

ვასილ კიკნაძე

თეოფილუხი ძიებანი

ხ ე ლ ზ ე ნ ე ბ ა
1962 წელი

ეროვნული დრავატურბიისათვის ბრძოლის ისტორიიდან

რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიულმა მოძრაობამ უდიდესი როლი შეასრულა მასების გამოფხიზლებასა და უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ბელინსკიმ, ჩერნიშევსკიმ, გერცენმა, დობროლიუბოვმა და მათმა თანაგებრძოლებმა მთელი ეპოქა შექმნეს რევოლუციურ-დემოკრატიულ აზროვნებაში და ნოყიერი ნიადაგი მოუმზადეს რუსეთში მარქსიზმის გავრცელებას.

რევოლუციონერ-დემოკრატების დაუღალავმა ბრძოლამ ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურობის, რეალიზმისა და ხალხურობისათვის ფართო გამოცხილი ჰყოვა საქართველოში. ი. ჰავკავაძე წერდა: „თქმა არ უნდა, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზე და დიდი ზემოქმედება იქონია ყოველს მასზედა, რაც ჩვენ სულიერ ძალოვნებს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავის ავ-კარგიანობა“*...

საქართველოში ახალმა თაობამ რუსეთიდან ჩამოიტანა სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის დიდი გამოცდილება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თერგდალეულთა ნააზრევი მხოლოდ გამოცხილი იყო რევოლუციონერი დემოკრატების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებისა. თერგდალეულები მყარ ეროვნულ ნიადაგზე იდგნენ. სწორედ ამაზე ჰიუთითებს ი. ჰავკავაძე: „ჩვენდა საბედნიეროდ, ვიტყვი, რომ ზოგნი ჩვენში, რუსული ლიტერატურის მეოხებით გაზრდილნი გაწურთენილნი, ასე ბრმად ტყვედ არ მისცემიან ამ ლიტერატურის აუცილებელს ზემოქმედებას. ამათ ჯერ გამოუძიებიათ მისი გამონარკვევნი და მერე ისე ან შეუთვისებიათ, ან უარუყვიათ: ჩვენდა საწუგეშოდ, მართო ამას

*. ი. ჰავკავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 8, გვ. 285.

არ დასჯერებიან: იმავე კრიტიკით და გამოძიებით მხარ და მხარ ასდევნებიან ამ ლიტერატურის წინსვლას, წარმატებას და არ გაჩერებულან მის რომელსამე ხანაზედ“.

აქ სრული სიცხადით არის გარკვეული, თუ რა ურთიერთობა ჰქონდათ თერგდალეულებს მოწინავე რუსულ დემოკრატიულ აზროვნებასთან. თერგდალეულებსაც ჰქონდათ ხელოვნების თავიანთი უტილიტარული თეორია. ა. წერეთლის აზრით ხელოვნება არის ერთი „იარაღთაგანი დღიურ ავ-კარგიანობის საბრძოლველ სამსახურად“. ი. ჭავჭავაძის თქმით—„მეცნიერებასა და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურობთ, როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებათა... ხელოვნებასაც იმას მოვსთხოვთ, რომ სარკესავით ცხოვრება გადმოსცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოველად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინ, რათა სიკუდვ და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ“.

თერგდალეულებმა ლიტერატურასა და ხელოვნებას მიზნად დაუსახეს ცხოვრების მრავალმხრივად, მიუდგომლად, რეალისტურად გამოსახვა. მათ დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადეს „წმინდა ხელოვნების“ თეორიას და მწერლობას მთავარ საზრუნველად ხალხისადმი სამსახური მიუჩინეს. საზრუნავი კი ძალზე ბევრი იყო, ბევრი რამ აღელვებდა და აწუხებდა ქართველ ხალხს. მათ შორის ერთ-ერთი მთავარი ადგილი ეროვნულ საკითხს ეკირა.

ი. ჭავჭავაძემ, როგორც „მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ნაციონალურ-რევოლუციური მოძრაობის“ („პრავდა“) ბელადმა, განსაკუთრებულად დიდი როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნებებს გაღვიძებისა და რევოლუციური გამოფხიზლების საქმეში. ი. ჭავჭავაძემ და ა. წერეთელმა სრულიად ახალი მხატვრული გაშუქება მისცეს ეროვნულ-პატრიოტულ საკითხს. მათ ისე, როგორც ქართველმა რომანტიკოსებმა ძლიერი პატრიოტული გრძნობა გამოამჟღავნეს, მაგრამ „უფრო... მიუდგომლად, უფრო კრიტიკულად“ შეაფასეს საქართველოს წარსული. „მათი თანამედროვე საზოგადოების მიმართ კი ისინი არა თუ თავისუფალი იყვნენ ყოველგვარი იდეალიზაციისაგან, არამედ სატირის მახვილსაც არ იშურებდნენ მის დასაგესლად“ (გ. ქიქოძე). ეს შემტევი, მებრძოლი და კრიტიკული განწყობილება სწორ ორიენტაციას აძლევდა ხალხს, ეხმარებოდა მას ნათლად გაეგო თუ რა იყო ეროვნულ საკითხში მთავარი, რას უნდა მიქცეოდა ყურადღება.

ახალმა თაობამ ახალი სუნთქვა და საფიქრელი შემოიტანა ქართულ მწერლობაში. წამოიჭრა ბევრი სასიცოცხლო მნიშვნელობის პრობლემა, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ყველაზე მთავარი მაინც ნაციონალური პრობლემა იყო. ამ დროს ქართველი ხალხი ორმაგ ჩაგვრას განიცდიდა: ერთის მხრივ, სოციალურს, კლასობრივს, მეორეს მხრივ, ნაციონალურს. ილია სტუდენტობის წლებშივე ხედავდა, რომ სამშობლოს, ხალხს გამხნევება და ახალი დროის შესაფერისი განვითარება სჭირდება. ამ ღრმა ფიქრებით მოადგა იგი კავკასიონის კალთებს და ახალგაზრდული გულწრფელობით ჰკითხა თავს—„შევძლებ კი, რომ მას ღვიძლი სიტყვა უთხრა და ამ სიტყვით დავრდომილს აღდგომის იმედი მოვფინო, უნუგეშოს ნუგეში ვცე, მტირალს ცრემლი მოვწმინდო, მუშაკს შრომა გაუადვილო და ის თვითნებური ნაპერწკალი, რომელიც არ შეიძლება რომ ყოველ კაცში არ ღონავდეს ერთად შევაგროვო? შევძლებ კი?“ მოხევეს პასუხმა—„ავად თუ კარგად ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“—ილია ღრმად ჩააფიქრა: „მიგიხვდი ჩემო მოხევევ რა ნესტართაცა ხარ ნაჩხლეტი. ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“—სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა რალაც 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“...*.

ასე მძაფრად განიცდიდა ილია სამშობლოს ხვედრს. ეროვნულ პრობლემებს მან უძღვნა „აჩრდილი“, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ და მრავალი ბრწყინვალე ლირიკული ლექსი.

ილია ჭაჭავაძე და აკაკი წერეთელი, როგორც თავიანთი ქვეყნის დიდი პატრიოტები, ყოველნაირად ცდილობდნენ მყარ, ეროვნულ ნიადაგზე დაეფუძნებინათ სხვადასხვა კულტურული დაწესებულებანი. მათ შორის ისინი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ თეატრს, რომელსაც განუზომლად დიდ ფუნქციას ანიჭებდნენ ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძების საქმეში. მათ მნიშვნელოვნად აამაღლეს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქცია, აქტიური როლი დააკისრეს მას საპირბოროტო საკითხების გადაჭრაში.

*. ი. ჭაჭავაძის მოთხრობები, 1949 წ. გვ. 25

ა. წერეთელის აზრით „სცენა... სარკე უნდა იყოს ცხოვრების ავ-
კარგიანობის უტყუვრად მაჩვენებელი და იმავე დროს ხალხის გამ-
წვრთნელი უმაღლესი სკოლა“.

ანალოგიურ შეხედულებას ანეითარებდა ილია ჭავჭავაძეც.
თეატრს ის „ხალხის მწვრთნელისა და ხალხის გამზრდელის“
როლს აკისრებდა.

დიდი ხალხზე თეატრის ზემოქმედების ძალა. ამიტომ მის-
ვის მთავარ საქმეს უნდა წარმოადგენდეს ფიქრი ხალხის თვითშეგ-
ნების განვითარებაზე, ზრუნვა მის ზნეობრივ ამაღლებაზე, პატრიო-
ტული გრძნობების გაღვიძებაზე, ესთეტიკურ აღზრდაზე. თეატრმა
უნდა იბრძოლოს ერთიანი ეროვნული ენის დამკვიდრებისათვის,
მისი სიწმინდის დაცვისათვის. ი. ჭავჭავაძე სწორედ ამ პოზიციე-
ბიდან უყურებდა თეატრს.

„ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის,—წერდა ის ოქრო-
მჭედლიშვილს.—მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერ-ჯე-
რობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი აღგიღია, სადაც ჩვენი ენა
საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს, ესეც საქმაოა, რომ კაც-
მა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს სხვაც ბევრი სიკეთეც მოსდევს“*

ქართულ თეატრს ერის წინაშე წარმატებით რომ შეესრუ-
ლებინა 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 ემსახურებოდნენ თანამედროვეობას. მათ მძაფრად განიცადეს
ერის ტკივილი და სიხარული. მხარში ამოუდგნენ ხალხს, როგორც
კარგი მამულიშვილები და სამშობლოსათვის სიცოცხლეც არ დაი-
შურეს. ამ ნხრთივაც კარგი მაგალითია ნიკო ნიკოლაძის მიმართვა
„დროების“ მკითხველსადმი და საერთოდ ქართველი ხალხისადმი
(ილია ჭავჭავაძე ნ. ნიკოლაძეს მათი „რაზმის ფალაგანს“ უწოდებ-
და. ამიტომ განსაკუთრებით საინტერესოა და საგულისხმოა ეს მი-
მართვა): „მას აქვთ, რაც მე ჩემ 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 ჰქუა მიპრიდა. მე შენ

მიყვარდი, რომლის ბედი და უბედობა, რომლის ავი და კარგი, ჩემი პირადი ბედი და უბედობა, ჩემი საკუთარი ავი და კარგი მეგონა. მე დამივილია მთელი ევროპა და ბევრ ჩინებულ ქვეყანაში, ბევრ აღმტაც საზოგადოებაში გამიტარებია თვეები და წლები, მაგრამ ყოველგან და ყოველთვის, სადაც კი ვყოფილვარ, ერთი საგანი მქონია: შენთვის სამსახური, შენი სარგებლობა. არც საფრანგეთის ამაღელვებელ და აღმტაცებელ ცხოვრებას, არც პეტერბურგის განსაცდელის მიმზიდველ საზოგადოებას, არც იტალიის გზავნებას, არც შვეიცარიის თავისუფლებას არასოდეს არც ერთი წამის განმავლობაში არ მოუხიბლავს ჩემი გონება და გული, არ შეუტდენივარ და არ მიუზიდივარ, თუმცა ახალგაზრდა კაცის გულზე გვიარიანი გავლენა აქვს იქაური დიდი სახელის და დიდი გავლენის იმედს... იმის მაგიერ, რომ იქაურ ცხოვრებას მივებირე და სხვებივით დამევიწყებინა ჩემი ერთი ნამცეცა ქვეყანა... მე ნიადაგ შენზე ვფიქრობდი, რომ სადმე, როგორმე, სადაც კი ყოფილიყო, შენთვის ცოტაოდენი სარგებლობა მაინც მომეტანა“.

ამ პოეტური გზნებით დაწერილ წიმართვაში თითქმის ყველაფერია თქმული. სამშობლოს სამსახური მთავარ პლანზეა XIX საუკუნის წყურლობაში. ილიამ პირდაპირ სთქვა: „მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდიო“, ხილო აკაკიმ „გარემოების საყვირი“ უწოდა თავის თავს. ნ. ბარათაშვილის გენიაც ხომ ქვეყნისათვის ზრუნვით იყო მთავონებულად. თანამედროვეობის მტკივნეული საკითხები აღელვებდათ ვაჟა-ფშაველას, ა. ყაზბეგს, დ. კლდიაშვილს, ე. ნინოშვილს და სხვებს.

მ. ქაქავაძისა და ა. წერეთლის შემოქმედებაში სრული გამოხატულება ჰპოვა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საზოგადოებრივმა აზროვნებამ, ხალხის ფიქრებმა და სულიერმა ზრახვებმა. დიდი ქართველი მოღვაწეები ლიტერატურასა და ხელოვნებას უყურებდნენ, „როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ 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 ღნეკასა და თვალების სრესასა, ეგებ ცრემლი მომივიდესო; დროა ჩავ დეს ცხოვრების მდინარის ციოშია, იქ მონახოს შიგ მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის... 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 შექრა, ავისა და კარგის გარკვევა და ტიპიურის შერჩევა. მან ქვეყნისათვის უნაგარო სამსახურს უნდა მოახმაროს მთელი თავისი ცხოვრება. ასე ფიქრობდნენ „თერგდალეულები“. მათი სოციალ-პოლიტიკური შეხედულებანი და საერთოდ მთელი თაობის ლიტერატურული კრედო ბრწყინვალედ გამოიხატა ილია ჭავჭავაძის ლექს-ში „ჩემო კალამო“. პოეტი მიმართავს თავის კალამს:

„ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურებთ, მას ერთგულად კვლავ ვემსახურით,
ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად განუგდოთ ზალხში
ბოროტთ საკლავად,— და შორიდან სეირს ვუყურით.

თუ კაცმა ვერ სცნო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი:
აგვიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართულის ბედმა
და დაე გვძრაბონ,—ჩვენ მის ძებნით დავლით დღენი.

ჩემზედ ამბობენ: „ის სიამებს ქართულისას ამბობს,
ჩვენს ცუდს არ მაღავეს—ეგ ხომ ცხადი სიძულელია!“
ბრიყვნი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე ჰსცნობს—
ამ სიძულელიში რაოდენიც სიყვარულია!“

ეს არის მწერლობის მიერ თანამედროვეობის სამსახურის აპოლოგია.

თანამედროვეობით სუნთქავდა ძველი ქართული თეატრიც. გ. ერისთავმა, რომელმაც მყარ ნიადაგზე დააყენა ქართული პროფესიული დრამატული მწერლობა, შექმნა თანამედროვეობით გამს-
პვალული მრავალი ნაწარმოები. მისი პიესები; „გაყრა“, „დავა“, „წულწი“, „შეწილილი“ და სხვა სიმართლით ასახევენ სავაქრო ბურჟუაზიის ყოფასა და დაკნინების გზაზე დამდგარი თავადაზნაუ-
რობის ცხოვრების სურათებს. სწორედ იმიტომ გაიმარჯვა „გაყ-
რამ“, რომ იგი აქტიურად შეიქრა ცხოვრებაში. ამ პიესით დრა-
მატურგმა საზოგადოებას უთხრა, „ქართველ თავადაზნაურობაში
ერთგვარი დანაწილება მოხდა და ძველ თაობას ახალი დაუპირისპირ-
და. თავადი ანდუყაფარ დიდებულიძე და მისი ძმა პავლე ძველი
თაობის წარმომადგენლები არიან. მათი გონებრივი ჰორიზონტი

*. ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955 წ. გვ. 50—51.

ვიწროდაა შემოფარგული“ (გ. ქიქოძე). თავის პრაქტიკული ქეუთ სრულიად საპირისპირო მოვლენაა სომეხი ეაქარი მიკირტუმ გასპარიჩი. მან ადრე აულო ახალ დროს აღლო, ადრე გაიგო, რომ ფული შეიქმნა ცხოვრების მამოძრავებელი ძალა!...

...ღვაწლი გ. ერისთავისა ის იყო, რომ შექმნა ქართული თეატრი და სათეატრო მწერლობის მამამთავრად მოგვევლინა. ამით მარტო სიყვარულის და ტრფიალების მორევში მოარული გული ჩვენი და მარტო განტოლვილ ფიქრებში წასული ჩვენი გონება ჩვენს შინაცხოვრებას დააკვირვა, მიახედა: მისი „გაყრა“ ამის მაგალითია*.

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

იმხანად ქართულ თეატრს არსებითად გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის ნაწარმოებები ასაზრდოებდნენ. მათ პიესებში აღძრული საკითხების აქტუალობა და ხასიათების საოცარი თანადროულ-ობა ქართულ თეატრს საშუალებას აძლევდა მტკიცე კონტაქტი დაემყარებინა ხალხთან. მაყურებელსა და თეატრს შორის სულიერი კონტაქტის დამყარება კი შეუძლებელია, თუ ხალხმა სცენიდან ვერ მიიღო გონივრული საზრდო, თუ ვერ იგრძნო ესთეტიკური სიამოვნება, თუ ვერ იხილა ცხოვრება თავის მრავალმხრივობაში.

გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და ა. ცაგარელის პიესებმა განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულეს კომედიის ჟანრის განვითარებაში. არსებითად მათ განსაზღვრეს მთელი XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიის ხასიათი.

ა. წერეთელს ისტორიულ დრამებთან ერთად, თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი კომედიებიც ჰქონდა. ასეთია მისი „კინტო“, „კუდურ ხანუმი“. ამ უკანასკნელმა სამართლიანად გამოიწვია საზოგადოების დიდი ინტერესი. აკაკი აკ პიესაში ჩვეული სიმკაცრით შეეხო თანამედროვეობის ბევრ „დაფარულ სენს და ტყიფილს“. გ. გუნიას თქმით, პიესა „ჩვენი ცხოვრების იარაღს ნესტრად ხვდება და ჩვენი ცხოვრების მოქმედი პირობებიც უტყუარო სისწორით არიან

დასახულნი. ნახირ-ფაშა, კუდურ-ხანუმი, არჩილი, მოურავი და სხვა მოქმედი პირნი ცხოვრებიდან არიან ამოკრეფილნი. ნახირ-ფაშა იგივე ლუარსაბ თათქარიძეა, მხოლოდ იმდროინდელი, სხვა ქურქში ჩასხმულია, ჩინიანი და ჯილდოიანი. კუდურ-ხანუმიც ბევრია ჩვენში, დროის გულ უხინჯო, ბევრის მოლაპარაკე და რაღაცის მოწადინე ვაეკაცის სურათია; არჩილებიც ბევრი ღონისაება ჩვენში*.

XIX საუკუნის ქართული თეატრის გზა არ ყოფილა ია-ვარდებით მოფენილი და სწორხაზოვანი. რეალისტური სასცენო ხელოვნებისა და საერთოდ ქართული თეატრის მესვეურებს დიდი ბრძოლა უხდებოდათ თანამედროვეობის 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: „ნათარგნნი, უმნიშვნელო დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ზელსაყრელია“. იგი დაცემულობის, უიდებობის გამომხატველ დრამატურგიას აკრიტიკებს რეალისტური ხელოვნების პოზიციებიდან და ხაზგასმით მიუთითებს, რომ დეკადენტური ხელოვნება მოწყვეტილია ეროვნულ ნიშნებს, მოღუწებულია მისი სასიცოცხლო ძარღვი. მისი აზრით, სჯობდა შედარებით მხატვრულად სუსტი ქართული პიესა დაიდგას, ვიდრე თუნდაც უფრო ნიჭიერად დაწერილი უცხოური ნაწარმოები.

ხალხს სურდა სცენაზე ეხილა ადამიანი, რომელიც მის ქირსა და სიხარულს გაიზიარებდა, აზნოებდა მანკიერებას, სიხარულს მიაწვდებდა წრომისაგან მოქანცულს: „სამართლიანად მხატვრობენ ბევრნი ჩვენგანნი, — წერდა ილია, — რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიბოროციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მიმავალ წუთისოფლისა“**. ამ თვალსაზრისით ილია მაღალ შეფასებას აძლევდა ა. ცაგარელის პიესებს, როგორც „ცოცხლად ამოღებულს აწმყოს ცხოვრებიდან“. „ამ პიესებს საგნადა ჰქონდა სურათები დღევანდელის ცხოვრებისა და ამ გზაზე მ-ნს ცაგარელს ჩვენში ჯერ წინ ვერავინ წასწრებია“***.

* ვ. გუნია. 1953 წ. „ხელოვნება“, გვ. 37.

** ი. კეკელიძე თეატრის შესახებ. 1955 წ. გვ. 94.

*** იქვე, გვ. 124.

ა. ცაგარელის პიესებმა („რაც გინახავს ველარ ნახავ“, „ხანუ-
მა“) ილიას აქტიური მხარდაჭერა ჰპოვეს. დიდმა მწერალმა წაახა-
ლისა ახალგაზრდა დრამატურგი, რომ მეტი ენერგიით შეგზოდა
ეროვნული დრამატურგიის განვითარებისათვის ბრძოლის საძნელო
საქმეს. 1886 წლის დეკემბერში ილია საგანგებოდ გამოეხმაურა
„ხანუმას“ დადგმას. „ჩვენს სასცენო ლიტერატურაში მაგვარ პიე-
სას, ნამეტნავად ახლებში, არა სჯობია—რა“. იგი „ცოცხალი სუ-
რათია ჩვენის ცხოვრებისა“, მეტისმეტად მართლად გადმოღებუ-
ლი და ზედგამოჭრილიო.

ეს შემთხვევითი არ იყო. ი. ქავჭავაძეს უყურადღებოდ არ
დაუტოვებია თავისი დროის არც ერთი, ცოტა თუ ბევრად მნიშ-
ვნელოვანი პიესა. მან გაზეთ „დროების“ სახელით კონკურსიც კი
გამოაცხადა საუკეთესო ქართულ პიესაზე. „ივერიაში“ გააძლიერა
პიესების ბეჭდვა. სულ რაღაც ორი-სამი წლის განმავლობაში დაი-
ბეჭდა ა. ცაგარელის „მათიკო“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ალ.
ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“, რ. ერისთავის „ადვოკატები“ და
სხვა.

მაკო საფაროვას თქმით, იმ ხანად „ქართული პიესა ისე
არ გაიქაჩანებდა, რომ ილიას არ წაეკითხა, ან არ შეესწორებინა,
როგორც ენობრივად, ისე შინაარსის მხრივ“. ასეთ პრაქტიკულ
დახმარებას უწევდა იგი დრამატურგებს, იცავდა მათ „ეაიკრიტი-
კოსებისაგან“.

ა. წერეთელი სინანულს გამოთქვამდა, რომ თანამედროვეო-
ბის ამსახველ პიესებს მრავალი სიძნელე ხდებოდათ. ზოგჯერ ცა-
ლკეული პიროვნებები პიესაში საკუთარ თავს ხედავდნენ და ამის
გამო ერთგვარ უსიამოვნებას აყენებდნენ ავტორებს. ამგვარი ბედი
სწევია მთელ რიგ პიესებს („ძველსა და ახალს შუა“, „მომავლად
სურათებს“, „კულურ-ხანუშს“, „ახალ გმირს“ და სხვა).

ქართული დრამატურგიის განვითარების ინტერესებთან არის
დაკავშირებული ერთი მეტად მტკივნეული საკითხიც. ირკვევა, რომ
წარსულშიც თეატრების ერთ-ერთი სერიოზული ნაკლი თანამედ-
როვეობის ამსახველი პიესების სიმცირე იყო. თეატრები, სცენის-
მოყვარეთა წრეები უფრო აპრობირებულ ნაწარმოებებს ეტანე-
ბოდნენ; მსახიობები გაუბოდნენ თანამედროვე ადამიანების სუ-
ლიერი ცხოვრების გამომხატველ როლებს. ეს იყო მეტად საშიში
ტენდენცია. რა დასამალავია, არც დღევანდელი თეატრები არიან
სავსებით თავისუფალი ამ ნაკლოვანებისაგან. მსახიობები ხშირად

კლასიკურ პიესაში ეპიზოდური როლის თამაშს არჩევენ, ვიდრე მთავარი როლის შესრულებას თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებში. შორეული წარსულის გამოსახვას უფრო საიოლო საქმედ სთვლიან. თითქოს და აქ ნაკლებია მაყურებლის კონტროლი. სულ სხვაა თანამედროვე თემა. აქ ყოველ მაყურებელს შეუძლია კონტროლის გაწევა, რადგან ის, რაც სცენაზე ხდება, მისთვის ნაცნობი და უშუალოდ განცდილი სინამდვილეა. ყოველივე ამაში არის ერთგვარი სიმართლე, მაგრამ მაღალი ხელოვნების ძალაც იმაშია, რომ იგი გაკვალული გზით არ მიდის. მსახიობი მოვალეა თანამედროვეობის შესაფერისი სახის შექმნისაკენ წარმართოს მთელი თავისი ნიჭი და შესაძლებლობა, მეტი დრო და ენერგია მოახმაროს მას. პრაქტიკაში კი ხშირად საწინააღმდეგოს ვხედებით; სახე გახსნილია ზერელედ, სპექტაკლი დადგმულია ტრაფარეტულად, მასში არ არის შინაგანი წვა, შემოქმედებითი ძიება და გატაცება. ცხადია, ეს გარემოება ერთიორად ამუხრუჭებს ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას.

ა. წერეთელი რეცენზენტებსაც უსაყვედურებს, რომ ისინი გაბედულად ვერ უჭერენ მხარს თეატრში თანამედროვეობის თემატიკას, არ აძლევენ თეატრს სწორ ორიენტაციას, მიუღდგომლად არ ამხელენ ნაკლს. „რეცენზენტებს უნდა მივაწეროთ ისიც სხვათა შორის, რომ არტისტები ახალ პიესებს, ახალ-ახალ როლებს გაუჩიან და ძველებს ეტანებიან, იმ ძველ პიესებს, რომლის გზაც დიდი ხანია გატყეცილია და ზედ გავლაც ადვილია, თუ სულ საპყარი არ არის კაცი“*.

ა. წერეთლის აზრით, ამგვარი ბედი სწვევია გ. წერეთლის პიესას „ოჯახის ასული“. პიესა ისე ჩინებულია, რომ დღესაც კიდევ შეიძლება მისი წარმოდგენა, მაგრამ მაშინდელმა კრიტიკოსებმა წუნი დასდეს, პიესაში მოძრაობა ცოტა არისო და ჩაუმატეს პიესაში უხმო პირები, რომლებიც მოქმედების დროს გარბოდნენ და გამორბოდნენ სცენაზე. რასაკვირველია, პიესა გააფუჭეს და მერე აღარ უთამაშნიათო, დასძენს პოეტი.

XIX საუკუნის თეატრს განსაკუთრებული როლი ხედა ქართველი ხალხის ისტორიაში. თეატრი ისტორიულ-პატრიოტული პიესების დადგმის დროსაც ახერხებდა მათ აელერებას თანამედროვეობის სულისკვეთებით. წინა პლანზე სწევდა იმას, რაც ყველაზე

* ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, „ხელოვნება“, 1955 წ. გვ. 131.

უკეთ ეხმიანებოდა ხალხის განწყობილებას, შექმნილ კონკრეტულ სიტუაციას. შემთხვევითი არ არის, რომ დ. ერისთავის „სამშობლომ“ და სუმბათაშვილ-იუენის „ღალატმა“ დღემდე შეინარჩუნეს მაყურებლის ინტერესი და სიყვარული.

თეატრში თანამედროვეობის გამოხატვა ბევრად არის დამოკიდებული აქტიურულ ოსტატობაზე, შესრულების მანერაზე, სპექტაკლის რეჟისორულ და დეკორატულ გადაწყვეტაზე. ამიტომ არის, რომ ერთი და იგივე პიესა სულ სხვადასხვანაირ გაგებასა და ელერას პოულობს ხოლმე თეატრში. ისეთი რევოლუციური პათოსის პიესებიც კი, როგორიც „ოპტიმისტური ტრაგედია“ ან „რღვევა“ შესაძლებელია სრულიად საწინააღმდეგო გააზრებით დაიდგას (იყო ასეთი შემთხვევები). მაშასადამე, როდესაც ვლაპარაკობთ თეატრში თანამედროვეობაზე, აუცილებლად უნდა ვიგულისხმოთ თეატრის სპეციფიკური საშუალებანიც. ხშირად კი ჰგონიათ, რომ მარტო პიესაზეა ყველაფერი დამოკიდებული და თუ პიესა რეალისტურია, ის უსათუოდ ასევე აეღერდება სცენაზე. ის, ვინც ასე ფიქრობს, ივიწყებს, რომ რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი დამოუკიდებელი შემოქმედნი არიან და მათ განკარგულებაში არსებულ საშუალებებს შეუძლია სულ სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგინოს ერთი და იგივე პიესა.

მაშასადამე, მარტო დრამატურგია არ კმაროდა, რომ XIX საუკუნის ქართულ თეატრს მკიდრო კავშირი ჰქონოდა ცხოვრებასთან, მთელი სისრულით აესახა ეპოქის მთავარი ტენდეციები, სტილი, ეჭვები თავესი დროის ადამიანთა ხასიათები, განწყობილებანი და საზოგადოებრივი იდეალები. აქ დიდი როლი შეასრულა სცენურმა რეალიზმმა. ვ. აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის, მ. საფაროვას, ვ. გუნიას, კ. მესხის, ნ. გაბუნიასა და სხვათა დიდმა რეალისტურმა შემოქმედებამ, მათ მიერ შექმნილი სახეების სიმართლემ და სისწორემ მოსპო თეატრის სინამდვილისაგან მოწყვეტის საშიშროება. მსახიობები როლებს ასრულებდნენ დიდი გულწრფელობითა და უშუალოდ. შექმნილ სახეებში მაყურებელი ხედავდა ცხოვრების ტიპებს, კარგად გრძნობდა, თუ რას დასცინოდა მსახიობი, ან რას იწონებდა.

ილიამ სწორედ როლის რეალისტურად, სიმართლით განსახიერებაზე მიუთითა, როცა გამყრელიძის პორტრეტი მოხაზა სვიმონ ლეონიძის როლში. „ყოველი მიხრა-მოხრა ბ-ნ გამყრელიძისი, ყოველი მოძრაობა ხელის თუ სახის, ასე თუ ისე ხმა—ისე შეესაბა-

გებოდა ძველს, დარბაისელს ქართველს და ამასთან დიდსულოვანს და დიდგვაროვანს კაცს, როგორც სვიმონ ლეონიძეა, რომ სწორედ აკვირვებდა მაყურებელს. არც ქიშკა, რომ ესაა დიდსულოვანის კაცის როლსა ვთამაშობ და გავიბლინძოო, არც გრეხვა და პრანჭვა, არც გაჭაჭვა, რომ ესაა გმირად გამოცნადეო, არც ერთი ამისთანა უმსგავსოება არ მოსვლია ბ-ნ გამყრელიძეს სცენაზედ და იმოდენად იხელოვნა, რომ ყოველ ამ უგეგურ უფერ-უმარილოდ დაგვანახვა ნამდვილი გმირი კაცი. არც ბუკი დაუჭრავს ამისათვის, არც ნალარა და ჭეშმარიტი დიდსულოვანი ძველი ქართველი დაწყნარებით, დიდის ხელოვნურ თავდაპერით, გადუშეტებლივ 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**.

როგორც ვხედავთ, ილიას პირველ რიგში შესრულების რეალისტური მანერა მოსწონს.

ვ. გუგუია წერილში „ქართველი არტისტები“ შესავალშივე მიუთითებს: „აქაც, როგორც ნწერლობაშია, უწინარეს ყოვლისა საჭიროა მართალი, უტყუარი, უმეტ-ნაკლებია გამოსახულება ადამიანისა“**.

მსახიობის ხელოვნებაც ისევე სურათობრივია, ისევე ხატობრივია, როგორც ნწერლისა. „აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისტკმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისტკმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაშით იგებს მაყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს“ (ვ. გუგუია).

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

XIX საუკუნის ქართულმა თეატრმა თავისი ისტორიული ვალი პირნათლად მოიხადა ერის წინაშე. მან წარსულიცა და აწმყოც თანამედროვეობის თვალთა დაინახა და იგი ხალხის სულიერ მოთხოვნილებებს დაუკავშირა. თეატრმა პოლდანად გაიზიარა ერის

* ი. ქავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 128—129.

** ვ. გუგუია, „ხელოვნება“, 1953 წ., გვ. 51.

ჭირ-გარამი და მისი იდეალების ერთგული დარჩა ბოლომდე. ეს საუკეთესო ტრადიცია ორგანულად შევიდა ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში.

სიახლე, რომელიც თერგდალეულებმა მოიტანეს ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, პირველ რიგში სწორედ თანამედროვეობის თემაში პოულაზდა გამოხატულებას. ამიტომ სავსებით გასაგებია ილიასა და აკაკის შეუწელებელი ბრძოლა თანამედროვეობის ანსახველი ორიგინალური დრამატურგიისათვის. მაგრამ ეს არ იყო ყველაფერი. რეალისტური საყოფაცხოვრებო პიესების გვერდით უდიდესი ადგილი დაიჭირა ისტორიულმა-პატრიოტულმა ნაწარმოებებმა.

ა. წერეთელს არაერთხელ გამოუთქვამს გულისტკივილი, რომ ისტორიულ პიესებს შესაფერად ვერ დგამდნენ: „ერთი საუკუნე მეორეს აღარ ჰგავს“, სცენა კი „ვალდებულია, რომ სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვილეს არ უმტყუნოს“. იგი ამის მიზეზს სცენის სიღარიბეში ხედავდა. ამ მიზეზით არ იდგმებოდა ორიგინალური ნაწარმოებები: „ჯავახიანი“, „მარიამ დედოფალი“, „რუსთაველი“, „დავით აღმაშენებელი“, „მედეა“ და სხვა. ეს გარემოება ავტორებს აიძულებდა თეატრისათვის ანგარიში გაეწიათ და ცოტა თუ ბევრად შეეზღუდათ თავი, სანახაობის მხრივ გაეპარტივებინათ პიესები, ეს კი გარკვეულ უარყოფით გავლენას ახდენდა მხატვრულ ხარისხზე.

ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელი დრამატურგებისაგან მოითხოვდნენ, ღრმად ჩაწვდომოდნენ 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 მნიშვნელობა!). ესეც არ იყოს, ხშირად, მემკვიდრეთა შრომებში ხომ მეფეთა 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 ჩვენ ისტორიაში არ ჩანს. ვწუხვარ და ვდრტვინავ და

განკითხვა არსად არის^{*}. სწორედ ეს ხალხი, — ისტორიის შემოქმედის ძალა უნდა აესახა თეატრს.

ი, ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის შეხედულებანი ისტორიული პიესების მიმართ, განსაკუთრებული სიცხადით გამოჩნდა „ქართულის დედის“, „სამშობლოს“ და „ბაგრატ IV“ განხილვისას. სამივე ნაწარმოები გადმოკეთებულია. ა. ცაგარელმა („ქართულის დედა“), დ. ერისთავმა („სამშობლო“) და კ. მესხმა („ბაგრატ IV“) სცადეს საქართველოს ისტორიის ფონზე გამოეხატათ ქართველი ხალხის გმირული დღეები.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მეტისმეტად იყო გავრცელებული უცხოურიდან პიესების გადმოქართულების პრაქტიკა. ეს გამოიწვია ორიგინალური ნაწარმოებების სიმცირემ (ამასთან ერთად ქართული თეატრის გაზრდილმა ინტერესმა საერთოდ). პიესების გადმოკეთებლობას პრინციპში დადებითად აფასებდნენ ილია და აკაკი. მათ პიესის გადმოქართულება ძალზე რთულ საქმედ მიაჩნდათ. „გადმოკეთებელს უფრო მეტი საგზალი... უფრო მეტი ღონე..., უფრო მეტი ცოდნა... და უფრო მეტი ნიჭი სჭირდება...“, 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“.

გადმოკეთებელს შეუძლია პიესიდან აიღოს აზრი, თემა, შეიძლება ზოგადი სიუჟეტური მონახაზიც, მაგრამ მან ნაწარმოებს სხვა სული უნდა შთაბეროს, გმირები სხვა გრძნობით უნდა აამეტყველოს, სხვა ზნე-ჩვეულება და ხასიათი უნდა მისცეს. ამაშია გადმოკეთებლის „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“. ნიჭიერად გადმოკეთებულმა პიესამ შესაძლებელია ორიგინალურის ღირებულება წილოს და ამით ხელი შეუწყოს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებას, ხოლო უნიჭოდ გადმოკეთებულმა შეიძლება ხელისშემშლელი როლი შეასრულოს. ქართული თეატრის ისტორიაში ორივეგვარი შემთხვევა ყოფილა.

* ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 138.

ა. წერეთელმა განთქმულ წერილში—„სათეატრო შენიშვნა“ —თითქმის ამოაწურავად განიხილა დ. ერისთავის „სამშობლო“, ღრმად მოუფიქრებელი და დასაბუთებული შენიშვნების მიუხედავად, პიესას მაღალი შეფასება მისცა: „ეს პიესა ჩინებულ ადგილს დაიჭერს ჩვენს მწერლობაში“,—წერდა ის და ოთხი წლის შემდეგ კვლავ ხაზგასმით მიუთითებდა, „სამშობლო“ მაყურებელს უღვიძებს წრფელ სულიერ ზრახვებსო. ამასთან ერთად ა. წერეთელმა ამხილა პიესის სუსტი მხარეებიც. კრიტიკა მან იმის გარკვევით დაიწყო, თუ რამდენად სწორად არის პიესაში ასახული ისტორიული სინამდვილე. პირველ დებულებაში იგი ამბობს: „ისტორიული თხზულება უეჭველად ქეშმარიტებაზე 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 როცა ამბავი მოხდებოდა, სწორედ ისე უნდა მომხდარიყო, როგორც ავტორი გვიხატავს, არა სხვაგვარად“. აქაკი 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 გმირები არ იყვნენ კონკრეტული, ისტორიული პიროვნებანი), მაგრამ მასში ისე უნდა აისახოს ესა თუ ის მოვლენა, რომ იგი სავსებით შეესაბამებოდეს ისტორიულ ქეშმარიტებას. აქაკის აზრით, „სამშობლოს“ ავტორი მოვალე იყო დაეცვა ეს პირობები. ნაცვლად ამისა, მან მთელ რიგ შემთხვევებში დაუშვა ისტორიული სინამდვილის გაყალბება:

1) პიესაში ქართველები ჯაბნათ არიან გამოყვანილნი. ქალაქში ადგილი აღარ არის მათ ჩამოსახობად. ისინი ზედიზედ მარცხდებიან, გულადნი კი არსად ჩანან. ასი რომ ერთზე მოვიდეს და დაგამარცხოვს, სიმხდალეს როდი ნიშნავსო, მიუთითებს აქაკი: „თუ ოდესმე დაუმარცხებიათ, რიქებით და არა ვაჟკაცობით“. სანამ იარაღის ტარება „კიდევ შეეძლება ქართველს, ის ტყვეთ თავს არავის ჩაუგდებდა“, 2) არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ ქარ-

თველმა სულიერმა მამებმა დიდი როლი შეასრულეს ერის ცხოვრებაში. პიესაში კი ისინი გამოყვანილი არიან, როგორც უმოკმედონი. 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 ბევრჯელ სისხლით დაწურულები სხვადასხვა ომებში, სიბერის დროს ბერად შედგებოდნენ ხოლმე და სულს ამსახურებდნენ სამშობლოს“. რომ ეს ასეა, აქაკი საილუსტრაციოდ თორნიკე ერისთავის მაგალითს ასახელებს. 3) აქაკის წეუძლებლად მჩაჩნდა, 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 ახდენს. 4) ა. წერეთელმა ვერცლად განიხილა ქეთევანის სახე. არის თუ არა ქეთევანი ქართველი ქალის ტიპიური წარმომადგენელი? შეეფერება თუ არა მისი საკციელი ისტორიულ სინამდვილეს? აქაკი 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, „ქირსა შიგან გამაგრება“, მაღალი ზნეობისა და სარწმუნოებისადმი ერთგულება. ეს თვისებანი წარმოადგენენ ქართველი ქალის ტიპურ 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, საკმევს ვერც ეს უშველიდა. საკითხი უფრო ღრმაა, რადგან აქ დარღვეულია სახის მთლიანობა.

ქეთევანში ზის, 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 ვიტან-

ჯები, რომ ჩემს ქმარს, იმ პატიოსან კაცს ვატყუებ და თვალეშში ველარ შემხედნიარ, ეს საძაგლობა არისო, უნდა ეს როგორმე გათავდესო“ და ა. შ. როგორც ეხედავთ, ქეთევანის სიყვარული წმინდაა, ხოლო წმინდა სიყვარული ყოველთვის კანონიერია და უკანონო სიყვარული ჩვენი გამოგონილი ფლისტი—ფლუსტობაა! თუ კი აღამიანს იმ გრანობით უყვარს, როგორსაც რუსთაველი გვიხატავს, ვისდამიც უნდა იყოს, ის სიყვარული კანონიერია“. აკაკის აზრით, დ. ერისთავმა მექანიკურად გადმოაკეთა მზა ხასიათი და ამიტომ დაიკარგა მხატვრული სიმართლე: ექ (სარდუს პიესაში) გმირის საქციელს გამართლება ჰქონდა, აქ კი არა.

ასე პირუთენელად შეაფასა ა. წერეთელმა „სამშობლო“. დ. ერისთავმა გაითვალისწინა აკაკის ეს შენიშვნები.

უფრო მძაფრად გააკრიტიკა აკაკიმ „ბაგრატ მე-4“. შეიძლება ითქვას რომ ეს კრიტიკა კი არაა, სატირაა. „ბაგრატ მე-4“,—წერს აკაკი,—გვაგონებს ჩვენ ერთი რუსი მწერლის ბ. პოლინსკის უხეირო ღრამას, რომელსაც სახელად „დარეჯან“ ჰქვია—ქართველ ავტორს ეს დარეჯანი გაუბაგრატებია; კაბა გაუხდევინებია, წვერ-ულვაში გამოუბამს და გაუძღვნია მკითხველებისათვის“.

აკაკის აღშფოთების მიზეზი ისტორიული სინამდვილის გაყალბება, ქართველი ხალხის ზნეობის დამცირება და მაღალი გრანობის შეურაცხყოფაა; „ამის წამკითხველს ანუ მნახველს ეგონება, რომ ჩვენს წარსულს ცხოვრებაში, გარდა საძაგლობისა, არა ყოფილა რა. მაღლობა ღმერთს, რომ ეს ცილისწამებითი პიესა ისე უხეიროდ არის დაწერილი, რომ შთაბეჭდილებას ვერავისზედ მოახდენს!“...

ძნელია უფრო მკაცრი შეფასება. აკაკი ყოველთვის პატივისცემით იხსენიებდა კ. მესხს. დასახელებული წერილის გამოქვეყნებიდან ერთი წლის შემდეგ მან „ივერიაში“ დაბეჭდა სტატია, სადაც ქება-დიდებათ მოიხსენია კ. მესხის შრომისმოყვარეობა და საქმისადმი თავდადება. ღრმა სიყვარულით არის გამსჭვალული კ. მესხის წერილიც აკაკისადმი: „ჩამოვიტან (კ. მესხი პარიზში იყო 1880 წელს, როცა წერილი მოსწერა აკაკის.—ვ. კ.) ერთად რამდენიმე პიესას, გადათარგმნილს, და მანდ შენის რჩევით გადავავეთებ“. „მაღლობელი ვარ შენი, რომ მონაწილეობა მიიღე ჩემს სასარგებლო წარმოდგენაში“. ასე გულთბილი იყო აკაკისა და კოტე მესხის ურთიერთობა. ამას ხელი არ შეუშლია აკაკისათვის მკაცრად ემხილება „ბაგრატ მე-4“ სიყალბე. ა. წერეთელი აქაც გვას-

წავლის, თუ როგორი პრინციპულნი უნდა ვიყოთ, როცა საქმე საზოგადოებრივ ინტერესებს ეხება.

პიესების გადმოკეთებისას დაშვებულ შეცდომებსა და ნაკლოვანებებს შეუხელებელი ბრძოლა გამოუცხადა ილია ჭავჭავაძემ. საკირო გახდა საზოგადოებრივი აზრის დარაზმვა, რათა თეატრი „მშვენიერი ელენების“ სამარცხენო, სასალხანო ასპარეზად“ არ გადაქცეულიყო. პირდაპირ უღმრთელი კრიტიკით შეხვდა ილია „გევო, მინას და კამპანიას“ გადმოქართულებას. პიესა წარმოადგინეს 1879 წლის 21 მარტს 6. ავალიშვილის სცენისმოყვარეთა წრეში. „თფთონ კომედიანზე ბევრს ვერაფერს ვიტყვით, შეეხიზნავთ მხოლოდ, რომ ამ თხზულებას სამი ნაკლოვანება აქვს, თორემ სხვაფრივ კი არა უჭირს რა. ერთი ისა, რომ დამწერმა რათ დაწერა, მეორე ისა, რომ თუ დამწერმა დაწერა, გადამკეთებელმა რათ გადააკეთა. და მესამე ისა, რომ თუ ორივე შესცდნენ, თეატრში მაინც რათ წარმოადგინეს“*.

არც „მშვენიერი ელენე“, არც „გევო, მინას და კამპანია“ მხოლოდ ცუდი გადმოქართულების გამო არ გამხდარა მხილების საგანი. 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 ენიდამ თხზულების გადმოღებისა და გადმოკეთებისათვის, რაკი ამაზედ მიიზიდა მისი ხალისი და რაკი ამისათვის შრომა და ჯაფა იტვირთა, რატომ იმისთანა სათარგმნელს თუ გადმოსაკეთებელს არ ჰკიდებს ხელს, რომელიც სულის მარგებელიც იყოს და ხორცისაც“**.

წამოჭრილი საკითხი დღესაც აქტუალურად ეღერს. უცხოური პიესების შერჩევას მართლაც დიდი დაკვირვება უნდა. შესაძლე-

* ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 59.

** იქვე, გვ. 88.

ბელია, ესა თუ ის ნაწარმოები თავისთავად კარგი რამ იყოს, მაგრამ სრულიად შეუფერებელი თანამედროვეთათვის. ამ მხრივ ხშირად სცოდავენ ჩვენი თეატრებიც. ასე მაგალითად: რა უთხრა თანამედროვე მაყურებელს „ცოცხალმა პორტრეტმა“, ან „სამი ბულბულის ქუჩამ“? რატომ გაქდა თეატრიდან თეატრში საგოგმონებელი ჯიაკომეტის „დამნაშავეის ოჯახი“? იგი ხომ „როგორც დრამა ვერაფერი შეიძლება“! (ვ. გუნაი). ისე, როგორც ილიას დროს, ზოგნი დღესაც იმ აზრსა არიან, რომ თუ პიესა სასაცილოა, უნდა დაიდგას (ამ გარეგნობას ანგარიში უფრო ზეგად უცხოური პიესების მიღების დროს ეწევა), მაგრამ ილიას თქმის არ იყოს „განა თავი და ბოლო სათეატრო თხზულებისა მართო სიცილია და სხვა არაფერი?“

ილია ქაეკევაძემ დრამის თეორიის მთელი რიგი საკვანძო საკითხები ჩამოაყალიბა წერილში „ახალი დრამების გამო“. აქ მან ერთგვარად შეაჯამა სხვადასხვა თეატრალურ წერილებში გამონათქვამი აზრები. აქ ილია კვლავ განმარტავს თავის პოზიციას მთელ რიგ საკითხებზე (ისტორიული პიესა, დრამის ცნების საკითხი, თანრი და სხვა). ამის შემდეგ იძლევა ა. ცაგარელის „ქართლის დედის“ ვრცელ ანალიზს.

ილიამ იცოდა ქართველი დრამატურგის წახალისება (სადაც კი ამის საშუალება მიეცემოდა), მაგრამ ამასთან ერთად იგი მკაცრი მომთხოვნიც იყო. ზოგ ვინმეს დღესაც ჰგონია, რომ ქართული დრამატურგიის ინტერესების დაცვა მოითხოვს მაკულატურიისათვის კარის გაღებას, საერთო მომთხოვნელობის შენელებას. ქართველ ავტორს უნდა გაეწიოს მუდმივი დახმარება, რადგან ამის გარეშე ეროვნულ თეატრს სუნიტქვა არ შეუძლია. მაგრამ ეს სრულიადაც არ გამორიცხავს მკაცრ მომთხოვნელობასაც.

ი. ქაეკევაძეს ისევე, როგორც ბელინსკის, ნწერლობის ყველაზე რთულ დარგად დრამატურგია მიაჩნდა. „ჩვენში ეს საქმე ზეგად ადვილად არის მიჩნეული“. თხზულების დიალოგებითა და მონოლოგებით დაწერა, „სცენებად და მოქმედებად“ დაყოფა, „შიგორიოდე ალაგას ქალისა და კაცის“ სიკვდილი—დრამას როდი ქმნის. „გარეგანი სახე დრამისა ვერასოდეს ვერ დაჰფარავს, შინაგანის ცარიელობას, ფუქსაეატობას, არარაობას“. იგი „სულისა და გულის უდიდეს ძრვაზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული და ეს

უდიდესი ძერა სულისა და გულისა ერთად ერთი საგანია დრამისა, ერთად ერთი ბუნებაა მისი**.

ამ თვალსაზრისით იხილავს ილია ა. ცაგარელის „ქართულის დედას“. პიესის გმირებს დაკარგული აქვთ ინდივიდუალური ნიშნები; მათში არ ჩანს ეპოქის სული, არ ჩანს კონკრეტულ-ისტორიული პირობების თავისებურებანი. „აქ ისტორიული მართო ის არის, რომ ავტორი ყველგან ანბობს: „საქართველოს წარმოდგომა მტერი“ და მუსრს ავლებსო. პიესის მთავარი მოქმედი გმირი დედაა, არსებითად მასზეა დამოკიდებული ნაწარმოების ბედიც. დედას ხუთი შვილი ჰყავს და ხუთივეს სამშობლოსათვის წირავს. თავისთავად ამაში აოაფერია მოულოდნელი. ქართველ დედებს უფრო საგმირო საქმეებიც ჩაუდენიათ. ავტორი ვალდებული იყო ქართველი ქალის ეს პატრიოტიზმი დრამის მოქმედებაში გამოეხატა. ეჩვენებინა მისი გოდნობების სიწრფელე, სიმართლე. ხაცვლად ამისა, დედა ავტოტატორივით სდგას და სამშობლოსათვის თავგანწირვის პროპაგანდას ეწევა. მას სრულიადაც არ აწუხებს შეილებთან განშორებაზე ფიქრი, იგი არ ლეღავს, არ განიცდის, რომ შესაძლებელია ისინი დაიღუპონ. ერთი სიტყვით, გაქვავებია ქალს გული და დედა-შვილური სიყვარულიც თან შეუწირავს. რაკი მის გულში არავითარი ადგილი არ უქირავს „დედა-შვილურ 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 ღირსულოვნების საქმე, როცა გამწირველი თვითონ ღიდს რასმე ჰკარგავს. ., როცა ვხედავთ, რომ ამ განწირვამ გულში ერთი უმთავრესი ძარღვი ჩასწყვიტა გამწირველსა, ერთი ღიდი რამ დააკლო, ძნელად გასაწირი, ძნელად გასამეტებელი, ძნელად დასათმობი ადამიანისაგან. ამ შემთხვევაში გულთა ქიდილი დედისა უნდა გამართულიყო დედა-შვილურ და მამულის-შვილურ სიყვარულის გამო, რომელნიც ამ დრამაში ერთმანეთს შეხვდნენ ისე, რომ ან ერთი უნდა გაიწიროს ან მეორე“***.

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

* ი. ჰაუპტმანე თეატრის შესახებ, გვ. 121.

** იქვე.

ილიას წერილში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია მსჯელობა პიესის სპეციფიკის შესახებ. ცნობილია, რომ დრამატურგიულ ნაწარმოებში ტენდენცია თავისთავად უნდა გამოჩენაოცდეს მოქმედებიდან და ზღვომარეობიდან, ავტორის საგანგებო ჩარევის გარეშე. ადამიანის სულიერი ზრახვა და გულის წადილი სწორედ თავისთავად, ბუნებრივ მოქმედებაში უნდა გამოვლინდეს. პიესა კედება, 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“*. „ქართლის დედაში“ კი მოქმედი პირები შუბლზე მიკრული ბილეთებით გამოდიან—აი, ეს აჩისთანა კაცია, ეს ამისთანაო. ამ „მოხეტიალე სენტეციების“ (ნელსონი) ქცევა „ბაქიობას უფრო ჰგავს, ვიდრე ხასიათების გახსნას და „განოწლას“ (ილია). დრამატურგია კი სწორედ ხასიათების ჩოქნელებზე გახსნის პრინციპს ეყარება. აქ კონფლიქტი გამოდის, როგორც ღამოძრავებელი 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 იცულებული გახდა ხასიათები „ჩამოყალიბებინა“ გარედან მიტმასნებუი სიტუიერი მასალით, მაგრამ ეს არ მოხდება (მეუღლებელიც იყო). პიესაში მკვდარია სიტყვა, თუ იგი სახის ბუნებიდან არ იბადება, თუ მკადიოდ განსაზღვრული არ არის მისი ადგილი პიესაში, თუ არ მოქმედებს.

ი. ჰავჭავაძემ ამხილა „ქართლის 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 მიწყული ქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი, ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაიბრენს მწერლობაში“**. „ქართლის დედაში“ ქართველები შემკულნი არიან ყოიელი სიკეთით და სილამაზით, ხოლო მოწინააღმდეგენი სისაძაგლით. აქაო და „ჩვენ კარგნი ვართ, ისინი კი მხეცები და აფთრები არიანო. ეს გრძნობის ჰემზარიტ გზაზე დაყენება კი არ არის, გრძნობის წაწყმედაა, გაყალბებაა“.

* ი. ჰავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 124.

** იქვე, გვ. 123.

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 ხიანავს ობიექტივისტურ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, არც შეგნებული ტენდენციურობის უარყოფას.

სხვათა შორის, ჩვენს თანამედროვე დრამატურგიაშიც ხშირად გვხვდება, როდესაც მოწინააღმდეგე უსუსურად, არასერიოზულ ძალად არის გამოყვანილი, როცა იგი „მემკვლია“ ყოველგვარი მანკიერებით, ხოლო დადებითი ანგელოზებიც უცოდველნი არიან (გამონაკლისივით დარჩა „ტურბინების ოჯახი“ და დღეს ალბათ აღარავის ეპარება ექვი მის მაღალიდურობაში, მის რეალიზმში).

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ილია და აკაკი თუ ერთის მხრივ დადებითად აფასებდნენ პიესების გადმოქარი უღების პრაქტიკას მეორეს მხრივ, დაუნდობლად ახეიდნენ დაწვებულ შეცდომებს, არავის აძლევდნენ საშუალებას თუნდაც ოდნავ გაეყალბებინათ ეროვნული გრძნობა, დაემახინჯებინათ ისტორიული სინამდვილე, მრუდე სარკეში წამოესახათ ცხოვრება.

XIX საუკუნეში საქართველოში განსაკუთრებით წყვედ 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, ვოსტორგოვსკების, კატკოვებისა და მათი მიმდევრების შავრაზმელი პოლიტიკა ქართველი ერის გარუსებისაკენ იყო მიმართული. ისინი ყოველმხრივ ამცირებდნენ ქართულ ენას, სდევნიდნენ მას, ავიწროებდნენ, კრძალავდნენ. ამ შოვინისტებს განანადგურებელი 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 „ძალღური

კილოები“, რომლებზედაც რუსეთის 60%-მდე არაველიკორუსული მოსახლეობა ლაპარაკობს“*.

ამ რეაქციონერებს ლენინი უპირისპირებს რუსეთის მოწინავე ადაშიანებს; „ჩვენ ვაიყობთ იმით, რომ ეს ძალადობანი წინააღმდეგობას იწვევდნენ ჩვენი წრიდან, ველიკორუსების წრიდან, რომ ამ წოემ წამოაღება რადიწივეი, დეკაბრისტები, 70-იანი წლების რევოლუციონერ რაზნოჩინეები, რომ ველიკორუსმა მუშათა კლასმა შექმნა 1915 წელს მასების მძლავრი რევოლუციური პარტია“**.

მაშინ, როცა ქართულ ენას საფრთხე ემუქრებოდა, ცხადია, ათეცად დიდი ღონიერება ჰიენიჭა 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. ილია ისევ და ისევ საზგასმით ზიუთითებდა: „ამისთანა საგალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნაშია დამკნარის ყუავილისათვის“***.

თეატრში ქართული ენის სიწმინდის დაცვა დამოკიდებული იყო დრამატურგებზე, მსახიობებზე. ისინი ვალდებული იყვნენ ებრძოლნათ ერთიანი სალიტერატურო ენის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის, განედევნათ რუსიციზნები, განედევნათ ქუჩური, ბახარხანული კილოკაეები, ხალხნი დაენერგათ „სააჯური ქართული სიტყვის მიხერა ზოხერა“, ცოცხალი დარბაისლური ენა. ზოგიერთი მსახიობი კი იფიწყებდა ქართული ენის ამ ასტორიულ მნიშვნელობას და კარგად დაწერილ პიესებსაც აფუჭებდა. სცენიდან ისმოდა აუდიტორიისათვის უცნური „აქანეი“, „მაქანეი“, „ბიჭი ვეგმე“, „ფაიტონი დამიძახე“ და სხვანი.

ხშირად სცოდავდნენ დრამატურგები, გადმოშეთებლები და მთარგმნელებიც. „გადმოთარგმნია ბაზიულის ენით მთელ მინაარსსო“, — წერდა აკაკი. იგი იმდენად აღაშფოთა ამ მდგომარეობამ, რომ იძულებული გახდა ეთქვა: „უცხო ენებიდან თავხედურად მთელი სიმკაცრით გადმოჯაგლაგებული კომედიები და თავხედურადვე შედგენილი ვითომ ისტორიული დრამები, რამდენიც მხოლოდ შეურაცხყოფენ ჩვენს ისტორიას და ცილსა სწამებენ წარსულ

* ვ. ი. ლენინი ლიტერატურის შესახებ, სახელგამი, 1945 წ., გვ. 19

** იქვე, გვ. 15.

*** ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955 წ., გვ. 56.

ცხოვრებას, გულს უწუხებენ ყურისმგდებელს! — ბაბილონურად არეულის ენით გადმოგვძახიან სცენიდან: თათრულ-სომხურით, სკვითურ-ბრითურით შეზავებულ ჩიქორთულს, ქართულს ეძახიან**.

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 სამარცხვინოთ თაქილობს დედა-ენით ლაპარაკსა... გვაღიწყდება ყოველივე, რაც ენის შეენებას შეადგენს, რადგანაც ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ მოძრაობს, ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ თბება“**.

ეს ჩამაფიქრებელი და ღრმა გულისტკივილით ნათქვამი აზრი მეტ-ნაკლებად ყველა თეატრის მუშაკს შეეხება (რეჟისორების „ინიციატივით“ რეპეტიციები ხომ მეტწილად არაქართულად ტარდება!).

ილიასა და აკაკის მუდმივი ბრძოლა ქართული დრამატურგიის განვითარებისათვის სამაგალითოა. იგი ჩვენ გვასწავლის თუ რაოდენ ობიექტურად, სიყვარულით უნდა განვიხილოთ ყოველი ორიგინალური ნაწარმოები, თუ როგორი მიუდგომლობითა და სიმტკიცით უნდა დავიცვათ ეროვნული დრამატურგია, როგორც საფუძველთა-საფუძველი ეროვნული თეატრისა.

* „ივერია“, 1896 წ. № 30.

** ი. კავკაზაძე თეატრის შესახებ, გვ. 56.

ტრადიცია და სინამდვილე

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებმა არაერთხელ განიცადეს მარცხი თეატრსა და კინოში. ამ „ჩაყვარდნებმა“ წარმოშვა აზრი, თითქოს ეს ნაწარმოებები ნაკლებად სცენურია და წარუმატებლობის მიზეზიც თვით მათ ხასიათშია საძიებელი. ახლა ბევრი თეატრი გაუბრუნდა დ. კლდიაშვილის პიესების, ან ინსცენირებების დადგმას. ანალოგიური ტენდენცია შეინიშნება კინოხელოვანთა წრეებშიც. დიდი ქართველი მწერლის შემოქმედებისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას თავისი ღრმა და მეტად სერიოზული მიზეზები აქვს. ვეცდებით, შეძლებისდაგვარად ავხსნათ ეს მიზეზები.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგია არსებითად ქართული თეატრის განვითარების მაგისტრალური ხაზის მიღმა დარჩა. და ეს მაშინ, როცა მის წინ აღმოჩნდა ზოგიერთი საკმაოდ საეჭვო მასშტაბის დრამატურგი. მაგრამ საქმე განა მართო ამაშია. ისტორიამ იცის მაგალითები, როცა ესა თუ ის დიდი მწერალი თავის დროზე სათანადოდ ვერ შეუფასებიათ, და ასეთი ბედი რეგებიან არა მარტო მწერალს, არამედ ცალკეულ პიესას, ლექსს, ან მოთხრობას.

ჩვენ დრამატურგიაში განა ბევრი გვაქვს ისეთი ნაწარმოები, როგორიც დ. კლდიაშვილის „უბედურება“, „დარისპახის გასაჭირი“, ან ის მოთხრობებია, რამდენჯერმე რომ „გაასცენიურეს“? განა კაროენა, დარისპანი, ირინე და სხვები უდიდეს შესაძლებლობას არ იძლევიან ნამდვილი, ღრმად ეროვნული ხასიათების შესაქმნელად? „უბედურება“ ხომ ერთი ამოსუნთქვით დაწერილი ღრმა ტრაგიკული სურათია ქართველი გლეხკაცის იმეამინდელ ცხოვრებაზე. განა არ შეიძლებოდა თუნდაც ამ პიესაზე დიდი განზოგადების სპექტაკლის შექმნა? რა ვუყოთ, რომ იგი სამ მოქმედებიანი არ არის. დიდი ლიტერატურის საზომი მოცულობა ხომ არაა?

ეს ასეა და მაინც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმის კარგი ტრადიცია არა გვაქვს, უფრო სწორად, არსებული ტრადიციის მიხედვით მართლაც საექვეო ხდება მათი სცენურობის საკითხი. თეატრში დ. კლდიაშვილის სწორად გაგების რამდენიმე შემთხვევა (მესხიშვილი, შალიკაშვილი, აკ. ფალავას დადგმა) გვექონდა, მაგრამ, ჯერ ერთი, იგი ვერ ქმნიდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების „თეატრალური ათვისების“ საერთო სურათს და, მეორეც, თუ რაიმე იმარჯვებდა სცენაზე, ისიც ცალკეული შემსრულებელი და არა მთლიანად სპექტაკლი. აქ იმასაც უნდა გაეწიოს ანგარიში, რომ ძველი ქართული თეატრი მსახიობის თეატრი იყო. რეჟისურას ან სხვა კომპონენტს მაშინ არ ჰქონდა ისეთი ხედვითი წონა, როგორიც ახლა აქვს.

თბილისში პირველად რომ „ირინეს ბედნიერება“ დაიდგა, მას დ. კლდიაშვილიც დაესწრო. „მემუარებში“ მწერალი ასე იგონებს ამ ფაქტს:

„პიესა რომ იტყვიან—ჩაფლავდა. ჩაფლავდა უცნაურად, ტფილისელები სრულიად ვერ მიუდგნენ პიესას; ვლუურებ და ვკვირვობ, ჩემი სახეები სად გაქრნენ, სად გადასხვაფერდნენ?! გათავდა წარმოდგენა ულაზაოოდ, უშნოდ. ვწუხვარ“.

გაზეთები სხვადასხვა დროს წერდნენ: „მართალი რომ ვთქვათ, არც ბ. კლდიაშვილის პიესა და არც ბ. ნაკაშიძის წერილი (სტატია დ. კლდიაშვილს ეხებოდა.—გ. კ.) დიდ საყურადღებო ან არაფერს წარმოადგენენ“ („კვალი“ 1898 № 16), „ჩვენი აზრით ეს პიესა სცენისათვის არ არის დაწერილი და არც მისი დადგმა ღირდა სცენაზე. მას ალბათ ლიტერატურული მნიშვნელობა აქვს, „მაყურებელი ვერ ხედავს ვერც მოქმედებას, ვერც სიციცხლეს, ვერც ხასიათებს“ („კვალი“, 1901); „თბილისელებს ღაინცდამაინც არაფრად მოეწონათ ეს დრამა; იმერელმა აქტიორებმა მშვენიერად შეიგნეს იმერული ცხოვრება და ტიპები“ („კვალი“, 1901 № 49).

კ. მარჯანიშვილი წერდა, რომ დ. კლდიაშვილის პიესები „სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჭირიდან“ ანეგდოტური ვოდვეილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაელენთილია ნაშდვილი ტრაგიზმით“.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა არასწორ გაგებას ხელს უწყობდა კრიტიკაც. ხშირად იგი მსახიობთა შესრულებაში იმას აქებდა, რაც გასაკრიტიკებელი იყო. ჩვენს თეატრებსა და კრიტიკაში

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა გაგებისას შეინიშნებოდა (დღესაც) ზოგიერთი ისეთი მოსაზრება, რომელიც არსებითად ამცირებს ამ ნაწარმოებთა დიდ მნიშვნელობას. ამ მოსაზრებათა არსი ის არის, რომ მწერლის შემოქმედებით სამყაროს საზღვრავენ ძირითადად „შემოდგომის აზნაურთა“ თვისებების, მათი ცხოვრების სპეციფიკურ თვისებებზეა გაშლილი; წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებენ იმერეთის კოლორიტს (განსაკუთრებით თეატრში); უგულვებელჰყოფენ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სპეციფიკურ თვისებებს და მათ პირდაპირ, მექანიკურად უკავშირებენ ქართულ თეატრში კომედიების დადგნის საერთო ტრადიციას.

სინამდვილეში დ. კლდიაშვილი უფრო შორს იხედება, ვიდრე ეს იმერეთის ჰორიზონტებია და უფრო ფართო საკითხებს ეხება, ვიდრე ეს აზნაურთა ცხოვრების გამოსახვაა.

დ. კლდიაშვილის პიესები, ინსცენირებები იღვმებოდა ხან როგორც სატირული კომედია, ხან როგორც ვოდევილი (მეტწილად), ხან როგორც ოპერეტა. თითქმის ყოველთვის იმას ითვისებდნენ და ხაზს უსვამდნენ, რაც კომიკური და სასაცილო იყო. ხშირად „იმერლობიას“ თამაში განსაზღვრავდა აქტიორული შესრულების მანერას. აკი პირდაპირ წერდნენ გაზეთები. თბილისელებს პიესა არ მოეწონათ, „იმერელმა აქტიორებმა“ კი „მშვენიერად შეიგნეს იმერული ცხოვრება და ტიპები“. ქართველ მსახიობთა სწორედ ეს „იმერლობა“ იყო შეცდომა. დ. კლდიაშვილისათვის კოლორიტი არ არის მთავარი. იგი მხატვრული ფერია, გარკვეული ხერხია გმირთა შინაგანი ცხოვრების გამოსახატავად. საქმე ისაა, რომ სცენაზე აღვილია და რამდენადმე ეფექტურიც (განსაზღვრული წრისათვის) კუთხური კილოკავებით სახის „შექმნა“. სცენისმოყვარეებს ეიოლებოდათ დ. კლდიაშვილის შემოქმედებიდან აეღოთ ის, რაც მოვლენის ზედაპირზე იყო. თბილისელებმა რომ ვერ გაიგეს პიესა და ქუთაისლები კი ალტაცებაში მოვიდნენ, — ხაზგასმით მიუთითებს, თუ რაოდენ ღრმად ჩაძირეს სცენაზე დ. კლდიაშვილი „იმერეთის კოლორიტში“. შეიქმნა მეტად სახიფათო მდგომარეობა. დ. კლდიაშვილი შემფოთებული კითხულობდა: „— ჩემი სახეები სად გაქრენ, სად გადასხვაფერდნენ?!“. ამ გადასხვაფერების შედეგად ჩრდილში მოექცა დ. კლდიაშვილის გმირთა შინაგანი სულიერი ცხოვრება, რაღაც არასერიოზული გახდა მათი ღრმა ტიპიულები. შემცირდა მწერლის დიდი ჰუმანიზმის მასშტაბიც.

ასე, რომ დ. კლდიაშვილის გმირები სცენაზე წარმოისახენ განზოგადების გარეშე. იმათი შინაგანი გულისტკივის გამოხატვის ფორმებში გადანწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა იმერულ კოლორიტს. გმირთა შინაგანი ცხოვრების გამოვლენის კომედიურმა საშუალებებმა თითქმის საესტეტიკო ჯარყვეს დრამატული საწყისი, მაშინ როდესაც ნაწარმოებთა დედაბარი სწორედ დრამატულ საწყისში იწევს. მწერალმა ღრმა გულისტკივილით გვიჩვენა ისინი, ვისაც მკაცრმა სინამდვილემ წაართვა ადამიანური ცხოვრება და მისი დაბრუნებისათვის ბრძოლის სასაცილო საშუალებები მისცა (ხაზი ყველგან ჩვენია). იმგვარ გარემოებაში მოაქცია, სადაც „ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და უპირობა ჩეფიქსი“. აქ არც წყნარად დიდი ჰუმანიზმი, რომელიც ეროვნულ ნიადაგზე იზადება და ზოგად ადამიანური იდეებისა და სულიერი ღირსებების გამოხატვად შეიძლება აღიქვას. დ. კლდიაშვილმა დაგვანახა, რომ ეს გმირები საინტერესო არიან არა მარტო იმერული კოლორიტით, ან კლასობრივი (ე. ი. აზნაურული) თვისებებით, არამედ იმ საერთო ადამიანური განცდებითა და ფიქრებით, რომლის გარეშე ერთი დღეც კი არ უცხოვრიათ დ. კლდიაშვილის გმირებს.

არა ზუსტად, მაგრამ დაახლოებით იგივე ამბავი განეორდა შემოდგომის აზნაურთა თვისებების გამოხატვისასაც. არსებითად აქაც მიჩქვალული და მივიწყებული იქნა, რომ იგივე დარისპანი, სოლომონი, ოტია, ან ეკვირანე ნამდვილი ქართული ხასიათებია, ე. ი. აზნაურობა მათი ეროვნული თავისებურება კი არა, კლასობრივი მდგომარეობაა. ამ კლასობრივი ინტერესების მიღმა ჩვენ საერთოდ ქართველი კაცის იმჟამინდელი ბედი უნდა შევიცნოთ. ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ ერთი ფაქტი. 1957 წელს რუსთაველის თეატრმა აღადგინა „შემოდგომის აზნაურები“ (პირველად 1936 წელს დაიდგა). სპექტაკლმა მაყურებელთა ერთსულოვანი უკმაყოფილება გამოიწვია. იგი თეატრს კიცხავდა იმის გამო, რომ დ. კლდიაშვილს ასე არ გაუმართაბებია „ქართველი ხალხი“, გვიჩვენებდა მწერლის ნამდვილი გმირები, თავიანთი დიდი ადამიანური ტკივილებით. ისინი მართალნი იყვნენ.

დ. კლდიაშვილმა სწორად ასახა თავადაზნაურთა ისტორიული განწირულობის რთული პროცესი, ანასთანვე ერთად გვაგრძნობინა თავისი ღრმა გულისტკივილი ქართველი კაცის ბედზე.

მას შეეძლო ეთქვა „ყველაფერს რასაც ვწერდი, ადამიანისადმი სიყვარული მაწვრინებდაო“. სწორედ ადამიანებისადმი დიდი სიყვარული და არა აზნაურთა კლასობრივი ინტერესებისადმი სიმპათია! მწერალი მასზე მალლა იდგა. აქ მკვეთრად ჩანს მისი რეალიზმის ძალა და პროგრესული აზროვნება.

არც ის არის შემთხვევითი, რომ დ. კლდიაშვილის გმირები ჩვენში არასოდეს არ იწვევენ ზიზლსა და სიძულვილს მაშინაც კი, როცა ტყუიან, ტრაზახობენ, არღევენ ეთიკურ ნორმებს და საერთოდ ადამიანისათვის საძრახის საქმეს ჩადიან. აქ ისინი მხოლოდ სევდანარევ ღიმილს გვგვრიან.

ნაზი იუმორი და რალაც პოეტური ნალექი ავსებს დ. კლდიაშვილის მთელ შემოქმედებით სამყაროს. მისი სევდიანი კილო ეს არის გულსტკივილი, თუ როგორ შებღალა დრომ ბუნების შეილთა ადამიანური ღირსებანი, მაშინ როდესაც მათი ქვეყანა წალკოტს წააგავს. მწერალი თითქოს გვეუბნება: შეხედეთ, ცხოვრებამ სადამდე მიიყვანა ადამიანი, რომელიც ოდესღაც რაინდული სულით იყო სავსეო. ამ სევდიანმა ტონმა ღრმად ჩააფიქრა ქართველი საზოგადოებრიობა; მან აზნაურთა უმწეო ყოფის მიღმა უფრო დიდი და ზოგადი ეროვნული მნიშვნელობის პრობლემა დაინახა, რომელმაც შემდგომ ფართო გამოძახილი ჰპოვა ჩვენს ლიტერატურაში. დ. კლდიაშვილმა ადრევე იგრძნო, რომ შეირყა ფუძემდგარი ქართული სოფლის სტაბილური ცხოვრება, ქალაქისაკენ დაიძრა ხალხი, მომრავლდა ნასახლარები და ჩამქრალი კერები.

გაპარტახების წინაშეა აზნაურობაცა და გლეხობაც. ერთნაირად ტრაგიკული სურათი იშლება ჩვენს წინ, როცა ვუყურებთ ამირანას, ოტიას, ლევანას განწირულ სახეებს, ჩამქრალ თვალებს.

...„ბევრი რამ იმეცადინა“ ოტიამ, მან ეკვირინესთან ერთად მგორე (მოჩვენებითი) სინამდვილეც კი შექმნა, რომ სონიას არ ეგრძნო მათი ხელმოკლეობა, მაგრამ იმედის, მომავლის ეს ილუზია მაინც უძლური აღმოჩნდა, რომ ოტიას დაევიწყებია ცხოვრების საშინელი სურათები. მან ვერ გაუძლო სიდუხჭირეს და გამოეთხოვა საყვარელ სოფელს, თავისი უცოდველი ბავშვობისა და სიჭაბუკის მყუდრო სავანეს. მწერალი ასე გადმოგვცემს ოტიას სულიერ ღრამას: „ოტია ჯერ წამოჯდა, მაგრამ ჯდომაც აღარ ეხერხებოდა, წამოდგა, გადმოვიდა აივნიდან და მიიარ-მოიარა ეზო. რალაც უცნაური სევდით შეკუთრებდა ამ ღამეში ყოველ საგანს, რაც წინ შეხვდებოდა, რალაც სიყვარულით აჩერდებოდა სათითაოდ ყველა-
მ. ვასილ კიკნაძე

ფერს, რაც მის საკუთრებას შეადგენდა. მისი გული საკვირველად დუღდა, გმინავდა.

ამ ღამეში, ამ ბნელში, გაქირებული ოტია ეშვებოდა აქაურობას, ესალმებოდა ამ მიდამოს, რომელიც დევნიდა და იძულებულს ხდიდა, თავის კეთილდღეობა სხვაგან ეძია“.

ამგვარივე შემადრწუნებელი გულისტკივილი ისმის ეფროსინეს სიტყვებში: „შვილები ჯავრით კინალამ გადაგვერიენ. დაჰკრეს ხელი და ერთი აქეთ გადავარდა, მეორე იქით, ვითომ სოფლის გადაღმა ეგებ ემოვათ რამე, სახლში რომ აღარაფერი ეგულებოდათ... სად არიან ჩემთვის გაუგებელი შეიქნა!... მშობელს კი არა, ძალს არ მოიძულებენ, შენ გენაცვალე, ასე ძალს არ მოიძულენ!“

განა ამირანასაგანაც იგივე არ ისმის? „ამ ხნის აღამიანი ასე საცოდავად მიმატოვეს, ჩენსას აღარაფერს კითხულობენ!... გავარდნენ ასე უგზოუკვლოთ!... აღარც ოჯახი აგონდებათ, აღარც მე... ცოცხალი ვარ, მკვდარი ვარ, სულ რომ არ კითხულობენ, შეიძლება ასეთი ამბავი?“.

ეს არის ღრმა ტრაგიკული სურათი. მწერალმა მთელის ძალით იგრძნო პრობლემის სიმართლე და სიმძიმე. მან პერსპექტივაში ისიც დაინახა, რომ შვილებისაგან მიტოვებული მოხუცები, ეს ექნება ამირანი თუ ეფროსინე, მალე მიდიან ამ ქვეყნიდან, მაგრამ არც მათი შვილები ჩანან მობრუნებულნი, რომ არ გააციონ კერია, ფუძე, რომელმაც გაუძლო ათასეულ წლებს, მტერთა უამრავ შემოსევებს, არ მიატოვონ სოფელი, ქართველ ხალხს ჯანსაღი და სულიერი ენერგიას რომ აძლევს.

მიწის პრობლემა უდევს საფუძვლად დ. კლდიაშვილის თითქმის ყოველ ნაწარმოებს. ასეთებია „შერისხვა“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „სოლომონ მორბელაძე“, „ქამუშაძის გაქირვება“, „დარისპანის გასაქირი“ და სხვა. მართალია, ყოველ მათგანში თავისებურად, სხვადასხვა კუთხით არის დანახული ეს საკითხი, მაგრამ ყველგან ნათელი ზოლივით გასდევს, რომ მიწის სიმცირე მათი სიღუბნის, უბედურების მიზეზთა მიზეზი.

დ. კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში გვიჩვენა თავადაზნაურული საზოგადოების უმწეობა და მიზნის სიცარიელე, გვიჩვენა ასპარეზიდან თავადაზნაურობის წასვლის ისტორიული აუცილებლობა, მაგრამ ამასთანავე მან მწერლობაში ერთ-ერთმა პირველთაგანმა, შენიშნა ქართველი კაცის მიერ ყველაზე მწვავედ გა-

ნ ცდილი გ რ ძ ნობა სოფლიდან აყრისა, მიწას მოწყვეტისა. ვინ არ იცის, რომ ჩვენს დროში ძირეულად შეიცვალა სოფლად მდგომარეობა, დამკვიდრდა ახალი კოლექტიური ურთიერთობა, შრომის ხალისი მეფობს ყველგან. გაჩნდა სულ სხვა ინტერესები და ქალაქში ხალხის მოძალების სხვა მოტივებიც, მაგრამ საერთო ოპტიმისტურ ფონზე მაინც მტკივნეულ ადგილად ჩანს სოფლებში ხალხის თანდათან კლების, მიტოვებული მოხუცებისა და ჩამქრალი ბუხრების პრობლემა.

ჩვენში თითქმის არ არის მწერალი, რომ თავისი ხარკი არ მიეზლოს ამ თემისათვის. ამ მხრივ ტიპიურია ს. კლდიაშვილის „ნაბოლარა“. ეს სულ რაღაც ექვსიოდე გვერდიანი მოთხრობაა, მაგრამ ჩვენს წინ მთელი სურათთა გადაშლილი ერთი ქართველი გლეხკაცის ცხოვრებისა, იმ ადამიანის (იორდანე ჰქვია მას) ბედისა, რომელსაც ერთი შვილი ფრონტზე დაეღუპა, და უმცროსის მოიხმედე შეიქმნა. ამ უკანასკნელმა კი უმაღლესი განათლება მიიღო და საბოლოოდ პირი ქალაქისაკენ იბრუნა. „რატომ,—კითხულობს მოხუცი,—შენს თავს შეჰოვევლე, სოფელში არ დაედგომება ნასწავლ კაცს?... რომელ წიგნში ამოიკითხეს, სახლ-კარი მიატოვე, გადაშენდი, გადავარდი, შენიანიც დაივიწყე და შენი ბუდეც მოშალეო? კიდევ მადლობა ღმერთს, ყველა ჩემი შვილივით არ არის. ზოგ-ზოგი ვინმე ვინც აქ დარჩა, ურიგოდ არ ცხოვრობს. ვინც შრომას არ გაექცა, აგერ შენც ხედავ, ახალი ოდა-სახლები წამოქიმა. წინათ რომ კრაქით ვიკვარტლებოდით, ახლა აქაურობა ელექტრონით არის განათებული. კარგი საქმეა, მარა, ბატონო, ეს ხალხი თუ შემოეცალა სოფელს, ვილას გაუნათოს ელექტრონმა?“ იორდანეს ვაჟი კი არა, ქალიშვილიც წასულა სოფლიდან. „ვიფიქრე, ბიჭმა იმედი არ გამიმართლა, ეგერ ქალიშვილი მყავს და ხანდახან მაინც მომხედავს-მეთქი... მივედი ყმაწვილო და... ხიხი! სადღაა ჩემი ქალიშვილი, ან მისი ქმარი! ისინი კი არა, ნასახლარის კვალიც აღარ ჩანს მათ ბაროზაზე. მიუყიდნ-მოუყიდნიათ თუ რამ გააჩნდათ და ქალაქის ადგილას გადასულან“.

ეს ნამდვილი თანამედროვეობის სულით გაელენთილი ნაწარმოებია. მართალია, ს. კლდიაშვილის გმირი საერთო ოპტიმისტურ გარემოცვაშია, მაგრამ მაინც ღრმად გვაფიქრებს მისი ბედი, ბევრს გვეუბნება მისი სევდანარევი ღიმილი. ამ გლეხკაცის სახეში შეიცნობა სულიერი ნათესაობა დ. კლდიაშვილის გმირებთან, ოლონდ სულ სხვა გარემოსა და პირობებში გამოვლენილი.

ასე დიდია დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ძალა, ასე რთული და ღრმად ეროვნული პრობლემა წამოჭრა მან ჩვენს წინაშე და ქართული სოფლის საკითხით თანამედროვენიც შეგვაფიქრიანა.

ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორ უმართებლივ იყო, როცა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენური გადაწყვეტისას ივიწყებდნენ ყოველივე ამას; ივიწყებდნენ იმას, თუ როგორი იყო ქართველი კაცის პოზიცია, მისი ფსიქოლოგიური განცდა, როცა იგი ტოვებდა თავის კარ-მიდამოს, იმ ეზო კუთხეს, რომელიც შვილივით შეჰყვარებია. ეს უბრალო მიწა როდია, არც მარტო საზრდოს მომცემი და მარჩენალი, იგი რაღაც უფრო დიდია და უფრო მნიშვნელოვანი. ადამიანის ფსიქიკაში იგი უხსოვარ ღროიდან შექრილა და ისე ღრმად დამკვიდრებულია, რომ მეტად ძნელია მისი მოცილება, მასზე გულის აყრა. და ჩვენ სავსებით გვესმის, ოტია რომ „უცნაური სევდით“ შეჰყურებდა უკუნ ღამეში ყოველ საგანს, რომელიც ასე სისხლხორციულად იყო დაკავშირებული მის ბიოგრაფიასთან. ოტია ერთი არ არის, არც მისი განცდაა უცნობი. იგი გამომხატველია იმ ადამიანთა სულიერი თრთოლვისა და წყნებისა, რომელთაც მშობლიურ მიწაზე ფეხი მოუსხლტათ.

თავისი თვისებებით, სულიერი მისწრაფებებით და საერთოდ მთელი ფსიქიკური სამყაროთი ოტია უფრო გლეხის შთამომავალია, ვიდრე კულაბზიკა აზნაურისა. იგი შრომას როდი გაურბის. პირიქით, რაც უფრო მეტად დევნის თავისი მიდამო, მით უფრო ღრმად უახლოვდება მას, იკრეფს უკანასკნელ ძალას და მაინც ამაოდ. მძიმე, სევდიანი, რაღაც თვალგაუფალი ბურუსით არის დაბინდული ის გზა, რომელსაც იგი გასცქერის. მაგრამ ეს მაინც ერთადერთი გზაა და მას უნდა გაჰყვეს.

განა შეიძლება თეატრმა მიჩქმალოს ეს ღრმად სევდიანი კილო, როცა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებს ანსხეულებს? ამ დიდ ტკივილთან ერთად მწერლის ნაწარმოებებში არის ღიმილიც და გულითადი სიცილით. ეს ქართველი კაცის თვისებაა, საერთოდ ადამიანის თვისებაა.

აზნაურობაზე რომ ვლაპარაკობთ, არ უნდა დაგვაფიწყდეს ერთი მომენტიც. ზოგჯერ როცა დ. კლდიაშვილის აზნაურთა ტიპებს განიხილავენ, ისეთი დასკვნები გამოაქვთ, თითქოს ისინი (მაგალითად, სოლომონი) ვერ ამჩნევენ, რომ მათ აზნაურობას საბოლოოდ გამოეცალა სოციალური ნიადაგი და მაინც ხავსს ეკიდებიან.

დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ არამც თუ „ვერ

ამწნევენ“, პირიქით, ნათლადაც ხედავენ, რომ გამოცალათ ნიჟე-
დაგი. ამიტომ არის მათი ყოველდღიური ცხოვრება საოცრად
აფორიაქებული და ხვალინდელ დღეზე ფიქრით შეშფოთებული.
ექცევით კერია და ლუქმაპურის საშოვნელად დადიან კარდაკარ,
სოფლიდან სოფელში. თითქოს შინ არ დაედგომებათ და ამიტომ
მოგზაურობენ მუდამ.

„შე კურთხეულის შვილო,—ეუბნება ბესარიონი სოლომონს,—
არ იცი, რა დრო მოგვესწრო, რა საცოდაობაში ვართ ერთნაირად
ჩავარდნილნი? ყველას თელათ რა გასაქირი დღე გვადგია, რა შავი
დღე შემოგვესწრო?“ ასეთ ყოფაში ჩავარდნილნი, ისინი არ ზოგა-
ვენ არაფერს, ოღონდ თავი დააღწიონ სიღუბნირეს. იმდენად მძა-
ფრია ეს მისწრაფება, რომ ისინი თავიანთ წარმოსახვაში ჰქმნიან
ახალს, მოჩვენებით სინამდვილეს, რომელსაც სიხალისე და ოპტი-
მიზმი შეაქვს მათ ცხოვრებაში. კარგ მომავალზე ფიქრი იმედიან
განწყობილებას ბადებს მათში, ახალ პერსპექტივებს უშლის თვალ-
წინ. მაგრამ ყველაფერი ეს რაღაც უცნაური ილუზიაა, რომელსაც
ყოველ ოჯახში მოუკიდია ფეხი და თითქოს ცდილობს კიდევ ქეშ-
მარიტი სინამდვილის ადგილი დაიმკვიდროს ადამიანთა სულში. ეს
ახალი, წარმოსახული სამყარო ორ საწყისზეა აშენებული: წარსუ-
ლი ბედნიერების მოგონებაზე და მომავლის იმედზე. თუმცა ამ ადა-
მიანებმა მშვენივრად იციან, რომ არც ერთ ამათგანს არ შეუძლია
მათი დღევანდელი მდგომარეობის შეცვლა. ეს დ. კლდიაშვილის
გმირთა ჰერკვეშ დროებით შემოტყუებული „ბედნიერებაა“, მაგრამ
სხვა გზა არ არის. ისინი ადამიანები არიან და არ შეუძლიათ უი-
მედოდ იცოცხლონ, იმედი აწლევს მათ ძალას, მატებს ხალისს. იმე-
დი განსაკუთრებით დიდ როლს ასრულებს დ. კლდიაშვილის გმი-
რთა ცხოვრებაში. „იმედ დაკარგული მტერი გიმყოფოს“, ამბობენ
კლდიაშვილის გმირები. ეს იმედი არის ის ძირითადი ტონი, რო-
მელიც განსაზღვრავს ამ მწერლის გმირთა ოპტიმიზმის ხასიათს,
ამელავენებს მის ბუნებას. იგი არის ჰუმორის წარმოქმნის მარჯვე
საშუალებაც. ყოველი დღე, რომელსაც ეს ადამიანები ატარებენ,
სავსეა უცნაურობებით. მათ შორის უმთავრესი უცნაურობანი კო-
მიკური ხასიათია, მაგრამ იგი მოქცეულია ჭანრულად მკვეთრად
განსაზღვრულ ფარგლებში. საკმარისია ოდნავ გადახვევა (ლაპარა-
კია თეატრის წარმოდგენაზე) და სრულიად სხვა ხასიათი მიეცემა
იმ სიცილსაც და მთელს იმ კომედიურ უხერხულობასაც.

აი მაიასა და ილიას საუბარი იმედის თაობაზე:

მაია—იმედ დაკარგული მტერი გიშყოფოს, ჩემო ბატონო, მტერი... იმედით ვართ ყველა, შენი ჭირიმე, იმედით, თვარა რა გაგვაძლებინებდა!

ილია—იმედი... იმედი...

მაია—კი, ჩემო ბატონო, კი!... იმედი და მასთან მოთმინებაც, შენი ჭირი შემეყაროს!

ილია—იმედი და მასთან მოთმინებაც, ჰა?...

მაია—კი, ბატონო, კი! ამით ვუძლებთ ჩვენს ცხოვრებას... სხვა რა საშუალება მოგვეჩვენება... და გვიშველის... შენც ასე მოიქეც!

იმედი წამალივითაა. როცა მოთმინება ეკარგებათ ადამიანებს, სანუგეშებლად ღმრთილით ეკითხებიან: „იმედი ხომ გრჩებაო!“

საგულისხმოა, რომ ყველაფერი, რასაც დ. კლდიაშვილის გმირები ჩადიან, რაოდენ სათაკილო საქმესაც უნდა აკეთებდნენ ისინი, მაინც ყველგან იგრძნობა რაღაც სილამაზე, სიფაქიზე და ესთეტიკური ამაღლებულობა. განსაკუთრებით სწორედ იქ, სადაც ისინი წამიერად იფიწყებენ თავიანთ გაჭირვებულ მდგომარეობას და საოცრად პლასტიკური მანერებით გვესაუბრებიან პირადულს, ან შეილებისა თუ ოჯახის ღირსებებზე. რა უცნაურობაც უნდა ახასიათებდეთ მათ, ცხოვრების როგორი უხეში ძალაც არ უნდა ერეოდეთ, ისინი მაინც ცდილობენ შეინარჩუნონ ცხოვრების ესთეტიკური განცდის უნარი.

რამდენადაც მძაფრია ცხოვრების შემოტევა, იმდენად აქტიურნი ხდებიან ეს ადამიანებიც. ყველაზე ტრაგიკული სურათი გადაშლილია „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ და ილუზიაც (ილუზია და იმედი ძალზე მიახლოებული ცნების გამომხატველია. ერთმანეთის გარეშე არც კი არსებობენ) ყველაზე მეტად აქ არის გამოვლენილი.

ეკვირინე ყოველმხრივ ცდილობს რწმენა ჩაუნერგოს რძალს, პირდაპირ პოეტურად, მიმხიდველად დაუხატოს თავისი ოჯახის ცხოვრება: „—აქანაი, შეილო ჭურები გვაქვს...—იცოცხლე შეილო, ამ ჭურებში შარშან ღვინოები ჩაისხა!...“ „ბოსტანი მქონდა, შენ გენაცვალე, ისეთი ბოსტანი, რომ მარტო ერთი შეხედვით გული გაგეხსნებოდა, ქალი უკეთესს ვერ დაიჩემებდა, მარა რა გინდა, ვერ დევიცევი, ასე გამოთხარეს ქათმებმა,—ჩემმაც და სხვისამაც!.. იცოცხლე, ეს ხახვი, ახლა ამას რომ ხედავ, ეს რაა იმასთან, შარშან რომ იყო... გედვირია, ბატონო, გედვირია, მარა რანეირად!... რუსული პატრიოჯანი რომაა, მინადორეს რომ

ეძახიან, იგოც მქონდა, წრეულს კი, რა დამემართა, აღარ ვიცი, სულ აღარ ამოსულა... გაისადაც ძალიან კა ბოსტანი გაკეთდება, შეილო!.. —ეს, სასიმიინდეა, შეილო!... იცოცხლე, შარ შან ჩაგაში ჩაიყარა... — „ეს ადგილიც... ამ ნაჭერს, რასაც ხედავ, შეილო, ესეც ჩვენი იყო“. და ა. შ.

ეს მართლაც ბრწყინვალედ დახატული სურათია. ეკვირინე პირდაპირ არტისტული დამაჯერებლობით, ნამდვილი ოსტატობით ხატავს იმგვარ პეიზაჟს, რომელსაც აწმყო არ გააჩნდა, 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 ფიქრობენ დამამცირებელი მდგომარეობიდან გამოსვლას, ტრაბახით ადამიანური ღირსების შენარჩუნებას. ეს ადამიანები ასე სჯიან: დე, სხვა ნუ დაინახავს ჩვენს სიწამხლრეს და დაბეჩავენას, ნუ ვაგრძნობინებთ, რომ ცხოვრებამ გაგვეთლა, გვეჭიროს თავი ისევე ამაყად, როგორც ბედნიერების ქაშს. ჩვენ უპირველესად ადამიანები ვართ, და რაოდენ მკაცრადაც არ უნდა დაგვირიოს ხელი სილატაკემ, მაინც იმედით უნდა შევხედეთ ხვალინდელ დღეს, გავამხნეოთ და ვანუგეშოთ ერთმანეთი. ასე რომ მათი სიამაყე, ტრაბახი, და საერთოდ გულმხიარული კაცის პოზა, უმთავრესად ნაკარნახებია ადამიანური ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტინქტით; იგი თავისებური რეაქციაა იმ სოციალურ უბედურებაზე, ცხოვრებამ რომ მათ თავს დაატეხა. ვფიქრობთ, რომ ეს მომენტიც ასრულებს გარკვეულ როლს, როცა კლდიაშვილის გმირები „ამჩნევენ რომ მათს აზნაურობას“ გამოეცალა ნიადაგი, მაგრამ ნაკლებად გველაპარაკებიან ამის შესახებ. და საერთოდ დ. კლდიაშვილის გმირებს უფრო მეტი აზრები აქვთ, ვიდრე სიტყვები. ეს დიდი ფაქტორია. სხვა რა შეიძლება უფრო სცენური იყოს? ნაკლები სიტყვით ბევრის თქმა თეატრის ოცნებაა. მისი ლტოლვაც ის არის, რომ სცენაზე შესძლოს ყოველი სიტყვა აზრით სავსე იყოს, სიტყვის იქით კი მოქმედება, ნამდვილი სცენური მოქმედება.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგია ახალი ტიპის, მანამდე ქართული მწერლობისათვის უცნობი ტიპის დრამატურგიაა. თუ ქართულ პროზაში მოიძებნება პარალელები, რომლებიც კლდიაშვილის მოთხრობებთან დაგვაკავშირებს თავისი პრობლემატიკით ან სხვა

თვისებებით, სამაგიეროდ ამგვარსავე ფაქტს ჩვენ პიესებს შორის ვერ დავასახელებთ.

დ. კლდიაშვილი არც ერთ ქართველ დრამატურგს არ ჰგავს! მისი პიესები არ არის ძველი დრამატურგიის ტრადიციის გაგრძელება ან შედეგი. ტრადიცია, ახალი და თავისებური ტრადიცია თავად უნდა შეექმნათ დ. კლდიაშვილის პიესებს, მაგრამ მაშინ ეს ასე არ მოხდა. აქ მწერალი არაფერ შუაშია. თეატრები თითქმის სრულიად არ ითვალისწინებდნენ დ. კლდიაშვილის 'დემოკმედების მხატვრულ თავისებურებას. მის პიესათა სცენური გადაწყვეტა ხშირად იმავე პრინციპით ხდებოდა, როგორც გ. ერისთავის, ან ა. ცაგარელის პიესებისა. ამ ქართველმა კომედოგრაფებმა თავიანთ მძლავრ ტრადიციაში მოაქციეს დ. კლდიაშვილის ე. წ. „პატარა პიესებიც“. ხოლო ამ უკანასკნელთ არ შეეძლოთ ორგანიზულად მიეღოთ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგთა მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებანი. ამიტომ მას ხშირად თავზე ახვევდნენ გ. ერისთავის სკოლისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. კომედიის ჟანრის საერთო, ერთხელ შემუშავებული ხერხებით ცდილობდნენ გაეხსნათ დ. კლდიაშვილის გმირთა მთელი შინაგანი სამყარო. მაგრამ აბა რა საერთო აქვს გ. ერისთავის „ძუნწს“ ან თუ გნებავთ „გაყრას“ დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირთან“? განა შეიძლება მათი ერთნაირი დადგმა იმ მოტივით, რომ ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას—ფორმალურ-ჟანრული თვალსაზრისით ერთნაირნი არიან?

გ. ერისთავსა და საერთოდ მისი სკოლის დრამატურგიას არასოდეს მხატვრულ პრინციპად არ უქცევია ნაზი ჰუმორი და ის სევდიანი კილო, რომლის გარეშე წარმოუდგენელიც კია დ. კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება. მისი არც წერის მანერა, არც კომედიური საშუალებანი და არც მხატვრული პრობლემები არ არიან რაიმეთი დაკავშირებული გ. ერისთავის დრამატურგიის ტრადიციასთან. დ. კლდიაშვილი სავსებით განსხვავდება მისგან.

დ. კლდიაშვილის პიესების ლიტერატურულ და სცენურ თავისებურებათა უგულვებელყოფამ, გ. ერისთავის ტიპის დრამატურგიასთან მისმა ხელოვნურად დაკავშირებამ გამოიწვია ის, რომ თეატრში სრულიად მიიჩქმალა დრამატული პათოსი, ზედმეტად წინაპლანზე წამოვიდა სასაცილო, კომედიური საშუალებანი.

ცხადია, ჩვენ გულწრფელად გველიბება, როცა ვხედავთ, თუ

როგორ „მიაქროლებს“ პლატონი ჯორს იმერეთის თვალწარმტაც გზებზე, რომ მამას ცოლი მოჰგვაროს, მაგრამ იმასაც ხომ კარგად ვგრძნობთ, თუ რაოდენი სულიერი მწუხარებაა ამ უხერხულობაში? „მიჰქრის“ ველად გაქრილი სამანიშვილი, და ასე გეჩვენებათ, რუსთაველის არ იყოს—თითქოს „მიმავალი ცას შესტირის“.

დ. კლდიაშვილის პიესებსა და საერთოდ მოთხრობებს, აქვთ ნაზღვრული სცენური ნაწარმოებისათვის საჭირო თითქმის ყველა თავისებურება. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს დიალოგი. ამ მხრივ იგი პირდაპირ ბრწყინვალეა. დიალოგი სავსეა ქვეტექსტებით, მახვილი სიტყვებით... პლატონი, არისტოს შეკითხვაზე—მართლა ეძებ დედინაცვალსო, უპასუხებს:

—„ვეძებ!—მიუგო მან ბოლოს.

—თქვენ ძმა გყავთ?

—არა.

—და?

—გათხოვილი!

—კაი დაგემართოთ!“.

სამუშაოდან დაბრუნებულ ბეგლარს პელაგია ეუბნება:

„—პორფირი იყო ამ დილას და... —ერთი ამბავი მითხრა ჩემი სონიას შესახებ...“

—ჰმ!

—რავა ფიქრობ, შვილო? მე რა ვიცი და... პორფირი ძალიან აქებს...“

—მერე რაო?

—შენ არ მოგატყუებს, ძმასავით ხარო...

—ამისთანა კიდეც უფრო ადვილად მოგატყუებს, არ იცი შენ...

—ეგ შენ უკეთ გაგიგება, შვილო... ამიტომ გეძახიან ქკვიან კაცს!“

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენურობა წარმოუდგენელია იმ მდიდარი ქვეტექსტების გარეშე, რომელიც საოცრად მახვილსა და პლასტიკურ დიალოგებშია განფენილი. ყოველი მოსაუბრე მთელი ძალით ცდილობს სწორად ამოიცნოს სიტყვის იქით ნაგულისხმევი; ისინი ხშირად ლაპარაკობენ ერთს და ფიქრობენ მეორეს. ამის გამო იზრდება ინტერესიც—შეიტყონ დაფარული აზრი. სიტყვის იქით ნაგულისხმევის ამოცნობის ეს სურვილი კიდეც უფრო აქტიურს ხდის დიალოგს. თუ რაოდენ ქმედითია დ. კლდიაშვილთან ქვეტექსტი, მრავალი ფაქტის მოყვანა შეიძლება. ჩვენ მხო-

ლოდ კაროენასა და ამირანის მაგალითზე შეეჩერდებით.

ათეული წლების მანძილზე ვერ გაიგეს კაროენას სახე, ვერ მისცეს მას სწორი სცენური გადაწყვეტა. თეატრში ამ გმირის ბედის ძალიან მოაგავს საერთოდ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ბედს — აქაც მხოლოდ კომედიური მომენტები იყო აქცენტირებული, დასცინოდნენ, ამათრახებდნენ კაროენას. იგი ხან სრულიად უღამაზო იყო, ხან კიდეც კოკლი. კაროენა ძლიერი მხატვრული სახეა, გააზრებული და ჩამოძვრწილი სწორედ დრამატურგიულ ფორმაში. და ეს მაშინ, როცა მისი სიტყვიერი მასალა მხოლოდ ოთხი სტრიქონისაგან შესდგება! „ორასი გამოტეხა... მარა ქირმა გაგვიწყვიტა“... „ბურია!“... „რა მიქირს ბატონო?...“ „კი ბატონო“... „ყაბალახი რა უყავი?“ „მიაგდებ ყოველთვის სადმე“... „ჩემი რა ბრალა, ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მომადგები?“ „მე არა გთხოვთ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის!“ დრამატურგიის ისტორიაში ალბად ცნელად თუ მოიძებნება მეორე როლი, რომელსაც ასე ცოტა ჰქონდეს სიტყვიერი მასალა, მაგრამ ასე ბევრი რამ იყოს თქმული. აღნიშნული ოთხი სტრიქონი რვა ადგილას არის განაწილებული. პიესაში ჩვიდმეტი გამოსვლაა, კაროენა კი მხოლოდ ხუთ გამოსვლაში იღებს ხმას, სხვა დანარჩენ შემთხვევებში დუმს და ამ ყრუ დუმილში ამხელს იგი თავის ტრაგედიას. ყოველი მისი სიტყვა სამი წერტილით მთავრდება. იგი თითქმის ვერც ერთ ფრაზას ვერ ამთავრებს, სათქმელი კი ბევრი აქვს. და ჩვენ უსიტყვოდაც სავესებით ვუგებთ მას, სწორედ მდიდარი ქვეტექსტების, უსიტყვო, შინაგანი სულიერი მოძრაობის მეშვეობით. მთელს როლში არ არის არც ერთი მომენტი, რომ კაროენა არ აქტიობდეს, არ მოქმედებდეს, თუმცა გარეგნულად ძალიან პასიურია. პასიურია იგი თავისი მონური მორჩილებით გარემოსადმი, მაგრამ ეს სულ სხვა სახის პასიურობაა. დ. კლდიაშვილი არ მიუთითებს კაროენას ფიზიკურ ნაკლზე, მის შესახედაობაზე. ჩვენ კი ვგრძნობთ, რომ იგი ლამაზი ქალი უნდა იყოს. ამითაა იგი ამალღებული და ტრაგიკულიც. მან იცის, რომ უბედურების მიზეზი ცხოვრების პირობებია, მის წინაშე ბედისწერასავით არის აღმართული მზითვის პრობლემა. სიმდიდრეშია ქალის ღირსება და არა პიროვნებაში. ამის შეგნება ათეუკად აძლიერებს ტრაგიზმს. მახინჯი რომ იყოს კაროენა, გაუთხოვრობის მიზეზიც მასში იქნებოდა და, მაშასადამე, ვერც იმ დროის უკუღმართობას შევიცნობდით ასე ნათლად. მახინჯი ქალის ამგვარ მარტოხელობას ყოველთვის და ყოველ დრო-

ში ერთნაირი მიზეზი აქვს. მიზეზი თვით მის პიროვნებაში ძევს. აქ კი ობიექტურ სინამდვილეშია. ეს სინამდვილე კი იმდენად მკაცრია, რომ კაროენა უძლურია მის წინაშე. სწორედ თეატრის მცდარ გააზრებაში უნდა ვეძიოთ იმის საფუძველიც, რომ ხალხის შეხედულება კაროენაზე, როგორც მახინჯ, გაუთხოვარ ქალზე,—დასცილდა ლიტერატურულ ტიპს.

კაროენამ იცის, რომ ძალით, უსიყვარულოდ გათხოვება საშინელებაა. დრომ დაარღვია ადამიანთა ბუნებრივი ურთიერთობა და ორი ახალგაზრდის ბედის შეერთების ყველაზე სასიხარულო აქტი ძალადობისა და ვაჭრობის საგნად აქცია. კაროენა თითქოს შეგუებულია კიდეც თავის ხვედრს, როცა ამბობს „ვიქნები ჩემთვისო“, მაგრამ იმასაც ხომ ხედავს, რომ მშობელ მაშასაც კი მოაბეზრა თავი.

ბევრჯერ მოუსმენია დარისპანის სიტყვები „დავათრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყველგან:—ნათესავეებში, კეთილებში, დღეობებში,—ეგებ ვინმეს ან მოეწონოს, ან ვინმემ სხვანაირ გუნებაზე თვალი გადააელოს და გამანთავისუფლოს მისგან“. კაროენა მორჩილებით ისმენს ამ სიტყვებს და გულჩათხრობილი დაჰყვება მამას სოფელში, როგორც დიდი ცხოვრების სევდიან გზაზე და ცრემლნარევი ღიმილს ჰგვრის მკითხველს.

კაროენა „დარისპანის გასაჭირის“ მთავარი გმირია. იგი ცენტრში დგას და გონების თვალთ უყურებს მის ირგვლივ მომხდარ ამბებს. შინაგანი და გარეგანი მოქმედების სისავსე რაღაც საგნობრივ იერს აძლევს მისი სულიერი მოძრაობის ყოველ წვრილმანს. აქ თითქოს ისიც გასაგები ხდება, თუ რას უნდა ფიქრობდეს კაროენა მოცემულ ვითარებაში. სანიმუშოდ ყოველი სურათი გამოდგება. ვთქვათ მართას გამოსვლა.

მართა სახელდახელოდ აწყობს სუფრას. ჭურადლების ცენტრში ოსიკოა. კაროენასა და ნატალიას შორის გაუმხელი შინაგანი კიდილია. ორივეს დიდი სურვილი აქვს რაც შეიძლება უკეთ გამოიჩინოს თავი. ეს სურვილი იწვევს აზრით სავსე შინაგან მოქმედებას, უკიდურესად არის დაძაბული დარისპანიც. ერთი სიტყვით არის ცილობა—ვინ უფრო უკეთ გამოჩნდება ოსიკოსთან. ნატალია მურაბას მიაჩნთებს, საქციელს შეუქმენ:—„ნამეტანს უშვებო შენ გენაცვალე! ასე უცბად მოგაწონა თავი ამ ბედნიერმა კაცმა?“ ჯერი კაროენაზეა. იგი წამოდგება და ჩაის მისართმევად გაეშაადება. ნატალია დედას გადახედავს და ოდნავ გაიღიმებს; გითომ და

დამშვიდდი, ვერ მაჯობებსო. დამძული მისჩერებია კაროენას დარისპანი და ფიქრობს „აბა, ჰე, მიშველე, მისხენი“. ლელავს პელაგია, ლელავს ნატალია. კაროენას ფინჯანი გაუფარდება და გატყდება. თავხარდაცემული წამოვარდება დარისპანი, მზად არის მოკლას კაროენა, მაგრამ ირა. მის წინ ოსიკოა, იმედი ჯერ არ დაშრეტია, იქნება გადმოხედოს ღმერთმა. სიმწრისაგან მას მაინც წამოსცდება—„ძალიან არ დამიმოწმა თავის სიმარჯვე“ და იქვე გაამართლებს: გამოუბრუნებლად რაღა გაგლახა მგზავრობამო.

აქ არ მთავრდება კაროენას წამება, ახლა „ბუზიკა“ უნდა დაუკრას და იცეკვოს. კვლავ ნატალია იწყებს პირველად. „შემდეგ კაროენა ააჭიჭყინებს გარმონიკს“, მაგრამ აქაც მარცხდება. მაცხდება ნატალიაც. ამაოდ იწვალეს. ნატალია ხმას იმაღლებს („რას ჩადიხართ!... დეინახავთ ვიღაც ოხერს თუ არა და...“), კაროენა კი ისევ ღუმილით გამოხატავს სევდას. ამ დროს არაფერი არ არის მის სულში მთვლემარე, უმოქმედო, თუმცა ფიზიკური მოძრაობა ფინჯანის ნატეხების აკრეფის იქით არ მიდის. მაშასადამე, ჩვენ აქ საკმე გვაქვს ძლიერ შინაგან მოქმედებასთან, რომელიც ფიზიკური მოქმედების უაღრესად მკაცრ მონახაზებს შეიცავს. მთელი ეს სცენა რალაც შემადრწუნებელი აუქციონია. იყიდება ქალი!

შვილებისაგან მიტოვებული ამირანა შესჩივის მეზობელს: „რა ვქნა ჩემი ხნის ადამიანმა, ა?.. თუ არ შემიძლია? არაფერ უნდა მომხედოს? ყველამ უნდა წამიყრუოს?

ილია—ოჰ, ეგ მაგარ კითხვას იძლევი, ამირან!

ამირანა—ჰო, რა ვქნა, რა... როცა აღარც ღონეა და აღარც ძალა მაქვს... ა? (იცინის) ა, მაგრამ კითხვას ვიდლევი შენი ქირი შემეყაროს?

და კიდევ ერთხელ გაიმეორებს: „ა, მაგრამ კითხვას ვიდლევი—ა, შენი ჰირი შემეყაროს!“. ბევრის მოქმედია ეს ორი სტრიქონი. ფრაზის იქით იმეამინდელი სოფლის მტკივნეული პრობლემა დგას. მოხუცს გაეხარდა, რომ მან ასე მაგარი კითხვა დასვა. პასუხს კი ასე ადვილად ვერაფერ იძლევა. ამ მაგარი კითხვით მან თითქოს გვითხრა, მართალია, უკანასკნელ გაკვირებაში ვარ, „ამ ხნის ადამიანი ასე საცოდავით მიმატოვეს, ჩემსას აღარაფერს კითხულობენ“, მაგრამ მეც მაქვს ჩემი ღირსებანი, სიბრძნე და გამოცდილება, მეც საჭირო ვარ ქვეყნისათვის, და შემიძლია ისეთი მაგარი კითხვა მოგცეთ, რომ ვერც კი მიპასუხოთო.

ამირანის სიცილი (მაგარ კითხვას რომ მოაყოლა!) ნაკარნა-

ხევია ღორსების დაცვის ინსტინქტით. სიცილი შისი არის სიჯანსაღე, თითქოს ამ სიცილში იპოვა თავისებური გამოსავალი. „ეგებ ჩემს ეზოს გადაღმა არც ისე უხალისო და შეწუხებული მეჩვენოს ყველაფერი“. მან თითქოს ამით მონახა კიდევ გასაღები, რომ გავიდეს იმ სევდიანი ატმოსფეროდან. მაგრამ მთავარი მაინც შემდეგი ფრაზაა: „ეგებ გული გამიხსნას ხალხის დანახვამ“. აი, სად არის ის სასიცოცხლო ნერვი, ის დიადი ძალა, რომელიც მკურნალად ევლინება ილიას.

ილიას ნუგეშისმცემელი მაიაა. „მწუხარება და გაქირვება არავის გვაკლია, მაგრამ გულმაგრად უნდა ვიყოთ მაინც!... თუ ვიმწუხარეთ, თუ ვიჯავრეთ მარტო, სულ წაგზდებით“. ამ სიტყვებმა თითქოს მართლა წამალივით არგო ილიას. იგი არ შემცდარა ეზოს გადაღმა რომ ეძებდა სიხალისეს, იმედს. და აი, ორიოდ გვერდის შემდეგ ვკითხულობთ როგორ ელაპარაკება ილია ამირანას: „რას იზამ, ჩემო ამირანა! გეუბნები, ყველა გაქირვებაში ვართ, ყველას თავთავის გაქირვება თან გვახლავს და ჩვენდა საუბედუროდ, ჯერჯერობით ჩვენს გაქირვებას ჩვენ-ჩვენი ძალ-ღონით უნდა ვეჭიდოთ, ჩვენი საკუთარი ძალღონით ვებრძოლოთ!“.

ასე ამხნევებენ ერთმანეთს და უმსჯულებენ დარდს დ. კლდია-შვილის გმირები, მაგრამ „საერთო კოლორიტი ამ პიესისა მწუხარება და სევდიანი, უპერსპექტივო, ნაპირზე გადმოყრილ თევზებზევით ფართხალებენ ადამიანები“. ეს ასეა და მაინც „არ ნებდებიან გაქირვებას. ყველა თუ არა ერთი ნაწილი მაინც ენერგიული ხალხია, იბრძვიან, შრომობენ, წლებზე ფეხს იდგამენ, არსებობენ. სათვის ბრძოლაში ტანჯვით მიათრევენ წლიდან წლამდე თავის გაწვალებულ სიცოცხლეს“ (გ. ნატროშვილი) ადამიანური ღირსების განცდითა და მისუსტებულ სხეულში ახალი სულიერი ენერგიის წარმოქმნით, რომელმაც წამიერად გაამხნევა და გაახალისა მოხუცი.

მარტო ამირანა როდია ასე შეწუხებული.

საოცარი სევდა და კმუნვა დაუფლებია ილიას სულს. პიოველ სურათში (ლაპარაკია „უბედურებაზე“), გამოჩენისთანავე ასეთი დიალოგი იმართება ილიასა და მაიას შორის:

ილია—გული მიწუხს, მაია... გული მიწუხს!...

მაია—გული შენს მტერს შეუწუხდა. ჩემო ბატონო!... რატომ, რატომ, ჩემო სინათლე?...

ილია—აბა რა იქნება, როცა ყოველ მხრიდან მარტო მწუხარება გესმის!... ყველასაგან მარტო ჩივილს თუ გაიგონებ თავის უსაზღვალობაზე, თავის გაქირვებაზე... თავის გამწარებულ ცხოვრე-

ბის ამბავს თუ მოგიყვება, თორემ მხიარულ სიტყვას იშვიათად თუ ვისმესაგან გაიგონებ... ყველა სწუხს, ყველა დაღონებულია, ბედის მომჩივანია... ასე მეჩვენება, თითქოს ქვეყანაზე მწუხარების მეტი არა იყოს რა... ყველაფერი უხალისო, უფერული, ჩამობნელებული მეხატება!...

ცხოვრების ამგვარი განცდა ილიას სკეპტიციზმის ან სენტი-მენტალური წუწუნის შედეგა როდია, იგი საღი გონებით უყურებს მოვლენებს, რეალისტურად ხედავს ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდება, ხედავს, რომ ყველა სწუხს და „მხიარულ სიტყვას იშვიათად თუ გაიგონებ“, ყველა „თავის გამწარებულ ცხოვრების ამბავს თუ მოგიყვება“. ასე მისდევს დღე დღეს და, აი, ილიას წინაშე, როგორც დილემა, წამოიჭრება აზრი, ნუთუ ქვეყანაზე მწუხარების მეტი არა არის-რა!

განსაკუთრებით სცენურია დ. კლდიაშვილის ენა. ეს მართლაც ტკბილი ქართული, წყლიანი და სიტყვაგმწევერი ენაა. ხშირად ერთი სიტყვა ან ერთი ფრაზა ავსებს გმირის ხასიათს, საოცარი ალთად გადმოგვცემს მოქმედი პირის განწყობილებას, მისი ხასიათის თავისებურებას.

მნიშვნელოვანი აზრის მოკლედ გამოთქმაში მკაფიოდ ვლინდება დ. კლდიაშვილის ენისა და საერთოდ სტილის ბუნება. დ. კლდიაშვილისათვის ინტონაცია აქტიური მხატვრული საშუალებაა. იგი ავსებს გმირის ხასიათს, ჰქმნის გარკვეულ განწყობილებას, მიუთითებს თუ როგორი პოზიცია აქვს პერსონაჟს ამა თუ იმ საგნის მიმართ. გმირის ინტონაციები ნამდვილი არტისტიზმით არიან შეფერილნი და რაც მთავარია საოცრად მდიდარნი ქვეტექსტით. როდესაც ჩვენ ვუსმენთ დ. კლდიაშვილის გმირებს, ვგრძნობთ თუ რა მნიშვნელობით წარმოსთქვამენ ხოლმე ფრაზას, რომელსაც თითქოს სულ სხვა დანიშნულება უნდა ჰქონდეს. როცა არისტო („სამანიშვილის დედინაცვალი“) მივიდა ბრეგვაძეებისას, მან წინასწარ იცოდა, რომ იმ ღამით სხვაგან ვერ წავიდოდა. ასეთი საუბარი კი გაიმართა მათ შორის:

„—ბატონი ძალიან გემდუროდათ, რომ არ ნახულობდით!— მიმართა არისტოს ნუჩიამ, ჩვეულებრივის მისალმების შემდეგ.

—ახლა საქმე ისე მაქვს, რომ აწი აღარ ვათქმევინებ მაგნაირ სამდურავს ჩემზე!—მიუგო არისტომ.

—კაი დაგემართოთ!—სთქვა ელენემ.

—აგერ ნახავ!—სთქვა არისტომ და მერე უცებ დაატანა:—

უკაცრავად ვარ, სერაპიონ ჩემო, ცხენებისათვის რომ გთხოვე... აწ ქე დალამდება—და!"

ეს უკანასკნელი ფრაზა ისეა წარმოთქმული, რომ ჩვენ სავსებით ვგრძნობთ მის ორაზროვნებას, მის ინტონაციას.

დ. კლდიაშვილის გმირებს სიცოცხლის გამაზვიანებელი გრძნობა აქვთ. დიდი ცხოვრებისეული ოპტიმიზმის მანიშნებელია მათი სევდიანი კილოცა და ჰუმორიცი. უჭირთ, უძნელდებათ ცხოვრება, მრუბე ფერში ჩანს მათი სილუეტები, მაგრამ როგორც კი მიუახლოვდებით, თქვენ დაინახავთ უცნაურად მომღიმარსა და ჩაუმკრალ თვალებს, რომლის იქით, შორს, სადღაც სიღრმეში რაღაც ბინდისფერი და ნალელიანი სამყაროა გარინდებული. სააშკარაოზე მხოლოდ სიცოცხლის დიდი გრძნობაა, უცნაურად ხალისიანი და მომღიმარი სანახაობაა გამოტანილი. და თუ წარამარა არ ტირიან დ. კლდიაშვილის გმირები, ეს გასაგებიც არის. კარგად სთქვა ბაირონმა: ადამიანები იცინიან იმიტომ, რომ არ სურთ იტირონო. და მართლაც ასე იქცევიან დ. კლდიაშვილის გმირებიც. სატირლად კი აქვთ საქმე, მაგრამ იცინიან, მხიარულობენ, რადგან არ სურთ იტირონ მძიმე და გაუხარელი ცხოვრების გამო. ამ უცნაური ოპტიმიზმით იმსუბუქებენ ცხოვრების სიმძიმეს.

დ. კლდიაშვილის შემოქმედების შესახებ შეიძლება სხვაც ბევრი რამ ითქვას, მაგრამ ვფიქრობთ რამდენადმე მაინც გაირკვა, თუ რატომ ვერ შეასრულა მან ესოდენ დიდი როლი ქართული თეატრის ისტორიაში.

დ. კლდიაშვილი ქართული თეატრისა და კინემატოგრაფიისათვის ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელი პრობლემაა. დიდებული ქართველი ნწერალი ელის, რომ ქართულმა თეატრმა და კინომ სრულყოფილად ასახოს ის მაღალი ჰუმანური, ზოგადად ადამიანური იდეები, რომლისთვისაც იღწვოდა იგი მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე.

დ. კლდიაშვილს შეეძლო გოგოლივით ეთქვა: „საოცარი ძალით მოსჯილი მაქვს ჯერ კიდევ დიდხანს ვიარო ჩემს უცნაურ გმირებთან ხელი-ხელ ჩაკიდებულმა, ვუმზირო ამ დიდს, მსრბოლავ ცხოვრებას, უმზირო მას ქვეყნისათვის საჩინო სიცილით და მისთვის უჩინარი, უცნობი ცრემლით“.

ფრაგმენტები ვაჟა-ფშაველაზე ნაფიქრალიდან . . .

1

„სტუმარ-მასპინძელი“ და „ანტიბონე“

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

როცა სირინოზთა ეპიზოდს ვიხსენებთ ჰომეროსის „ოდისეადან“, უნებლიედ გვაგონდება ვაჟა-ფშაველას დედის ნაამბობი. მას, თურმე, უცნაური სანახაობა უხილავს: „მთელი ცა,—მოგვითხრობს იგი,—განათებული იყო. ორი ოქროსფერი ჯაჭვი იყო წამოსული, ერთი ქიურის გორიდან, მეორე სხოვნის გორითა, გადამბულები, ზედ ცეცხლის ალები ადიოდნენ და ჩამოდოდნენ და ისეთ წმინდა ხმებზე გალობდნენ, ისე ტკბილად, ღმერთო, იმაზე კარგს რას გაიგონებს კაცის ყური“. განა ანალოგიური არ არის სირინოზთა ხილვის ეპიზოდიც? ოდისევსი რომ სირინოზთა კონცხს მიუახლოვდა, ყვავილოვან კუნძულზე გამოვიდნენ წითელლოყებიანი სირინოზები, ისინი ჩამოსხდნენ მიწაზე და განსაცვიფრებელი ძალით დაიწყეს

„მწყობრი, კეთილშოვნანი, საუცხოო, სულისა და გულის წარმატ-
ცი სიმღერა“.

მინდოდა ჩემს ყურებს,—ამბობს ოდისევსი,—განუწყვეტლი
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 ერთნაირი შეხედულებანიც კი
აქვთ სამყაროზე და საერთოდ ციურ მოვლენაზე. დამოუკიდებლად
წარმოიშობიან ხოლმე ანალოგიური სიუჟეტები, ცალკეული ხასია-
თები თუ მხატვრული პრობლემები. მათი შედარება ყოველთვის
დიდ ინტერესს იწვევს. თუმცა ვაჟა-ფშაველა იმასაც ამბობს, რომ
ზემოქმედება და ე. წ. გავლენა გარდაუვალი და სასარგებლო ფაქ-
ტიცაა თუ მწერალს საკუთარი სათქმელი აქვს და მყარადაც სდგას
ეროვნულ ნიადაგზე.

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

სოფოკლეს „ანტიგონე“ ერთი უმძაფრესი და უმშვენიერესი
ტრაგედიაა მსოფლიო ლიტერატურაში. როგორც ანტიგონეს პრო-
ბლემა არის დაკავშირებული საერთო ლიტერატურულ პროცესებ-
თან, ასევე დიდია ალაზას სახეც. ანტიგონე და ალაზა სულიერი
დები არიან*. ისინი იბრძვიან მაღალი მორალური პრინციპებისათ-
ვის. ეს ბრძოლა შთაგონებულია დიადი ჰუმანური იდეებით და
რამდენადაც ძლიერია დაბრკოლება, იმდენად გმირულია მათი
სულისკვეთებაც. დიადი მიზანი მათში დიდ შინაგან სულიერ ენერ-
გიას წარმოშობს და ამიტომაცაა ასე რაინდულად რომ იცავენ
აღამიანის ღირსებას. ანტიგონესა და ალაზას საქციელი ბევრ რამე-
ში 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
საძიძგანდ მიტოვებული პოლინიკე, თავისი ძმა. ალაზამაც ასევე იგ-

* ვაჟა-ფშაველა. რჩეული, გ. ნატროშვილის წინასიტყვაობა.

ლოვა ქისტეთის მოსისხლე ზვიადური, რომელიც აგრეთვე დაუმარ-
ხავი დასტოვეს. პოლინიკეცა და ზვიადურიც სამშობლოს (თემი,
ქისტეთი) მტრებად არიან შერაცხულნი. ყველას ეკრძალება მათი
დატირება. ორთავე „ზეზე გაწირეს ტიალად“, რომ „ფრინველთა
ჯიჯგონ ზიარად“. ამ შემზარავი სანახაობის ფონზე გამოჩნდება
ორი ქალი, რომლებიც არ დაემორჩილებიან ესოდენ მკაცრ კანონ-
სა და ტრადიციას. ქალთა ეს ერთნაირი პოზიცია, პოლინიკესა და
ზვიადურის ბედის მსგავსება და ცალკეულ დრამატულ ეპიზოდებს
შორის საერთო ნიშნების არსებობა, არის ამ ორ დიდებულ ნაწარ-
მოებს შორის პარალელების წარმოქმნის საფუძველი.

მართალია „ანტიგონე“ თეატრისათვისაა დაწერილი და ამდე-
ნად წინასწარ არის მოფიქრებული სპეციალური სცენური საშუა-
ლებანი, მაგრამ ვაჟას პოემაშიაც ისე ძლიერია აქტიური მოქმედე-
ბა, ქვეტექსტი და კოლიზიაც იმგვარადაა ნაგრძნობი, რომ ყველა-
ფერი ეს, დიალოგისა და მონოლოგის შინაგან სტრუქტურასთან
ერთად მის დრამატურგიულ ღირსებაზედაც მეტყველებს. იქნებ
ამიტომაც არის, რომ არც ერთი ქართველი კლასიკოსი ისე არ
გრძნობს ქართულ თეატრში თავს, როგორც ვაჟა...

რა ანსხვავებს ანტიგონესაგან ალაზას? რით არის ალაზა საინ-
ტერესო და დიადი?

ანტიგონეს ორი ძმა ჰყავდა ეტიოკლა და პოლინიკე. ძმები
ერთუროს შეებნენ და ორთავენი დაიღუპნენ. პოლინიკეს შესახებ
მეფე კრეონმა ბრძანა: „არავინ გაბედოს მისი ტირილი და დასაფ-
ლავება“. 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, თუმცა მთე-
ლი ეს თავგანწირვა რელიგიურ ატმოსფეროშია განფენილი. ანტი-
გონემ იცის, რომ ადამიანები ქვეყნად ორ კანონს ემორჩი-
ლებიან: ერთია ამქვეყნიური, ე. ი. დაწერილი კანონი და მეორე
დაუწერელი, ანუ ღმერთის კანონი. რომელია უპირატესი? ანტიგო-
ნეს სწამს, რომ მთავარია ის, რაც მარადიულია (ე. ი. ღმერთი):

„კანონი იგი დღეის კი არა,
არც გუშინდელი მონაგონია,
იმისა ძალას არცა აქვს ბოლო
დასაბამიცა არა ჰქონია“.

ბერძენმა ქალმა იცის, რომ .დრო ის უფრო გრძელია, რაც იწყება სიკვდილის შეზღუდვით. რაკი ეს ასეა, მას აღარ ეშინია წუთისოფლისა. მას სურს, რომ ამქვეყნიურ სიცოცხლეშივე იზრუნოს იმქვეყნიურზე, პირნათლად რომ წარსდგეს უზენაესის წინაშე. ამიტომ იგი აკეთებს იმას, რასაც ღმერთი მფარველობს – ადამიანი დასაფლავებული უნდა იქნას, რადგან იგი ღმერთის შვილია. იწამა ეს ანტიგონემ და აღასრულა კიდეც უფლის ნება. მაშასადამე, იგი არსებობდა ღმერთის მოციქულია. სწორედ ანტიგონეზე ითქმის ჰაინეს გონებადახვილური სიტყვა, რომ ღმერთებმა ადამიანები თავიანთ სადიდებლად შექმნესო. ამ გმირ ქალს სავსებით აქვს შეცნობილი, რომ მის ზურგს უკან ღმერთი სდგას. ეს აძლევს მას ძალა ა და სიმზნევს, მაგრამ ეს საკითხის ერთი მხარეა, არის მეორე მხარეც.

ანტიგონემ დაიტოვა თავისი ღვიძლი ძმა. ეს ზნეობრივი აქტია, მაგრამ არაფრით განსაკუთრებული! ჩვენ ის გაგვაოცებდა, რომ არ დაეტირებინა ძმა. „იღვა და ჩუმად ცრემლსა აფრქვევდაო“, აუწყებს მეუღეს დარაჯი, თან იმასაც ეუბნება როგორ ზიდავდა ატიგონე მუქით მიწას, რომ ცხედარისათვის დაეყარა. როგორც ვთქვით, თავისთავად ეს დიდი ემოციური ძალის სურათია, მაგრამ სულ სხვა სიმაღლეზე დგას ანალოგიური ეპიზოდი „სტუმარ-მასპინძელში“.

ღის მიერ ძმის დატირება ნათესაური მომენტია და ამდენად სავსებით ლოგიკური. ამ შემთხვევაში ანტიგონემ აღასრულა თავისი ბუნებრივი მოვალეობა და ამით ერთხელ კიდეც გამოხატა რწმენა და ერთგულება „ღმერთის საქმისადმი“.

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

„ერთ მხრივ ხათრი აქვს თემისა,
მეორით—ღმერთი აშინებს,
ქისტეთის მტრისა მოზარეს
თავს რისხვას გადმაადინებს“.

რომელს გაუძლოს, ღმერთის რისხვას, თუ თემისას!?

და აი. ეს ქალი, რომელმაც მშვენიერად იცის თუ რას ნიშნავს თენისაგან 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. ალაზამ ანტი-გონესავით ძმა კი არა, სრულიად უცხო დაიტირა და ამით ხაზგასმით გამოხატა თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომლითაც იგი თავისი დროის ყველაზე დიდი იდეების გაგებამდე მალლდება.

როდესაც ალაზამ დაინახა, თუ რა ვაჟკაცურად შეხვდა ზვია-დაური სიკვდილს, იგი დიდად მოიხიბლა და ასე იფიქრა:

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

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

- „ძლიერ შემბრაღდა ბეჩავი,
რომ უცხოეთში კვდებოდა,
არც ნათესავი, არც მოძმე
რომ ვისმეს შეჰბრაღებოდა!“

რალა თქმა უნდა, ზნეობის უფრო მაღალი ფორმაა ალაზას 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 ალაზაც პირველი მორბედი ამ საკაცობრიო ბრძოლაში. ალაზას მიერ დაუწერელი კანონის დაცვა ღმერთის სურვილის აღსრულებაა როდია. იგი ზოგადი ზნეობრივი ნორმაა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე იქმნებოდა ქართველ ხალხში. ეს დიდი მორალური პრინციპი კარნახობს ალაზას, როცა ზვია-დაურს გლოვობს, მისთვის უმაღლესი მშვენიერებაა ვაჟკაცობა და

გმირობა, რომლის ხილვაც ასე დიდ ესთეტიკურ განცდას ანიჭებს ადამიანს.

„კაცის კაცურად სიკვდილზე“

გულიდამ არა ჰქრებოდა“.

ალაზას სწორედ ეს „კაცის კაცური“ ქცევა აძლევს შინაგან ენერგიას და იმპულსს, რომ ხმა აღიზალოს მის დასაცავად!...

ალაზას არ უღალატნია ქისტეთისათვის, ისევე როგორც ანტიგონეს თებესათვის. მან (ალაზამ) ერთ ტრადიციას (ე. ი. სტუმარ-მასპინძლობას) დაუპირისპირა მეორე (ე. ი. შეწირვა) და ამ ნიადაგზე დაგვანახა, თუ რომელია მისაღები და რომელი უკუსაგდები. იგი სტუმართმოყვარეობის უძველესი და უკეთილშობილესი ტრადიციის დამცველია, ხოლო მებრძოლია შეწირვისა და სხვა ამგვარი რელიგიური ფანატიზმის წინააღმდეგ. ასეთ რთულ კონფლიქტებში მოექცა ალაზას პიროვნება.

ტრაგიკულია ორივე ნაწარმოების ბოლო, ორთავე შემთხვევაში მოცენულია მათი იდეის რეზიუმე. „ანტიგონეს“ ტრაგიზმის მიზეზს განმარტავს ქორო, ხოლო „სტუმარ-მასპინძლისას“ თვით ავტორი. ქოროს აზრით, თუ „ცხოვრება გინდა ჰნახო, საამო და ბედნიერი“, სიჭირაა არ შეეცადო, რომ მიწიერმა ზეციურის საზღვრები გადალახო. უზენაესმა ძალამ ტრაგედია დაატრიალა, როგორც კი მისი სურვილის ნების საწინააღმდეგო რამ ჩაიდინეს გმირებმა. კრეონმა, როცა იგრძნო მისი კანონის უძლურება ღმერთის წინაშე, ბრძანა—ვერ შეგვტყუოლები უმადლესობას და ანტიგონეს ვანთავისუფლებო, მაგრამ გვიანდა იყო; დაიღუპა არა მარტო ანტიგონე, არამედ მისი სატრფო და კრეონის დედა, ე. ი. სამი ადამიანი. ასევე მოხდა „სტუმარ-მასპინძელშიც“. დაიღუპა ჯოყოლა, ზვიადური და ალაზა. დიდია ორივე ნაწარმოებში ტრაგიზმის გრძნობა. ანტიგონემ თავი მოიკლა. თავი მოიკლა ალაზანაც. ორთავე იმ შეგნებამდე ამაღლდა, რომ ქვეყანა სრულიად მოუწყობელია ნამდვილი, ბედნიერი ცხოვრებისათვის და რომ ისინი თითქოს ნაადრევ იასავით მოვიდნენ სუსხსა და ყინებაში.

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 ჰქმნის.

ალაზამ თავი დაიხრჩო. მას არ შეეძლო კვლავ დიდხანს ეცქირა უსამართლობისათვის, ეცქირა თუ როგორ იბღალეებოდა ადა-

მიანური ღირსებანი და საერთოდ კაცური კაცობა. მოკვდა ვაჟის სამი გმირი, მაგრამ მათი სიცოცხლე გრძელდება იქ, მიღმა სამყაროში. და ჩვენს წინ პოემის უკანასკნელი სტრიქონებით იშლება უბრწყინვალესი ფანტასტიკური სანახაობა:

ლამით კლდის თავზე წარდგება ჯოჯოლა და სასაფლაოსაკენ იძახის: „ზვიადაურო, ძმობილო, რად არ მაჩვენებ შენს სახეს?“ ამ დროს სასაფლაოდან წამოვა ფარხშალიანი ვაჯკაცი; იქვე ალაზაც ამოვა მწუხარე სახით; „ენტება ცეცხლი მათ გვერდით;“ შემოუსხდებიან მას და საუბრობენ სწორედ იმაზე, რაც სიცოცხლეში აღიღვებდათ, რაც აწუხებდათ და გულს რაც სტკენდათ. ამ ქვეყნად ვერ შესძლეს წინააღმდეგობათა გადაჭრა, და ახლა, ბრძოლის ველზე დამარცხებული არმიის მეთაურებივით შეკრებილან და ისე საუბრობენ, ვითომ კვლავ შეტევისთვის ემსადებიანო...

ისინი ჰყვებიან ურთიერთ დანდობის, დაძმობის, სტუმარ-მასპინძლობისა და ვაჯკაციობის ამბავს. მათ საუბარში მოჩანს მათი ზნეობრივი იდეალები, რწმენა და სულიერი მისწრაფებანი. ისინი დიდი სიმაღლეებიდან დასცქერიან ქვეყანას და გული სტკივთ, რომ ასე მოუწყობელია იგი.

კაცობრიობის საუკეთესო შვილებს ამ ქვეყნად არ მიეცათ საშუალება ასე ტკბილად რომ შემოსხდომოდნენ ცეცხლს და კვლავ ეამბნათ თქმულებანი კაცთა შორის სიყვარულზე და მეგობრობაზე. მხოლოდ ბუნებამ აღადგინა მათ შორის დარღვეული პარამონია. ისინი კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს. ახლა მათ თითქმის თავს აღარავინ დაესხმის, ვერავინ შეებდავს დაარღვიოს მათი მყუდრო და იდეალური ცხოვრება, კოსმიურ სამყაროში რომ მოუწყვიათ, მაგრამ აქაც „გაჩნდება ჯანლი რამ“ და ჯადოსავით დაეფარება დიდებულ სანახაობას. კვლავ იჭრება ტრაგიკული ტონი მათ ცხოვრებაში, უკვე გადაულახავი წინააღმდეგობა და აი, უცებ უკანასკნელი სტრიქონები: „უფსკრულს დასცქერის პირიმაზე მოღერებულის ყელითა“...

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

სოფოკლეს „ანტიგონე“ მსოფლიო ლიტერატურის დიდებული ქმნილებაა. მთელს მის სიდიადეს ნათელს ჰფენს ბერძენი ქალის ანტიგონეს მომხიბლავი სახე. ასევე ამაღლებულია ალაზას პიროვნ-

ნება. სწორედ მას აღმოაჩნდა ძალა იმისათვის, რომ გამოყოფოდნა 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 სებრძოლ ქალთა თანავარსკვლავედს განეკუთვნება.

II

ვაჟა თეატრში

„ანტიგონე“, ისევე როგორც „სტუმარ-მასპინძელი“, ეპიკური ნაწარმოებია. სიუჟეტური თეალსაზრისით ორივე სადაა და თითქმის სავსებით თავისუფალი რაიმე დრამატულ მოულოდნელობისაგან, უხვი პერიპეტეიებისა და შენაკადებისაგან...

...თუმცა ვაჟას ერთი პიესა აქვს დაწერილი, მაგრამ მთელი მისი შემოქმედება უდიდეს წყაროს წარმოადგენს თეატრისათვის.

ვაჟა-ფშაველა ამბობდა: „გენიოსს, როგორც პიროვნებას, ინდივიდს, აქვს საკუთარი სამშობლო, საყვარელი, სათაყვანებელი, ხოლო მის ნაწარმოებს არა, ვინაიდან იგი მთელი კაცობრიობის კუთვნილებათაა“. ვაჟას ლტოლვაში ამ დიდი მასშტაბებისაკენ იმთავითვე იგრძნობოდა მაღალი მორალური პრინციპებისათვის ბრძოლისა და ვაგეცობის პათოსი. ვაგეცობა, როგორც ადამიანის უმაღლესი ზნეობრივი ნორმა და იდეალი, მუდამ განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდა საქართველოში და ვაჟამ ღრმად დაუკავშირა იგი დიდ პატრიოტულსა და ჰუმანურ იდეებს.

ფართო მასშტაბები, რომანტიკული სუნთქვა და ლირიკული მღელვარება, ტრაგიზმის გრძნობა და ღრმად განცდილი პატრიოტიზმი არის ვაჟას შემოქმედების მთავარი ძარღვი და, ამასთანავე, იგი არის ქართული თეატრის ბუნებრივი ტონი. ალბათ, ესაა მიზეზი, რომ ქართულ სცენაზე არაფერს ისე კარგად არ გრძნობს თავს, როგორც ვაჟა მას ხომ აქ არსებითად მარცხი არ განუცდია. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილადე“ არც კი დაწერილა ქართული ტრაგედია. მართა „მოკვეთილი“ კი არა, ასე გვეჩვენება, თითქმის ვაჟას მთელი შემოქმედებაც უზარმაზარი სანახაობაა, რომელიც ერთი თეატრის კედლებში ვერ თავსდება და

ძველი ბერძნული თეატრივით ღია ცის ქვეშ შლის თავის ტრაგედულ კოლიზიებს. მთანი მაღალნი კი მონუმენტური დეკორაციებით არიან წამომართულნი, ყველგან მიმოფრქვეულია მზის სხივი, ყველგან ლივლივებს ათასი ფერი...

ვაჟა ფშაველას შემოქმედებამ დიდი როლი შეასრულა ეროვნული თეატრალური სტილის გამომუშავებაში; მან შესძლო შეენარჩუნებინა ჩვენი თეატრისათვის მკაფიო ეროვნული ხასიათი, გპირული სუნთქვა, აზრის სიღრმე და პატრიოტული მგზნებარება. განა ამის საფუძველს არ იძლევა „ლამარას“, „ბახტრიონისა“ და „მოკვეთილის“ დადგმა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში? ამ სპექტაკლებში გამოვლინდა ქართული თეატრის სტილის თავისებურება და ჩვენი ხალხის გმირული სულისკვეთება. ამას მართა ჩვენ კი არა, საერთოდ არაქართველი მაყურებელიც ამჩნევს. უკვე ცნობილია, რომ ქართულ სცენაზე ყველაზე მეტად ის სპექტაკლი იმარჯვებს, რომელიც ვაჟასებურად ფართო პლანში წარმოსახავს სინამდვილეს, ვაჟას გმირებივით ძლიერი ნებისყოფისა და პოეტური სუნთქვის ადამიანები არიან და ისინი ჰქმნიან სპექტაკლის დრამატულ კონფლიქტს, წარმართავენ მის მთელს იდეურ ხაზს.

ქართველი რეჟისორებიდან ვაჟას შემოქმედების ნამდვილი ბუნება ყველაზე კარგად სანდრო ახმეტელმა იგრძნო. ქართული თეატრის ისტორიის მთელს მანძილზე თავისი მხატვრული სტილით ისე ახლოს არავინ მისულა ვაჟას სამყაროსთან, როგორც სანდრო ახმეტელი.

სანდრო ახმეტელს „ლამარაზე“ მუშაობისას უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „რაინდული რომანტიზმი“. ეს კარგი ფრაზაა, იგი თქმულია სახოვნად და შესანიშნავად მიგვითითებს, თუ როგორ ცდილობდა ახმეტელი, რომ ვაჟას რომანტიკული გმირების სული და ვაჟაკური შემმართებლობა, ფიცხელი ტემპერამენტი და ცეცხლოვანი რიტმი, პატრიოტული სულისკეთება და მაღალი ჰუმანური იდეალები ქართული თეატრის ქერქვეშაც ისე ძლიერად ამერყველებულიყვნენ, როგორც ვაჟას შემოქმედებაში.

ს. ახმეტელი ამბობდა: „ჩვენ ვქმნით პეროიკულ თეატრს, რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია იყოს ყოფითი. პეროიკული თეატრის, დიდი ფორმებისა და აზრის თეატრის გარეშე ჩვენ მუშაობა არ შეგვიძლია“. როგორც ვხედავთ, ახმეტელი შემთხვევით არ მისულა ვაჟას სამყაროსთან. მან მთელი თავისი შემოქმედებით პრინციპები და ეროვნული თეატრის განვითარების უმთავრესი საკითხები სწორედ ვაჟას დაუკავშირა.

ვაჟას შემოქმედება ატარებს ყველა იმ თვისებას, რომელიც ესოდენ სპირდება ქართულ თეატრს. ამ თავისებურებათა გარეშე წარმოდგენილია ნამდვილად ამაღლებელი, გმირული, ეროვნული თეატრის შექმნა. ეს განსაკუთრებით უნდა ითქვას ახლა, როცა ასე ბევრი რამ აქვს საფიქრებელი და გასაკეთებელი თანამედროვე ქართულ თეატრს.

ვაჟა-ფშაველას სპეციალურად არ უკვლევია თეატრის პრობლემები და თითქოს ნაკლებადაც ფიქრობდა ხელოვნების ამ დარგზე. ქართველ მსახიობებზე მას დაწერილი აქვს ორიოდ ლექსი და ამდენივე ზეხიშვნა გამოუთქვანს სცენური განცდის ზომიერების საკითხზე, მაგრამ ქართული თეატრის განვითარებისათვის აუცილებელი აღმოჩნდა მთელი მისი შემოქმედება და ის მხატვრული საშუალებანი, რომლებიც თეატრში ეროვნულ კოლორიტს ჰქმნიან. რა თქმა უნდა, ჩვენ შორის ვართ ეროვნული კოლორიტის იმგვარი გაგებისაგან, რომელიც მხოლოდ ცერებზე სიარულსა და ნაბაღს გულისხმობს. ეს ვაჟას დიდი შემოქმედების ფალსიფიკაცია იქნებოდა. სწორედ ასეთ ფალსიფიკაციას ახდენდნენ ერთხანს ახმეტელის შემოქმედების შეფასებისას და იგიწყებდნენ იმ დაუცხრომელ, პირდაპირ თავგანწირულ ძიებას, რომელსაც რეჟისორი ეწეოდა ქართული თეატრის ეროვნული ფორმის საფუძვლების მისაცვლევად.

ჩვენმა დრომ და თეატრალურმა პრაქტიკამ გაამართლა დიდი რეჟისორის ძიებათა სისწორე და უცილობლობა. ეს კიდევ ერთხელ გამოჩნდა გასული წლის გასტროლებზე მოსკოვსა და კიევში, სადაც ნაჩვენები იყო „ბახტრიონი“. სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა. პოეტმა დ. გაჩეჩილაძემ, რეჟისორმა დ. ალექსიძემ, მხატვარმა ფ. ლაპიაშვილმა და კომპოზიტორმა ა. ჩიმაკაძემ, წარმოდგენის მონაწილე მსახიობებთან ერთად, შესძლეს გაბედულად შესულიყვნენ ვაჟას შემოქმედების დიდ სამყაროში და ნიჭიერად მოეძებნათ მისი გამოხატვის თეატრალური ფორმა. მათ სცენაზე გვიჩვენეს ისეთი ვაჟა, როგორიც იგი ლიტერატურაშია.

„ბახტრიონი“ მაღალი ემოციური, გმირული პატრიოტული შთაგონების სპექტაკლია. ვაჟამ იცის ბუნებასთან ვაჟკაცურიცა და უნაზესი საუბარიც; და ეს ყველაფერი როგორ პოეტურად ამეტყველებდა ხოლმე სპექტაკლში, როდესაც მთები იწყებენ სიმღერას, როცა სამშოლთს დაცვისათვის ბრძოლის უმაღლეს იდეალებს ეწირებიან ლელა და კვირია.

საერთოდ, სპექტაკლი „ბახტრიონი“ ახმეტელის ტრადიციის ლოგიკური გაგრძელება და გამართლებაა.

საკმაოდ ვრცელი გზა გაიარა თეატრმა „ლამარადან“ „ბახტრიონამდე“. ორივე სპექტაკლში ჩანს თავისი დროის თეატრალური ტენდენციები. ისინი სხვადასხვა გარემოში და თეატრალური ინტერესების ატმოსფეროში წარმოიშვნენ, მაგრამ ორივე გადაჭრით მიუთითებს, რომ მხოლოდ ის არის დიადი და მონხიზღელი, რაც ყველაზე უფრო ღრმად ეხება თავისი ხალხის სულს, ყველაზე კარგად გამოხატავს თავისი ერის ინტერესებს.

მთელ ქართულ დრამატურგიაში უბრწყინვალესა ნაწარმოებია „მოკვეთილი“. სწორედ ქართულ საბჭოთა თეატრში მოხდა ვაჟას დიდი შემოქმედების თავისებურებათა სწორი და სერიოზული ათვისება. ამგვარი იყო ა. ჩხარტიშვილის მიერ „მოკვეთილის“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში. რეჟისორმა და საერთოდ სპექტაკლის მონაწილეთა მთელმა ჯგუფმა გვიჩვენა ვაჟას შემკვიდრების სწორად გაგების მაგალითი.

„მოკვეთილში“ აღძრული პრობლემა ნულამ აღელვებდა ვაჟას. მან იგი უფრო ადრე პოემებში გამოხატა. როდესაც ვკითხულობთ „ალუდა ქეთელაურის“ ბოლო სტროფებს, უნებლიეთ გვაგონდება ეპიზოდები „მოკვეთილიდან“, გვაგონდება ღრმა ტრაგიკული პათოსით სავსე გოდება ჯავარასი, მშობელ მხარეს რომ მიმართავს: „ვაჰმე, ჩემო საორბევ, ჩემო დეკა-გორო! ვაჰმე, არაგვო, თქვენი ხივილი ველარ გავიგონე, ეს მესამე წელი მიდის. ნეტავი ერთხელ კიდევ მაჩვენა იქაურობა თვალთ. აქ როგორ უნდა დავიმარხო, სადაური სად მოგვედ! მაღლობა შენივის, უფალო, ალბათ, ეს იყო ჩვენი წერა, ეს იყო ჩვენი ბედი, ვაჰმე!“ განა ასევე სევდიანი და სულის შემძვრელი სანახაობა არ იშლება ჩვენს წინ, როცა ვუყუარებთ თოვლსა და ქარბუქში მიმავალ დედა-შვილს? ალუდას დედა ისევე განიცდის პატრიოტულ გრძნობას, როგორც ჯავარა:

თავის მიწა-წყლის განწირვა
ძხელი ყოფილა მეტადა,
მომაკვდავს დავფერებივარ,
გონი გამხდია რეტადა.

მეზღებ არ მამდეეს, გულშია
ბნელი ჩამიდგა სვეტადა.
ვაჰ, მამა-პაპის საფლავნო,
კლდენო, დამდგარნო წვეტადა!

კ. შარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლმა ერთხელ კიდევ დაგვანახვა, თუ რა ფასდაუდებელი როლის შესრულება შეუძლია ვაჟას ქართულ თეატრში, როგორ დიდ გასაქანს აძლევს თეატრს, რომ შექმნას პატრიოტული შთაგონების სპექტაკლები.

ვაჟას დიდმა შემოქმედებამ ერთხელ კიდევ გვიჩვენა, თუ როგორ კარგად გრძნობს იგი თავს სცენაზე. ლაპარაკია „მინდიას“ (კომპოზიტორი ო. თაქთაქიშვილი, ლიბრეტო რ. თაბუკაშვილისა, დირიჟორი ო. დიმიტრიადი, დამდგმელი დ. ალექსიძე) დადგმაზე ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ამ სცენას კარგი ხანია არ უგრძნია ასე ღრმად ეროვნული ელერადობის სპექტაკლი.

ვაჟა ფშაველას შემოქმედებას ქართული თეატრისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ის წარმატებანი, როგორც მან სცენაზე ჰპოვა, ბევრს ავალებს ქართული თეატრის მესვეურთ. მათ სათუთად უნდა შეინახონ „მოკვეთილისა“ და „ბახტრიონის“ დადგმები და, საერთოდ, ყველაფერი ის, რაც გენიალური პოეტის სახელთან არის დაკავშირებული.

III

ვაჟა სატირისა და იუმორის შესახებ

ვაჟა-ფშაველა ურთულესი მოვლენაა ქართულ ლიტერატურაში, ბედიც უცნაური ხდება. ჯერ იყო და სიცოცხლეშივე ვერ მოესწრო ხალხის საყოველთაო სიყვარულსა და აღიარებას. მერე სიკვდილის შემდეგაც გაუხსენეს „მთის ცხოვრებაში“ ჩაიკეტეო, მაგრამ დიდმა შემოქმედებამ მაინც თავისი გაიტანა—ჩვენი საუკუნის 50-60-იანმა წლებმა ისე შეხედა მის სახელს, რომ ახლა მსოფლიოს უდიდეს პოეტთა გვერდით იხსენიება. მეოცე საუკუნის მწერალთა შორის, ალბათ, არავის არ მოუტანია იმდენი უშუალობა და სალი რწმენა, როგორც ვაჟას. მას ჰომეროსისა და ვირგილიუსის დარად გულწრფელად სწამდა ლეგენდებისა და ხალხური თქმულებებისა. ეს სალი რწმენა ასაზრდოებდა მთელს მის შემოქმედებას. და იქნებ არც არის მეორე მწერალი, რომელიც ისე თავისუფალი იყოს ჩვენი საუკუნის სკეპსისაგან, როგორც ვაჟა. თვით ბუნება მღეროდა ვაჟას ხმით და ამიტომაც იყო ეს ხმა უცნაურად წმიდა და ბუნებრივი. ხალხის გულიდან იშვა ვაჟას შემოქმედებითი გენია და შემდეგ ხალხსავე დაუბრუნდა.

ხალხურ ლეგენდებს უყვარს გმირული რომანტიზმი და ტრაგიკული კოლიზიები. ეს არის ის ბარაქიანი ნიადაგი, რომელმაც

სტიმულ და საფუძველი მისცა ქართული ეპოსის განვითარებას საერთოდ და ვაჟასას კერძოდ. მის პოემებში უდიდესი ძალით გამოვლინდა ადამიანის პირვანდელი ზნეობრივი სიწინდლე. მისი გმირები მუდამ იხლართებიან ტრაგიკულ კოლიზიებში და თითქოს დროც აღარ რჩებათ კომედიური მხიარულებისათვის. ძველი ბერძენი ტრაგიკოსებივით ვაჟაც ერიდება კომედიურ ტიპებს, რომლებიც ხშირად ტრაგიკული პათოსის შესანელებლად, ან მაყურებლის შესვენების მიზნით არიან გამოყვანილნი.

სხვაგვარია ვაჟას იუმორი და სატირა. მისი არსისა და ხასიათის გასარკვევად თითქმის არავითარ მასალას არ იძლევიან ვაჟას ცნობილი პოემები. საკვლევი ობიექტი სხვაგანაა. იგი სტატიების, მოთხრობებისა და პუბლიცისტური ფელეტონების სფეროში ძევს. და მე მგონია, რომ ძალიან საინტერესო და საყურადღებოა ეს სატირა და იუმორი, რომელიც ვაჟას შემონაქმედშია განფენილი.

ჯერ უნდა განვიხილოთ, თუ რას ფიქრობს პოეტი სატირასა და იუმორზე და შემდეგ მოვიშველიოთ საილუსტრაციო მხატვრული მასალა.

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 ველარ ითმენს ახალი ფორმა. და ეს დარღვეული ჰარმონია აღძრავს სიცილის გრძნობას (ცხადია, არა ყოველთვის!). ამის საილუსტრაციოდ ვაჟა განიხილავს მაგალითებს ფშაურ ხალხურ პოეზიიდან. მისი აზრით ფშაველთა „პოეზია განიყოფება ორ ნაწილად—ძველისა და ახლის დროისა.

ძველს ლექსებში არის გამოხატული ვაჟაკობა, გმირობა და ზნეობრივი სიმაღლე. ძველს ლექსებში უფრო იდეალურობა გამოსკვივის. ახალი ლექსები რეალურ გზას ადგანან და მათში ჰკვნესის სატირული ნალღველი.“

როგორც ვხედავთ, ძველი ლექსები (რომელშიაც „არის გამოხატული ვაჟაკობა, გმირობა და ზნეობრივი სიმაღლე“) ადამიანის სულიერ და ფიზიკურ სილამაზეზე მოგვითხრობენ. ეს მთლიანობა ანიჭებს სახეს ჰარმონიულობას და წარმოადგენს მაღალს, წარმატებასა და მშვენიერს. ვაჟაკობა და „ზნეობრივი სიმაღლე“ არის ამ გმირთა ცხოვრების არსი. ხალხი მათ სახელში გამოხატავს თავის ყველაზე მაღალ იდეალს. ამგვარი გმირი მისთვის არა მარტო ზნეობრივი სანქციაა, არამედ ესთეტიკური განცდის საგა-

ნიც, რადგან თვით ფაქტობა და ფიზიკური სილამაზეა ესთეტიკური ფენომენი. იდეალური ტიპების ხატვისას ადამიანებს ჩვენ ეხედავთ ისე, როგორიც უნდა იყვნენ (მსგავსად სოფოკლეს გმირებისა), ხოლო „რეალური მიმართულებისას“ — ისეთად, როგორიც არიან (მსგავსად ევრიპიდესი). სატირული ნაღველი კი იმის წუხილია, რომ ხალხურ თქმულებებში გაქრნენ დიადი, იდეალური ადამიანები და მათი ადგილი დაიჭირა სატირის ობიექტმა. „მანაც 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 პეგელის 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 მხარეებით განშორდეს“. ორივე შემთხვევაში თითქმის საკითხის ერთნაირ გაგებასთან გვაქვს საქმე.

სიცილისადმი ასე განზოგადებული და ღრმად ისტორიული მიდგომა გვიჩვენა მარქსმა. იგივე თქმის 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 ახალ ლექსებში, რომლებიც ვაჟას თქმით „ცინიკობამდე მიდის“. ამიტომაც ესმის „სატირული ნაღველის“ კენესა. 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. და ეს იმდენად, რომ ავტორი უკვე აღარ ერიდება აშკარად თქვას — ადამიანი

ზნეობრივად დაქვეითდაო. მასში „ზნეობრივ ადამიანსა და გრძნობას“ სჯობნის ცხოვრების „პრაქტიკული მოსაზრება“. საილუსტრაციოდ ვაყვას მოყავს ერთი ლექსი, სადაც ჭაბუკის ფიქრებია გამხელილი: ჭაბუკის ფიქრით, თუ მის დედას უკანონოდ შეეძინება ვაჟი, არ ინალღვლებს, რადგან იგი „მოაპარებს ბეგარასა“. მაგრამ თუ ქალი ეყოლა, ისე დაიტირებს, რომ „გააქვიოვებს ქვეყანასა“. „ნათქვამი ლექსი,—ამბობს პოეტი,—სატირაა, სიცილსა და სიხარულს ქვეშ დაფარული გოდებაა იმაზე, რომ ახალმა დრომ, ანგარიშმა, პრაქტიკულმა მოსაზრებამ, როგორ დასცა და დააბნელა ზნეობრივი წმინდა პრინციპი“ საგულისხმოა ის, რომ ვაყვას სატირული ნაღველი არა წარსულის სამხილვებად არის, არამედ ახალი დროისა. აქ საქმე სრულიადაც არ ეხება საერთოდ ახლისა და ძველის ტრადიციულ შეპირისპირებას. ვაჟა დიდი რეალისტია და იგი საღი გონებით ხედავს, თუ როგორ ირღევეა ბუნების შეილთა მაღალი ზნეობრივი პრინციპები. მისი სატირის ობიექტი ცივილიზაციის სამოსით შენიღბული ადამიანის ზნეობრივი დაქვეითებაა.

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

ვაყვას აზრით, გარკვეულ უნარსა და ნიქს საჭიროებს იუმორის გაგება. ყველას როდი შეუძლია იგრძნოს და განიცადოს იგი. ბევრ ლექსებს შეგხვდებით იუმორისტულად ნათქვამს და ამ იუმორს გაგება, შეგნება უნდა. „ბევრს, სამწუხაროდ, შინაარსიც არ ესმის ფშაური ლექსებისა და იუმორის ღირსებას თუ ნაკლოვანების გაგებას როგორ მოეთხოვთ?“ 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 გაქირდება, არამედ აღზნებული გრძნობის ანთება, ენერგია, კეთილშობილური გულისწყრომა, ქექა ქუხილი. მას საფუძვლად უნდა ედოს უღრმესი იუმორი და არა მხიარული და უწყინარი გონებამახვილობა“. და განა ასეთად არ გვევლინება ვაყვას სატირა? იგი ხომ, მართლაც, პოეტის „აღგ-

ზნებულო გრძნობის ანთებაა“, მისი სულის დაუშრეტელი ენერგიაა. სატირა ჩვეულებრივად უმოწყალოდ ამათრახებს მახინჯ მოვლენებს. ვაჟას სატირას რამდენადმე აკლია ეს „ტრადიციული სინძაფრე“. უპირატესობის გრძნობას (რაც ასე ახასიათებს სატირას) იგი ამჟღავნებს სხვა საშუალებითაც. სატირას კი ნალველით ფერავს და ამით ერთგვარად არბილებს მას. შეიძლება უფრო სწორია ვილაპარაკოთ მისი პროზის არა სატირაზე, როგორც „კრიტიკის უკიდურეს ფორმაზე“, არამედ იუმორსა და გონებამახვილურად შერჩენილ ალეგორიულ მხატვრულ ხერხზე. 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.

ოლია ქვეყანაზე ამბობდა: „მარილიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა. მომავლინებლად საბუთი უნდა, ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქსოვილი იმ მრავალფერობით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი სარკე ცხოვრებისა. როგორც უმიზეზოდ მტირალი კაცი საზიზღარია, ისეც უმიზეზოდ მოციწარეცა... ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის“. ვაჟამ არ იცის სულით მცირეთა ქირდვა. იგი ყველაფერს დიდი ჰუმანისტის თვალთ უყურებს. მას არ შეუძლია შეურაცხყოც ცოცხალი არსება, თუმცა მუდამ მზად არის დაუფარავად უთხრას მისი ნაკლი. ასე, რომ მის კრიტიკაში, მის სიცილში ყოველთვის დომინატობს კეთილშობილური გულისწყრომა.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით მეთოდში უდიდესი ადგილი უჭირავს მხატვრული ალეგორიის და სიმბოლიკის ხერხს. მისი ალეგორია მდიდარია ქვეტექსტით. ამ ქვეტექსტშია იუმორიც. ამ თვალსაზრისითაც საინტერესოა „ბუნების მგოსნები“ და „ჩხიკვათა ქორწილი“. ეს დიდებული მოთხრობები საოცარი ძალით ავლენენ ადამიანის ზნეობრივ სიკეთესა და სიმდაბლეს. პოეტი დიდი მორალისტის თვალთ 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 სტკება არტისტების მღერით. სალამო ხანზე ხომ გაიგონეთ—შაშვმა იგალობა; დაღამდა, და ბულბულმა დაიჭირა მისი ადგილი. დაბალი პარისხის მომღერალნი ხომ აჯარებელია.

ბუნების წიაღი წარმოდგენები იმართება-მეთქი, ვამბობ და ეს სრული ჭეშმარიტებაა. მსახიობნი უმთავრესად ჩხიკები არიან. ბუნებას ისევე უყვარს ხელოვნება, როგორც ჩვენ. ან კი ჩვენ ადამიანებს სად შეგვიძლიან ისე შევიყვაროთ ხელოვნება, როგორც თვით ბუნებას. რომელიც თავისთავადაც ხელოვნებაა?“—ამბობს იროდიონი 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. ამიტომ არც არის იგი ჰუმორის საგანი. სასაცილო მხოლოდ იმ ცერემონიალის ფორმაა, რომელსაც სხვა „მგალობელნი“ ჰქმნიან. 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 წარმოსთქვა ბულბულის სადღეგრძელო. სადღეგრძელო იყო ქედმაღლური და ჭკუისდამრიგებლური, უაზრო და სასაცილო, მაგრამ ყველანი ცდილობდნენ მიბაძვას. „სვავი ცდილობს ლაპარაკში არწივს მიბაძოს, კილო არწივისა მიიღოს“. იგი ლაპარაკობს ბულბულზე და „თვალი უფრო არწივზე 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 ამეღავენებს ჰუმორს, რომელიც მანამდე ბრწყინავს, სანამ ჯერ კიდევ არ გაბატონებულია მხოლოდ სიცილი ან მწუხარება. „ბუნების მგოსნების“ ამ სცე-

ნებში ნაკლებია ირონია, ან სატირა. მისი საფუძველი ნაზი იუმორია. და ამ 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 დააქცერდით. ხედავთ? აჲ დიდებული ყვავი და აგერ სახელოვანი ძერა, რომელთა გალობა მე ძალიან მომწონს, 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 სამხილებელი იუმორია.

მორალისტის თვალთახედვით ბევრი რამ არის საერთო „ჩხიკვთა ქორწილსა“ და „ბუნების მგოსნებს“ შორის. იუმორი კი, ფეიქრობ, „ჩხიკვთა ქორწილში“ უფრო ლაღია. აქ სხვანაირად მოიღვინა მეფეთა მეფემ არწივმა. „ჩხიკვთა ქორწილში“ მას ძალიან გაუთამამდა კოდალა და წრუწუნა. პირველი იქამდე მივიდა, რომ არწივის უთხრა: „შენ მეფობა ვინ მოგცაო“, მეორე კი ცეკვისას თავს გადაეგლო.

ვათა-ფშაველამ დიდებულად გვიჩვენა პატარა ადამიანის ცხოვრების დიდი ენებანი. მთვრალმა წრუწუნამ დაკარგა რეალობის გრძნობა. სურვილსა და შესაძლებლობას შორის არსებული ზღვარი კომიკურს ხდის მის საქციელს. მან პირველმა გაბედა არწივის წინაშე ეცეკვა. ისე გაიტაცა ცეკვამ, რომ „არწივსაც კი გადაახტა თავზე“. მართალია, „ცოტა არ იყოს, მეფეს ეწყინა ყმის ასეთი ბრიყვეული ქცევა, მაგრამ ზრდილობისა და შემთხვევის გამო, არაფერი უთხრა, მხოლოდ შეუბღვირა კი ერთხელ ისე, რომ თავუნამ შიშისაგან კინალამ 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 პრინციპს. ის სიცილი, რომელსაც ჩვენში იწვევს წრუწუნას სიმთვრალე, სითამამე და წახდობა, გულისწყრომა როდია.

რეგი, როგორც ამას გოგოლი ანბობდა, მთლიანად გამომდინარეობს ადამიანის ნათელი ბუნებიდან, ვაქას მოთხრობების იუმორს. ვასილ კიკნაძე

ჩი აღმოცენებულია ჰუმანიზმის ღრმა გრძნობაზე და მასვე ემსახურება. ამაშია სიცილისა და იუმორის სიკეთე, მისი სიდიადე და ესთეტიკური ამაღლებულობა. ვაჟა-ფშაველასათვის უცხოა ღვარძლიანი სიცილი და ცარიელი გონებაშახეილობა. მის ღიმილს ყოველთვის თან ახლავს რაღაც პოეტური სინაზე და კეთილშობილება. იგი ხშირად ალეგორიული ხერხით ამხელს ადამიანის ნაკლოვანებას და თან იმასაც გვანიშნებს, რომ მას საოცრად სწყისს ამ ნაკლისა. მის სიცილში თითქმის ყოველთვის შეინიშნება სევდა. მართალია, ჩვენ გულითადად გვეცინება, როცა ნამთვრალევი, აზარტში შესული წრუწუნა თავდავიწყებით ეცეკვას, მაგრამ რაღაც სიბრაღულთაღაც ხომ შეგცქერით სუსტი არსების ამ ექცენტრულ მდგომარეობას? ფაქტს თავგები (როცა დიდ საქმეს ეკიდებია) ხშირად მღეროიან ბაიათებს. ამ პატარა დეტალში იუმორიც არის და ნაღველიც. ბაიათი გრძელი და სეჟდიათი სინღერაა, თავუნები მას მღეროიან მაშინ, როცა დიდი სურვილები აღეცვრით,—განჯორციელების საშუალება კი არა აქვთ, და მაშინაც როცა ნამდვილად ზეიმობენ.

ნაზი იუმორით არის სავსე „ბაგრატ ზახარაიის სიკედილი“. ეს პატარა მოთხრობა მკითხველს ღრმა სევდასაც გვრის და ღიმილსაც. ბაგრატ ზახარაიი ერთი „პატიოსანი“ ბიუროკრატია. რა მისი ბრალია, თუ ასე შეუყვარდა კანცელარიის საქმე და ქალაქდები, რომლებშიაც სეისმოგრაფიული სიზუსტით არის მოცემული ყოველი ფაქტი. სხვა არც ეკადრება ერთგულ მოხელეს. მას ჩინებული „პოჩერკი“ ჰქონდა და სასვენ ნიშნებსაც ზუსტ ადგილას დასვანდა ხოლმე. და აი, გარდაიცვალა ისეთი კაცი. გამოსათხოვარი სიტყვა მისმა უფროსმა ალექსანდრე ნიკიტჩიმ ბრძანა: „ბატონებო, დღევანდელი დღე ჩვენთვის დიდად სამწუხარო და სამგლოვიარო დღე არის. ჩვენ დავკარგეთ დიდათ სასარგებლო მოხელე, მოხელე არც უბრალო, არამედ დიდი ნიჭის პატრონი... მისი ნიჭიერება ყველაფერში სჩანს. სულ ოცდათორმეტი წელიწადია, რაც ბაგრატ ზახარაიი მსახურობს: ოცი წელი კი ერთად ვმსახურობდით მე და ცხოვრებული და ერთხელ სიტყვა არ შემოუბრუნებია ჩემთვის, პირდაპირ ცქერასაც კი ვერ მიბედავდა, რადგანაც მე უფროსი ვიყავი. იმიტომაც წინ წაიწია, მთავრობამაც იმიტომ ღირსეულად დაათვას ეს საკვირველი კაცი.“ და იცით მერე რით გაითქვა განათლებულის სახელი ამ „საკვირველმა კაცმა“. გუბერნატორისათვის წერილი უნდა მიეწერა კანცელარიას, ვერ შეთან-

ხმდნენ თუ რა იქნებოდა ჯერო მართალი, „ГРЕХ ВНЕДОМНО“ თუ „ГРЕХ ВДОМУ“. გამოჩენილ „მერუსულეებს დაეკითხნენ, მაგრამ უკანასკნელ სიტყვათა შეთანხმება ამჯობინეს“. ბაგრატ ზახარაძე კი პირველი გადაწყვიტა. და მას შეეძგე „გაითქვა სახელი ღრამატიკის ცოდნისა“. ამ გამოჩენილმა მოხელემ ანდერძიც თავის ხასიათისა დასწერა. ცოლს სთხოვა: გაადიდებინე ჩემი სურათი და „სამსახურიდან რაჲდენ სააჯზედაც ებრუნდებოდი“, „ღროს საუარძელზე დაასვენე პორტრეტი—წინ ქალაღდები და ყეთ“ ისე, რომ სურათი შავ „ქალაღდებში ჩაიკქირებოდეს“, „გენინოდეთ ჩემი პორტრეტისა, როგორც ჩემი ხათრი გქონდათ“. ვერ აუსრულდა წადილი. აზგვარი პორტრეტის გადაღება ვერ მოასწრო ზახარაძე. ცოლმა და ქალიშვილმა ორიოღე კვირას იგლოვეს იგი და მერე მიივიწყეს.

„მხოლოდ ქარი თუ შეაშფოთებს ბაგრატ ზახარაძის მყუდროებას, როდესაც გრიგალით გაივლის სასაფლაოზე და თან გაავლებს, გაიყოლებს ქალაქის ჟრიაშულს, ხმაურობას და ამასთან ერთად კანცელარიის ქალაღდების შრიღლს“. რამდენი იუმორი და სევდაა გამხელილი ამ პატარა მოთხრობაში! რაოდენ დიდი სიბრალულით იმსქვალება მწერალი პატარა აღაშიანისაღმი, იმ აღაშიანისაღმი, რომელმაც მთელი ცხოვრების მანძილზე ერთხელაც ვერ გაბედა თავის უფროსისათვის პირდაპირ შეეხედა. აკი ამიტომაც დააწინაურეს. ასეთია ბიუროკრატიზმის მორალი და ეთიკა!

ვაჟა-ფშაველა იმდენად დიდი მოვლენაა, რომ ცალკე კვლევის საგანი უნდა იყოს მისი შემოქმედების ყოველი მხარე. ჩვენს წერილში კი მხოლოდ ზოგადი სილუეტი მოვხაზეთ მეტად რთული და სპეციფიკური საკითხისა, რომელსაც სატირა და იუმორი ჰქვია.

მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა „პატივცემულ ქართველთან“

1903 წლის ნოემბერში „ცნობის ფურცელმა“ დაბეჭდა წერილების სერია—„ჩვენ და ჩვენი თეატრი“. წერილების ავტორი იყო 23 წლის ქაბუკი მიხეილ ჯავახიშვილი. სტატიებში ახალგაზრდა მწერალი საოცარი სითანადით იხილავს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის არსებით საკითხებს, ედავება ზოგიერთ ტრადიციულ შეხედულებას და საპირისპიროდ აყენებს ახალ პრობლემებს. აქ ირკვევა, რომ ავტორი შესანიშნავად იცნობს მეოცე საუკუნის დაშლენის ევროპულ ლიტერატურაში მომხდარ პროცესებს. მისი აზრით, ქართული ლიტერატურაც საჭიროებს ანალოგიურ, ოღონდ „ეროვნულ ჩარჩოში“ მოქცეულ ძვრებს. ცხადია, მ. ჯავახიშვილის ნააზრევო ყოველთვის სწორი არ არის. იგი ზოგჯერ ვერ ითვალისწინებს კონკრეტულ-ისტორიულ პრობლემებს და სხვ., მაგრამ რაოდენ სადაოც უნდა იყოს მისი რომელიმე დებულება, იგი ჩვენ მაინც გვხიბლავს სიახლის გრძნობითა და პრობლემატურობით. ჩვენს ინტერესს ისიც აცხადებებს, რომ საქმე გვაქვს მწერლობაში ახლადფენმედგმულ კაცთან. უფრო მეტიც—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 შეაღია თავისი წრფელი ოცნება და შრავალი უძილო ღამე. სპექტაკლიდან დაბრუნებისას იგი მოუთმენლად ელოდა ხოლმე მეორე დღის დაღამებას, ელოდა, რადგან თითქოს „იმ ღამეს ჩემი,—არა, ჩემი კი არა... საქარ-

თველოს ბედ-იღბალი უნდა გადაწყვეტილიყო" და „როცა ქართველები იმარჯვებდნენ, მზად ვიყავი ჩემი ადგილიდან წამოვმხტარიყავი 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, ღირსშენით შედის თემის სიღრმეში და მოგვითხრობს: „ძალუაჩემის თხოვნით ამ სეზონში პირველად წავედი თეატრში. ფოიეში შეგხვდი ერთ „პატივეცემულ ქართველს“, რომელმაც მისაწყვედურა თეატრისაგან მოწყვეტა: „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 დასწავთ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი—ეს ჩვენი ერთადერთი დაწესებულებაა". ამის შენდგე ლაპარაკი გვქონდა რეპერტუარზედაც. დასასრულ „პატივეცემულმა ქართველმა" ხელი ხელში განიყარა და ჩვენის დიდებულის წარსულის სანახაოდ ზალისაქენ წაიყვანა. სცენიდან მესმის საოცარი ყვირილი, ხრიალი, „ვილაკამ ყარამანისებრი ხმით დაიყვირა—„საქართველოს გაუმარჯოს". იგივე სიტყვები, ისეთივე ხმით, მეორემ გაიმეორა: შეიქმნა ალიაქოთი. „მე პალტო წამოვიხურე, საჩქაროდ კარებისაკენ წამოვედი", მომდევნა ამაზრზენი ბრახუნი, ყვირილი, ხარხარი.

„პატივეცემულმა ქართველმა" რალაც 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 სარწმუნოა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდის ამგვარი განწყობილება? ვიდრე „პატივეცემული ქართველის" ვინაობას დავადგენდით, ჯერ განვიხილოთ, თუ რა საკითხებს მოიცავს მ. ჯავახიშვილის შენიშვნები. იგი პუნქტობრივად შეიძლება ასე დაიყოს:

1. ხალხის როლის საკითხი—აქვე—საკითხი ბუტაფორიზმის შესახებ;
2. ისტორია და თანამედროვეობა;
3. ისტორიული ქმედებების დაცვა, მიკერძოებული ტენდენციურობა და მხატვრული სიმართლე;

4. პატეთიზმი და ყალბი თეატრალიზმი;
5. საქართველოს პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლა და პიროვნების თავისუფლების იდეას მიეწეება;
6. ხასიათების ცალმხრიობა;
7. დრამატურგიული ფორმების საკითხი.

განვიხილოთ თვითნაირი ეს საკითხი.

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

ამ ნაწარმოებების მიმართ გამოთქმული შენიშვნები და ყოფაცხოვრებითი პიესების კრიტიკა უსათუღ ჩამოთქმებელმა.

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 მე ფეოდალის გულზე, იმათ მტკიცე კრიტიკიანობაზე, კეთილშობილებების გულ-კეთილობაზე და ყოველთვის და ყველაფრის მიზეზი ისინი და მხოლოდ ისინი არიან“. ამის შემდეგ მ. ჯავახიშვილს მოჰყავს შტიეგერის აზრი: „პოეზიაში,— წერდა შტიეგერი,— ეხლა ჩვენ მეფეები და გმირები არ გვინდა.“

ხშირად საწყალი, ლატაკი მუშა ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, ვიდრე მეფე და გმირი. ჩვენ მათი გვირგვინების და ძვირფასი წამოსასხამების დახატვა კი არ გვინდა, არამედ სული და ვინიცის გზავით თუ არა ამ სულს ძვირფასი წამოსასხამების ქვეშ?

შტიეგერის ეს მოსაზრება ძალზე ახლოს დგას ახალგაზრდა მ. ჯავახიშვილის მსოფლმხედველობასთან. აქ პოზიცია არსებითად ერთიანია. 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 თხოვს იგი თეატრს, დრამატურგიას.

მ. ჯავახიშვილი გულისტყვილით 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 არიან მეფე, მხედართმთავარი და სხვა დიდგვულნი, მაგრამ არ არის ხალხი, უბრალო ხალხი, ჩვენი გლეხაკობა. ამიტომ პიესას საძირკველი არ აქვს. „კიდევ ერთი კითხვა — გეუბნებათ ისევ — ქვევით ორმოში რაღაც მოძრაობს, იმას მგონი ხალხი ჰქვია. ამოიყვანეთ, გვიჩვენეთ. რატომ მაღავთ სიღრმეში? თქვენს გამოჩენილ მეფეებსა და თავადებს ხომ ხედავთ სული არ უდგათ, არ აქვთ ფსიქოლოგია, ცარიელი არიანო...“

მ. ჯავახიშვილის ღრმა ინტერესი ხალხისადმი, უბრალო ადამიანის თემით გატაცება უსათუოდ ილიასა და აკაკის შემოქმედებით უნდა იყოს შთაგონებული. ილია ჭავჭავაძე დ. ერისთავისადმი მიწერილ წერილში გულისტყვილით ჩიოდა: ...ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და წყევლების ისტორიაა. ერი არსად ჩანს. მე კი ისეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეებისა და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საკმე ხალხია, და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არ ჩანს“.

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

მ. ჯავახიშვილი ხალხის როლის მიჩქმალვაში ეძებს ისტორიული პიესების არქაულობის მიზეზსაც. პიესის გმირთა ცხოვრება შორეული ზღემა, მაშინ როცა თანამედროვე ადამიანები ისტორიის სიღრმეში ვერ გრძნობენ, რომ „სულისა და გულის ყოველი ატომი“ ნაცნობია და ახლობელი, რომ „მათ მოძრაობასაც ისეთივე მიზეზი აქვთ, მათაც ისეთივე ძალა აღელვებს, როგორც ჩვენ“. მ. ჯავახიშვილმა თავისი სტატიის ამ ნაწილში, შეიძლება ითქვას,

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

მ. ჯავახიშვილმა თანამედროვეობისა და ისტორიის კავშირის საკითხი ასე განსაზღვრა: „ვნახე ის დიდებული, მეომარი, მორწმუნე, მხნე, ყოვლის ანტანი და წანებული ერი, რომელმაც თავის ზურგზე ოთხი ათასი წელი ვადაიტანა, ათასა რისხვა, ვარამი და ჭირი მოიგერია და გაოგნე და შინაურ მტრებთან ოთხ კედელს შუა მომწყვდეულმა ათასჯერ თავი დაიხსნა და თავის საოწმებოება, იდეალი, ტანჯვა და ბრძოლისაგან დაღლილი, დასუსტებული სული შეცხრანეტე საუკუნემდე მიიტანა. იგინი იბრძოდნენ, მაშასადამე, შეეძლოთ ბრძოლა. მაშასადამე, ებრძოდნენ იმას, რაც მათ მძიმე ულალ აწევთ კისერზე. იმ ჯურღმულში ვნახე, რომ იმათაც ისეთივე სული და სიხლი აქვთ, როგორც ჩვენ, მათ მოძრაობასაც ისეთივე მიზეზი აქვთ, მათაც ისეთივე ძალა აღელვებს, როგორც ჩვენ. ისინიც უკეთესი ცხოვრებისაკენ მიისწრაფვიან, რაღაც უნდათ, რაღაც უსილაღი და ხილული ბოროტის დასტერევის სცდილობენ... ჩვენსა და მათ შორის განსხვავება მხოლოდ ფორმებშია, გარეგნულია“. ამის შემდეგ ახალგაზოდა მ. ჯავახიშვილი შენიშნავს, რომ იგი გონების თვალთ იტკირება ისტორიის უფსკრულში, და მის „გაუზომელ და უძირო ტალღებიდან“ არჩევს, წინაპლანზე სწევს, რაც მას უფრო მეტად აახლოებს თანამედროვეობასთან. „დავ- ნახე, რომ ჩუბგან 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 გვექონდა. 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 შემოიყვარდა. ჩვენს შორის რაც უფრო მეტ საერთოს და

შემაერთებელ წერტილებს ეპოულობდი, მით უფრო ძალიან მიყვარდა იმ უფსკრულის ძირი“. დაგვეთანხმება მკითხველი, რომ მთელს ამ ერთი ამოსუნთქვით დაწერილ აღსარებაში პორტრეტით მოიხაზა ღრმა მოაზროვნე ქაბუკის კეთილშობილური სახე.

მ. ჯავახიშვილის ის აზრი, რომ ხალხის მაშინდელი ტკივილი დღევანდელსა ჰგავს, არ უნდა გაეგოთ, როგორც მეტაფიზიკური პოზიცია, ან ისტორიული პროცესების უცვლელობა. ეს საკითხის მცდარი და ამასთანავე პრიმიტიული გაგება იქნება. ციტატის უკანასკნელი სტრიქონები ფაქტიურად აჯანყებენ მ. ჯავახიშვილის მთელს დებულებებს. დასკვნა საფუძვლით ლოგიკურია და მყარად დგას თანამედროვეობის პოზიციაზე. „ჩვენ ზოგის რაც უფრო მეტი საერთო, შემაერთებელ წერტილებს ეპოულობდი, მით უფრო ძლიერ მიყვარდა“ ისტორიის ძირი, ე. ი. ხალხიო. მე მისი არ შეყვარება ისე არ შეეძლო, როგორც ჩემი ცხოვრების და ბრძოლის მიზნის და აზრის არ შეყვარება არ შემოძლიანო“.

საგულისხმოა მ. ჯავახიშვილის მითითება, რომ „ისინი ისე კი არ შევიყვარე, როგორც მარტოდენ ქართველები“, არამედ როგორც „მთელი კაცობრიობის ერთი გუნდი“. ავტორს სწამს, რომ საქართველოს ისტორიული წარსულის ადამიანებრისადმი სიყვარულის საზომი არ უნდა იყოს მხოლოდ მათი ეროვნება. მას ჩვენ უნდა გავხედოთ საერთო ჰუმანური პოზიციებიდან, შევიყვაროთ ის, რაც საერთო სიყვარულსა და პატივისცემას იწვევს. ახალგაზრდა მწერლის ეს მოსაზრება ერთ მთლიან კავშირშია იმასთან, რასაც ილია ამბობდა: „ყოვლად მხეცობა მტრისა“ და „ყოვლად სისრულე... ქართველებისა, ბავშურად წადილიაო“. მ. ჯავახიშვილის პრინციპულ სიმალლეზე 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 საბაზი 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 გა-

მოც დაიკარგა ობიექტურობა, დაიძვრა ისტორიული ქეშმარიტება. მან ტყვილად როდი თქვა—ჩვენი წარსულიდან ყველაფერი არ შეიძლება სიყვარულის საგანი იყოს მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ქართულია, გიყვარდეს ღრმად, შეგნებულად რაც საყვარელია, მაგრამ გვძულდეს რაც დასაგმობიაო. ახლა მოდოდ იქცა „წამ და უწყუმ ხმალ-ხანჯალზე“ გაისვამენ ხელს, „საქართველოს გაუმარჯოს“ იძახიან და საქმით კი სხვას გვიჩვენებენო. ჩვენს ჰიესებში რამდენი მტერიც უნდა იყოს ქართველთა წინააღმდეგ, „ბოლოს უეჭველად მაინც ქართველებმა უნდა გაიმარჯვონ“, — ბენიზნაეს მ. ჯავახიშვილი. ამ შემთხვევაშიც მ. ჯავახიშვილი ეწყარება რლასა და აკაკის შეხედულებებს. ილია წერდა: „ჩვენ კარგები ვართ, ისინი კი მხეცები და აფთრები არიანო, ეს გრანოლის ჭეწარით გზაზე დაყენება კი არ არის, გრძნობის წაწყენდაა, გაყალბებაა“, რა თქმა უნდა, რომ ორსავე დრამაში (იგულისხმებდა „მტარვლი“ 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 წოდის. მართალი რომ ესთქვათ, სწორედ ამ ავტორისაგან წეთხზულს გამარჯვებაში უნდა ვეძიოთ მიზეზი ტაშის ცემისა წარმოდგენის დროს და არა თვით დრამების ღირსებაში“. ანალოგიურ აზრს გამოსთქვამს 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 თანამედროვეობის თემებს. საჭიროა საერთოდ თეატრი განიტვირთოს ისეთი „ეროვნულ კოლორიტისაგან“, რომელსაც სინამდვილეში არაფერი აქვს 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-ქულაჯებიო, ჩოხებით, ხმალ-ხანჯლებით, თეთრი წულებით, ან კინტორი ტანისამოსით უნდა გამოდიოდნენ“. რა დასაშალია და ეს ტენდენცია ერთხანს შეინიშნებოდა ქართულ თეატრში.

მ. ჯავახიშვილის სტატიებში გარკვეული აღგილი აქვს დათ-

მოზილი სცენური მეტყველების საკითხს. ეს დიდი და რთულ საკითხია. ამ თემაზე ბევრი უდავიათ. თითქმის 20 30 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, რომანტიულად გამოსატყვის მთავარ საშუალებად შესაბამის (ე. ი. პათეტიურ) მეტყველებას მიიჩნევდნენ.

მ. ჯავახიშვილის განსხვავებული აზრი ახარეკლია იმ პროცესებისა, რომელიც იმხანად შეინიშნებოდა ქართულ თეატრში. სიმაართლე და ისტორიული პერსპექტივა ს-და, რეალისტური მეტყველების დამცველთა მხარეზე იყო უსათუოდ. მ. ჯავახიშვილის აზრი გაამართლა თეატრის პრაქტიკამ.

ქართულმა თეატრმა პროფესიული დონის ამაღლების კვალობაზე თანდათანობით დაჰკარგა ცრუ პათოსი. მ. 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 რომანტიულობა 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 რეალისტური პოზიციებიდან გადახვევად.

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 იფიწყებს, რომ პიროვნების თავისუფლება შეუძლებელია, თუ არ არის პოლიტიკური თავისუფლება; მეორე პირველზეა დამოკიდებული. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ქართული თეატრისა და დრამატურგიისათვის მთავარი და განმსაზღვრელი იყო სწორედ პოლიტიკური თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა.

მ. ჯავახიშვილი მართლ ისტორიულ თემებზე დაწერიალ პიე-

სებს როდი აკრიტიკებს. იგი სერიოზულ შენიშვნებს აძლევს ყოთ-
ცხოვრებითი ხასიათის ნაწარმოებთა ავტორებსაც. საილუსტრაციოდ
პირდაპირ ასახელებს გ. და რ. ერისთავებს, ზ. ანტონოვს, ა. ცა-
გარელს. იგი უპირველეს ყოვლისა აღნიშნავს ამ დრამატურგების
დიდ დამსასურებას, მაგრამ მაინც შენიშნავს, რომ მათ ვერ შესძ-
ლეს ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმა და მრავალფეროვანი
ჩვენება, ხასიათები გვიჩვენებს ცალმხრივად, გმირებს აკლიათ ფსი-
ქოლოგიური სიღრმე. ამ კრიტიკაში არის გარკვეული სიმართლე.
მაგრამ ახალგაზრდა ავტორი ვერ ითვალისწინებს კომედიის ტან-
რულ თავისებურებას. ხასიათის ერთხანზოზრივობა ჰქონდა მსოფ-
ლიოს ყველაზე დიდ კომედიებსაც. გაიხსენეთ ენგელსის „შენიშვნა“,
რომ მოლიერიც ძუნწი მხოლოდ ძუნწია და სხვა არაფერი. სიძუნ-
წე აქ გამოდის, როგორც გმირის „აბსოლუტური ვნება“. გარ-
და ამისა მ. ჯავახიშვილი იმასაც იფიქრებს, რომ არსებითად ამ
დრამატურგებმა დაიწყეს ჩვენში პროფესიული დრამატული მწერ-
ლობა, პირველად მოუხდათ გზის გაკვლევა ქართულ სინამდვილეში.

მ. ჯავახიშვილის შენიშვნებიდან აოსებრთი მზიწველობა აქვს
დრამის ფორმის საკითხს. შეიძლება ითქვას, მ. ჯავახიშვილი ყვე-
ლა ნაკლოვანებათა მიზეზს ტრაფარეტულ დრამატულ ფორმებში
ხედავს. იგი ღრმა გულისტკივილს გამოსთქვამს, რომ ქართული
დრამატურგია არ ეძებს ახალ ფორმებს, ახალ საშუალებებს. ხოლო
ძველი ვერ იტევს თანამედროვე ადამიანის ბუნებას, აჩვენებს
ფორმები მოითხოვენ გადახალისებას ახალი დროის შესაბამისად.
ხომ ფაქტია, რომ იმხანად ჩვენს დრამატურგიაში მართლაც არ
იყო რაიმე ძლიერი ბიძგები, არ იყო ახალი ფორმების ძიება.
სწორედ ამავნე წელს გაზ. „ივერიაში“ გამოაქვეყნა აკაკი წერეთელ-
მა „სათეატრო შენიშვნები“. იქ ვკითხულობთ: „ჩვენ, ქართველებს,
უნდა ვაღიაროთ, ჯერ კიდევ ლიტერატურა არ გვაქვს“. ანალოგიუ-
რი აზრი აქვს გამოთქმული ილიასაც: „ჩვენის თეატრის ერთი დი-
დი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს“. ქა-
რთულ დრამატურგიას რომ ძლიერი ტრადიცია არა აქვს, ვფიქ-
რობ ეს სადაო არც არის და მ. ჯავახიშვილის შენიშვნის ეს პუნ-
ქტი პირდაპირ უნდა იქნას გაზიარებული.

მ. ჯავახიშვილის წერილების მთელი პათოსი რიგითი ადამიან-
ის თემის წინა პლანზე წამოწევისაკენ არის მიმართული. იგი
ქვეტექსტით, ან პირდაპირი სახით ყოველთვის აღნიშნავს, რომ
საქიროა თეატრზე და დრამატურგიამ საპატიო ადგილი დაუთმო

უბრალო ადამიანების ფსიქიკური სამყაროს გამოხატვას. ამ თეორიულმა ნააზრევმა, ამგვარმა წადილმა სულ მალე თავის მხატვრული გამართლება ჰპოვა მისივე შემოქმედებაში. როგორც ვთქვით, სწორედ ამავე წლის ნოემბერში ის 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 გასაგენიცაა. ჰუმანისტ ნწერალს არ შეეძლო გულგრილი ყოფილიყო ამგვარი ადამიანების ბედის მიმართ. ჩანჩურა ადამიანია და ამდენად იგი ბუნების ყველაზე საუკეთესო არსებაა. ამიტომ ნწერალს დაუშვებლად მიაჩნია საზოგადოების მიერ ადამიანის გაძასხრება, აზუჩად აგდება. აქ მარტო ჩანჩურას ბედი როდია ჩამაფიქრებელი. ჩამაფიქრებელია ის საზოგადოება, რომელიც ასე დასცინის სუსტ არსებას. პატარა ადამიანის ფსიქოლოგიის გახსნას, მისი სულიერი ცხოვრების ავლადიდების 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 საკირობოროტო პრობლემებს. მის კრიტიკას ზოგჯერ აკლია ზომიერება, მაგრამ გულწრფელად უნდა ვთქვათ, რომ თეატრალური კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში ცოტაა ისეთი ფაქტები, სადაც ასეთი გულახდილობითა და სითამამით იყოს გამხელილი ქართული თეატრისა და დრამატურგიის სუსტი ადგილები. ეს ასეა, და ჩვენ არ უნდა შეგვაშინოს პირდაპირ თქმულმა სიმართლემ, რაოდენ ზეპირად არ უნდა იყოს იგი. უპირველეს ყოვლისა ეს საჭიროა საქმისათვის.

მ. ჯავახიშვილის წერილები პოლემიკური ხასიათისაა. საჭიროა გაიკვეს სამი რამ: 1. ვინ არის „პატივცემული ქართველი“, 2. რამ გამოიწვია პოლემიკა და 3. რომელ სპექტაკლს შეიძლება დასწრებოდა მ. ჯავახიშვილი. ამ ფაქტების დადგენა ახალ გაშუქებას მისცემს მთელ რიგ საკითხებს.

ყველა თეორიული თუ ფაქტობრივი მონაცემებით დასტურდება, რომ „პატივცემული ქართველი“ ეს ჩვენი აკაკი წერეთელია. ძნელი დასაჯერებელია, რომ 23 წლის კაბუკმა ასეთი სერიოზული

პოლემიკა გაუშარტა აკაკის, მაგრამ მით უფრო მეტია ფაქტისადმი ინტერესიც.

1933 წლის 11 აგვისტოს „ცნობის ფურცელი“ იუწყებოდა, „ქართული დრამატული საზოგადოების გარგეობამ რე.ისორად 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 განუშარტა მსახიობებს სამოქმედო პროგრამა და მეორე დღესვე შეუდგნენ პრაქტიკულ საქმიანობას.

ბუნებრივია, რომ აკაკი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, უსათუოდ დაესწრებოდა წარმოდგენას, მ. ჯავახიშვილის კი აქ შეეძლო შეხვედროდა მგოსანს ამის გარდა, მ. ჯავახიშვილის რესანე 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 აღჭურვილი“ მგოსანის ქვეშ აკაკი უნდა იგულსხმებოდეს. ასეთ ეპითეტს მხოლოდ აკაკის შესახებ ამბობდნენ. ასე, რომ „პატივცემული ქართველი“ და „ციური ნიჭის“ მგოსანი ერთ და იმავე პიროვნებაზე მიუთითებს. მაგრამ ეს არ კმარა ფაქტის დასადგენად. აქ უფრო საიმედო არგუმენტაციაა საჭირო. მ. ჯავახიშვილის ტექსტი კი ამის საშუალებას იძლევა. მ. ჯავახიშვილი წერს, რომ „პატივცემული ქართველის“ ერთი დებულება 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 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 წერეთელივით 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 ჰქარით? ვინ და რა უშლის ხელს მათ გამოჩენებას? 1) „სცენის სიღარიბე“, გვაძლევს პასუხს „პატივცემული ქართველი“, ჩვენ კი ვამბობთ;—იმათი (ე. ი. პიესების—ვ. კ.) უვარგისობა. 2) „თვით არტისტების ნაკლოვანება“. ჩვენ მიუგებთ: პიესების სიძველე და ისევ იმათი უვარგისობა. 3) „საზოგადოების ახირებულება“—ჩვენ კი ვიტყვი: საზოგადოების თვითმცოდნელობა და განვითარება. 4) „ბავშური ტიტინი სხვადასხვა რეცენზენტებისა, რომელთაც ჩაუგდიათ ხელში ამა თუ იმ ჟურნალ-გაზეთების ფურცლები და მსჯავრს დებენ ხელოვნებას“. ჩვენი კი ათასჯერ გავიმეორებთ, სამართლიანია მოთხოვნილება სხვადასხვა რეცენზენტებისა, რომლებიც თხოულობენ ახალ პიესებს, ახალ აზრებს, ახალ მიმართულებას. მხოლოდ ვწუხვართ, ვწუხვართ ამ რეცენზენტების „ბავშური ტიტინი“ ისმის ჩუნად, გაუბედავად და არა სამამალა, გაბედულად და შეუპოვრად, რათა დააჩქაროს რუტინის დამარცხება და ნამდვილი ხელოვნების გამარჯვება“. ამას გარდა მ. ჯავახიშვილის სტატიაში „პატივცემული ქართველის“ დებულებიდან ციტირებულია ასეთი სტრიქონი: „ნათარგმნი უმნიშვნელო, დეკადენტიური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია“. მეორე აღვიღას ანალოგიურ ტექსტში აკაკი მაგალითისათვის ასახელებს იბსენსა და ნეტერლინგს. 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 პოლემიკას საოცარო პირდაპირობა ახასიათებს. ზედმეტად მიგვაჩნია შევასენოთ მკითხველს, რომ მ. ჯავახიშვილი, ისე როგორც მთელი ქართველი ხალხი, მუხლს იყრიდა „ცოფური ნიჭის მგოსნის“ წინაშე. ამაში ექვის შეტანა დანაშაულებრივი შეცდომა იქნება. და თუ მაინც ასე გაბედულად ეკამათება ქაბუკი მწერალს ღვაწლმოსილს, ეს პრინციპული და საქმიანი კამათია. ა. წერეთელი უსათუოდ გაეცნობოდა ახალგაზრდა მოკამათის სტატიებს, მით უფრო, რომ იმხანად იგი თეატრის ხელმძღვანელი იყო და შენიშვნები ამ მხრივაც მას ეხებოდა. დიდ მგოსანს ალბათ ზოგი რამ ენიშნა კიდევ. ყოველ შემთხვევაში აკაკის პასუხი ჯერ-ჯერობით მიკვლეული არ არის, თუკი ასეთი რამ საერთოდ არსებობდა. უფრო საყარაუდოა, რომ აკაკიმ პასუხი არ დაწერა, არ გამოეხმაურა ახალგაზრდა მწერლის სამ დიდ სტატიას. და ეს მაშინ, როდესაც ა. წერეთელი პატარა შენიშვნებსაც კი არ სტოვებდა ჯუჯარაღლებოდ მაგალითად, 1903 წ., მ. ჯავახიშვილის სტატიების გამოკვეყნების წინ რამდენიმე დღით ადრე „ცნობის ფურცელში“ დაიბეჭდა ერთი პატარა წერილი. ავტორი უკმაყოფილებას გამოსთქვამდა, რომ ქართველ მაყურებელს მოგებრდა ერთი და იგივე რეპერტუარი, და არც ახალ სეზონში უჩანს სასიკეთო პირობა. ა. წერეთელმა უმაღლეს დაბეჭდა პასუხი.

„ივერიის“ ფურცლებზე აკაკი წერილს ჩვეული გონებამახვილობით აკრიტიკებს და იქვე შენიშნავს: „დღეს ვერ არის სასურველ მდგომარეობაში ქართული სცენა... რომ ქართულ სცენას გამოზრუნება ეპირება და სასურველ საფუძველზე დაყენება, ეს ყველაზე უმაღლ, როგორც უფრო დაახლოვებულს სცენასთან – გამგეობას და რეჟისორს ესმის.“ აკაკის თეატრალური წერილების ანალიზიდან ჩანს, რომ იგი შემდგომ არსებითად იზიარებს მ. ჯავახიშვილის შენიშვნებს, უფრო ზუსტად, მათ ერთნაირი აზრი აქვთ მთელ რიგ საკითხებზე.

1910 წელს სტატიაში „გახსენება თეატრის შესახებ“ აკაკი გულ-სტიკივლით იგონებდა, რომ კომიტეტის თხოვნას ვერ გადაუველი და თეატრის ხელმძღვანელობა ვიკისრე, მაგრამ „ჩემმა რეჟისორობამ სარგებელი ვერაფერი მოუტანა რა თეატრს და არც მოსახერხებელი იყო მისი მოტანა ბევრი სხვადასხვა მიზეზების გამო“. რა თქმა უნდა, თავმდაბლურია აკაკის ეს განცხადება. მან დიდი სარგებლობა მოუტანა ქართულ თეატრს ამ პერიოდშიც. მაგრამ თავისთავად კი ფაქტი საყურადღებოა. ესეც იმაზე მეტყვე-

ლებს, რომ აკაკის ბევრი რამ ენიშნა მ. ჯავახიშვილის სტატიებში. აკაკი წერეთელი ილია ჭავჭავაძესთან ერთად ქართველი ხალხის ყველაზე დიდი მოამბე და სულიერი ხელმძღვანელი იყო, ამიტომ საესეებით ბუნებრივია, რომ მას გულწრფელად ახარებდა ნიჭიერი ახალი თაობის გამოსვლა საზოგადოებრივ ასპარეზზე. ამავე გრანობით შეხვდა იგი მ. ჯავახიშვილის სტატიებსაც

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, აშლენჯერვე „პატარა კახი“, „მურად ფაშა“ (გადმოკეთებული) ერთხელ და ვ. გუგუნიას „დაძმა“ ერთხელ. დანარჩენი დღეები უცხოურ პიესებს უძრავს. საფიქრებელია, რომ მ. ჯავახიშვილი „სამშობლოს“ არ უნდა დასწრებოდა, რადგან ისტორიულ ნაწარმოებს შორის ყველაზე დადებით შეფასებას მაინც მას აძლევს, თუმცა შენიშნავს, რომ იგი ორიგინალური არ არისო. არც „მურად ფაშა“ ორიგინალური. ასე რომ უნდა დასწრებოდა ან „დაძმას“ ანდა „პატარა კახს“. საფიქრებელია ეს უკანასკნელი.

მ. ჯავახიშვილის წერილები „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ უაღრესად საინტერესო მოვლენაა ქართული თეატრალური კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში. ახალგაზრდა მწერალმა სამაგალითო გულწრფელობა და პირდაპირობა გვიჩვენა. მან პრინციპულად განიხილა ქართული თეატრისა და დრამატურგიის მდგომარეობა, სცადა მთელი რიგი საკითხების ახლებურად გაშუქება, შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადა ცრუ პატრიოტიზმს, ბუტაფორიზმს, ხალხის როლის იგნორირებისა და დრამატურგიული ფორმების უძრავობის. ვასილ კიკნაძე

ყოველგვარ გამოვლინებას. მისი პოზიცია არსებითად დღევანდელი მოწინავე თეატრალური კრიტიკოსის პოზიციაა. ის, რაც მან შენიშნა და იწინასწარმეტყველა, თეატრისა და დრამატურგიის განვითარების თანამედროვე დონემ საესეებით გააძაბათლა. 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 მოგვეცეს მათ დღევანდელთან შედარებით, არამედ, ის, თუ რა გააკეთეს წარსულისაგან განსხვავებით. ამის მიუხედავად მ. ჯავახიშვილის სტატიები გულწრფელად გვახარებს სიახლის გრძნობით, ალღოიანობით, სიმძაფრით. სასიხარულოა ის ფაქტიც, რომ 23 წლის ქაბუკმა ასე ღრმად გაუხსნა გული, როგორც იგი უწოდებდა, თავის დიდ მასწავლებელს, და გულწრფელად გაუზიარა ფიქრები ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაზე.

მასობრივი სცენა და აქტიური უბაზვი

ქართულ მასობრივ სანახაობებს ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჩვენს ხალხს ოდითგანვე უყვარდა გათიატრალება. მასობრივი მოქმედებისა, მუდამ ცდილობდა კომპოზიციურად ლაშაზი, თვალისათვის სასიამოვნო ყოფილიყო მისი გამოსვლა მოედანზე, ქუჩაში თუ სხვაგან. უფრო მეტიც, დიდი შწუხარების დროსაც ხალხი იმას ეძებდა, რაც უფრო გაალამაზებდა, აამაღლებდა ადამიანის გაცდებს. თუ მოვიგონებთ ტრადიციებს, წეს-ჩვეულებებს, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ ქართველი ხალხის შინაგანი მოთხოვნილება იყო ყველგან და ყველადღერში დაეცვა სილამაზის გარკვეული ნორმები. სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, საილუსტრაციოდ ჩვენებური დატირების, მიცვალებულის გლოვის ფაქტიც კმარა. აბა, დააკვირდით, თუ როგორ მკაცრი ფორმა აქვს მონახული ხალხის წუხილის გამოხატვას. აქ არავინ არ კეკლუცობს, არავინ ცდილობს სიმეტრია თუ კომპოზიცია დაიცვას, ყველადღერი ბუნებრივად პოულობს თავის გზას, ყოველი მონაკვეთი, ყოველი მომენტი წესისა საოცრად ჰარმონიულია და ხალხის საერთო განწყობილების შესაბამისი. არსად არ იგრძნობა მასის უგონო, ულაზათო მოძრაობა. თვით დატირებაც კი შინაგანად მოწესრიგებულია და ეთიკურ ნორმებს დამორჩილებული.

ქართული „ზარი“—ეს მთელი სპექტაკლია. თუმცა აქ არც რეცისორის მიერ წინასწარ შერჩეული მიზანსცენებია, არც მასის განლაგებაა გააზრებული, მაგრამ ყველადღერი თავის რიგზეა, ყველადღერს თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული.

კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა ქართველი გლეხის ეს თავისებურება და ამიტომ დიდ შედეგს მიაღწია, როცა იგი 1924 წელს გამოიყენა ლენინის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით სახალხო გლოვის მოსაწყობად.

ხალხის მასობრივი თეატრალიზებული გამოსვლა ყველაზე უკეთ მაინც „ყუენობასა“ და „ბერიკაობაში“ გამოვლინდა. სხვა სანახაობებთან ერთად მან გარკვეული წინაპირობა შექმნა ქართულ თეატრში მასობრივი სცენის დასამკვიდრებლად. „ქართული ნიღბების ბერიკაობის თეატრი ნამდვილი ხალხური თეატრი იყო“ (დ. ჯანელიძე), ბერიკებს თავიანთი დასი ჰყავდათ და ისინი რეპერტუარის შერჩევაზეც ზრუნავდნენ.

ამრიგად, თუ ქეშმარიტებად მივიჩნევთ, რომ ძველი ქართული სანახაობანი სათავეს უდებენ ქართულ ნაციონალურ თეატრალურ ხელოვნებას, მაშინ ექვმიუტანელი ხდება ისიც, რომ იგივე სანახაობანი იძლევიან სტიმულს, კმნიან ტრადიციებს სპექტაკლში მასობრივი სცენის კულტურის დასაწერად. რა თქმა უნდა, ეს ერთი და ორი წლის შედეგი არ არის, იგი ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების ნაყოფია.

ცნობილია, თუ რა დიდი გულისტკივილით ამბობდა ი. ჭავჭავაძე, ჩვენს ისტორიაში მეფეები უფრო სჩანან, ვიდრე ხალხიო. ეს მწარე სანამდვილე იყო. ამიტომ ქართული თეატრის მესვეურებში ყოველნაირად ცდილობდნენ, რაც შეიძლება უფრო მეტად აემაღლებინათ სახალხო სცენების კულტურა, რომ უფრო აზრიანი, უფრო კმედითი და სანახაობრივად საინტერესო ყოფილიყო სპექტაკლი. მაგრამ ამ ცდას რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში ბევრი დაბრკოლება ხდებოდა. თეატრის დასი არ იყო დიდი, მას არ ჰქონდა საშუალება შეექმნა მდიდარი მასობრივი სცენები, ძალზე განსაზღვრული იყო სარეპერტიციო დრო. განსაკუთრებით რთული იყო ისტორიული, მონუმენტალური სპექტაკლების შექმნა. ა. წერეთელი გულისტკივილით ამბობდა: „...ვერ ვახერხებთ, რომ დავანახოთ მაყურებლებს დიდებულ დროების პალატები, ციხე-გალავნები, დარბაზები დარბაისელებით და მათი საჭურველ-სამკაულებით, მართალია, ესენი ყველა, როგორც სათეატრო მაჩვენებელი, უნდა იყვნენ სათვალთმაცო და არა ნამდვილი, მაგრამ ჩვენ ამის შესაძლებლობაც არა გვაქვს და კარიკატურული წარმოდგენა ხომ ცილისწამება იქნება ჩვენი ძველი დიდებისა, ჩვენივე გულსატკენად. სწორედ ამის ბრალია და სხვისი არაფრის, რომ ჩვენ ზოგიერთ ისტორიულ პიესებს ჯერ კიდევ ვერ შემოუღდამთ ფეხი სცენაზე“. აქ სრულიად გარკვევით არის მითითებული, თუ როგორ უშლიდა ხელს დაბალი ტექნიკური პირობები მასიური სცენის შექმნას. მაგრამ ეს არ იყო ერთადერთი მიზეზი. ამასთანავე ზოგჯერ პასიური

ყოველი ცალკეული რეგისტრის დამოკიდებულება მასობრივი სცენისადმი. ხდებოდა ისიც, რომ სპექტაკლში ხალხი გამოიყურებოდა, როგორც ბრბო. ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა მასას, სპექტაკლის იდეურობის შეფასებას.

საქართველოში შილერის პიესების დადგმის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს. განსაკუთრებით პოპულარულია „ყაჩაღები“. რევოლუციამდე იგი მრავალჯერ დაიდგა, მაგრამ, სამწუხაროდ, თითქმის ყველა დადგმაში მოისუსტებდა მასობრივი სცენა. ზოგიერთ სპექტაკლში პირდაპირ დამახინჯებულად იყო წარმოდგენილი ძალბი, სტუდენტები უკულტურო, მემამოხე ბრბოდ გამოიყურებოდა. ისინი მართლა ავაზაკებს ჰგვანდნენ, მაშინ, როდესაც შილერმა ამ ახალგაზრდობაში ჩააქსოვა თავისი მაღალი პოეტური იდეალები და არსებული სინამდვილისადმი პროტესტანტული განწყობილება.

ბევრ დადგმაში დაკარგული იყო ეს მეტრძოლი სული. ამას თან ერთვოდა კარლოსის სახის სქემატური წარმოსახვა. ყოველივე ეს შეუძინეველი არ დარჩენია იმ დროის მოწინავე საზოგადოებრიობას. „მეტი ყურადღება, ბატონებო, თორემ კვირას „ყაჩაღები“ კი არა, ფრანც მოორის ოინები ვიხილეთო“, — ძღლეოდა გაფრთხილებას ერთ-ერთი რეცენზენტი.

ასე, რომ რევოლუციამდე ქართულ თეატრში „ყაჩაღების“ მასობრივ სცენებს არსებითად დაკარგული ჰქონდა დიდი იდეური ფუნქცია. სულ სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი ეს საკითხი რუსთაველის თეატრისეულ „ყაჩაღებში“. მაყურებელმა აქ ნახა აქტიური, რევოლუციური პათოსის სპექტაკლი, მასობრივ სცენებში ახალგაზრდობა გამოყვანილი იქნა, როგორც თავისუფლებისათვის მეტრძოლი, უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული ძალა.

მასობრივ სცენას დიდი იდეური ამოცანა დაეკისრა. „უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვთქვათ, — წერდა გაზ. „კომუნისტი“, — რომ პიესა გააქტიურებულია პოლიტიკურად, ხაზგასმულია სოციალური მომენტები, ყაჩაღთა მასა აყვანილია პოლიტიკური მეტრძოლის სიმალღემდე“. ანალოგიურ შეფასებას აძლევდა სპექტაკლს რუსული პრესაც. — „თეატრი მართალია, როცა ცდილობს მასობრივ სცენებში ქარიშხლიან მოძრაობაზე დამყარებულ კომპოზიციას მიმართოსო“.

...ცოცხალი, ხალისიანი ფერები სჭარბობენ ლუდხანის სცენაში. ლუდს სვამს სტუდენტობა და აღზნებული მღერის, სიცი-

ლი ხარხარში გადადის და ხარხარი ღიმილამდე ეშვება. ამ სცენის ყოველი მონაწილე გვავგრძნობინებს რევოლუციურ პათოსს. ხალხი გამოდის წინა პლანზე. იგი მოქმედი აქტიური ძალაა. მსახიობთა მოძრაობაში არის რაღაც მიმზიდველი და დაუფიქარი. ეს არ არის მარტო ეგზოტიკა, ცერებზე სიარულით წარმოქმნილი სანახაობა. იგი სავსეა აზრით, იდეით. მასობრივი სცენის გაძლიერების მიზნით რეჟისორებს (ს. ახმეტელი, შ. აღსაბაძე) „ფიესკოს“ შეთქმულებიდან შემოაქვთ რამდენიმე ეპიზოდი.

როგორც ვხედავთ, ერთსა და იმავე პიესაში სულ სხვადასხვა ადგილი დაიკავა ხალხმა, სხვა იდეური გააზრება მიეცა მასობრივ სცენას.

ქართულ თეატრში მასობრივი სცენის კულტურის ასამაღლებლად დიდი საქმე გააკეთეს კ. მარჯანიშვილმა, ს. ახმეტელმა და ა. წუწუნავამ. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ყველაზე ნინიშნელოვანი დადგმები სწორედ სახალხო სცენების მაღალი კულტურით გამოირჩევიან.

ახმეტელის სპექტაკლებმა იმპრომატ მოიპოვეს საკუთარი ალიარება, რომ მაყურებელმა მათში ხალხის სულიერი და ფიზიკური სიღაძაზე, მოზღვაებული ენერგია და ცხოველი რიტმი იგრძნო. რეჟისორის აღმოაჩნდა დიდი ორგანიზატორული ნიჭი მასობრივი სცენის დამუშავებაში. მაგრამ ეს როდი იყო ყველაფერი. ახმეტელი ცდილობდა სპექტაკლში ხაზგასმით გამოეხატა ნაციონალური ფორმა. მისი პოლემიკური წერილები ქართული თეატრის შესახებ ცდა იმისა, რომ თეორიულად დაესაბუთებია რასაც პრაქტიკულად აკეთებდა. ახმეტელს ზღვარდა მსახიობის სპარტანული აღზრდა. ამას იგი პრინციპულ ნინიშნელობას ანიჭებდა.

ს. ახმეტელის უდიდესი დამსახურება იყო, რომ რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში ხალხი გამოჩნდა, როგორც აქტიური ძალა; იგი შეიმოსა მკვეთრი თეატრალური ფორმით, გააზრებული და მაქსიმალურად დაზუსტებული იქნა მისი მოქმედების ადგილი. მოქმედების მთლიანობას, შინაგან მხატვრულ დისციპლინას ს. ახმეტელი ხანგრძლივი, დაძაბული მუშაობით აღწევდა. სარეპეტიციო დროის მინიშნელოვან ნაწილს იგი მასობრივ სცენაზე მუშაობას ანდობებდა. აქ მას, როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, „სამხედრო წესები“ ჰქონდა შემოღებული. მაგრამ ეს არ იყო ადმინისტრაციული დამოკიდებულება საქმისადმი. აქ იყო მჩქეფარე, დაძაბული, შემოქმედებითი ძიებით სავსე ცხოვრება.

სპექტაკლები „ანზორი“, „ყაჩაღები“, „რღვევა“ და სხვ. ხალხის ძალისა და სილამაზის ზეიმი იყო.

როდესაც მასობრივი სცენის კულტურაზე და იმაზე ვლაპარაკობთ, თუ რა უნდა აითვისოს და განოიყენოს წარსულიდან დღევანდელმა თეატრმა, მხედველობაში უმთავრესად მასის მთლიანობისა და ინდივიდუალიზაციის საკითხი გვაქვს. ეს ყველაზე მთავარია სპექტაკლში მასობრივი სცენის გადაწყვეტის დროს, რადგან აქ დგას ხელოვნების რეალისტურობის საკითხიც. ცნობილია, რომ მხატვრული სახის ინდივიდუალიზაცია სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა. ხშირად მასობრივ სცენაში არის ესთეტიკის ამ პრინციპის დარღვევა. ხან მასა არის, მაგრამ არ არის მხატვრული სახეობა, არ არის ინდივიდუალიზაცია; ხან კიდევ სახე არის, მაგრამ დარღვეულია ანსამბლი და ა. შ. მაშასადამე, დგება საკითხი მათი სრული შესაბამისობისა. მასობრივ სცენაში ფორმალიზმი მაშინ იჩენს თავს, როცა მასა იმდენად გათქმეფილია, იმდენად დაკარგულია მასში პიროვნება, რომ მხოლოდ მექანიკური გათანაბრებაა მათ შორის. ეს ნაკლი, რომელიც ზოგიერთ სპექტაკლებში შეიმჩნეოდა აქა იქ, დღეს უნდა უკუაგდონ თეატრებმა.

სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების რა დიდი რაოდენობაც უნდა გამოვიყენოთ სცენაზე, მაინც არ შეიქმნება ხალხის სიმრავლის შთაბეჭდილება, თუ ყოველი მოქმედი პირი არ იქნება დამოუკიდებელი სახე, ერთეული და ამავე დროს ნაწილი მასისა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში არ იქცევა ხალხი ბრბოდ. სიმრავლის შესაქმნელად არ კმარა ასი კაცის გამოყენება სცენაზე. ნ. ოხლოპკოვის სპექტაკლის „ჰიქა-ჰუხილის“ ფინალში, როდესაც კატერინას ეძებენ, სულ რამდენიმე კაცია სცენაზე, მაგრამ ეს ეპიზოდი დიდ ეფექტს ჰქმნის, ასე გვეგონებათ, კატერინას საძებრად მთელი სოფელი ამდგარაო. მხატვრული სახის კონკრეტული, ადამიანური თვისებების გარეშე გააოხრება გარდუვალად იწვევს უფერულობას, სქემატიზმს. საკმარის არის, რომ მასობრივ სცენაში ყოველ პერსონაჟს მოენახოს იმდენად გარკვეული ადგილი, რომ იგი ინდივიდუალიზებული იყოს და ამავე დროს სავსებით შეესაბამებოდეს მასის საერთო განწყობილებას, ერთი სიტყვით, ყოველს ახვებს ჰქონდეს ერთობლივიც და განსხვავებულიც ამოცანა.

რატომ ხდება, რომ ბევრ ჩვენს სპექტაკლში არ ჩანს ხალხი, სუსტია მასობრივი სცენა, თუმცა მობილიზებულნი არიან თეატ-

რის მთელი აქტიორული ძალები? სწორედ იმიტომ, რომ მათ არა აქვთ დამოუკიდებელი სახე, ისინი არაფრით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, არ ჩანს აზრობრივი გარკვეულობა, რის გამოც ისინი ბრბოს შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ასეთ შემთხვევაში თეატრმა თავისი ძალების რა დიდი მობილიზაცია უნდა მოახდინოს, მაინც ვერ შექმნის კარგ სახალხო სცენას.

ცნობილია, თუ რა დიდი წარმატება ხვდა ს. შანშიაშვილის „ანზორს“ რუსთაველის თეატრში. რევოლუციური მგზნებარებით გამსჭვალულ ამ სპექტაკლში ხალხსაც და გმირსაც მონახული ჰქონდა თავისი ადგილი; ამავე დროს მათ შორის დამყარებული იყო საოცარი მხატვრული კონტაქტი. ამ მხრივ პირდაპირ ბრწყინვალე იყო მესამე მოქმედება. მიზანსცენებს ეტყობოდა სცენური კომპოზიციის, ხაზის, ფერის, რიტმის და პლასტიკის ზეგრძნების ღრმა კვალი. გემოვნებით შექმნილ დანადგარზე, რომელიც მაყურებლის წინ აცოცხლებდა დალისტანის აულების პოეტურ სურათებს, მოსჩანდა მრავალი ჯგუფი ხალხისა. თითოეულ წრეში თუ მონახაზში ძირითადად სამი კაცი იდგა. იქმნებოდა ცოცხალი ჟალრესად ეფექტური სურათი. ამერიკელი მწერალი ანა ლუიზა შტრონგი „ანზორის“ შესახებ წერდა: „მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ სიძაღლეს აღწევს, როგორიც მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მინახავს“. სპექტაკლში ჩანდა ხალხის დიდი ენერგია, სულიერი ექსპრესია, რევოლუციური პეროიკა და ყოველივე ეს გამოხატული იყო საინტერესოდ, სახიერად. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მასობრივი სცენის მხატვრული დონე ბევრად არის დამოკიდებული სპექტაკლის მხატვრულ-დოკორატიულ გადაწყვეტაზე. ამ მხრივ ირ. გამრეყელმა ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა საერთოდ ქართული თეატრის, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში.

თქმა არ უნდა, რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს მასობრივ სცენაში იდეურ სიცხადეს, აზრობრივ სიღრმეს, მაგრამ ეს არ კმარა მხატვრულად სრულფასოვანი სცენური მონაკვეთის შესაქმნელად. საჭიროა აზრს მოენახოს საინტერესო სცენური ფორმა. დღევანდელი ჩვენი სპექტაკლები მასობრივ სცენებს სწორედ ეს კარგი თეატრალობა აკლია. მათში ხშირად იდეურად ყველაფერი გარკვეულია და მისაღებიც, მაგრამ მაღალი ხელოვნებისათვის მიუღებელია ის ფორმა, რომლითაც გვთავაზობენ ამა თუ იმ აზრს. მაგალითად, მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში, მ. მრეგლიშვილის

„ზევის“ მასობრივ სცენებში, ერთის შეხედვით, თითქოს ყველა ფერი რიგზეა—ადამიანები სწორ აზრებს წარმოსთქვამენ, წუხან, იცინიან, მხიარულობენ, მაგრამ მაინც ძალზე მოსაწყენია ეს სცენები. მათში არ არის კომპოზიციური მთლიანობა, სისრულე, სილამაზე. თითქმის არაფერი გამახსოვრდებათ მათგან, ასეთი მასობრივი სცენა ბევრი უნახავს ჩვენს მაყურებელს. აღნიშნული პიესა დიდ საშუალებას იძლევა, რომ სპექტაკლში შეიქმნას მონუმენტური სახალხო სცენები.

ს. ახმეტელის სპექტაკლებში შეიძლება ზოგი რამ სადავო ყოფილიყო, მაგრამ იგი მაყურებელზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა თავისი სიცოცხლით, ტენზიამენტით, მიზანსცენების სიმკვეთრით, სილამაზით. ცალკეული კომპოზიციები, მონახაზები ქმნიდნენ მხატვრულად დასრულებულ სურათებს.

ზოგიერთ ჩვენს სპექტაკლში მასის რიგიანი ორგანიზაცია კი არ ხერხდებოდა. იგი ხელოვნურად შეკრებილი, მოვალეობის გამო თავმოყრილი ხალხის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

მასობრივ სცენას უმთავრესად რევოლუციურ თემაზე დაწერილ პიესებში ვხვდებით. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან ყველაზე უკეთ აქ მცლავნდება ხოლმე ხალხის სულიერი ენერგია, ვლინდება მისი ფიქრი და ოცნება, უფრო აქტიური, უფრო შემტევი ხდება იგი. სამაგალითოდ მრავალი ფაქტის მოყვანა შეიძლება. ავიღოთ თუნდაც ბ. ლავრენივის „რღვევა“. რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლს სერიოზული წარმატება ხვდა. რით არის იგი საინტერესო? უპირველეს ყოვლისა სწორედ მასობრივი სცენებით. მეზღვაურების სცენები რეჟისორის მიერ დამუშავებულია ჰემმარიტი ოსტატობით და ამიტომაც შეუძლებელი მათი დავიწყება. დინჯად იხსენება ფარდა, თითქოს რაშპის იქითაც სრული მყუდროება და იდეალური განწყობილებაა. მაგრამ არა, ეს რეჟისორის მიერ მიგნებული კონტრასტული ხერხია. მეზღვაურები წმენდენ გემს. აღებულია მალაღობი, ცხოველი რიტმი, სავსებით შესაფერისი მათი მღელვარე ცხოვრებისა. შრომის პროცესი ხალისიანია, სიცილით, ამალვებული განწყობილებით სავსე. სპექტაკლში ყოველ მეზღვაურს თავისი სახე, თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. მთავარი ის არის, რომ მათი ქცევა, სიარულისა და ფრაზის წარმოთქმის მანერაც კი სავსებით ორგანულია, როგორც როლისათვის, ისე მთლიანად სპექტაკლისათვის.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში – „აეროარს ზალ. პი“ ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა იყო ფინალი.

ხალხის მღელვარე განწყობილებას, მის მოზღვავებულ ენერგიას, რევოლუციურ ალტყინებას ხელაწვდილ მებრძოლთა მეტყველი სახეები ამთავრებს. სცენური მონუმენტალობა ფინალისა სავესტა ნათელი რევოლუციური იდეით, ბედნიერი მომავლისადმი რწმენით.

როდესაც ს. ახმეტელის სპექტაკლების მასობრივი სცენის საკითხზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი გარემოება.

როგორც არსებული მასალებიდან და მომსწრეთა გადმოცემებიდან ირკვევა, ს. ახმეტელის სპექტაკლებში ზოგჯერ თავს იჩენდა ერთგვარი უკიდურესობა—მათემატიკური გაანგარიშება მოძრაობისა; თავბრუდამხვევი რიტმი ზოგჯერ მექანიკურ ხასიათს აძლევდა მასის მოქმედებას, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია ის, რომ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებმა („ანზორი“ „ლაზარა“, „ყაჩაღები“, „რღვევა“ და სხვა) ერთხელ კიდევ დაგვანახვეს, თუ რა დიდია მასობრივი სცენის მნიშვნელობა თეატრალურ წარმოდგენაში, თუ რამდენად არის დამოკიდებული მასზე სპექტაკლის ბედი. წინა პლანზე ხალხის გამოსვლას არ შეეძლო შეენელებია ინტერესი მთავარი გმირისადმი. ეს სავესტით კანონზომიერია, რადგან დრამატულ ნაწარმოებში ძირითადი აზრის გამომხატველი, სიუჟეტის განვითარების წყარო ნაინც მთავარი გმირია, რომელიც მიზართებას აძლევს მასის მოქმედებას.

თუ თვალს გადავაგვლებთ ჩვენი თეატრების სცენაზე უკანასკნელ წლებში დადგმულ სპექტაკლებს, დავინახავთ, რომ მათში იშვიათად ვხვდებით ოსტატურად ჩამოაწერწილ მასობრივ სცენებს. გულახდილად უნდა ვთქვათ, რომ ს. ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრში თანდათან დაქვეითდა მასობრივი სცენის კულტურა, დაიკარგა ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ადრე ჰქონდა. იშვიათად თუ გვინახავს შემოქმედებითი ძიებით სავსე, სანახაობრივად მდიდარი სპექტაკლი. რა თქმა უნდა, ეს როდი ნიშნავს, რომ არ იყო გარკვეული ცდები. „ტარიელ გოლუა“ (დამდგმელი—რეჟისორი მ. თუმანიშვილი) სწორედ ამ მხრივ იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას. რეჟისორმა სპექტაკლში ყურადღება გაამახვილა ხალხის საბრძოლო განწყობილებაზე (1905 წლის რევოლუციის პერიოდში). მან სცადა ხალხი გამოეყვანა აქტიურ ძალად, რომელიც

შეუპოვრად იბრძვის მჩაგვრელთა წინააღმდეგ. რეჟისორმა ამ მიზანს მიაღწია, მისი მთავარი დანსახურება მხოლოდ ეს არის. საქმე ისაა, რომ მასობრივი სცენები კომპოზიციურად შეკრული, სანახაობრივად საინტერესო და იდეურადაც გამართლებული გამოვიდა. სპექტაკლში სახალხო სცენებს მონახული აქვს ჭეშმარიტად ცოცხალი თეატრალური ფორმა. რევოლუციური ოპტიმიზმით არის გამსჭვალული მასობრივი ექვეის სცენა (II მოქ.), რომელიც ბუნებრივი გამოხატულებაა ხალხის მღვდლვარე სულიერი განწყობილებისა, ნათელი სურათია პირველი გაზარჯების შედეგად ნაგრანობი სიხარულისა. რეჟისორის პოზიცია პრესის მთელი რიგი სცენებზე გადაწყვეტაში სავსებით სწორია. „ტარელ გოლუას“ საყოფაცხოვრებო პლანში გახსნა პრინციპულ შეცდომად მიგვაჩნია, რადგან იგი ცუდი ხერხია რევოლუციური პათოსის, მგზნებარების, ხალხის ამოღებული განწყობილების გამოსახატავად. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ყველაფერი დაემორჩილა ერთ მიზანს—თეატრალურად საინტერესო ფორმით გამოჩენილიყო ხალხის სულიერი ენერგია, სამოქმედო გზა მისცემოდა მის სიტუაცსა და ნათქვამს, ახალი მხატვრული საშუალებებით ყოფილიყო გადმოცემული ნათელი მომავლისათვის მებრძოლი ადამიანების შინაგანი სამყარო.

შემთხვევითი არ არის, რომ მსახიობი კ. მახარაძე ლევან გოლუას სახის შექმნისას შეგნებულად არღვევს როლის ავტორისეულ განსაზღვრას. მან „ცხვარივით უწყინარი“ ადამიანის ნაცვლად წარმოგვიდგინა მგზნებარე, სიცოცხლის სიყვარულით სავსე მებრძოლის სახე. გმირისა და საზოგადოების ურთიერთობის სწორი ინტერპრეტაციის შედეგია ის, რომ სპექტაკლში მასობრივი სცენების ხასიათი ყოველმხრივ (იდეური, სტრუქტურული, აქტიორული) შეესაბამება მთავარი გმირის მოქმედების ხასიათს.

კ. მახარაძეს ლევანი რომ „ცხვარივით უწყინარი“ ადამიანად დაეხატა, მაშინ დაირღვეოდა გმირისა და მასის მხატვრული ერთიანობა. ერთ მხრივ, გვექნებოდა აზვირთებული ხმალამოწვდილი გლეხობა, რომელიც ვერ იოკებს თავისუფლებისათვის ბოძოლის წყურვილს და, მეორეს მხრივ, იქნებოდა რევოლუციურ საქმეში ჩაბმული იმგვარი ახალგაზრდობა, რომელიც სრულიად ვერ მალდებოდა რევოლუციური ბრძოლის გაგებაზე სწორედ თავისი ხასიათის გამო. ეს კი დაარღვევდა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული მთლიანობის პრინციპს.

ბგივე პიესა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის თეატრშიაც დაიდგა, მაგრამ სულ სხვა გააზრებით. სპექტაკლი გადაწყვეტილია ყოფიო პლანში და იქაური ლევანიც (მსახიობი ლ. ბებურიშვილი) „ცხვარი-ვით უწყინარი“ აღამიანია.

გულისტკივილით გვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ კარგა ხანია აზრ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გვინახავს მხატვრულად ძლიერი მასობრივი სცენა და ეს მაშინ, როცა მისმა დამაარსებელმა კ. მარჯანიშვილმა დიდი დრო და ენერგია შეაღია ხალხის ფიზიკური და სულიერი სილამაზის სცენურ ასახვას. სახელგანთქმული „ცხვრის წყარო“ უმთავრესად სწორედ მასობრივი სცენების წყალობით გახდა ცნობილი და ესოდენ პოპულარული.

„ცხვრის წყაროს“ გლეხები იქცეოდნენ გმირებად და გააფთრებით იბრძოდნენ თავისი უფლებებისათვის“.

„განრისხებული ხალხი ამსხვრევდა ყველაფერს, რათა ძირფესვიანად გაენადგურებინა თავისი მტრები. ქალებს წინ უძღოდა თმებგაშლილი, განაწამები ლაურენსია, რომელიც ჰგავდა შურისძიებით აღტკინებულ ამორძალს. პიესის განვითარება ეპოპეიას აღწევდა, როდესაც მესამე აქტში გლეხობა აჯანყდებოდა და ლაურენსიას მიერ წაქეზებული შეესეოდა კომანდორის სასახლეს. შეპყრობილ კომანდორს ლაურენსია პირველი ჩასცემდა მახვილს და სიტყვებთან ერთად — „მტარვალნი უკვე აღარ არიან“ — გადაამტვრევდა მახვილს, რომლის შემდეგ ის და მასთან ერთად მთელი ხალხი გადაეშვებოდა გიგურ, გახელებულ ცეკვაში“ (უ. ჩხეიძე).

კ. მარჯანიშვილს არაერთხელ უცდია თეატრის გარეთ შეექმნა დიდი მასშტაბის სანახაობა. ამ მიზნით რამოდენიმე ცდა ჩატარდა. 1920 წელს პეტერბურგში რევოლუციის სამი წლისთავთან დაკავშირებით მისი რეჟისორული გეგმით მოეწყო დიდი სახალხო ზეიმი. 1924 წელს მან განიზრახა თბილისში, მამადავითის მთაზე დაედგა მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფ“; მოამზადა გეგმა, ჩატარებული იქნა წინასწარი სამუშაოები. სპექტაკლი მხატვრულად უნდა გაეფორმებინა ირ. გამრეკელს.

კ. მარჯანიშვილმა „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ დადგა ზ. ანტონოვის „მხის დაბნელება საქართველოში“. საზოგადოება ფართოდ გამოეხმაურა ამ ფაქტს. ისევ და ისევ მასობრივი სცენები მოექცნენ ყურადღების ცენტრში.

ჩვენში ბევრი იწერება და ბევრსაც ლაპარაკობენ კ. მარჯანიშვილის მემკვიდრეობის შესახებ, მაგრამ ძალიან ცოტა კეთდება მისი პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისით.

კ. შარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი უთუოდ სწორად მოიქცა, როცა განაახლა ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ დადგმა. სპექტაკლი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. შეიძლება მასში ზოგიერთი რამ სადაო იყოს, მაგრამ უდავოა ის, რომ იგი დიდ ინტერესს იწვევს მაყურებელში. ისე, როგორც სხვა მნიშვნელოვან დადგმაში, აქაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მასობრივ სცენას. რეჟისორს (ა. ჩხარტიშვილი) ნიჭიერად მოუფიქრებია ლაშარის ჯვართან ლხინის, - მთიელი ხალხის სულიერი განცდის, მისი ნებისა და ძალის გამოხატვის სცენა. ხალხის განწყობილებას სავსებით შეეფერება სპექტაკლის რიტმიც. მაყურებელი ხედავს, თუ თანდათან როგორ ეუფლება მასას საზეიმო განწყობილება, როგორი სავნობრივი ხდება ხალხის ძალა და რწმენა.

სპექტაკლის ყოველი მონაკვეთი, თითქმის ყოველი მიზანსცენა ცალკე დასრულებული მხატვრული სურათია. აქ მთავარია არა სიზუსტე მიზანსცენებისა, არამედ სისავსე. ხდება ხოლმე, როცა ერთსა და იმავე მიზანსცენას მათემატიკური სიზუსტით იცავს რომელიმე მსახიობი, მაგრამ მიინც უინტერესოა იგი. ეს იმიტომ, რომ სცენის ძალა და მომხიბვლელობა სწორედ მსახიობის უნარზეა დამოკიდებული და არა მიზანსცენების სიზუსტეზე. და თუ „მოკვეთილის“ მასობრივ სცენაში სიცარიელე არაა, დამსახურება მსახიობებსაც მიუძღვით უთუოდ. ლაშარის ჯვართან ლხინი იმით არის განსაკუთრებით აღსანიშნავი, რომ მისი აზრიცა და იდეაც საინტერესო თეატრალურ ფორმაშია მოქცეული. წარუშლელ მთაბეჭდილებას სტოვებს რიტმის თანდათანობითი ამოღება, ხალხის მასობრივი ჩაბმა ლხინში, რომელიც შემდეგ ღოეობაში გადადის. გაშაირება, შეჯიბრება სიმღერასა და ცეკვაში რეჟისორის მიერ დანახულია როგორც ხალხის პოტენციის, მისი ნიჭისა და სილამაზის გამოვლინება.

მასობრივ სცენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა მსახიობისათვის. ის მოვალეა ეძიოს სცენური სახის გარეგნული შტრიხები, განავითაროს პლასტიკა, იყოს განსაკუთრებულად ორიგანიზაციული, რათა არ გამოეთიშოს ანსამბლს და ა. შ. ეს ახალგაზრდას ემარება პროფესიული ჩვევების გამომუშავებაში. მასობრივი სცენა მას ასწავლის ანსამბლურობას, უფითარებს სცენური ორიენტაციის უნარს, საშუალებას აძლევს უკეთ მოსინჯოს სცენის ყოველი მხარე. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი სერიოზულ

როლებშიაც არ გამოვიდეს, მაგრამ მასობრივ სცენაში მონაწილეობა მისთვის ისევე საჭიროა და აუცილებელი, როგორც დამწყები მწერლისათვის პატარა ნაკრევებზე, ჩანახატებზე მუშაობა, ვიდრე დიდტანიანი რომანების წერას შეუდგებოდეს.

მასობრივი სცენა სპექტაკლის ყველაზე რთული ნაწილია და ამდენად მისი მთლიანობის შენარჩუნება დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ამ მხრივ ჩვენში ძალზე არასახარბიელო მდგომარეობაა. ხომ უდავოა, რომ რიგითი სპექტაკლების შენახვის კულტურა ბევრ ჩვენს თეატრში დაბალ დონეზე დგას. პრემიერიდან ორიოდ თვის შემდეგ ძნელად საცნობი ხდება სპექტაკლი, იმდენად დასუსტებული და სახეშეცვლილია იგი. და როგორც წესი, პირველ რიგში მასობრივი სცენა იშლება. წლისთავზე სპექტაკლი უკვე აღარ ვარგა, ან უკეთეს შემთხვევაში, მიზანსცენები იგივე რჩება, მაგრამ შინაგანად იფიტება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ზოგიერთი რეჟისორი პრემიერის შემდეგ თავს ანებებს სპექტაკლს, აღარ ზრუნავს მის სრულყოფაზე. დახევწაზე, თითქმის არავითარ კონტროლს არ უწყევს რიგით წარმოდგენას, რომ დროულად აღმოთხვრას შემჩნეული დეფექტი. ბოლოს ისე გვეცლება ხელიდან სპექტაკლი, რომ მალე იგი ხელახლა დასადგნელი ხდება. ამ მანკიერი ჩოვლენის მიზეზი ისიცაა, რომ ხშირად დაბალია საზოგადოების კონტროლი. ხომ ფაქტია, რომ ჩვენს პრესაში თითქმის არც ერთხელ არ დაბეჭდილა წერილი რიგითი სპექტაკლის შესახებ. ხოლო რეცენზიებში მასობრივ სცენებს საერთოდ არც კი იხსენიებენ.

განა გულსატკენი არ არის, რომ ნამდვილად მაღალი რანგის სპექტაკლში „ოიდიპოს მეფე“ უღიმღამოდ სრულდება მასობრივი სცენები. ქორო ზოგჯერ ვერც კი ახერხებს ორგანული, გამოუთიშავი ელემენტი იყოს წარმოდგენისა. სხვა ფაქტების მოყვანაც შეიძლება, მაგრამ „ოიდიპოს მეფის“ მაგალითი განა არ კმარა?

უნდა ამალდეს სახალხო სცენების შექმნისა და შენახვის კულტურა, უფრო საქმიანად, უფრო თამაზად უნდა გამოვიყენოთ კ მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ შექმნილი მდიდარი ტრადიცია.

საყვიდური იმაზე, რომ ჩვენს წარმოდგენებში ნაკლებად ჩანს ხალხი, ეს იმას არ ნიშნავს, არის თუ არა საჭირო მაინც გამოვიყენოთ იგი. სახალხო სცენის კულტურისათვის ბრძოლა არ არის პროპაგანდა სცენაზე ხალხის მომრავლებისათვის. სიმრავლეში რო-

დია ძალა. მთავარია იგი მხატვრულად იყოს გააზრებული. სახალხო სცენის კომპოზიციურ სილამაზეში ჩვენ უნდა ვიგრძნოთ ხალხის სულიერი ენერგია, მისი ესთეტიკური ამაღლებულობა. იდეა მაშინ არის ძლიერი, თუ მოქმედია, თუ შესწევს უნარი დაეუფლოს ხალხს და სწორად წარმართოს მისი გონება.

ბოლო წლების სპექტაკლებიდან მასი.ბრივი სცენებით გამოირჩევა დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიოხი“ (რეჟ. დ. ალექსიძე). ეს არის მასობრივი სანახაობის ტრადიციის ახლებურად დანახვა, შემოქმედებითად განახლებული სილამაზე სახალხო სცენებისა.

ფშაველთა კოლორიტულ ფონს მიღმა ჩვენ ვიგრძენით ქართველი კაცის სულიერი ერთობის ძალა და იდეური შემმართებლობა, გამოვლენილი მკაცრსა და ამაღლებულ თეატრალურ ფორმებში.

არ შეიძლება გულგრილად ვუყუროთ, როცა კ. მახარაძის ანდარეზა ფშაველებს უყვება ზეზვას დანაბარებს. ხალხს გამოეყოფა გმირი და, ვითარცა მისი წარმმართველი, პატრიოტული გრძნობით აღაგზნებს მათ, უღვივებს ბრძოლის ეინს.

ბრწყინვალედაა გააზრებული და კომპოზიციურადაც მოფიქრებული გმირისა და ხალხის ურთიერთობა. ნაჩვენებია თანდათან თუ როგორ იზრდება ხალხის აღგზნება, რისხვად რომ მოვევლინოს მტერს. მოცემულ კომპოზიციურ ნახაზში თითქმის ვერ ეტევა სტიქიურად წარმოშობილი და შემდგომ ორგანიზირებულად ჩამოყალიბებული ძალა; მას ცვლის ახალი, უფრო ტევადი სცენური ფორმა.

* * *

მასობრივ სცენაში არის შტამპი. ზოგიერთი წარმოდგენის დადგმისას თავს იჩენს ხოლმე ერთხელ მიკვლეული, ერთხელ შემუშავებული სცენური ფორმების მექანიკური გამეორება. წამხედურობით შექმნილი სახალხო სცენები, რაოდენ ნიჭიერადაც არ უნდა გამეორდეს, მაინც ვერ მოხიბლავს მაყურებელს, ვერ ააღელვებს მის გულს.

ნამდვილი ხელოვნება მტერია გამეორებისა. იგი ძლიერია თავისი რარიგინალობით. სიახლის გარეშე ხანმოკლეა მისი სიცოცხლის უნარი.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ტრადიციების კვალობაზე ბევრი საუკეთესო სპექტაკლი შეიქმნა ჩვენს თეატრებში. ისინი სწორედ სახალხო სცენებით ბრწყინავდნენ, მაგრამ ამასთან ერთად იყო ამ ტრადიციასთან მექანიკური (თუ გნებავთ ეპიგონურიც!)

დაშოკიდებულების მაგალითებიც. ასეთად მიგვაჩნია „ზევის“ მასობრივი სცენები როგორც რუსთაველის, ისე მარჯანიშვილის თეატრების დადგმებში.

არც „არაგველების“ მასობრივი სცენები იყო მაღალმხატვრული. რეჟისორმა (ა. ჩხარტიშვილი) თითქოს ყველაფერი გააკეთა, რათა შეექმნა რომანტიული მომხიბლაობისა და ხალხის გმირული სულის გამომხატველი სანახაობა, მაგრამ მის ამ ცდას არ მოჰყვა სასურველი შედეგი, რადგან ზედაპირულად წარმოისახა დამდგმელის კარგი ჩანაფიქრი. ყველაზე ადრე სწორედ მასობრივ სცენებს დაეტყო დაშლა. ამ პროცესს ხელი შეუწყო იმანაც, რომ ხშირად იცვლებოდნენ როლების შემსრულებლები.

მასობრივ სცენას ყოველთვის ჰყავს თავისი გმირი, წინამძღოლი, რომელიც ორგანიზირებულად წარმართავს ხალხის ძალას, განსაზღვრულ მიმართებას აძლევს მას. გმირისა და მასის ურთიერთობის ხასიათი ბევრად არის დამოკიდებული შემსრულებელთა ოსტატობაზე. გმირზე აქტიურ ზეგავლენას ახდენს მასა, თავის მხრივ გმირიც სტიმულსა და შინაგან იმპულსს აძლევს ხალხს. ასეთი ძლიერი კონტაქტია მათ შორის. თუ მთავარი გმირის შემსრულებელი დაჟვადებულია, ვთქვათ, შტამპით (რაც ფაქტიურად მისი ხელოვნების სიბერის მაუწყებელია), მაშინ სუსტდება სახალხო სცენაც. უფრო მეტიც, მას ეკარგება თავისი დიდი ფუნქცია.

შტამპი, ეს ყველაზე დიდი მტერია ხელოვნებისა საერთოდ და მსახიობისა კერძოდ. ამიტომ ვეცდებით რამდენადმე მაინც გავარკვიოთ ამ „სენის“ ზოგიერთი ნიშანდობლივი მხარე. ეს მით უფრო საჭიროა, რომ ჩვენში რატომღაც არაფერი იწერება ამ თემაზე.

ცნობილია, რომ ხელოვნებაში ყოველი მშვენიერი და მაღალი ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში ვლინდება. ეს მთლიანობა ანიჭებს ნაწარმოებს სიდიადეს და საბოლოოდ განსაზღვრავს კიდევ მის ადგილს კულტურის განვითარებაში.

მხატვრული ნაწარმოების იდეის გარკვევისა და გააზრების პროცესი ამავე დროს ფორმის ძიებისა და ჩამოყალიბების პროცესიცაა. პირდაპირ რომ ვთქვათ, ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში არც თუ ისე იშვიათად ვხვდებით დაუმთავრებელსა და უფერულ სპექტაკლებს, სადაც ვერ გაიგებთ, რა არის სპექტაკლის იდეა, რისი თქმა სურდა ავტორს. ამგვარი სპექტაკლი არ გვალბობს, არ იწვევს ინტერესს, რადგან არ იგრძნობა შინაარსისა და ფორ-

მის სიახლე, აზრის სიღრმე, შიზანსცენების სიმკვეთრე და ორიგინალობა, ფერების სიმდიდრე და მხატვრული ხერხების მრავალფეროვანება. სპექტაკლის მოდუნებული, ერთფეროვანი ხასიათი, აზრის სიღარიბე და ფორმის სიჭკრთაღე მძიმე გავლენას ახდენს მსახიობის შემოქმედებაზე. ოსტატობის დაბალი დონე კი თავის მხრივ უარყოფითად მოქმედებს წარმოდგენის საერთო მაჯისცემაზე.

„მოქმედება სიტყვას შეუფერე და სიტყვა მაქმედებასო“, — არიგებდა მსახიობებს შექსპირი. ამ შემთხვევაშიაც საქმე შინაარსისა და ფორმის მთლიანობის ქანონს ეხება. ქარგი სპექტაკლი ვერ იგუებს სახეს, როცა მას აქვს გამორჩეული, მაგრამ წარმოდგენისათვის ორგანული ფორმა. კ. სტანისლავსკის ცნობილ აზრს „გარკვენი შიგნიდან უნდა იყოს გამართლებული“, — პროგრამული მნიშვნელობა აქვს რეალისტური სასცენო ხელოვნების განვითარებისათვის. ამ დებულების დარღვევას გარდუვალად მივყავართ შტამპამდე.

თეატრალურ ხელოვნებაში შტამპის მრავალი ფორმა არსებობს. მრავალგვარია მისი წარმოშობის მიზეზი და გამოვლენის სფეროც. მათ შორის ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი მაინც ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობაა.

სცენაზე გამოდის მსახიობი; როლის მიხედვით მას დედა გარდაეცვალა. მან უნდა გვაჩვენოს, თუ როგორ განიცდის შვილი მწუხარებას. მსახიობმა იცის, რომ ამ განცდის გამოსახატავად არსებობს ისტორიულად გამოუმუშავებული ხერხები; საკმაოა მათი ოდნავი კომბინირება და მის სახეზე აირეკლება მწუხარება. მაგრამ მოხდა ისე, რომ იმავე მსახიობს სხვა როლის მიხედვით დაეღუპა მეგობარი. ამ მწუხარებასაც უკვე დადგენილი ხერხებით გვიჩვენებს. ასეთი მსახიობის მოქმედებაში ორი სხვადასხვა ხასიათის განცდა არსებითად ერთნაირ გამოხატულებას პოულობს. მსახიობმა იცის, რომ ორივე შემთხვევაში მწუხარების გამოხატავა საჭირო და რადგან მწუხარება ზოგადია, სწორედ ეს ზოგადი გამოხატა მსახიობმა. იმის გამო, რომ გაუთვალისწინებელი დარჩა ამ ორ ფაქტს შორის არსებული სხვაობა, გრძნობათა თავისებურება, მისი სიმძაფრის ხასიათი, მივიღეთ სხვადასხვაგვარ განცდათა ერთნაირი გამოხატულება. თვით უახლოესი აღმამიანებიც კი, რომლებიც ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს, სხვადასხვანაირად ტირიან, იცინიან, აზროვნებენ / და მაშასადამე, თავისთავად მოქმედების სხვადასხვა ფორმები იქმნება. ის, რომ მსახიობმა მშობლისა და მეგობრის გარდაცვალებით გამოწვეული ტკივილი სცენურად ერ-
7. ვასილ კიკნაძე

თნაირად გამოხატა, იმაზე მეტყველებს, რომ ზან უარყო ფაქტის შინაგანი ბუნება, მისი თავისებურება და ამიტომ დაირღვა ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაც. ის, რაც მსახიობმა დაგვეჩვენა, არის მხოლოდ ტრადიციულად დადგენილი ნილაბი.

სცენური გმირის განცდასა და მის გარეგან გამოხატულებას შორის არსებული შეუსაბამობა წარმოშობს შტამს. როცა მსახიობი ღრმად არ წვდება როლის ბუნებას, არ ეძებს მის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ ნიშნებს, იძულებული ხდება წარმოგვიდგინოს ზოგადი სახე, რომელიც ჰგავს იმას, რასაც ასახიერებს.

მსახიობმა ფორმა უნდა მოუნახოს არა როლს სხვა სახეთაგან განსხვავების მიზნით, არამედ იმისთვის, რომ მაქსიმალურად გამოავლინოს გმირის სულიერი ცხოვრება. ამას შესძლებს თუ მისი ყოველი საშუალება ბუნებრივი შედეგი იქნება ნაფიქრისა და განცდილისა, თვით როლის დედაარსისა. იგი ღრმად უნდა შეიქრას გმირის ცხოვრებაში და აზრის გამოსახატავად გამოიხატოს საინტერესო ფორმა. უდავოა, რომ აკ. ვასაძემ ერთხელ კიდევ განაცვიფრა მაყურებელი პეპიას როლით („გლახის ნამშობი“). ამ დიდი წარმატების მიზეზი სწორედ შინაგანისა და გარეგანის (ე. ი. ფორმისა და შინაარსის) მთლიანობაში უნდა ვეძებოთ. პეპიას ხასიათში არის ქართველი გლეხის კეთილშობილური სისადავე და გულწრფელობა. მის ქცევაში იგრძნობა დიდი ზნეობრივი სიფაქიზე და რაღაც ახლობელი, მშობლიური სითბო. შეილთან გასუმრებაში, თუ სიკვდილის სცენაში მსახიობი ყველგან იცავს მხატვრულ ზომიერებას და მაყურებელზე დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს.

აკ. ვასაძეს სხვა როლების შესრულებითაც მოუყვანივართ ალტაცებაში, მაგრამ სულ სხვაა პეპიასაგან მიღებული იდეურ-ესთეტიური კმაყოფილება. სცენური სახის ძლიერებაც სწორედ მის განუმეორებლობაშია.

როცა „გლახის ნამშობის“ გენერალურ რეპეტიციაზე და შემდეგ ცალკეულ სპექტაკლებში ვუყურებდით აკ. ვასაძეს, ვგრძნობდით, რომ ალბათ სწორედ ასეთად წარმოედგინა დიდ მწერალს თავისი პეპია. არც ერთი ზედმეტი ეფსტი, მოძრაობა... ყველაფერს თავისი ადგილი ჰქონდა მიჩნეული.

ზოგიერთ წარმოდგენაზე დაირღვა ეს მთლიანობა, სახემ ერთგვარად დაკარგა სიძლიერე, ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქმის პეპიას ბუნება ვერ იტევს ვასაძის ფიცხელ ტემპერამენტს და იგიც წამიერად იცვლის იერსახეს. პეპიას ხმაში ჩვენთვის ნა-

ცნობი, მაგრამ როლისათვის უცხო ინტონაციები გაისმა. საკმარისი იყო გმირის ბუნებისათვის არაორგანული ექსტი და ინტონაცია, რომ დარღვეულიყო მხატვრული სახის მთლიანობა.

აქტიორული შემოქმედების სპეციფიკური ბუნების გამო ბევრი სირთულე და დაბრკოლება ეღობება ემპირიული სინამდვილის მხატვრულ-სცენურ ასახვას. ამ სიძნელეთა დაძლევა ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის საკითხთან არის დაკავშირებული.

როლის არსში ჩაღრმავება შემოქმედს არ აძლევს უფლებას თუნდაც წამიერად დაივიწყოს მხატვრული ფორმა, როგორც შინაარსის გამოვლენის ძირითადი საშუალება. და თუ ჯერჯერობით ხშირად ვხვდებით აქტიორულად სუსტად შესრულებულ სახეებს, ამის მიზეზად მხატვრული ფორმის მკვეთრი ჩამორჩენაც უნდა მივიჩნიოთ.

რატომ არის, რომ მაყურებლის მეხსიერებას დიდხანს შემო-რაჩა ორი მოხუცის—გედეონის (მ. გეგეჭკორი) და პართენის (ალ. კუპრაშვილი) სახეები სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა მასწავლებელი“? დარამტურგიული თეატრისათვის, ისინი ხომ რაიმე განსაკუთრებულს არ წარმოადგენენ, მაგრამ ორივე მაინც ცხოველ ინტერესს იწვევს. მსახიობებმა კარგად მოუნახეს როლებს შინაარსის ზუსტად გამომხატველი, სცენური ფორმა. მსახიობებმა იციან, რომ მათ როლებს სპექტაკლისათვის მხატვრული დეტალის მნიშვნელობა აქვს, ამიტომ ესკიზურად მოხაზეს გმირთა პორტრეტებიც. საკმარისია სახის ოდნავი გაზვიადება, რომ იგი გაყალბდეს. ის, რასაც მათ შესრულებაში ვხედავთ, სწორად და სავსებით შეესაბამება როლის ხასიათს, მის შინაარსს.

ამრიგად, განსახიერებელი როლის არსსა და მის სცენურ ფორმას შორის დარღვეული შესაბამისობა არის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი შტამპის წარმოშობისა. აქტიორულ ხელოვნებაში კი იგი სხვადასხვა ფორმით ვლინდება.

ის, რომ დღეს ქართულ თეატრში ასე შესამჩნევია შტამპები, დრამატული მასალის მიზეზიცაა. იდეურ-მხატვრულად სუსტი პიესები; რომლებიც ათეული წლების მანძილზე იდგმებოდა და იდგმება ჩვენი თეატრების სცენაზე, ნოყიერ ნიადაგს ქმნის შტამპის წარმოსაქმნელად.

თანამედროვეობის თემისადმი მიძღვნილ თითქმის ყოველ პიესაში ვხვდებით კოლმეურნეობის, ან წარმოების პარტიზუროს მდივანს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ხშირად ისინი არ გვამახსოვრდებიან,

რადგან მეტწილად მხოლოდ თანამდებობის პირებად არიან წარმოდგენილი და არა ცოცხალ ადამიანებად. თითქოს პარტიუროს მდივნობა მათი ხასიათის ნიშანდობლივი მხარეა და არა სამსახურებრივი მდგომარეობა, ან პარტიული დავალება. მხატვრული სახის ასე ზოგადი, განყენებული წარმოდგენა, რომელსაც არ გააჩნია გარკვეული კონკრეტული შინაარსი და ემოციური სიმდიდრე — აქტიორულ შესრულებაში იწვევს ერთფეროვნებას, ხერხების გამეორებას და საბოლოოდ შტამპს.

სქემატური, უსახური როლები მსახიობს აიძულებენ ითამაშოს განყენებულად, ზოგადად. როცა შაბლონურია მხატვრული სახე, როცა მას არა აქვს ცოცხალი ადამიანური თვისებები, ცხადია, ტრაფარეტული და უსიცოცხლო იქნება გმირის სცენური სამყაროც. ქართული სასცენო რეალიზმის ფუძემდებელი ვ. აბაშიძე წერდა, რომ მსახიობმა უნდა „შეისისხლხორცოს ცხოვრება, ხასიათი და თვისებანი იმ კაცისა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს“, მაგრამ როგორ უნდა მიაღწიოს ამას, როცა როლს არ გააჩნია „ხასიათი და თვისებანი“? სისუსტე როლისა მომაკვდინებლად მოქმედებს აქტიორის ხელოვნებაზე, ამუხრუქებს, ხელს უშლის მის განვითარებას. დრამატურგებს ხშირად სამართლიანად უსაყვედურებენ ზოლმე მსახიობები; მოგვეცით დიდი ვნებისა და განცდების ადამიანები, ძლიერი პიროვნებები, ხასიათები, რომ ცოცხლად და ხალისიანად წარმოვსახოთ ისინიო. სოციალისტურ სოფელზე ჯერ არ დაწერილა ისეთი პიესა, სადაც ერთ-ერთი მოქმედი პირი კოლმეურნეობის თავმჯდომარე არ იყოს. ამაში ცუდი არაფერია, მაგრამ მცირე გამოწკლისის გარდა, ბევრ მსახიობს არ შეუქმნია კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ძლიერი მხატვრული სახე. მეტწილად ისინი ერთმანეთს ჰგვანან და ამიტომ. ხოლო ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ხარიტონი (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), არ შეიძლება დაივიწყოს იგი.

შეიძლება ითქვას, რომ გ. შავგულიძემ აქ მხატვრული სახის სრულქმნილებას მიაღწია. ჩვენ ახლა ხარიტონი ვერც კი წარმოგვიდგენია გ. შავგულიძის გარეშე. სხვაგვარი იყო მ. ჩიხლაძის ტარიელი (მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“), მაგრამ როცა შტამპიდან განთავისუფლების გზებზე ვლაპარაკობთ, იგი მაგალითისათვის მაინც კარგია. რეჟისორმა (აკ. დვალისშვილმა) მუშაობის მთელი აქცენტი მ. ჩიხლაძის დაშტამპული მეტყველების შეცვლისაკენ წარმართა. სხვაგვარად წარმოუდგენელიც იყო ტარიელის სახის შექმნა. ყოველ

ადამიანს ხომ თავისი ხმა და ინტონაცია აქვს. და აი, დაძაბულზე შრომის შედეგად მოხდა ისე, რომ მ. ჩიხლაძის გმირო სცენაზე ამეტყველდა ახალი ფერებითა და ინტონაციებით. ეს იყო პროგრესი, მაგრამ არა სრულქმნილება.

განდილების მიზნით შეპყრობილის, ღრმა შინაარსს მოკლებულისა და სცენურ ფორმაში ჰიპერბოლიზებული კაცის (აპრაკუნე, ი. ვაკელის ამავე სახელწოდების პიესიდან) მამბილებელი სახე გამოხატა ერ. მანჯგალაძემ. მაგრამ განა ბევრია ასეთი სახეები?

აქტიორულ ხელოვნებას ბევრი დააკლდა იმით, რომ ჩვენი სცენიდან წლების მანძილზე განდევნილი აღმოჩნდა სატირა და ვოდვეილი, რომ იშვიათად იწერება ტრაგედიები, რომ მრავალ პიესას ჟანრული გაურკვევლობა ახასიათებს. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო აქტიორული ხერხების გაღარიბებას. ხომ არ შეიძლება მსახიობმა ერთნაირი საშუალებებით ითამაშოს სატირულ პიესასა და ტრაგედიაში?

ჟანრის სხვადასხვაობა განსხვავებულ საშუალებებს წარმოქმნის, რომელიც გარკვეულად ამღიდრებს აქტიორულ შემოქმედებას. ჟურნალი „კომუნისტი“ 1955 წლის № 18-ის სარედაქციო წერილში („ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ტიპიურობის საკითხისათვის“) მიუთითებდა: „რომანში ტიპიური სახეების შექმნის მხატვრული პრინციპები და ხერხები განსხვავდება ლირიკულ ან სატირულ ნაწარმოებში ტიპიზაციის ხერხებისაგან“. ეს მითითება თანაბრად შეეხება აქტიორულ ხელოვნებასაც.

ასე, რომ მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობა, მისი წარმატებაცა და წარუმატებლობაც ბევრად არის დამოკიდებული დრამატურგიულ ჟანრზე და დრამატურგიის საერთო ღონეზე.

ცნობილია, რომ სამსახიობო ხელოვნების პრობლემების განხილვის დროს დიდხანს კამათობდნენ განცდისა და წარმოსახვის შესახებ. რეალისტური სასცენო ხელოვნების პრაქტიკამ დაადასტურა, რომ არ შეიძლება ამ ორი მომენტის გათიშვა. მიუხედავად ამისა თეატრში მუდამ იყვნენ როგორც განცდის, ისე წარმოსახვის აქტიორები, მათ შორის ისეთებიც, რომლებიც ორსავე მოძღვრებას ეზიარნენ.

არის იმგვარ მსახიობთა კატეგორიაც, რომლებსაც განსაკუთრებული უნარი აქვთ ადვილად შეითვისონ, დაიზეპირონ სხვადა-

სხვა აქტიორული ხერხები, შექმნან მათი ერთგვარი კოლექცია. ამგვარი ფორმები მართო ერთი რომელიმე ეპოქის დანატოვარი როლია.

წარსული ეპოქის მრავალი სცენური ხერხი დღეს უკვე მოძველდა და შტამპად იქცა, მაგრამ სასიცოცხლო ძალას მაინც ინარჩუნებს და თავის უარყოფით გავლენას ახდენს თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაზე.

კლასიციზმის, ნატურალიზმის თუ სხვა მიმდინარეობათა ბატონობის პერიოდში წარმოშობილმა ზოგიერთმა სცენურმა პირობითობამ ამჯამად დაკარგა ძველი შინაარსი, შეიცვალა მნიშვნელობა. მაგრამ იგი მაინც არსებობს. ამგვარ შტამპს შეიცლება „მემკვიდრეობითი“ ეწოდოს.

კლასიციზმმა ევროპაში, ნატურალიზმმა, ყოფითობამ რუსეთში, ფსევდორომატიზმმა (დაყოფა პირობითი და ძალზე ზოგადია!) ქართულ სასცენო ხელოვნებაში დიდ თეატრალურ ტრადიციებთან ერთად, თანამედროვე თეატრს „მემკვიდრეობად“ წტამპის სხვადასხვა ფორმა დაუტოვეს. ზოგი რამ ის, რაც მისაღები და შესაძლოა კარგიც იყო ძველ ქართულ, რუსულ კლასიკურ თეატრში, დღეს აღარ შეესაბამება ეპოქის ხასიათს. დროთა ვითარებაში იცვლება სამსახიობო ხელოვნების საშუალებები, რადგან თვით თეატრის ცნება ცვალებადი კატეგორიაა და იგი სეისმოგრაფიული სიზუსტით გრანობს ეპოქის მაჯისცემას, მის ცვლილებებს.

დღეს ძველ ხერხებს და საშუალებებს ყველაზე მეტად ხელოსანი აქტიორები ეტანებიან. ისინი ზოგჯერ გარკვეულ ეფექტსაც ახდენენ, მაგრამ საკმარისია რამდენიმე სპექტაკლი და ჰკარგავენ „თავის უმწეო სიცოცხლის ნიშანწყალს“ (კ. სტანისლავსკი). ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ ჩვენში ხშირად დაბალ დონეზე დგას რიგითი სპექტაკლების ხარისხი. როდესაც მაყურებელი ზოგიერთ მსახიობს ერთსადაიმაცე სპექტაკლში პრემიერაზე ნახავს, და ვთქვათ, ორმოცდამეათე სპექტაკლშიც, აშკარად იგრანობს დიდ სხვაობას. მსახიობი ზუსტად, მექანიკურად იმეორებს იმას, რაც ერთხელ მიუკვლევი და დაუდგენია. გადის დრო, უფერულდება შექმნილი სახე და ცოცხალი ადამიანის ნაცვლად როლის რალაც უსიცოცხლო მოდელს ვიღებთ.

ხელოსანს არ უყვარს ცვალებადობა, ლელვა, თრთოლვა და გატაცება. ხოლო წარმოდგენა კი მთელი ცხოვრებაა, სიცოცხლეა, რალაცის კვდომა და აღმოცენებაა. სცენაზე ხომ ცოცხალი ადამი-

ნი მოქმედებს, მაშ რატომ უნდა დაემორჩილოს იგი მექანიკურ პროცესს? რა დიდი ოსტატიც არ უნდა იყოს მსახიობი, თუ მისი შემოქმედება არ ეყრდნობა ადამიანის შინაგან ბუნებას, მისი ხასიათის ცოდნას, მაინც ვერ შესძლებს დიდხანს შეინარჩუნოს მოჩვენებითი სიახლე, ორიგინალობა.

სოციალისტურმა რევოლუციამ არსებითი ცვლილება მოახდინა ადამიანის ფსიქიკაშიც. ახალმა დრომ წარმოშვა ახალი ადამიანის სახე. ადამიანი გახდა შემოქმედი ახალი ეპოქისა. ეს ცვლილებანი ბუნებრივ გამოხატულებას პოულობენ ადამიანის ყოველდღიურ მოქმედებაში და როცა სცენაზე მსახიობი ამ ახალი ადამიანის სახეს კმნის, არ შეიძლება იგი გმირის შინაგან ბუნებას არ დაეყრდნოს. სპექტაკლში მას სხვა იდეური ფუნქცია აკისრია, სხვაა მისი მიზანი და დანიშნულება.

ახალი შინაარსი ახალ ფორმას საჭიროებს და ამიტომ არ შეიძლება მარტო ძველი ხერხებით გამოიხატოს საბჭოთა ადამიანის ცხოვრება. შეიძლება მსახიობს სარეველა ბალახივით ჰქონდეს მორეული შტამპი, მაგრამ თუ იგი თავის ბუნებას მთლიანად დაუმორჩილებს როლის ხასიათს, გაჰყვება მის შინაგან ლოგიკას, ორგანული მოქმედების ხაზს, — აუცილებლად თავს დააღწევს შტამპს. ნაცვლად ამისა, ხელოსანი უცვლელი სახით იმეორებს ერთხელ დადგენილს, ანგარიშს არ უწევს გმირის ხასიათს. იგი ხშირად ასე იქცევა: ვთქვათ აღელვების ან სასოწარკვეთილების გამოსახატავად თმას იწეწავს, სირცხვილის დროს თავს ჩაღუნავს, მოსვენებისას დაამოტნარებს, აღტაცებისას ტაშს შემოაჭრავს და ა. შ. თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე აღებული თითქოს ცუდი არ უნდა იყოს, მაგრამ მაინც საგრძნობლად გაცვეთილი და ტრაფარეტული ხერხებია.

მარჯანიშვილის თეატრის უთუოდ საინტერესო სპექტაკლში — „მაია წყნეთელი“, დიდმელი თავადის როლს მსახიობი დ. ოქროცვარიძე ასრულებს. როცა მას მაია წყნეთელი დააპატიმრებს, იგი ერთობ აღელდება, მაგრამ იმდენად უსიცოცხლოა ეს „მღელვარება“, რომ იგი ხელების ავტომატური კუმშვისა და სხეულის არაბუნებრივი დაძაბვის იქით აღარ მიდის.

მსახიობი დ. ოქროცვარიძე ჩვენ მარჯანიშვილის თეატრის სხვა სპექტაკლშიაც (მ. მრევლიშვილის „ზვადი“) ენახეთ. აქ იგი მეცხვარეობის ფერმის ბრიგადირის გოგოთას როლს ასრულებს. აშკარაა, რომ გოგოთასთან მსახიობი მივიდა, როგორც ხელოვანი,

ორიგინალურად შეისისლბორცა გმირის ბუნება, ნიჭიერად ამოიცნო სახის განვითარებისათვის არსებითი მომენტები და მართალი მხატვრული სიმართლით წარმოგვიდგინა იგი. გოგოთას სცენურ ცხოვრებაში არის ეპიურად მშვიდი და დრამატულად მძაფრი მომენტებიც, მაგრამ მსახიობი ყველგან ინარჩუნებს ბუნებრიობასა და მხატვრულ ტაქტს. მლიქნელი, თანაც უხერხემლო ტიპის განსახიერებისას დ. ოკროცვარიძე იუმორის გრძნობასაც ამჟღავნებს. ზოგჯერ იმდენად ღრმადაა შეჭრილი მსახიობი როლის ბუნებაში, რომ ძნელია დაადგინო ზღვარი, თუ სად მთავრდება როლის ბუნება და სად იწყება მსახიობის პიროვნება.

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ გოგოთას სახის შექმნის ცდა გამარჯვებით დამთავრდა. ეს იმიტომ, რომ მსახიობი ხელოსნურად არ მიუღვა შემოქმედებით ამოცანას.

ამ ორი სახის შედარებისას რამდენადმე მაინც ნათელი უნდა იყოს, თუ როგორ შეიძლება ერთი და იგივე მსახიობი თავის სცენურ მოღვაწეობაში დაშტამპულიც იყოს და მისგან თავისუფალიც.

განა შაბლონური არ არის, რომ ათეული წლების მანძილზე პროფესორის, აკადემიკოსის ერთგვაროვან ტიპებს ვხედავთ სცენაზე? ეს ტიპი აუცილებლად გამხდარი, წელში მოხრილი და თანაც სათვალეზიანი უნდა იყოს, ხოლო მოძრაობა იმ ზომამდე აჩქარებული, რომ ექსცენტრული, ცანცარა კაცის შთაბეჭდილება დასტოვოს. ამ ტრადიციულ სახეში, ჯანმრთელობის ძვალსაზრისით, დასაშვებია ქლეკი, ან გულის დაავადება (ორივე ერთად არ შეიძლება!). არსებობს ბუღალტრის დადგენილი ტიპიც ერთი სიტყვით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მართლა არსებობს „როლის გამზადებული კლიშე, საიდანაც დაუსრულებლად იბეჭდება ეს სახეები“ (უ. ჩხეიძე).

ამრიგად, როლისადმი არაშემოქმედებით მიდგომას, დადგენილი ტიპისადმი ბრმა მიმბაძველობას შედეგად ის მოაქვს, რომ ვიღებთ რაღაც არლეკინივით განსაზღვრულ ტიპს. მსახიობმა, თუ იგი ნამდვილი შემოქმედია, არ უნდა გააკეთოს ის, რასაც როლის ფსიქიკური ცხოვრება არ მოითხოვს.

როგორც ვ. ანჯაფარიძე გადმოგვცემს, ერთხელ კ. მარჯანიშვილს მისთვის უთქვამს: „ცეკვის რეპერტიციას არ გავივლით, (იეკვას სწავლა არ უნდა, იცეკვებ ისე, როგორც გული მოგთხოვს, იცეკვებ მაშინ, როდესაც გზნება ისე აგიტანს, რომ ცეკვა თავის-

თავად დაიბადება, მაგრამ თუ ამგვარი გრძნობა არ გექნება, ნუ იტყვებო!.

ასე ბუნებრივად დაბადებული გრძნობის დროს არ შეიძლება შტამში გაჩნდეს.

ახალ როლზე მუშაობის დაწყებამდე საჭიროა მსახიობი განთავისუფლდეს წინა განწყობილებისაგან, უკუაგდოს ადრე გამოყენებული ხერხები და საშუალებანი, რომ განახლებული შეხედეს ახალი სახის შექმნის პროცესს. სხვადასხვა როლში ნაცნობი ხერხების, შტრიხების, ნიუნანსების გამეორება შტამის ყველაზე გავრცელებული სახეა. ზოგჯერ პირველად ნახვით მსახიობს და მოგეწონებათ, მაგრამ საკმარისია იგი ნახოთ მეორე.. მეხუთე როლში, რათა დარწმუნდეთ, რომ მას არ ემჩნევა არც ზრდა, არც სიახლე, არც ფერების სიმდიდრე, იგი თავს გაბეზრებთ უკვე შემჩნეული, ფიქსირებული დეტალებით. სხვადასხვაა როლები, მაგრამ სცენური სახეები ერთმანეთს ჰგვანან. ჩანს, აქტიორი ვერ მოერია როლს და იძულებული გახდა გაიფორმოს თავა, თავი ერთად გამოამხეუროს ყველა საშუალება შტამების საკუთარ არსენალიდან.

დავას არ იწვევს, რომ ლ. ყიფშიძე ნიჭიერი მსახიობია. ამას იგი ნათლად გვაგრძნობინებს მაია წყნეთელის როლში (აგრეთვე სხვა როლებშიც). მან აქ კარგად მიაგნო სცენურ ფორმას. როცა ყიფშიძე—მაია თავის გულისწყრომას, გაჯავრებას, ან წამიერ ჩაფიქრებას გამოხატავს, იგი თითქმის არსად არ ღალატობს მოქმედების ლოგიკას. წრფელია მისი განცდა და აზრიანია ქცევა. იგრძნობა, რომ სცენაზე მსახიობი ცხოვრობს თავის როლით. უშუალოა მისი საუბრის კილო, საქციელი, დამოკიდებულება პარტნიორებთან.

ამავე მსახიობს ვუყურებთ მზიას (რ. ებრაღიძის „ნანა“) როლში, ვაკვირდებით მის სულიერ მოძრაობას, მიმიკას, მეტყველებას, მოძრაობის მანერას, სახეზე სიხარულისა თუ მწუხარების გამოხატულებას, ვადარებთ მაია წყნეთელს და ვწრმუნდებით, რომ აქტიორულად მზია წინათ შექმნილი სახის ასოციაციებიდან არის დაბადებული.

მაიას მსგავსად, მზიასაც უყვარს პირდაპირობა, მათ ხასიათებში არის საერთო ნიშნებიც, მაგრამ ერთსადამივე თვისებას ყოველი ადამიანი ხომ სხვადასხვაგვარად ავლენს?! ლ. ყიფშიძეს ორი განსხვავებული ეპოქის ადამიანი უნდა წარმოესახა და ეს უკვე სავსებით საკმარისი იყო, რომ ორი სრულიად დამოუ-

კიდებელი სახე შეექმნა. ყოფშიძე—მზია გვაგონებს მაიას როლის განვითარებას ყოველ ძირითად მომენტში. განსაკუთრებით ეს საგრძნობია, როცა ის ალიანდრას სახლში გაგულისებულ ზის. აქ ნაცნობია პორტრეტიც, გრძნობაცა და ინტონაციაც და განა მართო აქ?!

თითქმის იგივე დაემართა გ. გეგეჭკორს დონ ხაიმეს („ესპანელი მღვდელი“) როლში. ჩვენ რეპეტიციებზე უშუალო მოწმე ვიყავით გ. გეგეჭკორის რთული და მიმზიდველი შემოქმედებითი ძიებისა დონ სეზარ დე-ბაზანის როლზე მუშაობისას. უკვე რამდენიმე წელი გავიდა და გ. გეგეჭკორის დონ სეზარი დღესაც ინარჩუნებს თავის მიმზიდველობასა და სიახლეს. ამიტომ დონ სეზარ დე-ბაზანი გ. გეგეჭკორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მხოლოდ ეპიზოდად არ დარჩება. ამასვე ვერ ვიტყვით დონ ხაიმეზე. იგი ერთგვარი ანარეკლია გეგეჭკორისავე დონ სეზარ დე-ბაზანისა.

შტამპების პრობლემასთან ორგანულადაა დაკავშირებული ამპლუის საკითხიც. დღევანდელი თეატრისმცოდნეობა იშვიათად იყენებს ამ ტერმინს, მაგრამ რაც არ უნდა დაევიწყოთ იგი და რამდენადაც არ უნდა უარყოთ, მაინც ფაქტია, რომ არსებობენ ამპლუის მსახიობები. ყველას როდი შეუძლია იყოს ტრაგიკოსიცა და კომიკოსიც, ეს ერთეულების ხედრია.

ქართული თეატრალური კრიტიკის ისტორიაში ერთხმად არის აღიარებული, რომ ვ. აბაშიძის ამპლუა კომედიური როლები იყო. „აბაშიძის ამპლუა, ან ასე თუ შეიძლება ვთქვათ, მისი ნიჟის სარბიელი კომიკური როლებია“ (ვ. გუნია). მხოლოდ კომედიებში ბრწყინავდა აბაშიძის ხელოვნება, აქ აღწევდა იგი შემოქმედებითს მწვერვალებს. მისი აქტიორული ბუნება ორგანულად ვერ იგუებდა დრამატულ ან ტრაგიკულ როლებს. თუმცა დრამატული როლებიც უთამაშნია, მაგრამ, როგორც მისი თანამედროვეები აღიარებენ, მას წარმატება არ მოჰყოლია. ი. ჭავჭავაძე ერთ-ერთ წერილში („ქართული თეატრი“) განიხილავდა რა ვ. აბაშიძის მიერ შესრულებულ ექიმის დრამატულ როლს („შეშლილი“, მელოდრამა მანფელდისა, გადმოკეთებული: ვ. აბაშიძის მიერ), ხაზგასმით მიუთითებდა, რომ რეჟისურამ დიდი შეცდომა დაუშვა, როცა ვ. აბაშიძეს მისი აქტიორული ბუნებისათვის სრულიად უცხო როლი მისცაო.

„... საცა მამობრივის გრძნობით აღელვებული პატიოსანი და გულკეთილი ექიმი ჰლოცავს მთელს ოჯახს, რომელიც უბედუ-

რებისაგან თვითონვე დაიხსნა,—ბ—ნმა აბაშიძემ ისე სასაცილოდ გადიგლო თავი... რო ხარხარი ასტეხა თეატრში”^{*}.

ო. ქავჭავაძე განიხილავს ვ. აბაშიძის გამოსვლას მეორე სპექტაკლში („ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწილეს“) და შენიშნავს, რომ აქ აბაშიძე ბრწყინავდა, როგორც კომედიის მსახიობიო.

ცნობილია, რომ მსახიობის შემოქმედებითი სახის დადგენა ხდება მისი უნარისა და მონაცემების ყოველმხრივი მოსინჯვის შემდეგ. თუ აქტიორმა არ გაიარა ეს პროცესი, შესაძლოა იგი თავისი შემოქმედების ადრეულ წლებშივე დაიშტამპოს. აი, აქ მოქმედებს ცუდად ამპლუა.

როდესაც ო. ქავჭავაძეს მოჰყავდა ვ. აბაშიძის მაგალითი, თუ რატომ იყო შეცდომა მსახიობის გამოსვლა დრამატულ როლში, აქ იგი მიუთითებდა ერთ მეტად საგულისხმო ფაქტზე. ირკვევა, რომ ვ. აბაშიძემ დრამატულ როლში გამოიყვება კომედიური ხერხები, მოხდა შეუსაბამობა როლის ბუნებასა და მის გამომსახველ საშუალებებს შორის და ამდენად, დრამატული ბუნების ფონზე კომედიური ექსტრები გამოჩნდნენ, როგორც შტამპები. სხვა შემთხვევაში იგივე საბუალებანი სრულიადაც არ იქნებოდნენ შტამპები.

საერთოდ ეს საკითხი მაინც ცალკე კვლევის საგანია და ჩვენ ამჯერად ზოგადად შენიშვნით დავკმაყოფილდებით მხოლოდ. ერთი რამ მაინც შეიძლება გადაჭრით ითქვას: ხშირად, ძალიან ხშირად, ამპლუა ხელს უწყობს მსახიობის დაშტამპვას და თვით ცნება ამპლუისა უნდა განვიხილოთ, როგორც ხელოვანის ნიჭის და უნარის მკვეთრად განსაზღვრულ ფორმაში გამოვლენის სფერო. აქ დაახლოებით იგივე მდგომარეობაა, როგორც მწერლობაში. შეიძლება კაცი ბრწყინვალე პროზაიკოსი იყოს, ხოლო როგორც დრამატურგი დაბალ დონეზე იდგეს. ასევეა სცენურ ხელოვნებაშიც — შეიძლება იყო ბრწყინვალე კომიკოსი და ცუდი ტრაგიკოსი.

რეჟისორის მუშაობაში როლების განაწილება ერთ-ერთი ყველაზე რთული და მტკივნეული საკითხია. როლების სწორი განაწილება სპექტაკლის წარმატების საწინდარია. მასზე დიდად არის დამოკიდებული მსახიობის ზრდის, დაოსტატების ბედი. როლების არასწორი განაწილება შტამპის წარმოშობას ჰქმნის. ხდება ხოლმე, რომ მსახიობი კარგად ასრულებს რომელიმე როლს და როგორც

^{*} ო. ქავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955, „ხელოვნება“, გვ. 77.

კი მომდევნო პიესაში გაჩნდება მსგავსი როლი, აუცილებლად იმავე მსახიობს დაავალებენ მის განსახიერებას. ეს დიდი შეცდომაა. მსახიობის სწორად აღზრდის პრინციპი მოითხოვს, რომ ყოველი კუთხიდან შემოწმდეს მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

მსახიობი კ. მახარაძე რამდენიმე წელია რუსთაველის თეატრში მუშაობს. მან არაერთი საინტერესო სახე შექმნა, მაგრამ არ შეიძლება ნორმალურ მდგომარეობად ჩაითვალოს, როცა მას წლობით ერთსახოვანი როლების განსახიერება უხდება. ირაკლი ციკარიშვილი („დღესასწაული საკრეულაში“), ლევან ბატონიშვილი („გზა მომავლისა“), ვაჟა ქვარიანი („ახალგაზრდა მასწავლებელი“), დათო („გამარჯვებულთა ღიმილი“), ბიჩინა („მარად მწვანე ქედები“), ყველა ესენი ე. წ. „ღია ხასიათებია“. ასეთ პირობებში ძნელი არ არის დაიშტამპოს მსახიობი, შეჩერდეს მისი ზრდა.

რეჟისორული ჩვენების მეთოდს თავისი ღირსება აქვს. ხშირად იგი საბაბს აძლევს მსახიობს გამოიწვიოს, აღაზნოს ფარული ემოციები, მისცეს სტიმული. როცა დიდი რეჟისორები მსახიობთან მუშაობისას ჩვენების ხერხს მიმართავდნენ, მოხერხებულად პოულობდნენ ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ წერტილებს, საიდანაც მთელი გარკვეულობით ჩანდა გმირის სულიერი სამყარო. მოკლედ, ისინი ასწავლიდნენ მსახიობებს, თუ რა უნდა შეექმნათ, რა უნდა გაეცოცხლებინათ. ხოლო ის რეჟისორები, რომლებიც დაჯილდოებულნი არ არიან ამ ღირსებით, ცეკვავენ, თამაშობენ მსახიობის წინ, აჩვენებენ, თუ როგორ უნდა შეასრულონ როლი. ასეთ შემთხვევაში დუნდება მსახიობის აქტივობა, ის აღვილად ითვისებს მზამხარეულ ფორმებს, ბაძავს რეჟისორს. ნამდვილად ცოცხალი განცდა აღვილს უთმობს მექანიკურ გათამაშებას. რეჟისორი ასევე აჩვენებს მეორე... მეხუთე... მეათე... მსახიობს და საბოლოოდ თვითონვე იშტამპება.

ამრიგად, როლების არასწორად განაწილება, რეპეტიციებზე ჩვენების მეთოდის უბრალო, პრიმიტიული და მიზანსცენების მექანიკური დაგეგმვა ხელს უწყობენ აქტიორული შტამპების წარმოქმნას. ყოველივე ეს ანელებს მსახიობის შემოქმედებით აქტივობას და აბრკოლებს შემოქმედის ინდივიდუალური თვისებების გამომჟღავნებას.

მაგრამ მარტო როლების არასწორი განაწილება, ან ჩვენების მეთოდის პრიმიტიული გამოყენება როდი უბიძგებს მსახიობს შტამპისაკენ. ამ მხრივ დიდ როლს ასრულებს მიზანსცენის ხასია-

თიკ. ზოგიერთს მიზანსცენა წარმოუდგენია, როგორც მოქმედ პირთა უბრალო სცენური განლაგება. ჩვენ გვყავს რეჟისორებიც, რომლებიც გულმოდგინედ ზომავენ მანძილს პარტნიორებს შორის, ადგენენ და აკანონებენ ხერხებს, გარეგნულად ხეწავენ და ალამაზებენ მას, მაგრამ მაინც დაუფარავი რჩება შინაგანი სიციარიელე და ხელოსნობა. მიზანსცენა შინაგანი და გარეგანი შემოქმედების კომპოზიციური შერწყმაა, ანუ უკეთ, შინაგანი მოქმედების გარეგანი გამოხატულებაა და, მამასადამე, მისი ხასიათი აზრმა უნდა განაპირობოს. აქ ისეთივე დიალექტიკური ურთიერთობაა, როგორც ფორმასა და შინაარსს შორის. როგორც კი რეჟისორი დაიწყებს მიზანსცენის მექანიკურ, თვითმიზნურ განლაგებას, მსახიობს იმთავითვე უბიძგებს არაორგანული ცხოვრებისაკენ. ავიღოთ ისეთი შაბლონური მოძრაობა, როგორიცაა გამიჯნულებული ჭაბუკის მუხლზე დაცემა სატრფოს წინ. მას განსაკუთრებით ხშირად ვხვდებით კლასიკურ პიესებში. თითქმის ყველა რეჟისორმა იცის, რომ ეს უკვე საკმაოდ გაცვეთილი და ტრადიციული მიზანსცენაა, მაგრამ მას მაინც არ ეშვება. წარსულში ამ თეატრალურ ექსტს თავისი ღრმა შინაარსი ჰქონდა. ცალ მუხლზე დაჩოქილი მეომრები ფიცს სდებდნენ დროშის წინ, გამოხატავდნენ ერთგულებასა და თავდადებას, ხოლო რელიგიურ წესქმედობაში ეს ქცევა ავლენდა მორწმუნის მორჩილებას ხატის წინაშე. როდესაც სპექტაკლებში დამკვიდრდა ეს მოძრაობა, მას თავისი აზრიც ჰქონდა და გამართლება. შემდეგ თანდათანობით დაიწყო მისი ბრმად გამეორება, მას გამოეცალა ძველი შინაარსი, არ შეივსო ახლით. მივიღეთ ყალბი შტამბადქცეული მიზანსცენა (თუმცა არა ყოველთვის!).

შეუძლია თუ არა ნიჭიერ რეჟისორს იგივე მიზანსცენა ისე მოაწყოს, რომ ორგანული იყოს და მსახიობიც იხსნას შტამპის ცდუნებისაგან? რა თქმა უნდა, შეუძლია. ასე რომ, რეჟისორის ხელში ერთი და იგივე მიზანსცენა შეიძლება დაშტამპულიც იყოს და შტამპისაგან თავისუფალიც. მიზანსცენა რეჟისორის ენაა, მისი ხელწერაა და ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს.

ცხოვრებაში ყოველ მსახიობს აქვს თავისი პიროვნული თავისებურებანი, ტემპერამენტი, მოძრაობა, ხასიათი, ფრაზის წარმოთქმის მანერა და სხვ. ეს ყოველდღიური, პირადული ჩვევები ზოგჯერ აჰყვებიან ხოლმე სცენაზე, შეიჭრებიან როლში და გარკვეულ უარყოფით გავლენასაც ახდენენ. მაინც რა არის მთავარი მანკი

ამ მოვლენისა? ის, რომ მსახიობი წლობით ათეულ როლს იცვლის, ქმნის სხვადასხვა ტიპს, ხოლო პიროვნული ნიშანი კი არსებითად უცვლელია. გამოდის, რომ განსხვავებულ როლებში უცვლელად მხედავთ ერთსა და იმავე საშუალებებს, პიროვნებისათვის ნიშანდობლივ დეტალებს. ესეც თავისებური შტამპია, მხოლოდ იშვიათად ხდება ბედნიერი დამთხვევა როლის ბუნებასთან. მაგალითად, ასეთი შემთხვევა იყო რ. ჩხიკვაძე თამაზის („ხალისიანი მეგობრები“) როლში. მაყურებელს მოსწონს რ. ჩხიკვაძის თამაში იმიტომ, რომ მის ქცევაში, ჯანსაღ სიცილსა და წამიერ შეფიქრებაში არის რაღაც მომხიბვლელი, სადა. იგი დაობს, ფიქრობს, სწავლობს თუ სადილობს, ყველგან იგრძნობა რიტმი, დინამიკა, ქაბუკური სიმხნევე და ვნებიანობა. მის დაუდგრომლობაში არის სურვილი უფრო მჩქეფარე და აზრიანი ცხოვრებისა. იგი ტოვებს თბილისს, სოფლად მჩაყვება ალექსის, როგორც მეკვლეს, კეთილშობილი და პატიოსანი ცხოვრების გზაზე. მსახიობის ჰიერ სახე გახსნილია ღრმად, ნათელია მოქმედების ხაზი და თვით მსახიობის პიროვნული თავისებურებანი ორგანულადაა შერწყმული როლის ბუნებასთან. ამიტომ სახე აღარ საჭიოებს ზედმეტ ორნამენტიზაციას. მსახიობი სცენაზე ცოცხლობს და ისევე, როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი თავის ზრდასა და განვითარებაში, ჩამოყალიბების პროცესში, ბუნებრივად წარმოშობს ახალ ფორმებს.

მხოლოდ ასეთ შერწყმას შეუძლია დადებითად იმოქმედოს სახის შექმნაზე.

როლის იდეურ გააზრებაზე, მის მხატვრულ გადაწყვეტაზე დიდად არის დამოკიდებული მსახიობის წარმატების საკითხი. თუ მსახიობი ერთი კუთხიდან ხსნის როლს, ერთხაზობრივად წარმოგვიდგენს სახის განვითარებას, იგი გარდუვალად წარმოშობს შტამპს. როლის ერთი კუთხიდან დანახვა თავის მხრივ ბაღებს ხერხების, საშუალებების ერთფეროვნებასაც.

როცა გაბროს („გლახის ნამშობი“) როლში გამოვიდა გ. კიკნაძე, მას საგრძნობი წარმატება ხვდა. მსახიობმა კარგად ამოიციო როლის განვითარების ლოგიკა, გულწრფელად განიცადა გაბროს ტრაგიკული ცხოვრება, ნათელი იდეური დანიშნულება მისცა სახეს და მაყურებელსაც ნიჭიერად მოუთბრო უსამართლობისაგან ჩაგრული გლეხის ისტორია. სრულიად სხვაა მისი გაიოზ გადალენდია („ტარიელ გოლუა“). გ. კიკნაძემ უკანასკნელ სპექტაკლამდე ვერ შესძლო ცოცხლად და დამაჯერებლად გამოეხატა

გადალენდიას პიროვნება. მისი შესრულებით გადალენდია დაემსგავსა გაბროს. ამის მიზეზი როლის მცდარი გაგებაა, არასწორი გააზრებაა. მან პრინციპში გადალენდიას სახე ისევე გახსნა, როგორადაც გაბროს სახე. მსახიობს განსაკუთრებით პირველ ორ აქტში ემჩნევა დაბნეულობა. მისი გაიოზი ერთი საწყალი უიმედო მიჯნურია. მას აკლია კლასობრივი ბრძოლის უნარი. მომღეწო სპექტაკლებში მსახიობმა ერთგვარად შესცვალა როლის გააზრება და სახეც უფრო აზრიანი და ნათელი გახდა.

აღიაოებულია, რომ სიტყვების სიმახვილე, სიმშვენიერე, აზრიანობა და ემოციურობა დამოკიდებულია გამოთქმაზე, აქცენტაციაზე. მსახიობი, რომელიც ვერ ახერხებს ხმაში შეიტანოს მრავალტონალობა, მოღულაკია, ფერების სიმდიდრე, უთუოდ დაიშტამპება. ხმის დაშტამპვა საკმაოდ გავრცელებული ფორმაა თეატრში.

გარეგნულად რაოდენ ნიჭიერადაც უნდა გადაისახოს მსახიობი, თუ მან ვერ მოახერხა საკუთარი ხმის დამორჩილება და როლის ბუნების შესაბამისი ინტონაციების მოძებნა, იგი მაინც ვერ აცდება შტამპს. მდიდარი, პლასტიკური, ნაირფეროვანი ხმა საწინდარია შემოქმედებითი გამარჯვებისა. შეიძლება გადაუტარებლად ითქვას, რომ ისე არაფერი სჭიოდება მსახიობს, როგორც კარგი ხმა. ფაქტია, რომ როგორც კი გამოუსწორებლად დაიშტამპება მსახიობის ხმა, იგი კვდება სცენისათვის. ხმის დაშტამპვას მრავალი მიზეზი განაპირობებს, ხან მსახიობის საერთო დაბალი პროფესიული კულტურა, ხან კიდევ შინაგანი შემოქმედებითი ძალების ამოწურვა, მაგრამ მათ შორის მაინც მთავარია ფრაზის წარმოთქმის დაბალი კულტურა. როცა მსახიობი უაზროდ, თვითნებურად უქეთებს ფრაზას მახვილს, აფუჩეჩებს წინადადების ძირითად აზრს, არევ-დარევა შეაქვს ტონალობაში და მექანიკურად წარმოთქვამს ტექსტს, იგი კარგავს უმთავრესს თეატრალურ ხელოვნებაში—აზრით გამართულ სიტყვას. ადვილი წარმოსადგენია თუ რა დიდი ზიანი მოაქვს მსახიობის შემოქმედებითი ზრდისთვის მეტყველების ასეთ დაშტამპვას.

აქვე დგება მიმიკის საკითხიც. როცა მსახიობი ათეული წლებით მუშაობს თეატრში, მას თანდათან უმუშავდება სახის მოძრაობის თავისებური ჩეევები, რომლებიც ზოგჯერ შტამპს წარმოშობენ. რამდენი ადამიანიც არსებობს ქვეყანაზე, იმდენია მიმიკაც და, მაშასადამე, როგორც უნდა ჰგავდეს ორი ადამიანი ერთმანეთს,

მათ შორის სხვაობა მაინც იქნება. ამრიგად შიმშილისთვის არ არსებობს საერთო დადგენილი წესები, იგი იცვლება როლის ცვლასთან ერთად. მიმიკა და სიტყვა ურთიერთზე მოქმედებენ და ბუნებრივ პირობებში შეესაბამებიან ერთმანეთს. აქ, რომ შტამპის ასაცილებლად საჭიროა „მიმიკა ყოველთვის სიტყვას ეთანხმებოდეს“ (შექსპირი). ხმის დაშტამპავზე გავლენას ახდენდა ძველი კლასიციზტური და ნატურალისტური ხელოვნება. ზოგიერთ ძველ მსახიობს დღესაც ეჩნევა პათეტიკურობა, სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნური მანერა და სხვ.

ცნობილი მსახიობი ფ. ერშოვი ჩვენ ვნახეთ რობერტ ჩილტერნის როლში (ო. უაილდის „იდეალური ქმარი“). მსახიობი ოთახში დადიოდა, თუ სავარძელში ჩაეშვებოდა, ყველგან იგრძნობოდა (მიზანსცენების, დეტალების) მათემატიკური სიზუსტე; პაპიროსის მოწევა, ხელების მოძრაობა და თვით გაზეთის წაკითხვის მომენტიც კი ზუსტად გაანგარიშებულ სცენურ ამოცანებზე იყო დამოკიდებული, ხოლო ხმა აწეული, პათეტიკური და თანაც ცივი ჰქონდა. ერშოვი გვიჩვენებდა, როგორ დადიოდა, როგორ ეწეოდა პაპიროსს, როგორ საუბრობდა და სხვ. მასში იყო ოსტატობა, მაგრამ არ იყო ცხოვრება, განცდა. ერშოვის ხმა ყალბი იყო. ხოლო ლუკიანოვმა ეგორ ბულიჩოვში განსაცვიფრებელი სიმართლით გადაშალა კლასობრივად განწირული ადამიანის ტრაგედია, მისი ვიქტორიული შემართება მოახლოებული სიკვდილის წინაშე. ლუკიანოვის ბულიჩოვში არის ცხოვრებაცა და ხელოვნებაც. ეს ნამდვილი შემოქმედებაა, ფ. ერშოვის ჩილტერნი კი ხელოსნობა.

ერთი ბუნებიდან მეორეში ორგანული გადასვლა, გარდასახვა, შტამპის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა. თუ რა დიდ სიძალეზე ადის აქტიორის ხელოვნება, როცა იგი ახერხებს გარდასახვას, ამის საილუსტრაციოდ საკმაოა ფ. გოდიაშვილის — ლუარსაბი, გ. შავგულიძის — ხარიტონი, ს. ზაქარიაძის — თინიბეგი, ნ. ჩხეიძის — გიქორ, აკ. ვასაძის — პეპია, ერ. მანჯგალაძის — პეშევი. „როგორც მწერლის გონებაში წერის დროს იბადება ჯერ რაიმე თესლი, — წერდა ფ. გუნია, — მერე ის თესლი იხსნება და თანდათანობით განვითარებაში შედის და ბოლოს სრულიად იღებს რომელიმე სრულ სახეს და ასევე ხდება აქტიორის გონებაშიც და არა თუ მარტო მის გონებაში, არამედ თვით მის ბუნებაშიც. აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გადაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავხორცში

ძერება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნებაუნებულად მის გულსა და ღვიძლში შედის“*.

რამდენადაც ღრმაა და ორგანული სხვისი სულიერი ცხოვრების საკუთარ ცხოვრებად ქცევა და საკუთარი თვისებების როლის ლოგიკისადმი დამორჩილება, იმდენად თავისუფალია მსახიობიც შტამპისაგან.

ფრ. ენგელსი წერდა: „თვითეული პირი ტიპი, მაგრამ ამავე დროს სავსებით გარკვეული პიროვნებაც არის“**. ამ დებულების გათვალისწინება საშუალებას იძლევა შევებრძოლოთ შტამპის წარმოქმნას. იგი ასწავლის აქტიორს სახის განზოგადებას, ასწავლის, რომ ტიპიზაციის დროს არ დაივიწყოს როლის ინდივიდუალური თვისებანი.

იმდენად მრავალგვარია შტამპის წარმოშობის მიზეზი და მისი გამოვლენის სფერო, რომ თითოეული მათგანი ცალკე კვლევას მოითხოვს. ჩვენ შეგნებულად აეუარეთ გვერდი ისეთ დიდმნიშვნელოვან საკითხს, როგორიცაა, მაგალითად, ნაციონალური ფორმა სამსახიობო ხელოვნებაში.

ამრიგად, სამსახიობო ხელოვნებაში არსებობს მრავალი ფორმა შტამპებისა, რომლებიც სერიოზულ დაბრკოლებას უქმნიან აქტიორთა პროფესიონალურ დაოსტატებას. ჩვენი თეატრების სცენაზე უბრალო მაყურებლის თვალისთვისაც კი შესამჩნევია გახდნენ ამრიგად დაშტამპული მსახიობები.

თქმა არ უნდა, ქართულ საბჭოთა თეატრს ჰყავს სცენის არაერთი დიდოსტატი. საბჭოთა თეატრალური კულტურა კანონიერად ამაყობს მათი სახელებით. უფროსი თაობის გვერდით დგას ნიჭიერი ახალგაზრდობა. ისინი მაყურებელთა დამსახურებული სიყვარულით საოგებლობენ. ვრცელია მათი შემოქმედებითი გზა და ასპარეზი. ამ რთულსა და საინტერესო გზაზე შტამპი ჩნდება, როგორც ყველაზე საშიში მტერი ქემბარიტი ხელოვნებისა და ვისაც ნაკლები უნარი აქვს მოუღლეოდ ებრძოლოს მას, იგი ნაკლებად შემოქმედიც არის.

* ვ. გუნია, „ხელოვნება“, 1953 წ., გვ. 83.

** კ. მარკია, ფრ. ენგელსი, რჩ. წერ., გვ. 394. რუს. გამ.

დიდი ხელოვანი

ქართული თეატრი იყო ს. ახმეტელის პირველი სიყვარული და სიკაბუკის ოცნება ხელოვნებაში. იგი პეტერბურგელი სტუდენტი იყო, როცა მთელი ძალით იგრძნო, თუ როგორ იტაცებდა მის გულს თეატრი.

როგორც იტყვიან, ადამიანი ვერ გაექცევა თავის ბუნებასო, და ახმეტელიც მალე დანებდა შინაგან მოწოდებას, მთელი არსებით მიეცა ფიქრს: აი, დავბრუნდები რუსეთიდან საქართველოში და ვცდი ახალი ეროვნული თეატრის შექმნას, ვცდი ღრმად ჩავწვდე ხალხის გულს და იქ მოვნახო თეატრის საფუძველი, რადგან ვიცი: ყველაფერი კვდება, რაც ხალხიდან არ მოდის და მასვე არ უბრუნდება. იქნებ ზოგმა ვერც გამოიგოს წუხილი და ახალგაზრდულ ცდუნებად ჩამითვალოს იგი, იქნებ ბოლომდე ვერც ეთქვა სათქმელი: ქართული, ნაციონული ფორმის ძიებას სხვა რაღაც უწოდონ.

მაგრამ მას ხომ გულწრფელად სჯერა თავისი საქმისა, სჯერა, რომ სიყვარული გაიმარჯვებს. მისი ოცნებაა ქართველ ხალხს ჰქონდეს „საკუთარ უნარზე ნაშენი შემოქმედება“, ანთებული „ქართული გულით“ და „ქართული სულით“.

ეს არის მისი ცხოვრების მიზანი და ამისთვის სიცოცხლესაც არ დაიშურებს, პეტეფივით მასაც არ სურს მშვიდი სიკვდილი ლოგინში, ერთი სიცოცხლე აქვს და ისიც თეატრს უნდა მისცეს, რადგან ხალხს არ უყვარს დაზოგილი სიყვარული, სანახევროდ წვა და სანახევროდ გატაცება.

გზად მიმავალს აინტერესებს ის, თუ როგორ შეხვდნენ მის წერილებს ქართულ თეატრზე, როგორ შეათასეს მის მიერ იმდროინდელ ქართულ თეატრზე გამოთქმული ძალზე თამამი მოსაზრებანი. ჯანდონითა და სიცოცხლით აღსავსე სანდრო. ბრძოლისა და კამა-

თის ქინი არის განსკვალული. მას სურს დამოუკიდებელი და პირდაპირი გზით იაროს ბოლომდე, ვიდრე არ შექმნის ისეთ თეატრს, „რომელიც ქვეყნაერების ყურსა და გულს დაიმონებს“. შექმნის ის ასეთ სპექტაკლებს, თეატრს და შემდეგ, დე, დრომ განსაჯოს ჩვეული სიმკაცრით..

ასეთი ფიქრებით ბრუნდებოდა სამშობლოში ქართველი ახალგაზრდა.

ასეთი ჩაფიქრება ქართული თეატრის ბედზე სამშობლოსადმი ღრმა სიყვარულთან იყო შეერთებული.

ახმეტელის ამგვარ ფიქრებსა და სიყვარულს ილიას „მგზავრის წერილები“ ჰქონდა უთუოდ წინამძღვარად. ვინ იცის, რამდენ მამულიშვილს, როცა იგი კავკასიის კალთებს მისდგომია, დაბადებია კითხვა—„რას გავუკეთებ მე ჩემს ქვეყანას?“.

სწორედ ეს დიდი სიყვარული ამოქმედებდა ახმეტელს, როცა ქართულ თეატრში მოვიდა. იგი არ შეუშინდა სიძნელებებს და მთელის გატაცებით იწყო თავისი იდეების პრაქტიკულად განხორციელება. ზან საოცარი გაბედულებით აღძრა საკითხი: არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული? საკითხის ასე კატეგორიულად დაყენება დღესაც გვანცვიფრებს და ხშირად მის საწინააღმდეგოდ განგვაწყობს, თუ ღრმად არ ჩაუფიქრდებით ახმეტელის თეორიულ მოსაზრებებს და პრაქტიკულ მოღვაწეობას.

ახმეტელმა თქვა, ძველ თეატრში იყვნენ დიდი ხელოვანი, მაგრამ ხელოვნება არ იყო დიდო. იგი მას იმდროინდელი კონკრეტული ისტორიული პირობებით ხსნიდა.

შეიძლება მიუყერძოებლად ითქვას, რომ ქართველ რეჟისორებში იშვიათია მეორე ადამიანი, რომელსაც ამდენი ეფიქროს და ეზრუნოს თეატრის ნაციონალურ ფორმაზე. იგი მკაცრად ილაშქრებდა ქართული ბუნებისათვის არაორგანული კულტურული ნაკადის წინააღმდეგ. გავლენა მაშინ არის კეთილმყოფელი, თუ იგი ბუნებრივად შედის ეოის სულიერ ცხოვრებაშიო,—წერდა იგი. ახმეტელმა განსაკუთრებით მკაცრად გაილაშქრა რევოლუციამდელი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში დანერგილი რუსიფიკატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ. მისი აზრით, ქართულ თეატრს ბევრი დააკლდა იმით, რომ საქართველო წარმოადგენდა მეფის რუსეთის კოლონიას, ხოლო „მეფის პოლიტიკის ყველაზე ერთგული გამტარებლები იყვნენ თავადები და აზნაურები“, რომლებსაც ისე

„აშკარა ხაზგასმით ეკირათ თავი, რომ არავითარი საერთო არ უნდოდათ ჰქონოდათ ქართულ კულტურასთან, რომელიც დაკავშირებული იყო ხალხის დაბალ ფენებთან“. როგორც ვხედავთ, აქ ახმეტელი სწორ მარქსისტულ პოზიციაზე დგას და რუსიფიკატორული პოლიტიკის მხილვას ორგანულად უკავშირებს საქართველოში ანტიხალხური ტენდენციების წინააღმდეგ ბრძოლის ხედვას. იგი პირდაპირ ამბობდა, „ხალხთა საპყრობილეში“ არ შეიძლება გამოვლინებულიყო და გაშლილიყო ქართველი ხალხის კულტურული შესაძლებლობა. ახმეტელი ფიროსმანის მაგალითით ნათელიყოფდა, თუ რა მძიმე პირობებში უხდებოდა მოღვაწეობა ქართველ ტალანტებს.

ახმეტელის ოცნება იყო იმ დღეს მოსწრებოდა, როცა ქართველ ხალხს თავისი ნიჭისა და ენერგიის გამოვლენის, ფართო შემოქმედებითი ცხოვრების სრული საშუალება მიეცემოდა. მართალია, მან 1920 წელს დადგა პირველი სპექტაკლი—ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“, რომელსაც სერიოზული წარმატება ხედა წილად, მაგრამ იმავე წელს, არახელსაყრელი შემოქმედებითი პირობების გამო, თავი წიანება თეატრს და განათლების სახალხო კომისარიატის სათეატრო სექტორში გადავიდა ხელმძღვანელად. ერთი კი უნდა ითქვას: იმ დროს, როდესაც ქართული თეატრის დახურვაზე იყო ლაპარაკი, დიდი საქმე გააკეთა „ბერდო ზმანიამ“. მან ერთგვარი იმედი გაუღვიძა მაყურებელს, გარკვეულად გაიზარდა საზოგადოების ინტერესი თეატრისადმი. ეს ბევრს ნიშნავდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას ამ სიტყვებით შეხვდა ახმეტელი: „მოკვდა მონარქიზმი რუსეთში და მასთან ერთად უღმობელი პოლიტიკა ჩვენშიო“. ამ დღიდან მიყოლებული ს. ახმეტელი თავის გამოსვლებში, სტატიებში და პრაქტიკულ საქმიანობაში ყოველთვის ხაზს უსვამდა სოციალისტური სინამდვილის რომანტიკულად, მონუმენტურად წარმოსახვის აუცილებლობას თეატრში.

1930 წელს უკრაინაში გასტროლების დროს ს. ახმეტელი სიამაყით ამბობდა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების დროს საქართველოში „გაიშალნენ უზარმაზარი კულტურული ღირებულებანი, რომლებიც ხალხში იყო ჩამარხული, და წესაძლებელი გახდა შექმნილიყო ნაუღვლი საბჭოთა ნაციონალური თეატრი, ნაციონალური ფორმით და პროლეტარული შინაარსით“. მან გულწრფელად უთხრა უკრაინელ მეგობრებს: „ჩვენ გვინდა, რომ უკრაინელმა პროლეტარ-

რულმა მყურებელმა იგრძნოს და ნაციონალური ფორმის საშუალებით დაინახოს რევოლუციური შინაარსი, საქართველოს პროლეტარიატის ცხოვრების ხასიათი და მაჯისცემა“. ახმეტელი ამ გამოსვლებშიაც წინა პლანზე აყენებდა ღრმად ნაციონალური ფორმით სოციალისტური ეპოქის იდეების გამოხატვის პრინციპს.

ახმეტელს ნიადაგ აწუხებდა იმაზე ფიქრი, თუ როგორ გაეხსნა ქართველი კაცის აქტიორული ბუნება სცენაზე. მას სწამდა, რომ ქართველი ბუნებით დაჯილდოებული აქტიორია, ოღონდ საჭიროა მისი სცენური აღზრდა, წვრთნა. იგი ქართველი ადამიანის მუსიკალურ ნიქს—სიძღერის მოყვარეობას, სმენის უნარს, შინაგან რიტმს, ტემპერამენტს ქართველი მსახიობის თანდაყოლილ თვისებად მიიჩნევდა, „ქართველი მუდამ მსახიობობს, რადგან მღერის. ვინც არ მღერის, იგი არც მსახიობობს“. ამ მეტად საინტერესო აზრის ფესვები ძალზე ღრმაა. აქედან ცხადია, რომ ახმეტელი მოზაირეობას, მომღერლობას და მსახიობობას დაახლოებით ერთნაირ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ეს მოსაზრება უძველეს ქართულ სანახაობით კულტურაში ღებულობს სათავეს.

დიდი ლექსიკოგრაფი სულხან-საბა ორბელიანიც „მღერას“ თამაშობასთან აკავშირებს. ახმეტელთან ეს შემთხვევითი არ არის. „ძლიერია ქართველი ხალხი თეატრულობის პოტენციით, —წერდა იგი,—ქართველის ტანჯვა-გლოვა, დღეობა, ღოცვა—განსახიერებაა კრიალა თეატრულობის“. იმ დროს ასეთი კატეგორიული განცხადება ზოგმა ვერ გაიგო და მას ხან „რასიული“ და ხან „ნაციონალისტური“ თეორია უწოდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ კი, მოსკოვში გამართულ გასტროლებზე, ფართო აუდიტორიამ ერთხმად დაადასტურა ახმეტელის ამ შეხედულების სისწორე. ლუნაჩარსკიმ თქვა: „მოსკოვში გამოაცა სრულიად ახალმა ისტორიულმა სტიქიამ, რომელიც მრავალში თანახმიერია ჩვენს მოთხოვნილებებთან. მაგრამ როგორც სჩანს ძნელად მისაწვდომია იქ, სადაც იგი არ ემყარება თანდაყოლილ, ასე ვთქვათ, რასიულ ნიქს“ (ხაზგასმა ჩვენია.—ვ. კ.).

რიტმის, მოქმედების, ტემპერამენტისა და პლასტიკის ნაციონალურ თავისებურებათა ძიება ახმეტელმა პრინციპულ სიმაღლეზე აიყვანა. ეს მეტად გაბედული ძიება იყო ქართველი ხალხის მდიდარი და საინტერესო თეატრალური ცხოვრების სფეროში. შეიძლება ითქვას, რომ ისე თამამად არაფერ არ მისულა ძველ თეატრალურ ტრადიციებთან, როგორც ახმეტელი. მან აქ სწორედ ისეთი

რევოლუცია მოახდინა, როგორც ილია ამბობდა; „რევოლუცია იმისთვის არის გაჩენილი, რომ შავილიბიანობა მოაქვს, ღვინო ჯერ უნდა ადულდეს, აირ-დაირიოს და მერე დაიწმინდება ხოლმე, ასეა ყველაფერი ამ ქვეყანაზე“. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ახმეტელის მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდში ყველაფერი რიგზე არ იყო. ბევრი რამ თანდათან დაიწმინდა, დაიხვეწა და ჩვენ მივიღეთ დიდი იდეებისა და ვნების ხელოვნება. დასაბოლოო ის არის, რომ ზოგიერთი ცალკეული შეცდომების მიხედვით აფასებენ ხოლმე ახმეტელის მთელ შემოქმედებას. ეს არის გაუგებარი ტენდენციურობა, მაგრამ ამაზე შემდეგ.

ახმეტელს არ შეეძლო ნამდვილი ქართული თეატრის შექმნა ნაციონალური რეპერტუარის გარეშე, ამიტომაც იყო, რომ მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ქართულ დრამატურგიას. უცნაური მხოლოდ ის არის, რომ ზოგი ვინმე დღესაც სერიოზულად ფიქრობს, თითქოს ახმეტელი ნაკლებ მხიშველდას ანიჭებდა ქართულ დრამატურგიას. ეს ზაშინ, როცა მოკლე პერიოდში მან 8 — 9 ქართული პიესა დადგა. იგი ამბობდა:— „ჩვენი თეატრის ფუნქცია მდგომარეობს იმაში, რომ გამოჩაბული იცხეს კომუნიზმის იდეების გამოხატვის ნაციონალური ფორმა“. იქვე ის მიუთითებდა, რომ ამ მიზნის მიღწევა შეიძლება „მხოლოდ ქართული რეპერტუარიით“. მთავარია, „ქართული თეატრი დაიპყროს ქართულმა დრამატურგიამ“. „ქართული თეატრალური კულტურა იზრდება.— წერდა იგი, — და თუ ლიტერატურით ხელს ზევსწყობთ, მაშინ ძალე მივალწევთ იმ დონეს, როდესაც დაიწყება ქართულ-ეროვნული თეატრის აღშენებლობა. ეს მოხდება სწორედ მაშინ, როდესაც მოვაქართული ნწერლობა და დაიწყება ქართული ეროვნული თეატრის აღორძინება“. როგორც ვხედავთ, ახმეტელს ვერ წარმოედგინა ქართული თეატრი ქართული რეპერტუარის გარეშე. ამასთან ერთად იგი ხედავდა, რომ ქართული საბჭოთა დრამატურგია ახლად იდგამდა ფეხს და ამჯერად ჯერ კიდევ არ შეეძლო მას დიდ იდეებთან ერთად დიდი ნაციონალური ფორმაც მიეტანა თეატრში. ამიტომ ახმეტელმა განიზრახა ახალი სტიმული მიეცა ქართული დრამატურგიის განვითარებისათვის. მან გადაწყვიტა უპირველესად აქტიორული ძალები გამოეწრთო, მოემზადებია კვალიფიციურად, მათ აქტიორულ ბუნებაში მოენახა და გამოეკვეთა ეროვნული თავისებურებანი, ე. ი. ახმეტელი მართო პიესებით როდი ფიქრობდა ქართული თეატრის შექმნას. ამ საქმეში იგი უდიდეს როლს ანე-

ქებდა მსახიობებს. სცენაზე უნდა იგრძნობოდეს, რომ ქართული მსახიობი დადის, რომ მისი ტემპერამენტი ქართულია. ქართულია დიქცია, სიტყვის წარმოთქმის მანერა, აზროვნების ფორმა. სრული ქეშმარიტებაა! აი ამ თვალსაზრისით უნდა ვუდგებოდეთ ყოველთვის ქართული თეატრის, როგორც ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნებისათვის მებრძოლის შემდგომი განვითარების საკითხს. ახმეტელს ვერ წარმოედგინა ქართული საბჭოთა თეატრის შექნა, თუ ეს არ ექნებოდა „ქართული მიწის მადლი“. ახმეტელი დიდ ყურადღებას აქცევდა ამ საკითხს.

ახმეტელის შემოქმედების თემა ადამიანის გმირული სული იყო. „ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თეატრს,—ამბობდა იგი.—რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია ყოფითი თეატრი იყოს“. აქ ბევრი რამ არის საყურადღებო. თუ როგორ ესმის მას ჰეროიკულისა და ყოფითობის ცნება, ამის საილუსტრაციოდ ერთ ფაქტს მოვიყვან, რომელიც ცხადყოფს, იყო თუ არა ახმეტელი რაღაც ცერებზე სიარულის ან ერთ რიტმზე დამყარებული სცენური მოქმედების მომხრე, თუ მასში არ იქნებოდა დიდი აზრი. იგი ამბობდა: „მე არ მინდა ავსახო როგორ დადის ტრამვაით საბჭოთა მოქალაქე... მე მინდა ვილაპარაკო იმაზე, თუ რომელი ახალი ძალოვანი აზრებით ცხოვრობს იგი“. აქ ყველაფერია თქმული. ახმეტელის აზრით, მონუმენტურობაც და ჰეროიკაც, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ხარისხზეა, მისი აზროვნების ფორმებზეა დამოკიდებული. მთავარი ის კი არ არის, თუ როგორ დადის ტრამვაით ადამიანი, ეს უბრალო ყოფაა. ეს ვერ იქცევა ხელოვნების საგნად. მთავარია, თუ რა ახარებს, ან რა აწუხებს იმ ადამიანს, რომელიც ამ ტრამვაითი დადის. ფეიქრობ, ამის შემდეგ ფასი არ აქვს ლეგენდას, თითქოს ახმეტელს არ აინტერესებდა სცენაზე მოაზროვნე ადამიანი. განა აზრით სავსე არ იყო ხორავას ბერსენევი ან თუნდაც ჩინელის პატარა ეპიზოდი „ანზორში“? ცხადია, აზრიც იყო მასში და ემოციაც, მაგრამ არა ისეთი, როგორსაც ხშირად ვხვდებით ხოლმე ჩვენს თეატრებში, როცა მსახიობები ლექციებს უკითხავენ მაყურებელს. ახმეტელისათვის აზრს ფასი არ ჰქონდა, თუ იგი არ მოქმედებდა, თუ ელვის სისწრაფით არ ეუფლებოდა მასებს. ისიც უნდა ვთქვათ აქვე, რომ ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრის ზოგიერთ სპექტაკლში გამოჩნდა ერთგვარი ეპიგონობა რიტმისა, სცენურ მოქმედებასა და მეტყველებაში, ამ გარემოებამ გარკვეული ზიანი მოუტანა ახმეტელის საუკეთესო

ტრადიციებს და მასში ახლის ორგანულად შერწყმის საქმეს. ახმეტელი ხშირად ამბობდა ხოლმე, მინდა მსახიობი არა მოლაპარაკე, არამედ მოქმედი, მისი სცენური მოქმედება კი რიტმზეა დამყარებული. რიტმი, როგორც მსახიობის ტექნიკის ერთ-ერთი საფუძველი, ახმეტელმა სტუდენტობის წლებშივე აღიარა.

ჩვენ მხოლოდ რამოდენიმე ძირითად მომენტს ავლნიშნავთ ამ მოსაზრებიდან, რათა ცხადყოფთ, თუ რა საფუძვლებს ემყარებოდა ახმეტელის ე. წ. „რიტმის თეორია“.

საერთოდ, ახმეტელის თეორიულ და პრაქტიკულ საქმიანობაში თითქმის არ არის სხვა საკითხი, რომელიც იმდენ დავას, ინტერესს, აღიარებასა და უარყოფას იწვევდეს, როგორც რიტმის საკითხია. ამის შესახებ ბევრი თქმულა და ბევრიც დაწერილა. ჩვენ გვინდა მხოლოდ ზოგიერთ არსებით მომენტზე შევიჩერდეთ.

ს. ახმეტელის მოსაზრებათა საწინააღმდეგოდ აღბობდნენ, რომ სპექტაკლის დაფუძნება რიტმზე უფრო ნეკანბიკოვი პაროცესია, ვიდრე შემოქმედებითი, რის გამოც სპექტაკლში ფეხს იკიდებს აკრობატული მოვლენები და წარმოდგენის იმპულსის აჩქარება ხდება ხელოვნური აღგზნებით; ნამდვილი შემოქმედება გზას უთმობს ავტომატიზაციასო და სხვ. ამ მოსაზრებათა ავტორებს ახმეტელმა დაუპირისპირა თავისი შეხედულება, რომელიც ემყარებოდა, ერთის მხრივ, პრაქტიკულ გამოცდილებას და, მეორე მხრივ, ჩვენი ეპოქის მაჯისცემის სწორად შეცნობას.

ახმეტელის შეხედულება რიტმის საკითხში დაახლოებით ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს.

პ ი რ ვ ე ლ ი: შეუძლებელია ნაციონალური თეატრის შექმნა, თუ იგი საფუძველში არ ემყარება ქართველი მსახიობის ბუნებას, მის თავისებურებას. ქართველი მსახიობი კი თავისი ბუნებით პლასტიკური, ტემპერანენტიანი და ემოციონალურია. თავისებურია მისი სიარულის მანერაც, მის ქცევაში, მოქმედებაში, ყოველთვის არის რაღაც მუსიკალური, რიტმული. იგი ამ მხრივ განსაკუთრებული მოვლენაა.

ქართულ თეატრში უნდა იყოს მეტი ცეცხლი, მეტი გზნება და თავდაფიქვება. ხოლო ეს კი შეუძლებელია ძლიერი რიტმის გარეშე. ქართველი მსახიობი, რომელიც მოკლებულია ამ რიტმს, სულიერ ექსპრესიას და ვაგეცურ ტემპერამენტს, ამახინჯებს თავის ბუნებას და ამის გამო ადვილად ექცევა გავლენის ქვეშ.

მეორე: სოციალისტური სინამდვილე სავსეა რევოლუციურმა რომანტიკით, ღვლის ნგრევისა და ახალის დაბადების პათოსით. მისი ენთუზიასტური სულისკვეთება ვერ ითმენს მყუდროებას და უსიცოცხლობას. ამიტომ საჭიროა ეპოქის აჩქარებული მაჯისცემა თეატრში გამოიხატოს რიტმით, მოქმედებით, ადამიანთა სულში მომხდარი ძვრებით, შემტევი სულისკვეთებით.

რუსთაველის თეატრი უნდა გახდეს მოქმედების, ბრძოლის, ხალისის, სიცოცხლის თეატრი. იგი უნდა გაემიჯნოს ნატურალიზმს, პასიურ მქვერცთელობას რეალური სამყარო მან უნდა ასახოს რომანტიულ ფერებში, მონუმენტურ სახეებში.

მესამე: რიტმი ყოველ მოვლენაშია, მაგრამ სხვაა სპექტაკლის რიტმი. ცხოვრებაში იგი სტიქიურია, გაუაზრებელი. სპექტაკლში კი უფრო მონოლითური, უფრო თანმიმდევრული და ამასთანავე გააზრებული. როგორც კი წაერთნევა მას ეს შინაარსი, იგი გახდება მექანიკური. არ შეიძლება რიტმში მიზაძევა, ეპიგონობა. იგი უნდა იზადებოდეს თვით მოვლენის შინაარსიდან, მისი ხასიათიდან.

ასეთია ახმეტელის ძირითადი მოსაზრებანი რიტმის საკითხში. ახმეტელის წერილებმა და საჯარო გამოსვლებმა დიდი ინტერესი გამოიწვია საზოგადოებაში. შეიქმნა დიდი კაზათი, რომელმაც თავის ორბიტში მოიქცია ლიტერატურისა და ხელოვნების წამყვანი ძალები.

როდესაც ახმეტელმა მუშაობა დაიწყო რუსთაველის თეატრში, მან უკვე იცოდა თუ რა უნდა გაეკეთებინა, რას უნდა შებრძოლებოდა და რა შეექმნა ახალი. მას შეგნებული ჰქონდა, რომ თეატრს ვერ შექმნის ვერც მარტო პიესა და ვერც მარტო მსახიობი. თეატრი უფრო ფართო ცნებაა, უფრო რთულია, ვიდრე ცალკე აღებული დრამატურგი ან მსახიობი. თეატრი, როგორც სინთეტური ორგანიზმი, მოითხოვს უაღრეს კოლექტიურობას არა მარტო სპექტაკლში, არამედ ცხოვრებაშიაც. ამიტომ ახმეტელმა სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა სცენისმოყვარულ არაპროფესიულ ჩვევებს, რასაც ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული. მან კატეგორიულად დააყენა წსახიობის მოქალაქეობის, ეთიკის საკითხი და სრულიად გარკვეული ამოცანა დაუსახა თეატრის მუშაეებს. ისინი უნდა გამსჭვალულიყვნენ უსაზღვრო სიყვარულით თეატრისადმი, მისი ყოველი წევრისადმი. უანგარო პატრიოტიზმს, შრომისმოყვა-

ჩეობას და ერთიან კოლექტიურ სულისკვეთებას უნდა შეექმნა ნამდვილი საბჭოთა თეატრი. ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის—აი რა იყო მათი ურთიერთობის ქვაკუთხედი. სანიმუშოდ ერთი ფაქტიც კმარა. მსახიობი ემ. აფხაიძე ავადმყოფობის გამო ახმეტელმა რუსეთში გაგზავნა სამკურნალოდ. რამდენიმე დღის შემდეგ თეატრში მოვიდა აფხაიძის წერილი. წერილში იგრძნობოდა ნალვლიანი განწყობილება იმის გამო, რომ იგი ამხანაგებს მოსცილდა, რომ თითქმის არაფერი ესმოდა თეატრზე, საქართველოზე. ახმეტელმა რეპეტიციაზე წაიკითხა ეს წერილი და თურმე თვალზე ცრემლი მოადგა, შემდეგ განუცხადა მთელ კოლექტივს: ყველა მსახიობი მოვალეა თითო წერილი გაუგზავნოს აფხაიძეს. ერთი წერილის დაწერა არაფერია თქვენთვის, აფხაიძისათვის კი უდიდესი სიხარული იქნება: იფიქრებს, ალბათ უსაზღვროდ ვენატრები ყველას, რაკი მთელი თეატრი ჩემზე ფიქრობსო, ეს გაამხნევებს მას და შეუმუშუბეებს ნალველსო.

ცხადია, რომ აქ საკმე გვაქვს გულისხმიერებასთან, დიდ ჰუმანიზრობასთან.

თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საფუძვლებას განმტკიცებაში დიდი როლი შეასრულა „დურუჯმა“, რომელიც ს. ახმეტელის ხელმძღვანელობით შეიქმნა. „დურუჯმა“ შეიძღვროვა თეატრის მუშაკთა რიგები, გაზარდა მათი პასუხისმგებლობა, განუმტკიცა რწმენა სკმისადმი, აქცია ისინი ენთუზიასტებად. ყოველივე ეს თავისებურად აირეკლა რუსთაველის თეატრის უაღრესად ანსამბლურ და მონოლითურ სპექტაკლებში. ერთი სიტყვით, ახმეტელი იბრძოდა არა მარტო კარგი სპექტაკლების დადგმისათვის, არამედ თეატრის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებისა და განმტკიცებისათვის. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ახმეტელი ქმნიდა თეატრს და არა ცალკეულ სპექტაკლებს. ამაში იყო მისი ისტორიული დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე. დიდია ახმეტელის როლი იმ მხრივ, რომ მან აამაღლა რეჟისურის, მხატვრობისა და მუსიკის მნიშვნელობა თეატრში. მან რეჟისურას ნაციონალური ფორმა დაუსახა მიზნად. ახმეტელს არ სწამდა რეჟისორი, რომელიც მუდამ არ ეძებდა, მუდამ მოუსვენრად არ ტრიალებდა ხალხის სულიერ სამყაროში.

სანიმუშო იყო იგი, როცა სცენაზე ხალხის განწყობილების გამოსახვას ცდილობდა. ამას მეტწილად მასობრივი სცენების დადგმით აღწევდა, რასაც უაღრესად პრინციპული მნიშვნე-

ლობა ჰქონდა და აქვს. საკუთარი სპექტაკლების მაგალითით ახმეტელმა გვიჩვენა, რომ დიდია შედეგი, როცა სრულად არის გამოყენებული „ფანტაზიის გაფრენის“ შესაძლებლობა. საზეიმო, კმედითი და უაღრესად თეატრალური სპექტაკლების შექმნა მას წარმოუდგენლად მიაჩნდა ძლიერი რეჟისორის გარეშე, მაგრამ სხვა რეჟისორებისაგან განსხვავებით ახმეტელი თეატრში რეჟისორის მოვალეობას მარტო კარგი სპექტაკლის შექმნით არ ფარგლავდა. დღეს ხშირად ამბობენ ჩვენი რეჟისორები, ჩვენი მოწოდება მხოლოდ სპექტაკლის შექმნაა და მეტი არაფერიო, ამიტომაც არის, რომ ჩვენს თეატრებში დაქვეითდა ეთიკის, შემოქმედებითი თანამშრომლების ნორმები, რომელთა გარეშე წელიწადი სინთეტური ხელოვნების განვითარება. ახმეტელი ებრძოდა გასტროლიზმობას რეჟისურაში.

მხატვრობაში ახმეტელმა ბრძოლა გამოუცხადა „აფერადებულ“ დეკორაციებს. მას უმთავრესად მსახიობთა სამოქმედო, სცენური სივრცე აინტერესებდა, რათა უკეთ გამოჩენილიყო სხეული, პლასტიკა, სახეზე აღბეჭდილი განცდა. ამ მიზანს ენსახურებოდა ი. გამრეკელის მხატვრობაც.

ცნობილია, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ახმეტელი მუსიკას თეატრში. მუსიკალობა იყო იმ რიტმშიაც კი, რომელსაც იგი კმნიდა სცენაზე მსახიობთა ანსამბლსაგან. რუსთაველის სახელობის თეატრში ორკესტრი ახმეტელმა შემოიყვანა მარჯანიშვილთან ერთად. მაშინდელი ორკესტრანტებიდან დღეს რამოდენიმე სახელმწიფო კომპოზიტორია.

მართალია, ახმეტელმა თავისი თეატრალური პრინციპები ძირითადად უკვე 1927 წლამდე ჩამოაყალიბა, მაგრამ მათი მხატვრულ-სცენური განხორციელება არ იყო ისე თვალსაჩინო, როგორც ეს მომდევნო წლებში მოხდა. ადრე მას დადგმული ჰქონდა „ბერდო ზმანია“, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, „ლატავრა“. რამდენიმე წარმოდგენა განახორციელა კოტე მარჯანიშვილთან ერთად, მაგრამ მისი ნამდვილი შემოქმედებითი აღმავლობა 1928 წლიდან დაიწყო. ეს ერთი ყველაზე ნაყოფიერი წელი იყო – შეიქმნა ორი დიდი სპექტაკლი „ანზორი“ და „რღვევა“, შემდეგ „ლამარა“ და „ყაჩაღები“. ამ სპექტაკლებმა გააჩვენეს რუსთაველის თეატრის პროფილი და დიდად აამაღლეს მისი ავტორიტეტი.

ახმეტელის მისწრაფებამ, ნაციონალურ ფორმაში გადმოეცა პიესის დედაპირი, მოენახა მისთვის ცოცხალი და საინტერესო

ფორმა, ნათელი განოსახულება ჰპოვა აღნიშნულ სპექტაკლებში. ყოველ სპექტაკლს ემჩნეოდა, რომ იგი დადგმული იყო ქართველი შემოქმედის მიერ. თვით უცხოურ პიესებსაც კი ახმეტელი ისე ტაქტიანად აძლევდა ქართულ იერს, რომ სრულიადაც არ ამახინჯებდა ნაწარმოების ბუნებას. მაგალითისათვის ავიღოთ რუსული პიესა „რღვევა“, დაწერილი რუს ადამიანებზე. როცა ეს სპექტაკლი მოსკოვში ნახა პიესის ავტორმა ბ. ლავრენიევმა, განცვიფრდა. მის წინ გამოჩნდნენ უფრო ძლიერი ვნებისა და ტემპერამენტის ადამიანები, უფრო რეეოლუციური, შემტევი რიტმით, და უფრო აქტიურნი, სისხლსაფლენი.

მეზღაურების სცენა („რღვევა“), სცენა ლუდხანაში, ბოქმების ტყეში („ყაჩაღები“), მე-3 აქტი „ანზორში“, მასობრივი სცენები „ლამარაში“ იმის მაგალითებს იძლეოდნენ, თუ როგორ უნდა გადაწყვეტილიყო მასობრივი სცენების პრობლემა თეატრში. „თეატრი მართალია, — წერდა გაზეთი „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, — როცა ცდილობს მასობრივ სცენებში ქარიშხლიან მოძრაობაზე დამყარებულ კომპოზიციას მიმართოს. სწორედ ამ ქარიშხლიან მოძრაობაში იხატებოდა მოქმედი პირების სულიერი ძალა და ენერგია. ყოველი გმირი წარმოადგენდა დაუსრულებელ სახეს და მასთან იყო მასის განუყოფელი ნაწილი, იყო ზოგადი და იყო ინდივიდუმიც, საერთოდ სურათი კი დასრულებული, პლასტიური და ჰარმონიულად შერწყმულია სხვა სცენებთან“. სწორედ ამ მასობრივ სცენებში მოახერხა ს. ახმეტელმა ნაციონალური რიტმისა და ტემპერამენტის მოცემა. იგი ვერ ითმენდა აქტიორში სულიერ მოდუნებას, მთვლემარებას. საილუსტრაციოდ ერთ ფაქტს მოვიყვანთ: ერთ-ერთ მსახიობს ლექსი უნდა წაეკითხა რეპერტიციაზე, წაიკითხა კიდევ ერთხელ, ორჯერ, მაგრამ არ მოეწონა ახმეტელს. მაშინ ორკესტრს უბრძანა ქართული საცეკვაო დაეკრა. დარბაზში გაისმა მშობლიური მელოდიები. მსახიობს უთხრა იცეკვეო. მსახიობი აცეკვდა. და რამდენიმე წუთის შემდეგ შეაჩერა. ახლა წაიკითხე ლექსიო სთხოვა ახმეტელმა. მსახიობმა პატრიოტული ლექსი წარმოსთქვა და ახმეტელს მოეწონა იგი. რა მოხდა? განა ლექსის კითხვის წინ საჭიროა ყველამ იცეკვოს? ცხადია, არა. ახმეტელი დიდი გუმანის რეჟისორი იყო, საუკეთესოდ იცოდა ყოველი მსახიობის ხასიათი, იცოდა, თუ რით სულდგმულობდა იგი. რეჟისორი მიხვდა, რომ მსახიობი შინაგანად არ იყო ორგანიზირებული ლექსის წასაკითხად, რაღაც მოდუნებულობა იყო მის სულში. ხო-

ლო ლექსის თქმა ხომ სულის ამღერებაა? ყველაფერი ეს შესანიშნავად იცოდა ს. ახმეტელმა, მაგრამ რეპერტიციაზე არ შეეძლო დალაოდებოდა, თუ ვის როდის ეწვეოდა შთაგონება. ამიტომ მან ასეთ ხერხს მიმართა: ქართული მუსიკით, ცეკვით მსახიობი გამოიყვანა შინაგანი მთელმხარებისაგან, ალაგზნო იგი და მანაც გატაცებით წაიკითხა ლექსი.

ს. ახმეტელს შეეძლო მსახიობისათვის ეთქვა: მიეცი თავი საჯარო განმარტობას, წარმოიდგინე, რომ შენი სამშობლო საფრთხეშია, შენ კი პოეტი ხარ. წარმოიდგინე, რომ ჯარისკაცების წინ დგახარ. მეზრძოლები სადაცაა შეტევაზე გადავლენ და შენ კი ამ დროს მათ ლექსი უნდა უთხრა და ა. შ. არა, ახმეტელს ამ ხერხით არ გამოუწვევია მსახიობში სულიერი აღმადგენა. მან ქართული საცეკვაო მელოდიებით ალაგზნო იგი: თუ შეიძლება ასე ითქვას, იგი მოკლე გზით მივიდა დანიშნულ ადგილას. ამ პატარა დეტალში, ვფიქრობთ, გარკვევით ჩანს, თუ როგორ ცდილობდა ს. ახმეტელი ნაციონალური ფორმით გამოეხატა დიდი აზრი. ამ მხრივ უფრო მკაფიო მაგალითს იძლევა „ანზორის“ მე 3 მოქმედება.

...ახლოვდება ჯავშნოსანი მატარებელი, ხალხი ღელავს. „უნდა შიშველი ხელებით შევიპყროთ ჯავშნოსანი“, — ამბობს ანზორი, რადგან „ის ჩვენ დაგვირდება პეტროვკაში“. მატარებლის შეჩერებისათვის აუცილებელია ლიანდაგზე დაწვეს ვინმე. რევოლუციის საქმე მსხვერპლს მოითხოვს. ეს არის სურათის იდეა. აზრი ზოგადია. იგი უნდა იქცეს კონკრეტულად. საჭიროა ნაციონალური ფორმაში, თანაც თეატრალური ენით, ითქვას იგი და აი, ახმეტელი მიმართავს ასეთ ხერხს: იმართება ცეკვა, ლამაზი ქალი უელის წრეს და თან ათვალიერებს ვაჟკაცებს. ყველა ტაშს უკრაჟს, ყველას ერთი აზრი აქვს, ერთი საფიქრალი, თუ ვის გაიწვევს ქალი, რომლის არჩევანზეც დამოკიდებულია ქაბუკის ბედი. ქალმა ეს არ იცის, მაგრამ გადაწყვეტილია: ვისაც გაიწვევს საცეკვაოდ ის უნდა დაწვეს ლიანდაგზე. იქმნება საოცრად დინამიური, ფეფქტიური და თანაც მეტად კოლორიტული სურათი. სიკვდილ-სიცოცხლის გამამწყვეტი წუთების მოახლოების სიმძაფრეს ხაზს უსვამს ჯავშნოსანის გუგუნე. ცეკვის რიტმი გადადის მოახლოებული მატარებლის გუგუნეში, მის რიტმში. სიკვდილს უპირისპირდება რევოლუციური საქმის გამარჯვების რწმენა. ძველი ხალხური ცეკვის ფორმაში ს. ახმეტელმა გვიჩვენა ხალხის გმირული სული. ანეროიკელი კრიტი-

კოსი სტრონგი ამის შესახებ ამბობდა: „შესამე აქტი... ისეთ სი-
მალეს აღწევს, როგორიც მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მი-
ნახავსო“. კიდევ უფრო განაცვიფრა „ანზორმა“ სანხატვრო თეატ-
რის ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენელი ლუესკი. სპექტაკლის
შემდეგ იგი სცენაზე ავიარდა, მოეხვია ახმეტელს და უთხრა: „ჩემო
ძვირფასო! საოცარი აღამიანი ხარო! რა რიტმია, რა თავბრუდამ-
ხვევი, არაჩვეულებრი რიტმია! ეს ხომ ის არის, რაზედაც ჩვენ
ვოცნებობდით მთელი ჩვენი სიცოცხლე!“

აშკარაა, რომ ამ სცენაში რიტმს განსაკუთრებული ფუნქცია
ჰქონდა დაკისრებული. ქართველების გამორჩეულ რიტმზე მრავალ-
ნი მიუთითებდნენ, იგი ახმეტელს არ მოუგონია. ამას წინათ ერთ-
მა სანხრეთ ამერიკელმა კომპოზიტორმა თბილისიდან წასვლისას
თქვა, გამოაცა ქართველების მუსიკალურმა რიტმმა ყველგან, თვით
ოფიციალტების სიარულშიაც რომ იგრძნობაო.

სპექტაკლების შექმნისას ს. ახმეტელს ახსოვდა, რომ ნაციო-
ნალური ფორმის ძიებაში არ შეიძლება უკიდურესობა. ფორმა უნ-
და შეესაბამებოდეს ნაწარმოების შინაარსს, მის თავისებურებებს.
მოსკოვში საგასტროლოდ წასვლამდე ახმეტელი ხშირად ამბობდა,
რომ რუსთაველის თეატრი გაიმარჯვებს, თუ ჩვენს მიერ მონახულ
ფორმაში სპექტაკლების აზრი გასაგები იქნებაო. მას სურდა არა-
ქართველ მაყურებელზე შეემოწმებინა თავისი შემოქმედება. ამი-
ტომაც იყო, რომ ერთ-ერთ თათბირზე მოსკოველ მეგობრებს უთ-
ხრა: „ჩვენ აქ სასწავლებლად კი არაა, ჩვენი სელოვნების შესამოწ-
მებლად ჩამოვედითო. მთელი ჩვენი მუშაობა შემცდარი იქნება,—
ამბობდა იგი,— ჩვენ დავემარცხდებით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორ-
მაში გაუგებარი დავრჩებით“. ნაციონალური კარჩაკეტილობის
წინააღმდეგ ბრძოლა არასოდეს არ შეუწელებია ს. ახმეტელს. იგი
არც მოსკოველ მეგობრებს მოერიდა და პირდაპირ უთხრა: „ნაცი-
ონალური გამოვლინების ზოგიერთი ფორმა, მცირე თეატრში,
ჩემთვის გაუგებარი იყო. ეს იყო მოცემული მეტისმეტად ნაციონა-
ლურად“. ვინ იცის, იქნებ ამასაც გულსხმობდა კერძენცევი, რო-
ცა ამბობდა, რომ ახმეტელის „მეთოდებით შეიძლება მიაღწიო
უფრო მეტ ეფექტს, ვიდრე იმ მეთოდებით, რომლებითაც მოქმე-
დებენ მოსკოვის თეატრებიო“. და შემდეგ: „მან ჰპოვა სწორი გზე-
ბი მისთვის, რომ ასახოს თეატრში ეპოქის დინამიკა“. ნაციონა-
ლური ფორმით ეპოქის დინამიკის გამოხატვა ახმეტელისათვის არ
ყოფილა თვითმიზანი. იგი წარმოადგენდა „ობიექტურად მოცემულ

აუცილებელ ფორმას სპექტაკლის იდეის გამოსამჟღავნებლად“ (ა. გლებოვი). აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი მეტად საყურადღებო ფაქტიც: მოსკოვში ერთ-ერთ თათბირზე ახმეტელს სთხოვეს ეჩვენებინა ნაციონალური თეატრის შექმნის მეთოდი. ახმეტელი არ მოელოდა ამას. ჩან უპასუხა: „ნუთუ არის სხვა მეთოდები ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად? ვფიქრობ, საბჭოთა კავშირის თეატრის შექმნისათვის ერთი მეთოდია, მაგრამ ისე გამოდის, თითქოს არსებობს მეთოდი საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად ცალკე და მეთოდი ნაციონალური თეატრისა – ცალკე. გამოდის, რომ მოსკოვის თეატრები საბჭოთა თეატრებია და ჩვენ კი ნაციონალური თეატრი ვართ. ეს სრულიად არ არის სწორი. ჩვენ ისეთივე საბჭოთა თეატრი ვართ, როგორც მოსკოვის თეატრები“.

არ შეიძლება კანონიერი სიამაყის გრძნობა არ გამოიწვიოს ამ სიტყვებში. ახმეტელი აქ გამოდის საბჭოთა ხალხების მეგობრობისა და თანასწორობის იმ პრინციპიდან, რომელიც პარტიამ და ხელისუფლებამ დაუსახა ხელოვნების მუშაკებს.

ცნობილია, რომ „ყაჩაღების“ განსახიერებას ქართული თეატრის სცენაზე ხანგრძლივი ისტორია აქვს. იგი მრავალგვარად იყო დადგმული და გააზრებული. არაერთი სახელოვანი მსახიობი გამოსულა მოკრებების როლებში წარმატებით, მაგრამ სულ სხვა იყო ახმეტელის „ყაჩაღები“. ეს გახლდათ რეჟისორული სიმბავილით გადაწყვეტილი, დეკორაციულად ღრმად დამუშავებული ერთი მთლიანი ანსამბლის სპექტაკლი.

ს. ახმეტელმა პიესა გაანთავისუფლა ფრაზეოლოგიისაგან, დახვეწა სცენები, განტვირთა განუენებული თეორიული მსჯელობებისაგან, წამოსწია წინ კარლოსის სახე, პოლიტიკური განძაფრების მიზნით შემოიტანა სცენა „ფიესკოს“ შეთქმულებიდან“ და უპირველესი მნიშვნელობა მიანიჭა ხალხის როლს ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ბოჰემიის ტყე... სცენაზე დგას ვეება, შეუფოთლავი, წახრილი ხე. სპილოს ეშვს მიაგავს მისი ორიოდ ფესვი. ამ სურათში რეჟისორი გვიჩვენებს, რომ აჯანყებული ახალგაზრდობა ბრბო, უგონო მასა კი არაა, როგორც ეს ადრეულ დადგმებში იყო ხშირად, არამედ შეგნებული ორგანიზებული ძალაა, რომელიც ასე ვაგეტყუოდ აღმსდრდა ტირანიას. „ტირანიის წინააღმდეგ“ — ასეთია სურათის იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტა. ასეთია სპექტაკლის პათოსიც.

ქარლ მოორის სახის წამოწევამ, სტუდენტობის პოლიტიკური შეგნებულობის ჩვენებამ განსაზღვრა სპექტაკლის იდეური ხაზი.

რუსთაველის თეატრის გასტროლებს და ოლიმპიადას მოსკოვში უდიდესი წარმატება ხვდა. სპექტაკლებმა „ანზორმა“, „რღვევამ“, „ლამარამ“, „ყაჩაღებმა“ შორს გაუთქვეს თეატრის სახელი.

როდესაც ახმეტელზე გლაპარაკობთ გვერდს ვერ აუხვევთ ერთ საყურადღებო მომენტსაც: კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობას. შეიქმნა ერთგვარი დაბნეულობა და აზრთა მკვეთრი სხვაობა ამ საკითხზე. ჩვენთვის მთავარია ვეძებოთ ის, თუ რა აახლოებდა ამ ორ ადამიანს და არა ის, თუ რა აშორებდა მათ. ფაქტია, რომ კ. მარჯანიშვილი იმთავითვე დიდი პატივისცემით ეკიდებოდა ახმეტელს. მას მიაჩნდა, რომ ახმეტელი ისეთი შემოქმედებითი შესაძლებლობის რეჟისორი იყო, რომელსაც თამამად ანდობდა მთელ კოლექტივს. უფრო მეტიც: მარჯანიშვილი მას თავისი „საქმის ღირსეულ“ გაგრძელებლად თვლიდა. და ეს მაშინ, როცა ახმეტელს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შექმნილი არც ერთი სახელგანთქმული სპექტაკლი.

1926 წელს „ღურჯულის“ ორი წლის თავზე მარჯანიშვილი წერდა: „მხურვალედ გილოცავთ და გკოცნით ყველას, განსაკუთრებით კი საშას, რომელსაც თამამად შეიძლება ვანდო თქვენი თავი, რომელშიაც ვგრძნობ ჩვენი ძვირფასი საქმის ღირსეულ გამაგრძელებელს“.

მარჯანიშვილი ამ შემთხვევაშიაც არ შემცდარა. მან დიდი რეჟისორის მიხვედრილობით იგრძნო ახმეტელში ძლიერი შემოქმედი. თავის მხრივ კი ახმეტელი სიკვდილამდე პატივისცემელი დარჩა მარჯანიშვილისა. იგი უოფელთვის ცდილობდა დაებრუნებინა თეატრში მარჯანიშვილი.

„მე დაეთანხმდი შენი ადგილი დამეჭირა თეატრში იმ აზრით, რომ ადრე თუ გვიან დაგიბრუნო შენი საყვარელი თეატრი, როცა კი შენ ამას მოისურვებ“. და შემდეგ: „ჩვენს შორის რაც არ უნდა მოხდეს, ძვირფასო კოტე, იცოდე, რომ გარდა შენდამი ღრმა სიყვარულისა და ერთგულებისა, ჩემს გულში არაფერი ჩარჩება. მე ვიცი პატიოსან მეგობრად დარჩენა ბრძოლაშიაც კი“*.

* სანდრო ახმეტელი, კრებული, „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 208-209.

ასე გულთბილი იყო მათი დამოკიდებულება იმ მასალების მიხედვით, რომელიც ისტორიამ შემოინახა. დიდი ადამიანები დიხაც, რომ პატიოსან მეგობრებად რჩებიან ხოლმე უაღრესად მწვავე კამათის, მწვავე შეპაექრების დროსაც. ნაცვლად ამისა აქაიქ დღესაც გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ერთმანეთს უპირისპირებენ მარჯანიშვილსა და ახმეტელს. ზოგ ვინმეს ჰგონია, რომ თუ ახმეტელის შემოქმედების რომელიმე მხარე აქე, ამით ჩრდილი ადგება მარჯანიშვილის სახელს და პირიქით. ძალზე რბილ ფორმებში რომ ვთქვათ, საკითხის ასე დაყენება მეტად საზიანოა. ქართული თეატრის უდიდესი ბედნიერება იყო, რომ მას კ. მარჯანიშვილი და ახმეტელი ჰყავდა. ეს ორი დიდი შემოქმედი წლების მანძილზე ეროვნულ, პატრიოტულ საქმეს აკეთებდა, ისინი ერთნაირი გატაცებითა და სიყვარულით ემსახურებოდნენ ქართველ ხალხს. და დღეს თეატრმცოდნეობამ ერთნაირი სიყვარულით უნდა გამოიკვლიოს ის ღვირფასი მემკვიდრეობა, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული საბჭოთა თეატრი.

დაუშვებელია ხელოვანის შემოქმედების შეფასება მისი ცალკეული შეცდომისა თუ ნაკლის მიხედვით. აქ დგება ერთი მეტად მტკივნეული საკითხი. ეს არის ახმეტელის იდეური პოზიციის საკითხი. ამ მხრივ ადგილი აქვს ერთგვარ არეულობასა და გაუგებრობას. ძირი ახმეტელის მაღალ-იდეურობაში დაეკვებისა შორიდან მოდის. კერძოდ, იგი შეთხზულია ხალხის მტრების მიერ ამ ოცზე მეტ წლის წინათ. მას შემდეგ ბევრი რამ გაიკვია და ნათელი გახდა. ჩვენმა კომუნისტურმა პარტიამ სასტიკად დასაჯა ისინი, ვინც ხელალებით სწყვეტდა ადამიანის ბედს, ვინც ცილისწამებლურად უტეხდა სახელს საუკეთესო საბჭოთა მოქალაქეებს.

ახმეტელს ადრე ნაციონალისტს უწოდებდნენ. ეს ძველი და უაღრესად მცდარი მოტივი უხეშად გაისმა ა. ფევრალსკის წიგნში („რუსთაველის თეატრი“), სადაც თავუკულმა დაყენებული მთელი რიგი პრინციპული საკითხებისა.

ახმეტელის თეორიულ შეხედულებაში მთავარია ის, რომ საბჭოთა სინამდვილე უდიდეს გასაქანს აძლევს ეროვნულ კულტურას. იგი პრაქტიკულად ამტკიცებს რომ ნამდვილი აყვავ-

* უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის თეატრის გასტროლების და საერთოდ ახმეტელის მემკვიდრეობის ირგვლივ არსებული მასალის შესწავლისა და დამუშავების საქმეში ენერგიული და კეთილშობილური მუშაობა გასწია ნ. შვანგირაძემ.

გება ნაციონალური ხელოვნებისა მხოლოდ სოციალისტურ საზოგადოებაშია შესაძლებელი. ფორმით ნაციონალურისა და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების ლოზუნგი ლიტონი სიტყვები როდია. იგი უკვე განხორციელდა საბჭოთა ქვეყანაში. „რუსთაველის თეატრი საბჭოთა ხელისუფლების პირმოა“. იგი „რევოლუციური ხელოვნებისათვის ბრძოლის შედეგია“, „მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გახდა შესაძლებელი ნამდვილი ქართული ნაციონალური თეატრის შექმნა“, — სიაზაყის გრძნობით ამბობდა ახმეტელი. ამასთან ერთად იგი მტკიცედ იბრძოდა ნაციონალისტური კარჩაქეტილობის წინააღმდეგ. იგი წერდა: „მთელი ჩვენი მუშაობა შემცდარი იქნება, ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარი დავრჩებით“. ახმეტელი რომ არ ჩაიკეტა ნაციონალურ ფორმაში, ამას მოწმობს ის მრავალი წერილი და გამომხატულება, რომელიც მისმა სპექტაკლებმა გამოიწვიეს რუს და უცხოელ მაყურებელში.

ასე რომ იდეური მრწამსი ახმეტელისა სავსებით ნათელი იყო. ნათელი იყო მისი დამოკიდებულება სინამდვილესთან. ახმეტელი მართო სიტყვებით რომ არ იცავდა საბჭოთა იდეოლოგიას, ამას მოწმობს მისი ცნობილი სპექტაკლები: „ანზორი“, „რღვევა“, „საქე მარცხნივ“, „ზაგმუკი“, „განგაში“ და სხვ., რომლებიც გამსჭვალულნი იყვნენ ძველის ნგრევისა და ახლის დაბადების პათოსით. ახმეტელმა, როგორც საბჭოთა რეჟისორმა თავის მონუმენტურ დადგმებში რომანტიკული სახით წარმოგვიდგინა სამყარო, რევოლუციური ოპტიმიზმის შუქით გაანათა ადამიანის სული და ამით გვიჩვენა ახალი ცხოვრების ნიშანდობლივი თვისებაც. ის საოცრად მთლიანი პიროვნება იყო, უაღრესად პრინციპული და უკომპრომისო. მისი დაუცხრომელი სურვილი — ნაციონალურ ფორმაში მოექცია დიდი იდეა, ზოგიერთმა ვერ გაიგო და ნაციონალიზმად მონათლა, ხოლო თვით ფორმის ძიება — ფორმალიზმად. ეს იყო მწარე შეცდომა. ის, ვინც ჯერაც არ განთავისუფლებულა ამ მანკიერი შეხედულებისაგან, ნებით თუ უნებლიედ, ანტილენინურ პოზიციაზე დგას და სოციალისტურ ხელოვნებას „უეროვნო“ ხელოვნებად აღიარებს. „ინტერნაციონალური კულტურა უნაციონალურო არ არის“ (ლენინი). არაერთხელ აღუნიშნავს ვ. ი. ლენინს, რომ ნაციონალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა დიდ სიფრთხილესა და დაკვირვებას მოითხოვს. „არაფრად არ ვარგა ნაციონალიზმის საკითხის აბსტრაქტული დაყენება“. „ქართველი ერის მიმართ ჩვენ გვაქვს

იმის ტიპური მაგალითი; სადაც საქმისადმი ქეშმარიტად პროლეტარული დამოკიდებულება მოითხოვს ჩვენგან უაღრეს სიფრთხილეს, თავაზიანობასა და დათმობლობას⁴. როგორც ჩანს, ზოგიერთები ერთმანეთში ურევვენ პატრიოტულსა და ნაციონალისტურს.

ახმეტელის პერიოდის რუსთაველის თეატრს ჰქონდა თავისი დამოუკიდებელი სახე. იგი თვითმყოფადი მოვლენა იყო და ეს მის ნაკლს კი არა, დიდ ღირსებას შეადგენდა.

ს. ახმეტელმა სულ რაღაც 15 წელი იმუშავა თეატრში და ამიტომ ბევრი რამ დარჩა უთქმელი და განუცდელი. მისი დიდი ხნის ოცნება იყო დაედგა შექსპირის „იულიუს კეისარი“ და „მეფე ლირი“. ამ უკანასკნელის სარეჟისორო გეგმაც კი ჰქონდა.

ახმეტელს თხოვდნენ დახმარებას ყაზახეთის საბჭოთა თეატრები, სვერდლოვსკისა და სხვა ქალაქების თეატრები.

1936 წელს მოსკოვში ყოფნისას ახმეტელს მოკლე დროში შესთავაზეს 7—8 დადგმა სხვადასხვა თეატრში. გადაწყდა „ახესალომ და ეთერის“ დადგმა დიდ თეატრში. შესთავაზეს ამავე თეატრის მთავარი რეჟისორის ადგილიც. იგი ლენინგრადშიაც მიიწვიეს. უარი არ უთქვამს მას.

ამერიკელი თეატრმცოდნე სეილორი „ლამარას“ შესახებ ამბობდა: ხაზები, რომლებიც სპექტაკლში ქმნიან რამოდენიმე „კონცენტრულ წრეს, გამოხატავენ წარმოდგენის ფილოსოფიურ იდეას; საბედისწერო შეკრული წრე სიუჟეტისა და სიკვდილისაო“.

ასე გადაწყდა ახმეტელის ბედი ცხოვრებაშიც. მის ღრმა სიყვარულს საქართველოსადმი სიკვდილის ლანდი აადევნეს ხალხის მტრებმა.

გვაგონდება ი. აბაშიძის სტრიქონები, რომელიც მან პ. იაშვილს უძღვნა.

ძველ სამშობლოზე
შენ შეგეძლო
ლოცვით გელოცა,
ახალ მამულშიც
ვერცხლზე არა გაგიცვლია რა;

შენ,
შენ დაეცი იმ წელს,
როცა საქართველოზე

* ჟურნალი „საქართველოს კომუნისტი“, 1956 წ. № 7 გვ. 25.

ქაენის სულის აღზევებამ
გადისრიალა.

თავად მტერთაგან
საქართველოს მტრებზე მითვლილი
სწუხდი, მეძახდი,
თან დამდევედი ოცი წელია,
რომ გეთქვა ჩვენთვის
მაგ ოცი წლის შენი სიკვდილით,
მგოსანს კეშმარიტს
რომ სიკვდილი არ უწერია.

დიდია ს. ახმეტელის შემოქმედება. ჩვენთვის ფასდაუდებელია
ის ღრმა ძიებანი, რომელიც მან ქართული თეატრის ეროვნული
სახის შექმნისათვის გასწია.

ეს ძიებანი მარტო ისტორიის კუთვნილება როდია, ისევე
როგორც თვით ს. ახმეტელის შემოქმედება. იგი სწორედ სადღეისოდ
არის განსაკუთრებულად ძვირფასი. ს. ახმეტელი ელის თავის
პარუთენელ მკვლევარს. იგი ქართული თეატრისაგან ელის შემოქმედებით
პასუხს იმაზე, რაც ამ ოცი წლის წინათ მან წამოჰკრა.

ს ა რ ა ნ ბ ი

82

ეროვნული დრამატურგიისათვის ბრძოლის ისტორიიდან	5
ტრადიცია და სინამდვილე	29
ფრაგმენტები ვაჟა-ფშაველას ნაფიქრალიდან	
I „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ანტიგონე“	48
II ვაჟა თეატრში	53
III ვაჟა სატირისა და იუმორის შესახებ	59
მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა „პატივცემულ ქართველთან“	68
მასობრივი სცენა და აქტიორული შტამი	83
დიდი ხელოვანი	114



რედაქტორი ბ. ნანიტაშვილი
გამომც. რედაქტორი კ. გაწერელია
მხატვარი ი. გუკიევა
ტექნორედაქტორი ლ. არაბიძე
კორექტორი ლ. სიხარულიძე

გადაეცა წარმოებას 16/X-1962 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად
8/III-1963 წ., ანაწყოების ზომა 6X9¹/₂, ქალაქის ზომა 64X84
ფიზიკურ ფორმათა რაოდენობა 8,5 პირობით ფორმათა
რაოდენობა 6,55.

უფ 04862

შეკვეთა 2912

ტირაჟი 2000

შპსი 66 კაპ.

საქართველოს თეატრალური საზ.-ბის სტამბა, გორკის ქ. № 3
Телефон Театрального Общества Грузии ул. Горького № 3.