მოსკოვში, ბალტიისპირეთში; თ. ჩხეიძემ „უბედურ-

რება“ დადგა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, ი. კაკულიამ — გორის თეატრში, მ. თუმანიშვილმა — ტელევიზიაში, ს. მრეველიშვილმა — მეტეხის თეატრში, ი. ულენტმა — თეატრალურ ინსტიტუტში, შ. გაწერელიამ „ქამუშაძის გასაჭირი“ დადგა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, ახალგაზრდა რეჟისორებმა (ვ. ჩიგოგიძე, შ. კობიძე) ამ მოთხრობის ინსცენირება წარმოადგინეს მახარაძისა და ქუთაისის თეატრებში, ლ. იოსელიანმა „ირინეს ბედნიერება“ დადგა გორში, გადაიღეს ტელევიზიაში (კ. ლლონტი); „ბაკულას ღორები“ დაიდგა კინომსახიობთა თეატრში, ინსტიტუტში, გადაიღეს კინოში, დადგეს ტელევიზიაში; გორის თეატრმა დადგა „მსხვერპლი“, „სოლომან მორბელაძე“ — რუსთავის თეატრმა (რეჟისორი თ. მესხი). ჩვენ დავასახელებთ არა ყველა სპექტაკლი, არამედ ის, რაც დაიდგა ბოლო წლებში და რაც სიახლის სულს არის ნაზიარევი. რუსთაველის თეატრმა ამერიკის კონტინენტზე საგასტროლოდ წაიღო „სამანიშვილის დედინაცვალი“, დ. კლდიაშვილი მსოფლიო გზებზე გადის.

დ. კლდიაშვილის დადგმის პრობლემა მუდამ აწუხებდა ქართულ თეატრს. საკმაოდ ხშირად იდგმებოდა მისი პიესები და მოთხრობები, მაგრამ ვერ იქნა და ფეხი ისე ვერ მოიკიდა, რომ არსებითი როლი შეესრულებინა რევოლუციამდელი თეატრის ისტორიაში, არადა, ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ქართულ სცენაზე მაინც დ. კლდიაშვილის გზით უნდა წარმართულიყო. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმების ვოდევილიზაციის ხანგრძლივ პროცესში წარმოჩნდა მხოლოდ სულის სიდრმეები, ცხოვრებასთან უცნაურად შეთამაშებული ტრაგიკომიკური ნიღბები.

კლასიკა უსაზღვროა აქტიორული ნიჭიერების გამოვლენის შესაძლებლობის თვალსაზრისითაც. დიდ მსახიობთათვის იგი ისევე აუცილებელია, როგორც პაერი, როგორც გემისთვის წყალი. ამ ვრცელ სამყაროში იშლებიან ტრაგიკული ხასიათები, დიდი ადამიანური ვნებები.

ყოველი კლასიკური პიესა თავისი დროის ნამდვილი პირმშო, მისი სისხლი და ხორცია. თავისი დროისაგან ოდიპოსივით არის დაღდასმული. გადის დრო, რომელიც ყველაფერს კლავს, ანადგურებს, მაგრამ იმავე დროს მოაქვს ცხოვრების განახლება. გარდასული საუკუნეების ქარიშხლები ბორგავენ კლასიკურ ქმნილებებში. ისინი ათეული თუ ასეული წლობით ელოდებიან სცენაზე ხელახალ

დაბადებას. მაგრამ როგორ უნდა იქცეს იგი დღევანდლობად? მერედა. რა საერთო შეიძლება ჰქონდეთ „მველ“ ადამიანებს ჩვენს თანამედროვეობასთან? თეატრი ხომ მხოლოდ დღევანდელი აუდიტორიისთვის ცოცხლობს?

კლასიკა ეს არის მარადიული პრობლემებისა და სულიერ ღირებულებათა უკვდავების წყარო, რომელსაც მუდამ დიდი ხალისით ეწაფება ყოველი თაობა. მასში პოულობს პასუხს ბევრ თანადროულ კაზხვაზე. მით ეზიარება დიდ ადამიანურ ვნებებს.

წარსულისა და თანამედროვეობის ურთიერთობის დიალექტიკა კარგად შეუნიშნავს კ. გამსახურდიას. „შექსპირს, ფლობერს და ტოლსტოის წარსული მოჰყავთ ჩვენთან და ტლანქად რომ ვთქვათ, ისინი ახდენენ წარსულის გადმოსახლებას აწმყოში“. მეტად რთულია ყოვლისმომცველი კლასიკური პიესებიდან სპექტაკლში, წარსულიდან აწმყოში „გადმოსახლების“ პროცესი, რადგან მან ხელახალი დაბადების ყველა სირთულე უნდა გაიაროს. მაგრამ თეატრი ვერასოდეს იტყვის მასზე უარს, რაკი კლასიკას თან მოაქვს ცხოვრების დიდი სიბრძნე. სიბრძნე კი მუდამ თანამედროვეა! ჰოდა, ამ სიბრძნეს ეწაფება დღეს თეატრი. მის უკიდევანო სიღრმეებში ეძებს თანამედროვე ადამიანის სულის მოტივებს. ამ ძიებას კი არა აქვს საზღვარი!

საყოველთაოდ ცნობილია, თეატრი ხელოვნების სხვა დარგებზე აღრე გრძნობს ცხოვრების ფერისცვალებას და თავადაც მუდმივ განახლებას განიცდის. ძიებათა გზაზე საოცრად საინტერესო ფერისცვალება განიცადა ა. ვასაძის შემოქმედებამ. მან ზუსტად იგრძნო, რომ თეატრში ახალმა სიომ დაჰქროლა. შექმნა ღრმა ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სახე (პეპია). ა. ხორავა მ: თუმანიშვილს შემოქმედებითად აქეზებდა, ჩაეტარებინა გაბედული ექსპერიმენტები (ჩატარდა კიდეც — ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“), ორივე ერთად კი თეატრში გულმოდგინედ უყრიდა თავს ნიჭიერ ახალ თაობას. სწორედ მათ წიაღში წარმოიშვა „ახალი ტალღაც“, რომელმაც 50-იან წლებში წარმოქმნა ახლებური თეატრალური აზროვნება. რუსთაველის თეატრის ისტორიაში ეს „შემობრუნების პუნქტი“ იყო (კარგი თუ ცუდი — ეს სხვა საკითხია). მე კარგად მახსოვს აზრთა ქიდილში თეთრად გათენებული დამეები, მეტად მტკუნეული, ზოგჯერ ფიცხი და ვნებათა დელვას აყოლილი. ზოგ-

ჯერ შინაგანი გაორების მტანჯველი ფიქრებით შეწუხებული სახე-
ები ახალგაზრდებისა. ასე იყო არა მარტო თეატრში. დუღილი და
ფერისცვალება დაეტყო ქართულ პროზას, პოეზიას, კინოხელოვნე-
ბას. ლირიკული ნაკადი, უბრალო ადამიანის თემა, პოეტური გან-
წყობილების სითბო და ინტიმი ყველგან შეიქრა. ირღვევა ბევრი
რამ, რასაც გუშინ და იმის წინ ალტაცებით ვხვდებოდით, ყოველივე
ეს თვით ცხოვრების კარნახით ხდებოდა. ყოველ ახალს კი განახლე-
ბის პერიოდში მუდამ ახლავს გადაქარბებაც. ასე იყო თეატრშიც.
მაგრამ გავიდა დრო და ბევრი რამ დაიწმინდა, დაკრისტალდა. უფ-
რო ნათელი გახდა შუქ-ჩრდილები იმ მოვლენებისა.

ამის შემდეგ რუსთაველის თეატრში ერთხანს 50-იანი წლების
მიწურულსა და 60-იანი წლების დასაწყისში მოხდა ერთგვარი სტა-
ბილიზაცია შემოქმედებითი მიღწევებისა. რომანტიკულში ფსიქო-
ლოგიური ნაკადის აქტიური შერწყმა, ლირიკული საწყისის წარმო-
ჩენა, მათი მშვიდობიანი თანაარსებობა, სხვადასხვა ხელწერის რე-
ჟისორთა (დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი) თანამშრომლობასაც გუ-
ლისხმობდა. ასე იყო ადრეც. თეატრის მოქმედ რეპერტუარში იყო
„ესპანელი მღვდელი“ და „ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“ და სხვა.
რასაკვირველია, იყო საშუალო და სუსტი სპექტაკლებიც, როგორც
ეს ხდება საზოგადოდ თეატრებში.

60-იანი წლების პირველი ნახევრის უაღრესად მტკივნეულ ეტაპ-
ზე, მხოლოდ ერთს ვიტყვით: როცა თეატრში ძიებანი მეტად ამჩატ-
და. როცა დაბნეულობა, გაორება და შინაგანი წინააღმდეგობა ლა-
მის პრინციპად იქცა, საჭირო გახდა გონს მოსვლა, რათა სწორ სა-
ფუძველზე დამდგარიყო ექსპერიმენტები!..

ექსპერიმენტი ზოგს საღამოდაც სიტყვად აქვს მიჩნეული. ს. ახ-
მეტელი კი რუსთაველის თეატრს 1933 წლამდე ექსპერიმენტულ
თეატრს უწოდებდა (ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს!). მის თეატრა-
ლურ ესთეტიკაში დიდი ადგილი ეკავა ამ ტერმინს. იგი ხშირად
იყენებდა მას მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის, ტაიროვის შემოქმედე-
ბაზე საუბრის დროს.

„ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ ახმეტელი ახალი თეატრალური
გზების ძიებას იწყებდა. ახლის ძიებათა მიჯნაზე ვართო — ამბობდა
ხშირად. მის გამირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკაში ჩნდება
ახალი ნიუანსები, სიახლე იგრძნობა მსახიობთან მუშაობის მეთო-
დოლოგიაშიც. მის სარეპერტუარო განაცხადშია ი. ქავჭავაძის „კა-

ცა—ადამიანი?!“ და კლდიაშვილის ნიღბები. რაკი ახმეტელმა ვერ მოასწრო მათი დადგმა, კატეგორიული დასკვნების უფლებაც არ გვაქვს, მაგრამ თვით ფაქტი განზრახულისა ხომ თავისთავად ბევრს მეტყველებს? ახმეტელი დიდი შემოქმედი იყო და ძალიან კარგად გრძნობდა თავისი დროის სუნთქვას, მის მაჯისცემას, ამიტომ მისი თეატრიც მისი დროის კვალობაზე წარიმართებოდა...

„უჩაჩლებიდან“ მოყოლებული 70-იან წლებამდე თეატრმა დიდი გზა გაიარა. „უჩაჩლებში“ დაჯამდა ს. ახმეტელის შემოქმედებითი მიღწევები, მისი თეატრის სიჭაბუქე. „ჩვენ განველეთ მხოლოდ სიჭაბუქის პერიოდი“, — ამბობდა დიდი რეჟისორი. რა პერიოდის დაწყებას გულისხმობდა ახმეტელი? ინტელექტუალური, ფილოსოფიური სიღრმის, დიდი აზრისა და გრძნობის თეატრზე მოგვიტხრობენ რუსთაველის თეატრის ჭერქვეშ, მისი აზრით, გამარჯვება არ ეწერა უტემპერამენტო თეატრს...

როცა ახმეტელი ახალ გზებს ეძებდა და თეატრის ახალ საფეხურზე ამაღლებას ცდილობდა, იმ დროს, გერმანიაში ბ. ბრეხტი ქმნიდა თავისი ეპიკური თეატრის პრინციპებს. ახმეტელმა მთლიანად მიიღო შილერი, თავისი რომანტიკით, ბრეხტი კი შილერში ეძებდა მხოლოდ ნაწილს ეპიკური დრამისათვის. ბრეხტი წერდა: „შილერი გასაოცარი ნათელი ხილვით ჭკრეტს „დრამა-ეპოსის“ ურთიერთშემოქმედების დიალექტიკას (წინააღმდეგობათა ერთიანობას)“. მაშინ ბრეხტის ძიებანი ჭერ კიდევ არ იყო დასრულებული, ერთ მხატვრულ სისტემად ქცეული. ბრეხტის მიერ გერმანული კლასიკის (მწერლობაში—შილერი, გოეთე, თეატრში — პისკატორი) კრიტიკა არ გამორიცხავდა მის დიდ ინტერესს, მათში მოეძებნა სასარგებლო რამ, ჩვენ — ამბობდა იგი, — შეგვიძლია ვისწავლოთ პიესის დრამატურგიული აგების პრინციპები ისეთი დიდი პოლიტიკური დრამებიდან, როგორცაა „ემილია გალოტი“, „ვალნშტეინი“ და სხვ. მასობრივი სცენისადმი განსაკუთრებული ყურადღება პრინციპი იყო. ბრეხტს მიაჩნდა, რომ ამ მხრივ მნიშვნელოვანი მიღწევები ჰქონდა საბჭოთა თეატრს. იგი მალალ შეფასებას აძლევდა ვახტანგოვის („გადიბუკი“) „საცერემონიალო შემოქმედებას“, აკრიტიკებდა გერმანულ ბურჟუაზიულ პრესას იმის გამო, რომ ჭეროვნად არ აფასებდა მეიერჰოლდის სპექტაკლებს. მისი აზრით, „დიდი, უფრო რაციონალური თეატრის შესაქმნელად ჩატარებულ ცდათა შორის მეიერჰოლდისეული ექსპერიმენტის ისტორიული ადგილი შთაბეჭ-

დილებათა კოლექციონერებს უინტერესოდ ეჩვენებათ, ასეთებისათვის სულერთია, რა დიდებულადაა აქ თავის ადგილზე ცნების გაგება, სულერთია, რომ აქ არსებობს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქციის კემპარიტი თეორია“.

ცნობილია ისიც, რომ ბრეხტი მრავალწილად ითვისებდა და იყენებდა ოციანი წლების პოლიტიკური „ავიტის“ და, საერთოდ, იმეამ-ნდელი თეატრალური მოვლენების გამოცდილებას, მათ შორის მეიერჰოლდისას. ს. ახმეტელი ერთ-ერთ რეპეტიციებზე იცავდა მეიერჰოლდის „რევიზორს“. მას არ დაუკანონებია იგი, როგორც ამას ზოგიერთები უსაყვედურებდნენ — ამბობდა ახმეტელი. რუსეთის პრესაში რამდენჯერმე გაუვლიათ პარალელი ახმეტელსა და მეიერჰოლდს შორის. ჰელი ფლანაგანის აზრით, „რღვევაში“ არის „პროპაგანდის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით მეიერჰოლდის დადგმებს აჭარბებს“.

ოციანი წლების თეატრალური რეჟისორული აზროვნება გამოჩნეოდა პოლიტიკური სიმძაფრით, ღრმა სოციალური მიზანდასახულობით. აქ ბრეხტის სურვილები ხვდებოდა საბჭოთა თეატრის დიდ პრაქტიკულ მიღწევებს. მიუხედავად იმისა, რომ ახმეტელი, თავისი პრინციპებით, რომანტიკული თეატრის მისებური გზით, სრულიად საპირისპიროს, იმისაგან განსხვავებულს ქმნიდა, რასაც ბრეხტი ეძებდა, დიდ ხელოვანთ მაინც აქვთ ყოველთვის შემხვედრი წერტილები რომელიღაც სფეროში. ასეთს ჩვენ, ალბათ, მასობრივ სცენებში დავინახავთ, ან თეატრის სოციალურ-პოლიტიკურ სიმძაფრეში (თუმცა, სულ სხვადასხვა პოლუსებიდან!), მაგრამ ვისაც „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი „კორიოლანოსი“ უნახავს, უთუოდ შენიშნავდა ამ საერთოს, პირველ რიგში მასობრივი სცენის ორგანიზაციის პრობლემას, მის ანალიტიკურ ხასიათს. საშემსრულებლო ოსტატობაში აქ მსახიობი თავისებური ჟონგლიორიცაა, „მუსიკალური ინსტრუმენტიც“, სპორტსმენიც. გავიხსენოთ ახმეტელის ექსპერიმენტები ამ მხრივ. ყოველივე ამას ბრეხტისა და ახმეტელის ძიებათა საერთო ნიშნების დადგენისათვის როდი ვამბობთ. ამგვარი რამ, ხელოვნური და გულუბრყვილო იქნებოდა, მაგრამ ხაზი უნდა გავუსვათ იმას, რომ არც ერთი მხატვრული სისტემა არ წარმოიქმნება უწარსულოდ, სხვადასხვა წყაროების შემოქმედებითი ათვისების გარეშე. აკი პისკატორი პირდაპირ ამბობდა: ბრეხტის ეპიკური ღრამის რაიმე პრიორიტეტზე ლაპარაკი ზედმეტიაო, რად-

გან იგი არსებობდა ძველ საბერძნეთში, შექსპირთან, გოეთესთან, და არსებობს დღესაც. ამასთანავე, ყოველი თეატრალური მოვლენა გარკვეული პერიოდის შემდეგ თავისივე სიღრმეში ბადებს ახლის საწყისებს, რომელიც შემდეგ კრიტიკულად განეწყობა ხოლმე წარმომშობის მიმართაც. არამარტო ახმეტელის თეატრმა, ბრეხტის ეპიკურმა თეატრმაც განიცადა ევოლუცია, სიცოცხლის ბოლო წლებში ბრეხტი უკვე იშვიათად ლაპარაკობდა მასზე. იგი შეცვალა „დიდლექტიკური თეატრის“ ძიებამ. ხოლო ბრეხტის სიკვდილის შემდეგ კრიზისმა მოიცვა მისი თეატრი!...

ბრეხტი, ისევე როგორც ყოველი დიდი შემოქმედი, წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით ეძებდა ახალ მასალას თავისი პრინციპების სისტემატიზაციისათვის. თეატრალური პრაქტიკა და შესაბამისი დროის მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევანი, თვით ცხოვრების პირობები ქმნიდა ერთ მთლიან კოლექტივს, რომელშიაც ყალიბდებოდა მისი ახალი თეატრალური სისტემა იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური თუ სოციალური ტენდენციებისა, რომელშიაც იბადება მოცემული მხატვრული მოვლენა. ერთი სიტყვით, რუსთაველის თეატრის „კავკასიური ცარცის წრე“ ვერ წარმოიშობოდა უფრო ადრე, იმ გზისა და პრინციპების გაუთვალისწინებლად, რაც რუსთაველის თეატრმა განვლო 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, თავისი შეცდომებით, მარცხითა თუ წარმატებებით. „კავკასიური ცარცის წრე“ თეატრის ორგანული ნაწილი, მისი ლოგიკური განვითარების შედეგია. მაგრამ იგი მარტო არ არის — „ყვარყვარე“, „ლალატი“ და „კავკასიური ცარცის წრე“ — ეს თავისებური ტრილოგიაა. მათი შესრულების სტილი, რეჟისორული ხელწერის მთლიანობა, პოზიციის ერთიანობა, სპექტაკლების პრინციპი და, საერთოდ, მისი მხატვრული ქსოვილი ერთი და იმავე წყაროთია ნაკვები. ის, რაც „კავკასიური ცარცის წრეში“ დაგვირგვინდა, ადრეც იყო მინიშნებული ზოგიერთ სხვა წარმოდგენაშიც. უნდა გავიხსენოთ „სამგროშინი ოპერის“ დ. ალექსიძისეული დადგმა. ეს იყო თეატრის პირველი შეხვედრა ბრეხტთან. რამ გამოიწვია ამ შეხვედრის აუცილებლობა? რეჟისორის სურვილმა, თეატრი ეზიარებია იმ სიახლისათვის. რომელიც ბრეხტს მოჰქონდა. „სამგროშინი ოპერის“ დადგმას ჰქონდა სხვა მოტივებიც, რომელიც თეატრში წარმოქმნილი კონფლიქტური სიტუაციის განმუხტვასაც გულისხმობდა, მაგრამ მთავა-

რი მაინც ბრეხტთან შეხვედრის ფაქტი იყო. სპექტაკლს დიდძალი მაყურებელი ესწრებოდა. ალბათ, შემთხვევითი არ იყო, რომ სწორედ რ. ჩხიკვაძე მოექცა ყურადღების ცენტრში. სპექტაკლი მაინც მოხსნა. იმჟამინდელი თეატრალური აზროვნების პირობებში, შესაძლოა, ეს არც იყო გასაკვირი, მაგრამ ამ წარმოდგენაშიც თავი იჩინა დიდმა პრობლემამ. იყო კი რუსთაველის თეატრის „სამგრო-შიანი ოპერა“ ბრეხტის პრინციპებით დადგმული სპექტაკლი? ჩვენ ვგულისხმობთ, ასე ვთქვათ, წმინდა სახის ბრეხტს, ვლადპარაკობთ რუსთაველის თეატრისა და ბრეხტის მხატვრული მეთოდის ურთიერთიმართებაზე. ვლადპარაკობთ იმაზე, თუ რა მოახვია თეატრმა თავისი, რუსთაველისებური — ბრეხტს და ბრეხტმა — თეატრს. როგორი დიალექტიკური ურთიერთობაა მათ შორის?

ეს არის კარდინალური, პრინციპული საკითხი და ამიტომაც მივაქციეთ განსაკუთრებული ყურადღება წარსულის გამოცდილებას. პრობლემის გენეზისი შორიდან უნდა დავიწყოთ თუნდაც იმიტომ, რომ ამ თეატრის ტრადიციის გენეტიკა პირველ რიგში ს. ახმეტელის სახელს უკავშირდება.

ტრადიცია პროკრუსტეს სარეცელი არ არის — თუ მეტია, ჩამოჭერი. თუ არა და ისე გაჭიმე, რომ მის ზომას მოერგოს. ტრადიცია უნაპიროდ ვრცელია და ისევე მრავალწახნაგოვნად იშლება და ვითარდება, როგორც თვით ცხოვრება. ასე რომ არ იყოს, ტრადიცია რეაქციული იქნებოდა თავისი არსით, რადგან იგი საწყისშივე ჩაკლავდა ყველაფერს, რაც ზუსტად მას არ ჰგავს. თეატრში ტრადიცია კიდევ უფრო რთული ფენომენია. ხელოვნების ყველა სხვა დარგში (ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა და ა. შ.) ტრადიცია „ნივთიერი სახით“ ცოცხლობს, ასე ვთქვათ, საგნობრივი ფორმით არის შემონახული. ყოველი ახალი თაობა მას უშუალოდ ხედავს, ერთი სიტყვით, ტრადიცია „გასაგნობრივებულია“, ცნობიერია. თეატრში კი სულ სხვა რამ ხდება. ფაქტიურად არ არსებობს ის, რისი მემკვიდრეც არის ესა და ეს რეჟისორი ან მსახიობი. ხშირად მას უშუალოდ არ უნახავს ის შემოქმედება, რომლისგანაც იღებს სათავეს გარკვეული ტრადიცია, თითქოს რაღაც უცნაური რამ გამოდის. მაგრამ, საბედნიეროდ, ტრადიცია მაინც არსებობს. არსებობს როგორც გენები თეატრის ორგანიზმში. ყოველი ახალშობილი გაივლის იმ სასიცოცხლო პროცესებს, რაც გაიარეს მისმა მშობლებმა, მაგრამ გაივლის ისე და იმგვარად, როგორიც იქნება მისი დრო, მი-

სი პირობები, მისი ცხოვრება. ჩამოყალიბდება საეკლესიო დამოუკიდებელი ახალი ადამიანი, მაგრამ მაინც თავისი მამის შვილი იქნება, კანონიერი მემკვიდრე. სისხლი—სისხრთავანი და ხორცი—ხორციავანი. ასე უნდა იყოს — ტრადიციის ცოცხალი ნერვის გრძობა, მიწა-კოდის გაშიფრვა თეატრის ჯანსაღ ორგანიზმში. სხვაგვარად, ალბათ. ვერც ავხსნით, თუ რატომ იყო ვახტანგოვი სტანისლავსკის საუკეთესო მოწაფე, ან, საერთოდ, რატომ გადადის თაობიდან თაობაში თეატრალური ტრადიცია!

ამ რამდენიმე წლის წინათ გ. ლორთქიფანიძემ დიდი წარმატებით დადგა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“. ეს ის პიესა გახლავთ, რომელიც თითქმის ოცდაათი წელი მოსვენებას არ აძლევდა ქართულ რეჟისურას. პირველ რიგში ბევრს ფიქრობდა მასზე ს. ახმეტელი — მაშინ პიესას „ბახტრიონი“ ერქვა. აი, რას წერდა ახმეტელი მის შესახებ: „ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს“.

ხალხური თეატრალური ფორმების ძიება ახმეტელისათვის თვითმიზანი არ იყო. მას სწამდა, რომ ხალხის უღრმესი ფესვებიდან წამოზრდილი სანახაობანი თეატრში უნდა შესულიყო. ღია ცის ქვეშეთიდან თეატრის ჰერქვეშ უნდა გადასულიყო, რათა იქ შერწყმოდან პროფესიულ თეატრს. მათი სინთეზი წარმოქმნიდა ახალ თეატრალურ ფორმებს, გაამდიდრებდა ქართული თეატრის არსენალს. ექსპერიმენტების სიუხვის მიუხედავად, ს. ახმეტელმა პრაქტიკულად ვერ განახორციელა „ბახტრიონის“ პრობლემა, მაგრამ გ. ლორთქიფანიძემ დადგა იგი. რეჟისორმა მარჯვედ, გონებამახვილურად გადაწყვიტა პროფესიულ თეატრში ხალხური ნიღბების გამოყენების საკითხი. მან სპექტაკლს საფუძვლად დაუდო ხალხური თეატრალური ფოლკლორი და შედეგიც შესანიშნავი იყო. ახლა ვიდათ. არის თუ არა ამ ფაქტში გაღვიძებული ტრადიციის „გენები“? ახმეტელი მხოლოდ ოცნებობდა „ბახტრიონის“ დადგმაზე. ეძებდა ფორმებს, იცოდა, რომ პიესა რაღაც ახალს გვპირდებოდა. გ. ლორთქიფანიძემ სინამდვილედ აქცია დიდი რეჟისორის სურვილი, გაიდო რაღაც უხილავი, იქნებ, არაცნობიერი, მაგრამ კანონზომიერი ხილა წარსულსა და თანამედროვეობას შორის — ს. ახმეტელის ნაფიქრსა და გ. ლორთქიფანიძის თეატრალურ პრაქტიკას შორის!

კ. მარჯანიშვილმა, „გუშინდელნი“ რომ ნახა, გოგოლის „რევიზორს“ შეადარა. ათეული წლობით იდგმებოდა „გუშინდელნი“

(კარგად თუ ცუდად). მაგრამ არც ერთ დამდგმელს ფიქრად არ მოსვლია, რომ დიდმა რეჟისორმა კ. მარჯანიშვილმა ფაქტიურად სპექტაკლის „გასაღები ისროლა“. იგი არავის არ აუღია, გავიდა დრო და ახალგაზრდა რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ იპოვა სხვა გასაღები, რომელიც საოცრად ჰგავს კ. მარჯანიშვილისას. როგორც თ. ჩხეიძემ გვითხრა, მან არ იცოდა „გუშინდელის“ მარჯანიშვილისეული შეფასება. არ იცოდა და სრულიად დამოუკიდებელი გზით იგივე გააკეთა, რასაც დიდი რეჟისორი ფიქრობდა. შემთხვევითობაა ეს თუ კანონზომიერი თანდამთხვევა? შეიძლება აქ უარყო გენის გავლენის ფაქტი? ტრადიციის პოტენციალში არსებულა თუ არა იგი?

რუსთაველის თეატრში „ბახტრიონისა“ და სხვა სიყვარულის თემისადმი მიძღვნილი დადგმა იყო უკანასკნელი ამაღლება რომანტიკული თეატრის პრინციპებისა, კიდევ ორიოდ წელი გაგრძელდა იგი და მერე მისსავე წიაღში დაიწყო რყევა, მაგრამ ეს დადგმები ვა-ნუ ერთი სათავიდან მოედინებოდნენ. შესრულების სტატისტიკა და საერთოდ მთელი მხატვრული განფენილობა, რომელიც ამ წარმოდგენებს ქმნიდა — რომანტიკული თეატრის ესთეტიკასთან იყო დაკავშირებული. ეს იყო ტრადიციულიცა და ახალიც. რუსთაველის თეატრმა თავისად აქცია უცხო ნაწარმოებიც. მახსოვს, თეატრში „როცა ასეთი სიყვარულია“ გადიოდა, ძალიან ძნელი იყო ბილეთის შოვნა. მაშინ, როცა იქვე, იმავე დღეებში ოფიცერთა კლუბში, ამავე ნაწარმოების საფუძველზე შექმნილ ფილმს უჩვენებდნენ თითქმის ცარიელ დარბაზში. როცა ჩეხოსლოვაკიელმა ჟურნალისტებმა რუსთაველის თეატრის წარმოდგენა ნახეს, განაცხადეს, რომ ეს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრისა იყო. იგი ამასთანავე დასტური იყო იმ ძიებათა, რომელიც რუსთაველის თეატრში მიმდინარეობდა, ფსიქოლოგიური ნაკადი ერწყმოდა თეატრის რომანტიკულ ზეაწეულობას. ს. ზაქარაიძის მონაწილეობა სპექტაკლში ბევრად განაპირობებდა ამ ძიებათა წარმატებას.

ამრიგად, რუსთაველის თეატრი ყოველთვის იმარჯვებდა მაშინ, როცა პიესას თავის ენაზე ააპეტყველებდა ხოლმე. შექსპირის პიესების დადგმის ბედს რომ წყვეტდა, ახმეტელი, პირველ რიგში, იმას არკვევდა, რუსთაველის თეატრი უნდა გაშექსპირდეს, თუ შექსპირი უნდა გარუსთაველდესო. შექსპირისა და შილერის პიესები რუსთაველის თეატრში ქართველ მსახიობთა შესრულებაში, ქართულ სპექტაკლებად უნდა დაბადებულიყვნენ.

„უნდა გარუსთაველდეს შექსპირი, თუ რუსთაველის თეატრი გა-
შექსპირდეს, ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორი ხარისხით
ავითვისებთ შექსპირს. ჩვენ ამ პიესის (ლაპარაკია „იულიუს კეი-
სარზე“ — ვ. კ.) დადგმა მოგვიხდება ახალი მონტაჟით. ჩვენ, შექს-
პირის ათვისებაში ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით“. და შემდეგ:
„ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექს-
პირი“.

ასე სწამდა ს. ახმეტელს. მისი შემოქმედებითი პრაქტიკა ნათე-
ლი მაგალითია იმისა, თუ როგორ იმორჩილებდა, თავისად აქცევდა
უცხო პიესებს.

რუსთაველის თეატრი თავის საუკეთესო სპექტაკლებში ნათლად
ავლენს ამ თვისებებს. იგი ერთობ რელიეფურად გამოიხატება თვით
ისეთი პიესის დადგმაშიც კი, როგორიცაა ეან ანუის „ანტიგონე“.
იქნებ ბუნებრივად იყო, რომ სწორედ ინტელექტუალური დრა-
მის „დამორჩილებაში“ უნდა ეცადა თეატრს თავისი ძალა. ეს იყო
ერთგვარი გამოცდა, შეიძლებოდა თუ არა რუსთაველის თეატრში
წმინდა სახით ინტელექტუალური დრამის დადგმა?

წინასწარ უნდა ეუბასუხოთ, რომ არ შეიძლებოდა და, ეს ყვე-
ლაზე უწინ და უფრო კარგად იცოდა მისმა დამდგმელმა რეჟისორ-
მა. ამიტომ, მას მიზანიც სხვა ჰქონდა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ (დ. ალექსიძე) ტრიუმფალური
წარმატების შემდეგ, თითქოს არც იყო ამგვარი რისკი საჭირო, მაგ-
რამ თანამედროვე თეატრი ვერ განვითარდება კარჩაკეტილად. —
დიდი თანადროული მოვლენებისაგან გვერდავლით. ინტელექტუა-
ლა. ამიტომ, მას მიზანიც სხვა ჰქონდა.

სოფოკლეს პიესის შემდეგ ანუის დადგმა მსახიობთა მთელი სა-
შემსრულებლო არსენალის გადასინჯვასაც გულისხმობდა. რეჟისო-
რი უნდა დაშორებოდა მის საუკეთესო სპექტაკლებსაც კი („ესპა-
ნელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ და სხვა). დაშორებო-
და არა მხატვრულ სიმაღლეებს. მის დონეს, არამედ წარმოდგენის
გადაწყვეტის მისებურ გზას, მსახიობთა შესრულების მანერას. უნ-
და გადაესინჯა თავისი რეჟისურის მეთოდოლოგიური პრინციპებიც.

ეს გადასინჯვა აუცილებელი იყო.

როცა რუსთაველის თეატრი პირველად ხელს ჰკიდებდა შექს-
პირის პიესებს, ს. ახმეტელი წერდა: „საჭიროა გადასინჯვა ჩვენი
თეატრის ინტონაციის, რიტმისა და სხვა საშუალებებისა“. ხე-

დავთ? — ს. ახმეტელს სხვაგვარად ვერ წარმოედგინა შექსპირის დადგმა. რასაკვირველია, „გადასინჯვის“ ეს აუცილებლობა მარტო შექსპირის ნაწარმოების დადგმას არ ეხებოდა. რეჟისორი აქ პრინციპულად სვამს საკითხს.

ეს იყო მაშინ, ახლაც იგივე უნდა მომხდარიყო, მით უფრო, რომ იდგმებოდა სრულიად განსხვავებული ხასიათის პიესა — წმინდა სახის ინტელექტუალური დრამა!

მსახიობების ს. ზაქარიაძის (კრეონტი) და ზ. კვერენჩხილაძის (ანტიგონე) არტისტიზმი უფრო კარგად ეგუება დიდ ადამიანურ გულწრფელობას, ვიდრე ირონიას. ისინი სცენაზე დიდი ბავშვები არიან და მათი ძლიერი ტემპერამენტი, აზრის ემოციური სისავსე, ღრმა განცდა და ექსპრესიული ქესტი წმინდა ანალიტიკური განსჯისთვის არ არის ნაკურთხი. ანუ ის ირონიას და „ცივ გულს“ პრაქტიკულად წარმატება არ ეწერა ამ მსახიობების ხელში. ასეც მოხდა, მაგრამ მაინც შეიქმნა ძლიერი, აზრითა და ემოციით მდიდარი სპექტაკლი. რუსთაველის თეატრმა თავისად აქცია ანუი და ისე წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ამ ფაქტიდან შეიძლება ორი დასკვნა გაკეთდეს. ერთი, რომ რუსთაველის თეატრმა გვერდი არ აუარა თანაქედროვე, მსოფლიოს დრამატურგიის მნიშვნელოვან მოვლენას, ასეთი სპექტაკლების დადგმა ყოველთვის მისასალმებელია, სხვა რომ არა, თუნდაც იმიტომ, რომ ამ დროს გარედან შემოჭრილი თეატრალური იმპულსები საშიში აღარ არის. უვნებელია თვით თეატრალური რემინისცენციებიც კი (გარკვეულ ეტაპზე!). სულ სხვა მდგომარეობა იქმნება მაშინ. როცა თეატრი იმიტაციას გვთავაზობს. ასეთ შემთხვევაში „ევროპიზაციის“ სურვილი ზოგჯერ დიდად არ განსხვავდება მეჭლანუაშვილის „კულტუროსნობის“ სურვილებისგან!..

მ. თუმანიშვილის „ანტიგონეში“ ხშირად იღვიძებს სოფოკლეს ტრაგიზმი, დიდი უშუალობა და ემოცია, რომელიც თითქოს შორდება ანუის, მაგრამ ძალიან კარგად თავსდება რუსთაველის თეატრის ესთეტიკაში!

ნიშნავს თუ არა ეს უცხო პიესების თავისებურებათა ნიველირებას? ხომ არ იქცევა თეატრში ერთი სტილი პროკრუსტეს სარეცელად? არა, არ ნიშნავს. თუმცა, არც უამისობა ყოფილა ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში, მაგრამ ის დადგმები ვერ შემორჩინენ დროჟამს. სხვაგვარად არც იყო მოსალოდნელი!

რუსთაველის თეატრში დიდი წარმატებით დაიდგა დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“. არც ერთი ეს ნაწარმოები არ არის გმირულ-რომანტიკული სტილის, მაგრამ ისინი ძალიან კარგად გრძნობენ თავს სცენაზე, თუნდაც (სხვა მიზეზებთან ერთად) იმიტომ, რომ ორთავე სპექტაკლი შედგება იმ ცვლილებებისა, რაც თეატრის ცხოვრებაში მოხდა 50-იანი წლებიდან მოყოლებული.

„ანტიგონეს“ მაგალითი შემთხვევით არ გავიხსენეთ. რუსთაველის თეატრმა დიდი გამოცდილება დააგროვა უცხოური პიესების დადგმისა. მისთვის ძალიან კარგად არის ცნობილი თითქმის ყველა თეატრალური მიმართულება. გავიხსენოთ თუნდაც ექსპრესიონისტული პიესები, ნატურალიზმის, სიმბოლიზმის გამოვლინებანი. აღარას ვამბობთ მის ძირითად მიმართულებაზე.

მაგრამ ყველგან და ყოველთვის თეატრი მაშინ იმარჯვებდა, როცა სცენაზე ყველაფერი ქართულ ეროვნულ სტიქიაში ისახებოდა. ეს ენერჯია იყო ის წყარო, რომლითაც იკვებებოდა სცენაზე დიდი ხელოვნება!

რუსთაველის თეატრმა ეროვნულ მხატვრულ ფენომენად აქცია ყველა უცხოური პიესა, რომელსაც კი ღრმად შეეხო მისი სული. აქ კიდევ ერთხელ უნდა შევახსენოთ მკითხველს, რას ეუბნებოდა ს. ანშეტელი მოსკოველ მაყურებელს გასტროლების დროს „ყაჩაღების“ წარმოდგენის შემდეგ:

„ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათით, თუ შევძლებთ, ჩვენი საშუალებებით, ჩვენი მეთოდებით, ჩვენი სისტემით ავიყვანთ იმ სიმაღლემდე, რომ იგი გახდეს მისაწვდომი არა მარტო ქართველებისათვის, არამედ ყველა იმათთვის, ვინც ქართულად არ ლაპარაკობს, მაშინ ჩვენი გზა სწორია... თუ გვეტყვი, რომ ჩვენი მუშაობა, ჩვენი გადაწყვეტა კი არ გაშორებთ შილერს, არამედ გაახლოებთ მასთან, მაშინ სრულიად დამშვიდებული დავრჩებით“.

ქ. მარჯანიშვილის „ცხერის წყარო“ და „ურთიელ აკოსტა“ ქართული სპექტაკლები იყო. ეს სადაო არ არის. სადაო და საკამათო მაშინ ხდება, როცა საქმე ეხება უშუალოდ, კონკრეტულად ამა თუ იმ პიესის დადგმის ხასიათს. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ „კავკასიურ ცარცის წრეს“. ეს ხომ ბრეხტია, რუსთაველის თეატრის

ნაცადი სტილის საპირისპირო მწერალი? სულ სხვა შემოქმედებითი ბუნების ხელოვანი. ამიტომ სპექტაკლმა ზოგის (უმრავლესობის) ალტაცება გამოიწვია, ზოგიც შეაერთო. ამისათვის ნურც ერთს გავკიცხავთ, ნურც მეორეს. სპექტაკლი ამის საბაბს იძლევა, მთავარია, ვინ რომელ კუთხეს შეარჩევს საკამათოდ, ვინ რაში ხედავს თეატრის გზას. თვით რეჟისორიც ეძებს ბევრს. მის სამ წარმოდგენაშიც („ყვარყვარე“, „ღალატი“, „ცარცის წრე“) იგრძნობა გარკვეული ევოლუცია.

და განა შეიძლება, ვნებათა დელვა და ცხარე კამათი არ იყოს, როცა „ღალატის“ თითქმის სრული რეკონსტრუქცია ხდება? ეს მაშინ, როცა ამავე პიესამ დიდი ხანია თავისი სცენური ისტორია შექმნა. „ღალატი“ რომ იდგმებოდა, ზოგჯერ მთელი ღამე არ ეძინა მახურებელს, ისე იყო შეძრული მისი სული. მაგრამ ვის მოუვა ფიქრად, რომ ახლა იმ დადგმების რესტავრაცია მოახდინოს? დღეს, მეოცე საუკუნის 80-იან წლებში კი არა, არც ამ ნახევარი საუკუნის წინ მიაჩნდა ახმეტელს მართებულად „ღალატის“ ძველებურად დადგმა. აი, რას წერდა „თეატრი და ცხოვრება“ (1916 წელი, № 35): „ღალატის“ ახალი გეგმით დადგმა, რომლითაც სდგამენ „ღალატს“, სრულიად არ შეეფერება ამ პიესას. გეგმა მისი ბევრ ახალს, საგულისხმოს გვპირდება“. იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტისთვისაც კი ნათელი იყო, რომ საჭირო გახდა სრულიად ახლებური წაკითხვა პიესისა. რ. სტურუას ჰქონდა მორალური უფლება „ღალატში“ დაენახა ის, რაც, მისი აზრით, უფრო ახლობელი და გასაგები იქნებოდა თანამედროვე მახურებლისათვის. ასეც მოიქცა. ეს მისი ნებაა, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვეკამათოთ, რამდენად სწორი იყო ოთარბეგიდან აქცენტის გადატანა სხვაზე? რამდენად მიაღწია სპექტაკლმა მიზანს? უაღრესად კრიტიკულად მოეკიდა რეჟისორი პ. კაკაბაძის პიესასაც. წარმომიდგენია, რა მოხდებოდა, რა განგაშს ავტეხდით, „ყვარყვარეს“ ამგვარი სახეცვლის გამო, კარგი სპექტაკლი რომ არ გამოსულიყო (ალბათ, თვით რეჟისორიც ვერ წარმომიდგენდა მის შედეგს!). მაგრამ მოხდა ისე, რომ შეიქმნა დიდი სპექტაკლი, რომელმაც ახალი სიტყვა თქვა არა მარტო „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის ისტორიაში, არამედ თანამედროვე თეატრალური აზრის მღელვარებაც გამოიწვია. გემოვნებით, ფართო მასშტაბით, მდიდარი რეჟისორული ფანტაზიით შთაგონებულ (სწორედ შთაგონებულ!) ამ სპექტაკლს სხვაგვარი განა-

თება ეძლევა დღეს, როცა მან თავისებური გაგრძელება ჰპოვა „კავ-
კასიურ ცარცის წრეში“. ახლა სხვაგვარი აზრი შეიძინა ბრეხტის
პიესამაც.

კარგა ხანია რუსთაველის თეატრის სცენაზე არ გვინახავს ამდენ-
ნი აქტიორული წარმატება ერთად. დიდი და პატარა როლების შემ-
სრულებლები, ერთი და იგივე მსახიობები სხვადასხვა როლებში,
ეფექტური მიზანსცენები, იმპროვიზაციები, პარალელური მოქმე-
დებები, რეპლიკები, სხვადასხვა რიტმის სცენები ერთსა და იმავე
დროს, სხვადასხვა სიბრტყეზე წარმოჩენილი ხასიათები, დედამი-
წის დარად მოძრავი სცენის (ვით ცხოვრების) სხვადასხვა რაკურ-
სი, წარსული და თანამედროვეობა, სისასტიკე და სიმშვიდე — რას
არ ნახავთ აქ: ეს არის რეჟისორული ფანტაზიის დაუცხრომელი გუ-
ლუხვობა, აქტიორთა გატაცება და მაღალი პროფესიონალიზმი;
გ. სალარაძის ეფრეიტორი, ბერი და ყაზბეგი — ეს ხომ აქტიორუ-
ლი ოსტატობის მრავალსახეობაა, მისი ნიჭის მდიდარ შესაძლებ-
ლობათა დასტურია. სიცოცხლით სავსე, პლასტიკური, ტემპერამენ-
ტიანი, შინაგანად ღრმად ორგანიზებული, დიდი არტისტიზმით გა-
ნათებული სახეები მსახიობის ახალი შემოქმედებითი წარმატე-
ბის მაჩვენებელია. ი. გიგოშვილის ტანჯული გრუშე, არსებითად,
დრამატული კამერტონის ფუნქციას იძენს სპექტაკლში. იქნებ, სწო-
რედ მისმა ცრემლებისაგან გამშრალმა თვალებმა, გახევებულმა სა-
ხემ და სცენის უკიდევანო სივრცეში პატარა ბავშვით ბორიალმა
განსაზღვრა წარმოდგენის ემოციური ტონალობაც. რ. ჩხიკვაძის
„სიმღერის სცენა“, თავისი ექსპრესიითა და შინაგანი ტრაგიზმით
(სწორედ ტრაგიზმით!), რომელსაც გნებავთ, ყველა დიდ მსახიობ-
საც დაამშვენებდა. უპირველეს ყოვლისა კი, მას ამშვენებს რ. ჩხიკ-
ვაძის აზღაკი. დიდი მსახიობური ოსტატობით შესრულებული.

მიღწევები სრულიადაც არ იძლევა დამშვიდების საბაბს. ჯერ
კიდევ გამოუყენებელია, ამოუხსნელია არა ერთი მსახიობის შემოქ-
მედებითი პოტენციალი. მათ შორის ისეთებისაც, რომლებიც წლე-
ბის მანძილზე განსაზღვრავდნენ თეატრის დონეს, მის მიღწევებს!..

თავის დროზე პისკატორს (რომელსაც პოლიტიკური თეატრის
დიდი გამოცდილება ჰქონდა) უსაყვედურებდნენ, რომ ნაკლებ დროს
უთმობდა მსახიობთან მუშაობას. ბრეხტიც მიანიშნებდა ამაზე გა-
დაკვრით. ამას ახლა იმიტომ ვიგონებთ, რომ „ყვარყვარესა“ და
„ღალატის“ დადგმის შემდეგაც გაისმა ანალოგიური ხმები. შესაძ-

ლოა, ეს სპექტაკლები ერთგვარ საბაბსაც იძლეოდა საამისოდ. „ყვარყვარე“ ხომ ერთი მსახიობის სპექტაკლად დარჩა. ასეთი წარმოდგენები შეიძლება კვლავაც დაიდგას (იდგმება კიდევ!), მაგრამ მაყურებელს კარგად ახსოვდა „ყვარყვარე. თუთაბერის“ ბრწყინვალე შემსრულებლები და ამ ფაქტორმაც გარკვეული როლი შეასრულა „ყვარყვარეს“ აქტიორულ წარუმატებლობაში (ცხადია, რ. ჩხიკვაძის გარდა). თუმცა, თავისთავად, ცოტა წვლილი როდი მიუძღვით სპექტაკლის წარმატებაში რ. ჩხიკვაძის პარტნიორებსაც.

ახლა ბევრი რეჟისორი გატაცებულია მეტაფორებით. ფრთიანი მიზანსცენა, სოციალური აზრის მეტაფორა სახოვნად წარმოაჩენს ხოლმე რეჟისორულ ჩანაფიქრს. სამწუხაროდ, ზოგჯერ, ამგვარ შემთხვევაში, მსახიობი დეკორატიული ელემენტის ფუნქციას ასრულებს მეტაფორის სტრუქტურაში. ეს არის ამ გატაცების აქილევსის ქუსლი. როცა ნაწარმოების აზრი მაყურებელთან მსახიობის საშუალებით მოდის, როცა იგი (მსახიობი) ბატონ-პატრონია მთელი სცენისა, მაშინ სპექტაკლი აღარ ჰგავს იმ პირამიდას, რომელიც გარეგნულად გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ, სადღაც, მის სიღრმეშია დაკარგული (თუ დამარხული), ის, ვისთვისაც ეს პირამიდა აიგო!

საგულისხმო ფაქტია: „ტაგანკის“ გასტროლებს უფრო ნაკლები წარმატება ხვდა თბილისში, ვიდრე „სოვრემენიკს“. პირველი უფრო ახლოსაა ბრეხტისა და მეიერჰოლდის თეატრებთან, ვიდრე „სოვრემენიკი“. ეს უკანასკნელი, სამხატვრო თეატრის წიაღში წარმოიშვა და დიდის ნიჭიერებითაც გამოხატა მისი საუკეთესო მხარეები. ამ ორი, ყველაზე თანადროული და საინტერესო თეატრისადმი დამოკიდებულებაში შეიცნობოდა საერთოდ ქართული აუდიტორიის ბუნება. ლუბიმოვის ცხოველ ფანტაზიას, მის რეჟისორულ აზროვნებას ჯეროვანი პატივი მიაგეს თბილისელებმა, მაგრამ მაინც შენიშნეს, რომ მისი თეატრის სცენაზე არ ჩანდა ძლიერი აქტიორული ანსამბლი. ამის შესახებ მაშინ ჩვენც ვწერდით, მის შემდეგ გავიდა წლები, თეატრი უფრო ჩაღრმავდა, უფრო მეტი ყურადღება მიაქციეს მსახიობს და შედეგმაც არ დააყოვნა, თეატრის „ჰამლეტი“ და განსაკუთრებით კი „განთიადი კი აქ წყნარია“ მაღალ აქტიორულ დონეზე შესრულებული წარმოდგენებია. რეჟისორი როდი მიიჩრდილა ამით, უკეთ გამოიკვთა, უკეთ გამოვლინდა მისი ჩანაფიქრის ყოველი მხარე.

ჩვენ ამ გამარჯვებას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ არ შეიძლება რეჟისორული და აქტიორული თეატრების დაპირისპირება და ამგვარი დაყოფა. კარგი რეჟისორული სპექტაკლი ის არის, სადაც კარგი აქტიორული დონეცაა მიღწეული. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლები არ იყო რეჟისორული? მაგრამ ახლა ჩამოთვლაც კი ძნელია, იმდენი დიდი აქტიორული სახე შეიქმნა მის წარმოდგენებში. თანამედროვე თეატრი რეჟისორის თეატრია — წერენ ყველგან და, ჩვენც ვეთანხმებით მას, მაგრამ როგორი რეჟისორის? — აი, ეს არის მთავარი, გასარკვევი. რეჟისორის, რომელიც გვანცეიფრებს აზროვნების სი-ცხადით. გონებამახვილური მიზანსცენებით, ფეიერვერკული თეატრალობით. ერთი სიტყვით, მდიდარი გამომგონებლობით და ძლიერი ორგანიზატორული ნიჭით, სადაც მსახიობი მეორე პლანზეა დაყვანილი, თუ რეჟისორისა, რომელიც თავის სათქმელს, პირველ ყოვლისა, მსახიობს ათქმევინებს, სცენაზე ყველაფერს უმორჩილებს მსახიობს? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს უკანასკნელია სწორედ ის რეჟისორი, რომელსაც უნდა ვიცავდეთ და ვამართლებდეთ.

„კავკასიური ცარცის წრე“ კი რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი წარმატებაა. ჩვენს კმაყოფილებას იწვევს რეჟისორის აზროვნების სიღრმე და მასშტაბი, გასაგნობრივებული მსახიობთა შესრულებაში. რ. ჩხიკვაძე, გ. სალარაძე და ი. გიგოშვილი სპექტაკლში ქმნიან სახეებს, რომელთა წყალობითაც ვეზიარეთ ბრეხტის შემოქმედებას.

სპექტაკლის რეცენზენტებმა დაწერეს და მომავალშიაც დაიწერება, თუ რაოდენ მრავალპლანიანია ეს სპექტაკლი რეჟისორული აზროვნებით, მსახიობთა შესრულებით, მხატვრის (გ. მესხიშვილი), კომპოზიტორის (გ. ყანჩელი) ნამოღვაწარით. სიმფონიზმი, ურთიერთშერწყმა და შენივთება ყოველი დეტალისა, ყოველი ხაზისა სპექტაკლს ანიჭებს სისავსეს და მთლიანობას. პიესის ჩინებული მუსიკალური წაკითხვა, გეოგრაფიული სივრცის რუსთაველის თეატრისებური გრძნობა, თანახმიერებისა და თანამდგომლობის პრინციპები, რომელიც მთავარია და წვრილმანთა ჰარმონიულ შეერთებაში იკითხება, აღსავსეა მოულოდნელი განათებებით, მკვეთრი, ძლიერი მონასმებით, ლირიული გარდნებით. გრუშესა და სიმონ ჩაჩავას (კ. კავსაძე) შეხვედრის სცენები და მთელი ეს ხაზი ხომ პოეტური საწყისის წარმოჩენაა, მშვენიერს რომ უწოდებდა ბრეხ-

ტი. მაგრამ რად იქნება პარადოქსული, თუ ამავე ნაკადში ჩანს რუსთაველის თეატრისათვის ეგზომ საჩინო ემოციურობა. ბევრი კარგი სიტყვა თქვეს ჩვენმა რეცენზენტებმა ჯ. ლალანიძისა და კ. საკანდელიძის წარმატებაზე. მ. თბილელისა და გ. საღარაძის სახეებზე, ლ. ჭავჭავაძისა და ლ. ბურბუთაშვილის, რ. ჩხეიძისა და ფ. გულედანის, თ. თარხნიშვილისა და ლ. ლამბაშიძის, გ. ფერაძის, დ. უფლისაშვილის, ა. სახლთხუციშვილის, რ. მიქაბერიძის, თ. დოლოძის, გ. გოგიტიძის, ო. ლომიძის, მ. მალლაკელიძის, ს. აბრამიშვილის, გ. ბაქრაძის შესრულებაზე, პატარა ნ. ჩინჩალაძეზე, აგრეთვე მუსიკოს ლ. სიყმაშვილზე და მეტად საინტერესო, ნიჭიერ წამყვან ე. ლოლაშვილზე. მთელ სპექტაკლში წარმოდგენილია რუსთაველის თეატრის დასის დიდი ნაწილი და მასშივეა საძიებელი, თუ ვინ რაჟღერად ორგანული აღმოჩნდა „ცარცის წრეში“, რამდენად შეესაბამება მათი პლასტიკა, მათი არტისტული შესაძლებლობანი იმას, რასაც ბრეხტი და მისი თეატრის პრინციპები მოითხოვდა. მაშინ გამოჩნდება, რომ ყველა როდი იყო მზად ბრეხტთან შესახვედრად, ყველას როდი ყოფნის ნიჭი ამგვარ სპექტაკლში წარმატებას. მერედა, როგორ საჭიროა ყველა იყოს ისეთი, აი, ახალგაზრდობაში ვასაძე რომ იყო ამ ნახევარი საუკუნის წინ, კომბალა როცა იოჰანაშა. „ამ დროისათვის პლასტიკურად ისე ვიყავი გაწვრთნილი. რომ. როგორც მინდოდა, ისე „დავკრებდი“ ჩემს სხეულს, ჩემი ტანიდან რასაც მინდოდა, იმას გამოვაქანდაკებდი და ყოველგვარ ექსტრა-ლაციას შევასრულებდი“. აი, ასე უნდა ფლობდეს საკუთარ თავს ყოველი მსახიობი. იქნებ, ეს ძალიან დიდი მოთხოვნაა, იქნებ აუხდენელი სურვილია, მაგრამ მისწრაფება მაინც უნდა იყოს.

რ. სტურუას სპექტაკლები „ყვარყვარე“, „ღალატი“ და „კაჯკასიური ცარცის წრე“ ერთ დედაბოძეა ნაშენები. ეს არის პლატფორმა პოლიტიკური თეატრისა, რომელიც თავისი არსით პირდაპირ ებრძვის პოლიტიკურ ავანტურიზმსა და კარიერიზმს, ტირანიასა და უსამართლობას, სოციალურ უთანასწორობათა ყოველგვარ გამოვლენას. რეჟისორი უკომპრომისო ბრძოლას უცხადებს მათ. იგი არ ერიდება სიტუაციების გაღრმავებასა და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი. ამ გზით აფხიზლებს იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

რ. სტურუა ხარბად დაეწაფა პოლიტიკური თეატრის პრინციპებს, მისთვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა სოციალურ უკულმარ-

თობათა ბრეხტიესული კრიტიკა. რ. სტურუამ კარგად იცის, რომ პოლიტიკური თეატრი მოითხოვს მიზანდასახულობის სიცხადეს, პირდაპირობას, აზროვნების დიდ აქტივობას. მაყურებელს პირდაპირ სულის მოთქმას არ აცლის, ისე ზედიზედ მისდევს მძაფრად ნაქედი მეტაფორები, ტევადი, დამუხტული, ფეთქებადი, ისარივით გამიზნული პოლიტიკური თუ სოციალური ნააზრი, რეჟისორი საოცრად გულახდილია თავისი სათქმელის გამჟღავნებაში. იმდენად ხმამაღლა და გულწრფელად გამოხატავს თავის ჩანაფიქრს, რომ იგი მაყურებელზე მოულოდნელ ეფექტს ახდენს. პირველად გარკვეულ დაბნეულობასაც კი იწვევს, მაგრამ „შოკის“ მდგომარეობა მალე გაივლის, როცა მთლიანობაში შეიცნობა წარმოდგენა. სპექტაკლი არ ჰგავს ჩვეულებრივს და განა შეიძლება იგი არ იწვევდეს კამათს? ის, რაც არ ჰგავს ჩვეულებრივს, რაც განსხვავებულია, ყოველთვის კრიტიკული განსჯის ობიექტი ხდება.

ჩვენ მრავალი ფაქტით შევეცადეთ ცხადგვეყო, რომ რუსთაველის თეატრი თავის ძლიერ მექანიზმში მოიქცევს ხოლმე უცხოურ პიესებს. არსებითად იგივე განმეორდა „კავკასიური ცარკის წრის“ შემზღვევაშიც. ბრეხტის „გაუცხოების ეფექტი“ ქართული ეროვნული თეატრალური აზროვნების „წნევის ქვეშ“ მოხვდა და ქართული პლასტიკისა და ტემპერამენტის შედეგად მაინც შეიქმნა „თეატრალური ილუზია“; რომელსაც ასე გაურბოდა ბრეხტი. თუმცა ზოგჯერ ქრება ეს ილუზია, მაგრამ მაინც იმდენად დიდია ერთსულოვნების განწყობა, რომ, რაღაც არაცნობიერი ძალით, არც გინდა იგი შეიცვალოს.

მსახიობებს ზოგჯერ ავიწყდებათ, რა მანძილი დაიკაონ როლებთან. როდის გამოვიდნენ „სივრცეში“ და როდის შეუერთდნენ ისევ თავიანთ როლებს. მათ ეწვევათ ხოლმე შთაგონების წუთები და მაყურებელიც მთლიანად ეძლევა მას.

სპექტაკლში ხდება ბრეხტის სოციალური აზრის მალალ ხარისხში ამოკითხვა და თეატრის თვითმყოფად ბუნებაში გასაგნობრივება. და თუ ხდება ბრეხტისაგან დამორება, ალბათ, არც ეს არის გასაკვირი, ან გამონაკლისი ბრეხტის თეატრის პრაქტიკაში. ზოგი ფიქრობს. რომ იმის განხორციელება, რასაც ბრეხტი მოითხოვდა, ხშირად პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. ცნობილი გერმანელი მსახიობი გ. ბრინერტი წერდა: „ამჟამად რაციონალურ საწყისს, ინტელექტს თეატრებში აღრინდელზე საკმაოდ მეტ მნიშვნელობას ანი-

ქებენ. დღეს უკვე ინტუიციის კარნახით აღარ თამაშობენ. ჩემი აზრით, დისტანცია მსახიობსა და როლს შორის, რომელსაც ბრეხტი მოითხოვდა, პრაქტიკულად განუხორციელებელია. ბრეხტისეული „დედის“ მასწავლებლის როლზე ალფრედ პოლგარი წერდა: „როდესაც ბატონი ბინეტი მაყურებლისა და საკუთარი თავის გასახარებლად გამოდის, ეპიკური თეატრის ისტორია არსებობას წყვეტს“.

მკაცრად არის ნათქვამი, მაგრამ მასში არის „რაციონალური მარცვალი“. ბევრი სადაო და თავსატეხი პრობლემაა ბრეხტის სახელთან დაკავშირებული, მით უფრო, როცა მას უყურებ რომანტიკული თეატრის წარმატებებით განებივრებულ სცენაზე. ვინ იცის, რა გზას დაადგება თვით ბრეხტის მიერ შექმნილი თეატრიც? რატომ წავიდნენ მისგან ერთგული თანაშემოქმედნი? რატომ წარმოიშვა მისი თეატრის სიღრმეში იჭვი, გაორება და „ბრეხტისაგან გაქცევის სურვილი“. ყველაფერ ამას აქვს თავისი ლოგიკა, თავისი კანონზომიერება? მტანჯველია ერთი თეატრალური მოდელის მეორეთი შეცვლის ყოველი ცდა, მაგრამ იგი მაინც ხდება. როცა თბილისის საგასტროლოდ ეწვია ბრეხტის თეატრი, მისი დასის წევრები არ ფარავდნენ თეატრის წიაღში წარმოქმნილ კრიზისულ მოვლენებს. მასზე ლაპარაკობდნენ დაფიქრებით, ტკივილით... ამ პერიოდში სპექტაკლი გაივლის დიდ გზას — აღზევებასაც, მოსაწყენ სცენებსაც, გაჭიმულ ადგილებსაც.

რუსთაველის თეატრში „ყაჩაღებს“ წინ უძღოდა არა მარტო „რღვევა“ და „ანზორი“, არამედ ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძიაც“ (ორი სერია!), კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტს“ კი არა მარტო „ცხვრის წყარო“, არამედ ნ. აზიანის „დეზერტირკაც“.

რუსთაველის თეატრის „გუშინდელისა“ და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ წინ უძღოდა ა. ცაგარელის „ხანუმაც“.

„ხანუმას“ არტისტიზმი ვოდვეილის თეატრის პრინციპზეა ნაშენები (ვოდვეილმა კი თავის დროზე, საქართველოში კლასიკურ დონეს მიაღწია). მის გვერდით მოქმედებს და ცოცხლობს დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“ და გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას ოჯახი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, ვ. როზოვის „სიტუაცია“. აი, როგორი სხვადასხვაობაა უანრების, თემების, პრობლემების!

ყველაფერი ეს რეჟისორული და აქტიორული მრავალსახეობაა თუ კარგი და ცუდი სპექტაკლების ჯამი?! „ყვარყვარესა“ და „კავკასიური ცარცის წრის“ წარმატებანი ხომ არ გამოიწვევს სხვა ტენდენციის ტორპედირებას? მაგრამ ხომ არ მოხდა ასე, როცა „გუშინდელნი“ დაიდგა? „სამანიშვილის დედინაცვალში“ თითქოს სიმბოლურად შეერთდა ორი საინტერესო და დიდად საიმედო რეჟისორის თვისებები. თითქოს ორთავემ ერთად იკისრეს პასუხისმგებლობა თეატრის ავკარგიანობაზე, მათი ხელწერის სხვადასხვაობა, მსახიობთან მუშაობის განსხვავებული პრინციპები და სპექტაკლის ხედვით, მისი აგების თავისებურებანი თეატრში ამ განსხვავებათა თანაარსებობის საშუალებებსაც იძლევა, მათ აქვთ ბევრი საერთოც (და ეს არის უმთავრესი!), რაც ვლინდება ხელოვანის მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპულობაში, მის უკომპრომისო ბრძოლაში სოციალურ-პოლიტიკურ თუ სხვა ზნეობრივ უკულმართობათა წინააღმდეგ. ამასთანავე ეს არის რეჟისორთა ახალი თაობის პოზიცია, მათი აზროვნების ფორმები, რომელნიც თავის გამართლებას პოულობენ რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში. თეატრის საერთო მხატვრული დონე კი, — მიუხედავად იმისა, თუ რა არის მასში სადაო და საკამათო, სუსტი და ძლიერი, ან როგორ წარიმართება მისი ხვალისდელი დღე — ეს არის დონე ნამდვილი თანამედროვე თეატრისა, თავისი წარმატებებით, ძიებებით, სირთულით, წინააღმდეგობებით.

ქართული თეატრი ბედნიერია, რომ მან ზუსტად იგრძნო „შექსპირული ნერვი“. შექსპირის სამყარო განსაკუთრებულად ახლობელი აღმოჩნდა ქართული თეატრის ბუნებისათვის. ამ მხრივ დიდი ტრადიციის გაგრძელებას და თვისობრივად ახალი მხატვრული სინამდვილის შექმნას უდრის „მეფე ლირის“ წარმოდგენა რუსთაველის თეატრში.

როცა „მეფე ლირი“ მთავრდება, ისეთი განცდა გვეუფლება, თიჯის მეორედ მოსვლის წინააღმდეგ ვნახეთ. მეორედ მოსვლა კი აქ გარდუვალაა, რაკი ასე სასტიკი და შემზარავია დასანგრევად განწირული სინამდვილე. ამერიკული კინოსურათი „მეორე დღე“, რომელმაც შეიჭრა მსოფლიო, ატომური ომისაგან განადგურებულ სამყაროს შემაძრწუნებელ სურათს ხატავს. ინგრევა ქალაქი, ნადგურდება ყველაფერი, პანიკას მოუცავს ყოველივე. რობერტ სტურუას სპექტაკლში კი ატომური აფეთქება ადამიანთა სულიერ სამყაროშია ვადატანილი, რომელიც შლის ადამიანის „ლამაზ არსს“ (ვაჟა

ფშაველა) და იწვევს მის კატასტროფას, რათა ყველაფერი თავიდან იქნას დაწყებული.

ოდესღაც სამყარო მთლიანი იყო. შემდეგ ადამიანი გამოეყო ბუნებას. ბუნებამ კი შური იძია მასზე და ადამიანს წაართვა თავისი წილი ბუნებრიობა. მას აქეთ იტანჯება ადამიანი. ისევ ბუნებასთან გააწლიანება სურს, მაგრამ რაღა გააძთელებს დაშლილ სამყაროს? იქნებ სწორედ ამ პირველქმნილ ადამიანურ სამყაროდან გამოცალკევებასა და ღმერთკაცად ქცევაში ძეგს ლირის უზოგადესი ტრაგედია საწყისი? ბუნების მრისხანება, ჭექა-ქუხილი, რომელიც ასე გამოკვეთილად ნიშნულია სპექტაკლში, ბუნებისაგან ლირის გათიშვის შედეგია უთუოდ. ლირი გრძნობს ღრმა უფსკრულს, რომელიც მასა და ბუნებას შორის წარმოიქმნა. ის ტრაგიკული გმირია და ბუნების ძალებს მრისხანების ჩაცხრომას კი არ სთხოვს. პრიპით, — თითქოს ახელებს: „იზუზუნე და იქროლე შენ, ქარო მსუსხავო“. მას სჭერა, რომ ეს ბუნებაც მის წინააღმდეგ არის შეთქმული. ასე ტოტალიტარულია მის წინააღმდეგობათა ხასიათი. ბუნებასთან შეპირისპირება სპექტაკლის კონტექსტში აერთიანებს ლირს. როგორც მეფისა და კაცის, ტრაგედია. უნივერსალურია პრობლემის თვით არსი და აქ ჩხიკვაძის ლირი წარმოუდგენელია ამ ორმაგი კონფლიქტის გარეშე.

როგორც ჩანს, ეს მომენტი სწორად ესმოდა სანდრო ახმეტელს: „რაც უფრო ძლიერია ქარი და ჭექა-ქუხილი, მით მძლავრია ლირიც“. როცა რობერტ სტურუას სპექტაკლში ჭექა-ქუხილზე რაღაცით უფრო მრისხანე გრგვინვის ფონზე უცებ გაიღვებებს დიდი ფარების თვალისმომპრელი სინათლე, თითქოს უფრო მონუმენტური ხდება რამაზ ჩხიკვაძის ლირი, იგი ღირსეულ მეტოქედ წარმოდგება ჩვენს წინაშე. „მძლავრია იგი“, მაგრამ ეს არის ტრაგიკული კონფლიქტის შინაგანი გაწონასწორების მომენტი. ხოლო სინათლის თვალისმომპრელი ელვარება თანამედროვე კოსმოსურ სამყაროზე მიგვანიშნებს, სადაც ადამიანი ტრაგიკულად აღიქმება. რამაზ ჩხიკვაძის ლირს, — ადამიანური ტრაგედიის ჩვენების მთელ პროცესში არსად არ სტოვებს „მეფური სიდიადის“ გრძნობა. ზოგჯერ პატარა დეტალში, რომელიღაც ექსტში, სიცილისა თუ ტირილის მომენტში, სახის პლასტიკის უეცარ მონაცვლეობაში (რომელიც ზუსტად ავლენს ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა ხასიათს) აირეკლება ხოლმე ოდესღაც გულზეიადი მეფის, მრისხანე მეფის ხასიათის დანა-

შრევეები. ამდენად მდიდარია რამაზ ჩხიკვაძის არტისტული ბუნება, მისი ოსტატობა. შინაგანი სიმართლის გზით მიკვლეული რიტმული ცვალებადობა ხასიათისა გვაშორებს იმ ერთფეროვნებას, ტრაგიკული როლების შესრულებაში რომ იჩენს ხოლმე თავს. რამაზ ჩხიკვაძის ღირის ღრმა ფსიქოლოგიური ძვრები რთულსა და მაღალ ინტელექტუალურ საზრისთან არის სინთეზირებული. მოქმედების საწყის ეტაპზევე საგრძნობია მსახიობის მასშტაბური აზროვნება, მისი ზუსტი თანადგომა და თანაზიარობა წარმოდგენის რეჟისორულ გააზრებასთან, მის რთულ სტილისტიკასთან, სამყაროს ფილოსოფიურ ხედვასთან.

იწყება კი უბრალოდ. დიდი და გასაოცარი ცხოვრება იწყება უბრალოდ, აი ისე, როგორც პატარა მარცვალი ხნულში ჩავარდება და მერე თანდათან გაღვივდება, მიწაში ფესვს გაიდგამს და აღორძინდება. მთელ ამ პროცესში არის სიცოცხლის ჩასახვისა და განვითარების კანონზომიერება, მას აქვს ურყევი შინაგანი ლოგიკა. ასე ზუსტ ბუნებრივ პროცესებზეა აგებული და აწყობილი რიბერტ სტურუას მთელი სპექტაკლი.

ამაშია მისი ძალა და მომხიბვლელობაც, თუ გნებავთ, თავისთავადობის საფუძველიც.

მოკვდავთათვის თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა მაშინ, როცა მოხუცმა ღირმა თავისი სამეფო დაჰყო. ცერემონიული მოკლებულია საზეიმო პომპეზურობას. სპექტაკლში სულაც არ არის ისე, როგორც პიესის რამარკაშია: „მდიდრულად მორთული ოთახი მეფე ღირის სასახლეში“, არც კონკრეტული ოთახია გამოყოფილი. ყველაფერი თეატრალ ქცეულ სამყაროშია გადატანილი. მასშტაბურობისა და განზოგადოების თვით არსი კი არ ეწინააღმდეგება შექსპირს, პირიქით, ბუნებრივად ერწყმის მას. ოლონდ ფორმაა სხვა, გზებია განსხვავებული თანამოაზრეობის გამოსახატავად, სცენაზე კი ისე ხდება, როგორც ამას გალაკტიონი ამბობს:

სცენაზე მიდის ადამიანთა შური და მტრობა:

ხან სიხარულის,

ხან ტირილის გულღვარძლი გრძნობა —

სანახაობა!

ყველაფერი რუტინის გარდა

არ გვაშორებს მას

მშვენიერი თეატრის ფარდა.

ფარდის მიღმა თეატრია, ანუ „მინიატურა დედამიწის“, „სიმბოლიკა ჩვენი მშვენიერი და საშინელი ცხოვრების“. ლირის მეფური ხასიათის, მისი ქვეყნის მომნუსხველი ძალის გამოსავლენად რეჟისორი მხოლოდ ერთს დიდსა და გასაოცარ პაუზას ქმნის. მწყობრში დამდგარი ჯარისკაცები (თუ სხვანი?) რაღაც ღმუილის დარიხმის ფონზე (როცა უკვე რეგანა და გონერილა მოსული არიან), ლირის მობრძანების წინ ჩნდება პაუზა, რომელიც მომენტის სიღიადეს უსვამს ხაზს. იკითხება ორმაგი აზრი — ლირი, როგორც ძლიერი მეფე და აქედან მისი გადადგომის განსაკუთრებული მნიშვნელობა. ლირი კი კორდელიასთან ერთად შემოდის. ხელში გალია უჭირავს, მგალობელი ჩიტით, გალია იმთავითვე სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. სიმბოლურია „ღია ხერხით“ გათამაშებული მეფე ლირისა და კორდელიას ერთად შემოსვლაც. სწორედ ისინი შეუდგებიან ერთად ტანჯვის გზას. ერთად გაივლიან ჯოჯოხეთის ყველა კარს, მაგრამ სპექტაკლის (ცხოვრების) ფინალში კვლავ ერთად არიან ამ უზარმაზარი ცოდვილი სამყაროს წინაშე. ერთად შემოვიდნენ მოქმედებაში, გაითიშნენ და შემდეგ ისევ ერთად დაასრულეს ცხოვრება. ტრაგიკული კოლიზია მოიხსნა. რეჟისორის ამ სვლას აქვს თავისი მკაცრი ლოგიკა. იგი შეგნებულად არღვევს რემარკაში მინიშნებულს („შემოდიან ლირი, კორნავალი, ალბანი, გონერილა, რეგანა, კორდელია და მეფის ამაღა“). რეჟისორული ინტერპრეტაციისათვის საჭიროა ყველაზე საყვარელი შვილის კორდელიას იმთავითვე ასე ხაზგასმით გამოყოფა, რათა უფრო გამძაფრდეს და გაორმაგდეს აზრი. მიუხედავად იმისა, რომ კორდელია გამორჩეულად საყვარელი შვილია, მეფე მასაც კი არ დაინდობს, თუ ოდნავ მაინც შეზღავს მის პატივმოყვარეობას. გონერილა (თ. დოლიძე) და რეგანა (დ. ხარშილაძე) ვადამეტებით აქებენ მეფეს, რათა უხვი წყალობა მიიღონ მისგან. არ შეიძლება კორდელიას (მ. კახიანი) არ სცოდნოდა მამის ხასიათი, მაგრამ მისთვის მამაა უპირველესად და არა მეფე. მაღალი ზნეობრივი სიწმინდე თუმცა უცხოა ლირის მიერ შექმნილი სამეფოსათვის, კორდელიამ მაინც შეძლო სულიერი სისპექტაკის შენარჩუნება. ეს არის ის წმინდა სანთელი, რომელმაც შემდეგ სული უნდა გაუნათოს თვით ლირს, ადამიანთა სამყაროში შესაღწევად. ხედვის ამ წერტილებით განსხვავდებიან დები. ადამიანური თვალსაზრისით. კორდელიას არაფერი არ უთქვამს ისეთი რაც შეზღავდა მამის ღირსებას. „მე თქვენ მიყვარხართ ისე, რო-

ვორც მე ეგ ვალად მდევს“, „თქვენ მომეცით სიცოცხლე, თქვენ ვამზარდეთ. თქვენს ვალს გადავიხდი პატივისცემით, სიყვარულით და მორჩილებით“. ამ გულწრფელ სიტყვებს ღირი აღშფოთებით წებვდება. „მზითვად გეყოს შენ ამას იქით ეგ გულწრფელობა“. ღირი რომ ტირანი მეფე არ ყოფილიყო, ამ გულწრფელი სიტყვების უფრო მეტად შეიყვარებდა კორდელიას. მოხდა პირიქით — მძული უბედურებაც აქედან დაიწყო. განა ამა ქვეყნის ძლიერი ძაღვი არ ურისხდებიან იმათ, ვინც მათ საამებელ სიტყვებს არ ეტყუებიან? განა „მეფე ღირის“ ტრაგედიის საწყისის ეს მოდელი არ გაჩნდა ათასობით ადამიანთა უბედურების მიზეზი? იგი განუსაზღვრელია დროსა და სივრცეში, მარადიულია და ჩვენც სპექტაკლის ამ საწყის სიტუაციებშივე ვგრძნობთ წარმოდგენის თანადროულ სტესს. მისი ნერვის ფეთქვას, მის მარადიულ განფენილობას.

წარმოდგენა თითქოს ისრუტავს, იერთებს, სინთეზირების ურთულესი გზით ამთლიანებს და ითავისებებს დასავლური (მაგ. ბრეხტი) და აღმოსავლური (თეატრი) სათეატრო ესთეტიკის რომელიღაც ნაკადებს და ქართული არტისტიზმის წიაღში, მისი ფენომენის „შინაგან წყაროებში“ შენივთებული ახალ ორგანულ სიცოცხლეს იქენს. ამგვარი პროცესი გენეტიკურად არის დაკავშირებული საქართველოს ისტორიის თავისებურებასთან, როცა მის წიაღში ეროვნულ სულს მუდამ ერწყმოდა დასავლური და აღმოსავლური კულტურული წრეები. ითვისებდა მას და გამდიდრებული ახალ ხარისხში წარმოსდგებოდა მუდამ. შეუწყვეტელი სულიერი მოძრაობა, დინამიზმი მუდამ ანახლებდა ქართულ კულტურას. მისი ხალხის სულიერ ცხოვრებას და ამიტომ კარჩაკეტილი არ დარჩენილა იგი.

რამაზ ჩხიკვაძის მეფე ღირი თავიდან ბოლომდე ქართულია, ქართველი კაცის სულით არის გაცოცხლებული, მისი სისხლი ჩქვებს ღირის ძარღვებში. მისი პლასტიკა, სიარულის მანერა დასაერთოდ, სცენური აზროვნების მთელი წესი ქართულია. აქ კვლავ უნდა მივმართო ისევ ახმეტელს, „მეფე ღირის“ რეპეტიციებზე რომ თქვა: „უნდა გარუსთაველდეს შექსპირი, თუ რუსთაველის თეატრი გაშექსპირდეს. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორი ხარისხით ავითვისებთ შექსპირს“, კითხვა დაუსვა თავის თავს ახმეტელმა. „მეფე ღირით“ ვერ უპასუხა, მაგრამ მთელი თავისი შემოქმედე-

ბით გასცა პასუხი, როცა არქაული ნაწარმოებებით შექმნა თავისი ღრმად ეროვნული თეატრი. „დარწმუნებული ვარ, რომ ხორავას თამაში „ოტელოში“ ქართული იქნებოდა უკანასკნელ წვეთამდე და, როგორც ასეთი, ეროვნული... გადამწყვეტი აქ ჯიშია. ასეთია მსახიობური „თამაში“, დრამატურგი ქმნის მას? რომელ დრამას შეუქმლია წარმოქმნას აკაკი ვასაძის გასაოცარი მიმიკა? თეატრი თავისთავადაა ხელოვნება“ (გ. რობაქიძე).

რ. სტურუას სპექტაკლის გლობალიზება კი არ აშორებს ეროვნულს, უფრო აღრმავებს და აფართოებს მას. მის სათეატრო ესთეტიკაში ჩნდება ახალი შრეები, რომელიც ერთობ განასხვავებს პოლიტიკური თეატრის მისეული პრინციპებისაგან. ლაპარაკია არა პიესის მონტაჟის წესზე, არა ქანრის გრძნობაზე და თვით თამაშის სტილისტიკაზე, არამედ შინაგან ფსიქოლოგიურ სვლებზე, მის ფარულ ნაკადებზე, რომლებიც, თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ განუწყვეტლივ მოძრაობენ და ქმნიან ახალ ცოცხალ „სულიერ უჯრედებს“, შინაგან ძალასა და სიტბოს ანიჭებენ წარმოდგენის უაღრესად რაციონალურ, მაღალინტელექტუალურ ხასიათს, მის სააზროვნო სისტემას. აქ თითქოს ყველაფერი ზუსტად არის გამოთვლილი, ყოველი სცენა და დეტალი ათასჯერ შემოწმებული და ისე ფიქსირებული, მაგრამ რობერტ სტურუას წარმოდგენა ერთი მთლიანი ცოცხალი ორგანიზმივით არის, რომელიც ყოველთვის არ ემორჩილება ლოგიკის მშრალ კანონებს, მისი სულის უფსკრულში ათასი ქვეცნობიერი პროცესი მიმდინარეობს და გაცეცხლისაგან სუნთქვა გვეკერის ხოლმე, როცა უმაღ პასუხს ვერ ვპოულობთ, როცა სპექტაკლში მოულოდნელად წარმოიქმნება რომელიღაც სურათი თუ დეტალი. ფანტაზია ათასგვარ ვარიაციას ქმნის და ეგებ არც ერთი არ იყოს ზუსტი ასახვა არსებულისა, მაგრამ განა სწორედ იმ „რალაც“ აუხსნელში არ ძევის „შემოქმედებითი კოდი?“ რობერტ სტურუას სათეატრო ესთეტიკა, მისი „მეფე ლირი“ უმდიდრეს მასალას იძლევა ამ მხრივაც.

რ. სტურუას წარმოდგენაში იმდენია დიდი რეჟისორული მონასმები, იმდენად ღრმად სამყაროს მისებური ხედვა, — სახიერი ფორმები ახალი სინამდვილის შესაქმნელად, რომ ხშირად დამთრგუნავ, გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს იგი, წარმოდგენაში ქეშმარიტად მაღალი რეგისტრების, პათეტიკური ძალის სცენებს

ცვლის ფაქიზი ლირიკული გარინდებები. აქ არის „კოსმიური ინტიმი“ (ახმეტელი) და თავაწყვეტილი არტისტული გახელება, ყოფამდე დასული სინამდვილე, უანრული დეტალები და აზრით სავსე უნივერსალური პირობითობა, რომელიც სიმბოლიკაში გადადის (მაგ. მეფე ლირის მიერ მასხარას დანით „მოკვლის“ სცენა). წამი, როცა ლირი კორდელისა შერისხავს, აზრითა და ემოციით არის სავსე. მამისაგან გაძევებული კორდელია — კახიანი ნაღვლიანად მობრუნდება (აქტიორულად კარგად არის შესრულებული!) და როგორც უკანასკნელ ხსოვნას თუ საგანძურს, ისე წაიღებს გალიას (მისსავე გამომწყვდეულ სულს?!). წარმოდგენაში არაფერი ხდება შემთხვევით და ის გალია თავის „მაგიურ ძალას“ აჩვენებს, როცა კორდელია შეშლილ ლირს ხვდება. გალიის დანახვა ლირის ქვეცნობიერ „ხსოვნის სამყაროს“ აღვიძებს. გამოანათებს შუქი. ჩხიკვაძის ლირში თანდათან ბრუნდება დაკარგული სინამდვილის სურათი, ცოცხლდება განცდა და ხატი ოდესღაც ხილულისა. გაღვიძების მთელი ეს პროცესი დიდი არტისტული სიმართლით, ფსიქოლოგიური სიღრმით არის შესრულებული.

ერთი და იგივე მხატვრული დეტალის სხვადასხვა ფუნქციონალური დანიშნულების მაგალითი ბევრია სპექტაკლში. ყოფითი დეტალიდან დიდ სიმბოლომდე ზოგადდება ხოლმე ერთი შეხედვით უბრალო დეტალი. ლირი ჩამქრალ ლამპას მოათრევს თოკით. როგორც სიზმარში ხილული რამ, ისე გადასხვაფერდება სინამდვილეში, მაგრამ სიზმრის ახდენასა ჰგავს, როცა თოკით კორდელიას (ჩამქრალ სინათლეს!) მოათრევს ლირი.

გლოსტერის სიბრძავის სცენა და ოდნავი ირონიული სამღურავი წუთისოფლისა. „ამ ჩვენი დროის უბედურებაც ის არის, რომ ბრძებს გიყები მიუძღვებიან“. ამ სამყაროში, ანუ თეატრის სცენაზე კი, სადაც საოცარი ტრაგედია თამაშდება, განუწყვეტლივ ტრიალებენ ერთნაირად ჩაცმული წესრიგის დამცველნი თუ მეთვალყურენი. ისინი ხან მწყობრში დგებიან, ხან ლოყებში, ხან გვიჩვენებენ თავიანთ ნამდვილ სახეს, როცა ვინმეს იჭერენ ან აშთობენ, ხან უწყინარ პოზებში გაქვავდებიან. ეს არის სინამდვილე, რომელიც ატმოსფეროს ქმნის. შ. შველიძის მიერ მასშტაბურად მოაზრებული, რეჟისორული სტილისტიკის ზუსტად გამომსახველი, ნიჭიერებით აღბეჭდილი მხატვრობა დიდი და უსასრულო სამყაროს ილუზიას ქმნის.

დიდი ემოციური ძალისაა გ. ყანჩელის მუსიკა. საოცარი სიზუსტით, გმირთა სულიერი მოძრაობის ნიუანსებში წვდომით, ფსიქოლოგიური განწყობილებების გრძნობით, მოვლენათა აზრობრივი და თემატური განვითარების ყოველი მომენტის გაგებით არის შექმნილი წარმოდგენის მთელი მუსიკალური სამყარო. აქ არც „მუსიკალური გაფორმება“ და არც განცდათა „მუსიკალური ილუსტრაცია“, ასე რომ გავრცელდა ჩვენს თეატრებში, რომ მუსიკა წარმოდგენის გენეტიკაში ძვეს და მასთან ერთად არის აღმოცენებული!

რ. სტურუა, გ. ყანჩელი, გ. ალექსიძე — ის კავშირია, რომელიც საოცარ გამთლიანებას პოულობს სპექტაკლში. რეჟისორული გააზრება თუ მუსიკალური და პლასტიკური გადაწყვეტა, მიზანსცენის სახვითობა თუ მოვლენათა კავშირების მუსიკალური ახსნა, მისი ემოციური დამუხტვა, მოძრაობათა ქორეოგრაფიული სახიერება, ან საერთოდ, თეატრის სამყარო ნიღბებში, ანუ „დედამიწა მინიატურაში“ აქ ისეა წარმოდგენილი, რომ იგი თანდათან კოსმიურ მასშტაბს იძენს. რაც უფრო მეტად ვმორდებით ზღვის ნაპირს (წარმოდგენის საწყისს), მით უფრო სიღრმისეულია სვლა. წარმოდგენის პირველი ნაწილის ღრმა შთაბეჭდილება მეორე ნაწილში გაცემით იფარება — ფინალში კი წამიერად ყველაფერი ნათდება და გამაოგნებელ ელვარებას იძენს. მე მგონია, სწორედ ამ სცენაში მიაღწია თეატრმა იმ სიმაღლეს, გოეთემ რომ შექსპირზე თქვა: „განუსაზღვრელად გავიზარდე, როცა მას შევეხე, ყველაფერი, რაც მასში ვნახე, ჩემთვის უცნობი, ახალი და საოცარი იყო და ამ უჩვეულო სინათლემ. ამ უჩვეულო ელვარებამ თვალი მატკინა“. ეს „უჩვეულო სინათლე“ და „უჩვეულო ელვარება“ რობერტ სტურუას სპექტაკლში უცებ არ შექმნილა. იგი სათავეს ე. წ. „უბრალო“ სცენებიდან იღებს, თანდათან მდიდრდება ახალი ნაკადებით, ფართოვდება თვალაწიერა. მძლავრდება ენერგია, რათა მერე მთლიანობაში ისე წარმოსდგეს, რომ ყოველი პატარა ნაკადული, დეტალი თუ ნიუანსი უკეთ წარმოჩნდეს მთლიანობაში, პირველიდან ბოლო სცენამდე დიდი და ტრაგიკული ცხოვრება მოქცეული.

რობერტ სტურუა გაბედულად წყვეტს შექსპირის ტრაგედიის ფინალს, უფრო ზუსტად, ლირის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხს. ჯერ გავიხსენოთ შექსპირის ძირითადი ტრაგედიების ფინალი და მის ფონზე წარმოვაჩინოთ, რამდენად ლოგიკურია სპექტაკლში ლირის ცოცხლად დარჩენა. „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „რომეო და ჯულიეტა“,

„მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“ — ის ტრაგედია, რომლებიც განსაზღვრავენ შექსპირის მთელი შემოქმედების ხასიათს, მის ტრაგიკულ ბუნებას.

ჰამლეტი კვდება. მისი უკანასკნელი სიტყვებია:

„სხვა რაღა დარჩა? საუკუნე სიჩუმე მხოლოდ“,

ლირი კვდება. ედგარი იტყვის:

„სული დალია! საუკუნოდ განისვენა მან!“

ოტელო თავს იკლავს. მისი უკანასკნელი სიტყვებია:

„ვიღრე მოკვალ, მე გაკოცე შენ,

ეხლა თავს ვიკლავ და მინდა, რომ კონით დაგაკვდე“ —

რომეო თავს იკლავს. მისი უკანასკნელი სიტყვებია:

„ჩემო ტრფიალო, გაკოცებ და ისე მოკვდება“ (კვდება).

თავს იკლავს ჯულიეტაც.

კვდებიან ანტონიოს და კლეოპატრა.

კვდებიან შექსპირის ტრაგიკული გმირები, რათა ფიზიკური განადგურების ფასად გაიმარჯვოს ჰუმანისტურმა იდეამ. ფიზიკური განადგურება შექსპირთან თითქოს აუცილებელი გზაა ტრაგიკული არსის გასახსნელად. შექსპირის ყველა გზა სიკვდილთან მიდის, მაგრამ სიცოცხლე მაინც იმარჯვებს, ბოროტება ისჯება. ჰამლეტის „საუკუნე სიჩუმე“ და ლირის „საუკუნოდ განსვენება“ მარადისობაში გადასვლაა და დიდი შემოქმედებითი გამბედაობა იქნებოდა. თუ მათ მარადისობიდან მოვაბრუნებდით და ტანჯულ სიცოცხლეს გავუხანგრძლივებდით. მობრუნების ამ წერტილში უთუოდ აღიმართებოდა „ღია ოპტიმიზმის“ აჩრდილი, რაიც სრულიად უცხოა შექსპირის ტრაგედიებისათვის. მაგრამ არსებობს კი ნორმები, რომლის წარმატებით დარღვევა არ შეუძლია ტალანტს?

რამაზ ჩხიკვაძის ლირი არ კვდება.

ისევ უნდა გავიხსენო ახმეტელი:

„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 (პიტერ ბრუკის დადგმაში სკოფილდსაც ასე აქვს — ვ. კ.) უნდა იყოს მისი უკანასკნელი, ადამიანური პროტესტი... ლირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს. ჩვენ კი მას არ ვკლავთ. ჩვენ ვხურავთ ფარდას და ღიად ვტოვებთ საკითხს, თუ რა დაემართა ლირს.

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ გაიმარჯვა ადამიანმა ლირში და ეს იქნება სიმბოლური გამარჯვება“.

რობერტ სტურუამ თითქოს პატივი მიაგო სანდრო ახმეტელის აზრს, მიგება „სიმბოლურია“ და არა კონკრეტული მხატვრული ფორმებით გამოხატული. მისი ლირის ცოცხლად დარჩენა სულ სხვა ჩანაფიქრზეა დაფუძნებული და მას წინ უძღვის სპექტაკლის ფორმირების მთელი პროცესი, მიაი ურთულესი გზა თავისი ლექსიკითა და სააზროვნო სისტემით (ახმეტელის წარმოდგენა კი ჩვენთვის უცნობია, ზოგიერთი ჩანაფიქრად დარჩა!). მათი შემხვედრი წერტილები კი მათსავე ნოვატორულ ბუნებაში ძეგს.

ძნელია, კატეგორიულად ვამტკიცოთ, მაგრამ წარმოქმნილი პარალელები იქნებ 20-იანი და 80-იანი წლების რევოლუციურ ცვლილებათა აუცილებლობით არის იმპულსირებული?

ლირში ადამიანის გამარჯვების თემა ორივესათვის ახლობელია, მაგრამ სამყარო, რომლის პირისპირაც რჩებიან ცოცხალი ლირები, პოლარულად განსხვავებულია, ამიტომ სხვაგვარ ასოციაციებს აღძრავს სტურუას „მეფე ლირის“ ფინალი, სულ სხვა სინამდვილის პირისპირ რჩება რამაზ ჩხიკვაძის ლირი. თითქოს მიწა იძრა, დიდმა ქარიშხალმა გადაიარა თუ ცოდვილ მიწაზე ატომური ბომბი აფეთქდა? რადიკატიული (მხოლოდ ეს ასოციაცია აღიძვრის) ღრუბელი თუ კვამლი მოეფინა მთელ სამყაროს (სცენას) — ლირის დანგრევისა და განადგურებისა. სცენის სიღრმიდან მოდის ლირი მძიმე ტვირთით, მოდის კი არა, მობაჯბაჯებს თუ მოფრატუნობს, ყელში გამოზმული თოკით მოათრევს (ზუსტი, მაგრამ შემზარავი სიტყვაა!) შვილის მკვდარ სხეულს. მოდის ნელ-ნელა, მძიმედ, უტყვად, მოდის ჩვენკენ, მაყურებელთა დარბაზისაკენ და ასე გვეჩვენება, თითქოს ჩვენსავე ავკაცობის მსხვერპლს გვიბრუნებს. სწორედ იქ, იმ ზღურბლთან შეჩერდება, სცენასა და პარტერს რომ ჰყოფს ერთმანეთისაგან, მაგრამ ეს შეჩერება არაფერს არ ცვლის. აზრი არ ჩერდება. საზოგადოება ვერ განთავისუფლდება მორალური პასუხისმგებლობისაგან, რაკი ჯამბაზების თეატრში მოხვდა, თეატრის ერთ მხარეს სულამდე შეძრული, განადგურებული ლირია, მეორე ნაპირზე მაყურებელი. მოხდა კი სულიერი განწმენდა? როდემდე გავყვება სულიერი ღელვა?..

დაუნდობელი სინამდვილის წინაშე აღმოვჩნდით! რამაზ ჩხიკვაძე შექსპირის ლირის უკანასკნელი ცხრა სტრიქონიანი მოთქმის

ნაცვლად ერთადერთ შექსპირულ სიტყვას ირჩევს: „ერთი ეგ ღიღი შემისხენი“... ეს არის სიტყვა და სცენა უმაღლესი აქტიორული შთაგონებისა, აი ასეთი, ილია რომ ბრძანებდა: „უკეთესი თამაშობა აღარ შეიძლება“.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ თანამედროვეა თავისი მსოფლგანცდით, წარმოდგენის სტილისტიკით, მისი შინაგანი სტრუქტურით, „ისტორიული ჩენჩოს“ მოხსნით, მთელი სააზროვნო სისტემით. წარმოდგენაში ფორმირებული ფსიქოლოგიური შრეები, რომელიც რ. ჩხიკვაძის ლირის და ა. მახარაძის გლოსტერის სახეებშია გამოვლენილი, რეჟისორის თეატრალური ესთეტიკის ახალ მხარეებზე, მის ფართო თვალსაწიერზე მიგვანიშნებს.

რ. ჩხიკვაძისა და ა. მახარაძის გმირების მონაცვლეობითი ცხოვრება სცენაზე რეჟისორულად ისეა გააზრებული და რთულ სცენურ არქიტექტონიკაში მოქცეული, რომ მუდამ გრძნობს ორი ადამიანის ტრაგედიის გამოთლიანების (გლოსტერს ვაჟმა დაანახა ქვეყნის უკუღმართობა, ლირს — ქალებმა) ილუზიას. რამაზ ჩხიკვაძე და ავთანდილ მახარაძე ქმნიან დიდი მასშტაბის ტრაგიკულ სახეებს. ტრაგიკულის ცნება აქ გარკვეულ სახეცვლასაც კი განიცდის, იმდენად არატრადიციულია მათ მიერ შექმნილი ხასიათები. ავთანდილ მახარაძეს ახლა შემოქმედებითი ძალების სრული გაშლის, აქამდე გაუმეადვენებელი შესაძლებლობების გამოვლენის (გავიხსენოთ მისი ვირტუოზული ორსახეობა „მონანიებაში“) პერიოდი აქვს. როლიდან როლში კი არა, თითქოს სცენიდან სცენაში ოსტატდება, ქართულ სამსახიობო ხელოვნებას ამდიდრებს თავისი მიღწევებით. გლოსტერი მისი ერთ-ერთი საუკეთესო როლთაგანია. „მეფე ლირში“ ზუსტად ფუნქციონირებს ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა. მისი თამაშის მანერა, პლასტიკური ნახაზი, ექსპრესიულისა და წამიერი გარინდების კონტრასტულობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სპექტაკლის რიტმულ გადაწყვეტაში. მსახიობი იმდენად ფლობს ოსტატობას, რომ ურთულესსა და ერთობ სარისკო სცენებში, სადაც პირობითი ფორმა ტოტალიზებულია, იგი სრულ მხატვრულ დამაჯერებლობას აღწევს. რ. ჩხიკვაძის ლირისა და ა. მახარაძის ლოლაშვილის მასხარას ურთიერთობაში, მათ მუდმივ შინაგან კონტაქტში ვლინდება მასხარას ფილოსოფიური სენტენციების რეალური ძალა. ლოლაშვილის მასხარა ქმნის „ლირზე სიმართლეს“. მიღწეულია მხატვრუ-

ლი შედეგი, სადაც ნათლად ჩანს მსახიობის ნიჭიერება და ოსტატობა. ახალი შესაძლებლობებით წარმოჩნდა ა. ხიდაშელი ედმუნდის როლში. მას აქვს პლასტიკისა და რიტმის გრძნობა, ედმუნდის რთულ როლში ქმნის დინამიურ სახეს, რომელიც კარგად გამოხატავს ედგარის როლს ტრაგედიის მთელ სისტემაში.

მ. ჭინორია ასრულებს კენტის როლს. მსახიობის შესრულებაში არის შინაგანი გაწონასწორება, რიტმული მონაცვლეობის გაჯერება ისე, რომ არ ირღვევა მისი სტაბილურობა. ამიტომ ყოველი სცენა თანაბარია თავისი ძალით, ინტონაციურობით, ქმედებით. მ. ჭინორიას აქვს სცენური სიმართლის გრძნობა, ლირიზმი.

„მეფე ლირში“, როგორც შექსპირის ყოველ ტრაგედიაში, ბოხოქარი ენებათაღელვის, ურთულესი ხასიათების გვერდით არის ე. წ. ეპიზოდური როლები. „ჩამქრალი ვულკანები“. ძნელია იმ მსახიობთა ხვედრი, რომლებსაც გრანდიოზულ შექსპირულ სამყაროში არ შეუძლიათ თავიანთი სულის ორეულების ფორმირების პროცესის გამოხატვა, რადგან თვით შექსპირი არ ისახავს ამ მიზანს. არსებითად ასეთია ბურგუნდიის მთავრის (გ. საღარაძე), საფრანგეთის მეფის (ს. ლალიძე). ოსვალდის (დ. პაპუაშვილი) როლები. მაგრამ ამ „მოკლე მეტრაჟის“, სცენური დროის შეზღუდულობის მიუხედავად. მსახიობები ზუსტად ფუნქციონირებენ წარმოდგენის რთულ მხატვრულ ქსოვილში.

საინტერესო სცენები აქვს გ. ძნელაძეს ედგარის როლში, ახალგაზრდა მსახიობი გმირის მრავალპლანიან ხასიათში ავლენს გულწრფელობას, მოძებნილი აქვს განსხვავებული ფერები, სიტუაციათა მონაცვლეობის შესატყვისი განწყობილებანი.

„მეფე ლირის“ ტრაგიკული ბედის „მამოძრავებელი ძალა“, ქალთა სამეული: კორდელია (მ. კახიანი), გონერილა (თ. დოლიძე), რეგანა (დ. ხარშილაძე) თუმცა განსხვავებულ როლს ასრულებენ სპექტაკლის წარმატებაში, ისინი მაინც ერთ სიბრტყეზე ლაგდებიან შესრულების დონით, სტილური თავისებურებით და თავიანთი ადგილით წარმოდგენის აქტიორულ გადაწყვეტაში. წარმოდგენის საერთო მიღწევის პოზიციებიდან აქ ზოგი რამ საკამათოა, არის უკმარისობის გრძნობაც. მაგრამ ისინი იმდენად გატაცებით, თავიანთი მისიის რწმენით, რეჟისორის სტილური თავისებურებებისადმი ერთგულებით ასრულებენ როლებს, რომ სრულიადაც არ ნელდება ჩვენნი წარმოდგენა იმ სინამდვილისადმი. რომელსაც ისინი ქმნიან.

თ. დოლიძის, დ. ხარშილაძის გმირების მიერ წარმოსახული შემზარავი სამყარო, რომელიც შეპირისპირებულია მ. კახიანის კორდელიას სახესთან, არის ის არსებითი არტისტული ხაზი, რომლის ძალითაც ვლინდება ცხოვრების სინამდვილის ორივე საწყისი (კეთილიცა და ბოროტიც). ალბანის როლს ასრულებს ჯ. ქალანოძე, კორნეალს — ვ. გოგიტიძე.

„მეფე ლირის“ რეჟისორია რ. ჩხაიძე, ისტორიულად ასეა: როცა დიდი სპექტაკლი იქმნება, დამდგმელი რეჟისორის ავტორიტეტი თითქმის მთლიანად შლის რეჟისორის შრომის კვალს. მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტას“, ახმეტელის „ყაჩაღების“, ა. ჩხარტიშვილის „ოიდიპოს მეფის“ დიდი წარმატების ფონზე არავინ აღარ წერს გ. სულიაშვილის, შ. აღსაბაძის, შ. ინასარიძის მიერ გაწეულ „შავ სამუშაოზე“. ერთის შეხედვით, თითქოს არც არის გასაკვირი, მაგრამ ამ საკითხზე ამიტომ კი არ გავამახვილე ყურადღება, რომ რითიმე გამორჩეულია რ. ჩხაიძის შრომა ან დამცირებული. არა, საერთოდ ჩვენს თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებული ამ ეთიკური მონენტის დავიწყების გამო მივანიშნე.

„მეფე ლირში“, თუმცა არათანაბარია არტისტული მონაგარი, არის საფიქრალი, არის სქემატიზმიც და ჭერ კიდევ გამოუვლენელი შესაძლებლობანი, მაინც იმდენად ძლიერია წარმოდგენის ზემოქმედებითი ძალა, მისი მხატვრული მნიშვნელობა, რომ შენიშვნა ზოგად ხასიათს იძენს და უფრო სურვილების სფეროში რჩება, რადგან რომელი დიდი თეატრალური მოვლენის დროს არ იბადება ასეთი, ან სხვა ხასიათის სურვილები? როცა სპექტაკლში არის ლირი, გლოსტერი, მასხარა, ედმუნდი — არის „მეფე ლირი“, მაგრამ ესეც ხომ ყველაფერი არ არის? საოცარი რეჟისორული ხილები — გ. ყანჩელის მუსიკის, მ. შველიძის მხატვრობის, გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიის მაღალნიჭიერებას მართავს სტურუას მორგანიზებელი ხელი. ეს არის წარმოდგენის ყველა ნაწილის ჰარმონიზაციის პროცესი, რომელსაც საფუძვლად უდევს რეჟისორის მტკიცე და მწყობრი სცენური აზროვნების სისტემა. გამორჩეული ესთეტიკური პრინციპი ქმნის სრულიად ახალ სინამდვილეს, გვთავაზობს „მეფე ლირის“ ახალ ვერსიას. იგი შექსპირისეულია თავისი არსით და, ამასთანავე, მისგან განსხვავებულიც. შეიქმნა დიდი მასშტაბის, ფილოსოფიური აზრის, ბრძნული სპექტაკლი, რომელიც გვერღში ამო-

უდგება კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის საუკეთესო წარმოდგენებს.

მაინც, რაოდენ თანადროულად უღერს ახმეტელის სამოცი წლის წინათ ნათქვამი სიტყვები: „ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი“. რობერტ სტურუას გამორჩევის საფუძველიც სპექტაკლის თანადროულობაში ძეგს.

„ჩვენ გვინდა შექსპირის მიმართ თეატრში ის გავაკეთოთ, რაც მაჩაბელმა თარგმანში გააკეთა“.

რობერტ სტურუამ სანდრო ახმეტელის ეს ოცნებაც აღასრულა!..

დავით კლდიაშვილის

ს ი ლ ბ ე ბ ი

დავით კლდიაშვილის ნიღბები

50-იანი წლების ქართული თეატრის განმანახლებელ პროცესში იმთავითვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიეცა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას. პირველი სიგნალი იმაზე, რომ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმა ძველებურად აღარ შეიძლებოდა, რუსთაველის თეატრის „შემოდგომის აზნაურები“ იყო. ხალხმა აღდგენილი სპექტაკლი (1957) არ მიიღო. წარმოდგენა მოიხსნა. „აზნაურთა“ დაცინვის ნაცადი ხერხი უკვე მოძველებული იყო. თვით დაცინვის არსი იყო უსამართლო.

ჯერ კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმის სტილური ფერისცვალება დაიწყო. შემდეგ იგი პრობლემებსაც შეეხო. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე „პოეზიის საღამოს“ ერთ განყოფილებაში წარმოადგინეს „დარისპანის გასაჭირი“ მ. თუმანიშვილის დადგმით. რეჟისორმა და დარისპანის შემსრულებელმა ს. ზაქარიაძემ სულსხვა რაკურსით დაინახეს დარისპანის ტრაგედია. მას მოაცილეს კომედიური საბურველი და კიდევ უფრო გაუსვეს ხაზი დრამატულ საწყისს. ეს შეგნებული, წინასწარ გამიზნული ექსპერიმენტი იყო. ს. ზაქარიაძის დარისპანი გამოვიდა მძიმე, ჩამუქებული, უხალისო, ტრაგიკული საკენ წარმართული. ასეთი ექსპერიმენტიც საჭირო იყო. იგი საბოლოოდ გაემიჯნა დარისპანის ეოდველიზაციის პროცესს. გზა გადაუღობა მას. გავიდა რამდენიმე წელი და ამავე თეატრში დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სადაც ყველაზე უკეთ გამოჩნდა ახლებური თეატრალური აზროვნება. ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის (თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა) ეს პრინციპული მნიშვნელობის მიღწევა იყო. ამ სპექტაკლს მოჰყვა ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. ცალკე თემაა ამ ორი სპექტაკლის მიმართებათა საკითხი. ავ-

ჯერად, ჩვენთვის მთავარია თვალი ვადევნოთ ბოლო წლების ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დამკვიდრების პროცესს, რომელიც აქტიური ძიებების ნიშნით მიმდინარეობს. გორში ლ. იოსელიანი კაროენას როლზე იწვევს მ. ჯაფარიძეს, ხოლო მას უწყვილებს მშვენიერ ახალგაზრდა მსახიობს ოსიკოს როლში. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში შ. გაწერელიამ დადგა „ქამუშაძის გასაჰირი“. ეს მოთხრობის პირველი, ყველაზე ორიგინალური გადაწყვეტა იყო, სადაც თავი იჩინა რეჟისორის მისწრაფებამ ლაპიდარულ სცენურ ფორმებში, უაღრესად ეკონომიური მხატვრული საშუალებებით გადმოეცა დიდი სოციალური დრამა. ქორწილის და ქელეხის სცენებში (სხვადასხვა დროს) კარგად იკითხებოდა სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული პრობლემა.

უსაზღვროდ ვრცელი აღმოჩნდა დ. კლდიაშვილის სამყარო. თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმი, ტრაგიკომიკურობის გრძნობა, ზნეობრივი გადასინჯვისა და გადაფასების ტენდენცია, პლასტიკური ხედვა, პატარა ადამიანის სულში წვდომის პოეტიკა, მოქნილი და სხარტი ასოციაციებით სავსე მდიდარი ენა, სოციალური უკულმართობით წარმოქმნილი სულიერი მარტოობის მოძალება და მასთან ბრძოლის პათოსი, იმედისა და მოთმინების ფილოსოფია — ყოველივე ეს მეტად ფართოდ იყო წარმოდგენილი მის პიესებში.

ბეწვის ხიდზე სიარულს უდრის დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმა, აქ აუცილებელია წონასწორობის შენარჩუნება. უქთავრესად, ეს მწერლის ტრაგიკომიკურ ნიღბებს ეხება, თუმცა არც ე. წ. მეორე ნაკადის გადმოცემაა იოლი. ორთავე ერთად კი მოიცავს სოციალური დრამისა და ტრაგიკომედიის მრავალ პლანსა და ასპექტს. ერთის მხრივია „სოლომან მორბელაძე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „დარისპანის გასაჰირი“, მეორეს მხრივ — „უბედურება“, „მსხვერპლი“, „მიქელა“, „ქამუშაძის გასაჰირი“, „ირინეს ბედნიერება“. თვით სათაურებშიც კი აქცენტირებულია უბედურების თემა. ღრმა სოციალურ კონფლიქტში არიან მოქცეულნი კლდიაშვილის „პატარა ადამიანები“. ისინი გაოცებული დგანან დიდი ურბანისა და პატარა პროცესის წინ და სევდასაც განიცდიან, მიწა რომ ეცლებათ ფეხქვეშ. უცნაურად აწრიალებულან, აფუსფუსებულან, თითქოს სადღაც მდინარეში. მათი სტაბილური ცხოვრების ყველა ნორმა დარღვეულია. მოლხენილი კაცის დრამა თუ სულისშემძვრელი პირ-

ქუში სურათი — ყველაფერი მწერლის დიდი ჰუმანიზმით არის განათებული. დ. კლდიაშვილი გვიჩვენებს, რომ მწერლის უპირველესი ვალია კი არ დასცინოს, არამედ მიეშველოს ადამიანს „მოთმინება-გამძლეობაში, გაამხნოს, გული გაუმაგროს. მოაგონოს კიდევაც მამაცობა, პატიოსნება, იმედი, სიამაყე, თანაგრძნობა, სიბრალული, თავგანწირვა — ყველაფერი ის, რაც ადამიანის წარსულს დიდებით მოსაყვდა“. როგორ ზუსტად ესადაგება უ. ფოლკნერის ეს სიტყვები კლდიაშვილის გმირთა სამყაროს. ეს სამყარო კი ერთობ ვრცელი აღმოჩნდა. რაც უფრო დიდია წადილი მისი მთლიანობაში დანახვისა, მით უფრო ფართოვდება იგი. დასალიერს მიუახლოვდება თითქოს. და პორიზონტი შორს იწევს. ქართული თეატრი გაიტაცა დაუსრულებლობის ამ გრძნობამ.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმამ თავიდანვე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილიდან მოყოლებული ჯერაც არ შენელებულა ფარული თუ აშკარა პოლემიკა დამდგმელთა პოზიციებს შორის. ეს პროცესი თვითგანახლებისაკენ უბიძგებდა ქართულ თეატრს.

დღეს არც ერთ ქართველ მწერალს არ რგებია თეატრში ასეთი აღარება. დიდი მასშტაბი შეიძინა დ. კლდიაშვილის თეატრისადმი ინტერესმა. კლდიაშვილმა ქართულ თეატრს განახლების მძლავრი იმპულსი მისცა. მწერალი ადრეც გრძნობდა თავის ისტორიულ მისიას თეატრში. „უბედურება“ პირველად მ. ქორელს წააკითხა, — ქუთაისში „ახალ გზას“ ადგახართ და ეგებ ჩემი პიესა გამოგადგეთ. მ. ქორელმა უპასუხა. ამ პიესას სამხატვრო თეატრი სჭირდებოდა.

დ. კლდიაშვილი მორიდებული ავტორი იყო და ხმამაღულდებლად გაშორდა რეჟისორს. „ახალი გზა“ და სამხატვრო თეატრის მასშტაბი შემთხვევითი მოვლენა არ გახლდათ. ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ახალ არსს ქმნიდა ქართულ თეატრში და მისი თავკაცი მწერალთა შორის დ. კლდიაშვილი უნდა ყოფილიყო. მოხდა ისე, რომ მაინც ქუთაისის თეატრმა მისცა დასაბამი დ. კლდიაშვილის სამყაროსთან მიახლოებას. იქიდან დაიძრა ფსიქოლოგიური რეალიზმის მძლავრი ნაკადი. ჩვენ ვლაპარაკობთ მ. ქორელზე, ვლაპარაკობთ ლ. მესხიშვილზე. პირველი წარმატება რომ მოუტანა „ირინეს ბედნიერებას“. დიდი ხნის შემდეგ ამ ტრადიციის თავისებურ გამოძახილს ვხვდებით ქუთაისში. ჯერ დაიდგა „ქამუშაძის გასაჭირი“ (რეჟისორი შ. კობახიძე), ხოლო შემდეგ „სურათები იმე-

რეალს ცხოვრებიდან“ („ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანიას გასაქირი“). ეს უკვე თეატრის თანმიმდევრული სარეპერტუარო პოლიტიკა იყო. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პრობლემური ნაწარმოებების გვერდით ქართული კლასიკის წარმოჩენა თეატრის მოსაწონი პოზიცია იყო, რომელსაც იმხანად გ.ქავთარაძე ხელმძღვანელობდა.

ქართული თეატრის ლექსიკის განახლებაში, სცენურ ფორმათა და ხასიათთა მრავალპლანიან ძიებაში ბევრი რამ იყო მიღწეული. ქართველმა რეჟისორებმა დიდი ტაქტიკა და გაბედულება (ზოგჯერ ხედმეტადაც) გამოიჩინეს კლდიაშვილის პიესების მიმართ. დაიდგა სპექტაკლები, ფილმები, სადაც უთუოდ იგრძნობოდა ნაწარმოებთა ახლებური წაქითხვის სურვილი. სპექტაკლებს დგამდნენ: მ. თუშანიშვილი, ლ. იოსელიანი, ი. კაკულია, თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა, შ. გაწერელია, ს. მრევილიშვილი, ლ. ნიკოლაძე, ახალგაზრდა რეჟისორები ვ. ჩიგოგიძე, შ. კობიძე, და ეს ყველაფერი ხდება 60-70 წლებში. ამ დიდ ინტერესს აქვს თავისი ლოგიკა. ქართული თეატრი დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით ამდიდრებს ეროვნულ თეატრალურ სტილისტიკას. ეძებს თანადროულ გამომსახველ ლექსიკას. თანამედროვე თეატრალური ესთეტიკისათვის ერთობ ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა ეგზომ საჩინო ლაკონიზმი, სამყაროს ტარიკომიკური აღქმა, პიროვნების გაორების, გადაფასების ტენდენცია, პლასტიკური ხედვა, მეტაფორული აზროვნება, უბრალო ადამიანის სულში წვდომის პოეტიკა, სულიერი მარტოობის მოძალებისა და მასთან ბრძოლის, იმედისა და მოთმინების ფილოსოფია, ნიღბოსანთა საკარნავალო სერობის უადრესად ცხოვრებისეული განცდა. თითოეული ეს საკითხი ცალკე პრობლემაა, ერთად კი რთული სინთეზი — რომელ თეატრს არ მოხიბლავს ეს რთული ეროვნული ფენომენი? ერთობ ვრცელი აღმოჩნდა სივრცე დ. კლდიაშვილის თეატრისა, რომელიც დიდხანია გასცდა „იმერეთის ორლობებს“.

ასეთი ტრადიცია დახვდა გოგა ქავთარაძის სპექტაკლს „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“. ძიებათა რთულ ფონზე მან იპოვა თავისი გამორჩეული ადგილი. სპექტაკლი თავისებურად ტრადიციულიც არის და სრულიად ნოვატორულიც. რეჟისორმა შეგნებულად უარყო სტილიზაციის გზა, უფრო რთული სვლა აირჩია. გარეგნულად „ძველი“ დატოვა, ისევ ჩოხებში მოგვევლინენ დ. კლდიაშვილის გმირები. ჩოხას კი თანადროული აზრის გადმოცემაში ხელი არ შეუშლია.

არსებობს „ირინეს ბედნიერებისა“ და „დარისპანის გასაჭირს.“ ერთ საღამოს წარმოდგენის ტრადიცია. პიესათა ასეთი „გაერთიანება“ აქამდე თითქოს ყოველთვის სპექტაკლის დროს რეგლამენტის (თუ შეიძლება ასე ითქვას!) დაცვას გულისხმობდა. გ. ქავთარაძემ დაარღვია ეს ტრადიცია და ერთ მთლიან სპექტაკლად გაიზარა ორთავე პიესა. თითქოს შეუთავსებელი (ქანრული განსხვავება) შეათავსა, მარჯვედ გამოიყენა „ახალი დრამის“ ესთეტიკა, ერთგვარად შეარბილა „დარისპანის გასაჭირის“ კომიკური საწყისი, რათა რამდენადმე დაერღვია მისი ქანრული განსაზღვრულობა, „დარისპანის გასაჭირს“ გზა მისცა უკეთ შენივთოდა „ირინეს ბედნიერებას“, ღრმა ფსიქოლოგიურ დინებას ინტონაციური გაგრძელება ეპოვა „ირინეს ბედნიერებაში“. „გასაჭირი“ და „ბედნიერება“ (რაც იგივე გასაჭირსა და უბედურებას ნიშნავს!) ერთ აზრს იძენს, ერთ სიბრტყეზე ლაგდება და მთელი სპექტაკლის სტილისტიკა ერთ მთლიან დეკორატიულ (მხატვარი ჯ. ფაჩუაშვილი) გადაწყვეტაში ფიქსირდება. რეჟისორი და მხატვარი ერთიანდებიან სათქმელით, პოზიციით, იქმნება სრული პარმონია, სადაც ნაღვლიან შემოდგომის ფოთოლცვენას და ბალიკებზე მიმავალ ადამიანთა მკრთალ სილუეტებს წარსულის მოგონებებში გადავყავართ.

გ. ქავთარაძის ექსპერიმენტო ახალ აზრობრივ მნიშვნელობებში, უცნობ აქცენტებში, და, არააშვიათად, რისკიან დეტალებში ძვეს. რეჟისორმა ახალ სიბრტყეზე განალაგა კაროენასა და ნატალიას ურთიერთობა: აქამდე საწყისშივე დარღვეული იყო მათი კომუნიკაბელობა, ისინი მოქიშპე ძალებად წარმოგვიდგებოდნენ. გ. ქავთარაძე კი სწორედ მათ ურთიერთკავშირზე აგებს ფართო სოციალურ კონტრასტს, ყმაწვილი ქალები ერთიანდებიან ცხოვრების პირისპირ. დაბნეულნი, შეწრიალებულნი ხან ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ხან ერთიანდებიან, ერთად „უტყვენ“ სასიძოს. მოვლენების ჭაჭვი მაგნტური ველივით იზრდება და მთელს ამ შემზარავ სანახაობას ამთაერებს ნავროზაშვილის კაროენას პროტესტი. იგი იატაკზე დაანარცხებს ჩაის ქიქას და თეფშს. ყველა გაქვავდა. თავზარდამცემი იყო მოულოდნელი ექსტის ეფექტი. ყველა გამოაფხიზლა ამ ფაქტმა. ნატალია კი უფრო დაუახლოვა კაროენას. ამიერიდან ნატალიაც მიხვდა, რომ არ კმარა მარტო ცხვირის აბზეკა, მეტი პროტესტია საჭირო. და იგიც წარმატებით იმეორებს კაროენას საქციელს, რეჟისორულად შესანიშნავ სცენას, რომელიც აქტიორულად ზუსტად არის

კამართლებული. მისდევს ცეკვის სცენას. ნაღვლიანი სპექტაკლის ფინალი — შემოდგომის ფითოლცვენის ფონზე ისმის მუსიკა (ო. პრეგადისა), რომელიც ბინდნაკრავ გზაზე მიაცილებს დარისპანს, მართას, ნატალიასა და კაროენას. მარტო დარჩენილ პელაგიას ახალი წყვილი მოადგება კარს. ერთფეროვანი და მძიმე ცხოვრება გრძელდება...

სპექტაკლში ზოგი რამ საკამათოც არის. ზოგჯერ ზედმეტად შენელებულია კომედიური საწყისი. სიტუაციების კომიზმს დრამატულ საბურველი გადაკვრია. იქნებ საჭირო იყო ტრაგიკომიკური კონტრასტების წარმოჩენაც? მეტისმეტად სარისკო შესტია როცა დარ-სპანს ჩამოსართმევად გაწვდილი ხელი ორჯერ პაერში შერჩა. დეტალში არის საინტერესო აზრი, მაგრამ დ. კლდიაშვილის გმირები განსაკუთრებულ როლს ანიჭებენ ეთიკურ მომენტს, ზუსტად იცავენ ურთიერთობის ნორმებს. უხეშობა ურთიერთობაში შეუთავსებელია დ. კლდიაშვილის გმირების ქცევასთან. რამდენადმე ხელოვნურია მართას მიერ დარისპანის ყაბალახის „მოქაჩვა“. საჭიროა თეფშების მტკრევის სცენა? საქმე ტავტოლოგიაში როდია. მანამდე უკვე გარკვეულია ნატალიას პოზიცია და აღარ სჭირდება ზედმეტი ხაზგასმა, გასაგებია, რომ სცენა ფსიქოლოგიურად ამზადებს დედანშვილის მიერ თავიანთი ბედის დატირების სცენას (რეჟისორულად ესეც ახლებური გააზრებაა!), მაგრამ რაღაც მეტი ზომიერება არის საჭირო თეფშების დაუსრულებელი მტკრევისას.

„ირინეს ბედნიერება“ ბუნებრივად აგრძელებს სპექტაკლის საწყის დრამატულ ტონალობას. რიტმული მონაცვლეობა აცხოველებს სცენურ სიტუაციებს, მეტ მრავალფეროვნებას ანიჭებს მოვლენების განვითარებას. რეჟისორი კვლავ ახლებურ გააზრებას გეთავაზობს, სპექტაკლში ჩანს, რომ აბესალოს უყვარს ირინე, საალერსოდაც წაიწვეს, მაგრამ შებორკილია მისი ნებისყოფა. რეჟისორი ცვლის ფინალსაც. აბესალო ჰკლავს ირინეს, პიესაში კი ირინე ამბობს: ნეტავი მართლა მოვეკალიო! თეატრის მსახიობები ზუსტად წყვეტენ რეჟისორის ჩანაფიქრს. ქმნიან ანდრიაშვილისებური სტილისტიკის არტიტულ ხასიათებს, თავისი პლასტიკით, რიტმით, გამომსახველი საშუალებებით. აბესალომ „ნახევრად იძრო ხანჯალი“, ყმაწვილები შეაჩერებენ. რეჟისორს ჰქონდა თუ არა ფინალის შეცვლის საფუძველი? სპექტაკლის აზრობრივი გადაწყვეტა, მოვლენათა განვითარების ხასიათი და რეჟისორული აქცენტები მას ამის უფლებას აძლევდა.

ირინეს მორალური განადგურება სიკვდილის ტოლფასია. ძველ ქართულ თეატრში (და შემდეგაც!) სპექტაკლი მეტწილად ირინეს სიკვდილით მთავრდებოდა. კრიტიკა მას მელოდრამატულ და უხერხულ დეტალად მიიჩნევდა. დ. კლდიაშვილს საყვედურობდნენ ამის გამო (თუმცა მწერალი რა შუაში იყო?). ქუთაისის თეატრში არავითარ სცენურ უხერხულობას არ ქმნის ირინეს სიკვდილის ფაქტი, იგი შემზადებულია საამისოდ.

„ირინეს ბედნიერებისა“ და „ღარისპანის გასაჭირის“ გმირებს სცენაზე ერთი ტრიბუნასავით ადგილი აქვთ მიჩენილი. როცა ფიქრი ხმამაღლა აქვთ გასაცხადებელი, როცა რაიმე მნიშვნელოვანი აზრის გამოყოფა უნდათ, სწორედ იმ ადგილას ჩერდებიან და ისე მიმართავენ მაყურებელს. ეს თავისებური პუბლიცისტური „გასვლა მოქმედებიდან“ ზომიერად არის შერჩეული. ირინეს ხასიათის ევოლუციაში კარგად იკითხება ქალის პატრიარქალური მორჩილებიდან თავის დაღწევის რთული გზა. ირინეში იღვიძებს შელახული ღირსების დაცვის სურვილი და მისი უკანასკნელი პროტესტი ახალი ძალადობით მთავრდება.

გ. ქავთარაძემ სპექტაკლში გამოხატა ქალის გაღვიძებული გონება და ახალი მორალური პრინციპების საბრძოლველად განაწყობა თავიანთი ღირსების დასაცავად იმალდებენ ხმას ირინე, კაროქნა და ნატალია. ისინი თითქოს მარტონი არიან უკუღმართსა და გაუტანელ წუთისოფელში, იასავით ნაადრევად მოსულან სუსხსა და ყინვაში. სცენიდან ისმის მათი ქვითინის ხმა, ისევ გრძელდება ნაგვიანევი შემოდგომის ფოთლების ცვენა, ორლობებში მიდიან მგზავრები, მიდიან ნელ-ნელა და მაღლა.

კლდიაშვილის „იმერეთის სურათებში“ მთელი ცხოვრებაა მოქცეული. დავით კლდიაშვილმა ქუთაისის თეატრში კვლავ იპოვა „თავისი მოსიყვარულე, განსხვავებული მოსიყვარულე გამომსახველი“ (კლდიაშვილი).

მეტეხის თეატრი კამერული თეატრის ფორმებს ეძიებს. ცდილობს პოეტურად გაიაზროს პირველწყარო და აი დ. კლდიაშვილის „უბედურებაზე“ შეაჩერა ყურადღება. დაიბადა „უბედურების“ კიდევ

ერთი ვარიანტი (რეჟ. ს. მრეველიშვილი). თეატრალურ კულუარებში ატყდა ჩოჩქოლი.

რა არის ეს? სისასტიკის თეატრის გავლენა? დ. კლდიაშვილს ხომ ასე სწავდა ყოველგვარი გავლენა? მაგრამ არის კი რისიმე გავლენა? იქნებ ქართული თეატრის ძიებათა შედეგია? ასე თუ ისე, ფაქტი მოხდა, შეიქმნა სპექტაკლი, რომელიც აზრთა მღელვარებას იწვევს. თუ კაცს წინასწარ აკვიატებული, საკუთარი რეჟისორული ან თეორიული მოდელი გაქვს შემუშავებული და სხვა აღარაფერს ეგუებო. მაშინ ეს სპექტაკლი მდიდარ მასალას იძლევა კრიტიკისათვის. მაგრამ საკმარისია შეცვალოთ სამზერი წერტილი, რომ ნათელი გახდება, როგორ გულმოდგინედ იცავს თეატრი პიესის ტექსტს. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, თანდათან, შეუმჩნევლად მყარდება ადამიანთა შორის ურთიერთობა. იქმნება მათი შემაერთებელი და შემაკავშირებელი ატმოსფერო (ეს რაც შეეხება ადამიანთა კავშირებს). ამბავი დ. კლდიაშვილის პიესაში პირდაპირ იწყება. მაია გაექანება კიშკრისაკენ და კარზე მომდგარ სტუმარს შემოუძღვება. „ჩემო სინათლე! რა კაი დღე გამთენებია...“ მიმართავს ილიას. ამ შეძახილით იწყება ურთიერთგამხნევეებისა და გატანის მოტივი. რეჟისორს იგივე აზრი სცენაზე გადააქვს იმ განსხვავებით, რომ სიტუაციას აყოვნებს. აქ საწყის მდგომარეობაშივე წარმოჩენილია მძიმე ატმოსფერო. შორეული კვილის, რაღაც ავისმომასწავებელი მუსიკის ფონზე, სიბნელეში გამოანათებს მაიას სანთლის შუქი. პავლიას შემოპყავს ხელში ატაცებული ბავშვი, რათა მაიამ უმკურნალოს („...სწორედ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მაია!“...). იგი საკმეველს აპკურებს ბავშვს და ფეხზე წამოაყენებს. რიტუალი დაძაბულ სიტუაციაში მიმდინარეობს. რაღაც ავისმომასწავებელი კვილისა და შესაბამისი მუსიკის თანხლებით სცენას თანდათან შემოემატებიან სხვა პირებიც. შემოიყვანენ ანტონას და თოკით ჩამოკიდებენ. ბედისწერასავით გარდუვალა უბედურებაო. ამით გვაუწყებს რეჟისორი. ანტონას ბედი განუყრელადა დაკავშირებული გლახაკობის ბედთან. ერთის დაღუპვა მეორეში იწვევს შიშსა და დაბნეულობას, სიცოცხლისაკენ აქტიურ სწრაფვას, რომელიც ხშირად არაცნობიერ ხახიათს ატარებს.

ყველანი ერთ გობში იყრიან თავს, ერთად მკურნალობენ, თითქოს ერთად ებრძვიან მოძალებულ ქირ-ვარამს. მაგრამ ცხოვრება მა-

თი ერთიანობისათვის კი არა — დაშლისა და დაპირისპირებისათვის არის მოწყობილი.

აი, ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება სპექტაკლის პირველი ნაწილიდან. რა არის აქ ისეთი, რომელიც ეწინააღმდეგება ავტორის სურვილს? ვფიქრობთ, რომ არაფერი. თეატრმა მწერლის ნააზრს მოუძებნა ისეთი ფორმა, რომელიც უფრო მიზანშეწონილად მიიჩნია რეჟისორმა. ეს მისი უფლებაა.

გლენჯაკობა გობში ისეა გართხმული თუ შემოჯარული, რომ გეგონებათ გობი კი არა, ცხოვრების ტალღებში შეცურებული უცნაური ნავია (ნიჩბებივით აქვთ ფეხები გამოყოფილი). მენავეები და ავადმყოფები, ერთსა და იმავე დროს ახალგაზრდა მსახიობები არიან (ო. ნაცვლიშვილი, თ. კობახიძე, ი. ხორგუაშვილი). ისინი მოხუც ადამიანებს ასახიერებენ, გულწრფელად მოაქვთ მათი სულის ორეულების უცნაური ბედი. ეს არის ინდივიდუალური და, ამასთანავე ფრთიანი სურათი ნიველირებული მასისა, რომელიც მეტად პირქუშ პანორამას ქმნის.

სტრუქტურულად სპექტაკლი მკაცრად არის ნაგები. შეკრულია, მთლიანი, მოძებნილია სწორი რიტმი, რომელიც თანდათან ძლიერდება. ინტონაცია სულ უფრო და უფრო ექსპრესიული ხდება. დინამიკა სპექტაკლისა ძირითადად პიესის სიუჟეტურ ხაზს შეესაბამება. ასეა მეხუთე სურათამდე. „ანტონას თემის“ მონაცვლეობა შემდეგ უფრო მშვიდი რიტმით ვითარდება. პარალელური მოტივია წარმოჩენილი, რეჟისორი კი საწყის სიტუაციაშივე ფინალზე ფიქრობს. ერთიანობისა და თანამდგომლობის სიმბოლური სახე (გობი) მალე უნდა დაიშალოს. აფეთქდეს. თითქოს ერთი სული აქვთ, როდის დატრიალდება ეს ამბავი, უცნაური ძალით მიისწრაფვიან მისკენ. რატომ ხდება ასე? რა აიძულებთ? განა უკეთესი არ არის ერთად იყვნენ, ერთად იმკურნალონ. ვიდრე ერთმანეთს განუდგნენ? დ. კლდიაშვილი ახანგრძლივებს ამ პროცესს, მეტეხის თეატრი კი კუმშავს მას. რადგან სპექტაკლს უკვე დაეცა ანტონას აჩრდილი.

გობის მეტაფორულმა სახემ შეიძლება სულ მალე სხვა შინაარსი შეიძინოს. შეიძლება იგი კუბოდაც იქცეს. ანტონას ჭირის გადალოცვას რომ მოჰყვება. ვიდრე ეს არ მომხდარა. ბრძოლისა და თავდაცვის იარაღად უნდა გარდაიქმნას გობი (ახალგაზრდა მხატვრები მ. შველიძე და უ. შეყლაშვილი მშვენივრად აღწევენ დეკორატიული მოტივების ამ მრავალპლანიანობას!). ასეც ხდება. ფინალი ლოგიკუ-

რად ამთავრებს მოვლენას. რეჟისორი, მსახიობები (ლ. ალიმბარაშვილი, ნ. კოპაძე, თ. დათუაშვილი, რ. ქვლივიძე), მხატვრები, მუსიკალური ნაწილი (მ. ოძელი) და საერთოდ მთელი თეატრი ქმნის მძაფრსა და მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლს. რეჟისორი ბოლოვდე თანმიმდევრულია თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებაში. იკავს სტილურ მთლიანობას. პირდაპირ გვთავაზობს „უბედურების“ მისებურ წაყთხვას. და ჩვენ დიდი ინტერესით ვხდებით მას.

სპექტაკლში არის სადაო მომენტებიც. ზედმეტად არის ჩართული „მომღერალი“ გოგონას სახე, „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია“,—მღერის იგი. დ. კლდიაშვილს სრულიადაც არ სჭირდება ასეთი „ოპტიმისტური კომენტარები“. წარმოდგენამ ხომ ისედაც კარგად ცხადყო, რომ ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება. უნდა შეიცვალოს არსებული, ადამიანის გონება უნდა განთავისუფლდეს მის სულში ჩასახლებული უბედურებისაგან. განა ყველაფერი ეს ცოტაა?

დ. კლდიაშვილი დიდი ესთეტიკა. ეს ვლინდება არა მარტო ნაწარმოებების მხატვრულობაში, არამედ ყველაფერში, უპირველესად კი მისი გმირების ცხოვრების წესში, ჩაცმულობაში, სიტყვაპასუხში. მისი ყველაზე ლარიზი ადამიანიც კი ინარჩუნებს ღირსების გრძობას (სხვის დასანახად მაინც). ამ თვალსაზრისით სპექტაკლში ზედმეტად ჩამუქებულად გამოიყურება გლეხკაცობა. არსებითად იგი მათხოვართა ბრბოს ჰგავს. ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ აქ „სინაზინჯის ესთეტიკის“ გამოძახილთან გვექონდეს საქმე, მაგრამ, საერთოდ, არაესთეტიკური, ჭუჭყიანი და ბანჯგვლიანი ტიპების წარმოჩენა „ძლიერი ნატურის“ გაძლიერების მიზნით, ახლა მოდად იქცა თეატრში და კინოში, ხშირად თვითმიზნურია მკვეთრი ხასიათების შექმნის ილუზია, რომლის მიღწევასაც ამ გზით ლამობენ ხოლმე. ეს არცთუ ისე ახალი ტენდენციაა. ემილ ზოლა ამბობდა: „მაზინჯი სინამდვილე უფრო ლამაზია, ვიდრე ლამაზი ტყუილი... ტლანქი, შეულამაზებელი რეალობა მთელი პარიზის სიმდიდრეს გვირჩენია“. ზოლა დიდი მწერალია და მას თავისი მხატვრული სიმართლე აქვს, თავისი, სხვათაგან განსხვავებული დამოკიდებულება სინამდვილესთან. დ. კლდიაშვილი უდიდეს ერთგულებას იჩენს სინამდვილისადმი, გული სტკიოდა და წერდა, ხედავდა და ხატავდა. მაგრამ მის ადამიანებს ლამაზი ტყუილიც უყვართ, ტკივილის შემამსუბუქებელი იუმორი აქვთ.

მეტეხის თეატრის სპექტაკლი დ. კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებთა დადგმის სურვილსაც აღძრავს. იგი თეატრისა და მსახურების ყურადღებას ამახვილებს ქართულ კლასიკაზე. ნერგავს მისი განახლების რწმენასა და იმედს.

გორის თეატრმა სრულიად ახლებურად გაიაზრა დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ და „მსხვერპლი“. ჩვენ უკვე რამდენჯერმე ვთქვით სიტყვა „ახლებური“. და განა ეს დ. კლდიაშვილის სიდიადეზე არ მეტყველებს? ი. კაკულიას სპექტაკლმა სრულიად ახალი (ისევ ახალი!) კუთხით დაგვანახა დ. კლდიაშვილის სინამდვილე, იპოვა ფართო მასშტაბის, ემოციითა და აზრით მდიდარი წარმოდგენა, ძლიერი დაშტამპული გადაწყვეტა, რომელიც გამოირჩევა ფორმის ელვარებით, შინაგანად გაათბო და გაავსო აქტიორული შესრულებით. ჩანს რომ რეჟისორს დიდი ფიქრი და ენერჯია ჩაუღვრია ყოველ სახეში, ყოველ სცენაში, ყოველ დეტალში. მსახიობებთან მუშაობის სწორი მეთოდი ნოყიერი ნიადაგი გამოდგა, საიდანაც აღმოცენდა მართალი განცდა, დაიბადა სიმართლე, შეუძლებელი იქნებოდა ესოდენ რთული, მრავალპლანიანი (ვიზუალურად კი თითქოს ერთსახოვანი!) სცენოგრაფიის (შ. ხუციშვილი) გამართლება. რეჟისორი და მხატვარი ერთიანსა და პირობით დეკორატიულ გადაწყვეტაში აქცევენ ორ ნაწარმოებს, პიესასა და მოთხრობას. ისინი შეგნებულად მიდიან უანრული განსხვავების ნიველირებაზე, რადგან მოთხრობის წიალში ეგულებათ დრამატურგიული საწყისები. ნაწარმოებთა ხასიათების, სოციალური პროცესების თანამთხვევა და თემატური სიახლოვე უფლებას იძლეოდა გაეერთიანებინათ ორთავე ნაწარმოები. ეს ერთობ სარისკო იყო. ბეწვის ხიდზე გავლას ხომ დიდი ოსტატობა უნდა! რეჟისორმა და მხატვრებმაც ოსტატურად გაიყვანეს სამშვიდობოზე მსახიობები, ადვილი როდია ჯაჭვების მხატვრულ ფაქტად ქცევა. მას უნდა მოუძებნო გამართლება, აზრი, ემოციური საფუძველი. პლასტიკური ნახაზი შინაგანად მართალი უნდა იყოს. ამის გარეშე გარდუვალა ილუსტრაციულობა, სტილიზაცია. ი. კაკულიამ იცის მსახიობთან მუშაობის ხელოვნება. ამიტომ არის მისი მსახიობი ასე თამამი უაღრესად პირობით სცენებში.

სცენაზე რამოდენიმე დიდი ზარი ჰკიდია. არის პატარა ზარებიც. დაშვებულია ჯაჭვების ტყე. მარცხენა მხარეს დიდი სანაყი დგას. გარემო შემოსაზღვრულია ბადით. აი, თითქოს ყველაფერი ის. რაც სცენაზეა. ამგვარი მონახაზი იმთავითვე გვაფრთხილებს, რომ იგი

არ იზიარებს პიესის რემარკაში მინიშნებულ გადაწყვეტას. პიესაში ვკითხულობთ: „ანტონის ეზო. მარცხნივ ისლით დახურული სახლის წინ. სიღმეშია დიდი ხე, რომლის ძირთან დასაჯდომი ქვებია. მარჯვნივ ყორე და წნელის ჭიშკარი. ყორეს გადაღმა სოფლის გზა“. მწერალი ძალიან კონკრეტულად, ზუსტად ხედავს იმ გარემოს, სადაც მისი გმირები უნდა დასახლდნენ. პასტორალური იდილიის ელფერი დაჰკრავს მას. ძალიან საინტერესო იქნებოდა ამგვარი მშვიდი სამყაროს წიაღში, მარტივ სინამდვილეში ქარიშხლის დატრიალება. მით უფრო, როცა დ. კლდიაშვილი თავის ნაწარმოებებს თითქმის ყოველთვის მზიანი დილის იმედით იწყებს და მწუხრით ამთავრებს.

რეჟისორმა სხვა ვარიანტი აირჩია. იგი გვეუბნება: ყველაფერი, რაც „უბედურებასა“ და „მსხვერპლშია“ მოქცეული, ზენაარსთან არის ჯაჭვით მიბმული. თავზე ეკლესია ადგათ, სულშიც მისი რწმენაა ჩასახლებული. მათი ცხოვრება ბადეშია მოქცეული, სულ ერთია, რამდენიც არ უნდა იფართხალონ, მაინც ვერსად წაუვლენ, მოსახდენი უნდა მოხდეს. აქი დავით კლდიაშვილმა თავად ბრძანა, რიყეზე უწყლოდ დარჩენილი თევზებივით ფართხალებენ ჩემი გმირებიო. რეჟისორმაც ასეთად წარმოიდგინა ისინი და მათი ცხოვრების აზრსაც შესაბამისი დეკორატიული გამოსახულება მისცა. გარემოს ვიზუალური აღქმა უფრო ფართოა, მასშტაბური. ანტიკური ტრაგედიისებრი რისხვა უნდა დატრიალდეს სცენაზე. ამისათვის სჭირდება განზოგადებული მეტაფორები, ადამიანის სულის სიღრმისეული პრობლემები. ბედისწერის სახით ევლინება რელიგია ადამიანებს. ვინ გაეჭკევა მის ბრკყალებს. რწმენის ტრაგედია უნდა დატრიალდეს სცენაზე. ტრაგედია არა ჰეროიკული, ტიტანური სულის გმირებისა, არამედ დიდი სოციალური უფსკრულის პირას მდგარი სოფლისა. თეატრი დასახლებული რემარკიდან განდგომის მიუხედავად, ისევ დ. კლდიაშვილის სამყაროში რჩება, არ ლალატობს მის სულს, თავზე არ ახვევს გარედან მოტანილს, უცხოს. ამიტომ აქვს მორალური უფლება, სცენაზე შექმნას ახალი მხატვრული სინამდვილე, თეატრის საშუალებებით დააკონკრეტოს, გაასაგნობრივოს პიესის აზრი.

სპექტაკლის გულის ფეთქვასავით აღიქმება საწყისშივე სანაყის მონოტონური ხმა. გამშრალ, ცხოვრებისაგან გატანჯულ მაიას პირველი სიტყვა და სანაყის ხმა კამერტონივით ჟღერს. ილიასა და მაიას დიალოგი ისე იწყება, რომ ისინი ერთმანეთს არც კი უყურებენ. ილია ხალხს, მაყურებელს ელაპარაკება ანტიკური გუნდის

მთხრობელივით. მაშასადამე, საწყის მდგომარეობაშივე დარღვეულია ადამიანთა შორის კონტაქტი. ხეობარი, განადგურებული ილია აქტიურად მოქმედებს სცენაზე და, მიუხედავად მისი მდგომარეობისა, მაინც ამეღავნებს ცხოვრების ეინს. მაია კი სულ ჩამქრალია, ჩაფერფლილი. ტუფიას ხმა აფხიზლებს მთვლემარე სულს. ააწრიალებს ყველას, მათ შორის დიდი დრამატიზმით შეძრულ ამირანსაც (ვ. კახნიაშვილი). იწყება ახალი ეტაპი სპექტაკლში. უბედურება დაიძრა, მოდის, თითქოს ისმის მისი ხმა. ადამიანები ერთიანდებიან. სცენაზე ყველა მსახიობი დაძაბულია, აქტიურია, მიზანდასახული. სოფელი უნდა დახვდეს კარს მომდგარ უბედურებას. რეჟისორი დიდი ტაქტიკითა და ექსპრესიით წარმართავს მოქმედებას. წინ მიუძღვის წაპიერად გამოფხიზლებული ხალხის გონებას. ყველანი თავს იყრიან სანაყთან. ჩაებმებიან შრომის ფერხულში. დაე, ნურავინ იტყვის, რომ სოფელმა არ იცის კირის გაზიარება. ისინი საქმით უპასუხებენ კარს მომდგარ უბედურებას. ეკლესიიდან გამოდიან მლოცველები. მოვლენები სულ უფრო და უფრო მძაფრდება. დრამატიზმს ქმნიან ქოროს მონაწილენი. თანდათან ყველაფერი მძლავრობს, წინ მიიწევს და სრული სიბნელე გამეფდება კულმინაციურ წერტილში. ადამიანები კარგავენ თავიანთ სახეს. აი, სადამდე მიიყვანა ცრურწმენამ ისინი. სპექტაკლში რამდენჯერმე მღერიან საგალობელ ჰიმნს, ღვთის სადიდებელ ლოცვებს. მღერიან დიდი გულწრფელობითა და შთაგონებით. ამ მომენტს კიდევ უფრო რელიეფურად წარმოაჩენს ზარებისა და ჭაქვების სიმბოლიკა, რომელსაც მკვეთრი აქცენტი შეაქვს სპექტაკლის საერთო გააზრებაში.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ პირქუშად იწყება სპექტაკლი. მაიას ხასიათი ტონს აძლევს მას. სანაყის ხმა და ილიას მონოლოგისებური მიმართვა აუდიტორიისადმი ერთ რიტმზეა ნაგები, ერთ აზრზეა დაფუძნებული. აქტიორული შესრულების მხრივ. როგორც იტყვიან, აქ ყველაფერი რიგზეა, რომლის პარტიტურა ზუსტად არის შესრულებული. მაგრამ არის კი სწორი ამ ტონალობით დაწყება? სად გაქრა დ. კლდიაშვილის მაიას ოპტიმისტური გამამხნევებელი შეძახილი? „უბედურებას“ კიდევ ერთი მუქი ფერის დამატება რალად უნდა. ეს თითქოს პატარა დეტალია, მაგრამ ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში. ისლა დაგვრჩენია ვიფიქროთ, რომ გორისა და მეტეხის თეატრებში „უბედურების“ დრამატული საწყისის გამძაფრების ტენდენცია გზას უხსნის სხვა თეატ-

რებში „უბედურების“ ახალი დადგმის შექმნის იდეას, სადაც სხვაგვარად იქნება ეს მოტივი გადაწყვეტილი. რომელი იქნება საბოლოო ვარიანტი? იქნებ არც არის საჭირო ეს „საბოლოო“? განა კლასიკური ნაწარმოების საბოლოო და ერთადერთი სწორი სცენური გადაწყვეტა შეიძლება კი? იგი ხომ ისევე მრავალფეროვანია და იმდენჯერ იბადება სცენაზე, რამდენი ნიჭიერი დამდგმელი და შემსრულებელიც ჰყავს?!

ფსქოლოგიური ძვრები რომლებიც კლდიაშვილის ამ ნაწარმოებების წიაღში მიმდინარეობს, დიდ „თეატრალურ“ სიმდიდრეს შეიცავს. „მსხვერპლი“ იშვიათად იდგმება სცენაზე. მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით მშვენიერი საკურსო სპექტაკლი დაიდგა თეატრალურ ინსტიტუტში. წარსულშიც უცდიათ დადგმა, მაგრამ იქიდან მაინც ბევრი არაფერი შემორჩა ისტორიას.

გორის თეატრმა „უბედურებას“ „მსხვერპლი“ დაუწყვილა, შეიქმნა ერთი მთლიანი, ორაქტიანი სპექტაკლი. თითქოს მოსალოდნელი იყო. რომ პიესის შემდეგ ინსცენირება უფრო წამგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა, მაგრამ ასე არ მოხდა. მოთხრობის დამაინტერესებელი სიუჟეტი რეჟისორულადაც საინტერესოდ იქნა გადაწყვეტილი.

სოფლური ყოფის უშუალობითა და სიმარტივით იწყება პირველი სურათი. მარინე ბაზარში მიმავალ ნიკოს სთხოვს საჩუქარი ჩამოუტანოს ქალაქიდან, პატარა, უპრეტენზიო და მოკრძალებული საჩუქარი. არ დაგავიწყდეს, — ეუბნება იგი ქმარს, — ეს საჩოხე შალი ხუთ მანეთ ნაკლებ არ გიყიდო. ამ გაროზში თუ მოგცენ ორ მანეთნახევარი, გაყიდე, თუ არა და, ისევ სახლში მოიტანე... ეს ოთხი წიწილი სამ-სამ შაურად... ამ გაროზში რომ ფულს მოგცემენ, იმითი ერთი კაი ბალდადი მიყიდე და მომიტანე...

— ბალდადის ყიდვისა მე არაფერი ვიცი — მიუგო ნიკამ.

— ნაცნობი ვინმე შეგხვდება, შე კაცო, შეეხვეწე და გაყიდივებს. მარა კარგი იქნეს კი!

— რა ფერის გინდა?

— თეთრი იქნეს... თუ გინდა ცისფერი...

— ფულები აღარ გეტევათ ზანდუკში? — გაისმა ფეფენას შემზარავი ხმა.

აი, ასე იწყება სპექტაკლიც. აქვე მელავნდება ფეფენას (ე. მოციქულიშვილი) ხასიათის ძირითადი თვისებაც. იგი მკაცრი, გახევე-

ბული კირნახული ქალის სახეა. მსახიობმა მოძებნა ზუსტი, ლაკონური და ეფექტური ფორმა ფეფენას კირნახულობის თემის გადმოსაცემად. უცებ გახსნა როლი. გვიჩვენა არტისტული ნახაზის ყველა შესაძლებლობა და საზღვრები. შეუცვლელი, მკაცრი ინტონაციით დაასრულა ფეფენას მთელი ცხოვრება. ყველაფერი ეს აქტიორულად მაღალ დონეზეა შესრულებული.

მარინესა და ნიკას მარტივი ცხოვრება ადვილად მოიშალა. ნიკა შვილია თავისი დროისა. მორჩილების სულით არის აღბეჭდილი მთელი მისი არსება. დაკარგული აქვს ინიციატივის, წინამძღოლობის უნარი და ეს მარტო აღზრდის შედეგი არ არის, უფრო მრავალპლანოვანი მისი წარმოშობის მიზეზები, რომელთა შორის არსებობდა მისი სოციალური ყოფის ხასიათი. მსახიობი მშვენივრად გრძნობს ამას და წარმატებითაც ხატავს ნიკას პორტრეტს. უფრო რთული წიაღსვლების, ფსიქოლოგიური და მორალური პლანების გამოხატვა უხდება მარინეს როლის შემსრულებელს. სპექტაკლშიც ამ ერთი პატრიარქალური ოჯახის რღვევისა და განადგურების დრამატული სურათია გადმოცემული. მშვიდად დაწყებული ცხოვრება უცებ აშალა, აბოპოქრდა, როგორც კი აზნაურიშვილი შემოიჭრა მათ ყოფაში. განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა. წყაროზე მარინეს დავითმა უთხრა: — „კვირას მოვალ, უსათუოდ გეწვევი... კაი მასპინძელი თუ დამიხვდება. — მარინე ისევ მირბოდა და დავითიც ღობეს მოშორდა“.

ასეა მოთხრობაში. სპექტაკლში რეჟისორის მინიშნება უფრო თვალშისაცემია, უფრო აქცენტირებული. მარინე ინტრიგის ბადეში გახვია დავითის გამოდევნებამ. ამიერიდან მეტი სამხილი მიეცა ფეფენას. ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა, რომელიც ზნეობრივი პოზიციების სხვადასხვაობაში ჩაისახა, ღრმა სოციალურ კონფლიქტში გადაიზარდა. ფეფენა ძველი ცხოვრებისაკენ ექაჩება მარინეს. ძველი მორალური და ეთიკური ნორმების ტყვეობაში აქცევს. მარინეს ბრძოლას წყვილადში მოცულ გარემოში მბეუტავი სანთლის ძალა აქვს. სანთელიც მალე ქრება. მარინეც კვდება. ეს ნაწარმოებიც ისეა, როგორც „უბედურების“ გამო თქვა მწერალმა: „ჩემი პირველი მოთხრობა ანთებული სანთელივით თავდება, თითქოს გათავდა ყველაფერი“.

რეჟისორი არსად არ ცდილობს თუნდაც ერთით მეტი სანთელი აანთოს, ერთით მეტი სინათლე შეიტანოს თვალგაუვალ სიბნელეში,

რომელსაც მსხვერპლად ეწირებოდნენ ადამიანები; ქმნის სცენებს, რომელთაც აღლევების გარეშე ვერ ვუყურებთ. რომელი ერთი დავასახელო: ონისიმეს სახლიდან მარინეს გამოსხმობის სცენა, გამოლოცვის ტრაგიკული სურათი, საიქიოში ნამყოფი ვასილას შესანიშნავი არტისტული თხრობა — აღსავსე შეფარული იუმორით, გაოცებითა და რაღაც სევდიანი იდილიით (აქ მართლაც კლდიაშვილისებურ სახეს ქმნის მსახიობი), თუ მარინეს ცემის სცენა. ეს არის ამ სპექტაკლის მწვერვალები, ნაწარმოების მთელი შინაგანი და გარეგანი სინამდვილე რომ იხატება. ეს მუქფერი, პირქუში სურათები ჩვენი წარსულის, ცხოვრების ძირეული გარდაქმნის იდეას ქადაგებენ.

გამოირჩევა მარინეს ცემის ეპიზოდი. ფართო მონასმით შესრულებულ ამ დრამატულ სურათს დიდი აზრობრივი ფუნქციაც აქვს. ამასთანავე, იგი გადმოცემულია მაღალ ემოციურ რეგისტრებში. მარინეს სულის საბოლოოდ დამორჩილების (ანუ გაკუდიანების) აქტში ჩაისახა ფეფენას განადგურების პერსპექტივაც. მისი გამარჯვება, ზეიმური ამალება (ჩინებულია აქ მსახიობი) მომავალი დაცემის წინაპირობაც არის.

ყოველთვის რაღაც მოუხერხებელი დასადგმელია ცემის სცენა, ბუტაფორულობა ან ცრუ მოძრაობა იჩენს ხოლმე თავს. რეჟისორმა ტაქტით, დიდი დამაჯერებლობით შეასრულა ეს „რიტუალი“. გაჯაჭველი მარინეს გაქცევისა და მისი მოქაჩვის მარტივი ზერხით დიდ ეფექტს მიაღწია, მარინეს გაქცევა უნდა დედა-შვილის კლანჭებიდან, გარბის და ვერც გარბის, ზედიზედ რამდენჯერმე მეორდება გაქცევისა და გაკავების მიზანსცენა. მეორდება ექსპრესიულად, გამძაფრებით, ფეფენას შეძახილებით, შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობით და ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ამაოდ მიისწრაფვის სინათლისაკენ მარინე. გადაულახავ წინააღმდეგობაშია გახლართული მისი სული.



საერთოდ კი ყველა სპექტაკლში, რომელიც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიხედვით შეიქმნა, იგრძნობა (მეტ-ნაკლებად) ერთგვარი ილუსტრაციულობის, სტილიზაციისა და დრამატული საწყისის გადაჭარბების საფრთხე, მეორე პლანზეა მოთმინებისა და იმედის პრობლემა. დ. კლდიაშვილისათვის კი ეს ძირითადი საკითხია. მასში

განფენილია მომავლის, ჰუმანიზმისა და „ქირსა შიგან გამაგრების“ იდეები.

„სეზანის პატარა სურათში მთელი ზღვა დაეტევია“. დავით კლდიაშვილის პიესებზეც იგივე შეიძლება გავიმეორათ: მთელი ცხოვრება თავსდება დ. კლდიაშვილის სურათებში.

• • •

დავით კლდიაშვილმა დიდი გავლენა მოახდინა 60-70-იან წლების ქართულ თეატრზე.

თეატრმა პირდაპირ მადანს მიაგნო. იპოვა მდიდარი ეროვნული პლასტიკა და პირობითი თეატრალური ფორმების წყარო, ახალი თვალთ დაინახა ქართველი კაცის მოუსვენარი ბუნება და ტრაგიკომიკური გაორება გაჭირვების ეპოსი.

კლდიაშვილის სამყაროში ყველაფერი მოძრაობს, თამაშობს და თვით ცხოვრებაც არტისტიულად განიცდება. მისი გმირები ცხოვრების დიდი და უცნაური არტისტები არიან. ესთეტიკურად ამაღლებულია მათი თამაშის წესი — სულ ერთია რა როლებსაც არ უნდა ასრულებდნენ. მუდამ დაცულია ეთიკური ნორმები. საერთოდ, კლდიაშვილის გმირები დიდ როლს ანიჭებენ ურთიერთობათა ეთიკას. მოუწყობელსა და დიფერენცირებულ საზოგადოებაში ეთიკური უკავშირდება პიროვნების ღირსების გრძნობას.

იუმორი და ტკბილი სიტყვა პარადოქსულ ერთიანობას ქმნის, ერთდროულად განიცდება როგორც ერთის უპირატესობა მეორეზე, ისე მოყვარის გამხნელება და წახალისება. ამ უცნაურ სინთეზშიც არის კლდიაშვილის გმირთა სპეციფიკური ურთიერთობა.

დ. კლდიაშვილის გმირები საოცარი ძალით მიიზიდებიან ურთიერთობასკენ. კენტად დარჩენის ეშინიათ უფთოდ. ვინ იცის რა დროიდან ჩასახლდა მათ სულში მარტოობის გრძნობა? რა პირობებმა მოაქცია ამგვარ მდგომარეობაში უხსოვარი დროიდანვე მებრძოლი ხალხი? მხოლოდ გაძვალტყავებული ცხენები და ღირსების გრძნობა შემორჩათ გუშინდელ რაინდებს.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები არ არის ერთნიშნა. ათასი შრეებია ჩაფენილი და მისაკვლევი მის სიღრმეებში. ქართული თეატრი გულმოდგინედ ეძიებს და კითხულობს მას.

მასალა. რომელსაც კლდიაშვილი ეყრდნობა, თეატრალური იყო თავისი ფორმით. ეს მომენტი კარგად შენიშნეს 1920 წელს (გაზ. „სახალხო საქმე“ № 965): „მკითხველსა და მკითხველს სიცოცხლის ჰვერის მხოლოდ ის თეატრალობა, რომლითაც ცხოვრობს დასაველეთ საქართველო. აქ. ამ თეატრში იკარგება წოდებრიობა და კლასი. ყველას აერთებს მისწრაფება თავისი მწირი ცხოვრება სიტყვით მაინც გააშინაარსოს, სხვასთან თავი გამოიჩინოს... იმერეთის ცხოვრება იმდენად სიცოცხლიანია, ასე ვთქვათ, თეატრალური, რომ აქ ხელოვნება და ცხოვრება მჭიდროდ არის დაკავშირებული. შედეგებული“. აი. სწორედ ეს ქართული ფენომენი ზოგადდება კლდიაშვილის შემოქმედებაში. მწერალი საოცარი სიმსუბუქით ხატავს ყველა კარგის „სხვისთვის ჩვენების“, სხვათა გაჭიბრების არტიტული პოზის ქართულ კომპლექსს. არტურ ლაისტის თვალს არ გამოპარვია, რომ საქართველოში ცხოვრობდნენ დონ-კიხოტები და დონ-კიხოტის ნათესავეები. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში არის სულის შემძვრელი დრამატული ხასიათები და სიტუაციები. იგი მოქცეულია მოთხრობაში: „ქამუშაძის გასაჭირი“, „მიქელა“, „მსხვერპლი“, „შერისხვა“, „უბედურება“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვა. სიცოცხლის დაცვის მაგია ტრიალებს მათში. ბედისწერას აუტანია ადამიანები. მათი თითქოსდა პრიმიტიული ცხოვრება საოცრად რთულია და ღრმა.

ქართული თეატრი ორივე ნაკადს (დრამატულს და კომედიურს!) დაეწაფა. დ. კლდიაშვილის თეატრის ახალი ძიებანი, რომელიც 60-იან წლებში „დარისპანის გასაჭირის“ მ. თუმანიშვილისეული დადგმით დაიწყო, ფართო მასშტაბით გაიშალა 70-იან წლებში. ამ ძიებათა პირველ პლანზეა შ. გაწერელიას დადგმები. რეჟისორი ტელევიზიაში დგამს დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებს“ და „ირინეს ბედნიერებას“, მოზარდ მკითხველთა თეატრში „ქამუშაძის გასაჭირს“ და „ირინეს ბედნიერებას“. ეს ძიებანი საერთოდ ქართული თეატრის განმანახლებელი ტენდენციების ნაწილია.

მაგრამ ვიდრე ამჟამინდელ ძიებათა ხანა დადგებოდა დ. კლდიაშვილის თეატრმა გაიარა განვითარების რთული პროცესი, ეს გზა ზიგზაგობრივი იყო.

დავით კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერება“ პირველად 1901 წლის 23 სექტემბერს დაიდგა ვ. აბაშიძის რეჟისორობით. იმავე წელს დაიდგა ქუთაისშიც ლ. მესხიშვილის მიერ. თბილისში წა-

რმოდგენა დამარცხდა. ქუთაისში წარმატება ხვდა. ამ მოვლენაში ზუსტად გამოვლინდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე ღრმა პროცესი. ერთის მხრივ ბრძოლა ფსიქოლოგიური რეალიზმისათვის, მეორეს მხრივ გ. ერისთავის კომედიური თეატრის ცდა თავის გავლენის სფეროში მოექცია კლდიაშვილი, რომელიც ერთობ ანიველირებდა კლდიაშვილის მხატვრულ თავისებურებას.

დავით კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება, მისი თეატრის ისტორია არსებითად ამ ტენდენციათა შორის ფარული თუ საჯარო წინაღობადაა ბრძოლის ისტორია.

კლდიაშვილის ისტორიაში შეიქმნა არა ერთი საინტერესო აქტიორული სახე, რამდენადმე ერთსახოვანი გზა ჰქონდა 20-იანი წლებიდან მოყოლებულ დადგმებს ვიდრე 60-იან წლებამდე.

თეატრში თითქოს ორი დ. კლდიაშვილი იყო. ერთი მხიარული კომედიების, ვოდევილების, სატირულად მამხილებელი ნაწარმოებების ავტორი და მეორე ის, ვინც ხატავდა ღრმა სოციალურ უკუღმართობასა და პიროვნებას შორის წარმოქმნილ კონფლიქტს.

რევოლუცამდე ქართულ თეატრში იყო ცალკეული აქტიორული მიღწევები დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმებში. მხედველობაში გვაქვს უპირველესად ვ. შალიკაშვილი და ვ. ბალანჩივაძე. ისინი ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრინციპებს იცავდნენ თეატრში. საინტერესო მოვლენა იყო ა. ფალავას დადგმები. 1925 წ. ჟურნალ „ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა ა. ფალავას მიერ შედგენილი ცნობები 1920 წლიდან 1924 წლის 1 იანვრამდე სახელმწიფო დრამის (ანუ რუსთაველის თეატრის) სცენაზე რომელი პიესა რამდენჯერ დაიდგა. დასახელებული რეპერტუარის 62 პიესიდან, ყველაზე მეტჯერ დადგმულა „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“. ასე რომ, დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესი თითქმის ყოველთვის იყო.

ჩვენ დეტალურად არ შევხებით 20-იანი წლების შემდგომი პერიოდის აქტიორულ თუ ცალკეულ წარმატებებს, ის კი უნდა ითქვას, რომ დ. კლდიაშვილის ბედი მაინცდამაინც დიდად გამონაკლისი არ ყოფილა 30-40-იანი წლების თეატრში. იგი თითქოს გარკვეულ შესაბამისობაშიც კი იყო იმ ტენდენციებთან, რომელიც იმჟამინდელ თეატრში ხდებოდა. ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების თავისებურება განსაზღვრავდა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების პირობებს. როგორც არის დრო, ისეთია მისი თეატრიც.—

ამ უდაო ქვეშარიტების მიღმა, რასაკვირველია, ძალიან რთული და მრავალპლანიანი თეატრალური ტენდენციებია მოქცეული, მათ შორის დ. კლდიაშვილის თეატრიც. შემთხვევითი არც ის ფაქტი იყო, რომ „შემოდგომის აზნაურებს“ (რეჟ. კ. პატარიძე) დიდი წარმატება ხვდა 30-იან წლებში და არც ის იყო მოულოდნელი, როცა იგივე სპექტაკლი აღდგენილ იქნა 50-იანი წლების ბოლოს და მაყურებელმა მოხსნა იგი, არ დაესწრო, თეატრს უარყოფითი ხასიათის წერილები მოსდიოდა. მაყურებელმა არ გაიზიარა სპექტაკლის გადაწყვეტა.

60-70-იანი წლების ქართული თეატრის ლექსიკური განახლება — ნეტაფორული აზროვნება, გარკვეულად, დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისგან არის იმპულსირებული. ქართველმა რეჟისორებმა ერთობ დიდი გაბედულებით მოჰკიდეს ხელი კლდიაშვილის ნაწარმოებებს, მეტნაკლები ძალით და წარმატებით, მაგრამ ყოველთვის დიდი წარმატება არ ჰქონია სიახლეთა ძიებას, ზოგჯერ გადამეტებულ სურვილს ორიგინალობისას თვითმიზნურ სტილიზაციამდე მიუყვანია თეატრი. კლდიაშვილით ამგვარ გატაცებას ყოველთვის აქვს თავისი ახსნა და მიზეზი. იგი შემთხვევითი არ არის, მარტო დადგმების უბრალო დასახელებაც საკმარისია, რომ წარმოვიდგინოთ თუ რა დიდა კლდიაშვილისადმი ინტერესი. „ირინეს ბედნიერება“ დადგეს ა. ვასაძემ, ლ. იოსელიანმა, შ. გაწერელიამ, თ. აბაშიძემ, გ. ქავთარაძემ; „დარისპანის გასაჭირი“ — მ. თუმანიშვილმა, ლ. იოსელიანმა; „უბედურება“ — თ. ჩხეიძემ, ი. კაკულიამ, ს. მრევლიშვილმა; „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — თ. ჩხეიძემ და რ. სტურუამ, ს. ცომაიამ, გ. ლალიძემ, ვ. მკედლიძემ; „ქაშუშაძის გასაჭირი“ — შ. გაწერელიამ, გ. სებისკვერაძემ, შ. კობიძემ, ვ. ჩიგოგიძემ; „ბაკულას ღორები“ — მ. თუმანიშვილმა; „მსხვერპლი“ მ. თუმანიშვილმა, ი. კაკულიამ; „სოლომონ მორბელაძე“ — თ. მესხმა, ო. გვიჩიამ — ეს მარტო დრამატულ თეატრში. ამავე პერიოდში შეიქმნა ფილმები „კარდაკარ“, „მიქელა“, „უბედურება“, „ბაკულას ღორები“. აი ასე ფართოდ წარმოსდგა დ. კლდიაშვილის შემოქმედება ქართული თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის რეპერტუარში. დ. კლდიაშვილის თეატრის ფორმირებაში მონაწილეობდა თითქმის ყველა თაობის რეჟისორი და საუკეთესო აქტიორული ძალები. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებიდან დაუდგმელი დარჩა „შერისხვა“, „წრფელი გული“

(მ. გეგამ მოთხრობის საფუძველზე შექმნა პიესა, რომელიც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დაიდგა!), „მიქელა“, „თავადი პეტრე“, „როსტომ მანველძე“, „მშობლის ნუგეში“ (ბოლო სამი მოთხრობა სულ 15 გვერდია). გვჯერა, რომ თეატრი ამ ნაწარმოებსაც მოუძებნის სცენურ ფორმას. განსაკუთრებით საინტერესოა მემუარები, სადაც ნამდვილი დრამატიზმით აღსაყვამ სურათებია გადმოცემული.

ერთობ ახლობელი გამოდგა დავით კლდიაშვილი თანამედროვე ქართული თეატრისათვის. ჩვენ მოწმე გავხდით ნიღბოსანთა საკარნავალო სერობისა (ახმეტელი ფიქრობდა დაედგა „კლდიაშვილის ნიღბები!“). ჩვენ წინ გაიარეს ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაში ჩავარდნილმა პლატონ და ბეკინა სამანიშვილებმა, სოლომან მორბელაძემ, დარისპან ქარსიძემ, ეკვირინემ და მართამ, დრამატული ბედის ქალებმა: კაროენამ, ირინემ, ნატალიამ, მარინემ და სხვებმა. სცენაზე გაერთიანდა დ. კლდიაშვილის პროზა და პიესა, რამეთუ ორთავე დიდი დრამატურგია, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. პროზასა და პიესებს აერთიანებს არა მხოლოდ მწერლის სტილი, მისი მსოფლშეგრძნება, ხატვის მანერა და ეთიკური პრინციპები, არამედ დიდი სიანლოვე თვით ხასიათების „ბუნებაში“. დიალოგების წყობის სისტემაში, აქტიურ ქმედებაში. მოთხრობების გმირები თითქოს პიესებში აგრძელებენ სიცოცხლეს და, პირუკუ. ამ ერთიანობამ თეატრს საშუალება მისცა კლდიაშვილის ნაწარმოებებისათვის მოეძებნა სცენური ფორმა ისე რომ პიესაცა და პროზაც წარმოგვიდგინა, როგორც ერთი მთლიანი თეატრალური სამყარო. ამიტომ არ იგრძნობა პროზისა და დრამატურგიის გამოიშველი საზღვრები სცენაზე (რაც ასე საცნაურია სხვა შემთხვევებში ინსცენირების დროს!) „ბაკულას ღორების“, „ქამუშაძის გასაჭირის“ ან „მსხვერპლის“ დადგმის დროს.

მ. გაწერელის რეპერტუარშია ტელედადგმები „ბაკულას ღორები“ და „ირინეს ბედნიერება“. ხოლო თეატრში „ქამუშაძის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“. ოთხი დადგმა ნათლად ავლენს რეჟისორის ბოლო წლების ძიებათა ხასიათს. მის მხატვრულ ორიენტაციას. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, უფრო ადრე, თ. ჩხეიძემ დადგა „დარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“. ასე რომ თეატრში უკვე შეიქმნა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმის გარკვეული ტრადიცია, სპექტაკლებმა გააძლიერეს ადაშიანის ფსიქოლოგიური სამყაროსადმი თეატრის ინტერესი. გამოიწვიეს ახალი შემოქმედები-

თი იმპულსები. შ. გაწერელის „ქამუშაძის გასაჰირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ არსებით როლს ასრულებენ თეატრის მხატვრული კრიტიკრიუმის შემუშავებაში თეატრის ახალ ძიებათა მიჯნაზე!

კლდიაშვილისადმი ქართული რეჟისურის გამორჩეული ინტერესი დიდხანს გაგრძელდება, რაკი მან იპოვა ახალი თეატრალური ვერსიების შექმნის მდიდარი წყარო. ყოველი მათგანი თანადროულ ჟღერადობას იძენს. პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ პრობლემას, ადამიანური ცხოვრების თანაგანცდას, არამედ იმასაც, რომ შ. გაწერელის სპექტაკლები საზოგადოებრივი აზრის მღელვარებასა და აზრთა სხვაობას იწვევენ.

„ქამუშაძის გასაჰირი“ „რეჟისორულ არტახებში“ მოქცეული, მკაცრად შეკრული სპექტაკლია. ნატიფ სცენურ ფორმებში დიდი ადამიანური დრამაა მოქცეული. ფორმის ლაპიდარობა, მე ვიტყვოდი, თავისებური „იმერული ელეგანტურობა“, გარკვეულ სიმსუბუქეს ანიჭებს წარმოდგენას. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებში არაფერი არ არის ზედმეტი, ზუსტია ყოველი ფრაზა, ჟესტი, პაუზაც კი. მცირე პლასტიკურ ფორმებში მუდამ დიდი აზრია მოქცეული. რეჟისორა თანმიმდევრულად არკვევს ხასიათებს, მოვლენებს, ხსნის სულის სიღრმეებს, ყველაფერს უჩენს თავის ადგილს. მთელი წარმოდგენა მის ნებას ემორჩილება. თითქოს ერთობ ხანგასმულიცაა რეჟისორის ხელის ძალა, ზემოქმედების უნარი, მისი სცენური სოციალური გარემო. გაწერელისთან მეტაფორა არ არის ერთნიშნა ხატი, სადაც მსახიობი დეკორის ფუნქციას ასრულებს. ამის მიღწევა კი არ არის ადვილი იქ, სადაც თავს იჩენს რეჟისორის ტოტალური ძალა!..

„ქამუშაძის გასაჰირი“ მრავალპლანიანი სპექტაკლია, რეჟისორს ბრწყინვალედ აქვს გადაწყვეტილი სიკვდილისა (ქელები) და სიცოცხლის (ქორწილი) მონაცვლეობის მეტაფორული ხაზი. სცენის სიღრმეში, ქელების გრძელ მაგიდასთან დგანან სტუმრები. მათი მღუპარე სილუეტები იკითხება მხოლოდ. შესანდობარს სვამენ. იგივე მაგიდა და იგივე ხალხი, იმავე სცენურ კომპოზიციამი ქორწილის სურათს ქმნის. ყოველივე ეს ერთობ ეფექტურია და გარკვეული თეატრალური სიურპრიზის შობაბეჭდილებას ახდენს. სურათს წინ უძღვის გმირთა რთული ცხოვრება, მაყურებელმა დაინახა მათი ტანჯვის გზა, ღრმად სოციალურ პროცესებში ამოიხსნა დ. კლდიაშვილის გმირთა ცხოვრების წესი და ხასიათების თავისებურება. რომ ეს არა. მაშინ დასახელებული სურათი ლამაზი კომპოზიციის მხოლოდ პლასტიკუ-

რი ილუსტრაცია იქნებოდა (მეტაფორული სპექტაკლები ხომ უხვად მიმართავენ ლამაზ ილუსტრაციებს“..). გაწერელია ბეწვის ხიდზე გავიდა, რაკი სწორი იყო მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიური პრინციპი. მთავარი ეს არის. როცა მსახიობის შინაგანი ბუნება ზუსტად იკითხება, ნათელია მისი გამოხატვის ფორმაც. რეჟისორი „ქამუეაძის გასაქირში“ ქოლგებით მოფარფატე ადამიანებიდან ქმნის საინტერესო სოციალურ ფონს. ზოგჯერ თავისებურ ქოროდ იქცევა სოფელი, რომელიც ხან თანამგობობია გმირთა ტკივილისა, ხან მოხიზხითე ქორიკანაა. სოფლის ქორი და პროვინციული კოკეტობა აბლახუდასავით არის მოდებული. მისი სათქმელი ნათელია. მწერალი სონიაზე ქორს ასე გადმოსცემს: „შხამიანი დედაკაცი“ მანანა ეკვირინეს მიახლის: ვისი იმედით ბრძანდებით, ვისი იმედით? შენი რძლის საყვარლის იმედით? დაგიდგა თვალი! რა მალლა მოგაქვთ თავი! ეკვირინე ამ ქვეყნად აღარ იყო ამის გამგონე და შეეპასუნა: ვინ ამბობს მაგას? ვინ? ვინ? —ვინა და მთელი სოფელი!... მთელი სოფელი, — მოესმა შემზარავი ხმა“. ასე დაცოფეს ტყუილუბრად სონია. მწერალი უღრმესი ტკივილით გადმოგვცემს ამ სურათს.

შ. გაწერელიამ მწერლის სიტყვა თეატრის ენაზე გადაიტანა, გააცოცხლა და იმასვე მიაღწია ქოროს მოძრაობით, ეესტით, რეპლიკებით.

დ. კლდიაშვილმა ფართო მასშტაბში გამოხატა ქართველი კაცის მიწას მოწყვეტის ტრაგედია. რა საოცარი ძალით არის გადმოცემული სოფლიდან ქალაქისაკენ დაძრული ხალხის განცდა. ოტია მიწისადმი უნაზესი სიყვარულით ეთხოვება თავის გარემოს. მეტი გზა აღარ იყო, ოტია უნდა გასცლოდა სოფელს. როგორც კი ეს გადაწყვიტა, უცებ წამოვარდა, რალაცა ძალამ შესძრა მისი სული, ააფორაქა, „გადმოვიდა აიენიდან და მიიარ-მოიარა ეზო.. რალაც უცნაური სევდით შეჰყურებდა ამ ლამეში ყოველ საგანს, რაც წინ შეხვდებოდა, რალაც სიყვარულით აჩერდებოდა სათითაოდ ყველაფერს, რაც მის საკუთრებას შეადგენდა. მისი გული საკვირველად დულდა, გმინავდა. ამ ლამეში, ამ ბნელში გაქირვებული ოტია ემშვიდობებოდა აქაურობას, ეთხოვებოდა იმ მიდამოს, რომელიც დევნიდა და იძულებულს ხდიდა, თავისი კეთილდღეობა სხვაგან ეძია“. თითქოს ოტია და მის მსგავსთა ბედში (კ. აბაშიძისადმი მინაწერი): „...სად წავიდა ამოდენა ხალხი? სად აიჩინა ბინა? და ეს არემარე ჩაჩუმებუ-

ლი, ჩადუმებული ოხრად მიტოვებული სამარეს დამგვანებული, რა-
ღაც საბედისწერო დუმილს მოუტაცეს, დუმილს რომელსაც თუ და-
ვაკვირდებით, თუ ყურს დაუვადებთ, თავზარდამცემი სიმფონიით
არის საესე, ხოლო როცა ამ იღუმალებით მოცულს და სიჩუმეში ნა-
შობ სიმფონიას დაარღვევს ხოლმე ხანდისხან შიმშილით გაძვალ-
ტყავებული ძაღლის ყმულილი — ბუნებაში უცნაური ქვითინი ისმის“.
სულის გმინვასავით ისმის მწერლის ხმა. მან ადრე ჩამოჰკრა საგან-
გაშო ზარი. ადრე შენიშნა თუ რა მოჰყვებოდა შემდეგ მიწის გაუც-
ხოებას. აღარ შემოესმოდა მიწის ყივილი და აქედან გამოდის შედე-
გიც. გავა წლები და ქვეყანას კვლავ დასჭირდება ზარის შემოკვრა,
რათა აღარ გამრავლდეს ჩამქრალი ბუხრები თუ ნასოფლარები.
ტრაგეკულია არა მხოლოდ ის, რასაც ოტია განიცდიდა, როცა თავის
კარმიდამოს ეთხოვებოდა, არამედ ისიც (და ეგებ უფრო მეტად!)
როცა გულარხეინად, წარბშეუხრელად, ხალისით ტოვებდა კაცი თა-
ვის ეზოს და ქალაქისაკენ მიდიოდა. რთული, შორსგამიზნული პრობ-
ლემა წამოჰკრა მწერალმა „ქამუშაძის გასაჭირში“. ჩვენ იგი ვიგრძე-
ნით გაწერელის სპექტაკლშიც, ოღონდ უფრო შერბილებულ ტო-
ნებში...

შ. გაწერელის სპექტაკლი „ქამუშაძის გასაჭირი“ გარკვეულ
გაგრძელებას პოულობს „ირინეს ბედნიერებაში“. საკითხი ეხება გმი-
რისა და მასის პლასტიკური აზროვნების ხასიათს, კომპოზიციებს,
მხატვრობას. ერთი სიტყვით. რეჟისორის ხელწერას. „ირინეს ბედნი-
ერება“ რეჟისორის შემოქმედებითი რისკის მაგალითია. ჩანს, რომ
გაწერელია იმდენად დაოსტატდა კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დად-
გმებში. იმდენად ბევრჯერ მოსინჯა სხვადასხვა პლანი და ვერსია,
რომ შესაძლებლად მიიჩნია წასულიყო უფრო შორს სიღრმეებში.
იგი გაიტაცა კლასიკის უსასრულობის განცდამ, პიესაში მანამდე წა-
რმოუჩენელი ტენდენციების მიკვლევის ეიზმა და „ირინეს ბედნიე-
რების“ სრულიად სარისკო ახალი გადაწყვეტა შემოგვთავაზა. აქამ-
დე თითქმის ყველაფერი გარკვეული იყო „ირინეს ბედნიერებაში“.
შეიქმნა პიესის დადგმის გარკვეული მოდელიც. ჩვენ ვკამათობდით
მსახიობთა შესრულების ხასიათზე, წარმოდგენის მხატვრულ დონე-
ზე. მაგრამ იშვიათად რეჟისორულ კონცეფციაზე. ავარ ოთხმოცზე
მეტრ წელია. რაც „ირინეს ბედნიერება“ იდგმება და მას აქეთ რამ-
დენმა ირინემ, აბესალომ, თუ ფილიპემ გაიარა სცენაზე. შეიქმნა
მნიშვნელოვანი აქტიორული სახეები. იყო რეჟისორული მიგნებები,

გონებაშეხილური სცენები, მაგრამ ყველა დადგმას ჰქონდა საერთო — ირინეს ბედნიერების (ანუ უბედურების) ჩვენება. ვასაგებიც არის, პიესას ხომ „ირინეს ბედნიერება“ ჰქვია, მაშ რაღა საჭიროა პიესის სხვა სცენური ვერსია? ხომ არ ხდება რეჟისორული კონცეფციის თავსმოხვევა? პიესის მოდიფიკაციის მაგალითები ცოტა არ არის, მაგრამ რამდენად შეითვისებს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სული? გაუგებს (ან მოუთმენს!) კი თეატრს მათურებელი? შეიძლება დაუსრულებლად გაგრძელდეს კითხვები. საბაბიც გვაქვს ამგვარი კითხვებისათვის, და ბოლოს, არსებობს კამათის .ცნობილი ხერხი: აბესალოს უბედურების გამოხატვა რომ სდომებოდა მწერალს, თავად დასწერდა „აბესალოს ბედნიერებას“.

შ. გაწერელის სპექტაკლში აბესალოს დრამაა უმთავრესი. ფინალში აბესალო კვდება—გული გაუსკდება (ინფარქტი თქ?!). მაშ ასე. შეიცვლება ტრადიციულად „ირინეს ბედნიერება“. ვიდრე უშუალოდ სპექტაკლს შევხებოდეთ, ცოტა შორიდან უნდა დავიწყოთ.

არსებობს „ირინეს ბედნიერების“ ვარიანტები. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს აბესალოს თემისადმი მწერლის დამოკიდებულება. ჩანს რომ მწერალი ამოწმებს ყოველ ფრაზას, ეძებს ყველაზე ზუსტ სიტყვას. დადგენილ ტექსტში შეაქვს ახალი ფრაზები, ცვლილებანი თითქოს შეუმჩნეველია, მაგრამ მაინც იგრძნობა, „ირინეს ბედნიერება“ რომ დაიდგა, პრესაში ახრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. შენიშენის ობიექტი გახდა არა ირინე, არა ფილიპე ან ვიქტორი, არამედ უპირველესად აბესალო. მისი განხილვა ძირითადად ტარიელ მკლავაძის („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“) ... ერემია წარბას („პირველი ნაბიჯი“) და დათიკოს („გლახის ნაამბობი“) სახეთა გათვალისწინებით ხდებოდა, კლასობრივი მდგომარეობით განებივრებული ეს ტიპები ქმნიდნენ გარკვეულ მოდელს, ქმნიდნენ, რაკი ტყუპისცალებივით ჰგავდნენ ერთმანეთს, ამ ვნებიანმა „რაინდებმა“ ქალზე ძალადობის მთელი ინსტიტუტი შექმნეს. პირველი ღამის უფლება ძვალსა და რბილში გაუჭდათ. ასე გაგრძელდა დიდხანს. როცა ამგვარ ქმედებას იურიდიული საფუძველი გამოეცალა, ფსიქიკაში მაინც დარჩა მისი გამოძახილი. აბესალოს გამოჩენამ კრტიკის ყურადღება მიიქცია, მაგრამ მისთვის მისაღები აღმოჩნდა მხოლოდ ის, რითაც აბესალო უკავშირდებოდა იმ „რაინდების“ ტრადიციას. აბესალო — მოქეიფე, მოჩხუბარი, სოფელში წარმოჩენილი, ფიზიკურად ძლიერი და მოსაწონი თავადიშვილი. აი ის ძირითადი ნიშნები, რითაც იქ-

ცევდა ყურადღებას იგი. „აბესალოებით არის საესე ქუთაისის სას-
ტუმროები. — წერდა „კვალი“, — უაბესალოთ არ ჩაივლის არც
ერთ სოფლის დღესასწაული, არც ერთი ქორწილი კეთილშობილ
ოჯახში“. ეს ტიპური დახასიათებაა. თეატრშიც მეტწილად ასეთად
იყო მოაზრებული აბესალოს სახე. თითქოს აქ სადაოც არაფერია.
პიესის პირველ მოქმედებაში აბესალო მართლაც თავზეზელალებუ-
ლი. თავნება ახალგაზრდაა. ჩანს, რომ მან ქალებთან ურთიერთობის
გარკვეული გამოცდილება შეიძინა. ოცდარვა წლის მოქეიფე წარ-
მოსადეგ თავადიშვილს უკვე ბევრი რამ მოუხწრია. ირინე პირვე-
ლად დაინახა ახალი თვალით. მანამდე არ შეუმჩნევია ირინეს მომხი-
ბვლულობა. „არ დაეკვირვებია რ დღემდინ და იმიტომ არაფრად მი-
მაჩნდა, დღეს ამეხილა თვალები“. გულწრფელია აბესალოს სიტყვე-
ბი. „მომაჯადოვა, მომაჯადოვა მაგ დაწყევლილმა“ — ეუბნება ვიქ-
ტორს. ვნებითაა გახელებული აბესალო. ლამის თვალები წამოსცი-
ვდეს ირინეს მხერით. „რასაც ვაპირებ, კიდევაც შევასრულებ“ —
ამბობს აბესალო და იწყება საწადელის აღსრულების პროცესი. არა-
ვის სიტყვას არ შეისმენს იგი და ძალით იმორჩილებს ირინეს. ფეხ-
ქვეშ გათელავს როდამიშვილის თავმოყვარეობას, ჩამოაშორებს მას
საცოლეს და ირინეც პატრიარქალური მორჩილებით ნებდება „ბედნი-
ერებას“. დ. კლდიაშვილს აქ რომ დაესვა წერტილი, ან შეენარჩუნე-
ბინა აბესალოს „ხასიათის მთლიანობა“, მაშინ აბესალოც ის იქნებო-
და. რაც დათიკო ან ტარიელ მკლავაძე იყო. მაგრამ დ. კლდიაშვილი
სულ სხვა ხასიათის მწერალია. იგი დიდი ფსიქოლოგია. მის სახელს
უკავშირდება ახალი დრამის პრობლემა საქართველოში, ამდენად
გასაგებია აბესალოს ხასიათის ფსიქოლოგიური სიღრმე და მრავალ-
პლანიანობა. თეატრი და კრიტიკა „ძველი არშინით“ ზომავს აბესა-
ლოს ქცევას. აბესალოს „გაორება“ გააკრიტიკა „ივერიამ“ (1902 წ
№ 46): „სწორედ მოგახსენოთ, მთელი ის სცენა, როცა აბესალო
კლავს ირინეს ყოვლად წარმოუდგენელი და გაუგებარია“. ი. იმედა-
შვილის აზრით „აბესალო ჰკლავს ირინეს და როდამიშვილს კი
არაფერს უშვება“. თეატრშიც ხშირად „კლავდნენ“ ირინეს“. ამ მო-
მენტმა გარკვეულად ხელი შეუწყო აბესალოს ხასიათის შესახებ
თვალსაზრისის შემუშავებას. ფსიქოლოგიურად გასაგებიცაა, თუ რო-
გორი უნდა ყოფილიყო ირინეს მკვლელი. იგი არსებითად გამორი-
ცხავდა (როგორც ყოველი მკვლელის!) მისადმი რაიმე სიმპათიას.
ძლიერი აღმოჩნდა ინერციის ძალა. თითქოს ისტორიის სიღრმეებში
ჩაიძირა. აქა-იქ გაელვებული აზრი პიესის ორიგინალური, სპეციფი-

ური ბუნების შესახებ, მხილებული იქნა აბესალოს გაორება, მისი ექვიანობის კომპლექსი, როგორც მწერლის „შეცდომა“. ამდენად სრულ მივიწყებას მიეცა მეორე მოქმედებაში ასე ძლიერად გამოვლენილი ტენდენცია. ი. ნაკაშიძე წერდა: „ჩვენმა სიმპათიურმა ავტორმა აირჩია ძველი თემა, ძველი განზრახვა, მაგრამ სამწუხაროდ მხოლოდ სანახევროდ განაახლა იგი. პირველი მოქმედება მის ნაწარმოებში სიცოცხლით სავსეა. მეორე კი სუსტი“. მაგრამ კრიტიკოსმა მაინც იგრძნო რომ პიესას „ორიგინალობის ბეჭედი აზის“. მან ვერ ამოხსნა თუ რაში იყო „ორიგინალობის ბეჭედი“. პირველ რიგში იგი ხომ აბესალოს სახის გადაწყვეტაში გამოვლინდა. თეატრის პრაქტიკამ არ გაიაზრა აბესალოს ხასიათის სიახლე და მეორე მოქმედებაც არსებითად ისეთი იყო, როგორც პირველი. ასე გაგრძელდა ათეული წლობით.

„ირინეს ბედნიერებაში“ ექვიანობის კომპლექსი დღემდე არავის არ აუყვანია გარკვეული რეჟისორული კონცეფციის რანგში. იგი არ ქცეულა მხატვრულ პოზიციად. შ. გაწერელიამ პრაქტიკულად პირველმა მოიაზრა ასეთად. წარმოდგენაში უპირველესი გახდა აბესალო. მის ირგვლივ დატრიალდა ყოველი მოვლენა, ყოველი სცენა. აქ სხვა არაფერია გამორჩეული. აბესალოსა და მის მოქმედებას, მის გარემოს მიეძღვნა მთელი წარმოდგენა. სპექტაკლში ყველაფერი ისეა აწყობილი, იმდენად ზუსტად არის დაპროგრამებული თემა, ისე თანმიმდევრულად, სპირალურად ვითარდება მოვლენები, რომ სპექტაკლი ერთგვარ მონოდრამის ხასიათს იძენს. ხალხის ჭორი გარსივით აკრავს ირინესა და აბესალოს. მის ნიადაგზე ჩნდება აბესალოს იკვიანობაც და ეს მაშინ, როცა თავად არის პირველადი წყარო ასე გავრცელებული ჭორისა. მძაფრად დრამატიზებულია აბესალოს იკვიანობა. იგი ვნებასავით იმონებს, ცეცხლივით მოედება მის სულს და რაც უფრო ბობოქრობს, მით უფრო აღდება. სავსებით გაქრა დათიკოსა თუ ტარიელ მკლავაძისებური ძალადობის მოტივი. აბესალოს სულის სიღრმიდან მოდის ახალი ნაკადები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის მის რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს. აბესალო აღარ არის კლასობრივი მდგომარეობით თავს გასული ვნებიანი ახალგაზრდა. მისი ვნება უფრო ღრმაა, უფრო ზოგადი, ადამიანური. ეს არის ირინეზე გულწრფელად შეყვარებული კაცის ვნება. მისი იკვიანობა მოტივირებულია არა ქარაფშუტობით, არამედ საკუთარი რწმენის ძალით, ამას კი თავისი ფსიქოლოგიური ახსნა აქვს. აბესალომ

ვერ გაითავისა ირინე. სულიერად ვერ დაიმორჩილა და „ვინც მძლავრობით ეუფლება სამყაროს: აქედანვე ვკვრეტ — ვერ მიაღწევს საწადელს“ (ლაოძი). მოხდა ისე, რომ „მდედრი თვინიერობით იმორჩილებს მამრს“ (ლაოძი). აბესალო თავად გახდა ირინეს მორჩილი, მაგრამ ეს არ არის ქალის მიერ კაცის პირდაპირ, ჩვეულებრივი (ბევრ ჯერ რომ გვინახავს თეატრში!) დამორჩილება, პროცესი კვლავ დაფარულ ფსიქოლოგიურ შრეებში მიედინება. ხშირად ქვეცნობიერ სახეს იძენს აბესალოსა და ირინეს ურთიერთობა.

აბესალოს იქვიანობაც რომ არ დაეწყო, მაინც მშფოთვარე იქნებოდა მისი სული: თავმომწონე ვაჟკაცი, მუდამ გამარჯვებას ჩვეული თავადიშვილი. ირინეს არ აპატიებდა გულგრილობას, არ აპატიებდა მისი კაცური ღირსების შელახვას, მისგან სულიერ გათიშვას და განმარტობას. მით უფრო მძლავრდება აბესალოს ბობოქრობა, როცა წარმოსახვაშიც იმას ხედავს, რასაც ფიქრობს.

სცენა მაქსიმალურად სადადაა მოწყობილი. რეკვიზიტისგან განტვირთულია. მარცხენა მხარეს, მოფარებულ ადგილას არტისტების რეკვიზიტია. სცენის ცენტრში ერთი პატარა მაგიდა დგას. ალბათ, იქ დროდადრო ჩანს მიირთმევდნენ ხოლმე სტუმრები. სცენის ორივე მხარე (მარჯვენა და მარცხენა) მოშიშვლებულია. პირობით გარემოს ქმნის ოდნავ მომწვანო სივრცე. სიღრმეში კედელზე რამდენიმე სურათია მიხატული. თითქოს კეთილი ანგელოზი იმზირება, პატარა ბავშვი წამოგორებულა (ბავშვის თვალები იყურებიან სპექტაკლში „ქამუშაძის გასაჰირი“). სამი თვალი დასცქერის სოფელს. ეს ჭორიანი სოფლის თვალები (ჭორს დიდი თვალები აქვს!). მხატვარი მ. შველიძე ძუნწად, სახიერად ქმნის აზრიან გარემოს, რომელიც საოცრად ნატიფია. ყველაფერი მსახიობთა სამოქმედოდ არის გამოყენებული. მათ დიდი სივრცე სჭირდებათ და მხატვარიც გულუხვად სთავაზობს. დრო და დრო იგი ივსება ქორეოგრაფიული მოძრაობით (ი. ზარეცკი), ადამიანთა მეტყველი სახეებით. საწყის სიტუაციაშივე იკვეთება აბესალოს (ა. მახარობლიშვილი) მზერა. იგი როდამიშვილს (თ. შამათავა) მისჩერებია, თვალგაშტერებული უყურებს. გამოჩნდება ვიქტორის (მ. ლორია) სახეც. სამი ადამიანი დგას პირისპირ სამკუთხან კომპოზიციაში. მთელ სცენას იჭერს სამი კაცი. აბესალო-

სა და პავლეს შეპირისპირების ქამს ჩნდება მათი გამაზავებელი ვიქტორი (მოარული სიკეთე!). მათ გარემოში აწრიალდება ხალხი. სცენა გაივსება. კონფლიქტი ჩასახულია და ცნობისმოყვარე სოფელი ცხოველი ინტერესით ელის მის განვითარებას. ხალხი თითქოს გასართობად არის მოსული. თითქმის ყოველ სცენაში სიმღერა და ცეკვაა. პროვინციელები ვალსს ცეკვავენ და თან ჭორაობენ. ისე ელეგანტურად უჭირავთ თავი, რომ ნამდვილ არისტოკრატებს შეშურდებათ, არ არის დაჩაჩანაკებული, როგორც აბესალო აშბოზა, როდამიშვილის სამყარო, არც გადატაკებული იმერული სოფელია. აქ ყველაფერი კოპწია და დახვეწილია, პლასტიკურად მშვენიერია, პაეროვანი. ეს დავით კლდიაშვილის სამყაროა თავისი არსით, თავისი შინაგანი ბუნებით. რეჟისორმა გმირებს მოხსნა „ისტორიის ჩენჩო“ — ლაფჩინები და ჩოხა, მაგრამ სული დაუტოვა.

ა. მახარაშვილი ზუსტად გადმოსცემს აბესალოს ექსტაზს. იგი ატაცებულია და თავბრუდამხვევად ტრიალებს მოქეიფეთა შორის, რათა ირიწე (თ. ლოლაშვილი) ცოლობაზე დაიყოლიოს. თ. ლოლაშვილის ირიწე ხაზგასმულად მოკრძალებულია, ჩანს რომ მას არ შეუძლია წინ აღუდგეს აბესალოსა და მამის — ფილიპეს (ნ. ცერცვაძე) სურვილს. საამისოდ შესაფერი ტონიც მოუძებნია მსახიობს, თითქოს შებორკილია განცდების გამოხატვის დროსაც. მორჩილებს იდეა თან სდევს მის ყოველ სცენას. ზოგჯერ საერთო პლანში ნიველირდება კიდევ ირიწეს სახე. რაკი რეჟისორს „ირიწეს ბედნიერება“ კი არა. აბესალოს დრამა აინტერესებს, უპირველესად. სტრუქტურულადაც ისეა სპექტაკლი აგებული, რომ ირიწე მეორე პლანზე ინაცვლებს. ამ მისიას წარმატებით ასრულებს თ. ლოლაშვილი. იგი იმდენად ერთგულია წარმოდგენის კონცეფციისა, იმდენად მორჩილია მისი (და არა მართო აბესალოსი!), რომ ერთგვარად ფერმკრთალდება კიდევ ირიწეს სახე ფინალში. უკვე სულ სხვა აზრს იძენს მისი სიტყვები: „აი, ჩემო ბედნიერება, მამა!... ხომ ხედავ?... ხომ ბედნიერი ვარ, ჩემო მამა, ა?!“ თავის მნიშვნელობას კარგავს სამსონის სიტყვებიც: „რა ქენ. შე უბედურო. რა ქენი ეს? ქალი მოჰკალი განა?! „ნეტავი მართლა მოვეკალი“... — ამბობს ირიწე. ხდება ირიწეს დრამატული სიტუაციის გაადვილება. აქ აბესალოს ბედი უფრო გვაღელვებს და გვიტაცებს, ვიდრე ირიწესი!...

ა. მახარობლიშვილის აბესალოს პირველი აშკარა შეჯახება როდამიშვილთან ამ უკანასკნელის მიერ ცაში რევოლუერის გასროლით მთავრდება. რეჟისორმა სრულიად არათანაბარ მდგომარეობაში ჩააყენა აბესალო და პავლე. პავლე მეტწილად კომიკურ ტიპსა ჰგავს. ჩანს, რომ რეჟისორისათვის ამოსავალი გახდა აბესალოს ფრაზა „ვილაც ჩანჩურა როდამიშვილის გულისათვის ყოველივე სიამოვნება უნდა მოვიკლოთ!“ პავლეს სახის ანალიზი სრულიადაც არ ამტკიცებს, რომ იგი მართლა „ჩანჩურაა“. პავლე როდამიშვილი ვაჟკაცობით აბესალოს არ ჩამოუვარდება, მას არც გულადობა აკლია და არც მომხიბვლელობა, მაგრამ უფრო თავდაჭერილია, უფრო ზრდილია და მოკრძალებული, ვიდრე აბესალო. ირინესა და როდამიშვილის სიყვარულიც ალბათ ამ მორჩილ სულთა ერთობაზეა დამყარებული. და კიდევ იმაზე, რომ ორთავე მშვენიერი ახალგაზრდაა და წოდებრივადაც თანასწორნი არიან.

როდამიშვილი ტოლს არ უდებს აბესალოს. როდამიშვილი აბესალოს აფრთხილებს: „გიჯობთ, თავი შეიკავოთ და წინდახედულათ ილაპარაკოთ“. აბესალოს სასაცილოდაც არ ყოფნის როდამიშვილის გაფრთხილება. როდამიშვილი კვლავ მიმართავს: „ტყუილა იქაჩეზით... თქვენი არავის არ ეშინია, ამაზე დარწმუნებული პრძანდებოდეთ“. თავის ძალაში დაჭერებული როდამიშვილი არ შეუშინდება აბესალოს და მასზე გაიწევს კიდევ. ვიქტორი აშველებს მათ. როდამიშვილს კი მიმართავს: „პავლე, ჰკუაზე მოდი! ყმაწვილო, ამას მოველოდით შენგან!“ — აი, აქ აის სათავე როდამიშვილის ხასიათის ე. წ. „სირბილისა“. მისგან არავინ არ ელოდება უტაქტობას. დებოშს, საზოგადოებისათვის შეუკადრებელ საქციელს. აბესალოსაგან კი ყოველდღე ითმენს ამგვარ რამეს. „ირინეს ბედნიერებას“ ვარიანტებში არის ასეთი მინაწერები: როდამიშვილი ეუბნება ვიქტორს: „აქედან, დღეს ან მე ან აბესალო ცოცხალი ვერ წავალთ, თუ მაგ მხეცმა თავი არ შეიკავა!.. კმარა, რაც მაგას უსაქციელობა ჩაუდენია... ღმერთმანი, კმარა! მართალია განთქმული ვაჟკაცია და თავი მოაქვს, მაგრამ მე არ მივხვდავ მაგის დევგმირობას“. მწერალს სახე უცვლია აზრისთვის და მიუწერია: „მაგ შეჩვეულია ყოველგვარ სისამაგლეს და გათავხედებულია, რომ ყველა ერიდება და ხმას არ სცემს... მაგრამ დღეს მე მოთმინებიდან გამომიყვანს ვაჭყობ და ან მე ვიქნები და ან მაგ... მე არ მივხვდავ, რომ ვაჟკაცობით მოაქვს თავი!...“ საბოლოოდ კიდევ უფრო შერბილდა და

დაიხვეწა ზოდამიშვილის ტექსტი, რაც ბოლო ვარიანტშია წარმოდგენილი, მაგრამ სული მაინც უცვლელი დარჩა. როდამიშვილი მზად არის ირინესათვის თავი გაწიროს. დრო, სიტუაცია ირინეს მამის აქტიურობა და სოციალური პირობები აიძულებს გულში ჩაიკლას დარდი. ეს არის უადრესად რთული ხასიათის პიროვნება და ერთობ რთულ სიტუაციაში უხდება ცხოვრება. სპექტაკლში კი როდამიშვილის ხაზი გამრუდებულია. პავლეს მიერ რევოლუციის სროლა, აბესალოსთან მამლაყინწობა და, საერთოდ, მთელი მისი ქცევა, ექსცენტრიულია და სასაცილო. მაყურებელიც იცინის. ზუსტია მისი რეაქცია, მაგრამ სპექტაკლის საერთო ატმოსფეროსთვის სრულიად შეუფერებელია იგი. როდამიშვილის სახის რეჟისორულ ვადაწყვეტაში შეგნებულად არის დაშვებული გადახვევა (განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში), რაც წარმატებით არის აქტიურულად რეალიზებული. ამის გამო ერთობ რთული სიტუაცია იქმნება ფინალში. როდამიშვილი მიდის აბესალოსთან. მთელმა სოფელმა შეიტყო აბესალოს გახელების ამბავი. სიტუაცია კულმინაციურია. რეჟისორი შ. გაწერელია და წარმოდგენის ყველა მონაწილე დიდი წარმატებით ქმნიან საფინალო სცენას. როდამიშვილის გამოჩენა ნამდვილ ვაჟაკობას ნიშნავს. მისი ბუნების კაცისგან სხვას არც უნდა ველოდეთ. პიესაში ხომ ნათლად ჩანს, თუ რა ძლიერსა და კეთილშობილ პიროვნებასთან გვაქვს საქმე. და აი, დადგა მომენტი. როცა თავდებად უნდა დაუდგეს ირინეს პატიოსნებას. როდამიშვილი ოჯახის უფროსს მიმართავს: „ჩემი აქ მოსვლა სრულიად შიშის ნიშანი არ არის თქვენი შვილის დამუქრების წინაშე, რომ ცოცხალს არ მარონიებს დედამიწაზე!... სინდისი მეუბნევა და ამაში არ უნდა ვიყო შემცდარი, რომ ჩემი გაჩუმება, სხვანაირად მოქცევა, გარემოების წაყრუება — შეფერებათ მიიღება და ამით მე მართლა და საბუთი მივცე, დააქვშმარტოს ის, რაშიც ბრალს მდებს თქვენი შვილი“. ამას მოსდევს როდამიშვილის ვაჟაკური ფიცი, რომ აბესალოს მოჩვენების მსგავსი არაფერი არ მომხდარა მასსა და ირინეს შორის. სპექტაკლში მსახიობი თ. შამათავა ცდილობს გულწრფელად ჩაატაროს ეს მონოლოგი, უთანაგრძნობს თავის გმირის ბედს, მაგრამ შედეგი არ ჩანს, რადგან თავიდანვე სულ სხვა ხაზით განვითარდა პავლეს სახე. თითქოს გამართლდა ერთ-ერთი კრიტიკოსის სიტყვება: „არც ისაა ვგონებ წარმოსადგენი, რომ ახალგაზრდა კაცი მივიდეს

ოჯახში, სადაც მას მოსაკლავად არ დაინდობენ და გამოუცხადოს საჭაროდ ქმარს, მე შენ ცოლს არ ვყვარობო“. ეს ითქვა იმ ოთხმოციოდე წლის წინ. ითქვა საკმაოდ მარტივად და ისე, როგორც ეს იყო შესაძლებელი იმ დროს, როცა არ ითვალისწინებდნენ დ. კლდიაშვილის მხატვრულ თავისებურებას, მაგრამ დღეს შეუსაბამოა სცენაზე მისი ვარიაციის ნახვა!

წარმოდგენაში ფსიქოლოგიურად ღრმად არის მოტივირებული მახარობლიშვილის აბესალოს ცხოვრების გზა — ექსტაზიდან სულიერ დეპრესიამდე. რეჟისორის ჭკვიანი თვალი არ შორდება აბესალოს. მისთვის მნიშვნელოვანია ყოველი დეტალი და თვით უფაქიზესი ნიუანსიც კი. თითქოს ძლიერი ჭოგრიტით იცქირება აბესალოს სულის უფსკრულში და ცდილობს უცნაურად რთული და მრავალპლანიანი კომპლექსის ამოხსნას. არაფერი ძალდატანებითი აქ არ ხდება. ამოდ დაუწყებთ ძიებას არაბუნებრივ ინტონაციებს, ანალიტიკოსის მშრალი გონებით შეთხზულ კონცეფციას. ყველაფერი ემორჩილება აბესალოს სახის ანალიზს, განცდათა ბუნებას, დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების სიღრმეების წვდომას. რეჟისურა და არტისტული ხელოვნება, მხატვრობა და მუსიკალური გაფორმება (დ. გურგენიძისა) საოცრად ჰარმონიულია, მთლიანია თავის მოქმედებაში, თანმიმდევრულია სათქმელის გამოვლენაში. ჰქონდა თუ არა ფსიქოლოგიური საფუძველი აბესალოს იკვიანობას? რასაკვირველია, ჰქონდა, თუკი მის პოზიციას გავიზიარებთ (თუმცა რა მნიშვნელობა აქვს მისთვის, იზიარებდა თუ არა ვინმე მის იქვს!..). როგორც მან ვნება დაიცბო, წინა პლანზე წაშოვიდა ცოლ-ქმრული ურთიერთობის სხვა მოტივები, ირინე დარჩა გულდახშურული, შინ გამოკეტილი, მარტვილივით გარესამყაროს მოცილებული ქალი, აბესალოს, რომელსაც სოფელში ვაჟკაცის სახელი ჰქონდა, არ ასვენებდა როდამიშვილის არსებობა, იმ როდამიშვილისა. რომელიც მას არ ჩამოუვარდებოდა გულადობით. მან ირინეს სიყვარული წაართვა, სანაცვლოდ თავისი თავი შესთავაზა, მაგრამ ირინესთვის გაუცხოებული აღმოჩნდა იგი. აბესალოს სულს არყევდა ამაზე ფიქრი. ვიქტორი ეკას ეუბნევა: „რამდენადაც მე გავიგე... აბესალო იმ ყმაწვილთან ეჭვობს ირინეს, ქე რო წაართვა... წართმევა იყო, აბა რა იყო!.. იმასთან ეჭვობსო... ასე მითხრეს...“ მამ ასე. სოფელში უკვე ხმა დარხეულა. აბესალოს იკვიანობა სალაპარაკო გამხდარა. რა საფუძველით ალაპარაკებულა სოფელი? რატომ წრიალებენ

ასე უდარდელად და ირონიული ღიმილით ქოლგიანი წყვილები? რატომ ნათდება ფართოდ გახედილი თვალები კედლიდან, როცა სცენაზე ჭორი იბადება? ამის პასუხს ვიქტორი იძლევა: „მინდოდა მენახა და მეთქვა ერთი-ორი სიტყვა, თორემ ნამეტანი მითქმა-მოთქმაა და უარესი ის არის, რომ აბესალოსაგამ ეძლევათ სალაპარაკო... უნდა მოისპოს ეს უცნაური და უხეირო ლაპარაკი! აბესალო კია დანაშაული ყორის-ფელში...“ (ხაზი ჩვენია—ვ. კ.). ეს ხდება მეორე მოქმედების პირველ გამოსვლაში. ვიქტორი ჩქარობს, რათა გაფანტოს გაუგებრობის ნისლი, აბესალოს გონებას რომ ფარავს. მაგრამ მოვლენები სწრაფად ვითარდება. აბესალო ხომ ძლიერი ემოციის კაცია. ეს შესანიშნავად არის აქტიურულად გამოვლენილი. მისთვის არასოდეს არ ყოფილა სანახევროდ რაიმე. ყველაფერს ეძლეოდა მთელი გულით, გატაცებით და ასევე გაპყვა ჭორის ტალღებსაც. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ერთ-ერთ ქეიფში აღარ მოუთმინეს მის ააჩრებას და შიანახეს: „ჩემზე რომ ასი თვალი გიჭირავს, უკეთესი იქნებოდა, ცოლისათვის გედევნებინა აგრე მარჯვედ თვალიო!..“ ესლა აკლდა აბესალოს და იგი ვეფხვივით გამძვინვარდა. მისი შეჩერება აღარავის შეეძლო, ვიქტორი, როგორც სპექტაკლის გონების ხმა, სიფხიზლის სიმბოლო, კვლავ ცდილობს კონფლიქტის განელებას. „შეუტყვია მაგას ყმაწვილკაცობა! გამოაქენა ქალი ასე ტყვილა უბრალოდ! ყველამ გაიგო, ყველა მიახვედრა, რომ ცილს ეწამება...“ სოფელს კი უყვარს რომანტიკული ჭორი! უყვარს ფუსფუსი საოჯახო დრამებზე და ბევრმაც გამოგონილი სინამდვილედ მიიღო. რა შესანიშნავად არის მოცემული ეს სპექტაკლში. საოცარი ტაქტიკა და ზომიერებით ვლინდება მასის კომენტარები. „სხვისი ჭირი, ღიბეს ჩხირიო“ ოდითგან თქმულა სოფელში და თითქოს მის გასამართლებლად სეირნობენ თუ ცეკვავენ ასე გულგრილად. აბესალო და ვიქტორი კი ცხარე დისკუსიას მართავენ, ვიქტორი აწრიალებულა დასდევს აბესალოს, ხშირად სიტყვას დასრულებასაც ვერ ასწრებს. მახარობლიშვილის აბესალო და ლორიას ვიქტორი, შესანიშნავად აელენენ ამ ბორილის მიღმა ჩაფენილ სულიერ თრთოლვას. აზრი და ემოცია უპირისპირდება ერთმანეთს. გონიერების ხმისა და გრძნობამორეულ აბესალოს შეპირისპირება უკეთ აელენს წარმოდგენის რთულ ფსიქოლოგიურ ნაკადებს. ხაზს უსვამს მის მრავალფე-

როვან ბუნებას. „ცრუ წარმოდგენას აყოლიხარ“. ჩასძახის ვიქტორი, მაგრამ მის ხმას უკვე ძალა აღარა აქვს.

მახარობლიშვილის აბესალო მოჩვენებების ტყვეობაშია. ფიქრით ხელავს. თუ როგორ ცეკვავენ ირინე დაროდამიშვილი (აქ დამაჯერებელია თ. შამათავა). ირინე თანდათან შიშვლდება მის წარმოსახვაში და აუტანელი ხდება აბესალოს ცხოვრება. ცრემლები ერევა, გრძობა იმონებს, უაზროდ წრიალებს, შესაბრაალისი ხდება. აბესალოსა და ირინეს მოტივს ხშირად გიტარის ნაღვლიანი ხმა ერწყმის. აბესალოსა და ირინეს ჯვრისწერის საინტერესო ცერემონიალს თან სდევს დრამატული ინტონაცია. აბესალოს ფიქრი გაექცევა როდამიშვილზე და უმალ დაწყვილებული ეხატება ირინე და პავლე. გოლგოთასაკით მტანჯველი აღმოჩნდა აბესალოს გზა, მაყურებელი თანაგრძნობით მიჰყვება მის გზას და წამითაც არ შორდება მას. რეჟისორი ფსიქოლოგიურად ასაბუთებს აბესალოს მოქმედების ყოველ ეტაპს და ბოლოს მისი გაბედული კონცეფციის თანამოაზრედ გვხვდის. რამდენად უცნაური, შოკში ჩამგდები და მოულოდნელიც არ უნდა იყოს აბესალოს საკვილი, სპექტაკლში იგი გამართლებულია. შ. გაწერელისა აქვს დიდი რეჟისორის სითამამე, სიჯიუტე და თანმიმდევრობა თავისი კონცეფციის გამოვლენაში. იგი ძლიერია, რადგან ღრმად სწამს ის, რასაც აკეთებს, მისი რეჟისორული პოზიცია მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპებზეა აღმოცენებული. რეჟისორს შეუძლია მხატვრულად ამოხსნას ურთულესი სოციალური პროცესები, ფსიქოლოგიური მოტივაცია მოუძებნოს ყოველ სახეს, ყოველ სცენას, შექმნას განწყობილებათა უწყვეტობა. ამ მთლიანობის მაგალითია „ირინეს ბედნიერება“. მეთოდოლოგიურად ზუსტად აწყობილ სპექტაკლში თავის ადგილს პოულობს ყოველი მსახიობი. შეუზღუდავია მათი შინაგანი აქტივობა და იმპროვიზაციული ინიციატივა. მსახიობები გრძნობენ წარმოდგენის მადლს, სიამოვნებას ჰგვრით იგი და გატაცებით თამაშობენ. არტისტიზმით გამოირჩევა ნ. ცერცვაძის ფილიპე ბარბაქაძე. მსახიობი სცენის ოსტატის ნიჭიერებით ხატავს რეალისტურ სახეს. მისი მოძრაობა, ყესტი იმის მანიშნებელია, რომ ფილიპეს სახლშიც შეიძლება დიდი წვეულების გამართვა, მისი მხარგამლილობა, მოუსვენარი წრიალი და აქტიური ქმედება ფილიპეს სახის ახალ მომენტებზე მიგვანიშნებს. იგი განსხვავებულია ფილიპეს როლის ტრადიციული შესრულებისაგან. მასში არ არის არავითარი „ფარული“ მანერა, იგი რეალისტურია თავით ფეხამდე და ზომი-

ერად სტილიზებული. იგრძნობა სახის განვითარების პროცესი. არც ნ. ცერცვაძე და არც სხვა მსახიობები, იქნება ეს ბ. ხაფავა (ეკა) თუ სამსონი (შ. ქრისტესაშვილი), ა. მახარობლიშვილი, თ. ლოლაშვილი თუ სხვანი, არ იძლევიან მხოლოდ რეზულტატებს. ისინი გვიჩვენებენ მათი გმირების შინაგან პროცესებს, ფსიქოლოგიურ ძვრებს და განწყობილებათა სიმართლეს. მეტად ეპიზოდურია ბ. ხაფავას ეკა, მაგრამ სავსეა შინაგანი სიმართლით, აზრიანია სიტყვა და რეაქცია. მხატვრულ სიმართლეს აღწევენ მ. შარიქაძე (სოგრათი) და ვ. მექვაბიშვილი (ნესტორი). პატარა, მაგრამ ცოცხალი, ფსიქოლოგიურად ზუსტი დეტალებით ავსებენ სპექტაკლს ქ. შერვაშიძე, ნ. მამულაშვილი, ა. შარმანაშვილი, მ. ბოცვაძე, მ. აბაშიძე, მ. მაჩაიძე, ო. გაბელა, მ. კიკაჩიშვილი, თ. თავართქილაძე, ეს არის სპექტაკლის ფონი, სადაც დიდი ადამიანური დრამა უნდა გათამაშდეს და ისინი წარმატებით ასრულებენ ამ ფუნქციას. გვემახსოვრებენ თავს ცალკეული ექსტით, ცეკვის სტილით თუ სიარულის მანერით. წარმოდგენაში რთული ფუნქცია ხვდა წილად თ. შამათავას, მაგრამ დამაჯერებელია იქ, სადაც საამისოდ პირობები ექმნება. ჩანს რეჟისორის ო. ბალათურის გულმოდგინე მუშაობის კვალი. ეს არის სპექტაკლი, სადაც ერთობ ფასეულია ყველას წვლილი, აქ მიღწეული მხატვრული მთლიანობა, რომელიც სრულქმნილების რანგშია აყვანილი, თეატრის ჭეშმარიტად დიდი გამარჯვებაა. იგი. ამასთანავე, იმაზეც მეტყველებს, რომ შ. გაწერელიასათვის დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. მწერალი დიდ გავლენას ახდენს თეატრის სადღეისო მხატვრული პოზიციის შემუშავებაში.

ის გარემოება, რომ გაწერელიას სპექტაკლში არის სადაო მომენტები, სრულიადაც არ ამცირებს მის საერთო მხატვრულ ღირსებებს. წარმოდგენას თითქოს მოუხდა კიდევ ძველი რუსული რომანსები თუ სხვა ამგვარი ტექსტუალური ჩანამატები, რათა სცენურად უკეთ გამოვლინდეს პროვინციული სამყაროს არისტოკრატიული პოზა, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ დავით კლდიაშვილისთვის სრულიად უცხოა გმირის დახასიათების ამგვარი მეთოდი. თავის არც ერთ პიესაში თუ მოთხრობაში არ მიმართავს რუსულ სიტყვებს. გადამეტებულად გვეჩვენება ირინეს სრული გაშიშვლება. აზრობრივად გასაგებია რეჟისორის ჩანაფიქრი (აბესალოს ეჩვენება ირინე ბოლომდე შიშველი!), მაგრამ სპექტაკლში აზრი უამისოდაც

ნათელია, გარკვეულია, და ამიტომ აუცილებლობას აღარ წარმოადგენს ეს „კადრი“.

მწუხარედ მთავრდება „ირინეს ბედნიერება“, სოფელი ისევ მზიარულობს, თითქოს არაფერი არ მომხდარა, სავარძელში განმარტოებული ზის აბესალო. წამიც და... მკლავები გადმოუფარდება. ხალხი უცებ შეკრთა. ფარდა ნელ-ნელა ეშვება. სცენის პატარა სურათში მთელი ზღვა ეტევაო, უთქვამთ. ასეა აქაც. შალვა გაწერელას ერთაქტიან სპექტაკლში მთელი ცხოვრებაა დატეული.

ბ. ლავრენიოვის „რღვევითა“ და დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებით“ შ. გაწერელია კვლავ შეგვახსენებს, რომ მოზარდთა თეატრში ნამდვილი ხელოვნება იქმნება. მისი ხელმძღვანელი კი ღრმა კვალს სტოვებს თანამედროვე ქართული თეატრის განვითარებაში.

დ. კლდიაშვილის ნიღბები მოგზაურობენ ქართულ თეატრში. მოგზაურობენ მსოფლიოს გზებზე.

არც ერთ ქართველ მწერალს არ რგებია დღეს ასეთი აღიარება: „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დაიდგა რუსთაველის თეატრში და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში (საარბრიუკენი); „ღარისპანის გასაჭირი“ დაიდგა რუსთაველის, ბათუმის, გორისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში. იგი ბულგარეთში საგასტროლოდ ჩაიტანა ბათუმის თეატრმა; მეტეხის თეატრმა „უბედურება“ უჩვენა პოლონეთის მაყურებელს, წარმოდგენები გამართა მოსკოვში, ბალტიისპირეთში; რუსთაველის თეატრმა ამერიკის კონტინენტზე საგასტროლოდ წაიღო „სამანიშვილის დედინაცვალი“. დ. კლდიაშვილი მსოფლიო გზებზე გადის.

დ. კლდიაშვილის დადგმის პრობლემა ისტორიულადაც მუდამ აწუხებდა ქართულ თეატრს. საკმაოდ ხშირად იდგმებოდა მისი პიესები და მოთხრობები, მაგრამ ვერ იქნა და ფეხი ისე ვერ მოიკიდა, რომ არსებითი როლი შეესრულებინა რევოლუციამდელი თეატრის ისტორიაში. არადა, ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ქართულ სცენაზე მაინც დ. კლდიაშვილის გზით უნდა წარმართულიყო. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმების ვოლდვილიზაციის პროცესში წარმოჩნდა მხოლოდ ის, რაც ნაწარმოების ზედაპირზე იყო. გაუხსნელი დარჩა მისი სულის სიღრმეები, ცხოვრებასთან უცნაურად შეთამაშებული ტრაგიკომიკური ნიღბები.

კლდიაშვილის შემოქმედება სახელმძღვანელო მნიშვნელობის, ქრესტომათიულად აუცილებელი ნაწარმოებებია სტუდენტებისათვის. მისი რეპერტუარი ვერც კი წარმოიდგინება კლდიაშვილის პიესებისა და მოთხრობების გარეშე. სწორედ აქ, ინსტიტუტის სცენაზე დაიბადა ბრწყინვალე სპექტაკლი „ბაკულას ღორები“, რომელიც შემდეგ მსახიობთა თეატრის რეპერტუარს ამშვენებს: პირდაპირ სახეთა გამოფენა იყო სცენაზე. ახალგაზრდობის პლასტიკის, რიტმის, ტემპერამენტის, გარდააახვის ნიჭიერების გამოვლენამ წარმოდგენას ფართო რეზონანსი მისცა. ინსტიტუტში შეიქმნა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (გ. ჟორდანაა), რომელიც საფუძველი გახდა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის განახლებისა. მთელი ჯგუფი წავიდა თეატრში და შეუერთდა სახელოვან თეატრს. ი. ქლენტმა ფაქიზად, კლდიაშვილისეული რეალიზმის გრძნობით, ახალი აქცენტებით დადგა „უბედურება“, რომელსაც არცთუ მდიდარი სცენური ისტორია აქვს და თეატრისთვისაც ყოველთვის რთულად დასადგმელ პიესათა რიცხვს ეკუთვნოდა.

თეატრალურ ინსტიტუტში დიდი წარმატებით იდგმება „მსხვერპლი“. პატარა მოთხრობა დიდ სოციალურ განზოგადობას იძენს. სპექტაკლი მესხეთში ღია ცისქვეშაც დაიდგა და ერთობ ორიგინალურად აუღერდა. ინსტიტუტმა დადგა „დარისპანის გასაჭირი“, „ირინეს ბედნიერება“ — ყველაფერი ეს ინსტიტუტის შემოქმედებითი ცხოვრების საუკეთესო ფურცლებია.

დავით კლდიაშვილის გმირების მოგზაურობა გრძელდება. ისინი გადადიან თეატრიდან თეატრში, მიაქვთ თავიანთი უცნაური სამყარო. „უცნაურობით რომ დაფასდეს რომელიმე მხარე. პირველ ჯილდოს იმერეთი მიიღებს უთუოდ“ — წერდა გ. რობაქიძე. მისივე აზრით ლორიც „უცნაურია“ ამ უცნაურ იმერეთში. ჰოდა, ასეთი სინამდვილის მისი უცნაური ხასიათების გამოხატვა გერმანელების მიერ მართლაც „უცნაურია“.

1976 წელს 4 ივნისს რუსთაველის თეატრში ვნახეთ გერმანელი მსახიობების მიერ წარმოდგენილი „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ამ ფაქტმა თითქოს დაავირობა დ. კლდიაშვილის მნატვრული სამყაროს ახლებურად მოაზრების პროცესი.

* * *

ქართული და გერმანული სპექტაკლების რეჟისორული მოდელი არსებითად ერთია, ასევე ერთია დეკორაციული გადაწყვეტაც. ეს ბუნებრივიც არის, ორივე სპექტაკლი რეჟისორებმა თ. ჩხიძემ და რ. სტურუამ დადგეს. მხატვრობა ეკუთვნის აკაკი რამიშვილსა და მიხეილ ჭავჭავაძეს. ქართულ სცენაზე ხომ განსაკუთრებულად რთულია დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების დადგმა, მით უფრო გაძნელებ-

პოდა იგი საარბრუკენის თეატრში. ამიტომ შესთავაზეს გერმანელებს უკვე ნაცადი ხერხი და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან გერმანული სპექტაკლი შეიქმნა. სცენაზე გაცოცხლდნენ კლდიაშვილის გმირები ნაღვლიანი და ტრაგიკომიკური სიტუაციებით: თანამედროვე კოსტიუმებში კი კარგად შეიცნობოდა მათი სული.

ქართულ სპექტაკლში გამახვილებულია პლასტიკური გამომსახველობა, სიცოცხლის დაუოკებელი გრძნობა. ფეიერაერკული არტისტიზმი, აქ გმირები უცნაური ოპტიმიზმით იმსუბუქებენ ცხოვრების სიმძიმეს.

კირილე მიმინოშვილის უდარდელი, მაგრამ ახირებული ხასიათის აფეთქებას ქართულ სპექტაკლში დიდი ადგილი უჭირავს, გერმანულში კი უფრო შერბილებულია (ეს ერთ-ერთი არსებითი მოპენტია). შემსრულებელთა არტისტული მონაცემების განსხვავებულად ხასიათი ძალზე განაპირობებს სპექტაკლში მათ ადგილს. ერთი (რ. ჩხიკვაძე) ხშირად წარმართავს მთელ სცენას, თავად ქმნის სიტუაციებს. ხოლო მეორის (როლფ არნდტი) აფეთქების ტემპი შენელებულია, ერიდება იმპროვიზაციას, მოულოდნელ სვლებს. რამაზ ჩხიკვაძის კირილეს „გახლებულ არტისტიზმს“ სულ სხვა სოციალურ სფეროში გადააქვს აქციონტი, მეტად ამწვავებს პლატონის სულიერ განცდებს, საეკლებით არღვევს მის ეთიკურ ნორმებს, რომლითაც იგი საზოგადოებაში ყოფნის დროს ხელმძღვანელობს; როლფ არნდტი უფრო ზომიერია, უფრო „მშვიდია“ თავისი შინაგან რიტმით, სულიერი მოძრაობით. თუმცა ორივენი ერთ რეჟისორულ ქარვაში არიან „მომწევედელნი“.

ამ სამახსოვრო დღეს ნამდვილ დიდ ხელოვნებას გვაზიარა გ. გეგეჭკორმა. იგი წარმოსდგა, როგორც არა მარტო პლატონის საუკეთესო შემსრულებელი ქართულ თეატრში, არამედ საერთოდ, დ. კლდიაშვილის გმირების ბრწყინვალე შემსრულებელი.

სიმბოლური იყო ის საღამო... გ. გეგეჭკორმა ქართულად დაიწყო პირველი სიტყვა და გერმანულად განაგრძო, სანამ არ დადგა მკითხველიდან პლატონის როლში გადასვლის წუთი... „მლუპაჟ, მამა?“ — წამოიწყო ისევ ქართულად და ეს იყო მისი ახალი მხატვრული ცხოვრების დასაწყისი. რალაც მსუბუქად შებურჩილი, ნაღვლიანი, დროდადრო გამძაფრებული, სულიერი შეშფოთებისა და ტრაგიკომიკური სიტუაციების შემდეგ, გეგეჭკორი ისევ გამოეყო პლატონის სულს და გერმანულადვე ჩაამთავრა უცნაური ისტორიის თხრობა. თითქოს ამით თავისებური ხიდი გაიდო გერმანულ სპექტაკლთან — დამყარდა სულიერი კონტაქტი.

და აი, სცენაზე გამოჩნდა ტყავის ჟილეტით, თანამედროვედ ჩაცმული შუახნის კაცი — ლოთარ როლაუერი — გერმანელი პლატონ სამანიშვილი „სულიკოს“ ფონზე, დ. კლდიაშვილის სახლ-მუ-

ზეუმში გერმანელ ტურისტებს შემოუძღვა, ხელში აიღო კლდია-
შვილის წიგნი და დაიწყო კითხვა. ეს იყო მეტად ბუნებრივი, არა-
თეატრალური სანახაობა, ამ გარემოებამ უცებ სითბო შემოიტანა
სცენაზე და კლდიაშვილის გმირთათვის ეგზომ საჭირო ცხოვრები-
სეული ილუზია შექმნა. მაყურებელიც უცებ შეეჩვია, გაითავისა
გერმანული სპექტაკლი. ასეთ ატმოსფეროში დაიწყო როლაუერის
პლატონის რთული გზა. მსახიობს აქვს სიმართლის გრძნობა, ორი-
ენტრიების უნარი, მართალი ინტონაცია; იგი ხშირად ხაზს უს-
ვამს გონიერების მნიშვნელობას. ბეკინას უცნაური გადაწყვეტილე-
ბის ანალიზისას — რამდენჯერმე შუბლთან მიიტანა ხელი, რა შე-
უჯდა ტეინში მოხუცსო; გონება აებნაო, გვანიშნებს ამით. პლა-
ტონისა და მკითხველის როლის შესრულება ესოდენ სახიფათო
რომ არის, წარმატებით დაძლია ლოთარ როლაუერმა.

პლატონ სამანიშვილის რთული ცხოვრება რეალისტურად, არ-
ტისტული კეთილშობილებით, თავისებური ელეგანტურობით (რაც
ასე ახასიათებს გ. გეგეჰკორის გმირს!) გამოხატა როლაუერმა.

ბ. ზაქარიადისა და ფრიც ბრიუნსკეს ბეკინას, როგორც ტონა-
ლობის მხრივ, რიტმულადაც ბევრი რამ აქვთ საერთო. ქართველი
მსახიობი თავშეკავებით, მოხუცი კაცის სიღარბაისლით, ფაქიზი
იუმორით, ნიუანსების გრძნობით ხატავს ბეკინას, ამ საოცარი ტი-
პის სულიერ სამყაროს. იმ დღეს კიდევ უფრო მეტად იყო წარმო-
ჩენილი ღრმა შინაგანი ტკივილი, რომელიც მისი, თითქოსდა უც-
ნაური, მაგრამ ადამიანურად გასაგები ნაბიჯის შედეგად წარმოიქმნა.

ფრიც ბრიუნსკე — ბეკინა. სცენაზე შემოდის ტანმაღალი, სა-
მოც წელს მიღწეული, ჩასუქებული, სათვალისანი მამაკაცი. ქართ-
ველი კოლეგის მსგავსად, ისიც ფრთხილია თავის ქცევაში — უწყ-
ინარ და უშფოთველ ადამიანს განასახიერებს. ვის რას ეუშლიო.
ეს თემა თითქოს ლაიტმოტივად გასდევს, როგორც „მეორე პლანის“
როლს. მართლაცდა, არავის არაფერს უშლის, არის თავისთვის, ერ-
თხელ მოინდომა ცხოვრების შეცვლა და თითქოს ქვეყანა დაიქცა,
იმდენი დავიდარაბა მოჰყვა მის სურვილს.

მხოლოდ ერთხელ მოიძრო სათვალე ბრიუნსკემ, ეს მაშინ, რო-
ცა საპატარძლოს უნდა შეხვედროდა. ფართოდ გახელილი თვალებ-
ით, შემკრთალი და თითქოს დამორცხვებული შეხვდა გრეტელ
ტონდორფის ელენეს, როგორც კი თავისად დაიგულა იგი, სათვა-

ლე კვლავ გაიკეთა — გამადიდებელი შუშით დააცქერდა საცო-
ლეს. საცოლე კი ერთობ თამამია, აქვს იუმორის გრძნობა და ყო-
ველთვის ხაზს უსვამს ამ უნარს. ჩანს, ეს თვისება ანიჭებს ძალას.

ლ. ძიგრაშვილის ელენე უფრო მოკრძალებული და დარცხვე-
ნილაა, თუმცა თავისუფალია ყოველგვარი გულუბრყვილობისაგან;
იგი შეფარვით გამოხატავს თავის სიხარულს გათხოვების გამო.

ელენე საყვარელიძისა და მონიკა რეიმის მელანოს, შესრულე-
ბის სტილისტური თვალსაზრისით, აქვთ საერთო და ჩანს, ეს რე-
ჟისორული გადაწყვეტის შედეგია. თუმცა ელენე საყვარელიძე
მეტად, ვიდრე მისი გერმანელი კოლეგა, ატარებს ოჯახის ტკივი-
ლებათ დამძიმებული ქართველი დედისა და მეუღლის ღრმა სუ-
ლიერ შფოთვის. მის არსებით ფუნქციონალურ მდგომარეობას,
ორივე შემსრულებლის თამაშში იგრძნობა ანსამბლისა და საერთო
ატმოსფეროს გრძნობა, მხატვრული ტაქტი და ზომიერება.

როგორც კი მოქმედებაში გერმანელი დარიკო „ჩაერთო“, დარ-
ბაზმა მქუხარე ტაშით დააჩილოვა იგი. ჰანელორე შოენეფელდი
ქერა, ეფექტური შესახედაობის, თანამედროვე ქალია, რომელსაც
აქვს დრამატიზმიც და იუმორის გრძნობაც. მან პლატონთან შეხვე-
დრა (როცა ბეკინას ამბავს შეიტყობს), ბრწყინვალედ ჩაატარა.

ლამზირა ჩხეიძის დარიკოში მეტია ბედისადმი მორჩილება, მი-
სი აღელვების ამპლიტუდა ზუსტად არის განსაზღვრული და არა-
სოდეს არ ავიწყდება, როდის შეწყვიტოს „აღელვობანას თამაში“.

„სალონის“ სცენაში გიორგი საღარაძე ძველი დროის დარბაი-
სელი, ოდნავ მინორული განწყობის ადამიანია. მან იცის დუმილის
ფასი. იგი ყოველთვის განათებულია რაღაც შინაგანი სითბოთი,
ლირიზმით. ჯიმშერის როლს გერმანელი შემსრულებელი ჰანს დილ-
გი პორტრეტული ნახაზით საყურადღებოა; იგი უფრო მოვლენე-
ბის მეთვალყურეა, ვიდრე მისი მონაწილე, თითქოს მის მიღმა ჩაი-
რა ცხოვრებამ!

კარლო საკანდელიძის ხალას ნიქს, მის იუმორს, სხვად ქცევის
უნარს, რომელიც არისტოს სახეში გამოვლინდა, კარგად შეენაცვ-
ლა რაინჰარდ მუზიკი. მსახიობი მოქმედებდა აქტიურად, ჰქონდა
იუმორი. ქმნიდა მართალ სახეს. მისი შესრულებით „მხოლოდ შენ
ერთს“ (გერმანულად) ერთ-ერთი საინტერესო დეტალი იყო!

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში ყოველთვის ზუსტად მიჩენილი ადგილი აქვს ეპიზოდურ სახეებს. როგორც ქართულ, ისე გერმანულ სპექტაკლებში, არც ეს დავიწყებიათ. გ. თალაკვაძისა და ჰანს იურგენ რიხტერის კოტე, ნ. მგალობლიშვილისა და ბრიგიტე დრიანდრესის სალომე, ზ. ბოცვაძისა და ბიბი ელიმეკის ვერიჩკა, ა. მახარაძისა და ჰანც მენცელის ივანე — სპექტაკლში ქმნიან არა მარტო საჭირო ფონს მთავარ გმირთა საასპარეზოდ, არამედ ინდივიდუალური თავისებურებითაც გამოირჩევიან.

...ნაღვლიანად დამთავრდა სიცილით დაწყებული სადამო. უკულმართმა დრომ გათიშა მამა-შვილი, გაჭირვებამ ჩაკლა პლატონ სამანიშვილის მყუდრო და იდილიური ცხოვრება. აქ დ. კლდიაშვილს შეეძლო ნ. გოგოლისა არ იყოს, ეთქვა: „საოცარი ძალით მოსჯილი მაქვს ჯერ კიდევ დიდხანს ვიარო ჩემს უცნაურ გმირებთან ხელახელ ჩაკიდებულმა, ვუმზირო ამ დიდს, მსრბოლავ ცხოვრებას, ვუმზირო მას ქვეყნისათვის საჩინო სიცილით და მისთვის უჩინარა, უცნობი ცრემლით“.

„საჩინო სიცილითა“ და „უჩინარი ცრემლით“ გაიარეს ჩვენ წინ იმ სადამოს დ. კლდიაშვილის გმირებმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე... მერე ქართველი და გერმანელი მსახიობები გამოეთიშნენ თავიანთ როლებს და ხელიხელჩაკიდებულნი, ყვავილებით დაშვენებულნი მაყურებლის წინაშე წარსდგნენ.

მქუხარე ოვაციამ გააერთიანა სცენა და დარბაზი.

ს ი ღ ე ე ე ზ ე ბ ი

ქართული თეატრის ვარსკვლავი

მოულოდნელ გამონათებას ჰგავდა ნატო გაბუნიას გამოსვლა სცენაზე. ვარსკვლავივით გამობრწყინდა მაშინ, როცა ყველაზე მეტად სჭირდებოდა იგი ქართულ თეატრს. მოვიდა უცებ, ეშხიანი ქართველი ქალი და ჩვენს სცენასაც სხვა სილამაზე მიეცა.

პირველად თექვსმეტი წლისა გამოვიდა საქველმოქმედო წარმოდგენაზე გორში, მონაწილისას როლით (გ. ერისთავის „ძუნწი“).

ხალხოსანთა მოძრაობასთანაც ჰქონდა კავშირი და თავისი მოქალაქეობრივი სათქმელი უკვე იცოდა.

„პოეტო, ლექსების წერას თავი დაანებე, სწორედ სასცენო ქალი ხარ“ — უთხრა ანტონ ფურცელაძემ. რეცენზიაშიც შეაქვს და... გორიდან თბილისში გამოეპარა მამას.

ღრო იყო თეატრის განახლებისა და ნატო გაბუნიაც ერთ დედაბოძად შეუდგა თეატრს.

სომღერებს სევდიანს მღეროდა — მისი არტისტული სტიქია კი კომიზში იყო. აღმოსავლურ ჰანგებს ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავდა. ყველას ხიბლავდა ნატოს ხმა. ყოველი ოჯახის სანატრელი სტუმარი იყო.

ქალისათვის მსახიობის პროფესია გმირობას უდრიდა იმჟამად. ნატო ღირსეულად იცავდა ქართული თეატრის პრესტიჟს. „ეროვნულ-ქართული ჩიხტა-კოპით, გულისპირ-სარტყელით, გაფრიალებული ლეჩაქით, დაირით ხელში, ზეადმტაცი სიმღერებით მომღერალი დარბაისელი ქართველი ქალი. რომლის თვითეული ჰანგი, თვითეული ბგერა ყოველი წრის მსმენელს გულში სწვდებოდა. მის ჰიერ ნამღერი „მითხარ, მითხარ რას მემღერი შენი გულისა“, „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, „სულო ბოროტო ვინ მოვიხმო ჩემდა წინამძღვრად“, „შენ გეტრფი მარად“ და სხვა მრ-

ვალი, ვისაც კი ერთხელ მოუსმენია, ალბათ ჩემსავით ახლაც სა-
ამოდ ააფრუოლებს! ყოველ მის სიმღერაში თითქოს საქართველოს
კენესა-გმინვა ისმოდა, მისი განახლების, ახალშობის დიდი რწმენა
გვენერგებოდა“ (ი. იმედაშვილი).

ყოველი საზოგადო ნადიმის დედოფალი ნატო იყო.

...გრიგოლ ორბელიანმა მძიმე ავადმყოფობის ქამს ნატო გაბუ-
ნიას სიმღერის მოსმენა ინატრა.

თავით ფეხამდე არტისტული სტიქია იყო ნატო გაბუნია. არ-
ტისტი იყო შინ და გარეთ, სცენაზე და საზოგადოებაში, არტისტი
გონიერი, ემზიანი, სიმღერებში სევდიანი, ყოფაში და სცენაზე —
სიცილის ოსტატი. იმპროვიზატორი, ღრმა ინტუიციის ხელოვანი,
გარდასახვის ვირტუოზი.

ნატო გაბუნიას ხელოვნება გამოირჩეოდა თავისი ხალხურობით,
დემოკრატიული ბუნებით. ის ყველგან იყო: ქალაქად, სოფლად,
საქართველოს ფარგლებს გარეთ. მაშინდელ პრესის ფურცლებზე
ხშირად წერდნენ, რომ ნ. გაბუნიას მონაწილეობით წარმოდგენა
იმართება „ღარიბ მოწაფეთა სასარგებლოდ“, „ბიბლიოთეკის სა-
სარგებლოდ“, წარმოდგენება „ოზურგეთში რუსეთის დამშეულთა
სასარგებლოდ“. ამავე მიზნით მიემგზავრება ბაქოში, წარმოდგენებს
თამაშობს განჯაში ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებ-
ელი საზოგადოებისათვის და ასე გრძელდება მთელი ცხოვრება.

ნამდვილი სახალხო არტისტი იყო!

„ნატო გაბუნიამ და მაკო საფაროვამ შეთავაზებული გასამრჩე-
ლო არ მოიღეს“, ვკითხულობთ პრესაში, მოგონებებში და ჩვენ
ოჯალში თითქოს ცოცხლდებიან საეროვნო საქმეზე თავდადებულ
მოღვაწე ქალთა დიდებულო სახეები.

ქალთა შორის თეატრში მხოლოდ ორი ლამაზი ვარსკვლავი ანა-
თებდა მაშინ — ნატო გაბუნია და მაკო საფაროვა. ასიკო ცაგა-
რელი კი მეუღლეს ეხუმრებოდა: „ჩემო რაფაელის მადონავ, ნატო
(რაფაელ ერისთავი კი არ გეგონოს!) სხვა არა იყოს რა თქვენც ხომ
კარგად მოგეხსენებათ ეს სიტყვა, თქვენ და საფაროვის ქალს
პრიმადონებს გეძახიან, ე. ი. უპირველეს ქალებს, მხოლოდ ცო-
ტაოდენი განსხვავება იმაში გახლავთ, თუმცა იმას მარტო მადონა
ჰქვიან და თქვენ კი პრიმადონები“.

ეკონომიურად ძალიან უჭირდათ ნატოსა და ასიკოს, — მსახე-
ობსა და დრამატურგს.

21 წლის ქაბუჯ ცაგარელს უკვე დაწერილი ჰქონდა „რაც განახავს, ველარ ნახავ“.

უჭირდათ და მაინც იუმორით იმსუბუქებდნენ ცხოვრებას, „არა შე ხანუმ არაქელოვნა, რომელი შერემეტივეი მე მნახე, რომ ისე წერილს არ მოიწერები, ფულები არ მთხოვო?“ მოალერსე იუმორით წერს ასიკო.

გოლგოთასავით მძიმე იყო ქართველ მოღვაწეთა ხვედრი.

...დარბაზი კი ჰომერულად ხარხარებდა ნატო გაბუნიას ყოველ გამოჩენაზე. „ხარხარებდა ყველა, დიდი თუ პატარა, იმ სასიამოვნო ხარხარითა, რომელსაც მართლაცდა მხიარულების სიცილი ჰქვია. არა ერთსა და ორს შემოუჩივლია ჩვენთვის, რომ დავიხოცენით სიცილითაო. მართალიც არის. უბოროტო სიცილით ყველა იცინონდა იმოდენად, რომ ზოგჯერ სცენაზედ არტისტები იძულებული იყვნენ გაჩუმებულიყვნენ, მინამ ხმამალალი სიცილი დაწყნარებოდა. მკვდარსაც კი გაეცინებოდა 14-ს დეკემბერს „ხანუმას“ წარმოდგენაზედ. ვერა სიტყვით ვერ გამოიხატება იგი თითქმის სასწაულმოქმედება ხელოვნებისა, როგორც გამოხატა ქ-ნმა გაბუნია, რომელიც ხანუმას თამაშობდა. უკეთესი თამაშობა აღარ შეიძლება, ამას ზევით ხელოვნება ვერ წავა. ვისაც ოდესმე მოსწყურებია საკუთარის თვალთ ნახვა მისი, თუ სად არის საზღვარი სასცენო ხელოვნების ძლევაშოსილებისა, იმას უნდა ენახა ქ-ნი გაბუნია“.

რა ჯადოქრობა და სცენური მომხიბვლელობა უნდა ჰქონოდა, რომ ასე მოეხიბლა დიდი ილია. მოუსყიდველი განმსჯელი ქართული თეატრის ავკარგიანობისა ხელოვნების მწვერვალად მიიჩნევა და ნატო გაბუნიას ხანუმას შესრულებას.

„ამის ზევით ხელოვნება ვერ წავა“ — ამბობს ილია. ახლა ძნელია წარმოვიდგინოთ თუ რა ღვთაებრივი მადლი ეცხო გაბუნიას მჩქეფარე არტისტიზმს.

ბედნიერი იყო მისი მაცურებელი!

ნამდვილი ზეიმი იყო ნატოს გამოჩენა სცენაზე. დიდსა თუ ეპიზოდურ როლებში — ყველგან ანათებდა რალაც აუხსნელი შინაგანი სხივი, რომლისთვისაც მარტო ნიჭი არ კმარა. მთავარი სცენური მომხიბვლელობაა — ეს იშვიათი ჯილდო არტისტული ბუნებისა. ნიჭიერი ბევრია — მომხიბვლელნი კი ერთეულები.

ალ. ყაზბეგის პიესაში „ცოლი — მეუღლე“ ნატო გაბუნიაც თამაშობდა. „როცა იგი პირველად შემოვიარდა ჩადრით სცენაზედ და სხვადასხვებით დაიწყო ლაპარაკი — მარტო ეს ერთი სცენა პლირდა მთელ წარმოდგენად. საოცარი რამ იყო!.. მთელმა თეატრმა გრიალი მოიღო ტაშისცემითა და კარგა ხანს აღარ დააყენა ტაში. ეგეთის უხვის შუქით და სხივით გამოკაშქაშებული ნიჭი ბევრჯერ არ ენახება ადამიანს!... მართლაც საოცარი რამ იყო!“... ისევ ილიას აღტაცება!

ასე გრძელდება ქებათა ქება იმჟამინდელ პრესაში.

სულ რაღაც ორიოდე წლის მსახიობი იყო, სცენაზე ბენეფისი რომ გაუმართეს. ზეიმი მთელი დღე გაგრძელდა. დილით — მისალმებები, საღამოს — წარმოდგენა. ბენეფისზე ა. წერეთლის მიერ საგანგებოდ მისთვის დაწერილი „კინტო“ ითამაშა, „თეატრი ისე გატენილი იყო ხალხით, — იგონებს ნატო, — რომ ორკესტრში სკამები ჩადგეს. ეზოში გამოსვლისთანავე შუშხუნები აუშვეს, საგანგებოდ მოკაზმულ ეტლში ჩამსვეს“... არტისტული დღე იყო ის პირველი ბენეფისი და ასე გრძელდებოდა ყოველ ბენეფისზე. ანუ ნატო გაბუნიას საღამოზე.

ხანუმა. ხამფერა, კატონა, ფროშარი, კუქუშკინა, მელანო, სოფო და სხვა როლები, სახეები — სახეები გარდაქმნილი და გარდასახული ორეულები... ერთი ადამიანის სულში მოქცეული სხვადასხვა ზნისა და სახის ადამიანები. ყველაზე მეტად კი ისინი, ვისაც ღიმილით უყურებ, ვინც უბოროტო სიცილს იწვევს; აქა-იქ მელოდრამებშიც გამონათებულა ნიჭი, მაგრამ ისევ მკვეთრად სახასიათო, ღრმად შთამბეჭდავი, მსუყვე ფერებში ამეტყველებული. ასეთი იყო მისი ფროშარიც („ორი ობოლი“). დაკონკილი შემოფოფხდებოდა სცენაზე, „ფეხები წაეყო უცნაურ ფეხსაცმელებში, რომლებსაც ქუსლები, გეგონებოდათ წინიდან აქვსო, ისე იყო ზევით აშვერილი. მღვრე ფერის სახე, თითქოს ზევით დაუზელიათო, უამრავ ნაოჭებად იყო შეკრული, ეს ნაოჭები ხან გაიშლებოდნენ, ხან შეიკუმშებოდნენ და ამით ჰქმნიდნენ სხვადასხვა მეტყველებას. ერთ წამს საცოდაობისას და უმწეობისას, მეორე წამს — მხეცური უდიერობისას“ (ი. ზურაბიშვილი). ზუსტად ჰქონდა დამუშავებული ყოველი დეტალი, ყოველი ნიუანსი. უმცირესი დეტალებიდან ქმნიდა ერთიან მხატვრულ სახეს.

მუდამ ეფექტური იყო ნატო გაბუნიას გამოსვლა სცენაზე. თვით ბუნება იყო მასში განსახიერებული თავისი უზადო მომხიბვლევლობით.

1909 წელს ნატო გაბუნიას მოღვაწეობიდან 30 წლისთავი აღინიშნა. დიდი იყო ზეიმი. ახალი თაობის მსახიობებმა (ნ. ჩხეიძე, ა. იმედაშვილი და სხვა) გამორჩეული ყურადღებით მიულოცეს. „ჩვენ, თქვენს მიმდევრებს, გაგვიადვილეთ გზა და შეგვიმსუბუქეთ ტვირთი სასცენო მოღვაწეობისა“. სხვაც ბევრი ტკბილი სიტყვა უთხრეს მისი თაობისა თუ ახალგაზრდობის წარმომადგენლებმა.

* * *

განჯაში კულტურული ცხოვრების წარმატებაზე ზრუნვა თავს იღვეს ქართველმა მსახიობებმა. ტრადიციად იქცა წარმოდგენების გამართვა. 1910 წელს ლადო გვახარია ნატო გაბუნიას სწერდა: „ღრმად პატივცემულო ქალბატონო ნატო! განჯელი ქართველების მინდობილობით უმორჩილესად ვთხოვთ დაგვძვათ პატივი და ქალბატონ როლის მოთამაშე თბილისში მოგვიანხო რომელიმე გამოცდილი მსახიობი ქალი; შეიძლება სახალხო თეატრში იყოს ვინმე, რასაკვირველია, თქვენ უფრო კარგად გეცოდინებათ. პელაგო სარაჭევისა, რომელთანაც თქვენ უკვე გითამაშნიათ, მგლოვიარედ არის — დედა მოუკვდა. მოგეხსენებათ აქაური ქართველების სილატაკე. საღამოს გამმართველ კომიტეტს შეუძლია მხოლოდ გზის ხარჯი უზლოს, ვინც იქნება ქალბატონ როლზე მოთამაშე.

თუ ღიზა ჩერქეზიშვილის ქალი ჩამოვიდა მანამდღს, ეს ხომ ჩემთვის დიდი ბედნიერება იქნება, მაგრამ ეს ამბავი თქვენ უკეთ გეცოდინებათ, ჩამოვა თუ არა“.

წერილის ბოლოს ლადო სწერდა: „სქანი ჭირიმე, ნატო, ტელეგრამას ნუ დამიგვიანებ“. ამგვარი წვალებით მზადდებოდა ყოველი წარმოდგენა.

პროვინციული ცხოვრებით ცხოვრობდა განჯა. დღე ისე არ გავიდოდა, რაიმე ამბავი არ მომხდარიყო! რუსების ჩამოსახლება, თუ განჯის საპყრობილის ტუსაღების აჯანყება. წმინდა ნინოს დღეს აღნიშვნა, სომეხ-გრიგორიანთა საეკლესიო ქონების კონფისკაცია და პოლიციასთან მათი შეჯახება. განჯელი თათრების თავდასხმა ქიზიყზე, „ღალატისა“ და „სამშობლოს“ დადგმები, ნატო გაბუ-

ნიას თაოსნობით საღამოს გამართვა, კონცერტები და სხვა მრავალი საქველმოქმედო, საზოგადოებრივი თუ პოლიტიკური მოვლენა. ყოველ დღე რაღაც ხდებოდა. ეჭიბრებოდნენ ქართველები, სომხები, აზერბაიჯანელები, რუსები, ყველა თავისკენ ექაჩებოდა ცხოვრების სადავეებს. ყველას თავისი ძალის წარმოჩენა და გავლენა სურდა. ასეთ დროს პირდაპირ ცის ნამივით იყო ქართული წარმოდგენები.

განჯაში „ხანუმა“ წარმოდგინეს. სანდრო ახმეტელიც გამოვიდა დიდი მსახიობების გვერდით. ეს დაუვიწყარი საღამო იყო.

განჯაში ქართველებმა მსახიობების პატივსაცემად ვახშამი გამართეს. ვახშამს, რასაკვირველია, ვასილ ახმეტელაშვილიც ესწრებოდა. შვილის დებიუტი უნდა დაელოცა. ქართველი კაცის ოჯახში მოეწყო თბილისელი არტისტების პატივსაცემი ვახშამი. სანდროც მიიწვეს. მართალია, ტიმოთეს როლი ეპიზოდური იყო, მაგრამ ახალბედასთვის ამ როლის შესრულებაც ბევრს ნიშნავდა.

...ოთახში საოცრად ეფექტურად შემოვიდა საშუალო სიმაღლის, ეშხიანი, აღმოსავლური სილამაზის შუახნის ქალი — გაღიმებული ნატო გაბუნია, თითქოს საგანგებო ყურადღების მიქცევა უნდოდა და ამიტომ ცოტა შეიგვიანა. მოინახენი — სტუმრებიც და მასპინძლებიც ისე შეხვდნენ, თითქოს სცენაზე გამოდიოდა ნატო. დიდი ღზინი გაიმართა. გულუხვად გაუმასპინძლდნენ მსახიობებს. ითქვა ბევრი სადღეგრძელო.

ვასო აბაშიძემ ახალბედა მსახიობის, სანდრო ახმეტელის სადღეგრძელო შესვა. სანდროს მამამ შვილის მაგიერ იუარა: რა ცალკე გამოსაყოფი სადღეგრძელოაო. თუმცა, ეს ისე თქვა, ზრდილობისთვის, თორემ გულში მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა.

სანდრო ფეხზე იდგა მღუმარედ. ნატო გაბუნიამ საშას ჭიქა მიუჯახუნა:

— აბა, შენ იცი, ტიმოთე! — უთხრა ღიმილით.

სადღეგრძელო რომ მოთავდა, სანდრო ისეთი დაღლილი დაჭდა სკამზე, თითქოს ბრძოლა გადაეხადოს.

ვახშამი ისე როგორ დამთავრდებოდა, ნატოს არ ემღერა. დიდი თხოვნა არც დასჭირვებია. დაირა მოიტანეს და სიმღერა წამოიწყო. „მითხარ, მითხარ რად მემღური, შენი გულისა“... ბულბულივით დააწყრიალა. მერე „შენ გეტრფი მარად“ იმღერა. სევდიანი მელოდია თაფლივით იღვრებოდა მსმენელთა სულში, რაღაც ღვთა-

ებრივი იყო მის სიმღერაში, სევდიანი საქართველოს კენესა-გმინვის გამომხატველი, თანაც იმედიანი, სიამაყით მღეროდა ნატო, იცოდა თავისი ფასი.

ქართულ სუფრაზე, რომელიც ყოველი ასეთი ღონისძიების შემდეგ იმართებოდა, რასაკვირველია, იქნებოდა ათასგვარ ამბებზე საუბარი. იმ საღამოს ლხინი კი ჩვენ ასე წარმოგვიდგენია — სუფრა არა სმისთვის, არა თხრობისთვის, არამედ მეგობრული სჯაბა-ასისთვის. საუბრის თემა უთუოდ იქნებოდა საქვეყნო საკითხები. სადღეგრძელოებში შეაქებდნენ ადამიანურ ღირსებებს, მამული-შვილობას. სუფრა უთუოდ უბრალო და სადა იქნებოდა. უსაზღვრო ხორავისთვის არც საშუალება იქნებოდა, არც წესად იყო მიღებული.

ისსაქამო, მაშინდელი პრესის ცნობით, შუალაქმდე გაგრძელდა. მსახიობები მეორე დღეს თბილისში უნდა დაბრუნებულიყვნენ. დრო ცოტა ჰქონდათ. მსახიობებთან გასაუბრების სურვილი, ბუნებრივია, სანდროსაც ექნებოდა. 17 წლის ჰაბუკის თვითდაჯერებას თუ წარმოვიდგენთ, უფრო ლოგიკურია ახმეტელის სურვილი — გამოლაპარაკებოდა აბაშიძეს. რაღაცით უნდა დაწყებულიყო საუბარი. ყველაზე ბუნებრივი, ალბათ, იმის კითხვა იყო, კიდევ როდის გაიმართებოდა ქართული საღამო, ჩამოვიდოდნენ თუ არა ვასო აბაშიძე და ნატო გაბუნია, ან სხვა მსახიობები. ამ ატმოსფეროში ბუნებრივი იქნებოდა სანდრო ახმეტელის ასეთი შეკითხვა:

— ბატონო ვასო, კიდევ როდის ჩამობრძანდებით განჯაში?

ვასო აბაშიძის თანამოსაუბრეებს მაინცდამაინც არ გაკვირვებით სანდროს სითამამე. რაღაც სამსახურებრივ შეკითხვადაც კი ჩაუთვალეს.

— შენ ხომ ისევ ითამაშებ ტიმოთე?

— არ ვიცი, მაშინ განჯაში ვიქნები თუ არა, წინდაწინ რომ ვიცოდე, ჩამოვიდოდი — თვითდაჯერებული კაცივით თქვა.

— ვერ გეტყვი, ქაჯან, როდისღა ჩამოვალთ, ჩამოვალთ კი აუცილებლად. აქაურ ქართველებსაც ხომ უნდათ თეატრი... შენ თუ თეატრი ძალიან გიყვარს, თბილისში ჩამოდი, გამოგვადგები.

— არტისტობას არ ვაპირებ, ბატონო ვასო...

— რათა?

— რა ვიცი, სხვა საქმე უფრო მიტაცებს.

— მაინც რა?

— როგორ ვითხრათ, არ ვიცი... ჯერ კარგად არც კი ვიცი რა, მაგრამ სცენა არაა ჩემი საქმე, რაღაც სხვა მინდა, უფრო გმირული...

— ოჰო... ბატონო ვასილ, ბატონო ვასილ, ბატონო სეხნია! — მიმართა ვასილ ახმეტელაშვილს. ამ დროს ვასილი ვანო ფანტიაშვილის როლის შემსრულებელს ნიკო ბაქრაძეს ესაუბრებოდა და უცებ მიატოვა და ვასო აბაშიძისაკენ გაემართა. ისე შეშფოთებული მივიარდა, თითქოს რაღაც უსიამოვნო ჩაედინოს მის ვაჟს. ცუდი ხომ არაფერი იკადრა ჩემმა ვაჟმა?

— რას ბრძანებთ! პირიქით, ძალიან მომეწონა. ისე კი, სადღეგრძელო სულ ტყუილად დამალევიანა. არტისტობა არ სდომებია. მგონი, არც არტისტები უყვარს... ჰა, რას იტყვი, სანდრო?...

— რასა ბრძანებთ, ბატონო ვასო...

ვასილ ახმეტელაშვილი დაიბნა, ვერ მიხვდა, სად იყო ხუმრობა და სად სერიოზულობა. ვასო აბაშიძე სეხნიას მიუხვდა დაბნეულობის მიზეზს და დაამშვიდა: — გეხუმრეთ, ბატონო ვასილ, თქვენს შეილს რაღაც გმირული საქმეებისკენ მიუწევს გული, მაგრამ ჭკბუქია და ჯერ არ იცის, რისკენ. დაღვინდება და გაიგებს, რა არის ნამდვილი გმირობა...

ბოლო სიტყვები ვასომ ხმადაბლა, ნაღვლიანად ჩაილაპარაკა...

ქუჩაში გავიდნენ. ერთმანეთს დაემშვიდობნენ. სანდროს ხეტიალი მოუნდა. ქუჩაში რომ გამოვიდნენ, ნატომ წაიღიღინა „მთვარეიან ღამეს“... მაინც რამდენი სევდა იყო ამ ერთ სიტყვაში... სანდროს კი „სულო ბორტოს“ ჰანგი აეკვიატა. ყველა თავის გზით წავიდა. სანდრო ზღაპრული გმირის სიამაყით მიდიოდა ქუჩაში. მაგრამ სად მიდიოდა, არ იცოდა, ქუჩაში უნდოდა ხეტიალი, ეს იყო და ეს!

• •

ნატო გაბუნია 50 წლისა გარდაიცვალა. ნამდვილი სახალხო გლოვა იყო საქართველოში: „ქურნალმა „თეატრი და ცხოვრება“ ასე აღწერა გასვენების დღე:

„პარასკევი, 19 აგვისტო — ქართველი ერის სამგლოვიარო დღედ გადაიქცა. ამ დღეს გამოვეთხოვეთ და შავს მიწას მივაბარეთ ჩვენი ნატო, ქართული სცენის მარგალიტი.

დილიდანვე დაეტყო ოლგას ქუჩას მოძრაობა. 9 საათიდან დაიწყო ეტლების შეუწყვეტელი მსვლელობა. ყველანი ეშურებოდნენ ვერის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიისკენ, სადაც დასვენებული იყო ძვირფასი ადამიანის ცხედარი, გვირგვინებითა და ყვავილებით დაფარული. ეკლესიის გაღავანი ათ საათს შემდეგ ძლივს-ლა იტევდა უკანასკნელ საღამოზე მოსვლის მსურველთ.

წირვისა და პანაშვიდის შემდეგ კუბო ხელით გამოასვენეს ქართველმა მსახიობებმა, კუბოს თავი კი წინ მიჰქონდათ მსახიობ ქალებს. პროცესია გაემართა გოლოვინის პროსპექტით ქართული თეატრისაკენ. სახაზინო და „არტიტული საზოგადოების“ თეატრების წინ გადახდილ იქმნა მოკლე პანაშვიდები. ქართული თეატრის წინ, რომლის ფარდულზედაც ძაძით იყო შემოსილი ნატოს სურათი, კუბო შეამკო მშვენიერი ცოცხალი ყვავილების თაიგულით „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციამ წარწერით: „სამშობლო სცენის მშვენიერებას და ხელოვნების ტაძრის ღირსეულ ქურუმს ნ. მ. გაბუნია ცაგარლისას“.

მოკლე პანაშვიდის შემდეგ ვლ. ალ. მესხიშვილმა წარმოთქვა მგრძნობიარე სიტყვა, რომელმაც ააქვითინა დამსწრენი.

პუშკინის ბაღზე გადმოდგმული იყო ძაძით მოსილი ნატო გაბუნიას სურათი. ცხედარი წაასვენეს სალდათის ბაზრით. მადათოვისა, მიხეილისა, აეჰალისა და ანტონოვის ქუჩებით, წმ. ნინოს სასაფლაოსაკენ. წესრიგი, რომლის გამგენი და დამცველნი იყვნენ მსახიობნი და ღრამ. საზოგადოების გამგეობის წევრნი, არსად დარღვეულა. სასაფლაოზე ექიმმა სოზეტიანსკიმ „პროჟექტორით“ გადაიღო მთელი „პროცესია“.

ტრაგიკულის სინათლე

სულის სიღრმეებიდან ანათებდა სხივი, როცა ნუცა ჩხეიძე სცენაზე იდგა. თაობებისათვის ის ლეგენდასავით ქალი იყო, განსახიერება ქართველი ქალობისა, დედობისა, მამულიშვილობისა.

ტრაგიკული იყო მისი ხვედრიც. თითქოს ყველა სიკეთე ჰქონდა და მინიჭებული და მაინც ნაადრევად ჩამოშორდა თეატრს.

* *

1962 წელი. თბილისი. სახლი გურამიშვილის ქუჩაზე... ჩვენ წინ ჰქალარა, ფერმიხდილი ქალია, დახვეწილი ქართული პროფილით, მხრებში მოხრილა, მაგრამ, როგორც კი თეატრზე დაიწყებს საუბარს, შეუმჩნევლად ისე წამოიმართება, თითქოს ეს-ესაა სცენაზე გასვლას აპირებსო. ამ დროს ემჩნევა, რომ ცდილობს გამოიყურებოდეს უფრო მხნედ, უფრო ენერგიულად, წლებმა ვერ წაართვეს ეს სიხალისე. მის ფართოდ გახელილი თვალებიდან ისევ ანათებს შუქი, მაგრამ ფერფლწაყრილი ნაღვერდალივით მოკლებულია იგი ელვარებას. მასში იგრძნობა რაღაც დიდი სევდა, უცნაურად თბილი და ალერსიანი სევდა.

სავარძელში ღრმად ჩაშვებულნი იჯდა და მიყვებოდა თავგადასავალს, თითქოს არც კი სჯეროდა, რომ შეიძლებოდა მე, როგორც ახალგაზრდას, რაიმე მცოდნოდა მის შესახებ. აკი შემახსენა კიდევ — თქვენ მე სცენაზე არ გინახივართო.

მოსაგონი კი მას, მართლაც, ბევრი ჰქონდა. ვუყურებდი და ვფიქრობდი: იყო მღელვარე ცხოვრება, სცენა, კულისები, ახალი როლები და ახალი ძიება... მერე წავიდნენ წლები და მაყურებლის თვალსაც მიეფარნენ ის სახეები, ტიპები, ადამიანები... თითქოს ყველაფერს ბინდისფერი გადაეკრა. მხოლოდ მოგონებებს, მნახველთა გადმოცემებსა და ფერწასულ ფურცლებს შემორჩა იმ სა-

ხეთა ელვარება. ამაში არის რაღაც ორმხრივად ტრაგიკული მა-
ყურებლისთვის, რომელსაც არ შეუძლია უშუალოდ იხილოს და
განიცადოს „ქველი“ სცენური სახე და მეორე, თვით შემოქმედის-
თვის, რომელმაც წელთა მიღმა დატოვა მისი სულის ორეული. ამ-
გვარმა ფიქრებმა შემიპყრეს, როცა ნ. ჩხეიძის სახეს შევცქერო-
და. იგი საუბრობდა დინჯად და პაუზებით. ძალიან ფრთხილად და
მორიდებით აღადგენდა გარდასულ დღეთა სურათებს. ჯერ ერთ ამ-
ბავს იტყოდა და, ვიდრე მეორეს გაიხსენებდა, ისე შეჩერდებოდა,
თითქოს ეს არის წარსულის შორეული სიღრმეებიდან გამონახმობ
ამბავს ელისო. ეს ფრაგმენტული მოგონებანი პატარ-პატარა ნოვე-
ლებავით იბადებოდნენ მის საუბარში. იგი როლსაც ისე იგონებ-
და, როგორც მის ნაცნობ-მეგობარს; იგონებდა მის მიერ სულჩა-
დგმულ სახეებს: ზეინაბს, ივლითს, ოფელიას. არ მიყვარდა სცენაზე
ცრემლი, ისე უნდა ითამაშო, მაყურებელს მოჰგვარო ცრემლი, მაგ-
რამ ერთხელ უცნაური რამ დამემართა. მედეას ვთამაშობდი.
შვ-ლებთან სცენის ჯერი რომ დადგა, შევამჩნიე, რომ თვალები მი-
სველდებოდა, ისე, თავისთავად, მერე ტირილიც მომერია და მიკ-
ვირდა, რომ ასე მოხდა. ყოველთვის ასე მემართებოდა „მედეას“
წარმოდგენის დროს.

ყოველთვის ველავდი მარგარიტა გოტიეს საფინალო სცენა-
შიც, ხელები მიცივდებოდა, თითქოს მართლა მიახლოვდებოდა:
სიკვდილი, ისე ვფიქრობდი.

არ...მა...ნ! აი, ამ სიტყვის უკანასკნელ წარმოთქმაში იხარჯებოდა
უკანასკნელი ენერჯიაც.

მან ისე წარმოთქვა არმანის სახელი, რომ ტანში ურუანტელმა
დამიარა, თბილი, არაჩვეულებრივად თბილი იყო მისი ხმა, დამა-
ვიწყდა, რომ ჩემ წინ ღრმა მოხუცი იჯდა. მისმა ხმამ ნახევარი საუ-
კუნის იქით გადამიყვანა და, ნუცა ჩხეიძის მარგარიტას ტრაგიკული
სუნთქვა მაგრძნობინა.

იგი ხომ ნახევარი საუკუნის მანძილზე მოუთხრობდა ქართულ
აუდიტორიას ქალის ღირსებასა და ბატიოსნებაზე. მოუთხრობდა
იმზე, თუ როგორ პოეტურად მოკვდა სიხარულის სიჭარბისას მარ-
გარიტა გოტიე, როგორი სიმძაფრით აღზევდა ტრაგიკული მედეა,
ან რა ნაზი, ლირიკული მთრთოლვარებით გამოეთხოვა დეზდემონა
ოტელოს, რომელმაც თავისსავე ხელით მოკლა მშვენიერებისადმი
რწმენა და ამ დარღვეული ჰარმონიის მსხვერპლი გახდა თავადაც.

იგი მუდამ იცავდა ქალის უფლებას და ამ ბრძოლაში ხშირად ფარავით ჰქონდა მისი გმირის მშვენიერება და სიკეთე.

ნ. ჩხეიძე მკაფიო ეროვნული სტილის მსახიობი იყო. მისი გმირობის დრამატულ პათოსში გამოიხატა დიდი სულიერი მღვლვარება და სინატიფე, მან ესთეტიკური განცდის დიდი ძალა მიანიჭა ქალთა სახეებს და ახალი მხატვრული სამყარო დაამკვიდრა ქართულ თეატრში. ასეთი იყო მისი ანტიგონე და კრუჩინინა, ლაურენსია და იოკასტე, ლედი მაკბეტი, რუქაია, ლუიზა... მრავალი სხვა.

ნ. ჩხეიძის ბეატრისა ჩვენამდე „ფოტოსურათით მოვიდა“. მასში აღბეჭდილია ერთი პოზა და ერთი განწყობა. ბეატრისას გულზე ხელები დაუკრფვია, დიდი ნაწნავები წელამდე ჩამოშლია, სევდიანი თვალები უსაზღვრო სივრცისაკენ აღუპყრია და გარინდულა.

ბეატრისას გახსენებამ მსახიობს თავისი ერთი საოჯახო ალბომი მოაგონა. ალბომი მისი მოღვაწეობის 25 წლისთავზე შეედგინათ. ვფურცლავ მას და ვგრძნობ, რომ არ მშორდებოდა მოხუცი მსახიობის მზერა. „წაიკითხე“, „წაიკითხე“, მეუბნება ის. მე ვჩერდები დ. კლდიაშვილის ჩანაწერთან. „ნინო ჩხეიძე, — ვკითხულობდი ჩანაწერს, — ერთი იმათთაგანია, რომელიც თავგანწირულობით ემსახურებოდა ქართველ ერს, საშინელ მონობაში მყოფობის დროს მისი სულიერი გაღონიერებისათვის. ოცდახუთი წლის განმავლობაში იგი მძიმე პირობებში მოქცეული შრომობდა და თავის მომხიბლავი ნიჭის ძალით უამებდა ტკივილებს მონა-ერს, გადაგვარებისაკენ მიქანებულ ქართველობას აგონებდა მის ვინაობას, აყვარებდა თავის სახეს, ამხნევებდა მას, უღვიძებდა თავის რწმენას და პატივისცემას. მოსავდა იმედით და მის დაცემულ სულს მალლა სწევდა“.

ვკითხულობ ხმამალა, მინდა ერთხელ კიდევ მოისმინოს დიდი მწერლის სიტყვები... მერე სხვების აღტაცებული სტრიქონებიც გადავიკითხე. აგერ პაოლო იაშვილის ჩანაწერი. „თეატრი ჩემთვის პრობლემაა! ქართული თეატრიც. ალბათ! მაგრამ მე მიყვარდა სიარული ქართულ თეატრში! რისთვის? მიყვარდა ხილვა ნინო ჩხეიძის.

მისი ხმა! მისი ხმა! მისი ხმა!

მორის მეტერლინკს რომ ესმინა იგი, უფრო ინტიმურად აატირებდა ბეატრისას. როცა მე ვტირი, — მაგონდება ნინო ჩხეიძე, როდესაც მე ვამბობ, — მსურს ვუთავაზო ნახევარი სიხარულისა. ნინო ჩხეიძის სევდას.

გაიგონეთ! გაიგონეთ! ქართულ სცენაზე მწამს 1919 წლის პირველი ივლისის იუბილარი“.

არ მიკვირს ამ პოეტური შეძახილის. ნინო ჩხეიძე სავსებით იმსახურებდა მას.

ორი საუკუნის თეატრალური მოვლენების მოწმე ვახდა იგი. მოწმე კი არა, უშუალოდ განიცადა ხანგრძლივი სცენური ცხოვრების მთელი სიმძიმე. მაინც სად ჰქონდა ამდენი ემოცია, სულიერი და ფიზიკური ენერჯია?! ამბობენ, დიდი მიზანი დიდ ენერჯიას წარმოქმნისო, და იგი ხომ თავის ხალხს ემსახურებოდა უანგაროდ, გატაცებით, მთელი სულითა და გულით... .

არ შეუძლია მშვიდად, აუღელვებლად მოიგონოს ლ. მესხიშვილი. იგი მესხიშვილის მოწაფე იყო და უსაყვარლესი მოწაფე. ცოცხლად ახსოვს, პირველად ცამეტი წლისამ რომ ითამაშა ლ. მესხიშვილის ბენეფისზე. გრიმი ეფემია მესხმა გაუკეთა. მაინც რა არის ეს სცენა, — იგონებს იგი, — ვიდრე კულისებში ვიყავი, ხმა ვერ ამოვიღე, დავმუნჯდი, შემეშინდა, ძალით გამიყვანეს და უცებ ყველაფერი მომაგონდა, მალე დავიწყე ჩემი „პატარა სცენური ცხოვრება“. ეს იყო დიდი გზის დასაწყისი.

ადვილი როდია, სამასამდე სხვადასხვა ადამიანის ფიქრითა და განცდით იცხოვრო. განიცადო ამდენი სიხარული და ტკივილი. სცენაზე სახის შექმნა ხომ სხვა ადამიანად ქცევას ნიშნავს და რამდენი მხატვრული ფერი და საშუალება უნდა ჰქონოდა ერთ მსახიობს, რომ ასე მოეხიბლა მაყურებელი?

ქართველი ქალი დედაც არის და მებრძოლიც. ასეთი ხვედრა არ გუნა მას ისტორიამ. ეს მებრძოლი ბუნება დიდებულად აისახა ნ. ჩხეიძის შემოქმედებაში. მან გვიჩვენა, როგორ უნდა ადამიანის ღირსების დაცვა. მაღალი პატრიოტული განცდა აძლევდა მის შემოქმედებას სტიმულს...

...ჩვენი საუბარი კარგა ხანს გაგრძელდა. მგონი ადაგლალეთ, მობოდიშებით ვთქვი კიდევ. მას ოდნავ გაეღიმა და თითქოს ენერჯია რომ შემატებოდა, ისევე გამოიხმო თავისი სახეები. ახსენა ზეინაბი, ნორა... ისევე მედეა... მერე ხალისიანად აათამაშა თითები. ერთი-ორჯერ თამამად დაარტყა იგი სახელურს. თითქოს რაღაცას შემოსწყურა, რატომ სხვებიც არ მომაგონდნენ ასე უცებო, — მერე წამოლგა და მშვიდად გამომეთხოვა.

რამდენიმე თვის შემდეგ გარდაიცვალა ოთხმოც წელს გადაცილებული.

„სხვა რომ არ იშოს...“

ვერიკო ანჯაფარიძემ ბევრს თაობას აჩუქა დიდი არტისტული ხელოვნების სიხარული.

ის სამოცდაათი წელი ატარებდა ქართველი მსახიობის მძიმე ტვირთს.

რა ქარიშხალს არ გადაუვლია მის დიდ გზაზე, მაგრამ თავადაც წარმოშობდა ხოლმე მძლავრ ქარიშხალს, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა მთელი თეატრალური სამყარო.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ თეატრი იყო მისი თეატრი. საოცრად ნაზ, პოეტურ სამყაროში უცნაურის ძალით თავსდებოდა ეს სტიქია.

* * *

მალე ძველდება სცენური საშუალებები, სასცენო ლექსიკას მუდმივი განახლება სჭირდება. დროის ცვლილებებს თეატრი ადრე გრძნობს. ეგებ მართალია, როცა ამბობენ, დიდი თეატრი, თავად ცხოვრებაა, ხოლო სცენა მისი — მეტაფორა თუ ნიღაბიო. იგი მარად მოძრაგია, ვით დედამიწა თავისი გრანდიოზული პეიზაჟებით, დიდებული მხატვრის ხელით რომ შექმნილა; ზოგი კეთილი ადამიანის როლს ასრულებს, ზოგი ბოროტისას, ათასი კონფლიქტი, კოლიზია, ფარსი და ტრაგედია თამაშდება ცის ქვეშეთში. სიუჟეტები მოგზაურობენ ამ ფართო დეკორატიულ სამყაროში. პოეტებმა შექმნეს ფარდის რომანტიკა („ჩვენ ფარდის მარადი რომანტიკოსები ვართ“ — ვ. გაფრინდაშვილი), ფარდის მიღმა მოქცეული სინამდვილე კი თვით ცხოვრების სიმბოლოდ გაიაზრეს. წარმავლობის, წამიერების განცდა ალბათ ისე ნათლად არსად არ იკვეთება, როგორც თეატრში. მხოლოდ ერთეულებს ძალუძთ მიჰყვნენ დროის რიტმს, მის მუდმივ განმანახლებელ ცვალებადობას, ყოველ დროში დატო-

ვონ კვალი, ყოველ ახალ თაობას გვერდში ედგენ თანადროული შემოქმედებით.

თეატრში იშვიათად ხდება ამგვარი რამ.

და მაინც ხდება.

ვერიკო ანჯაფარიძემ გვიჩვენა ამის მაგალითები.

3. იბსენის „მოჩვენებანი“ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში. თეატრისათვის ისტორიული ფაქტი იყო არა მხოლოდ ის, რომ აკაკი ვასაძე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გამოვიდა, არამედ (და უმთავრესად!) ოცინი წლების თაობის ორ დიდ მსახიობს სამოცდაათიან წლებში შემოქმედებითი ახალგაზრდობის მაგალითი რომ უნდა მიეცა. ყოველი სპექტაკლი მართლაც დიდი გაკვეთილი იყო ახალგაზრდა მსახიობებისათვის — როგორ ერწყმოდა დიდი გამოცდილება არტისტულ თანადროულობას, ფსიქოლოგიური სიმართლე — პირობით თეატრალურ სტილს. ამიტომ გასაგებია ვერიკოს აზრი: „დარწმუნებული ვარ, როგორც არ უნდა შეიცვალოს ჩვენი ხელოვნება, როგორი ფორმებიც არ უნდა მიიღოს თეატრმა, როგორი მიმართულებაც, მის მაცოცხლებელ ძალად მაინც დარჩება სიმართლისადმი სწრაფვა, თეატრის ხელოვანთა შემოქმედებითი სიკაბუკე“.

რა დიდი ვირტუოზიც არ უნდა იყოს მსახიობი, ტექნიკურ საშუალებათა რა მდიდარ არსენალსაც არ უნდა ფლობდეს, მთავარია ქცევათა და სიტყვათა გამართლება. შინაგანი არტისტული სიმართლე მზის მაცოცხლებელი სხივივით მიეშუქება ხოლმე თვით ყველაზე არაცხოვრებისეულ დეტალსაც კი და სინამდვილის საოცარ ილუზიას ქმნის, ვერიკო ანჯაფარიძის მხატვრულ სამყაროში ასე ნათლება ყოველი.

სულისშემძვრელი იყო ვერიკოს ფრუ ალვინგის აღსარება პასტორ მანდერსთან. შინაგანი დრამატიზმი გამოვლინდა დიდი თავშეკავებით, თითქოს კაეში ჩამალულ ნაპერწკლებსავით ინახავდა სულის მღელვარებას, საჭირო იყო გარეგანი ძალის შეხება, რომ უცნაური ძალით აფეთქებულიყო. ყოველ წუთს ელოდით ამ წამის დადგომას, მაგრამ მსახიობი გარეგნულად ებიკური სიმშვიდით ხსნიდა როლის შინაგანი ცხოვრების მთელ პროცესს.

დიდ არტისტულ ხელოვნებას მაყურებელი ისე მიჰყავს თავის სამყაროში, როგორც კაპიტანს გემი ზღვისა თუ ოკეანის სივრცეებში. იგი საცხებით ფლობს თავის საჭეს და მაყურებლის რეაქციას

საც ისე გრძნობს, როგორც იგივე კაპიტანი ზღვის ტალღების მიმოქცევას. და ჩვენც, ვერიკო ანჯაფარიძის არტისტულ ნებას დამორჩილებულნი, უსიტყვოდ მიეყვებით მისი გმირების ცხოვრებისეულ გზას. ასე ვეზიარეთ დიდ მხატვრულ სამყაროს, რომელსაც ანჯაფარიძის სახელი ჰქვია.

ფრუ ალვინგის შემდეგ ა. ჩხაიძის „შთამომავლობაში“ ფატი გურიელის სახე შექმნა. ერთ რამედ ღირდა მისი სცენაზე შემოსვლა-გასვლა. ისე შემოდიოდა, რომ უცებ სცენას სხვა აზრი ეძლეოდა, ძალა ემატებოდა, გენანებოდათ ფატი გურიელის გასვლა. რა ფაქიზი იუმორით თამაშობდა ნარდს, როგორ ჰყვებოდა თავისი გმირის წარსულზე — ყველაფერი ეს უღრმესი ლირიზმით იყო აღბეჭდილი.

ქართული სცენის პოეტია ანჯაფარიძე. დამატყვევებელია მისი ლირიზმი, რომელიც თანდათან ტრაგიკულ განცდას ერწყმის. მათი მონაცვლეობა ქმნის ფერთა და გრძნობათა სიუხვეს. მის სულში ირეკლება ყოველი, გადატყდება მზის სხივი, რათა ასკეცად აელვარდეს არტისტული მრავალსახეობა.

პოეტური სიკვდილი ვის უნახავს, მაგრამ სცენაზე ვერიკო ანჯაფარიძე მართლაც პოეტურად კვდება ხოლმე. მისი გმირების ტანჯული სული განწმენდილი გადადის ირეალურ სამყაროში — იქ, სადაც ყველა კონფლიქტი და უსამართლობა მოხსნილია, სადაც სულს მარადიული სიმშვიდე ეუფლება. ასე მოკვდა მისი ივლითი, მარგარიტა გოტიე, მარიამ სტიუარტი, ეუხენა... ვერიკოს ივლითის სიკვდილს რომ უყურებთ, „ამ დროს იგი ჩინური ვაზიდან გადმოსული მინიატურა გგონიათ. იგი კვდება უბრალოდ, ძალდაუტანებლად. მისი სიცოცხლე ისე ქრება, თითქოს ეს იყოს პირველი თოვლის ფიფქი, მსუბუქი ქარით განაფანტი“ (უშანგი ჩხეიძე). მანამდე კი რა დიდი სულიერი მღელვარება გადახდა თავს ივლითს.

ბრძოლაა ვერიკოს გმირი ქალების სტიქია. ისინი უჩანყდებიან მოუწყობელსა და უსამართლო ცხოვრებას, იბრძვიან თავიანთი ადამიანური უფლებებისათვის. საკუთარი ღირსების დაცვის გრძნობა ამძაფრებს მათ სულიერ მღელვარებას. ხმას იმაღლებენ და სხვებსაც მოქმედების მაგალითს აძლევენ. როგორ გვენანება ამ ადამიანებთან გამოთხოვება. ჩვენთვის ახლობელი გახდნენ ისინი. მსახიობმა ჩვენს სულში მიუჩინა მათ ადგილი, გვაზიარა მათ ცხოვრე-

ბას, და სცენურ გმირებსაც ისე ტკივილით ვშორდებით, თითქოს სულიერ მეგობრებს ვეთხოვებოდეთ.

...ყველასაგან მიტოვებული ურიელი განაჩენს ელის. ანტიკური თეატრის ქოროსებურად განლაგდებიან რაბინები, მზადდება ბიბლიური წყევლის სცენა. ჯოჯოხეთი დატრიალდა, როცა დე სანტოსმა დაიწყო წყევლა. შუა საუკუნეობრივი ფანატიზმი მოიცავს ყველას, წყევლის ექსტაზი თანდათან მძაფრდება და კულმინაციურ წერტილს უახლოვდება. კიბის საფეხურების მონაცვლეობის მიხედვით ძლიერდება რიტმის ილუზიაც, „ყური დაუგდე წყევლას, ცოდვილო!“ — მიმართავენ ურიელს და ამას მოჰყვება ათასგვარი შემზარავი სიტყვები, სულისშემძვრელი წყევლა: „შენ დაიწვები სიყვარულისგან და ვერ იგემებ მხურვალე ალერსს“. წამიერად სცენას სიჩუმე მოიცავს, და ამ მდუმარებაში ისმის ვერიკოს ხმა: „სტყუე, რაბინო!“ ნაზი ხმით წარმოთქმულ სიტყვას ბოშბის აფეთქების ძალა ჰქონდა. უცებ დაირღვა მუშტივით შეკრული ფანატიკოსთა წრე. ყველამ დატოვა სცენა, ვერ გაუძლეს ივდითის სიტყვას. მარტონი რჩებოდნენ ურიელი და ივდითი. „როდესაც მე მოვიხედავდი ივდითისაკენ, — იგონებს უშანგი, — ასე მეგონა, რაღაც შუქი მოდიოდა მისი სახიდან. შთაბეჭდილება ისეთი იყო, რომ ივდითის მომღიმარი სახიდან მოედინებოდა ნათელი რაც ავსებდა მთელ სცენას. მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გეალერსებოდნენ“... მერე თანდათან მიუახლოვდებოდა ურიელს და ისევ ღვთაებრივი სიტყვა... — „ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ“...

ეს იყო გამარჯვებული სიყვარულის ჰიმნი. ანჯაფარიძის შესრულებით ტრაგიკულ უღერადობას იძენდა მელოდრამატული ინტონაციები. მსახიობმა გამოხატა გრძნობების სიღრმე, აზრის სინათლე.

ცნობილი შექსპიროლოგის ნ. მოროზოვის აზრით: „ვ. ანჯაფარიძის ივდითის როლში სრული უფლებით შეუძლია ატაროს არა მხოლოდ ქართველი, არამედ ყოველი ქვეყნისა და ერის მსახიობის სახელი. კომისარევესკაიას შემდეგ მე პირველად ვნახე მსახიობი, რომლის მარტო ხმა კი არ მღეროდა, არამედ სხეულიც“. მსახიობმა თავისი შინაგანი სამყარო გარდაქმნა ივდითის სულში და ასე გრძელდება როლიდან როლში. გარდაქმნის, სხვადაქცევის ამ ურთულეს პროცესში იბადებიან ანჯაფარიძის ახალი გმირები — ამალღებულნი პოეტურად და ძლიერნი სულით.

მსახიობის შემოქმედებითი სამყარო ასეთი პოეტური, ძლიერი

და ლამაზი ქალებით არის დასახლებული. აგერ, სამოც წელზე მეტია, ისინი არ სცილდებიან ჩვენს გონებას, ამშვენებენ ჩვენს წარმოსახვას, პოეტური გრძნობით ამდიდრებენ ჩვენს მოგონებებს. ოციანი წლებიდან მოყოლებული, მუდამ ისმის ანჯათფარიძის ხმა. თაობიდან თაობებში გადადის იგი და ბუნებრივად ერწყმის მათ სულიერ ცხოვრებას. მოუსვენარი და მოუღლეელი იყო ანჯათფარიძის არტისტული სტიქია. იგი ყოველთვის იდგა მოვლენების ცენტრში, ყოველთვის ბობოქრობდა, მოძრაობაში მოჰყავდა მოვლენები, განსხვავებულ რიტმსა და სახეს სძენდა მათ. იგი ქართული არტისტიზმის გამართლება იყო ყოველყამს, ყველა მნიშვნელოვან როლში.

ვერიკო ანჯათფარიძემ ქართველი ქალის სულიერი კეთილშობილება, ძლიერი ბუნება, მებრძოლი სულის პოეზია გამოხატა და არა ერთხელ გვაზიარა არტისტულ მწვერვალებს. თეატრის ისტორიაში ასეთ მწვერვალებს შორის დგას მისი მარგარიტა გოტიეც. სიყვარულისთვის გაჩენილი ქალის ტანჯვა თავად სიყვარულის ძალას უტოლდებოდა. ათასგვარი უხილავი და ხილული ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ნაქსოვი როლი ისე ბუნებრივად იზადებოდა, თითქოს პირდაპირ ცხოვრებიდან იყო გადმოსული თავისი დიდი სიძარცვით, თავისი ადამიანური უფლებებით. მაგრამ ანჯათფარიძის შესარულებით „ცხოვრება“ სულ სხვაგვარია. ზეაწეულია, არტისტული და მაინც ცხოვრებისეული. ცოცხალი ადამიანური ხელოვნების ამ უცნაურ მოედანზე იზადება შური და მტრობა. სიყვარულის სილამაზე, ტანჯვის ტკივილი, ცხოვრების ფარსი და ტრაგედია. ვერიკო ჭმნის თავის მარგარიტა გოტიეს, თავისებურს, მისთვის ყველაზე ახლობელსა და გასაგებს. მას ესმის მისი გმირის სუნთქვა, მისი ტკივილი, ისინი ერთ არსებაში მოქცეული ადამიანები არიან, თითქოს ერთად გაჩენილნი, ამქვეყნად სიყვარულის ტანჯვისათვის.

ვერიკო ანჯათფარიძის მარგარიტა გოტიე არა ერთხელ შეადარეს ამ როლის საუკეთესო შემსრულებლებს სარა ბერნარსა და ელეონორა დუზეს. არ არის ქება, რომელიც ამ როლის გამო არ მიეღოს ქალბატონ ვერიკოს. მაგრამ ალბათ ყველას აზრი შეჯამდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სიტყვებში: „თქვენი ხელები, — წერდა იგი, — იმდენად გამომსახველია, რომ ზოგჯერ თვალს ვერ მოწყვეტ. თქვენი ხმაც თითქოს სწორედ მარგარიტასათვის არის შექმნილი... თქვენ რომ იცოდეთ, როგორი უღამაზო ხდებით, როცა ტირით ფანჯარასთან, მაგრამ როგორ შემუშრდებოდა თქვენი სარა ბერნარს, რომე-

ლიც ამ მომენტში საოცრად ლამაზი იყო. პირველად ვხედავ, რომ მსახიობი თავის კამელიას ისეთი ავადმყოფობის უფლებას აძლევდეს სცენაზე, როგორც ამას თქვენ აკეთებთ. თქვენ კარგავთ ხმას. და როცა ბოლოს ხმის ჩახლეჩა გადადის კენესასა და ტირილში, ეს პირდაპირ საოცრებაა, შემადრწუნებელია. და აი, მალე გოტიე უნდა მოკვდეს. როგორ ვშიშობდი, რომ ამ სცენაში არ დაგემსხვრიათ ის გოტიე, რომელიც შექმენით მთელი საღამოს განმავლობაში, მაგრამ თქვენი კამელია მოკვდა ისე, რომ მე არც კი შემიმჩნევია, იგი გაუუჩნდა, ჩაიძინა და გათავდა. რა შესანიშნავია!.. ისეთ მსახიობს. როგორც თქვენ ხართ, ორი ან სამი ნათამაშები, უფრო სწორედ, განცდილი სახისთვის ძეგლს დაეუდგამდი!“

...ასპარეზზე გამოსვლისთანავე ვ. ანჯაფარიძე ყურადღების ცენტრში მოექცა. არავის შეუმჩნეველი არ დარჩენია მისი ტალანტი. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა ქართულმა არტისტულმა სკოლამ. „ნუცა ჩხეიძე, იმედაშვილი, იშხნელი — ესენი იყვნენ ჩემი პირველი მასწავლებლები“, — იგონებს მსახიობი. მათ შეაყვარეს თეატრი, განაცდევინეს დიდი არტისტული ხელოვნების სიხარული. 1916 წელს მოსკოვის ერთ ჩვეულებრივ ქართულ საღამოს, სადაც ვერიკო ანჯაფარიძე მონაწილეობდა, სუმბათაშვილ-იუჟინიც დასწრო. ქალბატონმა ვერიკომ ლექსი წაიკითხა. „ის იყო დამთავრდა დეკლამაცია, როცა უეცრად სუფრიდან წამოიჭრა სუმბათაშვილ-იუჟინი, ეს ხანშიშესული ოლიმპიელი, რომელიც აქამდე დინჯად იჯდა და თითქოს დაღლილი გვეჩვენებოდა, ახლა სრულიად გამოცვლილიყო, გაბრწყინებული სახით და ჯეელი კაცის მხნე ნაბიჯით მივიდა ის ვერიკოსთან. მოხვია ხელები და გულზე მიიკრა“ (ს. კლდიაშვილი). ეს გამამხნევებელი ყურადღება მსახიობს შემდგომაც არ მოკლებია. კოტე მარჯანიშვილმა კი სავსებით ამოხსნა მისი არტისტული ბუნების საიდუმლოება, ისეთ სიღრმეებს ჩასწვდა და გზა მისცა სამზეოზე გამოსატანად, რომ მთელი ცხოვრება საგზლად გაჰყვა მსახიობს. კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობა იყო დიდი სკოლა. ვ. ანჯაფარიძე ამ სკოლის ერთგული დარჩა ბოლომდე. მარჯანიშვილი ტალანტების აღმოჩენის ოსტატი იყო, მათ ისე უვლიდა, როგორც კარგი მებაღე ვარდებს; როცა ვერიკო ოფელის თამაშობდა, მას გვერდით ყოველთვის მარჯანიშვილი ედგა. „რამდენჯერაც ვითამაშე ოფელია, მარჯანიშვილი გამოსვლის წინ ჩემთან იყო, თავის ხელით მიმკობდა თემებს ბალახებითა და ყვავილუ-

პით. მომეფერებოდა და ისე მიშვებდა სცენაზე“. აი, ასე ზრდიდა ახალგაზრდა მსახიობს დიდი რეჟისორი.

ვ. ანჯაფარიძე მკვეთრი ფორმების მსახიობია, მისი მიდრეკილება — ყოველ როლს მიეცეს მკაფიოდ გამორჩეული, თითქოს ხელშესახებად ნაკვეთი ფორმა — განათებულია სცენური ლირიზმით, ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულებით. იგი არსად არ არის ნეიტრალური, მსახიობს ყოველთვის ზუსტად განსაზღვრული აქვს, თუ რა უნდა უთხრას მაყურებელს. გარკვეულობა სიცხადეს ანიჭებს მის შემოქმედებას საერთოდ და ყოველ სახეს კერძოდ. ვერიკო ანჯაფარიძემ შექმნა კლასიკური სცენური სახეები: ოფელია, ივლითი. მარგარიტა გოტიე და სხვა. მისი ძალის მსახიობს იშვიათად უწევდა ქართულ პიესებში გამოსვლა, თუმცა, რასაც სცენაზე ქმნიდა. ყველაფერი ქართული იყო. ქართველი ქალის სულით, მისი ტემპერამენტით, პლასტიკით და, საერთოდ, შესრულების მთელი სისტემით... და მაინც იმდენად დიდი იყო მაყურებლის სურვილი, ეთამაშა მსახიობს ქართულ პიესაში, რომ ლადო ასათიანმა ლექსშიც კი მიანიშნა:

მომკვდარყავ და ამ ჩვენს სცენაზე
შენ ქართველი ქალი მენახა.

სხვაც თქვა ლ. ასათიანმა: „მე ნუ მომესწროს შენზე ტირილი და შენი სიტყვის დაძაბუნება“. ლადო ვერ მოესწრო ქართულ ნაწარმოებებში ვერიკოს გამოსვლას. ჭავარა იყო ერთი პირველთაგანი სახე. რომელშიც ისევე გამობრწყინდა ვერიკოს ნიჭის ელვარება, როგორც სხვა კლასიკურ როლებში. ვაჟა-ფშაველას დრამაში „მოკვეთილი“ ვერიკომ ჭავარას სახე გააცოცხლა. იმდენად გააცოცხლა, რომ თურმე ვაჟას მეუღლეს არც კი სჯეროდა, რომ მოქმედება თეატრში ხდებოდა. გამოაგნებელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა სამშობლო მხარესთან გამოთხოვების სცენა. ისე ეთხოვებოდა მთებსა და ხევებს, მთის წყაროებსა და ყვავილებს, თითქოს ცოცხალ ადამიანებს შორდებოდა. ისინი ერთნი იყვნენ, ერთ არსებად ქცეულნი. ბუნება და ჭავარა ერთ საოცარ მთლიანობას წარმოადგენენ და ახლა მათი გათიშვა, სხეულიდან და სულიდან მისი სისხლისა და ხორცის მოწყვეტას უდრიდა. ამიტომ დრტეინავდა და მოსთქვამდა შემზარავი ხმით პირველქმნილ სიწმინდესთან გამოთხოვების ჟამს. შემადრწუნებელი იყო ვერიკოს ყრუ ქვითინი. როცა ხევისბერი უარს ეტყოდა ჭავარას შესაწირავზე.

ძლიერი ადამიანის გამოხატვის იდეა მუდამ თან სდევდა მსახიობს. ვერიკო ანჯაფარიძის გმირი ქალები, ზოგადი სახით, საერთოდ ქართველი ქალის ისტორიული ბედის გამომხატველნი იყვნენ. ქალი დედა, და ქალი მარად მებრძოლი („მებრძოლი შავის ბედისა“). ყველაფრის დაცვა უხდებოდა მათ. ჯავარა, ყაზბეგის მაყვალა, ილიას ოთარაანთ ქვრივი და სხვები — ეს ერთი, ასე ვთქვათ, პირდაპირ ქართულ სამყაროში წარმოდგენილი ხასიათებია და, ამდენად, უფრო ნაცნობი და ახლობელი, მაგრამ განა ასევე ახლობელი და ჩვენი სულის თაწახმეირი არ გახადა ვერიკომ ოფელია და ივლითი, მარგარიტა და მედეა, კლეოპატრა, ეუხენა და სხვები? ისინი ბუნებრივად შეერწყნენ მაყურებლის სულსა და გულს, როგორც ძვირფასი კულტურული ღირებულებანი.

ვერიკო ანჯაფარიძის საუკეთესო სახეების რიგს ეკუთვნის კლეოპატრა. მონუმენტური გააზრებისაყენ სწრაფვა მუდამ საცნაური იყო მსახიობის შემოქმედებაში. ფორმის ლაპიდარული სტილი, დახვეწილი მანერა, ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა ნიუანსირება და დეტალიზაცია მას ხელს არ უშლის, სახე წარმოადგინოს მონუმენტური სიდიადით, ფართო პლასტებით, ეპიკური მონასმებით. ასე იყო შესრულებული კლეოპატრა. სწორედ აქ გამოჩნდა ზოგადისა და უაღრესად ინდივიდუალობის შერწყმის ოსტატობა. ვერიკო ანჯაფარიძის კლეოპატრა ძლიერიც იყო და სუსტიც, ამაყიც და დათრგუნულიც. ერთი სიტყვით, ურთულესი ადამიანის ცოცხალი სახე, მთელი თავისი შინაგანი მრავალსახეობით.

„მე ბევრი მითამაშია ტრაგიკული და დრამატული როლები, — წერს ვერიკო ანჯაფარიძე, — თითქმის ყველგან ვიტანჯებოდი. ვტიროდი და ვკვდებოდი, მაგრამ ისეთი დიდი მწუხარება, რასაც კლეოპატრაში განვიცდიდი, არსად არ მქონია, ყოველთვის მეგონა, რომ მეტს ველარ გავუძლებ, მაგრამ შემდგომ სცენებში მით უფრო ძლიერი იყო ეს გრძნობა. კულმინაციას აღწევდა სცენა, სადაც კლეოპატრა შეიტყობს, რომ დატყვევებულს, რომის ქუჩებში გაატარებენ. შემდეგ კი დგებოდა სრული სიმშვიდე და სიკვდილი ჩემთვის იოლი იყო. აი, მოვიდა სიკვდილი, კლეოპატრა გრძნობს მის სუნთქვას. სისხლი ეყინება ძარღვებში, სული ეხუთება, სიცოცხლის ძაფი წყდება, მაგრამ იგი მაინც ახერხებს, უკანასკნელად დასცინოს კეისარს... მადლობელი ვარ ჩემი ბედისა, რომ ჩემს სიცოცხლეში კლეოპატრას შემახვედრა“.

მსახიობის ამ გულწრფელ აღსარებაში როლის სულსკვეთება იგრძნობა. კლეოპატრასთან შეხვედრამ მსახიობს დიდი წარმატება მოუტანა. „ანჯაფარიძის კლეოპატრა დაქრილი ვეფხვია“ (შ. ნუცუბიძე).

მანც რამდენი ტრაგიკული კოლიზია გადატყდა მსახიობის სულში, რამდენი ენერგია, არტისტული ვნება, სოციალ-პოლიტიკური კონფლიქტები თუ ფსიქოლოგიური ძვრები გადაიტანეს მისმა სახეებმა. ყველაფერმა თავისი ზუსტი ფორმა იპოვა სცენაზე, მსახიობის დაძაბული ცხოვრების რიტმი არასოდეს არ შენელებულა, ბევრი, ძალიან ბევრი ნახა და განიცადა სცენაზეც და ცხოვრებაშიც, მის სულიერ სიმტკიცეს, განსაცვიფრებელ ნებისყოფას მუდამ ასაზრდოებდა თეატრისადმი უსაზღვრო სიყვარული, — მისი განსაკუთრებული მისიის გრძნობა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ამ თხუთმეტიოდე წლის წინათ ვერიკო ანჯაფარიძეს ვკითხვ: ქალბატონო ვერიკო! როდის უნდა ვიზეიმოთ თქვენი 70 წლისთავი? — არასოდეს! — მიპასუხა მან და ისე შემომხედა, რომ გახვებდი. მერე დაუმატა — ზოგს რომ ჰკითხო, ახლაც ვარ სამოცდაათის.

იუბილე, რომელიც მას გაუმართეს, შემოქმედებითი ცხოვრების 50 წლისთავს მიეძღვნა. სხვა თარიღი არ აღუნიშნავს აფიშებს, არც არავის!..

ვ. ანჯაფარიძემ არც აქ უღალატა თავის სტილს, წლებსაც კი ბრძოლა დამოუცხადა!..

ბრძოლა იყო მისი სტიქია. იგი გახელებული ებრძოდა ბოროტებას და იცავდა თავის გმირთა კეთილშობილურ იდეალებს. მისი გმირები მუდამ პოეტურად ამალლებულნი არიან, მათი ტრაგიკული ტანჯვა თუ ლირიკული სევდა აღსაესება დიდი პოეზიით.

სიდიადის, პოეტური ამალლებულობის გრძნობა არასოდეს არ შორდებოდა ანჯაფარიძის გმირებს. თითქოს მის გმირთა სწორედ ამ ნებრძოლმა ხასიათმა შემოუუნახა ვ. ანჯაფარიძის თვალებს საოცარი ელვარება. კაშკაშა, ელექტრონის შუქივით რომ მოგანათებს აზრით სავსე თვალები. მისი თვალებიდან მოდის დიდი, რაღაც გამაოგნებელი ძალა. განა ამის მაგალითი არ იყო იგი მედეას როლშიც? განა ჩვენ არ ვფიქრობდით, თუ რამდენად შეესატყვისებოდა მსახიობის წელთა სიმრავლე მედეას ახალგაზრდულ ტემპერამენტს? სხვა საფიქრალიც ხომ ბევრი გვექონდა, როცა გარინდებული ველოდით მედეას გამოჩენას სცენაზე?

გამოჩნდა იგი და ჩვენი ფიქრი და გრძნობა მედეას ბედის ირგვლივ დაატრიალა.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა თითქოს სიმბოლური სახეა იმეამინდელი კოლხეთისა. თითქოს მასშია ცხასახლებულა ორი ბუნება.

იგი ისევე ლამაზია და დიდებული, როგორც კოლხიდა. ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედიაც. მოსტაცეს მას სილამაზე, გაძარცვეს მისი სიმდიდრე და მერე შეგინებული და დამცირებული მიატოვეს. შებლალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტიქტმა მძლავრად იფეთქა მედეას სულში და მერე ზღვარდაუდებელ შურისძიებაში დაცხრა. განა ასე დიდ მასშტაბურ, სიმბოლურ სახეში არ წარმოგვიდგება ვ. ანჯაფარიძის გმირი, როცა იგი უმძაფრესი გულისტკივილით იგონებს მიტოვებულ სამშობლოს, დაკარგულ ახალგაზრდობას, და ყველაფერ იმას, რაც მის ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული — ბედნიერს იმიტომ. რომ მან ახალგაზრდობა სამშობლოს ცისქვეშ, მის ველ-მინდვრებში გაატარა. წამიერად თითქოს მსახიობის თვალწინ გადაიშალა დიდებული კოლხეთი, მოისმინა მშობლიური ხმები, ძველი კოლხური მელოდიები. უყურებთ მას და თქვენ გრძნობთ, თუ რა ღრმად შემოაწევა სამშობლოს სევდა მედეას გულს, როგორ გაიღვიძა მთელ მის არსებაში შურისძიების გრძნობამ. ეს იყო „ძუ ლომის“ გააფთრება, მან გვაგრძნობინა, რა მძიმეა სამშობლოს მოწყვეტილი, უცხო მხარეში გადახვეწილი ქალის ბედი, მაგრამ იმასაც კარგად ვგრძნობდით, რომ სამშობლოს ღალატი, რაოდენ დიდი გატაცებისა და სიყვარულის მიზეზითაც არ უნდა მოხდეს, ყოველთვის შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა უკანასკნელ დეტალამდე გააზრებული, ღრმად ტრაგიკული სახეა. ამის გამოა, რომ მის შესრულებაში ყველგან და ყოველ მომენტში მუქი ფერები სჭარბობს. მუდამ ენერგიულს, მთრთოლვარეს, გამძაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ხაზებში ავლენს და მხოლოდ ხანდახან მიმართავს კონტრასტების ხერხს.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალლობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა საოცარი მომხიბვლევლობით გამოხატა იმ სცენაში, სადაც იგი ამბობს „ნუთუ მედეა მისცემს ნებას, დასცინოს ელინთა მეფემ კოლხთა შთამომა-

ვალს“. ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვა-
გრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლო-
ბის წინააღმდეგ შემართული კოლხელის დიდი სულიერი აღზევება.

...მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება მედეას ძიძის სიტყვე-
ბი, წარმოდგენის დასაწყისში თქმული: „დღეს კი შებღალეს მასში
ყოველივე“.

ამ სიტყვებმა თითქოს მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ მოწამე-
ნი გავხდით, თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო ელინთა შვილებს
კოლხელმა ქალმა მისი ღირსების შებღალვისათვის...

მსახიობმა კი დიდებულად მოგვითხრო მედეას ტრაგიკული ის-
ტორია.

ამ სპექტაკლში ვ. ანჯაფარიძეს აქვს ერთი დეტალი, რომელიც
თავისი სიძლიერით ყოველი თეატრის სცენას დაამშვენებდა:

საქორწილოდ გამზადებულ იაზონს სთხოვა, ნება დართოს, მის-
მა შვილებმა დედოფალს მიაართან საჩუქარი. იაზონი დათანხმდება,
მაგრამ მალე საშინელება დატრიალდება სასახლეში. რაღაც ჯადოს-
ნური წამლებისაგან შეზავებული საჩუქარი ფერფლად აქცევს დე-
დოფალს. გახლებული ელინები მოსაკლავად დაედევნებიან ბავშვ-
ებს. შურისძიებისაგან აღზევებული მედეა გადაწყვეტს, თვითონ
დახოცოს შვილები. შემადრწუნებელი აზრი და უცნაური ღიმილი
ერთად იბადება. ეს არის წამი, გამოგნებელი წამი ტრაგიკული ღი-
მილისა.

სულისშემძვრელ ასეთ წუთებში იბადება დიდი ხელოვნებაც.
დიდმა ხელოვნებამ კი არ იცის წლები, არ იცის საზღვარი.

ახალგაზრდული სული უდგას ანჯაფარიძის მედეასაც.

მთავრდება სპექტაკლი და ჩვენც, სულიერად განწმენდილნი
ვმორდებით მას.

საბერძნეთში ყოფნის დროს ბერძენი გიდი „კოლხელ“ ტურის-
ტებს დიდი ინტერესით გვიჩვენებდა იმ ადგილებს, სადაც ცხოვ-
რობდა მედეა, დაგვანახვა ის მინდორიც, მედეა ჯადოსნურ ყვავი-
ლებს რომ კრეფდა.

როცა ამის შემდეგ ანჯაფარიძის მედეა ვნახე, ასე მომეჩვენა,
რომ მსახიობი განსაკუთრებულად ხაზს უსვამდა ქართველ ქალის
უცხოობაში მიუსაფარობის ტრაგედიას!

თავისი გმირის, მედეას მსგავსად, თითქოს ვ. ანჯაფარიძემაც
იცის ჯადოსნური წამალი სცენაზე მარადი ახალგაზრდობისა. მისი

თვალეზი, მისი ღიმილი, მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი და მოუსვენარი ცხოვრება ახალგაზრდული სულით არის აღსავსე.

მსახიობმა და რეჟისორმა სპექტაკლში „ქართული მოტივები“ წამოწიეს. მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობა და ღირსების დაცვის სურვილი ამძაფრებდა მედეას მოქმედების ხაზს. სამშობლოს ღალატი თავისთავში შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს. სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედია. იაზონმა შეურაცხყო კოლხელი ქალი, გამოიყენა თავისი მიზნებისათვის და მერე მიატოვა. ანჯათფარძის მედეას მრისხანებას საზღვარი არა აქვს. „ნუთუ მედეა მისცემს ნებას, დასცინოს ელინთა მოდგმამ კოლხთა შთამომავალს“. ამ სტრიქონების სიმძაფრე მოტივირებულია არა მხოლოდ მედეას, არამედ თითქოს მთელი კოლხეთის შეურაცხყოფის იდეით. ამიტომ სიამაყით წარმოთქვამს მედეა მას. მრავალმნიშვნელოვნად გაისმის ოიძის სიტყვები: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველი“. მაგიური ძალა ჰქონდა ამ სიტყვებს. სამაგიერო ათგზის მიუზღო ელინთა შვილებს ყოვლის შებღალვისათვის... ასე, რომ „ჩვენი კოლხელი მსახიობი ქალი იშვიათი გულწრფელობით ასახიერებს კოლხელი მეფის ასულის ტრაგიკულ სახეს... შურისძიების დემონი, რომლის დაშოშმინება მედეას უნდა, შვილებსაც კი აკვლევინებს და აი, ეს უბედური ქალი, სამშობლოს მოწყვეტილი და სიყვარულში მოტყუებული, თალხი თავსაბურავით ნახევრად სახედაფარული, უმწეოდ და თან მძვინვარედ აწყდება აქეთიჩით სცენის კედლებს, ვერიკო — მედეას ეს გრძელი თავსაბურავი. ჭერ თალხი. ბოლოს სულ შავი — შორსულად მაგონება იმ მეგრელი მგლოვიარე ქალების თავსაფარს, რომელსაც ატარებენ ისინი ყველა დიდი სულიერი სამძიპრის დროს. თითქოს ერთადერთ მცველად შერჩენია იგი კორინთაში უთვისტომოდ დარჩენილ კოლხელ დედა-ქალსაც, ბედისწერასთან ჭიდილსა და მოღალატე ჰეულლის წინ უკანასკნელ დგომის დროს — გულამომჯდარი ქვითინისა, თუ თავისი სულის ხანძრის დასაფარავად“ (ა. გაწერელია).

სულისშემძვრელია ვერიკოს ქვითინი. მისმა ტანჯვამ არ იცის საზღვრები. ვულკანისებურად მძვინვარებს მისი სული. თვალეზი უცნაურ სხივებს გამოსცემენ. თითქოს მთელი სამყარო ექცევა მის თვალთა მზერაში, სამყარო, რომელსაც ხშირად ემდურებიან მისი გმირები, მაგრამ მაინც არ ეთმობათ, რადგან უყვართ იგი.

ტკივილისა და დედის სიამაყის გრძნობით შეიქმნა ჩაპეკის დედა.

ფსიქოლოგიურად მძაფრ დრამატულ სიტუაციებს დიდი ოსტატობით მართავს ანჯაფარიძის დედა. თითქოს ომის მთელი საშინელება ნიას ოჯახში დატრიალდა. დაკარგა შვილები. დედა მათ ხვდება პირობითად წარმოსახულ იმიერსამყაროში, საოცარი სიმართლით ისმის დედის ხმა ყოველგვარი ძალადობისა და ომის წინააღმდეგ.

ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებას ამშვენებს ოთარაანთ ქვრივი, მარცამ სტიუარტი, ქრისტიანე, გინატრე და კიდევ ვინ მოთვლის. მათ შორის მაინც გამოირჩეოდა ეუხენა სპექტაკლში ა. კასონას „ხეები ზეზეურად კვდებიან“.

იყო ნამდვილი ზეიმი არტისტული სიმართლისა, ვირტუოზობისა, სცენური მომხიბვლელობისა. როცა ბებია ეუხენა იწყებდა ცეკვას, თითქოს სული უნათდებოდა მაყურებელს. მარტონელა ბებია სოცოცხლის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა შვილიშვილის მოლოდინში. ის კი არ ჩანდა. მერე დაიწყო წერილების მოსვლა. თითქოს შვილიშვილი წერდა სასიხარულო ამბებს, მალე ჩამოვალო, ატყობინებდა შორეული ქვეყნიდან. ამას კეთილი ადამიანები აკეთებდნენ, რომელთაც მოხუცისათვის სიხარულის მოტანა განეზრახათ. მერე, დრო რომ გავიდა, თავად ეწვივნენ შვილიშვილის ნაცვლად. იყო ბედნიერი დღეები. მუდამ უხეში სინამდვილე მალე შეიქრა ილუზიების სამყაროში. მოვიდა შვილიშვილი მძარცველი, უხეში და ბებიას სიცოცხლეც დამთავრდა.

იქნებ, არც სჭირდება ძლივს მოფარფატე ბებიას ახალგაზრდულის იმხნევე? იქნებ, ჯობია, მისი სულიც უამთა სვლისაგან ისევე მოღლილი და მოქანცული იყოს, როგორც მისი სხეული? ასეც შეიძლება, მაგრამ სხვისთვის, სხვა მსახიობისათვის. ანჯაფარიძის აქტიორული ბუნებისათვის კი ყველაზე ახლობელია ბრძნული სიტყვები: „როცა მოხუცს თამაშობ, ეძიე, სად არის იგი ახალგაზრდა“ (სტანისლავსკი).

წარვიდნენ ახალგაზრდობის უფოთიანი წლები, მაგრამ ეუხენამ მაინც შეინარჩუნა ხულის სიჯანსაღე. იუმორის გრძნობამ თითქოს დარდიც შეუმსუბუქა.

სადარდებელი კი ცოტა როდი აქვს. იგი დიდი ხანია გასცქერის შორეულ გზებს. დიდი ხანი ელის თავისი შვილიშვილის, მაურისიოს დაბრუნებას. ეს დღეც დგება. მაურისიო ბრუნდება გაბოროტებული, ტლანქი და ისეთი, როგორსაც ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენ-

და ეუხენა. იმსხვრევა ილუზიები, ილუპება ეუხენას ყველაზე წმინდა იმედები. დგება საბედისწერო წუთები.

სცენაზე წამიერად ჩამოვარდება სიჩუმე, გამაოგნებელი სიჩუმე, რომელსაც ანჯათარიძის გმირი ქმნის. მერე თვითვე არღვევს მას და ჩვენ გვესმის ეუხენას მღელვარე ხმა. ამ ხმაში არის ვედრებაც, იმედიც, რაღაც ლოცვის სიტბოცა და უსასობაც. იგი ელის, იქნება როგორმე შეიცვალოს შვილიშვილი, მაგრამ მაურისიო ბეზიასაგან მხოლოდ ფულს მოითხოვს. უკანასკნელად ძარცვავს მას.

ვ. ანჯათარიძე უკანასკნელად დაიგმინებს და ქვავდება.

კვდება ამაყი. იგი ისე მშვენიერია, როგორც ასწლოვანი ვაზი, მისი სახლის კედლებს რომ შეჰყოლია!.. და ქართველ მაყურებელს კარგად ახსოვს ძველი სახლის კედლებთან ქანდაკებასავით გაქვავებული ეუხენა. მისი თვალები საღდაც შორს, სივრცეს მისჩერებოდა. ვერ გაიგებდით, სახეზე მწუხარება აღბეჭდოდა თუ სიხარული. ასე გეგონებოდათ, თითქოს სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში რაღაც დიდი სიმშვიდე ჩასდგომოდა „მხურვალე ლოცვით“ მოქანტულ სულს. — მას უკვე ეპოვა მყუდრო სადგურა. ეამთასვლისაგან მოღლილი ეუხენა კვდებოდა ისე, როგორც კვდებიან ხეები ზეზეულად. ნიკ სიკვდილში იყო დიდი სილამაზე. ეს იყო ანჯათარიძის დიდი არტისტული გამონათება.

ჩვენმა თაობამ მაშინ ერთხელ კიდევ იგრძნო, რომ ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის მებაღავრენი სწორედ ამ დიდი არტისტიზმით გამოირჩეოდნენ, ისინი გვანცვიფრებდნენ თავიანთი ხელოვნებით, ალტაცებას ჰგვირდნენ მაყურებელს.

სინათლის შუქზე განწმენდილნი, ამალღებულნი სიკვდილით ილუპებიან ანჯათარიძის გმირები, იქნება ეს ოფელია თუ მარგარიტა გოტიე, ივლითი თუ ეუხენა.

ანჯათარიძის გმირები ბრძოლაში პოულობენ თავიანთი არსებობის გამართლებას. მსახიობმა იცის მათი სულის საიდუმლოება, იცის მათ სიღრმეში წვდომა, ეს სახეები ბუნებრივად შემოჰყავს ჩვენს სულშიც და, ასე გვგონია, მათთან ერთად მივდივართ სიხარულითა და ტანჯვით აღსავსე გზაზე. ამიტომ განვიცდით ასე მწვავედ მათ დალუპვას, ამიტომ ვეთხოვებით მათ, როგორც ახლობლებს.

განა ასეთი არ იყო ივლითი? რამდენი სევდა და წუხილი მოკვარა მაყურებელს მისმა სიკვდილმა, მაგრამ აქ არ იყო სენტიმენტალიზმი, არ იყო მელოდრამა (პიესაში კი არის ამის საფრთხე!).

სცენიდან ისმოდა ქალური სინაზით აღსავსე, მაგრამ მებრძოლი ივ-
დითის ხმა. ასეთი იყო იგი მთელ სპექტაკლში და განსაკუთრებით
კი მეორე მოქმედებაში.

ვ. ანჯაფარიძემ სცენაზე გვიჩვენა ადამიანურ განცდათა მთელი
სიბრტყლე, მისი გრძნობების, აზრის სიღრმე და სიღიაღე. მან და-
გვანახა პოეტური გმირებით დასახლებული ახალი სინამდვილე. ეს
არის ზეაწეული, მართალი და ლამაზი თეატრალური სინამდვილე.
გნებავთ, მას უწოდეთ პათეტიკური, ან რაც გნებავთ, ის დაარქვიეთ,
მაგრამ ვერასოდეს ვერ გაექცევით იმ დიდსა და ახალ თეატრალურ
სამყაროს, რომელსაც ნახევარი საუკუნე ქმნიდა ანჯაფარიძე. ეს
არის საბჭოთა თეატრის სიამაყე და ქართული არტისტიზმის გა-
მართლება.

სწორედ ანჯაფარიძემ გვიჩვენა, თუ როგორ შეიძლება შენი თვი-
სებები, შენი ხმა, გული, შენი ინტონაცია მისცე გმირს და მაინც
დამოუკიდებელი დარჩე. როცა ჩვენ მარგარიტა გოტიეს, ოფელიას,
ივდითს, კლეოპატრას, ჯავარას, ლარისას ან ეუზენას ვუყურებთ,
ვგრძნობთ, რომ ყოველი მათგანი განსხვავებულია, ყოველ მათგანს
აქვს თავისი ხასიათი, თავისი აზრი და გრძნობა, მაგრამ საბოლოოდ
მაინც თავს იყრიან ერთი ადამიანის სულში.

ამ რთულსა და მრავალფეროვან სამყაროში ცხოვრობენ ვ. ან-
ჯაფარიძის გინატრე („ნინოშვილის გურია“), ქრისტიანე („ქრისტი-
ანე“), კლეოპატრა („ანტონიუს და კლეოპატრა“), მარიამ სტიუარტი
(„მარიამ სტიუარტი“) და მრავალი სხვა. ყოველ მათგანს ჰქონდა
თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები, ჰქონდა თავისი სატიკვარი და
საფიქრალი, მაგრამ მათ შორის მაინც გამოირჩეოდა კლეოპატრა.
მსახიობის თქმით, იგი მისი ყველაზე რთული და მომქანცველი რო-
ლი იყო.

ერთხელ ვ. ანჯაფარიძემ მითხრა: სცენაზე თამაში ენერჯის
დაუზოგველი ხარჯვააო. და მართლაც, არ შეიძლება ეს სიტყვები
არ მოგაგონდეთ, როცა მის კლეოპატრას უყურებთ. უყურებთ და
გიკვირთ, საიდან იკრებს მსახიობი ამდენ ენერჯიას, საიდან მოდის
ასეთი მაგნიტური ძალა.

სცენაზე ბორგავდა კლეოპატრა და ჩვენ გვაოცებდა მისი არ-
ტისტული შემართება. მსახიობის სულში ცხოვრობდა კლეო-
პატრა — ქალი და, კლეოპატრა — დედოფალი. თითქოს ორი არსება
ორი ადამიანის ვნება და ძალა ჩამდგარიყო მსახიობში; ორმაგად

დიდი იყო მისი სიყვარული ანტონიუსისადმი და მოვალეობა ეგვიპტის მიმართ.

ვ. ანჯაფარიძემ კლეოპატრას შესრულებაში გვიჩვენა შექსპირისეული ტემპერამენტი. ფართო აქტიორული ეესტი შევნოდა მის უოველ სცენას. განცდის სიღრმე და მხატვრული სახის მონუმენტური გააზრება ვ. ანჯაფარიძემ შილერის პიესაშიც გვიჩვენა. მისი მარიამ სტიუარტი მოკლებული არ არის შექსპირისეულ გაქანებას.

ელისაბედისა (ს. თაყაიშვილი) და მარიამის შერკინებაში იხსნებოდა მთელი ბუნება ვ. ანჯაფარიძის გმირისა. იგი, ამაყი და მშვენიერი, წარმოთქვამდა საბრალდებო სიტყვას: „გზედავ იმასაც, რომ ეს თქვენი ზედა პალატაც, ქვედას თანაბრად, მექრთამეა და უსირცხვილო“.

ვ. ანჯაფარიძის გმირმა იცოდა, რომ ამიერიდან იგი განწირული იყო, ისტორიის ასპარეზიდან მიდიოდა და ეს წასვლა აღსავსე იყო ტრაგიკული გაორებით. მას ჰქონდა ქალური სინაზე და კდემამოსილება, მაგრამ ჰქონდა დიდი შემართებაც. სწორედ ეს მომენტი გამოიხატა ყველაზე კარგად ანჯაფარიძის შესრულებაში.

ეშათოტისაკენ მიდიოდა მარიამი და ჩვენ გვაოცებდა სიკვდილის სილამაზე. იგი მიდიოდა მხნედ და არა ჰომპეზურად, მიდიოდა თავისი ღირსების გრძნობით, მისი სვლა რალაც დიდ სერობას ჰგავდა. მასში იყო აქვეყნიურ სიკეთესთან გამოთხოვების ტკივილიც, მრისხანებაც.

დიდი გზა განვლო ანჯაფარიძემ. ეს დაძაბული შემოქმედებითა და ცხოვრებით აღსავსე გზაა. საკმარისია წამიერი დაფიქრება და თქვენ წინ კინემატოგრაფიული სისწრაფით გაიეღვებენ ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახეები. „გონების ეკრანზე“ აღიბეჭდება ივდითი, კლეოპატრა, ჭავარა, ლუიზა, ოფელია, მარგარიტა, ცაბუ, ოთარაანთ ქვრივი, გინატრე, მარიამ სტიუარტი და სხვა მრავალი.

ერთი ადამიანის სულში მოექცა მთელი ეს სამყარო.

მათ ნაწილ-ნაწილ მისცა მთელი სიცოცხლე. რამდენი ენერგია და ვნებათაღელვა შეაღია თავის გმირებს.

„სცენა კი მუდმივი წვაა და ენერგიის დაუსრულებელი ხარჯვა“, თითქოს კვლავ ჩამესმის მისი ხმა.

ვ. ანჯაფარიძე, როგორც ეს შენიშნა ა. გაწერელიამ, ყოველთვის ლამაზად კვდება. ჩვენ მაშინ ვგრძნობთ მის სულში აღძრულ უმნიშვნელო მოძრაობასაც კი. მან იცის თავისი გმირის ტანჯული ცხოვ-

რებასთან ლამაზად გამოთხოვება. ვ. ანჯაფარიძე არასოდეს არ კარგავს სილამაზის იდეალს და ყველგან ეძებს მის გამოვლინებას. მართლაც, საოცარია მისი გმირის „სიკვდილის სილამაზე“.

საოცრად შვენის ანჯაფარიძეს ქალური სინაზე და შემართება ერთდროულად. ეს სინთეზი იმდენად მახვილ ფორმებში ვლინდება, იმდენად ოსტატურად ისახება, რომ ზოგჯერ ცხარე კამათისა და აზრთა სხვაობის მიზეზიც ხდება.

ანჯაფარიძემ ბრწყინვალე ფორმა მოუძებნა თავის სათქმელს. მას მხოლოდ ასე, მისებურად შეუძლია გადაგვიშალოს უცნობი სამყარო.

„შენ ხარ ქართული სულის ჩუქურთმა“ — ასე უწოდა სპონ ჩიქოვანმა ვერიკო ანჯაფარიძეს, ქართული სულის არტისტიზმი გამოიხატა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით.

ვ. ანჯაფარიძემ დიდი როლი შეასრულა კინოშიც. 1925 წლიდან მოყოლებული, სხვადასხვა დროს მონაწილეობდა ფილმებში — „წარსულის კოშმარები“, „საბა“, „26 კომისარი“, „გიორგი სააკაძე“, „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“, „შეწყვეტილი სიმღერა“, „ოთარაანთ ქვრივი“ და სხვა. ყველგან ელავდნენ ვერიკო ანჯაფარიძის აზრიანი თეალები, ისმოდა ყველასაგან გამორჩეული ხმა, რომელიც ასე მშობლიური გახდა. ათასი მადლობა მიუღია მას დიდი გარჯისთვის, ქართული თეატრის პრესტიჟის ამაღლებისათვის, საქართველოს ღირსების დაცვისათვის. მადლობას უძღვნიან საბჭოთა კავშირში და მის საზღვრებს გარეთაც კულტურის გამოჩენილი ადამიანები, უბრალო მუშები, გლეხები, ახალგაზრდები. მადლობას უხდნიან დიდი მღელვარებით განცდილი წუთებისათვის, რომელიც მათ ვერიკო ანჯაფარიძის ტალანტმა აჩუქა.

მაგრამ ალბათ მსახიობისთვის ყველაზე დიდი ჯილდო მაინც ჭაბუკი ჯარისკაცის წერილია, რომელიც მან ფრონტიდან მოსწერა. წერილი იმდენად სულისშემძვრელია, რომ კომენტარი არ სჭირდება. „ძვირფასო დედა! გწერთ ამ წერილს და ცრემლები მომდის, ეს ცრემლები სიხარულისაა, გუშინ ვნახე სურათი „გიორგი სააკაძე“. ვნახეთ თქვენ და ვიპოვე დედაჩემი.“

გერმანელებმა დაწვეს ჩემი სოფელი, სადაც დედაჩემი დავტოვე, პატარა, მოხუცი, ტკბილი დედა... ჩემს მეტი შვილი არ ჰყავდა და მეც არავინ არ მყავდა მის მეტი. 19 წლისამ ავიღე ხელში თოფი, რვა თვის შემდეგ ჩვენ ისევ დავბრუნდით ჩვენს გადამწვარ სოფელ-

ში და ჩემი ეზოს თხრილში ვიპოვე დედა, ფეხებილა ჩანდა, შიშველი, გამხმარი ფეხები... სახე აღარ ჰქონდა და ვეღარ ჩაეხედე თვალებში. მას აქეთ ორმა წელმა განვლო, მე დღემდე ვიბრძვი, მაგრამ მოსვენებას ვერ ვპოულობ... დამაფიწყდა, როგორი თვალები ჰქონდა დედას, ვერაფრით რომ ვერ გავიხსენე მისი თვალები, გულს მიკლავდა — მოსვენებას არ მაძლევდა.

და აი, გუშინ ვნახე სურათი, ვნახეთ თქვენ და ვიპოვე დედაჩემის თვალები, გულმა დაისვენა, რა ძალა მომემატა, რომ იცოდეთ, როგორ მიხარია, რომ იცოდეთ!

ეს თქვენ დამიბრუნეთ დედაჩემი. გიკოცნით თვალებს, ხელებს, ჩემო ძვირფასო დედა, თუ დავრჩი ცოცხალი, მე კიდევ მოგწერთ წერილს“...

ჯარისკაცს წერილი აღარ მოუწერია!..

„დიდი და გასაოცარი ტალანტი“

აკაკი ხორავა არ იყო კოტე მარჯანიშვილის სტილის მსახიობი, მისი ბუნების ხელოვანი, ეს ნათლად გამოჩნდა ლირზე მუშაობის დროს. ამ ამბავში არაფერი არ არის უჩვეულო, თეატრის ისტორიისათვის უცხო რამ, არც მარჯანიშვილს ამცირებს ასეთი ფაქტი და არც ხორავას. ხდება ხოლმე ამგვარი შემოქმედებითი შეუთავსებლობა. კოტე მარჯანიშვილის მზერა უშანგისკენ იყო მიპყრობილი, ის იყო მისი არტისტული იდეალი. ეს საერთოდაც რთული დრო იყო. ერთ ჰერქვეშ მოზღვავდნენ არტისტული ტალანტები, უნდა გარკვეულიყო მათი მხატვრული ორიენტირი, მათი ადგილი, ყველაფერი უნდა გარკვეულიყო და დალაგებულიყო. მალე ნათელი გახდა, რომ ხორავა უფრო ახმეტელის ტრაგიკულ თეატრში პოვებდა გამორჩეულ ადგილს. ასეც მოხდა. ამიტომ საესეებით გულწრფელია ხორავას მინაწერი ახმეტელისადმი. აღსარებასავით ისმის ხორავას სიტყვები: „...ძალიან ვნანობ, — რატომ არ დავიბადე შენს ახლოს, რათა შენგან, როგორც შენს სუსტ აჩრდილს, მიმელო ცხოვრებისა და ადამიანის ცოდნა, გამეგო ადამიანური არსებობის მიზანი და დანიშნულება. მაგრამ ბედს იმისთვის ვწირავ მადლობას, რომ დღესაც, სიმწიფის ჟამს, შენს ხელში ვარ და მოწაფედ ვგრძნობ თავს“.

ახმეტელი ჯერ კიდევ ადრე, ხორავას პირველი ნაბიჯების დროს წერს: „გუშინდელი სტუდიელი ნორჩია სასცენო მუშაობისათვის. მასალა კი ძლიერია ყოველმხრივ. იგი ახლა თვითრკვევაშია, დუღილშია. იმედი დიდია. შემოქმედებითი ტანჯვა მას ახალისებს, ახარებს. გვჯერა მისი ძალისა და გამარჯვებაც არ აცდება“. აი, ასე უწინასწარმეტყველა ახმეტელმა მომავალი. შემდგომ თანამოაზრეებთან ერთად ქმნიდნენ უჩვეულო თეატრს, ახალს, მანამდე განუცდელ თეატრალურ სამყაროს.

იყო რაღაც ტრაგიკული ახმეტელისა და ხორავას ურთიერთობაშიც. უახლოესი მეგობრები წაეკიდნენ. ათასმა ექვმა აიშვა თავი.

„მოკეთებმა“ კი პირდაპირ ცეცხლზე ნავთი დაასხეს. დატრიალდნენ მოენეები და ყველაფერი აირია, აბობოქრა. ბერიას ხელში პატარა კონფლიქტიც კი სასურველი იყო, იმდენად ვერ ეგუებოდა ახმეტელის დამოუკიდებლობას, მის ძლიერ ჭიუტ ხასიათს, მისგან მონურ მორჩილებას მოითხოვდა. ახმეტელმა კი მთელი ცხოვრება თავისუფლების იდეალებს მოახმარა და მონობის უღელს არავის არ დაადგმევინებდა. რასაკვირველია, ღღეს ადვილია იმ კონფლიქტებზე ლაპარაკი, მაგრამ თუ მის ყველა ასპექტს გავითვალისწინებთ, თუ შევძლებთ, წარმოვიდგინოთ საკონფლიქტო სიტუაციათა გამაპოხიერებელი ყველა ნაკადის ხასიათი, მასშტაბი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, ალბათ უფრო უკეთ მივუახლოვდებით, გავერკვევით, თუ რეალურად რა მოხდა.

აკაკი ხორავა ხშირად მესაუბრებოდა ახმეტელზე. მესაუბრებოდა მაშინ, როცა ჯერ კიდევ ძლიერი იყო ახმეტელის „მხილების“ ტრადიცია და შიში „ხალხის მტრების“ სახელების მიმართ. ხორავა ყოველთვის იცავდა ახმეტელს ამ საუბარში. განსაკუთრებული გულისტივილით მიყვებოდა იმ ადამიანებზე, რომლებმაც კატალიზატორის როლი შეასრულეს ახმეტელთან მისი ურთიერთობის გაფუჭებაში. ისინი უშუალოდ იყვნენ დაინტერესებულნი ამ კონფლიქტით, ზოგს სამაგოეროს გადახდის ეინი ამოძრავებდა, ზოგს ხორავას თეატრიდან ჩამოშორება...

* * *

აკაკი ხორავა სრულიად ახალ დონეზე გამოჩნდა ბერსენევის როლში. ეს იყო მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობების პირველი, ყველაზე სრულყოფილი გამოვლენა.

გემის კაპიტანი განკარგულებას ვასცემდა თუ არა, მოულოდნელად, ქანდარაზე, პროექტორის შუქით განათებული წითელი დროშა აფრიალდებოდა, გადმოევლებოდა ხალხით სავსე აუდიტორიას. დავით კლდიაშვილმა აღფრთოვანებული სტრიქონები დაწერა: „გულგახარებული იმის დანახვით, რაც ვიხილე „რღვევაზე“, ვაშას შევძახებ სასიქადულო ახალი თეატრის დიდებულ მოღვაწეთ“.

ბერსენევის სახის ფსიქოლოგიური სიღრმე და სულიერი სიმძაფრე ეპიკურ პლანში გადაწყვიტა ხორავამ და იმთავითვე გვიჩვენა გამირულისა და ფსიქოლოგიურის თანაარსებობის მაგალითი.

მრავალი წლის შემდეგ ა. ხორავამ სპეციალური შრომა უძღვნა ამ გმირს. „კაპიტან ბერსენევის მხატვრული სახის ჩემი გაგება“¹ ამ ნარკვევში გაანალიზებულია, თუ რა ხერხებით ქმნიდა იგი ბერსენევის სახეს, როგორ წარმოედგინა მისი მხატვრული სახის ბუნება. „რატომ უყვარს ბერსენევი მაყურებელს?“ რატომ ჩააბარეს მას გემის უფროსობა? რატომ დაუკავშირა მან თავისი ბედი მატროსების ბრძოლას? მსახიობის აზრით, „ბერსენევი სიტყვის კაცია. მატროსებს ეპყრობა ადამიანურად, მაშინ, როდესაც კონტრეველუციური ოფიცრობა შიშისაგან გემიდან გაიქცა, ის დარჩა გემზე და შეთანხმებით მუშაობს გემის კომიტეტთან. დარწმუნებულია, რომ მეფისა და კერენსკის მთავრობამ რუსეთი კატასტროფამდე მიიყვანა“². „ბერსენევი უთუოდ დიდი რუსი პატრიოტია. რუსეთის დიდებისათვის მის გემს არაფერი საგმირო საქმე ჩაუდენია ომის დროს. ის ზტივივნულად განიცდის თავისი ხალხის დაბეჩავებულ, უუფლებო ზღვომარეობას. აუჩქარებელი, დაფიქრებელი, დინჯი, მოაზროვნე ადამიანია“³.

ა. ხორავას ბერსენევი იყო „დაფიქრებული, დინჯი, მოაზროვნე ადამიანი“. სწორედ ეს იყო „რაციონალური მარცვალი“, რომელიც შემდეგ გაღვივდა და დიდ მხატვრულ სახეში აღმოცენდა.

ბერსენევი არის განზოგადებული ტიპი „იმ რუსი ინტელიგენციისა, რომელმაც დიდი ტკივილით უარყო ყოველივე, რასაც ათეული წლების მანძილზე ემსახურებოდა და ახლა ხალხის ინტერესებისთვის მებრძოლთა რიგებში ჩადგა. ბერსენევის ამ გადაწყვეტილებას წინ დიდი და რთული ფსიქოლოგიური პროცესები უსწრებდა“⁴. მსახიობი ღრმად ჩასწვდა ამ პროცესებს და თავისებური ხელწერით გაოხხატა მას. ა. ხორავამ ნათლად წარმოადგინა რთული ბიოგრაფია, მოძებნა „სახის შინაგანი და გარეგანი“ თვისებები. „ყოველ მსახიობს შეუძლია წარმოადგინოს მხატვრული სახის ბიოგრაფია თავისებურად“, — წერს იგი. ამ უფლებას უხვად იყენებდა მსახიობი.

ა. ხორავამ როლზე მუშაობის საწყის პერიოდშივე გაიაზრა, თუ

¹ იხ. თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორთა კათედრის შრომები, 1962 — 1963 წ.წ. № 32. გვ. 7.

² იქვე, გვ. 12.

³ იქვე, გვ. 13.

⁴ იქვე, გვ. 45.

როგორი უნდა ყოფილიყო ბერსენევის პორტრეტი. „მე პირადად, — წერდა იგი, — ბერსენევის გარეგნული გამოსახულება ასე მაქვს წარმოდგენილი: პირგაპარსული, ჭალარა თმები, სუფთა კრახმალაინი საყელოთი და პერანგით. კოხტად გამოწყობილი მეზღვაურია ფორმაში. მოძრაობა დინჯი და ეკონომიური, ღრმად მოაზროვნე. არავითარი პათეტიკურობა ხმაში, გამოთქმაში. თითქოს მახვილად ლაპარაკობს, მაგრამ გამოთქმაში იგრძნობა მისი სულის მოძრაობა. საერთოდ, მისი სახე მიმზიდველია და მიმდობიანი“¹.

სწორედ ასეთი იყო ა. ხორავას ბერსენევი სცენაზეც.

* * *

ჩემი წერილის სათაური ალექსანდრე ფადეევის დეპეშიდან არის მოტანილი. მთლიანი სახით კი ასე ეწერა: „თავს ვხრი ა. ხორავას დიდი და გასაოცარი ტალანტის წინაშე“. თუ აქ იმასაც გავიხსენებთ, რასაც დიდი მსახიობი ვ. კაჩალოვი წერდა, — „თქვენი ოტელოსათვის თავს გიყრავთ მიწამდე“, — გასაგები გახდება, რა დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა მთელს კავშირში აკაკი ხორავას.

დიდი ტალანტის გარდა, მის საყოველთაო აღიარებას ხელს უწყობდა ფართო საზოგადოებრივი მოღვაწეობა და გასაოცარი პიროვნული მომხიბვლელობა.

აკაკი ხორავას საქართველოს ყოველ კუთხე-კუნძულში იცნობდნენ. სოფლისა და რაიონების ახალგაზრდებისათვის პირველ რიგში ეს იყო გიორგი სააკაძე. განსაკუთრებით ომისდროინდელი თაობისათვის, მათთვის ისტორიულ გმირებს სხვა რომანტიკული მომხიბვლელობა ჰქონდათ. იყო რალაც დამაიმედებელი და გამამხნევებელი გარდასულ გმირებთან შეხვედრაში — ეკრანსა თუ სცენაზე.

ხონის საშუალო სკოლის მოსწავლე ვიყავი, როცა ბატონი აკაკი ჩვენი რაიონიდან დეპუტატად აირჩიეს. მარტო იმ ფაქტითაც კი ვამაყობდი, რომ დიდი მსახიობი იყო ჩვენი დეპუტატი.

მალე თეატრალურ ინსტიტუტში მომიწია გამოცდების ჩაბარება. მაშინ ინსტიტუტის დირექტორი (ასე ერქვა ინსტიტუტის რექტორს!) იყო აკაკი ხორავა. მოხდა ისე, რომ საბუთები დროზე ვერ

¹ იხ. თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორობა კათედრის შრომები, 1962—1963 წ. წ. გვ. 46.

შევიტანე, ბოლო დღეს მივედი და საბუთები მისაღები გამოცდების კომისიას წარვუდგინე. მიმღები კომისიის მდივანმა ვლ. ადამაძემ გულდასმით გადასინჯა. განცხადებაში მეწერა, რაიონულ გაზეთში ვიბეჭდები-მეთქი. საბუთი სადა გაქვსო, მკითხა მდივანმა, თან არც გაზეთები მქონდა და არც ჩემი განაცხადის დამამტკიცებელი რაიმე ცნობა.

ვლ. ადამაძე კეთილი კაცი იყო, მაგრამ ა. ხორავას გარეშე ვერ გადაწყვიტა საბუთების მიღება. უკან დამიბრუნა და ნებართვისათვის ხორავასთან გამგზავნა. აკაკი ხორავას კაბინეტში შესვლას კი კაი გული უნდოდა. ბევრი ვიწროალე მისაღებ კარებთან, ვერ იქნა და შიში ვერ დაეძლიე. ამასობაში საბუთების მიღების დროც დამთავრდა. უცებ რალაც ღრმა შინაგანმა ძალამ მიბიძგა და აკაკი ხორავას მაგიდის წინ აღმოვჩნდი. ა. ხორავა შუბლშეკრული იჯდა. მძვინვარე ლომს ჰგავდა. რალაცას წერდა. თავი არ აუღია. ჩემი შესვლაც ვერ გაიგო, სანამ ხმა არ ამოვიღე. ხმამალა, პათეტიკურად (თითქოს ტრიბუნაზე ვიდექი) მივმართე:

— მე, როგორც ახალგაზრდა ამომრჩეველი, მოგმართავთ თქვენ, ჩვენი რაიონის დეპუტატს — დამიშვით მისაღებ გამოცდებზე, ერთი საბუთი მაკლია... — ვთქვი ეს და უმწეოდ მივაჩერდი ბატონ აკაკის. მან გაოცებით შემომხედა. წარმომიდგენია, რა სასაცილოდ გამოვიყურებოდი. მაინც რამ მათქმევინა ასეთი სიტყვები, ალბათ შიშმა.

— რა გვარი ხარ? — მკითხა მან.

ვუპასუხე, — გამიღიმა.

არასოდეს არ მენახა ადამიანის ასეთი თბილი, მომხიბვლელი ღიმილი. მე ვიტყოდი, რალაც ღვთაებრივი ღიმილი. რა საოცარი კონტრასტი იყო მის შუბლშეკრულ მზერასა და ღიმილს შორის: ვერავითარი სიტყვით ვერ გამოხატავს კაცი ჩემს მაშინდელ ტრაგიკომიკურ მდგომარეობას.

— დაჯექი, აბა, მითხარი რაშია საქმე, რატომ არ იღებენ შენს საბუთებს? — მომმართა ღიმილით. მეც დავჯექი. ხუთ წუთში გავაცანი მთელი ჩემი ბიოგრაფია.

ვინანე, რომ მკერდზე მედალი არ მქონდა დაბნეული, მერვე კლასში რომ მივიღე, დიდ სამამულო ომში მამაცური შრომისათვის, კი ვახსენე ჩემი პოზიციების გასამაგრებლად, მთელი საუბრის მან-

ძილზე ბატონი აკაკი სულ იღიმებოდა. მერე ლაღო ადამაძე გამოი-
ძახა, საბუთები მიაღებინა.

მას აქეთ აგერ ოცდათხუთმეტი წელი გავიდა და არასოდეს არ
დამავიწყდება ეს დღე და ბატონი აკაკის კეთილი ღიმილი.

ისე მოხდა, რომ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ პირდაპირ
რუსთაველის თეატრში მომიწია სალიტერატურო ნაწილის გამგის
თანამდებობაზე მუშაობა.

ათი წელი გავატარე თეატრში მის გვერდით.

ტკივილით სავსე ბედნიერი ათი წელი!..

მოსაგონარი ბევრი რამ მაქვს ამ გასაოცარ კაცზე. ხორავას ნი-
ჭის საიდუმლოება, მისი რთული შინაგანი სამყაროს სიღრმეებშია
ჩამარხული.

იგი თავით ფეხამდე ტრაგიკოსი მსახიობი იყო, ანტიკური გმი-
რების მსგავსად „კაცობრიობის ბავშვობის“ გულუბრყვილობით
აღბეჭდილიყო მისი სული.

ყოველი დიდი შემოქმედი რთული ბუნებისაა. ათას სულიერ
ძვრებსა და შინაგან რყევებს განიცდის. ათასგვარი ფსიქოლოგიუ-
რი ფარული შრეებია დამარხული მის სამყაროში, რომელსაც ად-
ვილად ვერ ჩასწვდება მოკვდავთა მზერა.

დრო და დრო მასში უცნაურის ძალით იღვიძებდა ხოლმე ექ-
ვიანობის დემონი და მისი გმირების თანაგანცდის უამს გამოავნე-
ბელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე.

ფტელო, ივანე მრისხანე, ოიდიპოსი... დიდი წყალწყვის საოკე-
ანო გემებივით დაცურავდნენ შემოქმედების უნაპირო სივრცეებში.
რა საცოდავად გამოიყურებოდა სცენის ეს გიგანტი, როცა პატარა
ვნებების პრიმიტიულ როლებს ასრულებდა. ასე მეჩვენებოდა, თი-
თქოს საოკეანო გემი პატარა მდინარეში იყო გაჩხერილი... „რას მა-
ბითურებთ“, იტყოდა ხოლმე ასეთ დროს.

ერთხანს ყვარყვარე თუთაბერის თამაში მოისურვა, თავისი გან-
ზრახვა გამანდო... აბა, კარგად დაფიქრდი — მითხრა ბოლოს. ერთ-
გვარი შუამავლის როლი უნდა შემესრულებინა თეატრის ხელმძღვა-
ნელობასა და მას შორის.

ჩემთვის დღემდე აუხსნელი დარჩა, რატომ იტაცებდა ყვარყვა-
რეს სახე. ტრაგიკოსებს ხშირად უჩნდებათ კომედიური როლების
შესრულების მოთხოვნილება. ღრმა განცდების განელება უნდათ

თითქოს. ეს იყო მისი სურვილის მიზეზი თუ სხვა რამ — ვერ გავიგებ.

ბუნება გულუხვად აჯილდოებს ტრაგიკოს მსახიობს, მაგრამ იგივე ბუნება, ამასთანავე, საოცრად ძუნწია, როცა საქმე ტრაგიკოსთა რაოდენობას შეეხება. ერთობ ცოტანი არიან ისინი საერთოდ თეატრის ისტორიაში!

აკაკი ხორავას იშვიათი ფიზიკური მონაცემები ჰქონდა. როცა აფეთქდებოდა მისი ტემპერამენტი, მოეძალებოდა არტისტული ვნება. ამ დროს კი საზღვარი არ ჰქონდა მის თეატრალურ გახელებას. ხმას რაღაც ღვთაებრივი ძალა ეუფლებოდა და ამ დროს იგი „დრამატული თეატრის შალიაპინის“ ხმას მოგაგონებდათ.

მას ჰატარა შვილი ჰყავდა დაღუპული. თვით ეს ფაქტიც შეიცავდა ტრაგიკულს — ღრმად ადამიანურ ტრაგიკულს. შემდეგ, როცა სცენაზე შვილებთან გამოთხოვების სცენებს („დიდი ხელმწიფე“, „ოიდიპოს მეფე“, „ტარიელ გოლუა“) ასრულებდა, ყოველთვის მისი შვილის სიკვდილი მაგონდებოდა. იყო უღრმესი, აუხსნელი, ფარული კავშირი ამ ორ მოვლენას შორის.

...თითქოს ახლაც ყურში ჩამესმის ხორავას ივანე მრისხანეს ხმა: „შვილო ივან... ივან“... დასტიროდა ძეს, რომელსაც მთელ თავის ცხოვრებას უკავშირებდა. შვილის კუბოსთან დამხობილი ქვითინებდა და უმწეოდ ეფერებოდა კუბოს, რომელიც მის ორეულს ფარავდა. არაფრით არ შეიძლება იმ წუთების ფიქსირება და კინოეკრანზე გადატანა; როცა ხანდახან ეკრანზე შემორჩენილ იმ ნაწყვეტს ვუყურებ, პირდაპირ მაოცებს, როგორ გააუცხოვა ეკრანმა თეატრის ენაზე განცდილი ტრაგედია. მხოლოდ ფორმა იკითხება, გრძნობა კი თითქოს სხვისია.

თეატრის სახის განუმეორებლობაში არის ტრაგიკული სილაჩაზე.

ყოველი ცოცხალი ხომ ერთხელ იბადება ამ ქვეყნად!..

აკაკი ხორავას ძალიან უყვარდა ლეო ქიაჩელი. „ტარიელ გოლუას“ რეპეტიციების დროს, როცა ხორავას სცენებს არ თამაშობდნენ — იგი ლეო ქიაჩელის გვერდით იჯდა ხშირად. ერთად უყურებდნენ რეპეტიციას. და აი, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ტონი ვერ მოუძებნა სცენებს. ვერ აეწყო რეპეტიციები. ბატონი აკაკი თითქოს უხალისოდ თამაშობდა. როცა ლევანის სიკვდილის სცენა დაიწყო, ყველაფერი ისე შეიცვალა, ისეთი სული ჩაედგა, რომ ყველას გულ-

ზე მოედო. მსახიობი მთელი არსებით „შევიდა როლში“ და ცარ-
ელ დარბაზში გაისმა ყრუანტელისმომგვრელი „შილო, ლევან“.
რეპეტიცია დამთავრდა. ხორავა პარტერში ჩამოვიდა, ლეო ქია-
ჩელს მხარზე მოეხვია ფრთხილად და გვერდით მიუჭდა. ერთხანს
ჩუმად ისხდნენ. გეგონებოდათ, ჭირისუფლები იყვნენ, ვინ იცის,
იმ წუთებში თავიანთი გმირის სიკვდილზე ფიქრობდნენ თუ პირა-
დული ტკივილი აერთიანებდა მწერალსა და მსახიობს!

წამაკაც მსახიობთა შორის ჩვენში არც ერთს, დრამატულ თე-
ატრის საშუალებით, არ მოუპოვებია ისეთი ფართო ასპარეზი და
აღიარება, როგორსაც აკაკი ხორავამ მიაღწია. უდიდესი პოპულა-
რობით სარგებლობდა იგი. საკადრისი ეპითეტებით შეამკეს მისი
შემოქმედება გამოჩენილმა ადამიანებმა. აკაკი ხორავას დაბადების
სამოცდაათი წლისთავის იუბილეზე სამხატვრო თეატრის წარმო-
მადგენელმა თქვა: როცა „მხატვლები“ შეიტყობდნენ, რომ სპექ-
ტაკლს ხორავა ესწრებოდა — ყველანი ღელავდნენო.

აკაკი ხორავა ხელგამშლილი, სტუმართმოყვარე კაცი იყო, გასა-
ოცრად უყვარდა ახალგაზრდები. არავის არ აკლდა მისი ზრუნვა.
სუფრაზე თუ მასთან მოხვედებოდი, ვერავინ დაასწრებდა ფულის
გადახდას. ხარჭავდა უშურველად, გულლიად, პურმარილიანი კა-
ცელს ხარჭვით.

1960 წელს, მოსკოვის შემდეგ, გასტროლებმა კიევში გადაინა-
ცვლა. გასტროლების წინ, თეატრის დირექცია ეხვეწებოდა ბატონ
აკაკის, ოტელო ეთამაშა, მოეწყო ოტელოსთან გამოსათხოვარი სა-
ლაშო, მაგრამ აკაკიმ არ ქნა. მოვხუციდი, არ მინდა ახალგაზრდებმა
დაჩაჩანაკებული ოტელო ნახონო. მაშინ იგი სამოცდახუთი წლისა
იყო. როცა დირექცია არ მოეშვა, დათანხმდა, მოსკოვში ვითამაშე-
ბო. ასეც მოხდა, ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე გამოეთხოვა თა-
ვის ოტელოს. თეატრის ყველა თანამშრომელს გული ეკუმშებოდა,
როცა ხორავას ოტელოს ეთხოვებოდა. ასეთი ხანგრძლივი სიცოცხ-
ლე ჩვენს სცენაზე იშვიათად ჰქონია მეორე სპექტაკლს. წავიდა, ის-
ტორიის კუთვნილებად იქცა ქართული ოტელო, ხორავას სახელით
გამორჩეული გმირი, რომელიც ოცდახუთი წელი აღელვებდა ჩვენს
გულებს!..

შემოქმედებაში ყველაფერს არა აქვს ახსნა. მით უფრო აუხსნე-
ლია ზოგჯერ ჭეშმარიტი ტრაგიკოსი მსახიობის ქცევა. თბილისში
არ მოაწყო ოტელოს გამოსათხოვარი საღამო... რა იყო ეს? შემოქ-

მედის ექვი თუ ლეგენდად ქცეული ოტელოს ისევ ლეგენდად დატოვების სურვილი?..

თეატრს დიდი წარმატება ზვდა კიგვიშიც. კიევი პირველად ზედბოდა სერგო ზაქარიაძის ოიდიპოსს, ქადაგს... პირველად გაისმა მისი, როგორც დიდი მსახიობის, სახელი. მანამდე არ იცნობდნენ. ხორავას კი აღმერთებდნენ, ზაქარიაძის ოიდიპოს მეფის შესრულების დროს, ოვაცია გაუმართეს მსახიობს. ბატონმა სერგომ ბრწყინვალედ ითამაშა. მაყურებელთა ნაწილს კი თურმე ვერც კი წარმოედგინა, რომ ხორავას გარდა, სხვა დიდი შემსრულებელიც ჰყავდა ოიდიპოსს. ზოგმა იქნებ პროგრამას ვერც დახედა და ამიტომ ოვაციის დროს აქა-იქ გაისმა ხმა: „ბრავო, ხორავა“... ცხადია. სერგო ზაქარიაძეს არ გამორჩენია ეს მომენტი და აღელვებულმა მითხრა, მანახე პროგრამაო. პროგრამას რომ დახედა, დამშვიდდა, მისი გვარი იყო იმ დღის მონაწილეთა შორის. ფრანკოელებმა გამოსათხოვარი ბანკეტი მოუწყვეს თეატრს. დიდ დარბაზში სახელდახელო სუფრა გაიშალა, ასე ვთქვათ, ზეზეული ტკბილი სუფრა. ნახევარი საათის შემდეგ აკაკი ხორავამ განკარგულება გასცა. სკამები მოვიტანოთ, დავსხდეთო. იქვე კედელთან იყო მიწყობილი სკამებიც. ხორავა სამზარეულოში მივიდა, თავისი ხარჯით შეუქვეთა სხვადასხვა კერძები, ღვინო... გაჩაღდა ქეიფი, მეგობრობის ქეიფი.

ადამიანის სურვილები არ ბერდებიან, მარადიულ ახალგაზრდობას ინარჩუნებენ. სული თხოულობს, მაგრამ... სხეული ვერ ეზიდება. ამ შეუსაბამობას განსაკუთრებით მძაფრად განიცდიან მსახიობები, რადგან მათი სხეულია „სულის ჭურჭელი“. აკაკი ხორავამ აღრე იგრძნო მუხლების მოკვეთა. 1965 წელს თავის სამოცდაათ წლისთავს უკვე მოტეხილი შეხვდა, მოსკოვში სამკურნალოდ წავიდა, სადგურზე გასაცილებლად გავედით ახლობლები. თეატრალური ინსტიტუტიდან უფრო მეტი გამცილებელი იყო, ვიდრე მისი თეატრიდან... ტრაგიკოსის ბედი მიაცილებდა მოსკოვისაკენ.

სენი თანდათან ერეოდა, მოტყდა, შინ ჩაიკეტა, განმარტოვდა და ასე გაატარა სიცოცხლის უკანასკნელი წლები...

ამაშიაც იყო ტრაგიკული. მოგონებად იქცნენ ბობოქარი წლები. აკაკი ხორავა ხომ ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო. იმ მართლაც და ქარიშხლიანმა, წინააღმდეგო-

ბეზით, ბრძოლებით აღსავსე წლებმა გამოაწრთო დიდი მსახიობის სული.

აკაკი ხორავას ბერსენევი, ანზორი, კარლ შოროი, ოტელო, დიდი ხელმწიფე, ოიდიპოს მეფე... მთელი ეპოქაა ქართული თეატრის ისტორიისა...

...ჩვენი უკანასკნელი საუბარი ერთ საათს გაგრძელდა. აკაკის ლაპარაკი უჭირდა, პაუზებს, ზოგჯერ უცნაურ პაუზებს აკეთებდა. ხშირად უწყლიანდებოდა თვალები. ხშირად უბრუნდებოდა წარსულს, თითქოს უკვე წარსულში ცხოვრობდა. მრგვალ მაგიდასთან იჯდა, ფიქრობდა, ზოგჯერ ისე მოითენებოდა, თითქოს აღარაფერი აღარ აინტერესებდა, მაგრამ როგორც კი მის მიერ განვლილი გზის შესახებ ჩამოვეუდებდი სიტყვას, წამიერად გამოცოცხლდებოდა. ისევ ძველებური, მაგრამ უკვე გაბზარული ხმით იწყებდა საუბარს. ცოტა ხანს ყოფნიდა ენერჯია. მალე იღლებოდა.

ცრემლებს ვერ ვიკავებ, გარდასულ დღეებს რომ ვიგონებ, — ამბობდა აკაკი. უცებ ნემიროვიჩ-დანჩენკოზე დაიწყო ლაპარაკი: ომის წლები იყო, მაშინ სამხატვრო თეატრის მსახიობები აქ იმყოფებოდნენ. ერთ დღეს ნემიროვიჩმა მითხრა — მარტო მე და შენ გავიაროთ ქალაქშიო. წავედით. ნელი, დინჯი ნაბიჯით მიდიოდა რუსთაველის პროსპექტზე. სიშართლე გითხრათ, მე მიქირდა ასე სიარული, მეშინოდა წინ არ გამესწრო, ნემიროვიჩმა შემამჩნია, წვერებზე მოისვა ხელი და ღიმილით გამომხედა. „არა, ჩქარი სიარული მეც შემიძლია, მაგრამ ახლა ასე მირჩენია“ — თქვა მან. პირველ საშუალო სკოლისაკენ გადავუხვიეთ. მივხვდი, სადაც მიდიოდა ნემიროვიჩი. თავისი სკოლა უნდოდა ენახა. ბავშვები შემოეხვივნენ. ცოტა ხანს იღვა ჩაფიქრებული, მაგრამ გამობრუნდა უხმოდ და უფრო ნელი ნაბიჯით წავიდა. თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე. ბავშვობა გაიხსენა და გული აუჩუყდა მოხუცს. აი, ხედავ. მეც ასე მემართება. ყნელი ყოფილა. როცა კაცს მარტო წარსული დაგრჩა. ჩემი დქევანდულობა კი აი—ესაა, როგორც მხედავთ...

მინდა ნაღვლიანი მდგომარეობა შევეუმსუბუქო და ვეუბნები: — ბატონო აკაკი, თქვენ ისე ბევრი გააკეთეთ ქართულ თეატრში. რომ გულნაკლული არ უნდა იყოთ. თქვენი ენერჯია; ნიჭი, სითბო... ხმა გადავიდა ქართულ ოტელოში, დიდ ხელმწიფეში, კარლ შოროში, ბერსენევიში... ამ სახეებს ხომ წლები აღარ ემატებათ. ისეთებადვე

დარჩენენ ისტორიაში, როგორც თქვენ შექმენით. რა შეედრება ამ ზედნიერებას.

ეჰ, — ისევ ჩაიქნია ხელი მსახიობმა, — ეგ წარსულია.. ცოცხალ კაცს კი დღევანდლობა გინდა. მე ვიცი, რომ ყველაფერს თავისი დრო აქვს, მაგრამ ერთი ხუთი წელი კიდევ ხომ შემეძლო თანაში? ხუთი წელი... ხუთი... არ დამაცალა ამ ოხერმა, მუხლები მოვიკვეთა. — თქვა და გაიღიმა. ვგრძნობ, რომ სიმხნევე ბრუნდება. ზოგჯერ ისე მოულოდნელად წამოიწყებს რომელიღაც საკითხს, რომ მიჭირს საუბარში ლოგიკური თანმიმდევრობის დანახვა. კაცმა რომ თქვას, არც არის საჭირო, მოხსენებას ხომ არ კითხულობს.

— ნემიროვიჩმა მითხრა, სულ შექსპირზე ვფიქრობ და ვერაფერი გადამიწყვეტიაო.

— დადგით „მეფე ლირი“.

— ო, არა, ბნელი პიესაა, არ მიყვარს.

— სხვა იყოს, რომელიც გნებავთ.

— სისტემის ბრალია, სისტემის... ამ სიტყვებმა ცოტა გამაოცა. სტანისლავსკის სისტემას გადაჰკრა ნემიროვიჩმა. ხორავას თქმით. სამხატვრო თეატრის განდგომას შექსპირისაგან ნემიროვიჩი სისტემის თავისებურებით ხსნიდა.

— თეატრში კარგი ბიჭები არიან (ხორავას საყვარელი გამოთქმა იყო „ბიჭები“) — ეროსი, რამაზი... რამაზი მოდის ხოლმე. სხევიც უურადლებას არ მაკლებენ... არავის არ ვემღური. ივარგონ. თეატრს მიხედონ.

— ყოველ თაობას თავისი გასაკეთებელი აქვს. თავისი მხოლოდ მან უნდა გააკეთოს, სხვა ვერავინ შეასრულებს მის როლს, რადგან ყველა თაობას თავისი დრო აქვს. თეატრი კი ყველაზე თანადროული ხელოვნებაა. იგი არსებობს მხოლოდ მიმდინარე დროში. აი, ახლა, დღეს. ხვალ კი, როგორც იქნება ცხოვრება, ისეთივე იქნება მისი თეატრიც.

რუსთაველის თეატრის გარდა, აკაკი ხორავამ განუზომელი ღვაწლი დასდო თეატრალურ ინსტიტუტს. სწორედ ის იყო ინიციატორი ინსტიტუტის განახლებისა (1939), მან აღზარდა მსახიობთა მთელი თაობები. თეატრალური საზოგადოების განახლების ისტორია უშუალოდ უკავშირდება აკაკი ხორავას. ათეული წლობით ხელმძღვანელობდა მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკურ კომიტეტს. აკაკი ხორავა იყო საზოგადო მოღვაწე მსახიობის ტიპის განსახიერება.

ცალკე საუბრის თემაა აკაკი ხორავას კინომატიანე, ასე მრავალმხრივი იყო მისი თვალსაწიერი, შემოქმედებითი დიპაზონი.

აკაკი ხორავას მონუმენტურ სახეებში ხალხის ისტორიის მაჯის-ცემა იგრძნობოდა.

ხორავა ფართო ჟესტის, ძლიერი ტემპერამენტის, ღრმა ემოციის მსახიობი იყო. მონუმენტურ სინთეზში ბუნებრივად ერწყმოდა ეპიკურს ლირიკული საწყისი, გამოხატავდა ღრმა ადამიანურ სილამაზეს, ტანჯვას, სიხარულს.

ცნობილი შექსპიროლოგი ნ. მოროზოვი წერდა: „ოტელოს როლში მან მიაღწია მწვერვალებს, სანამდეც მსოფლიო თეატრის ისტორიაში მხოლოდ ცოტა ასულა“...

ამაზე მეტი შეფასება რაღა შეიძლება?!

მსოფლიო მასშტაბებით განიზომება აკაკი ხორავას მხატვრული სახეები. იგი განასახიერებდა ერთ დიდი ტრაგედიის თეატრს, რომლისთვისაც სრულიად უცხო იყო სკეპსისი და ირონია.

აკაკი ხორავას დიდი მეგობრობა აკავშირებდა რუსეთის გამოჩენილ მწერლებთან, მსახიობებთან, რეჟისორებთან, თეატრის მოღვაწეებთან.

ერთ დღეს თეატრალური ინსტიტუტის შესასვლელთან შევხვდით ბატონ აკაკის. დეპეშა გამომიწოდა და მითხრა, წაიკითხეო.

ა. ფადეევის დეპეშა იყო. ვიცოდი მათი მეგობრობის ამბავი. აკაკი გაოცებული იყო დეპეშის ტექსტით. „თუ კაცი ხარ, მითხარი, სად მიდის, რას მემშვიდობება“. აბა, მე რისი თქმა შემეძლო, ორი დღის შემდეგ კი რადიომ ფადეევის ტრაგიკული სიკვდილის ამბავი გვაუწყა. ა. ხორავა შემდეგ ზშირად იგონებდა, თუ როგორ გამოეთხოვა მას სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში. ეს საოცარი ამბავი ორი შემოქმედის გულითად მეგობრობაზე მეტყველებდა.

ყოველთვის მხიბლავდა აკაკი ხორავასა და მისი მეუღლის — მსახიობ ნინა ალექსი-მესხიშვილის მეგობრობა. ქალბატონი ნინა ტანმორჩილი, გამხდარი ქალი იყო, ბატონი აკაკი კი ყველგან გამორჩეული თავისი მაღალი, ძლიერი ფიზიკური გარეგნობით. საოცრად ნაზი, ალერსიანი, ჰუდამ ტაქტისა და ურთიერთობის მაღალი კულტურით გამოირჩეოდა მათი ცოლ-ქმრობა. ნინა ალექსი-მესხიშვილი იყო დახვეწილი გემოვნების, განათლებული, უადრესად გულთბილი ადამიანი. ბატონ აკაკის სჯეროდა მისი, მუდამ ანგარიშს უწყევდა მის აზრს.

მძიმე ავადმყოფობის დროს ბინაზე ვინახულე ბატონი აკაკი. თითქმის ფეხზე ვეღარ დგებოდა. მხოლოდ ცოტა ხნით შეეძლო დგომა. მალე იღლებოდა, მრგვალ მაგიდასთან დაჯდა. ერთი ბოთლი ღვინო მოატანინა მეუღლეს. კიჭით რძე იდგა მაგიდაზე. აი, ჩემი სასმელი, — თქვა ნაღვლიანად და ცრემლს მოერია. ქალბატონმა წინამ დაამშვიდა. უცებ თვითონაც გამხიარულდა. თითქოს წამიერად, მხოლოდ ერთი წამით ისევ ძველ აკაკი ხორავად იქცა, — არაფერია, მალე ავდგებიო, თქვა და გაიღიმა. აი, როცა გაიღიმა, ვიგრძენი, რომ უკვე სხვა კაცი მიღიმოდა. ღიმილის ასეთი შეცვლა თუ შეიძლებოდა, ვერ წარმომედგინა, ცივი, უცნაური ღიმილი დასთამაშებდა მთასავით კაცს.

— ჩვენ რაც შეგვეძლო, გავაკეთეთ. მეტს ნუ მოგვთხოვენ, ზოგიც სხვებმა გააკეთონ. ასე არ არის?

— ასეა, ბატონო აკაკი, თქვენ იმდენი გაუკეთეთ ქართულ თეატრს, რომ ერთს კი არა, რამდენიმე ადამიანს ეყოფა სახელისღვინი. — ვეუბნები მე და ვგრძნობ, რომ უკვე დაიღალა.

წამოვდექი.

ვერ გაგაცილებ, ვერ ვდგები, თქვა მან და ისევ გაუწყლიანდა თვალები. გრძნობდა, რომ უკანასკნელ ტრაგიკულ როლს ასრულებდა, ოღონდ არა სცენაზე. თანდათან ეშვებოდა მისი ცხოვრების ფარდა.

მასთან ერთად წავიდა ქართული თეატრის ერთი ეპოქა.

იშვიათად თუ ვინმე გრძნობდა უამთა სვლას და მის კვალობაზე არტისტულ ფერისცვალებას, როგორც აკაკი, სიკვდილამდე იდგა სცენაზე და მუდამ თანადროული იყო მისი ხელოვნება.

ა. ვასაძის პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებანი ლადო მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. იგი ბავშვობის წლებში ეზიარა მესხიშვილის დედ შემოქმედებას, რომელმაც წარუშლელი კვალი დატოვა მომავალ მსახიობზე. ალბათ. ქართული რომანტიკული სკოლის მეთაურთან სიახლოვეც იყო მიზეზი, რომ ვასაძეს იმთავითვე შეუყვარდა რომანტიკული ხელოვნება. ხშირად, სწორედ, მასწავლებლისადმი სიყვარული განსაზღვრავს ხოლმე მოწაფის მომავალს. ასე მოხდა ახლაც. თავისი პირველი თეატრალური ნაბიჯის შესახებ ა. ვასაძე წერს: „ეს იყო ჩემი ნამდვილი თეატრალური ნათლობა, და მე სამუდამოდ დავრჩი ლადო მესხიშვილის თაყვანისმცემელი, სამუდამოდ დარჩა ჩემს მეხსიერებაში ლადო მესხიშვილის შეუდარებელი სამსახიობო ოსტატობა. ამიერიდან ჩემი უდიდესი ამოცანა გახდა თეატრთან დაახლოება, თეატრში მუშაობა, მაგრამ მსახიობობაზე ფიქრისაც კი მეშინოდა“. მხატვრობით გატაცებულს ეშინოდა შესულიყო აქტიორული ხელოვნების რთულსა და მიმზიდველ სამყაროში, მაგრამ შინაგანი ხმა, სწორედ ამ ასპარეზისაკენ მოუხმობდა. ამასთანავე, მუდამ ახსოვდა მესხიშვილის ურიელ აკოსტა და ფრანც მორი, ჰამლეტი და კინი, კაი გრაკი და ბრწყინვალედ განსახიერებული სხვა როლები. იმდენად დიდი იყო შინაგანი მოწოდება და შთაგონების ძალა, რომ ვასაძე სამუდამოდ დაუკავშირდა თეატრს. ჯერ მხატვარ-დეკორატორად დაიწყო მუშაობა, მაგრამ მალე სცენაზეც გამოვიდა და ამიერიდან მისი მორჩილი გახდა.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ა. ვასაძე წერდა: „მამაჩემის სახელო-სნო ქუთაისში თეატრის ახლოს იყო, იქ იკრიბებოდა ევროპულად ჩაცმული ხალხი და მათ შორის ერთი ულამაზესი ქალაროსანი იპყრობდა თვალს. მამაჩემმა მითხრა ეს დიდი არტისტი ლადო მესხი-შვილი არისო. ისე გამიტაცა ცნობისმოყვარეობამ, რომ რეპეტიცია-საც კი დავესწარი. მამაჩემმა დამტუქსა და მითხრა: ეგ შენი საქმე არაა, დიდების საქმეაო. აკრძალული ხილი, მოგვხსენებათ, ტკბილია და თეატრმა უფრო მიმიზიდა... ცხრა წლის ვიყავი, როცა აფიშაზე წა-ვიკითხე „ცინის საიდუმლო“. ისე გამიცხოველდა ფანტაზია, რომ ამ სახელწოდების პიესაც კი დავწერე... ღმერთმა იცის დავწერე, ვი-თამაშეთ და დავდგი კიდევაც... უფროსებმა ბევრი იცინეს. ამრიგად, მხატვრობისა და თეატრის სიყვარული ბავშობიდანვე აღმეძრა“. ა. ვა-საძეს არ ყოფნიდა გიმნაზიის ხატვის საათები და კერძო გაკვეთი-ლებზე დადიოდა. იგი ადრევე მოემზადა იმ გზისათვის, რომელსაც შემდეგ მთელი სიცოცხლე მოახმარა!

ა. ვასაძე ერთ-ერთი ღირსეული მებალაერე გახდა ახალი ქართუ-ლი თეატრისა. მასზე, იმთავითვე, დიდ იმედს ამყარებდა კ. მარჯანი-შვილი, რომლისთვისაც ასე საჭირო და ახლობელი იყო ვასაძე, რო-გორც სინთეზური მსახიობი. 1922 წელს, სახელგანთქმულ სპექ-ტაკლში „ცხვრის წყარო“, აკაი ვასაძემ მენგოს როლი შეასრულა. მე-რე გავიდა წლები და გაფართოვდა ვასაძის რეპერტუარიც. მისი შე-მოქმედება გაბრწყინდა სახეთა დაუსრულებელი მრავალფეროვნე-ბით, მაგრამ დიდ აქტიორულ თანავარსკვლავედში იმთავითვე გამო-ირჩეოდა მისი მენგო.

ა. ვასაძის მენგო იყო ხალისიანი, მგზნებარე და მართალი ადამიან-ი, მისი გამოჩენა სცენაზე მაყურებელში იწვევდა ჯანსაღ სიცილსა და მწვავე ტკივილს. მაყურებელს ახარებდა მენგოს მოუსვენარი ბუ-ნება, მისი უდარდელი ხასიათი, რომელიც სავსე იყო კეთილშობი-ლებით, მაგრამ, ამასთანავე, გულისტკივილით ხვდებოდა მის ტანჯვას. ვასაძის მენგო გამოირჩეოდა საოცარი მუსიკალობითა და ლირიზმით. იგი პირდაპირ შეყვარებულ იყო თავის ვიოლინოზე, რომელიც წარ-მტაც მელოდებს გამოსცემდა. თითქოს ამ ლამაზ მუსიკალურ ხმებ-ში ისმოდა მენგოს ხმაც. სცენაზე მენგო წარმოსდგებოდა, როგორც ხუმარა და მებრძოლი შურისმაძიებელი და „გამოუსწორებელი“ ოპტიმისტი. მსახიობის შესრულება აღბეჭდილი იყო ქაბუკური ვნე-ბით, ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით, ა. ვასაძის წარმატება შეუმჩ-

ნეველი არ დარჩენიათ მაშინ. განსაკუთრებულად გახარებული იყო კ. მარჯანიშვილი, მან იპოვა დიდი მომავლის ახალგაზრდა.

„ცხვრის წყაროს“ საერთო წარმატებას არ დაუჩრდილავს ა. ვასაძის სახელი. ახალი აქტიორული ტალანტების გამოჩენა, რომელიც კ. მარჯანიშვილის გენიასთან არის დაკავშირებული, ახალი იმედით ავსებდა ქართველ ხალხს. მას ახარებდა ნიჭიერი ახალგაზრდობის მოსვლა თეატრში, რომლებსაც ესოდენ დიდი და რთული მისიის შესრულება ხვდა წილად. ეს არის სათავე ახალი ქართული საბჭოთა თეატრისა და რა ბუნებრივია, რომ მასთან არის დაკავშირებული ვასაძის სახელიც.

მენგოს როლის წარმატებამ დიდი სიხარული მოუტანა მსახიობს. მენგოს როლი უპირველესად იმიტომ მიყვარს, — წერდა ვასაძე, — რომ იგი მდიდარია კონტრასტებით; მასში სინათლისა და ჩრდილების ჭეშმარიტად რემბრანდტული განლაგებაა. მენგო არ არის მხოლოდ მხიარულების ან ესპანელთათვის ბუნებრივი ჰუმორის გამომხატველი; მწუხარებისა და შეწუხების სიმბოლირება აქ მრავლად მოიპოვება“.

არტისტული ნერვით და მგზნებარე ტემპერამენტით შესრულებული მენგო უნებლიეთ გვაგონებდა კ. მარჯანიშვილის ცნობილ სიტყვებს: „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას სიმხნევე“. და მართლაც ვასაძის მენგო მაყურებელს მატებდა სიმხნევეს, ანიჭებდა დიდ ესთეტიკურ სიხარულს.

მენგოს როლში წარმატებამ ფრთა შეასხა მსახიობს. გახალისებული შეუდგა უფრო რთული როლის შესრულებას.

მეფე კლავდიუსი „ჰამლეტიდან“.

ა. ვასაძე ხშირად შეახსენებდა ხოლმე ამ როლს ქართულ აუდიტორიას: იგი ბრწყინვალედ კითხულობდა კლავდიუსის მონოლოგს.

კლავდიუსი მძაფრი, ტრაგიკული სახე იყო ვასაძის შესრულებით. კლავდიუსის ბოროტი სული რაღაც დემონურ ძალას იძენდა სცენაზე. მისი გამოჩენა ყრუოლვას იწვევდა დამსწრეთა შორის. ყველა გრძნობდა მეფის მრისხანე გულს და სულის იმ სიბნელეს, რომლის დაფარვასაც ამაოდ ცდილობდა იგი.

სცენაზე შემოდრიოდა შეშფოთებული და ტანჯული მეფე. იგი მზად იყო მოენანიებინა ცოდვა, თუ ეს სულიერ სიმშვიდეს მოუტანდა.

მაყურებელი ხედავდა კლავდიუსის მორალური კრახის მთელ სიმწვავეს. ვასაძის აქტიორული ბუნება სწორედ ამ მწვავე მომენტებში ვლინდებოდა მთელი ძალით. მსახიობის დიდი ტემპერამენტით ივსებოდა კლავდიუსი. მის შექსპირულ ნერვსა და ვნებათაღელვის მასშტაბს ღირსეული „პარტიორი“ შეხვდა. ქართველ მსახიობს, ალბათ, მანამდე არც კი შეხვედროდა ასე რთული სახე. ამდენად, კლავდიუსი მისი არტისტული მონაცემების გამოცდაც იყო.

სცენური ფორმის სიმახვილე, რომელიც ასე დამახასიათებელია ვასაძის აქტიორული ბუნებისათვის, კლავდიუსის როლში ვლინდებოდა მკვეთრი სახასიათო ნიშნებით. დეტალიზაცია ამ ნიშნებისა შენივთებული იყო სახის ფართო, მასშტაბურ გააზრებასთან. ამიტომ იგი არ კარგავდა მონუმენტურობას. მაგრამ მისი მონუმენტალიზმი სავსებით მოკლებული იყო იმ გარეგნულ სიმშვიდეს, რომელიც დიდ ტრაგიკულ როლებში შეინიშნება ხოლმე. ვასაძის კლავდიუსი იყო მოძრავი, ელასტიური და მუდამ მშფოთვარე. ბოროტი საქმენი არ აძლევდნენ მოსვენებას, სდევნიდნენ მას და მთელ მის არსებას მსჭვალავდნენ საიდუმლოს გამჟღავნების შიშით.

დაუვიწყარი იყო ჰამლეტთან შეხვედრის სცენები.

ჰამლეტი მის წინაშე იდგა როგორც დიდი სიმართლე და ეს აშფოთებდა მის სულს. კლავდიუსს არ ყოფნიდა ძალა თვალგამართული ეცქირა მისთვის. სიმართლე კი სულ უფრო და უფრო იკვლევდა გზას, ეუფლებოდა სასახლეს. კლავდიუსი თანდათან იხვედა უკან, მაგრამ ეს იყო მტანჯველი წუთები. მაყურებელი მღელვარებით უყურებდა მთელ ამ პროცესს. ივსებოდა რწმენით, რომ ადრე თუ გვიან, მაინც გაიმარჯვებს სიმართლე!

თუ ვასაძის რომელიმე როლის შედარება შეიძლება ერთმანეთთან, ალბათ ყველაზე უფრო მაინც კლავდიუსი და ფრანც მოორი მიესადაგებიან ურთიერთს. შესრულების მანერის მხრივ მათ აქვთ ბევრი რამ საერთო. სტილისტური მსგავსება შეიძლება სახეთა შინაგანი ცხოვრებითაც იყოს გაპირობებული. ამაზე მიგვანიშნებს კლავდიუსისა და ფრანც მოორის ბიოგრაფიაც!

როდესაც ჩვენ ამ პარალელებზე ვლაპარაკობთ, გვაგონდება ა. ვასაძის სიტყვები მისივე წერილიდან „ჩემი შემოქმედებითი გზა“. ა. ვასაძე წერდა: „როლის გარეგნული ნახაზისათვის აუცილებელია მუშაობის ჩატარება მოძრაობის, ექსტის, საჭირო გრიმისა და ჩაცმულობის შექმნის მიზნით. მხოლოდ ამ ელემენტების რიტმული

ურთიერთობით შეიქმნება მხატვრული სახის სრულყოფილი გარეგნული იერი“. რასაკვირველია, აქ ლაპარაკია სახის გარეგნულ მხარეზე, რომელიც ბუნებრივი გამოხატულება იქნება გმირის შინაგანი ცხოვრებისა.

როგორც კლავდიუსში ასევე ფრანც მოორში მიღწეული იყო გარეგანისა და შინაგანის ერთიანობა, მაგრამ ფორმისა და შინაარსის ამ შესაბამისობაში მაინც არის ისეთი აქცენტები, რომლებიც, შეიძლება, სხვა, ნაკლებად ნიჭიერი მსახიობისათვის მეტად სახიფათოც იყოს. საქმე ეხება გარეგნული საშუალებებისადმი ხაზგასმულ ყურადღებას. ა. ვასაძე ხშირად ფორმიდან მიდის შინაარსისაკენ. ზოგჯერ, ჰირდაპირ თვალს გვკრის მისი არტისტიზმი, იგი ელავს, ზეიმურად ბრწყინავს, მაგრამ სახის ეს ფეიერვერკული განათება არასოდეს არ ჩრდილავს როლის შინაგან ცხოვრებას.

სახასიათო ნიშნების სიუხვე მას შესაძლებლობას აძლევს მეტი განსხვავება და კოლორიტი მიანიჭოს როლს. იგი ოსტატურად გარდაისახება ხოლმე თავის გმირში. მისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს სხვადაქცევის პროცესს. ა. ვასაძე გარდასახვის გზით აღწევს სახეთა დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას. ამავე გზით პოულობს იგი მოულოდნელ ფერებსა და შტრიხებს. თავბრუდამხვევი სიუხვე სცენური საშუალებებისა აღბეჭდილია ცხოველი არტისტიზმით. მსახიობს აქვს ფორმის გამახვილებული გრძნობა.

სახეთა დაუსრულებელი მრავალფეროვნება წარმოგვიდგება თვალწინ, როდესაც გავიხსენებთ მის არამც თუ საქვეყნოდ აღიარებულ როლებს, არამედ ისეთებსაც, როგორიცაა გრიგოლ ჩეშმაკოვი (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“), კომბალა (ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“), ვასია ნოვიკოვი (ვ. კირშონის „ლიანდაგი გუგუნებს“), აშული (ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“), პილატე (შეკარკინის „ნაბიკვარი“, გადმოკეთებული გ. ბუხნიკაშვილის მიერ), კრისტი (სინგის „გმირი“) და სხვა.

ამ პერიოდის როლებიდან კი ცალკე უნდა აღინიშნოს ახმა ს. შანშიაშვილის პიესაში „ანზორი“.

სხვა მრავალ აქტიორულ თვისებებთან ერთად ამ როლში განსაკუთრებული ძალით გამოჩნდა რიტმის როლი მსახიობის შესრულებაში.

საერთოდ, ა. ვასაძე რიტმს გრძნობს არა მარტო წმინდა აქტიორულ ქცევაში, გმირის პლასტიკურ ნახაზში, არამედ მუსიკისა და

მხატვრობაშიც „როდესაც აულში ვთამაშობ ახმას, — წერდა იგი, — ისე ვგრძნობ, თითქოს დეკორაციები ჩემთან ერთად ლეკურს ცეკვავენ. მისი ხაზები ხან სევდიანს და ხან მხიარულ სიმღერებს ჰდღერიან თითქოს“.

ა. ვასაძის ახმა პოეტურად შემართული ჰაბუკი იყო. მისი საუკეთესო სცენის ე. წ. „სიკვდილის ცეკვის“ შესახებ სტრონგი წერდა: „ამ მომენტის დრამატული დაძაბულობა საშინელია, დასასრული — დიდებული“. ა. ვასაძის ახმა წინ მიუძღოდა საბრძოლოდ გამზადებულ გუნდს. იგი თავისი ექსპრესიული, მოქნილი მოძრაობით პირთამდე აესებდა ანზორის რაზმის სულიერ განწყობილებას და ბრწყინვალედ ახდენდა თავისი „ინდივიდის ფსიქოლოგიის გადართვას კოლექტიური მასის ფსიქოლოგიაზე“. იმეამინდელი რუსთაველის თეატრი კარგად გრძნობდა ეპოქის მაჯისცემას, მის მთავარ ტენდენციებს და ჩვენ სავსებით გვესმის თუ რატომ ჰქონდა ასე პრინციპული მნიშვნელობა მასისა და ინდივიდის საკითხს.

ა. ვასაძე, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორი იყო, წარმოდგენის შესახებ წერდა: „ანზორის“ კარმიდამო და მისი ხაზობრივი კომპოზიცია, თქვენ გელაზარაკებათ იმ არწივებზე, რომლებიც, პარტიზანების სახით, აქედან გაფრინდებიან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში. და ყველაფერი ეს სადად, მკვეთრად, ლაკონიურ ხაზებშია მოცემული. მერე მოფრინდენ პარტიზანები და თავიანთ ბუდეებში ჩაიმაღლენ — სულ რამდენიმე წამში. კრება აულში. ერთი თვალის დახამხამება და მთელი აული ბანებზე გამოეფინება. მერე როგორი თეატრალური სინამდვილით ხდება ეს? მაყურებელი თითქოს თვითონაც კრებაზეა. მიზანსცენები კონუსის მსგავსად ეწყობიან, ეთარდებიან. აი, სად მოხდა, ჩვენი აზრით, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, დრამატურგის, მუსიკოსის და მაყურებლის ორგანული შედუღება, თეატრალური ჰარმონია, სადა და დიდებული“.

ასე სახიერად გამოხატა სპექტაკლის მხატვრული არსი ვასაძემ. მსახიობისა და დეკორაციის „მოქმედების მთლიანობის“ ამ მეტაფორულ აღქმაში იგრძნობა ვასაძის სინთეზური აქტიორული ბუნება.

ა. ვასაძის ფართო, ნრავალპლანიან აქტიორულ შესაძლებლობას აღრმავებდა ანალიტიკური უნარი. მხატვრული მოვლენის მთლიანობაში დანახვის ნიჭი. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ს. ანჰეტელმა ა. ვასაძე თავისი სპექტაკლების რეჟისორად შეარჩია.

ერთ-ერთი ასეთი სპექტაკლი სახელგანთქმული „ანზორი“ იყო. მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა და ვასაძემ ქუთაისის თეატრის სცენაზე აღადგინა „ანზორი“. ეს იყო დიდი რეჟისორული გაბედულობა. სპექტაკლს არც ერთი პირველი, ე. ი. „ძველი“, შემსრულებელი არ ყავდა. სულ სხვა იყო ახმეტელის თეატრის აქტიორული ნატურაც. და მაინც ვასაძე ჭიჭურად შეება მეტად ძნელ საქმეს. იგი შემოქმედებითად მიუდგა „ანზორს“. სპექტაკლი სამუზეუმო იშვა-ათობისათვის როდი აღადგინა!..

ა. ვასაძის ფრანც მოორის შესრულებით შეიქმნა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის ტიპი. „ფრანცში, თემა არის გაფართოებულა. განზოგადოებულა, — წერდა იგი, — ეს არ არის მარტო მოორების ოჯახური ტრაგედია“. აქ ისევ და ისევ ხაზი ესმება მისწრაფებას მასშტაბებისაკენ, პიესის საზღვრების გაფართოებისაკენ, თვით ფრანცის შესრულების ტრადიციის გაღრმავებისა და სიახლისაკენ.

თეატრის დაჟინებულ მისწრაფებაში ჩანდა თანამედროვეობის გრძნობა, 30-იანი წლების დიდი სოციალური და პოლიტიკური ვნებათაღელვის ანარეკლი. ს. ახმეტელისათვის „ყაჩაღები“ პირველი ექსპერიმენტი იყო კლასიკის მისებური დადგმისა. ამასთანავე ეს იყო უკანასკნელი სპექტაკლიც რუსთაველის თეატრის სიკვამულისა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის სიახლე დაკავშირებული იყო არა მარტო მასობრივი სცენების გადაწყვეტასთან, ა. ხორავას კარლ მოორის მონუმენტურ სახესთან, არამედ ა. ვასაძის ფრანც მოორის შესრულებასთანაც. ა. ვასაძე დიდხანს ემზადებოდა ფრანც მოორის როლისათვის. იგი დაჟინებით ეძებდა ახალ გამომსახველობით ხერხებს, ფრანცის სცენურ ისტორიაში — ტრადიციულსა და ახალს. როლის მიღებისთანავე, — წერდა იგი, — ჩემ წინ წარსულიდან აღიმართა გენიალური ფიგურა მესხიშვილისა, მისი ფრანცის შთაბეჭდილებისაგან ლამეები არ მეძინა ჯერ კიდევ მოწაფეობის დროს და ფრანცის მოჩვენება შიშით გულს მითრთოლებდა“.

ახლა კი სავსებით უნდა მოხსნილიყო შიშის ის გრძნობა, რომელსაც ფრანცი აღძრავდა მაყურებელში, „რადგან ბოროტი ხშირად ლამაზი სამოსით გვევლინება“, აქედან ახლებური მიდგომა როლის პორტრეტული ნახატისადმი.

„ყაჩაღების ნილაბი“ ჩამოეხსნათ ახალგაზრდებს და რევოლუციური ბრძოლის პათოსით განიმსჭვალენ ისინი. შილერის რომან-

ტიკული აღმაფრენა ქაბუჯურ აღტაცებასა და ნერვს — „თეატრალურ გახელებას“ მიენდო და აკაკი ვასაძეც თავისი როლით მგზნებარედ უტევდა „ქარიშხალში შობილებს“. ეს იყო დიდი სოციალური ამბოხი!..

ა. ვასაძის ფრანცის მოქმედება და ეესტი იყო მკვეთრი და ზუსტი. მან სავსებით უარყო ილუსტრაციული მომენტები, მუსიკალურად და რიტმულად დასრულებული გახადა როლის პლასტიკური ნახაზი. მისი ხმა იყო სუფთა, დაწმენდილი, ახალგაზრდული. მთელი ეს ცვლილებანი (ყაჩაღთა ბრბოდან დაწყებული) აყვანილი იყო ესთეტიკურ ხარისხში. აქცენტების გადაადგილება, რომელიც პირველ რიგში პიესის სოციალ-პოლიტიკურ ტენდენციას შეეხო, მის ფორმაზედაც გავრცელდა. ყაჩაღების გარეგოლუციონერება და ბრბოს შეგნებულ მასად ქცევა ისეთივე ბუნებრივი ევოლუცია იყო, როგორც ფრანც მორისისათვის კუზის მოცილება.

ერთხელ. ვასაძე ლაკონიურად წერდა: „მოქმედება შინაგანი მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლის მიზანსცენაა“. მთელი სირთულეც ამ გადასვლაშიაო. ნუ გამოვუდგებით ამ მეტაფორული ფრაზის სიზუსტეს. აქ მთავარია ის სირთულე, რომლის გადალახვასაც ცდილობდა მსახიობი. მას საილუსტრაციოდ მოჰყავს ფრანცის ზეიმის სცენა. ეს სცენა ახმეტელის სპექტაკლში კი მართლაც თეატრალობის ზეიმი იყო.

ქართული თეატრი იშვიათად ასულა ამ სიმაღლემდე!

ლაპარაკია „მეჭლისის სცენაზე“.

...როცა ფრანცი მოკლავს მამას, იგი კარგავს სულიერ წონასწორობას. შიში და ღელვა ეუფლება მის სულს, უსუსტდება გონება. ძრწის. ცახცახებს, მთრთოლვარე ხმით ეძახის დანიელს, რომ ილტვის მისთვის... წყევლის ძიძებსა და გამზრდელებს, რადგან მისი აზრით, ბავშვობიდანვე რაღაც სულელური ზღაპრებით უწამლავენ ადამიანებს ფანტაზიას და „უსუსურ ტვინზე აღბეჭდავენ მეორედ მოსვლის განსჯის სურათებს“. შინაგანად დაშლილი, გაორებული, სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარზე მდგარი ფრანცი მისუსტებული გონებით ცდილობს აღიდგინოს დარღვეული წონასწორობა, მაგრამ ამაოდ. მან იცის, დანაშაული დიდია და შეშინებულს თავისი ყოველი განაფიქრი სინამდვილედ ეჩვენება.

ღმერთის მოძულე ახლა ღმერთს ევედრება იხსნას მისი სული

ცოდვებისაგან. იგი დანიელს უყვება საზარელ სიზმარს, რომელიც მან ნახა. არ შეუნდეს მამისა და ძმის მკვლელს. მას თითქოს ახლაც ჩაესმის ყურს გულშემზარავი ხმა „შენლობა ყველას, ყველა ცოდვილს ქვეყნისასა და ქვესკნელისასა, მხოლოდ შენა ხარ განრიღებული“.

რატომ არ იცინი დანიელ? — გაოცებული მიმართავს ვასაძე და ისევ გრძელდება მისი გმირის სულიერი აგონია. ფრანცს სურს დაიჭეროს, რომ ზეცაში არაფერია, ვარსკვლავების მიღმა მარტობაა მხოლოდ, მაინც ვერ მშვიდდება და ისევ კითხულობს: „თუ მაინც არის?“ მაშ რატომ ესმის იღუმალი ხმები „არის ზეცაში სამართალი...“ საბოლოოდ არც აზრია მისთვის სარწმუნო და წამიერად გამხნეებული ვასაძე — ფრანცი იგონებს ბურგუნდიულქიქა ღვინოზე თუ როგორ ხუმრობდა მორწმუნეებზე. რაც უფრო მეტად ცდილობს უარყოს ღმერთი, მით უფრო ეპყვი ეპარება თავის სიმართლეში. გაორების ამ ზღურბლთან მდგარი, იგი უკიდურესად დაძაბულ წუთებში უხმობს მოზერს და სთხოვს მიიღოს გამოწვევა პაექრობაში, მაგრამ მოზერი მალე ამარცხებს ფრანცს. გახელებული ფრანცი სასახლიდან აგდებს მოზერს. „გასწი, გამშორდი!“ — შესძახებს მას და დაჭრილი ვეფხვივით გაავეებული აწრიალდება.

პიესის მიხედვით აქ შემოდის მსახური, რომელიც აუწყებს, რომ ამალია გაიქცა, გრაფიც მოულოდნელად გაქრა. ხოლო დანიელს სიტყვით, მთელი ჯარი სასახლისაკენ მოქრის და ყვირას: სიკვდილი, სიკვდილიო!..

ფრანც მორი შიშისაგან კანკალებს, ეხვევა დანიელს და სთხოვს მისთვის ილოცოს. სპექტაკლში კი უფრო ძლიერია ვასაძის ფრანცი. იგი შემეკრთალია. მაგრამ მაინც არ სურს ლაჩრულად მოკვდეს, არ სურს აჩვენოს თავისი სიმხდალე. „ჰეი მსახურნო, აავსეთ დიდი ფალები. არ მსურს მოწყენილ სახეებს ვუცქირო. ჰეი. მუსიკა ჩქარა... და აქ იწყება ზეიმი შავი ნიჩბებით, იწყება წყვილების საცეკვაო სვლა, რომელიც მთელ სცენას ავსებს დრამატიზმით. ა. ვასაძე — ფრანცი ხან ერთ ქალს გაიყვანს საცეკვაოდ და მერე იატაკზე მოისვრის, ხან მეორეს. დაძრწის წყვილებს შორის და ეძებს გამცემს. ვინც მოზერს უთხრა. რომ იგი მამის მკვლელია. მანტიას აიფარებს და ხან ერთს მიაშურებს, ხან მეორეს, ყველგან ეჩვენება ნიღბებს ქვეშიდან მომზირალი მრისხანე თვალები. ვერც ტახტზე იკი-

დებს ფებს და თითქოს ბავშვური გულუბრყვილობით კითხულობს: „ვხედავ ზოგი სტუმარი არ ინაწილებს ჩემი დღეობის სიხარულს“. მუსიკა გრძელდება, ხალხი დუმს. ფრანც მოორი ისტერიაში ვარდება. მაგრამ აქაც მის შიშსა და კრთობას რალაც წუთიერი ხასიათი აქვს. სიკვდილის წინ თითქოს მასში ისევ ილვიძებს ახალგაზრდული ძალა და სიმტკიცე. დანიელთან მარტო დარჩენილი თითქოს ზეცას მიმართავსო, ისე შესძახებს: „არ მსურს ვილოცო! ზეცას არ ერგოს ეს გამარჯვება! ნურც ჯოჯობეთმა იხაროს ჩემზე!“

ეს იყო ფრანც მოორის უკანასკნელი სიტყვები.

ენერგიის ამ უკანასკნელ აფეთქებაში და ზეცისაკენ გაგზავნილ მუქარაში ვასაძე გამოხატავდა თავისი კლასის ბუნებას, ბრძოლას სიმწვავეს. თუ არა ვასაძის ასეთი ფრანცი, მაშინ მეტად ცალმხრივი იქნებოდა ის აქცენტები, რომელიც კარლ მოორის როლში შეიტანა რეჟისორმა.

ვისაც ვასაძის ფრანცი უნახავს, მას, შეუძლებელია, დღემდე არ ახსოვდეს განწირული ახალგაზრდის ის სიტყვები, რომელსაც ფრანცი ამბობდა („ზეცას არ ერგოს ეს გამარჯვება!“). ა. ვასაძის ფრანცი მოძალადეა, იგი მზად არის ყველაფერი ჩაიდინოს ძალაუფლების ხელში ჩაგდების მიზნით. ა. ვასაძის ფრანცმა არ იცის მოდუნება, უძრობა. იგი განყენებული ფილოსოფიური მსჯელობის დროსაც კი უაღრესად აქტიურია. ყოველი ფრაზა მოქმედებაში გადადის, სცენაზე იქმნება მდიდარი აქტიორული მონახაზები. არტისტული ბრწყინვალეობით იყო აღსავსე ეს უკანასკნელი სცენაც, სიკვდილის წინ იგი ერთხელ კიდევ წამოიმართება ჩვენ წინ, სწრაფი მოძრაობით ვეფხისებურ ნახტომს აკეთებს, ისტერიული ყვირილით ეშვება თავქვე. კიბეებზე მოაფრიალებს მოსასხამს, თითქოსდა აღარ სურს უყუროს ხალხს, სამყაროს, რომელმაც ამდენი უსიამოვნება მიაყენა მას. შემდეგ ტახტის მახლობლად იწყებს ბორიალს და როცა შემოესმის ყოინა და ცეცხლში ეხვევა სასახლე, ვასაძის ფრანცი წაჰიერად, ფართოდ გაახელს თვალებს, სიზმარი ხომ არ არისო, მაგრამ მალე რწმუნდება, რომ თავს დატეხილი უბედურება სიზმარი არ არის. იგი ავარდება ტახტზე და დაშნით იკლავს თავს. საგრაფო ტახტისაკენ მიმავალი გზა, რომელიც სისხლით მორწყო მოორმა, მისთვის სიკვდილისაკენ მიმავალი გზა აღმოჩნდა.

ა. ვასაძის ფრანცის შიში თვითმკვლელობის წინ, შედეგია არა ფიზიკური განადგურების მოახლოებისა, არამედ „მისი მისწრაფე-

ბების, მისი იდეების სიკვდილისა“ (ახმეტელი). „მეჭლისი, რომელიც ფრანც მოორის დღეობას მიეძღვნა, ტრაგიკული იყო თავისი პათოსით, მაგრამ რამდენადაც იგი მოასწავებდა ტირანიის დასასრულს, მისი ტრაგედია შეეხებოდა მხოლოდ ფრანც მოორს. მაყურებლის წინ კი იშლებოდა გრანდიოზული თეატრალური სანახაობა, რომელიც ართობდა და ამალვებდა მის სულს.

ეს სცენა შეიქმნა 1933 წელს.

უცნაური დამთხვევა: სპექტაკლის შექმნიდან თორმეტი წლის შემდეგ რაიხსტაგში, ფაშისტური ტირანიის დამხობის წინ, გაიმართა „მეჭლისის სცენა“, რომელიც ჰიტლერის დაბადების დღეს მიეძღვნა.

ფრანც მოორის ბედი გაიზიარა ჰიტლერმაც. ისტორიული და მხატვრული სინამდვილის უცნაური დამთხვევა!...

შილერის პიესის ახმეტელისეულმა გააზრებამ ლოგიკურად მოითხოვა ტირანიასთან გამოსათხოვარი სცენის მოწყობა. იგი ეკუთვნოდა ვასაძის ფრანცს და მხოლოდ მის ტალანტს შეეძლო გავეზადეთ თეატრალური სასწაულის მოწმენი!...

როგორც ვთქვით, შილერის ფრანცი გაიძვერაა, მაგრამ შედარებით მაინც სუსტი ადამიანია, ვასაძის ფრანცი კი უფრო ძლიერია და ამაყი. „ვასაძის ფრანცი, — წერდა „ლიტერატურნაია გაზეტა“, — ეს არის სახე, ძალაუფლების, ბატონობის, ჩაგვრის, დამონების და განდიდების დაუცხრომელი წყურვილისა“.

ა. ვასაძემ ფრანც მოორის სახის შექმნით მიაღწია აქტიორულ მწვერვალს. მან გვიჩვენა არტისტიზმის სასწაულებრივი ძალა, — როდესაც ოსტატობა გაივლის „სიმშრალის“ საზღვარს და ივსება დიდი ემოციით.

„ყაჩაღებს“ კრიტიკოსმა ბოიაჯიევმა „ლეგენდარული სპექტაკლი“ უწოდა. ხოლო ი. იუზოვსკი ამ სპექტაკლით ანზოგადებდა რუსთაველის თეატრის თავისებურებას და წერდა: „რუსთაველის თეატრი: თავის თავს უწოდებს გმირულ თეატრს, გრძნობებისა და ვნებების თეატრს, დიდ სოციალურ ემოციათა თეატრს. თეატრი თავის სტილს გამოხატავს თავისი აქტიორის ექსპრესიულ ექსტში, დამდგმელის მონუმენტურ გააზრებაში და თავისი მხატვრის მასშტაბურ გაგებაშიაც. აქტიორი სახეს მოქანდაკის თვალით ხედავს, დამდგმელი — არქიტექტორის თვალით. თეატრის სურვილია, წარმოადგინოს სამყარო ფართოდ და მსუყე ფერებით, ჩამოაყალიბოს იგი,

როგორც რომანტიკული სახე“ და შემდეგ დაასკვნის „ეს აგრეთვე მოვლენაა შილერის თეატრის ისტორიაში“.

ამ დიდ წარმატებაში ერთ-ერთი უპირველესი როლი ა. ვასაძეს ეკუთვნის.

ა. ვასაძის ფრანცი ჭაბუკი იყო და მთელი მისი არსებაც საესე იყო ჭაბუკური ტემპერამენტით, სიფიცხით, ელასტიურობით, მისი ზეაწეული ტონი და მუდამ ნერვული მოძრაობა, შედეგი იყო აღგზნებული სულისა.

ვასაძის ფრანცი აღბეჭდილი იყო ტრაგიკული სიმძაფრით, მის რომანტიზმს ერწყმოდა შექსპირული რეალიზმი (სწორედ ამას ესწრაფოდა ახმეტელი, როცა აშობდა, შილერიდან შექსპირისაკენ). მან შილერის ოჩოფეხებისაგან გაანთავისუფლა ფრანცი და მის რეზონულ სახეში შეიტანა მკვეთრი სახასიათო თვისებები.

ა. ვასაძემ ვირტუოზულად შეასრულა პეპიას სახეც. პეპიას წარმატებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის ბიოგრაფიაში, იგი წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების იმ ეტაპზე, როდესაც თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა.

ა. ვასაძემ შექმნა დიდი მასშტაბის რეალისტური სახე.

ფრანც მორის ელასტიურ, ტემპერამენტიან შესრულებას, მის ემოციურ ეფექტს, იაგოს როლის შესრულების ანალიტიკურ ხასიათს, თითქოსდა, უცნაურად „დაუპირისპირდა“ ფსიქოლოგიური რეალობით შესრულებული პეპია.

...სცენაზე იდგა ნამდვილი ქართველი გლეხკაცი. როცა ვასაძე შემოვიდა, თითქოს უცებ გაივსო, გათბა სცენა. სულ სხვაგვარი აზრი და მნიშვნელობა მიეცა ყველაფერს. იგი მცირე ხანს დატრიალდა ეზოში, აღერსიანად მოავლო თვალი იქაურობას, ფაქზად მოსინჯა ხის ტოტი, მერე ღობე გაასწორა, საგულდაგულოდ ჩაკეტა კიშკარი, დაიბანა ხელები და უცნაური ხმით შესძახა: „გოგო, თამრო“. ეს იყო აქამდე უცნობი ხმა, რომელმაც წამიერად ყველა შეძრა. დარბაზი გარინდულიყო. იდგა საოცარი სიჩუმე. მხოლოდ ბერიკაცის გულისცემა ისმოდა. ეს იყო პეპია, რომელსაც ბევრი რამ ენახა ამ ქვეყნად, მაგრამ მუხასავით იდგა ქარსა და წვიმაში. მას ედგა ქართველი გლეხკაცის სული, მისი მიწის ძალა, და ეს აძლევდა სიმხნევებს. მან იცოდა თავისი კაცური უფლება და მზად იყო მის დასაცავად მომკვდარიყო. კეთილშობილური სილია-

დე შეენოდა ვასაძის პეპიას. ის დადიოდა დინჯად და მძიმედ. ლაა-
რაკობდა ძუნწად და სადად.

მსახიობი ღრმად ჩასწვდა პეპიას რთულ ფსიქოლოგიურ სამყა-
როს, იგრძნო მისი ტკივილი და სიხარული, მოძებნა სადა, რეალის-
ტური საშუალებები გმირის შინაგანი ცხოვრების, მისი მთრთოლვა-
რე სულის გადმოსაცემად.

პეპია — თავისუფალი, შვილის ბედნიერებით გახარებული და პე-
პია — ბორკილგაყრილი, მომაკვდავი. ასეთი იყო ილიას გმირი და ამ
ხანს გაჰყვა ვასაძეც. ის იქცა ილიასეულ პეპიად. მასავით იცხოვრა
და იშრომა და წუთისოფელიც ისე დალია, როგორც ილიას გმირმა.

„რად ჩავივარდა ეგ ტიკტიკა ენა, პაა“ — ეს იყო პეპიას ყველა-
ზე მწარე ფრაზა, რომელიც მან სიკვდილის წინ წარმოთქვა. ახლა
სიტყვა უძლურია გადმოსცეს თუ როგორ წარმოთქვა ვასაძემ იგი.
მან ჩვენი სულის ყველაზე ფაქიზი სიმები შეარხია და მანამდე გა-
ნუცდელი განვგვაცდევინა.

ფრანც მოორის როლის შესრულებიდან ოცი წლის შემდეგ შე-
იქმნა პეპიას სახე. პეპიას როლში უფრო დაიხვეწა ვასაძის ოსტა-
ტობა. უფრო ძუნწი იყო მისი ექსტიცი.

ოცი წლის მანძილზე მან ბევრი როლი შეასრულა. ფრანც მო-
ორიდან პეპიამდე განვლილი გზა აღსავსე იყო წარმატებებით, ახა-
ლი აქტიორული მიგნებებით და გულისტკივილით!

ამ პერიოდის შემოქმედებიდან უნდა გავიხსენოთ ბერესტი
(ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“) და იაგო („ოტელო“), შმაგა
(ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“) და კოწია (შ. დადიანის
„გუშინდელნი“). შადიშანი (ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“) და
ანანია (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“). კიკვიძე (ვ. დარასელის „კიკ-
ვიძე“). კრუტიცი (ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“),
შუისკი (ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“), პროხორი (მ. გორკის
„ვასა ჟელეზნოვა“) და სხვა.

ეს მთელი სამყაროა. ყოველ დიდ მსახიობს დაამშვენებდა იგი.
მაგრამ ამ როლებს შორისაც არის გამორჩეული ოსტატობით
შექმნილი სახეები. მათ შორის პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ია-
გოს სახე.

ახმეტელი ამბობდა თეატრის მიმართ:

„კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტისას პირველ სტადიად ვი-
ლებთ შილერს. „შილერის გადაწყვეტით“ დამშვიდებულნი შეხვდე-
ბით შექსპირს“. მართალია. ვასაძეს უფრო ადრეც მოუხდა შექს-

სპორის რეპერტუარში გამოსვლა, მაგრამ იაგოს წინაპრად მიიწეო
უფრო ფრანც მორი გამოადგება.

ს. ახმეტელის „ყაჩაღები“ მთელი ეპოქა იყო ქართული თეატ-
რის ისტორიაში. ა. ვასაძის ფრანციც ამავე უფლებით რჩება ქარ-
თული არტისტიზმის მწვერვალად.

ა. ვასაძე მებრძოლი ბუნების მსახიობია, მისი გმირები მუდამ
იბრძვიან და ინტენსიურად აზროვნებენ. მსახიობისათვის უცხოა
ნეკროალიზმი, ინდიფერენტიზმი. მისი სახეები იბადებიან და ყა-
ლიბდებიან უარყოფის ან დამკვიდრების პათოსში, მაგრამ, ორივე
შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვაქვს მაღალ ესთეტიკურ განცდასთან. ამ
ვრძობისათვის კი „ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერე-
ბაა, როგორც გულწარმტაცი კეთილი“ (ი. ჭავჭავაძე).

ვასაძის როლების ფორმა ყოველთვის მკვეთრია და ლაკონიუ-
რი. მას აქვს ძლიერი აქტიორული ვნება და ექსტაზი და მის გასა-
ოცარ პლასტიკურ ნახაზს ყოველთვის თან ახლავს ზომიერება. იგი
ანალიზის, განსჯის მსახიობია. ამიტომ ვასაძის საუკეთესო როლე-
ბის ნახვა მუდამ იწვევს მათი ხელმეორედ ნახვის სურვილს. გინდა
რომ დიდხანს გაგრძელდეს ის სიხარული, რომელსაც ვასაძის შეს-
რულება იწვევს, მაგრამ მსახიობი არ აპყვება ხოლმე ამ ცდუნებას.
გავრხსენოთ თუნდაც იგივე „მეჭლისის სცენა“, ან „ოტელოდან“ მე-
ორე მოქმედების ფინალი, როდესაც იაგო კასრებზე მოსასხამს
ეფექტურად გაშლის, დაშნას მიწას დაარჯობს და ზედ ქუდს ჩამო-
აგებს. დაშნა ქანაობს, მსხვერპლს ელოდება, პატრონი კი წამო-
სასხამზე წამოწვება და მონოლოგს წარმოთქვამს.

ანდა, ის მომენტი, როცა ვასაძის იაგო მღერის: „ძმებო, ჭიქა
მივაჯახოთ ჭიქასა, ჯარისკაციც ხომ კვდება, სოფელს რას გამორჩე-
ბა“... ყველაფერი ეს ნამდვილი ზეიმიია არტისტიზმისა, ვასაძის შეს-
რულებაში ყოველი დეტალი, ფოლადისებური სიმტკიცით არის
ნაკეთები. მას აქვს ელვარება და მკვეთრად მოხაზული კონტურე-
ბი, რომელიც თითქოს ცივი გონებით არის ნაკარნახევი, მაგრამ
მასში არის იმდენი ვნება, არტისტული სიხარული, რომ იგი აღვი-
ლად ეუფლება მაყურებელს.

იშვიათად გვინახავს მსახიობი, რომელშიაც ისე ნათლად ჩან-
დეს სცენაზე ცხოვრების სიხარული, როგორც ეს ავ. ვასაძისთანაა.
სცენაზე იგი ნამდვილ არტისტულ სიხარულს განიცდის, რაოდენ
სუსტადაც არ უნდა ასრულებდეს როლს, თქვენ ყოველთვის ელო-

დებით რაღაც ახალი მოულოდნელი დეტალის წარმოქმნას, ახალ აღტაცებას. და ეს მაშინ, როდესაც ვასაძე არ არის თეატრში სტიქიური ტალანტის, იმპროვიზების მომხრე... იგი ეძებს იდეას, აზრს, სიღრმეს, გამიზნულობას. ამიტომ მისი მოულოდნელი ეფექტური დეტალი შინაგანად მომწიფებულა დიდი ხნით ადრე, ვიდრე იგი წარმოიქმნებოდა.

აქ. ვასაძის ძლიერ აქტიორულ ექსტაზს, მის მძაფრ შემართებას მუდამ თან ახლავს ინტელექტუალური სიღრმე.

ერთის შეხედვით, თითქოს, უცნაურად გვეჩვენება რომანტიკულის შერწყმა ცივ გონებასთან (ვასაძე ხომ რომანტიკული სტილის მსახიობია). მისი რეალიზმი ყოველთვის ჭარბად შეიცავს რომანტიკულ ნაკადს. ერთ-ერთ ინტერვიუში ვასაძე ამბობდა: „რაც მიყვარს დრამაში, ის მიყვარს მხატვრობაშიც — რომანტიზმი“, „რომანტიკულობა საერთოდ, ბუნებრივი ეროვნული თვისებაა ჩვენი ხელოვნებისა“.

და მართლაც ასეა. ქართულ ხელოვნებაში აზროვნების სიღრმე, ე. წ. ცივი გონება, ინტელექტუალობა მუდამ შეიცავდა რომანტიკულ აღმადრენას, მგზნებარე შემართებას, გამირული ჰეროიკული ფორმები აღსავსენი არიან დიდი შინაარსით. გაეიხსენოთ თუნდაც ჯვრის მონასტერი, გელათი და თმოგვი, გაეიხსენოთ ქართული პოეტური ფოლკლორი და თვით „ვეფხისტყაოსანი“. რაოდენ ღრმა აზრია მათში, როგორი ცივი გონებით, ფილოსოფიური სიღრმით არის განსჯილი ყოველივე, მაგრამ ყველაფერს მაინც რაღაც ქალწულებრივი სისპეტაკე და პირველქმნილი უშუალობა აქვს.

დიდი ოსტატის დიდი შრომა ხშირად სხვებისათვის შეუმჩნეველია ძლიერი ტალანტის წყალობით.

ასეთია აქ. ვასაძის შრომაც.

* * *

ა. ვასაძე არ იყო ერთი პლანის მსახიობი და არც მისი რეჟისურა შემოიფარგლა მხოლოდ ერთი ჟანრით. ვასაძე ფართო დიაპაზონის კომედიური მსახიობიცაა. იგი დრამატული ხასიათის სპექტაკლებშიაც ზუსტად პოულობს ხოლმე კომედიურ აქცენტებს. ა. ვასაძის იუმორი არ იქცევა თვითმიზნად, მისი სიცილი ყოველთვის ზომიერია და მარტო ხასიათის თვისებაზე როდრ მიგვანიშნებს. მსახიობი მას ხშირად სოციალურ საფუძველს უდებს.

...დიდი ენერგია და დრო მოახმარა ვასაძემ შმაგას როლს. იგი ხანგრძლივად აკვირდებოდა რუსულ ლიტერატურას. ეძებდა ნათელსა და ზუსტ დეტალებს შმაგასათვის. „შმაგა სულ წყალწალღებული არ არის. ასე გავიარე მე“ — ამბობდა აკაკი და ამ „რაციონალური მარცლის“ სცენურ ამოხსნაზე ფიქრობდა დიდხანს: „ქცევა ვიცი შმაგასი, მიზანი ვიცი, ბიოგრაფია ვიცი, მაგრამ სახე მაინც არაა — შესრულების კონკრეტული გზებია მოსაძებნი“ — დაასკვნის მსახიობი და ამ პატარა დეტალშიც კარგად ჩანს თუ რაოდენ გულდასმით უკვლევია შმაგას სახე მსახიობს.

და აი შედეგიც: „ვასაძის შმაგა გულუბრყვილო ბავშვი, აბუჩად აგდებული, უმსგავსო ცხოვრების გერი, ბუნებით გულკეთილი, მაგრამ ცხოვრების ტლანქ ქუსლქვეშ მოქცეული და გათელილი, უპიროვნო პიროვნება, რომელიც უკვე აღარავის ასწავლის — გაიძევრობას, ქურდობას.

...მოდრაობა, მსახიობის მიერ მუხლის მუხლზე შემოდება, სავარძელში მედიდურად ჯდომა, ძველი ბარონის პოზა და საფერფლიდან პაპიროსის ნამწვების ქურდული აღება ბუნტარის სულში აღვიძებს სევდას და ლირიკას“ (საბჭოთა ხელოვნება“ 1940 წ, №23).

ა. ვასაძის არტიტული მრავალფეროვნება ბრწყინავს მის სახეთა დაუსრულებელ კონტრასტებში. და თუ ჩვენ მაინც გვინდა ისინი წარმოვიდგინოთ გარკვეულ სისტემაში, დავაჯგუფოთ სახეები, რომლებიც, ასე თუ ისე, ჰგვანან ერთმანეთს (მიზნებით, ხასიათებით, შესრულების სტილით), ეს გამოწვეულია იმის სურვილით, რომ ვასაძის შემოქმედებაში ვიპოვოთ მთავარი „საყრდენი წერტილები“, რომლებიც განსაზღვრავენ მსახიობის აქტიორულ თავისებურებას.

მაგრამ, ჩვენ წინ გადაშლილია დიდი პანორამა. ერთნაირი სიყვარულითა და შთაგონებით არის ნაძერწი ყოველი სახე!..

ა. ვასაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სოლოვიოვის „დიდ ხელმწიფეს“. როგორც სპექტაკლს რეჟისორისა და მსახიობისათვის იგი მისი ერთ-ერთი საუკეთესო შემონაქმედი.

„დიდ ხელმწიფეში“ ვასაძე შუისკის როლს ასრულებდა. ...„ფარდის ახდისას ვასილი შუისკი დგას და სდუმს. საკინძეგახსნილი ცალი ხელი ყელსაკიდი ჯვრისათვის ჩაუვლია, გვერდულად იხედება. არა, კი არ იხედება, სივრცეს მზერით ჰგმირავს. ენერგია და მიზანსწრაფვა ელავს მის თვალებში, ვერაგობის და უფლება-მოყვარე-

ობის ზვიადი ქანდაკება აღმართულა თქვენ წინ და ამ წუთიდან თქვენ მას თვალს ვეღარ აშორებთ, ოსტატმა გამოცდილებით იცის: მხატვრული სახის აღქმაში ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პირველ შთაბეჭდილებას“ (დ. ჯანელიძე).

ვასაძის შუისკი თითქოს ფეხაკრფით დადის ისე ფრთხილად და დინჯად მოძრაობდა.

ყოველ წვრილმანს ყურადღებით აკვირდებოდა, ცდილობდა ჩასწვდენოდა სხვის სულს, შეეცნო დაფარული აზრი, დაენახა სხვისთვის შეუმჩნეველი.

იგი ხელმწიფესთან, მუდამ მორჩილი, მაგრამ თავის ძალაში დარწმუნებული კაცის პოზაში დგას. ეს იყო გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ შინაგანად დაძაბული პოზა. მასში იფარებოდა ბევრი საიდუმლო ცხოვრებისა. ბრძოლის დიდი გამოცდილება იგრძნობოდა მის ყოველ სიტყვასა და ქცევაში.

შემოქმედების სულსა და გულს წარმოადგენდა ვასაძის შუისკი. მას ჰქონდა თავისი მიზნების სიღიადის გრძნობა.

იშეამინდელი რუსეთის პოლიტიკური ვნებათაღელვა დიდი სიზუსტით ირეკლებოდა შუისკის სახეში.

ა. ვასაძისათვის ეს როლი იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ იგი კვლავ შეხვდა თავის პარტნიორს ა. ხორავას. კვლავ დაუპირისპირდნენ მათი გმირები ერთმანეთს. ამასთანავე, იგი სპექტაკლის რეჟისორიც იყო.

„დიდი ხელმწიფე“ ეკუთვნის რუსთაველის თეატრის ყველაზე საუკეთესო დადგმების რიცხვს.

რაკი ა. ვასაძის რეჟისურაზე ჩამოვარდება სიტყვა, ამაზეც უნდა ითქვას ზოგი რამ.

* * *

ნემიროვიჩი-დანჩენკო წერდა: „ჩემი საყვარელი დებულებაა, რომელსაც მე ხშირად ვიმეორებდი, — რომ რეჟისორი უნდა მოკვდეს მსახიობის შემოქმედებაში... ხდება ხოლმე, რომ რეჟისორი შეასრულებს როლს ყველა წვრილმანის ჩვენებით, მსახიობს დარჩენია მისი თამაშის ზუსტი გამეორება და შეთვისება. მაგრამ, როგორი ღრმა და შინაარსიანიც უნდა იყოს რეჟისორის როლი მსახიობის შემოქმედებაში, მისი კვალი შეუმჩნეველი უნდა რჩებოდეს. რეჟისორისათვის ყველაზე დიდი ჭილდოა, როცა თვით მსახიობი

იციუებს იმას, რაც მან რეჟისორისაგან მიიღო — იმ ზომამდე განიმსკვალება იგი რეჟისორის მითითებით“.

ცნობილი რეჟისორის ეს აზრი შეიძლება გადაჭარბებული გვეჩვენოს. შეიძლება იგი სავსებით ვერც გამოხატავდეს ინდივიდუალური ხელწერის ყოველი რეჟისორის იდეალს, მაგრამ ძალიან ზუსტად არს მინიშნებული საუკეთესო მხარე რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობისა.

ა. ვასაძის რეჟისორობაშიაც ბევრია ამგვარი ურთიერთობის მაგალითი. ბევრჯერ შექრილა იგი მსახიობის სულში და სავსებით შეერთებია მის არსებას.

ასეთი იყო თუნდაც ა. ხორავას ივანე მრისხანე. ჩვენი დროის ამ დიდ ტრაგიკოსს მრავალი წლის შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდა ვასაძესთან.

ა. ვასაძეს თითქმის არასოდეს უღალატნია თავისი შინაგანი ბუნებისათვის. თავისი რეჟისორული კარიერის პირველ წლებში იგი იზრდებოდა ახმეტელის შემოქმედებითი აღმაფრენის პირობებში. ის ატმოსფერო ზრდიდა და ავაჟაკებდა მას. იგი იმთავითვე დიდ ინტერესს იჩენდა რეჟისორისადმი. დაყინებულმა სწრაფვამ, საოცარმა შრომისმოყვარეობამ, ფართო ინტერესებმა და მოუსვენარმა ბუნებამ ვასაძე მალე გამოჰყო თავისი მეგობარი მსახიობებისაგან და იგი ინტენსიურად ჩაება რეჟისორულ მუშაობაში.

მან დაძაბული შრომისა და ძიების რთული გზა გაიარა, ვიდრე დამოუკიდებელი დადგმების ავტორი გახდებოდა. წელთა მანძილზე დაოსტატდა, დაბრძენდა ცხოვრების გამოცდილებით და აი, 1936 წელს გამოჩნდა მისი რეჟისურაც. ამ წელს ს. შანშიაშვილის „არსენა“ დადგა.

მისთვის გმირი მარტო არსენა როდი იყო. იგი ხალხის ერთიან მისწრაფებაში, მის სულიერ აღზევებაში ხედავდა არსებული წყობილების წინააღმდეგ მებრძოლ ძალას. გამრჯე და მართალი გლეხკაცობის ბრძოლა სცენაზე გამოისახა ფართო რეჟისორულ მონასმებში. ეპიკური გააზრება წარმოდგენისა სავსებით შეესაბამებოდა ხალხის სულიერი მოძრაობის მასშტაბს.

რეჟისორმა კარგად იგრძნო ნაწარმოების გმირთა ბუნება, მათი მიზნებისა და იდეალების ჰუმანურობა, სოციალური კონფლიქტები სცენაზე გამოხატა ექსპრესიით, „ფრთაშესხმული რეალიზმით“.

ა. ვასაძის სპექტაკლს დიდი ინტერესით შეხვდა, როგორც საქართველოს, ისე საკავშირო პრესა. დაიწერა ბევრი საგულისხმო სტრიქონი, გამოჩნდა თეატრის ტრადიციასთან შემაპირისპირებელი აზრებიც, მაგრამ მათ მედროვეობის აშკარა დალი ესვათ და ახალ მხატვრულ მოვლენას ვერ ასახავდა. „არსენა“ არ იყო უარყოფა ახმეტელის თეატრალური პრინციპებისა, არც მათი გამოორება (როგორც ეს მიაჩნდათ ზოგჯერ), მათ საერთოც ბევრი ჰქონდათ და მეტად განმასხვავებელი ნიშნებიც.

არსებითად ა. ვასაძის სპექტაკლი იცავდა რუსთაველის თეატრის მებრძოლი ხელოვნების ტრადიციას. სტილისტურადაც ბევრი რამ აკავშირებდა თეატრის სხვა სპექტაკლებთან. აქაც ჩანდა, რომ ა. ვასაძე დიდად უფროთხილდებოდა თეატრის ავტორიტეტს, მის მხატვრულ სახეს, რომლის შექმნაშიაც თავისი ღირსეული წვლილი შეიტანა. ახლა საქმე ეხებოდა იმას თუ რომელი სპექტაკლი რა მხატვრული ხარისხით აგრძელებდა და ამდიდრებდა თეატრის შემოქმედებას.

მაგრამ, „არსენაში“ იყო ერთგვარი ინერციული ტონი, რომელიც რუსთაველის თეატრის შემდგომ წლებშიც ვლინდებოდა ხოლმე.

„არსენას“ მხატვარი ი. გამრეკელი იყო. ვასაძემ ძალიან კარგად იცოდა თეატრალური მხატვრობა და მისი არჩევანიც შემთხვევითი არ ყოფილა. 1934 წელს მან სპეციალური სტატია უძღვნა (იხ. კრებული „რუსთაველის თეატრი“, გვ. 30) რუსთაველის თეატრის მხატვრობას. იგი წერდა „ელინური ტრაგედიის მსგავსი სცენის წარმოდგენა, რა თქმა უნდა არ შეიძლება, როდესაც ჩვენი თეატრის და, საერთოდ, ევროპული თეატრების არქიტექტონიკას გაიხსენებთ. მაგრამ ირაკლი გამრეკელმა, ჩემის აზრით, სძლია ევროპულ ყუთსაც და ძველი ელინური ცირკის მსგავს სასცენო არქიტექტონიკასაც, სრულიად ორგანულად, ქართული ბუნებიდან გამომდინარე აღნაგობით. მან მოგვცა სრულიად ახალი დეკორატიული ღირებულება, ახალი პრინციპული სიტყვა, რომელსაც ღრმა ანალიზი და შეფასება სჭირდება“ (გვ. 31).

მართალია, ა. ვასაძის ეს სტრიქონები იმ დროს დაიწერა, როდესაც თეატრს ს. ახმეტელი ხელმძღვანელობდა, მაგრამ ვასაძეს არც შემდეგ შეუცვლია შეხედულება თეატრალურ მხატვრობაზე. მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე არ შეუწე-

ლებია თეატრალური მხატვრობისადმი ყურადღება. მისი სპექტაკლები თითქმის ყოველთვის გამოირჩეოდა გრანდიოზული დეკორატიული დანადგარით, სივრცით, მასშტაბურობით.

დიდ სამამულო ომამდე ა. ვასაძე დგამს შ. დადიანის პიესას „ნაპერწყლიდან“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, ალ. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკის“ და ს. კლდიაშვილის „უკანასკნელ რაინდს“.

სამამულო ომის მძიმე წელს (1941) დაიდგა ვ. დარასელის „კიკვიძე“. ა. ვასაძემ ბევრი იმუშავა პიესაზე. ახლაც დააწერინა ავტორს ზოგიერთი სცენა. დრამატურგთან გულმოდგინე მუშაობამ შედეგიც კარგი გამოიღო. დაიწერა პიესა, რომელმაც გაუძლო დროის გამოცდას. იგი ერთ-ერთი საუკეთესო საბჭოთა პიესაა სამოქალაქო ომის თემაზე. ამ სპექტაკლში რეჟისორი და მსახიობი ერთ ენაზე ლაპარაკობდნენ, ერთნაირი რომანტიკული მგზნებარებით იბრძოდნენ ახალი ცხოვრების გამარჯვებისათვის.

სპექტაკლში დიდი ყურადღება დაეთმო გმირთა სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლების გახსნას. რევოლუციურ რომანტიკას მოსცილდა ერთგვარი საბურველი (ამ ხასიათის პიესებში რომ შეიძინევა ხოლმე!) ეგზოტიკურობისა. სამოქალაქო ომის გმირული ეპოპეა სცენაზე გაცოცხლდა რეალისტური სიმართლის რომანტიკული მგზნებარებით.

„კიკვიძე“ და ზოგიერთი სხვა სპექტაკლი, რეჟისორის ერთ მეტად საინტერესო თვისებაზედაც მიგვანიშნებს. ეს სპექტაკლები ფორმის მხრივ ისე არ ბრწყინავენ, ისე მკვეთრ ხაზებში არ ვლინდებიან, როგორც ვასაძის აქტიორული სახეები. ზოგჯერ ისეც გეჩვენებათ, თითქოს სპექტაკლის ფორმა რამდენადმე უფერულიცაა, მაგრამ შესამჩნევია, რომ ამგვარ წარმოდგენაში მთავარი გმირის როლს თითქმის ყოველთვის ვასაძე თამაშობდა და მისი შესრულების დონე განსაზღვრავს კიდევ წარმოდგენის ხასიათსაც. გავიხსენოთ თუნდაც იგივე „კიკვიძე“.

მთავარ როლს ა. ვასაძე ასრულებდა. ვასაძე შემთხვევით არ შეჩერდა ამ როლზე. მას მუდამ იტაცებდა რთული ხასიათის გმირები, ბობოქარი სულის ადამიანები. „ერთხელ, — იგონებს ვასაძე, — ნემიროვიჩი-დანჩენკომ მკითხა: კიკვიძისათვის მთავარი რა არისო? ვუთხარი ვერცხლის წყალივით მოუსვენრობა, მშფოთვარება-მეთქი. არ დამიჯერა, ბრმა ტყვიამ მოჰკლა და შენი რაციონა-

ლური მარცვლიც ეს უნდა იყოსო. ვუთხარი მარცვლებით არ ვფიქრობ-მეთქი, აქ მთავარია გმირის ბუნება“.

და მართლაც, მისი კიკვიძე იყო რთული და ბობოქარი ხასიათის. იგი იყო ფიცხი და კეთილშობილურად ამაყი, მოქნილი და ტემპერამენტით სავსე ქაბუკი, გახელებული იბრძოდა ძველი სამყაროს გარდასაქმნელად.

პოეტური ადამიანის სიკვდილი ქეშმარიტად ტრაგიკულ ელერას იძენდა ვასაძის შესრულებაში. იგი გვიჩვენებდა თუ რა ლამაზად კვდებოდა ქაბუკი რომანტიკოსი და რა მტანჯველად ეთხოვებოდა იგი სიცოცხლეს. სიცოცხლისადმი დაუოკებელ სიყვარულს ვგრძნობდით მისი ცხოვრების ყოველ ნაბიჯზე. ეს იყო ამალღებული სულის, ფაქიზი განცდების ადამიანი, რომელიც გახელებული ისწრაფოდა აღედგინა ჰარმონია ადამიანთა შორის, — დაემყარებინა სამართლიანობა და სიკეთე.

ა. ვასაძე სახეს ისე ქმნის, თითქოს თავადვე ხედავს გამჟვინვალე ფორმას. თითქოს შორიდან ამოწმებს თავისი გმირის ქცევას, მას უყვარს თავისი „ორეულების განსხვავება“.

დიდი სამამულო ომის წლებში ვასაძე ინტენსიურად დგამს პიესებს, თამაშობს როლებს, ხელმძღვანელობს თეატრს, ეწევა მრავალმხრივ საზოგადო მოღვაწეობას. ზედიზედ დგამს დ. ერისთავის „სამშობლოს“, ა. რეშევესკისა და მ. კაცის „ოლეკო დუნდიჩს“, ი. სტეინსკის „გენერალ ბრუსილოვს“, ს. კლდიაშვილის „ირომის ხევს“. აქაც გამოჩნდა რეჟისორის მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. მისი სპექტაკლები მაყურებელში აღვიძებდნენ მტრისადმი სიძულვილის გრძნობას, უნერგავდნენ სამშობლოსადმი თავდადებებს იდეას. რეჟისორი ერთმანეთს უკავშირებდა წარსულსა და თანამედროვეობას. გმირობისაკენ უხმობდა მაყურებელს. რომანტიკული ამალღებულობა და გმირული პათოსი, რომელიც რეჟისორის თეატრალურ სტილში ვლინდებოდა, ძალიან ბუნებრივი აღმოჩნდა ომის წლების განწყობილებისათვის. რეჟისორს საერთოდ არ უყვარდა გულგრილი, ინერტული ხასიათის სპექტაკლები, იგი ვრიდებოდა პატარა ემოციების გამოხატვას. სავსებით ემიჯნებოდა მოდუნებულ წარმოდგენებს. ამდენად, ვასაძეობა, თუ რაოდენ დიდი იყო ვასაძის რეჟისურის მნიშვნელობა ომის წლებში.

თემების, პრობლემებისა და რეჟისორული სცენური ფორმების ამ მრავალფეროვნებაში სავსებით გამოჩნდა აკაკი ვასაძის ხალასი

ნიჭი. ვინ მოთვლის რამდენი ახალი სახე შეიქმნა ამ სპექტაკლებში. რამდენმა მსახიობმა განიცადა ნამდვილი შემოქმედებითი სიზარული!

აკაკი ვასაძე ოცდაათი წელი იდგა შ. რუსთაველის და ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრების საჭესთან. ოცდაათი წელი ხელმძღვანელობდა ამ თეატრების მხატვრულ ცხოვრებას.

ქართულ თეატრში ეს უპრეცედენტო ფაქტია!

ა. ვასაძის დიდ არტისტულ შემოქმედებას ამშვენებს მისი რეჟისორული მოღვაწეობაც. იგი პირველი მსახიობია, რომელიც ორმოცი წელი ემსახურა ქართულ რეჟისურას.

ამ მხრივაც უპრეცედენტოა ვასაძის შემოქმედება.

მან, როგორც მსახიობმა დიდი აღიარება მოიპოვა მთელს კავშირში. ერთ-ერთ პირველთაგანს მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

რუსთაველის თეატრის ისტორია წარმოუდგენელია ა. ვასაძის სახელის გარეშე. მისი ბიოგრაფია, შემოქმედებითი პროფილის ძიებისა და დადგენის პერიოდი, საესებით ემთხვევა რუსთაველის თეატრის განვითარების მთელს ისტორიულ პროცესს. ამ გზაზე ა. ვასაძე, როგორც საუკეთესო პროფესიონალი, თავისი მაღალი ოსტატობითა და თეატრისადმი სიყვარულით, ტემპერამენტიანი და მღელვარე შემოქმედებით მაგალითს აძლევდა ახალგაზრდობას, იწვევდა მათში მგზნებარებას, უღვიძებდა შრომისადმი სიყვარულს. ასწავლიდა თეატრისათვის თავდადებას. იგი ბრწყინვალედ ფლობს აქტიორულ ტექნიკას. მისი შემოქმედება ყოველთვის გამოირჩევა დიდი გემოვნებითა და დახვეწილობით, ფორმის გამჭვირვალებითა და სისავსით.

რუსთაველის თეატრში მან დაასრულა თავისი ხანგრძლივი შემოქმედებისა და ცხოვრების ერთი ეპოქა. ამასთანავე, ეს მთელი ეპოქაც იყო რუსთაველის თეატრის ისტორიისა!

* * *

აუ წელზე მეტხანს ემსახურა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრს. ახალი აქტიორული სახეების გვერდით სცენა გაამდიდრა თავისი ახალი სპექტაკლებითაც. აქ უნდა გავიხსენოთ:

დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, „ცხოვრების ჯარა“, „ბაგრატ მეშვიდე“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ და ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“, გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სამ დროში“ და ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“, ო. იოსელიანის „როცა სიყვარული მოვა“, სარტრის „ცდმუნდ კინი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“.

„ქუთაისის პერიოდის“ აქტიორული შემოქმედებიდან უნდა გამოიყოს ნერონის როლი ლ. სანიკიძის პიესაში „ნერონი“.

ა. ვასაძემ ნერონის როლი პირველად სიჭაბუქის წლებში ითამაშა. მაშინ საზოგადოება დიდი ინტერესით შეხვდა სენკევიჩის პიესას „ვიდრე. ჰხვალ, უფალო“.

40 წელი გავიდა მას შემდეგ. ახლა უკვე ნერონს თამაშობდა სახელგანთქმული მსახიობი, რომელიც გვანცვიფრებდა თავისი ოსტატობით, დიდი შთაგონებით, ახალგაზრდული გზნებით.

პროფესიონალიზმი არის ვასაძის იდეალი. იგი პირდაპირ აღმერათებს მას და, ბუნებრივია, რომ თეატრს დიდი პროფესიონალია.

ა. ვასაძის მოღვაწეობა ქუთაისში სანიმუშოა პედაგოგიური თვალსაზრისითაც. მან დაანახვა ახალგაზრდა რეჟისორებს, მსახიობებს, რომ დიდი საქმის გაკეთება შეიძლება ყველგან, არა მარტო თბილისში, არამედ მის გარეთაც. ა. ვასაძემ აქაც მოიხადა თავისი პატრიოტული ვალი და, რა ბუნებრივია, რომ იგი შეუერთდა ხწორედ რუსთავის თეატრს. ახალგაზრდა თეატრთან ბევრი საერთო ჰპოვა მისმა შემოქმედებამ. იგი მოხიბლა იმ რომანტიკამ, ახალგაზრდულმა შემართებამ, რომელიც რუსთავის თეატრს ჰქონდა. ვასაძის გამოსვლა მაესტროს როლში იმის მაგალითიც გახდა, რომ დიდი ხელოვნება უბერებელია.

თეატრალური ხელოვნების ფერისცვალება, ასე ერთგულად რომ მისდევს დროთა სვლას, მუდამ განაახლებდა ვასაძის სულს. იგი ყოველთვის პოულობდა ახალ სცენურ საშუალებებს. ამ მხრივ მართლაცდა ამოუწურავია მისი შესაძლებლობა. საზღვარი არ იცოდა მისმა არტისტულმა გახელებამ, როცა შთაგონების წუთები დგებოდა სცენაზე.

ეს წუთები მრავალჯერ განუტდია მაცურებელს წელთა მანძილზე. ამ წლებშია მოქცეული მსახიობის მთელი ბიოგრაფია, რა

ვიღ- მსახიობის შემოქმედებითი სამყარო, ათასი უძილო ღამე, შრომა და თავდადება. ერთი დღეც არ ყოფილა, მას დიდი თეატრალური ცხოვრებით რომ არ ეცხოვროს. იგი მოუსვენარი, მუდამ მაძიებელი ახალი აზრისა და ფორმისა — ასე დაიწყო თავისი არტისტული კარიერა და ასე აგრძელებდა სიკვდილამდე. ქეშმარიტი პროფესიონალიზმი არის ვასაძის იდეალი, მისი კერპი, და ბუნებრივია, რომ თავადაც განასახიერებდა დიდ პროფესიონალიზმს. ამ მხრივ იგი ყველასათვის სამაგალითო იყო. მან პირადი მაგალითით ცხადჰყო, რომ დიდი ხელოვნებისათვის არ არსებობს ცენტრი და პერიფერია. როცა ეს საჭირო იყო, იგი ათ წელზე მეტ ხანს მუშაობდა ქუთაისში. შემდეგ კი რუსთავის თეატრს შეუერთა თავისი დიდი გამოცდილება, ბრწყინვალე ნიჭი და ხელოვნება. მართლაც უცნაური შეერთება მოხდა მათ შორის. რუსთავის ახალგაზრდულმა თეატრმა, რომელიც ღირსეულად წარმოადგენს სწორედ თანამედროვე ქართული აქტიორული ხელოვნების საუკეთესო მხარეს — ასე ორგანულად მიიღო „ძველი ხელოვნების ქურუმი“. თეატრალურ ხელოვნებაში არც თუ ისე ხშირად იღება ამგვარი სინთეზი, რადგან. თეატრის ცვალებადი ბუნება ყოველთვის არ იძლევა ამ შესაძლებლობას.

აკაკი ვასაძე ბერმუხსასავით ძლიერი, ჭირნახული და განახლებული წარსდგა რუსთავის თეატრის სცენაზე. იგი გაიტაცა ზუაფეულმა, მებრძოლმა, შეფარვითი რომანტიკის მძლავრმა ნაკადმა, რომელიც ინტელექტუალური თეატრის სტილისტიკაშია შენივთებული. ვასაძისათვის მეტად მახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა ის, რაც ამ თეატრში იქმნება.

სწორედ იმ თეატრის ანსამბლურ წარმოდგენებში, მის საუკეთესო სპექტაკლებში, სადაც ადამიანური ვნებები დიდ სოციალურ აზრთა და ემოციათა ჭიდილში იბადებიან, სადაც წარსულისა და ჩვენი თანამედროვეობის მძაფრი სახეები აზრის სიღრმითა და ტემპერამენტით იხატებიან, — ცოცხლობენ აკ. ვასაძის სახეებიც. ქართული აქტიორული ხელოვნების საუკეთესო სახეთა შორის არიან მისი გმირები, დიდი არტისტული გატაცებით რომ წარმოიქმნენ რუსთავის სცენაზე; მეფე ლირი, მავსტრო, ისიდორე, გიორგი, კოწია და კიდევ ორიოდ რაღაც — აი ის, რაც ამ თეატრში შექმნა მან ხუთ წელიწადში. ერთი მეფე ლირიც საკმარისი იქნებოდა, ეს წლები დაძაბული შრომის წლებად რომ მიგვეჩინა.

ამ ქვეყნად თითქმის ყველა დიდი მსახიობი შერკინებია ლირის როლს. იგი ყველას ხიბლავს, იტაცებს, ყველას ახელებს, მაგრამ ცოტანი რჩებიან ხოლმე გამარჯვებულნი, ახალგაზრდობის ასაკში ოსტატობა არ ჰყოფნით ლირის სათამაშოდ. მოხუცებულობის უამს კი -- ენერგია. სიბრძნე ოსტატისა და შინაგანი ტემპერამენტი ერთმანეთს შეერწყა აკაკი ვასაძის ლირში (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე). წყევლის სცენაში კი მან თავისი ოსტატობის სრულ გაშლას მიაღწია. ეს იყო მრისხანება და ამბოხი ადამიანთა უმადურობის წინააღმდეგ, წინასწარმალუწყებელი დრტვინვა ბედის იმ განაჩენზე, რომელიც მას წილად არგუნა სიბერის უამსა. აკ. ვასაძე მეტწილად გრძნობათა მოთოკვას, ფიქრიანსა და აზრიან მოქმედებას მიჰყვება, ძუნწია მისი უესტი, მაგრამ ტვეადია, სავსეა. მას არ უყვარს დანაწევრება, პატარა დეტალებით გადაფარვა მთავრისა. იგი სახეს მთლიანობაში აღიქვამს. მისი პაუზაც დიდი ტკივილის ნაწილია. ასეთი იყო ლირის უკანასკნელი სცენაც. მთვარის შუქივით ცივი და, ამავე დროს, რაღაც მშვიდი სახე ჰქონდა მას, როცა წუთისოფელს გამოეთხოვა, საყვარელ ქალიშვილს მიესალბუნა, ითხოვა შენდობა და მერე დადგა ყველაზე მნიშვნელოვანი წუთი: სიკვდილ-სიცოცხლის შესაყართან ჩვენ ვიგრძენით ამაყი მეფის სიკვდილი და ახალი ადამიანის დაბადება!

რე მებრძოლი ბუნების მსახიობი იყო. მისი გმირები მუდამ იბრძოდნენ. ასე სისხლხორცეულად, ასე ხალხით რომ განიცდიდნენ სცენაზე ცხოვრების სიხარულს. მისთვის უდიდესი ბედნიერება იყო სცენა. მას უყვარდა, როცა თავისი ოსტატობით განაცვიფრებდა მაყურებელს, როცა მეფე ხდებოდა სცენისა და აუდიტორიისა. მაყურებელი გარინდებული ისმენდა მის გულისფეთქვას, სცენიდან ესმოდა მისი სუნთქვა. მაყურებელი მუდამ ელოდებოდა რაღაც ახალს, მოულოდნელს. მის ძლიერ აქტიორულ ექსტაზს, მის მძაფრ შემართებას მუდამ თან ახლდა ინტელექტური სიღრმე.

მსახიობის არტისტული მრავალფეროვნება ელვარებს მის სახეთა დაუსრულებელ კონტრასტებში. და თუ ჩვენ მაინც ვცდილობთ ხოლმე ისინი წარმოვიდგინოთ გარკვეულ სისტემაში, დავაჯგუფოთ სახეები, რომლებიც რაღაც ნიშნებით ჰგვანან ერთმანეთს (მიზნებით, ხასიათით), ეს იმის გამოა, რომ გვინდა ვასაძის შემოქმედებაში ვიპოვოთ მთავარი „საყრდენი წერტილები“, რომლებიც განსაზღვრავს მის აქტიორულ თავისებურებას.

ჩვენ წინ გადაშლილია ფართო პანორამა, აქ ერთნაირი სიყვარულთა და შთაგონებით არის ნაძერწი ყოველი სახე!.. და ყოველ მათგანს ვასაძე ისე ქმნიდა, თითქოს თავიდანვე ხელადღა გამჭვირვალე ფორმას, თითქოს შორიდან ამოწმებდა თავისი გმირის ქცევას. იგი, ამასთანავე, იდეალური პარტნიორიც იყო, შეეძლო მოვლენის მოლაპარაკებაში ხილვა, გრძნობდა ანსაზღვრის ყოველ წევრს, ყოველ დეტალს და მისი როლიც საესე იყო შინაგან ცხოვრებასთან დაკავშირებული ფარული თუ აშკარა შრეებით. ვისაც ისიღორე უნახავს, („საბრალდებო დასკვნა“), ალბათ არასოდეს დაავიწყდება ნახევარი საათით უხმოდ და თითქმის ერთ პროფილში გახევებული ისიღორე, მაგრამ ეს არის უკიდურესად დამაბული, ფიქრებში ჩაძირული კაცის სიჩუმე, რომელიც ყოველგვარ ხმაურზე უფრო მეტად ხმიანობს. მის თვალებში, ძუნწ მოძრაობაში, მის რეაქციებში კარგად ვკითხულობთ გმირის ხასიათს.

და როცა დგება მონოლოგის წარმოთქმის, ანუ აღსარების უამი, ა. ვასაძე სცენის კიდიდან მოულოდნელად „მსხვილ პლანში“ აღმოჩნდება. ნ. დუმბაძის პიესის მხატვრული ძალა (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე) და მსახიობური ოსტატობა აქ ერთმანეთს ერწყმის და მონოლოგი კლასიკურ ჟღერადობას იძენს. გმირის მთელ ბიოგრაფიას იტევს ეს მონოლოგი. მასშია მოქცეული ისიღორეს, როგორც წინა მოქმედების, ისე სცენაზე ჩვენ თვალწინ გათამაშებული ტრაგიკული აღსასრულის ყველა მოტივიც.

გიორგისა და ისიღორეს შესრულებაში აკ. ვასაძემ ჩვენი თანამედროვეობის რთული და ღრმა კონფლიქტები გვიჩვენა, მახვილი სოციალური ჟღერადობა შესძინა მათ, დიდი მამხილებელი სიმართლით გამოხატა ის, რაც ესოდენ ძნელი სათქმელი იყო იმჟამად. გიორგის როლის შესრულებისას ჩვენ წინაშე იდგა როგორც ტრიბუნი, ასე მკაცრად და პირდაპირ რომ ლაპარაკობდა ნეგატიურ მოვლენებზე. მაგრამ ეს დეკლარაცია კი არ იყო, არამედ მხატვრული სიტყვა მწერლისა და მსახიობისა. თ. ჭილაძემ ამ პიესით („სურათები საოჯახო ალბომიდან“). დამდგმელი გულსუნდა სიხარულიც ერთ-ერთმა პირველმა აღიმაღლა ხმა ძალადობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ. ობივატელური კეთილდღეობის, მოჩვენებითი სიმშვიდისა და პასიური სიკეთის ატმოსფეროს დაუპირისპირა მწერლის მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. კონფლიქტი, რომელიც აკ. ვასაძის გმირის სულში დატრიალდა, მეტად ღრმა, თანა-

დროული და უაღრესად ცხოვრებისეული კონფლიქტი იყო. მსახიობმა არ უღალატა მწერლის სიტყვას, თეატრმა—თავის დიად მისიას და გიორგის ბედიც ისე გადაწყდა სცენაზე, როგორც ეს დიდ მსახიობს ეკადრებოდა. გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდა მისი გმირი. მის ირგვლივ შეიკრა რაღაც ჯადოსნური წრე. სუნთქვა გაუჭირდა პატიოსან ადამიანს იმ ატმოსფეროში, უნდა მომხდარიყო სულიერი კატასტროფა, რათა სხვებში გაღვიძებულიყო ბრძოლის უინი. გიორგის დაცემა ლოგიკური დასკვნა იყო სპექტაკლისა— ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება! — ეუბნება იგი მაყურებელს.

მისი გიორგი და ისიდორე ერთი სტილის, ერთნაირი არტისტული მანერით შესრულებული სახეებია, ისინი თითქოსდა ჰგვანან ადრინდელ ელვარე, ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით განათებულ სახეებს. აქ მეტი სისადავე და სიმკაცრეა ფორმისა. მაგრამ ამ ერთიანობაში თავსდება ხასიათების განსხვავებული, თვითმყოფი ბუნება. მისი თანამედროვე გმირები დიდ სევდასა და ტკივილს, ღრმა სოციალური მნიშვნელობის აზრს შეუპყრია. ისინი, ცხოვრების უკუღმართი მოვლენებისაგან შეფიქრიანებული, დგანან სცენაზე და მაყურებელში მღელვარე გრძნობებს იწვევენ.

ა. ვასაძე მუდამ გამოირჩეოდა თანადროულობის გრძნობით. იგი მას ხედავს აზრში, ფორმაში, მთელ სცენურ აქსესუარში. იგი მაყურებელს არასოდეს არ აგრძნობინებს თუ რა მძიმე და მტანჯველია გმირის სულში გადასვლის სირთულე, რაოდენ დიდი დრო და ენერგია ეწირება სხვადაქვევის პროცესს. ასობით ადამიანის ბედი გაიზიარა წლების მანძილზე. ქართულ სცენაზე ბრწყინავენ მისი დიდი არტისტული სახეები: მონუმენტური, გმირულ-რომანტიკული ხასიათების გვერდით ცოცხლობენ ღრმა ფსიქოლოგიური განცდის ადამიანები, დიდი ტრაგიკული ვნებებისა და გონებაშახვილი კომედიების თუ მელოდრამატული ან მსუბუქი ვოდვეილური ტიპები — ვის არ შეხვდებოდით აქ. ათასგვარი ნიღაბი ტრიალებდა მსახიობის მხატვრულ სამყაროში, ათასგვარი გმირებით იყო დასახლებული.



გარდაცვალებამდე ორიოდე თვით ადრე საავადმყოფოში ვინახულე. სახე გაფითრებოდა, მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენდა პირველ წუთს. წამოდგა, ოთახში გაიარ-გამოიარა. თანამედროვე თეატრის

პრობლემებზე დაიწყო საუბარი და თანდათან ხალისიც მოემატა. მისი დიდი ერუდიცია ხელოვნების ყველა სფეროს სწვდებოდა. ჩემ წინ იდგა თანამედროვეობის დიდი მსახიობი, მარად დაუბერებელი აკაკი ვასაძე. სამოცდათვრამეტი წლისამ პასტორის როლი შეასრულა იბსენის „მოჩვენებანში“; საავადმყოფოში „ოიდიპოს მეფის“ რეპეტიციებიდან მოვიდა. აკაკი ვასაძე მუდამ „ფორმაში იყო“ და არასოდეს არ კარგავდა სულიერ სიმბნევებს. სხეულში ძლიერი ადამიანის სული ედგა. სამოცი წელი ბობოქრობდა იგი სცენაზე და გამორჩეული ძალით ანათებდა ქართული თეატრის თანავერსკვლავედში.

აკაკი ვასაძე სულით ხორცამდე არტისტი იყო. რა სიტუაციაშიც არ უნდა ყოფილიყო, ყველგან მელანდებოდა მისი მჩქეფარე არტისტიზმი, სადაც არ უნდა გენახათ — სტუდენტებთან საუბრებში, ყოფითი ცხოვრების წვრილმანებში, მოლხენისა თუ მწუხარების ჟამს — ყველგან იგრძნობოდა დიდი მსახიობის უესტი.

აკაკი ვასაძე მთელი ეპოქა იყო ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიისა.

პირდაპირ განსაცვიფრებელი იყო აკაკი ვასაძის სცენური აზროვნების სიღრმე და ემოციურობა. ძნელად თუ ვინმე ამოხსნიდა, სად იწყებოდა შინაგანი სტიქიური არტისტული ვნება და სად ოქრომჭედლის ხელით ნაკეთები პლასტიკური ხაზები. რა ჯოჯოხეთური შრომით იზადებოდნენ უცნაურად მსუბუქი და გამჭვირვალე ფორმები, რა მდიდარი და მრავალსახოვანი იყო მსახიობის ხედვის დიაპაზონი. მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმოდა და ენივთებოდა მონუმენტური სცენური ფორმები და ყოფითი ფსიქოლოგიური დეტალები, მსუბუქი ვოდვეილური იმპროვიზაციები და ღრმა დრამატული ინტონაციები. ერთ მსახიობში იშვიათად გაერთიანებულია ამდენი სხვადასხვაობა.

როცა პეპიას როლი შეასრულა, უკვე დიდი გზა ჰქონდა გავლილი, სავსებით ნათლად იყო გამოკვეთილი და გარკვეული მისი შემოქმედებითი სახე. თითქოს უცებ დაიწყო ახალი ცხოვრება, ახალი გზით წარიმართა მისი არტისტული კარიერა. ეს იყო 50-იანი წლების მეორე ნახევარი — აქტიური ძიების ხანა. აკაკი ვასაძემ ისე მკვეთრად შეაბრუნა არტისტული პროფილი, ისე შეცვალა თავისი „ფსიქო-ფიზიკური აპარატი“, რომ ნამდვილ სასწაულს ნიშნავდა პეპიას სახის დაბადება იმჟამად. ახალ თაობას მაშინ იგი ღრმად

მოხუცებული და უკვე „თამაშიდან გასული“ მსახიობი ეგონა. აკაკი ვასაძე კი მხოლოდ 55 წლისა იყო, ახალ მიღწევათა მიჯნაზე იდგა. პეპიას როლი შეასრულა სწორედ ისე, ახალი თაობის მსახიობები რომ ესწრაფვოდნენ. მათი იდეალი იყო სწორედ ამგვარი ღრმა ფსიქოლოგიური, დიდი სიმართლის მხატვრული სახე. აკაკი ვასაძემ უჩვენა კლასიკური სისადავისა და სიღრმის ნიმუშები, ახლის მაძიებელი თაობისათვის პეპიას სახე თეატრში დიდი მოვლენა იყო.

მაშინ ვერ გავუფრთხილდით აკაკი ვასაძეს. 55 წლისამ დატოვა რუსთაველის თეატრი, რომელსაც ოცი წელი ხელმძღვანელობდა.

თეატრალურ ნოვაციათა ურთულეს პროცესში ძნელი იყო ყველაფრის გარკვევა და ამოხსნა. პროცესი ის-ის იყო იწყებოდა, მქლავრდებოდა, მრავალ პლანში იშლებოდა და, ცხადია, ჭერ არც ერთს არ ჰქონდა დასრულებული ფორმა. ვასაძე თავისი ბუნებით არტისტული მოდერნიზაციის დამცველი იყო. მის ფიზიკურ გონებას არც ერთი თეატრალური ტენდენცია არ გამოჰპარვია მხედველობის არედან. მსახიობს აიტანდა ხოლმე ახლის ძიების წყურვილი და მერე გაბედულად ანგრევდა ძველ ფორმებს. იცოდა მიღწეულის შენარჩუნებაც, სტაბილიზაციაც გარკვეული ფორმებისა. სწორედ ამ სტაბილიზაციის გვერდით გზას უხსნიდა ახალგაზრდებს, დაედგათ ფუჩიკის „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“.

აკაკი ვასაძე ცხოვრების კაცი იყო, მუდამ მის გულში ტრიალებდა, კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პროცესებში. ყველაფერს გრძნობდა, სწვდებოდა, თავის გზას პოულობდა ყოველივე მის შემოქმედებაში. იგი არ იყო გაკრიხლებული, უკონფლიქტო ბუნების კაცი. მის სულშიაც აისახა ეპოქის სირთულე და სიმძაფრე, ეპოქის წინააღმდეგობანი და სიმძიმე. მას სიტყვაც უჭირდა და კალამიც. ჰქონდა დიდი პედაგოგიური და რეჟისორული გამოცდილება მის არტისტულ ვნებას. აზრით განათებული უჩვეულოდ დიდი შრომით მიიღწეოდა ყოველი სცენა, დეტალი, მთლიანი სახე, მაგრამ იმდენად ზოგადდებოდა იგი და ოსტატობის ისეთ დონეს აღწევდა, რომ შრომის კვალი არც კი ჩანდა. ასე გეჩვენებოდათ, მოულოდნელად, უცებ იბადებოდნენ მისი სულის ორეულები. აკაკი ვასაძე ხშირად თავად ჰკვრეტდა თავის მხატვრულ სახეს. გარედან, ფიზიკური მეთვალყურის გონებით ხედავდა ათასგვარ ფორმებში წარმოსახულ ნიღბებს.

ვასაძე კლასიკური მაგალითი იყო მაღალი პროფესიონალიზმისა,

მოუხეხნარი შემოქმედებითი ძიებებისა, ნებისყოფის სიმტკიცისა, სულაერი სიწმინდისა. იგი ყველგან იყო თეატრთან ერთად, ჭირშიც და ლხინშიც. როცა რუსთავის თეატრი უნგრეთში მიდიოდა საგასტროლოდ, მოხდა ისე, რომ თეატრს მოსკოვში აეროდრომზე მოუწია ღამის გათევა. სასტუმროში მხოლოდ ერთი ნომერი იშოვეს აკაკი ვასაძისათვის. აკაკიმ უარი განაცხადა კომფორტზე. სადაც თქვენ — იქაც მე, ერთად გავათენოთ ღამე, — უთხრა და ამით დაანამუსა ზოგიერთი მობუზღუნე ახალგაზრდა. აეროდრომზე ვასაძესთან ერთად გათენებულმა ღამემ თითქოს ძალიან ძველი, მაგრამ მუდამ შესახსენებელი რამ მოაგონა მთელ კოლექტივს: თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს თანამოაზრობას. აკაკი ვასაძე დიდხანს იყო თეატრის ხელმძღვანელი და სწორედ თანამოაზრობის პრინციპზე აგებდა მის ცხოვრებას, როცა თანხმობა და შინაგანი წონასწორობა დაირღვა, მან მიატოვა რუსთაველის თეატრი და ქუთაისის თეატრში გადავიდა. ეს არ იყო ადვილი ნაბიჯი. რუსთაველის საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ შემქმნელს თავზე მეტად უყვარდა თავისი თეატრი, მაგრამ მის ძლიერ ნებისყოფას შეეძლო ყველაზე ახლობელთანაც კი განშორება, თუ ეს აუცილებელი იყო. ქუთაისში წასვლით ახალგაზრდობას მაგალითი უჩვენა: თუ გული გერჩის, თუ რამე სათქმელი გაქვს, ქუთაისის სცენიდანაც შეიძლება ხალხს ელაპარაკო. თბილისის გარეთაც შეიძლება დიდი ეროვნული საქმის კეთება. როგორ კარგად უღერდა დიდი მსახიობის ეს არტისტული ყესტი!

გასრულდა აკაკი ვასაძის დიდი არტისტული გზა. იგი ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა. მის სულშიც გადატყდა ეპოქის ტრაგიკული წინააღმდეგობები. დრო უღმობლად ანგრევდა ძველს და ქმნიდა ახალს, ზოგჯერ იმ ახალის დამკვიდრება უფრო მტკივნეულად ხდებოდა ვიდრე ძველის ნგრევა, ყოველი ახალი კი უთუოდ პროგრესული როდია. ათასი წინააღმდეგობები გადაეხლართა ურთიერთს. ცხოვრება უღმობელი აღმოჩნდა. ა. ვასაძე გზას იკვლევდა ათასი პერიპეტით, ფარული თუ აშკარა დინებით სავსე სინამდვილეში. არავის არ შეეძლო წარმოედგინა საით რა წავიდოდა. რა განვითარდებოდა, რის შემდეგ რა მოხდებოდა.

აკაკი ვასაძე ქართული არტისტული გენიის გამართლება იყო!

არტისტული ნიღბები

ვასო გოძიაშვილი რაღაცით გრიშაშვილის პოეზიას, მისი ძველი თბილისის ბოჰემას მაგონებდა. თითქოს თბილისის აღმოსავლურ სამყაროს, მის შორეულ სულიერ ნაკადებს ანსახიერებდა. აღმოსავლური ტიპი იყო, ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით, თუმცა რათ უნდა სიტყვა „მაღალი“ აღმოსავლეთს?

არავის ისე არ შემორჩენოდა ძველი თბილისის სითბო და კოლორიტი, როგორც ვასო გოძიაშვილს.

მან იცოდა იმ დღეების ისე გახსენება, როგორც არავინ. როცა გოძიაშვილი იგონებდა გარდასულ ამბებს, თქვენ თვალწინ ცოცხლდებოდა კეთილ ადამიანთა სახეები. თითქოს ამღერდებოდნენ მედუდუკენი, ძველი ხელოსნები, ამქრები, ახმაურდებოდა ქუჩები. ისე გაისმის არღნის ხმა ანჩისხატისა და ჩულურეთის უბნებში. ამ ხმას მიჰყვება მსახიობის მოგონებაც და მას სიხარულით ევსება გული, როცა ნაცნობ მელოდიას იპოვის — იგი ხომ ძველი თბილისის ქუჩებში მღეროდა გლეხებთან, მუშებთან, ყარაჩოხელებთან...

მისი სიმღერა იყო სევდიანი, აღმოსავლური მელოდიებით შეფერილი. ადრე დაობლებული ბავშვი შთაგონებული მისდევდა თავისი მოწოდების ხმას და არტისტული გონებამახვილობით იმსუბუქებდა ტკივილს. მას იმპროვიზაციული წარმოსახვის უბადლო ნიჭი აღმოაჩნდა და სხვებისთვისაც შესამჩნევი გახდა იგი. მალე იგი „სიცილის მეფესთან“ — დონატოსთან მიიყვანეს, პარალელურად ი. ტკაჩოვთანაც დადიოდა სასიმღეროდ.

არტისტული გახდა მისი ცეკვაც და სიმღერაც, დაეუფლა პლასტიკურ ხელოვნებას, იგრძნო თეატრალური სანახაობის მთელი მომხიბვლელობა. ეს სიჭაბუკის წლები იყო და გოძიაშვილმაც ახალგაზრდული მგზნებარებით დაიწყო დიდი ხელოვნების გზების ძიება.

პირველმა მარჯანიშვილმა შენიშნა ვასო გოძიაშვილის ტალანტის ძალა და შესაფერი გზაც მიუჩინა მის ნიჭს. მალე იგი დრამატულ სტუდიაში მიიღეს. საოპერო კლასში და კონსერვატორიაშიც სწავლობდა ვასო და გატაცებით მღეროდა საოპერო სპექტაკლებში.

მდიდარი ინტონაციებით, იმპროვიზაციული დეტალებითა და ახალი ნიუანსებით, სინათლითა და კოლორიტით ივსებოდა სურათები, როცა ვ. გოძიაშვილი ჩნდებოდა სცენაზე. მას თან მოჰქონდა პლასტიკური ელვარება, ფიცხელი ტემპერამენტი და საოცარი მისწრაფება — სულ უფრო მეტად გარდასახულიყო გმირის სამყაროში, ჩაძირულიყო მის სულში და გულწრფელად მოეთხრო აუდიტორიისათვის თავისი გმირის წუხილი თუ სიხარული.

და განა ასეთი არ იყო მსაჯული („ლატავრა“) და ბარდოლფი („ვინძორის მხიარული ქალები“), დარჩო („მზის დაბნელება საქართველოში“) და ივანე („დებურტირკა“). მაყურებელს დიდხანს ახსოვდა მისი მაწანწალა („კარპენისტა“). ახსოვდა მისი ზღობინი („რღვევა“) და როსელმანი („ვილქელმ ტელი“).

ამ როლებში ჰპოვა მან თავისი სიკვამლის წლების თეატრალური სიხარული, პირველად აქ იგრძნო მარჯანიშვილის განსაცვიფრებელი ხელოვნების ძალა, იგრძნო ახმეტელის რეჟისორული ხელი. მათ შეამზადეს იგი შემოქმედების ფართო ასპარეზზე გასაყვანად.

ახმას როლით დაიწყო ახალი ეტაპი ვ. გოძიაშვილის შემოქმედებაში. რამდენიმე თვით ადრე კი პრინციის როლით („ჯუმა მაშიდი“) აახმაურა საზოგადოება.

ვ. გოძიაშვილს დღემდე ძვირფას მოგონებად დარჩა „ანზორის“ რეპეტიციები, პრემიერა, ახმას როლზე მუშაობის დღეები.

...პარტერი მსახიობებითა და თეატრის თანამშრომლებით არის სავსე. ახმეტელი „მალალი ტონით“ გადის რეპეტიციას. სცენაზე ისმის ყიყინა, რევოლუციური ამბოხების ხმა. „ჩავშანო“ უნდა შეჩერდეს — ასეთია ამოცანა, მაგრამ ვინ დაწვება ლიანდაგზე? ვინ განიწირება სასიკვდილოდ?

ისმის დოლის ხმა გა ზაირა ცეკვავს, მერე უცებ წყდება სიმღერისა და ცეკვის ექსტაზი და დარბაზს ეფინება რალაც ინტიმური, გულთბილი სიტყვა — „მე. დაწვები, ანზორ!“ ეს იყო გოძიაშვილის ხმა, სავსე შინაგანი თრთოლვითა და სიმართლით. ახმეტელმა აღ-

ტაცებისაგან მოვლოდნელად შეწყვიტა რეპეტიცია. მადლობა გადაუხადა მსახიობს და ყველანი დუქანში მიიპატიჟა. ზეიმურად აღინიშნა მართალი სიტყვის სადღეგრძელო!...

დიდი აქტიორული სიმართლე და მომხიბვლელობა ჰქონდა ვ. გოდიაშვილის მიერ შესრულებულ როლებს—იყო ეს მიტრო („ყამირი“), ვართანი („ქართა ქალაქი“) თუ კასიანე („კომუნა ველზე“). მსახიობის მაძიებელი სული მოუსვენრად ტრიალებდა ყველგან, მთავარ როლსა თუ ეპიზოდში.

ვ. გოდიაშვილი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე მრავალი ხასიათის გმირს შეხვდა. ასზე მეტი როლი ითამაშა და ასი ადამიანის სიხარული და ტკივილი განიცადა. ისინი სულ სხვადასხვა მორალის, ინტერესების, კულტურის. სხვადასხვა ფიქრისა და გულს ადამიანები იყვნენ და გოდიაშვილმაც ყოველი მათგანი თავისი გამორჩეული თვისებებით გამოხატა. თქვენ აქ შეხვდებით ნაპოლეონს თავისი ბრწყინვალეობით და კინტოს თავისი ეგზოტიკით, გონებამახვილ ფიგაროს და მოლაღატე ფარსადანს, კულაკ კვასოვსა და ტემპერამენტიან მენგოს.

და განა მართო აქ იყო ძლიერი კონტრასტები. რომელიც მსახიობისაგან ახალ საშუალებებს მოითხოვდა? გავისხენოთ გოდიაშვილის ოტელო, როდერიგო, დე სანტოსი, ავეტიკა, სოლომონ ისაკიჩ მეჭდანუაშვილი, არჰან დიუვალი, მეფე ვრეკლე, არბენინი, ბახა და მრავალი სხვა. ეს ხომ მთელი სამყაროა—სავსე კონფლიქტებით, სევდით, სიხარულითა და აღტაცებით.

ამ ოცდაათი წლის წინათ ვ. გოდიაშვილი წერდა: „ადვილი საქმე ხომ არ არის ლუარსაბის განსახიერება: ყველა კრიჭაში მიდგას, რადგან ყველა იცნობს მას, ილიას ყოველ მკითხველს თავისი საკუთარი წარმოდგენა აქვს შემუშავებული და ყველა ისინი თეატრში მოდიან, რათა საკუთარი წარმოდგენის მიხედვით ხორცშესხმული ლუარსაბი იხილონ“.

ეს არის ხელოვანის გულწრფელი განცხადება. ლუარსაბი მართლაც ურთულესი ლიტერატურული სახეა და მისი ზუსტი სცენური ორეულის შექმნა ბევრ სიძნელესთან არის დაკავშირებული. გოდიაშვილმა სრულიად ახალი მხატვრული სიცოცხლე მიანიჭა ლუარსაბს. ეს არის ილიასებური გმირიცა და მისგან განსხვავებულიც. ქართულ თეატრში ისე დამკვიდრდა გოდიაშვილის ლუარსაბი,

როგორც ლიტერატურაში ილიას გმირი. ქართულმა სცენამ ბევრი როდი იცის ასე სრულყოფილი ორიგინალური სახე.

სატირული სიმძაფრე და რაღაც დიდი შინაგანი სითბო, მომაკვდინებელი იუმორი „ზეიმობდა“ გოძიაშვილის გმირში. მისი სული თვლემს უსაქმურობისაგან და ბორგავს ახალი კერძის მოლოდინში. ძუნწია მისი მოძრაობაცა და სიტყვა-პასუხიც. იგი ხშირად დუმილით გამოხატავს თავის სურვილს, თითქოს მოდლილიყო და სიტყვებს შორის ითქვამს სულს. მისი აღელვებაც აკვარიუმის წყლის დელვას მოაგავს. მხოლოდ ბუზების დათვლისა და ჩიხირთმისა თუ ბოზბაშის უპირატესობის გარკვევის დროს „კარგავს“ სულიერ წონასწორობას და აღტაცებული შესძახებს: „ოლოლო შენ, ოლოლო შენ!..“

გოძიაშვილის ლუარსაბი სიზარმაცის დეთაბაა, მისი „სიდიადის“ გამოხატულებაა. მან იპოვა სწორი გზები და საშუალებანი, რომ თავისი გმირისათვის ახალი მხატვრული ცხოვრება დაემკვიდრებინა თეატრის ლამაზსა და იდუმალებით სავსე სამყაროში...

...გოძიაშვილის დე-სანტოსი იყო მკაცრი და ძლიერი. იგი მუდამ საბრძოლველად გამზადებული, შემართული შემოდის სცენაზე და თან შემოჰქონდა რელიგიური ფანატიზმის მძლავრი სული. მისი ხმა სძრავდა ყველას და რაღაც მაგიურის ძალით ეუფლებოდა მთელ სინაგოგას. იგი ექსტაზით, დაუოკებელი „რელიგიური ვნებით“ წყევლიდა ურიელს და მის მშობლებს. კიბის საფეხურების მონაცვლეობით უახლოვდებოდა ურიელს და გრგვინვასავით ისმოდა მისი უკანასკნელი ფრაზა: „მიწა გასკდეს და თან ჩაგიტანოს!“

დრამატულს — კომედიური, გმირულს — სახასიათო როლი ენაცვლებოდა და იგი დიდად ამდიდრებდა გოძიაშვილის აქტიორულ პალიტრას. მის მიერ შესრულებული როლების ქრონოლოგიასაც ჰქონდა თავისი გარკვეული შინაგანი ლოგიკა. როცა დე-სანტოსი ითამაშა, მალე მას როდერიგო შეუნაცვლა, როდერიგოს ჯემალი („ხატიჯე“), შემდეგ ჩემშაკოვი („მზის დაბნელება საქართველოში“). მალე მას მოჰყვა ოტელო, რამდენიმე თვის შემდეგ კი ლუარსაბი. მაყურებელს ჯერ ისევ ცოცხლად ედგა თვალწინ ლუარსაბის სახე, ჯერაც არ მინელებულიყო აღტაცების ხმა, როცა გოძიაშვილი ავეტიკას („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) როლში გამოჩნდა.

...ისევ გაცოცხლდნენ ძველი ცხოვრების სურათები, ისევ გაისმა ძველებური მელოდიები. სცენაზე დატრიალდა გოძიაშვილის ავეტიკა და მაყურებელიც სიხარულით გაჰყვა მისი ცხოვრების გზას. ჯანსაღი იუმორი, პლასტიკური გამომსახველობა და მდიდარი ინტონაციები ავსებდნენ გმირის სცენურ ცხოვრებას.

ალერსითა და სიყვარულით სავსე ჯენტლმენი იყო გოძიაშვილის არმან დიუვალი („მარგარიტა გოტიე“). მალე იგი დარდიმანდმა. რაინდული სულისა და პოეტური ბუნების დონ სეზარმა („რუი ბლანზი“) შეცვლა. ლაკონიური მანერა შესრულებისა, დახვეწილი პლასტიკა, ფსიქოლოგიური სიმართლე და სიწრფელე ახასიათებდა მის გმირს და ამიტომ ხიბლავდა ასე მაყურებელს.

მაყურებელმა თავისი სულიერი ზრახვები და პატრიოტული გრძნობები დაუკავშირა გოძიაშვილის მეფე ერეკლეს (ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“) და მსახიობმაც მეტი სიყვარული დაიმსახურა. მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით შეასრულა გოძიაშვილმა ეს როლი და ამით გამოხატა თავისი მხატვრული პოზიცია.

...მოულოდნელმა შემთხვევამ მას განუზომელი ბედნიერება მოუტანა. პროვინციულმა ქალაქმა იგი რევიზორად მიიწვია და ვრანდიოზული შეხვედრა მოუწყო. ხლესტაკოვმა იგრძნო ძალაუფლება და თავის ნებაზე დაატრიალა მთელი ქალაქი. მახვილგონივრულად მოაწყო ქრთამის მიღების ცერემონიალი და სამიჯნურო ქსელიც გააბა გოროდნიჩის ოჯახში.

მთელი ეს სცენები სავსეა სატირული სიმძაფრით, იუმორით, გონებამახვილობით. გოძიაშვილი ფართო პლანში, ფართო უესტით ხატავს თავის გმირს და ხაზგასმით იძლევა ხლესტაკოვის მახილებელ პათოსს. გაზეთ „პრავდის“ აზრით, ვ. გოძიაშვილი ქმნის ავანტიურისტ-ყალბაბანდის რეალისტურ სახეს, რომელიც მოხერხებულად სარგებლობს პროვინციული ქალაქის მოხელეთა სირეგვენით. როლის შესრულებას ახასიათებს „ძალდაუტანებელი სიმსუბუქე, ტემპერამენტი და მარჯვე ჰუმანხვილობა“.

გოძიაშვილი რამდენჯერმე „შეხვდა“ შექსპირის გმირებს. მის ბიოგრაფიაში შევიდა ოტელოს, როდერიგოს სახეები. 1957 წელს მას რიჩარდ მესამეც შეემატა. მსახიობმა თავისი შემოქმედების ახალი მხარეები, ახალი შესაძლებლობანი გადაავიშალა წინ. მსახიობმა გვიჩვენა ძალაუფლების წყურვილით შეპყრობილი, ვნები-

ანი, ქვეითა და გამოცდილებით სავსე, მუდამ წინმსწრაფი, შემტევი ხასიათის ადამიანი.

3. გოძიაშვილი ძლიერი შინაგანი ინტუიციის, მხატვრული ალ-
ლოსა და ტემპერამენტის მსახიობია. იგი ჩინებულად ფლობს გარ-
დასახვის მთელ საიდუმლოებას, და იცის არტისტული ბრწყინვა-
ლება. მას აქვს თავისი მანერა, რომელიც ყოველთვის გამოირჩევა
ფორმის სიმკვეთრითა და სილალით. მან იცის როლის შინაგანი
ცხოვრების სახასიათო დეტალების შერჩევა (გაიხსენეთ ზურია.
მ. მრევლიშვილის „ხარატანთ კერაში“, მოხუცი გენერალი ა. აღლა-
ძის „მღელვარე დღეებში“ და მრავალი სხვა) და მათი პოეტური
წარმოსახვა. ეფექტურია მისი იმპროვიზაციული მოულოდნელობაც
და სახის ლოგიკური თანმიმდევრობაც. ყველაფერში იგრძნობა
გზნება, ძიება და არტიტიზმი. მას არ უყვარს ნეიტრალიზმი და
სინამდვილის პასიური ქვერტა. იგი თვითმყოფადი ხელოვანია და
ეს იგრძნობა მთელ მის შემოქმედებაში. ძიების გზაზე მას წარმა-
ტებაც ბევრი უნახავს და გულისტკივილიც, მაგრამ ყოველთვის შე-
უნარჩუნებია მსახიობის მაღალი მოქალაქეობრივი სახე, ყოველ-
თვის მოკრძალებული სიყვარულით გაუხსენებია ისინი, ვისაც გზა
მიუცია, ვინც დახმარებია, ვისთანაც ერთად შეუქმნია, ერთად
უმოღვაწია. განსაკუთრებით ხშირად იგონებს კ. მარჯანიშვილს,
ს. ახმეტელსა და ვ. ყუშიტაშვილს — რეჟისორებს, რომლებმაც ამ-
დენი სიკეთე და სიხარული მოუტანეს მსახიობს.

ერთხელ ვასო გოძიაშვილთან ერთად ვიყავი თელავში. სასტუმ-
რო „თელავშიაც“ ერთად გავათიეთ ღამე. ეს მართლაც ღამის თე-
ვა იყო, — დილა მდე ბობოქრობდა ვასო. მიყვებოდა თითქმის
ყველაფერს, რაც მოაგონებოდა თავისი ბიოგრაფიიდან. თეატრი
ესტრადა, პოეზია, კინოხელოვნება, კრიტიკა, მეგობრები, ძველი
და ახალი ნაცნობები... ეს იყო მისი თხრობის „მიკროსამყარო“.
ჰყვებოდა იმპროვიზაციულად, რაც გაახსენდებოდა. მე მაოცებდა
მისი ფანტაზიის სიმდიდრე და „არტისტული გახელება“. იგი იქვე
წუთიერად გაითამაშებდა ხოლმე რომელიღაც სცენას თუ დე-
ტალს, სიარულის მისებური მანერით გამოსახავდა იმგვარ პლასტი-
კურ მოძრაობას, რომ ერთი შტრიხით ცოცხლდებოდა სახე.

საოცრად კარგ ხასიათზე იყო ვასო გოძიაშვილი იმ ღამით. ორი-
ოდე საათით ჩავთვლიმეთ და, გამთენიისას, ისევ ფეხზე ვიყავით.
„ნადიკვარზე“ უნდა ავიდეთ, კახეთი უნდა განახო, იმერელო, —

მიტხრა ღიმილით, — ვისაც ალაზნის დილა არ უნახავს, მან რ. იცის ამ ბარაქიანი სილამაზის ფასი. ღმერთმანი, ბილეთები უნდა იყიდებოდეს ალაზნის სანახავად! აბა, ეს არის საქმე — უნიათო სპექტაკლებზე ყიდიან ბილეთებს, ალავერდი და ალაზანი კი უფასოა, — სხვა რაღა გინდა, მეტი სიმდიდრე იქნება?“ — ამ საუბარში მივალწიეთ კიდევ ნადიკვარს. ვასო ყველას ესალმებოდა, უღიმოდა. უსახლვროდ ბედნიერი იყო ამ წუთებში იგი. ამ ბედნიერ წუთებს გრძნობდა და განიცდიდა. უხაროდა და ამაყობდა, რომ შვილი იყო ამ მაღლიანი მიწისა.

მე ვნახე, რომ მან ბაზარში დედას პურს აკოცა. ყველას დასანახად უყნოსა და აკოცა „დედას პურმ უნდა გაგაბრუოს, ნახევარ კილომეტრზე უნდა გცემდეს პურის სუნით“, — მეუბნებოდა იგი. მის ეგზომ აღტაცებას გულგრილად ვერ შეხედავდი. უნდა აპოლოდი. ბევრს ახსოვს, ალბათ, ვასო გოძიაშვილის 60 წლისთავის საიუბილეო სერობაც სიღნაღში. კარგა მანძილზე თეთრცხენებიანი ეტლით შემოხვდნენ იუბილარს სიღნაღელები, მთელი სოფლები გამოფენილიყო ქუჩებში. მორთულიყვნენ და მოკაზმულიყვნენ, ვისაც რა ჰქონდა საუკეთესო. ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გაშლილი იყო გულუხვი სუფრა. ეტლი მეფურად მიდიოდა ხალხით საესე გზაზე. ეს იყო ნამდვილი სახალხო ზეიმი. ბედნიერია ხელოვანი, როცა ასე უფასდება შრომა და ამაგი, როცა ხალხს უყვარს გულით. ვასო გოძიაშვილი ნამდვილი სახალხო არტისტი იყო. იგი ნახევარი საუკუნე ტრიალებდა ხალხის წიაღში, იყო მისი გულწრფელი მომღერალი და ხალხმაც ამიტომ შეიყვარა ასე.

ვასო გოძიაშვილი უაღრესად თვითმყოფადი ტალანტი იყო. მისი ორიგინალური აქტიორული მანერა მუდამ გამოირჩეოდა ყველასაგან. მას ჰქონდა არაჩვეულებრივი მუსიკალობა, წარმოსახვის ნიჭი, პლასტიკურობა — ყველაფერი ის, რაც სინთეზური ბუნების პირველხარისხოვან ოსტატს სჭირდება.

მას ჰქონდა საოცარი უნარი მაყურებელთან კონტაქტისა, სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრობდა მაყურებელს; იმორჩილებდა მის ნებას, ყურადღებას და თანაზიარს ხდიდა მისი გმირის სცენური ცხოვრებისა. ამ ერთსულოვნებაში, ურთიერთნდობასა და თანაარ-

სებობაში იბადებოდა ახალი მხატვრული სინამდვილე. ამ სინამდვილეს ვასო გოძიაშვილის მხატვრული სამყარო ერქვა. ეს იყო სამყარო — დასახლებული სხვადასხვა ხასიათებით, ტიპებით. დიდი ხელოვანის არტისტულ ნიღაბქვეშ მოქცეული იყო ასზე მეტი როლი. ყოველ მათგანს თან სდევდა მსახიობის ნაფიქრი და ნაგრინობი, მისი ტკივილი და სიხარული. მერედა რამდენი შრომა, წვა, და ტანჯვა იყო საჭირო, რომ სცენაზე შექმნილიყო სრულყოფილი სახე. ღრმა ტკივილებით ნაშობს კი ჭეშმარიტი სიხარული მოჰქონდა მაყურებლისათვის!

გოძიაშვილს სიყმაწვილის წლებშივე გაუჩნდა თავისი აუდიტორია. იგი ადრე გაანებვირა მაყურებელმა და სიკვდილამდე არ მოჰკლებია მაყურებლის გულუხვობა. მუდამ მქუხარე ოვაციით მიაცილებდნენ მას სცენიდან. თურმე, ძველი ბერძნები, როცა ხალხისათვის საყვარელი მსახიობი კვდებოდა, სიკვდილის შემდეგ მას სამარესთან ტაშით მიაცილებდნენ. ამით ხალხის დიდ სიყვარულს გამოხატავდნენ.

მქუხარე ტაში არ მიაცილებს, მაგრამ ქართული თეატრის კედლები დიდხანს გამოსცემენ გოძიაშვილისათვის დაკრული ტაშის ექოს: დიდხანს შერჩება მაყურებელთა სმენას და თვალებს, მათ გულსა და სულს უზადო ქართული არტისტიზმი, რომელიც ასე ნიჭიერად გამოვლინდა გოძიაშვილის შემოქმედებაში.

ვასო გოძიაშვილი გარდასახვის, მრავალსახეთა, ფერთაცვლების უბადლო ოსტატი იყო. გავიხსენოთ, რომელი როლიც გნებავთ, ისევე იმპროვიზაციულად, როგორც ეს გოძიაშვილს უყვარდა ხოლმე, გავიხსენოთ და ნათელი გახდება, რომ ყველგან იგრძნობოდა დიდი ხელოვანის, დიდი შემოქმედის ხალასი ნიჭი.

და განა ნიჭიერებით არ იყო აღბეჭდილი მისი მსაჯული („ლატვრა“) ან ბარდოლფი („ვინძორის მხიარული ქალები“)? დარჩო („მზის დაბნელება საქართველოში“), თუ გნებავთ მაწანწალა („ქარმენსეტა“) ან როსელმანი („ვილჰელმ ტელი“)? მაგრამ ეს ხომ მხოლოდ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში განსახიერებელი როლებია. მომდევნო პერიოდიდან განსაკუთრებული წარმატება ხვდა ახმას („ანზორი“) როლში, მაგრამ ესეც სიჭაბუკის წლებია. შემდეგ უფრო და უფრო ფართოვდება მისი შემოქმედებითი დიაპა-

ზონი, იზრდება მისი თვალსაწიერი, ფერთა სიუხვეც ხომ მატულობს სიმწიფის წლებში!

1924 წლიდან მოყოლებული, 1975 წლამდე არ განელებულა ქართულ სცენაზე ვასო გოძიაშვილის შემოქმედებითი გზნება. 1930 წლიდან იგი კ. მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობია, მისი ერთერთი მებალაურე, მისი ბურჯია, მას შესწირა თავისი დიდი ნიჭი, დრო და ენერჯია, მის სახელთან არის დაკავშირებული კ. მარჯანიშვილის თეატრის თითქმის ყველა წარმატება; ამ თეატრის ისტორიის ოქროს ფურცლებშია განფენილი ვასო გოძიაშვილის შემოქმედებაც.

ვასო გოძიაშვილის როლებიდან უნდა გავიხსენოთ არმან დიუვალი („მარგარიტა გოტიე“) და ღონ სეზარი („რუი ბლანზი“), ზურია („ხარატანთ კერა“), ფილიპე („ღონ კარლოსი“), რიჩარდ მესამე („რიჩარდ მესამე“), ავეტიკა („რაც გინახავს, ველარ ნახავ“), და მრავალი სხვა. განსაკუთრებით უყვარდა მას ერეკლეს როლი (ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“ და ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“). იგი ნამდვილი ვირტუოზი იყო ეპიზოდურ როლებშიც. ვისაც უნახავს მისი გენერალი (ა. აღლაძის „მღელვარე დღეები“) ან ა. კორნეიჩუკის „ხსოვნა გულისა“, მას კარგად ემახსოვრება. როგორი მკვეთრი საღებავებით, გარდასახვის ნიჭიერებით იყო აღბეჭდილი მისი გმირები. ჩვენ არაფერი ვთქვით მის უპირველეს წარმატებაზე — ლუარსაბ თათქარიძის როლზე. ეს ხომ ნამდვილი კლასიკური სცენური სახეა. დიდი ილიას კალმის სადარი სახე, რომელიც ათეული წლების მანძილზე ცოცხლობდა სცენაზე და ცოცხლობს ადამიანთა ხსოვნაში.

ვასო გოძიაშვილის შემოქმედებაში დრამატულს ცვლიდა კომედიური, გმირულს — ტრაგიკული. ამ ქანრულ მრავალფეროვნებაში ისახებოდა მისი დიდი არტისტული შესაძლებლობანი.

ვ. გოძიაშვილმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, ჩემი საოცნებო რეპერტუარის მეტი წილი უკვე ვითამაშეო. მაგრამ ამ ინტერვიუს შემდეგაც შემატა ქართულ სცენას ახალი სახე — მისი გამოჩენა „ძველ ვოდევილებში“ — ეს ხომ ნამდვილი ზეიმი იყო! მისი

ერთი გავლა ფარდის წინ ერთ კარგ როლს უდრიდა, ფეიერვერ-კული ბრწყინვალეობით იხატებოდა მთელი სახე, მის ექსცენტრიულ მოძრაობაში ჩაქსოვილი იყო დიდი შემოქმედის მთელი ხელოვნება. ვასო გოძიაშვილი თითქოს „ძველი ვოდევილებით“ გამოეთხოვა ძველ თეატრს, მაგრამ რაღაც სიმბოლური აღმოჩნდა ეს გამოთხოვება, — იგი წავიდა ქართული თეატრიდან და თან წაიღო განუმეორებელი არტისტიზმი.

ვასო გოძიაშვილი უკვე ისტორიის კუთვნილებაა. ჩვენ უკვე ვიხსენებთ მასთან შეხვედრებს, მის შემოქმედებას. ვიხსენებთ, რადგან თანამედროვეთა გულსა და ხსოვნაში სამუდამოდ არის აღბეჭდილი ცოცხალი სახე დიდი შემოქმედისა.

მივიწყების ტკივილი

მას თანამედროვე ახალი თაობები აღარ ახსენებენ. მისი მაყურებელიც ცხოვრებიდან წავიდა მასთან ერთად. არა და, გიორგი დავითაშვილი თავის დროზე რომანტიკულ პიროვნებად იყო მიჩნეული, არა იმიტომ, რომ ბევრი გატაცებები ჰქონდა, არა, მან ბიოგრაფია საიდუმლოებას ბევრს ინახავდა და ეს გარკვეულად ამძაფრებდა მის მიმართ ინტერესს. იმასაც ამბობდნენ დავითაშვილის ჰამლეტს ყველაზე მეტი მაყურებელი ჰყავდაო. ლამაზი კაცი იყო და იმიტომ. იგი წელში მოხრილი მაშინაც კი არ მინახავს ღრმად რომ მოხუცდა. პარიკს მარჯვედ ატარებდა. ასე მგონია მის გარეშე ვერც კი წარმოიდგინებოდა იგი. ესეც კოლორიტული იყო. თეატრი არტისტული ფეიერვერკებით არ გაუნათებია, მაგრამ რაც შექმნა, არდავიწყების ღირსია.

ის იყო დინჯი, უწყინარი და ჩუმი ხელოვანი ქართული თეატრისა. განსაკუთრებით კოლორიტული გახდა იგი მოხუცებულობის უამს. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში იშვიათად ვხედავდით სცენაზე. ქართველი მაყურებლის სიყვარულით განებივრებული დავითაშვილი უდრტვიწველად იტანდა აუდიტორიასთან დაშორებას. მისი თაობის მაყურებელიც ცოტა შემორჩენოდა თანამედროვე თეატრს და ამიტომ შერიგებოდა ამ განშორებას. თეატრის წინაშე კი სიკვდილამდე პირნათელი დარჩა. ნამდვილი ჯენტლმენი იყო ქართული თეატრისა, არასოდეს უღალატნია მსახიობის მაღალი პროფესიისათვის.

გ. დავითაშვილს ყოველდღე ვხედავდი რუსთაველის თეატრში. ხშირად მას სათამაშოც არაფერი ჰქონდა, მაგრამ თეატრში მაინც დადიოდა. დილით რეპეტიციის დროს მოვიდოდა, თეატრის ფოიეში განმარტოებით ჩამოჯდებოდა და რეპეტიციების დასრულებამდე ფიქრს მიეცემოდა. მერე თეატრის თანამშრომლებთან ერთად წავიდოდა შინ და საღამოს წარმოდგენის დაწყებამდე ერთი

საათით ადრე ისევ მობრუნდებოდა თეატრში. დაჯდებოდა თავის საყვარელ მსახიობთა საგრიმიოროში და დიდხანს იჯდა საკრის წინ, გარინდული. ალბათ, ამ დროს იგი ფარული მღელვარებით იგონებდა განვლილ გზას და იღუმალ თავის გმირებსაც ესაუბრებოდა... მოხუცის თვალით ხედავდა ჭაბუკ ჰამლეტს, ოსვალდს, მგზნებარე ხიმშიაშვილსა და გარსია ლორკას. მის წინ, როგორც კინოკადრები, ისე გაიელვებდნენ ხოლმე ნაცნობ ადამიანთა სახეები, მათი რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათები. სახეთა და გმირთა მთელ ამ სამყაროში ყოველთვის გამოირჩეოდნენ ლამაზი, ახოვანი და რომანტიკული სულის ადამიანები, რომლებსაც ყველაზე უკეთ გრძნობდა და ხედავდა დავითაშვილი. თავისი აქტიორული ბუნებითაც უფრო ახლოს იყო ამგვარ ადამიანებთან.

ასე, რომანტიკულ მოგონებებში, გარდასულ გმირთა ხილვებში გაატარა უკანასკნელი წლები დავითაშვილმა. ერთხელაც არ დასცდენია ახალგაზრდების საყვიდური, ერთხელაც არ გამოუხატავს თავისი სულის ფარული ტკივილები, დინჯად და ამაყად ხვდებოდა ყოველ შემთხვევას და არასოდეს კარგავდა იმ ზომიერებას, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა მისი პიროვნება. მას შეეძლო სიხარულით შეხვედროდა თავის ძველ გმირებს ახალი მსახიობის შესრულებით, ყოველთვის ინარჩუნებდა ტაქტს და აქტიორულ ღირსებას.

მახსოვს, მხოლოდ ერთხელ მოისურვა თავის ადრინდელ როლთან, ჰამლეტთან მეორე შეხვედრა. იგი გრძნობდა, რომ ასაკობრივად უკვე ის ფიცხელი, მხნე და ჭაბუკურად მშვენიერი დავითაშვილი აღარ იყო: მის სახეს წელთა სიმრავლის კვალი აჩნდა, მაგრამ მაინც დაჟინებით ესწრაფოდა ჰამლეტს. ვინ იცის, იქნებ სწორედ ჰამლეტის სიბრძნე, მისი ფილოსოფიური ხედვა უფრო იტაცებდა, ვიდრე ტრაგიკული სიჭაბუკე? იქნებ, დროისა და მარადისობის პრობლემა უფრო ახლობელი გამხდარიყო მოხუცისათვის და თავისი აქტიორული გამოცდილებით ლამობდა წელთა დაფარვას? ვინ იცის, რას არ ფიქრობდა მაშინ იგი, მაგრამ ერთი რამ ცხადია, მის დაჟინებაში რაღაც ამოუხსნელი იყო.

გ. დავითაშვილი მუდამ შორს იდგა თეატრალური კონფლიქტებისაგან. მაგრამ მაინც ვერ ასცდა დრამატულ კოლიზიებს. მეტწილად განმარტობული იყო და მღელვარებით უყურებდა თავისი აქტიორული სტილის ფერიცვალებას. ბევრი რამ ნახა და განიცა-

და დიდი სცენური ცხოვრების გზაზე. მოწმე გახდა ბრწყინვალე აქტიორული ტრიუმფისა და წარუმატებლობის სიმწარეც იგემა.

გიორგი დავითაშვილი ბათუმში დაიბადა. მუდამ სიხარულით, რაღაც სევდითაც იგონებდა ამ ლამაზ ქალაქს, მის მშვიდსა და ოდნავ მონოტონურ ცხოვრებას, ზღვის რომანტიკას და ფართო ქუჩებს. ამ მშვენიერ ქალაქში იხილა მესხიშვილი, აბაშიძე, გუნია და სხვა მსახიობები, რომლებმაც თავისი კვალი დააჩნიეს ახალ-გაზრდის სულს. აქ, ამ წრეში, მსახიობის პროფესიაზე ფიქრში გაი-არა სიჭაბუკის წლებმა. მერე პეტროგრადში გადავიდა და 1913 წელს წარმატებით დაამთავრა პეტროვსკის სასცენო ხელოვნების სკოლა.

დამთავრდა სწავლების წლები. გიორგი დავითაშვილმა ტაგან-როვის კრასოვის დასში დაიწყო მუშაობა. შემდეგ — კავკასიაში, ხოლო, 1917 — 1919 წლებში — ორიოლსა და მოსკოვში. არც ბა-ქოს. ბათუმისა და სხვა ქალაქების თეატრალური სცენები დარჩე-ნია მოუვლელი. 1920 წელს კი თბილისის რუსულ თეატრში დაი-წყო მუშაობა. ეს იყო ცნობილი „ტარტოს“ თეატრი, რომელსაც ალექსანდრე ტუგანოვი ხელმძღვანელობდა.

გ. დავითაშვილი რუსულ სცენაზე გაეცნო თეატრის რთულ ცხოვრებას. იქ ეზიარა თეატრალური ხელოვნების ბევრ საიდუმ-ლოს. წარმატებით გამოდიოდა ლ. ანდრეევის პიესაში „დღენი ჩვე-ნი ცხოვრებისა“ (გლუხოვეცი), გორკის „ფსკერზე“ (აქტიორი), დიუმას „მარგარიტა გოტიეში“ (არმან დიუვალი), სუმბათაშვილის „ლალატში“ (ერეკლე), სარდუს „მადამ სან-ჟენში“ (ნაპოლეონი). მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო მისი რეპერტუარი.

1920 წლიდან გიორგი დავითაშვილი ქართულ თეატრშია. მან გაიარა შემოქმედებითი ძიების გზა, რომელსაც რუსთაველის თე-ატრის ისტორია ჰქვია. კოტე მარჯანიშვილის გენიამ ააღორძინა ახალი ქართული თეატრი და აქტიორთა ბრწყინვალე თაობა გამო-იყვანა ფართო ასპარეზზე. მისი პირველი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ ქართული არტისტიზმის ნამდვილი დემონსტრაცია იყო. ამ ისტორიულ სპექტაკლში გიორგი დავითაშვილიც მონაწილეობ-და. იგი ფრონდოზოს როლს ასრულებდა. იმდენად დიდი იყო წარ-მოდგენისაგან გამოწვეული აღფრთოვანება, რომ კრიტიკოსები ხშირად ანალიზის ნაცვლად მხოლოდ დითირამებებს უმღეროდნენ სპექტაკლს, მაგრამ ამ საერთო აღფრთოვანებაში მაინც ჩანს ცალ-

კეულ მსახიობთა შეფასება. უმანგი ჩხეიძე იგონებს: „ამ პიესის დასაწყისში თქვენ წინაშე დგას მრისხანე კომანდორი (დავით ჩხეიძე) და ყველაფერი მუქ ფერებში, მოღუშული მოჩანს, მაგრამ საკმარისია სცენაზე გამოჩნდნენ ახალგაზრდები — ლაურენსია (თამარ ჰავევაძე), მენგო (აკაკი ვასაძე), ფრონდოზო (გიორგი დავითაშვილი) და მოედანი სულ სხვაგვარად გამოიყურება. მზე უხვად ანათებს, წინა სცენაში მუქად გაშუქებული — ყვითელ და ლურჯ ფერებში მოჩანან, მზის სხივებში არიან ახალგაზრდები, რომელთა ცელქობა და ხალისიანი სიცილი ისმის. ფერებშია ლაურენსიასა და ფრონდოზოს სიყვარულის მომდევნო სცენა, მაგრამ გამოჩნდება თუ არა კომანდორი, თითქოს ისევ ჩრდილი ეცემა სცენას, ისევ მუქდება ყოველივე, ანდა ლაურენსიასა და ფრონდოზოს საქორწილო მაყრიონი. დარბაისელი მოხუცი მომღიმარე სახით მოუძღვებიან პროცესიას, მხიარული ახალგაზრდობა მღერის, უკრავს, ოხუნჯობს და ცეკვავს“.

გიორგი დავითაშვილი მუდამ მომხიბვლელი იყო ე. წ. „მიჯნურთა“ როლებში. მისი ფიზიკური მონაცემები ამ მხრივ ყოველ რეჟისორს რომანტიკული რეპერტუარისკენ უბიძგებდა, და მართლაც, იყო დრო, როცა პიესა გიორგი დავითაშვილისათვის ირჩეოდა. რომანტიკული ამადლებულობა უყვარდა დავითაშვილს, ყველგან ეძებდა რომანტიკულ საწყისს და ზოგჯერ იქაც სურდა დაენახა, სადაც ამის ჭაფუყველი არ იყო. მისი ოდნავ ღილინა ხმა ძალიან მკვეთრად გამოირჩეოდა ამ დროს.

გ. დავითაშვილი წარმატებით გამოვიდა ოსკარ უაილდის „სალომეაში“, მან სირიელის როლის შესრულებით მიიქცია ყურადღება. ამ წელს ითამაშა „რომანში“ პასტორის როლი. გაზეთ „კომუნისტის“ აზრით, „გიორგი დავითაშვილი ამ საღამოს პირდაპირ გასაოცარი ერუდიციით ასრულებდა პასტორის როლს. ის როლს კი არ ქმნიდა, არამედ როლი ქმნიდა მას“.

როცა საკმაოდ გახმაურებული პიესა „მადამ სან-ჟენი“ დაიდგა, გიორგი დავითაშვილმა ნაპოლეონ ბონაპარტის როლი შეასრულა. იმეამინდელი პრესა საჩებარი სტატიით შეხვდა დავითაშვილის გამოსვლას. „ამ საღამოს.—წერს რეცენზენტი,—ჩვენ პირველად ვნახეთ ნიჭიერი გიორგი დავითაშვილის გარეგნობა, გრიმი და ქესტიკულაცია ნამდვილი ნაპოლეონისა იყო. საკმარისი იყო მისი პირველი გამოჩენა, რომ ჩვენ თვალწინ წარმომდგარიყო ადამიანი, რომ-

ლის წინაშეც კრთოდა ევროპა. მსახიობმა მოგვცა ნამდვილი სახე კორსიკელი სერჯანტისა. გიორგი დავითაშვილი გამარჯვებული გამოვიდა ამ ღამეს და დაფნის გვირგვინიც გაინაწილა“.

ნაპოლეონის როლი დავითაშვილს რამდენჯერმე ჰქონდა ნათამაშევი. მან ჯერ კიდევ ადრე, რუსულ სცენაზე შეასრულა იგი. ხოლო, შემდეგ, 1922 წლის აპრილში. „რაინდული ტანი—წერდა. რეცენზენტი, — ბექებში ოდნავ წახრილი, თეთრსა და მალალ ნაოჭებიან შუბლზე გამოვარდნილი თმის ღერი, არწივისებური ცხვირი, მოგრძო სახე, გადაბმული წარბები, ცალი ხელი მუნდირის ღილებში, მარჯვენა ფეხის ნერვიული ათამაშება და პლასტიკური სიარული“ — ასეთი იყო დავითაშვილის გმირი.

გიორგი დავითაშვილის იმჟამინდელი როლებიდან, ცხადია, ყველაზე პასუხსაგები მაინც ჰამლეტის როლი იყო. უშანგი ჩხეიძის გვერდით უნდა გამოსულიყო დავითაშვილი. მას ცოტა უფრო ადრეც ჰქონდა ეს როლი ნათამაშები. მაშინ პრესა კარგად შეხვდა მსახიობს. „გიორგი დავითაშვილი როლს კეთილშობილური სტილით და მშვენიერ ნახევარტონებში ასრულებს. მისი შესრულება კეთილშობილურია, ისევე როგორც კეთილშობილია მსახიობის მოხდენილი ფიგურა. მშვენიერია მისი გრიმი და მიმიკა. პათეტიკურ ადგილებში დავითაშვილი აქვდავენებს ტემპერამენტს, ძაგრამ აქაც ყველაფერი ზომიერია და ლამაზი. რა მშვენიერია მისი ხმა. თამაშში ინტონაცია სჭარბობს და ეს ერთი თავისებურებათაგანია დავითაშვილის ნიჭისა“.

გიორგი დავითაშვილის რეპერტუარში გაჩნდა ახალი პიესები. სულ უფრო მეტად გაფართოვდა მისი შემოქმედებითი დიაპაზონი, მრავალფეროვანი გახდა მის მიერ შექმნილ სახეთა გალერეა. იგი გამოდიოდა „გაყრასა“ და „ინტერესთა თამაშში“, „გმირში“, „კაცი მასაში“ და სხვა. არსებითად, მაშინ თითქოს წარმოუდგენელი იყო სპექტაკლი დავითაშვილის მონაწილეობის გარეშე. მაყურებელი მღელვარებით ელოდა დავითაშვილის ყოველ ახალ გამოსვლას სცენაზე. 1925 წელს მან დიდი წარმატებით ითამაშა „შპიველმენ-ში“. ვერფელის ამ პიესაში მის გამოჩენას აღტაცებული შეხვდა საზოგადოება. ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ აზრით. „დავითაშვილი ფენომენალურად თამაშობდა“. დ. ანთაძის მიერ დადგმულ „ვილჰელმ ტელში“ დავითაშვილმა არნოლდ მეხტალის როლი შეასრულა. „დავითაშვილი ერთი უკულტურულესი არტისტთაგანია

ჩვენს სცენაზე“ — აღნიშნავდნენ იმხანად, და ეს მართალიც იყო. რუსთაველის თეატრიდან კოტე მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ თეატრის მთელი მხატვრული და ორგანიზაციული სადავეებო ახსენებლის ხელში გადავიდა. ახმეტელმა გვერდში ამოიყენა დავითაშვილი და კიდევ უფრო გაამდიდრა მისი რეპერტუარი.

1926 წელს ახმეტელი ერთ თავის წერილში, ახასიათებს რა „ჯურჯუჩის“ წევრებს, გიორგი დავითაშვილის შესახებ წერს: „აღზრდილი რუსულ სცენაზე, მოკრძალებული, ლანდივით დადის თეატრის კულისებში. იგი უნდა გატყდეს, დაიფერფლოს, რომ ახლად შე-წიროს ახალ ღმერთს (ე. ი. ახალ ქართულ თეატრს). ბევრი ექვობს. ძნელი საქმეა, მაგრამ დავითაშვილი იმარჯვებს, მოსხლეთილ ვეფხვივით აკეთებს ნახტომს და აღის მწვერვალზე. მშვიდი, წყნარი ცხოვრებაში, სცენაზე გახლებული მიეჭანება რკინის ნებისყოფით. მომავალში დიდ შედეგს მიაღწევს“.

ეს დიდი შეფასებაა. მას შემდეგ დავითაშვილს არაერთი წარმატება ხვდა. განსაკუთრებით კი მინდიას როლის შესრულებისას ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე შექმნილ სპექტაკლში „ლანარა“.

გიორგი დავითაშვილი იღო ივანოვის როლს ასრულებდა გახანაურებულ სპექტაკლში „ანზორი“. იგი ამ წლებში წარმატებით გამოდის „ქართა ქალაქში“, „ყაჩაღებში“, „რღვევაში“, „თეთნულდში“ და სხვა.

1935 — 1936 წ. წ. სეზონში დავითაშვილმა წარმატებით ითამაშა ხალ ბარათაშვილი შანშიაშვილის პიესაში „არსენა“, რომელიც ა. ვასაძემ დადგა. გაზეთმა „იზვესტიამ“ ამის შესახებ დაწერა: „თეატრალები, არანაკლებ ვიდრე დანარჩენი მსაყურებლები, აღფრთოვანებული იყვნენ შესანიშნავი არტისტების ა. ხორავას, გ. დავითაშვილისა და ე. აფხაიძის შესრულებით“.

მომდევნო სეზონში დ. ალექსიძემ გ. მდივნის „ალკაზარი“ დადგა. პიესა ესპანელი ხალხის გმირულ ბრძოლას მიეძღვნა და იმხანად ფართო გამოხმაურებაც ჰქონდა სპექტაკლს. სპექტაკლში დიდი ეროვნული პოეტის გარსია ლორკას როლს დავითაშვილი ასრულებდა. „უყურებ და გჯერა, — წერდა რეცენზენტი, — რომ ხალხი, რომელმაც ეს პოეტი წარმოშვა, არ დაიღუპება. არტისტის გულწრფელი თამაში მქუხარე ტაშით იქნა დაჯილდოებული“. ლორკას

როლს მოჰყვა ბარონ შტრონგერი შიუკაშვილის „სულელში“ და დიმიტრი გეგელია ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობაში“.

გიორგი დავითაშვილის შემოქმედებაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ნეზნაშვილს ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“. 1938 წელს ა. ვასაძის რეჟისურით წარმოადგინეს პიესა. გიორგი დავითაშვილი როლზე მუშაობის შესახებ წერდა: „ნეზნაშვილის როლის შესრულების დროს ამოცანად დავისახე, უწინარეს ყოვლისა, ჩამოვემორებოდი ძველ ტრადიციულ „შტამპს“. ე. ი. სცენური სახის სანტიმენტალური და დრამატული კუთხით გადაწყვეტას. ჩემი გაგებით, ნეზნაშვილი უბრალო გმირი კი არ არის, არამედ ეს უდიდესი ნებისყოფის ადამიანია, რომელიც მგზნებარედ ილაშქრებს მაშინდელი საზოგადოების ფლიდობისა და გარყვნილების წინააღმდეგ, იბრძვის სიპართლისათვის და მოითხოვს თავის ადგილს ამ საზოგადოებაში. ნეზნაშვილი მკვეთრი და უხეშია, მაგრამ მისი სული წმინდა და ჭაქიზია. მას ეზიზღება ყალბი მეცენატები, რომლებაც თეატრში მხოლოდ გარყვნილების ბუდეს ხედავენ. დამყაყებული ცხოვრების უარყოფით ნეზნაშვილი ამტკიცებს თავის მეობას“. ასე ღრმად მოიფიქრა და ფართო სოციალური ქედრადობა მისცა დავითაშვილმა სახეს. სპექტაკლმა დიდი წარმატება მოუტანა მსახიობს. კრიტიკამ და მყაყრებელთა ფართო აუდიტორიამ ერთხმად აღიარა დავითაშვილის ნეზნაშვილი, როგორც ერთ-ერთი მეტად საინტერესო და ორიგინალური აქტიორული ქმნილება ოსტროვსკის თეატრის ისტორიაში.

1940 წელს დაიდგა კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკი“. ხმელნიცკის როლის შესრულების შესახებ იმჟამინდელ პრესაში ვკითხულობთ: „დავითაშვილი საზოგადოდ ადამიანურ გრძნობათა და უმაღლეს განცდათა საუცხოო გამომხატველია. მისი არტიტული ტემპერამენტი არასოდეს არ სცილდება გონივრულის საზღვრებს. იგი კოსმით როდი გვაცნობს ისტორიულ პირს, უშუალოდ მიდის საუკუნის ცხოვრებასთან, შეიგრძნობს, ითვისებს და შემდეგ ანსახიერებს როლს. ამიტომაცაა მისი თამაში ასე ბუნებრივი. დიდი უკრაინელი ჰეტმანის ღრმა დრამატიზმით აღსავსე როლი მის მიერ ჩამოქნილია ქართული გრაციით“.

ბოგდან ხმელნიცკის როლში წარმატებას მოჰყვა შაჰ აბასი შან-შიაშვილის პიესაში „გიორგი სააკაძე“. ამის შემდეგ კი მისი ერთ-ერთი საინტერესო როლია ოთარ-ბეგი „ღალატში“.

ოთარ-ბეგის როლის შესრულების დიდი ტრადიციაა საქართველოში, ბევრი დიდი მსახიობი შესტიდებია მას, ბევრს განუცდია სიხარულიცა და გულისტკივილიც მასთან ბრძოლაში. ვინ არ იცის ის დიდი წარმატება, რომელიც ვალერიან გუნიას ხედა ამ როლში. გაზეთი „ივერია“ ამის შესახებ წერდა: „სასცენოდ მის დასურათებას დიდი ძალა უნდა და ჭერჭერობით ჩვენში არავინ გვეგულება მართლა რომ ოთარ-ბეგობა ისე შეკფეროდეს, როგორც გუნიას“.

ამგვარი ტრადიციის შემდეგ დავითაშვილის გამოსვლა დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მსახიობი არ შედრკა და გამარჯვა კიდევ. დიდი სამამულო ომის წლებში დავითაშვილმა ინტენსიურად იმუშავა. ქართულ აუდიტორიას ხშირად უგრძვნია სცენის ოსტატის მგზნებარე შემოქმედება. გავიხსენოთ თუნდაც დიმიტრი ალექსიძის ანტიფაშისტური სპექტაკლი „პროფესორი მამლოკი“. დავითაშვილი მთავარ როლს ასრულებდა სპექტაკლში, მისი მამლოკი ფაშიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი იყო. იგი ვაჟკაცურად ერკინებოდა იმ სულიერ სიბნელეს, გერმანიის ფაშიზმს რომ ჰქონდა. ამავე წლებში შეიქმნა გიორგი დავითაშვილის მელოდოსკი „კიკვიძეში“. განსაკუთრებით კი ლევან ხიმშიაშვილისა და ონისეს სახეს ხედა წარმატება. ორივე როლში მსახიობმა მეტი დრამატიზმი შეიტანა. პატრიოტული განცდა ხიმშიაშვილისა რაღაც ტრაგიკულის შუქით გაანათა და უფრო ემოციური გახდა იგი. ხიმშიაშვილის როლი სიჭაბუკის წლებშიაც ჰქონია ნათამაშევი დავითაშვილს და ახლა მისი გამეორება თითქოს შემოქმედებითს ექსტაზს უნდა ყოფილიყო მოკლებული, მაგრამ დავითაშვილმა სახეს უფრო მეტი სიღრმე და ფილოსოფიური განზოგადება მისცა. ონისეს როლი რამდენადმე ენათესავება კიდევ ხიმშიაშვილს. ისინი თითქოს სულიერი ძმები არიან და ტრაგიკული გაორების წუთებსაც ერთნაირი სიმძაფრით განიცდიან. დავითაშვილმა ყველაზე უკეთ სწორედ ეს მომენტი გვიჩვენა. იმდენად ძლიერი იყო იგი აქ, რომ მაყურებელი ღრმა გულისტკივილით ხვდებოდა ვნებათაღელვას აყოლილ კაბუჯთან განშორებას.

გიორგი დავითაშვილის მრავალფეროვანი რეპერტუარიდან უნდა დავასახელოთ ბორის გოდუნოვი და რაიკომის მდივანი, სერგეი როლო მოსაშვილის პიესაში „სადგურის უფროსი“. 1947 წელს, მოსკოვში გასტროლების დროს, დავითაშვილის სერგეის შესახებ პიესაში აღინიშნა: „სერგეი ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლია პიე-

საში. დრამატურგმა მოხაზა იგი უკიდურესი სიძუნწით... სერგეი მონაწილეობს მხოლოდ ორ სურათში, ამასთანავე, ეს ძალიან მნიშვნელოვანი სახეა. იგი შინაგანად გავლენიანი და ძლიერი უნდა იყოს“. სწორედ გავლენისა და ძალის თვისებები კარგად გადმოგვცა დავითაშვილმა. არის რაღაც აუცილებელი, დაქარწყუნებული მის ინტონაციაში, მტკიცე, დამაჯერებელ სიარულში.

გიორგი დავითაშვილის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს თანამედროვე ადამიანის სახეს. არა მარტო რაიკომის მდივანი იყო დიდი იდეური სიცხადის გმირი, არამედ მისი ტრიბუნუკოვიც სიმონოვის პიესიდან „სხვისი ჩრდილი“.

* * *

გიორგი დავითაშვილმა კინოხელოვნებასაც დასდო თავისი ღვაწლი. იგი ქართული კინოხელოვნების სათავესთან დგას და მონაწილეა მთელი მისი ისტორიისა. დავითაშვილი პირველად 1922 წელს გამოჩნდა ეკრანზე პერესტიანის ფილმში „სურამის ციხე“, შემდეგ მონაწილეობა მიიღო ფილმში „განდევნილი“, აგრეთვე „გიორგი სააკაძესა“ და დავით გურამიშვილში“.

ქართულ თეატრს შეწირა მთელი თავისი სიცოცხლე დავითაშვილმა. იგი ქაბუკი მოვიდა თეატრში და ღრმად მოხუცი გაშორდა მას. ეს იყო დიდი და მძიმე გზა. ამ გზაზე მას ბევრი სიხარული და ტკივილი შეხვდა, მაგრამ იგი ყოველთვის ახერხებდა ყოფილიყო ზომიერი, იცოდა თავისი გულისთქმის დაოკება. იგი ქართულ თეატრში მეტად ორიგინალური, სპეტაკი ხელოვანი და ადამიანი იყო, ამიტომ ვიგონებთ დღესაც სიყვარულით.

მონატრება

ეროსი მანჯგალაძე ტკივილია ჩვენი თაობის, ყველა თაობის, ვიპაე კი ის უნახავს, — მოუშუშებელი ტკივილი.

„ხმათა ხვერდების“ ენით ელაპარაკებოდა იგი ხალხს.

შარლ დიულენს სცენაზე სუნთქვა წმინდა საქმედ მიაჩნდა. ტექსტში კოდირებულია სუნთქვაცა და ინტონაციაც. იგი ამოხსნას მოითხოვს. უზენაესი ჰარმონია წარმოიქმნება, როცა ტექსტსა და მსახიობის სუნთქვას შორის მიიღწევა სრული შეთანხმება (იშვიათად ეწვევით ხოლმე მსახიობებს ამგვარი წუთები!). მსახიობის სულის სიღრმეში განუწყვეტლივ მიმდინარეობს ჩუმი შემოქმედებითი პროცესი — ზოგჯერ უმნიშვნელო, ზოგჯერ დიადი, მაგრამ იგი მაინც არსებობს, როგორც მთლიანობა. უერთმანეთოდ არ არსებობს, მსგავსად ჩვენი ყოფის დიდი და პატარა ძოვლენებისა — ტექსტის განცდის, მის არსში წვდომის პროცესი. მისი ფარული სუნთქვის ხასიათში ძვეს სიმრავლე და სიმცირე იმ წუთებისა, ზემოთ რომ ვახსენეთ. ამბობენ: ხმა გრძნობათა ბარომეტრიაო, ტრაგიკოსები სწორედ მას მიიჩნევენო ტრაგიკული ექსპრესიის ძირითად საშუალებად, — თუ ასეა, ერთი ნაბიჯილა რჩება ჩვენც გავიმეოროთ: — „ტრაგიკოსი ეს არის ხმა“. ჩვენში ამის მაგალითი გახლდათ აკაკი ხორავა.

იშვიათი ნიქია ფლობდე „გრძნობათა ბარომეტრს“. გრძნობდე ტრაგიკულ სუნთქვას...

ეროსი მანჯგალაძეს ბედმა არგუნა ამგვარი სიმდიდრე. ჭერაც ამოუხსნელია რამდენ ნიუანსსა და ფერს შეიცავდა მისი ხმის პოტენციალი, რამდენი გაჟა იყო დაფარული მის სიღრმეში, კომბინაციათა და სინთეზთა რა ვარიაციები წარმოიქმნება ყოველ განსხვავებულ როლში! მათი აღმოჩენა დიდ სიამოვნებას ანიჭებს მსახიობს, სიამოვნების განცდა სინათლის სიჩქარით გადაეცემა დარბაზს. მაყურებელიც უმაღლეს უდასტურებს თავის კმაყოფილებას და

ასე გრძელდება თანამდგომლობის ფარული პროცესი. ეროსი მან-
ჯგალაძემ იცოდა მხატვრული პროცესის უწყვეტობის მადლი. თუ
ოდესმე სადმე გამოეთიშება, უმაღვე ეწვივა „მეოცავი რეალიზ-
მის“ ერთფეროვნება...

ვასულ საუკუნეში, მსახიობის პიროვნება რომანტიზებული
იყო. ლამაზსა და მარტოსულ არტისტს მხოლოდ მცირე წრე იც-
ნობდა ახლოს. მოჩვენებასავეით დადიოდა მსახიობის სახელი. არ-
ტისტული ბოჰემა, არტისტული უცნაურობა უპირისპირდებოდა
საერთო აზრს ცხოვრების წესზე, მაგრამ მაყურებელი მაინც ეკუ-
ებოდა მას, რადგან არტისტი ართობდა და საინტერესოს ხდიდა
მის ცხოვრებას. თაობიდან თაობებში ლეგენდასავეით გადადიოდა
თქმულება მსახიობის განსაკუთრებული ხმის შესახებ, ივიწყებ-
დნენ როლებს, სცენებს, მთელ სპექტაკლებს, მაგრამ თითქოს მუ-
დამ ყურში ჩაესმოდათ შორეული ხმა არტისტისა...

როცა ლაღო მესხიშვილს ხმა ჩაეხლიჩა ერთი ტრაგიკული შემ-
თხვევის გამო (ფრანც მორის თავის ჩამოხრჩობის სცენაში თოკი
მოწყდა დამცველ რგოლს და კინალამ მართლა დაახრჩო მსახიო-
ბი), მთელი თაობა მის ხმას ბაძავდა, ახალგაზრდა მსახიობები ხმას
იხლეჩდნენ.

„ხმითა ხვერდების და ღმერთების ენამ“ — ერ. მანჯგალაძეს
ათობით სახე შეაქმნევინა. სცენაზე გამოჩნდა ჩვენთვის უცნობი
ადამიანები: ლოპესი, გვადი, ირაკლი, აპრაკუნე, ზიმზიმოვი, ჟივა-
გო, მამილო, ტეტერევი, ივანე მრისხანე, ოიდიპოსი, ფანტიპშილი
და კიდევ რამდენი! ამ ადამიანებს ლიტერატურა იცნობდა, იცნობ-
და სცენაც, მაგრამ მათ მაინც თავიდან დაიწყეს ახალი სიცოცხლე
ეროსი მანჯგალაძის შემოქმედებაში. მათ, ალბათ, არასოდეს ჰქო-
ნიათ ასეთი ხმა (როგორც ეროსის!), არ წარმოუთქვამთ ფრა-
ზა აჰგვარი ინტონაციით, აქამდე სხვა თვალთ უყურებდნენ სამ-
ყაროს, სხვაგვარი იყო მათი ტემპერამენტი...

ლუი ბარო წერდა: „ძალიან ადრე შევიგრძენი კანის შეცვლის
საჭიროება, არა იმდენად იმისათვის, რომ სხვების გარსში გახვე-
ულიყავი“. ეროსი მანჯგალაძე ფლობდა „სხვის გარსში გახვევის“
ოსტატობას. მისი არტისტიზმი მრავალსახეობაში იყო განფენილი.
იგი მოიცავდა მთელ მის არსებას. რიტმი მისი არტისტული ცხოვ-
რებისა გამოირჩეოდა დინამიზმით, მუდმივი მოძრაობით. მსახიობი
ნიადაგ ფიქრობდა, ეძიებდა, სახეებს აჩნდა მოუსვენარი ფიქრი. ნი-

უტონი ამბობდა: „მე ვერაფერი მოვუხერხე გრავიტაციის კანონს, თუმცა დღე და ღამ მასზე ვფიქრობდი. ალბათ სწორედ იმან, რომ გამუდმებით ვფიქრობდი, ითამაშა დიდი როლი მის აღმოჩენაში“. ფიქრშია მოქცეული მთელი ყურადღება, დაძაბული ნერვები, მიზანსწრაფულობა დროისა და ენერჯისა. ეროსი მანჯგალაძის გმარები ხაზს არ უსვამდნენ, რამდენი ნაფიქრალიაო, ყველაფერი ისე, თითქოს. ერთბაშად და თავისთავად გაჩნდნენ ამ ქვეყნად. ისინი კი მოვიდნენ დიდი ტანჯვით, სულის ტკივილით, მოვიდნენ ჩვენი საუკუნის 50-იანი წლებიდან. ეს კი ის პერიოდი გახლავთ, როცა დაიწყო მონუმენტური ფორმების რღვევა, პომპეზურ სიმალღეთა დაქვეითება, პათოსის დამიწება, ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური გარდაქმნები. დადგა ღირებულებათა გადაფასების დრო, ყველაფერს შეეხო კრიტიკული განსჯა. რალაც დიდი ტკივილითა და სევდით ხდებოდა განვლილი გზისკენ მიხედვაც კი, დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ვნებათაღელვის პირობებში ჩაისახა ახალი თაობის ფორმირების პროცესი. მწერლობა, თეატრი, კინო, ფერწერა ეძებდა ახალ გზებს, ხალხის სულიერ განწყობილებათა შესატყვის გრძნობასა და აზრს, აფართოებდა რეალიზმის არხებს, ქმნიდა სტილურ მრავალფეროვნებას, საამისოდ იყენებდა 20-იანი წლების მდიდარ გამოცდილებას. მსახიობთა და რეჟისორთა ახალ თაობაში მომძლავრდა სურვილი ახალი თეატრალური ლექსიკის შემუშავებისა, რაც, თავის მხრივ, საშემსრულებლო ხელოვნების მოდერნიზაციას გულისხმობდა. ზოგჯერ ეს კადნიერებადაც კი აღიქმებოდა თეატრის დიდი ტრადიციის ფონზე. ყველაზე უკეთ რუსთაველის თეატრში გამოჩნდა ახლებური თეატრალური აზროვნების წადილი. მან მოიცივა არა მარტო ახალგაზრდობა, არამედ სცენის გამოჩენილი დიდოსტატებიც (ა. ვასაძე, ს. ზაქარიაძე). დრომ უკარნახა თეატრს შეიცვალეო და თეატრიც მიჰყვა დროის გულისხმას. შეიქმნა მრავალწახნაგოვანი ბრძოლების პანორამა, სადაც ყველაფერი გარკვევით და ნათლად როდი იკითხებოდა. შეიქმნა სოციალურ-პოლიტიკურა ჰირობები, რათა შეცვლილიყო რუსთაველის თეატრის სტილი. ეს მისია უნდა შეესრულებინა ახლებურად მოაზროვნე რეჟისორებსა და მსახიობებს. ისტორიის მიერ მომწიფებული პრობლემების გადაჭრა ითავა ახალმა თაობამ. მ. თუმანიშვილისა და აკ. დვალისვილის სპექტაკლები იაზრებოდა როგორც საწყისი ახალი აქტიორული ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარებისათვის. უახმე-

ტელოდ ახმეტელის გზის გაგრძელების ხანგრძლივმა მცდელობამ იმდენი დანაღები დატოვა, რომ ერთობ ძნელი იყო დანაშრევებისაგან თეატრის გაწმენდა. ცრუ რომანტიკას დაუპირისპირდა ყოფითი რეალიზმი, ხოლო თვით ნამდვილ, ჰუმარიტ რომანტიკულ ზეაწეულობას ლირიკული პოეზია. იყო ამ უკანასკნელთა შემხები წერტილები და მათი სინთეზირების მომენტებიც. ზოგჯერ ფარული იყო თეატრის თვითგანახლების პროცესი, ზმირად კი ძალთა გადაადგილებები ვულკანურ ბიძგებს იწვევდა და მსახიობთა დიდი ნაწილიც, თითქოს ნამდვილი მიწისძვრააო. ისე განიცდიდა შემოქმედებით ცვლილებებს.

• • •

კარგად მახსოვს 50-იანი წლების პირველი ნახევრის რუსთაველის თეატრში გამეფებული ატმოსფერო. ახალ თაობას არ ესმოდა ს. ახმეტელის შემოქმედების არსი. ძალზე ბუნდოვანი და, მეტწილად, არასწორი წარმოდგენა ჰქონდა დიდი რეჟისორის ძიებებზე. კაცმა რომ თქვას, საიდან უნდა სცოდნოდა? ისე დავამთავრე თეატრალური ინსტიტუტი, რომ არც მე და არც ჩემს მეგობრებს ახმეტელის გვარი არ გავგეგონა. გავიდა ცოტა ხანი და სიმართლის განსჯის დღეც დადგა. ხალხმა შეიტყო სიმართლე ს. ახმეტელზე, მ. ჯავახიშვილზე, ე. მიქელაძეზე, ტ. ტაბიძეზე.

ერ. მანჯგალაძემ მითხრა: სულ ტყუილად ჩაივლის ყველა ბრძოლა უფროს თაობასთან. თუ ჩვენ ახალი ვერაფერი გავაკეთეთო. რამდენიც უნდა ავინონ ხორავა, ვასაძე, მწერლებმა — გალაკტიონი, ლეონიძე. ამით არაფერი არ შეიცვლება. რაც ნაღდია, იმას ვერაფერს დააკლებს დრო. ეროსიმ სიმართლე თქვა, მაგრამ რაღაც გაორებულიც მეჩვენა. თეატრში უკვე დადგმული იყო ფუჩიკის „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ სპექტაკლი ახალ ეტაპს იწყებდა თეატრის ცხოვრებაში. ღამეებს ათენებდნენ ახალგაზრდები, თეატრში იწერებოდა და იზადებოდა პიესა. სპექტაკლი. მიხეილ თუმანიშვილი პირდაპირ აჯადოებდა ახალგაზრდებს, თავის ირგვლივ აერთიანებდა მათ, მერე ენთუზიასტთა ჯგუფი „შიდკაცად“ ჩამოყალიბდა. თუმცა მეტი ვიყავით თანამოაზრეები, მაგრამ შვიდკაცას ეძახდნენ თეატრში. რეჟისორებიდან მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალიშვილი მეთაურობდნენ. ეროსიმ შვიდკაცის ერთ-ერთი ბირთვი გახლ-

დათ, თუმცა, ბევრი ლაპარაკი და ესქტრემისტული ეგზალტაცია არ უყვარდა. იგი უმთავრესად თავისი მდიდარი აქტიორული მონაცემების გამო იქცევდა ყურადღებას, თეატრის ფოიეში, კულისებში ცხარე კამათი გრძელდებოდა. ახმეტელის სახელი თანდათან ნათდებოდა, ახალგაზრდობა გრძნობდა, რომ ახმეტელი სრულიადაც არ იყო ისეთი, რასაც მის შესახებ უჩიჩინებდნენ, შესაძლებელი გახდა დაგვენახა განსხვავება ნამდვილ ახმეტელსა და მასზე თავსმოხვეულს შორის. ეროსი ამ საკითხებშიც არ ჩქარობდა დასკვნების გამოტანას. ცოტა არ იყოს, მაღიზიანებდა კიდევ მისი „ზომიერება“, მაგრამ მსახიობის შემოქმედებითი პრაქტიკა ცხადყოფდა, რომ იგი დინჯად და დაბეჯითებით მიიკვლევდა გზას. მას ხობლავდა ა. ხორავას ხელოვნება. თავის მხრივ, ა. ხორავა მისი გზის გამგრძელებელს ხედავდა ახალგაზრდა მსახიობში. ეროსი გრძნობდა დიდი ტრაგიკოსის სიტბოს და ზოგჯერ მონუსხულივით ედგა ხორავას განუზომელი ავტორიტეტის წინაშე.

შინაგანი პოლემიკა დიდხანს გაგრძელდა, თაობათა მონაცვლეობას ფიზიკური ტივილივით განიცდიდა თეატრი. ერთმა ახალგაზრდამ ისიც თქვა, როდემდე უნდა ვიჯდეთ 700 მანეთიან (ე. ი. 70 მან.) ხელფასზეო. გზა, გზა მოგვეციოთო, ამას ნიშნავდა მისი სიტყვა. მაშინ პრესაში ვთქვით: „როცა თეატრი მექანიკურად იმეორებდა უკვე განვლილი ეტაპის სცენურ ფორმებსა და საშუალებებს, ცალკეულ სპექტაკლებში თავი იჩინა ყალბმა თეატრალობამ და უაზრო პომპეზურობამ“. აი, რას ებრძოდა ახალი თაობა, იმას, რომ სცენიდან ისმოდა არაბუნებრივი პათოსი. ალბათ, გარკვეულ დროს მაყურებელი რომანტიკულად მიიჩნევდა ამ არაბუნებრივ, ცხოვრებისეულის განსხვავებულ ტონს. მაშინ. თითქოს, პოეტებიც სხვა პათოსით კითხულობდნენ ლექსებს. დრო შეიცვალა, შეიცვალა ესთეტიკური კრიტერიუმებიც.

* * *

1951 წელს ერ. მანჯგალაძე დიდი წარმატებით გამოდის მამილოს რეჟისორის ფიჩიკის „რეპორტაჟი სახარბოებელადან“ აქტორდა, როგორც მოწოდება: „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ სინათლე ჰქონდა ეროსი მანჯგალაძის გმირს. შემოდგომის ფერების სიტბო და აუხსნელი სევდა მოდიოდა სცენიდან. მაყურებელი გრძნობდა, რომ თეატრში რაღაც სხვაგვარი პოეზია გამოშუქდა. ე. მან-

ჯგალადის შესრულება (და საერთოდ სპექტაკლი), თითქოს, არ შეესაბამებოდა ხორავასა და ვასაძის თეატრალურ იდეალს, არ თავსდებოდა მათი თეატრის დინებაში, მაგრამ დიდი მსახიობები თავად უწყობდნენ ხელს ე. მანჯგალაძის (და არა მარტო მის!) წარმოჩენას, ერთის შეხედვით, აქ პარადოქსული წინააღმდეგობაა, მაგრამ არაფერია მოულოდნელი. დიდი მსახიობები გრძნობდნენ თეატრის განახლების აუცილებლობას. თეატრში იგრძნობოდა ტრადიციულ-სა და ნოვატორულის თანაარსებობის სურვილი. უაღრესად საინტერესო იყო მათი შემხვედრი წერტილები. დიდ შედეგს იძლეოდა. როცა იგი ნიჭიერი მსახიობის გზით ვლინდებოდა. იმჟამად სწორედ ასეთი მსახიობი გახლდათ ეროსი მანჯგალაძე. იგი ქმნიდა ღრმა დრამატულ სახეებს, სადაც ყველაფერი ფართო მასშტაბით იყო მოაზრებული. რუსთაველელთა მრავალგზის ნაცადი ფორმა — სცენური სივრცის ფართოპლანურობა, ემოციური დინამიზმი. გამორჩეული პლასტიკურობა, მიქეფარე არტისტიზმი და თავბრუდამხვევი რიტმი — საუკეთესოდ ავლენდა ეროსი მანჯგალაძის შემოქმედებით ბუნებას, მეორეს მხრივ, მსახიობი ესწრაფოდა შეექმნა ფსიქოლოგიურად ნიუანსირებული, ყოფითი დეტალების პოეტურად ამალღებული სახეები. სტილური მრავალფეროვნება უნდა წარმოჩენილიყო ჟანრთა სახესხვაობით. ეროსი მანჯგალაძე ამ ორპლანიან ძიებებში ავლენდა თავის ხალას ნიჭიერებას, ქმნიდა სახეებს, რომლებიც საზოგადოებრივი აზრის დიდ მღელვარებასა და ინტერესს იწვევდა. მან სიჭაბუკის წლებშივე მოძებნა მყარი ფუნდამენტი, რაზეც უნდა დაფუძნებულიყო მისი არტისტიზმის იერსახეობა. დრამისა და კომედიის მონაცვლეობა საშუალებას აძლევდა ყოველმხრივ მოეხიზა თავისი შესაძლებლობანი, აღმოეჩინა ახალი შრეები, სიღრმისეული ნაკადები, ერთ დიდ არტისტულ მთლიანობას რომ ქმნიდნენ. 50-იან წლებში ეროსი მანჯგალაძის რეპერტუარშია პოეტური, ღრმა ფსიქოლოგიური სახე — მამილო, ფუჩიკის „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“, იმავე 1951 წელს ქმნის ზიმიმოვის გროტესკულ სახეს გ. სუნდუკიანის „პეპოში“, შემდეგ ტრაგიკული დიდი ხელმწიფე ვ. სოლოვიოვის ამავე სახელწოდების პიესაში და ფეიერვერკული ლოპესი კომედიაში „ესპანელი მღვდელი“. მას მოსდევს ისევ ტრაგიკული სახე ოიდიპოსისა, დრამატული ტარიელ გოლუა და კვლავ გროტესკული სახე — აპრაკუნე ჭიმჭიმელი ვაკელის „საქმიან კაცში“, 1966 წელს თამა-

შობს უივავოს ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორში“. აი, ასე კონტრასტულად ლაგდება მისი რეპერტუარი 50-იან წლებში. აქ არის ტრადიციის ცოცხალი შეგრძნებაცა და სიახლეც. აქ თითქოს ყველაფერია — ღრმა ტრაგიზმიცა და სატირული ნილაბიც: გროტესკი, კომედია, რომანტიკა და ლირიზმი, მაღალი ჰუმანური პრინციპებისთვის ბრძოლას ცვლის კაცთა სიხარბე და გაუტანლობა, კარიერისძებნა — მებრძოლი სული, ჩანს დიდ სოციალ-პოლიტიკურ პროცესებში წარმოქმნილი ხასიათების ნებისყოფა, ბედთან შეჭიდებულად ადამიანის ტიტანური ძალა და იქვე გასაოცარი ლირიკული ჩაფიქრება. ეროსი მანჯვალადის გმირთა სამყარო მოიცავს ადამიანურ გრძნობათა და აზრთა ათას ფორმასა და წახნაგს, ერთდროულად წარმოაჩენს ტკივილსა და შვებას, ცრემლსა და სიცილს, სიხარულსა და წუხილს.

ასე მგონია, თითქოს ეროსი სადღაც არის წასული და მის დაბრუნებას ველოდები. ხშირად ვხედავ ეკრანზე, რადიოთი მესმის მისი ხმა, ვიგონებ ერთად გატარებულ დღეებს და ეს ყველაფერია მისი სიცოცხლის გაგრძელების ილუზიას აძლიერებს. არ იქნა და არ მოხდა ეროსის გაუცხოება, აი, ისე, როგორც ეს ჩვეულებრივად ხდება ხოლმე ადამიანის გარდაცვალების დროს.

მთავარი მიიღწეოდა მხატვრული სახის მთლიანობით, ფსიქოლოგიურისა და მონუმენტურის სინთეზით, შემოქმედებითი პროცესის შინაგანი უწყვეტობით, რომელაც თავის კულმინაციას სპექტაკლის ფინალში აღწევდა. პირველი სურათიდან ფინალამდე განვლილი სცენური ცხოვრება წარმოადგენდა ღრმა შემოქმედებით პროცესს. შინაგანი სულიერი ვიბრაცია ათას გამას გამოსცემდა. ჩვეულებრივ თვალთაგან შეუმჩნეველი ნიუანსები ასრულებდნენ იმ სისხლძარღვების ფუნქციას, რომელთაც მოძრაობაში მოჰყავთ გული. როცა სცენური სახე იქმნებოდა, ეროსი თითქოს ეთიშებოდა გარესამყაროს. პაპიროსის წევასაც თავს ანებებდა იმ დღეებში, არც ღვინოს ეკარებოდა, „მკაცრ რეჟიმში ვარო“, მეტყვოდა ხოლმე. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მთელი არსებით ეძლეოდა თავის მომავალ გმირს. მას სწირავდა ყველაფერს, რისი გაღებაც შეეძლო. წინასწარ ბევრს არ ლაპარაკობდა თავის გმირზე. ეროსი ხომ საოცრად შორცხვი იყო ასეთ დროს. ზოგჯერ რეპეტიციებზეც კი ისე დაიპორცხვებდა ხოლმე, რომ გაოცებას იწვევდა. ბავშვური უშუალობა პირველქმნილი სიწმინდით იყო აღბეჭდილი მის გულში. თვა-

ლებში შემოხედვას გაუბოდა, მუდამ სხვაგან იყურებოდა საუბრის დროს, სადღაც შორს, ძალიან შორს... ეს სიმორცხვე და მოკრძალება განსაკუთრებულ პიროვნულ მომნიშველობას ანიჭებდა მის ტალანტს. მუდამ სხვებზე ზრუნვაში გაატარა მთელი ცხოვრება. ოღონდ დაგერეკა და რაიმე გეთხოვა. ნამდვილ სიამოვნებას ჰგვირდა მოყვასზე ფიქრი.

ბუნებამ უხვად დააჯილდოვა ნიჭით, დიდი არტისტის ყველა თვისებით. ცხოვრებამ თითქოს გულუხვობა გამოიჩინა სიძნელეების მხრივაც. სავსე იყო ამ მხრივ მისი გზა, სიცოცხლე განსაკუთრებით უყვარდა, მთელი მისი შემოქმედება ერთი მთლიანი, ჯანსაღი, სიცოცხლეზე დახარბებული, ზეიმური ჰიმნია ადამიანურ თავისუფლებაზე. მისი გმირები, იქნება ოდიპოსი, ივანე პრისხანე, ბოცო, გვადი თუ სხვანი და სხვანი, თავიანთი მეობრს თვითდაშვიდრებისათვის ბრძოლაში იტანჯებიან.

ამ ოციოდე წლის წინათ ეროსი მანჯგალაძეს წერილი მიეწერე, რამდენიმე კითხვაზე რომ ეპასუხა. მალე პასუხიც მივიღე.

„ინსტიტუტი დავამთავრე 1947 წელს, — მწერდა ეროსი, — სადაპლომაო როლი — ბრეტი (ჟ. გოუსა და ა. დიუსოს „ღრმა ფესვები“. დადგმა დ. ალექსიძისა). ყველაზე უფრო მიყვარდა ტეტერევი („მდაბიონი“, დადგმა გ. ტოვსტონოგოვისა), აგრეთვე, მამილო ჟანი (ფ. პიას „პარიზელი მეძონძე“, დადგმა დ. ალექსიძისა). ამბობენ, ყველაზე ძლიერი ტეტერევი იყო. ცხინვალში ცოტა ხანს ვიყავი (1947—48 წ. წ.), ვითამამე ორი როლი: ლევან ჩადუნელი (ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“ დადგმა გ. ლალიძისა) და ზრეტ („ღრმა ფესვები“. გადაიტანეს ინსტიტუტიდან). რუსთაველის თეატრში მოვედი 1948 წელს, ვიმუშავე ერთი წელი, შემდეგ წავედი (რადიოში) და დაებრუნდი 1951 წლის სექტემბერში. რაზე ვოცნებობ? — უმთავრესად იბსენზე... ისევ ტეტერევეზე, შექსპირზე... ყველაზე სასიხარულო თეატრალური შემთხვევა მქონდა „მდაბიონის“ რეპეტიციაზე, გ. ტოვსტონოგოვთან. მაშინ პირველად (და ყველაზე ძლიერად) ვიგრძენი როგორ ხდებოდა ეროსი ტეტერევი... ამ წუთებს თავისი სიდიადით არანაირი სიხარული არ შეედრება. ეს ალბათ, დაახლოებით იგივეა, რაც დედისათვის მრავალი წლის უნახავი შვილის მოულოდნელი გამოჩენა: დაბრუნდა! იქაც იგივეა: დიდხანს ელოდი და დაბრუნდა, უფრო სწორედ, დაგებრუნდა! მსგავსი გრძნობები მქონდა ფუჩიკის „რეპორტაჟის“, „ესპანელი

მღვდლის“. „პეპოს“, „ოიდიპოსის“ (ბოლო ნაწილი) რეპეტიცი-
ებზე. შესაძლებელია „ის“ განსაკუთრებით იმიტომ დამამახსოვრ-
და, რომ პირველი იყო...“

პირველი შთაბეჭდილება მუდამ ძლიერია, ვიგონებ ეროსისთან
პირველ შეხვედრებს, ერთ ჭერქვეშ გატარებულ დღეებს და მე-
ჩვენება, თითქოს ყველაფერი გუშინ იყო. რამდენი წელი გასულა,
რამდენის გაკეთება მოასწრო ეროსიმ. სრულიად ჭაბუკი იყო, რა-
დიოში დიქტორად რომ დაიწყო მუშაობა, მისი ხმა ისმოდა ყოველ
ოჯახში, ამას მოჰყვა სპორტის კომენტატორობა. იგი პიონერი გახ-
და ამ საქმისა. მთელი თაობების ისტორიაა დაკავშირებული ერო-
სის სახელთან. ამიტომ იყო ზღვა ხალხი მის გასვენებაზე. გმირთა
მოედანზე რომ პროცესია გამოჩნდა, ბოლო ნაწილი ჯერ ისევ ფა-
ლარმონიასთან იყო. მოულოდნელად ვარაზის ხევიდან შემოუერთ-
და ასობით ადამიანი. მთელი მოედანი გაივსო ხალხით. კინომსა-
ხიობთა თეატრთან ხალხი დახვდა. ეროსი ხომ ამ ახალგაზრდული
თეატრის სული და გული იყო, მისი დირექტორი და მსახიობი.
ლ. ჰელიძის „ესმერალდაში“ შექმნა მოხუცი ტარიელის შესანიშ-
ნავი სახე. გარდასულ დროთა მოგონებები თითქოს რაღაც ნისლო-
ვან გარსს ქმნიდნენ და ეროსის გმირი უცნაური სიმსუბუქით და-
ფარფატებდა ამ სამყაროში. რა საოცრად მსუბუქად დაატარებდა
სხეულს. სულ სხვა იყო სუხოვო-კობილინის „საქმეში“. ტარიელს
თითქოს ერთგვარი უხილავი შინაგანი კავშირი ჰქონდა ბოცოსთან.
თუმცა „საერთო“ ძალზე პირობითი იყო — ორივე კეთილი მოხუცი-
ს შინაგანად განათებული სახე. თვალებიდან ასხივებდა კეთილ შუქს,
რომელსაც მაყურებლამდე სულის სითბო მოჰქონდა. ბოცოს რო-
ლი ეროსიმ მართლაც დიდი წარმატებით შეასრულა. დიდხანს უტ-
რიალა, ხან რა დეტალს მიაკვლია, ხან რას. ყოველივეს იმახსოვ-
რებდა, სინჯავდა, ამოწმებდა, დიდხანს ეძებდა როლის სცენურ
ფორმას. ჩაფიქრებული დადიოდა, ეტყობოდა, რომ სულის სიღრ-
მეში ძნელად, მაგრამ თანდათან მწიფდებოდა სახის ბუნება, ჯერ
შორეულად ირკალებოდა მარტივი ფორმა, მერე თანდათან ხელ-
შესახებად ახლობელი ხდებოდა. ზუსტად იპოვა პირველი ინტო-
ნაცია და თითქოს ყველაფერი ერთბაშად მოვიდა. სცენური რე-
პეტიცია რომ დაიწყო, პირველად რომ ჩაიცივა ბოცოს ტანსაცმელი,
ფრთხილად გაიარ-გამოიარა სცენაზე, მერე რამპის შუქით განათე-
ბული პარტერისკენ წამოვიდა და შეჩერდა. მაყურებელთა დარბაზს

დაუწყო თვალთვლით. განათების წერტილებს გახედა, ხელი მოიჩრდილა, მერე მხრებში მოხრილი წავიდა სცენის სიღრმისაკენ. ისევ მობრუნდა და შუა ადგილზე გაჩერდა. ხმას არ იღებდა. თავისთვის ფიქრობდა და დადიოდა. პირველი რეპეტიცია იყო ბოცოს გრიმი და ტანსაცმლით, პირველად ხდებოდა ბოცოს სხეულის შეგარძნება, ხმის, ინტონაციის ძიება პარტერთან, სადაც ყოველთვის იგულისხმება მაყურებელი. ეროსი გრძნობდა დარბაზის სუნთქვას, მასთან შინაგანი, უხილავი კონტაქტი აკავშირებდა, იმ დროს კი დარბაზში სულ რაღაც ათიოდე კაცი ვისხედით.

რეპეტიციის ბოლოს ჩვენთან ჩამოვიდა, არც შთაბეჭდილებებს გაზიარებდას ითხოვდა, არც ქებას, თითქოს არც კი აინტერესებს აზრობა, — მაგრამ სულის სიღრმეში გველოდა. ამიტომ დასაწყისისთვის ერთი ფრაზა თქვა: „რაღა ხარ ვასია“, ჩემთვის ნაცნობი, ათაჯერ თქმული ფრაზა, რომელიც ყოველთვის საუბრის დასაწყისის მანიშნებელივით იყო.

ეროსი მანჯგალაძე ყველაზე პოპულარული მსახიობი იყო მთელს თაობაში. გრძნობდა მაყურებლის სიყვარულს, მაგრამ მისთვის ჩვეული მოკრძალებით ხვდებოდა ყოველ საჯარო ქებას. სამ წელს ერთად ვისვენებდით ქობულეთში. დასასვენებელი სახლიდან („საქართველო“) მოშორებით ერთ-ერთ ეზოში ჰყავდა დაყენებული თავისი მანქანა. ბაზარში ხილის საყიდლად დავდიოდით (ხილი უყვარდა ძალიან!). ერთხელ, ვიდრე მანქანასთან მივედით, გზაზე საშისო ფლელი ქალი შემოგვხვდა. ერთმანეთში ატყდა ჩოჩქოლი: ცოცხალი ეროსია... კი, ის არის, თქვა ერთმა. მეორემ არ დაუჯერა — ეროსის ჰგავსო. კი, ნამდვილად ის არის, არწმუნებდა მესამე, ჩვენ მივდიოდით და გვესმოდა მათი კამათი. ეროსი ისე გაირინდა თითქოს არაფერი ესმოდა.

— ასეა პოპულარობა, ვუთხარი ეროსის.

— კაი ერთი... — ისე დამორცხვებით თქვა, თითქოს დანაშაულზე წაასწრესო.

ქალები საგანგებოდ ხმამალა ლაპარაკობდნენ, რომ ეროსის ყურადღება მიექციათ. ეროსი კი არ იხედებოდა. ქალებმა ველარ მოითმინეს და ერთმა დაიძახა:

— უკაცრავად, ბატონო, თქვენ ხომ მართლა ეროსი მანჯგალაძე ბრძანდებით!..

ეროსი გაწითლდა. გაუღიმა და უთხრა: ჰო, მე ვარ. როგორც კი ხმა ამოიღო, იმ ურწმუნო ქალმა, ვერაფრით რომ ვერ დააჯერეს ნამდვილად ეროსიად, — ახლა უცნაურად იყვირა:

— მართლა ეროსი ყოფილხარ... რა ვქნა ახლა, ჩემი ბიჭი მაინც იყოს აქ, არ დამიჯერებს რომ ვუთხრა, ცოცხალი ეროსი ვნახე-მეტქი...

— ასე თუ გაგეხარდებოდათ ჩემი ნახვა, არ მეგონა. — უთხრა ეროსიმ.

— თქვენი ბიჭი პატარაა?

— კი, ათი წლის.

— აი, იქ ვისვენებ, თუ შორს არ ცხოვრობთ, უთხარით და მოვიდეს, მიკითხოს...

მეორე დღეს ის ქალი მოვიდა და თან მოიყვანა თავისი ბიჭი. ეროსიმ ბიჭს აკოცა. მერე თავის ოთახში დაპატიჟა, ხილით გაუმასპინძლდა. რა ბედნიერები იყვნენ დედა-შვილი, რომ ეროსი გაიცნეს. მათ სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. სახეგაბრწყინებული უსინდენ ეროსის.

ეროსი იყო ახალი აქტიორული თაობის ლიდერი და მათი არტისტული ნაქიერების გამართლება. ორსახოვანი იყო მისი „არტი-სტული ჰაბიტუსი“ — ცალი თვალით იცინოდა, ცალითა სტაროდა მისი ნიღაბი... ადამიანური ცხოვრების ორივე საწყისი თავსდებოდა მისი დიდი შემოქმედების სამყაროში, ქართული სცენა მდიდრდებოდა ეროსის სულის ორეულებით — მამილო, გვადი. ოიდიპოსი, ფანტიაშვილი, ივანე მრისხანე, ლოპესი, ზიმზიმოვი, ბოცო — როგორ დაიტია ერთი ადამიანის ბუნებამ ამდენი ხალისი და ტკივილი! რამდენი გადაუტანია ეროსის გულს! მისი სისხლი და ხორცი გადადიოდა ყოველ სახეში, ენივთებოდა მათ სულს. თავად კი ქრებოდა, რათა ხელახლა დაბადებულიყო ახალ სახეში. გარდაქმნისა და ფერისცვალების უღრმეს პროცესში ყალიბდებოდა ანსაღი სულის ახალი გმირი, ქვეყნად მოდიოდა მანამდე უცნობი სახეები. მოდიოდნენ ეროსის სულის წიაღიდან და ახლა თითქოს ჩვენი გონების ეკრანზე გაიარეს, თითქოს აი ახლა, ამ წუთას, ქართული სცენა კვლავ სავსეა მათი ნიღბებით. თითქოს ყურში ახლაც ჩამესმის დარბაზის ქვითინი, როცა ჰაბუკი მეფე ოიდიპოსი ეთხოვებოდა თავის შვილებს, წყევლიდა ბედს, ასე საზარლად რომ გაიმეტა. საუკუნის მეოთხედი გავიდა მას აქეთ, რა შორსაა და რა ახ-

ლოს, ერთსა და იმავე დროს, ეს ყველაფერი. ერთბაშად ისტორიის კუთვნილებად იქცნენ ეროსის გმირები, თავიანთი ვნებებით, ფიქრებით. თიდიპოსი მისი დრამატული შესაძლებლობის მწვერვალა იყო, ლოპესი კი კომედიური ფეიერვერკის ზეიმი. ამ სახეთა შორის ცოცხლობენ მისი სხვადასხვა ხასიათები, ზოგი ფსიქოლოგიური სიღრმისა, ზოგი ვოდევილური სიმსუბუქისა. ფართოა მათი ასპარეზი. ამ მასშტაბებში კარგად იკითხება მთელი თაობის დიდი არტისტული შესაძლებლობანიც.

ეროსი კლასიკური თეატრის ერთგული იყო. მისი ძიებები მუდამ გულისხმობდა იმ მარადიულ ღირებულებებს, რომლის გარეშეც შეუძლებელია დიდი ხელოვნების შექმნა.

იყო ფეხბურთის გამოჩენილი კომენტატორი, სისტემატურად გამოდიოდა ტელეგადაცემებში, მონაწილეობდა ფილმებში. იგი საქართველოს ყველა ოჯახის ახლობელ ადამიანად იქცა. ათეული წლების მანძილზე მისი სახელი არ მოშორებია ქართულ თეატრს, კინოს, ტელე და რადიოგადაცემებს, ფეხბურთს. ყველაფერი, რასაც ის აკეთებდა. აღბეჭდილი იყო ხალხსა ნიჭიერებით, მას დიდ პოპულარობას ხელს უწყობდა პიროვნული მომხიბვლელიობა, ადამიანებისადმი მხარში დგომა ჭირსა და ლხინში. დიდი და რთულა პიროვნული ბიოგრაფია ამშვენებდა მის შემოქმედებას.

ეროსი მანჯგალაძის შემოქმედებაში შერწყმული იყო ქართული თეატრის ტრადიციის ცოცხალი ნერვის ფეთქვაცა და სიახლეც. მის მხატვრულ სამყაროში თითქმის ყველაფერია — ღრმა ტრაგიზმიცა და სატირული ნიღაბიც, გროტესკი, კომედია. რომანტიკა და ლირიზმი, მაღალი ჰუმანური პრინციპებისთვის ბრძოლას ცვლას კაცთა სიხარბე და გაუტანლობა, კარიერიზმს — მებრძოლი სული, ჩანს დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებში წარმოქმნილი ხასიათების ნებისყოფა, ბედთან შეჭიდებულ ადამიანის ტიტანური ძალა და იქვე გასაოცარი ლირიკული ჩაფიქრება. ეროსი მანჯგალაძის გმირთა სამყარო მოიცავს ადამიანურ გრძნობათა და აზრთა ათას ფორმასა და წახნავს, ერთდროულად წარმოაჩენს ტკივილსა და შვებას, ცრემლსა და სიცილს, სიხარულსა და წუხილს. მაყურებელი ხედავდა როგორ ყალიბდებოდა მსახიობის არტისტული პროფილი, მსახიობის სულში როგორ ეხლართებოდა ურთიერთს უანრული მრავალფეროვნება. კონტრასტების პრინციპებზე დაფუძნებული არტისტიზმი აწრთობდა ახალგაზრდა მსახიობის ნე-

პოსუფას, აცხოველებდა მის სულს, წარმოქმნიდა მდიდარ შემოქმედებით იმპულსებს. ამ ათმა წელმა დიდი აღიარება მოუტანა ეროსი მანჯგალაძეს. იშვიათად თუ ვინმეს რგებია ასეთი დაძაბული სცენური ცხოვრება. ახალგაზრდა მსახიობი გატაცებით ქმნიდა რთულსა და მიმზიდველ მხატვრულ სამყაროს. მისი შემოქმედებითი წრთობა პირველ ხანებში დიდი ტრაგიკოსი მსახიობის აკაკი ხორავას ყურადღების ქვეშ ხდებოდა. დიდი ხელმწიფე, ოიდიპოს მეფე და ტარიელ გოლუა სწორედ აკაკი ხორავას დუბლიორობის შედეგად შეიქმნა. უჩვეულო იყო ეროსის ხმა. იშვიათად თუ ვინმეს ჰქონია ხმაში ამდენი სითბო.

ე. მანჯგალაძის შემოქმედებითი მიღწევები ცხადყოფდნენ, რომ რუსთაველის თეატრში ხდებოდა ტრადიციისა და სიახლის, სხვადასხვა სტილურ ძიებათა გარკვეული ბალანსირება, სხვადასხვა ტენდენციათა თანაფარდობა და თანაარსებობა. ერთი და იგივე მსახიობები წარმატებით გამოდიოდნენ სრულიად განსხვავებული სტალის სპექტაკლებში. ერ. მანჯგალაძე ქმნიდა ოიდიპოსის სახეს და ამავე დროს, ვირტუოზული ოსტატობით თამაშობდა „ექსანელ მღვდელში“. ასე გრძელდებოდა ყოველ სეზონში. თითქოს ხდებოდა შეუთავსებელის შეთავსება ერთ ჰერქვეშ, ერთ თეატრში. ამ წრავალფეროვნებათა წიაღში თანდათან იქმნებოდა ახალ წინააღმდეგობათა რგოლები, რთული სიტუაციები. იოლი არ იყო ძალთა გადაჯგუფებისა თუ ახალ დინებათა ფორმირების პროცესი, მაგრამ ეროსი მანჯგალაძე აქ აღწევდა ნამდვილ შემოქმედებით წარმატებებს. ზომზომოვის გროტესკულ სახეს უსამართლობის მხილების ნიშნით ატარებდა. დიდი ხელმწიფე გვიჩვენებდა ძლიერი პიროვნების ტრაგიკულ ხედრს, რომელიც მას ისტორიამ არგუნა ბედად.

თითქოს ყოველთვის მთლიანი იყო ე. მანჯგალაძის სახე. იგი არ ირღვეოდა სცენური პაუზებისა თუ თვით „თეთრი ლაქების“ წარმოქმნის დროსაც. მსახიობს ზუსტად ესმოდა თავისი გმირის შრნავანი რიტმი, მისი სუნთქვა, ესმოდა სხვათა გულისხმაც. თითქოს ხელშესახებად გრძნობდა პარტნიორს, მთელს ანსამბლს.

მსუბუქი იუმორი და დრამატული საწყისი, როგორც მხატვრული სინთეზი, ისე ჩნდებოდა ერ. მანჯგალაძის „გვადი ბიგვაში“. მსახიობის მადლიანი სცენური იუმორი ზუსტად მიესადაგებოდა გვადის ხასიათის მხატვრულ გადაწყვეტას. ახალი საკოლმეურნეო სოფლის ცხოვრების ამსახველ ამ ფართო ტილოში მანჯგალაძე — გვა-

დი იკითხებოდა, როგორც ბედი ღარიბი კაცისა, რომელიც ახალ სოციალურ პირობებში ჰპოვებს გამოსავალს. ეს არის პასუხი ადამიანის დანიშნულებაზე, მისი სიცოცხლის აზრზე. მანჯგალაძის გეაღი შეიქმნა იმ დროს, როცა ქართულ თეატრში ერთგვარად მიწეღდა ინტერესი მკვეთრად ინდივიდუალური ხასიათებისადმი. სახეთა ნიველირების ტენდენციის ფონზე გამორჩეული გარდასახვით გამოჩნდა მანჯგალაძის გმირი, როლის წარმატებას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა:

ლეო ქიაჩელის „გვალი ბიგვაში“ მოიძებნა შესატყვისობა ლიტერატურულ გმირსა და სცენურ სახეს შორის. ეს მსახიობის არა მარტო სიმართლის გრძნობის შედეგი იყო, არამედ რეალისტური მხატვრული სახის ფორმირების, იდეური და ფსიქოლოგიური ზუსტის სვლების, სოციალურ არსში წვდომის მაგალითიც, გვადის სახემ კიდევ უფრო გააფართოვა ერ. მანჯგალაძის აქტიორული თვალსაწიერი, სცენა გამდიდრდა ქართველი გლეხკაცის ტიპებით. გვადის სულში იპოვა რაღაც ნათელი პოეტური შუქი, მანამდე სულის სიღრმეში რომ თვლემდა. შინაგანი მონოლოგის, გმირის გულწრფელი აღსარების მაგალითი იყო გვადის ოცნების სცენა.

ერ. მანჯგალაძის გვადის სახეში მაყურებელი გრძნობდა როგორც ძნელად, მაგრამ მაინც ითრგუნებოდა კერძო მესაკუთრის ფსიქოლოგია ადამიანში, როგორც მძლავრდებოდა კოლექტივიზმის სული. მსახიობი ფილიგრანულად ძერწავდა ახალი ადამიანის სახეს. ენივთებოდა მის სულს.

ერ. მანჯგალაძის მიერ შესრულებულ კომედიურ სახეებში ყოველთვის ძლიერი იყო ადამიანთა მანკიერების მხილების ტენდენცია. ეროსი მანჯგალაძე ამას აკეთებდა ჰუმანისტის პოზიციიდან, თავისი შინაგანი კეთილშობილი ბუნებიდან გამომდინარე. ამიტომ მისეული მხილების ფორმა იყო რაღაც რბილი, მსუბუქი, ფაქიზად ირონიული.

ერ. მანჯგალაძემ ასე ამხილა ზიშნიმოვის ვაჭრული ბუნება, სინარბე და თვალთმაქცობა. მსახიობი წინ აღუდგა სოციალურ ბოროტებას, ზიშნიმოვის საშუალებით დაინახა ძალადობაზე დამყარებული სინამდვილე. სოციალური გარემოს ფართო ხედვა თავისებურ მასშტაბურობას ანიჭებდა შესრულებას, ქმნიდა სოციალურ წახანაგებს. ზიშნიმოვისთვის ფული ვნებაა. მაგრამ მსახიობი მარტო

ამ თვისებათა გამოხატვაზე არ ჩერდებოდა, მისი მხატვრული ჩანაფიქრი სხვა პლანებსა და ფერებსაც მოიცავდა. ქმნიდა სცენურ პერიპეტებს. აფართოებდა მასშტაბს. სულ სხვა იყო როცა ეროსი მანჯგალაძე ასრულებდა პოეტური განწყობილების ფსიქოლოგიურ როლებს.

ამგვარი იყო მისი ბოცო (გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“). ეროსის შესრულებით რუსთაველის თეატრის სცენაზე შეიქმნა დიდი სამამულო ომის თემაზე დაწერილი ერთ-ერთი საუკეთესო სახე. ქართველი კაცის პოეტური სულის, მისი ტკივილის, მისი ოცნების, მისი სულიერი გამძლეობის გამომსახველ გმირში ეროსა მანჯგალაძემ მიაღწია კლასიკურ სისადავეს. შვილების მიერ ზღვაში ჩაძირული გემის („იმედი“) დაბრუნება თაობათა რწმენისა და უკვდავების იდეის მეტაფორული სახე იყო. ეროსი მანჯგალაძის გმირი ფართოდ გახელილი თვალებით იდგა მომავალ თაობათა წინაშე და ახალ გამარჯვებათა იმედით ულოცავდა მათ გზას. ეროსი მანჯგალაძე ბუნებით მდიდარი, ყველა სიკეთით დაჯილდოებული მსახიობი იყო. ანკარა წყაროსავით სუფთა იყო სცენაზეც და ცხოვრებაში. მან არ იცის სკეპსისი და ადამიანთა მიმართ გულგრილობა. მისი გული მუდამ ფეთქავდა ადამიანთა სიყვარულით, მისი სიკეთისადმი რწმენით.

როცა ეროსიმ ითამაშა მსოფლიო დრამატურგიულ სახეთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე ურთულესი ოიდიპოს მეფის როლი. მაშინ იგი 32 წლისა იყო. ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე, მოსკოვში. მის ოიდიპოსს ტრიუმფალური წარმატება ხვდა წილად. ეროსი მანჯგალაძის დიდი ტალანტი აღიარებული იქნა კრიტიკოსთა მიერ.

საოცრად თავისუფლად გრძნობდა სცენაზე თავს, როცა თავისა როლი ჰქონდა წარმოსადგენი. ღვთითნაბოძები იმპროვიზაციის ნიჭი განსაკუთრებულ ბრწყინვალებას კომედიურ როლებში აღწევდა. ეროსი იყო მჩქეფარე „თავაწყვეტილი“ არტისტი. მოძრაავი, პლასტიკურად მრავალსახოვანი; ჰქონდა მკაფიო, ნათელი იუმორი. როცა მის უარყოფით ტიპებს უყურებდით, გრძნობდით, რომ სახეები სიძულვილს არ იწვევდნენ. ერთობ საცნაურა იყო მსახიობის რბილი ინტონაციები, გრძნობდით, რომ მისთვის მაინც ხელშეუხებელი იყო ადამიანური საწყისის უკვდავების იდეა. სჭეროდა, რომ უარყოფითი ტიპის განკაცებაც შეიძლება, ნაკლს კი დას-

ცინოდა, მათზე იღიმებოდა. აქ დიდ როლს ასრულებდა მსახიობის მომხიბვლელობა, იგი ზემოქმედებას ახდენდა მხატვრული სახის შექმნის მთელ პროცესზე. ამ „გაელენით“ არის წარმოსახული მისი ზიმზიმოვი, ლოპესი, აპრაკუნე, ფანტიაშვილი და სხვა სახეები. პარადოქსია, მაგრამ ეს როლები რაღაც საოცარი შუქითაც არის განათებული, თავისებურ კონტრასტს ქმნის იგი როლსა და მსახიობს შორის და აქ მიღწეულია მხატვრული ეფექტი, რომელიც სცენური სიურპრიზის ტოლფასოვანია. როლებს თან სდევს მსახიობის შინაგანი სირბილე და კეთილშობილება, თუმცა, იგი ამხელს გმირის უარყოფით მხარეს, მაყურებელი იცინის, თავად კი იღივება სულის სიღრმიდან. ეს ხაზი გრძელდება მთელ მის შემოქმედებაში. თითქოს ტკებთაო მსახიობი, ისე ეფერება თავის გმირებს. მაგრამ ამ უცნაურ კონტრასტში ვლინდება გმირის უარყოფითი მხარე და საერთოდ თვით არსი მისი ხასიათისა.

ქართული არტისტიზმის ნამდვილი ზეიმი იყო ეროსი მანჯგალაძის ლოპესი. შ. ღამბაშიძემ „ესპანელ მღვდელს“ მარჯანიშვილისებური სპექტაკლი უწოდა. ასი სპექტაკლი ისე ითამაშა ეროსიმ, რომ სული არ მოუთქვამს. მეასე წარმოდგენა პრემიერის დღესავე იყო შემონახული (რაც ერთობ იშვიათია ქართულ თეატრში!). საზღვარი არ ჰქონდა ეროსი მანჯგალაძის არტისტულ ფეიერვერკებს.

ეს იყო მჩქეფარე წარმოდგენა — თავისი სიხალისით, ზეიმურობით. სცენური მახვილგონიერება ანათებდა ყოველ დეტალს, სურათს, მთელ მოქმედებას. მანჯგალაძისა და აფხაიძის არტისტიზმის დაწყვილება, რაღაც ექსტაზის სახეს იძენდა. მაინც საიდან იბადებოდა ამდენი სიხალისე, ამდენი საზეიმო ფერები! რეჟისორის (მ. თუმანიშვილი) ბრწყინვალე მეტაფორებში, გამომგონებლობათა ათასგვარ სახეობებში ელვარებდნენ არტისტები. ყოველი მიზანსცენა აქ თავისებურ ნოველსავე იკითხებოდა. აქ იყო სიყვარულის პოეტური, ზეაწეული, ხატოვანი და მხატვრულად სრულფასოვანი ახსნა. ეკლესიის გალავანზე ყვაეებივით ჩამომსხდარი მღვდლისა და დიაკვნის სახე, მათი მონოტონური გალობა და ამ ზეციურ ჰანგებს შორის წამიერი პაუზები სავსე იყო ნათელი აზრითა და იუმორით. რენესანსული სული ტრიალებდა სცენაზე და მას ქმნიდა ეროსი მანჯგალაძის „თავაწყვეტილი“ არტისტული სიშმაგე. აქ გასაოცარი ის იყო, რომ ეროსი მანჯგალაძე

ასეთი არტიკული აფეთქების დროს მუდამ ინარჩუნებდა ზომიერებას. არასოდეს არ „ამლაშებდა“, არ გადადიოდა იმპროვიზაციის იმ წრეს, რომლის იქით ადგილი აღარ არის დიდი ხელოვნებისთვის. მან იცოდა მხატვრული ზომიერების ფასი!

ეროსს ახარებდა ვანო ფანტიაშვილის როლის წარმატება. ეს საოცრად მორიდებული კაცი, თვალებს რომ ვერ გისწორებდა საუბრის დროს, მუდამ კმაყოფილებით იღიმებოდა ამ როლის ხსენებაზე. იგი თავისებური გაგრძელება იყო იმ გზისა, სადაც ერთ მწკრივში ლაგდებიან ზიმზიმოვი, ლოპესი, გვადი და სხვები. მათ გვერდით სულ სხვაგვარად იკითხებოდა ეროსის წარმატება ირაკლი რაზმაძის როლში (ა. ჩხაიძის „ხილში“). გვაგონდება მისი დევიატოვი ა. გელმანის „ჩვენ ქვემოთ ხელის მომწერნი“, მოვლენათა კომენტატორი კ. ბუაჩიძის პიესაში „ამბავი სიყვარულისა“. გვაგონდება მისი მარკოს ბრუტოსი („იულიუს კეისარი“), ოთარ ბეგი („ლალატი“), დათვი („ჰინკრაქა“), გვაგონდება ბევრი სხვაც თეატრის ისტორიის დამამშვენებელნი, სიმდიდრე ქართული არტიკული მრავალსახეობისა!

ეროსი მანჯგალაძის გმირები სავსებით თავისუფალნი არიან ავტორის ძალდატანებისაგან. მათ არც ათასი ტანჯვისა და შრომის კვალი აჩნიათ, არც ნაკეთობა. ისინი თითქოს ერთბაშად და თავისთავად გაჩნდნენ ამ ქვეყანაზე. არადა, ეროსის სულიდან, მისი სისხლ-ხორციდან დაიბადნენ უმძიმესი ტანჯვითა და სულის ტკივილით. მხატვრული სახის ისეთი ბუნებრიობა, როგორსაც ეროსი მანჯგალაძე აღწევდა სცენაზე, ტელეეკრანსა თუ კინოში — ყველა ხელოვანისთვის საშური უნარი იყო.

გარდაცვალების დღეს ეროსი თეატრალური ინსტიტუტის შესასვლელთან შემხვდა. თუ გულის წაშალი დაგჭირდეს, ნუ მოგერიდებიათ, მითხრა. მის გულს კი თურმე რამდენიმე საათის სიცოცხლე ჰქონდა დარჩენილი. იმ დროს გაჩერდა ეროსის გული, როცა მთელი საქართველო უდიდეს სიყვარულს და თანაგრძნობას უცხადებდა...

ეკონომიკური ბაზარი

ელადის მუზა

კლასიკური თეატრის სამშობლო საბერძნეთი ახლობელი აღმოჩნდა ქართული არტისტიზმისათვის. ქართველი ხალხი ადრე გაეცნო სოფოკლეს და ესქილეს, პლატონის, არისტოტელეს ნაწარმოებებს.

ბერძნებს თავიანთი თავის გარდა ყველა ხალხი „ბარბაროსად“ მიაჩნდათ. ამიტომ ისინი ცდილობდნენ „ბარბაროსთა“ კულტურულ აკლიმატიზაციას. ფილოსოფოსი თემისტოისი ამაყობდა რომ კოლხეთი „ბარბაროსული და პირქუში ადგილი ერთი კაცის სიბრძნემ და სათნოებამ გახადა ელინური და აქცია მუზების ტაძრად“¹.

მაგრამ ძლიერი აღმოჩნდა ქართული ეროვნული ენერჯია. ვერავითარმა უცხოურმა ვერ დაიმორჩილა იგი, თავად მოიქცია სულში უცხოური ნაკადები და გარდაქმნა, განაახლა და სრულიად ახლებურად აალორძინა თვითმყოფადი საწყისები, გაამდიდრა, გააღრმავა.

ქართული თეატრი შინაგანად ყოველთვის გრძნობდა სიახლოვეს ბერძნულთან. იდგმებოდა ბერძენ ავტორთა პიესები, ბერძნულ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები, მაგრამ რევოლუციამდელმა თეატრმა მაინც ვერ შექმნა, ასე ვთქვათ, „ბერძნული ციკლი“. მწირია ის, რაც ამ დარგში მოგვეპოვება.

ომისშემდგომ წლებში შესაძლებელი გახდა რომ თეატრი მიბრუნებულყო ბერძნული სამყაროსაკენ. მანამდე იყო საინტერესო ცდები ანტიკური დრამატურგიის წარმოჩენისა, მაგრამ მაინც იგი განსაკუთრებით გაძლიერდა 50-იანი წლებიდან.

¹ დ. ჭანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია, „ლტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წ., გვ. 90.

ამ მხრივ გამორჩეული როლი შეასრულა „ოიდიპოს მეფის“ დადგმამ ბათუმის თეატრში. მას შემდეგ ქართულ თეატრში დ. ალექსიძემ დადგა „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“, არჩ. ჩხარტიშვილმა „მედეა“, ა. ქუთათელაძემ „ოიდიპოს მეფე“, ამავე ტრაგედიას დადგინა თ. ჩხეიძე, გ. ლორთქიფანიძე და თ. მესხი. თეატრის ტრაგეკულ სახეს ქმნიან: ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე, ი. კობალაძე, ე. მანჯგალაძე, ო. მეღვინეთუხუცესი, ლ. ფილფანი, გ. ხარაბაძე. მათ წინ უძღვის თავისებური ტრადიცია თეატრის როლის განსახიერებისა (მაგ. ალ. იმედაშვილი), მაგრამ არსებითად ისინი ქმნიან ახალ ტრადიციას. თეატრის ქართველი შემსრულებლები სხვადასხვაგვარად წყვეტენ როლს. თვალის ერთი გადავლენაც საკმარისია, რომ დავინახოთ თვითმყოფადობა, შესრულების საკუთარი მანერა ა. ხორავასი და ს. ზაქარიაძისა, ე. მანჯგალაძისა, ო. მეღვინეთუხუცესისა და გ. ხარაბაძისა, ი. კობალაძისა და ლ. ფილფანისა. მათ არტისტულ მრავალსახეობაში ჩანდა საერთო ნიშნებიც. ყოველი მსახიობი ცდილობდა სავსებით შეეღწია სოფოკლეს სამყაროში, გამოეხატა ტრაგიკული სული ბერძენი გმირისა. ქართულ თეატრში ანტიკური ტრაგედიების დადგმის ტრადიციას თავისებურად „ზურგს“ უმაგრებდა თვით ბერძნული თეატრის გასტროლები თბილისში. ჩვენთვის ეს იყო არა მარტო გაცნობა თანამედროვე ბერძნული თეატრისა, არამედ საკუთარი შემოქმედების შემოწმებაც, განსჯა იმისა, თუ რამდენად სწორად გაიზარა და დაწყვიტა ბერძნული ტრაგედია ქართულმა თეატრმა.

ქართულმა თეატრმა დიდი როლი შეასრულა, საერთოდ, საბჭოთა თეატრებში ბერძნული ტრაგედიებისადმი ინტერესის გაღვივებაში.

„ოიდიპოს მეფის“ პირველი მრავალმხრივ საინტერესო დადგმა ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრში განხორციელდა. ა. ჩხარტიშვილმა და რეჟისორმა შ. ინასარიძემ (1946) შექმნეს წარმოდგენა, რომელმაც ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია. სპექტაკლმა საბჭოთა თეატრს გაუღვიძა ანტიკური დრამატურგიისადმი ინტერესი. „რამდენიმე თვის წინათ, — წერდა დრამატურგი მალიუგინი, — ბათუმში, ქართულ თეატრში, ენახე „ოიდიპოს მეფის“ ბრწყინვალე დადგმა. ერთ-ერთი მაყურებელი — ამერიკელი მწერალი, მეტად აღფრთოვანებული იყო სპექტაკლით და მე, საბჭოთა მწერალი, ვამაყობდი იმით, რომ ამერიკელმა მწერალმა

ვერ იხილა სოფოკლე ვერც თავის ქვეყანაში, ვერც დიდი დრამატურგის სამშობლოში — საბერძნეთში, და ნახა იგი ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში, არა მარტო დედაქალაქის, ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე, არამედ პატარა სანავსადგურო ქალაქში, რომელიც აქერიკული წესის მიხედვით, განთქმული უნდა ყოფილიყო არა თეატრით, არამედ დანსინგებითა და ლუდხანებით“ („სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 1947, 17. I).

„ოიდიპოს მეფე“ ერთი ამოსუნთქვით იყო დადგმული, წარმოდგენა მიდიოდა აღმავალი რიტმით, ემოციური დაძაბულობით. მიზანსცენებში მიღწეული იყო ლაკონიზმი, პლასტიკური სახიერება. აქაც ყველაფერი ემორჩილებოდა მხატვრული მთლიანობის კანონს. წარმოდგენის კომპოზიციური შეკვრა და მტკიცე ლოგიკური კავშირი ცალკეულ ელემენტებს შორის მეტ სიმყარეს ანიჭებდა სპექტაკლის მონუმენტურ ფორმას.

წარმოდგენა შეკრული იყო კომპოზიციურად, ყოველ დეტალს ზუსტად ჰქონდა მოძებნილი ადგილი. დაცული იყო რეჟისორული ნახაზი, მისი ფორმა, მაგრამ, ამასთანავე, ხელს არ უშლიდა შინაგან თავისუფლებას. „რეჟისორმა შეძლო, — წერდა გ. ლევინი, — ანტიკური პიესისათვის თანამედროვე სული ჩაედგა იმ გაგებით, რომ ბედისწერის ტრაგედია გადაექცია ადამიანურ ტრაგედიად, შეცდომაში შეყვანილი ჰუმანური ადამიანისა, რომელიც მოვიდა სიმართლის სანახავად...“

კრიტიკამ ერთ საყურადღებო სიახლეზეც მიანიშნა. „მოისი, — წერდა თეატრმცოდნე გრიგორიევი, — სპექტაკლის მანძილზე ქანდაკებასავით ასახიერებდა ოიდიპოსს, იგი ბოლომდე უმოძრაოდ იყო და მხოლოდ მიმიკასა და ქესტებს მიმართავდა. იგი კიბით ძირს ჩამოვარდება და გაძევებული წავა სცენიდან. კობალაძის ოიდიპოსი კი სპექტაკლის ფინალში ზევით მიემართება გარდაქმნილი და გამარჯვებული“.

ოიდიპოსის როლის შემსრულებელი კი ასე შეაქო ბ. ქლენტმა: „კობალაძე ნათელი შტრიხებით ქმნის იმ ადამიანის ტრაგიკულ სახეს, რომელიც განწირულია საშინელი ტანჯვისათვის, გვიჩვენებს ბედისწერასთან ტიტანურ ორთაბრძოლაში ჩაბმული ოიდიპოსის სულიერ სიმტკიცეს. მსახიობი მაღალი სცენური ოსტატობით ავითარებს სახეს. მიჰყავს იგი საბედისწერო ფინალისაკენ“ („ზარია ვოსტოკა“, 1947, 21 ივლისი).

„ოიდიპოს მეფემ“ დიდხანს იცოცხლა ბათუმის თეატრის სცენაზე. მან იპოვა თავისი მყოფი, თითქმის ორი ათეული წელი იგი მასთან ერთად განიცდიდა გმირის ბედს...

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმაზე ოცნებობდა სანდრო ახმეტელი. ნატვრა ვერ შეისრულა. გავიდა წლები და რუსთაველის თეატრმა დადგა „ოიდიპოს მეფე“. დიმიტრი ალექსიძის რეჟისურა, ფარნაოზ ლაპიაშვილის მონუმენტური, ემოციურად ძლიერი მხატვრობა. ოთარ თაქთაქიშვილის შესანიშნავი მუსიკა, მსახიობები: ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე, ე. მანჯგალაძე, თ. ჭავჭავაძე, ნ. ლაფაჩი, თ. ბაქრაძე. — შეიქმნა დიდებული ანსამბლი. ყველა თეატრს, მსოფლიოს ყოველი თეატრის სცენას დაამშვენებდა ასეთი შემადგენლობა!

...თებეს მეფის დიდებულ სასახლესაც მისწვდა ხალხის „გმინვა და ლაღადისი“. საყოველთაო მწუხარებამ შეაერთო მეფე ოიდიპოსი და დამხობილ ხალხს მიმართა:

ქე ხალხნო, ძველი მამამთავრის კადმოსის შვილნო!
რას დამხობილხართ სალოცავი რტოებით ხელში,
ან იქ მთელ ქალაქს რატომ ნისლავს გუნდრუჟის კვამლი?
ქ უ რ უ მ ი:
რისთვის მოვსულვართ? იღუპება ქალაქი, მეფე!
ს-სხლას მორევში ჩაძირული იხრჩობა ხალხი...
ცარეღდება ძველი სახლი კადმოსიანთა,
როს მკვდართა სულებს ვეღარ იტევს ჰადესი ბნელი.
(თარგმანი დ. გაჩეჩილაძისა)

ამ სტრიქონებმა გვაუწყეს, რომ ტრაგედია უკვე დაიწყო, სპექტაკლის ექსპოზიციის რეჟისორულმა გადაწყვეტამ კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი ტრაგიკულ მომენტს და ამით უფრო ინტენსიურიც გახდა მოქმედების დასაწყისი. ჩვენ წინ წარმოგვიდგა შემფოთებული ნეფე და ხალხი. ოიდიპოსი კეთილშობილი, ძლიერი სულის ადამიანია და იგი თავს მოვალედ რაცხს, ბოლომდე ეძიოს ბოროტების სათავე, რათა სიმშვიდე და სიხარული მოუტანოს ხალხს. რეჟისორმა ნათელი ამოცანა დაუსახა მეფეს და შესაფერის სცენურ კომპოზიციაში მოაქცია იგი. „მსუყე პალიტრით“, ფართო მონასმით დაიწყო ალექსიძემ პირველივე სცენები და ბოლომდე უერთგულა არჩეულ პრინციპს. სტილისტურად ეს მთლიანი და მო-

ნუმენტური სპექტაკლი მან მრავალპლანიან მიზანსცენებში მოაჭ-
ცია, შექმნა მისი გმირის სულიერი დაძაბულობის შესატყვისი ატ-
მოსფერო და ემოციურად დანაღმა მთელი წარმოდგენა.

პოეტური მგზნებარება და კეთილშობილური მიზანი გმირისა
მაყურებელს განაცდევინებს ესთეტიკურ სიხარულს. იგი მღელვა-
რებით უსმენს საშინელ ამბავს, მაგრამ არასოდეს კარგავს სიმზნე-
ვეს. მას ხიბლავს ტიტანური ბრძოლა გმირული სულისა, რომელიც
სავსეა რეალისტური სიმართლითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით.

სწორედ ამ მხარეს მიაჩნა ალექსიძემ უპირველესი მნიშვნე-
ლობა. შექმნა სინთეზური სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა
გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობით. სპექტაკლში ახალი
ძალით გაცოცხლდა ტრადიციის საუკეთესო მხარეები, ახალი თვი-
სებებით გამდიდრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობი-
საქენ მისწრაფებამ ალექსიძეს საშუალება მისცა უფრო თამამად
წარმომდგარიყო როგორც „სინამდვილის პათეტიკურად ამსახვე-
ლი“ (მ. რილსკი).

ფიქრობენ, თითქოს გმირულ თეატრს არ შეუძლია მხატვრული
სახის ფსიქოლოგიური ანალიზი. იგი უფრო ზოგადია, საერთო
პლანშია მოქცეული. თანამედროვე თეატრი კი ანალიტიკურია. მას
არ შეუძლია სახის კონკრეტული, ინტელექტუალური შესწავლისა
და მისი ფილოსოფიური განზოგადების გარეშე არსებობაო. შეხე-
დულებათა ამ სხვაობას ის ობიექტური პირობებიც დაემატა, რომ
გმირულ თეატრს თავისი რჩეული მსახიობებიც სჭირდება და ამ-
გვარი სტილის შემოქმედნი უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე სხვა მი-
მართულებისა. ხშირად ტრაგიკული პათოსის ერთ მსახიობზე რამ-
დენიმე ათეული „რეალისტური“ თუ „ინტელექტუალური“ მანერის
არტისტი მოდის. ამან, და სხვა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა პი-
რობებმა. ნიადაგი მოუმზადეს გმირული თეატრ.ს პრინციპებში
დაეკეცებას.

ამ მხრივ „ოიდიპოს მეფე“ ალექსიძის რეჟისორული ტალანტის
ახალი გამოცდა იყო. მაგრამ რეჟისორს საკმარისი ძალა აღმოაჩნ-
და იპსათვის, რათა მოეცა გმირულისა და ფსიქოლოგიური სა-
წყისების ერთიანობის მაგალითი. ეს ბუნებრივი სინთეზი რამდენ-
ნადაც სასიხარულოა, საერთოდ. თეატრის წარმატებისათვის. იმდენ-
ნად დამაფიქრებელიცაა. სპექტაკლმა კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი იმას,

რომ ამ გზით სიარული მხოლოდ ღრმა ემოციისა და ფართო მას-შტაბის მსახიობებს შეეძლოთ...

ოდიპოსის ოთხი (შემდეგ კი სამი!) შემსრულებელი „დაიტია“ სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. ყოველმა მათგანმა თავისი დაპოუკიდებული სახე იპოვა. „ამ მხრივ „მეფე ოდიპოსში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა ლეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“ — წერდა ს. მოკულსკი. მისივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამოირიცხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

გავიხსენოთ სპექტაკლი და ნათელი გახდება, თუ რა დიდი ადამიანური სიმართლე იყო მასში, რა ღრმა ფილოსოფიური სამყაროს მხილველნი ვიყავით ჩვენ. ეს იყო „მშვენიერი საშინელება“, რომელმაც მთელი ძალით გვაგრძნობინა „ესთეტიკურ სფეროში ცხოვრების განუზომელი სიმდიდრე“. „შედით რუსთაველის თეატრში, — წერდა გ. ქიქოძე, — შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოვლისშემძლე მოიროსთან, რომელსაც თვით ღმერთებიც ემორჩილებიან და, თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს ანუ მაყურებლის სულის განწმენდას იწვევს, თუმცა ის ოცდაოთხი საუკუნის წინაა შექმნილი“.

„ალექსიძის დადგმის, — წერდა ს. მოკულსკი, — უპრეცედენტო წარმატებამ საბჭოთა სცენას დაუბრუნა ანტიკური ტრაგედია, ნათლად დაგვანახა მისი განუზომელი მხატვრული ღირებულება, გვიჩვენა, თუ რა დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭებაა ადამიანისათვის“. მისივე სიტყვით, იგი ალექსიძეს აღრე ცნობდა, როგორც „კვიან, კულტურულ, დიდი გემოვნების რეჟისორს, იგი გამოირჩეოდა იმითაც, რომ წარმატებით ახორციელებდა სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის ნაწარმოებთა დადგმას“. გაზ. „პრავდას“ მიაჩნდა. რომ „სპექტაკლის შემქმნელებმა შეძლეს შევეყვანეთ ამ ანტიკური ტრაგედიის გმირთა სულიერი დელვის დიდ, რთულ, ტანჯვით აღსავსე სამყაროში, გავეტაცებინეთ ბედის სირთულის ჩვენებით“.

ალექსიძის ალღოსა და ნიჭის დადასტურება იყო ისიც, რომ მან სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფში გააერთიანა ადამიანები, რომელთა მხატვრული პრინციპებიც ახლობელი იყო მისთვის. ფ. ლაპიაშვილის დიდებული მხატვრობა, ო. თაქთაქიშვილის ღრმად ემოციური მუსიკა და ძლიერი აქტიორული ანსამბლი ერთ მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტას დაუმორჩილა რეჟისორმა.

ა. ხორავეა, ს. ზაქარიაძე და ე. მანჯგალაძე — ასე დამკვიდრდა ოიდიპოსის „ყოველდღიური“ ცხოვრება სცენაზე. მან სიხარული მოუტანა მაყურებელს. იგი ნახა მრავალეროვნება აუდიტორიამ: რუსმა, უკრაინელმა, ბერძენმა, გერმანელმა, ინგლისელმა, ჩეხმა, პოლონელმა, ამერიკელმა, ფრანგმა თუ სხვამ. დაიწერა აღტაცებული სტრიქონები, ყველამ იგრძნო, რომ სამი ოიდიპოსი სულ სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე. რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი, ენერჯია, რამდენი ღელვა განიცადა რეჟისორმა, რომ სამივე ოიდიპოსს თავისი სახე და გზა ჰქონოდა სცენაზე. მე არასოდეს დამავეიწყებდა ის დრო, როცა დ. ალექსიძემ თეატრის მუზეუმის დარბაზში დადგა ოიდიპოსის დეკორაციები და თვეობით მუშაობდა ს. ზაქარიაძესთან. ს. ზაქარიაძემ საბჭოთა კავშირში ფართო აღიარება პირველად ოიდიპოსის როლით ჰპოვა!

როცა „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოვენენკოს სიტყვები, „ყველა ბერძენი, — ამბობდა ის, — როდი იყო ისე ლამაზი, როგორც მათი ქანდაკებებია. ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტეები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლენებაში, გრძნობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრად ამქვეყნად“.

„სილამაზის იდეალი“ იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური პრინციპიც, მის გამოვლინებას ეძებდა იგი ყველგან, ეძებდა მგზნებარედ, უკომპრომისოდ, ამ მხრივ მან ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდო რუსთაველის თეატრს.

„ოიდიპოს მეფე“ იმ დიდი გზის გაგრძელებაა!

საბჭოთა კავშირის სახ. არტისტის მ. კრუშელნიცკის აზრით, „ოიდიპოს მეფე“ უძვირფასესი აღმასია საბჭოთა თეატრისა, რომელიც გამოირჩევა რეჟისორული აზრის სიბრძნითა და ორიგინალური ფილოსოფიური ხედვით.

ოდიპოსი ურთულესი სახეა. მსოფლიოს დრამატურგიამ ბევრი არ იცის ასე ღრმად ემოციური და ფილოსოფიური აზრის პიესა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ყოველი მსახიობი, თუ მას სურს წარმატებით გამოვიდეს ოდიპოსის როლში, მხოლოდ ხანგრძლივი შრომის შემდეგ შეძლებს მიუახლოვდეს სოფოკლეს გმირს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა დაუღალავი, დაფიქრებული მუშაობა. ოდიპოსი პირველად ა. ხორავამ შეასრულა. რეჟისორმა ოსტატურად მოაბრუნა პიესის თემა და ახალი სცენური გადაწყვეტა მისცა ნაწარმოებს. მეფე და ხალხი — ასე განსაზღვრა სპექტაკლის დედააზრი და ამ მიზანს გაჰყვა მსახიობიც. იგი იდგა, როგორც ნამდვილი მეფე — ძლიერი თავისი სიმართლის რწმენითა და ამაყი — სიბრძნით.

ხორავამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა ოდიპოსის სახე და ყოველი დეტალიც ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილა. როლის ამგვარი შესრულების გამო ს. მოკულსკი წერდა: „ეს არის დიდი გაქანების ტრაგიკოსი მსახიობი, რომლის შემოქმედებაში ცეცხლოვანი აღმაფრენა და რომანტიკული მგზნებარება შერწყმულია რეალისტურ სიღრმესა და დიდ სიმართლესთან“.

ქვეშარტად დიდი ტრაგიკული პათოსით ჩაატარა ა. ხორავამ სპექტაკლის ფინალი.

ჩუ! ეს რა არის? ჰოი, ღმერთებო, ჩემი მტრედები!
აქ სადღაც ახლოს ქვითინებენ... ჰო, აქ არიან...
შეებრალეზივარ ჩემს ძმას, კრეონს, შეებრალეზივარ,
ჩემი შვილები აქ მომგვარა, ხომ მართალს ვამბობ?

ეს მომენტი უდიდესი განცდის ძალით გამოხატა ხორავამ.

ეს ტრაგიკული ამალღებულობა იყო ხორავას დიდი არტისტული გამარჯვებაც.

ლირიზმი და შინაგანი თრთოლვა იყო მანჭგალაძის შესრულებაში. რეჟისორმა მსახიობი დააყენა ახალი პერსპექტივის წინაშე, რომლითაც ახალი ჰორიზონტები იშლება მის წინ!..

ტრაგიკული მონუმენტურობა და მეფური სიდიადე რამდენადმე აკლდა ს. ზაქარიაძის გმირს, მაგრამ ეს იყო დიდი ოსტატობით, ღრმა ფსიქოლოგიური დაძაბულობით, შინაგანი სისავსითა და დამაჯერებლობით განსახიერებელი როლი. შესაძლოა, ზაქარიაძეს არსად ისე მძაფრად, ტემპერამენტით, ფართო მონასმით არ გამო-

უხატავს გმირის ცხოვრება, როგორც ოიდიპოს მეფეში. მისი შესრულებით გავიდა იგი საკავშირო სარბიელზე.

არც ერთ სპექტაკლს, არც ერთ შრომას იმდენი სიხარული და პოპულარობა არ მოუტანია ალექსიძისათვის, როგორც „ოიდიპოს მეფეს“.

უნდა გავიხსენო „ოიდიპოს მეფესთან“ დაკავშირებული ერთი ბედნიერი დღე. ასეთი დღეები იშვიათია ადამიანის ცხოვრებაში. ეს თითქოს ერთი ჩვეულებრივი დღე იყო.

დილით რეპეტიცია, საღამოს სპექტაკლი! ერთი შეხედვით, თითქოს ერთფეროვანია თეატრის ცხოვრება. დილით ყველაფერი იწყება თავიდან და მთავრდება გვიან ღამით, როცა დეკორაციები კულისებში ქაოტურად მილაგდებიან და ზეზეულად თვლემენ სიბნელეში.

ჩვეულებრივია-მეთქი თეატრის დღე, მაგრამ ვერსად ვერ ნახავთ ასეთ უჩვეულოსა და უცნაურ ცხოვრებას, მის ათასგვარ ხილულსა და უხილავ დინებათა ნაკადებს. ცოცხალი ნიღბების დაუსრულებელი ვარიაციები, ერთსა და იმავე დროს. გვიჩვენებენ ჯოჯოხეთსა და სამოთხეს, სადაც ყველა მონაწილე თავის აღსარებას ამბობს. ამ უკიდევანო სამყაროში ცხოვრობენ ადამიანები, იტანჯებიან, რათა სხვასაც განაცდევინონ თავიანთი სულის ტკივილი. თამაშობენ დილით, საღამოთი, თამაშობენ ყოველ წუთსა და წამს... მოუთმენლად ელოდებიან მაყურებელს, როგორც ბრალდებულნი მოსამართლის განაჩენს. ალტაცება თუ ცივი მზერა? რა იქნება, რა მოჰყვება ფარდის დაშვებას? ნერვული განცდა ფარული ლოდინისა.. და მერე ფინალი, — მქუხარე ოვაცია, სულთა ერთობა თუ გულგრილი განშორება. საკაზმულოში მაყურებლის ტამთ გამოცილებული მსახიობები (ყველა თავის გუნებისამებრ რომ იყოფს ზეიმის წილს!) ან დამარცხებულნი (ეჭვიანად რომ უმზერენ ერთმანეთს და უფრო მეტად. რეჟისორს), დაოხენ. კამათობენ. არის ჯიბრი და გახელება, გულიტკენა და ღოფერება. არის ყველაფერი, რასაც დიდი ცხოვრება ჰქვია. თავისი დღითა და ღამით. სიკვდილითა და სიცოცხლით; ყველაფერი არის ერთ დღეს, თეატრის ერთ ჩვეულებრივ დღეს, რომელიც ისე არ ჩაივლის, ათასი უჩვეულო ამბავი არ მოხდეს. ამის გარეშე თეატრი არ არსებობს. თეატრში ცხოვრება მუდამ დღეს და გადმოდღეს; დაუსრულებელ კიდილსა და წინააღმდეგობაში იბადება ახალი სახეები, ახალი სპექ-

ტაკლები, კვდებიან და იბადებიან, როგორც ცხოვრებაში ადამიანები, მაგრამ ეს მაინც სხვაა, ვიდრე ნამდვილი ცხოვრება...

თეატრის ერთი დღე მუდამ განსხვავდება მეორისაგან, რადგან მსახიობი სრული სიზუსტით ვერასოდეს გაიმეორებს ერთხელ შექმნილ სახეს. ცვლილებას განიცდის ყოველი დღის წარმოდგენა (ხშირად მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი რომ არის!).

განსაკუთრებით საგრძნობია, როცა თეატრი სტოვებს საბუღალროს და საგასტროლოდ მიემგზავრება. ყველა თეატრი იცვლება ამ დროს. ყველა საგანგებოდ ემზადება გასტროლებისათვის, მაგრამ ასე მგონია, ქართულ კაცში მაინც უფრო ძლიერია თავის მოწონებრს, „სხვისთვის ჩვენების“ სურვილი. ასე გეგონებათ, თითქოს სწორედ ახლა, ამ წუთს წყდება მთელი საქართველოს ბედი, თითქოს ამ შეჯიბრმა უნდა გადაწყვიტოს მკობნი. იღვიძებს თავმოყვარეობის გრძნობა, უთუო გამარჯვების ჟინი... მსახიობები ეძლევიან სრულ შთაგონებას, ბრძოლის ველზე გასულ მეომრებსა ჰგვანან...

სწორედ ასეთი დღე იყო 1958 წლის 30 მარტი რუსთაველის თეატრისათვის მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე. რუსთაველის თეატრს ამ ასი წლის განმავლობაში ბევრი ზეიმი უნახავს, გამარჯვების დროშა აუწვევია სულ მალა — ყველას დასანახად, მოუვლია მსოფლიო, სიზმრადაც რომ ვერ წარმოდგენდნენ მისი მებალავრეები ამ საუკუნის წინ. ისეთ აღიარებას მიაღწია დღეს თეატრმა, მაგრამ სენეკას თქმისა არ იყოს, „ეს თალი ჩამოინგრეოდა, ერთი ქვა რომ არ ამაგრებდეს მეორეს!“ ერთი დღე რომ არ ავსებდეს მეორეს, წელი — წელს და თაობები — თაობებს.

თეატრის ერთი ბედნიერი დღე იყო 30 მარტიც. მოსკოვის თეატრალური საზოგადოებრიობის თხოვნით დამატებით დაინიშნა სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“. ერთ დღეს სამი „ოიდიპოსი“! ამ ასი წლის მანძილზე, ასეთი შემთხვევა არც ყოფილა, ადვილი სათქმელია, ერთი სპექტაკლი სამჯერ. ოიდიპოსისა და იოკასტეს შემსრულებლებს კიდევ არა უშავდათ, თითოჯერ უწევდათ თამაში, მაგრამ ქოროს? — დილიდან საღამომდე თამაში?!

დილის ცხრა საათზე მთელი დასი თეატრში იყო. ათ საათზე აფუსფუსდნენ კაპელდინერები, თეატრის დირექცია. საბოლოოდ, თო სალაროსთან გაჩნდა დიდი რიგი. სამივე სპექტაკლის ბილეთები ადრე გაიყიდა, მაგრამ სალაროსთან რიგი მაინც დადგა.

პარტერში მოკლე საინფორმაციო თათბირი ჩატარდა. თეატრის ხელმძღვანელმა დ. ალექსიძემ ილაპარაკა სიტუაციის სირთულეზე, უჩვეულო „სენსების“ თავისებურებაზე, ილაპარაკა რბილად, ნახევრად შეხუმრებით, მოფერებით, ქოროს მონაწილეებს სთხოვა განსაკუთრებული ყურადღება. ფ. ლაბიაშვილი სცენაზე ავიდა მუშებთან. დაიწყო დეკორაციის დადგმა, უსულო საგნების მხატვრულ ნაწარმოებად გარდაქმნის პროცესი. მსახიობები კულისებისაკენ წავიდნენ თავიანთი სულის ორეულების მოსაკაზმავად...

12 საათია. დარბაზში მაყურებლის ტევა არ არის, სავსეა გასასვლელებიც. პირდაპირ იატაკზე სხედან ახალგაზრდები, ბევრია ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი. ჩანს, წარმოდგენას მეტწილად ახალგაზრდობა მიეძალა. ოიდიპოსის როლის შემსრულებელიც ახალგაზრდაა (ეროსი მანჯგალაძე). მოსკოველებმა უკვე ნახეს მისი გონებამახვილური, არტისტული ფეიერვერკებით გაბრწყინებული ლოპესი „ესპანელ მღვდელში“ — ზალასი კომედიური სახე და ახლა ტრაგიკულ ოიდიპოსს უნდა შეხვდნენ. უნდა ნახონ ერთარსებაში ჩასახლებული ორი ნიღაბი — ცხოვრების ორი საწყისი, — კომიკური და ტრაგიკული.

ქრება სინათლე. პარტერი უფსკრულს ემგვანება. წამიერად თითქოს ყველაფერს შთანთქავს სიბნელე. ნელ-ნელა, შეუმჩნევლად ნათდებაან ნათურები, სინათლის შუქი (როგორც მზის სხივი) ეცემა ნიკეს ქანდაკებას, სცენის სივრცე რალაც უკიდევანო სამყაროს ემსგავსება. მონუმენტური სიდიადე და ფართო მონასმები ამაღლებულ განწყობილებას ქმნის. თანდათან შემოდინ ქოროს მონაწილენი, ო. თაქთაქიშვილის მელოდიური მუსიკა მიაცილება მათ მეფის სახილველად. მოდიან ქოროს მონაწილენი, რათა შეველა შესთხოვონ მეფეს. თავს დასტეხიათ უბედურება. გამეფებულა კირი. მხოლოდ ბრძენმა მეფემ უწყის საიდუმლოებათა ამოხსნა და სცენაზე შემოდის ეროსი მანჯგალაძე — ახალგაზრდა მეფე. იგი ზემოდან გადმოსცქერის მის წინ დამხობილ ხალხს, მერე თანდათან უახლოვდება მათ და ასე იწყება მეფური მოვალეობის აღსრულების დღე.

ეროსი მანჯგალაძემ ითამაშა ისე, როგორც არასდროს. მის შესრულებაში ფეთქავს ზღვა ემოცია, ხალასი გული, სიწორფელე, მის სულში გზას იკვლევს რალაც ბავშვური, ზოგჯერ მიამიტურობამდე მისული უშუალო განცდა. გამოცდილი მეფის მოქმედებას ზოგჯერ

22. ვასილ კიკნაძე

ცვლის ახალგაზრდული გზნება და ბედთან ჭიუტი შერკინება. უცნაურად იზიარებთან მისი თვალები, როცა მიხვდება თავის უბედურებას. მერე წაშიერი გაოცება ეუფლება სამყაროს თუ ბედის გაუგონარი უსიამოვნების გამო, სახეზე იხატება ფარული, ქვეშეცნეული კითხვები: რატომ? რისთვის მოექცა ასე სასტიკად ბედი? ყველაზე ძლიერი მაინც შვილებთან გამოთხოვების სცენა იყო. მართლაც საოცარი სანახაობა იყო ახალგაზრდა მეფის სრული განადგურების ეს ეპი. დარბაზი თითქოს დაცარიელებულიყო, თითქოს მაყურებელი სადღაც შორს წასულიყო, ძალიან შორს, აბა, ასე რამ გააქვავა ეს ხალხი, ერთი ჩახველება რაა (თეატრში რომ იციან ხოლმე), ისიც არ ისმოდა, არც ჩურჩული თუ აღტაცება. გამეფებულიყო სამარისებური სიჩუმე. დამთავრდა წარმოდგენა. ე. მანჯგალაძე — თიდიპოსი ორკესტრის სიღრმეში გაუჩინარდა, უფსკრულისაკენ წავიდა თვალებდათხრილი. ქორო კულისებს მიეფარა. სცენაზე თანდათან მწუხარე ეპი დადგა, სიბნელემ იმძლავრა, შემდეგ ისევ აინთო სანათურები, ისევ ფრთებგაშლილი ნიკეს ქანდაკება... და ყველაფერი თავისი გზით წავიდა. ცხოვრება გრძელდება. სიზმარივით გაქრა ყოველივე. დარბაზში სინათლემ იმატა, მქუხარე ტაშმა იფეთქა, დარბაზი ფეხზე წამოიჭრა, დაიწყო მსახიობთა გამოძახება, ოვაცია... კულისებში შეიკრნენ სტუდენტები თეატრალური ინსტიტუტიდან.. უცნაურ ფაქტს შევესწარი — ეროსის ხელზე სამთხვევად დაიხარა ერთი ახალგაზრდა, ეროსი შეკრთა, უფლება არ მისცა. ვხედავდი ბედნიერ მაყურებელს, ბედნიერ მსახიობებს. ეს წუთები მას რუსთაველის თეატრმა აჩუქა. თანდათან წავიდნენ უცხონი. თეატრი თავისთავთან მარტო დარჩა. ქორო გრიმებში, კოსტიუმებში გამოწყობილი, ფოიეში გამოვიდა. მსახიობები იწყებდნენ სპექტაკლზე საუბარს: ვინ როგორ ითამაშა, ვინ რას გრძნობდა, რა მოეწონა, რამ ააღელვა. თანდათან მინელდა წარმოდგენიდან გამოყოლილი განცდაც...

და ამასობაში მეორე „სენანის“ დროც მოვიდა. სამ საათზე ისევ სპექტაკლია დანიშნული. სერგო ზაქარიაძე თამაშობს თიდიპოს მეფის როლს. ამას „დახურული“ წარმოდგენა დაარქვეს. მაყურებლად მარტო ხელოვნების წარმომადგენლები არიან. არიან უცხოელებიც. სერგო ზაქარიაძის პირველი გასვლა საკავშირო ასპარეზზე. თიდიპოს მეფით დაიწყო მისი ტრიუმფი. ამ როლის წარმატებით შესრულებისათვის მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახალხო

არტისტის წოდება. აქედან შეიტყო მოსკოვმა, რომ რუსთაველის თეატრს ა. ხორავას და ა. ვასაძის გარდა, კიდევ ჰყავს დიდი მსახიობი, დამამშვენებელი ყოველი რანგის თეატრისა.

მსახიობებმა იციან ს. ზაქარიაძის დიდი პროფესიონალიზმი სპარტანულად რომ წვრთნის თავის სულსა და სხეულს, ყველაფერს სწირავს სცენას, როგორც არავენ. ქორო და სხვა როლების შემსრულებელნი კვლავ საკაზმულოებს დაუბრუნდნენ. ერთხელ კიდევ ამოწმებენ — არიან თუ არა სრულ ფორმაში. ზაქარიაძის მზერას უნდა გაუძლონ, უნდა გაუძლონ მის მაქსიმალისტურ მოთხოვნებს, „სცენიდან დაბრუნებულებს ფეხზე დგომა აღარ შეგეძლოთ, რე უნდა დაიხარჯოთ, დაიცალოთ, ეუბნება სერგო. თავადაც ასე იქცევა, მაგრამ წინ კიდევ ერთი სპექტაკლი აქვთ სათამაშო ქოროს მონაწილეებს და სხვებს. რაღაც ზომიერებაა საჭირო, ენერგიას საღამოსათვის შემონახვა უნდა.

სცენაზე გამოდის ზაქარიაძის ოიდიპოსი, დარწმუნებული თავის მეფურ ძალაში, თავის სიბრძნეში. მან ამოხსნა სფინქსის მიერ მიცემული შეკითხვის საიდუმლოება, ხალხს სიკეთე მოუტანა და ასე ზვიმური, გმირულად ამადლებული იწყებს თავის პირველ შეხვედრას ხალხთან. რას დამხობილხართ სალოცავი რტოებით ხელშიო, — მიმართავს მრევლს და თანდათან იწყებს სიტუაციაში გარკვევას.

იწყება პროცესი, ნამდვილი, დიდი, სახალხო პროცესი დამნაშავეის ძიებისა. ს. ზაქარიაძეს სახე ფსიქოლოგიური სიღრმეების გახსნაზე. ნიუანსების მოხილვაზე და სულიერ ექსპრესიაზე აქვს აწყობილი. იგი მომართულია ზამბარასავით, ექსპრესიულია ეესტი და რიტმი, სცენაზე ნამდვილი შემოქმედებითი ცეცხლი ანთია. ამ ცეცხლში იწვის მსახიობის სული, სხეული, იწვის მისი ზღვა ტემპერამენტი. მასში ყველაფერი ბობოქრობს, თითქოს არ ემორჩილება საზღვრებს, წალეკვით ემუქრება ყველაფერს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი სცენა, როცა ოიდიპოსი დაიძახებს: „მწყემსნი. მწყემსნი“. და როცა თვალედათხრილი მორბის სასახლიდან.

ს. ზაქარიაძის ოიდიპოსი მიხვდა, რომ დიდი დანაშაულის კვალს მიაგნო, მიხვდა. უფსკრულის პირას რომ დგას. საიდუმლოების ფარდის ასახდელად საჭირო იყო მწყემსის მოყვანა. მან ყვირალით მოიხმო იგი და ასე შევარდა სასახლეში. როცა სერგო ზაქარიაძე — ოიდიპოსი გაიქცა სასახლისაკენ, დარბაზში იქუხა ტაშმა, დიდხანს არ შეწყვეტილა ოვაცია. მერე მოვლენები სწრაფად განვითარდა.

ზაქარიაძე — ოიდიპოსი ჩქარობდა შეეტყო ჭეშმარიტება. და აი, ისევ სასახლიდან გამოდის, უკვე ბრმაა, თვალბდათხრილი. ოიდიპოსი კიბის საფეხურებს ვერ გრძნობს. დიდი სიმაღლიდან დაბლა, ორკესტრისაკენ გადმოეშვება და ისე ძლიერად დაეცემა, რომ მაყურებელი გაოგნდება. ნუთუ შეიძლება ასე გაწიროს ადამიანმა თავი! ძალიან დიდი სიმაღლიდან გადმოვარდნილი მსახიობი, შემზარავ ხმას გამოსცემდა, მერე ერთხანს გაინაბებოდა. მაყურებელს ეგონა, ველარ წამოდგებოდა. მერე ნელ-ნელა დაიწყებდა ხელების ცეცებას, საყრდენს ეძებდა და დაიწყებდა მონოლოგს. ეს წუთები დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. იგი თანდათან მიჰყვებოდა გმირის ცხოვრების გზას. ზაქარიაძე ოიდიპოსი უკვე მოტეხილი წამოდგებოდა (დაცემა ხომ სიმბოლური მნიშვნელობისა იყო!), მონოლოგის ტონალობაც სხვა იყო, დიდი ქარიშხლისაგან ნამუსრევს მიაგავდა მისი სული.

უცებ დარბაზში გაისმა მამაკაცის თავშეკავებული ქვითინი, მაყურებელი მოურიდებლად, ხმამაღლა ტიროდა, არავის გაჰკვირვებია, თვალბზე ცრემლი ბევრს ჰქონდა. ზაქარიაძე ტალანტითა და აზროვნების სიღრმით არა მხოლოდ აოცებდა მაყურებელს, არამედ იწვევდა სრულ თანაგრძნობას, თანაგანცდას, რაღაც ახლობელს ხდიდა მაყურებლისთვის გმირის ბედს, თანაზიარობის განცდა ეუფლებოდა ყველას.

წარმოდგენის შემდეგ მაყურებელი დიდხანს არ დაშლილა. არ ვიცი, რამდენ ხანს გაგრძელდა ტაში. ქოროს აშკარად ეტყობოდა დაღლა, უნდა ჩაემუხლა, დაესვენა. ზაქარიაძის რიტმს აყოლილი ერთობ გადაიქანცა (ადვილი არ იყო ზაქარიაძის პარტნიორობა!).

სცენაზე ავიდნენ გამოჩენილი მსახიობები, რეჟისორები, კრიტიკოსები, თეატრის მოღვაწეები. გვირგვინი მიაართვეს სერგოს. „თქვენი ტრაგიზმით ალაგზნეთ მოსკოვი“, — ეუბნებოდნენ ისინი. ულოცავდნენ მარეცკაია, ტაპორკოვი და სხვები.

კულისებში გადავიდა ზეიმი. მაყურებლები იქაც შეჰყვნენ ზაქარიაძეს. როგორ ბავშვივით განარბებული იყო სერგო! პირველი დიდი აღიარება, პირველი ტრიუმფი. მის საკაზმულოში შევედით მე და ნოდარ გურაბანიძე (რომელიც დეკადაზე თან ახლდა რუსთაველის თეატრს, როგორც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წარმომადგენელი). ეულოცავდით დიდ აღიარებას, ქართული თეატრის გამარჯვებას... — მე კი, მაგრამ... ეს საერთოდ, მთელი საქართვე-

ლოს გამარჯვებაა, — ამბობდა სერგო და აქცენტი სხვაზე გადაქონდა. ამბობდა, მაგრამ აშკარად ვხედავდით, რომ უბედნიერესი ადამიანი იყო ამ წუთებში. არც არის გასაკვირი. ყოველი ნამდვილი ხელოვანი ხომ იმისათვის იბრძვის, რომ მისი შემოქმედება მის ღირსებას იცავდეს და ერის კულტურის გამომხატველიც იყოს!

საათის ექვსზე თეატრში თითქოს ცხოვრება ჩაკვდა. საოცარი სიჩუმე იყო. ყველა დაიდალა. მსახიობების ნაწილი თეატრის ბუფეტში შევიდა წასახემსებლად. ზოგმა თავის საკაზმულოში წასათვლემად მოიკალათა. წინ დიდი ბრძოლა ელით — მესამე სპექტაკლია რვა საათზე. აკაკი ხორავა თამაშობს, მოსკოვისათვის ასე ახლობელი და ნაცნობი ქართველი ტრაგიკოსი. ხორავა უყვართ მოსკოველებს. მათთვის ნაცნობია მისი განუმეორებელი მომხიბვლელობა და ტრაგიკოსის ნიჭი. მას ხომ „დიდი და გასაოცარი ტალანტი“ უწოდა ა. ფადეევმა, ხოლო კაჩალოვმა უთხრა: მიწამდე თავს ეხრი თქვენი ოტელოსათვისო. ა. ხორავა წლებით დამძიმდა. ახლა კვლავ მოსკოვშია ოიდიპოსის როლით. პირდაპირ გასაქანს არ ამლევენ ხორავას. ქუჩაში აჩერებენ, ზოგი ავტოგრაფს სთხოვს. ზოგი — ბილეთს.

ა. ხორავა თეატრში ადრე მოვიდა, მე და ნოდარი თავის საკაზმულოში შეგვიყვანა. დღევანდელ სპექტაკლებზე უნდოდა სიტყვის ჩამოგდება. ფარული არტისტული შეჯიბრი ყველა პირობებში (და ყველგან) არსებობს, და არც ხორავა იყო გამონაკლისი. უხარია სხვისი წარმატება და ვგრძნობ, რომ ვეფხვის ნახტომისათვის ემზადება. ხორავას ცხოვრების დიდი შუადღე ნელ-ნელა მიდის, მზე იხრება. ხორავა ეროსის წარმატებაზე გველაპარაკება — ახალგაზრდაა, გაიზრდებაო. ჩვენ მორიდებული ვდგავართ გიგანტის წინაშე. რა უბრალოა, როცა ახლოს ხარ დიდ ხელოვანთან. ყველაფერი ჩვეულებრივია, ადამიანური. თითქოს არაფერი არის განსხვავებული, ისე კი, როცა ხორავა იღიმება, არ შეიძლება შენც არ აჰყვე (სულერთია, გელიმება თუ არა), რაღაც ჯადოსნური მომხიბვლელობა აქვს მის ღვიძლს!

— ამბობენ, დღეს ბევრი უცხოელი ესწრებაო სპექტაკლს! — გვეკითხება აკაკი. ამბობენ, — ვეთანხმებით ჩვენც.

მზიანი ამინდია მოსკოვში, რუს მსახიობებს უნდათ გვასიამოვნონ და ამ სიკეთეს საქართველოს მიაწერენ, ჩვენს სპექტაკლს უკავშირებენ. ეს მზე თქვენ მოგვიტანეთო. მზეს ვინ სად წაიღებს?

მაგრამ მაინც სასიამოვნოა გულწრფელი ქათინაური. არა, კაცმა რომ თქვას, ტყუილიც არ არის. ნამდვილი შემოქმედებითი მცხუნვარება და მზის სინათლე ჩაიტანა რუსთაველის თეატრმა. სამი ოიდიპოსი! ხუმრობა არ არის. რომელ თეატრს შეეძლო ამის გაკეთება? პროფესორმა ს. მოკულსკიმ ამიტომ თქვა: დ. ალექსიძის სპექტაკლი „უპრეცედენტო მოვლენაა“.

7 საათზე ისევ აფუსფუსდა თეატრი. ისევ მოვიდნენ კაპელინერები. თითქოს ყველაფერი პირველად ხდება. რა ლამაზია ამ დროს თეატრში ცხოვრება! ეს სართვლო სამზადისსა ჰგავს. მოსავალი უნდა მოიწიო.

აქა-იქ დაიწყო მაყურებლის შემოპარება. უბილეთო ნაცნობები აღრე შემოჰყავთ. ყველაფერი მზადაა. ქორო გამოფხიზლდა. ა. ხორავა უკვე მსახიობთა ფოიეშია, თავისთვის არის ჩაფიქრებული. ყველა ერიდება ახლოს მისვლას (განწყობის მსახიობთან შესაფერისი ატმოსფეროც უნდა!). დარბაზი ისე გაივსო, რომ გვეშინია, არ ჩაინგრეს. სპექტაკლის დეკორაცია თითქმის პარტერის წინა რიგებს სწვდება. ლამის არის მაყურებელი სცენას შეუერთდეს. ქორო და მაყურებელი ერთმანეთს აგრძელებენ.

აკაკი ხორავა მშვიდად იწყებს წარმოდგენას. დინჯად, აუჩქარებლად, მეფურად. მის გამოჩენას მაყურებელი ოვაციით ხვდება. სპექტაკლი თანდათან იზრდება, რიტმი იძაბება, მეფური სიმშვიდე ირღვევა, ზღვის მოქცევასა და უკუქცევას ჰგავს წარმოდგენის რიტმული დინება. ყველაზე უფრო ხორავას სულის გაშლა, მისი უღრმესი ტკივილის პოეტური განცდა იმ სცენაშია. როცა იგი ვარსკვლავებს, ცას და სამყაროს მიმართავს, როცა კოსმიურ სივრცეებს ესაუბრება. იგი მიმართავს ვარსკვლავთა გუნდს, ცას. „ტურფა ნიმფას ნაზ ხელთაგან აყვანილ“ ოიდიპოსს უგალობს ქორო. კიბის საფეხურებზე ნელ-ნელა ეშვება ხორავას მონუმენტური ფიგურა, მიდის დაბლა მაყურებლისაკენ და ლოცვასავით ისმის მისი ჩურჩული, ოდნავ აწეული, რბილი, ხავერდოვანი ხმა, ეს რაღაც ღვთაებრივი ხმაა. ხორავას შეუძლია ამ ხმით შეძრას ნებისმიერი ადამიანი, შეძრას გულეები ათასებისა. სხვა არაფერი არც გინდა, ოღონდ მის ხმას უსმინე. ეს არის პოეზია, მუსიკა, და მაყურებელიც ტკბება ბუნებისაგან უხვად მინიჭებული ამ სიკეთით. გამაბრუებელი იყო ხორავას თამაში. მან აიყოლია მთელი დარბაზი. დამთავრდა წარმოდგენა. არავინ იძვრის ადგილიდან. თითქოს სიზმარს ჰგავს

ყოველივე. მაყურებელი თანდათან უბრუნდება რეალურ სინამდვილეს. ისევ ტაში, ისევ ოვაცია დიდხანს. მერე დაუსრულებელი მილოცვები სცენაზე, კულისებში.

მე და ნოდარი შევთანხმდით, გავსაუბრებოდით იმას, ვინც უკანასკნელი დატოვებდა დარბაზს, ვისაც არ უნდოდა წასვლა და, იძულებული იყო წასულიყო. ყველა გავიდა. ერთი უცხოელი დარჩა, ხან ერთ მხარეს მიაწყდებოდა, ხან მეორეს. ჩვენ რომ დაგვინახა, მოვიდა, ხორავას ნახვა მინდაო. წავიყვანეთ სტუმარი ხორავას საკაზმულოსკენ. როგორც კი კარები გაიღო, პირდაპირ მიიჭრა და აკაკის ფეხებზე მოეხვია. ხორავა ჩვენ გაგვიწყრა — ეს ვინ მომიყვანეთო, წამოაყენა. მერე თანდათან ყველაფერი გაირკვა ეს ექსცენტრული მაყურებელი შექსპიროლოგი ყოფილა, ინდოელი პროფესორი. ბევრი რამ მსმენია ხორავას ოტელოზე. ბედნიერი ვარ, რომ დღეს დავესწარი მის ოიდიპოსს. საქართველოში არ ყოფილვარ. მაგრამ თქვენი კულტურის შესახებ წამიკითხავსო. ბევრი ილაპარაკა, ხორავას ეფერებოდა, ეხვეოდა, მერე სხვებსაც ჩამოუარა, მიულოცა.

ათ საათზე ყველაფერი მიწყნარდა. დამთავრდა თეატრის ერთი ბედნიერი დღე. სასტუმრო „უკრაინაში“ ვცხოვრობდით და იქ გაგრძელდა ზეიმი. ნოდარი და მე, ათასი შთაბეჭდილებებით სავსენი, რესტორანში ავედით, სულ ზემო სართულზე. აქა-იქ ქართველები ისხდნენ (დეკადის მონაწილენი!), მეზობელ მაგიდასთან ეცტუშენკო ლექსს ამბობდა ხმამაღლა. გამხდარი, ფერმკრთალი ჭაბუკი ლექსს რიხიანად კითხულობდა, არტისტულად, ეფექტურად. მერე ჩვენი მსახიობებიც მოვიდნენ — ეროსი, რამაზი, კოტე, გურამი, ბადრი. ხელახლა აივსო სული სიხარულით. რა კარგია წელგამართული რომ ხარ, რომ ასახელე შენი ხალხი. შენი ქვეყანა! ეს იყო ერთი დღე რუსთაველის თეატრის ასწლოვანი ისტორიისა. ამგვარი დღეები ვარსკვლავებივით ანათებენ თეატრის ცას. უამიდან უამამდე ცვივიან თეატრის ვარსკვლავები, მაგრამ მათი სულის სინათლე მაინც რჩება...

* * *

დ. ალექსიძემ წარმატებით განაგრძო „ანტიკურ თემაზე“ მუშაობა. კიევის ი. ფრანკოს სახელობის თეატრში დადგა სოფოკლეს „ანტიგონე“.

სოფოკლეს სამყაროს არსში წვდომა და მისი მშვენიერების გამო-

ხატვა — ასეთია ალექსიძის „ანტიგონეს“ ინტელექტუალური და ესთეტიკური მხარე. იგი ეპიკური სიღინჯით, დაფიქრებით ხსნის ნაწარმოების სოციალურ-ფილოსოფიურ საფუძველს და ესთეტიკური მომხიბვლელობით გადმოგვცემს მის მხატვრულ სიღიადეს. რეჟისორმა დიდებულად იგრძნო (ისე როგორც არასოდეს!) ანტიკური ხელოვნების იდეალი. მონახა მისი გამოვლინების ნათელი სცენური ფორმა და ამით მთელი სპექტაკლი საოცრად ლამაზი და მთლიანი გახადა. აქ ყველაფერი მშვენიერების, ესთეტიკური ამაღლებულობის, ლაკონიზმისა და სკულპტურული გამოკვეთილობის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. ეს არის სპექტაკლი, სადაც ყოველი მიზანსცენა, ყოველი მოძრაობა ქანდაკების პოეზიის სფეროშია განფენილი. მის პლასტიკურ მშვენიერებას (რომელიც ძველბერძნული ქანდაკებებიდან მოდის) ანათებს დიდი შინაგანი ფსიქოლოგიური სიმართლე, ადამიანურ განცდათა სიღრმე და ის ზუსტი აზრობრივი გამიზნულობა, რომელიც სპექტაკლის მკაცრ ლოგიკურ განვითარებაშია მოქცეული. ეს არის ჭეშმარიტად თანადროული (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), ნოვატორული სულის სპექტაკლი.

„დავბადებულვარ სიყვარულისთვის და არა სიძულვილისთვის“ — ანტიგონეს ეს სიტყვები გასდევს ლაიტმოტივად მიუღს სპექტაკლს. მისი შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ს. კორკოშკო (რომლის ასე დაწინაურებაც ალექსიძის დამსახურებაა) სილამაზის, სულიერი შემართებისა და სიმხნევის ცოცხალი ხატია. ეს არის ნიჭიერი, უაღრესად პლასტიკური და შინაგანი სისაესით გამორჩეული მსახიობი. მისი ძალა მისი სიმართლეა. პირველი სურათიდანვე იგრძნობა ეს, მაგრამ მსახიობი არსად ხაზს არ უსვამს ამ სიმართლეს. იგი ზომიერია მრისხანებასა და სიყვარულშიც. ნაზია თავისი მშვენიერებითა და ამაყი სულით. მთელი მისი სცენური ცხოვრება ტრაგიკულია და, ამასთან, სავსე რაღაც დამამშვიდებელი მომხიბვლელობით. რომელი სცენაც არ უნდა გავიხსენოთ, იგი დიდებულია ყოველ სცენაში. და, მგონია, რეჟისორის გამარჯვებისათვის მარტო ამ ახალგაზრდის აღმოჩენაც კმარა.

და მაინც, ცალკე უნდა გამოვეყოთ „სიკვდილის გზაზე“ მიმავალი ანტიგონე. თეთრი, საქორწილო მოსასხამით (თითქოს თავის სატრფოსთან მიდისო!) ჩამოდის კიბეებიდან და ჯურღმულისკენ შიემართება. მოულოდნელად მის ხელს ჭიამაია დააფრინდება. ანტიგონე ეალერსება მას და თხოვს წაიყვანოს იქ. სადაც მისი ბე-

დია. ჭიამაია — ეს ნაზი პოეტური სული მებრძოლი ქალისა, იქით წაიყვანს ანტიგონეს, სადაც არ არის კაცთა მტრობა და სიძულვილი, სადაც სიმშვიდე და ჰარმონიაა. მიჰყვება იგი „სიკვდილის გზას“ და მალე მის წინ სასახლის კაცნი აღიმართებიან. შუბებს შორის მოაქცევენ ანტიგონეს და უკანასკნელ სათქმელსაც დააცლიან. ანტიგონე მრისხანებით წარმოთქვამს მონოლოგს, მერე, თითქოს ბედს შეეგუო, მორჩილად გაჰყვება მათ, მაგრამ ისევ იფეთქებს სიცოცხლისა და პროტესტის ძალა, მობრუნდება მაყურებლისაკენ, გამოიქცევა და ისევ ორ შუბს შორის მოქცეული მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს „დავბადებულვარ სიყვარულისთვის“...

მთელი სპექტაკლი სავსეა ასეთი ემოციური და ლამაზი დეტალებით, მახვილი რეჟისორული მიგნებებით.

დაუვიწყარია რამდენიმე სცენა:

...სასახლის მცველნი წითელი, სისხლისფერი კოსტიუმებით შემოანათებენ სიბნელიდან. ისმის მწუხარე მელოდიები. თავდახრილნი, მუხლებზე დაჩოქილნი ელიან დამწუხრებულ მეფეს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჰემონისა და ანტიგონეს ცხედრები უნდა გამოასვენონ (სოფოკლეს სწორედ ასე აქვს!). ალექსიძემ მათ ნაცვლად, მათ გზაზე კრეონი (ა. გაშინსკი) გამოიყვანა შავი მოსასხამით. რაღაც სიბნელიდან მოდის ნელა „წითელ გზაზე“, სისხლიან გზაზე, მოდის წელში მოხრილი, მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს მონოლოგს და მერე უსაზღვრო მწუხარებისაგან განადგურებული მძლავრი შეყვირებით იკარგება სცენის სიღრმეში. ამ სცენას წინ უძღვის სცენა „ხელახლად დაბადებისა“. აი, ისიც: მეფეს აუწყეს შვილის, ჰემონის (ს. ოლექსენკო) დაღუპვა. მეფე უსმენს ქოროსა და მაცნეს, თანდათან პატარავდება. საზარელი ხმები და მომხდარი ტრაგედია გასრესს მის პიროვნებას, ბოლოს, იგი პატარა, დამწვარი შავი კუნძივით დევს სცენაზე. მერე თანდათან იწყებს გაცოცხლებას, ხელახლა დაბადებას, სამყაროს ახალი თვალით ყურებას. სულიერი განწმენდა მას ახალ ადამიანად აქცევს.

ანტიგონეს დაღუპვის შემდეგ რეჟისორს ბევრი საფიქრალი და საზრუნავი მიეცა. როგორ უნდა წარემართა მოქმედება, რომ იგი მაშინაც საინტერესო ყოფილიყო, როცა მთავარი გმირი სცენაზე აღარ არის. მოხდა ისე, რომ სპექტაკლი არ „შესუსტებულა“. წარმოდგენაში გამოჩნდა ახალი მოულოდნელი მიზანსცე-

ნები, ძლიერი პლასტიკური ნახაზები, მკაცრი კომპოზიციები, ღრმა ფსიქოლოგიური დეტალები. და განა ასეთი არ არის ჰემონის შეხვედრა მეფესთან? ან კიდევ ევრიდიკეს (ო. კუსენკო) გამოსვლა?

ევირიდე „მწუხარე სილიადით“ შემოდის სცენაზე. მისი ძლიერი, ნებისყოფიანი სახე რაღაც მეტ რელიეფურობას ანიჭებს შინაგან განცდებს. იგი ამაყად დგას, კედელს მიყრდნობილი, და თავის მწუხარე ბედს დასტირის. აღარ არის იმედი, აღარ არის ხსნა. მხოლოდ კედელი აჩერებს მის სხეულს, მის ხელებს, მაგრამ ნელ-ნელა ეს კედელიც გამოეცლება და ხელები ჰაერში გაშვებული შერჩება. მერე, მწუხარებისაგან შემკრთალი, მაყურებლისკენ გაიჭრება და ასე გეგონებათ, გრგვინით შეძრავს ქვეყანასო, მაგრამ მხოლოდ ტუჩების უსასო მოძრაობას ვხედავთ, აღარ ისმის მისი ხმა. ეს არის ტრაგიკული წუთი!

„ანტიგონეს“ დეკორაციული გადაწყვეტა ეკუთვნის ფ. ლაპია-შვილს, ეს არის სადა და ღრმააზროვანი მხატვრობა, რომელიც გამორჩევა ლაკონიზმით და მკვეთრი მონასმით. თანადროულობის გრძნობითა და სილამაზით. წარმოდგენის რეჟისორულ, აქტიორულ და დეკორაციულ სამყაროს უაღრესად ემოციური, ეროვნული მელოდიებით ავსებს ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა. გმირთა ფსიქოლოგიური განცდის შესატყვისი მუსიკალური მელოდია აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ მხარეს და სკულპტურული ქანდაკებებივით გამოკვეთილ აქტიორულ სახეებს ნათელ პოეტურ განწყობილებას უქმნის.

ჩვენს მაყურებელს უნახავს ბერძნული თეატრის ქორო (ათენისა და პირეის თეატრების გასტროლებზე). არსებობს ქოროს გადაწყვეტის გარკვეული ტრადიციაც, თუმცა, ჩერჩერობით არაეინ იცის. თუ როგორი იყო ძველი ბერძნული თეატრის ქოროს პლასტიკური მხარე იმეამად. ალექსიძის ახალი სპექტაკლის ქორო არ ჰგავს არც ათენის, არც პირეისა და არც მისივე „ოიდიპოს მეფის“ ქოროს. იგი უმთავრესად სტატიკურ პლანშია გადაწყვეტილი. ხან ცოვი კედელივით აღიმართება ხოლმე და იწყებს განსჯას გმირთა ქცევას, ხან კიდევ, ქანდაკებასავით გახვედება ერთ პოზაში; მოძრაობა ფრთხილია და ძუნწი.

ასე რომ, დ. ალექსიძემ ახალი სიცოცხლე მიანიჭა სოფოკლეს მეორე დიდ ტრაგედიასაც. „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ გახდა არა მარტო მსახიობთა დიდი შემოქმედებითი სიხარულის, მხატ-

ერისა და კომპოზიტორის ახალი წარმატების საფუძველი, არამედ ღრმა რეჟისორული აზროვნების, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული სინთეზისა და მისი პერსპექტივების ნათელი დემონსტრაცია.

„ანტიგონე“ ლამაზი სპექტაკლია. იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას გვრის მაყურებელს წარმოდგენის ფორმის შეგარძნების დროსაც.

„ანტიგონე“ ახალი საფეხური იყო დ. ალექსიძის რეჟისურის ისტორიაში. ისევე როგორც „ოიდიპოს მეფე“, რომელიც მისთვის ახალ ეტაპს წარმოადგენდა.

* * *

არჩ. ჩხარტიშვილი კვლავ დაუბრუნდა ანტიკურ დრამატურგიას. არჩევანი „მედეაზე“ შეაჩერა.

თბილისის საზოგადოება სკეპტიკურად შეხვდა ცნობას „მედეას“ დადგმის შესახებ. ნაწილი პატრიოტული მოსაზრებით კიცხავდა თეატრს, ნაწილს თანამედროვე მაყურებლისათვის უცხო პიესად მიაჩნდა ევრიპიდეს ქმნილება. იმასაც ამბობდნენ — ახლა ვიღას აღელვებს ორიათას ხუთასი წლის წინანდელი ტრაგედიაო.

მედეასა და მისი შემსრულებლის ასაკობრივ სხვაობაზედაც მიაჩნებოდნენ ხოლმე. თეატრშიაც იყვნენ სკეპტიკოსები. მხოლოდ ნაწილს სჭეროდა სპექტაკლის წარმატებისა.

ამ სიტუაციაში დაიბადა ა. ჩხარტიშვილის „მედეა“. ნერვული ატმოსფერო ხშირად ახელებს შემოქმედს და ახალ იმპულსებს წარმოქმნის მასში. დაბრკოლებათა დაძლევის სურვილი აიძულებს ხელოვანს მაქსიმალურად ყურადღებიანი იყოს იმისადმი, რაც მისი „ასახვის“ ობიექტთან არის დაკავშირებული. ძიებაც უფრო ინტენსიური ხდება. თეატრის ისტორიამ ბევრი იცის „ჭირთა მარგებლობის“ ამგვარი შემთხვევები!...

არჩ. ჩხარტიშვილმა, პირველ რიგში. სპექტაკლის სწორედ ის მხარე „გაამაგრა“, რომელიც ყველაზე მეტ კამათს იწვევდა. ხაზი გაუსვა პიესის „ქართულ მოტივს“ — იმას, რომ მედეა არ შეურაცხყოფს ქართველი ქალის სახელს. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობდა: „რა მოხდა ისეთი, რომ საქვეყნოდ აღიარებული ქართველი ქალის ტრაგიკული სახე სამშობლო მხარეში მოვიძულეთ, გავრიყეთ და მისი სვე-ბედი „სხვას“ დაეანებეთ! რა გვაკრთობს და რის მიმართ გამოვთქვამთ შიშს! ვინ, თუ არა ძველმა ბერძნებმა,

იცოდნენ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ფასი? როგორ მოხდებოდა, რომ მათ ტრაგედიის მთავარი გმირი შეებღალათ, შეგინებული და თავს ლაფლასხმული, ბედის ანაბარა დაეგდოთ! მათ ხომ პირველებს ესპოდათ განწმენდის — კათარზისის მცნება, რომელსაც ტრაგედიის გმირი, ტანჯვის გზის გავლით, მაღალ ეთიკურ სიმალღემდე უნდა აეყვანა, რაგინდ მძიმე არ უნდა ყოფილიყო ჩადენილი დანაშაული. მედღეასაც ხომ საკუთარი წამების ფასად უჯდება წყურისძიება, ჯოჯოხეთური წამების ფასად! სამართლიანობა აქ ხომ შურისძიების სახელით მოქმედებს: ეს ხომ ერთადერთი გამოსავალია მედღეას მდგომარეობაში ჩაყარდნილი ადამიანისათვის უსამართლობის წინააღმდეგ ასამხედრებლად. მაშ რაღა გვაკრთობს? ის ხომ არა, რომ მედღეამ სამშობლო ან ძმა ანაცვალა იაზონის თავდავიწყებულ სიყვარულს. მაგრამ ეს ხომ ფაქტია და ისიც პერიფერიული გზით შემოტანილი ფაქტი, უკეთუ, საშუალება, რომელზედაც ევრიპიდე სიყვარულისა და ღირსებაშელახული ქალის გაუგონარ ტრაგედიას აგებს. ეს რომ არა, ტრაგედია არ იქნებოდა. არ იქნებოდა არც მთავარი გმირის ჭეშმარიტად ტრაგიკული, სიბრალულისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი ამალღებული სახე. არ არსებობს ტრაგედიის გმირისადმი სხვა მიდგომა, განსხვავებული პოზიციები“.

ამ ვრცელ განმარტებაში კარგად ჩანს რეჟისორის მხატვრული პოზიცია, მაგრამ იგი კიდევ უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს, როცა „მედღეას“ დადგმის მიზანს ეხება: „ქართველ ხალხს, ისე როგორც მის შორეულ წინაპარს, ამაყ კოლხ მედღეას ყოველთვის ყოფნიდა ძალა, თუნდ დიდი მსხვერპლის საფასურად, დაეცვა თავისი თავი, უცხოს მიერ შელახული და შებღალული ეროვნული ღირსება და საბოლოოდ ზნეობრივად ამალღებული და გამარჯვებული გამოსულიყო ყველა ბრძოლიდან“ („თეატრალური თბილისი“, 1962, გვ. 7).

შესაძლოა, რამდენადმე რიტორიკული ხასიათისაა სპექტაკლის მიზანდასახულების ამგვარი განმარტება, მაგრამ იგი ძირითადად მაინც გამოხატავს წარმოდგენის პათოსს.

არჩ. ჩხარტიშვილმა ახლებურად წაიკითხა ევრიპიდეს პიესა. მისი „ქართული მოტივები“ ახლობელი აღმოჩნდა ქართული აუდიტორიისათვის. ქოროშიც მოახდინა გარკვეული ექსპერიმენტი. ევრიპიდეს ქორო არ არის ისე აქტიური, როგორც, ვთქვათ, სოფოკლეს

პიესებშია, მაგრამ რეჟისორმა მას განსაკუთრებული ფუნქცია მიანიჭა. იგი უაღრესად მოქმედია. მისი ინტენსიური მოძრაობა დაკავშირებულია მედეას ბედთან. იგი მისი მრჩეველიცაა და ქომაგიც, მისი ტკივილის მოზიარეც. გუნდის ამგვარი აქტიური პოზიცია ბუნებრივად შეესაბამება იმ აქცენტებს, რომლებიც რეჟისორმა გაუკეთა პიესას (მხედველობაში მაქვს მედეას ქართული წარმოშობა), მედეასადმი ქოროს თანაგრძნობა.

მართალია, სპექტაკლში ქორო რამდენადმე სტილიზებული იყო, მაგრამ იგი მაინც არ ეწინააღმდეგებოდა ანტიკურ პლასტიკას, კომპოზიციებისა და ხაზების ანტიკურ განლაგებას. წარმოდგენა იყო ესთეტიკური, ლამაზი, დახვეწილი და პოეტურად ამალღებული.

სპექტაკლის ჰარმონიული ბუნება კარგად შენიშნა ს. ჩიქოვანმა. იგი წერდა: „რეჟისორის მიერ შუქისა და ჩრდილის თამაშით, მოქმედ პირთა ვირტუოზული განლაგებით მთელ სპექტაკლში შექმნილია გამოკვეთილი კომპოზიციის მქონე სურათთა ცვალებადობა. ამ სცენური სურათების ცვალებადობაში შეიმჩნევა უჩინარი მუსიკალური მთლიანობა და შეუწელებელი ექსპრესია. წარმოდგენაში ყველგან საოცარი სულიერი დაძაბულობა და სცენური ფორმის სიზუსტეა მიღწეული. სპექტაკლში იგრძნობა თავისებური მონუმენტურობა და თითოეულ სცენურ სურათში მხატვრული სიზუსტის დაცვა. სცენური გარემოებანი და მდგომარეობანი, თითოეული მიზანსცენა თითქოს მუსიკალურადაა აღქმული და წარმოდგენის მსვლელობაში არსად ცარიელი სურათებიდან ან მუსიკალური ნახატებიდან გამოთიშული ადგილი არ შეიმჩნევა“. რეჟისორმა სპექტაკლში გამოავლინა „იშვიათად მდიდარი ფანტაზია, უტყუარი გემოვნება, ორიგინალური შემოქმედებითი აზრის ძალა“ (ბ. ჟღენტო).

სცენაზე ტრაგედიის გამარჯვება, პირველ ყოვლისა, მთავარი გმირის შემსრულებლის წარმატებას გულისხმობს. სპექტაკლს ვერ უშველის ვერც კარგი ჩანაფიქრი, ვერც დეტალების ჰარმონიული შეხამება და ვერც მშვენიერი პლასტიკური ნახაზი, თუ იგი არ ცოცხლობს მსახიობით.

ამდენად, ვ. ანჯაფარიძის მედეა არსებითად განსაზღვრავს არჩ. ჩხარტიშვილის წარმოდგენის ხასიათს. მის შესრულებაში ჩანს

რეჟისორის გააზრებაც, მისი ალლოცა და წარმოდგენის საერთო ჩანა-
ფიჭრის განხორციელების კონკრეტული გზებიც.

რაკი ეს ასეა, ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ვ. ანჯაფა-
რიძის მედეაზე.

...როცა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერომ ჩერქეზე-
თიდან საქართველოს მოაშურა, განაცხადა: „მინდა ჩემი თვალით
ვნახო ის ძლიერი ერი, რომელსაც, ისტორიის დასაბამიდან, პირდა-
პირი დამოკიდებულება ჰქონია ყველა დანარჩენ ერებთან. მიწა-
წყალი მისი ედემს მიაგავს, — განაგრძობს მონპერო, — მაგრამ
ზღვისპირა შეუვალი ტყე და მდინარის უდაბნო ნაპირები კაცმა
რომ ნახოს, ასე იფიქრებს, ნუთუ ეს ის ადგილია, „სადაც ისტორია
დაწყებულა“, სადაც უძველესი „ზღაპრები და მითები შექმნი-
ლაო?“ დიახ, ამ ადგილს კოლხეთი ჰქვია და იმ „მდინარის უდაბ-
ნო“ ნაპირს — ფაზისის ველ-მინდვრები. შორეული ელადიდან არ-
გონავტებიც სწორედ აქ მოვიდნენ „ოქროს საწმისის“ მოსატაცებ-
ლად. იახონისა და მედეას სიყვარულის ტრაგიკული ისტორიაც
აქედან დაიწყო. მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ არის მეორე
ქალი. რომელსაც ასე დიდი ინტერესი გამოეწვიოს და ასე უხსო-
ვარ დროში იწყებდეს თავის ისტორიას. ევრიპიდემ დიდებული
პიესა მიუძღვნა კოლხელ ქალს და მის შემდეგაც მრავალჯერ და-
ამუშავა ეს თემა სხვადასხვა მწერალმა“.

პოლემიკური ხასიათის პიესაში მარჯანიშვილის თეატრმა სწო-
რი პოზიცია მოძებნა და ღრმად განგვაცდევინა მედეას ტრაგიკუ-
ლი ბედი...

როგორც თქმულებაში, ვ. ანჯაფარიძის მედეაშიც შეინიშნება
ორმაგი ბუნება. იგი ერთგვარი სიმბოლური სახეა იმეამინდელი
კოლხეთისა. მედეა ისევე ულამაზესი და დიდებულია, როგორც
კოლხეთი და ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედია: მოსტაცეს მას
სილამაზე, გაძარცვეს მისი სიმდიდრე და მერე შეგინებული და
დამცირებული მიატოვეს. შებღალული და გათელილი თავმოყვა-
რუობის დაცვის ინსტინქტმა იფეთქა მედეას სულში და თავისი გა-
მოხატულება ზღვარდაუდებელ შურისძიებაში ჰპოვა. განა ასე
დიდ, მასშტაბურ სიმბოლურ სახეში არ წარმოგვიდგება იგი, როცა
ვ. ანჯაფარიძე უმძაფრესი გულისტკივილით იგონებს მიტოვებულ
სამშობლოს, დაკარგულ ახალგაზრდობას და ყველაფერ იმას, რაც
მისი ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული?

ბედნიერს იმიტომ, რომ თავისი ახალგაზრდობა სამშობლოს ცის-ქვეშ, მის ველ-მინდვრებში გაატარა. ვ. ანჯაფარიძის მედეა გაგრძნობინებთ თუ როგორ ღრმად შემოაწვა სამშობლოს სევდა მის გულს, როგორ გაიღვიძა მთელ მის არსებაში შურისძიების გრძნობამ. ეს „ძუ ლომის“ გაათრება ვ. ანჯაფარიძის მიერ ისეა გადაწყვეტილი, რომ მკაფიოდ ჩანს თავისი გმირის ადამიანური ღირსების დაცვის სურვილიც და ღალატით მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობაც. მხატვრული სახის ამ ტენდენციას განსაკუთრებული სითბოთი ხატავს მსახიობი და ჩვენც თანაგუგრძნობთ მედეას ტრაგედიას. ჩვენ გვჭერა და გვწამს, თუ რა მძიმეა სამშობლოს მოწყვეტილი, უცხო მხარეში გადახვეწილი ქალის ბედი, იმასაც კარგად ვგრძნობთ, რომ სამშობლოს ღალატი, რაოდენ დიდი გატაცებისა და სიყვარულის მიზეზითაც არ უნდა მოხდეს, ყოველთვის შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა თავიდან ბოლომდე გააზრებულია როგორც ღრმად ტრაგიკული სახე. ამის გამოა, რომ მის შესრულებაში ყველგან და ყოველ მომენტში, მუქი ფერები ქარბობს. მულამ ენერგიულს, მთრთოლვარეს, გამძაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ნახაზებში ავლენს. და მხოლოდ აქაიქ (იშვიათად) იყენებს კონტრასტების ხერხს. მის სახეზე დიდი ხანია გაქრა ღიმილი, და თუ ხანდახან ეწვევა იგი, ისიც იმგვარი ღიმილია, რომელშიაც ღრმა მწუხარება უფრო შეიცნობა, ვიდრე სიხარული...

გრაფიკული სიზუსტით დამუშავებული ქორო აქტიურ როლს ასრულებს მედეას ტრაგიკული ბედის მხატვრულ ილუსტრაციაში. დიდია ქოროს თანაგრძნობა, მაგრამ უფრო დიდია მედეას სევდა. ქორომ ვერ შეძლო ოდნავ მაინც გაენელებია ვ. ანჯაფარიძის გმირის სულში ჩამდგარი მწუხარება; მსახიობი ასე უსვამს ხაზს თავის პოზიციას და ესეც იმ მაღალი შურისძიების გრძნობით არის ნაკარნახევი, რომელიც მთელ მის არსებას მსკვალავს.

სიყვარულისა და აქედან წარმომდგარი, ვნებიანობის აქცენტები ევრიბიდეს მედეასათვის აღარ არის მთავარი...

სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედია. იაზონმა გულის სატრფოდ სხვა აირჩია. მედეას მარტო ეს „სხვა“ როდი აშფოთებს, როგორც მელიოდრამებშია. მისი ტკივილი უფრო დიდია და რაღაც უფრო სიმბოლური. წმინდა ქალური სიყვარული ყვე-

ლაზე მეტად იქ იღვიძებს, როცა იაზონს სიმღერით უხმობს საქორწილოდ გამზადებული მეფის ასული. სულის სიღრმემდე შეშფოთებული ვ. ანჯაფარიძე გასცქერის იმ მხარეს, საიდანაც სიმღერის ხმა ისმის და რაღაც გამოუთქმელი გულისტკივილით ელის იაზონის გამოჩენას. სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრის ამ ბრწყინვალედ მკვნივრულ რეჟისორულ მომენტს, დიდი ოსტატობით ასრულებს ვ. ანჯაფარიძე.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, ანჯაფარიძის გმირის იდეური სიმანხვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა დიდი მომხიბვლელობითა და ენერგიულობით გამოხატა იმ სცენაში, როცა იგი აობობს: „ნუთუ მედგა მისცემს ნებას, დასცინოს ელვინთა მოდგმამ დიდებულ კოლხთა შთამომავალს“. ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვაგრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი კოლხი ქალის დიდი სულიერი ენერგია. მედგა მარტო საკუთარი გათელილი თავმოყვარეობის აღსადგენად როდი იბრძვის. მისი ბრძოლა შთაგონებულია, საერთოდ, კოლხთა ქვეყნის ღირსების დაცვის ნძღავრი ინსტინქტით. ამიტომ არის, რომ ვ. ანჯაფარიძე რაღაც, მხედრული სიმტკიცით წარმოთქვამს: ელვინთა მოდგმამ ვერ უნდა დამცინოს მე, დიდებულ კოლხთა შთამომავალსო. და განა მარტო აქ, თითქმის ყველგან, სახის განვითარების ყოველ ეტაპზე, იგრძნობა ეს იდეური მიმართება და რაც უფრო მეტად გაღრმავდება იგი, ამდენად ახლოს მივა მედგა თანამედროვე მაყურებლის გულთან...

ვ. ანჯაფარიძის მედგა არ შეიძლება კრიტიკული აზრის ინტერესს არ იწვევდეს. ამ ინტერესს განაპირობებს არა მარტო ევრიკიდეს გმირი, არამედ მისი სცენური ცხოვრების იდეური გააზრება და მისი ვ. ანჯაფარიძისეული გამოსახვა.

...მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება ძიძის სიტყვები წარმოდგენის დასაწყისში: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველი“. ამ სიტყვებმა თითქმის მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ, შემდგომ, მოწმენი გავხდით, თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო მედგამ ელვინთა შვილებს ყოვლის შებღალვისათვის...

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება და მეტიც...

მსახიობმა დიდებულად მოგვითხრო მედგას ტრაგიკული ისტორია და თანამედროვენიც ჩაგვაფიქრა...

ასე რომ, „ჩვენი კოლხელი მსახიობი ქალი იშვიათი გულწრფელობით ასახიერებს კოლხელი მეფის ასულის ტრაგიკულ სახეს“.
(ა. გაწერელია).

...რეჟისორმა ბედისწერისადმი მორჩილების თემა მასთან ბრძოლით შეცვალა. სპექტაკლში მოხსნა ბედის ფატალური გარდუვალობის იდეა და მგზნებარედ უმღერა ადამიანის ნებისყოფას...

„ოდიპოს მეფე“ უფრო ზეაწეულ და პათეტიკურ ტონებში დაიდგა, ვიდრე „მედეა“. ეს გასაგებია. სოფოკლე იმგვარ ადამიანებს ხატავს, როგორებიც უნდა იყვნენ, ევრიპიდე კი, როგორებიც არიანო, — ამბობდა არისტოტელე. განმარტებაში კარგად არის მიწინაშეული ბერძენ ტრაგიკოსთა განსხვავება.

პერიკლეს ეპოქას ოდიპოსის დარი ტიტანები სჭირდებოდა. სოფოკლე ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა და მისი გმირებიც აღსავესენი იყვნენ ვაჟკაცური სულით.

„ოდიპოს მეფე“ თითქოს არ ასვენებდა ქართულ თეატრს. ა. ჩხარტიშვილის (რეჟისორი შ. ინასარიძე) „ოდიპოს მეფეს“ მოჰყვა დ. ალექსიძის დადგმა, შემდეგ ტრაგედია დადგეს ა. ქუთათელაძემ, თ. ჩხეიძემ, გ. ლორთქიფანიძემ (რეჟისორი თ. მესხი).

„ოდიპოს მეფის“ თავისებური გააზრება სცადა სოხუმის თეატრმა (რეჟ. ა. ქუთათელაძე). რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის უდიდესი წარმატების შემდეგ თითქოს მეტად დიდი რისკი იყო „ოდიპოს მეფის“ ახალი დადგმა, მაგრამ თეატრმა შინც გადადგა ეს გაბედული ნაბიჯი. ლ. ფილფანის ოდიპოსში ტრაგიკული საწყისი ჰაბუჟი მეფის ახალგაზრდულ ტყვიელში გამოვლინდა. იგი უფრო ახლოს იდგა ერ. მანჭგალაძის ოდიპოსთან, ვიდრე ა. ხორავას გმირთან. ახალი ძალა შეემატა ტრადიციას. თავისებურად გაძლიერდა „თანამოაზრეთა ხაზი“.

სულ სხვა გზა ირჩია გ. ხარაბაძემ, თ. ჩხეიძის სპექტაკლში არსებიად შენეღდა მძაფრი ემოციური ვნებათაღელვა, რათა უკეთ წარმოეჩინა ანალიტიკური განსჯა თავსდატეხილი უბედურებისა. ოდიპოსი ხომ მომხდარი მოვლენების არსს (ფესვებს!) ეძებს, ირკვევს მიზეზთა მიზეზს. თ. ჩხეიძისათვის ეს კარგი საფუძველი იყო, რათა მოეძებნა ინტელექტუალური მოტივირება მომხდარი ფაქტისა. ორიგინალურად მოაზრების სურვილი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ სპექტაკლში გაიელვა სოფოკლესათვის უცხო ნიპილიზმმა (მხევალთა სცენა!). ყოფითი სცენების ზედმეტად დამიწე-

ბა პირდაპირი გამოწვევა იყო კლასიკური ტრაგედიის თეატრისა. რეჟისორს ჰქონდა ამის უფლება. ანტიკური ტრაგედიების დადგმის მოდელი, რომელიც ერთობ საცნაურია, სტერეოტიპული გადაწყვეტის საფრთხეს ქმნის და თ. ჩხეიძეც შეგნებულად გაექცა მას. სპექტაკლი დიდხანს ვერ შერჩა სცენას და ეს მოსალოდნელიც იყო, მაგრამ თავისებური ექსპერიმენტი მაინც იმის დასტურია, რომ ქართული თეატრი ანტიკური ტრაგედიების გადაწყვეტის განსხვავებულ გზებს ეძებს.

„ტრაგედიის თეატრის“ პოზიციათა შესუსტების პროცესში თითქოს შეუმჩნევლად გამოჩნდა ახალი სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. ჩვენ ვლაპარაკობთ გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის სპექტაკლის შესახებ, — სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმაზე.

ვიმეორებთ, საბჭოთა თეატრში 50-იანი წლების მეორე ნახევარიდან დაიწყო აქტიური ექსპერიმენტების ხანა. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემდეგ ქართულ თეატრს არ ახსოვს თეატრალური აზროვნების სტრუქტურის ასეთი განახლება. ძიებათა რთულ პროცესში წარმოიშვა სხვადასხვა დინება, რაშიც კარგად იკითხება რეალიზმის საზღვრების გაფართოების სურვილი, ყოველი თეატრალური ტენდენცია ცალკე ანალიზის ღირსია. ჩვენ მხოლოდ ვადასტურებთ მრავალფეროვან ძიებათა ფაქტს. ყოველ მათგანს თავისი წარმატება და თავისი „აქილევსის ქუსლი“ აქვს, მაგრამ მთავარია, ერთმა ტენდენციამ ხელოვნურად არ ჩაკლას მეორე. სტილური მრავალფეროვნება ერის მდიდარ შესაძლებლობაზე, მის სულიერ ინტერესების მრავალმხრივობაზე მეტყველებს. თეატრალური ნოვაციის სიჭარბე. ახლებური თეატრალური აზროვნება, თავის მხრივ, თაობათა მონაცვლეობის რთულ პროცესთან არის დაკავშირებული. ქართულ თეატრში ეს ერთობ მტკივნეული. წინააღმდეგობრივი და ზიგზაგობრივი პროცესი გახლდათ, ჩვენ თვალწინ მოხდა ქართულ თეატრში დიდი ვარსკვლავთცვენა. მათი სახელები ყველამ იცის. მაგრამ უდიდესი დანაკარგის მიუხედავად, მაინც არ შენელებულა ქართული თეატრის მაჯისცემა. დიდ თეატრალურ ავტორიტეტებს ახალი თაობები მოჰყვნენ და მათ თავიანთი სათქმელი თქვეს. ყველაფერი ეს თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი მოვლენები გახლდათ. თეატრის განვითარების დინამიკაში მარად საცნაურია თანადროული აზროვნებისაკენ სწრაფვა. ბუნებ-

რივია, ასეთ პერიოდში უფრო მძლავრად იჩენს თავს ერთი რომელიმე ტენდენცია. ზოგჯერ მეორე პლანზე აღმოჩნდება ის, რაც ძირითადი იყო გუშინ და იმის წინ. მართალია, ქართულ თეატრში ბევრი რამ ახალი, სასიკეთო ძეგრა მოხდა, მაგრამ ერთი გარემოება მაინც დამაფიქრებელია. ხომ არ შემცირდა ტრაგედიის თეატრის როლი? ხომ არ შენელდა ქართული თეატრის სწრაფვა ტრაგიკული ამბლებულობისაკენ? მართალია, ბოლო წლებში აქა-იქ გაიფლავა ტრაგედიის თეატრის სულმა (მაგალითად, ზ. კვერენჩილაძის შესრულებით), მაგრამ შემდეგ მაინც მიწეწა იგი. და აი, ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე გამოჩნდა ო. მელვინეთუხუცესის ოდიპოსი. ამ ფაქტს დიდი მნიშვნელობა აქვს და იგი განსაზღვრავს კიდევ მისი ოდიპოსის (და საერთოდ წარმოდგენის) ადგილს თანამედროვე თეატრში.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი კლასიკური თეატრის წარმოდგენაა! მისი ემოციური ტონალობა რეჟისორთა მიერ დადგენილია არა თეატრალური ნოვაციების კონიუნქტურის შკალაზე, არამედ ძველი ბერძნული თეატრის ხასიათზე. აქედან მოდის „მაღალი ძაბვის“ ტრაგიზმიც. ძველი ბერძენი კი, იყო გრძნობიერი და მან იცოდა შიში: იგი აშკლავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუხარებასაც. მას არ რცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა იგი ღირსებისა და მოვალეობის წინიშე. „ბერძნების პეროიზმი — ეს არის კაეში ჩამალული ნაპერწკლები, რომლებიც თვლემენ და ცივად ინახავენ ქვას იქამდე, ვიდრე, მათ რაიმე გარეშე ძალა არ გამოაფხიზლებს“ (ლესინგი), დიახ. თეატრმა იპოვა საფუძვლები, რომ ტრაგედიის ნაპერწკლები გავივებულყო.

თეატრმა იპოვა გულწრფელი მოტივი გმირთა ურთიერთობის გამოსახატავად. ო. მელვინეთუხუცესმა პირველქმნილი უშუალობით გამოსახატა ოდიპოსის ტრაგედია. ღრმა ადამიანური ტკივილი, მოვალეობის შეგნება და ღირსების გრძნობა ყველა მოქმედი პირის გაერთიანებულ ძალად იქცა. საძირკველი სწორედ ის გახლავთ, რომ ისინი არსად კარგავენ პირველქმნილ უშუალობას.

ადამიანთა შორის იკვრება წრე, იგი უნდა გაირღვეს, მაგრამ ვის შეუძლია გასცდეს ბედის საზღვარს? მხოლოდ ოდიპოსს, ხალხის მეთაურს ვალად ადევს იპოვოს ჯადოსნური წრიდან გაღწევის

გზები. და აი, ო. მეღვინეთუხუცესიც იწყებს ამ გზების ძიებას. „უდანაშაულო ბავშვის“ მიერ დანაშაულის არსის ძიება და მის წი-
ალში საკუთარი თავის აღმოჩენა, ჭეშმარიტების დადგენის სურვი-
ლი, ადამიანური ღირსების გრძნობა — აი ყველაფერი ის, რისთვისაც
იღვწის სცენაზე მსახიობი. მასში იმდენად ძლიერი და წმინ-
დაა ეს ვნება, რომ იგი მომხიბლავია და ამაღლებული ყოველი ჭეშ-
მარიტი ტრაგიკული გმირის დარად!

აზრი ხალხთან ერთად ტანჯვისა, ხალხთან ერთად ბოროტების
არსის ძიებისა, მკვეთრად და სახიერად არის ფიქსირებული ქორო-
სა და ოიდიპოსის ურთიერთობაში. მის უკეთ ამოხსნას ემსახურე-
ბა მხატვრების (თ. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე) მიერ წარ-
მატებით მიღებული ფორმაც. იგი აღიქმება როგორც აზრით სავ-
სე, ერთი მთლიანი დინამიკური მონუმენტური მეტაფორული სახე.
აქ თითქოს ყველაფერი ერთმანეთთან არის გადაჯაჭვული, ყველა-
ფერი ინდივიდუალიზებულია და მასობრივიც ერთსა და იმავე
დროს. მოვლენათა განვითარების მიხედვით ხდება აქცენტების გა-
დაადგილება. აქ ყოველი დეტალი ფუნქციონირებულია, ზუსტად არის
მოსაზრებული ნილაბიცა და პლასტიკური ხაზიც, ქოროს დაშლაც
და გაერთიანებაც.

გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის დადგმა დასაწყისშივე ისე
განიცდება, რომ თითქოს ერთბაშად შორეულ საუკუნეთა მიღმა
მოხვდით. უკვე შეემზადეთ რალაც დიადი, არაჩვეულებრივი სამყა-
როს სახილველად. დიდია მოლოდინი. სცენაზე მეღვინეთუხუცე-
სის მეფის გამოჩენამდე თქვენ თითქმის შეუმჩნეველად მიიღეთ
გარკვეული ინფორმაცია. გრძნობთ რომ უჩვეულო სანახაობის
მოწმენი უნდა გახდეთ. მთელ ამ წინაგანწყობას ქმნის მუსიკა (კომ-
პოზიტორი ი. კეკელიძე), რომელიც წარმოდგენის პირველი წუთი-
დანვე გამაღლებთ სულიერად და ბოლომდე მიგყვებათ, როგორც
მისი ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი. იგი ორგანულად ერწყმის
და ენივთება თითოეულ სცენას, ოიდიპოსსა და ქოროს, იოკასტე-
სა და ტირესიას, კრეონს — ყველას, მაგრამ ამასთან მუდამ ინარ-
ჩუნებს ზოგადს. გ. ლორთქიფანიძე და თ. მესხი დიდ მნიშვნელო-
ბას ანიჭებენ მუსიკას, რამეთუ მისი გულწრფელი მოტივი მთელი
წარმოდგენის ბუნებრივ ინტონაციას ერწყმის და დიდ როლს ას-
რულებს სიტუაციების ემოციურ გამძაფრებაში. რეჟისორებმა კარ-
გად იციან, რომ ტრაგედიების პათეტიკურ ენერჯიას, მის მგზნება-

რე, მცხუნვარე ტემპერამენტს თანამედროვე თეატრში მისი „აქი-
ლევისის ქუსლის“ გაფართოებაც მოჰყვა. ამ მხრივ მომგებიან
მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ შვიდი, ვნებაჩამქრალი სპექტაკლები
(ყველაზე უარეს შემთხვევაშიც კი მათ არავინ ებრძვის). ტრაგედი-
აში საკმარისია ერთი ყალბი ინტონაციაც კი, რომ მას არავინ შე-
უნდოს. საერთოდაც, ტრაგედიის გმირი მუდამ ბეწვის ხილზე გადის!
ერთობ ცოტანიც არიან ტრაგედიის შემსრულებელნი. ქართულ თე-
ატრში მხატვრული ორიენტირის ცვლილებები ზოგჯერ ამის გამო
ხდება! ო. მეღვინეთუხუცესს კი აქვს ტრაგიკულის გრძნობა, მის
გამოსახატავად — დიდი აქტიორული თვისებები. მას შეუძლია ამ
თვისებათა გამონათება სცენაზე. გ. ლორთქიფანიძე უკვე მრავალი
წელიწადია ზედიზედ ავლენს მეღვინეთუხუცესის ტალანტს. რე-
ჟისორის ყურადღება სხვებსაც არ დაკლებია. მან ბევრ მსახიობს
გაუყვალა გზა, ჩვენთვის ძვირფასია ყველა მათგანის ღვაწლი და
ამაგი, ნიჭი, უნარი, მაგრამ ქართული თეატრისათვის ის მაინც
სხვა არის, ვინც ბეწვის ხილზე გადის!..

ოიდიპოსის სცენური სახის ჩამოყალიბების პროცესში ო. მეღ-
ვინეთუხუცესი ძირითადად ორ ეტაპს გამოყოფს. პირველი ნაწი-
ლი ბრძენი მეფის საზრიანობას, მისი დაკვირვების წერტილების
სიზუსტეს, მაგრამ თავშეკავებულ მოქმედებას გულისხმობს. მსა-
ხიობი ფრთხილად სინჯავს მისადგომებს, რომელიც მას სულის უფს-
კრულში ჩაახედებს. ლაკონურია პირველი დიალოგი კრეონთან
(მ. მებურჩიშვილი) და იოკასტესთან (მ. ჯაფარიძე). პარტნიორებიც
ზუსტად უპასუხებენ მწუხარე მეფის შეკითხვებზე. მათ შორის
მყარდება ღრმა შინაგანი კონტაქტი, რომელიც გვაოცებს თავისი
მდიდარი ინფორმაციით. აქ ყველაფერი — რეჟისორული და აქტი-
ორული, მუსიკალური და დეკორაციული — ერთმანეთს ერწყმის
და ავსებს. რეჟისურა თითქოს ფარული კამერით იხედება მოვლენ-
ნათა სიღრმეში, მას არ უნდა ხაზგასმით წარმოაჩინოს თავისი „ნაკ-
ვეთები“, „რეჟისორული ეფექტები“, დაახვავოს მეტაფორები. მის-
თვის უმთავრესია ბუნებრივი დიალოგი, არ დაირღვეს შინაგან გან-
ცდათა უწყვეტი დინება, რომელსაც ჯერ კიდევ კონტროლს უწევს
მკაცრი გონება. ო. მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსის ბედისწერა თან-
დათან ფართოდ შლის „იალქნებს“ და ზღვის სიღრმისაკენ მიჰ-
ყავს იგი. მსახიობი არსად ივიწყებს, რომ შვილია თავისი ეპოქი-
შია, ისტორიზმის გრძნობა ბედისწერასავით თან სდევს მუდამ. იგფ

სოფოკლეს ნამდვილი გმირია და სხვაგვარი ოიდიპოსის გამოხატვას არ ცდილობს. აქ მისთვის მიუღებელია სახის მოდერნიზაცია, თანამედროვეობაში გმირის ხელოვნური „გადმოსახლების“ მცდელობა. ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმი, მისი სიმართლე ყოველ დროში თანადროულად განიცდება. მსახიობი ამძაფრებს და აზოგადებს ადამიანურ ტკივილებს, მასში ყველაფერი გაადამიანურებულია. მ. ჭაფარიძის იოკასტეს დაუოკებელი მუდარა, სიზმარეული მოგონებები, მეფური მოვალეობა, კაცთა და ნათესავთა სიკეთეში დაეჭვება, ამაღლება და დამარცხება, — ყველაფერი მის სულში გადაწყდება, როგორც პირადი, უაღრესად კონკრეტული ადამიანური ტრაგედიის შემცველი ნაწილი. მეღვინეთუხუცესის გმირმა იცის, რომ ამ ქვეყნად „მის საამოდ“ არაფერი გაჩენილა — არც მობიძინე მღელოები, არც წყარო ანკარა, კორინთოს მთები, ვარსკვლავები თუ „უწლოვანნი ასულნი მისნი“. ამ კონკრეტული, უაღრესად ზერსონიფიცირებული გმირის ტკივილის ადამიანური ახსნაა ო. მეღვინეთუხუცესის და საერთოდ დადგმის წარმატებაც.

და ეს განსაკუთრებულია დღეს, რადგან ჩვენს სცენაზე იშვიათი გახდა ასეთი უშუალო გამოძახილი დიდი ბუნებისა. რაკი მსახიობი მოქმედების საწყისშივე სწორ გზას დაადგა, მერე უფრო ადვილიც გახდა უკომპრომისო პიროვნების ძიებაც. ო. მეღვინეთუხუცესის გმირმა იცის, რომ კარგს არაფერს უქადის გარდაცვლილ მეფის მკვლელთა ძიება. მას აფრთხილებენ კიდეც, მაგრამ ქვეშაობისკენ მხოლოდ ერთი გზა მიდის და შეუცდომლად მიჰყვება ამ გზას. ირაკლი უჩანეიშვილის ძლიერი, ენერგიული, მკაცრი სტილი შესრულებისა მთელ წარმოდგენას ამშვენებს. ო. მეღვინეთუხუცესისა და ი. უჩანეიშვილის გმირთა ბრწყინვალე არტისტული დუეტიდან იქმნება არა მარტო ახალი სიტუაცია, არამედ ახალი ემოციური ტონალობაც. ქოროც უფრო ფხიზელი ხდება, მხატვრობაც მეტ დინამიზმს იძენს, ძლიერად ეღერს მუსიკალური მოტივი. ამიერიდან ო. მეღვინეთუხუცესი უფრო თამამად, უფრო გაბედულად ეძლევა გრძნობებს. სტიქიური ძალა იმორჩილებს, და რაც უფრო ბობოქრობს აქტიორული ვნება, მით უფრო მეტი გახელებით ეძლევა თავდავიწყებას. იგი თითქოს სულმოუთქმელად მიექანება უფსკრულისაკენ. ჩქარობს კიდეც, რათა ბოლომდე შეიცინოს ტრაგიკულის არსი. ტემპი ძლიერდება, უფრო ქმედითდება რიტმული მოძრაობა! პოლიფონიურ ხასიათს იძენს სპექტაკლის

სიტუაცია, მეღვინეთუხუცესის გმირმა უკვე გამოიარა ტანჯვის გზა. ძნელი აღმოჩნდა სიმართლის დადგენა, ქვეშაირების ძიება, იგი მსხვერპლს მოითხოვს, მაგრამ ძლიერ ადამიანებს, „დიდი ბავშვის“ გული რომ უდგათ, შეუძლიათ უყოყმანოდ გაიღონ ეს მსხვერპლი. უფრო მეტიც, შეუძლიათ თვალშეუდგამი მწვერვალელებით ამაღლდნენ. რათა ამქვეყნიური ბილწისაგან განიწმინდონ. ო. მეღვინეთუხუცესის გმირი თვალხილული უკანასკნელად წარსდგება მაყურებლის წინაშე და დიდი ტრაგიკული ძალით წარმოთქვამს მონოლოგს. აქ თითქმის უკვე მეხუთედ მეორდება შემადრწუნებელი ამბავი, რომელიც ბედისწერამ განუმზადა ოიდიპოსს და იგი სრულიადაც არ ბღალავს მაყურებლის გრძობებს.

ო. მეღვინეთუხუცესი მონოლოგს დიხვად იწყებს, თითქოს აჯამებს განვლილ გზას, აანალიზებს მოვლენათა მსვლელობას; სიტუაციათა ცვალებადობის კვალობაზე იცვლება მონოლოგის რიტმი, მძაფრდება და მუქდება სურათი. შემადრწუნებელი ლეღვა იპყრობს მთელ მის არსებას, თითქოს აქ არის ფხიზელი აზრიცა და ვნებაც. ბუნების სტიქიური ამბოხებაცა და უნაპირო, ზღვარდაუდებელი დინება ემოციისა. ყველაფერს აგვირგვინებს უკანასკნელი სიტყვა: „ჩაქრი, მზეო!...“ მაყურებელს მსხვილი პლანით, პროექტორივით მიაშუქებს ო. მეღვინეთუხუცესის თვალები. ეს არის დიდებული და სულის შემძვრელი სანახაობა. გეჩვენებათ, თითქოს მზე იძირება ზღვაში, რომლის შემდეგ ღამის სიბნელე დაფარავს ქვეყანას. „უგანთიადო უკუნეთში“ ხეტიალი გადაუწყვიტა „უღანაშაულო ბავშვმა“ თავს, რათა ზნეობრივად განწმენდილი გასცლოდა ქვეყანას!..

ო. მეღვინეთუხუცესის არტისტიზმი ემოციურად ტევადია. იგი ზუღამ ესწრაფვის სიღრმეებს, ხშირად კუმშავს სულის მოსათქმელ ინტერვალებს, ქმნის რიტმულ დაძაბულობას, ზოგჯერ საგანგებოდ არბილებს ინტონაციას. ხშირად ეს მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს სახეს, ვიდრე ქუხილისმავგარი რეგისტრები! პიროვნული, არტისტული მომხიბვლელობა ხელს უწყობს, რომ ესთეტიკურად და ეთიკურად უფრო შეუბღალავი გახდეს მაყურებლის ყურთასმენისათვის ესოდენ შემზარავი ამბების მრავალგზის მოსმენა. იგი უკეთაც წარმოაჩენს სოფოკლეს გმირის სულიერ ამაღლებას, მის ადამიანურ ტკივილს. იქმნება კონტრასტების ფარული, უხილავი გამები. ჩნდება ათასი ნიუანსი, სულის უფსკრულში ჩაღვრილი და განა-

თებული ფერები, რომლებიც დიდი ძალით აშუქებენ მსახიობის სულიდან.

ო. მეღვინეთუხუცესის დრამატული პოტენცია უფრო მეტად ვლინდება მეორე ნაწილში და ეს კანონზომიერიც არის. აქ მეტი იმპულსებია. გრძობათა სიუხვე (ზოგჯერ გადაჭარბებაც). მის შესრულებაში არის სცენური კულტურა, ინტელიგენტობა. ო. მეღვინეთუხუცესი აქაც განერიდა „ძლიერი ნატურის“ გამოხატვისას მხატვრული სახის გაუხეშების ერთობ გავრცელებულ ფორმას. მისი ძალა „შეფარული რომანტიკაა“. ეს ო. მეღვინეთუხუცესის შემოქმედების მთავარი ხაზია. რომანტიკული ნაკადი ერთობ მტკიცედ და ძლიერად გამოჩნდა გ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი რუსთავის თეატრის მხატვრულ პროფილში. მასში დიდი იყო ო. მეღვინეთუხუცესის წვლილი.

ო. მეღვინეთუხუცესის მეფის სახე კრისტალივით ნათელია, გამკვივრვალე, რომელსაც აქვს სივრცის გრძობა, ფართო მასშტაბები; იგი უღრმესი ფესვებით უკავშირდება ქართული თეატრის ტრადიციებს, გრძობს თანადროულ ფორმებს.

ქორაში გამოცდილი, ნიჰიერი მსახიობები მონაწილეობენ. მათ მკაცრად განსაზღვრული (შეზღუდულიც კი), რეგლამენტირებული ფუნქცია აკისრიათ. გ. ხურცილავა, ს. გოგიჩაიშვილი, მ. გორგილაძე, მ. ეგუტია, ჯ. მონიავა მხატვრული ტაქტით, ზოპიერებით ქმნიან ერთ მთლიან სახეს. მათი გულწრფელი და მართალი შესრულება კარგად ენივეთება წარმოდგენის საერთო ხასიათს, მის ემოციურ ტონალობას.

დადგმაში არის გამორჩეული ადგილები. ისინი ამშვენებენ წარმოდგენას. ასეთი განსაკუთრებული ო. მეღვინეთუხუცესისა და მ. ჯაფარიძის იოკასტეს გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ შინაგანად დაძაბული საუბარი კრეონთან ჩხუბის შემდეგ, კორინთელი მოამბის (გ. სიხარულიძე), მწყემსის (ვ. ომიაძე) და უხუცესის (ყ. თოლორაია) დაკითხვის ზოგიერთი სცენა.

დადგმა გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის დიდი შრომისა და ფიქრის შედეგია. გარეგნულად სადაა წარმოდგენის რეჟისორული პარტიტურა, აქ მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაშია დაშვებული სცენური ეფექტი (ფინალში ქოროს ამალღება). ყველა სხვა პირობებში რეჟისორები ისწრაფვიან „გაიხსნან“ მსახიობთა სულში, მათ წიაღში იპოვონ სათქმელი, მათი გზით მოიაზრონ წარმოდგენის

მთლიანი სახე. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ოიდიპოსის გზით, რამეთუ ის არის მთავარი გმირი და სწორედ მის შესრულების ხარისხში იკითხება რეჟისორის ხელწერაც. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ჩვენც ვრცლად განვიხილეთ ის, რაც უკეთ ამჟღავნებს დადგმის ნამდვილ ღირებულებას. სწორედ მასშია კოდირებული წარმოდგენის ავკარგიანობაც. გებადებათ სურვილი უფრო ძლიერი იყოს ზოგი რამ ქოროს შესრულებაში, უფრო სინქრონულად ხდებოდეს მისი რეაქცია მოვლენებთან, მოძრაობაში ზოგჯერ არის გადაჭარბებაც (ხელების მოძრაობა). სპექტაკლში თავს იჩენდა ტრადიციონიზმის ინერცია, ზოგჯერ ამაოდ იხარჯებოდა ემოციები, ზოგადი, არაკონკრეტული, გაუაზრებელი ემოციები. ხშირად სპექტაკლს ერთი დღე მეორისას არ ჰგავდა, იმდენად მერყეობდა შინაგანი სიმართლის ამპლიტუდა, გულწრფელობის, შინაგანი სისავსის ადგილს იკავებდა არაბუნებრივი ინტონაციები. იყო გრძნობებზე პედალირება.

...საქართველოს ეწვია ბერძნული თეატრი, მაყურებელმა ნახა „მედეა“ „ელექტრა“ „ორესტეა“, „სპარსელები“ და ერთადერთი ანტიკური კომედია არისტოფანეს „ფრინველები“.

„ფრინველები“ ულამაზესი სპექტაკლი იყო, იშვიათად თუ გვინახავს ასე მთლიანი, პარმონიული, პლასტიკური სპექტაკლი. საფიქრებელი იყო, რომ „ფრინველები“ იმპულსს მისცემდა ქართულ თეატრს გზა გაეხსნა ანტიკური კომედიისათვის, მაგრამ რატომღაც ასე არ მოხდა, ჩანს ქართველ კაცს ელადის ტრაგიკული მუზა უფრო აღელვებს.

„გახსოვდეს, ხელოვანო, რომ საჭიროა მთლიანობა და სისადავე“ — ასე წერდა ჰორაციუსი და თითქოს მის ნაკვალევს მისდევს ბერძნული თეატრიც. თანაზომიერებისა და პარმონიულობის პრინციპი უდევს საფუძვლად მათი სპექტაკლების კომპოზიციურ წყობას. აქ ყველაფერი ერთმანეთთან ისეა შერწყმული, რომ ყოველი ტრაგედია მხოლოდ ერთი ამოკენესაა. ესაა მედეას, ელექტრაა და ორესტეას ტრაგიკული ვნებები. ტრაგედიების გმირები ეძლევიან „კეთილშობილურ უბრალოებასა და მშვიდ სიდიადეს“ (ვინკელმანი), პოულობენ ახალ გზებს, თავის უცნაურ და დიად სამყაროს გვიჩვენებენ და გვშორდებიან. მათი გმირობა და ლირიკული მღელვარება მათი შინაგანი ბუნების ესთეტიკური სიდიადით არის შთაგონებული.

წარსულში, ალბათ, არც ერთი ერის ცხოვრებაზე არ მოუხდენია ხელოვნებას ისე დიდი გავლენა, როგორც ძველ საბერძნეთზე. ეს იყო გმირობისა და ვაჟკაცობის ამსახველი ხელოვნება. ბერძნული თეატრი. უპირველეს ყოვლისა, გმირული თეატრი იყო, რაც ჩინებულად აისახა ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების დადგმებში. პირეის თეატრმა თბილისში მხოლოდ სამი პიესა („მედეა“. „ელექტრა“, „ორესტეა“) წარმოადგინა და მაინც, ჩვენ საშუალება გვაქვს ვიმსჯელოთ ბერძნულ თეატრზე. ჩვენ განსაკუთრებულად აგვაღელვა ამ თეატრის პოეტურმა მონუმენტურობამ. მიუხედავად გმირთა ღრმა შინაგანი ვნებათაღელვისა, მას საოცარი პლასტიკური სიმშვიდე და ლაკონიურობა ახასიათებს.

ლესინგს მიაჩნდა, რომ არსებობს სულიერი გმირობის ორი სახე — ჩრდილოგერმანული და ძველბერძნული. პირველი მოითხოვს, რომ „ცრემლი არ ჩამოაგდო არც საკუთარი ცოდვების, არც უსაყვარლესი მეგობრის დაკარგვის გამო“. ძველბერძნული კი „იყო გრძნობიერი და მან იცოდა შიში; იგი ამჟღავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუხარებასაც“.

კ. მარჩანიშვილს მიაჩნდა, რომ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ქვეყნების ხელოვნების თავისებურებაზე დიდ გავლენას ახდენს მზე. იქ. სადაც მცხუნვარეა იგი, ხელოვნებაშიც მეტი ფერადოვნება და სიფიცხეა. მეტი ვნებაა. საოცარი ვნების ძალით მოქმედებდა ასპაზიას მედეა. მის სულში მართლაც დიდი მზის მცხუნვარება იყო დაღვრილი.

მედეამ იგრძნო, რომ იაზონის ჰერკლეშ ალარ ედგომებოდა. მისი სარეცელი სხვამ დაისაკუთხრა. მას დევნის კორინთოს მეფე კრეონიც. მარტოდმარტო დარჩა უცხო მხარეში კოლხი ქალი. იგი შფოთავს. თავსდატეხილი უბედურების გამო დრტვინავს. ასპაზია სცენის სიღრმიდან მოუწოდებს ღმერთებს, ისმინონ მისი ჩივილი. თითქოს უფსკრულიდან ამოდის მედეა — პაპატანასიუ და იწყებს მონოლოგს. დროდადრო უზომო ტანჯვისა და მწუხარების შეძახილები აღმოხდება ხოლმე. კოლხ ქალში თანდათან იზრდება სულიერი სიმტკიცე და ნებისყოფის სიძლიერე. იგი მოწამლავს

იაზონის სატრფოსა და მის მამას. აქედან იწყება აპოთეოზი ტრაგიკული კოლიზიისა. მედეას წამალი შურისძიების საშუალებაც იყო და საბედისწეროც აღმოჩნდა. კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევარმა, ი. ანინსკიმ „მედეას“ რუსული თარგმანის წინასიტყვაობაში აღნიშნა, რომ საწამლავის შემზადების ოსტატი ჯადოქარი მედეა თავის ბუნებაში ატარებს სიკვდილს და მის მიერ შემზადებული საწამლავი უკვე სიმბოლურ მნიშვნელობას იღებსო.

მედეამ იგრძნო, რომ მისი ბავშვების ბედი გადაწყვეტილია. გრძნეულმა ქალმა იმათი ხელით დასაჯა მეფე და მისი ასული და აი, აქ იწყება ყველაზე შემზარავი სანახაობა. ასპაზიას ტრაგიკოსის ნიჭი კეშმარტად გრანდიოზულ პათეტიკურობას აღწევს. დიდი შინაგანი ენერგიისა და სულიერი ძალის მქონე პლასტიკური ხაზებით გადმოგვცემს ასპაზია მედეას გადაწყვეტილებას — მან შეიღებოთ თავად უნდა დახოცოს.

ქორო შესრწუნებულია. ასპაზიას მედეა უზომო მწუხარებისაგან გახევებული დგას წრეში. ქორო ევედრება ბავშვები არ ვააწიროს. ქორო დასტირის ბავშვებს, მწუხარე საგალობელს გალობს. სიმღერით ტირის ქორო და ამ გოდებაში ისმის ძველი კოლხური მელოდიები. შეშფოთებული ქორო ხან მაყურებლისკენ მობრუნდება და ხან ღმერთებისკენ აღმართავს ხელებს. ამ დრტივინაში ისმის მთელი ხალხის ხმა. თითქოს თოთხმეტ არსებაში ჩასახლებულა მედეას მწუხარება. მათი ტანჯვა ტრაგედიის თემას სახალწო გლოვისა და თანაგრძნობის იდეამდე ამაღლებს. რამდენი ქორეგტიცაა. თითქოს იმდენი მიტოვებული მეუღლეა. იმდენი ტრაგიკული ამაყი სულია. ამის განცდა სურათს შინაგან მონუმენტურობას და სულიერ სიდიადეს ანიჭებს. ეს მომენტი ყველაზე დიდ სრულყოფას მაშინ აღწევს, როცა ასპაზია გმინვით წარმოთქვამს ფრაზების ნაწყვეტებს, ქორო ამ ფრაზებს იმავე ტონით იმეორებს. გოდება თანდათან ისე მძაფრდება, ისე ღრმად ეუფლება მათ, რომ ბოლოს რაღაც არაამქვეყნიური გმინვა ისმის.

აქ იხსნება ტრაგედიის კვანძი. გუნდი მღერის სამშობლოსა და სიყვარულზე. იგი ამბობს — „დეე, ნურასოდეს ნუ აღგვიძრავს აფროდიტე სიყვარულს სხვათა ქმრებისადმი“, გვაუწყებს, რომ ყველაზე მტკიცე დასაყრდენი ადამიანისათვის საკუთარი სამშობლოა, — უცხო მხარეში ადამიანი მარტო გრძნობს თავს, იგი უმწეოა და ამიტომ „დეე, ნურასოდეს ნუ მოვწყდებით სამშობლოს“.

ეს მომენტი უფრო მძაფრად და ხაზგასმით გამოისახა ვერიკო ან-ჯაფარიძის მედიაში.

არა მარტო „მედია“, სოფოკლეს „ელექტრას“ დადგმაც იმ აზრს გვიდასტურებს, რომ პირეის თეატრში გმირული და ფსიქოლოგიური მომენტები კარგად თანაარსებობენ, რომ სწორედ ამ გზით არის მიღწეული ფორმის სისადავე და მონუმენტურობა. ვნებათა ლელვას, განცდის სიწრფელესა და აქტიორულ სიმართლეს თან ახლავს ქეშმარიტი ჰეროიკულობა. აქ ყველაფერი თითქოს ისეა. როგორც ეს გერმანელმა ესთეტიკოსმა ვინკელმანმა თქვა: „მსგავსად ზღვის სიღრმისა, რომელიც მარად მშვიდია, რა ლელვასაც არ უნდა განიცდიდეს მისი ზედაპირი, აგრეთვე ბერძნული ფიგურების აქტუველებაც ამჟღავნებს დიდსა და ჰარმონიულ სულს, მიუხედავად შინაგანი ვნებათაღელვისა“. სწორი იქნება, თუ ამას ჩვენ პირეის თეატრის ქოროზე ვიტყვი.

ნაწარმოების იდეის გასახსნელად პირეის თეატრი დიდ ადგილს უთმობს არა მარტო იმას, რასაც ვუყურებთ, არამედ იმასაც, რასაც ვისმენთ. ეს, უპირველეს ყოვლისა, შეეხება ქოროს გალობას, მწუხარებისა და სევდის გამომხატველ მედიასა და ელექტრას მონოლოგებს, დიალოგებსა და მათ საერთო რიტმულ-მუსიკალურ წყობას. რეჟისორი დ. რონდირისი (სამივე სპექტაკლი მან დადგა) თავის სპექტაკლს სინთეზური თეატრის პრინციპებზე აგებს. აქ მუსიკის, რიტმის, ცეკვის, პლასტიკისა და პანტომიმის ფორმები ორგანულად ერწყმის დრამატული თეატრის ბუნებას. ქოროს ყოველ წევრს ურთულესი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. ისინი დრამის მსახიობები არიან, მაგრამ უნდა იყვნენ მომღერლებიც, მოცეკვავენიცა და პანტომიმის ოსტატებიც.

ქორო ყოველ სპექტაკლში კარგად შეწყობილი ორკესტრივითაა. პირობითი პლასტიკური მანერები და რიტმული მოძრაობა შერწყმულია და აქ იქმნება სრული ჰარმონია პლასტიკასა და მონოლოგს შორის.

სამი დიდი ტრაგიკოსი: ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე ქოროს დანიშნულებას სხვადასხვანაირად აფასებენ. ზოგან ქორო მოქმედების განვითარების აქტიური მონაწილეა, ზოგან „იდეალური მაცურებელი“ და ზოგან კი ერთიცა და მეორეც. პირეის თეატრში მხოლოდ ერთი პრინციპია დაცული, აქ ქოროს პირობითი ქესტი, რიტმი და საერთოდ ყველაფერი, რაც მას უკავშირდება, რეჟისორ-

სა და ქორეოგრაფს ერთ მთლიანობად აქვს გადაქცეული. ყველაფერი მთავარი გმირის ცხოვრების გზასთან არის შეხამებული. დეკორაციულად სპექტაკლები ერთნაირია, წარმოდგენებიც ერთნაირად იწყება. იხსნება ფარდა და აუდიტორიაში იღვრება კოდონიატისის მუსიკის ხმები. საკმაოდ დიდხანს გრძელდება მუსიკალური შესავალი და სცენაზე თენდება. მუსიკა მონოტონურად მეორდება და აი, როგორც კი იქმნება შესაფერისი განწყობა, სცენას აშუქებს ჩახჩახა დღის სინათლე. ამ შუქზე მაყურებელს არ გამოეპარება არც ერთი დეტალი, ადამიანის სულის მოძრაობის არც ერთი ნიუანსი.

თანამედროვე ტრაგიკოსმა მსახიობმა ასპაზია პაპატანისიუმ საოცარი ძალით გაგვიხსნა კლასიკური ელადის „თეატრალური სამყარო“. მან ამას მიაღწია მედეასა და ელექტრას ტრაგედიის განცდით, წამებული სულის ხილვით, მათი ცხოვრების რიტმის პოვნით. ჩვენ სოფოკლესა და ევრიპიდეს მონუმენტური ხასიათები მისი ტრაგიკული ხმითაც ვიგრძენით. სულიერი გმრობისა და პოეტური მომხიბვლელობის ის ნაღვლიანი თავგადასავალი, რომელიც მედეასა და ელექტრას ცხოვრებაში აისახება, საესეებით გამოხატა ასპაზიას ნიჭმა. იგი შეუდარებელია, როცა ლირიკული განცდის საწყისიდან ტრაგიკულისაკენ მიიწევს. ლირიკული და ეპიკური ერთმანეთს ისე ერწყმის, როგორც სულიერი გმრობა და ადამიანური სისუსტე ბერძნულ ტრაგედიებში. ასპაზია ტრაგიკული გოდებიდან მოულოდნელად გადადის უნაზეს ჩურჩულზე. წამიერად ისე გაირინდება ხოლმე, თითქოს სულის ყველაზე ფარული სიმების შერხევას ლამობდეს. ეს ბრწყინვალედ არის განცდილი ორესტეას სიკვდილის შეტყობისა და მისი ფერფლის დატირების დროს. იგი, როგორც მიცვალებულს, ისე დაიტირებს ურნას. ტირის მთელი ხმით, ცრემლების ფრქვევით და ჩვენ ეჭვიც არ გვეპარება, რომ ეს ნამდვილი გლოვია, ნამდვილი ცრემლია და არა „თეატრალური ეფექტი“ ან „ნერვების ხელოვნური გაღიზიანება“.

ტირილი ელექტრას (აგრეთვე მედეას) ხასიათის სიძლიერეს უსვამს ხაზს. მისი ტირილი „მუსიკალურ“ ლაიტმოტივად გასდევს მთელ სპექტაკლს. როცა ელექტრას მიერ ძმის სიკვდილის შეტყობის და ფერფლის დატირების სცენას ვიგონებთ, ჩვენს მეხსიერებაში ცოცხლდება მთელი პროცესი — როგორ მივიდა ასპაზია და-

უოკებელი სულიერი მშფოთვარებიდან ტრაგიკულ გარინდებამდე. აქ შეიძლება რუსთაველის სიტყვები გავიხსენოთ.

ჩემი აწ ესე ნათქვამი მათი სხვ და ღარია:
რა ზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მათთა ატყდეს ღვარია,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაგრა რა ზღვთა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია.

უზომო ტრაგიკული განცდების დროს გაირინდება ხოლმე ას-
პაზია და ეს მოჩვენებითი სიწყნარე მაყურებელზე დიდ შთაბეჭ-
დილებას ახდენს.

პირეის თეატრი გამოირჩევა თავისი კულტურით, მაღალი პრო-
ფესიულობით. აქ ყველაფერი სილამაზისა და ესთეტიკური სრულ-
ყოფის პრინციპით არის გააზრებული. განსაკუთრებით ეს ქორო-
ზე ითქმის. წარმოდგენებში მედვას, ელექტრასა და ორესტეას სა-
ხეები ევრიპიდეს რეალიზმით არის აღბეჭდილი. პლასტიკური მა-
ნერებით, ბუნებრივ მონაცემთა რთული სინთეზით და ყოველ ნი-
უანსში გამომქლავებული პოეტური აღმაფრენით მსახიობები კარ-
გად გამოხატავენ გმირების ხასიათის არსს. ეს გარემოება აძლიე-
რებს რომანტიკულ საწყისს და განსაკუთრებულ პოეტურობას ანი-
ჭებს რეალიზმით გამსჭვალულ სპექტაკლებს.

„ადამიანის სილამაზის“ შექმნისა და მისი დაპყვიდრებასათვის
ბრძოლა ხანგრძლივი ძიების საგანი იყო ბერძნულ ხელოვნებაში.
სერვანტესის განმარტებით. მათ სურდათ, „მომავალი თაობისა-
თვის დაეტოვებინათ სილამაზისა და სიქველის ნიმუში“. პირეის თე-
ატრში პროპორციების, პლასტიკის, სულიერი და ფიზიკური სილა-
მაზის ჰარმონიული გამოხატულების ტრადიცია ძლიერია. ქოროს
მოძრაობა და ცალკეული პლასტიკური გამოსახულება, მისი ჩაც-
მულობა და კოსტიუმის გამოყენების პრინციპები შთაგონებულია
ბერძნული ქანდაკებების და ხელოვნების ტრადიციის მიერ. იგი ამ
მხრივაც ქეშმარიტად ეროვნული თეატრია. იგრძნობა, რომ პირ-
ველები ისწრაფვიან, მათ თეატრს ჰქონდეს თავისი რელიგია (ამ
სიტყვის არაპირდაპირი მნიშვნელობით) და ის უნდა იყოს წმინდა
ადგილი, სადაც ადამიანი გულწრფელად ამხელს თავის ყველაზე
იღუმალ ზრახვებს.

პირეის თეატრი ნამდვილი ეროვნული თეატრია. მან იპოვა სწო-
რი გზები და საშუალებები, რომ ახალი თაობებისათვის ეჩვენებინ-
ა წინაპართა დიდი ადამიანური ვნებანი და სულიერი ლტოლვა.

თეატრმა საუკუნეების მიღმა გადაგვახედა და იმდროინდელ ადამიანთა ტრაგიკულ განცდებსაც გვაზიარა.

ბერძნული ტრაგედიის თეატრის საერთაშორისო წარმატების ფაქტმა ჩვენ ქართული თეატრის პრობლემებზეც დაგვაფიქრა.

პირეის თეატრის გასტროლების დღეებში ხშირად გაისმოდა შენიშვნები ქართული თეატრის მიმართ. ზოგი მაყურებელი ღირსეულად აფასებდა სტუმრების დამსახურებულ წარმატებას და ქართული თეატრის მიღწევებსაც იხსენიებდა. ზოგს ხიბლავდა ბერძენთა ხელოვნების სისადავე და მონუმენტურობა, ზოგსაც გამეტებით თავებრუდახვევა, მაგრამ ყველა აღიარებდა ასპაზიას ტრაგიკული ნიქის ძალას.

ბერძნული ტრაგედიის თეატრმა ბევრი რამ შეგვახსენა ქართული თეატრის ცხოვრებიდან.

სინთეზური მსახიობის ის პრინციპი, რომელიც პირეის თეატრში ენახეთ, ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა 20-იან წლებში. პირობითი პლასტიკური მანერებისა და ერთიანი რიტმული მოძრაობების ბრწყინვალე გადაწყვეტის ნიმუშები დავიტოვა სანდრო ახმეტელმა.

პირეის თეატრში ერთმანეთს ერწყმის პოეტური მონუმენტურობა. სისადავე და გამომსახველობის ლაკონიურობა. ასპაზია პირველი მსახიობია ამ თეატრში, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავს ლირიკისა და მონუმენტურის სინთეზს.

ქორომ და მასობრივმა სცენებმა, რიტმისა და მუსიკის გრძობამ. მასისა და ინდივიდუულის. ტექნიკური და ესთეტიკური პრინციპების მთლიანობამ მოგვავონა ახმეტელის დადგმები და მისი შეხედულებები თეატრზე.

ბერძნულ თეატრში სიტყვას განსაკუთრებული მუსიკალური ფუნქცია აქვს. იგი ქმნის ქოროს მოძრაობის შინაგან რიტმს. მუსიკალური რიტმის უზუსტესი შეთანხმება სიტყვის მელოდიასთან და მოძრაობის ფორმებთან აქ წარმოდგენილია როგორც ქოროს ერთნაირი განცდისა და მისწრაფებების გამოხატულება. ყველანი ერთი რიტმითა და ერთი პოზით ავლენენ ხოლმე თავის რეაქციას. ეს პრინციპი ახმეტელმა თავის სპექტაკლებში კლასიკურ სიმაღლემდე განავითარა. გავიხსენოთ თუნდაც შალვა დადიანის „თეთნულდი“. სპექტაკლში იყო ე. წ. „ბაპების“ სცენა. როგორ უნდა გამოეხატოთ „ბაპები“, რა სცენური ხერხია ამისათვის საჭირო? —

კითხულობდა ახმეტელი და იქვე იძლეოდა განმარტებას: „ბაბების“ სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვიხდება მუსიკალურ აკორდთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობის პლასტიკური გადმოცემა. უნდა მოხდეს წყევლის რიტმის თანდათანობით აწვევა. აუცილებელია მათი სახის გამოძერწვა მუსიკალური რიტმის თანხლებათ. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, — თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავის ტრაგედიას... ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაბების“ წყევლის რიტმისა“.

ახმეტელი „თეთნულდის“ ქოროში და საერთოდ თავის სპექტაკლებში იძლეოდა კოლექტიურ განცდათა რიტმს, მაგრამ არ კარგავდა ინდივიდუუმს. რიტმი მისი წარმოდგენებისა, — როგორც გერმანელი კრიტიკოსი ი. კლეინერი წერდა, — შედგებოდა არა მარტო სიტყვის, ეესტისა და ცეკვისაგან, არამედ ფერების, კოსტიუმისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებისაგან“. „ანტიკურ ქოროსაგან განსხვავებით, მან ორი ურთიერთმოპირდაპირე ქორო გამოიყვანა და ამით ქოროს პრინციპები ერთგვარად განაახლა. კომპოზიტორი შჩერბაკოვი ამბობდა: „თეთნულდის“ მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავსო. „თეთნულდის“ მუსიკა და სიტყვა არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი დინამიკური“.

აქტიორის მიერ სიტყვის მუსიკალური განცდა, მისი რიტმისა და პლასტიკური გამოხატულების ჰარმონიული შეხამება, რაც ესოდენ ახასიათებს პირეის თეატრს, ახმეტელმაც სცადა ქართულ თეატრში, მაგრამ ეს იყო ქართული ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიების პროცესი.

ვისაც ბერძნული თეატრის წარმოდგენები უნახავს და უგრძენია მისი სინთეტური ბუნება, მას უსათუოდ გაახსენდება ამერიკის ექსპერიმენტული თეატრის ხელმძღვანელის ფლანაგანის სიტყვები: „ქართული თეატრი თავის თავში აერთიანებს — შესაძლოა ისე, როგორც არც ერთი თანამედროვე თეატრი — მუსიკას, ცეკვას, მჭევრმეტყველურ თამაშს, სცენის არქიტექტონიკურობასა და პლასტიკურობას: ეს არის თეატრი, სადაც დადგმა, ამავე დროს არის ცეკვა, მხატვრული სურათიც და სიმღერაც“.

ბერძნული თეატრის ქოროს მრავალფეროვანმა მხატვრულმა სურათებმა, როგორც ვთქვით, გააცოცხლეს ბერძნული ქანდაკებები, მათ მოგვავაონეს ბერძნული ხუროთმოძღვრების დეკორატიული მოტივები. ქორეოგრაფ ლუკიას საგანგებოდ შეუსწავლია ძველ-ბერძნული ქანდაკება, არქიტექტურა და ხუროთმოძღვრება, შეუსწავლია იგი მოძრაობისა და პლასტიკური გამოსახულების თვალსაზრისით.

ესქილეს „ორესტეა“ ბერძნული თეატრის რეპერტუარის მესამე სპექტაკლი იყო. მათ ტრილოგიის მხოლოდ მეორე და მესამე ნაწილი გვიჩვენეს. რაც შეეხება „ეემენიდებს“, ეს ნაწილი ყველაზე სუსტი ადგილი იყო ბერძნული თეატრის საგასტროლო რეპერტუარში. უყურებ მას და პირდაპირ გიკვირს, თუ როგორ დაიკარგა ლუკიას მაღალი ქორეოგრაფიული ოსტატობა, როგორი პრემიტიულია დ. რონდირისის რეჟისორული გადაწყვეტა. სტატიკური პოზები არეოპაგიაში და ერინიების სცენები მოკლებულია იმ კეთილშობილურ სიღრმესა და სისადავეს, რაც ასე კარგად ახასიათებს ამ თეატრს. ვერც კლიტემნესტრას როლის შემსრულებელმა ა. პაპატანასიუმ შექმნა მისი საკადრისი სახე. მან ბევრი რამ გაიმეორა მედეასა და ელექტრას სცენური ცხოვრებიდან. საშუალებათა ერთფეროვნების საფრთხე ჩვენ თვით მედეასა და ელექტრას ბრწყინვალე შესრულებაშიაც ვიგრძენით!..

დამთავრდა გასტროლები. თეატრმა დაგვიტოვა ლამაზი ესთეტიკური განცდები. დაგვაფიქრა ქართული თეატრის შესაძლებლობებზე და მეტი რწმენა და იმედი მოგვცა. ახალი სიმართლითა და სიცოცხლით ამეტყველდნენ გ. ქიქოძის სიტყვები: „დააკვირდით ოიდიპოს მეფის, იოკასტეს, ტირეზიას და სხვათა როლების ქართველ შემსრულებელთა სახეებს, გაიხსენეთ „მედეას“ და „ანტიგონეს“ განსახიერება ჩვენს სცენაზე და დამეთანხმებით, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენ, თითქოს ანტიკური პლასტიკის აღორძინების მოწმენი ვართ. თანამედროვე მსახიობებს შეურყვნელად შეუნარჩუნებიათ ანტიკური პროფილი, როგორც შეურყვნელია ანტიკური სტელა. ბოლოს, შედით რუსთაველის თეატრში, შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოიდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს, ანუ მაყურებლის სულის განწმენდას იწვევს“.

ქართულმა თეატრმა ნახა დიდი ბერძენი ტრაგიკოსი ასპაზია პაპატანასიუ.

მღელვარე დღეები იყო თბილისში. „მედეათი“ დაიწყო ბერძნული თეატრის გასტროლები და ამას ჰქონდა თავისი ლოგიკა: ჰომეროსის ქვეყნის შვილები მედეას სამშობლოში მოვიდნენ. ისინი ოქროს საწმისს არ მოუყვანია ჩვენთან. მათ ჰუმანური მიზნები ამოძრავებდათ.

და ჩვენ ვნახეთ ამ მიზნების სცენური ხორცშესხმა. რამპის იქით გადაიშალა შთამავონებელი სანახაობა. აკლამისმაგვარ უფსკრულიდან, თითქოს საუკუნეთა მიღმიდან, მედეას მონუმენტური სახე წამოიშარათა.

ასპაზია პაპატანასიუ! გაოცებული შევყურებდი — ნუთუ ესაა ასპაზია, რომელიც გუშინ მარჯანიშვილის თეატრში ვნახე?! („მედეას“ ესწრებოდა). მისი სუსტი, ფერმკრთალი სახე ახლა რაღაც მაგიური ძალით ამეტყველებულიყო. სცენაზე იდგა ამაყი და დიდბუნებოვანი. იდგა მაღალი და მშვენიერი. ასე სცოდნია ხალას ნიქს, ძლიერ ტემპერამენტსა და სავსე გულს.

ტრაგედია დაიწყო. ქართველმა აუდიტორიამ სიბრალულით მოისმინა სამშობლოს მოწყვეტილი ქალის მწუხარე თავგადასავალი. ასპაზიამ პირველი სურათიდანვე გვაგრძნობინა თავისი გმირის ტკივილი.

ასპაზია — მედეა სცენის სიღრმიდან მოუწოდებს ღმერთებს ისმინონ მისი ჩივილი. შემდეგ გამოდის მოედნის ცენტრში. დროდადრო უზომო ტანჯვისა და მწუხარების შეძახილი აღმოხდება ხოლმე. იგი მიატოვა იაზონმა, სხვაში გაცვალა კოლხელი ქალი. ბედის ამარა დარჩა უცხო ცის ქვეშ მედეა. რომელი ერთი იგლოვოს ახლა: დაკარგული სიყვარული, მიტოვებული სამშობლო, თუ შეურაცხყოფილი გრძნობა. ათასი ფიქრი, ათასი განცდა სტანჯავს მის სულს.

ამ უმძაფრესი მწუხარების ქაშს იგი უხმობს სიბრძნის ძალას. მხოლოდ ერთ დღეს თხოვს კრეონს.

იწყება შურისძიების თემა. ქალს თანდათან ემატება სულიერი სიმხნევე და ნებისყოფის ძალა. იგი საწამლავეთ მოაშთობს იაზონის სატრფოსა და მის მამას. მერე, თითქოს ტრაგედია დამთავრდაო,

წამიერად ისევ დამშვიდდება პაპატანასიუ. მაგრამ ესაა სიმშვიდე ქარიშხლის წინ. მედეას მოაგონდა, რომ იაზონის სატრაფოს ოჯახი დალუპავს მის ბავშვებს. მოაგონდა და შეეკრთა. მან უცებ წარმოიდგინა მთელი ის საშინელება, რაც ბავშვებს ელოდა. მხოლოდ ერთი გზა იყო დარჩენილი — გზა შემზარავი და ტრაგიკული. ასპაზია გაჰყვა ამ გზას: მედეამ დახოცა თავისი შვილები. მტერს არ დაანება ისინი ცოცხლად.

მედეას წამალი მისთვის ხსნაც იყო და საბედისწეროც. ტრაგიკულ კოლიზიებში გაიხლართა იგი. ამ მომენტშიაც გამოჩნდა ასპაზიას გმირის ორმაგი ბუნება. მედეა წარმოსდგა, როგორც ერთგვარი სიმბოლური სახე იმ კოლხელისა, რომელიც საკუთარი სილამაზის მსხვერპლი გახდა.

ასპაზია დიდი ტრაგიკოსი ქალია. მისი ფართო, აქტიორული დი-აპაზონი, პლასტიკური მოძრაობა, ამალღებულობის გრძნობა და სულიერი მონუმენტურობა ბუნებრივად შეერწყა მედეას სახეს. მის შესრულებაში იყო სცენები, როცა ვერ გაარკვევდით, თუ სად შორდებოდა ერთმანეთს მსახიობი და როლი. და განა ასეთი არ იყო სცენა ქოროს მიერ მედეას დატირებისა?

...ასპაზია — მედეა მწუხარე ქანდაკებასავით დგას ქოროსაგან შეკრულ წრეში. ქორო დასტირის ბავშვებს და თან როკავს განსაცვიფრებელ პლასტიკურ ხაზებში, წარმოსთქვამს მწუხარე საგალობელს. სიმწრით მოთქვამს მთელი ქორო. და ამ გოდებაში ისმის ძველი კოლხური ზარის ტრაგიკული მელოდიები. ამ დრტინვაში ისმის მთელი ხალხის ხმა. თითქოს მათ არსებობაში ჩასახლებულია მედეას მწუხარება. მის გლოვაში არის რალაც თბილი, ადამიანურ გრძნობათა სამყაროს გამოხატვის პირველქმნილი უშუალობა.

ასპაზიას ხმის სიძლიერე, მისი ინტონაციების ფორმების სიუხვე, ლირიზმიდან ტრაგიკულ მრისხანებამდე ამალღებული პათოსი საოცრად შვენოდა ასპაზიას აქტიორულ პროფილს.

ბერძენი მსახიობი დიდებული იყო ქართველი ქალის როლში. მსოფლიო თეატრის სცენაზე ასე ძლიერად იშვიათად წარმოუდგენიათ ქართველი ქალის ბედი. პარალელისათვის აქ მხოლოდ დიდი რუსი მსახიობის, ერმოლოვას მაგალითი თუ გამოდგება. ე. მესხმა

ასე მიმართა ერმოლოვას იუბილეზე: „თქვენ ერთადერთი რუსი ქალი ხართ, რომელიც იტანჯებოდით, როგორც ქართველი დედა... აი, ამ ტანჯვისათვის მოწიწებით სალამს გიძღვნიო“. შეიძლება იგივე ვუთხრათ ბერძენ მსახიობსაც ესოდენ დიდი სიყვარული რომ ჩააქსოვა ქართველი ქალის ტრაგიკული სულის გამოვლენას.

სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიებში ასპაზიამ ახლებურად წაიკითხა მედეასა და ელექტრას სახები. მან მოწამე გაგვხადა არა მარტო ანტიკური პლასტიკის აღორძინებისა, არა მარტო „უმშვენიერესად გადაგვიშალა“ კაცობრიობის საუკეთესო ბავშვობის მართალი და ტრაგიკული სული, არამედ თანამედროვენიც შეგვაფიქრიანა თავისი გმირების ბედით. მან მედეასა და ელექტრას საშუალებით რაღაც უხილავი შინაგანი კონტაქტი დაამყარა წარსულსა და ატომურ საუკუნეს შორის. დიდებულად გახსნა კლასიკური ელადის აქტიორული სამყარო, დაგვანახა ძველბერძნული „თეატრონის“ სილამაზე. ასპაზიას შესრულებაში შეიცნობა ახალიცა და ტრადიციულიც, მაგრამ მათ აერთებს მარადიული თვისება ქეშმარიტი ხელოვნებისა. ეს არის სიმართლის გრძნობა, მისი ბუნებრივი განცდა.

სულიერი გმირობისა და პოეტური მომხიბვლელობის ის ნაღვლიანი თავგადასავალი, რომელიც მედეასა და ელექტრას ცხოვრებაში აისახა, ორგანულად იგრძნო და გამოხატა ბერძენმა მსახიობმა. მის შესრულებაში ერთმანეთს ერწყმის ლირიკული და ეპიკური, ისე, როგორც სულიერი გმირობა და ადამიანური სისუსტე ბერძნულ ტრაგედიებში.

ასპაზიამ იცის სცენაზე მკვექარე ხმისა და ჩურჩულის ფასიც. მის შესრულებას როგორც ლაიტმოტივი, ისე გასდევს ტრაგიკული გოდებიდან უნაზესი ჩურჩულისაკენ დაშვებისა და შემდეგ ისევე ტრაგიკულისაკენ ამალღების მოტივი. მაგრამ ეს არ არის ერთადერთი საშუალება გმირის სულიერი ტკივილების გამოსახატავად. ასპაზიას ელექტრას როლში ჰქონდა ერთი მომენტი, როცა იგი „ცრემლად დაიღვარა“ ისე, რომ არსად არ შეუცვლია რიტმი, ტონი, არ უძებნია განსხვავებული ინტონაციები და მაინც ეს იყო შემზარავი სანახაობა. ასპაზია დასტიროდა ურნას. ეს იყო დალუპული ძმის ორესტეს გლოვა.

ასპაზია ნამდვილი ბერძენი მსახიობია. ამაშია მისი უპირველესი ღირსებაც. იგი ჩინებულად გრძნობს თავის სამშობლოს თეატ-

რალურ ტრადიციებს. ეს აღრმავებს და ამდიდრებს დიდი მსახიობის შემოქმედებას. ამ გზით მიაღწია მან საყოველთაო აღიარებას.

ქართველ მაყურებელს ბევრი უნახავს დიდი ხელოვანი, უნახავს მსოფლიოში სახელგანთქმული მსახიობები. ამას გარდა, ქართული თეატრი თავად არის მდიდარი სცენის დიდოსტატებით, და მაინც, ასპაზიამ შეძლო თბილისელთა მოხიბლვა. ეს მან გააკეთა თავისი ხალასი ნიჭით, ღრმა განცდის ძალით.

„მსოფლიოს სცენას“ ჰყავს თავისი დიდოსტატები. ისინი ეროვნული ნიადაგიდან ამოიზარდნენ, მაგრამ კაცობრიობას უძღვნეს თავიანთი ხელოვნება. ასეთია ასპაზიას შემოქმედებაც. მან დიდი აღამიანის ტრაგიკული გოდებით მოიარა მსოფლიო სცენა და ათი-ათასობით მაყურებელს მიანიჭა ესთეტიკური სიამოვნება.

ასპაზია პაპატანასიუ ჩვენი თანამედროვეობის საუკეთესო იდეალებისათვის მებრძოლი ქალია. იგი მეოცე საუკუნის თეატრალური სამყაროს მშვენებაა.

„ელადის მუზებმა“ რეჟისორები დიდსა და გასაოცარ სიმართლეს აზიარეს. მითოსური საწყისების დაფარულ ფესვებს შეეხნენ. სწორედ ამ სიღრმისეულ ანტიკურ სამყაროში დაიძრა თავისებური, მაგრამ უაღრესად რთული რეჟისორული ხელოვნება, თუმცა მაშინ ეს სახელი სულაც არ არსებობდა. განვითარებადი რეჟისურის ისტორიაში დიდ როლს ასრულებდა ანტიკური თეატრი, რთული სტრუქტურის მონუმენტური თეატრალური სანახაობის იმპულსს აძლევს რეჟისურის განვითარებას.

ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული რეჟისორები ეძებენ თავიანთ თეატრს, ძიების ამ რთულ გზაზე მათ წინ მიუძღვის ელადის მუზა.

3 2 6 2 9 2 9 2 6 0

ვაჟა ფშაველა და სოფოკლე

(„სტუმარ-მასპინძელი“ და „ანტიგონე“)

არც ერთი ქვეყანა არ ცხოვრობს დანარჩენი სამყაროდან იზოლირებულად. ცივილიზაციის განვითარება ყველა ქვეყანაში თავისებურია, თვითმყოფადია, მაგრამ იგი ფორმირდება სხვა ხალხებთან ურთიერთმიმართებაში. ასე გაიარა თავისი ტრაგიკულად რთული გზა ქართველმა ხალხმაც. ძნელი დასადგენია, თუ რა მისცა საქართველომ თურქეთსა და სპარსეთს, რუსეთსა და საბერძნეთს, მეზობელ ხალხებს და რა გაითავისა მათგან. მისცა კი ბევრი და აითვისა ასევე ბევრი. ეს ეხება ყველა დარგს და უპირველესად სულიერ კულტურას, მაგრამ მხატვრული პარალელური მოვლენები ხშირად დამოუკიდებლადაც წარმოიშვებიან ხოლმე. მათ ერთი ნიადაგი არა აქვთ და მაინც ჰგვანან ურთიერთს.

ერთ-ერთი ასეთი დამოუკიდებელი მოვლენაა სოფოკლეს „ანტიგონე“ და ვაჟა ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“.

სოფოკლეს „ანტიგონე“ ერთი უმძაფრესი და უმშვენიერესი ტრაგედიაა მსოფლიო ლიტერატურაში. ანტიგონე და ალაზა კი სულიერი დები არიან¹. ისინი იბრძვიან მაღალი მორალური პრინციპებისათვის. ეს ბრძოლა შთაგონებულაა დიდი ჰუმანური იდეებით და რამდენადაც ძლიერია დაბრკოლება, იმდენად გმირულია მათი სულსკვეთებაც. დიდი მიზანი მათში დიდ შინაგან სულიერ ენერჯიას წარმოშობს და ამიტომაცაა, ასე რაინდულად რომ იცავენ ადამიანის ღირსებას. ანტიგონესა და ალაზას საქციელი ბევრ რაჟესი ჰგავს ერთმანეთს, მაგრამ რაოდენ დიდიც უნდა იყოს მათი სიახ-

¹ ვაჟა ფშაველა, რჩეული, გ. ნატროშვილის წინასიტყვაობა.

ლოვე, ისინი მაინც სრულიად სხვადასხვა ეპოქის შვილები არიან და განსხვავებულ ეროვნულ ნიშნებს ატარებენ.

ანტიგონემ დაიტირა და მიწას მიაბარა ყვათა და ყორანთა საძიძვნად მიტოვებული პოლინიკე, თავისი ძმა, აღაზამაც ასევე იგლოვა ქისტეთის მოსისხლე ზვიადაური, რომელიც აგრეთვე დაუმარხავი დატოვეს. ყველას ეკრძალება მათი დატირება. ორთავე „ზეზე გაწირეს ტიალად“, რომ „ფრინველთა ჯიჯგნონ ზიარად“. ამბავის ასეთი ფაქტობრივი დამთხვევა მარტო ამით არ მთავრდება. შემზარავი სანახაობის ფონზე გამოჩნდება ორი ქალი, რომლებიც არ დაემორჩილებიან ესოდენ მკაცრ კანონს და იწყებენ მის წინააღმდეგ ბრძოლას. ისინი ექცევიან რთულ წინააღმდეგობაში, თუმცა, განსხვავებულია წინააღმდეგობათა ხასიათი და მათი ბრძოლის მიზნები, საბოლოოდ ორივე ერთ ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტურ იდეალებს ემსახურება.

მართალია, „ანტიგონე“ თეატრისთვისაა დაწერილი და, ამდენად, წინასწარ არის მოფიქრებული სპეციალური სცენური საშუალებანი, მაგრამ ვაჟას პოემამაშაიაც ისე ძლიერია აქტიური მოქმედება, ქვეტექსტი და კოლიზიაც იმგვარადაა ნაგრძნობი, რომ ყველაფერი ეს, დიალოგისა და მონოლოგის შინაგან სტრუქტურასთან ერთად, მის დრამატურგიულ ღირსებაზედაც მეტყველებს. იქნებ ამიტომაც არის, რომ არც ერთი ქართველი კლასიკოსი ისე არ ჟღერს სცენაზე, როგორც ვაჟა...

ამიტომაც არის, რომ თეატრები ხშირად უბრუნდებიან ხოლმე ვაჟას პიესებსა თუ პოემებს.

რა ანსხვავებს ანტიგონესაგან აღაზას? რით არის აღაზა საინტერესო და დიადი? ან რა საერთო აქვს მას ბერძენ ქალთან?

ანტიგონეს ორი ძმა ჰყავდა: ეთეოკლე და პოლინიკე. ძმები ერთ-ერთს შეებნენ და ორთავენი დაილუპნენ. პოლინიკეს (რომელმაც უცხოვლები შემოუსია ქალაქს) შესახებ მეფე კრეონმა ბრძანა: „არავინ გაბედოს მისი ტირილი და დასაფლავება“. ანტიგონე არ დაემორჩილა მეფის ბრძანებას. მან იცოდა, თუ რა სასჯელი ელოდა ამისათვის და მაინც შეასრულა ღვთაების მოვალეობა. ამის გამო იგი შეეჯახა სახელმწიფოს ინტერესებს და აქ გაჩნდა დიდი კონფლიქტი. ანტიგონე შეგნებულად სწირავს თავს და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანად გვევლინება. მთელი ეს თავგანწირვა რელიგიურ ატმოსფეროშია განფენილი. ანტიგონემ იცის, რომ ადამიანები ქვეყ-

ნად ორ კანონს ემორჩილებიან: ერთია ამქვეყნიური, ე. ი. დაწერილი კანონი და მეორე დაუწერელი, ანუ ღმერთის კანონი. რომელია უპირატესი? ანტიგონეს სწამს, რომ მთავარია ის, რაც მარადიულია (ე. ი. ღმერთი):

კანონი იგი დღეის კი არა,
არც გუშინდელი მონაგონია,
იმისა ძალას არცა აქვს ბოლო,
დასაბამიცა არა ჰქონია.

ბერძენმა ქალმა იცის, რომ „დრო ის უფრო გრძელია, რაც იწყება სიკვდილის შემდეგ“. რაკი ეს ასეა, მას აღარ ეშინია წუთისოფლისა. მას სურს, რომ ამქვეყნიურ სიცოცხლეშივე იზრუნოს იმქვეყნიურზე, პირნათლად რომ წარსდგეს უზენაესის წინაშე. ამიტომ აკეთებს იმას, რასაც ღმერთი მფარველობს — ადამიანი დასაფლავებული უნდა იქნას, რადგან იგი ღმერთის შვილია. იწამა ეს ანტიგონემ და აღასრულა კიდევ უფლის ნება. მაშასადამე, იგი არსებითად ღმერთის მოციქულია. სწორედ ანტიგონეზე ითქმის ჰინეს გონებამახვილური სიტყვა, რომ ღმერთებმა ადამიანები თავიანთ სადიდებლად შექმნესო. ამ გმირ ქალს სავსებით აქვს შეცნობილი, რომ მის ზურგს უკან ღმერთი დგას. ეს აძლევს მას ძალასა და სიმხნევეს, მაგრამ ეს საკითხის ერთი მხარეა, არის მეორე მხარეც.

ანტიგონემ დაიტირა თავისი ღვიძლი ძმა. ეს ზნეობრივი აქტია, მაგრამ არაფრით არაა განსაკუთრებული! ჩვენ ის გაგვაოცებდა, რომ არ დაეტირებინა ძმა. „იღვა და ჩუმად ცრემლსა აფრქვევდაო“, აუწყებს მეფეს დარაჯი, თან იმასაც ეუბნება, როგორ მოჰქონდა ანტიგონეს მუქით მიწა, რათა ცხედრისათვის დაეყარა. როგორც ვთქვით, თავისთავად ეს დიდი ემოციური ძალის სურათია. მაგრამ სულ სხვა სიმაღლეზე დგას ანალოგიური ეპიზოდი „სტუმარ-მასპინძელში“.

ღის მიერ ძმის დატირება ნათესაური მომენტია და, ამდენად, სავსებით ლოგიკური. ამ შემთხვევაში ანტიგონემ აღასრულა თავისი ბუნებრივი მოვალეობა და ამით ერთხელ კიდევ გამოხატა რწმენა და ერთგულება „ღმერთის საქმისადმი“.

მართალია, გარეგნულად ანტიგონე და ალაზა ერთნაირად იქცევიან, ორივე ამქვეყნიური უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრდა, მაგრამ სულ სხვადასხვა პირობებში. და, რაც მთავარია, მათ სხვა-

დასხვა ძალის წინააღმდეგობათა გადალახვა მოუხდათ. ამ წინააღმდეგობათა ხასიათის გამო უფრო მძაფრად ტრაგიკულია ალაზას სახე. იგი მე-19 საუკუნის პროტესტანტია, ანტიგონესავით ღმერთების იმედით როდი იბრძვის მალალი ჰუმანური იდეებისათვის. ალაზა მარტოა ამ უცნაურსა და მოუწესრიგებელ ქვეყანაში. და მაინც გადაუდგა თემსაცა და ღმერთსაც.

ერთი მხრივ ხათრი აქვს თემისა,
მეორით — ღმერთი აშინებს,
ქიატეთის მტრისა მოზარეს,
თავს რისხვას გაღმადინებს.

რომელს გაუძლოს, ღმერთის რისხვას თუ თემისას?!

და აი, ქალი, რომელმაც მშვენივრად იცის, თუ რას ნიშნავს თემისაგან განდგომა, რას ნიშნავს ღმერთთან ურჩობა, მაინც თავისას აკეთებს, რადგან მისი ასპარეზი გულია, ხოლო „გული თავისას შერებოდა“.

სულიერი გმირობისა და ქალური მომხიბვლელობის ამ ნაღვლიან თავგადასავალში მოჩანს უდიდესი ჰუმანიზმი. ალაზამ ანტიგონესავით ძმა კი არა, სრულიად უცხო დაიტირა და ამით ხაზგასმით გამოხატა თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომლითაც იგი თავისი დროის ყველაზე დიადი იდეების გაგებამდე მალლდება.

როდესაც ალაზამ დაინახა, თუ რა ვაჟკაცურად შეხვდა ზვიადაური სიკვდილს, იგი დიდად მოიხიბლა და ასე იფიქრა:

„ნუ ჰკლავთ!“ ეძახის გულიო,
ფიქრობდა ბრაზმორეული
ნეტავი მომცა ცუდიო,
ნეტავი ნებას მაძლევდეს
დედაკაცობის რჩულიო,
რომ ეგ ვაცოცხო, სხვას ყველას
გავაფრთხოზინო სულიო.

ასე დიდია ჰუმანიზმის ძალა. ასე მძაფრად დაუპირისპირა მან შეწირვის წეს-ჩვევას სტუმართმოყვარეობის უკვდავი ტრადიცია.

ძლიერ შემბრალდა ბეჩავი,
რომ უცხოეთში კვდებოდა,
არც ნათესავი, არც მოძმე
რომ ვისმეს შეჰბრალებოდა!

რალა თქმა უნდა, ზნეობის უფრო მაღალი ფორმაა აღაზას ამგვარი ქცევა. დის მიერ ძმის ტირილი რეალურად არსებული და ქვეყნის გაჩენიდან დამკვიდრებული ფაქტია. ხოლო უცხო კაცისადმი ადამიანური მოპყრობა და მისი ღირსების დაცვა ჯერ კიდევ არ ქცეულა ადამიანთა ურთიერთობის ქვეყნთხედად. ამისათვის საჭიროა დიდი ბრძოლა და აღაზაც პირველი მორბედია ამ საკაცობრიო ბრძოლაში. აღაზას მიერ დაუწერელი კანონის დაცვა ღმერთის სურვილის აღსრულება როდია. იგი ზოგადი ზნეობრივი ნორმაა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე იქმნებოდა ხალხში. ეს დიდი მორალური პრინციპი კარნახობს აღაზას, როცა ზვიადაურს გლოვობს. მისთვის უმაღლესი მშვენიერებაა ვაჟკაცობა და გმირობა, რომლის ხილვაც ასე დიდ ესთეტიკურ განცდას ანიჭებს ადამიანს.

კაცის კაცურად სიკვდილი
გულიდამ არა ჰქრებოდა.

აღაზას სწორედ ეს „კაცის კაცური“ ქცევა აძლევს შინაგან ენერჯიას და იმპულსს, რომ ხმა აღიმალლოს მის დასაცავად!..

აღაზას არ უღალატნია ქისტეთისათვის, ისევე როგორც ანტიგონეს თებესათვის. მან (აღაზამ) ერთ ტრადიციას (ე. ი. სტუმარ-მასპინძლობას) დაუპირისპირა მეორე (ე. ი. შეწირვა) და ამ საფუძველზე დაგვანახა, თუ რომელია მისაღები და რომელი უკუსაგდები. იგი სტუმართმოყვარეობის უძველესი და უკეთილშობილესი ტრადიციის დამცელია, ხოლო იბრძვის შეწირვისა და სხვა ამგვარი რელიგიური ფანატიზმის წინააღმდეგ. ასეთ რთულ კონფლიქტებში მოექცა აღაზას პიროვნება.

ტრაგიკულია ორივე ნაწარმოების ბოლო, ორთავე შემთხვევაში მოცემულია მათი იდეის შეჯამება. „ანტიგონეს“ ტრაგიზმის მიზეზს განმარტავს ქოროს, ხოლო „სტუმარ-მასპინძლისას“ თვით ავტორი. ქოროს აზრით, თუ „ცხოვრება გინდა ჰნახო, საამო და ბედნიერი“, საჭიროა მიწიერმა ზეციურის საზღვრები არ გადალახო. უზენაესმა ძალამ ტრაგედია დაატრიალა, როგორც კი მისი სურვილის, ნების საწინააღმდეგო რამ ჩაიდინეს გმირებმა. კეროვნა, როცა იგრძნო მისი კანონის უძღურება ღმერთის წინაშე, ბრძანა — ვერ შეეებრძოლები უზენაესსო და ანტიგონეს ვანთავისუფლებო, მაგრამ გვიანდა იყო; დაიღუპა არა მარტო ანტიგონე, არამედ მისი ხატრფო და ჰემონის დედა, ე. ი. სამი ადამიანი. ასევე მოხდა „სტუმარ-მას-

ზინძელშიც“. დაიღუპა ჯოჯოლა, ზვიადაური და ალაზა. დიდია ორივე ნაწარმოებში ტრაგიზმის გრძნობა. ანტიგონემ თავი მოიკლა. თავი მოიკლა ალაზამაც. ორთავე იმ შეგნებამდე ამაღლდა, რომ ქვეყანა სრულიად მოუწყობელია ნამდვილი, ბედნიერი ცხოვრებისათვის და რომ ისინი თითქოს ნაადრევ იასავით მოვიდნენ სუსხსა და ყინვაში.

მიწიერი არ უნდა შეაბრძოლო ზეციურ ძალას, თუ გსურს საამო და ბედნიერი ცხოვრებაო, გვაუწყებს ქორო. ვაჟას გმირები სხვას ჩივიან. ისინი ღმერთთან ჭიდილში როდი იღუპებიან. ღრმა სულიერ ტკივილებსა და რთულ წინააღმდეგობებს მათთვის სწორედ მოუწყობელი და გაუხარელი ქვეყანა ქმნის.

ალაზამ თავი დაიხრჩო. მას არ შეეძლო, კვლავ დიდხანს ეცქირა უსამართლობისათვის, ეცქირა, თუ როგორ იბღალღებოდა ადამიანური ღირსებანი და საერთოდ კაცური კაცობა. მოკვდა ვაჟას სამი გმირი, მაგრამ მათი სიცოცხლე გრძელდება იქ, მიღმა სამყაროში და ჩვენ წინ პოემის უკანასკნელი სტრიქონებით იშლება უბრწყინვალესი, ფანტასტიკური სანახაობა:

ღამით კლდის თავზე წამოდგება ჯოჯოლა და სასაფლაოსაკენ იძახის: „ზვიადაურო, ძმობილო, რად არ მაჩვენებ შენს სახეს?“ ამ დროს სასაფლაოდან წამოვა ფარ-ხმალიანი ვაჟაკი, იქვე ალაზაც ამოვა მწუხარე სახით, ინთება ცეცხლი მათ გვერდით; შემოუსხდებიან მას და საუბრობენ სწორედ იმაზე, რაც სიცოცხლეში აღეღვებდათ, რაც აწუხებდათ და გულს რაც სტკენდათ. ამქვეყნად ვერ შეძლეს წინააღმდეგობათა გადაჭრა და ახლა ბრძოლის ველზე დამარცხებული არმიის მეთაურებივით შეკრებილან და ისე საუბრობენ, ვითომ კვლავ შეტევისთვის ემზადებიანო...

ისინი ჰყვებიან ურთიერთდანდობის, და-ძმობის, სტუმარ-მასპინძლობისა და ვაჟაკობის ამბავს. მათ საუბარში მოჩანს მათი ზნეობრივი იდეალები, რწმენა და სულიერი მისწრაფებანი.

კაცობრიობის საუკეთესო შვილებს ამქვეყნად არ მიეცათ საშუალება, ასე ტკბილად რომ შემოსხლომოდნენ ცეცხლს და კვლავ ეამბნათ თქმულებანი კაცთა შორის სიყვარულზე და მეგობრობაზე. მხოლოდ ბუნებამ აღადგინა მათ შორის დარღვეული ჰარმონია. ისინი კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს. ახლა მათ თითქოს თავს აღარავინ დაესხმის, ვერავინ შეებდავს დაარღვიოს მათი მყუდრო და იდეალური ცხოვრება, კოსმიურ სამყაროში რომ მოუწყვიათ,

მაგრამ აქაც „გაჩნდება ჩანლი რამ“ და ჯაღოსავით დაეფარება დიდებულ სანახაობას. კვლავ იჭრება ტრაგიკული ტონი მათ „ცხოვრებაში“, უკვე გადაუღობავი წინააღმდეგობა და აი, უცებ, უკანასკნელი სტრუქტურები: „უფსკრულს დასცქერის პირიმიზე, მოღერებულ იყლითა“...

პირიმიზე „მზის მოტრფიალე მცენარის სიმბოლური სახეა, ბევრს გვეუბნება იგი ალაზასავით, უფსკრულის პირს რომ წარმსდგარა და თვალები შორს, მზისაკენ, სინათლისა და სიკეთისაკენ მიუპყრია!..

სოფოკლეს „ანტიგონე“ მსოფლიო ლიტერატურის დიდებულნი ქმნილებია. მთელ მის სიდიადეს ნათელს ჰფენს ბერძენი ქალის, ანტიგონეს, მომხიბლავი სახე. ასევე ამალღებულა ალაზას პიროვნება. სწორედ მას აღმოაჩინდა ძალა იმისათვის, რომ გამოყოფოდა გარემოს, ღრმად შეეცნო იგი და შემდეგ უფრო მტკიცედ და ახლებურად დაკავშირებოდა მის ყველაზე საუკეთესო იდეალებს.

თუ ანტიგონე აღიარებულია მსოფლიო ლიტერატურის დამამშვენებელ სახედ, ასევე თამამად შეიძლება ალაზას შესახებაც ვთქვათ. რომ იგი მსოფლიო პოეზიის უბრწყინვალესი სახეა, რომელიც სცილდება ეროვნულ საზღვრებს და კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებისათვის მებრძოლ ქალთა თანავარსკვლავედს განეკუთვნება.

„ანტიგონე“ პიესაა, მაშასადამე, თეატრისათვის დაწერილი, „სტუმარ-მასპინძელი“ კი ვაჟას თეატრში დასადგმელად არ დაუწერია. თანაც, ალაზას თემა ერთადერთი როდია პოემაში.

და მაინც, პოემა თეატრისათვის მადლიანი „მასალა“.

„ცისფერი ხანუბი“ და „ღურუჯი“

1916 წელს გამოქვეყნდა „ცისფერყანწელების“ მანიფესტი.

მანიფესტის ავტორი იყო პაოლო იაშვილი.

1924 წლის 29 იანვარს რუსთაველის თეატრის სცენიდან საჯაროდ წაიკითხეს „ღურუჯის“ მანიფესტი.

პაოლო იაშვილი სიტყვით მიესალმა „ღურუჯის“ გამოსვლას.

ცისფერყანწელთა „პირველთქმა“ პირველი მანიფესტი იყო „ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მთელს მანძილზე“¹.

„ღურუჯის“ გამოსვლა პირველი საჯარო მანიფესტი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში. ორივე გაერთიანებას საფუძვლად ედო განახლების იდეა. მათ საქვეყნოდ მიმართეს ხალხს, რომ ისინი აპირებდნენ პოეზიისა და თეატრის კრიზისული მდგომარეობიდან გამოყვანას, ტრადიციების გადაფასებას.

ცისფერყანწელთა დაჯგუფება და კორპორაცია „ღურუჯი“ სრულიად სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში წარმოიქმნენ, მაგრამ ორივე მოვლენა თავისებური რეაქცია იყო კონკრეტულ სიტუაციაზე.

თითქოს რა კრიზისზე შეიძლებოდა ლაპარაკი, როცა პოეზიაში „მეფედ იჯდა“ გალაკტიონ ტაბიძე, ხოლო თეატრში კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ იყო დადგმული. დღეს, როცა ის მოვლენები უკვე ისტორიას ეკუთვნის, როცა ყველაფერი განათდა, გაირკვა, დრომ თავისი ადგილი მიუჩინა ყოველ მათგანს, ადვილია მათ შეცდომებზე ლაპარაკი, მაგრამ მაშინ ხომ ასე ნათელი არ იყო ყოველივე? მძაფრ კლასობრივ ბრძოლებში, ღრმა სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებში ისახებოდა და ფორმირდებოდა ახალი ლი-

¹ მ. აბულაძე, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან, მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში, თბ., 1977, გვ. 69.

ტერატურული და თეატრალური ტენდენციები. იმდენად ძლიერი იყო ახლის დამკვიდრების პათოსი, რომ ახალგაზრდობა ხშირად ძველისადმი ზედმეტად კრიტიკულიც იყო.

ცისფერყანწელების და ღურუჯელების პირად მეგობრულ კონტაქტებს უთუოდ ესთეტიკური ხასიათის პრინციპებიც ედო საფუძვლად. ცისფერყანწელები ლიტერატურაში ანახლებდნენ პოეტურ ლექსიკას. იგივეს ესწრაფოდნენ ღურუჯელებიც თეატრში. სპეციფიკური იყო შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრინციპები, გამოხატვის საშუალებები, მაგრამ საერთოც ბევრი ჰქონდათ.

ცისფერყანწელებს გამოსვლა მოუხდათ რთულ ისტორიულ პირობებში: მსოფლიო ომის ატმოსფერო, საქართველოში წარმოქმნილი მრავალპარტიული ცხოვრება, სხვადასხვა დაჯგუფებათა მომრავლება, განსხვავებულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა გააქტიურება, ურბანიზაციის პროცესი, კულტურულ ურთიერთობათა გაფართოება თავის გამოძახილს პოულობდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რადგან „ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება“¹.

წინააღმდეგობათა რთულმა განშტოებებმა მოიცვა არა მხოლოდ სოციალური ფენები, არამედ ფარულსა თუ აშკარა კონფლიქტში მოექცა საზოგადოების ყველა წევრი. ერთის რღვევისა და მეორის წარმოქმნის რთული პროცესი საქართველოში ხდებოდა მეტად სპეციფიკურ პირობებში. „რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში. ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს — ძველებური პატრიარქალური კარჩაქეტილობის ნაშთს, ქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის... კავკასიის გაძლიერებული კოლონიზაციის და მისი მიწათმოქმედი მოსახლეობის ზრდის. პროცესთან ერთად წარმოებდა აგრეთვე (ამ ზრდით მიჩქმალული) პროცესი მოსახლეობის მოზიდვისა მიწათმოქმედებიდან მრეწველობისაკენ“².

„მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცეული ქართული მწერლობა და თეატრი გრძნობს დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს, გრძნობს მის სუნთქვას. იმპულსე-

¹ ა. წულუკიძე. თბ. 1967, გვ. 91.

² ვ. ი. ლენინი. ტ. 3, მე-4 გამოცემა, 1948, გვ. 704.

ბი. რომელსაც იგი მათგან იღებს, ხშირად ლიტერატურული და თე-
ატრალური განწყობილების ფარგლებს ვერ სცილდება, მაგრამ სუ-
ლიერ სფეროში წარმოქმნილი სხვადასხვა ნაკადები მაინც ქმნიან
ახალ შემოქმედებით ატმოსფეროს. „ბუჩუქუაზიული ჰუმანისტური
კულტურის“ საერთო კრიზისის შედეგად¹ წარმოქმნილი მიმდინა-
რეობა, სიმბოლიზმი, ფართო გავრცელებას პოულობს დასავლეთ
ევროპასა და რუსეთში. იგი იჭრება „მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცე-
ულ ქართულ მწერლობასა და თეატრში, და განსხვავებულ ელ-
ფერსა სდებს.

ღრმა ცვლილებათა პროცესში ყოველთვის წარმოიქმნება ხოლ-
მე უკიდურესობანიც, ზოგჯერ ერთმანეთში ირევა კარგი და ცუდი,
ერთეული ტალანტების სიდიადეც კი ვერ ცვლის საერთო სიტუა-
ციას.

1916 წლის გაზაფხულზე ქუთაისში გამოდის ჟურნალ „ცისფერი
ყანწების“ პირველი ნომერი. ლიტერატურული დაჯგუფება აშკარად
გამოხატავს თავის სიმპათიას სიმბოლიზმისადმი. უფრო მეტიც —
იგი ცდილობს მის დანერგვას. მათ პოეტურ სამყაროში ჩნდებიან
ფრანგი სიმბოლისტების: ვერლენისა და ბოდლერის, რემბოსა და
მალარმეს სახელები. „ცისფერყანწელები“ მათ „თავიანთ სულიერ-
ძმებად აცხადებენ მანიფესტში“².

1916 წელს იწერება სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური
დრამა „ბერდო ზმანია“, რომელსაც ოთხი წლის შემდეგ დადგამს
„ღურჯუის“ ლიდერი ახმეტელი.

1919 წელს იწერება პ. კაკაბაძის სიმბოლისტური პიესა „სამი
ასული“, იწერება პატარა მოთხრობები, ნოველები, ეტიუდები...

რეჟისორი აკაკი ფალავა „ცისფერ ყანწებში“ ბეჭდავს წერილს
„ჩემი სურვილი“. წერილში საუბარია თეატრის მძიმე მდგომარეო-
ბაზე. საუბრის ტონი კატეგორიულია. აკაკი ფალავას მიაჩნია, რომ
ძველი თეატრი კვდება, ახალი კი ჯერ არ ჩანს ფესვმოდგმული.
იგივე აზრს იმეორებს 1919 წელს: „ძველი თეატრი, თუმცა, დამსა-
ხურებელი და ნაამაგვევი, მაინც კვდება“, „ძველმა უნდა განისვენ-
ოს, როგორც დრომოქმულმა“³. მკაცრი და უკომპრომისოა ახალ-

¹ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 9, გვ. 346.

² მ. აბულაძე. დასახ. წიგნი. გვ. 71.

³ „თეატრი და მუსიკა“. 1919, № 14.

გაზრდა სანდრო ახმეტელის გამოსვლები ამ წლებში. ძველი თეატრის კრიტიკა თეატრის თვით არსის განახლების იდეით არის განპირობებული, რევოლუციამდელი ქართული თეატრის ახმეტელისეული კრიტიკა ციფერყანწელთა გამოსვლის პარალელურად ხდება. მათ ნააზრევში არის შემხვედრი წერტილები, ერთიანი კრიტიკული პოზიცია. ისინი ცდილობენ ერთმანეთს შეუხამონ კლასიკოსთა დეაწლის დაფასება და სრული გარდატეხის, ახლებური აზროვნების მოთხოვნოლება.

„ციფერი ყანწების“ ირგვლივ შემოიკრიბნენ მწერლები: პაოლო იაშვილი, ტიცოან ტაბიძე, გ. რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შემდეგ მათ შეუერთდათ გიორგი ლეონიძე, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, ნიკოლოზ მიწიშვილი და სხვები. გააჩაღეს უკომპრომისო ბრძოლა შტამპების წინააღმდეგ. მაშინ სანდრო ახმეტელი წერდა: „მე ვნახე ქართველი მსახიობი, რომელმაც ხუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ მოძრაობის 6 სახე, ფორმა გვიჩვენა. მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად, ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ. მე ვიცნობ მეორეს, რომელსაც მხოლოდ 3 ფორმა აქვს გაზეპირებული. ეს აუწერელი სილატაკეა მსახიობისა“¹. ერთსახოვნების, შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლა ახმეტელის ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლის ნაწილია. პლასტიკის, რიტმის, სიმღერისა და ცეკვის სინთეზირების, წარმოდგენის სხვადასხვა კომპონენტების ორგანული შერწყმის აუცილებლობა აქ გლობალიზდება და ქართული თეატრისათვის უჩვეულო, თვისობრივად ახალ, რთულ სინთეტურ მოვლენად წარმოგვიდგება, იცვლება თვით პრინციპი იმისა, როცა სცენაზე დიდი მსახიობები „კერძო სკულპტორებით“ დგანან, ხოლო „თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი მოქმედება, სრულებით არ ჩანს“. ახმეტელი ღრმად იზიარებს რა თეატრში მიმდინარე პროცესების ყველა ასპექტს, მომზადებული ხვდება თავის პირველ სპექტაკლს დრამაში „ბერდო ზმანია“. აქ ერთიანდება მუსიკა, სიმღერა, ცეკვა. გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკა, მხატვრობა, „ბერდო ზმანია“ ეფექტური. პიესას ახლავს კომპოზიტორ არაყიშვილის მუსიკა, ორიგინალური და ძალიან კარგია ბალეტი, ქორო, სიმღერა... დეკორა-

¹ სანდრო ახმეტელი. ტ. I, თს. 1918, 104.

ცია უმაღლეს დონემდე ორიგინალური და სტილურია“. ასე, რომ „სასიმღერო-საცეკვაო კულტურის ფორმების აღდგენის გზით, ახმეტელი მივიდა სპექტაკლის იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანებთან დაკავშირებით, მათი გარდასახვის აუცილებლობის შეგნებამდე“¹.

სიმბოლისტური „ბერლო ზმანიას“ დადგმა (1920), ერთი წლით ადრე გ. ჯაბადარის მიერ სტუდიაში წარმოდგენილი ე. ბრიეს „სარწმუნოება“, ლ. ყაკოს „ვითარ ფოთლები“ სხვადასხვა სტილის, ტენდენციის სპექტაკლები იყო, მაგრამ მათ აერთიანებდათ თეატრის განახლებისკენ სწრაფვა. მსახიობთა და რეჟისორთა ახალგაზრდა თაობა ახალი სიტყვის თქმას ცდილობდა. ნ. შიუკაშვილი ჯაბადარის სტუდიის სპექტაკლზე წერდა: „ჩვენმა ახალგაზრდა დრამატულმა სტუდიამ და მისმა პირველმა წარმოდგენამ დიდი მითქმამოთქმა და აყალმაყალი გამოიწვიეს: ერთი მხრით, შეიქმნა რალაც უღლი და ქიშპობა „ძველსა“ და „ახალს“, მსახიობთა კავშირსა და სტუდიას შორის: მეორე მხრივ, პრესა და საზოგადოებაც ორ ბანაკად გაიყო, — ერთი ცამდე აქებდა, მეორე მიწასთან ასწორებდა სტუდიის პირველ ნაბიჯებს“². სპექტაკლში გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკა, განსხვავებული მეტყველება, პირობითი ექსტიკულაცია. „მოდერნისტულ გავლენას უდავოდ განიცდიდა სტუდიის ხელმძღვანელი“. გ. ჯაბადარი კი გულისტკივილით შენიშნავდა, ახლა საქართველოში ყველა სიახლეს მოდერნისტულს უწოდებენო.

მოვლენები, რომლებიც ამ პერიოდის თეატრში ხდება, დაკავშირებულია საერთოდ ქართულ მწერლობასთან. ჩვენ აქ მივანიშნებთ ცალკეულ მოვლენებზე, სადაც ისინი ხვდებიან ერთმანეთს. შემხვედრი წერტილები კი უთუოდ არის.

ცისფერყანწულები თავიანთი პოზიციის სიმწვავეს ქართული ლიტერატურის ისტორიული გამოცდილებითაც ამართლებდნენ. ამავე მოტივით, ისინი „დურუჯის“ მანიფესტის კადნიერ ტონსაც კი უპერდნენ მხარს. ტიცთან ტაბიძე, ცისფერყანწულთა ერთ-ერთი ლიდერი, 1924 წელს „დურუჯის“ მანიფესტთან დაკავშირებით წერდა: „ერთხელ გრიგოლ ორბელიანსაც ეგონა, რომ ილია ჭავჭავაძე

¹ მ. კალანდარიშვილი. „სანდრო ახმეტელი და XX საუკუნის თეატრალური მიმდინარეობანი“. ურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1984. № 8, გვ. 56.

² გ. ბუხნიკაშვილი. ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე. 1976. გვ. 47.

ვაძე ანგრევდა საქართველოს, მაგრამ ის ნოვატორად დარჩა, ქართველების დაუჩრდილავ კოლოსად“.

1917 წელს სანდრო ახმეტელი წერდა: „ჩვენმა მსახიობებმა ნუ-
თუ მუდამ მხოლოდ ერთი ადგილი უნდა ტკეპნონ, მუდამ გაკათულ
გზაზე იარონ და ახალი ვერაფერი შექმნან“.

და ამას წერს იგი იმ პერიოდში, როცა ჯერ ისევ ცოცხალნი იყ-
ნენ: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ვალერიან
გუნია, ნუცა ჩხეიძე და სხვები. ქართული სცენის ოსტატების გამო-
ნათებები (მაკო საფაროვას გარდა, რომელიც ფაქტიურად ჩამოშო-
რებული იყო თეატრს) საკმარისი არ აღმოჩნდა თეატრის განახლე-
ბისათვის.

ცისფერყანწელებს მიაჩნდათ, რომ ხალასი პოეტური ხმა იკარ-
გებოდა უგემოვნების ზღვაში. ასევე ფიქრობდნენ დურუჯელებიც.
ორივე დაჯგუფებამ უკომპრომისოდ შეუტია ძველს. მანიფეს-
ტები იყო პათეტიკური, რიხიანი, კადნიერი, ახალგაზრდულად გულ-
წრფელი და ჭაბუკურად მგზნებარე. „უარყოფთ წარსულს. რო-
გორც მზით განათებულს. წარსულის ოქროს გვირგვინებს გა-
მოეტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების
ზღვაში“. კოლაუ ნადირაძეს მიაჩნდა, რომ „ცისფერყანწელების“
უკომპრომისო გამოსვლა, ისტორიულად ბუნებრივი რეაქცია
იყო: ჩვენი მტკიცე გადაწყვეტილება — გვებრძოლა მოზღვავებუ-
ლი „პოშლიაკობის“ წინააღმდეგ, გვწამდა, რომ არსებითად
სწორ გზას ვადექით, რომ ქართული ლექსის ფორმა და
მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკისებური წყობა გა-
დაიქცა შტამპად, შაბლონად, რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს
ქართულ ლექსს სილამაზე და ეღერადობა. გააუბრალოეს და და-
აყრუეს იგი“.

დურუჯელების მანიფესტიც კადნიერი, ჭაბუკურად გულწრფე-
ლი და უკომპრომისო იყო. აი, ასეთი:

„ძველი თეატრი ნანგრევებში...“

ძველი დრამატურგია ბეწვებდამძვრალი მელოტი თავით...
არშინ-მალ-ალანის გვარდია ხურჩინით მურტალ,
მოდრეკილ ზურგზე — გაზაფხულიდან შემოდგომამდე...
ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე“.

ამ სტრიქონების გვერდით ისმოდა „დურუჯის“ ჰიმნი:

ოო ლილეო

განახლებულო მხარეო,

დედაო რუსთაველისა,

საბჭოთა საქართველო.

საუკუნეთა დარდები ჩამოიცილე,

წითელ მზეზე მოქარგული დროშა გაშალე.

შრომაში ჰპოვე სიმართლე ნაოცნებარი,

ხელოვნებაში აანთე გული მგზნებარი.

დურუჯი იმთავითვე საბჭოთა ხელოვნების პოზიციებზე დადგა. რევოლუციური გარდაქმნების იდეა, რომლითაც იგი ხელმძღვანელობდა, ობიექტურად ხელს უწყობდა ახალი თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საფუძვლების განმტკიცებას, ახალი მსახიობის აღზრდას. თეატრის საზოგადოებრივი როლის ამოღებას და სხვა მრავალ სიკეთეს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ ქართული საბჭოთა თეატრის ფორმირების პროცესში. პოზიცია, რომელიც მას ძველი თეატრის მიმართ ეკავა, გამოწვეული იყო ახალი თეატრის შექმნის სურვილით. მათ ჯერ არ იცოდნენ ძველის ახალთან შერწყმის ხელოვნება. თვით დროის სულისკვეთებაც აძლევდა იმპულსს, ეძებნათ უფრო რადიკალური ფორმები. არ დაეშვათ რაიმე კომპრომისები. ტიციან ტაბიძე იცავდა რა „დურუჯის“ პოზიციას, წერდა: „შინაარსით კორპორაცია „დურუჯი“ აყენებს ახალი თეატრის პრობლემას. არ შეიძლება ახლის გაკეთება, თუ ძველს არ ეთქვა უარი“... და შემდეგ: „ჩვენ „ცისფერყანწელებმა“ პირველად შემოვიღეთ „არშინ-მალ-ალანის“ წარმოდგენის დაწერგვა. აქაც და პროვინციაშიც ჩვენ ვიცავდით ვასო აბაშიძის და ტასო აბაშიძის არტისტულ ღირსებას, ეს ჩვენი ესთეტიკური და ეროვნული სიამაყის მოთხოვნილება იყო. ჩვენ ვიცოდით, რომ ასეთი დიდი ოსტატები არ უნდა წასულიყვნენ ასეთ აღმოსავლეთის ნალექ ბალაგანში“.

ტიციან ტაბიძე ევროპული თეატრის ორიენტაციას იცავს. არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. „ცისფერყანწელები“ ხომ ასე აღმერობდნენ ფრანგ პოეტებს. „არშინ-მალ-ალანის“ დადგმის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ „დურუჯელებიც“ ახმეტელის მეთაურობით. ორივე დაჯგუფების ეს ერთობლივი და საკმაოდ კატეგორიული პოზიცია აიხსნება კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციით. იმჟამად,

მართლაც, ისე მოდურად იყო გავრცელებული ყველგან „არშინ-მალ-ალანის“ და აღმოსავლური სიმღერები, რომ ცისფერყანწელებიცა და ღურუჭელებიც მას ევროპეიზმის საპირისპირო მოვლენად მიიჩნევდნენ. ეს კი ეწინააღმდეგებოდა მათ მოქალაქეობრივ და მხატვრულ პოზიციას. კოტე მარჯანიშვილი კი, რომელიც აქტიურად უჭერდა მხარს ღურუჭის გამოსვლას და თავისი უზარმაზარი შემოქმედებით სტილურ მრავალფეროვნებას ამკვიდრებდა, არავითარ საფრთხეს არ ხედავდა „არშინ-მალ-ალანის“ დადგამაში.

ტიციან ტაბიძე „ცისფერყანწელებს“ მიიჩნევდა როგორც სიმბოლისტურ სკოლას. ამ აზრს სრულიად გარკვევით უპირისპირდებოდა მეორე აზრი: „ჩვენში სიმბოლიზმს ადგილი არა აქვს. ეს ძალით გადმოტანილი, ავადმყოფური სული, განდიდების სურვილის ნაყოფია. სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა, არ შეიძლება, რომ ჩვენში დამკვიდრდეს. მას არა აქვს ამისათვის შესაფერისი ნიადაგი“, ამ განსხვავებულ პოზიციებს თავიანთი საფუძველიც ჰქონდა. ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის ღრმად ეროვნული სულის, სიკაცხლით სავსე, ჭანსალი, მისტიციზმისაგან თავისუფალი აზროვნება მოდერნისტული გატაცებების ზედაპირზე დარჩა, იგი არ შეეხო მის სიღრმეებს, მაგრამ მოპოვებული იქნა გამოცდილება, რაპაც ხელს შეუწყობს სალექსო სტრუქტურის განახლებას. ახალმა სივრცემ დაჰქროლა.

ტ. ტაბიძე თავის წერილებში ცდილობდა, დაესაბუთებინა „ცისფერყანწელთა“ ესთეტიკური პრინციპები, აეხსნა მისი წარმოშობის ისტორიული აუცილებლობა. ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელი იყო სიმბოლიზმისათვის, გარკვეულად ირეკლებოდა ქართულ მწერლობაშიც და თეატრშიც. მართალია, ნატურალიზმი ქართულ თეატრში არ ჩამოყალიბებულა, როგორც მიმართულება, არ შეუქმნია პრინციპული მნიშვნელობის მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ ნატურალისტური თეატრის განწყობილება და იმიტაციური მოვლენები უთუოდ იყო. იგი, პირველ რიგში, საძიებელია იმ ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებაში, რომლებიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებს იცავდნენ, ცდილობდნენ მის დამკვიდრებას. ისინი ნიჭიერი, განათლებული, თეატრისა და ლიტერატურის პროცესებში ღრმად გარკვეული რეფორმისტები იყვნენ, რომლებიც ისევე გაბედულად ცდილობდნენ თეატრის განახლებას, როგორც ამას ესწრაფოდნენ სიმბოლისტე-

ბი. ქართულ თეატრს ისტორიულად უმოკლეს პერიოდში მოუხდა სხვადასხვა მიმდინარეობათა გაცნობა. ქართულ ეროვნულ სამხატვრო შემოქმედებას განახლების იმპულსს აძლევდა მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური გამოცდილებანი. რუსთაველის თეატრში, თითქმის ერთდროულად, ერთმანეთის გვერდით მიდიოდა სიმბოლისტური „ბერდო ზმანია“, რომანტიკული ნაკადით გამდიდრებული რეალისტური სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“, ნატურალისტური დეტალებით გამორჩეული წარმოდგენა „ირინეს ბედნიერება“ და ექსპრესიონისტული „გაზი“. ერთი და იგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ ამ წარმოდგენებში და ქმნიდნენ სტილურ მრავალფეროვნებას. მოდერნიზაციის ყველა სახეობას — მიუხედავად მათი მსოფლმხედველობის, ნიჭიერების, გემოვნების სხვადასხვაობისა, ერთი მიზანი ამოძრავებდათ, — არსებულის გარდაქმნა და განახლება. განსხვავებული პოეტური თუ სასცენო ლექსიკის შექმნის სურვილი აიძულებდა მათ, ზოგჯერ დაშვებულიყვნენ უკიდურესობამდე. დიდი დრო დაეთმოთ ფორმალისტური ვარჯიშებისათვის. სულიერ მოძრაობათა ამ რთულ პროცესში მათ მაინც შეძლეს განეახლებინათ გამომსახველი საშუალებები, სინამდვილედ ექციათ სავარაუდო კეშმარიტებანი, საფუძველი ჩაეყარათ ახალი რეალიზმისათვის. ისინი ატარებდნენ განსაკვიფრებლად რისკიან ექსპერიმენტებს. რუსულ და ევროპულ მოდერნისტულ მიმდინარეობებს ნაზიარები მწერლები და რეჟისორები, მსახიობები და მხატვრები გამორჩეული ნიჭიერების (მცირე გამონაკლისის გარდა) ადამიანები იყვნენ. მათში იმდენად ძლიერი იყო ეროვნული ფენომენი, რომ ბევრი სიხალე გაითავისეს, მარჯვედ იპოვეს თვითგანახლების საყრდენი. „ქართველი ერი, — წერდა ტიცთან ტაბიძე, — იმით არის გამარჯვებული, რომ ყოველთვის განახლების გზას ადგას... კარგი ტრადიცია თვითონ შეინახავს თავის თავს“.

„დურუჯელებს“ მხარი დაუჭირეს არა მარტო „ცისფერყანწელებმა“, არამედ ფუტურისტებმაც. „დურუჯის“ შექმნის ორი წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო ჟურნალში („დურუჯი“) გარკვეული გამოხატულება ჰპოვა „ცისფერყანწელების“, „დურუჯელებისა“ და ფუტურისტების ერთიანობამ. ჟურნალში გამოქვეყნდა ტ. ტაბიძის, პ. იაშვილის, ბ. ჟღენტის, შ. აფხაიძის, ი. გომართელის წერილები. ისინი გამოხატავდნენ მწერლობის პოზიციას. ტიცთან ტაბიძე წერდა: „მე მიხარია ჩვენი, „ცისფერყანწელების“ პოეტების ორდენ-

თან ერთად ჩვენი მოძმე ახალი თეატრის გამარჯვება“, პაოლო ია-
შვილი აღნიშნავდა: „ეს არის ახალი თეატრი, ნიჟიერი და სავსე
ტემპერამენტით. ჩვენ იმედს ისიც ემატებოდა, რომ თქვენს მეთაუ-
რად, როგორც ოქროს სინათლე, დადგა თქვენთვის და ჩვენთვის
ერთნაირად საყვარელი მასწავლებელი კოტე მარჯანიშვილი“.
ბესარიონ ჟღენტი იცავს თეატრისა და პოეზიის ერთიანობის იდე-
ას და წერს: „ჩვენ, ქართული პოეზიის მემარცხენე და უახლეს
თაობას, არ შეგვიძლია, არ გვიხაროდეს 29 იანვარი. ამ დღეს ჩვენ
აღვნიშნავთ, უყოყმანო განცხადებით, რომ ჩვენი თანაგრძნობა უდა-
ვოდ ეკუთვნის „დურუჯს“. ჩვენ ყოველთვის ვიყავით თეატრალუ-
რი განახლების და ტრანსფორმაციის ორიენტატორები. „დურუჯის“
გამოსვლის პირველ დამეს, ჩვენმა ფრონტმა გამოაქვეყნა საგანგებო
მანიფესტი თეატრზე“, შალვა აფხაიძის აზრით „დურუჯს წილად
ხვდა ამოვესო სიცარიელე, რომელიც ძველ თეატრს — აწინდელ
თეატრს აშორებდა“. უადრესად კრიტიკულია ამ ე. წ. „შუალედუ-
რი“ პერიოდის შეფასება. „ვიწრო პროვინციალიზმი, დაჭაობებულ
მეშჩანინზმი, შეუკაზმავი ვინიგრეტი — ხვდა კორპორაციას მემკვიდ-
რეობით“. ივანე გომართელმა პათეტიკური სიტყვებით მიულოცა
„დურუჯს“. „სიგივეს მამაცთა ვუგალობ დიდებას!“ სათაურშივე
ეგრძნობა სიფიცხე, კატეგორიულობა და ზეაწეულობა. ივანე გო-
მართელი 1924 წელს, როცა „ქართული აკადემიური თეატრის“
განვლილ სეზონს აჯამებდა, წერილს ასე ამთავრებდა: „დურუჯი“
უსათუოდ გაიმარჯვებს, თუ მისი წევრები მოჰბაძავენ უფროსი
ძმის — „ყანწელების“ მაგალითს და შეკრული ნებით, შეკრული
ენერგიით, ერთმანეთის სრული პატივისცემითა და საქმის უზომო
სიყვარულით მდგრად, გაბედულად და შეუპოვრად გაემართებიან
წინ. ახალი საკურთხევის მოსაპოვებლად“.

ჩვენს მიერ დამოწმებული დოკუმენტებიდან ირკვევა:

1. „ცისფერყანწელები“ მიჩნეულია „დურუჯის“ უფროს ძმად.
2. „დურუჯის“ გამოსვლას აქტიურად მხარს უჭერენ ლიტერა-
ტურის მოდერნისტული მიმდინარეობები.
3. „ცისფერყანწელები“ განსაკუთრებულ სიყვარულს გამოხა-
ტავენ კოტე მარჯანიშვილისადმი.
4. მწერლები „დურუჯელებისაგან“ მოითხოვენ, რომ ქართული
თეატრი გაიშალოს მსოფლიო რადიუსით (ტ. ტაბიძე).

„დურუჯი“ რომ ასპარეზზე გამოვიდა, „ცისფერყანწელებს“ რვა

წლის გამოცდილება ჰქონდათ დაგროვილი. ამ წლებში ნათლად გამოიკვეთა ამ მიმდინარეობის შუქ-ჩრდილები. გამოვლინდა მისი მოდერნისტული ხასიათი. 1927 წელს ტიციანმა ვაჟა ფშაველაზე დაწერილ სტატიაში გარკვეულად ახსნა ის შეცდომები, რის გამოც ვაჟა ფშაველა სიმბოლისტ მწერლად იყო მიჩნეული. ამით იგი უპირისპირდებოდა თავისი ორდენის წევრთა შორის გავრცელებულ აზრს. „საზოგადოდ მისტიციზმი დამახასიათებელი თვისებაა სიმბოლიზმის. მაგრამ ვაჟა ფშაველა სწორედ იმის დამამტკიცებელია, რომ მისტიციზმი არ არის ქართული მწერლობის თანდაყოლილი თვისება“.

„ციხფერყანწელები“ ზემოთ შეხედნენ კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ დადგმას.

„ამ ჰიესის დადგმა იყო ნამდვილი სასწაული ქართული თეატრისა. „ციხფერმა ყანწებმა“ იმ დღესვე გამოაცხადეს ლოყიდან ამ დღის ისტორიულობა“...

კოტე მარჯანიშვილი სწორედ ის რეჟისორი იყო, რომელიც თავის საოცრად ფართო შემოქმედებითს საპყაროში ითავსებდა მრავალგვარ სტილს. ის კარგად იცნობდა ათასგვარ მოდერნისტულ მიმდინარეობას. ზოგჯერ თავად ყოფილა მოდერნისტული ძიების ავანგარდშიც. მანიფესტის დასაცავად გამოქვეყნებულ წერილში მან ასე განსაზღვრა „დურუჯის“ მთავარი პრინციპები:

1. გამიჯნვა ძველი თეატრისაგან, როგორც ასეთისაგან, რომელიც ისტორიას ჩაბარდა.

2. უარყოფა ყოველგვარ შემთხვევით მოვლენათა, დაწყებული გასტროლებიდან და კერძო წარმოდგენებით გათავებული და აგრეთვე. მხატვრულის მხრივ საექვო მოგზაურობების.

3. მსახიობის სიმბოლო — „სარწმუნოების გამოქვეყნება“.

სანდრო ახმეტელი იცავდა ახალი ტიპის არტისტის იდეას. „ახალი თეატრის პირმშო შეიღს ახალ ეპოქისას, ესაქიროება ახალი ნებისყოფის კოლექტიური სულით გაყლენთილი არტისტი“. რა არის კორპორაცია? — კითხულობდა ახმეტელი, რათა თავადვე გაეცა პასუხი: „თანასწორუფლებიანი ყველა ერთის და ერთი ყველას დამხმარე ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად. კორპორაცია — ნამდვილი კომუნაა, მისი მთავარი მიზანია, როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გაღვივება, აგრეთ-

ვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ისევე პიროვნების უმაღლესად გაკულტურისება“. იმდენად მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული ს. ახმეტელის პოზიცია, რომ თითქოს კამათისათვის აღგილი არცა რჩება, დურუჯი გამოხატავდა საბჭოთა ხელოვნების მიზნებსა და ამოცანებს. მისი წევრები ნიჭიერი, შემდგომში ფართოდ აღიარებული მსახიობები იყვნენ. ცხოვრების რევოლუციური ცვლილებები საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნით კი არ დამთავრდა — დაიწყო. ეს იყო რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი. იყო შეცდომები, უკიდურესობები. პრიმიტიული და გულუბრყვილო ფრაზეოლოგია, სხვადასხვა იზმების წარმოშობა საფუძველიც, მაგრამ ყოველივე თანდათან იწმინდებოდა, ირკვეოდა და კალაპოტში დგებოდა. ამ ისტორიულად კანონზომიერ პროცესს გრძნობდნენ ცისფერყანწულებიცა და დურუჯელებიც, მაგრამ მათ ღრმად სწამდათ, რომ ისინი თავიანთი განსხვავებული შეხედულებების, თავიანთი ნაკლოვანებებისა თუ შეცდომების მიუხედავად, ქართული კულტურის განახლების ისტორიულ მისიას ასრულებდნენ. დღეს ვერც კი წარმოიდგინება საბჭოთა მწერლობა და თეატრი ამ დიდებული თაობის გარეშე, რომლებიც „ცისფერი ყანწების“ და „დურუჯის“ ირგვლივ იყვნენ გაერთიანებული.

1927 წელს, როცა ორივე გაერთიანება დაშლილი იყო, ტიციან ტაბიძე წერდა: „სიმბოლიზში აქამდე რჩება ერთგვარ ლიტერატურულ განწყობილებად. უმთავრესი, რაც ახასიათებს ამ სკოლას, ეს არის ნატურალიზმის უარყოფა, ფორმალურ ღირებულებათა გადაფასება. რაც შეეხება სიმბოლიზზე დამყარებას, ფრანგმა კრიტიკოსმა რემი დე გურმონმა დაამტკიცა, რომ სიმბოლოებზეა დამყარებული ანტიკური და საშუალო საუკუნეების მწერლობაც. ვაჟა ფშაველას სიმბოლისტად გამოცხადებას უმთავრესად ეს უწყობდა ხელს, რადგან შეუძლებელია ვაჟას დეკადენტურ გადახრაზე ლაპარაკი. სიმბოლიზზე და ზოგიერთ პოეტურ სახეთა ხმარებაზე დამყარება ძალიან საეჭვო საბუთია“. სიმბოლოს სიმბოლიზმთან გაიგივების მცდელობა ისეთივე შეცდომა იყო, როგორც ფორმის ძიება. — ფორმალიზმთან. ასეთი ხასიათის შეცდომა კი მაშინ იყო: უფრო მეტიც, თეატრში ფორმის ძიება ხშირად ფორმალიზმად იწოდებოდა. ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ერთობ დიდხანს, აგერ თითქმის 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე.

„დურუჯისადმი“ „ცისფერყანწლების“ ხაზგასმული მხარდაჭერა შემთხვევითი არ იყო. მათი ინტერესების იმ შემხვედრი წერტილების გარდა, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, იყო სხვა არსებითი მომენტიც. ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი და სხვა „ყანწლები“ თავიანთი აზროვნების სისტემით, ცხოვრების წესით, განცდის ბუნებით, პოეზიით — ერთი სიტყვით, ყველაფრით, — თავით ფეხამდე ქართული ეროვნული სულის პოეტები იყვნენ. ასევე ღრმად ეროვნული მოვლენა იყო ახმეტელი და „დურუჯი“ თავისი არსით.

სიმბოლისტურ „ბერდო ზმანიაძელი“ ახმეტელის მსოფლმხედველობა აღმოცენდა საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების საფუძველზე. ხოლო შემდგომი ძიებანი მოიცავდნენ არა მხოლოდ წმინდა თეატრალური ფორმების სფეროს, არამედ ახალი ქვეყნის რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს. იგი დიდია სწორედ იმიტომ, რომ შინაგანი ეროვნული სიღრმეებიდან წავიდა ზოგადისაკენ. მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან, კიდევ უფრო მწვავედ დადგა ეროვნული საკითხი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნის შემდეგ ქართველ ინტელიგენციაში ეროვნული საკითხის შესახებ იყო მერყეობაც, იჭვიც. ათახი კითხვა იბადებოდა: როგორ გადაწყდებოდა ეროვნული კულტურის ბედი? რა ელოდა დიდ ქართულ კლასიკურ ლიტერატურას? ქართულ წიგნს? ქართულ სკოლას? ყურნალმა „ახალმა კავკასიონმა“ (1925 წ. № 1-2) თავის საპროგრამო წერილში აღნიშნა: „ეს მერყეობა და უნდობლობის გრძნობა ქართველი შემოქმედი ინტელიგენციის წრეებში ადვილი ასახანელია. მას ნიადაგს აძლევდა ისტორიული რემინისცენცაც. იგი იყო გამოძახილი იმ ეროვნული ჩაგვრისა, რომელსაც მთელი საუკუნის მანძილზე განიცდიდა საქართველო იმპერიალისტური რუსეთის ხელში. ამასთან შიში, რომ დიდი მასშტაბის რუსეთის კულტურა დაჩაგრავდა ქართულს, იყო ბუნებრივი, ყოველგვარი შოვინისტური ტენდენციის გარეშე.“

უკვე მეოთხე წელი შესრულდა, რაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, და ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბჭოთა ხელისუფლების ეროვნული და კულტურული პოლიტიკის ხაზში არის მნიშვნელოვანი მიღწევები“.

ეროვნული კულტურის დიდ მიღწევებს კარგად ხედავდნენ ცისფერყანწლები და დურუჯელები, თავად იყვნენ ამ მიღწევათა წინა ხაზზე. ახმეტელის გამორჩეული შტურამები ქართველი ხალხის არ-

ტიტული ბუნების გამოსავლენად, მისი სიღრმისეული სკლები ერის სანახაობითი კულტურის სათავეებთან, ცისფერყანწელთა ალტაცებას იწვევდა. მახვილგონივრულად შენიშნა მკვლევარმა მ. აბულაძემ, რომ ტიციან ტაბიძეს „მეშველა რემი და გურმონის ნიღაბთა თეორია სიმბოლიზმისა“. ნიღაბმა კი ავტორის აზროვნებაში თეატრალური ხელოვნების ისტორიული სურათები გამოიწვია ასოციაციით და ასეთმა ასოციაციურმა ჩაქვმა იგი ქართული სულის ისტორიულად თავისებურ ფენომენამდე მიიყვანა, ეს ფენომენი კი მიუთითებს, თურმე ჩვენში „სიმბოლიზმის დასანგრევად საჭირო ნიღაგის არსებობაზე“. ტიციან ტაბიძე წერს: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს. იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრებისა. ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია. ჩვენში მზადაა ნიღაგა მოდერნიზმისათვის“. ეს ითქვა 1918 წელს. ხოლო დურუჯის შექმნის პერიოდში და, კიდევ უფრო მეტად, კორპორაციის საიუბილეო წლისათვის (1926), ტიციან ტაბიძის შეხედულებები გარკვეულ ცვლილებას განიცდიან. უცვლელად კი რჩება აზრი ქართველი კაცის არტისტულ ბუნებაზე, როგორც მისი არსებობის ბუნებრივ ფორმაზე. ეს მომენტი ზუსტად ეხმაურება ახმეტელის ასეთსავე შეხედულებას ქართულ არტისტიზმზე. ტიციან ტაბიძისა და სანდრო ახმეტელის შეხედულებანი აქ სავსებით ემთხვევა ერთმანეთს, მაგრამ ასევე სავსებით განსხვავდებიან იქ, როცა ტიციანი არტისტიზმს უკავშირებს. ნიღბები, როგორც სიმბოლო არტისტული სულისა, ერთია, ხოლო სიმბოლიზმი მეორე. აქი შემდგომ ტიციან ტაბიძემ თავად უარყო სიმბოლიკისა და სიმბოლიზმის იდენტურობა, როცა ვაჟა ფშაველას პოეზიას იხილავდა. ცისფერყანწელებს იტაცებდა დურუჯელთა ძმობისა და მეგობრობის იდეები. მათთვის ახლობელი იყო დურუჯის დევიზი: ერთი — ყველასათვის, ყველა — ერთისათვის. ძმადშეფიცულობა განსაკუთრებულ რომანტიკულ იერს აძლევდა კორპორაციას. ასევე ძმად შეფიცულნი იყვნენ ცისფერყანწელებიც. ცისფერყანწელებისა და დურუჯელების მკიდრო კავშირის მიუხედავად, მათ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, ერთობ განსხვავებული პოზიციები ჰქონდათ. მართალია, დურუჯელებიც ქართული თეატრის მოდერნიზაციას ისახავდნენ ნიზნად, მაგრამ მათი მოღვაწეობის იდეოლოგიური საფუძველი

საბჭოთა თეატრის შენება, მისი მოღვაწეობის (კოტე მარჯანიშვილის, „ცხვრის წყაროს“ დიდი წარმატებით მოპოვებული) დაცვა და განვითარება იყო.

ცისფერყანწელებს კი სულ სხვა დროს მოუხდათ გამოსვლა. ბუნებრივია, სხვა იდეოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენდა იგი, მაგრამ მათ შეხედულებებსა და შემოქმედებით პრაქტიკაში თანდათან მოხდა ევოლუცია, როცა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, მათ პოეზიაში გაჩნდა ახალი ტენდენციები, ახალი თემები, სახეები. პ. იაშვილი წერს ლექსს „ლენინი“. 1921 წელსვე საბჭოთა საქართველოს მიესალმა ლექსით. ნიჭიერ ხელოვანთა შემოქმედებაში დროის თანახმიერი ცვლილებები, ყოველთვის რთული, მტანჯველი, წინააღმდეგობრივი პროცესია. რაც უფრო სიღრმისეულია ეს გზა, მით უფრო რთულია შედეგიც. საერთოდ, ათასგვარი იზმები, რომელიც 20-იანი წლების ქართულ მწერლობასა და თეატრში წარმოიქმნა, ზოგჯერ ასე ფასდებოდა: რაც რეალისტურია, ყველაფერი კარგია და „იდეოლოგიურად სწორი“, რაც არა — ცუდია და მავნე. შეფასების ამგვარი კრიტერიუმი საკმაოდ დიდხანს იყო გაბატონებული და მასში უთუოდ ირეკლებოდა რაპული სულისკვეთება. „იზმების“ პოლიტიკურ ბრალდებათა ხარისხში აყვანის ყოველი მცდელობა ისტორიის ფსკერზე დაილექა. ღურუჯს მაშინ სხვა „იზმების“ ბედი ხვდა. და არც ეს იყო შემთხვევითი: ბედის თანაზიარობის (თუნდაც გაუკუღმართებულ) ამ ფაქტებში აირეკლა ბევრი რამ ის საერთო, რაც ცისფერყანწელებსა და ღურუჯელებს ჰქონდათ.

ცისფერყანწელები ღურუჯელებთან სულიერ კავშირს იმამიც ეძებდნენ, რომ მათ სწამდათ ბოჰემური არტისტიზმის. არტისტის ცხოვრება ისტორიულად ბოჰემის რემინისცენციებს იწვევდა. „თითქოს განუყოფელიაო არტისტი და ბოჰემა, უფრო ფართოდ კი — საერთოდ შემოქმედი და ბოჰემა. სწორედ ცისფერყანწელებმა უწოდეს რუსთაველის თეატრის კაფეს „ქიმერიონი“. კაფეში „ესპანური ქუდით და წამოსასხამით, ყანწებით ხელში დახატულია პაოლო იაშვილი, თავს ახვევია მტრედები და სახე უბრწყინავს, როგორც ილია წინასწარმეტყველს. ფონი — ცისფერი მტრედები ცისფერ ყანწებში, აღნიშნავენ მის გულკეთილობას...“ და შემდეგ, განაგრძობს ტიციან ტაბიძე: „ალბათ, მთელ ქვეყანაზე არ არის კაფე,

რომელიც იტევდეს ამდენ შთაგონებას და შემოქმედებას, როგორც „ქიმერიონი“.

„ქიმერიონში“ ყოველდღე ხვდებოდნენ ერთმანეთს მწერლები, მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები, რეჟისორები.

თეატრში სიმბოლიზმი რეჟისურის სახელსაც დაუკავშირდა, სწორედ რეჟისორულ თეატრში ჰპოვა საყრდენი. ამ მომენტსაც მიაქციეს ყურადღება ცისფერყანწელებმა.

დურუჯიც დაიშალა, ისევე როგორც ცისფერი ყანწების გაერთიანება. „ქიმერიონმა“ შეწყვიტა არსებობა. მისი კედლები, ოდეს-ღაც რომ გვანცვიფრებდა ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, ს. სუდეიკინის, კირილ ზდანევიჩისა, პოლონელი ზიგმუნდ ვალიშევსკის ნახატებით, ერთფეროვანი საღებავით გადაიშალა. თითქოს ამით ყოველგვარ მოდერნისტულ გატაცებებს ბოლო მოეღო. ამაშიც იყო რაღაც სიმბოლური!..

ცისფერყანწელებისა და დურუჯის გაიგივება უხეში შეცდომა იქნება. მათ ჰქონდათ იდეურ-ესთეტიკური, ორგანიზაციული და სხვა ხასიათის განსხვავებანი, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს სპეციფიკური თავისებურებანი, რა მღვრიე დანალექებიც არ უნდა დაეტოვებინათ მათ ისტორიის ფსკერზე, თვით ეს გაერთიანებები პოეტური იყო თავისი არსით. გამოხატავდა ქართული არტისტიზმისა და პოეზიის ერთიანობის იდეას. გაბედულად ამკვიდრებდა ახალს. „ცისფერი ყანწები“ და „დურუჯი“ თავისი ორიგინალობით ისე აშშვენებდა ქართულ პოეზიას და თეატრს, როგორც ტიციან ტაბიძის მკერდს წითელი მიხაკი.

ძ ნ ვ ბ ო ს გ ზ ე

სათავეებთან

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში დიდი ცვლილებები ხდება. იგი შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროს. განახლების სიომ დაჰქროლა ყველგან. ახალი ნაკადი შეიჭრა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ეკონომიკასა და პოლიტიკაში, გამძაფრდა ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის. უფრო თვალსაჩინო გახდა კლასობრივი წინააღმდეგობანი. „ყოველი კაცი. — წერდა ილია, — რომელსაც კი თვალეზზედ ჩამოფარებული არა აქვს რა, ხედავს, რომ ცხოვრება რაც გუშინ იყო, ის დღეს აღარ არის, რომ იგი იცვლება, მიდის წინ და მოაქვს განახლება ყოველისფერისა“. ცხოვრების განვითარების ეს კანონზომიერი ცვლილებები დაეტყო ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა მხარეს. გამწვავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობა, წარმოიქმნა ამ ურთიერთობათა ახალი ნორმები. წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესმა მოიცვა არა მარტო სოციალური ფენები, მის ორბიტაში მოექცა აგრეთვე საზოგადოების ყველა წევრი, რომელიც, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ჩართული აღმოჩნდა ფარული თუ აშკარა კონფლიქტების მექანიზმში.

ხანმოკლე პერიოდში მოუხდა საქართველოს დიდი ისტორიული მოვლენების გადატანა, ამ მოვლენებმა კი თავისი ელფერი მძსცა იმ ცვლილებებს, რომლებიც სოციალურის, ეკონომიკის, ფსიქიკის მორალისა და ტრადიციების სფეროში მოხდა. ქართველმა კაცმა

უფრო მძაფრად განიცადა თავისი მამაპაპეული კერის მიტოვება და მისთვის ჭერ კიდევ უცხო, ქალაქურ ყოფაში მოქცევა.

ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამას არ შეიძლებოდა თავისი გამოხატულება არ ეპოვა ლიტერატურაში.

„მსოფლიო ბრუნვაში“ არის მოქცეული ქართული თეატრიც. თეატრი გრძნობს ევროპის სუნთქვას. ეს არის არა მარტო ძლიერი აქტიორული ინდივიდუუმების წარმოჩენის, არამედ თეატრალური აზროვნების ეპოქაც. „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზე ილიას, აკაკის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, კ. ყიფიანისა და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა თეატრალური ნააზრევი. იმჟამინდელ რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ ცხოვრებაში არ წამოჭრილა თითქმის არც ერთი, ასე თუ ისე, მნიშვნელოვანი თეატრალური პრობლემა, ქართველ მოღვაწეთა ყურადღების გარეშე რომ დარჩენილიყო. ყველა საკითხს მისწვდა ქართველ მოღვაწეთა აზრი, თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის ყველა სფეროს შეეხო მათი კალამი. მათს ნააზრევეში კარგად იკითხება არა მხოლოდ ქართული თეატრის თავისებურება, არამედ ის საერთოც, რაც დამახასიათებელი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრებისათვის. სხვადასხვა ქვეყნის მოღვაწენი ხშირად ერთნაირად ფიქრობენ, ერთნაირი კრიტიკრიუმებით განიხილავენ თეატრალურ პროცესებს, ამიტომ გასაგებია, რომ სავსებით ბუნებრივად იქმნებოდა სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალური პარალელები. მათ წარმოქმნას საფუძვლად ედო, ერთის მხრივ, მსგავსი სოციალ-პოლიტიკური მიზეზები, შემოქმედების საერთო, ზოგადი კანონზომიერებანი, ხოლო, მეორე მხრივ, ფართოდ განვითარებული თეატრალური ურთიერთობანი. სხვა ხალხების კულტურისაგან მოწყვეტით არც ერთი ქვეყნის დიდი თეატრალური ხელოვნება არ შექმნილა, არც საქართველო წარმოადგენდა ამ მხრივ გამონაკლისს. ქართულ თეატრში ერთობ ძლიერი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრის გამოძახილი. ეს მას ხელს არ უშლიდა შეენარჩუნებინა თავისი თვითმყოფადობა. პირ-პირით, ფართოდ გაშლილი კულტურული ურთიერთობა ხელს

უწყობდა ახლის ძიებას, ამალღებდა თეატრის საერთო კულტურას. ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ერთობ ბევრი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ევროპას უკვე გადაეჭრა მთელი რიგი თეატრალური პრობლემები, სწორ გზაზე დაეყენებინა ესა თუ ის თეატრალური საკითხი, მოენახა მისი გადაწყვეტის გზები. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი სპექტაკლის დადგმას ეხებოდა. არსებითად ეს იყო რეჟისურის პრობლემა. მართალია, ევროპის რეჟისურა იმდენად ფართო პლანში იზრდებოდა, ისე ყოვლისმომცველი ხდებოდა და ასე რთულ წინააღმდეგობებში ფორმირდებოდა, რომ მის სრულყოფას ერთობ დიდი ღრძი დასჭირდა, მაგრამ იგი თავისი დონით მაინც წინ უსწრებდა ქართული თეატრის რეჟისურას. შემდეგში იმდენად იმძლავრა ქართულმა რეჟისურამ, ისე დინამიკურად განვითარდა იგი, რომ მალე მხარი გაუსწორა მსოფლიოს საუკეთესო რეჟისორულ მიღწევებს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართული რეჟისურა განვითარების ეტაპების მიხედვით არსებითად ისეთსავე გზას გაივლის, როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრი.

ქართულ თეატრს წინ მიუძღოდნენ დიდად სახელოვანი მამულიშვილები, მას თავისი დროისათვის გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეები მეთაურობდნენ. ისინი იყვნენ ქართული მწერლობის თავკაცები. მათ ზუსტი სამოღვაწეო ორიენტირი ჰქონდათ. იცოდნენ რა სჭირდებოდა ხალხს, ქვეყანას, ხალხის სამსახურში ჩააყენეს თეატრიც. შექმნეს XIX საუკუნის ქართული თეატრალური აზროვნების მაღალი დონე.

ილიასა და აკაკის, კ. მესხისა და კ. ყიფიანის, ვ. გუნიას თეატრალური შეხედულებანი სავსებით ბუნებრივად თავსდება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური ნააზრვეის საერთო დინებაში. მათთვის ნაცნობი და გასაგებია მსოფლიოს დიდ მწერალთა და თეატრალურ მოღვაწეთა შეხედულებები. ისინი იზიარებდნენ თეატრის ისტორიული მისიის მათებურ განსაზღვრას და ნათლად გამოხატავდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას ქართული თეატრის დანიშნულებაზე.

გასული საუკუნე ქართულ თეატრში მთავრდება ისე, რომ იგი სავსებით ამზადებს ნიადაგს ახალი აღმავლობისათვის. რეჟისურის განვითარების შინაგან უწყვეტ დინებას ლოგიკურად მივყავართ თვისობრივ ნახტომამდე. იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა XIX საუკუნის ბოძგი, რომ მალე რეჟისურის ორბიტაში მოექცა მთელი ქართული თეატრალური სამყარო.

რეჟისურის განვითარების ეს აღმავალი ხაზი საკმაოდ ზიგზაგობრივი იყო, მაგრამ რა ფორმაც არ უნდა ჰქონოდა მას, როგორც ძლიერიც არ უნდა ყოფილიყო დაშვების მომენტები, ქართული რეჟისურის განვითარების ტენდენცია პროგრესის გზით იყო წარმართული. ამიტომ განსაკუთრებულად ძვირფასია დამსახურება იმ მწერალთა და მსახიობთა, რომლებმაც თავის დროზე რეჟისორის ფუნქცია ითავეს და ისტორიული როლი შეასრულეს ქართულ თეატრში. „თავისი დრო“ კი საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. ამ პერიოდრიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ქართული პროფესიული თეატრის განმაახლებელი გიორგი ერისთავი, რომელმაც თეატრის ორგანიზატორ-რეჟისორის ფუნქციები ითავა.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე რეჟისორის როლი ჯერ კიდევ ვერ მალღდება დამოუკიდებელი ხელოვნების დონემდე. იგი უფრო ორგანიზატორის როლს ასრულებს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმჟამინდელი თეატრის საერთო დონეს, ისიც ნათელი გახდება, რომ, ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით, თეატრში იმთავითვე მტკიცე ადგილი მოიპოვა რეჟისორ-ორგანიზატორმა. ბუნებრივად ჩაისახა იგი თეატრის ცენტრალ ორგანიზმში. ორგანულად შეესისხლხორცა და ნაძღვრული პირმშო გახდა მისი. ისტორიულმა აუცილებლობამ განაპირობა თეატრის წიაღში მისი ჩამოყალიბება. თეატრის თავისებური სტრუქტურა მუდამ საჭიროებდა ისეთ ადამიანს, რომელიც ხელმძღვანელისა და ორგანიზატორის როლს ითავებდა. ამ მოთხოვნილებას კარგად გრძნობდა ქართული თეატრიც და, აი, როგორც კი გ. ერისთავმა იგი განაახლა, თავადვე იკისრა ეს დიდი მისიაც.

გ. ერისთავმა პირველმა დადგა მისივე „გაყრა“. იგი მსახიობიც გახლდათ სპექტაკლისა. ამ ფაქტში კარგად იკითხება მთელი XIX საუკუნის რეჟისურის თავისებურება, მისი ევოლუციის საწყისი ეტაპი. საცნაურია მრავალსახეობა შემოქმედისა, რომელიც შემდეგ თავის თავში გააერთიანებს არა მარტო მსახიობს და დრამატურგს, არამედ მხატვარსა და კომპოზიტორსაც — ერთი სიტყვით, წარმოადგენს ურთულეს სინთეზს.

გ. ერისთავი პირველი სპექტაკლის დრამატურგიც იყო, მსახიობიცა და დამდგმელიც. იმდენად დიდი იყო გ. ერისთავის, როგორც პიესის დამდგმელის, დამსახურება, რომ ამ ფაქტის შესახებ, ნახევარი საუკუნის შემდეგ პ. უმიკაშვილმა დაწერა პიესა „სამზადისი“¹. გაზეთმა „ივერიამ“ ამ ისტორიულ დღეს უწოდა „დრო ქართველების გამოღვიძებისა“. პ. უმიკაშვილის პიესაში მოცემულია გ. ერისთავის რეპეტიცია. „მაშინდელი ახალგაზრდობა ემზადება „პირველი“ ქართული წარმოდგენის გასამართავად. სცენაზე თავი მოუყრიათ მაშინდელ საუკეთესო ქართველთ. აგერ, დარბის დაუცხრომლად ერთი ლამაზი ახალგაზრდა კაცი რვეულით ხელში, ხან ერთს მსახიობს მივარდება და გაუსწორებს თამაშს, ხან მეორეს, პლეღავს, ჰშიშობს, რომ ეს „წმინდა“ და „ახალი“ საქმე არ ჩაიშალოს! ეს არის დამაარსებელი, მამა ქართულის თეატრისა, მარად დაუვიწყარი გიორგი ერისთავი“. პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“ კ. მესხმა დადგა. „ქება და დიდება რეჟისორს კ. მესხს!“ — ასე მთავრდება „ივერიის“ რეცენზია. ამ პათეტიკური შეძახილის მიღმა თითქოს ძნელია შეიცნო კონკრეტულად, თუ რაში გამოიხატა რეჟისორის გამარჯვება, მაგრამ ჩანს, რომ რეჟისორს სცენაზე შეუქმნია სიმართლის ატმოსფერო, მსახიობთა შესრულებაში მიუღწევა დამაჯერებლობისათვის, გაუცოცხლებია წარსულის სურათი, გადმოუცია ეპოქის სული. „როგორც ჩინებულმა მხატვარმა ორისსამის ხაზის გასმით დახატოს სახე, რომელიც თუმც დასრულებული არ არის, მაგრამ საკვირველად კი ჰგავს ნამდვილ სურათს, — ისე პეტრე უმიკაშვილის მოქმედნი არიან დახატულნი, თუმცა ბევრს

¹ „ივერია“, 1898, № 2.

არ ჰლაპარაკობენ, მაგრამ ორიოდე მათი სიტყვა ისე ცოცხლად ახასიათებს მოქმელს, რომ მაყურებელი სრულს ილუზიას ეძლევა: ჰგონია, რომ იმის წინ ლაპარაკობენ ნამდვილად: პლატონ იოსელიანი, გიორგი ერისთავი, ქეთევან ორბელიანი, რევაზ ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, მიხეილ ჭილაშვილი, გრიგოლ შანშიევი და სხვანი... ყოველივე ეს ისე იყო მოწყობილი სცენის მხრივ, რომ უკეთესს თვით ჯიუტი კრიტიოსიც ვეღარ მოითხოვდა¹.

კ. მესხის რეჟისორული დამსახურებაა ავტორის ჩანაფიქრის გადმოცემა და ისტორიული ადამიანების ისე გაცოცხლება, რომ მაყურებელმა ირწმუნა თითქოს მის წინ ისინი „ლაპარაკობენ ნამდვილად“. ცოცხალი თეატრალური ილუზიის მიღწევა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ რეჟისორს არ შეექმნა ბუნებრივი გარემო, არ განეცადა წარსულის სიმართლე.

გ. ერისთავი, როგორც ორგანიზატორი და სპექტაკლის შეკმობედიბითი ხელმძღვანელი, ქმნიდა რეჟისურას. მასში გაერთიანდა თეატრის დირექტორის, პიესის ავტორის, პირველი მსახიობის შრომა. სხვადასხვა ელემენტების ერთობლივი მოაზრება, მათი ერთგარკვეულ ორგანიზაციულ პრინციპებზე დაფუძნება საშუალებას იძლეოდა უკეთ წარმოჩენილიყო რეჟისორ-ორგანიზატორის როლი.

არსებითად იგივე ხდება რუსულ თეატრშიც. „ალექსანდრიული“ საიმპერატორო თეატრის რეჟისორი ე. ვორონოვი და მისი საქმის გამგრძელბელი ა. იაბლოჩკინა ქმნიან იმყამინდელი რუსული რეჟისურის დონეს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ა. იაბლოჩკინას მკიდრო კავშირი ჰქონდა თბილისის თეატრალურ ცხოვრებასთან. 1872 წლის 18 ივლისს ა. იაბლოჩკინა კავკასიის მეფისნაცვალს უგზავნიდა თავის მოსაზრებებს თბილისში რუსული თეატრის მუშაობის შესახებ, თავად იღებდა ვალდებულებას ხელში აეღო მისი ხელმძღვანელობა. ყურადღებას იქცევს ა. იაბლოჩკინას კონტრაქტი თბილისის იტალიური ოპერისა და რუსული დრამატული დასის შენახვის შესახებ. ამ ფაქტს მხოლოდ იმ თვალსაზრისით ვიხსენებთ, რომ ერთხელ კიდევ ხაზი გავუსვათ ქართულ-რუსულ თეატ-

¹ ივერია. 1898, № 2.

რალურ-კულტურულ ურთიერთობას, საერთოდ, მივანიშნოთ რეეს-სურის საწყისების წარმოჩენის ერთდროულ პროცესზე.

ქართული თეატრის რეჟისურა თავისი პრაქტიკული და თეორიული განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს 80-იან წლებში. ეს გასაგებიც არის. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მას თეორიული და ორგანიზაციული საფუძვლები არ ჰქონოდა (ეკონომიური თავისთავად!). მ. თუშანიშვილის შემდეგ ილიას, აკაკის წერილებმა თეატრზე კარგი ფაქტოლოგიური კლიმატი შეუქმნეს ახალ თეატრს. მოამზადეს სათანადო წინამძღვრები, რათა მტკიცე საძირკველზე დაფუძნებულიყო პროფესიული თეატრი. საამისოდ საჭირო იყო თეატრს სათავეში ჰყოლოდა ნიჭიერი ორგანიზატორი, სპექტაკლები მომზადებულიყო უფრო აკადემიურად, თეატრს ჰქონოდა „მიმდინარე რეპერტუარი“, ბრძოლა გამოცხადებოდა სცენისმოყვარეთა ჩვევებს, პროვინციალიზმს. გაჩაღდა ბრძოლა სასცენო მეტყველების სრულყოფისათვის, ენის სიწმინდის დასაცავად. წინა პლანზე წამოიწია ანსამბლას პრობლემამ, სპექტაკლის სცენოგრაფიის საკითხმა. გაძლიერდა ყურადღება დრამის თეორიისა და მსახიობის ოსტატობის პრობლემებზე. ყველაფერი ეს არა მარტო თეორიული განსჯის ობიექტად იქცა, არამედ, უპირველესად, თეატრალური პრაქტიკის სფერო გახლდათ. ორივე კი ურთიერთზემოქმედებდა და ხელს უწყობდა საერთოდ თეატრალური საქმიანობის განვითარებას.

კ. მესხი იგონებს: „1879 წ. გათავდა ჩვენი აქა-იქ ლოლიალი. სექტემბრის თვეში პირველი სეზონი გავხსენით. ქართველი საზოგადოება, მწერლები, მოღვაწენი, ხალხი აღტაცებით მიეგება ნორჩ დასს¹“. ასე რომ, ქართველი საზოგადოება მზად იყო კარგად შეეცნო თეატრის გახსნის ისტორიული მნიშვნელობა. თეატრს სჭირდებოდა რეჟისორ-ორგანიზატორი. „პირველ ზაფხულშივე, — წერს კ. მესხი, — დ. ერისთავს ოძისში გადაეთარგმნა და გადაეკეთებინათ ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შევუდექით

¹ კ. მესხი თეატრის შესახებ. თბ., 1953, გვ. 38.

რეპეტიციებს. დავითი ჭარასავით დატრიალდა. აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა“... და შემდეგ: „დავითი მეტად მკაცრი იყო, თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე“¹.

დ. ერისთავს, როგორც დამდგმელ რეჟისორს, ყურადღება მიუქცევია როლის ხასიათისათვის, მსახიობებისათვის აუხსნია, განუმარტავს თუ რომელი გმირი რას წარმოადგენს; მას ალბათ საუბარი ექნებოდა მის სოციალურ ბუნებაზეც, პიესის იდეურ მიმართებაზე. დრამატურგის ჩანაფიქრზე. იმდენად დეტალური და კონკრეტული ყოფილა რეჟისორის მუშაობა მსახიობთან, რომ როლის ინტონაციის თავისებურებაც აუხსნია. მაშასადამე, გაურკვეველია თუ რომელ ხასიათს რა სახის ინტონაცია უფრო შეეფერებოდა. დამდგმელს საგანგებო ყურადღება მიუქცევია სასცენო მეტყველების საკითხისათვის, ქართულ თეატრს ხომ ქართული ენის შენახვის ისტორიული მისია ჰქონდა დაკისრებული. ამიტომ თეატრის რეჟისორები მას გამორჩეულ ყურადღებასაც აქცევდნენ. არა მარტო დ. ერისთავი, არამედ სხვა დამდგმელებიც „მეტად მკაცრები“ იყვნენ. როცა ენის სიწმინდეს ეხებოდა საქმე.

დ. ერისთავს რეპეტიციების პარალელურად სადადგმო-ორგანიზაციული ფუნქციაც შეუსრულებია. „დეკორაციებს ემზადებდა“, მსახიობებს „ტანსაცმელს ურჩევდა“ — წერს კ. მესხი. ამ დროისთვის ამგვარი რამ ბუნებრივიც იყო. თეატრს არ ჰყავდა სათანადო ტექნიკური პერსონალი, ყველაფერი დამდგმელს უნდა გაეკეთებინა. — მსახიობთა ტანსაცმლის შერჩევაზეც მას უნდა ეზრუნა. ცხადია. აქ იგულისხმება ორგანიზაციული მუშაობის არა ის ფორმა, რომელიც შემდეგ რეჟისურის ნაწილი გახდა, არამედ აქ ლაპარაკია წმინდა ორგანიზაციაზე — ტექნიკურ მხარეზე (თავისი შემსრულებელი რომ უნდა ჰყავდეს!).

ასე დაიწყო მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის რეჟისურის ისტორია. ამ ერთ პატარა ფაქტშიც ჩანს იმჟამინდელი რეჟისურის საფიქრალი და სატკივარი. შესაძლოა, ზოგი რამ აქ მარტივი. პრიმიტიული ფორმით იყოს გამოხატული, მაგრამ არც ეს არის შემთხვევითი. მაშინ „დიდებული თეატრალური პრიმიტივიზმი“

¹ კ. მესხი, თეატრის შესახებ. თბ., 1953, გვ. 38.

(ტ. ტაბიძე) იყო მთელს მსოფლიოში და არც ქართული თეატრი წარ-
მოადგენდა გამონაკლისს!..

განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს თეატრის თეორიის სფეროში. იგი უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, ვიდრე პრაქტიკული რეჟისურა. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა ნააზრევში მეტი სიღრმე და მრავალმხრივობაა. უფრო მეტადაც იგრძნობა აზროვნების მასშტაბები. ასე მაგალითად, ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თითქმის ყოველმხრივ განიხილეს რეჟისურის სფეროსთან დაკავშირებული პრობლემები. თანადროულობის დონეზე გააანალიზეს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები. რეალისტური თეატრის პრინციპებიდან შეაფასეს მისი ავკარგიანობა. მათ უდიდესი როლი შეასრულეს ქართული რეალისტური თეატრის ფორმირებაში.

ილია ჭავჭავაძის წერილი „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლიონიძის როლში“ ძვირფას ცნობებს შეიცავს არა მარტო რეალისტურ სამსახიობო ხელოვნებაზე, არამედ რეჟისურაზეც, რადგან ის, რაც მსახიობმა მოიპოვა ლიონიძის როლში, სპექტაკლის დამდგმელის მონაპოვარიცაა. სამწუხაროდ, იმჟამინდელ (და არა მარტო იმჟამინდელს!) სტატიებში ხშირად არ გამოიყოფა დამდგმელის ნამოღვაწარი „საერთო პლანიდან“, იგი გაუქვეფილი, თითქმის მთლიანად შთანთქმულია მსახიობის სულში. რეჟისორს ჯერ კიდევ არ გამოუჩენია „თავისი ბრკელები“ („დიქტატორი“ ნახტომისათვის ემზადება!), მაგრამ. პრაქტიკულად. რეჟისორი უკვე ძალიან დიდ როლს ასრულებს თეატრში. იგი ხან ერთ მსახიობს უხსნის როლის ხასიათს. ხან მეორეს „ინტონაციას უსწორებს“, მესამეს მეტყველებას, ზოგს „ტანსაცმელს ურჩევს“ და. ასე, თანდათან ქმნის მოვლენათა და ურთიერთობათა რიგს. ერთად კრავს და აერთებს სცენებს, ხსნის პიესის აზრს, იღვას, აერთიანებს ყველაფერს. იბადება წარმოდგენა. სადაც გამყრელიძე შესანიშნავად ასრულებს ლიონიძის როლს. ეს ხდება დ. ერისთავის „სამშობლოში“. რომანტიკულ. ზეაწეული გრძნობების პიესაში. მაგრამ რეჟისორმა იცის, რომ მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში, და მათ შორის ქართულშიაც. უკვე ფსიქოლოგიური ნაკადია შექრილი. დრო თავისას მოითხოვს. დამდგმელის ხელი ყველაზე მეტად სწორედ აქ გამოჩნდება. სტილურ ძიებათა რთულ პროცესში თავისი სიტყვა უნდა თქვას რე-

ჯოსორმა. და აი. გამყრელიძე თამაშობს საოცრად ზომიერად, სადად, ზედმეტი პათეტიკის გარეშე. „მისი თამაშობა ამ შემთხვევაში თვით ბუნება იყო“ — ამბობს ილია. „არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები“, გამყრელიძემ „თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილი გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი“¹. მსახიობის ხელოვნებაში ილიას მოსწონს სინამდვილის რეალისტური გამოხატვა. ადამიანის ბუნების ხმას, მის ძახილს მიჰყვებოდა გამყრელიძე და ამ გზით, თანდათან, „ფრთხილად და ცოდნით“ ქმნიდა იგი ლიონიძის სახეს. გმირის სამყაროში შედწევისა და მისი დაუფლებიანი ყინი არსად არ სცილდებოდა ზომიერების საზღვრებს, მაგრამ ეს არ იყო ტემპერამენტის ხელოვნური მოთოკვა, სახეთა ბუნების „გამშრალება“ და „დამიწება“. იგი დიდ ზემოქმედებას ახდენდა მაცურებელზე კლასიკური სისადავით, რომელშიაც დიდი არტისტული ვნება და სიმართლე იყო დამუხტული. უკანასკნელს სცენაში, როცა ლევან ხაჩუაშვილს ეთხოვება და სასიკვდილოდ მიდის, აქ „ისეთი ბუნებით სავსე კილო იხმარა ბ-ნმა გამყრელიძემ, რომ პირველხარისხოვან არტისტსაც ხშირად გაუძნელდება“².

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ თეატრს მუდამ აწუხებდა ანსამბლის საკითხი, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო „კერძო სკულპტურების“, აქტიორული ინდივიდუალიზმის, გასტროლიორი და პრემიერი მსახიობის ინსტიტუტი, ისე ძვალსა და რბილში იყო გამჭდარი, რომ სცენაზე ხშირად მთავარი გმირის გარდა. თათქმის ყველაფერი იძირებოდა „საერთო პლანში“. ეს იყო რეჟისურის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საზრუნავი. ილია ჭავჭავაძემ ამ მხრივაც დიდი ბრძოლა გადაიხადა. მან საგანგებო ყურადღება მიაქცია ანსამბლის პრობლემას და ამით არა მარტო საზოგადოებრივი აზრი შეამზადა, არამედ უფრო წაახალისა და გაამხნევა რეჟისურაც. ილიამ ერთ-ერთ წერილში საგანგებოდ განიხილა „სტორიის“ თითქმის უსიტყვო როლი. მან დარაჯის როლის გამორჩევით მტკიცედ დაიცვა ანსამბლის პრინციპები. უფრო ზუსტად კი წინამორბედი გახდა იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც მეოცე საუკუნეში ქართულ პროფესიულ რეჟისურას ხვდა წილად.

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. კრ., თბ., 1955, გვ. 128.

² იქვე.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ რეჟისურას დიდხანს ტანჯავდა რეპეტიციების სიმცირის პრობლემა. ევროპის თეატრებმა დიდი ხნის წინ ჩამოიტოვეს ის დრო, როცა წარმოდგენებს სახელდახელოდ მართავდნენ. ხუთიოდე რეპეტიციით მომზადებულ სპექტაკლს მუდამ თან სდევდა თავისი აქილევსის ქუსლიც. სხვა რომ არ იყოს, ზოგჯერ როლების შესწავლასაც კი ვერ ასწრებდნენ. საჭირო იყო ქართულ რეჟისურას ებრძოლა ამ მოვლენის წინააღმდეგ. არც ეს მომენტი გამორჩენია ილიას მხედველობიდან.

ილიას აზრით, ქართული თეატრის სპეციფიკური პირობებით აიხსნებოდა ისიც, რომ ქართველ მსახიობებს ხშირად მოკლე დროში უხდებოდათ როლების მომზადება. ილია ჭავჭავაძემ კარგად იცოდა, თუ როგორი იყო ამ მხრივ ევროპის მსახიობთა მდგომარეობა. ქართველი მსახიობები, „ერთნი და იგივენი კვირაში ერთხელ სულ სხვადასხვა პიესებს ამზადებენ, ხანდისხან კვირაში ორჯერაც და მერე რა რიგად ჰთამაშობენ!... ეს რომ უთხრათ ვისმეს ევროპელს, არ დაიჭვრება. იქ რომელი არტისტი გაჰბედავს სცენაზე გამოვიდეს. რომ ათი და ოცი რეპეტიცია მაინც არ გამოიაროს, სულ ცოტა ორი და სამი თვე არ ემზადოს“.

ილია ჭავჭავაძემ იცის ყოველივე ეს და მაინც უკომპრომისოდ იხილავს მსახიობთა ნალეაწსა და ნაამაგარს. მათი შემოქმედების შუქ-ჩრდილებს. ბრძენ კაცს არც ის ავიწყდება, რომ მსახიობმა როლი კარგად უნდა დაისწავლოს, შეისისხლხორცოს, რომ დაუშვებელია სუფლიორის იმედით თამაში: „ჩვენი მსახიობი იმგვარ პირობებშია, რომ ცოდვაც არის შეენიშნოთ ხოლმე როლების უცოდინარობა, მაგრამ მაინც ამ ცოდვას ვკისრულობთ და ვიტყვით, რომ ბატონი საფაროვისამ და ბ-ნ აბაშიძემ როლები საკმაოდ არ იცოდნენ კვირა დღეს“¹. ილიამ მისგან მრავალჯერ განდიდებულა, მისი სათაყვანებელი მსახიობებიც არ დაინდო, ქართული თეატრის ქურუმებსაც არ მიუტყვა ნაკლი.

ამავე საკითხს შეეხო კ. მესხიც. მას, როგორც რეჟისორს, მოსწონს ფრანგული თეატრის გულმოდგინე და ხანგრძლივი მუშაობა პიესაზე. მსახიობები დიდხანს ამზადებენ როლს. მისი აზრით, ამას უპირველესი მნიშვნელობა აქვს წარმოდგენის დადგმისას. როლის ცოდნა სცენური ყურადღების პრობლემასთან, პარტნიორთან ურ-

¹ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, თბ, 1955, გვ. 84.

თიკრობასთან და, საერთოდ, სპექტაკლის ბედთან არის დაკავშირებული. ყურადღების გარეშე სცენაზე ვერ შეიქმნება ნამდვილი მხატვრული სახე, ვერ დამყარდება შემოქმედებითი ატმოსფერო. ამიტომ კ. მესხი მართებულად თვლის, რომ „როლების ცოდნას ყველაზე უპირველესი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე. ერთმა მოთამაშემ რომ არ იცოდეს როლი, შეუძლია ყველა აქტიორის თამაშისა და პიესის ჩაფუშვა. ამას გარდა, თუ აქტიორმა როლი იცის, იმას შეუძლია ნიადაგ თამაში და არა მარტო მაშინ, როდესაც თვითონ ლაპარაკობს“¹. „სიჩუმის თამაშის“ ხელოვნება ხომ ერთ-ერთი ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი მომენტია რეჟისორისა და მსახიობის თანაშემოქმედებაში? გავიხსენოთ რას წერდნენ ამ საკითხზე გამოჩენილი რეჟისორები კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო. ისინი რეპეტიციებზე ყოველთვის დიდ ადგილს უთმობდნენ „სიჩუმით თამაშს“, მოითხოვდნენ რომ მსახიობს შესძლებოდა „ღუმბილი, რომელიც თვალებით ისევე მეტყველებს, როგორც ემანაღლა წარმოთქმული სიტყვა“².

სცენური ყურადღებისა და ღუმბილის საკითხს ეხებოდა კ. მესხიც. იგი, როგორც რეჟისორი, რეპეტიციებზე თვალსაჩინო ადგილს უთმობდა ყურადღებას. კ. მესხი წერდა: „როდესაც ვინმე გელაპარაკება საინტერესო და საჭირო საქმეზე, შენ იმას თვალეში შესცქერიხარ, სახეზე გეტყობა — თუ შენთვისაც ისე საინტერესოა ეს საგანი. თუკი ნამდვილში ასეა, რატომ თეატრშიც არ უნდა იყოს ეგრე?“

ამგვარი მომთხოვნელობა ქართული რეჟისორული აზროვნების სიმწიფის მაუწყებელიც იყო. რეალისტური თეატრის ესთეტიკის დამკველს მეტად ფასეულად მიაჩნდა სცენაზე ყოველი დეტალი, რომელიც სიმართლის ხელოვნებას ემსახურებოდა.

ღიალოგის „წარმოების წესში“ პირველად მნიშვნელობა ენიჭება ყურადღებას. ყურადღების გარეშე ვერ წარმოიქმნება ნამდვილი ურთიერთობა, ვერც განწყობილებათა მთლიანობა, ვერც სცენური ატმოსფერო. რეჟისორული ხელოვნების წარმოქმნამდე ნი-

¹ კ. მესხი, გვ. 44.

² ნ. გორჩაკოვი-კ. ს. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები. თბ., 1967, გვ. 406.

ქიერმა მსახიობებმა კარგად იცოდნენ ყოველივე ეს, ისინი ინტუიციით, თავიანთი ბუნების კარნახით აკეთებდნენ იმას, რაც შემდეგ რეჟისორთა გონებითა და სარეპეტიციო ვარჯიშით მიიღწეოდა. ყველაფერს. რაც სცენაზე ხდება, გაიცნობიერებს და საკუთარ სახელს დაარქმევს რეჟისორი. კ. მესხის ზემოთ აღნიშნული აზრი იმის დასტურიცაა, რომ მსახიობებს უნდა ესწავლათ „ყურადღების ხელოვნება“. პარტნიორისადმი უსაზღვრო ყურადღება კი იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი მოქცეულია შიგნით, ყველაფერი თავშეკავებულია, გაქვნილია აზრით, შინაარსით, ენა დაბმულია. მეტყველებენ თვალები“¹.

ნ. გორჩაკოვი თანამედროვე რეჟისურის ტერმინოლოგიით, პროფესიულ დონეზე წერს იმას, რასაც მრავალი წლით ადრე ამბობდნენ ილია და აკაკი. კ. მესხი და ლ. მესხიშვილი. ისინი ზოგჯერ ინტუიციის, მსახიობის ბუნების ცოდნის საშუალებით ამბობდნენ იმას, რაც ზოგჯერ მხოლოდ პროფესიონალ რეჟისორთა ნააზრევით მიიღწევა.

70-80-იანი წლების ქართველ მოღვაწეთა თეატრალურ ნააზრევში უპირველესი ადგილი უკავია თეატრის მხატვრული პოზიციის პრობლემას. წარმოდგენის დამდგმელის მიმართ წაყენებული ეს მოთხოვნა იმის მაუწყებელია, რომ მკვეთრად გაიზარდა იმ ადამიანის ფუნქცია, ვინც პასუხი უნდა აგოს სპექტაკლის პოზიციაზე. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ დადგა დრო, როცა აუცილებელი გახდა წარმოდგენის ერთი მთლიანი გააზრება. ამას კი ვერავინ შეძლებს უკეთ, თუ არა ის, ვინც სპექტაკლს ქმნის. ცხადია, იმეამად რეჟისურა ჯერ კიდევ არ არის იმ ხარისხში, რომ წარმოდგენის აგების იმ პრინციპებს იცავდეს, როგორსაც დღევანდელი რეჟისურა იცავს, მაგრამ საწყისი პერიოდისათვის, რეჟისორული აზროვნების განვითარების მოცემული ეტაპისათვის ეს უკვე დიდი მიღწევაა. რეჟისორი მოვალე იყო ზუსტად დაეცვა „დეტალთა მთლიანობა“. მკაფიოდ და საინტერესოდ გამოეხატა წარმოდგენის იდეური ჩანაფიქრი, მისი სოციალური ბუნება. ერის თავკაცებს ხომ თეატრიც ამისთვის უნდოდათ. სპექტაკლის მხატვრულ პოზიციაში უნდა გამოვლენილიყო სათქმელი. გამოხატვის ძირითადი საშუალება კი მსახიობი გახლდათ, რომელიც განუსაზღვრელი უფლებით სარგებ-

¹ ნ. გორჩაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 405.

ლობდა სცენაზე. იგი ჭერ კიდევ არ იყო სავსებით დამორჩილებულ-
ლი „რეჟისორულ არტახებს“.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვა მოღვაწეებმა ნია-
დაგი შეუმზადეს რეჟისურის დამოუკიდებლობას, შეუქმნეს ერთ-
გვარი „იდეოლოგია“ და აღიარეს რეჟისორის როლი, თეორიულად
გააფორმეს მისი მნიშვნელობა თეატრში. და ეს ყველაფერი იმდენ-
ნად საფუძვლიანი იყო, იმდენად ძლიერი ბიძგი მისცა თეატრალურ
აზრას, რომ მეოცე საუკუნის ქართული რეჟისურა მსოფლიო სტან-
დარტების დონეზე ამაღლდა. მის ასეთ აღზევებაში თავისი წვლი-
ლი შეიტანეს ქართველმა მწერლებმაც. საერთოდაც, რეჟისურას
დიდი ამაგი დასდო კლასიკურმა მწერლობამ. ქართველი მწერლე-
ბი ფიქრობდნენ თეატრზე, მის ყველა კომპონენტზე, გულისყუ-
რიან არკვევდნენ თეატრალურ პრობლემებს საერთოდ, და რეჟი-
სურის საკითხებს, კერძოდ. ამ საერთო დინებას ორგანულად უერ-
თდება მათი თეატრალური ნააზრევიც.

ილია ჭავჭავაძემ საფუძვლიანად განიხილა რეჟისურის საკითხე-
ბი. ეს საკითხები უშუალოდ არის დაკავშირებული თეატრალურ
პრაქტიკასთან. ჩვენ ერთგან აღვნიშნეთ, რომ ილია გულისტაივი-
ლით თანაუგრძობდა მსახიობებს, რომლებიც რეპეტიციის სიმცი-
რის გამო ვერ ასწრებდნენ როლების შესწავლას, მაგრამ ილია
მაინც არ აპატიებდა მათ და მას „უხამს ჩვეულებას“ უწოდებდა.
ვინ უნდა შებრძოლებოდა ამ მოვლენას? საჭიროა ამ საგანს „სას-
ტიკი ყურადღება მიაქციოს რეჟისორმა“ — ამბობს ილია. „იმე-
დია, რომ ბეჯითი რეჟისორი მოსპობს ამას“, — დაასკვნის იგი.
წამსადადამე, საქმე ეხება რეჟისორის პასუხისმგებლობას მსახიო-
ბის მოქმედებაზე. ხოლო ვისაც კონტროლისა და მოთხოვნის უფ-
ლება აქვს, იგია ხელმძღვანელიც. ილიასათვის რეჟისორი ის ადა-
მიანია, რომელიც მოვალეა „სასტიკი ყურადღება“ მიაქციოს მსა-
ხობის პროფესიონალიზმს. ამიტომ ილია მხოლოდ როლის გაზეპი-
რებას როდი მოითხოვს. „მარტო სიტყვების გაზეპირება თუთიყუშ-
საც შეუძლიან. საქმე სიტყვის, თქმის კილოს პოვნაა“. აი, ასეთ მა-
ღალ შემოქმედებითს მისიას აკისრებს მსახიობს და მის ხელმძღვა-
ნელ რეჟისორს. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ როლის ე. წ. „და-
ზეპირების“ პრობლემა აწუხებდათ სხვა მოღვაწეებსაც, განსაკუთ-
რებით კი რეჟისორებს. კ. მესხის აზრით, ცუდია, როცა მსახიობს
მექანიკურად აქვს დაზეპირებული როლი. „თუკი ცოტათი ლაპა-

რაკი და კითხვა შეუძლია აქტიორს, — წერდა კ. მესხი, — ის აზრი-
 ანად წაიკითხავს თავის ჩაზეპირებულ როლს, დროზე შეჩერდება
 და დროზე შეცვლის კილოს, ხმას, აამღლებს ტონსა და დაამღბ-
 ლებს“. კ. მესხი მეტყველების საკითხს რეალიზმის პრობლემას
 უკავშირებს, მიაჩნია, რომ თეატრში მოთამაშე ისე უნდა მოიქცეს
 და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და
 ლაპარაკობენ. თორემ თუ გამოიგონა სხვა კილო ლაპარაკისა და
 დაიწყო სცენიდან ღრიალი, რასაკვირველია, ნამდვილს ვერაფერს
 წარმოადგენს“. ამავე საკითხს არაერთხელ შეეხო აკაკი წერეთელი.
 აკაკის, როგორც რეჟისორს, მიაჩნდა, რომ სპექტაკლის წარმატება
 ბევრად იყო დამოკიდებული მეტყველების კულტურაზე, საგულიან-
 ხმოა ის ფაქტი, რომ აკაკის რეჟისორულ ნააზრევში, რომელიც
 ხუთი მუხლისაგან შედგებოდა, ერთი „გასპექტაკებული“ ქართულით
 მეტყველებას ეხებოდა. მას რიგით პირველი ადგილი ეჭირა ჩა-
 მოთვლაშიც. აკაკი, როგორც თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი,
 მსახიობებისაგან გასპექტაკებული ქართულის გარდა, შემდეგს მოი-
 თხოვდა: „1. როლების გაზეპირებას, რომ კარნახის (სუფლიორის)
 იმედით აღარ იყოთ, 2. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას. 3. თავ-
 თავისი როლების დაკვირვებით შესწავლას. 4. რეჟისორის სურ-
 ვილთან თქვენი სურვილის შეთანხმებას, რომ აღარავინ სთქვას:
 „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშვენისო“, „ეს არაო“,
 „ამას ვითამაშებ“, „იმას არა“ — და ამგვარები. ხელოვნება მშვე-
 ნიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ
 იცის“¹.

აკაკის მოთხოვნათა ნუსხაში დასახელებული პირობები რეჟი-
 სურის აქტუალური პრობლემებია. მასში კარგად ჩანს იმ დროის
 რეჟისურის მთავარი საზრუნავი. თუ ისტორიული ასპექტით გან-
 ვიხილავთ მათ, ნათელი გახდება, რომ ეს არის საკითხების წრე,
 რომელიც განსაკუთრებით აღელვებდა ქართულ თეატრს. მასში
 იგულისხმებოდა არაერთხელ განხილული რეპერტუარის პრობლე-
 მა, რომელიც მოიცავდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარების,
 უცხოური პიესების დადგმისა და მათი გადმოქართულების თეო-
 რიისა და პრაქტიკის ფართო წრეს. თითოეული საკითხი საგანგე-
 ბო ანალიზს მოითხოვს. ყოველ მათგანს არა მარტო ქართული თე-

¹ ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 117 — 118.

ატრის რეჟისურის წარსულის შესწავლისათვის აქვს მნიშვნელობა, არამედ იგი დღესაც არ არის მოკლებული აქტუალობას. უფრო მეტიც. ზოგიერთი დებულება კვლავ რჩება რეჟისურის ძირითად პრობლემად.

ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი აკაკი წერეთლისათვის იყო კარგ-რეპერტუარი. პიესათა შერჩევაში უნდა გამოვლენილიყო თეატრის მხატვრული ორიენტირი, მისი სოციალური ფუნქცია. ილიასა და აკაკის მიერ განხილულ თეატრს დიდი ეროვნული ფუნქცია ჰქონდა და, ბუნებრივია, რომ მისი გადაწყვეტა შეუძლებელი იყო მალალმხატვრული რეპერტუარის გარეშე. რეჟისორთა უპირველესი საზრუნავიც ეს იყო. მაგრამ როგორი რეპერტუარის შექმნა იყო საჭირო?

ილიასა და აკაკის აზრით. თეატრს პირველ რიგში მოეთხოვება თანამედროვე ცხოვრების გამოხატვა, თეატრი ხომ ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა. იგი არსებობს კონკრეტულად, ახლა. დღეს, ღღევანდელი მაყურებლისათვის, ამიტომ უნდა ემსახუროს იმას, ვისთვისაც იგი არსებობს. მაყურებელს სურდა მსახიობმა კარგად სცოდნოდა როლი, ეს კი უშუალოდ უკავშირდება „პიესების მთავარი აზრის შეგნებას“. მსახიობი მხოლოდ თავის როლზე აღარ ფიქრობს. უკვე ცოტას ნიშნავს იცოდეს როლი, მისი მოვალეობაა შესწავლოს პიესის ავტორიანობა, ღრმად ჩაწვდეს მის აზრს—რის ოქმა უნდა დრამატურგს, რა პრობლემას სვამს პიესით, რა ეანრს ეკუთვნის პიესა, — ყველაფერი ეს თეატრალური მოვლენის ერთი ნხარეა. მეორეს მხრივ. საქმე ეხება პიესის რეჟისორულ გადაწყვეტას. რამდენად საინტერესოდ გამოხატავს იგი სცენაზე მწერლის ჩანაფიქრს, რა ფორმებით და საშუალებებით ავლენს თეატრის მხატვრულ პოზიციას — ეს არის დრამატული ნაწარმოების უბრალო ინტერპრეტაციიდან რეჟისორული აზროვნების სიღრმეებისაკენ სვლა.

სულ უფრო და უფრო რთული ფენომენი ხდება პიესის დამდგმელი. აკაკი წერეთელმა იცის, რომ თანამედროვე თეატრს უკვე აღარ აკმაყოფილებს ის, რასაც იგი აკეთებდა ათი თუ ოცი წლის წინათ. თანდათან ისტორიას ბარდება ის დრო, როცა ძველი წარსულის ამსახველ ნაწარმოებების დადგმებში თითქმის ნიველირებული იყო სხვადასხვა საუკუნეთა განსხვავებანი. მაშინ, როდესაც „ერთი საუკუნე მეორეს აღარა ჰგავს“, „სცენა ვალდებულია, რომ

სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვილეს არ უმტყუნოს“. აკაკი აქ პირველ რიგში წარმოდგენების სცენოგრაფიას გულისხმობს. მოითხოვს სპექტაკლის მხატვრობის დონის ამაღლებას. მან კარგად იცის, რომ ქართული სცენა დიდ გაკვირვებას განიცდის და ხშირად ისტორიული პიესის დადგმა „მოუხერხებელია სიღარიბის გამო“, მაგრამ პრობლემის გადაჭრის აუცილებლობა უკვე შეგნებული აქვს თეატრსაც და მაყურებელსაც. მომწიფებულია აზრი, რომ სპექტაკლში დიდი როლი ეკუთვნის მხატვრობას. აკაკი იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ მხრივ ბევრად უკეთესი მდგომარეობაა ევროპის თეატრებში. „უცხოეთში ერთ პიესას რომ დადგამენ, მთელი სეზონის განმავლობაში სულ ყოველ-ღამ იმასვე ადგენენ“¹. ეკონომიკური ეფექტის გარდა მას პროფესიული ოსტატობის თვალსაზრისითაც ჰქონდა მნიშვნელობა. აკაკის მხედველობიდან არც ის გამოჩნენია, რომ „სხვა ქვეყნების არტისტები ერთ პიესას რომ მოამზადებენ ათასი და ასი რეჟიტორით, მერე დიდხანს შესვენებული არიან“. ი. ჯავჭავაძემ „მეფე ლირას“ ღამდგმელს ასი რეპეტიცია გამოუყო. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ქართული თეატრის მესვეურებმა კარგად იციან როგორი მდგომარეობაა სხვა ქვეყნების თეატრებში, იციან ქართული ოპერის სუსტი მხარეები. იციან რა უნდა გაკეთდეს. რა სჭირდება თეატრის წარმატებას, ერთი სიტყვით, სახეებით შემზადებულია თეორიული საფუძვლები, ფსიქოლოგიური ნიადაგი. პიესების დამდგმელებმა, თეატრის ხელმძღვანელ-ორგანიზატორებმა თანადროულობის დონემდე უნდა აამაღლონ თეატრი, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გაზარდონ მხატვრული მომთხოვნელობა, მსახიობს დაევალონ არა მარტო „თავთავისი როლების დაკვირვებით შესწავლა“, არამედ პიესის „მთავარი აზრის შეგნება“. რეჟისორის სურვილთან მისი სურვილის შეთანხმება, წარმოდგენის მხატვრობის სრულყოფა. პიესის დამდგმელი თანდათან „უნივერსალური შემოქმედის“ იერსახეს იძენს.

აკაკი წერეთელი მკაცრად აკრიტიკებს სპექტაკლის თვითმზნურობის ყოველგვარ შემთხვევებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფორმას. უიდეო, აბსტრაქტულ წარმოდგენებს იგი დე-

¹ აკაკი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, 126.

² იქვე.

კადენტურს უწოდებს, მოითხოვს სცენურ სიმართლეს. დამაჯერებლობას. ადამიანის სულიერი ცხოვრების გადმოცემას. ამ მხრივ მეტად საინტერესოდ გვეჩვენება მისი აზრი გ. წერეთლის პიესის „ოჯახის ასულის“ დადგმის შესახებ. „პიესა ისე ჩინებულია, — ამბობს აკაკი, — რომ დღესაც კიდევ შეიძლება მისი წარმოდგენა, მაგრამ მაშინდელმა კრიტიკოსებმა წუნი დასდევს, პიესაში მოძრაობა ცოტა არისო და ჩაუმატეს პიესაში უხმო პირები, რომელნიც მოქმედების დროს გარბოდნენ და გამოვობოდნენ სცენაზე. რასაკვირველია, პიესა გააფუჭეს და მერე აღარ უთამაშიათ. ამას წინათ „ივერიაში“ წერილი იყო ვილაციისაგან დაბეჭდილი და ეს ვაუბატონი, რომელსაც სულიერი მოძრაობა და ხორციელი კუნტრუში ვერ განუჩევეია, შესანიშნავ რეჟისორად ჰყავს მოპსენიებული“¹.

აქ რეჟისურის სერიოზული პრობლემაა დასმული. ცალკე უნდა გამოიყოს ოთხი საკითხი. პირველი. აკაკი წერეთელი დამდგმელისაგან მოითხოვს პატივი სცეს დრამატურგის შრომას, თვითნებურად არ შეცვალოს ტექსტი. მაშასადამე, საქმე ეხება პიესასთან რეჟისორის მიმართების პრობლემას. დრამატურგისა და დამდგმელი რეჟისორის ურთიერთობის საკითხის ასე ხაზგასმა საცნაურია სწორედ რეჟისურის გაძლიერების, თეატრში მისი უფლებებისა და მოვალეობების გაზრდის პერიოდში. იგი შემდეგ კიდევ უფრო კარდინალური საკითხი ხდება და მეოცე საუკუნის თეატრში დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთობა თითქმის გლობალურ მასშტაბს იძენს. ასე რომ, აკაკი წერეთელმა ზუსტად და დროულად შენიშნა თეატრში წარმოქმნილი პროცესი, დაინახა მისი პერსპექტივა და იმთავითვე ჭეროვანი შეფასება მისცა მას. მეორე. აკაკი წერეთელი ეხება თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის არსებით მხარეს, — მოქმედების პრობლემას. ფიზიკური მოძრაობისა და ნამდვილი სცენური მოქმედების გამიჯვნით, იგი თეატრის ურთულეს სპეციფიკურ საკითხს იხილავს და ზუსტ ორიენტირს აძლევს მსახიობს. მისთვის. როგორც რეჟისორისთვის, სცენაზე მთავარია მსახიობის მოქმედება, აზრიანი, მიზანშეწონილი ფიზიკური ქცევა და არა „ხორციელი კუნტრუში“. „სულიერი მოძრაობა“ — აი, რა არის მსახიობისთვის მთავარი, მასშია განფენილი თეატრალური

¹ ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 130.

ქმედობის არსიც. მესამე. აკაკი წერეთელს რეჟისორის დიდ შეცდომად მიაჩნია ის, რომ სცენაზე სანახაობისა და რიტმის შექმნის ილუზიისათვის ჩაამატა ადგილები, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია არ გააჩნდათ. მეოთხე. აკაკი წერეთელი აკრიტიკებს თეატრის რეჟენზენტს, რომელიც სწორ ორიენტაციას არ აძლევს მათურებელს. რეჟისორს უქებს იმას, რასაც ნაკლად უნდა მიიჩნევდეს.

აკაკი წერეთელის თეატრალურ ნააზრევში და მის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში დიდი ადგილი უკავია უშუალოდ რეჟისურის საკითხებს. დასი, რომელსაც იგი დროდადრო ხელმძღვანელობდა, ერთგვაროვანი არ იყო თავისი აქტიორული მონაცემებით, მაგრამ აკაკის მხატვრული ორიენტირი მუდამ კრიტიკული რეალიზმისაკენ იყო მიმართული. იმდენად მტკიცედ, ურყევად იცავდა თეატრში რეალიზმს, რომ განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდა თვით რეალიზმის სახეების გაფართოების ტენდენციასაც კი. ზოგჯერ მტკივნეულად ხვდებოდა ახალი შემოქმედებითი ნაკადის შემოჭრას თეატრში. მისი თეატრი ქართული ეროვნული მწერლობის, რეალისტური აზროვნების თეატრი იყო. რეპერტუარში უპირატესი ადგილი ეჭირა „ღალატს“, „სამშობლოს“, „ქართვის დედას“, „პატარა კახს“, „თამარ ცბიერს“, თანამედროვეობის ამსახველ ქართულ პიესებს, გ. ერისთავის, ა. ცაგარელისა და ზ. ანტონოვის ნაწარმოებებს. აკაკი აკრიტიკებდა მეტერლინიკის, იბსენის პიესებს. აქ ნათლად ჩანდა თეატრის ხელმძღვანელის პოზიცია. იგი არ იყო ფსიქოლოგიური, სიმბოლისტური ნაწარმოებების აპოლოგეტი. უფრო მეტიც, თეატრისათვის სასიკეთო საქმედ არ მიაჩნდა ამ მწერალთა პიესების დადგმა.

მაგრამ დრო თავისას მოითხოვდა. XIX საუკუნის 90-იან წლებში ქართულ თეატრს საერთოდ. და, კერძოდ, რეჟისურას, სხვა საფიქრალიც გაუჩნდა. ახალმა თაობამ კარგად იგრძნო რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში წარმოქმნილი თეატრალური მდინარების მძლავრი სუნთქვა, ქართული თეატრის ჭერქვეშ იბადებოდა სხვადასხვა თეატრალური განშტოება. თეატრში სტილურ ძიებათა აქტივიზაცია რეჟისორული აზროვნების მომძლავრების, მისი პორიზონტის გაფართოების მაუწყებელიც იყო. იგი კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა ახალი საუკუნის დასაწყისში. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, რომ მან ბრძოლა გამოუცხადა ძველი თეატრის პოზიციებს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ახალი თაობის წარმო-

მადგენლის, ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამცველის მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა „პატივცემულ ქართველთან“. თავის დროზე ჩვენ მიერ გამოკვლეული და დადგენილი იქნა, რომ „პატივცემული ქართველი“ — ეს აკაკი წერეთელია. მაშასადამე, საკითხი ეხება მ. ჯავახიშვილის პოლემიკას აკ. წერეთელთან.

იჩვენება, რომ მ. ჯავახიშვილი კარგად იცნობს იმ ძვრებს, რომელიც XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოხდა ლიტერატურასა და თეატრში. მისი აზრით, ქართული ლიტერატურაც საჭიროებს ანალოგიურ, ოღონდ „ეროვნულ ჩარჩოში“ მოქცეულ ძვრებს. ცხადია, მ. ჯავახიშვილის ნააზრევო ყოველთვის სწორი არ არის. იგი ზოგჯერ ვერ ითვალისწინებს კონკრეტულ ანტორიულ პირობებს და სხვ. მაგრამ რაოდენ სადაოც არ უნდა იყოს მისი რომელიმე დებულება, იგი მაინც საინტერესოა პაახლითა და პრობლემატურობით. ჩვენს ინტერესს ისიც აცხოველებს, რომ საქმე გვაქვს მწერლობაში ახლადფეხშედგმულ კაცთან. უფრო მეტიც, ამ დროს მას არც ერთი მოთხრობა არ ჰქონდა დასტამბული.

აკაკი წერეთლისა და მ. ჯავახიშვილის თეატრალური პოზიციების სხვადასხვაობაში ნათლად იკითხებოდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიღრმე და სირთულე. ერთი რამ აშკარა იყო: თეატრი ისწრაფოდა განახლებისაკენ, ეძებდა ახალ გზებს. ამდიდრებდა სცენურ საშუალებებს. ამ ბრძოლაში, ორივე ფრთისათვის — ძველისთვისაც და ახლისთვისაც, შეუცვლელი ავტორიტეტი ჰქონდა აკაკის სიტყვებს: „ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის“. ეს ხომ იგივეა, რასაც კ. სტანისლავსკი ამბობდა: თეატრში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობებიო. ილიამ, აკაკიმ და სხვა ქართველმა მოღვაწეებმა შესანიშნავად იცოდნენ, რომ თეატრში პატარა როლიც დიდია, თუ ის მხატვრულად სრულქმნილია, თუ ის მშვენიერია. ეს ყოველი რეჟისორის ერთ-ერთ მთავარ საზრუნავ საგნად რჩებოდა, პირდაპირ უკავშირდებოდა ანსამბლის პრობლემას, რომელიც თავის მხრივ რეჟისურის როლის გაძლიერებასთან არის დაკავშირებული. ეს დისკუსია შემთხვევითი არ არის. არსებითად იგი აგრძელებს იმ ბრძოლას, რომელიც XIX საუკუნის 90-იანი წლების თეატრში წარმოიქმნა და ახალი ძალით განვითარდა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თე-

ატრში. ახლის ძიება არ გულისხმობდა რეალიზმისაგან განდგომას. შემთხვევითი არც ის არის, რომ ფსიქოლოგიური რეალიზმის ფორმირების პროცესი დაკავშირებულია ისეთ დიდ რეალისტთან, როგორც დ. კლდიაშვილი გახლავთ. დ. კლდიაშვილს კი არ უყვარდა მოდის აყოლა, არც უცხოურის გავლენას განიცდიდა. ეს რომ ასეა, კარგად ჩანს პ. უმიკაშვილისადმი გაგზავნილ წერილში, სადაც მან მკაცრად გააკრიტიკა თავისი მეგობარი კ. აბაშიძე, რომელმაც თავის მიმოხილვაში დასვა „რეალურს იქით“ სამყაროს ძიების საკითხი. „ვერ წარმოიდგენთ, ძვირფასო ბატონო პეტრე, რა რაგად გამოაცა ამ სტატიის წაკითხვამ. ეგ რაღაც უიმედოთა მალა აყვანა, ქადაგება რაღაც ნარვანასო. დიდების შესხმა მათი, ვინც „რეალური ქვეყნის იქით დამალულის საიდუმლოს“ — მაძიებელია და ამ მიმართულების დროის შესაფერ მიმართულებად აღიარება — ეს რაღაც საშინელებაა, ეს „რეალურ ქვეყნის“ განშორების, არიდების ქადაგება ჩვენს მდგომარეობაში მყოფისათვის საზიზღრობაა, სხვა არაფერი. ცხოვრება გართულდა, ძველი წყობილება ირღვევა, ურთიერთთა შორის დამოკიდებულება იცვლება. საჭიროა ახალი გზა, განსხვავებული ურთიერთობის შემოტანა, გარემოების მოთხოვნილების მიხედვით ცხოვრების მოწყობა, რომ ტანჯვა-წვალევა აიცილოს ადამიანმა და ამ დროს ტაშს უკრავენ „რეალური ქვეყნის იქით საიდუმლოს“ ძიებას და თავყანი ეცითო, ამის აღიარება ჩვენი თვით არსებობის თანასწორია ხომ. ღმერთო, ასეთი პესიმისტური მიმართულება, როცა ყოველ მხრიდან სულის სიმხნევესა ვხედავთ! რაღაც ნირვანა, როცა გუშინ მოწმენი ვიყავით დრეიფტისის საქმისა, დღეს ბურებისა და ჩვენ თვალწინ ასეთი საოცარო მუშაობაა ევროპის მოწინავე კაცებს შორის სოციალურ კითხვათა გამოსარკვევად!... ვერ წარმოიდგენთ როგორ მექავება ხელი ამ პესიმისტობას, ულაგოთ და ნაძალადევათ შემოთრეულ პესიმიზმს საკადრისი მიუღუგო“. ეს მთელი ტრაქტიკა რეალისტი მწერლისაა. დ. კლდიაშვილი ხედავს, რომ „ცხოვრება გართულდა, ძველი წყობილება ირღვევა“, წარმოიქმნა ახალი ურთიერთობანი, საჭიროა ახალი გზების ძიება, მაგრამ არა გამოგონილი, პესიმისტური, არამედ ადამიანის გამამხნეველი ოპტიმისტური გზებისა. დ. კლდია-

1 ლ. ავალიანი. დ. კლდიაშვილის ორი გამოუქვეყნებელი წერილი პ. უმიკაშვილისადმი. „მნათობი“, 1978, № 7, 143.

შვილის პიესები ნათელყოფენ სწორედ ამგვარი სიახლის ძიებას ჩვენ შემდგომ დავინახავთ, რომ თეატრში წარმოქმნილი ძიებანი უშუალოდ არის დაკავშირებული პროფესიული რეჟისურის ფორმირების რთულ პროცესთან.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ აკაკი წერეთლის რეჟისორულ ნააზრევს. როცა აკაკი წერეთელი სათავეში ჩაუდგა თეატრს, მან თავის დასს შემდეგი ამოცანა დაუსახა: „1. უნდა გადათვალე რდეს ჩვენი პიესები და რაც სასარგებლო არ არის, გამოიძევოს რეპერტუარიდან, 2. ენა გასწორდეს, 3. რეჟისორმა ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედა-აზრს, აუხსნას თვითნებური მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას მისთანა როლი წაუკითხოს, რომელიც მის ნიჭს შეშვენის, მოთამაშებმა ჯერ უნდა გაიზვიანონ თავთავისი როლები და მერე დაიწყონ რეჟეტიციები. ინტრიგებსა და კულისებში მითქმა-მოთქმას ერიდონ და კლავიორების იმედით არ იყონ ხოლმე“¹.

აკაკის ფართო ამოცანა აქვს დასახული, მაგრამ აქ თითქმის არ არის საკითხი, რომ ყველა დროის თეატრისათვის არ იყოს მნიშვნელოვანი. აქ არის რეპერტუარის, მსახიობის აღზრდის, რეჟისურის, თეატრის შემოქმედებითი ატმოსფეროს, მსახიობთა ურთიერთობის, მაცურებლის საკითხები. ყველა მათგანი კი პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით დაკავშირებულია რეჟისურის პრობლემებთან.

ქართული თეატრის მრავალფეროვანი შემოქმედება მარტო თბილისის თეატრით არ განისაზღვრებოდა. 80-90-იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება, ზოგან მეტი ხარისხით, ზოგან პრიმიტიულ დონეზე, მაგრამ ყველგან ცოცხლობდა თეატრი. იგი სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრებოდა ხალხის ცხოვრებაში და მისი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. თეატრის ერთ-ერთი ძლიერი კერა გახლდათ ქუთაისში. კ. მესხი იყო მისი ყველაზე დიდი მოამაგე და მწყალობელი. „ერთი თვეა აგერ, რაც ქუთაისში შესდგა ქართული დასი კ. მესხის თაოსნობით და ჯერ-ჯერობით წარმატებითაც მიდის ახალი დასის საქმე“², — წერდა გაზ. „თეატრი“. ამ პერიოდისათვის კ. მესხი უკვე

¹ აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 23.
² „თეატრი“. 1885, № 2.

დახელოვნებული რეჟისორი იყო. „როგორც აქტიორს, — წერს იგივე გაზეთი, — ამას იცნობს მკითხველი საზოგადოება, და ჩემის მხრით აქ პატივით უნდა მოვიხსენიო ის, როგორც რეჟისორი მუყაითი და სცენის მცოდნე“¹. ა. წუწუნავას აზრით, კ. მესხი იყო „სათეატრო საქმიანობის საუკეთესო ორგანიზატორი და თავისი დროის გამოჩენილი რეჟისორიც“. მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული დრამატურგიის თარგმნითა და დადგმით. საერთოდაც ლ. მესხი შეილაშღე იგი იყო კლასიკური რეპერტუარის საუკეთესო შემსრულებელი და დამდგმელიც. კ. მესხმა „პირველმა დადგა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“ და გაიმარჯვა კიდევ“ (შ. დადიანი). კ. მესხის რეჟისურას შეაახებ საინტერესო მოგონება შემოგვიწახა ნინო ჩხეიძემ: „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობს თვალებში შესცქეროდა, მიმოხრას, აზრის სწორად გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და, ვაი იმისი ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა“². კ. მესხი „მრისხანე რეჟისორი“ ყოფილა! მან იმთავითვე დაიწყო ბრძოლა აქტიორული ინდივიდუალიზმისა და სცენისმოყვარეთა ჩვევების წინააღმდეგ. მის თეატრში საგრძნობი გახდა რეჟისორის დიქტატი, კოტე მესხს სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახალი თეატრის შექმნა. იგი კარგად იცნობდა საფრანგეთის თეატრებს, ალტაცებული იყო სარა ბერნარის თამაშით, მაგრამ, ამასთანავე, აკრიტიკებდა ფრანგულ თეატრში „გალობით ლაპარაკს“: „როდესაც დრამის წარმოდგენაზე დაესწრები, ასე გგონია არტისტები კი არ ლაპარაკობენ. „მღერიან“. მესხის აზრით, ეს „ხელოვნების წინააღმდეგიც არის და ცხოვრებასთან მიუშვავსებელიც“. იგი, როგორც რეალისტი მსახიობი, ვერ ეგუება სცენაზე რეალიზმიდან გადახრას. მესხი ბუნებრიობის აბოლოგეტი გახლდათ და აქეთ წარმართა მთელი თავისი რეჟისორული და სამსახიობო მოღვაწეობაც. მას, როგორც „ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის რეალისტური თეატრის მსახიობს, ბუნებრივია, სცენის მთავარ მოწოდებად „სა-

¹ „თეატრი“, 1885, № 2.

² ნ. ჩხეიძე, კოტე მესხი, თბ., 1953, გვ. 233.

ზოგადო საკითხის“ წამოჭრა „საზოგადო ცხოვრების“ გამოხატვა ჩაჩნდა“¹. ამიტომ, სავსებით ბუნებრივია, რომ კ. მესხი ვერ ურიგდებოდა ისეთ სპექტაკლებს, სადაც „დეკორაციებს და ტანისამოსს პირველი ადგილი უჭირავს, აზრი კი ღმერთმა შეინახოს — ნამცეც-საც ვერ იპოვით“.

კ. მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო. მის რეპერტუარში. ქართულ პიესებთან ერთად, წარმოდგენილი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის მწერალთა ნაწარმოებები („რევიზორი“, „მასკარადი“, „ვაი ჭკუისაგან“, „ერნანი“, „ძალად ექიმი“ და სხვ.). მან თეატრში დაამკვიდრა როლზე სერიოზული მუშაობის პრაქტიკა, განამტკიცა შემოქმედებითი დისციპლინა და, რაც მთავარია, შეიმუშავა მსახიობთა აღზრდის თავისებური წესი. გ. წერეთელის აზრით. კ. მესხს „შუეძლია ქართველ მსახიობთა გაწრთვნა და სკოლის შექმნა“². საზოგადოდ, კოტე, — წერდა ეფ. მესხი, — სასტიკი იყო რეჟისორობის დროს. ჩვენს რეპერტიციებზე ყოველთვის სრული დისციპლინა იყო, გარეშეს არავის უშვებდა თეატრში და მსახიობებმა კარგად იცოდნენ მისი ხასიათი, შეგნებული ჰქონდათ იმის მანერა და სიამოვნებით უგდებდნენ ყურს იმის სწავლებას“³. მოუუხმინოთ დ. მესხის მოგონებასაც: „იცოდა ყვირილი, ჩიჩინი: კაცო. როგორ დააბიჯებ. ადამიანურად გაიარე... ხშირად იატაკზე ცარციტ შემოუფარგლავდა მსახიობს დასაადგომ თუ გასავლელ ადგილს. ეს, ცხადია, ნების შებორკვა იყო მსახიობის, მაგრამ იმ დროს უაზრობა არ ივარგებდა“⁴. ძველი თეატრის მსახიობთა ამ მოგონებებში ნათლად გამოკრთა 80-90-იანი წლების რეჟისურის ფორმირების რთული პროცესი. მსახიობის უფლებების მოთხოვნის, „ნების შებორკვის“ ერთპიროვნული ხელმძღვანელობის, მტკიცე დისციპლინის გარეშე თეატრი ვერ შეძლებდა წარმატებას. სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ქართულ თეატრში დიდი განმანახლებელი მოძრაობა. ვ. აბაშიძის კომედიის თეატრის გვერდით წარმოიქმნა დრამის თეატრი. გაჩაღდა სტილური მრავალფეროვნებისათვის ბრძოლა. ყოფითი რეალიზმი, რომანტიკული ნაკადი, ნატურალიზ-

¹ დ. ჭანელიძე. კოტე მესხი, თბ., 1953.

² „კვალი“, 1899, № 7.

³ კოტე მესხი, კრბ. თბ., 1953, გვ. 27.

⁴ იქვე.

მი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი — ყველაფერი მოძრაობდა და ცოცხლობდა ქართული თეატრის ქერქვეშ. ღრმავდებოდა შინაგანი წინააღმდეგობანი, რაც ახალ იმპულსსა და სტიმულს აძლევდა თეატრის განვითარებას. „ამ დროს თეატრში ორი ბანაკია, — იგონებს ნუცა ჩხეიძე, — ახალგაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინსვლა სწყურია, უკეთესი მომავლისაკენ გზას იკაფავს, და ძველი თაობა, რომელიც ძველი წესების, ძველი მიმართულებების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შემნახველნი არიან. რადიკალების მეთაური და ბელადი ყოველთვის კოტე იყო. ბრძოლის საბაბს უმთავრესად თვითონ კოტე აძლევდა: ბრძოლა უყვარდა, იბრძოდა სიხარულით, ხალხით მედგრად“¹. კ. მესხი ერთდირებული რეჟისორი იყო. ის კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში, იცოდა თუ რა ხდებოდა ხელოვნების სამყაროში. ცხოვრობდა თავისი დროის თანამედროვე თეატრალური მოვლენების ცენტრში, ახლოს იცნობდა კ. სტანისლავსკის, ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ერმოლოვასა და სხვა გამოჩენილ ადამიანებს. ჯეროვნად აფასებდნენ მის ნიჭს რუსული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენიც.

როცა კ. მესხმა სიტყვა უთხრა მ. ერმოლოვას, მოსკოვში, იუბილეზე, მას დიდი ოვაცია გაუმართეს. ამ ღამის და შთაბეჭდილების შესახებ იგი ნ. მესხს წერდა: „ხვალ სტანისლავსკი და „ხუდოუნიკები“ ცალკე წვეულებას მართავენ. „რეჩის“ შემდეგ სტანისლავსკი მოვიდა ჩემთან და „გაგვაბედნოურე. გვეწვიეო, თეატრშიაც ყოველთვის მობრძანდითო“. ეს ერთი პატარა დეტალია თეატრალური ურთიერთობისა, მაგრამ კარგი დეტალი. აქაც ჩანს, რომ კ. მესხი ნიჭიერი, განათლებული, თავისი დროისათვის აღიარებული ცნობილი მოღვაწე იყო. მის აზრს ანგარიშს უწევდნენ, მის სიტყვას ისმენდნენ. კ. მესხს მთავარ რეჟისორად იწვევდნენ თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში.

ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება „მსახიობთა რეჟისურის“ გარეშე. ერთის მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო, მეორე მხრივ. მისსავე წიაღში წარმოიქმნა ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუხსაზღვრელი უფლებები. თეატრს ტანჯავდა ეს შინაგანი გაორე-

¹ ნ. ჩხეიძე. კოტე მესხი. თბ., 1953, გვ. 136.

ბა და წინააღმდეგობა. სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ახლის დაბადების ტკივილი. ისტორიული აუცილებლობა მოითხოვდა თანდათან „ერთმანეთს დაშორებოდნენ“ ერთ პიროვნებაში ნოქცეული მსახიობი და რეჟისორი.

მაგრამ ვიდრე ეს პერიოდი დადგებოდა, ქართულ თეატრში დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, ვ. გუგუია და სხვები. ისინი დგამდნენ პიესებს, ხელმძღვანელობდნენ დასებს, წერდნენ სტატიებს, თავიანთი პრაქტიკული გამოცდილების საფუძველზე ანზოგადებდნენ რეჟისურის საკითხებს, ამდიდრებდნენ და აძლიერებდნენ ქართული რეჟისურის პრაქტიკულსა და თეორიულ საფუძველებს.

ქართულ რეალისტურ სამსახიობო ხელოვნებაში ფუძემდებელი როლი შეასრულა ვ. აბაშიძემ. ვ. გუგუიას აზრით, მან „შექმნა ოანაშობის სკოლა“. ა. ცაგარელის აზრითაც, ვ. აბაშიძის დიდი დამსახურება ის იყო რომ „შექმნა საკუთარი ხელოვნების სკოლა და მოწაფენიც შეიძინა“¹.

ვ. აბაშიძემ დიდი ხნით განსაზღვრა ქართული კომედიის თეატრის განვითარების გზა. 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა „მისი სკოლა“ ტრადიცია. მან განუსაზღვრელად დიდი როლი შეასრულა კომედიის თეატრის წარმატებაში. ეს თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მთელი ქვეყნის მასობრივ მხარეზე. ვ. აბაშიძის თამაში „ტაქნიკის მხრივ, მთელი სკოლა ახალგაზრდა მსახიობებისათვის, — წერდა „ივერია“². ბუნებრივია, რომ ამგვარ მსახიობს საინტერესო სპექტაკლებიც უნდა ჰქონოდა დადგმული. ვ. აბაშიძე ხშირად იყო ანტრეპრენორი. ორმხრივი იყო მისი მუშაობა, ერთი — ორგანიზაციულადმინისტრაციული, და მეორე — შემოქმედებითი. როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, ვ. აბაშიძეს უპირველეს საზრუნავად დასისა და რეპერტუარის ფორმირება მიაჩნდა. „გონიერი მსახიობი შეიძლება მხოლოდ კარგი რეპერტუარის წყალობით შემუშავდეს“, — წერდა იგი. მის თეატრში, თანამედროვე ქართველი ავტორების პიესების გარდა, იდგმებოდა შექსპირის, შილერის, გოგოლის, ოსტროვსკის, მოლიერის ნაწარმოებები. რეპერტუარში დიდი ადგილი

¹ ავტ. ცაგარელი, ვასილ ალექსის ძე აბაშიძე, „ცნობის ფურცელი“, 1902, 10 მარტი.

² „ივერია“, 1902, № 240.

ეთმობოდა ა. წერეთლის, გ. ერისთავის, ა. ცაგარელის, ზ. ანტონოვის, რ. ერისთავის, გ. სუნდუკიანის პიესებს.

ქართული რეჟისურის ისტორიისათვის დიდად საყურადღებო ფაქტია ის, რომ ვ. აბაშიძე იყო არა მხოლოდ დამდგმელი რეჟისორი, არამედ რეჟისორ-პედაგოგიც. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინ. ვ. აბაშიძე ზრუნავდა მსახიობთა აღზრდაზე, ბევრს ფიქრობდა ახალგაზრდა ხელოვანთა ჩამოყალიბების პრობლემაზე. მიაჩნდა, რომ შეუძლებელი იყო „მსახიობის გაწრთვნა“ აღზრდის გარკვეულ მეთოდოლოგიური საფუძვლების გარეშე. იგი მსახიობებს ასწავლიდა „სიმართლის ხელოვნებას“, მიაჩნდა, რომ „სრულსა და საამურს მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ აღგენს“¹. ეს იყო ვ. აბაშიძის მხატვრული კრედო. ამ პრინციპით დგამდა სპექტაკლებს, იგივეს მოითხოვდა თავისი უფროსი და ახალგაზრდა კოლეგებისგანაც. „ნამდვილი მასწავლებელი დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება“, — წერდა ვ. აბაშიძე. მისი აზრით, დაკვირვება საფუძველი და დედაბოძია ყოველის დიდი ნიჭისა. მსახიობის შემოქმედებითი ბუნების ახსნისას იგი მიუთითებდა, რომ „დაწვრილებით უნდა შეისწავლოს დრამატულმა მსახიობმა ცხოვრება. ხანდახან თვით უმნიშვნელო წვრილმანიც კი სიცოცხლესა სდებს რომელსამე ხასიათს“. ცხოვრების სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებები, მისი ცოცხალი იმპულსები სილამაზეს ანიჭებს მსახიობის შესრულებას. მაგრამ მსახიობი არ არის ბუნების უბრალო მიმბაძველი, ცხოვრებისეული ტიპების ილუსტრატორი. „მსახიობი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს, და გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას“². — წერდა ვ. გუნია. აქ ორი ხელოვანის აზრთა სრული თანმთხვევაა. რეალისტ მსახიობებსა და რეჟისორებს მხატვრული პოზიციაც მსგავსი აქვთ. ვ. აბაშიძის აზრით, მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნება თუ მსახიობმა ცოცხლად და საინტერესოდ არ გამოხატა იგი. სცენური ფორმა უკეთ უნდა ავლენდეს გმირის შინაგან ცხოვრებას. ვ. გუნიას აზრითაც, „რაც არ უნდა კარგად თამაშობდეს აქტიორი, თუ მას აკლია გარეგანი გამო-

¹ ეასო აბაშიძე. კრებ. თბ. „ხელოვნება“, 1951, გვ. 37.

² იქვე, გვ. 82.

სახვა შინაგან გრძნობათა, ყოვლად შეუძლებელია, რომ მისმა თანამოაპამ ილიერი ზეგავლენა იქონიოს ხალხზე“¹. შეხედულებათა ინდენტურობა ქართული რეალისტური სასცენო თეორიისა და პრაქტიკის ერთიან მძლავრ დინებაზეც მეტყველებს. ვ. აბაშიძე, ვ. გუენია სწორ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე ზრდიან მსახიობებს. თავიანთი დადგმებით პრაქტიკულადაც ადასტურებენ რეალიზმისადმი ერთგულებას.

ვ. აბაშიძე დიდ ადგილს უთმობდა როლის მომზადების პროცესს, მისი არსის ანსნას. ახალგაზრდებს განუმარტავდა თუ რა ადგილი ეკავა ყოველ დეტალს მხატვრულ საშუალებათა რთულ კომპლექსში. „როლის უცოდინარობა შეურაცხყოფაა ხელოვნებისა“ — ამბობდა იგი. სამწუხაროდ „ხშირად ხდება ხოლმე ამგვარი უწესობა ჩვენს სცენაზე“ — დაასკვნის გულისტკივილით.

ვ. აბაშიძემ კარგად იცის, რომ პიესის მომზადებისათვის საჭიროა გაიზარდოს რეპეტიციების რაოდენობა. სპექტაკლის შექმნის პროცესი მოითხოვს ხანგრძლივ, გულმოდგინე მუშაობას: „რაც ბევრჯერ გვექნება რეპეტიცია, უკეთესია“, რადგან „რეპეტიცია სული და გულია ყველა საქმეში და განსაკუთრებით კი დრამატულ ხელოვნებაში. მსახიობი ვალდებულია რეპეტიციაზედაც ისე ითამაშოს. როგორც ივით წარმოდგენის დღეს“². — თავისი დროისათვის მეტად მნიშვნელოვანი აზრია გამოთქმული. საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნის თეატრში (და არა მარტო მაშინ!) მსახიობების დიდი ნაწილი რეპეტიციას ისე უყურებდა, როგორც ერთგვარ ტექნიკურ პროცესს. ზოგი რეპეტიციას გადიოდა პარტნიორებთან დამოკიდებულების გამორკვევის მიზნით. მათ მიაჩნდათ, რომ პრემიერაზე შეძლებდნენ „ნამდვილ თამაშს“. ვ. აბაშიძე კითხულობს: „თუკი წარმოდგენის დღეს ითამაშებ, რეპეტიციაზე რატომ არ შეგიძლია?.. რეპეტიციის დროს მსახიობმა ყველაფერი უნდა უკუთავდოს და დარიწყოს, მთლად ყურადღებად გადაიქცეს და შეისისხლხორცოს ცხოვრება, ხასიათი და თვისებანი იმ კაცისა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს: ყური მიაპყროს, როგორ ეკიდებიან სხვა მოქმედნი და ამის გვარად გამოხატოს თავისი გრძნობანი... როლის დასწავ-

1 ვაჰო აბაშიძე, კრებ., თბ., 1951, გვ. 86.

2 იქვე, გვ. 34.

ლის დროს აუცილებელს საჭიროებას შეადგენს ნამდვილი კილო“¹.

ვ. აბაშიძე თეატრს ხელმძღვანელობდა 1881 — 85 წლებში. ეს იყო საუკეთესო პერიოდი მუდმივმოქმედი თეატრის ისტორიაში. ამ თეატრში პირველად დაიდგა „ჰამლეტი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „მეფე ლირი“, „სამშობლო“, „რევიზორი“, „არსენა“, „ხანუმა“ და სხვა პიესები. მაგრამ ვ. აბაშიძე, უპირველესად, მსახიობი იყო და საკმაოდ ფრთხილად ეკიდებოდა რეჟისურის წარმოჩენის პრობლემას. მისი თეორიული ნააზრევი და პრაქტიკული საქმიანობა ობიექტურად ამაღლებდა და ამძლავრებდა რეჟისურის პოზიციებს, მაგრამ, როგორც მსახიობი, იგი მოითხოვდა რეჟისურის უფლებების რეგლამენტაციას. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან“. რომელსაც ვ. აბაშიძეც აწერს ხელს. მათ თეატრის გახსნის წლისთავე მოითხოვეს რეჟისორ გ. თუშანიშვილის გადაყენება. „გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არჩეულ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და იმის ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია, — ვერც გამოთქმას გვასწავლიდა, ვერც მიზრა-მოხრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ“².

ერთობ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია. მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებიან იმ აზრს. რომ რეჟისორმა მათ უნდა ასწავლოს „გამოთქმა“, „მიზრა-მოხრა“. რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს და ა. შ. თუ ვერ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, იგი თეატრსაც არ უნდა მეთაურობდეს. აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ. თუშანიშვილის პიროვნება, არამედ თვით პროცესი მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და მწვავე გამოდგა.

ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთანაც. მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით. შემთხვევას, რომელიც თეატრში მომხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიჰლია. ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ სვიმონიძეს კარგად არ სცოდნია როლი, ამასთან ერთად, იგი თურმე, წარმოდგენის „ღამეს უალაგო ალაგას დაეცა“. ამის გამო მსახიობი დაუჭარიმებიათ. ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ

¹ ეასო აბაშიძე, კრებ. თბ., 1951, გვ. 35.

² იქვე, გვ. 49.

მიუჩნევია, რადგან სვიმონიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონია როლის მოსამზადებლად. ჩვენთვის ძნელია საუკუნის წინათ მომხდარი კონფლიქტის განხილვა, დადგენა იმისა თუ ვინ იყო მართალი. მთავარი სულ სხვაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს: „1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაუყვირება რეპეტაციის დროს. არცა უზრდელად მოპყრობა და უკეთუ დააშავოს რაღე მსახიობმა, მოხსენდებოდეს დაუყოვნებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთ თავთავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული. ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შნოს გამოჩენა და, მეორეს მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა და, 3. აკრძალულ იქნას სრულიად გარეშე მაყურებელთა და ცნობის მოყვარე პირთ დასწრება რეპეტიციებზე“¹.

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია განიერი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს მასში საკმაოდ არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს, ყველაფერი სამართლიანია, მაგრამ ეს მაინც საკითხის, ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დიქტატურის“ წინააღმდეგ გამოსვლა. რეჟისორთა მომძლავრებული ავტორიტეტი, მათი გაზრდილი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება. მთავრდება არტისტული კაპრიზების საუკუნე!

ჩვენ ვლავარაკობთ არა მეორეხარისხოვანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პროტესტზე. ერთის მხრივ, ვ. აბაშიძე — რეჟისორი, აღმზრდელი, სხვებისთვის ჰკუის დამრიგებელი, მასწავლებელი, სამაგალითო ხელოვანი და, მეორეს მხრივ, „თავისებურ წირვას“ მიჩვეული, თავისუფალი, თვითმყოფადი არტისტული ინდივიდუალიზმით განებივრებული მსახიობი. თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა. რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაშიო, მაგრამ როცა მას იგივეს შესრულება მოსთხოვეს, გაწყრა: „რეპეტიციის დროს მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს.

¹ ესაო აბაშიძე, კრებ., თბ., 1951. გვ. 62.

ამის აღსრულება მე ვერ შევძელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადა-
მახდეინა¹. ხედავთ, რა უჩივის რეჟისორი ი. მაჩაბელს?! როცა
თავად დგამდა სპექტაკლს, მსახიობისაგან ხომ იგივეს მოითხოვდა?!
ნუთუ მან შეიცვალა პოზიცია? რასაკვირველია არა, არავითარი
ცვლილება არ მომხდარა. მსახიობი ვ. აბაშიძე დაუპირისპირდა
რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. ამ შემთხვევაში ი. მაჩაბელი, როგორც რე-
ჟისორი, ვ. აბაშიძის რეჟისორულ პოზიციებს იცავს. ისეთივე შემ-
თხვევა მომხდარა ილია ჭავჭავაძის რეპეტიციებზეც. ილია ჭავჭავა-
ძემ არ აპატია თავის საყვარელ მსახიობს რეპეტიციაზე დისციპ-
ლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა წესისამებრ. ვ. აბაშიძე კი ჩივის:
„ილია ჭავჭავაძეს რაღა დავუშავე? რეპეტიციაზე გიახელით დანიშ-
ნულ დროს. ვიცდიდი, სუფლიორი არსად არის, ვკითხავ ერთს,
მეორეს, გვეღირსება რეპეტიცია თუ არა? ყველამ მიპასუხა, სუფ-
ლიორი არ გვყავსო, ვკითხე რეჟისორს (ილია ჭავჭავაძე) სუფლი-
ორისა. — მე რა ვიციო. რაღა გამეკეთებინა, ავდექი და წამოვედი“.
ილია ჭავჭავაძემ კი „უსამართლო ქვევისათვის და რეპეტიციიდან
გაქცევისათვის“ იგი დააჯარიმა².

ჩვენ მიერ დამოწმებული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა
დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. სა-
ილუსტრაციოდ უნდა დავასახელოთ კიდევ ერთი ფაქტი. მუდმივ-
მოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების წელსვე მოხდა მსა-
ხიობებსა და რეჟისორს შორის განხეთქილება. როგორც აქენიშნეთ,
დასში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია თუმანიშვილის ზოგიერთ-
მა დამოუკიდებელმა აქციამ. ამის პასუხად მსახიობებმა, კ. ყი-
ფიანის მეთაურობით, წერილი მიწერეს რედაქციას. „რეჟისორის
მოვალეობა, როლი და ადგილი თეატრში“ — ასეთია წერილის სა-
თაური. კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რე-
ჟისორს. ამ კითხვებში კარგად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობის დამო-
კიდებულება რეჟისორისადმი. შესაძლოა, აქ ბევრი რამ მართალიც
იყო, ეგების მართლაც არ აკმაყოფილებდა დასს გ. თუმანიშვილის
რეჟისურა, მაგრამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშ-
ვნელოვანი ტენდენციაა გამჟღავნებული. „რეჟისორს შემოაქვს
ძალდატანებითი აზრი“ — ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა

¹ ვასო აბაშიძე, კრებ., 1951, გვ. 48.

² იქვე, გვ. 98.

მე-7 კითხვა: „რათ აჩენს თავს რეჟისორი — თავის კერძო მოქმედებით, ვითომც იმას აქვს რაიმე განსაკუთრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ“. ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „პიესების ამორჩევა მარტო რეჟისორისაგან — არის დარღვევა ჩვენი წესდებულებისა, ამხანაგობისა“. აშკარად ჩანს, რომ მსახიობებს უჭირთ შეეგუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა შიამნიათ უმთავრეს ფორმად. თეატრის ისტორიაში ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის ხელმძღვანელ რეჟისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა ხოლმე კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენელი ყოფილა მსახიობთა რეაქცია, რომ ეს წერილი დაწერილია 1879 წლის 22 სექტემბერს, ე. ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. მეტისმეტად ნაჩქარევი ხომ არ იყო მსახიობთა რეაქცია? სულის მოთქმაც ვერ მოასწრო რეჟისორმა და უკვე მისი მოხსნა მოითხოვეს.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტათი მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე“¹. აქვეა ჩამოთვლილი თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: 1. „არტისტებს ასწავლოს თამაშობა; 2. მიხრა-მოხრა, 3. საზოგადოდ სცენური ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას“. ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია: „1. იყოს თავმჯდომარე ტრუპის სხდომებისა, 2. ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისას, 3. როლების დარიგებისა. 4. წარმოდგენის დღის დანიშვნისა. არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომაში“¹.

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც მსახიობები მოითხოვენ, სამართლიანია. რეჟისორის ფუნქციების გან-

¹ კოტე ყიფიანი, კრებ. თბ., 1964, გვ. 20.

საზღვრისას იგრძნობა დასის წადილი — დაეუფლოს მსახიობის ხე-ლოვნებას, თეატრში დამყარდეს დისციპლინა, სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი. მაგრამ ამავე დოკუმენტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს დასი რეჟისორს. მას არ უნდა, რომ რეჟისორს ჰქონდეს პიესის არჩევის უფლება, დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, „გადაწყვეტილებითი ხმა“ არ უნდა ჰქონდეს სხდომებზე.

ერთ-ერთ დოკუმენტში, რომელიც უფრო მოგვიანებით არის დაწერილი, კ. ყიფიანი სამაგალითო რეჟისორად ასახელებს მ. ბებუთაშვილს. მისი აზრით, ამ რეჟისორს დისციპლინაც კარგი ჰქონდა. „ვენეციელი ვაჟრის“ დადგმის დროს პატარა „ექსპერიმენტი“ ჩაუტარებია. მსახიობებისათვის დაუვალებია რამდენჯერმე წაეკითხათ პიესა, ერთი კვირის შემდეგ შეუკრებია დასი და უთქვამს: „აიღეთ ქალაღი და ფანქარი, დასხედით აქ და აქვე დასწერეთ ამ დრამის შინაარსი, დასწერეთ ისე, როგორც გესმით შექსპირის თხზულება“. ამ თავისებურ გამოცდას თურმე არავინ არ ელოდა. „ყველანი გაშტერდნენ, ჩამოვარდა ხანგრძლივი სიჩუმე“. ბებუთაშვილს შეუყვირია, დაწერეთ, დაწერეთო. სხვა რა გზა ჰქონდათ, ზოგს დაუწერია, ზოგს ვერა. რეჟისორი გაბრაზებულა, უყვირია. ასე გინდათ მსახიობები გახდეთ? მსახიობები კი არა მეწაღეები ხართო. შემდეგ დაწყნარდა, მსახიობებს როლები გადასცა და ოცდაათი რეპეტიციის შემდეგ სპექტაკლი მაყურებელს უჩვენა. წარმოდგენას გაუმარჯვნია. კ. ყიფიანი წერს: „მაშინ ვიგრძენით. რომ რეჟისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყოფილიყო, რომ თავისი მოთხოვნილებით შეასწავლოს მსახიობს თხზულების შინაარსი, შეათვისებინოს ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირთა ურთიერთშორის კავშირი“¹.

ოცდაათი რეპეტიცია იმხანად ცოტა არ იყო. „მეფე ლირი“² კი პირველად ასი რეპეტიციით დაიდგა. კ. ყიფიანის ცნობით: „ილია ქავჭავაძისა, ვანო მაჩაბელისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით ასი რეპეტიციის შემდეგ“ იქნა წარმოდგენილი „მეფე ლირი“. ლირის როლს კ. ყიფიანი ასრულებდა. ორივე შემთხვევა იმის მაუწყებელია, რომ ქართული თეატრი დიდი ყურადღებით მუშაობდა შექსპირის ტრაგედიების დადგმაზე.

¹ კობე ყიფიანი, კრებ., თბ., 1964, გვ. 20.

მ. ბებუთაშვილის რეჟისურისადმი კ. ყიფიანის მხარდაჭერა, ერთის მხრივ, რეჟისორის ნიჭიერების აღიარებას ნიშნავს, ხოლო, მეორე მხრივ, მას გარკვეული ფსიქოლოგიური მიზეზები გააჩნია. მთავარი ის არის, რომ სპექტაკლმა გაიმარჯვა. ასეთ შემთხვევაში მსახიობები ადვილად მიუტევებენ ხოლმე რეჟისორს უხეშობას. ასე ყოფილა წარსულში და ასეა დღესაც. სულ სხვაა როცა სპექტაკლი ჩავარდება, მსახიობთა მრისხანება თავს დაატყდება ხოლმე რეჟისორს.

მ. ბებუთაშვილი იყო ხალასი რეჟისორული ნიჭის შემოქმედი. მისი რეჟისურა ნათლად მიგვანიშნებს ქართული რეჟისორული ხელოვნების აშკარა წარმატებაზე. იგი თავისებურად ახალი საფეხურიცაა ქართული რეჟისურის ისტორიაში. „ბებუთაშვილის რეპეტიციები იმ პერიოდისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო და, ამავე დროს, საინტერესო შედეგსაც აღწევდა. ამას მოწმობს სპექტაკლების მხატვრული დონე“¹.

ქართული თეატრის მოწინავე მსახიობები, რომელთაც ისტორიამ პროტოგონისტის მისია დააკისრა, კარგად გრძნობდნენ, რომ მკვეთრად უნდა გაზრდილიყო რეპეტიციების როლი სპექტაკლის მომზადებაში. თეატრში სცენური ქმედების ბუნებრივი პროცესის მიღწევას ხანგრძლივი ვარჯიში სჭირდებოდა. სწორედ სარეპეტიციო დარბაზი იყო ის ადგილი, სადაც უნდა ამოხსნილიყო ამ პროცესის საიდუმლოება. მისი მიკვლევა და ფიქსირება ღრმა დაკვირვებასა და ძიებებს მოითხოვდა. რეჟისორები გულმოდგინედ ეკიდებოდნენ ესოდენ რთულ საქმეს. მ. ბებუთაშვილის სპექტაკლების წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ სცენური ბუნების გრძნობა იყო.

კ. ყიფიანის წერილებიდანაც ჩანს, რომ მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობის ისტორიაში იმთავითვე დაპროგრამდა ზოგი რამ, „მუდმივმოქმედი ფაქტორის“ მნიშვნელობა შეიძინა. თაობიდან თაობას გადაეცა თანდაყოლილი, თეატრის ბუნებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობა. იგი მით უფრო რელიეფურად ჩანდა მაშინ, როდესაც რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო ფორ-

¹ ნ. არველაძე. კ. ს. სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებანი „სარეპეტიციო პროცესზე“. კრებულიდან „მეგობრობა“. თბ., 1979, გვ. 223.

მირებული, არ ჰქონდა თავისი გამოკვეთილი სახე. მსახიობები გრძნობდნენ, რომ იგი სჭირდებოდათ მათ, მაგრამ ვერც მისი უფლებების გაზრდას ეგუებოდნენ. წინააღმდეგობათა ამ რთულ პროცესში თავის სიტყვას ამბობდა კ. ყიფიანი.

კ. ყიფიანის, ვ. აბაშიძისა და სხვათა შეხედულებანი რეჟისურის შესახებ სრულ გაგებასა და თანაგრძნობას პოულობდა სხვა მსახიობთა ნააზრევშიც. ვ. გუნია „მხარს უჭერს რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში“, მაგრამ, ამასთანავე, „იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას, როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისათვის“¹.

რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის პრობლემებს შეეხნენ სხვა მსახიობებიც. ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი, პ. საფაროვა, ნ. გაბუნია და სხვები ხშირად გამოხატავდნენ მსახიობის ხელოვნების „დაუმორჩილებლობის“ იდეას. ისინი, ერთის მხრივ, იცავდნენ რეჟისურას (რადგან არსებითად თავად იყვნენ რეჟისორებიც), მაგრამ, მეორე მხრივ, გრძნობდნენ, რომ თეატრში თანდათან ჩნდებოდა დამოუკიდებელი ხელოვანი — რეჟისორი. ამავე დროს, მათ, როგორც მოწინავე მოღვაწეებს, არ შეეძლოთ არ სკოლნოდათ თუ საით მიდიოდა თეატრის გზა. ისინი პროგრესული ადამიანები იყვნენ და სწამდათ, რომ რთულდებოდა თეატრის სტრუქტურა, მეტ მომთხოვნელობას აყენებდა მაყურებელი, ირღვეოდა ცხოვრების ძველი ნორმები, დიდი ძვრები ხდებოდა ევროპის თეატრებში.

ვ. გუნიას მიაჩნდა, რომ თეატრში ძალიან დიდი იყო რეჟისორის ფუნქცია. მან ვერცლად განმარტა რეჟისორის როლი თეატრში და დაასაბუთა მისი უფლებამოსილება. იგი წერდა, რომ საჭიროა „პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლებების ჭეროვნად განაწილება მოთამაშეთა შორის, როლების მომზადება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპისა თუ ხასიათისა. შემდეგ საჭიროა და, მეტად საჭირო, რეპეტიციები, მაგრამ ისეთი რეპეტიციები კი არა, სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობენ, არამედ ისეთი, სადაც შინ ბეჯითად გაზეპირებული პიესა ხელოვნურად

¹ დ. ჯანელიძის წინასიტყვაობა. წიგნიდან: — „ვალერიან გუნია“. კრბ., 1953, 33. 35.

მზადდება, მოთამაშენი ერთმანეთში შესაფერ დამოკიდებულებას იძენენ, მიხრა-მოხრას, შესვლა-გამოსვლას, ადგომა-დაქდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა მრავალ აუცილებელ წვრილმანს ერთად შეიმუშავენ, რის შედეგადაც გამოდის ნამდვილი ხელოვნური წარმოდგენა, სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრიობა მოძრაობაში, მოქმედ პირთა შორის. ყველა ამისათვის, საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელი იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული, ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჭკუის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი, რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება, ესე იგი, დისციპლინა. მზად უნდა იყოს ყოველი წვრილმანი საჭიროებანი, ტანისამოსი, სამკაული და სხვა მრავალი მორთულობა არტისტისა და სცენისათვის¹, თითქმის აღარაფერი დარჩა შეუმჩნეველი. ასე გეგონებათ დღეს იყოს დაწერილი. ვ. გუნია დიდი გონივრულობით, ალღოთი, ცოდნით განიხილავს რეჟისურის პრობლემას. როგორც წერილიდან ჩანს, ვ. გუნია მოითხოვს რეჟისორის დამოუკიდებლობას, მისი უფლებების გაზრდას. სცენის სრული ბატონი უნდა იყოსო, — ამბობს იგი. ვ. გუნია ღრმად განსწავლული თეატრალური მოღვაწე იყო, მისი ხედვის არედან არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი იმეამინდელი კულტურული მოვლენა. ყველგან სწვდებოდა მისი თვალი. მერე რა ვუყოთ, თუ მისი მსახიობური პრაქტიკა ასე ადვილად ვერ ეგუებოდა რეჟისურის დიქტატს. მთავარია ის, რომ მას სწამდა რეჟისურის დიდი ისტორიული მისიისა.

ვ. გუნია იყო არა მარტო მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, არამედ დიდი თეატრალური მოაზროვნე, კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე. მისი წერილები ძვირფასი მატიაწეა იმეამინდელ ქართულ თეატრზე, ამასთანავე, ნათელი ფურცელია ბრძოლითა და შრომით, წინსვლითა და ძიებით აღსავსე ისტორიისა.

ილიამ, აკაკიმ, ვ. აბაშიძემ, ლ. მესხიშვილმა და სხვა მოღვაწეებმა სამსახიობო ოსტატობისა და რეჟისურის არა ერთი საკითხი წამოჭრეს და განიხილეს. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ამპლუის პრობლემა.

ამპლუა არსებითად ყველაზე გავრცელებული ფორმა იყო XIX

¹ ვალერიან გუნია, კრბ. თბ., 1953, გვ. 20.

საუკუნის თეატრში. მაშინდელი რეჟისორები დიდი გულმოდგინებით ნერგავდნენ და ამკვიდრებდნენ მას. ამპლუა იქცა საუკუნის ერთ-ერთ მთავარ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპად. მაყურებელი შეეზარდა შეეჩვია ამგვარ თეატრს. თითქმის ყოველ მსახიობს ჰქონდა თავისი შემოსაზღვრული, გარკვეული ამპლუა. ამპლუა არსებითად მსახიობის შესაძლებლობის ერთგვარ შეზღუდულ ხასიათს გულისხმობდა. ე. ი. როცა მსახიობი ასრულებს ერთგვაროვან როლებს. ერთი ქანრის ამ მონათესავე თვისებების ხასიათების გამოხატვა დროთა მანძილზე წარმოშობს სტილური ხასიათის მსგავსებებსაც. ყოველ მსახიობს თავისი „ხაზი“, თავისი მანერა, ქანრი, თავისი გზა უნდა ჰქონდეს. ყველაფერი ეს შეიძლება ერთ სიტყვაში (ამპლუა) მოექცეს. იგი სრულიადაც არ გულისხმობს მსახიობის შესაძლებლობის დაოკებას, მისი მრავალფეროვნების ნიველირებას და, რაკი ეს ასე იყო, იმეამინდელი თეატრი მტკიცედ იცავდა ამპლუის პრინციპებს. კომედიის მსახიობი თამაშობდა მხოლოდ კომედიებში ან დრამის კომედიურ როლებში, დრამისა — დრამაში და ა. შ. ამ სფეროში უნდა მოეძია მსახიობს ახალი საშუალებები, ახალი ფერები, ნიუანსები, მის წიაღში უნდა დაბადებულიყო ახალი სახე. ილია ჭავჭავაძე აკრიტიკებს რეჟისორს, რომელმაც ვერ დაიკვა ეს პრინციპი. „ჩვენ გვგონია, — წერს იგი, — რომ დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ, ცოტად თუ ბევრად, სადრამო როლს აკისრებენ ხოლმე იმისთანა არტისტსა, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია როგორც კომიკსა“. მაგალითისათვის ასახელებს ვ. აბაშიძეს. იგი ერთმანეთს აჭერებს მსახიობის ორ როლს, ერთს სადრამოს და მეორეს კომედიურს, რომლებიც მაყურებლის სიცილს იწვევდა ორივე შემთხვევაში, მაგრამ ერთი როლის ბუნების საწინააღმდეგოდ ხდებოდა, ხოლო მეორე შესაბამისად. აი, ეს მეორეა ნამდვილი. ვ. აბაშიძე აქ ქმნის ტიპს. ეს „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არც ერთსაც ცალკე“. ამ ნიჭით არის დაჯილდოებული აბაშიძე და რეჟისორმა სხვა გზით არ უნდა წარმართოსო მსახიობი, დაასკვნის ილია.

დ. ერისთავის „სამშობლოს“ ერთ-ერთი დადგმის გამო ილია წერდა: „გარეგანი მოკაზმულობა სცენისა ურიგო არ იყო. ჩვენ გვგონია, რომ უწინდელზე უფრო მეტი მეცადინეობა ეტყობოდა, როგორც არტისტების ჩაცმა-დახურვას, ისე სცენის მორთულობას. ჩვენ არ გვანსოვს, რომ ყოველივე ეს წინად როდისმე უკეთე-

სად მოწყობილი ყოფილიყო“. მეტად საგულისხმო სიტყვებია XIX საუკუნის 90-იანი წლებისათვის. რეჟისორის ხელი უკვე უფრო და უფრო საგრძნობია. სპექტაკლის მოაზრება, როგორც მთლიანი მხატვრული მოვლენისა, რეჟისორის წარმატებაზე მეტყველებდა.

რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდის კვალობაზე თანდათან დაირღვა ამპლუის საზღვრები. აქამდე სახეუცვლელი წესი სასცენო ხელოვნებისა რეჟისურამ შეარყია XX საუკუნის დასაწყისისათვის ამპლუის ავტორიტეტი უკვე ის აღარ იყო, რაც მას გასულ საუკუნეში ჰქონდა. თანდათან მაყურებელიც შეეგუა ამ ტენდენციას. რეჟისურამ დაიწყო მსახიობის შესაძლებლობათა მრავალპლანიანი ძიება. ამასთანავე, ეს იყო აქტიორული შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლა. ამპლუამ შექმნა ძლიერი სამსახიობო ოსტატობის მექანიზმი, დასის ფორმირების პრინციპიც აპლუისაგან იყო გაპირობებული. მაგრამ რეჟისურის „შტურმი“ ამპლუის ბარიკადებზე ისტორიული აუცილებლობით იყო გამოწვეული, თუმცა ამპლუის მაცდური ძალა თეატრში დროდადრო იღვიძებდა ხოლმე. საბჭოთა თეატრში 30-იანი წლების ბოლოს კვლავ წამოიჭრა ამპლუის „რეაბილიტაციის“ საკითხი, მაგრამ რეჟისორებმა არ დაუჭირეს მას მხარი. საბჭოთა რეჟისორთა პირველ საკავშირო კონფერენციაზე (1939) ა. პოპოვმა რეჟისორთა საერთო აზრი გამოხატა, როცა თქვა: „ზოგიერთი ამხანაგი მოითხოვს ამპლუისაკენ დაბრუნებას, ეს არ არის სწორი, ამპლუა წარმოშობს შტამპს“. ამავე კონფერენციაზე ს. მიხოელსმა გონებამახვილურად თქვა: „შტამპი — ეს არის აქტიორული სკლეროზი“.

ლ. მესხიშვილის, როგორც რეჟისორის, დამსახურება გახლავთ ის, რომ მან კ. მესხთან, კ. ყიფიანთან, ვ. გუნიასთან და ვ. აბაშიძესთან ერთად სერიოზული ნიადაგი მოუშადა რეჟისორის პროფესიას. ისინი არ დაკმაყოფილდნენ პიესის „გარეგანი მოწყობილობით“, მეტად სერიოზულ საქმედ მიიჩნიეს რეჟისორის მუშაობა, გააფართოეს მისი თვალსაწიერი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო იყო ლ. მესხიშვილის დადგმა „კონსტანტინე ბატონიშვილი“. აქ რეჟისორი ამჟღავნებს ეპოქის ცოდნას, „თავისებური სტილით აყალიბებს სპექტაკლს, ხასიათებს ქმნის და

მთლიანი სახის წარმოდგენას იძლევა¹. ეს სწორედ ისეთი მთლიანობაა, რომლის შესახებაც ვ. გუნია წერდა, რომ სცენაზე საჭიროა სრული თანხმობა ყველაფერში, ე. ი. ყველა კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმა, პიესის იდეისა და სათქმელის მთლიანობაში მოაზრება.

მრავალმხრივი იყო ლ. მესხიშვილის შემოქმედებითი ინტერესი. მისი დადგმებიდან ყურადღებას იქცევდა იბსენისა და ჰაუპტმანის ნაწარმოებები. დიდი ხელოვანისათვის ახლობელი იყო გვირის ძიების თემა, და იგი ეძიებდა მას ყველგან. რეჟისორს იტაცებდა ტრაგედიები და ფსიქოლოგიური ქანრის ნაწარმოებები. მესხიშვილი წარმატებით დგამდა „ჰამლეტს“, „ურიელ აკოსტას“. როცა „ჰამლეტი“ დადგა, რეჟისორს უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „ჰამლეტის“ დადგმას ძლიერ აქებენ გაზეთები, განსაკუთრებით დას ვერ სცნობენ, რადგანაც ამ მოკლე ხანებში გამოსწორდა. ძალიან მწყინს, რომ ჩვენმა გამგეობამ დაადგინა: თუ ალექსანდრე მესხიშვილი არ დასთანხმდა აიღოს თავის თავზე რეჟისორობა, მთლიანად გადადგება“².

„მესხიშვილის თეატრს, როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას, მუდამ ახასიათებდა გმირულ პათოსი“³. საზოგადოებისათვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა დიდი მსახიობის რეჟისორული მოღვაწეობა. ერთ-ერთი რეცენზენტის აზრით, „პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ საზოგადოებას თავის დღეში არ უნახავს, ისე მწყობრად და შეთანხმებით ჩატარება წარმოდგენისა, როგორც წარსულ შაბათს და კვირას“⁴. ეს უკვე XX საუკუნის დასაწყისია. ბუნებრივია, რომ ამ დროს რეჟისურაც უფრო მომძლავრებულია. ლ. მესხიშვილსაც საკმარისი გამოცდილება ჰქონდა — არაერთხელ იყო რუსეთში, მუშაობდა სხვადასხვა თეატრებში, კარგად იცნობდა რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებას. ერთხანს სამხატვრო თეატრშიც მოღვაწეობდა. ასე რომ, მან კარგად იცოდა რა ხდებოდა რეჟისურის სამყაროში.

XIX საუკუნის თეატრში ანსამბლის საკითხი ერთ-ერთი ყვე-

¹ ნ. გვარამია. თეატრალური მემუარები, თბ., 1949, გვ. 104.

² ა. ფალავა, ლადო მესხიშვილი, თბ., 1936, გვ. 185.

³ იქვე, გვ. 254.

⁴ „ნაპერწყალი“, 1908, № 18.

ლაზე რთული და სერიოზული პრობლემა იყო. 80-90-იან წლებში აქა-იქ იხმოდა სპექტაკლში ანსამბლის როლის გაუმჯობესების შესახებ. ილია, აკაკი, ვ. გუნია, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, კ. მესხი და სხვები გარკვეულ ყურადღებას აქცევდნენ ანსამბლს, საუკუნის ბოლოს კი მკვეთრად შეიცვალა მდგომარეობა. რეცენზიებში უკვე დაბეჯითებით მოითხოვენ სპექტაკლის ყველა მსახიობთა „მწყობრად და შეთანხმებით“ მუშაობს. წინა პლანზე წამოვიდა სპექტაკლის მთლიანობის იდეა, შეიქმნა პირობები, როცა მასპროდუქტი აღარ კმაყოფილდებოდა ერთი მსახიობის წარმატებით. თეატრში ანსამბლის პრინციპების გაძლიერება უშუალო კავშირშია რეჟისურის პრობლემასთან. სწორედ რეჟისორია ის ადამიანი, რომელიც პასუხს აძლევს ამ ესოდენ რთულ საკითხს.

XIX საუკუნის თეატრმა ნიადაგი მოუმზადა იმ გადამწყვეტ ბრძოლას, ანსამბლური სპექტაკლის შექმნისათვის რომ გადაიხადეს პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა. ბრძოლა კი გასული საუკუნის 80-იან წლებშივე დაიწყო. შემთხვევითი არ იყო, რომ ილიამ სპექტაკლში საგანგებო ყურადღება მიაქცია „სტოროჟის“ უჩინარ როლს, ამოდ არ წერდა აკაკი დიდი და პატარა როლების თანაბარი მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ. ვ. გუნიას აზრით, ქართულ თეატრში „საკიროა მეორე, მესამე და მეოთხე ხარისხის მოთამაშენიც“. თეატრი წინ ვერ წავა ერთეული დიდი მსახიობებითო. უფრო მეტიც, ვ. გუნიას თქმით, ძალა სწორედ ამ „მეორე პლანის“ შემოქმედებაშია, „მათი შემწეობით ბევრი რამ გაკეთდება“. ვინ უნდა იყვნენ ე. წ. მეორე და მესამეხარისხოვანი როლების შემსრულებელი? „უბრალო როლს, — წერს გუნია, — რომელსაც პირველი შეხედვით დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, უეჭველად ეჭირვება გამოცდილი მოთამაშენი, რადგან ხშირად პიესის ხელოვნურად წარმოდგენა ამგვარ, თითქოს უმნიშვნელო როლებზეა დამოკიდებული“¹. ეპიზოდური როლებისადმი გამახვილებული ყურადღება ანსამბლის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. იგი ანსამბლის რთული კონსტრუქციის არსებითი ნაწილი, მისი ცოცხალი უჯრედია. ლ. მესხიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში დიდი ადგილი ეჭირა ანსამბლს. რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ფართო მასშტაბის მასობრივ სცენებს. ამ მხრივაც იქცევდა ყურადღებას მისი

¹ ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1958, გვ. 21.

სპექტაკლები: „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, „პამლეტი“ და სხვა. „ამის მიღწევა კი, — წერდა გაზ. „თბილისის ფურცელი“, — მხოლოდ იქ შეიძლება, სადაც მხატვრულ გამაერთიანებელ ძალად გამოდის თვით ქვეშარიტი მხატვარი, რომელიც ერთგულად უძღვება ყველას, საზოგადო მთლიანობის შექმნაზე აქვს მიქცეული ყურადღება და არა მარტო თავის თავზე, რომ თვითონ მოახდინოს ეფექტი“.

აქ უკვე ჩანს, რომ საზოგადოება თეატრისაგან ხარისხობრივად ახალ სპექტაკლებს მოითხოვს. რეჟისორს აღარ აკმაყოფილებს ერთი მსახიობის ეფექტური წარმატება, მთელი კოლექტივის, ანსამბლის წარმატება აუცილებელია, რომ წარმოდგენა თანამედროვე იყოს. სპექტაკლებს უნდა დგამდნენ „ქვეშარიტი მხატვრები“, რომლებიც ერთგულად გაუძღვებიან ყველას და შექმნიან ანსამბლურ სპექტაკლს.

XIX საუკუნის ქართული რეჟისურის ისტორიაში შეინიშნება ერთგვარი დიფერენციაცია. ერთის მხრივ, რეჟისურა ვითარდება დრამატულ თეატრში, მეორე განშტოება ხალხურ სანახაობებში, ხოლო მესამე — ცოცხალი სურათების მხრივ. მართალია, ასეთი დაყოფა პირობითია, მაგრამ ამ პირობითობით დაყოფაშიც იგრძნობა ქართული რეჟისურის საწყისების მრავალფეროვნება. ხალხური სანახაობები უფრო იმპროვიზაციული ქმედების პრინციპს ემყარება, ცოცხალ სურათებს პირველ ხანებში მხატვრები დგამდნენ, ხოლო შემდეგ რეჟისორებმა ითავეს დადგმის ხელმძღვანელობა. ესეც კანონზომიერი პროცესი იყო. რეჟისურის განვითარების შესაბამისად იზრდებოდა მისი საზოგადოებრივი ავტორიტეტიც, იმდენად, რომ 1886 წელს გაზ. „თეატრის“ (№ 38) ცნობით, ერთ-ერთ სპექტაკლზე „მაყურებელი მაშინვე შეიტყობდა, რომ ჩვენი არტისტები ნამდვილის რეჟისორის ხელში იმყოფებიან“. დიან, ეს იწერება 1886 წელს და იგი მრავლისმეტყველი ფაქტია!..

XIX საუკუნის ბოლოს იმდენად მომძლავრდა ქართული რეჟისურა, რომ მისი ყურადღების გარეშე არ რჩება თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი თეატრალური პრობლემა. მ. ბებუთაშვილის, კ. მესხის, ლ. მესხიშვილის სპექტაკლები — ეს უკვე რეჟისორული სპექტაკლებია თავისი დროისათვის. წარმოდგენის მთლიანობაში დანახვა, ანსამბლის გრძნობა, სცენოგრაფიის როლის ამაღლება — ყველაფერი ეს სპექტაკლის ერთიან რეჟისორულ გადაწყვეტაზე

მეტყველებდა. უნდა შევნიშნოთ, რომ „ცხოვრებისეული“ და „სი-
მართლის“, ანუ ბუნებრიობის ქადაგება ქართულ თეატრში უკვე
იყო სამხარკეტო თეატრის შექმნამდეც, ხოლო ქართველი „მხატვე-
ლების“ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა მოხდა XX საუკუნის
10-იანი წლებიდან. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ, სამწუხაროდ,
სამხატვრო თეატრის ყველაზე ერთგულ ქართველ რეჟისორებსაც
კი არ დაუდგამთ ა. ჩეხოვის პიესები.

ქართული თეატრის მოღვაწეები XIX საუკუნის 80-იანი წლებ-
ის დასაწყისში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ სამსახი-
ობო სკოლის შექმნას. გ. თუმანიშვილმა გარკვეული პროექტიც
შეადგინა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მსახიობთა აღზრდის კე-
რა. ეს იყო უკვე მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნისთანავე. მას
შემდეგაც არ შენელებულა მსახიობთა აღზრდისადმი ყურადღება.
ამ თემაზე ბევრს ფიქრობდა კ. ყიფიანიც. მას სურდა შექმნილიყო
სასცენო ხელოვნების შემსწავლელი სკოლა და გული სტკიოდა,
რომ ამ მხრივ ქართულ თეატრს ბევრად წინ უსწრებდა ევროპის
თეატრი. „სასცენო ხელოვნების შესწავლისათვის სკოლა არის სა-
ჭირო: არცერთ თეატრს არ უხეირნია ევროპაში, თუ თავისი სკო-
ლა არ ჰქონია: საფრანგეთში, იტალიაში და გერმანიაში არ მიიღე-
ბენ ხოლმე თეატრში იმ არტისტს, რომელსაც სწავლა-განათლება
არ მიუღია თეატრალურ სკოლაში“¹. მისი აზრით, „საზღვარგარეთ,
თუ რუსეთში, ერთმა ვინმემ რომ დაიძახოს, არიქა აქ მოდიო, ჩემ-
თან, მე გასწავლით სასცენო ხელოვნებასო, იმ წამსვე ასობით ეცე-
მა იმას ხალხი და დაუწყებს ყურის გდებას“². კ. ყიფიანი ამას წერ-
და 1885 წელს. კ. ყიფიანის, კ. მესხის, ვ. აბაშიძისა და სხვა მო-
ღვაწეთა მოწოდება, რომ მსახიობებს შეესწავლათ სასცენო ხელოვნება,
არსებითად ნაწილი იყო იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც
პროფესიონალმა მსახიობებმა გაუმართეს სცენისმოყვარეთა ჩვე-
ვებსა და დილეტანტიზმს. პროფესიული ოსტატობის ამადლები-
სათვის წარმართულ დიდ მოძრაობაში ნათლად ჩანს რეჟისორის
როლი.

აღზრდის პრობლემებზე ქართველ მოღვაწეთა გამახვილებული
ყურადღება შემთხვევითი არ არის. თეატრის მესვეურები გრძნო-

¹ კოტე ყიფიანი, კრბ., 1964, გვ. 44.

² იქვე, 83. 43.

ბენ, რომ პროფესიული თეატრი მოითხოვს სცენისმოყვარული ჩვე-
ვებისაგან განწმენდას, მსახიობის პროფესიულ სწავლა-განათლებას.

თანდათან სტრუქტურულად გართულდა თეატრი, გაიზარდა მი-
სი როლი, გაძლიერდა მაყურებლის მომთხოვნელობა. თეატრი და
მაყურებელი სულ უფრო და უფრო კარგად არის ინფორმირებუ-
ლი, თუ რა ხდება მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში და საჭი-
როა ქართულმა თეატრმაც ფეხი აუწყოს ეპოქის რიტმს. ყოველი-
ვე ამისათვის თეატრს სჭირდება კარგად აღზრდილი პროფესიონა-
ლი მსახიობი. ამ დიდი როლის შესრულება კი შეუძლია ფართო
განათლების ადამიანს — რეჟისორს. გამოჩენილი მსახიობები, რომ-
ლებმაც დიდი შემოქმედებითი ავტორიტეტი მოიპოვეს, ცდილობენ
მტკიცე საფუძველზე დააყენონ სასცენო ხელოვნების შესწავლის
საქმე. ამგვარ პირობებში თანდათან ყალიბდება რეჟისურის ერ-
თობ რთული ფორმა. მისი არსი ის გახლავთ, რომ ერთსა და იმავე
დროს, იგი ზრუნავს სპექტაკლის გარეგნულ მხარეზე, ეწევა ორგა-
ნიზაციულ-ტექნიკურ მუშაობას, მეორეს მხრივ კი ეწევა აღმზრდე-
ლი ედაგოგის რთულ საქმიანობას, ეს მეორე ტენდენცია უფრო
თვალსაჩინოა ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილის შემოქმედებაში.
სწორედ მათ შექმნეს გარკვეული სკოლა. ვ. აბაშიძემ აღზარდა
მსახიობთა მთელი თაობა. იგივე გააკეთა ლ. მესხიშვილმაც. ქარ-
თულ თეატრში წარმოიქმნა ყოფითი რეალისტური კომედიისა და
გმირულ-რომანტიკული თეატრის მძლავრი დინებანი. მათი მე-
თაურები არა მარტო დიდი მსახიობები, არამედ დიდი რეჟისორ-
აღმზრდელებიც იყვნენ.

მთელი XIX საუკუნის მანძილზე იგრძნობოდა რეჟისურის სა-
ფუძველების განმტკიცებისა და განვითარების ტენდენცია. ზოგჯერ
იგი შეფარვით იყო, ზოგჯერ სუსტი და უსახური, ზოგჯერ კი
მკვეთრად გამოვლენილი და წარმოჩენილი, მაგრამ მთელ ამ
მრავალპლანიან დინებაში ნათლად იგრძნობოდა პროფესიულ თე-
ატრში რეჟისურის წარმოქმნის ისტორიული აუცილებლობა. მის
ფუნქციას შეითავსებდა ვინმე თუ არა, არსებითად ეს არ ცვლი-
და თეატრის წიაღში ობიექტურად მიმდინარე პროცესების ხასი-
ათს. თეატრის განვითარების კანონზომიერებას გარდუვალად მივ-
ყავდით დამოუკიდებელი რეჟისორული ხელოვნების შექმნამდე.
მაგრამ ვიდრე რეჟისურა მიაღწევდა ამგვარ შედეგს, მანამდე ქარ-
თულ თეატრში მან გაიარა განვითარების სხვადასხვა ეტაპი. მათი

ერთობლიობა კი ქმნის გასული საუკუნის რეჟისურის მეტად რთულსა და თავისებურად საინტერესო სახეს. მსახიობთა რეჟისურამ შეასრულა დიდი ისტორიული მისია! ქართული თეატრის თავჯგუფები იყვნენ მისი წარმომქმნელებიც და მოწინააღმდეგენიც, ისინი აძლევდნენ იმპულსს რეჟისურის განვითარებას, ზრუნავდნენ მასზე, ამავე დროს ცდილობდნენ გარკვეულ კალაპოტში ჩაეყენებინათ რეჟისურა, შეეზღუდათ მისი უფლებები, დაემორჩილებინათ იგი მსახიობის დიქტატისათვის. თავის მხრივ, არც რეჟისურა იყო გულხელდაკრეფილი. მისი „ახალგაზრდული ენერჯია“ გაბედულად ამსხვრევდა სიძნელეებს, ჭიუტად მიისწრაფოდა წინ. დრო მის სასარგებლოდ მოქმედებდა.

ქართულ თეატრში ხშირად სხვადასხვა პროცესები ერთდროულად ხდებოდა, ერთმანეთის გვერდით იყო ლიტერატორთა და მსახიობთა რეჟისურა, ეს თვით ცხოვრების თავისებური პირობების შედეგი იყო. სწრაფი ტემპით ხდებოდა ქართული თეატრის განვითარება, ცვლილებები, და შესაბამისად იცვლებოდა რეჟისურის ხასიათიც. ქართულ თეატრში შეიქმნა ძლიერი რეალისტური მიმდინარეობა. რეჟისურა მტკიცედ იცავდა მას. ხშირად რეჟისორული ინტერპრეტაცია პიესის ილუსტრირებას ვერ სცილდებოდა. სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი ჯერ კიდევ ვერ პოულობდნენ მსხვილსა და მრავალფეროვან რეჟისორულ გადაწყვეტას. წინააღმდეგობათა ამ რთულსა და მრავალპლანიან პროცესში მიიკვლევდა რეჟისურა გზას. გასული საუკუნის თეატრმა ნაყოფიერი ნიადაგი შეუმზადა რეჟისორულ ხელოვნებას, ხოლო XX საუკუნის პირველ ორ ათწლეულში მოხდა რეჟისურის, როგორც ახალი, დამოუკიდებელი ხელოვნების, ფორმირება, მისი ახალ ხარისხში ამალღება. ამ ისტორიული მისიის შესრულება კი წილად ხვდათ პირველ ქართველ პროფესიონალ რეჟისორებს.

XX საუკუნის დასაწყისში როგორც დასავლეთ ევროპაში, ასევე რუსეთში კოლოსალურ შედეგს აღწევს რეჟისურა. კ. სტანისლავსკი, რომელიც ერთ დროს ბევრს იძენდა და სწავლობდა დასავლეთ ევროპის თეატრის მიღწევებიდან, თავად ხდება მასწავლებელი სხვათა, მისკენ არის მიმზერბილი დასავლეთ ევროპის რეჟისორთა თვალი.

იწყება რეჟისურის გლობალიზაციის ეპოქა, რომელიც თანდათან ტოტალურ ხასიათს იძენს. ქართული რეჟისურა გაბედულად

ებმება ამ ურთულეს ბრძოლაში. საუკუნეს მოაქვს ახალი ქართული რეჟისორული აზროვნება.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ვიდრე XX საუკუნის პირველი ოცწლეული არ მიიწურა, არ გაიკვია რომელი პოლიტიკური პარტია აიღებდა (თუ ჩაიგდებდა) ძალაუფლებას, მანამდე უმძაფრესი ბრძოლები იყო და ქართულ თეატრშიც გარკვეულად აისახა იგი. 90-იანი წლებიდან კი სულ უფრო და უფრო გამწვავდა კლასობრივი ბრძოლები. საქართველო დიყო პოლიტიკური აზროვნების სფეროებად, ძირითადი ძალები პარტიული დაჯგუფებებისა, უმთავრესად კი სოციალ-დემოკრატები დაუპირისპირდნენ ილია ჭავჭავაძეს და მის იდეებს. სხვადასხვა პოლუსებზე აღმოჩნდა მათი შეხედულებანი. ილიასთვის ეროვნული პრობლემა, ეროვნული მთლიანობის იდეა იყო უმთავრესი. ეს არის დრამატიზმით სავსე ეპოქა ქართველთა ცხოვრებისა.

ილია ჭავჭავაძემ კარგად იცის, რომ თეატრის წარმატება ხელს უწყობს ეროვნული შეგნების ამაღლებასა და ეროვნული მთლიანობის იდეების გავრცელებას. აქედან გასაგებია მისი გამორჩეული ზრუნვა თეატრზე.

ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის ფონზე უხდებოდა მოღვაწეობა ქართულ თეატრს. იგი ახლო კავშირში იყო რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ კულტურასთან, ჰქონდა საერთო „შემხვედრი წერტილები“. მაგრამ ქართული თეატრი თავისი არსით ისევე თვითმყოფადი მოვლენა იყო, როგორც მისი მშობელი ხალხი, რადგან „თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოვლად შეუძლებელია თეატრის აკარგიანობა, მეტნაკლებობა მჭიდროდ არ იყვეს დაკავშირებული თვით საზოგადოების აკარგიანობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და წინამსვლელობაზე“.

თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილებანი მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრი ვეღარ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. „მაყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობილებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს“ (ახმეტელი). ნაწილი ჭიუტად იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, სხვები კი გრძნობდნენ მისი შეცვლის აუცილებლობას. განმანახლებელი მოძრაობის სიომ დაჰქროლა ყველგან

და ვერც ქართული თეატრი დარჩებოდა საერთო პროცესებისაგან იზოლირებულად.

მსახიობთა ძველი თაობა, რომელმაც ზურგიით მოიტანა გასული საუკუნის თეატრი, კრიტიკულად აფასებდა ყოველ ახალ მოვლენას. ამასთანავე, მათთვისაც ნათელი გახდა, რომ თეატრში საჭირო იყო ცვლილებები.

1914 წელს დაიწვა ქართული თეატრის შენობა თბილისში. ეს დიდი დარტყმა იყო თეატრისათვის. მძიმე დღეში ჩავარდნენ ქართული თეატრის მესვეურები. ამის შესახებ ახალგაზრდა ახმეტელი წერდა: „თითქმის ყველგან გვესმის ქართულ თეატრზე მსჯელობა. თეატრი კი ცეცხლმა შთანთქა — დაიწვა. მიუხედავად ამისა, თეატრის სულიერი აფექტი დიდია ჩვენში, აღარ გვაქვს თეატრი, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ ღვივის ჩვენს გულში“¹.

მაშასადამე, მიუხედავად ურთულესი პირობებისა, ხალხში ცოცხლობდა თეატრისადმი რწმენა. მას ჰქონდა მისი მოთხოვნილება. თეატრს თითქოს არ აკლდა სცენის ოსტატები, მაგრამ არ იყო ერთი ძლიერი ხელი, „თანამოაზრეები აღარ იყვნენ“ (ახმეტელი).

ასეთ ვითარებაში თეატრში სულ უფრო და უფრო საჭირო ხდებოდა ისეთი პიროვნება, ვინც ხელში აიღებდა თეატრის სადავეებს. საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ადრე იგრძნეს „მაგარი ხელის“ აუცილებლობა და თავად მიიღეს ეს ისტორიული მისია. მათი მოღვაწეობა XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში დაიწყო, მაგრამ მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მეტი დრო ეთმობოდა რეჟისურის საკითხებს. უფრო გამოიკვეთა მათი რეჟისურა. 1903 წელს აკაკი წერეთელმა წარმატებით დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და „პატარა კახი“. სპექტაკლებისათვის მხატვარ ნოვაკს დაახატვინა ახალი დეკორაციები“². სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. აკაკის, როგორც ჰუმბარიტ შემოქმედს, არ შეეძლო არ ეგრძნო, რომ საჭირო იყო ახალი ძალების გამოვლენა, თეატრის შევსება ახალგაზრდებით. ახალგაზრდებმა კი ისე ითანამშეს, რომ თითქმის მოკარნახე არ დასჭირვებიათ. „ამნაირად დადგმული „პატარა კახი“ ჯერ არ გვახსოვს. ახალგაზრდა არტისტები სწორედ რომ

¹ ს. ახმეტელი. წერილები. კრბ. თბ., 1964, გვ. 46.

² ნ. გვარამია. თეატრალური მემუარები, თბ., 1949, გვ. 104.

ერთმანეთს სჯობდნენ“ — წერდა „ივერია“. რეცენზიის დასასრულს აღნიშნავდნენ: „თეატრის რეჟისორი, პოეტი-დრამატურგი აკაკი საზოგადოებამ რამდენჯერმე გამოიხმო სცენაზე და დიდი ალტაც-ბით მიიღო“¹.

თეატრში რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდას სხვადასხვა მოტივები ჰქონდა. ზოგჯერ აუცილებელიც იყო ის „დესპოტიზმი“, რომელსაც მსახიობის მიმართ იჩენდა რეჟისორი. დ. მესხის ცნობით, კ. მესხი „დიდი სასტიკი და მკაცრი რეჟისორი იყო... ეს, ცხადია, ნების შებორკვა იყო მსახიობისა, მაგრამ იმ დროს უამისოდ არ ივარგებდა“². დაახლოებით ამავე პერიოდს ეხება კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „მძიმე წუთებში მშველოდა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონეისაგან გადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაიძულებდი დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგანაც ჯერ კიდევ არ იყვნენ მოწინააღმდეგეები. რომ ყოველივე შინაგანად ეგარძნოთ“³. როგორი თანამთხვევაა მოვლენებისა! როგორ ნათლად იკითხება სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისურის განვითარების საერთო ნიშნები!...

ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ იგი არ იყო ერთხაზოვანი. თეატრში ხდებოდა მრავალპლანიანი ძიებანი, მიმდინარეობდა შემოქმედებითი ძალების გადაჯგუფება. ერთ-ერთი საუკეთესო იყო 1904 — 1905 წლების სეზონი ლ. მესხიშვილის მეთაურობით. „ცნობის ფურცელის“ (№ 2540, 1904) აზრით, თეატრს „განზრახვა აქვს სეზონის განმავლობაში უმთავრესად ყურადღება მიაქციოს იდეურსა და შინაარსიან პიესებს“. ლ. მესხიშვილმა სეზონის პირველ წარმოდგენად უჩვენა ვ. პროტოპოპოვის „ცხოვრების გარეშე“. რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია სოციალური მოტივი, მკაფიოდ გამოხატა მდიდართა და ღარიბთა შეპირისპირება. კონტრასტულად გადაწყვეტილ სოციალურ მოტივს მაღალი აქტიორული შესრულებაც ჰქონდა. სპექტაკლი პოლიტიკურ დემონსტრაციად იქცა. პრემიერიდან სამი დღის შემდეგ ლ. მესხიშვილმა ითამაშა ფრანც მოორის როლი, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ დადგა ოსტროვსკის „შემოსავლი-

¹ ნ. გვარამია, თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 23.

² გ. ბუხნიკაშვილი, ქუთაისის თეატრი, თბ., 1976, გვ. 37.

³ კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ., 1972, გვ. 250.

ანი ადგილი“. ამას მოჰყვა ალ. სუმბათაშვილ-იუენის „ლალატი“, ვ. მონტის „კაი გრაჰნი“, ვ. ჰიუგოს „რუი ბლანი“.

1905 წლის რევოლუციის თანახმიერი რეპერტუარი თეატრის ხელმძღვანელის სწორი რეჟისორული ორიენტაციის მანიშნებელიც იყო. რეჟისორი ცდილობდა ხალხის სამსახურში ჩაეყენებინა თეატრი, ხალხის ინტერესების სადარაჯოზე ჰყოლოდა იგი. ლ. მესხიშვილმა ვ. მონტის „კაი გრაჰნი“ მთელი საქართველო მოიარა, მოაწყო დიდი საგასტროლო მოგზაურობა. ყველგან მიჰქონდა თავისი რევოლუციური ხელოვნება. „ჩვენს საზოგადოებას, — წერდა „ცნობის ფურცელი“, — მეტად მოეწონა ეს პიესა. გაჭედილი თეატრი საოცარი ალტაცებით და ტაშისცემით ეგებებოდა კანის ყოველმონოლოგს, სადაც კი ხალხის უფლებებსა და გაბატონებულთა ძალმომრეობაზე იყო ლაპარაკი“¹. იმდენად ძლიერი იყო თეატრის ზემოქმედებითი ძალა, რომ, ამავე გაზეთის ცნობით, თავისებური დიალოგიც კი გამართულა მაყურებელთა და მსახიობებს შორის. ზოგჯერ სპექტაკლის დროს ქანდარიდან ყრიდნენ პროკლამაციებს, წარმოდგენის შემდეგ ეწყობოდა დემონსტრაციები.

1910 წელს თბილისში დაარსდა სარეჟისორო საბჭო. საბჭოს შემადგენლობაში შევიდნენ ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია და ვ. შალიკაშვილი, ეს დიდმნიშვნელოვანი ფაქტი იყო. საბჭოს შექმნა იმის მაუწყებელი იყო, რომ თეატრში ამდლდა რეჟისურის როლი. რეჟისურამ ყურადღება მიაქცია თეატრის შემოქმედებითსა და ორგანიზაციულ პრობლემებს. გამოჩენილ მსახიობები სათავეში ჩაუდგნენ ქართულ რეჟისურას!

რეჟისორული საბჭოს შემადგენლობაში ყველაზე ახალგაზრდა ვ. შალიკაშვილი იყო, მაგრამ მასთან ერთად ასპარეზზე უკვე გამოვიდა რეჟისორთა ახალგაზრდა თაობა. 1900 წელს აფიშაზე პირველად გაჩნდა ალ. წუწუნავას სახელი. 1902 წელს ქუთაისის სცენაზე გამოდის სამოღვაწეოდ მ. ქორელი. მის გამოჩენას მიესალმა ქართული პრესა. ალ. წუწუნავა და მ. ქორელი შემოქმედებითს ცხოვრებას სწორედ ლ. მესხიშვილთან იწყებენ. იგია მათი გზის დამოცველი.

1910 წლიდან აქტიურ რეჟისორულ მოღვაწეობას ეწევიან ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, შ. დადიანი...

ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, მ. ქორელი, აკ. ფალავა — რეალისტური თეატრის რეჟისორები იყვნენ. მათ მემკვიდ-

¹ „ცნობის ფურცელი“, 1905, № 2748.

რობად მიიღეს გასული საუკუნის ტრადიცია და ახლებურად განავითარეს და გააღრმავეს იგი. შექმნეს ახალი თეატრი, სადაც საბოლოოდ მოხდა პროფესიული რეჟისურის ფორმირება. ეს პროცესი კი ერთობ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. დასახელებულ რეჟისორთაგან ყველანი თავიანთი მხატვრული მრწამსით, მანერით ახლოს იდგნენ სამხატვრო თეატრის პრინციპებთან. სიახლოვე იგრძნობოდა როგორც მათს რეჟისორულ პრაქტიკაში, ისე თეორიულ ნააზრევში. ზოგჯერ, პირდაპირ გაოცებას იწვევს, იმდენად ახლოს არის ქართველ მოღვაწეთა თეატრალური ესთეტიკა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებთან. მსახიობის ხელოვნების ბუნების ცოდნამ მისი თავისებურების სწორად შეცნობამ თეატრის კანონების შეცნობისაქენ სწრაფვაში ისინი ერთნაირ დასკვნამდე მიიყვანა. ისიც საგულისხმოდ ფაქტია, რომ ქართველ მოღვაწეთა ზოგიერთი ნააზრევი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა დიდ რუს რეჟისორთა ასეთსავე შეხედულებებს. ამ მხრივ საყურადღებოა ვ. გუნიას შრომები: „სასცენო ხელოვნება“, „დრამატული ხელოვნება“ და სხვა. ვ. გუნია მსახიობის ხელოვნების თავისებურების შესახებ წერდა: „არტისტის შრომა ორგვარია: ერთი წარმოდგენამდე, მეორე თვით წარმოდგენაში. პირველში არტისტი მასალას ამზადებს და მეორეში თვითონ მასალად იქცევა და მაყურებლის თვალწინ ათას ფერად იშლება... აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისთქმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაშით იგებს მაყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს¹. ფორმისა და შინაარსის პარამონიულობის პრინციპს ვ. გუნია საფუძვლად უდებს, ბუნებრივ, ლეიძლ თამაშობას“. მსახიობის ოსტატობაზეა დამოკიდებული „გარეგანი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა“.

კ. სტანისლავსკი თავისი წიგნის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ უკანასკნელ გვერდზე ასე აჯამებს თავის „სისტემას“: „ესაა მსახიობის მიერ მიღწეული მეთოდი, რომელიც მსახიობს საშუალებას მისცემს შექმნას როლის სახე, გადახსნას მასში ადამიანის სულის ცხოვრება და ლამაზ მხატვრულ ფორმებზე განასახიეროს იგი სცენაზე. ჩემი „სისტემა“ ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: 1. მსახიობის

¹ ვალერიან გუნია, კრ., თბ., 1958, გვ. 85 — 87.

შინაგანი და გარეგნული მუშაობა თავის თავზე, 2. შინაგანი და გარეგნული მუშაობა როლზე“¹.

ვ. გუნიამ კარგად იცოდა, რომ მსახიობის ხელოვნებას „აქვს თავისი კანონები, — თავისი ხელშემშლელი და ხელშემწყობი პირობები“. ამ კანონების საიდუმლოება ამოხსნა კ. სტანისლავსკიმ. „რიტმის, პლასტიკის, მეტყველების კანონებში, ისევე როგორც ხმისა და სუნთქვის დაყენების სფეროში, ბევრი რამ არის ყველასათვის საერთო და ამიტომაც ყველასათვის ერთნაირდ სავალდებულო. იგივე ითქმის ფსიქიკური, შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებაც: უკლებლივ ყველა მსახიობი სულიერ საკვებს ბუნების მიერ აღგენილი კანონების შესაბამისად ითვისებს“². კ. სტანისლავსკის „სისტემის“ რთულ კომპლექსში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს მხატვრული სახის განცდის, როლის სულიერი ცხოვრების დაუფლების პრობლემას: „საქმის ცხრა მეათედს როლის სულიერად განცდა, როლის ცხოვრებით ცხოვრება წარმოადგენს: როცა მსახიობი ამას მიაღწევს, როლი თითქმის მომზადებულად შეიძლება ჩაითვალოს“³. ვ. გუნია შემოქმედის ინტუიციით, ხანგრძლივი პრაქტიკული დაკვირვებით მიხვდა, რომ მსახიობი მაშინ აღწევს წარმატებას, როცა „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნება უნებლიეთ მის გულსა და ღვიძლში შედის“⁴. რა საოცარი მსგავსებაა შეხედულებებისა! ვ. გუნიას ნააზრევი ეკუთვნის XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, კ. სტანისლავსკი კი წერდა თავის ცნობილ წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, რომელიც მეოცე საუკუნის თეატრალური სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე დიდი წიგნია. ორივე შეხედულება რეალისტური თეატრის პრინციპებს ემყარება. სტანისლავსკიმდე რუსეთშიც და საქართველოშიც მოღვაწეობდნენ დიდი რეალისტი მსახიობები, რომლებმაც იცოდნენ მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოება, იყვნენ ვირტუოზები თავიანთი საქმისა. კ. სტანისლავსკი ძველ რუს მსახიო-

¹ კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბ., 1972, გვ. 497.

² ვალერაან გუნია, კრებ., თბ., 1958, გვ. 83.

³ კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, გვ. 50.

⁴ ვალერაან გუნია. კრებ. თბ. 1958.

ბებზე წერდა, რომ ისინი „თავისი არტისტული და პირადი ცხოვრებით დამეხმარნენ შემექმნა მსახიობის იდეალი, რომლისკენაც მივისწრაფოდი ჩემს შემოქმედებაში. მათ დიდი გავლენა მოახდინეს ჩემზე და ხელი შემიწყეს ჩემს მხატვრულ და ეთიკურ აღზრდაში“¹. ასე რომ, სტანისლავსკის სისტემა ციდან არ ჩამოფრენილა. მის აღმოჩენამდეც მუშაობდნენ დიდი მსახიობები შემოქმედების იმ კანონით, რომელიც სტანისლავსკის სისტემაშია მეცნიერულად ახსნილი და გაანალიზებული. ამავე საკითხზე მართებულად წერს დ. ალექსიძე: „კ. სტანისლავსკიმ იხილა თავისი დროის მრავალი ბუმბერაზი მსახიობი, მან შეისწავლა წარსულის დიდ მსახიობთა შემოქმედება, განაზოგადა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა გამოცდილება. შჩეპკინი, ფედოტოვა, ერმოლოვა, დავიდოვი, ლენსკი, სავინა, კაჩალოვი, მოსკოვინი, აირა ოლრიჯი, როსი და სავინი თუმცა სრულიად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. მაგრამ მათ ბევრი რამ საერთო აღმოაჩნდათ. ეს საერთო დამახასიათებელი თვისებები, რომელნიც აღმოჩნდნენ ამ დიდი ოსტატების სასცენო ხელოვნებაში, სტანისლავსკის სისტემის მსახიობის ძირითად კანონებად ჩამოყალიბდნენ“².

XX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის ქართულ თეატრში ერთობ მძლავრად იჭრება ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი. დ. კლდიაშვილი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე, მ. ჭავჭავაძე-ლი, შ. დადიანი და სხვები არა მარტო მწერლობაში, არამედ თეატრშიც გამორჩეული ყურადღებით ეკიდებიან ფსიქოლოგიურ ნაწარმოებებს. მწერლობის პარალელურად თეატრშიც იჭრება ფსიქოლოგიური რეალიზმი. ქართულ მწერლობასა და თეატრის წიაღში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური ნაკადი ქმნის ერთ მთლიან დინებას. თეატრში, პირველ რიგში, მის დამცველებად გვევლინებიან რეჟისორები. სწორედ ის რეჟისორები, რომლებმაც ასე შეიყვარეს სამხატვრო თეატრის პრინციპები.

რევოლუციამდელი ქართული თეატრი ბევრს ფიქრობდა ეროვნულ საკითხებზე. ამ ზრუნვის გამოვლენა იყო ის, რომ 1914 წელს ქართველმა მსახიობებმა წერილით მიმართეს კ. მარჯანიშვილს. მათი სურვილი იყო რუსეთში სახელგანთქმული რეჟისორის

¹ კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, გვ. 50.

² დ. ალექსიძე, თეატრალური ხელოვნება, თბ., 1977, გვ. 10.

საქართველოში დაბრუნება. მარჯანიშვილმა წამოაყენა რამდენიმე წინადადება. კერძოდ, მოითხოვდა მოეწვიათ მხატვარი, შეეძინათ ახალი პიესები, ერთი წლით შეეწყვიტათ სეზონი, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო 10 ორიგინალური პიესის მომზადება; შემოეკრიბათ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები, თეატრისათვის შეექმნათ ეკონომიკური საფუძველი. ქართულმა თეატრმა იმხანად ვერ შეძლო დიდი რეჟისორის სურვილების აღსრულება და არც მარჯანიშვილი დაბრუნებულა საქართველოში. მაგრამ ქართული თეატრის მესვეურებს არ ეძინათ. ისინი იბრძოდნენ, შრომობდნენ, ეძებდნენ ახალ გზებს. მძიმე, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო ეს ძიება. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში უკვე მოვიდნენ პროფესიონალი რეჟისორები. მათ სათავეში ედგა ალ. წუწუნავა. მასთან ერთად იბრძოდნენ მ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფლავა, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვები.

1909 წელს შედგა სრულიად რუსეთის რეჟისორთა მეორე ყრილობა. საორგანიზაციო ბიურომ რუსეთის იმპერიაში შემავალი ქვეყნების რეჟისორებს წინასწარ დაუგზავნა დღის წესრიგი და მიწვევა. ასეთი დოკუმენტი მიიღო ალ. წუწუნავამაც. წერილი იუწყებოდა, რომ I მარტს მოსკოვში გაიხსნება ყრილობა, რომელიც განიხილავს სასცენო ხელოვნების პრობლემებს. პროგრამაში იყო: 1) მეინინგელები და დასავლეთის თეატრი. ა) მოსკოვის სამხატვრო თეატრი; ახალი ტენდენციები თეატრში — რეალიზმი, სიმბოლიზმი, სტილიზაცია.

2) რეჟისორის უფლებები, შეთანხმება და მოთხოვნილება.

3) რეჟისორის, ანტრეპრენიორის და მსახიობის ურთიერთობა.

ამ პატარა საინფორმაციო დოკუმენტში კარგად იკითხება იმეამინდელი რუსული რეჟისურის პრობლემები. ამასთანავე, გასაგები ხდება ამ ფონზე თუ რა საკითხები აღელვებდა ქართულ რეჟისურას. პრობლემების თითქმის ყველა ძირითადი ნაწილი იდენტურია რუსული რეჟისურისა. საქმე ხარისხში როდია (ეს სხვა თემია!), მთავარი ის გახლავთ, რომ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს აწუხებდათ ის პრობლემები, რომლებიც რუსეთის საუკეთესო თეატრებისთვისაც საფიქრალი და საზრუნავი იყო.

დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ისტორიაში. დასაბამი მიეცა ქართულ პროფესიულ რეჟისურას. ამასთანავე, ეს თვით თეატრის ცნების გაფართოებასაც ნიშნავდა.

აუცილებელ ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ გაცილებით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ქართული პროფესიული რეჟისურის სათავე, ვიდრე ამას ადრე ფიქრობდნენ. ჩვენ მუდამ მაღლიერებით უნდა მოვიგონოთ ის თაობები, რომლებმაც ქართული რეჟისურა გაათავისუფლეს აქტიორთა მეურვეობისაგან და საფუძველი ჩაუყარეს მის დამოუკიდებლობას. ამით დამთავრდა აქტიორების მიერ რეჟისორობის „შეთავსების“ ეპოქა. ეს იყო რთული, მაგრამ ისტორიულად ხწორი და აუცილებელი პროცესი. ამასთანავე, ეს იყო სამსახიობო ხელოვნების „არხების“ გაფართოებისა და თეატრალურ ძიებათა პერიოდი. ამ პერიოდს თავისი ღრმა კონფლიქტები და დრამატული პერსპექტივები ჰქონდა. იგი ხშირად მოსკოვის მცირე და სამხატვრო თეატრების ტენდენციების შეპირისპირებაში ვლინდებოდა. გარკვეულ ეტაპზე ამ ორი თეატრის გავლენის სფეროებად ყოფდნენ ქართულ თეატრს და ძიებათა მთელ ხასიათსაც მას უკავშირებდნენ.

როგორც აღვნიშნეთ „სამხატვრო თეატრის“ ეპოქის მეთაურად ალ. წუწუნავა მიაჩნდათ, ხოლო „მცირე თეატრისა“ — ვ. აბაშიძე და მისი თანამოაზრენი. არსებითად, ამ დაპირისპირებას სულ სხვა საფუძველი ედო. მისი სიღრმეებში ჩვენ უნდა დავინახოთ არა „მცირე“ და „სამხატვრო“ თეატრების თავისებურებათა პირდაპირ გადმონერგვისათვის ბრძოლა, არამედ ეროვნული თეატრალური ძალების გამოღვიძება. ამასთანავე, ეს იყო ქართული თეატრის მისწრაფება — ახლოს გაცნობოდა მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ მიღწევებს (მიღწევების სათავეში კი მაშინ სამხატვრო თეატრი იდგა). არ უნდა გავივიწყებდეს, თუ ამ მისწრაფებაში იყო ერთგვარი გადაქარბება. მთელი ამ პროცესის მიღმა ქართული კულტურის დიდი პატრიოტები იდგნენ და მათს მისწრაფებებში ეროვნული თეატრალური ენერჯის გამოვლენის სურვილი იგრძნობოდა. ამ ადამიანებმა კარგად იგრძნეს ცხოვრების ცვალებადობა, ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობა და გატაცებით შეებნენ ისტორიულად რთულსა და მძიმე საქმეს.

ქართული „თეატრის თერგდალეულთა“ სულიერი წინამძღოლები იყვნენ ილია და აკაკი. პირველ პროფესიონალ რეჟისორებს მიაჩნდათ, რომ აუცილებელი იყო რუსულ კულტურასთან სიახლოვე. დიდი ტრადიცია, რომელიც ამ მხრივ შეიქმნა, აქაც გრძელდებოდა, მაგრამ ეს არ იყო ბრმა და განუსჯელი მიღება ყოველივე

იმისა, რაც რუსულ კულტურაში იქმნებოდა. ი. ჭავჭავაძემ ზუსტად განსაზღვრა რუსულ კულტურასთან დამოკიდებულების ხასიათი.

რევოლუციონერი დემოკრატების დაუღალავმა ბრძოლამ ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურობის, რეალიზმისა და ხალხურობისათვის ფართო გამოძახილი ჰპოვა საქართველოში. ი. ჭავჭავაძე წერდა: „თქმა არ უნდა, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გააკვიწია წარმატების გზაზედ და დიდი შემოქმედება იქონია ყოველ მასზედა, რაც ჩვენს სულიერ ძალღონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავის ავკარგაინობა“¹.

ახალმა თაობამ საქართველოში რუსეთიდან ჩამოიტანა სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის დიდი გამოცდილება, მავრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თერგდალეულთა ნააზრვეი მხოლოდ გამოძახილი იყო რევოლუციონერი დემოკრატების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებებისა. თერგდალეულები მყარ ეროვნულ ნიადაგზე იდგნენ. სწორედ ამაზე მიუთითებს ი. ჭავჭავაძე: „ჩვენდა საბედნიეროდ, ვიტყვი, რომ ზოგნი ჩვენში, რუსულ ლიტერატურის მეოხებით გაზრდილნი, გაწურთვნილნი, ასე ბრმად ტყვედ არ მისცემიან ამ ლიტერატურის აუცილებელს შემოქმედებას. ამათ ჭერ გამოუძიებიათ მისი გამონარკვევნი და მერე ისე ან შეუთვისებიათ. ან უარუყვიათ. ჩვენდა სანუგეშოდ, მართო ამას არ დასჭერებიან: იმავე კრიტიკით და გამოძიებით მხარდამხარ ასდევნებიან ამ ლიტერატურის წინსვლას, წარმატებას და არ გაჩერებულან მის რომელსამე ხანაზედ“.

ქართულ თეატრში იწერება და იდგმება ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები. იბეჭდება სტატიები, სადაც სწორედ ფსიქოლოგიურ ნაკადზეა გამახვილებული ყურადღება. შ. დადიანის აზრით, ქართველი მაყურებელი ჭეროვნად არ იყო მზად ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებისათვის. საილუსტრაციოდ იგი ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტმანს. დროა ჩვენი მაყურებელი შევაჩვიოთ ამ ავტორებს და მისი შეგნება ავიყვანოთ ნახსენებ ავტორთა სიმაღ-

¹ ი. ჭავჭავაძე. თხულებათა სრულ კრებული, ტ. III, თბ., 1953, ვ. 285.

ლემდელ¹. შ. დადიანი შემთხვევით არ ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტ-მანს. ამავე წერილში („ჩემი შენიშვნა“) იგი საკმაოდ განიხილავს იმ ტენდენციებს, რაც მაშინდელ თეატრალურ სამყაროში შეიმჩნეოდა. „საზოგადოდ თეატრს, — წერს იგი, — ახლა დიდი გარდამავალი ხანა უდგას, ათასგვარი ახალი გზები ჩნდება ჯერ ბუნდოვნად, რასაკვირველია, მაგრამ მაინც გაცხარებული კვლევა-ძიებაა ხელოვნების სფეროში. ჩვენ, რა თქმა უნდა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ ყველა ამას და, რამდენადაც შეიძლება, უნდა ვეცადოთ, რომ ჩქარის ნაბიჯით ვიაროთ და დავეწიოთ საუკეთესო თეატრთა მდგომარეობას². ამას მოსდევს მწერლის დამაჯერებელი შენიშვნები ქართული სასცენო ხელოვნების მიმართ. „ჩვენ სრულიად არ ვიცით პაუზით თამაში რას ჰქვია“, — წერს იგი, და ამ ერთ სტრიქონში ნათლად არის გამოხატული, თუ რას მოითხოვს მწერალი თეატრისაგან. ფსიქოლოგიური პაუზების პრობლემას შ. დადიანი ახალი დრამატურგიის საკითხს უკავშირებს, დრამატურგიისა, როგორც ასე ნელა ვითარდებოდა საქართველოში, ხოლო რუსეთში. ჩუბოვის დრამებში. სრულყოფას მიაღწია. „თეატრმა პირდაპირ ახალი დრამატურგი მოიპოვა ჩუბოვით და ვნახეთ კიდევ როგორი ფართო გზა მოსავს მის მშვენიერსა და ნაზ სადრამატურგო ნიქს“³.

ამავე სტატიაში წამოჭრილია ერთი დიდმნიშვნელოვანი საკითხიც. კერძოდ, მწერალი გულისტკივილით ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ქართულ თეატრში ვერ შეიქმნა ინტელიგენტის ტიპი. სრულიად მივიწყებული დარჩა ეს სფერო. ინტელიგენტის თემა მართლაც არ იდგა იმხანად ყურადღების ცენტრში. შ. დადიანს აწუხებდა ჩვენი თეატრის რეპერტუარის თემატური ერთფეროვნება და იგი მისი არხების გაფართოებას მოითხოვდა.

სტატია დაწერილია 1910 წელს. ამ პერიოდის ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიმჩნევა. განსაკუთრებით გაიზარდა ფსიქოლოგიური დრამებისადმი მოთხოვნილება. ფსიქოლოგიური თეატრისადმი ქართველი მწერლების (შ. არაგვისპირელი, მ. ჭავჭავაძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ლ. ქიაჩელი) გამახვილე-

¹ შ. დადიანი, წერილები, წიგნი II, თბ., 1954, გვ. 216.

² იქვე, გვ. 204.

³ იქვე, გვ. 210.

ბული ყურადღება განპირობებული იყო თვით ცხოვრების მო-
თხოვნილებით.

შ. დადიანის შემოქმედებაში თავისი გამოძახილი ჰპოვა იმ ტენ-
დენციებმა, რომლის შესახებაც იგი წერდა ზემოხსენებულ სტა-
ტიაში. მისი დრამატურგია და თეატრალური შემოქმედება ამ
მხრივ ერთმანეთს ერწყმოდა და ავსებდა.

მწერალთა შორის მაინც დ. კლდიაშვილის დრამატურგიამ გა-
მოიწვია ყველაზე დიდი ინტერესი. მისი შემოქმედებით დაინტე-
რესება კი სულ სხვადასხვა, ზოგჯერ პოლარულად საწინააღმდეგო
თვალსაზრისით იყო გამოწვეული. მაგრამ, ასეა თუ ისე, დ. კლდია-
შვილის შემოქმედება ახალი თეატრალური ესთეტიკური პრინცი-
პების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ავანგარდში მოექცა. მასში
გამოჩნდა ქართველ რეჟისორთა პოზიციების სხვადასხვაობაც.

დ. კლდიაშვილი გრძნობდა, რომ მისი პიესების დადგმისათვის
საჭირო იყო ახალი სცენური საშუალებანი. საჭირო იყო არა მარ-
ტო განსხვავებული ხერხების მოძებნა, არამედ სიახლე რეჟისორი-
სა და მსახიობის მხატვრულ პოზიციაშიც. მან დაგვიტოვა მეტად
საყურადღებო მოსაზრებანი, რომელთაც პრინციპული მნიშვნე-
ლობა აქვთ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების თეატრალური განსა-
ხიერების საქმეში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნე-
ლობა ენიჭება დ. კლდიაშვილის წერილს გურგენიძის ქალისადმი.
წერილიდან ჩანს, რომ ერთ-ერთ სკოლას განუზრახავს „მსხვერ-
პლის“ დადგმა. მწერლისთვის უთხოვიათ რჩევა-დარიგება, რაზე-
დაც მას დამდგმელისათვის მეტად საინტერესო პასუხი გაუცია.
იგი წერს:

„პიესის გამოგზავნა ამ ხანად საჭირო არ არის, როგორც გაქვთ
გაკეთებული, ისე ითამაშეთ... მიიღეთ მხოლოდ რამდენიმე რჩევა:
ერიდეთ გრძელ მონოლოგებს, ამასთანავე, ალაპარაკეთ, მაგალი-
თად. ფეფენა, არა როგორც მტარვალი, არამედ როგორც თვითონ
მსხვერპლი, ბნელი, გაწვალებული ცხოვრების მსხვერპლი, დატან-
ჯული, გაკაყეებული. ერთი სიტყვით, იმის მთხოვნელი ვიქნები, რომ
მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპლად
ეწირება ადამიანი, გაბარებთ ფეფენას — უდიდეს მსხვერპლს ამ
სიბნელისას, იგი გაკაყეებულია, გულგაქვავებულია ცხოვრებისა-
გან და არასდროს ცუდი ადამიანი არაა... გაწრთვენით მისი გამოძ-
სახველი არტიტი ისე, რომ ეს დაინახოთ იმ სცენაში, როცა იგი

მიდის ავადმყოფ მარინეს სანახავად. ერიდეთ ერთი სიტყვით გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყველანი მსხვერპლად ეწირებიან ცხოვრებას, რომლის განათებისა და განკარგებისათვის უნდა ვმუშაობდეთ“¹.

ეს არის დ. კლდიაშვილის თეატრალური ნააზრევის მთელი ტრაქტატი. აქ ჩანს მწერლის პოზიცია, თუ როგორ უნდა იქნეს წარმოდგენილი სცენაზე მისი ნაწარმოები, მოცემულია სპექტაკლის „გასაღები“, რომელიც მხოლოდ მისი შემოქმედების ბუნებას მიესადაგება.

წერილიდან განხილვისათვის უნდა გამოვყოთ რამდენიმე მომენტი:

1. მწერლის აზრით, სცენაზე ისე უნდა გამოისახოს „მჩაგვრელი სიბნელე“, როგორც სოციალური საფუძველი ადამიანის უბედურებისა, რომ ნაწარმოებში იგრძნობოდეს ცხოვრების „განკარგების“ იმედი.

დ. კლდიაშვილთან „მჩაგვრელი სიბნელე“ ფართო ცნებაა. მწერალს ის კი არ აწუხებს, რომ „შემოდგომის აზნაურები“ ტოვებენ ასპარეზს, არა. მას, როგორც ჰუმანისტსა და პატრიოტს, აფიქრებს ქართველი კაცის ბედი, რომელიც „მალალი ძაბვის“ ორმხრივ „დაწოლას“ განიცდის — ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა და ადამიანის პიროვნების უპერსპექტივობა ახალ კაპიტალისტურ ურთიერთობაში. ამ წინააღმდეგობაში მოხვედრილი ადამიანი იბრძვის კიდევ, მაგრამ მაინც მარცხდება, რადგან მისთვის ჯერ კიდევ ნათელი არ არის ბრძოლის გზები და საშუალებები. „ყველანი ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“, — ასეთია ხვედრი თითქმის ყველა მისი გამორისა.

ქართველმა მწერლებმა (გ. ტაბიძე, ვ. ბარნოვი, ვ. კოტეტიშვილი, კ. მაყაშვილი, შ. დადიანი, გ. ქუჩიშვილი და სხვ.), დ. კლდიაშვილს 1920 წელს, მის იუბილეზე ადრესით ასე მიმართეს: „პირზე ღიმილით, გულში სევდით, მაგრამ მუდამ გამამხნევებელი შეძახილით მიდიოდით მტკიცე ნაბიჯით“². და მართლაც, მისი განუშორებელი ღიმილი, სევდა და გამამხნევებელი შეძახილი — ეს არის მთელი კიდევანო მწერლის შემოქმედებისა. ამიტომ იგი თეატრში

¹ „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1962, № 114.

² ლიტერატურის მუზეუმის ფონდი, 14650—53.

მოთხოვდა თამაშის განსხვავებულ მანერას. ამ სტილს მწერალმა შემდეგ „მოსიყვარულე გამომსახველი“ უწოდა, ხოლო თვით სპექტაკლს „სიყვარულიანი დრამა“.

ამრიგად. წამოიჭრა დ. კლდიაშვილის თეატრალური ესთეტიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი.

2. საკითხი ეხება ისეთი მსახიობის შერჩევას და „გაწრთენას“, რომელიც მსხვერპლად შეწირული ადამიანების „მოსიყვარულე შემსრულებელი“ იქნება სცენაზე.

3. დ. კლდიაშვილი არ იცავს ადამიანების ბოროტებად და კეთილებად დაყოფის პრინციპს. იგი აქაც ემიჯნება გ. ერისთავის სკოლას. მისი გმირების „აბსოლუტური ვნება“ (ენგელსი) არ არის ერთი რომელიმე თვისება, როგორც ესაა, მაგალითად, მოლიერთან (ეფენი — სიძენწე). თვით ისეთი შედარებით მკვეთრად გარკვეული უარყოფითი ტიპიც კი, როგორც აბესალოა, არსებითად მსხვერპლად ეწირება თავისი კლასის სულიერ დანაღებულსა და მის მიერვე გამოგონილ სიცრუეს. მასშიაც არის გაორება და წინააღმდეგობა, რომლის ფესვებიც იმ დროის თავისებურებაშია საძიებელი და არა დ. კლდიაშვილის „მხატვრულ შეცდომაში“, როგორც ეს მაჩინდა „ივერიის“ ერთ ანონიმ რეცენზენტს (1902, № 223).

4. დ. კლდიაშვილი პიესის თეატრალურ ანუ სცენურ მხარეს რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ეს მის პიესებშიც კარგად ჩანს, მაგრამ „მერიხადმი“ გაგზავნილ წერილში არის ასეთი ფრაზა — „ერიდეთ გრძელ მონოლოგებს“. აქ, პირველ რიგში, მწერალი ინსცენირებისათვის დამახასიათებელ ნაკლზე მიანიშნებს. ამასთანავე: ნაგრძნობია მოქმედების ინტენსივობა, როგორც აუცილებლობა თეატრალური ნაწარმოებისათვის.

დ. კლდიაშვილის თეატრალური შეხედულებანი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა ილიასა და აკაკის იდეებითაა შთაგონებული. იგი ისეთივე სიყვარულითა და თავდადებით, მაღალი ეროვნული შეგნებით ემსახურებოდა თეატრს, როგორც ეს ქართული მწერლობის დიდებულ ტრადიციას ეკადრებოდა. დავითი, ილიასა და აკაკის მსგავსად, დიდი გულისხმიერებით ესარჩლებოდა და უზმარებოდა ქართული თეატრის ქურუმთა შრომას. მისი გამამხნეებელი, თბილი, „ენერჯის გამაღვიძებელი სიტყვა“ ხშირად ისმოდა პრესის ფურცლებზე. ბრძოლა ქართული თეატრის ორ ტენდენციას. ორ სტილს შორის კიდევ უფრო აშკარა ხდება. მ. ქორელი

სპექტაკლსაც კი დგამს („ძველი თეატრის გასამართლება“). ამასთანავე, რუსულ თეატრალურ კულტურას ნაზიარები ქართველი მოღვაწეები აცხოველებენ ბრძოლას თეატრის განახლებისა და გადახალისებისათვის. სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება ახლის ძიება, ძიება, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სულისა, შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად. ეს არის მძიმე, მაგრამ აუცილებელი გზა თეატრის განახლებისათვის. „ახალი გზით მოსულ სცენის მუშაკს, — წერს შალიკაშვილი, — უფრო ძნელი ამოცანა არგუნა ცხოვრებამ, ვიდრე მათ წინაპართ ჰქონდათ. „სამშობლოსა“ და „და-ძმის“ გმირთა დამახასიათებელ მსახიობებს სახელმძღვანელოც ხელთა ჰქონდათ. ესეც არ იყოს, ყოველ ქართველში სუფევს ლევან, სვიმონ, გაიოზ და ოტია... „ხანუმას“ და „ხათაბალას“ ტიპებით სავსეა ავლაბარი და ანჩისხატი. მეტერლინკის, პშიბიშვესკის და სხვა მწერალთა ტიპები კი თვით ავტორების სულისა და გულს სიღრმეში უნდა ეძიო. სტრიქონს შუა უნდა ამოგლიჯო დედააზრი და ერთი რომელიმე სიტყვიდან შექმნა მთელი პიესის სული და საერთო პარმონია“¹. აქ უკვე ჩნდება ახალი ნიუანსი. ჩანს, რომ ლ. მესხიშვილის რომანტიკული სკოლა არაა ერთსახოვანი. მის წილში იბადება ახალი განშტოება, რომელიც ფსიქოლოგიურ რეალიზმს ემყარება. „სამშობლო“, „ლალიტი“, „არსენა“ ერთი გზა იყო ქართული თეატრისა. მეორე — „ხანუმა“, „გაყრა“ და „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ამ ძირითად ტენდენციებს შორის ახალი საუკუნის დასაწყისში თანდათან გამოიკვეთა მესამე — ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი.

ვ. გარიკის წერილში, „თანამედროვე მსახიობი და მისი ტრაგედია“, როგორც სათაურიდანვე ჩანს. შეშფოთებული ტონი იგრძნობა. ამაში არ არის იგი ორიგინალური. ბრძოლა მსახიობსა და რეჟისორს შორის ახალ ფაზაშია შესული. ზოგიერთი რეჟისორი ქმნის პირობით თეატრს და მას ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავს. ვ. გარიკი სხვა წერილში იმ რეჟისორებს ვს. შეიერპოლდსაც უმატებს. მას მიაჩნია, რომ მეოცე საუკუნეში რეჟისურის აღზევებამ შეაჩერა აქტიორული ოსტატობის განვითარება. თეატრის ისტორიამ კი პრაქტიკულად სულ სხვა დაამტკიცა. მაგალითად, ქართულ თეატრ-

¹ ვ. შალიკაშვილი, წერალები, მოგონებები, თბ., 1962, გვ. 64.

ში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის რეჟისურამ გამოავლინა და დიდ სიძალღეზე აიყვანა ახალი აქტიორული თაობა.

XX საუკუნის ქართულ თეატრში პირველ ორ ათწლეულში ძირითადად „სულიერი რეალიზმის“ ტენდენციასა გაბატონებული. ქართული პროფესიული რეჟისურის დონეს ქმნიან: ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი. ყველა ისინი არსებითად ერთი მხატვრული პლატფორმის რეჟისორები იყვნენ. მათგან განსხვავებული პოზიცია ეჭირა მხოლოდ სანდრო ახმეტელს.

ქართულ პროზასა და დრამატურგიაში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური ნაკადი ქართული რეჟისურის მხარდაჭერას პოულობს. პირველი პროფესიონალი რეჟისორების მხატვრული ორიენტირი მრავალმხრივ თანახმიერია ამგვარი ლიტერატურისა. სამხატვრო თეატრის პრინციპებისადმი ქართველი რეჟისორების გამორჩეული ყურადღება, სწორედ ამგვარი ლიტერატურისადმი მხარდაჭერასაც გულისხმობს.

ქართულმა თეატრმა დიდი გზა გაიარა სულ რაღაც ოც წელიწადში. ეს იყო მძაფრი წინააღმდეგობების წლები. თეატრში ხდებოდა ახლის ძიება, ძველის აქტიური კონსერვაცია, მათი კონტრასტული შეპირისპირება, რწმენის განმტკიცება და იმედგაცრუება, დაშვება და ამადლება, რეალიზმის, ნატურალიზმის, სიმბოლიზმის ტენდენციების უცნაური შერევა და „საერთო პლანში“ გათქვეფა. მათი შინაგანი წინააღმდეგობანი, ძველი სცენური აქსესუარების განახლების მცდელობა, მაყურებლის განწყობილებათა ხშირი მონაცვლეობა, გასტროლიორთა სპექტაკლებისაგან წარმოქმნილი იმპულსები, ქართველ მოღვაწეთა აქტიური საქმიანობა — ყველაფერი ეს არსებითად წარმოდგენდა ქართული თეატრის განმანახლებელ მოძრაობას. მაგრამ როგორი ფორმითაც არ უნდა გამოვლენილიყო, ფაქტია, რომ ქართული თეატრი მოქმედებდა, მოუსვენრობას შეეპყრო იგი. მას არც ძველებურად ცხოვრება შეეძლო და არც მთლად ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი მომავალი. ამ გარდამავალ პერიოდში, ახალი ეპოქის წინააღმდეგ, თეატრისათვის ყველაზე ნათელი ის იყო, რომ მას ღრმად სწამდა გარდაქმნის აუცილებლობა. „ან უნდა ვიყოთ ისე, როგორც შეპფერის ერს, ან არადა სულ მოვისპოთ“, — აცხადებდნენ ქართული თეატრის მოღვაწენი. ისინი კარგად გრძნობდნენ თავიანთ

ისტორიულ მისიას. „ძველებური ენით, ძველებური ხერხით, ძველებური ფერადებით დღეს თეატრს ლაპარაკი აღარ შეჰფერის“¹. — აღნიშნავდა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“.

დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ ხელი შეუწყო თეატრის მომთხოვნელობის ამადლებას, გამოაფხიზლა მისი შემოქმედებითი ძალები, განუმტკიცა რწმენა განახლებისათვის. საქართველოში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკური პროცესები და, მეორეს მხრივ, რუსეთის რევოლუცია, პოხიერ ნიადაგს ქმნიდა თეატრის გარდაქმნისათვის. იგი კარგი ფსიქოლოგიური შემზადებაც იყო ახლის ძიებისათვის.

თეატრის განახლებისათვის ბრძოლის მეთაურები რეჟისორები იყვნენ. მათ შორის ალ. წუწუნავას ლიდერის მდგომარეობა ეჭირა. „წუწუნავას შემოქმედებითი პრაქტიკა მიჩნეული უნდა იქნეს ახალი პერიოდის დამწყებად ქართული თეატრისათვის“ (ა. დუდუჩავა). კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემდეგ არც ერთ რეჟისორს არ დაუმჩნევია ისე ღრმა კვალი ქართულ კულტურაზე, როგორც ა. წუწუნავას შემოქმედებას. მისი ხელი შეეხო დრამას, ოპერას და კინოს, სამთავეს წვდებოდა მისი ნიჭის ძალა. იგი წინ უძღოდა ქართული საბჭოთა თეატრისა და კინოს რევოლუციურ გარდაქმნებს. მან პირველმა შეამზადა საფუძვლები ამ დიდი გარდატეხისათვის. ეპოქის მოთხოვნილებების ზუსტი გრძნობით ანახლებდა ქართულ თეატრს, ატარებდა გაბედულ რეფორმებს (ხაზი ჩვენია. — ვ. კ.).

რეჟისორის როლის აღიარება, მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა და საზოგადოების დაინტერესება ახალი მხატვრული და ორგანიზაციული პრინციპების წინაშე აყენებდა თეატრს. თეატრში მოვიდა კოლექტივის ნების გამაერთიანებელი ძალა, მისი ორგანიზატორი, და ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარება ამერიიდან წარმოუდგენელი იყო პროფესიონალი რეჟისორის გარეშე.

მაგრამ რეჟისურა ხომ უფრო ადრეც არსებობდა? რა იყო ის ახალი, რაც ა. წუწუნავამ მოიტანა? ამ საკითხზეც ვპოულობთ პასუხს იმდროინდელ პრესაში. „აქ იყო კოლექტიური თამაში და არა კერძო მსახიობების. თვით სტატისტებიც ცოცხალ ადამიანებს ჰგვანდნენ და არა ტიკინებს და სადეკორაციო მასალას... ყველანი

¹ „თეატრი და ცხოვრება“ 1917, № 15.

თავის ადგილზე იყვნენ. ამიტომ საერთო მწყობრი თამაშის შთაბეჭდილება ფარავდა კერძო პირების ხელოვნურ თამაშს. თამაში მხატვრული იყო, „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით“ დადგმულ სპექტაკლში წუწუნავამ დაამკვიდრა ანსამბლი, „როგორც კოლექტიური მსახიობი“.

ეს იყო უდიდესი მოვლენა. წუწუნავასეული ანსამბლი ქართულ თეატრში წარმოადგენდა ახალ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპს, რომელსაც, თავის მხრივ, დიდი მორალური მნიშვნელობა ჰქონდა. ვამოხმდნენ ახალი აქტიორული ძალები. ფრთები მოეკეცა წამყვანი მსახიობის კანონს, შეირყა მისი „სულიერი დიქტატურა“ სცენაზე. საგრძნობლად შემცირდა გასტროლიორობა.

აღ. წუწუნავას დამსახურება ის არის, რომ მან ღრმად და საფუძვლიანად შეისწავლა სამხატვრო თეატრის მუშაობის პრინციპი. შესწავლილის გააზრება, გადამუშავება და ეროვნულ სამსახიობო ხელოვნებაში გამოყენება უთუოდ შეიძლებოდა. ასეც მოხდა. აღ. წუწუნავას შემოქმედება ანახლებდა ქართულ თეატრს. ხელს უწყობდა მისი პროფესიული ღონის ამღლებას. იგი მას ათავისუფლებდა სცენისმოყვარეობის, დილექტანტიზმის დანაშრევებისაგან. საბოლოოდ, თავისი არსით, ეს იყო თეატრის ორგანული ბუნების ცოდნის შედეგად წარმოქმნილი ძიებანი.

ა. წუწუნავა არის ქართული მხატვრული კინოხელოვნების პიონერი. მის სახელს უკავშირდება ქართული კინემატოგრაფიის განვითარების დასაწყისი. მან დაამკვიდრა ანსამბლის თეატრი და მკვეთრად გაემიჯნა ინდივიდუალიზმის ტენდენციებს. წუწუნავამ დაიცვა და განავითარა ქართული ხალხური თეატრალური შემოქმედების დემოკრატიული ტრადიციები.

ჩვენი მიზანი არ არის ყოველი რეჟისორის ნაამაგარის ცალკე გამოკვლევა. ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს თვით პროცესი, საერთო დინება, საერთო ტენდენციები და, რასაკვირველია, თითოეულის წვლილი ამ დინებაში.

ა. წუწუნავა და, საერთოდ, მისი თაობის რეჟისურა დიდად არის დავალებული ლ. მესხიშვილისაგან. ამბობენ, რომ ნ. გოგოლის „შინელიდან“ დაიბადა რუსული ლიტერატურის მთელი თაობა. იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ლ. მესხიშვილზეც. მისი „ხელიდან“ გამოვიდა ქართველ პროფესიონალ რეჟისორთა მთელი თაობა: აღ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი...

მათგან განსხვავებით ვ. შალიკაშვილი ხალასი არტისტული მონაცემებით გამოირჩეოდა. ამ თვალსაზრისით იგი უფრო ახლოს იდგა ლ. მესხიშვილთან. მასწავლებლის დარად იგიც დიდ დროს ახმარდა საკუთარი როლების მომზადებას.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მ. ქორელი წერდა: „როდესაც ისინი მთავარ როლებს ასრულებდნენ, მათი ყურადღების და ენერჯიის ნაწილი თავის საკუთარ როლს უნდებოდა“¹. ეს ერთნაირად შეეხება როგორც ლ. მესხიშვილს, ასევე კ. მესხსა და ვ. შალიკაშვილს.

მაგრამ არტისტული წარმატების გვერდით ისინი დიდად საინტერესო რეჟისორულ მოღვაწეობასაც ეწეოდნენ.

ვ. შალიკაშვილმა ორმოცდაათზე მეტი ქართული ორიგინალური პიესა დადგა. მის რეპერტუარში იყო: კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“, ვ. გუნიას „და-ძმა“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, „ოჯახი“, „სინათლე“, ი. სუმბათაშვილის „ღალატი“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, მან დადგა აგრეთვე ექვსი თავისი პიესა.

ვ. შალიკაშვილმა რეჟისორული მოღვაწეობა დაიწყო 1906 — 1907 წლების სეზონში. შემდეგ მოსკოვში გაემგზავრა და რეჟისორული მუშაობა განაახლა. 1910 წელს, მოსკოვიდან რომ დაბრუნდა, უკვე შემოქმედებითად მომწიფებული რეჟისორი იყო.

ეჟრნალი „თეატრი და ცხოვრება“ საინტერესო ცნობას გვაწვდის: „რეჟისორის საკითხი მუდამ შეადგენდა ჩვენი სცენისათვის საჭირბოროტო საგანს. გამგეობა ყოველივე ღონისძიებას ხმარობდა, ეს საქმე რიგიანად მოეწყო და ხარჯსაც არ ერიდებოდა, მაგრამ თბილისში ვერ იპოვა მან მომზადებული და ჩვენი სცენისათვის შესაფერი რეჟისორი, რომ მომავალში მაინც ეს ნაკლი აეცილებინა თავიდან. გამგეობამ ხელი შეუწყო ყოფილ რეჟისორს ვ. შალიკაშვილს წასულიყო მოსკოვში სარეჟისორო კურსებზე და გაველო იქ უმაღლესი პრაქტიკული სკოლა სამხატვრო თეატრში, რომლის ხელმძღვანელობასაც გამგეობამ შესაფერი თხოვნით მიმართა“.

ასეც მოხდა. ვ. შალიკაშვილი დიდი ხალისით შეუდგა მუშაობას. უკვე 1911 წელს გაიმართა რეჟისორის ბენეფისი, გაზეთებმა აუწყეს მასურებელს: „დღეს ქართულ თეატრში ბ-ნ ვ. შალიკაშვილის ბე-

¹ მ. ქორელი. მოგონებები, წერილები. თბ., 1969, გვ. 185.

ნეფისია. ერთი უერთგულესი მუშაკი ჩვენი სცენისა თავის საარტიკო დღეობას იხდის. ბ-ნი შალიკაშვილი, როგორც არტიტი, ახალგაზრდა არ არის, მაგრამ რეჟისორობის აქტიურ ხელმძღვანელობას დიდი ხანი არ არის რაც შეუდგა. მისი რეჟისორობით გაიმართა ყველაზე საინტერესო ორიგინალური წარმოდგენები „სიმახინჯე“ ბ-ნ შიუკაშვილისა, „მსხვერპლი“ ბ-ნ გედევანიშვილისა, „ნილილისტიკა“ ქ-ნ ეკ. გაბაშვილისა, „შემთხვევა“ ბ-ნ ი. ელეთერიძისა. ამას გარდა, შალიკაშვილმა დადგა ჰაუბტმანის „მზის ჩასვლის წინ“, ზუდერმანის „მშობლიურ ჰერქვეშ“ და „ივანობის დამე“. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, პ. იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, ვ. გუნიას „სიძესიმამრი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ და მრავალი სხვა“.

ვ. შალიკაშვილმა, როგორც სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ნაზიარებმა რეჟისორმა, დიდი ყურადღება დაუთმო სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმას სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა საზოგადოებამ: „წარმოდგენაში სულ ახალგაზრდობა ღებულობდა მონაწილეობას. უნდა გამოტეხით ვთქვათ, რომ ამნაირი მწყობრი თამაში, ყოველი როლის შეგნება, ფსიქოლოგიური მომენტების შესწავლა-გადმოცემა თბილისის სცენაზე იშვიათად გვინახავს. ისე კარგად ჩაიარა პიესამ, რომ ცალკე ამსრულებლებზე არას ვიტყვი იმის გარდა, რომ ამნაირი მუშაობა ჩვენს მეღპომენას ძალიან გაახარებს“¹.

ანსამბლის საკითხის გადაწყვეტას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ თეატრში, სადაც გამეფებული იყო გასტროლიორული სისტემა, ერთი მსახიობის გამორჩევის ტენდენცია. ამგვარ პირობებში მართლაც გმირობა იყო ძლიერი ინდივიდუუმების „დამორჩილება“, მათი სურვილების შეფარდება სპექტაკლის საერთო ინტერესებისათვის. ცხადია, ანსამბლური თეატრისათვის ბრძოლაში ვ. შალიკაშვილი მარტო არ იყო. ამ საკითხში არსებითად ერთ პოზიციაზე იდგნენ ა. წუწუნავა და ვ. შალიკაშვილი. მიუხედავად მათი დამსახურებისა და შესაძლებლობის სხვადასხვაობისა, ისინი მაინც ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიდნენ ახალი თეატრალური პრინციპებისათვის ბრძოლაში.

¹ ეურნ. „ხელოვნება“, 1910, № 1, გვ. 13.

ვ. შალიკაშვილმა სამხატვრო თეატრისაგან ისწავლა დეტალე-ბისადმი გულმოდგინება და სიზუსტე გმირის სოციალური ყოფის გადმოცემაში. იგი „იყო რეჟისორი ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის“ (ი. იმედაშვილი). მან სხვა ქართველ „მხატვლებთან“ ერთად დიდი როლი შეასრულა ახალი თეატრალური ნორმების შექმნაში. იგი ესწრაფოდა ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გამოხატვას, ცდილობდა თეატრის ხალხურობის, მისი დემოკრატიული საფუძვლების განმტკიცებას. მას ჰქონდა შინაგანი წინააღმდეგობანიც, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ პიროვნული, მისი ხასიათის შედეგი. მასში ჩანდა ეპოქის თავისებურების ძლიერი გავლენა. რეჟისორის ფაქიზი, მგრძნობიარე ბუნება ღრმად გრძნობდა თავისი დროის კონფლიქტებს, სულიერ რყევებს, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის მთელ სირთულეს.

ვ. შალიკაშვილი როგორც რეჟისორი, მსახიობი და დრამატურგი, ფსიქოლოგიური რეალიზმის პოზიციებზე დგას. იგი იმდენად დაჯინებით ეძებდა ქართული თეატრის განახლების გზებს, რომ მისთვის სიმბოლისტური და თვით დეკადენტური ჰქვსებიც კი მისაღები იყო, თუ მას განმანახლებელი სული შეჰქონდა თეატრში. ზოგჯერ განახლება წმინდა აქტიორული ტექნიკის სფეროში ხდებოდა, ზოგჯერ მხატვრობაშიც. მაგრამ მთავარი მაინც ნაწარმოების ესთეტიკური იდეალი, მისი აზრის დამამკვიდრებელი პათოსი იყო. შალიკაშვილი ძალიან ფართო ასპექტით უყურებდა რეალიზმს და ზოგჯერ, შესაძლოა, ვერც კი გრძნობდა, თუ როგორ აფართოებდა მისი შემოქმედება ქართული თეატრის პორიზონტს.

„ქართულმა თეატრმა, — წერდა იგი, — თავისი ეკლიანი გზა გმირულად განვლო და თავისი დროშა დღემდის მოიტანა იმ სახით; რა სახითაც იგი პირველად აღმართა. ცხოვრება შეიცვალა! ძველი დაინგრა და ამ ნანგრევებზე ახალი ცხოვრება შენდება. ძველი ქართული თეატრიც ამ უთანასწორო ბრძოლაში დაღლილ-დაქანცული; ღონემიხდილი, უკანასკნელ -სულისკვეთებას განიცდის. ახალ ცხოვრებისათვის ძველი სახის მატარებელი აღარ არის. თვით ცხოვრებამ უბრძანა მოკვდიო და ისიც კვდება, მაგრამ მოგეხსენებათ, სიკვდილს ახალი სიცოცხლე მოსდევს, თვით სიკვდილი შობს ახალ სიცოცხლეს და აი, ახალმა ცხოვრებამ, ძველის მემკვიდრემ მოგიწოდათ თქვენ — ახალგაზრდებს“.

ამ დრამატულ სიტყვაში დიდი ტკივილი და დიდი სიმართლეა გამხელილი. იმხანად მართლაც კრიზისი ჰქონდა ქართულ თეატრს. ძველი თაობა, ღვაწლმოსილი კორიფეები წელთა დაღმართს დაეშვნენ და ძველებურად აღარ ბრწყინავდნენ. ასპარეზზე კი ჯერაც არ ჩანდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა. ნიჭიერი რეჟისორები სხვადასხვა გზით ცდილობდნენ ქართული თეატრის აღორძინებას, კმნიდნენ ცალკეულ. საინტერესო სპექტაკლებს, ამზადებდნენ ნიადაგს განახლებისათვის.

ვ. შალიკაშვილმა ადრეც წამოაყენა ქართული თეატრის განვითარების თავისებური გეგმა. იგი ექვსი მუხლისაგან შედგებოდა:

1. უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიქმნას თანხა უძლური და დაავადებული სცენის მუშაკთა უზრუნველსაყოფად, 2. გაიხსნას ქართული დრამატული სკოლა შემდეგის პროგრამით: ქართული დიქცია, ვარჯიშობა, ცეკვა, პლასტიკა, სიმღერა, ქართული და უცხო ლიტერატურა და სხვ. 3. გაიმართოს ხოლმე არტისტებისათვის და მოწაფეთათვის ლიტერატურული საღამოები, რეფერატები, ლექციები და სხვ. 4) გამოიცეს პერიოდული პიესები იაფ ფასში, რომ პროვინციულ სცენის მოყვარეთათვისაც ხელმისაწვდომი იყოს, როგორც ფასით, ისე ტექნიკითაც. ამრიგად ხალხში გავრცელდეს ეროვნული დრამატული ლიტერატურა, 5) ნიჭიერი მსახიობნი თუ მოწაფენი გაიგზავნონ სატახტო ქალაქებში თეატრებისა და არტისტების სანახაუდა¹.

როგორც ვხედავთ ვ. შალიკაშვილი ქართული თეატრის მეტად საჭირბოროტო საკითხებს ეხება.

რეჟისორის პრაქტიკული მოღვაწეობა ახლოს იდგა მის თეორიულ ნაზრევთან. იგი სპექტაკლში იცავდა ანსამბლურობის პრინციპს და თეორიულად განმარტავდა მის არსს. „ახლა მაყურებელს, — წერდა იგი, — ერთი-ორი მსახიობი კი არ უნდა სცენაზე, მას უნდა საერთო ანსამბლი. პიესა, მისი შინაარსი, ავტორის იდეა და პასუხი იმ საჭირბოროტო საკითხებზე, რომელსაც ცხოვრება ყოველ ხუთ წუთს აყენებს“... და კიდევ, „ერთი დამსახურებული არტისტი რეჟისორმა დააჯარიმა რეპეტიციაზე მოუსვლელობისათვის. რა თქმა უნდა, იწყინა, როგორ შეჰკადრეს — „მე გასტროლი-

¹ ვ. შალიკაშვილი. წერილები, მოგონებები, 19, გვ. 49.

ორს ვარ და მოვალე ვარ მოვიდე მხოლოდ ორ უკანასკნელ რეპეტიციასზეო“.

გასტროლიორული სისტემისა და ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა შალიკაშვილისათვის ახალი თეატრალური ნორმების, მისი ესთეტიკური იდეალების დაცვას ნიშნავდა. იგი ბოლომდე შეუპოვებელი იყო. მაგრამ შალიკაშვილის შემოქმედება არ ყოფილა სწორხაზოვანი. პირველ ხანებში მას ჯერ კიდევ საეცებით ნათლად არ ესმოდა ყველა „იზმის“ ბუნება, იგი იმდენად ერთგული რეალისტი იყო, რომ ვერ წარმოედგინა მისგან გადახვევა. რთულ პირობებში მოუხდა მოლვაწეობა და თავისი დროის სირთულე აღიბეჭდა მის შემოქმედებაშიც.

ვ. შალიკაშვილი შესანიშნავი რეჟისორ-პედაგოგი იყო. აკაკი ვასაძე წერს: „პირველად სწორედ რომ ბატონ ვალერიანისაგან გავიგე ზოგი რამ სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების“ შესახებ, მან ამიხსნა, აგრეთვე, თუ რას ნიშნავს სცენაზე ქვეტიქსტი, მიზანი, გამოსახვის საშუალება, ხასიათი, გარდასახვა, ბიოგრაფია და სხვა“¹.

ვ. შალიკაშვილი მიიწვიეს გ. ჭაბადარის სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგად. ვ. შალიკაშვილის მუშაობის სტილი განსხვავდებოდა გ. ჭაბადარისაგან, რომელიც საფრანგეთში განსწავლული კაცი იყო და მარჯვედ იყენებდა ფრანგული თეატრის გამოცდილებას. ვ. შალიკაშვილი კი უფრო სამხატვრო თეატრის მეთოდს ანიჭებდა უპირატესობას. ეს გარკვეული სხვადასხვაობა კარგად აქვს შენიშნული იმჟამინდელ სტუდენტს აკაკი ვასაძეს. იგი წერს: „გიორგი ჭაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რიტმის გამოკვეთას, ვალერიან შალიკაშვილი კი, როგორც სამხატვრო თეატრის მიმდევარი, ლექსთა კითხვის დროს, რიტმს არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა“². ვ. შალიკაშვილის მუშაობის მეთოდში უმთავრესი იყო ბუნებრიობა. იგი იბრძოდა ყოველგვარი ზეაწეულობის, პათეტიკურობის წინააღმდეგ. სცენაზე მოითხოვდა საუბრის კილოს და არა წარმოქმისას. ვ. შალიკაშვილმა რეპეტიციები დაიწყო ი. გედევანიშვილის „სინათლეზე“ (ჯერ კიდევ 1914

¹ აკ. ვასაძე. მოგონებები. ფიქრები, თბ., 1977, გვ. 99.

² იქვე. გვ. 40.

წელს დადგა „სინათლე“ და დიდი წარმატებაც ხვდა!), მაგრამ მანამდე კარგად შეამზადა ახალგაზრდობა ახალსა და ძნელ საქმესთან შესახვედრად. დრამატული სტუდიის გახსნისას სტუდიელებს მიმართა სიტყვით: „...არ არსებობს დიდი და პატარა მსახიობი! ხელოვნებაში ყველანი თანასწორნი უნდა ვიყვნეთ, ყველამ უნდა ერთი სულით, ერთის გულით უნდა ვემსახუროთ მას. არ არის დიდი და პატარა როლები, არიან ნიჭით დიდი და პატარა მსახიობნი. ნიჭიერი მსახიობი პატარა როლს ისე ითამაშებს, რომ უნიჭო მსახიობს, დიდი როლის მოთამაშეს სრულიად დაჩრდილავს“. ეს ხომ კ. სტანისლავსკის პრინციპის დაცვაა!...

ვ. შალიკაშვილს სურს, რომ ახალგაზრდები გაერთიანდნენ რწმენით, იცოდნენ რომელ ღმერთს აღიარებენ, საით მიდიან. „ბატონებო! — მიმართავდა მათ, — ყოველ თქვენთაგანს უნდა ესმოდეს სად მიდის, ან რომელ მოძრაობას აღიარებს. ვინც მოდიხართ სრული შეგნებით, მტკიცე რწმენით აღტურვილი, სიხარულით, გულგაშლით მიგიღებთ“!

ვ. შალიკაშვილი რწმენას გამოთქვამს, რომ გ. ჯაბადარის ხელმძღვანელობით სტუდია გაამართლებს მოლოდინს.

დიდ სულიერ მოძრაობაში ისტორიამ რეჟისორს დაავალა გართულებული თეატრალური ცხოვრების მეთაურობა. ქართველმა რეჟისორებმა უყოყმანოდ მიიღეს ეს ისტორიული მისია და პირდაპირ, ვაჟკაცური შემართებით, საშური თავდადებით დაიწყეს მისი განხორციელება. საქმის წარმატებას თითქმის ყველაფერი უშლიდა ხელს. მძიმე მატერიალური პირობები, უბინაობა, სახელმწიფოსაგან გულგრილობა... გადასაწყვეტი იყო ათასი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრობლემა, საჭირო იყო ყველაფრის კარგად მოაზრება. მაყურებელი კი ვერ ითმენდა, არ ითმენდა დროც. ყველაფერი სასწრაფოდ უნდა მოგვარებულყო. 1917 წლის 30 აპრილს გაიმართა მსახიობთა ყრილობა პროფესიული კავშირის დასაარსებლად. ყრილობას მიესალმა რეჟისორი ალ. წუწუნავა, კავშირის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა კ. ანდრონიკაშვილი. საბჭოს წევრებად არჩეულ იქნენ შ. დადიანი, ვ. შალიკაშვილი და სხვები. როგორც ვხედავთ, ძირითადად რეჟისორები მეთაურობდნენ ყრილობის საქმიანობას. შედგა 1917—18 წლების სეზონის სამუშაო

¹ ვ. შალიკაშვილი, წერილები, მოგონებები, გვ. 101.

გეგმა. შეიმუშავეს საინტერესო რეპერტუარი. თეატრის რეჟისორად მიიწვიეს ვ. შალიკაშვილი. სეზონი გაიხსნა ვ. შალიკაშვილის პიესით „გადაჭრილი მუხა“, დაიდგა ნ. შიუკაშვილის „სულელი“. ამავე პერიოდში მ. ქორელმა ქუთაისში დიდი წარმატებით დადგა იგივე პიესა. თბილისის თეატრში ამ ერთ სეზონში დაიდგა ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, უ. შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჩულება“, გ. ჰაუპტმანის „მეეტლე ჰენშელი“, ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ვ. გუნიას „აღლუმი“, „დაძმა“, გ. სუნდუკიანის „პუპო“, ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“ და სხვა. როგორც ვხედავთ, ერთობ ჭრელი იყო რეპერტუარი, თეატრს არ ჰქონდა თავისი სახე, არც სპექტაკლები გამოირჩეოდა განსაკუთრებული სიახლით. აკ. ფაღავა გულისტკივილით წერდა: გასული წლის ანგარიში ქართული თეატრისა მაინცდამაინც ვერ არის სანუგეშო, მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც თვით ცხოვრებაში მოახდინა რევოლუციამ და ამით თეატრის ცხოვრებაც შესცვალა“¹.

მომთხოვნელობის მკვეთრი ამაღლება თვით ცხოვრებით იყო გაპირობებული. ამასთანავე, ქართველი რეჟისორები დიდად განათლებული, თავისი დროის თეატრალური ცხოვრების კარგი მცოდნე ადამიანები იყვნენ და, ბუნებრივია, რომ კრიტიკულად უყურებდნენ ქართული თეატრის განვითარებას. თეატრს კი უჭირდა აპყოლოდა ცხოვრების რიტმს, მის ცვალებად განწყობილებებს. როგორც იტყვიან, პირდაპირ სულის მოთქმას არ აცლიდნენ თეატრს, იმდენ ცვლილებებს მოითხოვდნენ მისგან. თეატრს კი არ შეეძლო ერთბაშად ყველა პრობლემის გადაწყვეტა. ერთმანეთში გადაიხლართა ორგანიზაციული და შემოქმედებითი საკითხები. პირველადი მნიშვნელობა ჰქონდა დასის სწორად ფორმირებას. თეატრს სჭირდებოდა ახალი ძალები. წარმოიშვა შეუთანხმებლობა ძველსა და ახალს შორის. ქართული რეჟისურა ცდილობდა მოეძებნა „ოქროს ხაზი“. შეექმნა ერთი მთლიანი მხატვრული ორგანიზმი, მაგრამ პრაქტიკულად ეს ერთობ ძნელი საქმე გახლდათ.

1918 წელს ა. წუწუნავას დაევალა შეედგინა სახელმწიფო დასი, რომელსაც თვიური ჯამაგირი ექნებოდა. ა. წუწუნავამ საამისოდ ჩაატარა მოსამზადებელი მუშაობა, მაგრამ მენშევიკურმა

¹ „სახალხო საქმე“, 1916, № 136.

მთავრობამ არ შეასრულა დანაპირები. ამ მოვლენის პარალელურად. იმავე წელს ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ, როგორც ვთქვით, დაარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. ჰრესას ეუწყა, რომ „სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით გამართავს იგი წარმოდგენებს ჯერ თბილისის სახაზინო თეატრის შენობაში და შემდეგ საკუთარ თეატრში. მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, რიტმს დალკროზის სისტემით, ფარიკაობას, გრიმს, ხმის დაყენებას და, ვისაც სასიძღვრო ხმა აღმოაჩნდება, — სიმღერას“¹.

სტუდიის დაარსება იყო ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი, არც ერთი თეატრალური რეფორმა არ ხდებდა ტკივილის გარეშე და ქართული თეატრის არც ეს ცვლილება მომხდარა უამისოდ. სტუდიის დაარსებამაც დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია. ერთმანეთში აირია სიხარული და სევდა, წარმატების ზეიმი და სინანული. ქართველი საზოგადოება გრძნობდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიძნელეებს, იგი ზოგჯერ ვერც ასწრებდა გარკვეული პოზიციის გამომუშავებას, მოვლენათა შეფასებას, იმდენად სწრაფად ხდებოდა ცვლილებანი.

ქართველ მსახიობთა კავშირმა, რომელიც ძირითადად ძველი მსახიობებისაგან შედგებოდა, შეადგინა დოკუმენტი — მიპართვა, სადაც ძალიან კარგად ჩანს იმეამინდელი თეატრალური ცხოვრების სურათი. წერილიდან ირკვევა, რომ მსახიობთა კავშირი ერთობ შეუშფოთებია სტუდიის გახსნას. ამის გამო სპეციალური წერილით მიუმართავს დრამატული საზოგადოებისადმი, რომელიც ამ საქმეს მეთაურობდა. ძველი მსახიობები მოითხოვენ, განემარტოთ თუ რატომ აღარ პატრონობს მათ დრამატული საზოგადოება. ისინი აყენებენ წინადადებას თბილისში შეიქმნას ორი დასი: „ქ. თბილისში შეუძლია არსებობა ორ ქართულ დასს, დაუბრკოლებლივ“, — წერდნენ ისინი. საზოგადოების ნაწილი წინააღმდეგი იყო ამგვარი შეცრთებისა, ნაწილს კი მაიჩნდა, რომ შეიძლება ერთგვარი კომპრომისული გზის ძიება. ძველი მსახიობები დეტალურად აღწერენ ყველა ამ თვალსაზრისს, აღწერენ საკითხის განხილვის მთელ ისტორიას. „ჩვენ დღესაც გვწამს, — წერდნენ ისინი, — ის მარტივი ცნება, რომ ერთს სახელმწიფოში და მის დედაქალაქში შეიძლება

¹ დ. ანთაძე, დღეები წარსულისა, თბ., 1962, გვ. 59.

იყოს ორი დასი, ერთი აკადემიური, დამცველი ძველი ტრადიციების, საცა უნდა შედიოდნენ ძველი პროფესიონალები და, მეორე კიდევ თეატრი ძიებისა თუ სხვა რამ მიმართულებისა“.

წერილში სავესებით ნათლად არის გამოკვეთილი ქართული თეატრის ორი ტენდენცია. ერთი ის, რომელიც მიისწრაფვის ძიებისაკენ, მეორე — „აკადემიური“, ტრადიციების დამცველი. პირველს ძირითადად ახალგაზრდები მეთაურობდნენ, მეორეს — ძველი თეატრის მსახიობები. ეს უკანასკნელნი არც ფარავდნენ, რომ მათი თეატრი არ იქნება ძიებისა და ექსპერიმენტების თეატრი.

მოვლენები ისე განვითარდა, რომ ძიების თეატრმა გაიმარჯვა. ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ მისი წინამძღოლობა ითავა. როგორც ჩანს, დასის ფორმირებაში გარკვეული როლი შეასრულა ალ. წუწუნავას სურვილმა. მაგრამ ეს იყო დროებითი მოვლენა. მალე მოხდა ძველისა და ახლის შერწყმა — დასის გაერთიანება.

მთელ ამ პროცესს ქართული რეჟისურა მეთაურობდა. ძალების ასეთი კონსოლიდაცია — ძველი და ახალი თაობის შემოქმედთა გაერთიანება, — გარკვეული თვალსაზრისით საჭირო საქმე გახლდათ. გადაწყდა მთელი რიგი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხებისა.

კ. სტანისლავსკი ა. ფადავას წერდა: „ძვირფასო აკაკი ნესტორის ძე! მე ისე წამოვედი, რომ ვერ მოვასწარი გამეზიარებინა თქვენთვის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდიაში ნახული რეპეტიციის შთაბეჭდილებები. სწორედ ამიტომ გწერ ჩემს საერთო აზრს. მე მგონია, რომ თქვენს ხელთ არის მეტად კარგი არტისტული მასალა. ჩანს მუშაობა“. სტანისლავსკის აზრით, მუშაობას აკლია სისტემატური ხასიათი. დარამატული ხელოვნება „ყველაზე მეტად საჭიროებს სისტემატურ ვარჯიშს, არა მარტო ფიზიკურს, არამედ სულიერსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი იწყობება დილეტანტის მდგომარეობაში. ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აბოლონის რალაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას მოეპოვებინა. ერთ თვეს მუშაობს, მეორე თვეს ისვენებს... ვირტუოზობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება...“

...შეინარჩუნეთ დიდხანს თქვენი საერთო ახალგაზრდული აღ-
გზნება, სიყვარული და პატივისცემა თქვენი ხელოვნებისადმი, რაც
წარჰოადგენს წარმატების საწინდარს; მთავარია, რასაც აკეთებთ,
თყოს დამარწმუნებელი და შინაგანად გამართლებული“, — დაას-
კვნის კ. სტანისლავსკი.

აკ. ფალავამ დიდი როლი შეასრულა დ. კლდიაშვილის ნაწარ-
მოებების დადგმაში. დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმამ მაყურე-
ბელს აგრძნობინა ქართული თეატრის დიდი პოტენციური შესაძ-
ლებლობა, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. „აკ. ფალავას სპექტ-
ტაკლმა, — იგონებს დ. ანთაძე, — ცხოველი გამოხმაურება ჰპო-
ვა. ხალხი აღტაცებაში მოჰყავდა ყოფითს ფორმებში გადაჭრილ
სპექტაკლს... განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს აქტიორებმა
და მთავარი სწორედ ეს იყო. ისინი თამაშობდნენ ბუნებრივად, კო-
ლორიტულად. მეტად საინტერესო, დაუვიწყარი სახე აბესალო სა-
ლამთაძისა შექმნა აკაკი ვასაძემ. ასევე დამაჯერებელი იყვნენ მიშა
ლორთქიფანიძე და შალვა დამბაშიძე. პატარა ეპიზოდურ როლში
საერთო ყურადღება მიიპყრო მიშა გელოვანმა. იგი მთვრალ იმე-
რელ აზნაურს თამაშობდა“.

აქტიორული ანსამბლის, დიდი და პატარა როლების ერთნაირი
ყურადღება და სრულყოფა სამხატვრო თეატრში მიღებული გა-
მოცდილებითაც იყო ნაკარნახევი.

ქართულ თეატრს უნდა მოენახა ახალი გზები. როგორც ამ წე-
რილიდან ირკვევა, ერთგვარი მუშაობა უკვე წარმოებდა. მწიფდე-
ბოდა შინაგანი პირობები თეატრის რეფორმისათვის. ამ მოსამზა-
დებელი, დიდი თეატრალური გადატრიალების წინაღვე იყო რამ-
დენიმე საუკეთესო დადგმა და, მათ შორის ა. ფალავას „ირინეს
ბედნიერებაც“.

რეჟისორის ნიჭიერების დასამტკიცებლად ყოველთვის არ არის
საჯალდებულო მრავალი სპექტაკლის წარმატება. ნიჭიერება ერთ
ნაწრმოებშიც მელავნდება. ა. ფალავას რეპერტუარიდან ასეთი
იყო დ. კლდიაშვილის პიესები.

ა. ფალავას თქმით, „ირინეს ბედნიერებას“ იგივე ბედი ეწია
თბილისის ქართულ თეატრში, რაც ა. ჩეხოვის „თოლიას“ პეტერ-
ბურგის ალექსანდრეს სახელობის საიმპერატორო თეატრის სცენა-
ზე. ორივე შემთხვევაში ჩავარდნის მიზეზი ამ ახალი პიესებისადმი
ტრაფარეტული მიდგომა იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე შემ-

თხვევაში ნაცადი და გამოცდილი მსახიობები თამაშობდნენ — ჩეხოვის პიესაში ვერა კომისარჩევსკაია, ხოლო „ირინეს ბედნიერებაში“ — ნატო გაბუნია.

აქ. ფალავამ მალე თავი დაანება ქართული დრამის ხელმძღვანელობას და მხოლოდ დამდგმელ რეჟისორად დარჩა თეატრში. 1920 წელს თავის განცხადებაში იგი წერდა: „მე, როგორც რეჟისორთა კოლეგიის წარმომადგენელს და სამხატვრო ნაწილის გამგეს, არა მაქვს საშუალება პირნათლად შევასრულო ნაკისრი მოვალეობანი და გთხოვთ გამანთავისუფლოთ ხელმძღვანელობისაგან“. აქაც ჩანს ნამდვილი მოღვაწე. მან გაცლა არჩია მოვალეობის ცუდად შესრულებას.

ქართული თეატრის რევოლუციურმა შემობრუნებამ სრულიად ახალი გზები გაუხსნა ჩვენს ეროვნულ თეატრალურ კულტურას, მაგრამ არც მას შემდეგ მინელებულა აქ. ფალავას რეჟისორული მოღვაწეობა. რეალისტი რეჟისორი სცენაზე ეძებდა ახალ საშუალებებს, თამამსა და მახვილ ფორმებს. 1924 წელს „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმას დიდი ინტერესით შეხვდა გაზეთი „კომუნისტი“. ფართოდ გამოეხმაურა სხვა გაზეთებიც. „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „რუსთაველის თეატრი დიდი ხანია ასე არ ამეტყველებულა მშობლიური განცდებითა და ფერებით...“

აქ. ფალავა კარგად იცნობდა სამხატვრო თეატრს, სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს. „მან ჩამოიტანა სამხატვრო თეატრის პრინციპები და მე პირველად ვიგრძენი ნამდვილი სცენური კულტურა და დისციპლინა. აკაკი ფალავამ შეამზადა ნიადაგი, რომ კოტე მარჯანიშვილს ასე უტბად აეწია ქართული თეატრი“ (ვ. ანჯაფარაძე). უდავოა, რომ აკაკი ფალავა „აქტიორთან მუშაობაში სამხატვრო თეატრის მიმდევარი და საქართველოში სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი პირველი პროპაგანდისტი იყო“¹.

ქორელი იყო ნოვატორული სულის მაძიებელი რეჟისორი. მან კჭონდა თავისი მხატვრული მრწამსი, დიდი პედაგოგიური ალღო. მან კარგად იცოდა თავისი ხალხის განწყობილება. ესმოდა მისი ფიქრისა და გრძნობისა. რეპერტუარსაც ამ თვალსაზრისით ადგენდა. ალ. იმედაშვილის ცნობით, მან „შემოიღო ისეთი პიესები, რომლებშიც საზოგადოებრივი ხასიათის საკითხები იყო დასმული.

¹ ნ. შვანგირაძე. თეატრალური ეტიუდები. თბ., გვ. 57.

ასე მაგალითად: იბენის „ნორა“, გორკის „უკანასკნელნი“, ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, შიუკაშვილის „სიმახინჯე“... ის ასწავლიდა არტისტებს თამაშის ახალ წესს და გამოზარდა მთელი თაობა. ქორელი ყოველთვის ებრძოდა ძველს, ჩამორჩენილ წესებს...

მ. ქორელის მუშაობის ხასიათისა და მისი მებრძოლი ბუნების გასაგებად ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფაქტია გორკის „უკანასკნელნის“ დადგმა ქუთაისში.

მ. ქორელი ფართო ერუდიციის რეჟისორი იყო და რეპერტუარიც მრავალფეროვანი ჰქონდა. იგი ერიდებოდა დიდ მასობრივ სცენებს, ზოგადი (და არა განზოგადებულ!) ვნებებისა და ემოციების გამომხატველ პიესებს. მისი სპექტაკლის გმირი თითქმის ყოველთვის კონკრეტული იყო. ვნება, სიყვარული, სოციალური ყოფა, პოლიტიკური იდეალი თუ ბოროტისა და კეთილის ჭიდილი მის სპექტაკლებში იხატებოდა თავისი კოლორიტით, თავისი ინდივიდუალური ნიშნებით. სპექტაკლებში მიღწეული იყო დეტალების სიზუსტე და განწყობილების სიმართლე. იგი მხატვრულად სუსტსა და საექვო გემოვნების პიესებშიაც კი ინარჩუნებდა გარკვეულ მხატვრულ დონეს. სწორედ ასეთი იყო ჰ. ზუდერმანის „ქვის მალელები“. ამ სანტიმენტალურ დრამას აკლდა რეალისტურობა. მის გმირთა განცდებში არის რაღაც მოგონილი და ნაკლებად დამაჯერებელი. თუმცა პიესამ ელვისებური სისწრაფით მოიარა მსოფლიოს თეატრები, მაგრამ მის მოწინააღმდეგეებს მაინც მიაჩნდათ, რომ მას ზუსტად შეეფერებოდა ზოლას სიტყვები: ის გვიხატავს ადამიანებს, რომლებიც არავის უნახავს და, გრძნობებს, რომლებიც არავის განუცდიან.

მაგრამ, ასეა თუ ისე, ზუდერმანის „ქვის მთლელებს“ მ. ქორელის დადგმით გულთბილი სტრიქონები უძღვნა გ. ქიქოძემ. „ეს დრამა, — წერდა იგი, — უკანასკნელ ორშაბათს სახალხო სახლის სცენაზე დაიდგა ბ-ნ ქორელის განმარტებით და ხელმძღვანელობით. ამ საღამომ დავგარწმუნა, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულ თეატრს დიდი ევოლუცია გაუყვებია განსაზღვრული მხრით. უწინ უცხო პიესები უფრო შაბლონურად იდგმებოდა. სტალი და კოლორიტი ნაკლებ იყო დაცული ინტერირსა, ტანსაცმელსა და დეკორაციებში. ყოველმხრივ სისრულესთან ახლაც შორს ვდგავართ, რასაკვირველია, მაგრამ წინსვლა მაინც აუცილებელია“. ხოლო ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმის გამო.

გ. ქიქოძე შენიშნავდა: „...ის დადგა მ. ქორელმა. ამ რეჟისორის ეტყობა დიდი ღირსება, რომელიც ასე გვაკლია: გემოვნების სი-
ფაქიზე და ესთეტიკური ზომის გრძნობა“¹.

ჩვენ აქ გავიხსენებთ მხოლოდ რამდენიმეს: ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ და ჰეიერმანსის „იმედის დაღუპვა“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერ-
პლი“ და შ. დადიანის „გუშინდელნი“, შიუტაშვილის „სულელი“
და ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“, ვ. კირშონის „პური“ და უ. შექსპირ-
ის „მაკბეტი“, ე. ტოლერის „კაცი — მასა“ და იბსენის „ნორა“,
ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ჰაუპტმანის „ჰანელე“ —
მრავალი სხვა.

1920 — 21 წლების სეზონი მ. ქორელის სპექტაკლით, შ. დადი-
ანის „გუშინდელნი“ გაიხსნა. „სპექტაკლში — წერდა დ. ანთაძე, —
მონაწილეობდნენ ჩვენი საუკეთესო ძალები, რომელთაც შესანიშ-
ნავად გაითამაშეს ეს ნიჭიერი კომედია. მსახიობები თამაშობდნენ
მონდომებით, შეწყობილად. ანსამბლურობა ამ სპექტაკლში საესე-
ბით იყო მიღწეული. სასაცილონი იყვნენ და თან გულისტკივილს
იწვევდნენ სცენაზე განსახიერებელი პერსონაჟები, ზედმიწევნით
რეალისტურად ისახებოდა მაყურებლის წინ ჩვენი რევოლუციამ-
დელი სოფლის ყოფა-ცხოვრება, მისი ჰირ-ვარამი. მოქმედება
მკვირცხლად ვითარდებოდა, გაისმოდა მოხდენილი დიალოგი, ყო-
ველი მოქმედი პირი მისთვის დამახასიათებელი ენით გადმოგვემ-
და თავის განცდებსა და ფიქრებს. სპექტაკლს ეტყობოდა მცოდნე
რეჟისორის ხელი. არა მარტო მსახიობთა შესრულებაში, მათ ცხო-
ველ ურთიერთობაში, არამედ მრავალ წერილმანშიც იგრძნობოდა
მ. ქორელის დაკვირვებული, გემოვნებით აღსაესე რეჟისორული
ზანერა: დადგმის სტილი ჰარმონიულად შეწყობილი იყო თვით
პიესის ბუნებასთან. მას ახასიათებდა სიმსუბუქე და სისადავე, სიმ-
კვირცხლე და თბილი. ოღნავ სევდიანი იუმორი. მსახიობები შესა-
ნიშნავად თამაშობდნენ“².

სპექტაკლის ამ ვრცელსა და ზუსტ დახასიათებაში შესანიშნა-
ვად ჩანს რეჟისორის მანერა, მისი წარმატების საფუძველი. სიმარ-
თლის მაძიებელი რეჟისორი არ ლალატობდა სიკბაბუქეშივე არჩე-

გ. ქიქოძე. რჩეულა. ტ. II, თბ., 1956 გვ. 238—243.

² დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1962, ტ. I, გვ. 82.

ულ გზას, მაგრამ იგი ახალი ეპოქის განთიადს გრძნობდა და, ბუნებრივია, მისი შემოქმედებაც კვალში უნდა ჩადგომოდა ცხოვრებას.

ლ. მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული კ. ანდრონიკაშვილის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლაც. 1910 წელს იგი, როგორც მსახიობი, მონაწილეობს მესხიშვილის მეთაურობით მოწყობილ დიდ საგასტროლო მოგზაურობაში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამ დროიდან ისმის კ. ანდრონიკაშვილის სახელი ქართულ თეატრში. მალე იგი თავს ანებებს მსახიობობას და რეჟისორულ მოღვაწეობას იწყებს. კ. ანდრონიკაშვილი დგამს ა. წერეთლის „თამარ ცბიერს“, გ. ერისთავის „დავას“, დ. ერისთავის „სამშობლოს“, შ. დადიანის „ვარამს“, სოფოკლეს „ანტიგონეს“ და სხვ. კ. ანდრონიკაშვილი იყო ქართველ მსახიობთა მეოთხე (1920 წ. 10 მაისი) ყრილობის თავმჯდომარე. იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, აკ. ფაღავა ის რეჟისორები იყვნენ, რომლებიც ქართულ თეატრში ამკვიდრებდნენ განცდის ხელოვნებას. ისინი ბოლომდე ერთგული დარჩნენ „სულიერი რეალიზმისა“. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლის შემდეგ, პირობითი თეატრის აღზევების პროცესში ისინი რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ. წასვლას წინ უძღოდა ამ ორი ტენდენციის პრაქტიკული დაპირისპირება. ყველაზე უკეთ იგი გამოვლინდა მ. ქორელის მიერ „კაცი — მასას“ დადგმის დროს. აგრეთვე ა. ფაღავას მუშაობაში „ოტელოს“ მხატვარ ა. ზალცმანთან.

ა. ფაღავამ „ოტელოს“ მხატვრად მიიწვია ა. ზალცმანი. რეჟისორმა თითქმის ისე დაასრულა მუშაობა, რომ მხატვარს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ესკიზები მიტანილი. ა. ზალცმანმა არ გაიზიარა აკ. ფაღავას მითითება, რომელიც მხატვრისაგან მოითხოვდა გარემოს ისტორიულ სიზუსტეს, ყოფითი დეტალების ყოველმხრივ დაკონკრეტებას. ა. ზალცმანი კი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო. პირველივე ესკიზი, რომელიც მან რეჟისორს უჩვენა, ფაღავას მიერ დაწუნებულ იქნა. აკ. ვასაძე წერს: „აღუქსანდრე ზალცმანი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო და როგორც დეკორაციას, ასევე ტანსაცმელსაც ფერთა ვარიანტების მეშვეობით შთამბეჭდავსა და ეფექტურს ხდიდა. იმეამად თეატრში და დეკორატიულ ხელოვნე-

ბაში ფერის დანიშნულება დიდად არავის ესმოდა და, რა გასაკვირია, თუ აღრნიდელი სამხატვრო თეატრის მიმდევარ რეჟისორს აკაკი ფალავას „აბრადაკაბრად“ მოჩვენებოდა ზალცმანის ზემოხსენებული ესკიზი და მხატვრისაგან მოეთხოვა ისტორიული გარემოს ზუსტი აქსახველი დეკორაცია გაეკეთებინა¹. მხატვრული პოზიციების ეს სხვაობა პრინციპული მნიშვნელობისაა. იგი კიდევ უფრო ნათლად გამოვლინდა კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის მუშაობაში ე. ტოლერის პიესაზე. მ. ქორელს თითქმის დამთავრებული ჰქონდა „კაცი—მასაზე“ მუშაობა, როცა კ. მარჯანიშვილი ჩაერია რეპეტიციებში. აკ. ვასაძის ცნობით, კ. მარჯანიშვილმა შეიღო რეპეტიცია ჩაატარა და არსებითად შეცვალა სპექტაკლის ხასიათი. „სპექტაკლის პირველსავე სცენაში განსაზღვრა მან იდეური მიზანდასახულება და აზრობრივი აქცენტები. პირველ სურათში ნაჩვენებია, თუ როგორ ემზადებიან მუშები გაფიცვისათვის, აქვეა ქალი. მუშებისა და ქალის საუბარი მიდიოდა დაბალ ტონებში, „კონსპირაციულ“ გარემოცვაში. რიტმი იყო შენელებული, თითქმის სტატიური“². კ. მარჯანიშვილმა შეცვალა სურათის ატმოსფერო, რიტმი. ასევე დაარღვია მან ქალისა და მისი მეუღლის ურთიერთობათა ქსოვილი, ჩამოაცილა მას ინტიმური საბურველი და მათ კამათს საფუძვლად დაუდო არა ოჯახური უთანხმოება, არამედ მსოფლმხედველობრივი. იდეოლოგიური კონფლიქტი“³. ამას ადასტურებს აკ. ვასაძის, კ. პატარიძის, თ. ვახვახიშვილის მოგონებები. თ. ვახვახიშვილი წერს: „პიესაში არის აჯანყებისწინა საიდუმლო შეკრების სცენა ამ დროს ქორელი მსახიობებს საიდუმლოების განწყობის ატმოსფეროს შესაგრძნობად ჩუმად ალაპარაკებდა, ფეხაკრეფით ატარებდა. მარჯანიშვილი ამის გამო აღშფოთდა: თქვენ გავიწყდებათ. რომ რევოლუციაში მთავარი მოქმედი გმირი მასაა, ხელმძღვანელი კარგია, მაგრამ მას მასამ ხომ უნდა გაუგოს, მხარი დაუჭიროს, თქვენ აქ რალაც კონსპირაციონობანას თამაშობთ და ერთი ბეწო ბავარიის აჯანყებას წარმოსახაეთ! თანაც ჩვენს დროში. როცა, რევოლუციის ალი უკვე პლანეტის მეექვსედ-

¹ აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრებუ, გვ. 76.

² ნ. გურაბანიძე. ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის“ პრობლემა ქართულ თეატრში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978, № 9. გვ. 21.

³ იქვე.

ზე გიზგიზებს. არა, ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ არა ტოლერის მიერ აღწერილი ბავარიის რევოლუცია, არამედ პროლეტარიატის მსოფლიო გამარჯვება, რომელმაც სამყარო შეძრა¹. აკ. ვასაძე ანზოგადებს „კაცი—მასას“ გააზრებაში შეტანილი ცვლილებების ხასიათს და დაასკვნის: „ეს ფაქტი ძალაუნებურად თეატრის სამხატვრო ელემენტანელს უპირისპირებდა დამდგმელ რეჟისორს. მიხეილ ქორელის რეჟისურა რევოლუციამდელ თეატრში ცნობილი იყო, უმთავრესად, მსახიობთან მუშაობით და თავის დადგმებში, მსახიობის გარდა, სპექტაკლის სხვა გამომსახველ კომპონენტებს იგი არ ემართავდა. იმიტომ კი არა, რომ არ ესმოდა მხატვრობის ან მუსიკის, პირიქით, ის შესანიშნავად ფლობდა მხატვრის ფუნქციასაც და ვიოლონჩელოს ხელსაც“. ყველაფერი ეს სიმართლეა, მაგრამ ნაინც აუხსნელი რჩება, თუ რატომ დგამდა ასე ქორელი.

კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის, ა. ფაღავასა და ზალცმანის ერთობლივ მუშაობაში გამოვლენილ წინააღმდეგობათა მიღმა ნათლად იგრძნობა ქართველი „მხატვლებისა“ და პირობითი თეატრის წარმომადგენელთა პოზიციების სხვაობა. მათ დაპირისპირებას პრინციპული ხასიათი ჰქონდა. ქორელი, როგორც სამხატვრო თეატრის თავყანისმცემელი, ცდილობდა სცენაზე შეექმნა „საიდუმლოების განწყობის ატმოსფერო“ (ქალისა და მეუღლის ურთიერთობა გაეხვია „ინტიმურ საბურველში“), მოეძებნა „სიკვდილის წინასწარ შეგრძნების განწყობილება“, ხოლო ა. ზალცმანს სურდა დეკორაცია „რემბრანდტისებურ“ შუქრდილიან გარემოცვაში მოექცია. ა. ფაღავა და მ. ქორელი სცენაზე ქმნიდნენ ადამიანთა ურთიერთობის მართალ ატმოსფეროს, სხვაობა რეჟისურაში იმდენად დიდი იყო, რომ კონფლიქტში გადაიზარდა. „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“². აი, მიზეზი, თუ რატომ გაითიშა

¹ თ. ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კ. მარჯანიშვილთან. 1968. თბ., გვ. 45.

² ალ. ახმეტელი. წერილები. თბ., 1964, გვ. 115.

კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის პოზიციები, თუ რატომ არ გაიზარა ა. ფალავამ ზალცმანის პირველი ესკიზის ჩანაფიქრი.

საქართველოში, კ. მარჯანიშვილის დაბრუნებამდე, ფაქტიურად, ს. ახმეტელი ერთადერთი რეჟისორი იყო, რომელსაც ქართველო „მხატვლებისაგან“ განსხვავებული პოზიცია ეკავა. ქართველი „მხატვლები“ არა მარტო რიცხვობრივად იყვნენ ბევრნი, არამედ გამოცდილებითაც წინ უსწრებდნენ ახმეტელს. ისინი, თეორიასთან ერთად, პრაქტიკული საქმიანობით იცავდნენ სამხატვრო თეატრის პრინციპებს, ეწეოდნენ კ. სტანისლავსკის მოძღვრების პროპაგანდას. ს. ახმეტელმა კი იმ პერიოდში მხოლოდ სამი სპექტაკლი დადგა. აქედან ერთი სცენისმოყვარეებთან („ღალატი“), ერთი ოპერა („თქმულება შოთა რუსთაველზე“). მთელი სიმძიმის ცენტრი გადატანილ იქნა „ბერდო ზმანიაზე“. ცხარე დისკუსიის ობიექტიც ამიტომ გახდა იგი.

ს. ახმეტელს არ შეუქმნია რაიმე მწყობრი სისტემის თეორიული შრომა, იგი არ ყოფილა თეატრის თეორეტიკოსი. მაგრამ მის ნააზრევში ჩანს ინტუიცია, საინტერესო პროგნოზები, ღრმად დაკვირვებული თვალი, გონებამახვილური მიხედვრები, ორიგინალური აზროვნება. ყოველივე ეს, დასახელებულ სპექტაკლებთან ერთად, ქმნის ახმეტელის რევოლუციამდელი თეატრალური აზროვნებისა და პრაქტიკის გარკვეულ მოდელს, რომელშიაც გარკვევით ვლინდება პირობითი თეატრის პრინციპები. ახალგაზრდა ახმეტელი სერიოზულად ემზადებოდა რეჟისორის პროფესიისათვის. ამ ფაქტშიც იგრძნობა, რომ იგი კარგად იცნობდა მოწინავე თეატრალურ კულტურას, იცოდა თუ რაოდენ სერიოზული საქმე იყო პიესის დადგმა. მხატვრის როლის წამოწევას გარკვეული პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მხატვრის ფუნქცია გაზარდა ვ. შალიკაშვილმაც, მაგრამ, მისთვის მხატვარი სულ სხვა იყო, ვიდრე ეს იყო „მხატვლებთან“.

1919 წელს ს. ახმეტელმა დადგა დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. ოპერა „სრულიად ახალი მიზანსცენებით დადგა, გუნდის ჩაცმულობაც ახალი იყო, უფრო დაახლოებული ქართულ ყაიდასთან... (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). საქებარია ახმეტელის დაკვირვებული მუშაობა და სასცენო გემო“¹. — წერდა პრესა.

¹ „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 2, გვ. 15.

სხვა რეცენზიაში ვკითხულობთ: „აკვლავ მადლობა ახმეტელს ორი-
გინალური დადგმისათვის“ (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

ის, რომ ახმეტელის რეჟისორული მუშაობის დასაწყისშივე მი-
სი მისამართით გაჩნდა ეპითეტები: „ორიგინალური“, „ნოვატორუ-
ლი“, „ეროვნული“ და სხვა — იმთავითვე ყურადსაღები ფაქტი გახ-
ლდათ. საზოგადოებასაც შეუშინეველი არ დარჩენია ახალგაზრდა-
კაცის თეატრალური მისწრაფება. „თქმულება შოთა რუსთაველ-
ზე“ იმის მაჩვენებელიც იყო, რომ ს. ახმეტელს შეეძლო მუსიკა-
ლური აზროვნება. თეატრალურმა პრაქტიკამ შემდგომში სავსებით
დაადასტურა ეს.

უფრო დიდი რეზონანსი გამოიწვია „ბერლო ზმანიაჲ“. მიზეზი
ამისა მრავალგვარი იყო, დაწყებული თვით ნაწარმოების სიმბო-
ლისტური ხასიათიდან, დამთავრებული იმ თეატრალური ატმოსფე-
როთი, რომელშიც ეს სპექტაკლი წარმოიქმნა. სპექტაკლის ირგვლივ
კამათი არც შემდეგ წლებში მინელებულა. მისი გამოძახილი ახლაც
გრძელდება. წინასწარ უნდა ვთქვათ, რომ არ არის სწორი ის აზრი
(უფრო მეტად თეატრალურ კულისებში რომ ისმის!), თითქოს
ს. შანშიაშვილის „ბერლო ზმანიათი“ დაიწყო ახალი ქართული საბ-
ჭოთა თეატრი. ასეთი „სამსახური“ ახმეტელს არ სჭირდება. ახმე-
ტელის გზა არ ყოფილა სწორხაზოვანი, რთული წიაღსვლების,
ღაშვებისა და აღზევების გარეშე, მაგრამ. უცილობელი ფაქტია,
რომ „ბერლო ზმანიაჲ“, თავისი შეცდომებითა და ნაკლოვანებებით,
თავისი მიღწევებით ჰრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა იმჟამინდელ
ქართულ თეატრში. იგი არ შეიძლება წაკითხულ იქნას, როგორც
თეატრალური მოვლენის ზედაპირზე წარმოქმნილი რიგითი სპექ-
ტაკლი. ნაწარმოების იდეური საწყისები საძიებელია იმ სოციალურ-
პოლიტიკურ ატმოსფეროში, რომელიც იმჟამინდელ საქართვე-
ლოში არსებობდა. პიესა დაიწერა პირველი მსოფლიო ომის დროს.
(1916) და დაიდგა ქართველი ხალხისათვის ურთულეს პოლიტიკურ
სიტუაციაში. ახმეტელი ეძებს ძლიერ პიროვნებას, რომელიც იბრ-
ძვას არსებულის წინააღმდეგ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ბრძოლა
მოკლებულია კონკრეტულ სოციალურ საფუძვლებს. ს. ახმეტელ-
მა თავისებური განმარტება მისცა ნაწარმოებს. გამოაქვეყნა წერი-
ლი „ბერლო ზმანია“ რეჟისორული ინტერპრეტაციით.

² „თეატრი და ცხოვრება“. 1920, №4, ვ. 14.

რეჟისორმა გადალახა დეკორაციული შაბლონი. მან მოშალა რამბა ისე, რომ სცენა და პარტერი გააერთიანა. სცენა გაანათა არა რამბიდან, არამედ მალლიდან, რამაც კიდევ უფრო გააძლიერა სცენის ილუზია. დ. კასრაძის აზრით, „ჩვენი თეატრის განახლებას თუ მკვდრეთით აღდგომას ახმეტელის მიერ მოცემული ნიშნის ქვეშ უნდა მოველოდეთ“. დ. კასრაძე იმდენად აქტიურად უჭერდა მხარს ს. ახმეტელს, რომ წერილი არც კი დაბეჭდეს. ს. შანშიაშვილის მოგონებით, „იმ გაზეთმაც კი, რომელიც მე და ახმეტელმა დავაარსეთ, არ გაუშვა დ. კასრაძის რეცენზია და საკუთარი თანამშრომელი სკანდალით გამოისტუმრა: რამ შეგაცდინა, ახმეტელს როგორ ჩაუგდეს ხელში პიესა!“. შ. აფხაიძის აზრით, „ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ჩვენს სათეატრო ხელოვნებაში. სცენა პირველად ამღერდა მუსიკით, არტისტმა პირველად იგრძნო თავისი სხეული, როგორც შემოქმედებითი მასალა. ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისათვის. იგი გამოჩნდა, როგორც მონუმენტური თეატრის ანსამბლის და არა ინდივიდუალური თეატრის ვიზიონერი“².

შ. დადიანის აზრითაც საინტერესო იყო როგორც პიესა, ისე სპექტაკლი: „ამ ორიგინალური ნაწარმოების ორიგინალურმა დადგამამ მაშინვე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება“³.

ცხარე პოლემიკა, რომელიც ამ სპექტაკლმა გამოიწვია, სავსებით ბუნებრივი იყო. წარმოდგენა, ამსხვრევდა თეატრალურ შტამებს, ქმნიდა რეალურ წინამძღვრებს ახალი და უფრო ღრმა თეატრალური ძიებისათვის. ამას ვერ უარყოფდნენ მისი მოწინააღმდეგენიც კი. დიდად გამოცდილი რეჟისორი მ. ქორელი, რომელიც ხშირად აკრიტიკებდა ახმეტელს, წერდა: „...იმ სტილს, რომელიც შემოტანილია ფუნტეში, უკვე ჰქონდა ადგილი ბერლოში. განსხვავება იმაშია მხოლოდ, რომ ბერლოში იგრძნობოდა მეტად მცირე გამოცდილების მქონე რეჟისორის გაუბედავი ხელი, ფუნტეში კი ძლიერი ხელი მეტად გამოცდილი ოსტატისა“⁴.

¹ შ. აფხაიძე. სანდრო ახმეტელი. კრებულში: „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1958, გვ. 12.

² ე. კიკნაძე. სანდრო ახმეტელი. თბ., 1964, გვ. 12.

³ შ. დადიანი, ს. ახმეტელი. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1958, გვ. 167.

⁴ ნ. ურუშაძე. სანდრო ახმეტელი. „მნათობი“, 1967, № 4, გვ. 167.

ძალზე საგულისხმოა უ. ჩხეიძის აზრი. როგორც ცნობილია იგი არ იყო ახმეტელის მოწაფე, მისგან წავიდა ერთობ სერიოზული კონფლიქტის გამო. მიუხედავად ამისა, დიდი მსახიობი მისთვის ჩვეული გულწრფელობითა და გულახდილობით წერს: „მაშინდელ რეჟისორებში სრულიად ცალკე იდგა ალ. ახმეტელი. ის მაშინ ახლადმოსული იყო თეატრში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მის რეპეტიციებზედ შედარებით კარგი დისციპლინა იყო. მისი დადგმული სპექტაკლი, ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტური და ცოტა ბუნდოვანი პიესა „ბერდო ზმანია“ განსხვავდებოდა სხვა მაშინდელი სპექტაკლებიდან თავისი ორგანიზებული, კარგი მასიური სცენებით. მსახიობების თამაშში განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული მათი მოძრაობის პლასტიურობას, ექსტს და, საერთოდ, მათი თამაშის გარეგნულ ფორმას, რაც, თუ არ ვცდები, უფრო პირობითი იყო, ვიდრე სხვა დადგმებში. სპექტაკლში შეტანილი იყო აგრეთვე ცეკვებიც. აღსანიშნავია, რომ ეს სპექტაკლი ახალ ელფერს ატარებდა. არ შეიძლება ითქვას, რომ „ბერდო ზმანია“ სავსებით რაიმე ახალი, გარკვეული და დასრულებული ფორმის სპექტაკლი იყო, მაგრამ ის მკრთალი შუქი მაინც იყო იმ სიახლის, რომელიც შემდეგ მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ სცენაზედ“ (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

აქ ვასაძე თავის მემუარებში „მოგონებები და ფიქრები“ (ნახევარსაუკუნოვანი თეატრალური გამოცდილების შემდეგ) შანშიაშვილის პიესასა და ახმეტელის სპექტაკლზე წერს: „ეს პიესა მაშინ უჩვეულო ფორმით დაწერილი მოგვეჩვენა. ვერ მივხვდით, რომ საქმე გვქონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამასთან ქართულ ლიტერატურაში. მიუხედავად ზოგიერთების უნდობლობისა პრესის და რეჟისორის მიმართ, სანდრო ახმეტელმა გაამართლა ახალგაზრდობის იმედი: მისმა დებიუტმა წარმატებით ჩაიარა“¹. ახალგაზრდა რეჟისორის რეპეტიციები იმითაც გამოირჩეოდა თურმე, რომ იგი კარგად იცნობდა იმ ძიებებს, რაც რუსეთში ხდებოდა. მსახიობებს მოუთხრობდა ამ ძიებათა შესახებ. „სანდრო ახმეტელი, — განაგრძობს აკაკი ვასაძე, — ცდილობდა, რალაც წარმოდგენა მაინც გვქონოდა მსოფლიოს თეატრალურ მოწინავე მიმდინარეო-

¹ აკ. ვასაძე, მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 7, გვ. 107.

ბებზე“. და შემდეგ: „რა იყო ის მთავარი ძალა, რასაც სპექტაკლი მიჰყავდა, მაშინ, ჩვენ, შემსრულებლები, ამაზე ვერ გიპასუხებდით, მხოლოდ ჩვენს შემდგომ შემოქმედებით შეხვედრებში ნათელი შეიქნა, პრაქტიკულად და თეორიულადაც, რა მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის სწორი ტემპის, რიტმის მონახვასა და მოქმედებაში მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ამგვარი ტემპის, რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დასახელებდით“¹.

შ. დადიანის, უ. ჩხეიძის, ა. ვასაძის, შ. აფხაიძის, მ. ქორელის, დ. კასრაძისა და სხვების მიერ შემჩნეულ სიახლე, რომელიც ს; ახმეტელის პირველ სპექტაკლს მოჰქონდა ქართულ თეატრში, არ საჭიროებს არც ხელოვნურ განდიდებას და არც მიჩქმალვას. ის იყო ქართული თეატრის განვითარების ისტორიულად კანონზომიერი მოვლენა. იგი აღმოცენდა არა რაიმე შემთხვევითობის წყალობით, არამედ გათვალისწინებით იმ პროცესებისა, რომელიც იმჟამინდელ თეატრალურ სამყაროში მიმდინარეობდა. ახმეტელისათვის კარგად იყო ცნობილი ის, რაც ხდებოდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში. მას საკმაოდ მდიდარი თეატრალური ინფორმაცია ჰქონდა და თავისი, ძლიერი ტალანტის წყალობით, შეეძლო სავსებით გარდაეკმნა თავის შემოქმედებითს ქურაში. არაფერი უჩვეულო არ არის იმაში, რომ არარეალისტური პიესიდან ესოდენ ბევრი რამ შეიქმნა თეატრისათვის საინტერესო. მსახიობის პლასტიკა, რიტმი, სხეულის წრთვნა, სინთეზურობის გრძნობა, ესთეტიკური განცდა ფორმისა და, საერთოდ. მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადახალისება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლს. ლიტერატურისა და თეატრის ისტორიამ იცის მრავალი მაგალითი იმისა, რომ არარეალისტურ ნაწარმოებს კეთილი სამსახური გაუწევია ხელოვანისათვის. შორს რომ არ წავიდეთ, ქართული „ციცფერყანწელების“ მაგალითიც კმარა. რამდენი სიახლე შეიტანეს მათ ქართულ პოეტიკაში!

სავსებით უნდა გავიზიაროთ კ. მარჯანიშვილის მოწაფის დ. ანთაძის აზრი: „ამგვარი პიესის (ლაპარაკია „ბერდო ზმანიაზე“ — ვ. კ.) დადგმა მაშინ დიდ გამბედაობას მოასწავებდა. ს. ახმეტელი პიესამ დაინტერესა იმთავითვე, იგი ახლებური შინაარსით მო-

¹ ა. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 7.

ითხოვდა რაღაც ახლებური ფორმების ძიებას თეატრში. ალ. ახმეტელი თავის ერთ-ერთ პირველ მასწავლებლად ვს. მეიერჰოლდს თვლიდა. მართლაც, ამ სპექტაკლში იყო რაღაც მეიერჰოლდისებური, არნახული, გაბედული. მან დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. რეალისტურ-ნატურალისტურ სცენურ პრინციპებს მიჩვეული მაყურებელი ძნელად ეგუებოდა ამგვარ სპექტაკლებს¹. ნათლად და გარკვევით არის ნათქვამი ახმეტელის თეატრალურ პრინციპებზე!

მაგრამ ს. ახმეტელის პირველი სპექტაკლი სავსებით იზოლირებული მოვლენა არ იყო ქართულ თეატრში. ახმეტელის რეჟისორული აზროვნების ფორმირებაზე თავისებური გავლენა იქონია იმ დონემ, რომელიც ქართულ თეატრში შექმნეს მისმა წინამორბედმა და თანამედროვე რეჟისორებმა. ამ საწყისებში ბევრი რამ იყო მისთვის საინტერესო და სასარგებლო. ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა (პირველ პროფესიულ წარმოდგენამდე) ემთხვევა ქართული თეატრის ერთ-ერთ ურთულეს პერიოდს. XX საუკუნის დასაწყისიდან ახალ ქართულ საბჭოთა თეატრამდე განფენილი დრო რთულია არა მარტო პოლიტიკურ და ღრმა სოციალური ძვრებით, წინააღმდეგობებით, კლასთა მწვავე ბრძოლით, სადაც სულ უფრო და უფრო აქტიურ პოზიციას იჭერს მუშათა კლასი, არამედ დაძაბულია იგი კულტურული ცხოვრებითაც. თეატრის განვითარება ზიგზაგობრივია, და მასში საცნაურია თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი პროცესები. წმინდა თეატრალობის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით გამოსაყოფია რეჟისურის წარჩინება და მისი ბრძოლა თეატრალური აზროვნების ახალი ფორმების დამკვიდრებისათვის.

1910 წლიდან მოყოლებული, მუდამ ისმის ახმეტელის სახელი ქართულ თეატრში. ზოგჯერ ამ სახელს არა აქვს დიდი რეზონანსი, მაგრამ იგი მაინც ისმის. ჩვენ მიერ დამოწმებულ მრავალ ციკატში კარგად იგრძნობა, რომ ახმეტელის ძიებანი პირობითი, სინთეზური თეატრისათვის უფრო ახლოს იყო კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ პრინციპებთან, ვიდრე ა. წუწუნავას, მ. ქორელის, აკ. ფალავას კ. ანდრონიკაშვილის შემოქმედებასთან. ეს სავსებით ნათელი გახდა, როცა საქართველოში კ. მარჯანიშვილი ჩამოვიდა და გვერდში სწორედ ს. ახმეტელი დაიყენა და არა სხვა

¹ დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა, გვ. 87—88.

ვინმე. აქ უნდა გავიხსენოთ აკ. ვასაძის სიტყვები: „იმდენად დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა სამხატვრო თეატრი და მისი რეჟისურა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი და აქტიორული სახელები ქართულ თეატრსა და საზოგადოებაში, რომ დამწყები კი არა, გამოცდილი რეჟისორებიც სიამაყის გრძნობით ნერგავდნენ ქართულ თეატრში სამხატვრო თეატრის „რეალიზმს“, „განწყობილებას“, „პაუზებს“. ს. ახმეტელი ყველა ამთავან შემოქმედებითი ორიგინალობით განსხვავდებოდა“¹.

შემთხვევითი არ იყო, როცა ახმეტელმა „ქართულ დრამაში“ პირველი მიწვევის დროს უარი განაცხადა თანამშრომლობაზე. „მისი უარი მოტივირებული იყო იმ მდგომარეობით, რომელიც მან დაასაბუთა თავის სტატიაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“².

ამ ფაქტშიაც აირეკლა ახმეტელის თეატრალური პრინციპების თავისებურება. ასე რომ, ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ხაზი იმთავითვე არსებითად განსხვავდებოდა ქართული „მხატვლების“ პოზიციისაგან. მაგრამ ერთიცა და მეორეც იბრძოდა თეატრის განახლებისათვის. ეს ბრძოლა განსაკუთრებით გამწვავდა XX საუკუნის ათიანი წლებიდან, როცა ასპარეზზე გამოვიდნენ ა. წუწუნავა, მ. ქორელი და სხვები. ძირითადად, ამ პერიოდში მთავრდება დრამატურგისა და მსახიობის მიერ „რეჟისურის შეთავსების“ ერთობ ხანგრძლივი ეპოქაც. ამიერიდან რეჟისორი ხდება დამოუკიდებელი პროფესიის ადამიანი. კ. მარჯანიშვილი ახალგაზრდა მსახიობებს აფრთხილებდა, რომ არასოდეს არ „შეათავსონ ერთმანეთთან მსახიობობა და რეჟისორობა... რეჟისორისათვის აუცილებელია უაღრესად ანალიზური, მაძიებლური გონება, მსახიობს ეს არ ესაჭიროება, ვინაიდან თუ მან თავისი მოქმედების განუწყვეტელი ანალიზი დაიწყო, ამით მხოლოდ ხელს შეუშლის საკუთარი თავის შეცნობას და დათრგუნავს თავისი შემოქმედების სილადეს. მსახიობი უშუალო შემოქმედია სცენაზე, რეჟისორის ხელოვნება კი იმაში მდგომარეობს, რომ დაეხმაროს მსახიობს საკუთარი თავის

¹ აკ. ვასაძე, მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974. № 7, 33-107.

² ა. ახმეტელი. წერილები. თბ., 1964, გვ. 110.

ვის სრულ გამოვლენაში, გასაქანი მისცეს მის თავისუფალ შემოქმედებას¹.

„რეჟისურის უფლებისათვის დაძაბულმა ბრძოლამ შექმნა მთელი ეპოქა არა მარტო რუსულ, არამედ მსოფლიო თეატრების ცხოვრებაში. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ემილ ზოლა და ანდრე ანტუანი, ოტო ბრაში და მეინინგელები, რომლებიც ცდილობდნენ გაეტარებინათ რეფორმა თეატრალურ ხელოვნებაში და ამ რეფორმას, პირველ ყოვლისა, რეჟისურით იწყებდნენ“².

ქართული თეატრის განმანახლებელი მოძრაობა შეეხო არა მარტო თბილისის, არამედ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქების თეატრებსაც. განსაკუთრებით გამოცოცხლება იგრძნობოდა ქუთაისისა და ბათუმის თეატრებში.

ქუთაისის თეატრს დიდი ტრადიცია მოსდგამდა და გასაკვირი არ არის, რომ ზოგჯერ იგი ტონსაც კი აძლევდა, საერთოდ, საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებას. კ. მესხისა და ლ. მესხიშვილის მოღვაწეობამ იმთავითვე აამაღლა რეჟისურის როლი ქუთაისის თეატრში.

XIX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქუთაისში ფართოდ განვითარდა არა მარტო თეატრი, არამედ ლიტერატურა, მუსიკა, მეცნიერება. ყველაფერს დაეტყო გამოცოცხლება. თეატრი მოექცა ქალაქის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში. ამ წარმატების მოთავენი იყვნენ რეჟისორები: ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, მ. ქორელი და სხვა. ისინი წარმატებით ხელმძღვანელობდნენ სეზონებს. ლ. მესხიშვილის და კ. მესხის ცნობილი სეზონების გარდა, საინტერესო იყო 1917 — 18 წლების სეზონი მ. ქორელის ხელმძღვანელობით სეზონში დაიდგა პ. იბსენის „ნორა“, ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“. მომღვწნო სეზონში კვლავ გაგრძელდა კლასიკური რეპერტუარის დადგმის ტრადიცია. იდგმება შექსპირის „ოტელო“, „პირვეული ცოლის მორჩეულება“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, კ. გუცოვის „ურიელ აკოსტა“. როგორც ვხედავთ სოლიდური რეპერტუარია! რეპერტუარის არჩევანი ბევრად განაპირობა ალ. იმედაშვილის ქუთაისში. იგი იყო სული და გული დასისა. ქუთა-

¹ კოტე მარჩანაშვილი, კრებული, ტ. I, თბ., 1922, გვ. 159.

² ე. ბუბუაშვილი, კოტე მარჩანაშვილი, თბ., 1972, გვ. 50.

ისში იმდენად მომძლავრდა თეატრალური ცხოვრება, რომ მეორე დასის შექმნის იდეაც კი გაჩნდა. რკინიგზის მოსამსახურეთა კლუბში ვ. ბალანჩივაძემ შეადგინა დასი და დაიწყო სისტემატური წარმოდგენების გამართვა. არსებითად, იგივე პროცესი ხდება ბათუმშიც. 1916 — 17 წლების სეზონში ვ. შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით წარმატებით დაიდგა დ. კლდიაშვილის „ირინეა ბედნიერება“, აკ. წერეთლის „პატარა კახი“, ავქ. ცაგარელის „რაც ვნახავს, ვეღარ ნახავ“, გ. ჰაუპტმანის „ჩაძირული ზარი“ და სხვა.

ბათუმის თეატრში მოღვაწეობენ აკ. ფაღავა, ვ. შალიკაშვილი, კ. ანდრონიკაშვილი. რთული ორგანიზაციული და შემოქმედებითი პროცესები ხდება საქართველოს სხვა თეატრებშიც. ყველგან იგრძნობოდა თეატრის განახლების აუცილებლობა, ამასთანავე, ნათლად ჩანს, თუ რა მძიმე მატერიალურ მდგომარეობაშია პერიფერიის თეატრები (და არა მარტო პერიფერიისა!).

ქართველი რეჟისორები თბილისის თეატრებს არ არიან მიჯაჭვულნი. ისინი სპექტაკლების დასადგმელად ჩადიან ქუთაისში, ბათუმში, ჭიათურაში, სხვა ქალაქებში, დიდ დახმარებას უწევენ ადგილობრივ ძალებს, უტარებენ კონსულტაციებს, ახალისებენ და ამხნევებენ თეატრის ენთუზიასტებს. ქართველ რეჟისორთა მთელი საქმიანობა მიზნად ისახავს ეროვნული თეატრის აღორძინებას, რეჟისურის ავტორიტეტის გაძლიერებას. მისი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის, როლის წარმოჩენას. ასე რომ, ალ. წუწუნავას, მ. ქორელის, აკ. ფაღავას და ვ. შალიკაშვილის ისტორიული დამსახურება ისიცაა, რომ მათი ხედვის არეში მოექცა მთელი საქართველოს თეატრალური ცხოვრება, მათ ფართო მასშტაბში გაიზარეს ქართული თეატრის განახლება. მათმა რეჟისურამ „აქტიორთა მუშაობის ახალი მეთოდებისა და სცენაზე ცხოვრებისეული სიჰარალის ატმოსფეროს შექმნისათვის ბრძოლის გარკვეული გზა დასახა... გარკვეული თვალსაზრისით მარჯანიშვილის რეფორმას ქართულ თეატრში ნიადაგი შეუქმნა მისი წინამორბედების პრაქტიკამ რეჟისურის სფეროში“¹.

სწორედ ამ მომენტს გულისხმობდა კ. მარჯანიშვილი, როცა საქართველოში ჩამოსვლის დროს განაცხადა, აქ უკვე ყოფილა ახალი თეატრის ძიებაო. ამ ფონზე ლამაზ ზღაპრებად რჩება ქართუ-

¹ ვ. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, გვ. 361.

ლი თეატრის „უდაბნოში“, ახალი თეატრის მოულოდნელი აღორ-
ძინების იდეა. რომელსაც წლების მანძილზე ქადაგებდნენ. ახალი
თეატრი შიშველ ნიადაგზე არ წარმოქმნილა. რეჟისორთ. ჰეიაუ-
რობით მას წინ უძღოდა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინ-
ციპებისათვის ბრძოლის ხანგრძლივი პროცესი. ეს იყო ღრმად და
ფართოდ მოაზრებული რეფორმისტული მოძრაობა, რომელმაც
სოლიდური ნიადაგი შეუმზადა კ. მარჯანიშვილის დიდ თეატრალურ
რევოლუციას. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარე-
ბა იყო უდიდესი გადატრიალება სულიერი და მატერიალური
ცხოვრების ყველა სფეროში. მან, შექმნა პირობები ქართული თე-
ატრის რევოლუციური გარდაქმნისათვის, რასაც სათავეში კ. მარ-
ჯანიშვილი ჩაუდგა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე ქართულმა რეჟისუ-
რამ განვითარების სხვადასხვა საფეხური განვლო, რაც სავსებით
შეესაბამება საერთოდ ქართული თეატრის ისტორიის ხასიათს. ამ
ისტორიის წიაღში ჩაისახა და თანდათან იმდენად მომძლავრდა რე-
ჟისურა, რომ ხელში აიღო თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზა-
ციული ხელმძღვანელობა. რეჟისურა ემბრიონული საწყისიგზიდან
ჯერ აქტიურად განვითარებადი მოვლენა გახდა, ხოლო შემდეგ
ჩამოყალიბდა, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიული ხელოვნ-
ება. ქართული რეჟისურა განვითარების ამ სამივე ეტაპზე ემყარ-
ება თავის ეროვნულ შინაგან წყაროებს. მაგრამ მის წარმატებაში
უდიდეს როლს ასრულებს სხვა ქვეყნებთან კულტურული ურთი-
ერაობანი, რაც ძირითადად, ორი მიმართულებით ვითარდება. ერ-
თნი უშუალოდ, პირდაპირ უკავშირდებიან დასავლეთ ევროპის
თეატრს, ხოლო მეორენი რუსულ თეატრში პოულობენ მისაბამ მა-
გალითს. საერთოდ კი, ორთავენი გულდასმით ეცნობიან თეატრა-
ლურ სამყაროს და თავიანთ ცოდნასა და გამოცდილებას მარჯვედ
იყენებენ ქართულ თეატრში. გ. თუმანიშვილის, კ. მესხის, კ. ყი-
ფიანის, გ. ჯაბადარის და სხვების ორიენტირი დასავლეთ ევროპის
თეატრისკენაა მიქცეული. ეს გარემოება მათ თვალში სულაც არ
ამცირებს რუსული თეატრის სიდიადეს. ისინი ჯეროვან პატივს მი-
აგებენ რუსულ თეატრს, მაგრამ თავიანთი თეატრალური იდეალებ-
ისათვის უფრო ბევრს პოულობენ ევროპის თეატრში, თუ შეიძ-
ლება ასე ითქვას, უშუალოდ უკავშირდებიან „პირველწყაროს“.

ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, აკ. ფალავა, კ. ან-

დრონიკაშვილი სხვა თეატრებიდან მხოლოდ სამხატვრო თეატრს ანიჭებენ უპირატესობას. ქართული და რუსული თეატრის ურთიერთობის დიდი ტრადიცია შესანიშნავ ისტორიულ ფონს ქმნიდა ახალ ურთიერთობათა განვითარებისათვის. ამ დიად წინაას ასრულებდნენ ქართველი „მხატვლებიც“. ასე რომ ქართული რეჟისურის მესვეურებისათვის კარგად იყო ცნობილი დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის თეატრალური ცხოვრება, მათ ხედვის არქდან არ ეპარებოდათ ესა თუ ის მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა. პროფესიონალი ქართველი რეჟისორები დიდად განათლებული და თანადროულად მოაზროვნე ადამიანები იყვნენ. მათ თავს აღვეს ქართული თეატრის განახლების ისტორიული მისია და წარმატებით შესრულეს იგი. მათი მოღვაწეობის დროს დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის რეჟისურამ მწვერვალებს მიაღწია.

XX საუკუნის პირველ ოც წელს საქართველოს ცხოვრების ყველა სფეროში ხდებდა დიდი ცვლილებები. რთული პოლიტიკურა, სოციალური, ეკონომიური, კულტურული ძვრები ცხოვრების ძირეული განახლების აუცილებლობას ბადებდა. იქმნებოდა პირობები, რათა შინაგან დინებათა მრავალპლანიან პროცესებში წარმოქმნილიყო ახალი საწყისები. მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი რეჟისურა გახლდათ. მას უკვე მოესწრო გარკვეული დიდი ბრძოლების გადატანა და ახალგაზრდული ძალით იკვლევდა გზას ახალი საუკუნის თეატრში. მართალია რეჟისურის ჩასახვას, მის აღმოცენებას არსებითად შეუწყო ხელი ნატურალიზმმა, მაგრამ იგი თავადაც ბევრს იძენდა. დრამატურგის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის მიღწევათა სინთეზირების გზით ახდენდა თავისი სპეციფიკური „მეს“ მოდელირებას. რეჟისორული აზროვნების წიაღში წარმოქმნილი მხატვრული სახე სცენაზე სულ სხვაგვარ მასშტაბსა და პრინციპს იძენდა. ორ რევოლუციას (1905, 1917) შორის მომხდარ ურთულეს ეპოქაში რეჟისურა ბრძოლით იმტკიცებდა პოზიციებს. თვით სიმბოლიზმისათვის ასე საჩინო სქემატიზმიც კი გარკვეულ „მასალას ქმნიდა“ რეჟისორული ძიებებისათვის (მაგ. „ბერლო ზმანია“). მხატვრობის განვითარება ერთგვარად ასტიმულირებდა რეჟისურას, ხოლო ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, აძლიერებდა მხატვრის როლს პიესათა რეჟისორულ გადაწყვეტაში.

ურთიერთზემოქმედებითი პროცესი მრავალწახანაგოვანი იყო. არც ერთი ტენდენცია პირწმინდად, მხოლოდ მისი „პროფაღა“

შესაბამისი საშუალებებით არ ვითარდებოდა. ზოგჯერ სრულიად საწინააღმდეგო საშუალებებშიც კი პოულობდა თავისთვის სასარგებლოს. სინთეტიკური პრინციპი ერთგვარ როლს თამაშობდა რეჟისორულ ძიებებშიც. მაგ. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში განწყობილება უპირატესი მნიშვნელობისა იყო, იგი ქმნიდა პირველ ტონს მთელს „სულიერ რეალიზმში“. ანალოგიური მოვლენა არის შესაძინევი ქართველ რეჟისორთა (ალ. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფაღავა) დადგმებშიც, მაგრამ მის პარალელურ სანახაობისას მოვლენებს, გაუცხოებული ეფექტის თანაზიარ ტენდენციებს, სრულიად საპირისპირო რეჟისორულ „გასვლებს“, დადგმათა სტილიზაციას ხაზგასმით ავლენს რეჟისურის წადილი მკაფიოდ ჩანდეს მისი „მე“, მისი ძალა. სტილიზაციის ამგვარი ხაზგასმულობა იყო „ბერდო ზმანიაშიც“. გავა დრო და სტილიზაცია, დეკორის აქცენტირება, სცენის ვიზუალური მხარის ესთეტიკური დონის ამაღლება და, საერთოდ, გამორჩეული ყურადღება ამ მოვლენისადმი ათკეცად გააძლიერებს პლასტიკისა და სახვითობის როლს რეჟისურაში.

ქართულ რეჟისურას მცირე პერიოდში მოუხდა ბევრი რამის გაკეთება ერთბაშად. ისევე როგორც მე-19 საუკუნეში, მთელი რიგი თეატრალური პროცესები გვერდიგვერდ ხდება, პარალელურად ვითარდება. ხშირად ერთმანეთს კვეთენ განვითარების ხაზები, ასევე გრძელდება მე-20 საუკუნის პირველ ოცწეულშიც, თუმცა ბრძოლა რეჟისურისთვის უფრო მძაფრია და უფრო მაღალ პროფესიულ დონეზე მიმდინარეობს.

ქართული რეჟისურის ძიებებს გარკვეულ დახმარებას უწევს თეატრალური კრტიკაც. ამ პერიოდში მწერლები: დ. კლდიაშვილი, მ. ჯავახიშვილი, შ. დადიანი, ნ. ლორთქიფანიძე და სხვები წერენ სტატიებს, სადაც ჭეშოვან ყურადღებას აქცევენ რეჟისურას. ამ მხრივ გამორჩეულად ფასეულია გ. ქიქოძის, კ. აბაშიძის, ი. იმედაშვილის, ი. გომართელის და სხვათა როლი. არსებითად გრძელდება ი. ჭავჭავაძის, აკ. წერეთლის, გ. წერეთლის თეატრალური აზროვნების ტრადიცია, ოღონდ ეს არის, მეტად აქცენტირებულია რეჟისორის ფუნქცია თეატრში და ეს გასაგებიც არის, რაკი მეტ უფლებასაც იძენს რეჟისორი. დრომ მოიტანა განსხვავებული პრობლემებიც.

ქართული თეატრის მოღვაწეები, პირველ რიგში კი, რეჟისორები, დიდი გულისყურით ეცნობიან ცხოვრებას. და ეს ხდება არა სხვა-

თა მონაპოვრის „გადმონერგვისის“. მათი ისტორიული დამსახურება ის არის, რომ თავად მონახეს შინაგანი წყაროები, იპოვეს თავიანთი ხალხის სულიერი მოტივები და თანადროულ დონეზე გამოისახა იგი სცენაზე.

ქართული რეჟისურის ორიგინალური აზროვნება, მისი მხატვრული ხედვა, ტემპერამენტი, პლასტიკა, რიტმი, სამყაროს მისებურა განცდა და მოაზრება იმდენად ეროვნული იყო, რომ იგი თავისუფლად უღებდა კარს რუსულსა და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ გამოცდილებას, შემოქმედებითად ითვისებდა ყველა სიკეთეს და გაბედულად ებრძოდა დანალექსა თუ ცრუ იმპულსებს (უამისობაც არ იყო!).

ქართველმა რეჟისორებმა იციან კ. სტანისლავსკის, ვ. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის შემოქმედება, იციან გ. კრეგის, ა. ანტუანის გ. ფუქსის, მ. რეინჰარდტის ძიებანი. მათ იციან, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან თეატრებს უკვე რეჟისორები მეთაურობენ. ა. ანტუანის თავისუფალი თეატრის შექმნით საფრანგეთში არსებითად დამთავრდა სკრიბისა და ლაბიშის დრამატურგიის ბატონობა. ანალოგიური პროცესი ხდება საქართველოშიც. ქართველი „მხატვლების“ მოსვლით, ფაქტიურად მთავრდება გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის დრამატურგიის „ბატონობა“. პროფესიონალ რეჟისორთა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები შესაბამის დრამატურგიას მოითხოვს. კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი დასაწყისში მიმართავენ გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის პიესებს („გაყრა“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“), მაგრამ მათი დადგმები, არსებითად, წარსულის გახსენებაა, ძველი მასალის მოდერნიზაცია. ეს დრამატურგია არსებითად „შეუსაბამოა ახალი ეროვნული დრამისა, ეროვნული მხატვრული თეატრისა“ (ახმეტელი). ქართული რეჟისურის განვითარების რთულ ეტაპზე ჩნდება პირველი ქალი—რეჟისორი ნინო გამრეკელი-თორელის სახელი. ქალთა შორის მან პირველმა სცადა „მამაკაცურ ხელოვნებაში“ შეღწევა და დაჰკვიდრება. ეს მაშინ ბევრს ნიშნავდა.

ანტიკური საბერძნეთიდან მოყოლებული, ურთულესი გზა გაიარა რეჟისურამ. ვიდრე თავის გზასა და თავს იპოვიდა, ვიდრე საუკუნიდან საუკუნემდე არ გამოავლენდა სულ ახალ-ახალ ნიშან-თვისებებს, რათა თვითდამკვიდრების პროცესში მოეპოვებინა თავისი ავტონომიური უფლებები. ძიებათა ამ გზაზე იგი იწვოდა და ითავისებდა საზოგადოებრივი აზროვნების ძირითად ტენდენციებს. ფილოსოფი-

ური, ესთეტიკური შეხედულებების ზემოქმედებით მდიდრდებოდა მისი გზა და თვით პროფესიის ბუნება. რეჟისორის „წოდების მიღების“ ეპოს, მას უკვე შეეწოვა ფილოსოფიური ტენდენციების მრავალი ასპექტი, ხოლო შემდეგ ერთობ რელიეფურად იკვეთება ფილოსოფოსთა (მაგ. ნიცშე) ზემოქმედებითი ძალა თეატრზე.

ქართულ რეჟისურაში საზოგადოებრივი აზროვნების აქტიური ზემოქმედება მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან არის საჩინო. მეოცე საუკუნის პირველ ოცწლეულში კიდევ უფრო ცხადი ხდება თეატრზე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნააზრევის ზემოქმედებითი ძალა. გრ. რობაქიძე, ა. ჯორჯაძე და სხვები ხელს უწყობენ თეატრალური აზროვნების განვითარებას, მის ფილოსოფიურ განზოგადებას.

როცა ქართული საზოგადოებრივი აზროვნება პოლიტიკურ პარტიებად დანაწევრდა, როცა ყველას თავისი ტრიბუნა სჭირდებოდა, მაშინაც კი ქართული თეატრი ილიასა და აკაკის პრინციპების ერთგული დარჩა!

ფილოსოფი ა. ჯორჯაძე ამ პროცესთან დაკავშირებით დიდი გულსტიკივლით წერდა, რომ ჩვენს „უმეცნიერო საზოგადოებრივ ნიდაღზედ“ ჯერაც ვერ მოიკიდა ფეხი თეატრისადმი საზოგადოებრივმა გულისხმიერებამ. ამ მომენტს იგი საზოგადოებრივი თვითშეგნების სიმწიფის პრობლემას უკავშირებს.

ქართული რეჟისურა უკვე დიდი აქტიური ძალაა მეოცე საუკუნის ოცწლეულში. თეატრში წარმოქმნილი ესთეტიკური სხვაობანი, სტილურ ძიებათა განშტოებები სწორედ რეჟისურის საკითხს უკავშირდება.

ქართველი რეჟისორები თანდათან აწინაურებენ ახალგაზრდა მსახიობებს, იწყებენ კონკურსის გზით მათ შერჩევას. რეჟისურა რეჟისორ-ორგანიზატორის როლიდან ადის მაღალ საფეხურზე და იქმნება მისი სინთეზური ფორმა. თეატრის სათავეში ექცევა რეჟისორი, როგორც მხატვარ-პედაგოგი. ქართული რეჟისურის განვითარების ეს საფეხური ფორმირდება ახალი ეპოქის მიჯნაზე. ამიერიდან, ქართულ რეჟისურაში იწყება სრულიად ახალი ეპოქა, საბჭოთა ეპოქა. ქართულ საბჭოთა თეატრს მტკიცე ბალავერს უყრიან კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. ისინი ქმნიან უნივერსალურ რეჟისურას.

გარდაქმნათ მონაზი

„რისტვის ვიხსენებთ წარსულ შეცდომებს“

წერილის სათაური პალო იაშვილს ეკუთვნის.

1936 წლის 15 მაისს „ლიტერატურულმა საქართველომ“ ამ სათაურით გამოაქვეყნა პალო იაშვილის სიტყვა, რომელიც მან წარმოთქვა მწერალთა დისკუსიაზე.

უკვე იგრძნობოდა მოახლოებული ტრაგედიის სუსხი. უკვე ერთი წლის შემდეგ კრიტიკოსი ალ. სულავა იმავე გაზეთში დაწერს: „საკუთარი შეცდომების კრიტიკისათვის“ მე დავუშვი უხეში პოლიტიკური შეცდომები... განსაკუთრებით კლასიკოსებისადმი ვულგარული დამოკიდებულება გამოვიჩინე წერილში „ფილიპე მახარაძე“. მე ვერ შევძელი მაშინ ამხ. ფ. მახარაძის შემცდარ ლიტერატურულ შეხედულებათა კრიტიკა. კრიტიკის ნაცვლად გამოვიდა პანეგირიკა და გამართლება მისი ყოვლად უხეშ დებულებათა, თითქოს ილია ჭავჭავაძე რეაქციონერი იყო“. პრესა აჭრელდა „აღიარებებით“. გამრავლდა შემზარავი სტრიქონები „ფაშისტური ოხრანკის აგენტები, მოღალატეები და გამცემლები რუსთაველის თეატრის დირექტორი ს. ახმეტელი, მწერალი მ. ჯავახიშვილი, ტ. ტაბიძე...“ და იქვე ცინიკური ფრაზა: „ვამა საამურ ცხოვრებას...“ სათაურები: „ძალღებს ძალღური სიკვდილი“, „გავსრისოთ ქვეწარმავლები“ და ასე იღვრება შხამი და გესლი „ყველაზე დემოკრატიულ ქვეყანაში“. იოსებ გრიშაშვილი კი იტყვის: „კარგი, ვთქვათ ლექსი ვერ მოგიძღვენით, ნუთუ ამიტომ მტერი ვარ თქვენი?“

ვანუკიოზაობის ვახანალიის უამს ცნებები კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას. ადამიანები—ნამდვილ ღრებულებას. „ერთი ადამიანის სიკვდილი—ტრაგედიაა. მილიონისა კი—ციფრი“;—ამბობს რუმარკი ციფრებში გადასულ მილიონებს არა აქვთ თავიანთი სახე, არ იწვევენ ტივილს, ემოციებს. ასეთ ციფრებს კარგად იცნობს ყველა

დროის დიქტატურა. ყოველ დროს ჰყავს თავისი მანქურთები, ისინი მილიონობით მრავლდებიან ტოტალიტარულ პირობებში. რაც მეტი დრო გავა, სულ უფრო და უფრო უბრალო ციფრებად იქცევიან მილიონობით შეწირული ადამიანები. იქნება ამიტომაც უნდა მოვიგონოთ ხოლმე წარსულის შეცდომები, რომ ტრაგედია არ გაუცხოვდეს და ადამიანები არ იქცნენ ციფრებად?!

გახსენება არა ანგარიშსწორებისათვის (ღმერთმა დაგვიფაროს!), არა ნიშნისმოგებისათვის, არამედ ყველაფრის ხსოვნისათვის, რაც იმ შეცდომებს შეეწირა—ხსოვნისა, დაკარგული საფლავებისა, უსიხარულო დღეებისა, გადატანილი ათასი სულიერი ტრავმებისა და მრავალ სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო, რათა ღრმად შევიცნოთ ამჟამინდელ რევოლუციურ გარდაქმნათა აუცილებლობა.

არც ისე ადვილია წარსულის კრიტიკა, მაგრამ აუცილებელია, რადგან ძველი სიმპტომები უმაგრებდა ფესვებს ახალ შეცდომებსა ვაჟა-ფშაველა წერს:

„გამოდვიძება სკირია, როცა ხალხს დაეძინება
მალ-მალე მოვავგონებდეთ,
არაფერს აწყენს მხილება.
სარგოა როცა მორწყულ ველს
მზის სხივი მოეფინება“.

პ. იაშვილი მაშინ წერდა: „მე წარსული შეცდომები იმიტომ მოვიგონე, რომ შეუძლებელია ჩვენს ახალ ფორმალისტურ რეციდივებს კავშირი არ ჰქონდეს ამ წარსულთან“. ეს ითქვა მაშინ, როცა ფორმის ძიება უკვე ფორმალისმთან გააიგივეს. აშკარად იგრძნობოდა შემოქმედებითი ძიებების პოლიტიკიზაცია. ეს იყო ფორმალისმისათვის პოლიტიკური სტატუსის მინიჭების წინააღმდეგ. პ. იაშვილი გრძნობდა ამ საშიშროებას და დისკუსიაზე აცხადებდა: „მე არ მეგულება მწერალი, რომელიც კლასობრივ მტრად იყოს მიჩნეული“.

ამაო იყო პოეტის გაფრთხილება.

„დისკუსიები მზადდება, შემდგომი აქტებისათვის“ (გალაკტიონი). „შემდგომი აქტები“ კი ყველასათვის ცნობილია. ცნობილია იგი თეატრის ისტორიისთვისაც. მარჯანიშვილს დაუმკვიდრდა „ბურჟუაზიული ესთეტიკის“ სახელი, ახმეტელს — ბურჟუაზიული ნაციონალის, „ფორმალისტის“, ასევე ლ. კურბასს, ფორმალისტებად გამოცხადდნენ მეიერჰოლდი, ტაიროვი და ასე, ამრიგად, საბჭოთა თეატრში

ფეხი მოიკიდა ერთსახოვანებამ. ფორმალიზმის დაწამების შიშით რეჟისურაში დაიწყო ფორმათა ნიველირება. შიშმა ერთიანად მოიცივა ყოველი სფერო. შიში გენეტიკურად დაპროგრამდა და გაჩნდა მძლავრი თვითცენზურა. დიდი შემოქმედება იქნა ამოგდებული ხალხის სულიერი ცხოვრების მიმოქცევიდან.

წარსული შეცდომების გახსენება ყოველთვის არ ნიშნავს მონაწილას. ქართულ მწერლობას, თეატრს, არაფერი აქვს მოსაწინააღმდეგო. საბჭოთა საქართველოში თუ რაიმე ღირებული შექმნილა, სწორედ მწერლობამ, თეატრმა, მუსიკამ, კინომ, მხატვრობამ და მეცნიერებამ შექმნა. სწორედ მათ დაუტოვეს შთამომავლობას ახალი საქართველოს სიღიაღე.

ხელოვნებამ კი მართლაც გვირგვინი დაადგა საბჭოთა საქართველოს. ამ სფეროში მოხდა ყველაზე დიდი რევოლუცია. თითქოს შეუთავსებელის შეთავსება ხდებოდა. ტრაგიკულ წინააღმდეგობებში იჭედებოდა ახალი ცხოვრება, ერთის მხრივ ძალადობა და მეორეს მხრივ პატრიის მიგება, მაშინ ხომ ძალიან ცოტა შენდებოდა საცხოვრებელი სახლები, მაგრამ აშენდა თუ არა განთქმული თერთმეტ სართულიანი სახლი, ბინები ძირითადად მწერლებსა და ხელოვნების მუშაეებს მისცეს. ახლა ამ შენობაზე იმდენი მემორიალური დაფაა, რომ მათი სახელები ერთ ქვეყანას ეყოფა თავმოსაწონებლად. ასე განსხვავებულ წინააღმდეგობრივ და სხვადასხვა ფერში იკითხება ისტორიის ფურცლებზე ის დრო.

რუსთაველი ბრძანებს — შიში შეიქმს სიყვარულსაო. შიშმა მართლაც შექმნა სიყვარული, სიყვარულმა კი — რწმენა. ჩვენი თეატრიც რწმენისა და სოციალური ერთგულების თეატრი იყო. არ შეიძლება მაშინდელი თეატრის შეცდომებზე და ნაკლოვანებებზე დღეს ხელწამოკვრით ლაპარაკი. ისტორიზმის პრინციპის გარეშე ვერ დადგინდება ქეშმარიტება.

ახალმა საქართველომ შექმნა კოტე მარჯანიშვილი (რომ არა 1922-1923 წლები, მისი სახელი არაფრით დარჩებოდა ქართული თეატრის ისტორიაში), სანდრო ახმეტელი, უშანგი ჩხეიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ი. გამრეკელი, პ. კობახიძე, ვ. გომიაშვილი, ს. ზაქარიაძე, ს. თაყაიშვილი და სხვები. თავიანთ მხრივ მათ შექმნეს ახალი თეატრალური აზროვნება. ასეთია ურთიერთობათა დიალექტიკა. მხოლოდ მაშინდელი კონკრეტული ის-

ტორიული პირობებით შეიძლება მოვლენების, ფაქტების, შეფასება, ახსნა.

მაიმე პერიოდი დაუდგა საბჭოთა თეატრს, როცა მას ჩამოაშორეს მეიერჰოლდი, ახმეტელი, კურბასი, ტაიროვი — დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორები, როცა ფიზიკურად აღარ იყვნენ მარჯანი-შვილი, ვახტანგოვი. მხოლოდ ერთ ღმერთად, ერთ სალოცავ ხატად დარჩა სტანისლავსკი თავისი სამხატვრო თეატრით. ის რაც არ ჰგავდა სამხატვრო თეატრს — რეალიზმიდან გადაცდენად ითვლებოდა. „დიალექტიკური მატერიალიზმი“ თეატრში — ასეთი იყო მისი პოლიტიკური სტატუსი.

ერთი სალოცავი კი მხოლოდ იქ არის, სადაც ადამიანს სხვა რწმენის უფლება არა აქვს!

ასეთ ატმოსფეროში აკაკი ხორავა და აკასი ვასაძე ადგენენ სარეპეტიციო გეგმას, რათა დიალექტიკური მატერიალიზმის შესაბამისად შეექმნათ სპექტაკლების მთელი ციკლი, სადაც პარტიის ისტორიის სხვადასხვა ეპატები იქნებოდა გამოხატული. ეს მოგონილი ამბავი არ განსვავთ, მწარე სინამდვილეა, მაგრამ თუ იმ ადამიანებს ამის გამო დავუწყებთ კრიტიკას, უსამართლობა იქნება. თვით ეს პროცესი დრამატულია თავისი არსით, იგი მსხვერპლია და მას გაგება უნდა და არა შერისხვა. თაობების ძლიერი ტალანტის ნაწილი კონიუნქტურას შეეწირა, მაგრამ, მთავარია რომ, მათ შექმნეს დიდი სულიერი ღირებულებანი. ეპოქის სირთულემ და ქართველებმა უფრო გამოაწრთო კიდევ, ისინი თავისი დროის ადამიანები იყვნენ. თანამედროვე თეატრალური პროცესების ხასიათისათვის სრულიად უცხოა, ის, რაც მაშინ ხდებოდა, მაგრამ უნდა შეგვეძლოს ამოვხსნათ მათი წარმოშობის თავისებურება. შეცდომები კი ყველა თაობას ჰქონდა, განსხვავებული, მაგრამ მაინც ჰქონდა. წარსულა შეცდომების გახსენება იქნებ კარგი გაკვეთილიც იყოს თანამედროვეთათვის, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორიის გაკვეთილებიდან ცოტა თუ ვინმე სწავლობს ჰკუთას. სხვაზე არას ვიტყვი და თეატრის ისტორია ხშირად უცნაური ერთგულებით იმეორებს ბევრ წარსულ შეცდომას. ფორმები იცვლება — არსი კი რჩება. ფაქტები იმდენია, რამდენიც გნებავთ. მათზე უნდა ვილაპარაკოთ, რათა მაკონტროლებელის ძალა მივანიჭოთ. მეტი ყურადღება მივაქციოთ ახალს, მაგრამ არა დაპირისპირებისა და ნიშნის მოგებისათვის. სწორედ ასე, ასეთად აუღერდა ა. მინკინის წერილში ის ადგილი, როცა ხორავას საყვედურობს

— ნახანძრალ თეატრს „კოსმეტკური“ რემონტი გაუკეთაო. სასიხარულოა, რომ ეურნალ „ოგონიოკმა“ (1987, № 30) ფართოდ გააშუქა რ. სტურუას „მეფე ლირის“ წარმატება, მაგრამ, სამწუხაროდ, ა. მინკინის წერილში („მეფე ლირის მონანიება“) არის მოდას აყოლილი კრიტიკის აშკარა გამოძახილი. ა. მინკინი წერს: „... 1949 წელს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი დაიწვა. თვითონ აკაკი ხორავამ პირადად ამხანაგ სტალინს მისცა ფიცი — დაპირება, აღადგენდა თეატრს ერთ წელიწადში. ფიცი შეასრულა (მოდლი ნუ შეასრულებ), შეთითხნეს. შედეგი ხანძარზე უარესი აღმოჩნდა. გამოდის, რომ აკაკი ხორავას რალაც დანაშაული ჩაუდენია, „ხანძარზე უარეს“, მდგომარეობაში დაუტოვებია თეატრი. იმისათვის რომ თეატრის ახალი, მთელი ხუთი წლის მანძილზე გაკიანურებული კაპიტალური რემონტის მნიშვნელობა განადიდოს, სრულიადაც არ არის საჭირო აკაკი ხორავას დამცირება. არ შეიძლება ილაპარაკო ნახანძრალი თეატრის აღდგენაზე და ანგარიში არ გაუწიო იმეამინდელ მდგომარეობას. ომისაგან განადგურებული ქვეყანა, რომელიც ის-ის იყო ფეხზე დგებოდა, არავის მისცემდა უფლებას აკადემიური თეატრი წლობით გაეჩერებინა. მკაცრი დრო იყო, მძაფრი დისციპლინის დრო. ასეთ პირობებში ალბათ არც ჩერნობილის ატომური ელექტროსადგურის (მაშინ რომ ყოფილიყო) ავარია მოხდებოდა. აი, როგორი სხვადასხვა ასპექტით იკითხება იმ დროის სიმკაცრე!

50-იანი წლებიდან ისე შეიცვალა ყველაფერი, რომ ახლა შეიძლება თეატრი წლობით გამოკეტო, ხუთი, ზოგჯერ შეიდი-რვა წელი რემონტში დააყენო, მილიონობით მანეთის ფასად მართლაც „კოსმეტკურად“ შეაკეთო და თეატრი ზარ-ზეიმით გახსნა. განა ასე არ მოხდა რუსთაველის თეატრში? ან აგერ, ჩვენი პატარა ბავშვების თეატრი—თოჩინების თეატრი, ექვსი წელია რემონტშია და გამკითხავი არ ჩანს. მაშინ კი ამის უფლებას არავის არ მისცემდნენ! არც ეს უნდა დაგვავიწყდეს, როცა წარსულ შეცდომებს ვუკარკიტებთ. მე არ ვიცი, აკაკი ხორავამ მართლა პირადად ი. ბ. სტალინს მისცა ფიცი თუ არა (ათი წლის ერთად მუშაობის დროს მისგან ასეთი რამ არ გამიგონია), მაგრამ მან ყველაფერი გააკეთა, რის გაკეთებაც შეიძლებოდა, რომ თეატრს ფუნქციონირება დაეწყო. თეატრის დროულად აღდგენას მაყურებლისათვის დიდი ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა ჰქონდა. აი რას წერს რ. ჯაფარიძე: „როდესაც რუსთავე-

ლის თეატრს ხანძარი გაუჩნდა, მთელი საქართველო დიდიან-პატარინანდ ფეხზე დადგა: პირადად მე მაშინ სამხედრო პირი ვიყავი, ერთ-ერთ ეროვნულ დივიზიაში ვმსახურობდი. დღესაც თვალწინ მიდგას როგორ დაეცა ყველას თავზარი. მე მგონი ბევრად უფრო მეტად, ვიდრე საკუთარი სახლის დაწვის ამბავი რომ შეეტყუო, გადაწყვიტეთ ვისაც რა გაგვაჩნდა და გვემეტებოდა, ერთი ან ორი თვის ჯამაგირი შეგვეკრიბა და თეატრის აღსადგენ ფონდში შეგვეტანა... სარდლობამ ოფიციალურად გამოგვიცხადა, სამხედრო ნაწილებში ფულის შეგროვება საჭირო არ არის, ვინაიდან მთავრობას უკვე გამოუყვია საჭირო თანხა თეატრის აღსადგენად“ (კრიტიკა. 1987. № 3).

ვის შეეძლო მაშინ თეატრის წლობით გარეთ დატოვება? რისი იმედით? საზღვარგარეთ ყოველწლიური გასტროლების საშუალება ხომ არ იყო, რომ დასის მთლიანობა შენარჩუნებულიყო? არც პროფკავშირების სახლი იყო მაშინ. არც შეეძლო თეატრს რომ დასი დიღხანს დაუტვირთავი ჰყოლოდა. კიდევ კარგი, რომ ერთ წელიწადში აღდგა თეატრი, თორემ თეატრის დირექტორს, მოღვაწე კაცს პ. მურღულიას მეტხანს მოუწევდა სრულიად უდანაშაულოდ (ესეც „დისციპლინის“ სხვა ასპექტი) ციხეში ჯდომა. სხვათაშორის, იმ ოცდაათი წლის მანძილზე „ხანძარზე უარესად“ გარემონტებულ თეატრში არა ერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი შეიქმნა. აი რამდენმა პრობლემამ მოიყარა თავი. ჩვენ დღეს გვეამაყება, რომ მართლაც კაპიტალურად განახლდა თეატრი, მაგრამ, თუ მაინცა და მაინც, საკავშირო პრესაში გამოსაჰქენებლად ხანძრის ამბავს ვინმეს მოვუყვებით, იქნებ სჯობდა ის გვეთქვა, რომ ხორავამ თეატრის აღსადგენად თავისი დიდი თანხაც გაიღო. ეს ლეგენდარული ამბავი უფრო შეჰფერის ხორავას სახელს!... წარსული შეცდომების გახსენების დროს ფსიქოლოგიურად საინტერესო რამ ხდება. ხალხს ბეზრდება მასზე ლაპარაკი და ახალ შეცდომებზე უფრო ამახვილებს ყურადღებას. ეს ის ასოციაციის უნარია, რომელსაც მამა ღმერთი ვერ წაართმევს ადამიანს!

წარსულ შეცდომებს ხშირად ფარული, შინაგანი კავშირი აქვს ახალთან. ამიტომ წარსულის კრიტიკა ახლის გადასარჩენად უნდა წარიმართოს.

ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში ბევრი საფიქრალი და სატკივარი დაგვიგროვდა. კვლავ მწვავედ დგას მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთ მიმართების პრობლემა. როცა მეორე პლანზე გადაადგილდა რეჟისურა (თეატრიდან დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორების ჩა-

ჰომორების შემდეგ, აქტიორული ხელოვნება მაინც ბრწყინვალე, პირდაპირ გამოფენა იყო ნამდვილი ტალანტებისა, შეიქმნა ლეგენდები მსახიობებზე (ამის შესახებ კარგად წერს მ. გეგია „საბჭოთა ხელოვნების“ მე-5 ნომერში), თითქოს რაღაც არა მიწიერი, რომანტიკული იყო კაჩალოვისა და ხორავას, ბუაჩიძის, ვასაძის. ანჯაფარიძის, მიხოელის, ზაქარიაძის, გოძიაშვილის, თაყაიშვილის, შავგულიძის სახელები. ისინი შესანიშნავად გრძნობდნენ თავს უნივერსალური „რეჟისურის არტანებში“, მაგრამ როცა იგი მოიშალა, არტიტულ ფეიერვერკებს მაინც არ მოჰკლებია ბრწყინვალეობა. ხშირად მთლიანობაში არ ბრწყინავდნენ სპექტაკლები, მაგრამ ბრწყინავდნენ არტიტული ვარსკვლავები. თითქოს პარადოქსული იყო ასეთი მდგომარეობა, რეჟისურის ეპოქის თეატრისათვის, მაგრამ მას ჰქონდა თავისი შინაგანი ლოგიკა. იმ ვარსკვლავთა პირველი გამონათებები სწორედ უნივერსალური რეჟისურის დროს მოხდა. მათ მყარი ფუნდამენტი შეუქმნეს, ფეხზე დააყენეს და ფართო ასპარეზისათვის შეამზადეს. არიან თუ არა ასე მყარად შემზადებულნი უახლესი აქტიორული თაობები? რამდენი ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი მოვიდა თეატრში, რომელმაც ჭერაც ვერ შეძლო თავის გამოვლენა. რატომ ხდება ასე? მიზეზთა მიზეზი ბევრია და პასუხიც არა ერთნიშნა, თითოეული ცალ-ცალკე საუბრის თემაა, მაგრამ ფაქტია რომ შეცდომათა რკალი არ მცირდება, ჩნდება ახალ-ახალი სიმპტომები, რომლებიც მომავალში ძალიან ცუდად შეგვახსენებს თავს. ასეთ რიგს განეკუთვნება თუნდაც სტუდენტთა ჯარში გაწვევის საკითხი, როგორც შედარებით ახალი მოვლენა. ამ საკითხებზე დიდი კამათი მიდის საკავშირო პრესის ფურცლებზე. ხარკოვის მ. გორკის სახელობის უნივერსიტეტის რექტორისა და პარტკომის აზრით (-ბ. გაზ. „იზვესტია“, 1987, 4, 08), არმიაში გაწვევამ მოშალა სასწავლო პროცესი. თუ იქ, ასე რომ ვთქვათ, ტიპიურ უმაღლეს სასწავლებელში ასე მოხდა, რაღა თქვან უაღრესად სპეციფიურმა სამხატვრო უმაღლესმა სასწავლებლებმა? თეატრალურ ინსტიტუტში უკვე აშკარად. პირდაპირ ხელშესახებად იგრძნობა, რომ ჯარიდან დაბრუნებულ სტუდენტთა უმრავლესობა განიცდის „შემოქმედებით ატროფიას“. შემოქმედებითად სხვანი იყვნენ ჯარში წასვლამდე და დაბრუნდნენ სხვანი. დანაქარგი აუნაზღაურებელია. პირველი კურსის დამთავრების შემდეგ წასული ახალგაზრდა როცა ბრუნდება, მას თითქმის აღარაფერი ახსოვს იქიდან, ჯარში გაწვევამდე რაც ისწავ-

ლა, ყველაფერი თავიდან აქვს დასაწყები. რაღაც განსაკუთრებული შრომის ფასად შეუძლიათ ერთეულებს, აღიდგინონ ფორმა. ფაქტიურად, უმაღლესი სასწავლებელი აღარ არის ოთხ (ხუთ) წლიანი. რატომ ხდება იმ ერთი წლის დაკარგვა? პირველ კურსზე შემოქმედებითი პროცესის ფუნდამენტი ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი. ჯერ, ასე ვთქვათ, „ღია პროცესია“, მიმდინარე პროცესია, და როცა იგი ხელოვნურად წყდება, მისი აღდგენა მხოლოდ თავიდან დაწყებით შეიძლება. თავიდან დაწყება კი იმას ნიშნავს, რომ სულ ტყუილა გადაიყარა სახელმწიფოს მიერ ერთი წლის მანძილზე გაწეული ხარჯი. ის ერთი წელი იმითაც არის დაკარგული, რომ საზაფხულო სესიებზე სტუდენტები თითქმის ერთ თვეს სამხედრო საქმეებზე დადიან, უცდებთ მეცადინეობები. სამსახიობო ფაკულტეტზე მისაღები გამოცდების არსებული სისტემის თანახმად, ჯგუფის დაკომპლექტება ხდება მთელს კავშირში (მსოფლიოშიც) მიღებული წესის შესაბამისად. ისაზღვრება ვაჟებისა და ქალების თანაფარდობა. თუ, მაგალითად, ჯგუფი ათკაციანია აქედან ნ ვაჟია და ოთხი ქალი, ერთი წლის შექმნეგ თითქმის ყველა ვაჟი ჯარში მიდის. რა გამოვიდა? ჯგუფი დაიშალა? უკეთეს შემთხვევაში იგი ივსება ჯარიდან დაბრუნებული სტუდენტებით, მაგრამ ოსტატმა ხომ თავისი ჯგუფი სულ სხვა სტუდენტებით დააკომპლექტა? გამოდის რომ მნიშვნელობა აღარ აქვს თუ მისაღებ გამოცდებზე რომელი ოსტატისათვის ფორმირდება ჯგუფი. კიდევ უფრო უარესი მდგომარეობაა იმ სპეციალობებზე, სადაც 4-5 წელიწადში ერთხელ ხდება მიღება. ჯარში გაწვეულ სტუდენტს მობრუნების დროს საერთოდ აღარ ხვდება ის სპეციალობა, პროფესია. შეიცვალოს? მართალია, რესპუბლიკის სამხედრო კომისარიატი გარკვეულ ანგარიშს უწევს ამ სპეციფიკურ მდგომარეობას და ამისათვის მადლობის მეტი რა ითქმის, მაგრამ ჩვენ ვლაპარაკობთ საერთოდ. სამხატვრო უმაღლესი სასწავლებლის მდგომარეობაზე, ვლაპარაკობთ სტუდენტთა გაწვევის თვით პოტენციალზე! მე არ ვიცი ჩვენი არმიის რა პროცენტს შეადგენენ შემოქმედებითი უმაღლესების სტუდენტები, მაგრამ ის კი ნათელია, რომ მეცნიერების მიერ სადისკუსიოდ წამოჭრილი საკითხი ჯარში სტუდენტთა გაწვევის შესახებ — სერიოზულ დაფიქრებას მოითხოვს. თუ ზარალი დღეს ხელშესახებად არ ჩანს, ეს იმას არ ნიშნავს რომ იგი არ არსებობს.. გ. ფანჯიკიძემ თავის მრავალმხრივ საინტერესო წერილში „დრო არ კარგავს დროს“ დაიმოწმა საკავშირო აკადემიის წევრ-კორესპონ-

დენტის მ. ვოლკენშტაინის აზრი, რომელიც მან „ლიტერატურხაია გაზეტაში“ გამოთქვა. მეცნიერთა აზრით „სისულელეა და არაშორს — მკვრეტელური სტუდენტების გაწვევა ჯარში“.

სტუდენტთა ჯარში გაწვევის საქმეც ხომ წარსულ შეცდომათა რიცხვს არ განეკუთვნება?!

შეცდომები კი ხშირად ჯაჭვის რგოლებივით არის ერთმანეთზე გადაბმული. თავის დროზე წარსულიც აწმყო იყო. აწმყო კი ხვალ წარსულად იქცევა და, რაკი წუთისოფლის ამ ბრუნვას ვერაფერ შეცვლის, დროზე უნდა მიეხედოს გუშინდელსა თუ დღევანდელ სატკივარს.

ყველას კარგად გვახსოვს, რა ადვილად ვხსნიდით ხოლმე ჩვენ ოცნებების ნაკლოვანებათა მიზეზებს. „კაპიტალიზმის გადმონაშთა“, ვიტყოდით და ხელშეუხებელი რჩებოდა მისი წარმოშობის ნამდვილი მიზეზები, რომელიც კაპიტალიზმში კი არა, თვით ჩვენ სოციალური ცნობრების მოუგვარებლობაში იყო. აკადემიკოს ზ. აგანბერგაინის აზრით („ოგონიოკი“, 1987. № 30), როცა საბჭოთა კავშირმა გაუშვა პირველი ხელოვნური თანამგზავრი, ამერიკელი ხალხი პრეზიდენტისაგან მოითხოვდა თუ რატომ გაუსწრო საბჭოთა კავშირმა. ამერიკის შეერთებულ შტატებში შეიქმნა ავტორიტეტული კომისია, რომელმაც ახსნა მიზეზები. 50-იან წლებში საბჭოთა კავშირი ხარჯავდა ნაციონალური შემოსავლის 10%, აშშ კი — 4%. 30 წლის მანძილზე, 1950 წლისათვის აშშ გაასამკეცა ხარჯების განათლების სისტემაზე და შეადგენდა 12%, სსრ კავშირმა კი შეამოიკირა და 7%-ზე დაიყვანა. შედეგმაც არ დააყოვნა. სკოლის რეფორმა რა დღეშიც არის ყველას კარგად მოეხსენება. ახლა დაიწყო უმაღლესი სასწავლებლის რეფორმა. ჩანაფიქრი გრანდიოზულია, მაგრამ არის კი ყველაფერი რეალური? ჯერ უმაღლესში მიღების ოპტიმალური წესებიც კი არა გვაქვს. დავაბნიეთ აბიტურიენტები, დავუკარგეთ ორიენტაცია. მიღების წესები ყოველთვის მარტ-აპრილში მტკიცდება. სულ იცვლება და იცვლება. გაურკვეველი გრძობით ელოდებიან უმაღლესები ყოველ ახალ წესებს. მანამდე რა ქნას აბიტურიენტმა? აპრილამდე არ უნდა იცოდეს აბიტურიენტმა რას მოითხოვენ მისგან? საჯაროობისა და სრული დემოკრატიის თანამედროვე პირობებში სრულიად გაუგებარია ამგვარი სიტუაცია. არც თუ ადრე, სტაჟინებისა და უსტაჟოების ჩარიცხვა ხდებოდა გა-

ნუყოფლად. ქულების მიხედვით, მაგრამ ამ პროგრესულ საქმეს ჩამოჰკიდეს გრანდიოზული სია, თუ ვის, რომელ ცნობაში რამდენი ქულა უნდა დაწეროდა, შემდეგ ერთიც გააუქმეს და მეორეც, მაგრამ აღდგენილი იქნა სტაჟიანებისა და უსტაჟოების ცალკ-ცალკე ჩარიცხვის ძველი პრინციპი. სხვაზე რომ არ ვთქვათ, სამსახიობო ფაკულტეტზე რატომ უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა სტაჟიანია თუ უსტაჟო აბიტურიენტი? შემოქმედებითი უნარის გარკვევასთან რასაერთო აქვს სტაჟს?

აი. ასე იხლართება ერთმანეთში წარსული და ახალი შეცდომები. დღეს იმდენი რამ შეიცვალა, რომ ზოგჯერ არც კი გვჯერა, ნუთუ მართლა ასე და ასე ვუყურებდით ამა თუ იმ მოვლენას გუშინ? საკავშირო პრესაში იბეჭდება ისეთი რამ, რასაც ორი კაცი ერთმანეთს ვერ გადაუჭირჩხულებდა. დიდი განმანახლებელი პროცესი დაიწყო და. სულ უფრო და უფრო, სიღრმისეული ხდება იგი. დღეს მხოლოდ სინანულით ვიგონებთ თუ რამდენი ენერგია, ნერვები დაიხარჯა არაფრისათვის, რამდენი გულისტკივილი განიცადეს დრამატურგებმა. თეატრის მოღვაწეებმა, მათი ნაწარმოებების სიმართლე რომ დაეცვათ, არ მავიწყდება მ. ჯაფარიძის „ჩვენებულების“ ისტორია. რუსთაველის თეატრში (რეჟისორი ა. დვალისშვილი) სპექტაკლი ოთხჯერ გასინჯეს ყველა დონეზე. მერედა რა იწვევდა აკაკი დვალისშვილის დადგმაში ეჭვს? ის რომ ომისა და ომის შემდგომ პირველ ორ წელს, ზემო იმერეთის ერთ ხრიოკ მიწაზე დასახლებულ სოფელს ეკონომიურად უჭირდა, კოლმეურნეობა კი ორას გრამ სიმინდს არიგებდა შრომადღეზე. ასეთი გაჭირვების მიუხედავად, ადამიანები ინარჩუნებდნენ ზნეობრივ სიწმინდეს, კაცთმოყვარეობის გრძნობას, ცხოვრობდნენ „ჭირსა შიგან გამაგრების“ რწმენით. გავიდა წლები. ახლახანს მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში დაიდგარგვე „ჩვენებულები“ — ფართო სოციალურ პლანში, რთულ რეჟისორულ გადაწყვეტაში ახლებურად აუღერდა პიესა. სპექტაკლის რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ სახელმწიფო პრემია მიიღო. რა საოცრად განსხვავებული ბედი ხვდა ერთსა და იმავე პიესას, ერთი და იმავე იდეისათვის? და ეს მოხდა სულ რაღაც საუკუნის მეოთხედში. ეს პერიოდი კი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. და ახლა ზუსტად იქნა განსაზღვრული ე. წ. „აკრძალვათა“ არსი. „საკმარისია რომელიმე მათგანი სხვებისაგან განსხვავდებოდეს, რომ მაშინვე ჯვა-

რედინა ცეცხლს დაუშენენ. თითქოს გვინდა ყველა ერთ სამოსში გამოვანყნოთ, ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ყოველი მათგანი გარდაექმნათ“ (ა. ნ. იაკოვლევი „საკონცერტო საქმიანობის სადღეისო ამოცანები“. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“. 1986. 22. X). ასეთი „ჩვარედინა ცეცხლი“ დაუშინეს მაშინ მ. ჭაფარიძის პიესის დადგმას. ასეთივე „ჩვარედინა ცეცხლში“ მოჰყვა ვ. გაბესკირიას თითქმის ყველა პიესა.

ისინი რომლებიც სარეპერტუარო საქმესთან იყვნენ დაკავშირებული, ფანქრით ხელში ითვლიდნენ თუ რომელ „აქტუალურ თემაზე“ რამდენი პიესა დაიდგა. რომელ დადგენილებას ვინ რამდენი სპექტაკლი მიუძღვნა. სტატისტიკის ასეთი ოდოლოგიაზაცია სრულიადაც ვერ ათანამედროვებდა თეატრის არსს, მხოლოდ მოჩვენებითი თანადროულობის ილუზიას ქმნიდა, ეს იყო და ეს. ჟონგლიორობას კარგახანს ჰქონდა გასავალი, მაგრამ დღეს სულ სხვაგვარად ხდება მისი ანალიზი. მაგალითად: მარტო ერთი წლის მანძილზე საბჭოთა კავშირში 500 ათასი კონცერტი გაიმართა, „რომლებსაც 140 მილიონი კაცი დაესწრო, შთამბეჭდავია. გამოდის რომ ყოველი მეორე მცხოვრები (ჩვენ ახლა 280 მილიონი ვართ), წელიწადში ერთხელ ყოფილა კონცერტზე. გვიყვარს ასე ლაპარაკი: ყოველი მეორე, ყოველი მესამე, ყოველი მეოთხე. მოდით სხვა მხრიდან შევხედოთ და უეცრად აღმოჩნდება, რომ საშუალო-სტატისტიკურად ჩვენში კონცერტს ესწრება 280 კაცი და მაშინ, თუ ამას ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობას შევადარებთ. სულ სხვა არითმეტიკა გამოგვივა. არა ყოველი მეორე, არამედ მილიონიდან ერთი დასწრებია, ხოლო 990 ათასი კაცი საკონცერტო დარბაზში არ მისულა. წელიწადში 140 მილიონი მსმენელი — ეს ნიშნავს, რომ საბჭოთა მსმენელი კონცერტზე თითქმის ორი წლის განმავლობაში მხოლოდ ერთხელ ყოფილა. აი. ესეც კონკრეტული, რეალური ადამიანური ფაქტორი“ (ა. ნ. იაკოვლევი „საკონცერტო საქმიანობის სადღეისო ამოცანები“. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1986. 23. X). სტატისტიკა ორგვარად წაგიკეთხნეთ, თითქოს მოსალოდნელი იყო (ტრადიციის მიხედვით), რომ მკითხველისათვის ის ციფრები შეიჩრჩეოდა, რაც ეფექტური და პროპაგანდისტისთვის „სასარგებლოა“ მაგრამ მოხდა პირიქით. იტქვა მკაცრი სიმართლე. სიმართლე კი ყველაზე ძლიერი პროპაგანდისტია. რაც მას არ ეფუძნება, მხოლოდ თავის მოტყუებაა. ასეთი სიცრუისა კი არც მსმენელს სჯერა და არც მთქმელს, თამაშდება ორმაგი

ტყუილი, რომელიც ქმნის საშუალებას შეიქმნას სამსახეობა ნიღბისა. მისი ტიპური მოდელია: ფიქრობს ერთს, ლაპარაკობს მეორეს, აკეთებს მესამეს. ასეთ სიტუაციაში საწყის ეტაპზე ადამიანს ტანჯავს გაორების გრძნობა, შემდეგ მას ეგუება, ესისხლხორცება. გაორება მისთვის იმდენად ბუნებრივი ხდება, რომ ცხოვრების წესად ექცევა. მის წიაღში იბადება რთული ფენომენი სამსახეობისა და, ამრიგად, ყალიბდება ადამიანთა გარკვეული კატეგორია, რომელიც ყველაფერს უუზრებს ექვის თვალთ, მისთვის ყველაფერი გაუცხოებულია.

სიმართლის თქმა უთუოდ გულისხმობს გულწრფელობასაც. სხვაგვარად არ შეიძლება. მხოლოდ საჭაროდ, გულწრფელად ნათქვამი სიმართლე აცლის ნიადაგს იმ „პროპაგანდისტულ თეორიას“, თითქოს მართალი მხოლოდ ის არის, რასაც ჩვენ ვამბობთ, ცხოვრების სიმართლე კი ხშირად სხვას გვიმტკიცებს. ცხადია, თითქოს არაფერი საკამათო არ არის იმაში, რომ ვთქვათ: მსოფლიოში ყველაზე მეტი უმადლესი განათლების სპეციალისტი გვყავს, ყველაზე ნეტი ექიმი, ყველაზე მეტი...“ და ასე შეიძლება გაგრძელდეს, მაგრამ ცხოვრებაში ეს „მეტი“ — უკვე მეტისმეტი გამოვიდა. ყოველი მესამე სპეციალისტი თავისი პროფესიით არ მუშაობს, უმრავლესობა კი განცხადებას ვერ დაგიწერთ. ეს რეალობაა. სტატისტიკას უყვარს ცრუ ილუზიების შექმნა. საბედნიეროდ, იმასაც შეუხო განახლების პროცესი. თუმცა ამ ფონზე ვგონებ ძველმა ინერციამ ისევ იჩინა თავი, სტატისტიკური სამმართველოს ექვსი თვის შედეგების შემაჯამებელი მონაცემების სათაურში: „დალაშქრულა ახალი მიჯნები“. მიუხედავად გარკვეული წარმატებებისა, იმ დროს როცა „გაუარესდა კარტოფილითა და ხილ-ბოსტნეულით ვაჭრობა“, „შენარჩუნებულია დაძაბულობა მოსახლეობის ხორცის პროდუქტებით, კარაქით, ყველით მომარაგებაში“, „საკოლმეურნეობაზრებში შენარჩუნებულია მაღალი ფასები“, „იგრძნობა მაღალხარისხოვანი ფესსაცმლის მწვავე დეფიციტი“, „არსებითად უნდა გაუმჯობესდეს სამედიცინო მომსახურების ხარისხი“. უხერხული ხომ არ არის „ახალი მიჯნების დალაშქვრაზე“ ლაპარაკი?!... წარსულ შეცდომათა გახსენებამ, რა სფეროსაც არ უნდა შეეხოს იგი, თანამედროვეობის გადაუჭრელ პრობლემებზე უნდა დაგვაფიქროს. ყურადღების გადანაცვლება წარსულისაკენ ერთობ სახიფათო მანევრია, თუ იგი დღევანდელი საკითხების გადაწყვეტას არ უწყობს

ხელს, არავინ აღარ დაობს იმაზე, რომ ჩვენს თეატრში კარგა ხანია სპექტაკლებს აღარ ხსნიან, არ არის ძალდატანება რეპერტუარის შერჩევის დროს. თეატრებში დაიწყო ექსპერიმენტები. ერთი სიტყვით, თეატრებს მიეცათ დამოუკიდებლობა (რასაც ვერ ვიტყვი: უნაღწეს სასწავლებლებზე, რომლებიც ჯერ კიდევ ინსტრუქციების მარწუხებშია მოქცეული), მაგრამ განვიღობა ასეთმა ერთმა სეზონმა რაიმე გარდატეხა მოახდინა? — არავითარი! რასაკვირველია შემოქმედებაში ერთი წელი დიდი დრო არაა, მაგრამ რა გამართლება შეიძლება ჰქონდეს იმას, რომ ათი-თხუთმეტი მოქმედი რეჟისორი სეზონის განმავლობაში სპექტაკლს არ დგამს? მუშაობის ასეთი რიტმით შორს ვერ წავალთ. თეატრის შემოქმედებითი პროცესი (თვით პროცესი!) იმდენად რთული ფენომენია, რომ მისი ცოტა ხნით შეჩერებაც კი უღრმეს კვალს ტოვებს მთელ თეატრზე, მის ყოველ წევრზე. იმის გამო, რომ ქართულმა რეჟისურამ დაგვაკლო სპექტაკლები, შესაბამისად დაიკარგა აქტიორული სახეებიც. ცხადია ერთი კარგი სპექტაკლი სჯობია ათ სუსტს, და არც რაოდენობაა შემოქმედებაში მთავარი, მაგრამ იქ. სადაც არ არის ნუდმივი, მოუსვენარი ძიება, არ არის ამ ძიებათა შედეგების ჯამი, რომელიც ავლენს თეატრის მთელი შემოქმედებითი ძალების უნარს, ვერც ის ერთეული წარმატება მიიღწევა. თეატრის ბუნება ვერ იუმენს უძრაობას, უშრომლობას, მოცდენას. მსახიობის ბუნება ისეთია, რომ მას ვერ „გააძლობ“ მუშაობით, ახალ-ახალი როლებით. გაჩერება შემოქმედებით სიკვდილს ნიშნავს. ირღვევა რიტმი, როცა თეატრი წელიწადში ორ-სამ წარმოდგენას დგამს. ირღვევა შემოქმედებითი ცხოვრების რიტმი. ჩვენ ვლაპარაკობთ რეპერტუარულ თეატრზე, ანუ საბჭოთა თეატრების მუშაობის სისტემაზე. რეჟისორის პროფესიას ის თავისებურებაც აქვს, რომ მოვალეა სხვის (მსახიობის) სამუშაოზეც იფიქროს, მართო თავს არ ეკუთვნის. ხელოვნების არც ერთ დარგში არ ხდება ასეთი რამ. შეიძლება მწერალმა, მხატვარმა, კომპოზიტორმა, ვთქვათ. ერთი წელი არ იმუშაოს, არაფერი არ შექმნას. ამით მხოლოდ თავის თავს დააკლებს. მისი შემოქმედებითი შეჩერება არავის ზიანს არ აყენებს. თეატრის რეჟისორის ბედი სხვაგვარია. როცა ერთი წლის მანძილზე წარმოდგენას არ დგამს, იგი ამით ზიანს აყენებს მსახიობს, ართმევს სამუშაოს. პარადოქსული და რაღაც დრამატუ-

ლიც არის. რეჟისორის ამგვარი მდგომარეობა, მაგრამ რა იზამთ — რეალობაა. აი რატომ მიგვაჩნია საგანგაშოდ ის ფაქტი, რომ გასულ სეზონში თბილისის თხუთმეტმა რეჟისორმა არც ერთი წარმოდგენა აღ დადგა.

თეატრში ახალი და ძველი, არსებითად, იგია, რაც ცხოვრებაში გუშინდელი და დღევანდელი დღე, მაგრამ როგორი დიდი განსხვავებაც არ უნდა იყოს წარსულსა და აწმყოს შორის, მათ მაინც ისეთი ბოლო აერთიანებს, რომ შეუძლებელია სავსებით გათიშვა. ეს ძალა ადამიანია. თეატრის არსი ამ ადამიანურს ეფუძნება. მიუხედავად სპექტაკლთა სრულიად განსხვავებული ლექსიკისა, ფილოსოფიური და ესთეტიკური პრინციპებისა, ისინი მაინც, საბოლოოდ, ერთსა და იმავე იდეალს ემსახურებიან. მაშინ თეატრიც ასრულებს თავის თანადროულ, უმაღლეს მისიას. კარგად მახსოვს ის ბედნიერი დღე, როცა რუსთაველის თეატრში დ. ალექსიძის დადგმას „ოიდიპოს მეფეს“ დ. შოსტაკოვიჩი და ნ. ტიხონოვი ესწრებოდნენ. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ დირექტორის კაბინეტში შეიკრიბნენ. აქ იყვნენ ო. თაქთაქიშვილი, ბ. ჟღენტი, ს. ჩიქოვანი, ს. შანშიაშვილი და სხვები. ნ. ტიხონოვმა თქვა: „რა ბედნიერი ხართ, რომ შეგიძლიათ რამდენჯერმე ნახოთ ეს სპექტაკლი“. ასეთი დღეები მაშინ მეორდება, როცა დიდი ხელოვნება იქმნება თეატრში. რა მნიშვნელობა აქვს რა სტილით. სტილი თვით დროა!

...მთელი სცენა სავსე იყო ფ. ლაპიაშვილის მონუმენტური დეკორაციით, სავსე აზრით, ემოციით. მარჯვენა მხარეს, აი, სწორედ იქ, სადაც ახლა რ. სტურუას „მეფე ლირის“ წარმოდგენის ლოჟები და იარუსებია (მხატვრის მიერ ჩინებულად შესრულებული), ოიდიპოსის სასახლიდან გამოსასვლელი კედელი იყო აღმართული. სასახლის სვეტები ძლიერს, გმირულ საწყისს გამოხატავდნენ. იქიდან გამოდიოდა ა. ხორავას, ს. ზაქარაიძის და ე. მანჯგალაძის ოიდპოს მეფე, რათა თავისი ხალხის გასაჭირი გაეგო. აეხსნა მიზეზი ჭირისა. რომელიც მის ქვეყანას თავს დატყდომოდა. როცა ოიდიპოსი ამოიცილობდა უბედურების სათავეს და იმ სიმაღლიდან თანდათან ეშვებოდა კიბეებზე, სულამდე შეძრული მაცურებელი ცრემლებით მიაცილებდა ტრაგიკულ გმირს. ეს იყო სულის შემძრული ტრაგედია ადამიანისა. გავა ოცდაათი წელი და იმავე სცენის მარჯვენა მხრიდან შემოვა რამაზ ჩხიკვაძის განადგურებუ-

ლი ლირი, „მისი თეატრის“ იარუსები ლოყაში იწყებენ ნგრევას, ატომური კვამლი დაფარავს მთელს სამყაროს. განადგურებულია ყველაფერი, რადგან განადგურებულია თვით ადამიანი. ამ უმძალესი სახიერების უამს, სადაც სამყაროს ფილოსოფიური ხედვა, რეჟისორისა და მსახიობის თეატრალური გახელება ზენიტს აღწევს, ჩვენ მისი ბედნიერი მაყურებლები ვართ. ცრემლებით მივაცილებთ რამაზ ჩხიკვაძის მეფე ლირს.

აი, სად იკვრება დარღვეულ „დროთა კავშირი“. სად ერთდებიან ეროვნული ენერჯიის მძლავრი ნაკადები, რომლებიც მუდამ ერთმანეთისაკენ მიისწრაფიან.

„ოიდიპოს მეფე“ და „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრის გუშინდელი და დღევანდელი დღეა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი დამდგმელებიდან — ერთი ისტორიას ეკუთვნის და მეორე თანამედროვეობას. არა, ეს თვით ცხოვრების გუშინდელი და დღევანდელი დღეა, მაგრამ ისინი როგორც ეროვნული საუნჯენი, ქვნიან მრავალფეროვანს და ერთ მთლიან სულიერ კულტურას. თუ ახლებურად გინდა იცხოვრო, უნდა მოიხედო უკან, მაგრამ არა მტრის თვალით, რადგან იქ ჩვენი შაჰების საფლავეებია, ჩვენი სულისა და სხეულის ნაწილი, ჩვენი ფესვები და მას ვერსად ვერ გაეჭევი, როგორც ბედიწერას!

ზარის ჩამოკვრის დროა!

ზარის ჩამოკვრა განგაშის მაუწყებელიც არის და გაფრთხილებასაც ნიშნავს. ძნელია, კატეგორიულად ვამტკიცო თეატრისათვის, თუ რის ზარის ჩამოკვრის დროა. შესაძლოა განგაშისა, შესაძლოა, გაფრთხილებისა, მაგრამ იქნებ ორივესი ერთად? ზოგიერთ თეატრში საგანგაშო ვითარებაა, ზოგან გამაფრთხილებელი სიგნალია საჭირო. ასე რომ, ზარი მაინც უნდა ჩამოიკრას!

საკითხი ეხება ქართული თეატრის მომავალს. საკითხს თავისი თანდართული ისტორიული ასპექტიც აქვს. ერთმანეთისაგან მოწყვეტით არ განიხილება იგი. უნდა გაირკვეს, როგორია ახალგაზრდა მსახიობთა ბედი დღეს თეატრში? რატომ არის ზოგი რუსთაველის თეატრში და არა მარჯანიშვილის სცენაზე და პირიქით? რას მიაღწიეს ან რა უშლით ხელს? კითხვები შეიძლება გაგრძელდეს, რადგან ახალგაზრდა მსახიობთა საკითხი მართლაც ყოველი თეატრის პრობლემაა.

სრულიადაც არ არის სწორი, როცა ერთნაირ იარღიეს მიაკრავენ ხოლმე ყოველ ახალგაზრდას. არც ნიჰილიზმი ან მოთხოვნათა მაღალი კრიტერიუმები და არც ზედმეტი ქება იძლევა თანამედროვე თეატრში ახალგაზრდა მსახიობთა მდგომარეობის ანალიზის საშუალებას. ახალგაზრდობასთან დაკავშირებული პროცესები იმდენად ღრმა და მრავალმხრივია, რომ არ შეიძლება პასუხი ერთნიშნა იყოს. ამოსახსნელია სოციალ-პოლიტიკური და ეკონომიური სიტუაციები დროის ყველა პარამეტრისა, რომელიც აყალიბებს ახალგაზრდა ხელოვანის სახელს. მისი მოქალაქეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბების გზა ხომ პირდაპირ კავშირშია მხატვრულ პოზიციასთან? ჩვენ ეცხოვრების რომელ დროს მომწიფდა ახალგაზრდა თაობა? რა მ-სცა მას ამ დრომ?

მაგრამ ჯერ ახალგაზრდა მსახიობთა პრობლემის ისტორიულ ასპექტს გადავხედოთ. უფროსი თაობა ყოველ დროში ემდურადა

ახალ თაობას. ხშირად სამართლიანადაც. მაგრამ ახალგაზრდობა თავისი სიახლითა და შეცდომებით, ახალგაზრდული უკიდურესობებით, უკეთესის ძიების უნით, გარდაქმნათა პათოსით მიიკვლევდა გზას მომავლისაკენ. მუდამ რთულია თვითდამკვიდრების პროცესი და ახალგაზრდობას არ ეშინოდა სირთულისა. უხეშობა, ეთიკური ნორმებიდან გადახვევა, კაღნიერება, მაქსიმალიზმი, რაც ახალგაზრდას ახასიათებს, მისი ბუნების ნაწილია და ამოდ შევეცდებით უცხო სხეულად მივიჩნიოთ იგი. მთლიანობაში უნდა დავინახოთ და თვით პარადოქსულ წინააღმდეგობებშიც კი შევიცნოთ ახალგაზრდის დაღვინების რთული პროცესი. სწორედ დაღვინების ხასიათი მიესადაგება მათ ბუნებას. ვიდრე ყურძნის წვენი ღვინოდ იქცევა, მაჭრობისას როგორ დულს, როგორ ირევა, იჭრება იგი. რამდენჯერმე უნდა გამოუტყვალო დანალექი; ერთი ჭურჭლიდან მეორეში გადაიღო, გადმოიღო, რათა თანდათან დაიწმინდოს და დაღვინდეს, ასეთია კაცთა ბუნებაც. თუ როგორი ღვინო დგება, ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, ვინ როგორ უვლიდა ვენახს, როგორი იყო ამინდი (დრო), როგორ და რა ჭურჭელში წურავდა ყურძენს, როგორ იცავდა მაჭრობიდან დაღვინებამდე ტექნოლოგიას. უმძიმესია მთელი ეს პროცესი, მაგრამ სწორედ ასეთი შრომა ანიჭებს ადამიანს სიხარულს.

ქართველ გლეხს ჰკითხეს: მაინც რამდენჯერ უნდა შემოუარო ვაზის ძირს, რომ კარგი მოსავალი მიიღოო. როცა გლეხი ამის დათვლას დაიწყებს, ის არც გლეხია და ვერც ვერაფერს მიაღწევსო — უპასუხნია მას. განა ვინმეს დაუთვლია, რამდენ ღამეს უთევს მშობელი შვილს, რამდენს ზრუნავს, რამდენს წვალობს? ასევე მძიმეა და განუსაზღვრელი ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდისა და მისი შემოქმედებითი დაღვინების პროცესი. მშობიარობის ტკივილივით მწარეა და სასიხარულო, ერთსა და იმავე დროს, მხატვრული სახის დაბადება. ის, ვინც არ გაივლის ამ მტანჯველ გზას, ვერც დიდ სიხარულს ეზიარება.

დაღვინების პროცესში ბევრი თვისება იყრის თავს. ზოგი რამ ერთობ ძნელი მოსათმენიც არის და უფროსები ხშირად ახალგაზრდის ამ „აქილევისს ქუსლს“ ეძებენ ხოლმე. თეატრალურ ინსტიტუტში უფროსი თაობის პედაგოგები ხშირად ჩივიან: დერეფანში რომ გავივლით, სტუდენტები ფეხზე არ დგებიან. ძველად კი ასე

არ იყო! თითქოს მართალიც არის. მეც ხშირად მიფიქრია ამ სა-
კითხზე. თანამედროვე სტუდენტთა „უზრდელობის“ დასამტკიცებ-
ლად არგუმენტებიც მოიძებნება, მაგრამ მოდით ახლა საკითხს სხვა
კუთხიდანაც შევხედოთ. მაშინ, „ზრდილობიანი“ სტუდენტობის
დროს, ინსტიტუტში ოცდაათამდე პედაგოგი მუშაობდა, ორი
ოუ საპი ლაბორანტი და, ასამდე სტუდენტი ვიყავით. როცა
დერეფანში ვიჭეჭით, უფროსის გავლა-გამოვლის ერთი ან ორი
შემთხვევა თუ მოხდებოდა. ცხადია, უმალ ფეხზე წამოვიჭრებოდით
ხოლმე, იმდენად შესამჩნევი იყო უფროსი. ახლა ინსტიტუტში
200-მდე პროფესორ-მასწავლებელია, მარტო ლაბორანტები 40-ზე
მეტია, სტუდენტი ყოველ გამვლელ-გამომვლელს ფეხზე რომ წა-
მოუდგეს, მაშინ საერთოდ დაჯდომასაც ვერ მოასწრებს. ჩვენ ყვე-
ლა პედაგოგს ვიცნობდით, ახლა, ინსტიტუტის გაზრდის გამო, სტუ-
დენტი ყველა პედაგოგსა და თანამშრომელს არც იცნობს.
ძველი წელთაღრიცხვის მეხუთე საუკუნის ფილოსოფოსს, სოკრა-
ტეს, უთქვამს: „ჩვენს ახალგაზრდობას ფუფუნება უყვარს. ცუდად
არის აღზრდილი. დასცინის უფროსებს და ოდნავაც პატივს არა.
სცემს მოხუცებს. ჩვენი ახლანდელი ბავშვები ტირანებზე იქცევენ.
ფეხზე არ დგებიან, როცა ოთახში ხანდაზმული აღამიანი შემოდის.
ღურჩებიან მშობლებს“. რა შეიცვალა მას აქეთ? თითქმის არაფერი.
მაგრამ ამ „ფუფუნების მოყვარულმა“, „ცუდად აღზრდილმა“
ახალგაზრდობამ, მოხუცებს ფეხზე რომ არ უდგებოდნენ, მოახდინა
ყველა რევოლუცია, გადაიტანა ყველა ომი, განმსაზღვრელი როლი
შეასრულა კაცობრიობის განვითარებაში. სწორედ მათ წარმოქმნეს
ახალი სიცოცხლე, ახალი თაობები. ეს ბანალური ჭეშმარიტებანი
ყველამ კარგად იცის, მაგრამ ასევე თითქმის ყველა, თითქმის ყო-
ველდღე მაინც ჩივის, რომ დღევანდელ ახალგაზრდობას „ფუფუ-
ნება უყვარს“, „ცუდად არის აღზრდილი“, იგივეს მოისმენთ თე-
ატრებში. ცხადია, დიდია დროის ფაქტორი, მისი გავლენის ძალა,
მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ახალგაზრდა მსახიობები არ ჩანანო,—თი-
თქმის ყოველთვის ისმოდა საჩივარი. ასეთი ხმები გვესმის წარსუ-
ლიდანაც. ერთ დროს გრიგოლ ორბელიანსაც ეგონა, ილია ჭავჭავა-
ძე აქცევდა საქართველოს, მაგრამ ილიამ საქართველო გადაარჩინა.
გადავხედოთ ჩვენსავე ისტორიას, ქართული თეატრის ისტორი-
ის სათავეებს. თეატრში იყვნენ უ. ჩხეიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე,
წ. ანჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი და სხვები, ტალანტები, პრესა კი

ჩიოდა, უფროსი თაობის შემცველები არ გვეყვანან, თეატრი უძო-
მავლოდ გვრჩებაო. „დურუჯმა“ კი წამოაყენა მთელი თაობა ახალ-
გაზრდებისა. მოიტანა ახალი ესთეტიკური პრინციპები. „ახალი
რდებით გატაცებულმა, რომელმაც უკვე იგემა წარმოდგენისათვის
ნამდვილი, სერიოზული მომზადების მნიშვნელობა, არ ისურვა უკან
დახვევა და თავისი იდეალების შესანარჩუნებლად შემოიკრიბა კორ-
პორაციები“ (კ. მარჯანიშვილი). დაიწყო ბრძოლა უკომპრომისო,
უშელავათო ბრძოლა. ეს ისტორიაა, მაგრამ მასში დაპროგრამებუ-
ლია მარადიული თვისება ახლისა და ძველის ბრძოლისა, ამ წინა-
აღმდეგობათა გარეშე კი შეუძლებელია განახლება. ახალგაზრდობა
ყოველთვის ანახლებდა თეატრს, ზოგჯერ არცთუ უკეთ, ზოგჯერ
სადაოდ (რადგან ყოველი ცვლა პროცესი როდია), მაგრამ მაინც
ანახლებდა. კ. მარჯანიშვილს, ს. ახმეტელს სწამდათ, სჯეროდათ
ახალგაზრდობისა და ჰქონდათ მათი წარმოჩენის ზუსტი ორიენტი-
რი.

რეჟისორისათვის არ ემარა მარტო გჯეროდეს ახალგაზრდობისა
(თუმცა ეს ბევრს ნიშნავს), უნდა ზრუნავდე მათ დავაყვაცებაზე,
მათ შემოქმედებით ზრდაზე. ათასჯერ უნდა „გაუსინჯო კბილი“
ახალგაზრდას, ათასჯერ შეეხო მის სულს, როგორც გლეხკაცი ვა-
ზის ძირს. ამას აკეთებდა კოტე მარჯანიშვილი და ამიტომ დადგა
ფეხზე მტკიცედ ის თაობა, რომელმაც შემდგომ სამსახიობო ხე-
ლოვნების სასწაულებს გვაზიარა. ამაში არის მარჯანიშვილის ის-
ტორიული დამსახურება მათ წინაშე. თვით დროც ისეთივე ახალ-
გაზრდული იყო, როგორც ახალი თაობები. აქ მოხდა მათი გაერთიან-
ება. დრო და ადამიანი ურთიერთს გადაენასკ-
ვა, შეენივთა, შეერწყა, ყოველი მსახიობი
თავისი დროის ტრიბუნი გახდა. ასეთი ერ-
თობის ბევრი მაგალითი არ იცის ისტორიაში.
ბედნიერი დამთხვევა მოხდა. ახალი დროი-
სა სწამდა ახალ თაობას, გგერდით კოტე
მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ედ-
გათ. აი, ამ მთლიანობამ შექმნა რწმენის თე-
ატრი, პოლიტიკური და სოციალური სამარ-
თლიანობისათვის მებრძოლი თეატრი. ამავე პი-
რობებმა ჩამოაყალიბა დიდი აქტიორული თაობა. დიდმა რეჟისო-
რებმა ქარიშხალში გამოაწრთეს და გამოატარეს ახალგაზრდა მსა-

ხიობთა მთელი პლეადა, მაშინ, მსახიობთა პირველი ნაბიჯების დროს, ჯერ კიდევ ცოცხლობდა ლეგენდები ლ. მესხიშვილზე, ვ. აბაშიძეზე, ნ. გაბუნიასა და საფაროვა-აბაშიძეზე. თეატრი რომანტიკულ ბურჟუსში იყო. მსახიობი, როგორც ტორეადორი, მუდამ სიკვდილის პირისპირ იდგა სცენაზე. ჰლექი, ბოჰემა, სიყვარული, სოციალური პროტესტი, არტისტული ცხოვრების წესი — ყველაფერი რალაც იდუმალების სამოსში ეხვევა. ამ ფონზე ადვილი არ იყო მაყურებელს ერთბაშად მიეღო ახალგაზრდობა. დღეს ადვილია ა. ხორავასა და ვ. ანჯაფარიძეზე, როგორც დიდ მსახიობებზე, ლაპარაკი, მაგრამ წამიერად ჩამოაშორეთ მათ მთელი განვლილი გზა, დიდი ოსტატობა და გამოცდილება, წარმოიდგინეთ ისინი გზის დასაწყისში, სულ რალაც სამი-ოთხი წლის პრაქტიკით და იმდენივე როლით, წარმოიდგინეთ ასეთნი და ადვილი გასაგები გახდება, თუ რატომ უკიჟინებდნენ მარჯანიშვილსა და ახმეტელს — გვანახეთ, ვისი იმედით ებრძვით ძველ თეატრსო.

დროისა და ახალი თაობის ფორმირების ისტორიული პროცესის ასეთი თანამთხვევა იშვიათია, მაგრამ სავსებით გასაგებია და კანონზომიერი.

ისტორიამ არ გაამართლა უფროსთა ექვი, რომ ხორავასა და გოძიაშვილის თაობა ვერ გაუძღვებოდა თეატრს. „მაღალ ტექნოლოგიურ“ დონეზე ჩატარდა მთელი ახალი თაობის დაღვინების პროცესი.

გავიდა დრო. თეატრში საჭირო გახდა ახალგაზრდობის ახალი ნაკადის წარმოჩენა. მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა ველარ მოასწრო მათი შერჩევა, ფეხზე დაყენება და გაზრდა. ზოგიერთ მსახიობს თავისი შემოქმედების მხოლოდ საწყის ეტაპზე მოუწია ამ რეჟისორებთან მუშაობა. დიდი რეჟისორებისათვის კი უკვე ფინალი იყო. სულ სხვა სიომ დაქროლა ცხოვრებაში. დრო შეიცვალა, აცივდა. ფორმის ძიებას ფორმალიზმის პოლიტიკური სტატუსი მიენიჭა. მძიმე სოციალ-პოლიტიკურ პირობებში მოუხდა მსახიობთა ახალ ნაკადს გამოსვლა: მათთვის არც არტისტული ფონი იყო, ასე ვთქვათ, მომგებიანი. დიდი ტალანტების მთელი პლეადის ჩრდილქვეშ მოექცა არა ერთი ნიჭიერი მსახიობი. სხვა პირობებში, ალბათ, უკეთ წარმოჩნდებოდა მათი უნარი. თეატრში ახალი ძალების მატებას, რაც ძირითადად სტუდიების გზით ხდებოდა, არ შეეძლო ანჯაფარიძისა და ზაქარიაძის თაობისაგან გა ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ უ-

ლი თეატრალური ესთეტიკური პრინციპების შეთავაზება. მათი ფორმირება ყველაზე რთულ ისტორიულ პირობებში მოხდა. ფაქტიურად, ეს არის კოტე მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ასპარეზიდან წასვლის, 1937 წლის ტრაგედიის, მისი ატმოსფეროს ინერციისა და სამამულო ომის წლები. ამგვარ სიტუაციაში ახალგაზრდა მსახიობებს არ შეეძლოთ რაიმე ახალი საშემსრულებლო ლექსიკის გამოშვება, თეატრების ახალი, ესთეტიკური პრინციპების წამოყენება. თითქმის შეუძლებელი იყო, რითიმე დაპირისპირებოდა იგი ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელ თაობას, რომელიც ისევ „კარგ ფორმაში“ იყო.

ცხადია, ჩვენი დებულება გულისხმობს ნიჭიერ ახალგაზრდობას. თუ ბუნებაში არ არის, ვთქვათ ხორავა, როგორც ტრაგიკული ნიჭის მსახიობი, ვერაფრითარი პირობები ვერ შექმნის მას, მაგრამ როცა საქმე გვაქვს ნიჭიერ მსახიობთან, მაგრამ იგი არ იზრდება, არ ვლინდება მთელი თავისი შესაძლებლობით, უთუოდ უნდა ვეძებოთ ამის მიზეზები, რომელიც ბევრ ფაქტორს უკავშირდება. უპირველესად კი დროის ფაქტორს.

20-იანი წლების შემდეგ, უფრო ზუსტად, 30-იანი წლების პირველი ნახევრის შემდეგ, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე, არ შექმნილა ისეთი სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიური და, საერთოდ, საზოგადოებრივი ცხოვრება, არ შექმნილა სათანადო კონკრეტულ-ისტორიული პირობები, რომ მსახიობთა და რეჟისორთა ახალ თაობებს პრინციპულად ახალი (როგორც ეს მოხდა 20-50-იან წლებში) თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები წამოეყენებინათ. ნაკრძალ ზონაში მოექცა ექსპერიმენტულ ძიებათა თვით არსიც კი.

ახალგაზრდობას უნდა გაუგო. ყოველ ათწლეულში გარკვეული თაობები ფორმირდება. ზოგი ძლიერად ავლენს თავს, ზოგი სუსტად. როგორც ვთქვით, ეს მრავალ სუბიექტურ თუ ობიექტურ პირობებზეა დამოკიდებული, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს მიზეზები, აუცილებელია გვესმოდეს ახალგაზრდობისა. ყოველწლიურად რაღაცით განსხვავებული ნაკადი მოდის. ზოგჯერ გაოცდებით, იმდენად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ასაკით ერთი თუ ორი წლით განსხვავებულნიც კი, მაგრამ მათი ტალღისებური დინება გარკვეულ სახეს იძენს ათწლეულებში... „ხომ არ აჯობებდა

დაგვესვა კითხვა, რატომ არის, რომ ახალგაზრდობას ყოველთვის არ ესმის ჩვენი? იქნებ, ჭეშოვნად ვერ ვაფასებთ ახალგაზრდობას, გამოხატოს თავისი სული თავისებურად, ახლებურად თქვას, რაც აწუხებს“ (მ. თეოდორაკისი). ეს კითხვები უნდა დაისვას ყოველი ახალი თაობის გამოსვლის დროს. იგი თანადროული, ძალზე აქტუალური იყო ამ ოცდათხუთმეტი წლის წინათაც, როცა თეატრის (რუსთაველის) ახალგაზრდა მსახიობები ცდილობდნენ გამოეხატათ თავიანთი სული, თავისებურად, რაღაც ახლებურად ეთქვათ, რაც აწუხებდათ...

მაგრამ ჭერ კიდევ არ იყო დრო შეეცვლილი. მხოლოდ არა გეგმიურად, რიგგარეშე მომზადების უფლება მიიღო ახალგაზრდობამ მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, რომ მოემზადებინათ ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“

50-იან წლებში უკვე გაისმა ხმები, რომ არ ჩანდა ა. ხორავას, ვ. ანჯაფარიძის, ვ. გოძიაშვილის და ს. ზაქარიძის შემეცვლელი ახალი თაობა. ცხადია, ვერც ერთ მათგანს ვერაფერ ვერ შეეცვლიდა, რადგან თავისთავადაც შეუცვლელია ყოველი დიდი ხელოვანი. მაგრამ აქ ლაპარაკი იყო არა ამაზე, არამედ თაობათა მონაცვლეობის თვით პროცესზე, მის მემკვიდრეობითობაზე, გაგრძელების პერსპექტივაზე. თვალი გადავავლოთ „ახალი ტალღის“ მაშინდელ მდგომარეობას. წამიერად მოვიშოროთ დღევანდელი მაღალი წარმოდგენა ეროსი მანჯგალაძისა თუ კოტე მახარაძის, გოგი გეგეჭკორისა თუ რამაზ ჩხიკვაძის, მათი თაობის სხვა ცნობილ მსახიობებზე. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მათ ჰქონდათ ჩავარდნებიც, მაგრამ განა რითიმე ნაკლებად საინტერესო სახეებს ქმნიდნენ (საწყის ეტაპზე) ვთქვათ, ვ. დოლიძე და ვ. ნინუა? არა. მთავარი სხვა იყო. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოხდა დიდი გარდატეხა. დროთა ცვლილებას შემზადებული შეხვდა ე. მანჯგალაძისა და რ. ჩხიკვაძის თაობა. წარმოიქმნა „თანამოაზრეთა ახალი ტალღა“, რომელმაც წამოაყენა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები, სცენური აზროვნების ახალი სისტემა. ა. ხორავა და ა. ვასაძე ადრეც გრძნობდნენ საშემსრულებლო ლექსიკის განახლების აუცილებლობას, მაგრამ საამისო კონკრეტულ-ისტორიული პირობები არ იყო და მართო მათი სურვილი საქმეს ვერ შეელოდა. ახალგაზრდობა მართლაც ტალღასავით ასკდებოდა ხან ერთ მხარეს, ხან მეორეს.

ხან ერთ სტატისტიკურ თავისებურებაში ეძებდა თვითგანახლებას, ხან მეორეში. ზოგჯერ საოცრად ზუსტად თავსდებოდა ახალგაზრდის მხატვრული სახე „ძველ სტილში“, ზოგჯერ აჭრილ რძესავით არეული იყო ერთდამიჯვე სპექტაკლში სხვადასხვა ხელწერა, სხვადასხვა ლექსიკა. ურთულესი პროცესი ხდებოდა დაღვინებისა. ახლა ბევრ ზღაპრებს წერენ იმ შინაგან პროცესებზე, რაც მაშინ რუსთაველის თეატრში ხდებოდა. მაგრამ ამის შესახებ სხვა დროს. ახლა კი იმის დადასტურება გვინდა, რომ რუსთაველის თეატრში ახალი თაობის თვითდამკვიდრება მოხდა მრავალი ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების თავმოყრის, მათი ერთობლიობის საფუძველზე. ქვეყანაში მომხდარი დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები პირდაპირ შეეხო რუსთაველის თეატრს. ცვლილებები ა. ხორავასა და ა. ვასაძის ხელმძღვანელი პოსტებიდან წასვლით აღინიშნა. შეიქმნა კოლეგია, რამაც მნიშვნელოვნად გაზარდა „ახალი ტალღის“ დამცველთა წილხვედრი. ჯერ მიხეილ თუმანიშვილსა და აკაკი დვალიშვილს ერთად, ხოლო შემდეგ მთლიანად მიხეილ თუმანიშვილს მხრებზე დააწვა „ახალი ტალღის“ ფორმირების პროცესი. ახალგაზრდა თაობებს დ. ალექსიძე ინტენსიურად აკავებდა თავის სპექტაკლში და ამით მდიდრდებოდა „ახალი ტალღის“ აქტიორული მილწევები, მალდებოდა შემოქმედებითი ავტორიტეტი. მრავალმხრივად გადაენასკვა ერთმანეთს ბევრი მოვლენა და წარმოქმნა რთული სპეციფიური სიტუაცია. 1956 წელს მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურების“ ერთ-ერთი განხილვის დროს, უფროსი თაობიდან ერთმა მსახიობმა განაცხადა, პარტიის მანდატს დაეღებ, თუ ეს სპექტაკლი ანტისაბჭოური არ არისო (რამდენჯერმე შეაჩერეს კიდეც წარმოდგენა). მას და მის თანამოაზრეებს სხვა რამე აწუხებდათ. ყოფით-ფსიქოლოგიური სპექტაკლი „უცხო ხილივით“ იყო ცრუ რომანტიკისა და ცრუ პათეტიკის ფონზე, რომელიც იმ მსახიობთათვის ჯერ ისევ რომანტიკით აღიქმებოდა და ასეთ სიტუაციაში გამოიარა „ახალმა ტალღამ“ და მაღალ დონეზე მოახდინა თაობათა მონაცვლეობის პროცესი. მეტად მტკივნეული. „შეცდომებითაც მდიდარი“ იყო თვით პროცესი, მაგრამ იგი მოხდა. სათქმელი ითქვა. რუსთაველის თეატრის თვითგანათლება მოხდა.

საერთოდ, ქართულ თეატრში გამოიკვეთა (50—60-იანი წლები) ახალი აქტიორული თაობები. ახლა მათ ყველა იცნობს.

შექსპირის საიუბილეო თავყრილობაზე ხორავამ და ვასაძემ თა-
ვიანთ კოსტიუმებში ითამაშეს ერთი სცენა. უდიდესი წარმატება:
ხვდათ. ამ ზეიმს ესწრებოდა ვახტანგ ქელიძე, რომელმაც შემდეგ,
წერილში გამოხატა თავისი აღტაცება. რამდენი ასეთი თავმოსაწო-
ნებელი მაგალითი უნდა გავიხსენოთ, სხვა მსახიობების ბიოგრაფი-
იდანაც. იმავე დეკადაზე, მოსკოვში, ე. მანჯგალაძემ ოიდიპოსი რომ
ითამაშა, მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა ალ-
ყაში მოაქციეს ეროსი და ხელში აყვანას ლამობდნენ. მუდამ მო-
კრძალებული ეროსი მომძახოდა: რამ გადარია ეს ხალხი, მომა-
შორეო. აღტაცების ეპითეტები არ მოკლებიათ ქართველ მსახიო-
ბებს, აგერ, ჩვენ თვალწინ, რ. ჩხიკვაძეს შექსპირის ქვეყანაში
„კავკასიელი ოლივიე“ უწოდეს, საკავშირო პრესაში, ო. მეღვინეთ-
უხუცესს „კაჩალოვის წყობის“ მსახიობი. ჩვენ გვზიბლავს სხვისი
ნათქვამი, ქართველ ხელოვანთა შედარება დიდ უცხოელთან. თავ-
მოსაწონი პარალელების სიტბო და არომატი რალაც სხვა ელფერს
ანიჭებს ქართველ ხელოვანს, თითქოს უფრო უკეთ ვლინდება ქარ-
თველი კაცის ღირსება, აქამდე ისე რომ არ დაგვიფასებია, როგო-
რის ღირსიც იყო. მე რომ ახლა რ. ჩხიკვაძე და ო. მეღვინეთუხუცე-
სი, გარკვეული თვალსაზრისით, აკაკი ვასაძეს შევადარო, ალბათ, ისე
არ აუღერდება, როგორც აკაკის რანგის უცხოელ მსახიობთან პა-
რალელი. არა და აკაკი ვასაძე თითქმის უნიკალური მოვლენა იყო
თეატრში. ყოველ დროს — ყველაზე თანამედროვედ თამაშობდა!..
ფაქტი ის არის, რომ დღეს ქართულ თეატრში ბევრი საამაყო მსა-
ხიობი გვყავს (არა მარტო ო. მეღვინეთუხუცესი, რ. ჩხიკვაძე), მთე-
ლი ლენინგრადის თეატრალური სამყარო აალაპარაკა ზ. კვერენჩნი-
ლაძემ, ემილ დიკინსონის როლში. ლენინგრადელები ნამდვილი დი-
დი აქტიორული აღმოჩენის მოწმენი გახდნენ.

მაგრამ ახლა დავუბრუნდეთ ჩვენი საუბრის ძირითად თემას. რო-
გორ უყურებდნენ ჩვენ მიერ დასახელებულ მსახიობთა თაობების
პირველ ნაბიჯებს? სჯეროდათ კი, რომ ისინი დიდ მსახიობებად
იყვნენ დაბადებულნი? როცა შემოქმედი მწვერვალებს აღწევს,
მეტწილად ამ მწვერვალებიდან ვუყურებთ მის პირველ ნაბიჯებ-
საც. სიმალეებიდან ყველაფერი სულ სხვაგვარად იკითხება. მსა-
ხიობის პირველ უმწიფარ ნაცოდვილარშიც კი რალაც დაფარულ
სიღიადეს ვგრძნობთ, ვითომდა ახლა შევიგრძენით, ახლა მივხვდით
თუ რა ბაჯალლო იფარებოდა იმ პირველ ნაბიჯებში. დიდ ხელოვან-

თა შეცდომების, მარცხის „ჩასწორება“, შელამაზება და მისი გამა-
მართლებელი თეორიების შექმნა ერთობ გავრცელებული სენია.
შედგის მიხედვით ისტორიის ჩასწორება, ისტორიზმის პრინციპს
ეწინააღმდეგება, თუმცა ფსიქოლოგიურად იქნებ გასაგებიც არის,
რაკი ერთობ ძნელია დიდი ადამიანების ნაკლოვანებებზე ლაპარა-
კი, ტრიუმფის შემდეგ თითქოს გვაიწყულება, როგორ დასცინოდ-
ნენ, მიწასთან ასწორებდნენ ახალგაზრდებს თავიანთი სითამამისა
თუ შემტევი ბუნების გამო. ადამისა და ევას გაჩენის დღიდან მო-
ყოლებული, მარად ისმის სამდურავე ახალგაზრდობის მიმართ. უძ-
ველეს ეგვიპტურ და ბაბილონურ წარწერებში (რომლებიც ჩვენს
წელთაღრიცხვამდე მრავალი ათასი წლის წინათ დაიწერა) იუწყე-
ბიან, რომ მეორედ მოსვლის ეამი დგება, ახალგაზრდობა ისე უხეში
და ზარმაციაო. საუკუნეები საუკუნეებს მისდევს და სამდურავე
არ ნელდება, მაგრამ სწორედ ახალ თაობებს მოაქვთ ცხოვრების
განახლება, მოდიან გატაცებით, სწორუპოვრობით. ერთნაირი არ
არის არც ყველა თაობა და არც მათი წვლილი. ზიგზაგობრივია ქარ-
თული თეატრის არტისტული ფერისცვალება. მრავალი ფაქტორი
განსაზღვრავს თაობის წარმოჩენას, მის სარგებლიანობას, ავსა და
კარგს. დიდი ილია ბრძანებს: თეატრის რეპერტუარიც დროისა და
გონების გახსნის შედეგზეაო დამოკიდებული. მისივე აზრით, „რო-
ცა ჩვენს ახალ თაობაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში უნდა მივი-
ლოთ არა ერთი ან ორი შემოქმედი ძალა“, არამედ რამდენიმე, თუ
გვინდა, რომ უტყუარი სურათი დავინახოთ ჩვენი საკუთარი
ვითარებისა. უნდა აღმოვაჩინოთ ყველა ის ძალა, რომელიც ავად
თუ კარგად მოქმედებდა ჩვენს ახალ თაობაზე, ავწონ-დავწონოთ და
გავზომოთ თვითთვის სიღრმე და სიგანე და მხოლოდ მაშინ შე-
ვიტყოთ, თუ რამ დასეტყვა და დანაცრ- ჩვენი ახალი თაობა,
ან ააყვავა და ზეციური მაღლი შთაბერა სულსა და გულში“.

ს. ახმეტელი სიმბოლისტურ „ბერდო ზმანიადან“ რევოლუციურ
„რღვევამდე“, „ანზორამდე“ და შილერის „ყაჩაღებამდე“ მივიდა.
შემოქმედებითი ძიების, ზრდის კანონზომიერ პროცესში ფორმირ-
დება შემოქმედლის მხატვრული თავისებურებანი, ვლინდება მისი
ნიჭი, შესაძლებლობის ყველა მხარე, ოსტატლება.

მოთმინება გემართებს. თანამედროვე ქართულ თეატრში დიდი
რეჟისორებისა და მსახიობების გვერდით, პირველ ნაბიჯებს დგამენ
ახალგაზრდები. არაფრით უარესი არ არის მათი პირველი განაცხა-

ღი. ვიდრე ეს იყო რომელიმე თაობის წარმომადგენლის პირველი ნაბ-ჯები ამ ორმოცდაათი თუ სამოცი წლის მანძილზე!.. თითქმის ყოველ სეზონს რაღაც სიახლე მოაქვს. ჩნდება ხოლმე ახალგაზრდა რეჟისორის. მსახიობის საინტერესო ნამუშევარი. ქართული თეატრის აფიშას ემატება ახალი სახელები, ტიციან ტაბიძის თქმისა არ იყოს — მოდიან ახალგაზრდები. „ზოგი უფრო ნედლი მასალაა“, ზოგი უფრო მკვეთრად ავლენს თავის ინდივიდუალობას, ზოგს მეტად გაუღიმა ბედმა. ზოგს ნაკლებად, მაგრამ მოდის ახალგაზრდობა, თავისი გულწრფელი ხელოვნებით, გატაცებით, რწმენით, იმედებით. ახლა ყველა თეატრში შეხვდებით მათ. მარტო აკადემიურ თეატრებში კი არა — კინომსახიობთა თეატრში, თბილისის დრამატულ თეატრში, მოზარდ მაყურებელთა და მეტეხის თეატრში. საგრძნობია მათი წვლილი რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონულ თეატრებში. ეს ხვალნდელი ქართული თეატრის ნაკადებია, ჯერ სუსტი, მაგრამ საიშვდო ნაკადები. აი თუნდაც ყველაზე ბოლო, 1981-82 წლების კურსდამთავრებულთა მაგალითი. ა. ქანთარიაშვილს სადიპლომო სპექტაკლი „თავფარავნელი ქაბუკი“ დადგა. ქართულ ხალხურ პოეზიას დაეწაფა ახალგაზრდა, აქ ყველაფერი პოეტური და ეროვნული სულისა იყო — ლექსიც, სიმღერაც, ცეკვაც, პლასტიკაც. რეჟისორმა იპოვა სათქმელის ფორმა. მალე კულტურის სამინისტრომ ახალგაზრდას თელავის თეატრის ბედი ჩააბარა. 22 წლის ა. ქანთარიაშვილს ქართულ მწერლობას მიმართა. თავისი გულის ხმა იპოვა რ. ინანიშვილის დიდ შემოქმედებაში. მოქალაქეობრივი სათქმელი ჰქონდა ახალგაზრდას და ბუნების პირველქმნილ საწყისებს მიაგნო. ქართული ხასიათების სიღრმეს ჩასწვდა, მათი სულის ტკივილი გაიგო. ვაჟკაცური ენერჯით, მძაფრი რიტმით გამოხატა მრავალწახნაგოვანი ცხოვრება ადამიანებისა. შეიქმნა სინთეტურად დანახული რთული კომპლექსი ენარული და ეპიკური სინამდვილისა. მის სპექტაკლში ყველაფერი ცოცხლობს, არტისტულად ზეიმობს, გარკვეული ვნებით არის ქცეული სიცოცხლის განცდაც კი. „წყალ-ქალის“ სუფთა ხმები ისმოდა სტენიდან. ა. ქანთარიას გვერდში ამოუდგნენ ახალგაზრდა რეჟისორები ლ. სვანაძე და ლ. კოტრიკაძე. სადიპლომო სპექტაკლები დადგეს და თეატრის მაყურებლის პატივისცემა დაიქსახურეს. ლ. კოტრიკაძემ ახლებურად გადაწყვეტა მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ — ერთობ რთული პიესა. ვინ იყვნენ ამ ახალი

სპექტაკლების მსახიობები? სულ ახალგაზრდები, რომლებიც საკმაოდ სერიოზული განაცხადით შეუდგნენ მოღვაწეობას. და აი, მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა. გ. ბურჯანაძე, თ. კილაძე, ზ. კიკალაიშვილი, კობერიძე და სხვები). მათ პირველივე ნაბიჯებში გამოჩნდა ნიჭი და პროფესიონალიზმი. რაკი ახალგაზრდებზე ვლადიმერ კობახიძემ, არ შეიძლება არ ვთქვათ პანტომიმის თეატრის ახალგაზრდობის დიდ წარმატებაზეც. ისინი უკვე საზღვარგარეთ მოგზაურობენ წარმატებით.

ერთობ ძნელია, ყველა ახალგაზრდის დასახელება. რასაკვირველია, ერთნაირი არ არის მათი წვლილი, პირველი ნაბიჯები, არც ნიჭისა და უნარის გამოვლენის საშუალება აქვს ყველას ერთნაირი, მაგრამ ეს არის ქართული თეატრის ახალი ნერგები. ჯერ სრულიად ნორჩი, გაუშლელი კვირტები. ნერგებს კი საგანგებო მოვლა უნდა.

ქართულ თეატრს ისეთი დრო დაუდგა, რომ საგანგებო ფქვი და ზრუნვა საჭირო ახალგაზრდებზე.

ბოლო წლებში არ წარმოქმნილა ახალგაზრდა მსახიობთა „ახალი ტალღა“ არა იმიტომ, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდობა არა გვყავს. არა, სრულიადაც არა. ჩემი ღრმა რწმენით, დღევანდელ თეატრში არის ისეთი ახალგაზრდობა, რომ მათ გაცილებით დიდი შემოქმედებით პრობლემების გადაწყვეტა შეუძლიათ. მეტწილად ისინი ცალ-ცალკე არიან შიშოფანტულნი. არ შეიქმნა სხვადასხვა ხელისშემწყობ პირობათა ისეთი ერთობლიობა, როგორც ეს იყო 20-იან და 50-იან წლებში. სახეები, რომლებიც ახალგაზრდა მსახიობებმა შექმნეს საწყის ეტაპზე, არაფრით ნაკლები არ არის იმაზე, რაც მაშინ იმ თაობების მიერ შეიქმნა. ეს ახალგაზრდები ამ დებულების ფონზე მეტად წამგებიან სიტუაციაში გამოიყურებიან. რადგან მათ სახელებს არც წოდებები და არც დიდი ბიოგრაფიის შარავანდელი არ მოსავთ. ისინი, ხელცარიელნი, პირისპირ დგანან დიდი აქტიორული ხელოვნებით განებივრებული მაყურებლის წინაშე. მხოლოდ ერთ შედარებას მოვიტანთ. ნათქვამია, ყოველი შედარება მოიკოჭლებსო, თანაც ისეთი შედარება, სადაც თითქმის არაფერია შესადარებელი. ერთს მხრივ არის დიდი მსახიობი, მსოფლიოში აღიარებული ავტორიტეტი, თავისი მდიდარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით, სავსებით დამსახურებული მიღწევებით და, მეორეს მხრივ, სრულიად

უცნობი, ახალგაზრდა. ჩვენ ვლაპარაკობთ რ. ჩხიკვაძეზე და რ. აფაქიძეზე. ვიხსენებ მათ პირველ ნაბიჯებს. პარალელური ხაზიც სწორედ იქ, იმ სათავეებთან მიიწვია გავავლო, როცა რ. ჩხიკვაძეც ასევე ხელცარიელი, მხოლოდ თავისი სცენური მომხიბვლელობის ამარა იდგა ასევე დიდი არტისტული შემოქმედებით განებგრებულ მათემატიკის წინაშე ვ. როზოვის „ხალისიან მეგობრებში“.

სცენაზე ჩანდა ნიჭიერი ახალგაზრდა. მაშინ მე პირველმა დავწერე წერილი რამაზ ჩხიკვაძეზე („სიჭაბუკე სცენაზე“). გაზეთმა თბილისმა რამაზის დაბადების დღეს გამოაქვეყნა სურათით პირველ გვერდზე. ეს იყო საერთოდ პირველი სპეციალური წერილი რამაზ ჩხიკვაძეზე. თეატრში ყველას უყვარს რამაზი. მეორე დღეს თითქოს რაღაც მოხდა, რაღაც შეიცვალა. დეპუტატია თუ ქარხნის მოწინავე მუშა, პირველ გვერდზე რომ დაბეჭდესო — გაისმოდა აქა-იქ ხმები. უფროსი თაობის ერთ-ერთმა ცნობილმა მსახიობმა, რომელიც დიდად აფასებდა რამაზ ჩხიკვაძეს, მაინც მისაყვედურა: ჯერ სრულიად ახალგაზრდაა, რა გაუკეთებია ისეთი, რომ წერილი მიუძღვენიო. იმ მსახიობის ფონზე, მართლაც, განსაკუთრებული არაფერი ჰქონდა რამაზს გაკეთებული. მაშინ არც მე და არც არავის არ შეგვეძლო განგვესაზღვრა, რომ შემსრულებელი ოდესმე მსოფლიოში სახელს მოიხვეჭდა. თუ კარგად მოვუვლით, „ნიჭის ნიადაგზე“ ყოველთვის დიდი მოსავალი მოდის ხოლმე. სხვადასხვა ხელშემწყობმა პირობებმა ერთად უნდა მოიყაროს თავი, რომ მათმა ერთდროულობამ გააპოხიეროს „ნიჭის ნიადაგი“. რამაზ ჩხიკვაძე ამ ერთობლიობათა გულში მოექცა. მის ხალას ნიჭს საგულდაგულოდ მიხედა მ. თუმანიშვილმა. რამაზს არასოდეს არ აკლდა დ. ალექსიძის ყურადღება. შემოქმედებითი სიწმიდის წლებში ჩხიკვაძის არტისტული მონაცემები, სასცენო ლექსიკა და მსოფლგანცდა ახლობელი აღმოჩნდა რ. სტურუასათვის. თანამოაზრეებმა რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ შექმნეს დიდი ხელოვნება. თეატრი „მსოფლიო რადიუსით“ გაიშალა (ტ. ტაბიძე). ასეთი შემოქმედებითი თანამოაზრეობა იყო რუსთავის თეატრში, სადაც, მიუხედავად წარმოდგენათა ანსამბლურობისა, გამორჩეულად დაწყვილდა გ. ლორთქიფანიძე, ო. მეღვინეთუხუცესი. თეატრის ისტორიისათვის რაღაც უჩვეულო და განსაკუთრებული არ მომხდარა. თვით ქართულ თეატრშიც არის დიდ ხელოვანთა ასეთი დაწყვილების მაგალითები (მარჯანიშვილი — უშანგი, ახმეტელი — ხორავა და ა. შ.), მაგრამ,

ყოველ შემთხვევაში, არსებითი იყო „ნიკის პატრონობის“ ფაქტორი. ახლა ასეთს კონტაქტში გავიხსენოთ ი. აფხაიძის მაგალითი. გავიხსენოთ მისი შემოქმედების სათავე. საწყის ეტაპზე მან ხეჩოს როლი შეასრულა რ. გაბრიაძის „სამოთხის ჩიტში“ (რეჟ. გ. ჟორდანიას). იმდენად ფიერვერკული, ხალასი ნიჭიერებით იყო აღბეჭდილი სპექტაკლი და, კერძოდ, ი. აფაქიძის ხეჩო, რომ სახელმწიფო კომისიამ სადაბლომოდ ნამუშევრად ჩათვალა (თუმცა, წინასაღძლომოდ იყო!) და უმაღლესი შეფასება მისცა. აფაქიძის ხეჩო სავსებით საკმარისი სიგნალი იყო იმისა, რომ შეიძლებოდა „ამ ნიკის ნიადაგზე“ კარგი მოსავალი მიგველო. მართალია, ჭერ კიდევ წინ არის ბევრი დრო და არც ახლაა დაგვიანებული, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ი. აფაქიძეს დღემდე ვერ მოენახა თავისი ადგილი (როგორც არ უნდა იყოს მიზეზები) რუსთაველის თეატრში, ახალგაზრდა მსახიობთა კეთილდღეობაზე არ მეტყველებს. დღეს არ შეგვიძლია კატეგორიულად ვამტკიცოთ, თუ რა მასშტაბის მსახიობი დადგება რომელიმე ახალგაზრდა 20 წლის შემდეგ, მაგრამ ასევე შეგვეძლო 30 წლის წინათ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტებად ო. მელვინეთუხუცესის და რ. ჩხიკვაძის წარმოდგენა 50-იან წლებში? განა იგივე არ ხდება რეჟისურაშიც? ვინ იფიქრებდა, რომ „მარად მწვანე ქედების“ (მ. თუმანიშვილი) ან „მესამე სურვილის“ (რ. სტურუა) დამდგმელები ქართულ თეატრში სრულიად ახალ თეატრალურ მიმდინარეობებს შექმნიდნენ? ჩვენ (არა მარტო თეატრმცოდნეები) ხშირად გამოჩენილ რეჟისორებში, მსახიობებში (იგივე ხდება ლიტერატურაშიც) მათ პირველ გაუბედავ, უღიმღამო, წარუმატებელ ნაბიჯებშიც კი ვერ ვეძებთ მხოლოდ კარგს, რადგან დღევანდელი წილწევების ლოგიკურ სქემას მივსდევთ. თითქოს გვესირცხვილება, გვეუხერხულება, რომ ვთქვათ მათ სუსტ მხარეებზე. გვინდა თავიდანვე „დიდ ადამიანებად“ წარმოვსახოთ, ფრთიან ანგელოზებს გავუტოლოთ, ანგელოზებს კი ვქმნით, მაგრამ ადამიანები გვეკარგება! დღესდღეობით ბევრი ახალგაზრდა მსახიობია. ზოგიერთ მათგანს აქვს, როგორც იტყვიან, საგუშაგო, წარმოჩნდა არა ერთი ნიჭიერებაც. მაგრამ საერთო მდგომარეობა მაინც არ იძლევა დამშვიდების საბაბს. უფრო მეტიც. თუ ამ 5-10 წელიწადში არ მოხდა ახალგაზრდა მსახიობთა აქტიური დწინაუტრება, მათი ნიკისა და შესაძლებლობის ყოველმხრივი გამოვლენა, თეატრები მეტად რთულ მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან. ახლა ისევ და ისევ ისმის ხმები: აღარ

არჩან ე. მანჯგალაძეები, სხვანი და სხვანი, მისთანანით. პასუხი აქაც ის არის, რაც ზემოთა ვთქვით, მანჯგალაძეს ვერაინ ვერ შეეცვლის. ის ერთადერთი იყო, ისევე როგორც არავის არ შეუცვლია არც ვ. ანჯაფარიძე და არც ე. შავგულიძე, მაგრამ ქართველ ხალხში არ ამოიწურება არტისტული ნიჭიერება, არ გამოილევა ნიჭიერი ახალგაზრდობა, ისინი არჩან და მათ მეტი ყურადღება სჭირდებათ. განა ამის ნათელი მაგალითი არ არის კინომსახიობთა თეატრის დასი? „დონ ჟუანს“ (მ. თუმანიშვილი) თუ „წუთისოფელს“ რომ უყურებ, სცენაზე ხომ არტისტიზმის ნამდვილი ზეიმია? ასეც მიიღეს რუსმა და უცხოელმა მაყურებელმა, ამ ორი წლის წინათ, როცა ახალგაზრდობის საკავშირო ფესტივალის დასკვნით სალამოზე (რიგვარეშე) „წუთისოფელი“ ნახეს სტუმრებმა, მათ მქუხარე ოვაციას ბოლო არ უჩანდა. საკავშირო პრესამაც აღნიშნა: „წუთისოფელმა“ (რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე) იხსნა ფესტივალი. განა ისინი ამ ათწლეულის ახალგაზრდები არ არჩან? მ. თუმანიშვილი არა მარტო გამოჩენილი ყურადღებით პატრონობს ახალგაზრდებს, არამედ კარგი სელექციონერიც არის. ასე ბუნებრივად არ შეირჩევა ახალგაზრდები რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში. თვითდინებით მოხდა დასების შევსება.

მარჯანიშვილის თეატრმა ბოლო ხანებში (არ ვგულისხმობთ 1986-87 წ. წ. სეზონს, რადგან ამ მხრივ მნიშვნელოვანი არაფერი არ დადგმულა) გარკვეულად მიზანდასახული გახდა ახალგაზრდებთან მუშაობა, დაისახა პერსპექტივები. რუსთაველის თეატრში გ. ჟორდანიას ჯგუფის მოსვლა და მცირე სცენაზე გ. ჟორდანიასავე ხელმძღვანელობით თეატრის განახლება სერიოზული განაცხადია. გ. ჟორდანიამ შეძლო შეეკრა, თანამოაზრეებად მოექცია ახალგაზრდობა. მიანიჭა დიდი სიხარული ახალგაზრდობისა. ამის თავდება ისიც, რომ ჩვენს ქვეყანაში შეიქმნა სოციალურ-პოლიტიკური ატმოსფერო, განახლებისა და გარდაქმნის პროცესი დაიწყო ყველგან.

თაობა მიდის, თაობა მოდის. ასეა მუდამ. ახალგაზრდობის მოსვლას თეატრში წინ უნდა წაუძღვეს უფროსი თაობა. მან, ასე ვთქვათ, უნდა წარმოადგინოს იგი. აი ისე, როგორც ეს გააკეთა შალიკაშვილმა სადიპლომო სპექტაკლში („კრიმანჭული“). ყოველ ნოველასა თუ ნომერს წინ მიუძღვის კ. მებუჯე, როგორც ახალგაზრდობის წარმომადგენელი, როგორც თავისებური კორიფე. თა-

ვის მხრივ ახალგაზრდები ქმნიან საოცარ სანახაობას. სცენაზე ნაძვლილი სიკვამლეა. შთაგონება, პლასტიკური სილამაზე, გონებამახვილობა, ეროვნული ხალხური სახიერების სიბრძნე და იუმორი — ყველაფერია აქ შერწყმული და სინთეზირებული. აი, ასეთი ახალგაზრდობა მოდის ქართული თეატრის სარბიელზე და მერე ხშირად რაღაც უცნაურობა ხდება. ზოგს გზა ერევა, ზოგს ნებისყოფა არ ყოფნის, თავგანწირვის უნარი არ აღმოაჩნდება, ზოგი სხვა და ზოგი სხვა მიზეზით კურსდამთავრებულთა ოცი თუ ოცდაათი პროცენტი გზა და გზა იკარგება. იქნებ, ეს საყოველთაო ბუნებრივი კლების პროცესიც იყო. თვით კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ შერჩეული აბიტურიენტებიდანაც კი ზოგი სტუდენტობიას გამოვლინდა, ზოგმა შემდეგ სხვა გზა აირჩია. ასე იყო ამ საოცრებეტი ხნის წინათაც. ამიტომ ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის ყველა კურსდამთავრებული ნიჭიერია. არც ის არის საიდუმლო, რომ წარსულში ნიჭიერ მსახიობთა გამოვლენა და მათი თეატრთან დაკავშირება უფრო ბუნებრივი შერჩევის გზით ხდებოდა. თითქოს თვით ბუნება აწესრიგებდა ასეთ შერჩევას. მსახიობობა პროფესია კი არა, მოწოდება იყო, დიპლომის მიღება, პროფესიის შესწავლა, სამსახური — ყველაფერი ეს გარკვეულად ანელებს არტისტულ გზნებას, თავგანწირვის უნარს, ასეთი ტენდენცია იგრძნობა ხელოვნების (და არა მარტო ხელოვნების) ყველა დარგში. მაგრამ ამ რთული პროცესის მიუხედავად, ქართულ თეატრს ყოველწლიურად ემატება ნიჭიერი ახალი კადრები. მატება ზოგ თეატრში ერთობ საგრძნობია. ამას წინათ გოგი ქავთარაძე დიდი სიხარულით მიაშობდა ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებზე, რომლებიც სულ რაღაც სამი-ოთხი წელია შეემატნენ თეატრს (დ. კობახიძის ჩგუფი). ხელმძღვანელი ლაპარაკობდა ახალგაზრდობის მაღალ პროფესიულ პასუხისმგებლობაზე, მათი მომზადების კარგ დონეზე. ისინი ბუნებრივად შემოუერთდნენ უკვე კარგად ცნობილ და მრავალმხრივ საინტერესო მსახიობებს (ჯაიანი, არღვლიანი და სხვები). ამ ერთობას ქმნის ერთიანი ფუნდამენტი — სკოლა. სოხუმის თეატრის თვით ყველაზე საკმათო (გულგრილს რომ არ დავტოვებ!) სპექტაკლებშიც კი (ა. ჩეხოვის „თოლია“) ჩანს რომ სცენაზე მსახიობები არიან. არის დონე, საიდანაც უნდა იკამათონ და მაინც ახლა სოხუმის თეატრსაც მართებს თანდათან პერსპექტივაზე იფიქროს. მრავალგზის რთული

მდგომარეობაა სხვა თეატრებში ამ მხრივ, ზოგიერთს გაუჩნდა თეატრის ბუნებისთვისაც სრულიად უცხო სენი. მსახიობი გაურბის როლებს! უცნაურია არა? რასაკვირველია. და მაინც თავი იჩინა აქა-იქ ამ ტენდენციამ. თუ „დიდი როლი“ არ არის, სულ არ ითამაშოს ის ურჩევნია. იყო დრო, როცა ასეთ მსახიობს თეატრიდან ხსნიდნენ, გ. გეგეპკორმა ღია წერილით მიმართა ახალგაზრდა მსახიობებს („თეატრალური მოამბე“, 1965. № 1), სადაც წერს: „სამწუხაროდ, მომრავლდა გულგრილ, ინერტულ მსახიობთა რიცხვი, მარტო ახალგაზრდობაში კი არა, უფროს და საშუალო თაობაშიც, ისინი მოხელესავით მოდიან სამსახურში და არა შემოქმედებისათვის, სარეპეტიციო დარბაზსა თუ სცენაზე“. თითქოს ამ თემაზე საუბარიც კი უხერხულია, მაგრამ რეალურია, და თუ მასზე ვაჩერებთ ყურადღებას, ისევ ახალგაზრდობის პრობლემასთან დაკავშირებით. ახალგაზრდები არ ფარავენ თავიანთ გულისტივილს უფროსთა ამგვარ მოქმედებაზე. ყოველ თეატრს, როგორი დონისაც არ უნდა იყოს იგი, ჰყავს თავისი „პროფესორები“, თავისი „აკადემიკოსები“. ესენი ავტორიტეტული მსახიობებია. ახალგაზრდობა მათ უყურებს, მათგან სწავლობს. ზოგჯერ აღმოჩნდება, რომ თითქმის არაფერი არ ისწავლება. რეპეტიციოზე იგვიანებს, გასვლითი წარმოდგენის დროს მას ელოდებიან, ეპიზოდურ როლს ხომ ვერავეინ შეკბედავს. ერთი სიტყვით, ცუდ მაგალითს აძლევენ ახალგაზრდებს. ანალოგიურ შემთხვევას არავინ არ აბატიებს (არც უნდა ეპატიოს!), მაგრამ სამართლიანობის პრინციპი ხომ დაირღვა? ერთხელ აკაკი ვასაძემ თქვა: თეატრიდან თუ გამიშვებენ, სადმე ტყეში მოვნახავ ადგილს და იქ ვითამაშებ, ჩემი მყაურებელი იქაც მომაკითხავსო. მას ჰქონდა ამის თქმის უფლება. პროფესიონალიზმის მაგალითს აძლევდა ახალგაზრდობას!

„მოდით, ვენდოთ და დავეხმაროთ ჩვენს ახალგაზრდებს“ (ო. ტაბაკოვი). ნდობა რწმენას უნერგავს, შემოქმედებით ძალებს აღვიძებს. მსახიობის „შექმნა“ ძნელია, დაკარგვა ადვილი. განა საკმარისია ის ყურადღება, რასაც ჩვენ სარაიონთაშორისო თეატრის ახალგაზრდობას ვუთმობთ? მათი ეკონომიური პირობები ხომ პირდაპირ საგანგაშოა. რაიონში მსახიობის პროფესია ალბათ ერთადერთია, რომელსაც წმინდა ხელფასის გარდა, შემოსავლის სხვა დამატებითი წყარო არ გააჩნია. ასე რომ, ახალგაზრდობის პრობლემას მრავალი ასპექტი აქვს. მცირე ადგილი არ უჭირავს სხვა ნეგატიურ

პოვლენებსაც, რომლებიც თვით ახალგაზრდობის პროფესიულ და მოქალაქეობრივ უმწიფრობასთან არის დაკავშირებული. პასუხისმგებლობის მოდუნება უთუოდ იგრძნობა ახალგაზრდა მსახიობთა ერთ ნაწილში. ადვილად კმაყოფილდებიან მიღწეულით. არ ხდება გამუდმებული წვრთნა, პროფესიული დაოსტატების ამადლება. არც ერთი ინსტიტუტი ოსტატებს არ ამზადებს.—ოსტატობა დიდი პრაქტიკული შრომით მიიღწევა. შრომა კი ბევრს არ უყვარს. თითქოს პარადოქსული რამ ხდება ხოლმე. მავანი და მავანი სტუდენტობის წლებში დღე და ღამე მუშაობს, ცდილობს ჩაწვდეს მსახიობის პროფესიის საიდუმლოებას, მაგრამ დაიწყებს თუ არა თეატრში პრაქტიკულ მუშაობას, აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი თავიდანაა დასაწყები. საამისოდ კი არავის არ სცალია. ბუნებრივია, დგება პედაგოგიკის სწავლების მეთოდოლოგიის პრობლემები. თეატრალურ ინსტიტუტში კი სამსახიობო ფაკულტეტზე საშუალოდ, 20-ზე მეტი ჯგუფია. ამდენი კარგი პედაგოგი რეალურად მთელს ქვეყანაში არ იქნება. ვინც სუსტი ან ნაკლებად საინტერესო პედაგოგის ხელში მოხვდა, იმ ახალგაზრდამ რა ქნას? როგორ წარიმართება თეატრში მისი ბედი? აი, ასე იხლართება ერთმანეთში პრობლემათა მთელი ჯაჭვი. ამის შესახებ უნდა ვისაუბროთ, ვიდაოთ, ვეძებოთ გზები, რათა უფრო გაბედულად წარმოჩნდეს ახალგაზრდობა, გამოიჩვენოს ქართული თეატრის მომავლის პერსპექტივები. თეატრში დაიწყო ექსპერიმენტები, რამაც თეატრები გაანთავისუფლა წარმოდგენათა გეგმების აუცილებელი შესრულებისაგან, შემცირდა საერთოდ პრემიერების რიცხვი, მაგრამ ეს საკმაოდ სახიფათო ტენდენციაა. ყოველი დაკარგული (დაუდგმელი) სპექტაკლის უკან დაკარგული სახეა, დაკარგული აქტიორული შესაძლებლობა...

ქართულ თეატრს ბევრი გადაუჭრელი პრობლემა დაუგროვდა. ახალგაზრდობის სფეროში განსაკუთრებით. ეამი არ ითმენს, იცვლება ცხოვრება, იცვლება თეატრიც. ახალგაზრდობა წინ უნდა წაუძღვეს ამ ცვლილებებს!

თეატრი დამოუკიდებელ საქართველოში (1918—1921)

1918 წლის 26 მაისს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენა პირდაპირი შედეგი იყო ოქტომბრის რევოლუციისა.

დღეს მასზე საუბარი კი ასევე პირდაპირი შედეგია საჯაროობისა და დემოკრატიზმისა. ზუსტად განსაზღვრა უ. სიდამონიძემ 1988 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში: „ოქტომბრის პირმშო, გარდაქმნით დაბრუნებული“.

იწყება ახლებური აზროვნების ეპოქა, ისტორიული სამართლიანობის აღდგენის პროცესი.

ახლებურ გააზრებას მოითხოვს ქართული თეატრის ისტორიაც — განსაკუთრებით 1917 წლის შემდგომი პერიოდი. უფრო ზუსტად, 1918-21 წლები. ჩვენს ისტორიაში ბევრი „თეთრი ლაქებია“, ერთ-ერთი კი — დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრალური ცხოვრებაა.

როგორი იყო ამ ისტორიული ეპოქის წინააღმდეგ ქართული თეატრი? რა მისცა თეატრს დამოუკიდებლობამ? გამოიწვია თუ არა თეატრის განახლება, რა კრიზისული მოვლენებით აღინიშნა ეს პერიოდი და რამ განაპირობა იგი? როგორი ნიადაგი შეუმზადა მან ქართულ საბჭოთა თეატრს? ყველა კითხვა ვრცელსა და მეცნიერულად დასაბუთებულ პასუხს მოითხოვს, რომელიც სცილდება ერთი სტატიის ფარგლებს. აქამდე არა ერთი შრომა, წერილი გამოქვეყნდა ქართული საბჭოთა თეატრის წინარე პერიოდზე, გაკეთდა ბევრი კეთილი და ნაყოფიერი საქმე, ჩვენც არა ერთხელ დავიწვრიამის შესახებ, მაგრამ ყველანი (მეტ-ნაკლებად), გასაგები მიზეზების გამო, ვცდილობდით, ამ პერიოდის თეატრის პოლიტიკიზაციას, რაც გამოიხატებოდა იმაში, რომ თეატრალურ პროცესებს ვუსადაგებდით მენშევიკური მთავრობის საქმიანობას.

ამ წლების თეატრის ისტორიის ძირითადი კონცეფცია იყო — უდღეური მენშევიკური მთავრობის ხელში უდღეური თეატრის წარმოშობის იდეა, რომელიც აშკარად ავლენდა ვულგარულ-სოციალოგიური მიდგომის ნიშნებს.

არსებითად, დავიწყებულ იქნა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისა და ავტოკეფალიის აღდგენის ისტორიული მნიშვნელობა, ამასთანავე, ანგარიში არ ეწეოდა იმ ფაქტს, რომ სულ სხვაა ტოტალიტარული დიქტატურის პერიოდში თეატრზე პოლიტიკური სისტემის ზემოქმედებითი ძალა და სხვაა იგი დემოკრატიულ (თუნდაც ბურჟუაზიულ!) პირობებში.

ქართული საბჭოთა თეატრის წინარე პერიოდი განხილული გვაქვს „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევებში“, სადაც თავის დროზე აღვნიშნავდით, რომ „გაცილებით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ქართული პროფესიული რეჟისურის სათავეები, ვიდრე ამას ფიქრობდნენ“... (გვ. 99)... ეს არსებითად წარმოადგენდა „ქართული თეატრის განმანახლებელ მოძრაობას. გარდამავალ პერიოდში, ახალი ეპოქის წინაღმდეგ, თეატრისათვის ყველაზე ნათელი ის იყო, რომ მას ღრმად სწამდა გარდაქმნის აუცილებლობა“... „დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ ხელი შეუწყო თეატრის მომთხოვნელობის ამალვებას, გამოათხიზლა მისი შემოქმედებითი ძალები, განუმტკიცა რწმენა განახლებისათვის. საქართველოში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური პროცესები და მეორეს მხრივ, რუსეთის რევოლუცია, პოზიერ ნიადაგს ქმნის თეატრის განახლებისათვის. იგი კარგი ფსიქოლოგიური შემზადებაც იყო ახლის ძიებისათვის“ (გვ. 109). აქ თითქოს ყველაფერია თქმული 1917-21 წლების თეატრის მნიშვნელობაზე და ძირითადად სწორი კონცეფციაა წამოყენებული, მაგრამ არ არის ახსნილი, რა „ფსიქოლოგიური ნიადაგი იყო ახლის ძიებისათვის?“ რამ განამტკიცა თეატრის მომავლის რწმენა? რით შეუწყო ხელი ოქტომბრის რევოლუციამ? ამ კითხვებს ერთი პასუხი ჰქონდა, რომლის თქმა მაშინ არ შეგვეძლო. ეს გახლდათ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის ფაქტი.

* * *

1801 წელს საქართველომ დაკარგა სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა.

დიდი მორალური და იურიდიული დარტყმა მიაყენეს 1783 წლის რუსეთ-საქართველოს ხელშეკრულებას.

უქველესი ქრისტიანული ერი ავტოკეფალიის გარეშე დარჩა.

ქართველი ეპისკოპოსი რუსი ეგზარხოსით შეიცვალა.

„როდესაც რუსის ჯარი შემოსულა მუსიკით, ვილაც პატრს წარმოუთქვამს:

— მუსიკა უკრავს, საქართველო კედება“¹.

ამ მოვლენის გამო წერდა სანდრო ახმეტელი: „XVIII საუკუნის დასასრული ქართველი ერის სულიერი ტრაგედიის დასაწყისია“. ფიზიკურისა კი არა (როგორც ეს იყო თურქებისა და სპარსელების წინააღმდეგ ბრძოლის დროს!), — სულიერი ტრაგედიისაო.

„უსაქართველოდ დარჩა ქართველი კაცი“ (მისივე), რომელიც ბარათაშვილის ამირანივით „ცის მორევში გამმაგებული დანაწარღობს“, „როდის შესძლებს ქართველი კაცი თავისი ნების აღდგენას, საქართველოს იდეის გაღვიძებას?“

და იწყება ქართველთა ბრძოლა დამოუკიდებლობის აღსადგენად. თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ბრძოლა 1783 წლის ტრაქტატის რეაბილიტაციისათვის დროშის ქვეშ ხდებოდა².

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ბელადმა ილია ქავკავაძემ, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენისათვის ბრძოლას შეწირა თავი.

1917 წლის რევოლუციამ, როგორც გ. ვეშაპელი ამბობდა: ქართველებს ხონჩით მოგვართვა დამოუკიდებლობა. ასრულდა ნანატრი ოცნება. ქართველი ხალხის სიხარული გამოხატა იმედაშვილმა, როცა წერდა: „ზარი ჩვენთვისაც ჩამოჰკრა გასული წლის რევოლუციამ... გასულმა წელმა ჩვენი დემოკრატია გააერთიანა და შეაქმნევინა ეროვნული საბჭო, რომელმაც თავს იღვა ჩვენი ქვეყნის მესვეურობა. გაუმარჯოს ქართულ დემოკრატიას! გაუმარჯოს რუსეთის რევოლუციას! გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!“

ქართველ ხალხს გაუჩნდა უდიდესი ისტორიული შანსი ეროვნული აღორძინებისა, მისი სულიერი გამთლიანებისა, მაგრამ იგი პრაქტიკულად ვერ განხორციელდა ისევ ქართველთა მიზეზით. ქეშმარიტად ტრაგიკული იყო, რაშ მაშინ ხდებოდა.

¹ ივ. გომართელი, ურნ. „ცისარტყელა“, 1920, № 4.

² იქვე.

თითქოს გაფრთხილებასავით გაისმა სტუდენტი სანდრო ახმეტელის სიტყვები: „ჩვენი პიროვნება გაორებულია, ნებისყოფა პარალიზებული“, „სული დაშლილი“. „ჩვენი სულის ტრაგედია — ეროვნული უბედურებაა“. მაინც რაშია გაორების არსი? — „უსაქართველო ქართველის“ კომპლექსში — გვეუბნება ახმეტელი. უსაქართველონი კი იყვნენ ის ქართველები, რომლებიც გრძნობდნენ სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვას და მძაფრად განიცდიდნენ, — და ისინიც, რომლებიც ვერ გრძნობდნენ ამას და შინაგანად გაუცხოებულნი იყვნენ.

ილიას ტიტანური ბრძოლა ქართველი ერის სულიერი გამთლიანებისათვის, ათიან წლებში ათასგვარი პარტიული დაჯგუფებებით, შინაგანი ქიშპობითა და ლიდერობისაკენ დაუოკებელი მისწრაფებებით შეიცვალა, თითქოს კვლავ აღზევდა ძველი ქართული ფეოდალური განკერძოებულობის სული, რომელსაც მხოლოდ ფორმა შეეცვალა და პარტიულ დაპირისპირებებში გამოვლინდა.

შინაგანი გაორების ჭია ღრღნიდა მენშევიკებსაც. ევოლუცია, რომელიც მათ ეროვნულ საკითხში განიცადეს, მოკლებული იყო კანონზომიერებას. გაზეთი „საქართველოს კომუნისტი“ 1920 წელს თავის პირველ, მეშვიდე და მერვე ნომრებში წერდა: (ციტატები მოგვყავს შესაბამისი თანმიმდევრობით, გაზეთის მოწინავე წერილია ასეთი სათაურით „პარტიული ხიფაღი“ (ხაზი ჩემია — ვ. კ.), იქვეა სტატია „ფედერალისტები ახმაურდნენ“. „ქართველი ფედერალისტები — ეს ახლობელი მონათესავე ხალხი ქართველი თავდაზნაურობის, ერთი მხრით და ნაციონალისტ-შოვინისტური ინტელიგენციისა, მეორეს მხრით, მუდამ გზააბნეულები იყვნენ“, რაში გამოიხატება მათი დამოწმებული „გზააბნეულობა“ და „ნაციონალისტურ-შოვინისტური“ ხაზი? აქვეა საილუსტრაციო მაგალითი. ს. ფირცხალავას სიტყვები: „საქართველოს დამოუკიდებლობის უდიდესი მტრები არიან ქართველი ბოლშევიკები. აწინდელი ქართველი ბოლშევიკების როლი არაფრით განსხვავდება იმ ქართველის როლისაგან, რომელიც სპარსეთს მიუძღოდა წინ სამშობლოს დასამონებლად“.

თავის მხრივ, ფედერალისტები, ბრალს დებდნენ ქართველ ბოლშევიკებს ეროვნული საკითხის სრულ იგნორირებაში. ამის პასუხად

¹ ივ. გომართელი, უჯრ. „ცისარტყელა, 1920, № 4.

გაზეთი „საქართველოს კომუნისტი“ გამოხატავს საქართველოს კომუნისტთა პოზიციას და აღნიშნავს: „ჩვენ ვერ დავისახავთ დამოუკიდებელ სახელმძღვანელო პრინციპად ერის, როგორც ერთი მთელის ინტერესების დაცვას, ჩვენ ამ ინტერესებსაც პროლეტარიატის თვალსაზრისით ვაშუქებთ და დავიცავთ ან უარყოფთ“.

მოწინავე სტატიაში „ნაციონალური საკითხი და მენშევიკები“ ვკითხულობთ: „პირველ ხანებში როგორც ბოლშევიკები, ისე მენშევიკები ნაციონალური საკითხის გარკვევაში კლასობრივ ნიადაგს არ შორდებოდნენ, მაგრამ ერთი მხრივ 1905-06 წ. წ. რევოლუციის დამარცხების და, მეორე მხრით, სტოლიპინის რეჟიმის გამარჯვების შემდეგ, მენშევიკებსა და ბოლშევიკებს შორის ძირითადი განსხვავება იწყება. მენშევიკები თანდათან ტოვებენ კლასობრივ თვალსაზრისს და მათი მსოფლმხედველობა ამ საკითხში სულ უფრო და უფრო ნაციონალურ ელფერს ღებულობს. არათუ აკ. ჩხენკელი, არამედ თვით ნ. ჟორდანიაც კი თანდათან, ნელ-ნელა, არსებითად გადადის არ. ჯორჯაძის პოზიციებზე, რომლის წინააღმდეგ წინათ ერთსულოვნად ვიბრძოდით, როგორც ბოლშევიკები, ისე მენშევიკები“.

გულახდილი სტრიქონებია! ეს არის ქართველი ბოლშევიკების წუხილი იმის გამო, რომ მენშევიკების ბრძოლამ „ნაციონალური ელფერი“ მიიღო, პირდაპირ ნოსტალგიაა იმ დროზე, როცა ისინი ერთად იბრძოდნენ ა. ჯორჯაძის ეროვნული იდეალების წინააღმდეგ. მაგრამ მენშევიკთა თვით ეს „ნაციონალური ელფერი“ იყო კი ნამდვილი ღირებულების? — არ იყო! ნ. ჟორდანიასათვის „ასეთი რესპუბლიკის შექმნა დროებითი ამბავი იყო. როგორც კი რუსეთში დამარცხდებოდა საბჭოთა ხელისუფლება, საქართველო შეუერთდებოდა მას“¹. აი, ასეთი ბრძოლების, ასეთი განწყობილებითა და ზრახვებით ხელმძღვანელობდა ქვეყანას მენშევიკური მთავრობა.

მაშასადამე გამოდის, რომ საქართველოს ეროვნული სახელმწიფოებრივი ბედი არც ქართველ ბოლშევიკებს აღელვებდათ და არც მენშევიკებს.

ერთი მხრივ, ნ. ჟორდანიასა და მისი მთავრობისათვის, — ხოლო მეორეს მხრივ, ი. სტალინის, ს. ორჯონიკიძის და სხვებისათვის,

¹ უ. სიღამონიძე, გაზ. „კომუნისტი“, 1988, 21 მაისი.

„ქართველი ფენომენი“ შინაგანად გაუცხოებული იყო. საქართველოს ბედი მხოლოდ პოლიტიკური მიზნებისათვის აინტერესებდათ. უსამშობლო პროლეტარიატის იდეა ერთობ ახლობელი აღმოჩნდა მათთვის!..

1923 წელს სტალინი მდივანთან კამათის დროს, საქართველოზე რტყვის: „საბჭოთა კავშირის ტერიტორიის ერთ მონაკვეთზე, რომელსაც საქართველოს ეძახიან“, იქ, ზემოთ, ხელმძღვანელობაში ყველაფერი რიგზე არ არისო. მისთვის საქართველო მართლაც საბჭოთა ტერიტორიის მონაკვეთი იყო.

1925 წელს ს. ორჯონიკიძე წერდა: „მნათობში“ ამას წინათ დაბეჭდილი იყო გ. ტ. პოემა, სადაც ავტორი მხატვრული ფორმების სახით, გვაწვდის მეტად ვულგარულ რეაქციულ სახეებს. ეს ლექსი აშკარად მიმართული იყო ჩვენი პოლიტიკის წინააღმდეგ.“

ესეც ასე გ. ტ. ანუ გ. ტაბიძე „რეაქციონერი“ პოეტიკა, რომელიც იბრძვის საბჭოთა „პოლიტიკის წინააღმდეგ...“

აი, ამ ინტელექტუალურ დონეზე იაზრებოდა ქართული მოვლენები, რომელიც ლოგიკურად აგრძელებდა იმას, რაც დამოუკიდებელ საქართველოში ხდებოდა. თითქმის ყველა პარტია ერთმანეთის წინააღმდეგ იყო ამხედრებული.

და ეს ხდებოდა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მოპოვების ეამს!

განა ტრაგიკული არ არის ასეთი „ბედი ქართლისა“? რა პოლიტიკის ძალას შეეძლო ერთი დიდი მიზნისათვის გაეერთიანებინა მთელი საქართველო? სამწუხაროდ, ასეთი ძალა არ აღმოჩნდა. ფედერალისტები, რომლებიც მტკიცედ იცავდნენ ეროვნული განახლების კურსს, უმრავლესობას არ შეადგენდნენ. მათ ნაციონალისტების პოლიტიკური იარაღი მიაკერეს. ისინი შევიწროებულნი იყვნენ მენშევიკების მიერ. — ხოლო შემდგომ წლებში, დევნილნი.

თუ როგორი დამოკიდებულება იყო მენშევიკებსა და ფედერალისტებს შორის, ამის მკაფიო მაგალითია შ. ნუცუბიძის გამოცვლა დამფუძნებელ სხდომაზე.

ორატორული მქვერმეტყველებით განთქმული მეცნიერი ამხელს მენშევიკური მთავრობის უსუსურობასა და ბიუროკრატიზმს; იმოწმებს ფაქტებს, თუ როგორ ამცირებენ ადგილობრივი ხელისუფალნი გლეხებს, მუშებს. მის ერთ-ერთ გამოსვლას გაზეთის („სახალხო საქმე“) თითქმის მთელი გვერდი დაეთმო. იგი საინტერესო ისტო-

რიული დოკუმენტი. პირდაპირ დახატულია დამოუკიდებელი საქართველოს მდგომარეობის ცოცხალი სურათი.

შ. ნუცუბიძემ სიტყვა წარმოთქვა 1920 წლის 1 მარტს, დამფუძნებელ კრებაზე. მან მენშევიკურ მთავრობას ასე მიმართა: „მე მინდა კითხვა დაგიყენოთ: გრძნობთ თუ არა თქვენს თავზე მთელ პასუხისმგებლობას და გსურთ თუ არა, შეასრულოთ თქვენი ის მაღალი მოვალეობა, რომელსაც გაკისრებთ დამფუძნებელი კრება მთელი ერის წინაშე? და თუ თქვენ გრძნობთ ამ პასუხისმგებლობას, თუ თქვენ გსურთ აასრულოთ მაღალი მოვალეობა ხალხის წინაშე, მაშინ თქვენ შეგიძლიათ მთელი სიმძიმე მუშაობისა აქ, ა) დარბაზში გადმოიტანოთ აშკარად და დაუფარავად“. შემდეგ: „ეს ვერ შეუგნია დემოკრატიული რესპუბლიკის დემოკრატიულ მთავრობას. ბოროტად იყენებენ კანონებს, ვრცელდება მექრთამეობა“. შ. ნუცუბიძეს ამის მაგალითად მოჰყავს სოფ. ნიკორწმინდაში მომხდარი ფაქტი. ერთ ვაჟს გაუტაცნია ქალი, საქმეში ჩარეულა ამბროლაურის კომისარი, რომელიც მენშევიკებში ცნობილი იყო, როგორც ტერორისტი. მას ბიჭის მხარე დაუჭერია. უქეიფია, მიუღია ათი ათასი მანეთი ქრთამი. შ. ნუცუბიძე განაგრძობს: „ეს მომხდარა ენკენისთვეში (წინაშე: დიდმარხევაში ყოფილა?), დიდ მარხვას რა უნდა ენკენისთვეში. სემინარისტი ხართ და ეს უნდა იცოდეთ (საერთო სიცილი). აი, ეს პირები არათუ არ ასრულებენ კანონს, არათუ ექვემდებარებიან მას, არამედ პირიქით, კანონის მაღლა გრძნობენ თავს (შენგელია: ეს არის შედეგი მაგათი პოლიტიკისა) და აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთი და იგივე პირი ინაშნება ხოლმე კომისრად ადგილზე. როცა იგი, ამავე დროს, თვითმმართველობის წევრიც არაა. (რამიშვილი: მხოლოდ ერთი შემთხვევაა, სხვა ზღაპარია). ზღაპარია ეს? როგორც ვატყობ, ძლიერ გივარჯიშნიათ ზღაპრების მოსმენაში, თუ ყველაფერი ზღაპარი გგონიათ? (საერთო სიცილი).

მე, ბატონებო, მინდა ახლა თავი დავანებო ამ სახუმარო მაგალითებს (სიცილი) ხუმრობის ხასიათზე ხართ ალბათ, დიახ, ბატონებო, სასაცილონი ხართ სწორედ თქვენ და ეს სახუმარო მაგალითები სამწუხაროდ, გამომხატველნი არიან ჩვენი ტრაგედიისა, არევ-დარევისა, დამახასიათებელია თქვენი პოლიტიკისა, დიახ, ბატონებო, ისტორია თქვენ ბევრ რამეს გაპატიებთ, გაპატიებთ თქვენს უმოქმედობას, ბოროტმოქმედებას, ვინაიდან სჩადიხართ უცოდინარობის გამო, მაგრამ ისტორია არ გაპატიებთ იმას, რომ თქვენ ასეთი სასაცილონი

ხაოთ (შენგელია: სრული ჭეშმარიტებაა!) (ხმაურობა მენშევიკების სკამებზე). (ნინიძე დიდი ჭკუა უნდა გქონდეთ, ასეთ სიბრძნეს რომ ამბობთ), ცხადია ბ-ნო ნინიძე, იმდენი მაინც არის, რომ თქვენი ჭკუის აპარატში არ დაეტიოს (სიცილი ყველა სკამზე)“.

აი რატომ იყო სანდრო ახმეტელი რომ ამბობდა: ნ. ჟორდანიას ნიადაგს უმზადებს რეაქციასო. მათ არ შეუძლიათ ქვეყანას უპატრონონო.

დამოუკიდებელი საქართველოს წინაშე ერთბაშად ათასი საკითხი წამოიჭრა. საუკუნეობით დაგროვილმა, გადაუწყვეტელმა პრობლემებმა ყველა სფეროში იჩინეს თავი. მოშლილი იყო მრეწველობა, სოფლის მეურნეობა, არ იყო უმაღლესი განათლების სისტემა, დაძაბული იყო საერთაშორისო სიტუაცია. მიწისძვრისაგან ერთობ დაზარალდა ქ. გორი, ეკონომიურად გაჭირვებული და უბინაო იყო ქართული დრამატული თეატრი... ერთი სიტყვით, მოშლილი იყო ყოველი დარგი, ყოველი უბანი.

ქართველი ხალხის სანუკვარი ოცნება კი ახდა, — საქართველომ მიიღო სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა და რელიგიამ ავტოკეფალია, მაგრამ არანაკლებად მნიშვნელოვანი ეტაპი იწყებოდა: საჭირო იყო არა მარტო მისი იურიდიული შენარჩუნება, არამედ ხალხის ყოველდღიური ცხოვრების სიკეთედ, მისი რეალობად ქცევა. ამისათვის კი ქვეყანას სჭირდებოდა ხელგებდაკაპიწებული შრომა, ორგანიზებული და მიზანსწრაფული მოქმედება და, რაც მთავარია, ეროვნული ძალების კონსოლიდაცია.

ყოველივე ამის შესახებ ბევრი ლაპარაკი იყო იმჟამინდელ პრესაში, სხდომებზე, თათბირებზე, მაგრამ რეალურად, ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები მეტრსმეტად რთულად ვითარდებოდა.

დამოუკიდებლობადაკარგულ ქვეყანაში ცხოვრებას ისე შეჩვეოდა ხალხი, მისი პოლიტიკისა და კულტურის მსახურნი, რომ ერთობ რთული აღმოჩნდა დამოუკიდებელ საქართველოში ადაპტაციის პერიოდი. საოცარი ძალით გაღვივა ქართულმა ფენომენმა „უჩემოდ ვინ იმღერეთა“..

„ქართულ თეატრს რუსეთის ბატონობის დროს მუდამ ღირსეულად ეჭირა ხელოვნების დროა“ და ნუთუ ახლა, დამოუკიდებლობის ეპოქა დაეშვება იგი? — ხშირად გაისმოდა ასეთი ხმები. ის რაც თეატრის დარგში ხდებოდა, ზუსტად გამოხატავდა იმჟამინდელ საქართველოს ცხოვრების საერთო ხასიათს. ასევე რთული, წინააღმდე-

გობრივი, კრიზისული მოვლენებით იყო სავსე სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა დარგი, რომელთა წიაღშიც თანდათან ძალას იკრებდა და ფორმირდებოდა ახალი ტენდენციები. ამდენად, მკლარია აქამდე გავრცელებული კონცეფცია, თითქოს მენშევიკების ბატონობის წლებში ქართული დრამატული თეატრი სიკვდილის პირას მივიდა. ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ მთავრობა და დამოუკიდებელი საქართველოს ეროვნული სულის გამოღვიძების მიზეზებ-

აქვე, წინასწარ უნდა ვთქვათ, თითქოს პარადოქსული რამ ხდება. ქართველ ხალხს აუსრულდა რისთვისაც იბრძოდა, სისხლს ღვრდა, რაზედაც ოცნებობდა და აი, უცებ ქვეყანა თითქოს დაიბნა. გაოგნდა. მოუშზადებელი აღმოჩნდა დამოუკიდებლობისათვის. მეტად რთული იყო ქვეშევრდომული ფსიქოლოგიიდან განთავისუფლება. ეროვნული კონსოლიდაციის მიღწევა, რადგან საზოგადოება სხვადასხვა საზოგადოებრივ პოზიციებზე აღმოჩნდა, მაგრამ ერში ზომ არსებობდა ყველაზე დიადი იდეალები, რის გამოც უნდა გაერთიანებულყვნენ.

ვერც ასეთმა იდეალმა გააერთიანა ქართველობა! გოდებასავით ისმის მაშინდელი პრესის ფურცლებიდან მოწინავე ინტელიგენტთა ხმა გაერთიანებულყვნენ, გაფრთხილებოდნენ სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას. ი. იმედაშვილი წერდა: „დღეს ერთილა დაგვჩენია — თვალის ჩინით მოუუაროთ ჩვენი სამშობლოს დამოუკიდებლობას. დაე. თვითოეული ჩვენთაგანი ნუ დაიშურებს თავის სიცოცხლეს სამშობლოს სიცოცხლისათვის და მაშინ ყველა ჩვენთაგანის სიცოცხლეც უზრუნველყოფილი იქნება. ბრძოლა, შრომა და სიყვარული — აი, რა უნდა იყოს ამიერიდან ჩვენი მცნება“.¹

როგორი თეატრალური მემკვიდრეობა მიიღო დემოკრატიულმა საქართველომ? უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო 1918-21 წლების თეატრი თუ მძიმედ, მაგრამ მაინც მიიწევდა წინ?

მემკვიდრეობა ერთობ მძიმე იყო. კრიზისული სიტუაცია ათიანი წლებიდან დაიწყო. 1912 წელს გამოქვეყნდა ს. ახმეტელის სტატია „ჩვენი თეატრის კრიზისი“. ახმეტელს მიაჩნია, რომ კრიზისის მიზეზი „თვით ჩვენშია, ჩვენს სულიერ ლტოლვილებაში“. ჩვენ გვინდა ახალი თეატრი, რომელიც გამომხატველი იქნება „ქართველი

¹ ერნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920. № 2.

ერის სულიერი დრამისა“. არსებული თეატრი კი „უკვე ჩამოყალიბებული ტიპისაა ბუნებით“. ეს არის „თეატრი—გამართობი“. ახმეტელი კი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების, მისი დრამის, უღრმესი ფსიქოლოგიური ძვრების გამომსახველ თეატრს მოითხოვს, ამავე თემას უფრო აღრმავებს თავის ცნობილ მოხსენებაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, რომელიც 1915 წელს იქნა წაკითხული სახალხო სახლში. 1913 წელს ა. პაპავა წერს წერილების მთელ ციკლს სახელწოდებით „ფიქრები თეატრის კრიზისზე“¹. ავტორი აკრიტიკებს ქართულ დრამატურგიას, ხოლო თეატრზე შენიშნავს: „ჩვენში ეფექტების თეატრი რომანტიკული სულით შემოიჭრა საფრანგეთიდან“. „მიმბაძველობაში კარგად გაწრთვნილმა ქართულმა თეატრმა რეინჰარდტის თეატრსაც ღირსეულად წაბაძა“.

ამ წლების ქართულ თეატრში მოღვაწეობდნენ: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, მაკო საფაროვა, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი, გ. არადელ-იშხნელი, ნ. ჩხეიძე, ა. ივედაშვილი — კიდევ ათიოდე სხვა მსახიობი. უკვე მოვიდა პროფესიონალ რეჟისორთა თაობა ა. წუწუნავას მეთაურობით. იწყება ბრძოლა ფსიქოლოგიური, რეალისტური თეატრის დამკვიდრებისათვის. პირველი მსოფლიო ომის ატმოსფერო, რუსეთის რევოლუციური აფეთქებანი განსაკუთრებულად რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობას ქმნის საქართველოში. თეატრი ეძებს ახალ გზებს და ამ ძიებას თან ახლავს კრიზისული მოვლენები. ეს შემოქმედებითი თვალსაწიერის გაფართოების, ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა ცვლილებების, თეატრალურ ურთიერთობათა გაშლის ფონზე წარმოქმნილი კრიზისია. ეს არის კრიზისი არა დაცემისა, უმოქმედობისა, არამედ ახლის ძიებისა და პრინციპულად ახალი თეატრალური პოზიციის შემუშავებისა. ამის დაეიწყება არ შეიძლება! უნდა გავითვალისწინოთ ის დიდმნიშვნელოვანი ფაქტიც, რომ დრამას თავისი შენობა არ ჰქონდა.

1917 — 1918 წლის სეზონი იგვიანებდა. „ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ ითხოვა: კვირაში ერთი დღე მაინც დაგვიტოვებო, მაგრამ ოპერის ანტრეპრენიორმა ევლახოვმა უპასუხა, 1800 მანეთს გადაგახდევინებთ“². ამის გაკეთება კი თეატრს

¹ ა. პაპავას სტატია გამოქვეყნდა 1919-20 წლების ჟურნ. „სოციალურულში“. აქამდე მისი დაბეჭდვა ვერ შევძელით (მიზეზს არ ასახელებს).

² ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1917, № 35.

არ შეეძლო უსახსრობის გამო. უმძიმეს მატერიალურ პირობებში ცხოვრობდნენ მსახიობები. „უკანასკნელი მეფეოვე ოც თუმნამდე რლებს თვეში. ჩვენი მსახიობის შრომა კი გროშად ფასდება“.

1916 წელს ახმეტელი აქვეყნებს წერილს „ვასო აბაშიძე“. ავტორი მოუწოდებს საზოგადოებას ეკონომიურად დაეხმაროს დიდ მსახიობს. „დასუსტებულ ვასო აბაშიძეს საზოგადოება ზერელედ ექცევა, არ აინტერესებს მისი ბედი“. თავად ვ. აბაშიძე ჩიოდა: „ალარ შემიძლია, დავიღალე, ნუთუ საზოგადოება ვერ ხედავს რომ ძლივსღა ვდგავარ სცენაზე?“. ხალასი ნიჭის გიორგი არადელი მშენელი მეეტლედ დადგა. ა. ფაღავამ 1918 წლის დასაწყისში შეაჯამა წინა წლების შედეგები და თქვა: „გასული წლის თეატრალური ცხოვრება ვერ არის მაინცდამაინც სანუგეშო“.

მომწიფდა მსახიობთა ახალი თაობის აღზრდისა და დაწინაურების საკითხი. ახალი ნაკადის გარეშე შეუძლებელი იყო თეატრის განახლება. 1918 წლის მარტში გამოქვეყნდა ცნობა, რომ „დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია“. დაიწყო მოსამზადებელი მუშაობა. „დასში ესწრებიან ინტელიგენტური ძალები — სტუდენტები“ — იუწყებოდა „თეატრი და ცხოვრება“. სიტყვა „ინტელიგენტური ძალები“ ხშირად მეორდება სხვა საინფორმაციო წყაროებშიც.

სტუდიას სათავეში ჩაუდგა გ. ჯაბადარი, დამდგმელ რეჟისორებად მიიწვიეს ვ. შალიკაშვილი და კ. შათირიშვილი. სტუდიელები გახდნენ ვ ანჯაფარიძე, მ. გელოვანი, ბ. გამრეკელი, შ. ლამბაშიძე, მ. ჭაუჩავაძე, შ. აღსაბაძე, აკ. ვასაძე, დ. ანთაძე, ალ. ქიქოძე, გ. სარჩიმელიძე და სხვები.

თეატრში შემოიჭრა ახალგაზრდული ნაკადი, ჩაისახა პერსპექტივა!...

დამოუკიდებელმა საქართველომ მემკვიდრეობად მიიღო ისეთი თეატრი, რომელიც იბრძოდა განახლებისათვის, ეძებდა კრიზისული მდგომარეობიდან თავის დაღწევის გზებს.

ამიტომ მეცნიერულად არ არის სწორი ერთობ გავრცელებული კონცეფცია, თითქოს ქართული თეატრის კრიზისი მენშევიკურმა საქართველომ წარმოქმნა. თეატრალური ტენდენციები, რომელიც 1910 — 1917 წლებში მიმდინარეობდა, არსებითად შემდგომ (1918 — 1921) პერიოდშიც გაგრძელდა და გაღრმავდა. იგი არ

იყო ერთხაზოვანი პროცესი და პასუხიც არ შეიძლება იყოს ერთ-ნიშნა. თეატრში მიმდინარეობდა რეფორმები, რომლებმაც წანამძღვრები შეუქმნეს ახალ თეატრს, მის რევოლუციურ გარდაქმნებს.

ესეც თეატრალური რეალობაა!

საქართველოს დამოუკიდებლობას ერთბაშად არ გამოუწვევია თეატრალური ცხოვრების გარდატეხა, მაგრამ მან გამოაცოცხლა თეატრალური მოღვაწენი. ზედიზედ მიმართავდნენ მთავრობას, რათა მას გამოენახა სახსრები ახალი შენობის ასაგებად. ამ პერიოდში გამოცხადდა „თბილისის უნივერსიტეტისა და თეატრის სასარგებლო პირველი ქართული ლატარია“. ნახევარი უნდა მოხმარებოდა უნივერსიტეტს, ნახევარი ქართული თეატრის ღირსეული შენობის აგებას. ლატარიის საბჭოს თავმჯდომარეა ივ. ჭავჭავაძე, ეროვნული საბჭოს თავმჯდომარეა — ე. თაყაიშვილი, წევრები: ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი, პ. ქავთარაძე, შ. დადიანი. ასეთი ავტორიტეტული მოღვაწეები ხელმძღვანელობდნენ „პირველ ქართულ ლატარიას“.

სულ უფრო მეტად იზრდებოდა და ფართო მასშტაბს იძენდა ეროვნული მოძრაობა ლიტერატურისა და ხელოვნების, მეცნიერების ყველა სფეროში, მაგრამ დაპირისპირებებს მაინც არ მოელო ბოლო.

პარტიები და პოლიტიკოსები განაგრძობდნენ შინაგან ქიშპსა და ბრძოლას.

გ. ჯაბადარის სტუდიელებსა და ძველი თაობის მსახიობებში თავი იჩინა ღრმა წინააღმდეგობებმა. ეს იყო ბრძოლა განსხვავებული თეატრალური პრინციპებისა.

„ჩვენში იყო ძველი ხანა — გმირობის ხანა, როდესაც სცენაზე გმირებს გვიჩვენებდნენ და არა სულის მოძრაობას. ეს ხანა შეცვალა მთლიანი შთაბეჭდილებების ხანამ, ანუ, ეგრეთწოდებულმა, მოსკოვის სკოლამ. დღეს?“

ეს არის „თეატრისა და ცხოვრების“ მოწინავე წერილის („დგომა თუ წინსვლა?“) მთავარი აზრი. კითხვა პრობლემურია. რა გზით უნდა განვითარდეს ქართული თეატრი¹. თამაშისა და „სულიერი მოძრაობის“ სინთეზის გზით, თუ კიდევ არის სხვა გზები?

¹ „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 15.

ახლის მაძიებელთა მზერა სტუდიისაკენ იყო მიპყრობილი.

აკაკი ფალავა 1919 წელს წერდა: „საქართველოს პოლიტიკურ აღდგენასა და განახლებასთან ერთად ქართულ სასცენო ხელოვნებასაც დაეტყო გამოცოცხლება. სტუდია გაჩნდა დრამაში და „აბესალომ და ეთერის“ და „თქმულება შოთა რუსთაველის“ მოვლინება ოპერაში, უკვე არის მტკიცე განახლების საფუძველი ქართული სასცენო ხელოვნებისა“. შემდეგ: „ძველი თეატრი, თუბცა დამსახურებული და ნაამაგარი, მაგრამ მაინც კვდება. ეგ ნურავია: „წყინება, რადგან სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა“. აკაკი ფალავას აზრით, კვდომის მაგალითია „კავშირის დასის“ სპექტაკლი „სინათლე“ თავისი შაბლონურობით, ხოლო განახლებისა — სტუდიელთა „სარწმუნოება“. ეს არის „სიმპტომი ქართული სცენის განახლებისა“¹.

ახალგაზრდების წარმატებამ კიდევ უფრო დაძაბა სიტუაცია. თუმცა სპექტაკლის გამოსვლამდე „საზოგადოებრივი აზრი მოშანაპეს“, მაინც დიდი იყო წარმატების რეზონანსი.

ა. ფალავა მთავრობის წინაშე აყენებს თეატრის სახელმწიფოებრივი უზრუნველყოფის საკითხს, ადგენს თეატრის ორგანიზაციული გარდაქმნის პროექტს. „ერთი რამ აუცილებელია ქართული თეატრის აღდგენისათვის: საკუთარი მოწყობილი თეატრი და მატერიალურად უზრუნველყოფილი მუშაკი თეატრისა“.

ა. ფალავა თეატრის შენახვის ორ ვარიანტს სთავაზობს მთავრობას: პირველი, რომ მთლიანად სახელმწიფო თეატრად გადაკეთდეს და მეორე, დრამატულ საზოგადოებას დაევალოს მისი ხელმძღვანელობა, მაგრამ სახელმწიფო დაეხმაროს.

ა. ფალავა სოც. ფედერალისტურ პარტიას ეკუთვნოდა და ამ მხრივაც გასაგებია მისი ბრძოლა ეროვნული თეატრის განკარგებისათვის (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის რეჟისორულ პროფესიონალიზმზე!)

მთავრობისაგან თეატრზე მზრუნველობას მოითხოვს სოც. ფედერალისტი ს. ფირცხალავა, რომელმაც არაერთი კრიტიკული წერილი გამოაქვეყნა შექმნილი მდგომარეობის შესახებ. ქართული თეატრის აღსადგენად „საჭიროა რადიკალური ზომები ფართო სახელმწიფოებრივი მასშტაბით. ჩვენი დამოუკიდებელი ცხოვრების

¹ გაზ. „თეატრი და მუსიკა“, 19, 9. № 1.

დიდი ნაკლია კულტურული მოღვაწეობის მოღუწება, ამ სფეროში ვერ ვიჩენთ იმ გაცხოველებულ შემოქმედებას, რომელიც ბუნებრივად უნდა გამოეწვია განთავისუფლებული ერის აღდგენას¹. ეს არის ძალიან საინტერესო შენიშვნა, რომელიც ერთობ თანამედროვედ ჟღერს და ათასგვარ ასოციაციას აღძრავს. საქართველოს დამოუკიდებლობის პირველ-ორ წელს (1918 — 1919), დრამატულ თეატრში რადიკალური გარდატეხა არ მომხდარა. ცვლილებები შეიგრძნობოდა (თუნდაც სტუდიის შექმნის ფაქტი!), მაგრამ თავისი მხატვრული ძალითა და მასშტაბით არ შეეფერებოდა დამოუკიდებელ საქართველოს პრესტიჟს. არსებითად განა იგივე არ მოხდა თანამედროვე ქართულ თეატრშიც? უძრაობისა და დიქტატურის პირობების შემდეგ სრული თავისუფლება მიეცა თეატრებს. დადგა დემოკრატიზმისა და საჯაროობის ეპოქა, მაგრამ თეატრებში შესატყვისი გარდატეხა არ მომხდარა. მოუმზადებელი აღმოვიჩნდით? იქნებ ჩვენი ქვეშევრდომული ფსიქოლოგიის შედეგია? თუ მეტი დრო არის საჭირო? ასევე დრო სჭირდებოდა დამოუკიდებელ საქართველოსაც! მიუხედავად სრულიად სხვადასხვა პოლიტიკური სისტემებისა, ძირეულად განსხვავებული ეკონომიური და სოციალური პირობებისა, მაინც ასოცირდება პარალელები იმ-ჟამინდელსა და თანამედროვე თეატრალურ პროცესებს შორის. არც მაშინ და არც დღევანდელ ქართულ თეატრში არ იგრძნობა განვითარების ის დინამიზმი, რომელიც შეესატყვისება ცხოვრებაში მიმდინარე უღრმეს და ურთულეს პროცესებს. მაგრამ ეს კიდევ არ არის ყველაფერი. თითქმის ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე საბჭოთა საქართველოს პირველ სეზონშიც. მთავრობას უყურადღებოდ არ დაუტოვებია თეატრი, მაგრამ რა მოხდა თეატრში? თეატრმა ის წარმატებაც კი ვერ შეინარჩუნა, რომელიც 1920 — 21 წლის სეზონში იქნა მიღწეული. აქაც თითქოს ისეთივე პარადოქსული ხდება:

1921 — 1922 წლის სეზონისათვის სამზადისი დროულად დაიწყო. 15 აგვისტოს შეიკრიბა დასი. შეადგინეს რეპერტუარი. დაიწყეს ძველი სპექტაკლების აღდგენა. ამ სეზონშიც ბევრი დაიღვა ახალი სპექტაკლი, მაგრამ მხოლოდ ერთადერთი წარმოდგენა იყო

¹ გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 22.

საინტერესო — ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე?“ (რეჟისორი ალ. წუწუნავა).

თეატრისათვის საჭირო იყო არა მარტო დრო, არამედ თეატრის ლიდერი, რომელიც წარუძღვებოდა მას. ასეთი ლიდერი გამოჩნდა 1922 — 1923 წლის სეზონში.

1922 წლის 28 სექტემბერს დაიწყო ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ რეპეტიციები.

25 ნოემბერს შედგა პრემიერა.

კოტე მარჯანიშვილი მესიასავით მოეველინა ქართულ თეატრს, ორ თვეში მოახდინა რევოლუციური გადატრიალება თეატრში. რევოლუციური და არა რეფორმისტული, როგორც ამას ხშირად წერენ ხოლმე!

რეფორმისტული თეატრალური მოძრაობა დეკავშირებულია საქართველოს საბჭოთა თეატრამდელ პერიოდთან — ა. წუწუნავას, ა. ფაღავეას, მ. ქორელის, ვ. შალიკაშვილის, გ. ჯაბადარის სახელებთან!

რეფორმისტები გარკვეულ ნიადაგს ამზადებდნენ რევოლუციური გარდაქმნებისათვის, ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ დიდი პოლიტიკურ ცვლილებათა პერიოდების (1918—1921, 1921 — 1922, 1965 — 1988) თეატრალურ პროცესებში ნათლად იკვეთება იდენტური სიტუაციები.

პირველ ორ შემთხვევაში თეატრის განვითარება აღმაველი გზით ხდება. იგავს უნდა მოველოდეთ თანამედროვე თეატრშიც?! დავუბრუნდეთ ისტორიას.

დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული განახლებისათვის, დიდ მუშაობას ატარებს ალ. წუწუნავა. იგი მთავრობისაგან მოითხოვს თეატრის ჯეროვან დაფინანსებას და მოხუც მსახიობთა პენსიებით უზრუნველყოფას.

ქართველი „მხატვლები“ ცდილობენ თეატრში დაამკვიდრონ „სულიერი რეალიზმი“, მათ წადილს გარკვეულ იმპულსს აძლევს სამხატვრო თეატრის უდიდესი ავტორიტეტი მთელს მსოფლიოში. ა. წუწუნავას, ა. ფაღავეას და სხვა თანამოაზრე რეჟისორთა მოღვაწეობა რუსულ თეატრალურ კულტურასთან კონტექსტში ვითარდება, მიუხედავად სახელმწიფოებრივ სისტემათა სხვადასხვაობისა. ეს ერთობ ნიშანდობლივი ფაქტია, რომელსაც გარკვეული ტრადიცია გააჩნია.

მათ შორის სრულიად განცალკევებულ მხატვრულ პოზიციებზე

დგას სანდრო ახმეტელი თავისი „ბერდო ზმანიათი“ და საოპერო სტუდიის სპექტაკლით „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

თანდათან გააქტიურდნენ სხვადასხვა საზოგადოებები, გამოცხლდა თეატრების საქმიანობა დედაქალაქის გარეთ. ასე, რომ, „სამშობლოს განთავისუფლებას სათეატრო ხელოვნების თავისუფლებაც მოჰყვა. დაბა-ქალაქად თუ სოფლად, მრავალი სცენის მოყვარეთა წრე შედგა და წარმოდგენები იმართება. დიდ ქალაქებში თითქმის ყველა ხელობა-წოდების ხალხმა თავიანთი კლუბები მოაწყო, საკუთარი თეატრებით... ხალხი თეატრს ეტანება“¹, მაგრამ შენობები არ არის ტექნიკურად მოწყობილი, არ არის მაღალ დონეზე ჩაცმულობა, დეკორაცია... თეატრის მოღვაწეები სწუხან, რომ თეატრებისა და კლუბების გამრავლებას, მოჰყვა თეატრალური ხალტურის მომრავლებაც. „გამრავლდნენ სახალხო კლუბები, დაბა-სოფლების თეატრები, სცენის მოყვარეთა წრეები და საზოგადოებანი“. ხალხი, როგორც პურს არსობისა, ისე თხოულობს „თეატრს სულიერი და გონებრივი საზრდოსათვის. ამისათვის საჭიროა ნაგავით არ ეკვებავდეთ ხალხს“².

„ერთი წუთითაც ნუ დავივიწყებთ, რომ დემოკრატიის აღმზრდელი თეატრია“ — აი, ასეთი ატმოსფეროა საზოგადოებაში. თეატრისადმი ფართო ინტერესის გაღვიძება განსაკუთრებით 1920 წლიდან ხდება. ეს წელი აღინიშნება ყველაზე მნიშვნელოვან თეატრალური მოვლენებითაც.

ამავე წლის იქნა გაიმართა მსახიობთა პროფესიული კავშირის მეოთხე ყრილობა. რომელმაც კატეგორიულად დააყენა თეატრის შენობისა და დასის დაფინანსების საკითხი. შეიმუშავეს მთავრობისადმი გასაგზავნი წერილის ტექსტი და შეადგინეს დელეგაცია. ეს ამბავი ხდება 18 მაისს. ორი თვის შემდეგ საქართველოს სოც. ფედერალისტების რევოლუციური პარტიის ორგანოში „სახალხო საქმე“ დაიბეჭდა ცნობა: „ივლისის 27-ს სხდომაზე მთავრობამ, თანახმად სახალხო განათლების მინისტრის მოხსენებისა, დაადგინა — ქართული დრამის მოსაწყოზად გადაეცეს სამინისტროს იუზბაშევის სახლის ყველა დარბაზი და მეორე სართული“.

¹ ურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 4.

² ურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 12.

ამრიგად, ქართულ დრამას გადაეცა ამჟამინდელი რუსთაველის თეატრის შენობა, სადაც წარმოდგენებს მართავდა რუსული თეატრი „ტოტო“ და სომხური დრამა.

გაკეთდა დიდი ეროვნული საქმე!

ა. ფალავა ჩაუდგა თეატრს სათავეში. თეატრის რეჟისორებად მოიწვიეს: ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი, ალ. წუწუნავა, მ. ქორელი, ალ. ახმეტელი.

შედგა რეპერტუარი.

მოხდა დასის რეორგანიზაცია. დასში გაერთიანდნენ ყველა თაობის მსახიობები. დაენიშნათ ჯამაგირი. მოხუც მსახიობებს—პენსია.

შეიქმნა ძლიერი დასი. სწორედ ამ დასის საფუძველზე მოახდინა მარჯანიშვილმა თეატრალური გადატრიალება. დასში შედიოდნენ: ვ. აბაშიძე, ტ. აბაშიძე, ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი, ც. ამირეჯიბი, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. არობიძე, ს. ბეჟანიშვილი, ბ. გამრეკელი, ვ. გუნია, ნ. გამრეკელი-თორელი, მ. გელოვანი, შ. გომელაური, გ. დავითაშვილი, ე. დონაური, ა. ვასაძე, ი. ზარდალიშვილი, ა. იმედაშვილი, პ. კორიშვილი, ა. ლოლუა, მ. ლორთქიფანიძე, ე. მესხი, დ. მკავია, ა. მურუსიძე, ბ. როსტომაშვილი, გ. სარაული, გ. სარჩიმელიძე, პ. ფრანგიშვილი, გ. ფრონისპირელი, ა. ქიქოძე, ო. ლოდობერიძე, ა. ყალიბაშვილი, ა. შოთაძე, ნ. ციციშვილი, ე. ციმაკურიძე, ვ. ჯიქია, ე. ჩერქეზიშვილი, ნ. ჩხეიძე, ა. ჩხაიძე, შ. ხონელი, მ. ჭიაურელი, ს. ჭიჭინაძე. არსებითად ეს არის დასი, რომელიც შემდგომში საფუძვლად დაედო საბჭოთა ქართულ თეატრს. მხოლოდ საპი-ოთხი მსახიობი შეემატათ პირველ წელს.

ქართული თეატრის ისტორიის ამ ეტაპზე ასეთი ძლიერი დასის შექმნა ა. ფალავას დიდი დამსახურება იყო.

ასე რომ, ა. ფალავამ ქართული თეატრის დიდ შემოქმედებით პოტენციალს მოუყარა თავი. რეჟისურაში წამყვანი ადგილი ეკავათ „სულიერი რეალიზმის“ მიმდევრებს.

ა. ფალავა არ დაკმაყოფილდა მიღწეულით. პრესაში დიდი ტაქტით, მაგრამ სავსებით გასაგებად დასვა საკითხი: „უნდა აღენიშნოთ ის გარემოება, რომ ყოველი სერიოზული დასისათვის აუცილებელია სავსებით, და მხოლოდ და მხოლოდ მის განკარგულებაში მყოფი თეატრი. ჩვენ რუსებთან და სომხებთან შეთანხმებით ვიმუშავებთ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უნებლიეთ, ერთმანეთს შე-

ვუშლით. თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ სცენა ხან ერთის გან-
ქარგულებაში იქნება, ხან მეორისა¹.

ქართულ დრამას მიენიჭა სახელმწიფო თეატრის სტატუსი. მას
პრესაში ხშირად მოიხსენიებენ ხოლმე მეორე სახელმწიფო თეატ-
რად (პირველი იყო ოპერის თეატრი).

თბილისის საქალაქო საბჭოს მოამბის სხდომების დოკუმენტებ-
ში, რომელსაც ალ. ახმეტელი ესწრებოდა როგორც ხმოსანი, გან-
ხილულია ქართული თეატრის საკითხები. ჩვენი ყურადღება მიიქ-
ცია ორმა საკითხმა. საბჭოს განუხილავს მსახიობების ბინით უზ-
არუნველყოფის საკითხი და ალ. ახმეტელის მიერ აღძრული თეატ-
რის რეკვიზიტით მომარაგების საკითხი. „მე მინდა თქვენი ყურა-
დღება სხვაზე მივაქციო. მე ხელთა მაქვს გამგეობის მოხსენება, შიგ
ერთ რამეს ვერ ვპოულობ. სახელდობრ იმას, რომ არაფერი არ არის
ნათქვამი დეკორაციის, ავეჯის, გარდერობის და სხვა სათეატრო
ქონების შესახებ, ურომლისოდაც, შენობის ჩამორთმევას არავი-
თარი აზრი არ ექნებოდა“ (გვ. 52. 1920.). ლაპარაკია სწორედ იმ
ფაქტზე, სადაც წყდებოდა „არტისტული თეატრის შენობის იძუ-
ლებითი ჩამორთმევის“ საკითხი.

საბჭომ (5 თებერვალი) ფეხზე ადგომით პატივი სცა გ. თუმა-
ნიშვილის ხსოვნას. ოქმში ჩაწერილია: „...ადამიანს, რომელიც მკაც-
რად ებრძოდა რუსეთის რეაქციას“. განხილულია ნ. სულხანიშვი-
ლის დასაკრძალავად 5. 000 მანეთის გამოყოფის, ვორონცოვის ძეგ-
ლის დანგრევის და სხვა დიდმნიშვნელოვანი საკითხები.

საზოგადოებრივი აზრი თეატრზე არ იყო ერთსულოვანი. პრესა
სავსეა ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებებით. ისინი გამოხა-
ტავენ არა მარტო სხვადასხვა პარტიათა კლასობრივ პოზიციას,
არამედ განსხვავებული ჯგუფების ინტერესებსაც. ინფორმაციათა
ამ ნაკადში მთავარია რას გამოვარჩევთ. აქამდე მეტწილად იმ ინ-
ფორმაციას ვარჩევდით, რომელიც უკეთ ამხელდა მენშევიკურ ხე-
ლისუფლებას. საჭირო კი იყო მოვლენების ობიექტური შეფასება!..

1920 — 1921 წლის სეზონის რეპერტუარში ბევრი პიესა იქნა
დასახელებული. ყველას დადგმა ვერ განხორციელდა, მაგრამ დად-
გმებს შორის განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია შ. დადიანის
„გუშინდელნმა“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებამ“, „დარის-

¹ გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 985.

პანის გასაჭირმა“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლმა“ და ს. შანში-
აშვილის „ბერდო ზმანიაში“. ცხოველი დისკუსია გამოიწვიეს მ. ქო-
რელის, ა. ფალავას, ა. წუწუნაეას და ა. ახმეტელის სპექტაკლებმა.

დავიმოწმებთ ზოგიერთ მოსაზრებას: „კულტურა აღორძინდა!
აუკვდა ხელოვნება, გაშუქდა მეღპომენას საკურთხეველიც! დღეს
ველარ იცნობთ ქართველ მსახიობს. ქართული დრამა ეხლა მხო-
ლოდ იწყებს კულტურულ ხანას და გასაკეთებელი კიდევ ბევრი
აქვს. ჯერ პროცესია ცხოვრებისა, ძიებაც დაუმთავრებელია...
„გუშინდელნი“—ასეთი მწყობრი, შეთანხმებული, ლაპაზი და ნიჭი-
ერი წარმოდგენა უკანასკნელ წლებში არ გვინახავს“¹.

იქმნებოდა ახალი აქტიორული სახეები, იკვებებოდა ანსამ-
ბლური სპექტაკლების ფუნდამენტი.

თითოეული აქტიორული მიღწევა შეიძლება ცალკე საუბრის თე-
მა იყოს, ამის საშუალება (და იქნებ საჭიროებაც!) ახლა არ არის.
აღვნიშნავთ მხოლოდ ორიოდ ფაქტს. ძველი თაობიდან ვ. აბაშიძე
ქმნის გენერალ ბერდოსანისა („გუშინდელნი“), და მედუქნის
(„მსხვერპლი“) ბრწყინვალე სახეებს. მას მართლაც მხარს უმშვე-
ნებენ მომდევნო თაობის წარმომადგენლები: ალ. იმედაშვილის
გიგო („მსხვერპლი“), ნუცა ჩხეიძის ჩიტუნია („გუშინდელნი“),
ახალგაზრდების: ვ. ანჯაფარიძის ფაცია („გუშინდელნი“), აკ. ვასა-
ძის აბესალომ სალამთაძე („ირინეს ბედნიერება“) და სხვა.

სცენაზე არის აქტიორული სახეები, მაგრამ არ არის თანამოაზ-
რეთა თეატრი.

ახალგაზრდა ალ. ახმეტელი ცდილობს შექმნას თანამოაზრეთა
სპექტაკლი. „ბერდო ზმანიაში“ მონაწილეობენ ახალგაზრდა მსა-
ხიობები: ვ. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, მ. გელოვანი,
შ. ლაშაშვიძე, მაგრამ არიან უფროსი თაობის მსახიობებიც (გ. დავი-
თაშვილი, ნ. დავითაშვილი და სხვები).

შ. დადიანის „გუშინდელნი“ კრიტიკულად შეაფასა გრ. რობა-
ქიძემ, მან მხარი დაუჭირა ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანიას“. იგი
ახლის ძიებათა რკალში მოაწვია.

დასის ფორმირების ფაქტი უურნალმა „თეატრი და ცხოვრებამ“
ასე შეაფასა: „საბედნიეროდ დრონი იცვალნენ: უიმედობის, უსი-
ცოცხლობის და უძრაობის დრო გაქრა, წავიდა. დღეს ჩვენ ვიცით,

¹ გაზ. „საქართველო“, 1929, № 153.

რომ... მოხდენილია ყველა ქართული სცენის მოღვაწე მსახიობთა მობილიზაცია, შედგენილია დასი“.

აი, ეს „მობილიზაცია“ იყო თეატრის ძლიერი და სუსტი მხარე ერთსა და იმავე დროს. აქ არ შეიძლება პრინციპების ერთიანობაზე, თანამოაზრეობაზე ლაპარაკი, მაგრამ ისტორია ხომ იმით არის სამართლიანი, რომ ყველაფერს თავისი დროის მიხედვით აფასებს.

1920 წელს შეწყვიტა სტუდიამ თავისი არსებობა. მისი დახურვა იმიტაც იყო გამოწვეული, რომ გ. ჯაბადარის ერთმმართველობა შეცვალა კოლეგიურმა ხელმძღვანელობამ. გ. ჯაბადარი გულისტკივილით წერდა: „ბატონმა ახმეტელმა ერთ კრებაზე განაცხადა: მე ამ სტუდიაში ახალი ვერა ვნახე, იქ მხოლოდ წარმოდგენები უფრო დაუთოებელია“. ბ-ნმა ა. ფაღავამ თავის მოხსენებაში თქვა: „სტუდიის წარმოდგენები „კორექტურულია“ და სხვა არაფერი“.

ეს ორნი მართალს ამბობენ და მიზანიც ჭერჭერობით ის იყო, რომ ჩვენი წარმოდგენები ყოფილიყო „კორექტურული“ და „დაუთოებელი“, რომ ყველას სცოდნოდა როლები და მიზანსცენები, ეს როლები შესრულებულიყო ინტონაციის მხრივ, შეგნებით სწორად და არა ყალბად, ისე როგორც თანამედროვე თეატრში. ჩვენ გვინდოდა დაგვემყარებინა დისციპლინა ჩვენს საქმეში, დისციპლინა მკაცრი და არა ისე, როგორც აქამდის გამეფებულია ქართულ თეატრში.

აი, ჭერჭერობით გვინდოდა ამისათვის მიგვეღწია. და განა მეტი გაკეთება შეიძლებოდა ერთ წელიწადში? ჩვენ ქართველებში მოუთმენელი ხალხი ვართ, ყველაფერი უცებ გვინდა, ბედნიერება, სიმდიდრე, თეატრი და სხვა“ (ხაზი ჩემი — ვ. კ.)

ამის შემდეგ გ. ჯაბადარი შენიშნავს, რომ სტუდიის შექმნის ცდა 1906 წელსაც იყო, მაგრამ „კოლეგიალური ხელმძღვანელობის“ სურვილმა დაღუპა; დღეს კი სტუდიაც იმავე მიზეზით იღუპებაო.

ყველას უნდა ლიდრობა, ყველას უნდა გარანტილოს ერთი ადამიანის გარჯით მოპოვებული წარმატება. ურთოერთქიშობის ვნება იყო დამოუკიდებელი საქართველოს საფუძვლების დამანგრეველი ძალაქ!...

სტუდიამ ისტორიული საქმე მარცხ გააკეთა. საუკეთესო მსახიობები შემატა ქართულ თეატრს.

დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ ქმნიდა რა თეატრის დიდი განახლების ფუნდამენტს, ამასთანავე, ნათლად ავლენდა მათ განსხვავებულ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომელსაც არ შეიძლებოდა შემდგომში განხეთქილება არ მოჰყოლოდა.

სტუდიის სპექტაკლი ბრეეს „სარწმუნოება“ და ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ რეჟისორული გადაწყვეტის მთლიანობით, პირობითი თეატრალური პრინციპებით, თანამოაზრეობის ანსამბლურობით გამორჩეული ახალგაზრდული სპექტაკლები იყო, რომლებმაც ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვიეს („ბერდო ზმანიას“ შესახებ არაერთხელ გამოგვითქვამს აზრი და აქ აღარ გავიმეორებთ). „„ასეთი ანსამბლი იშვიათად გვინახავს ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, გრიმი და სხვა დიდი ხელოვნებით იყო გაკეთებული“, „ანჯაფარაძის ასულმა პირდაპირ მოგვაჩაღოვა“, „დიდი წარმატება ხვდა მ. გელოვანს“.

სხვა ფაქტების დამოწმებაც შეიძლებოდა, მაგრამ ცალკეულ სპექტაკლთა დეტალური ანალიზი არ არის ჩვენი მიზანი. მთავარია პროცესები, რომელსაც განახლებისაკენ მიჰყავდა თეატრი. ბრძოლა იყო უშედეგალო, ახალგაზრდული „სარწმუნოების“ გვერდით მსახიობთა კავშირის დასის სპექტაკლი „ღალატი“, სადაც ძირითადად უფროსი თაობის მსახიობები თამაშობდნენ, დამარცხდა. ასე იბადება შინაგან წინააღმდეგობათა განსხვავებული ნაკადები, რომელიც თანდათან გაძლიერდა და 1920 წელს მათი შერწყმით დამთავრდა. ძველებმაც და ახლებმაც ერთ ჭერქვეშ მოიყარეს თავი. მას შემდეგ გავა სულ რაღაც ორი წელი და ახალგაზრდები გაერთიანდებიან „დურუჯში“. თითქმის ყველანი გ. ჯაბადარისა და ა. ფალავას სტუდიელები არიან. თანდათან რთულდება თეატრალური პროცესები, მძაფრდება ბრძოლები და მადლდება თეატრალური კულტურა, მაგრამ ყველაფერს აქვს თავისი დასაბამი, თავისი საწყისი და ახალი თეატრისათვის იგი ისწორედ 1920 წლის სახელმწიფო დრამატული თეატრია. როცა ისტორიულმა აუცილებლობამ ისინი გააერთიანა, თუმცა დროებით, მათ ერთად შექმნეს დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, გ. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“. ეს სპექტაკლები „თეატრალური განთიადის“ წინამორბედად იქცნენ, მაგრამ

თეატრის ისტორიაში მივიწყებულნი და დიდხანს (ზოგი კი დღესაც) შეუფასებელნი დარჩნენ. რატომ მოხდა ასე?

ჩვენი აზრით, ძირითადად იგი რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. მათი ერთობლიობა ქმნიდა გარკვეულ კონცეფციას, რომელიც თითქმის ურყევად და უკრიტიკოდ დარჩა დიდხანს, რადგან მაღალი ავტორიტეტი მოიპოვა. თეატრალური პროცესების ობიექტური, მეცნიერული ახსნა კი მოითხოვდა სერიოზულ ცვლილებებს ამ კონცეფციაში, ზოგ შემთხვევაში, მის უარყოფასაც კი.

რა კონცეფციაა ეს?

შეიძლება იგი ასე ჩამოყალიბდეს:

მენშევიკების ბატონობის წლებში თეატრალური ცხოვრება მოკვდა, მენშევიკურ მთავრობას სრულიად მიტოვებული ჰქონდა დრამატული თეატრის ბედი. კატასტროფული მდგომარეობა შეიქმნა სწორედ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წინა წელს.

კოტე მარჯანიშვილმა გამოიყვანა თეატრი კრიზისიდან, საფუძველი ჩაუყარა ახალ საბჭოთა თეატრს, მის ეროვნულ აღორძინებას.

საბჭოთა ხელისუფლებამ საშუალება მისცა მარჯანიშვილს მოეხდინა ქართული თეატრის რეფორმა.

ასეთია სტერეოტიპული მოდელი თეატრმცოდნეობაში მტკიცედ დამკვიდრებული კონცეფცია.

ასეთ ნააზრევს აქვს თავისი პოლიტიკური და ისტორიული ახსნა. მისი წარმოშობა სავსებით კანონზომიერია და ემყარება როგორც ობიექტურ, ისე სუბიექტურ ფაქტორებს.

კერძოდ, რა ფაქტორებს? რამ განსაზღვრა აღნიშნული კონცეფციის ჩამოყალიბება?

პ ი რ ვ ე ლ ი: მენშევიკური მთავრობის, როგორც საბჭოთა ქვეყნის კლასობრივი მტრის უარყოფითი თვისებების მექანიკური გადატანა თეატრალურ პროცესებზე, სრული შეუფასებლობა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მნიშვნელობისა ეროვნული შემოქმედებითი ძალების გამოღვიძებაში.

მ ე ო რ ე: გაუთვალისწინებლობა და ჭეროვანი შეუფასებლობა იმ მოვლენებისა, რომლებიც 1920-21 წლის სეზონში მოხდა. ამ სეზონის მექანიკური გაიგივება წინა წლებთან, რის გამოც დაიკარგა თეატრის ძიებისა და განვითარების ცოცხალი პროცესი. ეს კეთდება იმავე მიზეზით, როგორც პირველ შემთხვევაში.

მესამე: კოტე მარჯანიშვილის უდიდესმა ავტორიტეტმა ყველაფერი მოაქცია ჩრდილქვეშ, მისი შემოქმედებითი წარმატებები, პირდაპირ დაუკავშირდა საბჭოთა ხელისუფლების სათეატრო პოლიტიკას, მისით განისაზღვრა მოვლენები და მთლიანად იქნა გამოტოვებული გარდამავალი (1921-22 წწ) სეზონის წარუმატებლობის ფაქტორი.

მეოთხე: კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებთან შეუთავსებელი იყო ის ძიებები, რასაც ა. წუწუნავა და სხვა „მხატვლები“ ეწეოდნენ. ეს იმითაც დადასტურდა, რომ მალე ყველა „მხატვლი“ წავიდა თეატრიდან. რუსთაველის თეატრი კი კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ხელში დარჩა.

აქ ერთი მომენტიც არის აღსანიშნავი. როცა კ. მარჯანიშვილმა შ. დადიანის „გუშინდელი“ ნახა, მას მაღალი შეფასება მისცა. ძიებები, რომელიც ქართულ თეატრში ჩატარდა მისი ესთეტიკური პრინციპებისათვის არ იყო მისაღები, მაგრამ მაინც დადებითად შეაფასა ძიებათა თვით ფაქტი.

ერთის წუთით დავუშვათ ასეთი კითხვა: რა მოხდებოდა კოტე მარჯანიშვილი რომ თეატრს 1920 წელს ჩადგომოდა სათავეში? შეძლებდა თუ არა რევოლუციურ გარდაქმნას? (სხვათა შორის მაშინ ახმეტელს ჰქონდა განზრახული „ცხვრის წყაროს“ დადგმა). აქ რამე კატეგორიული მტკიცება არ შეიძლება, რადგან არსებობს მტკიცე აზრი „ცხვრის წყაროსა“ და საქართველოს რევოლუციური სიტუაციის ურთიერთმიმართების შესახებ და ეს ისტორიულად სწორიც არის, მაგრამ ამით დღის წესრიგიდან ხომ არ იხსნება რეჟისორ-ლიდერის საკითხი. 1922 წელს, ვიდრე თეატრს ჩაუდგებოდა სათავეში, მარჯანიშვილმა ერთობ დიდი შეფასება მისცა ქართველ მსახიობთა შესაძლებლობას, დიდი იმედებით შეხვდა დასს. კ. მარჯანიშვილმა დააყენა საკითხი: „რუსთაველის თეატრში უნდა იმართებოდეს მხოლოდ ქართული წარმოდგენები“, მაშასადამე კვლავ წამოიჭრა იგივე პრობლემა, რომელიც თავის დროზე დასვა ა. ფაღავამ (ლაპარაკია რუსული და სომხური დასის შესახებ, რომელთაც შემდეგ თავთავიანთი ქერი მიეცათ!).

კ. მარჯანიშვილი თვისობრივად ცვლიდა თეატრს, რადგან ისეთი ლიდერი იყო, როგორსაც ელოდა ქართული თეატრი. ამ შემთხვევაში სულ სხვა ასპექტში წარმოჩნდებოდა 1920 წელს ფორმირებული თეატრის დროსთან მიმართების საკითხი.

1920 წელს არაერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს არავის არ ეცალა თეატრისათვის. ა. ჩხენკელი დამფუძნებელ კრებაზე იბოდიშებდა: „ჩვენ გვაქვს მუდმივი ომიანობა, არ გვაქვს საშუალება შინაურ მუშაობას დამშვიდებით შევხედოთ“¹, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ამაში არის სიმართლის ნაწილი.

თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა 1920-21 წლის სეზონს, დავიმოწმებთ უკვე საბჭოთა პერიოდის გაზეთის („ლომისი“) სარედაქციო წერილს: „როცა საქართველო დამოუკიდებელ საქართველოდ გამოცხადდა, როცა ერის კულტურული ძალები ამოძრავდა, დაიწყო ინტენსიური მოქმედება ქართული კულტურის გაჯანსაღებისა და აღორძინების ირგვლივ, თეატრსაც დაეტყო გამოცოცხლების ნიშნები, იგი გადაიქცა სახელმწიფოს მზრუნველობის საგნად. ერთი წლის განმავლობაში სათეატრო მუშაობა მართლაც თვალსაჩინო წარმატებით მიმდინარეობდა. შემუშავდა განახლებული რეპერტუარი, შეიკრიბა საკმაოდ ძლიერი დასი, ყველას ახსოვს ამ მცირე პერიოდის მუშაობა თეატრისა...“

ეხლა?

ეხლა საშინელი მდგომარეობაა“².

ამრიგად. ამერიკიდან თავისი მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაიკავოს 1920 წლის სახელმწიფო თეატრმა.

ეს წელი მდიდარი იყო სხვადასხვა კულტურული მოვლენებით. დავასახელებთ მხოლოდ რამდენიმე ფაქტს.

გაიმართა ნ. ჩხეიძის იუბილე.

ქართველ მსახიობთა დღე გაიმართა „იანვრის 2-ს მთელ საქართველოში“.

გაიღო მწერალთა სარდაფი „ქიმერიონი“ — მოხატული ახალ ყაიდაზე.

კ. ყიფიანს მთავრობამ დაუნიშნა 2.000 მან. პენსია, ლ. გულიაშვილი და დ. კაკაბაძე მთავრობის ხარჯით გაიგზავნა საზღვარგარეთ „უმადლეს კურსებზე“...

1. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1920, № 254

2. გაზ. „ლომისი“, 1922; 3. 09.

სათეატრო საქმემ წაიწია თელავში. „უკვე არსებობს 'სამი' სცენა“.

„სახალხო სახლში, იანერის 20-ს შეერთებული ძალებით დაიდგა ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

ბათუმში შედგა ქართველ მუსლიმანთა დრამატული წარმოდგენა.

დაიწყო „სევილიელი დალაქის“ ქართულ ენაზე მზადება (ა. წუწუნავას სახელთან არის დაკავშირებული ეს პროცესი!).

გაიმართა დ. კლდიაშვილის დიდი საიუბილეო სადამო.

„სამხატვრო ეროვნული გალერეა არსდება თბილისში, მთავრობის გადაწყვეტილებით დებულება და შტატები უკვე დამტკიცდა“.

„გორისა და მისი მაზრის მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ“, იმართება სპექტაკლები. ამ მიზნით „სახელმწიფო კომისარმა ალ. წუწუნავამ მთელი თავისი საბენეფისო შემოსავალი გადასდო“. ო. თუმანიანმა გორს შესწირა 10 000 მანეთი.

„პირველ ქართულ კლუბში შესდგა ქართველ სტუდიელებისაგან დრამატული დასი მ. ქორელის ხელმძღვანელობით“.

შეიქმნა დრამატული დასი „არმაზი“.

გასტროლები დაიწყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა.

გაიმართა მსახიობთა პროფესიული კავშირის მეოთხე ყრილობა.

„ქართველ მსახიობთა კავშირთან დაარსდა სათეატრო მუზეუმი“ (?).

დაიშალა გ. ჯაბადარის სტუდია.

ლ. მესხიშვილი დაბრუნდა საქართველოში.

შეიძლება კვლავაც გაგრძელდეს 1920 წლის ქრონიკა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ის იყო, რომ ქართული გამოცხადდა სახელმწიფო ენად, დაარსდა უნივერსიტეტი, სახელმწიფო დრამის თეატრი, დაიდგა ზ. ფალიაშვილის „ახესალომ და ეთერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ქართულ დრამას მიეცა შესანიშნავი შენობა, დაარსდა სტუდიები...

მოხდა სამწუხარო მოვლენებიც: ქართულ თეატრს გამოაკლდნენ ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი, გ. არადელ-იშხნელი, ვ. შალიკაშვილი და სხვა მოღვაწენი... „მთავრობის თავმჯდომარის ნ. ყორდანიას ნებართვით მისი სახელი ეწოდა ავჭალის მუშათა თეატრს, რომელიც ამას წინათ ქალაქის თვითმმართველობა გახსნა“ (აი თურმე საიდან დაიწყო პოლიტიკურ მოღვაწეთა კულტივირების ტენდენცია!)

1920 წლის გაზეთი „სახალხო საქმე“ (№ 993) ასეთ ცნობას ბეჭდავს: „კიროვის დეპეშა. მთავრობის თავმჯდომარის ნ. ჟორდანიას სახელზე, მოსულია კიროვისაგან შემდეგი შინაარსის დეპეშა: კავკავი. 17-1920 წ. კავასიაში ჩამოვედი საღამოს 5 საათზე სრულიად მშვიდობიანად, გთხოვთ მიიღოთ ჩემი მადლობა ყურადღებისა და წინასწარი ზომების მიღებისათვის“.

საინტერესო ფაქტია!



როგორი რთული პოლიტიკური მდგომარეობაც არ უნდა ყოფილიყო, როგორი უნიათობაც არ უნდა გამოეჩინა მენშევიკურ მთავრობას და ძალთა რა დაქსაქსულობაც არ უნდა მომხდარიყო, ქართული ეროვნული შემოქმედებითი ენერჯია მაინც ბორჯავდა, მოძრაობდა, ქმნიდა. დამოუკიდებელი საქართველოს სული თანდათან იღვიძებდა, ძალებს იკრებდა, ეძებდა თვითგანახლების გზებს, მაგრამ თეატრმა მაინც ვერ შეძლო რევოლუციური გარდაქმნა და რეფორმატორულ ცვლილებათა რკალში დარჩა.

ქართულ თეატრს კი რევოლუციური განახლება სჭირდება, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარომ“ დაუღო სათავე!

ტრაგიკული იყო თავისუფალი საქართველოს ცხოვრება. საუკუნოვანი ბრძოლით მოპოვებული დამოუკიდებლობა ისევ ქართველთა ხელით იღუპებოდა. ამ საქმეში დიდად გამოირჩეოდა ქართველ კომუნისტთა ენთუზიაზმი. ეთნოკრიზისი, რომელიც საქართველოში წარმოიქმნა ეროვნულ კონსოლიდაციას მოითხოვდა. ქართველ კომუნისტებს კი ოსების საკითხში ჩვენი მტრების პოზიცია ეკავათ.

მსოფლიო მასშტაბითაც ყველაფერი ჩახლართული და გართულებული იყო. გ. ტაბიძე მაშინ წერდა: „საკითხი, რომელიც ეხლა ირჩევა ვერსალში, სამკედრო-სასიციოცხლოა საქართველოსთვისაც. იგი ფონია, რომელზედაც საქართველოს ახალი პოეტი და ახალი გმირი შექმნის ახალ სიმღერებს, ახალ პოეზიას“.

ვერსალის კონფერენციაზე იხილებოდა საქართველოს რესპუბლიკის „დე იურესა“ და „დე ფაქტოს“ საკითხი. გალაკტიონისთვის ეს „სამკედრო-სასიციოცხლო საკითხი“ იყო. მას სწამდა, რომ თავისუფალი საქართველო შექმნიდა ახალ პოეზიას. მაშინ დაიწერა მისი ლექსიც „პოეზია — უპირველეს ყოვლისა“, ხოლო 1921 წელს ამავე სათაურით აქვეყნებს წერილს, სადაც თავის პოეტურ შეფასებას

აძლევეს გასულ 1920 წელს. „გასული წლის განმავლობაში შფოთიანი საქართველო ოცნებობდა იმ დროზე, როდესაც მას შეეძლებოდა ცხოვრება პოეზიის უმძაფრესი ცხოვრებით, ამქვეყნიურ სიმდიდრედ ჩაფვლიდა თავისსავე სულს და იქნებოდა დასახლებული მხოლოდ ღირსებებით. ამდენად, იგი არ ეძებდა მას, რისი მოპოვებაც შეუძლებელი იყო. ნამდვილი პოეტები იყვნენ ხალხში და შედიოდნენ ახალ ტაძარში“.

თავისუფალი საქართველო დიდი პოეტისათვის სალოცავი ტაძარი იყო.

ამ ტაძარს ანგრევდნენ ქართველი კომუნისტები. ქართული თეატრი იბრძოდა თავისუფალი სულის გადასარჩენად. მეტად რთული იყო ეს ბრძოლა.

ნუცა ჩხეიძის საიუბილეო დღეს მსახიობთა ჯგუფმა მას ასე მიმართა: „თავისუფალნო მოქალაქენო! ისტორიულმა ბედმა არგუნა პატარა საქართველოს მძიმე და საშინელი უღელი რუსთა მონობისა; არ იყო არც ერთი დრო ჩვენი ცხოვრებისა, რომელსაც არ განეცადა საშინელება ამ უცხო ერის ბატონობისა, რასაც ამჟამად მიჰყავდა მთელი ქართველი ერი გადაგვარებისაყენ. ამ გნსაცდელის დროს ქართული თეატრი იყო ერთ-ერთი ოაზისი, სადაც ჩქეფდა ერის სული და გაისმოდა მისი საუკეთესო მისწრაფებათა სურვილები. ერის აღორძინებისათვის მებრძოლ დიდ მსახიობთა შორის ბრწყინვალე ადგილი უჭირავს ჩვენს საყვარელ მსახიობს ქალბატონ ნინო ჩხეიძეს. წელს შეუსრულდა 25 წელიწადი მას შემდეგ, რაც პირველად გამოვიდა სცენაზე“.

ასეთი საღამოები იმპულსს აძლევდა თეატრის განახლებას. განსხვავებულ მიზდინარეობათა პროცესში ნ. ჩხეიძეს ფსიქოლოგიური რეალისტური თეატრის პოზიცია ეკავა. იგი ერთგული დარჩა მარადიული თეატრალური ღირებულებისა. ასეთი ერთგული მსახიობი ცოტა არ იყო მაშინ. თაობათა მონაცვლეობის პროცესში იქმნებოდა არა მარტო ახალი სულიერი ფასეულობანი, არამედ ხდებოდა „ძველის“ განახლებაც. ეს რთული და ერთიანი პროცესი იყო. ქართული თეატრი ამ მთლიანობას ესწრაფვოდა, ისევე როგორც მისი თავისუფალი საქართველო! მაგრამ მეტად რთული იყო ძიებათა გზა!...

შ ი ნ ა ა რ ს ი

პოეტური თეატრის სამყაროში	
რომანტიკული თეატრის სათავეებთან	5
თეატრშიც ლიდერი	29
პოეტის მადლით კურთხეული	39
არტიტული პოეზია	56
გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო	82
შეხვედრა გურამ რჩეულიშვილთან	107
კლასიკის თანადროულობა	
კლასიკის უსაზღვრობის საკითხისათვის	125
დავით კლდიაშვილის ნიღბები	171
სილუეტები	
ქართული თეატრის ეარსკვლავი	215
ტრაგიკულის სანათლე	224
„სხვა რომ არ იყო...“	228
„დადი და გასაოცარ ტალანტი“	246
არტიტული ფეროცვალეა	259
არტიტული ნიღბები	289
მიუწვეების ტკივლით	299
მონატრება	308
ელადის ხმები	
ელადის მუზა	327
ტრაგიკოსი ელადიდან	370
პარალელები	
ვაჟა ფშაველა და სოფოკლე	377
„ოსსფერა ყანწება“ და „ღურჯუა“	384
ძიებების გზით	
სათავეებთან	403
ახალი ეტაპი	
გარდაქმნათა მიჯნაზე	
„რისთვის ვახსენებ წარსულ შეცდომებს“	497
ზარის ჩამოკერის დროა	512
თეატრი დამოუკიდებელ საქართველოში (1918 — 1921)	530

რედაქტორი მ. გეგია
მხატვრ. რედაქტორი ბ. ქავთარაძე
ტექ. რედაქტორი შ. გველესიანი
კორექტორი გ. გოგოლაძე

გადაეცა წარმოებას 4/VII-89 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/I-90 წ. ქალაქი
ზომა 60×84¹/₁₆; ნაბეჭდი თაბ. 35 ფ. სააღრ.-საგამომც. თბ. 33,25;
შეკვ. № 1862, უფ 07814, ტირაჟი 3 000

ფასი 2 მან.

საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა სტამბა
თბილისი, კლარა ცეტკინის ქ. № 133.

Типография Союза Театральных деятелей Грузии
Тбилиси, ул. Кл. Цеткин № 133.

**ვასილ პავლეს ძე კიკნაძე
სინამდვილე და „სახიობა“**

**წერილების კრებული
(ქართულ ენაზე)
ბ. ბ. № 178**

**Кикнадзе Васил Павлович
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ТЕАТР**

**Сборник писем
(На грузинском языке)
Союз Театральных деятелей Грузии
Тбилиси, ул. Кирова 11а.
1990**