

საქმ
მუშაობა

თიანეთის
რეზერვუარი

«ლიტერატურა და ხელოვნება»
19 თებერვალი 64

ნინო შვანგირაძის წიგნში მოცემულია ქართული საბჭოთა თეატრის მოღვაწეთა ეტიუდური დახასიათება უმთავრესად იმის მიხედვით, თუ რას აკეთებდნენ ისინი სპექტაკლებში, რეპეტიციებსა და კულისებს მიღმა.

ეტიუდებში აგრეთვე გაშუქებულია ქართული თეატრის თანამედროვეობისა და ისტორიის მრავალი საინტერესო საკითხი.

ყ. მარჯანიშვილი

მცირე მოგონება

კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობა და შემოქმედება მუდამ სიახლის დიდი გრძნობით და მომხიბლველობით ხასიათდებოდა.

მისი შემოქმედების და პიროვნების მიმზიდველობის ძალა გაპირობებული იყო დიდი პრინციპულობით, იგი შეუცდომლად გრძნობდა, უაღრესად პატივს ცემდა ქეშმარიტ ხელოვანს და უსაზღვროდ მაღლა აყენებდა მას, შესწევდა უნარი შეეცნო ხალხის სიმდიდრე და მშვენიერება. ყოველივე ეს განსაზღვრავს ნამდვილი შემოქმედის ნიჭიერებას, რის გამოც კოტე მარჯანიშვილმა შეძლო მოეხდინა ქართული თეატრის რეფორმა და მისი ახალ საფეხურზე აყვანა.

მარჯანიშვილის ნოვატორულ მოღვაწეობაში ყურადღებას იპყრობს მისი დაინტერესება ქართული თეატრალური ხელოვნების

აბალი ჟანრებითაც.--მუსიკალური პანტომიმით, საბავშვო ოპერებით და სხვა.

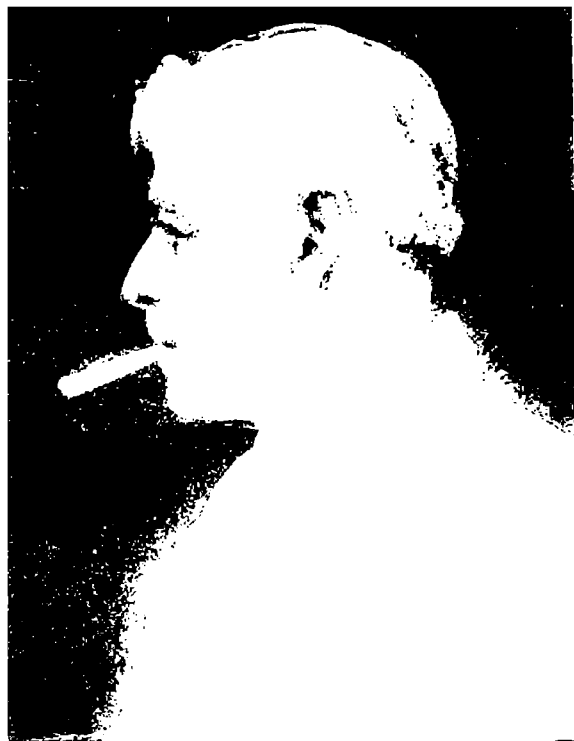
მან 1926 წელს რუსთაველის თეატრში დადგა კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის პანტომიმა „მზეთა მზე“, რომელმაც დიდად შეუწყო ხელი ქართული საბალეტო ხელოვნების საფუძვლის ჩაყარას, ხოლო 1930 წელს, ქუთაისში მისი ხელმძღვანელობით განხორციელდა პირველი საბჭოთა ქართული საბავშვო ოპერა.

ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელთან, 1929 წელს, ჩამოყალიბდა პიონერთა ორგანიზაცია. ამ მეტად საყურადღებო ფაქტს ქუთაისის სკოლები დროულად გამოეხმაურნენ. ჩამორჩნენ მხოლოდ მუსიკალური სასწავლებლები, რადგან ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც მუსიკალური განათლებისკენ არ იყო მასიური ლტოლვა; ქალაქის ზოგიერთი ინტელიგენტის ოჯახი, რომელსაც სურდა თავის ბავშვებისათვის მუსიკალური განათლება მიეცა, ჯერ კიდევ უნდობლად შესცქეროდა ბავშვთა კოლექტიურ ორგანიზაციაში გაერთიანებას.

ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებლის პიონერთა კოლექტივის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი აკაკი შანიძე იყო, იმჟამად ქუთაისის მუშა ახალგაზრდობის თეატრის მსახიობი, ახლა კი, მუსიკალური კომედიის თეატრის დირექტორი. პირველ ხანებში, აკაკი შანიძეს უძნელდებოდა მუშაობა: მას დიდი ენერგია ესარჯებოდა, რათა დაეინტერესებია მუსიკალური სასწავლებლის ყოველი მოწაფე გაერთიანებულიყვნენ პიონერთა კოლექტივში, მაგრამ მდგომარეობა სულ მალე შეიცვალა, კოტე მარჯანიშვილმა გამოთქვა სურვილი ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებლის პიონერთა ძალებით დაედგა პირველი საბჭოთა ქართული საბავშვო ოპერა.

ამ ცნობამ ელვის სისწრაფით მოიარა ქალაქი და თუ აქამდე ბავშვების გაერთიანება ჰქონდა, ახლა ქალაქის ბავშვები მასიურად ტოვებდნენ სხვა ორგანიზაციებსა და აწყდებოდნენ მუსიკალურ სკოლის პიონერთა კოლექტივს.

ჩვენთან მოდიოდა კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც თვალმოსაკრავადაც კი საოცნებო იყო, მოდიოდა სამუშაოდ ჩვენთან, ბავშვებთან, მოდიოდა და მოჰქონდა შალვა თაქთაქიშვილის საბავშვო



ოპერა „პირველი მაისი“¹, რომლის ლიბრეტო ლადო გეგეჭკორს ეკუთვნოდა. ოპერის დადგმაზე ჯერჯერობით მხოლოდ ლაპარაკი იყო, მაგრამ ამანაც კი ჩვენს ბავშვურ ოცნებას ფრთები შეასხა.

დადგა სანატრელი დღე. კოტე მართლაც მოვიდა და თან სიხარული მოიტანა.

ზამთრის პირი იყო. იმ წელიწადს ქუთაისის ჩვეულება ქარმა სუსხი ნაადრევად გვაგრძნობინა და ამიტომ მშობლები არც თუ ისეთი სიხარულით გვისტუმრებდნენ ხშირ-ხშირად მოწვეულ შეკრებებზე, მაგრამ იმ დღეს, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი უნდა მოსულიყო და თვითვე შეერჩია ოპერაში მონაწილე ბავშვები, რა თქმა უნდა, ვერც ერთი მშობელი ვერ შესძლებდა შვილის დაკავებას.

როდი დაეუცადეთ ხელმძღვანელების მიერ გამოგზავნილ „მოწვევას“, ორასამდე ბავშვი დიდ საკონცერტო დარბაზში შევიკრიბეთ. ვხშაურობდით, ვლელავდით. ჩვეულებრივ, ჩვენზე დიდ ზეგავლენას ახდენდა სასწავლებლის დირექტორის და ჩვენი მომავალი ოპერის დირიჟორის ილია აბაშიძის დიდი ავტორიტეტი და სათნოება, მაგრამ ვგრძნობდით, რომ იმ დღეს ისიც არა ნაკლებ იყო აფორიაქებული. ||

წუთები საათებად გვეჩვენებოდა. როგორც იქნა, ესტრადაზე, ჩვენს ხელმძღვანელებთან ერთად, გამოჩნდნენ კოტე მარჯანიშვილი, რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე და სხვები. ჩვენი „შერჩევა“ დაიწყო. განსაკუთრებული მღელვარების გამო დარბაზში ისეთი მსიჩუმე ჩამოვარდა, რომ საკუთარი გულისცემაც კი გვესმოდა.

ილია აბაშიძე გვიძახებდა: ყველაზე ძნელი იყო დარბაზიდან ესტრადაზე ასვლა, რადგან ორასზე მეტი წყვილი თვალი შემოგვიცქეროდა და მათ შორის კოტე მარჯანიშვილის შესანიშნავი თვალებიც.

მეც გამომიძახეს. როგორც იქნა ესტრადაზე ავალწიე. ბურუსში გახვეულს მხოლოდ ის დამამახსოვრდა, რომ რაღაც დაუკრეს,

¹ ეს სახელწოდება შემდეგში კ. მარჯანიშვილმა შეცვალა სახელწოდებით „ბრძოლა“.

რაღაც მამლერეს. შემდეგ კოტე მარჯანიშვილმა ხმადაბლა გადაუ-
ლაპარაკა ილია აბაშიძეს და მე მკითხეს, რა შემოიძლია დავუკრა
როიალზე. იმეამად სწორედ საზამთრო კონცერტისათვის ვემზა-
დებოდი, უნდა დამეკრა ბრაუნშარდტის პიესა „ტყის შრიალი“, ეს
იცოდა ილია აბაშიძემ და, ალბათ, ამიტომ მითხრა, რომ ეს ნა-
წარმოები შემესრულებია. შევშინდი, მაგრამ უარის თქმა ვერ
მოვახერხე. ფრიად უხერხულად მივუჯექი ინსტრუმენტს, ვუკრავ-
დი მექანიკურად. ვხედავ, ილია აბაშიძე გვერდით მიდგას, შემაჩე-
რა და გაკვირვებულმა მკითხა: „როგორ დაიწყე? აბა, კვლავ გაი-
მეორე!“

გავიმეორე, მაგრამ ახლა უკვე სრულიად სხვა ტონებში.
ილიას გაეცინა და თქვა „აი, ეს კი სხვა საქმეა!“ თურმე, ნუ იტ-
ყვით, პიესა, რომელიც „დო“-თი უნდა დამეწყო, დავიწყე „ფა“-თი
და ამ შეცდომას ასევე გავყევი, რასაც კოტე მარჯანიშვილი, რა-
ტომღაც, ინტერესით შეხვდა.

გაღწედა, შეგვარჩიეს. მთავარი როლები ასე იყო განაწილე-
ბული: „ზამთარი“—ქეთევან ბოკერია, „აპრილი“—ქეთევან ინო-
ზემცევა და ლილი გეგელაშვილი, „მაისის“ როლი კი მე მომცეს.

რეჟისორმა ვახტანგ აბაშიძემ დაიწყო რეპეტიციები, კოტე
მარჯანიშვილი მხოლოდ რამდენიმე რეპეტიციას დაესწრო.

დეკორაციები იხატებოდა ღიდ საკონცერტო დარბაზში. უზარ-
მაზარ ფარდებს პეტრე ოცხელი ხატავდა.

ოპერაში დიდი ადგილი ეკავა ცეკვებს, რომელიც ქუთაისში
პოპულარულმა მოცეკვავემ ლილია შჩერბაცკაიამ დადგა.

სპექტაკლი იწყებოდა სუსხიანი ზამთრის სურათით. პროლოგ-
ში ცეკვავდნენ მოციგურავე და მოგუნდავე ბავშვები, ხოლო სცე-
ნის სიღრმეში ისხდნენ ფრთებჩამოშვებული, თავჩაქინდრული,
სიცივით დაბეჩავებული ფრინველები. ამ პროლოგს ხორცს ასხამ-
და შეწუხებული ჩიტების სიმღერა და მათივე ლირიკული ცეკვა.
აქ იგრძნობოდა მომავლის რწმენა,—სწრაფვა სიცოცხლისაკენ,
გაზაფხულისაკენ.

აი, სცენაზე გამოჩნდა ზამთრის დამარცხების სურვილით
ფრთებშესხმული აპრილი, გაზაფხულის წინამორბედი, რომელსაც
ჩერ კიდევ სიყვითლე ახლდა, მაგრამ აქა-იქ მწვანეც შერეოდა.

აპრილს ჯერ კიდევ ზღუდავდა ზამთრის სუსხი. ზამთარი აფრთხილებდა მაისის წინამორბედს: „აპრილო, შესდექ, ნუ ჩქარობ!“— მაგრამ ზამთრისა და გაზაფხულის კიდილში მაისი იმარჯვებდა.

გაზაფხულის მიერ ზამთრის დამარცხება ქმნიდა მშრომელი მასების მჩაგვრელებზე გამარჯვების სიმბოლიურ სურათს. ამ სიმბოლიკას კიდევ უფრო ამძაფრებდა პეროიკული ცეკვა.

გაზაფხულის ზამთარზე გამარჯვების წარმტაცი, გონებამაზვლიურად მოფიქრებული და განლაგებული მიზანსცენები უაღრესად მომხიბვლელ სურათს ჰქმნიდა.

ოპერის ორი მოქმედება თითქმის მზად იყო. გამალებული მუშაობა მიმდინარეობდა მესამე მოქმედებაზე, რომელშიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა ბალეტი.—აი, ერთ-ერთ ასეთ რეპერტიციას კოტე მარჯანიშვილი დაესწრო. რეპერტიცია ორკესტრის თანხლებით მიმდინარეობდა. მაშინ, რეპერტიციებზე დამჩემდა:—საჭირო იყო თუ არა, წამოვწევი მარჯვენა ხელს და ისე მეჩვენებოდა, თითქოს ასეთი მდგომარეობა დიდად მიწყობდა ხელს სიმღერაში. რეჟისორმა ვახტანგ აბაშიძემ არა ერთხელ გამაფრთხილა, მაგრამ ამაოდ! აი, ახლაც, როცა თვით კოტე მარჯანიშვილი ამოწმებდა ჩვენს მუშაობას, ჩემმა მარჯვენამ კვლავ მიმტყუნა!

დამთავრდა რეპერტიცია. მარჯანიშვილმა მიხმო და მითხრა: „აბა, მითხარი, ხელს რატომ წევ წინ?!“

ვიფიქრე, ამ ურჩი ხელის გამო კვლავ საყვედური შემხვდამეთქი, და პასუხის ნაცვლად ცრემლები გადმომცვივდა. უცებ, ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად, კოტე მარჯანიშვილის სახეზე კმაყოფილების ღიმილი შევნიშნე. მან უფროსების გასაგონად ხმა მალა თქვა:—„დარჩეს, დარჩეს, ასევე დარჩეს!“.

დაუძახა მხატვარ პეტრე ოცხელს და გააფრთხილა: „მაისის კოსტუმის ესკიზი შეიცვალოს. გთხოვთ, ჩვენი გაზაფხულის ხელის მოძრაობას შესაფერი სცენური გარემო შეუქმნათ!“

გაოგნებული ვიყავი, არ მესმოდა, რად დასჭირდა კოტეს ასეთი განკარგულების გაცემა. მაგრამ მალე კოტეს სიტყვებმა მამახვედრეს ყოველივეს: „უნდა დაამარცხო ზამთარი, მისი დამლევა მართლაც ძნელია, მაგრამ უნდა გახსოვდეს, ამას მხოლოდ მაშინ შეძლებ, თუ ყოველთვის შენი მოძრაობა იქნება წინმისწ-

რაფეზული, უფრო გაბედული, კიდევ უფრო წასწიე წინ მარჯვენა ხელი, აიძულე ზამთარი, გზიდან ჩამოგეცალოს. შენ მარტო გაზაფხული ხომ არა ხარ, მუშის მაისი ხარ და ხალხიც შენ უნდა გამოგყვეს“.

რამდენიმე ხნის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი კვლავ დაგვესწრო რეპეტიციაზე. მხატვარმა ჩემი კოსტუმის ესკიზიც მოიტანა. კოტემ მასში ცოტაოდენი ცვლილება შეიტანა.

ამ რეპეტიციაზე იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას ცეკვებს აქცევდა. მაგრამ, როდესაც მარჯანიშვილს მოახსენეს, რომ თქვენი საყვედურებით უკმაყოფილო ლ. შერბაცაია დღევანდელ რეპეტიციაზე არ გამოცხადდო, კოტემ დაიყვირა: „ძალიან მოხარული ვარ. რატომ ჰგონია შერბაცაიას, რომ ეს სპექტაკლი მისი ქორეოგრაფიული სტუდიის ანგარიშია! თუ მას არ შეუძლია ცეკვები სპექტაკლს დაუმორჩილოს, მე სხვას მოვიწვევ“.

მართლაც, მალე თბილისიდან სერგეევი მოიწვიეს, მაგრამ ძირითადად მაინც ლ. შერბაცაიას მიერ დადგმული ცეკვები დარჩა სპექტაკლში.

გენერალურ რეპეტიციაზე კოტე მარჯანიშვილი სულ ჩვენთან იყო კულისებში. გვეკითხებოდა:—ლეღავთ?—მეც ვლეღავ, და რადგან ღღეს ჩვენ ყველანი ვლეღავთ, პრემიერაზე უთუოდ გავიმარჯვებთო.

1930 წლის 11 მარტს, 150 პიონერის მონაწილეობით შესრულებული პირველი საბჭოთა ქართული საბავშვო ოპერის პრემიერა ქუთაისში დიდი წარმატებით ჩატარდა. მაყურებლებით გაჟღერილი დარბაზი კოტე მარჯანიშვილის სცენაზე გამოსვლას თხოვლობდა. ხალხს სურდა მადლობა ეთქვა დიდი შემოქმედისათვის, მაგრამ კოტე არ იყო თეატრში, იგი მოსკოვს წასულიყო.

შემდეგ, კოტე მარჯანიშვილი კიდევ ენახე. ეს შეხვედრა კვლავ ქუთაისში მოხდა და საკმაოდ მოულოდნელად.

1930 წლის მაისში, მოსკოვს საგასტროლოდ გამგზავრების წინ, მარჯანიშვილის თეატრმა გამართა გამოსათხოვარი საღამო. პროგრამაში წარმოდგენილი იყო ნაწყვეტი სპექტაკლიდან „კაკალ გულში“, საკონცერტო შესრულებით. ჰაღარას როლი შეასრულა

თვით კოტე მარჯანიშვილმა. ამ ორ ფრაზიან გამოსვლით კოტემ გამოავლინა მაყურებლისადმი უსაზღვრო სიყვარული.

ამის შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი აღარ მინახავს, მაგრამ ბავშვობაში მასთან მუშაობამ წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე. კოტესათვის საკმარისი იყო მხოლოდ თვალი გადაეგლო ბავშვისათვის, რომ დაედგინა მისი ნიჭი და უნარი. მან იცოდა გაჯავრებაც და ალერსიც, მაგრამ რა უსაზღვრო იყო სისარული, რომელიც აღიბეჭდებოდა მის ლამაზ სახეზე, როცა შემსრულებელი უმაღვე მიუხვდებოდი სურვილს, მაშინ ხომ მის ქებასაც საზღვარი არ ჰქონდა.



კო. ნაგავი

სანდრო ახმეტელი გარკვეული შემოქმედებითი მსოფლმხედველობით, საკუთარი თეატრალური რწმენით მოვიდა ქართულ თეატრში 1920 წელს. იგი ოცნებობდა ახალ საბჭოთა თეატრზე. ახალ მსახიობზე. მაგრამ პირველხანებში მან ვერ განახორციელა თავისი ოცნებანი. მაშინდელი საქართველოს ცხოვრების პირობების გამო ახმეტელის მიერ იმხანად დადგმულმა სპექტაკლმა „ბერდო ზმანიაშ“ ქართული თეატრის რეფორმა ვერ მოახდინა. სანდრო ახმეტელს ჯერ კიდევ აკლდა პროფესიული წრთობა და გამოცდილება. პირველი პრაქტიკული ნაბიჯების ნაწილობრივ წარუმატებლობის გამო ახმეტელმა მცირე დროით დატოვა სცენა.

1922 წელს, ქართულ საბჭოთა თეატრში მოვიდა კოტე მარჯანიშვილი. მისმა მოსვლამ სანდრო ახმეტელს სიხარულის ფრთე-



ბი შეასხა. იგი უმაღვე დაუბრუნდა თეატრს და მხარში ამოუდგა. დიდ რეჟისორს.

„მჯეროდა,—წერდა ახმეტელი,—რომ ხალხური შემოქმედება მოგვემდო შესაძლებლობას გამოგვეჩაზა მეთოდი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად, მაგრამ მე თეატრიდან გაქცევა მომიხდა, რადგან მენშევიკების დროს ნაციონალური თეატრის შექმნაზე სიტყვის თქმაც არ შეიძლებოდა.

ჩემს შემდეგ მოვიდა კ. მარჯანიშვილი. იგი ქართულ თეატრში მოღვაწეობას თავისი ცნობილი დადგმით შეუდგა და საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში ახალი ხანა დაიწყო¹.

კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებისადმი. უალრესი პატივისცემა, მისგან მიღებული პროფესიული განათლება იყო მაცოცხლებელი ძალა სანდრო ახმეტელის მუშაობისა იმ სამ სეზონში, რომელიც მან კოტესთან გაატარა. ამ პერიოდში მან სამი დამოუკიდებელი სპექტაკლი დადგა („სალომეა“, „ლატავრა“, „კაცი სარკადან“), ხოლო კოტე მარჯანიშვილთან ერთად განახორციელა „გმირი“, „მათრახის პანაშვიდი“, „ვინძორის ცელქი ქალები“, „პამლეტი“, „მზეთამზე“.

კოტე მარჯანიშვილთან ერთად დაიწყო ს. ახმეტელმა ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნა. თავისი დიდი წინამორბედისაგან მან შეითვისა ყოველივე ძვირფასი და ახალგაზრდა აქტიორულ ძალებზე დაყრდნობით რუსთაველის თეატრი საბჭოთა კავშირის მოწინავე თეატრთა რიგში ჩააყენა. სანდრო ახმეტელი თავისი იდეური მრწამსით იმთავითვე მტკიცედ დადგა საბჭოთა პოზიციებზე. იგრძნო სოციალისტური ქვეყნის მაჯისცემა და მის მხატვრულ ასახვას მოანდომა თავისი ნიჭი და ენერგია.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი აღმავლობა იწყება 1926 წლიდან, როდესაც იგი რუსთაველის სახელობის თეატრს ჩაუდგა სათავეში.

ახმეტელმა მიიჩნია, რომ თეატრის რეპერტუარი სავსებით უნდა ემყარებოდეს თანამედროვე პიესებს, რომ მის მთავარ

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1958 წ., გვ. 237.

ამოცანას უნდა შეადგენდეს მაყურებლის მიზიდვა და მისთვის მხატვრულ-იდეურად გამართლებული რეპერტუარის შექმნა.

ჩაუდგა თუ არა თეატრს სათავეში, მან დადგა ა. გლებოვის იდეურად მახვილი, თანადროულად ჟღერადი პიესა „ზაგმუკი“. ეს სპექტაკლი ერთგვარ საფეხურს წარმოადგენდა თეატრის ცხოვრებაში, იგი მოასწავებდა მის მკვეთრ შემოპრუნებას რევოლუციური თემატიკისაკენ. ამის შემდეგ ს. ახმეტელი დგამს რევოლუციური მგზნებარებით სავსე პიესებს („რღვევა“, „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“). თეატრის რეპერტუარში თანამედროვეობის ამსახველმა თემებმა წამყვანი ადგილი დაიკავეს („საჰე მარცხნივ“, „განგაში“, „ინტერვენცია“).

ახმეტელი დაუცხრომლად ეძებს საშუალებებს, რათა თეატრი ცხოვრებას მჭიდროდ დაუკავშიროს, ქმნის ეროვნულ თეატრს, — სხვა თეატრებისაგან განსხვავებულს. „ჩვენ, — წერდა იგი, — ვქმნით ერთიან თეატრს, მაგრამ განსხვავებულს ეროვნული ფორმით. ეს თეატრი ერთნაირი უნდა იყოს ყველა საბჭოთა მოქალაქისათვის“¹. მას არ აკმაყოფილებს ვიწრო სცენური ჩარჩოები, კამერული, ინტიმური, ყოფითი თეატრისა. მან ნატურალისტურ თეატრალურ პავილიონს ჰყრი ახადა, დაანგრია მისი კედლები, გამოაჩინა ლურჯი ცა, სივრცე, პერსპექტივა; შეუცვალა ფორმა სცენურ იატაკს, მსახიობს სამოქმედოდ სხვადასხვა განზომილების და სიმაღლის დაზგა-მოედნები მისცა.

სანდრო ახმეტელი თავდადებით იბრძოდა, რათა ქართულ საბჭოთა თეატრს აესახა ქართველი ხალხის კულტურა, თავისუფალი ხალხის ნაციონალური თვითშეგნება. იგი ცდილობდა, რომ თეატრს ჰქონოდა თავისი ორიგინალური სახე, საკუთარი სტილი, ამაღლებული ემოციურობა, პლასტიკურობა, რომანტიკული მიზანსწრაფვა. სანდრო ილტვოდა, თეატრი ისე წარემართა რომ მთელ შემოქმედებით კოლექტივს ეს თვისებები აელო თავისი ხალხისაგან და ახალი თეატრალური ფორმებით ფრთა შეესხა ჩვენი ქვეყნის გმირული წარსულისათვის, თანადროულობისათვის და

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ., გვ. 242.

იმ საუკეთესო საკაცობრიო იდეებისათვისაც, რასაც უმღერდნენ მსოფლო დრამატურგიის კლასიკოსები.

„მე იმთავითვე იმ აზრისა ვიყავი,—წერდა სანდრო ახმეტელი—რომ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად უნდა გამონახულიყო სპეციფიკა ჩვენი ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობის ღრმა ანალიზი უნდა გვეწარმოებია“¹.

ამიტომაც, რომ სანდრო ახმეტელის შემოქმედების ეროვნული ხასიათისაგან განუყოფელია თეატრის ხალხურობის პრობლემა. მას მიაჩნდა, რომ კოსმოპოლიტური ხელოვნება არ შეიძლება იყოს ხალხური, რადგან იგი მოკლებულია ეროვნულ საფუძვლებს, ეროვნულ თვითმყობადობას, ეროვნული ხასიათის ნიშნებს.

სანდრო ახმეტელს ასევე კარგად ესმოდა, რომ ეროვნული თეატრის ქეშმარიტი შემოქმედი უნდა იყოს, პირველ ყოვლისა, ახალი საზოგადოების მოწინავე ადამიანი, მაღალ მოქალაქეობრივ მოთხოვნილებათა სამაგალითო განმახორციელებელი — რომ ეროვნულ, ნამდვილ ხალხურ შემოქმედებად არ შეიძლება იყოს ადამიანი, რომელიც არ გრძნობს ხალხის ცხოვრების მაჯისცემას.

ჩვენი პარტიის ეროვნული პოლიტიკის სწორი შეცნობიდან გამომდინარეობდა ახმეტელის იდეური მრწამსი, რომ სოციალისტური იდეა ეროვნულ ფორმაში უნდა გამოიხატოს. ამას იგი შემოქმედებითად ამართლებდა. მან ორგანიულად იგრძნო რევოლუციური ეპოქის სუნთქვა და დაიწყო კიდეც ამ დიადი ეპოქის შინაარსის შესაბამისი სპექტაკლების ძიება.

თეატრის ნაციონალური ფორმის გამონახვა მისი მუშაობის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა. მთელი თავისი შემოქმედებითი გულისყური, ენერგია, ცოდნა სანდრო ახმეტელმა ამ ამოცანების განხორციელებისაკენ წარმართა. „განთავისუფლებული ეროვნული კულტურა,—წერდა ახმეტელი,—მოითხოვს თავის გზას და საკუთარ უნარზე ნაშენ შემოქმედებას. ჩვენი თეატრის ფუნქციამდგომარეობს იმაში, რომ გამონახული იქნეს კომუნიზმის იდეების გამოხატვის ნაციონალური ფორმა“.

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958 წ., გვ. 277.

ახმეტელმა იცოდა, რომ ფორმა საშუალებაა და არა მიზანი, მან იცოდა, რომ „ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არა აქვთ, არამედ საერთო, საკავშიროც“. „მთელი ჩვენი მუშაობა,—შენიშნავდა იგი,—შემცდარი იქნება, ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენს ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარია დავრჩებით. თუ ნაციონალური ფორმა არ გასცდენა ჩვენი საკუთარი ქვეყნის ჩარჩოებს, თუ არ გარდაიქმნება ზეგავლენის საშუალებად არა მარტო ქართველებზე, მაშინ ფორმა პრიმიტიული იქნება“¹.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სპექტაკლ „რღვევას“. ამ რევოლუციური მგზნებარებით სავსე სპექტაკლმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა მთელს საბჭოთა კავშირში. მის შესახებ ხშირად წერდნენ: კრეისერი, რომ შემობრუნდება სცენაზე, თქვენც გსურთ ახვიდეთ მასზე და შეუერთდეთ პიტერის რევოლუციურ აფეთქებასო. სპექტაკლმა ალაფროთიანა პიესის ავტორი ბორის ლავრენევი. აღტაცებული იყო ცნობილი რეჟისორი თაიროვიც.

სპექტაკლის ირგვლივ დააწერა მრავალი წერილი, სტატია.

საბჭოთა თემატიკასთან ასე ორგანიულ მისვლას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის განვითარებისათვის.

იმ დიდი წარმატების შემდეგ, რაც სპექტაკლმა „რღვევამ“ მოუტანა რუსთაველის თეატრს, ბუნებრივი იყო რომ მას უნდა დაეცვა და განევითარებია ის იდეურ მხატვრული გეზი, რაც ამ სპექტაკლმა გამოავლინა ამ მხრივ დიდი ნაბიჯი იყო წინ გადადგმული „ანზორის“ დადგმით.

ეს პიესა სანდრო შანშიაშვილმა გადმოაკეთა ვსევოლოდ ივანოვის „ჯავშნოსანი 14-69“. გადმოკეთების იდეა სანდრო ახმეტელს ეკუთვნოდა, მართალია მას მიაჩნდა, რომ რუსული და სხვა ეროვნული თეატრების განვითარების საფუძველი ეროვნული დრამატურგია უნდა იყოს, მაგრამ რადგანაც იმ ხანებში ქართული საბჭოთა დრამატურგია სუსტი იყო, ახმეტელმა დაუშვა გად-

¹ „სანდრო ახმეტელი“ კრებული, 1958 წ., გვ. 233.

მოქართულების პრაქტიკა. ახმეტელი სამართლიანად აცხადებდა, რომ ქართული თეატრი უნდა დაიპყროს ქართულმა დრამატურგიამ, ხოლო იგი თანამედროვეობას უნდა გამოხატავდესო.

„ანზორი“ ახმეტელს საშუალებას აძლევდა უკეთ გამოეჩატა თავისი შემოქმედებითი მრწამსი. სპექტაკლი იყო მისი რეჟისორული ნიჭის უდიდესი მიღწევა. მან საბოლოოდ დიდი შემოქმედის სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს. როდესაც მოსკოვში „ანზორი“ წარმოადგინეს, მთელი დარბაზი სტიქიურად ჩაერთო მოქმედებაში და მესამე აქტს ფეხზე ამდგარი უცქერდა.

მნახველს დიდად აცვიფრებდა მესამე მოქმედება. კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი აღიარებდა, რომ მსოფლიო სცენას იშვიათად უნახავს ამგვარი სურათიო.

სანდრო ახმეტელმა, ჯერ კიდევ ადრე, თქვა: „ჩვენი მიზანია მასების ინტერნაციონალურად აღზრდა. თუ ნაციონალური ფორმა ხელს უწყობს სოციალისტური შინაარსის დანერგვას, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნამუშევარი გამართლებულია“¹.

ახმეტელი არ ჩაკეტილა ნაციონალურ ფორმაში. „ანზორი“ ყველასათვის გასაგები გახდა.

ქართველებთან, ჩეჩნებსა და ინგუშებთან ერთად რევოლუციური იდეების გამარჯვებისათვის იბრძოდა რუსი და ჩინელი. აჯანყებულებს „თურმე რუსი კომუნისტები ხელმძღვანელობენ“,—ეს სიტყვები სპექტაკლის დასაწყისშივე ისმოდა, როგორც იდეური მიმართება.

სანდრო ახმეტელმა „ანზორით“ სცადა გაგაჩნოდა ძველ სცენურ ფორმას და, როგორც თვითონვე აცხადებდა, „ავადმოყოფურ ინდივიდუალისტურ ფსიქოლოგიზმს“ შეექმნა არა ინდივიდუალის, არამედ კოლექტიური ქმედობით გამორჩეული თეატრი.

„ანზორის“ დადგმით ახმეტელმა ნათელყო, რომ საბჭოთა ხალხის ბრძოლა სოციალიზმისათვის შეიძლებოდა გადმოცემულიყო კონკრეტულ, ნაციონალურ სახეებში. ცნობილ საზოგადო მოღვაწეს და თეატრალურ კრიტიკოსს ო. ლიტოვსკის „ანზორი“

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“ 1958 წ., გვ. 216.

მიაჩნდა ნამდვილ თეატრალურ მოვლენად. „ახმეტელმა იცის — დრამატურგიული და აქტიორული მასალის ისე გამოყენება, რომ ეთნოგრაფიზმში არ ვარდება. მან იცის თეატრის საერთო კანონების გადატანა ეროვნულ ენაზე და პიესის შინაარსის მათურებლამდე შიგნით ისეთი თავისებური და ორიგინალური ფორმით, რომ მის ნამუშევარში „ევროპის მიმბაძველობის“ ნასახიც კი არ ჩანს. ეს სპექტაკლი ეკუთვნის ისეთ სპექტაკლთა რიცხვს, რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს ფორმულას: „ნაციონალური ფორმითა და პროლეტარული შინაარსით“¹.

ახმეტელმა ერთმა პირველთაგანმა პრაქტიკულად დაამტკიცა თეატრალურ ხელოვნებაში, რომ საბჭოთა კავშირის ნაციონალური პოლიტიკა გრანდიოზულ შესაძლებლობებს ქმნის ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის. ნორვეგიის სამხატვრო ეურნალის „სალტიდის“ რედაქტორი ზკაუნი წერდა: „ჩვენ, საბჭოთა ხელოვნების მიზანსწრაფვამ ისევე გაგვაოცა, როგორც მთელმა საბჭოთა მშენებლობამ. ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს საბჭოთა კავშირის მიერ ნაციონალური ხაკითხის გადაწყვეტა, რასაც მოწმობს ქართული ეროვნული რუსთაველის თეატრის შესანიშნავი მაგალითი“².

„ანზორის“ მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით, — წერდა ცნობილი ამერიკელი მწერალი ა. სტრონგი, — ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორიც მსოფლიო სცენაზე არ მინახავს. მე აღტაცებული ვარ. ჩემი საუკეთესო თეატრალური შთაბეჭდილებები მოსკოვში რუსთაველის თეატრია“³.

„ანზორი“ ერთხმად იქნა აღიარებული, როგორც თეატრალური ხელოვნების შესანიშნავი მოვლენა.

სანდრო ახმეტელის რეჟისორული ხელწერის განვითარებაში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლ „ლამარას“ ვაჟაფშაველას მიხედვით, მასში ახმეტელმა გამოიყენა ახალი შემოქმედებითა ხერხები. ახლა, მან ყურადღების სიმძიმე ახალი ფორ-

¹ გაზ. „Правда 1930 წ. 27 ივნისი.

² ჟურნ. „За ком. просвещение“, მოსკოვი, 1933 წ. 11 ივნისი

³ გაზ. Известия 1930, № 167.

მისა და რიტმის ძიებაზე გადაიტანა. სპექტაკლმა ფართო მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. თეატრს უსაყვედურეს ეთნოგრაფიული მასალის გადაქარბებულად გამოყენება, მაგრამ სანდრო ახმეტელს როდი მიაჩნდა „ლამარა“ თავისი შემოქმედების უკანასკნელ სიტყვად. როგორც რეჟისორი იგი დაუცხრომლად ეძებდა თეატრალურ ფორმებს, იმას, რაც ლამაზად გამოხატავდა ჯანსაღ სულს, მის ამაღლვებელ, პოეტურ განწყობილებას. სწორედ ამ მხრივ ბევრი რამ იქნა მიღწეული „ლამარაში“.

„ლამარა“ აუცილებელი საფეხური იყო ქართული ეროვნული თეატრის განვითარებაში (ლიტოვსკი, გახ. „პრაგდა“, 1920 წ. 27 ივნისი). სპექტაკლმა თეატრალური საზოგადოებრიობის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. მასში დიდ სიმაღლემდე იყო აყვანილი მასობრივი სცენები. საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახელოთ ღრეობის სცენა, მაგრამ არა ნაკლებ პოეტური და გამომსახველი იყო სხვა სცენებიც.

სანდრო ახმეტელის რეჟისორულ შემოქმედებაში კლასიკური მეგვიდროების ათვისების საუკეთესო ნიმუშად იქნა აღიარებული „ყაჩაღები“. მასზე მუშაობის დაწყებისას ახმეტელი წერდა, რომ შილერს მე ვიღებ თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნილებათა პოზიციებიდან. გაზეთი „იზვესტია“ შენიშნავდა: „ყაჩაღები“ ქართული სპექტაკლია თავისი კოლორიტით, რიტმით და ტემპერამენტით“.

„ყაჩაღები“ ერთ სეზონში ასჯერ დაიდგა. იმ დროისათვის ეს უჩვეულო ამბავი იყო. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მაყურებელი დიდხანს არ იშლებოდა, იგი თავბრუდამხვევ ოვაციას უმართავდა სანდრო ახმეტელს; მთელ თეატრს. ქუჩაში, თეატრის წინ ასობით მაყურებელი ელოდებოდა სპექტაკლის მონაწილეებს.

„ყაჩაღებით“ აღტაცებული ცნობილი ნორვეგიელი დრამატურგი ნორდალ გრიგი წერდა: „მადლობა სიცოცხლით სავსე და უმშვენიერესი სპექტაკლისათვის, რომლის მსგავსი მე არასოდეს არ მინახავს“¹.

სანდრო ახმეტელის სპექტაკლები „რღვევა“, „ანზორი“, „ლა-

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958, გვ. 112.

მარა“, „ყაჩაღები“ ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში ისტორიულ მნიშვნელობას იძენენ. მათი საშუალებით ქართული თეატრი გასცდა ეროვნულ ფარგლებს, და საკავშირო თეატრალური ხელოვნების ფართო ასპარეზზე გავიდა.

ახმეტელის სპექტაკლებში ხალხი წარმოადგენდა შემოქმედ ძალას. მისი სპექტაკლები გამოირჩეოდნენ მასობრივი სცენების დიდი კულტურით. მათში იგრძნობოდა მასის ერთიანი, გმირული სუნთქვა, რომელიც შერწყმული იყო აზრის გამოხატვის მკვეთრ ფორმასთან. სცენაზე ასი კაცი მოქმედებდა განსაკუთრებული სპაჟრი რიტმით; ერთი მოძრაობა, ერთი ჟესტი და ამავე დროს მრავალსახეობა დეტალებისა. ყოველივე ეს გაოცებდათ თავისი მხატვრული შესრულებით, ცეცხლოვანებით, პათოსით, ვნებათ აღსავსე მოძრაობებითა და მეტყველებით. სცენაზე რამდენიმე კაცი კი საკმარისი იყო იმისათვის, რომ სპექტაკლს მისცემოდა გარდამოცემლობა და მონუმენტალობა (შემორჩენილ ფოტო სურათებშიც კი კარგად იგრძნობა ეს სიდიადე).

ახმეტელის მთელს რეჟისორულ შემოქმედებაში ღირსშესანიშნავი მაინც ისაა, რომ იგი სავსეა თანამედროვეობის სულისკვეთებით; ასეთი იყო მისი როგორც თანამედროვეობის ამსახველი, ისე ისტორიული სპექტაკლები.

1930 წელს რუსთაველის თეატრი მოსკოვს მიიწვიეს საბჭოთა ხალხების თეატრალურ ოლიმპიადაში მონაწილეობისათვის. იქ სანდრო ახმეტელს მიეცა ფართო შესაძლებლობა ეჩვენებინა მარტოველი თეატრის შემოქმედების ქვეყნარბიტი ძილწევები.

რუსთაველის თეატრმა გაიმარჯვა ოლიმპიადაში, ხოლო სანდრო ახმეტელი ერთხმად იქნა აღიარებული დიდ რეჟისორად. საქართველოში დაბრუნებულ ახმეტელს დიდი თეატრიდან წერდნენ: „თქვენ უნდა იყოთ დიდი თეატრის დამდგმელთა რიცხვში... ჩვენ მზად ვართ ვიმსჯელოთ თქვენს წინადადებებზე და ყოველმხრივ ხელი შევიწყოთ... გთხოვთ სასწრაფოდ გვაცნობოთ თანხმობა და ასევე—როდის ვიჭონით იმედი თქვენი ჩამოსვლისა მხატვრითურთ“¹.

¹ კრებული „სანდრო ახმეტელი“, 1958, გვ. 267.

მოსკოვია სახელმწიფო ებრაული თეატრის ხელმძღვანელი ს. მიხოელსი სწერდა ახმეტელს: „...ჩვენ ამ ხნის განმავლობაში იმ იმედით ვცხოვრობდით, რომ მოგვიგონებდით და ისურვებდით დაგენიშნათ ახალი და თქვენთვის უფრო მოსახერხებელი დრო ჩვენს თეატრში სამუშაოდ. მით უმეტეს, კარგად იცით, თუ როგორი დაძაბული ინტერესით ელოდება ჩვენი თეატრის მთელი კოლექტივი თქვენს მუშაობას ჩვენთან“¹.

ასეთივე შემოქმედებით დახმარებას თხოვდნენ სანდრო ახმეტელს ყაზახეთიდან: „...ვიცით, რა თქვენი თეატრის უდიდესი მიღწევები, გთხოვთ აიღოთ შეფომა ყაზახეთის თეატრზე და ამით დაეხმაროთ მას, რათა გადალახოს დაბრკოლებები და თავი დააღწიოს სიძნელეებს“².

სანდრო ახმეტელის უტყუარი და დიდი რეჟისორული ნიჭის შესახებ ხმა საბჭოთა კავშირის საზღვრებსაც გასცდა. უცხოელი ჟურნალისტები და ხელოვნების მცოდნენი აღფრთოვანებულ წერილებს აქვეყნებდნენ „მანჩესტერ გარდიანში“, „ნიუ-იორკ ტაიმსში“, და სხვ.

ნიუ-იორკის ექსპერიმენტულმა თეატრმა „ვასსარმა“ (შედიოდა რევოლუციური თეატრების საერთაშორისო გაერთიანებაში) სანდრო ახმეტელს თანამედროვე ამერიკელი დრამატურგების სამი პიესა გამოუგზავნა და სთხოვა მას ამოერჩია ერთი მათგანი. დამუშავებინა და „ვასსარის“ თეატრში გაეგზავნა დასადგმელად.

ამავე თეატრიდან ახმეტელს ატყობინებდნენ: „ქართული თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრთაგანია მსოფლიოში... ნიუ-იორკის სხვა თეატრებთან ერთად განვიხილავთ საკითხს თქვენი თეატრის ნიუ-იორკში მიწვევის შესაძლებლობის შესახებ... ამერიკა ღრმად დაინტერესდება და მოისურვებს ქართული კულტურის ნიმუშის ხილვას“.

საერთაშორისო საკონცერტო ბიუროდან ახმეტელს ასევე თხოვდნენ: „გაქვთ თუ არა სურვილი ამერიკაში მისვლამდე ჩამობრძანდეთ ევროპის მთავარ ქალაქებში. პირველად ვენაში, შემ-

¹ იქვე, გვ. 268.

² იქვე, გვ. 269.

დღე ბუდაპეშტში, პრაღასა და ვარშავაში, ციურხისა და პარიზში, ლონდონსა და ამსტერდამში, ბრიუსელში, ჰააგასა და შესაძლებელია იტალიაშიც“.

სანდრო ახმეტელი ხშირად ლებულობდა ასეთ მიწვევებს. ზოგი მათგანის შესრულებაზე ფიქრობდა კიდევაც. მაგრამ 1937 წელმა ბევრი კარგი ჩანაფიქრის განხორციელებას ხელი შეუშალა. ვერც ოპერა „თავადი იგორის“ და ასაფიევის ბალეტის „პარტიზანების“ დადგმა ვერ მოასწრო ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ვერ დაამთავრა აგრეთვე მოსკოვის მწვანე თეატრში ბილ ბელოცერკოვსკის „საზღვარზე“ და მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრში სარდუს „ფლანდრია“.

სანდრო ახმეტელმა, როგორც ხელმძღვანელმა, ცხრა სეზონი გაატარა თეატრში. ის, რაც მან გააკეთა, იყო მოლოდ დასაწყისი. „ჩვენი მიზანი ჯერ შორს არისო“,—ამბობდა იგი. მისივე შეფასებით, რუსთაველის თეატრმა „უაჩაღების“ დადგმით მხოლოდ თავისი პირველი, სიჭაბუკის პერიოდი დაამთავრა. შემდეგ მას განზრახული ჰქონდა შექსპირის „იულიოს კეისრისა“ და „კორიოლანის“ განხორციელება სცენაზე, მაგრამ არც ეს დასცალდა.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებამ განსაზღვრა რუსთაველის თეატრის სახე.

ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, თითქოს სანდრო ახმეტელს შემოქმედების გზაზე არ ჰქონია მარცხი და შეცდომები. ახლის ძიებაში სანდრო ახმეტელი არ ერიდებოდა მარცხს, ოღონდ საბოლოოდ გამარჯვებული გამოსულიყო და ქართული თეატრის პრესტიჟი სათანადო სიმაღლემდე აეყვანა.

ახმეტელს არ მიაჩნდა, რომ მის მიერ შექმნილი სპექტაკლები მისი სანუკვარი ოცნებებისა და შემოქმედებითი ნააზრევის სრულყოფილი განხორციელება იყო. ის ამ სპექტაკლებს „სიყმაწვილის პერიოდის ნაყოფს“ უწოდებდა. ახმეტელი ემზადებოდა, ძალას იკრებდა თავისი შემოქმედების დასადულებლად და გასაღრმავებლად.

მართალია მას ჰქონდა შეცდომებიც, როგორც თეორიული ხასიათისა ასევე მხატვრული ფორმების ძიებაშიც, მაგრამ მთავარი და განმსაზღვრელი ეს შეცდომები როდია, მისი შემოქმედება

იყო დიდი, ნამდვილი სახალხო ბელოვნება. მთავარი ისაა, რომ მისი ჰეროიკული სპექტაკლები მოწოდებულნი იყვნენ აესახათ ხალხის მზარდი რევოლუციური სულისკვეთება. უარყოფა მოძველებულისა, შექმნა და განმტკიცება ახლისა, აი თეატრი, რომელსაც სანდრო ახმეტელი ქმნიდა; ის იწვოდა ისეთი თეატრისათვის, რომლისათვისაც საბოლოო სახის ჩამოყალიბება მან ვერ მოასწორო.

სასიქადულო შემოქმედმა სანდრო ახმეტელმა იმდენად დიდი როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში, რომ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა თეატრის სპექტაკლები მთელი საბჭოთა კულტურის მიღწევად იქნა მიჩნეული.



ა. ზეზინაძე

ქართული თეატრის ისტორია მოწმობს იმას, თუ რაოდენ დიდი სიყვარული და ენერგია შეაღიეს თეატრს ჩვენმა სცენის მოღვაწეებმა.

განახლებული ქართული თეატრის მსახიობებს ხშირად თეატრის კეთილდღეობისათვის პირადი ბედნიერებაც კი შეუწირავთ.

ქართველი მსახიობი მიდიოდა მაშინდელ თეატრში სამშობლოს სიყვარულით ანთებული, პატრიოტული გრძნობებით შთაგონებული.

თეატრისადმი უდიდესმა სიყვარულმა, მაღალმა მორალურმა ძალამ, ენერგია შემატა რევოლუციამდელ ქართველ მსახიობს.

მათ ბრწყინვალედ შეასრულეს თავიანთი ისტორიული მისია.

სწორედ ასეთი იყო ჩვენი სცენის ერთ-ერთი დიდი ოსტატი, მესხიშვილის სკოლის მაღალნიჭიერი მსახიობი ალექსანდრე იმე-



დაშვილი, რომელმაც მრავალფეროვანი და საინტერესო შემოქმედებითი გზა განვლო.

იგი ქეშმარიტი მსახიობი იყო. ხელოვნება მას მიაჩნდა მსახიობის აღზრდის ქეშმარიტ იარაღად.

როდესაც ამ შესანიშნავი შემოქმედის ცხოვრებას ეცნობით, პირველი, რაც თქვენს ყურადღებას მიიქცევს, ეს არის მისი არაჩვეულებრივი შრომისმოყვარეობა, მისი ცხოვრება ხელოვნებაში იყო განუწყვეტელი შრომა; შემოქმედებით გამარჯვებამდე იოლი გზით არასოდეს მისულა იგი.

მისი ნიჭი, შესანიშნავი ხმა, მეტყველებისა და აქტიორული წარმოსახვის დიდი უნარი პირველი ხილვისთანავე დაფასა სახელოვანმა ლადო მესხიშვილმა. 18 წლის ალექსანდრე იმედაშვილი გამოსაცდელ წარმოდგენაში მონაწილეობის შემდეგ, თბილისის ქართული თეატრის დასში მიიღეს, ეს იყო 1900 წელს, იგი ამის შემდეგ განუწყვეტლივ ემსახურებოდა ქართულ სცენას. საქართველოში არ არის კუთხე, სადაც იმედაშვილი სცენაზე არ ეხილათ, ორმოცი წლის მანძილზე მან 573 როლი შეასრულა.

იმედაშვილი რამდენიმე პიესის ავტორი და მთარგმნელია. იგი არა ერთხელ ყოფილა ქართული დასის ხელმძღვანელად ქუთაისში, ბათუმსა და ქიათურაში; მუშაობდა რუსთაველის თეატრში, აგრეთვე ქუთაისის თეატრში კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით; დიდ მუშაობას ეწეოდა თბილისის კინოსტუდიაში, სადაც, გარდა ფილმებში მონაწილეობისა, ახმოვანებდა კიდევ მათ. ალ. იმედაშვილი მსახიობთა პროფესიული კავშირის ერთ-ერთი დამაარსებელია საქართველოში.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში იგი ქუთაისის თეატრში მოღვაწეობდა.

ალ. იმედაშვილი კრიტიკული იყო თავის თავის მიმართ. „სულ სხვადასხვა ნაკლს ვპოულობდი ჩემს თამაშში,—ეკითხულობთ მის დღიურში,—გული მწყდებოდა, რომ აღრევე კარგად ვერ დავამუშავე როლი“. ასეთ შეფასებას არ ასცდა მისი ოტელოც კი, რომლის განსახიერებაში ალ. იმედაშვილმა ჩააქსოვა თავისი ბრწყინვალე აქტიორული შესაძლებლობანი. მან ოტელო პირველად 1915 წელს ითამაშა. უკანასკნელი მოქმედებით ის თა-

ვისი თავის კმაყოფილი არ ყოფილა. ამიტომ წერს: „დიდხანს ვცდილობდი გამოემსწორებინა, რა არ ვეცადე, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ მეოთხე მოქმედების შემდეგ დაბლა ვეშვები და რაც საჭიროა, იმას ვერ ვაღწევ. ყოველი წარმოდგენის დროს ჩემს არსებას ვერ გამოვწურე ცრემლი, რომელსაც მაყურებლის ცრემლი უნდა შეერთებოდა“.

მიუხედავად ამისა იგი აღიარებულა ამ როლის საუკეთესო გამსახიერებლად ქართულ რევოლუციამდელ თეატრში. ამ როლზე იმედაშვილის მუშაობა საინტერესო მასალას იძლევა სახის გააზრების თვალსაზრისით.

„1914—1915 წ. წ.—განსაკუთრებულის გულდადებით ვამზადებდი ოტელოს, პირველადვე ერთი უცნაური აზრი მომივიდა.—რა უამბო ღეზდემონას ოტელომ ისეთი, რომ ყველაფერი დაავიწყა და ეს ყარაჩი კაცი შეიყვარა? ან თვით სენატში ისეთს რას ამბობს, რომ ყველას ხაზლავს და მთავარიც კი ამბობს —„მგონი თვით ჩემს ქალს მოხიზლავდა ესეთი ამბის თქმა“. თუ მხოლოდ იმის ჩამოთვლამ, თუ რა უამბო ღეზდემონას, ესეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ყველა მსმენელზე, მაშ რა იქნებოდა, რომ დაწერილებით ვამბნა ყოველივე ის, რაც ღეზდემონას უამბო? სენატში მოთხრობილ მონოლოგში ხომ ყველაფერი გაკვრით არის თქმული და მხოლოდ ძლიერს ფანტაზიას შეუძლიან წარმოიდგინოს და ისიც მხოლოდ ოდნავ, ოტელოს ნამდვილი თავგადასავალი? რა კი ეს აზრი თავში ჩამეკლო, ვეღარ მოვისვენე, მინდოდა სკესებით წარმომედგინა ყოველივე ის, რაც ოტელომ ღეზდემონას უამბო. მაგრამ როგორ? აი, როგორ. ამაში თვით ოტელოს ტექსტი დამეხმარა. გავითვალისწინე ყოველივე, რაც კი ხელს შემეწყობდა და დამეხმარებოდა და დავწერე მთელი მისი ცხოვრება დაწვრილებით და დალაგებით, სადამდინაც ჩემი ფანტაზია მისწვდებოდა. ჩემი შავი ოტელო მეფის შთამომავალი, როგორც თითონ ამბობს, ათას ჭირ-ვარამში გავხვიე, მთელი ქვეყანა მოვატარე, ესე წარმოიდგინეთ საქართველოშიც კი გამოვატარე და მივიყვანე იმ წუთამდე, როცა ყოველივე ამას ღეზდემონას უამბობს. ჩემი ნამუშევარი ზეპირად ვისწავლე. ერთ დღეს ბეგლარ ახოსპირელი საგარძელში ჩავსვი, როგორც ბრაბანციო, გვერდში ერ-

თი ჩემი მეგობარი ქალი მოვეუსვი, როგორც დეზდემონა და მოვეუ-
ყვე ჩემი, როგორც ოტელოს თავგადასავალი. ეს ჩემი ოინი არც
ერთმა არ იცოდა და თვალეზ დაჭყეტილნი, სულ-განაბულნი მის-
მენდნენ. თანდათან ფანტაზია გამიცხოველდა და ბევრს ისეთს
ეპიზოდს ვუმატებდი, რაც დაწერილი არა მქონდა და პირადი
მოთხრობაც უკეთესი გამოდიოდა, ვიდრე დაწერილი. და... „რა
დავასრულე, ოხვრა მოსქდათ ზვირთებრ გულიდან“...—მეც ეს
მინდოდა. ბეგლარა სახე-გაბრწყინებული, გახარებული წამოდგა,
გადამეხვია და მითხრა:—„შენის მოთხრობით ნათლად თვალწინ
წარმომიდგა ოტელო და იგი ახლა ჩემთვის პიესისაგან განუყრე-
ლია. ეს არის გასაღები, რომელიც ფარდას ხდის და გვაჩვენებს
ოტელოს ბუნებას.

ჩემი მეგობარი ქალი კი ჭერ ჩაფიქრებული იჯდა, მერე ადგა
და ღიმილით მითხრა:

— უმაგისოდაც რომ არ მიყვარდე, მე მგონი მაგ მოთხრო-
ბის შემდეგ შემეყვარებოდი“¹.

ოტელოს შემდეგ იმედაშვილმა ლირის მომზადება განიზრახა,
მაგრამ იგრძნო, რომ მისი ბუნება და აქტიორული ხასიათი ვერ
მიუღებოდა ლირს, მეტისმეტად ახალგაზრდა ლირი გამოდიოდა,
ამიტომ მან ამ როლს ერთი ხნით თავი დაანება და მაკბეტის მომ-
ზადება დაიწყო, რომელიც 1923 წელს განასახიერა კიდეცაც.

მისი აზრით მაკბეტი, არაადამიანური ძალის გამოჩენით და
თავისი მოუდრეკელი ხასიათით, თვით გაანგებასაც კი იწვევს საბრ-
ძოლველად. მაკბეტი ბუნებით არ ეკუთვნის ველურ წარსულს,—
შენიშნავს იმედაშვილი,—არამედ მხოლოდ თავისი ბოროტი საქმე-
ებით უახლოვდება მას. იღვიძებს ცდუნება, რომელიც მასში ღი-
რი ხანა თვლემდა. ამ ცდუნების გამო ებადება მას მეფური პა-
ტივმოყვარეობა. ყველაფერი ხელს უშლის, რომ მკვლელობა არ
ჩაიდინოს, მაგრამ მის პატივმოყვარეობას სინდისი ვერ სძლევს.
იმდენად ძლიერია გამბედაობა და სიამაყე, რომ დანაშაულის
სურვილი უფრო ვითარდება და ის იძულებულია ძალით მოიპო-
ვოს გამარჯვება, რომელიც ხელიდან უსხლტება. მაკბეტს დანა-

¹ თ/მუხ. 6—5287, ალ იმედაშვილის მოკონებანი

შეუღთან ერთად ემატება გაბედულებაც, მას ესმის რომ, თუ ბოროტებისკენ ერთი ნაბიჯი გადადგა, მაშინ იგი თავისი მტკიცე ხასიათის გამო უფრო თამამად წავა უფსკრულისაკენ. მაკბეტი ბოროტმოქმედია, მაგრამ ისეთი, რომელსაც ღრმა და ძლიერი სული აქვს; იგი სიკვდილს ისე ხვდება, როგორც დიადი ადამიანი და სწორედ ამიტომ ურიგდება მაყურებელი მის მიერ ჩადენილ ბოროტებას. ალ. იმედაშვილის აზრით მაკბეტისათვის უკანასკნელ მოქმედებაში გრიმის შეცვლა არ არის სავალდებულო, რადგან მაკბეტი ტრაგედიის დასასრულსაც მაყურებელს ისეთივე გმირად უნდა წარუდგეს, როგორადაც იგი პირველ მოქმედებაში ჩანდა.

ამ აზრით გამსჭვალული იმედაშვილი ფიქრობდა შეხვედროდა ისეთ ადამიანს, რომელიც განსჯიდა მის მოსაზრებებს. იმხანად თბილისში იმყოფებოდა ისეთი დიდი ხელოვანი, როგორაც იყო მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობი ალ. სუმბათაშვილი; იმედაშვილმა ისარგებლა ბედნიერი შემთხვევით. მათი შეხვედრა საინტერესო ვამოდგა არა მარტო ალ. იმედაშვილის შემოქმედებითი პოეტიკისათვის, არამედ საერთოდ ქართული თეატრისათვის.

ამ შეხვედრამ მოგვცა მასალა როგორც მაკბეტის, ისე ჰამლეტის როლების ანალიზისათვის; გარდა ამისა, ნათელი გახდა, თუ როგორ სწავლობდა იმედაშვილი თავისი დროის დიდი მსახიობებისგან.

ალ. იმედაშვილი ამ შეხვედრის შესახებ შემდეგს გადმოგვცემს:

„ძალაან მინდოდა მასთან შეხვედრა და მაკბეტზე საუბარი. ერთ დღეს მე და ვასო აბაშიძე ოპერაში ვიყავით. ალ. სუმბათაშვილიც მოვიდა. მე ამით ვისარგებლე და ვასოს პირით ვსთხოვე ჰომსაუბრებოდა მაკბეტის შესახებ.

დანიშნულ დღეს მივედი. დერეფანში რამდენიმე კაცი ელოდებოდა. თვით ჯერ შინ არ იყო. მსახურმა ჩემი გვარიც ჩაიწერა. დანიშნულ დროს, სრულ 12 საათზე მოვიდა, შევიდა სახლში და პატარა ხნის შემდეგ პირველად მე მიმიღო.

შევატყვე, რომ მაინტერესებდა დიდის ნდობით არ მეპყრობოდა. ჩამოვუჯდე ლაპარაკი მის ჰამლეტზე, ოტელოზე და ამით დავაინტერესე“.

ამის შემდეგ იმედაშვილი აღწერს, თუ როგორ ატარებდა ალ. სუმბათაშვილი, თავის მოგვიანების შემდეგ ჰამლეტისა და ოფელიას შეხვედრის სცენას.

„ჰამლეტ სუმბათაშვილს თითქოს ჰსურს შეატყობინოს ოფელიასა და ჰორაციოსს, რომ იგი განგებ იგონებს სიგიჟეს, თითქოს მთელი გული უნდა გადაუშალოს მათ, მაგრამ როგორც კი ოფელია საჩუქრებს დაუბრუნებს და ისიც არასასიამოვნო სიტყვებით, უცებ, ჰამლეტს ნაღველი მოიცავს, ქალს ხანგრძლივად აცქერდება, თითქოს გაიბზარაო მისი სიყვარული ოფელიასადმი. თავის განზრახვას ისევ გულში ჩაიხვევს და, თუმც უცნაურად იწყებს ლაპარაკს, მაგრამ სიგიჟეს არ იჩენს. როდესაც გამოეთხოვება და წასასვლელად გაბრუნდება, უცებ თვალს მოჰკრავს მეფეს და პოლონიუსს, რომელნიც თვალ-ყურს ადევნებდნენ მათ ლაპარაკს. ჰამლეტი გაჩერდება, დიდხანს დუმს, ჰსურს ყველაფერს მიხვდეს და გაიგოს. ბოლოს ერკვევა, თუ რატომ დაუბრუნა მას საჩუქრები ოფელიამ. ალბათ, ისიც ჩაუთრევიათ თავიანთ ბინძურ ქსელშიო... უცებ ჰამლეტი-სუმბათაშვილი მოსხლტება ადგილიდან და გაეჭანება ოფელიასკენ, დაუჩოქებს და ეკითხება—„მამაშენი სად არის?“—ამ კითხვის ქვეშ ისმის მუდარა—„ტყუილს ნუ იტყვი, ოფელია“. ჩემს ოდნავ გაბზარულ სიყვარულს სულ ნუ დაამსხვრევ! მითხარ, რომ კარების უკან დგანან და ყურს გვიგდებენ. არ იცრუო ოფელიავ, არა! მაგრამ საშინელია ოფელიას პასუხი. ჰამლეტს თითქოს რაღაც უძვირფასესი დაუკარგავს. თავს ჩაჰკიდებს, ცოტახანს დუმს და ამ დუმილით ეთხოვება თვის ცხოვრებას და დამსხვრეულ გრძნობას... შემდეგ, უცებ მოსხლტება ადგილიდან, მოგონილ სიგიჟეს თან ერთვის შელახული და შეურაცხყოფილი პირადი გრძნობაც და გარბის, როგორც ნამდვილი გიჟი“.

„ჰამლეტის“ გასცენიურებისათვის საკამათო იყო დაშნების ჩაოღენობისა და მათი შეცვლის საკითხი. თუმც ტექსტში არ არის აღნიშნული, თუ რამდენი დაშნა შემოაქვთ, მაგრამ თვით ტექსტიდანვე ირკვევა, რომ იგი ორზე მეტი უნდა ყოფილიყო. სხვა შემთხვევაში ლაერტი არ იტყოდა: „ეს მძიმე არის, სხვა წაჩვენე“; არის სხვა დამადასტურებელი დეტალებიც, მაგრამ

„ჰამლეტის“ ცნობილ დადგმებში, რატომღაც მხოლოდ ორი დაშნა შემოაქვთ და მათი შეცვლის სცენას თითქმის ყველა ცნობილი მსახიობი სხვადასხვაგვარად ატარებდა. ბესარიონ ბელინსკის აღწერით, მოწიალევი აღნიშნულ სცენას ასე ატარებდა: ლაერტი პირველივე დარტყმისთანავე დასჭრის ჰამლეტს, რომელიც უმაღლეს გააგდებინებს მოწინააღმდეგეს იარაღს და თვითაც შემთხვევით გადაადგებს თავისას. გააფთრებული ლაერტი სტაცებს ხელს ჰამლეტის დაშნას და ჰამლეტი კი აიღებს მისას. ლ. მესხიშვილი ამ სცენას ასე წარმოგვიდგენდა: შემოაქვთ ორი დაშნა, ერთს ჰამლეტი აიღებს, ხოლო მეორეს (მოშხამულს)—ლაერტი.

ჰამლეტის დაჭრის შემდეგ, ლაერტს დაშნა უეცრივ გაუვარდება ხელიდან, ჰამლეტი მას თავის დაშნას მიაწოდებს, ხოლო მოშხამულს კი თვით აიღებს, რომლითაც დასჭრის კიდევაც ლაერტს. ეს სცენა, ბევრი მსახიობის მიერ ასე სრულდებოდა. მაგრამ სულ სხვა იყო ალ. იუჟინ-სუმბათაშვილის გააზრება, ამის გადაადგებს თავისას. გააფთრებული ლაერტი სტაცებს ხელს ჰამლეტი მინახავს და არც ერთ ჰამლეტს ყურადღება არ მიუქცევია ლაერტის მიერ დაშნის არჩევის დეტალისათვის, ამიტომ ჰამლეტის დაჭრა და დაშნების დაცლა ყოველთვის უმნიშვნელოდ და გაუგებრად ხდებოდა“.

ალ. იუჟინ-სუმბათაშვილი კი სულ სხვაგვარად თაქაშობდა ამ სცენას. შემოაქვთ 10-15 დაშნა. ლაერტი ეძებს თავის დაშნას—ბასრსა და მოწამლულს. როდესაც ლაერტი პირველად დაჰკრავს—სუმბათაშვილ-ჰამლეტს და დაჭრის, იგი შეკრთება,—თუ კი ლაერტსაც ისეთივე განგებ დაჩლუნგებული დაშნა ექნებოდა, როგორც მას, მაშინ იგი ასცდებოდა ამ მომავდინებელ დარტყმას, ახლა ჰამლეტი—სუმბათაშვილი ყველას ეჭვის თვალით გადახედავს. დააცქერდება ლაერტის დაშნას და ამ მზერაში სკეივის ჰამლეტის შეკითხვა—„ეს რა არის? აქ ხომ უბრალო ფარიკაობაა გამართული იმის გამოსარკვევად, თუ ჩვენში რომელი უკეთესად ხმარობს იარაღს და მაშ, რად დავიჭერ? აჰა! აქაც შეთქმულებაა ჩემს წინააღმდეგ!“ ამის შემდეგ ჰამლეტი თავს იკავებს საპასუხო დარტყმისაგან. მას ჰსურს, როგორმე ხელიდან გააგდებინოს დაშნა, რასაც მალე მიაღწევს კიდევაც. ლაერტი გა-

ქანდება თავის დაშნის ასაღებად, მაგრამ ჰამლეტი მოასწრებს — ფეხს დაადგამს და თავისას გაუწოდებს. უკვე მახეში გაბმული ლაერტი ველარ იტყვის: ისევ ჩემი დაშნა დაძიბრუნეო. ისიც იცის, რომ ჰამლეტი ყველაფერს მიხვედრილია. შეშინებული ლაერტი მუდართ გადახედავს მეფეს, რომელიც უბედურების ასაცოლებლად იძახის „გააშველეთ, მეტად გაცხარდნენ“, მაგრამ არა! ჰამლეტი ლაერტის დაშნას დაიტაცებს, მრისხანედ შესძახებს, — „კვლავ მიეყოთ ხელი!“ — და გააფთრებული ეძგერება მტერს. იმ წამსვე დასჭრის და შურისგებით გახარებული, გესლიანი ღიმილით შესცქერის ლაერტს.

ყოველავე ეს, ვუამბე ალ. იუჟინ-სუმბათაშვილს, ბევრი სხვაც; ის კი გატაცებული ყურს მიგდებდა და შიგა და შიგ სიხარულით წამოიძახებდა: „თქვენ ეგ შენიშნეთ? თქვენ ეგ შენიშნეთ? მართალია! რა კარგად დაგხსომებიათ. გმადლობთ, ყმაწვილო, გამახარეთ!“

— რაღა გავაგრძელო, სუმბათაშვილი, — წერს იმედაშვილი, — იქამდე გაახარა ჩემმა ლაპარაკმა, რომ უცებ ხელი დაავლო შუა ოთახში მდგომ მრგვალ მაგიდის სუფრას. მხრებზე წამოისხა და თითქმის მთელი „მაკბეტი“ ჩემ თვალწინ გაითამაშა. თანაც მეკითხებოდა — „აბა, ეს ადგილი ქართულად როგორ არის?“ მეც წავუეკითხავდი. იგი ამბობდა — „ოჰ, ქართულად რა კარგად არის, რა კარგად არის! მაგ ადგილს აი ასე ვატარებ, ამ ადგილს ასე“. თან მიხსნიდა და თანაც გატაცებული თამაშობდა, თითქოს მის გვერდით ლედი მაკბეტი ვიდექი. საათნახევარი გადავყევით შექსპირს და სულ დაავიწყდა, რომ გარეთ სხვებიც უცდიდნენ. ბევრი სასარგებლო ცნობა მივიღე, რითაც შემდეგ ვისარგებლე კიდეც. რაზედაც დიდად მადლობელი ვარ მისი“.

ლირზე მუშაობა ალ. იმედაშვილმა 1926 წელს დაიწყო. საამისოდ მან შეისწავლა ხელმისაწვდომი ლიტერატურა და საკუთარი სახელმძღვანელოც კი შეადგინა. იმედაშვილი ლირის გრძნობების სამ მთავარ მომენტზე შეჩერდა: მეფე, ადამიანი, მამა. ყოველივე ეს იმედაშვილმა ტრაგედიის მსვლელობაში თანდათანობითი აღმავლობითა და სრულყოფით გამოხატა.

მისი გაგებით, ლირი უპირველესად მეფეა, და მას იმთავით-

ვე წარმოსახავს შესაფერი დიდებით. ამის შემდეგ იმედაშვილის ლირში პირველი გარდატეხა კორდელიას სიტყვების შემდეგ იწყება. ლირს სწორედ კორდელიას სიტყვებით სურდა ეამყა და ახლა კი მთელი სასახლის წინ თავს შეურაცხყოფილად გრძნობს, იგი თავს ველარ იკავებს. ამ სცენაში ნათლად გამოაშკარავდება ბუნება იმ ადამიანისა, რომელიც არასოდეს არ ცდილა თავისი გულისთქმა შეეკავებინა. პირველ ფრაზას—„მაშ რასაც ამბობ, სწორედ ამბობ, წრფელის გულითა?“—იმედაშვილი ამბობდა მრისხანედ, შინაგანი მღელვარებით. მეორე ფრაზას—„ჰმ! ასე ნორჩი და ასე გულქვა!“—უფრო მძლავრად ამბობდა, თითქოს მრისხანებამ გზა გაიკაფაო და კორდელიას პასუხზე „ასე ნორჩი და ასე გულწრფელი“—იმედაშვილი მთლად აენთებოდა. მან ფარასევლობა და პირფერობა აღზარდა თავის შვილებში და ამიტომ გულწრფელობა უმნიშვნელოდ მიაჩნია, ამიტომაც იგი ბოროტის ირონიით ეუბნებოდა კორდელიას „მზითვად გეყოს შენ ამას ჩიით ეგ გულწრფელობა!“.

იმედაშვილის ლირის მიერ კორდელიას განდევნა გამოწვეული იყო არა მამობრივი გრძნობის შეურაცხყოფით, არამედ უფლებამოსილი მეფის რისხვით. მასში საშინელი ქარიშხალი მძვინვარებდა და რომ ერთხელ და სამუდამოდ შეკრულიყო სინანულის გზა, ამიტომ მთელი სამეფო თავის ორ ასულს გადასცა. იგი შეჩვეულია იმ აზრს, რომ ყველაზე ძლიერია და ფიქრადაც არ მოსდის, თუ რა უპაღურები შეიძლებოდა აღმოჩენილიყვნენ მისი ასულები. იმედაშვილის ლირის მეორე გარდატეხა იწყებოდა კენტის გამოსარჩლებიდან. ეს უკვე მეორე ურჩობაა, რომელიც ერთი დღის განმავლობაში დაატყდა ლირს. ამ ურჩობას იგი უდიდეს მღელვარებამდე მიჰყავს. ახლა კი იმედაშვილის ლირის არსებაში მრისხანება ბობოქრობდა, მაგრამ იგი ცდილობდა ხელოვნურად დაემალა ყოველივე ეს და მეფური დიდებით და ძლიერებით შეეჩვენებინა განდგომილი და მოღალატე. ლირი ჯერ კიდევ არ არის მოტეხილი. გრძნობს, რომ შეცდომა ჩაიდინა და თუ აქამდე სხვებისაგან ჰფარავდა თავის შეცდომას, ახლა სახალხოდ გამოტყდება—„ვაი მას, ვინც კი გვიან შევა სინანულშია!“ მალე ლირის არსებაში მამობრივი გრძნობა იღვიძებს.

„მცირედი იგი შეცოდება კორდელიასი, ვით მეჩვენა მე ეს-
დენ დიდად, ესდენ საზარლად“,—ამბობს იგი და ესაა ლირის
არსებაში ჯერ კიდევ მიძინებული ადამიანური და მამობრივი
გრძნობა, რომელიც შემდეგ კიდევ უფრო მძლავრად იფეთქებს.

ალ. იმედაშვილის ლირის სიგიჟე არ იყო ნამდვილი სიგიჟე—
სიგიჟე უკუჩვენებელი, ან სიბერისაგან გამოწვეული. ეს იყო უფ-
რო ადამიანის ავადმყოფური ბოდეა, რომელიც შვილების უმადუ-
რობამ გამოიწვია. ღრმად მოხუცებული, შეშლილი ლირი თავის
წარსულს მაინც არ ივიწყებდა. როცა იგი დამშვიდებული იყო,
მის სახეზე მეფური სიდიადე აღიბეჭდებოდა. ამ დროს ჩვენს
თვალწინ მოქმედებდა ფიზიკურად და გონებრივად ავადმყოფი და
ტანჯული, უმწეო მოხუცი, რომელიც ადამიანების უმადურობით
გამოწვეულმა ტანჯვამ მოტეხა; მრისხანე მეფე თანდათანობით
ადამიანად იქცა. დასამახსოვრებელი იყო: ლირისა და კორდელიას
შეხვედრის სცენა. ლირი ვერ გარკვეულა ჰის წინ მდგომი ქალი
მართლა კორდელიაა, თუ მისი ლანდი. კორდელიას მსგავსების
ხილვაც კი მამას მშობლიურ გრძნობას უკუძებდა და აქედან
იწყებოდა მისი გონებრივი გამოფხიზლება. ეს შეხვედრა შემადრ-
წუნებელი იყო. ამ სცენაში მეტად მცირე სუკუებით იყო გამო-
ხატული ლირის მთელი არსების გადატრიალება და მისი მამობ-
რივი გრძნობის პირველ პლანზე დაყენება. აქედან იგი ისეთს
წყნარსა და მშვიდ ხასიათზე ღვებოდა, რომელიც უჩვეულო იყო
ლირისათვის. ჩვენს წინ ახლა იდგა მშობელი მამა, რომელსაც,
გარეშე თავისი შვილის სიყვარულისა და მისი ალერსისა, აღარა
სწყაპს რა. მკვდარი კორდელიას შემოტანისას ლირ-იმედაშვილს
ცრემლები ახრჩობდა. მისი გოდება დაჭრილი ნადირის უმწეო
ბლავილს ჰგავდა. თითქოს ამ გოდებისათვის მოეგროვებინა მას
თავისი უძლური სხეულის უკანასკნელი ენერგია. „ოღონდ შენ
კიდევ გამიცოცხლდი, ოღონდ ხმა გამე და რაც ვტანჯულვარ, ყო-
ველივეს ღზინად ჩავითვლი!“

იმედაშვილის ლირის გოდება ამ სცენაში იმდენად ძლიერი
იყო, რომ მაყურებელი ადვილად წარმოიდგენდა, თუ როგორ
გააფთრებული ლომივით ეძგერებოდა კორდელიას მკვლელს და

რა ძალას მოიკრებდა მისი დაუძღვრებული სხეული, რომ თავისი ხელით დაედრჩო კორდელეას ჯალათი.

იმედაშვილის ლირი ასეთ დიდ ტანჯვას ვეღარ უძლებდა, კორდელეას თვალს არ აშორებდა, თანდათან უძღვრდებოდა, უკანასკნელ მონოლოგს ბუტბუტით ამბობდა, ენა არ ემორჩილებოდა, სუნთქვა ეკვროდა და მოდუნებული, სრულიად უტანჯველად კვდებოდა.

1911 წელს ქუთაისის სცენაზე უნდა დაედგათ შილერის „ყაჩაღები“. დასში ორი ფრანცი იყო: ალ. იმედაშვილი და იუზა ზარდალიშვილი. ერთ-ერთს კარლოსი უნდა ეთამაშა. ეს როლი ზარდალიშვილს შესთავაზეს, მაგრამ მან უარი თქვა. იმედაშვილმა თანხმობა განაცხადა, მაგრამ მოითხოვა პიესის დადგმა ორი თვით მაინც გადაედოთ. პიესა მეტად შემოკლებული ყოფილა და კარლოსი სათანადოდ აღარ გამოიყურებოდა; ამიტომ იმედაშვილი მაშინვე შეუდგა მზადებას;—სცენები აღადგინა, ბევრი ადგილი თვით თარგმნა და ორი თვის შემდეგ მართლაც ითამაშა. ეს როლი.

1928—29 წლის თეატრალურ სეზონში ქუთაისში კ. მარჯანიშვილმა „ურიელ აკოსტა“ დადგა. ამის შესახებ ალ. იმედაშვილი შენიშნავს: „ურიელ აკოსტას“ დადგმა ყოველ მხრივ შესანიშნავი იყო და საზოგადოებაც დიდად კმაყოფილი დარჩა, მაგრამ რატომღაც კ. მარჯანიშვილმა ბენი-იოხაი უკვე ხანში შესული და ულამაზო გამოიყვანა. კოტეს არასწორად მიაჩნდა ბენ-იოხაის ახალგაზრდად და, როგორც თითონ დაახასიათა, ლამაზ ტიკინად გამოყვანა. ერთხელ პირადად მე მომმართა და მითხრა: „ძველად რატომ ფიქრობდით, რომ ასეთი გამოცდილი ვაჭარი, როგორიც ბენ-იოხაია და რომელმაც მთელი უცხოეთი მოიარა, უთუოდ ახალგაზრდა უნდა ყოფილიყო? მე ვუპასუხე: ჯერ ერთა, რა არის გასაკვირველი, რომ ივდითმა, ახალგაზრდა, ლამაზი და ჭკვიანი ურიელი აირჩიოს? ურიელის ღირსება სწორედ მაშინ იქნება დაფასებული, როცა ივდითი უარს ეუბნება ურიელზე ახალგაზრდას, ლამაზს, დიდ კაპიტალისტს ბენ-იოხაის და არჩევს არაფრის მქონე ურიელს... მეორეც, ივდითი ხომ აკვნიდანვე იყო და-

ნიშნული ბენ-იოხაიზე და აკვანში მწოლიარე, ძუძუმწოვარა ბავშვის დანიშვნა 30 წლის ვაჟეცზე არ ხდება“.

ფეიქრობთ, ალ. იმედაშვილის გაგება ბენ-იოხაის როლისა, რამდენადმე მოძველებულია და მისი მტკიცება ვერ უძლებს კოტე მარჯანიშვილის მიერ როლის გააზრებას, მაგრამ ერთი კი უდავოა, იმედაშვილი როლზე მუშაობისას, უთუოდ დარწმუნებული უნდა ყოფილიყო ყოველ დეტალში, მას საექვოდ არაფერის დატოვება არ უნდოდა.

1904 წელს ახალგაზრდა მსახიობთა ბენეფისი გაიმართა. დადგეს „სამშობლო“. ა. იმედაშვილს სთხოვეს განესახიერებია ლევან ხიმშიაშვილი. იმედაშვილი იგონებს: „ეს როლი თავიდანვე არ მიზიდავდა, მაგრამ უარი ველარ ვუთხარი. მესამე მოქმედებაში, როცა ხიმშიაშვილი შაჰს სამსახურზე უარს ეუბნება და ხმალს უბრუნებს, ყველა, ვინც კი ხიმშიაშვილს თამაშობს, ამაყად მიახეტებებს ხოლმე ხმალს, რაც ხალხში აღტაცებას და ტაშს იწვევდა. მე კი ზრდილობიანად უარი ვუთხარი და ხმალი ფეხებთან დავუდე. რა თქმა უნდა ამან ეფექტი არ მოახდინა და არც ხალხის მოწონება დაიმსახურა,—„იმედაშვილმა ხმალიც კი ხეირიანად ვერ წიახეთქაო“... მეოთხე მოქმედებაში, მეტეხის ციხეში, როცა სვიმონ ლეონიძე დროშით ხელში ლოცვას კითხულობს და თათრის ჯარი შემოდის, ყოველთვის, ხიმშიაშვილის ყოველი შემსრულებელი დროშას სვიმონს გამოგლეჯდა ხოლმე და თითონ შემოიხვევდა ტახზე. მე ამასაც გვერდი ავუხვიე, როგორ? სვიმონს დროშა ხელში ეჭიროს, მტერი დაეცეს და მან დროშა დასაფარავად სხვას დაუთმოს, ვიდრე პირში სული უდგია?.. ყველა ამეებს შეჩვეულ ხალხს არც ეს მოეწონა და ამის გამო უშნო ხიმშიაშვილი გამოვედი“.

თუ ხიმშიაშვილის გაგებაში ალ. იმედაშვილი ცდებოდა, სამაგიეროდ ქართული რეპერტუარის მეორე გმირის განსახიერებას გამარჯვება ეწერა ბედად. ეს იყო დათო ალ. სუმბათაშვილის „ღალატში“.

იმედაშვილის დათო იყო სახე იმ ქეშმარიტი პატრიოტისა, რომელიც ხალხის გულიდან მოდის. უშუალობითა და გულწრფელი ხმით მდიდარმა მსახიობმა გაიტაცა მაყურებელი, აიძულა

3. 5. შეანგირაძე

იგი დაეჭვრებია ყოველი სიტყვა, ყოველი მოძრაობა, რომელიც გამოძინარეობდა გმირული სულით დაჭილდოებული ადამიანის ბუნებიდან. საერთოდ ამაში იყო სიმართლე იმედაშვილის შემოქმედების ზეგავლენისა მაყურებელზე. თუ ალექსანდრე იმედაშვილი თავისი გარეგნობით განსაკუთრებულ ეფექტს ვერ ახდენდა, სამაგიეროდ მისი შესანიშნავი დიქცია, მეტყველი მიმიკა, უნარი პლასტიკური სახის შექმნისა, მხატვრული ზომიერების გრძნობა და განსახიერებული გმირის არსებაში ღრმად ჩაწვდომა—აიძულებდა აუდიტორიას მსახიობი დიდ ოსტატად ელიარებია.

ალექსანდრე იმედაშვილის მიერ შექმნილი სახეები—არსენა, გიჟუა, დათო, შადიმანი, გენერალი ბერდოსანი, სატინი, დობჩინსკი, ვანიუშინის მამა, ოტელო, მაკბეტი, ლირი, კარლოსი, ოიდიპოსი, დე-სანტოსი შექმნილია დიდი აქტიორული ნიჭით. ამ მსახიობის სცენური მოქმედება გამთბარი იყო ნამდვილი, ცოცხალი და უშუალო გრძნობით. მისი სცენური განცდის ხელოვნება მაყურებელზე დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა. იგი სცენაზე ცხოვრობდა აქტიური სცენური ცხოვრებით. აზროვნებდა, გრძნობდა, მოქმედებდა. ამიტომაც მის მიერ შექმნილი სახეები სამუდამოდ დარჩებიან ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც აქტიორული ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები.



ქართული

შესანიშნავი მსახიობი ნინო დავითაშვილი 57 თეატრალური სეზონი ემსახურა ქართულ თეატრს. იგი იმ მსახიობთაგანია, რომელთაც ძველი თეატრის საუკეთესო ტრადიციები დაუკავშირეს ქართული საბჭოთა თეატრის ბრწყინვალე მიღწევებს.

საქმისადმი უსაზღვრო სიყვარული, კოლეგებისადმი განსაკუთრებული მოკრძალება და გულისხმიერება ამ ადამიანის მუდმივი თვისება იყო.

გასულ საუკუნის მიწურულში ცნობილი ხალხოსანისა და საზოგადო მოღვაწის, პოლიტიკურად არასაიმედოდ მიჩნეულ შიო დავითაშვილის შვილებს სახელმწიფო სკოლაში სწავლა აკრძალული ჰქონდათ; შიო დავითაშვილს ხშირად აპატიმრებდნენ და სახელმწიფო სამსახურში შესვლა არ შეეძლო. ნინოს დედა ადრე გარდაეცვალა. ბავშვი აღსაზრდელად ბიძამ გორიდან წრომში წაიყვანა. იმ დროისათვის საკმაოდ განათლებული ნიკოს ვაჟი-

შვილები სასულიერო სემინარიაში სწავლობდნენ. შემდეგში ისინი რევოლუციური მოძრაობის აქტიური მონაწილენი ვახდნენ. ამ ოჯახში შეიყვარა ნინომ წიგნი და კარგი შინაური განათლებაც მიიღო.

1902 წ. ოცი წლის ნინო გამოემგზავრა თბილისს, რათა ოთხი კლასის პროგრამით ჩაებარებინა გამოცდა და სოფლის მასწავლებლის ცენზი მიეღო. თბილისში დავითაშვილების მეზობლად ცხოვრობდა გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე, სახალხო თეატრის ერთ-ერთი აქტიური წევრი მარიამ დემურია. ისინი, ადრე, წრომში ლევან ციციშვილის სახლში გაეცნენ ერთმანეთს, სადაც ნინო ელო ანდრონიკაშვილის მიერ გამართულ სპექტაკლში იღებდა მონაწილეობას. მარიამ დემურიამ გადაწყვიტა, რომ ახალგაზრდა გოგონა ავქალის აუდიტორიის მუშაობაში ჩაება. ეს მოხდა 1902 წელს, ნინო დავითაშვილმა რამდენიმეჯერ ითამაშა სახალხო თეატრში: დეპოში, ავლაბარში, ავქალის აუდიტორიაში.

სახალხო თეატრის სპექტაკლებში ხშირად იღებდნენ მონაწილეობას პროფესიული სცენის ცნობილი ოსტატები: ნატო გაბუნია, მკო საფაროვა, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, ვალერიან გუნია და სხვები. სპექტაკლში „დამნაშავეა?!“ ნინო დავითაშვილს ვალერიან გუნიასთან ერთად მოუხდა გამოსვლა. დიდი ოსტატი გამოცდილმა თვალმა ახალგაზრდა ქალის სასცენო ნიჭი შეამჩნია და ურჩია მას, პროფესიულ თეატრში ეცადა ბედი. ნინომ მიიღო ეს რჩევა და დიდის მღელვარებით დაუწყო ლოდინი იმ საგამოცდო წარმოდგენას, რომელშიც მას უნდა მიეღო მონაწილეობა.

1903 წლის სეზონის დასაწყისისათვის ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ დანიშნა საგამოცდო წარმოდგენა. ყიურონისხდნენ ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეები, მათ შორის თვით დიდი ილია ჭავჭავაძეც კი, რომელმაც ქართულ მოწინავე ინტელიგენციით სავსე საკონკურსო დარბაზში საგამოცდო პროგრამა-ფურცელზე წააწერა: „დავითაშვილის ქალი უთუოდ უნდა იქნეს დასში მიღებული“.

პროფესიულ თეატრში ჩარიცხულ ნინო დავითაშვილს დრამატული დასის მეთაურმა აკაკი წერეთელმა სადებიუტოდ მისცა ტურფას როლი თავის პიესა „პატარა კახში“ აი, ამ დღიდან ნი-



ნო დავითაშვილისათვის ქართული თეატრი გახდა დიდ და შესანიშნავ სასწავლებლად. ამ პირველ სპექტაკლში ნინო, მართალია ჯერ მთლიანად არ იყო შეგუებული სცენის ფიცარნავს, მართალია იგი პირველ ნაბიჯებს გაუბედავად დგამდა, ლელავდა, მაგრამ სულ მალე მან გამოამჟღავნა ისეთი გულწრფელობა, სითბო და სისადავე, რომ გახარებულმა ლადო მესხიშვილმა განაცხადა: ქართულმა თეატრმა ნინო დავითაშვილის სახით საიმედო ძალა შეიძინაო.

ისეთ სახელოვან პარტნიორებთან მუშაობამ, როგორიც იყვნენ: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვა-აბაშიძე და სხვები, დიდად შეუწყო ხელი ნინო დავითაშვილის ზრდა-დაოსტატებას, მისი ნიჭის სწორად წარმართვას და გაფურჩქვნას.

აკაკი წერეთელმა ნინო დავითაშვილს ტურფას როლი მისცა, რადგან გრძნობდა, რომ ტურფა გასაგები და ახლობელი იქნებოდა ახალგაზრდა ქალისათვის; აკაკიმ იცოდა, რომ მსახიობის აღზრდისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მშობლიურ დრამატურგიაზე მუშაობას. ნინო დავითაშვილმა ეს გამოცდა კარგად ჩააბარა საზოგადოებას. შემდეგ აკაკიმ ახალგაზრდა მსახიობის გამოცდა სხვა სახის მასალაზე განიზარა და მას ბიანკას როლი მისცა შექსპირის „ჭირვეულის მორჯულებაში“. გარეგნულად ნაზი, ჩუმი, მომხიბვლელი და მორჩილი, ხოლო ნამდვილად კი ანჩხლი და თავნება ბიანკას განსახიერება არ გაუჭირდა ნინო დავითაშვილს და ამ ჯერადაც გამარჯვებული გამოვიდა.

სულ რაღაც ერთი თვის განმავლობაში ნინო დავითაშვილს უკვე ნათამაშები ჰქონდა რუსული დრამატურგიიდან სონია (ჩეხოვის „ძია ვანო“), ქართულ დრამატურგიიდან ტურფა და უცხო კლასიკიდან ბიანკა. იმ პირობებში, როგორშიაც მაშინ ქართული თეატრი იმყოფებოდა, რეჟისორს მეტის გაკეთება მსახიობის აღზრდისათვის არ შეეძლო. თავიდანვე დიდი როლების მიღებას უშედეგოდ არ ჩაუვლია ნინოსათვის, მას რაც არ უნდა ეთამაშნა იმავე სეზონში, „ორი ობოლი“, თუ „კავერლის მკვლელობა“, „უბედური“, თუ „ზარი ჯიბიერი“, „თამარ ცბიერი“, თუ „ღალატი“, იგი ყოველთვის გამოირჩეოდა თავდაპერილობით, სითბოთი,

სიმართლით და კეთილშობილებით. ნინო დავითაშვილის საბედნიეროდ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წელს ქართულ თეატრს აკაკი ედგა სათავეში.

რეჟისურისა, საზოგადოებისა და უფროსი ამხანაგების მზრუნველობით იზრდებოდა მაშინ ქართული თეატრის ახალგაზრდა სამსახიობო ძალები. სეზონის დასასრულს ამ ზრუნვამ შედეგიც კარგი გამოაღო. ნინო დავითაშვილის შესახებ მისი დებიუტის ერთი თვის თავზე გაზეთები წერდნენ: „სულ ერთი თვეა, რაც ეს ახალგაზრდა მსახიობი ქალი ჩვენს სცენაზე გამოდის და ამ ხნის განმავლობაში უკვე საკმაოდ დაიმსახურა საზოგადოების სიყვარული და პატივისცემა“ (გაზ. „ივერია“, 1903, № 228). გაზეთი აღნიშნავდა, რომ ნინო დავითაშვილს სცენიური ნიჭი ეტყობა, შეგნებულად თამაშობს, მხოლოდ მეტი გაბედულების გამოჩენა სჭირდება.

წლის დასასრულს, ქართული პრესა აჯამებდა რა განვლილი სათეატრო სეზონის მუშაობის შედეგებს, აღნიშნავდა, რომ ამ წელს დამწყებ მსახიობებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდნენ ოთხი ახალგაზრდა: ქ-ნი ნ. დავითაშვილი, ბ-ი ვ. შალიაშვილი, ვ. მატარაძე და ნ. გვარაძე და ულოცავდნენ ქართველ საზოგადოებას: „სასიამოვნოა, რომ ამნაირი სცენის მუშაყნი ემატებიან ჩვენს ღარიბ სცენას“ („ივერია“, 1903, № 213).

ნინო დავითაშვილის ცხოვრებაში, ასე საინტერესოდ და ნაყოფიერად დაწყებული პირველი თეატრალური სეზონი, მეტად მნიშვნელოვანი და საბედნიერო ფაქტით დაგვირგვინდა, სეზონის დასასრულს იგი ქუთაისში მიიწვია ლადო მესხიშვილმა, მაგრამ ვიდრე ახალი სეზონი დაიწყებოდა და ნინო დავითაშვილი ქუთაისს გაემგზავრებოდა, ალექსანდრე იმედაშვილმა შეადგინა ახალგაზრდა მსახიობების ამხანაგობა, რომელშიც შედიოდნენ ერთი ქალი, ნინო დავითაშვილი და დანარჩენი ვაჟები: ბეგლარ ახოსპირელი, მ. საფაროვი, ნ. სარჯოლაძე, დ. ბაქრაძე, ნ. გვარაძე, ვ. მატარაძე, გ. იორდანიშვილი და ამხანაგობის ხელმძღვანელი ალ. იმედაშვილი.

პირველ სპექტაკლად წარმოადგინეს ალ. ყაზბეგის „არსენა“ და კ. გალუსტოვის „არკადიას სადილი“. ბილეთები მსახიობებმა

ხელზე გაჰყიდეს; წარმოდგენას კარგად ჩაუვლია და ხალხიც კმაყოფილი დარჩენილა, მაგრამ შემდგომი მუშაობა, რა თქმა უნდა, გაუჭირდებოდათ. იმდროინდელმა პრესამ და საზოგადოებრიობამ მხარი დაუჭირეს ახალგაზრდა მსახიობების წამოწყებას, უფრო მეტიც: მათ გაკიცხეს უფროსი თაობის ის არტისტები, რომლებიც ვალერიან გუნიას ხელმძღვანელობით გაერთიანდნენ და ახალგაზრდების გარეშე შექმნეს თავიანთი ამხანაგობა, რითაც აიძულეს თავისი თავის ანაბრად დარჩენილ ახალგაზრდებს სახიფათო საქმე წამოეწყოთ.

უფროსი თაობის გარკვეული ნაწილი, რომელთა შორის იყვნენ ლადო მესხიშვილი, ნუცა ჩხეიძე, კოტე და ეფემია მესხები, ახალგაზრდების მოსაშველებლად გამოეშურა. მათ უშუალოდ მიიღეს მონაწილეობა სპექტაკლებში და გასამრჯელოსაც ჩვეულებრივზე ნაკლებს იღებდნენ. ახლა კი ახალგაზრდობის ამხანაგობამ ზედიზედ შესანიშნავი სპექტაკლები გამართა: ლადო მესხიშვილის მონაწილეობით, „ურთელ აკოსტა“, „ღალატი“ და კარეევის „ცხოვრების გმირი“, რ. ერისთავის „ბიძიასთან გამოსუმრება“ მაკო საფაროვა-აბაშიძის მონაწილეობით და სხვ. ყველა ამ სპექტაკლების გამარჯვებაში თავისი წვლილი ნინო დავითაშვილმაც შეიტანა. „არსენაში“ იგი ნინოს თამაშობდა, „ურთელ აკოსტაში“—ივლითს, „ღალატში“ გაიანეს და სხვა.

ამ ამხანაგობამ, სადაც, ერთის მხრივ, ჰარბად ჩქედდა ახალგაზრდული ენთუზიაზმი, შემოქმედებითი გატაცება, მუშაობის წყურვილი, ხოლო, მეორეს მხრივ, მას ერწყმოდა მაღალი ოსტატობა და გულთბილი კოლეგიალური დამოკიდებულება ერთმანეთისადმი, ხელი შეუწყო ნინო დავითაშვილს გაზრდილიყო არა მარტო პროფესიულად, არამედ ეთიკურადაც, როგორც მთლიანი სამსახიობო კოლექტივის წევრი.

1904—05 წ.წ. სეზონში ნინო დავითაშვილი ქუთაისშია და ლადო მესხიშვილის ხელმძღვანელობით მუშაობს. ეს ფაქტი მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს მსახიობის ბიოგრაფიაში. ლადო მესხიშვილი მისთვის ჩვეული გულისყურითა და გუმანით შეუდგა ახალგაზრდა მსახიობი ქალის აღზრდა-დახელოვნების საქმეს. ლადო მესხიშვილი ცდილობდა მისი მზრუნ-

ველობის ქვეშ მყოფნი გაზრდილიყვნენ მოქალაქეობრივად, პროფესიულად, ცდილობდა შეძლებისდაგვარად გაეფართოებინა მათი განათლების ფარგლები. ამიტომაც იყო, რომ ესოდენ მაღლა იდგა იმდროინდელი ქართული თეატრის ცხოვრებაში ლადო მესხიშვილის კოლექტივის სპექტაკლების მხატვრული დონე. მის მიერ გამოზრდილი მსახიობები მაღლდებოდნენ მოქალაქეობრივად და ჩაებნენ კიდევ აღმავეალი რევოლუციის კეთილშობილ საქმეში. ამიტომ იყო, რომ მსცოვანი მსახიობი ნინო დავითაშვილი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე სიამაყით იმეორებდა,— ლადო მესხიშვილის მოწაფე ვარო.

ქუთაისის თეატრში ყოფნა საუკეთესო სკოლა იყო ახალგაზრდა მსახიობისათვის და თუ თბილისში დემურისა ქალმა პირველად აზიარა თეატრს ხალხოსანი დავითაშვილის ქალი ნინო და შემდგომ დიდმა აკაკიმ მზრუნველობით გადაადგმევინა მას პირველი ნაბიჯები პროფესიულ სცენაზე, ახლა აქ ლადო მესხიშვილმა გულთბილი მზრუნველობით და საქმის დიდი ცოდნით დააგვირგვინა ეს გზა იმით, რომ ახალგაზრდა მსახიობი ნამდვილი პროფესიული საქუროველით შეაიარაღა.

ქუთაისის თეატრის პირველსავე სეზონში ნინო დავითაშვილმა შეასრულა: მერცია („ახალი მოძღვრება“), როზა ბერნდ („როზა ბერნდ“), ოფელია („ჰამლეტი“), დედოფალი („რუი ბლანში“), პოლა („ცხოვრების გარეშე“), ლაურა („პეპლების ბრძოლა“) და მრავალი სხვა.

განსაკუთრებულ აღტაცებას გამოთქვამდნენ გაზეთები როზა ბერნდის შესახებ: „არტისტის თამაში, მხოლოდ მაშინ არის დასაფასებელი, როდესაც ის თავის თამაშით იმასვე გვაგრძნობინებს, რაც ავტორის გულს უგრძნია და სულს გამოუცდია ტიპის შექმნის დროს. აი ამგვარ თამაშს ეთქმის კარგი თამაში და ეს ღირსება კიდევ დაიმსახურა ამ საღამოს პატივცემულმა დავითაშვილის ქალმა“ („ივერია“, 1904 წ. № 253).

გაზეთი სწორად ასკვნის: „დრამატიულ როლებში დავითაშვილის ქალი ჩხეიძის ასულს არ ჩამოუვარდება“. უნდა ითქვას, რომ ასეთი აღტაცებული ტონი ნინო დავითაშვილისადმი საყოველთაო იყო იმდროინდელ პრესაში, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშ-

ნავს, რომ გაზეთი ბრმად იყო წინო დავითაშვილით გატაცებული და ნაკლს არ შენიშნავდა. მაგ., ერთ-ერთი რეცენზენტი, თუმცა აღნიშნავდა, რომ ქ-ნი წინო დავითაშვილი კარგი ოფელია იყო, მაგრამ იქვე დასძენდა: „ოფელიას სიგიჟე სრულიად ვერ გადმოგვცა, როდესაც ოფელია შემოირბენს ოთახში გაგიჟებული და დაიწყებს სიმღერას, მაშინ ქ-ნი დავითაშვილი დინჯად შემოვიდა ოთახში და დიდის გულდამშვიდებით წარმოთქვა ლექსი“ („დროება“ 1904 წ., № 286). ამ შენიშვნის შესახებ წინო დავითაშვილი იგონებს: როდესაც რეცენზია წავიკითხე, მენიშნა რეცენზენტის სიტყვები და ყოველი ღონე ვიხმარე, რომ შემდგომ ოფელიას შესრულებაში ეს ხარვეზი დამეძლიაო.

მართლაც გაზეთის შენიშვნამ და ახალგაზრდა მსახიობი ქალის მტკიცე გადაწყვეტილებამ, გამოასწოროს ნაკლი, ნაყოფი გამოიღო და შემდგომში წინო დავითაშვილი ამ როლის ერთ-ერთი ჩინებული შემსრულებელი გახდა (იხ. გაზ. „დროება“, 1910 წ. № 59).

ასე, ამრიგად, რეჟისორისა და პრესის ხელჩაყიდებული მზრუნველობით, სათუთად და საინტერესოდ იწრთვნებოდა ახალგაზრდა მსახიობი წინო დავითაშვილი.

1905 წლის რევოლუციის დღეებში ლადო მესხიშვილმა თავის საბენეფისოდ ვიქტორ ჰიუგოს „რუი ბლაზი“ წარმოადგინა. ჩვენში ჰიუგოსადმი ინტერესი მაშინ საზოგადოებრივ ხასიათს ატარებდა; ამასთანვე ჰიუგოს დრამატურგიის გაცენილება საქართველოში მაღალ მხატვრულ დონეზეც იდგა. საამისოდ ქართულ თეატრს ჰყავდა ნატო გაბუნია, ეფემია მესხი, წინო ჩხეიძე, წინო დავითაშვილი, კოტე მესხი, ვალერიან გუგია, სვიმონ სვიმონიძე და რაც მთავარია ლადო მესხიშვილი. „რუი ბლაზს“ ქუთაისის თეატრში დიდი წარმატება ხვდა წილად, მაყურებელი რევოლუციური სიმღერებით ბრუნდებოდა თეატრიდან. ამ ისტორიულ და დიდმნიშვნელოვან სპექტაკლში წინო დავითაშვილი დიდი წარმატებით ასრულებდა დედოფლის როლს.

ამ დროის ქუთაისის თეატრი, რომელიც მომსახურეობას უწყევდა არა მარტო ქუთაისის, არამედ თითქმის მთელ დასავლეთ საქართველოს, ხშირად მიემგზავრებოდა სპექტაკლების დასად-

გძელად მახლობელ ქალაქებში: ბათუმში, სამტრედიამი, ხონში, ზუგდიდში, ოზურგეთში, ფოთში, ქიათურაში და ყველგან მიჰქონდა თან თავისი სპექტაკლების კეთილშობილი მგზნებარება. ამგვარად: ქუთაისის თეატრ-ტრიბუნას ფართო აუდიტორია გააჩნდა მხატვრული პროპაგანდისათვის. გარდა ამისა ქუთაისის თეატრი აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებსაც ესტუმრებოდა: ხოლმე, როგორც გასტროლიორი და აქაც ფაქტიურად რევოლუციის მქადაგებლისა და ხელისშემწყობის როლში გამოდიოდა. ნინო დავითაშვილი იგონებს: „1905 წელი. გასტროლები განჯაში. აქ ჩვენმა თეატრმა დიდი ნივთიერი ზარალი განიცადა. ამ ზარალში მეც მიმიძღვის ბრალი. გასტროლების დაწყების წინ ჩემთან ერთი ახალგაზრდა მოვიდა, მისი სახელი, ახლა აღარ მახსოვს. მე მას ჯერ კიდევ იმდროიდან ვიცნობდი, როდესაც 1902 წელს ვმეცადინეობდი ჩემი ბიძაშვილის მიხეილ დავითაშვილის იმ ახალგაზრდულ ჯგუფში, რომელიც მიხეილმა არაღვალური წრეების სპეციალური დავალებით შეკრიბა, ჩვენი გათვითცნობიერების მიზნით. ახალგაზრდა მოვიდა ჩემთან და მთხოვა მოგხმარებოდი სპექტაკლის დროს პროკლამაციების გავრცელებას საქმეში. მე გადაწყვიტე მომეხერხებია სპექტაკლის დროს ფარდის აწევამდე სინათლის დაგვიანება, რომ ხელი შემეწყობო პროკლამაციის გადმოყრისათვის. იმავე დღეს, რეპეტიციის დროს, დავიწყე დავალების შესასრულებლად ხელსაყრელი საშუალებების ძებნა. ლადომ შემამჩნია და მკითხა: „ეულიკ!“ (აღერსით ამ სახელს ჰეძახდა), რას დაწრიალებ?

მე გავანდე ლადოს, ასეთი დავალება მაქვს-მეთქი. ლადომ შემაქო: ყოჩად ქალო! კარგად აღმიზრდინა! ოლონდ რატომ უფრო ადრე არ გამანდე? კიდევ კარგი, რომ შეგნიშნე მღელვარება, თორემ, ვაი, თუ, ვერ მოგეხერხებინა, მაშინ რას აპირებდიო და იქვე აღმითქვა, მე მოგეხმარები, ოლონდ პირველი მოქმედების შემდეგ, რომ პირველი რიგების ვაჟბატონები არ შეშინდნენ და ბილეთების ფული უკანვე არ წაიღონო. მეორე მოქმედების დაწყების წინ კი მე თვითონ დავავგვიანებ ფარდის აწევას და ღმერთმა ხელი მოუმართოთ.

მართლაც ასე მოხდა. მეორე მოქმედების შემდეგ ლადომ

ფარდის ახდა დაავიანა. სიბნელეში პარტერს უხვად მოეფინა პროკლამაციები, ვილაც „მთავრობის გულშემატკივარმა“ რევოლუერი გაისროლა, ატყდა ჩოჩქოლი, მაყურებელთა ნაწილი დაფრთხა, ამ აურზაურითა და სიბნელით ისარგებლა რევოლუციურად განწყობილმა მაყურებელმა და გაისმა შეძახილები: „ძირს თვით-მპყრობელობა, გაუმარჯოს თავისუფლებას“. ატყდა საშინელი აურ-ზაური, წარმოდგენა შეწყდა, მეორე დღიდან ჩვენი გასტროლებიც შეწყდა. ხარჯები უკვე გაღებული იყო. შემოსავლის წყარო მოგვესპო. დიდი ზარალი ვნახეთ, მაგრამ როდი ვწყუხდით! ყველას გულისნადები ლადომ ერთი სიტყვით გამოხატა: „სამაგიეროდ კარგი საქმე გავაკეთეთ“. უსახსრობის გამო, დიდის ვაი-ვაგლახით, გამოგვისტუმრა ლადომ; თვითონ კი გირაოდ დარჩა განჯაში, ვიდრე მისი მეუღლე ქუთაისში ლადოს საბენეფისო საჩუქრებს დაავიარებდა და ფულს მიაშველებდა“ (ნ. დავითაშვილი, „მოგონებანი“).

იმდროინდელ ქუთაისის თეატრში, რომლის ისტორია მდიდარია ასეთი ფაქტებით, ნინო დავითაშვილი თითქმის ყოველ პიესაში მონაწილეობდა და წამყვან როლებს ასრულებდა. ამ სეზონში აქ დაიდგა ო. მირბოს „უან და მადლენა“, ვ. მონტის „კაი გრაცხი“, ტრ. რამიშვილის „მეზობლები“, რიშკოვის „პირველი მერცხალი“, სტრინბერგის „მამა“, პლატონის „ხალხი“, ბარეტის „ახალი მოძღვრება“, ფილიპის „კაცობრიობის კეთილისმყოფელი“.

სპექტაკლ „მეზობლებში“ ნინო დავითაშვილი კატოს როლს ასრულებდა, რომლის შესახებაც მსახიობი იგონებს: „პიესის ავტორი კნეინა კატოს ახასიათებს, როგორც 32-34 წლის ლამაზ და ეშხიან ქალს, აშიკსა და გაქნილს, რომლის მიხვრა-მოხვრა და ლაპარაკი ხან ნარნარია და ხან კი ბოროტებით სავსე. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს კნეინა კატო თავხედი დიაცია და მისი ყოველი საქციელი ვერაგულიაო. ასეთი როლის შესრულება მხვდა წილად. ეს იყო 1905 წელს, რევოლუციის აღმავლობისას, იმ წელს, როდესაც ასეთი თავხედებისა და ვერაგობის წინააღმდეგ ხალხი საბრძოლველად ქუჩაში იყო გამოსული. ჩვენ, არტისტები იმათ თანაუფგრძნობდით, გულით და სულით მეზობლად ხალხ-

თან ვიყავით. ამიტომ გადავწყვიტე კატოს როლის განსახიერება. ში ჩამექსოვა მთელი ჩემი სიძულვილი გაპარპაშებულ „კნეინებისადმი“. ეს აზრი ლაღომ მომიწონა და მითხრა: „აბა, შენ იცი! ვინძლოა, როლი ისე გააკეთო, რომ პირველი რიგების „დიდებულებმა“ თავი სამარცხვინო ბოძზე იგარძნონ“. შევეუდექით მუშაობას და შევეცადე არა მარტო ხაზი გამესვა კატოს ნაკლოვანებებისათვის, არაჰედ. შეძლებისდაგვარად, ეს ნაკლოვანებები ყველა „კატობისათვის“ დამახასიათებელ ხაზებში მომეცა და: მგონი, შევძელ კიდევ. ყოველ შემთხვევაში დასში ხუმრობდნენ, ჩვენმა ჯულიეტამ კნეინებს უდანოდ გამოსჰრა ყელიო“.

ცნობილია აგრეთვე, რომ სეზონი გაისსნა ვ. პროტოპოპოვის პიესით „ცხოვრების გარეშე“, რომელშიც ნინო დავითაშვილი ჩვეულებრივი ოსტატობით თამაშობდა პოლიას როლს. ასევე დიდი წარმატებით შეასრულა ნინომ ამ სეზონში მადლენას როლი ო. მირზოს პიესაში „უან და მადლენა“. დამსწრენი ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ იგი ამ სახის შექმნით უტოლდებოდა თავის სხვა საუკეთესო როლებს: მერციას, როზა ბერნდს, გაიანეს, პოლიას.

ამ სეზონში ნინო დავითაშვილმა პირველად ითამაშა ვაჟის როლი. ეს იყო მეორე მუშას როლი ჰაუპტმანის „ფეიქრებში“. ამ როლში გამარჯვებამ შეუწყო ხელი იმ გარემოებას, რომ ნინო დავითაშვილი შემდეგშიც თამაშობდა ვაჟის როლს. ქუთაისში შესრულებულმა მეორე მუშის როლმა გააბედვინა მას შემდეგში პატარა კახის როლი ეთამაშა.

დადგა რეაქციის წლები. მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდა ქუთაისის თეატრი. მსახიობებს მუშაობა უჭირდათ, მაგრამ ლაღო მესხიშვილის გაწვრთნილმა მოქალაქე მსახიობებმა მხარი-მხარს მისცეს და ამხანაგობამ მუშაობა განაგრძო. მათ შორის კვლავ იყო ნინო დავითაშვილი. ყველას ჰქონდა გადაწყვეტილი მუშაობა, მაგრამ, უსახსრობისა და მძიმე პირობების გამო, საქმე ფერხდებოდა. ლაღო მესხიშვილი ქუთაისში აღარ იყო. ამ ჯერადაც კოლექტივმა, რომელიც ძირითადად ახალგაზრდობისაგან შედგებოდა, გამოცდილ ოსტატებს მიმართა დახმარებისათვის. რამდე-

ნიმე სპექტაკლში მონაწილეობისათვის ვასო აბაშიძე და ნატო გაბუნია მოიწვიეს.

ვასო აბაშიძის მონაწილეობით დადგმულ წარმოდგენათა შორის განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ნიკო გვარამის საბენეფისოდ დადგმული ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, რომელიც იმდროს „უბრალოდ დასჯილნის“ სახელწოდებით მიდიოდა. ამ სპექტაკლში ნინო დავითაშვილი კრუჩინინას ასახიერებდა. წარმოდგენა შესანიშნავად ჩატარებულა. გაზეთი აღფრთოვანებით აღნიშნავდა, რომ ნინო დავითაშვილი შეუდარებელი იყო კრუჩინინას როლში, რომ იგი არ კმაყოფილდება გარდამავალ გამარჯვებით და სცენაზე ისე არ გამოდის, რომ თავისი როლი შესისხლხორცებული არ ჰქონდეს. „თუ ამას მივუმატებთ გამომეტყველ გარეგნობასა და კარგ ხმას,—განაგრძობდა რეცენზენტი,—მაშინ აშკარა გახდება ყველასათვის, რომ ქ-ნი დავითაშვილისა ქალთა შორის საუკეთესო არტისტად უნდა ჩაითვალოს“ (გაზ. „ისარი“, 1907 წ. № 34).

გამარჯვება კრუჩინინას როლში პატარა ამბავი როდი იყო. ასეთი როლის სასახელოდ დაძლევა საეტაპო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს მსახიობის ცხოვრებაში. ქართველი მაყურებელი იცნობდა შესანიშნავ კრუჩინინებს, გარდა იმისა, რომ მას ამ როლში უნახავს რუსული თეატრების დიდი ოსტატები, ქართულ სცენას თავის სასახელო კრუჩინინაც ჰყავდა ნუცა ჩხეიძის სახით და ახლა ნინო დავითაშვილიც გაუჩნდა. კრუჩინინას როლის ბრწყინვალე შემსრულებელი გახდა დავითაშვილი, მისი სახელი ჩაიწერა ცნობილ მსახიობთა სიაში.

რაც დრო გადიოდა, მით უფრო ნათელი ხდებოდა, რომ ამ ახალგაზრდა მსახიობ ქალს თავისი მოვალეობა სავსებით ჰქონდა შეგნებული და დიდი დაკვირვებითა და სიბეჯითით ეკიდებოდა საქმეს.

ნინო დავითაშვილმა ამ სეზონში კიდევ ერთი თვისება გამოამჟღავნა. სახელდობრ ის, რომ იგი არ იყო შეზღუდული ერთი რომელიმე ჟანრით, იგი ფართო დიპაზონის მსახიობი გახლდათ. ამ სეზონში დაიდგა თეოფილე ხუსკივაძის კომედია „გაფიცვა“, რომელშიც ნინო დავითაშვილი მკვეთრ, თითქმის ბუ-

ფონადამდე მისულ კომედიურ როლს თამაშობდა და თუ აქამდე ქუთაისის პრესა ხაზგასმით წერდა, რომ ნინო დავითაშვილის ნიჟი ფრთას შლის დრამატულ როლებშიო, ახლა სიამოვნებით აღნიშნეს, რომ ეს ახალგაზრდა მსახიობი ქალი იუმორის გრძნობითაც არის დაჯილდოებული.

ნინო დავითაშვილის უნაკლო მეტყველება და დიქცია ერთხმად არის აღიარებული. თითქმის ყველა რეცენზია, რომელიც კომის თამაშს შეჰხება, მეტყველებასაც უქებდა ამ მსახიობს. განსაკუთრებულად ხაზგასმით გამოითქვა ეს აზრი 1907 წლის სექტემბრის წერილში, რომელიც ქუთაისის თეატრში გამართულ ილია ჭავჭავაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოს ეხებოდა. ამ წერილში აღნიშნულია, რომ ჩატარებული საღამოს ლიტერატურულ ნაწილში განსაკუთრებულად გამოირჩეოდა ლექსის შესანიშნავი კითხვით ნინო დავითაშვილი, რომელმაც „მართლაც მშვენივრად წაიკითხა „დედა ქართლისა“ (გაზ. „ისარი“, 1907 წ. № 205).

ამ დროისათვის ნინო დავითაშვილი სავსებით ჩამოყალიბებული და უკვე სახელმოხვეჭილი მსახიობი იყო. გაზეთები ყოველთვის დაწვრილებით აღწერდნენ მის თამაშს.

1908 წლის დასასრულს ნინო დავითაშვილი მოსკოვს გაემგზავრა, სადაც თითქმის ნახევარი წელი დაჰყო. იქ იგი დიდი გულისყურით ეცნობოდა რუსული თეატრის საუკეთესო ნიმუშებს. მაშინ იქ იმყოფებოდა ლადო მესხიშვილი, რომელმაც ამჯერადაც ხელმძღვანელობა გაუწია ნინო დავითაშვილს, დაეხმარა მას და სუმბათაშვილის მეშვეობით მისთვის ყველა კარები გაიღო. სამხატვრო თეატრი, მცირე თეატრი, დიდი თეატრის ბრწყინვალე ოსტატები, ყოველივე ეს შესანიშნავი სკოლა იყო მსახიობი ქალისათვის.

ნინო დავითაშვილი, რომელიც ქართულ თეატრში გაიანგის როლის შეუდარებელი შემსრულებელი იყო, 1909 წლის 2 მაისს ასრულებს ზეინაბის როლს შალვა დადიანის რეჟისორობით. გაზეთი ამ სპექტაკლის შესახებ იუწყებოდა: „ეს წარმოდგენა იმით იყო საინტერესო, რომ ზეინაბის როლს პირველად ასრულებდა ნიჭიერი მსახიობი ქალი ქ-ნი ნინო დავითაშვილი. მისმა ხელოვნ-

ნურმა თამაშმა დაგვატყბო. ზეინაბის როლი მეტად რთულია და მძიმე, მაგრამ ნიჭიერმა მსახიობმა იგი დიდებულად სძლია. როლი კარგად და შეგნებულად ჰქონდა შესწავლილი. ერთი ყალბი ინტონაცია, ერთი ყალბი მიმოხერხვა არ შეგვენიშნავს მის თამაშში. ტანჯული დედოფლისა და უბედური დედის სულიერი ვითარება მსახიობმა დიდი სინამდვილით გამოხატა და მისმა გულწრფელმა კილომ და გრძნობით სავსე თამაშმა არა ერთხელ გამოიწვია დამსწრეთა შორის ცრემლები“ („დროება“ № 105. 1909 წ.).

ქუთაისში ყოფნის წლებში ნინო დავითაშვილს ბევრი შესანიშნავი როლის განსახიერება მოუხდა, მაგრამ ასეთი მოვლენა საყოველთაო როდი იყო. იმდროინდელ თეატრში ხშირი იყო შემთხვევები საშუალო და დაბალი პიესის დადგმისა და ნინო დავითაშვილსაც უხდებოდა მათში თამაში. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი ყოველ ღონეს ხმარობდა არ გადაეხვია ჯანსაღი გზიდან, რეაქციის ხანამ მაინც იქონია გავლენა თეატრზე და ამიტომ მის რეპერტუარში ზოგჯერ არა მარტო მდარე ხარისხის, არამედ სოციალურ სიმძაფრეს მოკლებული პიესებიც იდგმებოდა. ამიტომ ნინო დავითაშვილს საკმაოდ ჭრელ რეპერტუარში მოუხდა მონაწილეობის მიღება, მაგრამ იგი ყოველ ღონეს ხმარობდა, გასცლებოდა პიესის ვიწრო ჩარჩოებს და ხშირად აღწევდა კიდევ მიზანს.

ექვსი თეატრალური სეზონი დაჰყო ნინო დავითაშვილმა ქუთაისში (1904—1910 წწ.). აქედან სამი წელი (1906—1910) იგი უმესხიშვილოდ მუშაობდა და არც ერთხელ არ უღალატია თავისი მასწავლებლის აღთქმისათვის, არ შეურაცხვენია პროფესიული და მოქალაქეობრივი სინდისი. წლიდან წლამდე, როლიდან როლში განუზრგელად იზრდებოდა და ამ ხნის განმავლობაში ბევრი სახე შექმნა სანაქებო და სასახელო: კრუჩინინა, ივლითი, ამალია, ქეთევანი, მარია ანტონოვნა, ზეინაბი და მრავალი სხვა.

1909—10 წლის სეზონის დამთავრების შემდეგ ნინო დავითაშვილი ტოვებს ქუთაისს და თბილისს უბრუნდება. კარგად შეხვდა თბილისის ნინო დავითაშვილს. ეურნალმა „თეატრმა და ცხოვრებამ“ მსახიობ ქალს უძღვნა სპეციალური სტატია, რომელშიც ჩამოთვლიდა ნინო დავითაშვილის მიერ შექმნილ საუც-

ზოო სახეებს და მოკლედ აუწყებდა მკითხველს იმას, რომ ეს მსახიობი დიდი მგოსნის აკაკისა და სცენის დიდი ოსტატის ლადო მესხიშვილის გამოზრდილია.

ახალი თეატრალურა სეზონი თბილისში „სამშობლოთი“ გაიხსნა. ეს სპექტაკლი საინტერესო მოვლენა იყო. პიესა დადგა სამხატვრო თეატრის დიდმა თაყვანისმცემელმა ვალერიან შალიკაშვილმა, რომელმაც სრულიად ახლებურად გადაწყვიტა სპექტაკლი და „სამშობლო“, რომელიც არა ერთხელ უნახავს ქართველ მაყურებელს, ახლა ახლებურად აქლერდა სცენიდან. აქ, ამ სპექტაკლში თითქოს შეერწყა ერთმანეთს ქართული თეატრის შესანიშნავი წარსული და იმედიანი მომავალი და როდესაც ძალიან მძიმე პერიოდში თეატრის მოწინავე ნაწილი იბრძოდა თეატრის გაჯანსაღებისათვის, ნინო დავითაშვილი მათთან იყო. იგი ქეთევანს თამაშობს „სამშობლოში“ და მონაწილეობს იმ სპექტაკლში, რომელსაც პრესამ „საქმის წინსვლის ქეშმარიტი თავდები“ უწოდა (ქურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1910, № 39).

ოთხი თეატრალური სეზონი დაჰყო თბილისში ნინო დავითაშვილმა და ამ ხნის განმავლობაში მრავალი ახალი და უკვე ნათამაშები როლი განახორციელა. პრესა ყოველთვის კმაყოფილებით აღნიშნავდა ნინოს მიღწევებს. ამ პერიოდში განახორციელა მან მარიამ სტუარტი, აკულინა („მეუფეა წყვდიადისა“), ლიზა („ცოცხალი ლეში“), როზალია („დამნაშავეის ოჯახი“), ნატო („მსხვერპლი“) და სხვა. ამდროის ქართულ თეატრში იდგმებოდა უადეო, მხატვრულ ღირსებებს მოკლებული პიესებიც, მაგრამ ნინო დავითაშვილი ასეთ პიესებშიც კი ახერხებდა არ დაეკარგა მხატვრული სიმაღლე, შეენარჩუნებია შემოქმედებითი სიწმინდე, შინაგანი დისციპლინა, მაღალი გემოვნება და სალი შეხედულებები.

ნინო დავითაშვილი ერთი იმათათგანიც იყო, ვინც არა მარტო პროფესიულ სცენაზე მოღვაწეობდა, არამედ თავისი ცოდნით, გამოცდილებით და უშუალო მონაწილეობით დახმარებას უწევდა სცენის მოყვარეებს და ნახევრად პროფესიულ წრეებსაც. ნინო დავითაშვილს ხშირად იწვევდნენ ზოლმე სცენისმოყვარეთა დასები, როგორც თბილისში ასევე საქართველოს კუთხეებშიც.

ერთი ასეთი სპექტაკლთაგანი გამართეს გორელმა ქართველმა ქალებმა 1914 წლის 14 იანვარს. მათ დადგეს „ღალატი“, ზეინაბის როლის შესასრულებლად ნინო დავითაშვილი მოიწვიეს. სახალხო სახლის დასი სიამოვნებით წერდა აფიშაზე სხვა დიდ პროფესიულ მსახიობებთან ერთად ნინო დავითაშვილის სახელს არა მარტო იმიტომ, რომ ეს ბევრს ჰმატებდა მათ სპექტაკლებს ხალხის თვალში, რომ მისი მონაწილეობა ამაღლებდა სპექტაკლის დონეს, არამედ იმიტომაც, რომ ნინო დავითაშვილმა სახალხო სახლში აიდგა ფეხი, აქედან იყო ის წასული დიდ სცენაზე.

1913—14 წლების სეზონში ნინო დავითაშვილი და ვალერიან გუნია ბაქოს ქართულმა დრამატიულმა დასმა მიიწვია. აქ ნ. დავითაშვილს დიდი წარმატებით შეუსრულებია ზეინაბის როლი და უთამაშია ნაიდენოვის „ვანიუშინის ოჯახშიც“. ნინოს დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია საზოგადოებაზე, რითაც კრძევე უფრო აუწევია ბაქოს ქართული დასის შემოქმედებითი ავტორიტეტი.

ამ სეზონის დასასრულს ნინო დავითაშვილი კვლავ ქუთაისში გაემგზავრა სამუშაოდ. სადაც იგი ვალერიან გუნიას ხელმძღვანელობით მუშაობდა და ჰქონდა რამოდენიმე ბრწყინვალე გამარჯვება. 1915 წლის თებერვალში ნინო დავითაშვილი კვლავ ბაქოში გაემგზავრა საგასტროლოდ, შეასრულა ზეინაბი და პატარა კახი. ამ პიესით შედგა მან პირველად ფეხი ქართულ პროფესიულ თეატრის სცენაზე. მაშინ ახალგაზრდა მსახიობი ტურფას თამაშობდა, ახლა კი ცნობილმა ოსტატმა თავისი ძალა კახის როლში გამოცადა.

პირველად პატარა კახი ითამაშა ნინო დავითაშვილმა 1908 წელს. მაშინ დიდი მოწონება დაიმსახურა და ამ დროიდან ეს როლი მის საუკეთესო სახეთა რიცხვს მიეკუთვნა. ბაქოდან ნინო დავითაშვილი თბილისში დაბრუნდა და სხვა ქართველი მსახიობების მსგავსად, მონაწილეობს სპექტაკლებში, რომლებიც თბილისის ყოველ კუთხეში იმართებოდა იმისდა მიხედვით, თუ რომელი შენობის კარი იღებოდა ამ დასისათვის და ვინ უთმობდა მას კუთხეს. ასე იყო, რადგან 1914 წლის 25 სექტემბერს დიდი უბედურება დაატყდა თავს ქართულ თეატრს,—ქართული თეატრის შენობა ხანძარში ჩაიფერფლა...

ამ დროისათვის ნინო დავითაშვილი ქართული თეატრის ერთი ჩინებული მოღვაწეთაგანია. იგი ბაქოში იყო საგასტროლოდ, ქუთაისში, თბილისში თუ სხვაგან, ყველგან იმსახურებდა მაყურებლის დიდ მოწონებასა და სიყვარულს, საყოველთაო იყო აზრი, რომ იგი ახალი რეალისტური სკოლის მიმდევარია, რითაც ზუქს ჰყენს ქართულ სცენასო.

ნინო დავითაშვილმა რევოლუციამდელ ქართულ თეატრის სცენაზე ასამდე როლი განახორციელა, რომელთა შორის, გარდა ზემოდასახელებულებისა, აღსანიშნავია: კორდელია („მეფე ლირა“), დეზდემონა („ოტელო“), ანტიგონე („ანტიგონე“), ლიგია („ვადრე ხვალ, უფალო!“), პორცია („ვენეციელი ვაჭარი“), თებრო (ვ. გუნიას „არიც-დარია“).

თებერვლის რევოლუციის შემდეგ ქართულ თეატრს ფიზიკური განადგურების საშიშროება შეექმნა, მაგრამ ქართულ თეატრს ქართველი ხალხი პატრონობდა. მსახიობთა ჯგუფებმა საკუთარი ინიციატივით იწყეს სპექტაკლების მართვა.

ქართველ მსახიობთა კავშირმა, რომელიც შალვა დადიანის ინიციატივით შეიქმნა, გადაწყვიტა არამც და არამც არ ჩაეშალა 1918—19 წლების სეზონი და შეძლო კიდევაც რამდენიმე სპექტაკლის გამართვა. ამ დასში შედიოდნენ: ე. მესხი, ტ. აბაშიძე, ნ. დავითაშვილი, ე. ჩერქეზიშვილი, ვ. აბაშიძე, შალვა დადიანი, გ. არადელ-იშხნელი და სხვები. დასმა მოახერხა სულ 20 წარმოდგენის გამართვა და დაიშალა. ამის შემდეგ მხოლოდ 1920 წელს დრამატიულმა საზოგადოებამ და ქართული თეატრის მოღვაწეებმა შექმნეს დასი, რომელშიც ნინო დავითაშვილიც შევიდა.

საქართველოში დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება და ქართულ თეატრისათვისაც ახალი ცხოვრება დაიწყო.

ნინო დავითაშვილი მყისვე ჩადგა ახალი, საბჭოთა თეატრის მშენებელთა რიგებში.

ქართულ საბჭოთა თეატრში ნინო დავითაშვილი, რომელმაც მსახიობ-მოქალაქის ძნელი, მაგრამ კეთილშობილური გზა განვლო, მოვიდა, როგორც ერთი იმათგანი, ვისთვისაც ძვირფასი იყო მშრომელთა ინტერესები, ვისაც ფართო ასპარეზი გადაეშალა წინ შემოქმედებითი ძალების განვითარებისათვის. იგი საიმედო ძა-

ლალ ამოუდგა გვერდით ახალგაზრდა კოლეგებს და 38 წლის მანძილზე უშრეტი ენერგიით ემსახურა ქართული საბჭოთა თეატრის წინსვლის საქმეს.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე მან შექმნა როგორც ორიგინალური, ისე თარგმნილი თანამედროვე დრამატურგიის საუკეთესო სცენიური სახეები: მაკრინე („გაყრა“), სირენა („ინტერესთა თამაში“), ჰეროდია („სალომეა“), ქვრივი კვინი („გმირი“), პერტრუდა („პამლეტი“), ქსიდიას („ინტერვენცია“), ზაალის დედა („არსენა“), მაგდანა („ნაპერწყლიდან“), ვარვარა („ბოგდან ხმელნიცკი“), პრასკოვია („კიკვიძე“), ზეინაბი („ღალატი“), გლუმოვა („ზოგჯერ ბრძენიც“), სალომე („პირველი ნაბიჯი“), ეფემია („ბარათაშვილი“), ხაზუა („ხევისბერი გოჩა“), შუშან („პეპო“) და მრავალი სხვა.

ამ 25 წლის წინათ, როდესაც ნინო დავითაშვილი ენახე ზაალ ბარათაშვილის დედის როლში („არსენა“), ნათლად ვიგრძენი, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისათვის ქეშმარიტ შემოქმედებით სკოლასა და გამუდმებულ შრომას. სხვაგვარად წარმოუდგენელია ამ პატარა ეპიზოდური როლის ისეთი დიდი ოსტატობით განსახიერება, როგორც ამას ნინო დავითაშვილი ახერხებდა. მას ამ როლში მხოლოდ ორიოდე სიტყვა ჰქონდა:—„რაინდს პატივს ვცემ“,—რომელიც ბარონ როზენისადმი იყო წარმოთქმული, მაგრამ ამ ორიოდე სიტყვით მსახიობმა შექმნა ისეთი სცენიური პირობები, რომ სავსებით ნათელი გახდა თავისუფლების მოყვარე ქართველი ხალხის შეუურიგებელი პოზიცია დამპყრობელთა წინააღმდეგ. აქ მისი სიტყვა ეესტი იყო, რითაც ქმნიდა დიდი ტრადიციების მქონე, პროტესტანტი ქართველი ქალის სახეს.

აღნიშნული როლის შესრულებიდან გავიდა ოცი წელი და ნინო დავითაშვილმა იგი უკანასკნელად წარმოადგინა იმ იუბილეზე: როდესაც ქართველი ხალხი ამ მხტოვანი მსახიობის ხანგრძლივ სასცენო მოღვაწეობას ზეიმობდა. მოსალოდნელი იყო უკვე ხანდაზმული მსახიობისაგან როლის დაქვეითებულად წარმოსახვა, მაგრამ იგი თავის პროფესიული სიმადლიდან არ დაშვებულა. მსახიობი ახლა კიდევ უფრო მკვეთრად უსვამდა ხაზს თა-

1 გისი გმირის ქედმოუხრელობასა და დიდებულებას, რისთვისაც იგი იყენებდა მხოლოდ ჟესტსა და ორიოდ ინტონაციას.

ნინო დავითაშვილმა ქართველი დედის კეთილშობილი, უბადლო სცენური სახე შექმნა საბჭოთა სცენაზე („ბარათაშვილი“, „პირველი ნაბიჯი“, „ჩაძირული ქვები“, „ხვევისბერი გოჩა“). ღრმა ინტუიციის მეოხებით მსახიობმა შექმნა მხატვრულ-სცენური სახეები სხვა ხალხთა დრამატურგიაშიც („ჰამლეტი“, „რღვევა“, „კიკვიძე“, „პეპო“), განსაკუთრებით აღსანიშნავია დედის სახე სპექტაკლ „კიკვიძეში“.

რევოლუციონერი კაზაკის დედას სამოქალაქო ომის ქართველ ხალხში მოსტაცა ერთადერთი ვაჟი. შვილი თეთრების წინააღმდეგ იბრძვის, მეუღლე კი თეთრების მხარეზეა. დედის ეს როლი ერთ სურათში იწყება და მთავრდება, მაგრამ რამოდენა შემოქმედებითი წვა გამომყვადნა მსახიობმა, რომელმაც მიზნად დაისახა ყჩვენებია სულით ძლიერი, სიმართლისთვის მებრძოლი დედის სახე.

ნინო დავითაშვილის ნაცადმა ოსტატობამ და სცენიურმა მომხაზველობამ დიდად განაპირობა სპექტაკლ „კიკვიძის“ პუმანისტური მიმართულებით გახსნა.

მსახიობის მიერ შექმნილ დედათა შორის შუშანი („პეპო“) უკანასკნელი იყო, რომლისათვისაც მსახიობმა ქართული რეალისტური სასცენო ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციები გამოიყენა.

ნინო დავითაშვილმა ქართულ საბჭოთა სცენაზე 60-ზე მეტი როლი შეასრულა, დიდი სისადავე, ნათელი ზეამოცანა, შინაგანი სიმართლე, სიხლისადმი დაუღალავი ლტოლვა და ხელოვნების სინდისი, აი, რითი ხასიათდებოდნენ ეს სახეები.

ქართული სცენის ამ გულმართალ დედაზე გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მან თავისი საამაყო ბიოგრაფიის უკანასკნელი დღეებიც სცენაზე გაატარა. შაბათს, 1958 წ. 18 ოქტომბერს თავის სანუკვარ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დიდი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის დედას ანსახიერებდა, რაც კერა დილითაც გაიმეორა. როდესაც მოკრძალებით ვკითხე, ხომ არ გდლით ეს მუშაობა-მეთქი, მისთვის ჩვეული გულწრფელობით,

მიპასუხა: „საოცარია, რატომ მეკარგება სრულიად ხანდაზმულობის შეგრძნება სცენაზე! მიმსუბუქდება მოძრაობა, მემატება ენერგია, თითქოს ათეული წლებით ვჯეღდები“.

იმავე საღამოს ნინო დავითაშვილმა ჩვენს სცენაზე უკანასკნელად განასახიერა დედა სპექტაკლში „პეპო“. მეორე დღეს ნინო დავითაშვილის სიცოცხლე შეწყდა. მის ცხედარს ამშვენებდა 50 წლის წინათ მის მიერ განსახიერებული ტანჯული დედოფლისა და უბედური დედის ზეინაბის თავსაბურველი!..

ქეშმარიტად ნაამაგდარი და ღირსეულად დაფასებული სახალხო არტისტი ნინო დავითაშვილი, რომლის გულმკერდს ამშვენებდა სახელმწიფო ორდენები და მედლები, მადლიერმა ქართველმა ხალხმა 1958 წლის 25 ოქტომბერს გულწრფელი მწუხარებით მიაბარა დიდუბის, ჩვენი საამაყო მოღვაწეების, პანთეონს..



ჩვენთვის

საქართველოში ვერ შეხვდებით ვერც ერთ ისეთ თეატრს. რედაქციას, თუ კულტურის სხვა დაწესებულებას, სადაც პროფესორ აკაკი ფალავას მიერ აღზრდილი არ მოღვაწეობდეს. ხელოვნების ამ მართლაც დამსახურებულმა მოღვაწემ, თავისი სასცენო-პედაგოგიური შრომის მანძილზე ჩვენს ქვეყანას ასობით სპეციალისტი გაუზარდა. დიდია სიყვარული და პატივისცემა ამგდარი მასწავლებლისა და აღმზრდელისადმი.

ჯერ კიდევ სრულიად ჭაბუკმა აკაკი ფალავამ (15 წლის ასაკში) თავისი ძალები ლიტერატურაში სცადა, ქუთაისის ქართული პროგიმნაზიის მოსწავლემ მემბოზე სავონაროლას გმირობის ამბავი თარგმნა; ამას გერმანელი დრამატურგის ბეიერლენის პიესის „სამხედრო ბანაკის“ თარგმანი მოჰყვა და სხვ.

უთუოდ დიდი იყო დედის—ტარიელ შავდიას ასულისა და ქუთაისის ქართული პროგიმნაზიის ცნობილი პედაგოგების სილო-



ენ ხუნდაძის და იოსებ ოცხელის მშობლიურ-პედაგოგიური მზრუნველობა, რამაც განსაზღვრა აკაკი ფალავას დიდი შრომის-მოყვარეობა. მისი ურყევი სიყვარული მშობელი ხალხის ისტორიისა და კულტურისადმი.

იოსებ ოცხელმა ნიჭიერი მოსწავლე ქუთაისიდან თბილისის ქართულ გიმნაზიაში გაგზავნა და სპეციალური სტიპენდია დაუნიშნა. ეს გიმნაზია აკაკი ფალავამ წარჩინებით დაამთავრა.

1908 წლიდან აკაკი ფალავა მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტია. იგი ამავე წელს აქვეყნებს ბროშურას ქართული თეატრის მაშინდელი მდგომარეობის შესახებ, რამაც თეატრალურ საზოგადოებაში დიდი გამოხმაურება პოვა.

მოსკოვის უნივერსიტეტში აკაკი ფალავა აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს სტუდენტთა პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ საქმიანობაში, იგი გახდა სოციალისტური ორგანიზაციის წევრი, ქართველთა სათვისტომოსი, ილია ჭავჭავაძის სახელობის ქართული კულტურის მოყვარულთა წრისა; მან დააარსა შექსპირის შემოქმედების შემსწავლელ სტუდენტთა წრე, ამ წრეებსა და ორგანიზაციებში იგი კითხულობდა ლექციებს ქართველ და სხვა კლასიკოსთა შემოქმედებაზე.

მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლის დროს, აკაკი ფალავა დაუკავშირდა სამხატვრო თეატრს და 1908 წელს შევიდა ამ თეატრის სტუდიაშიც, სარეჟისორო განხრით. მისი გზა, როგორც მომავალი პროფესიული რეჟისორისა, ამ დღიდან კიდევ უფრო საინტერესო გახდა. აქ ფალავას ინტელექტუალურ და რეჟისორულ შემოქმედებით ზრდაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა მაშინდელმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა. სწორედ იმ პერიოდში (1908—1915 წწ.) ყალიბდებოდა სტანისლავსკის ე. წ. „სისტემა“. 1908 წელს დადგმულ „რევიზორის“ რეპეტიციაზე პირველად გაისმა უცნაური ტერმინები „Гвозды“, „Крыг“. მიუხედავად იმდროინდელი სამხატვრო თეატრის რეპერტუარის სიჭრელისა (იბსენი, ანდრეევი, დოსტოევსკი, გოლდონი, პუშკინი), მომწიფდა აქტიური ხელოვნება. სტანისლავსკიმ რეალისტური ხელოვნების ისეთი შედეგები შექმნა, როგორიც იყვნენ,

¹ მაგალითად: რაკიტინი, კავალერი რიპაფრატა, კაჩალოვმა—ივანე კარამაზოვი, ლეონიდოვმა—დიმიტრი კარამაზოვი, მოსკეინმა — გოროდნიჩი, პროტასოვი. აქტიორული ხელოვნების ამ უბაღლო სახეების შექმნისას აკაკი ფალავა როდი იყო უბრალო მოწმე. იგი ამ დროს სამხატვრო თეატრში უკვე რეჟისორის თანაშემწედ მუშაობს.

1913 წელს მოლიერის პიესა „ძალად დაქორწინებასთან“ ერთად სამხატვრო თეატრში წარმოდგინეს მისივე „ექვით ავად-მყოფი“. პირველი ბენუასა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დადგმით, ხოლო მეორე—ბენუასა და სტანისლავსკის დადგმით. ამ წარმოდგენების საუკეთესოდ წაყვანისათვის, მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა აკაკი ფალავა სამხატვრო თეატრის კოლეგიის წევრად ჩარიცხეს. ამ თეატრში მუშაობისას მას დიდ ანგარიშს უწევდნენ. ამიტომ არ არის შემთხვევითი კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ 1913 წელს დაწერილი ასეთი შეფასება: „Господин Пагава прекрасно знает свое дело. Он сдержан, добросовестен, трудолюбив и очень уважаем всеми товарищами и сослуживцами“.

ამ დიდი რუსი ხელოვანის მიერ მოხდენილად შენიშნული აკაკი ფალავას ეს დამახასიათებელი თვისებები შემდეგაც წითელ ზოლად მიჰყვება მთელ მის მოღვაწეობას.

1914 წელს აკაკი ფალავა პირველი ხარისხის დიპლომით ამთავრებს მოსკოვის უნივერსიტეტს, ხოლო ერთი წლის შემდეგ—სამხატვრო თეატრის სტუდიასაც. ა. ფალავა 1915 წელს ბრუნდება სამშობლოში და ამ დღიდან მთელი თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების უდიდეს ნაწილს ქართული თეატრის საქმეს, თეატრალურ განათლებას ახმარს. სამშობლოში ჩამოსვლისთანავე მას სრულიად საქართველოს სცენისმოღვაწეთა I ყრილობის საპეციალური კომისიის წევრად ირჩევენ. კომისიას ხელმძღვანელობდა ჯერამატურგი იოსებ გელევანიშვილი, მისი წევრები იყვნენ. ცნობილი მოღვაწეები: ლადო მესხიშვილი, შალვა დადიანი, ნიკო გოცირიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, ალექსანდრე წუწუნაძე.

ყრილობაზე, რომელიც 1914 წლის 12 ივნისს შედგა და რომლის საპატიო თავმჯდომარეც აკაკი წერეთელი იყო, აქაქი

ფალავამ წაიკითხა მოხსენება „სასცენო ხელოვნების შესახებ“. ამ მოხსენებამ ყრილობის დელეგატებში ისეთი დიდი ინტერესი გამოიწვია, რომ იგი მთლიანად დაიბეჭდა გაზეთ „სამშობლოს“ რამდენიმე ნომერში.

იმ დროს, აკაკი ფალავას სასცენო ხელოვნების წარმატებებისათვის უკვე შემუშავებული ჰქონდა გარკვეული გეგმა. მართალია, იგი ქუთაისის ქართული გიმნაზიის რუსული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლად მუშაობდა, მაგრამ თეატრს მაინც დიდად მზრუნველობდა. იმხანად მან ორი პიესა დადგა: „ჰამლეტი“—ლადო მესხიშვილის მონაწილეობით და ნიკო შიუკაშვილის „მთის ზღაპარი“—ნინო ჩხეიძისა და ალ. იმედაშვილის მონაწილეობით. პრესა აღიარებდა: „პიესების სათანადო დასადგმელად რეჟისორმა გააკეთა მაქსიმუმი იმისა, რის გაკეთებაც შეიძლება დღევანდელ ჩვენს პირობებში. მას მოხერხებულად უსარგებლია იმით, რაც ჩვენს სცენას გააჩნია და ქუთაისის სცენაზე ამგვარად მსატერულად დადგმულმა პიესებმა მაყურებელთა აღტაცება გამოიწვია“.

აკაკი ფალავას რეჟისორულ შემოქმედებაში თავიდანვე შეინიშნება მისწრაფება რეალიზმისაკენ: აქტიორთან მუშაობაში ის სამხატვრო თეატრის მიმდევარი და საქართველოში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი პირველი პროპაგანდისტი იყო. ამას კი, უდავოდ, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ სასცენო შემოქმედებაში ახალი მეთოდის შემოტანისათვის.

აკაკი ფალავას მოღვაწეობა არასდროს არ შემოფარგლულა მარტოოდენ თეატრალური ხელოვნებით. მისი საზოგადო მოღვაწეობის სფერო თავიდანვე ფართო იყო. ამ მხრივ საგულისხმოა მის მიერ 1919 წელს დაარსებული ქართული გიმნაზია ინგლისელების მიერ ოკუპირებულ ბათუმში.

მაგრამ, აკაკი ფალავას, სადაც არ უნდა ყოფილიყო და რა საქმისთვისაც არ უნდა მოეკიდა ხელი, გული მაინც თეატრისაკენ ვწეოდა.

ქართულ თეატრში მისი მოღვაწეობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ 1920 წელს დრამატული საზოგადოების გამგეობამ მას დაქსაქსული ქართველი მსახიობების შეგროვება

და მათგან დასის შედგენა დაავალა. ამ დასის სამხატვრო ხელმძღვანელობა და მთავარი რეჟისორობა თვით აკაკი ფაღავას უნდა ეკისრა. ახალგაზრდა რეჟისორმა ეს დიდი ეროვნული საქმე მისთვის ჩვეული ენერგიით განახორციელა. დასი, რომელშიც შედიოდა მსახიობთა ორთხე თაობა, ძალით შეიჭრა არტისტული საზოგადოების შენობაში (ახლანდელი რუსთაველის სახელობის თეატრის და „ტარტოს“ დასის სპექტაკლთა პარალელურად აქ დაიწყო ქართული წარმოდგენების გამართვა. ამ პერიოდში მან დადგა დავით კლდიაშვილის—„დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“, სანდრო შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფენი“ და შექსპირის „ოტელო“. მართალია, ეს სპექტაკლები ქართული თეატრის ისტორიაში საეტაპო დადგმებად არ იხსენიება, მაგრამ, მიუხედავად უმძიმესი ტექნიკური დაბრკოლებებისა, აკაკი ფაღავას სწორმა რეჟისორულმა ნამუშევრებმა მაყურებლის მოწონება და კარგი შეფასება დაიმსახურა. ამ წარმოდგენებს, კაჩალოვისა და, იმ დროს იქ მყოფი „მხატვლების“ დიდი მოწონება დაუმსახურებია. ქართული თეატრის ეს კარგი წამოწყება შემდგომ ველარ გაგრძელდა. მენშევიკურმა მთავრობამ ისეთი პირობები შექმნა, რომ თეატრი დაქვეითების გზას დაადგა. ამ სპექტაკლების დღიურებში ხშირად ვხვდებით ასეთ შენიშვნებსაც: „მეგრავმა სახალხო სახლიდან გვიან მოიტანა ტანსაცმელი. ვასო აბაშიძეს და ეფემია მესხს გრიმები მიხეილ ჭიაურელის ესკიზებით გაუკეთეს... მსახიობები ლაქის უვარგისობას სჩიოდნენ, ქართული კლუბიდან რეკვიზიტი გვიან მოიტანეს“... და მრავალი ასეთი.

ახალმა სოციალურმა წყობამ შეცვალა თეატრალური ხელოვნების მდგომარეობა. ქართულმა თეატრმა განაგრძო მუშაობა აკაკი ფაღავას, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის და მიხეილ ქორელის რეჟისორობით. ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლება თეატრის წინაშე ახალ შემოქმედებით ამოცანებს სახავდა, რომელიც თეატრს ჯერ კიდევ არ ესმოდა. თეატრმა ერთბაშად ვერ შექმნა ახალი რეპერტუარი და თავისი არჩევანი შეაჩერა ქართულ და უცხოურ კლასიკურ პიესებზე (დავით კლდიაშვილის, აკაკი წერეთლის, შოლიერის, შექსპირისა და სხვათა პიესებზე).

ცხადი იყო, რომ მას ესაქიროებოდა ახალი სიტყვა, სიტყვა, რომელიც მარჯანიშვილმა თქვა. ყოველივე ამის შესახებ 1924 წლის 2 იანვარს აკაკი ფალავას რედაქტორობით გამოსული ჟურნალი „სახიობა“ თავის სარედაქციო წერილში აღნიშნავდა: „ჩვენ ვერ გავართვით თავი ყველა მხარეს, ნიადაგი კი შევამზადეთ და როდესაც გამოჩნდა კოტეს მაგიური თვალები, მან დააფრქვია ჩვენთან თავისი ნიჭიერება, ფანტაზია და ისეთი კოცონი დაანთო, რომ ნაპერწკლებად აქცია ისინიც კი, ვისაც ეძინა მრავალ წელთა განმავლობაში“. აკაკი ფალავა, განათლების სახალხო კომისიარტის დავალებით 1921 წელს იწყებს სათეატრო განათლების მოგვარებას რესპუბლიკაში. ქართველ მოღვაწეთა ეს სანუკვარი ოცნება განხორციელების გზას დაადგა. აკაკი ფალავა მთელ წელს მოუხდა ამ საქმის ორგანიზაციას, რის შედეგადაც დაარსდა ქართული დრამატული სტუდია (1922 წ.). პედაგოგებად იქნენ მოწვეულნი ჩვენი ცნობილი მეცნიერები და მწერლები: ივანე ჯავახიშვილი, აკაკი შანიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, დიმიტრი უზნაძე, გიორგი ახვლედიანი, კონსტანტინე გამსახურდია. რეჟისორებად კი—კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი და მიხეილ ქორელი.

ამ სტუდიამ 1923 წელს მოაწყო თავისი ნამუშევრების საჯარო ჩვენება. პრესამ და თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ მალაღი შეფასება მისცა სტუდიელთა ნამუშევრებს; ეს ერთდაგვარი საწინდარი გახდა იმისა, რომ იგი ამავე წელს თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთებულყო. 1924 წელს ინსტიტუტმა თავისი პირველი ნაკადი გამოუშვა. კურსდამთავრებულთა რიცხვში იყვნენ აკაკი ხორავა, ვასო, გოძიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი, თამარ წულუკიძე, პიერ კობახიძე, მალიკო მრეველიშვილი, შოთა მანაგაძე და სხვები. ეს იყო შესანიშნავი კადრი, რომელმაც განაპირობა ქართული საბჭოთა თეატრის დიდი მიღწევები.

ამას თან მოჰყვა 1926 წლის გამოშვება: გოგუცა კუპრაშვილი, თამარ თვალთაშვილი, მერი დავითაშვილი, მაკა ჯორჯაძე, ემანუილ აფხაიძე, სერგო ქელიძე.

პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად. აკაკი ფალავა კ. მარჯანიშვილთან ერთად აგრძელებს რეჟისორულ მუშაობას.

რუსთაველის თეატრში ახორციელებს ისეთ დადგმებს, როგორიც იყო დავით კლდიაშვილის „უბედურება“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ფულდის „ვირის ჩრდილი“, შექსპირის „ჰამლეტი“ და სხვ.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ აკაკი ფაღავამ დავით კლდიაშვილის პიესები „დარისპანის გასაჰირი“, „ირინეს ბედნიერება“, „უბედურება“ გახსნა, როგორც სოციალური დრამა. 1924 წელს გაზეთი „ქართული სიტყვა“ წერდა: „აკაკი ფაღავას დადგმებში ჩვენი ყურადღება მიიქცია დავით კლდიაშვილის პიესებმა... ამდენი უბრალოება სულის და ამდენი ადამიანურობა ჩვენ სცენაზე ნაკლებ გვინახავს“.

დავით კლდიაშვილი მადლობით შენიშნავდა: „განსაკუთრებული სიყვარულით გამითბო ჩემი პიესები, გამიცოცხლა და გამიშუქა აკაკი ფაღავამ. ეს სიტბო, ეს სიყვარულიანობა თან ახლდა ჩემს ლიტერატურულ შრომას, არასდროს არ დაკლებია იგი და ამიტომაც ჩემი გავლილი ლიტერატურული გზა ბედნიერად გავლილ გზად მიმაჩნია“.

1921—25 წლები ქართული საბჭოთა თეატრის აღმოცენების და ჩამოყალიბების წლებია. ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრის ცნობილ სპექტაკლთა შორის აკაკი ფაღავას მიერ დადგმულ დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“ ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია იხსენიებს. როგორც მნიშვნელოვან ფაქტს რუსთაველის თეატრის რეალისტური სტილის შექმნას საქმეში.

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ შესახებ გამოთქმულია აზრი, რომ მისი „განსახიერება შეიძლება ორი გზით, ერთი, რომელიც ჩვენ ვიხილეთ აკაკი ფაღავას დადგმაში, ეს გზაა სადა, რეალისტურ ხაზებში მომწყვდეული, გარეშე ყოველგვარი ტრიუკებისა. მაგრამ იუმორის ჭანსად წყაროში განბანილი. მეორე გზაა, გზა სტილიზაციის, გროტესკის ხაზებში გამართვისა... ცხადია, რეალიზმის მოწინააღმდეგე ბანაკს ეს გზა უფრო დააკმაყოფილებდა. რეჟისორის მიერ დასახულ ამოცანებს მსახიობები დიდი ოსტატობით ასრულებდნენ. შ. ლამბაშიძე (პლატონი), აკ. ვასაძე (კირილე), ა. ჟორჟოლიანი (ქაშუშაძე), უ. ჩხეიძე (არასტო)...

სიამტკბილობის ქრუანტლით იქარგებოდა მთელი წარმოდგენა. მხურვალე ტაშით იწვევდნენ რეჟისორს“.

აქაკი ფაღავას, როგორც გულწრფელსა და კეთილსინდისიერ რეჟისორს, ყოველთვის აღფრთოვანებდა და დიდ სიხარულს ჰგვრიდა ხელოვნების ნამდვილი ნიმუში. ამ მხრივ სამაგალითოა მისი ერთი წერილი.

1925 წლის ნოემბერს რუსთაველის თეატრში „ჰამლეტის“ გენერალური რეპეტიცია მიდიოდა (მაშინ ა. ფაღავა კონსერვატორიას ხელმძღვანელობდა). დიდი იყო სპექტაკლით მონიჭებული აღტაცება და იმ ღამესვე წერილობით გაუზიარა მან თავისი შთაბეჭდილება კოტე მარჯანიშვილს და რუსთაველის თეატრის მთელ კოლექტივს. აქაკი ფაღავა წერდა: „ფიჩრფასო კოტე, მეგობრებო. ეს დადგმა ისეთი გრანდიოზული შემოქმედებაა, რომ ერთბაშად მისი ამომწურავად შეფასება შეუძლებელია... რა სადაა და სპექტაკი, ვით ბავშვი, ჩვენი უშანგი. იგი რომ ნიჭიერი მსახიობი იყო, ახალგაზრდობის ყველა მეგობარი ვამბობდით მისი მოსვლის პირველი დღიდანვე, მაგრამ რომ ასეთი დიდი ინტუიციის პატრონი იყო, ღღემდე არ ვიცოდით... თქვენი „ჰამლეტის“ ასეთი ხასიათის ინტერპრეტაცია არის პირველი. ყველა სხვა თეატრი ღღემდე ჰამლეტს გმირად სახავდა და მისი გააღამიანურება თქვენს მეტს არავის უცდია... ასეთი ინტერესით და სიამოვნებით, დიდი მხატვრული კმაყოფილების მიღებით თავის დროზე არ მომისმენია მოსკოვის სამხატვრო თეატრის „ჰამლეტიც“ კი... განა „ჰამლეტის“ დადგმა ცოტა ყოფილა, მაგრამ ღღევანდელი დადგმა, იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანია, რომ ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა ჩვენი თეატრისათვის, რომელიც 1921 წლიდან გოლიათივით გაიზარდა... ყველა, დაწყებული უშანგითა და ვერიკოთი, რაღაც სულის და გულის ნათესავად მხედებოდნენ და მთელი საღამო ისე ვიყავი დაპყრობილი და დატყვევებული თქვენს მიერ, რომ ბავშვობის შემდეგ მე არ მახსოვს თეატრის ასეთი მომაჯადოებელი გავლენა... გულწრფელი, მხურვალე მადლობა ყველას და განსაკუთრებით კოტეს, რომელმაც აიყვანა ჩვენი თეატრი ამ სიმაღლემდე და მოგანიჭათ თქვენ ესეოდენ ბრწყინვალე გამარჯვება“.

1926 წლის შემოდგომიდან აკაკი ფალავა მიიწვიეს ბათუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად და მთავარ რეჟისორად, სადაც რეჟისორულად საინტერესოდ ახორციელებს ისეთ დადგმებს, როგორიცაა „ამერიკელი ძია“, „გუშინდელნი“, „მეფე არლეკინი“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“. აქ მან 1927 წელს პირველად საქართველოში, საკუთარი თარგმანით წარმოდგინა ბორის ლავრენევის „რღვევა“. პიესა „იერიშის“ სახელწოდებით მიდიოდა. ეს სპექტაკლი აქარის ქართული დრამის დღესასწაულად იქცა, იგი ბათუმის თეატრის ისტორიაში აღინიშნა, როგორც დიდი გამარჯვება.

აკაკი ფალავას რეჟისორულ მუშაობაში საყურადღებოა 1930 წელს თბილისის საოპერო თეატრში განხორციელებული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა. აბესალომს მღეროდა დავით ანდლულაძე, მურმანს — სანდრო ინაშვილი.

ამ დადგმას კოტე მარჯანიშვილმა დადებითი შეფასება მისცა. იგი წერილში აკაკი ფალავასადმი აღნიშნავს, რომ მოსწონს ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა და გულწრფელად ესალმება მის ავტორს.

იგივე ოპერა აკაკი ფალავამ 1931 წელს, უკრაინის მაშინდელ დედაქალაქის, ხარკოვის საოპერო თეატრის სცენაზე განახორციელა. აბესალომის პარტიას ნიკოლა სერედა მღეროდა, ეთერს—ვერა გუეოვა, ხოლო გრიშკო—მურმანს. ეს ოპერა უკრაინელებმა 1936—37 წლის სეზონშიც აღადგინეს.

აკაკი ფალავას პედაგოგიური და რეჟისორული მოღვაწეობა მკვიდროდაა დაკავშირებული თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან, სადაც ის ჯერ კიდევ 1924 წელს აყალიბებს საოპერო სტუდიას, რომელმაც განახორციელა: ჩიმაროზის „ფარული ქორწინება“, ლეონკვალოს „ჯამბაზები“, ამ სტუდიაში ლებულოზენ განათლებას მომღერლები: დავით ანდლულაძე, დავით ბაღრიძე, დამიტრი მჭედლიძე, შალვა ცირდილაძე, მრავალი, ხამაშურიძე და სხვ.

აკაკი ფალავას ინიციატივით შეიქმნა აგრეთვე სავოკალო კლასები I და IV მუსიკალურ სასწავლებლებში.

დღეს ჩვენ სამართლიანად ვამაყობთ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის მუსიკალური ათწლედი; მისი პირველი დირექტორი აკაკი ფალავა იყო.

წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა აკაკი ფალავა კონსერვატორიის საოპერო კლასს და ამზადებდა საბჭოთა ქართული საოპერო ხელოვნებისათვის კადრებს. აქ სწავლობდნენ საოპერო ხელოვნებაში შემდგომ ისეთი ცნობილი ოსტატები, როგორიც არიან: დავით გამრეკელი, ნადეჟდა ხარაძე, მერი ნაკაშიძე, ბათუკრავეიშვილი, გრიგოლ გრიგორაშვილი, გივი ყიფიანი... ამ საოპერო კლასის მიერაა განხორციელებული „ფიგაროს ქორწინება“, „ევეგენი ონეგინი“, „დაისი“, „პიკის ქალი“, „ბოჰემა“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „სევილიელი დალაქი“.

ფასდაუდებელია აკაკი ფალავას ღვაწლი ქართულ თეატრალურ განათლებაში. 1939 წლიდან ხანგრძლივი წლების მანძილზე იგი თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილეა სასწავლო-სამეცნიერო დარგში. ამასთანავე: ამავე ინსტიტუტში, ბოლო დრომდე განაგრძობდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას და უცვლელად ხელმძღვანელობდა თეატრმცოდნეობის კათედრას.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია აკაკი ფალავას დამსახურება ქართულ თეატრმცოდნეობაში. მისი ნაწარმოებები: მონოგრაფიები, ლიბრეტოები, თარგმანები, ამდიდრებენ ქართული თეატრის ისტორიას.

აკაკი ფალავა ქართული თეატრის ისტორიას მოჰყვება 90-იანი წლებიდან, როგორც თავდადებული და დაუღალავი შემოქმედი.

აკაკი ფალავას მისმა მოწაფემ, ქართული ხალხის საყვარელმა მსახიობმა, უშანგი ჩხეიძემ უთხრა: „თქვენ რომ წმინდა რეჟისორულ გზას გაჰყოლოდით თეატრში, თქვენი სახელი დღეს შეიძლება უფრო მეტად ცნობილი იქნებოდა ფართო საზოგადოებისათვის, მაგრამ თქვენ უფრო რთული და უჩინარი გზა აირჩიეთ—ახალგაზრდობის აღზრდა. ჩემი აზრით კი, ერთი ნიჭიერი ადამიანის აღზრდა მრავალ ნიჭიერად დადგმულ პიესას ბევრად აღემატება. თქვენი მოღვაწეობა უფრო რეჟისორული საქმიანობაა, ვიდრე ჩვეულებრივი რეჟისორისა, რადგან თქვენ ისეთ პიე-

სას დგამთ, რომელსაც „ქართული თეატრის ხვალისდელი დღე ეწოდება“.

საქართველოს სახალხო არტისტ აკაკი ფაღავასთვის ახალგაზრდობის მადლიერება ყოველთვის იყო მისი სახელის უკვდავო ფის თავდები.



3 ანკაფაზი

ვერიკო ანკაფაზიძეს, ქართულ სასცენო ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მისი შემოქმედება მიუწვდომელი და უსაზღვროდ ამაღელვებელია.

ორიგინალური პროფილით, ფართე და ოდნავ მოღლილი თვალებით, ცხოვრებაში არც თუ კლასიკური სილამაზის მქონე ვერიკო, სცენაზე ყოველთვის ლამაზი და მომხიბვლელია. სილამაზე მისი აქტიორული, შინაგანი წვაა, ხოლო შემოქმედება მისივე შინაგანი სამყაროა, მისი პიროვნების კოლორიტია.

ამ მსახიობის თამაშში აუდიტორიას აოცებს პლასტიკური უესტი და ვირტუოზული ტექნიკა, თავისებური, მელოდიური მეტყველება და ცეცხლოვანი ტემპერამენტი.

ნატიფი ფსიქოლოგიური ხატვის ამ დიდი ოსტატის მოსვლა თეატრში შემთხვევითი როდია. მას არ ახსოვს სიყმაწვილის არც ერთი წელიც კი, რომ იგი თეატრით არ ყოფილიყო გატაცებული. 5. 5. შეანგირაძე

ნუცა ჩხეიძემ, ალექსანდრე იმედაშვილმა და გიორგი არა-
დელ-აზნაშელმა აზიარეს იგი პირველად თეატრს. სოლო ქუთაი-
სის საშუალო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მოსკოვ-ს
მცირე თეატრის სტუდია, ერმოლოვა. სუმბათაშვილი, მომავალი
დიდი მსახიობის საუკეთესო სკოლად იქცა.

ვერიკო მემბოსე სკლის მსახიობია; მას არ უყვარს შემოქ-
მედებაში მოღუდება. უფერულობა. ადამიანური ბუნების ეს სა-
მაგალითო თვისება მან ბავშვობიდანვე გამოამჟღავნა, როდესაც
ქუთაის-ს წმიდა ნინოს სასწავლებელში რეაქციონერი ზედამხედ-
ველის ტიმჩენკო-იარეშჩენკოს წინააღმდეგ მოსწავლეებმა ჯანყი
მოაწყვეს და მათ ვაჟთა გიმნაზიაც შეუერთდა. ამბოხების აქტი-
ური წევრი. მეხუთე კლასელი. ნოტარაუს ივლიანე ანჯაფარიძის
ასული სასწავლებლიდან გარიცხეს.

ვერიკომ ქართულ სცენაზე აიღვა ფესი და დასაწყისიდანვე
გამოავლინა მხატვრული სახის შექმნის საკუთარი მანერა. მან
თავისი თამაშით ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში მიიპყრო, დიდი ხე-
ლოვანის, კოტე მარჯანიშვილის განსაკუთრებული ყურადღება.
მარჯანიშვილმა ვერიკო თავიდანვე ნამდვილ შემოქმედად აღი-
არა, რომელიც ყოველივეს თმობს სელოვნებისათვის და ს-ფაქი-
ზით ამუშავენს უწვრლმანეს დეტალებსაც კი.

ვერიკო ანჯაფარიძემ თავის შემოქმედების მანძილზე 150-ზე
მეტე როლი შეასრულა. ძნელია, მოიძებნოს ისეთი სახე, სადაც
ვერიკო არ ჩაწვდომოდა მის სულს. არ ეპოვნა ყოველი მათგანი-
სათვის საინტერესო სცენაური გამოჩახულება.

მის როლებში ძნელად განსასახიერებელ ქალთა მთელი პლე-
ადა. ნიჭიერი ოსტატი ერთნაირი მხატვრული ძალით ჰქმნის რო-
გორც ტრაგიკულ, ისე სახასიათო როლებს, სადაც თითოეული
მათგანი ქალთა გრძნობების მთელი გამაა.

ტრაგიკული როლების განსახიერებისას,—იქნება იგი რომან-
ტიკული ხილვის შედეგრი ივდითი, აღმოსავლეთის დესპოტი.
ეგვიპტის მცხუნვარე მზით ვნებააშლილი, განებვიერებული კლეო-
პატრა, ტრაგიკული ბედით აღჭურვილი მარგარიტა გოტიე. პატ-
რიოტი ქალი ჯავარა თუ სიყვარულის მსხვერპლი მაყვალა, — ვე-
რიკო ანჯაფარიძეს ყველასათვის აქვს ძლიერი გულისტყმა, პათო-



სი და შესრულების ძარღვიანობა; ამასთანავე მისი იშვიათი თვისებაც—მაყურებელი მთელი სპექტაკლის მანძილზე დაძაბულ მდგომარეობაში ჰყავდეს.

ვერიკო ანჯაფარიძე, მართლაც რომ დადებულად ფლობს სცენის სივრცეს და მისი შემოქმედებითი ძალა საკუთარ პოეტურ ხმაში ვლინდება, ეს ისე არსად გამომჟღავნებულა, როგორც ოფელიაში, ივლითსა და მარგარიტა გოტიეში.

ვერიკოს ოფელია ქეშმარიტად მოელვარე და ლირიკული იყო. მსახიობმა ეს სახე მეტად სათუთი და შთამბეჭდავი საღებავებით დახატა.

ივლითის სახის განსახიერებით კი მან, ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში შექმნა შესანიშნავი პოემა, რომელიც მოგვეთხრობდა სიყვარულის დაუმარცხებელ ძალაზე.

ივლითი, ეს ნაზი ქალწული, გვანცვიფრებდა ძლიერი ნებისყოფითა და მიზანსწრაფვით. სანტოსი სწყევლის აკოსტას, შენ წინაშე დაიხშობა ყველა კარი და ვერ გახდები ღირსი ქვეყნად ქალის სიყვარულისათ. ამ საშინელ წუთებში, პროტესტანტად ქცეული ნაზი ივლითი წინ აღუდგა კანონს, რომელიც ლამაზსა და სიკვდილზე ძლიერ სიყვარულს გმობს: „სტყუი რაბინო!“ მას უყვარს აკოსტა და ვერავითარი წყევლა ვერ აიძულებს უარყოს იგი...

ოთხიოდ ათეული წელი გავიდა და ვერიკო ანჯაფარიძემ თავისი დიდი მასწავლებლის, კოტე მარჯანიშვილისადმი მადლიერების გრძნობის გამოსატქმელად, კვლავ განასახიერა ივლითი.

თითქოს წლებს არ დაუსეტყვავთო ეს მადლმოსილი მსახიობი. საფეხურზე ჩამოძვარდა თეთრად შემოსილი ქალწული სატრფოს ელოდება მანასეს ბაღში. ელოდება და სევდიანი მზერა გზისაკენ მიუპყრია, სწორედ ისე, როგორც ეს იყო დიდი, დიდი ხნის წინათ.

ქეშმარიტ ხელოვანს როდი ეშინიან სახიფათო წლების!

სჯერა მაყურებელს, რომ აი, ამ ბაღში, ანტიკურ ქანდაკებად ქცეულ მანასეს ასული, საფეხურებზე რომ იჯდა და სატრფოსაკენ გამოემართა, დღეს მხოლოდ თვრამეტი წლისაა.

რა დიდი გარდასახვა, რიტმულობა და პლასტიკური ხილვის რა მაღლიანი ნიჭია!

ვერიკო სცენაზე ჩვეულებრივ კი არ წარმოდგება, როგორც ამბობენ, მხოლოდ „წარმტაცად მოთამაშე, პირველხარისხოვან არტისტად“, რომელიც ასრულებს ქალთა ტრაგიკული რეპერტუარიდან უძნელეს როლებს, არამედ გვევლინება როგორც უდიდებულესი და გონიერი ქალი. ასეთია მისი მარიამ სტუარტი, რომელიც ბავშვობიდანვე შეუტდომლად ბრძანებლობს. არ გეპარებათ ეჭვი, რომ ეს ქალი არასდროს არ მოიხრიადა თავს, არ შეურაცხყოფდა თავის დიდებულებას.

ვერიკოს ქალებმა იციან ნამდვილი, თავგანწირული, მგზნებარე სიყვარული, და სამაგიეროსაც გადაუხდიან მათ, თუ კი წმინდა გრძნობებს შეუბღალავენ.

სწორედ თავგანწირული და მგზნებარეა მედეას სიყვარული იაზონისადმი. იაზონმა მედეას მიატოვებინა მშობლიური მიწა-წყალი, უახლოეს ადამიანთა სიბოთით ანთებული კერა, რომელიც მედეას არასდროს მოაკლებდა მზრუნველობას. ვაი, რომ ქალის ამ თავგანწირვას საყვარელმა ადამიანმა უსასტიკესი ღალატით უპასუხა. ღალატი სამშობლოსაგან გადახვეწილისათვის, სხვის მიწა-წყალზე, გაათქეცებულად მძიმე და მიუტევებელია.

მედეამ გადაწყვიტა შურისძიება. შურისძიება, როგორც უსასტიკესი სასჯელი მის მიმართ, ვინაც ფეხქვეშ გათელა დედისა და მეუღლის უდიადესი გრძნობა.

იგი იძიებს შურს მის მიერ განცდილი საშინელი დამცირებისათვის,—იმისათვის, რომ იაზონმა არ ისურვა დაენახა მასში ადამიანი, რომელმაც სიყვარული და მეგობრობა დააყენა სამშობლოზედაც კი უფრო მაღლა. მშობლიური მიწის სიშორით შექმნილი დიდი სევდის საზღაურს მედეა იაზონის სიყვარულით მოელოდა, მაგრამ ყოველივე დაამსხვრია მანვე, ვინც თითქოს თავს დებდა კეთილშობილებასა და შეურყეველ მეგობრობაზე.

ვერიკო ანჯაფარიძემ უდიდესი ოსტატობით ახსნა მედეას ტრაგედიის ურთულესი მიზეზები.

მედეა დარწმუნდა, რომ შურისძიება გარდუვალია. შურისძიება უნდა მოხდეს ისეთი, რომელიც გაანადგურებს შვილებსა

და დედას მხოლოდ იმისათვის, რომ მათვე იზეიმონ გამარჯვება, გამარჯვება მოპოვებული მტრის სასტიკი დამარცხებით.

ახლა უკვე მედეასათვის აღარ არსებობს საზღვარი. მას ზომ სიყვარული ახ სიძულვილი შეუძლია მხოლოდ და რადგან აღარ არსებობს სიყვარული, იგი გზას აძლევს შურისძიებას.

დიდი ტემპერამენტით ატარებს ვერიკო ანჯათარიძე ამ სცენას.

აქარიშხლებულ გრძნობათა გადმოცემის ულამაზესმა ფერადოვნებამ უსაზღვრო ესთეტიკური ტკბობა მიანიჭა მაყურებელს.

ვერიკომ მედეა დაახასიათა მოამბოხე და ძლიერი ნებისყოფის ქალად, პრინციპულად და უდრეკად. ყოველივე ამით მსახიობმა თავის გმირს პიროვნების თავისუფლებისათვის უსასტიკეს ბრძოლაში მიანიჭა გამარჯვება.

დარბაზიდან ათასი თვალია მისწრაფებული ბებია-ვერიკოსაკენ („ხეები ზეზეულად კედებიან“), როგორი იქნება იგი ქერ ყველასათვის სახამუშო, უჩვეულო როლში?

უამრავი ადამიანის სმენა, როგორც ერთის, მიეჭაჭვა მსახიობის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს. მისი ხმისა და მეტყველების ყველა ნიუანსს, უსაზღვროდ მოყვარული დედის უნაზეს თვალებს, საოცარ პაუზებს.

ასეთი პაუზებით არასდროს არ უსარგებლია მსახიობს. ახლა კი მათი საშუალებით ვერიკო ხსნიდა ადამიანის დიდ ტრაგედიას. დედის სულიერ ცხოვრებას. ზრდიდა და ნათელს ჰფენდა ყოველივე მას, რაც ტექსტით ვერ მოიტანა დრამატურგმა.

ბებია ვერიკომ ისეთივე ზღვა ტემპერამენტით და ამავე დროს უჩვეულო ლირიკულობით მოაჯადოვა ხალხი, როგორც მაშინ, ამ ორმოცდახუთი წლის წინათ, მოსკოვში, ქართულ სადამოზე ბალმონტის ლექსით „ქარი“.

ტრაგიკული როლების განსახიერების დიდი ოსტატი, ვერიკო ანჯათარიძე, რომლის შემოქმედებითი მონაცემებისათვის თითქოს უცხოა კომედიური ჟანრი, პოულობს სრულიად უბრალო, მაგრამ ღრმა რეალისტურ ტონებს სახასიათო როლების შესაქმნელად. ანჯათარიძეს კომედიური სახე თეატრალურ ფიცარნაგზე გამოჰყავს იმ მიზნით რომ სწორად მოძებნილ მარცვალზე გაზარ-

დოს სახე—არა განყენებულად კომიკური, არამედ ძარღვიანი, რეალისტური. ასეთია მისი დარეჟანი („მისი ვარსკვლავი“), დიანა („გვარს ნუ დავასახელებთ“), მირანდოლინა („სასტუმროს დიასახლისი“).

ვერიკო ფლობს სცენური სილამაზის საიდუმლოებას. მან იცის, რომ მსახიობის მიერ განხორციელებული მოქმედი პირის სილამაზე დამოკიდებულია ამ გმირის სულიერი სამყაროს გახსნის ცოდნაზე.

აზრისა და გრძნობების ელფეროვანების შესაქმნელად პლასტიკური მოძრაობების გამოყენება, ვერიკო ანჯაფარიძის საოცარი სამსახიობო თავისებურებაა. იგი სცენის ისეთი ოსტატია, რომლის ხელოვნება და ნააზრევი მუდამ საინტერესო, შთამაგონებელი და დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელია. ამიტომაც გაიზარდა ასე მისი შემოქმედების თაყვანისმცემელთა რიცხვი არა მარტო საქართველოში, არამედ მის გარეთაც. ვერიკოს სცენურა სიცოცხლე გულში სწვდება ყველას, მიუხედავად სხვადასხვა ეროვნებისა, ვისაც კი აერთიანებს ერთი რამ დიდი—ქეშმარიტი ხელოვნება.



ი. ნ. ს.

აკაკი ხორავამ იმ დროს დაიწყო ქართულ სცენაზე მოღვაწეობა, როდესაც ჩვენი თეატრი გაღარიბებული იყო. ქვეყნის მძიმე ეკონომიური და პოლიტიკური პირობების გამო, მაშინდელი მსახიობი, ნაცვლად ცხოვრებიდან აღებული და ამალღებული სახეებისა, კონკრეტულობას მოკლებულ, აბსტრაქტულ სქემებს ქმნიდა. ასეთი იყო ჩვენი თეატრის მდგომარეობა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წინა წლებში. აი, ამ პირობებში დაუკავშირა მომავალმა დიდმა მსახიობმა ქართულ თეატრს თავისი ბედი და უაღრესად საინტერესო შემოქმედებითი გზა განვლო. ამ რთული გზის დასაწყისში ვერც ქართველი მსახიობის მძიმე პირობებმა და ვერც მაშინდელი მთავრობის უსულგულო დამოკიდებულებამ გული ვერ გაუტეხა მომავალ დიდ შემოქმედს.

აკაკი ხორავამ 1915 წელს დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური

გიმნაზია და 20 წლის ქაბუკი სამედიცინო გან. ოლების მისაღებად
აიევს გაემგზავრა. 1918 წელს დაბრუნდა იგი სამშობლოში, ახალ-
სენაკში, სადაც დრამატული წრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წევ-
რი გახდა. 1919 წელს განაგრძობს სწავლას თბილისის უნივერსი-
ტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე და ამავე დროს არც თეატრ-
თან წყვეტს კავშირს: აქტიურად მონაწილეობს მუშათა აუდიტო-
რებისათვის გამართულ სპექტაკლებში, მუშაობს ზუბალაშვილს,
საქელობის სახალხო სახლთან არსებულ დრამატულ წრეში შალვ-
დადიანის და ნიკო გოციურიძის სელმძღვანელობით, შემდეგ კი
მუშათა ცენტრალურ კლუბში, სადაც ის 1923 წლამდე მსახიო-
ბობს.

1922 წელს, თბილისში, აკაკი ფაღავა: სელმძღვანელობით
გაიხსნა დრამატული სტუდია. აკაკი ხორავა: თავი დაანება სამე-
დიცინო ფაკულტეტს და ხსენებული სტუდიის მსმენელი გახდა.
სულ მალე მან სტუდიის ნიჭიერი მოსწავლის სახელი მოიხვეჭა:
ამავე დროს იგი მუშათა თეატრის მსახიობიცაა.

1923 წელს ცნობილი დრამატურგისა და თეატრალური მოღ-
ვაწის შალვა დადიანის დაბადების 50 წლისთავის აღსანიშნავად
იუბილე მზადდებოდა. პროგრამით, მილოცვების შემდეგ, უნდა
წარმოედგინათ ერთი მოქმედება მისი ისტორიული პიესა „გეგეჟ-
კორიდან“, რომელშიც მონაწილეობას თვით შალვა დადიანი ლე-
ბულობდა. შალვა დადიანს ახალ-სენაკის დრამატული წრის სპექ-
ტაკლში ჯერ კიდევ 1918 წელს ენახა აკაკი ხორავა. ეს ქაბუკი აქ.
დასახელებულ პიესაში, წარმატებით ასრულებდა თურმე მსაჯულ
ხეციას როლს. ამიტომ იუბილიარს განუცხადებია, რომ „ხეციას
ნიჭიერი შემსრულებლის მოყვანა ჩემზე იჯოსო“ და ვინ აღუდგე-
ბოდა წინ იუბილიარის ნებას! და, აი, 1923 წელს რუსთაველის
თეატრის სცენაზე, ფრიალ საზეიმო ვითარებაში, აკაკი ხორავამ
აღნიშნული როლი განასახიერა. მისი დიდი აქტიორული მომავა-
ლი ამ საიუბილეო საღამოზე ერთხმად იქნა აღიარებული

ამრიგად მიიღო აკაკი ხორავამ რუსთაველის თეატრის სცენა-
ზე ნათლობა შალვა დადიანის სახელთან დაკავშირებით. ქართუ-
ლი სიტყვის შესანიშნავი ოსტატი შალვა დადიანი აკაკი ხორა-
ვას პირველი მიმრჩეველი აღმოჩნდა.



აკაკი ხორავა 1923 წლის თებერვალში, კოტე მარჯანიშვილის წინადადებით, პირველი ქართული საბჭოთა თეატრის რუსთაველის თეატრის მსახიობთა დასში ჩარიცხეს.

რუსთაველის თეატრამდე აკაკი ხორავამ საკმაო საწრთვნელი გზა განვლო. ამას მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

1923 წლიდან 1926 წლამდე მან რუსთაველის თეატრში განსახიერა იოქანანი (ო. უაღდის „სალომეა“), სერჟანტი (ოდრანის ოპერეტა „მასკოტა“), ანდრუაფარი (გ. ერისთავის „გაყრა“), მილიონერი (პ. კაკაბაძის „ლისაბონის მიწისძვრა“), ლაერტი (უ. შექსპირის „ჰამლეტი“) და სხვა, მაგრამ ხორავა, როგორც მსახიობი ამ როლებით არ დაწინაურებულა.

ა. ხორავას დიდი შემოქმედება იწყება ბერსენევის როლით (ლაერენიევის პიესა „რღვევა“).

საინტერესოა, რომ ხსენებულმა პირველმა საბჭოთა რეალისტურმა დრამამ მაშინვე ჰპოვა გამოძახილი ქართულ საბჭოთა სცენაზე. აკაკი ხორავამ სწორედ ამ პიესაში გამოავლინა პირველად თავისი აქტიორული სახე და ამ პიესის გმირმა ბერსენევმა აპოვნინა მას შემოქმედებითი გზა. ამ როლში გამოაშკარავა მსახიობმა თავისი ნიჭის რევოლუციურ-რომანტიკული ბუნება, მგზნებარება, სიმართლე და იშვიათი სცენური მომხიბვლელობა. აკაკი ხორავას მიერ პირველად ბერსენიევი გამოჟღავნებული ეს აქტიორული თვისებები განსაკუთრებული სიმკვეთრით აღინიშნა მომავალ როლებში.

ბერსენევის როლის განსახიერებით აკაკი ხორავამ გვიჩვენა ძველი ინტელიგენტის ახალ საბჭოთა ადამიანად ქცევის ფსიქოლოგიურად რთული და საინტერესო პროცესი, რაც მსახიობმა განსაკუთრებულად მაღალი, შემოქმედებითი შესაძლებლობებით გადმოგვცა.

1927 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში პირველად დაიდგა ვსევოლოდ ივანოვის „ჯავშნოსანი 14-69“, რომელიც ქართულად გადმოაქეთა დრამატურგმა ს. შანშიაშვილმა „ანზორის“ სახელწოდებით და იგი დაიდგა კიდევაც 1928 წ. რუსთაველის თეატრში. სამხატვრო თეატრის ეს სპექტაკლი გარდატეხის დასაწყი-

სი იყო მთელს საბჭოთა თეატრში. ამ სპექტაკლით სამხატვრო თეატრმა ცხადყო თავისი იდეურ პოლიტიკური ზრდა და, გარდა ამისა, იგი საბჭოთა დრამატურგიას წამყვან როლს ანიჭებდა თეატრში. ამ სპექტაკლში ვერშინინის სახე შექმნა კაჩალოვმა, ღრმა იდეური, ზნეობრივი და შინაგანი განცდებით. კაჩალოვის ვერშინინი ერთხმად იქნა აღიარებული, როგორც აქტიორის დიდი გამარჯვება. ასევე ერთხმად მოიწონეს ხორავას ანზორიც, მაგრამ როცა კაჩალოვს ხორავას ანზორი უნახავს, მას უთქვამს, რომ ხორავა წარმატებით შეასრულებდა ვერშინინს, ხოლო კაჩალოვი კი ვერასდროს ვერ შესძლებდა ხორავასებრ ძლიერი ანზორის განსახიერებას.

ის განმასხვავებელი, რითაც განირჩეოდა ერთმანეთისაგან ამ ერთი და იმავე როლის ეს ორი შემსრულებელი, იყო ხორავას, როგორც შემოქმედის, სპეციფიკური თავისებურება. სახელდობრ: გმირის სახის შექმნის რეალისტურ საფუძვლებთან ერთად—რომანტიზმის გამოყენება; გარდა ამისა, ის ნაციონალური თავისებურებაც, რომელიც მელავენდება ნაციონალურ ქართულ კოლორიტში,—ქართული რიტმი, ტემპერამენტი, გამოკვეთილი მოძრაობა, რაც მსახიობის მიერ არ იყო გამოყენებული თვითმიზნურად.

ანზორის სახის გახსნისას მსახიობი წავიდა სხვა გზით, ვიდრე ბერსენევი. მართალია, ბერსენევი და ანზორი სულიერი ძმები არიან, მაგრამ ბერსენევი საბჭოთა ხელისუფლებასთან მივიდა ინტელექტუალურად, თანდათანობითი შეგნებით, ანზორი კი — სტიქიურად, ემოციური გზით. ანზორი ხედავს, რომ თეთრებს სიკეთე არ მოაქვთ, აწიოკებენ მთას, მის ოჯახს. ეს საკმარისი იყო, რომ მასში აფეთქებულიყო პროტესტის გრძნობა და უმაღლეს წითლებს დაკავშირებოდა. იგი ასეთი ნაბიჯის შემდეგ იწყებს ფიქრს, თუ რამდენად სწორია მისი მოქმედება. ბერსენევი და ანზორი ერთ საერთო მიზნამდე მივიდნენ, მაგრამ მივიდნენ სხვადასხვა ფსიქოლოგიური განცდით.

ამ პერიოდში აკაკი ხორავამ უკვე დაიმკვიდრა გმირული რომანტიკული სტილის მსახიობის სახელი, მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრი რამ იყო საჭირო იმისათვის, რომ ამ მხატვრულ თავისე-

ბურებებს თავისი ზემოქმედება თეატრის სტილის თავისებურებაზეც მოეხდინა, რაც მან შემდეგ შეძლო კიდევ.

რუსთაველის თეატრის ზემოქმედებით ცხოვრებაში პრინციპული მნიშვნელობის იყო შალვა დადიანის პიესის „თეთნულლის“ წარმოდგენა.

სანდრო ახმეტელს უნდოდა გადაეწყვიტა საკითხი, შეიძლებაო, თუ არა, ახალ, სოციალისტურ ურთიერთობაში საბჭოთა ტრაგედიის შექმნა. ეს ექსპერიმენტი ნაყოფიერი გამოდგა, სპექტაკლში, რომელშიც ძველი ეჭახებოდა ახალ სოციალისტურ სინამდვილეს, დიდი ინტერესი გამოიწვია აკაკი ხორავას მიერ შექმნილმა არგიზდის სახემ. ხორავა ამ როლში გამოდიოდა, როგორც ძველის დამცველი. ორი მოპირდაპირე მხარის შერკინება ტრაგიკულ სიმალლემდე იყო აყვანილი. აკაკი ხორავას მიერ არგიზდის როლის შესრულებაში უარყოფითის დამამკვიდრებელი პათოსი უფრო ძლიერი გამოდგა, ვიდრე მისი მოწინააღმდეგე დადებითი ძალებისა და სწორედ ეს იყო სპექტაკლის ნაკლი.

აკაკი ხორავამ ქართულ საბჭოთა თეატრს შესძინა სახალხო გმირთა მთელი გალერეია. მტკიცე ნებისყოფა, დაუშრეტელი ძალა, აი, რითი ხასიათდებოდნენ მისი გმირები. ამავე დროს მათ ჩვეულებრივი ადამიანური განცდები ჰქონდათ; შინაგანი ტანჯვა და სიხარული, მწუხარება და აღტაცება.

ასეთი იყო მისი კარლ მოორი, რომელიც მსახიობის ოსტატობას ისტორიაში შევიდა, როგორც ერთი ბრწყინვალე ფურცელი.

საქართველოში, დასავლეთ ევროპის კლასიკური დრამატურგიის დადგმის დიდი ტრადიცია არსებობს. „ყაჩაღებში“ აკაკი ხორავას უნდა შეექმნა გმირი ახალი ინტერპრეტაციით და ამავე დროს უნდა ეზრუნა რუსთაველის თეატრის ესთეტიკის განმტკიცებისათვის. ეს ამოცანა მსახიობმა დიდებულად გადაჭრა, რაც გამოიხატა არა მარტო კარლ მოორის სახის წარმოქმნის უმაღლეს აქტიორულ შესაძლებლობებში, არამედ იმ ახალში, რომელიც მოცემული იყო შილერის მთავარი გმირის, კარლ მოორის თანამედროვე ქღერადობით.

ა. ხორავას კარლ მოორი ცდილობდა თავისი საუკუნის გახ-

ბწნილ საზოგადოებაზე მალლა დაეყენებია თავი. ა. ზორვამ ისე წარმოგვიდგინა გმირის სულიერი მღელვარება, შინაგანი ბრძოლა, რომ კარლ მოორის მეგობრობა, სიყვარული და თავგანწირვა სპექტაკლში ტრაგიკულ სიმძაფრეს აღწევს. ამით მსახიობმა მაყურებელს პროტესტანტის ნამდვილი სახე უჩვენა.

აკაკი ზორავას კარლ მოორი, სტუდენტების მეთაური და ბელადი, დიდი იდეური ელერალობის იყო, იგი სპექტაკლს ახალ შინაარსს ანიჭებდა, არა ფრანც მოორი იყო მთავარი გმირი (როგორც ეს იყო წინად), არამედ კარლოსი.

აკაკი ზორავას ყოველთვის ამოძრავებდა ძლიერი ძალის დამამკვიდრებელი პათოსი. ეს არის მისი გამოკვეთილი თავისებურება, რომელიც გამომჟღავნდა ბერსენევის, ანზორის, კარლ მოორის, პლატონ კრეჩეტის სახეებში.

პლატონ კრეჩეტის განსახიერებას აკაკი ზორავას შემოქმედებაში ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ამ როლით მსახიობმა კიდევ უფრო გაამდიდრა საბჭოთა ქართული აქტიორული ხელოვნება.

აკაკი ზორავამ ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნისა და ჩამოყალიბების პირველ წლებში საბჭოთა მსახიობისადმი წაყენებული ძირითადი ამოცანის დასაძლევად სავსებით ბუნებრივი და ჯანსაღი ტენდენცია გამოამჟღავნა. თავის შემოქმედებაში მან დაიწყო საბჭოთა სინამდვილის, რეალური თანამედროვეობის პრობლემატიკის ასახვა. იგი სწორად წყვეტდა იმ ამოცანებს, რომლებსაც ჩვენი ახალგაზრდა ქვეყანა უყენებდა საბჭოთა მსახიობს.

თუ კრეჩეტამდე მაყურებელი აკაკი ზორავას იცნობდა უმთავრესად როგორც ძლიერი, გმირული პათოსით აღსავსე მსახიობს, ახლა ამ როლით მან განასახიერა დიდი ძალის ლირიზმიც. წარმტაცად გადმოსცა უპარტიო საბჭოთა ადამიანის ხასიათის დიდბუნებოვნება. როცა ფარდა იხსნებოდა, მაყურებლისათვის ცხადი ხდებოდა, რომ ამ გმირს აქვს მდიდარი, ამაღელვებელი წარსული. მაყურებელი გრძნობდა, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც გრძელდებოდა კრეჩეტის სიცოცხლე, ბრძოლა. მაყურებელი წარმოიდგენდა კრეჩეტის შემდგომ გზას და ამიტომ არ ეკიდებოდა მას განურჩევლად და გულგრილად. აკაკი ზორა-

ვას შემოქმედებაში კრეჩეტი დიდ ადგილს იმითმაც იჭერს, რომ იგი ცხადყოფს თუ რა მნიშვნელოვან ადგილზე აყენებს მსახიობი სახის ფსიქოლოგიურად გახსნას.

მაყურებელმა დიდი სიყვარულით მიიღო აკაკი ხორავას მიერ განსახიერებული ქართველი ხალხის თავისუფლებისათვის უდრეკი მებრძოლი, ისტორიულ-რევოლუციური გმირი არსენა. მსახიობმა სახის გახსნისას თავისი რომანტიკული პათოსით აღტაცებაში მოიყვანა დამსწრნი.

მსახიობმა შექმნა სახალხო გმირის სახე, რომელიც გამოირჩეოდა დიდი უშუალობითა და გულწრფელობით.

აკაკი ხორავას შემოქმედებაში ყველაზე მეტად გამოკვეთილი და გამორჩეული ოტელოა, იგი მსახიობის ხელოვნების უმაღლესი საფეხურია. ეს დაადასტურა სახის მხატვრულმა გააზრებამ და მისმა თავისებურმა გადაწყვეტამ. ეს თავისებურება რუსთაველის თეატრის გმირულ რომანტიკულ ბუნებაში ძეგს. აქედან იღებს თავის საწყისებს ქართველი ხალხის თეატრალური კულტურა. ასეთი გზით მივიდა აკაკი ხორავა შექსპირთან. რა თქმა უნდა, ეს მსახიობი ამგვარ სახეს ვერ შექმნიდა, თუ მანამდე მას ბერსენევის, ანჰორის და კარლ მოორის როლები არ შეესრულებია. ეს სახეები იყო მტკიცე დასაყრდენი, რითაც შეეჭიდა ხორავა მსოფლიოს კლასიკურ ნიმუშს.

სხვადასხვა დროს გაზეთები აღნიშნავდნენ, რომ „ოტელოს როლში მან მიაღწია ისეთ მაღალ მწვერვალს, რომელზედაც მსოფლიოს თეატრის ისტორიაში მხოლოდ ცოტანი თუ ასულან“ („პრავდა“), „ხორავას მიერ წარმოსახული ოტელო სცენური ხელოვნების გენიალურ ტრიუმფს წარმოადგენს“ („ინტერნაციონალნაია ლიტერატურა“) და სხვა.

მართლაც, წინააღმდეგ მრავალი გამოჩენილი ტრაგაკოსისა, რომლებიც ხაზს უსვამდნენ ოტელოში არა ცივილიზირებულობას, ხორავამ თავის გმირს მიანიჭა ადამიანურობა, სინაზე, უშუალობა, შინაგანი კეთილშობილება. მან გვიჩვენა სიყვარულის უსაზღვროება.

ხორავამ მთელი სისრულით მოგვცა სხვა ინტერპრეტაციაში გაცალმხრივებული და დავიწროებული დიდი თემა. მისი თამაში

ღრმად ემოციურია რითაც აიძულებს მაყურებელს მწვავედ განიცადოს ტრაგედიის გმირთა ბედი.

ხორავას ოტელო იმდენად ადამიანურია, კონკრეტული, რეალისტური, შემკული რენესანსის ეპოქის ადამიანური ღირსებებით, რომ იგი პირველსავე სიტყვებით ზიბლავს მაყურებელს.

აკაკი ხორავას ოტელო გასცილდა ქართული თეატრის ფარგლებს და საბჭოთა ხელოვნების სასახელოდ მსოფლიოში სახელგანთქმული ტრაგიკოსთა სცენური ქმნილებების გვერდით დადგა.

სამხატვრო თეატრის გამოჩენილმა მსახიობებმა ო. კნიპერ-ჩეხოვამ, მ. კედროვმა, ო. ანდროვსკიამ აკაკი ხორავას მოსწერეს: „გვინდა გაგიზიაროთ აღფრთოვანება, რომელიც თქვენმა ნიჭმა ჩვენში აღძრა და მოგახსენოთ მადლობა იმ დიდი სიამოვნებისათვის, რომელიც განგვაცდევინეთ“.

მსოფლიო შექსპიროლოგიამ ხორავას ოტელო მიიღო, როგორც ნამდვილი შექსპირული სახე.

შემდგომში აკაკი ხორავას ასეთი მაღალი რეზონანსის სახე აღარ შეუქმნია, მაგრამ თითქმის ათი წლის შემდეგ მისი დიდი ნიჭიერება კვლავ გამოვლინდა ივანე მრისხანეს როლში (ვ. სოლოვაოვის „დიდი ხელმწიფე“).

ხორავასეული ხელმწიფის თავისებურება იმაში გამოიხატა, რომ, თუ სხვები ამ როლში ხედავდნენ მხოლოდ მრისხანე მეფეს, ხორავამ ივანეს მრისხანებას სხვაგვარი იდეური გააზრება მისცა.

ეს მრისხანება გამოწვეული იყო ისტორიული აუცილებლობით. ვინ დაივიწყებს სცენას კუბოსთან! ჩვენს წინაშე იდგა ადამიანური სინანულით აღსავსე პიროვნება. ეს სინანული თან სდევდა პირადი მსხვერპლის გაღების უდიდეს ტკივილს და სწორედ ეს ადამიანური და სახელმწიფო მოღვაწის მოქმედების ერთიანობა, ეს პირადი ტკივილი და საზოგადოებრივი ინტერესი, ეს გართულებული კოლიზიები და მასში მოხვედრილი ადამიანის ტრაგიკული ბედი ჩინებულად გამოხატა აკაკი ხორავამ და იგი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც ივანე მრისხანის როლის ერთი საუკეთესო შემსრულებელთაგანი.

აკაკი ხორავა რომ დიდი სულიერი მღელვარებით ხსნის გარ-

დასულ ეპოქების ტრაგიკულ გმირებს, ამის ერთ-ერთი დასტური მსახიობის მიერ წარმოდგენილი მეფე ოიდიპოსიკაა, რომლის გასახიერებაზე იგი დიდხანს ოცნებობდა. მართალია, ქართველი ტრაგიკოსის შეხვედრა დიდ ბერძენ დრამატურგ ტრაგიკოსთან ცოტა მოგვიანებით მოხდა, მაგრამ ამ შეხვედრამ მაინც ფრიად მნიშვნელოვანი შედეგი მოიტანა. ხორავამ ამ როლითაც ერთ-ხელ კიდევ დაამტკიცა, რომ ქართველ მსახიობს შეუძლია განიცადოს მსოფლიოს რომელი ნაწარმოებიც არ უნდა იყოს და რომ მას შესწევს უნარი გამარჯვებული დარჩეს.

ხორავას მეფე ოიდიპოსი ძლიერია და მხატვრულად სრულყოფილი. იგი წარმოდგენილია ფსიქოლოგიური სიღრმით, ქეშმარიტი გმირის მოქალაქეობრივი ხასიათით და დაუღალავი პატრიოტიზმით. ამ სახის შესაქმნელად მსახიობმა დიდად გამოიყენა ქართული ეროვნული და მსოფლიო ისტორიული გმირების განხორციელების საკუთარი, მდიდარი გამოცდილება.

ოიდიპოსის სცენური სახის შექმნისას აკაკი ხორავა ავითარებს ქრთ ძირითად ხაზს—საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივს. მდიდარი ინტონაცია და მხატვრული სიმძაფრე უხვადაა რეალიზებული მსახიობის მიერ ოიდიპოსის უდიდესი ტანჯვის გადმოსაცემად. ზედმეტი ემოციურობის უარსაყოფად გამოყენებულია უაღრესი თავდაჭერილობა, რითაც ეს მეფე-ადამიანი თავისი გმირული სულით შეიყვარა მაყურებელმა.

ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე 1958 წელს მოსკოვში ოიდიპოსს სამი მსახიობი ასახიერებდა: ა. ხორავა, ს. ზაქარიძე და ე. მანჯგალაძე. ერთ დღეს „ოიდიპოს მეფის“ სამი სპექტაკლი იქნა ნაჩვენები, სამივე მსახიობის მონაწილეობით.

დამთავრდა სპექტაკლი ხორავას მონაწილეობით... დიდი ოვაციები და მხურვალე გამოძახილი. დაიცალა დარბაზი, მაგრამ ამ უკანასკნელს არ ტოვებდა ინდურად ჩაცმული მამაკაცი, რომელიც სცენაზე გასასვლელს ეძებდა. როდესაც შევევითხეთ, თუ რამ დააინტერესა იგი, გვიპასუხა—„მანახეთ ხორავა“. გავიყვანეთ სცენაზე, გადაეხვია ხორავას და დამტკრეული რუსულათ უთხრა მას: „ბევრი რამ წამიკითხავს თქვენი ოტელოს შესახებ, მაგრამ

არასოდეს არ მქონია საშუალება მენახეთ ამ სპექტაკლში. დღეს კი დავრწმუნდი თქვენი აქტიურობის მაღალი შეფასების სინამდვილეში. თქვენ ხართ არა მარტო დიდი ქართველი ტრაგიკოსი, არამედ მთელი მსოფლიოს ტრაგიკოსი“.

ეს კაცი კალკუტის უნივერსიტეტის პროფესორი აღმოჩნდა.

ოიდიბოს მეფის ფსიქოლოგიურად რთულმა და იშვიათმა პორტრეტმა ჰეშმარიტად საპატიო ადგილი დაიკავა ხორავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

აკაკი ხორავას შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობის ფაქტორია ხმა და დიქცია. მეტყველება და ხმა ამ მსახიობის შემოქმედების გამარჯვების ერთ-ერთი მძლავრი საშუალებათაგანია. მისი მეტყველება მდიდარია, ყოველთვის გამართული, ნამდვილად ქართული ინტონაციებით, მისი ფრაზა ყოველთვის ჩამოყალიბებულია. ხორავას მეტყველება სცენაზე ემსახურება მიზანშეწონილ პროდუქტულ შემოქმედებას. არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღინიშნოს მისი ხმის მომხიბვლელობა. სწორედ მისი ხმის ეს მდიდარი ტემბრი წარმოადგენს ხორავას, როგორც შემოქმედის, ერთ-ერთ ძლიერ საშუალებას და იგი ხორავას ხმის თანდაყოლილი, იშვიათი თვისებაა.

საინტერესო ის არის, რომ ეს მსახიობი გარდასახვის დროს, როდესაც მთელი სისრულით გადმოსცემს იმ სულიერ განწყობილებას, რაც გმირს ახასიათებს, ყოველგვარ ძალდატანების გარეშე, სრულიად ბუნებრივად ცვლის ხმას განწყობილების შესატყვისად. ამის დამამტკიცებელია მისი შემოქმედების ყველა ნიმუში და განსაკუთრებით კი ამ მხრივ სამაგალითოა ოტელო და ივანე მრისხანე, სადაც არაჩვეულებრივი ტემბრის ხმას მსახიობი საუკეთესოდ იყენებს შესაფერისი ფსიქოლოგიური განწყობილების გამოსახატავად.

აკაკი ხორავამ,—ქართული, საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა მსახიობმა, თავისი შემოქმედების გმირულ-რომანტიკული სტილი გაამდიდრა ფსიქოლოგიზმით. მის მიერ შექმნილი ბერსენევი, ანზორი, კრეჩეტი, არსენა, ოტელო, ივანე მრისხანე, ოიდიბოსი და სხვა ნიმუშია იმისა, თუ რა დიდ განზომილების სახეებს ითავსებს ეს მსახიობი. გაგონდებათ, „ვეფხისტყაოსნის“

ტყაოსნის“ გმირები საოცრად ამაღლებულნი კეთილშობილებით, სიყვარულით, რაინდობით. მათთვის, ამ რომანტიკული გმირებისათვის უცხო არ არის ცრემლნარევი ფსიქოლოგიური მომენტი და სწორედ ასევე ამდიდრებს ხორავა თავის გმირებს, არ გაურბის ლირიკასა და ფსიქოლოგიზმს, რაც ამაღლებს მის რომანტიკულ გმირებს.

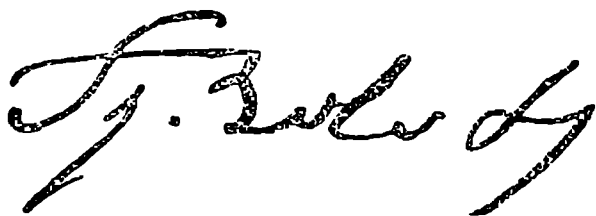
სწორედ ასეთი სტილი დაუდო საფუძვლად სანდრო ახმეტელმა მისი ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრს, ხოლო პრინციპულ სიმაღლემდე იგი აკაკი ხორავამ აიყვანა.

აკაკი ხორავა არის ერთი იმათგანი, რომელმაც ქართული საბჭოთა აქტიორული ხელოვნების მაღალი სახელი გაიტანა საბჭოთა კავშირში და მის საზღვრებს იქით. ქართველი საბჭოთა მსახიობის ავტორიტეტსა და რეპუტაციას შეუქმნა ფართო ასპარეზი, რითაც დიდად აამაღლა ქართული თეატრალური კულტურის საერთო დონე.

აკაკი ხორავას სცენური შემოქმედება, გარდა დიდი თეორიული მნიშვნელობისა, რის შესწავლასაც თაობები მოუხდებოდა, უდიდესი აღმზრდელობითი მნიშვნელობისაცაა.

ის ერთი ინიციატორთაგანია არა მარტო თეატრალურ ინსტიტუტის დაარსებისა, სადაც დღემდე პროფესორად მუშაობს, არამედ საქართველოს თეატრალური საზოგადოებისაც, რომლის თავმჯდომარედ ხორავა ორჯერ იყო არჩეული. ამასთანავე ამ საზოგადოების პრეზიდიუმის უცვლელი წევრია.

აკაკი ხორავას შემოქმედება უსაზღვროდ აღაფრთოვანებს არა მარტო ქართველ მაყურებელს, რისთვისაც მშობელი ხალხი მისდამი დიდი მადლობის გრძნობითაა გამსჭვალული.



ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი უნიკიერესი მსახიობი, შესანიშნავი რეჟისორი და სახელოვანი პედაგოგი აკაკი ვასაძე ჩვენი რესპუბლიკის გარეთაც კარგადაა ცნობილი. მისი შემოქმედებითი ცხოვრება განუყრელადაა დაკავშირებული ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნასა და განვითარებასთან.

აკაკი ვასაძემ მსახიობის გაუბედავი ნაბიჯები პირველად ბრწყინვალე ტრადიციების მქონე ქუთაისის თეატრში გადადგა, მაშინ იგი 18 წლის ქაბუკი, სათავადაზნაურო გიმნაზიის მოსწავლე იყო. ორიოდ წლის შემდეგ კი უკვე. ქართული თეატრის სიამაყე, ლაღო მესხიშვილი მსახიობთა დასს ულოცავდა შესანიშნავი პროფესიული აქტიორის მოსვლას აკაკი ვასაძის სახით. ეს მოხდა 1920 წელს, როდესაც რუსეთიდან დაბრუნებულმა მესხიშვილმა გადაწყვიტა ბათუმს გამგზავრებულიყო საგასტროლოდ.



ამ მიზნით მან შეადგინა დასი, რომლის ერთ-ერთ წევრადაც მოხვდა ოციოდე წლის ახალგაზრდა, ჯაბადარის დრამატიული სტუდიის კურსდამთავრებული აკაკი ვასაძე. უნდა დაედგათ პიესა „ინსტინქტი“. პროფესორის მთავარ როლს ლადო მესხიშვილი ასახიერებდა. პიესის მიხედვით, პროფესორს ჰყავს ასისტენტი, რომლის როლი ორი ფრაზისაგან შედგება. პირველად იგი უნდა გამოვიდეს სცენაზე და გამოაცხადოს: „მობრძანდით, პროფესო-რო,—ყველაფერი მზადაა“. მეორედ გამოსვლისას კი მხოლოდ ერთი რეპლიკა აქვს სათქმელი: „რა მოხდა?“.

ჭაბუკი დებიუტანტი ვასაძე არაჩვეულებრივად ლეღავდა იმის გამო, რომ მას დიდად გამოჩინებულ ლადო მესხიშვილთან ერთად უნდა ეთამაშა. დღე და ღამე სწავლობდა, იმეორებდა თავის ორფრაზიან როლს.

ღა, აი, მოვიდა სპექტაკლის დღეც. დაიწყო წარმოდგენა. ლადო მესხიშვილმა ჩვეულებისამებრ მოაჩადოვა მაყურებელი. მისი თამაშით აღტაცებული ვასაძე კულისებში თრთოდა. ამ დროს იგი მეტად ბედნიერ მაყურებლად გადაქცეულიყო და სავსებით გადავიწყებოდა სტატისტის პაწია როლი. დადგა სცენაზე გამოსე-ლის დრო; ვიღაცამ მას ნაჩქარევად ჰკრა ხელი და თავგზა აზნეუ-ლი ჭაბუკი-მსახიობი სცენაზე აღმოჩნდა. ყმაწვილი გაქვავდა. სრულიად დაჰკარგა ფრაზის პირველი ნაწილი და დაკმაყოფილდა მხოლოდ ჟესტით, რომელიც მიუთითებდა სიტყვებზე: „ყველაფე-რი მზადაა“ მაგრამ იგონებენ, რომ მღელვარება, რომელიც იგრძ-ნობოდა ამ ჟესტის გადმოცემისას, ისე მოუხდა საერთო სიტუა-ციას, რომ ლადო მესხიშვილმა მოითხოვა, რათა შემდეგ სპექტაკ-ლებში ვასაძეს აღარ წარმოეთქვა პიესით სავალდებულო ფრაზე-ბი და გაემეორებია მისი მრავალმეტყველი და სახიერი ჟესტი.

ლადო მესხიშვილმა დასს მიმართა: „მე თქვენ აღმოგიჩინეთ შესანიშნავი მსახიობი მხოლოდ ერთი ფრაზით როლში...“

ასე დაიწყო მომავალი დიდი მსახიობის პროფესიული გზა, ამის შემდეგ იგი ქართული დრამის მსახიობია, მაგრამ სულ მალე სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, ქარიდან დაბრუნებული აკაკი ვასაძე ბათუმის თეატრის მსახიობია, ხოლო

რამდენიმე თვის შემდეგ იგი რეორგანიზებული თბილისის ქართული დრამატიული თეატრის მსახიობად მიიწვიეს. ამ დღიდან რუსთაველის თეატრი ა. ვასაძის შემოქმედების მშობლიური კერაა, ამავე თეატრის შემოქმედებითი ინტერესი იქცა მსახიობის ღვიძლ საქმედ.

არაჩვეულებრივად ფართოა აკაკი ვასაძის აქტიორული შემოქმედების დიაპაზონი. იგი ერთნაირად ბრწყინვალეა როგორც კომიკურ როლებში, ასევე ტრაგიკულში. მას ქართულ სცენაზე 150-ზე მეტი როლი აქვს გასახიერებული და მსახიობმა თითოეულ მათგანს უპოვა სხვებისაგან განსხვავებული საღებავები, რითაც განუწყვეტლივ აწვითარებს თავის მდიდარ აქტიორულ ტექნიკას და ოსტატობას.

აკაკი ვასაძეს სცენიური სახის ძერწვისათვის თავისებური შესრულების სტილი და მეტყველების მანერა გააჩნია, რაც ძლიერად გამომდლავნდა მის მიერ წარმოსახულ ფრანცის როლში. ვასაძის ფრანცს თავის მიზნების მისაღწევად ვაჟკაცობა და გონების ძალა არ ყოფნის, იგი წინააღმდეგობებშია გახლართული. ყოველივე ამას მსახიობი ქმნიდა უზარმაზარი ტემპერამენტით. დახვეწილი ტექნიკით, პლასტიკური მოძრაობებით და შესრულების დიდაკულტურით.

ფრანცი და დარისპან ქარსიძე.—სახეთა რა სხვადასხვაობა!

დარისპან ქარსიძე, რომელსაც ქედმაღლურად აუწევია თავი და ღვარძლიანი მზერა უსასრულობისაკენ მიუმართავს, თითქოს რაღაცას დაეძებოს. მსახიობს ყოველივე მოუფიქრებია, ძუნწი ჟესტი, ორიოდ მოხერხებულად ნაპოვნი ინტონაცია და მაყურებელმა ნათლად წარმოიდგინა დავით კლდიაშვილის სასაცილო, საცოდავი დარისპანი.

შემოქმედებით ძიებაში დაუცხრომელია აკაკი ვასაძე. ეს მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა; დაუცხრომელ ძიებების შედეგად შექმნა მან ისეთი დაუვიწყარი სახეები, როგორიცაა ოსტროვსკის გმირები შმაგა და კრუტიცკი, თანამედროვე ქართულ თეატრის სამსახიობო შესრულების მშვენიერად რომ არიან აღიარებულნი. ვასაძის შმაგა არ ჰკარგავს თავის კომედიურ ფორმას, მაგრამ სიცილი, რომელსაც ის მაყურებელში იწვევს, მოუ-

ლოდნელად და შემაძრწუნებლად გადადის მწუხარებაში. შმაგა უყეფს, სწორედ რომ უყეფს, თეატრალურ პირობით მთვარეს და ეს არის სასაცილოცა და საშინელიც.

ცნობილი კრიტიკოსის ტალნიკოვის შეფასებით, ვასაძის შმაგა ტრაგიკულ-კომიკური სანჩო პანსაა მწუხარე სახის რაინდის გვერდით.

გარდასახვის სრული ძალით შექმნა აკაკი ვასაძემ კრუტიკი. ახალგაზრდობაში ტრფობით განებივრებული კრუტიკი ღღეს უკვე მოხუცი, ტურუსინას ხედება და სასიყვარულო სიტყვებს წამოიმღერებს, მაგრამ ეს უსიცოცხლო სიმღერა გარდასულ ტრფი-ალებისათვის სულის ჩადგმის მხოლოდ ამოცანა აღმოჩნდა.

აკაკი ვასაძის ნიჭის მრავალმხრივობა დიდებულად დაადასტურა მის მიერ შექმნილმა ვასილი შუისკის მხატვრულმა სახემ.

მსახიობის ჩანაფიქრით შუისკი ნიჭიერი პოლიტიკოსაა და შესანიშნავი ფსიქოლოგი. პროფესორი მოროზოვის შეფასებით, ვასაძის შუისკი შესახედავად მოსულებოა, თხელი წვერით და გულუბრყვილოდ მოხამხამე თვალებით; 'უცებ მას ნახევარ სიტყვაზე ენა დაეხმის, დააწვრილებს პაწია თვალებს, ანდა თითებს მოხერხებულად აათამაშებს და მაყურებელი უმაღლეს გრძნობს, თუ რა საიდუმლო, ცბიერი აზრებია მასში და რამდენი რამ იმალება მის ბნელ სულში.

აკაკი ვასაძე სახეზე მუშაობას არ ამთავრებს, ვიდრე იგი არ იპოვას გამომსახველ გრიმს. მოხერხებულ ჩაცმულობას და ტანსაცმელის ფერსაც კი. მას ბავშვობიდანვე იტაცებდა ფერწერა, რამაც განსაკუთრებულად შეუწყო ხელი, სრულყოფილებით დაუფლებოდა გრიმის რთულ ტექნიკას. აკაკი ვასაძის მიერ გრიმზე მუშაობის ასეთი ცოდნა ღღეს უკვე ჩვენს გაკვირვებას აღარ იწვევს, მაგრამ თითქმის ორმოცი წლის წინათ, როდესაც ოცდახუთი წლის ახალგაზრდა მაყურებელს დანიის მეფის კლავდიუსის სახით წარუდგა, მაშინ კი მართლაც გასაოცარი იყო ჰაბუკ მსახიობისაგან გმირის გარეგნული ფაქტურის ასე მორგებულად მიგნება. ეს როდი იყო მარტო ფაქტურის მიგნება! კლავდიუსის იშვიათი ოსტატობით განმსახიერებელი ახალგაზრდა მსახიობი კო-

ტე მარჯანიშვილმა ექვემდებარება ჩააყენა წამყვან აქტიორთა რიცხვში და მისადმი დიდი იმედი წერილობითაც გამოთქვა.

შემოქმედებითი ცხოვრების ასეთი დიდი დიაპაზონით დაწყება მხოლოდ ზოგიერთ რჩეულს რგებია წილად.

ახალგაზრდა ვასაძის მიერ ბრწყინვალედ გაცოცხლებული კლავდიუსი, საიმედო პირობა იყო მომავალში შექსპირის გმირების ღირსეულად გასცენურებისათვის. სწორედ ამის შედეგია ა. ვასაძის მიერ შექმნილი იაგოს სახე, რომელმაც საერთო აღიარება მოიპოვა. ცნობილმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა ალტმანმა მოსკოვის პრესაში დაწერა: „იაგოს ბევრი შემსრულებელი მინახავს, მაგრამ თამამად ვიტყვი, რომ ყველა იმათაგან უკეთესი შემსრულებელი აკაკი ვასაძეა. მისი იაგო არაჩვეულებრივად ჰკვიანია. იგი მსგავსად მოქადრაქისა სხავს ყველა თავის ახალკომბინაციებს“. ოტელოსა და იაგოს სცენური სახეებით აღფრთოვანებული ვასილი კაჩალოვი აკაკი ხორავას წერდა: „მაგრად გართმევთ ხელს თქვენ და თქვენს პარტნიორს აკაკი ვასაძეს—შესანიშნავ იაგოს. ორთავეს გესალმებით მდაბლად“.

შექსპირის გმირების მაღალოსტატობით გასახიერებისათვის აკ. ვასაძე, აკ. ხორავასთან ერთად 1950 წელს მიიწვიეს მოსკოვში, შექსპირის დღეების მონაწილედ. აქ აკაკი ვასაძემ კლავდიუსის და იაგოს საკონცერტო შესრულებისათვის მსოფლიოში ცნობილი შექსპაროლოგებისა და სცენის გამოჩენილი მოღვაწეების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

აკაკი ვასაძე შესანიშნავი პარტნიორია. იგი მასთან ერთად მომუშავე მსახიობს საუკეთესო პირობებს უქმნის ამოცანის სწორად გადასაწყვეტად. 1962 წლის ივლისში, თბილისის საგასტროლოდ ეწვია ჩრდილოეთ ოსეთის დრამატული თეატრი, რომელმაც, სხვა სპექტაკლებთან ერთად, „ოტელოც“ გვიჩვენა. ოტელოს როლს ცნობილი მსახიობი ვ. თხაპსაევი ასახიერებდა, ამავე სპექტაკლში იაგოს როლის შესასრულებლად აკაკი ვასაძე მიიწვიეს. ენობრივმა სხვაობამ ხელი ვერ შეუშალა გამოჩენილ მსახიობებს, მათ შექსპირის გმირების უწვრილმანესი სულიერი ნიუანსიც კი გასაგები გახადეს მაყურებლისათვის. აქ, აკაკი ვასაძე ერთხელ კიდევ წარმოდგა, როგორც შესანიშნავი მსახიობი და უბრწყინვა-

ლესი პარტნიორი. იგი მთელი სპექტაკლის მანძილზე ცდილობდა, რაც შეიძლება უკეთესი პირობები შეექმნა ვლადიმერ თხაპსავეისათვის, რათა ამ უკანასკნელს სრულყოფილად წარმოედგინა თავისი ოტელო ქართველი მაყურებლისათვის.

ეს ფრიად საინტერესო წარმოდგენა, იყო არა მარტო ხალხთა შორის მეგობრობის ექვმიუტანელი დემონსტრაცია, არამედ უპვირფასესი მაგალითი იმისა, თუ როგორ უნდა მუშაობდეს პარტნიორი სპექტაკლში.

აკაკი ვასაძე განსაკუთრებული სიყვარულით ქმნის სახეებს ორიგინალური დრამატურგიიდან. მისი კიკვიძე, მე-16 დივიზიის ლეგენდარული მეთაური, უშიშარი, თავდადებული მხედარია, რომელიც მაყურებელს მოუწოდებდა გმირულ ბრძოლისაკენ ფაშისტურ ურდოებთან. კიკვიძე, აკ. ვასაძის შესრულებით, გახდა მახლობელი, საყვარელი სახე.

ასევე დიდი სიბოთით და ღრმა ემოციური ძალით აღჭურვა მსახიობმა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაურის, გამოჩენილი ქართველი კლასიკოსის დიდი ილია ჭავჭავაძის პეპია; ამ ქართველმა გლეხმა აკაკი ვასაძის სამსახიობო შემოქმედებაში დიდი ადგილი დაიჭირა. მას მსახიობმა მიანიჭა მდიდარი სულიერი ცხოვრება და ტრაგიკული სიმძლავრე; ყოველივე ამის გამო, ეს სახე ქართული სცენის მაღალმხატვრულ ნაწარმოებთა რიგში ჩადგა.

არტისტული ნიჭიერების მრავალმხრიობამ აკაკი ვასაძე ჯერ კიდევ 27 წლის წინათ დააყენა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან, კაჩალოვსა და მოსკვინთან, შჩუკინსა და ხორავას გვერდით და მათთან ერთად საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის მაღალი წოდება მიიღო.

რამდენი დიდებული სახე შექმნა მან ამის შემდეგ!

ამ ბოლო წლებში ა. ვასაძემ ქუთაისის თეატრში ყვარყვარე თუთაბერი და რიჩარდ მესამე განასახიერა. აქ ის ხელოვნებისადმი თავდადებულმა სიყვარულმა მოიყვანა და კიდევ ჩაუდგა მას სათავეში.

ორმოცდახუთი წელია, რაც აკაკი ვასაძე ქართულ ხელოვნებას ემსახურება, ამ მსახიობმა ფართოდ გაითქვა სახელი, მაგრამ

იგი არა ნაკლებადაა ცნობილი რეჟისორული ნაშრომებითაც. რეჟისორი ეყრდნობა იმ კარგს, რაც რუსთაველის თეატრს გააჩნდა აღზრდილ პერიოდში:—მონუმენტური სტილი, დიდად მეტყველი მასიური სცენები, რიტმი, სანახაობითობა. აკაკი ვასაძე, როგორც რეჟისორი შეეცადა ამ მონაპოვართა შემდგომ განვითარებას, მათ გამოყენებას.

მისი პარველი დამოუკიდებელი რეჟისორული ნაშრომია „ყამირი“, რომელიც რუსთაველის თეატრში განხორციელდა 1929 წელს. მის მიერვე სანდრო ახმეტელთან ერთად დადგმულმა სპექტაკლებმა: „საქე მარცხნივ“, „ანზორმა“ და „თეთნულდმა“ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირეს ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

მართალია, აკაკი ვასაძეს ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში ჰქონდა საინტერესოდ დადგმული რამდენიმე სპექტაკლი, მაგრამ მისი დამოუკიდებელი რეჟისორული კულტურა და სოციალური ალლო მკაფიოდ სპექტაკლ „არსენაში“ გამოჩნდა. ეს იყო მოხუც-მენტური, გმირული სპექტაკლი, რომელსაც ღრმად ხალხური ხასიათი ჰქონდა. მის შესახებ საბჭოთა საზოგადოებრიობის საერთო აზრი გამოთქვა გაზეთმა „იზვესტიამ“. იგი წერდა: რეალისტურ საფუძველზე აღზრდილი თეატრი თავისთავს რევოლუციურ რომანტიზმის გზებზე აყენებს და ეს შესანიშნავიაო.

აკაკი ვასაძემ რუსთაველის თეატრში 1940 წელს დადგა ა. კორნეიჩუკის პიესა „ბოგდან ხმელნიცი“. ამ სპექტაკლით რეჟისორმა მიზნად დაისახა გაეცნო ქართველ მაყურებლისათვის მოძმე უკრაინელი ხალხის გმირული წარსული, მისი განმათავისუფლებელი ბრძოლა. სპექტაკლში მთავარი იყო თვით ხალხი, როგორც აქტიური ძალა. თავისი ნაციონალური ქვრივობით „ბოგდან ხმელნიცი“ მეტად გასაგები და ახლობელი გახდა ქართველი საბჭოთა მაყურებლისათვის. სპექტაკლის ღირსება ის იყო, რომ იგი გადაწყვეტილი იყო რუსთაველის სახელობის თეატრისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი სტილით,—ატარებდა გმირულ-რომანტიკულ იერს, ვითარდებოდა დინამიურად; მაღალმხატვრულ ხასიათში იყო აყვანილი მასობრივი სცენები, რაც მთელ სპექტაკლს ხალხურობის ხასიათს ანიჭებდა.

დიდი სამამულო ომის წლებში აკაკი ვასაძის მიერ შექმნილი რევოლუციურ-ისტორიული სპექტაკლი „კიკვიძე“ რუსთაველის თეატრის მნიშვნელოვანი მიღწევა იყო. ეს სპექტაკლი ჭეშმარიტად პატრიოტულ ქმნილებად მოგვევლინა.

თბილისში იმჟამად მყოფმა ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ნახა სპექტაკლი. მან დიდი კმაყოფილება გამოთქვა და თეატრის დასს აღუთქვა, რომ მის მომავალ საუბრებში ბევრს ილაპარაკებდა ვასაძის შესანიშნავ ოსტატობაზე და მის ვირტუოზულ ტექნიკაზე.

აკაკი ვასაძეს ქართულ საბჭოთა სცენაზე ორმოცდაათამდე სპექტაკლი აქვს დადგმული და ამათ შორის „დიდი ხელმწიფე“ ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლადაა აღიარებული. ამ მონუმენტურ და ფერადოვან სპექტაკლში იგრძნობოდა რეჟისორის მდიდარი გამომგონებლობა და მისი სიმართლესთან შეხების უნარი, სპექტაკლმა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ისტორიაში თავის დროზე ბრწყინვალე ფურცელი ჩაწერა.

აკაკი ვასაძის რეჟისორული მუშაობის დროს საინტერესოა თვით რეპეტიციების პროცესი, სადაც იგი მსახიობის აღმზრდელად, პედაგოგად გვევლინება. სწორედ ამ თვისების გამოა, რომ ახალგაზრდა აქტიორული კადრების აღზრდა მან თავის რეჟისორულ მოღვაწეობასთან ერთად დაიწყო ჯერ კიდევ რუსთაველის თეატრის სტუდიაში და არა ერთი თვალსაჩინო მსახიობი აღუზარდა ჩვენს ქვეყანას.

აკაკი ვასაძემ თავისი აქტიორული და რეჟისორული მოღვაწეობით ქართულ საბჭოთა თეატრს შეუქმნა ისეთი სცენური ნაწარმოებები, რომლებმაც ხალხში უდიდესი ინტერესი გამოიწვიეს და ერთსულოვანი მოწონება დაიმსახურეს.

ენერგიით და ჭეშმარიტი არტისტიზმით საესე 64 წლის ხელოვანს არ ამოუწურავს თავისი ხალასი ნიჭი და შესაძლებლობანი. მისგან მაყურებელი ჯერ კიდევ მრავალ საინტერესო ნამუშევარს მოელის.



კლეოპატრა

ჩვენი თეატრალური სელოვნების ცნობილ მოღვაწეებთან ერთად გიორგი დავითაშვილი პირველთაგანია მათ შორის, რომლებმაც შექმნეს რუსთაველის თეატრი. იგი პირველთაგანია მათ შორისაც, რომლებმაც სცენური სახე თანამედროვეობის თვალთა დაინახეს და ქართული რეალისტური სკოლის წარმომადგენელთა რიცხვში დადგნენ.

გიორგი დავითაშვილმა ბავშვობისა და სიჭაბუკის წლები ბათუმში გაატარა, იქვე დაამთავრა კლასიკური გიმნაზია. ამ ქალაქში საგასტროლოდ ჩამოდიოდნენ ქართული სცენის გამოჩენილი ოსტატები ვასო აბაშიძე, ნუცა ჩხეიძე, ვალერაან გუნია, კოტე მესხი, ისინი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ გ. დავითაშვილზე, რომელსაც მსახიობობა ოცნებად ექცა. თეატრის სიყვარულით ანთებული ახალგაზრდა სამსახიობო განათლების მისაღებად 1913 წელს პეტერბურგის „პეტროვსკის“ სასცენო ხელოვნ-



ნების სკოლაში"—ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრალურ სასწავლებელში შევიდა. დაამთავრა თუ არა მან ეს სკოლა, 1915 წელს ჩაირიცხა კრასოვის დასში, რომელიც მაშინ ტაგანროგში მუშაობდა.

სამი წელი დაჰყო გიორგი დავითაშვილმა რუსეთის ქალაქების თეატრებში, 1918 წელს კი სამშობლოში დაბრუნდა და მუშაობა დაიწყო ბათუმის რუსულ დასში. მომდევნო სეზონში ის იბილაისის რუსული, ე. წ. „ტარტოს“ დასის მსახიობაა.

ხუთი თეატრალური სეზონი იმუშავა გიორგი დავითაშვილმა რუსულ სცენებზე. ამ დროს განასახიერა მან რასკოლნიკოვი (დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“), გლუხოვცევი (ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“), ნაპოლეონი (სარდუს „მადამ სანეენი“), აქტიორი (გორკის „ბსკერზე“), ერეკლე, დათო (სუმბათაშვილის „ღალატი“) და სხვა. ამრიგად პროფესიული აქტიურობით საქმოდ ნაწრთობი დავითაშვილი 1920 წელს ქართული დრამატიული თეატრის სცენაზე ავიდა. ამ სეზონში მაყურებელმა იგი პირველად იხილა ქართულ სპექტაკლში მაზრის უფროსად შალვა დადიანის ცნობილ კომედიაში „გუშინდელნი“. მის შემდეგ არ მოშორებია იგი მშობლიურ რუსთაველის თეატრს.

დავითაშვილის პოპულარობა დღითი დღე იზრდებოდა. მრავალ ხელსაყრელ პირობებს სთავაზობდნენ მას სხვა ქვეყნების თეატრებში. მსახიობი პოლევიცკაია საზღვარგარეთ გამგზავრებას თხოვდა, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი მცირე თეატრში იწვევდა და თანაც აფრთხილებდა „მოსკოვის მცირე თეატრის კარი თქვენთვის მუდამ ღიაა“, კორშის თეატრშიც იწვევდნენ, მაგრამ გიორგი დავითაშვილს კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ რუსეთში პროფესიულად კარგად ნაწრთობი მსახიობი ახლა მშობლიურ სცენაზე უფრო იყო საჭირო და იგი აქ დარჩა.

პირველ ქართულ საბჭოთა თეატრს შემოქმედებით ძიებებში დიდ წარმატებებთან ერთად არა ერთი მარცხიც უგემია. ასეთ პირობებში ჩვენი თეატრის სულის ჩამდგმელების კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელისათვის აუცილებელი იყო კოლექტივის წევრთა სიმტკიცე, მხარდაჭერა და ვინ მოთვლის, რამდენი შემოქმედებითი სიხარული მაუნიკებია მათთვის გიორგი

დავითაშვილს, ამ შესანიშნავ მსახიობს, ადამიანსა და მოქალაქეს.

გიორგი დავითაშვილი მონაწილეა პირველი ქართული საბჭოთა სპექტაკლისა „ცხვრის წყარო“, რომელმაც ქართულ სასცენო ხელოვნებაში სრულიად ახალი ფურცელი გადაშალა. კოტე მარჯანიშვილის ამ დიდი გემოვნებისა და მხატვრული ოსტატობით აღბეჭდილ სცენურ ნაწარმოებში, რომლის მსგავსიც რევოლუციამდელმა ქართულმა თეატრმა ცოტა იცოდა, დავითაშვილი ერთ-ერთ მთავარს, ფრონდოზოს როლს ასახიერებდა. უდიდესი ტემპერამენტით, გულწრფელობით, უშუალობითა და სიმართლის გრძნობით იყო გამთბარი მსახიობის მიერ ეს როლი.

რუსთაველის თეატრის ისტორიაში მეტად მცირეა ისეთ სახელმწიფო სპექტაკლთა რიცხვი, რომელშიც გიორგი დავითაშვილს მთავარი ან მნიშვნელოვანი როლი არ შეესრულებოდა. სპექტაკლები: „ანზორი“, „რღვევა“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“ თავიანთი მნიშვნელობით ისტორიულია არა მხოლოდ რუსთაველის თეატრის, არამედ საერთოდ ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში. მათი საშუალებით ჩვენი თეატრი გასცდა ეროვნულ ზღუდეს და საკავშირო თეატრალური ხელოვნების ფართო ასპარეზზე გავიდა. ამ სპექტაკლებმა მთელს საბჭოთა კავშირსა, ევროპისა და ამერიკის ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეებს ამცნეს ნიჭიერება აკ. ხორავასი, აკ. ვასაძის და მათთან ერთად გიორგი დავითაშვილისა, რომელიც ყველა სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდა.

გ. დავითაშვილის აქტიორული შემოქმედება მდიდარ მასალას აძლევს თეატრმცოდნეობას, რომელიც დიდ ვალშია მის მიმართ. მართალია ჯერ კიდევ არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი ამ მსახიობის ხელოვნება, მაგრამ ერთი კი ყველასათვის ნათელია, რომ იგი კარგად გრძნობს თანამედროვეობას.

გიორგი დავითაშვილის სცენური ბიოგრაფია მის მიერ შექმნილ სახეთა ცხოვრებაა, მას არა ერთხელ უთამაშია სუსტ პიესებში, მაგრამ მათშიც კი ჩანდა ამ მხატვრის ღირსებები, დიახ, სწორედ მხოლოდ ღირსებები, რადგან მთლიანი სახის შექმნის შესაძლებლობას ასეთი პიესები არ იძლეოდნენ. მაგრამ თუ დრამატურგის შემოქმედებითი მასშტაბები ემთხვეოდა ამ მხატვრისას,

მაშინ კი იქმნებოდა სცენური ხელოვნების ნამდვილი სახეები. ასეთია მისი ფრონდოზო და ჰამლეტი, კრისტენი („ინტერესთა თამაში“) და ფრანც მოორი („ყაჩაღები“), მეგონი („გმირი“) და ფონ შტუბე („რღვევა“), ოთარ ბეგი და ზაალ ბარათაშვილი.

დიდი ტემპერამენტით, გულწრფელობით, უშუალოებითა და სიმართლის გრძნობით იყო გამთბარი ყველა ეს როლი. ასამდე როლი აქვს მას გასახიერებული. ასეთი მდიდარი და მრავალფეროვანი სახეებას შექმნა მხოლოდ ჰეშმარიტ ნიჭიერებას ძალუძს!

გიორგი დავითაშვილის პოპულარობას დიდად შეუწყო ხელი მის მიერ ჰამლეტის როლის შესრულებამ. დანიის პრინცი მსახიობმა პირველად წარმოსახა 1923 წელს, საკუთარ ბენეფისზე. დავითაშვილმა ეს სახე წარმართა რუსთაველის თეატრისათვის დამახასიათებელი ჰეროიკული გზით. ჰამლეტი ხალხის წინაშე იდგა, როგორც ცოცხალი, აღორძინების წინამორბედი, მქმედი, მაძიებელი, ძლიერი ნებისყოფით დაჯილდოებული ადამიანი. ასეთი ჰამლეტი აღიარა ხალხმა ერთხმად.

დავითაშვილის აქტიორულ შესრულებას რომანტიკული ზეაწეულობა ახასიათებს, რამაც განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ისეთ საგმირო როლებში: როგორებიცაა: ფრანცი, ოთარ ბეგი, ბოგდან ხმელნიკი, ბორის გოდუნოვი. მათი ხორცშესხმისას გიორგი დავითაშვილი აღწევდა შესრულების მაღალპროფესიონალიზმს. ამ სახეებით იგი თავისი ხელოვნების მნიშვნელოვან სინაღლებზე ავიდა, რითაც მაყურებლის პატავისცემა და სიყვარული დაიმსახურა.

უკრაინის სახალხო გმირი, ბოგდან ხმელნიკი, გიორგი დავითაშვილის მიერ შესრულებულ საუკეთესო როლთა რიცხვში შევიდა. ეს იყო სამშობლოს და ხალხის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი გმირი სარდლის უკეთილშობილესი სახე. 1940 წლის 5 მარტს, სპექტაკლის პირველ დღეს, რუსთაველის თეატრის სცენაზე ქართული გულუხვი სიტყვით ამეტყველებულ გიორგი დავითაშვილს ეხვეოდა მადლიერი ალექსანდრე კორნეიჩუკი და იგი თავისი ხმელნიკის გამარჯვებას დავითაშვილს აკუთვნებდა.

გიორგი დავითაშვილი როლზე მუშაობის მაღალი კულტურით გამოირჩევა და ამიტომაცაა, რომ იგი ერთნაირი გატაცებით

ქმნის როგორც ბუნების მესაიდუმლოს, ყვავილებთან და ჩიტბ-
თან მოუბრის, გველის სიბრძნით აღჭურვილი ვაჟკაცის, მინდიას
სახეს და გადაგვარების გზაზე დამდგარ ლიბერალ ფაბრიკანტს
ზაზარ ბარდინს. ასახიერებს იგი ბორის გოდუნოვს, თუ ახალ-
გაზრდა მთიელ ონისეს, მოხუც გენერალ ვინოგრადოვს („გამარჯ-
ვებულნი“); თუ რაიკომის მდივან სერგეი პეტროვიჩს („სადგუ-
რის უფროსი“), ყველას, მიუხედავად მათი სრულიად სხვადასხვა
ხასიათისა, ანიჭებს რაღაც განსაკუთრებულ, პოეტურ კეთილშო-
ბილებას. ცნობილი კრიტიკოსის ნ. ვოლკოვის გამოთქმისა არ
იყოს: „იგი პოეტურია სანტიმენტალობის გარეშე, მის შესრულე-
ლებაში სილამაზეა გარეშე ყოველგვარი მოლამაზებულობისა“
(გაზ. „იზვესტია“, 1947 წ. 21 ივნისი).

დავითაშვილის შემოქმედებაში დიდი ინტერესი გამოიწვია
ბორის გოდუნოვის გასახიერებამ. მისი შესრულებით გოდუნოვი
მშვიდი და ღრმად მოაზროვნეა. მსახიობი მას ხატავდა დიდი თავ-
წეკავებულობით, შინაგანი ტაქტით. ამ შესრულებაში იყო რა-
ღაც განსაკუთრებული ლირიკული ზეაწეულობა.

მადლაერი მაყურებელი არ იეიწყებს გიორგი დავითაშვილის
ნეზნამოვს რუსულ კლასიკურ დრამატურგიიდან (ა. ოსტროვსკის
„უღდანაშაულო დამნაშავენი“). მსახიობმა შექმნა მაღალმხატვრუ-
ლი სახე, რომელიც აღჭურვილი იყო კეთილშობილებით, დედის
ალერსს მონატრებული შვილის ღრმა გრძნობებით, ზიზღით სა-
ზოგადოებისადმი, რომელიც თელავდა და ანადგურებდა ადამი-
ანის შთაგონებას. დავითაშვილმა თავის გმირს ჩამოაშორა მანამდე
ცნობილ ინტერპრეტაციებში მიღებული ნევრასტენული ქცევა და
იგი პროტესტანტული სულით დააჯილდოვა.

გიორგი დავითაშვილის მიერ წარმოდგენილი სახეები თანა-
მედროვე რეპერტუარიდან, ბონდო („განგაში“), ინჟინერი პარ-
შინი („ლიანდაგი გუგუნებს“), ვინოგრადოვი („გამარჯვებულნი“),
სერგეი („სადგურის უფროსი“), მამლოკი („პროფესორი მამლო-
კი“), მედოვსკი („კიკვიძე“), ტრუბნიკოვი („სხვისი ჩრდილი“),
შექმნილია ცხოვრებაზე ღრმა დაკვირვებით, ტიპიური განზოგა-
დოებით. ასეთია მაგალათად მისი ბროცკი, (სლავინის „ინტერ-
ვენცია“),—თავდადებული ბოლშევიკი, რომელსაც კარგად ჰქონ-

და შეთვისებული ბრძოლის სტრატეგია. იცოდა თავშეკავება, როცა ამას გარემოება მოითხოვდა და შეტევა, როცა ეს საჭირო იყო. გ. დავითაშვილის ბროცკი იყო უშიშარი, ზიზღით გაუღენთილი კლასობრივი მტრის წინააღმდეგ. განსაკუთრებული კოლორიტით გამოირჩეოდა სცენა სატუსალოში, რომელსაც აქტიორი დიდი უშუალობით ატარებდა.

გადავლებთ რა თვალს გიორგი დავითაშვილის მიერ შექმნილ სახეებს, პირველყოვლისა ფიქრობთ, შემოქმედის იმ საშუალებებზე, რომლებითაც სარგებლობს იგი. ამ მხატვრის ერთ-ერთ აქტიორულ ძალას მისი სცენური მომხიბვლელობა წარმოადგენს, რაც დიდ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. ამასთანავე ლამაზი ხმა და ბრწყინვალე გარეგნობა, რასაც მსახიობი იყენებს, როგორც მხოლოდ საშუალებას გმირის შინაგანი ცხოვრების გამოსახატავად. მის მიერ განსახიერებულ როლებში შეამჩნევა დაკვირვებული თვალი, რომელიც დიდ ყურადღებას აქცევს გმირის ფსიქოლოგიური სურათის გადმოცემას უბრალო აქტიორული ხერხებით. ეს სახეები შექმნილია ბუნებრივი, სადა საღებავებით.

გაზეთი „იზვესტია“ 1946 წელს წერდა: „ქართული თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი მსახიობი გიორგი დავითაშვილი, მკაცრი, დახვეწილი და კეთილშობილი მანერის მსახიობია, რომელიც ყოველთვის იპყრობს მაყურებელს ნათელი და ფაქიზი სცენური სახის შექმნით“.

საგულისხმოა, რომ გ. დავითაშვილს არჩევანი ხშირად ისეთ გმირებზე ჩერდება, რომლებიც დიდი მორალური თვისებებით არიან დაჯილდოებულნი, რომლებიც ჩვენს სინამდვილეში გარკვეულ პოზიტიურ როლს ასრულებენ. ეს მსახიობი გაუბრძოლი ხასიათის როლებს, გროტესკს, ბუფონადას. მას უფრო ადამიანის კეთილშობილება ხიბლავს. მისი როლების დიდი უმრავლესობა ამ თვისებებით არის გამსჭვალული. გიორგი დავითაშვილი უმღერის ადამიანურობას, პუმანურობას და მის დამკვიდრებას უწყობს ხელს სცენაზე. ასეთი როლების განსახიერებისას იგი თავისუფლად გრძნობს თავს და მისი მხატვრული ფუნჯიც უფრო გაბედულად ანაწილებს საღებავებს და თვითაც

ბედნიერად გრძნობს თავს ამიტომ ამბობს გიორგი დავითაშვილი: „რა შეიძლება იყოს იმ წუთზე ძვირფასი, როდესაც გრძნობ, შენს სულში იბადება სიმართლე და ამ სიმართლით აღწევ იმას, რომ შენი ცრემლებით ტირის და შენი სიცილით იცინის მთელი თეატრი“.

ჩვენში ცოტაა ისეთი მსახიობი, რომელსაც სცენაზე ტან-საცმლის ისე ლამაზად ტარება შეეძლოს, როგორც დავითაშვილს, ანდა ისეთი დახვეწილი მანერებით მოქმედება, როგორც დავითაშვილს. ეს თვისებები ამ შემოქმედის ორგანული ბუნებაა, რაც განსაკუთრებულ ღირსებას მატებს მის აქტიორულ ხელწერას.

მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვის გიორგი დავითაშვილს ქართული კინოხელოვნების წინაშეც. ჯერ კიდევ ადრე, კინემატოგრაფიის გარიჟრაჟზე, იგი გადაღებულია ისეთ მუნჯ ფილმებში, როგორიცაა: „სურამის ციხე“ (წერეთლის ვაჟი. 1923 წ.), „განდევნილი“ („მოდვარი“. ონისე), „ძინა ძაძუ“ (თათარხან დადუშელიანი), „თავადის ასული მერი“ (გრუშნიცკი). შემდეგ კი—უკვე ხმოვან ფილმებში—შექმნა კათალიკოსისა („გიორგი სააკაძე“) და სულხან-საბას („დავით გურამიშვილი“) საინტერესო სახეები. აღარას ვიტყვით მის ეპიზოდურ როლებზე, რომლებშიც ყოველთვის ჩანს დიდი აქტიორული ღირსება.

გიორგი დავითაშვილს ჯერ კიდევ 1934 წელს მიენიჭა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება. დაჯილდოებულია პირველი ხარისხის სახელმწიფო პრემიით, ლენინის ორდენით, შრომის წითელი დროშის ორდენით და მრავალი მედლით.

ასე დიდად დაფასებული და აღიარებული მსახიობი ცხოვრებაში არაჩვეულებრივად მოკრძალებული, თავმდაბალი და უპრეტენზიოა. მისგან არავის არ გაუგონია საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების არამც თუ გადაჭარბებული, არამედ რაიმე დადებითი შეფასებაც კი. ამავე დროს იგი პრინციპულია ყველგან და ყველადღერში, იცავს თავის მხატვრულ შეხედულებებს, მაგრამ ისე, რომ არასდროს არ ეძებს როლის რაიმე „მომგებიანობას“.

გ. დავითაშვილს საოცრად უყვარს თავისი, რუსთაველის

თეატრი, აქაა იგი ყოველდღე, ეს უკვე მისი ჩვევაა. ის 70 წლისაა და, რა თქმა უნდა, იშვიათადაა დაკავებული სპექტაკლებში, რეპერტიციებზე, მაგრამ თეატრი ზომ მისი სიცოცხლის შემადგენელი ნაწილია. ამიტომ მოდის იგი ყოველდღე თეატრში, მოდის კვლავ მომხიბვლელი და საამოდ მომღიმარი, ზედმიწევნით ზრდილი და საყვარელი. უსალმოდ არავის დატოვებს, უსიტყვოდ გაივლის დერეფნებს და ასეა ყოველთვის. თუ იშვიათად დაირღვა ეს ჩვევა, მაშ მიზეზიც დიდია და მისი მეგობრებიც შემოფოთდებიან ხოლმე.

ვალმოხდილია გიორგი დავითაშვილი თავისი ხალხისა და ქვეყნის წინაშე—ხალხისა, რომელიც დიდად აფასებს მას.



პირველი

სასიქადულო ქართველი პოეტის მარიკანისა და ჩვენშივე კარგად ცნობილი ექიმის ალექსანდრე ალექსიძის ვაჟმა, დიმიტრიმ, რეჟისორის უმაღლესი თეატრალური განათლება ოცდაათი წლის წინათ მიიღო მოსკოვში. ამ დროიდან იგი რუსთაველის თეატრის სახელოვანი ბიოგრაფიის მნიშვნელოვანი შემქმნელთაგანა.

ქართულ საბჭოთა თეატრში ფეხადგმულ და დავაყვავებულ დიმიტრი ალექსიძისათვის შემოქმედებითი ცხოვრების წელთა რაოდენობა არ არის თეატრის შეცნობის თუ გამოცდილების მართოდენ დაგროვება,—ეს არის ერთი მთლიანი და საინტერესო პერიოდი ამ საბჭოთა რეჟისორის ჩამოყალიბებისა.

მოსკოვში მიღებული ცოდნა, სტანისლავსკის შემოქმედებითი მეთოდის საფუძვლიანი შესწავლა, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის მშობლიურ თეატრში მუშაობისას არ გადაქცეულა დოკ



მად. მას იგი არ გამოუყენებია უკამათოდ და კრიტიკის გარეშე. ლენინის შესანიშნავი აზრი იმის შესახებ, რომ „მემკვიდრეობის დაცვა,—სრულიადაც არ ნიშნავს მხოლოდ მემკვიდრეობით დამაყოფილებას“, ახალგაზრდა რეჟისორმა მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე მოიმარჯვა და იგი განსაკუთრებით შემოქმედების სიმწიფის პერიოდში გამოიყენა.

დიმიტრი ალექსიძეს, დაწყებული მოწაფეობის დროიდან დღემდე, ჩვენს რესპუბლიკაში, თუ მის გარეთ, სამოცდაათზე მეტი სპექტაკლი აქვს განხორციელებული, რომლებიც ხასიათდებიან ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით.

დიმიტრი ალექსიძეს გააჩნია შემოქმედებითი ძალა და მხატვრული უფლება, რომ ჟანრობრივად სხვადასხვაგვარ პიესებიდან შესანიშნავი სცენური ნაწარმოებები შექმნას. მას სწორედ მრავალმხრივობა აძლევს უფლებას დადგას სპექტაკლები ერთმანეთისაგან განსხვავებული არა მარტო თემატურად, არამედ ჟანრობრივადაც. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა დრამატურგიული ჟანრი, არამედ თეატრალური.

ამასთან ერთად ამ რეჟისორის წარმოდგენები თანამედროვენი არიან. მისი სპექტაკლების ასეთ ქდერადობას მარტო თემატიკა არ განსაზღვრავს. ალექსიძის რომელ სპექტაკლსაც არ უნდა ვუყურებდეთ, იქნება იგი სკრიბის „ჭიქა წყალი“, ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი“, შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ვაჟას „ბახტრიონი“, თუ სხვა, ყოველი მათგანი პასუხობს თანამედროვე იდეებს მიუხედავად იმისა, ეხება იგი XIX საუკუნის ცხოვრებას, თუ ანტიკურ ეპოქას. ეს იმით აიხსნება, რომ მაყურებელი ამ სპექტაკლებიდან აღიქვამს არა მარტო სიუჟეტს, რომელიც მის თვალწინ ვითარდება, არამედ ეს სიუჟეტი მას აფიქრებს, იწვევს მასში გარკვეულ აზრებს, გარკვეულ გრძნობებს და, რაც მთავარია, თვით ერთვის ამ გრძნობებში, ამ აზრებში, ფიქრებში.

ამ სპექტაკლთაგან ბევრი ნათელს ჰყოფს რეჟისორის წინაშე წამოჭრილ გარკვეულ პრინციპულ შეხედულებებს.

ალექსიძის სპექტაკლები, განსაკუთრებით ბოლო პერიოდში,

დისა, მთელს საბჭოთა კავშირში აღიარდნენ როგორც დიდად საინტერესონი, მაგრამ მთავარი და გადამწყვეტი ამ შემთხვევაში ეს მიღწევა კი არ არის, არამედ ის განსხვავება, რომელიც ამ რეჟისორის სპექტაკლების იდეურ-შემოქმედებით ამოცანებს შორის არსებობს და რაც თვით თეატრმა წამოჭრა ამ სცენურ ნაწარმოებებში. ალექსიძის სპექტაკლების ეს განსხვავება უფრო მთავარია და ღრმად დამაფიქრებელი, ვიდრე მისი ამა თუ იმ დადგმის წარმატება თუ წარუმატებლობა.

ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი მნიშვნელოვანი და უთუოდ საყურადღებო ნამუშევარი პროფესიულ სცენაზე იყო რუსთაველის სახელობის თეატრში 1937 წელს განხორციელებული გ. მდივნის პიესა „ალკაზარი“ (ეს მისი მეორე სპექტაკლი იყო ამ თეატრში; პირველია გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, 1936 წ.).

„ალკაზარმა“ ახალგაზრდა რეჟისორი მოწინავე ხელოვანთა რიგებში ჩააყენა და ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო. სპექტაკლი გადაიქცა ხალხთა სოლიდარობის დემონსტრაციად. მასში გადმოცემული იყო ესპანეთის სამოქალაქო ომის გმირული ეპოპეა. ალექსიძემ სპექტაკლის ლეიტმოტივად აიღო ფაშისტების მიერ დახვრეტილი ესპანეთის სახალხო პოეტის გარსია ლორკას ლექსზე დაწერილი „ერთიანი ფრონტის სიმღერა“.

ტემპერამენტიანი ესპანელი გმირების სახეებში რეჟისორმა ხაზი გაუსვა პატრიოტიზმს, თავდადებას, სასტიკ ბრძოლებში ეროვნული ინტერესების დაცვას, მიწა-წყლის შენარჩუნებას გერმანელ-იტალიელ ინტერვენტებისაგან. სპექტაკლი წარმოადგენდა მხატვრულ სახეებში გადმოცემულ ღრმა პროტესტს, მიმართულს თავისუფალი ხალხის გამცემლების წინააღმდეგ. სპექტაკლი ხასიათდებოდა აქტუალობით, პოლიტიკური სიმახვილით და მგზნებარებით.

რუსთაველის თეატრმა ამ სპექტაკლის აღსანიშნავად გამოსცა სპეციალური გაზეთი, რომელშიც გაშუქებული იყო „ალკაზარის“ როლი თეატრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

სპექტაკლმა ფართო გამოხმაურება ჰპოვა საზოგადოებაში.

პიესის დადგმის გამო დეპეშა გაეგზავნა ესპანეთის რესპუბლიკის პრეზიდენტს ხოზე დიასს და დოლორეს იბარურის.

ესპანეთის პრემიერ-მინისტრ ლარგო კაბალიეროსაგან სამადლობელი დეპეშა მოვიდა. „ალკაზარი“ იყო დიდმნიშვნელოვანი რეჟისორული გამარჯვება, რითაც დიმიტრი ალექსიძის ნიჭიერება ფართოდ აღიარდა.

დ. ალექსიძის შემოქმედებაში საყურადღებო ადგილი დაიკავა კ. გოლდონის ცნობილმა კომედიამ „საპატარძლო აშიფით“ (1942 წ.). მისი დადგმით რეჟისორმა გამოავლინა დახვეწილი გემოვნება და ხელოვანის მაღალი კულტურა. სპექტაკლი იმდენად ემოციური და ფერადოვანი აღმოჩნდა, რომ იგი ათი წლის განმავლობაში არ ჩამოსულა რუსთაველის თეატრის სცენიდან.

სამამულო ომის დროს დადგა მან დრამატურგ მიხეილ მრეველიშვილის პიესა „ნ. ბარათაშვილი“, რომელიც მაღალმხატვრული სცენური მონაცემებითაა დაჯილდოებული. ამან რეჟისორს საშუალება მისცა შეექმნა შემეცნებითი ხასიათის და ემოციურად ძლიერი სპექტაკლი. დამდგმელმა აქაც გამოამჟღავნა დიდი მხატვრული ალღო და ეპოქის კარგი ცოდნა. მტკიცედ შეკრულ, ერთიან რიტმზე აწყობილ ამ სცენური ნაწარმოებში ყველაფერი ერთ გარკვეულ იდეას—ეპოქის სინამდვილით ჩვენებას ემსახურებოდა.

სპექტაკლმა გარკვეული როლი შეასრულა ახალგაზრდა მაყურებლის ესთეტიკური გემოვნების აღზრდასა და შემეცნებითი ჰორიზონტის გაშლაში. რეჟისორმა საინტერესოდ გაუსვა ხაზი იმ უშუალო მეგობრობას, რომელიც დამყარებული იყო თბილისში გადმოსახლებულ ახალგაზრდა რუს დეკაბრისტებსა და ქართველ პროგრესიულ მოაზროვნეებს შორის.

დ. ალექსიძემ მისთვის დამახასიათებელი მღელვარებითა და ინტერესით დაიწყო მუშაობა ი. პოპოვის ცნობილი პიესის „ოჯახის“ დასადგმელად, რომელიც მოეწონა მაყურებელს და, რომლითაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგი ეცნობოდა ახალგაზრდა ლენინის ღრმა შინაარსიან და მღელვარე ცხოვრების ეპიზოდებს, მის ინტელექტუალურ ინტერესებს, მისწრაფებებს. სპექტაკლი მაყურებელს უცოცხლებდა ოჯახის დედის, რუსი ქალის

შესანიშნავ სახეს, მის სულიერ სილამაზეს და ხასიათის სიმტკიცეს, აცოცხლებდა ლენინის თანამებრძოლებს, წარმოგვიდგენდა დების ამალგებულ, დაუფიწყარ სახეებს.

სპექტაკლის პირველი სცენიდანვე ჩანდა, რომ დ. ალექსიძეს არ დაუზოგავს თავისი პროფესიონალიზმი, გემოვნება და ფანტაზია, რათა შეექმნა მაღალმხატვრული სპექტაკლი, რომელსაც ჰქონდა უაღრესად დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. მან გააცნო ახალგაზრდობას, თუ სწავლისა და ბრძოლის როგორი სკოლა გაიარა გიმნაზიელმა ულიანოვმა, ნებისყოფის რა სიმტკიცე გამოიჩინა იმისათვის, რომ მუშათა კლასის სათავეში ჩამდგარიყო და მისი ინტერესები დაეცვა.

დ. ალექსიძის სპექტაკლი „ოჯახი“ რუსთაველის სახელობის თეატრის იდეურ-მხატვრულ შეხედულებათა განვითარების მნიშვნელოვან საფეხურს წარმოადგენს.

დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებაში დიდი პოპულარობა მოიპოვა ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწისა და პროზაიკოსის გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ ინსცენირებაზე შექმნილმა სპექტაკლმა. იგი მთელი რიგი წლების განმავლობაში იდგმებოდა და ყოველთვის ცხოველ გამოხმაურებას იწვევდა მაყურებელში. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა გამოამჟღავნა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა აქტიორული ძალების მდიდარი მონაცემები.

რუსთაველის სახელობის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლთა რიცხვში შევიდა დ. ალექსიძის მიერ განხორციელებული „პეპო“. ამ საინტერესო ნამუშევარმა მაღალი შეფასება მიიღო როგორც ქართულ, ისე სომხურ თეატრალურ საზოგადოებაში.

რეჟისორმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა პიესის სოციალურ მხარეს და შექმნა ჩარჩი ვაჟრების მამხილებელი სპექტაკლი, — მკაფიოდ გამოჰყო პიესის გმირი პეპო.

„პეპოს“ ქართულ სცენაზე დადგმის დიდი ტრადიცია აქვს, მაგრამ ამ სპექტაკლამდე „პეპოს“. არც ერთ წარმოდგენას არ უსარგებლია ისეთი ანსამბლურობით, როგორც ეს ალექსიძის ნაშრომშია მოცემული.

რეჟისორულად სწორად წარმართულმა ისეთმა სახეებმა, რო-

გორებიც არიან: ზიმზიმოვი, ფეფელა და გიქო, საშუალება მისცეს ნიჭიერ მსახიობებს შეექმნათ დიდი სცენური ნაწარმოები. სპექტაკლმა საპატიო ადგილი დაიკავა როგორც თეატრის, ასევე რეჟისორისა და მსახიობების შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

„პეპომ“ ერთხელ კიდევ დაადასტურა დიმიტრი ალექსიძის ნიჭიერება, რეჟისორული გამომგონებლობა, ფანტაზიის ძალა, მღიდარი და ფერადოვანი სცენური საღებავების გამოყენების კარგი უნარი. მთელ რიგ სცენებში მას მონახული აქვს წარმოსახვის სრულიად ახალი ხერხები, რასაც სპექტაკლი მაღალ მხატვრულ დონეზე აყავს.

თუ დ. ალექსიძეს ზოგიერთ ადრინდელ დადგმებში უპირველეს ყოვლისა დადგმითი მომენტები იტაცებდა, ახლა, უკვე შემოქმედებით სიმწიფის პერიოდში, მან ეს გატაცება უკანა პლანზე გადაიტანა. ამავე პერიოდში დ. ალექსიძემ თავისი შემოქმედების არსებული პოზიციები გადასინჯა და უფრო ღრმად აღიქვა თეატრის პასუხსაგები როლი ცხოვრებასა და ხალხის წინაშე. მისი შემოქმედების ნამდვილი სახე, დამახასიათებელი თვისებები, რეჟისორული პრინციპები მკაფიოდ გამოჩნდა ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში—„ოიდიპოს მეფესა“ და „ბახტრიონში“. ეს სპექტაკლებია დ. ალექსიძის რეჟისორული შემოქმედების განვითარების ახალი, დიდი ეტაპი. ამ პერიოდულ-მონუმენტური ნაწარმოებებით რეჟისორი განაგრძობს და ავითარებს კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მიერ დანერგილ დიდ ტრადიციებსა და სტილს.

ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრი თავისი ეროვნული ფორმების, რეჟისორული და აქტიორული სტილის და მანერის, შემოქმედებითი სახის ძიების დასაწყისიდანვე გულისხმობდა რევოლუციურ პეროიკას, რომელსაც უთუოდ უნდა შერწყმოდა ხალხურობა, მაღალპოეტურობა და ღრმა ფსიქოლოგიზმი. და მართლაც, თეატრმა თავის განვითარების გზაზე ჯერ „ცხვრის წყართი“ და შემდეგ „რღვევით“, „ანზორით“, „ლამარათი“, „თეთნულდით“ და „ყაჩაღებით“ გამოამჟღავნა ის ძირითადი, დამახასიათებელი, რამაც შექმნა ამ თეატრის თავისებურება და წარმართა იგი შემდეგში.

დ. ალექსიძე—რეჟისორისათვის შემოქმედების ეს გზა რომ მისაღები იყო, ამაზე მეტყველებენ მისი სპექტაკლები „ალკაზარი“, „კრწანისის გმირები“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, მაგრამ მათში რეჟისორული და აქტიორული შემოქმედების ძირითადი წარმმართველი რომანტიზმი იყო. ახალ ეტაპზე კი ალექსიძის მიზანს შეადგენდა სცენურ ნაწარმოებებში ისე შერწყმულიყო რომანტიზმი და რეალიზმი, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ წამოყენებული მოთხოვნილებები შესაფერისად ყოფილიყო დაკმაყოფილებული.

სწორედ ასეთი ხაზის გამომხატველია ალექსიძის სპექტაკლები „ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“.

„ოიდიპოს მეფემ“ მთელი რუსთაველის თეატრის კეშმარიტი ოსტატობა გამოავლინა. ამ დადგმით რეჟისორმა გამოამჟღავნა თავისი მდიდარი შესაძლებლობანი; სპექტაკლის ავტორი არ გაჰყვა დაშტამპულ, ერთხელ გატყეპნილ გზას. მან გვერდი აუხვია იმ ტრადიციას, რომელიც ქართულ თეატრს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმისას ჰქონდა გამომუშავებული. დ. ალექსიძემ ცნობილი ანტიკური ტრაგედია ახლებურად წაიკითხა; წინ წამოსწია მისი დედაასრი და შესაბამისი მხატვრული განსაზიერების ფორმაც გამოძებნა. რეჟისორმა მაყურებელს ფართოდ გააცნო ტრაგედიის კეშმარიტი არსი, ხაზი გაუსვა და შემოქმედებითი შუქი მოჰფინა ისეთ საკითხებს, რომლებიც ტრაგედიას აახლოებს საბჭოთა მაყურებელთან, მისაწვდომსა და გასაგებს ხდის მის ღრმა შინაარსს.

დიპიტრი ალექსიძის ფართო სცენური ერუდიცია, გემოვნება, რეჟისორული ეფექტების შექმნის უნარი, რითაც იგი უხვად დააჯილდოებული და რაც მხატვრულ გამომგონებლობასთანაა დაკავშირებული, ეპოქის სწორად აღქმა და სიახლის გრძნობა, სრულად გამოჟღავნდა „ოიდიპოს მეფეში“. დამდგმელმა თავის სპექტაკლს მისცა მონუმენტური ფორმა, რაც ასე კარგად გამოხატავს რუსთაველის თეატრის ინდივიდუალურ სახეს. ამ თეატრის საუკეთესო დადგმები წარსულში ხომ სწორედ მონუმენტულობით გამოირჩეოდა.

დ. ალექსიძემ „ოიდიპოს მეფეს“ მისცა სოციალური ტრაგედიის სიმძაფრე და სიღრმე. ამიტომ მან წინა პლანზე წამოსწია

ხალხი, მისი როლი. ამ თემას იგი თავისებურად აშუქებს და სწყევტს კიდევაც. სპექტაკლის სამკაულს შეადგენს ოსტატურად აგებული მასობრივი სცენები, რომლებიც კიდევ უფრო ამახვილებენ ოიდიპოსის ტრაგიკულ ბედს და მის მოვალეობას ხალხის წინაშე. დამდგმელი სწორად ქრის ტრაგედიის კარდინალურ საკითხს, აქვს თუ არა ოიდიპოსს მორალური უფლება დარჩეს ტახტზე და ხალხს უხელმძღვანელოს?

სპექტაკლი ისე მიჰყავს დამდგმელს, რომ ფინალი (მეფის მიერ ტახტის მიტოვება) ლოგიკურად გამომდინარეობს ოიდიპოსის ბიოგრაფიიდან.

ანტიკურ ტრაგედიაში ქოროს ცენტრალური ადგილი უკავია, იგი ხშირად ხალხის აზრს, მის გულისთქმას გამოთქვამს. მასში თვით ავტორია პერსონიფიცირებული. ამიტომაც. რომ სპექტაკლში რეჟისორი მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს ქოროს, რომელიც აზროვნებს, ფიქრობს და მოქმედებს. ქორო ამ სპექტაკლში მეტად კარგადაა ინდივიდუალიზირებული.

„ოიდიპოს მეფის“ განხორციელება ქართულ სცენაზე უმთავრესად დაკავშირებული იყო „ბედისწერის“ საკითხის წინწამოწევასთან. ეს დადგმები ადამიანს ბედისწერის წინაშე მონურ მდგომარეობაში აყენებდა. იგი უნდა დაემორჩილოს განგების მიერ მისთვის მიკუთვნებულ ბედს. დიმიტრი ალექსიძემ კი ბედისწერის საკითხი სპექტაკლში უკანა პლანზე დასწია. დამდგმელი ამ შემთხვევაში ემყარება თვით ტრაგედიის მხატვრულ მონაცემებს და პროგრესულ შეხედულებებს ანტიკურ ტრაგედიაზე.

სპექტაკლი ხასიათდება დიდი მხატვრული კულტურით. და ემოციურობით.

„ოიდიპოს მეფე“ ისეთი სპექტაკლია, რომელსაც მაყურებელი თავიდან ბოლომდე სულგანაბული უსმენს, რომელიც ალბიძებს აზრს, აფიქრებს ადამიანის ბედზე, გონებას მდიდარ სწავლას აწვდის.

დიმიტრი ალექსიძის რეჟისორულ შემოქმედებაში ასევე დიდი და პრინციპული მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლ „ბახტრიონს“, რომელიც მსგავსად „ოიდიპოსისა“ სანდრო ახმეტელის შესანიშნავი ტრადიციების ახლებური განვითარებაა.

„ბახტრიონში“ ახალ საფეხურზეა აყვანილი მსახიობთა შემოქმედება. მასში შესანიშნავად გამოჩნდა ჩვენი თეატრალური ახალგაზრდობა, სადაც იშვიათი ჰარმონიით შეერწყა რეჟისორის, მსატერის და კომპოზიტორის ნამუშევარი, რათა რაც შეიძლება ღრმად გამოვლენილყო დიდი ქართველი კლასიკოსის ვაჟა-ფშაველას მძლავრი პოეტური სული, მისი პატრიოტიზმი, ჰუმანიზმი.

ეს სპექტაკლი დღევანდელი ქართული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია, მისი შემოქმედებითი სახის სიმდიდრე და მრავალფეროვანება.

ცნობილმა რუსმა დრამატურგმა ა. გ. გლებოვმა „ბახტრიონის“ ნახვის შემდეგ მოსკოვში, 1960 წელს, თქვა: „დავწმუნდი, რომ თეატრმა სათუთად აღადგინა თავისი აღრინდელი შესანიშნავი ტრადიციები,—გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთება, და კიდევაც გააღრმავა იგი ახალი თვისებებით. აქ, უწინარეს ყოვლისა, ვგულისხმობთ ადამიანური გრძნობების უფრო სრულად წარმოსახვას, მეტ ადამიანურ სითბოს“.

მიუხედავად იმისა, რომ წაწარმოებში XVII საუკუნის ამბავია გადმოცემული, „ბახტრიონი“ თანამედროვე სპექტაკლია, იგი მთელი თავისი აღნაგობით, სახეებით, იდეით, ურთიერთ დამოკიდებულებებით, საბჭოთა მაყურებელს უნერგავს გარკვეულ აზრს, რომ არაფერი არ არის სამშობლოს სიყვარულზე უფრო მაღალი, რომ ეს არის ყველაზე უწმინდესი, რაც კი ცოცხლობს ადამიანის სულში.

ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს არა XVII საუკუნეში, არამედ დღეს, იგი იზიარებს ამ სპექტაკლის გმირთა გადაწყვეტილებებს, მათთან ერთად განიცდის სიხარულსა და მწუხარებას და ასკვნის, რომ ის დღესაც გასწირავდა თავს სამშობლოს დასაცავად. აი, ამიტომაც ეს სპექტაკლი თანამედროვე, ამ საიტყვის ყველაზე მაღალი გაგებით.

„ბახტრიონი“ არის ღრმად პატრიოტული სპექტაკლი, იგი პირდაპირ ზრდის თანამედროვე საბჭოთა მაყურებელს, ზრდის მასში ჰეროიზმის კეთილშობილურ, მაღალ გრძნობებს და სამშობლოსადმი სიყვარულს.

რუსთაველის თეატრის გასტროლებისას ქ. მოსკოვში, 1960

წელს, ცნობილმა მწერალმა და თეატრალმა ვინოგრადოვ-მამონტ-მა, თეატრს მისწერა:

„ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“ ნამდვილად დიდი მიღწევაა. დიმიტრი ალექსიძეს გააჩნია ეპიკური მხატვრის იშვიათი ნიჭიერება. მის სპექტაკლებში ჩანს ღრმა ჩანაფიქრი, ფორმების მონუმენტურობა, ძირითადი იდეის ზუსტად და მკაფიოდ მოტანა, ხოლო დაქვემდებარებული ხაზების შესანიშნავად დამუშავება. სახალხო მასიური სცენების ბრწყინვალე პარტიტურა და ლირიკული მელოდიების უწვრილმანესად გახსნა.

„ბახტრიონში“, ანდარეზასა და ლელას სვლა ციხე-სიმაგრის კარიბჭისაკენ, საოცარია!

მე ეჭვი არ მეპარება, რომ დ. ალექსიძის შემოქმედებით გზაზე წამოიჭრებიან საბჭოთა თეატრის მიერ ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელი ამოცანები. ბაირონის „კაენი“. გოეთეს „ფაუსტი“ და სხვა, მაგრამ მთავარი ამოცანაა „პრომეთე“.

თქვენ—ქართულმა თეატრმა, თეატრმა კავკასიისა, —არ უნდა აუაროთ გვერდი ამ გრანდიოზულ ამოცანას: „პრომეთე“ მიჯაჭვული კავკასიის მთებზე და „პრომეთე განთავისუფლებული“ იმავე მთებიდან.

მე არ ვამბობ, რომ თქვენმა თეატრმა ესქილეს „პრომეთე“ დადგას. არა, —ამოცანა გაცილებით უფრო რთული და ძნელია. ესქილესაგან ჩვენამდე მხოლოდ „მიჯაჭვულმა პრომეთემ“ მოაღწია, ჩვენ კი „განთავისუფლებული პრომეთე“ გვესაჭიროება!

არა ესქილეს რესტავრაცია, არამედ თანამედროვე საშუალებებით პოეზიისა და თეატრის შემოქმედებითად გარდაქმნა და გარდაქცევა. ესქილესა და ქართული ფოლკლორის საფუძველზე თქვენ უნდა შექმნათ „პრომეთე“ გაბედული, შეუპოვარი, მისწრაფებული და ზემთაგონებული ჩვენი და მომავალი ეპოქების ისტორიით.

დარწმუნებული ვარ, რომ ასეთ გრანდიოზულ ამოცანას რუსთაველის თეატრი, დიმიტრი ალექსიძე და მათ მიერ შერჩეული დრამატურგი — გადაწყვეტენ“.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის ვინოგრადოვ-მამონტის ეს საინტერესო და მართებული წერილი. დიმიტრი ალექსიძის

შემოქმედება ეპემიუტანლად იმსახურებს ასეთ შეფასებასა და იმედს.

დიმიტრი ალექსიძე მთელს საბჭოთა კავშირში კარგად ცნობილი რეჟისორია. ამ კემპარიტი ხელოვანის შემოქმედება ცოცხლობს და ვითარდება არა მარტო შესანიშნავი ტრადიციებით, რომლებიც მან მოწიწებით მიიღო მისი დიდ მასწავლებლებისაგან, არამედ იმ ახალი აზრებითა და მისწრაფებებითაც, რაც ასე აუცილებელია ეროვნული თეატრის წინსვლისათვის.



ქეთი ანთაძე

ქართველი ხალხი დოდო ანთაძეს იცნობს, როგორც ჩვენი ახალი თეატრალური კულტურის ერთ-ერთ მშენებელს. ის იმ ბედნიერი თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც სახელოვანი კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით დააფუძნა ქართული საბჭოთა თეატრი.

დოდო ანთაძე ქაბუკობიდანვე იყო გატაცებული თეატრით. იგი 1911 წლიდან ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მოსწავლეა, მაგრამ ყოველ არდადეგებზე მშობლიურ ზესტაფონშია. აქ მან დრამატული წრის სცენაზე გადადგა მსახიობის პირველი გაუბე-
დავი ნაბიჯები 1915 წელს. (ამავე წრის სპექტაკლებში უშანგი ჩხეიძე და შალვა ღამბაშიძეც მონაწილეობდნენ).

მოსწავლე დოდო ანთაძე არც სასკოლო სპექტაკლებისადმი გულგრილი. მსახიობობს, სცენარიუსობს. 1918 წელს გიმნაზიის

დრამწორის რეჟისორადაც კი აირჩიეს და დამოუკიდებლად იწყებს პიესების დადგმას.

დაარსულა თუ არა მან ქუთაისის კლას-კური გიმნაზია 1919 წელს, შევიდა თბილისის უნივერსიტეტის აგრონომიულ ფაკულტეტზე. იმავე დროს სტუდენტმა სამუშაოსათვის მიმართა ანტუანის თეატრის რეჟისორს გიორგი ჯაბადარს. რომლის ხელმძღვანელობით მაშინ თბილისში არსებობდა დრამატული სტუდია. სათანადო გამოცდის შემდეგ გიორგი ჯაბადარმა დოღო ანთაძე ჩარიცხა სტუდიაში სცენარიუსად. ეს სტუდია დიდ ინტერესს იწვევდა თეატრის მოყვარულთა შორის. მის ხელმძღვანელს თეატრის საქმე საფრანგეთში ჰქონდა კარგად შესწავლილ - 1920 წელს სტუდიამ უსახსრობის გამო არსებობა შეწყვიტა. დოღო ანთაძემ კი განაგრძო თავისი საყვარელი საქმე და სხვადასხვა დრამწერების წარმოდგენებში მონაწილეობდა. იგი მუშაობს ავქალის აუდიტორიაში, ნაძალადევის კლუბში, ავლაბრის მეშათა და ცენტრალურ კლუბში. ამავე დროს განაგრძობს უნივერსიტეტში სწავლასაც. საზაფხულო არდადეგებისას კ- კელავ მის საყვარელ ზესტაფონშია და მონაწილეობს დრამატულ წრეში. მთელი მისი ინტერესი. მისი არსება თეატრისკენ იყო მიპყრობილი.

1920—1921 წლის სეზონში დოღო ანთაძე გიორგი ჯაბადარის ყოფილი სტუდიის მთელ შემადგენლობასთან ერთად მუშაობას იწყებს ქართულ დრამატულ დასში. ის დიდი გულმოდგინებით ეკიდება და ეცნობა სცენასთან დაკავშირებულ ყოველგვარ პრაქტიკულ და ტექნიკურ საქმეებს, მან უკვე იცის ყველა სასცენო საამქროს მუშაობა, სადადგმო ნაწილის ტექნიკა, სტატისტიკის მამასახლისობა, რეპეტიციებისა და სპექტაკლების ორგანიზაცია. ანტერესებს სპექტაკლის ყველა კომპონენტი.

კოტე მარჯანიშვილის მოსვლიდან იგი რეჟისორის თანაშემწეა და მუშაობს მასთან, როგორც მისი უახლოესი მოწაფე. კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობამ დიდი გავლენა იქონია დ. ანთაძის რეჟისორად ჩამოყალიბებაზე. მონდომებულმა მოწაფემ მასწავლებლისაგან მაღალი რეჟისორული კულტურა და ცოდნა მიიღო.

დოღო ანთაძის სარეჟისორო დებიუტია სპექტაკლი „ლისა-ბონის ტუსაღები“, რომელიც დაიდგა რუსთაველს თეატრში



1925 წელს კოტე მარჯანიშვილის უშუალო ხელმძღვანელობით. ჩვენი ცნობილი მწერლის პ. კაკაბაძის დრამატურგიიდან ეს პირველი პიესა იყო, რომელიც სცენურ ნაწარმოებად იქცა. სიუჟეტად აღებულია პორტუგალიის ქალაქ ლისაბონში 1755 წელს მომხდარ მიწისძვრასთან დაკავშირებული ამბები.

კოტე მარჯანიშვილი განსაკუთრებული გულისყურით მოეპყრო ახალგაზრდა დებიუტანტს. სპექტაკლით კმაყოფილმა მარჯანიშვილმა სამახსოვრო ვერცხლის ფირფიტას წააწერა: „ჩემო დო-დო! მჭერა—ნიკი გაქვს! მეტი დაკვირვება და ფართო გზა გაგეშლება წინ. მიიღე ჩემი დალოცვა! შენი კოტე მარჯანიშვილი. 26. 11. 25 წ. დედაქალაქი. შენი პირველი დადგმის დღე“.

სპექტაკლი მაყურებელმა მოიწონა. მასში მთავარ როლებს ასრულებდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, რომლებიც ამ დროისათვის უკვე საკმაოდ სახელმოხვეჭილი მსახიობები იყვნენ.

ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ამ დიდი თეატრის სცენაზე პირველი დამოუკიდებელი სპექტაკლის შექმნა. რასაკვირველია, დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა და მისი მღელვარებაც უსაზღვრო იყო, მაგრამ მარჯანიშვილმა იცოდა თავისი ნიჭიერი ახალგაზრდა ძალების გამხსნევა, გვერდში ამოდგომა, რაც ქვაკუთხედად ედებოდა მისი მოწაფეების მომავალ შემოქმედებით წარმატებებს. თქმა არ უნდა, თეატრისათვის უფრო ადვილი იქნებოდა, რომ ეს არც თუ იოლად განსახორციელებელი პიესა გამოცდილი რეჟისორისათვის მიეცა, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებითი გზის ჩამოსაყალიბებლად კოტე მარჯანიშვილი ხშირად დგამდა ასეთ გაბედულ ნაბიჯებს.

შილერის „ვილჰელმ ტელი“ მეორე პიესა იყო, რომელიც განახორციელა დ. ანთაძემ პროფესიულ სცენაზე (1927 წ. 6. I.) ამ საკმაოდ სტატიკურ პიესიდან რეჟისორმა შეძლო შეექმნა მებრძოლი სულისკვეთებით სავსე სპექტაკლი. მოახდინა პიესის საინტერესო მონტაჟი, წამოსწია წინ ადამიანური ვნებები, რითაც ხაზი გაუსვა ვილჰელმ ტელის გმირულ ხასიათს.

დ. ანთაძემ ამ სპექტაკლებით მართებულად მიიქცია თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღება.

შემოქმედებითი ხასიათის წინააღმდეგობანი, რომლებიც რუსთაველის თეატრში არსებობდა და წლების მანძილზე თანდათან მწვედებოდა, საბოლოოდ მომწიფდა. შინაგანი ბრძოლა სხვადასხვა შემოქმედებით პრინციპებს შორის განხეთქილებით დასრულდა. თეატრიდან წავიდა მისი შემქმნელი კოტე მარჯანიშვილი. ეს მოხდა 1926 წელს. მას თანდათან მიჰყვა მსახიობთა ნაწილი.

დ. ანთაძე 1927 წელს წავიდა რუსთაველის თეატრიდან და მუშაობა დაიწყო მიხეილ ქიაურელის ხელმძღვანელობით არსებულ მუშათა წითელ თეატრში. აქ დადგა მან ჯონ რიდის მიხედვით სპექტაკლი „ყველას, ყველას, ყველას!“, რომელიც მიემდგვნა სოციალისტური რევოლუციის ათი წლისთავს.

1928 წელს, საქართველოს განათლების სახალხო კომისარი-ატმა გადაწყვიტა შეექმნა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი. ამ ისტორიული საქმის ორგანიზაცია დაევალა დ. ანთაძეს, რომელმაც ეს საპატიო საქმე ჩინებულად დააგვირგვინა. ამას გარდა იგი არა ერთი თეატრალური კერის შემქმნელია საქართველოში. ის უშუალო მონაწილეა მეორე დრამატიული თეატრის ორგანიზაციისა. ამ თეატრმა კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ქუთაისში დაიწყო მუშაობა და თავისი პირველი 1928-29 წლის სეზონი გახსნა ტოლერის პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. კოტე მარჯანიშვილის ამ ცნობილი სპექტაკლის რეჟისორი დოდო ანთაძე იყო. ამავე დროს ის რეჟისორობდა მარჯანიშვილის ისეთ დადგმებს, როგორიცაა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, კ. კალაძის „როგორ“ და დ. ჩიანელის „ბაილ“.

1930 წლის გაზაფხულზე მეორე დრამატიული თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა მოსკოვსა და უკრაინაში. გასტროლების შემდეგ თეატრი თბილისში რჩება. დოდო ანთაძე რეჟისორობს მარჯანიშვილის დადგმებს: კ. კალაძის, „სახლი მტკვრის პირას“ და ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“.

სპექტაკლი, რომლითაც თეატრმა მაყურებელი ჰემმარიტად გაახარა, იყო დოდო ანთაძის დამოუკიდებელი დადგმა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“. ამ ღრმა რეალისტურ სპექტაკლში, რომელსაც პ. ოცხელმა მეტად საინტერესო დეკორატიული გადაწყვეტა მია-ნიჭა, პირველად იყო მოცემული ჩვენს სცენაზე ქართველი ებრა-

ელების ცხოვრება. სპექტაკლი წლების მანძილზე არ ჩამოსულა სცენიდან, იგი მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა.

1933 წელს გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილი. ძნელი წარმოსადგენი იყო მარჯანიშვილის თეატრი უმარჯანიშვილოდ. მაყურებელი უნდობლად განეწყო მომავალ სპექტაკლებისადმი. ამ მძიმე მომენტში თეატრის დირექტორად ინიშნება დოდო ანთაძე; სულ მალე, ამ თანამდებობასთან ერთად, იგი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელიცაა. დაძაბულსა და რთულ პირობებში დოდო ანთაძე ქმნის სპექტაკლს „ნინოშვილის გურია“, რომელმაც იმედი მისცა თეატრსა და მაყურებელსაც.

შალვა დადიანის მიერ ე. ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით აკინძული „ნინოშვილის გურია“ შესანიშნავი მასალა იყო თეატრის რეალისტური პოზიციების გასამაგრებლად. სპექტაკლი წარმოადგენდა ერთ-ერთ დიდ გამარჯვებას მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებაში, ამ დადგმით დამტკიცდა, რომ თეატრი რჩებოდა მარჯანიშვილის დიდი თეატრალური კულტურის გამგრძელებლად და მის ღირსეულ მემკვიდრედ.

ამ დროიდან დოდო ანთაძემ კოტე მარჯანიშვილის საქმის ერთგული გამგრძელებლის სახელი დაიმკვიდრა.

ამ თეატრში განხორციელებულმა ი. ვაკელის „შამილმა“ (1935 წ. რეჟისორ ს. კელიძესთან ერთად), ა. აფინოგენოვის „შორეულმა“ (1936 წ.) და გ. ბააზოვის „იკა რიჟინაშვილმა“ (1937 წ.), განამტკიცეს დოდო ანთაძის, როგორც დამდგმელი რეჟისორის ავტორიტეტი.

1938—1952 წლებში დოდო ანთაძე სათავეში ედგა ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის დრამატულ თეატრს. კარგმა ორგანიზატორმა და ხელოვანმა ამ თოთხმეტი წლის განმავლობაში შეძლო არა მარტო ქუთაისის ჩამქრალი თეატრალური ცხოვრების გამოცოცხლება, არამედ ისიც, რომ განეგრძოთ შესანიშნავი ტრადიციები, რომლებიც ამ სცენაზე თავიანთი მოღვაწეობით შექმნეს ლადო მესხიშვილმა, ნუცა ჩხეიძემ, ალ. იმედაშვილმა და სხვებმა.

დ. ანთაძის ხელმძღვანელობით ორგანიზებულმა ქუთაისის ახალმა თეატრმა იმთავითვე განსაკუთრებული ურთიერთდამაკმა-

დებულება დაამყარა თავის მაყურებელთან. არსებობის მთელი ეს პერიოდი იყო სწრაფვა ხელოვნების იდეურობისაკენ, თეატრის ეროვნულობისაკენ, რეალისტური სიმართლისა და სიწმინდისაკენ.

ქუთაისის თეატრის სცენაზე ამ დროს განხორციელებულმა ანთაძისეულმა სპექტაკლებმა ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევმა“, გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ლ. კეცხოველმა“, ვ. დარასელის „კიკვიძემ“, ვ. გაბესკირიას „მათმა ამბავმა“, სრულიად ნათელყვეს იმ ერთადერთი სწორი გზის უპირატესობა, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესების განხორციელებაში მდგომარეობს. დ. ანთაძის ამ სცენურმა ნაწარმოებებმა ერთხელ კიდევ დაადასტურეს, რომ თანამედროვემ, განსაკუთრებით ორიგინალურმა დრამატურგიამ უნდა აღზარდოს და მოამწიფოს საბჭოთა აქტიორული ხელოვნება, რომ მხოლოდ თავისი თანამედროვე ცხოვრების რეალისტურად ასახვის შემდეგ შესძლებს თეატრი განასახიეროს ისტორიული სიტუაციები იმგვარად, რომ წარსული დაუახლოვოს თანამედროვეობას და ამდენად იგი აქციოს აქტუალურ, მხატვრულ მოვლენად. აი, სწორედ ასე ჟღერდნენ ანთაძის მიერ ქუთაისში დადგმული ქართული კლასიკური პიესები (ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, შალვა დადიანის „გუშინდელნი“), რუსული და დასავლეთ ევროპის მსოფლიო დრამატურგია (ნ. გოგოლის „რევიზორი“, სუხოვო კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“, შექსპირის „მეფე ლირი“ და „ოტელო“, შილერის „ყაჩაღები“). ყველა ამ სპექტაკლმა დაამტკიცა: მათი შემქმნელი რეჟისორის შემოქმედების ჭეშმარიტი რეალიზმი, ემოციურობა და მსახიობთან მუშაობის კარგი ცოდნა.

დოდო ანთაძის რეჟისორული მოღვაწეობა და ორგანიზაციული ნიჭი არა ერთ საჭირო საქმეს გამოდგომია. წლების მანძილზე (1952—1957 წწ.) ხელმძღვანელობდა გრიბოედოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრს. 1957 წელს კი მას კვლავ ვხვდებით რუსთაველის სახელობის თეატრში, იქ, სადაც პირველად აიდგა ფეხი, როგორც პროფესიონალმა ხელოვანმა. ამჯერად იგი თეატრის დირექტორად მოვიდა და ხუთი წლის განმავლობაში

ხელმძღვანელობდა მას. აქ მან მისთვის ჩვეული ენერგიით განაგრძო თანამედროვეობის ამსახველი რეპერტუარისთვის ზრუნვა. დადგა ვ. კანდელაკის „ქართლის ჩირაღდნები“ და ლ. სანიკიძის „ქუთათურები“. სპექტაკლები მაყურებელმა კარგად მიიღო.

დოდო ანთაძის დამსახურებად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ იგი ცდილობს არაქართველ მაყურებლისათვის ხელმისაწვდომი გახადოს ქართული დრამატურგია. ასეთია გ. ბააზოვის „იკვა რიჟინაშვილი“, რომელიც სომხურ ენაზე ითარგმნა და დ. ანთაძის რეჟისორობით დაიდგა ქ. ლენინაკანის თეატრში. ასევე, შაუშიანის სახელობის სომხურ თეატრში მის მიერ განხორციელებული სანდრო შანშიაშვილის „ხევისბერი გოჩა“ (ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვით). ეს უკანასკნელი დიდი წარმატებით იქნა ნაჩვენები რუსულ სცენიდანაც (გრიბოედოვის სახელობის თეატრი). სპექტაკლმა საყოველთაო აღიარება პპოვა მოსკოვში 1958 წელს, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე.

ნაყოფიერია დოდო ანთაძის ცხოვრების გზა, მოყოლებული სცენისმოყვარეთა დრამატული წრეების ფიცარნაგზე ასვლის პირველი დღიდან არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი აღსაყვამა სცენური მიღწევებით. არა, ნაყოფიერია იმიტომ, რომ, პირველყოვლისა, ეს არის გზა ადამიანისა, რომლის საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობა გაპირობებულია გარკვეული და პრინციპული მიზანსწრაფვით.



პეტრე

თეატრში პეტრე ოცხელი მხოლოდ ცხრა წელი მოღვაწეობდა და უსაზღვრო გაკვირვებას იწვევს, თუ როგორ შეძლო სრულიად ახალგაზრდამ, ასე ღრმად შეესწავლა თეატრალურ-დოქტორული ხელოვნება, გამოეყვანა დიდი შემოქმედებითი დიაპაზონი, ჰქონოდა ესოდენ უშრეტი ფანტაზია, მკაცრი და ძუნწი მონახაზი და ყოველივე ამით თავისი ხელოვნება სამუდამოდ დაემკვიდრებია კულტურის ისტორიის საგანძურში.

პეტრე გრიგოლის ძე ოცხელი დაიბადა 1907 წელს ქ. ქუთაისში. რამდენიმე წლის შემდეგ მომავალი დიდი მხატვრის მშობლები მოსკოვს გადავიდნენ. აქ, კათოლიკურ ეკლესიასთან არსებულ ფრანგულ გიმნაზიაში მიიღო პეტრემ დაწყებითი განათლება და აქვე გამოავლინა ხატვის ნიჭი და სილამაზის აღქმის უნარიც, რაც მას თავის თანატოლებისაგან შესამჩნევად განასხეავებდა. იგი ჯერ ფერად ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოკრებილ:



სურათებით ქმნიდა უჩვეულო სათამაშოებს, თხოულობდა საღებავებს, მუდამ იყო ფანქრით ხელში.

11 წლის იყო პეტრე ოცხელი, როდესაც მოსკოვის ერთ-ერთ საბავშვო სახლში სპექტაკლი „ზოლუშკა“ გააფორმა; ასე აღრიანად მიიღო მან თეატრალური მხატვრის ნათლობა.

ოჯახი 1920 წელს საქართველოში დაბრუნდა. სამი წლის შემდეგ პეტრე ოცხელი შედის ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში, რომელთანაც მცირე სახელოსნო, სამხატვრო სტუდია არსებობდა. აქედან დაიწყო მისი სამხატვრო განათლება.

1926 წელს პეტრე ოცხელი თბილისის სამხატვრო აკადემიის, პროფესორ შარლემანის კლასის სტუდენტი. აკადემიის წლები ცხადყოფა იყო იმ პროფესიონალიზმისა, რომლითაც ხასიათდება პ. ოცხელის თეატრალური მხატვრის მთელი შემოქმედება.

თბილისის მუშათა თეატრს იმ დროს ჩვენს თეატრებს შორის ღირსეული ადგილი ეკირა. აქ თანამშრომლობდნენ სოლძიკო ვირსალაძე, ვახტანგ აბაშიძე, ელენე დონაური და სხვები; ლუნა-ჩარსკის პიესის „ცეცხლის გამჩალებლების“ გასაფორმებლად სტუდენტი პეტრე ოცხელი მიიწვიეს. ამ პირველ პროფესიულ თეატრალურ-დეკორატიულ ნამუშევარშივე მან გამოავლინა დიდი გემოვნება კონსტრუქციებში, შეუქმნა ეფექტების გამოყენების ცოდნა და ფერთა შერჩევის შესანიშნავი უნარი.

„ცეცხლის გამჩალებლების“ მხატვრულმა გადაწყვეტამ თეატრალური საზოგადოებრიობის დიდი ინტერესი გამოიწვია. გახარებულმა კოტე მარჯანიშვილმა იგრძნო ახალგაზრდის უტყუარი ნიჭიერება და მას ქუთაისის თეატრში მუშაობა შესთავაზა; 19 წლის ქაბუჯი ქუთაისის თეატრის მთავარ მხატვრად დაინიშნა!

კოტე მარჯანიშვილთან თანამშრომლობის დროს მისი პირველი სპექტაკლი იყო „ურიელ აკოსტა“. პეტრემ სწრაფად აუღო ალლო კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს. რეჟისორი და მხატვარი. საოცარ მხარდაჭერას პოულობდნენ ურთიერთში. ამ სპექტაკლით პეტრე ოცხელი მოგვევლინა როგორც ახალი ტიპის მხატვარი — კონსტრუქტორი, მეოცნებე, პოეტი და მოაზროვნე.

კიბეები, სვეტები, მაქსიმალური სიძუნწით გაკეთებული. ავე-

ჯი, შავი, ყვითელი და რუხი ფერებით იყო შეღებილი. ორთოდ ფერში გადაწყვეტილ კოსტიუმებში ჩაცმული მსახიობები ისე თავისებურად იყვნენ განათებული, რომ ზოგჯერ ფერწერილ სურათებად გვევლინებოდნენ ლაქონურ დეკორაციებზე. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა მსახიობის სხეულის გამოსახულობას და პლასტიკურობას. სპექტაკლის ყველა ელემენტი—დეკორაციები, კოსტიუმები, მსახიობთა პლასტიკური მოძრაობები არამც თუ ეწინააღმდეგებოდა ერთმანეთს, პირიქით, ავსებდნენ და ქმნიდნენ ერთ მთლიან ჰარმონიულ ნაწარმოებს.

ცნობილი შექსპიროლოგი, აკადემიკოსი მოროზოვი წერდა: „მხატვარი ოცხელის არაჩვეულებრივი და უნიჭიერესი ნამუშევრების საფუძველი „ურიელ აკოსტა“, რომელიც ჩვენ, ხელოვნების სპეციალისტებს, არ გვაძლევს საშუალებას, მივაკუთვნოთ იგი რომელიმე მიმდინარეობას. ეს რაღაც სრულიად ახალი და სპეციფიკურია“.

ის ბრწყინვალე წარმატება, რომელიც წილად ხვდა „ურიელ აკოსტას“ და რომელიც ერთ-ერთი დიდად საამაყო ფურცელია ქართულ საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, გაპირობებულია პეტრე ოცხელის ნიჭიერებითაც.

„ურიელ აკოსტა“ მხატვრის ღრმა პრინციპულობისა და შეუწელებელი ძიებების საფუძველად იქცა.

ამ პერიოდში პეტრე ოცხელის შემოქმედების ამოცანაა სცენის არის გაფართოება და მისი ახალი არქიტექტორული გადაწყვეტა. ამაზე მეტყველებენ ესკიზები სპექტაკლისათვის „ბეატრიჩე ჩენჩი“, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა 1930 წელს დადგა. მხატვარმა აქ გამოიყენა სცენის არის მთელი სივრცე და უსაზღვროდ გაშალა იგი, როგორც სიღრმით, ისე სიმაღლით; ამით მან შექმნა მონუმენტალობა, რაც ფორმების სიმკაცრითა და დიდებულებითაა გადმოცემული.

1931 წელს, მოსკოვში, ყოფილ კორშის თეატრში იბსენის პიესის „მშენებელ სოლნესის“ დასადგმელად მიწვეული იქნა კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც სპექტაკლის გასაფორმებლად პეტრე ოცხელი წაიყვანა. „მშენებელი სოლნესი“ პირველი იყო,

რომელიც ოცხელს რუსეთში პროფესიულ სცენაზე უნდა გაეფორმებია. რა თქმა უნდა, დიდი იყო პასუხისმგებლობის გრძნობა.

სპექტაკლი განხორციელებული იყო სცენური ყუთისა და პავილიონის უარყოფით. მართალია, ოცხელმა უკუთავდო ასეთი გადაწყვეტა, რაც მანამდე გამოყენებული იყო იბსენის ამ პიესის ინტიმური ტრაგედიისათვის, მაგრამ მხატვარი არც იმ მოდურ გადაწყვეტას გაჰყვა, რომელიც მაშინ კონსტრუქტივიზმს ახასიათებდა.

ესკიზებში მან ფერწერაც უარყო და სკულპტურული გადაწყვეტის პრინციპს გაჰყვა, სამოქმედო ადგილიდან გამოორიცხა ყოფითობა და მსახიობებს საშუალება მისცა სასცენო მოედნებზე გაეთამაშებიათ იდეების დრამა, აზრის შემოქმედებითი განხორციელება.

„მშენებელი სოლნესი“ პეტრე ოცხელის უკანასკნელი ნამუშევარია კოტე მარჯანიშვილთან, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებაში.

პეტრე ოცხელის, როგორც თეატრალური მხატვრის ჩამოყალიბებისათვის მარჯანიშვილის სპექტაკლები იყო უბრწყინვალესი სკოლა და ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნება, რომელსაც ასე ხარბად დაეწაფა მხატვარი, მაგრამ მისთვის ხანმოკლე აღმოჩნდა ეს სკოლა. მოსკოვიდან დაბრუნებულმა პეტრე ოცხელმა მარჯანიშვილის თეატრში უკვე უმარჯანიშვილოდ გააფორმა ორი სპექტაკლი; 1933 წელს კი, მოსკოვში, შეწყდა მაჯისცემა დიდი მასშტაბებისა, რომელთანაც ოცხელმა მხოლოდ ოთხიოდე წელი იმუშავა.

ქართველი ხალხის ამ უდიდეს დანაკლისს განსაკუთრებით მწვავედ მისი მოწაფეები განიცდიდნენ, მაგრამ აი, ამ თეატრში მათ მიერ უმარჯანიშვილოდ განხორციელებული სპექტაკლები მეტყველებდნენ იმ საოცარ ხელოვნებაზე, რომლისკენაც გზანიჭიერ მოწაფეებს, და მათ შორის პეტრე ოცხელსაც, კოტე მარჯანიშვილმა გაუყაფა.

პეტრე ოცხელი მთელი თავისი შემოქმედებითი მონაცემებით თანამედროვეობის მომღერალი იყო. ამიტომ აინტერესებდა მას ისეთი სამუშაო, რომელიც დაკავშირებული იქნებოდა მიმდინარე

ცხოვრების თემატიკასთან პ. ოცხელს სურდა დაედგა თანამედროვე დრამატურგის პიესა, მიძღვნილი ბრძოლისა და მშენებლობის საჭირობოთო საკითხებისადმი. სწორედ ასეთი იყო გერცელ ზაჰოვის პიესა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, რომელიც 1932 წელს მარჩანიშვილის თეატრში დოღო ანთაქემ დადგა. მხატვრულად იგი ოცხელმა გააფორმა. ამ ესკიზებში საგანგებოდაა დამუშავებული ყოველი ხაზი, ყოველი წვრილმანი.

ესკიზები შილერის „ყაჩაღებისათვის“ ნათელჰყოფენ, რომ პეტრე ოცხელის შემოქმედებაში კონსტრუქტივიზმმა თავი დააღწია აბსტრაქტულობასა და სქემატიზმს. ამავე დროს მხატვრის შემოქმედების მისია და სასიცოცხლო მნიშვნელობა არ ამოიწურება კონსტრუქტივიზმის ეტიკეტებით, — ზუსტად დადგენილი ფორმებით. კონსტრუქტივიზმიდან ოცხელი წავიდა წინ, გადალახა ხელოვნების ამ მიმართულების შემოქმედებითი განსაზღვრულობა, მან სცენა გაწმინდა, გაანთავისუფლა მსახიობისათვის. იგი დაეყრდნო ლაკონიზმს და მხატვრის ენის სიზუსტეს, სცენური სიერის მოცულობით გადაწყვეტას.

ასეთივეა მისი „ოტელოც“, სადაც მოცემულია საოცრად მოხერხებული მოედნები მიზანსცენებისა და სცენიური მოქმედების ორგანიზაციისათვის. სცენის ცენტრში მოთავსებული მონუმენტალური საფეხურები უსაზღვროდ ლაკონურია. ამ გრანდიოზულობასთან ერთად, მის ნამუშევრებს დიდი სიმსუბუქე და მიზანდასახულობა ახასიათებს.

პეტრე ოცხელის ესკიზებში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კოსტიუმები, შექმნილი დიდი ფანტაზიით. მხატვარი საგანგებოდ ამუშავებს ყოველ ხაზს, ყოველ წვრილმანს. ასეთი კონსტრუქციები იგი ქმნის სახიფათო გმირს, რითაც დიდად ეხმარება როგორც რეჟისორს, ასევე მსახიობს.

მანახელს არ ავიწყდება კოსტიუმში დეზდემონასათვის. მხატვარმა ამ ჩაცმულობის ესკიზები ვერიკო ანჯაფარიძისათვის შექმნა, სადაც ითვალისწინებს მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებებს, გრაციოზულობას, პლასტიკურობას და მათ საკუთარი ფანტაზიით ამდიდრებს, ქმნის დეზდემონას ისეთ პორტრეტს, რომე-

ლიც მნიშვნელოვანია არა მარტო სპექტაკლისათვის, არამედ მის-
გან დამოუკიდებლად.

პ. ოცხელს უსაზღვროდ იტაცებს ვერიკო ანჯაფარიძის აქტი-
ორული მონაცემები. მას არ შეუძლია იყოს გულგრილი ამ მსახი-
ობის მიერ შესაქმნელი რომელიმე როლისადმი; ესკიზებში იგი
სიყვარულით, პოეტურად, ახასიათებს. მის გმირებს ისე, როგორც
ეს ვერიკო ანჯაფარიძის ხელოვნებას შეეფერება.

პეტრე ოცხელი ასეთი გატაცებით აფორმებდა არა მხოლოდ
დრამატული თეატრის სპექტაკლებს. ნიჭიერი მხატვრის შესაძ-
ლებლობანი საბალეტო და მუსიკალურ სპექტაკლებშიც გამოვ-
ლინდა.

კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის მუსიკაზე დაწერილ
ბალეტის „სპარტაკის“ ესკიზები, მიუხედავად არქიტექტურულ
გეომეტრიულობისა; გამოირჩევიან მონუმენტური და მკაცრი დი-
დებულებით, ისინი გამსჭვალულნი არიან სივრცის პათეტიკით.
პ. ოცხელმა ეს ესკიზები გადაწყვიტა მოცულობიან ფორმებში,
გამომსახველობითი ხელოვნების ყველა საშუალებებით.

პეტრე ოცხელს სიყრმიდანვე იტაცებდა საბავშვო და მო-
ზარდთა სპექტაკლებზე მუშაობა. ჯერ კიდევ 1929 წელს მან ქუ-
თაისში გააფორმა პირველი საბჭოთა ქართული საბავშვო ოპერა
„ბრძოლა“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით დაიდ-
გა. სამწუხაროდ ამ სპექტაკლის ესკიზები არ შემოგვრჩენია;
მაგრამ ესკიზები „სურამის ციხისა“, რომელიც ჩვენს მოზარდ მა-
ყურებელთა თეატრის პატარა სცენაზე დაიდგა 1934 წელს, მკა-
ფიოდ გვიჩვენებენ სპექტაკლის გაფორმების სცენიურ კულტუ-
რას. საინტერესოდ იყო გამოყენებული შუქ-ფერები; რითაც
მთელ რიგ სცენებში მეტად ძლიერა შთაბეჭდილება იქმნებოდა.
ამან მაქსიმალურად შეუწყო ხელი რეჟისორის ჩანაფიქრის გან-
ხორციელებას. ესკიზებში მოცემულია მაქსიმალურად თავისუფა-
ლი სცენის არეები; ეს კი მსახიობის ფიზიკურ მოქმედებას ღიდ-
შესაძლებლობებს უქმნის.

ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრა-
ობის მეთაური, გამოჩენილი ქართველი კლასიკოსი დიდი ილია
ჭავჭავაძე, რა თქმა უნდა, შთაგონების უსაზღვრო წყაროდ იქცა

ნიჭიერ მხატვრისათვის და ამიტომაც, რომ ოცხელის არც ერთი სპექტაკლის გადაწყვეტაში ისე ხაზგასმული არ არის მაღალი რეალიზმი, მოქმედ პირთა განწყობილებანი და ხასიათები, როგორც „ჩატეხილ ხიდში“.

დიდი ილიას გმირთა ხასიათების გალერეის გადმოსაცემად თეატრალურ მხატვრობაში პეტრე ოცხელის ნიჭიერება ფრიალ ნაყოფიერი გამოდგა.

არა ნაკლებ ინტერესს იწვევს ქართული საბჭოთა კომედიის „აპრაყუნე ჭიმჭიმელისათვის“ წარმოდგენილი ესკიზები. სპექტაკლი ჰეცხავდა ბიუროკრატიზმსა და მეშჩანობას. სცენაზე დგას მხოლოდ და მხოლოდ უზარმაზარი წიწაკა, ასევე წითლად აღაჟღერებული ვეებერთელა ფორმის პამიდორი. გროტესკამდე მისული ასეთი ფორმებით მხატვარმა რეჟისორს საშუალება შეუქმნა განეწყო შესანიშნავად მოძრავი მიზანსცენები, აღსავსე დინამიკური და მსუბუქი რიტმით, რაც ასე აუცილებელია ნამდვილი კომედიისათვის.

1936-37 წლებში პეტრე ოცხელი კვლავ მოსკოვშია. იგი მცირე თეატრში მიიწვიეს „ვერაგობა და სიყვარულის“ და „დიდების“ გასაფორმებლად. ამავე თეატრის ფილიალში მას „ცხვრის წყარო“ უნდა განეხორციელებია.

სპექტაკლი „დიდება“ ლონდონს გაიგზავნა 1939 წელს გამოცხადებულ კონკურსზე, სადაც იგი პრემირებული იქნა ოქროს მედლით.

პეტრე ოცხელის მოსკოვში ყოფნისას კონსტანტინე სტანისლავსკი აცხადებს კონკურსს ოპერა „რიგოლეტოსათვის“ საუკეთესო ესკიზის შექმნაზე. კონკურსში ოცი მხატვარი იღებს მონაწილეობას. მათ შორისაა ოცხელიც, რომლის ერთადერთმა ესკიზმა საყოველთაო აღიარება და გამარჯვება მოიპოვა.

ეს ესკიზი მრავალმხრივია საინტერესო; გარდა იმისა, რომ იგი დიდ კონკურსშია გამარჯვებული და ამავე დროს უკანასკნელი ნამუშევარია ამ შესანიშნავი მხატვრისა, იგი ნათელი დადასტურება იმისა, თუ როგორ იტაცებს პეტრე ოცხელს თავისი ხანმოკლე, მაგრამ არაჩვეულებრივად დიდი შემოქმედების დასასრულს ფერი, ფერწერის მრავალსახეობა და გრაფიკული ფორმე-

გი. მხატვრის თითქმის და გეომეტრიულ ნახაზებში შეიჭრა მზე, მთელი თავისი ფერის და სინათლის გამოსახულებით. მის მოცულობიან დანადგარებში კი კვლავ საპატიო ადგილი უჭირავს ცას, სივრცეს, ჰაერს.

სისადავის მკაცრი ლაკონურობა კვლავ დარჩა მხატვრის შემოქმედებითი სტილის საფუძვლად.

პეტრე ოცხელმა „რიგოლეტოში“ კონსტანტინე სტანისლავსკის დაინტერესება გამოიწვია და მისი დიდი ყურადღება დაიმსახურა. სტანისლავსკიმ ის მოსკოვის მუსიკალური თეატრის სპექტაკლის „მესაზღვრეების“ გასაფორმებლად მიიწვია. მხატვარი საქართველოში გამოგზავნილი წერილებით იტყობინება, რომ მუშაობა მეტად დაძაბული ყოფილა. ის წერს: „ახლა ვმუშაობ კონსტანტინე სტანისლავსკისთან ოპერა „მესაზღვრეებზე“. მასთან ვარ მთელი დღეების განმავლობაში. მუშაობა იმდენად დაძაბულია, რომ პაპიროსის მოწვევის დროც არ არის“. ამავე ბარათებში ვკითხულობთ: „...კონსტანტინე სტანისლავსკიმ უთხრა ბეზა თუმანიშვილს,—ჩემს შემოქმედებით გზაზე მე არ შევხვედრივარ უფრო მეტად ფერადოვანს და მკაფიო რეჟისორს, როგორც კოტე მარჯანიშვილიაო“ (იხ. პეტრე ოცხელის ღის ნინოს არქივი).

მეტად საინტერესოდ მიმდინარეობდა ჩვენი სასიქადულო მხატვრის მუშაობა სპექტაკლ „მესაზღვრეებზე“ სტანისლავსკისთან 1937 წელს, მაგრამ მას არ დასცალდა ეხილა შედეგი გენიალურ რეჟისორთან თანამშრომლობისა.

როდესაც გადავვლებთ თვალს ამ დიდი თეატრალური მხატვრის მთელს შემოქმედებას, გაოცებთ მისი დიდი დიაპაზონი ტრაგედიიდან გროტესკამდე, კარლ მოორისა და ივლითის უმტკიცეს ხასიათიდან გამათრახებულ ჰიმჰიმელსა და ომარაანთ მოჯამაგირემდე.

პეტრე ოცხელის დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის შესწავლა გზას გაუკაფავს ყველას, ვისთვისაც თეატრი დიდი აზრისა და მხატვრული ძიების ხელოვნებაა.



ქ. შაყერი

სელოვანის მიერ სასელია მოხვეჭა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ მია მიერ შექმნილი ნაწარმოები მაყურებელს ცხოვრებაში უფრო ღრმად და სრულად ჩაახედებს, თუ ნაწარმოება ადამიანში გააღვიძებს აზრსა და გრძნობას, გაამდიდრებს მას სულიერად. ასეთი სელოვანი უყვარს ხალხს, თვალყურს ადევნებს მის ზრდას, ღელავს და იწვის მასთან ერთად.

ამიტომ იყო 1948 წლის 3 აპრილს რუსთაველის თეატრის დარბაზი ხალხით გაჭედილი, ამიტომ იყო ფარდის მიღმა საზეიმო განწყობილება, ამიტომ დატრიალებდა თავს მშობლიური გულისყურით მსახიობთა უფროსი თაობა ახალგაზრდა ეროსი მანჯგალაძეს, რომელიც პირველად გამოდიოდა დიდი თეატრის სცენაზე.

იმ საღამოს იგი ბრეტის მთავარ და პასუხსაგებ როლს ასახიერებდა დიუსოსა და გოუს პეისაში „ღრმა ფესვები“ მაყურ-



ბელი მოვიდა დებიუტანტთან, როგორც ნაცნობთან, როგორც უკვე აღიარებულ ხელოვანთან. შემოქმედებოთი გზის ასეთი დასაწყისი იშვიათად თუ რგებია ვისმეს ბედად.

ქართული საზოგადოებრიობა, ჯერ კიდევ 1943-47 წლებში დაინტერესდა ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტით — ეროსი მანჯგალაძით, რომლის წვრთნა სამსახიობო ოსტატობაში აღმზრდელებს სტუდენტის საუკეთესო მომავლის მტკიცე რწმენას უქმნიდა, ხოლო სტუმარ-მაცუურებლებს გულწრფელ სიზარულს ანიჭებდა.

პედაგოგ ღიმიტრი ალექსიძემ სტუდენტთან ორიოდ წლის გუშაობის შემდეგ ნათელი გახადა ახალგაზრდის საინტერესო ავტორული მონაცემები; ამიტომ, ამავე ინსტიტუტის პედაგოგმა გიორგი ტოვსტონოგოვმა უფროსი ჯგუფის გამოსაშვებ სპექტაკლისათვის „ინათხოვრა“ მეორე კურსელი ეროსი მანჯგალაძე და იგი ამუშავა გორკის „მდაბიონში“ ტეტერევის როლზე.

ჭაბუკმა მოსწავლემ ტეტერევის განსახიერებით ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობის სახელი დაიმკვიდრა. მანჯგალაძის ტეტერევს ეჯავრებოდა მდაბიონი, არ სურდა ეცხოვრა მათ სასარგებლოდ, მაგრამ იგი ინდიფერენტული გამოდგა. გრძნობდა რა თავის ირგვლივ არსებულ სისაძაგლეს, ვერ პოულობდა ძალას ებრძოლა.

მანჯგალაძის ტეტერევს ახასიათებდა ადამიანური ღირსებები; მომხიბლველობა და სიამაყე. ეს იყო ღრმად ემოციური სახე, რომელიც მწვავედ გრძნობდა სოციალურ უსამართლობას, რასაც თამამად ამხილებდა კიდევ.

ჯერ კიდევ სტუდენტმა ეროსი მანჯგალაძემ ტეტერევით წარმოგვიდგინა მხატვრულად დასრულებული სახე.

1947 წელს ეროსი მანჯგალაძემ დაამთავრა ინსტიტუტი და იგი უკვე ქართული თეატრალური ხელოვნების იმედად მიჩნეული, აღმზრდელებმა პროფესიული თეატრის გზას გაუყენეს.

სადებიუტო წარმოდგენის შემდეგ ოთხი წელი გავიდა და ეროსის მიერ შესრულებული როლები (ქაიხოსრო „ქეთევან დედოფალი“, ბორისი „სადგურის უფროსი“, ლეოვი „პირველი ნაზიჩი“, აბდულ სადიყი „ჩაძირული ქვები“) არც თუ მაღალ მხატ-

ვრულად ეღერდნენ, მაგრამ თითოეულ მათგანში ჩანდა მსახიობის ზრდა და შემოქმედებითად დავაყვაცება. მეღვანდებოდა ტემპერამენტით გამთბარი ნამდვილი პროფესიონალიზმი, მისი ყოველი ფრაზა უფრო და უფრო დაბეჭითებით ისმოდა მაყურებლებით გაქედნილ დარბაზში. ყოველი ბგერა და ინტონაცია თავის ადგილს იჭერდა ადამიანთა ცნობიერებაში, რადგან მსახიობს ჰქონდა შესანიშნავი დიქცია, სწორი მახვილები და ბრწყინვალე დიდი და მცირე პაუზები.

თანდათანობით მსახიობში ვითარდებოდა პეროიკა და მგზნებარე ვნება, ლამაზი და ეფექტური ფერი, ეღერადი და ომახიანი სიტყვა. ამ პერიოდის როლებმა ხელი შეუწყვეს ეროსი მანჯგალაძეს ყოველგვარი ამპლუის გარეშე ჩამოყალიბებულყოფი ფართო დიპაზონის მსახიობად. ამას ადასტურებს მისივე რეპერტუარი შილერის მოხუც მორიდან გოგოლის უტეშიტელნამდე, სოლოვიოვის დიდი ხელმწიფიდან ილია ჭავჭავაძის მადლიანი კალმით გამათრახებულ ოთარაანთ მოჯამაგირემდე, ანდა პატროსან ინტელიგენტ ოზეფ პეშეკიდან ხარხარით განქიქებულ ფლეტჩერის ლოპესამდე.

ნიჭის ამ მრავალმხრივობამ დიდად გაზარდა ეროსი მანჯგალაძისადმი მაყურებლის ინტერესი.

თუ ეროსი მანჯგალაძის წვრთნის პერიოდში გამოცდილმა პედაგოგებმა დ. ალექსიძემ და გ. ტოვსტონოვოვმა ნიჭიერი მოწაფის დამახასიათებელ ნიშნად გარდასახვის უნარი გამოავლანეს და ამის მაგალითად ლეტრაზის გამბიე და გორკის ტეტერევი წარმოგვიდგინეს, ახლა კი უკვე დიდ სცენაზე მსახიობის ეს ძვირფასი თვისება მის შემოქმედებით ინდივიდუალობად დადგინდა და მისთვის უფრო ახლობელი გახდა ის როლები, რომლებმაც მას თავისთავისაგან დაშორების შესაძლებლობა შეუქმნეს.

ყოველივე ამან სრული რეალიზაცია პეშეკის („ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“) განსახიერებაში პოვა.

ერ. მანჯგალაძემ გვიჩვენა, რომ პეშეკისათვის პანკრატის ციხეში გატარებული დღეები მთელ მის ცხოვრებაში ყველაზე ნათელი დღეებია. მოხუცი მასწავლებელი, დემოკრატი პეშეკი

ფუჩიკს ხედება ციხეში და საბოლოოდ რწმუნდება, თუ რას ნიშნავს კომუნისტის ზნეობრივი და იდეური ძალა. აქ, პანკრატის ციხეში, პეშეკი, ფუჩიკის გავლენით, ნამდვილ ადამიანად იქცა. აქ აღინთო სახალხო მასწავლებლის მთელი არსება უსპეტაცესი სიხარულით, აქ გაიმსჭვალა მისი საპირველმისო სიმღერა და ცეკვა უდიდესი პროტესტის გრძნობით იმათ მიმართ, ვინც ოთხ კედელში ამწყვდევენ ადამიანური ცხოვრებისათვის მებრძოლებს...

ვინ დაივიწყებს იმ სცენას, როცა პეშეკმა ციხე ეზოში პატარა ყვავილი მოძებნა და გახარებულმა ფუჩიკს მიუბრუნა. ეს პატიოსანი ინტელიგენტი ყოველმხრივ ცდილობს შეუმსუბუქოს საყვარელ იულჩას უსასტიკესი ფიზიკური და სულიერი წამება. მაყურებლის მესხიერებაში დიდხანს რჩება მოხუცი პეშეკის გულის სიღრმიდან ამომსკდარი „იულჩა!“.. ცრემლმორეული ხმით წარმოთქმული ეს ამოძახილი ანიშნებდა მაყურებელს იმ წამებას, რომელიც ფუჩიკს მოელოდა. ჩინებულად იყო გათამაშებული მოჩვენებითი მხიარულება პანკრატის ზედამხედველ სმეტონსთან იმ მიზნით, რომ ნაცემი ფუჩიკისათვის რეგვენ ფაშისტ ადმინისტრატორს ყურადღება არ მიექცია.

პეშეკის წარმოსასახავად მსახიობმა სცენური გამომსახველობის ახალ საშუალებებს მიაგნო. თუ იგი ზოგიერთ სხვა როლში ბუფონადამდე მისულ კომიზმს მიმართავდა, აქ მან იპოვა მსუბუქი, ცოცხალი ლირიკული ფერები და როლი გაათბო ჩეხოვისებური სევდანარევი ბრძნული იუმორით.

ერ. მანჯგალაძემ მაყურებელს გადაუშალა თავისი გმირის ფაქიზი გრძნობების მთელი გამა. აგრძნობინა მას მოხუცი სახალხო მასწავლებლის სულის სიღიადე და პოეტურობა. განსაკუთრებით დაუეწიყარი იყო ყოველგვარი პათოსისა და პოზის გარეშე შესრულებული მისი მონოლოგი. აქ პეშეკი თითქოს საკუთარ ხმას უგდებდა ყურს და თავისივე გულში პოულობდა სიტყვებს და როდესაც სატუსალოში შემადრწუნებელა, სევდიანი სიჩუმე დაისადგურებდა, მსახიობი უსიტყვოდ აგებინებდა მაყურებელს: „არ დაიჭეროთ, სევდა გამივლის, რადგან მწამს მომავალი“. ამ რწმენის გამო მღეროდა იგი ასე ხალისიანად. ამიტომ ელერდა მისი ხმა ასე თბილად და დამაჭერებლად.

ლორთხმითა და უმსუბუქესი იუმორით განსახიერებელი და დებითი გმირის, მოხუცი ჩეხი პატრიოტის პეშეკის, წარმოდგენის შემდეგ, გავიდა რაღაც ორიოდ თვე და მაყურებელმა ეროსი მანჯგალაძე იხილა სრულიად საპირისპირო, უარყოფითი გმირის, მდიდარი ვაჭრის არუთინ ზიმზიმოვის როლში. სოციალური სიმახვილით წარმოსახა მან მევახშეობის ეს ტიპი. მისი ზიმზიმოვი უსირცხვილო და ცბიერი მტაცებელია. ახალგაზრდა ხელოვანი პროფესიონალიზმის სანაქებო ჩვენებით ხსნის ნილას ამ უარყოფით გმირს.

მაყურებელი ზედავს, თუ როგორ ახორციელებს მანჯგალაძე ზიმზიმოვს, ჩანს, რომ ეს მსხვილი მტაცებელი და ანგარიშიანი საქმოსანია, აწყობს თავის ბინძურ გეგმებს. მსახიობი გრძნობს მის გმირს და დამუშავებული დეტალებით გადმოსცემს ზიმზიმოვის სიტყვიერი მასალის ნიუანსებით აღსავსე ინტონაციებს. მისი შეკითხვა პეპოსადმი, იპოვა თუ არა მან საბუთი ფულის გასესხებისა, ხალხში მოარულ სიტყვად გადავიდა. მანჯგალაძის მიერ საოცარი ზაზგასმულობითა და განსაკუთრებულობით გამოთქმული სიტყვა—„იპოვნე?!“—აღნიშნა და მოახლოებულ საშიშროებასაც და თანაც იმის რწმენას, რომ რა გინდ დასაბუთებული არ უნდა გახდეს ეს საშიშროება, „სამართალი“. მაინც მდიდარ ზიმზიმოვს დაიცავს. როდესაც მსახიობი წარმოთქვამდა ისეთ უბრალო სიტყვას, როგორიცაა „იპოვნე?!“, გესმოდათ, რომ ამ სიტყვიდან, მან უარყო ათეული სხვა ინტონაცია გარდა ერთისა, უარყო შეიძლება უფრო შთამბეჭდავი და ამალეღვებელი ინტონაციები, მაგრამ როლზე მუშაობის პროცესში დაადგინა, რომ სხვა ინტონაციები ყალბი იქნებოდა.

მანჯგალაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გმირის მეტყველებას, სიტყვის გამომხატველობას, რიტმულობას, მუსიკალობას. მაყურებელი გრძნობს, თუ როგორ აცხოველებს მსახიობი თავისი გმირის თითოეულ სიტყვას.

ზიმზიმოვის სცენა მეუღლესთან მსახიობმა შესრულების მაღალ ოსტატობამდე აიყვანა. მისცა რა მას სატირიკული ჟღერადობა, დიდი გემოვნებითა და საოცარი ზომიერებით დახატა ვაჟარ-კაპიტალისტის ოჯახის ადიულტერი.

ერ. მანჯგალაძემ ვაქრისათვის შექმნა პოზიცია, რომელსაც ზომიერად ამჟღავნებს არა როგორც უბრალო თეზისს, ანდა სვალთახედვას, არამედ ეს პოზიცია მსახიობმა შეიყვანა გმირის სიხლსა და ხორცი. ფული მისთვის უფრო მალა დგას, ვიდრე სინდის-ნამუსი, უფრო ძვირფასია, ვიდრე ღვიძლი შვილი; და თუ საქმემ მოიტანა, ზომიერად თავისთავზედაც კი უფრო მალა დააყენებს ფულს. აი, სწორედ ამით გადაწყვეტა მანჯგალაძემ მევახშე—ექსპლოატატორთა კლასის ბედ-იღბალი, კლასისა, რომელსაც მსახიობი პრინციპულად აზოგადოებს კიდევ.

არუთინ ზომიერების სახე ეროსი მანჯგალაძის შემოქმედებათი ცხოვრების სამაჟო მიღწევას.

მსახიობის შემოქმედებითი გზის მრავალფეროვნებისა და თავისებურების დასტურია ომარაანთ მოჯამაგირე, „ოთარაანთ ქერივში“. ამ უქნარა, ზარმაცი, ფრთხილ და ტრახახა მოჯამაგირის ეპიზოდურ როლს, მსახიობმა ისეთი კოლორიტი მისცა, რომ სრულიად ნათელი გახადა თავისი შემოქმედების უშუალო და ბუნებრივობა. მკაფიო აქტიორული ნიჭიერებისა და სერიოზული მუშაობის შედეგად ეპიზოდურმა სახემ ისეთივე ძალის შემოქმედება მოახდინა მაყურებელზე, როგორსაც დიდი აქტიორის მიერ განსახიერებული წამყვანი როლი ახდენს.

ეროსი მანჯგალაძის ნახვა საინტერესოა რამდენიმეჯერ ერთსა და იმავე როლში. მისი თამაშის ელემენტების კომბინაცია ერთსა და იმავე როლში მრავალნაირია, მაგრამ თვით ელემენტები ყოველთვის ერთნაირი რჩება. ამით ის როლს არ აუბრალოებს, პირიქით, მისი გაღრმავებისაყენ სწრაფვას ამ მსახიობის დიდი და უშუალო ნიჭის თავისებურება. ამ ფორმის მოშველიებით იგი მაღალი ოსტატობით ატარებს პოეტურობით სავსე ლირიკულ და მრისხანებით გაჟღერებულ სცენასაც, მრისხანებით, რომელიც ფართოდ უსსნის გზას ერ. მანჯგალაძის სცენურ ტემპერამენტს და დიდ ტრაგიკულ შესაძლებლობებს.

დიდმა ნიჭმა შესაძლებლობა მისცა მსახიობს ივანე მრისხანე განებორციელებინა. აკ. ხორავას ივანე მეოთხის შემდეგ მაყურებელს ბუნებრივად დაებადა აზრი, რომ ახალგაზრდა მანჯგალაძეს ამ სახის წარმოსადგენად არ ეყოფოდა ძალა. რა თქმა უნდა,

ეროსი მანჭგალაძემ რომ ეს როლი იკისრა, ეს იყო გაბედული ნაბიჯი. ახალგაზრდა აქტიორის ამ როლზე მუშაობით მთელი თეატრი იყო დაინტერესებული. მსახიობთა უფროსი თაობა განსაკუთრებული გულსყურობით ეკიდებოდა ძნელად დასაძლევ საქმეს. რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი ღროს არ ზოგავდა ეროსი მანჭგალაძესთან როლზე მუშაობისათვის. შედეგს კარგი პირი უჩანდა... რამდენიმე თვის შემდეგ რეპეტიციები სცენაზე გადავიდა. ახლა მასთან უკვე აკაკი ვასაძე მუშაობდა.

ჩვენ მუშაობის პროცესიდან დაგვაშასოვრდა ასეთი დეტალი: მიღის სცენა კუბოსთან; რეჟისორი პარტერში ზის. აქვე არიან მონაწილე მსახიობები. სცენაზეა ეროსი მანჭგალაძე, მეფე ფსალმუნს კითხულობს, გადაიწერა პირვეარი და აღმოხდა სახელი უფლისწულისა—„ივან!“—კითხვას თავი მიანება და ამოიგმინა: „არცა სიკვდილს, არც ზალხის რისხვას არ მოუცია კაცისათვის ასეთი ტანჯვა“. მსახიობს მონოლოგი მიჰყავს სადად, გამომსახველად. მის სიტყვებში გაისმა უბედური ადამიანის ქვითინი: „არ არის ჩემთვის პატიება, არა, არ არის!“ ისევ შვილის სახელი „ივან!“ და სიმწრით ცხედართან დაეცა... კმაყოფილ რეჟისორს შესწორება არაფერში შეაქვს; მანჭგალაძე განაგრძობს... ამ ღროს პარტერში მსხდომ მსახიობ თ. თარხნიშვილს აკაკი ვასაძე ჩუმად მიმართავს: „მსურს შევამოწმო ეროსის სცენური ყურადღება, გთხოვთ გასვიდეთ კულისებში და შეეცადოთ იგი მდგომარეობიდან გამოიყვანოთ!“

თამარ თარხნიშვილი გაემართა დავალების შესასრულებლად... სკენიდან კი ისმის: „რომ ვიყო მხოლოდ დამნაშავე მე შენს წინაშე, განტევებას მოვიპოვებდი. მაგრამ, ვაი, რომ ცოდო საშინელია!“... კულისებიდან კი ისმის თამარ თარხნიშვილის ჩუმი ხმა: „ეროსი, ეროსი!“

მანჭგალაძეს არაფერი ესმის. მან თავი წამოსწია და განაგრძო ტექსტი. თარხნიშვილმა ხმას აუწია და ძახილს მოუხშირა. მანჭგალაძე შეჩერდა, მას ძახილი არ შეუფასებია, მაგრამ ერთბაშად მოდუნდა, ფიზიკურად დაცლილს უნარიც კი აღარ შესწევდა, გარკვეულიყო; თუ რა მოხდა...

გახარებულმა აკაკი ვასაძემ რეპეტიცია შეწყვიტა, მაღლობა

გადაუხადა მსახიობს გულწრფელობისათვის და შესასვენებლად მოუხმო.

ხალხი ინტერესით ელოდა წარმოდგენას. სპექტაკლის დასაწყისში იგრძნობოდა, რომ მაყურებელი რაღაც უნდობლობას იჩენდა ერ. მანჯგალაძის ახალი და მოულოდნელი გარდასახვის გამო, მაგრამ სპექტაკლი განვითარდა. მსახიობმა თანდათან გამოამჟღავნა მაყურებელზე ზემოქმედების ძალა. აუდიტორია უკვე გაიმსჭვალა ცოცხალი და უშუალო მადლიერების გრძნობით.

თეატრის იმედი გამართლდა. ეროსი მანჯგალაძემ დიდი ხელმწიფის განხორციელებით ნათელჰყო ტრაგედიული როლების ღირსეულად დაძლევა. მანჯგალაძის ივანე მეოთხე დახასიათდა შინაგანი სიდიადით და ხელმწიფის პიროვნების იმ შინაგანი პათოსით, რომელსაც დიდად აფასებს ჩვენი მაღალი გემოვნების მაყურებელი. უკვე ყველა დარწმუნდა იმაში, რომ ჩვენი ეროსი დიდებულად გაუმკლავდა ამ უძნელეს როლს.

მანჯგალაძე შევიდა მსახიობური დაოსტატების ძლიერ ფაზაში; იგი უკვე ყოველი ახალი როლის შექმნისას გვევლინება როგორც ჭეშმარიტად გამარჯვებული, ანდა განსახიერების ახალ საშუალებათა ძიებაში მიუგნებლობით დამარცხებული. ამგვარი დამარცხებულობის მაგალითია ლეკლერკის სახე „ჰაიტიდან“. მსახიობმა ვერ მონახა ის მნიშვნელოვანი და ძირითადი, რაც ნაპოლეონის არმიის გენერალს მიანიჭებდა ძალას, გამხდარიყო ანრი კრისტოფის, ტუსენ ლიუვერტიურის და ჟაკის შესადარი; უამისოდ კი ბრძოლამ ამ იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგეთა შორის დაჰკარგა სიმახვილე და ინტერესი.

საფრანგეთის საექსპედიციო არმიის სარდალს, გენერალ ლეკრეკს თითქოს თავისი ხსნის საშუალებად, მხოლოდ ამადღებული ტონები გამოუნახავსო. ამ სახის სრულყოფილად ჩამოყალიბებისას მსახიობმა ვერ მიაგნო შინაგანად გამართლებულ ახალ საშუალებებს და გაამახვილა ყურადღება მხოლოდ გარეგნულ ეფექტებზე, ამიტომ ლეკლერკის სახე უინტერესო და უფერული წარსდგა მაყურებლის წინაშე.

მანჯგალაძის ლეკლერკი მარტოოდენ სუსტი ხასიათისა და მხოლოდ მსუბუქ გამარჯვებებზე აღზრდილი გენერალი იყო, რაც

ნაპოლეონის საფრანგეთის სამხედრო ძლიერებას არ ახასიათებდა.

შემოქმედებითი უელფერობის ასეთსავე კატეგორიას მიეკუთვნება ეროსი მანჯგალაძის მიერ შექმნილი პაატა ბატონიშვილი („გზა მომავლისა“). ეს, ვფიქრობთ, განსაზღვრა იმ გარემოებაში, რომ დრამატურგიულად სადაოდ მოცემულმა პაატა ბატონიშვილის სახემ ავტორის შესრულებაში ადევნატური ფორმის მონახა და კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა პაატას დრამატურგიული მასალის ნაკლი.

პაატას ორიენტაცია იყო, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ. მისწრაფება „განათლებულ ევროპისაკენ“, ერეკლე კი მიიღტვოდა „ერთ მორწმუნე რუსეთისაკენ“. ცხადია, ეს სხვადასხვა მიმართულების მქონე სახელმწიფო მოღვაწეები ეერასოდეს ვერ შეთანხმდებოდნენ.

პაატას სახე გაცილებით მოიგებდა, პიესაში ხაზგასმით რომ ყოფილიყო მხილებული მისი მცდარი ორიენტაცია, ეს უფრო გააღრმავებდა და საინტერესოს გახდიდა ერეკლესთან ბრძოლას. დაიჩრდილა რა დრამატურგიულ ნაწარმოებში ეს მხარე და წინა პლანზე წამოიწია პაატას მზაკერული ზრახვანი, სახე გამოშიგნული აღმოჩნდა. მსახიობი ბრმად გაჰყვა მოცემულ ტექსტს და თუ სხვა შემთხვევაში იგი არ ჯერდება სპექტაკლში მხოლოდ შინაარსის გადმოცემას, აქ მან გმირს ვერ შეუქმნა სცენური ბიოგრაფია კი.

მანჯგალაძის პაატა უსიცოცხლო და ზოგჯერ უწარუდგა მაყურებელს.

ასეთი შემოქმედებითი ტენილების გარეშე წარმოუდგენელია ნიჭიერი ხელოვანის გზა, მაგრამ ამ ტენილებმა ერთდაგვარად თითქოს სტიმულიც კი მისცა და ძალა შემატა მსახიობს, რათა მეტი სიძლიერით გამოემჟღავნებინა თავისი შესაძლებლობანი. ამის მაგალითი იყო ბრწყინვალე გამარჯვება „ესპანელ მღვდელში“

ლოპესის როლი, ისე როგორც თითქმის ყველა სხვა სახასიათო როლი, შემსრულებელს გარკვეულ საშიშროებას უქმნის ასეთი როლები გარეგნული ეფექტებით გატაცების დიდ საშუალებას იძლევა, მაგრამ ცდუნებისაგან თავდასაღწევად საჭიროა

მსახიობი ფლობდეს ზომიერების გრძნობას, ფაქიზ გემოვნებას და შესრულების სისადავეს. და რადგანაც ყველა ეს ნიშნები მანჯგალაძის დამახასიათებელ თვისებად ჩამოყალიბდა, ამიტომ მან გამოიშვლებული საეკლესიო მორალი, სამღვდელოების პირმოთენობა და თვალთმაქცობა სცენური შესრულების მაღალ საფეხურზე აიყვანა. მსახიობმა ხასიათი გამოიყენა არა როგორც თვითმიზანი, არამედ როგორც საშუალება ადამიანის თვისებების გამოსამჟღავნებლად.

ვისაც კი ერთხელ მაინც უნახავს სპექტაკლი, არ შეიძლება არ განეცადა დიდი ესთეტიკური სიამოვნება იმ კლასიკურად გადაწყვეტილი დიალოგით, რომელიც ეკლესიის გალავანზე შემომჯდარ მღვდელსა და მის მნათეს შორის მიმდინარეობს. ასე გგონიათ, ძუნწი გამოდგა რეჟისორი, რომელმაც სწრაფად დაამთავრა ეს დიდებული ღუეტი.

მოწმინდანეობის დაცინვისა და ქრისტიანულ-ასკეტური სწავლებისაგან გათავისუფლებისათვის მოწოდებულმა სპექტაკლმა შესანიშნავი პლაცდარში შეუქმნა აქტიორულ შესაძლებლობებს. მსუბუქმა და მოხდენილმა დიალოგებმა ოსტატურად შეკრულმა ინტრიგამ, ფართო სამოქმედო ასპარეზი გაშალა მსახიობისათვის, რომელმაც კარგად იცის, თუ რას ნიშნავს შექსპირის დროინდელი ჟუმანისტური პიესა; იცის, რომ ამ საფეხურის სამღვდელოებამ უკვე დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, მაგრამ მღვდელს ახლა ჯანსაღი გრძნობებისათვის ხელისშეწყობა დამსახურებად ჩაეთვლება, თუნდაც ამ სწრაფების მიზეზი ფულის გამოძალვა იყოს.

ლობეზე შემომჯდარ ლოპესს ნაღვლის განსაქარვებლად მრევლის მიმართ გულისწყრომალა შემორჩენია. სიმღერაც კი გადავიწყებია და მართლაც, სადღა გაივარჯიშოს ხმა, როდესაც სამღვდელოება დროს მოდიდან გადაუგდია. მისი ფუნქცია ახლა ცხოვრებამ სულ სხვა მიმართულებით წარმართა.

ბნელეთში ნათელი სხივის დანახვას უდრიდა ლოპესისათვის ლეანდროს გამოჩენა. ვინ იცის, ამ ახალგაზრდას ეგებ ჯერისწერა სურდეს, ანდა ნათლობა?! ამიტომ იცვალა მანჯგალაძის ლოპესმა ესე ერთბაშად ელფერი, და როგორ მოხერხებულად იყენებს მსახიობი გარდასახვის დიდებულ უნარს; ბრწყინვალეა ამ დროს

მისი ჟესტი. ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობების დიდ ნაწილს, სამწუხაროდ უკირს სცენური სიმართლის მონახვა, ასეთებს ავიწყდებათ, რომ იგი უნდა გამომდინარეობდეს როლის არსიდან, გმირის სულიერი განცდიდან და თუ ამ უკანასკნელს იპოვი, ჟესტიც სწორად დადგინდება. მიაგნო რა მანჯგალაძემ ლოპესის ჰემმარიტ მიზანს, სრულიად გააშიშვლა იგი და მშვიერი მღვდელი ელვის სისწრაფით წმინდანად აქცია.

ვის დაავიწყდება მთვრალი ლოპესი ეკლესიის გაღავანთან, ვინ დაივიწყებს მოცეკვავე ლოპესს, რომელიც თითქოს ბახუსით კი არ აბარბაცებულა, არამედ სიყვარულის ეშხს დაუთვრია და ამიტომ მისცა მის უზარმაზარ სხეულს ასეთი სიმსუბუქე.

აი, ლოპესი ვექილ ბარტოლუსის მოსაყვანად წავიდა, ვითომდა კვდება მისი მნათე დიეგო და მემკვიდრეობის ანდერძი უნდა გაფორმდეს. მოიყვანა ლოპესმა ვექილი, რომელიც უნდა ემთხვეოს მღვდლის გულის ჯვარს. ჯვარი ლოპესს უნდა მიეწოდებინა ბარტოლუსისათვის, ასე იყო ეს სცენა გააზრებული სპექტაკლისათვის.

გენერალურ რეპეტიციაზე ბარტოლუსთან ერთად შემოსულ ლოპესს ჯვარი არ აღმოაჩნდა. მანჯგალაძეს იგი კულისებში შემთხვევით მოწყვეტოდა გულიდან და დაკარგოდა. ლოპესმა წაიტანა გულზე ხელი, მას სურს, გაუწოდოს პარტნიორს ჯვარი, მაგრამ სადღაა იგი!.. საოცრად უშუალო იყო ამ დროს მანჯგალაძე. მან ამ დანაკარგის აღმოჩენა სცენურ ხერხად გამოიყენა... წამოიძახა „ვაი“, თითქოს ეს რა მომსვლიაო, მაგრამ ნიჭიერმა ხელოვანმა სწრაფად მონახა გამოსავალი,—რა აუცილებელია ჯვარი, როდესაც მღვდელს მარჯვენა გააჩნია, თითებიდან ხომ შეიძლება პირჯვარი გადასახო. დიდი ორგანიულობით ჩატარებულმა ამ დეტალმა გენერალურ რეპეტიციაზე კოლეგების საყოველთაო ტაში დაიმსახურა და ასევეც დაფიქსირდა. ამის შემდეგ მანჯგალაძეს ლოპესი ყოველ სპექტაკლში კარგავდა ჯვარს.

ლოპესმა შესაძლებელი გახადა ახლებურად გახსნილიყო მანჯგალაძის ნიჭიერება.

ეროსი მანჯგალაძისათვის არ არსებობს სახის მიმართ ნეტარალური დამოკიდებულება. მას ან მხურვალედ უყვარს თავისი

გმირი, ანდა მკაცრად აკრიტიკებს მას. ლოპესი მის მიერ-დაუნ-
დობლად არის გამათრახებული. ეს სახე მაღალ. თეატრალურ
შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს.

როდესაც ეროსი მანჯგალაძე შემოქმედებითად დავაუკაცდა,
როდესაც მან უკვე დააგროვა გარკვეული სცენური გამოცდილე-
ბა და მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა თავის ოსტატობას, როდესაც
მისმა აზრებმა მოიპოვეს სიმწიფე და ამავე დროს მის შემოქმე-
დებაში დაიწყო ის ყვავილობა, როდესაც ახალგაზრდული გამბე-
დაობა ეხამება ძნელად დასაძლევ ხელოვნებას, აი სწორედ. მაშინ
შექმნა ეროსი მანჯგალაძემ ოიდიპოსი.

მეფე ოიდიპოსის სახე მსახიობისათვის დიდი და რთული
სცენური გამოცდაა, საიდანაც მანჯგალაძე ქეშმარიტად გამარჯვე-
ბული გამოვიდა.

მსახიობმა ჩასჰიდა რა ხელი სოფოკლეს მიერ ბრწყინვალე
მხატვრული ხერხებით განხორციელებულ ადამიანურ საკითხებს,
იმ გააზრებით დაიწყო სახეზე მუშაობა, რომ მისთვის მრეცა თა-
ნამედროვე ადამიანისათვის საინტერესო უღერადობა, რომ პიროვნე-
ბა, მით უმეტეს სახელმწიფოეპილი, უნდა: ზრუნავდეს თავისი
ხალხისათვის. იგი უნდა იყოს სინდისიერი ადამიანი, ადამიანი,
რომელსაც ხალხის კეთილდღეობისა და საკუთარი ოჯახისათვის
ზრუნვა თავის უწმინდეს ვალად უნდა მიაჩნდეს. ვინც არ უნდა
იყოს ხალხის უბედურების მიზეზი, თუ გინდ პიროვნება სახელმ-
წიფოს კარისა, არ უნდა იყოს შეწყნარებული. ადამიანს ზნეობა-
ზე უაღრესად მაღალი წარმოდგენა უნდა ჰქონდეს. ძლიერი პი-
როვნება ძლიერი უნდა დარჩეს კატასტროფის შემდეგაც: მართა-
ლია, მანჯგალაძემ ქეშმარიტად ნათელი გააზრება დაუსახა თავის
გმირს და იგი სწორადაც წარმოადგინა, მაგრამ: პირველ ხანებში,
სახე არ იყო იმდენად სავსე, რომ მაყურებელს ამ როლისათვის
ჩერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობის გარეგნულ „სიმწვანისათვის“
არ მიეჭვია ყურადღება. მით უფრო, რომ ამავე სცენაზე დადი-
ოდნენ ისეთი მეფე ოიდიპოსები, როგორიც იყვნენ აკაკი ხორავა,
სერგო ზაქარიაძე.

ძნელი იყო, რა თქმა უნდა, მეტად ძნელი. მაგრამ: ვინც კი
ნახა მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრისათვის გამართული

სპექტაკლი, იგი დარწმუნდა, რომ ეროსი მანჯგალაძეს როდი დაუთმავრებია ოიდიპოსზე მუშაობა, მას იგი შემოქმედებითი ძალებით გაუზრდია და გულუხვად შეუმოსავეს არტისტული გზნებარებით.

სპექტაკლში სიტყვები, წარმოთქმული ოიდიპოსის მიერ, განსაზღვრავენ მთელ მის შემდგომ განვითარებას. დასაწყისი არა მარტო დასაწყისია, არამედ დასაწყისია ოიდიპოსის დასასრულისა, ასეთია ტრაგედიის ექსპოზიცია.

ოიდიპოსის შესანიშნავ გრძნობათა მთელს გამაში მაყურებელს ატყევევებს ერთი, ყველაზე ძლიერი, — გრძნობა კეთილშობილებისა და სიმაართლისა. უნდა იყო ნამდვილი ადამიანი, — ამ საით ისწრაფვის ოიდიპოსი და ამ რა სურს მას შთააგონოს ყველას. ამ სიმაართლით მოუპოვა თავის გმირს უფლება სიცოცხლისა, მოუპოვა უფლება აბსოლუტური სიმაართლით, — სიმაართლით, რომელიც არავითარ ეჭვს არ იწვევს.

მსახიობის განსაკუთრებული მხატვრული დამსახურება ისაა, რომ მან წინა პლანზე ფსიქოლოგიური გინიოლი კი არ წაჰოსწია, არამედ სახელმწიფოებრივი მოტივი, რამაც არავითარ შემთხვევაში არ დაამცირა ოიდიპოსის, როგორც ადამიანის მდიდარი შინაგანი ცხოვრება. მანჯგალაძის მეფე სატანისებურ კანონმდებელ მბრძანებლად კი არ გამოიყურება, არამედ ცხოვრების თავისებურად მოყვარულ ადამიანად. მსახიობი არ „თამაშობს მონარქს“, არამედ უმღერის ჰიმნს დიდი ადამიანის სიძლიერეს, სიდიადეს, ნებასყოფას. არავითარი ემოციური „დაწოლა“, — ზედმეტი „ღიღებულება“ არავითარი გარეგნული, თუ მოგონილი ვნებაანობა, არც მოჩვენებითი წამება, არამედ შთამაგონებელი და გამჟღავნებელი მუშაობა აზრისა!..

თებეს მეფის ოიდიპოსის სასახლის წინ განუწყვეტლავ მოედინებია ადამიანები, — დაბეჩავებულნი და გატანჯულნი. ისინი შველას შესთხოვენ მათზე მზრუნავ ოიდიპოსს. მოსულან, რადგან „იღუპება ქალაქი მათი. სისხლის მორევში ჩაძირული იზრჩობა ხალხი... თესლშივე ღებდა მოსავალი, ბალახიც ხვება. წყდებიან ჯოგნი, უღლეო შვილთ შობენ დედანი“. ხალხი მოვიდა ოიდიპოსთან, რადგან იგი კაცთა შორის არის პირველი. ღანაც აქამდე მო-

ნობისაგან ათავისუფლა თავისი მიწები. ახლაც მოითხოვს ხალხი მისგან შველას. ნაღვლიანადაა განწყობილი მანჯგალაძე ოიდიპოსი—„მესმის, თუ როგორ იტანჯებით, მაგრამ მერწმუნეთ, რომ ტანჯვას თქვენსას ჩემი ტანჯვა აღემატება... მე განა მძინავს; თვალს ცხარე ცრემლი არ ასვენებს; გულს მწუხარება“...

მეფეს უკვე მიუღია ზომები, იხსნას ხალხი უბედურებისაგან. უნდა განდევნოს უცნობი მკვლელი, რომლის ხელითაც დაღვრილი სისხლი ღუპავს მთელს ქალაქს. „ჩემი ვალია ბოროტების სათავე ეზოვო... თქვენს სამართლიან მოკავშირედ მიგულებთ მეცა, მსურს სამშობლოსათვის ვიძიო შური... მზად ვარ ყოველი აღვასრულო, ან ბედნიერ გყოთ, ანდა თქვენთან დავიღუპო“. მანჯგალაძე-ოიდიპოსი ხალხს ეთხოვება. მსახიობი არაჩვეულებრივად ნათლად და ზუსტად გადმოსცემს დრამატურგის სახოვანი ტექსტის სიღრმესა და სილამაზეს. ეს სცენა ლაპარაკობს ოიდიპოსის დიდ ადამიანურ სიყვარულზე. ამავე დროს იგი წუხს სახელმწიფოს ბედზე. ჩაფიქრებული ნელა ჩამოდის სასახლის საფეხურებზე. შეჩერდება თუ არა, მაღლა ასწევს სამეფო კვერთხს და უხუცესთ მიმართავს:

„მწედ მექმნით, კადმოსის შვილნო,
თუ ვინმემ უწყის მკვლელი მეფე ლაიოსისა,
გურჩევ გულახდით განაცხადოს ჩემს წინ ყოველი..

ზოლო თუ ვინმე ჩემს ბრძანებას არ აღასრულებს,
ან მეგობრისა, ან თავისი დაღუპვის შიშით---

ყველგან დაეზოს სახლის კარი, ვით კეთროვანსა
და მიზეზს ჩენი საშინელი უბედურებას“.

აქ უკვე მსახიობი იღებს არაჩვეულებრივ გამომსახველობით შიმიკას და მის ზნაშიც აღფრთოვანება ისმის.

შესანიშნავად ატარებს მანჯგალაძე დიალოგს ტირეზიასთან, რომელმაც საშინელება ამცნო მეფეს, რომ ამ მიწის წამბილწველი თვით ოიდიპოსია, რომ ბოროტება მხოლოდ მასშია. ყოველი თქმული კეთილშობილ ოიდიპოსს რაღაც გაურკვეველ გამოცანად ეჩვენება, მას სურს სწამდეს, რომ უსაფუძვლო ცილისწამება შეძლო შეეთხზა ვისმეს, შურით აღსავსეს. ასეთად მან მიიჩნია

კრეონი, რომელსაც ზიზღიანი თვალებით თავითფეხამდე ზომავს, მანჭგალაძე ამ სცენას ამაღელვებლად ატარებს.

კრეონის განდევნის შემდეგ მანჭგალაძე-ოიდიპოსი თითქოს ვერ ზედავსო ადამიანებს, რომლებიც მის გვერდით არიან. იგი თავის ქვეყანაზე ფიქრობს. მაყურებელი გრძნობს თავდახრილი ოიდიპოსის განცდებს, რომელსაც აგონდება მის მიერ განვლილი ცხოვრება, იგი ცდილობს ბურუსიან მომავალში წათლად დაინახოს მოსალოდნელი უბედურება. ამ სიჩუმეში მსახიობი უსაზღვრო გულწრფელობით გამოთქვამს ადამიანურ გრძნობებს.

ოიდიპოსი შეიტყობს იოკასტესაგან, რომ ლაიოსი ავაზაკებმა მოჰკლეს გზა ჯვარედინზე და რომ მოკლული სახით ოიდიპოსს ჩამოგავდა. მოსალოდნელი უბედურებით სასოწარკვეთილი მეფე უამბობს იოკასტეს, თუ როგორ მოჰკლა მან უცნობი მოხუცი გზა ჯვარედინზე და თუ იმ მოხუცს

და ლაიოსს საერთო რამ აქვთ, მაშინ ცის ქვეშ
ვილა იყო ჩემზე ბედკრული, მაშინ
იმ მიწის რა ღირსი ვარ, ფეხს ვაბიჯებდე,
არც უბინაოს ბინა მომცენ, არცა სალამი
და წყველა კრუღის მოძახილით შორს

გარდამხვეწონ...”

მანჭგალაძეს არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური პროცესის რეზულტატი, არამედ თვით პროცესი აინტერესებს და ამიტომაც აქტიორულად განსაკუთრებულად საინტერესო მისი სცენები მოამბესა და მწყემსთან. აქ მსახიობის თეატრალობა მოფიქრებული და ღრმაა; იგი იჩენს საოცარ თავდაპყრილობას და ყოველივე ამით კიდევ ერთხელ ამაწვილებს ყურადღებას ოიდიპოსის ვაჟ-კაცობაზე, სინდისზე, კეთილშობილებასა და ზალხისადმი უანგარო სიყვარულზე.

მოამბისა და მწყემსის ჩვენებებმა ცხადპყვეს, რომ ზალხის უბედურების მიზეზი ოიდიპოსია, მაგრამ ყველაზე მეტ ამ უსიხარულო ტრაგიკულ მომენტშიც კი ოპტიმისტურად განწყობილი მსახიობი ეძებს მეტ ცხოველმყოფელობას, მეტ სინათლეს, ბრძოლას; ენერგიას, სიცოცხლეს.

1888 წელს რომის თეატრის ნანგრევებზე მეფე ოდიპოსი განასახიერა მუნე სულმა. გადმოცემებით ცნობილია, რომ მსახიობი ტრაგედიის დასაწყისში ხაზს უსვამდა მეფე ოდიპოსის ოლიმპურ სიდიადეს, შემდეგ შეუწყნარებლად ჩამოჰყავდა მას იგი ამ ოლიმპიდან. ტრაგედიის მსვლელობის დროს ოდიპოსის განწირულების გრძნობა თითქოს ფიზიკურადაც კი ხდებოდა სელშესახებო, მაგრამ თვალეზიარებელი ოდიპოსი—მუნე სული მიმართავდა ნატურალისტურ ფერებსაც კი იმისათვის, რომ გადმოეცა დაბრმავებული მეფის სულიერი და ფიზიკური ტკივილები.

სახის ასეთი ინტერპრეტაცია მრავლად იცის თეატრის ისტორიამ, მაგრამ ეროსი მანჭგალაძე არ გაჰყვამს ამ გზას. მსახიობმა იპოვა განსაკუთრებული ფერები, რითაც გადმოსცა სიმართლის ძიებით გამოწვეული ტანჯვა, მაგრამ მისმა ოდიპოსმა მოიძია ქეშმარიტება, გააშართლა სიტყვა, მიცემული ხალხისადმი, და იგი ზეიმობს თავის გამარჯვებას, ზეიმობს ხალხის წინაშე შეურცხვენლობას.

სცენაზე გულწრფელი გრძნობა ყოველთვის პოულობს სწორ გამოძახილს დარბაზში და ამიტომაც, რომ სპექტაკლის შემდეგ მწუხარებითა და სიხარულით ღრმადგანდილი მაყურებელი განაგრძობს ფიქრს ეროსი მანჭგალაძის ოდიპოსზე. გაგონდება ნემიროვიჩი-დანჩენკოს ნათქვამი: „ნამდვილი ხელოვანი მხოლოდ ის არის, რომელიც არა მარტო სპექტაკლის დროს ცოცხლობს, არამედ სპექტაკლის შემდეგ დაიწყებს ცხოვრებას“.

ოდიპოსის შემდეგ ძნელად წარმოსადგენი იყო ერ. მანჭგალაძე რომელიმე სახასიათო როლში, მაგრამ ამ მსახიობის შემოქმედებით გზაზე თითქოს მხოლოდ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სახეებს უნდა ვხვდებოდეთ!

მაყურებელი ელოდა აპრაკუნეს, ი. ვაკელის სატირიკულ კომედიიდან („საქმიანი კაცი“).

როგორც ტრაგედიაში, ისევე კომედიაში ერ. მანჭგალაძე ბრწყინვალე შემსრულებლად გვევლინება. მან საინტერესო ხასიათით და ჩინებული იუმორით წარმოგვიდგინა აპრაკუნეს სახე. აპრაკუნე მატყუარა და „მოხერხებულია“, იგი უპატიოსნო

გზებით ისწრაფვის თავისი გეგმების განხორციელებისაკენ და ამ გზაზე მწვავე კომედიურ მდგომარეობაში ვარდება.

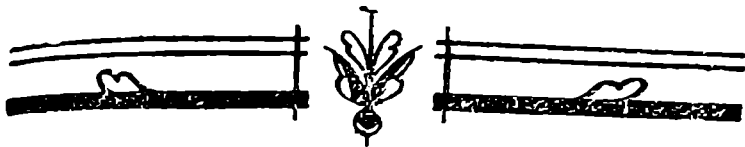
სახის შექმნის მთელი პროცესი მსახიობის მიერ იქითყენა მიმართული, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ უნდა შეიარაღდეს ფსიქოლოგიურად და იდეოლოგიურად ყველა, ვისაც უყვარს და გრძნობს თავის ეპოქას.

აპრაკუნე მოითხოვს სცენური გადაწყვეტის განსაკუთრებულ გასაღებს; მანჯგალაძე მიაგნო ამ გასაღებს—სატირიკულ-კომედიურ უღერადობას. იგი მკაცრი და მძვინვარეა. მსახიობი ოსტატობით წარმოგიდგენს, თუ როგორია ზარმაცი, მლიქვნელი, მექათახორა ადამიანი. ამავე დროს მსახიობი ცდილობს გაათავისუფლოს თავისი გმირი იმისაგან, რაც ხელს უშლის მის განვითარებას, რაც ავიწროებს და ამცირებს მის პიროვნებას. იგი ხედავს რა ამ გმირის სუსტ მხარეებს, აქტიური მოუწოდებს მას, თავი დააღწიოს უაზრობასა და დაბნეულობას.

აპრაკუნე—ეროსი მანჯგალაძე რამდენადაც გულწრფელად თამაშობს, მით უფრო კარიკატურული ხდება მისი სახე, თითქოს სასაცილო თავისთავად იზადებოდნ და მაყურებელი ხარხარებს, დასცინის აპრაკუნეს ფუჟე საქმიანობას.

ეროსი მანჯგალაძე მეტად პოპულარულია, როგორც თანამედროვე და კლასიკური როლების შესანიშნავი შემსრულებელი.

ამ ხელოვანის ფართო შესაძლებლობებს სიხარულით მოსაგს მაყურებელი, რომელიც მღელვარებით მოელის მის ახალ მიღწევებს.



ქ. სოსელია

თბილისში, რუსული თეატრის ზამთრის სეზონის ანტრეპრიზას 1912-13 წლებში ზარეჩნი ატარებდა. ამ დასის ცნობილი მსახოობი ვოლკოვი თეატრალურ შესახვევში დაბინავდა. მას მეზობელ ოთახებიდან ხშირად ესმოდა მანდალინაზე კარგად გავარჯიშებული შემსრულებლის მუსიკალური ჰანგები. ვოლკოვი დაინტერესდა, შემსრულებელი გაიცინო; მუსიკოსი 18 წლის გიორგი საარჩიმელიძე აღმოჩნდა. მსახიობმა ურჩია ახალგაზრდას შეედგინა სიმებიანი ორკესტრი და წასულიყო თეატრში. გიორგი საარჩიმელიძეს მოეწონა რჩევა და უმაღლეს მზადებას შეუდგა. მეორე დღესვე შეკრიბა გიმნაზიის ამხანაგები ვალერიან მიზანდარი, ალექსანდრე გველესიანი და დიდი სიყვარულით შექმნილმა ამ პაატარა სიმებიანმა ორკესტრმა მართლაც დაიწყო თეატრში მუშაობა, მაგრამ ამ სიხარულს რაღაც უკმაყოფილების გრძნობაც ახლდა, გიორგის სურდა იქ, სცენაზე, ხალხის წინაშე მდგარიყო.

ჯერ კიდევ ადრე, ბავშვურად ცნობისმოყვარე გიორგიზე არა-
ჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ახდენდა გრიმიანი სახეები, მის-
თვის ნაცნობი ადამიანების სრულიად უცნობ სახედ გადაქცევა,
მსახიობები რამპის შექმნა და სხვა მრავალი. ასე გავრძელდა ერთ
ხანს; დაჰაბუკებული გიორგის გონებაში თეატრზე გამუდმებულ-
მა ოცნებამ ურყევად დაისადგურა და რუსულ თეატრში სიმებიან-
ი ორკესტრის ხელმძღვანელობა იკისრა. მაგრამ დაუოკებელი იყო
სცენაზე მუშაობის სურვილი.

ერთი წელი „იმუსიკანტა“ გიორგი სარჩიმელიძემ თეატრში,
შემდეგ მან სთხოვა უფროსებს სცენის თანამშრომლად გადაყვა-
ნა. მისი თხოვნა დააკმაყოფილეს; ამრიგად წარდგა იგი მაყურებ-
ლის წინაშე. ასრულებდა უსიტყვო როლებს. საოცარი იყო პირ-
ველი შთაბეჭდილება მიღებული დარბაზიდანო,—იგონებს გიორ-
გი სარჩიმელიძე.—პარტერი წარმოადგენდა ყრუ სიბნელის ოკეა-
ნეს, სადაც აქა-იქ გაიღვებდნენ სათვალეები და სათეატრო
დურბინდები, რომელთა მოძრაობა სიბნელეში რაღაც უცნაურ
ჯადოდ ჩანდა. თითქოს მიწა გასკდა და სადღაც უკუწეოში მივე-
ქანებოდით.

პირველ როლში იგი ასახიერებდა ლექს პიესაში „კავკასიო-
ნის მთები“. გიორგიმ გადაწყვიტა გრიმის გაკეთება დამოუკიდებ-
ლად, მაგრამ ეს საქმე ისე სუსტად გამოუვიდა, რომ ყველამ სა-
საცილოდ აიღო. ამ გარემოებამ დიდად იმოქმედა ასალგაზრდა
მსახიობის თავმოყვარეობაზე და იმ დღიდან მას უკვე აღარ ასვე-
ნებდა ფიქრი გმირის შესწავლაზე.

პირველი როლის მიღებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ უკვე
იღებს მეორეს, ეს უკვე მისთვის რთული იყო. სირთულე იმაში
გამოიხატებოდა, რომ მას მართალია უნდა ეთამაშა უსიტყვო.
მაგრამ მაღალი წრის ლაქია, ხელში სინით, რომელზეც სავიზიტო
ბარათი იდო. შემდეგ შემოჰქონდა ანთებული შანდალი. მოძრაო-
ბა უხდებოდა ფრაკში, რომელიც პირველად ჩაიცვა. გაუძნელდა
ფრაკის ტარება, ეუხერხულებოდა მასში მოძრაობა. საჭირო გახ-
და ვარჯიში, უნდა გამომეშავებულიყო ფრაკის ტარების მანერა.
ამიტომ, დაიჭირავე კერძო ფრაკი და ატარებდა მას სახლში.
გავიდა წვრთნის დრო. გიორგი უკვე არა მარტო ფრაკს ატა-



რებდა კარგად, არამედ გრიმის კეთებაც კი მოსაწონად დაიწყო. გადაწყდა მიეცათ მისთვის უკვე სიტყვიანი როლი. ეს კი იმას ნაშნავდა, რომ მისი გვარი უნდა დაბეჭდილიყო პროგრამაში და მართლაც ახალგაზრდა მსახიობმა სარჩიმელიძემ „გიორგიევის“ თეატრალური ფსევდონიმით უკვე მაყურებლის ყურადღებაც მიიპყრო. ეს სიტყვიანი როლები მოცულობით თანდათან იზრდებოდნენ. სარჩიმელიძე უკვე ე. წ. „დალამბულ როლებსაც“ კი იღებს. („დალამბულებს“ უწოდებდნენ ისეთ როლებს, რომელთა სიტყვები აღემატებოდა 4-5 გვერდს და საჭირო ხდებოდა ფურცლების ძაფით გადაკერება).

ასე, ამრიგად, რუსულ სცენაზე აიღო ფეხი გიორგი სარჩიმელიძემ.

პირველმა მსოფლიო ომმა შეარყია რუსული თეატრის მდგომარეობა თბილისში, მაგრამ 1915 წელს საქმე ისევ გაუმჯობესდა. ჩამოყალიბდა ძლიერი დასი რუსეთის თეატრალური საზოგადოების არტისტთა ამხანაგობის „ТАРТО“-ს სახელწოდებით: მას სათავეში ედგა რეჟისორი ტუგანოვი. დასში შედიოდნენ: ეკატერინე სატინა (ამჟამად გრიბოედოვის თეატრის სახალხო არტისტი), ჟიხარევა, ტორსკი, რუზავეი, ლუბიმოვ-ლანსკოი, პოლი და სხვები. ამავე დასში მუშაობდნენ ამჟამად რუსთაველის თეატრის მსახიობები სახალხო არტისტი გიორგი დავითაშვილი და გიორგი სარჩიმელიძეც, რომელიც კვლავ „გიორგიევის“ ფსევდონიმით განაგრძობდა მსახიობობას.

1918 წელს ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ შექმნა სათეატრო სტუდია; მას გიორგი ჯაბადარი ხელმძღვანელობდა. სტუდიაში შედიოდა ახალგაზრდობა, რომელიც ეძებდა ქართული თეატრის განვითარების ახალ გზებს. ეს ახალგაზრდები იყვნენ: ვერიკო ანჯაფარიძე, მიხეილ გელოვანი, აკაკი ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე, დოლო ანთაძე, დიმიტრი მჭავია, მიხეილ ჭიაურელი, ანეკა ქიქოძე, ალისა ქიქოძე, მიხეილ ლორთქიფანიძე და სხვ.

გიორგი სარჩიმელიძე, რომელმაც 2 წლის წინ დაამთავრა გიმნაზია და ჯერ კიდევ მოსწავლემ საბოლოოდ დაუჟკავშირა თავის მომავალი სცენას, გრძნობდა, რომ მისთვის აუცილებელი

იყო თეატრალური განათლების მიღება, რისთვისაც 'იგი' გადადის ჯაბადარას ქართულ სტუდიაში.

აქ, სტუდიელების სპექტაკლებში სარჩიმელიძემ შეასრულა ყარაიუსუფი „დალატში“, „სინათლეში“—ეშმაკი; „სარწმუნოებაში“—სოკიტი და „ვითა ფოთლებში“—ჰელმერ სტრიტი. მისი მუშაობა სტუდიაში მოწონებას იმსახურებდა.

ცხოვრება იცვლებოდა. მენშევიკებმა არ გაამართლეს ხალხის ნაოცნებარი. ეს ხანა უნაყოფო იყო თეატრების ცხოვრებაშიც.

1920 წლიდან, აქ, „ტარტოს“ თეატრის შენობაში, მენშევიკური მთავრობის ყოველგვარი ნებართვის გარეშე, ქართული თეატრის მოღვაწის აკაკი ფაღვას თაოსნობით ქართველ-მსახიობთა დასმა „ტარტოს“ თეატრთან პარალელურად სპექტაკლების გამართვა დაიწყო. დასში შევიდნენ ცნობილი ქართველი მსახიობები და ახალგაზრდობა, რომელიც სწავლობდა ჯაბადარას სათეატრო სტუდიაში. აქვე იყო გიორგი სარჩიმელიძეც.

სეზონი გაიხსნა 1920 წლის 16 ოქტომბერს შალვა დადიანის პიესით „გუშინდელნი“, რომელშიაც სარჩიმელიძე ჩალიანის როლს ასრულებდა. ამ სეზონში სარჩიმელიძის როლები იყო ხილონი (სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ უფალო“) ფიჩხულა (ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) და სხვა ეპიზოდური როლები.

1921 წელი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა. ახალმა სოციალურმა წყობამ საფუძვლიანად შეცვალა თეატრალური ხელოვნების მდგომარეობა. „ტარტოს“ დასმა რუსული აკადემიური თეატრის სახელწოდებით განაგრძო მუშაობა. ამავე დროს თბილისში ჩამოყალიბდა წითელი არმიის მოძრავი რუსული თეატრი. მალე თეატრს შეუერთდა „ტარტოს“ დასი და „არტისტული საზოგადოების“ თეატრალურ შენობაში მხოლოდ ქართული თეატრი დარჩა. მაშინვე, საქართველოს რევოლუციური კომიტეტის დადგენილებით, ამ თეატრს გენიალური ქართველი პოეტის დიდი შოთა რუსთაველის სახელი მიენიჭა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღეებიდანვე ქართულმა თეატრმა განაგრძო მუშაობა ჯერ აკაკი ფაღვას, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილისა და მიხეილ ქორელის რეჟისორობით, ხოლო შემდეგში კი კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახ-

მეტელის ხელმძღვანელობით. და აი, ამ თეატრის ფიკარნაზე განვლო მთელი თავისი 50 წლის შემოქმედებითი გზა გიორგი სარჩიმელიძემ, გზა „მუსიკანტ“ თანამშრომლობიდან შესანიშნავ პროფესიონალ მსახიობამდე და მსახიობ პედაგოგამდე.

მსახიობის მიერ განვლილი ეს გზა მნიშვნელოვანი წვლილია ქართულ საბჭოთა თეატრის დიდ და საინტერესო ცხოვრებაში.

ერთი შეხედვით ამ უპრეტენზიო მსახიობმა მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ მეორე ხარისხიდან როლების შექმნას მოანდომა, მაგრამ არამც თუ ქართულ, არამედ მთელს საბჭოთა თეატრის ისტორიაში მკერდ მცირეა რიცხვი იმ მსახიობებისა, რომელთაც 5 ათეული წლის მანძილზე შეექმნას 100-დე ეპაზოდური როლი და თითოეული მათგანი ყოფილიყოს წარმოდგენილი განსაკუთრებული პროფესიონალიზმით, ტექნიკით და დიდი შინაგანი სითბოთი. ამ მხრივ გიორგი სარჩიმელიძე გადაეცემა თაობიდან თაობას, როგორც სამაგალითო მსახიობი.

მისი შემოქმედებითი ცხოვრება სამი ნიშნით ხასიათდება: ეპიზოდურა როლების დიდებული შემქმნელი, გრიძის მარჯვე ოსტატი და დიდად მნიშვნელოვანი მსახიობი პედაგოგი.

გიორგი სარჩიმელიძე ეკუთვნის აქტიორთა იმ რიცხვს, რომელმაც იცის, რომ ყოველ როლს გააჩნია ინდივიდუალური ხასიათი, რაც მოითხოვს თავისებურ გარეგნულ გამომსახველობას, რომ სწორედ ნაპოვნი გარეგნული ხასიათი ეხმარება მას მიიტანოს მაყურებელამდე როლის უხილავი, სულიერი ნახაზი. ყოველივე ამასთან ერთად ეს მსახიობი არასოდეს არ კარგავს თავის ინდივიდუალობას. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ როლში შეიძლება იცნოთ მისი დამახასიათებელი ხმა, ამავე დროს ყოველ ახალ სპექტაკლში იგი, როგორღაც, თითქოს სრულიად სხვა ადამიანად დაბადებულია.

გრიძის ხელოვნებაში გიორგი სარჩიმელიძე აგრძელებს ქართული თეატრის საამაყო მსახიობების ლაღო მესხიშვილის, ვასო აბაშიძის, მაკო საფაროვას, ნიკო გოცირიძის, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის შესანიშნავ ტრადიციებს, რომლებიც თავიანთ ხელოვნებას ამყარებდნენ ცხოვრების ობიექტურ შესწავლაზე და სინამ-

დვილეს ხატავდნენ დამაჯერებელ, ნათელ მხატვრულ საშუალებებით.

გიორგი სარჩიმელიძემ შექმნა რეალისტური გრიმების საინტერესო გალერეა. იგი თავის გრიმს უმორჩილებს მის მიერვე ჩაფუჭრებულ სახეს; ამასთანავე ცდილობს შეინარჩუნოს სახის ბუნებრივი გამომსახველობა; მისი გრიმი გამოირჩევა არა მარტო შესრულების კარგი ტექნიკით, არამედ პერსონაჟის სოციალური დახასიათებებითაც. გრიმთან მისი ნამდვილი შემოქმედებითი დამოკიდებულების მაგალითად დასახელდება გენერალ გუბერნატორის სახე სპექტაკლიდან „დეზერტირკა“. ამ სპექტაკლში მოცემული იყო არა მარტო პოლიტიკური სატირა, არამედ გროტესკამდე აყვანილი ცხოვრების ყოფითი საკითხები.

პიესის ფაბულამ, რომლის მიხედვითაც მოქმედი პირები ცხოვრობენ ოქტომბრის რევოლუციამდე და რევოლუციის შემდეგ, მსახიობ სარჩიმელიძის წინაშე დააყენა რთული ამოცანა, მოენახა როლისათვის შესატყვისი გრიმი. აუცილებელი გახდა გრიმით ასახულიყო ის ცვლილება, რაც მოხდა გენერალ-გუბერნატორის ცხოვრებაში. ამავე დროს უნდა აღბეჭდილიყო ის რაღაც საერთო, რაც ამ გენერლის გარეგანი ფაქტურის დამახასიათებელს წარმოადგენდა. ასეც მოხდა. მაყურებელმა ნახა შეცვლილი, ბრწყინვალეზადაკარგული, მოტეხილი, მაგრამ მაინც გენერალი.

ეპიზოდური როლების პროფესიონალმა შემსრულებელმა, ოსტატურად უნდა გადასცეს მაყურებელს სხვადასხვა ხალხისა თუ კლასის დამახასიათებელი თვისებები. სწორედ ამ უნარით უხვად არის დაჯილდოვებული გიორგი სარჩიმელიძე, რის თვალსაჩინო მაგალითსაც წარმოადგენს უბარ ირსიტიმის ეპიზოდური სახე გლეხოვის საინტერესო ტრაგედიაში „ზაგმუკი“. პიესის შინაარსი ვითარდება ჩვენს ერამდე 7 საუკუნით ადრე ასურეთ-ბაბილონში.

სპექტაკლში სარჩიმელიძე ქარავნების მფლობელის უბარ ირსიტიმის როლს ასახიერებდა. ირსიტიმი გაკოტრდა, რის გამოც იგი აბილ მილქის მოვალე გახდა. ამ ვალით იძულებული უბარ ირსიტიმი თავის ერთადერთ ულამაზეს ასულ ილტანს მონებთან

ერთად ჰყიდის. ამ როლით მსახიობმა შექმნა სასოწარკვეთილება-ში ჩავარდნილი მამის დაუფიწყარი სახე.

გიორგი სარჩიმელიძის მიერ სცენაზე შექმნილი სრულიად სხვადასხვა როლები, იქნება იგი კინტო ნიკო შიუკაშვილის „ამერიკელი ძიიდან“, კონტრაბანდისტი „კარმენსიტადან“, თუ შვაჩი ლავრენიევის „რღვევიდან“, დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს სახეები გახსნილნი არიან შინაგანი და გარე გარდასახვის მადლიანი ნიჭით, ცხოვრებაზე ღრმა და ზანგრძლივი დაკვირვებით.

გიორგი სარჩიმელიძის ეპიზოდური როლები გამოირჩევიან თავისებურებით, რასაც აღტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი.

სპექტაკლმა „ანზორმა“ საყოველთაო აღიარება ჰპოვა არა მარტო საქართველოსა და საბჭოთა კავშირში. მისი სახელი გასცდა ჩვენს საზღვრებსაც კი. მასზე ლაპარაკობდნენ და წერდნენ მოსკოვში, ნიუ-იორკში. გაზეთები „მანჩესტერ გარდიანი“, „ნიუ-იორკ ტაიმსი“, „დეილი უორკერი“ და სხვები.

იშვიათად თუ დაბეჭდილა რეცენზია „ანზორზე“, სადაც არ მოთავსებულყოფი. გიორგი სარჩიმელიძის მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებული ჩინელის როლი. 1928 წელს ქართული სცენის სიამაყე მარიამ საფაროვა-აბაშიძე სანდრო ახმეტელს წერდა: „რაც იმ სადამოს ვნახე, აღემატებოდა ყოველ ჩემს მოლოდინს! თავი სიზმარში მეგონა და არა ქართულ თეატრში! მსახიობები სათითაოდ ყველანი ძალიან კარგები იყვნენ, მაგრამ რა უნდა ეთქვა ჩინელზე, რომელიც მსახიობი კი არა, ნამდვილი ჩინელი მეგონა“.

გიორგი სარჩიმელიძემ არაჩვეულებრივად ნათლად და დამაჯერებლად გვიჩვენა მთიელი პარტიზანების ქომაგის, ღარიბი ჩინელის სოციალური ბუნება. სულიერი სიძლიერე, სიმტკიცე თითქოს და პატარა ადამიანისა, რომლისათვისაც არ არსებობს სხვა ბედნიერება გარდა იმისა, რომ ემსახუროს ხალხის კეთილდღეობას და თავი შესწიროს მას. ყოველივე ამას მსახიობი გადმოსცემდა საოცარი მომხიბვლელობით, ოდნავ აჩქარებული მოძრაობებით. მისი ჩინელი იყო კეთილთათვის დიდად საყვარელი და გულწრფელი ადამიანი.

მომხიბვლელი ჩინელის შემდეგ გიორგი სარჩიმელიძეს უბედა უარყოფით სახეებზე მუშაობა: გრიბკოვი, სპეკულიანტი, აფერისტი, კომპასი—ტიპური მილიონერი, კაიმბეკოვი—მდიდარი მუსავატელი ფულის მეშვეობით თავის ბინძურ საქმეებში რომ სურს ჩაითრიოს პატიოსანი მეცნიერი და ამით ხელი შეუშალოს პროლეტარიატის წინსვლას.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია გიორგი სარჩიმელიძის მიერ განსახიერებული უარყოფითი გმირი, პატერი შილერის „ყაჩაღ-ბიდან“. ეს როლი მან 1933 წელს განახორციელა და დღემდე იგი შეუწელებელ მოწონებას იმსახურებს.

გიორგი სარჩიმელიძეს ერთნაირი სიძლიერით ეხერხება როგორც უარყოფითი, ასევე დადებითი სახეების შექმნა, მისი ბუბლიკი („პლატონ კრეჩეტი“) და შაითანი („ბოგდან ხმელნიკი“) აღსაყვამ იყო უკრაინული ხალხური კოლორიტი.

გიორგი სარჩიმელიძე თავის შემოქმედებაში გაუბრუნა ე. წ. „კომიკურობას“; ეს უკანასკნელი განსაკუთრებითაა ხაზგასმული ლაქიების ასახვისას. მსახიობი ცდილობს ასცდეს მელოდრამატულ სანტიმენტალობას. ასეთია მისი ლაქია გრიგორი.

განსაკუთრებით საინტერესოა გიორგი სარჩიმელიძის მიერ შექმნილი მოხუცი არშეიყის—ნიკოლაი სემიონოვიჩის სახე („პირველი ნაბიჯი“).

გიორგი სარჩიმელიძის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევართაგანია ბერძენი მოქალაქის სახე „ოიდიპოს მეფეში“, როლი ორიოდ სიტყვით ამოიწურება, მაგრამ მსახიობის მიერ შექმნილი ეს უბადლო სახე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

ეს ნაამაგდარი მსახიობი საყვარელი პედაგოგიცაა. იგი 30 წელზე მეტია, რაც თავის ცოდნასა და გამოცდილებას არ ზოგავს ახალგაზრდობისათვის. დღეს სახალხო და დამსახურებული მსახიობები ნინო ლაფაჩი, თამარ ბაქრაძე, რუსუდან ბერიძე, დავით ხუციშვილი, გიორგი ასიტაშვილი სარჩიმელიძის პირველი მოწაფეები არიან, რომლებმაც გრიმის საიდუმლოება პირველად თავიანთ კოლეგა მასწავლებლისაგან შეიძენეს.

გიორგი სარჩიმელიძის წიგნი გრიმის ხელოვნებაზე დიდ

სარგებლობას უწევს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტობას და თეატრის მუშაკებს.

გიორგი სარჩიმელიძის განვლილი შემოქმედებითი გზა საუკეთესო ნიმუშია პროფესიონალიზმისა და საქმისადმი კეთილსინდისიერ დამოკიდებულებისა.

ეპიზოდური როლების შემსრულებელი — გიორგი სარჩიმელიძე როდი გაჰყვა გაკვალულ გზას, იგი მუდამ ახლის ძიებაშია, გაურბის შტამპს, თავისი უშუალოებით და მაღალი პროფესიონალიზმით იგი ხალხის საყვარელი მსახიობი გახდა.



6. ჟი აფ ქი

რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1942 წლის 23 ნოემბერს „ლალატის“ მორიგი წარმოდგენა მიდიოდა. მსახიობები უკვე საკმაოდ დაოსტატებულნი იყვნენ და ტექსტის ყველა ნიუანს დაუფლებოდნენ.

მეოთხე აქტში ახალგაზრდა ერეკლესა და რუქაიას ტრფობა კულმინაციას აღწევდა. რუქაია უსაზღვრო ვნებით გონებას უკარგავდა თავდავიწყებამდე შეყვარებულ ერეკლეს. უცებ მსახიობმა ფრაზა დაჰკარგა, შემდეგ, თითქოს მოძებნაო,—„არა, რუქაია, შენ არ იცი...“, მაგრამ სიტყვა გაიბზარა... რუქაია დაიბნა, იგი უადგილოდ და უსასრულოდ გაიძახოდა „გავიქცეთ!“

რუქაიამ გამოტოვა გლაზას სტევენის ადგილიც და კვლავ უაზროდ იმეორებდა უკანასკნელ ფრაზას. დარბაზი არაჩვეულებრივად ღელავდა. მაყურებელი ტექსტს კარნახობდა სიტყვადაკარგულ



მსახიობს. მხოლოდ რეჟისორის თანაშემწის განკარგულებამ — „ფარდა“, იხსნა მაყურებელიცა და მსახიობიც.

ეს მსახიობი ამ დროისათვის უკვე სახელმოხვეჭილი და ხალხისაგან ღირსეულად დაფასებული ნინო ლაფაჩი გახლდათ. მაყურებელმა, ეს ცოდვა, შეუნდო თავის საყვარელ მსახიობს, მაგრამ ერთხელ, „ღალატისავე“ მორიგ სპექტაკლზე, როდესაც რუჟაიას ალერსით გაღაღებულმა ერეკლემ ველარ გაუძლო ვნებით აცელქებულ ქალის ყირმიზ ბაგეს, დაივიწყა სამშობლოსადმი წმინდა მოვალეობა, როდესაც დედოფლობაზე ოცნებით გაოგნებულმა, პარამხანაში გაცბიერებულმა რუჟაიამ აღთქმა გატეხა, ღალატით უპასუხა ერეკლეს პირველ გრძნობას და სოლეიმან ხანს ქართველთა შეთქმულება აცნობა, როდესაც ჯადოქარი რუჟაია შესძახოდა ხანს: „მე დაგიხსენი, ხელმწიფო“, და ქალის გამცემლობა ყოველგვარ საზღვარს სცილდებოდა,—დარბაზი არაჩვეულებრივად აღელდა... ვიღაცამ სცენას რკინის ნატეხი დაუმიზნა და ნიშანში ამოიღო სოლეიმანის პარამხანის მხევალი, ცბიერი რუჟაია. მაყურებლის ასეთი სასტიკი აღშფოთება რუჟაიათი, ნინო ლაფაჩის შემოქმედების კემშარიტად დიდი გამარჯვება იყო.

ნინო ლაფაჩმა, როგორც უფლებამოსილმა და გზადალოცვილმა მსახიობმა 1930 წელს შედგა ფეხი ამ დროისათვის ხალხისაგან უკვე მრავალჯერ დადაფნილ რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

თეატრმა ფართოდ გაუღო კარი დრამატიულ სტუდიაში საიმედოდ გაწვრთნილ ახალგაზრდა მსახიობ ქალს, რომლის გატაცებას თეატრით ხელს უწყობდა მამის,—იოსებ ლაფაჩის დიდი სიყვარული ხელოვნებისადმი. იოსებ ლაფაჩი ავლაბრის, არაქსიანის სცენისმოყვარულთა სპექტაკლებში მონაწილეობდა და ხშირად პარტნიორობდა ლევან ბაღაშვილს, ვიქტორ მატარაძეს, სოფიო ანკარას. მამამ თავისი 14 წლის ასული პირველად სცენისმოყვარულთა წარმოდგენაში გამოიყვანა, ხოლო ოთხიოდე წლის შემდეგ მისივე ხელმძღვანელობით ახალგაზრდა ნინომ ყაზბეგის „არსენაში“ ნინო გაასახიერა. მისი პარტნიორი ამ სპექტაკლში ჯანო ბაგრატიონი იყო.

სცენისმოყვარეობის დროს მიღებული გამოცდილება, მამის

ოჯახის ძლიერი მხარდაჭერა, საკმარისი პირობა იყო პროფესიულ მსახიობისათვის, მაგრამ როდესაც ნინო ლაფაჩი პირველად წარდგა მაყურებლის წინაშე რუსთაველის თეატრის სცენიდან ისეთი პასუხსაგები როლით, როგორიცაა ტატიანა ლავრენიევის „რღვევაში“, ახალგაზრდა მსახიობი ტირიფივით ათრთოლდა. მიუხედავად ამისა, მსახიობის წარმოსახვით ცხადი ზღვებოდა ტატიანას ის შინაგანი ბრძოლა, რომელიც ფეხს იკიდებდა თვით ბერსენევიც.

შესრულება მოიწონეს. ნინოს ტატიანამ მაყურებელს ტაში მოსწყვიტა. იმ დღიდან მოყოლებული, ლაფაჩის აქტიორულმა ოსტატობამ შეუწელებლივ იწყო განვითარება და ყოველ ახალ სპექტაკლში მის გამოჩენას მაყურებელი ინტერესითა და ყურადღებით ზედებოდა.

1930 წლიდან 1937 წლამდე ნინო ლაფაჩის რეპერტუარს ისეთი დრამატული როლები განსაზღვრავს, როგორიცაა ტატიანა („რღვევა“), მთვარისა („შლეგი“), ლილა („პლატონ კრეჩეტი“), ნენო („არსენა“), დედა („ალკაზარი“), მაგრამ თეატრის რეჟისურას შეექმნა აზრი, რომ მსახიობს თავისი შესაძლებლობა სახასიათო როლებშიც გამოეცადა. ამ საინტერესო ჩანაფიქრმა მსახიობი ააღელვა, კარგია შეამოწმო შენი აქტიორული მონაცემები კომედიაშიც, ქართულ, რუსულ და მსოფლიო კლასიკურ რეპერტუარში, „კარგია იყო მრავალმხრივი მხატვარი, იცოდე სინამდვილის გახსნა ყველა მის მრავალსახეობაში და ადამიანური ხასიათების მდიდარ ინდივიდუალობაში, მაგრამ შევძლებ კი?“

ასეთი ფიქრებით გატაცებულმა მსახიობმა გასასახიერებლად ბიანკა მიიღო შექსპირის „ოტელოდან“.

ნინო ლაფაჩის სახასიათო როლებზე გამოცდის საინტერესო ჩანაფიქრი გამარჯვებით დაგვირგვინდა. მისი ბიანკა მსუბუქი ყოფაქცევის ქალია, რომელსაც გულწრფელად უყვარს კასიო. უფრო მეტიც, იგი ბოლომდე ერთგულია კასიოსი. ეს გარემოება ტრაგედიის განვითარებაში პრინციპული მნიშვნელობისაა. იგი არსებითაა ოტელოს მსოფლმხედველობისათვის.

ოტელოს აზრით, დეზდემონა მორალურად ბიანაკზე უფრო დაბლა დგას, რადგან მან არ მიანიჭა მავრს ის, რაც კასიოს ბიანკამ. ბიანკას სახის ასეთი გახსნა აბსოლუტურად ლოგიკური და

შექსპირისეულია, რადგანაც ასეთ ინტერპრეტაციას პირდაპირი დამოკიდებულება აქვს ტრაგედიის მთავარ გმირთან.

ბიანკას სახემ ნინო ლაფაჩის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა, რადგან ამ როლმა გამოავლინა მსახიობის ნიჭიერების მრავალმხრივობა და ამასთან ისიც, რომ სიმართლე და გულწრფელობა ამ მსახიობის ორგანული თვისებაა. ბიანკას შემდეგ ნინო ლაფაჩის შემოქმედება ფართო დიპაზონით წარიმართა; მართლაც და, რა აქვთ საერთო ჰეშმარიტი სიყვარულისათვის თავდადებულ ნენოსა და იმერული კოლორიტით აღსავსე შალვა დადიანის „გუშინდელის“ ფაციას, ანდა ტემპერამენტიან, თავისუფლებისათვის მებრძოლი კაზაკი გლეხის ქალს—სალომეას—კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიკიდან“, „კიკვიძის“ სახასიათო მარფუშასა და სოფოკლეს იოკასტეს!

ბიანკას შემდეგ, ნინო ლაფაჩის რეპერტუარი გამდიდრდა ქართული, რუსული და უცხოური დრამატურგიის, სხვადასხვა ენარის მრავალრიცხოვან სახეებით, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს როლები არ ყოფილან თანაბრად წარმატებულნი. ზოგჯერ მსახიობს მუშაობაში არ ყოფნიდა ის ცნობილი „ოდნავ“, რომლის შესახებაც სტანისლავსკი ლაპარაკობდა და საიდანაც იწყება ჰეშმარიტად დიდი ხელოვნება, მაგრამ ზოგიერთ როლის წარუმატებლობას არ განუსაზღვრავს ნინო ლაფაჩის შემოქმედებითი გზა. მის მიერ შექმნილ სახეთა უმრავლესობამ ჩვენს სცენაზე ახალი, ადამიანური სიცოცხლე მოიტანა.

სცენური მომხიბვლელობა, პლასტიკურობა, გამოსახვის სიმკვეთრე, გრაციოზულობა, შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დასაწყისშივე ჭარბად გააჩნდა მსახიობს. მაგრამ ვიდრე მან თავისი აქტიური ნიჭიერება ზე არ ასწია რომანტიკული ტონებით და ემოციურობით, ვიდრე მან თავის შემოქმედებას არ მისცა ფსიქოლოგიური სიღრმე და ვიდრე მისი რწმენა მოისუსტებდა გრძნობებში, ეს მსახიობი მაყურებელს მხოლოდ იტაცებდა და არ აღაფრთოვანებდა. ნინო ლაფაჩმა მიაღწია მსახიობისათვის ამ დიდად მნიშვნელოვან პირობასაც და ამ ეტაპზე იგი ქმნის დრამატიზმით აღსავსე ქალთა სახეებს. ასეთია მისი დონა დოლარესი („ფლანდრია“); თეკლე („გ. სააკაძე“), ანუშკა („დიდი ხელმწი-

ფე“), ლიზა („გამარჯვებულნი“), ნინო ჭავჭავაძე („ნ. ბარათაშვილი“).

დონა დოლორესით ნინო ლაფაჩი სპექტაკლის წამყვანი გახდა. მოხდენილი გარეგნობა, სასიამოვნო ხმა, მხატვრული სინამდვილე, გულწრფელობა, სცენური სიმართლე. ასეთი თვისებებით აღჭურვა ნინომ დოლორესი.

კლასიკური და საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებზე მუშაობის წყალობით ნინო ლაფაჩი, როგორც მსახიობი, დაიხვეწა და მის თამაშში მეტმა უშუალოდამ და სითამამემ დაისადგურა.

თანამედროვე სახეების გადმოცემისას იგი ერთ საინტერესო თავისებურებას ინარჩუნებს: დრამატურგის მიერ რა გინდ სქემატურადაც არ უნდა იყოს დაწერილი ეს სახე, მსახიობი მას მაყურებლის ყურადღებას ცენტრში აყენებს. ასეთებია მისი მაღანია („ქარიშხლის წინ“), მარიამი („საქმიანი კაცი“), თინია („ერთხელ დახოცილები“).

დიდი სამამულო ომის წლებში მსახიობმა მეგრძოლთა სულის აღმგზნებლად აამეტყველა დივიზიის სამხედრო ექიმის, ლიზა მურავიოვას სახე. ეს სახე პიესაში ეპიზოდურია და მისი სამხედრო ცხოვრების ყველაზე საინტერესო მომენტები სცენის გარეთაა დატოვებული, მაგრამ ნინო ლაფაჩმა, თავისი კარგი აქტიორული მონაცემებით, იგი დასამახსოვრებელ სცენურ გმირად აქცია. მკაფიო და შთამაგონებელი ფერებით გადმოგვცა საბჭოთა ქალის შეუპოვრობა, მისი მაღალი, პატრიოტული თვითშეგნება და მისივე ფასდაუდებელი როლი სამამულო ომში.

მაყურებლის მიერ მხატვრული სახის აღქმისთვის ხშირად დიდი მნიშვნელობისაა, მსახიობი თუ რა ძალით გვევლინება პირველი შეხვედრისთანავე. ნინო ლაფაჩმა იცის ეს და ფარდის გახსნისთანავე შთამბეჭდავი ძალისაა.

ნინო ლაფაჩს არაერთხელ განუსახიერებია სულმოკლე, ავხორცი და ბოროტი ქალები. მისი რუქაია, ქეთევანი, რეგანა, ვალიდა, ვიოლანტა, კლეოპატრა ლეოვნა ხასიათდებიან მსახიობის ცოცხალი ტემპერამენტით და აქტიორული თამაშის სტილით.

ლაზათიანი და შნოიანი ტანჩაცმულობით, გარეგნული

ბრწყინვალეობით, მომაჯადოებელი ღიმბილით წარდგა ლაფაჩის ვალიდა („პირველი ნაბიჯი“) თავის თაყვანისმცემლების წინაშე.

ღირის ბოროტი ასულის რეგანას სახე მსახიობმა წარმოადგინა დიდი შემოქმედებითი პათოსით. მისი რეგანა თითქმის სათნო და მომთმენია, მაგრამ სწორედ ამ მოკრძალებულობით წამლავს იგი თავის მეუღლეს. ნინო ლაფაჩმა კორნეალის სიკვდილის სცენაში ერთი სხარტი, ოსტატური შტრიხით გამოძერწა ვერაგობისა და უფლებამოყვარეობის ზვიალი სახე, ხოლო მაქსიმ გორკის „მტრებში“ ნინო ლაფაჩმა შექმნა ფაბრიკანტის მეუღლის—შურიანის, საღ აზროვნებას მოკლებული, გააფთრებული ქალის ბრწყინვალე სახე.

სახასიათო როლებში შესანიშნავია ნ. ლაფაჩის კორენკინა („უდანაშაულო დამნაშავენი“), ბეატრიჩე („ორი ბატონის მსახური“), აგაფია ტიხონოვნა („ქორწინება“), პოლინა („ჰაიტი“) და სხვა.

ნინო ლაფაჩი არასოდეს არ აწვრილმანებს სახეს ყოფითი დეტალებით.

ლეკლერის მეუღლის პოლინას გასასახიერებლად ნინო ლაფაჩი სპექტაკლში შევიდა როგორც დუბლიორი. მსახიობმა მონახა სახის გარეგანი სახასიათო ნახაზიც და მოიტანა თავისი გმირის ძირითადი თვისებებიც:—შეზღუდულობა და ქარაფშუტობა შეახმა პატივმოყვარეობასა და მბრძანებლობასთან.

სცენური სიხარულით იყო მადლმოსილი ნინო ლაფაჩის ბეატრიჩე გოლდონის „ორი ბატონის მსახურიდან“. ვაჟურ ტანსაცმელში გადაცმული მსახიობის თითოეული მოძრაობა და სკულპტურული ნაკვეთები სწორედ იმაზე მიგვიბრუნებდა, რომ იგი ქალია და რომ მას სურს თავისი თავი მამაკაცად გასაღოს.

ისეთ დრამატული როლების შესრულებისას, როგორიცაა დესპანე „ნაპერწყლიდან“, კომისარი „ოპტიმისტური ტრაგედიიდან“, ნინო ლაფაჩის აქტიორული ნიჭიერება ფრთაშესხმულია რომანტიკული ტონებით, ზეაწეულია ემოციურად, გამთბარია არტისტული გრაციოზულობით და ადამიანური სუნთქვით. ეს ქალთა სახეები იმდენად პოეტურადაა გასულდგმულებული, რომ მათ,

ასაკის მიუხედავად, მაყურებელი აღიჭვავს, როგორც სიცოცხლისა და სიკაბუკის გასაჩივრებას.

კომისრის როლი მთელს საბჭოთა დრამატურგიაში ერთ-ერთი ურთულესთაგანია. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ვსევოლოდ ვიშნევსკიმ შმაგ მეზღვაურთა კომისრად ახალგაზრდა ქალი გამოიყვანა. ამით დრამატურგმა ხაზი გაუსვა ბოლშევიკური პარტიის იდეების ძლევამოსილებას, მისი იდეები ისე ფართო და უსაზღვროა, რომ იგი გაიშარჯვებს მაშინაც კი, როდესაც ამ იდეებისათვის მეტრძოლ მეზღვაურებს მეთაურობს ნაზი და ძნელ პირობებს შეუჩვეველი არსება.

ჩვენ ნინო ლაფაჩის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, ცალკე ადგილს ვაკუთვნებთ სოფოკლეს იოკასტეს, რადგან იგი უაღრესად ტრაგედიული ჟანრის როლია, რომლის გასახორციელებლად ნ. ლაფაჩი, მიუხედავად თავისი შემოქმედების ფართო დიაპაზონისა, ნაკლებ არის მოწოდებული. ამასთანავე, ძნელია დასახელებდეს აქტიორი, რომელსაც იოკასტე მთელი თავისი სირთულით და მრავალწახნაგოვანებით წარმოესახოს. ამ როლზე მუშაობა მსახიობს დიდი საფრთხის წინაშე აყენებს. ნინო ლაფაჩმა მაინც შეძლო იოკასტე გაეხსნა ყველაზე უფრო არსებით ხაზებში. ეს კი მეტყველებს მსახიობის მდიდარ შესაძლებლობებსა და უდავო ნიჭიერებაზე.

ნინო ლაფაჩის იოკასტე ცდილობს იხსნას ოიდიპოსი ჩადენილი ცოდვისაგან. მას სურს წამებული მხოლოდ თვით იყოს.

ნინო ლაფაჩის იოკასტე ნაზი არსება და ამავე დროს მეტად ძლიერია; მას სურს დაჰფაროს თავისი უდანაშაულო მეუღლე საკუთარი ფესვების საშიში ძიებისაგან.

მოსკოვის პრესამ აღნიშნა, რომ ნინო ლაფაჩი შესანიშნავად გადმოგვცემს იოკასტეს შეძრწუნებას, რომ იგი მართალი და გულწრფელია სულიერ ტანჯვისას და რომ იგი ლამაზი და გრაციოზულია თავის პლასტიკურ მოძრაობაში.

როდესაც მსახიობი თავისი შემოქმედებითი მწვერვალზე იყო, თეატრის რეჟისურამ მას დანიის დედოფლის, წამებული ჰამლეტის დედის, ჰერტრუდას ძნელი როლი მისცა. აქაც მსახიობმა შეძლო შეენარჩუნებია ტრაგედიის რომანტიკული ზეაწეულობა.

მან სიფაქიზითა და გრაციოზულობით გვიჩვენა ადამიანის წამება და ვნება. ლაფაჩის პერტრუდას ტრაგიკული გზა ქალურ ვნებათა ქარიშხალმა და მისთვის ერთადერთ წმინდა ადგილმა—ჰამლეტი-სადმი სიყვარულმა წარმართა.

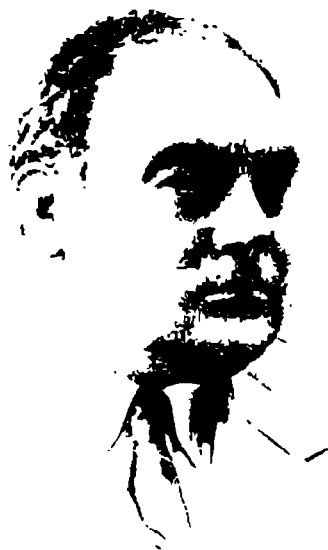
ნინო ლაფაჩი ქართულ საბჭოთა თეატრში მოვიდა წრფელი შემოქმედებითი ენთუზიაზმით და დაუზოგავი შრომის სურვილით. ეს მან თავისი ხელოვნების ტრადიციად აქცია და მისთვის არ უღალატია.

მ. გ. მ. მ. მ.

საბჭოთა ხალხმა 1952 წელს დიდი რუსი მწერლის ნიკოლოზ ვასილის-ძე გოგოლის გარდაცვალებიდან ასე წლისთავი აღნიშნა, ამასთან დაკავშირებით კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა „რევიზორის“ დადგმა განიზრახა და 1951 წლის 8 მარტს შეუდგა კიდეც მის რეპეტიციებს.

დამდგმელ რეჟისორად მოიწვიეს გრიბოედოვის სახელობის თეატრის მთავარი რეჟისორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ალექსანდრე თაყაიშვილი.

როლები ასე განაწილდა: ანტონ ანტონოვიჩი სკვოზნიკ დმუხონოვსკი—გოროდნიჩი—შალვა ღამბაშიძე, ხლესტაკოვი — ვასო გოძიაშვილი, ანა ანდრეევნა—ცეცილია თაყაიშვილი, მარია ანტონოვნა—მედეა ჯაფარიძე და მარინე თბილელი, ხლოპოვი — ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, ლიაპკინ ტიაპკინი — იაკობ ტრიპოლსკი, ზემლიანიკა—აკაკი კვანტალიანი, შპეკინი—გიორგი შავგული-



ქე, ბობჩინსკი—ალექსანდრე გომელაური, დობჩინსკი — შალვა გოცირელი, ოსიპი—მიხეილ სარაული და ა. შ.

ეს განაწილება რეპეტიციების მსვლელობისას ნაწილობრივ შეიცვალა.

ნოემბრის ბოლო რიცხვებში დიდი წარმატებით ნაჩვენებ სპექტაკლში მაყურებლის განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა ქართული საბჭოთა თეატრის გამოჩენილმა მსახიობმა შალვა ღამბაშიძემ.

მაშინ, მარჯანიშვილის თეატრში, ამ სტრიქონების ავტორს საშუალება მიეცა თვალყური ედევნებინა რეჟისორისა და მსახიობების რთულ და დამაინტერესებელ მუშაობისათვის რეპეტიციებზე და ზოგი რამ ჩაეწერა კიდეც; ჩანაწერებიდან ვაქცევნებთ ქართველი ხალხის საყვარელი მსახიობის შალვა ღამბაშიძის როლზე მუშაობის ზოგიერთ მომენტს.

დაიწყო მაგიდასთან მუშაობა. როლის კითხვისას შალვა ღამბაშიძეს ემჩნეოდა, რომ მისთვის ეს უბრალო კითხვა არ იყო; მსახიობი თითქმის უკვე ეძიებდა სახეს.

შალვა ღამბაშიძე როლის კითხვის დროს განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებდა თითოეულ დეტალისადმი და გზადაგზა მათ შესახებ ეკითხებოდა რეჟისორს; მსახიობი შენიშნავდა პიესის ზოგიერთ პირობითობაზეც.

დამდგმელი რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი მიუთითებდა გოროდნიჩის მომავალ შემსრულებელს: „როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ამ პიესის სირთულეზე, არ ვგულისხმობთ, რომ იგი რთულია მხოლოდ ხასიათებით, მოქმედებით, არამედ ვითვალისწინებთ იმ პირობითობას, რომელსაც ავტორი უშვებს ამ რეალისტურ პიესაში. მაგ., როდესაც ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ გოროდნიჩი ჭკვიანია, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი მიღებული სწავლა-განათლების შედეგად არის ჭკვიანი, არა. იგი არის პრაქტიკული ჭკუის ადამიანი, აქვს სწორი ალლო, და აი, ასეთი ადამიანი ტყვილდება. როდესაც გოროდნიჩის სახის გახსნაზე ვფიქრობთ, ყურადღება უნდა მიექცეს არა მარტო იმას, რომ იგი ქალაქის მმართველია, არამედ იმასაც, რომ იგი ამავე დროს მეუღლეა, მამაა, პიროვნებაა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში მივიღებთ

ნამდვილ სახეს—რეალისტურს, სრულყოფილს. თავიდანვე განსაზღვრა როლის ძირითადი ხაზისა, მეტად მნიშვნელოვანია. შალვა, როდესაც ტექსტს კითხულობთ, ყურადღება მიაქციეთ ისეთ ადგილებს, რომლებითაც გოროდნიჩი ხასიათდება როგორც ბოროტი, ძუნწი, მატყუარა, მშიშარა“.

და მართლაც, შალვა ღამბაშიძე უკვე ეძებდა მიზეზს გოროდნიჩში ამ თვისებების შექმნისა. ამავე დროს მას სურდა ეპოვნა არა მარტო ისეთი, რაც გახსნიდა გმირის ქცევას, არამედ ისეთიც, რაც დაახასიათებდა გმირს პარტნიორის სიტყვებითაც. როცა გმირი ასეთ თვისებებს ამჟღავნებს,—ამბობდა შალვა,—მინდა ავხსნა, რატომ? მე, როლის შემსრულებელი, ვეძებ ამის მიზეზს.

როდესაც ალ. თაყაიშვილი მას შეეკითხა, თუ რას ფიქრობს იგი თავის გმირზე, შალვა ღამბაშიძემ უპასუხა: „ჩემის აზრით, გოროდნიჩის უხეში, მკაცრი, მატყუარა ბუნება, მაყურებლის წინაშე არ უნდა გაიხსნას უმაღლე. ამ მოქნილმა, ეშმაკმა, ცბიერმა და თავისებურად ჰკვიანმა ადამიანმა იცის, თუ როდის სჭირდება მას იქცეს მელიად და მოატყუოს ყველა თავისი თვინიერი და წყნარი შესახედობით. მე მინდა ვაჩვენო, რომ გოროდნიჩმა ბიუროკრატიული რეჟიმის დიდი სკოლა გაიარა, იგი გამოცდილი თაღლითია. მაგრამ მისი საბედისწერო შეცდომა გამოწვეულია მხოლოდ იმ უსაზღვრო შიშით, რომელიც მან რევოლუციის ჩამოსვლის ცნობით განიცადა. მე ვფიქრობ, რომ გოროდნიჩის სახეში ბევრია იუმორისტული, მაგრამ გოროდნიჩი მაინც უფრო დრამატული სახეა, ვიდრე კომედიური. მჯერა, რომ გოგოლის სიცილი ნამდვილად ცრემლიანი იყო“.

ალ. თაყაიშვილი: „მე გეთანხმებით თქვენი გმირის ასეთ გახსნაში, მაგრამ ლიტერატურული წყაროები ნუ შეგბოჰავთ, მათ შეუძლიათ ზიანი მიაყენონ როლის თქვენს გაგებას. მხოლოდ საჭიროა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოთ ბელინსკის კრიტიკულ წერილს და გოგოლის შეხედულებებს თავის პიესაზე. გოროდნიჩის სახის გახსნა ძნელია, თუ გნებავთ იმიტომაც, რომ მის შესახებ შექმნილმა თეატრალურმა ტრადიციებმა, შესრულების დადგენილმა წესებმა, აქტიორულმა შტამებმა, საგრძნობ-

ლად შეასუსტეს გოროდნიჩის კომედიური ზემოქმედება მაყურებელზე. თქვენს გოროდნიჩს დასჭირდება სცენიური ზემოქმედების ახალი საშუალებები“.

ლამბაშიძეს მიაჩნდა რომ ეს ახალი საშუალებები შეიძლება მოქმდნილიყო მხოლოდ გოროდნიჩის სახის გახსნის მხატვრულ გამოცდილებათა საფუძველზე.

მაგიდასთან მუშაობა გაგრძელდა 18 დღე.

ამ ხნის განმავლობაში, როლის კითხვისას, როგორც უკვე შევნიშნეთ, შალვა ლამბაშიძე ცდილობდა ყოფილიყო სახის ძიებაში. ამის გამო რეჟისორი მას აფრთხილებდა, რომ ის ჯერ-ჯერობით არ მოითხოვს სახეს, მაგრამ მოითხოვს სწორ დამოკიდებულებას მასალისადმი.

27 მარტს რეჟისორი გადავიდა I მოქმედების რეპეტიციაზე.

გოროდნიჩი ზის ცენტრში, ჩაფიქრებული, გაოგნებული. ზრის-ტიან ივანოვიჩი უყურებს მას „თევზის თვლებით“. გოროდნიჩი აფასებს თითოეულ მოწვეულ სტუმარს და მათ აუწყებს, რომ მოდის რევიზორი. გოროდნიჩის ამ უკანასკნელი სიტყვის შემდეგ მსმენელთა შორის შეშფოთებაა. „რევიზორი მოდის ჩვენთან“, ეს ცნობა ლამბაშიძის მიერ გამოცხადებული იყო თითქმის ოფიციალურად, და ამავე დროს მშვიდად.

ალ. თაყაიშვილი: „დიახ! თქვენ ჯერ შედარებით მშვიდად ხართ, მაგრამ შემდეგში კი უნდა დაჰკარგოთ იგი. ფრაზის წარმოთქმისთანავე ამ სიმშვიდის დაკარგვა არ ივარგებს, ძალიან მდარე იქნება“.

გოროდნიჩის მიერ იმის წარმოთქმა, რომ მათთან რევიზორი მოდის, მიღებული იქნა, როგორც თავზარდამცემი ცნობა. ამიტომ აქვე იწყება „თავის შველა“, რომელიც რეჟისორმა გამჟღელვებულად წამოაყენა. გოროდნიჩის ირგვლივ მყოფნი აიტანა იმ აზრმა, რომ გადარჩენაა საჭირო.

პიესის პირველსავე ფრაზაში, რომელიც დრამატურგმა გოროდნიჩს აკუთვნა, შეიკრა კვანძი, დიდი ძალითა და საუტხოო უბრალოებით.

დრამის თეორიიდან ცნობილია, რომ ხუთმოქმედებიანი პიესის პირველი მოქმედება უნდა მიეძღვნას კვანძის შეკვრას, მეო-

რე განვითარებას, მესამეს პიესა აჰყავს კულმინაციამდე, მეოთხე ამზადებს კვანძის გახსნას, რაც სრულდება მეხუთე მოქმედებაში. ყველაზე დიდი ოსტატები სცენისა კვანძის შეკვრას ახერხებენ პირველი მოქმედების მხოლოდ რამდენიმე სცენის შემდეგ. „რევიზორში“ კი ეს ხდება პიესის პირველსავე ფრაზის წარმოთქმისას და უკვე მოცემულია ფაბულა და მისი მთავარი იმპულსი — შიში.

ლამბაშიძე—გოროდნიჩი ისეთი ცბიერია, რომ არ კმაყოფილდება პირველი შეშინებით და უმატებს სიტყვებს:—მოდის „ინკოგნიტოდ“, „საიდუმლო მინდობილობით“. იმის შემდეგ რაც ითქვა, რომ რევიზორი მოდის პეტერბურგიდან ინკოგნიტოდ, მღელვარება უფრო იზრდება.

გოროდნიჩი: მე თითქოს წინასწარ ვგრძნობდი. წუხელ სიზმრად ვირთაგვები ვნახე.

ლამბაშიძე სიზმარს ყვება ემოციურად. სიტყვებში განსაკუთრებით საყურადღებო ის გახადა, რომ გოროდნიჩმა სიზმრად ისეთი ვირთაგვები ნახა, რომლებმაც იგი დაყნოსეს და გაბრუნდნენ. მაშასადამე, რევიზორი გოროდნიჩს უენებლად დატოვებს.

ალ. თაყაიშვილმა ლამბაშიძეს სიზმრის მოყოლისას შენიშნა, რომ მსახიობს დიდი დრამატიზმი მოჰქონდა და კარგავდა იუმორს. „შიში ცრუმორწმუნეობით იბადება, ამიტომ უფრო უბრალოდ უნდა წარმოთქვათ: „მოვიდნენ, დამყნოსეს“. ეს იმიტომ, რომ აქ მთავარი ვირთაგვები კი არ არის, არამედ ის შიში, რომელიც იბადება ცრუმორწმუნეობისაგან. გთხოვთ უფრო სადალ, და იუმორიც თავისთავად გაჩნდეს!“

შალვა ლამბაშიძეს სიზმრის ტექსტის წარმოთქმაში შეჰქონდა სისადავე, მაგრამ ეტყობოდა, რომ მსახიობს სურდა, მისი ინტერპრეტაცია ამ სახის მიმართ არ განთავისუფლებულიყო დრამატული ნიშნებიდან.

ლამბაშიძე—გოროდნიჩი კითხულობს წერილს, ქვეტექსტად მოჰქონდა: „არ იფიქროთ, რომ მე ვტყუი, ნუ გგონიათ, რომ მე თითქოს ყოველთვის ვტყუოდე“.

შ. ლამბაშიძე ეკითხება რეჟისორს, როდის მივიღე მე, გოროდნიჩმა წერილი?

ალ. თაყაიშვილი: მინდა მოგცეთ მთელი ღამე, ამიტომ უძი-
ლო ღამე გაატარეთ.

გოროდნიჩი კითხულობს ბარათს რევიზორის გამომგზავრე-
ბის შესახებ, სკოლის ზედამხედველ ლუკა ლუკიჩი (ალ. ქორჯო-
ლიანი) ცდილობს ჩაიხედოს წერილში, მაგრამ გოროდნიჩი ფა-
რავს მისგან ამ ბარათს. ლამბაშიძის გოროდნიჩმა თითქმის ზეპი-
რადაც კი იცის წერილი, ალბათ მას იგი რამდენჯერმე აქვს წა-
კითხული, რადგან ერთი თვალის გადახედვით არჩევს, სად წერია
შთავარი.

რეჟისორი: დიას! თქვენ მთელი ღამის განმავლობაში რამ-
დენჯერმე გადაიკითხეთ წერილი და იგი თითქმის ზეპირად იცით.
სწორია. რა თქმა უნდა, ნუ ჩაახედებთ ცნობისმოყვარე ხლოპოვს
მაგ საიდუმლო ბარათში. ლუკა ლუკიჩით კი საერთოდ გაქვთ თა-
ვი მობეზრებული. შალვა! ცნობა მაგ წერილიდან, რომ „რევიზო-
რი მოდის ჩვენთან“, უნდა უდრიდეს მეხის პირველ გავარდნას.
მეორე კი აქნება მაშინ, როცა მოგივით ცნობა—„ჩამოვიდა“.

რადგან რევიზორი უკვე გამომგზავრებულია, გოროდნიჩს ზო-
რებიც მიუღია, მოუწვევია თავისსავე ბინაში მოხელეები, ამცნო
რა მათ შექმნილი მდგომარეობა, მწვავედ აკრიტიკებს დაწესებუ-
ლებების მუშაობას და მოითხოვს რევიზორის ჩამოსვლამდე ყო-
ველივე გამოსწორდეს. გაბრაზებული ლამბაშიძე—გოროდნიჩი და-
ვალებებით მიმართავს იქ მყოფ თითოეულ მოხელეს, მაგრამ,
რადგან მან ვერაფერი გააგებინა ქალაქის ექიმს, რომელსაც რუ-
სული ენა არ ესმის, ამიტომ ეს გაბრაზება გადააქვს დანარჩენებ-
ზე. ის, რასაც ლამბაშიძის გოროდნიჩი ლაპარაკობდა, იყო ნათ-
ქვამი განკარგულებების მიზნით, მაგრამ ეს განკარგულებები წარ-
მოთქმული იყო ბრძანებისა და მუქარის კალოთი.

ალ. თაყაიშვილი: შალვა! გაცოფდით. ამ შემთხვევაში მოგეც-
მარებათ ის, თუ თავს რევიზორად წარმოიდგენთ, მაგრამ უნდა
მრახბანებდეთ თანდათანობით, თქვენ კი მრისხანებას კულმინა-
ციით იწყებთ, რაც სწორი არ არის. არ გეყოფათ ენერგია და
ღრო ასეთა მრისხანებისათვის.

ლამბაშიძე ლებულობს რეჟისორის მითითებას და ასრულებს
ზუსტად. გოროდნიჩი წამოდგა სავარძლიდან და გაემართა ფანჯ-

რისავენ. იგი ლაპარაკობს მისი მოხელეების მიერ ჩადენილ ცოდვებზე. საეარძელში მჯდომარე მოსამართლე უმართავს მას დიალოგს—„რას უწოდებთ ცოდვებს, ცოდვაც არის და ცოდვაც, ქრთამად ვლებულობ მწევარ ლეკვებს“.

ასეთი პასუხით გაბრაზებული გოროდნიჩი ფანჯრიდან მობრუნდება და ეუბნება: „მწევარია, თუ სხვა რამ, ქრთამია“... გოროდნიჩსა და მოსამართლეს შორის ურთიერთობა მწევადება. ზემლიანიკას მოსწონს ეს გარემოება. წამოდგება და მოსამართლეს მიუჯდება, რითაც მან გოროდნიჩი და მოსამართლე ერთმანეთს წაუსნია.

ალ. თაყაიშვილი: შალვა! უნდა გითხრათ, რომ თქვენ მოსამართლესი ცოტაოდენ გეშინიათ, ზემლიანიკამ კი გიმტყუნათ და გრძნობთ მას. ეს სცენა ნამდვილი ჩხუბი უნდა იყოს.

იმეორებენ სცენას, მაგრამ რეჟისორი ვერ არის მთლად კმაყოფილი და მიუთითებს მსახიობებს, რომ ჯერ კიდევ არ არის ნამდვილი ჩხუბი, როდესაც ადამიანები ჩხუბობენ; ისინი არ აღევენ ერთმანეთს ლაპარაკის საშუალებას.

შ. ლამბაშიძემ კვლავ გაიმეორა ეს სცენა და გადმოსცა უშუალობა, სიმართლე წალაპარაკებისა, უბრალოდ, ძალდაუტანებლივ, ზედმეტი თამაშის გარეშე. მსახიობმა იპოვა რიტმი, რასაც რეჟისორი მხარს უჭერს, ამაგრებს. „უფრო ხაზგასმით, უფრო მღელვარედ, არ დაკარგოთ რიტმი... ეესტი კი, შალვა, იყოს ძლიერ მსუბუქი და თავისუფალი“.

მაგიდასთან მჯდომი ალ. თაყაიშვილი უჩვენებს, ახვედრებს მსახიობს, თუ როგორი უნდა იყოს გოროდნიჩის ხელების მოძრაობა, ოდნავ კუთხური მონახაზით და ამასთანავე თავისუფალი.

მოსამართლესთან სცენის ჩატარებისას ლამბაშიძეს ტანი ოდნავ მოხრილი ჰქონდა, რაც თვითვე შენიშნა და დაუყოვნებლივ გაასწორა. „აჰა, ასეთი ფიგურა მე დამჭირდება ხლესტაკოვთან, ახლა კი პირიქით, გადაზნეკილი ვარ, მბრძანებელი ვარ“.

რეჟისორი: გეთანხმებით. ამასთანავე თქვენი სიარული უნდა იყოს სამხედრო მანერების, ეესტებს ნუ დააწვრილმანებთ. კარგია თუ შემდეგისათვის უკვე ჩექმებში იქნებით და საერთოდ სახლში ჩექმებში ივლით. კოსტუმი შეგაჩვენეთ მანერებს!

გოროდნიჩი წარმოიდგენს, თუ როგორ მოიქცევა რევზორი ჩამოსვლისას, „წყვეული ინკოგნიტოა აბა,—იტყვის,—ვინ არის აქ მოსამართლე ლიაპკინ-ტიპკინი?“

მოსამართლის სახელის ხსენებაზე მსახიობი (ტრიპოლსკი) შეწუხებული აღაპყრობს თვალებს გოროდნიჩზე, ხოლო ამ დროს მის გვერდით მჯდომი ზემლიანიკა (აქ. კვანტალიანი) წამოდგება და შეშინებული გაემართება გოროდნიჩის საწინააღმდეგო მიმართულებით, მაგრამ მას შეაჩერებს გოროდნიჩის სიტყვები, ხოლო როცა ჯერი ლუკა ლუკიჩზე (ალ. ჟორჟოლიანი) მიდგა, იგი დაუსახელებლად გაემართა გოროდნიჩისაკენ, როგორც დაგესლილი ბაქია მახრჩობელასაკენ.

შალვა ღამბაშიძე სიტყვებს, „ვინ არის აქ მოსამართლე ლიაპკინ ტიპკინი?“ რბილად ამბობდა, მაგრამ უკანასკნელ სიტყვებს, „მომგვარეთ აქ“, ისეთი ელფერიტ წარმოთქვამდა, რომ მოხელეებს შიშის ზარს ჰგვრიდა და რევზორის სიმკაცრეს აგრძნობინებდა.

დობჩინსკისა და ბობჩინსკის მოსვლამდე გოროდნიჩი არამც თუ დამშვიდდა, პირიქით, უფრო აღელდა.

ბობჩინსკი ყვება რევზორის ჩამოსვლის ამბავს. დობჩინსკისა და ბობჩინსკის შემოსვლით მეხი მეორედ გავარდა.

შ. ღამბაშიძე: „ვინ, რომელი ჩინოვნიკი? ღმერთო ჩემო, ნუთუ ის არის?“

გოროდნიჩს, იმის შემდეგ, რაც გაიგო ხლესტაკოვის ჩამოსვლა, შიშის გამო ენა ჩაუვარდა. უჭირს, გამოსავალს ეძებს, ტექსტის წარმოთქმის დროს თვალები ზეცისკენ აქვს აპყრობილი. გოროდნიჩის დრამის ფონზე, დობჩინსკისა და ბობჩინსკის ლაპარაკი უბრალო ლაქლაქად ჩანს.

ალ. თაყაიშვილი შენიშნავს შალვა ღამბაშიძეს, რომ მას დრამა მოაქვს,—„ეს თავისთავად, მაგრამ ახლა მთავარია შეშინება. ახლა განიცდით თქვენ ყველაზე დიდ შიშს. ამ წუთიდან საჭიროა „გადარჩენა“, ამოცანაა „გადარჩენა“. ამ შეშინების გამო დაიჯერეთ თქვენ ყოველივე, მიაწვდით თავი დრამას“.

შ. ღამბაშიძე: „მე ვეკითხები, თუ რამდენი ხანია. რაც რევზორი ჩამოვიდა. მპასუხობენ, ორი კვირააო. მე მონდა ამას

მეცსე განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რადგან ამით განესაზღვრა იმ საქმეებს, რაც მომხდარა მისი აქ ყოფნის დროს“.

კმაყოფილი რეჟისორი დაეთანხმა მსახიობს და აღნიშნა, რომ რეჟისორსა და აქტიორს შორის ურთიერთობა უნდა ემყარებოდეს ძალდაუტანებელ ერთიანობას, ურთიერთგაგებას, გულისხმობას, და ამავე დროს პრინციპულობას.

გოროდნიჩი ეკითხება დობჩინსკის, თუ რამდენი წლისაა ხლესტაკოვი, პასუხობენ — ოცდასამის. ასეთი პასუხის შემდეგ რაღაც მოიფიქრა, დაუძახა მსახურს და მოემზადა რევიზორთან წასასვლელად, თუმცა გოროდნიჩის ჯერ კიდევ არა აქვს მთლიანი გეგმა, თუ როგორ უნდა იმოქმედოს. ღამბაშიძე ყურადღებას აქცევს თავის სიარულს, გაჭიმული დადის, ხშირ-ხშირად უბრუნდება შეკრულ გულის ღილებს კვლავ შესაყრავად. „ვაი სირცხვილო, ვაი თავის მოჭრა“; და ამ სიტყვებით გაემართა ფანჯრისაკენ. ეძახის სვისტუნოვს.

შალვა ღამბაშიძე საინტერესოდ ატარებდა რეპეტიციებს ბოქაულთან.

შემოდის ბოქაული, რომელსაც გოროდნიჩი საყვედურობს, რომ რევიზორი უკვე ჩამოსულა და შენ კი სად გადაიკარგე? რა მოაწესრიგეო?

ამ სიტყვებზე ღამბაშიძე წაიწევა ბოქაულისაკენ, რომელიც წინ წამოხრილი ჯერ კიდევ კარებში იდგა.

გოროდნიჩი მას დავალებებს აძლევს: „თუ ჩამოსული ჩინოვნიკი იკითხავს, კმაყოფილები ხართ თუ არაო,—უპასუხეთ—ყველაფრით კმაყოფილები ვართ-თქო. და თუ ვინმე იქნება უკმაყოფილო, მას შემდეგში ისეთ უკმაყოფილოდ გავხდით... ოჰ, ხო, ხო, ხო! ოჰ! ცოდვილი ვარ, ცოდვილი“. ამ უკანასკნელი სიტყვების დროს უმატებდა ტემპს და სრულიად ცვლიდა ინტონაციას. ამავე დროს კვლავ ახალი ტემპითა და ინტონაციით ევედრებოდა ღმერთს: „ოჰ, ღმერთო ჩემო! ოღონდ ამ საქმემ კარგად წაიაროს და ისეთ სანთელს დაგინთებ“... ამ დროს ღამბაშიძე მარჯვენა მუშტს ზეცისაკენ ასწევდა, ინტონაციას აძლიერებდა და ხაზგასმით იმეორებდა—„ისეთ სანთელს დაგინთებ!“. აქ უკვე ისე გამოდიოდა, რომ ღამბაშიძე—გოროდნიჩი კი აღარ ემუდა-

ტებოდა ღმერთს, არამედ ემუქრებოდა მას კიდევ, მიშველე, გა-
დამარჩინე, თორემო!.. ამის შემდეგ, შ. ღამბაშიძე — აკეთებდა
მოკლე პაუზას, თითქოს უკვე გამოერკვა, გაშლიდა იმავე მუშტს,
რომელიც ღმერთს მუქარით მიუშვირა და თითქოს პატიებას
სთხოვსო, შეშინებული იწერდა პირჯვარს და ბოქაულთან ერთად
სცენიდან გადიოდა.

ეს სცენა რეპეტიციაზე კოლეგების განსაკუთრებულ მოწო-
ნებას იმსახურებდა. კმაყოფილო რეჟისორი, შენიშნავდა: ღია,
მართალია, ეს არის გოროდნიჩის სულის მთავარი ნაწილი, ის
არც ღმერთს დაინდობს და თქვენ მას დიდებულად მიაგენითო.

ცნობილია, რომ შალვა ღამბაშიძის როგორც მსახიობის ინ-
დივიდუალურ ნიშანს, გულწრფელობა წარმოადგენდა და ჩვენ
ამაში კიდევ ერთხელ განსაკუთრებით დაგვარწმუნა „რევიზო-
რის“ მეორე მოქმედების რეპეტიციებზე. დაუფიქსირა რეპეტი-
ციები გოროდნიჩისა და ზლესტაკოვის პირველი შეხვედრისა. ეს
პირველი შეხვედრა იყო ერთმანეთის გამოცნობის სურვილის
სცენა. ღამბაშიძე — გოროდნიჩს არ შეეძლო დაემორჩილებია
თავისთავი, რის გამო იგი ბრაზობდა. ასევე—ვ. გოძიაშვილიც.
თითოეული მათგანი ცდილობდა დაემორჩილებია მეორე და ემოქ-
მედა მასზე. მრავალფეროვანი იყო ღამბაშიძის ინტონაციები,
როდესაც იგი შიშიდან პირფერობაზე გადადიოდა. თუ შ. ღამბა-
შიძის გოროდნიჩი I მოქმედებაში შინაგანად განიცდიდა შიშს,
ახლა მან ეს შიში გარეგნულად გამოამჟღავნა, რასაც რეპეტი-
ციებზე მსახიობი აღწევდა დიდი ზომიერებით. ამ ნაკვეთში გო-
როდნიჩის მიზანს შეადგენდა სათავისოდ განეწყო ზლესტაკოვი,
ამ მიზნით იგი მლიქვნელობდა, მაგრამ შიში მაინც ჩნებოდა. მას
გულწრფელად სწამდა. ზლესტაკოვის რევიზორობა. შალვა ღამ-
ბაშიძე ქმნიდა ნამდვილ სიცოცხლეს, რადგან მას მოჰქონდა ში-
ნაგანი დიალოგი, ე. ი. მეორე პლანი.

გოროდნიჩისა და ზლესტაკოვის ეს შეხვედრა რეპეტიციებ-
ზე ასე მუშავდებოდა:

აღელვებული ოსიპი ატყობინებს ზლესტაკოვს გოროდნიჩის
მოსვლას. შეშინებული ზლესტაკოვი ფანჯრიდან გაჰოსწევს მსა-
ხურს, ამოწმებს ნათქვამის სინამდვილეს და ამბობს: „უყურებ

შენ, რა არამზადა ყოფილა ტრაქტირის პატრონი? ჩივილიც კი მოუსწრია!“ ხლესტაკოვი შეშინებულია, ისიც ისევე „გადარჩენაზე“ ოცნებობს, როგორც ამაზე ოცნებობდა გოროდნიჩი პირველ მოქმედებაში, როდესაც მას რევიზორას ჩამოსვლა შეატყობინეს.

ხლესტაკოვი კარგავს წონასწორობას, ყვირის: „რა უფლებით მოდიან, არ მინდა, არა, როგორ მიბედავენ!“

ამ ყვირილის დროს გოროდნიჩი უკვე კართანაა და მას ოდნავ შეაღებს. გოროდნიჩს ესმის ხლესტაკოვის ყვირილი, რის გამოც აფასებს მას, როგორც სასტიკ რევიზორს, ამიტომაც შემოსვლისას ღამბაშიძის გოროდნიჩი იყო მოხრილი, შეშინებული, აცახცახებული, ტუჩები უთრთოდა და ფეხების ერთმანეთზე მირტყმით მიიწევდა წინ ხლესტაკოვისაკენ, რომელსაც გოროდნიჩის დეზების ჩხარუნი ბორკილებს აგონებდა.

შ. ღამბაშიძე: „გი... გი... სურვებთ ჯანმრთელობას“.

ხლესტაკოვი პასუხობს სალამზე, რის გამოც გოროდნიჩი მზად არის ფეხთ ჩაუვარდეს ხლესტაკოვს, რომელსაც სხაპასხუპით ეუბნება ყოველივე იმას, რაც გზაში მოუფიქრებია სათქმელად და გაუზიარებია. ამ შეხვედრისას გოროდნიჩს თითქოს ხელს უშლიდნენ ის საკუთარი ძლიერი მკლავები და მუშტები, რომლებითაც რამდენიმე წუთის წინ თვით ღმერთსაც კი ემუქრებოდა!

რეჟისორი მოაგონებს ღამბაშიძეს, რომ გოროდნიჩის შუბლზე უნდა გაჩნდეს ოფლი, იმიტომ, რომ მან დაინახა რევიზორი, ჯის გამოც მას უთუოდ დააპატიმრებენ. ასევეა ხლესტაკოვიც, მაგრამ გოროდნიჩმა არ უნდა დაინახოს ეს, თორემ მას შიშის ოფლი არ წამოუვა. ამ შეხვედრის შესახებ თვით ავტორი იძლევა დიდმნიშვნელოვან რეზარკას: „ჯერ ცოტა ენა ებმის, შემდეგში კი ხმამაღლა ლაპარაკობს“.

ღამბაშიძე კითხულობს, თუ როგორ ახერხებს გოროდნიჩი შესთავაზოს ხლესტაკოვს ქრთამი, როგორ ბედავს?!

რეჟისორი: მას უნდა აჩვენოს ხლესტაკოვს, რომ იგი იქნება, თუ სხვა ვინმე, უნდა დაეხმაროს გაჭირვებულს, რომ აი, ასეთი კარგი კაცია გოროდნიჩი.

იმ ბრალდებების გამო, რომლებიც ხლესტაკოვმა წამოაყენა სასტუმროს მიმართ,—გოროდნიჩი ფიქრობს — აი, რაში მდებს ბრალსო, და ხლესტაკოვს ბოდიშს უხდის, იწყებს თავის მართლებას და ცდილობს სათქმელი სხაპასხუპით თქვას.

ამის გამო ალ. თაყაიშვილი შენიშნავს შ. ღამბაშიძეს: „აღამიანი, რომელიც თავს იმართლებს, მართალი ხართ, ცდილობს სწრაფად თქვას ყველაფერი და უთუოდ ყველაფერი უნდა უთხრას, მხოლოდ თავის გამართლების მიზნით, და არა ბოდიშის მოსახდელად. ყველაზე მეტად ამ სცენაში უნდა ჩანდეს გამჟღავნებული მოქმედება—„გადარჩენა“. გოროდნიჩი უნდა ახდენდეს ხლესტაკოვის შეფასებას.

შალვა ღამბაშიძე იმეორებს და რეჟისორის მოთხოვნები-სამეზრას ასწორებს თავის მოქმედებას.

გოროდნიჩმა უკვე დაიმორჩილა თავისთავი და ხლესტაკოვს სხვა ბინას სთავაზობს, თუ კი მას აქაურობა არ მოსწონს. ხლესტაკოვს ეს „სხვა ბინა“ ციხე ჰგონია და ამიტომ ყვირის: „არა, არ მინდა სხვა ბინა“. გოროდნიჩი წუხს: „რა ბრაზიანი ყოფილა, ყველაფერი უთქვამთ წყეულ ვაჭრებს, ყველაფერი დაიღუპა, ცოლი, შვილი.—ნუ გამაუბედურებთ!“

ხლესტაკოვის სიტყვები—„ციხეში წასვლა არ მინდა“,—გოროდნიჩმა ისე მიიჩნია, რომ თითქოს იგი ამბობდა: „შენი ცოდვების მიჩქმალვისათვის მე არ მინდა ციხეში წასვლა“.

რეჟისორი: რთული მდგომარეობაა. შალვა! რას ფიქრობთ თქვენ ამ სიტუაციის გამო?

— მე მგონია, რომ რეჟისორი თვალთმაქცობს.—პასუხობს ღამბაშიძე,—და რადგან იგი თავის ნამდვილ სახეს მიმაღავს, ყოველ შემთხვევაში, მე ასე მგონია, ამიტომ მეც უნდა მივიშალო. შევთავაზებ ფულს. თუ კი თქვენ მართლა მგზავრი ხართ და გზაზე ფული დაგეხარჯათ, ჩემი მოვალეობაა, ყველა გაჭირვებულ მგზავრს დავეხმარო. აი, ასეთი კეთილი კაცი ვარ მე—გულწრფელად მიხარია, რომ ხლესტაკოვს ორასი მანეთის მაგივრად 400 შევაპარე, ე. ი. კარგად წავა საქმე.

რეჟისორი: დიახ, დიახ! გოროდნიჩი მთელი სპექტაკლის მანძილზე უნდა ფიქრობდეს იმის შესახებ, რომ მან გაუგო

ხლესტაკოვს, რომ იგი ინკოგნიტოა. ამიტომ გოროდნიჩი უნდა აგრობინებდეს ხლესტაკოვს—„მე არ ვიცი, რომ შენ რევიზორი ხარ, მე კი ასეთი გულკეთილი და პატიოსანი კაცი ვარ“.

გოროდნიჩი უნდა ცდილობდეს, არ გაიგოს ხლესტაკოვმა გოროდნიჩის მიხედვრილობა. შალვა! თქვენ უნდა დაარწმუნოთ ხლესტაკოვი, რომ არ გჯერათ მისი რევიზორობის და უნდა გაითამაშოთ ეს „რწმენა“. ამავე დროს უნდა წყვეტდეთ ამოცანას, როგორც წაიყვანოთ სახლში ხლესტაკოვი. როდესაც თქვენი გოროდნიჩი ლაპარაკობს ხლესტაკოვზე—„ოჰ! რა ეშმაკია, რა ცბიერია“,—გამოიყენეთ ინტონაციები უფრო გულუხვად.

შ. ღამბაშიძე: ამას მე განზრახ არ ჩავდივარ, რადგან, როდესაც კონტრასტზე გადავდივარ, ველარ შევძლებ ფერების გამოყვანებას.

რეჟისორი: ძალიან კარგი. მაშინ უფრო ნათლად გააკეთეთ კონტრასტი თქვენს აზრებსა და ხლესტაკოვისადმი მიმართვებს შორის.

შალვა ღამბაშიძე გულისყურით ისმენდა რეჟისორის მითითებებს, დიდი სიზუსტით ასწორებდა ყოველ დეტალს. მას ერთი წუთით არ ავიწყლებოდა, რომ ხლესტაკოვი არის გოროდნიჩის შტერი, რომლისაგანაც თავის გადარჩენაა საჭირო.

შ. ღამბაშიძის გოროდნიჩმა მიიღო გადაწყვეტილება, რასაც ძალიან ფრთხილად ატარებდა მსახიობი. ქვეტექსტი ასეთი იყო: „მართალია მე ჯერ მისთვის ისეთი არაფერი მითქვამს, მაგრამ მე მას უსათუოდ ჩემს მხარეზე დავაყენებ“. მართლაც, გოროდნიჩს მიღწევები აქვს: ხლესტაკოვმა უკვე აიღო ქრთამი, ახლა კი დათანხმდა წაჰყვეს სახლში, სადაც გოროდნიჩს ცოლისა და ქალიშვილის მომხიბვლელობის იმედი აქვს; ამიტომ იგი უკვე კარგ გუნებაზე დგება. მართლაც, შალვა ღამბაშიძე საოცარი, ბავშვური გულუბრყვილობით დგებოდა კარგ ხასიათზე, რაც დიდ აღტაცებას იწვევდა რეჟეტიციისაზე დამსწრეთა შორის. გახარებული ალ. თაყაიშვილი შენიშნავდა: „შალვა! თქვენ თუ ამ გზით განავითარებთ გოროდნიჩის სახეს, მაშინ უკანასკნელ აქტში სრულიად მართებულად იქნებით სასაცილო“.

მესამე მოქმედების რეპეტაციებზე შალვა ღამბაშიძის გო-
როდნიჩი უფრო დამშვიდებულად გამოიყურებოდა. ახლა იგი
ნაკლები შიშით უსმენდა ხლესტაკოვს, მაგრამ იგრძნობოდა, რომ
ეს ზორბა ტანის კაცი დამფრთხალი იყო.

მოეწყო ისე, როგორც გოროდნიჩს სურდა. მას თავის ოჯახ-
ში მოჰყავს მთვრალი ხლესტაკოვი, რომელსაც თვით მოსდევს.
უკან, უფრთხილდება, არ წაიქცესო.

ხლესტაკოვი: „მე მომწონს, რომ თქვენში მგზავრებს ყველა-
ფერს უჩვენებენ“. ამის თქმისას, ვ. გოძიაშვილი ხან გოროდნიჩს
მიმართავდა, ხან კი ზემლიანიკას, რომელიც გაბედავს და გამოე-
ლაპარაკება ხლესტაკოვს. ამ დროს შეშინებული გოროდნიჩი გა-
დადიოდა ზემლიანიკას უკან და უქიჩავებდა მას. აფრთხილებდა
სისულლეები არ წამოროშოო.

ხლესტაკოვი კითხულობს, არის თუ არა ქალაქში რაიმე გა-
სართობი, ეთქვათ ბანქოს სათამაშო. გოროდნიჩს ჰგონია. რომ
ხლესტაკოვი მას ცდის და ამიტომ სასტიკ უარს ეუბნება. შე-
ნიშნავს, რომ მას სათამაშო ქალაქის ხელში აღებაც კი ეზიზ-
ღება. შალვა ღამბაშიძის გოროდნიჩი ურცხვად ახერხებდა, იმ
პირების თანდასწრებით ეთქვა ტყუილი, რომლებთანაც ის ნამდვი-
ლად თამაშობდა ბანქოს.

გოროდნიჩი ხლესტაკოვს გააცნობს თავის ოჯახს—მეუღლესა
და ქალიშვილს. ამ დროს შალვა ღამბაშიძის სახეზე აღბეჭდილი
იყო გულუბრყვილო სიხარული და დიდი იმედი იმისა, რომ რე-
ვიზორი უთუოდ კმაყოფილი დარჩებოდა ამ გაცნობით.

ხლესტაკოვი ისე შეიჭრა ტყუილების სფეროში, რომ გო-
როდნიჩი შეშინდა, რა არ შესძლებია ამასო და შემდეგ, როცა
იგი ხლესტაკოვს გაიყვანდა დასასვენებლად სხვა ოთახში, იქედან
იგი ბრუნდებოდა ფეხაკრფით, მას აშინებდა საკუთარი სუნთქ-
ვაც კი, ჯდებოდა, იხსნიდა მუნდირს, რომელიც თითქოს აღრჩო-
ბდაო და უკვე დაუძლურებული, შესაბრალისი ხმით წარმოთქვამ-
და: „თუ იმის ნახევარი მაინც არის მართალი. რასაც ამბობს“;
შ. ღამბაშიძე, ისეთი ინტონაციით ამბობდა ამ ფრაზას, რომ
სრულიად გასაგები ხდებოდა მისი აზრი:—„ძნელია, მეტად ძნელი
გადარჩენა, მაგრამ, რაღაც არ უნდა დამიჯდეს, უნდა გადავრჩე“.

განსაკუთრებით საინტერესო იყო შალვა ღამბაშიძის მუშაობა მაშინ. როდესაც გოროდნიჩი იგებდა, რომ ხლესტაკოვი არ ყოფილა რევიზორი.

მსახიობის მიერ ამ სცენისათვის რეპეტიციებზე ნაპოვნი შესანიშნავი გარეგანი ნახაზი დიდად უწყობდა ხელს გოროდნიჩის შინაგანი გაცნობის გადმოცემას.

გაცოფებული, გაბოროტებული, შერცხვენილი გოროდნიჩი ამ წუთებში ჰკარგავდა თავს. იგი ღელავდა, მძვინვარებდა დამცირებისა და ოჯახის შერცხვენის გამო. ეს ამოდენა კაცი სიბრაზისაგან ზოგჯერ სრულიად პატარავდებოდა, ზოგჯერ კი განრისხებული, მუშტამართული შემარცხვენელს ლანძღავდა, მაგრამ დამარცხებულს შალე ელეოდა ძალა, მკლავებს უღონოდ ჩამოუშვებდა და შეშინებული ზღარბივით მუნდირში აღარა ჩანდა.

რეპეტიციების უკანასკნელ დღეებში, როდესაც შალვა ღამბაშიძემ გოროდნიჩის სახის დახატვა ძირითადად უკვე დაამთავრა, ჩვენთვის ნათელი გახდა, რომ მსახიობმა თავის მიზანს მიაღწია. ეს მიზანი მან რეპეტიციების დასაწყისში გაითვალისწინა, რომლის შესახებაც რეჟისორს ეუბნებოდა: „გოროდნიჩის სახის გახსნის მხატვრულ გამოცდილებათა საფუძველზე მე მსურს მოვძებნო სცენური ზემოქმედების ახალი საშუალებები, რათა ჩემი გმირი ავაცდინო თეატრალური ტრადიციებით დადგენილ შტამებს“.

გენერალურ რეპეტიციაზე შალვა ღამბაშიძემ მაყურებელს წარმოუდგინა რიგითი და ამავე დროს ტიპური გოროდნიჩის მხატვრულად დასრულებული სახე, რომელიც მოთავსებული იყო ტრადიციული ინტერპრეტაციების საუკეთესო ჩარჩოში.

შ. ღამბაშიძემ თავის ინდივიდუალური თავისებურებათა უზენი გამოყენებით ბრწყინვალედ შექმნა სკოზნიკ დმუხონოვსკის — მეფის რუსეთის მსხვილი მოხელის გაიძვერა სახე.

შალვა ღამბაშიძე რეპეტიციებზე, მართალია ყოველთვის ვერ აღწევდა თავის მიზანს, მაგრამ როგორც წესი, ეს რეპეტიციები მუდამ იყო ძიებით აღსავსე და ამდენად საინტერესოც.

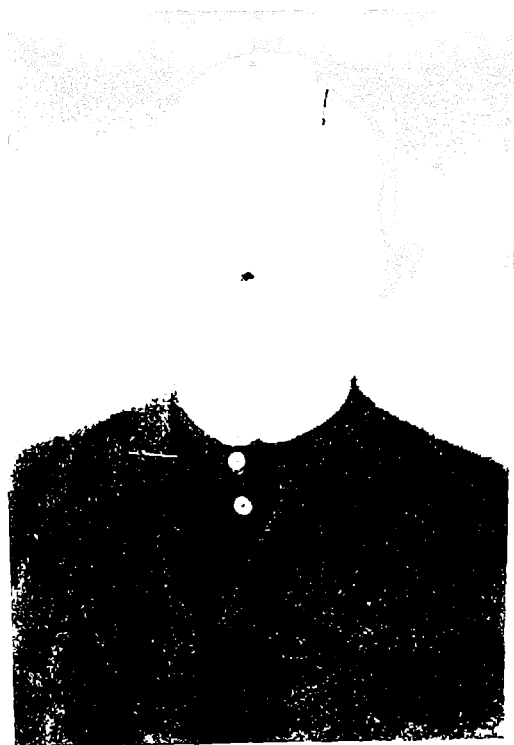
ნიჭიერი პროფესიონალის დაკვირვებული და მუყაითი შრო-

მის შედეგად ამ რეპეტიციებზე შეიქმნა გოროდნიჩის ისეთი სცენური სახე, რომელიც საამაყოდ მიეკუთვნა შალვა ღამბაშიძის შემოქმედებას და დამსახურებულად შევიდა ქართული საბჭოთა თეატრის საუკეთესო მიღწევათა ისტორიაში.

დ. ჯეჯეელი

სპექტაკლის დამთავრებისას, როდესაც მაყურებელი თავის კმაყოფილებას ტაშით გამოხატავს. ამ სიამოვნებისას იგი ნაკლებ ფიქრობს თეატრის ტექნიკური ნაწილის ამა თუ იმ მომუშავეზე. ნაკლებ ფიქრობს მათზე. ვინც ერთგვარი თანავეტორები არიან თეატრალური ხელოვნების რთული ნაწარმოებისა. თეატრის ეს ტექნიკური მუშაეები თავიანთი საქმისადმი დიდი სიყვარულის გამო ებმებიან იმ ფერხულში. რომელსაც შემოქმედებითი კოლექტივი ქმნის.

თეატრის,—ამ რთული მექანიზმის თითქოს და პატარა სრახნილები,—ჩამცმელები, რეკვიზიტორები, სცენის მემანქანეები. გრიმიორები, გამნათებლები და სხვა. მაყურებლისათვის უცნობია; მათ მაყურებელი ვერ სედავს... ეს დამხმარე ადამიანები თეატრის ის აუცილებელი ძალაა, ურომლისოდაც ვერც ერთი სპექტაკლი ტაშს ვერ დაიმსახურებდა.



მსახიობმა თუ შეძლო და ერთხელ მაინც გაახარა მაყურებელი თავისი შემოქმედებით, შემდეგ ძნელია იგი მოშორდეს სცენას, აუდიტორიას, მაგრამ როგორ უნდა უყვარდეს ადამიანს თეატრი, რომ რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე შრომობდეს კულისებში, მაყურებლისათვის შეუმჩნევლად და ბოლომდე თავისი საქმის ერთგული დარჩეს?!

ასეთია ლევან აბუაშვილი, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა და ჯანლონით სავსე მივიდა თეატრში. იგი ჯერ რეკვიზიტორი იყო, შემდეგ ჩამცმელი, სცენის მემანქანის თანაშემწე, მემანქანე; რეკვიზიტს ამზადებდა, დეკორაციებიც კი დაუხატავს, მთელი დღე და ღამე თეატრში მუშაობდა. თეატრს შეეზარდა, შეუსისხლ-ხორცდა, თავისი ახალგაზრდული ძალ-ღონე მას შეაღია და წლების მანძილზე ისევე განიცადა აქტიორული შემოქმედების სიძნე-ლეები კულისებს მიღმა, როგორც სცენაზე მოქმედმა პირებმა. პიესის გამარჯვება მას ისევე ახარებდა, როგორც მსახიობებს და მარცხი ისევე მოქმედობს მასზე, როგორც სპექტაკლის უშუალო ავტორებზე. ამიტომაც ასე უყვართ რუსთაველის თეატრის მსახი-ობებს თავიანთი ძია ლევანი, ეს ჩუმი, ფაქიზი და სპეტაკი ადა-მიანი.

სოფელ ვაშლოვანის ღარიბმა გლეხმა ზაქარია აბუაშვილმა დედით დაობლებული თავისი ვაჟი—მცირეწლოვანი ლევანი ად-რიანად გაუყენა შრომის გზას და 12 წლის ბიჭუნა 1903 წელს თბილისში ადელხანოვის ფეხსაცმელების ქარხანაში მიაბარა შე-გირდად. ეს ქარხანა ორთაჭალაში მდებარეობდა. პატარა ლევანი უთენია დგებოდა, ავლაბრიდან ორთქალისაყენ მიემართებოდა და 12 საათის შრომის შემდეგ, მშობლიურ სითბოს მოკლებულ ხელ-მოკლე ახლობლების კერას უბრუნდებოდა.

ოსტატმა ანტონ ჭიჭიძემ თავისი შეგირდი ორ წელიწადში ქარგლად აქცია. ლევანი ქარხანაში დაუახლოვდა მუშებს, რომ-ლებმაც შეიყვარეს ის, ვინც სულითა და გულით მათთან იყო. მას ხშირად ავალებდნენ საამქროდან საამქროში პროკლამაციების შეტანას და ლევანაც ამავე საქმეს მონდომებულად ასრულებდა.

ერთხელ ლევანი, ადელხანოვის ქარხნის მუშა ლევან ბაღაშ-ვილთან ერთად, სამუშაოდან შინ ბრუნდებოდა; ბაღაშვილიც ავ-

ლაბარში ცხოვრობდა. მოედანთან მაზლოებული ლევან აბუაშვილი შეჩერდა და არაქსიანის თეატრიდან მომავალ აზიურ მუსიკის პანგებს გაუბედავად აჰყვა.

დაინტერესებული ბალაშვილი შეეკითხა:

— რა, ბიჭო, გიყვარს თეატრი და მუსიკა?!

— აბა, რა ვიცი, არასდროსაც არ მინახავს თეატრი!

— მერე რატომ? ჯერ კიდევ ვერ გააგე, რომ ქარხანაში სცენის მოყვარულთა წარმოდგენები გვაქვს? მოდი, განახებ! შემდეგ, აი ამ თეატრშიც წამოვიდეთ!

გახარებული ლევან აბუაშვილი ადელხანოვის ქარხნის მუშა სცენის მოყვარე ლ. ბალაშვილმა ოცნების ზღვაში გადაისროლა და... ქაბუკის ფოროაქებულ გული განა თვალს რულს მიაკარებდა?! ეს ღამე თეთრად გაათენა ლევანმა. მას ერთ კვირაზე მეტი მოუხდა ცდა, ვიდრე ქარხანაში წარმოდგენა გაიმართებოდა.

როგორც იქნა, ეს საოცნებო წარმოდგენაც გაიმართა და პირველად მის ცხოვრებაში ლევანმა ნახა სპექტაკლი. მიდიოდა ი. გომართელის პიესა „ქოხში“. წარმოდგენა მას ისე მოსწონებია, რომ როდესაც თავისთავს გაუმხილა სურვილი მსახიობობისა, შერცხვენია კიდევ: „ვინ მე და ვინ მსახიობობა, მე როგორ შევძლებ ასეთ ძნელ საქმეს. ვგრძნობდი მსახიობად არ ვივარგებდი, წერა-კითხვაც არ ვიცოდი და შესახედავდაც არაფერი შევილი ვყავი, მაგრამ თეატრთან დაახლოების სურვილი კი მაწვალებდა“.

ამის შემდეგ ლევანმა ქარხნის სცენისმოყვარეთა არც ერთი სპექტაკლი არ დატოვა უნახავი. 1904 წლიდან კი იგი ავლაბრის, არაქსიანის თეატრის ხშირი სტუმარიც გახდა, სადაც ქართული წრის სპექტაკლებში ნახულობდა: ლევან ბალაშვილს, იოსებ რევაზაშვილს, მაკა ქართველიშვილს, შაქრო გომელაურს, იოსებ გრიშაშვილს. გარდა ამ ადგილობრივი სცენისმოყვარეებისა, ზოგჯერ ქართული დრამატული დასი მართავდა წარმოდგენებს ხელმისაწვდომ ფასებში. მათში მონაწილეობდნენ ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი. ამათ ბევრჯერ დაუტკბიათ ავლაბრის მოსახლეობა თავიანთი ღიმი შემოქმედებით. სპექტაკლებმა საბოლოოდ შემოატრიალა ლევან აბუაშვილის გზა ადელხანოვის

ქარხნიდან თეატრისაკენ. გადაწყდა დატოვოს ქარხანა და, რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, მივიდეს თეატრში.

არაქსიანის თეატრში მოსულ ქართული დრამატული დასის მსახიობებს თან ახლდათ თავიანთი რეკვიზიტორი სანდრო ჟოკი, რომელიც გაწამებული იყო მაშინდელი სასახლის ქუჩიდან ავლბარამდე რეკვიზიტის ტარებით. ლევან აბუაშვილი ამ დროს უკვე მუდმივი მაყურებელი იყო არაქსიანის თეატრისა. იგი, ხანდახან, სპექტაკლის დაწყებამდე, მთელი ორი საათით ადრეც კი, მივიდოდა თეატრში და მოახერხებდა სცენაზე აძრომას. გაიცნო მუშები, დაუახლოვდა მათ. ლევანი ხშირად ყოფილა მოწმე წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ, თუ როგორ წუწუნებდა სანდრო ჟოკი, რომელმაც არ იცოდა, სად დაეტოვებინა მომავალ სპექტაკლამდე რეკვიზიტი, თან წაღება კი ბევრ უხერხულობასთან იყო დაკავშირებული. ერთხელ, ლევანმა გაბედა და უთხრა ჟოკს:

— ძია! დამიტოვეთ თქვენი ბარგი შემდეგ წარმოდგენამდე, მას მე შეგინახავთ.

გაკვირებულმა ჟოკმა ეჭვის თვალით გადახედა ამ 13 წლის ყმაწვილს და გამოჰკითხა, თუ ვინ არის ის და რატომაც ასე ხშირად სცენაზე! ლევანს ნაცნობი მუშები წამოექომაგნენ და სანდრო ჟოკი დაარწმუნეს ახალგაზრდის პატიოსნებაში...

ამეჟამად უკვე ხანში შესული ლევან აბუაშვილი სიამოვნების ცრემლებით იგონებს ხოლმე, თუ როგორი მოკრძალებითა და სიყვარულით ჩაიბარა ჟოკისაგან მობარებული რეკვიზიტი. ასე მეგონა, მთელი ქვეყნის სიმღიდრე მე მომანდეს და თვალის ჩინივით ვუვლიდი, რეკვიზიტს მტვერს ვაშორებდი, ვაპრიალებდი... შემდეგ სპექტაკლზე მოსულმა ჟოკმა ალერსით თავზე ხელი გადამისვა და მითხრა, თუ ასეთი ერთგული დარჩი, შენზე ვიფიქრებთო. ყოველივე ამან ლევანის მონდომება ერთი ათად გაზარდა. ასე გადიოდა თვეები. ლევანის შრომითა და ერთგულებით კმაყოფილი სანდრო ჟოკი თეატრით დაინტერესებულ ყმაწვილს ხანდახან ათ შაურსაც კი აჩუქებდა.

ჩა დაავიწყებს ლევან აბუაშვილს სპექტაკლს, რომელსაც „და-ძმა“ ჰქვია. იმ საღამოს ჟოკი ჩვეულებრივზე ადრე მოსუ-

12. ნ. შენგირაძე

ლა არაქსიანის თეატრში. ლევანიც უმაღლესი იქ გაჩენილა რეჟი-
ზიტით.

— გინდა, ამ საღამოს ფარდა აგაწვევინოთ?—მკითხა სანდ-
რომ. სიხარულთა გაოგნებულმა ძლივს ამოვიღულულუღე:

— როგორ არ მინდა, მაგრამ რომ ვერ მოვახერხო? ჟოს
გაეცინა და დასძინა:

— მოახერხებ.

ამიხსნა, თუ როგორ მოვქცეულიყავი.

სუფლიორი ჩაძვრა თავის ქოხში, ხელში ფანქარი დაიჭირა,
თვალების წინ გადაშლილი პიესა დაიდო. ყველა ელოდა ფარდის
აწევას...

ლევანს მხოლოდ ის ახსოვს თუ როგორ მოესმა რეჟისორის
ხმა: „Занавес!“ მეტი კი აღარაფერი... ფარდა აეწიე, მაგრამ რო-
გორ შევძელი, აღარ ვიციო...

ამრიგად, 1904 წელს ლევან აბუაშვილი პირველად ეამბორა
სცენის მექანიზმს, დეკორაციებს, რეჟიზიტს. ეამბორა მოკრძაღ-
ებით და ღღემდე სასოებას არ აკლებს მათ.

არაქსიანის თეატრში დეკორაციები მეტად მარტივი ყოფი-
ლა, მას სულ ერთი ოთახი და ერთი ტყე გააჩნდა. დეკორაციას
ნოვაკი, ცნობილი მხატვრის ვაჟი, ხატავდა; იგი მათ არტისტული
საზოგადოების თეატრში ამზადებდა და გადაჰქონდათ ავლაბარში.
სცენის მუშების სიმცირის გამო, წარმოდგენის მსვლელობის
დროს დეკორაციებს სპექტაკლიდან თავისუფალი მსახიობები
მართავდნენ.

1905 წლის შემოდგომიდან ავლაბრის სახალხო თეატრის
ხშირი სტუმრები ყოფილან დეპოსა და სტამბის მუშები. სცენის-
მოყვარეთა მიერ გამართული სპექტაკლების სულის ჩამდგმელი
ნიკო გოცირიძე იყო.

1905 წელს, როდესაც რევოლუციური განწყობილება ეგზოზ-
საყოველთაო შეიქნა, ქართულ პროფესიულ თეატრთან ერთად,
სცენისმოყვარეთა თეატრებიც მოწინავე აზრის ცენტრში ჩადგნენ.
რა თქმა უნდა, გვერდი არ აუარეს პროგრესულ იდეებს და სცე-
ნა ტრიბუნად იქცა. ამდროის თეატრი საქართველოში განსაკუთ-

რებული საზოგადოებრივი დანიშნულებისა იყო. ამ ისტორიულ დღეებში რევოლუციის ამბებმა გაიტაცა მთელი მოსახლეობა. მრავალი ხელჩართული შეტაკება მოხდა თბილისის ქუჩებში რევოლუციონერთა და შავრაზმელთა შორის. შავრაზმელებს შტაბი ციკის შენობაში ჰქონდათ (ახლანდელი „ზარია ვასტოკას“ რედაქციის ადგილზე იყო ძმები ნიკიტინების ციკი). რევოლუციონერების თავდაცვის რაზმებით სავსე იყო ქალაქი. ამ დღეებში ლევან აბუაშვილმა პირველად ნახა თავდაცვის რაზმის წევრი შალვა დადიანი, რომელიც თოფით ხელში იდგა სადარაჯოზე.

18 ნოემბერს, მთაწმინდის ეკლესიის გალავანში, ოპერის მუშა-მოსამსახურეებმა მიტინგი გამართეს და ღონისძიებები გამოიმუშავეს.

ორთაქალაში მუშებმა ყუმბარები ააფეთქეს, მეფის ქალათებმა ვაჟთა გიმნაზიაში მოწაფეები ამოჟლიტეს.

25 დეკემბერს იარმარკაში (ახლანდელი კოლმეურნეობის მოედანი) რეაქციონერებმა ხალხში ყუმბარა გადაისროლეს... რეაქციამ გაიმარჯვა, გურია ცეცხლის ალს მისცეს...

დადგა 1906 წელი—რეაქციის ბობოქარი დღეები. მთავრობის რისხვა მწვავედ დაატყდა ხალხს. იგი ანგარიშს უსწორებდა მშრომელებს რევოლუციონერებისათვის ხელისშეწყობის გამო, ქუჩებში გამართული ხელჩართული ბრძოლების გამო. დამსჯელი რაზმები შურს იძიებდნენ. დაიწყეს ხალხის დაპატიმრება. ყოველგვარი კულტურული წამოწყება იხშობოდა, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ არ გამშრალიყო დამსჯელი რაზმებისაგან ხალხის სისხლით მორწყული მიწა, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ იდგა გადამწყვარი ქალაქების ბოლის სუნი,—ქუჩები აჭრელდა თეატრის აფიშებით... ია კარგარეთელმა ოპერის სცენაზე რეაქციით დაზარალებული გურიის სასარგებლოდ „სევილიელი დალაქი“ დადგა, ხოლო შალვა დადიანმა ქუთაისში აფიშაზე მსხვილი შრიფტით ფერდინანდ ლასალის სახელი დაბეჭდა. მაშინდელ მძიმე პირობებში ეს ფაქტიც მთავრობის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

მომხდარი ამბები უდიდესი სკოლა იყო 15 წლის ლევან აბუაშვილის პიროვნების ჩამოყალიბებისათვის. იგი მიხვდა, თუ

რას ნიშნავდა ფაფარაყრილი ლადო მესხიშვილის ასვლა ქუთაისის თეატრის წინ აღმართულ ბარიკადებზე, მიხვდა, თუ რას ნიშნავდა მუშათა სპექტაკლები ავლაბრის პაწია თეატრში და დაასკვნა, რომ პირად ცხოვრებაშიც უკეთ უნდა გარკვეულიყო. მან გადაწყვიტა იმუშაოს ან იქ—ქარგლად — ადელხანოვის ქარხანაში, ან აქ, თეატრში, სადაც ბრძოლა რეაქციის უმძვინვარეს დღეებშიც კი ყოფილა მოსახერხებელი.

1906-07 წლის სათეატრო სეზონის გახსნის წინ ლევანმა მოაგონა სანდრო ჟოკს დანაპირები. თხოვა იგი რომელიმე თეატრის სცენის მუშად მოეწყო და აღუთქვა, რომ ადელხანოვის ქარხანას ლავს დაანებებდა.

იმის შემდეგ, რაც თბილისში 1901 წელს დამთავრდა „არტიტული საზოგადოების“ თეატრის მშენებლობა (ამჟამად რუსთაველის სახელობის თეატრი), რუსულმა თეატრმა 1901 წლის 8 იებერვალს აქ გახსნა სეზონი ალექსანდრე გრიბოედოვის პიესით „ვაი კკუისაგან“. ეს თეატრი მაყურებელს წლების მანძილზე უჩვენებდა იმ საუკეთესოს, რაც რუსულ დრამატურგიას გააჩნდა. თეატრმა რეპერტუარში შეიტანა ისეთი პიესები, რომლებიც ეთანხმებოდა ხალხის რევოლუციურ განწყობას. ამ თეატრში მაყურებელი ხედავდა ისეთ პიესებს, რომლებიც თვითმპყრობელურ მთავრობას ამათრახებდა. ამით თეატრმა მიიზიდა მუშა-მაყურებელი და დარაზმა დემოკრატიულად განწყობილი აუდიტორია. 1907 წლამდე თბილისის რუსულ თეატრში მუშაობდნენ თეატრალური ხელოვნების შესანიშნავი წარმომადგენლები: სავინა, სტრეპეტოვა, იაბლოჩკინა, კომისარჟევსკაია, სუმბათაშვილი-იუჟინი, დავიდოვი, ვარლამოვი, პეტიპა, ლენსკი, დალსკი, ძმები ადელგეიმები და სხვები.

აი, ამ თეატრში, 1906 წლის აგვისტოში სანდრო ჟოკმა ლევან აბუაშვილი წარუდგინა უფროს რეკვიზიტორს ივანე პრიჩკოვსკის და კარგი რეკომენდაციის შემდეგ, სთხოვა ლევანი სარეკვიზიტო სამუშაოში მიეღო. ივანე პრიჩკოვსკამ დაითანხმა „არტიტული საზოგადოების“ თეატრის მეპატრონე მარგარიტა ფითოვეა და ლევანი სამსახურში მიიღეს.

სცენისმოყვარულთა პატარა თეატრიდან მოსული ლევანი

მოელოდა, რომ ამ დიდი და ლამაზი თეატრის სპექტაკლების გაფორმება სრულიად სხვა იქნებოდა, ვიდრე მისთვის ნაცნობი თეატრისა, მაგრამ გაკვირვებული დარჩა, როდესაც დეკორაციების გადაწყვეტა აქაც მარტივი აღმოჩნდა. მართალიაო,—იგონებს იგი,—რომ თეატრს გააჩნდა 13-14 სახის დეკორაცია და არაორი, როგორც ეს ავლაბარში იყო, მაგრამ ყოველი წარმოდგენა, რა შინაარსისაც არ უნდა ყოფილიყო იგი, მიდიოდა: მდიდრულ ან ღარიბულ ოთახში. ამათ გარდა, თეატრს გააჩნდა ბალის, ტყის, ციხის დეკორაციებიც. ავეჯი ერთი და იგივე იყო. მდიდრულ ოთახში ხავერდგადაკრული სავარძლები, ორი-სამი მაგიდა, ბუტაფორული სარკე, ერთი ბუხარი და რამდენიმე სკამი ჩანდა; ღარიბ ოთახში კი ერთსა და იმავე ხალიჩას აფარებდნენ ხის ტახტს. დეკორაციების გადაწყვეტა მხოლოდ პავილიონებით ხდებოდა. ფანჯრებს სიღრმე არ ჰქონდათ. მართალია, დასადგმელად ასეთი დეკორაციები მეტად იოლი იყო, მაგრამ მაყურებელზე შთაბეჭდილებას არ ტოვებდა. მთელი სცენა მარტო ზევიდან, საფიტებიდან ნათდებოდა, ორიოდ პროექტორი კი მხოლოდ კულისებში იდგა. ფარდა ორი ყოფილა. ერთი ეშვებოდა მარტო ანტრაქტების დროს და მეორე კი სპექტაკლის დამთავრებისას. ლევან აბუაშვილი იმასაც იგონებს, რომ ძველ თეატრში მსახიობი უმეტესად ავანსცენაზე მოქმედებდა და დეკორაციებს ნაკლებად უკავშირდებოდა.

როდესაც ჩვენ ლევანს შევეკითხეთ, თუ რამ მოახდინა მასზე ძლიერი შთაბეჭდილება არტისტული საზოგადოების თეატრში გეშაობის დაწყების პირველ წელს, მან ღიმილით გვიპასუხა: „აღბათ იმ ჯადოქარზე ახალს ვერაფერს ვიტყვი, მაგრამ მაინც გვიამბობთ: 1906 წლის 14 ნოემბერს ამ თეატრში პიესა „პირველი ბუზი“ დაიდგა. სპექტაკლი საჭველმოქმედო დანიშნულების იყო. მონაწილეობდნენ: ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, ვალერიან გუნია. კომედიის შემდეგ გაიმართა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდა ვანო სარაჯიშვილი. მან ქართული ხალხური სიმღერა შემოსცა. ისე იმღერა იმ დალოცვილმა, რომ ვერ აღვწერ, მაგრამ ნამდვილად ბუღბუღი ეჭდა ყელში“.

ეს ვანოს უკანასკნელი გამოსვლა ყოფილა იტალიაში გამგზავრების წინ.

ლევან აბუაშვილს ქართული თეატრის ისტორიიდან ერთ-ასეთი დიდმნიშვნელოვანი ფაქტიც ახსოვს: 1906 წლის 12 დეკემბერს არტისტულ საზოგადოების თეატრში ვასო აბაშიძის ბენეფისი გაიმართა. დადგეს მ. ნათაძის პიესა „ლევან ეგანაძე“. მონაწილეობდნენ: ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, კოტე შათირიშვილი. ეს პიესა პირველად იდგმებოდა. მასში იმდროისათვის მეტად საინტერესო საკითხი იყო წამოჭრილი, რომ ზეწა მხოლოდ მიწის მუშას უნდა ეკუთვნოდეს. სპექტაკლი მაყურებელმა დიდი სიხარულით მიიღო. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ გაიმართა კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდა მსახიობი ვასო ურუშაძე. სცენაზე იგი „ჩაქურაში“ გამოვიდა და რამდენიმე სახუმარო სცენა წაიკითხა. პარტერიდან სთხოვეს „ჯაფარიძის მათრახებიც“ წაეკითხა. ესეც შეასრულა და სცენიდან გავიდა, მაგრამ ამ დროს კულისებში შემოვარდა ვალერიან გუნია და ვასოს უთხრა: თავს უშველე, ბენუარის ლოჯაში ოზურგეთის მაზრის ყოფილი უფროსი, როტმისტრი ჯაფარიძე ზის და სიკვდილს გემუქრება; როგორ ბედავს ჩემზე კიდევ იკითხოს ეგ ლექსიო. ვასო ურუშაძე შეწუხდა. იქვე მდგომ ლევან აბუაშვილისათვის ვალერიან გუნიას მიუმართავს: შენ გაზრდას, პალტო მოუნახე და ეს კაცი აქედან გააპარეო. ლევანმა პალტო გააჩინა, ე. ურუშაძეს ჩაქურაზე გადააცვა და სცენის ვიწრო და ბნელ კარებიდან საიმედო გზას გაუყენა.

ერთდროულად რეკვიზიტორობამ. ავეჯის გადატან-გადმოტანამ. დეკორაციების სცენაზე შემოტანამ და სხვა დამლულმა საქმეებმა ცუდად იმოქმედეს ისედაც სუსტი ყმაწვილის ჯანმრთელობაზე. ამის გამო იგი 1908 წლიდან მსახიობთა ჩამცემლად გადაჰყავთ. ახალმა სამუშაომ ლევანი დაახლოვა ცნობილ მსახიობებს. ესენი იყვნენ ძმები ადელგეიმები, შორშტეინი, პეტიპა, ნიკოლინი და სხვები.

ბევრი საინტერესოს მომსწრეა ლევანი ამ თეატრში. აქ მას 1908 წელს, დირიჟორ მორიც კიოლერთან ერთად, განთქმული მოტეკავე აისედორა ღუნკანი უნახავს.

აქვე, 1910 წელს უნახავს უბადლო მომღერალი თევდორე შალიაპინი. კონცერტის დაწყების წინ, შალიაპინს აბუაშვილისათვის უთხოვნია შავი ყავის მოტანა. „გავეშურე ცნობილ გენეს ყავახანისაკენ,—იგონებს ლევანი,—მაგრამ ქუჩაში ველარ გავიარე, თეატრს ხალხი მოწყდომოდა, ვინ არ იყო აქ, დიდი და პატარა, ინტელიგენტი და მუშა... ყველა ერთხმად ყვიროდა ბილეთი, ბილეთი, მაგრამ სადღა იყო ბილეთი!.. როგორც იყო, გავედი, მივალწიე თეატრის მახლობლად არსებულ გენეს ყავახანამდე, წამოვიღე ყავა, მაგრამ ახლა თეატრში არ გინდა შესვლა?! უკვე ფანჯრებს ამსხვრევდნენ, თეატრში შეგვიშვითო... შალიაპინს ყავა მივართვი, შემდეგ:—განაგრძობს ლევანი,—გავიდა თუ არა სცენაზე, ტაშის გრიალის დამთავრებას ბოლო არ უჩანდა... დარბაზში სიჩუმე ჩამოვარდა. შალიაპინმა იმდერა და მისი შეუდარებელი, უძლიერესი ხმის მსგავსი აღარასდროს არაფერი მომისმენია... ძნელია იმის გადმოცემა, თუ რა მოხდა დარბაზში, ხალხი მოითხოვდა შალიაპინს, მოთხოვნა ისტერიაში გადავიდა... მაგრამ შალიაპინი წასასვლელად ემზადებოდა. მის გვერდით ვიდექი, ჩავაცვი, გამომეთხოვა კიდეცა, მაგრამ არც კი მოჰგონებია ის თხუთმეტი შაუარი, რომელიც მე მის ყავაში გადავიხადე და რომელსაც მე ყოველთვის დიდი სიამოვნებით ვიგონებო.

1914 წელს ლევან აბუაშვილი ჯარში გაიწვიეს ქ. კალუგაში. დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი. კარპატის მთებში მძიმე დაჭრილი ლევანი ქალაქ ორიოლში ჩამოიყვანეს. ვერ განკურნეს და ინვალიდი ჯარიდან გაათავისუფლეს.

1915 წლის ზამთარში ლევანი თბილისში ჩამოვიდა. ამ დროს მის საყვარელ თეატრს ლაზარეთი ჰქონდა. აქ მას ერთი წელი უმკურნალეს, შემდეგ მან კვლავ თავისი სანუკვარი საქმე განაგრძო.

პირველმა მსოფლიო ომმა შეარყია რუსული თეატრის მდგომარეობა თბილისში, მაგრამ 1915 წელს საქმე ისევ გაუმჯობესდა. ჩამოყალიბდა ძლიერი დასი „არტისტული საზოგადოების ამხანაგობის თეატრი“, „Тарто“-ს სახელწოდებით. მას სათავეში ედგარეჟისორი ა. ტუგანოვი.

1920 წლიდან ამ თეატრის შენობაში „ტარტოს“ თეატრის წარმოდგენათა პარალელურად ქართული სპექტაკლების გამართ-

ვა დაიწყო. ამ წლიდან ლევან აბუაშვილი სცენაზეა, როგორც მუშა, დგამს და აკეთებს დეკორაციებს. იმეამად სცენაზე დეკორაციების საქმეს კონდრაშევი განაგებდა; იგი წარმოდგენის წინა დღეებში უხსნიდა ლევანს, რომელ მოქმედებაში რა დეკორაცია უნდა დაედგა და როგორ მოერთო სცენა. უკვე დიდი პრაქტიკის მქონე ლევანისათვის ეს საქმე სიძნელეს აღარ წარმოადგენდა.

1921 წელი დაიწყო. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა.

რევოლუციის ეპოქის თეატრმა სცენის ტექნიკურ მუშაკებსაც წამოუყენა ახალი მოთხოვნები. სპექტაკლებმა მოითხოვეს გამნათებელი აპარატურის გაუმჯობესება, სცენის მექანიზაცია, დეკორაციული გაფორმების ახალი პრინციპები და სხვა. ერთი სიტყვით, საჭირო იყო ახალი სიტყვა, სიტყვა, რომელიც მაღლიანად თქვა კოტე მარჯანიშვილმა 1922 წლის ნოემბერში.

ლევან აბუაშვილი ტექნიკურად ახორციელებდა იმ სიახლეს, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა, რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა და მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა შემოიტანეს რუსთაველის თეატრში. კოტე მარჯანიშვილმა მოსვლისთანავე სცენის მუდმივი, უბრალო, ასაწევი ფარდა, რომელზეც გამოხატული იყო რუსთაველის თეატრის ფასადი, შეცვალა ნაოჭებიან, გადასაწევი ხავერდის ფარდით. დეკორაციებს მიეცა მოცულობა. ლევანი დიდი ინტერესით დგამდა სვეტებს, კიბეებს, აივნებს სახლებს, ასასვლელ-ჩამოსასვლელ ნაგებობებს, რაზეც მას წინათ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა.

ამავე დროს მარჯანიშვილმა ელექტრო აპარატურის ნაწილი ლოქებში გაიტანა და სხვა.

1923 წლიდან ლევან აბუაშვილი სცენის მემანქანე ივანე მაისურაძის თანაშემწედ ინიშნება და მონაწილეობს ახალი თეატრალური ფორმების ძიებაში. ჩვენს სცენაზე სრულიად ახალგაზრდა მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა შემოიტანა ცილინდრები, კონუსები და სხვა ფიგურები. მათ ირგვლივ მოქმედებდნენ მსახიობები. ნიჭიერმა მხატვარმა მალე იგრძნო, რომ ეს ფიგურები ნაკლებ შეეფერებოდნენ სინამდვილეს. ირაკლიმ ეს ყმაწვილური

გატაცება უარყო და მოცულობიანი დეკორაციული ნაგებობები პანორამებით გაამდიდრა, სცენა რეალური ფერებით შემოსა.

1930 წლიდან ლევანი სცენის მემანქანა და ახლა უკვე იგი რუსთაელის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების უფრო მნიშვნელოვანი ძალაა, ვიდრე წინათ იყო.

60 წელია, რაც ლევან აბუაშვილი სცენაზე მუშაობს და მის გულწრფელობასა: თუ თეატრისადმი ერთგულებაში, არც ერთ მუშაეს არასდროს ეკვი არ შეჰპარვია.

ყოფილა ისეთი შემთხვევაც, რომ ნაავადმყოფარი ლევანი ჯეჟუნალის ნებართვის გარეშეც კი გამოსულა სამუშაოდ. ერთ-ხელ ასეთი ამბავი მოხდა: 1942 წელს თეატრი დასადგმელად დავით ერისთავის „სამშობლოს“ ამზადებდა. დეკემბერში პიესა სარეპეტიციო დარბაზიდან სცენაზე გადმოვიდა; ამის შესახებ ლევანმა არაფერი იცოდა. იგი ავად იყო და მას ექიმი თეატრში არ უშვებდა, მაგრამ აბუაშვილი მაინც მისულა და სცენის ყველაზე მოშორებულ სამუშაო აივანზე დაუწყია ფუსფუსი. აქ მას აკაკი ვასაძის ხმამაღალი ძახილი შემოესმა: „ლევან, ლევან!“

— ახლავი ბატონო! — გადმოსძახა ლევანმა და აივნიდან ჩქარი ნაბიჯით სცენისაკენ გაეშურა.

— ოჰ, შე უსირცხვილო კაცო! — აღელვებულად განაგრძობდა აკაკი ვასაძე.

— რა მოხდა ბატონო, რა დავაშავე ასეთი?! ავად ვარ, თორემ როდის იყო გამეცდნოს სამუშაო?!

— ოჰ, შე სულ-მდაბალო, გინდა თავი შექაბრალო!?

აკაკი ვასაძის ამ სიტყვებით სრულიად გაოგნებული და გაფითრებული ლევანი სცენაზე გაჩნდა და... მხოლოდ ამხანაგების ხარხარმა გამოარკვია...

თურმე სცენაზე „სამშობლოს“ მესამე მოქმედების რეპეტიცია მიმდინარეობდა და სვიმონ ლეონიძეს დიალოგი ჰქონია ლევან ხიმშიაშვილთან. აბუაშვილს იქვე მყოფი მუშები და მსახიობები ამშვიდებდნენ, შენ არავითარ შუაში არა ხარ, ძია ლევან. დამნაშავე შენი სეხნია ლევან ხიმშიაშვილია და აკაკი ვასაძე მას უჭაფრდებო!

ლევან აბუაშვილი ყოველთვის განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენს ახალგაზრდებისადმი, განურჩევლად იმისა მსახიობია აგი, რეჟისორი, თუ სცენის მუშა. მათი წარმატება ლევანის სიხარულია. ხშირად უთქვამს: ოღონდაც სპექტაკლი მოიწონოს ხალხმა, ოღონდაც მსახიობმა გაიმარჯვოს სცენაზე და სიცოცხლეს არ დაეზოგავო.

1924 წლის 11 დეკემბერს რუსთაველის თეატრის სცენიდან კოტე მარჯანიშვილი მაყურებელს იოსებ გედევანიშვილის „სინათლეს“ უჩვენებდა. სპექტაკლში ახალგაზრდა აკაკი ხორავე დავრიშის როლს ასრულებდა. როლით, დავრიში უნდა გამოჩნდეს სივრცეში და ფრენით დაეშვას დედამიწაზე. საამისოდ აკაკი ხორავას გადმოუშვებდნენ 14 მეტრიან სიმაღლის აივნებიდან. თუმცე მას წელზე მაყურებლისათვის შეუმჩნევლად თოკი ჰქონდა დამაგრებული, მაგრამ მსახიობისაგან ეს სცენა მაინც დიდ გამბედაობას მოითხოვდა. პრემიერის დამეს ახალგაზრდა მსახიობი განსაკუთრებულად ლელავდა... აივანზე მყოფი რეჟისორის განკარგულებას ელოდებოდა. მის გვერდით ლევან აბუაშვილი იდგა. იგი გრძნობდა დაძაბულ მომენტს, მსახიობის მღელვარებას, და ვერასოდეს დაივიწყებს აკაკი ხორავე იმ ტკბილ, გულის სიღრმეიდან ამოსულ გამამხნეველ სიტყვებს:—„არ შეშინდე, არ შეშინდე, ბიჭო, აქა ვარ; გინდა შენთან ერთად გადმოვეშვები უთოკოდ... აი, მოვდივარ...“ თითქოს არწივად აქციესო ამ სიტყვებმა ახალგაზრდა აკაკი ხორავე და გამარჯვებაც მისი იყო. ამის შემდეგ „სინათლის“ ყოველ სპექტაკლზე აკაკი ხორავას ლევან აბუაშვილის „კურთხევა“ ჩვევად გადაექცა.

ჩემმა, უპრეტენზიო ლევან აბუაშვილმა, ბევრი კარგი მუშაკი აღუზარდა რუსთაველის თეატრს; მისი მოწაფე იყო ალექსი პატარიძე საღურგლო სანაკეთო სახელოსნოს გამგე, მიხეილ თვაური—სცენის მემანქანე. ისინი ძალიან ემადლიერებიან ძია ლევანს.

როდესაც 1949 წელს რუსთაველის თეატრში ხანძარი გაჩდა, თავზარდაცემულმა ლევან აბუაშვილმა მიაშურა სასცენო ფარდების საწყობს, რომელსაც ლევანი სამართლიანად უწოდებს თეატრის სიმდიდრეს და რომელიც მას თეატრის ხელ-

მძღვანელობამ 1948 წელს ჩააბარა. გაათვრებული შეება იგი ცეცხლს და მართლაც სცენის სიმდიდრის გადასარჩენად საკვირველი მხნეობაც გამოიჩინა. თავს აღარ ვიცოცხლებდი, — ამბობს ოგი,—რომ ჩემი ფარდები ცეცხლს შთაენთქაო.

საქმისადმი განსაკუთრებული სიყვარულისათვის, მუდამ ახალ-გაზრდული ენთუზიაზმისა და პატრიოტული მგზნებარებისათვის რუსთაველის თეატრის მთელი კოლექტივი დიდად აფასებს თავის ძია ლევანს.



გაგაბიძე

საბჭოთა თეატრის სცენის მომუშავეთა რიცხვში ცოტა რა-
დია მაღალკვალიფიციური მუშაკი, თავისი საქმის ნამდვილი
ოსტატი, ისინი საყვარელ საქმეს ხანგრძლივად ემსახურებიან. ასე-
თებმა დააგროვეს დიდი გამოცდილება და დაეუფლენ სცენის კა-
ნონებს.

ადამიანი, რომელიც არც თუ ძალიან ახლო დგას თეატრა-
ლურ საქმიანობასთან, ალბათ ვერც წარმოიდგენს, თუ როგორი
აზრია ჩაქსოვილი სიტყვაში „სადადგმო ნაწილი“, ვერ წარმოიდ-
გენს, თუ როგორ მრავალფეროვანია ამ დარგის ვალდებულებანი.

სადადგმო ნაწილის გამგე უნდა ერკვეოდეს მათემატიკის, ტექ-
ნიკის, არქიტექტურის, ფერწერის, სტილის, ისტორიის და ხაზვის
საკითხებში.



სცენაზეა დღეს „ავრორას“ გემბანი, ხვალ ერეკლეს სამეფო ტახტი, ზეგ ესპანური ქალაქი კორდოვო და ვინ მოსთვლის რამდენი რამ! ყველა ეს ასაშენებლად თავისებურია, რთულია, მოითხოვს. სათანადო ცოდნასა და გამოცდილებას, წერილმანებშიც კი არ შეიძლება შეცდომა...

შეხვალთ სცენასთან ახლომდებარე ერთ პატარა ოთახში, მაგიდაზე სახაზავი დაფაა, მასზე დამაგრებულია ვატმანის ქალაქი, იქვე, ახლოს, დახვეული ნახაზები და იზვეცოვისა, თუ გრემისლავსკის თეორიული ნაშრომები თეატრის სადადგმო ნაწილის შესახებ და სხვა. წიგნები დიდი გულისყურით დაუმუშავებია დაინტერესებულ პირს, მათში მას ფანქრით აღუნიშნავს საჭირო ადგილები. ეს ოთახი რუსთაველის თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგეს ნიკოლოზ კრავეიშვილს ეკუთვნის. აქ ხაზავს იგი სპექტაკლის რთულ დაზგებს, დეკორაციებს... მისი სასკოლო განათლება კი სოფელ კულაშის სასწავლებლის ორ კლასს, იაკობ გოგებაშვილის „დედაენა“-სა და არითმეტიკის ოთხ მოქმედებას არ გასცილებია!

რამდენად უნდა უყვარდეს ადამიანს საზოგადოებრივი საქმიანობის რომელიმე დარგი, რომ მას რამდენიმე ათეული წელი ემსახუროს და ამ მანძილზე აკეთოს ყველაფერი იმისათვის, რათა უფრო მეტად დაოსტატდეს, გაიწრთვნას, რომ სანუკვარ საქმეს სარგებლობა მოუტანოს.

ნიკოლოზ კრავეიშვილი თავისთავზე გამუდმებული მუშაობის წყალობით გაიზარდა. იგი ჩვენი რესპუბლიკის მოწინავე თეატრის სადადგმო დარგის წამყვანი მუშაკი გახდა. თუმცა, ყოფილა შემთხვევა, როცა ნიკოლოზ კრავეიშვილი უკმაყოფილოც დარჩენილა თავისი ნამუშევრით; ტექნიკური განათლების უქონლობა კვეცდა მის შესაძლებლობებს. უშლიდა ხელს შეექმნა და აეთვისებია სასცენო ტექნოლოგიის ახალი, რთული ხერხები.

სამტრედიის რკინიგზის უბნის დურგლის შეგირდმა, 15 წლის ნიკოლოზ კრავეიშვილმა, 1908 წელს მიიღო თეატრალური განათლება. ამ წელს გაიხსნა რკინიგზის კლუბი, რომლის კეთილმოსაწყობად შეგირდი არ ზოგავდა ძალასა და მონდომებას. ჰაბუჯი

შეგირდი ოსტატდებოდა, იწრთობოდა და მის ახალგაზრდულ ოცნებებსაც ფართე ჰორიზონტი ეშლებოდა. იგი უკვე აღარ კმაყოფილდებოდა მარტო კლუბისა და მისი სცენის მშენებლობით; მისი გონება და თვალი სხვა ახალმა მოვლენებმაც მიიპყრეს...

1914 წელი. ბოლშევიკი მსახიობი დავით კობახიძე ყოველმხრივ ცდილობდა, რომ მის მიერ მომზადებულ სპექტაკლებს ხალხი ბლომად დასწრებოდა და მუშათა ორგანიზაციებისათვის განკუთვნილი შემოსავალი გაზრდილიყო. იტაცებდა, მოსწონდა ნიკოლოზ კრავეიშვილს ეს საქმე და თუ 1908 წელს მან სამტრედიის რკინიგზის კლუბის სცენა ააშენა, ახლა, 1914 წელს იგი ამ სცენის მოყვარულთა დასის წევრი გახდა.

ეს ის დრო იყო, როცა ხალხის მიერ წამოწყებული ყოველი სასარგებლო საქმე ჟანდარმერიისა და ჩინოვნიკების დიდ წინააღმდეგობებს ხვდებოდა.

მუშათა ორგანიზაციებისათვის სასარგებლო წარმოდგენებით განაწყენებულმა სამტრედიის ჟანდარმერიამ ერთი საღამო, რომელიც ვოდვეილებითა და დივერტისმენტით იყო მომზადებული, ჩაშალა. სასცენოდ გამზადებულნი, გაგრძელებული მსახიობები კლუბიდან ქუჩაში გამოყარეს...

ამ შემთხვევით აღმოფოთებულმა სცენის მოყვარეთა ერთმა ჯგუფმა,—ახალგაზრდა მუშებმა გადაწყვიტეს შეეგროვებიათ თანხა და აეშენებიათ საკუთარი სცენა. რა დაუდგებოდა წინ ახალგაზრდობის ნება-სურვილს. ოცნება სინამდვილედ იქცა. ღუქნის დარბაზი, ნათესაური კავშირების წყალობით, უფასოდ იშოვა ნიკოლოზ კრავეიშვილმა. დარბაზი მაყურებელთა დარბაზად გამოდგა, სცენისათვის მეოთხე კედელი გაიწვია და ახალგაზრდობის ძალებითვე ამადლებული ფიქარნაგი მიშენდა; ფარდისა და ტანსაცმელების ჭარჭები მეცენატმა და საზოგადო მოღვაწემ ნესტორ კიკაჩიშვილმა იკისრა. კალატოზობა, ღურგლობა და დეკორატორობა ნიკოლოზ კრავეიშვილმა ითავა და საქმე გაიჩარხა. მაგრამ რაღა ეშველებოდა წინა ფარდას, რომლის დასახატავადაც გამოცდილი მხატვრის ფუნჯი იყო საჭირო? მხატვარი სამტრედიაში არ აღმოჩნდა... საქმე იგვიანებდა: მოწვეულ ქსენია გორდელსა და ალექსანდრე გუგუშვილს კი სპექტაკლი უკვე მზად ჰქონდათ. გადაწყ-

190

და კრავეიშვილს უნდა ეხსნა მდგომარეობა; ნიჭიერი ახალგაზრდა, რომელსაც ნამდვილი თეატრი ჯერ კიდევ არ ენახა, მიაღწიეს ქუთაისს. აქ ნახა მან რიგიანი სცენა. გულ-სყურობა მას-პინძლებმა განუმარტეს მას აუცილებელი პირობები ფარდის დასახატავად. გადაუშალეს ფოტოსურათები, აჩუქეს შიშკინის ცნობილი „ტყე“ და რთული საქმის შესასრულებლად წაახალისეს. ნიკოლოზ კრავეიშვილმა დახატა ფარდა, რომელიც ოდნავადაც არ ატყვენდა ახალგაზრდა მუშების პატივსაცემ მისწრაფებებს. ამ თეატრში ნიკოლოზ კრავეიშვილი იყო მსახიობი, დეკორატორი და ხშირად გრიმორიც კი.

ქართული თეატრის ისტორიაში ბევრი საამაყო ფაქტია იმისა, რომ მოწინავე ინტელიგენცია საყრდენ ძალად ედგა მუშების კულტურულ საქმიანობას, რომ ქართველი ინტელიგენცია არ ზოგავდა თავის მატერიალურსა და არც ინტელექტუალურ-მორალურ შესაძლებლობებს, რათა დიდი ვაი-ვიშით მეორედ აღდგენილი პროფესიული თეატრი განვითარებულიყო. ამის ერთ-ერთი მაგალითია 1916 წელს სამტრედიიაში აღგილობრივი ინტელიგენციის ინიციატივით აშენებული ე. წ. „საყრებულო“. გამგეობას გადაწყვეტილი ჰქონდა საკრებულო მხოლოდ საზაფხულო და-ნიშნულებისა ყოფილიყო, მაგრამ მოწონებული და მიღებული იქნა მუშა კრავეიშვილის აზრი. „რატომ მხოლოდ საზაფხულოდ? ავაშენოთ ისე, რომ ჩვენმა საერთო საქმემ ყოველთვის ივარგოსო“ და ამ ჭეშმარიტი წინადადების ავტორი მშენებლობის არქიტექტორის ნდობითაც აღჭურვეს. დავალების პირნათლად შესრულების მიზნით ნიკოლოზ კრავეიშვილმა რკინიგზის ტექნიკოს ივანე ებანოიძეს მიმართა. შედეგი—საქართველოს თეატრების შენობათა მცირე რიცხვს ერთი წესიერი, 400 ადგილიანი შენობა მოემატა; სამტრედიელთა სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. დეკორაციები და ფარდა თბილისში დახატა მხატვარმა ნაღებაშვილმა, ხოლო სეზონი კი ქუთაისის დასმა გახსნა. აქ იყვნენ: ალექსანდრე იმედაშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, მიხეილ გელოვანი, მარო მდივანი, ვასო ურუშაძე და სხვები. სეზონს მიხეილ ჭიაურელი ხელმძღვანელობდა.

კარგი თეატრალური შენობის აგებისათვის, გულმოდგინე

შრომისათვის, მადლიერმა გამგეობამ ნიკოლოზ კრავეიშვილი ფულით დააჯილდოვა.

1917 წელი... ქვეყანა ღელავდა. თვითმპყრობელობა ირყეოდა.

ალექსანდროპოლის რკინიგზაზე გაგზავნილთა შორის იყვნენ ქართველი რკინიგზელებიც. მათთვის იქ ქართული დრამატული წრე მუშაობდა, რომელსაც დავით კობახიძე ხელმძღვანელობდა. ეს წრე უმთავრესად ერთ მოქმედებიან პიესებს დგამდა როგორც ქართულს, ასევე რუსულს. რეპერტუარში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შალვა დადიანის „როს ნადიმობდნენ“. სალამო-წარმოდგენებში შეტანილი იყო საკონცერტო განყოფილება; მის პროგრამაში უმეტესად რევოლუციური სიმღერები შედიოდა. ამ წრემ მოიხმო ნიკოლოზ კრავეიშვილი და მას მომღერალთა გუნდის ხელმძღვანელობა შესთავაზა. კარგი ბარიტონის მქონე ნიკოლოზი არა მარტო ხელმძღვანელი იყო გუნდისა, არამედ მასში მონაწილეობდა როგორც მსახიობი, ასრულებდა მგოსნის როლს პიესაში „როს ნადიმობდნენ“.

ალექსანდროპოლში ქართველთა თეატრალურმა საქმიანობამ დიდი ყურადღება მიიპყრო. წრის კარგი მუშაობის შესახებ ხმა სხვა ქალაქებსაც მისწვდა. ყარსის ქართული წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ თავისი თავმჯდომარე ილარიონ ლორთქიფანიძე მიავლინა თხოვნით,—სალამოები ჩვენც გაგვიმართეთო. ყარსს არც სარაკამიშელები ჩამორჩნენ და იმჟამად იქ მყოფი, რატილის მომღერალთა გუნდის წევრების, ანდრო კავსაძის, ვასილ ციმაკურიძისა და ჯანდიერის დახმარებით ნიკოლოზ კრავეიშვილმა სარაკამისში შესანიშნავი კონცერტი გამართა.

სადაც არ უნდა ეოფილაყო ნიკოლოზ კრავეიშვილი, რა საქმიანობაშიც არ უნდა ჩართულიყო იგი, მისი მისწრაფება თეატრი იყო. ნიკოლოზ კრავეიშვილი ჯარში იყო; პიტუნდ-დან უტევდა დენიკინს, მაგრამ ამ პირობებშიც კი ახერხებდა კონცერტების გამართვასა და ერთმოქმედებიანი ვოდევილების წარმოდგენას.

ჯარიდან განთავისუფლებულმა ნიკოლოზმა გადაწყვიტა ვოკალური განათლება მიეღო. მისი შესანიშნავი ტემბრის ხმა მოე-

წონათ გამოცდებებს და კრავეიშვილი მეორე კონსერვატორიის, კირილოვას კლასის მოსწავლეთ ჩარიცხეს. ამავე დროს ნიკოლოზი მუშაობს მესანგრეთა ასეულში სადურგლო სააპქროს გამგედ.

კრავეიშვილი 1923 წლამდე დარჩა კონსერვატორიაში, მაგრამ მოხდა ერთი გაუგებრობა; ნიკოლოზ კრავეიშვილს ხავერდოვანი ბარიტონი ჰქონდა, რომლითაც წლების მანძილზე გამოდიოდა მსმენელთა წინაშე, ახლა კი მას წვრთნა ლირიკულ ტენორზე დაუწყეს და ბარიტონით მომღერალი ამ ცვლილებას ვერ შეეგუა. ნიკოლოზმა დასტოვა ვოკალის კლასის მესამე კურსი. ასეთი ნაბიჯით უკმაყოფილო დიმიტრი არაყიშვილი, რომელიც კრავეიშვილის მასწავლებელი იყო თეორიასა და პარმონიაში, შემდეგში ყოველთვის უკმაყოფილების გრძნობით ხვდებოდა ურჩ მოწაფეს.

1923 წლიდან კრავეიშვილი მიწვეული იქნა მსახიობად სახალხო სახლში, სადაც მან ორი სეზონი დაჰყო. იმავე ზაფხულში რეჟისორ პავლე ფრანგიშვილისა და პოლიკარპე ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა საოპერეტო დასი, რომელმაც მთელი დასავლეთ საქართველო შემოიარა; ამ დასის აქტიური წევრი კრავეიშვილიც იყო.

1925 წელს იგი მუშაობს ჩვენი კულტურის სამინისტროს შენობის აღდგენაზე. იმავე დროს სხვადასხვა მუშათა კლუბებში — პლესანოვის, ხელოსანთა, მუშათა ცენტრალურისა თუ სხვაგან, — მართავს წარმოდგენებს და თანაც ხელმძღვანელობს თბილისის პარტისკოლის დრამატულ წრესა და მომღერალთა გუნდს; ამ გუნდის წევრი შემდეგ ცნობილი მომღერალი მიხეილ ყვარელაშვილიც იყო.

ყველგან, იყო ეს ჭიათურის თეატრში (25—26 წლის სეზონი), ქუთაისში (26—27 წლის სეზონი) თუ სხვაგან, ნიკოლოზ კრავეიშვილი აროდეს ღალატობდა მოქალაქე აქტიორის სინდასს და ხშირად, როგორც იტყვიან, გაჭირვების ტალკვესადაც კი გამხდარა.

ერთხელ, ქუთაისში როდესაც იგი რკინიგზის მიზა ცხაკაიას სახელობის კლუბში ჭაჭანაშვილის პიესა „ქანდაკებას“ დგამდა, თითქმის გამოუვალ მდგომარეობაში მოექწყვდა. პიესით აუცილებელია სცენაზე კომერსანტის ბიუსტი იდგეს, მაგრამ მთელი ქუ-

13. ნ. შენგიბრაძე

თაისი მოიარეს და ასეთი ბიუსტი ვერსად აღმოაჩინეს... დღის
ორი საათი იყო, თოვლის დიდი ფანტელები უხვად ეფინებოდა
სქლად დათოვლილ ქუჩებს... ნიკოლოზის გულში კი—დავიდარა-
ბაა—რამდენიმე საათში სპექტაკლი უნდა დაწყებულიყო და საოც-
ნებო ბიუსტი კი არ ჩანდა! მაგრამ ნიკოლოზ კრავეიშვილი რა
ნიკოლოზია, თუ გამოსავალს ვერ იპოვის! იპოვა კიდეც. ეზოში
ბავშვები თოვლის ბაბუას აკეთებდნენ,—მაშ, არის გამოსავალი...
ერთ საათში ნიკოლოზმა ისეთი თოვლის ბიუსტი გამოძერწა, რომ
გაოცებული ბავშვები „კომერსანტს“ მიმართავენ: „ბაბუ, ბა-
რემ ხმაც ამოიღე!“. ორი დღე იცოცხლა ამ „ქანდაკებამ“ მაშინ-
დელი ცივი კლუბის სცენაზე და თოვლის კრისტალების ბრწყინ-
ვალება როდი ჩამოუვარდებოდა მარმარილოს ლაზათს.

ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ერთი მეტად მნიშვნე-
ლოვანი ფაქტი მოხდა. თვითმოქმედების საფუძველზე რკინიგ-
ზელთა შორის წარმოიშვა თბილისის მოძრავი სანაგით თეატრი.
რკინიგზელთა ამ წრეს ხელმძღვანელობდა ამჟამად რესპუბ-
ლიკის სახალხო არტისტი ვიქტორ ნინიძე. ნიჭიერმა და მონდომე-
ბულმა სცენის მოყვარებებმა, ნინიძის ხელმძღვანელობით, ისეთი
მოწონება დაიმსახურეს, რომ 1928 წელს ამ წრის ბაზაზე დაარ-
სდა ა/კ. რკინიგზის მოძრავი თეატრი. მაშინვე, გარდა იმისა, რომ
თეატრი აღიარებული იქნა ოფიციალურად, მას მიეცა გარკვეული
პროფილი,—სანიტარულ-აგიტაციური.

აი, ამ თეატრში, მისი დაარსების პირველ დღეებიდანვე, ნი-
კოლოზ კრავეიშვილი კოლექტივის აქტიური წევრი იყო. ამ თე-
ატრში განხორციელებულ სხვა როლებს შორის, მაყურებლის მო-
წონება დაიმსახურა კრავეიშვილის მიერ აქ 1935 წელს შესრუ-
ლებულმა პლატონ კრეჩეტის როლმა. ეს საყოველთაოდ ცნობი-
ლი პიესა, რომელმაც შემდეგში ქართული საბჭოთა თეატრის არა
ერთსა და ორს სცენაზე ჰპოვა განხორციელება, პირველად სწო-
რედ სანკულტურის თეატრის კოლექტივმა დადგა. მსახიობმა
ნიკოლოზ კრავეიშვილმა მაყურებელს უჩვენა ახალი ადამიანის,
საბჭოთა ექიმ პლატონ კრეჩეტის საუკეთესო ღირსებები სოცია-
ლისტური მშენებლობის პირობებში.

ნიკოლოზი რკინიგზის ქარხანაშიც მუშაობს.

1931 წლიდან იგი გადაყვანილი იყო რუსთაველის თეატრის კონსტრუქტორ მშენებლად და ერთ ხანს სახელმწიფოს თეატრის მსახიობადაც დარჩა.

რუსთაველის თეატრში ნიკოლოზ კრავეიშვილს ქართული საპროტა თეატრის შესანიშნავი მხატვარი ირაკლი გამრეკელი დახვდა: მაშინ ირაკლი შალვა დადიანის „თეთნულდის“ მაკეტზე მუშაობდა. ახლადმოსულ კონსტრუქტორს გაანდო მხატვარმა თავის გულის ნადები, აუხსნა მთელი დადგმის ჩანაფიქრი, თუ როგორ უნდა ემოდრაეთ ჯგუფებად სვანეთის ციხე-კოშკებს.

დიდად დაინტერესებული კონსტრუქტორი კრავეიშვილი უმაღლესე შეუდგა ნახაზების შედგენას, რამაც ირაკლი გამრეკელი გააკვირვა, რადგანაც მაშინ თეატრებში ხაზვის კულტურა არ იყო ფეხმოკიდებული. მოწონებულ ნახაზებს ნიკოლოზ კრავეიშვილმა სიციცხლე მისცა. თუმცა ადვილი არ იყო საქმის გამოუცდელი მუშების დახმარებით ყველა დეტალის სრულყოფილად შესრულება, მაგრამ შემდეგში უნახაზოდ უკვე აღარაფერი ხორციელდებოდა.

ნიკოლოზ კრავეიშვილის, როგორც კონსტრუქტორის მეორე გამოცდა „ანზორში“ მოხდა. ამ სპექტაკლის ტექნიკური ნაკლის იყო, რომ ანტრაქტები ძლიერ ჭიანჭურდებოდა, რის გამოც წარმოდგენა კარგავდა სიმშვენიერეს. კონსტრუქტორმა გაითვალისწინა დადგენილი გეგმის ნაკლი, გადაამუშავა, შეასწორა და გამოცდაც ბრწყინვალედ დაგვირგვინდა. თუ წინადა ეს სპექტაკლი ღამის პირველ საათზე აღრე არ მთავრდებოდა, კონსტრუქციის გადასინჯვის შემდეგ იგი 11 საათზე დასრულდა.

რუსთაველის თეატრის მონუმენტური დადგმები იტაცებდნენ ნიკოლოზ კრავეიშვილს. რთული კონსტრუქციები მას დიდად ახალისებდნენ და ეს ჭაბუკური ინტერესი დღემდე ნიკოლოზის ფერუცვლელი თვისებაა.

კრავეიშვილი ყოველთვის ზრუნავს იმაზე, რომ თავისი დიდი გამოცდილება გაუზიაროს თეატრის ახალგაზრდობას; ამის შედეგია ის გარემოება, რომ, თუ ომამდე საღურგლო სახელოსნოში 13 ხელოსანი მუშაობდა და ისინიც კი ვერ ასწრებდნენ სპექტაკლების დროულად გამოშვებას, ამჟამად რუსთაველის თეატრის

სადურგლო სახელოსნოში მხოლოდ 5-6 მუშაა და მათი დაოსტატების შედეგად იმავე პროდუქციას დროულად და უფრო ხარისხიანადაც კი უშვებენ.

მრავალფეროვან თეატრალურ მოღვაწეს, ნიჭიერ ნიკოლოზ კრავეიშვილს რუსთაველის თეატრის კონსტრუქტორობა როდი უშლიდა ხელს, რომ 1935 წლამდე სანკულტურის თეატრის მსახიობიც ყოფილიყო, მაგრამ იგი, როგორც მსახიობიც, გადმოიყვანეს რესპუბლიკის მოწინავე თეატრში, სადაც შესრულებული აქვს ისეთი როლები, როგორიცაა ინჟინერი „გმირთა თაობაში“, დომენტი „ნაპერწყლიდან“, ანზორის მამა „ანზორში“, მოხუცი გლეხი „არსენაში“, სანტიაგო „ალკაზარში“, და სხვა.

ქართულ თეატრისათვის ნაამაგდარმა ნიკოლოზ კრავეიშვილმა იცის სტანისლავსკის სიტყვები, რომ „პოეტი, არტისტი, მხატვარი, მკერავი,—ყველანი ემსახურებიან ერთ მთლიან მიზანს“; კარგად იცის, რომ ეს მიზანი მაღალმხატვრული სპექტაკლის შექმნაა.

აი, ამ კეთილშობილური მიზნისათვის, თავდადებული, პატიოსანი და უანგარო შრომისათვის, მუდამ ჭანსალი მგზნებარებისათვის, მაღალ შეფასებას აძლევენ ნიკოლოზ კრავეიშვილს, ხელოვნების მართლაც ამ დამსახურებულ მოღვაწეს.

ვერც ჭაღარამ და ვერც 65 წელმა ვერ გატეხა ნიკოლოზი, რომლის ნათელი გონება და ჭაბუკური ენერგია მრავალი ახალი სასცენო კონსტრუქციის მნახველს გაგვხდის.

ს ა რ ჩ ე ზ ი

ს ც ე ნ ა ზ ე

კოტე მარჯანიშვილი	3
სანდრო აბმეტელი	10
ალექსანდრე იმედაშვილი	22
ნინო დავითაშვილი	35
აკაკი ფალავა	54
ვერიკო ანჭაფარიძე	65
აკაკი ხორავე	71
აკაკი ეასაძე	82
გიორგი დავითაშვილი	90
დემეტრი ალექსიძე	98
დოდო ანთაძე	109
პეტრე ოცხელი	116
ეროსი მანჭგალაძე	124
გიორგი სარჩიმელიძე	141
ნინო ლათაჩი	150

რ ე პ ე რ ი ტ ი ე ბ ზ ე

შალვა ლამბაშიძე	159
-----------------	-----

კ უ ლ ის ე ბ ს მ ი ლ მ ა

ლევან აბუაშვილი	174
ნიკოლოზ კრავეიშვილი	188

792 (C41)
792 (47.922) (092)
შ 584

~

რედაქტორი ალ. ადამია
გამომც. რედაქტორი ბ. ხარანაული
მხატვარი ო. ჯიშკარიანი
მხატვრ. რედაქტორი ირ. ჯანაშვილი
ტექნორედაქტორი რ. იმნაიშვილი
კორექტორი გ. თათეიშვილი

*

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/XII, 1963 წ.
- ანაწყოების ზომა 6X9
ქაღალდის ზომა 60X84
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 9,33
სასტამბო თაბახი 13,4.
ტირაჟი 2000
შევ. № 516
შე 05097

ფასი 1 მან. 17 კაპ.

*

გამომცემლობა „ლიტერ ტურა და ხელოვნების“ სტამბა,
თბილისი, პლენანოვის, 181.
Типография издательства „Литература да Хеловнеба“
Тбилиси, Плехановский, 181.