ვასილ კიკნაძე

სიკვდილი თვალს დაჩრის



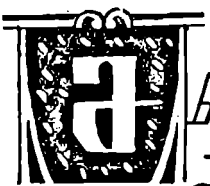


საქართველოს თეატრალური საზოგადოება
თბილისი, 1975

792 (C41)+8Г
792 (47.922)+899.962.09
ქ 499

© საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

М—605
80105
75—აღგ


ბურთალო და
თეატრი

მწერალი და თეატრი

მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის პრობლემა ისევე ძველია, როგორც თვით თეატრის ისტორია. სხვადასხვა საუკუნეში სხვადასხვა ასპექტით იხილებოდა იგი, მაგრამ მისი არსი უცვლელი რჩებოდა. რაკი თეატრის საფუძველს, მის პირველწყაროს, დრამატურგია წარმოადგენს, ბუნებრივია, მის გარეშე შეუძლებელი იყო თეატრის განვითარება. ეს პროცესი ცალმხრივად როდი ვითარდებოდა. თეატრი უკუზემოქმედებას ახდენდა და არსებით როლს ასრულებდა დრამატურგიის განვითარებაზეც. ასე რომ, ისინი ერთმანეთზე ზემოქმედებდნენ, ერთად ცოცხლობდნენ, ერთად განიცდიდნენ აღორძინებასა თუ დაქვეითებას.

ასე იყო ოდითგანვე, ამ ტრადიციის ნაკვალევს გაჰყვა მომდევნო საუკუნეების თეატრი და დრამატურგიაც.

მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობა არ შეიძლება ვანხილული იქნას აბსტრაქტულად, კონკრეტულ-ისტორიული პირობებისაგან მოწყვეტით. მხოლოდ ისტორიზმის პრინციპი იძლევა საშუალებას სწორად იქნეს ახსნილი ამა თუ იმ მოვლენის არსი.

მართალია, ყოველ საუკუნეს აღელვებდა მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის პრობლემა, მაგრამ სიმწვავე და სირთულე სხვადასხვა ეპოქაში მაინც სხვადასხვა იყო.

ყოველი დროის მოწინავე მწერლობა თავის უპირველეს მოვალეობად თვლიდა დახმარებოდა თეატრს, მხარში ამოსდგომოდა მას, როგორც ბუნებრივ მოკავშირესა და სისხლს სისხლთაგანს, რათა ერთად გადაეწყვიტათ დიდი ეროვნული და საკაცობრიო პრობლემები.

გავიხსენოთ მაგალითები, თუნდაც, არც თუ ისე შორეულ წარსულიდან, რუსული თეატრის ისტორიიდან, ა. ჩეხოვისა და სამხატვრო თეატრის ურთიერთობის მაგალითი. ეს უკვე ის საუკუნე აღარ არის, როცა დრამატურგი იყო თეატრის, ასე ვთქვათ, ხელმძღვანელიც, როცა მას ეკუთვნოდა თეატრი, თავად იყო დამწერიცა და დამდგმელიც. სწორედ ახალი პერიოდიდან იწყება ყველაზე რთული

ეტაპი თეატრისა და დრამატურგიის ურთიერთობის ისტორიაში. რეჟისორის ავტორიტეტის ზრდამ არა მარტო დრამატურგის, არამედ მსახიობის უფლებებიც შეარყია. მსახიობმა დრამატურგს ჩამოართვა რეჟისორის ფუნქცია, მსახიობს კი პროფესიონალმა რეჟისორმა. გაანაწყენებულ მსახიობებს დიდხანს მიაჩნდათ რეჟისორი მოძალედ, მათი არტისტული თავისუფლების მტრად, მაგრამ თეატრის ისტორია საკუთარი გზით მიდიოდა და თავისი გაჰქონდა. ეს იყო დროის მოთხოვნა, ისტორიული აუცილებლობა.

„მსახიობები — წერდა კოტე მარჯანიშვილი, — რეჟისორს ისე უცქეროდნენ, როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს, როგორც დესპოტს, რომელიც ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებლობას“. ეს ის პერიოდი იყო, „როდესაც ბრძოლა მიდიოდა რუსულ თეატრში რეჟისურის დამოუკიდებლობისათვის“, დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთობაც თითქოს უფრო მარტივად წყდებოდა მსახიობთა რეჟისურის დროს. „ერთი დიდი მსახიობთაგანი აირჩევდა პიესას, უმთავრესად საბენეფისოს, ან ისეთს, რომელშიც მას მთავარი როლი ჰქონდა. როლებს ანაწილებდა მსახიობებს შორის, მტკიცედ იცავდა იმ დროს გამეფებულ ამპლუას და ასე დგამდა წარმოდგენას. რეჟისორობა გამოიხატებოდა პიესის უბრალო მიზანსცენებისა და იმ წინააღმდეგობათა მოწესრიგებაში, რომელიც შეიძლებოდა წარმოშობილიყო მსახიობებს შორის“.

მაგრამ ეს ეტაპიც ჩაბარდა ისტორიას. სამხატვრო თეატრმა გვიჩვენა რეჟისორისა და დრამატურგიის ურთიერთობის ახალი ნორმები, გვიჩვენა სირთულეთა დაძლევის გზები და ის შედეგიც, რომელიც ამ ურთიერთობას მოჰქონდა. ა. ჩეხოვი გახდა თეატრის სული და გული. ჩეხოვის ფიქრი და განწყობილება შეიჭრა და შესისხლხორცდა თეატრის არსებაში. „თავისი უმაღლესი გამოხატულება სამხატვრო თეატრის არსმა ჰპოვა ჩეხოვის პიესებში... მან მთლიანად გამოავლინა თანამედროვე რუსი ადამიანის ჭეშმარიტი მდგომარეობა, ყველას თვალნათლივ უჩვენა მთელი მისი უძლურება, მთელი მისი შეზღუდულობა რთული, ჩახლართული ცხოვრების პირისპირ. ჩეხოვის მიხედვით, ადამიანი XX საუკუნეში უკვე აღარ არის გმირი, იგი საცოდაობაა“[1].

მაგრამ საკითხავია, ურთიერთობის რა პრაქტიკულ ნორმებს ემყარებოდა თეატრისა და მწერლის ჰარმონიული შემოქმედებითი

---

1 ა. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 30.

ურთიერთობა, მათი ნაფიქრისა და განცდის ერთსულოვნება? რეჟისორის აღზევების პერიოდში როგორ მოხერხდა მწერლისა და თეატრის სურვილების ასეთი შერწყმა? ამ საკითხზე ძალზე მკაფიო პასუხს იძლევა კ. სტანისლავსკი, როცა ჩეხოვთან შეხვედრებს იხსენებს.

„...ჩეხოვს ეხათრებოდა საკუთარ პიესებზე ლაპარაკი, იბნეოდა, კრთებოდა, უხერხულ მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად და ჩვენი თავიდან მოსაშორებლად ჩვეულებისამებრ გაიძახოდა, „გამიგონეთ, მე ხომ დავწერე. იქ ხომ ყველაფერია, პიესებს აღარ დავწერ, მეყო, რაც მომხვდა „თოლიასათვის". ჯიბიდან ამოიღებდა შაურიანს, გვიჩვენებდა და კვლავ დიდხანს და გულიანად ხარხარებდა. ჩვენც ვეღარ ვიკავებდით სიცილს... მაგრამ მცირე ხნის შემდეგ კვლავ ვიწყებდით ავტორის დაკითხვას, ვიდრე იგი, ბოლოს და ბოლოს, შემთხვევით დაცდენილი სიტყვით არ მიგვანიშნებდა პიესის საინტერესო აზრს ან გმირების ორიგინალურ დახასიათებას"[1].

ქართულმა თეატრმაც თავისებურად განვლო მწერლობასთან ურთიერთობის ის გზა, რომელიც ასე ახასიათებდა რუსეთის და საერთოდ ევროპის დიდ თეატრალურ კულტურას.

გ. ერისთავი თავის თეატრში უპირველესი პიროვნება იყო. თავად წერდა პიესებს და დგამდა კიდეც საკუთარ დასში. იგი რეჟისორიც იყო და მსახიობიც. მიუხედავად ამგვარი უპირატესობისა, სხვა ავტორებსაც გულმხურვალედ უჭერდა მხარს (მაგალითად ზ. ანტონოვს). ასევე იყო მუდმივად მოქმედ პროფესიულ თეატრში, სადაც ილია და აკაკი იყვნენ თეატრის მესვეურებიც, რეჟისორებიც და დრამატურგებიც. მაგრამ ვ. აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის და სხვა დიდ მსახიობთა გამოჩენის შემდეგ გამეორდა იგივე, რაც ევროპულ და რუსულ თეატრებში, დრამატურგს ჩამოერთვა პიესის დამდგმელის ფუნქცია და იგი მსახიობმა იდო თავს.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში უკვე ჩანან პროფესიონალი რეჟისორები. ამიერიდან ახლებურად დაისვა თეატრისა და მწერლობის ურთიერთობის პრობლემაც.

მაგრამ, როგორ რთული და წინააღმდეგობრივიც არ უნდა ყოფილიყო თეატრისა და მწერლობის ურთიერთობა, საბოლოოდ ერთმაც და მეორემაც უდიდესი გავლენა მოახდინა ერთმანეთზე. მარტლაც, ხომ წარმოუდგენელია თეატრის ისტორია ლიტერატურის კორიფეების, თეატრალური ნააზრევისა და მათი პრაქტიკული თეა-

---

[1] კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, „ხელოვნება", თბ., 1972, გვ. 285.

ტრალური მოღვაწეობის გარეშე? თითქმის ყველა დიდი პოეტი, პროზაიკოსი და კრიტიკოსი ცდილობდა დაეწერა პიესა.

ბალზაკი და ტოლსტოი, პუშკინი და სტენდალი, სერვანტესი და ლერმონტოვი, ბელინსკი და მრავალი სხვანი ცოტა დროს როდი ახმარდნენ პიესებისა და დრამატული პიესების შექმნას, მაგრამ თითქმის არც ერთი მათგანის დრამატურგიული ქმნილება არ ამაღლებულა მათი სხვა ნაწარმოებების დონემდე. იგივე მოხდა ჩვენშიც ილიასა და აკაკის მაგალითზე. ეს ფაქტიც იმაზე მეტყველებს, რომ დრამატურგია ლიტერატურის უაღრესად რთული და სპეციფიკური დარგია. ბელინსკი მას პოეზიის გვირგვინს უწოდებდა. ი. ჭავჭავაძე კი წერდა: „ერთობ დრამის შექმნა დიდად ძნელი რამ არის, იმიტომ რომ დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა. სულისა და გულის დიდ ძვრაზეა ასაგები და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი მხილავი ნიჭი უნდა, მეტის-მეტი ნათელი გონება, რომ კაცი მისწვდეს, შუქი რომ მოჰფინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვიან და რომელიც იმოდენად უფრო დიდ საიდუმლოებად გვევლინება, რაც მოდენადაც უფრო ახლო მიუვალი“[1].

ილია აქვე შენიშნავს, რომ დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელიაო. ამით ერთხელ კიდევ ხაზი ესმება არა მარტო მის სირთულეს, არამედ დრამას, როგორც პოეზიის სახეობას.

ლ. ტოლსტოი თანამედროვეობის დიდ კათედრას უწოდებდა თეატრს, ხოლო გერცენისათვის თეატრი იყო საზოგადოებრივი საკითხების გადაწყვეტის უმაღლესი ინსტანცია. თეატრისადმი თავისი სიყვარული ბ. ბელინსკიმ ასე გამოხატა: „თეატრი... გიყვართ თუ არა თქვენ თეატრი, ისე, როგორც მიყვარს მე, ე. ი. მთელი თქვენი სულითა და გულით, მთელი ენთუზიაზმით, მთელი გაშმაგებით, როგორც შეუძლია ფიცხ სიჭაბუკეს, რომელსაც სწყურია და იტაცებს მშვენიერების შთაბეჭდილებანი? ანდა, უკეთ რომ ვთქვათ, შეგიძლიათ თუ არა თეატრი არ გიყვარდეთ ქვეყნად ყველაფერზე მეტად, გარდა სიკეთისა და ჭეშმარიტებისა? და, მართლაც, განა მასში ფავს არ იყრის კაზმულ ხელოვნებათა მთელი მომხიბვლელობა, მომაჯადოებლობა, მთელი ცდუნება?.. ყველა ხელოვნებიდან რომელს გააჩნია შთაბეჭდილებებით ადამიანის სულის აღფრთოვანებისა და მისი თავის ნებაზე ათამაშების ასეთი მძლავრი საშუალებანი?“ ამ მღელ-

---

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 120.

ვარე სტრიქონებს მოსდევს ახსნა იმისა, თუ რატომ არის თეატრალური სამყარო ასე მიმზიდველი. „ადამიანი, — განაგრძობს კრიტიკოსი, — ყოველთვის ყველაზე უფრო საინტერესო მოვლენა იყო და იქნება ადამიანისათვის, ხოლო დრამა ამ ადამიანს წარმოადგენს მის მუდმივ ბრძოლაში თავის მე-სთან და თავის დანიშნულებასთან, მის მუდმივ მოქმედებაში“... ეს არის პიესა, ხოლო თეატრი „ხელოვნების ჭეშმარიტი ტაძარი, სადაც შესელისთანავე თქვენ მყისვე გამოეყოფით დედამიწას, თავისუფლდებით ყოველდღიური ურთიერთობისაგან... მაგრამ განა შესაძლებელია აღწერა თეატრის ყველა მშვენიერებისა?“

და ამ სიტყვების შემდეგ იგი დიდი გულისტკივილით წერს რუსულ თეატრზე: „ო, რა კარგი იქნებოდა, მართლაც და სცენაზე გვენახა მთელი რუსეთი, მისი კეთილითა და ბოროტით, მისი დიადითა და სასაცილოთი, მოგვესმინა მძლავრი ფანტაზიის ძალით საფლავიდან გამოწვეულ მის მამაც გმირთა ლაპარაკი, გვენახა მაჯისცემა მისი მძლავრი ცხოვრებისა!“.

მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი დიდი მწერალი ამაოდ შეეცადა მაღალმხატვრული პიესის შექმნას, ისინი მაინც ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ თეატრისა.

ქართული კლასიკური მწერლობის ესოდენ დაინტერესება თეატრით, თეატრის დანიშნულების, მისი მიზნებისა და იდეალების სიდიადეზე მეტყველებს. თეატრალურ სამყაროს არსში წვდომის სურვილმა, მისმა დიდმა საზოგადოებრივმა იდეურ-ესთეტიკურმა ღირებულებამ და იმან, რომ იგი დიდი ეროვნული მნიშვნელობის კერაა, სადაც უმაღლეს პოეტურ ფორმაში ისახება ადამიანის აზრი და გრძნობა, — განსაზღვრა გამოჩენილ მწერალთა თეატრალური ინტერესი. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები აერთიანებდა მწერლობასა და თეატრს.

ამას ამბობდა თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი, მწერალი, რომელსაც სულის სიღრმემდე უყვარდა თეატრი და ძალიან ბევრს მოითხოვდა მისგან.

როცა ვკითხულობთ გენიალური რუსი კრიტიკოსის მგზნებარე სტრიქონებს, გვაგონდება ქართული თეატრი, გვაგონდება ქართული მწერლობა. გვაგონდება ნ. ბარათაშვილი და ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა, ა. ყაზბეგი და გ. წერეთელი, ი. მაჩაბელი და დ. კლდიაშვილი, მ. ჯავახიშვილი. გვაგონდება ხალხოსანი

---

[1] ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. 1, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1952, გვ. 79.

მწერლები, ერთი სიტყვით, ქართული ლიტერატურის თავკაცები, რომლებმაც დიდი თეატრალური მემკვიდრეობა დაგვიტოვეს. თეატრის ისტორიას შემორჩა მათი ორიგინალური თუ თარგმნილი პიესები, ინსცენირებები, თეატრალური სტატიები, რეცენზიები, შეხედულებები. გვაგონდება მათი პრაქტიკული თეატრალური საქმიანობაც, თითქოს ყველას ნაფიქრი და გულისნადები იყო დიდი ილიას სიტყვები: „სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გონებაზედ უფრო მედგრად მოქმედობს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელი, გამწმენდელი, სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, და ამასთანაც... უკეთესი შესაქცევარი, უკეთესი დროს-გასართობი, სულისა და გულის ამამაღლებელი, სხვა ისეთი არა ვიცით რა, სცენის მეტი. თუ ეს ძვირფასი თვისება, როგორც ხალხის წვრთნა და ზრდა, სცენას ჩამოაცალეთ, იგი მიკიტხანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წაწყმდეს, ვიდრე სუფევდეს“[1].

ქართველ მწერლებთან დიდი მეგობრობა აკავშირებდათ მსახიობებს ვ. აბაშიძეს, ნ. გაბუნიას, შ. საფაროვას, ლ. მესხიშვილს, ვ. გუნიას. კ. მესხს, კ. ყიფიანს და სხვებს. ვ. გუნია თავის სტატიებში ხაზს უსვამდა მწერლისა და მსახიობის პროფესიის საერთო ნიშნებს, ეძებდა მათ შემხვედრ „წერტილებს“. „აქაც, როგორც მწერლობაშიაც, წერდა იგი, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა მართალი, უტყუარი. უმეტ-ნაკლებო გამოსახულება ადამიანის ბუნებისა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მწერლობასა და თეატრს გამონახული ჰქონდა საერთო ენა, ზოგჯერ სხვადასხვა მიზეზთა გამო ვერ ხერხდებოდა ამა თუ იმ პიესის დადგმა. ამიტომ ვერ მოხვდა ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილი“ და დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ ანდა გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“, „რუსთაველი“, „დავით აღმაშენებელი“ თეატრის სცენაზე.

ახალმა ქართულმა მწერლობამ გულწრფელად მიიღო მწერლობასა და თეატრის ურთიერთობის ის ტრადიცია, რომელიც წარსულში შეიქმნა და დროის გამოცდას გაუძლო:

მაგრამ ცხოვრება წინ მიდის, იგი იცვლება, მოძრაობს, ვითარდება. თეატრი კი ცხოვრების ასახვაა, „მისი მხატვრული გაგრძელებაა“ და ამდენად ბუნებრივია, რომ მას აღარ აკმაყოფილებს მიღწეული, იგი სულ უფრო და უფრო დაჟინებით მოითხოვს მწერლო-

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 57.

ბასთან ურთიერთობის ახალ მიჯნებს. იგივე მდგომარეობაა მწერლობაშიც, არც მას აკმაყოფილებს თეატრის დონე, მისი დამოკიდებულება, და ასე გრძელდება წლობით. ეს არის ბრძოლა, თვით ცხოვრებით გაპირობებული ბრძოლა, რომელსაც განახლებისაკენ მიჰყავს თეატრიცა და მწერლობაც.

ისტორიის ფსკერზე რჩება ყველაფერი ის, რაც მწერლობას აშორებს თეატრს. მომავლისათვის რჩება ჯანსაღი, ნათელი საწყისი ამ ურთიერთობისა, რომელიც ისევე ხანგრძლივია, როგორც თვით თეატრისა და მწერლობის ისტორია.

ჩვენს ნარკვევში „მწერალი და თეატრი“ შევეცადეთ წინ წამოგვეწია სწორედ ეს დადებითი საწყისი, ხაზი გაგვესვა, რა იყო მათ შორის საერთო, რით იყო საინტერესო მწერალთა თეატრალური ნააზრევი.

ჩვენთვის უაღრესად ძვირფასია ქართველ მწერალთა თეატრალური შეხედულებანი, მათი თეატრალური მოღვაწეობა. რასაკვირველია, ყოველ მათგანს ერთნაირი წვლილი არ შეუტანია თეატრში, ერთნაირად მდიდარი არ ყოფილა მათი თეატრალური სამყარო, მაგრამ ჩვენ მაინც მადლიერების გრძნობით უნდა განვიხილოთ ყველაფერი ის, რაც მწერლის თეატრალურ ინტერესს შეადგენდა.

ზოთა რუსთაველი

„ვეფხისტყაოსანი“ მართლაცდა სიბრძნის უძირო ოკეანეა. იგი ყოველი დარგის მეცნიერსა და შემოქმედს იზიდავს. ყველას სურს მასში იპოვოს თავისი გულისპასუხი, დაინახოს თავისი ესთეტიკური იდეალი, იგრძნოს სითბო და სიახლოვე იმ პოეტური გენიისა, რომელიც აგერ რვა საუკუნეა წინ უძღვის ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებას.

„ვეფხისტყაოსანი“ საინტერესოა ძველი ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიის შესწავლისთვისაც. პოემის სიღრმეებში ქართული ეროვნული თეატრალური წარსულისა და მომავლის ბევრი პრობლემაა განფენილი.

სანახაობრივი კულტურის თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლამ ახლებურად დააყენა ქართული თეატრის ისტორიის ბევრი კარდინალური საკითხი. შეიქმნა წინამძღვრები, რითაც შეიძლება საბოლოოდ დაზუსტდეს ქართული თეატრის ასაკი, გაირკვეს უძველესი ქართული თეატრის როლი ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში, მოიძებნოს ის გზები და საშუალებანი, რომელიც მეცნიერულად ცხადყოფენ ქართული თეატრის ადგილს მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, რადგან პოემა „ასახავს წინა აზიის უძლიერესი სახელმწიფოს სანახაობრივ კულტურას, სადაც თვითმყოფადი მსახიობის საფუძველზე შერწყმული აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ტრადიციები თავისებურ განვითარებას პოულობენ“[1].

ქართული თეატრის სათავეების შორეულ წარსულში ძიებას ამ რამდენიმე წლის წინათ ბევრი თეატრალი სკეპტიკურად უყურებდა, მაგრამ დღეს თითქმის სადავო აღარ უნდა იყოს ამ ძიების მნიშვნელობა. დ. ჯანელიძემ პირველმა გამოიკვლია და მეცნიერულად გაანალიზა უძველესი სახიობა.

---

1 დ. ჯანელიძე, რუსთაველი და სახიობა, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1967, გვ. 8.

თეატრი ოდითგანვე ხალხის განათლებისა და ესთეტიკური აღზრდის კერად იყო მიჩნეული. რუსთაველმა „შაირობა“ სიბრძნის დარგად მიიჩნია, იქვე განსაზღვრა „მესამე ლექსის“ (ე. ი. დრამატული პოეზია) დანიშნულებაც.

„მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად“. ...„მღერა“ კი ძველად თამაშობას ნიშნავდა. ხოლო რაც შეეხება „სააშიკოდ, სალაღობოდ“, „ამხანაგთა სათრეველად“ თქმულს, იგი უთუოდ კომედიის ჟანრზე უნდა მიგვანიშნებდეს. დ. ჯანელიძის აზრით, ამ დროს ძველი ქართული დრამატული პოეზია სატრფიალო, გამრთობი და სატირული ხასიათის ნაწარმოებებს შეიცავდა.

ჟანრების დაყოფა და მისი არსის განსაზღვრა გვაფიქრებინებს, რომ რუსთაველი კარგად იცნობდა პლატონისა და არისტოტელეს აზრს კომედიის შესახებ. ამ მოსაზრებას ხურგს უმაგრებს თეიმურაზ მეორის „გაბაასება რუსთაველთან“, თეიმურაზი რუსთაველს ათქმევინებს შემდეგ ფრაზას: „ნათქვამს ბისტიკას ცრუისა?“. ბისტიკა კი მე-12 საუკუნის მწერალი იყო. თეიმურაზის მიხედვით, დიდი პოეტი მას „მესამე ლექსის“ მწერლად მიიჩნევს. სიტყვა „ბისტიკას ცრუობა“ კომედიის არისტოტელესებურ განმარტებაზე მიგვანიშნებს, რომლის აზრით, „კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა“.

ძნელია კატეგორიული მტკიცება, მაგრამ რუსთაველის „სააშიკო“, „ამხანაგთა სათრეველსა“ და კომედიის ჟანრის ძველ ბერძნულ (ე. ი. პლატონი, არისტოტელე) განმარტებას შორის რაღაც შინაგანი მსგავსება შეინიშნება.

ნადიმობის ჟამს „სახიობის“ წარმოდგენა იმჟამად შეტად გავრცელებული ფორმა ყოფილა. ეს ჩანს სხვა წყაროებიდანაც. მეცამეტე საუკუნის დასაწყისის ისტორიკოსი, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორი წერს: „დაიდვეს ნადიმი... იყო სიხარული და ზმა მგოსანთა და მუშაითთა“... „იქმნა სიხარული გამოუთქმელი, ვითა მართებს ნადიმსა და წყლიანობასა, ამის სახლისა დიდებულთა მოყმეთა, უკლებლობასა და მრავალგუართა სახეობათა, მუტრიბთა და მოთამაშეთა განწყობილებათა“.

ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ „მესამე ლექსი“, რომელიც დრამატულ პოეზიას გულისხმობს, ძირითადად თეატრალიზებული წარმოდგენისთვის იყო განკუთვნილი. თანამედროვე სიტყვით რომ ვთქვათ, რუსთაველი „მესამე ლექსში“ დრამატურგიას გულისხმობს.

„მესამე ლექსის“ ანუ დრამატურგიული ჟანრის არსებობის ფაქტი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ჩვენ წინაშე იშლება კვლევა-ძიების ფართო ჰორიზონტი. შესასწავლია ის გარემოებაც, თუ რა შინაგანი კანონზომიერება არსებობდა უძველესი პერიოდისა და

რუსთაველის ეპოქის თეატრალურ კულტურებს შორის. იყო თუ არა მათ შორის რაიმე უწყვეტი, ერთიანი ზოგადი მხატვრული პრინციპები, ან რა გზებით, რა ფორმებით ვითარდებოდნენ ისინი. ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რუსთაველის ეპოქაში, როცა ასე აყვავდა ქართული კულტურა, „სახიობა" თვალს მაინც ვერ უსწორებდა ერის საერთო შემოქმედებითს წარმატებებს?

არის სხვა საფიქრალიც, მაგრამ ის მასალები, რომელიც ხელთა გვაქვს, ზოგად წარმოდგენას მაინც იძლევა რუსთაველის ეპოქის თეატრალურ ცხოვრებაზე.

საქართველოში, ისევე როგორც მაღალი კულტურის ყოველ ქვეყანაში, სახიობის განვითარებას ორი წყარო ასაზრდოებდა. პირველი იყო ეროვნული, თვითმყოფადი სანახაობითი ხელოვნება და მეორე — დიდი კულტურული ურთიერთობანი სხვადასხვა ქვეყნებთან.

ქართველი ხალხი ყოველთვის ორგანულად ითვისებდა და ეროვნულ ნიადაგზე აფუძნებდა ყველაფერ იმას, რაც ასე ახლობელი იყო მის სულთან. მისი ინტერესების მიღმა არ დარჩენილა იმჟამად განვითარებული კულტურული ქვეყნების არც ერთი დიდი მიღწევა. ასე იყო საერთოდ, ასე იყო თეატრის სფეროშიც. სწორედ ამას გვიდასტურებს რუსთაველის პოემაც. პოემაში პირდაპირ სწერია: „მოვიდიან შესამკობლად ქვეყნით ყოველნი სულიერნი ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრიყით და მაღრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი".

როგორც ვხედავთ, თურმე საქართველოში მოდიოდნენ რუსეთისა და ეგვიპტის, საბერძნეთისა და ინდოეთის, არაბეთისა და საფრანგეთის სახიობნი. ეს ხომ თითქმის მთელი იმჟამინდელი მსოფლიოა. ასე რომ, მე-12-13 საუკუნეების საქართველო დიდი თეატრალური ცხოვრების ასპარეზი ყოფილა.

სანახაობითი კულტურა უფრო იქ ვითარდებოდა, სადაც მეტი იყო სავაჭრო ურთიერთობა. ქალაქის განვითარებასთან ერთად იზრდებოდა სახიობისადმი ინტერესიც. მეტად საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ზოგჯერ ვაჭრები უტილიტარული დანიშნულებისათვის იყენებდნენ სახიობის ხელოვნებას. ისინი არაიშვიათად თავიანთ სათქმელს თეატრალიზებულად გამოხატავდნენ. ვაჭართუხუცესის მეუღლე ფატმანი ასე უამბობს ავთანდილს თავის გატაცებას სახიობობით:

> ბაღსა შიგან თამაშობად საღამოსა გავე ჟამსა,
> გავიტანე ხათუნები, მათი ჰმეჯა ჩემგან ხამსა;
> მომყვებოდეს მომღერალნი, ატყოდიან ტკბილსა ხმასა;
> ვიმღერდი დ ვყმაწვილობდი, ვიცვალებდი რიდე-თმასა.

„ვეფხისტყაოსანში“ არის სხვა ბევრი მაგალითი, რომელიც საეს ებით გარკვევით მიუთითებს იმჟამინდელ თეატრალური ცხოვრების ხასიათზე. ჩვენ პოემიდან ვგებულობთ, თუ რა ადგილი ეჭირა რუსთაველის გმირთა ცხოვრებაში სახიობას.[1]

თამარის ისტორიკოსის ცნობით, თამარისა და დაჯით სოსლანის დაქორწინებისას „იყო ხმა მგოსანთა და მუშაითთა სახიობათა“- „მუშაითობას პატარაობიდანვე ასწავლიდნენ ბავშვებს“ (კ. კეკელიძე). ეს კარგად ჩანს „ვეფხისტყაოსნიდანაც“. ქაჯეთის ციხის აღების წინ თათბირზე ფრიდონმა თქვა:

ჩემსა სამცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლეს მათნი საქმენი, მახტუნებდიან, მწვრთიდიან;
ესრე გავიდე საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,
ვინცა მკვრეტდიან ყმაწვილნი, ოგიცა ინატრიდიან.

ის გარემოებაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს აღორძინების ეპოქასთან. ამ დროის თეატრალური ქმედობანი უსათუოდ ითვალისწინებდა პლასტიკასაც და ფიზიკური სხეულის განვითარებასაც. იგი „სილამაზის გრძნობას ჰქმნიდა ხალხის საკუთრებად“ (დიდრო). ამ ფაქტს რუსთაველი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

„ვეფხისტყაოსნიდან“ ისიც ირკვევა, რომ იმჟამად არსებობდა სახოტბო ჟანრის სახიობაც: თამარ მეფე იყო ქებანის მთავარი ობიექტი. პოემაში ბევრია თინათინის ხოტბა. სასახლის კარს არ აკმაყოფილებდა ქართველი მეხოტბენი და სხვა ქვეყნებიდანაც იწვევდნენ მათ. როსტომი ამბობს: „ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა ადიადა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, პოეტს რაცა სადა“.

არის სხვა მასალებიც რუსთაველის ეპოქის თეატრალურ სანახაობებზე, მაგრამ იმის კატეგორიული მტკიცება, თუ რა როლს ასრულებდა „ვეფხისტყაოსანი“ იმჟამინდელ თეატრალურ კულტურაში ჯერ კიდევ ძნელია. თეატრალური პრობლემატიკა, რომელიც რუსთაველის ეპოქასა და „ვეფხისტყაოსანს“ უკავშირდება, მრავალგვარია. ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი მომენტი შევნიშნეთ „მესამე ლექსისა“ და რუსთაველის ეპოქის სახიობის ურთიერთობიღან. ამჯერად ასევე ზოგადი შტრიხებით უნდა აღვნიშნოთ, თუ რამ შეუწყო ხელი პოემის გავრცელებას.

---

[1] ამ საკითხზე ვრცელი გამოკვლევები გამოაქვეყნეს დ. ჯანელიძემ და ს. ნ. ურუშაძემ.

• • •

„ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირსიტყვაობით ვრცელდებოდა მრავალი საუკუნის მანძილზე. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ პოემას თავისი მხატვრული კითხვის ოსტატები ჰყავდა[1]. ასეთი ღრმა პოეტური განცდისა და მხატვრული წყობის ნაწარმოების საჯარო კითხვა ბუნებრივად გულისხმობს შემსრულებლის მხატვრულ ალღოსა და წარმოსახვის ნიჭს.

იმის გამო, რომ წარსულ საუკუნეში პოემა მხოლოდ ხელნაწერის სახით არსებობდა, აუცილებელი გახდა ხშირად მოწყობილიყო ლიტერატურული საღამოები. ამგვარ შეკრებებზე ზოგიერთი მკითხველი სახელს იხვეჭდა და შემდეგ სხვაგანაც იწვევდნენ „საგასტროლოდ“. პოემა იკითხებოდა სხვადასხვა ფორმით. იყო წამღერებული სტილი, ზეაწეული პათეტიკური და რეალისტური. სრულდებოდა სიმღერის აკომპანემენტითა და ზოგჯერ გარკვეული პლასტიკური გამომსახველობითაც. „ვეფხისტყაოსანს“ ყველგან კითხულობდნენ: ლიტერატურულ საღამოებზე, ქორწილში, გლოვაში, სოფლის თავყრილობაზე. მოკლედ, „ვის ლხინი აქვს, მას უბნობენ, ანუ გული ვისაც უწუხს.“

ცნობილი პოეტი თეიმურაზ მეორე თავის ნაწარმოებში „სარკე თქმულთა“ აღნიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსანის“ სტროფების წარმოთქმა წესად ყოფილა ქორწილში. იგი წერს:

თქვან მუნასიბი ლექსები ბრძენის რუსთველისაგან თქმულები“.
მეფის წასვლის დროს ასტეხონ ხმა-მაღლად თვით მაყრულები.

რუსთაველის სტრიქონები წრმოითქმოდა ქორწილის დასასრულსაც. ცალკეული სტროფები სრულდებოდა სიმღერით. მხატვრული კითხვის ეს ფორმები ერთგვარი თეატრალური წარმოდგენის როლს ასრულებდა.

ი. მეუნარგიას ცნობით, „ქართულის ოსტატები იყვნენ სოლომონ დოდაშვილი და ეფრემ ალექსეევ-მესხიევი... ვკითხულობდით „ვეფხისტყაოსანს“ და მთელი ადგილები ზეპირად ვიცოდით“. პ. იოსელიანის სიტყვით, გიორგი მეცამეტეს „უყვარდა დიდად კითხვა „ვეფხისტყაოსნისა“ ზეპირად. ძველ დროთა ჩვეულებრივითა წესითა, წარმოთქმიდა ოცდაათსა და მეტთა მუხლთა, ეტრფოდა ლექს-

---

[1] ნ. ურუშაძე, „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული სასცენო ხელოვნება, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1967.

თაწყობასა და გულმხიარულებითა გასაგონად, ტკბილად აბოლოებდა შოთას ტკბილთა ნათქვამთა".

პ. იოსელიანის ცნობა მრავალმხრივ არის საყურადღებო. იგი ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ საქართველოში ძველთაგანვე ყოფილა პოემის ხმამაღალი კითხვის ტრადიცია. აქ იმასაც ვგებულობთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის" სტროფების თუ სტრიქონების ბოლო „ტკბილად" (ალბათ სიმღერით!) წარმოითქმოდა.

პოემის ზეპირად წარმოთქმა, ბუნებრივია, გარკვეულ აუდიტორიას გულისხმობდა. ე. ი. მსმენელთა გარკვეული ჯგუფისთვის იყო განკუთვნილი. თუ გავითვალისწინებთ ნაწარმოებთა ხმამაღლა კითხვის ტრადიციებს, რომელიც დიდხანს იყო შემორჩენილი მესხეთში, შეიძლება დავასკვნათ: „ვეფხისტყაოსანი" მეტწილად რომანტიკულად ზეაწეულ სტილში (პროფესიულ ლიტერატურულ წრეებში კი უფრო სადად!) იკითხებოდა. ამის საბაბს იძლევა თვით ნაწარმოების ბუნება, პოემის სიუჟეტის სათავგადასავლო ხასიათი.

„ვეფხისტყაოსანის" მხატვრული კითხვის ისტორია არ შეიძლება სტატიკურ ფორმაში წარმოვიდგინოთ. მას გარკვეული ევოლუცია უნდა განეცადა. ალბათ, სხვაგვარი იყო ხმამაღალი კითხვა და მსმენელი-აუდიტორია მე-14-15 საუკუნეებში და სხვაგვარი შემდეგ პერიოდში. ეს გასაგებიც არის. მაგალითად, სულ სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა პოემის ზეპირად დასწავლას და მის საჯარო კითხვას ქართული პროფესიული თეატრის შექმნამდე. სწორედ ამ ფაქტზე მიანიშნებს ი. მეუნარგიაც. იგი წერს: „ჯერ კიდევ შორს არ წავსულვართ ჩვენ იმ დროიდან, როცა „ვეფხისტყაოსანს", თუ შეიძლება ასე ითქვას, ღიღინებდნენ ჩვენში და არა კითხულობდნენ. ახალმა დრომ კითხვა დაუწყო „ვეფხისტყაოსანს, მაგრამ გალობის ტონი ჯერ კიდევ არ გამონელებია და არც შეიძლება გამონელდეს ამ კითხვას, რადგანაც თვით ქართული ლექსთა წყობა დამყარებულია მხოლოდ მარცვლის რაოდენობაზე, როგორც ფრანგულში და არა ხმის აწევაზე, როგორც რუსულში. ქართული ლექსის კითხვას ბუნებრივად მონოტონურად შეიქმნენ, მაგრამ რამდენიც შეიძლება დადიანი „ვეფხისტყაოსანს" მშვენივრად კითხულობს". აქ მთავარი გრიგოლ დადიანის მშვენიერი კითხვა როდია. მკვლევარი პოემის კითხვის ევოლუციაზე მიუთითებს და ცდილობს ერთგვარი განმარტება მისცეს თუ რატომ ღიღინებდნენ პოემას. ვფიქრობთ, რომ კითხვის ასეთი მანერა მარტო ქართული ლექსის ბუნებით არ ახიხსნება. აქ უმთავრესი როლი მაინც პოემის ხასიათს ენიჭება.

„ვეფხისტყაოსანის" ტექსტის დამდგენი კომისიის სხდომაზე

ი. ჭავჭავაძეს პოემის ნაწყვეტები წაუკითხავს: „იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო. მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ისმის... რაღაც გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ ილია ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავის ხმის სასიამოვნო ტემბრით შემოსძახებს: „მაგას ნუ ბრძანებ მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია“... რაღაც გრძნობისათვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში“ (ი. მეუნარგია).

დიდ ინტერესს იწვევს ცნობილი უნგრელი მხატვრის ზიჩის მიერ მოწყობილი ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსანიდან“. საღამო ჯერ თბილისში გამართულა, შემდეგ ქუთაისელთა მოთხოვნით გაუმეორებია უფრო დახვეწილად და საინტერესოდ. ქუთაისს ერთგვარი წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობაც გაუწევია. გაზეთი „შრომა“ იუწყებოდა: „შაბათს 8-ს და სამშაბათს II ამ თვისის თ-დი აკაკი წერეთელი წაიკითხავს ლექციებს „ვეფხისტყაოსანის“ ტიპებისა და სურათების შესახებ. და ეს მით უფრო სასიამოვნო არის, რომ ძალიან დაეხმარება „ვეფხისტყაოსანიდან“ დადგმული ცოცხალი სურათების გაგებას“.

ეს იყო ერთგვარი ფსიქოლოგიური მომზადება უცნაური სანახაობის ხილვის წინ. როცა ზიჩი ჩავიდა ქუთაისში, მას უდიდესი სიყვარულით შეხვდნენ. მოუწყეს სალამოები, მეჯლისები, რათა ლამაზ ქალ-ვაჟებიდან შეერჩია პოემის ტიპები.

„ცოცხალ სურათებს — წერდა „დროება“ — რომლებსაც იმ ღამეს უჩვენებდნენ, ბოლო აღარ უჩანდა. რიონიდან მონაბერმა სიცივემაც საკმაოდ შეაწუხა მაყურებლები, მაგრამ სურათები იმდენად საინტერესო აღმოჩნდა, რომ დამსწრენი მხოლოდ დილის ოთხ საათზე დაიშალნენ“. როგორც ირკვევა, წარმოდგენა ორჯერ გაუმეორებიათ. „თ. ნ. ჩოლოყაშვილის თაოსნობით და ნიჭიერის მხატვრის ზიჩის გამგებლობით აქაურ სააზნაურო (სამეფო) სახლის ეზოში, ამისათვის საგანგებოდ აგებულ ფიცრულში დადგმული იყო ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსანიდან“. ამ კვირის განმავლობაში ორჯერ“...

ზიჩის ცოცხალ სურათებს და ილუსტრაციებს ფართოდ გამოეხმაურა საზოგადოება. მისი მნიშვნელობა გასცდა თეატრის ფარგლებს. უნგრელი კრიტიკოსის ბენი ლასლონეს აზრით, „შოთა რუსთაველის დიდებული ეპოსის „ვეფხისტყაოსანის“ ილუსტრირება იყო ზიჩის მხრივ საფუძვლიანი მხარდაჭერა მეფის რუსეთის მიერ ჩაგრული ხალხის კულტურული რევოლუციისა... ზიჩის ილუსტრაციები მოწმობენ არა მარტო მისი ავტორის ზედმიწევნით ცოდნას

გრაფიკის საიდუმლოების, არამედ დიდ პატივისცემასაც ლიტერატურული შემოქმედებისადმი. ამა თუ იმ ნაწარმოების ილუსტრირების დროს იგი არა მარტო აქსოვდა თავისი წარმოსახვის მთელ ძალას, რომ ჩასწვდომოდა აღებული ნაწარმოების არსს, არამედ შეძლებისდაგვარად ეცნობოდა მოქმედების ყველა პირობებს და გარემოს. იყო შემთხვევები, როცა ამ მიზნით სწავლობდა ახალ ენას". ასე შთაგონებული ემსახურებოდა ზიჩი „ვეფხისტყაოსანის" პოპულარიზაციის საქმეს. ამ საქმის დიდი ნაწილი იყო ცოცხალი სურათების საღამოც!

საუკუნეების მანძილზე ისე პოპულარული გახდა პოემა, ისე ღრმად შეიჭრა ხალხის სულში, რომ არ შეიძლებოდა მას ერთგვარი შეშფოთება არ გამოეწვია სამღვდელოებაში. აკაკი წერეთლის აზრით, „ტყუილად კი არ სჩიოდა ძველად სამღვდელოება, რომ ვეფხისტყაოსანი" სახარებაზე უფრო გაუტკბა ქვეყანასო. საუკუნეების განმავლობაში დიდი და პატარა ყველა იმას ესწრაფოდა: კაცები ტარიელ-ავთანდილს ჰბაძავდნენ, ქალები ნესტან-თინათინობას სცდილობდნენ, მეფე და კარისკაცები როსტევან-სოგრატობაზე სდებდნენ თავს, მსახურნი შერმადინობდნენ და მოახლე-გამდელები კი ასმათობას სჩემობდნენ".

ასე დიდი იყო „ვეფხისტყაოსანის" ზემოქმედებითი ძალა. ამ საქმეში დიდი როლი შეასრულა ზეპირსიტყვაობამ, მხატვრულმა კითხვამ, თეატრალიზებულმა წარმოდგენამ.

„ვეფხისტყაოსანის" მხატვრული კითხვა, ინსცენირება და საერთოდ მისი თეატრალური განსახიერება ინტენსიურ ხასიათს მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან იღებს. 1805 წელს გ. ფირალიშვილს პოემა პიესად გადაუკეთებია რუსულ ენაზე („ინდოეთის ტახტის მემკვიდრე და სიყვარული სამშობლოსადმი"), ამავე ავტორს ეკუთვნის აგრეთვე 5 მოქმედებიანი ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი", რომელიც მას საგარეო საქმეთა მინისტრის რუმიანცევისათვის უჩვენებია. პიესა დაუწუნებიათ კლასიცისტური კანონების დარღვევის გამო.

გ. ერისთავი, როგორც ქართული კლასიკური დრამატურგიის მეთაური და ფუძემდებელი თეატრისა, არ შეიძლებოდა არ დაინტერესებულიყო „ვეფხისტყაოსანის" დრამატურგიით. ო. ბაგრატიონი თავისი პიესის („ვეფხისტყაოსანი") წინასიტყვაობაში წერს: „გიორგი ერისთავიშვილის სურვილი სულ სხვა იყო, იმას უნდოდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი" წარმოდგენილიყო, რამდენიც შეიძლებოდა სცენის მიხედვით, იმავე რუსთაველის ლექსებით; და ამით ახალი გვარი რამე შემოეღო". შესაძლოა ეს „ახალი გვარი" „ვეფხისტყაოსანის" პიესად ქცევას გულისხმობდა. ისიც საფიქრებელია, რომ მწერალი აქ ინსცენირების ჟანრზე მიგვანიშნებს.

გ. ერისთავი ერთგვარ აქცენტს უკეთებს პიესის დადგმით მხარეს (ე. ი. მის სცენურობას). ვრცლად ჩერდება რემარკებზე, ხაზს უსვამს გმირთა მოქმედებას.

1853 წელს მოსკოვში გამოვიდა ო. ბაგრატიონის ტრაგედია „ვეფხისტყაოსანი“. პიესის ავტორი ცდილობს თავისი ნაწარმოების ლექსი როგორმე მიუახლოოს, მიამგვანოს რუსთაველისას. პიესაში შეუვანილია ახალი, რუსთაველისათვის უცნობი გმირები (ფერია, ზორა, ფატმანის ქაჯი და სხვა). ქაჯეთში დამწყვდეულ ნესტან-დარეჯანს მისი მოახლე ფერია აიმედებს (მე-5 მოქმედება), ხოლო ქაჯთა დედოფალი დულარი სთხოვს ნესტანს მის ძმისწულს გაჰყვეს ცოლად. ნესტანი იძულებულია თავი მოიწამლოს, მაგრამ ამ დროს მასთან გაჩნდება ფატმანისა და ავთანდილის მიერ წარგზავნილი გრძნეული მონა, რომელიც სიხარულის წერილს გადასცემს ტყვე ქალს. წერილი აუწყებს თუ როგორ მოიკვლევს გზას ტარიელი. სცენაზე ზარ-ზეიმით შემოდიან მხედრები, შემოდის ტარიელი. აპოთეოზის გადმოსაცემად ო. ბაგრატიონი შენიშნავს „თუ სურთ, შეიძლება ბალეტის მობმა (ტარიელის ქორწილი). ქაჯნი თავისის ხელოვნებით წაიყვანენ წუთსვე როსტომ მეფესთან და მუნ როსტომ მეფის სასახლეში და ბაღში გადაიხდიან ტარიელის და ავთანდილის ქორწილსა, სხვადასხვა როკვით და მოკაზმულობით, და ქაჯთა და ფერიათა ტანცაობით“.

პიესაში ბევრია რუსთაველის ტექსტი. ზოგჯერ იმდენად ბევრი, რომ მის ციტირებას თვითმიზნური ხასიათი აქვს. იგი ხელს უშლის მოქმედების განვითარებას. ავტორი გრძნობს დრამატურგიის ჟანრისათვის ამ არაორგანულ სცენების ზედმეტობას. იგი წერს: „ეს კარგი არ არის ტრაღედიაში, მაგრამ ვინაიდან მშვენიერი ლექსები არის, და ქართველთ დიდად მოსწონთ, ამისათვის ჩავწერე“.

ო. ბაგრატიონის პიესასთან დაკავშირებით, დგება მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი. ტრაგედიის პირველ, მეორე და მეოთხე მოქმედებაში გამოყვანილია ქორო. ანტიკური თეატრის ამ მთავარი ელემენტის შეჭრა ქართულ სცენაზე შემთხვევითი არ არის. საქართველოში ძველთაგანვე ცნობილნი იყვნენ ანტიკური ხანის დრამატურგები — ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე. ცნობილი იყო ანტიკური თეატრის პრინციპები: რის წარმოდგენაც არ ხერხდებოდა, ქოროს საშუალებით იგებდა მაყურებელი. ქორო აუწყებდა სცენის მიღმა მომხდარ ამბებს, გამოხატავდა თავის დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი. ო. ბაგრატიონს ქოროს საშუალებით შეჰყავდა მაყურებელი მისთვის უცნობ სამყაროში, ქორო ეხმარებოდა მოეთხრო ნესტანისა და ფრიდონის ცხოვრების შესახებ, გასულიყო დრამატული მოქმე-

დების ლოკალიდან და ფართო ასპექტით წარმოედგინა რუსთაველის გმირთა სამყარო.

ო. ბაგრატიონს დიდხანს უმუშავია პიესაზე. თანდათან უფრო გაუმარტივებია და სცენური გაუხდია. შეუმცირებია ლექსები და თხრობა. ამას გარკვეული ცვლილებები მოუხდენია პიესის კომპოზიციაშიც.

ო. ბაგრატიონის „ვეფხისტყაოსანი“ რომანტიკული ხასიათის გმირული დრამაა. მეტად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სწორედ გმირული დრამის ჟანრით ფიქრობდნენ რუსთაველის პიესის დადგმას კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელიც. მარჯანიშვილმა არაერთხელ განაცხადა, რომ იგი დიდი ხანი ოცნებობდა „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმაზე. გაანაწილა როლებიც (როსტევანი — ა. ხორავა, შ. ღამბაშიძე, თინათინი — ვ. ანჯაფარიძე, ალ.ჭიჭოძე, ავთანდილი — ა. ვასაძე, ტარიელი — გ. დავითაშვილი, ნესტანი — ნ. ჩხეიძე, თ. ჭავჭავაძე, ასმათი—ელ. დონაური). დაიწყო რეპეტიციები, მაგრამ მალე შეწყდა.

ს. ახმეტელი, როდესაც გმირულ-რომანტიკული თეატრის იდეალზე ლაპარაკობდა, სწორედ „ვეფხისტყაოსანს“ გულისხმობდა უპირველესად. ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონისებური გმირები ქართული თეატრის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენენ. „თუ გმირული თეატრი, — ამბობდა გ. ჭიჭოძე — რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს — ქართველ ხალხს უფრო უყვარს, ვიდრე რომელიმე ერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმითაც აიხსნებოდეს, რომ მისი სამშობლოს ნათელმა და მალალმა ცამ მას სიცოცხლე განსაკუთრებულად შეაყვარა“, ხოლო წარსულის ტრაგიკულმა ისტორიამ განსაკუთრებული საფიქრალი მისცა ჩვენს თეატრს.

ქართული თეატრი დიდხანს ეძებდა თავისი ხალხის შესატყვის თეატრალურ ფორმებს, ეძებდა ყველგან და, რა თქმა უნდა, ეძებდა „ვეფხისტყაოსანის“ დადგმებშიაც.

„ვეფხისტყაოსანის“ სცენურ ისტორიაში არის ბევრი საინტერესო, სადავო მომენტი, არის ძლიერი და სუსტი მხარეები, მაგრამ მთელი ეს პროცესი აფართოებდა ქართული თეატრის ჰორიზონტს, იწვევდა მის აქტიურობას.

ქართულ თეატრს არაერთხელ მიუმართავს რუსთაველის თემისათვის. „ვეფხისტყაოსანის“ ინსცენირების პარალელურად იწერებოდა პიესები თვით რუსთაველზე. ერთი ასეთი პიესა იყო კ. მესხისა. „ივერიის“ (1903 წ. № 259) ცნობით, „რუსთაველში“ ავტორს სურს დაგვიხატოს ჩვენის სასიქადულო შვილის, შოთა რუსთაველის ყოფა-ცხოვრება, მისი საზოგადო მოღვაწეობა და მიმართულება,

თამარ მეფესთან მისი დამოკიდებულება და საერთოდ — თამარის დროის ხანა, რამდენადაც იგი ახასიათებს შოთას". გაზეთის აზრით, „ნასკვი დრამისა აზრიანია და სიმართლის მინაგვარია. ზოგ-ზოკი მომენტები კარგადაც არის დახასიათებული. მაგ. თამარ მეფე ცოცხალი პირია პიესაში. დიდებულთა თათბირი მართლა ძველ დროს მოგაგონებთ". სწორედ ამ დრამატურგიულმა ღირსებებმა და ნაწარმოების თემამ განაპირობა პიესის წარმატება. ამასთანავე პიესას დიდი ნაკლოვანებანიც აქვს. იგივე გაზეთის შეფასებით, პიესაში „მოქმედება ნაკლებია, მკრთალად არის დახატული მოქმედთა სულიერი მდგომარეობა... უკანასკნელ მოქმედებაში ხომ მაყურებლისათვის გაუგებარი რჩება ის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც შოთას თამარისა და საქვეყნო საქმის განშორებას აიძულებს".

რუსთაველის როლს კ. მესხი ასრულებდა. „კოტე მესხმა — წერდა „ცნობის ფურცელი" — შესანიშნავად განასახიერა ხალხის გულშემატკივარი, მისი მოსარჩლე და მისი მებრძოლი რუსთაველის სახე".

შემდეგ პერიოდშიაც ბევრჯერ სცადეს „ვეფხისტყაოსანისა" და რუსთაველის სახის თეატრალური წარმოდგენა. 1945—46 წ.წ. სეზონში გამოჩენილმა ფრანგმა ბალეტმაისტერმა ს. ლიფარმა „გრანდ ოპერაში" დადგა ბალეტი „ვეფხისტყაოსნის" სიუჟეტზე. მისი აზრით, „ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორის გამოჩენა დიდ სცენაზე კლასიკურ დადგმებში ხსნის ახალ ერას ბალეტის ისტორიაში". 1960 წელს კრაკოვის პოეტურმა თეატრმა მოაწყო „ვეფხისტყაოსანის" ლიტერატურულ-თეატრალური კითხვა. უფრო სწორად, ეს იყო ორიგინალური სპექტაკლი.

რუსთაველის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის, აგრეთვე მისი პოემის თემაზე შექმნეს არა ერთი დრამატული ნაწარმოები (შ. დადიანი, ა. ფაღავა, ნ. შიუკაშვილი, დ. კასრაძე, ვ. ჟურული, ი. ვაკელი და სხვა), მაგრამ ქართულ სცენაზე ჩვენ ჯერ არ გვინახავს დიდი პოეტის ღირსების საკადრისი სპექტაკლი. პოემას „გასაღები" ვერ მოარგეს. ეს ურთულესი პრობლემაც არის. პოემა სცენისათვის არაა განკუთვნილი, თეატრისაკენ მიმავალი გზა კი ბეწვის ხიდზე გადის.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ახლოსაა ტრაგიკული კოლიზიებით, მძაფრი დრამატული კონფლიქტებით, მისი ცხოვრება კი ნამდვილი ტრაგედიაა. ტრაგედია კაცისა, რომელსაც მშობლებიც ჰყავდა, ახლობლებიც და მაინც მარტო იყო იმ მოუწყობელსა და აღუსებელ წუთისოფელში.

თავისთავად ბარათაშვილის ლექსები ტრაგიკულ მონოლოგებსა ჰგავს, მასში არის შექსპირისეული ენებათაღელვა და გაქანება. ზოგიერთი სტრიქონი და ფილოსოფიური ჩაფიქრება უნებლიეთ გვაგონებს ჰაბუკი ჰამლეტის ტრაგიკულ სულს.

ალბათ, არც ის იყო შემთხვევითი, რომ მაჩაბელმა შექსპირის პიესები ნ. ბარათაშვილის თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსით თარგმნა. მან „თარგმანებს შეუნარჩუნა არა მარტო ბარათაშვილის ლექსის ფორმა, არამედ მისი პოეზიის დიდი მღელვარება და სიღრმე მისცა“[1].

ნ. ბარათაშვილი გრძნობდა, რომ თეატრი დიდი ტრიბუნა იყო ეროვნული იდეალების გამოსახატავად. ამიტომ იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მის ცხოვრებაში. ის ფაქტი, რომ მან თარგმნა ლეიზევიცის ტრაგედია, სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს განახლებული ქართული თეატრის წინადღეს. ლეიზევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარანტელი“ 1841 წელს ითარგმნა. ამ პერიოდში ალ. ჭავჭავაძემ თარგმნა კორნელის „სინნა“, დ. ყიფიანმა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“.

1841 წ. 28 მაისს ნ. ბარათაშვილი გ. ორბელიანს სწერდა: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყიფიანმა გადმოთარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“ შექსპირის ტრაგედია, და მე ვთარგმნე (და არა გადმოაქართულა, როგორც ამას წერს ზოგიერთი მკვლევარი. ვ. კ.) „იულიუს ტარანტელი“ ტრაგედია ლეიზევიცისა. თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოთეკაში იყო დაბეჭდილი, მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც, ასე გასინჯე, იტირეს“[2].

---

[1] ვ. ჭ ე ლ ი ძ ე, ივანე მაჩაბელი, „ხელოვნება“, 1968, გვ. 245.

[2] ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, თხზ., „საბჭოთა საქართველო“, 1968, გვ. 174.

მაშასადამე, ორმოციან წლებში ტრაგედიის ჟანრს მეტი ყურადღება დასთმობია. არც ბარათაშვილს უთარგმნია შემთხვევით. მან ლეიზევიცის ტრაგედიასთან სულიერი ნათესაობა იგრძნო. მისთვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა „ქარიშხლისა და შტევის“ ბუნტარული სულის ჰაბუკი მწერლის ნაწარმოები.

„იულიუს ტარანტელის“ თარგმნა გმირული თეატრის სათავეებზე მიგვანიშნებს. „ბარათაშვილის ბუნების მწერლისათვის სავსებით ორგანული უნდა ყოფილიყო ამგვარი ეროვნული თეატრალური იდეალი. ასე რომ, ბარათაშვილი ერთი პირველთაგანი იყო, რომელსაც მოუხდა ფიქრი თეატრის გარშემოც და უთუოდ ამიტომ თარგმნა კიდეც ლეიზევიცის ტრაგედია“[1].

თარგმანმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია. იგი დაიკარგა, მაგრამ, იქნებ არც ეს დაკარგვაა შემთხვევითი? 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებას ხომ ძლიერი რეაქციაც მოჰყვა? ცენზურა განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ყოველგვარ თეატრალურ მოვლენას. ადვილი შესაძლებელია, ბარათაშვილის თარგმანიც ცენზურის მსხვერპლი გახდა. საამისო საფუძველს იძლეოდა პიესის მებრძოლი ხასიათი და თვით მთარგმნელის პიროვნება. იმხანად ძალიან მკაცრი ცენზურა იყო წარმოდგენებზე, სპეციალური ნებართვის გარეშე არც ერთი თეატრალური ღონისძიება არ ჩატარდებოდა.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ პიესები სცენაზე დასადგმელად ითარგმნებოდა, მზადდებოდა რეპერტუარი, სულ უფრო მეტად მტკიცდებოდა თეატრის შექმნის იდეა. თარგმნილი დრამატურგია კარგი საფუძველი გახდებოდა არა მარტო პროფესიული თეატრის შექმნისათვის, არამედ ხელს შეუწყობდა კიდეც ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებას.

ი. მეუნარგიას ცნობით, დრამატულ წრეს განუზრახავს ალ. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი „სინნას“ დადგმა. როლებიც კი ყოფილა განაწილებული. პიესაში ერთ-ერთი როლი უნდა ეთამაშა ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგრამ რეპეტიციები ჩაიშალა, წარმოდგენა არ შედგა.

ამრიგად, ბარათაშვილის მიერ პიესის თარგმნა, კორნელის „სინნაში“ თამაშის განზრახვა, „სუმბული და მწირის“ დრამატული ფორმა, ლიტერატურულ-დრამატულ საღამოებში აქტიური მონაწილეობა, ნათელს ჰფენს მის თეატრალურ ინტერესებს.

ამგვარად, თითქოს სავსებით რეალური საფუძველი არსებობდა

---

[1] შ. დადიანი, გაზ. „ქართული თეატრი“, საიუბილეო გამოშვება, 1950, 30 ოქტომბერი.

გმირულ-რომანტიკული თეატრის წარმოშობისათვის, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ეს პროცესი შეჩერდა. ვიფქრობთ, იგი მრავალმა ფაქტმა განაპირობა:

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა ორივე ფრთა — პროგრესიულიცა და მონარქიულიც — ღრმა პატრიოტულ გრძნობებს ეყრდნობოდა. მეფის რუსეთის კოლონიური რეჟიმი იმდენად მკაცრი იყო, რომ ქართველ ხალხს მოთმინების ფიალა აევსო. თავისუფლებისათვის ბრძოლის შეგნების გაღვივებას ხელი შეუწყო აგრეთვე რუსეთში დეკაბრისტების მოძრაობამ, პოლონეთის 1830-1831 წლების აჯანყებამ და რუსი და პოლონელი „მეამბოხეების" გადმოსახლებამ საქართველოში. „ან უნდა გავწყვეტილიყავით სულ ერთიან ან არა და მამული გამოგვეხსნაო" — წერს ალ. ორბელიანი[1]. იგივე განწყობილების სტრიქონებს ვხვდებით გრ. ორბელიანის ლექსში „იარალის". საერთოდ კი გმირობის იდეალი კარგად გამოხატავდა მაშინდელ განწყობილებას. ქართველი ქალებიც იმას ამბობდნენ, „კაცურად ჩავიცომთ და ჩვენს უკანასკნელ სისხლს დავღვრით მამულის გამოსახსნელადო"[2]. ამავე პერიოდში იწერება გ. ერისთავის „ოსური მოთხრობები", თავისი არსით საქართველოს თავისუფლების იდეას რომ გამოხატავენ.

ცხადია ამ ატმოსფეროში გმირულ-პატრიოტული, რომანტიკული სულის ნაწარმოებები უფრო საჭირო იყო, ვიდრე გასართობი. მაგრამ „მას შემდეგ, რაც 1832 წლის შეთქმულება დამარცხდა და ქართველ მწერალთა მთელი პლეადა (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვანი) საქართველოდან გაასახლეს, საქართველოში უმკაცრესი ცენზურული რეჟიმი გამეფდა"[3]. მიუხედავად ამისა, გადასახლებიდან დაბრუნებულნი ერთხანს წერენ და თარგმნიან კიდეც დრამებს. მაგრამ თანდათან სული ეხუთება გმირულ-რომანტიკულ ტენდენციებს. ჯანგატეხილი და გულგაცრუებული მოღვაწეები ნელ-ნელა ეგუებიან შექმნილ ვითარებას და ახალი გზების ძიებას იწყებენ. „ახალი ფიცი რუსეთის ტახტის წინაშე, ჩინი, წარჩინება... შამილის დამორჩილებაში ქართველ ოფიცერთა „ღვაწლი"[4], მათ უაღრესად რთულ

---

[1] ა. გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიის და თეატრის ისტორიიდან, „ხელოვნება". 1957, გვ. 83.

[2] იქვე.

[3] ხ. ბარათაშვილი, თხზულებანი, „საბჭოთა საქართველო". 1968, გვ. 11.

[4] ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, „სახელგამი", 1957, გვ. 59.

გარემოში უხდებათ ცხოვრება. რომანტიკული იდეალები გზას უთმობენ პოლიტიკურ რეალიზმს.

როგორც ვთქვით, ბარათაშვილი დაინტერესებული იყო თეატრით. ისიც უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ბარათაშვილში მის გაღვივებას ხელს უწყობდა პროფესიული ქართული თეატრის ფუძემდებელთან — გიორგი ერისთავთან სიახლოვე. აგრეთვე, ახლო კავშირი ილია და ვახტანგ ორბელიანებთან, დიმიტრი ყიფიანთან და სხვა მოღვაწეებთან, რომლებიც ძალიან ბევრს აკეთებდნენ ქართული თეატრისათვის.

ქართული საღამო-შეკრებებისა და თეატრალიზებული სალონების მნიშვნელობა უთუოდ სცილდებოდა წმინდა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ინტერესებს. ის იყო დიდი ეროვნულ-პატრიოტული სულით გამსჭვალული თავყრილობა. გამოჩენილი პოეტებისა და მოაზროვნეების — ბარათაშვილის, ჭავჭავაძის, დოდაშვილის, რაზმაძის, გრიბოედოვის, ოდოევსკის, რილეევისა და სხვათა ნაწარმოებების კითხვა-განხილვა უდიდეს როლს ასრულებდა ქართული კულტურის განვითარებაში.

* * *

ბარათაშვილის მთელი შემოქმედება ბედისწერასთან ვაჟკაცური ბრძოლის მაგალითია. მის პიროვნებაში თითქოს თავისებურ გამოძახილს პოულობს ანტიკური ეპოქის ბრძენი ტრაგიკოსების სული, მან იცის, რომ უნდა გადალახოს „ბედის სამზღვარი", შეერწყას კოსმიურ სამყაროს. მისი ბრძოლა უხილავი ძალისაგან ადამიანის სულის განთავისუფლებისათვის ბრძოლაა. იგი არ გაურბის მას. ბარათაშვილში ძლიერია გმირული საწყისი. მისი შერკინება ბედთან წარმოშობს ტრაგიკულ კოლიზიას.

ბარათაშვილი შინაგანი მონოლოგის პოეტია, მასში ყოველთვის ცოცხლობს მეორე სახე, რომელთანაც იგი მუდამ პაექრობს ხოლმე.

ბარათაშვილის ლექსის ფორმა ახლოს დგას დრამატულ პოეზიასთან. ეპიკურისა და ლირიკულის მისებურ შერწყმაში საცნაურია ტრაგიკოსი პოეტის დრამატურგიის საწყისები.

„სუმბული და მწირი" ხომ „ვარდ-ბულბულიანის" თეატრალური ტრადიციების განახლებაა, ხოლო „ბედი ქართლისა" ნამდვილი დრამაა. ამ ეპიკურ ქმნილებაში ერეკლეს, სოლომონისა და სო-

ფიოს სახეები დიდი მასშტაბის ეპოქალური ხასიათებია, რომლებიც თავიანთ სულში ატარებენ ეპოქის ყველაზე მწვავე კონფლიქტებს. მათი ბჭობა არსებითად იკითხება „როგორც რომანტიკული ტრაგედიისა და რეალისტური დრამის მონოლოგები და დიალოგები“[1].

ნ. ბარათაშვილი ფართოდ წარმოადგენს სახიობის თვით ცნებასაც. მისთვის იგი მუსიკაა, წარმტაცი სანახაობაა. „სულით ობოლი, მიუსაფარი პოეტი ბუნების სახიობაში პოულობდა ტკბილი ოცნების სახიერებას“[2], აკი პირდაპირ წერდა:

მოქშუის მტკვარი, მოქრის ნიავი და
შრიალითა არხევს ჩინართა, და
გამოსცემენ სახიობასა, (ხაზი ჩვენია. ვ. კ.)
ტკბილის ოცნებით დამაძინარსა.

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

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

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

---

[1] დ. ჯანელიძე, სახიობა, „ხელოვნება“, თბ., 1972, გვ. 103.
[2] იქვე, გვ. 102.

ილია ჭავჭავაძე

(ილია ჭავჭავაძე „მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ნაციონალურ-რევოლუციური მოძრაობის“ („პრავდა“) ბელადი იყო და მან განსაკუთრებული როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებისა და რევოლუციური გამოფხიზლების საქმეში.) მის შემოქმედებაში ახლებურად აღერდა პატრიოტული თემა, ახალი კუთხით იქნა დანახული ეროვნული მოტივები, რომელიც მის წინამორბედთა შემოქმედებაში იყო განფენილი. მან „უფრო... მიუდგომლად, უფრო კრიტიკულად“ შეაფასა საქართველოს წარსული, ხოლო თანამედროვეობის მიმართ 60-ან-ელები „არა თუ თავისუფალი იყვნენ ყოველგვარი იდეალიზაციისაგან, არამედ სატირის მახვილსაც არ იშურებდნენ მის დასაგესლად“ (გ. ქიქოძე). ეს შემტევი, მებრძოლი სული განსაზღვრავდა ილიას ცხოვრებისა და შემოქმედების არსს.

(საქართველოს ბედზე ღრმად დაფიქრებული დაბრუნდა ილია პეტერბურგიდან. იგი ხედავდა, რომ მის ხალხს გამხნევება სჭირდებოდა. უნდა ამაღლებულიყო სულით, განვითარებულიყო გონებით როცა კავკასიის კალთებს მოადგა, მან ახალგაზრდული გულწრფელობით ჰკითხა თავს — „შეეძლებ კი, რომ მას ღვიძლი სიტყვა ვუთხრა და ამ სიტყვით დავრდომილს აღდგომის იმედი მოვფინო, უნუგეშოს ნუგეში ვცე, მტირალს ცრემლი მოვწმინდო, მუშაკს შრომა გავუადვილო და ის თვითეული ნაპერწკალი, რომელიც არ შეიძლება რომ ყოველ კაცში არ ჟონავდეს, ერთად შევაგროვო? შევძლებ კი?“ მოხევეს პასუხმა — „ავად თუ კარგად ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ — ილია ღრმად ჩააფიქრა. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ — სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რაღაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დარჩეს

ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის!.. ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეცი ამის პასუხი"[1].

ასე მძაფრად განიცდიდა ილია სამშობლოს ხვედრს. მისთვის ლიტერატურა და ხელოვნება ის საშუალება იყო, რომელიც უნდა დახმარებოდა ეროვნული ტკივილების დასაყუჩებლად.

ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის შემოქმედებაში სრული განსახიერება ჰპოვა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საზოგადოებრივმა აზროვნებამ, ხალხის ფიქრებმა და სულიერმა ზრახვებმა. დიდი ქართველი მოღვაწეები ლიტერატურასა და ხელოვნებას უყურებდნენ, „როგორც ცხოვრების გამოსამჯობინებელ ღონისძიებას". ილია წერდა: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლებში ცურვას" მთვარის ხვეწნასა, რომ ჩემს საყვარელს უთხარიო: ცხრა მთას იქით ერთი უბედური პოეტია, რომელსაც შენ გამო ოხერის კვამლი თვალებსა სწვავს და ცრემლს ადენსო; დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჩასა და თვალების სრესასა, ეგენ ცრემლი მომდინარეობდეს. დროა ჩაიდგას ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგ მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურვილებისათვის... იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა".

ხელოვანს უნდა შეეძლოს თანამედროვე ცხოვრების გულში შეხედვა, ავისა და კარგის გარკვევა და ტიპიურის შერჩევა. ამან კვეყნისათვის უანგარო სამსახურს უნდა მოახმაროს მთელი თავისი ცხოვრება. ასე ფიქრობდნენ „თერგდალეულები". მათი სოციალ-პოლიტიკური შეხედულებანი და საერთოდ, მთელი თაობის ლიტერატურული კრედო ბრწყინვალედ გამოიხატა ილია ჭავჭავაძის ლექსში „ჩემო კალამთ". პოეტი მიმართავს თავის კალამს:

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურობთ, მას ერთგულად კელავ ვემსახუროთ.
ჩვენ წვინდა სიტყვა უშიშარად განვაგდოთ ხალხში
ბოროტთ საკლავად, — და შორიდან სეირს ვუყუროთ.
თუ კაცმა ვერ სცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წვინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი:
აგვეყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართველს ბედმა
და დღე გვძრახონ, — ჩვენ მის ძებნით დაველოთ დღენი.
ჩემზედ ამბობენ: „ის სიავეს ქართველისას ამბობს,
ჩვენს ცუდს არ მალავს — ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია"!
ბრიყვნი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე ჰსცნობს—
ამ სიძულვილში რაოდენიც სიყვარულია!

[1] ი. ჭავჭავაძე, რჩეული ნაწერები „საბჭოთა მწერალი", 1948. გვ. 55.

ეს არის კლასიკური მაგალითი მწერლის ხალხისადმი სამსახურისა. ამ იდეალისათვის არასოდეს უღალატია ილიას და თეატრიც ამ მიზნის განხორციელებისათვის უნდოდა.

ილია ჭავჭავაძემ განუსაზღვრელად დიდი როლი დააკისრა ამ მხრივ თეატრსაც. თეატრს მან „ხალხის მწვრთნელისა და ხალხის გამზრდელის“ როლი მიანიჭა)

„ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის, — სწერდა ოქრომჭედლიშვილს; — მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გაიოხოს, თორემ თეატრს სხვაც ბევრი სიკეთეც მოსდევს“[1].

ქართულ თეატრს თავისი მისია წარმატებით რომ შეესრულებია, პირველ ყოვლისა, ეროვნულ დრამატურგიას უნდა დაფუძნებოდა.

(ილია მხარში ედგა ქართულ თეატრსა და დრამატურგიას. მისი უურადღების გარეშე არ რჩებოდა არც ერთი მცდელობა.) მაკო საფაროვას თქმით, იმ ხანად „ქართული პიესა ისე არ გაჰაჯანღებოდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, ან არ შეესწორებინა, როგორც ენობრივად, ისე შინაარსის მხრივ“. ასეთ პრაქტიკულ დახმარებას უწევდა დრამატურგებს. მან გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსიც კი გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე, „ივერიაში“ გააძლიერა პიესების ბეჭდვა. სულ რაღაც ორი-სამი წლის განმავლობაში დაიბეჭდა ა. ცაგარელის „მათიკო“ და დ. ერისთავის „სამშობლო“, ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“ და რ. ერისთავის „ადვოკატები“.

(ილია მაღალ შეფასებას აძლევდა გ. ერისთავის შემოქმედებას. „ღვაწლი გ. ერისთავისა ის იყო, რომ შეჰქმნა ქართული თეატრი და სათეატრო მწერლობის მამამთავრად მოგვეელინა.) ამით მარტო სიყვარულის და ტრფიალების მორევში მოარული გული ჩვენი და მარტო განტოლვილ ფიქრებში წასული ჩვენი გონება ჩვენს შინაცხოვრებას დააკვირვა, მიახედა: მისი „გაყრა“ ამის მაგალითია“[2].

გ. ერისთავს მხარში ედგა ზ. ანტონოვი. მან, როგორც ილია ამბობს, რაკი „იგრძნო, რომ საკუთარი ფრთები მასხიაო, თავის ოსტატს გაასწრო, მის ვიწრო მოედანს ღობეები შორს გაუდგა, სარბიელი გაუდიდა, ეგრეთწოდებულ მდაბიო ხალხის ყოფა-ცხოვრება, ავ-კარგიანობა, მისი ზნე-ჩვეულება ცოტა თუ ბევრად დაგვანახა“.

იმხანად ქართულ თეატრს ორიგინალური დრამატურგიიდან არ-

---

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 133.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 130.

სებითად გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის ნაწარმოებები ასაზრდოებდა. მათი პიესების საკითხთა აქტუალობა, სოციალური მოტივების სიმძაფრე და ხასიათების საოცარი თანადროულობა საშუალებას აძლევდა თეატრს კონტაქტი დაემყარებინა ხალხთან.

XIX საუკუნის ქართული თეატრის გზა არ ყოფილა ია-ვარდებით მოფენილი და სწორხაზოვანი. რეალისტური სასცენო ხელოვნებისა და საერთოდ, ქართული თეატრის მესვეურებს დიდი ბრძოლა ეხდებოდათ თანადროულობის ამსახველი ნაწარმოებების შექმნისათვის: ისინი დაუღალავად იცავდნენ თეატრის ჯანსაღ ტრადიციებს, იცავდნენ ცხოვრებასთან თეატრის მჭიდრო კავშირის პრინციპს, დეკადენტურ, მისტიციზმით გამსჭვალულ პიესებს წარმატება არ ჰქონდათ ქართულ თეატრში. აკაკის არაერთხელ განუცხადებია: „ნათარგმნი, უნიშვნელო დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია". იგი დაცინვის, უიდეობის გამომხატველ დრამატერგიას აკრიტიკებს რეალისტური ხელოვნების პოზიციებიდან და ხაზგასმით მიუთითებს, რომ დეკადენტური ხელოვნება მოწყვეტილია ეროვნულ ნიადაგს, მოდუნებულია მისი სასიცოცხლო ძარღვი. მისი აზრით, უმჯობესია, შეიარებით მხატვრულად სუსტი ქართული პიესა დაიდგას, ვიდრე, თუნდაც, უფრო ნიჭიერად დაწერილი უცხოური ნაწარმოები.

ხალხს სურდა სცენაზე ეხილა ადამიანი, რომელიც მის ჭირსა და ლხინს გაიზიარებდა, ამხელდა მანკიერებას, სიხარულს მიანიჭებდა შრომისაგან მოკანკალეს: „სამართლიანად ბნატრულობენ ბევრნი ჩვენგანნი, — წერდა ილია, — რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვეხორციელოს აზრი და საგანი ანუ თუ ისე მშვიდად წეთისოფლისა"[1]. ამ თვალსაზრისით, ილია მაღალ შეფასებას აძლევდა ა. ცაგარელის პიესებს, როგორც „ცოცხლად ამოღებულს აწყოს ცხოვრებიდან". „ამ პიესებს საგნადა ჰქონდა სურათები დღევანდელის ცხოვრებისა და ამ გზაზე ბ-ნს ცაგარელს ჩვენში ჯერ წინ ვერავინ წასწრებია"[2].

ა. ცაგარლის პიესებმა („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ", „ჩანუმა") ილიას აქტიური მხარდაჭერა ჰპოვა. დიდმა მწერალმა წაახალისა ახალგაზრდა დრამატურგი, რომ მეტი ენერგიით შებმოდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებისათვის ბრძოლის საძნელო საქმეს. 1886 წლის დეკემბერში ილია საგანგებოდ გამოეხმაურა

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955,
[2] ი ქ ვ ა, გვ. 124.

„ხანუმას“ დადგმას. „ჩვენს სასცენო ლიტერატურაში მაგგვარ პიესას, ნამეტნავად ახლებში, არა სჯობია რა“. იგი „ცოცხალი სურათია ჩვენის ცხოვრებისა“, მეტისმეტად მართლად გადმოღებული და ზედგამოჭრილია.

(ილია ჭავჭავაძე, როგორც რეალისტური თეატრის დამცველი. უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სამსახიობო ხელოვნებას. შესრულების სტილი და ოსტატობა, მისი რეალიზმი ილიას განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა) მან სწორედ როლის რეალისტურად, სიმართლით განსახიერებაზე მიუთითა. როცა გამყრელიძის პორტრეტი მოხაზა სვიმონ ლიონიძის როლში. „ყოველი მოხერხებული მოხერხა ბ-ნ გამყრელიძესი, ყოველი მოძრაობა ხელის თუ სახის, ასე თუ ისე ხმა — ისე შეესაბამებოდა ძველს, დარბაისელს ქართველს და ამასთან დიდსულოვანს და დიდგვაროვანს კაცს, როგორც სვიმონ ლიონიძეა, რომ სწორედ აკვირვებდა მაყურებელს. არც ჰიმჟა, რომ ესაა დიდსულოვანის კაცის როლსა ვითამაშობ და გავიბღინძოო, არც გრეხვა და პრანჭვა, არც გაჭაჭვა, რომ ესაა გმირად გამოვჩნდეო, არც ერთი ამისთანა უმსგავსობა არ მოსვლია ბ-ნ გამყრელიძეს სცენაზედ და იმოდენად იხელოვნა, რომ ყოველ ამ უგემურ უფერ-უმაზრილოდ დაგვანახვა ნამდვილი გმირი კაცი. არც ბუკი დაუკრავს ამისათვის, არც ნაღარა და ჭეშმარიტი დიდსულოვანი ძველი ქართველი დაწუნარებით, დიდის ხელოვნურ თავდაჭერით, გადაუმეტებლივ დაგვიხატა თვალწინ. მისი თამაში ამ შემთხვევაში თვით ბუნება. იყო, არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები. თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილ გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი“[1].

როგორც ვხედავთ, ილიას, პირველ რიგში, შესრულების რეალისტური მანერა მოსწონს.

ვ. გუნია წერილში „ქართველი არტისტები“ შესავალშივე მიუთითებს: „აქაც, როგორც მწერლობაშიაც, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა მართალი, უტყუარი, უმეტ-ნაკლებო გამოსახულება ადამიანისა“[2].

მსახიობის ხელოვნებაც ისევე სურათობრივია, ისევე ხატობრივია, როგორც მწერლისა. „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 სიმშვენიერეს“. (ვ. გუნია).

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 128-129.

[2] ვ. გუნია, კრებული, „ხელოვნება“, თბ., 1953, გვ. 51.

პირველ რიგში, აქ ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაზეა ლაპარაკი. თავისთავად ამის მოთხოვნა უკვე რეალიზმის პრინციპზე მიუთითებს.

XIX საუკუნის ქართულმა თეატრმა თავისი ისტორიული ეალი პირნათლად მოიხადა ერის წინაშე. მან წარსულიცა და აწმყოც თანადროულობის თვალთ დანახა და იგი ხალხს სულიერ მოთხოვნილებებს დაუკავშირა. თეატრმა მთლიანად გაიზიარა ერის ჭირ-ვარამი და, შესი იდეალების ერთგული დარჩა ბოლომდე. ეს საუკეთესო ტრადიცია ორგანულად შეიღა ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში.

(სიახლე, რომელიც თერგდალეულებმა მოიტანეს ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, პირველ რიგში, სწორედ თანადროულობის თემაში პოეტობა გამოხატულებას) ამიტომ სავსებით გასაგებია ილიას და აკაკის შეუნელებელი ბრძოლა თანადროულობის ამსახველი ორგანული დრამატურგიისათვის.

ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელი დრამატურგებისაგან მოითხოვდნენ, ღრმად ჩასწვდომოდნენ მოცემულ ისტორიულ ეპოქას, მოენახათ მასში წამყვანი ტენდენციები, სწორად ამოეცნოთ ხალხის სულისკვეთება, გაეგოთ მისი მაჯისცემა. ისტორიული ფაქტების მხოლოდ სიზუსტე როდი იყო მათთვის მთავარი (გარკვეულ მომენტში ამასაც აქვს დიდი ღირებულება!). ესეც არ იყოს, ხშირად მემატიანეთა შრომებში ხომ ძუფეთა ცხოვრება და ომების სტატისტიკა ჩანდა მხოლოდ. ამიტომ ისტორიულ ნაწარმოებზე მომუშავე მწერალს მართებდა უფრო ღრმად შეესწავლა ეპოქის საერთო სულისკვეთება, მოენახა სასიცოცხლო ძარღვი ხალხის სულიერი მოძრაობისა. დავით ერისთავისადმი მინაწერ წერილში ილია ამბობდა: „ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერი არსად ჩანს. მე კი ისეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეებისა და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არ ჩანს. ეწუხვარ და ვდრტვინავ და განკითხვა არსად არის"[1]. სწორედ ეს ხალხი, — ისტორიის შემოქმედი ძალა უნდა აესახა თეატრს.

ილიასათვის ადვილი როდი იყო თეატრის დიდი ზნეობრივი ხელმძღვანელის როლის შესრულება. მისი რჩევა-დარიგებანი, მისი კრიტიკული გამოსვლები ყოველთვის აღტაცებას როდი იწვევდა თეატრის მუშაკებს შორის. იყო გულისტკივილიც, განაწყენებაც, წინააღმდეგობანიც. ამის შესახებ თავად წერდა ხოლმე ილია. „ვერაფერი

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება"; 1955. გვ. 133.

ხელობაა თეატრის რეცენზენტობა. ბევრი ავი და კარგია ეგრეთწოდებულ სასცენო ხელოვნების მიმავლობაში და პატიოსნება და სინდისი ავალებს რეცენზენტსა ერთიც შენიშნოს და მეორეცა გულწრფელად, მოუთმენლად, დაუმალავად". თუ მსახიობი შეაქე—ხომ კარგი, მაგრამ თუ ცუდი სთქვი? თუ გააკრიტიკე?—აღარ დაგინდობს. „ამათ წარა-მარა ლაპარაკს, სულმოკლედ ჩხრეკას რეცენზენტის სინდისისას — როგორღა გაუძღვეს ჟაცი დღე-მუდამ?" — კითხულობს ილია და ჩვენ გვესმის მისი, თუ რაოდენ ძნელი უნდა ყოფილიყო სხვების მდგომარეობა, როცა თვით ილიაც კი შეუფიქრიანებიათ მსახიობთა პირველულობას!

მაგრამ ამგვარ სირთულეს ილია როდი ჩამოუშორებია თეატრს. თეატრთან მეგობრობა სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია მას.

დიდია ილია ჭავჭავაძის თეატრალური ნააზრევის კიდე-განი. იგი მოიცავს მრავალ თემასა და პრობლემას. მისი მადლიანი კალამი შეეხო ქართული თეატრის საკვანძო საკითხებს. იგი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, მისთვის ჩვეული სიღრმითა და პრინციპულობით განიხილავდა ქართული თეატრის განვითარების ძირითად პრობლემებს.

მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იყო უცხოური პიესების გადმოქართულების პრაქტიკა. ამ საკითხს დიდ ყურადღებას უთმობდა აკაკი წერეთელიც და არც ეს არის შემთხვევითი.

პიესების გადმოკეთებისას დაშვებულ შეცდომებსა და ნაკლოვანებებს შეუნელებელი ბრძოლა გამოუცხადა ილია ჭავჭავაძემ. საჭირო გახდა საზოგადოებრივი აზრის დარაზმვა, რათა თეატრი „მშვენიერი ელენეების" სამარცხვინო, სასალახანო ასპარეზად" არ გადაქცეულიყო. პირდაპირ ულმობელი კრიტიკით შეხვდა ილია „გევო, მინას და კამპანიას" გადმოქართულებას. პიესა წარმოადგინეს 1879 წლის 21 მარტს ნ. ავალიშვილის სცენისმოყვარეთა წრეში. „თვითონ კომედიაზე ბევრს ვეჩიფერს ვიტყვით, შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ თხზულებას სამი ნაკლოვანება აქვს, თორემ სხვაფრივ კი არა უქნირს რა: ერთი ისა, რომ დამწერმა რათ დაწერა, მეორე ისა, რომ თუ დამწერმა დაწერა, გადამკეთებელმა რათ გადააკეთა. და მესამე ისა, რო თუ ორივე შესცდნენ, თეატრში მაინც რათ წარმოადგინეს"[1].

არც „მშვენიერი ელენე", არც „გევო, მინას და კამპანია" მხოლოდ ცუდი გადმოქართულების გამო არ გამხდარა მხილების საგანი.

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული „ხელოვნება", 1955, გვ. 59.

ილიას ესთეტიკური იდეალები ვერ ეგუებოდა იმას, რაც ცხოვრების მიერ არ იყო შთაგონებული, რაც არ ეთანხმებოდა მის მხატვრულ პრინციპებს. თეატრის ვალი იყო კვალში ჩასდგომოდა განახლებულ ცხოვრებას და მხატვრული სიმართლით აესახა იგი.

ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური ძვრები თეატრისაგან მოითხოვდა რეპერტუარის გადახალისებას, პიესების შერჩევას თანამედროვეობის მოთხოვნილებათა მიხედვით. ამ პრინციპით უნდა მომხდარიყო ორიგინალური, თარგმნილი და გადმოკეთებული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების შეტანაც რეპერტუარში. ილია ამის შესახებ წერდა: „რაკი კაცი იცლის სხვა ენიდან თხზულების გადმოღებისა და გადმოკეთებისათვის, რაკი ამაზედ მიიზიდა მისი ხალისი და რაკი ამისათვის შრომა და ჯაფა იტვირთა, რატომ იმისთანა თარგმნელს თუ გადმოსაკეთებელს არ ჰკიდებს ხელს, რომელიც სულის მარგებელიც იყოს და ხორცისაც“[1].

წამოჭრილი საკითხი დღესაც აქტუალურად ჟღერს. უცხოური პიესების შერჩევას, მართლაც, დიდი დაკვირვება უნდა. შესაძლებელია, ესა თუ ის ნაწარმოები თავისთავად კარგი რამ იყოს, მაგრამ სრულიად შეუფერებელი თანამედროვეთათვის. ამ მხრივ ხშირად სცოდავენ ჩვენი თეატრებიც.

ილია ჭავჭავაძემ დრამის თეორიის მთელი რიგი მნიშვნელოვანი საკითხები ჩამოაყალიბა წერილში „ახალი დრამების გამო“. აქ მან ერთგვარად შეაჯამა სხვადასხვა თეატრალურ წერილებში გამოთქმული აზრები. აქ ილია კვლავ განმარტავს თავის პოზიციას მთელ რიგ საკითხებზე (ისტორიული პიესა, დრამის ცნების საკითხი, ჟანრი და სხვა). ამის შემდეგ იძლევა ა. ცაგარლის „ქართვლის დედის“ ვრცელ ანალიზს.

ილიამ იცოდა ქართველი დრამატურგის წახალისება (სადაც კი ამის საშუალება მიეცემოდა), მაგრამ ამასთან ერთად იგი მკაცრი მომთხოვნიც იყო.

ი. ჭავჭავაძეს, ისევე, როგორც ბელინსკის, მწერლობის ყველაზე რთულ დარგად დრამატურგია მიაჩნდა „ჩვენში ეს საქმე მეტად ადვილად არის მიჩნეულიო“. თხზულების დიალოგებითა და მონოლოგებით დაწერა, „სცენებად და მოქმედებად“ დაყოფა, „შიგ ორიოდე ალაგას ქალისა და კაცის“ სიყვდილი — დრამას როდი ქმნის. „გარეგანი სახე დრამისა ვერასოდეს ვერ დაჰფარავს შინაგანის ცარიელობას, ფუქსავატობას, არარაობას“. იგი „სულისა და გულის უდიდეს ძვრაზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული და ეს უდი-

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 88.

დესი ძვრა სულისა და გულისა ერთად ერთი საგანია დრამისა, ერთად ერთი ბუნებაა მისი"[1].

ამ თვალსაზრისით იხილავს ილია ა. ცაგარლის „ქართველის დედას". პიესის გმირებს დაკარგული აქვთ ინდივიდუალური ნიშნები; მათში არ ჩანს ეპოქის სული, არ ჩანს კონკრეტული ისტორიული პირობების თავისებურებანი. „აქ ისტორიული მარტო ის არის, რომ ავტორი ყველგან ამბობს: „საქართველოს წარმოდგომია მტერი" და მუსრს ავლებსო. პიესის მთავარი მოქმედი გმირი დედაა, არსებითად, მასზეა დამოკიდებული ნაწარმოების ბედიც. დედას ხუთი შვილი ჰყავს და ხუთივეს სამშობლოსათვის წირავს. თავისთავად ამაში არაფერია მოულოდნელი. ქართველ დედებს უფრო საგმირო საქმეებიც ჩაუდენიათ. ავტორი ვალდებული იყო, ქართველი ქალის ეს პატრიოტიზმი დრამის მოქმედებაში გამოეხატა. ეჩვენებინა მისი გრძნობების სიწრფელე, სიმართლე. მას სრულიადაც არ აწუხებს შვილებთან განშორებაზე ფიქრი, იგი არ ღელავს, არ განიცდის, ერთი სიტყვით, გაქვავებია ქალს გული და დედა-შვილური სიყვარულიც თან შეუწირავს. რაკი მის გულში არავითარი ადგილი არ უჭირავს „დედაშვილურ გრძნობას აგრე მოსალოდნელს, აგრე სასურველსა და საპატიოს", ამიტომაც მის მიერ მამულისათვის შვილთა „განწირვას არაფერი ფასი არა აქვს", — შენიშნავს ილია და შემდეგ განაგრძობს: „განწირვა მაშინ არის დიდსულოვნების საქმე, როცა გამწირველი თვითონ დიდს რასმე ჰკარგავს. როცა ვხედავთ, რომ ამ განწირვამ გულში ერთი უმთავრესი ძარღვი ჩასწყვიტა გამწირველისა, ერთი დიდი რამ დააკლო, ძნელად გასაწირი, ძნელად გასამეტებელი, ძნელად დასათმობი ადამიანისაგან. ამ შემთხვევაში გულთა ჭიდილი დედისა უნდა გამართულიყო დედაშვილურ და მამულისშვილურ სიყვარულის გამო, რომელნიც ამ დრამაში ერთმანეთს შეხვდნენ ისე, რომ ან ერთი უნდა გაიწიროს, ამ მეორე"[2].

ორ კანონიერსა და ძლიერ გრძნობას შორის ჭიდილი უნდა გამხდარიყო დრამის საფუძველი. ეს ასე არ მოხდა და პიესაც ყალბი გამოვიდა.

ილიას წერილში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია მსჯელობა პიესის სპეციფიკის შესახებ. ცნობილია, რომ დრამატურგიულ ნაწარმოებში ტენდენცია თავისთავად უნდა გამომდინარეობდეს მოქმედებიდან და მდგომარეობიდან ავტორის საგანგებო ჩარევის

---

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955, გვ. 121.

[2] იქვე.

გარეშე. ადამიანის სულიერი ზრახვა და გულის წადილი სწორედ თავისთავად, ბუნებრივ მოქმედებაში უნდა გამოვლინდეს. პიესა კვდება, როცა „თვითონ ავტორები მოქმედი პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ როცა ამეებს ჩვენ თვითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თვითონ ვგრძნობდეთ — საქმითა და არა ავტორების სიტყვებითა“[1]; „ქართველის დედაში“ კი მოქმედი პირები შუბლზე მიკრული ბილეთებით გამოდიან — აი, ეს ამისთანა კაცია, ეს ამისთანაო. ამ „მოხეტიალე სენტენციების“ (ბელინსკი) ქცევა „ბაქიობას უფრო ჰგავს, ვიდრე ხასიათების გახსნას და „გამოშლას“ (ილია). დრამატურგია კი სწორედ ხასიათების მოქმედებაში გახსნის პრინციპს ემყარება. აქ კონფლიქტია მამოძრავებელი ძალა. კონფლიქტშივე ხდება ხასიათების ზრდა და განვითარება, მათი საბოლოო ჩამოყალიბება. ა. ცაგარელის პიესაში კი არსებითად არავითარი კონფლიქტი არ არის, არ არის სერიოზული წინააღმდეგობაც. ამის გამო ავტორი იძულებული გახდა ხასიათები „ჩამოეყალიბებინა“ გარედან მიტმასნებული სიტყვიერი მასალით, მაგრამ ეს არ მოხდა (შეუძლებელიც იყო). პიესაში სიტყვა მკვდარია, თუ იგი სახის ბუნებიდან არ იბადება, თუ მკაფიოდ განსაზღვრული არ არის მისი ადგილი პიესაში, თუ არ მოქმედებს.

ი. ჭავჭავაძემ გააკრიტიკა „ქართველის დედის“ სახეების სტატიურობა და ერთხაზობრიობა. მას ადამიანის ბუნებისათვის უცხო მოვლენად მიაჩნია გმირების დაყოფა „აბსოლუტურად დადებით“ და „აბსოლუტურად უარყოფით“ სახეებად. „ქვეყანაზედ არ არის იმისთანა ერი, რომ მიწყუდი ქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი, აკი და კარგი ყველგან არის და ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაირბენს მწერლობაში“[2]. „ქართველის დედაში“ ქართველები შემკულნი არიან ყოველი სიკეთით და სილამაზით, ხოლო მოწინააღმდეგენი სისაძაგლით. აქაო და „ჩვენ კარგნი ვართ, ისინი კი მხეცები და აფთრები არიანო. ეს გრძნობის ჭეშმარიტ გზაზე დაყენება კი არ არის, გრძნობის წაწყმედაა, გაყალბებაა“.

მაშ როგორ მოიქცეს ავტორი, როგორ აღძრას მტრისადმი სიძულვილი? ილიას პასუხი ნათელია: რეალიზმის პრინციპი, უპირველესად, ცხოვრების სიმართლით ასახვას გულისხმობს და მწერალიც ვალდებულია მიუდგომლად გამოხატოს ადამიანი და მოვლენა. ცხადია, ეს არ ნიშნავს ობიექტივისტურ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, არც შეგნებული ტენდენციურობის უარყოფას.

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955. გვ. 124.

[2] იქვე, გვ. 123.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ილია თუ, ერთი მხრივ, დადებითად აფასებს პიესების გადმოქართულების პრაქტიკას, მეორეს მხრივ, დაუნდობლად ამხელს დაშვებულ შეცდომებს, არავის აძლევდა საშუალებას, თუნდაც ოდნავ გაეყალბებინა ეროვნული გრძნობა, დაემახინჯებინა ისტორიული სინამდვილე, მრუდე სარკეში წარმოესახა ცხოვრება.

(XIX საუკუნეში საქართველოში განსაკუთრებით მწვავედ იდგა ენის საკითხი.) ცარიზმმა და მისმა დამქაშებმა იერიში მიიტანეს ქართულ ენაზე. მათ იცოდნენ, რომ ერის დაცემა და გადაგვარება ენის წახდენით იწყება. ენა იყო საქართველოს ერთიანობის დედაბოძი, ენამ გადაარჩინა იგი. იანოვსკების, ეოსტორგოვსკების, კატკოვებისა და მათი მიმდევრების შავრაზმული პოლიტიკა ქართველი ერის გარუსებისაკენ იყო მიმართული. ისინი ყოველმხრივ ამცირებდნენ ქართულ ენას, სდევნიღნენ მას, ავიწროებდნენ, კრძალავდნენ. ამგვარ შოვინისტებს გამანადგურებელი პასუხი გასცა ვ. ი. ლენინმა. იგი წერდა: მათი „საბუთები“ მოკლეა, „ყველა სხვა ტომებს აუცილებელია სასტიკად მოვეპყრათ და საშუალება არ მივცეთ „თავს გაუვიდეთ“. რუსეთი განუყოფელი უნდა იყოს და ყველა ხალხი ველიკორუს ხალხს უნდა ემორჩილებოდეს, რადგან ველიკორუსები რუსეთის მიწა-წყლის მშენებელნი და შემკრებნიც იყვნენ. ამიტომ მმართველი კლასის ენა სავალდებულო სახელმწიფო ენა უნდა იყოსო. ბატონ პურიშკევიჩებს იმის საწინააღმდეგოც არაფერი ექნებოდათ, რომ სრულებითაც აეკრძალათ „ძაღლური კილოები“, რომლებზედაც რუსეთის 60%-მდე არაველიკორუსული მოსახლეობა ლაპარაკობს“[1].

ამ რეაქციონერებს ლენინი უპირისპირებს რუსეთის მოწინავე ადამიანებს; „ჩვენ ვამაყობთ იმით, რომ ეს ძალადობანი წინააღმდეგობას იწვევდნენ ჩვენი წრიდან, ველიკორუსების წრიდან, რომ ამ წრემ წამოაყენა რადიშჩევი, დეკაბრისტები, 70-იანი წლების რევოლუციონერ-რაზნოჩინცები, რომ ველიკორუსმა მუშათა კლასმა შეჰქმნა 1905 წელს მასების მძლავრი რევოლუციური პარტია“[2].

(მაშინ, როცა ქართულ ენას საფრთხე ემუქრებოდა, ცხადია, ათკეცად დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა თეატრს). „ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებსო“, — ამბობდა ილია. თეატრში ქართული ენა გახდა რეალური ძალა ქართული კულტურის დასაცავად, ეროვნული მეობის შესანარჩუნებლად.

---

[1] ვ. ი. ლენინი, ლიტერატურის შესახებ, სახელგამი, თბ., 1945, გვ. 19.

[2] იქვე, გვ. 15.

„ამისთანა სავალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამჭკნარის ყვავილისათვის"[1].

(თეატრში ქართული ენის სიწმინდის დაცვა დამოკიდებული იყო დრამატურგებზე, მსახიობებზე. ისინი ვალდებულნი იყვნენ ებრძოლნათ ერთიანი სალიტერატურო ენის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის,) განედევნათ რუსიციზმები, განედევნათ ქუჩური, ბაზარხანული კილოკავები, ხალხში დაენერგათ „საამური ქართული სიტყვის მიხრა-მოხრა", ცოცხალი დარბაისლური ენა. ზოგიერთი მსახიობი კი ივიწყებდა ქართული ენის ამ ისტორიულ მნიშვნელობას და კარგად დაწერილ პიესებსაც აფუჭებდა. სცენიდან ისმოდა აუდიტორიისათვის უცნაური „აქანეი", მაქანეი", „ბიჭი ეცემე", „ფაიტონი დამიძახე" და სხვანი.

ხშირად სცოდავდნენ დრამატურგები, გადმომკეთებლები და მთარგმნელებიც. „გადმოთარგმნიან ბაზრულის ენით მთელ შინაარსსო", — წერდა აკაკი. იგი იმდენად აღაშფოთა ამ მდგომარეობამ, რომ იძულებული გახდა ეთქვა: „უცხო ენებიდან თავხედურად მთელი სიმკაცრით გადმოჰაგლაგებული კომედიები და თავხედურადვე შედგენილი ვითომ ისტორიული დრამები, რამდენიც მხოლოდ შეურაცხჰყოფენ ჩვენს ისტორიას და ცილსა სწამებენ წარსულ ცხოვრებას, გულს უწუხებენ ყურისმგდებელს! — ბაბილონურად არეულის ენით გადმოგვძახიან სცენიდან: თათრულ-სომხურით, სკვითურ-ბრითურით შეზავებულ ჩიქორთულს ქართულს ეძახიან"[2].

გულახდილად უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართული ენის სიწმინდის საკითხი არც დღეს არის სავსებით მოგვარებული ჩვენს თეატრში. სცენიდან იშვიათად ისმის დარბაისლური ქართული ენა, ნამდვილი ქართული მეტყველება, დიქცია.

გვაგონდება დიდი ილიას უკვდავი სიტყვები. „ჩვენი ეგრეთწოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოდ თაკილობს დედა-ენით ლაპარაკსა... გვაეიწყდება ყოველივე, რაც ენის შეუნებას შეადგენს, რადგანაც ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ მოძრაობს, ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ თბებაა"[3].

ი. ჭავჭავაძე დიდი პატრიოტი და ამავე დროს, დიდი ინტერნაციონალისტი იყო. მისი თეატრალური ნააზრევის მასშტაბები სცილდება ქართული თეატრის სფეროს. იგი ეხება საერთოდ თეატრალურ პრობლემებს, რომელიც შეიძლება ერთნაირად აღელვებდეს ყველა ქვეყნის თეატრს

1 ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955, გვ. 56.

2 გაზ. „ივერია", 1886, № 30.

3 ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955, გვ. 56.

ამასთანავე, ილია მოითხოვდა, ჩვენი თეატრი ყოფილიყო ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის იდეების დამცველი. თავად იძლეოდა ამის მაგალითსაც. მან არაერთი სტატია და გულთბილი სტრიქონები უძღვნა მოძმე ხალხთა ნაწარმოებებს.

ილია სპეციალური წერილით გამოეხმაურა ნ. გოგოლის „რევიზორის“ დადგმიდან 50 წლისთავს. ეს დღე ფართოდ აღნიშნა ქართულმა თეატრმა. ილიამ მოუწონა თეატრს ამგვარი ზეიმი.

საღამოზე ლექსი წარმოუთქვამს აკაკი წერეთელს. პატივისცემა, რომელიც ქართულმა თეატრმა გოგოლის მიმართ გამოიჩინა, შემთხვევითი არ იყო. თეატრის მესვეურებმა იცოდნენ, რომ გოგოლის შემოქმედება საყოველთაო სიყვარულსა და დაფასებას იმსახურებს. ამ პიესის დამწერი „აწ განსვენებული გოგოლი — აღნიშნავს ილია — ყოველის რუსისათვის დიდად სასიქადულო და თავმოსაწონებელი კაცია. თითქმის მთელმა რუსეთმა ეს დღე საქვეყნოდ იდღესასწაულა და თავის სახელოვანის კაცის სახელს თავისი გულითადი და სამართლიანი პატივისცემა გამოუცხადა“.

ილიას მზარდი ინტერესი რუსული დრამატურგიისადმი შემთხვევითი არ იყო. მას საფუძვლად ედო რეალისტური, პროგრესული ხელოვნებისათვის ბრძოლის ის საერთო იდეა, რომელიც ერთნაირად იტაცებდა ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვს, ილიასა და აკაკის. რაზნოჩინელებს რუსეთში და თერგდალეულებს საქართველოში კარგად ესმოდათ, რომ ჰუმანიზმისა და დემოკრატიზმის იდეების გავრცელებაში უდიდეს როლს თამაშობდა თეატრი საერთოდ და, კერძოდ დრამატურგია. რუსული დრამატურგია ქართველ მაყურებელში იწვევდა ახალ პროგრესულ აზრებს, ამდიდრებდა მის სულს, მის რეპერტუარს.

(ილიამ ქართულ თეატრს შეუქმნა მებრძოლი ხელოვნების ტრადიცია. ხალხს დაუახლოვა მისი სცენა და სასცენო ხელოვნების იდეები)

ხალხურობის ნათელი სულით გამსჭვალა იგი!

ილია თავგამოდებით იცავდა მუდმივი დასის შექმნის იდეას და აკი აღასრულა კიდეც. იგი იყო 1881 წლის ახლად დაარსებული დრამატული საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე.

(ასე რომ, ილია ჭავჭავაძე მარტო თეატრალური წერილებით როდი იყო თეატრთან დაკავშირებული. იგი წერდა პიესებს, ეწეოდა პრაქტიკულ თეატრალურ მოღვაწეობას.) შეიძლება მრავალი საილუსტრაციო ფაქტის დასახელება. გავიხსენებთ მხოლოდ ორ შემთხვევას.

1879 წელს დაარსდა ცალკე კომიტეტი და საჭირო გახდა საჯარო

კრების მოწვევა. ქართული მწერლობისა და თეატრის მოღვაწეებს დაეგზავნათ ბარათები ილია ჭავჭავაძის ხელმოწერით. ზოგ მწერალს არ სწამდა იმხანად თეატრის განახლების შესაძლებლობა (მაგ. გრ. ორბელიანს), მაგრამ ილია ჭავჭავაძეს ვერ შეაცვლევინეს აზრი. იგი მტკიცედ იდგა თავის პოზიციაზე და ბოლომდე მიიყვანა დაწყებული საქმე.

აკაკი წერეთელი სტატიაში „გახსენება თეატრის შესახებ“ ასეთ ფაქტს იგონებს:

„ერთხელ მოვიდა ჩემთან ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებაც ჩამოვარდა ჩვენს შორის შემდეგი საუბარი:

— კაცო, ე თეატრი რომ აღარ გვაქვს, რას იტყვი შენ? დამეკითხა მოწყენით — ძლივს-ძლივობით, როგორც იქნა საზოგადოება მივაჩვიეთ თეატრს და ეხლა კი ისევ უნდა გადავავიწყოთ...

— ეგ მეც მაღონებს, ცოტა არ იყოს — ვუპასუხე მე.

— ბევრი ვეცადე, მაგრამ არა გამოვიდა რა, ახლა აღარ შეიძლება — დაგვიანებულია, სხვას მივეცით ეგ დღეც.

— ტყვილა კი არ არის ნათქვამი: „საზიარო ყანა თხამ შეუამაო?“ ბევრი მეთაური რომ ყავდა, ერთმანეთის ჯიბრით გააფუჭეს საქმე.

ერთმანეთის ჯიბრით თუ დაიმედებით, არ ვიცი, მაგრამ ე თეატრი კი დავკარგეთ და!..

— ვითომ აღარ უშველება რა?

— ეშველება, თუ შენ მოინდომებ.

— მე?!

— ჰო, შენ! ქუთაისში როგორ მოახერხეთ? ახლაც დროებით სცენა გავმართოთ სადმე და შენ ითავე...

— ეგ მოუხერხებელია სანამ ბევრი მეთაურები იქნებიან... კომიტეტი და ქველმოქმედებაზე შემდგარი საქმე, თეატრიც ვერ იხეირებს.

საჭიროა ერთმა ვინმემ აიღოს ანტრეპრიზა, შემოიღოს დისციპლინა, რომ არტისტები თავაღებული არ იყონ და ნელ-ნელა გამობრუნდება საქმე.

— მაშინ ხომ არტისტებს გადაწყვეტილი ჯამაგირი უნდა დაენიშნოთ?

— რასაკვირველია...

— ჰოდა, ვინ გაბედავს იკისროს?

— მე ვიკისრებდი, რომ შეძლებული ვიყო.

— იკისრებდი... მაშ, დიდ ჯამაგირს ნუ დაუნიშნავ და თუ შემოსავალი ვერ დაჰფარავს ჯამაგირს, მაშინ მე ვიღებ ჩემ თავზე, რომ

ჯამაგირის მხრით არტისტები უზრუნველი იყონ... შენ კი დაიწყე დათუ საჭირო იქნება, მე მოვაგროვებ ხოლმე ფულებსო"[1].

აი, ასე ფიქრობდნენ და ზრუნავდნენ ქართული თეატრისათვის სახელოვანი მწერლები.

ილია ჭავჭავაძე დიდი თეატრალური მოღვაწე იყო. მისი სახელი ათქეცად ზრდიდა და ამაღლებდა ქართული თეატრის ავტორიტეტს. იგი წინ უძღოდა ყოველ ეროვნულ საქმეს და ქართული თეატრიც მისი თავკაცობით წარმატებით ემსახურებოდა თავის საყვარელ ხალხს.

---

[1] ა კ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", თბ., 1955, გვ. 14

აკაკი წერეთელი

ქართული თეატრის ისტორია ბედნიერია იმით, რომ მის ფურცლებს ილიასა და აკაკის სახელები ამშვენებენ.

აკაკი წერეთლის შრაკალსხრიტი მოღვაწეობიდან გამორჩეული ადგილი უჭირავს თეატრს. ის იყო თეატრის ორგანიზატორი, რეჟისორი, რეცენზენტი, დრამატურგი, თითქმის არ არსებობს თეატრის არც ერთი საკითხი, მასში თავისებური წელილი რომ არ შეეტანოს აკაკის.

ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, როგორც თავიანთი ქვეყნის დიდი პატრიოტები, უეჭველნაირად ცდილობდნენ მყარ ეროვნულ ნიადაგზე დაეფუძნებინათ სხვადასხვა კულტურული დაწესებულებანი. მათ შორის ისინი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ თეატრს, რომელსაც განეზომლად დიდ ფუნქციას ანიჭებდნენ ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების საქმეში. მათ მნიშვნელოვნად ამაღლეს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქცია, აქტიური როლი დააკისრეს მას საჭირბოროტო საკითხების გადაწყვეტაში.

ა. წერეთლის აზრით, „სცენა... სარკე უნდა იყოს ცხოვრების ავკარგიანობის ეტყუევრად, მაჩვენებელი და იმავე დროს ხალხის გამწოთვნელი უმაღლესი სკოლაც“.

დიდია ხალხზე თეატრის ზემოქმედების ძალა. ამიტომ მისთვის მთავარ საქმეს უნდა წარმოადგენდეს ფიქრი ხალხის თვითშეგნებაზე, ზრუნვა მის ზნეობრივ ამაღლებაზე, პატრიოტული გრძნობების განვითარებაზე, ესთეტიკურ აღზრდაზე. თეატრმა ხელა იბრძოლოს ერთიანი ეროვნული ენის დამკვიდრებისათვის, მისი სიწმინდის დაცვისათვის.

ქართულ თეატრს ერის წინაშე წარმატებით რომ შეესრულებინა თავისი ისტორიული მისია, საჭირო იყო ნაციონალური დრამატურგია. ფაქტია, რომ ნაციონალური თეატრის შექმნა წარმოუდგენელია ისე, თუ არ შეიქმნა ნაციონალური დრამატურგია.

XIX საუკუნის მოწინავე მწერლებმა პირადი მაგალითით გვიჩვენეს, თუ როგორი გულმოდგინებით, როგორი სიყვარულით უნდა

ემსახურებოდე თანამედროვეობას. მათ მძაფრად განიცადეს ერის ტკივილი და სიხარული, მხარში ამოუდგნენ ხალხს, როგორც კარგი მამულიშვილები და სამშობლოსათვის სიცოცხლეც არ დაიშურეს.

თერგდალეულთა მთელმა თაობამ განსხვავებული ამოცანა დაუსახა თეატრს. უაღრესად ფართო მასშტაბში იქნა გააზრებული ქართული თეატრის განვითარება. იმათ შორის, ვინც ესოდენ აამაღლა თეატრის დანიშნულება, გამორჩეული ადგილი უჭირავს ა. წერეთელს.

აკაკი წერეთელი ი. ჭავჭავაძესთან ერთად მხარში ედგა ქართულ თეატრს, მათი ერთობლივი თეატრალური მოღვაწეობის აზრი იმაშიც იყო, რომ ერთიანი ძალით გამოეხატათ ქართული მწერლობის აქტიური პოზიცია ეროვნული თეატრისა და დრამატურგიის ჩამოყალიბებად. რასაკვირველია, ეროვნული დრამატურგიის ბედ-იღბლის საკითხი რეპერტუარში ქართული პიესების სტატისტკური თანაფარდობის საკითხი როდია. პირველ რიგში, უნდა განისაზღვროს, რამდენად თანადროულია ესა თუ ის პიესა, რას მოუტანს იგი ღღეს მაყურებელს, რამდენად სწორად გამოხატავს თანამედროვეობისათვის საჭირბოროტო პრობლემებს. ა. წერეთელი ხშირად საყვედურობდა თეატრსაც და პრესასაც, რომ ისინი "გაბედულად არ უპერ-ძნენ მხარს ახალ პიესებს, სწორედ ამ გარემოებას "უნდა მიეაწეროთ ისიც, სხვათაშორის, — წერდა აკაკი, — რომ არტისტები ახალ პიესებს, ახალ-ახალ როლებს გაურბიან და ძველებს ეტანებიან, იმ ძველ პიესებს, რომლის გზაც დიდი ხანია გატკეცილია და ზედ კავლაც ადვილია, თუ საპყარი არ არის კაცი". აკაკი წერეთელი კონკრეტულ ფაქტსაც ასახელებს. მისი აზრით, ამგვარი ბედი სწვევია გ. წერეთლის პიესას „ოჯახის ასულს". თურმე, ნუ იტყვით, პიესა იმის გამო დაუწუნებიათ, რომ მასში მოძრაობა არ არისო და პიესაში ჩაუმატებიათ უსიტყვო როლები, მათი შემსრულებლები „მოძრაობის გასაძლიერებლად" სცენაზე გარბოდნენ და გამორბოდნენ თურმე.

აკაკი პირუთვნელი კრიტიკოსი იყო ყველას მიმართ, ვისაც არ უნდა შეხებოდა მისი კალამი. მაგრამ კრიტიკა ხელს როდი უშლიდა, მეგობრული ურთიერთობა ჰქონოდა ავტორთან. აი, თუნდაც, აკაკისა და კოტე მესხის ურთიერთობა. კ. მესხი, როცა პარიზში იყო, იქიდან წერილებს სწერდა აკაკის. უზიარებდა თავის ფიქრებს, გეგმებს, შთაბეჭდილებებს. „ჩამოვიტან ერთად რამდენიმე პიესას, გადათარგმნილს და მაშინდ შენის რჩევით გადაეკეთებ". „მადლობელი ვარ შენი, რომ მონაწილეობა მიიღე ჩემს სასარგებლო წარმოდგენაში" და სხვა ამგვარი წრფელი სტრიქონები ნათლად გამოხატავენ, თუ როგორი გულთბილი იყო მათი ურთიერთობა. მიუხედავად ამ მეგობ-

რობისა, ა. წერეთელმა გამანადგურებელი წერილი დასწერა კ. მესხის პიესაზე „ბაგრატ მეოთხე“, აკაკი წერდა, რომ ეს პიესა „გვაგონებს ჩვენი ერთი რესი მწერლის ბ. პოლონსკის უხეირო დრამას, რომელსაც „დარეჯანი“ ჰქვიანო. ქართველ ავტორს ეს დარეჯანი გაუბაგრატებია, კაბა გაუხდევინებია, წვერ-ულვაში გამოუბამს და გაუძღვენია მკითხველისთვის“ და შემდეგ დაასკვნის — „ამის წამკითხველს ანუ მნახველს ეგონება, რომ ჩვენს წარსულს ცხოვრებაში, გარდა სარგებლობისა, არა ყოფილა რა, მაღლობა ღმერთს, რომ ეს ცილისწამებითი პიესა ისე უხეიროდ არის დაწერილი, რომ შთაბეჭდილებას ვერავისზე მოახდენს“. სატირული სიმძაფრით დაწერილ ამ წერილს განაწყენებულს პოზით როდი შეხვდა კ. მესხი. ისტორიაში დარჩა სხვა ანალოგური შემთხვევაც. მაგალითად, როცა ა. წერეთლის „კინტო“ დაიდგა, რ. ერისთავი კრიტიკული წერილით გამოეხმაურა მას. კრიტიკა იყო უკომპრომისო. აკ. წერეთელმა ამის პასუხად თეატრებს წერილით მიმართა, პიესა სუსტია და გთხოვთ ნუ დადგამთო ასე. მიღალწოქალაქეობრივ, დიდ საზოგადოებრივ პრინციპზე იყო დაფუძნებული მათ შეგობრობა. როდესაც აკაკი წერეთლის თეატრალურ წერილებს ეცნობით, გრძნობთ, რომ გასაოცრად ახლოს დგას მათი მიზანი და პრობლემატიკა ილიას თეატრალურ შეხედულებებთან. ისინი ერთი ეპოქის მოღვაწეები არიან, ერთნაირია მათი საფიქრალი და საზრუნავიც.

აკაკი წერეთლის თეატრალურ ნააზრევში ერთ-ერთი საპატიო ადგილი უჭირავს დრამისმკეთებლობისა და პიესების თარგმნის საკითხს. განსაკუთრებით პრაქტიკას, რომელიც ასე მოდური იყო მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში. როგორც ილია, ასევე აკაკი, ერთმანეთისაგან გამოყოფდა იმას, რაც კარგი იყო ამ ტენდენციაში, იმისგან, რასაც ზიანი მოჰქონდა ეროვნული თეატრისა და დრამატურგიისათვის. მათ პიესის გადმოქართულება ძალზე რთულ საქმედ მიაჩნდათ: „გადმომკეთებელს უფრო მეტი საგზალი... უფრო მეტი ღონე... უფრო მეტი ცოდნა... და უფრო მეტი ნიჭი სჭირდებოდა“, ვიდრე მთარგმნელს. იგი, არსებითად დამოუკიდებელი შემოქმედია, რომელსაც „საგნად აქვს იგი ხატი კი არა, რომელიც მზად გამოსახულია პიესაში“ არამედ ახალი, და ეს ისე უნდა შექმნას, რომ „ჩვენი ცხოვრების ხატად გვეჩვენოს“.

გადმომკეთებელს შეუძლია პიესიდან აიღოს აზრი, თემა, შეიძლება ზოგადი სიუჟეტური მონახაზიც, მაგრამ მან ნაწარმოებს სხვა სული უნდა შთაბეროს, გმირები სხვა გრძნობით უნდა აამუტყვეულოს, სხვა ზნე-ჩვეულება და ხასიათი უნდა მისცეს. ამაშია გადმომკეთებლის „თვითმოქმედება“. „საზოგადოდ ამგვარი პიესები, —

წერდა აკაკი, მაშინ არის კარგი და ნაყოფიერი, თუ რომ თავის საკუთარ ნიადაგზე ამოსულა და მშობლიურს მიწაზე გაუდგამს ფესვი, ისე, როგორც ხეს და თუ უცხო მხრიდან არის გადმოტანილი ნერგივით. უნდა შესაფერი შტო აურჩიოთ და მარჯვედ, მოხდენილად დამყნათ, რომ შეეზარდოს, შეეხორცოს, შეეთვისოს"[1]. ნიჭიერად გადმოკეთებულმა პიესამ შესაძლებელია ორიგინალურის ჟღერადობა მიიღოს და ამით ხელი შეუწყოს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებას, ხოლო უნიჭოდ გადმოკეთებულმა შეიძლება ხელისშემშლელი როლი შეასრულოს. ქართული თეატრის ისტორიაში ორივეგვარი შემთხვევა ყოფილა.

ა. წერეთელმა წერილში „სათეატრო შენიშვნა" თითქმის ამოწურავად განიხილა დ. ერისთავის „სამშობლო", ღრმად მოფიქრებული და დასაბუთებული შენიშვნების მიუხედავად, პიესას მაღალი შეფასება მისცა: „ეს პიესა ჩინებულ ადგილს დაიჭერს ჩვენს მწერლობაში", — წერდა ის და ოთხი წლის შემდეგ კვლავ საზგასმით მიუთითებდა, „სამშობლო" მაყურებელს უღვიძებს წრფელ სულიერ ზრახვებსო. ამასთან ერთად, ა. წერეთელი შეეხო პიესის სუსტ მხარეებსაც. წერილის დასაწყისში მან გაარკვია რამდენად სწორად იყო პიესაში ასახული ისტორიული სინამდვილე. პირველ დებულებაში იგი ამბობს: „ისტორიული თხზულება უეჭველად ეშმარიტებაზე უნდა იყოს დამყარებული". ავტორი აქ ისტორიული მოვლენების გადმოცემის სიზუსტეზე მიუთითებს, მაგრამ ეს მაინც საკითხის ერთ მხარედ მიაჩნია. „არის ერთგვარი თხზულებაც, თუმცა არა ნამდვილი ისტორიული... როდესაც... როგორც მოქმედება, ისე მოქმედი პირიც გამოგონილია განზრახვით; მაგრამ ისე ნამდვილად კი, რომ იმ დროს, რა დროსაც ეკუთვნის, ხასიათსა და ვითარებას ნამდვილად გვიხატავს და რაცა ამბავი მოხდებოდა, სწორედ ისე უნდა მომხდარიყო, როგორც ავტორი გვიხატავს, არა სხვაგვარად". აკაკი საკითხის ორივე მხარეს მთლიანობაში იხილავს და ხაზს უსვამს ფანტაზიის განსაკუთრებულ როლს ისტორიული ნაწარმოების შექმნისას. იგი პირდაპირ გვეუბნება: შეიძლება თხზულება იყოს „არა ნამდვილი ისტორიული" (ე. ი. არ იყოს მასში დაცული ფაქტობრივი სიზუსტე, ან გმირებმა არ იყვნენ კონკრეტული, ისტორიული პიროვნებანი), მაგრამ მასში ისე უნდა ამოსახოს ესა თუ ის მოვლენა, რომ იგი სავსებით შეესაბამებოდეს ისტორიულ ჭეშმარიტებას. აკაკის აზრით, „სამშობლოს" ავტორი მოვალე იყო დაეცვა ეს

---

1 ა კ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955, გვ. 84.

პირობები. ნაცვლად ამისა, მთელ რიგ შემთხვევებში დაუშვა ისტორიული სინამდვილის გაყალბება:

1) პიესაში ქართველები ჯაბნებად არიან გამოყვანილნი. ქალაქში ადგილი აღარ არის მათ ჩამოსახრჩობად. ისინი ზედიზედ მარცხდებიან, გულადნი კი არსად ჩანან. ასი რომ ერთზე მოვიდეს და დაგამარცხოს, სამხდალეს როდი ნიშნავსო, მიუთითებს აკაკი: „თუ ოდესმე დაუმარცხებივართ, რიცხვით და არა ვაჟკაცობით"[1]. სანამ იარაღის ტარება „კიდევ შეეძლება ქართველს, ის ტყვედ თავს არავის ჩაუგდებდა", 2) არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ ქართველმა სულიერმა მამებმა დიდი როლი შეასრულეს ერის ცხოვრებაში. პიესაში კი ისინი გამოყვანილი არიან, როგორც უმოქმედონი. რატომ და რისთვის? ამაზე პასუხი უნდა გაეცა ავტორს. ხომ ფაქტია, რომ „ხშირად ისინი მაშინ 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 საილუსტრაციოდ თორნიკე ერისთავის 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". ცხადია, ასეთი ლაფსუსები არ განსაზღვრავენ პიესის შინაარსს, მაგრამ გარკვეულ უარყოფით გავლენას მაინც ახდენენ. 4) ა. წერეთელმა ვრცლად განიხილა ქეთევანის სახე. არის თუ არა ქეთევანი ქართველი ქალის ტიპიური წარმომადგენელი? შეეფერება თუ არა მისი საქციელი ისტორიულ სინამდვილეს? აკაკი კატეგორიულად პასუხობს: „ქეთევანი ისე მოჰგავს ქართველ ქალს, როგორც გველი მტრედსო".

ქართველ ქალს განსაკუთრებული როლი ხვდა ისტორიაში. ცხოვრების მკაცრმა პირობებმა, გამუდმებულმა ომებმა იგი გამოაწრთო და სულიერად აამაღლა. 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.

დ. ერისთავის ქეთევანი „საზოგადო ტიპად არ არის" გამიზნული, მაგრამ რაკი პიესაში ერთადერთი ქალია, მას უთუოდ აქვს ტიპიურობის პრეტენზია. ავტორს სიტყვით მაინც უნდა ეთქვა „რომ ქეთევანი იშვიათი საძაგელი მოვლენაა ჩვენს ქალებში". ცხადია, საქმეს

[1] ა კ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება", 1955, გვ. 87.

ვერც ეს უშველიდა. საკითხი უფრო ღრმაა, რადგან აქ დარღვეულია სახის მთლიანობა.

ქეთევანის არსებაში გაერთიანებულია, ერთი მხრივ, წრფელი სიყვარული და, მეორე მხრივ, სამშობლოს მოღალატე. აქ ერთგვარი ბუნდოვანება და წინააღმდეგობაა სახის მხატვრულ გააზრებაში.

ქეთევანი 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 წმინდა სიყვარული ყოველთვის კანონიერია და უკანონო სიყვარული გამოგონილია — ამბობს აკაკი. „თუ კი ადამიანს იმ გრძნობით უყვარს, როგორსაც რუსთაველი გვიხატავს, ვისდამიც უნდა იყოს, ის სიყვარული კანონიერია". აკაკის აზრით, დ. ერისთავმა მექანიკურად გადმოაკეთა მზა ხასიათი და ამიტომ დაიკარგა მხატვრული სიმართლე: იქ (სარდუს პიესაში) გმირის საქციელს გამართლება ჰქონდა, აქ კი არა.

ასე პირუთვნელად შეაფასა ა. წერეთელმა „სამშობლო". დ. ერისთავმა გაითვალისწინა აკაკის ეს შენიშვნები.

აკაკი წერეთლის თეატრის რეალისტური თეორია განპირობებული იყო თვით ცხოვრების პირობებით. ცხოვრებამ დააყენა ახალი პრობლემები და იგი პასუხს მოითხოვდა თეატრისაგან.

იგი წლების მანძილზე პრაქტიკულად ხელმძღვანელობდა თეატრს და ამით მნიშვნელოვანი ფურცელი შემატა ქართული თეატრის ისტორიას. განსაკუთრებით საგულისხმოა აკაკის სურვილი, გაეფართოებია თეატრის შემოქმედებითი დიაპაზონი, უფრო მასშტაბურად გაეაზრებია რეპერტუარი, ქართული თეატრი გაეხადა სხვადასხვა ერის შვილთა ინტერესების შემაერთებელ ტრიბუნად, საიდანაც გაისმოდა ერთობლივი ხმა ძმობისა და თავისუფლების დასაცავად ესოდენ რთულ ეპოქაში.

ცნობილია, რომ ცარიზმის პირობებში დაჩაგრული ერების კულტურას გასაქანი არ ჰქონდა. სწორედ იმ ვითარებაში მეტად დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა რუს, ქართველ, სომეხ, აზერბაიჯანელ და უკრაინელ ხალხთა სულიერ და კულტურულ თანაზიარობას.

ცნობილია აკაკის მეტად გულისხმიერი და სიყვარულით აღსავსე დამოკიდებულება მეზობელი ქვეყნის ხალხებისადმი, მათი კულტურისა და ისტორიისადმი. ეს მეგობრული დამოკიდებულება არაერთხელ გამოუმჟღავნებია მგოსანს სომხეთის გამოჩენილ დრამატურგ სუნდუკიანცზე აზრის გამოთქმისას, პოეტ ოვანეს თუმანიან-

თან შეხვედრისას და სხვ. 1881 წლის „დროებაში“ იგი ვრცლად ეხება სუნდუკიანცის „ხათაბალას“ წარმოდგენას და დადგმის წარმატების მიზეზად ამ პიესის სიკეთეს მიიჩნევს.

განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა სუნდუკიანცის მეორე პიესა „პეპო“. ეს პიესა ბევრჯერ წარმოადგინეს არა მარტო თბილისსა და ქუთაისში, არამედ პერიფერიების სცენებზედაც. ამის შესახებ აკაკი გვაწვდის ცნობას წერილით „პეპო ხონში“. პოეტი აღტაცებულია, რომ სუნდუკიანცის ეს შესანიშნავი პიესა მეტად კარგად და საინტერესოდ წარმოადგინეს ხონელმა სცენისმოყვარეებმა და „ობოლ მარგალიტსაც“ კი უწოდებს ამ პიესას.

„ობოლი მარგალიტი“, სადაც უნდა იყოს, თავის ღირსებას არ დაჰკარგავს, გინდ მდიდრის ფარჩა-დიბაზე ეკეროს და გინდ ძონძზე“[1].

საქართველოში მეტად პოპულარულ ნაწარმოებად იქცა „პეპო“, ხოლო თვით პეპო — ერთ-ერთ უსაყვარლეს გმირად. პეპოს პროტოტიპი თბილისელი მეთევზე ლოპიანა ყოფილა, მაგრამ აკაკის სწორედ ის ხიბლავს, რომ სუნდუკიანცმა მის მიერ არჩეული პროტოტიპი პირდაპირ კი არ გადმოიტანა ნაწარმოებში, არამედ განაზოგადა, გაამდიდრა და მით ეს სახე სოციალურ მნიშვნელობამდე აიყვანა.

გაბრ. სუნდუკიანცს აკაკიმ სიყვარულით ამღერებული და ძმური თანაგრძნობის გამომხატველი სამი ლექსიც მიუძღვნა. ერთ-ერთ მათგანში ხაზგასმულია სუნდუკიანცის საშვილიშვილო ღვაწლი სომეხი ხალხის წინაშე. და განა მარტო გულთბილი სიტყვები აკაკი შირებდა ამ ორ დიდ მწერალს ერთმანეთთან, ისინი განუყრელი მეგობრები ყოფილან მოხუცებულობის წლებშიც. აკაკის ეს სიმპათია ეკუთვნოდა არა მარტო სუნდუკიანცს, არამედ მთელ სომეხ ხალხს, მის მოწინავე წარმომადგენლებს.

აკაკის მოსწონდა სომეხ ინტელიგენტთა ინიციატივა, რომელნიც ხალხის გათვითცნობიერების მიზნით თბილისსა და ქუთაისში წარმოდგენებს მართავდნენ.

აკაკის ერთ-ერთი პირველი თეატრალური წერილი სწორედ ქუთაისელი სომხების სცენისმოყვარეთა წარმოდგენას ეხება. 1873 წელს მათ აქ ქართულ ენაზე წარმოუდგენიათ „შუშანიკის წამება“, ხოლო სომხურზე „მოხუცებულების ჰკუის სწავლება“. მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა პოეტი-კრიტიკოსი გულდასმით განიხილავს ამ სპექტაკლს გაზეთ „დროებაში“. პოეტს განსაკუთრებით მოსწონებია შუშანიკის როლში სცენისმოყვარე ქალი სათინიკი, ხოლო სომხეთიდან ჩამოსული მოხუცის როლში — ამერიკიანი.

[1] გაზ. „ივერია“, 1901, № 170.

ეს წარმოდგენა პირველი არ ყოფილა. ტერ-დავით იარალიანცს ამაზე ადრეც წარმოუდგენია ქუთაისში სპექტაკლები, რასაც საზოგადოება კარგად გამოხმაურებია.

აკაკის იმიტომაც სიამოვნებდა სომეხ ინტელიგენტთა ინიციატივა ქართულ-სომხური სპექტაკლების გამართვაში, რომ ხედავდა, ქალაქის მოსახლეობის რაც უფრო მეტი ნაწილი ჩაერეოდა ამ კეთილ წამოწყებაში, რაც უფრო მეტი გულშემატკივარი ეყოლებოდა ქართველებისა და სომხების სახით ქართულ სცენას, მით უფრო გაიმარჯვებდა ეს დიდი და სასარგებლო საქმე.

არანაკლები სიმპათიით იყო განწყობილი მგოსანი მეორე მოძმე ხალხის, აზერბაიჯანელების საყვარელი მწერლის, აზერბაიჯანული ლიტერატურის ფუძემდებლის, მირზა ფატალი ახუნდოვის შემოქმედების მიმართ.

„მირზა ფატალის ნაწერებში ისე ნათლად ჩანს აზერბაიჯანელთა ცხოვრება, როგორც სარკეში. მან ერთბაშად მიიქცია ყურადღება, როგორც ნიჭიერმა მწერალმა. და ის სიტყვების ბრახაბრუხი, რომელსაც ჩვენში, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ფასი აქვს, მის ნაწარებში არსად მოსჩანს“.

ა. წერეთლის შეხედულებანი რუსული დრამატურგიის შესახებ, ცალკეული ავტორების შესახებ, განხილული უნდა იქნას რაზნოჩინელების პოზიციის გათვალისწინებით. ცნობილია, რომ საქართველოში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ნ. ვ. გოგოლი. მისი გენიალური კომედია „რევიზორი“ მრავალჯერ დადგმულა ქართულ სცენაზე და კარგი წარმატებაც ჰქონია. ა. წერეთელს არაერთხელ მოუყვანია „რევიზორი“ როგორც ნიმუში რუსული დრამატურგიისა. კომედიაში მას ხიბლავდა უარყოფითი მოვლენების მხილების ძალა და წმინდა რუსული ჰუმორი: თუ ბელინსკისათვის „რევიზორი“ იყო ეროვნული კომედიის ნიმუში, აკაკისათვის იგი მისაბაძ ნაწარმოებს წარმოადგენდა.

1886 წელს გოგოლის იუბილესთან დაკავშირებით წარმოთქმულ სიტყვაში ა. წერეთელმა შესანიშნავად შეაფასა პიესის იდეურ-მხატვრული ღირებულება, მისი ჭეშმარიტად კომედიის თავისებურება აკაკი წერდა, რომ „რევიზორის“ ხმამ შეაკრთო „მჩაგვრელთა კრება“, გამოაღვიძა მიძინებული აზრი.

ა. წერეთელს არაერთხელ გამოუთქვამს კრიტიკისადმი საყვედური. მისი აზრით, არსებობს ერთგვარი ავადმყოფობა, როცა კრიტიკა ერთმანეთისაგან ვერ არჩევს ავს და კარგს, „მესამოცე წლებში ერთმა ჩვენმა ინტელიგენტთაგანმა გაარჩია გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და აი რა დაბეჭდა „დროებაში“: „ეს პიესა თუმცა კარგი

რამ არის, მაგრამ მაინც არც დრამაა და არც კომედიაო!" დრამა რომ ყოფილიყო ხუთმოქმედებიანი უნდა იყოსო და კომედია სამმოქმედებიანი და ეს — კი ოთხ მოქმედებიანიაო"[1]. აქ პოეტი დასცინის გრიბოედოვის გენიალური კომედიის ეიკრიტიკოსებს, რომლებმაც ვერ გაიგეს პიესის ჟანრული რაობა და ყალბი, ცრუკლასიცისტური თვალსაზრისით შეაფასეს იგი. ა. წერეთელი უველგან, სადაც კი რუსულ და საერთოდ მსოფლიო დრამატურგიაზეა ლაპარაკი, გრიბოედოვს პატივისცემითა და სიყვარულით იხსენებს.

„ვაი ჭკუისაგან" ეს არის გენიალური ადამიანის უკეთილშობილესი ქმნილება, მგზნებარე, დიფირამბული გადმოშლა გესლიანი მჭუხარე გულისწყრომისა, რაც გამოწვეულია უღირს ადამიანთა დამპალი საზოგადოების ხილვით"[2].

ა. წერეთელს საინტერესო მოსაზრებანი აქვს გამოთქმული ა. ოსტროვსკის დრამატურგიაზეც. ავტორი ოსტროვსკის პიესების შეფასებისას ყურადღებას ამახვილებს იმ მოვლენებზე, რომლებმაც წარმოშვეს ოსტროვსკის პიესების გმირები.

„ოსტროვსკი ძლიერად ჰკიდებს ხელს რუსის ვაჭრებს, იმ ვაჭრების წრეს, რომელსაც ძირეული, მამაპაპისეული არა დაუკარგავს რა და უცხო გაელუნით ფერი არ სცვლია, მწერალი ნიჭიერად შეეხო მათ შინაგან ცხოვრებას და გამოამჟღავნა იგი"[3].

აქ მთავარია ის, რომ აკაკი ოსტროვსკის შემოქმედებას იხილავს, როგორც რუსულ ნიადაგზე აღმოცენებულს და გაპირობებულს იმ დროის სინამდვილით.

ა. ოსტროვსკის პიესების ღრმა ანალიზმა აკაკის საშუალება მისცა მთელი სიაშკარავით ეჩვენებინა მაშინდელი ქართველი საზოგადოებისათვის მოწინავე რუსი დრამატურგის ნამდვილი სახე. ა. წერეთლის აზრით, ოსტროვსკის პიესები ჩვენს ყურადღებას იქცევენ იმიტომ, რომ ისინი გვიხატავენ მართალ სურათებს. მწერლის მიერ ტიპიური ხასიათები მოქცეულნი არიან ტიპიურ გარემოში. „მისგან დანიშნულ და დახატულ ტიპებში ჩვენ მარტო ვაჭრებს ან მარტო რომელიმე კერძო წრეს კი არ ვხედავთ, საზოგადოდ რუსეთის ტიპებს ვუყურებთ, რადგანაც იქ იხატება მთელი რუსეთის თაგადასავალი, საერთო ზნე და საერთო მხარეები". მან ასევე სწორად განსაზღვრა ვაჭართა ტიპების ბუნება, მათი ფსიქოლოგია და საზოგადოებრივი ინტერესები.

---

1 გაზ. „ივერია", სათვატრო შენიშვნები, 1903, № 214.

2 ბ. ბ ე ლ ი ნ ს კ ი, რჩეული თხზულებანი, „სახელმწიფო გამომცემლობა", 1952, ტ. 1, გვ. 426.

3 გაზ. „დროება", 1881, № 37.

„როგორ არიან ოსტროვსკის ტიპები, მისი ტიტ-ტიტიჩები? — კითხულობს აკაკი და იქვე პასუხობს, — იმათ სწამთ ქვეყანაზე მხოლოდ ერთი ძალა — ფული და ესმით კაცთა შორის მხოლოდ ორგვარი დამოკიდებულება: ბატონობა და მონობა. ერთი უნდა ბრძანებლობდეს, მეორე უსიტყვოდ ასრულებდეს"[1].

რუსეთის ვაჭართა ტიპებს, ასახულს ოსტროვსკის პიესაში, აკაკი ადარებს ქართულ სინამდვილეს; ამავე წერილში იგი იხილავს გ სუნდუკიანცის პიესებს, სადაც მშვენივრად აისახა ქალაქელი ვაჭრების ტიპები.

ა. წერეთლის სწორმა დამოკიდებულებამ ოსტროვსკის შემოქმედებისადმი ხელი შეუწყო მისი პიესების გავრცელებას საქართველოში. „უდანაშაულო დამნაშავენი", „უმზითვო", „ჭექა-ქუხილი", „შემოსავლიანი ადგილი" და სხვა დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ქართველ მაყურებელში. 1874 წელს თბილისში დაუდგამთ „შემოსავლიანი ადგილი", აკაკი ამ ფაქტს გამოეხმაურა და საქებარი რეცენზიაც უძღვნა.

ა. წერეთლის ამგვარი ინტერესი რუსული კლასიკური დრამატურგიისადმი შემთხვევითი არ არის. მას საფუძვლად უდევს რეალისტური, პროგრესული ხელოვნებისათვის ბრძოლის ის საერთო იდეა, რომელიც საერთო იყო ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლისა და სხვა სამოციანელების მთელი მოღვაწეობისათვის. რაზნოჩინელებს რუსეთში და თერგდალეულებს საქართველოში კარგად ესმოდათ, რომ ჰუმანიზმისა და დემოკრატიზმის იდეების დანერგვაში უდიდეს როლს თამაშობდა თეატრი საერთოდ და კერძოდ, დრამატურგია, როგორც მისი იდეური საფუძველი, ამიტომ განსაკუთრებით დიდი იყო კრიტიკის როლი, რათა სწორი ორიენტაცია მიეცა საზოგადოებრივი აზრისათვის. ა. წერეთელმა თავის თეატრალურ წერილებში პრინციპულ სიმაღლეზე აიყვანა ეს ბრძოლა.

რუსეთში კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი ვერ ერკვეოდა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებში და ამიტომ აქებდა და ადიდებდა ხერასკოვს, კუკოლნიკს, ოზეროვს, ხოლო ჩრდილში ტოვებდა უფრო ნიჭიერ მოღვაწეებს. „ახლა ჩვენს ლიტერატურულ ბაზრებში ჩვენი დაუცხრომელი ჰეროლდები ხმამაღლა გაჰყვირიან: „კუკოლნიკი, დიდი კუკოლნიკია, კუკოლნიკი — ბაირონი, კუკოლნიკი — მამაცი მოქიშპე შექსპირისა, მუხლი მოიყარეთ კუკოლნიკის წინაშე"[2]. ბე-

---

[1] გაზ. „დროება", 1881, № 37.

[2] ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, „სახელმწიფო გამომცემლობა", 1952, ტ. 1, გვ. 5.

ლინსკის აზრით, კუკოლნიკი უნიჭო როდია, მაგრამ შეურაცხმყოფელია მისი შედარება შექსპირთან ან პუშკინთან. ა. წერეთლის მახვილ თვალს შეუმჩნეველი არ დარჩენია კრიტიკაში დაბნეულობისა და უპრინციპობის ამგვარი ფაქტები.

„კუკოლნიკისა და მისი მსგავსი მწერლების უხეირო პატრიოტული და ცრუ-პატრიოტული დრამები გრგვინავდა თეატრებში... იყო დრო, რომ ოზეროვს შექსპირზე მაღლა აყენებდნენ, კუკოლნიკს მოლიერს უტოლებდნენ და ხერასკოვს ბაირონზე მაღლა აყენებდნენ“[1].

ამ შემთხვევაშიაც რუსი რევოლუციური დემოკრატებისა და ქართველი თერგდალეულების შეხედულებანი ერთმანეთს ემთხვეოდა.

ა. წერეთლის აზრით, გოგოლის, ოსტროვსკის, გრიბოედოვის და სხვა კლასიკოსთა შემოქმედების ამგვარი დაუფასებლობა გამოწვეული იყო რეაქციული ფენების სურვილით, ჩამოეცილებინათ საზოგადოების ყურადღება პროგრესული რუსული ხელოვნებისათვის.

ა. წერეთელი, როგორც ახალი თაობის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელი, თეატრისგან მოითხოვდა მაყურებელში ჯანსაღი, ოპტიმისტური განწყობილების დანერგვას, საუკეთესო გრძნობებისა და მისწრაფებების აღძვრას. იგი აქებდა რუსულ კლასიკურ დრამატურგიას. ეს პიესები ქართველ მაყურებელში იწვევდა ახალი პროგრესული აზრების დამკვიდრებას, რადგან ისინი დიდი მხატვრული ოსტატობით ამხილებდნენ ძველი რუსეთის ბიუროკრატიზმს.

ა. წერეთლის დამოკიდებულება მოწინავე რუსული დრამატურგიისადმი და საერთოდ რუსი ხალხისადმი მშვენივრად გამოიხატება მის სიტყვაში. „ჩვენ მართლა რომ დიდად ვაფასებთ ძმობას, ერთობასა და მეგობრობას რუსეთის ერებთან. მართალია, რუსის ხალხში ბევრია ისეთები, რომლებსაც არ სურთ ჩვენი ასეთი ძმური კავშირი, მაგრამ არის სამაგიეროდ ახალგაზრდა რუსეთი, რომელთანაც ჩვენა გვსურს ხელი-ხელ ჩაკიდებული სიარული, არა მარტო ეროვნულ, არამედ საკაცობრიო იდეალების განსახორციელებლად, იმ იდეებისა, რომელსაც ეწოდება ძმობა, ერთობა, თანასწორობა“[2].

ამრიგად, ა. წერეთელი ურთმანეთისაგან მკვეთრად გამოჰყოფს

---

[1] გაზ. „ივერია“, სათეატრო შენიშვნები, 1903, № 14.

[2] გაზ. „კლდე“, 1913, ლ. ასათიანის წიგნიდან „ცხოვრება აკაკი წერეთლისა“, 1940.

ძველ და ახალგაზრდა რუსეთს. იგი თიშავს გაბატონებული კლასებისა და ახალ პროგრესულ-დემოკრატიული იდეების ხელოვნებას.

ვ. ი. ლენინი კლასობრივ საზოგადოებაში ხედავდა „ორ ერს ყოველ თანამედროვე ერში“ და ორ კულტურას ყოველ ეროვნულ კულტურაში.

„არის ველიკორუსული კულტურა პურიშკევიჩების, გუჩკოვებისა და სტრუვეებისა, — მაგრამ ამავე დროს არის ველიკორუსული კულტურა, რომელიც ხასიათდება ჩერნიშევსკისა და პლეხანოვის სახელებით“[1].

ა. წერეთლის შეხედულებას რუსული დრამატურგიის შესახებ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რუსეთის მოწინავე საზოგადოებასთან მისი დამოკიდებულების გარკვევისათვის. იგი გვეხმარება ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ იმ მიზნების ერთიანობაზე, რომელსაც ატარებდნენ რუსეთში რაზნოჩინელები და თერგდალეულები საქართველოში.

* * *

ა. წერეთელს, როგორც თავისი დროის გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს, საინტერესო შეხედულებები აქვს გამოთქმული უცხოური ხელოვნების შესახებ. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს მისი შეხედულებანი დრამატურგიაზე.

ა. წერეთელს დიდად უყვარდა შექსპირი, მას „მწერალთა უფალსა და პოეზიის აპოლონს, „მსოფლიო გენიოსს“ უწოდებდა. აკაკის თავის წერილებში, რეცენზიებსა და მიმოხილვებში ხშირად განუცხადებია გულისტკივილით, რომ ზოგჯერ დიდი მწერლებიც კი დაუფასებელი ყოფილა ამა თუ იმ ეპოქაშიო.

აკაკი შექსპირზე წერს: „ვინ აფასებდა მის დროში? როგორც დრამატურგს ნიჭიერ მარლოზე კი არა, ვიგინდარა მჭღაბნელებზედაც კი დაბლა აყენებდნენ“[2]. მსგავს არანორმალურ მოვლენებს დაუნდობლად ებრძოდა სასიქადულო პოეტი.

ა. წერეთლის მოწინავე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებანი ძირეულად ეწინააღმდეგება დეკადენტური ხელოვნების პრინციპებს.

თეატრში რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში აკაკი ბო-

---

[1] ვ. ი. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, „სახელგამი“, 1957, გვ. 200.

[2] გაზ. „ივერია“, სათეატრო შენიშვნები, 1903, № 14.

ლომდე თანმიმდევრული დარჩა. დაცემულობის, უიდეობის გამომხატველ დრამატურგიას აკრიტიკებდა რეალისტური ხელოვნების პოზიციებიდან[1].

მეტერლინკის შემოქმედების შეფასებისას აკაკი სავსებით სწორია, მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყვით იბსენზე. აქ აკაკი ერთგვარ ზედმეტ სიფრთხილეს ამჟღავნებს. საერთოდ კი, ა. წერეთლის ნააზრევი რუსული და უცხოური დრამატურგიის შესახებ ორგანული ნაწილია იმ ახალი თვალსაზრისისა, რომელიც ასე თამამად იქადაგეს რუსეთში რევოლუციონერ-დემოკრატებმა და საქართველოში თერგდალეულებმა.

* * *

აკაკი წერეთლის თეატრალური ნააზრევის განხილვამ დაგვანახვა, რომ მის პოეტურ-დრამატურგიულ მემკვიდრეობასთან ერთად არანაკლებ საინტერესოა მისივე პუბლიცისტური მემკვიდრეობა თეატრალურ-კრიტიკული სტატიების სახით.

რადგან ქართული პროფესიული თეატრი აკაკი წერეთლისათვის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის განვითარების, ხალხში პატრიოტული სულისკვეთების გაძლიერების ბატონყმური წესწყობილების წინააღმდეგ ბრძოლისა და წმინდა, მივიწყებული ქართული ენის დამკვიდრებისათვის ერთ-ერთი უძლიერესი საშუალება იყო.

როგორც ზემოთ ვთქვით, აკაკი წერეთლის შეხედულებანი სასცენო ხელოვნებაზე, ისევე, როგორც ილია ჭავჭავაძის ღრმააზროვანი წერილები თეატრისა და დრამის თეორიის შესახებ, საფუძვლად დაედო XIX საუკუნის მეორე ნახევრის და XX საუკუნის პირველი მეოთხედის რეალისტური სცენური განსახიერების ქართულ სკოლას.

პირუთვნელი, მკაცრი კრიტიკით პოეტი-კრიტიკოსი ხელს უწყობდა ქართველ აქტიორთა ოსტატობის ზრდას, მათ აღზრდას რეალისტური ხელოვნების პრინციპებზე, ყოველ მსახიობში სასცენო ეთიკისა და შრომის კულტურის გამომუშავებას. აკაკი იბრძოდა თეატრის გახალხურებისათვის, მისი დემოკრატიზაციისათვის, ამიტომ ცდილობდა იგი აეცილებინა ეროვნული ქართული თეატრი-

[1] ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1935, № 3.

სათვის ამა თუ იმ ქვეყნის რეაქციული ლიტერატურის გადმონაშთები.

პოეტი-პატრიოტი ქართული თეატრის მოღვაწეთა შორის ნერგავდა რუს, უკრაინელ, სომეხ აზერბაიჯანელ ხალხებთან ქართველი ხალხის ერთობლივი ბრძოლის აუცილებლობას ცარიზმის წინააღმდეგ. ამისთვის იყო აკაკის თეატრი — ხალხთა მეგობრობის მქადაგებელი თეატრი.

პოეტი ცდილობდა მსოფლიო თეატრალური კულტურის მიღწევები ქართული თეატრის წინსვლისა და განვითარებისათვის გამოეყენებინა.

ასე დიდ განზომილებაში ხედავდა იგი თავისი დროის ქართულ თეატრს და მის პერსპექტივებს..

ვაჟა ფშაველა

ვაჟა ფშაველას შემოქმედებას უძველესი ხალხური თქმულებანი და საგმირო სიმღერები ასაზრდოებდა. ისევე, როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში „უმშვენიერესად გაიშალა“ (მარქსი) კაცობრიობის ბავშვობა, ასეთივე სიწმინდე და ბუნებრიობა ახასიათებს ვაჟას ვმირებსაც. ისინი ბუნების ნამდვილი შვილები არიან და თვით კაჟაც განსახიერებაა ჯანსაღი ერის სულისა. მან ბერძენი ტრაგიკოსებივით მძაფრად გამოხატა ტრაგიკული კოლიზიები და ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობის-აღდგენისკენ ლტოლვის იდეა. ხალხის სიბრძნე და სიკეთე იყო ვაჟას შემოქმედების წყარო. ამ ხალხის სულით გმირულია და ჰუმანური მისი ყოველი ქმნილებაც. მისმა იდეებმა არ იციან საზღვრები. ისინი ზოგადადამიანურ ტკივილებსა და სიხარულს გამოხატავენ, მაგრამ ყველგან საოცრად ეროვნული რჩებიან.

ვაჟა ფშაველა ურთულესი მოვლენაა ქართულ ლიტერატურაში. ბედი ცუცნაური ხვდა. ჯერ იყო და, სიცოცხლეშივე ვერ მოესწრო ხალხის საყოველთაო სიყვარულსა და აღიარებას. მერე, სიკვდილის შემდეგაც გაუხსენეს, „მთის ცხოვრებაში“ ჩაიკეტაო, მაგრამ დიდმა შემოქმედებამ მაინც თავისი გაიტანა. ახლა მსოფლიოს უდიდეს პოეტთა გვერდით იხსენიება. მეოცე საუკუნის მწერალთა შორის, ალბათ, არავის მოუტანია იმდენი უშუალობა და ბუნებრიობა, რწმენა, როგორც ვაჟას. მას ჰომეროსის დარად გულწრფელად სწამდა ლეგენდებისა და ხალხური თქმულებებისა. ეს საღი რწმენა ასაზრდოებდა მთელ მის შემოქმედებას. და იქნებ არც არის მეორე მწერალი, რომელიც ისე თავისუფალი იყოს ჩვენი საუკუნის სკეფსისისაგან, როგორც ვაჟა. თვით ბუნება მღეროდა ვაჟას ხმით და ამიტომაც იყო ეს ხმა უცნაურად წმინდა. ხალხის გულიდან იშვა ვაჟას შემოქმედებითი გენია და შემდეგ ხალხსავე დაუბრუნდა..

ხალხურ ლეგენდებს უყვარს გმირული რომანტიზმი და ტრაგიკული კოლიზიები. ეს არის ის ბარაქიანი ნიადაგი, რომელმაც სტიმული და საფუძველი მისცა ქართული ეპოსის განვითარებას საერ-

თოდ და ვაჟასას კერძოდ. მის პოემებში უდიდესი ძალით გამოვლინდა ადამიანის პირველანდელი ზნეობრივი სიწმინდე. მისი გმირები მუდამ იხლართებიან ტრაგიკულ კოლიზიებში და თითქოს დროც აღარ რჩებათ კომიკური მხიარულებისათვის. ძველი ბერძენი ტრაგიკოსებივით ვაჟაც ერიდება კომედიურ ტიპებს, ისინი ხშირად ტრაგიკული პათოსის შესანელებლად არიან გამოყვანილნი მხოლოდ.

ვაჟა ფშაველას სპეციალურად არ უკვლევია თეატრის პრობლემები და თითქოს ნაკლებადაც ფიქრობდა ხელოვნების ამ დარგზე, მაგრამ მთელი მისი შემოქმედება ეს არის თავისებური, უდიდესი მასშტაბის თეატრი, სადაც ტრაგიკული ნიღბების გათამაშება ხდება. ჩვენ ვლაპარაკობთ ყველაფერ იმაზე, რაც შეადგენს ვაჟას მხატვრულ სამყაროს. პოემები და მოთხრობები, ლექსები და ნარკვევები, პიესები. სცენები — ეს მართლაც გრანდიოზული სანახაობაა, რომელიც ერთი თეატრის კედლებში ვერ თავსდება და ბერძნული თეატრივით ღია ცისქვეშ შლის თავის ტრაგიკულ კოლიზიებს. მთანი მაღალნი კი მონუმენტური დეკორაციებივით არიან წამომართულნი!..

„მოკვეთილამდე“ ქართულ დრამატურგიაში არც ყოფილა ნამდეილი დრამა. მაგრამ „მოკვეთილსაც“ არსებითად დ. კლდიაშვილის პიეს̀ების ბედი ხვდა წილად. ვერ შეიცნეს მისი ფასი. ვერ მიუხვდნენ პიესის ბუნებას. თუმცა, ამ ორი მწერლის პიესების ბედშიაც არის განსხვავება. დ. კლდიაშვილის პიესები ასე თუ ისე მაინც იდგმებოდა, ხან ავად, ხან კარგად. „მოკვეთილი“ კი ვაჟას სიცოცხლეშიაც არ დადგმულა. იგივე ბედი ხვდა მის მცირეფორმიან დრამატულ ნაწარმოებებს „ტყის კომედიას“, „სცენას მთაში“, „სცენები ფშაველების ცხოვრებიდან“, „სცენა ხევსურეთში“. ქართული თეატრი ამ პატარა სცენებში ბევრ მარგალიტს იპოვიდა, თავის დროზე რომ ყურადღება მიექცია მათთვის.

ვაჟა ფშაველა თავისი ეპოქის შვილი იყო და მისი ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა ქართული თეატრის ღვაწლი და ამაგი. პოეტის აზრით, თეატრი არის „ხელოვნების ტაძარი,“ „სულის ჩამდგმელი ერისა“, რომლის გარეშე „ერი ვერ ერობს“. სწორედ ასე მიმართა მან „ნატო გაბუნიას“ სამახსოვრო ლექსში.

— ქალო, სალამი შენთანა,
ჩვენი თეატრის მუშაო!
ხანუმას სულის ჩამდგმელო,
მის აღმბეჭდელო შუშაო!
ნუმც დაგეკარგვის ამაგი,

საქმე ნუმც ჩაიფუშაო,
სულის ჩამდგმელი ერისა,
ხელოვნებისა ტაძარი, ,
ურომლოდ ერი ვერ ერობს
და არც გრძნობა აქვს მაგარი!

დიდ მსახიობთა საიუბილეო საღამოების საპატიო სტუმარი იყო ხოლმე ვაჟა. იგი ხშირად მონაწილეობდა ამ საღამოებში თავისი პოეტური სიტყვით. ლ. მესხიშვილის იუბილეზე ვაჟა ლექსით მიესალმა მსახიობს.

ქართულ თეატრის მშვენებავ,
მანათობელო მთვარეო,
ბევრჯერ გაგვმსჭვალე დარდითა,
ბევრჯერ თუმც გაგვახარეო.
ეს მელპომენის ტაძარი
შენ გქონდა საომარეო,
ენებათ რაზმებში იბრძოდი,
უსისხლოდ სისხლი ღვარეო.
აპოლონს მსხვერპლსა სწირავდი
მწირველი მოელვარეო
ქართულად ეხვეწებოდი,
„ქართველებს მოეხმარეო".

ეს ითქვა 1913 წელს. ერთი წლის შემდეგ კ. ყიფიანის საიუბილეო საღამოზე ვაჟა ფშაველამ ლექსი წაიკითხა. ლექსში ერისათვის თავდადების იდეა გამოხატა ვაჟამ. „ქვეყნისა, სამშობლოსათვის მხოლოდ რჩეული კვდებისა". თქვა პოეტმა და როგორც იტყვიან, გვირგვინი დაადგა იუბილარის ღვაწლსა და ამაგს. ჩვენი პოეტების მიერ ქართველი მსახიობებისადმი მიძღვნილ ლექსთა შორის ყველასაგან გამოირჩევა ვაჟას ლექსი. იგი ღრმა პატრიოტული სულის ლექსია, თავისებური ჰიმნია გმირებზე, რომლებიც ძნელბედობის ჟამს ვაჟკაცურად ემსახურებოდნენ სამშობლოს.

ქვეყნისთვის თადადებულის
ანათალი ხარ ერთისა,
თვით მოამაგევ ქართველთა,
მსახურო. ქართულ სცენისა,
მკვდარია უსიკვდილოდა,
ვინაც არ გამოდგებისა.
უხმლოდ, უთოფოდ მებრძოლო,
გამმტკიცებელო ენისა,
მოვსულვართ თაყვანსაცემლად
ძმები სახელის შენისა,

ზოგნი სიტყვიერ ნუგეშით,
სხვა მოსართმევად ძღვენისა,
მე ლექსი გიძღვენ — ერთი ფრთა
ბედკრულ ოცნების ჩემისა!..

მსახიობებისადმი მიძღვნილ ლექსებში იგრძნობა ვაჟა ფშაველას თეატრალური სამყაროს ბუნება. მაგრამ ეს არის მხოლოდ ერთი „ფრთა“ მისი ოცნებისა. მწერლის თეატრალურ სამყაროს მრავალი ასპექტი გააჩნია. იგი ეხება პიესებს (დრამას თუ კომედიას), თეატრალურ სახეებს, პოემების დრამატურგიას და იმ შედეგებს, რომელიც მისი ნაწარმოებების საფუძველზე შეიქმნა ქართულ თეატრში.

ქართულ თეატრში კი ერთობ ძლიერად შეიჭრა ვაჟას სული. მან ღრმა კვალი დააჩინა იმ ძიებების ხასიათს, რომელიც ეროვნული თეატრალური სტილის სფეროშია განფენილი. მაგრამ იგი მარტო სტილს როდი ეხება. ქართულ თეატრში მან გააღვიძა გმირული თეატრისადმი ინტერესი, აღძრა ახალი შემოქმედებითი იმპულსები. „მოკვეთილის“, „ბახტრიონის“, „სტუმარ-მასპინძლის“, „ალუდა ქეთელაურის“ დადგმები ქართულ თეატრში ქმნიან და ანვითარებენ ტენდენციებს, როელთაც ქართული თეატრის თვითმყოფადი ბუნების განდიდებისაკენ მივყავართ.

ვაჟას დრამატულ პოეზიაში ჯერ კიდევ ბევრია ამოუცნობი თეატრალობა, რომელიც თავის რეჟისორს ელის. ბევრი პრობლემაა მასში ამოსაკითხი და სცენურად გადასაწყვეტი. თუ რაოდენ რთულია და საინტერესო ეს პრობლემები, ამას ჩვენ მხოლოდ ორ მოშენტზე ყურადღების შეჩერებითაც დავინახავთ.

* * *

ვაჟა ფშაველას დედის ნაამბობში არის ერთი ასეთი ეპიზოდი. ვაჟას დედას თურმე უცნაური სანახაობა უხილავს: „მთელი ცა, — მოგვითხრობს იგი, — განათებული იყო. ორი ოქროსფერი ჯაჭვი იყო წამოსული, ერთი ჰიაურის გორიდან, მეორე სხოვნის გორითა, გადაბმულები, ზედ ცეცხლის ალები ადიოდნენ და ჩამოდიოდნენ და ისეთ წმინდა ხმებზე გალობდნენ, ისე ტკბილად, ღმერთო, იმაზე კარგს რას გაიგონებს კაცის ყური“. განა ანალოგიური არ არის ოდისევსის სირინოზთა ხილვის ეპიზოდისა? ოდისევსი რომ სირინოზთა კონცხს მიუახლოვდა, ყვავილოვან კუნძულზე გამოვიდნენ წითელლოყება სირინოზები, ისინი ჩამოსხდნენ მიწაზე და

განსაცვიფრებელი ძალით დაიწყეს „მწყობრი, კეთილხმოვანი, საუცხოო, სულისა და გულის წარმტაცი სიმღერა“.

მინდოდა ჩემს ყურებს, — ამბობს ოდისევსი, — განუწყვეტლივ ესმინა ღვთაებრივი სიმღერაო.

არც სირინოზთა ეპიზოდი ჰქონდა ვაჟას დედას მოსმენილი (მით უფრო წაკითხული) და შესაძლოა არც ჰომეროსის სახელი გაეგონა. მაგრამ სირინოზთა მსგავსი მაინც იხილა. ეს იმიტომ, რომ ხშირად სხვადასხვა ხალხებს ერთიანი შეხედულებანიც კი აქვთ სამყაროზე და საერთოდ ციურ მოვლენებზე. დამოუკიდებლად წარმოიშობიან ხოლმე ანალოგიური სიუჟეტები, ცალკეული ხასიათები თუ მხატერული პრობლემები. მათი შედარება ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევს. თუმცა, ვაჟა ფშაველა იმასაც ამბობს, რომ ზემოქმედება და ე. წ. გავლენა გარდუვალი და სასარგებლო ფაქტიცაა, თუ მწერალს საკუთარი სათქმელი აქვს და მყარადაც სდგას ეროვნულ ნიადაგზე.

როცა „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „ანტიგონეს“ პარალელებზე გვინდა ლაპარაკი, რაიმე გავლენაზე ფიქრი უადგილოა. აქ მხოლოდ ის შინაგანი კანონზომიერებაა, ოდისევსისა და ვაჟას დედის ხილვათა შორის მსგავსებას რომ წარმოშობს.

* * *

სოფოკლეს „ანტიგონე“ ერთი უმძაფრესი და უმშვენიერესი ტრაგედიაა მსოფლიო ლიტერატურაში. ანტიგონე და აღაზა კი სულიერი დები არიან[1]. ისინი იბრძვიან მაღალი მორალური პრინციპებისათვის. ეს ბრძოლა შთაგონებულია დიდი ჰუმანური იდეებით და რამდენადაც ძლიერია დაბრკოლება, იმდენად გმირულია მათი სულისკვეთებაც. დიდი მიზანი მათში დიდ შინაგან სულიერ ენერგიას წარმოშობს და ამიტომაცაა ასე რაინდულად რომ იცავენ ადამიანის ღირსებას. ანტიგონესა და აღაზას საქციელი ბევრ რამეში ჰგავს ერთმანეთს, მაგრამ რაოდენ დიდიც უნდა იყოს მათი სიახლოვე, ისინი მაინც სრულიად სხვადასხვა ეპოქის შვილები არიან და განსხვავებულ ეროვნულ ნიშნებს ატარებენ.

ანტიგონემ დაიტირა და მიწას მიაბარა ყვავთა და ყორანთა საძიძგნად 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 მხარტო ამით არ მთავრდება. შემზარავი სანახაობის ფონზე გამოჩნდება ორი ქალი, რომლებიც არ დაემორჩილებიან ესოდენ მკაცრ კანონს და იწყებენ მის წინააღ-

---

[1] ვაჟა ფშაველა, რჩეული, გ. ნატროშვილის წინასიტყვაობა.

მდეგ ბრძოლას. ისინი ექცევიან რთულ წინააღმდეობაში, თუმცა განსხვავებულია წინააღმდეგობათა ხასიათი და მათი ბრძოლის მიზნები, საბოლოოდ ორივე ერთ ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტურ იდეალებს ემსახურებიან.

მართალია, „ანტიგონე“ თეატრისათვისაა დაწერილი და ამდენად წინასწარ არის მოფიქრებული სპეციალური სცენური საშუალებანი, მაგრამ ვაჟას პოემაშიაც 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 ყღერს 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 ერთურთს შეებნენ და ორთავენი დაიღუპნენ. პოლინიკეს 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 და-ძმური მოვალეობა. ამის გამო იგი შეეჯახა სახელმწიფოს ინტერესებს და აქ გაჩნდა დიდი კონფლიქტიც. ანტიგონე შეგნებულად სწირავს თავს და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანად გვევლინება. მთელი ეს თავგანწირვა რელიგიურ ატმოსფეროშია განფენილი. ანტიგონემ იცის, რომ ადამიანები ქვეყნად 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 დღეს 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 ანტი-

გონემ და აღასრულა კიდეც უფლის ნება. მაშასადამე, იგი არსებითად ღმერთის მოციქული ია. სწორედ ანტიგონეზე ითქმის ჰაინეს გონებამახვილური სიტყვა, რომ ღმერთებმა ადამიანები თავიანთ საღიდებლად შექმნესო. ამ გმირ ქალს სავსებით აქვს შეცნობილი, რომ მის ზურგს უკან ღმერთი დგას. ეს აძლევს მას ძალასა და სიმხნეევეს, 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. „იდგა და ჩუმად ცრემლსა აფრქვევდაო", ეუწყებს მეფეს დარაჯი, თან იმასაც ეუბნება, როგორ მოჰქონდა ანტიგონეს მუჭით მიწა, რათა ცხედრისათვის დაეყარა. როგორც ვთქვით, თავისთავად ეს დიდი ემოციური ძალის სურათია, მაგრამ სულ სხვა სიმაღლეზე დგას ანალოგიური ეპიზოდი „სტუმარ-მასპინძელში".

დის 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 აღაზა ერთნაირად იქცევიან, ორივე ამქვეყნიური უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრდა, მაგრამ სულ სხვადასხვა პირობებში. და რაც მთავარია, მათ სხვადასხვა ძალის წინააღმდეგობის გადალახვა მოუხდათ. ამ წინააღმდეგობათა ხასიათის გამო უფრო მძაფრად ტრაგიკულია აღაზას სახე. იგი მე-19 საუკუნის პროტესტანტია, ანტიგონესავით ღმერთების იმედით როდი იბრძვის მაღალი ჰუმანური იდეებისათვის. აღაზა მარტოა ამ უცნაურსა და მოუწესრიგებელ ქვეყანაში. და მაინც გადუდგა თემსაცა და ღმერთსაც.

ერთ მხრივ ხათრი აქვს თემისა,
მეორით — ღმერთი აშინებს,
ჭისტეთის მტრისა მოზარეს
თავს რისხვას გადმააღინებს.

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 შვრებოდა".

სულიერი გმირობისა და ქალური მომხიბვლელობის ამ ნაღვლიან თავგადასავალში მოჩანს უდიდესი ჰუმანიზმი. აღაზამ ანტიგონესავით ძმა კი არა, სრულიად უცხო დაიტირა და ამით ხაზგასმით

გამოხატა თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომლითაც იგი თავისი დროის ყველაზე დიადი იდეების გაგებამდე მაღლდება.

როდესაც აღაზამ დაინახა, თუ რა ვაჟკაცურად შეხვდა ზვიადაური სიკვდილს, იგი დიდად მოიხიბლა და ასე იფიქრა:

„ნუ ჰკლავთ!“ ეძახის გულიო,
ფიქრობდა ბრაზმორეული
ნეტავი მომცა ცულიო,
ნეტავი ნებას მაძლევდეს
დედაკაცობის რჯულიო,
რომ ეგ ვაცოცხლო, სხვას ყველას
გავაფრთხობინო სულიო.

ასე დიდია ჰუმანიზმის ძალა. ასე მძაფრად დაუპირისპირა მან შეწირვის წეს-ჩვეულებას სტუმართმოყვარეობის უკვდავი ტრადიცია.

ძლიერ შემბრალდა ბეჩავი,
რომ უცხოეთში კვდებოდა,
არც ნათესავი, არც მოძმე
რომ ვისმეს შეჰბრალებოდა!

რაღა 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 ქვაკუთხედად. 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 ენერგიას და იმპულსს, რომ ხმა აღიმაღლოს 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

დამცველია, 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 ქორო, 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. კრეონმა, როცა იგრძნო მისი კანონის უძლურება ღმერთის წინაშე, ბრძანა — ვერ შევებრძოლები უმაღლესობას და ანტიგონეს ვანთავისუფლებო, მაგრამ გვიანღა იყო; დაიღუპა არა მარტო ანტიგონე, არამედ მისი სატრფო და ჰემონის დედა, ე. ი. სამი ადამიანი. ასეევე მოხდა „სტუმარ-მასპინძელშიც“. დაიღუპა ჯოყოლა, ზვიადაური და აღაზა. დიდია ორივე ნაწარმოებში ტრაგიზმის გრძნობა. ანტიგონემ თავი მოიკლა. თავი მოიკლა აღაზამაც. 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 ჰიდილში როდი იღუპებიან. ღრმა სულიერ ტკივილებსა და რთულ წინააღმდეგობებს მათთვის სწორედ მოუწყობელი და გაუხარელი ქვეყანა ქმნის.

აღაზამ თავი დაიხრჩო. მას არ შეეძლო კვლავ დიდხანს ეცქირა უსამართლობისათვის, ეცქირა, თუ როგორ იბღალებოდა 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 ჯოყოლა და სასაფლაოსაკენ იძახის: „ზვიადაურო, ძმობილო, რად არ მაჩვენებ შენს სახეს?“ ამ დროს სასაფლაოდან წამოვა ფარხმალიანი ვაჟკაცი; იქვე აღაზაც ამოვა მწუხარე სახით; ენთება ცეცხლი მათ გვერდით; შემოუსხდებიან მას და საუბრობენ სწორედ იმაზე, რაც სიცოცხლეში აღელვებდათ, რაც აწუხებდათ და გულს რაც სტკენდათ. ამქვეყნად ვერ შეძლეს წინააღმდეგობათა გადაჭრა და ახლა ბრძოლის ველზე დამარ-

ცხებული არმიის მეთაურებივით შეკრებილან და ისე საუბრობენ, ვითომ კვლავ შეტევისთვის ემზადებიანო...

ისინი ჰყვებიან ურთიერთ დანდობის, და-ძმობის, სტუმარ-მასპინძლობისა და ვაჟკაცობის ამბავს. მათ საუბარში მოჩანს მათი ზნეობრივი იდეალები, რწმენა და სულიერი მისწრაფებანი.

კაცობრიობის საუკეთესო შვილებს ამქვეყნად არ მიეცათ საშუალება, ასე ტკბილად რომ შემოსხდომოდნენ ცეცხლს და კვლავაც 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 შებედავს დაარღვიოს მათი მყუდრო და იდეალური ცხოვრება, კოსმიურ სამყაროში რომ მოუწყვიათ, მაგრამ აქაც „გაჩნდება ჯანღი რამ“ და ჯადოსავით დაეფარება დიდებულ სანახაობას. კვლავ იჭრება ტრაგიკული ტონი მათ „ცხოვრებაში“, უკვე გადაულახავი წინააღმდეგობა და აი, უცებ უკანასკნელი სტრიქონები: „უფსკრულს დასცქერის პირიმზე მოღერებული ყელითა“...

პირიმზე „მზის მოტრფიალე“ მცენარის სიმბოლური სახეა, ბევრს გვეუბნება იგი აღაზასავით, უფსკრულის პირს რომ წარმსდგარა და თვალები შორს მზისაკენ, სინათლესა და სიკეთისაკენ მიუპყრია!..

სოფოკლეს „ანტიგონე“ მსოფლიო ლიტერატურის დიდებული ქმნილებაა. მთელ მის სიდიადეს ნათელს ჰფენს ბერძენი ქალის ანტიგონეს მომხიბლავი სახე. ასევე ამაღლებულია აღაზას პიროვნება. სწორედ მას აღმოაჩნდა 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 აღაზას 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, აღაზას თემა ერთადერთი როდია პოემაში.

და მაინც, პოემა თეატრისათვის მაღლიანი „მასალაა“.

* * *

ვაჟას შემოქმედება ძალზე ცოტა მასალას იძლევა მისი იუმორისა და სატირის რაობის გასარკვევად. თუმცა, „ტყის კომედია“ და ცალკეული სცენები დრამატურგიული ნაწარმოებებისა ვაჟასებურ იუმორისადმი გარკვეულ ინტერესს მაინც აღძრავს. ეს განსაკუთრებით ეხება „ტყის კომედიას“. იუმორს უფრო ვრცლად განვიხილავთ, როცა ვაჟას პროზასა და ნარკვევებს შევეხებით. მაგრამ იგი იძლევა საშუალებას გავიგოთ, თუ როგორ ესმოდა ვაჟას იუმორი, სატირა დრამატურგიაშიც. ის, რაც ნათქვამია პროზაზე, პოეზიაზე, შეეხება პიესებსაც, ამიტომ ზოგი რამ უნდა ვთქვათ სატირისა და იუმორის შესახებაც.

ვაჟას აზრით, დიდი განზოგადების სოციალური სატირა ორი ისტორიული ეპოქის მიჯნაზე იბადება. აწმყო ცრემლიანი სიცილით ეთხოვება წარსულს. ეს უკანასკნელი კი ბოლომდე ცდილობს შეინარჩუნოს თავისი არსებობა. ძველ შინაარსს ვეღარ ითმენს ახალი ფორმა და ეს დარღვეული ჰარმონია აღძრავს სიცილის გრძნობას (ცხადია, არა ყოველთვის!). ამის საილუსტრაციოდ ვაჟა განიხილავს მაგალითებს ფშაური ხალხური პოეზიიდან. მისი აზრით, ფშაველთა „პოეზია განიყოფება ორ ნაწილად — ძველისა და ახლის დროისა.

ძველს ლექსებში არის გამოხატული ვაჟკაცობა, გმირობა და ზნეობრივი სიმაღლე. ძველს ლექსებში უფრო იდეალურობა გამოსჭვივის. ახალი ლექსები რეალურ გზას ადგანან და მათში ჰკვნესის სატირული ნაღველი“[1].

როგორც ვხედავთ, ძველი ლექსები (რომელშიაც „არის გამოხატული ვაჟკაცობა, გმირობა და ზნეობრივი სიმაღლე“) ადამიანის სულიერ და ფიზიკურ სილამაზეზე მოგვითხრობენ. ეს მთლიანობა ანიჭებს სახეს ჰარმონიულობას და წარმოადგენს მაღალს, წარმტაცსა და მშვენიერს. ვაჟკაცობა და „ზნეობრივი სიმაღლე“ არის ამ გმირთა ცხოვრების არსი. ხალხი მათ სახეში გამოხატავს თავის ყველაზე მაღალ იდეალს. ამგვარი გმირი მისთვის არა მარტო ზნეობრივი სანქციაა, არამედ ესთეტიკური განცდის საგანიცაა, რადგან თვით ვაჟკაცობა და ფიზიკური სილამაზეა ესთეტიკური ფენომენი. იდეალური ტიპების ხატვისას ადამიანებს ჩვენ ვხედავთ ისეთებს, როგორიც უნდა იყვნენ (მსგავსად სოფოკლეს გმირებისა), ხოლო „რეალური მიმართულებისას“ — ისეთად, როგორიც არიან (მსგავსად ევრიპიდესი). სატირული ნაღველი კი იმის წუხილია, რომ ხალხურ თქმულებებში გაჭრნენ დიადი, იდეალური ადამიანები და მათი

---

[1] ვაჟა ფშაველა, ტ. VII, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956, გვ. 19.

ადგილი სატირის ობიექტმა დაიჭირა „მაინც ხალხში, — წერს ვაჟა, — სატირა იბადება, როდესაც ხალხის ცხოვრება იცვლება და ერთის წყობიდან მეორეში გადადის". ეს დებულება გასაოცრად ჰგავს მარქსის ცნობილ განმარტებას კომედიის (და საერთოდ სიცილის) შესახებ. „ისტორია საფუძვლიანია, — წერს მარქსი ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკის შესავალში, — და მრავალ ფაზას გადის, როდესაც მას ძველი ფორმა სამარეში მიაქვს; მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა კომედიაა, საბერძნეთის ღმერთები, რომლებიც ერთხელ უკვე ტრაგიკულად, სასიკვდილოდ დაიჭრნენ ესქილეს „მიჯაჭვულ პრომეთეში", კიდევ ერთხელ კომიკურად უნდა დახოცილიყვნენ ლუკიანეს „საუბრებში". ასე რატომ მოძრაობს ისტორია? იმისათვის, რომ კაცობრიობა თავის წარსულს ნათელი მხიარულებით განშორდეს"[1]. ორივე შემთხვევაში თითქმის საკითხის ერთნაირ გაგებასთან გვაქვს საქმე.

სიცილისადმი ასე განზოგადებული და ღრმად ისტორიული მიდგომა გვიჩვენა მარქსმა. იგივე ითქმის ვაჟა ფშაველაზეც. სოციალურად მნიშვნელოვან სიცილს მან ფართო ისტორიული ასპექტით გახედა. იმ ე. წ. იდეალური ლექსების სახალხო გმირები ხომ მართლაც ტრაგიკულად, სასიკვდილოდ დაიჭრნენ ბნელ ძალებთან ბრძოლაში. შემდეგ მათ ერთხელ კიდევ მოუხდათ გამოსვლა, მაგრამ უკვე ლექსებში, რომლებიც, ვაჟას თქმით, „ცინიკობამდე მიდის". ამიტომაც ესმის „სატირულის ნაღველის" კვნესა. იგი ესმის სწორედ იმ ლექსებიდან, რომლებიც გარდამავალი ეპოქის მიჯნაზე წარმოიშვნენ. ვაჟა ამბობს, რომ ამ პერიოდის ხალხურ ლექსებს ახასიათებს „უკიდურესი, იდეალიზმის" შერწყმა „უკიდურეს რეალიზმთან". ეს სხვა არა არის რა, თუ არა იმ ხალხური ნამღერის იდეალურ და რეალურ ლექსებად დაყოფის ზემოაღნიშნული ტენდენციის გამოვლინება. ვაჟას აოცებს, თუ როგორ შეიცვალა ბუნება იმავე საგმირო თემაზე დაწერილი ლექსისა. იმდენად აოცებს, რომ ავტორი უკვე აღარ ერიდება, აშკარად თქვას — ადამიანი ზნეობრივად დაქვეითდაო. მასში „ზნეობრივ ადათსა და გრძნობას" სჯობნის ცხოვრების „პრაქტიკული მოსაზრება". საილუსტრაციოდ ვაჟას მოჰყავს ერთი ლექსი, სადაც ჭაბუკის ფიქრებია გამხელილი: მისი ფიქრით, თუ დედას უკანონოდ შეეძინება ვაჟი, არ ინაღვლებს, რადგან იგი „მოაშორებს ბეგარასა", მაგრამ თუ ქალი ეყოლა, ისე დაიტირებს, რომ „გააკვირვებს „ქვეყანასა". „ნათქვამი ლექსი, — ამბობს პოეტი, — სატირაა, სიცილსა და სიხარულს ქვეშ დაფარული გოდებაა იმაზე, რომ ახალმა დრომ,

---

[1] ვაჟა ფშაველა, ტ. VII, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956, გვ. 19.

ანგარიშმა, პრაქტიკულმა მოსაზრებამ, როგორ დასცა და დააბნელა ზნეობრივი წმინდა პრინციპი“.[1] საგულისხმოა, რომ ვაჟას სატირული ნაღველი წარსულის სამხილებლად კი არ არის, არამედ ახალი დროისა. აქ საქმე სრულიადაც არ ეხება, საერთოდ, ახლისა და ძველის ტრადიციულ შეპირისპირებას. ვაჟა დიდი რეალისტია და იგი სალი გონებით ხედავს, თუ როგორ ირღვევა ბუნების შვილთა მაღალი ზნეობრივი პრინციპები. მისი სატირის ობიექტი ცივილიზაციის სამოსით შენილბული ადამიანის ზნეობრივი დაქვეითებაა.

როგორც ვხედავთ, ვაჟა ფშაველა ყველგან მიანიშნებს სატირის სევდიან კილოზე. საერთო შეხედულებით თითქოს წარმოუდგენელიც უნდა იყოს სატირისა და ნაღველის შერწყმა, მაგრამ ვაჟა, უპირველესად, დიდი ჰუმანისტია და მას არ შეუძლია ღვარძლიანად აცინოს ადამიანის (თუ მოვლენის) მანკიერ მხარეზე. მას გული სტკივა, წუხს, რომ გარკვეულ პირობებსა და მიმართებაში სასაცილო ხდება ბუნების ყველაზე დიდი სიკეთე — ადამიანი.

ვაჟას აზრით, იუმორის გაგება, გარკვეულ უნარსა და ნიჭს საჭიროებს. ყველას როდი შეუძლია იგრძნოს და განიცადოს იგი. ბევრ ლექსებს შევხვდებით იუმორისტულად ნათქვამს და ამ იუმორს გაგება, შეგნება უნდა. „ბევრს, სამწუხაროდ, შინაარსიც არ ესმის ფშაური ლექსებისა და იუმორის ღირსებას თუ ნაკლოვანების გაგებას როგორ მოვთხოვთ?“ მაშასადამე, აქ ლაპარაკია იუმორის სირთულეზე, იმაზე, რომ იგი მოითხოვს მკითხველის (ან მსმენელის) კულტურის გარკვეულ დონეს.

გვაგონდება ბელინსკის განმარტება სატირაზე: „სატირა უნდა იყოს არა მანკისა და სისუსტის გაჭირდება, არამედ აღგზნებული გრძნობის ანთება, ენერგია, კეთილშობილური გულისწყრომა, ჰექაქუხილი. მას საფუძვლად უნდა ედოს უღრმესი იუმორი და არა მხიარული და უწყინარი გონებამახვილობა“. და განა ასეთი არ არის ვაჟას სატირაც? იგი ხომ, მართლაც, პოეტის აღგზნებული გრძნობის ანთებაა“, მისი სულის დაუშრეტელი ენერგიაა. სატირა ჩვეულებრივად უმოწყალოდ ამათრახებს მახინჯ მოვლენებს. ვაჟას სატირას რამდენადმე აკლია ეს „ტრადიციული სიმძაფრე“. უპირატესობის გრძნობას (რაც ასე ახასიათებს სატირას). იგი ამჟღავნებს სხვა საშუალებითაც. სატირას კი ნაღველით ფერავს და ამით ერთგვარად არბილებს მას. შეიძლება უფრო სწორი იქნება, თუ ვაჟას პროზას სატირულს არ დავარქმევთ, რადგან ივი „კრიტიკის უკიდურესი ფორმაა“, ეს უფრო იუმორითა და გონებამახვილობით შეზავებუ-

[1] ვაჟა ფშაველა, ტ. VII, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956, გვ. 76.

ლი ალეგორიული მხატვრული ხერხია. სხვა ტონით არის მხილებული ნაკლი ვაჟას მხატვრულ ნაწარმოებებში და სხვაგვარად ვლინდება იგი პუბლიცისტურ წერილებში. ამ უკანასკნელში მეტია სიმძაფრე და სიმახვილე. ეს ნამდვილი სატირაა.

მაგრამ ვაჟა ყველგან და ყველა მომენტში სიცილს წარმოგვიდგენს როგორც გარკვეულ ფორმას ესთეტიკური განცდისას.

ილია ჭავჭავაძე ამბობდა: „მარიელიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა. მომავლინებლად საბუთი უნდა, ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქსოვილი იმ მრავალფეროვნებით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი სარკე ცხოვრებისა. როგორც უმიზეზოდ მტირალი კაცი საზიზღარია, ისეც უმიზეზოდ მოცინარეცა... ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის“[1]. ვაჟამ არ იცის სულით მცირეთა ქირდვა. იგი ყველაფერს დიდი ჰუმანისტის თვალით უყურებს. მას არ შეუძლია შეურაცხყოს ცოცხალი არსება, თუმცა, მუდამ მზად არის დაუფარავად უთხრას ნაკლი. ასე რომ, მის კრიტიკაში, მის სიცილში ყოველთვის დომინანტობს კეთილშობილური გულისწყრომა.

ვაჟა ფშაველას შემოქმედებითს მეთოდში უდიდესი ადგილი უჭირავს მხატვრული ალეგორიისა და სიმბოლიკის ხერხს. მისი ალეგორია მდიდარია ქვეტექსტით. ამ ქვეტექსტშია იუმორიც. ამ თვალსაზრისითაც საინტერესოა „ბუნების მგოსნები“ და „ჩხიკვთა ქორწილი“. ეს დიდებული მოთხრობები საოცარი ძალით აცლენენ ადამიანის ზნეობრივ სიკეთესა და სიმდაბლეს. პოეტი დიდი მორალისტის თვალით უყურებს ამ მოვლენებს და მას ნათელ, იდეურ მიზანდასახულებით ხატავს.

„ბუნების მგოსნების“ გმირს, იროდიონს, სწამს, რომ ბუნების წიაღში ყოველთვის იმართება რაღაც საოცარი სანახაობა:

„ბუნება წარმოდგენებს ჰქმნის და არტისტები მღერიან, — მცენარენი, ცხოველები, ფრინველნი. საერთოდ, მთელი ბუნება სტკბება არტისტების მღერით. საღამო ხანზე ხომ გაიგონეთ — შაშვმა იგალობა; დაღამდა და ბულბულმა დაიჭირა მისი ადგილი. დაბალი ხარისხის მომღერალნი ხომ აუარებელია.

ბუნების წიაღში წარმოდგენები იმართება-მეთქი, ვამბობ და ეს სრული ჭეშმარიტებაა. მსახიობნი უმთავრესად ჩხიკვები არიან. ბუნებას ისევე უყვარს ხელოვნება, როგორც ჩვენ. ან კი ჩვენ, ადამიანებს, სად შეგვიძლიან ისე შევიყვაროთ ხელოვნება, როგორც თვით

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 91.

ბუნებას, რომელიც თავისთავადაც ხელოვნებაა?!“ — ამბობს ირონიონი და ჩვენ უკვე ვგრძნობთ, თუ რა მორალური კოდექსის შემოთავაზებას აპირებს ის. წარმოდგენა, რომელსაც ბუნება გამართავს, დიდებული სანახაობა უნდა იყოს. მის ცენტრში იდგება ბულბული, ირგვლივ მეხოტბენი და მაქებარნი იუბილარისა. ბულბული დამსახურებულად ზეიმობს და ეს არც ეწინააღმდეგება ბუნების კანონსა და სამართალს. ამიტომაც არც არის იგი ჰუმორის საგანი. სასაცილოა მხოლოდ იმ ცერემონიალის ფორმა, რომელსაც სხვა „მგალობელნი“ ქმნიან. არწივი პირველი „კაცია“ ბუნების იმ „საზოგადოებაში“ და გასაგებია, რომ მისი მდგომარეობაც გამორჩეულია. იგი პირველია თავისი ფიზიკური ძალით და არა ღირსებით. ეს ფიზიკური ძალაა, რომ აკრთობს და აშინებს სხვებს. აი, მან წარმოთქვა ბულბულის სადღეგრძელო. სადღეგრძელო იყო ქედმაღლური და ჰკუისდამრიგებლური, უაზრო და სასაცილო, მაგრამ ყველანი ცდილობდნენ მიბაძვას. „სვავი ცდილობს ლაპარაკში არწივს მიჰბაძოს, კილო არწივისა მიიღოს“. იგი ლაპარაკობს ბულბულზე და „თვალი უფრო არწივისა აქვს“. მისი ამგვარი გაორებული მდგომარეობა იწვევს სიცილს („ფრინველები სიცილით იხოცებიან!“). სვავს შევარდენი სცვლის, შევარდენს ქედანი, ტრიბუნაზე ადის ხოხობი, მერე ჩხიკვი, ერთმანეთს ეჯიბრება ორი ძალა: მტაცებლური და კეთილი. იმართება ცხარე პოლემიკა. იგი სულ უფრო და უფრო მწვავე და დაძაბული ხდება, აღარ ერიდებიან ერთმანეთის დამცირებას, შეურაცხყოფას. ვერც ერთი მხარე ვერ იმარჯვებს და ეს უფრო მეტად ამძაფრებს ჰუმორს, რომელიც მანამდე ბრწყინავს, სანამ ჯერ კიდევ არ გაბატონებულა მხოლოდ სიცილი ან მწუხარება. „ბუნების მგოსნების“ ამ სცენებში ნაკლებია ირონია ან სატირა. მისი საფუძველი ნაზი იუმორია. და იუმორში მეტი ქვეტექსტია ვიდრე სიცილში. და მართლაც, რამდენი ქვეტექსტია (თანაც ღრმა იდეური!) თუნდაც მარტო ჩხიკვის სიტყვაში: „ბატონებო და ქალბატონებო, სმენა იყოს და გაგონება; ჩვენ ყველანი, მართალია, ბულბულს ვაქებთ, მაგრამ გარდა ბულბულისა აქ სხვა მგალობლებიც გახლავართ; კარგად აახილეთ თვალები და კარგად დააკვირდით. ხედავთ? აი დიდებული ყვავი და აგერ, სახელოვანი ძერა, რომელთა გალობა მე ძალიან შომწონს, თუმცა მათი მღერა კრიტიკულად არ დაფასებულა და ერთ დროს იქნება, რომ ბულბული დაგავიწყდებათ და ყველას ყვავის-ძერას სახელი ეკეროს ენაზე.“ ეს ხომ ნამდვილი ცხოვრების ალეგორიაა. მანკიერების მამხილებელი იუმორია.

მორალისტის თვალთახედვით ბევრი რამ არის საერთო „ჩხიკვთა ჭორწილსა“ და „ბუნების მგოსნებს“ შორის. იუმორი კი, ვფიქრობ,

„ჩხიკვთა ქორწილში“ უფრო ლაღია. აქ სხვანაირად მოილხინა მეფეთა მეფემ არწივმა. „ჩხიკვთა ქორწილში“ მას ძალიან გაუთამამდა კოდალა და წრუწუნა. პირველი იქამდე მივიდა, რომ არწივს უთხრა: „შენ მეფობა ვინ მოგცაო“, მეორე კი ცეკვისას თავს გადაევლო.

ვაჟა ფშაველამ დიდებულად გვიჩვენა პატარა ადამიანის ცხოვრების დიდი ვნებანი. მთვრალმა წრუწუნამ დაკარგა რეალობის გრძნობა. სურვილსა და შესაძლებლობას შორის არსებული ზღვარი კომიკურს ხდის მის საქციელს. მან პირველმა გაბედა არწივის წინაშე ცეკვა. ისე გაიტაცა ცეკვამ, რომ „არწივსაც კი გადაახტა თავზე“. მართალია, „ცოტა არ იყოს, მეფეს ეწყინა ყმის ასეთი ბრიყვული ქცევა, მაგრამ ზრდილობისა და შემთხვევის გამო, არაფერი უთხრა, მხოლოდ შეუბღვირა კი ერთხელ ისე, რომ თაგუნამ შიშისაგან კინაღამ სული განუტევა. მაინც ამ შებღვერის შემდეგ წრუწუნა კაცად აღარ ვარგოდა, გახდა ავად, წავიდა, დაწვა ერთ ხის ძირას, ზედ ერთი ხმელი ვერხვის ფოთოლი წაიხურა“.

ეს ალეგორიული სურათი თვით ცხოვრების პრაქტიკისაგან არის ნაკარნახევი. მისი მიზანიც ცხოვრების მანკიერ მხარეთა გამოსწორებაა. იგი იცავს ადამიანის ურთიერთობის მაღალ მორალურ პრინციპებს. ის სიცილი, რომელსაც ჩვენში იწვევს წრუწუნას სიმთვრალე, სითამამე და წახდომა, გულისწყრომა როდია.

იგი, როგორც ამას გოგოლი ამბობდა, მთლიანად გამომდინარეობს ადამიანის ნათელი ბუნებიდან. ვაჟას მოთხრობების იუმორი აღმოცენებულია ჰუმანიზმის ღრმა გრძნობაზე და მასვე ემსახურება. ამაშია სიცილისა და იუმორის სიკეთე, მისი სიდიადე და ესთეტიკური ამაღლებულობა. ვაჟა ფშაველასათვის უცხოა ღვარძლიანი სიცილი და ცარიელი გონებამახვილობა. მის ღიმილს ყოველთვის თან ახლავს რაღაც პოეტური სინაზე და კეთილშობილება. იგი ხშირად ალეგორიული ხერხით ამხელს ადამიანის ნაკლოვანებას მის სიცილში თითქმის ყოველთვის შეინიშნება სევდა. მართალია, ჩვენ გულითადად გვეცინება, როცა ნამთვრალევი, აზარტში შესული წრუწუნა თავდავიწყებით ცეკვავს, მაგრამ რაღაც სიბრალულითაც ხომ შევცქერით სუსტი არსების ამ ექსცენტრულ მდგომარეობას? ვაჟას თაგვები (როცა დიდ საქმეს ეჭიდებიან) ხშირად მღერიან ბაიათებს. ამ პატარა დეტალში იუმორიც არის და ნაღველიც.

ნაზი იუმორით არის სავსე „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“. ეს პატარა მოთხრობა მკითხველს ღრმა სევდასაც გვრის და ღიმილსაც. ბაგრატ ზახარიჩი ერთი „პატიოსანი“ ბიუროკრატია. რა მისი ბრალია, თუ ასე შეუყვარდა კანცელარიის საქმე და ჭალალდები, რომლებშიაც სეისმოგრაფიული სიზუსტით არის მოცემული ყოველი

ფაქტი. სხვა არც ეკადრება ერთგულ მოხელეს. მას ჩინებული „პოჩერკი“ ჰქონდა და სასვენ ნიშნებსაც ზუსტ ადგილას დასვამდა ხოლმე. და აი, გარდაიცვალა ასეთი კაცი. გამოსათხოვარი სიტყვა მისმა უფროსმა ალექსანდრე ნიკიტიჩმა ბრძანა: „ბატონებო, დღევანდელი დღე ჩვენთვის დიდად სამწუხარო და სამგლოვიარო დღე არის. ჩვენ დავკარგეთ დიდათ სასარგებლო მოხელე, მოხელე არა უბრალო, არამედ დიდი ნიჭის პატრონი... მისი ნიჭიერება ყველაფერში სჩანს. სულ ოცდათორმეტი წელიწადია რაც ბაგრატ ზახარიჩი მსახურობს: ოცი წელი კი ერთად ემსახურობდით მე და ცხონებული და ერთხელ სიტყვა არ შემოუბრუნებია ჩემთვის, პირდაპირ ცქერასაც კი ვერ მიბედავდა, რადგანაც მე უფროსი ვიყავი. იმიტომაც წინ წაიწია, მთავრობამაც იმიტომ ღირსეულად დააფასა ეს საკვირველი კაცი...“ და იცით მერე რით გაითქვა განათლებულის სახელი ამ „საკვირველმა კაცმა“. გუბერნატორისათვის წერილი უნდა მიეწერა კანცელარიას, ვერ შეთანხმდნენ, თუ რა იქნებოდა უფრო მართალი буде возможно თუ если возможно გამოჩენილ „მერუსულეებს დაეკითხნენ, მაგრამ უკანასკნელ სიტყვათა შეთანხმება ამჯობინეს“. ბაგრატ ზახარიჩმა კი პირველი გადაწყვიტა. და მას შემდეგ „გაითქვა სახელი ღრამატიკის ცოდნისა“. ამ გამოჩენილმა მოხელემ ანდერძიც თავის ხასიათისა დაწერა. ცოლს სთხოვა: გაადიდებინე ჩემი სურათი და „სამსახურიდან რამდენ საათზედაც ვბრუნდებოდი“, იმ დროს სავარძელზე დაასვენე პორტრეტი—წინ ქაღალდები დააწყეთ ისე, რომ სურათი შიგ „ქაღალდებში ჩაიცქირებოდეს“, „გეშინოდეთ ჩემი პორტრეტისა, როგორც ჩემი ხათრი გქონდათ“. ვერ აუსრულდა წადილი. ამგვარი პორტრეტის გადაღება ვერ მოასწრო ზახარიჩმა. ცოლმა და ქალიშვილმა ორიოდე კვირას იგლოვეს და მერე მიივიწყეს.

„მხოლოდ ქარი თუ შეაშფოთებს ბაგრატ ზახარიჩის მყუდროებას, როდესაც გრიგალით გაივლის სასაფლაოზე და თან გააელებს, გაიყოლიებს ქალაქის ჟრიამულს, ხმაურობას და ამასთან ერთად კანცელარიის ქაღალდების შრიალს“. რამდენი იუმორი და სევდაა გამხელილი ამ პატარა მოთხრობაში! რაოდენ დიდი სიბრალულით იმსჭვალება მწერალი პატარა ადამიანისადმი, იმ ადამიანისადმი, რომელმაც მთელი ცხოვრების მანძილზე ერთხელაც ვერ გაბედა თავისი უფროსისათვის პირდაპირ შეეხედა. აკი ამიტომაც დააწინაურეს. ასეთია ბიუროკრატიზმის მორალი და ეთიკა!

როგორი ლაღია და ხალასი ვაჟას იუმორი „ტყის კომედიაში“. თაგვების ცხოვრების ფონზე ძველი დროის სოციალური ყოფაა გა-

მოხატული. თაგვების პატარა ვნებებში, მათ საქორწილო სამზადისში, სიძისა და სიდედრის ხასიათში, სიმშილასა და კეკელას მოქმედებაში. მათ ყოველ ფრაზაში ვაჟასებური უღრმესი იუმორია.

ვაჟა ფშაველა იმდენად დიდი მოვლენაა ქართული მწერლობისა, იმდენად რთულია ყველაფერი, რაც მის თეატრალურ სამყაროსთან არის დაკავშირებული, რომ იგი ცალკე ფუნდამენტალურ გამოკვლევას მოითხოვს. ჩვენ მხოლოდ ზოგადი სილუეტი მოვხაზეთ ესოდენ რთული პრობლემისა.

გალაკტიონ ტაბიძე

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, როგორადაც ფარდის იქით წარმოდგენილი სინამდვილე ესახებოდათ.

ამ პარალელში ხედავდა ცხოვრებისა და თეატრის მსგავსებას ბევრი პოეტი ჩვენშიც, ევროპაშიც. მათთვის არსებული სინამდვილე თავისებური თეატრია, დედამიწა თავისი პეიზაჟებით ბრწყინვალეღ ასრულებს მხატვრის ფუნქციას, ადამიანები კი თამაშობენ სხვადასხვა როლებს. ზოგი ავისას, ზოგი კარგისას, კონფლიქტები, კოლიზიები. 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, არა 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. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ბ. ჟღენტი, შ. აფხაიძე და სხვები. როგორც ყოველ ბუნტარულ აფეთქებას, რომელიც მიმართულია ძველისა და დრომოჭმულის წინააღმდეგ. „დურუჯსაც“ ჰქონდა თავისი 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 მივეცით ჩვენს დარღვევასა და 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 ძიებებთან. 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 ცვლილებებს. ამ ტენდენციას მწერლობიდან მხარს უჭერენ, პირველ რიგში, დ. კლდიაშვილი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე, მ. ჯავახიშვილი... 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 60-70-ანი წლების შემდეგ ისე ახლოს არასოდეს არ ყოფილა მწერლობა და თეატრი, როგორც ოციან-ორმოცდაათიან წლებში: გ. ტაბიძე, მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, ლ. ქიაჩელი, ს. ჩიქო-

ვანი, შ. დადიანი, ტ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ბ. ჟღენტი, 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. ანჯაფარიძე, შ. ღამბაშიძე, თ. ჭავჭავაძე, ს. ზაქარიაძე, ვ. გოძიაშვილი...

ეს არის ახალი საუკუნის დიდი მწერლობა და დიდი თეატრი (ახალი დროის კლასიკოსია აქ ბევრი მათგანი!). ისინი ერთმანეთზე ახდენენ 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 ძოღვაწე, უფრო მეტიც, იგი თითქოს ჩვენი პოეტებიდან ყველაზე შორს იდგა თეატრისაგან. მას არ უტვირთია ქართული თეატრის ჰირ-ვარამი (მსგავსად ილიასა და აკაკისა), არც სტატიები უწერია თეატრის პრობლემებზე, მაგრამ მაინც დიდია თეატრის როლი მის პოეტურ სამყაროში.

რადგან ჩვენი წერილი პირველი სპეციალური სტატიაა 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 მშვენიერებასთან. დარბაზში გარინდებულ მაყურებლის სულთან, ფარდის იდუმალ შრიალთან.

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

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

გალაკტიონისათვის დაუვიწყარია ეს დღე, რომელმაც დაიმონა იგი.

ქვლავ მონად ვყავარ თეატრის ვარდებს,
ღამეს სითეთრის, ვაზას, შაგიდებს.

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 აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანი პროცესი. პოეტურია თეატრის მიერ აღძრული ემოციები, მშვენიერია ის სახილველი, რომელიც პოეტში ამდენს სეედასა და სიხარულს იწვევს. თეატრალური გარემო (სცენა, პარტერი, ლოჟა) 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 სამყაროშია განფენილი. ჩვენ თითქოს ვხედავთ, როგორ „ნაფოტივით ტივტივდება კლავიში სცენაზე. ეს ნაფოტივით ატივტივებული კლავიში წარმოქმნის მუსიკის მომაჯადოებელ ჰანგებს და „თეატრს ვით სატკივარი“ ისე ედება. გალაკტიონისთვის ზღვის სივრცე და მისი ხმა სცენაზე წარმოქმნილი მუსიკალური მელოდიის შესატყვისია. რემბოსთან კი მზის ამოსვლა (რომელიც „იდუმალ ბურუსს არღვევდა“) და ზღვის ღელვა თავისი გრანდიოზულობით ანტიკური თეატრის ასოციაციას იწვევს.

მე დავინახე, მზე იდუმალ ბურუსს არღვევდა,
იისფერ ზოლად დაფენილი ენთო დასავლეთი,
ანტიურ დრამის მსახიობთა მსგავსი ტალღები
იგრაგნებოდნენ ზღვის კიდესთან შავ ფარდასავით
(თარგმანი გ. გეგეჭკორისა)

რასაკვირველია, აქ „მსახიობთა 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 ლირი.
ლირი, ყველასგან მიტოვებული.

ძალზე ხატოვანია და კონკრეტული ეს სურათი, რომელიც მეფე ლირის ტრაგედიის მთელ შინაარსს იტევს. მეფე ლირის 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 თავისუფალია ინდიფერენტიზმისაგან, როცა იგი ახსენებს სწორედ ლირსა და არა სხვას — უკვე ადგილი აღარ რჩება ეონოტონური სევდისათვის. სულ სხვაგვარ სურათს იძლევა შარლ ბოდლერი, როცა იგი შესცქეროდა „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 გულისტკივილით შეხვდა გ. ტაბიძე. პოეტი იგონებს მსახიობის განვლილ გზას, მის დაუდეგარ 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 არის ცხედარი:
ჭალის თვალებში იშლება ვარდი,
გრძნობათა ცეცხლი გაუბედარი.
იდგა მუხლმოყრით და ცრემლებს ღვრიდა
სასოწარკვეთა და გრძნობა ძველი,
იგი ოცნება, ხან მარგარიტა,
ხან კლეოპატრა — ნილოსის გველი.
რა ფერებია? გრძნობათ სეირად
და ისე, როგორც მწვანე სურათებს
ხატავს დეორდანო და რიგეირა.

ლექსის უკანასკნელ სტრიქონებს გალაკტიონი ქართულ თეატრს უკავშირებს:

აჰ, გრიმი, გრიმი, ლევკოვებს ისე
აღარ აღელვებს გრძნობათა ჭარი,
იქნება მშვიდი ნინო ჩხეიძე
თუ ანთებული სარა ბერნარი.

ისევ გრიმი, ისევ ანთებული არტისტული ცხოვრება!

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

ოჰ, რა რიგ მინდა მაშინ დაგიდგა ძეგლი,
გულწრფელ სიტყვებში გამოვხატო ეს გრძნობა ზცირე.
—ძეგლის ღირსი ხარ, რადგან სული უკანასკნელი
შენს ერთ სიყვარულს, ხელოვნების ტაძარს შესწირე.

(„მსახიობ ქალს")

ეს არის 18 წლის ჰაბუკის სურვილი. ახალგაღვიძებული პოეტური გენიის (ლექსი 1909 წელსაა დაწერილი) პირველი თეატრალური ოცნება. ამ პერიოდში ჰაბუკი პოეტი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ხელოვნებისადმი. ლექსებს უძღვნის მუსიკას, მსახიობს და საერთოდ ხელოვნებას. მან იცის, რომ ხელოვნების სამყარო რთულია, ღრმა და ზოგჯერ შეუღწეველი, აღუსებელი. 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 მებრძოლი ბუნება გამოხატულია ლექსში „მსახიობის დღიურიდან".

ვინ რას დამაკლებს?! ჩემში ძალაა
ფრთაგაშლილი და დაუთრგუნველი!
დეე კვლავ ეჭვით დამხარხადებდეს
მტერთ ურცხვი გუნდი, ბრბო უზრუნველი.

(1910)

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

ხელთ აუღია
თეატრს
უზარმაზარი ქნარი

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

ჭუხს ტრომბონის ხმა,
ჩანგი,
ბუკი და
პიანინო.
ხმა ორკესტრის და
სცენის
გრიგალს მიჰყივის
ოიანა

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

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

ამაოა მთლად ცხოვრება, დრტვინვის წუთისოფელია.
წადი... წადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია!
ტკბილი ნანა სულს უთხარი, უბედობა ხატს აჩვენე.
დამაშვრალი სული, გული მონასტერში მოასვენე!
მაშ, შორს მტვერი, შორს, შორს მიწა — ის ცის უარმყოფელია.
წადი, წადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია!..

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

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

დეკორატორი ამზადებს ფარდებს,
სდგამს ტყეს და იქით ჭოხებს თოვლიანს
შენ ამ პიესის მითხარ, რა გმართებს
ან მანფრედები როსმე მოვლიან?
სცენა — სუნთქვაა გახშირებული,
საწამლავები იღვრება ჯიქით
რამდენი მახსოვს ატირებული
ამ დერეფნებში, ამ ფარდებს იქით.

ასე ძლიერია პოეტისათვის თეატრალური სინამდვილე, ეს სინამდვილე 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 („კარგი პიესა“). სცენა გაგებულია, როგორც ცხოვრების ექვივალენტი. სცენაზე ყველა-

ფერი 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 რუტინა. გალაკტიონი თეატრის მშვენიერი ფარდის მიღმა განცდილ სინამდვილეს მის განუწყვეტელ მოძრაობაში ხედავს. პოეტი გრძნობს თეატრის შინაგანი ბუნების თავისებურებას.

სცენაზე მიდის
ადამიანთ შური და მტრობა:
ხან სიხარულის,
ხან ტირილის გულღაძლი გრძნობა —
სანახაობა!
ყველაფერი რუტინის გარდა,
არ გვაშორებს მას
მშვენიერი თეატრის ფარდა.

გადის წლები და, გალაკტიონის წარმოსახვაში უფრო მრუმე ფერს იძენს თეატრალური სანახაობა. იგი უახლოვდება მის წარმოდგენას ცხოვრებაზე, მის წინააღმდეგობებზე.

რაღაც 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 გადამაქანებს,
როდემდე ვიცლით
ასეთ ტკივილით?
როდემდე უნდა მიეყვეთ ზმანებებს
ყოველდღიური სიზმრების ნატვრით,
ერთ თეატრიდან, ან სხვა თეატრით
როდემდე ვიცლით
ასე ტკივილით?

რა სატკივარი და საფიქრალი გასჩენია პოეტს? თეატრის ილუზია რატომ აღძრავს მასში ამდენ სევდას? იქნებ იმიტომ ხდება ასე, რომ ცხოვრებისა და თეატრის იგივეობის განცდა დაეუფლა პოეტს? და თუ ცხოვრება ისევე წარმავალია, როგორც წარმავალია თეატრის სპექტაკლი, მაშინ საფუძველი ჰქონია პოეტს ღრმა სევდისათვის. მას უკვე შეეძლო თავისი განვლილი დღეები თეატრის გარდასულ სპექტაკლებისათვის დაეკავშირებინა.

ან წარსულ დღეებს რატომ შევნატრით,
სარაჯიშვილი როცა მღეროდა;

სარაჯიშვილის სახელს იგი ხშირად უბრუნდება („ოპერის თეატრთან", „მწუხარება" და სხვა), მის ხსოვნას უძღვნის ლექსებს.

ოპერის თეატრს გავუვლი ახლო
და გული კვდება საამოებით.
გახსოვს თუ არა, მაღალო სახლო,
ჩემი მჭუხარე საღამოები?

მაგრამ სარაჯიშვილის გახსენება მარტო გარდასულ დღეებს როდი აგონებს, იგი არის ერთხელ განცდილი ესთეტიკური სიამოვნების გამეორების წყაროც. პოეტი მიმართავს მომღერალს, რომ „ჩამოხსნას დღეებს შავი ზეწარი" და უკვე აღარ ესმის მომღერლის ქვითინი. და მაინც, ამის მიუხედავად, მიუხედავად პოეტის განცხადებისა, „ბევრი რამ მწარე" მახსოვს, მაგრამ არ დავღონდებიო — ლექსი უთუოდ დაეჭვებული კაცის კითხვით მთავრდება.

ძნელი არ არის ღვიოდეს რწმენა,
აუხდენელი მომავლის ზღაპრის?

ვ. სარაჯიშვილი აღარ არის... წლები არ ბრუნდებიან. არ ბრუნდებიან ის თაობებიც, რომლებიც ამ წლებს გაყვნენ და პოეტიც სევდიანად გასცქერის იმ გზას...

სულ სხვაგვარ ინტონაციას იძენს სევდა სხვა ლექსში. იგი თითქოს უკიდურესობამდე გამძაფრებულია, მაგრამ ოდნავ ირონიითაა შეფერილი.

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

პოეტს აწუხებს კითხვა — არის კი საჭირო მირაჟი? სჭირდება ვინმეს იგი? კითხვა იმგვარია, რომ თითქოს იგი პასუხსაც შეიცავს, მაგრამ ბოლო სტრიქონში კატეგორიული ტონი იცვლება და ერთგვარი განელება ხდება მისივე კითხვისა.

... გ. ტაბიძემ ლექსი უძღვნა ქართული სცენის დიდოსტატს ვასო აბაშიძეს. პოეტი იგონებს დიდ მსახიობთან ერთად გატარებულ დღეებს, მის მყუდრო ბინას, სადაც არაერთხელ განუცდია სიხარულით სავსე წუთები. მოგონებას ერთგვარი სინანულის იერი დაჰკრავს. პოეტის განცდაში არის სინანულიც და სითბოც არის დაფარული სევდაც, რომელსაც სიჭაბუკის გარდასულ დღეთა მოგონება წარმოშობს ხოლმე.

მე მახსოვს მისი პატარა ბინა,
იქ უფრო ადრე ვცხოვრობდი წინათ.
რაღაც პატარა, რაღაც ფარული.
ო. შესახვევი თეატრალური.
გადაიშალნენ გზები სხვადასხვა.
ცხოვრებამ ბევრი წაიღო სასო,
რა კარგად მახსოვს ძვირფასო ვასო
რა კარგად მახსოვს მგზნებარე საშა,
რა კარად მახსოვს მჭუხარე ვაშა,
რა კარგად მახსოვს პატარა ბინა,
და ორი თასი როშ გეედგა წინა.

პოეტისა და მსახიობის მეგობრობა შესანიშნავად არის გადმოცემული ამ გულწრფელ სტრიქონებში. პატარა ქუჩისა და პატარა ბინის სითბო და იდილია რაღაც განსაკუთრებულ ინტიმს იძენს, როცა პოეტს აგონდება „ორი თასი“. ჩვენ თითქოს ვხედავთ, როგორ შემოსხდომიან მაგიდას პოეტი და მსახიობი. ვხედავთ მათ სახეებს, გვესმის მათი სიტყვები...

ლექსი დაწერილია 1958 წლის 3 ოქტომბერს. ამავე დღეს დაუწერია მეორე ლექსიც „ტასო აბაშიძე“. დიდი მსახიობების შეილისადმი მიძღვნილი ლექსი ორი სტროფისაგან შედგება და თითქოს ექსპრომტის ხასიათისაც უნდა იყოს.

გარედ არეა წვიმის,
აქ კი ოთახი გრიმის,
მსახიობ ქალთან ცალკე
საუბრობს მისი სარკე.
სარკე: მზადა ხარ, ტასო?
ტასო: სიცოცხლის ფასო!
კართან როლების გროვა
სცემს, ტასო, დროა, დროა!

როგორც გ. ტაბიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანალიზიდან ირკვევა, პოეტს სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ფიქრი თეატრზე. იგი ხშირად მიმართავდა დრამატურგიულ ფორმებს. მისი ლექსები და დღიურებში გამხელილი ფიქრები ნათელს ხდის თუ რაოდენ დიდი იყო გალაკტიონის თეატრალური სამყარო. მისი ინტერესების სფეროში შედიოდა მსახიობის ხელოვნება, თეატრალური მხატვრობა, თეატრალობის ბუნება, მუსიკა, ორკესტრი. წერდა მსახიობებისადმი მიძღვნილ ლექსებს. იშველიებდა თეატრალურ და დრამატურგიულ სახეებს, დეტალებს. იტაცებდა დიალოგის ფორმის ლექსები და განსაკუთრებით, შინაგანი მონოლოგები. დიდი სურვილი ჰქონდა დაეწერა პიესები. ჰქონდა თეატრალური ჩანაწერები, წერილები. ერ-

თი სიტყვით, ნამდვილი თეატრალი იყო. თეატრისადმი ეს სიყვარული სიჭაბუკის 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 შემოქმედებითს ზეშთაგონებას და მისი თვალები აღტაცებით მომჩერებია. კომპოზიტორი ამოწმებს ჩემს ხმას — დავიწყოთ ხელახლა, მეუბნება ნიკო სულხანიშვილი. აბა აჰყევით. ნიკო იღებს გამას, სრულიად უბრალოდ გამას დო... რე... მი... მე ვყვები ჯერ სრულიად უბრალოდ. შემდეგ გადადის ვარიაციებზე და ჩემი ხმა უმაღლესი ნოტიდან გადმოდის დაბალზე, დაბლიდან მაღალზე. და შემდეგ, დიდხანს, უკანასკნელი აკორდი მისწყდა. გამოცდა დამთავრდა.

— რა სუფთა ალტია, გასაოცრად წკრიალა ალტი, უნაზესი ლირიკაა! რამდენი წლის ხართ? თხუთმეტის ბ-ნ ნიკო! როდესაც ოცის გახდებით თქვენი ალტიც ბარიტონად იქცევა. დარჩით ჩემს გუნდში, ვიმღეროთ ერთად.

ასე გავხდი სულხანიშვილის გუნდის წევრი".

მუსიკისადმი ინტერესი არასოდეს განელებია გალაკტიონს. იგი ხშირი სტუმარი იყო ჩვენი საოპერო თეატრის სპექტაკლების, უდიდეს პატივს სცემდა ზ. ფალიაშვილს, თეატრისთვის განკუთვნილი ხარჯები საკმაოდ სოლიდური იყო მის ბიუჯეტში. როგორც მისი დღიურიდან ჩანს, პოეტი ხშირად განიცდიდა ეკონომიურ გაჭირვებას, 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 წერს, რომ დაწერილი აქვს 5 ათასამდე ლექსი და წერილი, ითვლება პირველხარისხოვან პოეტად, „მაგრამ ფიზიკურად დაავადმყოფდი, არა მაქვს ბინა, განვიცდი აუტანელ სიღარიბეს... შიმშილმა, უბინაობამ, უტანსაც-

მელობამ სრულიად გამანადგურა", გთხოვთ დახმარებასო. კითხულობთ დღიურებს და პირდაპირ თვალებს არ უჯერებთ, თუ როგორ ტრაგიკულად განიცდის პოეტი ხელმოკლეობას. ეკონომიური მდგომარეობიდან გამოუვალობის გრძნობა მასში ბადებს შიშსა 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 იდუმალი ბუნება იტაცებს.

1946 წლის ერთ-ერთ საოჯახო ხარჯთაღრიცხვაში წერია: „სულ გვაქვს 400 მანეთი. აქედან 20 პაპიროსს, 20 თეატრს, 7 კინოს"... ერთობ ბევრია თეატრის ბიუჯეტი. დღიურებში ხშირად ეკითხულობთ: „დავესწარი „გორდას" — გადამრია სცენამ ზღვის ღელვისამ, მშვენიერმა ადგილებმა ჯვრის მონასტრისა და სვეტიცხოვლისამ. „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 აგიტაციაა ოჯახის — სახელმწიფოს პირველი უჯრედის შესახებ".

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

„ვიყავი აკაკი ვასაძესთან" წერია ერთ დღიურში, თეატრის პროგრამაზე მიუწერია „დიდებულია „პიკის ქალი". მეორე მოქმედების დეკორაცია, განათება, სივრცე, სტუმრების განლაგება მარჯვნივ და მარცხნივ".

„...გარდაიცვალა შალვა ღამბაშიძე, დღეს ასაფლავებენ... ეჰ... 1955 წ. 19 მაისი". „მეიერჰოლდის თეატრში ლოჟა არაა"... „ოპერაში შემოვიდა..." დასწრებია რომელიღაც ისტორიულ თემაზე დაწერილ 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 წლისთავი ჩა-

[1] დღიურიდან ჩვენ მიერ მოტანილი მასალა პირველად გამოვაქვეყნეთ ჟურ. „მნათობში". (იხ. დასახ. ჟურ. 1973, № 1).

ტარდა ხელოვნების სახლში, კარგი იყო ტასო 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 ადამიანია. ქმედება, საქმის გაკეთება, ნამდვილად, საფუძვლიანად — აი მისი სტიქია. და ეს მოქმედება ხშირად იქცევა „საბრძოლო“ მოქმედებად... მე ვთქვი „საბრძოლო“ მოქმედება — საიერიშო მოქმედება. მისი ასეთი მდგომარეობა ხშირად აღძრავს, ამუშავებს დიდს 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. პ. 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 შეხვედრას 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 გავიხსენებთ გალაკტიონის ერთ მეტად საყურადღებო წერილსა და რამდენიმე 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 სატკივარს.

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 იმტკიცებდა პოზიციებს. მსახიობსა და რეჟისორს შორის გამართული ბრძოლა,

რომელიც ევროპისა და რუსეთის თეატრებისთვის, არსებითად, უკვე განვლილი ეტაპი იყო, საქართველოში ჯერ კიდევ არ დამთავრებულიყო. ეს იყო ამასთანავე სინთეზური თეატრისათვის ბრძოლაც. გალაკტიონის წერილი სწორედ ამ მხრივაა საყურადღებო, წერილი დიდი არაა, მაგრამ მნიშვნელოვანია და ამიტომ მოგვყავს მთლიანად.

რ ე ჟ ი ს ო რ ი — პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერის გამოცდილ რეჟისორს.

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — არა, პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერით დახელოვნებულ მსახიობებს.

რ ე ჟ ი ს ო რ ი — თქვენო უდიდებულესობავ.

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — ასეა: მსახიობობა იბადება ზეშთაგონებიდან და არ საჭიროებს არავითარ ტექნიკურ შენობას, უმაღლესი მიზანი თეატრისათვის არის სცენური იმპროვიზაცია.

რ ე ჟ ი ს ო რ ი — თქვენო უმაღლესობავ... ავტორი?

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — გაერთიანება შემოქმედების დროს ავტორისა და აქტიორის იდეების: ·აი კიდევ უდიდესი მიზანი.

ო ფ ე ლ ი ა — ჩემი აზრით, ეს კითხვა (რეჟისორი თუ ავტორი?) არ არსებობს. ეს მხოლოდ გაუგებრობაა.

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — შეიძლება თქვენ აგვიხსნათ ეს გაუგებრობა?

ო ფ ე ლ ი ა — სცენაზე ვარ და არ მახსოვს შემთხვევა, რომ პიესა ჩატარებულიყოს თეატრალური მოწყობილობის გარეშე.

ვერც ერთი მსახიობი მაშინ როლს ვერ შექმნიდა. თქვენო აღმატებულებავ! რა იქნებოდა ჰამლეტი, რომ არ ყოფილიყვნენ დეკორატორები, ბუტაფორები, კოსტუმიერები, სცენარიუსები, ან ხუფლიორები? რეჟისორი მოწოდებულია...

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — მოწოდებულია სცენარიუსებისა და დეკორატორებისათვის!

რ ე ჟ ი ს ო რ ი — აგრეთვე ჰამლეტისათვის.

ო ფ ე ლ ი ა — ყველასათვის, თქვენო უმაღლესობავ? აი ოსკარ უაილდის სიტყვები წიგნიდან „ნიღბთა ჰეშმარიტება".

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

ჰ ა მ ლ ე ტ ი — „ოფელია, წადი მონასტერში!"

ო ფ ე ლ ი ა — „მე მინდა ვსთქვა, რომ უმთავრესი პიროვნება თეატრში არც რეჟისორია და არც აქტიორი. ყველაზე უმთავრესი ჩვე-

ნი ძვირფასი თეატრია. უნდა ამაღლდეს იგი მაღალ ხელოვნებამდე, აი რას ვუსურვებ მათ ყოველი ახალ 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 წამოჭრინებამ საერთოდ მსახიობთა ერთგვარი გაღიზიანება გამოიწვია. ბევრს ეგონა, რომ რეჟისორი მოკლავდა მსახიობს, წაართმევდა მას პირველობას. „მსახიობები, — წერდა კოტე მარჯანიშვილი, — 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 გრძნობს, 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 არაიშვიათად 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 ყველა 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, ასარბასარი, ლოლა, 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 მზვერაები გამოდის, რომ დაზვეროს“... ხუთიოდე სიტყვა. ხუთიოდე შტრიხი!..

ძნელია 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 მინაწერი აქვს „ვოდევილი I მოქმედება გ. ტაბიძისა“. დაწერის თარიღი გაურკვეველია, არც ვოდევილია დამთავრებული. მართალია, ვოდევილი მაინც დამაინც 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 შვილებიცაა 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 უმალვე იხმობს კარისკაცს და უბრძანებს, რომ ყველას აუწყოს ივანეს ნაპოლეონად გადაქცევა. კარისკაცი ჯერ დაიბნევა. გათამაშდება ამ დაბნეულობის სცენა, ნაჩვენებია ივანეს რეაქცია ჯარისკაცის საქციელზე, შემდეგ გონსმოსული კარისკაცი იწყებს ყვირილს, რომ ივანე ნაპოლეონად იქცა.

ივანე კვლავ მოუხმობს კარისკაცს და გაზეთებს მიაწვდის, წა-

იკითხე რა სწერიაო, მაგრამ გაზეთს ისევ ივანე უკითხავს. შიგ სწერია: „ქართველი თავადაზნაურები თავის კანში ვეღარ მაგრდებიან, ბეღაურებს თავს ვეღარ უკავებენ და მამა-პაპური სულით და ადათით გაჟღენთილნი გმირულად მოიწევენ ბრძოლის ველისაკენ“. მომდევნო სურათს აკლია რაღაც. ლოგიკური განვითარება არ ხდება. შემდეგ არის ჩანაწერი. ივანე კარისკაცს ეუბნება, ხომ არ დაივიწყებთ, 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 მიუალერსებენ „ნაპოლეონი და ჟოზეფინა“. კარისკაცი შეახსენებს ნაპოლეონს, რომ საჭიროა რეფორმები და ივანეც იწყებს ოცნებას:

„რეფორმა! მაგალითად, გავამრავლოთ სასწავლებლები? ავაგოთ მონასტრები? ავაგოთ 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!“

ვოდევილიდან ჩანს, რომ პოეტს აწუხებდა ცრურაინდობის თემა, რომელიც შორს არ იდგა „ყვარყვარიზმისაგან“!

გალაკტიონ ტაბიძე გაბაასების, დიალოგის ფორმას სხვა 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 ჟანრისათვის.

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

ასე იყო მე-19 საუკუნეშიც. ყველა მწერალი თითქოს მოვალედაც სთვლიდა თავს. ძალა ეცადა დრამატულ ჟანრში.

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

მძაფრი დრამატული, მე ვიტყოდი, ტრაგიკული გმირი. მისი პიროვნება გახლართულია დრამატულ კოლიზიებში, იგი იბრძვის, ეძებს გამოსავალს და ეს მებრძოლი სული არასოდეს არ ასვენებს მას. პოეტი მარტო არ არის, მას ჰყავს პარტნიორი — მეორე სახე, რომელთანაც მუდმივ ჭიდილსა და წინააღმდეგობაშია იგი.

შუაღამისას, მარტოობის საშინელ ჟამად,
მეწვევა ჩემი იდუმალი მეორე სახე.
გამოუცნობი მღელვარებით ვდგევართ პირდაპირ:
ბშვიდი სიცოცხლე — რა ამაოდ მე განვიზრახე.
თვალწინ მეშლება დღეთ წარსულთა მწუხარე რიგი
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგი;
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო თავისუფლება,
რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების ღმერთი,
მსურს არ დამდევდეს იდუმალი სახე მხილების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.

(„იდუმალი მეორე სახე")

ორსახეობა, თუ სამსახეობა („მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე, ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენ შორის") პოეტის სულში ქმნის ღრმა დრამატიზმს. მოპირისპირე მხარეები „გამოუცნობი მღელვარებით" დგანან პირისპირ და ეს შინაგანი დაძაბულობა უნდა მოიხსნას ერთის გამარჯვებით. გალაკტიონთან იმარჯვებს სინათლე, სიკეთე, მაგრამ „ცხოვრების დრამატული წინააღმდეგობანი მას ტრაგიკულის სიმაღლეზე აჰყავს" (მ. კვესელავა), რევოლუციამდელი საქართველოს პირობებში წარმოქმნილი კონფლიქტი პოეტსა და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის მოიხსნა, როცა აფრიალდა „ალისფერი დროშა", მაგრამ პოეტის პიროვნებაში დრამატული საწყისი მაინც არ ქრება. ეს უკვე სულ სხვა ხასიათის 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 მივიქციოთ 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. დიდი

პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ასპექტითა და ინტენსივობით ჩნდება ეს პრობლემა და რასაკვირველია, ყოველთვის ადვილად შესამჩნევი როდია იგი. ზოგჯერ ფარული 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 გაუკეთა შექსპირმა.

გალაკტიონის შემოქმედებაში და თვით მის ბუნებაში არის რაღაც ჰამლეტისებური. მის სულს ჰამლეტისებურად სტანჯავდა ეჭვი და იგი სიკვდილამდე თან სდევდა მას. პოეტი გრძნობდა თავის სიდიადეს, 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 უმალავდნენ და ა. შ. უბრალო, ყოფითი ადამიანური ურთიერთობის სფეროდან თავისი საფიქრისა 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 აიტანოს მჩაგრავ ბედის“ განაჩენი „თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას“? („ჰამლეტი“).

და პოეტი არჩევს ბრძოლას. ის ამბობს,

> ყოველგვარ სახეს ვიცი ბოლო აქვს ქვეყანაზე.
> მაგრამ წამებას, ჩემს წამებას,

კი არ აქვს ბოლო:
მე ვეძებ მასში თავისებურ
ბედნიერებას,
იგი საკუთარ ძლიერებით,
ეით ცეცხლის ჭურა...
რომ კელავ შეეძლოს განმიახლოს
ძლევის სიმღერა,
რაც სინამდვილემ წამართვა და
გამინადგურა.

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

მაგრამ ათასი მტანჯველი კითხვებით, ტკივილით და სიზმარეული ხილვით არის აღსავსე ბრძოლის ეს გზა. და იწყება „გმირის შინაგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან“ (ბელინსკი).

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

პოეტი დრამატული ფორმით წერს „მესაფლავეს“.

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 — განვაგრძოთ თავო ჩემო, საქმე, დაწყებული. ისევ საფლავი, საფლავი, უკანასკნელი ბინა ადამიანის: ბედს არ ვემდური, რომ ასე ვარ და მეძახიან მესაფლავეს,რადგან სიცოცხლეში მეც საქმეს ვაკეთებ, საქმეს მადლით მოსულს, ბინას ეუმზადებ ადამიანს, ბინას.

მგზავრს წუთისოფლისას ნეტარს, თუმცა სამარეთ წოდებულს. სიკვდილი უკანასკნელი სიტყვაა სიცოცხლის, ჰო, ეს მჯერა, უხილავო ძლიერებავ, ადამიანო, სიცოცხლეში მაინც ნუ მიეცემი დავიწყებას.

შენ კი ვინ მოგიგონებს... დარჩებით მეგობრებად შენ და სამარე“.

ეს მონოლოგი შორეულად, მაგრამ მაინც იწვევს „ჰამლეტის“ მესაფლავის ასოციაციას. ბინა, რომელიც გარდაცვლილისათვის მზადდება, გალაკტიონის მესაფლავეში კეთილ საქმედ არის მიჩნეული. მესაფლავე პირდაპირ ამბობს, „ბედს არ ვემდური“, რომ მესაფ-

ლავის ხელობისა ვარ, რადგან მადლით მოსილ საქმეს ვაკეთებ — ბინას ეუმზადებ გარდაცვლილსაო.

შექსპირის მესაფლავეებიც მიცვალებულთათვის კარგი ბინის აგებაზე ფიქრობენ, მათ სჯერათ, რომ მესაფლავისაგან „გაკეთებული სახლი მეორედ მოსვლამდისა სძლებს".

შექსპირის მესაფლავე თხრის საფლავს და მღერის.

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

გალაკტიონის მესაფლავე არ მღერის, მაგრამ უცნაურად იღიმება (აქ ვერც შექსპირის მესაფლავე იმღერებდა, რადგან უკვე მიცვალებულის წინაშე დგას). მისი ღიმილი მკვდრის ღიმილივით ცივია, ოდნავ ირონიულიც. რადგან „იცის, იცის მესაფლავემ, როგორ უნდა... როგორც ხდება". ყველაფერი წარმავალია, ყველაფერს დავიწყება უწერია...

ამის შემდეგ ხდება მეტამორფოზა. უკანასკნელ სიტყვას პოეტი ამბობს:

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

დაბოლოს უფრო ხაზგასმული ოპტიმიზმი:

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

„მესაფლავის" პესიმიზმი გზას უთმობს იმედს, სიცოცხლის გამარჯვების იდეას. „მესაფლავეში" უფრო ძლიერია ცხოვრების განახლების, სიცოცხლის გაგრძელების იდეა, ვიდრე პესიმიზმი ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს ოპტიმიზმის „იდეური საყრდენი", მესაფლავისა და პოეტის დიალოგის არსი მაინც „ყოფნა-არყოფნის" მარადიული პრობლემის ასპექტშია დანახული. ეს პრობლემა აწუხებდა სიჭაბუკის წლებიდანვე გალაკტიონს და როგორც აღვნიშნეთ, არც არასოდეს განთავისუფლებულა მისგან.

გალაკტიონს აქვს ლექსი, რომელსაც „ორი" ჰქვია. აქაც იგივე ფიქრები, წუხილი, სევდა, იმედი. ლექსში, როგორც იტყვიან, ორი

მოქმედი პირია. მათ სახელები არ გააჩნიათ. ისინი, უბრალოდ, ციფრებით არიან დასახელებული (პირველი, მეორე).

ფილოსოფიური დიალოგი მათ შორის — სიცოცხლის მდინარება, თაობათა მონაცვლეობა და დროის უსასრულო სვლა საუკუნეთა სიღრმეებში, ჰაბუკს ასეთ პოეტურ სახეში აქვს გამოხატული.

მახსოვს, მეც მახსოვს... როცა ყრმამ წყალში
მწუხარე სიტყვით ქვა გაისროლა —
უკვალოდ როდი გაჰქრა იგი ქვა...
ზღვა შეკრთა, წყალმა დაიწყო თრთოლა,
რგოლი რგოლს მიჰყვა წყნარი ლივლივით,
დაჰყვა ზღვის სივრცეს დაუსრულებელს,
ნაპირს მიასკდა და გამობრუნდა,
ისევ დაადგა გზას უსაზღვროს, ვრცელს,
ეხლა არა სჩანს...

ასე წრიული, რგოლისებური განვითარება სიცოცხლისა და შემდეგ გაქრობა უსასრულობაში საკმარისი საფუძველია სევდისათვის. მაგრამ ლექსი მაინც იმედიანი სტრიქონებით მთავრდება:

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

ჰაბუკი პოეტისათვის დაუთმობელია სიცოცხლე, რადგან მასთან ერთად ხომ ადამიანური ვნებებიც ქრებიან?!

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

მოვსპოთ სიცოცხლე... დავიძინოთ... რომ დავიძინოთ,
მერე სიზმრად იქ ვნახავთ რასმე? ძნელი ეს არის.
არ ვიცით მაშინ რა სიზმრები მოგვევლინება,
როს სიკვდილის ძილს მივეცემით და მოვშორდებით
მოკვდავთ ცხოვრების მღელვარებას!

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

გალაკტიონის შემოქმედების რევოლუციამდელი პერიოდი, მიუხედავად პოეტის ნიჭის აღიარებისა, არაერთხელ გამხდარა დაყვედრების თემად ზოგიერთი კრიტიკოსისათვის. ვითომდა „დეკადენტუ-

რი", „მისტიკური" ლექსების დიდ ნაკადს ხშირად უპირისპირებდნენ შემდეგი დროის იმ ლექსებს, რომლებიც სრულიადაც არ გამოხატავდნენ გალაკტიონის შემოქმედების არსს, მის მხატვრულ შესაძლებლობებს. როგორც ჩანს, პოეტი მწვავედ განიცდიდა ყოველივე ამას. იგი პირდაპირ წერს:

გამაგებინეთ: ჩემს წარსულში რაა ისეთი,
რომ ხელაღებით უარეყო დღეს, გაჟიცხო, დავგმო?
დაუნანებლად გულში ჩავსცე ბასრი ხანჯალი.
ავაქვითინო ჩემი იმ ხნის შემოქმედება.
განა არ კმარა, რომ შხამიან დროს იშვა იგი,
ბევრჯერ დაუხშო წრფელი გული ჯალათთ ცენზურამ.

ძნელია უფრო ნათელი პასუხის გაცემა.

ახალგაზრდობის ჟამის სულიერი კრიზისისაგან განთავისუფლებაში პოეტს დიდი ოქტომბრის რევოლუცია დაეხმარა. მან იგრძნო, რომ „განახლდა გული" და იგი ბედნიერი იყო. შექმნა ახალი შედევრები პოეზიისა. მაგრამ შემდეგ მეუღლის დაკარგვამ მის წინაშე კვლავ წამოჭრა ბევრი კითხვა, რომელზედაც პასუხის გაცემა იმ დროს არავის შეეძლო. პოეტი ჩაიკეტა საკუთარ არსებაში და მისი ტკივილიც უფრო დაფარული და დამუხტული გახდა. გარეგნულად თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ გარკვეულ ეტაპზე მისი ლექსების დიდი ნაკადი გამოხატავდა მოვლენების მხოლოდ ზედაპირულ მხარეებს, მის კონტურებს.

ნუთუ პოეტი ასე დაეჭვებული იყო თავისი „მთავარი ხაზის" დამკვიდრების შესაძლებლობაში? რატომ უხაროდა ასე გადამეტებით ყოველგვარი შექება? ერთ-ერთ დღიურში ვკითხულობთ, ა. თევზაძე შესულა ოპერის თეატრის ლოჟაში და უთქვამს: ბ-ნო გალაკტიონ, ახალგაზრდები ყველანი თქვენთან ვართო. გალაკტიონი აღფრთოვანებულა და გახალისებულა ამით. გალაკტიონს სცენაზე მისი ლექსის უბრალო ხსენებაც კი აღტაცებას გვრიდა. რას უნდა ნიშნავდეს ეს და სხვა ამგვარი ფაქტები? ნუთუ ეს მარტო 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?

ეჭვიანური 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 შვების ცეცხლი აღარ ღვიოდა.
გაივლის ქამი და, ვინ იცის, იქნებ ზეცაზე
მწუხრის დემონმა ვერ დასტოვოს ის ძველი ყვალი,
მაგრამ, ეჰ, სულო, ერთფეროვან ბრწყინვალებაში,
თუნდაც ედემში რა იქნება შენთვის ახალი?

ამის შემდეგ „სხვა რაღა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“:

მიხეილ ჯავახიშვილი

მიხეილ ჯავახიშვილის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის დრო ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანესი პერიოდია. ეს არის მე-20 საუკუნის დასაწყისის პირველი წლები, როცა ქართულ თეატრში იზრდებოდა და ღრმავდებოდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის ტენდენციები. კომედიის თეატრთან ბრძოლაში იმტკიცებდა პოზიციებს ახალი დრამა, რომელსაც მ. ჯავახიშვილის სახით ენერგიული დამცველი ჰყავდა.

მ. ჯავახიშვილის თეატრალურ წერილებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ჰ. იბსენის სახელს. ეს შემთხვევითი როდია. იგი აღტაცებული იყო იბსენის შემოქმედებით, მისი დრამატურგიის თავისებურებით. ქართულ თეატრში იბსენის პიესების დადგმა თეატრის დიაპაზონის გაფართოებას, მისი შემადგენლობის ახალი მხარეების გახსნას მოასწავებდა.

მწერალმა სპეციალური სტატია უძღვნა იბსენს. „იბსენმა „მოჩვენებებს", — წერს იგი — დრამა დაარქვა, მაგრამ ეს სუსტი დახასიათებაა პიესისა. „მოჩვენებანი" ტრაგედიაა, სასტიკი და შემზარავი ტრაგედია, რომელიც დრამატიზმით არ ჩამოუვარდება არც „მეფე ოიდიპოსს", არც „მაკბეტს" და არც „ჰამლეტს"[1]. ამ მოსაზრებას უფრო განზოგადებულად წარმოადგენს იგი: „მოჩვენებანი" მეცხრამეტე საუკუნის დრამაში მთელ რევოლუციას ახდენს. თუ ძველ საბერძნეთში სოფოკლეს, ესჩილესა და ევრიპიდეს გმირები თავიანთი ვნებათა ღელვით და სინდისით მარცხდებოდნენ. ახლა — ამბობს იბსენი — ამაზე უფრო რეალური, სასტიკი, საშინელი და უსამართლო მიზეზი გვმუსრავს. ეს არის შთამომავლობითი სენი"[2].

მ. ჯავახიშვილის აზრით, იბსენის გმირების ტრაგიკული ხვედრი უფრო მძიმეა, ვიდრე ანტიკური ბედისწერა, რომელიც დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია ყოველი გმირის თავზე.

---

[1] მ. ჯავახიშვილი, წერილები, ტ. VI, 1964, „საბჭოთა საქართველო", თბ., გვ. 211.

[2] იქვე, გვ. 213.

მაგრამ ორივე შემთხვევაში ყველაფერი წინასწარ არის განსაზღვრული და ვერსად გაექცევი მას.

მ. ჯავახიშვილის სტატიაში იბსენის სხვა პიესებიც არის განხილული, იგი განხილულია დრამატურგიის ცოდნით და იბსენის დამსახურება XIX საუკუნის დრამატურგიის წინაშე პრინციპულ სიმაღლეზეა აყვანილი.

მწერალმა მოკლე, სხარტი და მნიშვნელოვანი წერილი უძღვნა ჰაუპტმანის „როზა ბერნდის" დადგმას სახაზინო თეატრში. მ. ჯავახიშვილს იმდენად მოსწონებია ნ. ჩხეიძე როზა ბერნდის როლში, რომ მსახიობს ურჩევს, თავი დაანებოს „მედეასა" და სხვა ამგვარი როლების თამაშს, მისი სტიქიაა ნორა, როზა ბერნდი. მწერალი მათ ხელოვნების ნიმუშებს უწოდებს.

ამ დაპირისპირებაშიც იგრძნობა მ. ჯავახიშვილის მხატვრული პოზიცია, მისი თეატრალური იდეალი.

მ. ჯავახიშვილის წერილებში ჩანს, რომ იგი ანსაბლის თეატრს უჭერს მხარს. ამასთანავე, მოითხოვს სცენაზე მეტი ყურადღება მიექცეს დეტალებს, ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს. იგი სცენის „წვრილმანებში". მათ ჰარმონიულ შეწყობაში ხედავს სიმართლისადმი ერთგულებას.

მ. ჯავახიშვილის თეატრალური წერილები, რეცენზიები ახალგაზრდობის წლებშია დაწერილი. მის სტატიებს შორის ჩვენ ყველაზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია „ჩვენ და ჩვენი თეატრი".

წერილები პირველად „ცნობის ფურცელში" გამოქვეყნდა 1903 წელს. მ. ჯავახიშვილი მაშინ 23 წლისა იყო. წერილებში პირდაპირ არ არის აღნიშნული, რომ იგი ეკამათება ა. წერეთელს. ოპონენტის ვინაობა პირველად ჩვენ მიერ იქნა გარკვეული.

* * *

ირკვევა, რომ მ. ჯავახიშვილი კარგად იცნობს იმ პრინციპებს, 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 ნააზრევი ყოველთვის სწორი არ არის. იგი ზოგჯერ ვერ ითვალისწინებს კონკრეტულ ისტორიულ პირობებს და სხვ. მაგრამ რაოდენ სადავოც არ უნდა იყოს მისი რომელიმე დებულება, იგი მაინც საინტერესოა სიახლითა და პრობლემატურობით. ჩვენს ინტერესს ისიც აცხოველებს, რომ საქმე გვაქვს მწერლობაში ახლადფეხშედგმულ კაცთან. უფრო მე-

ტიც, ამ დროს მას არც ერთი მოთხრობა არ ჰქონდა დასტამბული. ცნობილია, რომ პირველად „ჩანჩურა“ გამოქვეყნდა. იგი 1903 წლის ნოემბრის ერთ ღამეს დაიწერა. თეატრალური წერილებიც ამავე თვეში (4—5 და 28 ნოემბერი) დაიბეჭდა. ასე რომ, თითქმის ერთდროულად წარმოიშვა პირველი მოთხრობა და პირველი თეატრალური შეხედულებანი.

მ. ჯავახიშვილი გულისტკივილით წერს, რომ მას აღარ მიუხარია ქართულ თეატრში, დაკარგა თავისი ყველაზე ახლობელი, დაკარგა ის, რითაც ცოცხლობდა, ის, რასაც შეალია თავისი წრფელი ოცნება და მრავალი უძილო ღამე. სპექტაკლიდან დაბრუნებისას იგი მოუთმენლად ელოდა ხოლმე მეორე დღის დაღამებას, ელოდა, რადგან თითქოს „იმ ღამეს ჩემი, — არა, ჩემი კი არა... საქართველოს ბედიღბალი უნდა გადაწყვეტილიყო“ და „როცა ქართველები იმარჯვებდნენ, მზად ვიყავი, ჩემი ადგილიდან წამომხტარიყავი და იმათთან ერთად დამარცხებულ სპათ გამოვსდგომოდი“. მაგრამ ეს იყო გარკვეულ ასაკში, ახლა უკვე გავიზარდე, უფრო ვრცლად გავხედე ქვეყანას — და ილუზიებიც გაჰქრნენ, — დაასკვნის მ. ჯავახიშვილი. ის მთელი გულწრფელობით მოგვითხრობს: „ძალუაჩემის თხოვნით ამ სეზონში პირველად წავედი თეატრში. ფოიეში შევხვდი ერთ „პატივცემულ ქართველს“, რომელმაც მისაყვედურა თეატრისაგან მოწყენა: „თქვენ ყველანი ეგეთები ხართ: სანამ ახალგაზრდობთ, კიდევ არაფერი გიშავთ, ქართული თეატრი და ქართული პიესებიც გიყვართ, მაგრამ როცა წამოიზრდებით და რუსულ თეატრს გაიცნობთ, არამც თუ ქართულ თეატრში არასოდეს შემოდიხართ, არამედ მზად ხართ მთელი ჩვენი რეპერტუარი დასწვათ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი — ეს ჩვენი ერთადერთი დაწესებულებაო“. ამის შემდეგ ლაპარაკი გვქონდა რეპერტუარზედაც. დასასრულ „პატივცემულმა ქართველმა“ ხელი ხელში გამიყარა და ჩვენის დიდებულის წარსულის სანახავად ზალისაკენ წამიყვანა. სცენიდან მესმის საოცარი ყვირილი, ხრიალი, ვიღაცამ ყარამანისებრი ხმით დაიყვირა — „საქართველოს გაუმარჯოს“. იგივე სიტყვები, ისეთივე ხმით, მეორემ გაიმეორა; შეიქმნა ალიაქოთი. მე პალტო წამოვიხურე, საჩქაროდ კარებისაკენ წამოვედი, მომდევდა ამაზრზენი ბრახუნი, ყვირილი, ხარხარი.

„პატივცემულმა ქართველმა“ რაღაც ღრმა გამოცანა მომცა. ვინ არის მართალი — მე თუ ჩემისთანები, რომლებიც ასეთ თეატრში არ დავდივართ, თუ ისინი, ვინც ამისათვის გვკიცხავენ?!“

ასე ღრმად დააფიქრა ქართული თეატრის ბედმა ახალგაზრდა მწერალი. ჰქონდა თუ არა მას ამის საფუძველი? რამდენად სარწმუ-

ნოა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდის ამგვარი განწყობილება? ვიდრე „პატივცემული ქართველის“ ვინაობას დავადგენდეთ, ჯერ განვიხილოთ, თუ რა საკითხებს მოიცავს მ. ჯავახიშვილის შენიშვნები. იგი შეიძლება ასე დაიყოს:

1. ხალხის როლის საკითხი — აქვე — საკითხი ბუტაფორიზმის შესახებ;

2. ისტორია და თანამედროვეობა;

3. ისტორიული ჭეშმარიტების დაცვა, მიკერძოებული ტენდენციურობა და მხატვრული სიმართლე;

4. პათეტიზმი და ყალბი თეატრალობა;

5. საქართველოს პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლა და პიროვნების თავისუფლების იდეის მივიწყება;

6. ხასიათების ცალმხრიობა;

7. დრამატურგიული ფორმების საკითხი.

განვიხილოთ თითოეული ეს საკითხი.

მაშ ასე, პირველი ხალხის როლის საკითხია. მ. ჯავახიშვილი აკრიტიკებს ისტორიულ პიესებს, მას მიაჩნია, რომ ქართულმა დრამატურგიამ ვერ შეძლო ჩვენი წარსულის ისე ასახვა, როგორც ეს ქართველ ხალხს ეკადრება. იგი წუნს დებს პიესებს — „რუსთაველს“, „ჯავახიანს“, „დავით აღმაშენებელს“, „პატარა კახს“, „მტარვალს“, „თამარ ბატონიშვილს“.

ამ ნაწარმოებებზე გამოთქმული შენიშვნები და ყოფა-ცხოვრებითი პიესების კრიტიკა უსათუოდ ჩამაფიქრებელია.

მ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ ჩვენს ისტორიულ პიესებში სრულიად დაიკარგა ხალხი, ისტორიის მთავარი შემოქმედი ძალა, „ყოველ შეგნებულ ქართველს, — წერს იგი, — არ სურს ისეთი ისტორიული პიესები, რომლებსაც ისტორიასთან საერთო არა აქვთ რა; რომლებიც ისტორიას ცრუდ და ყალბად ხსნიან. ისტორიას, მის განვითარებას და ამა თუ იმ მოვლენას აშენებენ მხოლოდ მეფეების გულზე, იმათ მტკიცე ქრისტიანობაზე. კეთილშობილების გულკეთილობაზე და ყოველთვის და ყველაფრის მიზეზი ისინი და მხოლოდ ისინი არიან“. ამის შემდეგ მ. ჯავახიშვილს მოჰყავს შტეიგერის აზრი: „პოეზიაში, — წერდა შტეიგერი, — ეხლა ჩვენ მეფეები და გმირები არ გვეინდა. ხშირად საწყალი, ღატაკი მუშა ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, ვიდრე მეფე და გმირი. ჩვენ მათი გვირგვინების და ძვირფასი წამოსასხამების დახატვა კი არ გვეინდა, არამედ სული და, ვინ იცის, ეიპოვით თუ არა ამ სულს ძვირფასი წამოსასხამების ქვეშ?“

შტეიგერის ამ მოსაზრებასთან ძალზე ახლოს დგას ახალგაზრდა

მ. ჯავახიშვილის მსოფლმხედველობა. უბრალო ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყარო, მისი სულიერი ცხოვრება, თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეალები და ღრმა ტკივილები დამცირებული კაცისა, ახალი ენერგიის დაბადება და მტერთან ბრძოლაში ნაწრთობი სული, — აი, როგორი ადამიანები და თემები იტაცებს ახალგაზრდა მწერალს. ამასვე სთხოვს იგი თეატრს, დრამატურგიას.

მ. ჯავახიშვილი გულისტკივილით კითხულობს: რატომ გაქრა ჩვენს ისტორიულ პიესებში ხალხი? რატომ არ ჩანს მათი სულიერი ცხოვრება? სად არიან ისინი, ვინც გაუძლო ათასეულ შემოსევებს და ერს ერობა შეუნარჩუნა? ახალგაზრდა მწერალი მიდის ერთ-ერთ წარმოდგენაზე, უყურებს სპექტაკლს და თითქოს თქვენც მის გვერდით იჯდეთ პარტერში, გესაუბრებათ: — აი, ხედავთ? სცენაზე არის მეფე, მხედართმთავარი და სხვა დიდებულნი, მაგრამ არ არის ხალხი, უბრალო ხალხი, ჩვენი გლეხკაცობა. ამიტომ პიესას საძირკველი არ აქვს. „კიდევ ერთი კითხვა — გეუბნებათ ისევ — ქვევით ორმოში რაღაც მოძრაობს, იმას მგონი ხალხი ჰქვია. ამოიყვანეთ, გვიჩვენეთ. რატომ მალავთ სიღრმეში? თქვენს გამოჩენილ მეფეებსა და თავადებს, ხომ ხედავთ, სული არ უდგათ, არ აქვთ ფსიქოლოგია, ცარიელი არიან...“

მ. ჯავახიშვილის ღრმა ინტერესი ხალხისადმი, უბრალო ადამიანის თემით გატაცება უსათუოდ ილიასა და აკაკის შემოქმედებით უნდა იყოს შთაგონებული. ილია ჭავჭავაძე ხომ დ. ერისთავისადმი მიწერილ წერილში გულისტკივილით ჩიოდა: „...ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა“.

მ.ჯავახიშვილი სამართლიანად შენიშნავს, რომ არ შეიძლება ნაწარმოებში სწორად იქნას ნაგრძნობი ეპოქის სუნთქვა, თუ დაიკარგა ამ ეპოქის ხასიათის განმსაზღვრელი ძალა — გლეხი. ერის სახეს მეფეები, ან ცალკეული გმირები კი არა, ხალხის ერთიანი შემოქმედებითი ენერგია ქმნის. სწორედ იმის გამო, რომ ჩვენმა დრამატურგიამ ვერ გამოხატა ეს მხარე, მეტი გასაქანი მიეცა ბუტაფორიზმს, შინაგან სიცარიელეს. პომპეზურმა და მოჩვენებითმა „მონუმენტალობამ“ დაფარა ადამიანის სული.

მ. ჯავახიშვილი ხალხის როლის მიჩქმალვაში ეძებს ისტორიული პიესების არქაულობის მიზეზსაც. პიესის გმირთა ცხოვრება შორეული ხდება მაშინ, როცა თანამედროვე ადამიანი ისტორიის სიღრმეში ვერ გრძნობს, რომ „სულისა და გულის ყოველი ატომი“ ნაცნობია და ახლობელი, რომ „მათ მოძრაობასაც ისეთივე მიზეზი აქვს, მათაც ისეთივე ძალა აღელვებთ, როგორც ჩვენ“. მ. ჯავახიშვილმა თავის სტატიის ამ ნაწილში, შეიძლება ითქვას, ბრწყინვალედ გაარ-

კვია, თუ რა საფუძვლებს უნდა ეყრდნობოდეს კავშირი ისტორიასა და თანამედროვეობას შორის. ეს საფუძველი ხალხია. მეფეები იცვლებიან. იცვლებიან მაღალი წოდებანი. ამ ცვალებადობის გამო ძველი და თანამედროვეთათვის უინტერესო ხდება მათი ტკივილები, შეხედულებანი. მხოლოდ ხალხის, უბრალო ადამიანების სულიერი ზრუნვა, სისხლი და ხორცია უკვდავი, რადგან „საძირკველი და ყველაფრის მიზეზთა მიზეზი“ მუდამ ერთი და იგივეა, რადგან ამ საუკუნეების ხალხთა ცხოვრებაში ჩანს ჩვენი საკითხები, მისწრაფება, ტანჯვა, სიხარული, განთავისუფლების სურვილი“.

მ. ჯავახიშვილმა თანამედროვეობისა და ისტორიის კავშირის საკითხი ასე განსაზღვრა: „ვნახე ის დიდებული, მეომარი, მორწმუნე, მხნე, ყოვლის ამტანი და წამებული ერი, რომელმაც თავის ზურგზე ოთხი ათასი წელი გადაიტანა, ათასი რისხვა, ვარამი და ჭირი მოიგერია და გარეშე და შინაურ მტრებთაგან ოთხ კედელს შუა მომწყვდეულმა ათასჯერ თავი დაიხსნა და თავის სარწმუნოება, იდეალი, ტანჯვა და ბრძოლისგან დაღლილი, დასუსტებული სული მეცხრამეტე საუკუნემდე მიიტანა. ისინი იბრძოდნენ, მაშასადამე, შეეძლოთ ბრძოლა. მაშასადამე, ებრძოდნენ იმას, რაც მათ მძიმე უღლად აწვათ კისერზე. იმ ჯურღმულში ვნახე, რომ იმათაც ისეთივე სული და სისხლი აქვთ, როგორც ჩვენ, მათ მოძრაობასაც ისეთივე მიზეზი აქვს, მათაც ისეთივე ძალა აღელვებთ, როგორც ჩვენ. ისინიც უკეთესი ცხოვრებისაკენ მიისწრაფვიან, რაღაც უნდათ, რაღაც უხილავი და ხილული ბორკილის დამტვრევას ცდილობენ... ჩვენსა და მათ შორის განსხვავება მხოლოდ ფორმებშია, გარეგნულია“. ამის შემდეგ ახალგაზრდა მ. ჯავახიშვილი შენიშნავს, რომ იგი გონების თვალით იცქირება ისტორიის უფსკრულში, და მის „გაუზომელ და უძირო ტალღებიდან“ არჩევს, წინა პლანზე სწევს იმას, რაც მას უფრო მეტად აახლოებს თანამედროვეობასთან. „დავინახე, რომ ჩემგან ამორჩეულ, ამოწეულ... და განათებულ ტალღებში მეც ვჩანვარ... ჩემი ცხოვრება უფრო რთული, განიერი და დახლართული იყო, მაგრამ საძირკველი, ძირითადი და უმთავრესი საკითხები კი ერთი და იგივე გვქონდა. და რა დავინახე, რომ ჩვენი ცხოვრების უმთავრესი ძარღვი ცხოვრების აზრია, ბრძოლის აზრია, ბრძოლის მიზეზი და ნიადაგი ერთი და იგივე გვაქვს — ის ჩემგან ამორჩეულ-ამოწეული და განათებული ტალღები შემიყვარდა. ჩვენს შორის რაც მეტ საერთოს და შემაერთებელ წერტილებს ვპოულობდი, მით უფრო ძალიან მიყვარდა იმ უფსკრულის ძირი“. დაგვეთანხმება მკითხველი, რომ ამ ერთი ამოსუნთქვით დაწერილ აღსარებაში პორტრეტივით მოიხაზა ღრმა მოაზროვნე ჰაბუკის კეთილშობილური სახე.

მ. ჯავახიშვილის აზრი, რომ ხალხის მაშინდელი ტკივილი დღევანდელსა ჰგავს, არ უნდა გავიგოთ, როგორც მეტაზიფიკური პოზიცია, ან ისტორიული პროცესების უცვლელობა. ეს საკითხის მცდარი და, ამასთანავე, პრიმიტიული გაგება იქნება. ციტატის უკანასკნელი სტრიქონები ფაქტიურად აჯამებენ მ. ჯავახიშვილის მთელ დებულებებს. დასკვნა სავსებით ლოგიკურია და მყარად დგას თანამედროვეობის პოზიციაზე. „ჩვენ შორის რაც უფრო მეტ საერთო, შემაერთებელ წერტილებს ვპოულობდი, მით უფრო ძლიერ მიყვარდა“ ისტორიის ძირი, ე. ი. ხალხიო. მე მისი არ შეყვარება ისე არ შემეძლო, როგორც „ჩემი ცხოვრების და ბრძოლის მიზნის და აზრის არ შეყვარება არ შემიძლიანო“.

საგულისხმოა მ. ჯავახიშვილის მითითება, რომ „ისინი ისე კი არ შეიყვარე, როგორც მარტოოდენ ქართველები“, არამედ როგორც „მთელი კაცობრიობის ერთი გუნდი“. ავტორს სწამს, რომ საქართველოს ისტორიული წარსულის ადამიანებისადმი სიყვარულის საზომი არ უნდა იყოს მხოლოდ მათი ეროვნება. მას ჩვენ უნდა გავხედოთ საერთო ჰუმანური პოზიციებიდან, შევიყვაროთ ის, რაც საყოველთაო სიყვარულსა და პატივისცემას იწვევს. ახალგაზრდა მწერლის ეს მოსაზრება ერთ მთლიან კავშირშია იმასთან, რასაც ილია ამბობდა: „ყოვლად მხეცობა მტრისა“ და „ყოვლად სისრულე... ქართველებისა ბავშვური წადილიაო“. მ. ჯავახიშვილს პრინციპულ სიმაღლეზე აქვს აყვანილი ეს საკითხიც. ვიდრე მას შევეხებოდეთ, საჭიროა ერთი მომენტიც აღინიშნოს: ისტორიულ თემაზე დაწერილი პიესები მ. ჯავახიშვილს აძლევდნენ თუ არა საფუძველს ამგვარი შენიშვნით გამოსულიყო? სამართლიანობა მოითხოვს ვაღიაროთ, რომ მას ამის საბაბი და საფუძველი ჰქონდა. ქართველმა ხალხმა მართლაც ვერ ჰპოვა თავისი მეობის სრულყოფილი ასახვა ჩვენს დრამატურგიაში. 1903 წლამდე (ე. ი. მ. ჯავახიშვილის შენიშვნის პერიოდამდე) ბევრი პიესა დაიწერა ისტორიულ თემაზე, რომლებიც არ იყვნენ თავისუფალნი ამ ნაკლისაგან.

მ. ჯავახიშვილმა ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესებს უსაყვედურა სუბიექტივიზმი, მიკერძოებული ტენდენციურობა, რის გამოც დაიკარგა ობიექტურობა, დაირღვა ისტორიული ჭეშმარიტება. მან ტყუილად როდი თქვა, „ჩვენი წარსულიდან ყველაფერი არ შეიძლება სიყვარულის საგანი იყოს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ქართულია, გიყვარდეს ღრმად, შეგნებულად, რაც საყვარელია, მაგრამ გვძულდეს რაც დასაგმობიაო. ახლა მოდად იქცა „წამ და უწუმ ხმალხანჯალზე“ გაისვამენ ხელს, „საქართველოს გაუმარჯოს“ იძახიან და საქმით კი სხვას გვიჩვენებენო. ჩვენს პიესებში რამდენი მტერიც უნ-

და იყოს ქართველთა წინააღმდეგ, „ბოლოს უეჭველად მაინც ქართველებმა უნდა გაიმარჯვონ“, შენიშნავს მ. ჯავახიშვილი. ამ შეთხზევაშიც მ. ჯავახიშვილი ემყარება ილიასა და აკაკის შეხედულებებს. ილია წერდა: „ჩვენ კარგები ვართ, ისინი კი მხეცები და აფთრები არიანო, ეს გრძნობის ჭეშმარიტ გზაზე დაყენება კი არ არის. გრძნობის წაწყმედაა, გაყალბებაა, რა თქმა უნდა, რომ ორსავე დრამაში (იგულისხმება „მტარვალი“ და „ქართველი დედა“. — ვ. კ.) ქართველებს გააქვთ გამარჯვების ბურთი მოედნიდან. ერთსა და მეორეშიაც მოსული მტერი არის დამარცხებული და გამარჯვებას გადაჩვეული ეხლანდელი ქართველი ამას რომ ხედავს, აღტაცებაში მოდის. მართალი რომ ვსთქვათ, სწორედ ამ ავტორისაგან შეთხზულს გამარჯვებაში უნდა ვეძიოთ მიზეზი ტაშის ცემისა წარმოდგენის დროს და არა თვით დრამების ღირსებაში“. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს აკაკი. „შიგ და შიგ ჩაურთავენ „გაუმარჯოს საქართველოს“ და ისტორიას დრამას არქმევენ. არც ისტორიაა, არც ხასიათი და არც რაიმე ქართული ნიშანწყალი!“

ილიასა და აკაკის შეხედულებებს ეყრდნობა მ. ჯავახიშვილის ის აზრიც, რომ ისტორიულ პიესებთან ერთად საჭიროა მეტი ყურადღება მიექცეს თანადროულობის თემებს. საჭიროა, თეატრი განიტვირთოს ისეთი „ეროვნული კოლორიტისაგან“, რომელსაც სინამდვილეში არაფერი აქვს საერთო ეროვნულთან და არაფერს მატებს სწორედ ეროვნულ სახეს. ქართველებისათვის აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს ისტორიული პიესები. „ნემეცები და სხვანი კი მასალას დღევანდელი ცხოვრებიდან იღებენ. ქართულ სცენაზე უეჭველად კაბა-ქულაჯებით, ჩოხებით, ხმალ-ხანჯლებით, თეთრი წუღებით, ან კინტოური ტანისამოსით უნდა გამოდიოდნენ“. რა დასამალია და ეს ტენდენცია ერთხანს შეინიშნებოდა ქართულ თეატრში.

მ. ჯავახიშვილის სტატიებში გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი სცენური მეტყველების საკითხს. ეს დიდი და რთული საკითხია. ამ თემაზე ბევრი უდავიათ. თითქმის 20-30-იან წლებშიც კი იწერებოდა, რომ ქართულ თეატრში „მეტყველება პათეტური უნდა იყოს“, რადგან ეს არის მისი ნამდვილი ბუნებაო. შემთხვევითი არ არის, როცა მ. ჯავახიშვილი ამ საკითხს სწორედ ისტორიულ პიესებს უკავშირებს. „პათეტიურობის“ დამცველნი ისტორიული წარსულის ამაღლებულად, რომანტიკულად გამოხატვის მთავარ საშუალებად ამგვარ (ე. ი. პათეტიკურ) მეტყველებას მიიჩნევდნენ.

მ. ჯავახიშვილის განსხვავებული აზრი ანარეკლია იმ პროცესებისა, რომელიც იმხანად შეინიშნებოდა ქართულ თეატრში. სიმართლე და ისტორიული პერსპექტივა სადა, რეალისტური მეტყველების დ-მ-

ცველთა მხარეზე იყო უსათუოდ. მ. ჯავახიშვილის აზრი გაამართლა თეატრის პრაქტიკამ.

ქართულმა თეატრმა თანდათანობით დაკარგა ცრუ პათოსი. ჯავახიშვილმა მშვენივრად იგრძნო ეს ისტორიული პროცესი. ახალგაზრდა მწერალმა ნიჭიერად შენიშნა, რომ ცრუ პათოსი გაპირობებული იყო თვით ნაწარმოების ხასიათით. რაკი პიესას საფუძვლად ედო სიყალბე, რაკი მოჩვენებითი იყო მისი რომანტიკულობა და საერთო მხატვრული გააზრება, მოქმედი პირებიც იძულებულნი იყვნენ, არაბუნებრივი მდგომარეობის შესაბამისად, ყალბი პათოსით დაეფარათ შინაგანი სიცარიელე.

მ. ჯავახიშვილი ქართულ ისტორიულ პიესებში გმირების „ამაღლებული“ ენით ლაპარაკს მიიჩნევდა რეალისტურ პოზიციებიდან ჯადახვევად.

მ. ჯავახიშვილი უსაყვედურებს ქართველ დრამატურგებს, რომ მათ მხოლოდ პოლიტიკური თავისუფლების იდეა აწუხებთ და სავსებით მიივიწყეს პიროვნების თავისუფლების იდეაო. ეს ფაქტი არსებითად სწორია. ქართველ ხალხს საუკუნეების მანძილზე მართლაც აღელვებდა პოლიტიკური თავისუფლების იდეა. მაგრამ მ. ჯავახიშვილი ივიწყებს, რომ პიროვნების თავისუფლება შეუძლებელია, თუ არ არის პოლიტიკური თავისუფლება: მეორე პირველზეა დამოკიდებული. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ქართული თეატრისა და დრამატურგისათვის მთავარი და განმსაზღვრელი იყო სწორედ პოლიტიკური თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა.

მ. ჯავახიშვილი მარტო ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესებს როდი აკრიტიკებს. იგი სერიოზულ შენიშვნებს აძლევს ყოფაცხოვრებითი ხასიათის ნაწარმოებთა ავტორებსაც. საილუსტრაციოდ პირდაპირ ასახელებს გ. და რ. ერისთავებს, ზ. ანტონოვს, ა. ცაგარელს. იგი, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნავს ამ დრამატურგების დიდ დამსახურებას, მაგრამ მაინც შენიშნავს, რომ მათ ვერ შეძლეს ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმა და მრავალფეროვანი ჩვენება, ხასიათები გვიჩვენეს ცალმხრივად, გმირებს აკლიათ ფსიქოლოგიური სიღრმე. ამ კრიტიკაში არის გარკვეული სიმართლე. მაგრამ ახალგაზრდა ავტორი ვერ ითვალისწინებს კომედიის ჟანრულ თავისებურებას. ხასიათის ერთხაზობრიეობა ახასიათებდა მსოფლიოს ყველაზე დიდ კომედიებსაც. გაიხსენეთ ენგელსის შენიშვნა, რომ მოლიერის ძუნწი მხოლოდ ძუნწია და სხვა არაფერი. სიძუნწე აქ გამოდის როგორც გმირის „აბსოლუტური ენება“. გარდა ამისა, მ. ჯავახიშვილი იმასაც ივიწყებს, რომ, არსებითად, ამ დრამატურგებმა დაიწყეს

ჩვენში პროფესიული დრამატული მწერლობა, პირველად მოუხდათ გზის გაკვლევა ქართულ სინამდვილეში.

მ. ჯავახიშვილის შენიშვნებიდან არსებითი მნიშვნელობა აქვს დრამის ფორმის საკითხს. შეიძლება ითქვას, მ. ჯავახიშვილი ყველა ნაკლოვანებათა მიზეზს ტრაფარეტულ დრამატულ ფორმებში ხედავს. იგი ღრმა გულისტკივილს გამოთქვამს, რომ ქართული დრამატურგია არ ეძებს ახალ ფორმებს, ახალ საშუალებებს. ხოლო ძველი ვერ იტევს თანამედროვე ადამიანის ბუნებას, არსებული ფორმები მოითხოვენ გადახალისებას ახალი დროის შესაბამისად. ხომ ფაქტია, რომ იმხანად ჩვენს დრამატურგიაში ნაკლებად იყო ახალი ფორმების ძიება. სწორედ ამავე წელს გაზ. „ივერიაში“ გამოაქვეყნა აკაკი წერეთელმა „სათეატრო შენიშვნები“. იქ ვკითხულობთ: „ჩვენ, ქართველებს, უნდა ვაღიაროთ, ჯერ კიდევ ლიტერატურა არ გვაქვს“. ანალოგიური აზრი აქვს გამოთქმული ილიასაც: „ჩვენის თეატრის ერთი დიდი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს“. ქართულ დრამატურგიას რომ ძლიერი ტრადიცია არა აქვს, ვფიქრობ, ეს სადავო არც არის და მ. ჯავახიშვილის შენიშვნის ეს პუნქტი პირდაპირ უნდა იქნას გაზიარებული.

მ. ჯავახიშვილის წერილების მთელი პათოსი რივითი ადამიანის თემის წინა პლანზე წამოწევისაკენ არის მიმართული. იგი ქვეტექსტით, ან პირდაპირი სახით ყოველთვის აღნიშნავს, რომ საჭიროა თეატრმა და დრამატურგიამ საპატიო ადგილი დაუთმოს უბრალო ადამიანების ფსიქიკური სამყაროს გამოხატვას. ამ თეორიულმა წააზრევმა, ამგვარმა წადილმა, სულ მალე თავის მხატვრული გამართლება ჰპოვა მისივე შემოქმედებაში. როგორც ვთქვით, სწორედ ამავე წლის ნოემბერში წერს „ჩანჩურას“. თავისი ახალგაზრდობის პირველი ლიტერატურული ოცნება მან პატარა ადამიანის თემაზე შეაჩერა. იგი ღრმა სიბრალულით უყურებს საზოგადოების მიერ დამცირებულ ადამიანს და გულისტკივილით გვესაუბრება მის ცხოვრებაზე. ეს გასაგებიცაა. ჰუმანისტ მწერალს არ შეეძლო გულგრილი ყოფილიყო ამგვარი ადამიანების ბედის მიმართ. ჩანჩურა ადამიანია და ამდენად იგი ბუნების ყველაზე საუკეთესო არსებაა.ამიტომ მწერალს დაუშვებლად მიაჩნია საზოგადოების მიერ ადამიანის ცამასხრება, აბუჩად აგდება. აქ მარტო ჩანჩურას ბედი როდია ჩამაფიქრებელი. ჩამაფიქრებელია ის საზოგადოება, რომელიც ასე დასცინის სუსტ არსებას. პატარა ადამიანის ფსიქოლოგიის გახსნას, მისი სულიერი ცხოვრების ავლა-დიდების გამოტანას ემსახურება აგრეთვე „უპატრონო“, „კურკას ქორწილი“ და ამ პერიოდის სხვა მოთხრობები. ამ ნაწარმოებების მხატვრული პოზიცია თავის თეორიულ

წინამძღვარს პოულობს თეატრალურ წერილებში და განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მწერლის შემოქმედების პირველი პერიოდის გარკვევისათვის.

ამრიგად, მ. ჯავახიშვილის შეხედულებანი უშუალოდ ეხება ქართული დრამატურგიისა და თეატრის საჭირბოროტო პრობლემებს. მის კრიტიკას ზოგჯერ აკლია ზომიერება, მაგრამ გულწრფელად უნდა ვთქვათ, რომ ქართული კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში ცოტაა ისეთი ფაქტები, სადაც ასეთი გულახდილობითა და სითამამით იყოს გაკრიტიკებული ქართული თეატრისა და დრამატურგიის სუსტი ადგილები.

მ. ჯავახიშვილის წერილები პოლემიკური ხასიათისაა. საჭიროა გაირკვეს სამი რამ: 1. ვინ არის „პატივცემული ქართველი", 2. რამ გამოიწვია პოლემიკა და 3. რომელ სპექტაკლს შეიძლებოდა დასწრებოდა მ. ჯავახიშვილი. ამ ფაქტების დადგენა ახლებურად გააშუქებს მთელ რიგ საკითხებს.

ყველა თეორიული თუ ფაქტობრივი მონაცემებით დასტურდება, რომ „პატივცემული ქართველი" აკაკი წერეთელია. ძნელი დასაჯერებელია, რომ 23 წლის ჭაბუკმა ასეთი სერიოზული პოლემიკა გაუმართა აკაკის, მაგრამ მით უფრო მეტია ფაქტისადმი ინტერესიც.

1903 წლის 11 აგვისტოს „ცნობის ფურცელი" იუწყებოდა, „ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობამ რეჟისორად აირჩია თავ. აკაკი წერეთელი". ცნობის გამოქვეყნებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, ახალ სეზონთან დაკავშირებით, აკაკი შეხვდა არტისტებს და სიტყვით მიმართა: „ბატონებო! მოხარული ვარ, რომ გარემოებამ ამ სიბერის დროს კიდევ გამომიყვანა თქვენთან ერთად სამუშაოდ".

ამის შემდეგ მან განუმარტა მსახიობებს სამოქმედო პროგრამა და მეორე დღესვე შეუდგნენ პრაქტიკულ საქმიანობას.

ბუნებრივია, რომ აკაკი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, უსათუოდ დაესწრებოდა წარმოდგენას, მ. ჯავახიშვილს კი აქ შეეძლო შეხვედროდა მგოსანს. ამის გარდა, მ. ჯავახიშვილის მესამე წერილში, რომელიც 28 ნოემბერს დაიბეჭდა, არის ასეთი სტრიქონები: „ჩვენი დიდებული ისტორია" ძლიერია, „ციური ნიჭით აღჭურვილმა მგოსანმა" წარსულ საუკუნეებიდან აიღო და „სცენაზე გადაიტანა და... მე და ჩემმა თანამგზავრმა ვნახეთ იგი", — წერს ჯავახიშვილი. „ციური ნიჭით აღჭურვილ" მგოსანში აკაკი უნდა იგულისხმებოდეს. ასეთ ეპითეტს მხოლოდ აკაკის შესახებ ამბობდნენ. ასე რომ, „პატივცემული ქართველი" და „ციური ნიჭის" მგოსანი ერთ და იმავე პიროვნებაზე მიუთითებს. მაგრამ ეს არ კმარა ფაქტის დასად-

გენად. აქ უფრო საიმედო არგუმენტაციაა საჭირო. მ. ჯავახიშვილის ტექსტი კი ამის საშუალებას იძლევა. მ. ჯავახიშვილი წერს, რომ „პატივცემული ქართველის“ ერთი ღებულება ასეთია: „თუ რომ ჩვენ ისტორიული პიესები არ გვექნება, მაშინ მინამგვანებს უნდა დავჯერდეთ“. ზუსტად იგივე აქვს ნათქვამი აკაკი წერეთელსაც: „თუ რომ ჩვენ ისტორიული პიესები არ გვექნება, მაშინ მინამგვანებს უნდა დავჯერდეთ. თუ საკუთარ ხელოვნურად ბევრი ვერა აგვიღია-რა, ვიკმაროთ დრომდე სცენებიც-კი და ჩვენი ეროვნული რეპერტუარი უნდა გავიჩინოთ“. მ. ჯავახიშვილი არ იზიარებს აკაკის აზრს. იგი პირდაპირ ამბობს, რომ თეატრში მინამგვანები კი არა, ნამდვილი, სრულფასოვანი ისტორიული პიესები უნდა იდგმებოდეს. თავისთავად ეს სწორი აზრია და არც აკაკი იყო ამის წინააღმდეგი, მაგრამ მ. ჯავახიშვილი აკაკი წერეთლისაგან განსხვავებით ვერ ითვალისწინებდა კონკრეტულ ისტორიულ პირობებს. ა. წერეთელმა ძალიან კარგად იცოდა, თუ როგორი პიესა იყო საჭირო, მაგრამ ეროვნული თეატრის განვითარების ინტერესები მოითხოვდა, კარგი თუ არ ექნებოდა, საშუალოს მაინც დასჯერებოდა, რათა „ეროვნული რეპერტუარი“ შეექმნა.

მ. ჯავახიშვილი წერს: „კიდევ ერთი მუხლი „პატივცემული ქართველის“ პროგრამიდან: „რა მიზეზია, რომ ამ პიესებს წიხლი ჰკარით? ვინ და რა უშლის ხელს მათ წამოჩინებას? 1) „სცენის სიღარიბე“, გვაძლევს პასუხს „პატივცემული ქართველი“, ჩვენ კი ვამბობთ; — იმათი (ე. ი. პიესების — ვ. კ.) უვარგისობა. 2) „თვით არტისტების ნაკლოვანება“. ჩვენ მივუგებთ: პიესების სიძველე და ისევ იმათი უვარგისობა. 3) „საზოგადოების ახირებულება“ — ჩვენ კი ვიტყვით: საზოგადოების თვითმცოდნეობა და განვითარება“. 4) „ბავშვური ტიტინი სხვადასხვა რეცენზეტებისა, რომელთაც ჩაუგდიათ ხელში ამა თუ იმ ჟურნალ-გაზეთების ფურცლები და მსჯავრს დებენ ხელოვნებას“. ჩვენ კი ათასჯერ გავიმეორებთ, სამართლიანია მოთხოვნილება სხვადასხვა რეცენზენტებისა, რომლებიც თხოულობენ ახალ პიესებს, ახალ აზრებს, ახალ მიმართულებას. მხოლოდ ვწუხვართ, ვწუხვართ, ამ რეცენზენტების „ბავშვური ტიტინი“ ისმის ჩუმად, გაუბედავად და არა ხმამაღლა, გაბედულად და შეუპოვრად, რათა დააჩქაროს რუტინის დამარცხება და ნამდვილი ხელოვნების გამარჯვება“. ამას გარდა, მ. ჯავახიშვილის სტატიაში „პატივცემული ქართველის“ დებულებიდან ციტირებულია ასეთი სტრიქონიც: „ნათარგმნი, უმნიშვნელო, დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია“. მეორე ადგილას ანალოგიურ ტექსტში აკაკი მაგალითისათვის ასახელებს იბსენსა და მეტერ-

ლინკს. მ. ჯავახიშვილი გაკვირვებული შენიშნავს, „პატივცემულმა ქართველმა“ რატომ მიიჩნია ეს დრამატურგები დეკადენტებადო? ერთი შეხედვით, მართლაც, უცნაურია — იბსენი რომ დეკადენტი არაა, შეუძლებელია აკაკის არ სცოდნოდა. მაგრამ იბსენის შეფასებაში აკაკი ერთგვარად ზედმეტ სიფრთხილეს იჩენს. მისი საერთო პოზიცია უცხოური დრამატურგიისადმი ეყრდნობოდა ეროვნული თეატრის განვითარების ინტერესებს და ამიტომ უფრო ნიჭიერად დაწერილ უცხოურ პიესას შედარებით სუსტი ქართული პიესის დადგმას ამჯობინებდა. იმხანად ეს საკითხის სავსებით სწორი გადაწყვეტა იყო. ამრიგად, „პატივცემული ქართველის“ და აკაკის დებულებები ერთი და იგივეა. ჩვენც ერთსა და იმავე პიროვნებასთან გვაქვს საქმე, ხოლო მ. ჯავახიშვილი თუ პირდაპირ ვერ ასახელებს აკაკის, ეს სავსებით გასაგებიცაა.

მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა საოცრად გულახდილია. ზედმეტად მიგვაჩნია შევახსენოთ მკითხველს, რომ მ. ჯავახიშვილი, ისე როგორც მთელი ქართველი ხალხი, მუხლს იყრიდა „ციური ნიჭის მგოსნის“ წინაშე. ამაში ეჭვის შეტანა დანაშაულებრივი შეცდომა იქნება. და თუ მაინც ასე გაბედულად ეკამათება ჭაბუკი მწერალი ღვაწლმოსილს, ეს პრინციპული და საქმიანი კამათია. ა. წერეთელი უსათუოდ გაეცნობოდა ახალგაზრდა მოკამათის სტატიებს — მით უფრო, რომ იმხანად იგი თეატრის ხელმძღვანელი იყო და შენიშვნები მასაც ეხებოდა. დიდ მგოსანს, ალბათ, ზოგი რამ ენიშნა კიდეც. ყოველ შემთხვევაში ,აკაკის პასუხი ჩვენთვის უცნობია. საეჭვოა, რომ აკაკის პასუხი არ გაეცა, არ გამოხმაურებოდა ახალგაზრდა მწერლის სამ დიდ სტატიას. და ეს მაშინ, როდესაც ა. წერეთელი პატარა შენიშვნებსაც კი არ ტოვებდა უყურადღებოდ. მაგალითად, 1903 წ., მ. ჯავახიშვილის სტატიების გამოქვეყნების წინ რამდენიმე დღით ადრე, „ცნობის ფურცელში“ დაიბეჭდა ერთი პატარა წერილი. ავტორი უკმაყოფილებას გამოთქვამდა, რომ ქართველ მაყურებელს მობეზრდა ერთი და იგივე რეპერტუარი, და არც ახალ სეზონში უჩანს სასიკეთო პირიო. ა. წერეთელმა უმალვე დაბეჭდა პასუხი.

1910 წელს სტატიაში „გახსენება თეატრის შესახებ“ აკაკი გულისტკივილით იგონებდა, რომ კომიტეტის თხოვნას ვერ გადაუვეღი და თეატრის ხელმძღვანელობა ვიკისრე, მაგრამ „ ჩემმა რეჟისორობამ სარგებელი ვერაფერი მოუტანა რა თეატრს და არც მოსახერხებელი იყო მისი მოტანა ბევრი სხვადასხვა მიზეზების გამოო“. რა თქმა უნდა, თავმდაბლურია აკაკის ეს განცხადება. მან დიდი სარგებლობა მოუტანა ქართულ თეატრს ამ პერიოდშიც. მაგრამ თავისთავად კი ფაქტი საყურადღებოა. ესეც იმაზე მეტყველებს, რომ აკაკის ბევრი რამ ენიშნა მ. ჯავახიშვილის სტატიებში.

რამ გამოიწვია პოლემიკა? ორმა გარემოებამ: პირველი,—წარმოდგენაზე დასწრებამ და საუბარმა „პატივცემულ ქართველთან“, ხოლო მეორე, აკაკის სტატიამ „სათეატრო შენიშვნები“, რომელიც 1903 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნდა. აკაკის თითქმის ყველა დებულება, რომელსაც მ. ჯავახიშვილი ედავება, ამ წერილშია განვითარებული.

შედარებით უფრო ძნელი გასარკვევია, თუ რომელ სპექტაკლს უნდა დასწრებოდა მ. ჯავახიშვილი. როგორც უკვე ითქვა, მ. ჯავახიშვილი 1903 წლის სეზონში პირველად წასულა თეატრში და ერთი რომელიღაც ისტორიული პიესა უნახავს.

1903 წლის სეზონი 21 სექტემბერს გაიხსნა დ. ერისთავის „სამშობლოთი“. წარმოდგენები იმართებოდა კვირაში ორჯერ (ხუთშაბათს და კვირას), ე. ი. სულ 21 სექტემბრიდან 4 ნოემბრამდე (ე. ი. წერილის გამოქვეყნებამდე) დაახლოებით 11-12 წარმოდგენა იქნა ნაჩვენები. აქედან „სამშობლო“ 2-ჯერ, ამდენჯერვე „პატარა კახი“, „მურად ფაშა“ (გადმოკეთებული) ერთხელ და ვ. გუნიას „და-ძმა“ ერთხელ. დანარჩენი დღეები უცხოურ პიესებს უჭირავს. საფიქრებელია, რომ მ. ჯავახიშვილი „სამშობლოს“ დასწრებოდა, რადგან ისტორიულ ნაწარმოებს შორის ყველაზე დადებით შეფასებას მაინც მას აძლევს, თუმცა, შენიშნავს, რომ იგი ორიგინალური არ არისო. არც „მურად ფაშაა“ ორიგინალური. ასე რომ, უნდა დასწრებოდა ან „და-ძმას“ ანდა “პატარა კახს“. უფრო ამ უკანასკნელს.

მ. ჯავახიშვილის წერილები „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ უაღრესად საინტერესო მოვლენაა ქართული თეატრალური კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში. ახალგაზრდა მწერალმა სამაგალითო გულწრფელობა და პირდაპირობა გვიჩვენა. მან პრინციპულად გაჭიხილა ქართული თეატრისა და დრამატურგიის მდგომარეობა, სცადა მთელი რიგი საკითხების ახლებურად გაშუქება, შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადა ცრუ პატრიოტიზმს, ბუტაფორიზმს, ხალხის როლის იგნორირებისა და დრამატურგიული ფორმების უძრაობის ყოველგვარ გამოვლინებას. მისი პოზიცია, არსებითად, დღევანდელი მოწინავე თეატრალური კრიტიკოსის პოზიციაა. ის, რაც მან შენიშნა და იწინასწარმეტყველა, თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების თანამედროვე დონემ საესებით გაამართლა. მაგრამ, ამასთან ერთად, მ. ჯავახიშვილს არ ჰქონდა აკაკი წერეთელივით დიდი გამოცდილება, რომ საგანგებოდ წაეხალისებინა მცირერიცხოვანი ქართველი დრამატურგები, გაეთვალისწინებინა, რომ მთავარი ის კი არ არის, თუ რა მოგვცეს მათ დღევანდელთან შედარებით, არამედ, ის, თუ რა გააკეთეს წარსულისაგან განსხვავებით. ამის მიუხედავად, მ. ჯავახი-

შვილის სტატიები გულწრფელად გვახარებს სიახლის გრძნობით, ალღოიანობით, სიმძაფრით. სასიხარულოა ის ფაქტიც, რომ 23 წლის ჰაბუკმა ასე ღრმად გაუხსნა გული, როგორც იგი უწოდებდა, თავის დიდ მასწავლებელს და გულწრფელად გაუზიარა ფიქრები ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაზე.

შალვა დადიანი

შალვა დადიანი ქართული მწერლობის საუკეთესო ტრადიციის გამგრძელებელი იყო. მის პიროვნებაში ერთმანეთს ერწყმოდა ძველი და ახალი. გასული საუკუნე და ჩვენი თანამედროვეობა ისე იყო გადაჯაჭვული ამ ერთ კაცში, რომ გეგონებოდათ, თითქოს ძველი საქართველოს რაინდი დგას ჩვენ წინაო. იგი ნამდვილი რაინდი იყო ყოველგვარ საქმეში. მის საქმეს კი არ ჰქონდა კიდეგანი. შ. დადიანს იცნობდნენ როგორც პროზაიკოსს, როგორც დრამატურგს, როგორც რეჟისორს, მსახიობს, შესანიშნავი თეატრალური ნარკვევების ავტორს, თეატრალური დასების ორგანიზატორს, საზოგადო მოღვაწეს, ახალგაზრდობის ქომაგსა და მეკვლეს. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე არ შეუწყვეტია მოღვაწეობა, ბოლომდე ქმნიდა ახალ ნაწარმოებებს.

შალვა დადიანი ღრმა მოხუცი გარდაიცვალა, მაგრამ ჯერ კიდევ მხნედ გრძნობდა თავს, საერთო საქმისათვის მუდამ შემართული იყო. მისი აზრი ყოველთვის ანგარიშგასაწევი იყო თეატრალური მოღვაწეებისათვის.

• • •

შალვა დადიანის მამა — ნიკო დადიანი, ფართო საზოგადოებრივი ინტერესების ადამიანი იყო. მის ოჯახში თავს იყრიდა ქართული ინტელიგენცია. ახლოს იცნობდა ილიას, აკაკის, ივანე მაჩაბელსა და სხვა მოღვაწეებს. შალვა წერდა, რომ იგი ბავშვობიდანვე იცნობდა ილიას, „მარტო ნაწერებით კი არა, — ამბობდა იგი — ჩვენს ოჯახში დიდ აკაკისთან ერთად დიდებული ილიას კულტი იყო გამეფებული. მამაჩემი პირადი მეგობარი იყო ილიასი და ხშირად გვიამბობდა მის ნათქვამს, მის ნამოქმედარს... რაღაც დღესასწაული იყო. მამა უქეიფოდ იყო და გამგზავნა თავის მაგიერ... დარბაზში ილიას მეუ-

ღლე დამხვდა და ერთი შუახნის წარმოსადეგი კაცი, როგორც შემდეგში გამოირკვა კონსტანტინე ჩიქვაიძე იყო, მგონი უნივერსიტეტით ილიას ნაამხანაგარი.

ილიას მეუღლემ ჩვეულებრივი თავაზიანობით მიმიღო და წარმოიდგინეთ, მაშინვე ილიას მოსაყვანად წავიდა. მამაჩემის პატივისცემისათვის თუ. მართლაც, არ გასულა დიდი ხანი... და ილიას ჩასკენილი და ბრგე ფიგურა გამოჩნდა. გამომკითხა მისი ამბავი, ეწყინა, რომ უქეიფოდ იყო... ილია მეკითხება:

— სად სწავლობ ყმაწვილო?

მოგეხსენებათ, რომ მე არსად სკოლაში არასოდეს არ ვყოფილვარ და ესეც მოვახსენე...

როცა გაიგო ჩემი ვითარება, შემდეგ წარმოსთქვა:

— მამათქვენი ჩვეულებრივი ბილიკით მავალი კაცი არ არის".

დიდ ილიასთან შეხვედრებს ღრმა კვალი დაუჩნევია ყრმისათვის, მასზე პირველი დიდი თეატრალური შთაბეჭდილება მოუხდენია ცნობილი ტრაგიკოსის ერნესტო როსის გასტროლებს საქართველოში. როსის გასტროლებმა დიდი ხმაური გამოიწვია მაშინ. აკაკი წერეთელმა ექსპრომტად ლექსიც კი უძღვნა მას. საქართველოდან გამგზავრებისას ტრაგიკოსმა მსახიობმა ასეთი დეპეშა გამოგზავნა: „დაირეკა გემზე ზარი და დადგა ჟამი მეტად მძიმე, გულსაკლავი... ნახვამდის ჩემო საყვარელო თბილისის საზოგადოებავ! ნახვამდის ყველა ჩემო კარგო მეგობარო, წარმომადგენლებო მწერლებისა და ახალგაზარდობისა".

ეს იყო 1890 წელი.

ორი წლის შემდეგ დადიანმა პირველად განიცადა ავტორის სიხარული, როცა ჭუჭის სახელით გამოსცა ლექსების წიგნი. ერთი წლის შემდეგ კი ქართულმა აუდიტორიამ პირველად იხილა სცენაზე შალვა დადიანი. ილია ჭავჭავაძის „ივერია" აღმოჩნდა მისი დებიუტის დამლოცველი. „ივერია" წერდა: „ამ არტისტს პირველად ვხედავთ ჩვენ სცენაზე, სცენის ნიჭი ეტყობა და შეუძლია კარგი არტისტი დადგეს". ამ დღეს ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე" წარმოადგინეს. გოტიეს როლს ეფემია მესხი ასრულებდა. მან კოტე მესხის დასის აქტიური წევრი გახადა შალვა. ამის შემდეგ იწყება შალვა დადიანის მუდმივი, ხანგრძლივი მოგზაურობა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში. თითქმის არ დარჩენილა კუთხე, რომ მის სცენაზე არ გამოსულიყო შალვა დადიანი.

1896 წლიდან შალვა დადიანმა თავისი არტისტული ბიოგრაფია ლადო მესხიშვილს დაუკავშირა. ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის დიდი ბედნიერება. ლადო გატაცებით ეხმარებოდა ყველა ახალგაზრდას და მათ შორის დადიანსაც. დიდ მსახიობთან სიახლოვემ ბევრი რამ შემატა შალვას. იგი მოწმე და მონაწილე გახდა იმ ღრმა თეატრალური გარდაქმნებისა, ლადო მესხიშვილი რომ ახდენდა ქართულ სცენაზე. შალვა დადიანმა იწამა „თეატრი ტრიბუნი“ და ამიერიდან მისი შემოქმედებაც უფრო მებრძოლი გახდა. მისი შემოქმედების ქუთაისის პერიოდი დაემთხვა დიდ პოლიტიკურ-სოციალურ მოვლენებს. 1905 წლის რევოლუციურ ბარიკადებზე იდგა მესხიშვილი თავისი თეატრით და ამ რევოლუციურ აზვირთებას ეხმიანებოდა შალვაც თავისი ნაწარმოებებით.

ამის შემდეგ შალვა მრავალჯერ იყო თეატრის მეთაური. 1907 წელს სათავეში ჩაუდგა ქუთაისის დასს, მოამზადა მონტის „კაი გრაკხი“ და საგასტროლოდ ეწვია ახალციხესა და აბასთუმანს. კაი გრაკხის როლს შალვა ასრულებდა. მომდევნო სეზონში შალვა დადიანი არა მარტო დასებს ხელმძღვანელობს, არა მარტო როლებს თამაშობს, არამედ პიესებსაც დგამს. მან დადგა დეევარესის „ჰენრიხ მეფე ნავარელი“, ტ. რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩა“, ლ. ტოლსტოის „აღდგომა“. ამავე პერიოდში თამაშობს გორკის „ნაძირალებში“ აქტიორს, სენკევიჩის პიესაში „ვიდრე ჰხვალ, უფალო“ ნერონს, „აღდგომაში“ ნეხლიუდოვს, „მეფე ლირში“ ლირს. მისი რეპერტუარი ხალხის ინტერესებს ეხმიანება და თეატრშიც იმატა დემოკრატიულმა მაყურებელმა. ამის შესახებ გაზეთები პირდაპირ წერდნენ: „წლევანდელ წლამდე ჩვენი თეატრის მსმენელთა კონტიგენტი არ შედგებოდა მხოლოდ მაყურებელთა დემოკრატიული ნაწილისაგანა. ეს იმას ნიშნავს, რომ უმაღლესი წრეები ნელ-ნელა ივიწყებენ მშობლიურ სცენას და მდაბიო ხალხში ნახულობენ თეატრის ერთგულ მოძრეს. ამიტომ თეატრის ხელმძღვანელობის მოვალეობაა ამ წრეს მიაქციოს ყურადღება“.

შალვა დადიანიც მუდამ გამოირჩეოდა ამ ყურადღებიანობით. მისი დასის დაუსრულებელი მოგზაურობა ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში განა დემოკრატიული მაყურებლისადმი ყურადღებასაც არ ნიშნავდა? იგი ხელს უწყობდა ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას, მისი გემოვნების ამაღლებას.

გერონტი ქიქოძე იგონებდა: „მახსოვს, ერთი შემოდგომის ნაშუადღევს გორის სადგურში ვიდექი და თბილისისაკენ მიმავალ მატარებელს ველოდი, ჩამოდგა მატარებელი, გაიღო საგანგებოდ მიბმული მაგარი ვაგონი და იქიდან შალვა დადიანი გადმოვიდა. შალის

ბლუზა და შარვალი ეცვა. მას გადმოჰყვნენ მისი მოგზაური დასის მსახიობები. ყველას დაღლილი სახე ჰქონდა: ეს გასაკვირი არ იყო, ვინაიდან იმ დროს პროვინციაში მოგზაურობა და წარმოდგენების გამართვა ადვილი საქმე არ იყო. მაგრამ შალვა დადიანი და მისი ახალგაზრდა მეგობრები არ შეშინებოდნენ ამ სიძნელეებს და აღმოსავლეთ საქართველოს მნიშვნელოვანი ცენტრები მოევლოთ, რათა კარგად შერჩეული რეპერტუარის შემწეობით ხალხის ესთეტიკურ და ზნეობრივ აღზრდაზე ეზრუნათ".

1912 წელს შალვა დადიანმა შეადგინა „მოგზაურთა დასი" და ბათუმსა და შავიზღვისპირა სხვა ქალაქებს ეწვია. ბათუმში წარმოადგინეს ანდრეევის „გაუდიამუსი" დადიანის რეჟისორობით. „სახალხო გაზეთის" ცნობით „წარმოდგენამ მწყობრად ჩაიარა. წარმოდგენის წინ ბ. შ. დადიანმა განუმარტა საზოგადოებას მნიშვნელობა თეატრისა საზოგადოდ და კერძოდ პროვინციისათვის. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოხდენილი თამაში ბ. შ. დადიანისა". ამ დასმა მოიარა ნოვოროსიისკი, სოხუმი, სენაკი, ლანჩხუთი. მსახიობთა ჯგუფს ბევრი სიძნელეების გადალახვა მოუხდა. ყველაზე დიდხანს ბათუმში დარჩნენ. დასმა თეატრისადმი ინტერესი გაუღვიძა მოსახლეობას. მაშინ ეს დიდი ეროვნული საქმე იყო. გაზეთი „თემი" წერდა, რომ „მოგზაურთა დასი" მარტო ბათუმში მუშაობს უკვე ოთხი თვეა. მ ხნის განმავლობაში საკმაოდ შეძლო საზოგადოებაში პატივისცემის დამსახურება. ამის მიზეზი იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ დასს იდეით გატაცებული ხელმძღვანელი უდგას სათავეში. ჩვენ გვინახავს ეს დასი ნივთიერების მხრივ ისეთ მდგომარეობაში ჩავარდნილი, რომ სხვა ვინმე სუსტი ხასიათის მქონე უკვე დატოვებდა დაწყებულ საქმეს, მაგრამ ბ-ნმა შალვა დადიანმა საკმაო გამჭრიახობა გამოიჩინა და ყოველ ღონეს მიმართა, რომ საზოგადოებას მართლაც შეჰყვარებოდა თეატრი. ეს დაამტკიცა მან ცოცხალი მაგალითით, შრომითა და გამარჯვებით. გამუდმებული რეპეტიციები, შემოღებული დისციპლინა, როლების შესაფერი განაწილება — ყველა ეს რეჟისორის სათანადო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს". მომდეენო 1913 წელს შ. დადიანის ხელმძღვანელობით ბათუმში ჩამოყალიბდა დრამატული საზოგადოების გამგეობა. 1913-1914 წ.წ. დასის რეჟისორი იყო შ. დადიანი. სეზონის განმავლობაში მისმა დასმა დადგა: დ. ერისთავის „სამშობლო", დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება", ვ. შალიკაშვილის „გადაჭრილი მუხა", ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული", ი. ჭავჭავაძის „ბატონი და ყმა", რომელიც „გლახის ნააჩაბიდან" გადააკეთა დადიანმა. აქ დაიდგა გორკის „ფსკერზე", სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ, უფალო", შექსპირის „ოტელო" და სხვა.

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარი ჰქონია დასს.

1915-1916 წლებში შ. დადიანს კვლავ ქუთაისში ვხედავთ, როგორც დასის ხელმძღვანელს. იმხანად მეტად მძიმე მდგომარეობაში იყო ქუთაისის დასი. უჭირდა ეკონომიურად. ამ რთულ პირობებში მიიწვიეს შალვა დადიანი და დასის შედგენა და ხელმძღვანელობა მას შესთავაზეს. „შალვამ — იგონებს თავის მემუარებში ნ. გვარაძე — ყოველივე ღონე იხმარა, რომ ქუთაისისათვის კარგი დასი შეედგინა... შეადგინა მშვენიერი რეპერტუარიც. უფრო სჭარბობდა ორიგინალური პიესები, ამ სეზონში მან პირველად დადგა ძალიან ბევრი ორიგინალური პიესა, რომლებიც შემდეგ ქართული თეატრის საყვარელ პიესებად იქცნენ. შალვამ ჩვენს ამხანაგობას უწოდა „ქართული დრამის ამხანაგობა“. სეზონი გავხსენით ალ. სუმბათაშვილის „ღალატით“. დავდგით აგრეთვე „ბედის ტრიალი“ ერისთავ-ხოშტარიასი, შალვას მიერ სასცენოდ გადაკეთებული, „რუსთაველი“ კ. მესხისა, „მოსე მწერალი“ (ნინოშვილის მიხედვით)... ჩვენი დასი თუმცა გამალებით მუშაობდა, მაგრამ შემოსავალი მაინც არ გვქონდა... შალვა დადიანმა გული არ გაიტეხა, მოგვიწვია ყველანი და გამოგვიცხადა: კიდევ ორიოდე კვირა ვიმუშაოთ და თუ არაფერი გამოვა, მაშინ დავიშალოთ... ეს იყო და შალვა იოსებ გედევანიშვილის პიესის „სინათლის“ მზადებას შეუდგა. შალვამ ეს პიესა მართლაც კარგად დადგა. ამ დადგმით ისარგებლა და ქუთაისის ახალგაზრდობის ერთი ნაწილი მუშაობაში ჩაება. მოიწვია მომღერლები, რომლებმაც შეადგინეს მშვენიერი გუნდი; მოიწვია ახალგაზრდა ქალები, რომლებსაც ქუთაისის ცეკვის მასწავლებელმა ალილოვმა მშვენიერი ბალეტი მოამზადებინა. „სინათლის“ დადგმა და ჩვენი ამხანაგობის წელში გასწორება ერთი იყო“.

ასე დაუღალავი, მხნე და საქმიანი იყო შალვა დადიანი როგორც რეჟისორი და თეატრის ორგანიზატორი. ამიტომ მოხდა, რომ 1920-1921 წლებში ქუთაისის დრამატულმა საზოგადოებამ რეჟისორად კვლავ დადიანი მიიწვია.

მაგრამ მარტო რეჟისორობით, დასის ხელმძღვანელობით როდი იფარგლებოდა დადიანი. იგი დიდხანს მსახიობობდა კიდეც. ყველას ხიბლავდა მისი ტკბილი, დარბაისლური ქართული, მისი ზომიერება, უბრალოება. როცა დე სილვას როლი ითამაშა „ურიელ აკოსტაში“ გაზეთმა „ივერიამ“ ასე შეაქო იგი: „არტისტი დადიანი ჩვენ ორჯერ ვნახეთ მხოლოდ სცენაზე და ისე მოგვხიბლა თავისი დარბაისლობით და ჰკვიანური თამაშით, რომ გვეშინია გადამეტებული ქება-დიდება შევასხათ. მკაფიო და სასიამოვნო მისი ქართული, დარბაისელი

და მიმზიდველი თავის დაჭერა სცენაზე, მოხერხებული და ყოველთვის ზომიერი მიხრა-მოხრა, ყოველივე ეს ხიბლავს მაყურებელს. ეს ისეთი არტისტია, რომლის შესახებაც საუბებით ითქმის: ის ემსახურება დიდი ღმერთის საკურთხეველს".

შალვა დადიანის ღმერთი კი ქართული თეატრი იყო.

შ. დადიანის როლებიდან აღსანიშნავია ოთარ-ბეგი („ღალატი"); სეიმონ ლიონიძე („სამშობლო"), კაი გრაკხი ამავე სახელწოდების პიესიდან, დე-სილვა, კარლ მოორი შილერის „ყაჩაღებიდან" და სხვ. მას ქართულ სცენაზე შესრულებული აქვს სამასამდე როლი, სამასმა როლმა შეიწირა დიდი მოღვაწის კოლოსალური ენერგია, დრო, ფიქრი.

1923 წელს შალვა დადიანს რუსთაველის თეატრში დიდი ზეიმით გადაუხადეს სასცენო და სამწერლო მოღვაწეობის 30 წლისთავი. საიუბილეო საღამოს კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა. დადგა შ. დადიანის „გეგეჭკორის" პირველი მოქმედება. იუბილარიც მონაწილეობდა სპექტაკლში. ამის შესახებ გაზეთი „ტრიბუნა" წერდა, რომ შალვა დადიანი არასოდეს ყოფილა ასე დამატყვევებელი მსახიობი... ბევრი გაკვირვებით იძახის: „რატომ ხშირად არ თამაშობს შალვა დადიანი, დიდი მსახიობი ყოფილა. მსახიობი, მე ვიტყოდი, განსაკუთრებული სკოლის... ნამდვილი, ბუნებრივი, სადა და უბრალო, ყოველი მისი მიხრა-მოხრა, ხმის ინტონაცია და გატაცება იმდენადვე მოსაწონი იყო, რამდენადაც მისი არტისტული ექსპრესია. ამ საღამოს იუბილარმა გვიჩვენა თავისი ღირსებანი, როგორც მსახიობმა".

მაგრამ უფრო ძლიერი აღმოჩნდა შალვა დადიანი როგორც დრამატურგი, როგორც თეატრალური მოღვაწე, როგორც ორგანიზატორი. ამასთან ერთად, იგი იყო თეატრალური კრიტიკოსიც და შესანიშნავი მთარგმნელიც.

ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ ალფონს დოდეს „თეთრი ზამბახი" გადმოაკეთა ქართული სცენისათვის. ხოლო ოცი წლის ჭაბუკმა თარგმნა შექსპირის „პირველეულის მორჯულება" და ალექსანდრე დიუმას „ბატონი ალფონსი". ქართულ სცენაზე იგი წარმატებით იდგმებოდა „ცოდვის შვილის" სახელწოდებით. აღსანიშნავია, რომ 1899 წელს მისივე თარგმანით დაიდგა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა". შ. დადიანმა თარგმნა კარეევის პიესა „უბედური ნაბიჯი". პიესაში არის ლექსი, რომელიც დადიანმა თარგმნა სახელწოდებით „მხოლოდ შენ ერთს". ეს სიმღერა ხალხში გადავიდა და დღესაც კი მღერიან ხოლმე.

• • •

შალვა დადიანის დრამატურგია სავსეა თემებისა და სახეების მრავალფეროვნებით. იგი მოიცავს ჩვენი ცხოვრების უაღრესად მნიშვნელოვან ეტაპებს. მათ გამორჩეული როლი შეასრულეს ქართული თეატრის ისტორიაში. ქართული თეატრი და დრამატურგია თითქმის წარმოუდგენელია მისი „გუშინდელნის“, „თეთნულდის“, „კაკალ გულის“ გარეშე. ისტორიას შემორჩა მისი „მღვიმეში“, „ნაპერწკლიდან“, „როს ნადიმობენ“, „გეგეჭკორი“, „ვარამი“ და სხვ.

განსაკუთრებით საინტერესოა „გუშინდელნი“, როცა იუჟინ-სუმბათაშვილმა პიესა ნახა, შალვა დადიანს მისწერა: „ღრმად პატივცემულო და ძვირფასო შალვა ნიკოლოზის ძევ! გწერ რამდენიმე სტრიქონს იმ შთაბეჭდილებით, რომელიც მიეიღე საუცხოო ტალანტით დაწერილი კომედიის „გუშინდელნის“ ნახვით ბათუმის სცენაზე. იშვიათია საღამო, რომლიდანაც ესოდენ ნეტარება მიმეღოს. ყოველი მოქმედი პირი ცხოველი განსახიერებაა, უდავო ჰეშმარიტებაა, საუცხოო ჰუმორი, კვანძი, დიალოგი და სიუჟეტი, საკვირველი მხატვრული შეგრძნობა, სიუხვე ტიპებისა პირდაპირ საკვირველია. მეც ვხარხარებდი შეშლილივით. ყველანი თამაშობდნენ ნიჭიერად და ცხოვლად. განსაკუთრებით გელოვანი. არასოდეს არ დამავიწყდება საკვირველი თქმა „სიძე“. გკოცნი მხურვალედ და გმადლობთ ნამდვილი მხატვრული განცდისათვის!“

„გუშინდელნი“ დიდად მოსწონდა კოტე მარჯანიშვილსაც. თავის მემუარებში იგონებდა ამ პიესას და წერდა: „შ. დადიანის პიესა „გუშინდელნი“ იმდენად საინტერესო გამოდგა, რომ ამ წარმოდგენაზე მყოფი ა. ი. იუჟინი აღტაცებული იყო, და მე არ შემშინებია შემედარებინა ავტორის კალამი გოგოლის კალმისათვის“.

ასე დიდ შეფასებას აძლევდნენ საქვეყნოდ აღიარებული მოღვაწეები დადიანის პიესას.

პიესა დაწერილია დიდი ტკივილით, ცხოვრების ღრმა ცოდნით, იგი მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე. ყოველი რეჟისორი მასში ახალსა და თანადროულს ხედავს.

„გუშინდელნი“ დადგა მ. ქორელმა, აკ. ვასაძემ, დ. ანთაძემ და სხვა რეჟისორებმა. იგი წარმოადგინა მარჯანიშვილის თეატრმაც რ. მირცხულავას დადგმით. განსაკუთრებით საინტერესო იყო თ. ჩხეიძის დადგმა რუსთაველის თეატრში.

1920-1921 წლის სეზონი „გუშინდელნით“ გაიხსნა. სპექტაკლი მ. ქორელმა დადგა. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საუკეთესო ძა-

ლები. მსახიობები თამაშობდნენ მონდომებით, შეწყობილად. ანსამბლურობა ამ სპექტაკლში სავსებით მიღწეული იყო. სასაცილონი იყვნენ და თან გულისტკივილს იწვევდნენ სცენაზე განსახიერებული პერსონაჟები. ზედმიწევნით რეალისტურად ისახებოდა მაყურებლის წინ ჩვენი რევოლუციამდელი სოფლის ყოფა-ცხოვრება... სპექტაკლს ეტყობოდა მცოდნე რეჟისორის ხელი. არა მარტო მსახიობთა შესრულებაში, მათ ცხოველ ურთიერთობაში, არამედ მრავალ წვრილმანებშიაც კი იგრძნობოდა მ. ქორელის მაღალი გემოვნება.

ქართულ თეატრში შეიქმნა „გუშინდელნის“ დადგმის დიდი ტრადიცია. დამდგმელთა შორის ამ მხრივ გამოირჩეოდა აკ. ვასაძის სპექტაკლები (ქუთაისის თეატრში, რუსთავში), ბევრი რამ იყო საინტერესო კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დადგმებშიც (რეჟ. რ. მირცხულავა), როგორც ეს, ისე სხვა დადგმები, იმის მანიშნებელი იყო, რომ შ. დადიანის პიესამ გაუძლო დროის გამოცდას. პიესაში ფსიქოლოგიური სიღრმით, დიდი მხატვრული სიმართლით არის გამოხატული ქართული სოფლის ცხოვრება. აქ არის მართალი სურათები ჩვენი წარსულისა, სურათები, რომელთა ხილვა შეუძლებელია გულისტკივილის გარეშე.

პიესა იმდენად მაღალმხატვრულია, რომ იგი აღელვებს ჩვენს დღევანდელობასაც. ამის მაგალითია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, რომელიც თ. ჩხეიძემ დადგა.

„გუშინდელნი“ ეს არის დიდად ჭკვიანური, დროული, მაღალი მოქალაქეობრივი ღირსების სპექტაკლი, რომელიც სწორედ ღირსებადაკარგულ ადამიანთა სამყაროს გამოხატავს. საილუსტრაციოდ ბევრი სცენაა აქ.

პურ-მარილით გაწყობილ ქართულ სუფრაზე შემდგარიყო სტუმრად მობრძანებული გრენგოლმი, ცალ ხელში ფოჩიანი კანფეტი დაეჭირა და თავის ნებაზე ათამაშებდა მაგიდის ქვეშ მომწყვდეული პატარა გოგონას. „კატა-თაგვობანას“ თამაშით ერთობოდა სტუმარი, ერთობოდნენ სხვებიც, უფროსებიც, გოგონას ახლობლები, მეზობლები. ყველაზე წმინდა და ნათელი, რაც ამ ხალხს გააჩნდა, გრენგოლის თავშესაქცევი გამხდარიყო, მაგრამ გოგონას პატრონი არავინ ჩანდა, ფოჩიან კანფეტსაც არ აძლევდა გრენგოლი, გოგონა კი გულუბრყვილო და უცოდველი თვალებით გაოცებული შესცქეროდა იმ ხალხს, რომლებიც უკვე იქამდე დაშვებულიყვნენ, როცა ყველაფრის შეწირვა შეეძლოთ ანგარების მიზნით.

რეჟისორმა მეტი სიმძაფრე და მასშტაბი მიანიჭა სპექტაკლს ამ მოტივის წარმოჩენით.

პატარა ბავშვის თემა, არსებითად, კოწიას ძვირფასი მადნეულის თემასა და იდეას ერწყმის. გრენგოლმი აქაც ერთობა. კოწიას კი გული სტკივა. მას ხელთა აქვს დიდი განძი, მაგრამ არ შეუძლია მისი მოვლა-პატრონობა. მიშოვეთ მუშტარი, გზებსაც მე გავიყვან, სკოლასაც და ეკლესიასაც მე ავაშენებო, ყვირის იგი, მაგრამ ამაოდ, არავის ესმის მისი ხმა, ვერავინ ვერ ხედავს, რომ სიმდიდრე მათ ხელშია. საკმარისია დაეუფლო, შენად აქციო და გრენგოლმთან სახვეწარი აღარაფერი გექნება. აქ ადამიანებს დაკარგული აქვთ ინიციატივა, თითქოს პარალიზებულნი არიან. ვის შეუძლია ამ სულიერი თვლემიდან გამოიყვანოს ეს ხალხი? ვინ დაუბრუნებს მათ ღირსებას, თავმოყვარეობას? ასეთი ძალა თითქოს ერთი შეხედვით არ ჩანს, იქმნება პირქუში და გულსაკლავი ატმოსფერო — აღსავსე შურით. ერთმანეთის დაბეზღებით, მლიქვნელობით. გამამღარი და სულიერად მოღლილი ადამიანები სუფრასთან თვლემენ, სუფრის ახლოს უაზროდ ტრიალებენ. მხოლოდ ერთხელ გამოფხიზლდებიან, აწრიალდებიან, როცა საქმე სტუმართან თავის გამოჩენას შეეხება. აქ იხარჯება მათი ენება და ტემპერამენტი, მათი ენერგია. გრენგოლმი კი თავის საქმეს აკეთებს, ძალადობის ყველა საშუალებით „ნებაყოფლობით“ იმორჩილებს კოწიას ქალიშვილს.

ასე ღრმავდება და იზრდება რეჟისორის მომხიბვლელი ძალა, რომელიც დიდ სოციალურ ჟღერადობას იძენს. იგი ვლინდება ყოველ სცენაში, ყოველ დეტალში და რაც უფრო ძლიერია მხილება, მით უფრო ნათელი ხდება პიესის დადებითი საწყისი. იგი ადამიანებს განაწყობს იმ საზოგადოების წინააღმდეგ, რომელსაც თავის ნამდვილი სახე დაუკარგავს და ანდაზისა არ იყოს „ლაფში ჩაფლული ურემი შინ მიტანილი ჰგონია.“

ყველაფერი ეს გამსჭვალულია წარსული ცხოვრების სოციალური უკუღმართობის მხილების პათოსით. თანამედროვე ქართველი მაყურებელი გულგრილი არა რჩება თავის წინაპართა მძიმე და გაუხარელი ცხოვრების მიმართ. იგი მისთვის მარტო, უბრალოდ, ძველი ყოფა როდია. წარმოდგენა მაყურებელში აღძრავს სიძულვილს ყველაფერ იმისადმი, რაც დაკავშირებულია ძალადობასთან. იგი იწვევს ღრმა გულისტკივილს, როცა ხედავს თუ სადამდე მიჰყავს ადამიანი ძველი ცხოვრების უკუღმართობას. სწორედ ადამიანური ღირსების დაცვის იდეით არის განათებული მთელი სპექტაკლი.

როგორც პიესის შინაარსიდან ცნობილია, ადიკოს მოსწონს კოწიას ქალიშვილი, თითქოს არც ეს უკანასკნელია გულგრილი. მაგრამ საკმარისია ასპარეზზე გამოჩნდეს მდიდარი, თანამდებობის კაცი (გრენგოლმი), რომ ყველაფერი იცვლება. ქალიშვილი ცოლად

მიჰყვება გრენგოლმს. გრენგოლმისათვისაა გამართული ლხინი და ღრეობა.

...ალბათ გრენგოლმიც კი არ მოელოდა ისეთ დახვედრას, სოფელმა რომ მოუწყო. მის ყოველ სიტყვას (ტყუილსა და მართალს) ოვაციით ხვდებიან სოფლელები. მლიქვნელობის ტრანსშია ჩავარდნილი ყველა. ქართული ღვინით შეზარხოშებული გრენგოლმი სუფრაზე შეხტება და იქიდან დაიწყებს მბრძანებლობას. ამდენი ყურმოჭრილი ყმა, ამდენი მლიქვნელი, ალბათ, არასოდეს არ ენახა მას და იგიც ამ სიტუაციის კვალობაზე მოქმედებს. როცა ყველაფერი დაკარგავს ზომიერებას, ადიკოში იღვიძებს პროტესტის გრძნობა, იგი დოქით მოღერებული გაექანება გრენგოლმისაკენ, გრენგოლმი ერთს შესძახებს, წესრიგისაკენ მოუწოდებს, მაგრამ ადიკოს ვერ შეაჩერებს. ადიკოს საქციელით აღშფოთებული ხალხი გრენგოლმს ისე მისჩერებია, როგორც მხსნელს.

და აი, გრენგოლმიც იპოვის ზუსტ ფრაზას, რომელიც უმალვე დააცხრობს გახელებულ ადიკოს. ცარიელ ჭიქას გაუწვდის ადიკოს, წარმოთქვამს საქართველოს სადღეგრძელოს და ადიკოს მოღერებული დოქიდან გრენგოლის ჭიქაში იღვრება ღვინო. ხალხი აღტაცებულია იმ სიკეთით, რომელიც გრენგოლმა სადღეგრძელოს წარმოთქმით ინება. ასე დამთავრდა ადიკოს გაბრძოლება. გრენგოლმა გამარჯვება იზეიმა. იოლი და უშრომელი გამარჯვება. ერთი ტკბილი სიტყვა და ყველა ფეხქვეშ გაეგო, მეტს არც თხოულობს არავინ...

„გუშინდელნი“, როგორც პიესის სათაურიდანაც ჩანს, იმ პერიოდს ასახავს, როცა ცარიზმი სულს უხუთავდა ხალხებს. „ხალხთა საპყრობილის“ (ლენინი) მძიმე სურათები დიდი რეალიზმით არის, დახატული შ. დადიანის მიერ. თეატრმა კარგად იგრძნო პიესის სულისკვეთება.

შალვა დადიანის ზოგიერთი პიესა ქართულ დრამატურგიაში სათავეს უდებს ახალ ჟანრს. მხედველობაში გვაქვს მისი „თეთნულდი“. ეს იყო ოპტიმისტური ტრაგედიის სერიოზული ცდა. ამ პიესას საინტერესო ბიოგრაფია აქვს.

მ. ქორელისადმი მინაწერებში, რომელიც თეატრალურ მუზეუმში ინახება, შ. დადიანის ერთი მეტად საყურადღებო წერილიც არის. ამ წერილს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის ისტორიისათვის. აი, ეს წერილიც: „მიშა! წერილი დამიგვიანა დ. კლდიაშვილის გარდაცვალებამ... მეც გაბმული ვიყავ სამგლოვიარო დავიდარაბაში.

რაკი გაინტერესებს, ჩემი „თეთნულდის“ საქმე ასეა: ნემიროვიჩ-დანჩენკომ პიესა მიიღო უკვე თავისი თეატრისათვის, მხოლოდ ში-

შობს, რომ შესრულების დროს „მხატელებს“ შეიძლება ქართული პათოსი არ ექნეთო. ჟურნალისტმა მარკოვმა, რომელიც იმავე დროს სამხატვრო თეატრის სალიტ. ნაწილის გამგე ყოფილა, ჩემს პიესას უძღვნა ისეთი ეპითეტები, რომ მე ვწითლდებოდი კიდეც. „კლასიკური“, „მონუმენტალური“, „დიდად შესანიშნავი“, „ტალანტით დაწერილი“ და სხვა. აგრეთვე დანჩენკომ მთხოვა, რომ მისი სახელობის მუსიკალური დრამისათვის ნება მივცე „გმირული ოპერის“ შესაქმნელად. აქ კი, საქართველოში, ჯერ ბედმა არ გაუღიმა პიესას. კოტეს ჰქონდა, თითქოს აღტაცებული იყო კიდეც და... მთხოვდა, რომ სანამ ის არ დადგამდა სხვისთვის არ მიმეცა პიესა, მაგრამ... ეხლა კი გამომიცხადა, რომ გაისამდე ვეღარ დადგამს. თან იმის იმედიც არ აქვს, გაისს თვითონ აქ დარჩება თუ არა. ამასობაში ახმეტელიც მეხვეწებოდა, პიესა მისთვის გადამეცა, მაგრამ აქამდე კოტეს ვუცდიდი, ერთი სიტყვით, აქ არ ვიცი პიესას რა ბედი ეწვევა და მეც ისევ... რუსეთისაკენ გავყურებ“.

წერილი 1931 წლის 22 აპრილით არის დათარიღებული. როგორც ცნობილია, „თეთნულდი“ შემდეგ ახმეტელმა დადგა, მაგრამ აქ საინტერესო ის არის, რომ პიესას დიდი ინტერესი გამოუწვევია მოსკოვში. „გმირული ოპერისათვის“ იგი მართლაცდა კარგი მასალაა!...

„თეთნულდი“, როგორც ცნობილია, ახმეტელმა დადგა. სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია და ეს არ იყო შემთხვევითი.

1933 წლის 25 ივნისს, მოსკოვში, გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე, ახმეტელი ამბობდა: „უცნაურია, რომ „თეთნულდის“ ჩვენება მომიხდა. თავიდანვე ვამბობდი, რომ „თეთნულდი“ იდეოლოგიურად სუსტია, მაგრამ ჩვენ არ ვცდილვართ „თეთნულდში“ გამოგვემჟღავნებინა მთელი ჩვენი იდეოლოგიური შესაძლებლობანი. არა! ჩვენ ვამბობდით, რომ ამ პიესაში მოცემული მასალისაგან შეგვიძლია მივიღოთ ის, რაც მივიღეთ, ეს კი ცოტა როდია! ამ ნაწარმოებმა ჩვენ საშუალება მოგვცა ხაზი გაგვევლო იმ მიმართულებით, რომელიც აუცილებელია თეატრისათვის, ჩვენ გვინდოდა მოგვეძებნა ფორმა დიდი ჰეროიკული დრამისათვის, დიდი ტრაგედიისათვის. შევძელით კიდევაც რამდენადმე დავუფლებოდით მასალას. სწორია შენიშვნა, რომ ჩვენ მიერ გაკეთებული დიდი ტილო გამართლებულია სოციალისტურადაც და მხატვრულადაც. მაგრამ ამას ჩვენ კიდევ უფრო შეეძლებთ მაშინ, როდესაც ქართული საბჭოთა დრამატურგია უკეთეს მასალას მოგვაწოდებს. სამწუხაროდ, ჯერ ის მოისუსტებს!“

რას ნიშნავს ყოველივე ეს.

გავიხსენოთ ახმეტელის მიერ 1926 წელს თქმული სიტყვები: „დურუჯის“ თეატრი ძიების თეატრია მხოლოდ ფორმებში და არა იდეოლოგიაში“.

ახლა ამოცანა იყო, მოეძებნათ სოციალისტური იდეის სრულყოფილად გამომსახველი სცენური ფორმები. მრავალფეროვანი და ამაღლებული ფორმები.

„ჩვენი მიზანია მასების ინტერნაციონალური აღზრდა — წერდა ის — ფორმა აქ საშუალებაა და არა მიზანი... თუ ნაციონალური ფორმა ხელს უწყობს სოციალისტური შინაარსის დანერგვას, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნამუშევარი გამართლებულია“. პოზიცია სავსებით სწორია. საბჭოთა რეჟისორს სურს, რაც შეიძლება უკეთ გამოხატოს თავისი ხალხის სულიერი ინტერესი, მისი ბრძოლა და შრომა, გამოხატოს ახალი ქვეყნის შენების პათოსი. მაგრამ ამ სურვილს ყოველთვის როდი აქვს ადეკვატური სცენური ფორმა.

ფორმა კი უნდა იყოს დიადი, რომანტიკული. იგი უნდა იტევდეს დიდ იდეურ სამყაროს... ამ მხრივ ექსპერიმენტი იყო შ. დადიანის „თეთნულდი“.

პიესა ისახავდა ძველისა და ახლის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას და იძლეოდა მძაფრ ტრაგიკულ კოლიზიას.

...ირღვეოდა სვანეთის პატრიარქალურ-ნატურალური მეურნეობა. ახალი სოციალისტური წყობა ამსხვრევდა ძველსა და დრომოჭმულს.

„პიესაში, — წერდა გერმანელი კრიტიკოსი ი. კლაინერი — „წარსული საუკუნის“ სახე მოცემულია უფრო სრულად, სცენური მრავალფეროვნების მთელი სიმდიდრით“ და ეს მართლაც ასე იყო. აქტუალური პრობლემა თეთნულდზე ახალი ფსიქოლოგიის ადამიანის ასვლისა, მიუვალი და ხელუხლებელი სამყაროს ათვისებისა, წარმოადგენდა ახლის გამარჯვების სიმბოლურ სახეს, მაგრამ იგი ვერ მაღლდებოდა თავის პირვანდელ ჩანაფიქრამდე. დადებით გმირებს აკლდათ მხატვრული სისავსე და სიცოცხლე.

„თეთნულდში“ დადებითი ძალების იმგვარად გამოხატვას, როგორც ეს სპექტაკლში იყო, ახმეტელი ასე ხსნიდა: ძველი სვანეთის მეურნეობა თავისებური, სპეციფიკური გზით ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე. „ეს არის მიზეზი, რომ საბჭოთა ხელისუფლების მოქმედების მეთოდები საბჭოთა სვანეთის რეკონსტრუქციის საქმეში არ შეიძლება იქნეს მექანიკური გამეორება იმ მეთოდისა, როგორიც არის მსხვილი ინდუსტრიის მხარეებში“. მისი მეთოდები, — ამბობდა ახმეტელი — ვერ იქნება ისეთი, როგორც ეს შე-

საძლოა გურიაში, კახეთში ან იმერეთში. „თეთნულდის“ დადგმას რუსთაველის თეატრში სწორედ ეს დებულება დაედო საფუძვლად.

სპექტაკლში მოქმედებდა ქორო. „თეთნულდის“ ქორო მკვეთრად იყო დიფერენცირებული. საერთოდ დიფერენცირება არც ანტიკური ქოროსთვის იყო უცხო, მაგრამ „თეთნულდში“ მას ღრმა სოციალური საფუძველი ჰქონდა. ანა ლუიზა სტრონგის აზრით: „თეთნულდი“ ეს არის გამაოგნებელი მასალა და პირველ სცენებში იგი ასევე გამაოგნებლად არის დამუშავებული ახალი ტექნიკური ფორმებით, რომელიც ათვისებულია კლასიკური ტრაგედიიდან, სადაც მოქმედება იწყება ქოროს გამოსვლით და მითივე თავდება, მაგრამ ქართული თეატრი შორდება ბერძნულ ტრადიციას, როცა უჩვენებს ორ მოწინააღმდეგე ქოროს — ერთს „პაპებისაგან“ შემდგარს — მეორეს ახალგაზრდა კომუნისტებისაგან“. სხვა წერილში სტრონგი უფრო დეტალურად განიხილავს „თეთნულდის“ ქოროს პრინციპებს. იგი წერს: „მისი ფორმები რაღაც სიახლეს გვპირდებიან დრამაში. ძველი ბერძნული ქოროს სინთეზი აღმოსავლურ დრამასთან მოცემულია კლასობრივი ბრძოლის შუქზე. ყოველი იხდივიდუმი ქოროში გამოყოფილია და მოქმედებაში თამაშობს თავის როლს, მაგრამ ამავე დროს მისი მოქმედება ამოდის ქოროდან, რომელსაც იგი ეკუთვნის. ავტორს მიაჩნია, რომ საბჭოთა თეატრმა მრავალი ახალი ფორმა უნდა იპოვოს, უფრო მეტად შესატყვისი ახალ აზროვნებასთან, ვიდრე ჩვეულებრივი სცენური დიალოგია. ამ ახალ ფორმათა ძიებაში იგი ერთ-ერთი ყველაზე გაბედული თანამედროვე რეჟისორია“.

შ. დადიანის „თეთნულდი“ დაწერილია ლაკონიური, ემოციური დიალოგებით. მისი გმირების საუბრის ფორმა არ არის ჩვეულებრივი ე. წ. ტრადიციული პიესების დიალოგისათვის. იგი ამ მხრივ მართლაც ახალი სიტყვაა იმჟამინდელ ქართულ დრამატურგიაში.

არსებითად, იგივე ითქმის კომედიაზე „კაკალ გულში“. პიესა კოტე მარჯანიშვილმა დადგა. მარჯანიშვილის გენიამ გამოაბრწყინა დადიანის პიესის მთელი ღირსებანი. პიესაც მარჯანიშვილის დაკვეთით დაიწერა.

არსებითად, ამ პიესამ საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბჭოთა კომედიოგრაფიას. დრამატურგმა დაუნდობლად ამხილა ბიუროკრატიზმი და მლიქვნელობა. იმდენად სხარტად, სახიერად არის გამოხატული მოქმედი პირები, იმდენად ბუნებრივია მათი ქცევა და თვით ფრაზაც, რომ პიესის ბევრი სიტყვა ხალხში გადავიდა.

სპექტაკლმა დიდი აურზაური გამოიწვია მაშინ, აქაც საზოგა-

დოებრივი აზრი გაიყო, ატყდა კამათი. რასაკვირველია, არავის არ ეეჭვებოდა დადგმის კულტურა, შესრულების ოსტატობა, მაგრამ ბევრი ჩააფიქრა პიესის კრიტიკულმა მახვილმა. ეს ამავე დროს იმას ნიშნავს, რომ წარმოდგენამ მიზანი გაამართლა. კოტე მარჯანიშვილმა პიესისთვის გამოიყენა მსუბუქი მუსიკა, ქალაქური ფოლკლორი. პიესის წაკითხვის შემდეგ მარჯანიშვილმა ილაპარაკა სახეებზე და გააფრთხილა მსახიობები — რეპეტიციებს ხვალ პირდაპირ მიზანსცენებით ვიწყებთო... ბრწყინვალე სახეები შექმნეს სპექტაკლში. ა. ჟორჟოლიანმა, ც. წუწუნავამ, შ. ღამბაშიძემ, უ. ჩხეიძემ, შ. გომელაურმა და სხვებმა.

ასე რომ, საბჭოთა ოპტიმისტური ტრაგედიისა და კომედიის სათავესთან შალვა დადიანი დგას. მან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ჩვენი დრამატურგიის განვითარებაზე.

შალვა დადიანის „ნაპერწკლიდან“ მრავალ თეატრში დაიდგა, მათ შორის რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში. პიესამ ფართო საზოგადოებრივი გამოხმაურება ჰპოვა.

შალვა დადიანის „როს ნადიმობენ“ სოციალურ პრობლემებს ეხება. პიესაში დასმულია პოლიტიკური ბრძოლის საკითხი. იგი დაწერილია კლასობრივი ბრძოლის პოზიციებიდან. იგრძნობა რევოლუციის გარდუვალობის, ახალი ცხოვრების დამკვიდრების იდეა. პიესის ერთ-ერთი გმირი ასე მიმართავს ხალხს: „საით გარბიხარ, აქ იყავ ჩემთან, გეერდს ამომიდექ. როგორ ვერ ამჩნევ, რომ ეს სახადიმო ჩვენი შექმნილია... აი, რა ხმები მოისმის, ჩვენს უკან ლაშქარია, გამხდარი... გაძვალტყავებული... დამონებული... მაგრამ მაინც ლაშქარი... ხედავთ, როგორ ახლოვდება ხმა. ეს გარდუვალი რამ არის... მე აქამდე ვთხოულობდი, მაგრამ მოვა უს ლაშქარი და ძალით წაიღებს იმას, რაც სიმართლით მას ეკუთვნის“.

„როს ნადიმობენ“ დადიანმა 1906 წელს დაწერა. მართალია, იმ დროს გამეფებული იყო რეაქცია, იყო გულგატეხილობა, მაგრამ დადიანის გმირი მუშა მაინც ამბობდა „უკვე აღდგა ქარიშხალი განთიადის მოციქული“. მას სჯეროდა მომავლისა.

ფეოდალური დესპოტიზმის წინააღმდეგ, ხალხის განმათავისუფლებელი შოძრაობის იდეებს ქადაგებდა „გეგეჭკორი“. ტრიბუხივით ისმოდა სცენიდან გეგეჭკორის სიტყვები: „მოვა დრო, როდესაც ეს ხალხი... თვით განაგებს თავის ბედს.“

შალვა დადიანს ეკუთვნის „ჩატეხილი ხიდის“ ინსცენირება. იგი ავტორია საოპერო ლიბრეტოებისაც.

• • •

შალვა დადიანის თეატრალური წერილები გამოირჩევიან არა-მარტო მაღალი ლიტერატურული ღირსებებით, არამედ თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის ღრმა ცოდნითაც. ეს გასაგებიც არის. ხანგრძლივი თეატრალური გამოცდილება უმდიდრეს მასალას აძლევდა. მან იცოდა ყველაფერი, რაც კი თეატრთან იყო დაკავშირებული.

მისი დიდი დამსახურებაა ისიც, რომ ერთგვარი შუამავლის როლს ასრულებდა მწერლობასა და თეატრს შორის. მან არაერთი მწერლის თეატრალური ნააზრევი გამოიტანა სამზეოზე, შესანიშნავი წერილები უძღვნა გრიბოედოვს, მ. გორკის, ა. ლუნაჩარსკის, ა. ოსტროვსკის და სხვა რუსი მწერლების შემოქმედებას. იგი ჩვენი ხალხების ძმობისა და მეგობრობის გულწრფელი მომღერალი იყო.

შ. დადიანის კალამს ეკუთვნის მშვენიერი წერილები „ჩემი შენიშვნა", „თეატრი და ცხოვრება", „თამაში", „ამპლუა", „მაყურებელი", „შებოჭილი არტისტი", აგრეთვე, მრავალი თეატრალური პორტრეტი და ეტიუდი.

შ. დადიანი წერილებში დიდ ყურადღებას აქცევს ფსიქოლოგიური რეალიზმის საკითხებს. მისი აზრით, ქართველი მაყურებელი ჯეროვნად არ იყო მზად ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებისათვის. საილუსტრაციოდ იგი ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტმანს. დროა ჩვენი მაყურებელი შევაჩვიოთ ამ ავტორებს და მისი შეგნება ავიყვანოთ ნახსენებ ავტორთა სიმაღლემდეო.[1] დადიანი შემთხვევით არ ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტმანს. ამავე წერილში („ჩემი შენიშვნა") იგი საკმაოდ ვრცლად განიხილავს იმ ტენდენციებს, რომელიც 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 მდგომარეობას"[2]. ამას მოსდევს მწერლის დამაჯერებელი შენიშვნები ქართული სასცენო ხელოვნების მიმართ. „ჩვენ სრულიად არ ვიცით პაუზით თამაში

---

[1] შ. დადიანი, წერილები, წიგნი II, „ხელოვნება", თბ., 1954, გვ. 216.
[2] იქვე, გვ. 204.

რასა ჰქვიან", წერს იგი, და ამ ერთ სტრიქონში ნათლად არის გამოხატული თუ რას მოითხოვს მწერალი თეატრისაგან. ფსიქოლოგიური პაუზების პრობლემას შ. დადიანი ახალი დრამატურგიის საკითხს უკავშირებს. დრამატურგიისა, რომელიც ასე ნელა ვითარდებოდა საქართველოში, ხოლო რუსეთში ჩეხოვის დრამებში სრულყოფას მიაღწია. „თეატრმა პირდაპირ ახალი დრამატურგი მოიპოვა ჩეხოვით და ვნახეთ კიდეც როგორი ფართო გზა მოსავს მის მშვენიერსა და ნაზ სადრამატურგო ნიჭს"[1].

ამავე სტატიაში წამოჭრილია ერთი დიდმნიშვნელოვანი საკითხიც. კერძოდ, მწერალი გულისტკივილით ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ქართულ თეატრში ვერ შეიქმნა ინტელიგენტის ტიპი. სრულიად მივიწყებული დარჩა ეს სფერო. ინტელიგენციის თემა მართლაც არ იდგა იმ ხანად ყურადღების ცენტრში. შ. დადიანს აწუხებდა ჩვენი თეატრის რეპერტუარის თემატური ერთფეროვნება და იგი მისი არხების გაფართოებას მოითხოვს.

სტატია დაწერილია 1910 წელს. ამ პერიოდის ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიმჩნევა. განსაკუთრებით გაიზარდა ფსიქოლოგიური დრამებისადმი მოთხოვნილება. ფსიქოლოგიურ თეატრისადმი ქართველი მწერლების (შ. არაგვისპირელი, შ. ჯაველიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ლ. ქიაჩელი) გამახვილებული ყურადღება გახპირობებული იყო თვით ცხოვრების მოთხოვნილებით.

შ. დადიანის შემოქმედებაში თავისი გამოძახილი ჰპოვა იმ ტენდენციებმა, რომლის შესახებაც იგი წერდა ზემოხსენებულ სტატიაში. მისი დრამატურგია და თეატრალური შემოქმედება ამ მხრივ ერთმანეთს ერწყმოდა და ავსებდა.

შალვა დადიანის თეატრალური ნარკვევები ხელს უწყობდნენ ქართული თეატრალური აზრის განვითარებას. მწერალი თითქმის ნახევარი საუკუნე იდგა ქართული თეატრალური აზროვნების ცენტრში. შუდამ ყურადღებით უსმენდა ქართული თეატრი მას.

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში თითქმის არ მომხდარა არც ერთი ასე თუ ისე ყურადსაღები კულტურული მოვლენა, შ. დადიანს რომ მასში თავისი წვლილი არ შეეტანა. იგი მონაწილე და მოწმე იყო ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების ამ დიდი პერიოდისა.

დიდად სახელოვანი გზა განვლო დადიანმა. როგორც ნამდვილ მამულიშვილს, დარბაისელ ქართველ მწერალს ეკადრება ისე ემსა-

---

1 შ. დადიანი, წერილები, წიგნი II, „ხელოვნება", თბ., 1954, გვ. 210.

ხურება თავის ქვეყანას. საილუსტრაციოდ რამდენიმე ფაქტის აღნიშვნაც კმარა. იგი ქართველ მსახიობთა კავშირის (1917) პირველი თავმჯდომარე იყო. ამავე წელს უახლოესი მონაწილეობა მიიღო „ქართველ მწერალთა კავშირის“ დაარსებაშიც.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში განათლების სახალხო კომისარიატთან ხელმძღვანელობდა „სათეატრო სექციას“. შემდეგ რეჟისორთა კადრების აღზრდის მიზნით წავიდა მოსკოვში ქართულ სტუდიაში (ვ. მკედლიშვილის სტუდია) და იყო სტუდიის გამგე.

მას შემდეგ მუდამ ეკავა დიდი მოღვაწის, თავისი ხალხის მოამაგისა და გულშემატკივარის საჭე. იგი მრავალი წელი — გარდაცვალებამდე ხელმძღვანელობდა თეატრალურ საზოგადოებას.

გერონტი ქიქოძემ შალვა დადიანის გარდაცვალების წლისთავზე სტატიაში „დასრულებული ჯენტლმენი და ხალხის მეგობარი“ შესანიშნავად დახატა მისი პორტრეტი. „შალვა დადიანი დიდი ესთეტი იყო. თავის სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ხშირად ამბობდა, ცხოვრების გარდაქმნა და განახლება ხელოვნების შემწეობით უნდა მოხდესო... ის სტუმართმოყვარე იყო, ხელგაშლილი, უანგარო, მას მაღალფარდოვანი ფრაზები არ სჭირდებოდა თავისი პატრიოტული ტკივილების გამოსათქმელად. მან დიდი ლიტერატურული და თეატრალური მემკვიდრეობა დაგვიტოვა“.

„შალვა დადიანი დასრულებული ჯენტლმენი და ხალხის მეგობარია. შალვა დადიანი შეუდარებელი პატრიოტი და სვებედნიერი მიჯნურია! ასე რჩება ეს შესანიშნავი ადამიანი“ ისტორიაში.

ქართველმა ხალხმა დიდი პატივით მიუჩინა ადგილი მთაწმინდის პანთეონში. შალვა დადიანი განისვენებს იმათ გვერდით, რომლებთან ერთად ათეული წლობით იღვწოდა თავისი ხალხისათვის.

ნიკო ლორთქიფანიძე

ნიკო ლორთქიფანიძის თეატრალური შეხედულებანი ყველაზე კარგად მის მოთხრობაშია („მსახიობი") გამოხატული. მოთხრობას ეპიგრაფად წაძღვარებული აქვს შემდეგი სტრიქონები: „უღრმესის, წრფელის პატივისცემით ვუძღვნი ამ სტრიქონებს იუბილარს მ. მ. საფაროვა-აბაშიძისას, რადგან ნაყოფი ჭეშმარიტად მას ეკუთვნის, ვისზედაც ფიქრმა გრძნობა-გონებაში მკრთალად ჩასახული ნათლად გამოარკვია".

დიდი ფსიქოლოგი მწერალი თეატრს მაღალზნეობრივ კათედრად მიიჩნევს. მისთვის მსახიობი ერის მოძღვარია, იგი ხალხს ზრდის, აძაღლებს და აკეთილშობილებს ადამიანის სულს.

მოთხრობა პოლემიკური ხასიათისაა. იქნებ უფრო სწორი იყოს თუ მას ვუწოდებთ ორიგინალურ „რეპორტაჟს მსახიობის ხელოვნებაზე". აქ გადმოცემულია რამდენიმე ეპიზოდი ადამიანის ცხოვრებიდან, მოძებნილია მათი სცენური პარალელი. მწერალს სურს, ცხადყოს, თუ რაოდენ დიდია მსახიობის ხელოვნების ზემოქმედებითი ძალა, რაოდენ ფართოა მისი ასპარეზი, რადგან იგი ეხება ყველაზე ვრცელსა და დიადს — ადამიანის სულს.

მოთხრობაში დასაწყისიდანვე იკვეთება ორი პოზიცია. ერთნი უარყოფენ თეატრის დიდ ზნეობრივ ფუნქციას, ხოლო მეორე (ოჯახის უფროსის სახით) კატეგორიულად უპირისპირდება მათ. მსახიობი უფრო ღრმა კვალსა ტოვებს ადამიანში, ვიდრე მწერალი ან მოქანდაკეო, ამბობს ერთ-ერთი მოქმედი პირი და თავისი მოსაზრების დასამტკიცებლად რამდენიმე ეპიზოდს ჰყვება. ამბის მოთხრობამდე კი წინასწარ იძლევა ერთგვარ თეორიულ განმარტებას. „მსახიობი ათასჯერ უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე სხვა ხელოვნების ქურუმი. მართალია, მის ზეგავლენას რიცხვით ნაკლები განიცდის, ვიდრე მოქანდაკისას, მწერლისას, მაგრამ რა სჯობიან — ათასს ეუბნეოდე და შენი გრძნობა-აზრის მეათასედიც ვერ გადასცე, თუ ათს სავსებით აგრძნობინო, რაც-კი

გსურს. ამიტომ, ნამდვილი მსახიობი ბევრად მეტი ღირებულების პიროვნებაა, ვიდრე პოეტი, კომპოზიტორი, დრამატურგი, სკულპტორი და სხვა. რა თქმა უნდა, მე იმაზე ვლაპარაკობ, ვინც „სახავს“ მართლაც ადამიანს მთელის მისის სულისკვეთებით, ტანჯვით, მხიარულებით, მაღალი გრძნობებით და დაბალი სურვილებით, მიხვრა-მოხვრით, ხმით. განცვიფრებაში ვარ, რომ დიდებულ მსახიობთა ცხოვრებას ისეთივე ყურადღებით, დაწვრილებით არ სწავლობენ, როგორც დიდებულ სარდალთა, პოეტთა და კომპოზიტორთა“[1].

მწერლის პოზიცია ნათელია. სიტყვები, რომელიც მან ერთ გმირს ათქმევინა, მისი გულისტკივილია, მისი ნააზრია. ეს ჩანს მოთხრობის პირველ თავში.

მოთხრობის მეორე ნაწილში გადმოცემულია ერთ-ერთი ამბავი საილუსტრაციოდ იმისა, თუ როგორი ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია თეატრს ადამიანზე. აქ აღწერილია შეყვარებული ქალ-ვაჟის თავგადასავალი. მოთხრობილია, თუ როგორ ვნებიანად უყვარდათ ერთმანეთი, მერე როგორ შეაცდინა ბიჭმა ქალი და როგორ მიატოვა იგი, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ვაჟმა ანალოგიური ამბავი ნახა ერთ-ერთ სპექტაკლში და მასში გაიღვიძა სინდისმა. ვაჟი მიხვდა, რომ დამნაშავე იყო ქალის წინაშე და ზნეობრივად განწმენდილი იწყებს ახალ ცხოვრებას.

მესამე ამბავი თეატრის როლს სულ სხვა ასპექტით ხატავს. მართალია, იგი ისევ ზნეობრივ სფეროს ეხება, მაგრამ სიუჟეტი სხვაა. აქ საკითხი უფრო გამძაფრებულია, თითქოს საგანგებოდაც, რათა მეტი საშუალება ჰქონდეს მოპაექრეს უფრო გაბედულად ამტკიცოს თეატრის სიკეთის საწინააღმდეგო შეხედულებანი. ერთ-ერთი ახალგაზრდა, სცენიდან მოისმენს რა დამაჯერებელ საუბარს „ტკბილი ცხოვრების“ შესახებ, მეგობარს მოპარავს ფულს და იწყებს უდარდელ ცხოვრებას.

დიალოგი თეატრის ზემოქმედების შესახებ გრძელდება ამ ამბის შემდეგაც, მეოთხე თავში:

— სცენა სწორედ რყვნის ადამიანს — თქვა მოწყენილმა, სუსტმა სტუდენტმა.

— ამის თქმა სრულიად არ მდომებია, მე მხოლოდ სცენის ძალაზე მოგახსენეთ. ამის შემდეგ სტუდენტი საუბარს იწყებს საერთოდ ხელოვნების უარყოფით როლზე ცხოვრებაში. წარმოთქვამს თავისებურ ტრაქტატს.

მოთხრობის უკანასკნელი სტრიქონები მთავრდება იმით, რომ

---

[1] ნიკო ლორთქიფანიძე, „თხზულებანი“ „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1958, ტ. 1, გვ. 292.

ახალგაზრდა გოგონას, იმ ოჯახის წევრს, სადაც მთელი ეს საუბარი მიდიოდა, მსახიობად გახდომის სურვილი გაეღვივებება.

მიზანი მიღწეულია. აქ შემოიჭრა თეატრალური ხელოვნების დიდი ზემოქმედებითი ძალა.

ამ ძალის მატარებელი იყო მაკო საფაროვაც — ასეთია მოთხრობის „მეორე პლანი“.

მოთხრობაში მხატვარს ჭარბობს მოაზროვნე მწერალი. ყველაფერი ის, რაც მოთხრობაშია განფენილი, საინტერესო თეატრალური ნააზრევია, რომელშიაც ძალიან კარგად ჩანს თავისი დროის სულისკვეთება. მასში იგრძნობა იმ პრინციპების ცოდნა და საზოგადოებრივ შეხედულებათა ის სხვადასხვაობა, რომელიც გახსაზღვრავდა იმჟამინდელი თეატრისა და მისი აუდიტორიის ხასიათს.

ნ. ლორთქიფანიძის მოთხრობა დაწერილია 1912 წელს. ქართულ თეატრში ეს მეტად რთული პერიოდია. გრძელდება ძიება ახალი თეატრალური პრინციპებისათვის, ისახება გზები, რათა თეატრი უფრო ფართო სარბიელზე გავიდეს. საგულისხმოა ის ფაქტიც. რომ მეოცე საუკუნის მწერლები — მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე და სხვები, აქტიურად მოითხოვენ თეატრში ფსიქოლოგიური რეალიზმის ტენდენციების გაღრმავებას. მათი მხატვრული პოზიცია ვეღარ ეგუება „ნოეს კიდობანის რეპერტუარს“.

ნ. ლორთქიფანიძეს სჯერა, რომ თეატრის ზემოქმედება მხოლოდ მაშინ შეიძლება აქტიური გახდეს, თუ იგი (ეს თეატრი) გამოხატავს ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროს, მისი სულის სიღრმეებს, გვიჩვენებს იმასაც, რასაც ვერ ხედავს ჩვეულებრივი თვალი. მანამდე მიუკვლეველის დანახვა, ადამიანის განცდათა სამყაროში წვდომა უნდა შეძლოს თეატრმა.

ნ. ლორთქიფანიძე იზიარებდა ილიას აზრს, რომ დრამა სულისა და გულის ძვრაზე უნდა იყოს აგებულიო.

მწერალი ახლოს იყო თეატრალურ მოვლენებთან, იგი ახალგაზრდობის წლებში თეატრალურ რეცენზიებსაც წერდა. საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა ქუთაისში „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმასთან დაკავშირებით.

მოთხრობის დადგმამ დიდი ინტერესი გამოიწვია. საღამო, რომელზეც დავით კლდიაშვილის ნაწარმოები წარმოადგინეს, თავისებური და ორიგინალური იყო. საღამო-წარმოდგენას საერთო სათაური „მწუხრი“ ერქვა. პროგრამაში შედიოდა შარჟები, სცენები „სამშობლოდან“, „ღალატიდან“. ძნელი გასარკვევია, თუ რა პრინციპით იყო შერჩეული ნაწყვეტები, რატომ ერქვა „მწუხრი“

და „იუმორისტული საღამო“ ერთსადაიმავე დროს, მაგრამ „სამანიშვილის დედინაცვალს“ რომ ყურადღება მიუქცევია, ეს ნ. ლორთქიფანიძის წერილიდანაც ჩანს. ნ. ლორთქიფანიძე წერდა: „სცენაზე ნახევრად წაკითხვამ და ნახევრად წარმოდგენამ მშვენიერი შთაბეჭდილება მოახდინა. არ იცვლებოდა დეკორაცია. თამაშს შუა წყვეტდა კითხვა, მაგრამ მაყურებელი მაინც საკმაოდ ხედავდა გაჭირვებაში ჩავარდნილი იმერელი აზნაურის ხრიკს, ტანჯვას და ბედს. განსაკუთრებით კარგნი იყვნენ ვ. არაბიძე, დ. ჩარკვიანი და ო. ღოღობერიძის ასული“[1].

ნ. ლორთქიფანიძის ცნობა, რომ სპექტაკლში „მოთხრობის წაკითხვამ და ნახევრად წარმოდგენამ მშვენიერი შთაბეჭდილება მოახდინა“, იმაზე მიუთითებს, რომ მთხრობელს ზუსტად მოძებნილი ადგილი ჰქონია წარმოდგენაში.

ჩვენთვის ძვირფასია ნ. ლორთქიფანიძის შეხედულება სპექტაკლზე. მის ნააზრევ'ში შეიძლება დავინახოთ სპექტაკლის თავისებურება.

მწერალი აქ ამჟღავნებს თეატრალური დაკვირვების უნარს, გრძნობს სცენურ ატმოსფეროს.

შეშთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ნ. ლორთქიფანიძე დიდხანს მეთაურობდა ხელოვნების მუშაკთა კავშირს.

ნიკო ლორთქიფანიძეს პიესების დაწერაც უცდია. მასაც დიდხანს აწვალებდა ფიქრი შეექმნა პიესა (მსგავსად სხვა მწერლებისა!). შექმნა კიდეც. მის კალამს ეკუთვნის პიესები „ქეთო“ და „შეუთანხმებელნი“. პირველს აწერია „პიესა სამ მოქმედებად, უფრო ნათარგმნი, ოდნავ გადმოქართულებული“. მაგრამ არ ჩანს თუ ვისგანაა იგი გადმოქართულებული. ხოლო „შეუთანხმებელნი“ მისივე პროზის სამყაროდან მოდის!...

მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო „ჟამთა სიავის“ დადგმა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (რეჟისორი მ. კუჭუხიძე). სპექტაკლმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. თითქოს სპექტაკლმა უფრო მუქ ფერებში წარმოაღგინა ჟამთა სიავე, ვიდრე ეს ნ. ლორთქიფანიძის მოთხრობაშია, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ არის. წარმოდგენამ გვიჩვენა ის, რაც მწერალმა დაწერა, გვიჩვენა პირდაპირ, მართლად და დამაჯერებლად.

---

[1] გაზ. „ი მ ე რ ე თ ი“, 1912, № 53.

ნიკო ლორთქიფანიძეს უყვარდა თეატრი და პატივსა სცემდა მას. ეს იგრძნობოდა ყველგან, მის ნაწერებშიაც და თეატრისადმი უბრალო დამოკიდებულებაშიც.

ქართული თეატრი, ალბათ, ბევრჯერ მიმართავს ნ. ლორთქიფანიძის პროზას. მასში ბევრს იპოვის ისეთს, რაც გაამდიდრებს და აღამაღლებს ქართული თეატრის სახელს.

ნიკო ლორთქიფანიძის მართალი და პოეტური სიტყვა ხშირად უნდა ისმოდეს ჩვენი სცენიდან.

ლეო ქიაჩელი

ლ. ქიაჩელი ხშირად დადიოდა რუსთაველის თეატრში, როცა „ტარიელ გოლუას“ სცენური რეპეტიციები დაიწყო. სპექტაკლის მონაწილეებში ზედმეტი დაძაბულობა იგრძნობოდა. ზოგი კულისებში ბუზღუნებდა კიდეც — ახლა რა საჭიროა დრამატურგის მოსვლა, გენერალურ რეპეტიციაზე მოვიდესო. აბა ვინ შებედავდა მწერალს ამის თქმას. რეჟისორი მ. თუმანიშვილი მუდამ თავაზიანად ხვდებოდა დრამატურგს, აინტერესებდა მწერლის შთაბეჭდილება. ლ. ქიაჩელი კი ერთ-ორ ფრაზას თუ იტყოდა, ისიც დიდი მოკრძალებით.

მოახლოვდა პრემიერის დღეებიც. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე პარტერში ლ. ქიაჩელთან ერთად ვიჯექი. აკაკი ხორავა დამშვიდებით, წყნარად წარმოთქვამდა ტარიელის ფრაზებს, რომ იტყვიან, ფრთაშესხმული არ იყო, არ „თამაშობდა“. მსახიობისაგან არც არავინ მოითხოვდა ამას. იმ წუთს ეს არ იყო საჭირო.

ეს მშვიდი ტონი ხორავამ უცებ დაარღვია, გაისმა მისი ძლიერი ხმა და ყველამ იგრძნო, რომ მას უკვე ტარიელის სული ედგა. მსახიობი შინაგანად აენთო და თავისი მგზნებარება სხვებსაც გადასდო; ლევანის სიკვდილი რომ შეიტყო, როგორც დაჭრილი ვეფხვი, ისე დატრიალდა სცენაზე; „შვილო ლევან!“ — შესძახა ძან რაღაც გულის განმგმირავი ხმით და ეს უფრო მეტი იყო, ვიდრე როლის განცდა. ასე მომეჩვენა, მწუხარებისაგან მხრები უცახცახებდა, საოცარი სევდა და ალერსი იყო მის ხმაში.

ლეო ქიაჩელი გაფითრებული იჯდა. მერე მძიმედ წამოდგა, ხელი შევაშველე, აკაკი სცენიდან ჩამოვიდა, მოუალერსა მწერალს და ერთმანეთს ისე მოეფერნენ, როგორც ჰირისუფლებმა იციან ხოლმე; ასე გეგონებოდა, იმ ტრაგიკულმა სცენამ რაღაც ძველი ტკივილი გაუღვიძა ორივესო.

როცა ქიაჩელს თეატრიდან მოვაცილებდი, გზაში მითხრა: „რა შესანიშნავად გრძნობს აკაკი ტრაგიკულ წუთებს. შეხედე, როგორ უცებ შეიცვალა“...

მესამე დღეს ლეო ქიაჩელი ისევ მოვიდა რეპეტიციაზე. — მიმძიმს ლევანის სიკვდილის სცენა, — მითხრა მან, — მაგრამ მაინც მოვედი, მინდა კიდევ ვნახო. სახლში ვერ გავჩერდი, შეუძლოდ კი ვარ.

ასე იცის დიდმა ხელოვნებამ. სცენაზე განცდილი ტრაგედია ბევრ მწარე ამბავს ახსენებს მაყურებალს, მანამდე განუცდელსაც განაცდევინებს, მაგრამ ამაში არის რაღაც დიდი შინაგანი ძალა, რომლის გამოც სიამოვნებით მივდივართ თეატრში, რათა ხელახლა ვეზიაროთ ტრაგიკულ, სატანჯველ წუთებს.

ამ წუთებისათვის დადიოდა ქიაჩელიც რეპეტიციაზე. სულ მალე ქიაჩელისადმი რაღაც მამაშვილური გრძნობა გაუჩნდათ სპექტაკლის მონაწილეებს. „მთის კაცის" ავტორს განსხვავებული სითბო შემოჰქონდა თეატრში. პრემიერამ დიდი ხმაურით ჩაიარა. სპექტაკლის ირგვლივ კამათი გაჩაღდა. განხილვაზე თეატრში ძველი რეჟოლუციონერებიც მოვიწვიეთ. გ. სტურუამ წარმოდგენა შეაქო, მაგრამ სრულიად უარყო „ცეკვის სცენა". „რეჟოლუციონერებს სად ეცალათ ცეკვისათვისო". სხვები არ დაეთანხმნენ. თეატრის პირობითობა მოიშველიეს არგუმენტად. ლ. ქიაჩელმა თავისი დინჯი, დარბაისლური და შემრიგებლური სიტყვით დააზავა მოკამათენი.

თეატრის ახალგაზრდებს ცოტა არ იყოს გაუკვირდათ, რომ ლეო ქიაჩელი კარგად ერკვეოდა თეატრის საკითხებში. არავის არ ახსოვდა მისი პიესა ან თეატრალური წერილი, არც თუ ისე ხშირად ვხედავდით თეატრშიც. ასე რომ, თითქოს საფუძველიც იყო, ასე გვეფიქრა თეტრის ახალგაზრდებს, მაგრამ ჩვენ მაშინ არ ვიცნობდით მწერლის „თეატრალურ წარსულს", არაფერი გვსმენოდა მის შესახებ.

წარსული კი საინტერესო იყო. ლ. ქიაჩელს თავის შემოქმედების პირველ წლებში პიესების დაწერა უცდია. იგი გატაცებული ყოფილა სიმბოლურ-ფანტასტიკური ხასიათის ნაწარმოებებით. ნათელისა და ბნელის შეპირისპირება მწერლისათვის კეთილისა და ბოროტის ჰიდილის მარადიული იდეის განსახიერება იყო. ამ იდეის დრამატურგიულ ფორმაში გამოხატვა უცდია მწერალს.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართულ დრამატულ მწერლობაში შეიმჩნევა სიმბოლურ-ფანტასტიკური ხასიათის დრამატურგიის ნიშნები. იგრძნობა ერთგვარი გამოძახილი მეტერლინკისა და ჰაუპტმანის დრამებისა. პ. კაკაბაძის „სამი ასული", „ტყის ქალები" და „განთიადის წინ" ამის მაგალითია. არსებითად, იგივე შეიძლება ვთქვათ, ლ. ქიაჩელის პიესებზეც („სამდედიშვილი", „წიაღში").

„სამდედიშვილი“ დაიბეჭდა 1913 წელს „სახალხო გაზეთის“ ფურცლებზე (1923—1927). პიესის მოქმედ პირთა სახელებიც გარკვეულ სიმბოლოებს განასახიერებენ. წყალ-მიწა, ცეცხლანა, ჰაერმანი, თვით სამი დედის შვილი და სხვა გმირთა სამოქმედო დეკორაციული გარემო ფანტასტიკურია. ზოგჯერ იგი რაღაც მისტიკურ შინაარსსაც იძენს. შეუცნობელი სამყაროსაკენ სწრაფვის სურვილი, მისი განცდა ისეა გადმოცემული, რომ მაყურებელში იგი აღძრავს რაღაც საიდუმლოებით მოცული ცხოვრების ილუზიას, კონკრეტულ სცენურ გეოგრაფიულ გარემოს მწერალი ზოგჯერ ერთი შტრიხით სრულიად სხვა განწყობილებით ცვლის. მაგალითად, მეორე მოქმედებაში ასეა: „სამი დედის სახლის ეზო. აქა-იქ ხეები დგას. ეზოს პირდაპირ მთებია აღმართული, შორს, შორს არიან მთები და ძლივს დაჰყურებენ ნისლიან ეზოს, რომელიც თითქო იფარება ამ მთებით“. ერთი შეხედვით, უცნაური და არარეალისტური აქ არაფერია, მაგრამ საკმარისია ითქვას ფრაზა „ნისლიან ეზოს“ და უკვე სულ სხვა განწყობილება იბადება სცენაზე. სცენაზე საგნების კონტურები ჰკარგავენ მკვეთრ გამოსახულებას, სინათლეს, ფერმკრთალდებიან და ნისლში იძირებიან. მოქმედებაში იჭრება ბუნდოვანების, ირეალობის ილუზია. პირველ მოქმედებაში კი მეტი გარკვეულობაა. უფრო შესამჩნევია სახილველი. მაგრამ პიესა ანუ „დრამა-პოემა“ (როგორც სამართლიანად უწოდებს ავტორი!) არ არის ე. წ. „დეკადენტური“ ნაწარმოები. მისი რთული დრამატურგიული კონსტრუქცია და საერთოდ დრამის ფორმა, მნიშვნელოვანი აზრის თქმის საშუალებაა და არა მიზანი. აზრი კი, კეთილი გამარჯვების იდეით არის შთაგონებული. გამარჯვებისაკენ სწრაფვა მუდმივია, იგი გადადის თაობიდან თაობაზე და უკვდავი ხდება. მართებულად არის შენიშნული, რომ ლ. ქიაჩელის დრამაში მინიშნებულია „ადამიანის წინსვლა და პროგრესი. მისი დაუკმაყოფილებელი სწრაფვა არა მარტო თავისუფლებისაკენ, არამედ სრულყოფილი ბედნიერებისაკენ“[1].

მწერალი „წიაღში“ არსებითად იმავე პრობლემას ეხება, როგორსაც „სამდედიშვილში“. ბუნების საიდუმლოების სიღრმეებში წვდომის იდეა, შეუცნობელის შეცნობის სურვილი, აქ რაღაც პირველქმნილი უშუალობით არის წარმოდგენილი. „წიაღშიაც“ არის აჩრდილი და სხვა ამგვარი სიმბოლური სახეები.

პიესის გმირი ჭაბუკი ვაჟას მინდიასებური[2] გრძნეულებით

---

[1] ლ. ი ო ე ა შ ვ ი ლ ი, ლეო ქიაჩელის ადრინდელი დრამატურგიული მეძებრეობა“, მნათობი, 1971, № 8, გვ. 108.

[2] ა ნ ე ე. გვ. 110.

არის შთაგონებული. მინდიასავით იგიც ისწრაფვის გაიგოს ბუნების ენა, მოისმინოს მისი ხმები. ბუნების საიდუმლოებაში წვდომის სურვილი შერწყმულია მის უმანკო ხასიათთან და ამით თითქოს ჰაბუკი ადამიანის ბუნების შვილობის იდეალს განასახიერებს.

როგორც ჩანს, ლ. ქიაჩელის პიესები სცენაზე არ დადგმულა. თანაშედროვე თეატრს უფრო მეტი გამოცდილება და საშუალება აქვს ყურადღებით მოეკიდოს მას.

ლ. ქიაჩელს თეატრის შესახებაც დაუწერია წერილები. იგი მეტწილად ძველი და ახალი თეატრალური ურთიერთობის პრობლემებს ეხებოდა. ცდილობდა გამოერჩია ის ახალი, რომელსაც მოძავალი ჰქონდა. სწორედ ამ საკითხს მიუძღვნა მან წერილი „ახალი თეატრის ძიებისათვის". იგი წერდა: „ახალი თეატრის ძიებას ჯერ კიდევ არ მოუცია დასრულებული სახე. ამის მიზეზი თვითონ თეატრის ბუნებაა, რომელიც უნდა ემყარებოდეს უმთავრესად საზოგადოებრივი ცხოვრების რიტმს. ხოლო, რადგანაც ეს რიტმი, განსაკუთრებით ჩვენს დროში, მერყევია, თეატრიც ამ გზით ვითარდება, ხელოვნების არც ერთი დარგი ისე არ არის დაკავშირებული ცხოვრებასთან, როგორც თეატრი. ამ მხრივ, იგი სრულიად ეპოქალურია. ზედმეტი არ იქნება, მოვიგონოთ ერთი უდიდესი მომენტი ისტორიიდან. როცა ცხოვრება და თეატრი სრულ გაერთიანებას მოითხოვდნენ. ეს იყო საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს, როცა რევოლუციურმა კონვენტმა დეკრეტი გამოსცა, რომლის ძალით პარიზის მთავარი მოედანი სცენად უნდა გადაქცეულიყო და რევოლუციის მთავარი მომენტები წარმოდგენის სახით უნდა გადაშლილიყვნენ სწორედ ამ მოედანზე მთელი ხალხის მონაწილეობით".

ამას წერდა ლ. ქიაჩელი ჩვენი საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისში, მეტად რთულსა და მღელვარე ეპოქაში, ახალი თეატრალობის აღზევების პერიოდში. წერილში იგრძნობა გამოძახილი ქართული თეატრის განმანახლებელი სულისა.

ქართულმა თეატრმა დადგა ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა", „გვადი ბიგვა", „სისხლი". მომავალშიაც გაცოცხლდებიან ქართულ სცენაზე მისი გმირები და მწერლის შესანიშნავი ბელეტრისტიკის გვერდით უფრო მეტად გაიზრდება მისი თეატრალური სამყაროც.

იოსებ გრიშაშვილი

„პოეტი სუფლიორის ნიჟარიდან" — ასეთი სათაური უფრო დაშვენდებოდა ამ წერილს. მართლაც, თეატრმა უდიდესი როლი შეასრულა ი. გრიშაშვილის ცხოვრებაში. მან დიდი ზემოქმედება მოახდინა პოეტის ფორმირებაზე, მის მოშავალზე. ამიტომ წერდა იგი ერთ-ერთ ლექსში:

ჩემთვის სცენა ოქროა, წიგნი ვერცხლი, თიხბერი;
ყველგან სუფევს მგოსანი ვით სიმღერა, ვით ფერი,
კულისებში მეც ხშირად ვკრეფდი ცოცხალ ყვავილებს —
ჩემი სულის ორმოდან ნაზად ამოყვანილებს.
თუ მოვკვდები, თუ გული თეთრმა მეფემ დაშუბოს —
ალბათ კულისებიდან გაიტანენ ჩემ კუბოს.

ი. გრიშაშვილმა ძესანიშნავი ლექსები უძღვნა ქართული სცენის ოსტატებს. მათი სახელები მის პოეზიაში შევიდნენ როგორც ახლობელთა, მისი სულის თანაზიართა პოეტური სახეები.

ასე რომ, ი. გრიშაშვილისათვის მარტო ძველი თბილისის ლიტერატურული ცხოვრება როდი იყო მთავარი. მან პირველად სწორედ თეატრში მოსინჯა თავისი პოეტური ხმის ძალა და ეშხი, პირველად აქ, ფარდის მიღმა, იგრძნო თეატრალური ყოფის მშფოთვარება და პოეზიის თავშესაფარი.

არ არის რაიმე მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა, რომ ი. გრიშაშვილი არ გამოხმაურებოდა თავის პოეტური თქმით და ახალ ყოფასთან ერთად ჩვენ წინ არ გაეცოცხლებინა ძველი თბილისის კოლორიტული სურათებიც. იგი უანგარო მეგობარი იყო ქართული თეატრისა. იგი ცოცხალი მემატიანეა წარსული სახიობისა. მას ბევრი რამ უნახავს ქართულ თეატრში და საუკეთესოდ იცოდა ძველი თბილისის არტისტული ცხოვრება. იცოდა, თუ როგორი შთაგონებით ქმნიდნენ სცენურ სახეებს ქართული თეატრის კორიფეები.

ღრმა ცოდნითა და უშუალო განცდით არის აღბეჭდილი ი. გრიშაშვილის თითქმის ყოველი თეატრალური ნარკვევი.

ი. გრიშაშვილმა იცის შესანიშნავი კომენტირება ფაქტისა. იგი გულდიხჯი მკვლევარია, როცა საქმე ისტორიული მოვლენის დაზუსტებას, ან, საერთოდ, კვლევა-ძიებას ეხება. იშვიათად თუ შეგაფიქრიანებთ მის მიერ სიყვარულით გამოკვლეული თეატრალური ნაღვაწი ჩვენი დიდი კლასიკოსებისა. სამაგალითოდ არაერთი ნაშრომის დასახელება შეიძლება.

ი. გრიშაშვილი მუდამ ქართული თეატრის შუაგულში ტრიალებდა. თავისი თეატრალური კარიერის დასაწყისის შესახებ იგი გულახდილად წერდა: „ქართულ თეატრში გარდა სუფლიორობისა, მსახიობობასაც ვეტანებოდი. ერთი დიდი როლის მონატრულიც ვიყავი. ჩემს სიცოცხლეში სულ ლაქიებსა და გლეხის პატარა ბიჭებს ვთამაშობდი. მხოლოდ ერთხელ მოვიკალი ჩემი არტისტული ხიჭის ჟინი, როცა ჩემს სალამოზე კავკასიელი პეტუას როლი შევასრულე ა. ცაგარლის „ცომბირელში“ და შემდეგ ქუთაისმა პირველად გამიცნო როგორც მსახიობი. ეს იყო 1910 წლის 13 მარტს, ვთამაშობდი მეორე მესაფლავის როლს „ჰამლეტში“. სამაგიეროდ, იმავე წელს და იმავე ქუთაისში, შვიდი თვის შემდეგ, მიწვეული ვიყავი არა როგორც მსახიობი-სუფლიორი, არამედ, როგორც პოეტი-დეკლამატორი“[1].

ქართული თეატრის ეს ჩუში, უწყინარი სუფლიორი და მსახიობი მალე არა მარტო ცნობილი პოეტი გახდა, არამედ ჩვენი თეატრის შესანიშნავი მემატიანეც.

დიდი ინტერესით იკითხება ი. გრიშაშვილის ნარკვევები „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“, „ალექსანდრე ყაზბეგი, როგორც მსახიობი“, „ქართული შექსპირიანა და ივანე მაჩაბელი“, „ავქსენტი ცაგარელი“, „გაბრიელ სუნდუკიანი და ქართველი საზოგადოება“, მაქსიმ გორკის „ნაძირალნი“. მანვე გამოაქვეყნა ა. ცაგარელის კერძო წერილები, საინტერესო მოგონებები ლ. მესხიშვილზე, კ. მარჯანიშვილზე, ვ. ანჯაფარიძეზე.

მაგრამ ეს არის, როგორც იტყვიან, ზღვაში წვეთი მისი თეატრალური მემკვიდრეობიდან.

მრავალმხრივ საყურადღებო ნარკვევია „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“. აქ პოეტი ფართო პლანში იხილავს ილიას თეატრალურ მოღვაწეობას, აღნიშნავს მის დიდ დამსახურებას, რო-

---

1 ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, სახელგამი, თბ., 1957, გვ. 421.

გორც თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში, ასევე მის ორგანიზაციულ საქმიანობაში. ნაშრომში საგანგებო მნიშვნელობით არის გახხილული ილიას მიერ „მეფე ლირის“ თარგმნის (მაჩაბელთან ერთად) საკითხი.

ი. გრიშაშვილის აზრით, ილია სიჭაბუკის წლებიდანვე დაინტერესებულა ლირის პრობლემით. საერთოდ, მას ადრე გაეღვიძა შექსპირისადმი ინტერესი. „შექსპირი — წერს პოეტი — მისი საყვარელი მწერალია. ერთ დროს კრიტიკულ წერილსაც ამზადებდა, სადაც დაპირისპირებული უნდა ყოფილიყო შექსპირის ჰამლეტი და შოთას ტარიელი“. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ილია ჭავჭავაძეს დაუდგამს ცოცხალი სურათები შექსპირის „მეფე ლირიდან“[1]. ამ ცოცხალ სურათებში მონაწილეობა მიუღია თბილისის წარჩინებული ოჯახის წევრებს. მათ შორის ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქალსა და ვაჟს — სოფიოსა და დავითს. მეფე ლირი — თვით ილია ჭავჭავაძე ყოფილა. ეს იყო პირველი ცოცხალი სურათების დადგმა საქართველოში“[2].

ი. გრიშაშვილის აზრით, ილია კარგი დეკლამატორიც იყო. არც ეს მხარეა მკვლევარის ყურადღების გარეშე დარჩენილი.

ი. გრიშაშვილი წერდა: „ილია ჭავჭავაძე ქართულ თეატრს ფრიად ძნიშვნელოვანი პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანას აკისრებდა. იმ დროს, როცა ქართული ენა და ყველაფერი ქართული იდევნებოდა, სცენა უნდა გადაქცეულიყო ეროვნული კულტურის და თვითმყოფობის მგზნებარე ტრიბუნად. და მართლაც, დიდი ქართველი მოღვაწეების მზრუნველობით და დახმარებით, ქართული თეატრი თავიდანვე, პირველი დღეებიდანვე, ხალხის, მშრომელი ადამიანების სასიცოცხლო ინტერესების სამსახურში ჩადგა“[3].

ი. გრიშაშვილი ამ ასპექტით იხილავდა არა მარტო ილიას თეატრალურ მოღვაწეობას, არამედ რევოლუციამდელ საქართველოს ყველა სხვა ცნობილი პიროვნების თეატრალურ ნააზრევსაც.

ი. გრიშაშვილმა დიდი საქმე გააკეთა თავისი თეატრალური წერილებით. იგი ხომ უშუალო მონაწილე და მოწმე იყო იმ პროცესებისა, რომელიც ასე ცოცხლად და საინტერესოდ აისახა მის ნარკვევებსა და ეტიუდებში.

მკვლევართა შორის მუდამ დიდ აზრთა სხვაობას იწვევდა ხოლმე ა. ყაზბეგის სამსახიობო ხელოვნება, მისი არტისტული ნიჭი. ერთი რამ მაინც ფაქტია — ა. ყაზბეგის მგზნებარე, პირდა-

---

[1] ი. გ რ ი შ ა შ ვ ი ლ ი, ლიტერატურული ნარკვევები, სახელგამი, თბ., 1957, გვ. 267.

[2] ი ქ ვ ე.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 305.

პირ გაუნელებელი სიყვარული თეატრისადმი ძალიან გვაგონებს მისი გმირების ტრაგიკულ ვნებას.

ი. გრიშაშვილს დიდი ტაქტითა და სიყვარულით აქვს განხილული ა. ყაზბეგის თეატრალური ვნებანიც.

სხვაც ბევრი ითქმის ი. გრიშაშვილის თეატრალურ სამყაროზე. იგი მოითხოვს ცალკე მონოგრაფიულ გამოკვლევას. ჩვენ მხოლოდ მისი დიდი თეატრალური მოღვაწეობის „ერთი ფოთოლი" (როგორც მას უყვარდა თქმა) გავიხსენეთ. იგი უნდა დავამთავროთ მისივე სიტყვებით.

„რამდენჯერ მითქვამს და ვამბობ, რომ ქართული თეატრი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩემი განვითარების კერა იყო. რაც სკოლამ დამაკლო, ის თვითგანვითარებით შევისრულე. თუ ჩემი გულის შინასკნელში რაიმე კარგი სუფევს, ეს ჩვენი კორიფეების სიახლოვის ნაყოფია.

როგორც დაკვირვებული ბალღი, დავუყურადებდი ხოლმე ჩვენი არტისტების სიტყვა-პასუხს და გონების ფირფიტაზე გადამქონდა მათი ავ-კარგი. რა ბუმბერაზ მსახიობთა შორის ვტრიალებდი. მაკო საფაროვი! ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი; კოტე ყიფიანი! კოტე მესხი! ვალერიან გუნია! ნატო გაბუნია!.. რა ბედნიერი ვყოფილვარ და არ ვაფასებდი... განსაკუთრებით მიყვარდა ვასოს ღიმილი და ლადოს ცრემლები. თუ ჩემს პოეზიას რაიმე მგრძნობიერება ახასიათებს, ეს ლადოს შესანიშნავი გრძნობის მონაბერია".



ლადო მესხიშვილი

ნახევარი საუკუნის წინ, ნაგვიანევ შემოდგომაზე, ქართველმა ხალხმა ღრმა მწუხარებით მიაცილა სამარის კარამდე ლადო მესხიშვილი. დიდი იყო გლოვა და ზარი, დიდუბის ეკლესიის ეზოში დაიმარხა ქართული თეატრის „ცხელი გული". დადუმდა მსახიობი-ტრიბუნი!..

გავიდა ცოტა ხანიც და მას, ერთ-ერთ პირველთაგანს, მიენიჭა სახალხო არტისტის წოდება.

ის, მართლაცდა, ნამდვილი სახალხო არტისტი იყო. ხალხის სული და გული, მისი ფიქრის, მისი ტკივილის გამომსახველი. ქართულ სცენაზე მან პირველმა იპოვა ცოცხალი ნერვი ქართველი კაცის რომანტიკული ბუნებისა. მანვე აზიარა ქართული სცენა დიდ კლასიკურ დრამატურგიას, ევროპული კულტურა და მასშტაბი მისცა ჩვენს სცენას.

ის იყო პირველი და ყველაზე დიდი მეამბოხე მსახიობი, რომელიც ხალხს რევოლუციისაკენ მოუწოდებდა. უკომპრომისოდ ებრძოდა ცარიზმის პოლიტიკას. ჟანდარმერიის ერთ-ერთი ცნობით „ოცდახუთ აგვისტოს, წარმოდგენის შემდეგ, თეატრიდან გამოსული ხალხი რამდენიმე ჯგუფად გაიყო და ქალაქის მხარეს გაემართა „მარსელიოზის" და სხვა რევოლუციური სიმღერით". ეს იყო 1905 წელს. მესხიშვილის სპექტაკლები ხშირად დემონსტრაციას დაემგვანებოდა ხოლმე. ჩაბნელებულ დარბაზში ქანდარებიდან მოფრიალებდნენ პროკლამაციები. სპექტაკლის შემდეგ იმართებოდა დემონსტრაციები. ტემპერამენტის, ემოციური აღტყინების და ბრძოლის ცეცხლი უნთო სცენაზე, როცა მესხიშვილი თამაშობდა. „ახალგაზრდობას იგი წარმოდგენის შემდეგ ხელში აყვანილი გამოჰყავდა და ასე მაღლა აწეული მიჰყავდა სახლამდე. ეს ახალგაზრდობა არ იშლებოდა მანამდე, ვიდრე არ გაიღებოდა სახლის აივნის კარი, სანამ იქიდან მესხიშვილი არ გადმოდგებოდა და არ იტყოდა მოწოდებას თავისუფლებასა, საზოგადოებრივ იდეალებსა

და ხელოვნებაზე", შემდეგ ეს ახალგაზრდობა გამოვიდოდა ქუჩაში და მართავდა დემონსტრაციას. მისი გამოსვლა ისეთივე გულწრფელი,ალალმართალი და მგზნებარე იყო, როგორც მესხიშვილის შემოქმედება.

მისი ხელოვნება საოცარი ძალით მოქმედებდა მასების ფსიქიკაზე, ერთი გრძნობითა და აზრით მსჭვალავდა ყველას. ხალხს უღვიძებდა ეროვნულ თვითშეგნებას, კაცურ კაცობის მაგალითს აძლევდა ახალგაზრდობას. ამის საილუსტრაციოდ უნდა გავიხსენოთ მისი სიტყვა ქუთაისის თავადაზნაურთა ყრილობაზე (ეს სიტყვა შემდეგ ჟურნალ „მოგზაურში" დაიბეჭდა). მესხიშვილი ამაყად დადგა ტრიბუნაზე და დამსწრეთ მიმართა: „ბატონი იაშვილი მაყვედრის, რომ ჩვენ ფული შეეუკრიბეთ ჩვენს არტისტს, მოვარჩინეთ და ის კი ისეთ წარმოდგენებს მართავდა, რომ აზნაურებს სამარეს უთხრისო. მოვახსენებ იაშვილს, რომ მე აზნაურობას არ ვეკუთვნი, მე ვეკუთვნი მთელ ერს, ფულს როდი ვემსახურები, არამედ სცენას, ჩვენს რწმენას და ვერავინ ვერ მომისყიდის და ვერ მათქმევინებს იმას, რაც ჩემს რწმენას ეწინააღმდეგება... მესხიშვილი კიდეე შეგაკრებიხებთ ფულს, როცა მართალი სიტყვის გაგონება მოგინდებათ სცენიდან".

რა იყო ეს სპექტაკლი, რომელმაც ასე აღელვა აზნაურობა? ვ. მონტის „კაი გრაკხი". მესხიშვილი გრაკხის როლს ასრულებდა. რაგი იყო ნამდვილი ტრიბუნი და მისი სიტყვაც, ისე თანადროულად ჟღერდა, თითქოს სწორედ ამ დღეებისათვის იყო დაწერილი. სპექტაკლის მსვლელობის დროს დარბაზში ისმოდა რევოლუციური შეძახილები და თვით სიმღერაც კი. თეატრი სავსე იყო პოლიციით. „გრაკხის რევოლუციური მონოლოგები, მესხიშვილის მიერ წაკითხულნი, ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებლებზე, როგორსაც ვერც ერთი დაბეჭდილი პროკლამაცია ვერ მოახდენდა", აი, რატომ იყვნენ ასე შეშფოთებულნი წარჩინებული წოდების ამხანაგები. ეს ამბავი ისე გახმაურდა, რომ პეტერბურგის სათეატრო ჟურნალმა („ტეატრ и ისკუსტვო") აღნიშნა: „ქუთაისის გუბერნიის არაჩვეულებრივი კრება მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი ინციდენტით აღინიშნა, რომელიც მოგვითხრობს, რომ თეატრს და აქტიორს არ შეუძლიათ არ გამოეხმაურონ საზოგადოებრივ მოვლენებს, თეატრს არ შეუძლია არ შეეხოს პოლიტიკურ საკითხებს".

ასე შეერწყა ერთმანეთს მსახიობი და მოქალაქე. ხელოვნება და სინამდვილე. მესხიშვილის რეპერტუარი ზუსტად გამოხატავდა მისსავე მოქალაქეობრივ მრწამსსა და ესთეტიკურ იდეალებს. დიდი

მსახიობი იბრძოდა დესპოტიზმისა და ტირანიის წინააღმდეგ, ხალხში აღვიძებდა რევოლუციურ გრძნობას, ასე იბრძოდა მისი ურიელი, გრაკხი, კარლ მოორი, ჰამლეტი და სხვ.

განჯაში ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს, ანტრაქტში, მესხიშვილთან მივიდა რევოლუციონერი და სთხოვა, დარბაზში პროკლამაციების გადაყრის საშუალება მომეცითო. მესხიშვილმა ისე ჩააქრო სინათლე, რომ რევოლუციონერებს საშუალება მისცა პროკლამაციები გადმოეყარათ. განა მარტო ეს? ამგვარი ფაქტები ბევრია მსახიობის ბიოგრაფიაში. სცენაზე დანთებული რევოლუციური ცეცხლი ენაცვლებოდა ცხოვრებაში მომხდარ ანალოგიურ მოვლენებს. ისინი ერთმანეთზე ზემოქმედებდნენ, აღვივებდნენ გრძნობასა და აზრს.

...როდესაც ქუთაისისკენ დაიძრა ალიხანოვ-ავარსკი და გზად ცეცხლის ალში გახვია სოფლები და ქალაქები, ლ. მესხიშვილმა მგზნებარე სიტყვით მიმართა თავის კოლექტივს. თეატრის ირგვლივ აღმართეს ბარიკადები. ქუჩებში გამოიტანეს დეკორაციები, მათ შორის იმ სპექტაკლებისაც, რომლებიც სწორედ ტირანიისა და ძალადობის წინააღმდეგ მოუწოდებდნენ ხალხს. თითქოს სცენიდან ცხოვრებაში გადმოვიდნენ სპექტაკლები, ჯარისკაცებივით აღიმართნენ ბარიკადებზე გუშინდელი წარმოდგენის გმირები — მსახიობები. პირველთა შორის, იარაღით ხელში იდგა მესხიშვილი!.

მარტო ქუთაისში როდი ბობოქრობდა მესხიშვილის მებრძოლი სული, მას ნახავდით ყველგან, თბილისსა თუ ბათუმში, ზესტაფონში, სურამში, ტყიბულში და სხვა ქალაქებში, სოფლებში. ერთხელ ზესტაფონში ისე მგზნებარედ წაიკითხა ლექსი რვასაათიანი სამუშაო დღის შესახებ, რომ მუშა-მაყურებლებმა სცენიდან ხელში აყვანილი გაიყვანეს თეატრიდან.

1913 წელს ლ. მესხიშვილს იუბილეზე აურაცხელი დეპეშა და ადრესი მოუვიდა მუშებისა და გლეხებისაგან. ასე წარმოიდგინეთ, მეტეხის ციხის მეამბოხე ტუსაღებიც მიესალმნენ დიდ მსახიობს.

ლ. მესხიშვილმა შექმნა რომანტიკული სკოლა საქართველოში. მისი არტისტული მანერა და რეპერტუარი სავსებით გარკვევით მეტყველებდა მსახიობის თავისებურებაზე. მას ჰყავდა თავისი მოწაფეები, მიმდევრები, შემდეგ წლებშიაც არ ჩამქრალა ის ცეცხლი, რომელიც მან სცენაზე დაანთო. რაღაც შინაგანი, იმანენტური ძალით გრძელდება თაობიდან თაობებში მისი ტრადიცია. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ყველაზე უფრო სწორად მას და მის ხელოვნებას პოეტები უმღეროდნენ, ბევრი ლექსი დაიწერა მის სადიდებ-

ლად. „ქართული სცენის მშვენება“ უწოდა დიდმა ვაჟამ, მისი ლექსი ნიკო სულხანიშვილის გუნდმა იმღერა მსახიობის იუბილეზე.

აპოლონისა ტაძარი
შენს თვალთ ცრემლს დაესველაო,
ქართულად ეხვეწებოდი
ქართველებს მიეც შველაო.

მსახიობის განსაცვიფრებელი, რაღაც ღვთაებრივი სილამაზე და მომხიბვლელი სული ხალხის საკუთრებად იქცა და მან სამუდამოდ შეიყვარა იგი, ხალხს უყვარს მისთვის წამებული გმირი და მესხიშვილის გმირებიც ხომ მაღალსა და კეთილშობილურ იდეალებს ეწირებოდნენ?!

...ურიელ აკოსტა. ადამიანის გაღვიძებული გონება, წყვდიადისა და უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული სული „მაინც ბრუნავსო“ იმეორებდა და ხალხს სიმტკიცესა და სიმამაცეს ასწავლიდა.

სცენაზე ქარიშხალივით შემოიჭრებოდა კარლ მოორი და მთელი დარბაზიც მღელვარებით უსმენდა რომანტიკოსი ჰაბუკის მოწოდებას ტირანების წინააღმდეგ. ეს იყო პიესა, რომელიც სიხარულს ჰგვრიდა უბრალო ხალხს. „მუდამ შფოთიანი, მუდამ მოუსვენარი ქანდარა“ ხალხით იყო გაჭედილი, პარტერში არც ერთი ადგილი არ იყო ცარიელი. მაგრამ ეს სულ „შავი ხალხი“, „მესამე წოდება“ იყო, „დიდები არ ჩანდნენ“, რადგან მათთვის სასარგებლოს ვერ გაიგონებდნენ. წერდნენ მაშინ გაზეთები.

მისი ჰამლეტიც ხომ ბნელეთში გაბრწყინებულ შუქსა ჰგავდა?

კაცობრიობის კეთილშობილურ იდეალებისათვის ბრძოლაში ეცემოდნენ პოეტური სულის ადამიანები, მაგრამ ეს დაცემაც არასოდეს არ იყო უიმედო. მესხიშვილი იყო სცენის პოეტი, გულწრფელი და მგზნებარე მომღერალი ახალი და ლამაზი ქვეყნისა, რომელზედაც ოცნებობდნენ მისი გმირები, ასეთები იყვნენ მისი საკაცობრიო გმირებიცა და ისინიც, რომლებიც მხოლოდ თავისი ხალხის ეროვნულ ტკივილებს გამოხატავდნენ.

ყველგან, ყველა სპექტაკლში, იგრძნობოდა მესხიშვილის დიადი, რომანტიკული ბუნება, რომელსაც საოცრად შეეფოდა ხალხის ქომაგისა და ტრიბუნის როლი.

ნუცა ჩხეიძე

1962 წელი. თბილისი. სახლი გურამიშვილის ქუჩაზე... ჩვენს წინ ჰალარა, ფერმიხდილი ქალია, დახვეწილი ქართული პროფილით. მხრებში მოხრილა, მაგრამ, როგორც კი თეატრზე დაიწყებს საუბარს, შეუმჩნეველად 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 გახელილ თვალებიდან ისევ ანათებს შუქი, მაგრამ ფერფლწაყრილ ნაღვერდალივით მოკლებულია იგი ელვარებას. მასში იგრძნობა რაღაც დიდი სევდა, უცნაურად თბილი და ალერსიანი სევდა.

სავარძელში ღრმად ჩაშვებული იჯდა და მიყვებოდა თავგადასავალს, თითქოს არც კი სჯეროდა, რომ შეიძლებოდა მე, როგორც ახალგაზრდას, რაიმე მცოდნოდა მის შესახებ. აკი შემახსენა კიდეც — თქვენ მე სცენაზე არ გინახივართო.

მოსაგონარი 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 სახელთა ელვარება. ამაში არის რაღაც ორმხრივად ტრაგიკული: მაყურებლისთვის, რომელსაც არ შეუძლია უშუალოდ იხილოს და განიცადოს „ძველი" სცენური სახე და მეორე, თვით შემოქმედისთვის, რომელმაც წელთა მიღმა დატოვა მისი სულის ორეული. ამგვარმა ფიქრებმა შემიპყრეს, როცა ნ. ჩხეიძის სახეს შევცქეროდი. იგი საუბრობდა დინჯად და პაუზებით. ძალიან ფრთხილად და მორიდებით აღადგენდა გარდასულ დღეთა სურათებს. ჯერ ერთ ამბავს იტყოდა და, ვიდრე მეორეს გაიხსენებდა, ისე შეჩერდებოდა, თითქოს ეს არის წარსულის შორეული სიღრმეებიდან გამონახმობ

ამბავს ელისო. ეს ფრაგმენტული მოგონებანი პატარ-პატარა ნოველებივით იბადებოდნენ მის საუბარში. იგი როლსაც ისე იგონებდა, როგორც მის ნაცნობ-მეგობარს; იგონებდა მის მიერ სულჩადგმულ სახეებს: ზეინაბს, ივდითს, ოფელიას. არ მიყვარდა სცენაზე ცრემლი, ისე უნდა ითამაშო, მაყურებელს მოჰგვარო ცრემლი, მაგრამ ერთხელ უცნაური რამე დამემართა. მედეას ვთამაშობდი. შვილებთან სცენის ჯერი რომ დადგა, შევამჩნიე, რომ თვალები მისველდებოდა, ისე, თავისთავად, მერე ტირილიც მომერია და მიკვირდა, რომ ასე მოხდა. ყოველთვის ასე მემართებოდა „მედეას“ წარმოდგენის დროს.

ყოველთვის ვღელავდი მარგარიტა გოტიეს საფინალო სცენაშიც. ხელები მიცივდებოდა, თითქოს მართლა მიახლოვდებოდა სიკვდილი, ისე ვფითრდებოდი.

არ...ძა...ნ. აი, ამ სიტყვის უკანასკნელ წარმოთქმაში იხარჯებოდა უკანასკნელი ენერგიაც.

მან ისე წარმოთქვა არმანის სახელი, რომ ტანში ჟრუანტელმა დამიარა. თბილი, არაჩვეულებრივად თბილი იყო მისი ხმა, დამავიწყდა, რომ ჩემ წინ ღრმა მოხუცი იჯდა. მისმა ხმამ ნახევარი საუკუნის იქით გადამიყვანა და, ნუცა ჩხეიძის მარგარიტას ტრაგიკული სუნთქვა მაგრძნობინა.

იგი ხომ ნახევარი საუკუნის მანძილზე მოუთხრობდა ქართულ აუდიტორიას ქალის ღირსებასა და პატიოსნებაზე. მოუთხრობდა იმაზე, თუ როგორ პოეტურად მოკვდა სიხარულის სიჭარბისას მარგარიტა 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 ფარივით ჰქონდა მისი გმირის მშვენიერება და სიკეთე.

ნ. ჩხეიძე მკაფიო ეროვნული სტილის მსახიობი იყო. მისი გმირების დრამატულ პათოსში გამოიხატა დიდი სულიერი მღელვარება და სინატიფე, მან ესთეტიკური განცდის დიდი ძალა მიანიჭა ქალთა სახეებს და ახალი მხატვრული სამყარო დაჟამკვიდრა 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 დაუკრეფია, დიდი ნაწნავები წელამდე ჩამოშლია, სევდიანი თვალები უსაზღვრო სივრცისაკენ აღუპყრია და გარინდულა.

ბეატრისას გახსენებამ მსახიობს თავისი ერთი საოჯახო ალბომი მოაგონა. — გინახავთ ეს ალბომი? — მკითხა მან და ისე გამოძიწოდა პასუხს აღარ დაელოდა. 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 ეშსახურებოდა 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 მაღლა სწევდა“.

ვკითხულობ ხმამაღლა, მინდა ერთხელ კიდევ მოისმინოს დიდი მწერლის სიტყვები... მერე სხვების აღტაცებული სტრიქონებიც გადავკითხე. 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 მოწამე გახდა იგი. მოწამე კი არა, უშუალოდ განიცადა ხანგრძლივი სცენური ცხოვრების მთელი სიმძიმე. მაინც სად ჰქონდა ამდენი ემოცია, სულიერი და ფიზიკური ენერგია?! ამბობენ, დიდი მიზანი დიდ ენერგიას 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. მეს-

ხიშვილის 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 ხვედრი არგუნა 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 დაგღალეთ, მობოდიშებით ვთქვი კიდეც. მას ოდნავ გაეღიმა და თითქოს ენერგია რომ შემატებოდა, ისევ გამოიხმო თავისი სახეები. ახსენა ზეინაბი, ნორა... ისევ მედეა... მერე ხალისიანად აათამაშა თითები. ერთი ორჯერ თამამად დაარტყა იგი სახელურს, თითქოს რაღაცას შემოსწყრა, რატომ სხვებიც არ მომაგონდნენ ასე უცებო, — მერე წამოდგა და მშვიდად გამომეთხოვა.

რამდენიმე თვის შემდეგ გარდაიცვალა ოთხმოც წელს გადაცილებული.

აკაკი ხორავა

გზები, ფიქრები...

ქუთაისში შფოთვა, რევოლუციური გატაცება და ამბოხი სუფევდა. თეატრის სცენიდან ისმოდა მგზნებარე სიტყვა, კარლ მოორის, გრაკხისა და ხიმშიაშვილის ხმა; ქუჩებში ბარიკადებს აგებდნენ.

ამ დიდ სულიერ მღელვარებაში მოხვდა ხორავაც. მაშინ პირველად იგემა მან თეატრის ძალა და მომხიბვლელობა, ეზიარა მესხიშვილის რომანტიკულ ხელოვნებას.

მერე თითქოს გაქრა ის სურნელება და სულიერი თრთოლვა, თეატრში რომ იგრძნო. იგი ჯერ კიევის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა, მერე თბილისში განაგრძო სწავლა.

მაგრამ, აი, ხორავამ თავი მიანება უნივერსიტეტს და 1922 წელს თეატრალურ სტუდიაში შევიდა.

იქმნებოდა ახალი ქართული საბჭოთა თეატრი. იყო ძიება, გატაცება, ძველის უარყოფა და ახლის დამკვიდრება. განახლდა ადამიანის სული და დაიწყო ქართული თეატრის განახლებაც. ჭაბუკი ხელოვანიც აჰყვა ამ დიდ სულიერ მოძრაობას, მისი ნიჭიერება პირველსავე სპექტაკლებში გამოჩნდა, ითამაშა ლაერტი, იოჭანაანი, ეპიხოდი ე. ტოლერის პიესაში და სხვ; ითამაშა შთაგონებით, გატაცებით.

წლები წლებს მიჰყვა და ს. ახმეტელის ტალანტმა აგრძნობინა მას ეროვნული თეატრალური სტიქიის ძალა. ა. ხორავა ერთგული დარჩა დიდი რეჟისორის თეატრალური იდეალების.

გერსენევი

გემის კაპიტანი განკარგულებას გასცემდა თუ არა, მოულოდნელად ქანდარაზე პროჟექტორის შუქით განათებული წითელი

დროშა აფრიალდებოდა, გადმოეცლებოდა ხალხით სავსე აუდიტორიას და მაყურებელიც მქუხარე ოვაციას აგებებდა მას. ამ სპექტაკლზე დავით კლდიაშვილმა აღფრთოვანებული სტრიქონები დაწერა: „გულგახარებული იმის დანახვით, რაც ვიხილე „რღვევაზე“, ვაშას შევძახებ სასიქადულო ახალი თეატრის დიდებულ მოღვაწეთ“.

სპექტაკლის მთავარი გმირი ა. ხორავას ბერსენევი იყო და დიდი მწერლის ქებათა-ქება დაიმსახურა.

ბერსენევის სახის ფსიქოლოგიური სიღრმე და სულიერი სიმძაფრე ეპიკურ პლახ'ში გადაწყვიტა ხორავამ და იმთავითვე გვიჩვენა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის თანაარსებობის მაგალითი.

„ძრავალი წლის შემდეგ ა. ხორავამ სპეციალური შრომა[1] უძღვნა თავის გმირს, კაპიტან ბერსენევის მხატვრული სახის ჩემი გაგება“[2]. ამ ნარკვევ'ში 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 კონტრრევოლუციური ოფიცრობა შიშისაგან გემიდან გაიქცა, ის დარჩა გემზე და შეთანხმებით მუშაობს გემის კომიტეტთან. დარწმუნებულია, რომ მეფისა და კერენსკის მთავრობამ რუსეთი კატასტროფამდე მიიყვანა“[3]. „ბერსენევი უთუოდ დიდი რუსი პატრიოტია. რუსეთის დიდებისათვის მის გემს არაერთი საგმირო საქმე ჩაუდენია ომის დროს. ის მტკივნეულად განიცდის თავისი ხალხის დაბეჩავებულ, უუფლებო მდგომარეობას. აუჩქარებელი; დაფიქრებული, დინჯი, მოაზროვნე ადამიანია“[4].

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 ინტერესისთვის მებრძოლთა რიგებში ჩადგა. ბერსენევის ამ გადაწყვეტილებას წინ დიდი და რთული ფსიქოლოგიური პროცესები უსწრებ-

---

[1] იხ. თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორთა კათედრის შრომები, 1962—1963 წ.წ. № 32.

[2] იქვე, გვ. 7.

[3] იქვე, გვ. 12.

[4] იქვე, გვ. 13.

და"ს მსახიობი ღრმად ჩასწვდა ამ პროცესებს და თავისებური ხელწერით გამოხატავდა მას. ა. ხორავამ ნათლად წარმოადგინა რთული ბიოგრაფია, მოძებნა „სახის შინაგანი და გარეგანი" თვისებები. „ყოველ მსახიობს შეუძლია წარმოადგინოს მხატვრული სახის ბიოგრაფია თავისებურად", წერს იგი და ამ უფლებას უხვად იყენებდა მსახიობი.

ა.ხორავამ როლზე მუშაობის საწყის პერიოდშივე გაიაზრა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ბერსენევის პორტრეტი. „მე, პირადად, — წერდა იგი — ბერსენევის გარეგნული გამოსახულება ასე მაქვს წარმოდგენილი: პირგაპარსული, ჭაღარა თმები, სუფთა კრახმალიანი საყელოთი და პერანგით. კოხტად გამოწყობილი მეზღვაურია ფორშაში. 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.

მეგრძელი რომანტიკოსი

შილერმა „ყაჩაღები" სიჭაბუკეში დაწერა და მთელი თავისი რომანტიკული იდეალებიც კარლ მოორის სახეში ჩააქსოვა. ეს სულიერი სიჭაბუკე და მგზნებარება ხორავამ შესანიშნავად იგრძნო და გამოხატა. მისი გმირი სცენაზე გამოჩნდა როგორც „მგზნებარე ტრიბუნი, რომელიც ხალხს ტირანიის წინააღმდეგ მოუწოდებდა" („ლიტერატურნაია გაზეტა").

დაუვიწყარი იყო სცენა „ლუდხანაში". ამ სცენიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას ასე გადმოგვცემდა კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა: „ახლაც თვალწინ მიდგას სცენა ლუდხანაში... იატაკზე და სკამებზე სხედან სტუდენტები, ახურავთ რბილი ქუდები, აცვიათ მაღალი ტყავის გეტრები, აქვთ ძლიერი, კუნთიანი სხეულები, გარუჯული ვაჟკაცური სახეები. მათ შორის არის კარლ მოორი. ფერმკრთალი, გამხდარი, მოგაგონებთ თვით შილერის სახეს — აბურძგნილი ქერა თმა, ფართო, თითქმის საშიში, ცეცხლოვანი, უძირო თვალები ადამიანისა, რომელიც ტანჯვისა და ბრძოლის მძიმე ტვირთს ზიდავს; სწრაფი, სხარტი, პლასტიკურად მოძრავი სხეული, დაჭიმული, ფოლადის კუნთები", — აი, ხორავას კარლ მოორის გარეგნული სახე.

---

5 იქვე, გვ. 45.

1 იხ. თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორთა კათედრის შრომები, 1962—1963 წწ. გვ. 46.

მოორი მგზნებარე სიტყვით მოუწოდებს ახალგაზრდობას, იბრძოლოს არისტოკრატიისა და ხუცების წინააღმდეგ. სტუდენტები მეომრული სიმღერით უპასუხებენ მეთაურს...

აი, კარლ მოორის ხორავა. ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული, სისხლსა და მტვერში ამოსვრილი, სულით-ხორცამდე შეძრული დასცქერის საუკეთესო მეგობრის, როლერის ცხედარს. რა მეტყველია მისი სევდა და ღრმა სინაზე! მის გაყინულსა და ფართო თვალებში არა ჩანს ცრემლი, მაგრამ ვის დაავიწყდება მისი ხმა. მის მიერ წარმოთქმული — „როლლერ, საბრალო როლლერ"...

ხორავას ხმა აჯადოებდა ყველას, იწვევდა რაღაც იდუმალ გრძნობას.

ვაჟკაცური ცრემლები

ალექსანდრე დოვჟენკომ მწერალთა მეორე საკავშირო ყრილობის ტრიბუნიდან თქვა: „მე არ მოგიწოდებთ ცრემლიანი, პესიმიტური სიუჟეტებისაკენ... მჯერა ხალხთა ძმობის გამარჯვებისა, მწამს კომუნიზმი, ხოლო თუ მარსზე პირველი გაფრენის დროს სადღაც მსოფლიოს სივრცეში დაიღუპება ჩემი საყვარელი ძმა ან შვილი, მე არავის ვეტყვი, რომ დავძლიე მისი დაღუპვით მოგვრილი ტანჯვა, მე ვიტყვი, რომ ვიტანჯები. მე შევაჩვენებ მსოფლიო სივრცეს და ღამღამობით ვიტირებ ჩემს ბაღში, ვიღრიალებ, მაგრამ ქუდს ჩამოვიფხატავ, რომ არ დავაფრთხო ალუბლის რტოზე. სატრფოსთან გადახვეული ბულბული".

კოსმოსური სივრცე, ადამიანის განსაცვიფრებელი გმირობა, ბულბულის სტვენა, ალუბლის რტო და ვაჟკაცური ტირილი! ეს ხომ სრულიად არათანაბარი ცნებებია, მაგრამ ისინი თანაბარი უფლებებით არსებობენ ადამიანის სულში. ამიტომაც ვამბობთ, რომ რომანტიკისა და სულიერი მონუმენტალიზმისათვის უცხო არ არის ღრმა ფსიქოლოგიური და ლირიკული ნაკადი. განა ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის „ცრემლთა ღვრა" მეტი სისავსით არ ავლენს მათ სულიერ კეთილშობილებას? იქნებ სწორედ ეს, სულიერ მონუმენტურობასთან, რაინდულ ვაჟკაცობასთან შერწყმული ადამიანური „სისუსტეა", ასე რომ გვხიბლავს?. ამგვარი მონუმენტალიზმი გამოჩნდა ხორავას ივანე მრისხანეშიც. კრიტიკოსი ნ. ვოლკოვი ამბობდა: „მე ხორავას ივანე მრისხანეში ვიგრძენი შალიაპინისეული ხაზის გაგრძელება, ვიგრძენი, რომ ეს არის ნამდვილი მრისხანე მეფე".

და მართლაც, ხორავამ დიდი მხატვრული ძალით გამოხატა

სახე რთულ ისტორიულ კონფლიქტში მოქცეული მეფისა. იშვიათად მიუღწევია ვინმეს ტრაგიკული განცდის ისეთი ძალისათვის, როგორსაც ხორავამ მიაღწია შვილის „მკვლელობის“ სცენაში. მისი კვერთხი შეშთხვევით მოხვდა აუცილებლად „მოსაკვდინებელ შვილს“.

ზვიადსა და ამაყ მეფეს, ბოიარების დამთრგუნველსა და ქვეყნის გამაერთიანებელ ხელმწიფეს, კუშტს, ქედუხრელსა და მეოცნებეს, უდიდესი უბედურება დაატყდა თავს. შვილის სიკვდილმა შეძრა მთელი მისი არსება, მაგრამ ვერ დასცა. სწორედ ამ სიმხნევემ გახადა მისი ტრაგედია შემაძრწუნებელი, ეს ძლიერი ბუნების კაცი მხრებგაშლილი იდგა სამლოცველოს წინ და ქვითინებდა. ამ მეფურ გლოვაში იგრძნობოდა დიდი ადამიანური ტკივილიცა და რწმენაც. იგრძნობოდა, რომ ამიერიდან უფრო გაბედულად იბრძოლებდა რუსეთის გაერთიანებისათვის, უფრო დაუნდობელი იქნებოდა მტრების მიმართ.

ტრაგიკული მეფე

მეფური სიმშვიდით გამოვიდა სასახლიდან ოიდიპოსი და ისე წარსდგა ხალხის წინაშე, როგორც ბრძენი ოლიმპიელი. ირგვლივ ისმოდა „სალოცავი რტოებით ხელში“ დამხობილთა „გმინვა და ღაღადისი“.

მეფეს აუწყეს საშინელება და დაიწყო ბრძოლა ჭირთა მიზეზის გამოსარკვევად.

ამ მონუმენტური ტრაგიზმის ცენტრში მოექცა ხორავას გმირი და დაიწყო ულმობელი ჰიდილი მოირასთან.

რეჟისორმა დოდო ალექსიძემ ახალი სცენური გადაწყვეტა მისცა ნაწარმოებს. მეფე და ხალხი — ასე განსაზღვრა მან სპექტაკლის დედააზრი. ხორავა იდგა, როგორც ნამდვილი მეფე, ძლიერი თავისი სიმართლის რწმენით და ამაყი — სიბრძნით.

ხორავამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა მეფე ოიდიპოსის როლი და ყოველი დეტალი ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილა. გამოჩენილი თეატრმცოდნე ს. მოკულსკი წერდა: „ეს არის დიდი გაქანების ტრაგიკოსი მსახიობი, რომლის შემოქმედებაშიც ცეცხლოვანი ალმაფრენა და რომანტიკული მგზნებარება შერწყმულია რეალისტურ სიღრმესა და დიდ სიმართლესთან“.

* * *

ა. ხორავა გმირული თეატრის ტრუბადურია, მისი მოტრფიალე და დამცველია. მან იცის, რა არის თეატრალური სილამაზის იდე-

ალი და გულმოდგინედ ეძებს ყველგან, ეძებს ჩვენი ხალხის გმირულ წარსულსა და დღევანდელობაში, ეძებს მსოფლიოს კლასიკურ და თანამედროვე მწერლობაში. იგი ბოლომდე ერთგული დარჩა იმ თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისა, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს გმირულისა და ფსიქოლოგიურის, რეალისტურისა და რომანტიკულის არსებობას გულისხმობს. მას მუდამ ახსოვდა ის პირველი მძლავრი შემოქმედებითი იმპულსები და სიხარული, კ. მარჯანიშვილთან მუშაობის წლებში რომ მიიღო და მთელი ცხოვრების მანძილზე გამოადგა.

ხორავას შემოქმედებას ავსებს და ამშვენებს არსენასა და პლატონ კრეჩეტის, გენერალ მურავიოვისა და ოთარ-ბეგის, სვიმონ ლიონიძისა და გიორგი საკაძის სახეები.

დიდია ა. ხორავას როლი კინემატოგრაფიის განვითარებაში.

* * *

...მოხდა ისე, რომ ჭაბუკმა ხორავამ „ოიდიპოს მეფეში“ ქურუმის როლი შეასრულა. იმავე წელს კვიპროსელი ოფიცერი ითამაშა „ოტელოში“.

იგი მაშინ ვერც კი წარმოიდგენდა, რომ თხუთმეტიოდე წლის შემდეგ მისი ოტელო საქვეყნო აღიარებას მოიპოვებდა. ალბათ არც იმას ელოდა, რომ ახალგაზრდა ქურუმის შემსრულებელი, ოცდათხუთმეტი წლის შემდეგ ოიდიპოსის ტრაგიკულ როლს შეეჭიდებოდა.

გამოთხოვება ოტელოსთან

აკაკი ხორავა თავის საყვარელ ოტელოს ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე გამოეთხოვა. წავიდა, ამიერიდან ისტორიის კუთვნილებად იქცა ქართველი ოტელო. რაღაც ღრმა გულისტკივილი ვიგრძენი მაშინ, როცა აკაკი ხორავას ოტელოს ვეთხოვებოდი. დარბაზი სავსე იყო ხალხითა და „დაგუბებული ცრემლით“.

მოსკოველი მაყურებელი ოტელოს ტრაგედიას შეეშფოთებინა, მისი ცრემლი ოტელოს დიდ ადამიანურ ტკივილს გამოეწვია. რუსთაველის სახელობის თეატრის მუშაკებს კი განსხვავებული ფიქრი და ტკივილი გექონდა. თაობები შეეჩვია ა. ხორავას ოტელოს და მერე უცებ, მოულოდნელად, გაგვშორდა ის, რაც თითქმის ოცდა-

ხუთი წლის მანძილზე აღელვებდა ჩვენს სულს. ცნობილი შექსპიროლოგი ნ. მოროზოვი ხორავაზე წერდა: „ოტელოს როლში მან მიაღწია მწვერვალებს, სანამდეც მსოფლიოს თეატრის ისტორიაში მხოლოდ ცოტა ასულა.. ხორავას ოტელო ნამდვილი შექსპირული სახეა. მისი შავი მკერდის ქვეშ ბრწყინავს სინათლის სხივი“.

ყველას ახსოვს რუსეთის უპირველესი მსახიობის ა. კაჩალოვის სიტყვებიც: „თქვენი ოტელოსათვის მიწამდე გიხრით თავს“. დიდმა მწერალმა ალექსანდრე ფადეევმა კი ასე გამოხატა თავისი გრძნობები: „თავს ვხრი ა. ხორავას დიდი და გასაოცარი ტალანტის წინაშე“.

ა. ხორავას ოტელოსთან გამოთხოვების შემდეგ ხუთი წელი გავიდა და ქართველმა ხალხმა დიდი ზეიმით აღნიშნა ტრაგიკოსის დაბადების 70 წლისთავი. ეს იყო 1965 წელს. კიდევ ხუთი წელი და იგი მოტყდა, შინ ჩაიკეტა და ასე გაატარა თითქმის სამი წელი, სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე..

გამოთხოვება

...ახლა მთაწმინდაზე სამი ქართველი მსახიობი განისვენებს: ვასო აბაშიძე, სერგო ზაქარიაძე და აკაკი ხორავა.

ვასო აბაშიძე სიცილის დიდი ოსტატი იყო. ყოველ წარმოდგენაზე მაყურებელი მას ჰომერული ხარხარით მიაცილებდა. იგი ნამდვილი სახალხო არტისტი იყო და აკი მას პირველს მიენიჭა კიდეც ეს წოდება!

არც ს. ზაქარიაძის შესრულებას აკლდა იუმორი, მაგრამ მას უფრო ძლიერი ხასიათები იტაცებდა. უარყოფითის მხილება იცოდა ბარაქიანად, უხვი იყო მისი ფუნჯი. ასე ხატავდა დადებითს გმირებსაც. ფერების სიჭარბე უყვარდა სერგოს. მისი გმირები მტკიცედ დააბიჯებდნენ მიწაზე, მიწის მადლი და ბარაქა იგრძნობოდა ყველგან. ორთავე კარგად ემარჯვებოდა მას, — კომიკურიცა და დრამატულიც. ეს თვისებები შეერწყა მახარაშვილის როლშიც და სერგო ქართული კინემატოგრაფიის ყველაზე პოპულარული მსახიობი გახდა. სერგო ზაქარიაძე ქართული დრამის პირველი მსახიობი იყო, რომელსაც ლენინური პრემია მიენიჭა!

აკაკი ხორავა სრულიად განსხვავდებოდა ორივესაგან. ეს იყო თავით ფეხამდე ტრაგიკოსი — მისი გმირები მაღალი სულის ადამიანები იყვნენ და ვაჟკაცურად იღუპებოდნენ საკაცობრიო იდეალებისათვის ბრძოლაში. აკაკი ხორავა პირველი ქართველი მსახიობი იყო, ა. ვასაძესთან ერთად, რომელსაც საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა. იგი სახელმწიფო პრემიის ხუთგზის ლაურეატი იყო.

მან დააარსა თეატრალური ინსტიტუტი და თეატრალური საზოგადოება. ბუნებით გულუხვი, როგორც იტყვიან, პურმარილიანი კაცი იყო. ჰქონდა ბუნებისაგან ნაბოძები დიდი აქტიორული მონაცემები. იყო... მაგრამ რომელ ერთს ჩამოთვლი, ან როგორ არ უნდა თქვა, რომ აკაკი ხორავა განსახიერება იყო ცნებისა: მსახიობი — საზოგადო მოღვაწე.

მისი სიცოცხლე ღირსებას და პატივს მატებდა თანამედროვე ქართულ თეატრს. სიკვდილის შემდეგ მისი სახელი ამშვენებს თეატრის ისტორიას.

აკაკი ხორავას გულწრფელად უყვარდა რუსი მწერლები, მსახიობები. ბევრ მათგანთან მეგობრობდა, ბევრჯერ მომისმენია თუ როგორი თბილი და გულითადი მეგობრობა აკავშირებდა მას ალექსანდრე ფადეევთან. თავის მხრივ ა. ფადეევიც მუდამ უდიდესი პატივისცემით იხსენიებდა ხორავას. და აი, ერთხელ ა. ხორავამ ა. ფადეევის დეპეშა მიიღო. აკაკი გააოცა დეპეშის ტექსტმა. „თუ კაცი ხარ, მითხარი იად მიდის, რას მემშვიდობება“— მითხრა აკაკიმ და დეპეშა წამიკითხა. აბა, მე რისი თქმა შემეძლო. ორი დღის შემდეგ კი რადიომ ალ. ფადეევის ტრაგიკული სიკვდილის ამბავი გვაუწყა. ა. ხორავა შემდეგ ხშირად იგონებდა, თუ როგორ გამოეთხოვა მას სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში. ესეც საოცარი ტრაგიზმით სავსე ამბავი იყო, რომელიც ამ ორი შემოქმედის უნაზეს მეგობრობაზე მეტყველებდა.

ოტელოს როლთან გამოთხოვებით ფაქტიურად სცენასაც გამოეთხოვა აკაკი. მას შემდეგ იშვიათად გამოდიოდა სცენაზე. მერე კი სულ შეწყვიტა თამაშიხ, არც აქ უღალატია თავისი საყვარელი ჟანრისათვის. ტრაგიკული იყო მისი სიცოცხლის ბოლო წლები. უნდოდა სცენაზე გამოსვლა და აღარ შეეძლო. ცხოვრების ორკომტრიალში უნდოდა ყოფნა და აღარ შეეძლო

მე იგი ვინახულე უკვე მძიმე ავადმყოფი, მის ბინაზე. არასოდეს დამავიწყდება ის დღე. „აი, ნახავ, — ეუბნება აკაკი თავის მეუღლეს, ცხოვრილ მსახიობს ნინო მესხიშვილს — ორი თვის შემდეგ კარგად ვიქნები“. არ გაუმართლა.

ჩვენი უკანასკნელი საუბარი ერთ საათს გაგრძელდა. აკაკის ლაპარაკი უჭირდა, პაუზებს, ზოგჯერ უცნაურ პაუზებს აკეთებდა. ხშირად უწყლიანდებოდა თვალები. ხშირად უბრუნდებოდა წარსულს, თითქოს უკვე წარსულში ცხოვრობდა. მრავალ ჰაგიდასთან იჯდა, ფიქრობდა, ზოგჯერ ისე მოითენთებოდა, თითქოს აღარაფერი აღარ აინტერესებდა, მაგრამ როგორც კი მის მიერ განვლილი გზის შესახებ ჩამოვუგდებდი სიტყვას, წამიერად გამოცოცხლდებოდა. ისევ ძველებური, მაგრამ უკვე გაბზარული ხმით იწყებდა საუბარს. ცოტა ხანს ჰყოფნიდა ენერგია, მალე იღლებოდა.

ცრემლებს ვერ ვიკავებ გარდასულ დღეებს რომ ვიგონებ — ამბობდა აკაკი. უცებ ნემიროვიჩ-დანჩენკოზე დაიწყო ლაპარაკი: ომის წლები იყო, მაშინ სამხატვრო თეატრის მსახიობები აქ იმყო-

ფებოდნენ. ერთ დღეს ნემიროვიჩმა მითხრა — მარტო მე და შენ გავიაროთ ქალაქშიო. წავედით. ნელი, დინჯი ნაბიჯით მიდიოდა რუსთაველის პროსპექტზე. სიმართლე გითხრათ, მე მიჭირდა ასე სიარული, მე'შინოდა წინ არ გამესწრო, ნემიროვიჩმა შემამჩნია, წვერებზე მოისვა ხელი და ღიმილით გამომხედა. „არა, ჩქარი სიარული მეც შემიძლია, მაგრამ ახლა ასე მირჩევნია" — თქვა მან. პირველ საშუალო სკოლისაკენ გადავუხვიეთ. მივხვდი, სადაც მიდიოდა ნემიროვიჩი. თავისი სკოლა უნდოდა ენახა. ბავშვები შემოეხვივნენ. ცოტა ხანს იდგა ჩაფიქრებული, მერე გამობრუნდა უხმოდ და უფრო ნელი ნაბიჯით წავიდა. თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე. ბავშვობა გაიხსენა და გული აუჩუყდა მოხუცს. აი, ხედავ, ვეც ასე მემართება, ძნელი ყოფილა, როცა კაცს მარტო წარსული დაგრჩა. ჩემი დღევანდელობა კი აი — ესაა, როგორც მხედავთ...

მინდა ნაღვლიანი მდგომარეობა შევუმსუბუქო და ვეუბნები: — ბატონო აკაკი, თქვენ ისე ბევრი გააკეთეთ ქართულ თეატრში, რომ გულნაკლული არ უნდა იყოთ. თქვენი ენერგია, ნიჭი, სითბო... ხმა გადავიდა ქართულ ოტელოში, დიდ ხელმწიფეში, კარლ მოორში, ბერსენევში... ამ სახეებს ხომ წლები აღარ ემატებათ. ისეთებადვე დარჩნენ ისტორიაში, როგორიც თქვენ შექმენით. რა შეედრება ამ ბედნიერებას.

ეეჰ, — ისევ ჩაიქნია ხელი მსახიობმა, ეგ წარსულია... ცოცხალ კაცს კი დღევანდელობა გინდა. მე ვიცი, რომ ყველაფერს თავისი დრო აქვს, მაგრამ ერთი ხუთი წელი კიდევ ხომ შემეძლო თამაში? ხუთი წელი... ხუთი... არ დამაცალა ამ ოხერმა, მუხლები მომეკვეთა. — თქვა და გაიღიმა. ვგრძნობ, რომ სიმხნევე უბრუნდება. 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 ფიქრობ და ვერაფერი გადამიწყვეტიაო.

— დადგით „მეფე ლირი" — ვუპასუხე მე.

— 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,

სხვებიც, ყურადღებას არ მაკლებენ... არაფის არ ვემდური. იყარგონ. თეატრს მიხედონ. ჩვენ რაც შეგვეძლო, გავაკეთეთ. მეტს ნუ მოგვთხოვენ. ზოგიც სხვამ გააკეთოს. ასე არ არის?

— ასეა, ბატონო აკაკი, 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, როგორიც იქნება ცხოვრება, ისეთივე იქნება მისი თეატრიც.

აკაკიმ ჰიქით ღვინო მომაწოდა და მითხრა:

— დავლიოთ ჩვენი თეატრის სადღეგრძელო. მე ვსვამ. ნუთუ აკაკიც? მაგრამ არა, იგი ჰიქას მაღლა სწევს და ისევ მაგიდაზე დგამს.

— ჩემი სასმელი რძეა — ნაღვლიანად ამბობს. თითქოს თავისთვის ჩუმად.

— თეატრი ვაჟკაცური უნდა იყოს. განაზებული ხელოვნება შორს ვერ წავა. ამ გზით მაყურებელს ვერ ააღელვებ. ვერა, ძმაო. მაყურებელს თავისი უნდა, თუ დაგინახა, რომ სცენაზე მისთვის იხარჯები, მისთვის იტანჯები, მაშინ დაგიკრავს ტაშს, ისე თავს არ შეიწუხებს. სწორიც არის. შენ არ იწუხებ თავს და რატომ მოგეფეროს?

— ჩვენი მაყურებელი ასე მგონია შეიცვალა, — ვუთხარი მე, — გულგრილი გახდა. ზოგჯერ სპექტაკლიც მოსწონს. მაგრამ ფარდის დახურვასაც აღარ უცდის, გარბის.

— ეგ მართალია, მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ თეატრი განელდა, ცეცხლი მოაკლდა... არა, ამბობენ, კარგი სპექტაკლებიც იდგმება... არ მინახავს, აბა, როგორ ვნახავ, ვერ დავდივარ.

ვატყობ, შენიშვნების გამოთქმისაც ერიდება. ცდილობს მარტო კარგი თქვას.

— შეგაწუხეთ? ბატონო აკაკი, — ახლა წავალ, — ვამბობ და ფეხზე ვდგები. იგი ერთ ადგილზე წრიალებს. ხედავ? ვერ ვდგები... სტუმარსაც ვეღარ ვაცილებ, არაფერია, გაივლის. კიდევ ორი თვე და კარგად ვიქნები, — ამბობს იგი და თვალები ცრემლებით ევსება. ცივი, უცნაური ღიმილი დასთამაშებდა მთასავით კაცს, რომელიც პატარა ბავშვივით იჯდა მაგიდასთან და წამოდგომა აღარ შეეძლო. იგი გრძნობდა, რომ უკანასკნელ ტრაგიკულ როლს ასრულებდა, ოღონდ არა სცენაზე, არამედ სინამდვილეში. ეს იყო უკანასკნელი და უჩვეულო როლი. მისი გმირები ყოველთვის ზეზეულად ხვდებოდნენ სიკვდილს. ახლა კი თვითონ ჩამუხლულიყო და ამაოდ ცდილობდა წამოდგომას!

ვერიკო ანჯაფარიძე

ერთხელ ვალერიან გაფრინდაშვილმა თქვა: „დაუვიწყარია ფარდის კანკალი და მისი საოცარი შრიალი, როდესაც ის მაღლა ადის ან ძირს ეშვება მომაკვდავი გედის სიმღერით".

არ ვიცი რატომ, მაგრამ ხშირად ფარდის რომანტიკა ვერიკო ანჯაფარიძის სახელს მაგონებს. მასშიაც არის რაღაც უცნაური არტისტიზმი, მთრთოლვარე ხმას რომ გამოსცემს, მაგრამ ეს ისევე პირობითი შედარებაა, როგორც რეალურსა და სცენაზე შექმნილ ცხოვრებას შორის დაშვებული ფარდა.

ვისაც ქართული არტისტიზმი უყვარს, არ შეიძლება მას არ უყვარდეს ვ. ანჯაფარიძე. ვერიკომ შექმნა თავისი სტილი, თავისი მანერა განსახიერებისა. მას ჩვენ ანჯაფარიძისეულს ვუწოდებთ.

ვ. ანჯაფარიძეს აქვს ვირტუოზული აქტიორული ტექნიკა, მან იცის თავისი გმირის საოცარი ამღერება და მისი „ლამაზი არსის" საზეიმოდ გამონათება. მისი არტისტიზმი ზოგჯერ დავასაც იწვევს, მაგრამ ის მაინც უდავოა, რომ იგი არასოდეს არ იკარგება ცხოვრებისეულ სიმართლეში. იგი ბოლომდე ინარჩუნებს ილუზიას, ზეაწეულობას.

...ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია იწყება ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის სათავესთან. იქიდან მოსდევს განუმეორებელი არტისტიზმი. ამაოდ არ დამაშვრალან ახალი თეატრის მებალავრენი — მათ შექმნეს ქართული აქტიორული სკოლა!.. ,

* *

ამ რამდენიმე წლის წინათ ვერიკო ანჯაფარიძეს ვკითხე: ქალბატონო ვერიკო! როდის უნდა ვიზეიმოთ თქვენი 70 წლისთავი? — არასოდეს! — მიპასუხა მან და ისე შემომხედა რომ გავხევდი. 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 გამოუცხადა!..

ბრძოლაა მისი სტიქია. იგი გახელებული ებრძვის ბოროტებას და იცავს თავის გმირთა კეთილშობილურ იდეალებს. მისი გმირები მუდამ პოეტურად ამაღლებულნი არიან, მათი ტრაგიკული ტანჯვა თუ ლირიკული სევდა აღსავსეა დიდი პოეზიით.

სიდიადის, პოეტური ამაღლებულობის გრძნობა არასოდეს არ შორდებათ ანჯაფარიძის გმირებს. თითქოს მის გმირთა სწორედ ამ შებრძოლმა ხასიათმა შემოუნახა 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 გვქონდა, როცა გარინდებული ველოდით მედეას გამოჩენას სცენაზე?

გამოჩნდა იგი და ჩვენი ფიქრი და გრძნობა მედეას ბედის ირგვლივ დაატრიალა.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა თითქოს სიმბოლური სახეა იმჟამინდელი კოლხეთისა. თითქოს მასშიაც ჩასახლებულა 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. შებღალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტინქტმა 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 მისი ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული — ბედნიერს იმიტომ, რომ მან ახალგაზრდობაც 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 შემოაწვა 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, ანჯაფარიძის გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა საოცარი მომხიბვლელობით გამოხატა იმ სცენაში, სადაც იგი ამბობს: „ნუთუ მედა მისცემს ნებას, ელინთა მოდგმამ დასცინოს დიდებულ კოლხთა შთამომავალს“ ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვაგრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ შემართებული კოლხელის დიდი სულიერი აღზევება.

...მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება მედეას ძიძის სიტყვები, წარმოდგენის დასაწყისში თქმული: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველივე“.

ამ სიტყვებმა თითქოს მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ მოწამენი გავხდით, თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო ელინთა შვილებს კოლხელმა ქალმა მისი ღირსების შებღალვისათვის...

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება...

მსახიობმა კი დიდებულად მოგვითხრო მედეას ტრაგიკული ისტორია და თანამედროვენიც შეგვაფიქრიანა.

ამ სპექტაკლში ვ. ანჯაფარიძეს აქვს ერთი დეტალი, რომელიც თავისი სიძლიერით ყოველი თეატრის სცენას დაამშვენებდა:

საქორწილოდ გამზადებულ იაზონს სთხოვა, ნება დართოს, მისმა შვილებმა დედოფალს მიართვან საჩუქარი. იაზონი დათანხმდება, მაგრამ მალე საშინელება დატრიალდება სასახლეში. რაღაც ჯადოსნური წამლებისაგან შეზავებული საჩუქარი ფერფლად აქცევს დედოფალს. გახელებული ელინები მოსაკლავად დაეედევნებიან ბავშვებს. შურისძიებისაგან აღზევებული მედეა გადასწყვეტს თითონ დახოცოს შვილები. შემაძრწუნებელი აზრი და უცნაური ღიმილი ერთად იბადება. ეს არის წამი, გამაოგნებელი წამი ტრაგიკული ღიმილისა.

სულისშემძვრელ ასეთ წუთებში იბადება დიდი ხელოვნებაც. დიდმა ხელოვნებამ კი არ იცის წლები, არ იცის საზღვარი.

სამოცდაათი წლის მუნნსიულ ჰაბუკ ერნანს თამაშობდა და ახალგაზრდა ქალიშვილებს უყვარდათ იგი. სამოცდაათ წელს იყო გადაცილებული სარა ბერნარი, მარგარიტა გოტიეს რომ თამაშობდა, სამოცდახუთი წლის იყო ერნოსტო როსის რომეოც.

ახალგაზრდული სული უდგას ანჯაფარიძის მედეასაც.

მთავრდება სპექტაკლი და ჩვენც სულიერად განწმენდილნი ვშორდებით მას.

საბერძნეთში ყოფნის დროს ბერძენი გიდი „კოლხელ" ტურისტებს დიდი ინტერესით გვიჩვენებდა იმ ადგილებს, სადაც ცხოვრობდა მედეა, დაგვანახვა ის მინდორიც, მედეა ჯადოსნურ ყვავილებს რომ ჰკრეფდა.

როცა ამის შემდეგ ანჯაფარიძის მედეა ვნახე, ასე მომეჩვენა, რომ მსახიობი განსაკუთრებულად ხაზს უსვამდა ქართველი ქალის უცხოობაში მიუსაფრობის ტრაგედიას!

თავისი გმირის, მედეას მსგავსად, თითქოს ვ. ანჯაფარიძემაც იცის ჯადოსნური წამალი სცენაზე მარადი ახალგაზრდობისა. მისი თვალები, მისი ღიმილი, მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი და მოუსვენარი ცხოვრება ახალგაზრდული სულით არის აღსავსე.

ბებია ეუხენაზე („ხეები ზეზეულად კვდებიან") მოხუცი რაღა უნდა იყოს, მაგრამ შეხედეთ, რამდენი ახალგაზრდული სხივი აქვს მას.

იქნებ, არც სჭირდება ძლივს მოფარფატე ბებიას ახალგაზრდული სიმხნევე? იქნებ, ჯობია, მისი სულიც ქამთა 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 შფოთიანი წლები, მაგრამ ეუხენამ მაინც შეინარჩუნა სულის სიჯანსაღე. იუმორის გრძნობამ თითქოს დარდიც შეუმსუბუქა.

სადარდებელი კი ცოტა როდი აქვს. იგი დიდი ხანია გასცქერის შორეულ გზებს. დიდი ხანია ელის თავისი შვილიშვილის მაურისიოს დაბრუნებას. ეს დღეც დგება. მაურისიო ბრუნდება გაბოროტებული, ტლანქი და ისეთი, როგორსაც ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდა ეუხენა. იმსხვრევა ილუზიები. იღუპება ეუხენას ყველაზე წმინდა იმედები. დგება საბედისწერო წუთები.

სცენაზე წამიერად ჩამოვარდება სიჩუმე, გამაოგნებელი სიჩუმე, რომელსაც ანჯაფარიძის გმირი ქმნის. მერე თვითვე არღვევს მას და ჩვენ გვესმის ეუხენას მღელვარე ხმა. ამ ხმაში არის ვედრებაც, იმედიც, რაღაც ლოცვის სითბოცა და უსასოებაც. იგი ელის, იქნება როგორმე შეიცვალოს შვილიშვილი, მაგრამ მაურისიო ბებიასაგან მხოლოდ ფულს მოითხოვს. უკანასკნელად ძარცვავს მას.

ვ. ანჯაფარიძე უკანასკნელად დაიგმინებს და ქვავდება.

კედება 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 სადღაც შორს, სივრცეს მისჩერებოდა. ვერ გაიგებდით, სახეზე მწუხარება აღბეჭდვოდა თუ სიხარული. ასე გეგონებოდათ, თითქოს სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში რაღაც დიდი სიმშვიდე ჩასდგომოდა „მხურვალე ლოცვით“ მიქანცულ სულს. — მას უკვე ეპოვა მყუდრო სადგური. ჟამთასვლისაგან მოღლილი ეუხენა კვდებოდა, ისე როგორც კვდებიან ხეები ზეზეულად. მის სიკვდილში იყო დიდი სილამაზე. ეს იყო ანჯაფარიძის დიდი არტისტული გამონათება.

ჩვენმა თაობამ მაშინ ერთხელ კიდევ იგრძნო, რომ ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის მებალავრენი სწორედ ამ დიდი არტისტიზმით გამოირჩეოდნენ, ისინი გვანცვიფრებდნენ თავიანთი ხელოვნებით, აღტაცებას ჰგვრიდნენ მაყურებელს.

სინათლის შუქზე განწმენდილნი და ამაღლებული სიკვდილით იღუპებიან ანჯაფარიძის გმირები, იქნება ეს ოფელია თუ მარგარიტა გოტიე, ივდითი თუ ეუხენა.

ბრძოლაა ანჯაფარიძის გმირების ცხოვრების აზრი. ისინი მასში პოულობენ თავიანთი არსებობის გამართლებას. მსახიობმა იცის მათი სულის საიდუმლოება, იცის მათ სიღმეში წვდომა, ეს სახეები ბუნებრივად შემოჰყავს ჩვენს სულშიც და ასე გვგონია, მათთან ერთად მივდივარ სიხარულითა და ტანჯვით აღსავსე გზაზე. ამიტომ განვიცდით ასე მწვაველ მათ დაღუპვას, ამიტომ ვეთხოვებით მათ, როგორც ახლობლებს.

განა ასეთი არ იყო ივდითი? რამდენი სევდა და წუხილი მოჰგვარა მაყურებელს მისმა სიკვდილმა, მაგრამ აქ არ იყო სანტიმენტალიზმი, არ იყო მელოდრამა (პიესაში კი არის ამის საფრთხე!). სცენიდან ისმოდა ქალური სინაზით აღსავსე, მაგრამ მებრძოლი ივდითის ხმა. ასეთი იყო იგი მთელ სპექტაკლში და განსაკუთრებით კი მეორე მოქმედებაში.

განმარტოებით იდგა უშანგი ჩხეიძის ურიელი. ყველამ მიატო-

ვა იგი. ანჯაფარიძის ივდითიც კი დანებდა რელიგიურ ფანატიზმს, ურიელი მიატოვა და რაბინთა მხარეს გადაინაცვლა. დადგა წყევლა-კრულვის ჟამი: გაისმა გონგის ხმა და დე სანტოს აღმოხდა გრგვინვა. მას, როგორც ქორო ანტიკური თეატრისა, ისე თანაგრძნობით შეეხმიანა რაბინთა გუნდი და სცენაზე გაისმა ჯოჯოხეთური რისხვა. ანჯაფარიძის ივდითი მოწმე გახდა საშინელი სურათისა. ბიბლიური შერისხვისაგან შეძრწუნებული ივდითი წელში ოდნავ მოხრილი იდგა და დაუნებით უმზერდა რაბინებს. მან აქ დაინახა რელიგიური ფანატიზმით აღზევებული რაბინების სულიერი სიბნელე წამიერ სიჩუმეში გაისმა მისი მთრთოლვარე ხმა — „სტყუი, რაბინო!" მას მოჰყვა ღე სანტოსის შეშფოთებული ხმა და ელვის სისწრაფით ამოძრავდა ყველაფერი. კულისებისაკენ გაიჭრნენ რაბინები და სტუმრები. სულ ორიოდე წუთში წარმოიქმნა რამდენიმე ახალი ექსპრესიული მიზანსცენა და ასეთივე სისწრაფით დაიშალა იგი. ყოველ დეტალს, ნიუანსს, ყოველ სახეს ჰქონდა თავისი მკვეთრი ინდივიდუალობა და მთელ ამ მრავალფეროვნებაში მაინც გამოირჩეოდა ანჯაფარიძის ივდითი. როცა ყველანი სცენიდან გავიდნენ, ანჯაფარიძემ უკანასკნელ რაბინსაც გააყოლა თვალი, მერე მუსიკის ხმებიც შეწყდა და ისევ ჩამოვარდა წამიერი სიჩუმე. მალე ისევ აჟღერდა თ. ვახვახიშვილის მუსიკა, მაგრამ უკვე ნათელი და საზეიმო. სცენაზე იმატა მზის შუქმა. გაღიმებული ივდითი ხელებგაწვდილი მოუხმობდა ურიელს.

მაყურებელთა დარბაზში, როგორც ტაძარში ლოცვა, ისე გაისმა მისი სიტყვები „ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ". „და ეს სიტყვები გამამხნევებელ და სასიამოვნო სითბოდ იღვრებოდა მის გულში. იგი კვლავ წამოდგება, გასწორდება, და როდესაც მე მოვიხედავდი ივდითისაკენ, ასე მეგონა, რაღაც შუქი მოდიოდა მისი სახიდან. მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გეალერსებოდნენ და მათგან წამოსული სხივი გიზიდავდა, გიწვევდა სიცოცხლისა და ბრძოლისაკენ" (უ. ჩხეიძე).

ეს იყო მართლაცდა გამარჯვებული სიყვარულის ჰიმნი, მისი სიმღერა. იგი არ იკარგებოდა მაშინაც, როცა საქორწილო ტანსაცმლით მორთული ივდითი ღირსეულად ეგებებოდა სიკვდილს. ეს სცენაც მძაფრი კონტრასტების პრინციპზე ჰქონდა გადაწყვეტილი მარჯანიშვილს. ეს იყო კულმინაციური წერტილი. სცენის სიღრმიდან ისმოდა მხიარული ხმები, სიცილი და ჟრიამული. ამ სურათის შესახებ თ. ვახვახიშვილი წერდა: „მუსიკა კვლავ საცეკვაო კოლორიტს და რიტმს იღებს. ურიელი სწრაფად გაეცლება იქაურობას. სცენაზე გამოჩნდებიან მოცეკვავე ივდითი და მისი საქმრო, სტუმრები, მოხუცი მანასე, დე სილვაც კი. ივდითი რამდენიმე ნაბიჯს გა-

დადგამს, წაბარბაცდება და დე სილვას ხელებზე გადაესვენება. შემდეგ ითხოვს, წყალი მომიტანეთ და მცირე ხნით მარტო დამტოვეთო, იგი გაისტუმრებს მოახლეს, რომელმაც წყალი მოუტანა, ჭიქაში საწამლავს ჩაყრის და ერთბაშად გადაკრავს... შემოდის ურიელი. ის საყვარელ არსების მხოლოდ უკანასკნელ ამოკვნესას უსწრებს, მომაკვდავს ხელში აიყვანს და სათუთად დაასვენებს ივდითის დედის საფლავის სარკოფაგზე — ავანსცენასთან. ვიოლინოები მაღალ რეგისტრზე შეწყვეტენ ივდითის ლეიტმოტივს: ეს მშვიდი და ზვიადი სიკვდილის ჰანგია".

თავისი არსით მთელი ეს მელოდრამატული სცენა ტრაგიკულად ჟღერდა ვ. ანჯაფარიძის შესრულებით. მასში იყო ღრმა განცდა, თამამი და მოულოდნელი აქტიორული მონასმები, დინამიზმი და უწყვეტი შინაგანი რიტმი. მისი პლასტიკული ნახაზი, მონოლოგი და ჟესტი სცენაზე ქმნიდა ერთ მთლიან ჰარმონიულ სურათს. მხოლოდ მარჯანიშვილის გენიას შეეძლო სრულქმნილსა და სტილისტურად საოცრად დახვეწილ სპექტაკლში სახეთა ასეთი ინდივიდუალიზაცია. ეს სპექტაკლი ყველაზე უკეთ შეესაბამებოდა ვ. ანჯაფარიძის აქტიორულ მანერას, ყველაზე ნათლად ავლენდა მის არტისტიზმს.

ვ. ანჯაფარიძემ სცენაზე გვიჩვენა ადამიანურ განცდათა მთელი სირთულე, მისი გრძნობების, აზრის სიღრმე და სიდიადე. მან დაგვანახა პოეტური გმირებით დასახლებული ახალი სინამდვილე. ეს არის ზეაწეული, მართალი და ლამაზი თეატრალური სინამდვილე. გნებავთ, მას უწოდეთ პათეტიკური, ან რაც გნებავთ ის დაარქვით, მაგრამ ვერასოდეს ვერ გაექცევით იმ დიდსა და ახალ თეატრალურ სამყაროს, რომელსაც ნახევარი საუკუნე ქმნიდა ანჯაფარიძე. ეს არის საბჭოთა თეატრის სიამაყე და ქართული არტისტიზმის გამართლება.

ამ დიადს და ლამაზ სცენურ სამყაროში არაერთი ბრწყინვალე აქტიორული სახეა წარმოქმნილი. მათ შორის უნდა გავიხსენოთ რამდენიმე.

ლირიკული ნაკადის სიჭარბით გამოირჩეოდა ანჯაფარიძის მარგარიტა გოტიე. მან არ უარყო დიუმას გმირის მელოდრამატული (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით!) ინტონაციები. არც მისი სევდა, ზოგჯერ მელანქოლიური კაეშანიც არ მოშორებია მის სულს, მაგრამ ანჯაფარიძემ აქაც არ უღალატა თავის მრწამსს, თავის მხატვრულ პრინციპს. მარგარიტას ბუნებაში იპოვა ის „საყრდენი წერტილები", რომელმაც მას თავის გმირში ქალური ძალა აპოვნინა.

ვ. ანჯაფარიძის მარგარიტა გოტიე ადამიანური ღირსების დასაცავად იბრძოდა. იგი სიყვარულში, ძლიერსა და ლამაზ სიყვარულში

ეძებდა უკვდავებას, მასში ხედავდა ადამიანური ყოფის არსს. სიყვარულის საიდუმლოების წვდომისა და მისი დაუფლების სურვილი დიდხანს სტანჯავდა ანჯაფარიძის გმირს, დიდხანს იბრძოდა, დიდხანს ეძებდა მას და ამ ღრმა ფსიქოლოგიურ ჰიდილში იფლანგებოდა მისი ენერგიაც. მაგრამ ეს არ იყო ამაო ძიება. მან იგი იპოვა არმან დიუვალში და საესებით მიენდო მას.

იმდენად ძლიერი და ამაღლებულია ანჯაფარიძის გოტიეს უკანასკნელი სცენა, რომ მსახიობს არაერთხელ უთამაშია იგი საკონცერტო შესრულებით მოხუცებულობის ჟამსაც. შთაბეჭდილება ყოველთვის ღრმა იყო. მსახიობი არასოდეს არ ტოვებს უყურადღებოდ სულ მცირე დეტალსაც კი. დეტალებიდან ქსოვს ურთულეს ფსიქოლოგიურ განწყობას, რომლის ყოველი უჯრედი სავსეა სიცოცხლით.

როცა ანჯაფარიძის გმირებს ვუყურებთ, გვაგონდება კ. მარჯანიშვილის სიტყვები, რომ ადამიანი ისწრაფვის „თავისი შინაგანი სამყარო გახსნას სხვის სულში“.

მაგრამ ამ „სხვას“ არასოდეს არ უკარგავს ანჯაფარიძისეულს. იგი ყოველთვის გრძნობს თავის ორეულს და არასოდეს არ კვდება „სხვის სულში“. შესრულების ამგვარ სტილს თავისი აქილევსის ქუსლიც აქვს. მაგრამ არსებობს კი ხელოვნებაში რაიმე კანონი, რომელსაც წარმატებით ვერ დაარღვევეს დიდი შემოქმედი?!

სწორედ ანჯაფარიძემ გვიჩვენა თუ როგორ შეიძლება შენი თვისებები, შენი ხმა, გული, შენი ინტონაცია მისცე გმირს და მაინც დამოუკიდებელი დარჩე. როცა ჩვენ მარგარიტა გოტიეს, ოფელიას, ივდითს, კლეოპატრას, ჯავარას, ლარისას ან ეუხენას 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. ანჯაფარიძის გინატრე („ნინოშვილის გურია“), ქრისტინე („ქრისტინე“), კლეოპატრა („ანტონიუს და კლეოპატრა“.) მარიამ სტიუარტი („მარიამ სტიუარტი“) და მრავალი სხვა. ყოველ მათგანს ჰქონდა თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები, ჰქონდა თავისი სატკივარი და საფიქრალი ,მაგრამ მათ შორის მაინც გამოირჩეოდა კლეოპატრა. მსახიობის თქმით, იგი მისი ყველაზე რთული და მომქანცველი როლი იყო.

ერთხელ ვ. ანჯაფარიძემ მითხრა: სცენაზე თამაში ენერგიის დაუზოგველი ხარჯვაო. და მართლაც, არ შეიძლება ეს სიტყვები არ მოგაგონდეთ, როცა მის კლეოპატრას უყურებთ. უყურებთ და გიკ-

ვირთ, საიდან იკრებს მსახიობი ამდენ ენერგიას, საიდან მოდის ასეთი მაგნიტური ძალა.

სცენაზე ბორგავდა კლეოპატრა და ჩვენ გვაოცებდა მისი არტისტული შემართება. მსახიობის სულში ცოცხლობდა კლეოპატრა. 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 ჟესტი შვენოდა მის ყოველ სცენას. განცდის სიღრმე და მხატვრული სახის მონუმენტური გააზრება ვ. ანჯაფარიძემ შილერის პიესაშიც გვიჩვენა. მისი მარიამ სტიუარტი მოკლებული არ არხს შექსპირისეულ გაჭანებას.

ელისაბედისა (ს. თაყაიშვილი) და მარიამის შერკინებაში იხსნებოდა მთელი ბუნება ვ. ანჯაფარიძის გმირისა. იგი, ამაყი და მშვენიერი, წარმოთქვამდა საბრალდებო სიტყვას: „ვხედავ 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.

ეშაფოტისაკენ მიდიოდა მარიამი და ჩვენ გვაოცებდა სიკვდილის სილამაზე. იგი მიდიოდა მხნედ და არა პომპეზურად, მიდიოდა თავისი ღირსების გრძნობით, მისი სვლა რაღაც დიდ სერობას ჰგავდა. მასში იყო ამქვეყნიურ სიკეთესთან გამოთხოვების ტკივილიც, მრისხანებაც.

დიდი გზა განვლო ანჯაფარიძემ. ეს დაძაბული შემოქმედებითა და ცხოვრებით აღსავსე გზაა. საკმარისია წამიერი დაფიქრება და თქვენ წინ კინემატოგრაფიული სისწრაფით გაიელვებენ ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახეები. „გონების ეკრანზე“ აღიბეჭდება ივდითი, კლეოპატრა, ჯავარა, 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 შეალია თავის გმირებს.

„სცენა კი მუდმივი წვაა და ენერგიის დაუსრულებელი ხარჯვა“, თითქოს კვლავ და 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 ტანჯულ ცხოვრებასთან ლამაზად გამოთხოვება. ვ. ანჯაფარიძე არასოდეს არ ჩარგავს სილამაზის იდეალს და ყველგან ეძებს მის გამოვლინებას. მართლაც, საოცარია მისი გმირის „სიკვდილის სილამაზე“.

როცა ვერიკოს ივდითი კვდება „თვით უკანასკნელ წუთებშიაც მისი ჟრძნობები და გონება ფარვანასავით თავს დასტრიალებს საყვარელ ადამიანს, როგორც სასიკვდილოდ დაჭრილი ფრინველი, რომლის ფრთების რხევა თანდათან მოდუნებული და მძიმე ხდება; ისე ნელ-ნელა ეშვება დაბლა მომაკვდავი ივდითი, რომ საბოლოოდ საყვარელი ადამიანის ხელებზე დალევს სულს. როდესაც უყურებ ამ დროს ვერიკოს, იგი ჩინური ვაზიდან გადმოსული მინიატურა გგონია. იგი კვდება უბრალოდ, ძალდაუტანებლად, მისი სიცოცხლე ისე ჭრება, თითქოს ეს იყოს პირველი თოვლის ფიფქი, მსუბუქი ქარით განაფანტი“ (უ. ჩხეიძე).

დიდია მისი ქალწულებრივი სინაზით კვდომა. საოცრად შეენის ანჯაფარიძეს ქალური სინაზე და შემართება ერთდროულად. ეს სინთეზი იმდენად მახვილ ფორმებში ელინდება, 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.

ვის შეუძლია ახალსა და წარმტაც პოეტურ სამყაროს ხილვაზე სთქვას უარი?!.

* * *

ვ. ანჯაფარიძე მოუღლელი და მოუსვენარია ცხოვრებაშიც. იგი მუდამ კამათობს, მუდამ ეძებს, კარგავს და იძენს, მუდამ ტრიალებს შინ და გარეთ. სად არ შეხვდებით მას, თეატრალურ საღამოებზე თუ მხატვართა გამოფენებზე, თათბირებზე, შეხვედრებზე, სხდომებზე, წელთა მანძილზე ბევრი ფარდა დაეშვა და გაიხსნა, ბევრი სცენა და სურათი გაიარეს ვერიკო ანჯაფარიძის გმირებმა.

ჯერ კიდევ დიდი გზაა უკანასკნელ ფარდამდე და უკანასკნელ სცენამდე.

დაე, დიდხანს ნუ დაეშვება ეს ფარდა!..

სერგო ზაქარიაძე

სერგო ზაქარიაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის სათავე დიდი ქართველი რეჟისორების, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთან არის დაკავშირებული. ამ დიდი ადამიანების შემოქმედებითს მაგალითებზე იზრდებოდა და ვაქაცდებოდა ახალგაზრდა მსახიობი. იგი იმთავითვე გრძნობდა, რომ ხელოვნების დიდ გზაზე გასვლას ნიჭთან ერთად დიდი შრომა და თავდადება სჭირდებოდა და რაც უფრო გადიოდა დრო, მით უფრო მეტად იზრდებოდა და ღრმავდებოდა მსახიობის შემოქმედებითი სამყარო. დაქინებული ძიება, პირდაპირ ფანატიკური სიყვარული თავისი პროფესიისადმი ახალ-ახალი თვისებებით ამდიდრებდა მის აქტიორულ პალიტრას, იგი არასოდეს არ კმაყოფილდებოდა მიღწეულით, მუდამ ეძებდა ახალ გზებს, ახალ საშუალებებს, სულ უფრო ღრმად წვდებოდა თავისი გმირის ბუნებას. მისი მხილების პათოსში მუდამ ჩანდა ძლიერი და ჰარმონიული პიროვნებისათვის ბრძოლის იდეა.

ს. ზაქარიაძე ფართო მასშტაბების, დიდი აქტიორული ჟესტების ღრმა რეალისტური აზროვნების მსახიობი იყო და მისი გმირებიც — ჯარისკაცის მამა თუ ჯიბილო, გიორგი თუ ფიროსმანი, ურიელი თუ ბესიკი, — ყველანი ჰუმანიზმისა და სიკეთის უმშვენიერეს იდეალებს ემსახურებოდნენ. ს. ზაქარიაძის შემოქმედება განსახიერება იყო მებრძოლი ხელოვნებისა. მისი უკომპრომისო და მგზნებარე შემოქმედება თემებისა და სახეების მრავალფეროვანებით გამოირჩეოდა. აქ ერთმანეთს ერწყმოდა დრამა და კომედია, ტრაგედია და სატირა, მაგრამ ყველა ჟანრში იგი რჩებოდა როგორც დიდი რეალისტი, ადამიანის სულის მესაიდუმლე. ს. ზაქარიაძეს ჰქონდა ქართული კოლორიტის მძაფრი შეგრძნება და ეროვნული ხასიათების სიდიადის განცდა. მან იცოდა ცხოვრებისეული სიმართლის გამოხატვა ისე, რომ მუდამ იგრძნობოდა რომანტიკული ამაღლებულობა. ეს მომენტი განსაკუთრებით ძლიერად და სისავსით გამოჩნდა რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობის წლებში. ამასთანავე, ეს იყო ახალი

და მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი. ს. ზაქარიაძის ოიდიპოს მეფე, ქადაგი, ფიროსმანი, კაცი მანტიით, ვასილ შუისკი, მინაგო, კრეონი, ჰაჭიაშვილი, აგაბო მთელი მოღვაწეობა არა მარტო რუსთაველის თეატრის, არამედ, საერთოდ, ქართული თეატრის ისტორიაშიც.' ს. ზაქარიაძის მიერ შესრულებული სახეებიდან ბევრი მათგანი სამუდამოდ დამკვიდრდა ქართული კლასიკური სამსახიობო ხელოვნების მატიანეში.

ს. ზაქარიაძის შემოქმედებითი ბუნება იტევდა როგორც უარყოფითი, ბნელი სულის ადამიანთა ცხოვრებას, ასევე კეთილი და მართალი ბუნების გმირებს, მაგრამ ერთიცა და მეორეც სისხლსავსედ იყო წარმოსახული. მას შეეძლო უკიდურესად გაემძაფრებია სახე, რათა უფრო მეტად შეგვეგრძნო კეთილის გამარჯვების აუცილებლობა. მერე და როგორი სითბოთი ხატავდა იგი მართალ ადამიანებს. გავიხსენოთ თუნდაც მისი დომენტი, შალვა დადიანის „ნაპერწკლიდან", ჯიბილო „კოლმეურნის ქორწინებაში", რაიკომის მდივანი რ. თაბუკაშვილის ამავე სახელწოდების პიესაში. ეს ადამიანები ახალი სამყაროსათვის თავდადებული ადამიანები არიან. იხინი ჩვენ გვხიბლავენ ნებისყოფის სიმტკიცით და თავიანთი რწმენისადმი ერთგულებით.

სერგო ზაქარიაძის გმირები გამოირჩევიან სიძლიერითა და შემართებით. მსუყე იყო მისი აქტიორული პალიტრა, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობა გმირის ესთეტიკური იდეალი, მისი ბუნების ნათელი საწყისი.

სერგო ზაქარიაძე წამატებით გამოდიოდა უცხოურ პიესებში, მაგრამ ნამდვილი დიდი სიხარული იყო მისთვის ქართულ ორიგინალურ ნაწარმოებებში მონაწილეობა. იგი ამ მხრივაც სამაგალითო იყო.

ს. ზაქარიაძის მონაწილეობას ქართულ ეროვნულ რეპერტუარში მუდამ ჰქონდა მაღალი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი გამართლება. იგი პირადი მაგალითით გვიჩვენებდა თუ რაოდენ დიდია წარმატება, როცა ხელოვანი „თავის შინაგან წყაროებს" ეყრდნობა, თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ მრავალფეროვანია ს. ზაქარიაძის შემოქმედებითი სამყარო ამ მხრივაც. როლების უბრალო დასახელებაც კი ჩვენს მეხსიერებაში აღადგენს ს. ზაქარიაძის მიერ ღრმა განცდითა და შთაგონებით შექმნილ სახეებს. ასეთია მისი ბაგრატიონი და ბახუტა, ფოსტალიონი და თორღვაი, შადიმანი და ლევანი, თინიბეგი და გიორგი, აგაბო და მინაგო, ერთი სიტყვით, სახეთა მთელი გალერეა სცენაზე თუ ეკრანზე..'

თანამედროვე და ისტორიული თემების მონაცვლეობით იზრდებოდა და ვითარდებოდა ს. ზაქარიაძის შემოქმედება. მის აქტიორულ ბიოგრაფიაში დამკვიდრდა გმირული წარსულის. ამსახველი არა ერთი სახე: მისი ბესიკი, დავით აღმაშენებელი, ბაგრატიონი. მაყურებელმა შეიყვარა ეს სახეები. გმირული ისტორია გაცოცხლდა სცენაზე, პატრიოტიზმის გრძნობა დაეუფლა პარტერსა და სცენას. გაერთიანდა აქ ყოველი, ერთი ფიქრითა და გრძნობით შეიკრა სპექტაკლი და მაყურებელი. ამ ერთობას ქმნიდა და განსაზღვრავდა ს. ზაქარიაძის მართალი და დიდი გმირები. ამ როლებშიაც ჩანდა, რომ ს. ზაქარიაძე მიისწრაფოდა გმირულ-რომანტიკული ფორმებისაკენ. მაგრამ, ამავითანავე, არასოდეს ღალატობს შესრულების რეალისტურ მანერას.

ს. ზაქარიაძეს განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში 1958 წელს. მოსკოველთა წინაშე პირველად ოიდიპოს მეფის როლით წარსდგა და მან უდიდესი გამარჯვება მოუტანა მსახიობს. ამ წარმატებისათვის ს. ზაქარიაძეს მიენიჭა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

ოიდიპოს მეფე ახალი ეტაპი იყო მსახიობის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში. ამერიდან ს. ზაქარიაძე მეტი შთაგონებით მიეცა გმირულ როლებში გამოსვლას. მაყურებელი კი მღელვარებით ელოდა მის ყოველ ახალ როლს. გმირულ-რომანტიკული როლების შესრულების. ღრმა ემოციურობა და დიდი აქტიორული განცდა მსახიობის შემოქმედებაში ელვარე თეატრალურ ფორმებში გამოიხატა. „უდიდესი ტემპერამენტით შესრულებული ოიდიპოსის შემდეგ დიდი მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა ქადაგის როლს „ბახტრიონში". წარმოდგენამ ბრწყინვალედ გამოხატა რუსთაველის თეატრის ტრადიციის საუკეთესო მხარეები. „ბახტრიონმა" გააღრმავა ოიდიპოს მეფეში მიღწეული გმირულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზი. რეალისტურ მეთოდს ბუნებრივად შეერწყა რომანტიკული ნაკადი. ქართულ თეატრს ა. ახმეტელის სპექტაკლების შემდეგ იშვიათად ახსოვს ხალხის მებრძოლი სულის ასე მძლავრად გამომხატველი სპექტაკლი."

დაუვიწყარი იყო მისი აქტიორული ტემპერამენტი, მართლაც და გახელებული თეატრალობა, მერე როგორ მოულოდნელად „დაეშვებოდა" უნაზეს ლირიზმამდე. ამ დროს მსახიობი ეძებდა თითქოსდა თვალით უხილველ დეტალებს, შეუმჩნევლად ქმნიდა განწყობილებათა უწყვეტ გამას. ვისაც ახსოვს მისი ქადაგი, მას არასოდეს დაავიწყდება იგი. ანდარეზასა და ლელას ტრაგიკული ბედის შენების ჟამს იგი შეშფოთებული გმინავდა და დაჩრილი ვეფხვივით აწ-

ყდებოდა აქეთ-იქით. სამშობლოსათვის თავდადებისაკენ უხმობდა შეყვარებულთა ამ ლამაზ წყვილს, მაგრამ როდესაც დადგებოდა მათი ბრძოლის ველზე გაცილების წუთები, ზაქარიაძის გმირის შეძახილს ჩურჩული ცვლიდა. მთელი ეს სამყარო განათებული იყო პოეტური შუქით, რომელსაც თან ახლდა რაღაც დიდი შინაგანი სევდა. როგორც ძველი ბერძნული ტრაგედიების მისანი, ისე ღაღადებს იგი ჰეშმარიტებას, რომელიც ჩვენში დიდ პატრიოტულ გრძნობას აღძრავს. როცა ჩვენ ს. ზაქარიაძის ქადაგს ვუყურებთ, უნებურად გვაგონდება გერონტი ქიქოძის სიტყვები, რომელიც სავსებით შეეფერება ქართულ თეატრსაც. იგი წერდა: „მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ქართული ლიტერატურა თავგამოდებულ ბრძოლას ეწეოდა უმაღლესი ზნეობრივი და საზოგადოებრივი იდეალებისათვის. ქართული ლიტერატურის ისტორიაში იშვიათია ძეგლი, რომელიც თავის მიზნად მარტოოდენ მკითხველის გართობას, ესთეტიკურ დატკბობას ისახავდეს“. და მართლაც, განა ასე არ არის ქართული თეატრის მთელი ისტორია? განა ს. ზაქარიაძის შემოქმედება ამ მაღალ პატრიოტულ და ესთეტიკურ იდეალებს არ ემსახურება? განა მარტო ქადაგი, არამედ მისი ბევრი საუკეთესო როლიც. პირველთა შორისაა მისი ოიდიპოს მეფე. ბევრჯერ გამოსულა იგი წარმატებით ამ როლში, მაგრამ მაინც განსაკუთრებული იყო მოსკოვში — დეკადის ერთი დღე.

... დილის წარმოდგენა დამთავრდა. ერთი საათის შემდეგ — ისევ „ოიდიპოს მეფე“. მსახიობები გრიმებს არ იხსნიან, დგებიან და ელოდებიან „ოიდიპოსის“ მეორე „სეანსს,“ ელოდებიან მღელვარებით, გატაცებით... კულისებში გრძელწვერა მოხუცები ფუსფუსებენ. ქოროს მსახიობები ისე დინჯად დადიან, როგორც სცენაზე. საუბარში კი ვერ იოკებენ ქართულ ტემპერამენტს. მათი სიტყვები ზეაწეულია, როგორც ეს ღრმა შთაბეჭდილების გადაცემის დროს ხდება. დეკადის საზეიმო განწყობილებაც უფრო მიმზიდველია ჩინებულ ანტიკურ კოსტიუმებში. ზეიმიც იმით არის კარგი, რომ იგი დამსახურებულია, შრომით მოპოვებულია და მღელვარებით განცდილი. ეს მღელვარება ორგზის დიდია. მეორე წარმოდგენა ხომ სპეციალურია, საგანგებოდ დანიშნული ხელოვნების მუშაკთათვის. გასაგებია დაძაბულობა, ღელავს სერგო ზაქარიაძეც. იგი პირველად გამოდის მოსკოვის ასე ფართო აუდიტორიის წინაშე, რომელსაც იოლად ვერ ააღელვებ, ვერ გაიტაცებ. ეს იცის მან. იცის ზაქარიაძემ ვისთან აქვს საქმე და ამიტომ მზად არის მამაცურად შეებრძოლოს თავისი გმირის ტრაგედიას და მაყურებლის სიმკაცრესაც. მას ბევრჯერ შეუსრულებია ოიდიპოსი, ერთხელ მოსკოვშიც, მაგრამ მაინც მოუნდა

სპექტაკლის დაწყებამდე სცენაზე „განავარდება“. იგი მარტო ავიდა დეკორაციაზე, რომელსაც ჯერაც არ განელებოდა დილით ნაჩვენები ტრაგედიის „სიმძიმე“ და რომელიღაც მიზანსცენა აღიდგინა გონების თვალით. პარტერში არავინ იყო, ათასი უსახელო სკამი თითქოს უაზროდ უყურებდა ხელოვანს. მხოლოდ ორ სკამს — ვახტანგოვისა და შჩუკინის ადგილებს შერჩენოდათ აზრიცა და სახელიც.

...სპექტაკლი დაიწყო. დაიწყო ტრაგედია. ზაქარიაძის აქტიორულმა ძალამ ათკეცად იფეთქა და პირველი გამოსვლისთანავე „დაიმორჩილა“ მაყურებელი. მის მკვრივ, ანტიკურ ქანდაკებასავით მკაცრ და ძლიერ არტისტულ პროფილს, სულიერ ენერგიას და მგზნებარე ტემპერამენტს, მხატვრული სიტყვის ოსტატობის და გრძნობის სიწრფელეს არ შეეძლო არ მოეხიბლა მაყურებელი.

სცენაზე აფორიაქდა ზაქარიაძის გმირის სულიერი ცხოვრება, და როგორც გრიგალმა იცის ატაცება, ისე წაიღო მაყურებლის ფიქრი და გონება, წაიღო სადღაც შორეულ ანტიკურ სამყაროში, სადაც „ტურფა ნიმფას ნაზ ხელთაგან“ აყვანილ ოიდიპოსს ვარსკვლავთა გუნდი და ლაჟვარდოვანი ცა მფარველობს, სადაც სიბრძნე და სიქველე მოსდგამს მეფეს, მაგრამ ბედმა მაინც მწარედ დასაჯა და სულგამწარებულს ათქმევინა, ეს ცა, ეს მიწა ჩემდა საამოდ არ გაჩენილაო. ბედთან ჭიდილში ფიზიკურად დამარცხდა იგი, მაგრამ ზნეობრივად გაიმარჯვა.

რა სულიერი მდგომარეობაც არ უნდა ჰქონდეს ზაქარიაძეს, იგი ყოველთვის მეფურად შედის ხოლმე სასახლეში, მხოლოდ ერთხელ ივიწყებს თავის მდგომარეობას და საშინელი ფიქრით აფორიაქებული. „მწყემსიო“, ამის ძახილით შერბის სასახლეში. შემდეგ წამიერად ისვენებს სულის მოსაბრუნებლად და უკანასკნელად გამორბის თავისი სასახლიდან სასიკვდილოდ დაჭრილი არწივივით განწირული. სასახლისაკენ მიმავალი კიბის პირველ საფეხურებთან ჩერდება და აქ ამთავრებს თავის ტრაგედიასაც. აქ ხდება მისი სულიერი განწმენდა, განწმენდა საბოლოოდ. ზნეობრივად ამაღლებული უბრუნდება იგი თავის პირველ სიწმინდეს.

მთელ ამ სცენაში, როცა უყურებთ ზაქარიაძეს, უყურებთ მის მგზნებარებას, ტემპერამენტს და ფიზიკურ დაცემას, გეჩვენებათ, ფიზიკურად დამარცხდა მსახიობიო, მაგრამ სულ მალე სცნობთ, რომ იგი აქ არა მარტო ოიდიპოსის სულიერ განწმენდას ახდენდა, არამედ თავის მოზღვავებულ აქტიორულ ძალასაც იოკებდა.

სწორედ ეს წუთები იყო, როცა დარბაზში გაისმა თავშეუკავებელი ქვითინი და მამაკაცის რაღაც გამოუთქმელი გმინვა. ათიოდე წუთის შემდეგ კი სცენაზე ავიდნენ გამოჩენილი მოღვაწეები, გვირ-

გვინი მიართვეს მსახიობს და აღელვებულნი ულოცავდნენ დიდ გამარჯვებას, „თქვენი ტრაგიზმით მოსკოვი აღაგზნეთო“. ისინი ღელავდნენ, ფეხზე მდგომი მაყურებელი ერთმანეთს დიდხანს ეჯიბრებოდა ტაშის დაკვრაში. ისმოდა შეძახილები, აღფრთოვანების გამომხატველი სიტყვები... ეს იყო ზაქარიაძისათვის ნაცნობი მღელვარება, რომელიც მას სპექტაკლის დაწყებამდე ჰქონდა და შეუმჩნევლად გადაეცა მაყურებელს. მოსკოვმა მიიღო ზაქარიაძის შემოქმედება, იგი აღიარა და გულწრფელი აღტაცებით დააჯილდოვა. მსახიობში დაინახეს ღრმა განცდის შემოქმედი, მძაფრი დრამატული სულიერი მღელვარების გაღმოცემის დიდოსტატი.

• ს. ზაქარიაძის ტრაგიკულ სახეებს ფიროსმანის ტრაგიკული როლიც დაემატა, მაგრამ ფიროსმანის როლშიაც იპოვა მან განსხვავებული ფერები მხატვრის სულის გასახსნელად. მისი გმირის ძლიერ განცდებს დიდი სოციალური საფუძველი მოუძებნა. მსახიობი მკვეთრად ამხელდა სოციალურ უკუღმართობას, რომელშიაც მისი გმირი იყო მოქცეული. იგი დიდი სიმართლით ხატავდა ამ ყოფის ფართო პანორამას. ფიროსმანის სახეში მან გამოხატა მძიმე ხვედრი ტალანტისა რევოლუციამდელ საქართველოში. ფიროსმანი დაიღუპა მშიერ-მწყურვალი, ცხოვრებისგან გატანჯული და მოღლილი. მან ვერ პოვა თავისი ბრწყინვალე ნაწარმოებების აღიარება. იგი მოკვდა მარტოხელა, ბნელ სარდაფში, მაგრამ დაგვიტოვა ნათელი ხელოვნება. ს. ზაქარიაძემ გულთან მიიტანა ხელოვანის ტრაგედია და დიდი დრამატიზმით გამოხატა იგი. •

ს. ზაქარიაძის შემოქმედებითი წარმატების მაჩვენებელი იყო ქართველი გლეხკაცის—მინაგოს როლის განსახიერება ოტია იოსელიანის პიესაში „ადამიანი იბადება ერთხელ“. აქაც, ამ როლშიც გამოჩნდა მსახიობის მისწრაფება ფართოპლანიან, მასშტაბური სახეებისადმი. იგი თავის შემოქმედებაში ხაზს უსვამდა ადამიანში გმირულ საწყისს, მის ნებისყოფას. •

მინაგო სულიერად ენათესავება აგაბოს. ორივე გმირის ბუნებაში ცხოვრებისადმი ოპტიმისტური დამოკიდებულება და ლაღი ჰუმორი სჭარბობს. ორივე ღვიძლი შვილია თავისი სოფლისა. მათ იციან მიწის ძალა და უყვართ იგი. მათ იციან, რომ ამქვეყნად ბევრი ტკივილი და სეედაა, მაგრამ ადამიანს არსებობის მიზანი და დანიშნულება ტკივილს უყუჩებს და წინააღმდეგობებთან საბრძოლველად განაწყობს. ისინი იბრძვიან პირდაპირ და ვაჟკაცურად. მათ არ უყვართ გოდება და წუწუნი. ორთავე გრძნობს, რომ არსებობს ძალა, რომელიც მათ კერიას ემუქრება, მაგრამ ღრმად უდგათ ფესვი ქართულ მიწაში, მუხასავით ძლიერი და უდრე-

კი ადამიანები არიან და ვერავითარი ძალა ვერ მოერევათ. ასეთად წარმოდგნენ ისინი ს. ზაქარიაძის შესრულებაში.

ზაქარიაძის ტალანტს უნდა ვუმადლოდეთ, რომ ქართულ თეატრსა და კინოში შეიქმნა ქართველი გლეხკაცის სახელისა და დიდების საკადრისი სახეები. ზოგჯერ პოლემიკური სახეებიც, მაგრამ ღონიერი და მარად უდრეკი სულის გამომხატველნი და ეს არის ყველაზე ძვირფასი.

მაყურებელს ალბათ დიდხანს ემახსოვრება ზაქარიაძის სიმონ ჭაჭიაშვილი ს. კლდიაშვილის პიესიდან „ქარიშხალში". ეს არის ლაღი იუმორით, მსუბუქი აქტიორული სიხალისით შესრულებული სახე. ზაქარიაძე მას გატაცებით თამაშობდა. სცენაზე იყო ფეიერვერკული ბრწყინვალება არტისტიზმისა.

...სპექტაკლსაც ხომ აქვს თავისი ბედი, თავისი დრო და ასაკი. მსგავსად ადამიანისა ისიც იბადება, იზრდება და კვდება.

სპექტაკლის სიჭაბუკე, მისი მშვენიერება, მისი ლაზათი განსაკუთრებულ მოვლა-პატრონობას მოითხოვს და ზოგი რეჟისორიც გამახვილებული ყურადღებით ექცევა (როგორც ცოცხალ არსებას!) მას.

ნაადრევად დაბერებული სპექტაკლებიც ბევრჯერ გვინახავს. მერედა, როგორ სევდიანად გამოიყურებიან ისინი. ალბათ არის რაღაც ამოუცნობი საიდუმლოება იმაში, თუ რატომ ხვდებიან მსახიობები ასე გულგრილად სპექტაკლის სიკვდილს. ეს ხომ მათი გმირების სიკვდილია!..

რეჟისორი მ. თუმანიშვილი კი მუდამ მწვავედ განიცდის „მოკვდინების" მთელ ამ პროცესს. მსახიობთა შორის ს. ზაქარიაძეც მძიმედ განიცდიდა სპექტაკლის კვდომას. იგი რეჟისორთან ერთად არაფერს იშურებდა, რათა გაეხანგრძლივებინა სიცოცხლე თავისი სულის ორეულისა.

მ. თუმანიშვილს მუდამ ხიბლავდა მსახიობის ეს თვისება.

და აი, იყო სპექტაკლები, სადაც ერთმანეთს ხვდებოდა მ. თუმანიშვილი და ს. ზაქარიაძე. ეს იყო „როცა ასეთი სიყვარულია".

ამ წარმოდგენამ თეატრში თავისი ტრადიცია შექმნა. ყოველ რიგით წარმოდგენაზე თეატრში რაღაცა განსხვავებული ატმოსფერო სუფევდა. წარმოდგენის დამთავრებამდე მუდამ სამარისებური სიჩუმე იდგა. ასე გვეჩვენებოდა, ფეხის წვერებზე დადიანო სცენის მუშები, სპექტაკლისაგან თავისუფალი მსახიობები და საერთოდ ყველანი, ვისაც რაიმე კავშირი ჰქონდა თეატრთან.

თითქოს ყოველი მათგანი მხოლოდ თეატრზე ფიქრობდა. ანტრაქტების დროსაც ემჩნეოდათ სცენიდან გამოყოლილი განწყობილება.

განწყობილებათა მთლიანობა სუფევდა დარბაზსა და სცენას შორის. ამ ატმოსფეროში იბადებოდა ახალი პოეტური სინამდვილე. იგი მე ხშირად მაგონებდა ახმეტელის სიტყვებს, რომელიც მან სამხატვრო თეატრს უძღვნა. იგი წერდა: „მსმენელი-რუსი უნებლიე უსისხლხორცდება ჩეხოვის გმირებს როგორც თავის ღვიძლ შვილებს და ტკბება ერთსულოვნებით. სამხატვრო თეატრში ჩეხოვის ნიჭის მეოხებით მეფობს ჰარმონია მსმენელთა და გმირთა სულისკვეთებისა". სწორედ ასეთი ერთსულოვნება მეფობდა ამ სპექტაკლზე დიდხანს. იგი გაგრძელდა თითქმის ასი დღე, მაყურებლით საესე ასი სპექტაკლის მანძილზე. სპექტაკლის რიტმს, განწყობილებათა უწყვეტ შინაგან ერთიანობას კი განსაზღვრავდა ს. ზაქარიაძის კაცი მანტიით. ის იყო, როგორც იტყვიან, წარმოდგენის ხერხემალი. როცა დარბაზში სინათლე ქრებოდა, პარტერში მარჯვენა მხრიდან, შუა დარბაზში შემოდიოდა ზაქარიაძის მოსამართლე და სცენის სიღრმისაკენ მიემართებოდა. მას შეეძლო უმალვე დაეპყრო მაყურებლის ყურადღება და მართლაც. გარინდებული მაყურებელი სულმოუთქმელად ელოდა პროცესის დაწყებას. ზაქარიაძე კი არ ჩქარობდა. გულმოდგინედ ემზადებოდა, ყურადღებას აქცევდა ყოველ წვრილმანს. მერე ხმა დაბლა, მაგრამ მკაფიო ხმით დაიწყებდა „საქმის მოსმენას". ეს უპიკური სიდინჯე თანდათან იცვლებოდა. სწრაფად ვითარდებოდა მოვლენები და მაყურებელიც გრძნობდა, თუ როგორ იპყრობდა ზაქარიაძე სპექტაკლის სადავეებს. ყოველი როლი სცენაზე მისი „მორჩილი" ხდებოდა, მისი გმირის ცხოვრების რიტმს და ემოციურ ძაბვას ეფარდებოდა აქ ყოველი.

პეტრისა და ლიდა მატისოვას მელოდრამატული ურთიერთობა სპექტაკლში ტრაგიკულ ჟღერადობას იღებდა. რეჟისორმა იგი განწმინდა სანტიმენტალური ინტონაციებისაგან და წარმოდგენაში მძაფრი დრამატული ტონი შეიტანა. ახალგაზრდების სიყვარულს რომანტიკული ელფერი მისცა, მათ დამოკიდებულებას საფუძვლად დაუდო ფსიქოლოგიურად მართალი ურთიერთობა. ზეაწეული გრძნობები არ გასცდნენ ზომიერების ფარგლებს, არ დაკარგეს ინტიმი და ის ლირიზმი, რომელიც ასე ორგანულად შეერწყა თეატრის გმირულ საწყისს.

სპექტაკლი, რომელიც ფართო მონასმით დეკორატიულ დანადგარზე იშლებოდა, მდიდარი იყო მრავალპლანიანი მიზანსცენებით. ჩვენ აქ ვხედავდით უკიდურესად პირობით სცენურ ფორმებს, ზოგჯერ ნატურალისტური სიზუსტით მინიშნებულ დეტალებსაც, მაგრამ ყველაფერს აჩნდა მართალი და მოაზროვნე რეჟისორის ხელი. თუმ-

ცა სპექტაკლის ამგვარ გააზრებაში, უფრო ზუსტად, მის შესრულებაში, არსებით როლს ასრულებდა ს. ზაქარიაძე.

ვისაც ეს სპექტაკლი ახსოვს, მას არასოდეს დაავიწყდება იგი. არ დაავიწყდება ს. ზაქარიაძის „კაცი მანტიით“. თუ რაოდენ დიდი იყო მისი როლი სხვა მსახიობთა წარმატებაში, თუ როგორ ეხმარებოდა განწყობილების შექმნაში პარტნიორს. საილუსტრაციოდ ერთი სცენაც კმარა. გავიხსენოთ თუნდაც ლიდა მატისოვას „მოგონებანი“, თუ როგორ ხვდებოდა იგი ქალაქის განთიადს, როგორ იჭრებოდა მის სულში დილის რიჟრაჟი თავისი კოლორიტით, ქალაქის განუმეორებელი მელოდიებით. ლიდა სიხარულით უსმენდა ამ ხმებს და მას როგორც პოეზიას ისე განიცდიდა. სცენაზე იჭრებოდა ტრამვაის ხმა, მანქანების სიგნალები, მას ერწყმოდა მერძევის შეძახილი, ერთმანეთში ირეოდა სხვადასხვა ხმები, სხვადასხვა მელოდიები. ილვიძებდა სიცოცხლე და ეს იყო წუთები, როცა სიცოცხლის განცდას პოეზიის შარავანდედი ედებოდა. მაყურებლის წინ, სცენის კიდეზე ჩამომჯდარი ლიდა უცებ წამოვარდებოდა და სცენის სიღრმისაკენ გაქანდებოდა. იგი ეძებდა პეტრის, თავის სატრფოს. მერე ხვდებოდნენ შეყვარებულთა წყვილი და ამ განწყობილებაში იჭრებოდა მოსამართლეც. მეტად სარისკო იყო ამგვარი შეჭრა, მაგრამ ზაქარიაძის დიდი ხელოვნება ანელებდა ამ რისკს. იქმნებოდა ბუნებრივი, ერთი გრძნობითა და აზრით გამსჭვალული სცენური ატმოსფერო.

ს. ზაქარიაძის მოსამართლე დიდი მხატვრული ძალის სახე იყო, რომელიც ღრმა ზემოქმედებას ახდენდა არა მარტო მაყურებელზე, არამედ სპექტაკლის მონაწილეებზეც კი.

დიდი გამარჯვება მოუტანა მსახიობს თინიბეგის როლმა. ს. ზაქარიაძემ შექმნა ძლიერი, თვითმყოფადი ადამიანის განზოგადებული სახე. მისი თინიბეგი იყო კარიერისტი და მოძალადე, ღრმა ინდივიდუალისტი, რომელმაც არ იცის საზოგადო საქმისა და სიკეთის დანდობა. იგი იბრძვის გაშმაგებით, იბრძვის მთელი არსებით და ეს შემართება საპირისპირო იმპულსებს აღძრავს მის მოწინააღმდეგეებში.

ს. ზაქარიაძეს განებივრებული ჰყავდა ჩვენი მაყურებელი. მას ზედიზედ ხვდა გამარჯვება მრავალ როლში. ერთი მათგანი ვასილ შუისკი იყო პუშკინის „ბორის გოდუნოვიდან.“ ეს იყო კოლორიტის ღრმა გრძნობითა და ოსტატობით შესრულებული როლი. ვასილ შუისკის სახეში ჩანდა გონებამახვილობა, საზრიანობა, სიტუაციებში გარკვევის უნარი და ის ეპოქალური კონფლიქტები, რომელიც ასე ძლიერად გამოიხატა დიდი პოეტის ქმნილებაში. შუისკის როლში ერთხელ კიდევ გამოჩნდა მსახიობის მდიდარი აქტიორული ტექ-

ნიკა, რომელიც საშუალებას აძლევდა სხვადასხვა ასპექტით გამოეხატა ესოდენ რთული სახე.

უნდა აღინიშნოს ზაქარიაძის ღვაწლი ექსპერიმენტულ სპექტაკლში „ჭინჭრაქა“. უფრო მეტად კი მისი წარმატებით გამოსვლა „სეილემის პროცესში“, მაგრამ მსახიობის შემოქმედების რაღაც ახალ საფეხურს მოასწავებდა მისი კრეონტი (ჟ. ანუის „ანტიგონე“) და ბეკინა (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“).

ცალკე სტატიის თემაა ს. ზაქარიაძის ყოველი როლი. ჩვენ ვამბობთ ყოველს და მასში ვგულისხმობთ კარგსაც და ცუდსაც. დიახ, დიდი მსახიობის ხელოვნება მუდამ საინტერესოა იმითაც, თუ რა გზებით აღწევს გამარჯვებას და იმითაც, თუ რატომ ვერ აღწევს იგი გამარჯვებას.

გამარჯვებათა წყებას კი თავისი პოპულარობით აგვირგვინებს ჯარისკაცის მამა.

ს. ზაქარიაძის მთელი შემოქმედება უმაღლეს ზნეობრივ და საზოგადოებრივ იდეალებს ემსახურებოდა. მისი ჯარისკაცის მამის ტრიუმფალური წარმატება მსოფლიო ეკრანებზე ახალი ქართული საბჭოთა აქტიორული სკოლის აღიარება და გამართლება იყო. გიორგი მახარაშვილის სახელი ახლობელი და საყვარელი გახდა მილიონობით ადამიანებისათვის. მათ ს. ზაქარიაძის გმირში იგრძნეს ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანიზმის ძალა და სიდიადე, დაინახეს ქართველი კაცის მაღალი სულიერი თვისებები, მისი გმირობა, მისი ცხოველმყოფელი ხასიათი.

ვეღარ დაიტია მისმა გულმა ამდენი ადამიანის ტრაგედია, მათი სულის დრამა, ყოველ მათგანში ჩადო მან თავისი სიცოცხლის ნაწილი, მათ მოახმარა თავისი უზარმაზარი ენერგია, ტემპერამენტი.

ეს სახეები ჩვენს მეხსიერებაში ცოცხლობენ ისევე ნათლად და წარუშლელად, როგორც სახელი მათი შემქმნელისა.

ვასო გოძიაშვილი

არავის ისე არ შემორჩენია ძველი თბილისის სითბო და კოლორიტი, როგორც ვასო გოძიაშვილს.

მან იცის იმ დღეების ისე გახსენება, როგორც არავინ. როცა გოძიაშვილი იგონებს გარდასულ ამბებს, თქვენ თვალწინ ცოცხლდებიან კეთილ ადამიანთა სახეები. თითქოს ამღერდებიან მედუდუკენი, ძველი ხელოსნები, ამქრები, ახმაურდება ქუჩები. ისევ გაისმის არღნის ხმა ანჩისხატისა და ჩუღურეთის უბნებში. ამ ხმას მიჰყვება მსახიობის მოგონებაც და მას სიხარულით ევსება გული, როცა ნაცნობ მელოდიას იპოვნის—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. ტკაჩევთანაც 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 იგრძნო 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 მის-

წრაფება — 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 („დეზერტირკა“). მაყურებელს დიდხანს ახსოვდა მისი მაწანწალა („კარმენსიტა“), ახსოვდა მისი ზლობინი („რღვევა“) და როსელმანი („ვილჰელმ ტელი“).

ამ როლებში ჰპოვა მან თავისი სიჭაბუკის წლების თეატრალური სიხარული, პირველად აქ იგრძნო მარჯანიშვილის განსაცვიფრებელი ხელოვნების ძალა, იგრძნო ახმეტელის რეჟისორული ხელი. მათ შეამზადეს იგი შემოქმედების ფართო ასპარეზზე გამოსაყვანად.

ახმას როლით დაიწყო ახალი ეტაპი ვ. გოძიაშვილის შემოქმედებაში. რამდენიმე თვით ადრე კი პრინცის როლით („ჯუმა მაშიდი“) ააჭმაურა საზოგადოება.

ვ. გოძიაშვილს დღემდე ძვირფას მოგონებად დარჩა „ანზორის“ რეპეტიციები, პრემიერა, ახმას როლზე მუშაობის დღეები.

...პარტერი მსახიობებითა და თეატრის თანამშრომლებით არის სავსე. ახმეტელი „მაღალი ტონით“ გადის რეპეტიციას. სცენაზე ისმის ყიჟინა, რევოლუციური ამბოხების ხმა. „ჯავშანო“ უნდა შეჩერდეს — ასეთია ამოცანა, მაგრამ ვინ დაწვება ლიანდაგზე? ვინ განიწირება სასიკვდილოდ?

ისმის დოლის ხმა და ზაირა ცეკვავს, მერე უცებ წყდება სიმღერისა და ცეკვის ექსტაზი და დარბაზს ეფინება რაღაც ინტიმური, გულთბილი სიტყვა — „მე დავწვები, ანზორ!“ ეს იყო გოძიაშვილის ხმა, სავსე შინაგანი თრთოლვითა და სიმართლით. ახმეტელმა აღტაცებისაგან მოულოდნელად შეწყვიტა რეპეტიცია. მადლობა გადაუხადა მსახიობს და ყველანი დუქანში მიიპატიჟა. ზეიმურად აღინიშნა მართალი ხელოვნების, მართალი სიტყვის სადღეგრძელო!..

დიდი აქტიორული სიმართლე და მომხიბვლელობა ჰქონდა ვ. გოძიაშვილის მიერ შესრულებულ როლებს—იყო ეს მიტრო („ყამირი“). თუ ვართანი („ქართა ქალაქი“), თუ კასიანე „ქომუნა ველზე“). მსახიობის მაძიებელი სული მოუსვენრად ტრიალებდა ყველგან, მთავარ როლსა თუ ეპიზოდში.

ვ. გოძიაშვილი 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 გულის ადამიანები იყვნენ და გოძიაშვილმაც ყოველი მათგანი თავისი გა-

მორჩეული თვისებებით გამოხატა. თქვენ აქ შეხვდებით ნაპოლეონს თავისი ბრწყინვალებით და კინტოს თავისი ეგზოტიკით, გონებამახვილ ფიგაროს და მოღალატე ფარსადანს, კულაკ კვასოვსა და ტემპერამენტიან მენგოს.

და განა მარტო აქ იყო ძლიერი კონტრასტები, რომელიც მსახიობისაგან ახალ საშუალებებს მოითხოვდა? გავიხსენოთ გოძიაშვილის ოტელო, როდერიგო, დე სანტოსი, ავეტიკა, სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი, არმან დიუვალი, მეფე ერეკლე, არბენინი, ბახა და მრავალი სხვა. ეს ხომ მთელი სამყაროა — სავსე კონფლიქტებით, სევდით, სისარულითა და აღტაცებით.

ამ ოცდაათი წლის წინათ ვ. გოძიაშვილი 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. გოძიაშვილმა სრულიად ახალი მხატვრული სიცოცხლე მიანიჭა ლუარსაბს. ეს არის ილიასებური გმირიცა და მისგან განსხვავებულიც. ქართულ თეატრში ისე დამკვიდრდა გოძიაშვილის ლუარსაბი, როგორც ლიტერატურაში ილიას გმირი. ქართულმა სცენამ ბევრი როდი იცის ასე სრულყოფილი ორგინალური 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, ლაპარაკობს დიდი პაუზებით, თითქოს მოღლილიყოს და სიტყვებს შორის ითქვამს სულს. მისი აღელვებაც აკვარიუმის წყლის ღელვას მოაგავს. მხოლოდ ბუზების დათვლისა და ჩიხირთმისა თუ ბოზბაშის უპირატესობის გარკვევის დროს „კარგავს" სულიერ წონასწორობას და აღტაცებული შესძახებს „ოლოლო შენ, ოლოლო შენ"!..

გოძიაშვილის ლუარსაბი სიზარმაცის ღვთაებაა, 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 გამზადებულივით შემართული შემოდიოდა სცენაზე და თან შემოჰქონდა რელიგიური ფანატიზმის მძლავრი სული. მისი ხმა სძრავდა ყველას და რაღაც მაგიურის ძალით ეუფლებოდა მთელ სინაგოგას. იგი ექსტაზით, დაუოკებელი „რელიგიური ენებით“ სწყევლიდა ურიელს და მის მშობლებს. კიბის საფეხურების მონაცვლებით უახლოვდებოდა ურიელს და გრგვინვასავით ისმოდა მისი უკანასკნელი ფრაზა: „მიწა გასკდეს და თან ჩაგიტანოს!“

თითქოს დანტეს ჯოჯოხეთი დატრიალდაო, ისე შემზარავი იყო გოძიაშვილის რაბინის მრისხანება.

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 ჩეშმაკოვი („მზის დაბნელება საქართველოში“). მალე მას მოჰყვა ოტელო, რამდენიმე თვის შემდეგ კი ლუარსაბი. მაყურებელს ჯერ ისევ ცოცხლად ედგა თვალწინ ლუარსაბის სახე, ჯერაც არ მინელებულიყო ალტაცების 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 ჰუმორი, 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 ბლაზი“) შეცვალა. ლაკონიური მანერა შესრულებისა. დახვეწილი პლასტიკა, ფსიქოლოგიური სიმარტლე 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 პოზიციაც.

...მოულოდნელმა შემთხვევამ მას განუზომელი ბედნიერება მოუტანა. პროვინციულმა ქალაქმა იგი რევიზორად მიიჩნია და გრანდიოზული 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, ჰუმორით, გონებამახვილობით. გოძიაშვილი ფართო პლანში, ფართო ჟესტით ხატავს თავის გმირს და ხაზგასმით იძლევა ხლესტაკოვის მამხილებელ პათოსს. გაზეთ „პრავდის“ აზრით, ვ. გოძიაშვილი ქმნის ავანტიურისტ-ყალთაბანდის რეალისტურ სახეს, რომელიც მოხერხებულად სარგებლობს პროვინციული ქალაქის მოხელეთა სირეგვენით. როლის შესრულებას ახასიათებს „ძალდაუტანებელი სიმსუბუქე, ტემპერამენტი და მარჯვე ჭკუამახვილობა“.

გოძიაშვილი რამდენჯერმე „შეხვდა“ შექსპირის გმირებს. მის ბიოგრაფიაში შევიდა ოტელოს, როდერიგოს სახეები. 1957 წელს მას რიჩარდ მესამეც შეემატა. მსახიობმა თავისი შემოქმედების ახალი მხარეები, ახალი შესაძლებლობანი გადაგვიშალა წინ. მსახიობმა გვიჩვენა ძალაუფლების წყურვილით შეპყრობილი, ვნებიანი, ჭკუითა და გამოცდილებით სავსე, მუდამ წინსწრაფი, შემტევი ხასიათის ადამიანი.

ვ. გოძიაშვილი ძლიერი შინაგანი ინტუიციის, მხატვრული ალღოსა და ტემპერამენტის მსახიობია. იგი ჩინებულად ფლობს გარდასახვის მთელ საიდუმლოებას და იცის არტისტული ბრწყინვალეება. მას აქვს თავისი მანერა, რომელიც ყოველთვის გამოირჩევა ფორმის სიმკვეთრითა და სილაღით. მან იცის როლის შინაგანი ცხოვრების სახასიათო დეტალების შერჩევა (გაიხსენეთ ზურია მ. მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერაში“, მოხუცი გენერალი ა. აღლაძის „მღელვარე დღეებში“ და მრავალი სხვა) და მათი პოეტური წარმოსახვა. ეფექტურია მისი იმპროვიზაციული მოულოდნელობაც და სახის ლოგიკური თანმიმდევრობაც. ყველაფერში იგრძნობა გზნება, ძიება და არტისტიზმი. მას არ უყვარს ნეიტრალიზმი და სინამდვილის პასიური ჭვრეტა. იგი თვითმყოფადი ხელოვანია და ეს იგრძნობა მთელ მის შემოქმედებაში. ძიების გზაზე მას წარმატებაც ბევრი უნახავს და გულისტკივილიც, მაგრამ ყოველთვის შეუნარჩუნებია მსახიობის მაღალი მოქალაქეობრივი სახე, ყოველთვის 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 ამდენი სიკეთე და სიხარული მოუტანეს მსახიობს.

ერთხელ ვასო გოძიაშვილმა ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვა, ჩემი საოცნებო რეპერტუარის მეტი წილი უკვე ვითამაშეო. მართლაც,

ბევრი საოცნებო როლი შეასრულა, მაგრამ ამ ინტერვიუს შემდეგაც ბევრი შეემატა მის რეპერტუარს, ჩვენ არას ვამბობთ ფილიპეზე („დონ კარლოსი"), არც მოხუც არშიყზე ა. კორნეიჩუკის პიესიდან „ხსოვნა გულისა". ჩვენ ვლაპარაკობთ უფრო დიდ წარმატებაზე „ძველ ეოდევილებში".

ეოდევილი ოდესღაც ქართველი მაყურებლის საყვარელი ჟანრი იყო. ძველი თეატრის მსახიობებიც ხალისით თამაშობდნენ ეოდევილებს. მერე დიდხანს მიივიწყეს ეს ჟანრი და აგერ სამოციან წლებში გაიხსენეს ისევ. მარჯანიშვილის თეატრში გაცოცხლდა „ძველი ეოდევილები". უწყინარი, მხიარული და ერთობ მსუსხავი ეოდევილები ა. წერეთლისა და ა. ბახუტაშვილისა.

სომეხი ვაჭრის იუმორით აღსავსე მანერები ფეიერვერკული ბრწყინვალებით არის გამოხატული ვ. გოძიაშვილის შესრულებაში. იგი ვაჭარს კი არა, ცირკის კლოუნს მოგვაგონებს. მისი მსუბუქი ექსცენტრული მოძრაობა და, განსაკუთრებით, ეოდევილის დასაწყისში და ფინალში, ფარდის წინ გავლა ეს მთელი სანახაობაა, მჩქეფარე არტისტიზმია.

ვასო გოძიაშვილი ძველი თბილისის მომღერალია. მის შემოქმედებაში არის რაღაც გრიშაშვილის პოეზიისებური კილო.

როგორც იტყვიან, იგი თავით ფეხამდე არტისტია. უზადოდ არტისტულია ცხოვრებაშიაც და სცენაზეც. მას შეუძლია სცენაზე არტისტული ბრწყინვალება მიანიჭოს სულ უბრალო ყოფით დეტალსაც კი.

უაღრესად საინტერესოა ვ. გოძიაშვილის საუბარიც. იგი უბრალო ამბავსაც კი დიდი შთაგონებით ჰყვება.

ვ. გოძიაშვილი ნამდვილი სახალხო ოსტატია. ხალხს გულწრფელად უყვარს იგი და მსახიობიც გატაცებით ემსახურება მას.

აკაკი ვასაძე

ა. ვასაძის პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებანი ლადო მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. იგი ბავშვობის წლებში ეზიარა მესხიშვილის დიდ შემოქმედებას, რომელმაც წარუშლელი კვალი დატოვა მომავალ მსახიობზე. ალბათ, ქართული რომანტიკული სკოლის ძეთაურთან სიახლოვეც იყო მიზეზი, რომ ვასაძეს იმთავითვე შეუყვარდა რომანტიკული ხელოვნება. ხშირად, სწორედ ძასწავლებლისადმი სიყვარული განსაზღვრავს ხოლმე მოწაფის მომავალს. ასე მოხდა ახლაც. თავის პირველი თეატრალური ნაბიჯის შესახებ ა. ვასაძე წერს: „ეს იყო ჩემი ნამდვილი თეატრალური ნათლობა და მე სამუდამოდ დავრჩი ლადო მესხიშვილის თაყვახისმცემელი, 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 მოორი, ჰამლეტი და კინი, კაი გრაკხი 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 სცენაზედაც გამოვიდა და ამიერიდან მისი მორჩილი გახდა.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ა. ვასაძე წერდა: „მამაჩემის სახელოსნო ქუთაისში თეატრის ახლოს იყო, აქ იკრიბებოდა ევროპულად ჩაცმული ხალხი და მათ შორის ერთი ულამაზესი ჰაეროსანი იპყრობდა თვალს. მამაჩემმა მითხრა, ეს დიდი არტისტი ლადო მესხიშვილი არისო. ისე გამიტაცა ცნობისმოყვარეობამ, რომ რეპეტიციასაც კი დავესწარი. მამაჩემმა დამტუქსა და მითხრა: ეგ შენი

საქმე არაა, დიდების საქმეაო; აკრძალული ხილი, მოგეხსენებათ, ტკბილია და თეატრმა უფრო მიმიზიდა... ცხრა წლის ვიყავი, აფიშაზე წავიკითხე „ცისის საიდუმლო“, ისე გამიცხოველდა ფანტაზია, რომ ამ სახელწოდების პიესაც დავწერე... ღმერთმა იცის, რა დავწერე, ვითომ‌და‌თეთ და დავდგი კიდევაც... უფროსებმა ბევრი იცინეს. ამრიგად, მხატვრობისა და თეატრის სიყვარული ბავშვობიდანვე ჰქონია“. ა. ვასაძეს არ ჰყოფნიდა გიმნაზიის ხატვის საათები და კერძო გაკვეთილებზე დადიოდა. იგი ადრევე მოემზადა იმ გზისათვის, რომელსაც შემდეგ მთელი სიცოცხლე მოახმარა!

ა. ვასაძე ერთ-ერთი ღირსეული მემკვიდრე გახდა ახალი ქართული თეატრისა. მასზე იმთავითვე დიდ იმედს ამყარებდა კ. მარჯანიშვილი, რომლისთვისაც ასე საჭირო და ახლობელი იყო ვასაძე, როგორც სინთეზური მსახიობი. 1922 წელს სახელგანთქმულ სპექტაკლში „ცხვრის წყარო“ აკაკი ვასაძემ მენგოს როლი შეასრულა. მერე გავიდა წლები და გაფართოვდა ვასაძის რეპერტუარიც. მისი შემოქმედება გაბრწყინდა სახეთა დასრულებული მრავალფეროვნებით, მაგრამ დიდ აქტიორულ თანავარსკვლავედში მაშინვე გამოირჩეოდა მისი მენგოც.

ა. ვასაძის მენგო იყო ხალისიანი, მგზნებარე და მართალი ადამიანი. მისი გამოჩენა სცენაზე მაყურებელში იწვევდა ჯანსაღ სიცილსა და მწვავე ტკივილს. მაყურებელს ახარებდა მენგოს მოუსვენარი ბუნება, მისი უდარდელი ხასიათი, რომელიც სავსე იყო კეთილშობილებით, მაგრამ, ამასთანავე, გულისტკივილით ხვდებოდა მის ტანჯვას. ვასაძის მენგო გამოირჩეოდა საოცარი მუსიკალობითა და ლირიზმით. იგი პირდაპირ შეყვარებული იყო თავის ვიოლინოზე, რომელიც წარმტაც ძელოდიებს გამოსცემდა. თითქოს ამ ლამაზ მუსიკალურ ხმებში ისმოდა მენგოს ხმაც. სცენაზე მენგო წარმოსდგებოდა, როგორც ხუმარა და მებრძოლი შურისმაძიებელი და „გამოუსწორებელი“ ოპტიმისტი. მსახიობის შესრულება აღბეჭდილი იყო ჭაბუკური ვნებით, ფეიერვერკული ბრწყინვალებით. ა. ვასაძის წარმატება შეუმჩნეველი 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 აჯსებდა ქართველ ხალხს. მას ახარებდა ნიჭიერი ახალგაზრდობის მოსვლა თეატრში, რომელსაც ესოდენ დიდი და რთული მისიის შესრულება ხვდა წილად. ეს არის სათავე ახალი ქარ-

თული საბჭოთა თეატრისა და ბუნებრივია, რომ მასთან არის დაკავშირებული ვასაძის სახელიც.

შენგოს როლის წარმატებამ დიდი სიხარული მოუტანა მსახიობს. „მენგოს როლი უპირველესად იმიტომ მიყვარს, — წერდა ვასაძე,—რომ იგი მდიდარია კონტრასტებით; მასში სინათლისა და ჩრდილების ჰეშმარიტად 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 გაგონებდა კ. მარჯანიშვილის ცნობილ სიტყვებს: „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას სიმხნევე". და მართლაც, ვასაძის შენგო მაყურებელს მატებდა სიმხნევეს, ანიჭებდა დიდ ესთეტიკურ სიხარულს.

შეხვედრა როლში წარმატებამ ფრთა შეასხა მსახიობს. გახალისებული შეუდგა უფრო რთული როლის შესრულებას.

შეფე კლავდიუსი „ჰამლეტიდან".

ა. ვასაძე ხშირად შეახსენებს ხოლმე ამ როლს ქართულ აუდიტორიას. იგი ბრწყინვალედ კითხულობს კლავდიუსის მონოლოგს.

კლავდიუსი მძაფრი, ტრაგიკული სახე იყო ვასაძის შესრულებით. კლავდიუსის ბოროტი სული რაღაც დემონურ ძალას იძენდა სცენაზე. მისი გამოჩენა ჟრუანტელს იწვევდა დამსწრეთა შორის. ყველა გრძნობდა მეფის მრისხანე გულს და სულის იმ სიბნელეს, რომლის დაფარვასაც ამაოდ ცდილობდა იგი.

...სცენაზე შემოდიოდა შეშფოთებული და ტანჯული მეფე. იგი ძნელად იყო მოეხაზებინა 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 ენებათაღელვის მასშტაბს ღირსეული „პარტნიორი" 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 მოხუშენტალობას. მაგრამ მისი მონუმენტალიზმი სავსებით მოკლებული იყო იმ გარეგნულ სიმშვიდეს, რომელიც დიდ ტრაგიკულ როლებში შეინიშნება ხოლმე. ვასაძის კლავდიუსი იყო მოძრავი, ელასტიკური და მუდამ მშფოთვარე. თვისი 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 ჰყოფნიდა ძალა თვალგამართულს ეცქირა მისთვის. სიმართლე კი სულ უფრო და უფრო იკვლევდა გზას. ეუფლებოდა სასახლეს. კლავდიუსი თანდათან იხევდა უკან, მაგრამ ეს იყო მტანჯველი წუთები. მაყურებელი მღელვარებით უყურებდა მთელ ამ პროცესს, ივსებოდა რწმენით, რომ ადრე თუ გვიან მაინც გაიმარჯვებს სიმართლე!

თუ ვასაძის როშელიმე როლის შედარება შეიძლება ერთმანეთთან, ალბათ ყველაზე უფრო მაინც კლავდიუსი და ფრანც მოორი შეესადაგებიან 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 შუშაობის ჩატარება მოძრაობის, ჟესტის, საშირო 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, ასე ფრანც მოორში, მიღწეული იყო გარეგნისა და შინაგანის ერთიანობა, მაგრამ ფორმისა და შინაარსის ამ შესაბამისობაში მაინც არის ისეთი აქცენტები, რომელიც შეიძლება სხვა, ხაკლებად ნიჭიერი მსახიობისათვის მეტად სახიფათოც იყოს. საქმე ეხება გარეგნულ საშუალებებისადმი ხაზგასმულ ყურადღებას. ა. ვასაძე ხშირად ფორმიდან მიდის შინაარსისაკენ. ზოგჯერ პირდაპირ თვალს გკრის მისი არტისტიზმი, იგი ელავს,

ზეიმურად ბრწყინავს, მაგრამ სახის ეს ფეიერვერკული განათება არასოდეს არ ჩრდილავს როლის შინაგან ცხოვრებას.

სახასიათო ნიშნების სიუხვე მას შესაძლებლობას აძლევს მეტი გახსხვავება და კოლორიტი მიანიჭოს როლს. იგი ოსტატურად გარდაისახება ხოლმე თავის გმირში. მისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს სხვად ქცევის პროცესს. ა. ვასაძე გარდასახვის გზით აღწევს სახეთა დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას. ამავე გზით პოულობს იგი ძოულოდხელ 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") აშუღი (ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი"), პილატე (შკვარკინის „ნაბიჭვარი", გადმოკეთებული გ. ბუხნიკაშვილის მიერ), კრისტი (სინგის „გმირი") და სხვა.

ამ პერიოდის როლებიდან კი ცალკე უნდა აღინიშნოს ახმა ს. შანშიაშვილის პიესა „ანზორში".

სხვა მრავალ აქტიორულ თვისებებთან ერთად ამ როლში განსაკუთრებული ძალით გამოჩნდა რიტმის მნიშვნელობა მსახიობის შესრულებაში.

საერთოდ, ა. ვასაძე რიტმს გრძნობს არა მარტო წმინდა აქტიორულ ქცევაში, გმირის პლასტიკურ ნახაზში, არამედ მუსიკასა და მხატვრობაშიც. „როდესაც აულში ვთამაშობ ახმას, — წერდა იგი, — ისე ვგრძნობ, თითქოს დეკორაციები ჩემთან ერთად ლეკურს ცეკვავენ. მისი ხაზები ხან სევდიან და ხან მხიარულ სიმღერებს მღერიან 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 ხმა წინ მოუძღოდა საბრძოლველად გამზადებულ გუნდს. იგი თავისი ექსპრესიული, მოქნილი მოძრაობით პირთამდე ავსებდა ანზორის რაზმის სულიერ განწყობილებას და ბრწყინვალედ ახდენდა თავისი „ინდივიდის ფსიქოლოგიის გადართვას კოლექტიური მასის ფსიქოლოგიაზე". იმჟამინდელი რუსთაველის თეატრი კარგად გრძნობდა ეპოქის მაჯისცემას, მის მთავარ ტენდენციებს და ჩვენ სავსებით

გვესმის, თუ რატომ ჰქონდა ასე პრინციპული მნიშვნელობა მასისა და ინდივიდის საკითხს.

ა. ვასაძის ფართო, მრავალპლანიან აქტიორულ შესაძლებლობას აღრმავებდა ანალიტიკური უნარი, მხატვრული მოვლენის შთლიანობაში დანახვის ნიჭი. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ს. ახმეტელმა 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 გაბედულება. სპექტაკლს არც ერთი პირველი ე. ი. „ძველი" შემსრულებელი არ ჰყავდა. სულ სხვა იყო ახმეტელის თეატრის აქტიორული ნატურაც. და მაინც, ვასაძე ჯიქურად შეება მეტად ძნელ საქმეს. იგი შემოქმედებითად მიუდგა „ანზორს". სპექტაკლი სამუზეუმი იშვიათობისათვის როდი აღადგინა!..

* * *

შილერმა ერთ-ერთ ლექსში კარლ მოორს „ძირს დაცემული ბუმბერაზი" უწოდა. იგი „ზეციური გენიის შვილის" ეპითეტით შეამკო, მაგრამ არც მის პიროვნებაში წარმოქმნილი წინააღმდეგობანი დაივიწყა. პოეტი აღტაცებულია „ვაჟკაცთა ცრემლით", რომელსაც მოორის სამარესთან ღვრიან მეგობრები და ამით ხაზს უსვამს კარლის რაინდულ ბუნებას. მაგრამ, ამასთანავე, მას სჯერა, რომ „საშინელი ხანძრით გადაიწვება მთელი ქვეყანა" „თუ გამოუცდელი ბავშვის ხელი წაეკარა".

კარლ მოორი კი მართლაცდა „გამოუცდელი ბავშვი" იყო უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლაში, მაგრამ მას ჰქონდა რომანტიკული სული და სამართლიანობის გრძნობა.

ამ წინააღმდეგობას პოეტი მზის ღმერთის ჰელიოსის ვაჟის ფაეტონის გახსენებასაც მიანიშნებს. ჰელიოსის ვაჟმა, რომელსაც დიდი სურვილი ჰქონდა ემართა მზის ეტლი, „ვერ შეძლო" ეს გამოუცდელობის გამო და „ქვეყანას განადგურება ემუქრებოდა", ზევსს რომ არ განეგმირა იგი.

ფაეტონის სიმბოლური სახე თითქოს კარლის სულის უკუფენაა, მისი „მეორე პლანია". ორთავეს დაღუპვა გარდაუვალი იყო, რადგან მათ სურვილებს „გამოუცდელი ხელი" მართავდა.

ყაჩაღი მოორის ძეგლისადმი მიძღვნილი ლექსი იმავე წელს დაიწერა, როცა შილერის „ყაჩაღები" გამოქვეყნდა. პიესაშიც იგრ-

ძნობა კარლის ის წინააღმდეგობანი, რომელიც ლექსშია გამომჟღავნებული. მინაწერიც აქვს: „ტირანების წინააღმდეგ". ამასთანავე, მოქმედ პირთა სიაში ყაჩაღები დახასიათებულია როგორც „თავზეხელაღებული მოქეიფე ახალგაზრდობა", რომლებიც შემდეგ ბანდიტებად იქცევიან.

ასე რომ, პიესის სახელწოდებაში, მინაწერში და ყაჩაღთა დახასიათებაში იგრძნობა ის იდეური აქცენტები, რომელმაც შემდეგ მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში. პიესის სახელწოდება „ყაჩაღები" გადავიდა მეორე პლანზე და მისი ადგილი დაიკავა მინაწერმა „ტირანების წინააღმდეგ. „თავზეხელაღებული ახალგაზრდა ბანდიტები" შეგნებულ რევოლუციონერ მებრძოლებად იქცნენ.

მინიმალურად შემცირდა კარლ მოორის შინაგანი წინააღმდეგობანი, „ყაჩაღთა ბასა აყვანილი იქნა პოლიტიკური მებრძოლის სიმაღლემდე" („სოვეტსკოე ისკუსტვო". 26. 7. 33 წ.). ეს იყო ახლებური გადაწყვეტა თემისა, ყაჩაღთა მასისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას აქამდე არ იცნობდა ქართული შილერიანა.

ახმეტელი „ყაჩაღების" ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ამბობდა: „ჩვენ გვინდა, რომ სპექტაკლში საკვლებით აისახოს შილერის ეპოქა, ახალი გერმანია. პიესას საფუძვლად უდებთ ჩვენს საკუთარ ნერვს, სახეს და რიტმს. ტექსტს ვიღებთ ახალი მონტაჟით... ყაჩაღები დაწერილია ოჯახური ურთიერთობის ფონზე, ჩვენ კი იგი გადაგვაქვს სახელმწიფოს ფონზე და გმირების ოჯახურ ტრაგედიას ავიყვანთ დიდი სოციალური და პოლიტიკური ტრაგედიის პათოსამდე".

სპექტაკლში შეტანილი იქნა სცენა „ფიესკოს შეთქმულებიდან." ყველა ცვლილება, რომელიც პიესაში მოხდა, მიზნად ისახავდა თემისადმი ახლებურ დამოკიდებულებას, პოლიტიკური პათოსის გამძაფრებას. აქ ყველაფერი მიმართული იყო „ტირანების წინააღმდეგ". ახმეტელმა შილერის პიესას მისცა შექსპირული ნერვი და მასშტაბი. ეს მომენტი არ გამორჩენია იმჟამინდელ კრიტიკას. მოსკოვისა და საზღვარგარეთის (მათ შორის გერმანიის) პრესამ ზუსტად შენიშნა ახმეტელის სპექტაკლის ორიგინალობა და ის ცვლილებანი, რომელმაც პიესას ახლებური ჟღერადობა მისცა.

„ყაჩაღების" პირველსავე რეპეტიციაზე ნათელი გახდა, რომ თეატრს უნდა ეპოვა ახალი გზები და საშუალებები „ძველი" პიესის გასახსნელად. „ვინ მოთვლის, — წერდა დღიურში ვასაძე, რამდენი უძილო ღამე გვითენებია მე, სანდროს და შ. აღსაბაძეს, რათა გვეპოვა საშუალებები გადაჭრილიყო განცდის, მოძრაობის,

მოქმედების და ხმის პრობლემა“. ეს იყო ქართული თეატრალური ენის ძიება, რომელსაც სავსებით უნდა დაეტია ნაწარმოების ეპოქალური შინაარსი. ა. ვასაძე ფიქრობდა, რომ ფრანც მოორის მისებური შესრულებით შეიქმნა „ქარიშხლისა და შეტევის ეპოქის ტიპი“. „ფრანცში თემა არის გაფართოებული. განზოგადებული, 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 თანადროულობის გრძნობა, 30-იანი წლების დიდი სოციალური და პოლიტიკური ვხებათაღელვის ანარეკლი. ს. ახმეტელისათვის „ყაჩაღები“ პირველი ექსპერიმენტი იყო კლასიკის მისებური დადგმისა. ამასთანავე ეს იყო უკანასკნელი სპექტაკლიც რუსთაველის თეატრის სიშაბუკისა.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის სიახლე დაკავშირებული იყო არა მარტო მასობრივი სცენების გადაწყვეტასთან, ა. ხორავას კარლ მოორის მონუმენტურ სახესთან, არამედ ა. ვასაძის ფრანც მორიის შესრულებასთანაც. ა. ვასაძე დიდხანს ემზადებოდა ფრანც მოორის როლისათვის. იგი დაჟინებით ეძებდა ახალ გამომსახველობითს ხერხებს, ფრანცის სცენურ ისტორიაში ტრადიციულსა და ახალს. „როლის მიღებისთანავე, — წერდა იგი. — ჩემ წინ წარსულიდან აღიმართა გენიალური ფიგურა მესხიშვილისა, მისი. ფრანცის შთაბეჭდილებებისაგან ღამეები 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 ნიღაბი“ ჩამოეხსნათ ახალგაზრდებს და რეეოლუციური ბრძოლის პათოსით განიმსჭვალენ ისინი .შილერის რომანტიკული აღმაფრენა ჭაბუკურ 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 ტესტი იყო მკვეთრი და ზუსტი, მან სავსებით უარყო ილუსტრაციული მომენტები, მუსიკალურად და რიტმულად დასრულებული გახდა როლის პლასტი-

კური 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 გარევოლუციონერება და ბრბოს შეგნებულ მასად ქცევა ისეთი ბუნებრივი ევოლუცია იყო, როგორც ფრანც მოორისათვის კუზის მოცილება.

ერთხელ ვასაძე ლაკონიურად წერდა: „მოქმედება შინაგან მდგომარეობაში, 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 მართლაც თეატრალობის ზეიმი იყო.

ქართული თეატრი იშვიათად ასულა ამ სიმაღლემდე!

ლაპარაკია, „მეჯლისის სცენაზე".

...როცა ფრანცი მოკლავს მამას, იგი კარგავს სულიერ წონასწორობას, შიში და ღელვა ეუფლება მის სულს, უსუსტდება გონება, ძრწის, ცახცახებს, მთრთოლვარე ხმით ეძახის დანიელს, რომ ილოცოს მისათვის... სწყევლის ძიძებსა და გამზრდელებს, რადგან, მისი აზრით, ბავშვობიდანვე რაღაც სულელური ზღაპრებით უწამლავენ კაცს ფანტაზიას და უსუსურ ტვინზე აღბეჭდავენ მეორედ მოსვლის განსჯის სურათებს". შინაგანად დაშლილი, სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარზე მდგარი ფრანცი მისუსტებული გოსებით ცდილობს აღიდგინოს დარღვეული წონასწორობა, მაგრამ ამაოდ. მან იცის, დანაშაული დიდია და შეშინებულს თავისი ყოველი ჩანაფიქრი სინამდვილედ ეჩვენება.

ღმერთის მოძულე ახლა ღმერთს ევედრება იხსნას მისი სული ცოდვისაგან. იგი დანიელს უყვება საზარელ სიზმარს, რომელიც მან ნახა. არ შეუშინდეს მამისა და ძმის მკვლელს. მას თითქოს ახლაც ჩაესმის ყურს გულშემზარავი ხმა „შენდობა ყველას, ყველა ცოდვილს ქვეყნისასა და ქვესკნელისასა, მხოლოდ შენ ხარ განრიდებული".

რატომ არ იცინი, დანიელ? — გაოცებული მიმართავს ვასაძე და ისევ გრძელდება მისი გმირის სულიერი აგონია. ფრანცს სურს დაიჯეროს, რომ ზეცაში არაფერია, ვარსკვლავების მიღმა მარტოობაა მხოლოდ, მაინც ვერ მშვიდდება და ისევ კითხულობს: „თუ მაინც არის?" მაშ რატომ ესმის იდუმალი ხმები—„არის ზეცაში სამართალი..." საბოლოოდ არც ეს აზრია მისთვის სარწმუნო და წა-

მიერად გამხნევებული ვასაძე-ფრანცი იგონებს, ბურგუნდიულ ჰიქა ღვინოზე თუ როგორ ხუმრობდა მორწმუნეებზე. რაც უფრო მეტად ცდილობს უარყოს ღმერთი, მით უფრო ეჭვი 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 დაჭრილ ვეფხვივით გაავებული აწრიალდება.

პიესის მიხედვით, აქ შემოდის მსახური, რომელიც აუწყებს, რომ ამალია გაიქცა, გრაფიც მოულოდნელად გაჭრა, ხოლო დანიელის სიტყვით „მთელი ჯარი სასახლისაკენ მოქრის და ყვირის: „სიკვდილი, სიკვდილი!..“

ფრანც მოორი შიშისგან კანკალებს, ეხვევა დანიელს და სთხოვს, მისთვის ილოცოს. სპექტაკლში კი უფრო ძლიერია ვასაძის ფრანცი. იგი შემკრთალია, მაგრამ მაინც არ სურს ლაჩრულად მოკვდეს, არ სურს აჩვენოს თავისი სიმხდალე. „ჰეი მსახურნო, აავსეთ დიდი ფიალები. არ მსურს მოწყენილ სახეებს ვუცქირო, ჰეი, მუსიკა ჩქარა“. და აქ იწყება ზეიმი შავი ნიღბებით, იწყება წყვილების საცეკვაო სცენა, რომელიც მთელ სცენას ავსებს დრამატიზმით. ა. ვასაძე-ფრანცი ხან ერთ ქალს გაიყვანს საცეკვაოდ და მერე იატაკზე მოისვრის, ხან მეორეს. დაძრწის წყვილებს შორის და ეძებს იმ გამცემს, ვინც მოზერს უთხრა, რომ იგი მამის მკვლელია. შანტიას აიფარებს და ხან ერთს მიაშურებს, ხან მეორეს. ყველგან ეჩვენება ნიღბებს ქვეშიდან მომზირალი მრისხანე თვალები, ვერც ტახტზე იკიდებს ფეხს 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 კრთომას რაღაც წუთიერი ხასიათი აქვს. სიკვდილის წინ თითქოს მასში ისევ იღვიძებს ახალგაზრდული ძალა და სიმტკიცე. დანიელთან მარტო დარჩენილი, თითქოს ზეცას მიმართავსო ისე შესძახებს: „არ მსურს ვილოცო! ზეცას არ ერგოს ეს გამარჯვება! ნურც ჯოჯოხეთმა იხაროს ჩემზე!“.

ეს იყო ფრანც მოორის უკანასკნელი სიტყვები.

ენერგიის ამ უკანასკნელ აფეთქებაში და ზეცისაკენ გაგზავნილ მუქარაში ვასაძე გამოხატავდა თავისი კლასის ძლიერებას, ბრძოლის 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, უძრაობა. იგი განყენებული ფილოსოფიური მსჯელობის დროსაც კი უაღრესად აქტიურია. ყოველი ფრაზა მოქმედებაში გადადის, სცენაზე იქმნება მდიდარი აქტიორული მონახაზები. არტისტული ბრწყინვალებით იყო აღსავსე ეს უკანასკნელი სცენაც, სიკვდილის წინ იგი ერთხელ კიდევ წამოიმართება ჩვენ წინ, სწრაფი მოძრაობით ვეფხვისებურ 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 ყიჟინა და ცეცხლში ეხვევა სასახლე, ვასაძის ფრანცი წამიერად ფართოდ გაახელს თვალებს, სიზმარი ხომ არ არისო, მაგრამ მალე რწმუნდება, რომ თავს დატეხილი უბედურება სიზმარი არ არის. იგი ავარდება ტახტზე და დაშვნით 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 მისწრაფებების, მისი იდეების სიკვდილისა" (ახმეტელი). „მეჯლისი, 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 ამაღლებდა მის სულს.

ეს სცენა შეიქმნა 1933 წელს.

უცნაური დამთხვევაა; სპექტაკლის შექმნიდან თორმეტი წლის შემდეგ, რაიხსტაგში ფაშისტური ტირანიის დამხობის წინ, გაიმართა „მეჯლისის სცენა", რომელიც ჰიტლერის დაბადების დღეს მიეძღვნა.

ფრანც მოორის ბედი გაიზიარა ჰიტლერმაც. ისტორიული და მხატვრული სინამდვილის უცნაური დამთხვევა!..

შილერის პიესის ახმეტელისებურმა გააზრებამ ლოგიკურად

მოითხოვა ტირანიისაგან გამოსათხოვარი სცენის მოწყობა. იგი ეკუთვნოდა ვასაძის ფრანცს და მხოლოდ მის ტალანტს შეეძლო გაეხადეთ თეატრალური სასწაულის მოწმენი!..

როგორც ვთქვით, შილერის ფრანცი გაიძვერაა, მაგრამ შედარებით მაინც სუსტი ადამიანია, ვასაძის ფრანცი კი უფრო ძლიერი 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 ვაივლის „სიმშრალის“ საზღვარს და იესება დიდი ემოციით.

„ყაჩაღებს“კრიტიკოსმა ბოიაჯიევმა „ლეგენდარული სპექტაკლი“ უწოდა, ხოლო 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 ჟესტში, დაძდგმელის მონუმენტურ გააზრებაში და თავისი მხატვრის მასშტაბურ გაგებაშიაც. აქტიორი სახეს მოქანდაკის თვალით ხედავს, დაძდგმელი არქიტექტორის თვალით. თეატრის სურვილია, წარმოადგინოს სამყარო ფართოდ და მსუყე ფერებით ჩამოაყალიბოს იგი, როგორც რომანტიკულის 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 სავსე იყო ჭაბუკური ტემპერამენტით, სიფიცხით, ელასტიკურობით, მისი ზეაწეული ტონი და მუდამ ნერვული მოძრაობა შედეგი იყო აღგზნებული სულისა.

ვასაძის ფრანცი აღბეჭდილი იყო ტრაგიკული სიმძაფრით, მის რომანტიზმს ერწყმოდა შექსპირისეული რეალიზმი (სწორედ ამას ესწრაფოდა ახმეტელი, როცა ამბობდა — შილერიდან შექსპირისაკენო). მან შილერის „ოჩოფეხებისაგან“ გაანთავისუფლა ფრანცი და მის რეზონურ სახეში შეიტანა მკვეთრი სახასიათო თვისებები.

ა. ვასაძემ ვირტუოზულად შეასრულა პეპიას სახეც. პეპიას წარმატებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის ბიოგ-

რაფიაში, იგი წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების იმ ეტაპზე, როდესაც თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა.

ა. ვასაძემ შექმნა დიდი მასშტაბის რეალისტური სახე.

ფრანც მოორის ელასტიკურ, ტემპერამენტიან შესრულებას, მის ემოციურ ეფექტს იაგოს როლის შესრულების ანალიტიკურ ხასიათს, თითქოსდა, უცნაურად „დაუპირისპირდა" ფსიქოლოგიური ნიუანსებით 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. ალერსიანად მოავლო თვალი იქაურობას, ფაქიზად მოსინჯა ხის ტოტი, მერე ღობე გაასწორა, საგულდაგულოდ ჩაკეტა ჭიშკარი, 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 ამქვეყნად, მაგრამ მუხასავით იდგა ქარსა და წვიმაში. მას ედგა ქართველი გლეხკაცის სული, მისი მიწის ძალა და ეს აძლევდა სიმხნევეს. მან იცოდა თავისი კაცური უფლება და მზად იყო მის დასაცავად მომკვდარიყო. კეთილშობილური სიდიადე შვენოდა ვასაძის პეპიას. ის დადიოდა დინჯად და მძიმედ. ლაპარაკობდა ძუნწად და სადად.

მსახიობი ღრმად ჩასწვდა პეპიას რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს, იგრძნო მისი ტკივილი და სიხარული, მოძებნა სადა, რეალისტური საშუალებები გმირის შინაგანი ცხოვრების, მისი მთრთოლვარე სულის გადმოსაცემად.

პეპია თავისუფალი, შვილის ბედნიერებით გახარებული და პეპია ბორკილგაყრილი, მომაკვდავი. ასეთი იყო ილიას გმირი და ამ ხაზს გაჰყვა ვასაძეც. ის იქცა ილიასეულ პეპიად, მასავით იცხოვრა და იშრომა, წუთისოფელიც ისე დალია, როგორც ილიას გმირმა.

„რად ჩაგივარდა ეგ ტიკტიკა ენა, ჰაა" — ეს იყო პეპიას ყველაზე 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 განუცდელი განგვაცდევინა.

ეს იყო ღრმად ტრაგიკული სანახაობა. ა. ვასაძემ დიდი ოსტატობით გვიჩვენა ფსიქოლოგიური სიმართლის, პოეტური ტკივილით აღსავსე სახე, ჩაგვახედა მის სულიერ სამყაროში, დაგვანახა

ის დიდი შინაგანი ძალა, რომლითაც ცოცხლობდა და იბრძოდა ჭავჭავაძის გმირი.

პეპიას სახე ვასაძის შესრულებით ერთ-ერთი ნათელი თავფურცელია რუსთაველის თეატრის ისტორიისა. იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმითაც, რომ ამჯერად სრულიად ახლებურად გაძოწნდა მსახიობის შესაძლებლობანი. ქართული არტისტიზმის ამ ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ფსიქოლოგიურ სიმართლეს დიდებულად შეუხამა აზრის სიცხადე, აქ ერთმანეთს შეერწყა ინტელექტუალური თავდაჭერილობა და ემოციური დაძაბულობა. ლაკონიურ ფორმებში გამოიხატა ვნებათაღელვა და სულიერი დრტვინვა გმირისა.

ვასაძის რეპერტუარშია არა მარტო მჩქეფარე არტისტიზმით სავსე, ელასტიკური, მკვეთრი და რიტმული, სიცოცხლეზე დახარბებული ვნებიანი გმირი, არამედ სულიერად მოღლილი, სევგამწარებული, ცხოვრებისაგან გათელილი ადამიანიც. შინაგანი მონოტონურობა და ცხოვრების ერთფეროვნებისაგან წარმოქმნილი სევდა იგრძნობა ვასაძის კოწიაში (სპექტაკლიდან „გუშინდელნი"). შალვა დადიანის ეს პიესა, თითქოს შინაგანად ენათესავება ჩეხოვის დრამატურგიას. აქ ლაპარაკია გმირთა სულიერი განცდების, მათი ლირიკული განწყობილებებისა და პოეტური სევდის ჩეხოვისებურ გამონათებაზე. „გუშინდელნის" უკანასკნელ მოქმედებაში არის ამგვარი ტენდენცია. ა. ვასაძემ სწორედ ეს პოეტური სევდა და „ცრემლიანი სიცილი" გვაგრძნობინა. იგი კარგად გრძნობს კოწიას სულიერ თრთოლვასა და მისი ცხოვრების შინაგან რიტმს.

ფრანც მოორის როლის შესრულებიდან ოცი წლის შემდეგ შეიქმნა პეპიას სახე. პეპიას როლში უფრო დაიხვეწა ვასაძის ოსტატობა. უფრო ძუნწი იყო მისი ჟესტიც.

ოცი წლის მანძილზე მან ბევრი როლი შეასრულა. ფრანც მოორიდან პეპიამდე განვლილი გზა აღსავსე იყო წარმატებით, ახალი აქტიორული მიგნებებითა და გულისტკივილით!

ამ პერიოდის შემოქმედებიდან უნდა გავიხსენოთ ბერესტი (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი") და იაგო (უ. შექსპირის „ოტელო"). შმაგა (ნ. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი") და კოწია (შ. დადიანის „გუშინდელნი"), შადიმანი (ს. შანშიაშვილის „გიორგი საააკაძე") და ანანია (ა. სუმბათაშვილის „ღალატი"), კიკვიძე (ვ. დარასელის „კიკვიძე"), კრუტიცკი (ნ. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შესცდება"), შუისკი (ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე"), პროხორი (მ. გორკის „ვასა უელეზნოვა") 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 იაგოს სახე.

ახმეტელი ამბობდა თეატრის მიმართ:

„კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტისას პირველ სტადიად ვიღებთ შილერს. „შილერის გადაწყვეტით“ დამშვიდებულნი შევხვდებით შექსპირსო“. მართალია, ვასაძეს უფრო ადრეც მოუხდა შექსპირის რეპერტუარში გამოსვლა, მაგრამ იაგოს წინაპრად მაინც უფრო ფრანც მოორი გამოადგება.

ა. ვასაძე მებრძოლი ბუნების მსახიობია, მისი გმირები მუდამ იბრძვიან და ინტენსიურად აზროვნებენ. მსახიობისთვის უცხოა ნეიტრალიზმი, ინდიფერენტიზმი. მისი სახეები იბადებიან და ყალიბდებიან უარყოფის ან დამკვიდრების პათოსში, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს მაღალ ესთეტიკურ განცდასთან. ამ გრძნობისათვის კი „ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმტაცი კეთილი“ (ი. ჭავჭავაძე).

ვასაძის როლების ფორმა ყოველთვის მკვეთრია და ლაკონიური. მას აქვს ძლიერი აქტიორული ენება და ექსტაზი და მის გასაოცარ პლასტიკურ ნახაზს ყოველთვის თან ახლავს ზომიერება. იგი ანალიზის, განსჯის მსახიობია. ამიტომ ვასაძის საუკეთესო როლების ნახვა მუდამ იწვევს მათი ხელმეორედ ნახვის სურვილს. გინდა, რომ დიდხანს გაგრძელდეს ეს სიხარული, რომელსაც ვასაძის შესრულება იწვევს, მაგრამ მსახიობი არ აჰყვება ხოლმე ამ ცდუნებას. გავიხსენოთ თუნდაც იგივე „მეჯლისის სცენა“, ან „ოტელოდან“ მეორე მოქმედების ფინალი, როდესაც იაგო კასრებზე ბოსასხამს ეფექტურად გაშლის. დაშნას მიწას დაარჭობს და ზედ ქუდს ჩამოაგებს. დაშნა ქანაობს, მსხვერპლს ელოდება, პატრონი კი წამოსასხამზე წამოწვება და მონოლოგს წარმოთქვამს.

ანდა, ის მომენტი, როცა ვასაძის იაგო მღერის: „ძმებო, ჭიქა შივაჯახოთ ჭიქასა, ჯარისკაციც ხომ კვდება, სოფელს რას გამორჩება“... ყველაფერი ეს ნამდვილი ზეიმია არტისტიზმისა. ვასაძის შესრულებაში ყოველი დეტალი, ფოლადისებური სიმტკიცით არის გამოკვერილი, მას აქვს ელვარება და მკვეთრად მოხაზული კონტურები, რომელიც თითქოს ცივი გონებით არის ნაკარნახევი. მაგრამ მასში იმდენი ენება და არტისტული სიხარულია, რომ იგი ადვილად ეუფლება მაყურებელს.

იშვიათად გვინახავს მსახიობი, რომელშიაც ისე ნათლად ჩანდეს სცენაზე ცხოვრების სიხარული, როგორც ეს აკ. ვასაძესთანაა. სცენაზე იგი ნამდვილ არტისტულ სიხარულს განიცდის, რაოდენ

სუსტადაც არ უნდა ასრულებდეს როლს, თქვენ ყოველთვის ელოდებით რაღაც ახალი მოულოდნელი დეტალის წარმოქმნას, ახალ აღტაცებას. და ეს მაშინ, როდესაც ვასაძე არ არის თეატრში სჯიკურის ტალანტის, იმპროვიზირების მომხრე... იგი ეძებს იდეას, აზრს, სიღრმეს, გამიზნულობას. ამიტომ მისი მოულოდნელი ეფექტური დეტალი შინაგანად მომწიფებულია დიდი ხნით ადრე. ვიდრე იგი წარმოიქმნებოდა.

აკ. ვასაძის ძლიერ აქტიორულ ექსტაზს, მის მძაფრ შემართებას მუდამ თან ახლავს ინტელექტუალური სიღრმე.

ერთი შეხედვით, თითქოს უცნაურად გვეჩვენება რომანტიკულის შერწყმა ცივ გონებასთან (ვასაძე ხომ რომანტიკული სტილის მსახიობია). მისი რეალიზმი ყოველთვის ჰარბად 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 აღმაფრენას, მგზნებარე შემართებას, გმირული, ჰეროიკული ფორმები აღსავსენი არიან დიდი შინაარსით. გავიხსენოთ თუნდაც ჯვრის მონასტერი, გელათი და თმოგვი, გავიხსენოთ ქართული პოეტური ფოლკლორი და თვით „ვეფხისტყაოსანი". რაოდენ ღრმა აზრია მათში, როგორი ცივი გონებით, ფილოსოფიური სიღრმით არის განსჯილი ყოველივე. მაგრამ ყველაფერს, მაინც რაღაც ჭალწულებრივი სისპეტაკე და პირველქმნილი უშუალობა აქვს.

* * *

ა. ვასაძე არ არის 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 როდი მიგვანიშნებს. მსახიობი მას ხშირად სოციალურ საფუძველს უდებს.

...დიდი ენერგია და დრო მოახმარა ვასაძემ შმაგას როლს. იგი ხანგრძლივად აკვირდებოდა მაგალითებს რუსული ლიტერატურიდან, ეძებდა ნათელსა და ზუსტ დეტალებს შმაგასათვის. „შმაგა

სულ წყალწაღებული არ არის. ასე გავიაზრე მე", — ამბობდა აკაკი და ამ „რაციონალური მარცვლის" 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 ბავშვია, აბუჩად აგდებული, უმსგავსო ცხოვრების გერი, ბუნებით გულკეთილი, მაგრამ ცხოვრების ტლანქ ქუსლქვეშ მოქცეული და გათელილი, უპიროვნო პიროვნება, რომელიც უკვე აღარავის ასწავლის — გაიძვერობას, ქურდობას.

...„მოძრაობა, მსახიობის მიერ მუხლის მუხლზე შემოდება, საკვარძელში მედიდურად ჯდომა, ძველი ბარონის პოზა და საფერფლიდან პაპიროსის ნამწვავის ქურდული აღება, ბუნტარის სულში აღვიძებს სევდას და ლირიკას" („საბჭოთა ხელოვნება", 1940 წ. № 23).

ა. ვასაძის არტისტული 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 სოლოვიევის „დიდ ხელმწიფეს". როგორც სპექტაკლის რეჟისორისა და მსახიობისათვის, იგი მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებაა.

„დიდ ხელმწიფეში" ვასაძე შუისკის როლს ასრულებდა.

...ფარდის ახდისას, ვასილ შუისკი დგას და დუმს. საკინძგახსნილს ცალი ხელი უელსაკიდ ჯვრისათვის ჩაუვლია, გვერდულად იხედება. არა, კი არ იხედება, სივრცეს მზერით ჰგმირავს. ენერგია და მიზანსწრაფვა ელავს მის თვალებში, ვერაგობის და უფლებამოყვარეობის ზვიადი ქანდაკება აღმართულა თქვენ წინ და ამ წუთიდან თვალს ვეღარ აშორებთ, ოსტატმა გამოცდილებით იცის: მხატვრული სახის აღქმაში ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პირველ შთაბეჭდილებას" (დ. ჯანელიძე).

ვასაძის შუისკი თითქოს ფეხაკრეფით დადისო, ისე ფრთხილად და დინჯად მოძრაობდა.

ყოველ წვრილმანს (რაც მის ირგვლივ ხდებოდა) განსაკუთრებული ყურადღებით აკვირდებოდა, ცდილობდა ჩასწვდომოდა სხვის სულს, შეეცნო დაფარული აზრი, დაენახა სხვისათვის 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 სიდიადის გრძნობა.

იმჟამინდელი რუსეთის პოლიტიკური ენებათაღელვა 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 ჩამოვარდა სიტყვა, ამაზეც უნდა ითქვას ზოგი რამ.

* * *

ხმელნიცკი-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 ჯილდოა, როცა თვით მსახიობი ივიწყებს იმას, რაც მან რეჟისორისაგან მიიღო — იმ ზომამდე განიმსჭვალება იგი რეჟისორის მითითებით“.

ცნობილი რეჟისორის ეს აზრი შეიძლება გადაჭარბებული გვეჩვენოს. შეიძლება იგი სავსებით ვერც გამოხატავდეს ინდივიდუა-

ლური ხელწერის ყოველი რეჟისორის იდეალს, მაგრამ ძალიან ზუსტად არის მინიშნებული საუკეთესო მზარე რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობისა.

ა. ვასაძის რეჟისორობაშიაც ბევრია ამგვარი ურთიერთობის მაგალითი. ბევრჯერ შეჭრილა 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 არ უღალატნია თავის შინაგანი ბუნებისათვის. რეჟისორული კარიერის პირველ წლებში იგი იზრდებოდა ახშეტელის შემოქმედებითი აღმაფრენის პირობებში. ის ატმოსფერო ზრდიდა და ავაჟკაცებდა მას. იგი იმთავითვე დიდ ინტერესს იჩენდა რეჟისურისადმი. დაჟინებულმა სწრაფვამ, საოცარმა შრომისმოყვარეობამ, ფართო ინტერესებმა და მოუსვენარმა ბუნებამ ვასაძე მალე გამოჰყო თავის მეგობარ 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 სრულყოფილად გამოჩნდა მისი რეჟისურაც. ამ წელს ს. შანშიაშვილის „არსენა“ დადგა.

ა. ვასაძე არ არის ყოფითი სტილის მსახიობი და არც მისი სპექტაკლები იძირებიან ხოლმე ყოფის სიმართლეში. მას უყვარს ჰეროიკა, გმირული საწყისი ადამიანური მოქმედებისა. ამას ესწრაფოდა „არსენაშიც“.

მაგრამ 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 ძიზნებისა 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 დაღი ესვათ და ახალ

მხატვრულ მოვლენას ვერ ასახავდა. „არსენა“ არ იყო უარყოფა ახმეტელის თეატრალური პრინციპებისა, არც მათი გამეორება (როგორც ეს მიაჩნდათ ზოგჯერ), მათ საერთოც ბევრი ჰქონდათ და მეტად განმასხვავებელი ნიშნებიც.

არსებითად, ა. ვასაძის სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის მებრძოლი ხელოვნების ტრადიციას იცავდა. სტილისტურადაც ბევრი რამ აკავშირებდა თეატრის სხვა სპექტაკლებთან. აქაც ჩანდა, რომ ა. ვასაძე დიდად უფრთხილდებოდა თეატრის ავტორიტეტს, მის მხატვრულ სახეს, რომლის შექმნაშიაც თავადაც ღირსეული წვლილი შეიტანა. ახლა საქმე ეხებოდა იმას, თუ რომელი სპექტაკლი რა მხატვრული ხარისხით აგრძელებდა და ამდიდრებდა თეატრის შემოქმედებას.

ა. ვასაძის ჰეროიზმი არ გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. ყოფის პოეზიასაც, მაგრამ მასში ყოველთვის ძლიერია რომანტიკული ნაკადი.

სამამულო ომის მძიმე წელს (1941) დაიდგა ვ. დარასელის „კიკვიძე“. ა. ვასაძემ ბევრი იმუშავა პიესაზე. ახლად 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 შეიმჩნევა 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 ბრწყინავს, ისე მკვეთრ ხაზებში არ ვლინდება, როგორც ვასაძის აქტიორული სახეები. ზოგჯერ ასეც გეჩვენებათ, თითქოს სპექტაკლის ფორმა რამდენადმე უფერულიცაა, მაგრამ შესამჩნევია, რომ ამგვარ წარმოდგენაში მთავარი გმირის როლს თითქმის ყოველთვის ვასაძე თამაშობდა და მისი შესრულების დონე განსაზღვრავს კიდეც 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, — ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მკითხა: კიკვიძისათვის მთავარი რა არისო? ვუთხარი, ვერცხლის წყალივით მოუსვენრობა, მშფოთვარება-მეთქი. არ დამიჯერა, ბრმა ტყვიამ მოჰკლა და შენი რაციონალური მარცვალიც 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 ჰაბუკი გახელებული იბრძოდა ძველი სამყაროს გარდასაქმნელად.

პოეტური ადამიანის სიკვდილი ჰეშმარიტად ტრაგიკულ ჟღერას იძენდა ვასაძის შესრულებაში. იგი გვიჩვენებდა, თუ რა ლამაზად კვდებოდა ჰაბუკი რომანტიკოსი და რა მტანჯველად ეთხოვებოდა იგი სიცოცხლეს. სიცოცხლისადმი დაუოკებელ სიყვარულს ეგრძნობდით მისი ცხოვრების ყოველ ნაბიჯზე. ეს იყო ამაღლებული სულის, ფაქიზი განცდების ადამიანი, რომელიც გახელებული ისწრაფოდა აღედგინა ჰარმონია ადამიანთა შორის, — დაემყარებია სამართლიანობა და სიკეთე.

ა. ვასაძე სახეს ისე ქმნის, თითქოს თავადვე ხედავს გამჭვირვალე ფორმას. თითქოს შორიდან ამოწმებს თავისი გმირის ქცევას, მას უყვარს თავისი „ორეულების განსხვავება“.

თეძების, პრობლემებისა და რეჟისორული სცენური ფორმების ამ მრავალფეროვნებაში სავსებით გამოჩნდა აკაკი ვასაძის ხალასი ნიჭი. ვინ მოსთვლის რამდენი ახალი სახე შეიქმნა ამ სპექტაკლებში, რაოდენმა მსახიობმა განიცადა ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული!

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 უპრეცენდენტო ფაქტია!

ა. ვასაძის დიდ არტისტულ შემოქმედებას ამშვენებს მისი რეჟისორული მოღვაწეობაც. იგი პირველი მსახიობია, რომელიც ორმოცი წელი ემსახურა ქართულ რეჟისურას.

ამ მხრივაც უპრეცენდენტოა ვასაძის შემოქმედება.

მან, როგორც მსახიობმა, დიდი აღიარება მოიპოვა მთელ კავშირში. ერთ-ერთ პირველთაგანს მიენიჭა საბოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

რუსთაველის თეატრის ისტორია წარმოუდგენელია ა. ვასაძის სახელის გარეშე. მისი ბიოგრაფია, შემოქმედებითი პროფილის ძიებისა და დადგენის პერიოდი სავსებით ემთხვევა რუსთაველის თეატრის განვითარების მთელ ისტორიულ პროცესს. ამ გზაზე ა. ვასაძე, როგორც საუკეთესო პროფესიონალი, თავისი მაღალი ოსტატობითა და თეატრისადმი სიყვარულით, ტემპერამენტიანი და მღელვარე შემოქმედებითს 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!

* * *

აკაკი ვასაძემ თავისი თეატრალური ცხოვრება 1917 წელს დაიწყო ქუთაისში. მაშინ იგი 18 წლის ჭაბუკი იყო. პირველი თეატრალური შთაგონება აქვე, ლ. მესხიშვილისაგან მიიღო.

მას შემდეგ გავიდა მრავალი წელი და უკვე ჭირნახულით დაუბრუნდა ქუთაისის თეატრს, რომელიც ახლა მესხიშვილის სახელს ატარებს. იქ მიიტანა მთელი თავისი გამოცდილება, ნიჭი, ენერგია და მშობლიური კუთხისადმი ის სიყვარული, რომელიც არასოდეს განელებია მთელი ცხოვრების მანძილზე.

ათ წელზე მეტხანს ემსახურა ქუთაისის მესხიშვილის სახელობის თეატრს. ახალი აქტიორული სახეების გვერდით სცენა თავისი ახალი სპექტაკლებითაც გაამდიდრა. აქ უნდა გავიხსენოთ დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, „ცხოვრების ჯარა“, „ბაგრატ მეშვიდე“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ და ბ. ლავრენევის „რღვევა“. გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სამ დროში“ და ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“, ი. იოსელიანის „როცა სიყვარული მოვა“, ჟ. პ. სარტრის „ედმუნდ კინი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“.

„ქუთაისის პერიოდის“ აქტიორულ შემოქმედებიდან უნდა ვამოიყოს ნერონის როლი ნ. სანიკიძის პიესაში „ნერონი“.

ა. ვასაძემ ნერონის როლი პირველად სიჭაბუკის წლებში ითამაშა. მაშინ საზოგადოება დიდი ინტერესით შეხვდა სენკევიჩის პიესას „ვიდრე ჰხვალ, უფალო“.

40 წელი გავიდა მას შემდეგ. ახლა უკვე ნერონს თამაშობდა სახელგახთქმული მსახიობი, რომელიც გვანცვიფრებდა თავისი ოსტატობით, დიდი ‘მთაგონებით, ახალგაზრდული გზნებით.

პროფესიონალიზმი არის ვასაძის იდეალი. იგი პირდაპირ აღმერთებს მას და ბუნებრივია, რომ თავადაც დიდი პროფესიონალია.

ა. ვასაძის მოღვაწეობა ქუთაისში სანიმუშოა პედაგოგიური თვალსაზრისითაც. მან დაანახვა ახალგაზრდა რეჟისორებს, მსახიობებს, რომ დიდი საქმის გაკეთება შეიძლება ყველგან, არა მარტო თბილის’ში, არამედ მის გარეთაც. ა. ვასაძემ აქაც მოიხადა თავისი პატრიოტული ვალი და რა ბუნებრივია, რომ იგი შეუერთდა სწორედ რუსთავის თეატრს. ახალგაზრდა თეატრთან ბევრი საერთო ჰპოვა მისმა შემოქმედებამ. იგი მოხიბლა იმ რომანტიკამ, ახალგაზრდულმა შემართებამ, რომელიც რუსთავის თეატრს აქვს. ვასაძის გამოსვლა მაესტროს როლში იმის მაგალითიც გახდა, რომ დიდი ხელოვნება უბერებელია.

დიდი, ძალიან დიდი და ჭარიშხლიანი გზა გაიარა ვასაძემ. მისი აქტიორული ბიოგრაფია 1917 წლიდან იწყება და დღემდე გრძელდება.

ემანუილ აფხაიძე

ემანუილ აფხაიძე დიდად პოპულარული მსახიობი იყო. ქართველი მაყურებელი კარგად იცნობდა მის ინდივიდუალურ აქტიორულ მანერას, ათეული წლობით შეეჩვია მის არტისტულ ნიღაბს. როცა ემანუილი სცენაზე გამოჩნდეობდა, უცებ მყარდებოდა კონტაქტი სცენასა და პარტერს შორის. ყველაფერს ეუფლებოდა ჯანსაღი, ხალისიანი განწყობილება. ემანუილი იყო კომედიური ჟანრის მსახიობი, მისი საუკეთესო როლები გამოირჩეოდა მხილების პათოსით, მკვეთრი აქტიორული ჟესტით, მუქი ფერებით, ექსცენტრული მოძრაობით; კოლორიტული იყო მისი ხმაც, ყველგან შესამჩნევი. ყველასაგან გამოსარჩევი თავისი სიმკვეთრით, ინტონაციური მახვილებით.

მან იცოდა ქართული სიტყვის ფასი, ეს არც იყო შემთხვევითი. იგი ხომ მთელი ცხოვრება ემსახურებოდა მხატერულ სიტყვას. წერდა სატირულ ლექსებს, პაროდიებს, დითირამბებს.

ემ. აფხაიძემ ერთდროულად დაიწყო ლიტერატურული და არტისტული მოღვაწეობა.

იგი იყო ქართული ესტრადის პიონერი. პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები დაკავშირებულია საესტრადო ჯგუფთან „ხრინწაძის ხორო“, ამ საესტრადო ჯგუფის დაარსების ინიციატორები იყვნენ სერგო კლდიაშვილი და რეჟისორი კუკური პატარიძე.

ქუთაისისა და ბათუმის ლიტერატურულ წრეებში აფხაიძეს „მანველის“ ფსევდონიმით იცნობდნენ. ისე ხშირად ბეჭდავდა სატირულ ლექსებს, იუმორისტულ პაროდიებს, რომ თავად იუმორისტს, იუმორისტული ცნობაც დაუბეჭდეს გაზეთ „პროლეტარულ ბრძოლაში“. ცნობაში ეწერა — „ამ დღეებში გამოვა ცნობილი მანველის ცხრატომიანი პაროდიები“, მაშინ აფხაიძე ოცი-ოცდაერთი წლის ჭაბუკი იყო.

ემანუილი ხშირად წერდა ბათუმის ალმანახში „ელამი არლე-

კიხი“. ერთ-ერთ ლექსში, ამხელდა რა ძველი ცხოვრების მანკიერებას, წერდა: „ღმერთო ძლიერო, მომაშორე ამ ბნელ მასკარადს“.

ახალ ცხოვრებას ემანუილი ახალი ლექსებით, ახალი სიმღერებით შეხვდა.

მას დიდი მეგობრობა ჰქონდა ქართველ მწერლებთან. მისი არტისტული და ლიტერატურული გზა დაკავშირებული იყო გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის, ი. გრიშაშვილის, პ. იაშვილის, ტ. ტაბიძის სახელებთან. მათთან სიახლოვემ ბევრი რამ შესძინა აფხაიძეს.

1924 წლიდან იწყება ახალი ეტაპი ემ. აფხაიძის ცხოვრებაში. ამ წელს მან სუფლიორად დაიწყო მუშაობა რუსთაველის თეატრში. პარალელურად სწავლობდა დრამატულ სტუდიაში, რომელსაც აკაკი ფაღავა ხელმძღვანელობდა.

ემ. აფხაიძემ შემოქმედებითი ცხოვრების პირველსავე წლებში მიიქცია თეატრის კოლექტივისა და საზოგადოების ყურადღება. ადრევე შეიქმნა აზრი მის აქტიორულ პალიტრასა და შესაძლებლობაზე, ამისათვის საკმარისი გახდა პირველი მეზღვაურის („რღვევა“), მოლას („ჯუმა-მაშიდი“) და პარტიზანის („ანზორი“) ეპიზოდურ როლებში გამოსვლაც კი. ერთი შეხედვით, არაფერი უჩვეულო და განსაკუთრებული მათში არ იყო. არც დრამატურგიული მასალა იწვევდა ინტერესს, მაგრამ ამ ჩვეულებრივის მიღმა იდგა ახალგაზრდა ხელოვანი, რომელიც საოცარი გულმოდგინებით, დაფიქრებითა და მახვილი სცენური ფორმებით ქმნიდა სახეებს. იგი მიილტვოდა, რომ სპექტაკლში შეექმნა თავისი სამყარო, პატარა, მაგრამ სხვათაგან განსხვავებული ადგილი ეპოვა სცენაზე. იგი საკუთარი ხმით ორგანულად უერთდებოდა სპექტაკლების მხატვრულ გადაწყვეტას და ახალი ფერით ამდიდრებდა წარმოდგენას.

როცა დრამატურგმა როლს პირველი მეზღვაური უწოდა და მეტი არაფერი, ამით თითქოს გვანიშნა კიდეც, რომ მის „გმირს“ არც სახე ჰქონდა, არც ფსიქოლოგია და არც მასისაგან დამოუკიდებელი ფუნქცია. მსახიობმა კი სიცოცხლე შთაბერა როლს, გაამდიდრა, ხორცი შეასხა, მოუძებნა ხასიათის თავისებურებაც. ყოველ მის ნაბიჯში იგრძნობოდა მეზღვაურის სიამაყე, ზღვასთან წლობით ნაბრძოლი კაცის ორგანიზებულობა და სიმკვირცხლე.

ემ. აფხაიძემ ამ პერიოდში მონაწილეობა მიიღო ისეთ სპექტაკლებში, როგორიც იყო ბ. ლავრენიევის „რღვევა“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“ და „ლიანდაგი გუგუნებს“, პ. სამსონაძის „სალტე“, შ. დადიანის „თეთნულდი“. ეს სპექტაკლები გარკვეულ ეტაპს ქმნიან ქართული თეატრის ისტორია-

ში და რასაკვირველია, ახალ საფეხურს წარმოადგენენ აფხაიძის შემოქმედებაშიც.

„ქართა ქალაქში“ აფხაიძე პირსლის როლს თამაშობდა.

რეცენზიებების მაღალი შეფასებაც რომ არ გვქონდეს, საკმარისია, დახედოთ ფოტოსურათს და თქვენ წინ გაცოცხლდება კომიკურ პლანში გააზრებული, მკაფიო პორტრეტული ნახაზით შესრულებული სახე, რომელიც საოცრად უდარდელი და ბედნიერი ადამიანის პოზაში დგას, თითქოს ბუნებამ მხოლოდ მას მიანიჭა აძქვეყნიური სიხარული. ამიტომ გიყურებთ იგი ასე ქედმაღლურად, ირონიულად. ემ. აფხაიძეს, როცა პირსლის სახეს ქმნიდა, საშიშიდე წლის გამოცდილება ჰქონდა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სტუდიაში სწავლების პერიოდს). ამის მიუხედავად, იგი უკვე ხიჟიერი ახალგაზრდა მსახიობის რეპუტაციით სარგებლობდა.

დიდი კამათი გამოიწვია შ. დადიანის „თეთნულდმა“. რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლში იყო თანამედროვე თემის გმირულ-რომანტიკულ ფორმაში გადაწყვეტის სერიოზული ცდა. არსებითად, ეს იყო ოპტიმისტური ტრაგედიის ცდა. ასე რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, იგი ერთგვარი სასინჯი ქვაც იყო მსახიობისათვის. აქ ემ. აფხაიძე მხოლოდ ერთ სურათში მონაწილეობდა. სცენა ბერიკაობის პლანში იყო მოფიქრებული. პირველად ყაენი გაბოდიოდა და დედოფალს მოუხმობდა. ქალთა ჯგუფი საქმისაიას სთხოვდა, პასუხი გაეცა ყაენისათვის. ემ. აფხაიძე-საქმისაია კოლორიტულად ჩაცმული, თმააწეწილი, პირისპირ მიუახლოვდებოდა ყაენს, და თან გოგონებს ანიშნებდა, რა ვქნა, როგორ დავაღწიო თავიო. ქალ-ვაჟი გამამხნევებლად შესძახებდნენ: „ჰაი, ჰაი, საქმისაია, ჰაი, ჰაი“. შეთამამდებოდა საქმისაიაც და ყაენს ირონიულად ჰკითხავდა: „ერთი გინდა თუ ათასი?“ პასუხი: ერთი გოგო რას მეყოფა, სულ ყველანი აქ მომგვარეთ“ — კიდევ უფრო ახელებდა ემ. აფხაიძის გმირს. იგი ამჯერად უკვე კატეგორიული ტონით მიმართავდა მოწინააღმდეგეებს: „ჰა, მიირთვი, უმაძღარო, მაგრამ ბოლოს მეშინია, არ ინანო“. იმართებოდა ქორწილი, შემდეგ ყაენს ჩაეძინებოდა. საქმისაია და მისი ამხანაგები წუთით ტოვებდნენ ნიღბების სამყაროს და იმის განსჯას იწყებდნენ, თუ როგორ შეხედავდნენ უფროსები ყაენის მხილების ფაქტს. მალე ისევ გრძელდებოდა ეს თეატრალური სერობა. ემ. აფხაიძის გმირი ისევ ეფარებოდა ნიღაბს და ორგანულად ავითარებდა მის მიერ ადრე არჩეულ სცენურ ცხოვრებას.

მცირეა პიესაში საქმისაიას მხატვრული ფუნქცია. მინიმალურია ტექსტიც და თუ ემ. აფხაიძემ მაინც შეძლო და მაყურებელს

დაამახსოვრა საქმისაია, ეს, უპირველესად, მისი ხალასი არტისტული ნიჭის შედეგი იყო.

ემ. აფხაიძის მიერ საქმისაიას სახის შექმნას წინ უძღოდა ა მირცხულავას ზაქარია „განგაშიდან“. აქ მსახიობმა გვიჩვენა საკოლმეურნეო ცხოვრებასთან დაპირისპირებული სპეკულიანტის ტიპი.

...სცენაზეა მარტივი დეკორაციული დანადგარი. იხსნება ფარდა, ისმის ხმაური, იწყება მოქმედება. შემოდიან შეშფოთებული გლეხები: „ვიღუპებით, ხალხნო, წყალდიდობაა, პურის ჯეჯილი მიაქვს მდინარეს, მთავრობა გვინდა, მთავრობა... აღმასკომი... გვიხსნას, დაგვეხმაროს“. ყვირიან, ფუსფუსებენ, მოითხოვენ. პანიკას ბოუცავს ხალხის ნაწილი.ზოგიერთი კი გულში ხარობს, იქნებ ჯეჯილთან ერთად დაიქცეს კოლმეურნეობა, არ აშენდეს ის, რაც არასოდეს არ ყოფილა... ასე ფიქრობს ზაქარიაც, მაგრამ რა ქნას, თვალდათვალ ხედავს ახალი ცხოვრების ძლიერებას და შეშფოთებული ნიღაბს ეფარება. სახე უღიმის, გული უტირის. იშვიათად თუ შეხვდება თანამოაზრეს, რომ თავისი წუხილი და აქამდე გაუმხელი ფიქრი გაანდოს. ამიტომ არის იძულებული, სხვაგვარად მოიქცეს, ისე მოაჩვენოს ხალხს თავი, თითქოს მასაც უყვარს ახალი დრო, მასაც შესტკივა გული აუწყობელ საქმეზე. ასეთია ზაქარიას პირველივე სიტყვა, რომელსაც იგი სპექტაკლების დაწყებისთანავე წარმოთქვამს: ჰო, ჰო, ქვეყანა იღუპება, არხი გასკდა, დავსველდი. შევუტიოთ კოლექტიურად, სად არის მთავრობა, სად?“. შემდეგ კიდევ უფრო თამამად, ლოზუნგივით ისვრის ფრაზას: „ქვეყანა უნდა ვიხსნათ, თუ გასკდა, გავაკეთოთ“. რაც უფრო მაღალფარდოვანია მისი სიტყვა, მით უფრო მკაფიოა ემ. აფხაიძის ზაქარიას ნიღაბი.

სურათიდან სურათში იზრდება ემ. აფხაიძის ზაქარიას სახე. თანდათან მჟღავნდება მისი სულიერი ცხოვრების ყოველი წვრილმანი, სააშკარაოზე გამოდის ყველაფერი, რასაც ასე გულმოდგინედ ფარავდა პირველ ხანებში. მაყურებელმა პირველ აქტშივე გაიგო ემ. აფხაიძის გმირის ბიოგრაფიაც. გაიგო მისი სატკივარი, მაგრამ არ თანაუგრძნო, რადგან იგი კვალში არ ედგა ახალ ცხოვრებას.

ემ. აფხაიძემ ზედიზედ შექმნა საქმისაის, ზაქარიას და დათუნიას („სალტე“) სახეები. მათმა განსახიერებამ დიდმნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მსახიობის შემოქმედებითს ზრდასა და დავაჟკაცებაში. თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე სამყაროა, მაგრამ მათ შორის ბევრი რამ იყო საერთოც. პირველ ყოვლისა, ეს იგრძნობოდა მსახიობის მანერაში. საქმისაის სატირული სიმძაფრე იგრ-

ძნობოდა ზაქარიას და დათუნიას როლების შესრულებაშიც. მაყურებელს სიცილს გვრიდა მათი ყოველი ჟესტი, დეტალი და ნიუანსიც კი. იშვიათი სისავსე და ცხოვრებისეული სიხალისე გამოკრთოდა მათი თვალებიდან. სპექტაკლის მონაწილეთა გადმოცემით, პარტნიორებსაც კი უჭირდათ ღიმილის შეკავება. როცა ემ. აფხაიძე თავის სტიქიაში შევიდოდა, მთელ როლს გამამხნევებელი მოძახილივით მისდევდა თურმე მაყურებლის გულიანი ხარხარი...

ემ. აფხაიძის სამივე როლი იუმორით იყო სავსე. იუმორი იგრძნობოდა მისი გმირის არა მარტო მიმიკაში, არამედ სხეულის მოძრაობაშიც, დგომის, სიარულის მანერაშიც. ამ სახეთა შექმნით კიდევ უფრო ნათელი გახდა ემ. აფხაიძის აქტიორული თავისებურება. თითქოს აქ ჩამოყალიბდა მისი ერთიანი მხატვრული სტილიც. და ეს ისე, რომ სტილისტურ მთლიანობას არ გამოუწვევია ხერხებისა და საშუალებების ერთფეროვნება.

ემანუილ აფხაიძის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პანდოლფოს როლს დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლიდან „საპატარძლო აფიშით“. ეს იყო ფეიერვერკული ბრწყინვალებით აღსავსე სახე. მთელი სპექტაკლი გამოირჩეოდა არტისტიზმით, სიცხოველით, მზით, სინათლით, გონებამახვილობით.

ვისაც კარლ გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ უნახავს, მას უსათუოდ ემახსოვრება ემანუილ აფხაიძის პანდოლფო. ემახსოვრება მისი პორტრეტიც.

— სცენაზე შემოდის დაბალი, შთამბეჭდავი სახის ადამიანი. სახე გაქვავებული აქვს. ასე გეჩვენებათ, თითქოს გაყინულია, რადგან მასში არ არის ცოცხალი აზრი, არ ამჩნევია ფიქრის კვალი. თვალებში კი რაღაც ცბიერი კაცის ღიმილი ჩასდგომია. იგრძნობა მსუნაგი, მაძიებელი კაცი. იგი ხომ მართლაც ქალიშვილის „ბედნიერების მაძიებელია?“ ხომ გულწრფელად სურს უპოვოს. მდიდარი საქმრო? მერე რაა, თუ ყურადღებას არ აქცევს სილამაზეს, ვაჟკაცობას, ასაკს. მთავარია, იყოს „სახელოვანი“ და მდიდარი. პანდოლფოს „ესთეტიკის“ თანახმად, სიმდიდრე ხომ იგივე სილამაზე და შშვენიერებაა?!

ემ. აფხაიძის პანდოლფოს სახეზე შეგიძლიათ წაიკითხოთ (როგორც იტყვიან ხოლმე), თუ რა უსუსურია მისი „გამჭრიახობა“ და რაოდენ დიდია მიზნის მიღწევის სურვილი. მიზანსწრაფვის სიცხოველე და მისი განხორციელების საშუალებათა პრიმიტიულობა მეტად სასაცილო მდგომარეობაში აგდებს ემ. აფხაიძის პანდოლფოს.

უკანასკნელ სურათში კულმინაციურ წერტილს აღწევს პანდოლფოს სულიერი დაძაბულობა. იგი მიხვდა, რომ მოატყუეს შეყვარებულებმა. ახალგაზრდულმა გატაცებამ, სიყვარულმა და აღმაფრენამ სძლია პანდოლფოს „სიბრძნესა და გამოცდილებას“. ამან შეაკრთო კიდეც ემ. აფხაიძის გმირი, მაგრამ მაინც ოპტიმიზმის შუქი მოეფინა მის კარიბჭეს, როცა კეთილად დამთავრდა ყოველივე!..

„ემ. აფხაიძის მიერ განსახიერებული მსუნაგი, უქნარა და გაიძვერა დიაკვნის დიეგოს სახე ისეთი მდიდარი საღებავებით არის შესრულებული, რომ იგი თეატრიდან წამოსვლის შემდეგაც თან გახლავთ, გესმით მისი გაუთავებელი ტარტარი. ხედავთ მის მანჭვა-გრეხას: „ჰეშმარიტად, ამ როლს მსახიობი კი არ თამაშობს, არამედ სისხლ-ხორცეულად ცხოვრობს სცენაზე მისი ცხოვრებით“. შ. ღამბაშიძის ამ წერილმა ერთხელ კიდევ მოგვაგონა ემ. აფხაიძის დიეგო და მისი სცენური ისტორია. ახლა უფრო მეტი ძალით გაცოცხლდა ყოველი წვრილმანი, რომელიც ხან აშკარად და ხან შეუმჩნევლად უკავშირდება ემ. აფხაიძის განვლილ გზას, მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიას. თითქოს დიეგო ის სათვალთვალო წერტილია, საიდანაც მსახიობის მთელ შემოქმედებითს მონახაზს აღიქვამთ. შეიძლება ეს კონტურების აღქმაა მხოლოდ. მაგრამ იგი მაინც ნათლად გამოხატავს აფხაიძის არტისტულ მეობას.

ემ. აფხაიძე ქართულ სულს გაგრძნობინებთ თავის იუმორში, გრძნობების უეცარ მოწოლაში, ლირიკულ გადახვევაში. ყველაფერი ეს ემ. აფხაიძის პირად ხასიათშიც ძევს. სხვა უფრო რა ანიშნებს შემოქმედებას ეროვნულ ხასიათს, თუ არა თვით ხელოვანის ბუნება? სწორედ ეს ძალაა უცხოელ დიეგოშიც. აქ ჩვენთვის თითქმის ყველაფერი ნაცნობია, მაგრამ ამასთანავე იგი ახალია და უცნაური. მასში მოჩანს ქართული ყოფითი დეტალი, ეროვნული კოლორიტი. ჰიპერბოლა და სატირის სიმძაფრე, ხაზგასმული პლასტიკა, მოჩანს ჩვენი ახლობელი და ამავე დროს უცხოც, შორეულიც ...

მკითხველს ალბათ ახსოვს, პირველად როგორ გამოჩნდებიან სცენაზე დიეგო და ლოპესი (ე. მანჯგალაძე). ჯერ მათი გალობის ხმა მოისმის და შემდეგ ხმას მოჰყვება ეკლესიის გალავანზე „ყორნებივით შეფრენილი“ ორი სასულიერო პირი. „სულის მოძღვრებს“ ცისკენ აღუპყრიათ ხელები და მეოცნებე თვალებით „მოუსაველიანობაზე“ შეფიქრიანებულან. უცებ ერთ წერტილზე შეჩერდება სცენის წრე და თითქოს მათ ბედსაც მოაბრუნებს. დიეგო, რომელიც უფრო მორიდებით გალობდა, როგორც ლოპესის ხელქვეითი, კარგა ხნის შემდეგ ლეანდროს (რ. ჩხიკვაძე) ჰკითხავს: „წერილი ჩემთანაც

გაქვთ?!“ წერილი არა, მაგრამ მოკითხვა კი დამაბარა დიაკვანთანო. უპასუხებს ჭაბუკი. ემ. აფხაიძე-დიეგო ჯერ ირონიით ლაპარაკობს წერილზე, მაგრამ როგორც კი საქმეში ფული გაეკრევა, ირონიას ცვლის „მეხსიერების შეხურება“, ემოციის ხელოვნური გაღიზიანება, თეატრალური გათამაშება, რათა ლეანდრო დააჯეროს, რომ მამამისი ნამდვილად ახსოვს და, თუ ცოტას დააცდის, უკეთ მოაგონდება. ამას იგი აკეთებს დიდი პათოსით, გატაცებით. უმალვე მოგაგონდებათ, ხუთიოდე წუთის წინ აფხაიძე-დიეგო როგორ მოწყენილი უთვლიდა სამდურავს ღმერთს იმიტომ, რომ მისგან გამორჩენას ვერ ხედავდა. ლეანდრო კი სხვაა. ლეანდრო ღმერთია. არა, ღმერთი უძევს ქისაში.

გაჩნდა ფული და აფხაიძე-დიეგოსაც გაუჩნდა საზრუნავი. მისმა სხეულმა დაიბრუნა მიწიერი ძალა, იგი ახლა ისე სავსეა სიცოცხლით, მას ისე უბრწყინავს თვალები, ისე ჰარბია მასში ცხოვრებისეული განცდებით აღსავსე ენერგია და გონებამახვილობა, რომ ასე გეჩვენებათ, თითქოს ამ კაცს არასოდეს უცხოვრია იდუმალებით სავსე ტაძრის გუმბათებქვეშ, არასოდეს არ დაჩოქილა გულწრფელად საკურთხეველთან და არც ‘ოდესმე შეხებია მის გულს რელიგიური დოგმები. აფხაიძე-დიეგოს სცენური ცხოვრება თავიდან ბოლომდე განათებულია კორდოვას მცხუნვარე მზით. უღრმესი იუმორი, რომლითაც გამსჭვალულია ემ. აფხაიძის მიერ შექმნილი სახე, საფუძვლად უდევს მასში გაბატონებულ სილაღესა და სიხალისეს.

ემ. აფხაიძეს ხშირად შეუქმნია სატირული, გროტესკული, ზოგჯერ კარიკატურული სახეებიც, მაგრამ იგი, როგორც იტყვიან, მაინც სულით ხორცამდე რეალისტი მსახიობი იყო. მან წელთა მანძილზე ბევრი როლი შეასრულა, ბევრი სიხარული განაცდევინა მაყურებელს, მისი არტისტული ბიოგრაფიიდან უნდა გავიხსენოთ გონჯა (ს. შანშიაშვილის „არსენა“), დუდუკინი („უდანაშაულოდ დამნაშავენი“), ნესტორი („ნაპერწკალი“), მალხაზი („გუშინდელნი“), დათო („გიორგი სააკაძე“), ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო მათ არტისტულ შესრულებას, მაგრამ დათო მაინც სულ სხვა იყო.

იგი იყო სიცოცხლითა და ენერგიით სავსე, მკვირცხლი და ენაშოსწრებული მებრძოლი სააკაძისა. მსახიობი საუკეთესოდ გრძნობდა იმ საფრთხეს, რომელიც ამ „მომგებიანი“ როლის მიღმა იფარებოდა. დრამატული სიტუაციების შემდეგ ერთგვარი სულისმობრუნება, შვება იყო საჭირო. ემ. აფხაიძე დიდი ზომიერებით აღწევდა ოპტიმისტური, ნათელი ფერების შეტანას ტრაგიკულის ფონზე. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ მართებულად წერ-

და: „საინტერესო სახე შექმნა ემ. აფხაიძემ. მის მიერ შექმნილი ცოცხალი, გულუბრყვილო და ხუმარა დათო აცოცხლებს სპექტაკლს. დათოს სახე ეხმარება მთლიანად სპექტაკლს — რთული ტრაგიკული მომენტები ადვილად მოიტანოს მაყურებელთან და ყოველთვის ფსიქოლოგიური განცდებით დაძაბულ მდგომარეობაში არ იყოლიოს იგი".

ს. კლდიაშვილის „უკანასკნელ რაინდში" ემ. აფხაიძე ანტონ კოპალის როლს ასრულებდა. ემ. აფხაიძე აქაც გამოირჩეოდა თავისი ნათელი ნიჭითა და ოსტატობით.

1942 წლის მრისხანე დღეებში დაიდგა ა. რჟეშევსკისა და მ. კაცის „ოლეკო დუნდიჩი". იგი აქტიურად ეხმაურებოდა ხალხის სულიერ განწყობილებას, უნერგავდა გამარჯვების რწმენას. „სამამულო ომის ამ მკაცრ და დაძაბულ დღეებში ასე დროულად შერჩეული და ამაღელვებლად შესრულებული სცენური განსახიერება დიდი ოქტომბრის რევოლუციის ბრძოლისა გაისმის, როგორც მგზნებარე მოწოდება ჰიტლერის ურდოებზე გამარჯვებისათვის" და შემდეგ „ემ. აფხაიძემ საუკეთესო პორტრეტული მსგავსებით, ნათელ და თბილ ტონებში წარმოგვისახა სერგო ორჯონიკიძის სახე" („კომუნისტი").

ემ. აფხაიძემ უფრო ადრე, 1939 წელს, კინოსურათში „სექტემბრის ღამე" შექმნა ს. ორჯონიკიძის სახე. ამის შემდეგ მან თითქოს გაიმეორა პორტრეტული ნახაზი თეატრში. მაგრამ ეს იყო სწორედ პორტრეტული ნახაზის განმეორება და არა იმ შინაგანი ცხოვრებისა, რომელიც ადრე გვიჩვენა ეკრანზე.

ემ. აფხაიძეს მდიდარი შემოქმედებითი ისტორია აქვს კინოშიც. იგი ჯერ „სურამის ციხეში" გამოვიდა შიკრიკის ეპიზოდური როლით. ეს „პატარა ეპიზოდური" თითქოს განუშორებელ თანამგზავრად ექცა მისი შემოქმედების დიდი გზის დასაწყისს. მაშინ ქართული კინოხელოვნებაც სიჭაბუკის წლებში იყო. იგი გატაცებით ეძებდა ახალ ფორმებს, საშუალებებს, რომ უკეთ გაერკვია გზა ხელოვნების ამ რთულსა და უაღრესად პერსპექტულ დარგში. მონაწილეობა მიიღო სხვადასხვა ფილმებში — „ნარინჯის ველში" ისიდორე, თავადი რევაზი „დაკარგულ სამოთხეში". მან აქაც გამოიყენა თეატრში მიღებული გამოცდილება. განსაკუთრებით ეს ითქმის კირილეს როლზე („მეგობრობა"). ფილმი ქართველ და უკრაინელი ხალხის მეგობრობას მიეძღვნა. პოლიტიკური სიმახვილე და აშკარა ტენდენციურობა ახასიათებდა ამ ნაწარმოებს. ემ. აფხაიძე კირილეს სახის შექმნაზე დიდხანს და თავდადებით მუშაობდა. თუმცა მისთვის ერთობ ახლობელი იყო ეს ტიპი. იმერული კოლორიტი ამ-

შვენებდა აფხაიძის სახეს; მას ჰქონდა გამომსახველობითი საშუალებების რელიეფურობა და პლასტიკური სიცხადე. მან შექმნა სადა, დახვეწილი და უშუალოდ განცდილი როლი. დასამახსოვრებელი ძრძნტი მაინც კინოფილმ „სექტემბრის ღამესთან" არის დაკავშირებული. ეს იყო 1939 წელი, ი. ჩეკინის სცენარის მიხედვით რეჟისორი ბ. ბარენტი იღებდა სურათს მეშახტეთა ცხოვრებაზე. ფილმში ს. ორჯონიკიძის როლის შემსრულებლად აფხაიძე მიიწვიეს. სურათს დიდი წარმატება ხვდა, ჟურნალ-გაზეთები აჭრელდა აღფრთოვანებული წერილებით. პირველ რიგში, აღნიშნავდნენ ემ. აფხაიძის მიერ ოსტატურად შესრულებულ ორჯონიკიძის სახეს. ალ. სტახანოვმა, რომელიც ფილმს კონსულტაციას უწევდა, ემ. აფხაიძეზე დაწერა: „ემ. აფხაიძეს ორჯონიკიძის როლში არ შეიძლება უყურო აღფრთოვანების გარეშე. მსახიობმა შექმნა სერგოს ბრწყინვალე სახე, სახე ღირსეული ბოლშევიკის, საუკეთესო ადამიანისა და სტახანოველთა განუყრელი მეგობრისა".

ემ. აფხაიძის კინორეპერტუარშია: „ფიცი", „გიორგი სააკაძე", „ჰრიჭინა", „მაია წყნეთელი", „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი", „განაჩენი", ამ ფილმებში მეტწილად ეპიზოდური როლებიც შეასრულა და თითქმის ყველგან კარგად „მოერგო" აფხაიძის არტისტული მონაცემები კინოსპეციფიკას. ცხოველმყოფელი ჰუმორით არის აღბეჭდილი თითქმის ყოველი კადრი, სადაც კი იგი გამოჩნდება. ერთი შეხედვით, ხომ არაფერი განსაკუთრებული არ არის ბექისეში („მაია წყნეთელი"), მაგრამ რამდენი ჰუმორია მის ყოველ ნაბიჯში, მის ყოველ ფრაზაში.

დიდი ხანი არ არის, რაც ქართულ სცენას მოაკლდა ემანუილ აფხაიძის ჰუმორის მადლი. მწერალთა თუ მსახიობთა საიუბილეო საღამოებს აღარ ამშვენებს მისი ეფექტური გამოსვლები. იგი ხომ ისე არ გამოვიდოდა, რომ თავისი იმპროვიზაციული ექსპრომტი არ ეთქვა, არ წაეკითხა ლექსი თუ მეგობრული შარჟი, რომელიც საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან საკითხებსაც შეეხებოდა. წაიკითხავდა მას და მერე ტაშის გრიალში სცენაზე წრეს შემოუვლიდა, რათა კიდევ უფრო მეტი ექსტაზით გამოეწვია მაყურებლის ოვაცია.

მაყურებელს კი მუდამ ხიბლავდა მისი ღიმილი, გონებამახვილური სიტყვა და ხალასი არტისტიზმი.

ნახევარი საუკუნე ემსახურა იგი ქართულ თეატრს და წარუშლელი კვალი დატოვა მის ისტორიაში.

გიორგი დავითაშვილი

ის იყო დინჯი, უწყინარი . და ჩუმი ხელოვანი ქართული თეატრისა. განსაკუთრებით კოლორიტული გახდა იგი მოხუცებულობის ჟამს. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში იშვიათად ვხედავდით სცენაზე. ქართველი მაყურებლის სიყვარულით განებივრებული დავითაშვილი უდრტვინველად 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 სარკის წინ, გარინდული. ალბათ, ამ დროს იგი ფარული მღელვარებით იგონებდა განვლილ გზას და იდუმალ თავის გმირებსაც ესაუბრებოდა... მოხუცის თვალით ხედავდა ჰაბუკ 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 საყვედური, ერთხელაც არ გამოუხატავს თავისი სულის ფარული ტკივილები, დინჯად და ამაყად ხვდებოდა ყოველ შეშთხვევასა და არასოდეს ჰკარგავდა 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 ჰაბუკურად 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 ამოუხსნელიც იყო.

გ. დავითაშვილი მუდამ შორს იდგა თეატრალური კონფლიქტებისაგან, მაგრამ მაინც ვერ ასცდა დრამატულ კოლიზიებს. მეტწილად განმარტოებული იყო და მღელვარებით უყურებდა თავისი აქტიორული სტილის ფერისცვალებას. ბევრი რამ ნახა და განიცადა 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 ახალგაზრდა სულს. აქ, ამ წრეში, მსახიობის პროფესიაზე ფიქრში გაიარა სიჭაბუკის წლებმა. მერე პეტროგრადში გადავიდა და 1913 წელს წარმატებით დაამთავრა პეტროვსკის სასცენო ხელოვნების სკოლა.

დამთავრდა სწავლების წლები. გიორგი დავითაშვილმა ტაგანროგის კრასოვის დასში დაიწყო მუშაობა. შემდეგ — კავკასიაში, ხოლო, 1917-1919 წლებში — ორიოლსა და მოსკოვში. არც ბაქოს, ბათუმისა და სხვა ქალაქების თეატრალური სცენები დარჩენია მოუცლელი. 1920 წელს კი თბილისის რუსულ თეატრში დაიწყო მუ-

შაობა. ეს იყო ცნობილი „ტარტოს“ თეატრი, რომელსაც ალექსანდრე ტუგანოვი ხელმძღვანელობდა.

გ. დავითაშვილი რუსულ სცენაზე გაეცნო თეატრის რთულ ცხოვრებას. იქ ეზიარა თეატრალური ხელოვნების ბევრ საიდუმლოს, წარმატებით გამოდიოდა ლ. ანდრეევის პიესაში „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ (გლუხოვცევი), გორკის „ფსკერზე“ (აქტიორი), დიუმას „მარგარიტა გოტიეში“, (არმან დიუვალი), სუმბათაშვილის „ღალატში“ (ერეკლე), სარდუს „მადამ სან-ჟენში“ (ნაპოლეონი). მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო მისი რეპერტუარი.

1920 წლიდან გიორგი დავითაშვილი ქართულ თეატრშია. მან გაიარა შემოქმედებითი ძიების მთელი ის გზა, რომელსაც რუსთაველის თეატრის ისტორია ჰქვია. კოტე მარჯანიშვილის გენიამ ააღორძინა ახალი ქართული თეატრი და აქტიორთა ბრწყინვალე თაობა გამოიყვანა ფართო ასპარეზზე. მისი პირველი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ ქართული არტისტიზმის ნამდვილი დემონსტრაცია იყო. ამ ისტორიულ სპექტაკლში გიორგი დავითაშვილიც მონაწილეობდა. იგი ფრონდოზოს როლს ასრულებდა. იმდენად დიდი იყო წარმოდგენისაგან გამოწვეული აღფრთოვანება, რომ კრიტიკოსები ხშირად ანალიზის ნაცვლად მხოლოდ დითირამბებს უმღეროდნენ სპექტაკლს, მაგრამ ამ საერთო აღფრთოვანებაში მაინც ჩანს ცალკეულ მსახიობთა შეფასება. უშანგი 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 ჭავჭავაძე), 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 საჭორწილო მაყრიონი. დარბაისელი მოხუცნი მომღიმარე სახით მოუძღვებიან პროცესიას, მხიარული ახალგაზრდობა მღერის, უკრავს, ოხუნჯობს და ცეკვავს“.

გიორგი დავითაშვილი მუდამ მომხიბვლელი იყო ე. წ. სასიყვარულო როლებში. მისი ფიზიკური მონაცემები ამ მხრივ ყოველ რეჟისორს რომანტიკული რეპერტუარისკენ უბიძგებდა, და მართლაც, იყო დრო, როცა პიესა გიორგი დავითაშვილისათვის ირ-

ჩეოდა. რომანტიკული ამაღლებულობა უყვარდა დავითაშვილს, ყველგან ეძებდა რომანტიკულ საწყისს და ზოგჯერ იქაც სურდა დაენახა, სადაც ამის საფუძველი არ იყო. მისი ოდნავ ღიღინა ხძა 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. იმჟამინდელი პრესა საქებარი სტატიით შეხვდა დავითაშვილის გამოსვლას. „ამ საღამოს — წერს რეცენზენტი, ჩვენ პირველად ვნახეთ ნიჭიერი გიორგი დავითაშვილის გარეგნობა, გრიმი და ჟესტიკულაცია ნამდვილი ნაპოლეონისა იყო. საკმარისი იყო მისი პირველი გამოჩენა, რომ ჩვენ თვალწინ წარმომდგარიყო ადამიანი, რომლის წინაშეც კრთოდა ევროპა. მსახიობმა მოგვცა ნამდვილი სახე კორსიკელი სერჟანტისა. გიორგი დავითაშვილი გამარჯვებული გამოვიდა ამ ღამეს და დაფნის გვირგვინიც გაიწილა".

ნაპოლეონის როლი დავითაშვილს რამდენჯერმე ჰქონდა ნათამაშევი. მან ჯერ კიდევ ადრე, რუსულ სცენაზე შეასრულა იგი. ხოლო შემდეგ 1922 წლის აპრილში. „რაინდული ტანი, — წერდა რეცენზენტი, — ბეჭებში ოდნავ წახრილი, თეთრსა და მაღალ ნაოჭებიან შუბლზე გადმოვარდნილი 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 ნახევარ ტონებში ასრულებს. მისი შესრულება კეთილშობილურია ისევე, როგორც კეთილშობილია მსახიობის მოხდენილი ფიგურა. მშვენიერია მისი გრიმი და მიმიკა. პათეტიკურ ადგილებში დავითაშვილი ამჟღავნებს ტემპერამენტს, მაგრამ 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 ზედიზედ 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 „შპიგელმენშში". ვერფელის ამ პიესაში მის გამოჩენას აღტაცებული შეხვდა საზოგადოება. ჟურნალ „თეატრისა და ცხოვრების" აზრით, „დავითაშვილი ფენომენალურად თამაშობდა". დ. ანთაძის მიერ დადგმული „ვილჰელმ ტელში" დავითაშვილმა არნოლდ მეხტალის როლი შეასრულა, „დავითაშვილი ერთი უკულტურესი არტისტთაგანია ჩვენს სცენაზე". — აღნიშნავდნენ იმხანად, და ეს მართალიც იყო.

რუსთაველის თეატრიდან კოტე მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ თეატრის მთელი მხატვრული და ორგანიზებული სადავეები ახმეტელის ხელში გადავიდა. ახმეტელმა გვერდში ამოიყენა დავითაშვილი და კიდევ უფრო გაამდიდრა მისი რეპერტუარი.

1926 წელს ახმეტელი ერთ თავის წერილში, ახასიათებს რა „დურუჯის" წევრებს, გიორგი დავითაშვილის შესახებ წერს: „აღზრდილი რუსულ სცენაზე, მოკრძალებული, ლანდივით დადის თეატრის კულისებში. იგი უნდა გატყდეს, დაიფერფლოს, რომ ახლად შეეწიროს ახალ ღმერთს (ე. ი. ახალ ქართულ თეატრს). ბევრი ეჭვობს, ძნელი საქმეა, მაგრამ დავითაშვილი იმარჯვებს, მოსხლეტილ ვეფხვივით აკეთებს ნახტომს და ადის მწვერვალზე. მშვიდი, წყნარი ცხოვრება'ძი, სცენაზე გახელებული მიექანება 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 „ლამარა".

გიორგი დავითაშვილი ილია ივანოვის როლს ასრულებდა გახმაურებულ სპექტაკლ'ში „ანზორი". იგი ამ წლებში წარმატებით გამოდის „ქართა ქალაქში", „ყაჩაღებში", „რღვევაში", „თეთნულდში" და სხვა.

1935-1936 წ.წ. სეზონში დავითაშვილმა წარმატებით ითამაშა ზაალ ბარათაშვილი შან'შიაშვილის პიესაში „არსენა", რომელიც

ა. ვასაძემ დადგა. გაზეთმა „იზვესტიამ“ ამის შესახებ დაწერა: „თეატრალები, არანაკლებ ვიდრე დანარჩენი მაყურებლები, აღფრთოვანებულნი 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 მჭუხარე ტაშით იქნა დაჯილდოებული“. ლორკას როლს მოჰყვა ბარონ შტრონგერი შიუკაშვილის „სულელში“ და დიმიტრი გეგელია ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობაში“.

გიორგი დავითაშვილის შემოქმედებაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ნეზნამოვს ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“. 1938 წელს ა. ვასაძის რეჟისურით წარმოადგინეს პიესა. გიორგი დავითაშვილი როლზე მუშაობის შესახებ წერდა: „ნეზნამოვის როლის შესრულების დროს ამოცანად დავისახე, უწინარეს ყოვლისა, ჩამოვშორებულიყავი ძველ ტრადიციულ „შტამპს“. ე. ი. სცენური სახის სანტიმენტალური და დრამატული კუთხით გადაწყვეტას. ჩემი გაგებით, ნეზნამოვი უბრალო გმირი კი არ არის, არამედ ეს უდიდესი ნებისყოფის ადამიანია, რომელიც მგზნებარედ ილაშქრებს მაშინდელი საზოგადოების ფლიდობისა და გარყვნილების წინააღმდეგ. იბრძვის სიმართლისათვის და მოითხოვს თავის ადგილს ამ საზოგადოებაში. ნეზნამოვი მკვეთრი და უხეშია, მაგრამ მისი სული წმინდა და ფაქიზია. მას ეზიზღება ყალბი მეცნიერები, რომლებიც თეატრში მხოლოდ გარყვნილების ბუდეს ხედავენ. დამყაყებული ცხოვრების უარყოფით ნეზნამოვი ამტკიცებს თავის მეობას“. ასე ღრმად მოიფიქრა და ფართო სოციალური ჟღერადობა მისცა დავითაშვილმა სახეს. სპექტაკლმა დიდი წარმატება მოუტანა მსახიობს. კრიტიკამ და მაყურებელთა ფართო აუდიტორიამ ერთხმად აღიარა დავითაშვილის ნეზნამოვი, 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 არტისტული ტემპერამენტი არასოდეს არ სცილდება გონივრულის საზღვრებს.

იგი კოსტუმით როდი გვაცნობს ისტორიულ პირს, უშუალოდ მიდის საუკუნის ცხოვრებასთან. შეიგრძნობს, ითვისებს და შემდეგ ახსახიერებს როლს. ამიტომაცაა მისი თამაში ასე ბუნებრივი. დიდი უკრაინელი ჰეტმანის ღრმა დრამატიზმით აღსავსე როლი მის მიერ ჩამოქნილია ჭართული გრაციით".

ბოგდან ხმელნიცკის როლში წარმატებას მოჰყვა შაჰ აბასი შან-შიაშვილის პიესაში „გიორგი სააკაძე". ამის შემდეგ კი მისი ერთერთი საინტერესო როლია ოთარ-ბეგი „ღალატში".

ოთარ-ბეგის როლის შესრულების დიდი ტრადიციაა საქართველოში, ბევრი დიდი მსახიობი შესჭიდებია მას, ბევრს განუცდია სიხარულიცა და გულისტკივილიც მასთან ბრძოლაში. ვინ არ იცის ის დიდი წარმატება, რომელიც ვალერიან გუნიას ხვდა ამ როლში. გაზეთი „ივერია" ამის შესახებ წერდა: „სასცენოდ მის დასურათებას დიდი ძალა უნდა და ჯერჯერობით ჩვენში არავინ გვეგულება მართლა რომ ოთარ-ბეგობა ისე შეჰფეროდეს, როგორც გუნიას".

ამგვარი ტრადიციის შემდეგ დავითაშვილის გამოსვლა დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მსახიობი არ შედრკა და გაიმარჯვა კიდეც. დიდი სამამულო ომის წლებში დავითაშვილმა ინტენსიურად იმუშავა. ქართველ 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 მოჰქონდა. ამავე წლებში შეიქმნა გიორგი დავითაშვილის მედოვსკი „კიკვიძეში". განსაკუთრებით კი ლევან ხიმშიაშვილისა და ონისეს სახეს ხვდა წარმატება. ორივე როლში მსახიობმა მეტი დრამატიზმი შეიტანა. პატრიოტული განცდა ხიმშიაშვილისა რაღაც ტრაგიკულის შუქით გაანათა და უფრო ემოციური გახადა იგი. ხიმშიაშვილის როლი სიშაბუკის 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 კიდეც 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 ენებათაღელეს ისტორიულ ჭაბუკთან განშორებას.

გიორგი დავითაშვილის მრავალფეროვანი რეპერტუარიდან უნდა დავასახელოთ ბორის გოდუნოვი და რაიკომის მდივანი, სერგეი, ილო მოსაშვილის პიესაში „სადგურის უფროსი“. 1947 წელს მოსკოვში გასტროლების დროს დავითაშვილის სერგეის შესახებ პრესაში აღინიშნა: „სერგეი ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლია პიესაში. დრამატურგმა შემოხაზა იგი უკიდურესი სიძუნწით... სერგეი მონაწილეობს მხოლოდ ორ სურათში, ამასთანავე ეს ძალიან მხიშვნელოვანი სახეა. იგი შინაგანად გაელენიანი და ძლიერი უნდა იყოს.“ სწორედ გავლენისა და ძალის თვისებები კარგად გადმოვეცა დავითაშვილმა. არის რაღაც აუცილებელი, დამარწმუნებელი 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 ტრუბნიკოვიც 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 „განდეგილი“, აგრეთვე „გიორგი სააკაძესა“ და „დავით გურამიშვილში“.

ქართულ თეატრს შესწირა მთელი თავისი სიცოცხლე დავითაშვილმა. იგი ჭაბუკი 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.

ივანე ლაღიძე

ძველი ბერძნები თავის საყვარელ მსახიობებს სიკვდილის შემდეგ სამარესთან ტაშით მიაცილებდნენ. მათ იცოდნენ, რომ მსახიობთან ერთად მისი გმირებიც კვდებოდნენ.

მსახიობთა ხელოვნებაში არის რაღაც ტრაგიკული. მაგრამ მსახიობის ბედი უფრო ტრაგიკული ხდება მაშინ, როცა ხელოვანი თავის სათქმელს ვერ ამთავრებს, როცა თავისი სულის ორეულების გამრავლებას ვერ ასწრებს და ნაადრევად იღუპება.

ათგზის უფრო მძიმეა მსახიობის ამგვარი სიკვდილი.

ისღა დაგვრჩენია მოთმინებით ვეძებოთ ამ გზების სათავე, რომელსაც იგი შემოქმედების დიდ შარაზე უნდა გაეყვანა.

მაგრამ როგორ, სად და რა საშუალებებით ვიპოვოთ ის, რაც თითქმის აღარ არსებობს? ისტორიას ხომ ბევრი არაფერი დარჩა მსახიობის შესახებ? წავიდნენ წლები და ის ხალხიც მოხუცდა, რომელიც ოდესღაც აღფრთოვანებული ტაშს უკრავდა ახალგაზრდა ხელოვანის შემოქმედებას. დავიწყების ბინდი გადაეფარა იმ სახეებსაც, ასე ლამაზად რომ ცოცხლობდნენ სცენაზე.

მეტად მძიმეა ამგვარი მსახიობის პორტრეტის გაცოცხლება.

და მაინც უნდა ვცადოთ, როგორმე ჩვენს თანამედროვეებს დროდადრო შევახსენოთ უმართებულოდ მივიწყებული ადამიანთა სახელები.

...გულისტკივილით კითხულობთ მივიწყებულ ხელოვანთა შესახებ ადრე დაწერილ სტრიქონებს, სპექტაკლის პროგრამებს, სარეპეტიო დღიურებს და გრძნობთ, რომ თქვენ წინაშეა ნიჭიერი, ხალასი სულისა და გულის, პოეტური განცდის ახალგაზრდა. ეცნობით მასზე არსებულ მასალებს, აქა-იქ მიბნეულ დოკუმენტებს და გიხარიათ, რომ იყო ჭაბუკი, რომელსაც უანგაროდ უყვარდა თეატრი, შთაგონებით ემსახურებოდა მას, ქმნიდა ახალსა და საინტერესო სახეებს, ცხოვრებაშიაც და ხელოვნებაშიაც ეძებდა ლამაზსა და მშვენიერ პოეტურ სამყაროს. ის იყო მოწოდებითი არტისტი. როგორც ყოვე-

ლი ჭეშმარიტი მსახიობი, ისიც ცდილობდა გაეხსნა „თავისი შინაგანი სამყარო სხვის სულში“ (მარჯანიშვილი).

ამ ძალას მიჰყავდა იგი ხელოვნების დიდ გზაზე.

• • •

1925 წელს ი. ლაღიძე რუსთაველის თეატრის მსახიობი გახდა. ერთი წლის შემდეგ კორპორაცია „დურუჯის“ კანდიდატად მიიღეს. ვინც „დურუჯის“ ინსტიტუტს იცნობს, მისთვის გასაგები უნდა იყოს, თუ რა დიდი ნდობა დაუმსახურებია ახალგაზრდა მსახიობს. „დურუჯი“ მხოლოდ რჩეულებს, განსაკუთრებული თვისებების მსახიობებს აერთიანებდა. შეუბღალავი უნდა ყოფილიყო ხელოვანი, რაინდული მეგობრობა უნდა სცოდნოდა „დურუჯის“ წევრს.

ეს იყო „თანასწორუფლებიანი, ყველა ერთისა და ერთი ყველას დამხმარე ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად“. მიზანი კი დიდი ჰქონდა „ეროვნული კულტურის გაღვივება, არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ასევე პიროვნების უმაღლესად გაკულტუროსნება“ (ახმეტელი). ამ მაღალ პრინციპებს ეზიარა ი. ლაღიძე.

„დურუჯი“ აწრთობდა და ახალისებდა ახალგაზრდა მსახიობს. იგი მასში ნერგავდა პასუხისმგებლობის გრძნობას, პროფესიულ ჩვევებს.

ი. ლაღიძე ბოლომდე ერთგული დარჩა ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპებისა და ცხოვრებაშიც გაიზიარა მისი ბედი!..

ერთ-ერთ დღიურში ი. ლაღიძე წერს... „საგნები, რომელიც ოთახში იყო ჩემს გარშემო, მიშლიდა ხელს. ჩემში გაიელვა იმ ჯრძნობამ, რომ ეს ახმეტელის მიერ დავალებული ამოცანაა და უნდა შევასრულო უეჭველად“. ეს არის ჩანაწერი ექსპერიმენტალური ცდების შესახებ. ახალგაზრდა მსახიობი ყოველდღე ვარჯიშობდა განცდილი მწუხარების ხელახლა გამოწვევაზე, მის გამეორებასა და შემდეგ ფიქსირებაზე. ცდებს ატარებდა დღეში შვიდჯერ, ზოგჯერ მეტჯერაც. ეს იყო მძიმე, მაგრამ აუცილებელი შრომა. ასე იმაღლებდა ოსტატობას, ეუფლებოდა აქტიორულ ტექნიკას. და განა ეს არ იყო „დურუჯის“ პრინციპების დაცვა? განა ამ ფაქტშიაც არ იგრძნობა, თუ რა გულმოდგინებით მუშაობდა მსახიობი თავის დროზე? ლაღიძეს არაერთხელ მოუსმენია ახმეტელის სიტყვა, თუ როგორი უნდა იყოს ქართველი მსახიობი საერთოდ და რუსათველისა კერძოდ. მოუსმენია მისი მკაცრი, კრიტიკული გამოსვლებიც. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ახმე-

ტელმა მსახიობებს უთხრა: „ჩვენ ბევრი ნაკლი გვაქვს. არა გვაქვს მეთოდიკა თვითაღზრდისა. იმ მრავალ იდეათა შესასრულებლად, რომელსაც ჩვენ მიზნად ვისახავთ, ამ მომზადებით უღონონი ვართ.. ჩვენ გვაკლია კულტურა, ჩვენს მუშაობას სისტემა. თეატრმა უნდა გამონახოს თავისი მეთოდიკა, აიმაღლოს ტექნიკა. უამისოდ გარდუვალია შტამპი". საუბარს ლაღიძეც ესწრებოდა. მან იცოდა ახმეტელის სიტყვის ძალა და ყოველდღიურად ცდილობდა, პირნათლად შეესრულებინა თავისი მასწავლებლის მითითება.

ი. ლაღიძემ იცოდა, რომ მსახიობი „იგივე მოძღვარია ხალხისა" (აკაკი) და მისი ვალია, სცენაზე გასპეტაკებული ქართულით იმეტყველოს. იგი ბევრს მუშაობდა მეტყველების საკითხებზე. უცდია ქართული სიტყვის ზოგადი ფონეტიკური საფუძვლების პროგრამის შედგენაც. „თანხმოვანთა და ხმოვანთა გამოთქმის პრაქტიკა", „სუნთქვა, კილოკავის გარჩევა, მახვილი ქართულ მეტყველებაში", „სასვენი ნიშნების კავშირი", „ლოგიკური მახვილი", „ინტონაცია"— ასეთი იყო მისი მუშაობის თემატური გეგმა. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ სახელმწიფო კონსერვატორიის დრამატული ფაკულტეტის დამთავრების მოწმობაში ფრიადები უწერია ქართულ ენასა და დიქციაში, მხატვრულ მეტყველებასა და პლასტიკაში, სიმღერაში...

მღელვარებით ვფურცლავთ ლაღიძის დღიურებს და გვიხარია, რომ ის და მისი მსგავსნი ნამდვილი რომანტიკოსები იყვნენ ცხოვრებაში და რომანტიკული იყო მათი ხელოვნებაც.

მათი თეატრი მუდამ ზეიმურად ბრწყინავდა, მსახიობები ისე მოკრძალებულნი შედიოდნენ სცენაზე, როგორც მლოცველი ეკლესიაში. მაყურებელი კი მოუთმენლად ელოდა სასწაულის განმეორებას. ამ რწმენით იღვწოდა ყველა თეატრში და ეს დიდებული მაგალითი იყო ახალგაზრდა მსახიობისათვის. მეგობრობისა და სიყვარულის, ძიებისა და გატაცების ატმოსფეროში იზრდებოდა ის ახალი ადამიანი, რომელსაც ახალი ხელოვნების შექმნის ისტორიული მისია ჰქონდა დავალებული „ეხლანდელი ცხოვრება, — წერდა ლაღიძე ერთ პირად ბარათში, — ძველს არ ჰგავს და დღევანდელი მსახიობი ძველს".

ახალი დრო მოითხოვდა ახალ ხელოვნებას და ბუნებრივია, მის შემოქმედსაც ახალი ეპოქის იდეალებით უნდა ეცხოვრა. ჩვენ გვინდა „გმირული, ვაჟკაცური თეატრი" — წერდა მარჯანიშვილი. „ჩვენ გვჭირდება სიძლიერე იდეისა და სიძლიერე მისწრაფებისა" — ამბობდა ახმეტელი. ამ მაღალ იდეალებს ემსახურებოდა ი. ლაღიძეც თავისი ხალასი და მოკრძალებული ხელოვნებით.

იმჟამინდელი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრება მკაცრად სდევნიდა ეთიკის დარღვევის ყოველგვარ გამოვლენას. ფორმულა „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“ თანაბრად ეხებოდა მსახიობთა ცხოვრების ყოველ სფეროს. მსახიობები (და არა მარტო ისინი) მორალურ პასუხისმგებლობას გრძნობდნენ ერთმანეთის მიმართ. მეგობრობის, პროფესიონალიზმის სპარტანულ ნორმებს დიდი გულმოდგინებით იცავდა ლაღიძეც. ერთხელ მან სცენაზე ოდნავ, სულ რამდენიმე წამით დაკარგა პარტნიორთან შემოქმედებითი კონტაქტი და ეს არ აპატია თავის თავს. ლაღიძემ ფაქტის გამო თეატრის ხელმძღვანელობას მისწერა:

გუშინდელ წარმოდგენაზე მესამე სურათის მსვლელობის დროს, ჩემს გამოსვლაზე გავაკეთე პაუზა და ჩემი მიზეზით ამხანაგები ჩავაყენე უხერხულ მდგომარეობაში. ასეთი შემთხვევა ჩემთვის იშვიათია და შეცდომა განუმეორებლად დარჩება. ბოდიშს ვიხდი თეატრის ხელმძღვანელობისა და დასის წინაშე“.

ეს არის მსახიობის მაღალი პროფესიონალიზმის ნიმუში.

...მერედა, როგორ უყვარდა თეატრი, რუსთაველის სახელობის თეატრი. როგორ ეხმარებოდა ახმეტელს, როცა სამხატვრო-ადმინისტრაციული ნაწილის გამგე იყო. „კულისებში სრული წესრიგია,— წერდა თავის მასწავლებელს, — აკრძალულია მსახიობთა და სხვათა დგომა კულისებში სპექტაკლის მსვლელობის დროს — თუ იგი აქტში არ არის დაკავებული. აკრძალულია პაპიროსის წევა სპექტაკლში გამოსვლის წინ!!..“ „აკრძალულია...“ გვესმის ეს მკაცრი სიტყვა და თითქოს გვიკვირს, რატომ უყვარდათ ლაღიძე მსახიობებს ასე ძლიერად. რატომ იყო, რომ სჯეროდათ, სწამდათ და პატივს სცემდნენ მის სიტყვას. ვისაც ერთხელ მაინც უცხოვრია სცენაზე, ვისაც ერთხელ მაინც უგრძვნია რთული ნიუანსებით მოქსოვილი თეატრალური სამყარო, მისთვის ადვილი გასაგებია, თუ რა საყვარელია ის ადამიანი, ვინც ამ დაძაბულ შემოქმედებას უმსუბუქებს, ვინც ფხიზლად იცავს მის „სიმშვიდეს“.

რუსთაველის თეატრის ისტორიამ მსახიობთა ძმობის, მეგობრობის ბევრი ამაღელვებელი მაგალითი შემოგვინახა. ერთი მათგანი ლაღიძის სახელთანაცაა დაკავშირებული. საქმე ეხება „ყაჩაღებს“ წარმოდგენას. ამის შესახებ ახმეტელი იგონებს: „ეს სპექტაკლი წარმოიშვა უბედურებაზე, რომელიც შეემთხვა რუსთაველის თეატრს. შვაიცერის როლის შემსრულებელმა, ჩვენმა ძვირფასმა და საყვარელმა მსახიობმა ელგუჯა ლორთქიფანიძემ, თვითმკვლელობის ცდა ჩაიდინა. ტრამპლინიდან ძირს გადმოხტომისას, ფეხი მოიტეხა... მეორე დღეს კი პრემიერა უნდა წასულიყო. საჭირო იყო დაუყოვნებლივ

შეგვეცვალა, შვაიცერს დუბლიორი არ ჰყავდა. გამოვიძახეთ ახალგაზრდა მსახიობი ი. ლაღიძე და შევთავაზეთ, დაუყოვნებლივ შესდგომოდა როლის შესწავლას, პირველ საათიდან რვის ნახევრამდე რეპეტიციას ვატარებდი. ცხრის ნახევარზე სპექტაკლი დავიწყეთ. სამის ნახევარზე დავამთავრეთ. ამასთან არცერთი მაყურებელი არ წასულა. ეს სპექტაკლი იშვა ტრაგედიაში. უნდა ითქვას, რომ მთელ დასში (იგი ცოტა უცნაურია) მსახიობებს უყვართ ერთმანეთი და მცირეოდენი უბედურება საკმარისია, სპექტაკლი გადაიქცეს სამგლოვიარო შეკრებად. და როდესაც კოლექტივის უსაყვარლესი მსახიობი საავადმყოფოში იწვა, არ ვიცოდით რა იყო იმის თავს და საპირფარეშოებში მსახიობები სცენაზე გამოსვლის წინ ქვითინებდნენ. ეს იყო მწუხრის სპექტაკლი, ამ სპექტაკლში ჩვენ შეგვკრა და შეგვადუღა შინაგანმა, გარეგანმა და შემოქმედებითმა ტრაგედიამ".

ამგვარ ატმოსფეროში იბადებოდა და იწრთობოდა ახალი თეატრალური ნორმები. ამ მღელვარე შემოქმედებითი ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო ლაღიძეც. მან ცოტა როდი გააკეთა იმ მაღალი თეატრალური პრინციპების განსამტკიცებლად, რომელსაც ასე თანმიმდევრულად იცავდა რუსთაველის თეატრი.

* * *

ქართული საბჭოთა თეატრის პირველ წლებში განსაკუთრებულ ყურადღება მიექცა ე. წ. ეპიზოდურ როლებს. ამას ჰქონდა გარკვეული პრინციპული მნიშვნელობა. საქმე მარტო მსახიობის წმინდა პროფესიულ მდგომარეობას როდი ეხებოდა. ეპიზოდური სახისადმი ყურადღება ნაკარნახევი იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კოლექტივის რიგითი წევრის გაზრდილი ავტორიტეტითაც. ახალმა დრომ ისტორიის წინა პლანზე გამოიყვანა ხალხი როგორც ამ ისტორიის შემოქმედი ძალა და ბუნებრივია, რომ მას თეატრშიაც განსაკუთრებული ადგილი უნდა დაეჭირა. სცენაზე ყველაფერი დაემორჩილა ანსამბლური, სინთეზური თეატრის პრინციპებს. სრულიად ახლებურად გამოჩნდა მასა. ახალი იდეურ-მხატვრული ფუნქცია მიენიჭა მას.

ი. ლაღიძე, როგორც იტყვიან, მართლაცდა ერთნაირი პროფესიული სიყვარულით ასრულებდა მთავარსა და ეპიზოდურ როლებს. იგი რაინდული ენთუზიაზმით, შთაგონებით მონაწილეობდა „ანზორისა" და „ყაჩაღების", „ქართა ქალაქის", „ხაგმუკისა" და „რღვევის" სცენურ ცხოვრებაში. მის რეპერტუარში იყო „სამნი", „სალო-

მეა", „ინტერვენცია", „მაისტერი", „ყამირი," „მზეთამზე", „ლიანდაგი გუგუნებს", „ღვარძლი" და სხვა.

თემებისა და პრობლემების ამ მრავალფეროვნებაში იწრთობა მისი ჰაბუკური სული.

ლაღიძისათვის დიდი ბედნიერება იყო მარჯანიშვილთან მუშაობა. მან სტუდიის წლებშივე მიიღო მონაწილეობა მარჯანიშვილის სპექტაკლებში. თამაშობდა აქტიორის როლს „ჰამლეტიდან". განსაკუთრებით კი მნიშვნელოვანი იყო პირველ ქართულ პანტომიმაში („მზეთამზე") გამოსვლა.

...ლაღიძე-თემური. მშვენიერი, მზეთამზის სიყვარულით გახელებული ჰაბუკი. შფოთავს და გრგვინავს სატრფოს დაკარგვის გამო, სარობს მისი მოლოდინით. სიკეთისა და სიბნელის ჰიდილი მძაფრია და ტრაგიკულ ჟღერადობამდე ასული. პლასტიკური, დახვეწილი, ჭანდაკებასავით წამომართული ლაღიძე მოგაგონებთ „ნახევარმთვარეს ბნელ სცენაზე", „ნუშისებური თვალები მანდილოსანთა გულებს გმირავს", „მარგალიტის" კბილები აქვს, წამწამები კი „დაბურულ ტყესა ჰგავს." ასე იყო მეორე მოქმედების მესამე სურათში. შემდეგი სცენები უფრო დახვეწილია, ლაღიძე-უფლისწული გახელებული ელის მზეთამზეს თავის კარავში. სპარსელ ჰაბუკს დაუცხრომელი ჟინი ჰკლავს ტყვე ქალისა. მეომრებს შემოჰყავთ იგი... აღტაცებული თემური შესაგებებლად მოემზადება. შემოდის მზეთამზე. მის ხელში გაშიშვლებული ხმალი ელვარებს. თემური წინ წადგება, ქალის წინაშე მუხლებზე დაეცემა და მკერდს გადაიხსნის — „აჰა, დამკარო" (თ. ვახვახიშვილი).

„ამ სცენაში,—იგონებს თ. ვახვახიშვილი, — ვანო ლაღიძე სრულიად ათავისუფლებს უფლისწულს ღმერთკაცის თვისებებისაგან. ლაღიძემ საღად და დამაჯერებლად გადმოსცა დაუცხრომელი ენებით აღზნებული ახალგაზრდა კაცის ტანჯვა და სასოწარკვეთა. მისი თემური აღარ არის დესპოტური დამპყრობი, რომელსაც ავი ჩრხავები უდევს გულში. ახლა ის წმინდა გრძნობით ალმოდებულია და ამიტომ მზად არის, საყვარელი ადამიანის ხელთაგან სასჯელი მიიღოს. ამ მომენტში თემურის სახე მშვენიერი იყო".

პლასტიკური სილამაზე, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა ლაღიძის გმირი, ახალგაზრდა მსახიობის კარგ აქტიორულ მონაცემებზედაც მეტყველებდა. შემთხვევითი არ იყო, როცა სტუდიის სასწაელრ სპექტაკლების ნაწყვეტებში პლასტიკური ხასიათის ნომრებს ასრულებდა („მიჯაჭვული პრომეთე" და სხვა).

დიდი წარმატება ხვდა ლაღიძეს ლ. სლავინის „ინტერვენციაში". სპექტაკლში ბურჟუაზიის ნაშიერის — ჟენიას როლს ასრულებდა.

მთელი წარმოდგენა გამსჭვალული იყო ბურჟუაზიული სამყაროს მხილების, მისი ზნეობრივი და იდეური საფუძვლების მძაფრი კრიტიკის პათოსით. ლაღიძე შესანიშნავად გრძნობდა წარმოდგენის საერთო იდეურ-მხატვრულ სამყაროს. იგი ოატატურად, მრავალფეროვანი სცენური საშუალებებით ხატავდა ჟენიას სახის „ორმაგ ბუნებას". ჟენია—თვალთმაქცი, პოზიორი. ჟენია — მეხოტბე თავისი კლასის იდეალებისა. მანიაკი ბავშვის ეს „ორპლანიანი ცხოვრება" დიდი სიმართლითა და შთაგონებით გამოხატა ლაღიძემ. მისი ჟენია, — „ეს არის დეგრადაციის, გადაგვარების გზაზე დამდგარი ბურჟუაზიის შთამავალი. მისი განსახიერება, ჟენია, რომელსაც არავითარი პერსპექტივა აღარ აქვს, არავითარი შინაარსი აღარ ალევებს. იგი რეპეტიტორ ბროკცის გავლენით რობესპიერის კარიერაზე ოცნებობს, მაგრამ საკმარისია ოდნავ ბიძგი და იგიც ტოვებს პოზას და თავის ნამდვილ სახეს უბრუნდება, თავის კლასზე ლოკულობს. ამ, ერთი შეხედვით ქარაფშუტა, მაგრამ სინამდვილეში თავისი კლასის ღირსეული დამფასებლის როლს ბრწყინვალედ ასრულებდა ვ. ლაღიძე" (შ. აფხაიძე). „ლაღიძემ სწორად შენიშნა ჟენიას მორალური და ფიზიკური გახრწნა" („ზარია ვოსტოკა").

ნერვიული, პატივმოყვარე, თავის ძალაში დაჯერებული კაპიტნის სახე შექმნა „ანზორში". ლაღიძემ აქ გვიჩვენა ძლიერი სულიერი დეპრესია რთულ ისტორიულ სიტუაციებში მოქცეული ადამიანისა. მისი გმირის შინაგან ნერვიულობას კაპიტნის ხშირად ექსცენტრულ მოძრაობებში ავლენს. ქცევის მანერა ხაზს უსვამს სულიერ დაძაბულობას. მსახიობი დიდი ტაქტით, ზომიერებით, სიმართლის გრძნობით გადმოგვცემდა მას..

ი. კოჩერგას „მაისტერი" (რეჟისორი კ. პატარაია) საბჭოთა უკრაინის პირველი პიესა იყო რუსთაველის თეატრის სცენაზე. უკრაინელ დრამატურგს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა თეატრთან. თეატრის სურვილით გასწორდა ბევრი რამ და არსებითად. პიესის ახალი ვარიანტი შეიქმნა. ლაღიძე ამ ნაწარმოებში კარფონკელის როლს ასრულებდა. „შემსრულებლებიდან — წერდა „მოლოდოი რაბოჩი" — განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნიჭიერი მსახიობი ლაღიძე, რომელმაც შექმნა ბოლომდე დასრულებული სახე — მაისტერ-კარფონკელისა".

...ლაღიძემ ოცდაათამდე როლი მაინც ითამაშა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მან დიდი უშუალობით, ჰაბუკური გატაცებით გვიჩვენა სხვადასხვა ასაკისა და ხასიათის ადამიანთა სცენური ცხოვრება, ჩაგვახედა მათ სულში, გვაზიარა წრფელსა და ლამაზ ხელოვნებას.

ის იყო სიმართლის, ამაღლებული, პლასტიკური, ძლიერი რიტმისა და მკვეთრი ფორმების მსახიობი. იყო კეთილი, გულისხმიერი და საყვარელი ადამიანი.

ასე ამბობენ მისი ტოლები, ასე იგონებენ მისი მოყურებლები...

* * *

ლაღიძემ რუსთაველის თეატრის სცენაზე გაატარა მღელვარე, კონფლიქტებით, ახლის ძიებით სავსე ათი წელი და მაინც, მისი ბიოგრაფია თითქოს მარტივია.

იგი დაიბადა 1900 წელს. სოფელი ხაშმი იყო მისი პირველი სააასპარეზო. 12 წლისამ მიიღო თეატრალური ნათლობა. გავიდა ცოტა დროც და სათავეში ჩაუდგა სოფლის თეატრალურ ცხოვრებას, დააარსა სცენისმოყვარეთა დასი. ის იყო მსახიობიც, რეჟისორიც. მხატვარიც და ტექნიკური მუშაკიც. ჩამოაყალიბა მომღერალთა გუნდი. დგამდა პიესებს „ღალატი", „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ" და სხვა.

მოუსვენარს, მაგრამ რაღაცით შთაგონებულს, განსხვავებული სიხარული შეჰქონდა სოფლის ცხოვრებაში. ენთუზიასტი ჭაბუკი ხელმოკლედ ცხოვრობდა და, რაღა თქმა უნდა, არც თეატრალურ კარიერას შეეძლო მისთვის ეკონომიური პირობების შექმნა. და მაინც, იგი ნებისყოფის მთელი დაძაბვით ეძებდა ხელოვნების ფარული შარაზე გასასვლელ გზებს. ამიტომ ჩამოვიდა თბილისში თეატრალური განათლების მისაღებად. მალე დაამთავრა კონსერვატორიის დრამატული ფაკულტეტი და რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ფერხულში ჩაება.

შემოქმედებითი სიმწიფის წლებში შეწყდა ლაღიძის ცხოვრება. მხოლოდ ათი წელი იმოღვაწევა ქართულ სცენაზე. ათი წელი ცოტაც არის და ბევრიც. იმ მღელვარე პერიოდის ათი წელი თეატრში ბევრს ნიშნავს. უ. ჩხეიძემ სწორედ ამ ათ წელზე თქვა:

> ჩვენი ამბავი დარჩება თაობას
> ლეგენდად შეფიცულ ძმების,
> შვილები ვიყავით დიდი საუკუნის,
> მოწშენი უდიდეს ძვრების.

იმ „უდიდესი ძვრების" თეატრალური სამყაროს მშენებელთა შორის იდგა ივ. ლაღიძეც თავისი ნიჭიერი ხელოვნებითა და კაცური კაცობით.

დიდ ხელოვანთა თანამეგობრობა

მართალია, კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი შორეულ საუკუნეებში არ მოღვაწეობდნენ, მაგრამ დროა, მათი ურთიერთობაც ისე განვიხილოთ, რომ ჩიჩქნა არ დავუწყოთ ფსკერს ამ ურთიერთობისა. მით უფრო, როცა ჩვენ გვაქვს საშუალება და უფლება ვილაპარაკოთ ამ ორი დიდი ხელოვანის თანამშრომლობისა და მეგობრობის უტყუარ მაგალითზე, ვილაპარაკოთ პირდაპირ, გულახდილად. ახლა მოკავარი ის კი არ არის, ვამტკიცოთ, თუ რა აშორებდა მათ (ისეთი კი ცოტა როდი იყო!), არამედ რა იყო საერთო. რით იყვნენ ისინი გაერთიანებულნი, როცა ახალი ქართული თეატრის საფუძველს აშენებდნენ.

შეიძლებოდა ცალკე გვემსჯელა იმ პრინციპებზე, რითაც ეროი ხელოვანი განსხვავდებოდა მეორისაგან. ესეც საინტერესოა, მაგრამ ამჯერად ჩვენ ურთიერთობის სხვა სფერო გვიზიდავს. ეს არის კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობის პრობლემა სხვადასხვა ასპექტით.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილს საოცარი შემოქმედებითი ალღო ჰქონდა. მან იცოდა ნიჭის ამოცნობა. ამ მხრივ მისი სახელი ხშირად ილია ჭავჭავაძეს მაგონებს ხოლმე (დიდი მწერალი პირდაპირ გასაოცარი მოვლენა იყო ამ მხრივ!).

კ. მარჯანიშვილის გენიას უნდა ეუმადლოდეთ, რომ ოციან წლებში, საქართველოში მისი დაბრუნებისთანავე, გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული ტალანტები. მის ხელში გამოიზარდნენ და დავაკაცდნენ ბრწყინვალე მსახიობები. საილუსტრაციოდ უშანგი ჩხეიძისა და გიორგი შავგულიძის მაგალითიც კმარა. მაგრამ განა მარტო ისინი? — მთელი პლეადა მსახიობებისა, მხატვრებისა, რეჟისორებისა, თუმც, არც ეს ჩამოთვლაა ზუსტი. კ. მარჯანიშვილმა გაუკვალა გზა ბევრ დრამატურგს, ბევრი პიესა გამოჩნდა სცენაზე მისი ინიციატივით. ყველას ახსოვს პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ მაგა-

ლითი. ახსოვს კ. მარჯანიშვილის ღვაწლი და ამაგი ი. გამრეკელისა და პ. ოცხელის ტალანტის აღმოჩენაში.

კ. მარჯანიშვილს ამ აღმოჩენათა გარდა სხვა რომ არაფერი გაეკეთებინა, იგი მაინც გამორჩეულ ადგილს დაიკავებდა ქართული თეატრის ისტორიაში.

კოტე მარჯანიშვილმა უმალ იგრძნო სანდრო ახმეტელის ნიჭის ძალაც. როცა საქართველოში დაბრუნდა, თეატრში მისვლისთანავე გვერდში ამოიყენა ახალგაზრდა ხელოვანი და ეს მაშინ, როცა იმხანად ქართულ თეატრში საკმაოდ დიდი ავტორიტეტის რეჟისორები მოღვაწეობდნენ. კ. მარჯანიშვილმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „უახლოეს თანამშრომლად მე მინდა გვერდში მედგას ახალგაზრდა რეჟისორი ახმეტელი“[1]. ამას ამბობდა იგი მაშინ, როდესაც ს. ახმეტელს არც ერთი თავისი ცნობილი დადგმა არ ჰქონდა განხორციელებული. იგი ხომ „ბერდო ზმანიას“ დადგმის შემდეგ წავიდა თეატრიდან და აი, კ. მარჯანიშვილმა დააბრუნა ახმეტელი თეატრში. სჯეროდა მისი, სწამდა ახალგაზრდა ხელოვანისა.

როგორც ირკვევა, ამ პერიოდისათვის კ. მარჯანიშვილისათვის ნაცნობი ყოფილა ს. ახმეტელის თეატრალური მოღვაწეობა და მისი შეხედულებები ქართულ თეატრზე.

დაიწყო ერთობლივი, საგულდაგულო ნოვატორული ძიება ახალი თეატრალური პრინციპებისა, ამ მგზნებარე და უკომპრომისო ძიებაში ისინი ერთად იყვნენ. მათ ერთად მოუხდათ მოღვაწეობა ქართული საბჭოთა თეატრის რთულსა და უაღრესად საინტერესო პერიოდში, — შესაძლოა ყველაზე რთულ პერიოდშიც!..

კოტე მარჯანიშვილი ხედავდა, რომ ახმეტელში იფარებოდა ძლიერი ნებისყოფა და დიდი ნიჭი, გრძნობდა მის მაძიებელ სულს. გამოცდილი, დაბრძენებული რეჟისორის გვერდით ყოფნას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ს. ახმეტელისათვის.

1923 წელს მოხდა ერთი საინტერესო ფაქტი, რომელსაც ჩვენი თეატრისმცოდნეები რატომღაც ხშირად გვერდს უვლიან ხოლმე. საქმე ეხება ო. უაილდის „სალომეას“ დადგმას. ეს პიესა ცოტა უფრო ადრე კ. მარჯანიშვილსაც ჰქონდა დადგმული რუსულ თეატრში, ახმეტელმა კი იგი ქართულ სცენაზე დადგა. წარმოდგენამდე რამდენიმე ხნით ადრე (როცა საზოგადოებისათვის უკვე ცნობილი გახდა პიესაზე მუშაობა) მაყურებელთა გარკვეულ წრეებში პიესის ირგვლივ მითქმა-მოთქმა დაიწყო. კრიტიკა არ მალავდა თავის უკმაყოფი-

[1] კ. მარჯანიშვილი, კრებული I, „ხელოვნება“, თბილისი, 1972. გვ. 178.

ლებას. ბევრს მიაჩნდა, რომ ო. უაილდის „სალომეა“ არ უნდა დადგმულიყო. ასეთ ატმოსფეროს არ შეეძლებოდა გარკვეული გავლენა არ მოეხდინა თეატრზე. კერძოდ კი, სპექტაკლის რეჟისორზე. არაჯანსაღმა განწყობილებამ თანდათან იმძლავრა და აი, მარჯანიშვილმა გასცა მათ პასუხი. იგი სპეციალური წერილით გამოვიდა პრესაში. „წერილი ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს“[1] ასე უწოდა მან თავის წერილს. „ამჟამად ჩვენ არ გვეშინია „სალომეას“ დადგმისა. მე მსურს ორი სიტყვა ვუთხრა ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს ახმეტელს: „სალომეა“ ჯერ არ დადგმულა და თქვენ უკვე აკრძალული სართ! აკრძალული ხართ არა მთავრობის მიერ, არამედ იმათ მიერ, რომლებიც „სალომეაში“ ვერ ხედავენ ვერც ახალ არქიტექტონიკას, ვერც იმ ღრმა ტრაგიკულ პროტესტს ადამიანის სულისა, რომელმაც მოისურვა ბედნიერება ქვეყანაზე... არაფერია. დადგება დრო და ის ხელები, რომელნიც დღეს მზად არიან ჩაგქოლონ ქვით, დარცხვენით დაეშვებიან. ეს ის დღეა, როცა ისინი გაიელიან რა ყველა საფეხურს ხელოვნების პირვანდელი ფორმებისა, მოელენ მის ანკარა პირველ წყარომდე. ხოლო ჩვენ, — დაასკვნის მარჯანიშვილი, — თქვენთან ერთად გავწყვიტოთ კავშირი მასთან და ვეძიოთ ეაექაცური თეატრი, თეატრი რომელიც სიცოცხლეს ამკვიდრებს ამქვეყნად“. ეს წერილი თეატრის ისტორიაში დარჩა როგორც ხელოვანის შემოქმედებითი მეგობრობის საუკეთესო ნიმუში. მარჯანიშვილი ახალგაზრდა კოლეგას ურჩევს არ შეუშინდეს სიძნელეებს, გაბედულად ეძებოს ახალი ფორმები და ბოლომდე უერთგულოს თავის ძვირფას თეატრალურ იდეალებს.

წერილში არის ფრაზა, რომ საჭიროა ბრძოლა გამოვუცხადოთ უნებისყოფო სიმშვიდის თეატრსო. ამ გადაკრული ფრაზის სამიზნე სამხატვრო თეატრია. ამ საკითხშიაც ერთიან პლატფორმაზე დგანან მარჯანიშვილი და ახმეტელი. ეს მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია მათ თეატრალურ ესთეტიკაში.

მათი გადაკრული სიტყვა სრულიადაც არ ამცირებს სამხატვრო თეატრს. ორივე რეჟისორი უდიდეს პატივს სცემდა სამხატვრო თეატრის მიღწევებს. ამის შესახებ არაერთხელ გამოუთქვამთ თავიანთი აზრი.

კოტე მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ინტერესების ერთიანობა და სხვაობა მშვენივრად აქვს მინიშნებული თამარ ვახვახიშვილს

---

[1] უცნაურია, რატომ გახდა საჭირო კ. მარჯანიშვილის წერილის „ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს“ სათაურის შეცვლა კ. მარჯანიშვილის კრებულის ქართულ გამოცემაში (იხ. მარჯანიშვილი, კრებული 1, 1972, გვ. 173).

წერილში „მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში“. ს. ახმეტელს კომპოზიტორისათვის უთქვამს: „როგორ ბედავთ ქართულ ლეგენდაზე წერას, როცა არ იცით არც ქართული ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა“. მარჯანიშვილს არ მოსწონებია ასეთი პირდაპირი, მოურიდებელი შენიშვნა, გვარიანადაც გაცხარებულა, მაგრამ რამდენიმე დღის შემდეგ დიდ რეჟისორს ს. ახმეტელის ასეთი გაცხარების მიზეზი განუმარტავს: ახმეტელი და ზოგიერთი სხვები ეროვნულის გრძნობით ახლა განსაკუთრებით გაამაყებულნი არიან, ეს გასაგებიცაა, რადგან კელავ ქართველებად იგრძნეს თავი, „აღარ არიან რუსეთის იმპერიის ტუზემცები“. შემდეგ თურმე ახმეტელიც ესწრებოდა რეპეტიციებს მარჯანიშვილის წინადადებით. „ახმეტელი, — წერს ვახვახიშვილი, თანდათან ებმევა რეპეტიციის მსვლელობაში, საინტერესო რჩევას გვაძლევს, თუ როგორ უნდა განსახიერდნენ ლომთან თუ ვეფხვთან მებრძოლი ვაჟკაცები, თან მოაქვს ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან“. კოტეს ეცინება: „ტარიელს როგორ შეეედრებით! ჯობია მიჩვენო ვაჟკაცობა მამაცი მებრძოლისა, ისეთი ადამიანისა, ჩვენ ყველანი რომ ვართ. ჩვენ ხომ ქართველები ვართ, რა თქმა უნდა, თამაში ცოტა ზეაწეული უნდა იყოს, მაგრამ დაჭიმულობის გარეშე“. რეპეტიციებს გადიოდა ახმეტელიც. „პირველი მოქმედება ახმეტელმა დაამთავრა. ყველას ძალიან მოგვწონდა ახმეტელის მუშაობა, — იგონებს კომპოზიტორი, — განსაკუთრებით ის, რომ მთელ სურათს ქართული კოლორიტი მისცა. მტერთა თავდასხმა, ქართველთა დამარცხება — ყველაფერი რუსთაველს მოგაგონებს... მარჯანიშვილმა როცა გასინჯა ნამუშევარი, ბევრი რამ მოიწონა, მისცა რჩევები, ზოგიც უარყო. როცა პრემიერა შედგა, კოტე მარჯანიშვილი ავადმყოფობის გამო ვერ დაესწრო წარმოდგენას. დეპეშით მიულოცა. „ჩემი გულითადი სალამი თქვენს მეთაურს, საშას“. აკაკი ფალავაც მიესალმა და თავისი სიტყვა ასე დაამთავრა: „ახმეტელმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა, შეძლო დაგვირგვინება, მხატვრულ წარმოდგენად ჩამოყალიბება ჩვენი კოტეს დაუდეგარი სულის ფანტაზიის შემოქმედებისა“.

მთელს ამ ურთიერთობაში კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი გამოირჩეოდნენ საქმიანი, მეგობრული დამოკიდებულებით. როგორც ვხედავთ, მარჯანიშვილი თითქმის ყოველ წერილში, დეპეშაში თუ სხვა ფორმის წერილობით დოკუმენტში ახმეტელს ყველგან მეგობარს უწოდებს. მართლაცდა, მეგობრულად მუშაობდნენ ისინი. ამასთანავე, აქ ჩანს ორივე რეჟისორის დიდი სიყვარული საერთო საქმისადმი. კოტე მარჯანიშვილი, როგორც გამოცდილი ხელოვანი, ეხმარებოდა, ასწავლიდა და გზას უკვლევდა ს. ახმეტელს,

ამზადებდა დიდი და დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის.

კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ურთიერთობაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა „დურუჯმა“ და მის ირგვლივ მომხდარმა მოვლენებმა. „დურუჯის“ შექმნის ინიციატორი ახმეტელი იყო ზოგიერთ მსახიობებთან ერთად. კოტე მარჯანიშვილმა ცოტა მოგვიანებით შეიტყო კორპორაციის არსებობა. ახალგაზრდობამ კი, რომელსაც ახმეტელი მეთაურობდა, კოტეს პატივისცემით, „დურუჯი“ უწოდა. თავის მხრივ, კ. მარჯანიშვილი სიხარულით შეხვდა „დურუჯს“. იგი გახდა მისი იდეური ხელმძღვანელი და მხურვალე სიტყვით მიესალმა ახალგაზრდობას. „ძვირფასო ამხანაგებო! გული ჩემი სავსეა უსაზღვრო სიხარულით, სიყვარული ჩემი თეატრისადმი გაშუქებულია ახალი მზის ბრწყინვალე სხივებით. ამ რწმენით, რომ თქვენ, ჩემო ახალგაზრდა მეგობრებო, შეურყეველად ქმნით ძველი თეატრის ნანგრევებზე ახალ, ლამაზ, დიად ხელოვნებას. მე თქვენი ვარ, ასე მესმის თქვენი მანიფესტი“. როგორც ცნობილია, კორპორაციის შექმნამ დიდი კამათი და ხმაური გამოიწვია. კოტე მარჯანიშვილი მხარში ამოუდგა ახალგაზრდებს. პრესაში წერილითაც გამოვიდა. იგი წერდა: „ახალი იდეალებით გატაცებულმა ახალგაზრდობამ, რომლებმაც უკვე იგემეს წარმოდგენისათვის ნამდვილი სერიოზული მომზადების მნიშვნელობა, არ ისურვა უკანდახევა და თავისი იდეალების შესანარჩუნებლად შემოიკრიბა კორპორაციაში“[1]. ზოგიერთი თეატრმცოდნე ცდილობს, გვერდი აუაროს იმ ფაქტს, რომ კორპორაციის არსებობა კ. მარჯანიშვილმა მოგვიანებით შეიტყო. და რომ ეს კორპორაცია შეიქმნა იმ იდეალების დასაცავად, რომელიც სწორედ მარჯანიშვილმა მოუტანა ახალგაზრდებს და მერე თავადვე აღარ დაიცვა იგი. კ. მარჯანიშვილი პირდაპირ, მისთვის ჩვეული გულახდილობით წერს: „წარმოიშვა საშიშროება თეატრის სახის დაშლისა. გულახდილად ვიტყვით, ამაში ყველაზე უფრო დამნაშავე ვიყავი მე.“ და იქვე განაგრძობს, რომ კორპორაციის შექმნა „ეს იყო პროტესტი არა მარტო ხელოვნების ძველი ფორმების, საგასტროლო და კერძო წარმოდგენების წინააღმდეგ, არამედ ჩემ წინააღმდეგაც, რამდენადაც მათ პირდაპირ ხაზში რღვევა შემჭონდა. პირველმა ვიგრძენი მაშინ ეს პროტესტი, როდესაც ჩემს კაბინეტში ერთ მშვენიერ დღეს მოვიდა წარმოადგენელი კორპორაციის, რომლის არსებობის შესახებ იმ წუთამდე თითქმის არა ვიცოდირა, და განმიცხადა: კორპორაციამ დაადგინა, რომ შემთხვე-

[1] გაზ. „თეატრი“, 1924, № 13.

ვითს წარმოდგენაში, რომელსაც მართავს ერთი მსახიობი ქალი, წევრები მონაწილეობას არ მიიღებენო". დიდი რეჟისორის ამ გულწრფელ აღსარებას წინ უძღვის მნიშვნელოვანი სტრიქონი „ვფიქრობდი ძველიდან ახალზე თანდათან გადასვლით უმტკივნეულოდ მომეხდინა გარდაქმნა".

კ. მარჯანიშვილის ეს წერილი გამოქვეყნდა 1924 წელს. როგორც ვხედავთ, კორპორაციის დაარსებისთანავე ჩასახულა წინააღმდეგობანი, რომელმაც შემდეგ იმძლავრა და კონფლიქტის ხასიათი მიიღო. ირკვევა, რომ კ. მარჯანიშვილს ზოგი რამ იმთავითვე არ მოსწონდა კორპორაციიდან, მაგრამ მას ხიბლავდა და იტაცებდა უმთავრესი — ახალგაზრდობის რევოლუციური გაქანება, რწმენა ახალ თეატრალურ იდეალებისადმი. მარჯანიშვილი მათ გაჰყვა. იგი იმთავითვე ხედავდა, რომ „დურუჯის" სადავეები ს. ახმეტელის ხელში იყო. სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა მისი გავლენის სფერო. ახალგაზრდა რეჟისორი ჯიუტად, მაგრამ თანმიმდევრულად იმტკიცებდა პოზიციებს კორპორანტთა შორის.

კ. მარჯანიშვილი ხიშტით როდი შეხვედრია ახალგაზრდა რეჟისორის ამ წარმატებებს (თუმცა მისი გამაღიზიანებელი ფაქტორები ამ პერიოდშიაც საკმაოდ იყო!..)

მაშინაც კი, როცა შინაგანმა დაძაბულობამ მეტად იმძლავრა, თეატრში დიდ ხელოვანთა ურთიერთობა მაინც ნორმალური იყო. ეს ჩანს „დურუჯის" საიუბილეო დღეებიდანაც. კორპორაციამ ზეიმით აღნიშნა თავისი დაარსების ორი წლისთავი. მან 1926 წელს, 29 იანვრის თარიღით, ჟურნალის სპეციალური ნომერიც გამოუშვა. ჟურნალის ყდაზე კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტია დაბეჭდილი. ვიმეორებთ, რომ ეს ის პერიოდია, როცა თეატრში საკმაოდ რთული ატმოსფეროა...

ჟურნალში დაიბეჭდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის წერილები. ამ წერილებს ძალიან დიდი და, მე ვიტყოდი, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს.

სანდრო ახმეტელი წერილში „დურუჯი" ამბობდა: „კორპორაცია „დურუჯი" თეატრალური ორგანიზაციაა და მას, როგორც ასეთს, აქვს თავისი თეატრალური იდეოლოგია, რომელსაც მეთაურობს ჩვენი ძვირფასი კოტე მარჯანიშვილი", ხოლო მარჯანიშვილი ამავე ჟურნალში წერდა: „მხურვალედ გილოცავთ და გკოცნით ყველას, განსაკუთრებით კი საშას, რომელსაც თამამად შემიძლია ვანდო თქვენი თავი, რომელშიაც ვგრძნობ ჩვენი ძვირფასი საქმის ღირსეულ გამგრძელებელს". 1926 წელს, როცა ეს სტრიქონები დაიწერა, სანდრო ახმეტელი ჯერ კიდევ არ იყო არც ერთი შემდგომში სახელგანთ-

ქმული სპექტაკლის ავტორი და მარჯანიშვილს მაინც სწამდა, რომ ახმეტელს უკვე შეეძლო თეატრის ხელმძღვანელობა. როგორი ყურადღებით, სიყვარულით არის დაწერილი მარჯანიშვილის ეს სიტყვები. რაოდენ დიდი იმედები და სითბოა მასში ჩაქსოვილი!?

ძალიან საინტერესოა ერთი ფაქტიც. 1926 წელს თეატრი ემზადებოდა საზაფხულო გასტროლებისათვის. კოტე მარჯანიშვილი იმ ხანებში შეუძლოდ იყო. როგორც ირკვევა, დასის ნაწილი წინააღმდეგი ყოფილა სოხუმში გასტროლების ჩატარებისა. კოტემ დასს წერილი მისწერა: „ძვირფასო საშა და მეგობრებო! ჩემი ჯანმრთელობა ისევ ცუდია და ამიტომ, თქვენთან ყოფნის რა დიდი სურვილიც არ უნდა მქონდეს, სამწუხაროდ, ეს ჩემთვის ჯერჯერობით შეუძლებელია. ვიცი, რომ საქმე კარგად გაქვთ და მიხარია. ჩემამდე მოაღწია ხმებმა, თითქოს სოხუმში წასვლა არ გინდათ. ძლიერ მანაღვლიანებს, რადგან, ჯერ ერთი, ვფიქრობ, რომ იქაც საქმე არანაკლებ კარგად წაგივათ, ვიდრე აქამდე და მეორეც ერთი (და ესაა მთავარი), ეს უაღრესად აუცილებელია პოლიტიკური თვალსაზრისით! ეს თვითონ უნდა გესმოდეთ, უნდა შეასრულოთ თქვენი მოქალაქეობრივი მოვალეობა, რომელიც გეკისრებათ როგორც მშობლიური კულტურის წარმომადგენლებს. გეხვევით და გკოცნით მაგრად. სულით თქვენთან კოტე მარჯანიშვილი“. ძნელი შესამჩნევი არ არის დავინახოთ, რომ კოტე თითქმის ყველა წერილში საგანგებოდ გამოყოფს საშას, ხაზს უსვამს მის როლსა და ადგილს თანაშემოქმედთა შორის. ეს გარემოება თავისთავად იმაზეც მეტყველებს, თუ რაოდენ დიდი იყო სანდრო ახმეტელის ავტორიტეტი.

კოტე მარჯანიშვილს უდიდესი გამოცდილება ჰქონდა, როცა საქართველოში ჩამოვიდა. მას უკვე გადატანილი ჰქონდა თეატრალური ბრძოლის მთელი სიმძიმე. მისი გენია ახალ შუქს ჰფენდა ყველას, ვინც მასთან ახლოს იდგა. მარჯანიშვილმა იცოდა რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნების ყველა საიდუმლოება. ყოველივე ეს მან მიიღო შემოქმედებითი ცხოვრების დიდი პრაქტიკით. ახმეტელს მაშინ ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ამგვარი პრაქტიკა. ამიტომ იგი გატაცებით დაეწაფა ყველაფერს, რაც მის თეატრალურ-ესთეტიკურ იდეალებთან იდგა ახლოს. მარჯანიშვილთან მუშაობა ახმეტელისათვის დიდი სკოლა იყო.

მათი თანამეგობრობის მაგალითია ისიც, რომ ერთად დადგეს რამდენიმე სპექტაკლი („გმირი“, „მათრახის პანაშვიდი“, „ვინძორის ცელქები“). უფრო მეტიც, იმხანად რუსთაველის თეატრის თითქმის ყველა დადგმა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ხელმოწერით ცხადდებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა სპექტაკლში ერთნაირი როდი იყო მათი წვლილი!

რუსთაველის თეატრში მომხდარი პროცესების შესახებ ახმეტელმა დაწერა კონსპექტური ხასიათის წერილი. წერილში იგი აღნიშნავს იმ ცვლილებებს, რაც თეატრში ხდებოდა 1920 წლიდან მოყოლებული ექვსი წლის მანძილზე. არსებითად, ეს ის პერიოდია, როცა მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობდა. თეატრიდან უფროსი თაობის წასვლის შემდეგ, ე. ი. „დურუჯის" მანიფესტის შემდეგ. — „რუსთაველის თეატრი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ხელში დარჩა. ყველა შემდგომი ნამუშევარი, — წერს ახმეტელი, დამოუკიდებელი თუ საერთო დადგმა „მარჯანიშვილისა და ახმეტელის" ხელმოწერით ცხადდებოდა".

„ლამარაც" ერთობლივად მომზადდა. ნაწილი ეკუთვნოდა ახმეტელს, ნაწილი — მარჯანიშვილს. ასე მოხდა, რადგან მარჯანიშვილმა ავადმყოფობის გამო ვერ დაასრულა მუშაობა. ჩვენ ვლაპარაკობთ „ლამარას" პირველ დადგმაზე. „ლამარა" სულ სხვადასხვაგვარად ჰქონდათ ჩაფიქრებული ორ დიდ რეჟისორს. კოტე მარჯანიშვილს პიესა ლირიკული, პოეტური დრამის ფორმაში ჰქონდა წარმოდგენილი, ახმეტელს კი გმირულ-რომანტიკულ ასპექტში. „მესამე და მეოთხე მოქმედებაში, — იგონებს თამარ წულუკიძე, — სანდრო თავის სტიქიაში მოექცა, ამ აქტებში ფართო გასაქანი ჰპოვა მისმა გმირულმა სულმა, მისმა აღგზნებულმა ტემპერამენტმა".

ეს სპექტაკლი ერთ-ერთი რთული მომენტი იყო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ურთიერთობაში.

აქ გაემიჯნა მათი შეხედულებანი ბევრ საკითხში. ახმეტელისათვის შემდეგში გმირულ-რომანტიკული თეატრალური ტენდენცია მხატვრულ პოზიციად, ძირითად ესთეტიკურ პრინციპად იქცა და მან განსაზღვრა კიდეც მისი რეჟისორული პროფილიც.

1926 წლის ზაფხულში დამთავრდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთ ჭერქვეშ ცხოვრება. კ. მარჯანიშვილი ეძებდა ახალ თეატრს და შექმნა კიდეც იგი ქუთაისში. ახმეტელსაც შეეძლო უკვე დამოუკიდებლად წარემართა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება.

მაგრამ იმდენად დიდი იყო კ. მარჯანიშვილის გავლენა თეატრში, იმდენად დიდი იყო ახმეტელის სურვილი მის გვერდით მუშაობისა, რომ მიუხედავად თეატრიდან კ. მარჯანიშვილის წასვლისა, ცდილობდა დაებრუნებინა იგი. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მთავარია ფაქტები და არა „თეატრალური ფოლკლორი", რომელსაც საკმაოდ გულმოდგინედ ავრცელებენ ხოლმე ზოგიერთნი.

გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის უკანასკნელი შეხვედრა სოფ. რიონში. გავიხსენოთ, თუ როგორ ცდილობს ახ-

მეტელი თეატრში დააბრუნოს მარჯანიშვილი[1]. გავიხსენოთ კიდევ უფრო მოგვიანებით მომხდარი ფაქტი. ს. ახმეტელმა წერილი მისწერა მარჯანიშვილს. მოგვყავს იგი სრული სახით. აი ისიც:

„ძვირფასო კოტე! რა თქმა უნდა, გარკვეული მიზეზით თავი შევიკავე, რომ წერილი მომეწერა. მინდოდა შენთვის მომეცა დრო დასამშვიდებლად და არ შემეწუხებინე არც ჩემი თავისა და არც თეატრის ამბების მოგონებით. ვფიქრობდი, წერილი ლოლიასათვის გამომეტანებია, მაგრამ თავი შევიკავე. თუმცა გიცნობ, ანდა, უკეთ რომ ვთქვათ, უფრო ახლოს გაგიცანი და ვიცი, ჩემს სიჩუმეს სხვაგვარად ახსნიდი. დამიჯერე, ეს ასე არ არის. რა თქმა უნდა, თეატრის საკითხი ჩემ საკეთილდღეოდ არ გადაწყდა. მე ყველაზე ნაკლებ მინდოდა ასეთი გამოსავალი. გულწრფელად ვაღიარებ, რომ გაგიჟებამდე მსურდა წელს მოსკოვს გამგზავრება რამდენიმე წლით, რომ იქ გადამეტანა თეატრალური კარიერის ყველა უსიამოვნებანი. სამწუხაროა ჩემთვის, რომ ეს ასე არ მოხდა. მოკლედ, მეტად მიძნელდება საქართველოში დარჩენა. პირადად საუბრისას გულწრფელად გადაგიშლი გულს და, რა თქმა უნდა, შენ მე გამიგებ. ძვირფასო კოტე, რაც არ უნდა მოხდეს ჩვენს შორის, იცოდე რომ, გარდა შენდამი უღრმესი სიყვარულისა და ერთგულების, მე გულში არაფერს ვფარავ. მე ვიცი სპეტაკ მეგობრად დარჩენა ბრძოლის დროსაც კი. მე დავიკავე თეატრში შენი ადგილი მხოლოდ იმ აზრით, რომ ადრე თუ გვიან დაგაბრუნო შენს საყვარელ თეატრში, ოღონდაც კი შენ ეს მოისურვე. ვიცი, შენ სულს ჩვენს თეატრში განუსაზღვრელი უფლებები ექნება. ამიტომ არ გადაიდგმება არც ერთი ნაბიჯი ისე, რომ წინასწარ არ შეგითანხმო. მე შევეცდები, როგორადაც კი შეძლებ, სინდისიერად გამოვამჟღავნო შემოქმედებაში შენი ყოველი ჩანაფიქრი". შემდეგ ახმეტელი უზიარებს თავის ფიქრებს, აზრებს თეატრის მომავალზე, მის პერსპექტივებზე, — „მდგომარეობა ამ წლის დასაწყისისა ძალიან ცუდია. მუშაობას ვიწყებთ გვიან. ჩემ მიერ შედგენილი ხარჯთაღრიცხვა და შემადგენლობა კომისიამ მიიღო. მუშაობის დასაწყისი მხოლოდ ოც აგვისტოდანაა. შეძლებ თუ არა სეზონის გახსნას ოქტომბრის ბოლოს, რა თქმა უნდა, საკითხია". ახმეტელმა მარჯანიშვილს გააცნო თავისი

[1] ოქმი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. ვინ იცის, რამდენი საინტერესო დოკუმენტი შეეწირა ჟამთა სიავეს. მადლიერების გრძნობით უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი ძვირფასი საარქივო მასალა შემოგვინახა ქართული კულტურის ცნობილმა მოღვაწემ პ. წერეთელმა.

[2] ს. ახმეტელი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1964, გვ. 166.

რეპერტუარი და სთხოვა, „მეფე ლირის“ დადგმის საკითხი გადაეწყვიტა რუსთაველის თეატრში.

ასეთია სინამდვილე. როგორც ვხედავთ, ახმეტელს იმედი აქვს, რომ ვნებათაღელვა დაცხრება, ათასგვარი მითქმა-მოთქმის ბურუსი გაიფანტება და ისინი კვლავ შეძლებენ ერთად მუშაობას.

1928 წელს საქართველოს მწერალთა კავშირის ყრილობაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ახმეტელი ამბობდა, რომ ზოგიერთების პრეტენზიებს, თითქოს ჩვენ ქართული პიესები არ გვინდოდეს, საფუძვლად უდევს ისეთივე მცდარი მოსაზრებანი, როგორც ეს იყო კოტე მარჯანიშვილის მიმართაც ამ ორიოდე წლის წინათო.

უშანგი ჩხეიძემ სწორად შენიშნა რუსთაველის თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლის მიზეზი. „რუსთაველის თეატრიდან წასვლის მიზეზი ის იყო, რომ მარჯანიშვილმა, უაღრესად განებივრებულმა ხელოვანმა, რომელიც იშვიათ შემთხვევაში მიდიოდა ხოლმე დათმობაზე, ვერ აიტანა მისი ეს შეზღუდვა მკაცრი კორპორაციული კანონებით და მოხდა განხეთქილება „დურუჯსა“ და მარჯანიშვილს შორის ორგანიზაციულ საკითხებში“. ეს ასე იყო, ამას სხვა ფაქტორებიც დაერთო, მაგრამ ახლა ეს არაა მთავარი, მთავარი ისაა, რომ მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ახმეტელი დიდად ცდილობდა მის დაბრუნებას. ახმეტელს მარჯანიშვილის წასვლა რომ გახარებოდა, მთელი ერთი წლის მანძილზე რატომ დაუწყებდა ლოდინს? რატომ მისწერდა წერილებს? არა, მას გულწრფელად სურდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნება, თუმცა, მისი აზრით, მარჯანიშვილსაც ბევრი რამისათვის უნდა გაეწია ანგარიში.

მას შემდეგ კარგა ხანი გავიდა და ერთ-ერთ საუბარში რეპეტიციებზე ს. ახმეტელმა თქვა: „მე ვამბობ, რომ მარჯანიშვილისადმი ჩემი დამოკიდებულება უაღრესად გულწრფელია, მე მოწაფე ვარ მისი. საერთოდ კი, ჩემი და მარჯანიშვილის ურთიერთობის გაფუჭება მოხდა არა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიერ, არამედ იმათ მიერ, ვინც ახლა ბევრს ლაპარაკობს ამ საკითხზე“[1].

არ შეიძლება არ ვენდოთ ამ განცხადებას. მით უფრო, რომ ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრიდან კ. მარჯანიშვილი უკვე კარგა ხნის წასული იყო!..

მაგრამ ყოველივე ეს ურთიერთობათა ერთი მხარეა. მათ უფრო ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო შემოქმედებაში, ჰქონდათ მსგავსი შეხედულებანი მთელ რიგ მნიშვნელოვან თეატრალურ პრობლემებზე.

როგორც ცნობილია, სანდრო ახმეტელი სიჭაბუკის წლებში ამ-

[1] ა. ახმეტელი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 166.

ბობდა, რომ ქართული თეატრი უნდა ემყარებოდეს თავის „შინაგან წყაროებს“. მისი გამოხატვის ფორმები მკაფიოდ ეროვნული უნდა იყოსო. ერთი სიტყვით, მხოლოდ ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას მივყავართ ინტერნაციონალიზაციამდე. რიტმი და ეროვნული ტემპერამენტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა მის სპექტაკლში. იმ პერიოდისათვის ამგვარ აქცენტებს სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა. ახმეტელის აზრით, ქართველი მსახიობი თავისი ბუნებით პლასტიკური, რიტმულად მოქრავი და ტემპერამენტიანია. თავისებური აქვს მას სიარულის მანერაც კი, თავისებურია იგი ქცევაში, მოქმედებაში, ყოველთვის არის მასში რაღაც თანდაყოლილი მუსიკალური, რიტმული, რომელიც ზოგჯერ შეუცნობლად, ინტუიტურად მჟღავნდება ხოლმე. ეს თვისება კიდევ უფრო რელიეფურად უნდა გამოიხატოს ახალ დროში. ახალ პირობებში. სოციალისტური სინამდვილე სავსეა რევოლუციური რომანტიკით, ძველის ნგრევისა და ახლის დაბადების პათოსით. ვერ ითმენს მყუდროებას, უსიცოცხლობას, ამიტომ საჭიროა ეპოქის მაჯისცემა თეატრში გამოიხატოს რიტმით, მოქმედების დინამიკით, ადამიანის სულში მომხდარი ძვრების ასახვით, შემტევი სულისკვეთებით. რუსთაველის თეატრი უნდა გახდეს აზრის, მოქმედების, ბრძოლის საზეიმო თეატრალობის არენად, იგი უნდა გაემიჯნოს ნატურალიზმს, პასიურ მჭვრეტელობას. რეალური სამყარო მან უნდა ჩამოაქანდაკოს რომანტიკულ ფერებში, მონუმენტურ სახეებში. ახალი ეპოქის მაჯისცემის გრძნობა ახმეტელს ვერ წარმოედგინა რიტმის გარეშე. მისი აზრით, სწორედ რიტმი იყო ის ძალა, რომელიც აერთიანებდა პარტერსა და სცენას. ამ თვალსაზრისით, როცა გავიხსენებთ მის სპექტაკლებს, დავინახავთ, რომ მიღწეული იყო მართლაც ბრწყინვალე შედეგი.

ძლიერი რიტმით გამოირჩეოდა სცენები „ანზორში“. განსაკუთრებით კი ცნობილი „სიკვდილის სცენა“, შეზღვაურთა სცენები „რღვევაში“, ლუდხანისა და ბოჰემიის ტყის სურათები „ყაჩაღებში“, ბაპების სცენა „თეთნულდში“. მაგრამ განა მარტო ეს სცენები— მთელი სპექტაკლები გადაწყვეტილი იყო ჭარიშხლიანი მოძრაობით, დიდი შინაგანი დაძაბულობით. „რიტმი დრამისა — წერდა ახმეტელი — ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობსა და მსმენელს აერთებს, დრამის რიტმი ჩემ სულსა და გულს მწყობრად, ხელშეუხებლად უნდა სწვდებოდეს“, — დაასკვნიდა იგი. ცნობილი მკვლევარის ა. კაპანელის აზრით, „ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიორულ თამაშთა ერთმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მხატვრული განსა-

ხიერებით, მუსიკით, სინათლით, ფერებით: ახმეტელს მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ეს ელემენტი აქტიორულ განცდათა კოლექტიური მიმართებით: იძლევა რა კოლექტივის განცდათა რიტმს, ახმეტელი არსად არ კარგავს ინდივიდუუმს, პიროვნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას". რიტმის საშუალებით წარმოქმნილი ფიზიკური მოქმედება ახმეტელისათვის სულიერი განწყობის შექმნისა თუ გამოწვევის ძირითადი საშუალებაც იყო. ყოველ ადამიანს აქვს თავისი ტემპერამენტი, თავისი, მისთვის განსაკუთრებული რიტმი. მთელი მისი ფსიქო-ფიზიკური ბუნება ამ ჩვეული რიტმით ცხოვრობს. ყოველ მის მოქმედებაში გამოვლინდება ეს რიტმი. ამას წერს ახმეტელი. დიდი ხნის შემდეგ, ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „თუ რიტმს ვერ ფლობთ, ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს დაეუფლებით. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება ხომ განუყრელად დაკავშირებულია რიტმთან და მის ხასიათთან. თუ თქვენ ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რიტმში გააკეთებთ, მაშინ როგორ გინდათ გარდასახვას მიაღწიოთ?":

სტანისლავსკის ეს აზრი კიდევ ერთხელ მოგვაგონებს ახმეტელის წარმატებებს რიტმის სფეროში. გერმანელი კრიტიკოსი კლაინერი მაშინ ახმეტელის სპექტაკლების შესახებ წერდა: „ეს რიტმი იქმნება არა მარტო სიტყვის, ჟესტისა და ცეკვის, არამედ ფერების, კოსტუმებისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებით".

ჩვენ საგანგებოდ შევჩერდით რიტმის საკითხზე, რადგან მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ახმეტელის თეორიულ ნააზრევში და თეატრალურ პრაქტიკაში. ამასთანავე, ზოგიერთი მკვლევარი სწორედ ამ სფეროში ეძებს განსხვავებას მარჯანიშვილის შეხედულებებისაგან, უფრო სწორად, გამიჯვნასაც კი. და ეს მაშინ, როცა 1930 წელს, კომუნისტურ აკადემიაში მოხსენების დროს, მარჯანიშვილი ამბობდა: „ნაციონალური გახდება არა ის თეატრი, რომელიც უეჭველად გამოხატავს წარსულს ცხოვრებას ხალხისას, ან თუნდაც თანამედროვეობას, არამედ ის, რომელიც იღებს გარკვეულ მიმართულებას რიტმზე, ეროვნულ ტემპერამენტზე. მზე, რომელიც წელიწადში ცხრა თვის განმავლობაში აცხუნებს, ქმნის სხვა განწყობილებას, სხვა საღებავებს, ვიდრე ჩრდილოეთი. საერთოდ, ჩვენ ნათლად ვხედავთ, რომ ნაციონალური იქნება ის თეატრი, რომელსაც შეეძლება გადმოსცეს თავისი არსი, თავისი ფორმა და ამასთან, შეინარჩუნოს ზოგადი კლასობრივი იდეები". აქ აშკარაა ამ ორი რეჟისორის შეხედულებათა სიახლოვე. „ურიელ აკოსტას" დადგმასთან დაკავშირებით მარჯანიშვილი ამბობდა: „ჩვენი „ურიელ აკოსტა", უაღრესად ეროვნულია. უაღრესად ეროვნულია იმიტომ, რომ მისი

მსახიობური გამოსახვის, მხატვრული გამოსახვის ტემპერამენტი უეჭველად ეროვნულია... ეროვნული გამოიხატება იმაში, თუ როგორ განიცდის ადამიანი ამას თუ იმას, ეროვნული გამოისახება მის ტემპერამენტში, მის მოქმედებაში". ამას ამბობდა მარჯანიშვილი მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს. ხოლო იმავე მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლებისას ახმეტელი ერთ-ერთ საუბარში ამბობდა: „ჩვენ შილერს ვანხორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათებით, მაგრამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ მიზანდასახულობას, მაღალმხატვრულ კულტურას, რომელიც საფუძვლად უდევს შილერს".

შეხედულებათა ასეთი მსგავსება იყო ამ ორ რეჟისორს შორის მაშინაც კი, როცა ისინი ერთად აღარ იყვნენ. ორთავეს შეხედულებებში იგრძნობოდა დროის სუნთქვა, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ურთიერთკავშირის არსში წვდომა. ისინი დიდი თანამედროვენი იყვნენ და, რა თქმა უნდა, მათი შეხედულებებიც აღბეჭდილი იყო დროის სულისკვეთებით. მაგრამ არ შეიძლება დავივიწყოთ ის მომენტიც, რომ ახმეტელის მუშაობა რიტმის სფეროში გარკვეულ ეტაპზე ზოგჯერ ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა. მისთვის საგანგებოდ საკვლევი და საძიებელი იყო ეს სფერო. ამდენად გასაგებია, თუ რატომ იყო ზოგიერთ სპექტაკლში ხაზგასმული რიტმული აქცენტები!

ს. ახმეტელის შეხედულებები ძველი ქართული თეატრისა და დრამატურგიის შესახებ ძალზე უახლოვდება კ. მარჯანიშვილის შეხედულებებს ანალოგიურ საკითხებზე. ს. ახმეტელმა უფრო ადრე (ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში) გამოხატა თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება ძველი ქართული თეატრისადმი. მაგრამ ეს იყო არა ნიჰილიზმი, არა დამცირება ძველი ქართული თეატრის მონაპოვრისა, არამედ თეატრის რევოლუციურ გარდაქმნათა აუცილებლობის შეგნება.

კ. მარჯანიშვილი სტატიაში „ქართული თეატრის საკითხები"[1] წერს: „მე ვამტკიცებ, რომ ჩვენი თეატრის 72 წლის არსებობის განმავლობაში, ჩვენი დრამატურგიის ევროპულ ფორმებში არაფერი თავისებური, ეროვნული არ ყოფილა. მაგრამ იქნება იგი იყო სცენურ შემოქმედებაში, თვითონ თამაშის სკოლაში, მსახიობთა მიერ სცენურ სახეთა შექმნაში? — ვაი, რომ აქაც საკითხი სდგას სწორედ ისევე, როგორც დრამატურგიაში. მე ვიცნობ ჩვენი პროფესიონალი მსახიობების თითქმის ყველა თაობას და უნდა ვთქვა, რომ

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, ხელოვნება, 1, „ხელოვნება", 1972, გვ. 188.

გვყვანან უდიდესი მსახიობნი... ყველაზე ძლიერი პლეადა: ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვი, ბაბო ავალიშვილი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი — ყველა ისინი თავიანთი სცენური შემოქმედებით ეკუთვნიან შჩეპკინის სკოლას"... და შემდეგ: „ჩვენი ეროვნულ-თავისებური პლასტიკა, ქართული ტემპერამენტი, თანდაყოლილი გრძნობა რიტმისა, შესაძლოა გამხდარიყო საუცხოო ბაზა მსახიობის სრულიად თავისებური მანერის შესაქმნელად"[1].

მოვუსმინოთ ახმეტელს თუ რა აზრისაა იმავე საკითხებზე. „...ჩვენცა გვყავს საუკეთესო ნიჭით შემკულნი მსახიობნი, ჩვენც შეგვიძლია ვიამაყოთ მათი შემოქმედებით, მაგრამ ყველა ესენი არიან მსახიობნი, კერძოდ, საკუთარი სულის მატარებელნი, თვით დრამა კი, როგორც ასეთი, ჩვენ ვერ შევქმენით, ვერ წარმოვშვით. ბ-ნი ვ. აბაშიძე დიდებულია თავისი ნიჭით,... ბ-ნ გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია... მაგრამ როგორც ბ-ნი ვ. აბაშიძე, ისევე ბ-ნი გუნია სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან, ისინი ჰქმნიან პირად როლს მაშინ, როდესაც თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი — მოქმედება სრულიად არ ჩანს"... და შემდეგ „ჩვენ ბანს ვაძლევთ ყოველთვის და ყველაფერში რუსეთის თეატრს"[2]. სხვა წერილში ს. ახმეტელიც დიდ რუს მსახიობს შჩეპკინს ასახელებს.

როგორც ვხედავთ, ს. ახმეტელის პოზიცია, რომელიც მან სტუდენტობის წლებში (1915) გამოხატა, სავსებით უახლოვდება კ. მარჯანიშვილის ზემოხსენებულ შეხედულებებს. არის სრული იდენტურობაც კი მათ თეატრალურ ნააზრევში.

საკითხი ეხება არა იმას, თუ რამდენად ზუსტი და სწორი იყო ქართული თეატრის წარსულის შეფასება ამ რეჟისორების მიერ. არა, ჩვენ ამჯერად სხვა ასპექტი გვაინტერესებს. კერძოდ, ის საერთო ხაზები, სადაც კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შეხედულებები ხვდებიან ერთმანეთს.

კოტე მარჯანიშვილი შემოქმედებაში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა კონტრასტების პრინციპს. მთელ მის შემოქმედებას, მართლაც, წითელ ზოლივით გასდევს ეს ტენდენცია. მისი კონტრასტები ხასიათდებიან დიდი თეატრალური ელვარებით, მრავალსახეობით. მისთვის, მართლაცდა, საყვარელი მხატვრული ხერხი იყო შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა, მათი მკვეთრი შეპირისპირება. ასეთი იყო საქართველოში მისი პირველივე სპექტაკლი „ცხვრის წყარო". უშან-

[1] კ. მარჯანიშვილი, კრებული 1, „ხელოვნება", გვ. 191.

[2] ა. ახმეტელი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1964, გვ. 53.

გი ჩხეიძე იგონებს, „მხოლოდ ხანდახან მოიღუშებოდა სცენა და ჩრდილი დაფარავდა მას ისე, როგორც მზიან ღღეში ცაზე გადავლილი ღრუბლის ჩრდილი ეცემა დედამიწას. ეს იყო კომანდორის სცენები. როდესაც სურდათ ჩაეხშოთ მშვიდობიანი მიწის მუშა-გლეხების სიცოცხლე, ჯანსაღი ხალისი. მაგრამ გადაივლიდა ღრუბელი, სცენა ისევ მზის ნათელ სხივებში გაეხვეოდა და ისევ გაისმოდა ხალისიანი სიცილი, ეს თანმიმდევრული ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება სპექტაკლში ერთ-ერთი შესანიშნავი მეთოდი იყო მარჯანიშვილის მუშაობისა“. რასაკვირველია, მარჯანიშვილს ეს შუქ-ჩრდილები ჭმინდა ესთეტიკური ტკბობისა და სილამაზის გამო როდი ჰქონდა. ისინი ასრულებდნენ მნიშვნელოვან აზრობრივ დანიშნულებას. ზოგჯერ იძლეოდნენ მკაფიო იდეურ აქცენტებს. სექტაკლში სინათლე ებრძოდა სიბნელეს, სიკეთე — ბოროტებას. ხალხის ჯანსაღ მხიარულებას ახშობდა ტირანია, ხალხი იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ. ასეთი იდეური კონტრასტები დიდ როლს ასრულებდნენ სპექტაკლში. მარჯანიშვილის სხვა სპექტაკლებიც ხომ ბრწყინავდნენ ამ მხრივ. იგივე „ურიელ აკოსტა“ და „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „ჰამლეტი“. ეს თვისება მისი მოღვაწეობის მართო ქართულ პერიოდს როდი ახასიათებდა. მარჯანიშვილის მიერ რუსეთში დადგმული სპექტაკლებიც გამოირჩეოდა ამ მხრივ.

მხატერული კონტრასტების პრინციპი აახლოებდა ახმეტელს მარჯანიშვილთან. ახმეტელის შემოქმედება ხომ მართლაც წარმოუდგენელია ამ მკაფიო შეპირისპირებების, მძაფრი და სახიერი კონტრასტების გარეშე. რომელი ერთი უნდა გავიხსენოთ. აი, თუნდაც, „რღვევა“. ახმეტელი კონტრასტის პრინციპზე იწყებდა მოქმედებებსაც. პირველი აქტი. ნელა იხსნება ფარდა, თითქოს რამპის იქითაც სრული მყუდროება და იდილიური განწყობილებაა. მაგრამ არა, ეს რეჟისორის მიერ მიგნებული კონტრასტული ხერხია. მეზღვაურები წმენდენ გემს, მღელარე, ცხოველი რიტმი სავსებით შესაფერისია მათი მღელვარე ცხოვრებისა, ამაღლებული განწყობილებით სავსე მეზღვაურები შრომობენ ხალისით, სიცილით, სპექტაკლში ყოველ მეზღვაურს თავისი სახე, თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. მთავარი ისაა, რომ მათი ქცევა, სიარულისა და ფრაზის წარმოთქმის მანერაც კი სავსებით ორგანულია როგორც როლისათვის, ისე მთლიანად სპექტაკლისათვის. მეზღვაურთა რიტმს კონტრასტულად შეუპირისპირდა ბერსენევის ოჯახის ატმოსფერო.

ვისაც „ანზორის“ მესამე აქტი უნახავს, მას ალბათ იგი არასოდეს დაავიწყდება. საოცარი დინამიურობით ვითარდებოდა ეს მოქმედება. აქ უკვე ნათლად იგრძნობოდა რევოლუციური საქმის გამარ-

ჯვების გარღუვალობის იდეა. ამერიკელი მწერალი სტრონგი ამ სცენის შესახებ ამბობდა: „მესამე აქტი დრამატიზმით, არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორიც მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მინახავს“.

სანდრო ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში უდიდესი ადგილი უჭირავს პლასტიკის საკითხს. ქართველი აქტიორის გამომსახველობითი საშუალებების პლასტიკური სიმდიდრისა და სილამაზის პრობლემა მუდამ აღელვებდა ახმეტელს. უფრო ზუსტად, მას აინტერესებდა არა მარტო აქტიორული პლასტიკა, არამედ საერთოდ ქართველი ხალხის შესაძლებლობა ამ მხრივ. მას მიაჩნდა, რომ ქართულ თეატრში გამეფებული პლასტიკა ხშირად არ იყო ისე მდიდარი, როგორც ამის საშუალებას იძლეოდა სინამდვილე. ქართულ თეატრში ჯერ კიდევ არ აღორძინებულა ანტიკური ძალის პლასტიკაო — ამბობდა იგი. „დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა,— წერდა ახმეტელი, — კილო, ინტონაცია, რიტმი, სტილი არ არიან ქართულ დედაძარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა. ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე“. და ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველი კაცის „მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება“.

გაითიშა სცენა და ცხოვრება ამ ფორმების გამოსახვისას. ცხოვრებაში ქართველ კაცს აქვს თავისი სპეციფიკური მანერა საუბრისა, რიტმი მოქმედებისა, პლასტიკა და ემოცია, სცენაზე კი არ იგრძნობა ეს თვისებები. ახმეტელის აზრით, „მსახიობი სიტყვა-გამოთქმულობას მოუფიქრებელ პლასტიკას უდებს. მონოლოგი და პლასტიკა დისჰარმონიაა მსახიობის თამაშში“.

როდესაც ახმეტელის ამ სტრიქონებს ვიგონებთ, უნებლიეთ გვაგონდება ცნობილი აზრი „ჰამლეტიდან“ სიტყვისა და მოქმედების ერთობლიობის შესახებ. ეს არის სცენური რეალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი. ახმეტელი სწორედ ამ პოზიციებიდან ებრძვის თვითმიზნურს, კონკრეტული შინაარსისაგან გამოთიშულ პლასტიკურ ნახაზს. ახმეტელი დიდ შეშფოთებას გამოთქვამდა იმის გამო, რომ ღარიბი იყო ქართველი მსახიობის პლასტიკური არსენალი. „მე ვნახე ქართველი მსახიობი, — წერდა იგი,—რომელმაც ხუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ ექვსი მოძრაობის სახე, ფორმა გვიჩვენა, მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად, ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ“. ახმეტელი ერთ-ერთ წერილში („ოიდიპოს მეფე“) საგან-

გებოდ შეჩურდა პლასტიკის საკითხზე. „ტრაგედიის შესრულების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს პლასტიკური თანხმობის შეჯგუფება და განაწილება ბრბოსი, ქოროსი და მოქმედი პირების. სპექტაკლში სრულიად არ იყო დაცული ეს პრინციპი“.

ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ახმეტელი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ფიზიკურ მონაცემებს. იგი საგანგებოდ არჩევდა ათლეტურ, ძლიერ და მშვენიერი სხეულის ადამიანებს სცენისათვის. საგანგებოდ ასწავლიდა მსახიობებს რიტმს, მუსიკას, ტანვარჯიშს... ახმეტელისათვის პლასტიკური, დახვეწილი, ძლიერი და ლამაზი აღნაგობის მსახიობი გმირული თეატრის ესთეტიკურ იდეალსაც წარმოადგენდა.

ახმეტელის ზემოაღნიშნული შეხედულებანი პლასტიკის შესახებ ძირითადად იმ დროსაა გამოთქმული, როცა იგი ჯერ კიდევ არ იყო რეჟისორი. მაშინ მარჯანიშვილიც არ იყო საქართველოში დაბრუნებული .ამას უნდა დავუმატოთ უფრო მოგვიანებით მომხდარი ფაქტიც, რომელიც ბუნებრივად აგრძელებს შეხედულებათა ამ ერთიან ჯაჭვს.

1920 წელს, როცა „ბერდო ზმანია“ დაიდგა, ახმეტელი იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო. თუ რა მოხდა მაშინ, ამის შესახებ ახმეტელი აღნიშნავს, რომ იგი დაუნდობელი იყო მსახიობთა თამაშის ძველი სისტემის მიმართ. დასის ერთი ნაწილი კი აღაშფოთა ამ ამბავმა. „ჩვენ ბალერინები და მომღერლები კი არ ვართო!“ „ჩვენ ასე არ დავდიოდით და არც ვლაპარაკობდით, მაგრამ კარგად ვთამაშობდითო“ — ამბობდნენ ისინი.

კ. მარჯანიშვილი პლასტიკურ წრთვნას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. „პლასტიკური ეფექტები“, არც მარჯანიშვილისა და არც ახმეტელის მონაგონი არ იყო, იგი ეყრდნობოდა ქართველი ხალხის ბუნებას.

ახლა გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის სიტყვები, მისი აზრი პლასტიკის შესახებ.

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „მე ყოველთვის მოვითხოვდი, რომ მსახიობს სხეული ისევე „დაყენებული“ ჰქონოდა, როგორც ხმა, ბევრი იმათგანი, ვინც ჩემთან დასში არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა: მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო“.

ხედავთ, რა საოცარი დამთხვევაა დიდ ხელოვანთა თეატრალურ პრაქტიკისა და ნააზრისა?! ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო მათი წარმოქმნა, ისტორიულად ასევე აუცილებელი იყო თეატრის განვითა-

რების გარკვეულ ეტაპზე ორი დიდი რეჟისორის ერთად მუშაობა და ერთ ჭერქვეშ ბრძოლა ახალი თეატრალური პრინციპების გამარჯვებისათვის.

...შემდგომ პერიოდში აუცილებელი გახდა ისინი სხვადასხვა თეატრების სათაურში ყოფილიყვნენ, მაგრამ საერთო საქმე ეკეთებინათ.

კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი წლების მანძილზე აკეთებდნენ უდიდეს ეროვნულ საქმეს, ერთიანი შთაგონებით ემსახურებოდნენ თავიანთ ხალხს, თავიანთ სამშობლოს. სწორედ მათ შექმნეს ახალი ქართული თეატრის ოქროს ხანა, იგი შეიქმნა არა სათბურების ატმოსფეროში, არამედ ბრძოლაში, მეტად რთული. მაგრამ მაღალი თეატრალური პრინციპებისათვის ბრძოლაში.

საუბარი ბერძნული ტრაგედიის გამო

ეს იყო მღელვარე თეატრალური დღეები. საქართველოს ეწვია ბერძნული თეატრი. მათ თითქოს შორეული საუკუნეებიდან გამოიხმეს გმირული ხასიათისა და დიდი ტემპერამენტის ადამიანები, გააღვიძეს მათი ტრაგიკული სული და შინაგანი კონტაქტი დაამყარეს თანამედროვეობასთან.

ქართველ ქალთა წინაპარი, უმძაფრესი ტრაგიკული ბედის მედეაც დაუბრუნდა საქართველოს და იგი სიხარულით მიიღო ჩვენმა აუდიტორიამ. დიდი ყურადღებით მოუსმინა სამშობლოს მოწყვეტილი ქალის გოდებას, რაც მხოლოდ თავგადასავალი კი არა, თითქოს მიუტევებელი დანაშაულის აღსარებაც იყო!..

* * *

„გახსოვდეს, ხელოვანო, რომ საჭიროა მთლიანობა და სისადავე“ — ასე წერდა ჰორაციუსი და თითქოს მის ნაკვალევს მისდევს ბერძნული თეატრიც. თანაზომიერებისა და ჰარმონიულობის პრინციპი უდევს საფუძვლად მათი სპექტაკლების კომპოზიციურ წყობას. აქ ყველაფერი ერთმანეთთან ისეა შერწყმული, რომ ყოველი ტრაგედია მხოლოდ ერთი ამოკვნესაა. ესაა მედეას, ელექტრასა და ორესტეს ტრაგიკული ვნებები. ტრაგედიების გმირები ეძლევიან „კეთილშობილ უბრალოებასა და მშვიდ სიდიადეს“ (ვინკელმანი), პოულობენ ახალ გზებს, თავის უცნაურ და დიად სამყაროს გვიჩვენე-

ბენ და გვშორდებიან. მათი გმირობა და ლირიკული მღელვარება მათი შინაგანი ბუნების ესთეტიკური სიდიადით არის შთაგონებული.

წარსულში, ალბათ, არც ერთი ერის ცხოვრებაზე არ მოუხდენია ხელოვნებას ისეთი დიდი გავლენა, როგორიც ძველ საბერძნეთზე. ეს იყო გმირობის 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; მას არ რცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა. მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა იგი ღირსების და მოვალეობის შესრულების წინაშე. ბერძენის ჰეროიზმი — ეს არის კაჟში ჩამალული ნაპერწკლები, რომელნიც სთვლემენ და ცივად ინახავენ ქვას იქამდე, ვიდრე მათ რაიმე გარეშე ძალა არ გამოაფხიზლებს". პირეის თეატრში მიღებული შთაბეჭდილებაც ასეთია. გავიხსენოთ ასპაზია პაპატანასიუს მედეა, როცა მას სავსებით ეუფლება თავისი ღირსებისა და მოვალეობის გრძნობა. აქ უკვე მართლაც შეუძლებელია მისი შეჩერება. სწორედ ეს არის „კაჟში ჩამალული ნაპერწკლები", რომელსაც შურისძიება აფხიზლებს.

მედეამ იგრძნო, რომ იაზონის ჰერქვეშ აღარ ედგომებოდა. მისი სარეცელი სხვამ დაისაკუთრა. მას დევნის კორინთოს მეფე კრეონიც. მარტოდმარტო დარჩა უცხო მხარეში კოლხელი 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 ალმოხდება ხოლმე. კოლხელ ქალში თანდათან იზრდება სულიერი

სიმტკიცე და ნებისყოფის სიძლიერე. იგი მოწამლავს იაზონის სატრფოსა და მის მამას. აქედან იწყება ტრაგიკული კოლიზიისა. მედეას წამალი შურისძიების საშუალებაც იყო და საბედისწეროც აღმოჩნდა. ამ მომენტში გამოიხატა მისი ორმაგი ბუნება. მედეა სიმბოლური სახეა იმ კოლხეთისა, რომელიც თავისი სილამაზის მსხვერპლი გახდა. კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევარმა ი. ანენსკიმ „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 ტრაგიკული ნიჭი ჭეშმარიტად გრანდიოზულ პათეტიკურობას აღწევს. დიდი შინაგანი ენერგიისა და სულიერი ძალის მქონე პლასტიკური ხაზებით გადმოგვცემს ასპაზია მედეას გადაწყვეტილებას — მან შვილები თავად უნდა დახოცოს.

ქორო შეძრწუნებულია. ასპაზიას მედეა უზომო მწუხარებისაგან გახევებული დგას წრეში. ქორო ევედრება, ბავშვები არ გასწიროს. ქორო დასტირის ბავშვებს, მწუხარე საგალობელს გალობს. სიმღერიდან ტირის ქორო და ამ გოდებაში ისმის ძველი კოლხური მელოდიები. შეშფოთებული ქორო ხან მაყურებლისკენ მობრუნდება და ხან ღმერთებისკენ აღმართავს ხელებს. ამ დრტვინვაში ისმის მთელი ხალხის ხმა. თითქოს თოთხმეტ არსებაში ჩასახლებულა მედეას მწუხარება. მათი ტანჯვა ტრაგედიის თემას სახალხო გლოვისა და თანაგრძნობის იდეამდე ამაღლებს. რამდენი ქორევატიცაა, თითქოს იმდენი მიტოვებული მეუღლეა, იმდენი ტრაგიკული ბედის მქონე დედაა და ქალის შელახული ღირსების დამცველი 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 ტკივილი დასაყრდენი ადამიანისათვის საკუთარი სამშობლოა, — უცხო მხარეში ადამიანი მარტო გრძნობს თავს, იგი უმწეოა და ამი-

ტომ „დეე, ნურასოდეს ნუ მოვწყდებით სამშობლოს“. ეს მომენტი უფრო მძაფრად და ხაზგასმით გამოისახა ვერიკო ანჯაფარიძის მედეაში.

არა მარტო „მედეა“, 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. ენებათაღელვას, განცდის სიწრფელესა და აქტიორულ სიმართლეს თან ახლავს ჰეშმარიტი ჰეროიკულობა. აქ ყველაფერი თითქოს ისეა, როგორც ეს გერმანელმა ესთეტიკოსმა ვინკელმანმა თქვა: „მსგავსად ზღვის სიღრმისა, რომელიც მარად მშვიდია, რა ღელვასაც არ უნდა განიცდიდეს მისი ზედაპირი, აგრეთვე ბერძნული ფიგურების გამომეტყველებაც ამჟღავნებს დიადსა და ჰარმონიულ სულს, მიუხედავად შინაგანი ენებათაღელვისა“.

სწორი იქნება, თუ ამას ჩვენ პირეის თეატრის ქოროზე ვიტყვით.

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 მედეასა 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 მოძრაობანი გამართლებულია შინაგანად. აქ ერთმანეთს ერწყმის სცენური საშუალებანი და აქ იქმნება სრული ჰარმონია პლასტიკასა და მონოლოგს შორის.

სამი დიდი ტრაგიკოსი: ესქილიე, სოფოკლე და ევრიპიდე ქოროს დანიშნულებას სხვადასხვანაირად აფასებდნენ. ზოგან ქორო მოქმედების განვითარების აქტიური მონაწილეა, ზოგან „იდეალური მაყურებელი“ და ზოგან კი ერთიცა და მეორეც. პირეის თეატრში მხოლოდ ერთი პრინციპია დაცული, აქ ქოროს პირობითი ჟესტი და რიტმი და საერთოდ ყველაფერი, რაც მას უკავშირდება, რეჟისორსა 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 პაპატანასოუმ 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 გმირობისა და პოეტური მომხიბვლელობის ის ნაღვლიანი თავგადასავალი, რომელიც მედეასა და ელექტრას ცხოვრებაში აისახება, სავსებით გამოხატა ასპაზიას ტრაგიკულმა ნიშა. იგი შეუდარებელია, როცა ლირიკული განცდის საწყისიდან ტრაგიკულისაკენ მიიწევს. ლირიკული და ეპიკური ერთმანეთს ისე ერწყმის, როგორც სულიერი გმირობა და ადამიანური სისუსტე ბერძნულ ტრაგედიებში. ასპაზია ტრაგიკული გოდებიდან მოულოდნელად გადადის უნაზეს ჩურჩულზე. წამიერად ისე გაირინდება ხოლმე, თითქოს სულის ყველაზე ფარული სიმების შერხევას ლაძობდეს. 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 გლოვაა, ნამდვილი ცრემლია და არა „თეატრალური ეფექტი" ან „ნერვების ხელოვნური გაღიზიანება".

ტირილი ელექტრას (აგრეთვე მედეას) ხასიათის სიძლიერეს უსვამს ხაზს. მისი ტირილი „მუსიკალურ" ლეიტმოტივად გასდევს მთელ სპექტაკლს. როცა ელექტრას მიერ ძმის სიკვდილის შეტყობისა და ფერფლის დატირების სცენებს ვიგონებთ, ჩვენს მეხსიერებაში ცოცხლდება მთელი პროცესი — როგორ მივიდა ასპაზია დაუოკებელი სულიერი მშფოთვარებიდან ტრაგიკულ გარინდებამდე. აქ შეიძლება რუსთაველის სიტყვები გავიხსენოთ:

> ჩემი აწ ესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:
> რა ზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მათთა ატყდეს ღვარია,
> მოვა და ხეთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
> მაგრა რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია.

უზომო ტრაგიკული განცდების დროს გაირინდება ხოლმე ასპაზია და ეს მოჩვენებითი სიწყნარე მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს.

პირეის თეატრი გამოირჩევა თავისი კულტურით, მაღალი პროფესიულობით. აქ ყველაფერი სილამაზისა და ესთეტიკური სრულყოფის პრინციპით არის გააზრებული. განსაკუთრებით ეს ქოროზე ითქმის. წარმოდგენებში მედეას, ელექტრასა და ორესტეას სახეები ევრიპიდეს რეალიზმით არის აღბეჭდილი. პლასტიკური მანერებით, ბუნებრივ მონაცემთა რთული სინთეზით და ყოველ ნიუანსში გამომჟღავნებული პოეტური აღმაფრენით მსახიობები კარგად გამოხატავენ გმირების ხასიათის არსს. ეს გარემოება აძლიერებს რომანტიკულ საწყისს და განსაკუთრებულ პოეტურობას ანიჭებს რეალიზმით გამსჭვალულ სპექტაკლებს.

„ადამიანის სილამაზის“ შექმნისა და მისი დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ხანგრძლივი ძიების საგანი იყო ბერძნულ ხელოვნებაში. სერვანტესის განმარტებით — მათ სურდათ „მომავალი თაობისათვის დაეტოვებინათ სილამაზისა და სიქველის ნიმუში“.

პირეის თეატრში პროპორციების, პლასტიკის, სულიერი და ფიზიკური სილამაზის ჰარმონიული გამოხატულების ტრადიცია ძლიერია. ქოროს მოძრაობა და ცალკეული პლასტიკური გამოსახულება, მისი ჩაცმულობა და კოსტიუმის გამოყენების პრინციპები შთაგონებულია ბერძნული ქანდაკებების და ხელოვნების ტრადიციის მიერ.

იგი ამ მხრივაც ჰეშმარიტად ეროვნული თეატრია. იგრძნობა, რომ პირეელები ისწრაფვიან, მათ თეატრს ჰქონდეს თავისი რელიგია (ამ სიტყვის არაპირდაპირი მნიშვნელობით), ის უნდა იყოს წმინდა ადგილი, სადაც ადამიანი გულწრფელად ამხელს თავის ყველაზე იდუმალ ზრახვებს.

პირეის თეატრი ნამდვილი ეროვნული თეატრია. მან იპოვა სწორი გზები და საშუალებები, რომ ახალი თაობებისათვის ეჩვენებინა 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 გადამეტებით

დაეხვა თავბრუ. მაგრამ ყველა აღიარებდა ასპაზიას ტრაგიკული ნიჭის ძალას.

ბერძნული ტრაგედიის თეატრმა ბევრი რამ შეგვახსენა ქართული თეატრის ცხოვრებიდან.

სინთეზური მსახიობის ის პრინციპი, რომელიც პირეის თეატრში ვნახეთ, ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა. 20-იან წლებშიევე პირობითი პლასტიკური მანერებისა და ერთიანი რიტმული მოძრაობების ბრწყინვალე გადაწყვეტის ნიმუშები დაგვიტოვა სანდრო ახმეტელმა.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ პირეის თეატრში ურთიერთს ერწყმის პოეტური მონუმენტურობა და სისადავე, შინაგანი სისადავე და გამოსახულებათა ლაკონიურობა. ასპაზია პირველი მსახიობია ამ თეატრში, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავს ლირიკისა და მონუმენტურის სინთეზს.

ჭოროს და მასობრივმა სცენებმა, რიტმისა და მუსიკის გრძნობამ, მასისა და ინდივიდუმის, ტექნიკური და ესთეტიკური პრინციპების მთლიანობამ მოგვაგონა ახმეტელის დადგმები და მისი შეხედულებები თეატრზე.

ბერძნულ თეატრში სიტყვას განსაკუთრებული მუსიკალური ფუნქცია აქვს. იგი ქმნის ჭოროს მოძრაობის შინაგან რიტმს. მუსიკალური რიტმის უზუსტესი შეთანხმება სიტყვის მელოდიასთან და მოძრაობის ფორმებთან აქ წარმოდგენილია. როგორც ჭოროს 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 გამოვხატოთ „ბაპები“. რა სცენური ხერხია ამისათვის საჭირო? — კითხულობდა ახმეტელი და იქვე იძლეოდა განმარტებას: „ბაპების“ სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვიხდება მუსიკალურ აკორდთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობის პლასტიკური გადმოცემა. უნდა მოხდეს წყვილის რიტმის თანდათანობით აწევა. აუცილებელია მათი სახის გამოძერწვა მუსიკალური რიტმის თანხლებით. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, — თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავისი დასასრულის ტრაგედიას... ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაპების“ წყევლის რიტმისა“.

ახმეტელი „თეთნულდის“ ჭოროში და საერთოდ თავის სპექტაკლებში იძლეოდა კოლექტიურ განცდათა რიტმს, მაგრამ არ კარ-

გავდა ინდივიდუმს. რიტმი მისი წარმოდგენებისა, — როგორც გერმანელი კრიტიკოსი ი. კლეინერი წერდა, — შედგებოდა არა მარტო სიტყვის, ჟესტისა და ცეკვისა, არამედ ფერების, კოსტიუმისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებისაგან". „ანტიკურ ქოროსაგან განსხვავებით, მან ორი ურთიერთმოპირდაპირე ქორო გამოიყვანა და ამით ქოროს პრინციპები ერთგვარად განაახლა. ცნობილი კომპოზიტორი შჩერბაჩოვი ამბობდა: „თეთნულდის" მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავსო. „თეთნულდის" მუსიკა და სიტყვა არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი — 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 უგრძვნია მისი სინთეტიკური ბუნება, მას უსათუოდ გაახსენდება ამერიკის ექსპერიმენტული თეატრის ხელმძღვანელის ფლანაგანის სიტყვები: „ქართული თეატრი თავის თავში აერთიანებს — შესაძლოა ისე, როგორც არც ერთი თანამედროვე თეატრი — მუსიკას, ცეკვას, მშვერმეტყველურ თამაშს, სცენის არქიტექტონიკურობასა და პლასტიკურობას: ეს არის თეატრი, სადაც დადგმა ამავე დროს არის ცეკვაც. მხატვრული სურათიც და სიმღერაც".

ბერძნული თეატრის ქოროს მრავალფეროვანმა მხატვრულმა სურათებმა, როგორც ვთქვით, გააცოცხლეს ბერძნული ქანდაკებები, მათ მოგვაგონეს ბერძნული ხუროთმოძღვრების დეკორაციული მოტივები. ქორეოგრაფ ლუკიას საგანგებოდ შეუსწავლია ძველბერძნული ქანდაკება, არქიტექტურა და ხუროთმოძღვრება, შეუსწავლია იგი მოძრაობისა და პლასტიკური გამოსახულების თვალსაზრისით.

სანდრო ახმეტელს გადაწყვეტილი ჰქონდა დაედგა ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!". იგი ამბობდა, რომ „ფიროსმანის ნახატებმა ლუარსაბის ტიპის მოძრაობის შინაგანი შინაარსი უნდა გაგვიხსნან. მან უნდა გვიშველოს სპექტაკლის რიტმისა და ჟესტის მონახვაში. მე, როცა ვფიქრობ ლუარსაბის სახეში დავიჟირო ქართული მოძრაობა, მისი ჟესტი, მთელს იმედს ფიროსმანისა და ჩვენი ძველი ნახატების შესწავლაზე ვამყარებ".

მარტო ამ სპექტაკლში როდი ეძებდა იგი ეროვნული თეატრის ფორმებს. მას სურდა ქართულ თეატრში ეხილა სპარტანულად აღ-

ზრდილი, ფიზიკურად ჯანსაღი, ლამაზი, ათლეტური, სულიერად ძლიერი ქართველი რაინდის იდეალი. „ქართულმა თეატრმა, — წერდა იგი, — მომავალში უნდა შობოს ახალი ქართველი, ახალი სულით, ძლიერი და ძლევამოსილი. ჩვენ გვინდა თეატრი-ეკლესია, სადაც ჰერის სულ პატარა ნაწილიც კი ჩვენს სულიერ თრობას ესისხლხორცება“. საჭიროა შეიქმნას იმგვარი თეატრი რომელიც სპეციალურად გამოიკვლევს — „ქართველი ადამიანის სულს, მის ფსიქოლოგიას. ცხოვრების სამაგალითოდ შექმნის იდეალურ ტიპს — მისაბაძსა და საყვარელს“.

ესქილეს „ორესტეა“ ბერძნული თეატრის რეპერტუარის მესამე სპექტაკლი იყო. მათ ტრილოგიის მხოლოდ მეორე და მესამე ნაწილი გვიჩვენეს. რაც შეეხება „ევმენიდებს“, ეს ნაწილი ყველაზე სუსტი ადგილი იყო ბერძნული თეატრის საგასტროლო რეპერტუარში. უყურებ მას და პირდაპირ გიკვირს, თუ როგორ დაიკარგა ლუკიას მაღალი ქორეოგრაფიული ოსტატობა, როგორი პრიმიტიულია დ. რონდირისის რეჟისორული გადაწყვეტა. სტატიკური პოზები არეოპაგში 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 მედეას 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 სიცხოველით ამეტყველდნენ გ. ქიქოძის სიტყვები: „დააკვირდით ოიდიპოს მეფის, იოკასტეს, ტირეზიას და სხვათა როლების ქართველ შემსრულებელთა საბეებს, გაიხსენეთ „მედეას“ და „ანტიგონეს“ განსახიერება ჩვენ სცენაზე და დამეთანხმებით, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენს, თითქოს ანტიკური პლასტიკის აღორძინების 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.“

* * *

ერთი წლის შემდეგ, 1965 წელს, თბილისს ეწვია ათენის თეატრი, თეატრმა ესქილეს ისტორიული ტრაგედია „სპარსელები“ და არისტოფანეს კომედია „ფრინველები“ უჩვენა თბილისელებს.

ეს იყო ნამდვილი თეატრალური ზეიმი.

...ბერძნულ თეატრზე ჩვენი შთაბეჭდილებებიც გამდიდრდა.

* * *

... ორი ათასი წელი გვაშორებს იმას, რაც ახლა ათენის თეატრის სცენაზე ვნახეთ. ქართული აუდიტორია პირველად შეხვდა კაცობრიობის უპირველესი ტრაგიკოსის ესქილეს „სპარსელებს“.

თეატრმა თანაზიარი და მონაწილე გაგვხადა უძველესი დროის ადამიანთა იმ სულიერი განცდისა, იმ დიდი ადამიანური ფიქრისა და პოეტური ღაღადისა, რომელიც ასე მგზნებარედ გამოხატეს ბერძენმა მსახიობებმა. ისეთი განცდა გეუფლებათ, თითქოს ყველაფერი, რასაც სცენაზე ხედავთ, ძველიც არის და თანადროულიც.

წარმოდგენა ერთი მთლიანი, უწყვეტი შინაგანი რიტმით არის გადაწყვეტილი. ქოროს მუდმივ „პლასტიკურ ბორგვას“, მის მოულოდნელ შინაგან აფეთქებებს შესანიშნავად ერწყმის მონოლოგების მკითხველთა სტატიკურობა. ხშირად ეს მკვეთრი კონტრასტები ქმნიან გმირთა ღიღ სულიერ დაძაბულობას.

სპექტაკლი იწყება სადა პლასტიკური ნახაზით და თავდაჭერილი რიტმით. ნიღბოსანი ქორო ბინდში ავსებს სასახლის მოედანს, მალე გათენდება და სცენაზე გაიელვებენ შეშფოთებულთა სახეები. ისინი ჯერ მასის ფორმით მოქმედებენ, მერე თანდათან იწყებენ გამოცალკევებას, ეუფლებათ ძლიერი რიტმი და ემოციური აღგზნება. ქორო წუხს, რომ ბერძენთა ომი წარმატებას ვერ მიაღწევს. ვერც მეფის დედის მწუხარე შეგონება ამშვიდებს ქოროს. მაცნეს გამოჩენა და ბრძოლის სურათების თხრობა სრულიად ახალ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე. ქოროს ყოველი მონაწილე პირდაპირ ვირტუოზული ოსტატობით იწყებს დარიოსის სულის გამოხმობას. ერთადერთი ხსნა დამარცხებული სპარსელებისა გარდაცვლილი მეფის, დარიოსის, სულის გაცოცხლებაა. რელიგიური ექსტაზით აღგზნებული ქორო შემზარავი ხმით მოუხმობს მეფეს. სცენაზე ისმის განწირული ყვირილი, უსასო ჩურჩული, გვრგვინვა და ლოცვა. მუსიკის ხმები ავსებენ ქოროს ემოციურ აღზევებას და თავის მხრივ მუსიკაც ივსება მათი შეძახილით, სიმღერითა და ლოცვით. იქმნე-

ბა რაღაც დიდი მისტერიის მსგავსი სანახაობა. იგი სავსეა სურათოვნებით, ელასტიკურობით, მძაფრი ექსპრესიითა და რიტმით.

დარიოსისადმი მიძღვნილი რელიგიური „რიტუალი", დამარცხებული ქსერქსეს დაბრუნების შემდეგ ქოროს მწუხარე გალობა, ახალი აღზევების სცენა, სპექტაკლის დასაწყისი და ფინალი დიდი რეჟისორული გემოვნებით და ნიჭიერებით არის შექმნილი.

რეჟისორის (კ. კუნი) თვალს მხედველობიდან არ გამოჰპარვია არც ერთი დეტალი, არც ერთი ნიუანსი ქოროს რთული სცენური მოქმედებისა. აქ ყველაფერი საოცრად ზუსტია და სადა. მსახიობები დიდი სიმართლით ცხოვრობენ სცენაზე. ისინი ელასტიკურნი, ენერგიულნი და ემოციით სავსენი არიან.

სპექტაკლი საბერძნეთისა და სპარსეთის ბრძოლას ასახავს. ესქილე უშუალოდ მონაწილეობდა ამ ბრძოლაში. იგი თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი იყო და ამ თვალთახედვით არის დაწერილი „სპარსელებიც". პიესას, რომელიც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 472 წელს იქნა წარმოდგენილი, დიდი წარმატება ხვდა. მას შემდეგ, აგერ თითქმის ოცდახუთ საუკუნეზე მეტი ხანი გავიდა და ნაწარმოებისადმი ინტერესი ახლაც არ შენელებულა. „სპარსელები" რეალისტური პიესაა და ათენის თეატრმაც ასე გადაწყვიტა.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ესქილეს დროს მსახიობის გამოყოფა (მანამდე პოეტი ასრულებდა მთავარ როლს) ახალი საქმე იყო, ახლად იქმნებოდა დრამატურგია, ირკვეოდა სცენური მოქმედების შინაგანი კანონზომიერებანი, საგუნდო სიმღერის და დიალოგის ხასიათი. ამდენად, მოსალოდნელი იყო, რომ სპექტაკლი შეიძლება სტატიკურიც ყოფილიყო.

მოხდა პირიქით, და ეს არის უპირველესად რეჟისორის დამსახურება, სპექტაკლი ერთი მთლიანი მხატვრული სტილისაა. იგი კომპოზიციურად მტკიცედაა შეკრული, არაფერია ზედმეტი, დაუმთავრებელი. წარმოდგენა რთული შინაგანი წყობისაა; ქოროს სცენები სავსეა მახვილგონიერი, მაგრამ თითქოს შეუმჩნეველი, უამრავი მიზანსცენით. არა პოზა „ინტელექტუალიზმისა", არა გამოფიტული, მარიონეტივით უსიცოცხლო და უტემპერამენტო აქტიორული სქემა, როგორც ეს ზოგ თეატრებშია, არამედ ვნებიანი, ემოციური, მებრძოლი და გზნებით სავსე ბრძნული სპექტაკლი.

სწორედ ასეთია ჩვენი სტუმრების ხელოვნება.

* * *

60-იანი წლები საბჭოთა სცენაზე ანტიკური დრამატურგიის განახლების წლები იყო. მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხე-

ლოვნების დეკადაზე „ოიდიპოს მეფის“ ტრიუმფალური წარმატების შემდეგ ანტიკურისაკენ გაბედულად მოიხედა საბჭოთა თეატრმა. ამას წერდა კიდეც გამოჩენილი მეცნიერი მოკულ'სკ.

დ. ალექსიძეს დიდი დამსახურება მიუძღვის ამ მხრივ.

რუსთაველის თეატრის „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ ფრანკოს სახელობის კიევის თეატრში გარკვეულ ეტაპს მოასწავებს საბჭოთა სცენაზე ანტიკური ტრაგედიის დადგმის ისტორიაში.

საბერძნეთის თეატრების (ათენის, პირეის) გასტროლებს სრულიადაც არ შეუნელებია დ. ალექსიძის სპექტაკლებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება. შთაბეჭდილება კი უაღრესად ძლიერი იყო.

* * *

...თებეს მეფის დიდებულ სასახლესაც მისწვდა ხალხის „გმინვა და ღაღადისი“. საყოველთაო მწუხარებამ შეაკრთო მეფე ოიდიპოსი და დამხობილ ხალხს მიმართა:

პე ხალხნო, ძველი მამამთავრის კადმოსის შვილნო!
რას დამხობილხართ სალოცავი რტოებით ხელში,
ან იქ მთელ ქალაქს რატომ ნისლავს გუნდრუკის კვამლი?
ჭურუმი:
რისთვის მოვსულვართ? იღუპება ქალაქი, მეფევ!
სისხლის მორევში ჩაძირული იხრჩობა ხალხი...
ცარიელდება 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 შეშფოთებული მეფე 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 შერჩეულ პრინციპს. სტილისტურად ეს მთლიანი და მონუმენტური სპექტაკლი მან მრავალპლანიან მიზანსცენებში მოაქცია. შექმნა მისი გმირის სულიერი დაძაბულობის შესატყვისი ატმოსფერო და ემოციურად დანაღმა მთელი წარმოდგენა.

პოეტური მგზნებარება და კეთილშობილური მიზანი გმირისა მაყურებელს განაცდევინებს ესთეტიკურ სიხარულს. იგი მღელვარებით უსმენს საშინელ ამბავს, მაგრამ არასოდეს კარგავს სიმხნევეს. მას ხიბლავს ტიტანური ბრძოლა გმირული სულისა, რომელიც სავსეა ფრთაშესხმულობით, რეალისტური სიმართლითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით.

სწორედ ამ მხარეს მიანიჭა ალექსიძემ უპირველესი მნიშვნელობა. შექმნა სინთეზური სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობით. სპექტაკლში ახალი ძალით გაცოცხლდა ტრადიციის საუკეთესო მხარეები, ახალი თვისებებით გამდიდრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობისაკენ მისწრაფებამ ალექსიძეს საშუალება მისცა უფრო თამამად წარმომდგარიყო როგორც „სინამდვილის პათეტიკურად ამსახველი“ (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. შეხედულებათა ამ სხვაობას ის ობიექტური პირობებიც დაემატა, რომ გმირულ თეატრს თავისი რჩეული მსახიობიც სჭირდება და ამგვარი სტილის შემოქმედნი უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე სხვა მიმართულებისა. ხშირად ტრაგიკული პათოსის ერთ მსახიობზე რამდენიმე ათეული „რეალისტი“, თუ „ინტელექტუალური“ მანერის არტისტი მოდის. ამან და სხვა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა პირობებმა ნიადაგი მოუმზადეს გმირული თეატრის პრინციპებში დაეჭვებას.

ამ მხრივ „ოიდიპოს მეფე“ ალექსიძის რეჟისორული ტალანტის ახალი გამოცდა იყო. მაგრამ რეჟისორს საკმარისი ძალა აღმოაჩნდა იმისათვის, რათა მოეცა გმირულისა და ფსიქოლოგიური საწყისების ერთიანობის მაგალითი. ეს ბუნებრივი სინთეზი რამდენადაც სასიხარულოა საერთოდ თეატრის წარმატებისათვის, იმდენადვე ჩამაფიქრებელიცაა. სპექტაკლმა კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი იმას, რომ ამ გზით სიარული მხოლოდ ღრმა ემოციისა და ფართო მასშტაბის მსახიობებს შეეძლოთ...

ოიდიპოსის ოთხი (შემდეგ კი სამი!) შემსრულებელი „დაიტია“ სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. ყოველმა მათგანმა თავისი დამოუკიდებელი სახე იპოვა. „ამ მხრივ „მეფე ოიდიპოსში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“ — წერდა ს. მოკულსკი. ში-

სივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამორიცხავს 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 ოიდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოელისშემძლე მოიარასთან, 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 ადრე იცნობდა, როგორც „ჯერიან, კულტურულ, დიდი გემოვნების რეჟისორს, იგი გამოირჩეოდა იმითაც, რომ წარმატებით ახორციელებდა სხვადასხვა სტილის და ჟანრის ნაწარმოებათა დადგმას". გაზ. „პრავდას" მიაჩნდა, რომ „სპექტაკლის შემქმნელებმა შეძლეს შეეყვანეთ ამ ანტიკური ტრაგედიის გმირთა სულიერი ღელვის დიდ, რთულ, ტანჯვით აღსავსე სამყაროში, გაგვეტაცებინეთ ბედის სირთულის ჩვენებით".

ალექსიძის ალღოსა და ნიჭის დადასტურება იყო ისიც, რომ მან სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფში გააერთიანა იმგვარი 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. ხორავა, ს. ზაქარიაძე და ე. მანჯგალაძე — ასე დამკვიდრდა ოიდიპოსის „ყოველდღიური" ცხოვრება სცენაზე. მან სიხარული მოუტანა მაყურებელს. იგი ნახა მრავალეროვანმა აუდიტორიამ: რუსმა, უკრაინელმა, ბერძენმა, გერმანელმა, ინგლისელმა, ჩეხმა, პოლონელმა, ამერიკელმა, ფრანგმა თუ სხვამ. დაიწერა აღტაცებუ-

ლი სტრიქონები, ყველამ იგრძნო, რომ სამი ოიდიპოსი სულ სხვა-დასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე. რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი, ენერგია, რამდენი ღელვა განიცადა რეჟისორმა, რომ სამივე ოიდიპოსს თავისი სახე და გზა ჰქონოდა სცენაზე. მე არასოდეს დამავიწყდება ის დრო, როცა დ. ალექსიძემ მუზეუმის დარბაზში დადგა ოიდიპოსის დეკორაციები და თვეობით მუშაობდა ს. ზაქარიაძესთან. ეს იყო ათი წლის წინათ და აი, როცა მოსკოვის პრესაში ს. ზაქარიაძის წარმატებაზე (ფილმში „ჯარისკაცის მამა") წერდნენ, თითქმის ყოველთვის, უპირველესად, მის ოიდიპოსს აღნიშნავდნენ. და მართლაც, ს. ზაქარიაძემ საბჭოთა კავშირში ფართო აღიარება პირველად ოიდიპოსის როლით ჰპოვა!

როცა „ოიდიპოს მეფის" შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოვჟენკოს სიტყვები, „ყველა ბერძენი, — ამბობდა ის, — როდი იყო ისე ლამაზი, როგორც მათი ქანდაკებებია. ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძნობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრათ ამქვეყნად".

„სილამაზის იდეალი" იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთერთი 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 ალმასია 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 ოიდიპოსის როლში, მხოლოდ ხანგრძლივი შრომის შემდეგ შეძლებს მიუახლოვდეს სოფოკლეს გმირს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა დაუღალავი, დაფიქრებული მუშაობა. ოიდიპოსი 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 ჯაჰყვა მსახიობიც. იგი იდგა, როგორც ნამდვილი მეფე — ძლიერი თავისი სიმართლის რწმენითა და ამაყი — სიბრძნით.

ხორავამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა ოიდიპოსის 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“.

ჰეშმარიტად დიდი ტრაგიკული პათოსით ჩაატარა ა. ხორავამ სპექტაკლის ფინალი.

ჩუ! ეს რა არის? ჰოი, ღმერთებო, ჩემი მტრედები!
აქ სადღაც ახლოს ქვითინებენ... ჰო, აქ არიან...
შევბრალებივარ ჩემს ძმას, კრეონს, შევბრალებივარ,
ჩემი შვილები აქ მომგვარა, ხომ მართალს ვამბობ?

ეს მომენტი უდიდესი განცდის ძალით გამოხატა ხორავამ.

ეს ტრაგიკული ამაღლებულობა იყო ხორავას დიდი არტისტული გამარჯვებაც.

ლირიზმი და შინაგანი თრთოლვა იყო მანჯგალაძის შესრულებაში. რეჟისორმა მსახიობი დააყენა. ახალი პერსპექტივების 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 განსახიერებული როლი. შესაძლოა, ზაქარიაძეს არსად ისე მძაფრად, ტემპერმანეტით, ფართო მონასმით არ გამოუხატავს გმირის ცხოვრება, როგორც ოიდიპოსში. ამიტომ სავსებით კანონზომიერი იყო, რომ სწორედ ოიდიპოს მეფის შესრულებით გავიდა იგი საკავშირო სარბიელზე.

არც ერთ სპექტაკლს, არც ერთ შრომას იმდენი სიხარული და პოპულარობა არ მოუტანია ალექსიძისათვის, როგორც „ოიდიპოს მეფეს“.

ამიერიდან, დარწმუნებულმა თავის ახალ შესაძლებლობებში, მეტი დაჯერებით დაიწყო გმირული თეატრის მხატვრული პოზიციების განმტკიცება.

„ოიდიპოს მეფე“ კი რუსთაველის თეატრის საეტაპო სპექტაკლი გახდა. იგი დიდხანს დარჩება როგორც ფიქრის, ძიების, კამათის, აღტაცებისა და მიბაძვის საგანი.

სოფოკლეს სამყაროს არსში წვდომა და მისი მშვენიერების გამოხატვა — ასეთია ალექსიძის „ანტიგონეს“ ინტელექტუალური და ესთეტიკური მხარე. იგი ეპიკური სიდინჯით, დაფიქრებით ხსნის ნაწარმოების სოციალურ-ფილოსოფიურ საფუძველს და ესთეტიკური

მომხიბვლელობით გადმოგვცემს მის მხატვრულ სიდიადეს. 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 ძველბერძნულ ქანდაკებებიდან მოდის) ანათებს დიდი შინაგანი ფსიქოლოგიური სიმართლე, ადამიანურ განცდათა სიღრმე და ის ზუსტი აზრობრივი გამიზნულობა, რომელიც სპექტაკლის მკაცრ ლოგიკურ განვითარებაშია მოქცეული. ეს არის ჰეშმარიტად თანადროული (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), ნოვატორული სულის სპექტაკლი.

„დავბადებულვარ სიყვარულისთვის და არა სიძულვილისთვის“ — ანტიგონეს ეს სიტყვები გასდევს ლეიტმოტივად მთელ სპექტაკლს. მისი შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ს. კორკოშკო (რომლის ასე ღაწინაურებაც ალექსიძეს ეკუთვნის) სილამაზის, სულიერი შემართებისა და სიმხნევის ცოცხალი ხატია. ეს არის ნიჭიერი, უაღრესად პლასტიკური და შინაგანი სისავსით 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 გამოვყოთ „სიკვდილის გზაზე“ მიმავალი ანტიგონე. თეთრი, საქორწილო მოსასხამით (თითქოს თავის სატრფოსთან მიდისო!) ჩამოდის კიბეებიდან და ჯურღმულისკენ მიემართება. მოულოდნელად მის ხელს ჰიამაია დააფრინდება. ანტიგონე ეალერსება მას და თხოვს წაიყვანოს იქ, სადაც მისი ბედია. ჰიამაია — ეს ნაზი პოეტური სული მებრძოლი ჭალისა, 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 შეეგუაო,

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 შემოსანათებენ 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, მოტეხილი, მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს მონოლოგს და მერე უსაზღვრო მწუხარებისაგან გაბადგურებული მძლავრი შეყვირებით იკარგება სცენის სიღრმეში. ამ სცენას წინ უძღვნის ღრმააზროვანი, ბრწყინვალე რეჟისორული მიზანსცენა კრეონის „ხელახლად დაბადებისა“. აი, ისიც: მეფეს აუწყეს შვილის, ჰემონის (ს. ოლექსენკო) დაღუპვა. მეფე უსმენს ქოროსს და მაცნეს და 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, მაშინაც, როცა მთავარი გმირი სცენაზე აღარ არის. მოხდა ისე, რომ სპექტაკლი არ „შესუსტებულა“. წარმოდგენაში გამოჩნდა ახალი მოულოდნელი მიზანსცენები, ძლიერი პლასტიკური ნახაზები, მკაცრი კომპოზიციები, ღრმა ფსიქოლოგიური დეტალები. და განა ასეთი არ არის ჰემონის შეხვედრა მეფესთან? ან კიდევ ევრიდიკას (ო. კუსენკო) გამოსვლა?

ევრიდიკა „მწუხარე სიდიადით“ 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 ეამოეცლება და ხელები ჰაერში გაშვერილი შერჩება.

მერე, მწუხარებისაგან შემკრთალი, მაყურებლისკენ გაიჭრება და ასე გეგონებათ, გრგვინვით შეძრავს ქვეყანასო, მაგრამ მხოლოდ ტუჩების უსასო მოძრაობას ეხედავთ, ალარ ისმის მისი ხმა. ეს არის ტრაგიკული წუთი!

„ანტიგონეს" დეკორაციული გადაწყვეტა ეკუთვნის ფ. ლაპიაშვილს, ეს არის სადა და ღრმააზროვანი მხატვრობა, რომელიც გამოირჩევა და ლაკონიზმით, მკვეთრი მონასმით, თანადროულობის გრძნობითა და სილამაზით. წარმოდგენის რეჟისორულ, აქტიორულ და დეკორაციულ სამყაროს უაღრესად ემოციური, ეროვნული მელოდიებით აესებს ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა. გმირთა ფსიქოლოგიური განცდის შესატყვისი მუსიკალური მელოდია აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ მხარეს და სკულპტურული ჭანდაკებებივით გამოკვეთილ აქტიორულ სახეებს ნათელ პოეტურ განწყობილებას უქმნის.

ჩვენს მაყურებელს უნახავს ბერძნული თეატრის ქოროა (ათენისა და პირეის თეატრის გასტროლებზე). არსებობს ქოროს გადაწყვეტის გარკვეული ტრადიციაც, თუმცა, ჯერჯერობით არავინ იცის, თუ როგორი იყო ძველი ბერძნული თეატრის ქოროს პლასტიკური მხარე იმჟამად. ალექსიძის ახალი სპექტაკლის ქორო არ ჰგავს არც ათენის, არც პირეისა და არც მისივე „ოიდიპოს მეფის" ქოროს. იგი უმთავრესად სტატიკურ პლანშია გადაწყვეტილი. ხან ცივი კედელივით აღიმართება ხოლმე და იწყებს განსჯას გმირთა ქცევისას, და ხან კიდევ ჭანდაკებასავით გახევდება 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, მხატვრისა და კომპოზიტორის ახალი წარმატების საფუძველი, არამედ ღრმა რეჟისორული აზროვნების, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული სინთეზისა და მისი პერსპექტივების ნათელი დემონსტრაციაც.

„ანტიგონე" ლამაზი სპექტაკლია. იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას გვრის მაყურებელს წარმოდგენის ფორმის შეგრძნების დროსაც.

„ანტიგონე" ახალი საფეხური იყო დ. ელექსიძის რეჟისურის ისტორიაში. ისევე, როგორც „ოიდიპოს მეფე", რომელიც მისთვის ახალ ეტაპს წარმოადგენდა.

* * *

ანტიკურმა ტრაგედიებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ა. ხახარტიშვილის შემოქმედებაშიც.

ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს!

ს. ახმეტელთან გატარებული წლები ჩხარტიშვილისათვის იმითაც იყო ძვირფასი, რომ მას საშუალება ჰქონდა მოესმინა მისი საუბრები რეპეტიციებზე თუ მის გარეთ. ახმეტელი ხშირად საუბრობდა ანტიკურ ხელოვნებაზე, მის მონუმენტურ თეატრზე, პარალელი გაჰყავდა ქართულ და ბერძნულ პლასტიკას შორის, მიმართავდა სხვადასხვა ექსპერიმენტს და საერთოდ, შთაგონებული იყო ანტიკური კულტურით.

ახალგაზრდა ა. ჩხარტიშვილი ხედავდა, რომ ს. ახმეტელის განსაკუთრებულ დაინტერესებას ტრაგიკულის პრობლემით თავისი ღრმა საფუძველი ჰქონდა. იგი შორს იყო გამიზნული და ბუნებრივად უკავშირდებოდა ქართულ, ეროვნულ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

ს. ახმეტელის რეპეტიციები, მისი სპექტაკლები, საუბრები გარკვეულ გავლენას ახდენენ ა. ჩხარტიშვილზე; მის შემოქმედებითს პრაქტიკაში საგრძნობი გახდა კვალი ახმეტელთან ურთიერთობისა.

ა. ჩხარტიშვილის გამახვილებული ყურადღება ანტიკური ნაწარმოებებისადმი სიჭაბუკის წლებიდან იღებს სათავეს.

* *

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 ორი ათას ხუთასი წლის წინანდელი ტრაგედიაო.

მედეასა და მისი შემსრულებლის ასაკობრივ სხვაობაზედაც მიანიშნებდნენ ხოლმე. თეატრშიაც იყვნენ სკეპტიკოსები. მხოლოდ ნაწილს სჯეროდა სპექტაკლის წარმატებისა.

ამ სიტუაციაში დაიბადა ა. ჩხარტიშვილის „მედეა“. ნერვული ატმოსფერო ხშირად ახელებს შემოქმედს და ახალ იმპლუსებს 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!..

ა. ჩხარტიშვილმა, პირველ რიგში, სპექტაკლის სწორედ ის მხარე „გაამაგრა“, რომელიც ყველაზე მეტ კამათს იწვევდა. ხაზი გაუს-

ვა 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“ დავანებეთ! 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 თავსლაფდასხმული ბედის ანაბარა დაეგდოთ! მათ ხომ პირველებს ესმოდათ განწმენდის — კათარზისეული მცნება, რომელსაც ტრაგედიის გმირი, ტანჯვის გზის გავლით, მაღალ ეთიკურ სიმაღლემდე უნდა აეყვანა, რაგინდ მძიმე არ უნდა ყოფილიყო ჩადენილი დანაშაული. მედეასაც ხომ საკუთარი წამების ფასად უჯდება შურისძიება, ჯოჯოხეთური წამების ფასად! სამართლიანობა აქ ხომ შურისძიების სახელით მოქმედებს; ეს ხომ ერთადერთი გამოსავალია მედეას მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანისათვის უსამართლობის წინააღმდეგ ასამხედრებლად. მაშ რაღა გვაკრთობს? ის ხომ არა, რომ მედეამ სამშობლო ან ძმა ანაცვალა იაზონის თავდავიწყებულ სიყვარულს. მაგრამ ეს ხომ ფაქტია და ისიც პერიფერიული გზით შემოტანილი ფაქტი, უკეთ, საშუალება, რომელზედაც ევრიპიდე სიყვარულსა და ღირსებაშელახული ქალის გაუგონარ ტრაგედიას აგებს. ეს რომ არა, ტრაგედია არ იქნებოდა. არ იქნებოდა არც მთავარი გმირის ჰეშმარიტად ტრაგიკული, სიბრალულისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი ამაღლებული 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 „მედეას“ დადგმის მიზანს ეხება: „ქართველ ხალხს, ისე როგორც მის შორეულ წინაპარს, ამაყ კოლხ მედეას ყოველთვის ყოფნიდა ძალა, თუნდ დიდი მსხვერპლის საფასურად, დაეცვა თავისი თავი, უცბოს მიერ შელახული და შებღალული ეროვნული ღირსება და საბოლოოდ ზნეობრივად ამაღლებული და გამარჯვებული გამოსულიყო ყველა ბრძოლიდან“ („თეატრალური თბილისი“, 1962, გვ. 7).

შესაძლოა, რამდენამდე რიტორიკული ხასიათისაა სპექტაკლის მიზანდასახულების ამგვარი განმარტება, მაგრამ იგი ძირითადად მაინც გამოხატავს წარმოდგენის პათოსს.

ა. ჩხარტიშვილმა ახლებურად წაიკითხა ევრიპიდეს პიესა. მისი „ქართული მოტივები“ ახლობელი აღმოჩნდა ქართული აუდიტორიისათვის. ქოროშიც მოახდინა გარკვეული ექსპერიმენტი. ევრიპი-

დეს 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 სტილიზირებული იყო, მაგრამ იგი მაინც არ ეწინააღმდეგებოდა ანტიკურ პლასტიკას, კომპოზიციებისა და ხაზების ანტიკურ განლაგებას. წარმოდგენა იყო ესთეტიკური, ლამაზი, დახვეწილი და პოეტურად ამაღლებული.

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 შეუნელებელი 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. ჟღენტი).

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 ა. ჩხარტიშვილის წარმოდგენის ხასიათს. მის შესრულებაში ჩანს რეჟისორის გააზრებაც, მისი ალღოცა და წარმოდგენის საერთო ჩანაფიქრის განხორციელების კონკრეტული გზებიც.

რაკი ეს ასეა, ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ვ. ანჯაფარიძის მედეაზე.

...როცა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპეროზ ჩერქეზე-

თიდან საქართველოს მოაშურა, განაცხადა: „მინდა ჩემი თვალით ვნახო ის ძლიერი ერი, რომელსაც ისტორიის დასაბამიდან პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონია ყველა დანარჩენ ერებთან. მიწა-წყალი მისი ედემს მიაგავს, — განაგრძობს მონპეროო, — 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 შექმნილაო?“ დიახ, ამ ადგილს კოლხეთი ჰქვია და იმ „მდინარის უდაბნო“ ნაპირს — ფაზისის ველ-მინდვრები. შორეული ელადიდან არგონავტებიც სწორედ აქ მოვიდნენ „ოქროს საწმისის“ მოსატაცებლად. იაზონისა და მედეას სიყვარულის ტრაგიკული ისტორიაც აქედან დაიწყო. მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ არის მეორე ქალი, რომელსაც ასე დიდი ინტერესი გამოეწვიოს და ასე უხსოვარ დროში იწყებდეს თავის ისტორიას. ევრიპიდემ დიდებული პიესა მიუძღვნა კოლხელ ქალს და მის შემდეგაც მრავალჯერ დაამუშავა ეს თემა სხვადასხვა მწერალმა“.

პოლემიკური ხასიათის პიესაში მარჯანიშვილის თეატრმა სწორი პოზიცია მოძებნა და ღრმად განგვაცდევინა მედეას ტრაგიკული ბედი...

როგორც თქმულებაში, ვ. ანჯაფარიძის მედეაშიც შეინიშნება ორმაგი ბუნება. იგი ერთგვარი სიმბოლური სახეა იმჟამინდელი კოლხეთისა. მედეა ისევე ულამაზესი და დიდებულია, როგორც კოლხეთი და ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედიაც; მოსტაცეს მას სილამაზე, გაძარცვეს მისი სიმდიდრე და მერე შეგინებული და დამცირებული მიატოვეს. შებღალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტიქტმა იფეთქა მედეას სულში და თავისი გამოხატულება 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? ბედნიერ იმიტომ, რომ თავისი ახალგაზრდობა სამშობლოს ცისქვეშ, 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“ გააფთრება ვ. ანჯაფარიძის მიერ ისეა გადაწყვეტილი, რომ მკაფიოდ ჩანს თავისი გმირის ადამიანური ღირსების დაცვის სურვილიც და ღალატით მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობაც. მსატვრული სახის ამ ტენდენციას განსაკუთრებული სითბოთი ხა-

ტავს მსახიობი და ჩვენც თანავუგრძნობთ მედეას ტრაგედიას. ჩვენ გვჯერა 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 ჭარბობს. მუდამ ენერგიულს, მთრთოლვარეს, გამძაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ნახაზებში ავლენს და მხოლოდ აქა-იქ (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 ჭრო აქტიურ როლს ასრულებს მედეას ტრაგიკული ბედის მხატვრულ ილუსტრაციაში. დიდია ჭოროს თანაგრძნობა, მაგრამ უფრო დიდია მედეას სევდა. ჭოროც 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 მსჭვალავს.

სიყვარულისა და აქედან წარმომდგარი ვნებიანობის აქცენტები ევრიპიდეს მედეასათვის ალარ არის მთავარი...

სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედიაც. იაზონმა გულის სატრფოდ სხვა აირჩია. მედეას მარტო ეს „სხვა" როდი აშფოთებს, როგორც მელოდრამებშია. მისი ტკივილი უფრო დიდია და რაღაც უფრო სიმბოლური. წმინდა ქალური სიყვარული ყველაზე 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 გაშოუთქმელი გულისტკივილით ელის იაზონის გამოჩენას. სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრის ამ ბრწყინვალედ მიგნებულ რეჟისორულ მომენტს, დიდი ოსტატობით ასრულებს ვ. ანჯაფარიძე.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, ანჯაფარიძის გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა დიდი მომხიბვლელობითა და ენერგიულობით გამოხატა იმ სცენაში, როცა იგი ამბობს: „ნუთუ მედეა მისცემს ნებას, დას-

ცინოს ელინთა მოდგმამ დიდებულ კოლხთა შთამომავალს". ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვაგრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი კოლხი ქალის დიდი სულიერი ენერგია. მედეა მარტო საკუთარი გათელილი თავმოყვარეობის აღსადგენად როდი იბრძვის. მისი ბრძოლა შთაგონებულია საერთოდ კოლხთა ქვეყნის ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტიქტით. ამიტომ არის, რომ ვ. ანჯაფარიძე რაღაც მხედრული სიმტკიცით წარმოთქვამს: ელინთა 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, იმდენად ახლოს მიეა მედეა თანამედროვე მაყურებლის გულთან...

ვ. ანჯაფარიძის მედეა არ შეიძლება კრიტიკული აზრის ინტერესს არ იწვევდეს. ამ ინტერესს განაპირობებს არა მარტო ევრიპიდეს, 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 თითქოს მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ შემდგომ მოწმენი გავხდით, თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო მედეამ ელინთა შვილებს ყოვლის შებღალვისათვის...

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება და მეტიც...

მსახიობმა დიდებულად მოგვითხრო მედეას ტრაგიკული ისტორია და თანამედროვენიც ჩაგვაფიქრა...

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 აქეთ-იქით სცენის კედლებს, ვერიკო-მედეას ეს გრძელი თავსაბურავი — — ჯერ თალხი, ბოლოს სულ შავი — შორეულად მაგონებს იმ მეგრელი მგლოვიარე ქალების თავსაფარს, რომელსაც ატარებენ ისინი ყველა დიდი სულიერი სამძიმარის დროს. თითქოს ერთადერთ მცველად შერჩენია იგი კორინთოში უთვისტომოდ დარჩენილ კოლხელ დედა-ქალსაც ბედისწერასთან ჰიდილისა და მოღალატე მეუღლის წინ უკანასკნელად დგომის დროს — გულამომჯდარი ქვითინისა, თუ თავისი სულის ხანძრის დასაფარავად" (ა. გაწერელია).

რეჟისორის პლასტიკური ხედვა, ემოციისა და აზრის ერთიანობა სცენაზე არტისტული სიცხოველით გამოიხატა.

ა. ჩხარტიშვილი პირველად ამ ოცდახუთი წლის წინათ შეხვედა ანტიკურ ტრაგედიას, როცა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე" დადგა. „მედეა" მისი მეორე სპექტაკლი იყო „კაცობრიობის მშვენიერ ბავშვობიდან". ეს შეხვედრები რეჟისორის გამარჯვებით დამთავრდა:

...რეჟისორმა ბედისწერისადმი მორჩილების თემა მასთან ბრძოლით შეცვალა. სპექტაკლში მოხსნა ბედის ფატალური გარდუვალობის იდეა და მგზნებარედ უმღერა ადამიანის ნებისყოფას...

„ოიდიპოს მეფე" უფრო ზეაწეულ და პათეტიკურ ტონებში დადგა, ვიდრე „მედეა". ეს გასაგებიცაა. სოფოკლე იმგვარ ადამიანებს ხატავს, როგორებიც უნდა იყვნენ, ევრიპიდე კი, როგორებიც არიანო — ამბობდა არისტოტელე. განმარტებაში კარგად არის მინიშნებული ბერძენ ტრაგიკოსთა განსხვავება.

პერიკლეს ეპოქას ოიდიპოსის დარი ტიტანები სჭირდებოდა. სოფოკლე ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა და მისი გმირებიც ალსავსენი იყვნენ ვაჟკაცური სულით.

ა. ჩხარტიშვილს დიდხანს იტაცებდა ბერძენი ტრაგიკოსების ქართულად წარმოდგენის იდეა. დიდხანს სწავლობდა ანტიკურ კულტურას და მღელვარებით ელოდა იმ ჟამს, როცა ქართულ სცენაზე გამოჩნდებოდა ამ ტრაგიკოსთა სულის სიდიადე.

ეს ოცნება განხორციელდა 1946 წელს — ბათუმის თეატრში „ოიდიპოს მეფე" დაიდგა. სპექტაკლმა საბჭოთა თეატრს გაუღვიძა ანტიკური დრამატურგიისადმი ინტერესი. „რამდენიმე თვის წინათ, — წერდა დრამატურგი მალიუგინი, — ბათუმში, ქართულ თეატრში, ვნახე „ოიდიპოს მეფის" ბრწყინვალე დადგმა. ერთ-ერთი გაყურებელი — 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 ამერიკული წესის მიხედვით, განთქმული უნდა ყოფილიყო არა თეატრით, არამედ დანსინვებითა 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 მსატვრული 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 მოძებნილი ადგილი ჰქონდა. დაცული იყო რეჟისორული ნახაზი, მისი ფორმა, მაგრამ, ამასთანავე, ხელს არ უშლიდა მათ შინაგან თავისუფლებას. „რეჟისორმა შეძლო, — წერდა გ. ლევინი, — ანტიკური პიესისათვის თანამედროვე სული ჩაედგა იმ გაგებით, რომ ბედისწერის ტრაგედია გადაექცია ადამიანურ ტრაგედიად, 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 ჟესტებს 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. ჟღენტმა: „კობალაძე ნათელი შტრიხებით ჰქმნის 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 ივლ.).

„ოიდიპოს მეფემ" დიდხანს იცოცხლა ბათუმის თეატრის სცენაზე. მან იპოვა თავისი მაყურებელი. თითქმის ორი ათეული წელი იგი მასთან ერთად განიცდიდა გმირის ბედს...

გორკის პიესები ქართულ თეატრში

მაქსიმ გორკი წერდა: „არასოდეს მავიწყდება თბილისი. სწორედ ამ ქალაქში გადავდგი პირველი გაუბედავი ნაბიჯი იმ გზაზე, რომლითაც აი, უკვე ოთხი ათეული წელიწადია, რაც დავდივარ. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სწორედ ამ ქვეყნის დიდებულმა ბუნებამ და მისი ხალხის რომანტიკულმა გულთბილობამ, სწორედ ამ ორმა ძალამ მომცა ის ბიძგი, რომლითაც ყოფილი მოხეტიალე, ლიტერატორი გავხდი" (ბევრი რუსი მწერლის მსგავსად, საქართველო შთაგონების

წყაროდ იქცა მისთვის) „საოცარია, — წერდა ბელინსკი, — კავკასიას თითქოს წილად ხვდა ყოფილიყო ჩვენი პოეტური ტალანტების აკვანი, მათი მუზების შთამაგონებელი და გამომწვართნელი, მათი პოეტური სამშობლო“.

(გორკის ცხოვრება და შემოქმედება ბევრი ქართველი თეატრალური მოღვაწის სახელთანაც არის დაკავშირებული. გორკის პიესების სცენური ისტორიის სათავესთან დგას კ. მარჯანიშვილი.) სწორედ მის სახელს უკავშირდება რიგაში „მოაგარაკენის“ დადგმის საკმაოდ გახმაურებული ისტორიაც. მარჯანიშვილი გორკის შესახებ წერდა: „განსაცვიფრებელია გორკის მომხიბვლელობა, შესახედავად ეს თითქოს პირქუში ადამიანი, რომელიც ლაპარაკში ვოლგური აქცენტით ო-ზე სვამს მახვილს, ორიოდე ფრაზის შემდეგ ხიბლავს მოსაუბრეს და დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე. ეს გრძნობა საკუთარ თავზე გამოვცადე ოცდაერთ წელს, როცა უკანასკნელად შევხვდი ალექსი მაქსიმეს ძეს. მასზე ისევ ისე ვიყავი შეყვარებული, როგორც პირველი გაცნობისას. მე ვწერ „შეყვარებული“ და არ შემიძლია ამ სიტყვის შეცვლა, რადგან მე ნამდვილად მთელი ჩემი სიცოცხლის განმავლობაში ისე არავინ არ მყვარებია, როგორც მაქსიმ გორკი“.

არც მ. გორკი დარჩენილა თავის მხრივ „ვალში“. ქართველ მწერლებთან საუბარში ამბობდა: „ბედნიერია ქართული თეატრი, რომელსაც მარჯანიშვილის სახით ენთუზიასტი ხელმძღვანელი ჰყავს“. მარჯანიშვილს იგი „წმინდა სულს“ უწოდებდა.

(მათი სიახლოვე 1904 წელს დაიწყო) რევოლუციის წინადღეს განსაკუთრებით აქტიურ მუშაობას ეწეოდა გორკი და მისი შთაგონებით, ახალგაზრდობა, რომელიც გორკის ირგვლივ ტრიალებდა.

(რევოლუციურად განწყობილ ქართულ წრეებს გორკი ჯერ კიდევ საქართველოში ყოფნის დროს დაუახლოვდა. მისი ჰუმანური იდეალების, მისი ნათელი და მებრძოლი ბუნების გამო ერთ დროს მეტეხის ციხეშიც კი იჯდა. შ. დადიანის თქმით „გორკი საქართველოში თავიდანვე დიდად პოპულარული შეიქმნა. თითქმის ყველა მისი ნაწარმოები მაშინვე ითარგმნებოდა და იბეჭდებოდა პერიოდულ პრესაში თუ ცალკე წიგნებად. მისი პიესები იდგმებოდა ქართულ სცენაზე, „ქარიშხალა“ ხომ ხელიხელ საგოგმანები რამ იყო, განსაკუთრებით მუშათა წრეებში“.)

(ამგვარად, გორკი უკვე იცნობდა ქართველი მოღვაწეების რევოლუციურ მისწრაფებებს, იცოდა მათი ტკივილი და სიხარული. ამიტომ რუსეთში დიდი გულისხმიერებით ხვდებოდა ყველას, ვინც კი მასთან დაახლოებას განიზრახავდა.) „მოაგარაკენის“ მარჯანიშვი-

ლისეული დადგმის გამო გორკი წერდა: „მოაგარაკენი“ ერთი აურზაურით წავიდა. მე კმაყოფილი ვარ. პიესა ვერაფერი შვილია, მაგრამ რასაც ვუმიზნებდი, იმას მოვახვედრე“. მარჯანიშვილმა დაინახა „უხამსობის, ნებისყოფის მოდუნებისა და მოშლილობის მიმართ ამხედრებული გორკი და ბრწყინვალედ გამოხატა მისი „გულისთქმათა სურათები“. თავის მხრივ, არც აქ დარჩა გორკი „ვალში“. სწორედ ამ პიესამ გაუთქვა მარჯანიშვილს რუსეთში სახელი. „მოაგარაკენი“ საგასტროლოდ მოსკოვში წაიღეს. სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა.

მოსკოვი პირველად ხვდებოდა მ. გორკის ახალ პიესას და მის დამდგმელ რეჟისორს, მარჯანიშვილს. ეს პიესა ხომ ერთხანს დაიწუნა ნემიროვიჩ-დანჩენკომ. და აი, ახლა წარმოდგენა მოსკოვში ჩაიტანეს.

ამ ფაქტის გამო მარჯანიშვილი იგონებს: „გაიხსნა ფარდა. დარბაზში სიჩუმეა. უკიდურესად დაჭიმული მაქვს ნერვები, მაგრამ სპექტაკლი კარგად მიდის. — ანტრაქტია — არაფერი მახსოვს... გამოძახებები, ოვაციები, ხელის მაგრად ჩამორთმევა, კოცნა. გონს მოვედი მხოლოდ კაბინეტში, სადაც ჩემს გასაცნობად შემოვიდნენ სტანისლავსკი, ნემიროვიჩი, იუჟინი, მსახიობები, კრიტიკოსები. სპექტაკლის შემდეგ მოეწყო ბანკეტი. სწორედ ერთი წლის წინათ მე ყველასათვის უცნობი ვიყავი, ნახევრად მშიერი და დამწყები რეჟისორი. ახლა კი მოსკოვში ვისმენ პროფესიონალების, კრიტიკოსების, მსახიობებისა და თეატრისმოყვარულთა სადღეგრძელოებს. ადამიანის ცხოვრებაში არის დიდი, ნათელი დღეები — ამ დღემ მე მომცა ის ბედნიერება, რომ მოსკოვმა მიცნო“.

მოსკოვმა დაინახა დიდი რეჟისორის მგზნებარე შემოქმედება. დაინახა მისი ნოვატორული სული. პიესის რეალისტური დადგმა. ცხოვრების სიმართლით გამოხატვა იგრძნობოდა ყოველ დეტალში, ყოველ ნიუანსში, რეჟისორი დაკვირვებით ეძებდა ნაწარმოების ჩანაფიქრის რეალისტურად გამოხატვის გზებს. ამ ძიებაში ის იყო ლოგიკური და პრინციპული. „ცხოვრების მაძღარი მოაგარაკენის“ მხილების დროს მარჯანიშვილი მუდამ ხაზს უსვამდა იმ ნათელს, რომელსაც უნდა დაემსხვრია „ლამაზი“ ცხოვრების ილუზია. ?ობივატელური ყოფის წინააღმდეგ ამხედრებული გორკი ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა მარჯანიშვილის მოქალაქეობრივი იდეალებისათვის.

თანადროულობა პრობლემებისა, შემტევი პათოსი ნაწარმოებისა მთელი სისავსით ავლენდა მწერლისა და რეჟისორის ზიზღს ყოველგვარი უხამსობისა და ძალადობის წინააღმდეგ, მასში მძლავრად ისმოდა ახალი დროის სუნთქვა, იგრძნობოდა ისტორიის ასპარეზზე

გამოსული ნათელი ძალა, მაგრამ ამასთანავე უაღრესად მამხილებლად იყო მოცემული მისტიკამდე დაშვებული ინტელიგენციის ცხოვრება

(გორკის სახელი სხვა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებთან არის დაკავშირებული. ასე მაგალითად, ა. წუწუნავა ძალიან დაახლოებული იყო გორკისთან. იგი მოწმე და მონაწილე იყო გორკის რევოლუციური ბრძოლებისა. რეჟისორმა საინტერესო მოგონებანი დაგვიტოვა დიდ მწერალზე.) როგორც მემუარებში წერს, იგი თურმე ვ. არაბიძის საშუალებით გაეცნო. მაქსიმ გორკის. დიდ მწერალთან პირველ შეხვედრას ასე აგვიწერს ა. წუწუნავა: „შუა ფანჯრის გვერდით იდგა საწერი მაგიდა, რომელზეც ეწყო წიგნები და იარაღი. კარებიდან მარჯვნივ იდგა მოზრდილი, უბრალოდ მოწნული გალია, რომელშიც გორკის მოეთავსებინა მინდვრის ჩიტები... აგერ, გაიღო შუა კარები და შემოვიდა გორკი. ეს იყო საკმაოდ მაღალი, ახოვანი კაცი... უცვა რბილი, მაღალყელიანი წუღები, ხალათზე კავკასიური ქამარი ეკეთა, ეცვა წუღის ყელებში ჩაშვებული შარვალი და პიჯაკი, თმა და ულვაშები ქერა ჰქონდა. ჩამოგვიარა, „გამარჯობა“ გვითხრა, ყველას ხელი ჩამოგვართვა და გვთხოვა, დავმჯდარიყავით. მას ძალიან აინტერესებდა საქართველოს ამბები, თვითონაც ბევრი გვიამბო“...

(„მას ძალიან მოსწონდა ქართული სიმღერები.“) — იგონებს წუწუნავა — და მისი თხოვნით ჩვენც ხშირად ვმღეროდით“. „მე გორკის პინაზე ცხოვრების დროს „ძია მიშამ“ დამავალა ფულის მოგროვება რევოლუციური ორგანიზაციების გასაძლიერებლად. ფულს მე ვაგროვებდი, სოლო ორი-სამი ამხანაგი მცველებად დამყვებოდნენ შეიარაღებულები“ — იგონებს რეჟისორი. მის დღიურებში სხვა საინტერესო მოგონებებიც არის (ნათლად ჩანს გორკის და ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორის გულთბილი დამოკიდებულება და მათი ერთიანი რევოლუციური სულისკვეთება.)

გორკის შემოქმედების მებრძოლი ჰუმანიზმი არ შეიძლებოდა ახლობელი არ ყოფილიყო რევოლუციურად განწყობილი ქართველი ხალხისათვის. მალე ჩვენი თეატრიც დაინტერესდა მისი დრამატული შემოქმედებით.

(1907 წელს გორკის „ფსკერზე“ ბეგლარ ახოსპირელმა თარგმნა და ცალკე წიგნადაც გამოსცა. 1908 წლის 4 მაისს იგი პირველად იქნა წარმოდგენილი თბილისის სცენაზე.) ნიჭიერი თეატრალური მოღვაწე ბ. ახოსპირელი იმხანად მძიმე ავადმყოფი იყო. სპექტაკლიც მის სასარგებლოდ გაიმართა. გაზეთი „ამირანი“ ამ ფაქტის შესახებ წერდა: „მოვაგონებთ მკითხველებს, რომ დღეს, 4 მაისს,

არტისტული საზოგადოების თეატრში სუფლიორ ბეგლარისძის სასარგებლოდ ქართული დრამის მიერ წამოდგენილი იქნება მაქსიმ გორკის ცნობილი პიესა „ნაძირალნი“. იმედია, ქართველი საზოგადოება ამ პიესას ყურადღებას მიაქცევს, რადგან ის არამც თუ რუსეთში, თვით საზღვარგარეთაც ცნობილი პიესაა: პიესა ქართულად თარგმნილია ბ. ახოსპირელის მიერ. ბ. ახოსპირელი ჩვენი სცენის ერთი შეუმჩნეველი, მაგრამ ნაყოფიერი მუშაკია. იგი ამჟამად ავად არის. ექიმობა ეპირება, არავითარი სახსარი არ აქვს, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ დღევანდელ საინტერესო წარმოდგენას საზოგადოება დაესწრება“.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ამგვარი განცხადება გორკის პიესის დადგმის შესახებ გამოქვეყნდა რეაქციის პერიოდში. ცენზურა სდევნიდა ყველაფერს, რაც გორკის სახელთან იყო დაკავშირებული. (ქართულმა თეატრმა გაბედა გორკის იდეების პროპაგანდა სცენიდან. სპექტაკლი გამსჭვალული იყო უაღრესად სოციალური და მებრძოლი სულისკვეთებით.)

(„ნაძირალნი“ 1910 წელს დაიდგა ქუთაისში.) სპექტაკლის შესახებ გაზ. „დროება“ წერდა: „წარმოდგენამ რიგიანი ანსამბლით ჩაიარა. პირველობა ეკუთვნის ა. იმედაშვილს (მსახიობის როლში). მისი შეგნებული და დაკვირვებული თამაში მდუმარებისა და მოქმედების დროს მართლაც რომ საამური იყო. შეუდარებელი პოლიციელი მედვედევი იყო ბ-ნი გუნია. ყველა ღირსებებთან ერთად გრიმიც ჩინებული ჰქონდა. მესამე მოქმედების ბოლო, ჩხუბი და აურზაური ცოცხლად და სინამდვილით ჩაატარეს. სასურველია ეს პიესა სახალხოდ იქნას განმეორებული“.

(„მდაბიონი“ ბათუმის თეატრმა დადგა 1913 წელს შ. დადიანის რეჟისორობით.)

(დიდი ხნის შემდეგ „ფსკერზე“ დაიდგა მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში.) იგი 1956—1957 წ.წ. სეზონის ერთ-ერთი მეტად თავისებური და საინტერესო მოვლენა იყო ქართულ თეატრში.

პიესა ლ. იოსელიანმა დადგა ახალგაზრდა მსახიობთა მონაწილეობით. სპექტაკლში მიღწეული იყო რიტმისა და განწყობილების საოცარი ჰარმონიულობა. ჩვენ წინ მთელი თავისი მრავალფეროვნებით გადაიშალა ცხოვრების სიბრძნითა და წინააღმდეგობებით აღსავსე მკვეთრი ინდივიდუალური სახეები. ეს არ იყო მათი ცხოვრების მრავალფეროვნება. არა, მასში მეფობდა შინაგანი მონოტონიზმი და რაღაც ღრმა ტკივილი, მაგრამ აქტიორული დეტალების, რე-

ჟისორული ნიუანსების, ფაქიზი და დამაფიქრებელი წიაღსვლების მრავალფეროვანება კი უხვად იყო წარმოდგენილი.

რეალისტური ყოფითი დეტალების ოსტატი მ. გორკი კარგად გრძნობდა მათი სიზუსტის მნიშვნელობას სცენაზე, იცოდა ამ დეტალების მაგიური ძალა, როცა ისინი განწყობილების ერთიან გამას ქმნიან. ამიტომ პიესის რეკლამაში იგი საოცარი გულმოდგინებით აღწერს ყოველ წვრილმანს, რეჟისორს მიანიშნებს მათ ადგილსა და როლს სპექტაკლში.

პირველი სურათი — „ფსკერზე“ იწყება გაზაფხულის ერთ დილას. გაზაფხული თავისი განმანახლებელი სულით, სიჯანსაღით, ფერებით უკვე ქმნის გარკვეულ განწყობას. მაგრამ ბუნებით მინიშნებულ ამ ბედნიერებას კლავს სოციალური უკუღმართობა, ცხოვრების სიტლანქე და „ამა სოფლისა ძლიერთა“ დესპოტიზმი.

და აი, „ფსკერზე“ ასეთ გარემოში იწყება: „გამოქვაბულის მსგავსი სარდაფი, სარდაფის თაღი, რომელსაც ნალესი ჩამოსცილდა და მარჯვნივ, ზემოდან, ოთხკუთხიანი ფანჯარა ანათებს. სარდაფის მარჯვენა კუთხე პეპელის პატარა ფიცრულ ოთახს უჭირავს, რომლის კართანაც ბუბნოვის ტახტი დგას, მარცხენა კუთხეში — დიდი რუსული ღუმელი; მარცხნითვე, ქვის კედელში, სამზარეულოს კარია. ღუმელსა და კარებს შუა დიდი საწოლია, რომელსაც წინ ჭუჭყიანი ჩითის ფარდა აქვს ჩამოფარებული. კედლების წინ კუნძი აგდია. კუნძში ჯახრაკი და გრდემლია ჩასმული. ცოტა ქვევით, ამკვარსაც კუნძთან, კლეშჩი ზის და დაძველებულ კლიტეებს გასაღებს აზომებს. იქვე, მახლობლად, ორი ბღუჯა მავთულის რგოლზე ასხმული სხვადასხვანაირი გასაღებები, დაჭეჭყილი თუნუქის სამოვარი, ჩაქუჩი და ქლიბები ყრია. სადგომის შუა დიდი მაგიდა დგას ორი სკამით და ერთი ტაბურეტით. ყოველივე ეს ჭუჭყიანი და შეუღებავია.“

ასეთ დახუთულ ატმოსფეროში ხვდებიან გაზაფხულის დილას გორკის გმირები. მარჯანიშვილის თეატრმა იგრძნო ამ კონტრასტის სიმძაფრე და დიდი სიმართლით გამოხატა იგი.

„ფსკერზე“ დაიდგა რუსთავის თეატრშიც (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე, ნ. გაჩავა). სპექტაკლი ნაჩვენები იქნა მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს. სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. გაზეთმა „პრავდამ“ მაღალი შეფასება მისცა მას. მაყურებელი მოხიბლა პიესის ორიგინალურმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ. მოქმედი პირების მაღალმა აქტიორულმა შესრულებამ. ...სცენის სიღრმეს შუქს მიანათებენ, გამოჩნდება მაქსიმ გორკის პორტრეტი, დარბაზში ისმის მწერლის სიტყვები. იგი ჟღერს როგორც ადამიანის სადიდებელი

ჰიმნი. თანდათან შუქი მთელ სცენას ეფინება. ფართო დეკორაციული (თ. სუმბათაშვილი) დანადგარი ივსება მდუმარე მსახიობთა ფიგურებით. მიდის წუთები და ქოროსავით განლაგებულ მსახიობებს კვლავ თავს დასცქერის მწერლის სურათი, კვლავ ისმის მისი ხმა. პიესის ამგვარი დაწყება უკვე მიგვანიშნებს, რომ თეატრმა ახალი თვალით დაინახა გორკის პიესა „ფსკერზე“, მაგრამ ამ მინიშნების ორგანულობა პიესის სტრუქტურისათვის წარმოდგენის დამთავრებამდე პოლემიკას იწვევს.

როცა წარმოდგენის სტატიკური სცენა მთავრდება და მსახიობები „თაეიანთ ჯურღმულებს“ მიაშურებენ, მოულოდნელად სახეს იცვლის მთელი დეკორაციული დანადგარიც. ჩვენ წინ, როგორც წიგნი, ისე გადაიშლება წარსულის ფურცლები, რათა თანდათან შეეიდეს გმირთა რთულსა და ტრაგიზმით აღსავსე ცხოვრებაში. ეს არის მათ სულში წვდომის, მათი ყოფის საიდუმლოებასთან მიახლოების წუთები.

და მართლაც, წარმოდგენის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ ჩვენ უკვე გორკის პიესის გმირთა სამყაროში ვართ. გვესმის მათი ტკივილი, მათი ფიქრები, სცენაზე იქმნება მძიმე ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, ჩნდება ახალი დეტალები, ახალი ნიუანსები, აქტიორებსაც სულ უფრო მეტად ეუფლებათ გარდასულ დროთა მხილების ჟინი.

სპექტაკლს აქვს თავისი გადაწყვეტა, ანუ როგორც თეატრალები იტყვიან, თავისი „გასაღები“, რომლითაც ხელოვანის პოზიციას ვარკვევთ. ეს არის თანამედროვე შეხედულების პოზიცია.

გორკის ყველა გმირი დიდ ინდივიდუალურ აქტიორულ შესაძლებლობებს მოითხოვს. აქ ყოველ მოქმედ პირს აქვს მკვეთრი კოლორიტი და ღრმა თავისებურება. მწერლის ხასიათების სიღრმე და სიძლიერე ხშირად ამჟღავნებს აქტიორთა შესაძლებლობას, უფრო რელიეფურს ხდის მათ სუსტ მხარეებსაც. ამდენად, გორკის პიესის დადგმა დიდ რისკთან არის დაკავშირებული. საბედნიეროდ, რუსთავის თეატრმა გაუძლო ამ გამოცდას. სცენაზე ვხედავთ რამდენიმე ისეთ აქტიორულ შესრულებას, რომელიც არ შეიძლება არ გახარებდეთ. წარმატება იმანაც განაპირობა, რომ ყოველ მსახიობს თავისი ინდივიდუალური მონაცემების შესაფერისი როლი აქვს.

წარმოდგენის პირველი ნახევარი (ორი მოქმედება, რომელიც ყველაზე უფრო დახვეწილია), ზუსტი, ლოგიკური და მაღალმხატვრულია. არსებითად, სპექტაკლის ამ ნაწილში უკვე მჟღავნდება აქტიორული შესაძლებლობების გაშოვლენა.

და ეს მაქსიმუმი არის ის, რაც ასე გვაღელვებს და გვახარებს.

ქართულ სცენაზე მ. გორკის პიესების ერთ-ერთი თვალსაჩინო დამდგმელი იყო მ. ქორელი. ამ რეჟისორს ჰქონდა გმირთა ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის უნარი და განსახიერების რეალისტური მანერა. იგი ხშირად დგამდა გორკის პიესებს. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო 1910 წელს ქუთაისის სცენაზე წარმოდგენილი „უკანასკნელნი". გაზეთ „საქმის" აზრით, „სცენაზე წარმოდგენის მძიმე ტვირთი თავს იდვეს ქუთაისის არტისტებმა. შეძლეს თუ არა მათ ამ ძნელი ამოცანის განხორციელება? ქუთაისის თეატრმა პირნათლად წარმოადგინა პიესა" — ასეთი იყო გაზეთის პასუხი. ეს სპექტაკლი დიდხანს შერჩა ქართულ სცენას. გზადაგზა იგი შეიცვლა ახალი აქტიორებით, ახალი მიზანსცენებითა და ნიუანსებით. 1911 წელს „სახალხო გაზეთმა " დიდად შეაქო მ. ქორელის სპექტაკლი და იმედიანად განაცხადა: „ქუთაისის დასის სასახელოდ, ისეთი რთული პიესები აღასრულეს ამ სეზონში მხატვრულად და მწყობრად. რომ ყოველი კულტურის მოამაგეს საფუძვლიანი იმედი მიეცა ჩვენი თეატრის აყვავებისა. საკმარისია გავიხსენოთ გორკის „უკანასკნელნი".

1912 წელს სპექტაკლს შეემატა ნ. ჩხეიძე, სხვა ახალი მსახიობებიც ჰონაწილეობდნენ. წარმოდგენა გულთბილად მიიღო მაყურებელმა. ამ სპექტაკლის შესახებ გაზეთი „კოლხიდა" წერდა: „უკანასკნელნი" ზედმიწევნით კარგად შეასრულეს. ყალიბეგიშვილი ნამდვილი ტიპი იყო სამსახურიდან გამოგდებული მკაცრი, სასტიკი და გაიძვერა ბოქაულისა. შეუდარებელი იყო ნ. ჩხეიძის ასული კუზიანი ქალიშვილის როლში, მაგრამ ან კი რომელი მსახიობი არ იყო ამ საღამოს ამ პიესაში შეუდარებელი. მდივნისა, ქიქოძისა, გოგალაშვილის ასულნი. ესენი ყველა პიესების სულისჩამდგმელნი იყვნენ და ამის გამო იყო, რომ საზოგადოებამ ღრმა შთაბეჭდილება გამოიტანა. მურუსიძეს ჯერ არც ერთ როლში ისეთი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია ჩემზე, როგორც ამ საღამოს".

მ. გორკის პიესებიდან საყურადღებო იყო „ვასა ჟელეზნოვას" დადგმა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრში. „ვასა ჟელეზნოვა" ჯერ გორის თეატრში დაიდგა (1946 წელი). შემდეგ იგი წარმოადგინეს თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე (1949 წ.) ხოლო 1950 წელს განახორციელა ჰიათურის თეატრმა. ამ დადგმებს ჰქონდა თავიანთი ღირსებანი, მაგრამ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი მათზე უფრო ღრმა და ფართო განზოგადების მაგალითი იყო.

1954 წელს დ. ალექსიძის მიერ დადგმულმა „ვასა ჟელეზნოვამ" თეატრალური საზოგადოების ინტერესი გამოიწვია. რუსთაველის თეატრში გორკის პიესის დადგმის თვით ფაქტიც კი მნიშვნელოვან მოვლენად იქნა მიჩნეული. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების" აზრით,

„დ. ალექსიძემ არ უკუაგდო საბჭოთა თეატრების გამოცდილება, მაგრამ არც ბრმად დაემორჩილა ტრადიციას. რეჟისორმა აქტიურად გამოამჟღავნა თავისი პირადი დამოკიდებულება პიესისადმი და სპექტაკლის გადასაწყვეტად მიმართა ამ პიესის სხვა დადგმებში გამოყენებულ თეატრალურ ხერხს — მბრუნავ სცენას. ის, ვინც პიესას კარგად იცნობს, დაგვეთანხმება, რომ თუმცა მბრუნავი სცენა სრულიადაც არ წარმოადგენს ამერიკის აღმოჩენას, მაგრამ „ვასა ჟელეზნოვას“ დადგმის დროს ამ ხერხის გამოყენება გამბედაობაა. ავტორი რემარკაში შემთხვევით არ მიგვითითებს, რომ სამივე მოქმედება უცვლელად ერთ ოთახში წარმოებდეს. ვასას ოთახიდან, ე. ი. მისი გარემოდან, წარმავალი კლასის სამყაროდან გამოსავლის ძებნა ამაო ცდაა. ამიტომ ის ერთი ოთახიც, რომელზედაც ავტორი მიგვითითებს, თავის მხრივ, ხაზს უსვამს პიესის იდეას. დ. ალექსიძემ არ გადაუხვია ავტორის ჩანაფიქრს და ახლებურად გამოხატა იგი“. („საბჭოთა ხელოვნება“, 1956 წ. № 3).

„ვასა ჟელეზნოვა“ ემოციური, ერთი მთლიანი, მართალი რეალისტური მანერის სპექტაკლი იყო. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მეორე და მესამე აქტის რეჟისორული გადაწყვეტა, მსახიობთა დახვეწილი და აზრიანი შემოქმედება.

სპექტაკლში პროხორის როლს ასრულებდა აკ. ვასაძე. სკეპტიციზმი და გულგრილობა მსჭვალავდა მთელ მის არსებას. ვასაძის პროხორის თვალში საგნებს, მოვლენებს და თვით ადამიანებს დაკარგული ჰქონდათ ღირებულება. არარა იყო მისთვის ძმა, და საერთოდ ყველა, ვინც მის ირგვლივ ტრიალებდა. ფული იყო მისი სულის აბსოლუტური ვნება და მას ეთაყვანებოდა მთელი არსებით.

ვასას როლს თ. ჭავჭავაძე ასრულებდა. მას ჰქონდა დამარწმუნებლობა და შემტევი ხასიათი. ჭავჭავაძის ვასა მდიდარი ვაჭარია. ვაჭრული სული ტრიალებს მის ბუნებაში. მსახიობი სამართლიანად უკეთებს აქცენტს იმ ადგილებს, სადაც მის პიროვნებაზეა ლაპარაკი. იგი იმგვარად წარმოთქვამს ხოლმე სიტყვა „მე“-ს, რომ თქვენ უკვე გრძნობთ, თუ რა ადამიანია იგი ოჯახში და მის გარეთ. ჭავჭავაძის გმირისათვის ფული ძალაა, მაგრამ მსახიობი მარტო ამ ხაზის წამოწევით არ კმაყოფილდება. მნიშვნელოვანია მისი ურთიერთობა ოჯახში შვილებთან. აქაც არის მხილება მისი ბუნებისა. ვასა გრძნობს, რომ იზრდება მისი სამოქმედო ასპარეზი. უხარია, ამავე დროს, რაღაც ქვეცნობიერად, თითქოს ინსტინქტურად განიცდის თრთოლვას, შიშსა და უკმაყოფილებას.

აი, საფეხურებს მოჰყვება იგი მაღლა, ყოველი საფეხურის გამოცვლას თან სდევს მისი სულიერი დაძაბულობა, ძრწოლა, სცენის სიღ-

რმიდან ისმის პროხორისა და სხვათა ხმაური, სიმღერა. ძლიერდება მუსიკაც. იზრდება სპექტაკლის საერთო რიტმი, ტემპი. ვასას მოუღლელ ბუნებას წამიერად სტეხს გარედან შემოჭრილი ატმოსფერო. იგი ფანჯარას გააღებს და ხარბად ეტანება სუფთა ჰაერს. ამ სცენაში თ. ჭავჭავაძის ყოველი დეტალი სავსეა სიმართლით, შინაგანი სიძლიერით.

რაშელის როლს ასრულებდა ა. თოიძე, მას არაერთ როლში გამოუმჟღავნებია ფაქიზი ლირიზმი, ამ როლშიაც ჰქონდა ლირიკული სითბო და სინაზე. მისი რაშელი ნათელი და პოეტური სახე იყო სულისშემხუთველ სამყაროში.

რუსთაველის თეატრში 1951 წელს დაიდგა მ. გორკის „მტრები". ა. ვასაძის გამოცდილმა ხელმა გაამდიდრა გორკის პიესების დადგმის ისტორია ქართულ თეატრში. იგივე პიესა 1959 წელს წარმოადგინეს ქუთაისში.

მ. გორკის დრამატურგიიდან ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი, მამხილებელი პიესაა „მეშჩანები". როცა ეს პიესა პირველად დაიდგა, გაზეთ „ისკრის" ცნობით, წარმოდგენის შემდეგ მაყურებელთა დემონსტრაცია მოეწყო. მაყურებლები ყვიროდნენ: „ძირს თვითმპყრობელობა, თვითნებობა, ძირს მეტლენკო (პოლიცმაისტერი), გაუმარჯოს თავისუფლებას!".

ამდენად გასაგებია, თუ რატომ სდევნიდა პიესას ცენზურა, რატომ აკრთობდა მეფის ხელისუფლებას პიესის ყოველი წარმოდგენა.

„მეშჩანები" საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დაიდგა. იგი პირველად წარმოადგინეს 1945 წელს თეატრალურ ინსტიტუტში გ. ტოვსტონოგოვის დადგმით. გამოჩენილი რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდა მას და რუსთაველის სახ. თეატრშიც დადგა. 1951 წელს პიესა დაიდგა სოხუმის ქართულ თეატრში. უფრო გვიან გორის თეატრშიც (რეჟისორი ლ. იოსელიანი).

...გორის თეატრის სპექტაკლმა მაყურებლის ინტერესი გამოიწვია.

სცენაზე წარმოსახულია რთული და წინააღმდეგობრივი ცხოვრება. ეს არის ფართო სოციალური ტილო — აღსავსე დიდი ადამიანური ვნებითა და განცდით. ჰეშმარიტების მაძიებელი სულის ტრაგედია იგრძნობა წარმოდგენის ძირითად ტონებში, მასში მეფობს თაობათა შორის წარმოქმნილი დისჰარმონია, მაგრამ, ამასთანავე, მეტად ძლიერია სწრაფვა ობივატელური სამყაროდან გაღწევისა.

სწორედ ამ მეშჩანური სამყაროს, მდაბიო სულის „არისტოკრატიზმის" სამხილებლად არის გამიზნული ყოველი სცენა და მისი რე-

ეისორული ქვეტექსტი. რეჟისორი ეძებს მართალ მხატვრულ საშუალებებს, რათა ისევე ულმობელი იყოს უარყოფის ტენდენციაში, როგორც ულმობელია გორკი. ისინი ერთად იბრძვიან ობივატელური „კეთილდღეობისა" და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ. მათ წინაშეა სოციალური კონფლიქტი, მეტად მძიმე და რთული ცხოვრება, აღსავსე მოსაწყენი და მომქანცველი ერთფეროვნებით. ადამიანებს მომავლის რწმენა დაუკარგავთ. ვერც აწმყოში ხედავენ სანუგეშოს და ამიტომ ეძებენ რაღაცას, მაგრამ არ იციან — რას.

ამ მძიმე და თვალგაუვალ ატმოსფეროში მუხასაიით წამომართულა ბესემენოვი: იგი შემართებით იბრძვის ცხოვრების ახალი ნორმების წინააღმდეგ. მას სჯერა, რომ განათლებული ახალი თაობა უსაქმურია, იგი მოუმზადებელია ცხოვრებისათვის. მისი სტაბილური ცხოვრების მოშლაში ხედავს იგი ახალი დროის ტრაგედიას.

სპექტაკლს აქვს ერთი მთლიანი, დაძაბული შინაგანი რიტმი. შექმნილია მართალი სცენური გარემო, ყოველი ნივთი და საგანი აქ ბუნებრივად ერწყმის ატმოსფეროს, რომელიც ნისლივით შემოხვევია სცენას. მაგრამ გორკი მებრძოლი მწერალია და იცის, რომ არ შეიძლება არ დაინგრეს საზოგადოება, რომელიც მდაბიო სულით ცხოვრობს და ტკბება თავისი ობივატელური სიმშვიდით. მოვა დრო, მოვლენ ჯანსაღი სულის ადამიანები და სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას გაუმართავენ მეშჩანებს. ბრძოლა იქნება მძიმე და ულმობელი, მაგრამ იგი მოხდება.

სწორედ ამ პერსპექტივის გრძნობით არის დანახული ნილის სახე. მის მიღმა შეიგრძნობა რაღაც წმინდა, ნათელი იმედით რომ შესცქერის მომავალს. თეატრმა იცის მისი ძალა და ადგილი მოცემულ სინამდვილეში, ამიტომ ცდილობს, განსაკუთრებულად გამოხატოს იგი. სწორედ ნილის სახეში უნდა შეეცნოთ ცხოვრების ტლანქ ძალებთან შერკინებული რაინდი, მასში უნდა დავინახოთ გაღვივებული ენერგია მუშაკაცისა, რომელიც უკომპრომისოდ იბრძვის ადამიანური უფლებებისათვის. ნილში მიღწეულია ხასიათის სიმტკიცე და სიჯანსაღე. ნაპოვნია ზუსტი ყოფითი დეტალები.

მ. გორკის გმირების ცხოვრების აზრი, მათი სევდა და იმედი, ბესემენოვის ოჯახის რღვევისა და ახალი ურთიერთობის წარმოქმნის პერსპექტივა ყველაზე მეტად ფინალურ სცენაში გამოვლინდა. მთავრდება სპექტაკლი და სცენაზე სულ უფრო მეტი ძალით იჭრება ნათელი სხივი, თანდათან ახლოვდება რუსული ხალხური სიმღერის მელოდია და ცეკვის რიტმი. მას თან ერწყმის ზარების რეკვა. ბესემენოვის ოჯახს ტოვებს ახალგაზრდობა, უკანასკნელად გაისმის ბესემენოვის გამკილავი შეძახილიც და სცენას მკრთალი სიბნელე გადაჰ-

კრავს. ოჯახში რჩება მარტო ტანია, მას შემზარავი ქვითინი ამოხდება. მისი თითები ინსტინქტურად ეხებიან როიალის კლავიშებს და იგი გამოსცემს რაღაც მწუხარე ჰანგებს. ეს ხმა გაისმის დარბაზში, აფხიზლებს ჩვენს გონებას, რათა უფრო გაბედულად ავიმაღლოთ ხმა ყოველგვარი სიბნელის, ობივატელობისა და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ.

(მთელი წარმოდგენა გამსჭვალულია მეშჩანური სამყაროს მხილების პათოსით. მასში არის ლირიკაც, არის პოეტური სევდაც და დიდი შინაგანი ოპტიმიზმიც. სწორედ ეს ოპტიმიზმი ანათებს ნილის სახეს. მასში ჰპოვა განსახიერება გორკის საუკეთესო სურვილებმა. რეჟისორმა გონივრულად შენიშნა ეს და ამით სპექტაკლის იდეური აქცენტები მიგვანიშნა.

გორკის პიესებს დგამენ რუსთაველის, ბათუმის და მახარაძის თეატრები.) დიდი მწერლის შემოქმედება კვლავ მრავალგზის მოუტანს სიხარულს მაყურებელს, ბევრჯერ აზიარებს მას მებრძოლ ჰუმანიზმს.

თეატრი და ესთეტიკური აღზრდის ზოგიერთი საკითხი

კარგა ხანია დიდი კამათი და მითქმა-მოთქმაა საბავშვო თეატრების როლსა და დანიშნულებაზე, ახლა მსოფლიოს მთელი ქვეყანა სწავლობს საბჭოთა თეატრების გამოცდილებას. მსოფლიოში ხომ პირველად საბჭოთა ქვეყანაში მიექცა განსაკუთრებული ყურადღება საბავშვო თეატრებს. დაგროვდა დიდი გამოცდილება. უკვე არსებობს ტრადიცია. ამჟამად ყველა რესპუბლიკაშია საბავშვო თეატრი.

საქართველოში კი ორი მოზარდ მაყურებელთა (ქართული და რუსული) და ორი თოჯინების თეატრია. ამასთან ერთად, ყოველი „დიდი" თეატრი სეზონში ერთ პიესას მაინც დგამს ბავშვებისათვის. ასე რომ, ყოველწლიურად სულ ცოტა 40-მდე ახალი საბავშვო წარმოდგენა მაინც იმართება. დიდია მისი გავლენის სფერო, ძლიერია ზემოქმედება, ამიტომ ყოველთვის უნდა ვარკვეოდეთ, თუ როგორი ნაწარმოები ახდენს ზემოქმედებას, რა იდეურესთეტიკურ მიზანდასახულებას ემსახურება სპექტაკლი?

ილია ჭავჭავაძე წერდა: „სცენა იგივე სკოლაა, რომელიც ცხოველის ხატოვნებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას. იგი ამ თვისებით კაცის ცხუნებაზე უფრო მეტგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრივ არის იგი სანატრელი, ამ მხრივ არის იგი კა-

ცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფხიზლებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს". თეატრის მიზანი „კაცის გრძნობისა და ჭკუის" გაფაქიზება და გაწმენდაა. ილია პირდაპირ გვაფრთხილებს, რომ „თუ ეს ძვირფასი თვისება სცენას ჩამოაცილეთ, იგი მიკიტხანად გადაიქცევა და მაშინ სჯობს წაწყმდეს, ვიდრე სუფევდეს".

ამ ოცდაათი წლის წინათ კ. სტანისლავსკი წერდა: „თეატრის მნიშვნელობა ხალხთა მასების ესთეტიკური აღზრდის საქმეში თუმცა ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არის შეფასებული, მაგრამ მთავრობა და დემოკრატიული ორგანიზაციები უკვე სულ უფრო და უფრო ხშირად მიმართავენ თეატრს". მაგრამ როგორ თეატრს? აი, ეს არის მთავარი და სტანისლავსკი იქვე გარკვევით მიუთითებს: „თეატრი ორპირი მახვილია; ერთი პირით იგი იბრძვის სინათლისათვის, მეორეთი — წყვდიადისათვის. ზემოქმედების იმავე ძალით, რომლითაც თეატრი აკეთილშობილებს მაყურებელს, მას შეუძლია გარყვნას იგი, დააკნინოს, გაუფუჭოს გემოვნება, ემსახუროს. უხამსობას და პატარა, მეშჩანურ მოჩვენებითს სილამაზეს".

ასე რომ, შეიძლება თეატრი ცუდი გემოვნების, ცუდი ჩვევების დამამკვიდრებელიც გახდეს. ამიტომ თეატრის მოღვაწეებს დიდი სიფრთხილე მართებთ, რათა სწორად წარმართონ თეატრის მუშაობა, კეთილად გამოიყენონ მისი დიდი ძალა, არ შელახონ ბავშვის წარმოდგენა სილამაზეზე, მშვენიერებაზე, არ დაამახინჯონ მისი კეთილი და ნათელი ბუნება.

როდესაც საბავშვო სპექტაკლებზე ვლაპარაკობთ, ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ „დიდ სცენაზე განხორციელებული საბავშვო წარმოდგენები მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დადგმებისაგან. ამის შესახებ ჯერ კიდევ ადრე — საქართველოში მოზარდ მაყურებელთა თეატრების შექმნამდე, სამართლიანად მიუთითებდა გამოჩენილი საბავშვო მწერალი ნ. ნაკაშიძე. „უნდა მომზადებულ იქნან მსახიობები და გამოიძებნოს თამაშის ახალი მეთოდები. შეუძლებელია გადატანილი იყოს საბავშვო თეატრში მოზრდილისათვის თამაშის მეთოდები, როგორც ახლა წარმოებს. საჭიროა გამოიძებნოს ახალი, ბავშვებისათვის მისაღები დადგმის წესი".

ეს კარდინალური საკითხია. რასაკვირველია, სხვადასხვაა სპექტაკლის „თამაშის წესი" რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრში, და სულ სხვაა იმ თეატრში, სადაც მხოლოდ ბავშვებისათვის დგამენ პიესებს. რაკი „დიდი" თეატრების საბავშვო სპექტაკლზე ჩამოვარდა სიტყვა, ჩვენც რამოდენიმე მომენტზე უნდა შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება.

„დიდ თეატრებში საბავშვო სპექტაკლებს, როგორც წესი, დილით უჩვენებენ. მაგრამ სამწუხაროდ, წესად არის ქცეული დილის სპექტაკლების დაბალ დონეზე წარმოდგენა. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ამ მხრივ მდგომარეობა მეტისმეტად მძიმეა. იშვიათად მინახავს დილის სპექტაკლი, თავისი ღირსებით რამდენადმე მაინც რომ უტოლდებოდეს საღამოსას. დილის წარმოდგენები, არსებითად გეგმის შესრულების, ან სამსახურებრივი მოვალეობის გამო იმართება, თითქოს მას სხვა დანიშნულება არ ჰქონდეს! განსაკუთრებით არასასურველ შთაბეჭდილებას ახდენს კომედიები. ოღონდ ბავშვები გააცინონ და მსახიობები რა საშუალებას არ მიმართავენ: იგონებენ რალაც ახალ პრიმიტიულ ტექსტებს, იშველიებენ მსახიობურ მანიპულაციებს, არღვევენ სპექტაკლის შინაგან წყობას და ასე გულდამშვიდებით აწვდიან მას ნორჩ მაყურებლებს.

„ბევრი რამ არის ქვეყანაზე სასაცილო, მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის, სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდაიქმნას ლაზღანდარობად... კაცმა სამი-ოთხი საათი სულ იცინოს სალაზღანდარო სიცილით. სწორედ მოგახსენებთ, მეტისმეტი ჭირია“ (ი. ჭავჭავაძე).

ალბათ ამის გამო ხდება, რომ მშობლები ხშირად ცდილობენ საღამოს სპექტაკლებზე წაიყვანონ შვილები. მაგრამ იქ ხომ პატარებს არ უშვებენ! და მაინც, თითქმის ყოველდღე შეინიშნება, რომ სპექტაკლებს ბავშვებიც უყურებენ. ისინი ისეთ წარმოდგენებსაც ესწრებიან, რომლებიც მხოლოდ დიდებისათვის არის განკუთვნილი. ბევრჯერ მინახავს ბავშვები „ოიდიპოს მეფის“, „მედეას“, „როცა ასეთი სიყვარულიას“ წარმოდგენებზე. მკაცრად უნდა შეირჩეს დილის სპექტაკლები. საამისოდ მშობლებიც უნდა იბრძოდნენ და თეატრის მუშაკებიც. ჩვენმა მსახიობებმა კარგად იციან, მაგრამ ხშირად ავიწყდებათ, რომ „ბავშვებისათვის უნდა ითამაშოს ისე, როგორც დიდებისათვის, მხოლოდ გაცილებით უკეთესად, უფრო გულწრფელად და ფაქიზად“ (კ. სტანისლავსკი).

ყოველ თეატრში მთავარია რეპერტუარი, მაგრამ მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება საბავშვო თეატრში. არსებითად, პიესის შერჩევა და მისი დადგმის წესი განსაზღვრავს საბავშვო თეატრის პოზიციას, მის ესთეტიკურ მრწამსს, შემოქმედებითს ტენდენციას. ამიტომ ამბობდა ალ. თაყაიშვილი, რომ საბავშვო თეატრის სპეციფიკის გარკვევა, მისი იდეური შემოქმედებითი მისწრაფების განსაზღვრა წარმოუდგენელია სწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის გარეშე.

ამით დაიწყო მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმაც თავისი საფუძვლის ჩაყრა.

თეატრს ჰქონდა წინააღმდეგობანი, მაგრამ ეს იყო ზრდისა და წინსვლის სიძნელეები. ალ. თაყაიშვილი დინჯად, თვითკრიტიკულად აანალიზებდა ყოველი სეზონის მუშაობას და თეატრის წინაშე სახავდა ახალ პერსპექტივებს. 1935 წელს იგი გაზეთ „კომუნისტში“ წერდა: „ჩვენი თეატრი რვა წელიწადია არსებობს. ამ, შედარებით მოკლე ხანში თეატრმა ძიებისა და გარდატეხის შინაარსიანი გზა განვლო. თეატრს არ ჰქონდა გამოცდილება, არ ჰყავდა კარგად გაწვრთნილი და შესაფერისად გაზრდილი მხატვრული კოლექტივი, არ გააჩნდა ორიგინალური რეპერტუარი“. მაგრამ თეატრი გაბედულად სძლევდა ამ სიძნელეებს. მის რეპერტუარში თანდათან წამყვან ადგილს იჭერდა ქართული ორიგინალური დრამატურგია. შემოქმედებითად დავაქაცდა მსახიობთა მთელი თაობა. გზადაგზა მათ რიგებს შეემატნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები.

თეატრის ხელმძღვანელობა ფართო მასშტაბებში წყვეტდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პრობლემებს. ბავშვთა სამყარო უფრო რთულ ფორმებში ესახებოდა, ვიდრე ზრდადასრულებული ადამიანისა. ეს სირთულე ძალიან სადად უნდა გაშიფრულიყო თეატრის ენაზე. თეატრი ფრთხილად და დიდი გულისყურით ეძებდა ახალ გზებს.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში შეიქმნა ტრადიცია. ახლა შეიძლება განსჯა იმისა, თუ როგორ უნდა განვითარდეს იგი. რა არის სადღეისოდ თანადროული და რაა უარსაყოფი. ტრადიციის უბრალო გაგრძელება თეატრის სიკვდილია, იგი თეატრს მუზეუმად აქცევს. საჭიროა ტრადიციის განვითარება, გაღრმავება; თანადროულობის მიერ წაჭოჭრილი ახალი ესთეტიკური პრინციპების გამოხატვა ახალი სცენური საშუალების ძიება და არსებულის სრულყოფა.

როცა საბავშვო თეატრების რეპერტუარს განიხილავენ ხოლმე, ხშირად უპირატესობას ზღაპრებს ანიჭებენ. ზღაპარი უთუოდ აუცილებელი ნაწილია რეპერტუარისა, მაგრამ ყოველგვარი თეატრი მაშინ არის საინტერესო, როცა იგი ცოცხლობს თანადროულობით; თანამედროვეა თავისი თემებით, პრობლემებით, სცენური საშუალებებით. თანადროულობის გრძნობა არის ის ძირითადი ფაქტორი, რომელიც თეატრს მაყურებელთან აკავშირებს. თანადროულობის მღელვარე პრობლემების გარეშე წარმოუდგენელია რაიმე ღირსშესანიშნავის შექმნა სცენაზე. კლასიკური პიესებიც ჩვენი დიდი თანამედროვეობის თვალსაზრისით უნდა დაიდგას.

თეატრი მზარდი, ცოცხალი, ცვალებადი მხატვრული ორგანიზმია და ბუნებრივია, რომ იგი იცვლება ცხოვრების მოთხოვნილებათა

კვალობაზე. მისი უპირველესი ვალია გამონახოს ახალი გზები, ახალი საშუალებები, რომ უფრო ღრმად ჩასწვდეს ცხოვრების მთავარ მოვლენებს, უფრო მარჯვედ გამოიყენოს ტრადიციის გამოცდილება და ნოვატორული შემართებით ეძიოს ახალი.

ქართული სცენა ელის თაყვის დიდ თანამედროვეს, ელის იმ ადამიანებს, რომლებიც ვაჟკაცური შემართებით, პოეტური შთაგონებით ქმნიან ახალ ცხოვრებას, ერკინებიან სიძნელეებს, იწრთობიან წინააღმდეგობათა რთულ კონფლიქტებში და გამარჯვებულნი, სამაგალითონი ხდებიან.

და განა ამ დიდ სიძნელეებსუ, ახალი ცხოვრების დამკვიდრების პათოსზე, მის დიდ შემართებაზე არ მოგვითხრობენ საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნაწარმოებები? განა მათ არ გვიჩვენეს რევოლუციური რომანტიკის, გმირული სულის ადამიანთა დიდებული სახეები? განა დღესაც არ ამდიდრებენ ისინი ჩვენი ხალხის სულიერ სამყაროს და არ მოგვიწოდებენ მაღალი იდეალისადმი ერთგულებისაკენ? რევოლუციური რომანტიკა მარტო წარსულში როდია. იგი ცოცხლობს ჩვენს თანამედროვეობაში, ის მოზარდ მაყურებელთა თეატრისაგან ელის ახალ მხატვრულ ასახვას. ჭეშმარიტად დიდი რევოლუციური გაქანება და გზნებაა, როცა ადამიანი იქრება კოსმოსში, როცა იხსნება ბუნების ახალი საიდუმლოებანი, ხდება ახალი, იგავმიუწვდომელი აღმოჩენები და ყოველივე ამას ქმნის ჩვენი ადამიანი ახალი დროისა, ახალი ეპოქის პირმშო. ქართულ თეატრს, რომელსაც მებრძოლი შემართების, მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსის დიდი ტრადიციები აქვს, არ შეუძლია პატარა, მოჩვენებითი სიმართლის, ცოცხალი აზრისა და ემოციისაგან დაცლილი რეჟისორული ტრიუკებით იბრწყინოს. იგი სულ სხვა დანიშნულებისათვის არის მოწოდებული. ამას ვხედავთ მის საუკეთესო გამოვლინებებშიც. რომანტიკა — აი, რა არის ყველაზე მთავარი საბავშვო თეატრისათვის. ყველაფერი ამ პრიზმაში უნდა გადაწყდეს. ბავშვის ფანტაზია, მისი ნათელი და კეთილი სული, მისი შეუბღალავი ბუნება უნდა ავაცდინოთ სკეპსის მოდუნებულ, ინერტულ განწყობილებებს, მოსაწყენსა და პროზაულ სინამდვილეს. ფრთები, ფრთები სჭირდება ყოველ საბავშვო სპექტაკლს. შეცდომაა, როცა „დიდ“ სცენაზე შეჭრილ ინტელექტუალიზმს, რომანტიკული ალმაფრენისაგან თავისუფალ ადამიანურ სინამდვილეს, მოზარდ მაყურებელთა თეატრისაკენ „ვერეკებით“. როგორი ცვლილებებიც არ უნდა მოხდეს ბავშვის ფსიქიკაში, რაოდენ „ინტელექტუალურიც“ არ უნდა გახდეს იგი, ბავშვი მაინც ბავშვია და მისი ასაკი წარმოუდგენელია რომანტიკის გარეშე.

სწორად მოიქცა მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, როცა ე. დარასელის „კიკვიძე“ დადგა. სპექტაკლი თანამედროვე რეჟისორის (თ. ჩხეიძე) თვალით იქნა წაკითხული, და მან როდი გაართულა მაყურებელთან კონტაქტი. ფსიქოლოგიური მომენტების წამოწევამ. აქცენტებმა ლირიკულ ნაკადზე ახლებური სახე მისცა რომანტიკასაც. რომანტიკული საწყისის ერთგვარ შერბილებას აქ არ გამოუწვევია მისი არსის შეცვლა. მაგრამ „კიკვიძე“, „დარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“ (დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმა სხვა ამოცანას ემსახურებოდა) მაინც გარკვეული ასაკის მაყურებელს გულისხმობდა. სულ პატარებისათვის თეატრმა „წითელქუდა“ დადგა. რეპერტუარის გასერიოზულების ტენდენცია ახლა მთელი კავშირის მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში შეიმჩნევა. ამას აქვს თავისი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები. იგი მარტო თეატრის ხელმძღვანელთა ახირება როდია. ასე რომ იყოს, საქმესაც უფრო ადვილად მოევლებოდა. აქ გათვალისწინებული უნდა იქნას რამდენიმე მომენტი. სამწუხაროდ, ჩვენში სპეციალურად საბავშვო თეატრისათვის არ მზადდება კადრები. მომავალ მსახიობებს ინსტიტუტის წლებში ჩვეულებრივ „დიდ“ თეატრებისაკენ უჭირავთ თვალი. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში თუ ისურვებს მუშაობას, ისიც მხოლოდ იმიტომ, რომ თბილისში დარჩენის სხვა საშუალება არ არის. ასეთი ახალგაზრდა დიდხანს ვერ ეგუება მისთვის უცნობ თეატრს. მას ხომ არც ინსტიტუტში (ცარგია, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში ამ მხრივ უკვე გადაიდგა ნაბიჯები) უსწავლია რაიმე მნიშვნელოვანი საბავშვო თეატრის სპეციფიკის შესახებ? ამასთანავე, ის მსახიობები, რომლებიც ათეული წლობით მუშაობენ თეატრში, არაიშვიათად იშტამპებიან. შტამპის ხასიათი სპეციფიკურია და მეტად ძნელად მოსაშორებელი. ამიტომ „სერიოზულ“ რეპერტუარს ერთგვარი პროფილაქტიკური მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ, როგორიც არ უნდა იყოს მიზეზები, მაინც მიუტევებელია, როცა მცირე ასაკის ბავშვთა სპექტაკლები სულ უფრო და უფრო მცირდება მოზარდ მაყურებელთა თეატრში..

მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში სხვადასხვა დროს დაიდგა ბევრი კლასიკური ნაწარმოებები, როგორც ქართული, ისე უცხოური. თეატრის რეპერტუარში ახლაცაა ჩვენი მწერლების პიესები, არის თანამედროვე ახალგაზრდა მწერალთა ნაწარმოებებიც, მაგრამ, საერთოდ, ჩვენს თეატრებში მხატვრული ასახვა ვერ ჰპოვა ქართულმა მითოსმა.

თუ თვალს გადავავლებთ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარს მისი არსებობის დღიდან, ნათლად დავინახავთ იმ ტენ-

დენციას, რომელსაც თეატრი ამკვიდრებდა წლების მანძილზე. კლასიკური რეპერტუარიდან აქ დაიდგა დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, ო. თუმანიანის „გიქორი“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, „ბაში-აჩუკი“, ნ. ლომოურის „ქაჯანა“, უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, „უდანაშაულო დამნაშავენი“, ა. ყაზბეგის „ციცია“ და სხვა. რასაკვირველია, ეს პიესები სხვადასხვა დროს დაიდგა, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს მათი თანაფარდობა რეპერტუარში, მაინც იბადება კითხვა: რით უნდა ავხსნათ „უდანაშაულო დამნაშავენის“, „ციციას“ ან „შემოსავლიანი ადგილის“ დადგმა? როდესაც თეატრი დგამს „დონ სეზარ დე ბაზანს“, ეს გასაგებია, მაგრამ „უდანაშაულო დამნაშავენი“ კი ბავშვებისათვის არ უნდა დაიდგას!..

მომხიბვლელი სათავგადასავლო სიუჟეტები, გამომგონებლობის სურვილი, ახლის ძიება, მეგობრობა, ზნეობრივი ნორმების ჩამოყალიბების რთული პროცესი, შრომისადმი პატივისცემის გრძნობა და სხვა ამგვარი თემები თუ პრობლემები, უსათუოდ წინა პლანზე უნდა იყოს რეპერტუარში.

ძველი სამყაროს სურათები, ბნელი, სოციალური პირობები წარსულისა უნდა აისახოს სცენაზე, მაგრამ დიდი სიფრთხილე და ტაქტია საჭირო ამგვარი პიესების შერჩევისას. ბავშვის გონება არ უნდა დაიბანგოს კოშმარული ხილვებით, ძალადობის, უსამართლობის გამოსახვამ არ უნდა დააეჭვოს ბავშვი ადამიანურ სიკეთეში. მაღალი ჰუმანიზმის ყოვლისმომცველი სული უნდა ტრიალებდეს სცენაზე, რა თემასაც არ უნდა ეხებოდეს იგი!

ვრცელია საბავშვო თეატრების პრობლემების რკალი. მრავალპლანიანია თეატრისა და ესთეტიკური აღზრდის საკითხები. ბავშვმა რომ მიიღოს ესთეტიკური აღზრდა, იგი ამ „მიღებისათვის“ მზად უნდა იყოს. თუ ეს ნიადაგი არ არის, ვერავითარი რეპერტუარი ვერ უშველის საქმეს. ამ მხრივ სკოლას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ესთეტიკური აღზრდა ფართო ცნებაა და როცა თეატრთან მიმართებაში განვიხილავთ მას, უსათუოდ უნდა გვახსოვდეს, თუ რა საფუძველზე უხდება თეატრს მოღვაწეობა, რა დონის, რა ხასიათის ბავშვებთან აქვს საქმე.

ფაქტია, რომ ესთეტიკურ აღზრდას დიდხანს არ ექცეოდა ყურადღება. მრავალი წლის მანძილზე იგი თვითდინებაზე იყო მიშვებული. ერთხანს თითქოს დავიწყებას მიეცა რუსეთის განსახკომის ძიერ გამოქვეყნებული შესანიშნავი „დებულება ერთიანი სკოლე-

ბის შესახებ", რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მეორე წელს მიიღეს. ამ დებულებაში გარკვევით წერია: „ესთეტიკური საგნები: ძერწვა, ხატვა, სიმღერა, მუსიკა არ არის მეორეხარისხოვანი, რაღაც ფუფუნების საგნები. განსაკუთრებით ხატვამ და ძერწვამ უნდა დაიკავოს მთავარი ადგილი. მოსწავლემ თავისი ფანქრის სახით უნდა შეიძინოს ზუსტი, ხატოვანი მეტყველების ორგანო. ხატვა ყველა საგნის სწავლების საფუძველი უნდა იყოს როგორც მასწავლებლის, ისე მოსწავლისათვისაც. საერთოდ, ესთეტიკური განათლება განმარტოებული ბავშვური ხელოვნების სწავლებას კი არ უნდა გულისხმობდეს, არამედ გრძნობათა ორგანოებისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობის სისტემატურ განვითარებას, რაც აფართოებს მშვენიერებით ტკბობისა და მისი შექმნის შესაძლებლობებს. შრომითი და მეცნიერული განათლება, რომელიც მოკლებული იქნება ამ ელემენტებს, გადაიქცევა უსულგულო საგნად, რადგან სიხარული ცხოვრებისა ხელოვნებაში საბოლოო მიზანია ყოველდღიური შრომისა და სწავლებისა".

მას შემდეგ, აგერ, თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა, ბევრი რამ გაკეთდა სკოლებში, ახლა გაცილებით მეტი ყურადღება ექცევა ამ საკითხს, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ სილამაზისა და მშვენიერებისაკენ ბავშვთა ლტოლვას ის აღზრდა და ყურადღება ჰქონდა, რომელსაც თანადროული ცხოვრება მოითხოვს. სწორედ ესთეტიკური განათლების დავიწყებამ (თუ უგულებელყოფამ!) შეუქმნა ფსიქოლოგიური საფუძველი ბევრ იმ მახინჯ მოვლენას, რომელსაც ჩვენ არაიშვიათად ვხვდებით ცხოვრებაში.

ამ რამოდენიმე ხნის წინათ საქმე იქამდე მივიდა, რომ სიკვდილს უწინასწარმეტყველებდნენ თვით პოეზიასაც კი. გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც ფიქრობდნენ, რომ თუ ესთეტიკურ სამყაროს არ ზიარებიან, მერე რა მოხდა. მათ ხომ კარგად იციან ფიზიკა, ქიმია, კიბერნეტიკისა და სხვა ზუსტი მეცნიერების საფუძვლები? და განა ჩვენი საუკუნეც, ტექნიკის საუკუნე არ არის? ვიღას სცალია პოეზიისათვის? თეატრისათვის? ეს ხომ გარდასული საუკუნეების კოლორიტია?

ასეთი მსჯელობა არცთუ ახალი ყოფილა.

პოეზიის ადგილს მეცნიერება დაიჭერს, პოეზია მოკვდება — „უწინასწარმეტყველა" თურმე ვაჟა ფშაველას. თანამედროვე ერთმა ინჟინერმა. მერე და რა გენიალურად უპასუხა ვაჟა ფშაველამ ასეთ „თეოროტიკოსებს": „ჩვენში რამდენი განათლებული გვყავს იმ აზრის მქადაგებელი, პოეზიამ დღე მოჭამა, მას მომავალ კაცობრიობის ცხოვრებაში ადგილი აღარ ექნებაო, მის ადგილს მეც-

ხიერება დაიჭერსო. ამ აბდაუბდა-გადასკუპდას, ნუ დაივიწყებთ, განათლებული კაცი ამბობს. სირეგვენე და სისულელე მეტიღა იქნება? ამ მოძღვრების მიმდევარ კაცს, თქვენვე იფიქრეთ, რა დაფასება უნდა შეეძლოს ლიტერატურული ნაწარმოებისა, რით რას გაუგებს პოეზიის თავსა და ბოლოს, როდესაც არ იცის მისი საფუძველი, მისი ვინაობა, მისი სისხლი და ხორცი, მისი დამოკიდებულება ადამიანის ბუნებასთან... ყოველივე მოძრაობა ადამიანის სულისა — სიმხიარულე თუ მწუხარება გამომხატველია ადამიანის სულის პოეტური თვისებებისა... იქნებ ოდესმე შეძლოს კაცობრიობამ, — განაგრძობს ვაჟა — რომ მზისა და მთვარის ჩასვლა-ამოსვლის ვადა შეცვალოს, ზამთარი გარდაქმნას ზაფხულად, მაგრამ შეუძლებელია კაცობრიობამ თავისი ცოცხალის თავით გრძნობა დაკარგოს სიყვარულისა, ჰყოს უარი სიცოცხლეს, ცხოვრებას. თავი და ბოლო პოეზიისა სწორედ აქ არის".

ასეთი გამანადგურებელი პასუხი გასცა ვაჟამ „წინასწარმეტყველებს". მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა და აი, თითქოს ახალი ძალით გაცოცხლდნენ ხელოვნების უარმყოფელნი.

საძწუხარო მასალები დაიბეჭდა „კომსომოლსკაია პრავდას" და „ლიტერატურნაია გაზეტას" ფურცლებზე და მას წერდნენ ადამიანები, რომლებსაც მარტო საშუალო სკოლა კი არა, უმაღლესი განათლებაც მიეღიათ, მაგრამ დღემდე ვერ გარკვეულან, თუ რად სჭირდებათ ხელოვნება ადამიანებს. დღემდე ხდება ისეთი ფაქტები. როცა დასცინიან, შეურაცხყოფენ გენიალური მიქელანჯელოს და რაფაელის სურათებს, როცა ცინიკურად უყურებენ ანტიკური ქანდაკების შედევრებს. განა ამას არ მოწმობს კრასნოდარის პედაგოგიური ინსტიტუტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტის დეკანის თ. ა. ვოლკოვის საქციელი? მან პროტესტი განაცხადა იმის გამო, რომ ინსტიტუტის დერეფანში გამოკიდებული იყო ვენერა მილოსელის, მიქელანჯელოს „მომაკვდავი მონას" რეპროდუქციები. „საქმე ის არის, — წერდა ვოლკოვი, — რომ ეს შიშველი ქანდაკებები ინსტიტუტში ყველას დასანახავად არის გამოფენილი! ფუი, რა უმსგავსოებაა! და ეს ჩვენში, კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში ხდება?" სხვა ფაქტებიც მოჰყავს მხატვარ გ. ნემენსკის თავის სტატიაში („სათავეებთან"). მათ შორის მეტად ტიპობრივია: „ჩვენ გრძნობებით კი არა, გონებით ვცოცხლობთ, ჩვენ ვცოცხლობთ იდეების, თეორიების, ექსპერიმენტების, მშენებლობის პოეზიით. აი, ჩვენი ეპოქა. იგი მოითხოვს ადამიანს მთლიანად. რაღა დროსია — „აჰ, ბახი! ოჰ, ბლოკი!" განა მტკიცებაა საჭირო, რომ ყველაფერი ეს საკმაოდ მოძველდა".

ხედავთ? თურმე ბახი მოძველდა. მაშასადამე, ბეთჰოვენიც მოძველებულა, ჩაიკოვსკიც, ბლოკიც, პუშკინიც,—ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მუსიკაც და პოეზიაც მოძველებულა! საქმე მარტო პოლეტაევის ეს „თეორია“ როდია, იგი პრესაში ხსენების ღირსიც არ იქნებოდა, რომ შემთხვევითი გამონაკლისი იყოს. მერედა, საიდან გაჩნდა ასეთი შეხედულებები? რატომ წამოიჭრა უცნაური დიაკუსია „ლირიკა თუ ფიზიკა“? ნუთუ ლირიკა და ფიზიკა ერთმანეთს უშლის ხელს? რატომ უპირისპირებენ მათ? რატომ ისმის ასე აშკარად: „ჩვენს ეპოქაში პოეზია კი არა, ფიზიკა გვასწავლის ოცნებასო“.

ყოველივე ამას ხომ აქვს თავისი მიზეზი? დიახ, არის მისი წარმომშობი მიზეზი, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება ესთეტიკური აღზრდის სფეროს.

არის მეორე ტენდენციაც, უფრო „ჰუმანური“, ლმობიერი.

ამ შემთხვევაში ადამიანები გულისტკივილით წუხან იმის გამო, რომ მათ თავის დროზე ვერ მიიღეს სათანადო ესთეტიკური აღზრდა, რითაც აურაცხელი სიხარული დაკარგეს. ისინი ფიქრობენ, ეძებენ მიზეზებს, აფრთხილებენ სხვებს, რომ მათი მაგალითი არ განიმეორონ. სწორედ ასეთი ფაქტებით არ-ა ამსჭვალული ნემენსკის მიერ დასახელებული ყაზანის უნივერსიტეტის სტუდენტის ხალმი სადიკოვის წერილი: „უნდა გამოვტყდე, — წერს იგი, რომ იმ დიდ სიხარულთან ერთად, რასაც ხელოვნებასთან სიახლოვის დროს განვიცდი, ხშირად მიპყრობს სევდაც — ეს არის მტანჯველი საათები. ვხივარ და ვეკითხები საკუთარ თავს: „რატომ ვარ ასე უცოდინარი, რატომ ვერ შევამჩნიე ჩემს გვერდით ჩავლილი ამდენი ლამაზი დაუვიწყარი მოვლენა, ფაქტი. მე, ხომ სკოლაში ვსწავლობდი, გვყავდხენ მასწავლებლები, რომლებიც არაფერს იშურებდნენ, რომ გავზრდილიყავით ჰკვიანი, განვითარებული ადამიანები. მაშ, რა მოხდა? რა არის ამის მიზეზი? ჩვენ თავის დროზე არაფერი გვსმენია რემბრანდტზე, რუბლიოვზე, ბახზე, ჰაიდნზე, ყურმოკვრით გვჭონდა გაგებული რეპინი, სურიკოვი, გლინკა, ჩაიკოვსკი..; არ ვიცოდით რა არის ფერწერა, ქანდაკება, ბალეტი, ოპერა, სიმფონია... ამიტომ მე ერთხელ კიდევ მივდივარ იმ დასკვნამდე, რომ ადამიანებს მხოლოდ სკოლის მერხზე შეუძლიათ გაიგონ, რა არის ხელოვნება, იცხოვრონ ხელოვნებით. ბავშვი უშუალოა და ყველაფერს ადვილად ითვისებს... ბავშვები არასოდეს არ უნდა მოსწყდნენ ამ ლამაზ ცხოვრებას“.

ყველა ჩვენგანმა მშვენივრად იცის, რომ ასობით ბავშვი ფაქ-

ტიურად მოწყვეტილია ხელოვნების „ლამაზ ცხოვრებას“, იმას, რასაც ესთეტიკური აღზრდა ჰქვია.

ბოლო დროს ყველაზე მეტად თეატრის როლის შეუფასებლობამ იჩინა თავი. ზოგიერთი ახალგაზრდა არამცთუ თვითონ არ დადის თეატრში, იმათაც აკრიტიკებს, ვისაც თეატრი უყვარს. და ეს ჩვენ თვალწინ, ყოველდღიურად ხდება. ამას საშუალო სკოლის ბავშვებიც სჩადიან, სტუდენტებიც. უფრო მეტიც: კურიოზული მოვლენები ხდება. ერთხელ ახალგაზრდა მწერალმა პიესა მოიტანა. იგი მშვენიერი მოთხრობების ავტორი იყო და განსაკუთრებით გამახარა დრამატურგიით, თეატრით მისმა დაინტერესებამ. ერთად წავიკითხეთ პიესა და გაოცებული დავრჩი: პიესა კი არა, დიალოგებით დაწერილი მოთხრობა იყო. დიდხანს ვისაუბრეთ. მწერალი ჯერ ერიდებოდა თეატრზე ლაპარაკს (პიესის დადგმა კი ძალიან უნდოდა!), მაგრამ როცა საუბარი უაღრესად გულახდილი გახდა, სინანულით თქვა, VII კლასის შემდეგ თეატრში არ ვყოფილვარო. კითხვაზე, თუ რატომ მოხდა ასე, მან სინანულის გრძნობით მიამბო: მეშვიდე კლასამდე ძალიან მიყვარდა თეატრი, მიყვარდა მისი რაღაც დიდი იდუმალება, ცეცხლოვანი რიტმი, სიხარულით ცას ვეწეოდი, საყვარელი გმირი რომ იმარჯვებდა, ღამე ვფიქრობდი მასზე და ასე მეგონა, გმირის სიცოცხლე ფარდის დაშვების შემდეგაც გრძელდებოდა. მყავდა ჩემი საყვარელი არტისტები, ასე მგონია, ის დრო ყველაზე რომანტიკული იყო ჩემს სიცოცხლეში. თეატრი მეხმარებოდა მეოცნება ლამაზსა და ვაჟკაცურზე, მშვენიერი, რომანტიკული განცდები დამრჩა იმ წლებში. ერთხელ პიესაც დავწერე. არა, პიესა კი არა, რაღაც პატარა სურათი იყო, სადაც დადებითი გმირი მე უნდა მეთამაშა. სკოლაში იცოდნენ ჩემი თეატრალობა. ერთხელ გაკვეთილზე დავიგვიანე. მასწავლებლის წინაშე ბოდიში მოვიხადე და შევედი. არასოდეს დამავიწყდება ის წუთი. მასწავლებელი მომიბრუნდა და დაცინვით თქვა: „არტისტი მოვიდა“. ატყდა სიცილ-ხარხარი. „არტისტი“, „არტისტი“ — იმეორებდა ყველა. იცინოდა მასწავლებელი, და იცინოდნენ ჩემი ამხანაგები. ერთმა, მასწავლებლის საამებლად პიესის დაწერის ფაქტიც „ბრალდებად“ წამომიყენა. მეორემ სხვების გასაცინებლად დამამცირა. მასწავლებელი დიდი კმაყოფილებით უსმენდა მათ. მერე მობრუნდა და დაფაზე რაღაც ფორმულა დაწერა — „აი, შენი თეატრი“. ამის შემდეგ ბიჭებმა „არტისტი“ შემარქვეს და საგულდაგულოდ მითვალთვალებდნენ. როდის წავიდოდი თეატრში. რატომ არ უნდა სცოდნოდა იმ მასწავლებელს, რომ არტისტი დასაცინი სახელი კი არ არის, „სილამაზისა და

სიმართლის მქადაგებელია“ (სტანისლავსკი). იმ დღიდან თეატრში აღარ წავსულვარ...

ამ საუბრიდან რამოდენიმე დღის შემდეგ ჩვენ ერთად წავედით თეატრში. საგანგებოდ შევარჩიე ყველაზე კარგი სპექტაკლი. წარმოდგენა არ მოეწონა, მიმტკიცებდა რომ მის მიერ VII კლასამდე ნანახი სპექტაკლები სჯობდა იმას, რასაც ახლა უყურა.

გახა მართლა სჯობდა? არა, მაგრამ ბავშვობის წლებში ნანახი ემოციურად უფრო ღრმა შთაბეჭდილებას ტოვებს და მერე მთელ სიცოცხლეში არ გავიწყდება. ასეთია ბავშვობის ასაკი. ვინ იცის, რამდენმა ბავშვმა დაკარგა ესთეტიკური სიამოვნება, ვერ ეზიარა ლამაზსა და მშვენიერ სამყაროს იმის გამო, რომ ჯერ კიდევ არიან ასეთი „დისციპლინის“ მოყვარული მასწავლებლები. მათ შეუძლიათ ძალიან იოლად, დაუფიქრებლად შელახონ ფაქიზი სული ბავშვისა.

იმ მწერლის შემთხვევის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, იბადება კითხვა: ვინ უფრო მეტი დააშავა — მოსწავლემ თუ მასწავლებელმა? გაკვეთილზე დაგვიანება, რა თქმა უნდა, ცუდია, მაგრამ ხედავთ — მასწავლებლის დაუფიქრებლობამ „იუმორმა“ რამდენი ზიანი მოუტანა ადამიანს? ამის გამო რაოდენი სულიერი სიმდიდრე დაკარგა ბავშვმა!

ასე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული თეატრი და სკოლა, როცა ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდას შეეხება. ამიტომ მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ „ხელოვნებით შეიძლება დატკბეს მხოლოდ მხატვრულად ჭკვიანთლებული ადამიანი“ (კ. მარქსი).

რაც ტრადიცია გრძელდება...

ლევ ტოლსტოი თეატრს თანამედროვეობის დიდ კათედრას უწოდებდა. თეატრის მაგიური ძალისაგან შთაგონებული ბ. ბელინსკი პოეზიის გვირგვინს უწოდებდა დრამას, „ადამიანი, — ამბობდა ბელინსკი, — ყოველთვის ყველაზე უფრო საინტერესო მოვლენა იყო და იქნება ადამიანისათვის, ხოლო დრამა ამ ადამიანს წარმოადგენს მის მუდმივ ბრძოლაში თავის მესთან და თავის დანიშნულებასთან მის მუდმივ მოქმედებაში“. ასეთია პიესა, ხოლო ის ადგილი, სადაც პიესას წარმოადგენენ, ეს არის „ხელოვნების ჰეშმარიტი ტაძარი, სადაც შესვლისთანავე თქვენ გამოეყოფით დედამიწას, თავისუფლდებით ყოველდღიური ურთიერთობისაგან“. ილია ჭავჭავაძისათვის თეატრი იგივე სკოლა იყო, კაცის გულისა და გონების გამაფაქიზებელი, მისი ზნეობრივი ხელმძღვანელი, აკაკი წერეთელიც ტაძარს

უწოდებდა თეატრს. ასევე დიდ შეფასებას აძლევდნენ თეატრს მეოცე საუკუნის კლასიკოსები. გალაკტიონ ტაბიძისათვის თეატრალური სამყარო თავისებური სიმბოლო იყო თვით ცხოვრებისა. იგი მუდამ გაოცებული ლაპარაკობდა თეატრზე, მის მომჯადოებელ ძალაზე.

ანტიკური თეატრიდან მოყოლებული, მას აქეთ ოგერ უკვე ორიათას ხუთას წელზე მეტია, რაც კაცობრიობამ თეატრი მიიჩნია იმ წმინდა ადგილად. სადაც სხვადასხვა ერის შვილები ერთად ცხოვრობენ და ფიქრობენ, ქვეყნებს შორის ყველაზე ცუდი ურთიერთობის დროსაც კი თეატრის ფარდა არ დახურულა მათი საუკეთესო შვილებისთვის. ამ პირობებშიც ინარჩუნებდა თეატრი ხალხთა მეგობრობის ტრიბუნის ფუნქციას. ასე იყო შორეულ წარსულში, ასე იყო არცთუ ისე დიდი ხნის წინათაც, მეორე მსოფლიო ომის დროს. როცა ჩვენი ქვეყანა ებრძოდა გერმანელ დამპყრობლებს, საბჭოთა სცენაზე იდგმებოდა გერმანელი მწერლების ანტიფაშისტური, ანტიფაშისტური ნაწარმოებები (მაგ. ვოლფის „პროალი") კი ერთნაირად ახლობელი იყო, როგორც საბჭოთა მაყურებლის სიხარულსა და ტკივილს ერწყმოდა გერმანელი მწერლის ქმნილებანი და გულწრფელი ურთიერთობა მყარდებოდა მათ შორის. ამ შემთხვევაში თეატრი იცავდა მაღალ ჰუმანურ იდეალს. ეს იდეალი კი ერთნაირად ახლობელი იყო როგორც საბჭოთა მაყურებლისათვის, ასევე გერმანელი მწერლისათვის. ორთავე ფაშისტური ტირანიის დამხობაზე ოცნებობდა.

ქართული თეატრი, გამოხატავდა რა ქართველი ხალხის ინტერნაციონალურ გრძნობას, ყოველთვის ფართოდ უღებდა კარებს სხვადასხვა ქვეყნის მწერლებს. მისი სცენა, როგორც მისი მიწა-წყალი, მუდამ მეგობრულად ხვდებოდა მეგობრული გრძნობის უცხოელს.

ქართული თეატრი ორგანულად იფვისებდა და ეროვნულ ნიადაგზე აფუძნებდა ყველაფერ იმას, რაც ასე ახლობელი იყო მის სულთან. დიდი კულტურული ურთიერთობის მაჯისცემა ისმოდა თეატრშიც. სწორედ ამას გვიდასტურებს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც". პოემაში ხომ გარკვევით წერია: „მოვიდიან, შესამკობლად ქვეყნით ყოვლნი სულიერნი ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მაშრიყით და მაღრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტენი".

საქართველოდანაც მიდიოდნენ ამ ქვეყნებში მეხოტბენი, მიდიოდნენ შორეულ გზებზე „საგასტროლოდ" (მაგ. ბისტიკა). მე-12-13

საუკუნის საქართველო დიდი თეატრალური ურთიერთობების ასპარეზზე ყოფილა. იმჟამინდელი კომუნიკაციის პირობებში თეატრი უდიდეს როლს ასრულებდა ხალხთა შორის კულტურული კავშირის დამყარებაში. თეატრის საშუალებით ეცნობოდნენ ერთმანეთს. არც შემდეგ საუკუნეებში მინელებულა ეს ტრადიცია, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ხალხს ისტორიულად ურთულეს პირობებში უხდებოდა ცხოვრება. ამ ვითარებაშიაც თეატრი იყო ტრიბუნა, საიდანაც პატრიოტული, განმათავისუფლებელი იდეები ისმოდა.

მე-19 საუკუნის ქართულმა თეატრმა მართლაც და განუზომელი როლი შეასრულა ხალხთა მეგობრობის განმტკიცებაში. მას კარჩაკეტილად, სხვა ხალხების სულიერი ყოფისაგან იზოლირებულად არასოდეს უცხოვრია, იგი მუდამ ქადაგებდა ძმობისა და მეგობრობის იდეებს. რუსი ხალხის ცხოვრებაში არ მომხდარა თითქმის არც ერთი დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა, რომ მას ქართული თეატრი არ გამოხმაურებოდა. ზოგჯერ გაოცებთ კიდეც ქართველი საზოგადოების პოლიტიკური ალღო და მოქალაქეობრივი სიმწიფე- ყოველ კულტურულ მოვლენას აფასებს ზუსტად, ჯანსაღად. 1886 წელს, როცა გოგოლის „რევიზორის" პირველი დადგმიდან 50 წელი შესრულდა, ქართული თეატრი სპეციალურად გამოეხმაურა ამ ფაქტს და 6 მაისს სალამოც გამართა. აკაკი წერეთელმა გოგოლისადმი მიძღვნილი ლექსი წაიკითხა, სადაც ამბობდა, რომ გოგოლის შეშოქმედება ქართველებსაც ეკუთვნისო. ი. ჭავჭავაძის „იველიამ" (1886, № 97) დიდად შეაქო პიესა და თქვა: „ყველა თეატრის რეპერტუარისათვის საუკეთესო განძია „რევიზორი", რომელსაც დღემდე არც დაძველება დასტყობია და არც მიმზიდველობა დაუკარგავს". ხოლო თვით გოგოლის გარდაცვალების 50 წლისთავისადმი (1902 წ.) მიძღვნილი საღამო ხალხთა მეგობრობის ნამდვილ დემონსტრაციად იქცა. ფარდის ახდისას სცენაზე გამწკრივდა მთელი დასი. ხელში ეჭირათ დაფნის გვირგვინი. კედელზე ეკიდა გოგოლის პორტრეტი. უკრავდა მუსიკა. ისმოდა შეძახილი „ვაშა, ვაშა, გოგოლს!" „გაუმარჯოს გოგოლის ხსოვნას". ცნობილმა მოღვაწემ ს. ხუნდაძემ ლექსი მიუძღვნა ამ დღეს. „ის განა მარტო რუსეთს ეკუთვნის? აი კავშირი საერთაშორისო, ხიდი ხალხებს შემართებისა".

1903 წ. მოწოდებასავით გაისმა აკაკი წერეთლის სიტყვები: „ჩვენ მართლა რომ დიდად ვაფასებთ ძმობას, ერთობას და მეგობრობას რუსეთის ერებთან. მართალია, რუსის ხალხში ბევრია ისეთები, რომლებსაც არ სურთ ჩვენი ასეთი ძმური კავშირი, მაგრამ არის, სამაგიეროდ, ახალგაზრდა რუსეთი, რომელთანაც ჩვენ გვსურს

ხელიხელ-ჩაკიდებული სიარული, არა მარტო ეროვნული, არამედ საკაცობრიო იდეალების განსახორციელებლად, იმ იდეებისა, რომელსაც ეწოდება ძმობა, ერთობა და თანასწორობა". აკაკი წერეთელი ერთმანეთისაგან გამოჰყოფს ორ რუსეთს — ერთს ძველს მეორეს ახალს, პროგრესულს. იგი ერთმანეთისაგან ჰყოფს გაბატონებულ კლასებსა და მათ ხელოვნებას და უპირისპირებს ახალ რევოლუციურ-დემოკრატიულ ხელოვნებას. აკაკის ეს შეხედულებანი ნათელს ხდის იმ მიზნების ერთიანობას, რომელსაც რუსეთში რაზნოჩინელები ატარებენ და საქართველოში კი თერგდალეულები.

თითქმის ვერც ერთ რუს დრამატურგს ვერ დავასახელებთ, რომ მას ქართული თეატრისაგან მხარდაჭერა არ ჰქონოდა. მათ შორის მყარდებოდა კონტაქტი. ისინი თითქოს ერთი ერის შვილები იყვნენ, იმდენად თანაზიარი იყო მათი ფიქრები, მისწრაფებები. ერთად ებრძოდნენ ცარიზმის პოლიტიკას, სოციალურ უკუღმართობას. ამ ბრძოლაში ქართველი ხალხის სულიერი მოკავშირე იყო ა. ოსტროვსკიც. მაყურებელიც ცხოველი ინტერესით ხვდებოდა მწერლის ქმნილებებს. ა. ოსტროვსკისთვისაც ცნობილი იყო, თუ როგორ უყვარდათ იგი საქართველოში, იცოდა, რომ იდგმებოდა მისი პიესები, მაგრამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა იმ შეხვედრამ, რომელიც მას მოუწყვეს თბილისში 1883 წლის 20 ოქტომბერს. ოსტროვსკისადმი მიძღვნილი საღამო მოეწყო ვ. აბაშიძის მეთაურობით. ამასთან დაკავშირებით, გაზ. „დროება" (№ 207) წერდა: „ხუთშაბათს, 20 ოქტომბერს, ქართული დრამატული დასი წარმოდგენას გამართავს, რომელზედაც მიწვეულია რუსეთის განთქმული დრამატურგი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ოსტროვსკი, ამ საღამოს ღირსეულ სტუმრის კომედიიდან „შემოსავლიანი ადგილი" — რამდენიმე სურათი იქნება წარმოდგენილი და იმისთანა ორიგინალური სცენები, სადაც ოსტროვსკის შეეძლება ჩვენებური ტანსაცმელისა და თამაშის ნახვა". შეხვედრა მართლაც ბრწყინვალე იყო. საღამოზე თავი მოიყარა ქართველმა, რუსმა და სომეხმა ინტელიგენციამ. ეს იყო მეგობრობის, დაუძალებელი ძმობისა და ერთობის საღამო. საღამოზე წარმოადგინეს ა. ცაგარლისა და გ. სუნდუკიანცის პიესების ნაწყვეტებიც. გამოკრული იყო მისასალმებელი ლოზუნგები „სალამი მხცოვან დრამატურგს". დაუკრეს მარავალჟამიერი. მსახიობთა დასი შეეგება ეროვნული ტანსაცმელით , ხოლო ვ. აბაშიძე და ა. ცაგარელი ფრაკებში გამოწყობილნი დახვდნენ. ვ. აბაშიძემ რუს მწერალს ამაღელვებელი სიტყვით მიმართა: „ძვირფასო ჩვენო მოძღვარო!.. ჩვენ დავრწმუნდით და

სხვახიც დავარწმუნეთ, რომ თქვენს წმინდა რუსეთის სურათებს შეუძლიან ააღელვონ გული და გონება არა მარტო რუსეთის საზოგადოებისა. თქვენი დიდი სახელი ისეთივე სასიქადულოა აქ, საქართველოში, როგორც იქ, რუსეთში; დიდად და დიდად ბედნიერი ვართ, რომ ჩვენ შეგვხვდა ვიყვნეთ თქვენთა ქმნილებათა მეოხებით შუამავალ ზნეობრივისა კავშირისა ამ ორ ხალხს შორის, რომელთაც ბევრი აქვთ საერთოდ მისაღწევი, რომელთა შორის არსებობს ერთმანეთისადმი სიყვარული და თანაგრძნობა". ამას ამბობდა ქართველი მსახიობი ამ ოთხმოცი წლის წინათ. ეს დღე დაუვიწყარი იყო რუსი მწერლისათვის. თავის დღიურში დეტალურად აღწერს ამ საღამოს. „დასის რეჟისორმა მეტად გულთბილი და ჰკვიანური ადრესი წამიკითხა ჩემდამი მოძღვნილი" — იგონებს იგი. ხოლო შემდეგ, როცა (საქართველოსადმი მადლიერების ნიშნად) ერთ-ერთი თავისი საუკეთესო პიესა („უდანაშაულო დამნაშავენი") დაწერა, ასე მოიხსენიებ ქართული თეატრი: პიესა დაწერილია „იმ შთაბეჭდილებებით, რომელიც თბილისის საზოგადოების აღფრთოვანებულმა დახვედრამ მოახდინა ჩემზე. მე მინდოდა ამ პიესით მადლობა გადამეხადა ხალხისათვის, მინდოდა მეჩვენებინა, რომ მის მიერ პატივხაცემი ავტორი არ დაკმაყოფილდა დაფნის გვირგვინით, რომ მას სურს კიდევ იმუშაოს, კიდევ მიანიჭოს საზოგადოებას მხატვრული სიამოვნება, რომელიც მას უყვარს და რომლისთვისაც იგი ავტორს პატივსა სცემს".

აი, ასეთი გულწრფელი, საქმიანი, ალალ-მართალი ურთიერთობა იყო ქართულ თეატრსა და დიდ რუს დრამატურგს შორის. ქართულ სცენაზე ა. ოსტროვსკის პიესების პირველი დადგმიდან აგერ ასი წელი გავიდა, მაგრამ მის ნაწარმოებებს არ გაუწყვეტია ახლო კონტაქტი ქართულ აუდიტორიასთან. მწერლის მართალი, რეალისტური სახეები, ცხოვრების მანკიერებათა მამხილებელი სურათები და მისი კაცთმოყვარული იდეები ახლობელი და გასაგებია ქართველი მაყურებლისათვის. არ დაუკარგავს მხატვრული ძალა და აქტუალობა არც მის „შემოსავლიან ადგილს", არც სხვა კლასიკურ ქმნილებებს, სადაც ყოველი თაობა იპოვის ცხოვრების სიბრძნეს, ჰკვიანურ აზრს, იგრძნობს მის დიდ შემეცნებითს მნიშვნელობას და ესთეტიკურ ღირებულებას.

მუდამ გულღიად ხვდებოდა ქართველი საზოგადოება რუს და უკრაინელ მსახიობებს, რომლებიც საგასტროლოდ ეწვეოდნენ ხოლმე თბილისს. 1899 წელს თბილისს ეწვია პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრი. გამოჩენილ მსახიობებს დიდებული შეხვედრა მოუწყო ქართველმა საზოგადოებამ. ბევრი გულთბილი სტრიქო-

ნები უძღვნეს ვ. დავიდოვის ხელოვნებას. სტუმრებმა წარმოადგინეს ნ. გოგოლის „რევიზორი“, „ქორწინება“, გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და სხვა.

ისტორია არასოდეს არ დაივიწყებს ვერა კომისარჟევსკაიას გასტროლებს, მის ტრიუმფალურ წარმატებას თბილისში. კომისარჟევსკაია განსაკუთრებით უყვარდათ საქართველოში, უყვარდათ მისი მებრძოლი ხელოვნება, მისი პროგრესული აზროვნება. ის იყო ნამდვილი მომღერალი ხალხთა ძმობისა და მეგობრობისა, დიდი ჰუმანისტი და ქველმოქმედი. თბილისში გასტროლების დროს (1903 წ.) ერთი წარმოდგენის მთელი შემოსავალი მან თბილისის სახალხო უნივერსიტეტის გამგეობას გადასცა. ქართველი ხალხი აღფრთოვანებული შეხვდა ამ ფაქტს. რუსი მსახიობის დახმარება, მისი შრომით მოპოვებული ფულის თბილისში დატოვება უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე თვით თანხა. ხალხს უყვარდა კომისარჟევსკაია, და როცა იგი გარდაიცვალა (1910 წ.), საქართველოში დიდი გლოვა გამოცხადდა. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, გამოხატავდა რა საერთო განწყობილებას, წერდა: „გულითადი მწუხარებით ვუერთდებით რუსეთის გლოვას და ვაფრქვევთ მწარე ცრემლს მის წმინდა საფლავზე... მშვიდობით ხელოვნების დაუღალავო მუშაკო, უღვთო იყო შენი სიკვდილი“.

მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა ქართული და რუსული თეატრის მოღვაწეთა ურთიერთობა. თბილისი გადაიქცა რუსეთის საუკეთესო თეატრებისა და არტისტული დასების საგასტროლო ცენტრად. თბილისში ჩამოდიოდნენ სამხატვრო და მცირე თეატრების გამოჩენილი მსახიობები. ქართველმა მაყურებელმა ნახა პ. ორლენიევის, ა. ოსტროვსკის, ვ. ლესკოვსკაიას, ა. იაბლოჩკინას, ო. პრავდინისა და სხვათა დიდი ხელოვნება.

ქართული და რუსული თეატრის ურთიერთობის ისტორიაში ძართლაცდა განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს დიდი მსახიობის ნ. ერმოლოვას სახელს. იგი არა მარტო ხშირი სტუმარი იყო თბილისისა, არამედ მან პირველმა ითამაშა ქართველი ქალის, ზეინაბის როლი სუმბათაშვილის „ღალატში“. ხოლო, როცა მოსკოვში დიდი ზეიმით აღნიშნეს ერმოლოვას იუბილე, საქართველოდან წარგზავნილმა კ. მესხმა მას მგზნებარე სიტყვით მიმართა. „თქვენ ერთადერთი რუსი ქალი ხართ, რომელიც იტანჯებოდით, როგორც ქართველი დედა... აი, ამ ტანჯვისათვის მოწიწებით სალამს გიძღვნით“. საუკეთესო რუსი მსახიობების გასტროლები ხელს უწყობდა ქართული თეატრალური კულტურის განვითარებას. რუ-

სული თეატრის დიდი გამოცდილება, ცხადია, ქართული რეალისტური სასცენო ხელოვნების განვითარებისათვის სასარგებლო იყო.

თბილისში ხშირად ჩამოდიოდნენ უკრაინელი მსახიობებიც ხარკოვიდან, კიევიდან და სხვა ქალაქებიდან. 1895, 1896 და 1897 წლებში ზედიზედ ჩამოვიდა გასტროლებზე ო. სუსლოვისა და ა. სუხოდოლსკის ხელმძღვანელობით არსებული უკრაინული თეატრი. თბილისმა ტრიუმფალური შეხვედრა მოუწყო უკრაინელ მსახიობებს. „ქართველი და უკრაინელი მოღვაწეების მ. კროპოვნიცკის, მ. ზანკოვეცკაიას, ნ. სადოვსკის, ლ. მესხიშვილის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიასა და სხვების ხელოვნება თავისუფლებისა და ხალხთა ბედნიერებისათვის იბრძოდა"[1].

საქართველოში იმდენად ძლიერი იყო შევჩენკოს ავტორიტეტი, რომ აკაკი წერეთლის თქმით, შევჩენკოსაგან უნდა ისწავლოს ყველამ, თუ როგორ უნდა გიყვარდეს შენი სამშობლო, შენი ხალხიო. არსებობს მრავალთა შორის კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი. 1892 წ. უკრაინელ მსახიობ დერვაჩის (ი. გრიშაშვილის ცნობით) საბენეფისოდ თბილისში წარმოადგინეს „შელემენკო დენშჩიკი", სადაც ლ. მესხიშვილი უკრაინულ ენაზე თამაშობდა პატარა როლს. უკრაინელები აღტაცებულნი იყვნენ დიდი მსახიობის გამოსვლით. ალბათ ესეც იყო იმის მიზეზი, რომ 1913 წელს, ლ. მესხიშვილის იუბილეზე, მხურვალე სიტყვა უთხრა უკრაინის თეატრის წარმომადგენელმა. სიტყვა შევჩენკოს ლექსით დაამთავრა:

ისწავლეთ, ძმანო
იფიქრეთ, იკითხეთ.
სხვისაც ისწავლეთ
და საკუთარს ნუ ერიდებით...

მოწოდებასავით გაისმა უკრაინელი პოეტის ეს სიტყვები.

ფართოდ არის ცნობილი ქართული და სომხური თეატრის ურთიერთობა. ღრმა ფესვები აქვს მათ მეგობრობას. საქართველოში დიდი წარმატებით იდგმება ხოლმე სომხური პიესები. საილუსტრაციოდ მარტო გ. სუნდუკიანცის მაგალითიც კმარა. გ. სუნდუკიანცი ერთ-ერთ საღამოზე („პეპოს" დადგმასთან დაკავშირებით) წარმოთქმულ სიტყვაში ამბობდა: „მე ამ ქვეყნის შვილი ვარ, საქართველო მიყვარს, როგორც ჩემი სამშობლო, ქართველები,—როგორც ჩემი ძმები და შვილები; ამდენი პატივისცემა ჩემს მცირე ღვაწლს არ შეეფერება და მოასწავებს მხოლოდ თქვენს გულკეთილობას" („ცნობის ფურცელი", 1901 წ. № 1452).

[1] ნ. შალუტაშვილი, დიდი მეგობრობის ფურცლები, „მისტეცტვო", კიევი, 1966, გვ. 77.

ამ გულწრფელ სიტყვებს იგი პრაქტიკულად ამართლებდა. იგი ხამდენილი მეგობარი იყო ქართული თეატრისა. შემთხვევით როდი უთხრა მას აკაკი წერეთელმა: „შენ სომეხი ხარ და მე ქართველი, მაგრამ ძმები ვართ ერთმანეთისა". აკაკი ამ ძმობას საქმითაც უმტკიცებდა. მან არაერთი გულთბილი სტრიქონები უძღვნა გ. სუნდუკიანცის ნაწარმოებებს, სპეციალური სტატიით გამოეხმაურა „პეპოს" დადგმას. გ. სუნდუკიანცის პიესას დიდმა პოეტმა „ობოლი შარგალიტი" უწოდა. აკაკის ეკუთნის ქუთაისელ სომეხ სცენისმოყვარეებისადმი მიძღვნილი გულთბილი წერილიც. ქართული თეატრის ისტორიამ იცის შემთხვევები, როცა სპექტაკლი ორ ენაზე, ქართულ-სომხურ ენაზე იდგმებოდა.

ქართულ თეატრს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა მეზობელი ხალხების თეატრთან, მის მოღვაწეებთან. იმ მიზნით, რომ საქართველოს უკეთ გაეცნო აზერბაიჯანული მწერლობა, აკაკი წერეთელმა თარგმნა მ. ახუნდოვის „ხანის ვეზირი". აკაკი წერდა: „მირზა ფათალის ნაწერებში ისე ნათლად სჩანს ამ აზერბაიჯანელთა ცხოვრება, როგორც სარკეში. რადგან ჩვენ, ქართველები, ვერც ამ მწერალს ვიცნობთ და არც ჩვენი მოძმე აზერბაიჯანელების ცხოვრება გეაჭვს შესწავლილი, ამიტომ ავიღე მეც ახუნდოვის ერთი პიესა „ხანის ვეზირი" და სიტყვა სიტყვით გადმოვთარგმნე"[1].

ასეთია ისტორიული სინამდვილე. ასე იბრძოდნენ ქართველი, რუსი, უკრაინელი, სომეხი და აზერბაიჯანელი თეატრალური მოღვაწეები ძმობისა და მეგობრობისათვის შორეულ წარსულში და მას შემდეგაც. ქართული თეატრი ფართოდ უღებდა კარს მოწინავე უცხოურ დრამატურგიასაც. მისთვის ახლობელი იყო შექსპირის, შილერის, მოლიერის, იბსენის, ლოპე დე ვეგას შემოქმედება. ძნელია ამ სახელების გარეშე ქართული თეატრის ისტორიის წარმოდგენა. ქართულ თეატრს არასოდეს გაუწყვეტია სულიერი კავშირი კაცობრიობის გამოჩენილ ადამიანებთან. ქართველი მაყურებელი მათ შემოქმედებაში პოულობდა გარკვეულ პასუხს იმ ტკივილებზე, იმ პრობლემებზე, რომლებიც მას აწუხებდა.

როცა შილერის „ვილჰელმ ტელი" დაბეჭდა ქუთაისის „ამხანაგობამ", (1893 წ.) გაზეთი „კვალი" უმალვე გამოეხმაურა ამ ფაქტს და გამომცემლობას შეახსენა: „კარგი იქნება თუ „ამხანაგობა" ხშირად დაბეჭდავს ამგვარ, ჩვენი ქვეყნის მდგომარეობის შესაფერის შინაარსიან პიესებსო". ხოლო, როცა „დონ კარლოსი" დაიდგა საქართველოში (1905 წ.) „ცნობის ფურცელმა" აღნიშნა: „მარკიზ

[1] „ცნობის ფურცელი", 1889, № 447.

პოზა შილერის აზრის გამომხატველია და ეს აზრი სავსებით შეეფერება დემოკრატიის დღევანდელ პოლიტიკურ იდეალებს. მხოლოდ თავისუფალ ხალხს შეუძლია დაამკვიდროს სამართლიანობა და ბედნიერი განწყობა ადამიანთა და ხალხთა შორის".

ასე ეძებდა ქართული თეატრი თავისი თანამედროვეობის თანახმიერ პიესებს. ეძებდა და პოულობდა მას არა მარტო ქართულ მწერლობაში, არამედ სხვა ხალხების ლიტერატურაშიც. ამ ჰუმანური, ზოგადსაკაცობრიო ტენდენციების გამომხატველი იყო ძველი ქართული თეატრი. მის ჯანსაღ, რეალისტურ ხელოვნებაში აისახა ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ის იდეები, რომლებმაც სრულიად ახალი მასშტაბები, სიღრმე და სიდიადე შეიძინეს ქართულ საბჭოთა თეატრში. წარსულის დიდი მემკვიდრეობა ორგანულად შეუერთა ახალ დროს და ახლებურად აღერდა ხალხთა მეგობრობის თემაც.

მარტო რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებმა თავიანთი არსებობის მანძილზე მოძმე ხალხთა ასზე მეტი პიესა დადგეს. ეს, მართლაც, დიდად საგულისხმო ფაქტია. მათ სცენაზე გაიარეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ერების შვილებმა, ჩვენ ვნახეთ მათი ცხოვრება მთელი თავისი სირთულით, სიღრმით, ვნახეთ ცხოვრება არა მარტო თანამედროვეობისა, არამედ მათი ისტორიისაც. და ეს ყველაფერი ქართულმა თეატრმა გამოხატა დიდი ტაქტით, სიყვარულით. ქართულ სცენაზე არასოდეს დადგმულა ხალხთა ძმობის იდეების დამამცირებელი ნაწარმოები, არასოდეს შებღალულა ვინმეს ეროვნული ღირსება. მოძმეთა დრამატურგია ცოცხალ ნაკადად შეიჭრა ქართული თეატრის რეპერტუარში და ღირსეულადაც დამკვიდრდა იქ. ჩვენმა ხალხმა თეატრის საშუალებით ბევრი რამ ნახა და გაიგო მოძმე ხალხთა შესახებ, გაეცნო მათ ხასიათებს, ურთიერთობებს, ზნეობრივ იდეალებს. ეს არის მდიდარი სამყარო, ურომლისოდაც ბევრი დააკლდება ქართულ თეატრს.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში გამდიდრდა ხალხთა კულტურული ურთიერთობის ფორმები, წარმოიშვა ამ ურთიერთობათა ახალი გზები და საშუალებანი. გაფართოვდა მეგობრობის სფერო. თეატრსაც გაცილებით მეტი ფუნქცია დაეკისრა ამ მხრივ. ქართული ეროვნული კულტურის განვითარების კვალობაზე ჩვენს თეატრში გაიშალა და გაძლიერდა მოძმე ხალხთა დრამატურგიის ნაკადიც. დიდი რეჟისორი ს. ახმეტელი ამბობდა: „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაკენ მივყავართ". ეს არის თეატრის განვითარების უტყუარი გზა. რაც უფრო ღრმა არის ეროვნული თეატრალური კულტურა, მით

უფრო მაღალ ხარისხში აისახება ხოლმე ხალხთა მეგობრობის თემაც. უფრო უკეთ წარმოდგება მოძმე ხალხების სულიერი სამყარო.

„ჩვენი მიზანია მასების ინტერნაციონალური აღზრდა“ — ამბობდა სანდრო ახმეტელი მოსკოვში, რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე, 1933 წ. 25 იენისს. ამავე სიტყვაში ავითარებდა აზრს იმის შესახებ, რომ „ფორმა საშუალებაა და არა მიზანი. თუ ნაციონალური ფორმა ხელს უწყობს სოციალისტური შინაარსის დანერგვას, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნამუშევარი გამართლებულია“. ხოლო სიტყვის დასაწყისში იგი ამბობდა: „მთელი ჩვენი მუშაობა მცდარი იქნებოდა, დავმარცხდებოდით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარი დავრჩებოდით, თუ თეატრი ვერ დაუკავშირდებოდა მოსკოველ მაყურებელს, თუ თეატრი ვერ გამოვიდოდა ვიწრო ჩარჩოებიდან, ხოლო რამდენადაც ჩვენი ფორმა ათვისებული იქნებოდა არაქართველი მუშების მიერ და გახდებოდა ინტერნაციონალური, ათვისებული იქნებოდა მოსკოვის მაყურებლისაგან, — ჩვენ გავიმარჯვებდით“.

აი, რა ღრმად ესმოდა დიდ რეჟისორს ქართული ეროვნული თეატრის დანიშნულება, რაოდენ სწორად განსაზღვრავდა თეატრის ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურის ურთიერთკავშირის ხასიათს. და მართლაც, მისი სპექტაკლების ტრიუმფალური წარმატება მოსკოვში ხომ ამ შეხედულებათა ნათელი, პრაქტიკული დემონსტრაცია იყო!?

„თეატრმა შექმნა ნამდვილი ინტერნაციონალური შინაარსის სპექტაკლი, შეძლო თავისი ეროვნული ფორმის, ეროვნული სახის შენარჩუნება“ (ბ. ბლუმი). ასე ესმოდათ ახმეტელის ხელოვნების წარმატების საიდუმლოება მოსკოველებს, ასე ჯანსაღად აფასებდნენ ამ წარმატებებს.

ჩვენ სიამაყით ვიგონებთ ახლა საბჭოთა თეატრის ისტორიის ამ ფურცლებს. რა ღრმად ეროვნული და რაოდენ ინტერნაციონალური იყო ახმეტელის თეატრალური ძიებანი. მას არასოდეს უღალატია ამ გზისათვის. იგი ხალხთა მეგობრობის იდეებს ქადაგებდა არა მარტო სპექტაკლებიდან, არამედ თავადაც, პირად ცხოვრებაში განასახიერებდა ამ იდეებს. მას უახლოესი მეგობრობა აკავშირებდა რუს, უკრაინელ, სომეხ, ბელორუს მწერლებთან, მსახიობებთან, რეჟისორებთან. მას ხშირად სთხოვდნენ დახმარებას მოძმე რესპუბლიკების თეატრალური მოღვაწეები. ყაზახეთის სრულუფლებიანი წარმომადგენელი მოსკოვში ტოკტამბაევი ერთ-ერთ წერილში

ს. ახმეტელს სთხოვდა: „გთხოვთ აიღოთ შეფობა ყაზახეთის თეატრზე და ამით დაეხმაროთ მას, რათა გადალახოს დაბრკოლებები და თავი დააღწიოს სიძნელეებს“. ყველასათვის ცნობილია ახმეტელის დახმარება ჩეჩენ-ინგუშეთის თეატრისადმი და განა მარტო ეს? იგი იყო ხალხთა მეგობრობის იდეების ნამდვილი დამცველი, მისი უბადლო მომღერალი. საკმარისია თვალი გადავავლოთ ს. ახმეტელის ღადგმების რეპერტუარს და ნათელი გახდება, თუ რაოდენ ღიდი გატაცებით ამკვიდრებდა ქართულ სცენაზე მოძმე ხალხთა დრამატურგიას. მან დადგა ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ა. გლებოვის „ზაგმუკი“, ბილ-ბელოცერკოვსკის „საშე მარცხნივ“, ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“, ლ. სლავინის „ინტერვენცია“ და სხვ. ამას უნდა დაეუმატოთ „ანზორიც“, რომელიც ს. შანშიაშვილმა გადმოაკეთა ვს. ივანოვის პიესიდან „ჯავშნოსანი 14-69“. ეს ყველაფერი მან თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ძალიან მოკლე დროში გააკეთა. გააკეთა მაღალხარისხოვნად, სიყვარულით, ნამდვილი შემოქმედებითი გზებით. ცნობილმა დრამატურგმა ვს. ივანოვმა „ანზორის“ ნახვის შემდეგ თქვა: „მოხარული ვარ, რომ ქართველი დრამატურგის—სანდრო შანშიაშვილის მიერ გადამუშავებული ჩემი პიესა აჟღერდა სრულიად ახლებურად და არაჩვეულებრივად. რუსთაველის თეატრმა დაამტკიცა, რომ საბჭოთა ჩრდილოეთი და სამხრეთი დაკავშირებულნი არიან ახალი, მტკიცე, განუყრელი კავშირით“.

აი, რის გაკეთება შეეძლო თეატრს, რაოდენ დიდ როლს ასრულებდა ახმეტელის ხელოვნება ჩრდილოეთისა და სამხრეთის „განუყრელ კავშირში“. ხალხთა რევოლუციური ერთობის, ძმობისა და მეგობრობის იდეას გამოხატავდა კირშონის „ქართა ქალაქიც“. იგი ეხებოდა ბაქოს 26 კომისრის ცხოვრებას, რევოლუციის საქმისათვის მათ თავდადებას. სხვადასხვა ერების შვილები გაერთიანებულნი იყვნენ ერთი იდეით, ერთი რწმენით — რევოლუციის გამარჯვების რწმენით.

ახმეტელმა უდიდესი როლი შეასრულა რუსული დრამატურგიის პროპაგანდის საქმეში. მან ერთ-ერთმა პირველმა დადგა დიდი წარმატებით „რღვევა“, რომელიც ახალ ეტაპს მოასწავებდა მის შემოქმედებაში. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი აღიარებული იქნა როგორც მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა მთელ საბჭოთა კავშირში.

პიესა მეზღვაურთა ცხოვრების ფონზე ასახავს საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთ საინტერესო ეპიზოდს. ნაწარმოები გვახიბლავს მხატვრული სიმართლით, ფართო პლანის რეალისტური სახეებით. პიესაში ერთმანეთს ერწყმის მეზღვაურთა

მოქმედების მასობრივი სურათი და ბერსენევის ოჯახის ფსიქოლოგიურად რთული ატმოსფერო. რასაკვირველია, ძნელია ეს ორი ფორმა სპექტაკლის ერთ მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტაში ძოკციო. ძნელია, რადგან პიესაში მკაფიოდ განსხვავდება მოქმედებათა რიტმი და მათი სტილისტური თავისებურებანი. მეზღვაურთა მოქმედების ძლიერსა და ენებიან ხასიათს, მათ რევოლუციურ ენთუზიაზმს რეჟისორმა ბუნებრივად შეუხამა ბერსენევის (აკ. ხორავა) ძლიერი შინაგანი ბუნება, იგი ერთგვარად აკავებდა და თავისებურად აღრმავებდა კიდეც მეზღვაურთა იმ მოძალებულ ენთუზიაზმს, რომელიც ყოველთვის როდი იყო წინასწარ გააზრებული. იგი ძნელად, მაგრამ საფუძვლიანად უპირყოფდა ძველი ფსიქოლოგიის სულიერ დანალექს და ეპიკური სიდინჯით ამკვიდრებდა ახალს. ამ შინაგან ჭიდილში მტკიცდებოდა და იზრდებოდა მისი ხასიათიც.

ამ წინააღმდეგობაში თავისებურად აირეკლა ეპოქის ხასიათი, მის შინაგან სამყაროში დაპირისპირებული ძველი და ახალი. რღვევა ფსიქოლოგიაში ხდებოდა თანდათან და რამდენადაც რთული იყო ძველის დაძლევის პროცესი, იმდენად მეტი იყო სიმტკიცე და საფუძვლიანობა ახლისა.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ პიესაში იგრძნობა ერთგვარი მელოდრამატული ინტონაციები, მაგრამ ავმეტელმა სპექტაკლში გაბედულად უარყო იგი და სპექტაკლი გმირულ-რომანტიკულ პლანში გადაწყვიტა, ხოლო ფსიქოლოგიური ხასიათები დაუკავშირა ჰეროიკული თეატრის იმ ძირითად პრინციპებს, რომელიც გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობას" გულისხმობს.

„რღვევა" ახლობელი და გასაგები იყო ქართველი მაყურებლისათვის. მისი ზოგადადამიანური ბუნება განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებდა სპექტაკლს. პიესაში იხატებოდა ხალხის სულიერი ძალა და ენერგია, მისი მებრძოლი სული. აქ თითოეული მეზღვაური წარმოადგენდა დასრულებულ სახეს და ამასთანავე ქმნიდა მასას. პლასტიკური დახვეწილობა, მოქნილი და მშვენიერი მოძრაობა მასისა დაკავშირებული იყო დიად მიზანთან.

ავმეტელის სპექტაკლში მოცემული იყო ძველი ინტელიგენციის ფსიქოლოგიის რღვევა და ახლის დამამკვიდრებელი პათოსი. ამ რთული პროცესის გამოსახვას ემსახურებოდა თითქმის ყოველი სცენა და მიზანსცენა. კ. კაპანელი გონებამახვილურად შენიშნავს: „გასაოცარი სიმკვეთრით გამოიყურება რუსთაველის თეატრის სცენიდან ადამიანის „მე" თავისი სოციალ-კლასობრივი განცდებით, ჩვევებით, იმედებით, ოცნებებით, მეტყველებითა და რიტმით".

სპექტაკლი აგებული იყო ფართო კონტრასტების პრინციპზე.

წარმოდგენამ დიდი გამოხმაურება ჰპოვა. მისი წარმატება გასცდა საქართველოს ფარგლებს, იგი დისკუსიის, ფართო განხილვის, ანალიზის ობიექტი გახდა საკავშირო მასშტაბით. უფრო მეტიც, მის შესახებ ბევრი დაიწერა საზღვარგარეთის პრესაშიც. ჩვენ არაერთხელ დაგვიმოწმებია სხვადასხვა მოღვაწეთა გამონათქვამები ახმეტელის წარმოდგენის შესახებ. სიამოვნებით უნდა გავიხსენოთ ახლაც ზოგიერთი მათგანი.

ახმეტელის წარმოდგენის შესახებ ცნობილი ამერიკელი მოღვაწე ჰ. ფლანაგანი წერდა: „რღვევაში“ არის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით შეიერჰოლდის დადგმებს აჭარბებს. იმ დროს, როცა წითელი მატროსები „ავრორას“ ეუფლებიან და ზარბაზნებს პეტროგრადისკენ მიმართავენ, უზარმაზარი, მატროსებით სავსე გემი მაყურებლისაკენ დაიწყებს მოძრაობას, ხოლო პროექტორი სხივებს დარბაზისაკენ მიმართავს და გაანათებს წითელ დროშას, რომელიც ზედა ქანდარიდან ეშვება და რომელსაც ტაშის ცემით ეგებება უნებურად ფეხზე დამდგარი საზოგადოება“.

„რღვევა“ ს. ახმეტელისათვის წარმოადგენდა ახალ რომანტიკულ სამყაროს, სადაც ადამიანების დიდი რწმენა, სიყვარული და თავგანწირვა იყო, სადაც ყველაფერი სუნთქავდა ვაჟკაცობისა და რევოლუციური გზნების პათოსით. ძველისა და ახლის ჭიდილში იწრთობოდნენ და იბადებოდნენ ახალი ადამიანები. დანიელი კრიტიკოსი ა. ქრისტენსენი წერდა: „მოქმედება და თამაში იმდენად მომხიბლავი იყო, რომ საზოგადოება პირველი მოქმედებიდანვე თამაშსა და სცენას შეესისხლხორცა“. გამოჩენილი ქართველი მწერალი დ. კლდიაშვილი ამ წარმოდგენას ასე გამოეხმაურა: „გულგახარებული იმის დანახვით, რაც ვიხილე დასის მიერ წარმოდგენილ „რღვევაზე“, ვაშას შევძახებ სასიქადულო ახალი თეატრის დიდებულ მოღვაწეთ... დაე, ასე ბრწყინვალედ ემსახუროს (და მწამს, რომ ემსახურება) ხალხს, ხელოვნებას“.

ურიგო არ იქნება, გავიხსენოთ დიდი საბჭოთა რეჟისორის ა. თაიროვის სიტყვებიც: „დღეს დიდი სიამოვნებით ვნახე თქვენი „რღვევა“ და მოხარული ვარ, რომ მაქვს საშუალება კიდევ ერთხელ მივესალმო თქვენს მშვენიერ თეატრს“.

სპექტაკლს დაესწრო ავტორიც. თეატრისათვის ეს განსაკუთრებულად მღელვარე წუთები იყო, განსაკუთრებულადო, ვამბობთ იმიტომ, რომ ქართველი რეჟისორის ძლიერი ნებისყოფით, თავისებური მხატვრული აზროვნებით დადგმულ წარმოდგენას სიხარულით შეხვდა ავტორი. მან თეატრის შთაბეჭდილებათა წიგნში ჩაწერა: „ძვირფასო მეგობრებო! გულწრფელად, სიხარულით, აღტაცებუ-

ლი ვესალმები საქართველოს ახალგაზრდა თეატრის შესანიშნავ სპექტაკლს. მე დიდად ამაღელვა და მომხიბლა აქტიორთა მთელი კოლექტივის იმ მეგობრულმა, მშვენიერმა და შეწყობილმა მუშაობამ, რომელიც „რღვევაში“ ვნახე. იგი ჰეშმარიტი შემოქმედებითი წვით არის აღბეჭდილი.

სულითა და გულით ვუსურვებ რუსთაველის თეატრის მთელ კოლექტივს ასეთივე ენერგიითა და წარმატებით იაროს ნაციონალური თეატრის განვითარების გზაზე.

გულწრფელი მადლიერებით
გორის ლავრენევი.

ჩვენ ხაზი გავუსვით „რღვევის“ წარმატებას, როგორც პრინციპულ წარმატებას. მაგრამ იგი ერთადერთი გამარჯვებული სპექტაკლი როდი იყო რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. არ შეიძლება აქ ხაზგასმით არ აღვნიშნოთ „დიდი ხელმწიფე“, რომელიც ღირსეულად აგრძელებდა ჰეროიკული თეატრის ტრადიციებს. „დიდი ხელმწიფე“ მონუმენტური, ენერგიული თეატრალური სტილის სპექტაკლი იყო. იგი წარმოადგენდა მთლიანსა და დასრულებულ წარმოდგენას. შესაძლოა, არსად ისე არ გამოვლენილა ა. ვასაძის, როგორც რეჟისორის, საუკეთესო მხარეები, როგორც აქ, ამ სპექტაკლში. „დიდი ხელმწიფე“ სამართლიანად განეკუთვნა რუსთაველის თეატრის ყველაზე საუკეთესო დადგმების რიცხვს. წარმოდგენას საფუძვლად ედო ღრმა ეპოქალური კონფლიქტი. იგი, რასაკვირველია, განპირობებული იყო თვით პიესის ხასიათით, მაგრამ მის თეატრალურ წარმატებაში არსებითი როლი შეასრულა აკაკი ხორავამ. მისი ივანე მრისხანე მართლაც მრისხანე, მაგრამ ამასთანავე, დიდი ხელმწიფე იყო. სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა ფართო მონასმებით, მსუყე ფერებით, დიდი დიაპაზონის ჩანაფიქრით, კარგად გამოხატავდა რუსთაველის თეატრის მისწრაფებას — სცენაზე დაემკვიდრებინა ძლიერი ხასიათები, მძაფრი კოლიზიების შემცველი სანახაობა. ტრაგედიის თეატრის საფუძვლების ძიებაში ამ სპექტაკლმა თავისი როლი შეასრულა.

რუსთაველის თეატრმა არც ს. ახმეტელის შემდეგ შეანელა მოძმე ხალხთა დრამატურგიისადმი ინტერესი. აქ დაიდგა ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ და „ზოგჯერ ბრძენიც შესცდება“, მ. გორკის „მტრები“, „ვასა ჟელეზნოვა“, ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“, ნ. გოგოლის „ქორწინება“ და „შეშლილის წერილები“, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“. აგრეთვე ვ. როზოვის ბ. ჩირკოვისა, ა. არბუ-

ზოვის, ი. სელვინსკის, ვ. სოლოვიევის, კ. სიმონოვის, ი. პოპოვისა და სხვათა პიესები. ყველას ჩამოთვლა ძნელია, იმდენად დიდია მოძმე ხალხთა როლი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში. ამ პიესებში მონაწილეობდნენ საუკეთესო აქტიორული, რეჟისორული ძალები.

ქართული თეატრის მოღვაწეთა შორის რუსული და ქართული კულტურის ურთიერთობაში ყველაზე მეტი მაინც კ. მარჯანიშვილმა გააკეთა. იგი ოცდახუთი წელი ემსახურებოდა რუსულ თეატრს. ოცდახუთი წელი იყო ქართული კულტურის „ელჩი" რუსულ თეატრში. საქართველოში დაბრუნების შემდეგაც არ შეუწყვეტია მას რუსული კულტურის პროპაგანდა. მისი ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრში დამკვიდრდა მოძმე ხალხთა პიესების დადგმის ტრადიცია. ამ თეატრში დაიდგა ნ. პოგოდინის „ფოლადის პოემა". და „კრემლის კურანტები", ვ. კირშონის „პურო", აფინოგენოვის „შიში", გ. ლერმონტოვის „მასკარადი", ი. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება", ა. სოფრონოვის „მოსკოვური ხასიათი", ნ. გოგოლის „რევიზორი" და „ქორწინება", გორკის „ფსკერზე". დაიდგა უკრაინელი მწერლის მ. კულიშის „კომუნა ველზე", ი. გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე", ბელორუს ი. მიკიტენკოს „ანათე ვარსკვლავო" და სხვა.

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრები ტონს აძლევდნენ რესპუბლიკის სხვა თეატრებს. ვინც ამ თეატრების რეპერტუარს გადაათვალიერებს, დარწმუნდება, რომ ყოველი მათგანი თავისებურად, შეძლებისდაგვარად, მაგრამ გულწრფელად ცდილობდა ფართო გასაქანი ჰქონოდა მოძმე ხალხთა დრამატურგიას მის სცენაზე. საქართველოში არ არის არც ერთი თეატრი, რომ მოძმე ხალხთა 10-15 პიესა მაინც არ წარმოედგინა. ყოველივე ეს ერთიანი პროცესია, ჩვენი თეატრის განვითარების გენერალური ხაზია. ეს რომ ასეა, ამას უკანასკნელი წლების მაგალითებიც ადასტურებს. ჩვენს სცენაზე დაიდგა რუსული, უკრაინული, ბელორუსული, სომხური, აზერბაიჯანული, ესტონური, მოლდავური, თურქმენული პიესები. დაიდგა ჩრდილო კავკასიის ხალხთა დრამატული ნაწარმოებები. აქ არის დრამაცა და კომედიაც, კლასიკაცა და თანამედროვეობაც. წარმატებით იდგმებოდა არა მარტო დედაქალაქის თეატრის სცენაზე, არამედ მის გარეთაც. აი, თუნდაც, რუსთაველის თეატრი. ბოლო წლების არაერთ სპექტაკლს ჰქონდა დიდი საზოგადოებრივი ჟღერადობა. თეატრმა წარმოადგინა მ. გორკის „ფსკერზე", მაიაკოვსკის „აბანო" და კარასტილიოვის „ასი წლის შემდეგ". ეს სპექტაკლები ქარ-

ოული საბჭოთა თეატრის საუკეთესო წარმოდგენათა რიგს განეკუთვნება.

ქართული თეატრი ამგვარი სარეპერტუარო პოლიტიკით გამოხატავს თავის მაღალ მოქალაქეობრივ მისიას, თავის ინტერნაციონალურ სულისკვეთებას.

მაგრამ მარტო მოძმე ხალხთა პიესების დადგმაში როდი მჟღავნდება თეატრის იდეური დიაპაზონი, მისი ძალა. ქართულმა თეატრმა სხვა ასპექტითაც შეხედა მეგობრობის თემას. დაიწერა პიესები მეგობრობის თემაზე. პიესები, სადაც მოქმედ პირებად ქართველებთან ერთად გამოყვანილია რუსი, სომეხი, უკრაინელი. ერთი სიტყვით, ერთ „თეატრალურ ოჯახში" ცხოვრობენ სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები. ასეთი იყო ს. შანშიაშვილის, ი. მოსაშვილის, ი. ვაკელის, გ. მდივნისა და სხვა დრამატურგების ნაწარმოებები და აი, ახლაც გრძელდება ეს ტრადიცია. ამის საუკეთესო მაგალითია ნ. დუმბაძის პიესები, ამ მხრივაც იქცევს ყურადღებას ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში", გ. ხუხაშვილის „ჯარისკაცები მიდიოდნენ უღელტეხილზე", ა. აბშილავას „მარუხის გმირები" და სხვა.

ეს არის ჯანსაღი ტრადიცია და იგი მომავალშიაც უნდა გაღრმავდეს და განვითარდეს.

საქართველოს თეატრების სპექტაკლებს ყოველწლიურად 3 მილიონზე მეტი კაცი ესწრება. ჩვენი რესპუბლიკის პირობებში ეს არის უზარმაზარი აუდიტორია და განა უდიდესი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რა სულიერ საზრდოს იღებს თეატრისაგან იგი?

ამდენად დიდია თეატრის ძალა. ქართული საბჭოთა თეატრის უპირველესი ვალია, განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდოს მოძმე ხალხთა პიესების შერჩევის საკითხს. შეარჩიოს მხოლოდ საუკეთესო. არ დაუშვას მდარე ხარისხის ნაწარმოებების თარგმნა. ეს სიფრთხილე იმითაც არის გამოწვეული, რომ ჩვენს თეატრში დადგმული ყოველი არაქართული პიესა სულ სხვაგვარ განზოგადებას იძენს. იგი პრეტენზიას აცხადებს, იყოს თავისი ხალხის „წარმომადგენელი". ამ მხრივ ყველაფერი რიგზე როდია ჩვენს თეატრში. არის შემთხვევები, როცა სცენისაკენ გზას იკვლევს უღიმღამო, საეჭვო გემოვნების პიესა და იგი გზას იკვლევს მოძმე ხალხის სახელით, მისი „მარკით". თეატრები შეტი პასუხისმგებლობით უნდა არჩევდნენ პიესებს რუსულ, უკრაინულ თუ სხვა მოძმე ხალხთა დრამატურგიიდან.

უნდა აღინიშნოს ერთი მეტად ჩამაფიქრებელი მდგომარეობაც, რომელიც არაფრით არ უწყობს ხელს იმ მიზნის გამართლებას, რისთვისაც კეთდება იგი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს პიესების გად-

მოქართულების პრაქტიკა. ეს ახლა საკმაოდ გავრცელებული ფორმაა. იგი არცთუ უტრადიციოა. წარსულშიც ხშირად მიმართავდნენ ხოლმე უცხოური პიესების გაქართულებას. მე-19 საუკუნეში პირდაპირ მოდად იქცა იგი და მას სავსებით გარკვეული პასუხი გასცა ილია ჭავჭავაძემ. მან მკაცრად გააკრიტიკა იმის ცდები, რომ არაქართული ხასიათები მექანიკურად მიესადაგებინათ ქართული ყოფისათვის. უბრალოდ, გეოგრაფიული გარემოსა და მოქმედ პირთა სახელების შეცვლით გაექართულებინათ პიესა. ეს გულუბრყვილო სურვილი ხშირად მარცხით მთავრდებოდა ხოლმე. სამწუხაროდ, მიუხედავად არაერთი წარუმატებელი ოპერაციისა, გადმოქართულების პრაქტიკა ჩვენს თეატრში საკმაოდ ფესვგადგმულია. ამგვარ შემთხვევებს თითქმის ყოველ სეზონში ეხვდებით. მაგალითები ბევრია (თუნდაც ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“, როშჩინის „ვალენტინ და ვალენტინა“ და სხვ.). მოძმე ხალხთა დრამატურგიის მხარდაჭერის, მწერლის პირველქმნილი სამყაროს დაცვის ინტერესები მოითხოვს, რათა მეტ ტაქტსა და მოკრძალებას ვიჩენდეთ ამ საქმეში.

თუ გადმოქართულება აუცილებელია, იგი შეიძლება მისაღები გახდეს მხოლოდ იმგვარად, როგორიც იყო „ანზორი“, „სამშობლო“. თითქოს ამგვარი მოვლენა ჰქონდა მხედველობაში აკაკი წერეთელს, როცა ამბობდა, „საზოგადოდ ამგვარი პიესები მაშინ არის კარგი და ნაყოფიერი, თუ რომ თავის საკუთარ ნიადაგზე ამოსულან და მშობლიურს მიწაზე გაუდგამთ ფესვი, ისე, როგორც ხეს და თუ უცხო მხრიდან არის გადმოტანილი ნერგივით, უნდა შესაფერი შტო ამოურჩიოთ და მარჯვედ, მოხდენილად დაამყნოთ, რომ შეეზარდოს, შეეთვისოს და ერთად იმ ხესთან,რომელზედაც დაუმყნით, იხაროს, თორემ უამისოდ ხანგძლიობას ვერ ეღირსება და გახმება“.

მხოლოდ ასე, მკაცრი მომთხოვნელობის შემდეგ შეიძლება კარგ შედეგზე ლაპარაკი. სხვათა შორის, ანგარიშგასაწევია ის ფაქტიც, რომ ამჟამად არც რუსული თეატრი და არც სხვა მოძმე რესპუბლიკების თეატრები არ მიმართავენ პიესების გადაკეთების პრაქტიკას (ყოველ შემთხვევაში ქართული პიესის გადარუსულებას, გადასოჭხურებას... თუმცა, მე-19 საუკუნეში მან საკმაოდ ფართო გავრცელება ჰპოვა (ფრანგული, გერმანული ნაწარმოებების გადმოკეთება) რუსულ, უკრაინულ და სხვა ხალხების თეატრებში.

საბჭოთა ხალხების მეგობრობის თემამ ახალი მასშტაბები შეიძინა საბჭოთა კავშირის შექმნის 50 წლისთავის საზეიმო დღეებში. შეჯამდა ლენინური ეროვნული პოლიტიკის ნახევარსაუკუნოვანი გამოცდილების შედეგები. დაისახა ახალი გზები, ახალი პერსპექ-

ტივები. ხალხთა მეგობრობის ამ ზეიმში დიდი წვლილი შეიტანა საბჭოთა თეატრმაც. ჩვენ გულწრფელი მადლიერებით უნდა ვთქვათ, რომ მოძმე ხალხთა თეატრები ვალში არ დაგვრჩნენ. მათ ფართოდ დაუჭირეს მხარი ქართულ დრამატურგიას. ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიის მთელ მანძილზე არასოდეს ჰქონია ქართულ პიესას ისეთი მხარდაჭერა, როგორიც მოძმე ხალხთა თეატრებმა გაუწიეს უკანასკნელ წლებში. 1972 წელს საბჭოთა კავშირის 80-ზე მეტ თეატრში დაიდგა ქართველ დრამატურგთა პიესები. მარტო მოსკოვის რვა თეატრში წარმოადგინეს ქართული ნაწარმოებები. როგორც იტყვიან, სიზმარშიაც კი ვერ წარმოვიდგენდით ჩვენი პიესების შოქმედების ასეთ „რადიუსებს". და ეს მოხდა არა მარტო ჩვენი დრამატურგიის მიღწევებით, არამედ ხალხთა მეგობრობის დიადი ძალის წყალობით. ამასთანავე, ეს ყოველივე იმასაც ნიშნავს, რომ საბჭოთა ხალხებს ერთიანი პრობლემები, მსგავსი თემები და იდეალები აქვთ, ერთნაირად ახარებთ და აწუხებთ ბევრი რამ. მიუხედავად ეროვნული განსხვავებულობისა, მათ შორის ძალზე ბევრია საერთო და ამიტომაც უკეთ ესმით ერთმანეთისა. ამის გამო ჩვენ არ გვიკვირს ო.იოსელიანის პიესის „სანამ ურემი გადაბრუნდება" ასეთი წარმატება, ანდა შემთხვევითი როდია ნ. დუმბაძის ნაწარმოებების დიდი აღიარება. ყველასათვის ახლობელი გახდა ქართველი მწერლების მაღალი ჰუმანისტური იდეალები.

როცა მეგობრობის ტრადიციები გრძელდება, თეატრებს შორის იქმნება ერთი მთლიანი, უწყვეტი, შინაგანი კავშირი, რომელიც სულ უფრო და უფრო იზრდება და ღრმავდება დროთა მანძილზე. ასეთ ჩადუღაბებულ მეგობრობას ვეღარას აკლებს ქამთა სიავე, თუკი ოდესმე ეწვევა მას. იგი ამაყი და ძლიერია თავისი ერთობით და ამაშია მისი სიდიადეც. ამ იდეალებს ემსახურება ჩვენი თეატრიც. ეს დიდი მისია უანდერძეს ჩვენმა დიდებულმა წინაპრებმა და მათ ნაკვალევს მისდევს თანამედროვე თეატრიც. ბევრი გაკეთდა, მაგრამ მთავარი გასაკეთებელი მაინც წინ არის. მომავალი ცხოვრება ხალხთა მეგობრობის ახალ სიმაღლეებს გვპირდება. ახალი მწვერვალები იშლება ჩვენ წინ. ამ სიმაღლეებისაკენ უნდა ისწრაფოდეს ჩვენი თეატრიც.

თეატრიც იბრძოდა...

მომავალი თაობები მუდამ მღელვარებით გაიხსენებენ იმათ, ვინც საკუთარი მხრებით გადაიტანა დიდი სამამულო ომის სიმძიმე,

ვინც უველაზე ახლოს იდგა სიკვდილთან, მაგრამ სულით გაუტეხელი დარჩა. სიკვდილის აჩრდილი დასტრიალებდა მათ თავს. ბევრი მათგანი დაიღუპა კიდეც იმ ჯოჯოხეთურ წლებში, მაგრამ სიცოცხლესთან ერთად როდი გამქრალა ხსოვნა შინმოუსვლელი ჭაბუკებისა. რაც დრო გადის, მით უფრო ძლიერდება მარადიული ცეცხლი საძმო საფლავებზე, ჩნდება ახალი ძეგლები, ქანდაკებები, ჩნდებიან გმირთა ახალი სახელები...

ჩვენს შორისაც დადიან ომგადახდილი ჯარისკაცები. ზოგჯერ ყოველდღე ხვდები მათ და არც კი გიკვირს, რომ ეს ჩაღარა დედა, ეს მოხუცი კაცი, ეს ხანდაზმული ადამიანი შენ სიცოცხლეს იცავდა სიჭაბუკის ჟამს. მას ჰქონდა ახალგაზრდობა და იგი დატოვა ტრამალებში, სანგრებში, სტალინგრადთან და კურსკთან, ბელორუსიის ტყეებში, უკრაინაში, კავკასიის მწვერვალებთან. ნაომარი, შუბლდაღარული დაბრუნდა იგი, რომ დანგრეული ქვეყანა აღედგინა. ქვეყნის აღდგენაშიც ხვდათ მათ წილი. ამ ომგადახდილებმა ბრძოლის ველზე დარჩენილთა მაგიერადაც იშრომეს.

ორმაგად დიდი იყო მათი დამსახურება.

ომმა ჯოჯოხეთური ტრაგედია დაატრიალა დედამიწაზე, მაგრამ მან ვერ ჩაკლა საბჭოთა ადამიანის სული. პირიქით, უფრო მეტადაც გამოამჟღავნა ჩვენი ხალხის მორალური სახე. ომი ნერგავდა სიძულვილს, მაგრამ ჩვენი ხალხი არასოდეს ყოფილა ასე მონოლითური, არასოდეს ყვარებია ხალხს ასე ძლიერად ერთმანეთი.

მართალი იყო ფრანგი მწერალი ანტუან დე სენტ ეკზიუპერი: „ჩვენ ბედნიერები ვიქნებით მხოლოდ მაშინ, როცა შევიცნობთ ჩვენს, თუნდაც მცირე როლს ცხოვრებაში, მხოლოდ მაშინ შეგვეძლება ვიცხოვროთ და მოვკვდეთ მშვიდად, რადგან ის, რაც აზრს აძლევს სიცოცხლეს, აზრს აძლევს სიკვდილსაც“.

ომი შეეხო უველას, უველა სფეროს. ომმა მოიცვა მთელი ცხოვრება. იგი შეეხო თეატრსაც. თეატრის სცენაზე გაიარეს საბჭოთა ჯარისკაცებმა. გაიღვიძა ჩვენი ისტორიის მებრძოლმა სულმა. ჩვენს სცენაზე ვნახეთ შინმოუსვლელი ჯარისკაცებიცა და ომგადახდილნიც. ვნახეთ ისინიც, ვისაც ჩვეულებრივად დიდი სამამულო ომის მონაწილეს ვუწოდებთ.

ის ფაქტი, რომ ქართულმა თეატრმა ასე დიდი წარმატებით ჩაბარა გამოცდა ომის წლებში,შემთხვევითი როდია. ამბობენ ხოლმე, ყოველ ხალხს ისეთი სულიერი კულტურა აქვს, როგორსაც წარმოადგენს თვით ხალხიო და ეს მართალია. ქართული თეატრი ავლენდა ქართველი ხალხის საუკეთესო თვისებებს, თეატრი იყო მებრძოლი, შემართული, როგორც ბრძოლის ველზე გასული ჯარისკაცი. ეს დი-

დი სულიერი ვაჟკაცობა მარტო ახლა როდი წარმოიქმნა. იგი საუკუნეების სიღრმეებიდან მოდის. საუკუნეების მანძილზე იწრთობოდა, კრისტალდებოდა ის ფორმები, რომელსაც ყოველი თაობა იღებდა და ითვისებდა, როგორც ძვირფას ტრადიციას.

ქართული თეატრის მებრძოლი ბუნება, მისი მოქალაქეობრივი სახე დიდებულად გამოიხატა ერეკლე მეფის სასახლის კარის თეატრის მაგალითითაც. ამ ფაქტის შესახებ თეიმურაზ ბატონიშვილი ამაღელვებლად მოგვითხრობს:

„მცხოვრებთაგან თბილისისათა გამორჩეულ იქნეს კაცნი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაც აღმოაჩინეს წინამძღვრად თავისად კაცი ვინმე მსახიობი, რომელსა საზანდრად უხმობდნენ. ეს იყო ერთი წარჩინებულთა მესაკრავეთა და მსახიობთან მეფისათა, მუსიკი და კომედიანტი და ეს იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა. ეს იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითა ქართველი, რომელსაც სახელს სდებდნენ მაჩაბელად. ეს მიუძღვა გუნდსა მას თბილისელთა მტერთა მიმართ და ეპყრა ხელთა ბარბითა ე. ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე. ი. ხმასა,რომელსაც ლხინსა შინა დაუკრავენ. ჟამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა, ვინაიდან ხმაი ესე განამხიარულებს მსმენელთ. იხილა რა აღა მაჰმადხანმა სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: სიყრმელთაგან ჩემით ვიდრე აქამომდე დამიყოფია ბრძოლასა შინა და არსად მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემთა მიმართ ჰყოფდნენ ბრძოლასა, მაჩაბლისა გუნდი შეეწირა მსხვერპლად საყვარელსა მამულსა თვისსა. სახელოვნად დასთხიენეს სისხლნი თვისნი“.

ეს არის ჰიმნი ქართველი მსახიობის გმირობაზე, მის რაინდულ სულზე. მაღალი პატრიოტული შეგნება, რომელიც მაჩაბელმა გამოამეღავნა, წარმოადგენს ქართული თეატრის ღირსებას. მაჩაბელისა და გაბრიელ მაიორის მებრძოლი თეატრის ტრადიცია სავსებით გაიზიარეს შემდგომმა თაობებმაც. სწორედ ამ ტრადიციის ნათელი დადასტურება იყო ლადო მესხიშვილის ბრძოლა ბარიკადებზე 1905 წლის რევოლუციაში. ლადო მესხიშვილმა კიდევ უფრო გაამდიდრა პატრიოტული ტრადიცია. შემდგომ წლებში იგი ორგანულად შეერწყა ახალ ქართულ საბჭოთა თეატრს. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“, როცა ეს სპექტაკლი კიევში დაიდგა, თეთრგვარდიელების წინააღმდეგ დაძრული საბჭოთა ჯარისკაცები ჯერ სპექტაკლზე მიდიოდნენ და შემდეგ კი ბრძოლის ველზე.

ქართული საბჭოთა თეატრის მედროშენი — კ. მარჯანიშვილი,

ს. ახმეტელი და სხვები, პატრიოტული სულისკვეთებით ზრდიდნენ თეატრს. მისი საფუძვლების ცხოველმყოფელობა და მოქალაქეობრივი სიდიადე განსაკუთრებულად გამოჩნდა დიდი სამამულო ომის წლებში. თეატრმა მტერზე გამარჯვების საქმეს დაუმორჩილა მთელი თავისი შემოქმედება. ბრძოლის ველზე წავიდნენ მსახიობები, რეჟისორები, თეატრის ტექნიკური მუშაკები. შინდარჩენილებმა კი მხატვრული სიტყვით გაუმართეს მტერს ომი.

ქართული თეატრის ასობით მუშაკი წავიდა ფრონტზე.—ბევრი მათგანი ომის დაწყებისთანავე. ბევრი ამაღელვებელი ეპიზოდი დარჩა ისტორიას იმჟამინდელ თეატრალურ ცხოვრებიდან. ქუთაისის მესხიშვილის თეატრის მუზეუმის გამგე ალექსანდრე ალფაიძე იგონებს ერთ-ერთ საინტერესო დეტალს ამ თეატრის ისტორიიდან: „1941 წლის 21 ივნისს, შაბათს, ქუთაისის თეატრმა თბილისში გასტროლებზე ყოფნის დროს დადგა სპექტაკლი „მეფე ლირი". 22 ივნისს, დილით, რადიომ გვაუწყა ომის დაწყება. მოწვეული იქნა სახელდახელო მიტინგი. ამ მიტინგზე სიტყვებით გამოვიდნენ მსახიობები: აკაკი (ჯაჯა) მამირიკაშვილი, აკაკი აფხაიძე, აკაკი ოქრუაძე, გიორგი ჯიბუტი, სალიტერატურო ნაწილის გამგე გიორგი ნაფეტვარიძე... მამირიკაშვილმა განაცხადა: „ამხანაგებო! მოგიწოდებთ ყველას, იარაღს მოვკიდოთ ხელი და დავიცვათ საყვარელი სამშობლო! ბუტაფორიული ხელყუმბარა უნდა შევცვალოთ საბრძოლო ხელყუმბარით!.."

თეატრის მუშაკმა გ. ნაფეტვარიძემ ღირსეულად მოიხადა ვალი სამშობლოს წინაშე. თეატრიდან დაიწყო ის დიდი და სახელოვანი გზა, რომელიც მან გაიარა როგორც პატრიოტმა მამულიშვილმა. როცა ამ კაცის სახელს იგონებ, უნებლიეთ გაგონდება მისი სახელისა და გვარის მოზიარე პოეტი გიორგი ნაფეტვარიძე (რომელიც ჩვენს ძიერ შეცდომით სალიტ. ნაწ. გამგესთან არის გაიგივებული ომის თემაზე დაწერილ წერილებშიც). თეატრის მუშაკისათვის როგორი ნაცნობია და ახლობელი პოეტის განცდები.

რაოდენი სითბო და ლირიზმია, რაოდენი მხედრული შემართება მის ლექსებსა და დღიურებში, მისი ჩანაწერები მოგვითხრობენ მწერლის მართალსა და მდიდარ განცდებზე. ბრძოლის ველზე გასვლის წინ უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „ჯერჯერობით როლებს ვიწაწილებთ და ვსწავლობთ, მთავარი წინაა, — ვინ როგორ შეასრულებს ამ როლს. არა სცენაზე — ბრძოლაში, ფრონტზე, სადაც მაყურებელი არავინ არის და რეცენზია არ იწერება". დიახ, მან იცის, რომ მთავარი წინ არის, მან ისიც იცის, რომ გამარჯვება უეჭველია. მსხვერპლი იქნება, რადგან დიდი საქმე არასოდეს უმსხვერ-

პლოდ არ კეთდება — მიწის თავისუფლება ითხოვს სისხლს, ცრემლს, სხეულებს...

მომავალი ნოველების, მოთხრობების კონტურები, თემები აღნიშნავს უბის წიგნაკში პოეტს. „მინდოდა დამეწერა მოთხრობა „ფარაჯა“, გვამცნობს იგი პირველსავე სტრიქონში და მერე ისე ჰყვება ჯარისკაცის ფარაჯაზე, რომ თქვენც გინდათ, როგორც ცოცხალს, კეთილ სულიერს ისე მოეფეროთ, მიუალერსოთ მებრძოლის ამ განუყრელ თანამგზავრს, რომელიც ინახავს და ათბობს ადამიანს; „დოსტოევსკის უთქვამს: „ჩვენ ყველანი გოგოლის შინელიდან გამოვედით. მეც მაქვს შინელი. იგი რუხია, რბილი, მაგარი, გამძლე. არ აჩნდება ბუტერი, თბილია და ჩვენ გვიყვარს... როცა შინელით ვარ, რატომღაც მგონია ტყვია ვერას დამაკლებს. ვერც გაატანს შიგ, კარგია შინელი... ამ შინელიდან შეიძლება გამოვიდეს კიდევ ახალი თაობა“. პოეტი იმასაც ფიქრობს, როგორი იქნება ომის შემდეგ ამ ფარაჯასთან გამოთხოვება. „მე ვფიქრობ, როგორ გულდასაწყვეტი უნდა იყოს ომის შემდეგ შინელის დატოვება, ძველი მეგობრის, უსიტყვოდ კეთილი მეგობრის... ო, რა ბედნიერებაა შინელი, ჩემი რუხი შინელი, რომელიც არ იჭმუხნება, არ ისვრება და თბილია, თბილი, როგორც სატრფოს გული“. მწერალმა მოთხრობის დაწერა ვერ მოასწრო ფარაჯაზე, მაგრამ მასზე ნაფიქრი და განცდილი ცოცხლად შერჩა ამ ჩანაწერებს.

თითქოს რაღაც შინაგანი ძალით გრძნობდა პოეტი, რომ ადრე ეთხოვებოდა სიცოცხლეს. მის ლექსებში იგრძნობა რაღაც დიდი სიერცეებისაკენ, თვალშეუდგამი სიმაღლეებისაკენ ლტოლვის პათოსი. თამამი სუნთქვა და ვაჟკაცური შემართება ჰქონდათ მის ლექსებს იმთავითვე. მისი პოეტური სანატრელი მხოლოდ ეს იყო.

კედებოდეს გმირი,
სისხლით ნაწერი
რჩებოდეს ქვეყნად მისი ამბავი...
შენ გახდებოდე მისი დამცველი
და თქმულებები დაუსტამბავი...
თუ გიმღერია დაჭრილის გულთან
უკანასკნელი ლექსი გმირობის,
მას შეინახავს ელვაზე სუფთად
მშობელი ზეცის სანაპირონი...
მას შეინახავს შენი ჰანგები,
მას შეინახავს დაუსტამბავად
და სიმღერები დაუჟანგველი
სხვა თაობების მხრებზე გადავა.

ასეც მოხდა. ომში დაღუპული პოეტების მთელი თაობის სიმღერა დღესაც ძალუმად ისმის და ჩვენმა მკითხველმა თავის საყვა-

რელ ნაწარმოებებად აქცია ამ პოეტების — მირზა გელოვანის, ვლადიმერ უბილავას, სევერიან ისიანის, სანდრო ჟღენტის, დავით პატატიშვილის ლექსები. მათს სტრიქონებში ისმის ვაჟკაცური ხმა გულისა, რომელიც ადრე გაცივდა, მაგრამ ლამაზ პოეტურ სტრიქონებს შერჩა დიდი სითბო და სილაღე.

მსგავსად ამ პოეტებისა, თავიანთი საბრძოლო სიტყვა თქვეს ქართველმა მსახიობებმაც — იმათაც, რომლებმაც ბოლომდე ვერ მოასწრეს ხალასი ნიჭის გაშლა და გაფურჩქნა.

არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ რამდენიმე ფაქტი. ა. პაპუტკო წიგნში „მარუხის მყინვარის საიდუმლო“ წერს: „5 სექტემბერს (1942 წლისა) დილით დაიწყო უშუალოდ მარუხის უღელტეხილისათვის ყველაზე მძიმე და სისხლისმღვრელი ბრძოლა. მოწინააღმდეგე არტილერიისა და ავიაციის მხარდაჭერით გადმოვიდა მძაფრ შეტევაზე. დიდ საფრთხეში ჩავარდნენ 808-ე პოლკის და მე-2 ქვეგანაყოფები. მოწინააღმდეგე უტევდა როგორც ფრონტიდან, აგრეთვე ფრთებიდანაც. მტერმა იერიში თვით საკომანდო პუნქტზე მოიტანა. აღარავითარი რეზერვი აღარ არის. ახლა უკვე ტყვიამფრქვევებს წამოუწევა მეთაურთა შემადგენლობა და მძაფრი ცეცხლი გაუხსნა მოწინააღმდეგეს“. დიმიტრი ტატიშვილის ოცეულს ებრძანა იერიშზე გადასვლა. გაიმართა ხელჩართული ბრძოლა. გმირული სიკვდილით დაეცა ოპერის თეატრის მსახიობი დიმიტრი ტატიშვილი.

ბრძოლის ველზე ბევრი ქართველი მსახიობი დაეცა. არავინ იცის, რამდენი ბრწყინვალე სახე მოკვდა მათთან ერთად, ის სახე, რომელსაც ომი რომ არა, სცენაზე ვიხილავდით.

ახალგაზრდა მსახიობები გრძნობდნენ, რომ მათ ზურგს უკან იდგა მათი თეატრი, მეგობრები, რომლებიც მღელვარებით ადევნებდნენ თვალს მსახიობის ჯარისკაცულ ცხოვრებას.

დაღუპვამდე რამდენიმე დღით ადრე ბრძოლის ველიდან ასე იწერებოდა რუსთაველის თეატრის მსახიობი კობა ვადაჭკორია: „დეკემბრის შემდეგ ყირიმში ვარ და ვითვლები მის ერთ-ერთ დამცველად. ვიბრძოდით ლოზუნგით: ყირიმი იყო, არის და იქნება საბჭოთა მიწა. დამნიშნეს ნაწილის კომისრად. ვასრულებ ჩემი პარტიის დავალებას. არ შეგარცხვენთ“.

ამ სტრიქონებში ჩანს ქართველი მსახიობის პატრიოტული შეგნება, მისი მზადყოფნა — ბოლომდე დარჩეს სამშობლოს ერთგულ დამცველად. ბევრი ახალგაზრდა მსახიობი დაეცა, ბევრმა მათგანმა თეატრის სცენაზე მნიშვნელოვანი სახის შექმნაც ვერ მოასწრო, ისე წავიდა თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე. ზოგი კი-

დევ. მირზა გელოვანის სიტყვით რომ ვთქვათ: „იარაღთან ბავშვი მივიდა და ახლა შუბლზე ნაოჭებს ითვლის“.

სევასტოპოლის ბრძოლებში თავი ისახელა მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობმა გიორგი ჩახავამ. საბჭოთა კავშირის გმირი ა. გეგეშიძე მის საბრძოლო ეპიზოდს ასე იგონებს: „...ჩემს ბატალიონში სახელი გაითქვა გ. ჩახავამ. იგი მარჯანიშვილის თეატრიდან მოვიდა ნაწილში და დიდი ენთუზიაზმით დაეწაფა სამხედრო საქმეს. მან თავი გამოიჩინა მრავალ ბრძოლაში. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს მწყობრიდან გამოვიდა გვერდითი მეტყვიამფრქვეველი. ჩახავა დაეუფლა ამ ტყვიამფრქვევსაც. იგი ხან ერთით ისროდა, ხან მეორეთი. როცა ერთი გაცხელდებოდა, მეორესთან მიდიოდა. ასე იბრძოდა, ვიდრე ძრ დაიჭრა“.

„... 1942 წლის ზამთარში ჩვენმა ბატალიონმა, — განაგრძობს გეგეშიძე,—მიიღო შევსება. ჩამოსულთა შორის იყვნენ ქართველებიც. მომინდა მათი გაცნობა, დალაპარკება. გადავწყვიტე, სათითაოდ მომეწვია.. და აი, მომიახლოვდა მაღალი, მხარბეჭიანი ახალგაზრდა ოფიცერი და მომახსენა — ლეიტენანტი ჩახავა!..

შევხედე, ოფიცრის ლამაზი სახე ნაცნობად მომეჩვენა. შევეკითხე:

— სად შევხვედრივართ ადრე ერთმანეთს.

— ალბათ თბილისში.

— თბილისში დიდი ხანია არ ვყოფილვარ. შორეულ აღმოსავლეთში ვმსახურობდი.

— მაშინ კინოში შევხვედებოდით ერთმანეთს.

მეგონა, ოფიცერი ხუმრობდა, მაგრამ მან განმიმარტა რომ ის მსახიობი იყო მარჯანიშვილის თეატრიდან და კინოშიც გადაიღეს.

— თუ ნახეთ „დაკარგული სამოთხე“, მაშინ ჩვენ ერთმანეთს შევხვედრივართ. მე ერთ-ერთ ძმას ვთამაშობდი. რა თქმა უნდა, ჩახავას სახე ჩემთვის კინოფილმიდან იყო ნაცნობი. მე ვუთხარი ოფიცერს, ჩახავა ბატალიონის შტაბის უფროსის მოადგილედ დაენიშნათ. ჩახავას კი ვთხოვე, ხანდახან გამოსულიყო მებრძოლების წინაშე, რათა თავისი მსახიობური ოსტატობით აემაღლებინა მათი საბრძოლო განწყობა“. მერე ტყვიამფრქვეველთან დაეცა იგი. დაეცა ვაჟკაცურად, „თბილისში ყოფნა თუ მოგიწევთ, გადაეცით. რომ პატიოსნად შეევასრულე ჩემი მოვალეობა...“

მარჯანიშვილის თეატრიდან 40 კაცი იყო ფრონტზე. მათ შორის რამდენიმე ომში დაიღუპა.

ახლა ძნელია ყველა იმათი გვარის დასახელებაც კი, რომლებმაც ომში მიიღეს მონაწილეობა. მომაყალში ალბათ ყველა მათგანს მიეზ-

ღვება თავისი. ყოველ მათგანზე დაიწერება მოსაგონარი. და ეს უნდა გააკეთონ პირველ რიგში თეატრის იმ მუშაკებმა, რომლებიც კარგად იცნობდნენ შინმოუსვლელებს.

შინ დარჩენილებისათვის ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი იყო საშეფო მუშაობა. სამხედრო ნაწილებისა და ჰოსპიტლებისაკენ დაიძრა საკონცერტო ბრიგადები, მებრძოლების წინაშე ხშირად გამოდიოდნენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა ღამბაშიძე, ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, გიორგი საღარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე, გიორგი დავითაშვილი, თამარ ჭავჭავაძე, სესილია წუწუნავა, შალვა ჯაფარიძე, პიერ კობახიძე და სხვები.

ქართველმა მსახიობებმა დიდი სამამულო ომის წლებში 1500-ზე მეტი საშეფო კონცერტი გამართეს, ეს იყო დიდი მორალური მხარდაჭერა.

სპექტაკლები, კონცერტები იმართებოდა ღია ცის ქვეშ, ტყვიებისა და ყუმბარების წვიმაში. მსახიობი შალვა ჯაფარიძე ასე იგონებს იმ წარმოდგენებს: „ვიყავი წითელი არმიის ერთ ნაწილში კონცერტების გასამართავად, ყველაფერს რაღაც არაჩვეულებრივი ელფერი დაჰკრავდა... ელვის სისწრაფით ორი სატვირთო მანქანა მიადგეს და სცენა უკვე მზად იყო ცის ქვეშ". ასეთ კონცერტებზე ჩვენი ოსტატები გამოდიოდნენ.

არაერთი ამაღელვებელი ეპიზოდი იყო ომის წლების თეატრის ცხოვრებაში. ყველა დაძაბული შრომობდა ფრონტზე თუ ზურგში. რუსთაველის თეატრის მსახიობებს თავისი დანაზოგი ფული შეჰქონდათ თავდაცვის ფონდში. მათ 226 ათას მანეთზე მეტი შეიტანეს თავდაცვის ფონდში. მძიმედ დაჭრილ მეომართა მხატვრული მომსახურეობის მიზნით ჩამოყალიბდა სიმებიანი კვარტეტი. კვარტეტი პალატებში უკრავდა მუსიკას...

„სახეზედ რომ ღიმილს შევამჩნევდით მძიმედ დაჭრილებს, ვფიქრობდით, ერთის წუთით ხომ მაინც დავავიწყეთ ტკივილი..." — იგონებდა ერთ-ერთი მონაწილე. მუსიკა უმსუბუქებდა ტკივილს, ამშვიდებდა დაჭრილთა აფორიაქებულ სულს.

საშეფო ბრიგადების დღიურებში (მაგალითად მარჯანიშვილის თეატრისა) ხშირად შეხვდებით ასეთ ჩანაწერებს „1942 წლის აპრილში თეატრის მხატვრულმა ბრიგადამ ოთხის ნაცვლად გამართა 9 კონცერტი № 14-22 ჰოსპიტალში. კონცერტი ჩატარდა პალატაში მძიმედ დაჭრილთათვის". ერთ-ერთ დოკუმენტში წერია: „ჩვენ ჯარისკაცები და ოფიცრები, რომლებიც სამკურნალოდ ვიმყოფებით № 1418 ჰოსპიტალში, სულითა და გულით ვუხდით მადლობას მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს". „კონცერტმა დიდი წარმატებით

ჩაიარა“ — წერენ სხვა ჰოსპიტლიდან. დაჭრილი მებრძოლები და ოფიცრები აღფრთოვანებით შეხვდნენ მსახიობებს. „განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა ც. წუწუნავას, ს. ჟორჟოლიანის, აკ. კვანტალიანის და ა. გომელაურის გამოსვლამ“.

საშეფო ბრიგადის აქტიური მონაწილე ბაბო გამრეკელი იგონებს: „მუშაობა გვიხდებოდა ათასგვარ პირობებში. სცენა, რა თქმა უნდა, არ გვქონდა. ვთამაშობდით ოთახებში, ვიწრო კორიდორებში, ეზოში, კიბეებზეც კი... ჯანსაღი სიცილი, რაც მოჰყვებოდა ხოლმე ჩვენს გამოსვლას, აღგვაფრთოვანებდა და დიდ კმაყოფილებას გვაგრძნობინებდა“. ზოგიერთმა მსახიობმა 100-ზე მეტი საშეფო კონცერტი გამართა ომის წლებში.

ქართული სიტყვა და მუსიკა ისმოდა ბრძოლის ველზე, სანგრებში. ერთ-ერთი ამაღელვებელი ეპიზოდი გამოაქვეყნა ამ რამდენიმე წლის წინათ „სოვეტსკაია კულტურამ“. იგი წერდა: „1941 წელს ოდესის განთავისუფლებისათვის ბრძოლის მძიმე დღეები იყო. ერთ დღეს უცებ სანგარში გაისმა ნაცნობი მელოდია. სიტყვები ახალი იყო, იგი შეექმნა არტისტული ბრიგადის ხელმძღვანელს, უფროს პოლიტხელს ირაკლი ხატელიშვილს, ისინი გამოდიოდნენ გემებზე, სანგრებში, ჰოსპიტლებში, აღვივებდნენ პატრიოტულ გრძნობებს. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს დაიღუპა ირაკლი ხატელიშვილი“.

დიდი გამოცდა იყო ომი. მან გვიჩვენა საბჭოთა ხალხის უდიდესი გმირობა, სულიერი სიმხნევე და ვაჟკაცობა. რომელსაც ჩვენი ხალხი ავლენდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამ რწმენას უნერგავდა თეატრიც. ვინ მოსთვლის რამდენი ამაღელვებელი სანახაობის მოწმენი გახდნენ საბჭოთა მეომრები ბრძოლის ველზე. წითელარმიელთა ძალებით ჯარისკაცთა ნაწილებში ხშირად იმართებოდა არა მარტო კონცერტები, არამედ წარმოდგენებიც.

ომის დაწყებიდან კარგა ხანი გავიდა. კიდევ უფრო მეტი დრო — მტერზე გამარჯვების შემდეგ, მაგრამ რაც დრო გადის, მით უფრო იზრდება და მრავლდება სამამულო ომის გმირული ისტორიის ფურცლები, ივსება ახალი ფაქტებით, მანამდე უცნობი დეტალებით, ეპიზოდებით, ასე გაგრძელდება მომავალშიაც, არ შეწყდება კავშირი ცოცხლებსა და ფრონტზე დაღუპულ მეომრებს შორის. გარდაცვლილთა სახელები ახალ თაობებს მოაგონებენ, რომ ამაოდ არ უბრძოლიათ, ამაოდ არ დაღვრილა მათი სისხლი. სამამულო ომის დიდსა და მღელვარე ფურცლებზეა აღბეჭდილი ქართული თეატრის გმირული სახეც.

დუბლიორი თუ დუბლიკატი

...ტრაფარეტებით დამძიმებულია მისი სული. სცენაზე აღარ არის შფოთიახი, ღელვითა და ძიებით სავსე შემოქმედება, დაკარგულა ბუნებრიობა, სიწრფელე. ჩვენს წინ დგას სუსტი, უმწეო სილუეტი როშელიღაც გმირისა. უყურებთ და გიჭირთ შეიცნოთ, ვინ არის იგი, რა ზნისა და მორალის კაცია, რა ერის შვილია, ან რატომ გამოიყვანეს სცენაზე.

სცენაზე კი დადის ნიჭიერი მსახიობი. მიდიხართ მასთან, ეცნობით ახლოს და ეძებთ სიტყვებს — რა უწოდოთ მის ასეთ ბედს. გაგონდებათ სულხან-საბას სიტყვები:

„ეჰა, განიყიდა ყოველივე. განიყიდა და ვითარ განიყიდა?"

და განა ერთი „განიყიდა?" — ორივე: ნიჭიერი მსახიობიცა და მისი გმირიც. „განიყიდა" და მერე როგორ?! ისე უბრალოდ, თითქოსდა არაფერი მომხდარა, არც არავის სტკენია გული, არც არავინ დაფიქრებულა.

მხოლოდ მსახიობს გაუტყდა ძილი იმაზე ფიქრით, თუ როგორ გაეჭაბუკებინა თავისი გმირის დაბერებული სული.

და ეს ხდება ყოველ თეატრში, ყოველ წელს!

აქ ლაპარაკია დუბლიორებზე.

ეს არის ამჟამინდელი თეატრალური ცხოვრების ურთულესი და უაღრესად პრინციპული პრობლემა.

თეატრის ყოველი შემოქმედებითი მხარე რაღაცით მაინც უკავშირდება მას. არსებითად, ეს არის პრობლემების რთული კომპლექსი, რომელიც უშუალოდ ეხება აქტიორული ხელოვნების მრავალ სფეროს.

დავიწყოთ ტიპური, თეატრალურ პრაქტიკაში მეტად გავრცელებული მაგალითით: თეატრში მივიდა ახალგაზრდა მსახიობი. მან იქ მიიტანა წრფელი გული, დიდი და ლამაზი ოცნებები. იგი ბევრ რამეს კრიტიკულადაც უყურებს, ზოგი რამ არ მოსწონს, ხშირად არ აკმაყოფილებს ის, რასაც იგი სცენაზე ხედავს და ეს ნიჰილიზმი როდია. ჭაბუკ ხელოვანს სურს იყოს გამორჩეული და მისაბაძი. მას დიდი შემოქმედებითი წარმატების მიღწევა სწადია. ამგვარი წადილი ბუნებრივიც არის.

ჰაინე მახვილგონივრულად შენიშნავდა, რომ ყოველი თაობა თავისი რელიგიით (გულისხმობს რწმენას) გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე და ისე აშენებს მომავალს. ამ რწმენის გარეშე იგი უძლური იქნებოდაო.

შესაძლებელია, რომ ჭაბუკ ხელოვანს იმთავითვე არ ჰქონ-

დეს მაღალი იდეალები, მაგრამ როგორ ვაქციოთ მისი ოცხებები სინამდვილედ, რა გზებით, რა საშუალებებით შევუწყოთ ხელი? როგორ აღვზარდოთ მასში დიდი შემოქმედის თვისებები? ეს რთული პროცესია. ჭაბუკი ხელოვანის შემოქმედებითი ბიებისა, მისი ზრდისა და დავაჟკაცების, სცენური ოსტატობის სრულყოფის ეს გზა ბევრ წინააღმდეგობებსაც ხვდება. მათ შორის ერთ-ერთი ის გახლავთ, რომ ხშირად ახალგაზრდა მსახიობები დუბლიორთა სისტემის მანკიერი მხარეების მსხვერპლნი ხდებიან.

პრაქტიკულად თეატრში ასე ხდება: ახალგაზრდა მსახიობი იხიშნება სცენის როშელიმე ოსტატის დუბლიორად. რეჟისორს სურს მისცეს მას შესაძლებლობათა გამომჟღავნების საშუალება. როლი საკმაოდ დიდია და რთულიც, ახალგაზრდა ხომ ნიჭიერია, საიმედოა და უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ როლს წარმატებითაც შეასრულებს. კმაყოფილია თეატრის ხელმძღვანელობაც, რადგან ჰგონია, რომ ამით ახალგაზრდა მსახიობს დააწინაურებს. ასე რომ, ერთი შეხედვით, იურიდიული თუ ეთიკური თვალსაზრისით, ყველაფერი რიგზეა.

და აი, იწყება რეპეტიციები. როგორც წესი, რეპეტიციებს პირველი შემსრულებელი გადის. ახალგაზრდა კი ჯერ მხოლოდ მეთვალყურის როლშია. იგი ერთხანს დადის რეპეტიციებზე და შემდეგ თავს ანებებს. ამგვარი მოქმედების მოტივი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სხვადასხვაა. ასეა თუ ისეა, დუბლიორის მიერ რეპეტიციებისათვის თავის დანებება ხშირი შემთხვევაა, მაგრამ ჭაბუკი იმედს არ კარგავს. აი, მალე მისი დროც მოვა. იგი დაიწყებს დაძაბულ, ინტენსიურ მუშაობას, მას უფროს მსახიობთან შეჯიბრების ფარული სურვილიც კი აქვს. ეს არის შეჯიბრების ჯანსაღი, ბუნებრივი სურვილი. მას სჯერა, რომ გაიმარჯვებს. თუ სავსებით ვერ გაიმარჯვებს, იმდენს მაინც გააკეთებს, რომ სულ უმწეო არ გამოჩნდეს უფროსის გვერდით. ამ ილუზიებით ელის იგი რეპეტიციების დაწყებას, ელის, როდის დაუძახებენ, მაგრამ ამ ლოდინში ახლოვდება პრემიერის დღეც. ახლა მისთვის აღარავის სცალია. სიმძიმის ცენტრი ე. წ. პირველ შემადგენლობაზეა გადატანილი. გაივლის პრემიერატ და ჭაბუკს მოულოდნელად ეუბნებიან, რომ ორი დღის შემდეგ უნდა ითამაშოო. იწყება მღელვარება, როლის დაზეპირება, ახალგაზრდა ზედიზედ უყურებს სპექტაკლს, ცდილობს გაერკვეს მიზანსცენებში. იგი ეძებს რაღაც გზებს, რაღაც საშუალებებს (თუ როგორ საშუალებებს, ახლა ეს მისთვის სულ ერთია), რომ არ შერცხვეს, არ „ჩავარდეს“, როგორმე ფონს გავიდეს. დგება მისი სცენაზე გამოსვლის დღეც. იხდება ფარდა და და-

ძაბული, განერვიულებული მსახიობი იწყებს როლის შესრულებას. მას უჭირს ერთბაშად გაერკვეს ყველაფერში. ამას გრძნობენ მისი მეგობრებიც, მაგრამ მთავრდება წარმოდგენა და ყველა გამარჯვებას ულოცავს. მერე გადის რამდენიმე დღე და აღარავის ახსოვს იმ როლის ბედი, იმ მსახიობის ბედი. არავინ აღარ იხედება ჭაბუკის სულში. მთავარი ისაა, რომ „გამარჯვება“ მიულოცეს, მაგრამ არავინ დაინტერესებულა, თუ რა სულიერი ძვრები განიცადა მან, როგორ მოხდა, რომ უფროსმა და გამოცდილმა ოსტატმა როლის შექმნას სამი თვე და სამოცდაათი რეპეტიცია მოანდომა, მან კი სულ ორ-სამ დღეში დააძთავრა როლის შესწავლა. არა, ახალგაზრდა მსახიობს არავითარი წარმატებისთვის არ მიუღწევია. მაშ, რატომ აჭებენ, რატომ არავინ ეუბნება სამდურავს? ანდა, რატომ უნდა უთხრან ცუდი? მან ხომ ორ დღეში შექმნა „სახე?“ მას ხომ სპექტაკლი არ „ჩაუგდია?“ უფრო მეტიც, მაყურებელი მასაც იმ დროს უკრავდა ტაშს, რა დროსაც როლის პირველ შემსრულებელს, და განა ეს ცოტაა „წარმატებისათვის?“ საქმე ისაა, რომ თეატრის კოლექტივმა და მაყურებელმაც მხოლოდ ერთხელ უყურა ახალგაზრდა მსახიობს და მერე აღარც გახსენებია იგი. ერთი შესედვით კი, მართლაც, თითქოსდა, ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ სინამდვილეში მოხდა ძალზე ცუდი რამ.

ნიჭიერი მსახიობი უკვე „განიყიდა და ვითარ განიყიდა?!“

როცა ჭაბუკი სცენაზე ავიდა და ფართო აუდიტორიის წინაშე წარსდგა, მან თეორიულად იცოდა, რომ ვერ გაიმეორებდა იმ საშუალებებს, რომლებსაც მისი უფროსი ამხანაგი იყენებდა. საამისოდ მას არც ოსტატობა ეყოფოდა და არც რეპეტიციებზე „ხანგრძლივი შრომით“ დაგროვილი „მასალა“. იგი ამას გრძნობდა და სწუხდა, მაგრამ დუბლიორი იყო და როლის შესრულებაზე უარს ხომ ვერ იტყოდა. მან ისიც იცოდა, რომ სცენურ ხელოვნებაში იოლი გზებიც არსებობს. მართალია, ასეთი გზა არ არის ნამდვილი და სწორი, მაგრამ განა მას ცოტა ვინმესთვის მოუტანია დროებითი პოპულარობა? განა ცოტა გადაურჩენია საჯარო შერცხვენისაგან? ჰოდა, ახლა მასაც არ შეეძლო სხვა გზის არჩევა. და აი, მან ზუსტად გაიმეორა იგი, რაც უფროსმა მსახიობმა შექმნა. მის მიერ მიკვლეული და ნაცადი საშუალებები თავისთავზე მოირგო. მოექცა რა ოსტატის მიერ შექმნილი სახის „მოდელში“, ახალგაზრდამ დაკარგა პირადი ინიციატივა, დაკარგა სიახლის გრძნობა, ორიგინალობა. „მოდელი“ კი არცთუ ისე ცუდად გაიმეორა.

ამგვარი „წარმატების“ გამო მას აწინაურებენ. ზედიზედ ნიშნავენ დუბლიორად, მოუმზადებელი შეჰყავთ სპექტაკლებში. ახალ-

გაზრდა ერთხელ დადგენილი ხერხებით, გაძლიერებული აქტიორული მანიპულაციებით ასრულებს როლებს. იგი ოსტატურად ეუფლება მაყურებლის „ძოხიბელის“ ტექნიკას. მან უკვე იცის, როგორ გააცინოს ან აატიროს აუდიტორია. გადის წლები და მას შენიშვნის მიცემასაც ვეღარ უბედავენ. იგი ოცნებობდა წარმატებებზე, ჰქონდა მაღალი იდეალები და აკი აღასრულა კიდეც. მერედა, რა რთული ეჩვეხებოდა ყოველივე ეს და თურმე რა ადვილი ყოფილა. საკმარისია მხოლოდ რაღაც მიბაძვისა თუ იმიტაციის ნიჭი და ყველაფერი კარგად იქნება. მას აღარც ანტერესებს გულდინჯი, მომქანცველი, მაგრამ შემართებული, კეთილშობილი და აუცილებელი შრომა... მან ხომ ამის გარეშეც მიაღწია „წარმატებას?“ და აი, პროფესიონალი ხდება დილეტანტი. მაყურებელი ვერ ეგუება მის „წარმატებებს“. იგი მოითხოვს ნამდვილს, მართალს, ამაღლებულ ხელოვნებას. ამის გაკეთება კი მსახიობს უკვე აღარ შეუძლია. გადის დრო და მას მთავარ როლებს აღარ აძლევენ. ამის გამო ჰგონია, რომ ვიღაცა სდევნის, ხელს უშლის.

და ასე იწყება ღრმა ადამიანური ტრაგედია ოდესღაც ნიჭიერი მსახიობისა...

აღარავის ახსოვს, რომ ეს ტრაგედია დაიწყო მაშინ, იმ დღეს, როცა ჭაბუკი ურეპეტიციოდ გამოიყვანეს სცენაზე, როცა მან გამოამჟღავნა მიბაძვის უნარი.

ამგვარ მოვლენებს თავის დროზე მიაქციეს ყურადღება ილიამ და აკაკიმ.

ილია ამ ოთხმოცი წლის წინათ ნიჭიერი მსახიობის აწყურელის შესახებ წერდა: „ბ-ნი აწყურელი უეჭველი ნიჭია. მას იმოდენა ნიჭი აქვს, ჩვენის ფიქრით, რომ შეუძლიან თავისებურება გამოიჩინოს; თვით მყოფი არტისტობა გასწიოს. სამწუხაროდ ჩვენდა, თავის ნიჭსა ბაძვაზედ ჰხარჯავს, იგი მარტო იმას სცდილობს, რომ სხვას ემსგავსოს და არა თავის თავსა. ბ-ნ აწყურელს რომ უყურებთ, გეგონებათ ბ-ნ აბაშიძის ტყუპსა ხედავთო. ეს მით უფრო სამწუხაროა, რომ ბ-ნს აწყურელს სათავისთაო ნიჭი აქვს. შეუძლია თვით შეიქმნას სხვისთვის მაგალითად და ის კი თვითონ ბაძავს სხვასა! რომ ეს მართალია, ცხადად დაგვანახა მან უკანასკნელ მოქმედებაში“.

აკაკი წერეთელი დუბლიორის მიერ მიბაძვით შექმნილ სახეს „კოპიოს“ უწოდებს. ჩვენ ძალიან საინტერესოდ, აქტუალურ განძარტებად მიგვაჩნია აკაკის აზრი ორიგინალისა და „კოპიოს“ ურთიერთობის შესახებ. მწერალი ნათელი საილუსტრაციო მასალით ცხადყოფს, თუ რაოდენ კარგია ერთი, და ცუდი — მეორე. მაყუ-

რებელი აქტიური წევრია, თანაშემოქმედია სპექტაკლისა და გასაგებია, თუ რა დიდია მისი როლიც მსახიობის სწორად აღზრდაში. მარტო თეატრი როდი ზრდის მაყურებელს, ეს უკანასკნელიც მოქმედებს მასზე, და ამას საგანგებო მნიშვნელობა აქვს. სწორედ ამ საკითხებზე წერს აკაკიც: „კრეჩინსკის ქორწინებაში რუსის მსახიობმა სადოვსკიმ შექმნა რასპლიუევის როლი. იმავე დროს, მეორე არტისტიც, იმავე როლს ისე თამაშობდა, რომ ძნელი გასარჩევი იყო სადოვსკში, თუმცა ის მარტო მხოლოდ ჰბაძავდა პირველს“. და შემდეგ: „ვისაც დედანი (ორიგინალი) არ უნახავს, იმას ხშირად პირი (კოპიო) ნამდვილი ჰგონია და სტყუვდება. ვისაც ხაძდვილი არტისტი არ უნახავს განმახორციელებელი ამა თუ იმ როლისა რომელიმე პიესაში, იმას, რასაკვირველია, მისი წამხედურა მსახიობიც დიდ ვინმედ მოეჩვენება“.

დუბლიორის სცენაზე მოულოდნელ გამოჩენას მრავალი მიზეზი აქვს. ერთ-ერთი ისიც გახლავთ, რომ მსახიობის ავადმყოფობის შეშთხვევაში საჭიროა მისი შემცვლელის შერჩევა. მოულოდნელობისაგან კი არავინ არ არის დაზღვეული. ასე მოხდა „ყაჩაღების“ პრემიერაზეც. ეს იყო ამ ოცდაათი წლის წინათ. ს. ახმეტელი ამ შემთხვევას ასე იგონებს: „შვაიცერის როლის შემსრულებელმა, ჩვენმა ძვირფასმა და საყვარელმა მსახიობმა ელგუჯა ლორთქიფანიძემ, თვითმკვლელობის სცენაში, ტრამპლინიდან ძირს გადმოხტომისას ფეხი მოიტეხა... მეორე დღეს კი პრემიერა უნდა წასულიყო. საჭირო იყო დაუყოვნებლივ შეგვეცვალა, შვაიცერს დუბლიორი არ ჰყავდა. გამოვიძახეთ ახალგაზრდა მსახიობი ი. ლაღიძე და შევთავაზეთ დაუყოვნებლივ შედგომოდა როლის შესწავლას. პირველი საათიდან რვისნახევრამდე რეპეტიციას ეატარებდი. ცხრისნახევარზე სპექტაკლი დავიწყეთ“.

ახალგაზრდა მსახიობ ლაღიძესთან ს. ახმეტელს ექვსი საათი უმუშავია. სარეპეტიციო დღიურებში წერია, თუ როგორი გულმოდგინებით, ფრთხილად ეხმარებოდა მას ახმეტელი. რეჟისორმა იცოდა, სპექტაკლში მოუმზადებელი მსახიობის სახელდახელოდ გამოყვანის მთელი სირთულე და ამიტომ მან ახალგაზრდა ხელოვანი ბედის ამარა როდი მიატოვა. პრემიერის შემდეგ ახმეტელმა განაგრძო ი. ლაღიძესთან მუშაობა. მსახიობს მისცა საშუალება, ეძია როლის ახალი ნიუანსები და ფერები, გაემდიდრებინა იგი ახალი დეტალებით. სამწუხაროდ, ახლა იშვიათად ხდება ამგვარი რამ. სპექტაკლში მოულოდნელად „შეჭრილი“ მსახიობი, როგორც კი წარმოდგეხას „გადაარჩენს“, შემდეგ უყურადღებოდ რჩება. მაგალითები ბევრია, სამწუხაროდ, ძალზე ბევრი. ვინა ასე არ მოხდა,

როცა ზ. კვერენჩხილაძე, ეს ხალასი ნიჭისა და წრფელი განცდის მსახიობი, მოულოდნელად შეიყვანეს „წვიმის გამყიდველში“. ს. უანჩელის უეცარმა ავადმყოფობამ თეატრი აიძულა ეს ნაბიჯი გადაედგა, მაგრამ რა დააშავა კვერენჩხილაძემ? რატომ მიატოვეს იგი, რატომ არავინ განაგრძო მასთან მუშაობა? მან „იხსნა“ სპექტაკლი და თეატრი, მაგრამ თვითონ კი „ჩავარდა“. ასე მოხდა მარჯახი'შვილის თეატრ'ში: ივდითის როლის შემსრულებელი ვ. ანჯაფარიძე საქართველოში არ იყო. თეატრს ტრადიციულად „ურიელ აკოსტა“ უნდა წარმოედგინა. ამ დროს თეატრში ახალი მოსული იყო დ. ჭიჭინაძე. მას სცენაზე ფეხი ჯერ არ დაედგა, მაგრამ უცებ ივდითის როლის შესრულება „დაავალეს“. მსახიობმა საბედნიეროდ მოამზადა როლი და ისე „შეიჭრა“ სპექტაკლის სამყაროში. სპექტაკლმა ნორმალურად (როგორც ამას თეატრში ამბობენ ხოლმე) ჩაიარა. ნორმალურადო — ვამბობ, მაგრამ არსებითად, ეს იყო სრულიად არაბუნებრივი მოვლენა. ტრადიციას შეეწირა ახალგაზრდა მსახიობის პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯი. ამგვარი ფაქტები ხშირია თანამედროვე ქართულ (და არა მარტო ქართულ) თეატრალურ პრაქტიკაში.

თეატრის მესვეურები ზოგჯერ ამ მცდარი ტენდენციის გამამართლებელ მიზეზებსაც კი ეძებენ. ხშირად იგონებენ უ. ჩხეიძის ძიერ შესრულებულ ყვარყვარე თუთაბერს. და ეს მაშინ, როცა ყვარყვარეს როლის წარმატებით შესრულება სულ სხვა შინაგანი შემოქმედებითი ფაქტორებით განისაზღვრა. უ. ჩხეიძეს მოულოდნელად მოუხდა ყვარყვარეს როლის თამაში, მაგრამ სახის შექმნის პროცესი მის შინაგან სამყაროში ადრე დაიწყო. მისთვის ნაცნობი იყო ნაცარქექიას ნიღაბი. იგი წლების მანძილზე ეძებდა გარკვეული სიტუაციების გამო ცხოვრების ზედაპირზე წამოტივტივებული გმირის ხასიათს, აკვირდებოდა, სწავლობდა მის თავისებურებას. ასე რომ, უ. ჩხეიძე შინაგანად, ფსიქოლოგიურად მზად იყო ყვარყვარეს როლის სათამაშოდ.

მსახიობის სულში დიდხანს მწიფდება და მკვიდრდება ცხოვრების დაკვირვებით შექმნილი შთაბეჭდილებანი, მიმდინარეობს ღრმა, ფარული ფსიქოლოგიური პროცესები და იგი უკვალოდ როდი ქრება. სომერსეტ მოემი ამბობს: „საშინელია მსახიობის პროფესია. იგი სულში ათას ნიღაბს ატარებს“. ვ. გუნია შენიშნავდა: „როგორც მწერლის გონებაში წერის დროს იბადება ჯერ რაიმე თესლი, მერე ის თესლი იხსნება და თანდათანობით განვითარებაში შედის და ბოლოს სრულიად იღებს რომელსამე სრულ სახეს და ცხოველდება, ასევე ხდება აქტიორის გონებაშიც და არა თუ მარტო მის გონებაში, არამედ თვით მის ბუნებაშიც“.

ხელოვნება ვერ იტანს დუბლირებას. თეატრალურ პრაქტიკაში კი ყველაზე გავრცელებული სიტყვა არის „დუბლიორი“. როგორ უნდა გავიგოთ ეს? ხომ არ არის იგი ხელოვნების მაღალი პრინციპების საწინააღმდეგო მოვლენა? რა თქმა უნდა, არა. დუბლიორი თეატრში შემცვლელს ნიშნავს და არა მხატვრული სახის კოპირებას. სამწუხაროდ, როგორც პრაქტიკამ დაგვანახა, სწორად საწინააღმდეგო მოვლენებსაც ვხვდებით. ეს არის დუბლიორთა სისტემის მანკიერი მხარე. ამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე ტიპური შემთხვევა უკვე გავიხსენეთ.

იმ დროს, როცა სპექტაკლში დუბლიორი შედის, წარმოდგენის ხასიათი, მისი სტილი და თავისებურება უკვე დადგენილია. ჩვენ წინ არის დამთავრებული მხატვრული ნაწარმოები. მას აქვს თავისი რეჟისორული გადაწყვეტა, შექმნილია აქტიორული ანსამბლი. გარკვეულია და მკაცრად განსაზღვრული ყოველი მსახიობის ადგილი. ერთი სიტყვით, სპექტაკლი დაიბადა ისე, რომ დუბლიორს მასში მონაწილეობა არ მიუღია. და აი, ამ რთულ, უკვე ჩამოყალიბებული ხასიათის მქონე სპექტაკლში შედის ახალი მსახიობი. იგი არღვევს რთულ მხატვრულ ქსოვილს, სპექტაკლის შინაგან მხატვრულ წყობას და ქმნის ახალს. ეს არის მეტად რთული პროცესი. ხდება ისე, რომ დუბლიორი ცვლის სპექტაკლის სტილს, მაგრამ ვერ ქმნის ახალ მხატვრულ სინამდვილეს. ასეთ შემთხვევაში წარმოდგენა ვერ ეგუება ერთი კაცის (ე. ი. დუბლიორის) მიერ შეთავაზებულ გააზრებას. მსახიობებს შორის ჩნდება შინაგანი, ხშირად ფარული კონფლიქტი. განა ასე არ მოხდა სპექტაკლში — „როცა ასეთი სიყვარულია“? მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული ამ პოეტური და ამაღლებული (მეიტყოდი, რომანტიკული) სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას, მის კომპოზიციურ წყობასა და ემოციურ ტონალობას საფუძვლად ედო ს. ზაქარიაძის „კაცი მანტიით“. აქ დაძაბული ემოცია შეთავსებული იყო გმირების ინტელექტუალურ ცხოვრებასთან. მათი მოქმედების რიტმთან. არც ერთი მსახიობი არ ეთიშებოდა ანსაბლს. სპექტაკლის წარმატებაც დიდი იყო. მაგრამ სპექტაკლმა სრულიად მოულოდნელად დაკარგა მაყურებელი. რა მოხდა? თითქოს არაფერი. სერგო ზაქარიაძე შეცვალა გ. გეგეჭკორმა. გ. გეგეჭკორმა, თავის მხრივ, ცუდად როდი შეასრულა როლი. სხვა შემთხვევაში ასეთი შესრულება კარგიც კი იქნებოდა, მაგრამ ახლა ამ სპექტაკლისათვის იგი უცხო აღმოჩნდა. მან თავისი აქტიორული მანერა, როლის გააზრება და შესრულების სტილი წარმოდგენას დაუპირისპირა. იგი არ ეგუებოდა სპექტაკლის ბუნებას და ამიტომ ანსამბლს გამოეთიშა. გ. გეგეჭკორის გმირი ცივი გონების მქონე, მკაცრი ადამიანი იყო. იგი

გულდინჯად განმარტავდა გმირთა ურთიერთობის ხასიათს, მათ ნაკლსა და ღირსებას. ყველა დანარჩენი მსახიობი კი როლებს „ძველებურად“ თამაშობდა, ასრულებდა ისე, როგორც ს. ზაქარიაძესთან. დაირღვა ანსამბლი, თანდათან მოდუნდნენ, მოეშვნენ მსახიობები, დაიწყეს ემოციების გათამაშება და სპექტაკლს ბუნებრივი სახე დაუკარგეს.

სახის ახლებური განმარტება სპექტაკლის საერთო სტილს უნდა შეეფერებოდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მთავარი გმირის კონფლიქტი ანსამბლთან გარდუვალია.

ქართულ თეატრში ბევრმა დუბლიორმა მიაღწია წარმატებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, „ოიდიპოს მეფე“ რუსთაველის თეატრში. ოიდიპოსის როლს ოთხი მსახიობი ასრულებდა: ა. ხორავა. ს. ზაქარიძე, ა. ვასაძე და ე. მანჯგალაძე. ყოველმა მათგანმა დამოუკიდებლად შექმნა ოიდიპოსის სახე. ხორავას ოიდიპოსი მონუმენტური, თავის ძალაში დაჯერებული მეფე იყო. ს. ზაქარიაძემ თავისი გმირის სულიერ სიდიადეს ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძვლებიც მოუძებნა. მან გვიჩვენა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ კარგი მაგალითი. ლირიკული ნაკადი სჭარბობდა ვ. მანჯგალაძის ოიდიპოსში.

ამრიგად, ჩვენ „ოიდიპოს მეფის“ ოთხი შემსრულებლისაგან მივიღეთ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, თვითმყოფი სახეები.

* * *

დიდი ხანია დავობენ ამპლუას შესახებ.

აქ ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი თვალსაზრისი. ერთის მიხედვით, მსახიობისათვის ამპლუა აუცილებელია, მეორე თვალსაზრისი კი ამას კატეგორიულად უარყოფს. ერთი შეხედვით, აქ სადავო არაფერი არის. ორივე თვალსაზრისს პრაქტიკული გამართლება აქვს. ჩვენ ახლა რამდენიც არ უნდა ვიდავოთ, რომელ თვალსაზრისსაც არ უნდა დავუჭიროთ მხარი, ამით მაინც არაფერი შეიცვლება. თეატრალური სინამდვილე ყოველდღიურად ქმნის ორივე თვალსაზრისის დამამტკიცებელ მოვლენებს. თეატრში სეზონი ისე არ გავა, რომ კომედიური ამპლუას ერთმა მსახიობმა მაინც არ ითამაშოს დრამატული ხასიათის როლი. ასეთი ძიებები წარმატებით არაერთხელ დამთავრებულა. ზოგჯერ ისიც ხდება, რომ მსახიობი ათეული წლობით მხოლოდ ერთი პლანის როლებს ასრულებს, მერე, რაღაც შემთხვევის გამო, შიიღებს სხვაგვარ როლს და უცებ ავლენს ახალ

აქტიორულ შესაძლებლობას. თურმე სწორედ ეს „შემთხვევით მიღებული“ როლი ყოფილა მისი სტიქია.

იცოდა რა ბევრი ამგვარი ფაქტი, კ. მესხი ფიქრობდა, რომ ამპლუა ბორკავს მსახიობს, ხელს უწყობს მის დაშტამპვას. „აქტიორმა, — წერდა იგი, — ყველა როლი უნა ითამაშოს, გუშინ სხვა იყავი და დღეს კი სხვა უნდა იყო. აი, მაშინ გამოჩნდება შენი ნიჭი“. ამ რწმენას არ ღალატობდა იგი თავის პრაქტიკულ მოღვაწეობაში. მაგრამ, როგორც ირკვევა, კ. მესხმა, მიუხედავად იმისა, რომ საოცრად შრომისმოყვარე იყო, არასწორად წარმართა თავისი ნიჭი. „კოტე მესხი, — წერდა ი. ზურაბიშვილი, — მოწოდებით პირველხარისხოვანი არტისტი იყო, ხოლო შემოქმედებით იგი არ ამართლებდა ამ საზომს. რატომ? იმიტომ, რომ თაეიდანვე ამპლუა თავის ნიჭის შეუფერებელი აირჩია. ჩემი ღრმა რწმენით და დაკვირვებით — კოტე წმინდა კომიკი იყო, ის კი უპირატესად დრამატულ და ტრაგიკულ როლებს ეტაბებოდა“.

კ. მესხი მაინც განსაზღრული ამპლუას მსახიობი ყოფილა. მას არ ჰქონდა ისეთი ფართო აქტიორული დიაპაზონი, სადაც ასე ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს კომიკური და ტრაგიკული. ამ შემთხვევაში ჩვენ ამპლუას ხელოვნურ უარყოფასთან გვაქვს საქმე.

სულ სხვა ხასიათის მსახიობი იყო უ. ჩხეიძე. ძნელია გარკვევით ითქვას, თუ რა იყო მასში უფრო ძლიერი, კომედიური თუ დრამატული საწყისი. მან ხომ ერთნაირი შთაგონებით შექმნა ჰამლეტისა და ყვარყვარეს სახეები?!

უშანგი ჩხეიძე ფართო დიაპაზონის მსახიობი იყო და ვერ თავსდებოდა ამპლუას არტახებში.

ამპლუას საკითხზე იმიტომ შევჩერდით, რომ მას უშუალო კავშირი აქვს ჩვენს თემასთან. მსახიობის მხატვრული დიაპაზონის გასაფართოებლად, მისი სცენური საშუალებების გასამდიდრებლად და გადასახალისებლად დუბლიორი უნდა გამოვცადოთ. ექსპერიმენტი შეიძლება მეტად საჭირო და გონივრული აღმოჩნდეს. ოღონდ, რეჟისორი საგანგებო ყურადღებით უნდა მოეკიდოს დუბლიორს, დაუნიშნოს მას დამატებითი რეპეტიციები, მსახიობთან იმუშაოს ფრთხილად და გულმოდგინედ.

ამგვარი ექსპერიმენტის მიზანი ის გახლავთ, რომ გარკვეული ამპლუას მსახიობში მოინახოს ახალი, მანამდე გამოუვლინებელი თვისებები (მაგალითად, კომედიური პლანის მსახიობში დრამატული განცდის უნარი ან პირიქით და ა. შ.).

დუბლიორთან ასე მუშაობა უფრო საინტერესოც არის და სასურველიც.

სინამდვილეში კი, დუბლიორს იმისდა მიხედვით შეარჩევენ ხოლმე, თუ როგორია ძირითადი შემსრულებელი. არ ითვალისწინებენ დუბლიორის თამაშის სტილს, მის აქტიორულ თავისებურებას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ დუბლიორი იმთავითვე მორჩილად უნდა გაჰყვეს ძირითად შემსრულებელს, მას შეუფარდოს თავისი თამაშის სტილი. მე იშვიათად მინახავს, რომ დუბლიორებად სრულიად განსხვავებული ხასიათის მსახიობებს აწყვილებდნენ და ამით მსახიობისა თუ დუბლიორის ინდივიდუალურ თვისებებს მეტ გასაქანს აძლევდნენ.

ჩვენ ახლა გვიჭირს დავასახელოთ დუბლიორთან ამგვარი დამოკიდებულებისა და ექსპერიმენტული ხასიათის ძიების ორიოდე შემთხვევაც კი. და ეს მაშინ, როცა მსახიობის ბუნება, მისი რთული ფსიქოლოგიური სამყარო დიდხანს ფარულად ინახავს ათასგვარ შესაძლებლობებს. იგი ზოგჯერ თვლემს და ელის იმ იმპულსს, იმ სტიმულს, რომელიც მას მოქმედებაში მოიყვანს. მსახიობისათვის ასეთი სტიმულის მიმცემი რეჟისორია.

დუბლიორები ხშირად რეზონიორები ხდებიან, შემდეგ კი დილეტანტებიც. ახალგაზრდა მსახიობებს უყვართ ე. წ. „ცისფერი" როლები. განსაკუთრებით იგი უყვართ კარგი გარეგნობის მქონე ახალგაზრდებს. ამ ტენდენციას ხშირად ხელს უწყობს დუბლიორთა შერჩევის მანკიერი პრაქტიკაც. რაკი მსახიობს აქვს ბუნებრივი მონაცემი, არის ტანადი, ლამაზი, ამიტომ თითქოს მისი წარმატებაც გარანტირებულია. მისთვის საკმარისია მხოლოდ დაიზეპიროს ტექსტი, ჩაერთოს სპექტაკლის მიზანსცენაში. წარმოიდგინეთ, რომ ამგვარი წარმატების მსურველიც ბევრია და მხარდამჭერიც. ჩვენ ასეთი „წარმატება" სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი პრინციპების საწინააღმდეგო მოვლენად მიგვაჩნია. ნუ დავმალავთ და პირდაპირ ვთქვათ: განა ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში არ შეიმჩნევა ღრმა, გამოკვეთილ ხასიათზე უარისთქმის ტენდენცია? რატომ არის რომ, ბოლო წლებში სცენაზე ხშირად ვხედავთ ისეთ სპექტაკლებს, სადაც პრინციპულად უარყოფილია გარდასახვის მომენტი? ეს იმიტომ, რომ ახალგაზრდა მსახიობთა ნაწილმა მეტად იოლი და მომგებიანი გზა აირჩია ხელოვნებაში. ისინი თავიანთი ჩვეულებრივი კოსტუმებით გამოდიან სცენაზე, არ იკეთებენ გრიმს, არ ეძებენ როლის შინაგანი ბუნების გამომხატველ მახვილსა და მკაფიო სცენურ ფორმებს, მის ინდივიდუალურ ნიშნებს. უცვლელად ტოვებენ თავიანთ ინტონაციებს. საუბრის მანერას. ვითომდა სიმართლის გადმოსაცე-

მად ლაპარაკობენ ხმადაბლა, ჩურჩულით. გამომუშავებული აქვთ ჩურჩულის შესატყვისი მოძრაობის მანერები.

სინამდვილის ამგვარი გადმოტანა თეატრში კარს უხშობს ამაღლებულსა და პოეტურ შემოქმედებას. იგი აკნინებს მსახიობის ოსტატობას, ნერგავს მონოტონურსა და ერთფეროვან განწყობას.

გავიხსენოთ ლეონარდო და ვინჩის სიტყვები: „არც დიდი მოძრაობა ვარგა პატარა გრძნობის გამოსახატავად და არც პატარა მოძრაობა გამოდგება დიდი გრძნობის გადმოსაცემად“. სცენაზე ჩვენ ხშირად დიდი გრძნობის „პატარა მოძრაობით“ გამოხატვის ცდას ვხედავთ. დაჩიავების, მოვლენების მკვეთრი ლოკალიზების, მასშტაბების შემცირების ტენდენცია განზოგადების უმთავრესი პრინციპების უარყოფამდეც კი მიგვიყვანს.

„სცადეთ, — წერდა დიდრო, — გაიტანეთ სცენაზე თქვენი ჩვეულებრივი ცხოვრების ტონი, თქვენი უბრალო ლაპარაკი, ოჯახური მანერები, ჩვეულებრივი ჟესტები და თქვენ მაშინვე იგრძნობთ თქვენს უსუსურობას, მაშინვე დაინახავთ თქვენს სისუსტეს. ტყუილად დაღვრით ცრემლებს. თქვენ სასაცილო იქნებით. ვერავითარ შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენთ. ეს ტრაგედია კი არ იქნება, არამედ პაროდია ტრაგედიაზე. თქვენ გგონიათ, კორნელის, ვოლტერის, შექსპირის სცენების გადამოცემა შესაძლებელია თქვენი ჩვეულებრივი ლაპარაკით და იმ ტონით, რა ტონითაც ლაპარაკობთ თქვენს სახლში? არა, ეს ისევე არ შეიძლება, როგორც არ შეიძლება თქვენი რომელიმე ოჯახური ამბავი გადმოსცეთ თეატრალური პათოსით და თეატრალური აფექტაციით“.

სცენური სიმართლე ჩვეულებრივი ყოფის სიმართლისაგან რომ არ განსხვავდებოდეს, მაშინ თეატრიც არ იქნებოდა საჭირო. ერთია სიმართლე ცხოვრებისა და მეორე — თეატრისა. შესაძლოა, უხერხულიც კია ამ ანბანური ჭეშმარიტების გამეორება, მაგრამ თეატრალურ პრაქტიკაში ამ ჭეშმარიტებას ხშირად ივიწყებენ. ამიტომ უნდა გავიხსენოთ, რომ „მსახიობი უნდა კვდებოდეს სცენაზე ისე, როგორც ძველი გლადიატორი არენაზე, ტაშის გრიალქვეშ, ლამაზად და კეთილშობილად, ცხოველმყოფელ და მხატვრულ პოზაში“. თუ გმირის სიკვდილი მაყურებელზე რაიმე ესთეტიკურ ზემოქმედებას არ ახდენს, ისე ამ სცენური სიკვდილის ყურება შეუძლებელიც კი იქნებოდა.

მაყურებელზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა შექსპირის სამეფო თეატრის მსახიობის სკოფილდის მიერ განსახიერებულმა მეფე ლირის „სცენურმა სიკვდილმა“.

მწუხარებისაგან დაღლილი მოკვდა ლირი. იგი მშვიდად, კეთილი

მოხუცის ნათელი სახით მიესვენა კორდელიას გვერდით, საყვარელი შვილის ალერსში დალია სული. ეს ოდესღაც დესპოტი მეფე გარდაქმნილი იყო. რაღაც განსაკუთრებული სინაზეც კი ახასიათებდა მას და ახლა ცხოვრებით მოღლილი მოხუცი ესვენა ჩვენ წინ.

ასეთი იყო პოლ სკოფილდის ლირი. მსახიობმა ისეთი განწყობა შექმნა, რომ მაყურებელს ცრემლი კი არ მოჰგვარა, არამედ ერთგვარი შვებაც კი აგრძნობინა. გეგონებოდათ, მოხუცმა სწორედ სიკვდილით ჰპოვა ადამიანური თავისუფლება და გადაუჭრელ სოციალურ კონფლიქტებს თავი დააღწია. ოკაცრი იყო მთელი მისი ცხოვრების გზა და ასევე მკაცრად დასრულდა იგი. მსახიობმა შეცვალა ათასობით მაყურებლის ტრადიციული შეხედულება „ლირზე“ და ახლებურად გახსნა შექსპირის გმირის სახე.

საგანგებოდ შევჩერდით რეზონიორობისა და ცხოვრების ასლისებური სიზუსტით გადმოტანის ტენდენციაზე, რაც მეტად სახიფათოდ მიგვაჩნია. საჭიროა ვებრძოლოთ მას და ამ ბრძოლაში დიდი მნიშვნელობა აქვს დუბლიორთა სისტემის მანკიერი მხარეების გამოსწორებასაც.

თეატრი რთული ორგანიზმია. მის მესვეურებს დიდი ტაქტი და გამჭრიახობა მართებთ. არ შეიძლება თეატრში არსებობდეს დუბლიორების ცალკე „კოლონია“. ბევრი მსახიობი წლების მანძილზე უმთავრესად დუბლიორი იყო. სწორედ ამის გამო შეიქმნა რაღაც ცალკე კასტა. თეატრი თითქოს ორ ფენად იყოფა. როლების ძირითადი შემსრულებლები (ეს „ა“ კლასის ჯგუფი გახლავთ!) და დუბლიორები (ეს „ბ“ კლასის გახლავთ!). ასე გეგონებათ, თითქოს ფეხბურთის სისტემის მაგიური ძალა თეატრალურ პრაქტიკაშიაც შეიჭრა. და ყველაფერი ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენს თეატრში დუბლიორებს ქედმაღლურად, არასერიოზულად ეკიდებიან. სწორედ ასეთი „სისტემა“ იწვევს ზოგჯერ იმასაც, რომ თეატრში არაჯანსაღი ატმოსფერო იქმნება. დუბლიორთა სისტემა მხოლოდ მსახიობთა ფორმალური „დატვირთვის“ გამო როდი დაინერგა.

რა თქმა უნდა, თეატრში მუდამ იქნებიან უფრო ნიჭიერი და პატარა შესაძლებლობის მქონე მსახიობები. ასეთი ბუნებრივი დიფერენცირება სავსებით გასაგებია და ახლა ჩვენ მათ შესახებ როდი ვლაპარაკობთ. საქმე ეხება დუბლიორთა გამოყენების პრინციპულ მხარეს. ნუ გადავაქცევთ დუბლიორს დუბლიკატად, ნუ გამოვთიშავთ მას თეატრის ერთიანი, მთავარი შემოქმედებითი პროცესიდან, ნუ გადავიყვანთ მას თეატრის მხატვრული ცხოვრების პერიფერიაში, ნუ დავაკანონებთ, რომ თითქოს ერთნი მხოლოდ დუბლიორებად იბადე-

ბიან და მეორენი როლის ძირითად შემსრულებლად. გაბედულად, ჰეშმარიტი ნოვატორული გზნებით უნდა ვეძებოთ ახალი აქტიორული ძალები, საესებით უნდა მოვსინჯოთ მათი შესაძლებლობის ყოველი მხარე.

თეატრალური პარალელები

დღეს ქართული თეატრის ძირითადი ტენდენციებზე მსჯელობა არსებითად ცალმხრივი იქნება, თუ არ გავითვალისწინეთ მსოფლიოს თეატრალური ცხოვრების ხასიათი. შექმნილი ვითარების ფონზე უნდა განვიხილოთ, თუ როგორ ვლინდება ჩვენს თეატრში ნაციონალური და ინტერნაციონალური, რა არის ის, რაც ყველასათვის საერთოა და ის, რაც მხოლოდ ადგილობრივ ლოკალში რჩება. „ყოველი მაშულიშვილი თავის სამშობლოს უნდა ემსახურებოდეს მთელი თავისი ძალღონით, თანამოძმეთა სარგებლობაზე უნდა ფიქრობდეს და, რამდენადაც გონიერული იქნება მისი შრომა, რამდენადაც სასარგებლო გამოდგება მშობელი ქვეყნისათვის მისი ღვაწლი, იმდენადვე სასარგებლო იქნება მთელი კაცობრიობისათვის“. (ვაჟა). რასაკვირველია ასეა, „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაკენ მივყავართ“ ახმეტელი), და ჩვენი თეატრის ყოველი დიდი გამარჯვებაც ხომ განზოგადებულ მნიშვნელობას იძენს? განა ყველასათვის ახლობელი და გასაგები არ იყო კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები? განა იგივე არ გვეთქმის სხვა ბევრი ჩვენი რეჟისორისა და მსახიობის მიღწევებზე? სერგო ზაქარიაძის მახარაშვილმა მსოფლიო მოიარა. საყოველთაოდ ცნობილია აკაკი ხორავას ოტელოს ტრიუმფი მოსკოვში. ცნობილია, თუ რა მღელვარებით უსმენდა მრავალეროვნული აუდიტორია ოიდიპოს მეფეს. ქართული თეატრის ამგვარ მაგალითებს რა გამოლევს. ჩვენთვის ეს დიდად საამაყოა. ჩვენი თეატრის წვლილი დიდია საბჭოთა კავშირის თეატრალურ ცხოვრებაში, ღირსეულია მისი დამსახურება ხალხის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში.

ყოველთვის სიამაყის გრძნობა გვიპყრობს, როდესაც ქართული თეატრისადმი მიძღვნილ ქებათა ქებას ვკითხულობთ და დიახაც რომ ღირს ერთხელ კიდევ გავიმეოროთ იგი. „მე აღტაცებული ვარ, — წერდა ანა ლუიზა სტროგინი, — ჩემი საუკეთესო თეატრალური შთაბეჭდილება მოსკოვში რუსთაველის თეატრია. ეს თეატრი უნდა ნახონ საზღვარგარეთ, უნდა შევისწავლოთ ქართული თეატრის განსაკუთრებული შემოქმედება, რომლის წყალობითაც დღეს ჩვენ

თავს ვგრნობდით ბედნიერ მაყურებლად". ამ თეატრის ინტერნაციონალური სულის შესახებ სრულიად გარკვევით ითქვა: ასეა, ნამდვილი ხელოვნება ყველასათვის ახლობელია და გასაგები.

ეს ყოველივე ერთხელ კიდევ გავიხსენეთ, რათა ხაზი გაესვას, თუ რაოდენ ფართო მასშტაბებში უნდა ვიხილავდეთ ქართული თეატრის შემოქმედებას. ჩვენ არც ა. ლუნაჩარსკის სიტყვები გვავიწყდება, რომელიც მან რუსთაველის თეატრის შესახებ თქვა: რუსთაველის თეატრი მსოფლიოს თეატრების პირველ რიგში წიხაურდებაო. ასე ითქვა ამ ორმოცი წლის წინათ, მაგრამ ქართული თეატრის პოტენციალი მას აქეთ ხომ არ ჩამქრალა?.. მის წარმატებაში ხომ თვალსაჩინო როლს ასრულებს რუსული და სხვა მოძმე ხალხების თეატრალური კულტურა? ჯეროვანი პატივი უნდა მიეზღოს დასავლეთ ევროპის პროგრესულ თეატრსაც, რომელსაც ცოტა დამსახურება როდი მიუძღვის ამ მხრივ. ყოველი დიდი კულტურა იზრდება და ვითარდება სხვა ქვეყნების კულტურასთან ურთიერთობაში. ისინი ზემოქმედებენ და ამდიდრებენ ერთმანეთს. ს. ახმეტელს კარგად ესმოდა თეატრის მნიშვნელობა ამ მხრივ და წერდა: „მთელი ჩვენი მუშაობა შემცდარი იქნებოდა, ჩვენ დავმარცხდებოდით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარი დაერჩებოდით". კარჩაკეტილობას არავისთვის მოუტანია სიკეთე. ყველა ქვეყნისაგან იზოლირებულად არ ვითარდება ყველაზე ღრმა ეროვნული კულტურაც. ასე იყო წარსულში. ასეა ახლაც. განა უკვალოდ ჩაიარა უცხოური თეატრების გასტროლებმა ჩვენში? განა მღელვარე თეატრალური დღეები არ იყო, როცა თბილისს სწვევიან ხოლმე მოსკოვის საუკეთესო თეატრები? ან გავიხსენოთ ბერძნული თეატრი საქართველოში. როცა ჩვენ ვიგონებთ „სპარსელების", „მედეას", „ელექტრას", „ფრინველების" ბერძნულ დადგმას, იგი ჩვენში (ნებსით თუ უნებლიეთ) აცოცხლებს და აძლიერებს ტრაგედიის თეატრისადმი ინტერესს. ამასთანავე, ზრდის ჩვენი მოთხოვნილების კრიტერიუმს ქართული თეატრისადმი. ჩვენს მაყურებელს კარგად ახსოვს მოსკოვის მცირე თეატრისა და ვახტანგოვის თეატრების გასტროლები. გასტროლები „სოვრემენიკის", „ტაგანკის" მეტად ორიგინალური ბრეჰტის თეატრის წარმოდგენები. ხოლო ადრე ჟან ვილარის სპექტაკლები, მასზე წინ კი ფრანგული თეატრის „ატელიეს" ჩამოსვლა თბილისში. ყველაფერი ეს დიდი სულიერი სიმდიდრე იყო. ქართულმა აუდიტორიამ მათში ბევრი რამ დაინახა, რაც არასოდეს დაავიწყდება. დაინახა ისიც, თუ როგორ გამოიყურება ჩვენი თეატრი მსოფლიოში აღიარებული ამ თეატრების ფონზე!..

ახლა, როცა კარგა ხანი გავიდა გასტროლებიდან, ზოგი რამ მი-

ვიწყებას მიეცა კიდეც. აღარ მახსოვს ბევრი მსახიობი, სიზმარივით გაქრა მათი სახე. ვფიქრობ, ვიგონებ და მაინც არ ცოცხლდება მთელი რიგი სცენები, აქტიორული სახეები. ცხადია, დროის გამოცდას ბევრი ვერ უძლებს, მაგრამ ის, რაც დღემდე ჩამრჩა, ასე მგონია, რომ სამუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში. შეიძლება ზოგ ვინმეს უცნაურად ეჩვენოს, მაგრამ ყველაზე მეტად დამამახსოვრდა ის, რაც მშობლიურს მაგონებდა.

...პარალელები, ასოციაციები აძლიერებენ შთაბეჭდილებებს. ახლა მინდა გავიხსენო რამდენიმე მათგანი.

* * *

„სპარსელები" ესქილეს ერთადერთი ისტორიული პიესაა, საკმაოდ სტატიკურიც.

„სპარსელების" თემა ერთობ ნაცნობია და გასაგებიც ქართული აუდიტორიისათვის, მაგრამ ჩვენი მაყურებელი ტრადიციულად შეჩვეულია იმგვარ ისტორიულ პიესებს, რომლებიც გამოირჩევიან სცენური ქმედობებით, მოძრავი და შმაგი რიტმით, ზეაწეული პათოსით, ემოციური ეფექტებით. „სპარსელები" არსებითად მოკლებულია ამ თვისებებს. სპექტაკლში კი იყო ერთი სცენა, რომელიც გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

ეს იყო დარიოსის სულის გამოხმობის სცენა. აქ ქოროს მოძრაობის რიტმი, მისი დაუოკებელი „პლასტიკური ბორგვა", რაღაც მისტერიის მსგავს სანახაობას წარმოადგენდა.

ამ სცენამ კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა" მომაგონა. მოშაგონა, კერძოდ, წყევლის სცენა... შუასაუკუნეობრივი სიბნელე ეუფლება სინაგოგას. ურიელის შერისხვა წარმოითქმოდა სცენის მაღალი საფეხურიდან. წყევლის რიტმი თანდათან ედებოდა რაბინებს, ეუფლებოდა მთელ მათ არსებას და აქაც გახელებული „პლასტიკური ბორგვა" მოიცავდა ყველაფერს. ძლიერდებოდა მუსიკის ხმა, რაბინების ქოთქოთი. ხელების უცნაური მოძრაობა და წრიალი. გასაოცარი გულწრფელობა იყო ამ რელიგიურ ექსტაზში.

...ქართულ თეატრს ბევრი რამ უნდა ჰქონდეს საერთო ბერძნულ თეატრალურ ცივილიზაციასთან. მეტად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ „ქართველთა ქრისტიანული მონასტრის ბიბლიოთეკაში (ლაპარაკია ათონის მონასტერზე—ვ. კ.) აღმოჩნდა ძველი ბერძნული დრამატურგიის ხელნაწერები; ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდესა და არისტოფანეს ტრაგედიები და კომედიები" (დ. ჯანელიძე), ძველ ქართულ მონასტერში ისწავლებოდა ბერძნული პიესები—ეს, მართ-

ლაც, დიდებული ფაქტია. ვინ იცის, ჯერ კიდევ რამდენი რამ არის დაფარული, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრალური კულტურის ისტორიისათვის?

„დარიოსის სულის“ გამოხმობა და ურიელის შერისხვა ეს იყო სულიერად სხვადასხვა თეატრალურ სამყაროს ორი ბრწყინვალე სცენის უცნაური პარალელი. ასე მგონია, არაფერი უფრო არ აკეთილშობილებს და ამაღლებს ადამიანის სულს ისე, როგორც ეროვნული შემოქმედების ღირსეული თანამდგომლობა მსოფლიოს კულტურულ მიღწევებთან.

...კაცმა რომ თქვას, არც ისე ადვილი ასახსნელია, თუ რატომ მოხდა, რომ ქართულ სცენაზე არასოდეს დადგმულა არისტოფანეს კომედიები. უძველეს პერიოდში იგი ხომ უკვე ცნობილი იყო ქართველებისთვის. რით აიხსნება ჩვენი თეატრის გულგრილობა ანტიკური კომედიებისადმი? ეს ხდება იმ ქვეყანაში, რომლის თეატრის სათავეც კომედიით დაიწყო, კომედია ბატონობდა ჩვენს სცენაზე დიდხანს. კომედიური იუმორის გრძნობა ხომ არასოდეს აკლდა ჩვენს ხალხს. მაგრამ ასეა თუ ისე, ფაქტი ფაქტია. არისტოფანეს პიესას თბილისელები ისევ ბერძნული თეატრით გაეცვნენ ამ რამდენიმე ხნის წინათ.

„სპარსელებთან“ ერთად ბერძნებმა გასტროლებზე წარმოადგინეს „ფრინველები“. ეს იყო ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი.

ბერძნული ხალხური მუსიკა და ქორეოგრაფია, მისი განუმეორებელი პლასტიკა იყო სპექტაკლის ძირითადი „საშენი მასალა“. ხალხური უშუალობა, იუმორი, პოეზია, ფრინველების შემსრულებელ ჭაბუკთა და ქალიშვილთა სილამაზე, ჰარმონიის გრძნობა და ესთეტიკური ამაღლებულობა ის თავანკარა წყაროა, რომელიც ხიბლავდა და ატყვევებდა მაყურებელს.

წარმოდგენის შემდეგ, ერთ ნიჭიერ ახალგაზრდა რეჟისორს გავესაუბრე. ისიც ჩემსავით აღტაცებული იყო სპექტაკლით. რატომ არ შეიძლებაო ასე დაიდგეს ერთ-ერთი ქართული სპექტაკლი, ხომ გვაქვს საამისო ნაწარმოები? რეჟისორმა ორაზროვნად შემომხედა, დიდხანს მამზერდა დაეჭვებული, ვიდრე არ დარწმუნდა, რომ არ ვხუმრობდი. ჩვენი საუბარი შეწყდა. ქართული ფოლკლორი, ქართული მითოსი ჯერაც არ ასულა ჩვენს სცენაზე. უცნაურია. მაგრამ იგი თითქოს ჩვენი თეატრის მიღმა დარჩა, ახმეტელი ბევრს ფიქრობდა ამ საკითხებზე. ცდილობდა შეექმნა ქართული სიმღერისა და ქოროეგრაფიის, ეროვნული პლასტიკური სახიერების წარმოდგენები, იპოვა კიდეც სხვადასხვა სპექტაკლებში, მაგრამ გასაკეთებელი ჯერ კიდევ წინ იყო, არ დასცალდა!..

„ფრინველებმა“ ვაჟა ფშაველას შემოქმედება გამახსენა. კერძოდ, „ჩხიკვთა ქორწილი“. სოხუმის თეატრმა სცადა მისი დადგმა და არც თუ ცუდად, მაგრამ ჩვენ ახლა სულ სხვა მასშტაბებზე ვლაპარაკობთ.

... სინთეზური მსახიობის და საერთოდ, თვით თეატრის შექმნის იდეას აურაცხელი დრო და ენერგია მოახმარა კოტე მარჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელის დაუცხრომელი ძიებანიც ხომ ამ გზას მიჰყვებოდა. შეუდარებლად დიდია ის, რაც დიდმა რეჟისორებმა გააკეთეს ამ მხრივ. გატყდა ყამირი და გზის გაკვლევა ახლა უფრო ადვილია. ჩვენმა თეატრმა უნდა სცადოს ქართული ლეგენდებისა და თქმულებების ახლებური წაკითხვა. ხალხის სულში დიდი თეატრალობაა და აკრძალვა ხანია თავის რეჟისორს ელის იგი.

* * *

ამბობენ, სიუჟეტები მოგზაურობენო, — მართალიც არის. როცა მსგავსია ცხოვრების პირობები, თვით სინამდვილის ხასიათი, ანალოგიური სიუჟეტებიც წარმოიქმნებიან ხოლმე. მწერლებშიაც ხომ არიან ერთმანეთის მსგავსნი. გ. ერისთავს „ქართველ მოლიერს“ უწოდებდნენ, ა. ცაგარელს „ქართველ ოსტროვსკის“, დ. კლდიაშვილს „ქართველ ჩეხოვს“ და ა. შ. მაგრამ ჩვენი დრამატურგები განა მართლა ამ მწერალთა დუბლიკატებია? რასაკვირველია არა, ყოველგვარი შედარება მოიკოჭლებს (ზოგიერთი მეტისმეტად კოჭლიცაა!) მაგრამ თუ მაინც ვადარებთ ერთმანეთს, ეს ასე ვთქვათ, „უწყინარი“ პარალელებია.

ამ რამდენიმე წლის წინათ თბილისში ფრანგული თეატრის „ატელიეს“ მიერ წარმოდგენილი იქნა იბსენის „მოჩვენებანი“, სპექტაკლი ყურადღებას იქცევდა პროფესიონალური კულტურით, შესრულების ანსამბლურობით. მახსოვს ფრანგი ოსვალდი, ლამაზი სანდომიანი ახალგაზრდა ოდნავ ცივი, ასე მგონია, ირონიულიც, მის შესრულებაში იგრძნობოდა აზრიანობა, გონიერება. ცდილობდა, განსჯასა და ანალიზს ჰქონოდა უპირატესობა თავისი როლის პარტიტურაში. თბილისელმა მაყურებელმა ნახა მცირე თეატრის „მოჩვენებანიც“. ოსვალდის როლს ე. მატვეევი ასრულებდა.

...იგრძნობა, რომ მატვეევის ოსვალდში ბედისწერასავით ჩამდგარა რაღაც უხილავი ძალა. ახალგაზრდული ძალა ვაჟკაცურად ერკინება ამ უხილავს და ეს შინაგანი ბრძოლა ტრაგიკულ კოლიზიაში გადაიზრდება. ოსვალდი გრძნობს, რომ უაღრესად ძნელია წინაღუდგეს მას. აი, თითქოს იპოვნა კიდეც ჯადოსნური წრიდან გამოსავა-

ლი, მაგრამ აქაც იმარჯვა წარსულის სიბნელემ. მისი რჩეული რეგინა მისივე და ალმოჩნდა. დაიმსხვრა ილუზია. საშინელმა სინამდვილემ განდევნა იგი. გადაუჭრელი დარჩა ტრაგიკული წინააღმდეგობანი, ოსვალდი დაეცა.

და აი, სწორედ იმ დროს იქ, როცა გგონიათ, რომ თითქოს ყველაფერი დამთავრდა, ჩვენ წინ იშლება მძაფრი დრამატული სურათი: ოსვალდი ზის სავარძელში. ფართოდ გახელილი თვალებით იხედება შორს, უსაზღვრო სივრცეში, იგი თითქოს ხედავს მზის ამოსვლას. ხედავს, როგორ გასხივოსნდნენ ყინულოვანი მთები და მწვერვალები მზის ნათელი შუქით, მის ავადმყოფურ სულს სწადია გაფრენა, უნდა, რომ სავსებით შეუერთდეს მზის სამყაროს, აღადგინოს დარღვეული ჰარმონია. ამ მომენტში ძლიერი იყო მსახიობი. როლის ბუნება მსახიობისაგან მოითხოვდა პოეტურ ამაღლებას, სიმბოლური აზრით მკაფიო სცენურ ფორმაში წარმოსახვის ნიჭიერებას, ფსიქოლოგიურ სიღრმეში წვდომის ძალას. მატვეევს ცდა არ დაუკლია შეეცნო თავისი გმირის ბედი. მოეძებნა სწორი გზები და საშუალებები, რათა სავსებით დაუფლებოდა სახეს. გაუხსნელი დარჩა ოსვალდის ფსიქოლოგიური სამყაროს ბევრი ნიუანსი, ის ლირიკული ინტონაცია, რომელსაც მსახიობი პოულობდა, ზოგჯერ მონოტონურ ერთფეროვნებაში გადაიზრდებოდა ხოლმე და მსახიობსაც შინაგანი თვლემა ეუფლებოდა. არაიშვიათად აღწევდა კიდეც თავს ამ მდგომარეობას, მაგრამ, ასე თუ ისე, მატვეევის ოსვალდს ეს ნაკლი მაინც ჰქონდა.

გავიდა დრო და თბილისელმა მაყურებელმა კიდევ ერთი „მოჩვენებანი“ ნახა. ამჯერად სოხუმის თეატრის აფხაზური დასის სპექტაკლში ოსვალდის როლს ასრულებდა კოვე. მას ჰქონდა ბევრი გამორჩეული ადგილი, მაგრამ, უმთავრესად, მისი გმირის შინაგანი ცხოვრების თანდათანობითი გახსნის ოსტატობა იქცევდა ჩვენს ყურადღებას. მსახიობს თითქოს შეუმჩნევლად შევყავდით ოსვალდის რთულსა და წინააღმდეგობით აღსავსე სამყაროში, ყოველ ახალ სცენაში ვპოულობდით ახალ ფერებსა და სიღრმეებს. ხოლო საბედისწერო ფინალში ახალგაზრდა მსახიობის ოსტატობამ განგვაცვიფრა. შეიძლება სიტყვა „ოსტატობა“ აქ არც იყოს სწორი. კოვეს შესრულებაში იყო რაღაც ძლიერი სტიქია. საოცარი ბუნებრიობა და განცდის უშუალობა ჰქონდა ყოველ ნიუანსს, ყოველ დეტალს. იყო მომენტები, როცა ოსვალდის ტრაგედიაში ჰამლეტისებური გამოკრთოდა. კოვეს სევდა, მისი ნაღვლიანი თვალები და გაფითრებული სახე ბრწყინვალედ გამოხატავდა ოსვალდის სულიერ აგონიას. მაგრამ შანში წამიერად რაღაც უფრო მეტიც იგრძნობოდა, ვიდრე ოს-

ვალდის სახეში ძევს. ყველაზე მეტად ეს ჩანდა ფინალში. როცა კოვემ წარმოთქვა „დედა, მომეცი მზე“, როცა იგი დედის კალთასთან დაეცა და შუქივით ამოხდა სული, ეს იყო ამაღელვებელი წუთები, რომელიც დიდმა ხელოვნებამ განგვაცდევინა. დიახ, ამ ნიჭიერ ახალგაზრდა მსახიობს ოსვალდის როლში ჰქონდა დიდი ხელოვანის საკადრისი ადგილები!..

სამი ოსვალდი, სამი სხვადასხვა მსახიობი. სხვადასხვა იყო მათი შესრულების ძალაცა და ნიშიერებაც. ყოველ მათგანს ჰქონდა თავისი ღირსება, თავისი სახე. სამთა შორის, ჩვენ მაინც აფხაზი მსახიობის შესრულება მოგვეწონა ყველაზე მეტად!..

ქართული სცენაც ელის თავის ახალ ოსვალდს!..

კიდევ ერთი პარალელი უნდა გავიხსენო. რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში ახლაც აჩვენებენ ტ. უილიამსის „შუშის სამხეცეს“. მკითხველთა შორის ალბათ ბევრს უნახავს იგი და დამეთანხმება, რომ პიესა დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“ ჰგავს. ერთი შეხედვით, ეს მეტისმეტად შორეული პარალელია, მაგრამ საქმე არც ასეა. გავიხსენოთ ძირითადი მომენტები პიესიდან. „შუშის სამხეცეში“ სულ ოთხი მოქმედი პირია: დედა, ორი შვილი და სტუმარი. ესაა და ეს.

...ოჯახის დედა ნერვიულად წრიალებს ოთახში, საკმაოდ ღარიბულ ოთახში. მისი ვაჟი, რომელიც ახირებული ოცნებებით ცხოვრობს, უცოლოა. გაუთხოვარია ქალიშვილიც. ქალიშვილი მშვენიერი, მაგრამ დაბეჩავებული ახალგაზრდაა. იგი შუშის კოლექციებთან ტრიალებს მუდამ. სათამაშოების იქით შეიცნობა გაუთხოვრად „ჩაბერებული ქალიშვილის“ სულიერი დრამა. დედა თხოვს თავის ვაჟიშვილს, იშოვოს სასიძო, თავად გაურიგოს და ამ როლს იკისრებს კიდეც ვაჟი. ერთ დღეს ოჯახში მოჰყავს თავისივე ამხანაგი, რათა „ქალი გაასინჯოს“. ჭოთქოთითა და იმედით დატრიალდება დედა, სასიძოსთან შესახვედრად აწყობს სუფრას. სთხოვს ქალიშვილს, გამოიჩინოს მეტი სიმარჯვე და გაბედულება. მოდის კიდეც სასიძო. იგი ხვდება ქალიშვილს ცალკე ოთახში. გოგონაში გაიღვიძებს ძველი სიყვარული ვაჟისადმი, რომელიც მას თურმე ადრე ჰქონია. ვაჟი არ თანაუგრძნობს, საცოლე მყავსო, ეტყვის და განერიდება ოჯახს. გაწბილებული დედა ისევ აჭოთქოთდება, აწრიალდება. გულგატეხილი გოგონა კვლავ მარტო რჩება.

დაახლოებით ასეთ მარტივ ფორმაშია გადმოცემული ამბავი.

განა ეს ყველაფერი არ გაგონებთ „დარისჟანის“ შინაარსს. ოჯახის დედა, ეს, არსებითად, დარისპანია თავისი ქცევით, სურვილით, რე-

აქციით. სასიძო ძალზე მიაგავს ოსიკოს. ოსიკომაც ხომ ასე მიახალა „დანიშნული მყავსო“. ტ. უილიამსის გოგონაც ისეა დახატული, თითქოს კაროჟნას სულის ორეულია. ტ. უილიამსი ღრმა ფილოსოფიური ასპექტით განიხილავს ადამიანთა მთელ ამ ურთიერთობას. მისი ფინალი პესიმისტურია. ყველაფერი ბნელდება. არსად აღარ არის ხსნა. მეოცე საუკუნის სკეპსისით არის შეპყრობილი. დ. კლდიაშვილი კი ჯერ კიდევ იმედიანად უყურებს დარისპანისა და კაროჟნას მომავალს. მისი ჰუმანიზმი ოპტიმიზმის შუქით არის განათებული. იგი იღიმება „გაძაღლებულ ცხოვრებაზე“. ტ. უილიამსის გმირებს კი ღიმილისათვის აღარ სცალიათ!

სხვადასხვა კონტინენტის, სხვადასხვა ეპოქისა და განსხვავებული მსოფლმხედველობის მწერალთა ნაწარმოებების უცნაური შეხვედრაა. ცხადია, მათ პიესებში ბევრია ერთმანეთისაგან განსხვავებულიც. მაგრამ ის, რაც ამ ორ ნაწარმოებს შორის არის საერთო, ერთხელ კიდევ მეტყველებს იმაზე, რომ დრო დ. კლდიაშვილის სასარგებლოდ მოქმედებს. უკვდავია მისი დიდი რეალიზმი!..

მასობრივი სცენის პრობლემა ახმეტელის შემოქმედებაში

ახმეტელის შემოქმედებაში არის ერთი სპექტაკლი, რომელიც ყველაზე მეტ დავასა და აზრთა სხვაობას იწვევს. საქმე ეხება ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე შექმნილ სპექტაკლს. ჩვენ ეს სპექტაკლი სწორედ ფსიქოლოგიის, „ადამიანურ გრძნობათა“ გადმოცემის თვალსაზრისით გვაინტერესებს.

თავის დროზე ერთხმად აღინიშნა, რომ იგი „ოსტატობის თვალთახედვით წუნდაუდებელი სპექტაკლია“ (ო. ლიტოვსკი), ამავე დროს, კრიტიკამ მიიჩნია, რომ მასში არ ჩანდა „არც კლასობრივი ბრძოლა, არც სოციალური დიფერენციაცია“ (კ. ფელდმანი). ამას წერდნენ რუსეთშიაც და საქართველოშიც. ეს იყო სპექტაკლისადმი წაყენებული ძირითადი ბრალდება. ამგვარი შეფასება გარკვეული თვალსაზრისით გასაგებია. მაშინ კარგად არ იცნობდნენ ხევსურეთისა და ქისტეთის ისტორიას. არის სხვა მიზეზებიც, მაგრამ, როცა ჩვენი ზოგიერთი თეატრმცოდნე მექანიკურად იმეორებს ოციანი წლების კრიტიკულ გამონათქვამებს, ეს უკვე გაუგებარია.

სპექტაკლში მართლაც არ არის „კლასობრივი ბრძოლა“ და ეს არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამის შესახებ სავსებით გარკვევით თქვა ახმეტელმა: „ლამარა“ გენიალური პოეტის, კლასიკოსის ნაწერთა მიხედვითაა შექმნილი. ეს პოეტი მთიელია, ლაღი, თავისუფა-

ლი ფშავიდან, სადაც არ იცნობენ არც ფეოდალს, არც თავადს, არც აზნაურს... ჩვენ... ვფიქრობდით, თავისუფალ ქვეყანაში, თავისუფალ მთიელებთან, ხალხის ძირეულ ფენებში ვპოვებდით იმ ელემენტებს, რომელნიც საჭირონი არიან ნამდვილი ნაციონალური საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად"[1].

როგორც ეხედავთ, კრიტიკის მიერ სპექტაკლისადმი წაყენებული ბრალდება არ ითვალისწინებს მასში ასახული ხალხის ცხოვრების სპეციფიკას, მათ ისტორიულ პირობებს. ამასთან ერთად, განა სავალდებულოა ყოველ პიესაში იყოს კლასობრივი ბრძოლა ან სოციალური მოტივები? განა საკმარისი არ არის ის ფაქტი, რომ „ლამარა" სიყვარულის ჰიმნია, ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის პოემაა? სპექტაკლს მხოლოდ ამ თვალსაზრისით უნდა ვაფასებდეთ.

ევროპული ლიტერატურისა და თეატრის სპეციალისტი ა. გვოზდევი წერდა: „შემსრულებელთა მოძრაობასა და ინტონაციაში იგრძნობა ის გაჭანებული, დაუოკებელი ვნება, რომლის ნაწილობრივ გამოხატულებას ევროპელი აქტიორები ხანგრძლივი სკოლით ითვისებენ და იმასაც არა ყოველთვის წარმატებით". და იქვე „არსებითად ეს მკაფიო სასიყვარულო ტრაგედიაა, ძლიერი ინდივიდუალური ხასიათების დრამაა, რომელიც თანამედროვე სოციალური ბრძოლების გარეშე დგას". ახმეტელმა სპექტაკლში ბრწყინვალედ გვიჩვენა სწორედ ეს ძლიერი, დიდი ფსიქოლოგიური ძაბვის, რაინდული შემართების ადამიანები, რაც სავსებით შეესაბამებოდა ვაჟა ფშაველას შემოქმედებითს ბუნებას. გენიალურ პოეტს მუდამ ხიბლავდა ვნებიანი ტრაგიკული განცდის ხასიათები. ასეთ ადამიანებს მეტი სილამაზე და მომხიბვლელობაც ჰქონდათ.

„ლამარა" იყო „ხალხთა მეგობრობის სპექტაკლი" (მ. რომანოვსკი), რომელშიაც ახალგაზრდული ტემპერამენტი დიდებულად ერწყმოდა „მოწიფულ სიბრძნეს". თეატრმა გვიჩვენა რომანტიკული სიყვარული, ადამიანური გრძნობის სილამაზე და ძლიერება.

ახმეტელმა სპექტაკლის ტრაგიკულ სიტუაციებში გამოაწრთო ხალხთა ძმობის კეთილშობილური იდეა.

...თორღვაის შემოაკვდა ლამარას ძმა მურთაზი. მინდიას უყვარს ლამარა, მაგრამ თორღვაისაც უყვარს იგი. მინდია და თორღვაი მამით ერთნი არიან. ლამარა ქისტია, მინდია და თორღვაი კი — ხევსურნი. ბუნების მესაიდუმლე მინდია ძალას კარგავს, როცა შეიტ-

[1] ა. ახმეტელი, კრებული, 1957, გვ. 238, 239.

ყობს, რომ ლამარა გაიტაცა თორღვაიმ. იგი „დროდადრო მოდის“ გონს, დროდადრო ისმენს ბუნების ხმებს, მაგრამ ისევ კარგავს ამ უნარს. თორღვაი ფიცხია და ჯიუტი, იგი სიყვარულის ვნებით არის გახელებული და ძმასაც არ ინდობს. მიუხედავად ამისა, მინდია თავისით ეწვევა ქისტების სოფელს, ლამარას მამას, იჩოს. ქისტები დრტვინავენ, შფოთავენ და ემზადებიან მურთაზის სისხლის ასაღებად. და აი, მოულოდნელად იჩოს ბინაში გამოჩნდება მინდია. იგი აუწყებს ქისტებს, რომ მას თორღვაი ჰქვია, მან მოჰკლა მურთაზ. იქმნება უკიდურესად დაძაბული ატმოსფერო. ჰილდირს, მინდიასა და იჩოს შორის იმართება შინაგანად დაძაბული დიალოგი, რომელიც ვნებით, მგზნებარებითაა სავსე და დამუხტული.

ეს ჰეშმარიტად ტრაგიკული სანახაობა სავსეა ღრმა სულიერი ტანჯვით. ახმეტელს სწორედ ასეთი ძლიერი ადამიანების სიხარულისა და წუხილის გამოხატვა აინტერესებდა. შურისძიებით გახელებულმა იჩომ, მიუხედავად თავისი დიდი მრისხანებისა, ვერ გაუძლო უიარაღო, ფეხქვეშ განრთხმული ჰაბუკის მშვენიერ სახეს. მან დაინახა, რომ სიკვდილის წინ მინდიას „სახეზე ერთი კუნთიც არ შერხევია“. „ამიერ შვილი ხარ ჩემი“, — სთქვა იჩომ და მინდიას გადაეხვია. ცრემლმორეულმა მინდიამ მიუალერსა კაცს, რომელიც ორიოდე წუთის წინ მას მოკვლით ემუქრებოდა. ქისტები ადიდებენ იჩოს სულგრძელობას: „იჩო გმირია, იჩო რაინდია“, — ისმის მათი ხმა და ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მოხდა უდიდესი ჰუმანური აქტი. დამაცხდა სისხლის აღების საუკუნოვანი ადათი. ბნელმა ინსტინქტებმა გზა დაუთმეს გონიერებას. გაიმარჯვა ვაჟკაცობის პოეტურმა იდეალმა. აქვე უნდა გავიხსენოთ ერთი ანალოგიური მომენტი ვაჟას „სტუმარ-მასპინძლიდან“. ეს ეპიზოდი უფრო ნათელს გახდის იჩოს რაინდობის არსს.

ზვიადაურის დასჯის სცენამ გამოიწვია აღაზას ჰუმანური გრძნობა. როდესაც აღაზამ დაინახა, თუ რა ვაჟკაცურად შეხვდა ზვიადაური სიკვდილს, იგი მოიხიბლა „უცხო მოყმით“, რადგან მისთვის უმაღლესი მშვენიერება იყო ვაჟკაცობა და გმირობა.

კაცის კაცური სიკვდილი
გულდამ არა ჰქრებოდა

აღაზას სწორედ ეს „კაცის კაცური“ ქცევა აძლევს იმპულსს, რომ ხმა აღიმაღლოს ადამიანთა შორის მტრობისა და გაუტანლობის წინააღმდეგ.

და განა მინდიას ვაჟკაცურმა თავგანწირვამ არ განმუხტა იჩოს მრისხანება? განა აქ არა ჩანს სულიერი გმირობისა და რაინდობის ათასწლეული იდეალების ზეიმი?

მინდია აქ ეზიარა ყველაზე ტრაგიკულ წუთებს. ვაჟკაცურად გაიარა განსაცდელი და ისევ შეერწყა ბუნების იდუმალ სამყაროს. მან კვლავ მოისმინა ბუნების საოცარი ხმები, დაინახა „ყოილი“ და იგრძნო, რომ „გული იბრუნა“ მთამაც... ველმაც...

მაგრამ არც ამით დამყარებულა სრული ჰარმონია. ქისტებმა შეიტყვეს, რომ მინდია თორღვაი არ არის. მოატყუეს იჩო. თორღვაი ხევსურებს მიუძღვის ქისტეთის დასარბევად. იჩო მინდიას ეკითხება: „რაისთვის მოხველ თორღვაის სახელით“. „ლამარა მეც მიყვარდა“. მაგრამ თორღვაის უყვარს ლამარა. „ლამარას ხომ უყვარს თორღვაი?“ — ისევ დაჰკითხავს იჩო. „უყვარს, — ამბობს მინდია,—მაგრამ თორღვაი ძმის მკლელია“... ძმის მკვლელთან კი ლამარას არ ჰსურს ყოფნაო.

ძმათა ინტერესების ეს რთული შეპირისპირება აძლიერებს დრამატულ კონფლიქტს.

მინდიამ იცის, რომ ლამარა მძიმედ განიცდის მომხდარ ფაქტს და იმ მოსალოდნელ შედეგს, რომელიც შეიძლება იჩოსა და თორღვაის შეხვედრას მოჰყვეს.

ან შენ რომ მოჰკლა თორღვაი —
ან შენ რომ მოგკლას თორღვაიმ...
მაშინ ისიც მოკვდება...

მინდიას სურდა სიკვდილისაგან ეხსნა ლამარა, ამიტომ გამოეცხადა ქისტებს. იგი პირდაპირ ეუბნება იჩოს: „მე მამკლავდი, სისხლ ჩემზე აიღებდი... შენ დამშივდებოდ... ლამარაც მორჩებოდა“.

აი, ეს არის, მართლაც, ღვთაებრივი სიყვარული. მინდია მზად არის თავი შესწიროს, თუ ამით სიცოცხლეს მიანიჭებს სატრფოს. ემოციური დაძაბულობა არც მომდევნო სურათებში შენელებულა. ქისტეთის დასარბევად შემოიჭრა თორღვაი. ხევსურებმა ალყა შემოარტყეს იჩოს ბინას. მათ მინდია მტრად და მოღალატედ მიიჩნიეს. შეტაკებას თითქოს წინ აღარაფერი უდგას, თითქოს კონფლიქტი გარდუვალია, მაგრამ სწორედ აქ ხდება შერიგება. ხევსურები იგრძნობენ მინდიას სიმართლის ძალას, იგრძნობენ ქისტების რაინდულ თავდაჭერას და ხმლებს დაუშვებენ. არც თემის ადათი შეუბღალავს მინდიას და არც თავისი გვარი შეურცხვენია.

მე კაცი ვარ...

ისმის მინდიას ხმა და ჩვენც ამ სიტყვებში ვგრძნობთ მის დიდ ჰუმანიზმს.

სცენაზე შემოიჭრება ფერმიხდილი ლამარა. მინდიასა და თორღვაის სთხოვს, ხელი გაუწოდონ ერთიმეორეს. მერე თავისკენ უხმობს ორთავეს. მარჯვენა მკლავს მოხვევს მინდიას კისერზე, მარცხე-

ნას — თორღვაის. ჭაბუკები კოცნიან ერთმანეთს. წამიერად დგება ტრაგიკული სიჩუმე. ლამარა ძმათა შერიგების საზეიმო წუთებში კვდება. ისმის ძველისძველი საგალობელი. სიყვარულისა და სიკეთის გამარჯვების ჰიმნს მღერიან ყველანი.

„რომ ეჩვენებინა გრძნობის მეუფება, — წერდა ე. ბესკინი, — რუსთაველის თეატრმა აიღო „სიყვარულის ტრაგედია“. სპექტაკლში ვერ იპოვით მჭევრმეტყველი შეყვარებულების ან ბედით განწირული „გმირი ქალის“ ტრადიციულ ფიგურებს, ამიტომ აქ სიყვარული ჭეშმარიტად ტრაგედიაა“. „სპექტაკლი გვიჩვენებს, რომ ახალი შემოქმედებითი მეთოდი სრულიადაც არ გამორიცხავს ფსიქოლოგიას და ადამიანურ გრძნობათა მთელ ჯამს“.

რუსთაველის თეატრმა ადგილობრივი „თქმულება საკაცობრიო დრამის სიმაღლეზე აიყვანა. თავისი ძაძაბულობით, სიდინჯით და ასახვის უბრალოებით ეს სპექტაკლი შექსპირულია“ (კ. ფელდმანი).

* * *

საბჭოთა თეატრის დიდ რეფორმებს პრობლემების დიდი სიუხვეც მოჰყვა. ახალი თეატრის წინაშე წამოიჭრა მრავალი კითხვა, რომელიც გარკვეულ პასუხს მოითხოვდა. ეს იყო კითხვების რთული კომპლექსი და ამ სირთულეს სავსებით გრძნობდა ახალი თეატრი.

ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კითხვას — სცენაზე ხალხის როლისა და ადგილის გარკვევა წარმოადგენდა. მას პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭებოდა საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში. ახმეტელმაც სწორედ ამ მხარეს მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება. მასობრივი სცენის პრობლემა არსებითი გახდა მის თეატრალურ ესთეტიკაში.

ახმეტელის ბევრ სპექტაკლში კოლექტივი წარმოადგენდა მთავარ მოქმედ გმირს, ხშირად ის განსაზღვრავდა წარმოდგენის ხასიათს. ახმეტელმა განაზოგადა სახალხო სცენების მნიშვნელობა და გამორჩეული ადგილი დაუთმო საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში. შემოქმედებითად აითვისა კ. მაჯანიშვილისა და, საერთოდ, მთელი ქართული თეატრის მონაპოვარი და სრულიად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა იგი. მას მიაჩნდა, რომ ახალ ქართულ თეატრში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მასის სულიერი განწყობის, მისი ერთიანი ინტერესებისა და მისწრაფებების გამოხატვას. საჭირო იყო იმის გადმოცემა, რაც თავისთავად ჩვენი ეპოქის ადამიანთა ურთიერთობის ხასიათზე მიანიშნებდა. სხვაგან სად უნდა გამოხატულიყო ქვეყნის მშენებელთა სახეები, თუ არა მასობრივ სცენებში? ცხადია, ეს მო-

მენტი არ გამორიცხავდა ინდივიდუმს, არ უპირისპირდებოდა გმირს. მართლაც, ხომ შეიძლება მთელი ხალხის აზრი ერთმა გმირმაც გამოხატოს?.. მაგრამ ახმეტელს იმხანად ხალხის ერთობლივი სულიერი მოძრაობის ფორმა უფრო იტაცებდა. მის წინაშე მთელი სიმწვავით იდგა კოლექტივის ფსიქოლოგიის, მისი რომანტიკული გმირობის გამოსახვის პრობლემა.

ახმეტელისათვის ეს მსოფლმხედველობრივი მომენტი იყო და არა წმინდა „სცენური“ მოვლენა, მისთვის მასა პასიური კატეგორია კი არა, ისტორიის შემოქმედი ძალა იყო და ამ მაღალ იდეური პოზიციებიდან იხილავდა გმირისა და წინამძღოლის ურთიერთობის საკითხს. მან იცოდა, რომ გმირი აერთიანებს და ამეღავნებს ხალხის შინაგან მისწრაფებებს, ხელმძღვანელობს მას და წარმართავს განსაზღვრული მიზნებისაკენ. „ინდივიდუალური ნებისყოფა იმყოფება კოლექტივის ნების მთლიანობაში, რითაც უზრუნველყოფილია მათი დიალექტიკური ერთიანობა“, — წერდა ა. დუდუჩავა 1933 წელს „მნათობში“.

მაგრამ მასა როდი კლავს ინდივიდს. ყოველი აქტიორი ხელშესახებად გრძნობს და განიცდის პარტნიორს, ყოველი მიზანსცენა და დეტალი აგებულია ამ ურთიერთობაზე. ამით ინდივიდუმი ინარჩუნებს თავის „მეს“ და ეს ყველაფერი ისეა გამოსახული, რომ იგი საკუთარ ამართლებს „დურუჯელთა“ ლოზუნგს — „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“.

მასისა და გმირის ურთიერთობის საკითხში თეატრს ჰქონდა თავისი მტკიცე პოზიცია. იგი, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა ანსამბლურობას, კოლექტიურობის პრინციპის მკაცრად დაცვას. თეატრი იღებდა ცალკეული პერსონაჟების „გმირულ რომანტიკას მასასთან ერთად, რაც მათ ხდიდა მხოლოდ პირველებად თანასწორთა შორის. ისინი წარმოადგენდნენ თავისებურ კორიფეებს, რომლებიც ხელმძღვანელობდნენ გუნდს. ეს თვისება, თავის მხრივ, ხაზს უსვამდა სტილის მონუმენტურობას[1]. „რუსთაველის თეატრი ანსამბლის თეატრია. თეატრი არაჩვეულებრივი, გამახვილებული ოსტატობისა მასობრივ სცენებში, თეატრი კოლექტიური მოქმედებისა. სცენაზე ასი კაცი მოქმედებს ისე, როგორც ერთი, განსაკუთრებული სიმკვეთრით, განსაკუთრებული რიტმით — ერთი მოძრაობა, ერთი ჟესტი და იმავე დროს, დეტალების მრავალსახეობა. ყოველივე ეს, რაღაც არაჩვეულებრივად შეხმატკბილებული სიმფონიური ორკესტრის შთაბეჭდილებას ახდენს, რომელიც გვაოცებს არა მარტო სისწორით, არა-

[1] ვ ს ე ვ ო ლ ო დ ს კ - გ ე ნ გ რ ო ს ი, გაზ. „კომუნისტი“, 1934, № 136.

მედ მხატვრული შესრულებითაც. ისიც კი, მსახიობი გამოდის და გადის სცენიდან, როგორაა აგებული მოძრაობა და მეტყველება, აღსავსეა ცეცხლით, პათოსითა და ვნებებით"[1].

ასე რომ, როდესაც მასობრივ სცენაზე ვლაპარაკობთ, არც ერთი წუთით არ უნდა დაგვავიწყდეს მასის მთლიანობისა და ინდივიდუალიზაციის საკითხი. ეს ყველაზე მთავარია მასობრივი სცენის გადაწყვეტის დროს.

ცალკეული როლის ინდივიდუალიზაციასთან ერთად, ახმეტელი ახერხებდა მოეცა ერთი მთლიანი მასა. სწორად შენიშნავდა გაზ. „საბჭოთა ხელოვნება", როცა წერდა: „რუსთაველის თეატრში მასა მოქმედებს, როგორც ერთი მთლიანი ორგანიზმი, რომლის ყოველი ნაკვეთი გაცოცხლებულია გარკვეული აზრით და ექვემდებარება წარმოდგენის საერთო კონცეფციას. თეატრის ეს თავისებურება მკაფიოდ გამოხატავს იმ იდეას, რომელიც თეატრის შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენს" (1934 წ. 20. VIII).

ახმეტელი ქმნიდა უბრწყინვალეს მასობრივ სცენებს და ჩვენ წინაშე აცოცხლებდა ხალხის პოეტურ სულს, მის ლამაზსა და მშვენიერ სახეს. იგი ამით ქართულ სცენას სრულიად ახალ ბრწყინვალებას ანიჭებდა.

მართალია, ძნელია გმირის ფსიქოლოგიური განცდების პოეტური გადმოცემა, მაგრამ ახმეტელს უფრო რთული და, შესაძლოა, უფრო დიდი პრობლემა აღელვებდა იმხანად. საქმე ეხებოდა მასის ფსიქოლოგიას. აქეთკენ იყო მიმართული მთელი მისი ყურადღება. ამიტომ მის სპექტაკლებში უდიდესი შთაგონებით იყო გამოხატული ხალხის შეერთებული ნებისყოფა, ძლიერი ვაჟკაცური შემართება და რომანტიკული ფრთაშესხმულობა. მისმა სპექტაკლებმა ნათელყვეს გმირული რომანტიკული თეატრის მთელი სილამაზე. „ანზორი", „რღვევა", „თეთნულდი" და „ქართა ქალაქი" უშუალოდ ეხებოდა თანადროულობას და ამდენად გაუგებარია (რბილად რომ ვთქვათ) ზოგიერთების „მტკიცება", თითქოს რომანტიკული ნაკადი რუსთაველის თეატრში შორეული წარსულისადმი მიძღვნილმა თემებმა შემოიტანეს.

პიესა, რომელიც საფუძვლად დაედო „ანზორს" („ჯავშნოსანი"), სამხატვრო თეატრში დაიდგა. სპექტაკლს წარმატება ხვდა, მაგრამ მოსკოვის კრიტიკამ ქართულ წარმოდგენასთან შედარების დროს ერთი მეტად პრინციპული განსხვავება შენიშნა. „რატომ აღერდა ახლებურად ამ თეატრში „ჯავშნოსანი" შედარებით პირველ სამხატ-

---

[1] „ნაშა გაზეტა", 1930, 27 ივნისი.

ვრო თეატრთან?“ — კითხულობს ე. ბესკინი და იქვე განმარტავს: „აქ სპექტაკლის მთავარი გმირები—პარტიზანული რაზმი და მისი ბელადი ანზორია. სამხატვრო თეატრში პარტიზანული მასა, პარტიზანული მოძრაობა სრულიად არ იგრძნობა. იგი შეცვლილია ვერშინინის მოსაწყენი, ფიქრში ჩაძირული მძიმე ფიგურით და მის გარემომცველ ერთეულ მეამბოხეთა ჯგუფით“.

ახმეტელმა გეერდი აუარა „ფიქრში ჩაძირული“ კაცის თემას. მას ეპოქის მთავარი ტენდენცია აღელვებდა და რევოლუციური მასის ფსიქოლოგიის გამოხატვას ცდილობდა. იგი შეგნებულად ახდენდა „გადართვას ინდივიდუალური გმირიდან კოლექტივის ცხოვრებისა და ბრძოლის ფსიქოლოგიაზე“.

სწორედ აქედან მოჩქეფს გმირული რომანტიკის თავანკარა წყაროც. მაყურებელს სჯეროდა ხალხის გულწრფელი რევოლუციური გატაცებისა, ხიბლავდა მათი გმირული შემართება, პოეტური აღმაფრენა და სილამაზე.

ახმეტელმა კარგად იცოდა, ამგვარი, სკეპსისაგან თავისუფალი, შეუბღალავი სულის ადამიანთა ფსიქოლოგია. იგი ისწრაფოდა მთელი სიღრმით გადმოეცა ხალხის ძალა, მისი სულიერი სიმტკიცე და სიდიადე. ახმეტელი ამ მომენტს ხალხურ თეატრალურ ფორმების საკითხს უკავშირებდა. ხალხურ ფორმებს კი, უპირველესად, მასობრივ სცენებში მიმართავდა.

არც ერთ ქართველ რეჟისორს ისე ძლიერად და დაჟინებით არ გამოუხატავს ხალხის რევოლუციური რომანტიკა, როგორც ეს ახმეტელმა გააკეთა. მასობრივი სცენები ანცვიფრებდა „ანზორისა“ და „რღვევის“, „თეთნულდისა“ და „ყაჩაღების“, ზაგმუკისა“ და „ქართა ქალაქის“ მნახველებს. იგი აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსებიც კი ვერ უარყოფდნენ ახმეტელის უდიდეს დამსახურებას შემოქმედების ამ სფეროში. „ახმეტელმა, — წერდა „ზარია ვოსტოკა“,—პირველ პლანზე წამოსწია მასობრივი მოქმედება, გააღრმავა იგი. რამდენი ძალა, რამდენი მძაფრი მოძრაობა, როგორი უშრეტი სიმხნევეა მასობრივ სცენებში, როგორი განსაცვიფრებელი სამუშაოა შესრულებული მასობრივი სცენების დამდგმელის მიერ! როგორი გულწრფელი გატაცება მეფობს სცენებში — ხომალდზე. რარიგ გაღელვებენ და აგანთებენ საბჭოებისათვის ბრძოლის ეს გმირული სურათები. ამაშია დამდგმელის უეჭველი წარმატება“ („ზარია ვოსტოკა“, 1928, № 30).

ეს მარტო „რღვევას“ როდი ეხება. ანალოგიურ შეფასებას ვხვდებით ახმეტელის სხვა სპექტაკლების მასობრივ სცენებშიც. აქ ერთი მომენტია საგულისხმო: მიუხედავად მასობრივი სცენების „პირველ

პლანზე წამოწევისა", სპექტაკლში არ დაკარგულა მთავარი გმირი. მთელი სისრულით გამოჩნდა ბერსენევისა და გოდუნის სახეები (ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე). ჩვენ წინ ფსიქოლოგიური სიმართლითა და დიდი ადამიანური განცდებით სავსენი წარმოდგნენ რევოლუციის ქარტეხილში მოქცეული გმირები. ამ დადგმაში, — წერდა ფლანაგანი, — „არის პროპაგანდის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით მეიერჰოლდის დადგმებს აჭარბებს. იმ დროს, როცა წითელი მატროსები „ავრორას" ეუფლებიან და ზარბაზნებს პეტროგრადისაკენ მიმართავენ, — უზარმაზარი, მატროსებით სავსე გემი მაყურებლისაკენ დაიწყებს მოძრაობას, ხოლო პროჟექტორი სხივებს დარბაზისაკენ მიმართავს და გაანათებს წითელ დროშას, რომელიც ზედა ჭანდარიდან ეშვება და მას ტაშის ცემით ეგებება უნებურად ფეხზე წამომდგარი საზოგადოება".

მასობრივი სცენების ემოციურ დაძაბულობას მარტო გახელებული რიტმი, ფიცხელი ტემპერამენტი, ხალხის სულიერი აღზევება როდი ქმნიდა. სცენებს ავსებდა მუსიკალური მელოდია. სურათებს გასდევდა მუსიკალური აკომპანემენტი. „პირველად ვნახე თეატრი, — ამბობდა დირიჟორი სამოსუდი, — სადაც მუსიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდ არის შეკავშირებული. ხოლო „თეთნულდის" მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავს. „თეთნულდის" მუსიკა და სიტყვა — ეს არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი. თეატრი დინამიკური".

თეატრალური აზროვნების ამ სიახლეს მუსიკის, სიტყვის, პლასტიკისა და მათი რიტმის ორგანულ სინთეზში ხედავდა ახმეტელი. ამის საუკეთესო მაგალითი იყო მასობრივი სცენები: „სიკვდილის ცეკვა", „ბოჰემიის ტყე", „ბალ-მასკარადი", „ბაპების სცენა" და სხვა.

გავიხსენოთ ზოგიერთი სცენა:

...ჯავშნოსანი მატარებელი უახლოვდება პარტიზანებს. მატარებლის შესაჩერებლად საჭიროა ვინმე დაწვეს ლიანდაგზე. ამას მოითხოვს რევოლუციის ინტერესები. საჭიროა წილის ყრა, თუ ვინ უნდა დაწვეს ლიანდაგზე. პარტიზანებმა მოიხმეს თავიანთი საყვარელი ზაირა. ჭაღაროსანმა თქვა „თვალები აუბათ", რომ ზაირა ვერ ხედავდეს, ვისაც აირჩევს. ასე არაო—შესძახა ყველამ. ცეკვის დროს ვისაც გამოიწვევს, ის დაწვესო. „ვისაც აირჩევს, ის იყოს სასიკვდილო",—დაუდასტურა ახმამ. „ზაირა, ზაირა,—ეუბნება აზორი,—ესენი სიკვდილს დასცინიან. ცხარე ბრძოლის წინ მათ სურთ შენი ცეკვა, იცეკვე შენებურად, თავდავიწყებით. ამოირჩიე ერთი ჩვენთაგანი საცეკვაოდ, ვინც შენ გინდა: მე, ჭაღარა, ახმა, ლარბი, იუსუფ, ვისაც

ისურვებ, უარს არავინ გეტყვის. არავინ, არავინ. იცეკვე ზაირა. იცეკვე, ბრძოლის წინ ჩვენთვის... ასე... ასე...“ — „მატარებელი ახლოვდება. ვინ დაწვება, ჯერ კიდევ არ არის გადაწყვეტილი. სიჩქარეა საჭირო, თორემ ჯავშანო გაექცევათ, ხალხი ძალზე აღელვებულია, ხან მატარებლისაკენ იცქირებიან, ხან ზაირასკენ... დაიწყო გიჟური ცეკვა. ხალხს წრე შეუკრავს. ყოველი პარტიზანი ცდილობს, რომ ზაირამ ის გამოიწვიოს. ზაირა კი ეძებს შეყვარებულ ახმას. ერთი კიდევ წამოუარა წრეს და ახმას წინ განაგრძო ცეკვა. სახეზე ღიმილი აქვს. გამოიწვია ახმა. ზურნის ხმა შეწყდა. ყველა გაქვავდა. ზაირაც გაქვავდა. არ იცის, რა მოხდა. მატარებლის ხმა უფრო და უფრო ახლოვდება“[1].

კენჭისყრის ეს რაინდული ფორმა უდიდესი შინაგანი დრამატიზმით იყო სავსე. ტრაგიკული სიმძაფრე და რევოლუციური შემართება ოპტიმისტური ტრაგედიის ფორმაში იყო გადაწყვეტილი.

ახმეტელმა მარჯვედ გამოიყენა ხალხური ჩვეულება. მან შეძლო მასობრივი სცენის სრულიად ახლებური გადაწყვეტა.

ამრიგად, ახმეტელი მასობრივი სცენით წყვეტდა რამდენიმე საკითხს.

1. სცენაზე ხალხის როლის ჩვენება დაკავშირებული იყო ახალი, სოციალისტური ქვეყნის ხალხთა ურთიერთობის კოლექტიურ პრინციპთან. ხალხია ისტორიის შემოქმედი და რევოლუციური ბრძოლის ციტადელი. „ახმეტელმა გამოსახა სახალხო მასები მათ რევოლუციურ აზვირთებაში“ (ა. ლუნაჩარსკი), რევოლუციური პათოსი, შემართება გადმოსცა გახელებული რიტმით, მგზნებარებით: „მაყურებელი გრძნობს ამხედრებულ მასას, რომელსაც წინ მიუძღვის თავგანწირულ მებრძოლთა ჯგუფი — კომუნარების სახით“[2] („ქართა ქალაქი“). სპექტაკლში („ანზორი“) გამოიხატა „რევოლუციის კოლექტიური სული და სიმძაფრე“[3]. ახმეტელმა მოგვცა „გულწრფელი და გმირული განცდა რევოლუციის, სიხარული, გატაცება, ნამდვილი სიცოცხლე და სიმშვენიერე“[4]. („რღვევა“).

2. როგორც ვთქვით, რეჟისორი დიდი ყურადღებით მოეკიდა მასისა და ინდივიდუმის ურთიერთობის საკითხს. ამის შესახებ გარკვევით წერდნენ: „არსად კარგავს ინდივიდუმს, პიროვნებას“[5]. იგი ჩინებულად გრძნობს გმირის ადგილს სპექტაკლში (ანზორი, კარლ მოორი და სხვ.).

---

1 ა. ხორავა, გამოუქვეყნებელი ნარკვევი, პირველი რევოლუციური სპექტაკლი.

2 გაზ. „კომუნისტი, 1929, № 251.

3 გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928, № 193.

4 გაზ. „კომუნისტი“, 1928, № 35.

5 კრებული „რუსთაველის თეატრი“, 1934, გვ. 26.

3. სახალხო სცენები წარმოადგენენ „ძირითად კომპოზიციურ ბირთვს“ (ე. ბესკინი). ახმეტელმა გადაგვიშალა ხალხის სულიერი მოძრაობის, მისი ვნებიანი ამბოხების გრანდიოზული სანახაობა. რეჟისორი ფართო მასშტაბებში, მონუმენტურ გააზრებაში იძლევა მასობრივ სცენებს. ამგვარ მასას კი სჭირდება ძლიერი, ვაჟკაცური, გმირული სულის წინამძღოლი. ამიტომ არის ახმეტელის სპექტაკლის ყოველი გმირი მტკიცე ნებისყოფის, თავის ძალაში დაჯერებული მებრძოლი. ახმეტელის სპექტაკლებში ვერ ნახავთ ვერც ერთ უღიმღამო, სუსტი ბუნების, დაბეჩავებული სახის ადამიანს. სულ ერთია — მტერია ის თუ მოყვარე — ჩვენ წინაშე დგას ძლიერი პიროვნება (ბერსენევი, ანზორი, გოდუნი, ძმები მოორები, არგიშიდი, მინდია, თორღვაი, ახმა და სხვ.).

შემართებული ხალხის კუნთმაგარი, სისხლსავსე, ძლიერი ინდივიდუმების წინამძღოლობამ განსაზღვრა ახმეტელის ენერგიული თეატრალური სტილი.

4. ახმეტელმა მასობრივი სცენების გამოხატვაში დიდი ადგილი დაუთმო ხალხურ თეატრალურ ფორმებს.

1933 წელს მოსკოვში, გასტროლების შემაჯამებელ სიტყვაში, იგი ამბობდა: „ნუ გაგიკვირდებათ, რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს. ის ნომრები, რომლებიც ახლა აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა. მე ვიცი, რომ თქვენ ჩოხებით არ ივლით, ვიცი, არ ივლით არც ფრაკებით, მაგრამ შეგვიძლია თუ არა ჩვენი ცეკვებიდან, ჩვენი სიმღერებიდან ავიღოთ ელემენტები ახალი საშუალებებისათვის?.. ვამბობ, რომ შეგვიძლია“[1]. აქვე უნდა გავიხსენოთ სახელგანთქმული ქორეოგრაფის ჯ. ბალანჩინის სიტყვა: „დარწმუნებული ვარ, როცა აქაური ახალგაზრდა ეროვნული ტანსაცმლით იმოსება, მაშინ იგი უფრო მეტ პატივს სცემს თავის თავს, თავის ეროვნულ ღირსებებს. ვფიქრობ, აქედან მომდინარეობს ცეკვის ხასიათიც — ამაყი, თამამი, გადამწყვეტი“[2]. ამ აზრმა არ შეიძლება არ გაგვახსენოს ახმეტელის სპექტაკლები.

ახმეტელი ხალხურ მასალას, მის ფორმებს იყენებდა არა ყოველთვის უშუალოდ, არამედ „შორიდან მოვლით, რადგან მისი დადგმები რევოლუციის იდეებს ასახიერებს“ (ფლანაგანი). „მე ვერ წარმომედგინა, — ამბობდა ოსლოს თეატრის დირექტორი ნისლენი, — რომ ხალხური რიტმის, მუსიკის და ფიზიკური მოძრაობის შეერთება შეიძლებოდა ისე, როგორც'ეს შეძლო რუსთაველის თეატ-

[1] „რუსთაველის თეატრი“, კრებული, 1934, გვ. 132 ,142.

[2] გაზ. „კომუნისტი“, 1962, 29 ნოემბერი.

რმა". „ხევსურთა ღრეობის და ლექსებით შეჯიბრების („შაირობის") სცენა გენიალურია თავისი მუსიკალობით, თავისი მოძრაობის ფერებით", — წერდა კრიტიკოსი მ. რომანოვსკი. ხალხური ფორმების ბრწყინვალე დემონსტრაცია იყო „ბაპების" სცენა („თეთნულდი"), სურათები „ანზორ'ში", „ზაგბუკ'ში" და ახმეტელის სხვა სპექტაკლებში. ხალხური (ზოგჯერ პრიმიტიული) ფორმებისადმი გამახვილებული ყურადღება განსაკუთრებულ უშუალობას ანიჭებდა ახმეტელის სპექტაკლებს.

5. ყველაფერი ის, რაც ზემოთ იყო ნათქვამი, უშუალოდ უკავშირდება გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის პრობლემას. ახმეტელი გატაცებით ეძებდა ხალხის სულიერი განცდების, მისი ფსიქოლოგიური განწყობილების გამომხატველ სცენურ ფორმებს. კოლექტიური ცხოვრების „რიტმი და მიზანი, მისი არსებობის აუცილებლობა, მისი მოქმედების აზრი, მისი ყოფის დრამა და იმედების სიხარული" ერთ მთლიანობაში იყო მოცემული და წარმოადგენდა სულიერი განცდის გამომხატველ გრანდიოზულ სანახაობას.

როცა მასობრივ სცენებზე ვლაპარაკობთ, ერთი მომენტიც უნდა აღვნიშნოთ: ახმეტელმა უდიდესი ყურადღება მიაქცია ქოროს საკითხს საბჭოთა თეატრში. საქმე არ ეხება მარტო „თეთნულდს", სადაც კლასობრივი ბრძოლის შუქზეა მოცემული „ძველი ბერძნული ქოროს სინთეზი აღმოსავლურთან" (ა. ლუნაჩარსკი), არამედ ახმეტელის სხვა სპექტაკლებსაც, სადაც აგრეთვე გვხვდება ქორო. მაგრამ სულ სხვა მნიშვნელობით. იგი რაღაც უფრო ქართულია, რაღაც უფრო კოლორიტული და თვითმყოფადია. მისი სპექტაკლების მასობრივი სცენების პრინციპი მეოცე საუკუნის ქართული, ეროვნული თეატრალური ქოროს პრინციპია. ამ მხრივ, საბჭოთა კავშირში იგი უთუოდ ერთ-ერთი პირველი რეჟისორია, რომელმაც თავისებურად აღადგინა და შემოქმედებითად გამოიყენა ანტიკური თეატრის მიღწევები.

სიტყვის მუსიკალური ჟღერადობა, ფრაზის სხარტი, ლაკონიური წარმოთქმა, მასის ერთობლივი შეძახილი და მკვეთრი პლასტიკური გამოსახულება ქანდაკებასავით რელიეფური აქტიორული ნატურისა, მან ორგანულად დაუკავშირა სინთეზური თეატრის პრინციპებს, აღადგინა შინაგანი კონტაქტი ახალსა და ძველ თეატრალურ ტრადიციებს შორის.

ახმეტელმა მასობრივ სცენებში დიდი ადგილი დაუთმო საგუნდო სიმღერებს. პოეტურ დათირამბებს. გავიხსენოთ სცენები მისი სპექტაკლიდან. „მეხსიერებაში ჩამრჩა,—წერდა ა. კრისტენსენი, — ჯგუფების მასობრივი გამოსვლები მთაზე, როცა მამაკაცები ბჭობაზე იკ-

რიბებოდნენ და თავიანთ მთის სიმღერებს მღეროდნენ. ამ საგუნდო სიმღერას პირველად დაიწყებდა ერთი, შემდეგ მეორე და, სიმღერა, რომელიც ერთ ჯგუფს მოედებოდა, წუთის შემდეგ მზად იყო, როგორც ცეცხლის ალი, მეორესაც მოდებოდა. სიმღერის დროს ყველა ეს ჯგუფები განუწყვეტელ მოძრაობაში იყო. ისინი მელოდიურად ირხეოდნენ და თითქოს მოძრაობით ასრულებდნენ სიმღერას და ყოველი მოძრაობა სიმღერის სევდიან თუ მხიარულ ტონს შეესაბამებოდა".

ვაჟა ფშაველა ხევსურეთისადმი მიძღვნილ ერთ წერილში მისთვის ჩვეული პოეტურობით აღწერს ხახმატის დღეობას. „მზემ მოჰკრა თავისი სხივები მთის წვერებს და ჩემს პირდაპირ სჩანდა აქა-იქ პრიალა ყვავილებით გვერდეები. აი გადმოდგა ხევსური მთის წვერზედ; მისი ხმალისა, ჯაჭვისა, პერანგისა და ფარის პრიალი შეერივა მთის ყვავილების პრიალთან; მოდის ვიწრო ქვიშიან ბილიკზედ, მოუდის რამდენიმე ცხვარი და დამღერის:

თუშებ არ წაელენ სათიბსა, ლაშქრობა მოგვინდებაო.

ამ ლამაზ პოეტურ სმაყაროს მხილველნი იწყებენ ღრეობას, დავას. შემდეგ მორიგდებიან. ისევ გაიმართება ლხინი. „თამაში და ტაშისკვრა. ისმის სიმღერა გრძნობით სავსე, საჩვენებელი ჯერ მათი ბუნებისა და მერე მათი მამა-პაპის გადანახადის დროის"[1].

მთელი ეს სამყარო ახმეტელმა ბრწყინვალედ გამოხატა მასობრივ სცენებში.

„რაინდული რომანტიზმის" მომღერალმა სრულიად ახალი პერსპექტივები გადაუშალა ქართულ თეატრს. იგი ბოლომდე დარჩა რომანტიკული, ენერგიული თეატრალური სტილის უბადლო შემოქმედი.

მიახლოება შექსპირთან...

გოეთემ შექსპირის შესახებ 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".

უცნობი სამყაროს ხილვით გაოცებულმა გოეთემ შექსპირი მცხუნვარე მზეს შეადარა, რომელსაც იშვიათად თუ ვინმე გაუმართავს თვალს.

---

[1] ვაჟა-ფშაველა, ტ. VII, „საბჭოთა მწერალი", 1956, გვ. 388.

მხოლოდ ერთეულმა თეატრმა შეძლო შექსპირული გამონათება სცენიდან.

ს. ახმეტელმა კარგად იცოდა ამ სინათლის ძალა. შექსპირში იგი ხედავდა ადამიანისა და ბუნების გრანდიოზულ სამყაროს, მის რაღაც ღვთაებრივ სიდიადეს. თითქოს ეშინოდა კიდეც ამ უჩვეულო სამყაროსთან მიახლოების. ამაში იყო დიდი მოკრძალებაც.

მონუმენტური თეატრალური ფორმების რაინდს დიდხანს აწვალებდა შექსპირის პრობლემა ქართულ თეატრში. რაკი შექსპირი დრამატული ხელოვნების მწვერვალია, მისი პიესების დადგმაც მხოლოდ მაღალი აქტიორული კულტურის თეატრს შეუძლიაო, — ამბობდა იგი.

რუსთაველის თეატრი იმხანად მთელ კავშირში დაწინაურდა და ეს საფუძველს იძლეოდა დაეწყო შექსპირის პიესების დადგმისათვის სამზადისი.

„საჭიროა, — ამბობდა ახმეტელი, — გადასინჯვა ჩვენი ჟესტის, ინტონაციის, რიტმისა და სხვა საშუალებებისა... შექსპირი ჩვენთვის მარტო მისი იდეის განხორციელება როდია, იგი, ამასთანავე, ფორმების, ახალი მონუმენტური ფორმების გამართლებაც არის... შექსპირი უნდა გადავჭრათ გახელებული თეატრალობით“.

აქ ნათლად არის მინიშნებული, თუ რა დიდ როლს ანიჭებდა ახმეტელი შექსპირს რუსთაველის თეატრის მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებაში. იგი თეატრის მიერ მიღწეული „მონუმენტური ფორმების გამართლებაც“ უნდა ყოფილიყო.

„გახელებულ თეატრალობას“ კი წარმოქმნიდა შექსპირის ტიტანური გმირებისა და ქართული ეროვნული აქტიორული სტიქიის სინთეზი.

ეს კი მოითხოვდა თეატრალური შესაძლებლობების მაქსიმუმს.

„მე მინდა, არც ერთი მსახიობი არ ჰგავდეს ჩვეულებრივს,—ამბობდა ახმეტელი, — მე მინდა, რომ თქვენ ფიზიკურადაც გაგზარდოთ, გრძნობა თქვენში იყოს ძლიერი, თქვენს ყოველ კუნთში ელექტრული ცეცხლი. უნდა გადაიქცეთ მონუმენტურ ხასიათებად. მთავარია, შექსპირული ნერვის პოვნა, ძლიერი ნებისყოფა და ძლიერი ემოციურობა“.

როგორ გვაგონებს გოეთეს სიტყვას შექსპირის „უჩვეულო სინათლისა“ და „უჩვეულო ელვარების“ შესახებ! მოთხოვნა იმისა, რომ მსახიობები გადაქცეულიყვნენ „მონუმენტურ ხასიათებად“ და მოეძებნათ სრულიად ახალი მხატვრული საშუალებები, სავსებით შეესაბამებოდა „შექსპირული ნერვის“ პოვნის იდეას.

„შექსპირში რუსთაველელები ვხედავთ დიადსა და ახალ თეატ-

რალობას“, — ამბობდა ახმეტელი და ამით ხაზს უსვამდა იმ ძიებათა ხასიათს, რომელიც იმჟამად წარმოებდა რუსთაველის თეატრში. რუსთაველის თეატრი ძიების თეატრი იყო და მის ესთეტიკურ იდეალს სავსებით შეესაბამებოდა შექსპირის შემოქმედება.

პირველად ახმეტელი „მეფე ლირით“ დაინტერესდა. პიესაზე დიდხანს მუშაობდა მარჯანიშვილი, შემდეგ ახმეტელმა განაგრძო. სულ სხვადასხვა იყო მათი მიდგომა, სხვაგვარად გადაანაწილა ახმეტელმა როლებიც.

დაიწყო რეპეტიცია და ახმეტელმა დეტალურად განმარტა თითოეული როლის ხასიათი და მსახიობებსაც კონკრეტული ამოცანები დაუსახა.

„ლირი, —ამბობდა იგი, — ნახევრად ღვთაებაა. ოდნავი წინააღმდეგობაც კი ამბოხებად მიაჩნია, პატივმოყვარე, სახელმწიფო მართვა-გამგეობას თავის შვილებს ავალებს, ხოლო მეფის სახელს თვითონ იტოვებს. სასტიკია აღელვების დროს, მაგრამ თანდათან კარგავს ყველა ამ თვისებას და უახლოვდება ადამიანურს — ბოლო აქტში იშლება მისი ინტიმური ტრაგედია... ჭრება ილუზიები“.

რთულია ლირის გაადამიანურების პროცესი. მან გაიარა სულიერი განწმენდის უმძიმესი გზა და, სხვისი მტანჯველი, თავად იქცა ტანჯულად. ლირის ბედს ზუსტად გამოხატავს კენტის სიტყვები: „თუ ბედს ჰყოლია კაცი ვინმე ზეაწეული და მერმე ძირსა დაცემული — ეს არის“.

და რაც უფრო ძლიერია ლირის ტანჯვა, მით უფრო მეტად იღვიძებს მასში ადამიანი. სულიერი განახლების ეს პროცესი სავსეა ტრაგიკული კოლიზიებით. მაგრამ სირთულე ტრაგედიისა მარტო ლირის ხასიათში როდი ძევს. ახმეტელს დიდხანს უფიქრია გლოსტერისა და ხუმარას როლებზეც. გულმოდგინედ უძებნია გზები, რომ სახეთა შორის ეპოვა მტკიცე შინაგანი კონტაქტი. აქ იგი გარკვევით უპირისპირდებოდა საკმაოდ გავრცელებულ აზრს „ლირის“ სიუჟეტის მკვეთრი პარალელიზმის შესახებ.

„საჭირო იყო თუ არა, — ამბობს ახმეტელი, — ლირის ტრაგედიასთან პარალელურად გლოსტერის ტრაგედიაც?.. ლირისა და გლოსტერის ტრაგედია ერთი კაცის ტრაგედიაა. აქ პარალელიზმი არ არსებობს. მეორე ავსებს პირველს. რა მოუვიდოდა ლირს, ვაჟი რომ ჰყოლოდა? ის, რაც გლოსტერს დაემართა“. აქ ახმეტელი ლირის ტრაგედიის გარდუვალობის იდეაზე ამახვილებს ყურადღებას. იგი მასში ხედავს თვით ეპოქის შინაგან კონფლიქტებს, წინააღმდეგობებს.

შექსპირს ლირიცა და გლოსტერიც სასახლიდან განდევნის შემ-

დეგ მინდორში გაჰყავს. ბრმა გლოსტერი და შეშლილი ლირი ერთიმეორეს ავსებენ. „და როდესაც ლირი კარგავს გონებას, გლოსტერი ლირის თვალებში იფანტება, როგორც მირაჟი, იგი შემდეგ პიესაში ალარ ჩანს, რადგან ლირში გარდაიქმნა“. ამ თვალსაზრისით დაამონტაჟა ახმეტელმა პიესაც. იგი კატეგორიულად უარყოფდა ლირის მხოლოდ ოჯახურ-ინტიმურ ტრაგიზმს, ამ შეთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა გლოსტერის შეყვანა ლირის ოჯახურ ტრაგედიაში.

შექსპირის არც ერთ ტრაგედიაში ისე საგანგებო არ არის კომიზმის ელემენტი, როგორც „ლირში“.

„ხუმარა, — ამბობდა ახმეტელი, — კვნესის და ტირის დიდი ზეიმის დროს. ხუმარა იწყებს ტრაგედიას, ლირი კი ამთავრებს. მთელი პიესის კამერტონია ხუმარას კივილი პირველ მოქმედებაში. ხუმარას სიცილი ტრაგიკულია. იგი საზოგადოებას ამზადებს ტრაგედიისათვის. მან იცის ყოველივე, მაგრამ მისი არ სჯერათ. ეს არის, რომ ასე აშფოთებს და აღელვებს მას. ხუმარა საღი გონებისაა. იგი წინასწარმეტყველია იმ ტრაგედიისა, რომელიც ლირის გარშემო უნდა დატრიალდეს. როდესაც ლირში ადამიანი იღვიძებს, ხუმარა ქრება“.

ხუმარა ამბობს: „მე, მართალია, მასხარა ვარ, მაგრამ ვინც ამ ჩემს თქმულს მართლადა მასხარობაში ჩამომართმევს, ის მათრახით ასაჭრელებელია“.

ხუმარას ტრაგიკული სიცილი სწორედ იმგვარია, ილიამ რომ თქვა: „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებითაც ჰეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ აზიდავს ხოლმე კაცს, და გონება-მიუწვდენელის თილისმითა დიდს ბოროტსაც, დიდ მწუხარებასაც, როგორც დიდს კეთილსა და დიდს ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააფენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს სათნოების კეირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერ ყვავილს გარდასაშლელად“.

„ლირის“ სარეპეტიციო დღიურებში ბევრი რამ მხოლოდ ფრაგმენტულად არის ჩაწერილი. ამიტომ ძნელია დავინახოთ კონკრეტული რეჟისორული გადაწყვეტა ყოველი სცენისა. მაგრამ მაინც იგრძნობა ზოგიერთი მიზანსცენის კომპოზიციური მონახაზი და მისი აზრობრივი მიზანდასახულობა.

მიზანსცენა მეორე სურათისა ასეთი იყო: ლირი დგას შუა მოედანზე, მალალ ადგილას. მასთან ახლოს კორდელიაა, მარჯვნივ დგანან გონერილა, შემდეგ ოლბენი. მარცხნივ რეგანა, შემდეგ კორნუოლი. კენტი დგას პირველ კიბეზე. გლოსტერი კენტის გასწვრივ, ქვევით. კონსტრუქციის წინა მხარე იხსნება. მარჯვნივ დგას ოლბენის ამალა, უკან ლირის, ხოლო მარცხნივ კორნუოლის, ყველა უყუ-

რებს ლირს. უყურებენ კრძალვით და დიდი სიფრთხილით. გონერილა და რეგანა ბაძავენ ლირის ყველა მოძრაობას... კორდელია უყურებს დებს ლირის მონოლოგის დროს. დაჯდება ლირი და გონერილა და რეგანაც სხდებიან. კორდელია ჯდება უფრო ადრე — რეპლიკაზე „მე სამეფოს სამსა ნაწილად ვყოფ“.

სცენას ხაზი უნდა გაესვა ორი მომენტისათვის: უნდა გამოეხატა გონერილსა და რეგანას ცრუ მორჩილება და სიყვარული ლირისადმი და გამოემჟღავნებინა დაფარული ძალა სიმართლისა. ეს სცენა, როგორც ჩანაწერიდან ირკვევა, თითქმის საესებით უახლოვდებოდა ინგლისის სამეფო თეატრის ახლანდელ სპექტაკლს „მეფე ლირი“: მათ შორის არის მსგავსი სცენური აქცენტები, ოღონდ ახმეტელისეულ გააზრებაში მეტია ამაღლებული. იგი უფრო ხაზს უსვამს ლირის ღმერთკაცობის იდეას.

ახმეტელი ფიქრობდა, რომ ლირის ტრაგედია, მისი სიდიადე, ტანჯვის სიძლიერე ვერ გამოიხატებოდა, თუ სპექტაკლში ღრმა კონტრასტის პრინციპი არ იქნებოდა დაცული. ლირი — დესპოტი და ლირი — ადამიანი. ამ დაპირისპირებაში უნდა მოქცეულიყო მეფის გაადამიანურების მთელი პროცესიც.

შექსპირს უყვარს დიდი ადამიანების ტრაგედია. ტიტანური მასშტაბის შეჯახება ხდება მის პიესებში და ამ მხრივ მას მხოლოდ ძველი ბერძენი ტრაგიკოსები თუ შეედრებიან.

შექსპირის რენესანსული სული მძლავრად აირეკლა ლირში. თუმცა, იგი ინგლისის ისტორიის შორეულ წარსულს განეკუთვნება, მაგრამ მასში ნათლად არის აღბეჭდილი გაღვიძებულ ადამიანურ უფლებათა დასაცავად წარმართული სულისკვეთება.

აქ არის ერთი მომენტი. რამდენად ემოციურია თეატრში ამ სანახაობათა ხილვა, ზემოქმედების რა ძალით ახდენს იგი ღრმა ფილოსოფიური სიბრძნის „თეატრალიზებას“? ეს პრობლემაც აღელვებდა ახმეტელს. მას არ სწამდა თეატრი, რომელიც „სულისა და გულის ჭერაზე“ არ იყო აგებული. შემთხვევითი არც ის არის, რომ მან შექსპირთან მეორედ შეხვედრისათვის „შუაკაცად“ შილერი აირჩია.

ახმეტელი, რუსთაველის თეატრისათვის მსახიობის შერჩევისას. განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა ფიზიკურ მონაცემებს. ტანადი, ათლეტური, ძლიერი ხმისა და ტემპერამენტის მსახიობი ხიბლავდა მას და სხვაგვარად ტრაგედიის თეატრი ვერც წარმოედგინა. სპარტანულად აღზრდილ, ფიზიკურად მომზადებულ მსახიობებს ეძებდა იგი და ამ თვალსაზრისით ახდენდა დასის დაკომპლექტებას. მხოლოდ ძლიერი ფიზიკური მონაცემების მსახიობებს შეუძლიათ შექსპირული ტემპერამენტისა და ჭარიშხალისებური სულიერი მოძრაობის გადმოცემაო, — ამბობდა იგი.

ეს მხარეები უნდა გამოჩენილიყო „ლირის“ დადგმაშიც. მეფური სიდიადის განადგურება და მასში ახალი ადამიანური ბუნების გაღვიძება კორდელიას დახმარებითაც უნდა მომხდარიყო. კორდელია პირველი ქალი იყო ლირის სამეფოში, რომელმაც ხმა აღიმაღლა. მან პირველმა მიანიშნა ლირის ცხოვრების ხასიათზე. „კორდელია, — ამბობდა ახმეტელი, — სულიერი სიწმინდის და სიფაქიზის იდეალია. პირდაპირი და გულწრფელი. გაუბედავი, მაგრამ მამაცად მატარებელი სიფაქიზისა“.

თითქოს შეუთავსებელი უნდა იყოს სიმამაცე და გაუბედაობა, მაგრამ აქ არის ერთგვარი შეფარული კონფლიქტი და დიდი ღრმა დრამატიზმი. კორდელია მამაცი იმით, რომ ბოლომდე იცავს თავის სიწმინდეს, თავის პატიოსნებასა და რწმენას, მაგრამ არ ძალუძს მოსპოს ტირანია და მის ირგვლივ გამეფებული საშინელება.

სცენური საშუალებები სავსებით უნდა შეესაბამებოდეს გმირის შინაგანი ცხოვრების ხასიათს. ეს თითქოს აქსიომაა და ალბათ არსად არ არის საჭირო ისე, როგორც შექსპირის ტრაგედიების დადგმისას. აქ ხომ ახლებური წაკითხვის, ახლებური ინტერპრეტაციის განუსაზღვრელი შესაძლებლობებია. რაც უფრო დიდია დრამატურგი, მით უფრო მეტია თეატრალური ვარიანტების შესაძლებლობა.

ზომიერებაშია ტრაგიკული მსახიობის მთელი მომხიბვლელობა. დიდი სულიერი აბორგება დიდ აქტიორულ მონასმებს მოითხოვს, მას მონუმენტური ფორმები სჭირდება. ახმეტელს ფართო ეპიკურ მასშტაბში ჰქონდა წარმოდგენილი „მეფე ლირის“ ფინალიც.

„გლოსტერს, — ამბობს ახმეტელი, — ვაჟმა აგრძნობინა ქვეყნის უკუღმართობა, ლირს კი ქალებმა. დასრულდა მათი ცხოვრების გზა. ფინალში ლირს ხელში უჭირავს მკვდარი კორდელია. ტრაგედია მთავრდება არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ლირი არ კვდება. მიდის განწმენდილი, მიდის ღმუილით. ეს ღმუილი (სხვათა შორის, 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 დაემართება ლირს. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ გაიმარჯვა ადამიანმა ლირში და ეს იქნება სიმბოლური გამარჯვება“.

როგორც ეხედავთ, ახმეტელი მეტად გაბედულ რისკზე მიდის. ტრაგედიის ფინალის ასეთი შეცვლა ბევრ სირთულესთან იყო დაკავშირებული. თაქისთავად იგი პოლემიკურიც იყო. როგორც ჩანს,

ახმეტელი აქ ძველი ბერძნული ტრაგედიების ხერხს მიმართავს. მას აღარ აინტერესებს ლირის ფიზიკური ყოფნა-არყოფნის საკითხი. მთავარია იდეა, მიზანი, რისთვისაც დაიღგა პიესა.

მოხდა ლირის სულიერი განწმენდა, „კათარზისი". იგი უკვე განთავისუფლდა ამქვეყნიური კონფლიქტებისაგან, შეიცნო თავისი უბედურების მიზეზი. მოიხსნა ტრაგედია. აღმიანში გაიმარჯვა ადამიანმა და ეს არის „სიმბოლური გამარჯვება".

თავისთავად უთუოდ საინტერესოა რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი.

ახმეტელის მონტაჟის მიხედვით, მესამე მოქმედება მთავრდებოდა შეშლილი ლირისა და ბრმა გლოსტერის შეხვედრით.

„თუ გლოსტერისა და ლირის ტრაგედია ერთი ადამიანის ტრაგედიაა, მაშინ სწორი იქნებოდა, რომ გლოსტერის თვალების დათხრა სასამართლოს სცენის წინა სურათში მომხდარიყო. გლოსტერს თვალები დასთხარეს ლირის გულისთვის და ამ დროს შეშლილი ლირი მინდორში ასამართლებს რეგანას და გონერილას. სასამართლოს სცენის ფონად შეიძლება იყოს კორდელიას მუსიკა"[1].

ღრმა ტრაგიკული სურათია, როცა ლირი წყევლას უგზავნის ბუნების ძალებს:

„რაც უფრო ძლიერია ქარი და ჭექა-ქუხილი, მით უფრო მძლავრია ლირიც". ლირი ასე მსჯელობს: ცხოვრება მას ცუდად მოექცა, ამიტომ სამყარო ღირსი არ არის, რომ იარსებოს. იგი უსამართლოა. ლირი უხმობს ბუნების ძალებს ქვეყნის დასანგრევად. მაგრამ მალე ხვდება, რომ მას აღარც ბუნება ეხმარება და ამიტომ წყევლის მასაც. „აქ მთავრდება მეფე ლირის ტრაგედია და იწყება ლირის, როგორც ადამიანის, ტრაგედია".

ბუნებამ არ თანაუგრძნო მეფეს, რადგან თავად იყო უსამართლო. მისი ამბოხება არსებითად მისივე ტირანული სულის განადგურების მაუწყებელია.

ახლა ძნელია განვსაჯოთ, თუ როგორ იქნებოდა სცენაზე ჭექა-ქუხილის სურათი (შესაძლოა ძალზე ეფექტურიც), მაგრამ აქ რაღაც ილუსტრაციულობის საფრთხე მაინც იგრძნობა. გმირის აფორიაქებული სულის გამოსახატავად თეატრები ხშირად მიმართავდნენ ხოლმე ქარსა და ჭექა-ქუხილს. ეს ტრადიცია დღემდე შემორჩა სცენას. მაგრამ არა გვგონია, იგი მთლად სწორი და მისაღები იყოს თანადროული თეატრალური ესთეტიკისათვის. ისიც მართალია, რომ ლირის ბორგვას არ თანაუგრძნობდა ბუნება, მაგრამ თვით ხერხი სადღეისოდ ცოტა მოძველებული უნდა იყოს.

---

[1] ს ა ხ მ ე ტ ე ლ ი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება". 1964. გვ. 157.

„მეფე ლირის“ რეპეტიციები შეწყდა. ახმეტელმა აღარ დაასრულა პიესაზე მუშაობა. ვერავინ განსჯის, თუ როგორი იქნებოდა სპექტაკლი, რომელსაც იგი ქმნიდა. მაგრამ ერთი კი აშკარაა, ახმეტელი უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა „მეფე ლირის“ დადგმას. იგი ფიქრობდა, ახალი ქართული თეატრის (ამ შემთხვევაში რუსთაველის თეატრისა) აქტიორული დონე, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობა ჯერ კიდევ არ იყო საესებით მზად შექსპირის დასადგმელად. ამდენად, „ლირის“ რეპეტიციები თეატრისათვის ერთგვარი სასინჯი ქვა იყო.

1934 წ. რუსთაველის თეატრმა თავისი განელილი მუშაობა შეაჯამა.

ამ პერიოდში თეატრმა დიდი სახელი მოიხვეჭა. მარჯანიშვილის წასვლამ თეატრიდან რუსთაველის თეატრს რაღაც განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა დააკისრა. ხალხი უნდობლად უყურებდა რუსთაველელებს და ეს გასაგებიც იყო. ახმეტელმა უზრუნველყო თეატრის წარმატება და ეს ბევრად განაპირობა მისმა სწორმა შემოქმედებითმა პოზიციამ: „უაჩაღებით“ დამთავრდა რუსთაველის თეატრის ერთი ეტაპი. მაშინ ახმეტელმა თქვა:

„კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტისას, პირველ სტადიად ავიღეთ შილერი, ვფიქრობდით, შილერი უფრო ახლოს იყო ჩვენთან და შილერის გადაწყვეტით დამშვიდებული სინდისით შევძლებდით სხვა კლასიკურ ნაწარმოებებზე გადასვლას... ამ პიესის დადგმა ჩვენთვის განსაკუთრებულად საინტერესოა. ჩვენ კონტროლს გავუწევთ ჩვენს განელილ მუშაობას.. ჩვენ გვინდა თანამედროვე წარმოდგენა, გვინდა ინდივიდუალურ ფორმიდან კოლექტიური მასის ფორმის ძიება“.

ამრიგად, ახმეტელს შილერის „უაჩაღების“ შემდეგ განუზრახავს ახალი კლასიკური პიესის დადგმა. „უაჩაღების“ წარმატებამ გაამხნევა თეატრი. იგი დარწმუნდა, რომ მას უკვე შეუძლია უფრო რთული ნაწარმოებების დადგმა. საჭირო იყო სწორი არჩევანი. ახმეტელი შემთხვევით არ ამბობდა, კოლექტიური მასის ფორმას ვეძებო.

და აი, არჩევანი ისევ შექსპირზე შეჩერდა. ამჯერად ახმეტელმა „იულიუს კეისრის“ დადგმა გადაწყვიტა. პიესის მონტაჟი გულისხმობდა სცენებს „კორიოლანუსიდან“.

არჩევანი რამდენიმე ფაქტორით იყო გამართლებული: ახმეტელს მიაჩნდა, რომ „იულიუს კეისრის“ გმირთა ცხოვრება, მათი ხასიათები გარკვეულად ახლობელი იყო ქართული აუდიტორიისათვის. ამასთანავე, პიესა გამოირჩეოდა სახალხო სცენებით. ახმეტელის თე-

ატრალურ ესთეტიკაში კი მასობრივ სცენებს განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა.

გენიალურმა ინგლისელმა მარტო სამეფო სასახლის გმირთა ტრაგედია კი არა, ხალხის რთული ცხოვრება და მათი ტრაგიკული ყოფაც გვიჩვენა. ყველაზე უკეთ სწორედ „იულიუს კეისარისა“ და „კორიოლანუსის“ სცენებში აისახა ხალხის ფსიქოლოგია. „კორიოლანუსის“ ერთ-ერთი მოქალაქე ამბობს: „პატრიციებს როდის რა ზრუნვა გამოუჩენიათ? ჩვენ შიმშილით კუჭი გვიხმება და იმათ კი ბეღლები პურით აქვთ გატენილი: მეკვახშეების სასარგებლოდ კანონებსა სდებენ. ყოველდღე აუქმებენ რაიმე წესს მდიდრების წინააღმდეგ დადგენილს და სასტიკი ბრძანებებით ღარიბებს პირში ლაგამსა გვჩრიან“.

ს. ახმეტელს „კეისარში“ „კორიოლანუსის“ სცენები სწორედ ამ მიზნით შეჰქონდა. ამგვარ ექსპერიმენტს მან შემდეგ „ყაჩაღების“ დადგმის დროსაც მიმართა, როცა „ფიესკოს შეთქმულებიდან“ გამოიყენა ადგილები.

„ჩვენ ახლა ვეღარ ვიმუშავებთ ისე, როგორც 1927—1928 წლებში“, — განაცხადა ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ახმეტელმა. ეს იყო სწორედ „იულიუს კეისარზე“ მუშაობის დაწყების წინ. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ახმეტელი არ იყო „მეფე ლირზე“ მუშაობით კმაყოფილი.

„შექსპირი, — ამბობდა ახმეტელი, — თავისი გრანდიოზულობით უდიდეს პერსპექტივებს შლის თეატრის წინაშე. დღემდე ჩვენ მას გავურბოდით. ვფიქრობდით, რომ შექსპირისათვის არ ვიყავით მზად. შესაძლოა, ახლაც ნაადრევია შექსპირის დადგმა, მაგრამ შილერმა მოგვცა იმედი. „ყაჩაღების“ წარმატებამ გაგვამხნევა და გზა გაგვიკვლია შექსპირისაკენ“.

დაიწყო რეპეტიციები. თეატრი მაშინ ბორჯომში იყო და რეპეტიციებიც იქ, ტბაზე, მიმდინარეობდა. მსახიობები დიდი ინტერესით უსმენდნენ რეჟისორის საუბრებს. ერთ-ერთი მთავარი საკითხი, რომელიც ასე აღელვებდა ახმეტელს, შექსპირისა და რუსთაველის თეატრის მხატვრულ თავისებურებათა ურთიერთობის პრობლემა იყო: „უნდა გარუსთაველდეს შექსპირი, თუ რუსთაველის თეატრი გაშექსპირდეს? აი საკითხი, რომელიც იმთავითვე უნდა გარკვეულიყო.

ახმეტელის წინაშე ადრეც წამოჭრილა ამგვარი პრობლემა. იგი ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში, სამხატვრო თეატრისადმი მიძღვნილ სტატიებში გამოთქვამდა აზრს, თუ როგორ ესმოდა უცხო პიესის „ნაციონალიზაციის“ საკითხი. „ნაციონალურობა“ საკუთარ შოვლიურ პიესებში დიდი საქმეა, — წერდა იგი, — მაგრამ როცა

ამით შეაფერადებენ უცხოურ პიესის მთელ დადგმას, მაშინ ეს ნაციონალიზმი არ შეიძლება მხატვრული მთლიანობის საზიანო არ აღმოჩნდეს. ამ შეთხვევაში დრამატურგსა და თეატრს შორის დარღვეულია ჰარმონია და ისინი ორ განსხვავებულ ენაზე ლაპარაკობენ".

ახმეტელმა იცის—„ნაციონალიზმი (იგულისხმება ეროვნული— ვ. კ.) უცხო პიესებში ახასიათებს ყველა თეატრს, ყველა ხალხს".

ამ მოსაზრებაში არის სიმართლეცა და სიმცდარეც. განა თვით ახმეტელის „ყაჩაღები" და „რღვევა" აღბეჭდილნი არ იყვნენ ქართული სულით? განა ქართული სპექტაკლები არ იყო „ცხვრის წყარო", „ურიელ აკოსტა" და სხვა? თეატრში ეროვნულს მარტო პიესა როდი განსაზღვრავს. აქ დიდია მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორისა და, რაღა თქმა უნდა, რეჟისორის როლი.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ახმეტელი ბევრს ფიქრობდა შექსპირის გარუსთაველების (ან პირუკუ) პრობლემაზე. „საკითხის გადაწყვეტა დამოკიდებულია იმაზე, — ამბობდა ახმეტელი, — თუ როგორი ხასიათით ავითვისებთ შექსპირს. ჩვენ ამ პიესის დადგმა მოგვიხდება ახალი მონტაჟით. ჩვენ, შექსპირის ათვისებაში, ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით".

რას ნიშნავს „ძველი თეატრის გზით" სიარული? რის უარყოფას გულისხმობდა ახმეტელი? რეპეტიციის დღიურებში არ ჩანს კონკრეტული პასუხი, მაგრამ ზოგი რამ მაინც ნათელია. ახმეტელს ეკუთვნის ფრაზა: „ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი". აი, ეს არის მთავარი. ახმეტელი ნოვატორი იყო და გასაგებია, რომ მისთვის, როგორც რეჟისორისათვის, შექსპირი წარსული კი არა, თანადროულობა იყო.

ქართველ ხალხს ბევრი რამ აქვს საერთო რომაელ და ბერძენ ხალხთან. ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევისწავლოთ ყოველი ნიშანდობლივი მხარე ამ ურთიერთობისაო, — ამბობდა ახმეტელი. და ჩვენ ვგრძნობთ, თუ რა ღრმად სწავლობდა იგი ყველაფერს იმას, რაც პიესის მხატვრულ სამყაროსთან იყო დაკავშირებული.

ახმეტელი შეეცადა გაერკვია, თუ რატომ გამოჰყავს შექსპირს ტრაგედიაში აჩრდილები და კუდიანები. ეს ელემენტი, ახმეტელის განმარტებით, ანტიკური ტრაგედიიდან აითვისა შექსპირმა.

„მას მიანიჭა განსაკუთრებული ძალა. წინასწარმეტყველნი შექსპირის გმირებს მათ მომავალს აუწყებენ. განწირულია „როში" და „კეისარი", „რომი უნდა მოკვდეს". უნდა მოკვდეს კეისარიც, როგორც სიმბოლური სახე. შექსპირის გმირის იდეის გამარჯვება სისხლის ფასად ჯდება. სანამ ადამიანი არ შეეწირება, იგი ვერ იმარჯვებს. ასევე სწამდათ ელინებს. ბრუტუსი ჰკლავს თავის მეგობარს,

კეისარს. და განა სიკვდილი ბედის გადატანა არ არის? ჩვენთვის კეისარი არის რომის იდეა, იგი წარმოშობილია იმ სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის მიერ, რომელმაც განსაზღვრა რომის ძლიერება".

„ვინ იყვნენ რომაელები? როგორ მოხდა, რომ ამ ქალაქმა დაიპყრო აფრიკა, ევროპა, და აგერ, კავკასიამდე მოაღწია? რა ძალამ განაპირობა ეს? რა ხალხია, რა ექსტაზი და ვნება აქვთ? აი კითხვები, რომელიც გზადაგზა უნდა განვიხილოთ", — დაასკვნის რეჟისორი.

„რომაელებს უყვართ საშინელებათა ცქერა და ტკბობა. ისინი დიდებულ წარმოდგენებს მართავენ ცირკში და უყურებენ ნამდვილ ხოცვას. მათ აქვთ გახელებული ლტოლვა ტკბობისაკენ. მათ უყვართ თავიანთი სილამაზით ტკბობა. ისინი საომრად მიმავალნი ლამაზად ინახავენ მომაკვდინებელ იარაღებსაც... მათ იციან ემოციური აფეთქება... მოსასხამის მთელი კულტი შექმნეს სიამაყის გამო. რომაელი ვაჟკაცია. იგი ცირკში ბავშვებსაც აცქერინებს მკვლელობის საშინელებას. ამით თითქოს მასში სპობს სისხლისადმი სინანულის გრძნობას. ზრდის მეომრულ სულს, გამძლეობას"... ყოველ შემთხვევაში, მე ასეთად წარმომიდგენია პიესის გმირებიო, — დაასკვნის ახმეტელი.

„სპექტაკლის დადგმის დროს, — ამბობს ახმეტელი,—ჩვენ უნდა ვიპოვოთ ის წერტილი, საიდანაც მთელ რომს დავინახავთ, საბურველს ავხდით მის ცხოვრებას". „რომაელები უფრო აქტიურები იყვნენ, — გადაუხვია საკითხს ახმეტელმა, — ლენინგრადში ყოფნის დროს მესაუბრა ამერიკელი პროფესორი შტორმანი. მან თქვა, რომ საბერძნეთში შექსპირის თეატრი მოკვდა, საქართველოში ეგრძნობ ძველი ბერძნული თეატრის ვულკანურ ამოხეთქვასო".

რეპეტიციებზე დიდი ადგილი ეთმობოდა შექსპირის თარგმნის საკითხს. „პირადად მე, — ამბობდა ახმეტელი, — ვერ წარმომიდგენია მაჩაბელზე უკეთესი მთარგმნელი შექსპირისა. შექსპირის ენა უნდა იყოს გმირული, ენა დიდი რომანტიზმისა. თვით ენიდან უნდა სცვივოდეს ნაპერწკლები — ასე აქვს თარგმნილი მაჩაბელსაც. მე მასში ვგრძნობ ცეცხლსა და ტემპერამენტს გენიალური დრამატურგისას. მას აქვს რიტმის გრძნობა, ფოლადისებური სიმტკიცე და პოეტურობა. მაჩაბელმა შექსპირი გააქართულა და ქართული ენა მას როდი დაუმონა. საჭიროა ახალი ხერხები მაჩაბელის სიტყვის გადმოსაცემად. ჩვენ გვინდა, შექსპირის მიმართ თეატრში ის გავაკეთოთ, რაც მაჩაბელმა თარგმანში".

სამწუხაროდ, რეპეტიციები მალე შეწყდა. ახმეტელი არ აპირებდა საბოლოოდ უარი ეთქვა „იულიუს კეისარის" დადგმაზე. პარალელური მუშაობა წამოიწყო, შექსპირისათვის მეტი დრო მოიტოვა, მაგრამ მალე შეწყდა მისი ცხოვრების გზაც.

...ბათუმში წვიმს, კოკისპირულად წვიმს და ტალღების ხმა თეატრამდე აღწევს.

ქუჩაში არავის გამოესვლება, ისეთი თავსხმაა. და მაინც თეატრისაკენ მიდიან ადამიანები. თეატრში ზოგჯერ ხალხი ცოტაა, მაგრამ სცენაზე მაინც იმედიანი განწყობილება სუფევს. იქ ყოველ ღამეს ხდება ტრაგედიები, შეყვარებულთა დრამები, თამაშდება კომედიური სცენები. ეს პატარა სამყაროა, სადაც არის სიხარული, არის ღალატი და თავდადება.

მესმის ფარდის იდუმალი შრიალი, თეატრი ხშირად ეხვევა იდუმალების სამოსში, რომ უფრო საინტერესო გახადოს თავისი ცხოვრება. მაყურებელს იტაცებს იდუმალების წვდომის სურვილი, იმიტომ უბრუნდება თეატრს მეორედ, მესამედ... მეათედ.

ფარდას თავისი რომანტიკა აქვს. ახელებს მაყურებლის ცნობისმოყვარეობას და მოუთმენლად ელის, როდის აეხდება სპექტაკლის საიდუმლოებას ფარდა. ზოგმა თეატრმა დაკარგა ფარდის იდუმალება. შედიხართ დარბაზში და აღარ ელით ფარდის გახსნას. არც დაფარული სინამდვილის ხილვის მოლოდინს განიცდით. იგი მაშინ მოკვდა, როცა ქუჩიდან პირდაპირ სცენას „შეეჯახეთ“. მერე იწყება სპექტაკლი და კარგა ხანს ფარულად ბორგავს სცენაცა და აუდიტორიაც, რათა ახალი სამყაროს სახილველად განეწყონ.

რაიონის თეატრები ჯერ ისევ „კონსერვატული“ სიჯიუტით იცავენ ფარდის რომანტიკას!

მაგრამ ფარდა რა არის, იმდენ სიკეთეს იცავენ და ინახავენ ეს თეატრები, მერედა, რა სიძნელის გადალახვა უხდებათ!

სხვა რომ არ იყოს, მარტო გასვლითი სპექტაკლების მაგალითიც კმარა. განსაკუთრებით ახალგაზრდებს უჭირთ. ისინი ოცნებობენ დიდ თეატრალურ ცხოვრებაზე, ოცნებობენ თავიანთ მომავალ გმირებზე, საყვარელ სახეებზე და უცებ... მოუმზადებელი შესვლა სპექტაკლში, სახელდახელოდ გამოსვლა სცენაზე, მომქანცველი გზები რაიონიდან რაიონში, სოფლიდან სოფელში!

...და აი, სოფლის კულტურის სახლი — სცენა შეუფერებელია. არ ბრუნავს წრე, არ არის სითბო, არც კულისებია მოწყობილი. ახალგაზრდა ღელავს, მერე თავს იმშვიდებს და რაღაც რომანტიკულის დანახვასაც კი ცდილობს მთელ ამ ქაოსში. გადის დრო და იწყება მეცხრე, ხშირად მეათე საათიც, ნელ-ნელა ივსება დარბაზი. სპექტაკლი მთავრდება ნაშუაღამევს, ისმის პირველი მამლის ყი-

ვილიც და მსახიობი შინ ბრუნდება. დილით ისევ რეპეტიცია და ისევ გასვლითი სპექტაკლი.

თბილისის თეატრები გადაურჩნენ გასვლითი წარმოდგენების სიუხვეს, რაიონები კი ჯიუტად „იცავენ ტრადიციას“. ისინი წელიწადში ათობით წარმოდგენას მართავენ...

რა კარგი იქნებოდა, გასვლითი სპექტაკლები რომ ცოტა იყოს, მაშინ სხვა ხალისი ექნებოდა წარმოდგენასაც. ახალგაზრდა მსახიობისათვისაც უკეთესი პირობები იქნებოდა თეატრში.

მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთაც სულიერი ვაჟკაცობა ჰყოფნით და არ აშინებთ დროებითი სიძნელეები. მათ ისიც იციან, რომ დიდ ხელოვნებას ქარიშხალი უფრო უხდება, ვიდრე „სარწყულის შხეფები“ (გ. ქიქოძე). ხომ ფაქტია, ბევრი ახალგაზრდა გამოიწრთო თბილისის გარეთ, ბევრმა გვაგრძნობინა, რომ ნამდვილი ხელოვნება მარტო დიდ ქალაქში არ იქმნება.

ოღონდ, ეს არის, სხვა გულისტკივილი მაინც აწუხებთ. ისინი ხშირად გვეკითხებიან თეატრმცოდნეებს, მწერლებს, პრესის მუშაკებს: რატომ არის, რომ თბილისის თეატრების სპექტაკლებზე იწერება პრესაში (ასეც უნდა იყოს) და რაიონის თეატრისაზე კი არა (ასე არ უნდა იყოს). რატომ არ იბეჭდება თეატრის მთელი წლის ნაშრომის შემაჯამებელი სტატიები? ნუთუ რესპუბლიკის ამდენ ჟურნალსა და გაზეთს თბილისის გარეთ არსებული ათი თეატრის ნამოღვაწარის საფუძვლიანი ანალიზი არ შეუძლია? ან ჩვენს ტელევიზიასა და რადიოს რატომ არ უყვართ წაახალისონ პერიფერიაში მომუშავე ხელოვანი? იქნებ, სიმართლის (მწარე სიმართლისაც) თქმას დუმილი გვიჯობს? იქნებ, ეს მხოლოდ პოზაა და სხვა არაფერი? მერედა, რა ვუყოთ, თუ იქ ყველაფერი რიგზე არ არის და ზოგიერთი სპექტაკლის ყურებაც კი ძნელია? „ჰირისუფალს განა შეშვენის, რომ თავის სისხლსა და ხორცს თვალი აარიდოს და ხელი ააღოს, მხოლოდ იმიტომ, რომ სასიამოვნო სანახავი ვერ არის?“ (აკაკი). თბილისის თეატრებში კი ყველაფერი რიგზეა?

მძიმე და პატიოსანი შრომით ცხოვრობენ რაიონის თეატრები. ასე ცხოვრობს ბათუმის თეატრიც.

როგორც იალქნებს...

...სცენაზე ახალი დეკორაციებია, ახალი სპექტაკლის მიწა და ცა. კულისები კი სავსეა უღვთოდ დასახიჩრებული დეკორაციებით. ისინი ნაადრევად დაბერებულან და ახლა ჯანგატეხილნი ზეზეურად „თვლემენ“.

უადგილო ადგილას მოუთავსებიათ ძველი დეკორაციები. მხოლოდ ნაწილი შემოუნახავთ სცენის სიღრმეში. მათ სულში იმალება „მხატვრული ძალა". მოვა დრო და ისევ აღსდგებიან, გახალისდებიან და მათ მკერდზე გაინავარდებენ მსახიობები. ისევ შეხვდებიან ძველი მეგობრები, ისევ ამეტყველდებიან ხაზები, ფერები...

დეკორაცია სპექტაკლის ცოცხალი ნაწილია. მას ადამიანებივით უნდა მოვლა და გაფრთხილება. ისტორიას ზოგჯერ დეკორაცია ინახავს, ხშირად იმის მიხედვით ცოცხლდება ძველი შთაბეჭდილებაც.

მოუგვარებელია დეკორაციების შენახვის საქმე ჩვენს თეატრებში. ცოტაა საწყობები. ეს რაიონებში უფრო მეტად იგრძნობა.

ამის შესახებ გულისტკივილით ლაპარაკობდა ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორი. კულისებში ვიდექით და ვსინჯავდით ძველ დეკორაციებს. რაღაც საცოდავი სანახაობა იყო.

სცენაზე კი ახალი სპექტაკლი იბადებოდა. იყო ღელვა და დაძაბული ატმოსფერო. მსახიობები ცალ-ცალკე დადიოდნენ და წარმოდგენის მოლოდინში თავიანთ როლებთან განმარტოებას არჩევდნენ.

...დარეკა ზარმა და უცებ ყველანი ისე აფუსფუსდნენ, ისე ახმაურდნენ, თითქოს სადმე მიემგზავრებიანო.

და მართლაც, „დეკორაციებს, როგორც იალქნებს, მიჰყავთ ხომალდი უცხო ქვეყანაში" (ვ. გაფრინდაშვილი).

ვ. გაფრინდაშვილს თეატრი ხომალდად წარმოედგინა, რეჟისორი — გემის კაპიტნად, მსახიობები — მეზღვაურებად, მაყურებლები კი მგზავრებად. პოეტს დაავიწყდა ნაწარმოების ავტორი და ის შეიძლება (რაკი პირობით პარალელზეა ლაპარაკი) ზღვას შევადაროთ. ზღვასავით დიდი სტიქია უნდა მღელვარებდეს სცენაზე, აზრისა და გრძნობის ჰიდილი უნდა იყოს, რომ საინტერესო გახდეს სპექტაკლი.

ერთი ასეთი საინტერესო „მოგზაურობის" მოწმე გავხდი იმ დღეს ბათუმის თეატრში. ის „უცხო ქვეყანა" კი საფრანგეთი გახლდათ. საფრანგეთის მიწაზე ხდებოდა ყველაფერი, რაც ჩვენ ქართულ სცენაზე ვნახეთ.

ბატონი ტოპაზი

ანდრე ანტუანის მოწაფეს მარსელ პანიოლს თავისი პიესის ეპიგრაფად ასე წაუწერია: „აი, ხედავთ, მუსიე, ეს საზოგადოება თუ არ შეიცვალა, პატიოსანი კაცი აღარ დარჩება". ტოპაზი პატიოსანი კაცი იყო.

თითქოს მშვიდადაც ცხოვრობდა კეთილი და სათნო მასწავლებელი. მართალია, „განათლების სამინისტროს აკადემიური წარჩინების ნიშანს“ ვერ ეღირსა, მაგრამ პატიოსანი იყო და ეს ყოფნიდა ნუგეშად.

მსახიობი ლ. ღლონტი ფაქიზად მიჰყვება რეჟისორის (შ. ინასარიძე) მიერ სწორად აწყობილი მიზანსცენის ხაზს და გზადაგზა თავის ფრთხილ იმპროვიზაციულ დეტალებსაც ურთავს. მის მკრთალ სახეს თითქოს მკვდრის მზე ანათებს, ისეა მოღლილი და შინაგანად მოთენთილი, მაგრამ მის არსებაში მაინც იგრძნობა მორალური ძალა. ეს არის აქტიორულად განზოგადებული, ღრმა სოციალური პათოსით გამსჭვალული სახე, მაგრამ ლ. ღლონტის ვმირს არ აკლია ადამიანური სითბო და მსახიობიც აქ არის ძლიერი.

...მალე ქუჩაში აღმოჩნდა ტოპაზი. შეწყდა კეთილი გზა. პანსიონიდან გააძევეს და მერე რისთვის — ორიანი დაუწერა მდიდარი კაცის შვილს. დროზე ვერ მიხვდა „შეცდომას“ და დაისაჯა კიდეც.

ტოპაზს სჯეროდა ქვეყნად სიკეთისა, მაგრამ ამაოდ ებრძოდა სინამდვილის რკინის ლოგიკას. მალე იგი კასტელ-ბანაკის (მ. ხინიკაძე) კომპანიაში მოხვდა და დაიწყო ახალი ცხოვრება.

პატიოსანი კაცი ჯპატიოსნო გზას დაადგა. ობობას ქსელში გაება და ამაოდ შეეცადა თავი დაეღწია.

შემაძრწუნებელი საუბარი გაიმართა ტოპაზსა და სიუზის (ნ. საკანდელიძე) შორის. ტოპაზი ენდო სიუზის მომხიბლელ სიტყვებს და მის ნებას მიჰყვა. სიუზი კი უფრო ადრე გაიწირა ცხოვრებისაგან. თვითონ მსხვერპლი იყო და აღარც სხვას ინდობდა. „ჩემი დანაშაულის სიმძიმე მახრჩობს. გარესამყარო გასრესით მემუქრება. ამ დილით ვეღარ მოვითმინე და ფანჯარაში გავყავი თაიე. წინ ჩამიქროლა ქუჩის საგვეელმა სამმა მანქანამ, რომლებსაც შუბლზე მონიკეელბული ასოებით ეხატა „ტოპაზის სისტემა“. ელავდა ფირფიტა. იმაზე არეკლილი მზის სხივი სახეზე დამეცა და თვალები დამახუჭვინა. უკან გადავხტი და ფანჯარა მიეხურე, მაგრამ მანქანათა მოტორების გუგუნი კვლავ მესმოდა. მერედა, იცით, რას გუგუნებდნენ? „კომბინატორი, კომბინატორი, კომბინატორი!“, ხოლო მანქანის მრგვალი ჯაგრისი ქუჩას ეჩურჩულებოდა: „ტოპაზი თაღლითია, ტოპაზი თაღლითია“.

პატიოსანი სულის ეს აღსარება, ძრწოლა უფსკრულის პირას მდგარი კაცისა თრთოლვითა და შიშით არის სავსე. იგი შემობრუნების პუნქტია ტოპაზის ცხოვრებაში და ყოველი გარდატეხა დიდ ტკივილთანაც არის დაკავშირებული. მსახიობს არ ეყო ოსტატობა, ფსიქოლოგიური სიღრმით გადმოეცა მთელი ეს პროცესი. მან ვერ

იპოვა გმირის სულიერი ექსტაზის დამტევი ორიგინალური ფორმა და მარტო თავისი შინაგანი გულწრფელობის ამარა დარჩა. დაიკარგა ტოპაზის გარდაქმნის მომენტი.

მსახიობი, როგორც კი ამ რთულ, მრავალპლანიან ფსიქოლოგიურ ხვეულებს გასცდა და საჭირო გახდა ერთი ლოგიკური ხაზის ფარგლებში ნიუანსირება, „წელში გაიმართა“ და ცოცხლადაც გამოხატა ტოპაზის „კომბინატორული სული“. ვგრძნობთ, თუ როგორ იღუპება პოეტური სული ადამიანისა, როგორ ეწირებიან ღარიბები მდიდრებს, როგორ გათიშულა საზოგადოება და მგლური კანონით შეპირისპირებულა.

ეპიგრაფი, რომელიც მარსელ პანიოლმა წარუმძღვარა პიესას, სპექტაკლის ბოლო სურათში კონკრეტდება და სახეთა სცენური ცხოვრების გარკვეულ ფინალს იძლევა.

თაღლითობაში გაწაფულ ტოპაზს კეთილი სიზმარეული სულივით გამოეცხადება მისი სიყრმის მეგობარი ტამიზი (ხ. მეგრელიძე). მისი სახით პატიოსნება მივიდა ტოპაზთან. აუწყა, რომ ქვეყანა ალაპარაკდა მის უმსგავსოებაზე, დადგა დრო, ისევ დაუბრუნდეს ძველ გზას, მძიმეს, მაგრამ პატიოსან გზას.

ტოპაზმა გული გადაუშალა მეგობარს:

„ყველა ეს საქმე ჩვეულებრივი თაღლითობაა, რომელიც ემყარება გავლენიანი ხალხის დაქრთამვას, მოხელეთა გახრწნილებას და თანამდებობის ბოროტად გამოყენებას.... მერწმუნე, მართალს გეუბნები. აქამდე ყველაფერს უკანონოდ ვაკეთებდი. საზოგადოება რომ წესიერად იყოს მოწყობილი, ახლა მე ციხეში უნდა ვიჯდე... აი, ხედავ, ჩემო საბრალო მეგობარო, პირდაპირ გზიდან გადავუხვიე, გავმდიდრდი და ახლა პატივსაც მცემენ... შენ არ იცი ფულს რა ფასი აქვს.. თვალი გაახილე, დაინახე ცხოვრება და თანამედროვენი... ფულია ყოველისშემძლე... გიკვირს, ჩემო საბრალო ტამიზ, ახლავე გაგიმჟღავნებ საიდუმლოს. მეოცნებეთა საწინააღმდეგოდ, პოეტების საწინააღმდეგოდ და, შესაძლოა, საკუთარი გულის საწინააღმდეგოდაც, მე ბევრი რამ გავიგე. ტამიზ, ხალხი გაავებული და გაბოროტებულია, ქვეყნიერებას ძალა თრგუნავს და ეს მოშრიალე მართკუთხა ქაღალდები ხელისუფლების თანამედროვე ფორმას წარმოადგენს!“

ოდესღაც პატიოსანი კაცის ეს აღსარება დიდ ზემოქმედებას ახდენს და ჩვენც სინანულით ვუყურებთ დაკარგული ადამიანის ტრაგიკომიკურ სახეს.

ტრაგიკომიზმი არის „ტოპაზის“ ჟანრული რაობა და იგი შესატყვის სცენურ საშუალებებსაც მოითხოვს. გამოცდილმა რეჟისორ-

მა ტრაგიკული საწყისი უფრო გაამძაფრა და კომედიური სიმსუბუქე მოაკლო სპექტაკლს.

ფინალში ერთსა და იმავე დროს შემართება, დრამატული სიმძაფრე და კომედიური ექსცენტრულობა უნდა გამოისახოს. ხ. მეგრელიძე ისევე ძლიერად უნდა იცავდეს კეთილ საწყისს, როგორც ამას ლ. ღლონტის ტოპაზი აკეთებს. მაშინ სხვაგვარი სიღრმე და განზოგადება ექნება სცენასაც.

ვინ იცავს მკვლელებს

...სცენაზე მოჰკლეს ჰაბუკი. იგი მაგიდის ქვეშ ეგდო დამხობილი და არავის აწუხებდა მისი ბედი. ირგვლივ შეფობდა გულგრილობისა და ცინიზმის ატმოსფერო.

მაგრამ იგი ხომ მარტო არ იყო, როცა კლავდნენ? რატომ არ დაეხმარა სტენლი? რატომ არ გაერთიანდნენ ბოროტების წინააღმდეგ? სიმხდალე რომ არ გამოეჩინა სტენლის (ლ. ღლონტი), იქნებ ბობი (ნ. შესხიძე) ვერც მოეკლათ? იქნებ სხვაგვარად დატრიალებულიყო ადამიანის ბედი, მკვლელთათვის სულისშემხუთავი ატმოსფერო რომ იყოს?! ჰკლავენ ადამიანს და მაინც საგანგაშო არაფერია — ფიქრობენ ობივატელები. სწორედ ასეთია პროფესორი ლოკუდი მ. ჯალაღანია). და განა მარტო ის? შიშსა და თრთოლვას შეუპყრია მოკლულის მამაც კი (გ. იმნაიშვილი).

ეს არის საშინელი სანახაობა.

და როცა სპექტაკლს (პ. კანტენი, უ. ბელოკი — „მკვლელები", თარგმანი პ. წერეთლისა) უყურებთ, ბუნებრივად გებადებათ კითხვები: ვინ უფრო საშიშია, მკვლელი თუ მხდალი საზოგადოება? ვინ ებრძვის მკვლელებს, რას აკეთებს ან სად არის ის ძალა, რომელმაც ათიოსნება უნდა დაიცვას?

სტენლი მიხვდა თავის შეცდომებს, მიხვდა, რომ დუმილი ბოროტებაა და დაიწყო სიმართლის ძიება. მაგრამ მისი გზა სავსეა წინააღმდეგობებით, ფულით მოსყიდულია ყოველი საფეხური. ამ რთულ კონფლიქტში მოექცა იგი და მაინც იბრძვის. მის გვერდით არიან მოხუცი პოლი (შ. გეჯაძე), კლარა (ლ. ყარასაშვილი) და ბობის დედა ელენე (თ. სულხანიშვილი), მაგრამ ეს არის მოკლულის ოჯახი. საზოგადოება კი დუმს. სასამართლო პროცესზე სტენლის პროტესტი ისმის როგორც ხმა მღალადებლისა უდაბნოსა შინა...

ამგვარ სინამდვილეს ასახავს ბათუმის თეატრის სპექტაკლი, რომელიც თ. აბაშიძემ დადგა. ეს არის მაღალი მოქალაქეობრივი

პათოსის წარმოდგენა. რეჟისორული აზრის სიმახვილე, ნათელი და სადა მიზანსცენები, ერთიანი აქტიორული ანსამბლი, გემოვნებით დადგმული სურათები და ზუსტი ფსიქოლოგიური აქცენტები რეჟისორის ამკარა შემოქმედებითს ზრდაზე მეტყველებს.

ყოველ ადამიანს თავისი შინაგანი რიტმი აქვს, ყოველ ხასიათს თავისი ტემპერამენტი და ყოველ სცენას თავისი დრამატურგია. ზოგჯერ ეს შეუმჩნეველიც არის, მაგრამ იგი ობიექტურად არსებობს და რეჟისორიც მის მხატვრულ გადაწყვეტაზე ფიქრობს პირველი რეპეტიციებიდანვე. რთული შინაგანი მხატვრული ცხოვრება, რომელიც ამ სპექტაკლშია განფენილი, რეჟისორის მიერ კარგად არის ორგანიზებული, რიტმისა და გარკვეულ განყოფილებათა შონაცვლეობა მსახიობთა გულწრფელ თამაშს ემყარება და ქმნის მართალ სცენურ ატმოსფეროს. იგი არ ცდილობს ტოლობითი ნიშანი დასვას სცენურსა და ცხოვრებისეულ სინამდვილეს შორის.

რეჟისორი ხშირად მიმართავს კონტრასტების პრინციპს. ამას იგი დიდი ტაქტით აკეთებს, რომ შაბლონური არ იყოს კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირება.

წარმოდგენა ლაკონიური, სადა და ემოციურია, მაგრამ ამ ღირსებას ერთგვარად ამცირებს ცალკეული ფსიქოლოგიური დეტალების ზედაპირულობა და ზოგიერთი მსახიობის დაბალი საშემსრულებლო ოსტატობა. მეორე მოქმედებაში არის ბობის სურათის „რეჟისორული გათამაშება". მიზანსცენა კარგადაა ჩაფიქრებული, მაგრამ მას აკლია შინაგანი სიმართლე და რამდენადმე სანტიმენტალურიც არის.

* * *

სად არის ხსნა? როგორ უნდა ებრძოლო მკვლელებს და კომბინატორებს ქვეყანაში, სადაც ბატონობს ფული? რატომ იღუპებიან ბობის მსგავსი ჭაბუკები? ვინ იცავს მკვლელებს? რატომ ვერ გადარჩა ტოპაზის პატიოსნება?

თეატრი ორიენ სპექტაკლით ერთ პასუხს იძლევა: „აი, ხედავთ, მუსიე, ეს საზოგადოება თუ არ შეიცვალა, პატიოსანი კაცი აღარ დარჩება".

თეატრი არ იკეტება ვიწრო ჩარჩოში. იგი ეძებს თანადროულობის მტკივნეულ პრობლემებს...

ასეთია „ტოპაზიც" და „მკვლელებიც".

„ხიუვარულიანი დრამა"

ორი ახალგაზრდა ერთმანეთს ხვდება და მათ შორის საოცრად გულახდილი ურთიერთობა მყარდება. ქალი ადრე მიენდო ვაჟს.

თითქოს საინტერესო ალარაფერი რჩება. „გამაბრუებელი ექსტაზი“ გაქრა და გაქრა სიყვარულის ილუზიაც?

არა, ადამიანური გრძნობები ამოუწურავია და ბედნიერი წუთების ძიებაც შეუწყვეტელი. ზოგჯერ ერთი, მხოლოდ ერთი წუთისათვის ღირს მთელი ცხოვრების დათმობა. ვისთვის რა არის ის წუთი, არავინ იცის. იგი ისევე სხვადასხვაა, როგორიც თვით ადამიანთა ბუნება მრავალფეროვან სამყაროში. ე. რაძინსკიმ მხოლოდ ორი ადამიანი გამოარჩია და მათ სულიერ დრამას უძღვნა „104 გვერდი სიყვარულზე“. (თარგმანი ა. გეწაძისა).

პიესამ ფართო გამოხმაურება ჰპოვა. იქნებ ცოტა ზედმეტიც იყო აღტაცება, მაგრამ ბევრი რამ მაინც სწორად მიაკვლია ახალგაზრდა დრამატურგმა.

პიესის დასაწყისში ვგრძნობთ, რა გზა გაიარეს გმირებმა, რას ფიქრობდნენ და განიცდიდნენ, ვიდრე ჩვენი ნაცნობები გახდებოდნენ. ამ მხრივ ყველაზე რელიეფური ნატაშასა (ლ. ყარასაშვილი) და ევდოკიმოვის (ა. ტაკიძე) სახეებია. მათი ცხოვრება რთული წინააღმდეგობრივი ძიების გზაა, არ აშინებთ არც წამიერი ექსტაზი და არც მოჩვენებითი სიმშვიდე. ისინი უცნაური ძალით მიისწრაფვიან ერთმანეთისაკენ, მაგრამ მიახლების ჟამს ისევ შორდებიან.

მსახიობთა მშვენიერი წყვილი ვიხილეთ ნატაშასა და ევდოკიმოვის როლებში. ჩვენ ბოლომდე გვჯერა მათი სულიერი განცდისა. ახალგაზრდა რეჟისორს ე. ჩაიძეს კარგად უგრძვნია შერჩეულ მსახიობთა ინდივიდუალობა (აქ იგრძნობა თეატრის დახმარებაც) და როლებიც მაქსიმალურად სწორად გაუნაწილებია. ა. ტაკიძის ევდოკიმოვის ენერგიითა და სცენური მიმზიდველობით მდიდარ ბუნებაში ბევრია როლისა და აქტიორული ნახაზის ზუსტი დამთხვევა.

ერთი სისუსტე სჭირთ ახალგაზრდა რეჟისორებს. მათ ინსტიტუტის კედლებშივე იციან, რომ სიმართლის გრძნობა და ცხოვრებისეული ატმოსფერო პირველადი საფუძველია სპექტაკლისა. უამისოდ გარდუვალია სიყალბე. ისინი ხშირად პოულობენ ცხოვრებისეულ სიმართლეს, მაგრამ ვერ მაღლდებიან მასზე. ცხოვრების სიმართლის მხატვრული განზოგადება და ამაღლება არის მხატვრული სიმართლე და, რაღა თქმა უნდა, სწორედ აქ უჭირთ ახალგაზრდებს (რეჟისორებსაც და მსახიობებსაც).

ე. ჩაიძესაც მშვენივრად აქვს ათვისებული პირველადი საფუძვლები. სასიხარულო სწორედ ისაა, რომ იგრძნობა რეჟისორის სწრაფვა, გაექცეს ემპირიულ სიმართლეს და შექმნას ახალი მხატვრული სინამდვილე. ამ ტენდენციას ავითარებს ნ. საკანდელიძის გალიაც. მსახიობი ლაკონიური გამომსახველობით ქმნის ნათელსა

და ღრმად ემოციურ სახეს, იძლევა მის სწორ სცენურ გადაწყვეტას.

კარგად ასრულებს ცხოვრების დინებიდან ამოვარდნილი, ადამიანთა სიკეთეში დაეჭვებული კეთილი ახალგაზრდის ფელიქსის როლს მ. შერვაშიძე.

სარეცენზიო სპექტაკლებიდან მხოლოდ ერთია, უშუალოდ სიყვარულის თემას რომ ეხება. თეატრმაც სიყვარულით მიიტანა გულთან ახალგაზრდობის ბედი, გვაგრძნობინა მისი სიკეთისა და სილამაზის ძალა.

„ეს იყო ნამდვილი — სიყვარულიანი დრამა, სიყვარულიანი მხატვრობა“ — როგორც დ. კლდიაშვილი იტყოდა.

ბოროტების ექსტაზში...

ქვეყანა შრომობს, იბრძვის, არის სიკეთე და სიხარული, არის ლირიკა, არის ენთუზიაზმი და გიგანტური გაქანება. ერთი სიტყვით, ბევრი სიკეთეა თბილის-ქალაქში.

მაგრამ არის ერთი ძველებური ეზო და დაქცევის პირას მისული სახლი, სახლი, სადაც ცხოვრობს ერთი ბოროტი, მოუსვენარი კაცი— ვანო ლაითაძე.

ვანო ლაითაძე ნიჰილისტია, ანონიმურ წერილებს ისეთი შთაგონებით წერს, როგორც პოეტი ლექსს.

მე მგონია, თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ბევრი არ არის ასე ძლიერი, ცოცხალი, ფართო განზოგადების მძაფრი სატირული სახე.

კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“ ორიგინალური, მახვილგონივრული ნაწარმოებია. როცა ვანო ლაითაძე თავს იხრჩობს, მაყურებელი ტაშს უკრავს. სატირული პიესის ფინალში ადამიანის სიკვდილი და ამით მაყურებლის აღტაცება — სარისკო ხერხია. დრამატურგმა ოსტატურად გაიარა ბეწვის ხიდზე.

კ. ბუაჩიძეს აქვს ხალასი დრამატურგიული ხედვა, იცის ხასიათების სცენური ამეტყველება და აქვს ყველა პერსონაჟის ერთი იდეური მიზანსწრაფვისათვის დამორჩილების ძალა.

ა. მგელაძის ლაითაძეშიც „ღვივის“ ბოროტების ნაპერწკლები, არის ექსტაზი და სიკეთესთან შთაგონებული ბრძოლა. განსაკუთრებით კარგია იგი მესამე მოქმედებაში.

ლაითაძის ანტიპოდია ალექსანდრე ჩინჩახოვი (მ. შერვაშიძე). იგი თითქოს მოარული სიკეთეა, უანგაროდ უწვდის ყველას ხელს, უყვარს ადამიანი და ცხოვრება, უყვარს ნამუსიანი კაცი და სიკეთე.

მსახიობი ორგანულად გრძნობს ალექსანდრეს ამ ბუნებრივ თვისებას, ფაქიზ იუმორს და ხშირად წარმატებით აელენს კიდეც მას.

არსებითად, სამდურავი არ ეთქმით არც ა. მგელაძესა და არც მ. შერვაშიძეს. გარკვეული ტაქტი, ზომიერება იგრძნობა მათ შესრულებაში, მაგრამ აქა-იქ მაინც შეინიშნება ფრაზის გათამაშების ტენდენცია. ზოგჯერ ამატებენ ტექსტს, ცვლიან სიტყვას და არღვევენ საერთო რეჟისორულ (შ. ინასარიძე) ჩანაფიქრს.

ძირითადად მიღწეულია სპექტაკლის სტილისტური მთლიანობა. რეჟისორი კარგად პოულობს სწორ სცენურ მახვილებს ცალკეულ მიზანსცენებში, მაგრამ სტილის მთლიანობის თვალსაზრისით მაინც არის ამოვარდნები. გაოცებას იწვევს, რატომ დასჭირდა რეჟისორს, ალექსანდრეს მხარზე რომ წამოასვა გურამ შელია? რა საერთო აქვს ამ რეჟისორულ „ტრიუკს“ რეალისტურ სპექტაკლთან?!

ᲛᲝᲜᲔᲓᲠᲘ ᲜᲘᲦᲐᲑᲘ

დადგა ისეთი დრო, რომ ფანტასტურ ზღაპარს გადააჭარბა სინამდვილემ. არც მფრინავი ხალიჩა აკვირვებს ყინმეს, არც ზამთარში რომ მარწყვი ინატრა დედაბერმა. ახლა ბავშვი მეტ ინფორმაციას იღებს სამყაროდან (ტელევიზია, რადიო, კინო), ვიდრე ძველად ასწლოვანი მოხუცი მთელი ცხოვრების მანძილზე.

ასეთია სინამდვილე და მაინც, ვიდრე ბავშვობა არსებობს, არც ზღაპარი დაკარგავს გაოცების ძალას. ბავშვის უცოდველი ბუნება ვერ ითმენს სუსტის ჩაგვრას და ამიტომ ელის ასე მოუთმენლად ბოროტის დამარცხებას.

რესპუბლიკის ქალაქებსა (გარდა თბილისისა) და რაიონებში არ არის მოზარდ მაყურებელთა თეატრები და ამდენად; ამ მოვალეობასაც არსებული თეატრები ასრულებენ. ამ მიზნით დადგა ბათუმის თეატრმაც გ. ნახუცრიშვილის ცნობილი პიესა „ნაცარქექია“.

რომ იტყვიან,—პირდაპირ სახეების გამოფენაა, სწორედ ისეთია სპექტაკლი. რეჟისორ თ. აბაშიძეს ბევრი (თუმცა, წარმოდგენა მოკლე ვადაში დაიდგა) უფიქრია სახეთა გამოძერწვასა და მათ პლასტიკურ მხარეზე.

წარმოდგენაში ერთი მსახიობი რამდენიმე როლს ასრულებს, სხვადასხვა ნიღბით გვევლინება და უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთმა მათგანმა რისკიც გასწია.

რეჟისორს გარდასახვის მომენტისათვის მიუქცევია მთავარი ყურადღება და საამისოდ შესაფერი მიზანსცენები მოუნახავს.

შესაძლოა, უხერხულიც კია გარდასახვაზე ასე ლაპარაკი, მაგრამ იმდენად აშკარაა მისი უგულებელყოფის საფრთხე ჩვენს თეატრებში, რომ არ შეიძლება დუმილი...

ნაცარქექიას როლს შ. გეჯაძე ასრულებს. მსახიობი სიმართლის გრძნობით თამაშობს, აქვს პლასტიკური გარდასახვის უნარი და სცენური უბრალოება. და ეს ხიბლავს მაყურებელს. მაგრამ როლზე მუშაობა მაინც არ არის დასრულებული. მსახიობს მეტი კომედიური სილაღე მართებს. არ იგრძნობა ფრაზისადმი დიფერენცირებული დამოკიდებულება, რის გამო ერთფეროვნების საფრთხეც კი იქმნება.

ხუთი სპექტაკლი თითქმის თეატრის მთელი ცხოვრებაა. ეს არის მისი შემოდგომა, მისი მოსავალი, მრავალი დღისა და ღამის დაძაბული შრომის შედეგი. ვინ იცის, რამდენი გულისტკივილი და დაღლა განუცდიათ, ვიდრე სპექტაკლი შეიქმნებოდა. რამდენი შრომა დაუხარჯავს მხატვარ ა. ფილიპოვს, რომ კარგი დეკორაცია შეექმნა. დეკორაცია კი მარტო მარჯვე დანადგარი კი არა, დიდი მხატვრული სამყაროა, ის არის ცაცა და მიწაც, სადაც ადამიანური ტკივილი და ვნებები უნდა გაიშალოს.

მაგრამ მსახიობებმა იციან და იცის მაყურებელმაც, რომ ამ კოლექტივს მეტის შექმნა შეუძლია. განა აქ ცოტაა შტამპი და ერთფეროვნება? განა ცოტა როლი „დაძირულა“ ფუსფუსისა და აჩქარების გამო?

ვერც ბათუმის თეატრი იამაყებს (ისე, როგორც ბევრი სხვა) ქართული მეტყველების სიწმინდით. მისი სცენიდან ყოველთვის როდი ისმის კარგი ქართული. მშვენივრად თარგმნა ა. გეწაძემ „ტოპაზი“ და „104 გვერდი სიყვარულზე“, მაგრამ რამდენი გაუფრთხილებლად ნასროლი ფრაზა ხვდება მაყურებლის ყურს? ქართული მეტყველების კულტურა უნდა ამკობდეს თეატრს.

ამ ნახევარი საუკუნის წინათ „თეატრი და ცხოვრება“ გულისტკივილით წერდა: „განა შესაწყნარებელია, რომ ქართველი მსახიობი, ეს ქართულის წმინდათა წმინდა ჭურუმი, მშობლიურ ენამეტყველებაში კოჭლობდეს, — ენას ამახინჯებდეს და ისეთ სიტყვას წამოისროდეს ხოლმე, რომლის მნიშვნელობა თვითონაც არ ესმოდეს?!“. ნახევარი საუკუნე გავიდა მას შემდეგ და შეგვიძლია დღესაც უცვლელად გავიმეოროთ ეს სიტყვები.

სხვა სატკივარიც სჭირს ბათუმის თეატრს, მაგრამ სიხარული მეტია და ამიტომ ვუყურებთ მას იმედით.

თეატრი ეროვნული რეპერტუარის შექმნაზედაც ბევრს ფიქრობს, იგი გაბედულად უჭერს მხარს ბათუმში მომუშავე მწერლებს, დგამს მათ პიესებს. ეს სწორი კურსია და არც მომავალში უნდა

შეიცვალოს, მაგრამ მხარდაჭერა თვითმიზნად არ უნდა იქცეს. მთავარი მაინც ხარისხია და არა ის, თუ რომელ ქალაქში დაიწერა პიესა!

დაე, თეატრმა იფიქროს ამაზედაც!

ბათუმის თეატრი ბედნიერ გამონაკლისს წარმოადგენს საქართველოში. მის ისტორიას თითქმის არ ახსოვს ღრმა კონფლიქტები და ტრაგიკული სიტუაციები. იქ თაობები, ბევრ სხვა თეატრისაგან განსხვავებით, როგორღაც უფრო ჰარმონიულად თანაარსებობენ, თითქოს უფრო ბუნებრივადაც ხდება მათი მონაცვლეობა. არავინ იცის, მომავალში თუ რამდენად ერთგული დარჩება თეატრი ამ პრინციპებისა, მაგრამ ეს სიმშვიდე ღმერთმა ნუ ქნას, რომ სცენას შეეხოს.

ყოველ ახალ თაობას თავისი სატკივარი და საფიქრალი აქვს, ყოველ მათგანს სჯერა, რომ მხოლოდ მისი რწმენაა ყველაზე გულწრფელი და საქმე ყველაზე მართალი. მაგრამ ყოველ მათგანს ხომ აქვს გუშინდელი დღე და ყოველი მათგანი მღელვარებით ელის მომავალს!

ეს გუშინდელი და ხვალინდელი დღე სხვა არაფერია თუ არა ტრადიცია და სიახლე, რომლებიც თითქოს შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც ერთად თანაარსებობენ სცენაზე.

ტრადიცია კი ბათუმის თეატრს დიდი აქვს. მისი თეატრალური სანახაობითი ფორმები საუკუნეების სიღრმეებიდან მოდის. ასეულმა წლებმა აკრისტალა იგი. შემდეგ პროფესიულ საწყისებზე დამკვიდრდა თეატრი და ბათუმელებიც მხარში ამოუდგნენ საქართველოს საერთო კულტურულ ცხოვრებას.

საგულისხმო ფაქტია, რომ ბათუმის თეატრის ისტორიის პირველი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფურცელი ქალთან, ქეთევან ჟურულის სახელთან არის დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული ისტორიული პირობების გამო ბათუმის თეატრალურ სფეროში ქალის გამოჩენის ფაქტი თითქოს მოულოდნელი და უცნაურიც იყო, იგი მაინც მოხდა. სწორედ ქეთევან ჟურული ჩაუდგა პირველ წარმოდგენებს სათავეში და აქედან იწყება ბათუმის თეატრის ისტორიაც.

მას შემდეგ ბათუმის თეატრს ბევრჯერ ჰქონია საუკეთესო და ჩავარდნილი სეზონებიც. სადაც შემოქმედებაა. იქ განუყრელია წარმატება და წარუმატებლობაც. ასე რომ, სცენის მოღვაწეებს ბევრი სიხარულიც ჰქონიათ და ბევრი გულისტკივილიც, მაგრამ ბათუ-

მელების სასახელოდ, წარმატება უფრო მეტი ჰქონდათ და არაერთხელ გამხდარან სამაგალითონი. ახლა ძნელია და წერილის მიზანიც არ არის, რომ თუნდაც თვალის ერთი გადავლებით გავიხსენოთ ამ თეატრის ისტორია, მაგრამ როგორ შეიძლება არ თქვათ, რომ მისმა სპექტაკლმა „ოიდიპოს მეფემ“ მთელ კავშირში გაიხმაურა. თბილისის გარეთ არსებული თეატრებიდან მოსკოვშიაც პირველად ხომ ბათუმის თეატრი ჩავიდა!

ბათუმის თეატრს ბედი სწყალობდა რეჟისურაშიც. მის სცენას ახსოვს დ .ალექსიძის, არჩ. ჩხარტიშვილის, ვ. ტაბლიაშვილის, გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები; მთელი სიცოცხლე ამ თეატრს დაუკავშირა შ. ინასარიძემ. უფროსების გვერდით აქ მოღვაწეობდნენ ახალგაზრდები: გ. ჟორდანია, თ. აბაშიძე, გ. ქავთარაძე. ჩვენ გვახსოვს მათი არაერთი კარგი სპექტაკლი.

თეატრი მუდამ ცდილობდა ყოფილიყო თანადროული, ყოფილიყო რომანტიკულად ამაღლებული და მგზნებარე ტრიბუნი, ამასთანავე, მას არც ფსიქოლოგიურ და ინტელექტუალური ნაკადისათვის შეუქცევია ზურგი.

და თუ მაინც თავს იჩენდა ხოლმე კონსერვატიზმი, სცენური ფორმების ერთსახეობა, თეატრს მუდამ ყოფნიდა ძალა და უნარი თვითგანახლებისათვის.

ასე მოვიდა იგი დღევანდელობამდე.

ბათუმის თეატრის ამჟამინდელი ცხოვრება ძალიან მკაფიოდ ჩანს ქართული თეატრის საერთო ფონზე.

თეატრის სცენაზე მიდის სპექტაკლები, რომლებიც არ შეიძლება ყურადღებას არ იქცევდნენ. ასეთია მისი „ორი პოემა“ და „დუელი“, „ნუ გეშინია, დედა“ და „მეთორმეტე ღამე“, „ხიდი“. სხვა ძველი და ახალი სპექტაკლების დასახელებაც შეიძლება. შეიძლება (ასეც არის!)მათ აკლდეთ სრულყოფილება, მთლიანობა, მაგრამ ცალკეული სცენები და აქტიორული სახეები მაინც გამოანათებენ ხოლმე!

შემოქმედებას ჭიდილი და სულიერი მოძრაობა უყვარს. მთავარია, იყოს მხატვრული დონე, თეატრალური აღმაფრენა და ნიჭიერება. ბათუმის თეატრში ტრადიციულად იშვიათად ყოფილა მძაფრი პოლემიკური წარმოდგენები, მაგრამ ბოლო წლები ამითაც იყო გამონაკლისი. პოლემიკა გამოიწვია ვ. კანდელაკის პიესამ „დრო — 24 საათი“. პოლემიკური აღმოჩნდა შექსპირის „მეთორმეტე ღამეც“. ბევრისათვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა შექსპირის პიესის ასე თამამი რეჟისორული გადაწყვეტა. შექსპირი და თანამედროვე საესტრადო სასიმღერო ნომრები — ეს, მართლაც, სულ სხვა-

დასხვა „მასშტაბებია“, სხვადასხვა ეპოქის სურათია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თქვენ წარმოდგენიდან მაინც კმაყოფილი ბრუნდებით. რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ დიდი ანშლაგით გამოჰყო სცენაზე წარწერა და ამით წინასწარვე გაგვაფრთხილა, რომ მას „როგორც გენებოთ“ ისე იქცევა. მისი მშვენიერი მსახიობებიც ნიჭიერად ეცილებიან ერთმანეთს ოსტატობაში.

სპექტაკლი სავსეა იუმორით, აღმაფრენით, გონებამახვილური დეტალებით. მაგრამ აქ დეტალიც რაღაც შექსპირულია თავისი ფართო მონასმით, მასშტაბური გააზრებით.

მსახიობები მიმართავენ გაბედულ იმპროვიზაციებს. სითამამე იგრძნობა ჟესტისა და მოძრაობის მასშტაბებშიც.

შექსპირის პიესის წარმატება შემთხვევითი არ არის. თეატრის რეპერტუარში არის სხვა საინტერესო სპექტაკლები. ჩვენ ვნახეთ მის სცენაზე ვაჟა ფშაველას პოემები, ვნახეთ მისი გმირული ხასიათები. ტრაგიკული კოლიზიები მეფობენ სცენაზე. არის ბევრი ნაკლიც. მაგრამ საერთო შთაბეჭდილება მაინც ძლიერია.

შექსპირი და ვაჟა ფშაველა — ორი გიგანტი სხვადასხვა ქვეყნისა და ეპოქისა, ბათუმის თეატრმა წარმატებით „გამოსახა“ სცენაზე და ეს უკვე ძალიან ბევრს ნიშნავს!..

ლიტერატურული თეატრის პრინციპებით არის დადგმული ბაიჯიევის „დუელი“. ახალგაზრდა რეჟისორის ე. ჩაიძეს ალბათ თავის არც ერთ სპექტაკლში არ მიუღწევია ისეთ მხატვრულ მთლიანობისა და ფსიქოლოგიური ნაკადის ისეთ შინაგან უწყვეტობისათვის, როგორც ამ წარმოდგენაში მიაღწია.

თითქოს ერთი ამოსუნთქვითაა შექმნილი სპექტაკლი. ერთი ფიქრი და აზრი დასტრიალებს მაყურებელსაც.

ადამიანური სიკეთის ძიებისა და მასში სიცოცხლის აზრის დანახვის სურვილი შუქივით ანათებს წარმოდგენას.

ახლა ქართულმა ორიგინალურმა მწერლობამ დაიკავა უმთავრესი ადგილი. გასული სეზონი და ახალი თეატრალური წელი იმისი მაგალითია, თუ რამდენი სიხარული შეიძლება მოუტანოს თეატრმა მაყურებელს, როცა იგი მტკიცედ დგას ეროვნულ ნიადაგზე. თეატრის მესვეურები ცდილობენ შექმნან თავიანთი ორიგინალური რეპერტუარი; ამ მხრივ საყურადღებო იყო ის ფაქტიც, რომ თეატრმა მიიწვია გ. ლორთქიფანიძე და რესპუბლიკაში პირველად წარმოადგინეს ნ. დუმბაძის ახალი ნაწარმოები: „ნუ გეშინია, დედა“. „ორი პოემაც“ თეატრებს შორის პირველად ბათუმში დაიდგა, სხვა მწერლების არაერთმა ახალმა ნაწარმოებმა მიიღო ნათლობა ბათუმის თეატრში.

ეს გზა გრძელდება. თეატრის მომავლის გეგმები, ფიქრები ბევრ სიახლეს გვპირდება ამ მხრივაც.

ბათუმის თეატრში ბევრი ნიჭიერი ხელოვანია. არიან გამოცდილნი, წელთა სიმრავლით „მდიდარი“ ადამიანები და ისინიც არიან, რომლებსაც ჯერ კიდევ ბევრი რამ აქვთ სათქმელი.

თეატრს უყვარს მუდმივი მოძრაობა და განახლება. ამიტომ მეტი ინტერესით უნდა ველოდოთ ამ თეატრის ხვალინდელ დღეს. სამი წლის შემდეგ ბათუმის თეატრსა და მსახიობთა უფროს თაობას თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა მთელი ჯგუფი შეუერთდება. ძველი და ახალი კვლავ გააგრძელებს ხელოვნების დიდსა და საიმედო გზას. კვლავ გავხდებით მოწმენი ახალი წარმატებებისა, რადგან საამისო საფუძველი უკვე არსებობს. ჩაყრილია მტკიცე ბალოვანი და ბათუმის თეატრი არასოდეს გამოიცლის ნიადაგს.

* * *

ჩემ წინ დევს თეატრის ძველი პროგრამა, 1936-1937 წ.წ. სეზონის ერთი სპექტაკლის პროგრამა. აქვეა გაზეთიდან ამონაჭერი პატარა რეცენზიაც — „შესანიშნავი სპექტაკლი“. ეს იყო დაბეჭდილი ამ ოცდაათი წლის წინათ, როცა პირველად აიხადა „აჭარის სახელმწიფო თეატრის ფარდა“. იქ ჩავიდა რუსთაველის თეატრის აჭარის სექციის კურსდამთავრებული ოცი ახალგაზრდა. მათი პირველი რეჟისორი დ. ალექსიძე იყო და პირველი სპექტაკლი, რომლითაც თეატრი გაიხსნა (18/III-37 წ.), დ. ალექსიძეს ეკუთვნოდა. ეს იყო გიორგი მდივნის პიესა „ბრმა“. „ხალხით გაჭედილი დარბაზი, — წერია იმ რეცენზიაში, —მოუთმენლად ელოდა პირველი აჭარელი მსახიობების სპექტაკლს... ახალგაზრდა თეატრის პირველი დადგმა გამარჯვებით დამთავრდა“.

მას შემდეგ სამი ათეული წელი გავიდა. მაშინდელი ახალგაზრდები, დღეს იმ თეატრის ფუძემდებლები, ახლაც მოღვაწეობენ თეატრში, მოვიდნენ ახალი თაობები, ახალი რეჟისორები და მსახიობები და იმ შემოქმედებითი ცხოვრების მდინარებას შეუერთდნენ.

ათეულმა წლებმა გაზარდა თეატრის კულტურა. ამაღლდა მისი მხატვრული დონე და დღეს იგი ახალი პერსპექტივების წინაშე დგას.

ყოველ თეატრს თავისი გზა აქვს და თავისი გზით მიდის ბათუმის თეატრიც.

დაე, ბოლომდე მართალი და კეთილი იყოს მისი გზა!

„გათენების წინ“ — ასე ეწოდება პოლიკარპე კაკაბაძის ერთერთ პიესას. იგი ზუსტად ამ ნახევარი საუკუნის წინ დაიწერა. მისი ავტორი მაშინ ოცი წლის ჭაბუკი იყო. ქართულმა თეატრმა იმხანად ვერ შენიშნა ეს პიესა. ვერ იგრძნო მისი ფაქიზი სული, მისი სევდიანი ინტონაცია, მისი ლირიზმი და გმირთა ღრმა ფსიქოლოგიური განცდები.

თუმცა ამგვარი მოტივები უცხო არ იყო იმ პერიოდის ქართული თეატრისათვის, იგი მაინც შეუმჩნეველი დარჩა.

გავიდნენ წლები და სრულიად ახლებურად გამოანათა პ. კაკაბაძის ნიჭმა. თითქოს მასზე აღსრულდა არტურ ლაისტის სიტყვები: „საქართველოში დაიბადება საუცხოო კომედიების შემოქმედიო“.

ქართულმა თეატრმა შეიყვარა კაკაბაძის „საუცხოო კომედიები“, მაგრამ სრულიად დაივიწყა მისი ლირიკული დრამები და ეს იმიტომ მოხდა, რომ თითქოს ისინი ვერ თავსდებოდნენ რეალიზმის არხებში.

ქართული თეატრის ისტორიის მიღმა დარჩა „ძველი დაფები“, „განათების წინ“ და „სამი ასული“.

თეატრის კულისებში იმასაც ამბობდნენ, ეს პიესები მეტერლინკის და ჰაუპტმანის დრამებს გვაგონებსო ასოციაციით.

მიზეზი კი, ალბათ, სულ სხვა იყო: ქართული აუდიტორია და თეატრი ჯერაც არ შეგუებოდა დრამატული აზროვნების იმ ფორმებს, რომლებსაც კაკაბაძე ქმნიდა.

ამ პიესებმა გაუძლეს დროის გამოცდას. ისინი ახლებურად ეღერენ დღეს და არ შეიძლება მათ განსაკუთრებული თეატრალური ინტერესიც არ გამოიწვიონ. თანამედროვე დრამატურგიაში შეინიშნება პიესების წერის ის „ახლებური“ მანერა, როგორც პ. კაკაბაძე წერდა.

საკითხი ეხება არა მარტო სტრუქტურულ მხარეს, არამედ მისი სულის შინაგან განფენილობას, მის გმირთა ფსიქიკურ წყობას.

ჩვენ არ უნდა შეგვაშინოს კაკაბაძის ამ პიესების ერთგვარმა სტატიკურმა ხასიათმა. დინამიკა გმირის სულშია. იგი დანაღმულია ღრმა განცდებითა და დაძაბული აზროვნებით.

ნიუანსებით, ფაქიზი და მეტყველი პაუზებით არის აღსავსე სტრიქონებს შორის ჩამომდგარი დუმილი.

ამ დუმილის სცენური გახსნა ყველაზე დიდი ოსტატობაა.

დემონური ძალა დასტრიალებს კაკაბაძის დრამის გმირებს. ისი-

ნი გრძნობენ ბოროტი სულის შემართებას, მაგრამ მაინც არ ნებდებიან მას და ადამიანური საწყისი იმარჯვებს ბოროტზე. სიკეთისა და ბოროტების ამ ჰიდილში იხსნება კაკაბაძის გმირთა სულიერი დრამა, იგივე კონფლიქტი ქმნის მათ სასიცოცხლო ელექსირს. დამუხტული ძალები წარმოშობენ ახალ ენერგიას, რომელიც ადამიანს ანთავისუფლებს დემონური სულისაგან.

„ჩვენ დავწვავთ ძველ დაფებს და გავარღვევთ გზას თავისუფლებისაკენ“, ამბობს „ძველი დაფების“ გმირი და ჩვენც გვჯერა, რომ იგი მართლაც განთავისუფლდება ბნელი ინსტიქტებისაგან და გზა გაეხსნება სიკეთეს.

ბნელისა და ნათელის ჰიდილი სულ სხვა ასპექტით არის დანახული პიესაში „გათენების წინ“. ეს არის პირველი მსოფლიო ომის ჯარისკაცის (რომელსაც ანდრია ჰქვია) ტრაგიკული აღსარება, მისი სულიერი დრტვინვა და ბრძოლის მიზნის შეუცნობლობით გამოწვეული ტკივილი.

ბრძოლის ველზე მძიმედ დაჭრილი წევს ქართველი ჯარისკაცი და აგონდება შიმშილისაგან სულმიხდილი შვილები, აგონდება საყვარელი მეუღლე, რომელიც ამაოდ ცდილობს პატიოსანი გზით ოჯახის რჩენას.

დაუსრულებელი ასოციაციები, კოშმარული ფიქრები და წარსული ცხოვრების სურათები აქ უაღრესად ემოციური და მძაფრია.

ბედნიერ ცხოვრებას ეძებდა ქართველი გლეხკაცი, მაგრამ იმპერიალისტური ომის მსხვერპლი გახდა. იგი დაეცა სისხლიან ველზე და ათასგვარ მოჩვენებათა ხილვაში გამოხატა თავისი მებრძოლი სული.

პიესა იწყება სხარტი და ლაკონიური დიალოგებით. ფაქტი უკვე მომხდარია. მებრძოლი სასიკვდილოდ დაჭრილი წევს და სიზმარეული სამყაროდან რეალურ სინამდვილეს ხედავს. ერთმანეთში იჭრება ფიქრი და სინამდვილე, რაღაც ქაოსურად ირევა მის სულში ყველაფერი, არის ტკივილი, ეჭვი და გაორება. სიკვდილის პირასაა მისული ანდრია და ეს წუთები სავსეა ტრაგიკული მოჩვენებებით.

ეს არის მთელი სამყარო, მძიმე და უსიხარულო სამყარო, რომელიც ჯარისკაცის სულში შეჭრილია და დიდი სიბნელე ჩამომდგარა. სასიკვდილო აგონიის წინ თითქოს გვესმის დაუსრულებლივ გამეორებული კითხვები: რა უნდა ქართველ ჯარისკაცს ამ ბრძოლის ველზე? ვისთვის იბრძვის? რატომ მოსწყვიტეს იგი ოჯახს? რატომ კვდება ასე უაზროდ უცხო ცის ქვეშ?

პირველსავე სურათში გამაოგნებლად ჟღერს ჯარისკაცის ხმა: „დაჭრილი ვარ და მაინც მკლავენო“...

თითქოს მას ხიშტით დადგომია დემონური სული. „ცხოვრება ბრძოლაა“ ჩასძახის ეს ხმა, იგი აკრთობს მის სულს და წამიერად აფხიზლებს ჯარისკაცის გონებას. მაგრამ იგი მალე ისევ გადაეშვება სიზმარეულ სამყაროში, ისევ ამოტივტივდებიან ქვეცნობიერი განცდები.

ახლა უკვე სულ სხვა სურათი ეხატება. აქ მას ეჩვენება ის ბოროტი კაცი, რომელიც მისი სიკვდილის ამბავს აუწყებს ცოლ-შვილს. მერე იქნება გლოვა, ობლობა და შიმშილი. ეს ექსპრესიული სურათიც ქრება და ტრიალ მინდორზე გამოჩნდება თავშალმოხვეული ქალი. ეს მისი ცოლია. მათ შორის იმართება დრამატული დიალოგი. ახალგაზრდა ჯარისკაცი უკიდურესი მწუხარებით ისმენს გზასაცდენილი მეუღლის აღსარებას. ამ ტრაგიკულ სურათში შემოდის სათნოების და. იგი ანგელოზის ხმით ჩასჩურჩულებს ანდრიას: „სულ შეშოვიარე ველები და მოვნახე ფერადი ყვავილები... ყვავილების მკერდში ვეძებდი ნამს, რათა მომეგროვებინა შენთვის წყალი...“

სიცხისაგან გათანგული მებრძოლი წამიერად ახელს თვალებს და კოშმარული მოჩვენებანიც ქრება.

სათნოების დასა და მას შორის იმართება დიალოგი:

სათნოების და — მტერმა დაიხია... მტერს დაახევინეს. მალე მაშველი რაზმი მოვა!.. შემომხედე!.. ყოჩაღად იყავ...

(ანდრია თვალს ახელს, უცქერის) მე ვარ...

ანდრია (იხედება ირგვლივ) ახ!

სათნოების და — მტერს დაახევინეს...

ანდრია — კარგია, სესია წავიდა...

სათნოების და — ის ჯარისკაცი?..

ანდრია — ჰო...

სათნოების და — აი, ინათებს... (იხედება მაღლა.) მოვა მაშველი რაზმი... და შენც გადაგიყვანენ იქ, სადაც სესიაა.

ანდრია — ეს კარგია.

სათნოების და — მერე სამშობლოს ნახავ.

ანდრია — ჩემი სამშობლო ძლიერ თბილი და ლამაზია!

სათნოების და — ნახავ!

სამშობლოს ხილვას მონატრებული ჯარისკაცი ტრიალ მინდორში წევს. ახლოვდება განთიადი. ბრძოლის ხმაურიც მიწყდება. უკიდეგანო სივრცეში დაცემული ჯარისკაცია მხოლოდ. მერე ისევ მძიმე და უცნაური სურათები ცოცხლდებიან ველზე. ჯერ გამოჩნდება უღრანი ტყე, საითკენაც უხმობენ მის სულს. მერე იგი იცვლება უკუნეთი გვირაბით. ამ გვირაბთან, როგორც სიკვდილის კართან

სულთამხუთავი, ისე დგას მოხუცი და სიბნელისაკენ იხმობს ანდრიას. იგი არ ნებდება მას და სთხოვს, პასუხი გასცეს მის კითხვებს. „მე გეკითხები — რა საჭირო იყო ტანჯვა, ტირილი, სიცოცხლე, ასე უცნაური რომაა? მთელი ქვეყნის სიცილი არ ღირს ერთ უბედურ სულის ქვითინად. თავი ასწიე, მიპასუხე... რა საჭირო იყო... ახ! ჩემი სევდიანი დღეები! ისინი ჯაჭვის რგოლებივით იკინძება ჩემს მახსოვრობაში... შენ სიკვდილის კარს აღებ და იცი... მომიყევი, რა საჭირო იყო ის ფიქრები, ცრემლი, ის დღეები, ღამეები..."

ადამიანის არსებობის მიზნის გამართლება, მისი ბრძოლის, მისი ცხოვრების არსის ძიება ფილოსოფიურ განზოგადებამდეა აყვანილი ამ ხილვაში. ეს, ამასთანავე, სიკვდილის პირას მდგარი ჯარისკაცის შინაგანი მონოლოგია. იგი ერთი გაბმული კითხვაა მისი სიცოცხლის ამაოებაზე. მაგრამ ამ პესიმისტურ მსოფლშეგრძნებას მაინც არ სთმობს სიცოცხლის ჯანსაღი ძალა. იგი იბრძვის და სრულიად ახალ სურათებს ქმნის ჯარისკაცის სულში. ამ სურათებს ახალი განწყობა მოაქვს. დაბოლოს, „გონების ეკრანზე" შემოდის ჯარისკაცის მეუღლე, მაგრამ არა ისე, როგორც ეს წინა სურათებში იყო. იგი ახლა სიცოცხლით სავსეა და ლამაზი. ახალგაზრდაა და სამი შვილის დედა. „მე ძლიერ მხიარული ვარ და ნუ დამაღონებ — ეუბნება ანდრიას — გაზაფხული აყვავდა! ჩვენს ბაღში ყვავილები აპეპლდნენ და ვარდებმა დილის მზეს გაუშალეს ნამიანი მკერდი. მთვარიანი ღამეები სავსეა სიცოცხლით! ბულბულები აგალობდნენ ფოთლებში, წყაროები ჩქრიალობენ ფერად ქვებზე და მე ვიღიმები... „ჯარისკაცი კვდება, მაგრამ სიცოცხლე გრძელდება, ამქვეყნად. რჩებიან პეპლებივით ყვავილებში მოფარფატე ბავშვები. ცაც ისე ლამაზია, თითქოს სიმღერას აპირებსო. ამ ცის კიდიდან ეშვება ფერია, ეშვება სილამაზის გენია, რომელიც ადამიანის ნათელი სულის უკვდავებაზე ღაღადებს.

გაჭრა სიკვდილის შიში. ადამიანმა გაიმარჯვა კოშმარულ ხილვებზე. თითქოს დანტეს ჯოჯოხეთი გაიარაო, ისე ეწამა და განწმენდილმა, განთიადის წინ დალია სული.

პირველ მსოფლიო ომში ქართველი ჯარისკაცის ბედი დიდი ტკივილითა და ლირიზმით არის დაწერილი დრამატურგის მიერ, მისი პიესის ფორმა დაფუძნებულია დაჭრილი ჯარისკაცის ხილვებზე. მოჩვენებები, ეს გმირის ქვეცნობიერებიდან ამოტივტივებული სურათებია. ჩვენ ამ სურათებში უნდა დავინახოთ არა მისტიკა, არამედ ამ ომის უმიზნობის, ჯარისკაცის სიკვდილის უაზრობის, სულიერი რღვევის, შიმშილის და გაევრანებული სახლ-კარის ელეგია, მისი სინამდვილის რეალისტური განცდა.

პ. კაკაბაძის პირველი პერიოდის დრამატურგია თითქმის სრულიად მივიწყებულია ჩვენი თეატრისა და კრიტიკის მიერ. ამიტომ შევჩერდით საგანგებოთ ამ პერიოდის ერთ-ერთ ნიმუშზე.

• •

პ. კაკაბაძის დრამატურგიის გვირგვინია „ყვარყვარე თუთაბერი“. მას სცენაზედაც ბედმა გაუღიმა. დაწერისთანავე კოტე მარჯანიშვილის მადლიანი ხელი შეეხო.

ეს იყო 1928 წელს. პ. კაკაბაძემ პიესა დიდ რეჟისორს მიუტანა. მარჯანიშვილმა დასი შეკრიბა და პიესა ალ. იმედაშვილს წააკითხა. „დასრულდა პიესის კითხვა, სამარისებური სიჩუმეა. გაურკვეველობის ატმოსფერო სუფევს... თითო-ოროლამ გაბედა კიდეც ერთი მეორისათვის გადაეჩურჩულებია: „რა არის ეს? რა მოსწონს კოტეს ამაში?“.. კოტეს როგორ გამოეპარებოდა ის ამბავი, რომ თეატრი თითქმის გულგრილი დარჩა ამ ნაწარმოებისადმი?! მაინც შეგვეკითხა: „აბა, რას იტყვით? გამოთქვით თქვენი აზრი!“ — აუდიტორიაში კვლავ სიჩუმე იყო. მცირე პაუზის შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი წამოდგა, იღლიაში ამოიდო პიესა, მეორე იღლიაში კი პოლიკარპეს ხელი და ისევ მოგვიბრუნდა: „თავისუფალი ხართ! მხოლოდ რეჟისორები წამოვლენ ჩემთან!“

მას აქეთ აგერ ორმოცი წელი გავიდა და „ყვარყვარე თუთაბერი“ კვლავ ამშვენებს ქართულ სცენას. ჩვენში არ არის თეატრი, არ არის პატარა სცენაც კი, რომ იგი არ დაედგათ. მერედა რამდენი სიხარული, რამდენი შემოქმედებითი წარმატება მოუტანა ქართულ თეატრს. პიესა არის ქართული არა მარტო ენით, არამედ მასში ასახული მოქმედი პირებით, რომელნიც ენათესავებიან ქართული ზღაპრების ხალხურ სახეებს“ (უ. ჩხეიძე).

უშანგისავე თქმით „ყვარყვარე თუთაბერმა“ მარჯანიშვილს სურვილი აღუძრა „დონ კიხოტი“ დაედგა. ასე ძლიერსა და ჯანსაღ შემოქმედებითს იმპულსებს აღძრავდა ხოლმე კაკაბაძის პიესა ქართულ თეატრში.

ყვარყვარე ქართული ფოლკლორიდან წარმოქმნილი ნიღაბია, იგი ისევე ღრმაა, როგორც ხალხური სიბრძნე. ქართულმა თეატრმა არ იცის სხვა უფრო პოპულარული ეროვნული ხასიათი, ვიდრე ყვარყვარეა. არც ასე სრულყოფილი ტიპი შექმნილა ქართულ დრამატურგიაში.

ახლა მას ყველგან იცნობენ. ყველგან ხედავენ მის ორეულს.

ყვარყვარე წარმოქმნა კონტრასტულმა ეპოქამ, თავისი დროის პირმშოა იგი, მაგრამ ხალხმა თავისი დამოკიდებულებით რაღაც ახალი ნიუანსები შემოიტანა ყვარყვარეს ცნებაში და თითქოს კიდევ უფრო განაზოგადა ამით.

ახლა იგი უფრო მოქნილი, უფრო მსუბუქი, თითქოს ელეგანტური და მარჯვე კარიერისტიც გახდა. მისი ბუნება სავსებით იტევს ჩვენს ყველაზე ფართო წარმოდგენას ამგვარ ადამიანებზე. იგი გასცდა თავის კლასობრივ ლოკალს, გადააბიჯა ეპოქის მიჯნას და ამგვარად, თაობიდან თაობაში გადავიდა მისი ნიღაბი.

პ. კაკაბაძე დიალოგის ბრწყინვალე ოსტატია. მან დიდებულად იცის ხასიათის შექმნის მთელი საიდუმლოება. მწერალმა „თუთაბერში" მიაღწია კომედიური სიტუაციებისა და ურთიერთობების სრულიად ახალ წყობას. იგი არ ჰგავს არც გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიას და არც დ. კლდიაშვილის წერის მანერას, რომელიც ასე განცალკევებით დგას ქართულ დრამატურგიაში.

მაგრამ კაკაბაძის დრამებში არის რაღაც საერთო დ. კლდიაშვილის პიესებთან. მის მსგავსად ისინიც აქტიორული შესრულების განსხვავებულ მანერას მოითხოვენ.

„ყვარყვარე თუთაბერმა" კი უფრო ადვილად გაიკვლია გზა ქართულ სცენაზე. სამწუხაროა, რომ რუსულმა თეატრმა დღემდე ვერ იპოვა მისი „გასაღები"...

პ. კაკაბაძის დრამატურგიის თემა მუდამ გარდატეხის ეპოქებია. დიდი პოლიტიკური და სოციალური ძვრები არის ის „შინაგანი წყარო", რომელიც ახალ მხატვრულ სინამდვილედ იქცევა ხოლმე მწერლის ხელში.

„ყვარყვარე თუთაბერი"და „კოლმეურნის ქორწინება" თეატრალების თვალში სინონიმურ ცნებებად იქცა. იქ, სადაც ახსენებენ „ყვარყვარეს", უსათუოდ „კოლმეურნის ქორწინებასაც" გაიხსენებენ.

და ამას აქვს თავისი ლოგიკა. გადახედეთ ჩვენი თეატრების რეპერტუარს და დაინახავთ, რომ სადაც „ყვარყვარეა" დადგმული, იმავე თეატრში „ქორწინებაცაა" წარმოდგენილი.

უშანგის ყვარყვარე და შავგულიძის ხარიტონი კლასიკურ სახეებად შევიდნენ ქართული თეატრის ისტორიაში. მათი ხალასი აქტიორული ტალანტი ღირსეულ „მეტოქეს" შეხვდა ქართულ დრამატურგიაში და ეს იყო ბედნიერი შეხვედრა.

მაგრამ, როგორც ყოველი ძლიერი თვითმყოფადი ნიჭი, აქაც წარმოიქმნა ერთგვარი ბარიერი. აქტიორულ მწვერვალებს უყვართ განმარტოებით დგომა!

მაგრამ, ვის არ აწუხებს ამ მწვერვალების დაპყრობის ჟინი?..

• • •

„კოლმეურნის ქორწინება“ პატიოსანი შრომის ნამდვილი ჰიმნია. მასში განდიდებულია ყველაფერი, რაც კაცის ალალ მარჯვენასთან არის დაკავშირებული. სრულიად ახალი სახე ეძლევა შრომას კაკაბაძის პიესაში, იგი იქცევა ადამიანის ღირსებისა და პატივისცემის საგნად. სწორედ შრომისადმი დამოკიდებულებაში ვლინდება არა მარტო ინდივიდის ბუნება, არამედ მისი სოციალური არსი, მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობაც. ამიტომ კაკაბაძე კონტრასტულ პრინციპზე აგებს თავის კომედიას. ერთმანეთს უპირისპირებს მანუჩარსა და ხახულს, ჯამლეთსა და ხარიტონს. პირველნი სხვადასხვა სოციალური და კლასიკური ბუნების ადამიანები არიან. მანუჩარი ყოფილი აზნაურია, ხახული კი გლეხი. მანუჩარს მეტად უმძიმს ახალ ყოფაში ცხოვრება, უმძიმს, რადგან შრომა არ უყვარს, კოლმეურნეობა კი მშრომელთათვისაა. იგი დაუფარავად ეუბნება ხახულის: კოლმეურნეობაში „არ შეხვალ—გაჰირევებაა, შეხვალ და მუშაობა გინდა, ქეიფში და სიტყვა-პასუხში ტოლს არავის დაეუდებ, მაგრამ მუშაობაში შეჯიბრება გაგონილა?“ — სხვა ასპექტით. მაგრამ არსებითად შრომისადმი ასეთსავე დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ხარიტონიც. იგი უფრო „გათანადროულებულია“, მან იცის, რომ ვერას გააწყობს განზე დგომითა და ჭირჭილით. ამიტომ შეჯიბრებაშიაც ებმება და ოსტატურადაც ხლართავს ინტრიგის ქსელს. ეს დრამატურგიული ინტრიგაა, რომელსაც ბუნებრივად მივყავართ კონფლიქტამდე.

მაგრამ პიესაში ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც გვირისტინეს სახეა. მასშია მთელი სიკეთე ახალი ცხოვრებისა, იგი გამოხატავს სოციალისტური სოფლის ძალასა და ღირსებას. მასში უნდა დაეინახოთ ახალი ადამიანის იდეალი. სწორედ შრომამ აქცია გმირად გვირისტინე; ქართველი ჭალი საქვეყნოდ გახდა ცნობილი თავისი გარჯითა და ამაგით. მის უბრალოებას, გულმართლობასა და სიკეთეს გვირგვინივით დამშვენდა ის ჯილდო, რომელიც მან დაიმსახურა. მწერალი დიდი სიმართლითა და სისავსით ხატავს გვირისტინეს სახეს — მისი პათოსი მიმართულია ამ უბრალო სოფლელი გოგონას მაღალი ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი პრინციპების სადიდებლად.

გვირისტინე განსახიერებაა საუკეთესო ადამიანისა. იგი გამოირჩევა თავმდაბლობით, გულისხმიერებით, საერთო საქმისადმი ერთგულებით, პატიოსანი და სასახელო შრომით. იგი უყვართ სოფელში, ყველა ცდილობს მასთან სიახლოვეს, რადგან გრძნობენ,

რომ ამ გლეხის გოგოში ჩანს ის ახალი, რომლისკენაც ისწრაფვიან საკოლმეურნეო ცხოვრების მშენებლები. გვირისტინე ხომ პირველთა შორის დგას და თავისი მაგალითით წინ მიუძღვის სხვებს.

პიესაში დიდი სიმართლით, რეალისტური დამაჯერებლობითა და ჰუმორით, ამასთანავე, საოცარი უშუალობით არის გადმოცემული გვირისტინეს განცდები მოსკოვში სტახანოველთა შეკრებაზე. წარსულში მოჯამაგირის ქალიშვილის ასეთ ისტორიას ალბათ ზღაპრებში თუ მოისმენდნენ, თორემ ცხადლივ ვინ დაიჯერებდა. ახლა კი, აგერ თვით გვირისტინეს გადახდა თავს. იგი კრემლში მიიღეს და ათასების წინაშე, მთელი საბჭოთა კავშირის რჩეულთა წინაშე წარმოაჩინეს. გლეხის გოგონამ სიტყვით მიმართა შეკრებილთ: „ფუტკარი თითო წვეთ თაფლს აკეთებს, მაგრამ ბევრი რომ არის, ამიტომ მთელ ქვეყანას აძღობს, ასე ჩვენც, სტახანოველებმა, ვეცადოთ ბევრი ჩავაბათ ჩვენს მუშაობაში და მაშინ ქვეყანას გავახარებთ“.

ბედის ამგვარ შემობრუნებას სრულიადაც არ შეუცვლია გვირისტინეს ხასიათი, იგი ისეთივე თავმდაბალი და კეთილი ადამიანი დარჩა. უფრო ჩაეფლო თავის საქმეში და ათკეცად ამრავლა მიღწევები, მაგრამ მისმა წარმატებამ მოსვენება დაუკარგა ხარიტონს. ბუქნარის კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ, მართლაცდა, ბუქი დააყენა. ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ გვირისტინე მისი კოლმეურნეობის რძალი გამხდარიყო. მაშინ სოციალისტურ შეჯიბრებაშიაც გაიმარჯვებდა და მშრომელი კაცის სახელსაც დაიგდებდა. ეს გარემოება პიესაში ქმნის კომედიურ სიტუაციებს. იქ, სადაც ხარიტონი გამოჩნდება, განსაკუთრებულ ძალას იძენს იუმორი. დრამატურგი მსუყე, მაგრამ ნათელი და რეალისტური ფერებით ძერწავს ხარიტონის სახეს. რაც უფრო დიდია ჰიპერბოლა, რაც უფრო ფართოა მონასმი, მით უფრო მეტად ვლინდება უარყოფითის მხილების პათოსი.

მწერალი დაუნდობელია საკოლმეურნეო ცხოვრების ფერხულიდან ამოვარდნილი, უქნარა და ტრაბახა, მოვლენების ზედაპირზე წამოტივტივებული ადამიანების მიმართ. იგი მართლაცდა გასაოცარი სიზუსტით ხატავს კომედიურ სიტუაციას, რომელშიაც მოქცეულნი არიან ისინი.

მაგრამ „კოლმეურნის ქორწინებაში“ კომიზმს მარტო უარყოფითი ადამიანები როდი ქმნიან. დადებითიც და უარყოფითიც ერთი მთლიანი მხატვრული პროცესია. მათი გამოხატვის დროს მწერალს მუდამ ჰყოფნის ობიექტურობა, მხატვრული ტაქტი და ზომიერება, რათა ტენდენცია გამომდინარეობდეს „მოქმედებიდან და მდგომარეობიდან ავტორის საგანგებო ჩარევის გარეშე“.

სერიოზულის სასაცილოსთან დაპირისპირების გზით „კოლმეურნის ქორწინება“ ამკვიდრებს ჯანსაღსა და ნათელ იდეას. იგი გვიჩვენებს, თუ რა შეუძლია პატიოსან შრომას. შრომისა და თავდაუზოგავობის ამ აპოლოგიაში ბრწყინვალედ გამოიხატა განახლებული სოფლის მართალი სურათები.

* * *

პ. კაკაბაძის არც ერთ პიესას არ განუცდია ისეთი რთული ევოლუცია, როგორიც ეს განიცადა „კახაბერის ხმალმა“ ანუ „დავით მერვემ“.

მისი ბიოგრაფია აღსავსეა რთული დრამატული პერიპეტიებით. იგი იწერებოდა დიდხანს, გზადაგზა სწორდებოდა, ივსებოდა ახალი დეტალებით.

ლაკონიურობა და ფრაზის გამჭვირვალება, სისადავე და სიღრმე თან სდევდა ყოველ ახალ ვარიანტს. ისტორიული ჭეშმარიტება და სიბრძნე იყო პიესის საფუძველი. ხოლო სიბრძნე მუდამ თანადროულია.

ქართულ დრამატურგიაში ამ პიესას არა აქვს ტრადიცია. მგონი არავის არ უცდია ჩვენს ისტორიაზე კომედიის შექმნა. ამგვარი თემა ორლესული ხმალია. არავინ იცის, სცენაზე ვის მოკვეთს იგი თავს. ალბათ, ამიტომ ამბობდა ს. ახმეტელი ამ პიესის პირველ ვარიანტზე: „ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმაა და პრინციპული... უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომელიც ქართულ თეატრალურ ფორმებს ამჟღავნებს და საფუძვლად დავუდოთ „ბახტრიონს“.

გავიდა მრავალი წელი და მარჯანიშვილის თეატრმა (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე) შეძლო ეპოვა „ქართული თეატრალური ფორმები“. ქართული თეატრონის გათამაშებით მოძებნა ახალი „სცენური ნერვი“ და თანამედროვე მაყურებელი ბუნებრივად შეიყვანა მე-14 საუკუნის საქართველოს ისტორიის სიღრმეებში. ვკითხულობთ პიესას, ვუყურებთ სპექტაკლს და ვგრძნობთ, თუ როგორ მძიმედ მიიკვლევს გზას ლამაზი და კეთილი, როგორ გააფთრებით სდევნის და ებრძვის მას სიცრუე და უზნეობა. შური და გაუტანლობა დაუფლებია ქვეყანას, ორპირობა და სიბილწე შეჭრილა ცხოვრების ყოველ სფეროში. ხალხი ეძებს გამოსავალს. მათი სულის „ბუკი და ნაღარა“ მოუხმობს გმირს. ხალხი

გრძნობს, რომ იგი არსებობს, იგი ცოცხლობს მის სულში. მოვა დრო და გამოჩნდება. ხალხიც მას გაჰყვება სამართლიანობისათვის ბრძოლაში.

მე-14 საუკუნის საქართველოს პირქუში სურათი კომედიის ჟანრშია გადაწყვეტილი და რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ეჩვენოს ვინმეს ჩვენი სიტყვები — ეს პიესა მაინც დიდ პატრიოტულ ნაწარმოებად მიგვაჩნია. აკი ამბობდა ბრძენი ილია: „ბევრნი არიან ჩვენში იმისთანანი, რომელნიც ცდილობენ ჩვენის ცხოვრების სიბოროტის დამალვასა. ეგ იმათ მოსდით ქართველების უმეცარ სიყვარულისა გამო!“

პ. კაკაბაძემ „უმეცარ სიყვარულს“ დაუპირისპირა ქართველი ხალხის სულიერი განახლების იდეა, რომელიც აღსავსეა ბოროტებასთან შეურიგებელი ბრძოლის პათოსით.

* * *

როცა პ. კაკაბაძის დრამატურგიაზე წერენ ხოლმე, თითქმის ყოველთვის ყველაფერი იწყება და მთავრდება „ყვარყვარეთი“ და „კოლმეურნით“. სხვა დანარჩენს თითქოს მხოლოდ ბიოგრაფიული მნიშვნელობა აქვს მწერლისათვის. სხვათა შორის, დიდხანს „ბიოგრაფიული ცნობარის მასშტაბში იყო მოქცეული „ქახაბერის ხმალიც“. მარჯანიშვილის თეატრმა კი დაგვანახა მისი ნამდვილი სახე.

ჩვენ გვჯერა, რომ ამგვარი ბედი ეწვევა „ქარიხწალსაც“. იგი იძლევა ახალ თეატრალურ წარმატებათა საფუძველს. პიესას პირველად „ლისაბონის ტუსაღები“ ერქვა, მაგრამ ის სხვა ვარიანტი იყო. მას შემდეგ საფუძვლიანად გადაკეთდა. სრულიად სხვა სიღრმე და მასშტაბი მიეცა „ქარიშხალს“. პიესაში მოქმედებენ მრავალგვარი და მრავალსახოვანი ადამიანები. ვრცელია მათი საასპარეზო, დიდია გმირთა ვნებათაღელვა და მათი საბრძოლო სულისკვეთება.

პიესაში ბოროტების სიმბოლოსავით დგას ციხე. იგი სავსეა ღრმა კონფლიქტებით, ტკივილითა და მომავლის იმედით. ციხეშია მოქცეული მთელი სამყარო, ყოველი გმირის პოეტური იდეალი, ყოველი ადამიანის თავისუფალი ოცნება. „მთელი ქვეყანა სატუსაღოა. ცხოვრება ყველგან აკრძალულია“ — ამბობს ერთი ტუსაღი და ექოსავით ისმის ციხის კედლებში მისი ხმა. ეს ხმა უერთდება ასეების, ათასების გულისთქმას და ყველანი თითქოს ერთი აზრით იმსჭვალებიან — უნდა დაემხოს ციხე!..

პიესის რემარკის გაცნობაც კი ნათელს ხდის თუ რა ფართო, მონასმის, სოციალური განფენილობის პიესაა „ქარიშხალი“. მოქ-

მედ გმირთა წრის გასაცნობად ავტორი წერს: „პიესაში მოქმედებენ ორატორები, სატუსაღოს საკნის მეთაურები, ტუსაღი ქალები და კაცები, მეამბოხეები, შეიარაღებული როსკიპები, შეიარაღებული ღატაკი დედაკაცები. პედროს მეომრები, ანტონიოს მეომრები, მთვრალი კაცები, დაჭრილი მეამბოხეები, მეფის გვარდიელები, ლეიტენანტები, მონები სხვადასხვა რასის, მლოცველები, შეშლილები, შავი ჯამით ავადმყოფები, დედოფლის ამალა, ფარეშები, მდაბიო ხალხი — მოქმედება წარმოებს XVII საუკუნის ნახევარში, დასავლეთ ევროპის ერთ სატახტო ქალაქში, რომელსაც მოქმედნი პროტოპოლს უწოდებენ". რა სოციალური მდგომარეობისა და ხასიათის ადამიანებს არ შეხვდებით აქ. რა ტიპებს არ გაეცნობით ციხის კედლებში. ეს არის გმირთა მთელი გალერეა, — პატარა ქალაქი — ათასგვარი ზნისა და ფიქრის ადამიანებით დასახლებული.

პ. კაკაბაძემ ყველას მოუნახა თავისი აღგილი. მასობრივი სურათების მასობრიობაში დაგვანახა თითოეულის თვითმყოფადი ხასიათი.

ტირანი ემხობა ხალხის ფეხქვეშ. იმარჯვებს დემოსი. ინგრევა ციხე, მაგრამ სისხლით ირწყვება მისი კედლები. იღუპებიან გმირები, რაინდულად კვდებიან ვაჟკაცები, რადგან წმინდა საქმე წმინდა სისხლს მოითხოვს.

კლასიკური ფორმის ამ რთულ დრამატულ პიესაში არაფერია ქართული თეატრისათვის უცხო და დაუძლეველი.

ქართული სცენა დიახაც რომ მოვალეა მრავალგზის დაუბრუნდეს კაკაბაძის ყოველ პიესას!

* * *

ორმოცდაათი წლის დაძაბულმა შემოქმედებამ ბევრი ახალი მბატვრული სახე შემატა ქართულ დრამატურგიას. კაკაბაძის კალამს ეკუთვნის „ბაგრატ მეშვიდე" და „ციცინათელა", „დიმიტრი მეორე" და „ცხოვრების ჯარა".

ნიჭიერი რეჟისორი ყოველ მათგანში იპოვის სათქმელს, ყოველ მათგანში დაინახავს მწერლის ძალას, ნიჭსა და მაღალმოქალაქეობრივ იდეალებს.

სამოცდაათ გაზაფხულსა და ზამთარს შეესწრო პოლიკარპე კაკაბაძე. მისთვის ეს მარტო დროთა ფერისცვალება როდი იყო. მის სულშიაც გადაიარეს ზამთრის ცივმა და სუსხიანმა დღეებმა, მასაც ჰქონდა შემოქმედებითი ტკივილისა და უკმარობის მწვავე განცდები

მაგრამ მასში მუდამ ცოცხლობდა გაზაფხულის სინედლე და სულის სიჯანსაღე. მას თითქოს ძალას მატებდა მანკიერებათა მხილებისა და ბრძოლის ნიჭი. იგი ზოგჯერ ფაქიზი იუმორით იმსუბუქებდა ტკივილს...

იგი ძველი რაინდივით მუდამ საბრძოლოდ შემართული იდგა ნახევარი საუკუნის მანძილზე და არც არასოდეს მოღლია მარჯვენა.

მისი შემოქმედება მუდმივი ბრძოლა, დაუმთავრებელი ჰიდილი და კონფლიქტია მანკიერებასთან. კაკაბაძის პიესის არც ერთი გმირი არ არის დამშვიდებული და მიღწეულით კმაყოფილი. ის ან იბრძვის, ან მას ებრძვიან. ამ დაუსრულებელ ჰიდილშია მათი არსებობის აზრიც. აქ იბადება და კრისტალდება ადამიანური ცხოვრების ყველაზე ლამაზი იდეალებიც.

თბილისი ქართულ დრამატურგიაში

გეოგრაფიულ გარემოს გარკვეული კოლორიტი და თავისებურება შეაქვს ადამიანთა ხასიათში. ამასთან, იგი თავად იქცევა სოლმე მხატვრულ ფაქტად. ეს გარემოება აიძულებს მკითხველს, ყურადღება მიაქციოს მას, დაუკვირდეს, გაიცნოს. ვინ მოთვლის, რამდენი უცნობი ქალაქი, ქუჩა თუ სოფელი შესულა მსოფლიო ლიტერატურაში და შემდეგ ძალზე ნაცნობი და ახლობელი გამხდარა მილიონობით მკითხველისათვის. ისინი მწერლობაში დამკვიდრდნენ იმ ადამიანებთან ერთად, რომლებმაც თავიანთი მოსაგონარი დღეები აქ, ამ ქალაქში, ამ ქუჩაზე გაატარეს. ამგვარი კონტაქტის გამო ეს ადგილები რაღაც განსაკუთრებულ სითბოსა და მომხიბლაობას იძენენ. აქტიური ურთიერთობა მოქმედ გმირსა და უსულო გარემოს შორის ყოველ სერიოზულ ნაწარმოებშია. ხშირად ეს გარემო ორგანულად შედის გმირის ბიოგრაფიაში და მისი სულიერი ცხოვრების თანამგზავრი ხდება. ძნელია ახლა კაცმა ისე წარმოიდგინოს პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი, რომ არ გაიხსენოს ჰიუგოს რომანი და მისი გმირები. მკითხველის ცნობიერებაში უმალვე აღდგება ტაძრის დიდი კოშკები, მისი ძველი კედლები და ქიმერები. ლიტერატურის წყალობით ახლოს გაეცნო პარიზს დაშორებული მკითხველი მონმარტრის მაღლობს, სვეტიცხოვლის „ქვაში ჩაკირული საიდუმლო“ სიტყვაში განაცხადა კონსტანტინე გამსახურდიამ. ნ. ბარათაშვილმა ძველი თბილისის პოეტური სამყარო გახსნა და მთელი ძალით გვაგრძნობინა მისი რომანტიკული სუნთქვა. მან ყოფითი, კოლორიტული სურათების ნაცვლად ფილოსოფიური სიღრმე და განზოგადება მისცა თბილისს, უჩვეულოდ აამეტყველა მთა-

წმინდა, მტკვარი; მტკვრის პირას მდგარი ჩინარის ფოთლების რხევაში მან „უსაკოთა და უსულოთ შორის“ საიდუმლო ენის არსებობა შეიცნო; მტკვრის დუდუნში კი „ჟამთ მოჩივარი“ მიჯნურის ტკივილი იგრძნო; მთაწმინდის უდაბურ პეიზაჟში საკუთარ სულთან თანხმობა მონახა. — ბუნდოვანი კლდე მეგობრად გაიხადა, რაკი მისებრ „მწუხარ და სევდიანი“ იყო იგი. თბილისის ცას ახედა პოეტის თვალით — გულისთქმა მისი იქ ეძებდა სადგურს, იქ ეძებდა ბედის ვარსკვლავს. „დ[illegible]კო-გადახრით შუქმიბინდულს“ მთვარეში ლოცვით დაღლილი სული დაინახა პოეტმა, ხოლო ვარსკვლავებში — სატრფო. ასე აიმედებდა და სიცოცხლის რწმენას უნერგავდა სევდიან პოეტს მთაწმინდა, მტკვარი, ყაბახი, თბილისის ცა და მისი პეიზაჟი. ასე დიდი შთამაგონებელი ძალა აქვს ადგილს, ასე დიდ როლს ასრულებს იგი შემოქმედის ცხოვრებაში. შემთხვევითი არ იყო, როცა ბელინსკი წერდა: „...საოცარია! კავკასიას თითქოს წილად ხვდა ყოფილიყო ჩვენი პოეტური ტალანტების აკვანი, მათი მუზების შთამაგონებელი და გამომწვართნელი, მათი პოეტური სამშობლო. პუშკინმა უძღვნა კავკასიას ერთ-ერთი თავისი პირველი პოემა „კავკასიის ტყვე“, მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი პოემაც აგრეთვე მიძღვნილია კავკასიისადმი; რამდენიმე მისი შესანიშნავი ლირიკული ლექსიც კავკასიას განეკუთვნება. გრიბოედოვმა კავკასიაში (ბელინსკი აქ თბილისს გულისხმობს. ვ. კ.) შექმნა თავისი „ვაი ჰკუისაგან“... მის შეილთა მჩქეფარე სიცოცხლემ და მრისხანე პოეზიამ შთააგონეს გრიბოედოვის შეურაცხყოფილ ადამიანურ გრძნობას დაეხატა ფამუსოვების, ტუგოუხოვსკების, რეპეტილოვების, მოლჩალინების — ადამიანური ბუნების ამ კარიკატურების აპათიური, არად ქცეული წრე... და აი, გვევლინება ახალი დიდი ტალანტი და კავკასიაც ხდება მისი პოეტური სამშობლო, მის მიერ მგზნებარედ შეყვარებული მხარე. კავკასიონის მიუწვდომელ, მარადმოსილ მწვერვალებზე პოულობს იგი თავის პარნასს. კავკასიონის მძვინვარე თერგში, მისი მთების ჩანჩქერებში, მის სამკურნალო წყაროებში პოულობს იგი თავის კასტალის წყაროს“ (ბ. ბელინსკი. რჩეული თხზულებანი, 1952 წ. თბილისი, გვ. 351).

მრავალი ანალოგიური მაგალითის მოყვანა შეიძლება, როგორც უცხო, ისე ქართული მწერლობიდან იმის შესახებ, თუ რა შთამაგონებელი ძალა აქვს ადგილს, თუ რა როლს ასრულებს იგი ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში. ამავე თვალსაზრისით თუ გავხედავთ ქართულ თეატრს, ნათლად დავინახავთ, რა დიდი როლი ითამაშა თბილისმა. ქართულმა თეატრმაც თქვა თავისი სიტყვა. ათეული წლების მანძილზე თბილისის თეატრების სცენაზე იდგმებოდა სპექ-

ტაკლები, რომლებშიაც ასახული იყო დედაქალაქი და მისი ადამიანების ცხოვრება. თბილისის დაცვისათვის ბრძოლაში დაეცა მაჩაბელი და გაბრიელ მაიორი კრწანისთან. ეს ქართული თეატრის მოღვაწის დამახასიათებელი თვისებაა! მას შეუძლია თავგანწირვა, როცა სამშობლო საფრთხეშია. მას შეუძლია ისე გადაიტანოს დაბრკოლება, რომ ქედი არ მოიხაროს, არ დაძაბუნდეს. მას სიკვდილიც რომანტიკულად ამაღლებული უყვარს. ეს ამაყი და მებრძოლი სულისკვეთება წითელ ზოლად გასდევს ქართული თეატრალური კულტურის მთელს ისტორიას.

თბილისმა განუზომლად დიდი როლი შეასრულა ჩვენი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში საერთოდ და თეატრალურში კერძოდ. ქართულმა დრამატურგიამ რამდენადმე მაინც შეძლო აესახა თბილისი, ეჩვენებინა მისი ადამიანების შრომა, მოეცა ყოფა-ცხოვრების რეალისტური სურათები, გამოეხატა თბილისის დაცვასთან დაკავშირებული ღრმა პატრიოტული ტენდენციები, როგორც უაღრესად ბუნებრივი და დამახასიათებელი ქართული საზოგადოებისთვის საერთოდ. ამ თვალსაზრისით თუ გავხედავთ ალ. ორბელიანის დრამას „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ჟამი საქართველოსი“, დავინახავთ, რომ იგი მეტად საინტერესო და საპატიო ადგილს იჭერს ადრეული პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში. პიესაში მოთხრობილია მაჰმადიანთა ბატონობისაგან თბილისის განთავისუფლების ამბავი, რაც მეთორმეტე საუკუნის პირველ ნახევარში მოხდა. 1122 წელს დავით აღმაშენებელმა აიღო თბილისი. ამრიგად, საქართველოს ისევ დაუბრუნდა ოთხი საუკუნის მანძილზე უცხოელთა ნათარეშები ქალაქი. ალ. ორბელიანის პიესის მოქმედება იწყება იმით, რომ ქართველი პატრიოტები ემზადებიან თბილისის განთავისუფლებისათვის. ბრძოლა დიდგორთან უნდა გაიმართოს. დავით აღმაშენებელი ავალებს პატრიოტებს, — როგორც კი ქართული ჯარი თავს მოიყრის, კოცონი გააჩაღონ, „ხვალ დიდგორთან სიკვდილი დიდებული და სიკვდილი სადღესასწაულო იქნებაო“, — ამბობენ მებრძოლნი. პირველსავე მოქმედებაში იწყება ლიპარტისა და ელენეს რომანული ისტორიაც. იგი თავისი განწყობილებით ღრმად პატრიოტულია. გამოთხოვების ჟამს ლიპარტი ამბობს: „მინდა წავიდე, მშობელი მამული მიწვევს და ვეღარ დავიგვიანებ“. მეორე მოქმედებაც სამხედრო სამზადისსა და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებს გადმოგვცემს. დავით აღმაშენებლის ირგვლივ თავს იყრის დიდძალი მხედრობა, საბრძოლველად ემზადებიან „ამაზონის ტანისამოსში“ გამოწყობილი ქალებიც. დავითი თანამებრძოლებს მიმართავს: „...ძმანო და უძლეველნო მხედარნო! ვის ძალუძს წინააღმდეგობა

ჩვენი და ჩვენი ხმლისა? არამც თუ ჩვენ თურქთა დავამარცხებთ და იმათ შემწეთ არაბთ, გარწმუნებთ, ჩვენ დედაქალაქს ტფილისსაც გამოვიხსნით იმ ბარბაროსებისაგან. მაშინ დაიწყება ჰეშმარიტი სარწმუნოება ჩვენი ქრისტიანობისა და ეკლესიანიც იდღესასწაულებენ ყოველის ბრწყინვალებით! მაშინ ერთა შორის გამრავლდება სასწავლებელნი და განათლება ამაღლდება!.. მაშინ უსიამოვნესი მოქალაქეობა შემოვა და ზრდილობა გამშვენიერდება!" (ა. გაჩეჩილაძე, „ნარკვევები მე-19 საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან", 1957, გვ. 94).

მესამე მოქმედებაში გადაშლილია ვრცელი ბატალური სურათი ქართველების ბრძოლისა დამპყრობთა წინააღმდეგ. ამავე მოქმედებაში პოულობს პიესა ფაქტიურად თავის ლოგიკურ დასასრულს. მტერი მარცხდება, აღმაშენებელი იმარჯვებს. მეოთხე მოქმედება უკვე მცხეთაში მიმდინარეობს. ფართოა ამ პიესის იდეურ-თემატური ჰორიზონტი. ავტორს თბილისის განთავისუფლების მნიშვნელობა საქართველოს ფარგლებს გარეთ გააქვს. მისი აზრით, ეს მთელი კავკასიის ხალხთა ღვიძლი საქმე იყო. ამიტომ არის, რომ პიესაში, ქართველების გვერდა, სხვა ეროვნების ადამიანებიც თავგანწირვით იბრძვიან. „თურქების განდევნას ამიერკავკასიის ხალხთა პოლიტიკური გაერთიანება მოჰყვებოდა, ხოლო გამაერთიანებლის როლში საქართველო გამოდიოდა" („საქართველოს ისტორია", 1958 წ. გვ. 159).

პიესაში ნათელ სვეტად დგას დავით აღმაშენებლის დიდებული ფიგურა. იგი წარმოდგენილია რიგორც ერის მოჭირნხულე, მისი სულიერი ძალისა და ინტერესების გამომხატველი.

თბილისის რეალისტური სურათები განსაკუთრებული ცხოველმყოფელობით აისახა გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და ა. ცაგარელის პიესებში. ძველმა თბილისმა ვიწრო ქუჩებითა და შუშაბანდიანი სახლებით, ქართული ოდებით, სამიკიტნოებითა და სახელოსნოებით, ისანით, სოლოლაკით, ნარიყალათი და ყარაჩოხელთა მიერ აღმოსავლურად შეფერილი სიმღერებით თავისი კოლორიტი შემოიტანა ქართულ დრამატურგიაში. მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. მან წარმოშვა თბილისელი ვაჭრის ტიპი, წარმოშვა თავისებური კილო და ინტონაცია. თბილისის ახალმა სავაჭრო ურთიერთობამ მკვეთრად გამოამჟღავნა თავადაზნაურობის ეკონომიური უმწეობა და ვაჭართა წრის მომძლავრება. ეს პროცესი საუკეთესოდ აისახა ზ. ანტონოვის პიესაში „მზის დაბნელება საქართველოში".

ზ. ანტონოვის პიესას „მზის დაბნელება საქართველოში" უდავოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართულ დრამატურგიაში.

იგი ნიჭიერად აცოცხლებს ძველი თბილისის სურათებს, ოსტატურად გვიჩვენებს ახალი თაობისა და ძველის ურთიერთობას. მკაფიო სცენურ განსხეულებას აძლევს კომიკურ სიტუაციებს. ეს პიესა მრავალჯერ იქნა დადგმული ქართულ თეატრში, მაგრამ, როგორც ცნობილია, განცალკევებული ადგილი დაიჭირა ამ პიესის კ. მარჯანიშვილისეულმა დადგმამ.

ა. ცაგარლის პიესები დიდი ხანია მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენი თეატრების რეპერტუარში. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა „რაც გინახავს, ველარ ნახავ" და „ხანუმამ". მათი პერსონაჟები, არსებითად, გ. ერისთავის გმირების შთამომავლები არიან. ვაჭრების გვერდით მან გამოიყვანა „სიმპატიური ტიპი მზიარული, დარდიმანდი, უანგარო ყარაჩოხელისა, რომელიც რამდენადმე ბომარშეს სევილიელ დალაქს ჰგავს თავისი სიცოცხლის სიყვარულითა და მოხერხებით. ყველა ეს თავზეხელაღებული ტერტერაანთ აკოფები, გიჟუები, ფოჩხულები, კავკაველი პეტუები ცოცხლები იყვნენ რევოლუციამდე და ძალიან თავისებურ კოლორიტს აძლევდნენ თბილისის ქუჩებს" (გ. ქიქოძე).

ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზეა დაწერილი სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი". ამ პიესამ დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში. ათეული წლების მანძილზე იგი უცვლელად შედიოდა მრავალი თეატრის რეპერტუარში და დღესაც წარმატებით სარგებლობს. ეს გარემოება, ცხადია, უმთავრესად პიესის პატრიოტული ხასიათით აიხსნება.

პირველი მოქმედება თბილისში, სულეიმან-ხანის სასახლეში, მტკვრის ნაპირას ხდება. ხოლო დანარჩენი ნაწილი თბილისის ახლოს, გორთან. მიუხედავად ამისა, მთელი პიესა თბილისის ჰაერით სუნთქავს. მოქმედი პირების ცხოვრება, მათი ფიქრი და სულიერი ზრახვები, ასე თუ ისე, მაინც თბილისის სახელთანაა დაკავშირებული. ეს იერი უფრო მკვეთრად ჩანდა „ღალატის" ძველ დადგმებში. ამას ხელს უწყობდა ისიც, რომ ვ. აბაშიძე მონაწილეობდა სპექტაკლში და იგი აქა-იქ ძველი ქალაქური ინტონაციით ფარავდა ბესოს მეტყველებას, მის ქცევებს.

„ღალატი", „სამშობლოსთან" ერთად, მძაფრი პატრიოტული ნაწარმოებია. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პიესაში უხვად არის პათეტიკური სენტენციები, ისინი მაინც უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენენ ქართულ დრამატურგიაში. შეიძლება ითქვას, რომ მათ გარკვეული ბიძგი და მიმართულება მისცეს მომდევნო პერიოდის დრამატურგიას, მის ისტორიულ-პატრიოტულ თემატიკას. როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს მოტანილი ამ პიე-

სების იდეა, ფაქტია, რომ მაყურებელი ერთსულოვანი აღტაცებით ხვდება მათ. ეს მეტად დიდი და ჩამაფიქრებელი მოვლენაა!

დ. ერისთავის „სამშობლოს“ გმირები მეჩვიდმეტე საუკუნის თბილისის ფონზე მოქმედებენ. ისინი აქ, ამ საუკუნის კოლორიტში, ამჟღავნებენ თავიანთ გრძნობებსა და საზოგადოებრივ მისწრაფებებს. პიესაში მოთხრობილია ქართველი ხალხის ბრძოლა შაჰ-აბასის წინააღმდეგ, ნაწარმოებს, ამ ერთგვარ ოფიციალურ „სამხედრო ხაზს“, ორგანულად ენასკვება ქეთევანის საბედისწერო, რომანული ურთიერთობა ლევან ხიმშიაშვილთან. ეს სასიყვარულო სამკუთხედი, ცხადია, ახალი არ არის, მაგრამ მაინც საინტერესოა, რადგან აქ სამშობლოს სიყვარული, მეგობრობის მაღალი გრძნობა და მოვალეობა მძაფრად უპირისპირდება მიჯნურთა გატაცებას და ამ უკანასკნელთა დამარცხებით მთავრდება კიდეც. თავისი დანაშაულის შეცნობით გონს მოსული ლევანი ქეთევანის მოკვლის წინ ამბობს: „ვინც უნდა იყოს დამნაშავე, დაჰკარ, ლევან, ამით სამშობლოს იცავ; გული გაუპე, — მით საქართველოს იხსნი!“

სავსებით ბუნებრივი იყო, როცა მაყურებელი თითქმის ყოველთვის ტაშით ხვდებოდა ამ სიტყვებს. იგი ამით გამოხატავდა თავის მხარდაჭერასა და მზადყოფნას ლევანთან ერთად განეცადა საბედისწერო შეცდომის შედეგი.

მეტეხის ციხეზე ბევრი რამ დაწერილა ქართულ ლიტერატურაში სხვადასხვა ასპექტითა და ინტერესით. მათ შორის საერთო ის არის, რომ იგი ყველგან წარმოდგენილია როგორც მნიშვნელოვანი ისტორიული ადგილი, რომლის კედლებში ყალიბდებოდა და მტკიცდებოდა მოწინავე ქართული აზრი. ასეა ამ პიესაშიც. მესამე მოქმედების მეორე სურათი მეტეხის ციხეში მიმდნარეობს. სვიმონ ლიონიძის აზრით, „ეს პირველი ციხეა საქართველოსი. ციხე აშენებული თვით ხალხისაგან თავისი არსებობის და ღირსების დასაცავად... აქედან გამოსულა პირველი თავისუფალი ხმა, აქ უცემია საქართველოს ძარღვს, ეს არის თვით გული საქართველოსი“.

„სამშობლოს“ დადგმამ დიდი პატრიოტული აღმაფრენა გამოიწვია ქართველ მაყურებელში. იმ პირობებში, როცა უპირატესად უცხოურიდან გადმოკეთებული ან თარგმნილი ვოდევილები იდგმებოდა, „სამშობლო“ იყო თითქმის ერთადერთი დრამატული ნაწარმოები, რომელშიც, ასე თუ ისე, მაინც საქართველოს წარსულის ცხოვრების დრამატული მომენტები იყო ასახული. ქართველი საზოგადოების აზრს გამოხატავდა ი. მეუნარგია, როცა წერდა: „ეს იყო პირველი ნამდვილი ქართული წარმოდგენა ქართულ ენაზე. მე პირველად ამ სალამოს გამიარა ტანში ჟრუანტელმა და ვიგრძენი ჭეშმარიტი კმაყოფილება ქართული ხელოვნებისაგან“.

ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზე სხვა პიესებიც არის დაწერილი, მათი გმირების ასპარეზი ან უშუალოდ თბილისია, ან კიდევ მისი მისადგომები. ასეთია ლ. გოთუას „სამსახეობა რაინდისა“, მ. მრევლიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ლ. სანიკიძის „პირველი თბილისელები“, და სხვ.

თბილისს დიდი წარსული აქვს. გასაგებია, თუ მასზე საკმაოდ მდიდარი დრამატურგიული ლიტერატურა შეიქმნა. ახალმა დრომ ახალი თემები და იდეები მოიტანა, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ სრული შემობრუნება მოახდინა თბილისის ცხოვრებაში. ვიწრო ქუჩებისა და საძიკიტნოების მაგიერ, ფართო პროსპექტები და არქიტექტურულად დამშვენებული სასახლეები წამოიმართა. ქალაქში გაჩნდა მრავალი ახალი ქუჩა და უბანი. შეიქმნა კულტურის დიდი კერები. ახალი საბჭოთა ადამიანის ყოფა-ცხოვრება დამკვიდრდა ახალ თბილისში. დრომ შეცვალა ადამიანების ფსიქიკა, საზოგადოებრივი ინტერესების სფერო. აქ დიდი ხანია აღარ ისმის ქართლის უბედობით წარმოშობილი ძველი სევდიანი მელოდიები.

თბილისის და სოფლის ურთიერთობის დიდმნიშვნელოვან პრობლემას ეხება გ. ჭელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“. მოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩვენს დედაქალაქში მიმდინარეობს. ამ პიესაში არის ცდა, გარკვეული პასუხი გაეცეს თბილისში აღზრდილი კადრებით სოფლის უზრუნველყოფის საკითხს. ავტორს სურს გვითხრას, რომ ქალაქიდან ჩასული ახალგაზრდა სპეციალისტები ბევრ საინტერესოს ნახავენ თანამედროვე სოფელში — იქ მათ საშუალება მიეცემათ უკეთ გაეცნონ ცხოვრებას, ღრმად განიცადონ საკუთარი შრომით შექმნილი ბედნიერება. ახალგაზრდა მასწავლებელი ცირა თარიშვილი, რომელიც ნებიერად იზრდებოდა თბილისში, ექიმ ამაშუკელთან ერთად მიემგზავრება სოფლად და თავისებურ პოეტურ ცხოვრებას იწყებს იქ. იგი ბედნიერია, რომ ემსახურება ხალხს, ბედნიერია რომანტიკული დღეებით. დრამატურგი გვანიშნებს, რომ თბილისი კადრების სამკვედლოა, რომ მისი უმაღლესი სასწავლებლების კედლებში ათასობით საუკეთესო ახალგაზრდა იზრდება.

შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ იშვიათად თუ ვინმეს ეხერხება თბილისის ყოფითი, ჟანრული პოეტური სურათების შექმნა ისე, როგორც ვ. გაბისკირიას. მის მიერ გაცოცხლებული თბილისელი მოქალაქეები („გაზაფხულის დილა“, „ახალწლის ღამე“) თავიანთი ღრმა გულწრფელობითა და ცხოვრების უშუალო განცდით გამოჩენისთანავე იწვევენ ჩვენში ნაცნობი ადამიანების ასოციაციას და თავიანთი უპრეტენზიო ცხოვრებით ღრმა კვალსა ტოვებენ მაყუ-

რებელში. უყურებთ მათ და გრძნობთ, რომ ამ უაღრესად მიწიერ ადამიანებში ჯანსაღი პოეზია სუნთქავს. მათი მხატვრული სახე ხსოვნაში გვრჩება იმიტომ, რომ მათ აქვთ საკუთარი ხედვა, ფილოსოფია, ცხოვრების გამოცდილება.

თბილისის ერთი ძველი უბნის, მისი მცხოვრებლების კოლორიტული სურათი დახატა კ. ბუაჩიძემ თავის შესანიშნავ პიესაში „ეზოში ავი ძაღლია". პიესაში ასახულნი არიან ახალი საბჭოთა ადამიანები, რომლებიც უპირისპირდებიან კერძო მესაკუთრული ინსტინქტების მატარებელ, საკუთარ ოჯახებულ ადამიანებს. ძველი თბილისიდან შემორჩენილი ბინა, დროთა მსვლელობისაგან მინგრეული, დავის საგნად გამხდარა. ლაითაძე, ანონიმური წერილების დაუცხრომელი „შემოქმედი", ბილწი და გაიძვერა ადამიანი, ცდილობს, გახდეს ამ სახლის კერძო მესაკუთრე და ებრძვის ახალგაზრდა მოქანდაკე ირინეს, რომელსაც განუზრახავს სახელმწიფოს ჩააბაროს ეს ძველი სახლი.

ბინა, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ, ძველია. თითქოს ამ სახლსა და მის მობინადრეთა ცხოვრებას „შემეცნებითი" მნიშვნელობაც აქვთ მინიჭებული. პიესის ერთი დადებითი გმირის საუბარში ისმის რაღაც შორეული, მაგრამ ნაცნობი ინტონაცია თბილისელი მოქალაქისა, რომელიც თუმცა თანამედროვეობით სუნთქავს, მაგრამ არც ტრადიციასაა სავსებით მოწყვეტილი. როდესაც კ. ბუაჩიძის ამ პიესას კითხულობთ, არ შეიძლება არ იფიქროთ, რომ იგი ცდილობს ძველი და ახალი თბილისის მთლიანი სურათის დახატვას.

დიდი სამამულო ომის წლებში ბევრი რამ გააკეთა ქართულმა თეატრმა. მან ათქეცად ალაგდინა ის მებრძოლი ტრადიცია, რომელიც საუკუნეების მანძილზე შეიქმნა და განმტკიცდა. ქართული თეატრის ამგვარი ხასიათი წარმოშვა ჩვენი ერის ისტორიის თავისებურებამ, განუწყვეტელმა ბრძოლებმა. სამამულო ომის მძიმე დღეებში, როცა მტერი კავკასიონის მთებს მოადგა და თბილისს საფრთხე დაემუქრა, ქართული თეატრის მოღვაწეებმა თავდადებული შრომით გამოხატეს თავიანთი მზადყოფნა მტერთან ბრძოლისთვის.

ბრძოლის ველიდან ახლადდაბრუნებული ქართველი მეომრის, თბილისის მკვიდრის ცხოვრება გვიჩვენა გ. შატბერაშვილმა პიესაში „ფიქრის გორა". არსებითად, ეს იყო პირველი დრამატული ნაწარმოები, რომელიც ქართველ საბჭოთა ადამიანთა ომისშემდგომი დღეების ფიქრსა და სულიერ ზრახვებს ეხებოდა.

ასეთია ზოგადად თბილისის 1500 წლისთავისათვის დრამატურგიის წვლილი. ასე რომ, თუ თვალს გადავავლებთ ქართულ საბჭოთა დრამატურგიას, თეატრებში დადგმულსა და დაუდგმელ

პიესებს, ნათლად დავინახავთ, რომ წლების მანძილზე არაერთი საყურადღებო ნაწარმოები შეიქმნა, რომლებშიაც სიმართლით აისახა თანადროული თბილისის ცხოვრება, მაგრამ ის, რაც გაკეთდა ამ მხრივ, სრულიადაც არ არის საკმარისი. ამჟამად ჩვენი დრამატურგიის წინაშე დგას დიდად საპატიო ამოცანა — მან უნდა ასახოს ახალი, სოციალისტური თბილისი მისი შესანიშნავი ადამიანებით, ახალი ყოფით და სულიერი ცხოვრებით.

თანამედროვეობის ტრიბუნი

მე-19 საუკუნეში თეატრმა დიდი ტრიბუნის სახელი დაიმკვიდრა. ასე უწოდებდნენ მას საქართველოში, რუსეთში და ევროპის ბევრ ქვეყანაში. თეატრმა დიდი ბრძოლა გაიმართა სოციალური პროგრესისა და ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებისათვის. ლ. ტოლსტოი თანამედროვეობის დიდ კათედრას უწოდებს თეატრს.

დღეს ბევრს უკვე მოძველებულად მიაჩნია თეატრი, — ამბობენ, რომ მან შეიცვალა ფორმა. თანამედროვე მაყურებლის ნერვებს აღარ სჭირდება აღგზნება და სულის შინაგანი ორგანიზაცია, ასეთი და ამგვარი სიტყვები ხშირად გაისმის ხოლმე, მაგრამ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ რაოდენ ღრმაც არ უნდა იყოს ცვლილებანი თეატრის სფეროში, იგი მაინც დარჩება, როგორც თანამედროვეობის დიდი ტრიბუნი.

ქართული თეატრი მუდამ ასრულებდა ამ ფუნქციას. რასაკვირველია, თეატრი ყოველთვის ისეთი იყო, როგორიც თვით ცხოვრება, მაგრამ ჩვენს ხალხს არასოდეს არ დაუკარგავს სურვილი, ჰქონოდა თეატრი-ტრიბუნი.

როდესაც ილია ამბობდა, რომ თეატრი არის „ხალხის გამწვრთნელი უმაღლესი სკოლა“, იგი ამ სიტყვებში გამოხატავდა თეატრის არსს, მის საზოგადოებრივ დანიშნულებას.

ფორმები, სცენური საშუალებები ათასჯერ შეიძლება შეიცვალოს, იცვლებიან შეხედულებები, ზნეობრივი ნორმები, ქვეყანა ეძლევა ხოლმე ახალსა და ცვალებად განწყობილებას, თეატრი კი ყოველთვის განაგრძობს ბრძოლას ახალი იდეალებისათვის. თანამედროვეობისაგან განდგომით არ უცხოვრია არც ერთ დიდ შემოქმედს. ამაზე მეტყველებს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ისტორია. თავისი დროის დიდი მესიტყვენი იყვნენ ჰომეროსი და დანტე, შექსპირი და ტოლსტოი, ბალზაკი და სერვანტესი. ამ დიდი რეალიზმის გზით ვითარდებოდა ქართული ლიტერატურა და ხელოვნება. თავიანთი დროის მღელვარე პრობლემებს მიუძღვნეს

მთელი შემოქმედება რუსთაველმა და გურამიშვილმა, ილიამ და აკაკიმ, ვაჟამ და ბარათაშვილმა.

ძველ ქართულ თეატრს, ძირითადად, თავის შემოქმედებითს ცხოვრებაში არასოდეს უღალატია ხალხურობის მაღალი პრინციპისათვის. ილია და აკაკი მუდამ იმის ცდაში იყვნენ, რომ თეატრი არ მოსწყვეტოდა ცხოვრებას, არ გადაქცეულიყო თეითმიზნურ, გამართობ, უშინაარსო „საფუნდრუკო რამედ“. ეს იყო მძიმე, მაგრამ ერთადერთი და სამართლიანი გზა ხალხის სამსახურისა. ილია მკაცრად ამხილებდა ამ დიდი გზიდან გადახვევის ყოველგვარ გამოვლინებას. „სამართლიანად ნატრულობენ ჩვენგანნი, — წერდა იგი, — რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი, ასე თუ ისე მიმავალ წუთისოფლისა“.

თეატრზე ზრუნვას, თანამედროვეობის გამოსახვის ქადაგებას, ხალხურობის მოთხოვნას საფუძვლად ედო ქვეყნისადმი მამულიშვილური სიყვარული. რა საოცრად თანამედროვედ ჟღერს დღეს დიდ წინაპართა სიტყვები, რომელიც მათ საქართველოს უძღვნეს. მე ყოველთვის მღელვარებით ვკითხულობ ხოლმე ნ. ნიკოლაძის სიტყვებს, რომელიც ახლა უცნაურად თანადროულად ჟღერს: „მას აქეთ, რაც მე ჩემს თავს ვიცნობ, მე ერთი წადილის მეტი არა მქონია, ერთი ღმერთის გარდა სხვისთვის თაყვანი არ მიცია, მე შენ მიყვარდი, შენ მწამდი, შენ გემსახურებოდი ავად თუ კარგად, როგორც შემეძლო, როგორც ჯაჭა მიჩრიდა. მე შენ მიყვარდი, რომლის ბედი და უბედობა ჩემი საკუთარი ავი და კარგი მეგონა, მე დამივლია მთელი ევროპა და ბევრ ჩინებულ ქვეყანაში. ბევრ აღმტაც საზოგადოებაში გამიტარებია თვეები და წლები, მაგრამ ყველგან და ყოველთვის, სადაც კი ვყოფილვარ, ერთი საგანი მქონია. — შენთვის სამსახური, შენი სარგებლობა. არც საფრანგეთის ამაღელვებელ აღმტაცებელ ცხოვრებას, არც პეტერბურგის განსაცდელით მიმზიდველ საზოგადოებას, არც იტალიის მშვენებას, არც შვეიცარიის თავისუფლებას, არასოდეს, არც ერთი წამის განმავლობაში არ მოუხიბლავს ჩემი გონება და გული, არ შეუცდენიარ და არ მიუზიდივარ, თუმცა ახალგაზრდა კაცის გულზე გვარიანი გაელენა აქვს იქაური დიდი სახელის და დიდი გავლენის იმედს... იმის მაგიერ, რომ იქაურ ცხოვრებას მიევებირე და სხვებივით დამევიწყებინა ჩემი ერთი ნამცეცა ქვეყანა... მე ნიადაგ შენზე ვფიქრობდი, რომ სადმე, როგორმე, სადაც კი ყოფილიყო. შენთვის ცოტაოდენი სარგებლობა მაინც მომეტანა“...

როდესაც პოეტური გზნებით დაწერილ ამ სტრიქონებს კითხუ-

ლობთ, არ შეიძლება არ დაუფიქრდეთ, თუ რა ძალა იყო ის, რის გამოც „ნამცეცა ქვეყანა" თავისაკენ უხმობდა, რატომ შეტრფოდა მას. აქვე გვაგონდება დიდი ილიას სიტყვები „მგზავრის წერილებიდან". როგორი ფიქრებით ბრუნდებოდა თავისი სამშობლოში ახალგაზრდა პოეტი! რაკი ასეთი გრძნობა ჰქონდათ, ბუნებრივია, დიდ საქმეებს აკეთებდნენ. კეთილი საქმე კი ყოველთვის შეიძლება გაკეთდეს. ხოლო ის, რაც უნდა გაკეთდეს შემოქმედებაში. პირველ რიგში ისევ და ისევ თანამედროვეობის საკითხებს შეეხება. სხვაგვარად ძნელია ხელოვანი ემსახუროს ხალხს, იყოს მისი გრძნობების მესიტყვე, მისი აზრის გამომსახველი, მისი სულის მესაიდუმლე.

ზოგ ვინმეს თეატრში თანამედროვეობის მოთხოვნა რაღაც კონიუქტურა ჰგონია, ზოგი კიდევ მას ისე უყურებს, როგორც უსიამოვნო ვალს.

ყოველი თეატრი კი იმდენად არის საჭირო, რამდენადაც თანადროულია (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით).

ასე იყო ყოველ დროში. ასეთი იყო ჩვენი თეატრის გზაც.

თანამედროვეობის გრძნობით სუნთქავდა ძველი ქართული თეატრი, რომელმაც პირნათლად მოიხადა თავისი ისტორიული ვალი ქართველი ერის წინაშე. მან წარსულიცა და აწმყოც თანამედროვეობის თვალით დაინახა და თავისი შემოქმედება ხალხის სულიერ მოთხოვნილებას შეუფარდა. მან მთლიანად გაიზიარა ერის ჭირვარამი და მისი იდეალების ერთგული დარჩა ბოლომდე.

საკმარისია თვალის უბრალო გადავლებაც კი, რომ დავინახოთ, როგორ ცდილობდა ქართული თეატრი არ მოსწყვეტოდა ცხოვრებას. ამას ახერხებდა იგი არა მარტო თანამედროვეობის ამსახველი პიესების დადგმით, არამედ ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებებითაც. ასე მაგალითად, ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილმა „ცხვრის წყარო" ისე გადაწყვიტა, რომ იგი აღერდა როგორც უაღრესად თანადროული, რევოლუციური იდეალების თანახმიერი სპექტაკლი. მისი იდეური შემართება, პათოსი სავსებით მისაღები და ახლობელი იყო საბჭოთა მაყურებლისათვის.

დიდი რეჟისორი თავად აყენებდა კითხვას: „ცხვრის წყარო" რით არის საინტერესო, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვეთათვის...? და იქვე იძლეოდა პასუხს,—„სიუჟეტის ისეთი გამოყენებით, რომ დღევანდელი მაყურებელი დავრაზმოთ. ხალხს თუ რაიმე საფრთხე მოელის, მან კოლექტიურად გასცეს პასუხი მტერს. მაშინ მსახიობების კითხვაზე — ვინ მოჰკლა კომანდორი?.. პარტერიდან მივიღებთ გულწრფელ შეძახილს:

— ფუენტე ოვეხუნამ!!!

აი ჩემი დადგმის „მიზნობრივი მხარე“.

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „ახალმა და დიდმა იდეებმა შეარყიეს მთელი სამყარო... მოვუწოდებ ყველა ახალგაზრდას, ჯანსაღ ცხოველმყოფელს, რათა მან გაწყვიტოს კავშირი დრომოჭმულ მეშჩანობასთან, არარსებული და განუხორციელებელი ოცნებისათვის ოხვრასთან. მედგრად მოჰკიდოს ხელი პოლიტიკურ აღმშენებლობასთან ერთად ახალი ხელოვნების ორგანიზატორულ საქმეს, განამტკიცოს საკაცობრიო ახალი კულტურა ეროვნული თავისებურების ნიადაგზე“.

ეს არ იყო მხოლოდ დეკლარაცია. ამ სიტყვებს პრაქტიკულად ახორციელებდა მარჯანიშვილი. მან ჩვენი თეატრის სცენაზე ფართო გასაქანი მისცა შ. დადიანის, პ. კაკაბაძის, ს. შანშიაშვილის, კ. კალაძის, დ. შენგელიას, ალ. ქუთათელის და სხვათა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს. ასევე დიდი გატაცებით მუშაობდა თანამედროვეობის თემებზე ს. ახმეტელი. თანამედროვეობის თვალთახედვით იყო გააზრებული მის მიერ კლასიკური პიესების დადგმაც (მაგ. „ყაჩაღები“). „შილერის ტრაგედიის გადაწყვეტას საფუძვლად უდევს თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობა“. — წერდა ახმეტელი.

1933 წლის 3 ივნისს ვახტანგოვის თეატრის სცენიდან ამაყად გაისმა ს. ახმეტელის სიტყვები: „ჩვენი ყველაზე დიდი მასწავლებელი — ჩვენი საბჭოთა ცხოვრებაა“. გასტროლებამდე ორიოდე წლით ადრე ს. ახმეტელი ამბობდა: „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე თეატრში შემოდის ახალი ნაკადი... ახალი მუშა-მაყურებელი, კომკავშირელი... წითელარმიელი. სწორედ ამათ შექმნეს და შეადგინეს ის ახალი, ნორჩი, მხნე, ხალისიანი საზოგადოება“, რომლითაც ვამაყობთ დღეს და რომელიც გვაძლევს სტიმულს მათ მეტი ენერგიულობით ვემსახუროთო.

არ შეგვიძლია დღეს არ გავიხსენოთ ს. ახმეტელის წერილი რუსთაველის თეატრის 1928-1929 წ. წ. სეზონის რეპერტუარის შესახებ — „მომავალი სეზონის რეპერტუარი სავსებით უნდა ემყარებოდეს იდეოლოგიურად გამართლებულ თანამედროვე პიესებს — წერს ახმეტელი და განაგრძობს:

მომავალი სეზონის მთავარ ამოცანას შეადგენს:

1) მუშათა მაყურებლის ორგანიზაცია და 2) ამ მაყურებლისათვის იდეოლოგიურად გამართლებული რეპერტუარის შექმნა“.

აქედან ნათელია, თუ როგორ ცდილობდა რუსთაველის თეატრი მჭიდრო კავშირი ჰქონოდა ცხოვრებასთან. ამ წლებში ს. ახმეტელმა დადგა რევოლუციური მგზნებარებით სავსე პიესები: „ანზორი“,

„რღვევა“, „ქართა ქალაქი“, თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებს ეხებოდნენ ა. გლებოვის „ზაგმუკი“, ა. მაშაშვილის „განგაში“, ვ. ბილ-ბელოცერკოვსკის „საქმე ბარცხნივ“, ლ. სლავინის „ინტერვენცია“ და სხვ. ძლიერი იყო მაყურებელზე მათი ზემოქმედების ძალა, ეს ნაწარმოებები მრავალფეროვანი აუდიტორიის გულწრფელ აღტაცებას იწვევდა. როდესაც ს. მ. კიროვმა „ანზორი“ ნახა, თქვა: „პირდაპირ მზად ვარ ჩავერიო ბრძოლაში. ვერ ვჩერდები ადგილზე. და ეს ყველაფერი რარიგ ნაცნობია ჩვენთვის, ისე ახლოა, თითქოს საკუთარი ცხოვრების ფურცლებს ვკითხულობდე“. ერთ-ერთი მაყურებელი „რღვევის“ გამო ამბობდა: „კრეისერი რომ მობრუნდება, თქვენც გინდათ ახვიდეთ ამ კრეისერზე და შეუერთდეთ პარტერის რევოლუციურ აფეთქებასო“.

აი თეატრი-ტრიბუნი!

ბევრი სხვა მაგალითის მოტანა შეიძლება. ხომ ფაქტია, რომ ჩვენი თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ პიესას გაცილებით მეტი მაყურებელი ესწრება, ვიდრე სხვას. მაგალითად, ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს საქართველოს თეატრებში ბოლო ხუთი წლის მანძილზე უფრო მეტი მაყურებელი დასწრებია, ვიდრე შექსპირის, შილერის, მ. გორკის, ა. ოსტროვსკის, მოლიერის ნაწარმოებების დადგმებს ერთად აღებულს.

სხვა მაგალითიც შეიძლება დავასახელოთ, მაგრამ ჩვენ ეს საკითხი სადავოდ არ მიგვაჩნია, იმდენად ნათელია სურათი.

მაყურებელს სურს, თავისი ცხოვრება ნახოს სცენაზე, ოღონდ უფრო ლამაზი, პოეტური და გააზრებული. ჩვენს თეატრებში კი ხშირად უჩვენებენ „ადამიანური ცხოვრების“ უარეს ვარიანტს. პრიმიტიულსა და უინტერესოს.

ჩვენი თეატრების რეპერტუარში კარგა ხანია წამყვანი ადგილი დაიკავეს თანამედროვეობის ამსახველმა პიესებმა. მკვეთრად გაიზარდა ქართული დრამატურგიის წილხვედრი. მაგალითად, 1971 წლის პირველ ნახევარში შედგა 60-მდე პრემიერა, აქედან 40-ზე მეტი ქართველი ავტორების ნაწარმოებები იყო. შეიქმნა იმგვარი მდგომარეობა, რომ ახლა დაუდგმელი არ რჩება ქართველი მწერლის თითქმის არც ერთი ნაწარმოები, თუ რამდენადმე მაინც აკმაყოფილებს მოთხოვნილებას. ეს კარგიც არის და ცუდიც. რასაკვირველია, უნდა დაიწეროს ბევრი, რომ დარჩეს ცოტა, უნდა შეიქმნას 50-100 სპექტაკლი, რომ დროის გამოცდას გაუძლოს ხუთმა ან ათმა. ეს შემოქმედებითი პროცესია. მაგრამ ამ პროცესს სჭირდება წარმართვა, გონივრული კონტროლი. ამ მხრივ ჩვენ ჯერ კიდევ ბევრი სუსტი რგოლი გვაქვს.

თანამედროვეობის თემა შეღავათის უფლებას როდი იძლევა, იგი უფრო რთულია, უფრო მეტი ოსტატობა და ნიჭიერებაა საჭირო თანამედროვეობის თემაზე პიესის შესაქმნელად. რა დასამალია და, ჩვენს დრამატურგებს შორის ცოტა როდია ისეთი, რომელსაც პიესის მხოლოდ თემატიკური აქტუალობით უნდა ფონს გასცდა.

ჩვენი დრამატურგიის ბედი არსებითად რეჟისორის მუშაობის ხასიათზეა დამოკიდებული. სამწუხაროდ, რეჟისორებს ყოველთვის როდი ყოფნით ნებისყოფა, რათა გულმოდგინედ იმუშაონ მწერლებთან. ხოლო ვინც მოთმინებითა და დაჟინებით, მართლაცდა, დაუცხრომლად იმუშავა მწერალთან, მან შედეგიც მიიღო.

ახლა რეჟისურა წყვეტს არა მარტო აქტიორთა ბედს, არამედ დრამატურგიის ბედსაც. ასე რომ, ქართული დრამატული მწერლობის ხვალინდელი დღე, არსებითად, ჩვენი რეჟისორის პოზიციაზეა დამოკიდებული.

ქართული მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის მთელი ისტორია, ამავე დროს ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის განვითარებისათვის ბრძოლის ისტორიაც არის.

დრამატურგიას ზრდის თეატრი და პირუკუ, — თეატრის რეჟისორული და აქტიორული დონე ხშირად წყვეტს პიესის ბედს. თეატრს შეუძლია „ძირს დასცეს“ შექსპირის, შილერის, იბსენის და სხვა რომელი კლასიკოსის პიესაც გნებავთ. ადვილი წარმოსადგენია, რა დღეში იქნება უბრალო მოკვდავთა პიესები. ამიტომ ვერც ერთი დრამატურგი გულგრილი ვერ იქნება თეატრის ბედისადმი.

ერთი მომენტიც უნდა აღინიშნოს.

რა დასამალია და, ამ ბოლო წლებში სცენაზე მეტისმეტად მომრავლდნენ არაშემოქმედნი, მომრავლდნენ ისინი, რომლებსაც წარმატებით შეუძლიათ დაეუფლონ აქტიორულ ტექნიკას, შეიძინონ პროფესიული ჩვევები, აქვთ საერთო კულტურაც, მაგრამ უძლურნი არიან იქ, სადაც იწყება ნამდვილი შემოქმედება, რადგან ეს უკვე მოწოდების სფეროა და არა მარტოოდენ განსწავლისა. მათთვის მეტად ხელსაყრელი აღმოჩნდა თეატრალურ საშუალებათა გადახალისების ის პროცესი, რომელსაც მეთაურობდნენ არა ტალანტები, არამედ საშუალო ნიჭის ადამიანები. „ზომიერ პროფესიონალთა“ მოძალების საერთო ტენდენციას მხარი აუბეს ნიჭიერებმა (გამონაკლისების გარდა) და სცენაზეც ათკეცად მომრავლდა საშუალო სპექტაკლები. მოხდა თვითმყოფადი ბუნების, აქტიორთა ინდივიდუალური მონაცემების შეზღუდვა და მოულოდნელი გათქვეფა ანსამბლის საერთო პლანში.

სწორედ ამგვარი თეატრალები ცდილობდნენ, ფონს გასულიყვნენ ათასგვარი გზით. მათ გარკვეული თეორიაც შექმნეს (თუმცა კულისებში).

ნურავის ეწყინება და, თუ არ გამოვეთხოვეთ (ვისაც ეს ეხება) თეატრალური იდეალის მასშტაბების შემცირების ტენდენციას, თუ არ უარვყავით „ინტელექტუალიზმის", „ევროპიზმისა" და „ფსიქოლოგიზმის" მცდარი გაგება, საქმეს კარგი ორიგინალური პიესაც ვერ უშველის. ამ „თეორიების" არსი ის გახლავთ, თითქოს „ინტელექტუალური" გამორიცხავს ემოციურს, „ევროპიზმი" ეროვნულ კოლორიტს, ხოლო „ფსიქოლოგიზმი" აქტიურ პოზიციას. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამ ტენდენციებს (უკუღმართად გაგებულს) ქადაგებენ ისინი, რომელთაც არ შეუძლიათ ჩასწვდნენ გმირის ფსიქოლოგიურ სამყაროს, არ შეუძლიათ გაიგონ სიღრმე და სიკეთე თეატრის განმაახლებელი სულისა!

ყოველივე ამან თავისი დაღი დააჩნია ჩვენს აქტიორულ ხელოვნებას. სცენაზე უკვე ნაკლებად ღელავს მსახიობი, ნაკლებად ღელავს რეჟისორიც და, ბუნებრივია, აღარც მაყურებელი ღელავს. „მხოლოდ აღელვებულს შეუძლია ნამდვილად აღელვოს ვინმე".

მსახიობი სცენაზე ცხოვრობს პატარა ცხოვრებით, პატარა სიხარულით, პატარა განცდებით და ასე თანდათან ვიწროვდება თეატრის ინტერესებიც, დუნდება მისი პოზიცია. ზოგს ისე ჰგონია, თითქოს მისი შესრულება „ინტელექტუალური" გახდება, თუ აუღელვებლად ისაუბრებს, შინაურულად მოგიყვება თავისი გმირის თავგადასავალს, თუ სცენაზე არ იქნება თეატრალური მგზნებარება, ტემპერამენტი და შთამაგონებელი შემოქმედება. ინტელექტუალობა სცენაზე გმირის აზროვნების სიღრმეებში წვდომაა, მისი სულიერი სამყაროს ამოხსნაა.

თანამედროვე ქართულ თეატრზე ფიქრი არც იმას გვავიწყებს, რომ ჩვენს სცენაზე ყოველწლიურად იქმნება ახალი სახეები, იდგმება ახალი საინტერესო სპექტაკლები, იწერება ცალკეული საყურადღებო პიესებიც, იზრდება რაიონის თეატრების პროფესიული დონე, მაღლდება სადადგმო კულტურა. მაგრამ გაცილებით მეტია ქართული თეატრის შესაძლებლობანი, გაცილებით დიდია მოთხოვნილებანი. ჩვენი ეპოქის სირთულემ, მისმა ხასიათმა განსაკუთრებულ პირობებში ჩააყენა თეატრი. იგი თავისი არსით ცვალებადი კატეგორიაა და ბუნებრივია, რომ ძიების პროცესს ახალ-ახალი წინააღმდეგობანიც ახლავს თან. კვლავაც წარმოიშობა ახალი სცენური საშუალებანი, იქნება ძიებანიც, გაიხსნება შემოქმედებითი

ცხოვრების ახალი გზებიც, მაგრამ რაც არ უნდა მოხდეს, როგორადაც არ უნდა შეიცვალოს სცენური ფორმები, ჩვენ გვინდა თეატრი-ტრიბუნი, რომელსაც მაყურებელი მიჰყავს აზრითა და ემოციით სავსე პოეტურ სამყაროში.

ახმეტელის შეხედულებანი ტრაგიკომიკურის შესახებ

ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს ტრაგიკომიკურობის საკითხს. ეს ამასთანავე მეტად საყურადღებო საკითხია საერთოდ ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაში. ამ მომენტს უკავშირდება ქართული ეროვნული თეატრალური სტილის ბევრი საყურადღებო მხარეც.

უდავო ფაქტია, რომ ქართული დრამატურგიის განვითარება ძირითადად კომედიოგრაფიის გზით წარიმართა. მის ისტორიას დასაბამი კომედიამ მისცა. შემდგომ პერიოდშიც კომედიის ფორმების გარკვეული ერთფეროვნება და თვით ჟანრის ერთგვარი შეზღუდულობაც კი იყო. განსაკუთრებული ადგილი დ. კლდიაშვილისა და ზოგიერთი მწერლის ცალკეულ პიესებს უჭირავთ მხოლოდ. მიუხედავად გარკვეული დიფერენციაციისა, ქართული კომედია ძირითადად მაინც რეალისტურ-საყოფაცხოვრებო თემატიკის რკალში იყო მოქცეული და თეატრის განვითარებას ტონსაც ის აძლევდა.

რაკი კომედია იყო ქართულ დრამატურგიაში ყველაზე განვითარებული ჟანრი, ბუნებრივია, უმთავრესი ადგილიც მან დაიჭირა თეატრის რეპერტუარში. ეროვნული სცენური ხასიათების შექმნის წყაროდაც კომედიური ტიპები იქცნენ. მიუხედავად ამისა, მაინც ცოტა იყო მათი რიცხვი (და არა მარტო რიცხვი). ქართველი მსახიობი თავის ტრაგიკულ პათოსსა და დრამატულ ენერგიას, უმთავრესად, კვლავ უცხოურ პიესებში ავლენდა. მართალია, თეატრის ეროვნულ სახეს მარტო პიესა არ განსაზღვრავს; ეროვნულ ფორმას ქმნის აგრეთვე მსახიობის პლასტიკა, ტემპერამენტი და სხვა საშუალებებიც. ასე რომ, სავსებით სწორია, როცა ვამბობთ, „ყაჩაღები“, „ურიელ აკოსტა“, „ოიდიპოს მეფე“ ქართული სპექტაკლებია. უცხოური პიესაც იქცევა ხოლმე ქართული წარმოდგენის საფუძვლად, მაგრამ ქართული ხასიათის შექმნა წარმოუდგენელია ქართული პიესის გარეშე, ამიტომ ძველი ქართული თეატრის განვითარების ლოგიკას ბუნებრივად მივყავართ დიდი ძალის ქართული გმირული და პოეტური ხასიათების სიღარიბის (თუ სიმ-

ცირის) აღიარებამდე, იმ ხასიათებისა, რომელშიაც ყველაზე უკეთ უნდა გამოხატულიყო ქართველი კაცის ფიქრი და მთელი მისი სულიერი სამყარო, კომედიას არ შეუძლია მოიცვას ერის ცხოვრების ყოველი მხარე, შეეხოს მის ყოველ ნაწილს.

მაგრამ რაკი საქართველოში კომედია განვითარდა უპირატესად, საკითხავია, მოგვცა თუ არა მან იმ ფორმების სიმდიდრე და მრავალსახეობა, რომელიც აგრე ახასიათებს დიდად განვითარებულ კომედიოგრაფიას? სწორედ საკითხის ამ მხარეს ეხება სანდრო ახმეტელიც.

ახმეტელს მიაჩნდა, რომ ქართული კომედიოგრაფიის იმ სახეობის განვითარება, რომელიც მე-19 საუკუნეში იყო, სავსებით კანონზომიერი და ბუნებრივი გახლდათ. ქართულმა ლიტერატურამ არაერთი ნიჭიერი კომედიოგრაფის სახელი მოგვცა და არაერთ კომედიას ხვდა დიდი წარმატება, მაგრამ მათ გვერდით სხვადასხვაგვარი კომედიაც იყო საჭირო. იუმორის ნიჭით დაჯილდოებული ქართველი ცხოვრებაში უფრო ღრმად გრძნობდა კომიზმის მთელ ძალას და მშვენიერებას, ვიდრე ამას სცენაზე ვხედავდით. ა. ლაისტი გაოცებული იყო, რომ საქართველოს, ამ მახვილგონიერებითა და ჯანსაღი იუმორით მდიდარ ქვეყანას, თავისი სერვანტესი არ ჰყავდა. „საქართველოში ჯერ კიდევ ცოცხლობენ დონ კიხოტები და მოუთმენლად მოელიან თავიანთი მხატვრის გამოჩენას", — წერდა ქართველთა მახვილგონიერებით აღფრთოვანებული ლაისტი. როცა იგი სერვანტესს იგონებდა, ამით სწორედ ტრაგიკომედიის ფორმაზე მიანიშნებდა. ამგვარი პოეტური ფორმის ტრაგიკომედია იტაცებდა ახმეტელს.

რატომ ხიბლავდა ტრაგიკომედია? საქმე იმაშია, რომ ტრაგიკომედია ახლოს იდგა ახმეტელის თეატრის იდეალთან.

მას მიაჩნდა, რომ ქართულმა დრამატურგიამ ვერ მონახა ის ტრაგიკომედია, რომელიც, შესაძლოა, კომედიური ჟანრიდან ქართული თეატრისათვის ყველაზე ბუნებრივი ფორმაც იყოს. კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიანობა ქმნის ეროვნული კომედიის ახალ სახეს. მას თვით ერის ისტორია და მისი ხასიათი განსაზღვრავს. ქართველმა კაცმა საუკუნეების მანძილზე მტერთან ფსიქოლოგიური ბრძოლის თავისებური ფორმა გამოიმუშავა. იგი მუდამ მხნეა და ოპტიმისტურად განწყობილი, რაოდენ მძიმე მდგომარეობაც არ უნდა ჰქონდეს, რაღაც განსაკუთრებულია მისი სიცილი და მხიარულება. მის იქით ხშირად ტრაგიკული შინაარსია დაფარული. ახმეტელის აზრით, ზოგნი ვერ გრძნობენ ამ შინაარსს, ვერ გრძნობენ სულის ნამდვილ ბუნებას და ამიტომ ფიქრობენ, რომ ქართველი

„ცხოვრებას ზევ-ზევით, ცალმხრივად უყურებს: გაურბის მის დუხჭირს და სტკბება მხოლოდ მისი მშვენიერებით“, რომ თითქოს იგი „ბუნებით ჰედონისტია, არ გრძნობს ღრმად ცხოვრების ტანჯვას; უდარდელია, ფუქსავატია. სულდგმულობს ლხინით, ღვინით და მღერის მრავალჟამიერს“.

სულ სხვაგვარ განმარტებას აძლევს ახმეტელი ქართველი კაცის ამ მომლხენ ბუნებას. ლხინი და ღრეობა, სიცილი და სიხალისე ქართველისა ახმეტელისათვის ერთგვარი ტრაგიკული ნიღაბია იმ მისტერიისა, სადაც „უფლის ვნებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორიაა განფენილი. ეს არაა ნიღაბი, მარტოოდენ ქართული სანახაობების საუკუნოვანი ტრადიციებით დაკრისტალებული და ისე მოტანილი ჩვენამდე. იგი უფრო მეტია და უფრო ორიგინალურიც...

ახმეტელი ამბობს: დიახ, ქართველი იცინის, ლხინობს, მაგრამ მაშინაც, როცა ტირის მისი გული, „სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა“. აქ ავლენს იგი თავისი მეამბოხე სულის ექსპრესიას, სულიერ ლტოლვასა და ექსტაზს. მისი ტირილი დაძაბუნებას ან სიბეჩავეს როდი მოასწავებს. სიცილის დროს წარმოქმნილი შინაგანი დრტვინვა მძლავრი იმპულსია ახალი სულიერი ენერგიის წარმოსაქმნელად. იქნება, იმიტომაც ლხინობს, მხიარულობს ქართველი, რომ არ უნდა თავისი ნამდვილი სახის, ტრაგიკული სულის ჩვენება? იქნებ არ სურს მტერს გაუმხილოს მისი ცრემლი და მწუხარება? ან, მუდამ საბრძოლოდ გამზადებულს, არც სცალია ტირილისათვის? იქნებ, რაც აკლია, რაც წაართვა ცხოვრებამ, იმას ელტვის? ვინ იცის, რას ელტვის ეს ამაყი და შეუპოვარი, უცნაურად ხელგაშლილი და რაინდული სულის ქართველი კაცი? ასეთი კითხვები აღელვებდნენ და აფიქრებდნენ დიდ რეჟისორს სანდრო ახმეტელს, უფორიაქებდნენ გონებას.

„დიახ, მართალია, — წერდა იგი, — ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იცით, რა მდგომარეობაშიც? მოიგონეთ ის ხანა. როცა საქართველო, როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა, მოკვდა. როცა საქრთველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმაღლესი წმიდათა-წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კვნესა, ვაება, ტანჯვა, განა მაშინდელნი ქართველნი მოთქვამენ და ტირიან, ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა?.. მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი. ლხინი და კისკისი, გეგონებათ, საქართველო სტკბება უბედნიერესი წამებით. ლხინობდა ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“.

ამ ფორმაში ისახებოდა ქართველი ხალხის ფიქრი და წუხილი. სიცილისა და ლხინის მიღმა დაფარული ტრაგედია გენიალურად იგრძნო ბარათაშვილმა, თეატრმა კი ვერა. უყურებთ მოზეიმე ხალხს, „გეგონებათ საქართველო სტკბება უბედნიერესი წამებით“ და ნამდვილად კი მგოსანი გულჩათხრობილი ტირის და გლოვობს, მისი სული, ვით სპეტაკი სული მთელი ერისა, „მოთქვამს მწარედ, გულსაკლავად“ და ამით გადმოგვცემს ზეიმის მიღმა დაფარულ აზრს.

ქართველმა პოეტმა იგრძნო ერის ტკივილი, გაიგო მისი ლხინის ნამდვილი ბუნება. ამგვარი ლხინი ძალიან მიაგავს ბრძოლის ველზე წამიერად შესვენებულ ჯარისკაცთა იმ სიცილსა და ხარხარს, რომელშიაც ძალუმად სჩქეფს სიცოცხლის სიყვარული. უყურებთ მათ სახეებს და ასე გგონიათ, თითქოს ისინი მართლაც ტკბებიან უბედნიერესი წამებით. ვერ გრძნობენ ტანჯვასა და ბრძოლის სიმწარეს, მაგრამ ეს ხომ ის ჯარისკაცებია, რომელთაც ამდენი მეგობარი, ამდენი ახლობელი დაჰკარგეს, გუშინ, იმის წინ და შესაძლოა, ახლაც. ორიოდე საათის უკან, დაჰკარგეს ახლობლები და მაინც ლხინობენ, გაურბიან ცხოვრების სიავეს და სტკბებიან (თითქოს) მხოლოდ მისი მშვენიერებით. ამაში არის დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლე და სიჯანსაღე. ჩვენი წინაპრებიც ხომ მუდამ ასე საბრძოლოდ იყვნენ გამზადებულნი? ტრაგიკული სულის გამოსახატავად მათ შექმნეს სიცილისა და ლხინის დიდებული ფორმა. საუკუნეთა მანძილზე ისე წარიმართა ქართველი ერის ცხოვრება, რომ მას მწუხარება და ტანჯვა უფრო მეტი ხვდა წილად, ვიდრე სიხარული; ვინ მოთვლის რამდენჯერ გადაურჩა იგი თავისი ეროვნული მეობის დაკარგვას, რამდენჯერ გადაიტანა ომი და აოხრება. აი, რის გამო იყო, რომ ქართველს სატირალი უფრო მეტი ჰქონდა, ვიდრე სამღერი, მაგრამ წუხილს არ აჰყვა. მან ჩინებული ფორმა მოძებნა მწუხარების გასაქარვებლად. და რაც უფრო სტკიოდა, მით უფრო მეტად ეძალებოდა სიხარულს. ამ უცნაურ კონტრასტში აწრთობდა თავის რაინდულ სულსა და ათკეცად იხანგრძლივებდა ბრძოლის უნარსაც. ძველი ბერძენი ისტორიკოსი, ქსენოფონტე, ჩვენ წელთაღრიცხვამდე დიდი ხნით ადრე, წერდა: ქართველები ომს სიმღერით იწყებენ და სიმღერითვე ამთავრებენო. ვინ იცის, რას უგალობდნენ წარმართული ხანის ქართველები — მათ მიერ გაღმერთებულ ასტრალურ სამყაროს, თუ ადამიანთა სიმამაცეს? მაგრამ რასაც არ უნდა ადიდებდნენ მათი სიმღერები, ცხადია, ჩვენს ხალხს იგი დიდ სიმხნევესა და ძალას მატებდა. სიმღერა იყო ის ძალა, რომელიც საბრძოლოდ გამზადებულ მეომართა ფსიქოლოგიურ მზადყოფნას

გვაუწყებდა. სულიერ სიჯანსაღეს ემსახურებოდა ის სიმღერაც, ბრძოლის შემდეგ რომ სრულდებოდა.

ასურეთის მეფემ, სარგონმა, რომელიც ქართველთა მიწა-წყალზე შემოიჭრა, თქვა: გადავწვი სახლები, ავიჩეხე ვენახები, გავატიალე ყოველივე, მაგრამ გამაოცა ხალხმა, რომელიც ნიადაგ შრომობდა და მხიარულ სიმღერებს მღეროდაო.

ასე იწრთობოდა საუკუნეთა გრძელ გზაზე ქართველი ხალხის რაინდული სული, მისი ჯანსაღი, ხალისიანი ბუნება.

მხოლოდ დიდ შემოქმედს შეუძლია სავსებით იგრძნოს ჩვენი ხალხის ეს საუკუნოვანი სულისკვეთება და სცადოს შესატყვისი სცენური ფორმა გამოუძებნოს მას. ახმეტელი სწორედ ამგვარ მიგნებაზე ოცნებობდა. მისი კონცეფციით სიცილისა და მხიარულების ეს ფორმა სავსებით დაიტევდა ქართველი კაცის სულიერ დრამასა და სიხარულს და ახლებურ მიმართულებასაც მისცემდა ეროვნულ კომედიოგრაფიას. მხოლოდ ამგვარი კომედია იქნებოდა ჭეშმარიტად პოეტური, სერიოზული და მაღალი ესთეტიკური იდეალების მატარებელი. ახმეტელი გულმოდგინედ იკვლევდა ეროვნული ფსიქოლოგიის ამ მომენტს და შენიშნავდა: „სიცილითა და ლხინით გადმოგვცემს ქართველი ხალხის იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლამპარი ჩაქრა“. მისი აზრით, ქართველმა უკიდურესი სულიერი ტანჯვისაგან გამოსვლის თავისებური ფორმა შეიმუშავა, იგი თვითმკვლელობაში არ ეძებს ხსნას, მისთვის მიუღებელია სულიერი დეპრესიისაგან გათავისუფლების ეს ფორმა. „იგი იბრძვის თავგანწირვით, მიჰქრის შეუჩერებლივ თავის მიზნისაკენ, მაგრამ თუ მას ფეხი აუსხლტა, იმედი გაუმტყუნდა, მწარე ხელის ჩაქნევით სპობს ყველაფერს და დავიწყებას ეძლევა, მერე იცინის და ლხინობს. საშინელებაა, როცა ქართველი ხელს იქნევს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“; „ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“ იგივე თვითმკვლელობაა, მხოლოდ სულიერი“. „დიდი ლხინია ჭირთა თქმა“, — თქვა რუსთაველმა და ახმეტელიც მის ნაკვალევს მისდევს. იგი აკაკის ლექსის ორ სტრიქონსაც იშველიებს და ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, თუ რა ღრმად გრძნობენ ქართველი მწერლები თავიანთი ხალხის სულსა და გულს. „ქართველი მგოსანია, — წერს იგი, — ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ“:

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

„ქართველი ერის სულის“ ამ უზენაესი ენით თქმული სიმართლე, ახმეტელის განმარტებით, თავის ყოველდღიურ დადასტურე-

ბას პოულობს ცხოვრებაში. „ქართველი ინსტინქტურად, გამოურკვეველი ინტუიციით აღრმავებს თავის თვისებას. „ბევრჯერ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს „უფრო“ და ამგვარად აკანონებს ყველასათვის, რომ სიცილი ქართველისა მწარეა ცრემლზე“. ილია ჭავჭავაძე ამბობდა, საჭიროა „სიცილი პიესისა, ხუმრობისა და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმალზე უფრო მჭრელი სიცილი, რომელიც „ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა“. ამავე წერილში, „ქართული თეატრი“, ილია წერს: „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებითაც ჰეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისათვის უმწვერვალეს სიმაღლეზე აზიდავს ხოლმე კაცს, და გონებამიუწვდენელის თვილისმითა დიდს ბოროტებასაც, დიდს მწუხარებასაც, როგორც დიდ კეთილსა და დიდ ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააჩენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს, სათნოების კვირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერი ყვავილის გარდასაშლელად“.

და განა სწორედ ეს „ცრემლიანი სიცილი“ არ არის დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში? იგი ხომ ამით უპირისპირდება ძირეულად გ. ერისთავისა და ა. ცაგარლის სიცილს. გ. ერისთავს „ქართველ მოლიერს“ უწოდებენ, ა. ცაგარელს კი — „ქართველ ოსტროვსკის“. ამ ფაქტში შეინიშნება ის შინაგანი ნათესაობა, რომელიც ქართველ კომედიოგრაფებს აკავშირებდა მოლიერთან და ოსტროვსკისთან. მათი პიესების ხერხები და თემები გარკვეულ გამოძახილს პოულობდა ქართველ დრამატურგებში. თუ საქმე პარალელებზე მიდგება, მაშინ ასევე შეიძლება ვთქვათ, რომ დ. კლდიაშვილი „ქართველი ჩეხოვია“ (თუმცა, როგორც უკვე ვთქვით, ყველა შედარება მოიკოჭლებს!).

მართლაც, დ. კლდიაშვილი „ქართულ დრამატული განსახიერების ისეთივე ნოვატორია, როგორც რუსეთში ჩეხოვი იყო“[1].

მსგავსად, ა. ჩეხოვის ნაწარმოებებისა, არც კლდიაშვილის მოთხრობები და პიესებია მძლავრ ვნებათაღელვასა და რთულ კოლიზიებზე დაფუძნებული. უაღრესად სადა და ხალხურია მათი სიუჟეტი. იმდენად ძლიერია ცხოვრების სიმართლე მათში, ისე ხელშესახებად ახლოა მკითხველთან ყოველი გმირი, რომ ასე გეგონებათ, თქვენ გვერდით ცხოვრობენ ისინი.

დ. კლდიაშვილი ყოველთვის აზოგადებდა წვრილმან მოვლენებს, ამიტომ ეპიზოდურ სახეებს განსაკუთრებული მხატვრული

---

[1] დ. ჯანელიძე, სახიობა, „ხელოვნება“, 1958, გვ. 191.

ფუნქცია ენიჭებათ მის ნაწარმოებებში. მას „ადამიანი აჰყავს წვრილმანი სინამდვილიდან ფილოსოფიურ განზოგადებამდე“, სწორედ ასე შეაფასა ჩეხოვი მ. გორკიმ. ეს შეფასება სავსებით მიესადაგება კლდიაშვილსაც.

...ირინეს პორტრეტი კაროჟნას დუმილით იცვლება, „უბედურებაში“ კი ყველაფერი სიბნელითაა მოცული. ადამიანი უკვე საცოდავია; იგი უძლურია ცხოვრების პირისპირ; იტანჯება, არ შეუძლია შეცვალოს სინამდვილე, ხშირად ტანჯვას დუმილით, ნაღვლიანი მზერითა და პაუზებით გამოხატავს; იცინის სევდიანად. იგი შეზღუდულია მოქმედების მასშტაბით, უძლურია ცხოვრების ხლართების წინაშე.

და ეს ყველაფერი, მართლაც, როგორ მოგვაგონებს ა. ჩეხოვს! „ჩეხოვის დრამა, --- ახალი დრამაა. — წერდა ახმეტელი, — ახალი ფორმებით, იგი მოიცავს მთელ თანამედროვე რთულ ცხოვრებას, მისი ოსტატური ხელი შეეხო ყველაფერს, რაც მანამდე შეუხებელი და შეუმჩნეველი იყო.

მთელი ცხოვრება, მისი ინდივიდუალური ფსიქიკის ახალი მანერებით, სოციალური კლასებით, პიროვნებისა და საზოგადოების ახალი ურთიერთობებით, ყოველმხრივ ღრმა და ზუსტ დრამატურგიულ განსხვავებაში მოგვცა“[1].

ა. ჩეხოვმა გახსნა დრამატული პოეზიისათვის მანამდე მიუწვდომელი მხარეები, იგივე გააკეთა საქართველოში დ. კლდიაშვილმა.

ა. ჩეხოვიც ხშირად სიცილით ტირის და ტირილით იცინის. მისი ღიმილი, ნაზი სევდა და იუმორი ალსავსეა ადამიანისადმი სიყვარულით.

დ. კლდიაშვილის მოალერსე სევდაც ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანიზმით არის შთაგონებული. მისი კომედიით გამოწვეული სიცილი კი „სატირალი ვითარების სამკურნალო საშუალებაა, და იგი მხოლოდ მწუხარების ცრემლებით განბანილის ხელშია გამართლებული და მოქმედი ძალა. ვისაც კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას არა აქვს უფლება იფიქროს, რომ იგი იცინის კლდიაშვილის სიცილით“[2].

დ. კლდიაშვილის მოთხრობები და პიესები, მათი ჟანრული განსხვავების მიუხედავად, ალსავსეა კომიკური სიტუაციებით, იუმორისტული დეტალებით. მის ნაწარმოებებში იგი სხვადასხვა ფორ-

[1] ა. ახმეტელი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“. 1964, გვ. 30.

[2] ა. ბოჭორიშვილი, სიცილით მკურნალი, გაზ. „კომუნისტი“, 1962, 25/IX.

მით ელინდება. ხან სიტუაციური კომიზმის[1], ხან კომპოზიციურის და ა. შ. მათ ძირითადად განსაზღვრავს ეკონომიური სიდუხჭირე, აზნაურული ამპარტავნობა და ტრადიციის უნიადაგობა ახალ ყოფაში. კლდიაშვილი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ „ტრადიცია და ამჟამინდელი ეკონომიური მდგომარეობა ერთმანეთს გამორიცხავენ, რომ მათი თანაარსებობა სრულიად შეუთავსებელია“[2]. ამასთანავე, იგი გვიჩვენებს, თუ რა ძლიერია აზნაურებში წოდებრივი უპირატესობის გრძნობა, რომელიც აიძულებს მათ იმოქმედონ არა რეალური პირობების მიხედვით, არამედ თავიანთი ღირსების დაცვის სურვილით. ეს შეუსაბამობა იწვევს კომიზმს. აზნაურები თავადაც კარგად გრძნობენ, რომ ნიადაგი გამოეცალათ, ამიტომაა მათი ყოველდღიური ცხოვრება საოცრად აფორიაქებული და ხვალინდელ დღეზე ფიქრით შეშფოთებული. ექცევათ კერია და ლუკმაპურის საშოვნელად დადიან კარდაკარ, სოფლიდან სოფელში, თითქოს შინ აღარ დაედგომებათ და ამიტომ მოგზაურობენ მუდამ. „შე კურთხეულის შვილო, — ეუბნება ბესარიონი სოლომონს, — არ იცი, რა დრო მოგვესწრო, რა საცოდავობაში ვართ ერთნაირად ჩავარდნილი?!“ ასეთ ყოფაში ისინი არ ზოგავენ არაფერს, ოღონდ თავი დააღწიონ სიდუხჭირეს. იმდენად მძაფრია ეს მისწრაფება, რომ ისინი წარმოსახვაში ქმნიან ახალ, მოჩვენებით სინამდვილეს, რომელსაც სიხალისე და ოპტიმიზმი შეაქვს მათ ცხოვრებაში. კარგ მომავალზე ფიქრი იმედიან განწყობილებას ბადებს მათში, ახალ პერსპექტივებს უშლის თვალწინ. მაგრამ ყველაფერი ეს, რაღაც უცნაური ილუზიაა, რომელმაც ყოველ ოჯახში დაისადგურა და თითქოს ცდილობს კიდეც, ჰეშმარიტი სინამდვილის ადგილი დაიმკვიდროს ადამიანთა სულში.

რამდენადაც მძაფრია ცხოვრების შემოტევა, იმდენად აქტიურნი ხდებიან ეს ადამიანებიც. ყველაზე ტრაგიკული სურათი გადაშლილია „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ და ილუზიაც ყველაზე მეტად აქ არის გამოვლენილი.

ეკვირანე ცოველშბრივ ცდილობს, რწმენა ჩაუნერგოს რძალს, პოეტურად, მიმზიდველად დაუხატოს თავისი ოჯახის ცხოვრება. „აქანაც, შვილო, ჭურები გვაქვს... — იცოცხლე შვილო, ამ ჭურში შარშან ღვინოები ჩაისხა... ბოსტანი მქონდა, შენ გენაცვალე, ისე-

---

[1] მაგალითად, სიტუაციური კომიზმის ბრწყინვალე მაგალითია „ბაკულას ღორები“. განსაკუთრებით ის სცენა, როცა ღორები საპატიო სტუმრების სუფრას დაერევიან.

[2] გ რ. კ ი კ ნ ა ძ ე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისთვის, „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1953, გვ. 413.

თი ბოსტანი, რომ მარტო ერთი შეხედვით გული გაგეხსნებოდა, ქალი უკეთესს ვერ დაიჩემებდა, მარა რა გინდა, ვერ დავიცავი, ასე გამოთხარეს ქათმებმა, — ჩემმაც და სხვისამაც!.. იცოცხლე, ეს ხახვი, ახლა ამას რომ ხედავ, ეს რაა იმასთან, შარშან რომ იყო... გედეირია, ბატონო, გედეირია, მარა რანეირად... რუსული პატრიჯანი რომაა, მანიდორას რომ ეძახიან, იგიც მქონდა, წრეულს კი, რა დამემართა, აღარც ვიცი, სულ აღარ ამოსულა... გაისადაც ძალიან კაი ბოსტანი გაკეთდება, შვილო. ეს სასიმინდეა, შვილო!.. იცოცხლე, შარშან მაგაში ჩაიყარა... — ეს ადგილიც... ამ ნაჭერს რასაც ხედავ, შვილო, ესეც ჩვენი იყო" და ა. შ.

ეს მართლაც ბრწყინვალედ დახატული სურათია. ეკვირინე პირდაპირ არტისტული დამაჯერებლობით, ნამდვილი ოსტატობით ხატავს იმგვარ პეიზაჟს, რომელსაც აწმყო არ გააჩნია, აქვს წარსული და რაღაც ბუნდოვანი მომავალი: იყო და იქნება. აი, ამ ორ საწყისზეა აშენებული ეკვირინეს მიერ წარმოსახული სამყარო. ტრაბახი და ხუმრობა დ. კლდიაშვილის გმირების თვითმიზანი როდია. ისინი ხუმრობის გზით ცდილობენ დამამცირებელი მდგომარეობიდან გამოსვლას, ტრაბახით — ადამიანური ღირსების შენარჩუნებას. ეს ადამიანები ასე სჯიან: დე, სხვა ნუ დაინახავს ჩვენს სიწამხდრეს და დაბეჩავებას, ნუ ვაგრძნობინებთ, რომ ცხოვრებამ გაგვითელა, გვეპიროს თავი ისევე ამაყად, როგორც ბედნიერების ჟამს. ჩვენ, უპირველესად, ადამიანები ვართ, და რაოდენ მკაცრად არ უნდა დაგვიროს ხელი სიღატაკემ, მაინც იმედით უნდა შევხვდეთ ხვალინდელ დღეს, გავამხნეოთ და ვანუგეშოთ ერთმანეთი.

ასე რომ, მათი სიამაყე, ტრაბახი, და საერთოდ, გულმხიარული კაცის პოზა, უმთავრესად ნაკარნახევია ადამიანური ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტინქტით; იგი თავისებური რეაქციაა იმ სოციალურ უბედურებაზე, ცხოვრებამ რომ მათ თავს დაატეხა. ვფიქრობთ, ეს მომენტიც ასრულებს გარკვეულ როლს, როცა კლდიაშვილის გმირები „ამჩნევენ, რომ მათს აზნაურობას" ნიადაგი გამოეცალა, მაგრამ ნაკლებად გველაპარაკებიან ამის შესახებ. და საერთოდ, დ. კლდიაშვილის გმირებს უფრო მეტი აზრები აქვთ, ვიდრე სიტყვები. სხვა რა შეიძლება უფრო სცენური იყოს? ნაკლები სიტყვით ბევრის თქმა—თეატრის ოცნებაა. მისი ლტოლვაც ის არის, რომ სცენაზე შეძლოს ყოველი სიტყვა აზრით ალავსოს, სიტყვის იქით კი — მოქმედება, ნამდვილი სცენური მოქმედება.

როდესაც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟებს ვუსმენთ, ისინი სიბრალულს იწვევენ, მაგრამ თითქოს თავად არ სურთ საბრალოდ გამოიყურებოდნენ და იწყებენ გაუთავებელ ტრაბახს. ეს მდგომარე-

ობა მართლაც „სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს“. სიცილი არის კლდიაშვილის მთელი შემოქმედების დადებითი გმირი. ეს არის სიცილი დიდი ჰუმანისტისა, რომელიც ნაკლოვანებათა მხილების გზით ამკვიდრებს სიკეთეს.

დ. კლდიაშვილის კომიკური სახეები მაყურებელსა და მკითხველში ზიზღსა და აღშფოთებას არ იწვევს. მისი კომიზმი სცილდება პლატონის ცნობილ აზრს კომედიის შესახებ, როცა იგი ლაპარაკობს სწორედ მავნე და მახინჯი გრძნობების დანერგვაზე. სწორად შენიშნა დ. ბენაშვილმა, რომ „კომედიაზე ამგვარი ნეგატიური თვალსაზრისი ღვთაებრივი პლატონისა განპირობებული იყო არისტოფანეს ერთი კომედიით, რომელშიც სოკრატე გაამასხარა და ამით სამწუხარო როლი ითამაშა ამ დიდი ფილოსოფოსის ცხოვრებაში. ამ გარემოებამ საბაბი მისცა პლატონს ეთქვა: კომედია კი არ ეხმარება სათნოებას, არამედ ზნეობრივად რყვნის საზოგადოებასო“[1].

ამასთანავე, სასაცილოს ობიექტიდან გაბატონებული კლასის გამოთიშვა გარკვევით მიანიშნებდა მის კლასობრივ პოზიციაზე.

დ. კლდიაშვილის სიცილი, როგორც კომიკური გამოვლენის ფორმა, აყვანილია ესთეტიკურ ხარისხში.

დ. კლდიაშვილის გმირებს სიცოცხლის გამახვილებული გრძნობა აქვთ. დიდი ცხოვრებისეული ოპტიმიზმის მანიშნებელია მათი სევდიანი კილოცა და იუმორიც. უჭირთ, უძნელდებათ ცხოვრება, მრუმე ფერში ჩანს მათი სილუეტები, მაგრამ როგორც კი მიუაწლოვდებით, თქვენ დაინახავთ უცნაურად მომღიმარსა და ჩაუმქრალ თვალებს, რომლის იქით, შორს, სიღრმეში, ბინდისფერი და ნაღვლიანი სამყაროა გარინდებული. სააშკარაოზე მხოლოდ სიცოცხლის დიდი გრძნობა, უცნაურად ხალისიანი და მომღიმარი სანახაობაა გამოტანილი. და თუ წარამარა არ ტირიან დ. კლდიაშვილის გმირები, ეს გასაგებიც არის. მართალია, სატირლად კი აქვთ საქმე, მაგრამ იცინიან, მხიარულობენ, რადგან არ სურთ იტირონ მძიმე და გაუხარელი ცხოვრების გამო. ამ უცნაური ოპტიმიზმით იმსუბუქებენ ცხოვრების სიმძიმეს.

დ. კლდიაშვილს შეეძლო, ნ. გოგოლისა არ იყოს, ეთქვა: „საოცარი ძალით მოსჯილი მაქვს ჯერ კიდევ დიდხანს ვიარო ჩემს უცნაურ გმირებთან ხელიხელჩაკიდებულმა, ვუმზირო ამ დიდს, მსრბოლავ ცხოვრებას, ვუმზირო მას ქვეყნისათვის საჩინო სიცილით და მისთვის უჩინარი, უცნობი ცრემლით“.

[1] დ. ბენაშვილი, კომიკურის პრობლემისათვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, № 29.

რაღა თქმა უნდა, დასანანია, რომ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიის გვერდით მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში თითქმის სრულიად ვერ განვითარდა ტრაგიკომედია.

მაგრამ იმ დროს, როდესაც ახმეტელის წერილი „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“ გამოქვეყნდა, დ. კლდიაშვილის სამივე პიესა დაწერილი იყო. წერილის ძირითადი პათოსი სწორედ ტრაგიკომედიის ფორმის სადიდებლადაა მიმართული, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერც მან შენიშნა დ. კლდიაშვილი. უფრო მეტიც, 1917 წელს გაზ. „საქართველოში“ დაიბეჭდა ს. ახმეტელის სტატია „ქართული თეატრის ისტორიაში“. წერილში კონსპექტურად არის მოცემული „თეატრის ისტორია“, მაგრამ არც აქ არის დ. კლდიაშვილი მოხსენიებული, და ეს მაშინ, როდესაც იგი დიდი გულისტკივილით ამბობდა, რომ „ჩვენში დრამა-კომედიამ შესაფერი განვითარება ვერ მიიღო“[1]. დრამატურგიის ეს ჟანრი კი დაკავშირებულია დ. კლდიაშვილის სახელთან. იგი წარმოიქმნა იმავე აუცილებლობით, როგორც გ. ერისთავის პიესები თავის დროზე, მაგრამ ორივე სხვადასხვა პოლუსზე აღმოჩნდა. მიუხედავად ამისა, თეატრი და კრიტიკა დაბეჯითებით ცდილობდა მათ შერწყმას.

მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდობის წლებში ახმეტელმა ვერ შენიშნა ტარგიკომედიის არსებობის ფაქტი, მას მაინც არ შეუწყვეტია ფიქრი ამ ჟანრზე. მის სხვადასხვა წერილებში და გამონათქვამებში გაბნეულია საინტერესო აზრები ტრაგიკომედიის პრობლემის ირგვლივ.

საფიქრალია ისიც, რომ შემდეგ ახმეტელის ნააზრევმა გარკვეული ევოლუციაც განიცადა. ტრაგიკომიკურის გაგებამ იგი, ასე ვთქვათ, უფრო დააკრისტალა.

ახმეტელმა რეჟისორული მოღვაწეობის წლებში სცადა თანდათან, სხვადასხვა ასპექტით მოესინჯა ტრაგიკომედიის ფორმა სცენაზე.

სხვადასხვა ასპექტით შეხედა ამ პრობლემას თეატრალური პრაქტიკის თვალსაზრისით. საჭიროდ მიაჩნდა ძიება იმ გზებისა, რომელიც მას საშუალებას მისცემდა გაეხსნა პიესათა ტრაგიკომიკური ბუნება.

და აი, აქ იგი შეჩერდა დ. კლდიაშვილზე. უნდა ითქვას, რომ კ. მარჯანიშვილმა უმალვე იგრძნო დ. კლდიაშვილის პიესების თავისებურება. ზუსტად მიანიშნა იმ შეცდომებზე, რომელიც დ. კლდი-

[1] წერილი პირველად გამოაქვეყნა ვ. სიდამონიძემ (იხ. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 11, გვ. 58).

აშვილის პიესების დადგმებში იყო დაშვებული. მან თქვა: „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჰირიდან“ ანეკდოტური ვოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაჟღენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით. დიაღ, მე ვამბობ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების ზღვარზე“[1].

დ. კლდიაშვილმა ს. ახმეტელის ყურადღება მიიქცია რეჟისორული მოღვაწეობის ბოლო წლებში. ხალხური ფორმების დაუცხრომელმა ძიებამ იგი კლდიაშვილამდე მიიყვანა. რეჟისორი ფიქრობდა, რომ შესაძლებელი იყო დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმა ნიღბების გამოყენებით.

რუსთაველის თეატრმა 1927 წლიდან დაიწყო ერთგვარი ექსპერიმენტული მუშაობა ქართული ნიღბების შექმნაზე, მაგრამ ძიებას წარმატება არ მოჰყოლია. ამიტომ თეატრმა კარგა ხნით შესწყვიტა მასზე მუშაობა, მაგრამ ს. ახმეტელს მაინც არ ასვენებდა ფიქრი ნიღბების თეატრზე; და აი, 1935 წელს მან კვლავ განაახლა ფიქრი ქართული ნიღბების უფრო რთულ ფორმაზე.

ამჯერად საკითხი ეხებოდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას. ახმეტელს სჯეროდა, რომ სამანიშვილი, სოლომონი, დარისპანი, კაროჭნა და სხვანი გარკვეული სახის ნიღბებია და ახლა მათ სჭირდებოდათ შესატყვისი სცენური ფორმები.

სარეპეტიციო დღიურებში ჩაწერილია ახმეტელის საუბრები აღნიშნული პრობლემის ირგვლივ.

დაახლოებით ასეთია ამ საუბრის შინაარსი:

...1935 წელი. 29 მარტი. გულწრფელად უნდა გითხრათ, რომ მე დიდი ხანია მაღელვებს ბერიკაობის პრობლემა თეატრში, — ამბობს ახმეტელი. მას მიაჩნია, რომ ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიება თითქმის წარმოუდგენელია ხალხური ნიღბების ღრმად შესწავლის გარეშე. რუსთაველის თეატრი თავისი არსებობის დღიდან ეძებს ხალხურ თეატრალურ ფორმებს და იგი არც არასოდეს არ შეწყვეტს ამ ძიებას...

დღეს ჩვენ ვიწყებთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურებზე“. განა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გამოუყენებლად? დ. კლდიაშვილის გმირთა პორტრეტებში მე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს. მაგალითად, დარისპანი ტრაგი—

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2 გვ. 195.

კული პათოსის ნიღაბია. საერთოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ბერიკები არ არიან ისეთი მსახიობები, როგორიც ჩვენი პროფესიონალებია, ისინი ცხოვრების ნიღბებია...

როცა ბერიკა ანსახიერებს სახეს, მან უნდა იცოდეს ამ სახის წარსული, თუ ეს მარტო იმპროვიზაცია იქნება? მსახიობი აქ ორბუნებოვანია, — პასუხობს ახმეტელი, — როცა ბერიკა ბერიკაობს, ეს პირველი სახეა, მსახიობობა კი — მეორე. ამ შემთხვევაში მოქმედმა ბერიკამ იცის როლის წარსული. იმპროვიზაცია ზოგადი მომენტია თეატრალური შემოქმედებისა. იგი არასოდეს არ სტოვებს თეატრს.

...საუბარი რამდენიმე დღის შემდეგ გაგრძელდა.

— რატომ იღებს ბერიკა სხვადასხვა სახეს? ამ კითხვით იწყებს საუბარს ახმეტელი და იქვე იძლევა განმარტებას. ეს იმიტომ, რომ მდგომარეობა იცვლება. სხვადასხვა მდგომარეობა სხვადასხვა სახეს ქმნის. ეს არის დამატებითი ნერვი პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. ჩვენ „შემოდგომის აზნაურების“ პროლოგს ვთამაშობთ, როგორც ბერიკაობას. ბერიკებში ქმნიან სხვადასხვა სახეს და შემდეგ უბრუნდებიან ისევ წინა მდგომარეობას. ამ პიესაში პირველი ვაჟკაცი ბერიკა და მეორე ქალი ბერიკა თავისი იუმორით ხალხურ „ცანგალასა და გოგონას“ უნდა წარმოადგენდნენ...[1]

ეს იყო 1935 წლის გაზაფხულზე. ახმეტელს აღარ დასცალდა განეგრძო ძიებანი ხალხური ნიღბების სფეროში. ახლა ძნელი გასარკვევია, თუ როგორ ამეტყველდებოდნენ დ. კლდიაშვილის გმირები სცენაზე. როგორ გამოიხატებოდა მათი ტრაგიკომიკური ხასიათები.

ახმეტელს იმ სეზონის სარეპერტუარო გეგმებში უწერია: „დ. კლდიაშვილის ნიღბები“. სათაური უკვე იმას ნიშნავს, რომ წარმოდგენა ექსპერიმენტული ხასიათის იქნებოდა.

ამ ფაქტისადმი ინტერესს ისიც აძლიერებს, რომ ახმეტელს დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღბად მიაჩნდა.

როგორც ვხედავთ, ს. ახმეტელი დიდ იმედს ამყარებს დ. კლდიაშვილზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში გარკვეული ევოლუცია ხდება მისი გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკაში. ამის მაჩვენებელია დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებისა და ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის?!“ დადგმის სურვილიც.

კ. მარჯანიშვილის მიერ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმა და ს. ახმეტელის ფიქრები „კლდიაშვილის ნიღბებზე“ წარმოად-

---

[1] ა. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1964, გვ. 174.

გენდა ახალი, ექსპერიმენტული ხასიათის ეტაპს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმის ისტორიაში. ეს იყო ქართულ თეატრში ჩატარებული ძიებების ნაწილი ეროვნული თეატრის ახალი სახის გამოსაკვეთად.

ჩვენ არ ვიცით, როგორ ამეტყველებდნენ კლდიაშვილის ნაწარმოებებს ეს დიდი რეჟისორები, ჩვენთვის ნათელია მხოლოდ მათი სურვილი — სცენაზე ენახათ კლდიაშვილის ქმნილებები მთელი თავისი სიდიადით. ეს სურვილი ჩვენ გვპირდებოდა რაღაც ახალს, მანამდე შეუმჩნეველსა და გამოუსახველს.

...გავიდა წლები და ქართულ სცენაზე იმრავლა ტრაგიკომედიამ.

ს. ახმეტელს არ დასცალდა ტრაგიკომედიის ქართული ფორმების დამკვიდრება სცენაზე, სხვა მრავალ ოცნებათა შორის, ესეც დარჩა განუხორციელებელი, მაგრამ ის, რაც ამ სფეროში დაგვიტოვა, მარტო ისტორიას როდის ეკუთვნის, ცალკე კვლევას მოითხოვს ის სპექტაკლები, სადაც ახმეტელი გვევლინება, როგორც ტრაგიკომიკური სიტუაციების, სცენების, სახეების მხატვარი.

ამჯერად კი, ჩვენ ესოდენ დიდი პრობლემის ნაწილს შევეხეთ მხოლოდ.

სარჩევი

მწერალი და თეატრი

მწერალი და თეატრი 5
შოთა რუსთაველი 12
ნიკოლოზ ბარათაშვილი 23
ილია ჭავჭავაძე 28
აკაკი წერეთელი 43
ვაჟა ფშაველი 57
გალაკტიონ ტაბიძე 75
მიხეილ ჯავახიშვილი 96
შალვა დადიანი 113
ნიკო ლორთქიფანიძე 132
ლეო ქიაჩელი 137
იოსებ გრიშაშვილი 141

ეტიუდები

ლადო მესხიშვილი 145
ნუცა ჩხეიძე 151
აკაკი ბორაგა 153
ვერიკო ანჯაფარიძე 165
სერგო ზაქარიაძე 174
ვასო გოძიაშვილი 184
აკაკი ვასაძე 193
ემანუილ აფხაიძე 216
გიორგი დავითაშვილი 225
ივანე ლაღიძე 233

ნარკვევები

დიდ ხელოვანთა თანამეგობრობა 243
საუბარი ბერძნული ტრაგედიის გამო 260
მ. გორკის პიესები ქართულ თეატრში 285
თეატრი და ესთეტიკური აღზრდის ზოგიერთი საკითხი 297
როცა ტრადიცია გრძელდება... 308
თეატრიც იბრძოდა... 325
დუბლიორი თუ დუბლიკატი? 334
თეატრალური პარალელები 345
მასობრივი სცენის პრობლემა ახმეტელის შემოქმედებაში 353
მიახლოება შექსპირთან 365
ბათუმი, გზები და ფიქრები თეატრზე 376
ჩვენი სახელოვანი კომედიოგრაფი 391
თბილისი ქართულ დრამატურგიაში 402
თანამედროვეობის ტრიბუნა 410
ახმეტელის შეხედულებანი ტრაგიკომიკურის შესახებ. 417

КИКНАДЗЕ ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ
ПРОСТОРЫ ТЕАТРА
(На грузинском языке)
Театральное общество Грузии
Тбилиси, ул. Кирова 11а.
1975

რედაქტორი ნ. გურაბანიძე
გამომცემლობის რედაქტორი თ. აბრამიშვილი
მხატვარი შ. ნიორაძე
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე
ტექრედაქტორი რ. მელიქაური
კორექტორი ე. ნადარეიშვილი

გადაეცა წარმოებას 10/X-74 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 24/VII-75 წ.
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆
ნაბეჭდი თაბახი 27
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 21, 29
უე 07720 ტირაჟი 2.000 შეკვ. 1107

ფახი 2 მან. 08 კაპ.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება
თბილისი, კიროვის ქ. 11

1975

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიი და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის სტამბა № 1.
თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.

Типография № 1 Государственного комитета Совета Министров Груз. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.