ვასილ კიკნაძე

ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება
თბილისი — 1982

© საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1982

Ⴌ-605

80105
3 ———
— 82 ადგ.

შესავალი

საუკუნეებს ითვლის თეატრის ისტორია. სანახაობითი კულტურის საწყისები კაცობრიობის უხსოვარი დროიდან მოდის. თეატრალობის ნიჭი მუდამ ჰქონდა ადამიანთა მოდგმას. თეატრი განვითარების ბევრ საფეხურს გაივლის. რათა სულ უფრო და უფრო ღრმად შეერწყას ხალხის ისტორიას, გახდეს მისი ცხოვრების აუცილებელი ნაწილი. თეატრის გაჩენასთან ერთად გაჩნდა მისი შემქმნელ-ორგანიზატორიც. თეატრს რაიმე ფორმით მაინც, მუდამ ჰყავდა თავისებური რეჟისორი. პიესას დადგმა უნდოდა და მას დგამდნენ სხვადასხვა ადამიანები. თეატრის ისტორიის თითქმის მთელ მანძილზე ამ საქმის ბატონ-პატრონი იყვნენ დრამატურგი და მსახიობი. ისინი ასრულებდნენ იმ ფუნქციას, რომელიც შემდეგ რეჟისორმა ითავა. რეჟისორის ხელოვნება კი მოძმძლავრდა XVIII საუკუნის ბოლოს. მაგრამ თავისი სახელწოდება და დამოუკიდებლობა მოიპოვა მხოლოდ ერთი საუკუნის წინათ. თეატრში წარმოიქმნა რეჟისორის ძლიერი პიროვნება.

რეჟისორი ფრანგული სიტყვაა და მმართველს ნიშნავს. იგი თეატრის ისეთი შემოქმედებითი მუშაკია, რომელიც ახორციელებს პიესის (ან ოპერის, ბალეტის) დადგმებს. ამ მიზნით რეჟისორი აერთიანებს სხვა შემოქმედებითს ძალებს — მსახიობს, მხატვარს, კომპოზიტორს, ქორეოგრაფს, რომლებიც თეატრში თავიანთ შემოქმედებას უქვემდებარებენ საერთო ინტერესებს. რეჟისორი ხელმძღვანელობს მთელ ამ პროცესს და ერთი გარკვეული მიზნისკენ წარმართავს თავის მუშაობას.

ვინ შეიძლება იყოს რეჟისორი? რას ნიშნავს რეჟისორის პროფესია? რა თვისებები უნდა ჰქონდეს რეჟისორს? როგორი გზა გაიარა

წარსულიდან დღემდე რეჟისორის ხელოვნებამ? — ბევრი ასეთი კითხვა იბადება, როცა საქმე ეხება რეჟისორს. ერთი სიტყვით, ვერ გამოთქვამ პასუხს თითოეულ ამ კითხვაზე. ძნელია შემოქმედებითი ბუნების განსაზღვრა ფორმულებით. მეტწილად შეუძლებელიც კია. როგორი უნდა იყოს რეჟისორი? — ისმება კითხვა და უცებ გინდა ასე უპასუხო: — შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი. მაგრამ, შემოქმედებითი ნიჭი ხომ სხვასაც სჭირდება (მაგ. პოეტს, მსახიობს, მხატვარს და ა. შ). მაშასადამე, გამოდის, რომ ჩვენი პასუხი არ არის საკმარისი რეჟისორის ბუნების დასადგენად. მაშინ მას სხვაც უნდა დავუმატოთ: რეჟისორად უნდა დაიბადოს ადამიანი. ასე ამბობენ დიდი რეჟისორები. მართალიც არის, თუ ადამიანს მოწოდება არა აქვს — ისე შორს ვერ წავა და სულ ტყუილა დაკარგავს დროსა და ენერგიას. მაგრამ მარტო მოწოდებაც რომ არ კმარა? საჭიროა დიდი შრომისმოყვარეობა, ნებისყოფის სიმტკიცე, დიდი სიყვარული საქმისადმი. ვისაც არ შეუძლია ხელოვნებას თავი შესწიროს, იგი ვერ გახდება ნამდვილი ხელოვანი. რეჟისორის პროფესია მოითხოვს არა მარტო სიყვარულს, არამედ ფართო განათლებას, ცოდნას, დაკვირვებისა და ანალიზის უნარს. ძალიან ძნელი შესათავსებელია ერთ ადამიანში შთაგონებისა და ანალიზის უნარი. რეჟისორს კი უთუოდ სჭირდება ორივე.

რეჟისორის შემოქმედებითი ბუნება, ადამიანის სულში წვდომის უნარი ისე კარგად არსად არ მჟღავნდება, როგორც მსახიობთან მუშაობაში. მას უნდა შეეძლოს „მსახიობის ადამიანური ბუნების ამეტყველება ისე, რომ მსახიობთან ერთად, მსახიობის საშუალებით იპოვოს გამომძახილი მაყურებლის სულში“ (გ. ტოვსტონოგოვი). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დრამატურგის მიერ შექმნილი სახე და თვით მსახიობის პირადი გრძნობები უნდა გაერთიანდნენ. ასე, მთლიანი სახით წარსდგება მსახიობი მაყურებლის წინაშე. მიზნის განხორციელება რეჟისორს შეუძლია მხოლოდ მსახიობის საშუალებით. ამდენად, მსახიობი არის თეატრის მთავარი შემოქმედი. მის გარეშე თეატრი არასოდეს არ არსებობდა და ვერც იარსებებს. ეს უდავოა, მაგრამ დღევანდელი თეატრი, უფრო ფართო მასშტაბით რომ ვთქვათ, მეოცე საუკუნის თეატრი, ასევე წარმოუდგენელია რეჟისორის გარეშე. მაგრამ: „რეჟისორს უნდა ჰქონდეს დაკვირვების ნიჭი,

აზროვნებისა და საკუთარი მუშაობის იმგვარად აგების უნარი, რომ მან მაყურებელში აღაგზნოს თანამედროვეობისათვის საჭირო აზრები“ (კ. სტანისლავსკი).

თეატრის განვითარების ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა როლს ასრულებდა ის ადამიანი, რომელსაც შემდეგ რეჟისორი ეწოდა. მაგალითად, ანტიკურ პერიოდში დრამატურგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა წარმოდგენის დადგმაში. შემდეგ, აღორძინების ეპოქაში კიდევ უფრო გაიზარდა დრამატურგის როლი თეატრში. ამ დროს დრამატურგი გამოდის როგორც მსახიობი, დრამატურგი ხელმძღვანელობს დასს, იგი არის წარმოდგენის დადგმის ორგანიზატორიც. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულეს გენიალურმა ინგლისელმა დრამატურგმა შექსპირმა და ესპანელმა ლოპე დე ვეგამ. მათ მეტი ავტორიტეტი შეუქმნეს რეჟისორს, გაზარდეს მისი უფლებები. შექსპირი რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა რეჟისორს, ეს „ჰამლეტიდანაც“ კარგად ჩანს. შექსპირი ჰამლეტის საშუალებით რეჟისორულ მითითებას აძლევს მსახიობს. აქ რეჟისორი მსახიობის აღმზრდელად გვევლინება. მისი სურვილია მსახიობმა სიმართლით გამოხატოს თავისი განცდები, თავისი აზრები.

რეჟისორული ხელოვნების განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანეს ფრანგმა დრამატურგებმა კორნელიმ, რასინმა და მოლიერმა. მოლიერს მსახიობთა თავისი დასი ჰყავდა, ის იყო მათი ხელმძღვანელი და პიესების დამდგმელიც. მაგრამ დროთა განმავლობაში თანდათან უფრო და უფრო გართულდა რეჟისორის მუშაობა. სპექტაკლში გაიზარდა მხატვრის ფუნქცია, ამაღლდა სხვადასხვა სცენურ საშუალებათა (მაგ. განათების) როლი, ამიტომ ერთ ადამიანს (ამ შემთხვევაში დრამატურგს) აღარ შეეძლო ყველაფერი ეკეთებინა. საჭირო გახდა უფრო და უფრო დამოუკიდებელი გამხდარიყო ის, ვინც მხოლოდ რეჟისორის საქმეს აკეთებდა. ეს პროცესი იგრძნობა საფრანგეთსა და ინგლისში, რუსეთსა და გერმანიაში, ევროპის სხვა ქვეყნებშიც. თითქმის იგივე ხდება საქართველოშიც.

რეჟისული ხელოვნების განვითარებაში უდიდესი როლი შეასრულა მეინინგენელთა თეატრმა. ეს იყო გერმანიის ქალაქ მეინინგენში. თეატრის შენობა აიგო 1831 წ. პირველად მასში ორი დასი მუშაობდა — დრამატული და საოპერო, ხოლო შემდეგ თეატრი დარჩა მხოლოდ დრამის მსახიობებს. აქ მოღვაწეობდა ცნობილი რე-

ჟისორი ლ. კრონეკი. მან სახელი გაითქვა სწორედ სპექტაკლების რეჟისორული კულტურით. ლ. კრონეკმა თეატრში დაამყარა შემოქმედებითი დისციპლინა. სპექტაკლში შექმნა ანსამბლური მასობრივი სცენები. ეს თეატრი ხშირად მოგზაურობდა სხვადასხვა ქვეყანაში (რუსეთი, ინგლისი, ჰოლანდია, ბელგია, პოლონეთი და სხვ.), ამიტომ ადვილად ვრცელდებოდა მისი გამოცდილება. გასტროლებს ყოველთვის დიდი წარმატება ჰქონდა. მაყურებელს იტაცებდა სპექტაკლის სადადგმო კულტურა, უველა დეტალის ერთმანეთთან ჰარმონიული დაკავშირება. უველანი გრძნობდნენ, რომ რეჟისორის ხელოვნებას დიდი წარმატება მოჰქონდა თეატრისათვის/ სხვა ქვეყნების თეატრალური მოღვაწენი აკვირდებოდნენ, სწავლობდნენ კრონეკის გამოცდილებას.

/განსაკუთრებით დიდი დამსახურება მიუძღვის ვაიმარის თეატრს, რომელსაც გოეთე ხელმძღვანელობდა./

/რეჟისურის შემდგომ განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა მ. რეინჰარდტმა. ეს უკვე მეოცე საუკუნის დასაწყისია. მ. რეინჰარდტმა თავის ირგვლივ შემოიკრიბა ნიჭიერი მსახიობები და შექმნა თეატრი. რეინჰარდტი დიდ როლს ანიჭებდა მსახიობს. ის ამბობდა, რომ მსახიობს ეკუთვნის მთავარი ადგილი სცენაზე. ეს იყო სწორი პოზიცია. მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორის ხელოვნება დამოუკიდებელ ადგილს იკავებდა თეატრში, რეინჰარდტი მაინც მსახიობს ანიჭებდა უპირატეს ადგილს სცენაზე. შემდეგ პერიოდში გერმანულ თეატრში გამოჩნდნენ ისეთი დიდი რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ ე. პისკატორი და ბ. ბრეხტი. მათ წინა პლანზე პოლიტიკური თეატრის პოზიციები წამოსწიეს, მეტად წარმოაჩინეს სოციალ-დემოკრატიული მოტივები/

მსოფლიო რეჟისურის დიდ თანავარსკვლავედში თავისებურად ბრწყინავს გორდონ კრეგის სახელი. მისმა შემოქმედებამ აამაღლა რეჟისურის ავტორიტეტი, თუმცა აზრთა დიდ ჭიდილს იწვევდა მსახიობთან მუშაობის მისი მეთოდი.

მეოცე საუკუნის რეჟისორულ ხელოვნებაში თავი ისახელეს ფრანგმა რეჟისორებმა ა. ანტუანმა, ჟ. დიულენმა, ა. ბარსაკმა, ფირმენ ჟემიემ, ჟან ვილარმა, ჟან ლუი ბარომ და სხვებმა. მათი პროგრესული რეჟისორული ხელოვნება მნიშვნელოვანი წვლილია მსოფლიოს თეატრალურ კულტურაში. არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ თა-

ნამედროვე ინგლისის რეჟისურის ისეთი წარმომადგენლები, როგორიც არიან პ. ბრუკი, პ. ჰოლდი, ტ. რიჩარდსონი, იტალიელი ედუარდო დე ფილიპო, ლ. ვისკონტი, სტრელერი, პოლონელი ე. აქსერი, ა. ხანუშკევიჩი, ე. გრატოვსკი და სხვები. ძალზე დიდია თანამედროვე რეჟისორთა წილხვედრი თეატრალურ სამყაროში.

დასავლეთ ევროპის თეატრის რეჟისურამ გაიარა განვითარების სხვადასხვა საფეხურები. ჯერ იყო დრამატურგების რეჟისურა. ისინი სათავეში ედგნენ თეატრებს. ამიტომ ამბობენ: „შექსპირის თეატრი“, ან „მოლიერის, გოლდონის თეატრები“. შემდეგ ჩნდება მსახიობთა რეჟისურა და ჩნდება „სარა ბერნარის თეატრი“... მაგრამ ორივე შემთხვევაში რეჟისორობა „შეთავსებითი“ დარგი იყო. ამ შემთავსებლობისაგან განთავისუფლდა რეჟისორი და გაჩნდა „ანტუანის თეატრი“. „პიტერ ბრუკის, ჟან ვილარის, ტოვსტონოგოვის თეატრი„ და ა. შ. ასე რომ, თეატრის სათავეში მოექცა რეჟისორი.

„XX საუკუნე — ატომის, თანამგზავრების, კიბერნეტიკის და... რეჟისურის საუკუნეა“ — წერს ცნობილი რეჟისორი გ. ტოვსტონოგოვი წიგნში — „რეჟისორის პროფესია“. აქედანაც ჩანს თუ როგორ ამაღლდა რეჟისორის ავტორიტეტი ჩვენს საუკუნეში. პირველ რიგში კი უნდა გამოვყოთ რუსული რეჟისურა, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიოს თეატრალურ ხელოვნებაზე.

ისევე როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნების რეჟისურამ, რუსულმა რეჟისურამაც განვითარების სხვადასხვა საფეხური განვლო. იყო დრამატურგთა თეატრი (მაგ. „ოსტროვსკის თეატრი“) და მსახიობთა თეატრი („კომისარჟევსკაიას თეატრი“). მაგრამ ძველ რუსულ თეატრშიც არსებობდა თავისებური რეჟისურა. თუმცა, უფრო სწორი იქნება ვილაპარაკოთ რეჟისორული ხელოვნების საწყისებზე, ამ ელემენტების გამრავლება და განვითარება თანდათან მოხდა. ეს იყო ხანგრძლივი პროცესი. რუსულ თეატრში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ხალხური თეატრალური ტრადიციები. რეალისტური თეატრის დემოკრატიულმა სულმა დიდი გასაქანი ჰპოვა განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ რუსეთის გამოჩენილი ადამიანები ბ. ბელინსკი და ნ. დობროლუბოვი. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ა. პუშკინის, ნ. გოგოლის და ლ. ტოლსტოის ღვაწლი რუსულ თეატრში. მათ ჩამოაყალიბეს რუსული რეალისტური თეატრის პრინციპები, ხელი შეუწყვეს მოწი-

ნავე პროგრესული იდეების განვითარებას. მათ შეხედულებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორული ხელოვნების ფორმირებაშიც.

რუსულ თეატრში მოღვაწეობდნენ დიდი მსახიობები თ. ვოლკოვი, მ. შჩეპკინი, ა. ლენსკი. სხვაც ბევრი იყო რუსეთში სცენის ოსტატი, მაგრამ რეჟისორული კულტურის ამაღლებაში, სპექტაკლის სადადგმო ხელოვნების განვითარებაში მაინც განსაკუთრებული იყო მ. შჩეპკინისა და ა. ლენსკის დამსახურება. მათი რეჟისურა მართალი, სინამდვილის შეუღლამაზებლად ამსახველი თეატრის რეჟისურა იყო. ამას კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ხალხს კარგად ესმოდა თეატრისა და სჯეროდა მისი.

რუსული თეატრის ისტორია ძალიან მდიდარია როგორც გამოჩენილი დრამატურგებით, ასევე მსახიობებით. მათ თავიანთი მოღვაწეობით მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს რეჟისურის საწყისებს, რომელიც შემდეგ გაღრმავდა და გაიზარდა. განვითარების ამ გზამ ლოგიკურად მიგვიყვანა დიდ რეჟისორულ ხელოვნებამდე, რომელსაც სათავეში ედგნენ სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო. სტანისლავსკის გენიამ მსახიობთა აღზრდის სისტემა შექმნა. მსოფლიოს უდიდესმა პროგრესულმა თეატრებმა და თეატრალურმა მოღვაწეებმა გაიზიარეს რუსი რეჟისორის „სისტემა“, ისწავლეს მისგან, გამოიყენეს იგი თავიანთ მუშაობაში. კ. სტანისლავსკიმ და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ დააარსეს სამხატვრო თეატრი. სწორედ ამ დღიდან დაიწყო რუსული რეჟისორული ხელოვნების ტრიუმფი. ამ ორმა დიდმა ადამიანმა უდიდესი წარმატება მოუტანა რუსულ თეატრს მთელს მსოფლიოში. იმდენად დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა კ. სტანისლავსკის, რომ მისი რეჟისორული მუშაობა აინტერესებდა ყველას. მაყურებელში აღტაცებას იწვევდა მისი სპექტაკლები. კ. სტანისლავსკიმ და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ დაგვანახეს თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრში რეჟისორს. ისინი ზრდიდნენ მსახიობებს, ასწავლიდნენ მათ ცხოვრების სიმართლით გამოხატვას. რუსული რეჟისურის წარმატებაში დიდი როლი შეასრულა მოსკოვის მცირე თეატრმა, სადაც წლების განმავლობაში მუშაობდა და ამ თეატრს ხელმძღვანელობდა ა. სუმბათაშვილი-იუჟინი. ასე რომ, ეს ორი თეატრი ედგა სათავეში რუსულ თეატრალურ კულტურას.

რეჟისორული ხელოვნების ისტორიაში გამოჩენილი ადგილი და-

იმკვიდრა ე. ვახტანგოვმა და ვ. მეიერჰოლდმა. მათი მოღვაწეობა — მთელი ეპოქაა მსოფლიო რეჟისურის ისტორიაში.

რეჟისორული ხელოვნება ახალ საფეხურზე ავიდა საბჭოთა ხელისუფლების წლებში. საბჭოთა თეატრმა შეითვისა ყოველივე კარგი, რაც რევოლუციამდელ რუსულ რეჟისურას ჰქონდა და ამით კიდევ უფრო გაიზარდა მისი წარმატებები. კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ვ. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის, ა. თაიროვის გვერდით გაჩნდა რეჟისორთა ახალი თაობა. რუსული რეჟისორული ხელოვნება დღეს მთელს მსოფლიოშია ცნობილი. რუსულმა რეჟისურამ შექმნა დიდი სკოლა, რომელმაც საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა.

მეოცე საუკუნეში წარმოუდგენელია რომელიმე თეატრი თავისი რეჟისორის გარეშე. საბჭოთა თეატრმა შექმნა რეჟისორული ხელოვნების არა მარტო დიდი ტრადიცია, არამედ დიდი დღევანდელობაც. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენს უსაზღვროდ ვრცელსა და მრავალეროვან ქვეყანაში დღეს ასობით პროფესიონალი რეჟისორი მოღვაწეობს. საბჭოთა კავშირში 600-მდე სახელმწიფო თეატრია. თითოეულ თეატრში საშუალოდ ორი რეჟისორი მაინც არის (ზოგან მეტიც). გამოდის, რომ ჩვენს თეატრებში ათას ორასზე მეტი რეჟისორია. ახლა ამას მივუმატოთ ტელე და რადიოდადგმების რეჟისორები, კინორეჟისორები, აგრეთვე სახალხო თეატრებისა და დრამატული წრეების რეჟისორები, ერთი სიტყვით, ეს რეჟისორთა მთელი არმიაა. ასე რომ, შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის აუცილებელი გახდა მათი არსებობა, მათი პროფესია.

მოძმე ხალხების თეატრებს ამშვენებს არაერთი რეჟისორის სახელი. უკრაინის თეატრის დიდი რეჟისორები იყვნენ: ლ. კურბასი, გ. იურა, მ. კრუშელნიცკი; სომხურ თეატრში დიდი როლი შეასრულა ა. გულაკიანმა, ვ. აჯემიანმა; ბელორუსულ თეატრში — ე. მიროვიჩმა და სხვებმა; ბალტიისპირეთისა (ი. ირდი, ი. მილტინისი) და შუა აზიის რესპუბლიკების რეჟისორული ხელოვნება მხარში უდგას საბჭოთა თეატრის საუკეთესო მიღწევებს. ამრიგად, შეიქმნა საბჭოთა თეატრის მაღალი რეჟისორული კულტურა, რომელიც აგერ უკვე სამოცი წელია იზრდება და ვითარდება. თაობები თაობებს მისდევს და ყოველ მათგანს აქვს თავისი სათქმელი. თეატრი ყოველ დროში ისეთი იყო, როგორიც თვით ცხოვრება და ამიტომ ბუნებ-

რივია, რომ იგი დროის მიხედვით იცვლებოდა. თეატრის ფერისცვალება კი ჩვენს საუკუნეში ბევრად არის დამოკიდებული რეჟისურაზე. თუ თეატრს ჰყავს ნიჭიერი რეჟისორი, რომელიც კარგად იცნობს ცხოვრებას, იცის რა ხდება თანამედროვე თეატრალურ სამყაროში და ეძებს ახალ გზებს — შედეგსაც უსათუოდ მიაღწევს.

რეჟისორულ ხელოვნებას მომავალიც დიდი აქვს. მეცნიერებისა და ტექნიკის უდიდესი წარმატებები ხელს კი არ უშლის რეჟისურის განვითარებას, არამედ პირიქით, აიძულებს მას მეტად განამტკიცოს თავისი პოზიციები, უფრო გაამდიდროს თავისი შესაძლებლობანი. დრო წარმოშობს რეჟისურის ათასგვარ ფორმასა და საშუალებას. დრამატული, საოპერო, საბალეტო, კინო და ტელერეჟისურა დღეც დიდ ძიებაშია. მისმა საუკეთესო წარმომადგენლებმა კარგად იციან, რომ ცხოვრება ვითარდება, მოძრაობს, ერთ წერტილზე არ ჩერდება. რეჟისორმა უნდა შეიგრძნოს ეპოქის მაჯისცემა, მისი სუნთქვა. გ. ტოვსტონოგოვის აზრით „თანამედროვე თეატრი — ეს არის თანამედროვე რეჟისორის, თანამედროვე მსახიობის, თანამედროვე მაყურებლის შენაერთი". ჩვენ ამას უნდა დავუმატოთ დრამატურგიც, როლის გარეშე თეატრი არ არსებობს. გ. ტოვსტონოგოვი მას გულისხმობს როგორც რეჟისორის, მსახიობისა და მაყურებლის გამაერთიანებელს.

ქართულმა რეჟისურამაც გაიარა ის პროცესები, რაც ევროპის თეატრებში მოხდა. მართალია, სხვადასხვა საუკუნეებში და სხვადასხვა დონეზე მოხდა იგი, მაგრამ მთავარია ის, რომ ქართული რეჟისურა მოწყვეტილი არ ყოფილა განვითარების საერთო ტენდენციებისაგან. ზ. ანტონოვი და ა. ცაგარელი აგრძელებდნენ გ. ერისთავის ტრადიციებს. ილია და აკაკი მეთაურობდნენ თეატრს.

მე-19 საუკუნის 80-იანი წლებიდან თანდათან მსახიობები იღებენ ხელში რეჟისორის ფუნქციას. ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, კ. ყიფიანი, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი — ქართული თეატრის ეს გამოჩენილი მსახიობები, ამავე დროს რეჟისორებიც იყვნენ. ეს ის პერიოდია, როცა მსახიობი ითავსებს რეჟისორის მოვალეობას.

ამ მსახიობებს შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდნენ სპექტაკლის მთლიანობას, ყველა კომპონენტის ჰარმონიულ შერწყმას, მცირე როლების სერიოზულ დამუშავებას, პიესის იდეის ამოხსნას, სანახაობით ფორმას, მუსიკას,

დეკორაციას. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრში საჭირო იყო ისეთი ადამიანი, რომელსაც ამ დიდი სამუშაოს შესრულების უნარი ჰქონდა. სწორედ ასეთი მოღვაწე იყო კ. მესხი. ის ძალიან განათლებული ადამიანი იყო, კარგად იცნობდა რუსულ, ფრანგულ და სხვა ქვეყნების თეატრალურ კულტურას.

მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ ისეთი პროფესიონალი რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ ალ. წუწუნავა, ჰ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფაღავა... ამით იწყება ახალი ეტაპი ქართული რეჟისურის ისტორიაში. მათ შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეჟისურამ. უფრო სწორად, საერთოდ, სამხატვრო თეატრმა. ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა უდიდესი ბრძოლა გადაიხადეს იმათ წინააღმდეგ, ვინც ვერ ეგუებოდა რეჟისორის ხელოვნების გაბატონებას თეატრში. აქაც იგივე ამბავი მოხდა, რაც რუსეთში. კ. მარჯანიშვილი, რომელიც რევოლუციამდე რუსეთში მოღვაწეობდა, წერდა: „მსახიობები რეჟისორს ისე უცქეროდნენ, როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს, როგორც დესპოტს, რომელიც თითქოს ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებლობას“. რეჟისორმა მოითხოვა სცენაზე დიდი და პატარა როლის შემსრულებელნი — ყველანი დამორჩილებოდნენ წარმოდგენის საერთო მიზანს, საერთო იდეას, საერთო ინტერესს, ისინი კი ამას მიიჩნევდნენ მათი უფლებების შეზღუდვად. რეჟისორს და მსახიობს უკვე მართლაც სხვადასხვაგვარად ესმოდათ პიესის დადგმის ხელოვნება. კ. მარჯანიშვილის თქმით, მაშინ, როდესაც რეჟისურა არ იყო დამოუკიდებელი დარგი, „ერთი დიდი მსახიობთაგანი აირჩევდა პიესას, უმთავრესად საბენეფისოს, ან ისეთს, რომელშიც მას მთავარი როლი ჰქონდა, როლებს ანაწილებდა მსახიობებს შორის. მტკიცედ იცავდა იმ დროს გამეფებულ ამპლუას და ასე დგამდა წარმოდგენას“. რაში გამოიხატებოდა მისი რეჟისორობა? იგი ელინდებოდა „პიესის უბრალო მიზანსცენებისა და იმ წინააღმდეგობათა მოწესრიგებაში, რომელიც შეიძლებოდა წარმოშობილიყო მსახიობებს შორის. მხოლოდ იშვიათად, რომელიმე თეატრს თუ ესმოდა, რომ საჭირო იყო პიესისადმი საერთო მიდგომა და მისი ერთიანი გაგება“.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებით სულ სხვა

პირობები შეიქმნა ქართულ თეატრში. შეიქმნა პირობები, რათა მთელი ძალით გაშლილიყო თეატრის საქმიანობა. მას უკვე შეეძლო განეხორციელებინა თავისი ჩანაფიქრი, ფრთები შეესხა თავისი ფანტაზიისათვის. საქართველოში ჩამოვიდა კ. მარჯანიშვილი, რომელსაც უდიდესი გამოცდილება ჰქონდა. პირველ სპექტაკლად ქართულ თეატრში დაიდგა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ და აქედან დაიწყო ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაც. მარჯანიშვილს გვერდით ამოუდგა ალ. ახმეტელი. მათ სრულიად ახალ საფეხურზე აიყვანეს ქართული რეჟისურა, შექმნეს დიდი რეჟისორული ხელოვნება, რომელიც გვერდით ამოუდგა მსოფლიოს საუკეთესო რეჟისორების შემოქმედებას.

თეატრი არაჩვეულებრივად გამძლეა. მას ვერ მოსპობს ვერაფერი და ვერავინ. თეატრის მოთხოვნილება ადამიანს ყოველთვის ექნება, რადგან ის ადამიანის ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი, მისი ორეულია, ამიტომ უწოდებენ თეატრს „ხელოვნების აკვანს“. ამ აკვანში გამოიზარდა ხელოვნების ბევრი დარგი, — მათ შორის რეჟისორის ხელოვნებაც, რომელიც ახლა ისე დავაკაცდა, დაბრძენდა, რომ თავად არწევს „თეატრის აკვანს“. თეატრი კი გვიჩვენებს ადამიანთა სულიერ ცხოვრებას. აი, რატომ ამბობდა ჟან ლუი ბარო: „ადამიანზე, ადამიანით, ადამიანისათვის“.

ადამიანთა ამ ერთობას ქმნის რეჟისორი!

წინამდებარე წიგნი პირველი ცდაა ქართული რეჟისურის ისტორიის მთლიანობაში მოაზრებისა. მადლიერების გრძნობით ვიგონებ ყოველ წიგნს, სტატიას, რეცენზიას, რომელიც სასიკეთოდ წაადგა ჩვენს შრომას. ამ შრომის შესახებ კი, ერთი რომაელი კონსულის დარად უნდა ვთქვა: „მე გავაკეთე რაც შემეძლო, დეე გააკეთონ უკეთესთა შემძლებელთა“.

რეჟისურის საწყისები ძველ ქართულ თეატრში

განვითარების ხანგრძლივი ევოლუცია განიცადა ქართულმა სანახაობითმა კულტურამ. ქართველ ხალხს უძველეს დროშივე იტაცებდა სანახაობითი ხელოვნება. იგი იმთავითვე ისწრაფოდა ურთიერთშეერწყა და მთლიანობაში წარმოედგინა ცეკვა, სიმღერა, პლასტიკა, დრამატული ელემენტები, ჟონგლიორობა. შრომის პროცესთან და რელიგიურ საკულტო რიტუალებთან დაკავშირებული სანახაობითი ფორმები გამოხატავდნენ კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის მარადიულ იდეას. ქართული სანახაობითი ხელოვნების ერთ-ერთ ფორმაზე მოგვითხრობს ქსენოფონტე: „მოსინიკები ცეკვას იწყებდნენ სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, თითქოს სხვებისათვის უნდა ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“[1]. ხალხური შემოქმედების სხვადასხვა ფორმები შეიცავდნენ დრამატული ხელოვნების ელემენტებს, სინთეტური სანახაობის საწყისებს. საქართველოს სანახაობითი კულტურის სათავეები გარკვეულ კავშირშია ევროპისა და აზიის ხალხთა სანახაობითს კულტურასთან. მსგავსი პროცესები საცნაურია ანტიკური საბერძნეთისა და ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებშიც. თითოეული ქვეყანა თავისი ეროვნული სპეციფიკის საფუძველზე ქმნის განსხვავებული ფორმის სანახაობას, მაგრამ ისტორიის განვითარების კანონზომიერება თანდათან აყალიბებს ხალხური სანახაობითი კულტურის გარკვეულ მოდელს. ყველა ხალხი ქმნის თავის სანახაობითს კულტურას, ზოგი დიდად განვითარებულს, ზოგი ნაკლებად, მაგრამ როგორც დედის საშოდან იბადება ადამიანი, ასევე იმ ძველი სანახა-

---

[1] ციტატა დამოწმებულია დ. ჯანელიძის წერილიდან — „ანტიკური ხანის საქართველოს თეატრი“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1972, 14 იანვარი.

ობითი ხელოვნებიდან წარმოიქმნა თეატრი. უფრო სწორად იმ პერიოდისათვის იგი თავად განასახიერებდა თეატრს.

(თეატრის ისტორიის ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი კი იყო ანტიკური თეატრი, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა საერთოდ მსოფლიოს თეატრალური კულტურის განვითარებაზე.)

(თეატრის ცნება სხვადასხვა შინაარსს ატარებდა განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. ვგულისხმობთ არა მისი საერთო საფუძველის მონაცვლეობას, არამედ მისი შინაგანი სტრუქტურის ხასიათს. თეატრის ცნება, ძალიან დიდხანს გულისხმობდა ორი ელემენტის — დრამატურგისა და მსახიობის ერთობლიობას. თითქმის საკმარისი იყო მათი „შეერთება“, რომ მაყურებელს თავი თეატრში ეგრძნო. დროთა მანძილზე გართულდა თეატრის სტრუქტურა, გაფართოვდა მისი შინაარსი. მის წიაღში წარმოიშვა ხელოვნების ახალი ფორმები (მხატვარი, კომპოზიტორი, რეჟისორი). მაგრამ თეატრის ისტორიის განვითარების ყველა ეტაპზე მაყურებლისათვის სწორედ ის იყო თეატრი, რასაც იმჟამად თეატრის ცნება გულისხმობდა. ამ თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ თეატრის სხვადასხვა კომპონენტების წარმოქმნისა და ფორმირების ისტორიაც. სწორია ცნება, რომ დრამატურგიის გარეშე თეატრი არ არსებობს. არ არსებობს იგი მსახიობის გარეშეც. მაგრამ შეიძლებოდა თუ არა ოდესმე დადგმულიყო სპექტაკლი, რომელსაც თავისი ორგანიზატორი, ხელმძღვანელი არ ჰყოლოდა? დაე, ნუ ვუწოდებთ მას „რეჟისორის“ სახელს. მთავარი სახელწოდება ხომ არ არის! თუ თეატრის ისტორია საერთოდ ვერ წარმოიდგინება დამდგმელის გარეშე, მაშინ უნდა დავასკვნათ, რომ რეჟისურის ფესვებიც თეატრის ისტორიის სათავეებთან იწყება. მაგრამ ვინ იყო ის პიროვნება, რომელიც თავისი ორგანიზატორული ნიჭით გამოირჩეოდა და ამის გამო წინამძღოლობდა მოცემულ საქმეს? ის გარემოება, რომ თეატრს ხშირად მფარველობდნენ ამა ქვეყნის ძლიერნი, სრულიად არ ამცირებს თეატრის კონკრეტული ხელმძღვანელის ფუნქციას. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სანახაობითს კულტურას იმთავითვე ჰყავდა თავისი ორგანიზატორი.)

(სავსებით გასაგებია, რომ აზრთა სხვაობას იწვევს რეჟისურის გენეზისის საკითხი. სადავო და საკამათო ბევრია, მაგრამ ის კი ცხადი უნდა იყოს, რომ რეჟისურის ფორმირების პროცესი დიფერენცირებულად უნდა განვიხილოთ. რეჟისურის განვითარების სხვადასხვა

დონე, რაც კონკრეტულ-ისტორიული მიზეზებით არის ხოლმე გაპირობებული, არ იძლევა საფუძველს ურთიერთს მოვწყვიტოთ „დონეთა სხვაობა“, არ დავიძებნოთ შინაგანი კავშირი სუსტსა და ძლიერ რგოლებს შორის. რეჟისურის ფორმირების ხანგრძლივი ევოლუციის შეფასებას ზუსტად მიესადაგება ვ. ი. ლენინის ცნობილი აზრი იმის შესახებ, რომ პიროვნების დამსახურება განისაზღვრება არა იმისდა მიხედვით თუ რა ვერ შექმნა მან დღევანდელთან შედარებით, არამედ რა გააკეთა წარსულისაგან განსხვავებით. ამ თვალსაზრისით სავსებით ლოგიკურია, თუ სადადგმო პროცესია ორგანიზაციის მეთაურს რეჟისურის ისტორიის სფეროში მოვაქცევთ. რეჟისურა თეატრის წიაღში ჩაისახა და შემდეგ მოხდა მისი თანდათანობითი პროფესიონალიზაცია. მან გაიარა ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებით შუა საუკუნეები, აღორძინებისა და განათლების ეპოქა და მხოლოდ ერთი საუკუნის წინ მიაღწია პროფესიულ დამოუკიდებლობას. ფრანგებისათვის ეს არის ანტუანის „თავისუფალი თეატრია“ დაბადება (1887 წ.), გერმანელებისათვის მეინინგელების თეატრის ჩამოყალიბება, ოუ-ეთისათვის სამხატვრო თეატრის შექმნა (1898 წ.), ქართულ თეატრში კი რეჟისორის სახე პირველად ყველაზე ძლიერად და ნათლად ჩნდება მუდმივმოქმედი თეატრის — რუსთაველის თეატრის დაარსებიდან (1879 წ.). მართალია სხვადასხვაა თვით ამ „საწყისთა“ ძალა და დონე, მაგრამ რეჟისურის შეტევა ერთიანი ფრონტით იწყება!

ისტორიულ ასპექტში უნდა განვიხილოთ ორგანიზატორის თანდათან სხვად ქცევის, მისი უფლებამოსილების გაზრდა-განვითარების, თეატრალური ხელოვნების ცალკე სახეობად ფორმირების ურთულესი გზა. ეს არის ერთობ მძიმე და რთული სფერო კვლევა-ძიებისა. განებივრებული არა ვართ სათანადო მასალის სიმდიდრით, მაგრამ თემის სირთულე ძიებაზე უარის თქმაც არ უნდა ნიშნავდეს. დაე ყოველმა მაძიებელმა ერთი რომელიმე ასპექტი გააშუქოს.

ჩვენ ერთობ საყურადღებოდ მიგვაჩნია ს. რიზაევის სურვილი, დაამტკიცოს, რომ სომხური რეჟისურა სომხეთში ევრიპიდეს ტრაგედიის „ბაკხანელი ქალების“ დადგმიდან იწყება[1]. მას აქვეთ კი ორიათასი წელია გასული. მკვლევარი ვრცლად აანალიზებს სპექტაკლის

[1] Ризаев С. Режиссура в Армянском театре. Ереван, 1968, с. 58.

იდეურ-მხატვრულ მხარეს და დაასკვნის, თეატრს ჰქონდა თავისი რეჟისურაო.

აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, სომხეთში უძველესი თეატრის არსებობა გარკვეულად ხელს უწყობს უფლისციხის თეატრის არსებობის იდეასაც[1]. ამ აზრს იზიარებდა არაერთი ქართველი მეცნიერი. მაგრამ უფლისციხის თეატრის არსებობის დასამტკიცებლად არც ერთი მეცნიერი მხოლოდ ანალოგიის პრინციპით არ ხელმძღვანელობს. პროფ. ტ. რუხაძე კრიტიკულად აფასებს ანალოგიის პრინციპს. მისი აზრით „ანალოგიების მეთოდით მსჯელობა სახიფათოა. ანალოგია რომ საბუთი იყოს, მაშინ თუ მეზობელ სომხეთში არა, ბიზანტიაში მაინც უნდა წარმოშობილიყო ისეთივე კლასიკური საერო მწერლობა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ჩვენში, საქართველოში, XI—XII საუკუნეებში“[2]. რასაკვირველია, ანალოგია თავისთავად საბუთი არ არის, მაგრამ არც მისი უარყოფაა მიზანშეწონილი. მეცნიერულ კვლევა-ძიებაში იგი სავსებით მისაღები და ცნობილი ფორმაა. მით უფრო, რომ საკითხი ეხება ორი მეზობელი ხალხის ისტორიულ წარსულს, სადაც ხშირად სწორედ ანალოგიური კულტურული და პოლიტიკური ხასიათის მოვლენებთან გვაქვს საქმე. ბერძნული ახალშენები, მათი თქმულებები და ლეგენდები, რიტორთა და ფილოსოფოსთა კონტაქტები, რომელიც კოლხეთთან არის დაკავშირებული, მდიდარ სულიერ საზრდოს ქმნიდნენ.

„შავი ზღვის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში მცხოვრებ ქართველ ტომებს ძვ. წ. მეოთხე საუკუნეში განვითარებული წყობის სრულიად ორიგინალური საფერხულო, საცეკვაო და სასიმღერო სანახაობანი ჰქონდათ“[3]. ბერძენი ისტორიკოსის ეფორეს ცნობით (ძვ. წ. IV საუკ.) „ტიბერანები გატაცებული არიან თამაშით“.

ცნობილია, რომ საქართველოს გაცხოველებული კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა საბერძნეთთან. იმდენად ძლიერი იყო ეს კავშირი, რომ მეცნიერთა აზრით ბევრი რამ შეიჭრა ქართულიდან ბერძნულში და ბერძნულიდან ქართულში. ის, რაც ამ მხრივ არის შეს-

---

[1] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია. თბ. 1944, გვ. 123.

[2] ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. თბ., „ხელოვნება“, 1949, გვ. 63.

[3] დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი პერიოდიდან ძვ. წ. XVIII საუკუნემდე. თბ., 1966, გვ. 96.

წავლილი უკვე იძლევა საფუძველს ვილაპარაკოთ თეატრალურ ურთიერთობაზეც.

თვალსაჩინო მეცნიერის ა. აფაქიძის აზრით, „თუ თეატრალური ნიღბების, ნიღბოსან და იტიფალურ ფიგურათა აღმოჩენებს მივიღებთ მხედველობაში, წერილობით წყაროთა ყველა საამისო ჩვენებას გავითვალისწინებთ და უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი დარბაზის თეატრად მიჩნევის ვარაუდს საფუძვლიანად ჩავთვლით, მაშინ საკმაოდ დამაჯერებელი სურათი შეიქმნება ანტიკური ხანის საქართველოს სანახაობითი კულტურის წარმოსადგენად“[1].

ა. აფაქიძე იზიარებს ა. ურუშაძის შეხედულებებს და ასკვნის, რომ „ანტიკური ხანის სანახაობებს მხოლოდ თეატრები და ჰიპოდრომები როდი შეადგენდნენ. როგორც აპოლონიოს როდოსელის სქოლიოების ერთ-ერთი ავტორი ტიმონაქსი ამბობდა, აიაში უჩვენებდნენ გიმნასიებს, დისკოებს, მედეას თალამოსს, იასონის ტაძარს და სხვა სალოცავებს... ეს ცნობა სანახაობითი დანიშნულების დაწესებულებათა წრეს აფართოებს“[2].

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ 1938 წელს მცხეთაში ნაპოვნ ერთ-ერთ ქვაზე ასე ეწერა: „აქ განისვენებენ მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი ავრალი აქოლისი“. ს. ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს, რომ „ავრალი აქოლისის ერთ-ერთი წოდება „მხატვართუხუცესი“ ისეთი ბერძნული სიტყვით არის გამოხატული, რომელიც თვით ბერძნულში არ გვხვდება და სპეციალურად ქართული სინამდვილისათვის არის შექმნილი („მხატვართ-უხუცესი“)“[3]. ეს უაღრესად საინტერესო ცნობაა. მხატვართ-უხუცესის არსებობა სამშენებლო ხელოვნების მაღალ დონეზე მეტყველებს. იგი ხუროთმოძღვრებასთან არის დაკავშირებული და სავსებით გასაგები არის. რომ ხუროთმოძღვრების განვითარების მაღალ საფეხურზე საჭირო გამხდარა სპეციალურად გამოეყოთ მხატვრის ფუნქცია. სავარაუდოა, რომ მხატვრის ფუნქციის წარმოქმნაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა შე-

---

[1] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1972, გვ. 777.

[2] იქვე.

[3] ს. ყაუხჩიშვილი. რას გვიამბობენ ძველი ბერძნები საქართველოს შესახებ. თბ.. 1964. გვ. 91.

ესრულებინა სანახაობითი ხასიათის ნაგებობებს, რადგან იგი ყველაზე მეტად საჭიროებდა სწორედ „მხატვართ-უხუცესს," აქ ისიც საფიქრებელია (ლოგიკურიც იქნება), რომ იბერიაში ამგვარი თანამდებობის წარმოქმნას ხელს უწყობდა გარკვეული ტრადიციაც. მხედველობაში გვაქვს სწორედ უფლისციხის თეატრი, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არქიტექტურული ნაგებობის მხატვრულ გადაწყვეტას.

. ს. ყაუხჩიშვილის მიერ დამოწმებული ქვის წარწერა IV საუკუნით არის დათარიღებული. ამავე საუკუნეში საქართველოს მრავალმხრივი ურთიერთობა აქვს საბერძნეთთან. IV საუკუნის პირველ ნახევარში ფოთის მახლობლად არსებობდა რიტორიკული სკოლა, სადაც განათლება მიუღიათ ბერძენ ფილოსოფოსებსაც (თემისტიოსი). თემისტიოსი ერთ-ერთ ჯაბუკს განუმარტავს, რომ მნიშვნელობა არა აქვს თუ სად სწავლობ, არამედ მთავარია თუ რას სწავლობ. თემისტიოსი ამბობს: „მე თვითონ, უძვირფასესო ახალგაზრდავ, რიტორიკული ღირებულებანი მოვიპოვე ისეთ ადგილას, რომელიც გაცილებით უფრო ნაკლებ ცნობილია, ვიდრე ჩვენი სამშობლო; არა წუნარსა და ელინურ ადგილას, არამედ პონტოს ნაპირზედ, ფაზისის მახლობლად, სადაც თესალიიდან წასული გემი არგოსი მოადგა, რაც პოეტებში გაკვირვებას იწვევდა და ზეცამაც აიტაცა, სადაც ცნობილია თერმოდონიტი, ამაზონელთა საქმენი და თემისკვირი. აი, ეს ბარბაროსული და უმშვიდო ადგილი ერთი კაცის სიბრძნემ და სიქველემ ელინური და მუზათა ტაძარი გახადა, რითაც ისინი, გამოწრთობილნი რიტორიკულ ოსტატობაში, ბერძნებზეც კი იმარჯვებდნენ"[1].

საქართველოში შეჯიბრებები ეწყობოდა არა მარტო „რიტორიკულ ოსტატობაში", არამედ ფართოდ განვითარებულ სანახაობითს ხელოვნებაში. დიონისეს კულტი თავის გავრცელებას და თავისებურ გამოძახილს პოულობდა ქართულ მიწა-წყალზეც. უკანასკნელ წლებში არქეოლოგიური გათხრებით გამოვლენილი ნიღბები და საკულტო სანახაობითი კულტურის სხვადასხვა ფორმები სულ უფრო და

[1] ციტატა დამოწმებულია შ. ნუცუბიძის წიგნიდან — „ქართული ფილოსოფიის ისტორია". თბ., 1956, გვ. 95.

უფრო ნათელს ხდის ქართული სანახაობითი კულტურის სათავეებს, მისი განვითარების მაღალ დონეს.

„ძველ საბერძნეთშიც და დიონისეს კულტის მაღიარებელ ზღვისპირეთის ქვეყნებშიც, მათ შორის კოლხეთშიც, დიონისეს ღვთაების ერთ-ერთ სიმბოლოდ დელფინი იყო მიჩნეული. არ შეიძლება ისიც არ გავიხსენოთ, რომ ტრაგედიის საწყისის — დითირამბის შემოქმედი და შემომღები პოეტი იერიონი, მითგადმოცემით, ზღვაში დაღუპვისაგან დელფინმა იხსნა, ზურგზე შეისვა და სამშვიდობოს გაიყვანა. ყოველივე ამის მიხედვით გასაგები ხდება, თუ რატომ არის, რომ მეანში 1940 წელს აქტიორული ნიღბის სკულპტურულ გამოსახულებასთან ერთად იპოვეს დელფინის ქანდაკი“[1].

ყოველივე ეს ძველი ქართული თეატრის სიღრმისეულ ისტორიაზე მეტყველებს. შორეულ საუკუნეებში ჩაეყარა საფუძველი ქართულ თეატრს. დროთა მანძილზე იმდენად იმძლავრა მან, რომ ახ. წ. VI საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსის პროკოფი კესარიელის ცნობით, ქალაქი აფსურტე „ძველად მრავალმცხოვრებიანი ყოფილა, მას გარშემო უვლიდა მრავალი კედელი და შემკული იყო თ ე ა ტ რ ი თ ა და იპოდრომით და მრავალი სხვა რამეც ჰქონდა, რაც ჩვეულებრივ ქალაქის სიდიდის მომასწავებელია, ამჟამად აქედან სხვა არაფერია დარჩენილი, გარდა ნაშენობათა საძირკვლებისა“[2] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.). ამ დოკუმენტის სისწორე სხვა წყაროებითაც დასტურდება. აფსურტე დიდი ქალაქი ყოფილა და, როგორც პ. კესარიელი აღნიშნავს, ქალაქს „სხვა რამეც ჰქონდა“. უნდა ვიფიქროთ, რომ დიდი ქალაქი მარტო აფსურტე არ იქნებოდა. მაშასადამე, თუ თეატრი და იპოდრომი დამახასიათებელი იყო მაშინდელი დიდი ქალაქისათვის, იგი სხვა ქალაქებშიც უნდა წარმოქმნილიყო. ამ მხრივ სათანადო დოკუმენტების არქონება არც იმას ნიშნავს, რომ სხვა ქალაქებში არ იყო თეატრი და არც მის არსებობას ადასტურებს. ორთავე მომენტი ადგილს ტოვებს ჰიპოთეზისა და ვარაუდისათვის. მაგრამ პ. კესარიელის ცნობა კი ეჭვმიუტანლად ამტკიცებს აფსურტეში თეატრის არსებობას. როგორი თეატრი უნდა ყოფილიყო ეს? ცხადია, აქ ლაპარაკია ქართულ თეატრზე. გამორიცხული არ არის,

---

[1] დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ნიღაბი და დელფინი. „ქართული თეატრის დღე“, 1977, 14 იანვარი.

[2] ციტირებულია დ. ჯანელიძის დასახ. წიგნიდან, გვ. 79.

რომ მასში იდგმებოდა ბერძნული პიესებიც. ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით საქართველოში ესქილეს ნაწარმოებებს იცნობდნენ IX საუკუნიდან. ძნელად დასაჯერებელია, რომ ბერძნული დრამატურგია ცნობილი არ იყო ბევრად უფრო ადრეც. კოლხურ-ბერძნული ურთიერთობის მაშინდელი დონე თითქმის გამორიცხავს ამგვარ ვარაუდს.

VI საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსი აგათია სქოლასტიკოსი კოლხებზე წერს: „ძლიერსა და მამაც ტომებს წარმოადგენენ ლაზები და სხვა ძლიერ ტომებსაც მბრძანებლობენ, ამაყობენ კოლხთა ძველი სახელით და ზომაზე მეტად ქედმაღლობენ, შესაძლებელია არცთუ ისე უსაფუძვლოდ... მე არ მეგულება არც ერთი სხვა ტომი ესოდენ სახელგანთქმული და მორჭმული როგორც თავისი სიმდიდრით, სიუხვით, ისე ქვეშევრდომთა სიმრავლით, როგორც მიწა-წყლის სიჭარბით და მოსავლიანობით, ისე ხასიათის სილამაზით და სიცქვიტით... მცხოვრებლები დასცურავენ კიდეც... თავიანთი ცხოვრებისათვის სახელმწიფოებრივი და კანონითი სახე მიუციათ“[1].

აი, როგორი ძლიერი ეკონომიური, პოლიტიკური და კულტურული ფონი ჰქონია იმჟამინდელ თეატრს. განა შეიძლება ქვეყნის ამგვარი აღორძინების პირობებში მას დაწინაურებული სანახაობითი კულტურა არ ჰქონოდა? როგორც უკვე ვთქვით, ბოლო წლების არქეოლოგიურმა გათხრებმა და სხვადასხვა ნიღბების აღმოჩენამ ერთხელ კიდევ ცხადყო, რომ საქართველოს ძველ წელთაღრიცხვამდე და მას შემდეგაც დიდად განვითარებული სანახაობითი ხელოვნება ჰქონდა.

დ. ჯანელიძემ გულდაგულ გამოიკვლია და მეცნიერულად დაასაბუთა კიდეც ქართული თეატრის სიძველე და მისი მაღალი კულტურა.

ქართული თეატრის განვითარების გზა ზიგზაგობრივია, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ქართული კულტურის მოღვაწენი ცდილობენ თეატრი დაუკავშირონ საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული განვითარების საერთო ამოცანებს. გამოჩენილი მოღვაწენი მიდიან ევროპაში, რუსეთში, ეცნობიან თეატრალურ ხელოვნებას. ამგვარ ურთიერთობას თავისი დადებითი შედეგი ჰქონდა. გაჩაღდა

---

[1] ციტირებულია დ. ჯანელიძის დასახ. წიგნიდან, გვ. 92.

მთარგმნელობითი მუშაობა, გაძლიერდა თეატრისადმი ინტერესი. საქართველოში ჩამოდიოდნენ უცხო დასები. ყოველივე ეს მოითხოვდა სანახაობითი კულტურის ორგანიზაციას. საჭირო იყო რეპერტუარის შექმნა, გარკვეული სარეპერტუარო პოლიტიკის გატარება. ამ დიდ საქმეს მეთაური სჭირდებოდა. „თეატრალურ-სანახაობით ხელოვნებას წარმართავდა და ხელმძღვანელობდა სამეფო სახლის კარი, წარჩინებული გვარისა და შეძლების ფეოდალები“.[1] მაშასადამე, სანახაობას დიდი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ იგი გარკვეული იდეოლოგიის გამტარებელი იყო. გარდა სამეფო კარის ხელმძღვანელისა, თეატრს თავისი კონკრეტული, სანახაობის წარმომდგენი მეთაურიც უნდა ჰყოლოდა, ე. ი. ის ადამიანი, რომელიც დადგამდა სპექტაკლს. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მაშინდელ წარმოდგენებში დიდი იყო იმპროვიზაციის როლი. იმპროვიზატორ მსახიობს ჰქონდა ტექსტი, თემა, მაგრამ კონკრეტული სიტუაციის მიხედვით მოქმედებაში ურთავდა თავისასაც.

საქართველოში თეატრისათვის უძველეს პერიოდშივე იყო ღირსეული ნაგებობანი. აფსურტეს თეატრის გარდა სხვაც ბევრი იყო სანახაობითი კერები. ამ მხრივ ტიპიურია ასეთი ცნობა: „ნაჭარმაგევსა სახლსა სათამაშოსა შინა...“ სათამაშო სახლების სიმრავლე თავისთავად სანახაობითი კულტურის განვითარებაზე მეტყველებს. მას დიდ მფარველობას უწევენ ქართველი მეფეები. ისტორიამ შემოგვინახა ცნობები თეიმურაზ პირველის, როსტომ მეფის, ვახტანგ VI, არჩილის, ერეკლე მეფის სასახლისკარის თეატრების შესახებ. განსხვავებული იყო თეატრთა დონე და მასშტაბი, მაგრამ მათ ერთი საერთო ნიშან-თვისებაც ჰქონდათ. ისინი ატარებდნენ გარკვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ ტენდენციებს, ასრულებდნენ ესთეტიკურ ფუნქციას. XVII საუკუნის თეატრის შესახებ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის არჩილი თხზულებაში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“. აქ თეიმურაზი ამბობს:

არც მე მინდოდა ბაასი, მითქვამს, აქებდეთ რუსთველსა,
მას ხარბად ენა-მეტყველსა, ვით ტკბილი მოსდის თვე სთველსა,

---

[1] დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 437.

მაგრამ თეატრონს ავსებენ, ასპარეზსა და კვლავ ველსა,
ბაასობენ და გვადრიან, ვხედავ ხანდახან თვალ-სველსა.

„სახელმწიფო“ თეატრის პარალელურად ვითარდებოდა სახალხო თეატრიც, სადაც უფრო ძლიერი იყო ფოლკლორული მოტივები და იმპროვიზაცია. ამ თეატრის ძირითად თემას წარმოადგენდა პატრიოტიზმი, სამშობლოსათვის თავდადების იდეა, სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ ბრძოლის პათოსი. იგი განსაკუთრებით წარმოჩენილი იყო ბერიკაობისა და ყეენობის თეატრში. ხალხურ თეატრს ჰყავდა თავისი ორგანიზატორი, რომელიც ამავე დროს პროტოგონისტის ანუ პირველი მსახიობის ფუნქციას ასრულებდა. იმპროვიზატორის ნიჭით, ორგანიზატორული უნარით დაჯილდოებული ადამიანი ხელმძღვანელობდა სანახაობის მთელ მსვლელობას. სანახაობას ჰქონდა თავისებური რეჟისორული წყობა და გააზრება. გარკვეულად რეგლამენტირებული იყო მისი დრო, მოქმედების საზღვრები, განსაზღვრული იყო მისი ბუტაფორია, რეკვიზიტი. მასობრივ სანახაობითს მოქმედებას გააჩნდა შინაგანი დისციპლინა და წესრიგი. ეს ყოველივე თავისთავად, უმეთაუროდ არ ხდებოდა.

რეჟისურა ემბრიონული ფორმებიდან თანდათან უფრო რთულ საფეხურზე ვითარდება. თანდათან ისახება მომავალი რეჟისურის კონტურები. ეს პროცესი დაკავშირებულია თვით თეატრის ცნების გაფართოებასთან, მისი სტრუქტურის გართულებასთან. გ. ერისთავის თეატრამდე განვლილ პერიოდში ყველაზე თვალსაჩინო ძვრები მაინც XVIII საუკუნესთან არის დაკავშირებული. წარმოდგენები იმართებოდა მესხიშვილების, ორბელიანებისა და მელიქიშვილების სახლებში, „თელავში და თბილისში ქართულ კომედიებს თამაშობდნენ მეფე ერეკლეს დროში“[1]. ზ. ჭიჭინაძის ცნობით, ამავე პერიოდში წარმოდგენები იმართებოდა გორშიც, ხოლო XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თეატრალური ცხოვრება მოიცავს ქართლ საქართველოს. თბილისში იმდენად განვითარებულა თეატრი, რომ სახახაობის სხვადასხვა ფორმები წარმოქმნილა. 1845 წელს ლევან მელიქიშვილი გრიგოლ ორბელიანს წერდა: „აქ მალ-მალე ტანცაობა აქვთ, დაბარებიან ხან თეატრში, ხან ვოლტიურებთან აკრობატების სანახავად, ხან მექანიკურ თეატრში, და ძაღლების კომე-

[1] ა. ბრამიშვილი. ძველი ქართული თეატრი. ქუთაისი, 1925, გვ. 31.

დიაც არის. წარმოიდგინე სამსავე ამ გართობას, კვირაში სამ-სამჯერ წარმოდგენა აქვს და მუდამ ხალხით სავსეა“[1].

ქართულ თეატრში უძველესი პერიოდიდან მაყურებელი თითქმის მუდამ აქცევდა ყურადღებას მსახიობის ხელოვნების შესწავლას. ცნობილია ფრიდონის სიტყვები.

ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლნეს მათნი საქმენი, მახლტუნვებდიან, მწვრთიდიან“.

„ქილილა და დამანას“ საბასეულ რედაქციაში ვკითხულობთ: „მოძღვარი ყმასა ყოვლითა სახიობითა და მუსიკითა ასწავებდა, სწრაფ სწავლობდა, მცირესა ხანში ოსტატს გადაამეტა“. ტ. რუხაძის ცნობით, თელავის სემინარიის წესდებაში შეტანილი იყო: „შესაძლებელ არს ორგზის წელიწადსა შინა ანუ უმეტეს ქმნა რომელისამე მოქმედებისა, ბაასისა, კომედიისა და რიტორულის გამოცდილებითა“[2]. წრეში, რომელთა ძალებით უნდა გამოსულიყო სპექტაკლი „ახლად დამწყებნი იყუნენ“. ძველი საქართველოს თეატრალური განათლების შესახებ საკმაო ცნობები არსებობს. მსახიობის მასწავლებლად შეიძლებოდა ისინი ყოფილიყუნენ, რომლებსაც კარგად ეცოდინებოდათ საგანი. საგულისხმოა აკ. ფალავას შენიშვნა: „ყოველი, ოდნავ კვალიფიცირებული რეჟისორი იმავე დროს არის პედაგოგი, აღმზრდელი. ტყუილად კი არ ეძახოდნენ ძველი ბერძნები დიდასკალოსს (მასწავლებელს), თანამედროვე გაგებით, რ ე ჟ ი ს ო რ ს, რომელიც იმავე დროს პროტოგონისტიც (პირველი აქტიორი) და ხშირად ავტორიც იყო“[3] (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). შეიძლება ვიკამათოთ დებულების პირველ ნაწილზე, — შეიძლება თუ არა ყველა რეჟისორი პედაგოგიც იყოს, მაგრამ „დიდასკალოსის“ მისადაგება რეჟისორის პროფესიასთან მეტად საინტერესო მინიშნებაა. იქ სადაც ისწავლებოდა სახიობა, მისი მასწავლებლები თავისებური რეჟისორ-პედაგოგებიც იყვნენ.

XVIII საუკუნის ქართული თეატრის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ-რუსულ ურთიერთობას. ეს ურთიერთობა და კულტურული ზეგავლენა ორმხრივია. ქართველი მოღვა-

---

[1] ციტირებულია ტ. რუხაძის წიგნიდან — ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. 1949, გვ. 79.

[2] იქვე, გვ. 82.

[3] აკ. ფალავა. ლადო მესხიშვილი. ფედერაცია, 1938, გვ. 159.

წევები წარმატებით ეცნობიან რუსულ კულტურას საერთოდ და თეატრს კერძოდ. ამგვარი კავშირი ხელს უწყობს ქართული თეატრის განვითარებას. მეორე მხრივ, ქართველ მოღვაწეთა ნაწილი რუსეთში აგრძელებს მოღვაწეობას. მაგალითად, ს. ზანდუკელს, რომელიც ცნობილი იყო სანდუნოვად, დიდი წარმატება ჰქონდა რუსეთის თეატრებში. მას ერთხანს რეჟისორის თანამდებობაც ეჭირა. საკუთარი თეატრი ჰქონდა პენზაში ფანჩულიძეს. „პოდპოლკოვნიკ ხერხეულიძესა და თავად პაფნუტი სერგის ძე ბატურინს ქალაქ კალუგაში დაუარსებიათ თეატრი“[1]. დიდ მუშაობას ეწეოდა შალიკაშვილიც. ასე რომ, საკმაოდ ძლიერი იყო XVIII საუკუნის რუსულ თეატრში ქართველთა წვლილი. ამასთანავე, ქართულ თეატრზე თავისებურ გავლენას ახდენდა ქართველ მოღვაწეთა მოგზაურობა რუსეთში, იქ ეცნობოდნენ რუსულ თეატრს. „მოგზაურებმა იოსებ გედევანიშვილმა, გაბრიელ რატიშვილმა, ნიკოლოზ ონიკაშვილმა, გიორგი ავალიშვილმა, გრიგოლ ბატონიშვილმა და გაიოზ რექტორმა დაგვიტოვეს ცნობები იმის შესახებ, თუ როგორი შთაბეჭდილება მოახდინეს მათზე უცხოურმა თეატრებმა“[2]. რუსეთში მიიღო განათლება ერეკლეს კარის თეატრის მოღვაწემ გაბრიელ მაიორმა. ალექსანდრე ორბელიანის ცნობით: „თელავში და თბილისში ქართულ კომედიებსაც თამაშობდნენ მეფე ირაკლის დროში, რომლისაც გამმართველი იყო გაბრიელ მაიორი“[3]. თ. ბატონიშვილის თქმით, გაბრიელი იყო „კაცი ფრიად მხნე და განსწავლული“. ერეკლეს კარის თეატრში ცნობილი იყო მაჩაბლის გვარი. მის შესახებ ძუნწი ცნობებია შემონახული. უველაზე მნიშვნელოვანი მაინც თ. ბატონიშვილის ცნობაა. მაჩაბელი, ისევე როგორც დასის სხვა წევრები, გმირულად დაიღუპა აღა მაჰმად ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაში. „კვალად მცხოვრებთაგან, ტფილისისათა — წერს თ. ბატონიშვილი, — გამორჩეულ იქნეს კაცნი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაცა აღირჩიეს წინამძღვრად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი (რომელსა საზანდრად უხმობენ). ეს იყო ერთი წარჩინებულთა მესაკრავეთა და მსახიობთაგან მეფისათა, მუსიკი და კომედიანტი. და ესე იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილ იყო სა-

[1] ტ. რ უ ხ ა ძ ე. ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. თბ., 1949, გვ. 94.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 64.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 105.

მეფოსა სახლსა შინა. ესე იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითაც ქართველი, რომელსა სახელ დებენ მაჩაბლად“.

როგორც ვხედავთ, მაჩაბელი ერეკლეს კარის თეატრის მსახიობთა (ე. ი. დასის) უფროსი ყოფილა. თეატრის ხელმძღვანელობა კი იმას ნიშნავდა, რომ დასის მეთაური წარმოდგენებსაც დგამდა, რადგან, ჯერ ერთი, მაჩაბელი ამ დასის მოწინავე და აღიარებული მსახიობი იყო და, მეორეც, ამას ავალებდა საერთოდ თეატრის ტრადიცია. XVIII საუკუნის დასაველეთ ევროპაში სპექტაკლებს სწორედ დასის ხელმძღვანელები დგამდნენ. ესეც რომ არ იყოს, სხვა რა ფუნქცია შეიძლებოდა ჰქონოდა მაჩაბელს? შემთხვევითი არც ის არის, რომ აღა-მაჰმად-ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაში „მამაცი და მარჯვე“ მეომრების მეთაურად აირჩიეს მეფის ერთგული, წარჩინებული, თეატრის ხელმძღვანელი მაჩაბელი, რომელიც „ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა.“

XVIII და XIX საუკ. I ნახევარში იწვრება და ითარგმნება პიესები. ამ მხრივ ყველაზე დიდ როლს ასრულებს გ. ავალიშვილი, რომელიც თარგმნის ა. სუმაროკოვის პიესებს, ითარგმნება ფრანგული კლასიცისტური ნაწარმოებებიც. სცენაზე იდგმება ორიგინალური და თარგმნილი პიესები. გ. ავალიშვილის თეატრისა და დრამატურგიისათვის დამახასიათებელია მაღალი ზნეობრივი პრინციპების დაცვა. იგი სპექტაკლის (პიესის) დასაწყისში მაყურებელს (მკითხველს) განუმარტავდა ნაწარმოების მიზანს, აუწყებდა, რომ კეთილი და მაღალი მიზნები ჰქონდა დასახული. საგულისხმოა ის ფაქტორი, რომ გ. ავალიშვილის ნაწარმოებებში დიდ ყურადღებას იქცევს მოქმედების განვითარება. ეს ტენდენცია იგრძნობა დ. ჩოლოყაშვილის „ეფიღენიაშიც“. ტ. რუხაძის აზრით, „თეატრალური დეკორაციები, მოქმედებისა და სურათების შუა რომ იცვლებიან, თითქმის სულ არ მოეპოვება სუმაროკოვსა და ფრანგ კლასიცისტებს, საერთოდ ისინი არაფერს არ ავალებენ ამ მხრივ რეჟისორს. ირაკლისა დროის ქართული სცენისა და პიესის დეკორი, თუ მაინცდამაინც „ეფიღენია“ და „ველისარიონი“ გვექნება მხედველობაში, მდიდარია, ზოგჯერ კი მეტისმეტიც კი არის“[1].

---

[1] ტ. რუხაძე. ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. თბ., 1949, გვ. 159.

არ არის სწორი, რომ, თითქოს, თეატრალური დეკორაციების მხრივ რეჟისორს არაფერს ავალებს ფრანგული კლასიცისტური დრამატურგია. კლასიცისტური ესთეტიკის მიხედვით სცენაზე ყველაფერი მკაცრად განსაზღვრულ ნორმებს ემორჩილებოდა. რასინი თავად იყო შესანიშნავი რეჟისორ-პედაგოგი, „მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული სამსახიობო და სასცენო ხელოვნების გარდაქმნაში“[1].

საერთოდ კი, „ფრანგული კლასიციზმის სასცენო სკოლამ დიდი როლი ითამაშა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაში მთელს ევროპაში. მან აღამაღლა მსახიობთა კულტურა და ოსტატობა, შეასწავლა მათ მუშაობა როლის შინაარსზეც“[2]. მიუხედავად კლასიციზმის მიერ სამსახიობო ხელოვნებაში წარმოქმნილი შტამპებისა, მან მაინც მკვეთრად აამაღლა რეჟისორ-პედაგოგის როლი თეატრში. რეჟისორის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა მსახიობთა თამაშის ერთიანი რეგლამენტირებული სტილის შექმნა. რასინი თვითონ დგამდა თავის ტრაგედიებს, ქმნიდა სპექტაკლის საინტერესო, სანიმუშო რეჟისორულ პარტიტურას.

ქართულ თეატრში საკმაოდ ძლიერი გამოძახილი ჰპოვა კლასიციზმმა, რაც საგანგებო კვლევას საჭიროებს, მაგრამ ერთი რამ მაინც შეიძლება ითქვას: გ. ავალიშვილის თეატრმა გარკვეულად აამაღლა სპექტაკლის სადადგმო კულტურის მნიშვნელობა. უფრო აქტიური ჩანს რეჟისორის ხელი სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ მოაზრებაში.

ტ. რუხაძის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ დ. ჩოლოყაშვილის მიერ შესრულებულ „ეფიღენიაში“ გამახვილებულია ყურადღება „ქართული სცენისა და პიესის დეკორისადმი“, თავისთავად საგულისხმო დეტალია. XVIII საუკუნის თეატრში წარმოიქმნა ტენდენცია, რომელიც ხაზს უსვამს ეთნოგრაფიის მნიშვნელობას. ეს იმის მაუწყებელიც არის, რომ რთულდება ქართული სპექტაკლის სტრუქტურა, მაღლდება დამდგმელი რეჟისორის ფუნქცია. დღის წესრიგში დგება სცენის სივრცის პრობლემა, იზრდება წარმოდგენის სანახაობითი კულტურა, მეტი ყურადღება ექცევა მსახიობის სამოქმედო გარემოს დაკონკრეტების საკითხს. ყველაფერი ეს პირდაპირ

---

[1] დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია. ტ. I, თბ., 1961, გვ. 724.

[2] იქვე, გვ. 732.

კავშირშია რეჟისურის პრობლემასთან. ჩანს, რომ თანდათან იზრდება თეატრის როლი. მეტი ხალისითაც ეტანება მას მაყურებელი. თვალსაჩინო ხდება თეატრის დადგმითი და საშემსრულებლო კულტურის ზრდა. ამიტომ იყო, რომ როგორც კ. ყიფიანი წერს: ხალხზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია წარმოდგენებს. ასე რომ, ხალხი სთხოვდა გამმართველებს, ერთი კიდევ „ასახისმეტყველეთო“[1].

ქართული თეატრის განვითარებას ხელს უწყობდა სხვადასხვა ფორმის სანახაობითი კულტურა, თეატრი ივსებოდა და მდიდრდებოდა სხვადასხვა შენაკადებით. ფართოვდებოდა თეატრალური სამყაროს თვალსაწიერი. ქართველი მოღვაწეები ყოველნაირად ცდილობდნენ მის მომძლავრებას. მართალია, ეკლესია თავისი მოძღვრებით ვერ ითმენდა „საეშმაკო სანახაობას“, მაგრამ ობიექტურად თვით ეკლესიაც ხელს უწყობდა თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის განვითარებას, რადგან მისი რიტუალები სწორედ თეატრალიზმის საფუძველს ემყარებოდა. ამასთანავე XVII—XVIII საუკუნეების საქართველოში, საერო თეატრის გვერდით არსებობდა საეკლესიოც (იგივე ხდება რუსეთშიც!). საეკლესიო თეატრს თავისი რეჟისურა ჰქონდა. საეროსაგან განსხვავებით, მას მეტი ეკონომიური პირობებიც გააჩნდა, რათა უფრო მდიდრულად წარმოედგინა თეატრალიზებული სანახაობა, რომელიც იესო ქრისტეს განსადიდებლად იყო შექმნილი.

როგორც ცნობილია XVII—XVIII საუკუნეების საქართველოში გარკვეულად გააქტიურდა კათოლიკური მოძრაობა. დასავლეთ ევროპა დაინტერესებული იყო მისი გავრცელებით. საქართველოშიც ბევრ მოღვაწეს ეჭირა თვალი ევროპისაკენ. ფრანგმა და იტალიელმა კათოლიკე მისიონერებმა „ჩვენში დააარსეს ეკლესიები და სკოლები. ერთი ასეთი სკოლა თბილისში დაარსებული იქნა 1630 წელს... ცნობილია, რომ ევროპაში ამ ტიპის სკოლებში ასწავლიდნენ თეატრალურ და ორატორულ ხელოვნებას. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს საგნები ასევე ისწავლებოდა საქართველოში არსებულ კათოლიკურ ეკლესიებშიც. მისიონერები საქართველოში მართავდნენ მისტერიებს. სწავლის მისაღებად საქართველოდან რომში მიდიოდნენ ქართველი ახალგაზრდები. სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ისინი

---

1 კოტე ყიფიანი. კრბ., თბ., 1964, გვ. 40.

საქართველოში ბრუნდებოდნენ. მართალია, სასწავლებელდამთავრებულთა დიდი უმრავლესობა სასულიერო პირები იყვნენ, მაგრამ იტალიაში ყოფნის დროს, მათი გონების გარეშე ვერ დარჩებოდა იტალიური ხელოვნების მიღწევები, კერძოდ, საეკლესიო და საერო თეატრები. მით უმეტეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თეატრალურ ხელოვნებას თავისებურად კიდეც ასწავლიდნენ"[1].

საილუსტრაციოდ მრავალი ფაქტის დასახელება შეიძლება. აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთს. 1627 წელს ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი (იგივე ირბახი), რომელსაც განათლება რომში ჰქონდა მიღებული, ეწვია პაპს. „ვატიკანის საგანგებო კონგრეგაციაში მომწიფებული საკითხი ქართული სტამბის დაარსებისა განსწავლული ქართველის ჩასვლით რეალური გახდა. ქართული ანბანის ჩამოსხმა და ქართული წიგნის დაბეჭდვა, ბუნებრივია, მოითხოვდა ქართულის კარგ მცოდნეს, და ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილმაც არ დააყოვნა. წიგნის მომზადებაში თავისი უშუალო მონაწილეობის გარდა, ქართული შეასწავლა სტეფანე პაოლინის — შემდგომში ქართულ-იტალიური ლექსიკონის უბადლო შემდგენელს... და აი, 353 წლის წინათ, 1629 წელს, რომში იბეჭდება პირველი ქართული წიგნი... ამან დასაბამი მისცა შემდგომში ქართული წიგნის ბეჭდვის საქმეს"[2]. XVIII საუკუნეში რომში დაარსდა ქართული ენის კათედრა, რომელიც ძირითადად იტალიელებისათვის იყო განკუთვნილი.

ამ პერიოდში იტალიის თეატრი (როგორც საეკლესიო ისე საერო) უაღრესად პოპულარულია. კომედი დელ არტეს თეატრი დიდ გავლენას ახდენს ევროპის თეატრალურ კულტურაზე. განსაკუთრებით ფასეულია მისი რეალიზმის ძალა. სამსახიობო ხელოვნებაში დიდ საფეხურზეა აყვანილი იმპროვიზაცია. იტალიის პროფესიულ თეატრს, მის სამსახიობო ხელოვნებას ნოყიერი ნიადაგი აქვს. ჯერ კიდევ XVI საუკუნის შუალედში ლეონე დე სომი წერს შრომას „საუბრები სასცენო ხელოვნების შესახებ". ეს არის პირველი თეორიული ნაშრომი იტალიაში. სომი იყო დამდგმელი-რეჟისორი და

---

[1] ა. გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან. თბ., 1957, გვ. 13.

[2] რ. მეტრეველი. აწ დაიბეჭდა სტამბაში პირველი... „საბჭოთა ხელოვნება", 1978, № 7, გვ. 78.

ბუნებრივია დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის შრომას იტალიის თეატრის რეჟისურის ისტორიაშიც.

იტალიასთან კულტურული ურთიერთობის განვითარება, ქართველთა და იტალიელთა კონტაქტები, გარკვეულად აფართოებდა და ამდიდრებდა ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის ფონს.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოს თეატრალური ცხოვრება კვლავ ორ განშტოებას შეიცავს. ერთს ხელმძღვანელობენ თავადაზნაურების მოწინავე წარმომადგენლები, მეორეს, რომელიც იმპროვიზაციის თეატრის გზით ვითარდება, ხალხის უფართოესი მასები. ორთაველს ჰყავს თავიანთი ენთუზიასტები, საქმის კარგი ორგანიზატორები, მომავალი რეჟისორის წინამორბედები.

ქართველმა მოღვაწეებმა კარგად იციან თუ რა პროცესები ხდება დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის თეატრებში. ქართულ თეატრში იგრძნობა მისი გამოძახილი. პირველ რიგში ანგარიშგასაწევია ქართველ მწერალთა დამოკიდებულება რუსული და ევროპული თეატრებისადმი, რადგან საქართველოში სწორედ მწერლებს ხვდათ წილად თეატრში ისტორიული მისიის შესრულება.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობაში მიუხედავად სტილური სხვადასხვაობისა, ძირითადი ლიტერატურული მიმართულება რომანტიზმია. მისი ყველაზე დიდი წარმომადგენლები ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი ნათლად ავლენენ რომანტიზმის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს, მათ საერთო ნიშნებსა და განსხვავებულობას.

ქართველი მწერლები მეთაურობენ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებასაც, თუმც, ამ დროს ჯერ კიდევ არ არის ხელმძღვანელობის ის მასშტაბები და დონე, რაც საუკუნის მეორე ნახევარშია.

მიუხედავად ამისა, გასარკვევია როგორი იყო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრალური ცხოვრება, რა ფორმით ვლინდებოდა რეჟისურა.

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში გამოღვიძებულია საზოგადოებრივი აზროვნება. საუკუნის მეორე მეოთხედმა „შესძრა გონება და გული მაშინდელი ყმაწვილ-კაცობისა“[1].

---

[1] ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, თბ., 1973. გვ. 238.

სულიერი განახლება დაეტყო ყველაფერს. თანდათან მწიფდებოდა აზრი თეატრის განახლებისა. მაღლდებოდა სათეატრო აზროვნების დონე. დიდ ინტერესს იწვევს ქართველ მოღვაწეთა შეხედულებანი ხელოვნებაზე. „ს. დოდაშვილის შეხედულებანი ხელოვნებაზე, — წერს ნ. უ.ურუშაძე, — არა მარტო თავისუფლად გაუტოლდება იმ დროის ყველა მოღვაწის ნააზრევს ამ დარგში, არამედ ბევრს გაუსწრებს კიდეც წინ... ჩვენთვის ისაა ყურადსაღები, რომ ქართული პროფესიული თეატრის გახსნას და ქართული თეატრალური კრიტიკის პერიოდულ პრესაში დაბადებას წინ უძღვის ასეთი მაღალი აზროვნება ხელოვნების გარშემო“[1].

ს. დოდაშვილი ძმისადმი მიწერილ წერილში წერს: „ჩვენს ქალაქში წარსულ კვირას იყო თეატრი ერთსა ჩინებულსა სახლსა შინა. საკვირველად წარმოადგინეს, მერწმუნე, უკეთესად არღა შეიძლებოდა. გარნა რა წარმოადგინეს და ვითარ, ამას ყოველივეს საკუთრივ მოგწერ“[2]. ჩვენთვის აქ ყველაზე მეტად საინტერესო ის ფაქტია, რომ ს. დოდაშვილი პირდება მისწეროს თუ როგორ („ვითარ“) წარმოადგინეს „თეატრი“. მაშასადამე საკითხი ეხება წარმოდგენის არა მარტო აქტიორულ, არამედ რეჟისორულ მხარესაც. წერილი რომ მიკვლეული იყოს, ალბათ ბევრ საინტერესოს შევიტყობდით ამ მხრივ.

თეატრზე ფიქრობენ, პიესებს წერენ, თარგმნიან, წარმოდგენებს და გასართობ საღამოებს დგამენ ქართველი მოღვაწეები: ნ. ბარათაშვილი, ს. დოდაშვილი, გრ. ორბელიანი, თეიმურაზ, იოანე და ოქროპირ ბაგრატიონები. ეს დადგმები არ შემოიფარგლება მხოლოდ საღამოს ორგანიზებით. ისინი უკვე კარგად ერკვევიან თეატრის საკითხებში, იციან თეატრის დიდი მნიშვნელობა, იციან, რომ „პირველი საჭირო ადგილი არს თეატრი, რომელიცა გამოაჩენს ხარისხსა ერის განათლებისა“ (გ. ორბელიანი). თეატრის ღრმა ცოდნით არის შესრულებული ოქ. ბაგრატიონის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირება. ეს არის ხუთმოქმედებიან ტრაგედიად გადაკეთებული პოემა. ნაწარმოებს წინ უძღვის ახსნა-განმარტება თუ რა პრინციპზე აიგო ტრაგედია. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს ავტორის სიტყვები

---

[1] ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. ქართული სათეატრო კრიტიკა. თბ., 1973, გვ. 102—103.
[2] ი ქ ვ ე, გვ. 103.

„ყოველი სცენა და გინდა წარმოდგენა ერთ მეორეზე დამოკიდებული არიან და უმიზეზოდ არც ერთი არ არის ნახმარი“[1]. დასასრულ, ავტორი დაასკვნის, რომ ფინალის ცვლილებები ჩავატარე „დაკავშირებად მოქმედებისა და შესაბამისად თეატრისა მოვიხმარე“. ოქ. ბაგრატიონს, გარკვეულწილად, რეჟისორული ფუნქციაც შეუსრულებია — პოემა ისე გადაუკეთებია, რომ მასში ნაგულისხმევია დადგმითი მხარეც. პირველ რიგში ის, რომ „ყველა სცენა ერთიმეორეზე დამოკიდებული არიან“. მასში არაფერი ხდება უმიზნოდ. მოქმედების განვითარების მთლიანობა, ნაწარმოების სტრუქტურის გარკვეულობა, მიზნის სიცხადე და, საერთოდ, მთელი ინსცენირების ერთ მთლიან მოვლენაში მოაზრება თავისთავად დრამატურგიული და თეატრალური აზროვნების შესაბამისობას, მის მაღალ დონეს გულისხმობს, რაც არაპირდაპირი გზით ინსცენირების დადგმით მხარესაც მოიცავს. საზოგადოებრივი აზრი იმდენად მომწიფებულია, რომ იგი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს სპექტაკლის რეჟისორულ მხარეს.

ქართული თეატრალური კრიტიკული აზროვნების მაღალ დონეზე მეტყველებს მიხ. თუმანიშვილის სტატიები, რეცენზიები. პროფესიონალმა კრიტიკოსმა გასული საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრალური ცხოვრების შესანიშნავი დოკუმენტები დაგვიტოვა.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში უაღრესად რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ დინებათა წიაღში თანდათან თავს იყრის და ფიქსირდება ევროპული ორიენტაციის თეატრალური ტენდენციები. 1832 წლის შეთქმულებას გარკვეულ ფსიქოლოგიურ კლიმატს უქმნიდა ქართველ მოღვაწეთა სწრაფვა ევროპისაკენ.

ს. დოდაშვილი ი. ხელაშვილს სწერდა: „უმეტესად ვიტყვი არა თავისა თვისისათვისა მხოლოდ. გინა ბედნიერებისათვის ვმუშაობ, არამედ სიყვარულისათვის მამულისა, რათა ევროპამან ოდესმე სცნოს ივერია საშუალებითა წერილითა სარწმუნოთა“[2].

სავსებით დამაჯერებელი და პრინციპულად მნიშვნელოვანია ა. კალანდაძის დასკვნა: „ტფილისის უწყებამან“ საკმაოდ წარმოაჩინა „მამულის სიყვარულისათვის მუშაობა“, რათა „ევროპამან სცნოს ივერია საშუალებითა წერილითა სარწმუნოთა“. გაზეთი უთუოდ და-

---

[1] ციტატა დამოწმებულია ნ. ურუშაძის დასახ. წიგნიდან, გვ. 112.

[2] იქვე, გვ. 197.

ეხმარა კავკასიით დაინტერესებულ ისტორიკოსებს, მწერლებს, სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებს, მეცნიერულ საზოგადოებათა მოღვაწეობას, რომელიც 60-იანი წლებიდან გაიშალა, საფუძველი სწორედ აქ ჩაეყარა: აქ დაიწყო ეროვნული გრძნობისა და მოქმედების გაღვივება, აქ აღიმართა პირველად შეცვლილ ვითარებაში მამულის სასიკეთოდ მოღვაწეობის დროშა, რომელიც 60-იან წლებში თერგდალეულებმა აიტაცეს"[1].

ქართველი ხალხის ინტელექტუალურ და ემოციურ ცხოვრებაში, ამ დროს გარკვეულ ნაკადად ისახება თეატრისა და დრამატურგიისადმი გაზრდილი ინტერესი საერთოდ და კერძოდ კი კლასიცისტური ტენდენციების გამოღვივება, რომელსაც თავისი გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური საფუძვლები ჰქონდა.

კლასიცისტური თეატრის გაცნობა რეჟისორისადმი ყურადღების გამახვილებასაც გულისხმობდა, რადგან სწორედ მასში წარმოჩნდა ნათლად ამ ახალი დარგის ბევრი ნიშანდობლივი მხარე.

რაციონალური რეგლამენტაციის ბაზაზე წარმოქმნილი ყოველი აქტიორული ჟესტი, ყოველი დეტალი და ნიუანსი, მიზანსცენის მონახაზი, მაღალფარდოვნება, რაც ხაზგასმული თეატრალობის ეფექტს ქმნიდა, — ბუნებრივად თავსდებოდა რეჟისორულ საშუალებათა რთულ კომპლექსში.

განსაკუთრებით უნდა გამახვილდეს ყურადღება იმ მომენტზეც, რომ მე-18 საუკუნის თეატრში, ერთის მხრივ იგრძნობა აღმოსავლური სანახაობითი ხელოვნების ტენდენცია და მეორეს მხრივ ევროპული. ერთიცა და მეორეც ქართულია, საქართველოს ცხოვრების წიაღშია წარმოქმნილი, ზოგჯერ ერთმანეთს ერწყმიან და ქმნიან ახალ თავისებურ სინთეზს, ზოგჯერ პარალელური ხაზებივით ჩნდებიან შრეებად, ეს პროცესი დიდხანს გრძელდება, მთელ მე-18 და მე-19 საუკუნეში ქართული თეატრი აღმოსავლური და დასავლური ტენდენციების შენივთებისა და შეპირისპირების მონაცვლეობით ვითარდება, გ. ავალიშვილი და დ. ჩოლოყაშვილი დასავლურ საწყისებს ამკვიდრებენ, ხოლო მაჩაბელი, ქეშეშ დარდიმანდი, შიო მეჯიანურე და მრავალი სხვანი აღმოსავლურს ეტრფოდნენ. თეატრშიც მეორდება ის პროცესი, რაც ასე საცნაურია ლიტერატურაში. კლასიცისტუ-

---

[1] ა. კალანდაძე. ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია. თბ., 1977, გვ. 89.

რი ლიტერატურის თარგმანები თავისებურ კონკურენციას უწევდა აღმოსავლურ-სპარსულ თარგმანებს სახიობასა თუ ლიტერატურული თეატრის საღამოებში, გ. ავალიშვილის თეატრსა და სხვა სანახაობითს ფორმებში ზუსტად ირეკლებოდა აღმოსავლური და დასავლური თეატრის საწყისები. ეს გრძელდებოდა დიდხანს, მეოცე საუკუნის ქართულ თეატრშიც, ოღონდ სხვა თანაფარდობითა და სახით.

გარკვევით უნდა ითქვას ისიც, რომ დ. ჩოლოყაშვილის „ეფიღენია“ საინტერესო რეჟისორული ეგზემპლარიცაა. მისი რემარკების ხასიათი, პიესის მუსიკალური და დეკორატიული გადაწყვეტის მაუწყებელი დეტალები, რაც ასე ბუნებრივადაა ნაწარმოების კონსტრუქციაში მოაზრებული, გ. ავალიშვილის თეატრის მაღალ სადადგმო კულტურაზეც მეტყველებს, სადადგმო კულტურის დონე კი ისტორიული ასპექტითაც რეჟისურის სფეროს განეკუთვნება!...

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში წარმოდგენები იმართებოდა ინტელიგენტთა ოჯახებში, შეკრება-საღამოებზე. წარმოდგენები ასრულებდა არა მარტო ესთეტიკური ტკბობის, გართობის, შემეცნებით ფუნქციას, არამედ თანამოაზრეთა გამაერთიანებლის, თავისებური ორგანიზატორის როლსაც. მისი არსებობის ფაქტი ნიშანი იყო იმისა, რომ „ქართველთ არ სძინავთ გონებით“. 1831-32 წლებში განსაკუთრებით გაძლიერდა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, გააქტიურდა ინტელექტუალური ცხოვრება. დ. ყიფიანის ცნობით, ერთერთ საღამოზე (ე. ერისთავთან), რომელსაც ს. დოდაშვილიც ესწრებოდა, „სთხოვეს რაზმაძეს წაეკითხა მის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოთარგმნილი მიცკევიჩის „ფარისი“. ამის შემდეგ აუტყდნენ დოდაშვილს და, განსაკუთრებით ელიზბარი ეუბნება მას სიცილით: „როგორ გაბედე შენ, დაგებეჭდა შენს ჟურნალში ისეთი სტატიები, რომელთათვისაც სხვა ჟურნალისტს პასუხისგებაში მისცემდნენ?... გ. ერისთავმა წაგვიკითხა ზეპირად ერთი ადგილი დოდაშვილის მიერ გამოცემულ ჟურნალში მოთავსებული თავისი „ოსური მოთხრობიდან“, რომელზედაც ლაპარაკობდნენ და რომლებიც ნათქვამი იყო საკმაოდ მაგრათ“[1].

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა ორივე ფრთა — პროგრესულიცა და მონარქიულიც — ღრმა პატრიოტულ გრძნობებს ეყრ-

[1] ა. გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ორიგინალური დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან. თბ., 1957, გვ. 83.

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

ცხადია, ამ ატმოსფეროში გმირულ-პატრიოტული, რომანტიკული სულის ნაწარმოებები უფრო საჭირო იყო, ვიდრე გასართობი. მაგრამ „მას შემდეგ, რაც 1832 წლის შეთქმულება დამარცხდა და ქართველ მწერალთა მთელი პლეადა (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვანი) საქართველოდან გაასახლეს, საქართველოში უმკაცრესი ცენზურული რეჟიმი გამეფდა“[2]. მიუხედავად ამისა, გადასახლებიდან დაბრუნებულნი ერთხანს წერენ და თარგმნიან კიდეც დრამებს. მაგრამ თანდათან სული ეხუთება გმირულ-რომანტიკულ ტენდენციებს. ჯანგატეხილი და გულაცრუებული მოღვაწეები ნელ-ნელა ეგუებიან შექმნილ ვითარებას და ახალი გზების ძიებას იწყებენ. ახალი ფიცი რუსეთის ტახტის წინაშე, ჩინი, წარჩინება... შამილის დამორჩილებაში ქართველ ოფიცერთა „ღვაწლი“[3]. მათ უაღრესად რთულ გარემოში უხდებათ ცხოვრება.

თეატრი თავისი ფორმით საჯარო ხელოვნებაა. აქ ყველაფერი სამზეოზე და სააშკარაოზეა გამოტანილი. თანაც სცენიდან წარმო-

---

[1] ა. გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957, გვ. 83.

[2] ნ. ბარათაშვილი. თხზულებანი, თბ., 1968, გვ. 11.

[3] ი. გრიშაშვილი. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ., 1957, გვ. 59.

თქმული ცოცხალი სიტყვა განსაკუთრებით მნიშვნელობას იძენს და თავისი ზემოქმედებითი ძალითაც გამოირჩევა. ამიტომ სავარაუდოა, რომ ქართულ თეატრში ადვილი არ იყო რომანტიკული ნაკადისათვის გზის მიცემა. ცნობილი შეთქმულების დამარცხების შემდეგ ხომ სულ უფრო გაძნელდა ეს, მაგრამ ქართულმა მწერლობამ კარგად იცის თეატრის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა და ხელს უწყობს მის განვითარებას.

პიესების თარგმნაც თეატრის განვითარების იდეით არის შთაგონებული — თეატრისა, რომელმაც მწერლობასთან ერთად უნდა გაიწაწილოს ქვეყნის ჭირ-ვარამი.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ კლასიცისტურმა მიმდინარეობამ გარკვეული გამოძახილი და ნიადაგიც ჰპოვა ქართულ თეატრში. გ. ავალიშვილის თეატრი ალ. ჭავჭავაძისთვისაც კარგად იყო ცნობილი. შემთხვევითი არ არის, რომ ალ. ჭავჭავაძე ინტენსიურად თარგმნის კორნელის, რასინისა და ვოლტერის ნაწარმოებებს. ამ მხრივ მეტად საგულისხმო და საინტერესოა კ. კეკელიძის აზრი: „მართალია, ალექსანდრეს დრამატული ნაწერები მეცხრამეტე საუკუნის პირველ მესამედს ეკუთვნის, მაგრამ სულით, სტილით და მიმართულებით ისინი ძველს მწერლობას უფრო ეკუთვნიან, ვიდრე ახალს. ალექსანდრე ჭავჭავაძე დაიბადა და იზრდებოდა რუსეთში იმ დროს, როდესაც აქ გაბატონებული იყო ფსევდოკლასიკური მიმართულება. ამ ლიტერატურულ შემოქმედებას ტონს აძლევდნენ კორნელი, რასინი და ვოლტერი. ამიტომ საკვირველი არაა, რომ მან ხელი მოჰკიდა დასახელებულ მწერალთა პიესების თარგმნას ქართულად“[1]. ალ. ჭავჭავაძემ თარგმნა ვოლტერის „ალზირა“ და „ზაირა“, კორნელის „ედიპი“, „სინნა“, „სიდი“, რასინის „ესთერი“[1].

1925 წელს გამოთქმული ეს აზრი შემდეგ შეცვალა პატ. კ. კეკელიძემ. მისი აზრით, „ძველი ქართული დრამატული მწერლობა გენეტიკურად დაკავშირებულია რუსულ დრამატურგიასთან, მაგრამ იმაში არ გადმოუცია ცრუკლასიცისტური ელემენტები“[2]. უცვლელად დატოვა საბოლოო დასკვნა ამ პერიოდის რეპერტუარზე.

---

[1] კ. კეკელიძე. ძველი ქართული თეატრი, თბ., 1925, № 1.

[2] კ. კეკელიძე. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, 696.

დებულებიდანაც ჩანს: „ეს პიესები... აღვივებდნენ საზოგადოებაში სამშობლოსადმი სიყვარულს, ადამიანობისა და მოვალეობის შეგნებას, პატიოსნებისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობას და სხვა მაღალ იდეებს, აღვიძებდნენ შეგნებას სცენის საჭიროებისა და მნიშვნელობისას და ნიადაგს უმზადებდნენ ეროვნულ დრამატურგიასა და თეატრს“[1]. მკვლევარი ამით დიდ შეფასებას აძლევს იმჟამინდელ დრამატულ მწერლობას.

სამშობლოსადმი სიყვარულის გაღვივება და ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება გახლავთ ის ძირითადი მოტივი, რომელიც კლასიციზმს აახლოებს რომანტიკული თეატრის ესთეტიკასთან.

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

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

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

მართალია, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიკული თეატრალური ტენდენციები ისე მძლავრ ნაკადად არ ფორმდება,

---

[1] კ. კეკელიძე, ძველი ქართული თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1925, № 1, გვ. 20.

[2] ნ. ბარათაშვილი. თხზულებანი. თბ., 1968, გვ. 174.

რომ იგი ეროვნული მოძრაობის ტრიბუნად იქცეს, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაინც სავსებით შეცნობილია — „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გრ. ორბელიანი). იმჟამინდელ ცხოვრებაში კი მომწიფებულია ნიადაგი რომანტიკული გმირის საასპარეზოდ. ქართულ თეატრშიც არსებითად იგივე პროცესი შეინიშნება, რაც ასე თვალსაჩინოდ და თანმიმდევრულად არის ფორმირებული ევროპის თეატრალურ სინამდვილეში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რომანტიკული თეატრი, რომელიც ყველგან (იტალია, უნგრეთი, პოლონეთი და სხვა) ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროშის ქვეშ ვითარდება. რუსეთის, საფრანგეთის, გერმანიის, უნგრეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალურ ცხოვრებას XIX საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიზმი მოიცავს. რასაკვირველია, თითოეულ ქვეყანას თავისი სპეციფიკური პირობები ჰქონდა და შესაბამისად განსხვავდებოდა მათი თეატრიც. თავისუფლებისათვის ბრძოლის ყიჟინა ისმის რომანტიკოსთა ნაწერებიდან. წარსულის დიდებას აცოცხლებენ ისინი და ყველაფერი როგორ კარგად თავსდება ყველა ქვეყნის რომანტიკული თეატრის დიდებულ პანორამაში.

ალ. ჭავჭავაძის გატაცება ევროპული დრამატურგიით განა შეიძლებოდა შემთხვევითი ყოფილიყო? ისინი ხომ „აღვივებდნენ საზოგადოებაში სამშობლოსადმი სიყვარულს“ და ეროვნულ თვითშეგნებას? განა ეს თავის ადგილს არ იჭერდა შეთქმულთა სულიერ საზრდოში?

გ. ასათიანი, რომელმაც გაარკვია ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების სპეციფიკის არაერთი პრობლემა, წერს: „ეჭვს გარეშეა, რომ ალ. ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა ანტიკურ მწერლობას XIX საუკუნისათვის არსებულ მრავალრიცხოვან ფრანგულ და აგრეთვე რუსულ თარგმანებში“[1].

კლასიციზმი ახალი კუთხით გამოვლინდა.

ქართველი რომანტიკოსების სურვილი — მოძლიერდეს და ამაღლდეს თეატრი, ეროვნული ტკივილების მძაფრი განცდიდან არის იმპულსირებული.

ქართველი რომანტიკოსებიდან გრ. ორბელიანმაც გაუღო თეატრს თავისი ხარკი. იგი თეატრს ერის განათლების პრობლემას უკავში-

---

[1] გ. ასათიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. თბ., 1975, გვ. 115.

რებს. მისი აზრით: „სადაც არ არს თეატრი, მუნ არცა არს განათლება ხალხისა“ — ამ ერთ ფრაზაში განსაზღვრულია თეატრის დიდი საგანმანათლებლო ფუნქცია. თეატრის ესთეტიკური და შემეცნებითი როლის აღიარებით გრ. ორბელიანს საინტერესო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული თავის დღიურებში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდამ პეტერბურღამდის“. ამ დღიურებიდან მოყოლებული, შემდეგში გარკვეული ევოლუცია განიცადა მისმა თეატრალურმა შეხედულებებმა.

გრ. ორბელიანს მოსკოვსა და პეტერბურგში უნახავს სპექტაკლები. „დიდი თეატრით აღფრთოვანებული ქართველი პოეტი მესამე დღეს მცირე თეატრს სწვევია. უნახავს გამოჩენილი მსახიობი მოჩალოვი მარკიზ დე ჟურმონის როლში დიუკანჟისა და დინოს მელოდრამიდან „ოცდაათი წელი, ანუ ქაღალდის მოთამაშის ცხოვრება“. საუცხოოდ ითამაშეს, უფრო მოჩალოვმა, ასე რომ დავსწყევლე ყოველი მოთამაშეო“. ამის შემდეგ შ. სალუქვაძე დაასკვნის „როგორც სჩანს, მოჩალოვის თამაშში პოეტმა თავისი თეატრალური ფანტაზიის განხორციელება დაინახა. და აქ, მიხვედრასთან, ბუნებრივ ალღოსა და გემოვნებასთან ერთად, შესაძლოა გაუცნობიერებლად, მხოლოდ ინტუიციით (!) რომანტიკოსი პოეტის მიერ რომანტიკოსი მსახიობის აღიარების ფაქტთან გვაქვს საქმე“[1].

შ. სალუქვაძე მორიდებით (როგორც ეს სჩვეოდა ხოლმე!), ფრთხილად გამოთქვამს ამ ვარაუდს. ეს გასაგებიც არის, რადგან გრ. ორბელიანის სხვა თეატრალური წერილები თუ ჩანაწერები ყოფითი-რეალისტური თეატრის ჭებათაქებას შეიცავს. აქ არ არის წინააღმდეგობა, როგორც იტყვიან ერთიც სწორია და მეორეც. პირველ პერიოდში მისთვის უფრო ახლოს იყო რომანტიკული თეატრი. შემდეგ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როცა თვით ცხოვრება შეიცვალა და თეატრსაც განსხვავებული პრობლემები გაუჩნდა, გრ. ორბელიანი იცავს მის ტენდენციებს. მისი აზრით, თეატრი არის პირველი განმწმენდელი ზნეობისა „ჩვენისა, ყოველთა სიბილწეთაგან, მუნ ვხედავთ ყოველთა ჩვენთა ნაკლულოვანებათა“.

---

[1] შ. სალუქვაძე. გრიგოლ ორბელიანი და თეატრი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, № 5, 22—23.

როცა ქართული თეატრი განახლდა (1850 წ. 2 იანვარი), რამდენიმე დღის შემდეგ გრ. ორბელიანმა წერილი მიწერა თავის ძმას, სადაც გამორჩეულ ყურადღებას იჩენს თეატრისადმი. „ჩემო ილიკო, — წერდა იგი, — შენი წერილი ამ მინუტში მომიტანეს, რომელშიაც მწერ თეატრში თამაშობასა. სწორედ გითხრა, ძალიან ვნანობ, რომ ეგ პირველი ქართული კომედია ვერა ვნახე. ჩემო ილიკო, გთხოვ გამომიგზავნო ეგ კომედია, რომელიცა არ წამიკითხავს". შემდეგ ვგებულობთ მის შთაბეჭდილებას: „ნათლად მეხატება თვალწინ აღტაცება ჩემთა თანამემამულეთა, რომელთათვისაც მაგგვარი პიესის მოსმენა პირველი მაგალითია და ძალიან კარგი მაგალითიც, ეს პიესა მოგონილი არ არის, არც ზეპირი გადმოცემაა და ძველი ამბავი. არა, სამწუხაროდ, იგი ცოცხალი და ფრიად ნამდვილი სურათია ჩვენის თავადაზნაურობის აწინდელი მდგომარეობისა. იშვიათია ჩვენს შორის ისეთი ადამიანი, რომ თავის ცხოვრებაში არ წარმოედგინოს რომელიმე ნაწილი ამ პიესისა. ყველაზე უფრო ახირებული ის არის, რომ ავტორს თავისი თავიც არ დაუზოგია. მე მგონია, რომ მაგ პიესამ დიდი და ღრმა ცვლილებები მოახდინა საქართველოში ზნეობისა და გონების მხრივ"[1].

დამოწმებულ წერილიდან ნათლად ჩანს, რომ გარკვეული ევოლუცია განუცდია გრ. ორბელიანის თეატრალურ ესთეტიკას. იგი დიდი პოეტი იყო და ბუნებრივია არ შეეძლო არ ეგრძნო ცხოვრების ფერისცვალობა.

მრავალი პლანი და წყარო აქვს ქართველ რომანტიკოსთა თეატრალურ აზროვნებას. იგი ვლინდება სხვადასხვა ფორმით. ზოგჯერ თითქოს ხელშესახებიც არაფერია ისეთი, რომ გარკვეული დასკვნები გაკეთდეს, მაგრამ ქვეტექსტებში, ცალკეულ დოკუმენტებში, მხატვრულ ქმნილებებში თუ ეპისტოლარულ ლიტერატურაში გაბნეულია მათი თეატრალური ნააზრევი, ყოველი მათგანის გაშიფრვა და ამოკითხვა, შეჯერება საშუალებას იძლევა დავინახოთ ქართველ რომანტიკოსთა ზრუნვა თეატრზე.

ბარათაშვილი გრძნობდა, რომ თეატრი დიდი ტრიბუნა იყო ეროვნული იდეალების გამოსახატავად. ამიტომ იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მის ცხოვრებაში. ის ფაქტი, რომ მან თარგმნა

---

[1] გ. ორბელიანი, წერილები, ტ. I, თბ., გვ. 202.

ლეიზევიცის ტრაგედია, სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს განახლებული ქართული თეატრის წინა დღეს (ლეიზევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარანტელი“ 1841 წელს ითარგმნა).

სულით ხორცამდე ეროვნული იდეალების ერთგული პოეტი თავის რომანტიკულ გმირში ასახიერებს სამშობლოსათვის თავგანწირულ ადამიანს. ბარათაშვილის სულისკვეთება თანახმიერია თავისი დროის ყველა ქვეყნის რომანტიკული გმირისა. არა მარტო თავისი დროის, არამედ სხვა პერიოდისაც, რადგან რომანტიზმის ბუნება ანათესავებს მათ. ამასთანავე, იგი არის უაღრესად თვითმყოფადი პოეტური გენია, რომელშიც ყველაზე ღრმად გამოიხატა ქართველი ხალხის ისტორიის ტრაგიზმი.

აღორძინების ხანის დასავლეთმა ევროპამ შექმნა არა მარტო დიდი დრამატურგია და თეატრი, არამედ უდიდესი როლი შეასრულა რეჟისურის ფორმირებაშიც. შესაბამისი პერიოდის ქართული თეატრი ვერ მაღლდება აღორძინების ხანის ევროპის თეატრალური ხელოვნების დონემდე, ამდენად არც ქართული რეჟისურის საწყისებია ისე გამოკვეთილი, როგორც იქ, მაგრამ საუკუნეთა მანძილზე იმდენად მომწიფდა ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურა, რომ მან გარკვეული ნიადაგი შეუქმნა რეჟისურის საწყისების წარმოქმნასა და განვითარებას.

თეატრის ფუნქციის თანდათანობითი ზრდა, მისი სტრუქტურის გართულება სულ უფრო და უფრო აუცილებელს ხდის თეატრში იმ ადამიანის წარმოჩენას, რომელსაც შემდეგ რეჟისორის სახელი ეწოდა.

ამრიგად, ძველ ქართულ თეატრში არ იყო რეჟისორული ხელოვნება, მაგრამ იყო განვითარებადი რეჟისურის საწყისები, რომელმაც ფორმირების ერთობ ხანგრძლივი ევოლუცია განიცადა.

რეჟისურა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრში

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში დიდი ცვლილებები ხდება. იგი შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროს. განახლების სიომ დაჰქროლა ყველგან, ახალი ნაკადი შეიჭრა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ეკონომიკასა და პოლიტიკაში, გამძაფრდა ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის. უფრო თვალსაჩინო გახდა კლასობრივი წინააღმდეგობანი. „ყოველი კაცი, — წერდა ილია, — რომელსაც კი თვალებზედ ჩამოფარებული არა აქვს რა, ხედავს, რომ ცხოვრება რაც გუშინ იყოს, ის დღეს აღარ არის, რომ იგი იცვლება, მიდის წინ და მოაქვს განახლება ყოველისფერისა“. ცხოვრების განვითარების ეს კანონზომიერი პროცესი ყოველ დროში თავისებურებით ხასიათდება, მაგრამ საერთო ტენდენციების მიღმა მუდამ საცნაურია კონკრეტული, მხოლოდ იმ დროთათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება. ამ მხრივ განსაკუთრებით მდიდარი იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევარი. როგორც ვთქვით ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველოს ცხოვრებაში დიდი სოციალური და პოლიტიკური ძვრები ხდება. ფართო ასპარეზზე გამოდის მუშათა კლასი, იზრდება გლეხთა მოძრაობა, მაღლდება ეროვნული თვითშეგნება. ცვლილებები დაეტყო ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა მხარეს. გამწვავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობა, წარმოიქმნა ამ ურთიერთობათა ახალი ნორმები. წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესმა მოიცვა არა მარტო სოციალური ფენები, მის ორბიტაში მოექცა აგრეთვე საზოგადოების ყველა წევრი, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ ჩათრეუ-

[1] ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 39.

ლი აღმოჩნდა ფარული თუ აშკარა კონფლიქტების მექანიზმში. ძველი ცხოვრების ნორმების რღვევა და ახალი გზების ძიება განსაკუთრებულ სპეციფიკურ პირობებში ხდებოდა ჩვენში. ამ პერიოდში „რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს — ძველებური პატრიარქალური კარჩაკეტილობის ნაშთს, — ქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის... კავკასიის გაძლიერებული კოლონიზაციისა და მისი მიწათმოქმედი მოსახლეობის გაძლიერებული ზრდის პროცესთან ერთად წარმოებდა აგრეთვე (ამ ზრდით მიჩქმალული) პროცესი მოსახლეობის მოზიდვისა მიწათმოქმედებიდან მრეწველობისაკენ“[1].

საქართველოს სოციალური და ეკონომიური ძვრები, გარკვეულ კავშირშია სხვა ქვეყნებში მომხდარ ცვლილებებთან. მართალია, ზოგიერთ ქვეყანაში იგი უფრო რელიეფურ, უფრო მწვავე და ხშირად კლასიკურ ფორმასაც იღებს, ვიდრე ეს საქართველოშია, მაგრამ ქართველმა ხალხმაც თავისებურად გაიარა და განიცადა კაპიტალიზმის განვითარების რთული ისტორიული პროცესი. გაქრა „პატრიარქალური ცხოვრების საუკუნო მოსვენება“[2], დადგა ახალი, XX საუკუნის წინადღე, რომელმაც მოითხოვა ქართველი ხალხის ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნა და გადახალისება.

ხანმოკლე პერიოდში მოუხდა საქართველოს დიდი ისტორიული მოვლენების გადატანა, ამ მოვლენებმა კი თავისი ელფერი მისცა იმ ცვლილებებს, რომლებიც სოციალურის, ეკონომიკის, ფსიქიკის მორალისა და ტრადიციების სფეროში მოხდა. ქართველმა კაცმა უფრო მძაფრად განიცადა თავისი მამაპაპეული კერის მიტოვება და მისთვის ჯერ კიდევ უცხო, ქალაქურ ყოფაში მოქცევა.

ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამას არ შეიძლებოდა თავისი გამოხატულება არ ეპოვა ლიტერატურაში, „რადგან ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება“[3].

„მსოფლიო ბრუნვაში“ არის მოქცეული ქართული თეატრიც.

---

[1] ვ. ი. ლენინი, ტ. III, მე-4 გამოც. 1948, გვ. 704.

[2] ა. წულუკიძე, თხზულებანი, თბ., 1967, გვ. 91.

[3] იქვე.

თეატრი გრძნობს ევროპის სუნთქვას. ეს არის არა მარტო ძლიერი აქტიორული ინდივიდუუმების წარმოჩენის, მათი საშემსრულებლო ხელოვნების სწრაფი განვითარების საუკუნე, არამედ თეატრალური აზროვნების ეპოქაც. „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზეა ილიას, აკაკის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, კ. ყიფიანისა და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა თეატრალური ნააზრევი. იმჟამინდელ რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ ცხოვრებაში არ წამოჭრილა თითქმის არც ერთი ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი თეატრალური პრობლემა, ქართველ მოღვაწეთა ყურადღების გარეშე რომ დარჩენილიყო. ყველა საკითხს მისწვდა ქართველ მოღვაწეთა აზრი, თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის ყველა სფეროს შეეხო მათი კალამი. მათს ნააზრევში კარგად იკითხება არა მხოლოდ ქართული თეატრის თავისებურება, არამედ ის საერთოც, რაც დამახასიათებელი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრებისათვის. სხვადასხვა ქვეყნის მოღვაწენი ხშირად ერთნაირად ფიქრობენ, ერთნაირი კრიტერიუმებით განიხილავენ თეატრალურ პროცესებს, ამიტომ გასაგებია, რომ სავსებით ბუნებრივად იქმნებოდა სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალური პარალელები. მათ წამორქმნას საფუძვლად ედო, ერთის მხრივ, მსგავსი სოციალ-პოლიტიკური მიზეზები, შემოქმედების საერთო, ზოგადი კანონზომიერებანი, ხოლო, მეორე მხრივ, ფართოდ განვითარებული თეატრალური ურთიერთობანი. სხვა ხალხების კულტურისაგან მოწყვეტით არც ერთი ქვეყნის დიდი თეატრალური ხელოვნება არ შექმნილა. არც საქართველო წარმოადგენდა ამ მხრივ გამონაკლისს. ქართულ თეატრში ერთობ ძლიერი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრის გამოძახილი. ეს მას ხელს არ უშლიდა შეენარჩუნებინა თავისი თვითმყოფადობა. პირიქით, ფართოდ გაშლილი კულტურული ურთიერთობა ხელს უწყობდა ახლის ძიებას, ამაღლებდა თეატრის საერთო კულტურას. ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ერთობ ბევრი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ევროპას უკვე გადაეპრა მთელი რიგი თეატრალური პრობლემები, სწორ გზაზე დაეყენებინა ესა თუ ის თეატრალური საკითხი, მოენახა მისი გადაწყვეტის გზები. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი სპექტაკლის დადგმას ეხებოდა. არსებითად ეს იყო რეჟისურის პრობლემა. მართალია, ევროპის რეჟისურა იმდენად ფართო პლანში იზრდებოდა, ისე ყოვლისმომცველი ხდებოდა და ისე რთულ წინააღმდეგობებში ფორმირდებოდა,

რომ მის სრულყოფას ერთობ დიდი დრო დასჭირდა, მაგრამ იგი თავისი დონით მაინც წინ უსწრებდა ქართული თეატრის რეჟისურას. შემდეგში იმდენად იმძლავრა ქართულმა რეჟისურამ, ისე დინამიკურად განვითარდა იგი, რომ მალე მხარი გაუსწორა მსოფლიოს საუკეთესო რეჟისორულ მიღწევებს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართული რეჟისურა განვითარების ეტაპების მიხედვით არსებითად ისეთსავე გზას გაივლის, როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრი.

ქართულ თეატრს წინ მიუძღოდნენ დიდად სახელოვანი მამულიშვილები, მას თავისი დროისათვის გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეები მეთაურობდნენ. ისინი იყვნენ ქართული მწერლობის თავკაცები. მათ ზუსტი სამოღვაწეო ორიენტირი ჰქონდათ. იცოდნენ რა სჭირდებოდა ხალხს, ქვეყანას, მათ ხალხის სამსახურში ჩააყენეს თეატრიც. შექმნეს XIX საუკუნის ქართული თეატრალური აზროვნების მაღალი დონე.

ილიასა და აკაკის, კ. მესხისა და კ. ყიფიანის, ვ. გუნიას თეატრალური შეხედულებანი სავსებით ბუნებრივად თავსდება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური ნაზრევის საერთო დინებაში. მათთვის ნაცნობი და გასაგებია მსოფლიოს დიდ მწერალთა და თეატრალურ მოღვაწეთა შეხედულებები. ისინი იზიარებდნენ თეატრის ისტორიული მისიის მათებურ განსაზღვრას და ნათლად გამოხატავდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას ქართული თეატრის დანიშნულებაზე.

გასული საუკუნე ქართულ თეატრში მთავრდება ისე, რომ იგი სავსებით ამზადებს ნიადაგს ახალი აღმავლობისათვის. რეჟისურის განვითარების შინაგან უწყვეტ დინებას ლოგიკურად მივყევართ თვისობრივ ნახტომამდე. იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა XIX საუკუნის ბიძგი, რომ სულ მალე რეჟისურის ორბიტაში მოექცა მთელი ქართული თეატრალური სამყარო.

რეჟისურის განვითარების ეს აღმავალი ხაზი საკმაოდ ზიგზაგობრივი იყო, მაგრამ რა ფორმაც არ უნდა ჰქონოდა მას, როგორი ძლიერიც არ უნდა ყოფილიყო დაშვების მომენტები, ქართული რეჟისურის განვითარების ტენდენცია პროგრესის გზით იყო წარმართული. ამიტომ განსაკუთრებულად ძვირფასია დამსახურება იმ მწერალთა და მსახიობთა, რომლებმაც თავის დროზე რეჟისორის ფუნქცია

ითავეს და ისტორიული როლი შეასრულეს ქართულ თეატრში. „თავისი დრო“ კი საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. ამ პერიოდიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ქართული პროფესიული თეატრის განმაახლებელი გიორგი ერისთავი, რომელმაც თეატრის ორგანიზატორ-რეჟისორის ფუნქციები ითავა.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე რეჟისორის როლი ჯერ კიდევ ვერ მაღლდება დამოუკიდებელი ხელოვნების დონემდე. იგი უფრო ორგანიზატორის როლს ასრულებს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმჟამინდელი თეატრის საერთო დონეს, ისიც ნათელი გახდება, რომ, ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით, თეატრში იმთავითვე მტკიცე ადგილი მოიპოვა რეჟისორ-ორგანიზატორმა. ბუნებრივად ჩაისახა იგი თეატრის ცოცხალ ორგანიზმში, ორგანულად შეესისხლხორცა და ნამდვილი პირმშო გახდა მისი. ისტორიულმა აუცილებლობამ განაპირობა თეატრის წიაღში მისი ჩამოყალიბება. თეატრის თავისებური სტრუქტურა მუდამ საჭიროებდა ისეთ ადამიანს, რომელიც ხელმძღვანელისა და ორგანიზატორის როლს ითავებდა. ამ მოთხოვნილებას კარგად გრძნობდა ქართული თეატრიც და, აი, როგორც კი გ. ერისთავმა იგი განაახლა, თავადვე იკისრა ეს დიდი მისიაც.

გ. ერისთავმა პირველმა დადგა მისივე „გაყრა“. იგი მსახიობიც გახლდათ სპექტაკლისა. ამ ფაქტში კარგად იკითხება მთელი XIX საუკუნის რეჟისურის თავისებურება, მისი ევოლუციის საწყისი ეტაპი. საცნაურია მრავალსახეობა შემოქმედისა, რომელიც შემდეგ თავის თავში გააერთიანებს არა მარტო მსახიობს და დრამატურგს, არამედ მხატვარსა და კომპოზიტორსაც — ერთი სიტყვით, წარმოადგენს ურთულეს სინთეზს.

გ. ერისთავი პირველი სპექტაკლის დრამატურგიც იყო, მსახიობიცა და დამდგმელიც. იმდენად დიდი იყო გ. ერისთავის, როგორც პიესის დამდგმელის, დამსახურება, რომ ამ ფაქტის შესახებ, ნახევარი საუკუნის შემდეგ პ. უმიკაშვილმა დაწერა პიესა „სამზადისი“. გაზეთმა „ივერიამ“ ამ ისტორიულ დღეს უწოდა „დრო ქართველების გამოღვიძებისა“. პ. უმიკაშვილის პიესაში მოცემულია გ. ერისთავის რეპეტიცია. „მაშინდელი ახალგაზრდობა ემზადება „პირველი“ ქართული წარმოდგენის გასამართავად. სცენაზე თავი მოუყრიათ მაშინდელ საუკეთესო ქართველთ. აგერ, დარბის დაუცხრომლად

ერთი ლამაზი ახალგაზრდა კაცი რვეულით ხელში, ხან ერთს მსახიობს მიჰვარდება და გაუსწორებს თამაშს, ხან მეორეს, ჰღელავს, ჰშიშობს, რომ ეს „წმინდა“ და „ახალი“ საქმე არ ჩაიშალოს! ეს არის დამაარსებელი, მამა ქართულის თეატრისა, მარად დაუვიწყარი გიორგი ერისთავი“[1]. პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“ კ. მესხმა დადგა. „ქება და დიდება რეჟისორს კ. მესხს!“ — ასე მთავრდება „ივერიის“ რეცენზია. ამ პათეტიკური შეძახილის მიღმა თითქოს ძნელია შეიცნო კონკრეტულად, თუ რაში გამოიხატა რეჟისორის გამარჯვება, მაგრამ ჩანს, რომ რეჟისორს სცენაზე შეუქმნია სიმართლის ატმოსფერო, მსახიობთა შესრულებაში მიუღწევია დამაჯერებლობისათვის, გაუცოცხლებია წარსულის სურათი, გადმოუცია ეპოქის სული. „როგორც ჩინებულმა მხატვარმა ორის-სამის ხაზის გასმით დახატოს სახე, რომელიც თუმცა დასრულებული არ არის, მაგრამ საკვირველად კი ჰგავს ნამდვილ სურათს, — ისე პეტრე უმიკაშვილის მოქმედნი არიან დახატულნი, თუმცა ბევრს არ ჰლაპარაკობენ, მაგრამ ორიოდე მათი სიტყვა ისე ცოცხლად ახასიათებს მთქმელს, რომ მაყურებელი სრულს ილუზიას ეძლევა: ჰგონია, რომ იმის წინ ლაპარაკობენ ნამდვილად: პლატონ იოსელიანი, გიორგი ერისთავი, ქეთევან ორბელიანი, რევაზ ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, მიხეილ ჭილაშვილი, გრიგოლ შაწშიევი და სხვანი... ყოველივე ეს ისე იყო მოწყობილი სცენის მხრივ, რომ უკეთესს თვით ჯიუტი კრიტიკოსიც ვეღარ მოითხოვდა“[2].

კ. მესხის რეჟისორული დამსახურებაა ავტორის ჩანაფიქრის გადმოცემა და ისტორიული ადამიანების ისე გაცოცხლება, რომ მაყურებელმა ირწმუნა თითქოს მის წინ ისინი „ლაპარაკობენ ნამდვილად“. ცოცხალი თეატრალური ილუზიის მიღწევა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ რეჟისორს არ შეექმნა ბუნებრივი გარემო, არ განეცადა წარსულის სიმართლე.

გ. ერისთავი, როგორც ორგანიზატორი და სპექტაკლის შემოქმედებითი ხელმძღვანელი, ქმნიდა რეჟისურას. მასში გაერთიანდა თეატრის დირექტორის, პიესის ავტორის, პირველი მსახიობის შრომა. სხვადასხვა ელემენტების ერთობლივი მოაზრება, მათი ერთ გარკვე-

---

[1] „ივერია“, 1898, № 2.

[2] იქვე.

ულ ორგანიზაციულ პრინციპებზე დაფუძნება საშუალებას იძლეოდა უკეთ წამოჩენილიყო რეჟისორ-ორგანიზატორის როლი.

არსებითად იგივე ხდება რუსულ თეატრშიც. „ალექსანდრიული“ საიმპერატორო თეატრის რეჟისორი ვ. ვორონცოვ და მისი საქმის გამგრძელებელი ა. იაბლოჩკინი ქმნიან იმჟამინდელი რუსული რეჟისურის დონეს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ა. იაბლოჩკინს მჭიდრო კავშირი ჰქონდა თბილისის თეატრალურ ცხოვრებასთან. 1872 წლის 18 ივლისს ა. იაბლოჩკინი კავკასიის მეფისნაცვალს უგზავნიდა თავის მოსაზრებებს თბილისში რუსული თეატრის მუშაობის შესახებ, თავად იღებდა ვალდებულებას ხელში აეღო მისი ხელმძღვანელობა. ყურადღებას იქცევს ა. იაბლოჩკინის კონტრაქტი თბილისის იტალიური ოპერისა და რუსული დრამატული დასის შენახვის შესახებ. ამ ფაქტს მხოლოდ იმ თვალსაზრისით ვიხსენებთ, რომ ერთხელ კიდევ ხაზი გავუსვათ ქართულ-რუსულ თეატრალურ კულტურულ ურთიერთობას საერთოდ, მივანიშნოთ რეჟისურის საწყისების წარმოჩენის ერთდროულ პროცესზე.

ქართული თეატრის რეჟისურა თავისი პრაქტიკული და თეორიული განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს 80-იან წლებში. ეს გასაგებიც არის. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მას თეორიული და ორგანიზაციული საფუძვლები არ ჰქონოდა (ეკონომიური თავისთავად!). მ. თუმანიშვილის შემდეგ ილიას, აკაკის წერილებმა თეატრზე კარგი ფსიქოლოგიური კლიმატი შეუქმნეს ახალ თეატრს. მოამზადეს სათანადო წინამძღვრები, რათა მტკიცე საძირკველზე დაფუძნებულიყო პროფესიული თეატრი. საამისოდ საჭირო იყო თეატრს სათავეში ჰყოლოდა ნიჭიერი ორგანიზატორი, სპექტაკლები მომზადებულიყო უფრო აკადემიურად. თეატრს ჰქონოდა „მიმდინარე რეპერტუარი“; ბრძოლა - გამოცხადებოდა სცენისმოყვარეთა ჩვეულებს, პროვინციალიზმს. გაჩაღდა ბრძოლა სასცენო მეტყველების სრულყოფისათვის, ენის სიწმინდის დასაცავად. წინა პლანზე წამოიწია ანსამბლის პრობლემამ, სპექტაკლის სცენოგრაფიის საკითხებმა. გაძლიერდა ყურადღება დრამის თეორიისა და მსახიობის ოსტატობის პრობლემებზე. ყველაფერი ეს არა მარტო თეორიული განსჯის ობიექტად იქცა, არამედ, უპირველესად, თეატრალური პრაქტიკის სფერო გახლდათ.

ორივე კი ურთიერთზემოქმედებდა და ხელს უწყობდა საერთოდ თეატრალური საქმიანობის განვითარებას.

კ. მესხი იგონებს: „1879 წ. გათავდა ჩვენი აქა-იქ ღოღიალი. სექტემბრის თვეში პირველი სეზონი გავხსენით. ქართველი საზოგადოება, მწერლები, მოღვაწენი, ხალხი აღტაცებით მიეგება ნორჩ დასს"[1]. ასე რომ, ქართველი საზოგადოება მზად იყო კარგად შეეცნო თეატრის გახსნის ისტორიული მნიშვნელობა. თეატრს სჭირდებოდა. რეჟისორ-ორგანიზატორი. „პირველ ზაფხულშივე, — წერს კ. მესხი, — დ. ერისთავს ოძისში გადაეთარგმნა და გადაეკეთებინა ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შევუდექით რეპეტიციებს. დავითი ჯარასავით დატრიალდა. აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა"... და შემდეგ: „დავითი მეტად მკაცრი იყო, თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე"[2].

დ. ერისთავს, როგორც დამდგმელ რეჟისორს, ყურადღება მიუქცევია როლის ხასიათისათვის, მსახიობებისათვის აუხსნია, გაანუმარტავს თუ რომელი გმირი რას წარმოადგენს; მას ალბათ საუბარი ექნებოდა მის სოციალურ ბუნებაზეც, პიესის იდეურ მიმართებაზე, დრამატურგის ჩანაფიქრზე. იმდენად დეტალური და კონკრეტული ყოფილა რეჟისორის მუშაობა მსახიობთან, რომ როლის ინტონაციის თავისებურებაც აუხსნია. მაშასადამე, გაურკვევია თუ რომელ ხასიათს რა სახის ინტონაცია უფრო შეეფერებოდა. დამდგმელს საგანგებო ყურადღება მიუქცევია სასცენო მეტყველების საკითხისათვის, ქართულ თეატრს ხომ ქართული ენის შენახვის ისტორიული მისია ჰქონდა დაკისრებული. ამიტომ თეატრის რეჟისორები მას გამორჩეულ ყურადღებასაც აქცევდნენ. არა მარტო დ. ერისთავი, არამედ სხვა დამდგმელებიც „მეტად მკაცრები" იყვნენ, როცა ენის სიწმინდეს ეხებოდა საქმე.

დ. ერისთავს რეპეტიციების პარალელურად სადადგმო-ორგანიზაციული ფუნქციაც შეუსრულებია. „დეკორაციებს ამზადებდა" მსახიობებს „ტანსაცმელს ურჩევდა" — წერს კ. მესხი. ამ დროის-

---

[1] კ. მესხი თეატრის შესახებ. თბ., 1953, გვ. 38.

[2] იქვე.

თვის ამგვარი რამ ბუნებრივიც იყო. თეატრს არ ჰყავდა სათანადო ტექნიკური პერსონალი, ყველაფერი დამდგმელს უნდა გაეკეთებინა, — მსახიობთა ტანსაცმლის შერჩევაზეც მას უნდა ეზრუნა. ცხადია, აქ იგულისხმება ორგანიზაციული მუშაობის არა ის ფორმა, რომელიც შემდეგ რეჟისურის ნაწილი გახდა, არამედ აქ ლაპარაკია წმინდა ორგანიზაციაზეც — ტექნიკურ მხარეზე (თავისი შემსრულებელი რომ უნდა ჰყავდეს!).

ასე დაიწყო მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის რეჟისურის ისტორია. ამ ერთ პატარა ფაქტშიც ჩანს იმჟამინდელი რეჟისურის საფიქრალი და სატკივარი. შესაძლოა, ზოგი რამ აქ მარტივი, პრიმიტიული ფორმით იყოს გამოხატული, მაგრამ არც ეს არის შემთხვევითი. მაშინ „დიდებული თეატრალური პრიმიტივიზმი“ (ტ. ტაბიძე) იყო მთელს მსოფლიოში და არც ქართული თეატრი წარმოადგენდა გამონაკლისს!...

განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს თეატრის თეორიის სფეროში. იგი უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, ვიდრე პრაქტიკული რეჟისურა. ქართველ მწერალთა და მსახიობთა ნააზრევში მეტი სიღრმე და მრავალმხრივობაა. უფრო მეტადაც იგრძნობა აზროვნების მასშტაბები. ასე მაგალითად, ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა თითქმის ყოველმხრივ განიხილეს რეჟისურის სფეროსთან დაკავშირებული პრობლემები. თანადროულობის დონეზე გააანალიზეს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები. რეალისტური თეატრის პრინციპებიდან შეაფასეს მისი ავკარგიანობა. მათ უდიდესი როლი შეასრულეს ქართული რეალისტური თეატრის ფორმირებაში.

ილია ჭავჭავაძის წერილი „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლიონიძის როლში“ ძვირფას ცნობებს შეიცავს არა მარტო რეალისტურ სამსახიობო ხელოვნებაზე, არამედ რეჟისურაზეც, რადგან ის, რაც მსახიობმა მოიპოვა ლიონიძის როლში, სპექტაკლის დამდგმელის მონაპოვარიცაა. სამწუხაროდ, იმჟამინდელ (და არა მარტო იმჟამინდელ!) სტატიებში ხშირად არ გამოიყოფა დამდგმელის ნამოღვაწარი „საერთო პლანიდან“, იგი გათქვეფილი, თითქმის მთლიანად შთანთქმულია მსახიობის სულში. რეჟისორს ჯერ კიდევ არ გამოუჩენია „თავისი ბრჭყალები“ („დიქტატორი“ ნახტომისათვის ემზადება!); მაგრამ, პრაქტიკულად, რეჟისორი უკვე ძალიან დიდ როლს ასრულებს თეატრში. იგი ხან ერთ მსახიობს უხსნის როლის ხასიათს. ხან მეო-

რეს „ინტონაციას უსწორებს“, მესამეს მეტყველებას, ზოგს „ტანსაცმელს ურჩევს“ და, ასე, თანდათან ქმნის მოვლენათა და ურთიერთობათა რიგს, ერთად კრავს და აერთებს სცენებს, ხსნის პიესის აზრს, იდეას, აერთიანებს ყველაფერს. იბადება წარმოდგენა, სადაც გამყრელიძე შესანიშნავად ასრულებს ლიონიძის როლს. ეს ხდება დ. ერისთავის „სამშობლოში“, რომანტიკულ, ზეაწეული გრძნობების პიესაში. მაგრამ რეჟისორმა იცის, რომ მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში, და მათ შორის ქართულშიაც, უკვე ფსიქოლოგიური ნაკადია შეჭრილი. დრო თავისას მოითხოვს. დამდგმელის ხელი ყველაზე მეტად სწორედ აქ გამოჩნდება, სტილურ ძიებათა რთულ პროცესში თავისი სიტყვა უნდა თქვას რეჟისორმა და, აი, გამყრელიძე თამაშობს საოცრად ზომიერად, სადად, ზედმეტი პათეტიკის გარეშე. „მისი თამაშობა ამ შემთხვევაში თვით ბუნება იყო“ — ამბობს ილია. „არაფერი მეტი, არაფერი ნაკლები“, გამყრელიძემ „თავიდან ბოლომდე ერთნაირად, თანასწორად, ფრთხილად და ცოდნით, ნამდვილი გმირის ბუნების შეუბღალავად გაატარა თავისი როლი“[1]. მსახიობის ხელოვნებაში ილიას მოსწონს სინამდვილის რეალისტური გამოხატვა. ადამიანის ბუნების ხმას, მის ძახილს მიჰყვებოდა გამყრელიძე და ამ გზით, თანდათან, „ფრთხილად და ცოდნით“ ქმნა და იგი ლიონიძის სახეს. გმირის სამყაროში შეღწევისა და მისი დაუფლების ჟინი არსად არ სცილდებოდა ზომიერების საზღვრებს, მაგრამ ეს არ იყო ტემპერამენტის ხელოვნური მოთოკვა, სახეთა ბუნების „გამშრალება“ და „დამიწება“. იგი დიდ ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე კლასიკური სისადავით, რომელშიაც დიდი არტისტული ვნება და სიმართლე იყო დამუხტული. უკანასკნელს სცენაში, როცა ლევან ხიმშიაშვილს ეთხოვება და სასიკვდილოდ მიდის, აქ „ისეთი ბუნებით სავსე კილო იხმარა ბ-ნმა გამყრელიძემ, რომ პირველხარისხოვან არტისტსაც ხშირად გაუძნელდება“[2].

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ თეატრს მუდამ აწუხებდა ანსამბლის საკითხი, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო „კერძო სკულპტურების“, აქტიორული ინდივიდუალიზმის, გასტროლიორი და პრემიერი მსახიობის ინსტიტუტი, ისე ძვალსა და

---

[1] ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. კრბ., თბ., 1955, გვ. 128.

[2] იქვე.

რბილში იყო იგი გამჯდარი, რომ სცენაზე ხშირად მთავარი გმირის გარდა თითქმის ყველაფერი იძირებოდა „საერთო პლანში“. ეს იყო რეჟისურის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საზრუნავი. ილია ჭავჭავაძემ ამ მხრივაც დიდი ბრძოლა გადაიხადა. მან საგანგებო ყურადღება მიაქცია ანსამბლის პრობლემას და ამით არა მარტო საზოგადოებრივი აზრი შეამზადა, არამედ უფრო წაახალისა და გაამხნევა რეჟისურაც. ილიამ ერთ-ერთ წერილში საგანგებოდ განიხილა „სტოროჟის“ თითქმის უსიტყვო როლი. მან დარაჯის როლის გამორჩევით მტკიცედ დაიცვა ანსამბლის პრინციპები. უფრო ზუსტად კი წინამორბედი გახდა იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც მეოცე საუკუნეში ქართულ პროფესიულ რეჟისურას ხვდა წილად.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ რეჟისურას დიდხანს ტანჯავდა რეპეტიციების სიმცირის პრობლემა. ევროპის თეატრებმა დიდი ხნის წინ ჩამოიტოვეს ის დრო, როცა წარმოდგენებს სახელდახელოდ მართავდნენ. ხუთიოდე რეპეტიციით მომზადებულ სპექტაკლს მუდამ თან სდევდა თავისი აქილევსის ქუსლიც. სხვა რომ არ იყოს, ზოგჯერ როლების შესწავლასაც კი ვერ ასწრებდნენ. საჭირო იყო ქართულ რეჟისურას ებრძოლა ამ მოვლენის წინააღმდეგ. არც ეს მომენტი გამორჩენია ილიას მხედველობიდან.

ილიას აზრით, ქართული თეატრის სპეციფიკური პირობებით აიხსნებოდა ისიც, რომ ქართველ მსახიობებს ხშირად მოკლე დროში უხდებოდათ როლების მომზადება. ილია ჭავჭავაძემ კარგად იცოდა თუ როგორ იყო ამ მხრივ ევროპის მსახიობთა მდგომარეობა. ქართველი მსახიობები, „ერთნი და იგივენი კვირაში ერთხელ სულ სხვადასხვა პიესებს ამზადებენ, ხანდისხან კვირაში ორჯერაც და მერე რა რიგად ჰთამაშობენ!... ეს რომ უთხრათ ვისმეს ევროპელს, არ დაიჯერებს. იქ რომელი არტისტი გაჰბედავს სცენაზე გამოვიდეს, რომ ათი და ოცი რეპეტიცია მაინც არ გამოიაროს, სულ ცოტა ორი და სამი თვე არ ემზადოს“.

ილია ჭავჭავაძემ იცის ყოველივე ეს და მაინც უკომპრომისოდ იხილავს მსახიობთა ნაღვაწსა და ნაამაგარს, მათი შემოქმედების შუქ-ჩრდილებს. ბრძენ კაცს არც ის ავიწყდება, რომ მსახიობმა როლი კარგად უნდა დაისწავლოს, შეისისხლხორცოს, რომ დაუშვებელია სუფლიორის იმედით თამაში. „ჩვენი მსახიობი იმგვარ პირობებშია, რომ ცოდვაც არის შევნიშნოთ ხოლმე როლების უცოდინა-

რობა, მაგრამ მაინც ამ ცოდვას ვკისრულობთ და ვიტყვით, რომ ბატონი საფაროვისამ და ბ-ნ აბაშიძემ როლები საკმაოდ არ იცოდნენ კვირა დღეს"[1]. ილიამ მისგან მრავალჯერ განდიდებული, მისი სათაყვანებელი მსახიობებიც არ დაინდო, ქართული თეატრის ქურუმებსაც არ მიუტევა ნაკლი.

ამავე საკითხს შეეხო კ. მესხიც. მას, როგორც რეჟისორს, მოსწონს ფრანგული თეატრის გულმოდგინე და ხანგრძლივი მუშაობა პიესაზე. მსახიობები დიდხანს ამზადებენ როლს. მისი აზრით, ამას უპირველესი მნიშვნელობა აქვს წარმოდგენის დადგმისას. როლის ცოდნა სცენური ყურადღების პრობლემასთან, პარტნიორთან ურთიერთობასთან და საერთოდ, სპექტაკლის ბედთან არის დაკავშირებული. ყურადღების გარეშე სცენაზე ვერ შეიქმნება ნამდვილი მხატვრული სახე, ვერ დამყარდება შემოქმედებითი ატმოსფერო. ამიტომ კ. მესხი მართებულად თვლის, რომ „როლების ცოდნას ყველაზე უპირველესი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე. ერთმა მოთამაშემ რომ არ იცოდეს როლი, შეუძლია ყველა აქტიორის თამაშისა და პიესის ჩაფუშვა. ამას გარდა, თუ აქტიორმა რ ო ლ ი ი ც ი ს, ი მ ა ს შ ე უ ძ ლ ი ა ნ ი ა დ ა გ თ ა მ ა შ ი და ა რ ა მ ა რ ტ ო მ ა შ ი ნ, რ ო დ ე ს ა ც თ ვ ი თ ო ნ ლ ა პ ა რ ა კ ო ბ ს"[2] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.) როგორი ზუსტი რეჟისორული შენიშვნაა. „სიჩუმის თამაშის" ხელოვნება ხომ ერთ-ერთი ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი მომენტია რეჟისორისა და მსახიობის თანაშემოქმედებაში? გავიხსენოთ რას წერდნენ ამ საკითხზე გამოჩენილი რეჟისორები კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო. ისინი რეპეტიციებზე ყოველთვის დიდ ადგილს უთმობდნენ „სიჩუმით თამაშს", მოითხოვდნენ რომ მსახიობს შესძლებოდა „დუმილი, რომელიც თვალებით ისევე მეტყველებს, როგორც ხმამაღლა წარმოთქმული სიტყვა"[3].

სცენური ყურადღებისა და დუმილის საკითხს ეხებოდა კ. მესხიც. იგი, როგორც რეჟისორი, რეპეტიციებზე თვალსაჩინო ადგილს უთმობდა ყურადღებას. კ. მესხი წერდა: „როდესაც ვინმე გელაპარაკება საინტერესო და საჭირო საქმეზე, შენ იმას თვალებში შესცქე-

[1] ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 84.

[2] კ. მესხი, გვ. 41.

[3] ნ. გ ო რ ჩ ა კ ო ვ ი. კ. ს. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები. თბ. 1962, გვ. 406

რიხარ, სახეზე გეტყობა — თუ შენთვისაც ისე საინტერესოა ეს საგანი. თუ კი ნამდვილში ასეა, რატომ თეატრშიც არ უნდა იყოს ეგრე?“

ამგვარი მომთხოვნელობა ქართული რეჟისორული აზროვნების სიმწიფის მაუწყებელიც იყო. რეალისტური თეატრის ესთეტიკის დამცველს მეტად ფასეულად მიაჩნდა სცენაზე ყოველი დეტალი, რომელიც სიმართლის ხელოვნებას ემსახურებოდა.

დიალოგის „წარმოების წესში“ პირველადი მნიშვნელობა ენიჭება ყურადღებას. ყურადღების გარეშე ვერ წარმოიქმნება ნამდვილი ურთიერთობა, ვერც განწყობათა მთლიანობა, ვერც სცენური ატმოსფერო. რეჟისორული ხელოვნების წარმოქმნამდე ნიჭიერმა მსახიობებმა კარგად იცოდნენ ყოველივე ეს, ისინი ინტუიციით, თავიანთი ბუნების კარნახით აკეთებდნენ იმას, რაც შემდეგ რეჟისორთა გონებითა და სარეპეტიციო ვარჯიშით მიიღწეოდა. ყველაფერს, რაც სცენაზე ხდება, გაიცნობიერებს და საკუთარ სახელს დაარქმევს რეჟისორი. კ. მესხის ზემოთ აღნიშნული აზრი იმის დასტურიცაა, რომ მსახიობებს უნდა ესწავლათ „ყურადღების ხელოვნება“. პარტნიორისადმი უსაზღვრო ყურადღება კი იმას ნიშნავს, რომ „ყველაფერი მოქცეულია შიგნით, ყველაფერი თავშეკავებულია, გაჟღენთილია აზრით, შინაარსით, ენა დაბმულია. მეტყველებენ თვალები“[1].

ნ. გორჩაკოვი თანამედროვე რეჟისორის ტერმინოლოგიით, პროფესიულ დონეზე წერს იმას, რასაც მრავალი წლით ადრე ამბობდნენ ილია და აკაკი, კ. მესხი და ლ. მესხიშვილი. ისინი ზოგჯერ ინტუიციის, მსახიობის ბუნების ცოდნის საშუალებით ამბობდნენ იმას, რაც ზოგჯერ მხოლოდ პროფესიონალ რეჟისორთა ნააზრევით მიიღწევა.

70—80-იანი წლების ქართველ მოღვაწეთა თეატრალურ ნააზრევში უპირველესი ადგილი უკავია თეატრის მხატვრული პოზიციის პრობლემას. წარმოდგენის დამდგმელის მიმართ წაყენებული ეს მოთხოვნა იმის მაუწყებელია, რომ მკვეთრად გაიზარდა იმ ადამიანის ფუნქცია, ვინც პასუხი უნდა აგოს სპექტაკლის პოზიციაზე. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ დადგა დრო, როცა აუცილებელი გახდა წარმოდგენის ერთი მთლიანი გააზრება. ამას კი ვერავინ შეძლებს უკეთ,

---

[1] ნ. გორჩაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 405.

თუ არა ის, ვინც სპექტაკლს ქმნის. ცხადია, იმჟამად რეჟისურა ჯერ კიდევ არ არის იმ ხარისხში, რომ წარმოდგენის აგების იმ პრინციპებს იცავდეს, როგორსაც დღევანდელი რეჟისურა იცავს, მაგრამ საწყისი პერიოდისათვის, რეჟისორული აზროვნების განვითარების მოცემული ეტაპისათვის ეს უკვე დიდი მიღწევაა. რეჟისორი მოვალე იყო ზუსტად დაეცვა „დეტალთა მთლიანობა“. მკაფიოდ და საინტერესოდ გამოეხატა წარმოდგენის იდეური ჩანაფიქრი, მისი სოციალური ბუნება. ერის თავკაცებს ხომ თეატრიც ამისთვის უნდოდათ. სპექტაკლის მხატვრულ პოზიციაში უნდა გამოვლენილიყო სათქმელი. გამოხატვის ძირითადი საშუალება კი მსახიობი გახლდათ, რომელიც განუსაზღვრელი უფლებით სარგებლობდა სცენაზე. იგი ჯერ კიდევ არ იყო სავსებით დამორჩილებული „რეჟისორულ არტახებს“

ილია ჭავჭავაძემ არაერთხელ მიაქცია ამ საკითხს ყურადღება. იგი არავის არ აპატიებდა სცენაზე ზნეობრივი იდეალის შებღალვას, ან მის მიჩქმალვას. გამოჩენილ მსახიობთა ცალკეულ წარუმატებლობაში იგი მუდამ იმას ეძებდა: ხომ არ იყო მათში რაიმე ზოგადი და კანონზომიერი, რაიც ქართული აქტიორული ხელოვნების ნაკლზე მიგვანიშნებდა? თუ არა ეს, მაშ რა საწყისზე აღმოცენდა ნაკლი, რამ განაპირობა იგი? ასე შეიძლება გაგრძელდეს კითხვათა რიგი, რომელიც ერთსა და იმავეს გვიდასტურებს: ილია ჭავჭავაძე თავისი დროის მოწინავე პროფესიული თეატრალური აზროვნების დიდი წარმომადგენელი იყო და მას ჩინებულად ესმოდა მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნების როლი. „ვერ მოუწონებთ თამაშობას ბ-ნს საფაროვისას“, ამბობს ერთ-ერთ წერილში. რატომ? იმიტომ, რომ მან ერთ გადმოქართულებულ პიესაში („ცოლი-მეუღლე“), მეუღლის როლის განსახიერების დროს დახატა ცუდი ზნეობის ქალი, მაგრამ არ გვიჩვენა სოციალური საფუძველი მორალისა.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვა მოღვაწეებმა ნიადაგი შეუმზადეს რეჟისურის დამოუკიდებლობას, შეუქმნეს ერთგვარი „იდეოლოგია“ და აღიარეს რეჟისურის როლი, თეორიულად გააფორმეს მისი მნიშვნელობა თეატრში. და ეს ყველაფერი იმდენად საფუძვლიანი იყო, იმდენად ძლიერი ბიძგი მისცა თეატრალურ აზრს რომ მეოცე საუკუნის ქართული რეჟისურა „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზე ამაღლდა. მის ასეთ აღზევებაში თავისი წვლილი შეიტანეს ქართველმა მწერლებმაც. საერთოდაც რეჟისურას დი-

დი ამაგი დასდო კლასიკურმა მწერლობამ. ქართველი მწერლები ფიქრობდნენ თეატრზე, მის ყველა კომპონენტზე, გულისყურით არკვევდნენ თეატრალურ პრობლემებს საერთოდ და რეჟისურის საკითხებს კერძოდ. ამ საერთო დინებას ორგანულად უერთდება მათი თეატრალური ნააზრევიც.

ილია ჭავჭავაძემ საფუძვლიანად განიხილა რეჟისურის საკითხები. ეს საკითხები უშუალოდ არის დაკავშირებული თეატრალურ პრაქტიკასთან. ჩვენ ერთგან ავღნიშნეთ, რომ ილია გულისტკივილით თანაუგრძნობდა მსახიობებს, რომლებიც რეპეტიციის სიმცირის გამო ვერ ასწრებდნენ როლების შესწავლას, მაგრამ ილია მაინც არ აპატიებდა მათ და მას „უხამს ჩვეულებას“ უწოდებდა. ვინ უნდა შებრძოლებოდა ამ მოვლენას? საჭიროა ამ საგანს „სასტიკი ყურადღება მიაქციოს რეჟისორმა“ — ამბობს ილია. „იმედია, რომ ბეჯითი რეჟისორი მოსპობს ამას“, — დაასკვნის იგი. მაშასადამე, საქმე ეხება რეჟისორის პასუხისმგებლობას მსახიობის მოქმედებაზე. ხოლო ვისაც კონტროლისა და მოთხოვნის უფლება აქვს, იგია ხელმძღვანელიც. ილიასათვის რეჟისორი ის ადამიანია, რომელიც მოვალეა „სასტიკი ყურადღება“ მიაქციოს მსახიობის პროფესიონალიზმს. ამიტომ ილია მხოლოდ როლის გაზეპირებას როდი მოითხოვს. „მარტო სიტყვების გაზეპირება თუთიყუშსაც შეუძლიან. საქმე სიტყვის, თქმის კილოს პოვნაა“. აი, ასეთ მაღალ შემოქმედებითს მისიას აკისრებს მსახიობს და მის ხელმძღვანელ რეჟისორს. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ როლის ე. წ. „დაზეპირების“ პრობლემა აწუხებდათ სხვა მოღვაწეებსაც, განსაკუთრებით კი რეჟისორებს. კ. მესხის აზრით, ცუდია, როცა მსახიობს მექანიკურად აქვს დაზეპირებული როლი. „თუკი ცოტათი ლაპარაკი და კითხვა შეუძლია აქტიორს, — წერდა კ. მესხი, — ის აზრიანად წაიკითხავს თავის ჩაზეპირებულ როლს, დროზე შეჩერდება და დროზე შეიცვლის კილოს, ხმას, აამაღლებს ტონსა და დაამდაბლებს“. კ. მესხი მეტყველების საკითხს რეალიზმის პრობლემას უკავშირებს, მიაჩნია, რომ „თეატრში მოთამაშე ისე უნდა მოიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ. თორემ თუ გამოიგონა სხვა კილო ლაპარაკისა და დაიწყო სცენიდან ღრიალი, რასაკვირველია, ნამდვილს ვერაფერს წარმოადგენს“. ამავე საკითხს არ[illegible] ხელ შეეხო აკაკი წერეთელი. აკაკის, როგორც რეჟისორს, მიაჩნ[illegible] რომ

სპექტაკლის წარმატება ბევრად იყო დამოკიდებული მეტყველების კულტურაზე. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ აკაკის რეჟისორულ ნაამრევში, რომელიც ხუთი მუხლისაგან შედგებოდა, ერთი „გასპეტაკებული“ ქართულით მეტყველებას ეხებოდა. მას რიგით პირველი ადგილი ეჭირა ჩამოთვლაშიც. აკაკი, როგორც თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი მსახიობებისაგან გასპეტაკებული ქართულის გარდა შემდეგს მოითხოვდა: „1. როლების გაზეპირებას, რომ კარნახის (სუფლიორის) იმედით აღარ იყოთ, 2. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას. 3. თავთავისი როლების დაკვირვებით შესწავლას. 4. რეჟისორის სურვილთან თქვენი სურვილის შეთანხმებას, რომ აღარავინ სთქვას: „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშვენისო“, „ეს არაო“, „ამას ვითამაშებ“, „იმას არა“ — და ამგვარები. ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა და მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა მ კ ი თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ დ ი დ ი და პ ა ტ ა რ ა ა რ ი ც ი ს“[1] (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

აკაკის მოთხოვნათა ნუსხაში დასახელებული პირობები რეჟისურის აქტუალური პრობლემებია. მასში კარგად ჩანს იმ დროის რეჟისურის მთავარი საზრუნავი. თუ ისტორიული ასპექტით განვიხილავთ მათ, ნათელი გახდება, რომ ეს არის საკითხების წრე, რომელიც გახსაკუთრებით აღელვებდა ქართულ თეატრს. მასში იგულისხმებოდა არაერთხელ განხილული რეპერტუარის პრობლემა, რომელიც მოიცავდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარების, უცხოური პიესების დადგმისა და მათი გადმოქართულების თეორიისა და პრაქტიკის ფართო წრეს. თითოეული საკითხი საგანგებო ანალიზს მოითხოვს. ყოველ მათგანს არა მარტო ქართული თეატრის რეჟისურის წარსულის შესწავლისათვის აქვს მნიშვნელობა, არამედ იგი დღესაც არ არის მოკლებული აქტუალობას. უფრო მეტიც, ზოგიერთი დებულება კვლავ რჩება რეჟისურის ძირითად პრობლემად.

ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი აკაკი წერეთლისათვის იყო კარგი რეპერტუარი. პიესათა შერჩევაში უნდა გამოვლენილიყო თეატრის მხატვრული ორიენტირი, მისი სოციალური ფუნქცია. ილიასა და აკაკის მიერ განახლებულ თეატრს დიდი ეროვნული ფუნქცია ჰქონდა და ბუნებრივია, რომ მისი გადაწყვეტა შეუძლებელი იყო

---

[1] ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 117—118.

მაღალმხატვრული რეპერტუარის გარეშე. რეჟისორთა უპირველესი საზრუნავიც ეს იყო. მაგრამ როგორი რეპერტუარის შექმნა იყო საჭირო?

ილიასა და აკაკის აზრით, თეატრს პირველ რიგში მოეთხოვება თანამედროვე ცხოვრების გამოხატვა. თეატრი ხომ ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა. იგი არსებობს კონკრეტულად ახლა, დღეს, დღევანდელი მაყურებლისათვის. ამიტომ უნდა ემსახუროს იმას, ვისთვისაც იგი არსებობს. მაყურებელს სურდა მსახიობს კარგად სცოდნოდა როლი, ეს კი უშუალოდ უკავშირდება „პიესების მთავარი აზრის შეგნებას“. მსახიობი მხოლოდ თავის როლზე აღარ ფიქრობს. უკვე ცოტას ნიშნავს იცოდეს როლი, მისი მოვალეობაა შეისწავლოს პიესის ავკარგიანობა, ღრმად ჩაწვდეს მის აზრს. რის თქმა უნდა დრამატურგს, რა პრობლემას სვამს პიესით, რა ჟანრს ეკუთვნის პიესა, — უველაფერი ეს თეატრალური მოვლენის ერთი მხარეა. მეორეს მხრივ, საქმე ეხება პიესის რეჟისორულ გადაწყვეტას. რამდენად საინტერესოდ გამოხატავს იგი სცენაზე მწერლის ჩანაფიქრს, რა ფორმებით და საშუალებებით ავლენს თეატრის მხატვრულ პოზიციას — ეს არის დრამატული ნაწარმოების უბრალო ინტერპრეტაციიდან რეჟისორული აზროვნების სიღრმეებისაკენ სვლა.

სულ უფრო და უფრო რთული ფენომენი ხდება პიესის დამდგმელი. აკაკი წერეთელმა იცის, რომ თანამედროვე თეატრს უკვე აღარ აკმაყოფილებს ის, რასაც იგი აკეთებდა ათი თუ ოცი წლის წინათ. თანდათან ისტორიას ბარდება ის დრო, როცა ძველი წარსულის ამსახველ ნაწარმოებების დადგმებში თითქმის ნიველირებული იყო სხვადასხვა საუკუნეთა განსხვავებანი. მაშინ, როდესაც „ერთი საუკუნე მეორეს აღარა ჰგავს“, „სცენა ვალდებულია, რომ სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის გათვალისწინების დროს სინამდვილეს არ უმტყუნოს“. აკაკი აქ პირველ რიგში წარმოდგენების სცენოგრაფიას გულისხმობს. მოითხოვს სპექტაკლის მხატვრობის დონის ამაღლებას. მან კარგად იცის, რომ ქართული სცენა დიდ გაჭირვებას განიცდის და ხშირად ისტორიული პიესის დადგმა „მოუხერხებელია სიღარიბის გამო“, მაგრამ პრობლემის გადაჭრის აუცილებლობა უკვე შეგნებული აქვს თეატრსაც და მაყურებელსაც. მომწიფებულია აზრი, რომ სპექტაკლში დიდი როლი ეკუთვნის მხატვრობას. აკაკი იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ მხრივ ბევრად უკეთესი მდგომარეობაა

ევროპის თეატრებში. „უცხოეთში ერთ პიესას რომ დადგამენ, მთელი სეზონის განმავლობაში სულ ყოველღამ იმასვე ადგენენ“[1]. ეკონომიური ეფექტის გარდა მას პროფესიონალური ოსტატობის თვალსაზრისითაც ჰქონდა მნიშვნელობა. აკაკის მხედველობიდან არც ის გამორჩენია, რომ „სხვა ქვეყნების არტისტები ერთ პიესას რომ მოამზადებენ ათასი და ასის რეპეტიციით, მერე დიდხანს შესვენებული არიან“[2]. ელია ჭავჭავაძემ „მეფე ლირის“ დამდგმელს ასი რეპეტიცია გამოუყო. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ქართული თეატრის მესვეურებმა კარგად იციან როგორი მდგომარეობაა სხვა ქვეყნების თეატრებში, იციან ქართული თეატრის სუსტი მხარეები. იციან რა უნდა გაკეთდეს, რა სჭირდება თეატრის წარმატებას, ერთი სიტყვით, სავსებით შემზადებულია თეორიული საფუძვლები, ფსიქოლოგიურ ნიადაგი. პიესების დამდგმელებმა, თეატრის ხელმძღვანელ-ორგანიზატორებმა თანადროულობის დონემდე უნდა აამაღლონ თეატრი, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გაზარდონ მხატვრული მომთხოვნელობა. მსახიობს დაავალონ არა მარტო „თავთავისი როლების დაკვირვებით შესწავლა“, არამედ პიესის „მთავარი აზრის შეგნება“. რეჟისორის სურვილთან მისი სურვილის შეთანხმება, წარმოდგენის მხატვრობის სრულყოფა, პიესის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხების მთლიანობაში გადაწყვეტა. პიესის დამდგმელი თანდათან „უნივერსალური შემოქმედის“ იერსახეს იძენს.

აკაკი წერეთელი მკაცრად აკრიტიკებს სპექტაკლის თვითმიზნურობის ყოველგვარ შემთხვევებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფორმას. უიდეო, აბსტრაქტულ წარმოდგენებს იგი დეკადენტურს უწოდებს, მოითხოვს სცენურ სიმართლეს, დამაჯერებლობას, ადამიანის სულიერი ცხოვრების გადმოცემას. ამ მხრივ მეტად საინტერესოდ გვეჩვენება მისი აზრი გ. წერეთელის პიესის „ოჯახის ასულის“ დადგმის შესახებ. „პიესა ისე ჩინებულია, — ამბობს აკაკი, — რომ დღესაც კიდევ შეიძლება მისი წარმოდგენა, მაგრამ მაშინდელმა კრიტიკოსებმა წუნი დასდვეს, პ ი ე ს ა შ ი მ ო ძ რ ა ო ბ ა ც ო ტ ა ა რ ი ს ო და ჩაუმატეს პიესაში უხმო პირები, რომელნიც ჭოქმედების დროს გარბოდნენ და გამორბოდნენ სცენაზე. რასაკვირ-

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

[2] იქვე.

ველია, პიესა გააფუჭეს და მერე აღარ უთამაშიათ. ამას წინათ „ივერიაში“ წერილი იყო ვიღაცისაგან დაბეჭდილი და ეს ვაჟბატონი, რომელსაც სულიერი მოძრაობა და ხორციელი კუნტრუში ვერ განურჩევია, შესანიშნავ რეჟისორად ჰყავს მოხსენებული“[1] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.)

აქ რეჟისურის სერიოზული პრობლემაა დასმული. ცალკე უნდა გამოიყოს ოთხი საკითხი. პირველი. აკაკი წერეთელი დამდგმელისაგან მოითხოვს პატივი სცეს დრამატურგის შრომას, თვითნებურად არ შეცვალოს ტექსტი. მაშასადამე, საქმე ეხება პიესასთან რეჟისორის მიმართების პრობლემას. დრამატურგისა და დამდგმელი რეჟისორის ურთიერთობის საკითხის ასე ხაზგასმა საცნაურია სწორედ რეჟისურის გაძლიერების, თეატრში მისი უფლებებისა და მოვალეობების გაზრდის პერიოდში. იგი შემდეგ კიდევ უფრო კარდინალური საკითხი ხდება და მეოცე საუკუნის თეატრში დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთობა თითქმის გლობალურ მასშტაბს იძენს. ასე რომ, აკაკი წერეთელმა ზუსტად და დროულად შენიშნა თეატრში წარმოქმნილი პროცესი, დაინახა მისი პერსპექტივა და იმთავითვე ჯეროვანი შეფასება მისცა მას. მეორე. აკაკი წერეთელი ეხება თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის არსებით მხარეს, — ჭოქმედების პრობლემას. ფიზიკური მოძრაობისა და ნამდვილი სცენური მოქმედების გამიჯვნით, იგი თეატრის ურთულეს სპეციფიკურ საკითხს იხილავს და ზუსტ ორიენტირს აძლევს მსახიობს. მისთვის, როგორც რეჟისორისთვის, სცენაზე მთავარია მსახიობის მოქმედება, აზრიანი, მიზანშეწონილი ფიზიკური ქცევა და არა „ხორციელი კუნტრუში“. „სულიერი მოძრაობა“ — აი, რა არის მსახიობისთვის მთავარი, მასშია განფენილი თეატრალური ქმედობის არსიც. მესამე. აკაკი წერეთელს რეჟისორის დიდ შეცდომად მიაჩნია ის, რომ სცენაზე სანახაობისა და რიტმის შექმნის ილუზიისათვის ჩაამატა ადგილები, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია არ გააჩნდათ. მეოთხე. აკაკი წერეთელი აკრიტიკებს თეატრის ხელმძღვანელობას, რომელიც სწორ ორიენტაციას არ აძლევს მაყურებელს. რეჟისორს უქებს იმას, რასაც ნაკლად უნდა მიიჩნევდეს.

აკაკი წერეთელის თეატრალურ ნააზრევში და მის პრაქტიკულ

---

[1] ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 130.

მოღვაწეობაში დიდი ადგილი უკავია უშუალოდ რეჟისურის საკითხებს. დასი, რომელსაც იგი დროდადრო ხელმძღვანელობდა, ერთგვაროვანი არ იყო თავისი აქტიორული მონაცემებით, მაგრამ აკაკის მხატვრული ორიენტირი მუდამ კრიტიკული რეალიზმისაკენ იყო მიმართული. იმდენად მტკიცედ, ურყევად იცავდა თეატრში რეალიზმს, რომ განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდა თვით რეალიზმის სახეების გაფართოების ტენდენციასაც კი. ზოგჯერ მტკივნეულად ხვდებოდა ახალი შემოქმედებითი ნაკადის შემოჭრას თეატრში. მისი თეატრი ქართული ეროვნული მწერლობის, რეალისტური აზროვნების თეატრი იყო. რეპერტუარში უპირატესი ადგილი ეჭირა „ღალატს“, „სამშობლოს“, „ქართვლის დედას“, „პატარა კახს“, „თამარ ცბიერს“, თანამედროვეობის ამსახველ ქართულ პიესებს, გ. ერისთავის, ა. ცაგარლისა და ზ. ანტონოვის ნაწარმოებებს. აკაკი აკრიტიკებდა მეტერლინკის, ჰაუპტმანის, იბსენის პიესებს. ა ნათლად ჩანდა თეატრის ხელმძღვანელის პოზიცია. იგი არ იყო ფსიქოლოგიური, სიმბოლისტური ნაწარმოებების აპოლოგეტი. უფრო მეტიც. თეატრისათვის სასიკეთო საქმედ არ მიაჩნდა ამ მწერალთა პიესების დადგმა.

მაგრამ დრო თავისას მოითხოვდა. XIX საუკუნის 90-იან წლებში ქართულ თეატრს საერთოდ და კერძოდ რეჟისურას სხვა საფიქრალიც გაუჩნდა. ახალმა თაობამ კარგად იგრძნო რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში წარმოქმნილი თეატრალური მდინარების მძლავრი სუნთქვა, ქართული თეატრის ჭერქვეშ იბადებოდა სხვადასხვა თეატრალური განწტოება. თეატრში სტილურ ძიებათა აქტივიზაცია რეჟისორული აზროვნების მომძლავრების, მისი ჰორიზონტის გაფართოების მაუწყებელიც იყო. იგი კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა ახალ საუკუნის დასაწყისში. ამიტომ საესებით ბუნებრივია, რომ მან ბრძოლა გამოუცხადა ძველი თეატრის პოზიციებს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ახალი თაობის წარმომადგენლის, ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამცველის მ. ჯავახიშვილის პოლემიკა „პატივცემულ ქართველთან“. თავის დროზე ჩვენ მიერ გამოკვლეული და დადგენილი იქნა, რომ „პატივცემული ქართველი“ — ეს აკაკი წერეთელი. მაშასადამე, საკითხი ეხება მ. ჯავახიშვილის პოლემიკას აკ. წერეთელთან.

ირკვევა, რომ მ. ჯავახიშვილი კარგად იცნობს იმ ძვრებს, რომ-

ლიც XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოხდა ლიტერატურასა და თეატრში. მისი აზრით, ჭართული ლიტერატურაც საჭიროებს ანალოგიურ, ოღონდ „ეროვნულ ჩარჩოში“ მოქცეულ ძვრებს. ცხადია, მ. ჯავახიშვილის ნააზრევი ყოველთვის სწორი არ არის. იგი ზოგჯერ ვერ ითვალისწინებს კონკრეტულ ისტორიულ პირობებს და სხვ. მაგრამ რაოდენ სადაოც არ უნდა იყოს მისი რომელიმე დებულება, იგი მაინც საინტერესოა სიახლითა და პრობლემატურობით. ჩვენს ინტერესს ისიც აცხოველებს, რომ საქმე გვაქვს მწერლობაში ახლადფეხშედგმულ კაცთან. უფრო მეტიც, ამ დროს მას არც ერთი მოთხრობა არ ჰქონდა დასტამბული.

აკაკი წერეთლისა და მ. ჯავახიშვილის თეატრალური პოზიციების სხვადასხვაობაში ნათლად იკითხებოდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიღრმე და სირთულე. ერთი რამ აშკარა იყო: თეატრი ისწრაფოდა განახლებისაკენ, ეძებდა ახალ გზებს, ამდიდრებდა სცენურ საშუალებებს. ამ ბრძოლაში, ორივე ფრთისათვის — ძველისთვისაც და ახლისთვისაც, შეუცვლელი ავტორიტეტი ჰქონდა აკაკის სიტყვებს: „ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის“. ეს ხომ იგივეა, რასაც კ. სტანისლავსკი ამბობდა: თეატრში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობებიო. ილიამ, აკაკიმ და სხვა ქართველმა მოღვაწეებმა შესანიშნავად იცოდნენ, რომ თეატრში პატარა როლიც დიდია, თუ ის მხატვრულად სრულქმნილია, თუ ის მშვენიერია. ეს ყოველი რეჟისორის ერთ-ერთ მთავარ საზრუნავ საგნად რჩებოდა, პირდაპირ უკავშირდებოდა ანსამბლის პრობლემას, რომელიც თავის მხრივ რეჟისურის როლის გაძლიერებასთან არის დაკავშირებული. ეს დისკუსია შემთხვევითი არ არის. არსებითად იგი აგრძელებს იმ ბრძოლას, რომელიც XIX საუკუნის 90-იანი წლების თეატრში წარმოიქმნა და ახალი ძალით განვითარდა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში. ახლის ძიება არ გულისხმობდა რეალიზმისაგან განდგომას. შემთხვევითი არც ის არის, რომ ფსიქოლოგიური რეალიზმის ფორმირების პროცესი დაკავშირებულია ისეთ დიდ რეალისტთან, როგორიც დ. კლდიაშვილი გახლავთ. დ. კლდიაშვილს კი არ უყვარდა მოდის აყოლა, არც უცხოურის გავლენას განიცდიდა. ეს რომ ასეა, კარგად ჩანს პ. უმიკაშვილისადმი გაგზავნილ წერილში, სადაც მან მკაცრად გააკრიტიკა თა-

ვისი მეგობარი კ. აბაშიძე, რომელმაც თავის მიმოხილვაში დასვა „რეალურს იქით“ სამყაროს ძიების საკითხი. „ვერ წარმოიდგენთ ძვირფასო ბატონო პეტრე, რა რიგად გამაოცა ამ სტატიის წაკითხვამ, ეგ რაღაც უიმედოთა მაღლა აყვანა, ქადაგება რაღაც ნირვანასი, დიდების შესხმა მათი, ვინც „რეალური ქვეყნის იქით დამალულის საძებნელოს“ — მაძიებელია და ამ მიმართულების დროის შესაფერ მიმართულებად აღიარება — ეს რაღაც საშინელებაა, ეს „რეალურ ქვეყნის“ განშორების, არიდების ქადაგება ჩვენს მდგომარეობაში მყოფისათვის საზიზღრობაა, სხვა არაფერი. ცხოვრება გართულდა, ძველი წყობილება ირღვევა, ურთიერთთა შორის დამოკიდებულება იცვლება. საჭიროა ახალი გზა, განსხვავებული ურთიერთობის შემოტანა, გარემოების მოთხოვნილების მიხედვით ცხოვრების მოწყობა. რომ ტანჯვა-წვალება აიცილოს ადამიანმა და ამ დროს ტაშს უკრავენ „რეალური ქვეყნის იქით საიდუმლოს“ ძიებას და თაყვანი ეცითო, ამის აღიარება ჩვენი თვით არსებობის თანასწორია ხომ. ღმერთო, ასეთი პესიმისტური მიმართულება, როცა ყოველ მხრიდან სულის სიმხნევესა ვხედავთ! რაღაც ნირვანა, როცა გუშინ მოწმენი ვიყავით დრეიფუსის საქმისა, დღეს ბურებისა და ჩვენს თვალწინ ასეთი საოცარი მუშაობაა ევროპის მოწინავე კაცებს შორის სოციალურ კითხვათა გამოსარკვევად!... ვერ წარმოიდგენთ როგორ მექავება ხელი ამ პესიმისტობას, უალაგოთ და ნაძალადევათ შემოთრეულ პესიმიზმს საკადრისი მივუგო“[1]. ეს მთელი ტრაქტატია რეალისტი მწერლისა. დ. კლდიაშვილი ხედავს, რომ „ცხოვრება გართულდა, ძველი წყობილება ირღვევა“, წარმოიქმნა ახალი ურთიერთობანი, საჭიროა ახალი გზების ძიება, მაგრამ არა გამოგონილი, პესიმისტური, არამედ ადამიანის გამამხნევებელი ოპტიმისტური გზებისა. დ. კლდიაშვილის პიესები ნათელყოფენ სწორედ ამგვარი სიახლის ძიებას. ჩვენ შემდგომ დავინახავთ, რომ თეატრში წარმოქმნილი ძიებანი უშუალოდ არის დაკავშირებული პროფესიული რეჟისურის ფორმირების რთულ პროცესთან.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ აკაკი წერეთლის რეჟისორულ ნაბიჯს. როცა აკაკი წერეთელი სახელმწიფო თეატრის, მან თავის დასს შემდეგი ამოცანა დაუსახა: „1. უნდა გადათქალიერდეს ჩვენი

[1] ლ. ავალიანი. დ. კლდიაშვილის ორი გამოუქვეყნებელი წერილი პ. უმიკაშვილისადმი. „მნათობი“, 1978, № 7, 143.

პიესები და რაც სასარგებლო არ არის, გამოიძევოს რეპერტუარიდან, 2. ენა გასწორდეს, 3. რეჟისორმა ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედა-აზრს, აუხსნას თვითეული მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას მისთანა როლი წაუკითხოს, რომელიც მის ნიჭს შეშვენის. მოთამაშეებმა ჯერ უნდა გაიზეპირონ თავთავისი როლები და მერე დაიწყონ რეპეტიციები. ინტრიგებსა და კულისებში მითქმა-მოთქმას ერიდონ და კლაკიორების იმედით არ იყონ ხოლმე"[1].

აკაკის ფართო ამოცანა აქვს დასახული. მაგრამ აქ თითქმის არ არის არც ერთი ისეთი საკითხი, რომ ყველა დროის თეატრისათვის არ იყოს მნიშვნელოვანი. აქ არის რეპერტუარის, მსახიობის აღზრდის, რეჟისურის, თეატრის შემოქმედებითი ატმოსფეროს, მსახიობთა ურთიერთობის, მაყურებლის საკითხები. ყველა მათგანი კი პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით დაკავშირებულია რეჟისურის პრობლემებთან.

ქართული თეატრის მრავალფეროვანი შემოქმედება მარტო თბილისის თეატრით არ განისაზღვრებოდა. 80—90-იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება ზოგან მეტი ხარისხით, ზოგან პრიმიტიულ დონეზე, მაგრამ ყველგან ცოცხლობდა თეატრი, იგი სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრებოდა ხალხის ცხოვრებაში და მისი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. თეატრის ერთ-ერთი ძლიერი კერა გახლდათ ქუთაისში. კ. მესხი იყო პისი ყველაზე დიდი მოამაგე და მწყალობელი. „ერთი თვეა აგერ, რაც ქუთაისში შესდგა ქართული დასი კ. მესხის თაოსნობით და ჯერ-ჯერობით წარმატებითაც მიდის ახალი დასის საქმე"[2], — წერდა გაზ. „თეატრი". ამ პერიოდისათვის კ. მესხი უკვე დახელოვნებული რეჟისორი იყო. „როგორც აქტიორს, — წერს იგივე გაზეთი, — ამას იცნობს მკითხველი საზოგადოება, და ჩემის მხრით აქ პატივით უნდა მოვიხსენიო ის როგორც რეჟისორი მუყაითი და სცენის მცოდნე"[3]. ა. წუწუნავას აზრით, კ. მესხი იყო „სათეატრო საქმიანობის საუკეთესო ორგანიზატორი და თავისი დროის გამოჩენილი რეჟისორიც". მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული დრამატურგიის თარ-

[1] აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 23.

[2] „თეატრი". 1885, № 2.

[3] იქვე.

გმნითა და დადგმით. საერთოდაც ლ. მესხიშვილამდე იგი იყო კლასიკური რეპერტუარის საუკეთესო შემსრულებელი და დამდგმელიც. კ. მესხმა „პირველმა დადგა შექსპირის „პირველეული ცოლის მორჯულება“ და გაიმარჯვა კიდეც“ (შ. დადიანი). კ. მესხის რეჟისურის შესახებ საინტერესო მოგონება შემოგვინახა ნინო ჩხეიძემ: „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა. მსახიობს თვალებში შესცქეროდა. მიმოხრას, აზრის სწორად გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და, ვაი იმისი ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა“[1]. კ. მესხი „მრისხანე რეჟისორი“ ყოფილა! მან იმთავითვე დაიწყო ბრძოლა აქტიორული ინდივიდუალიზმისა და სცენისმოყვარეთა ჩვეულების წინააღმდეგ. მის თეატრში საგრძნობი გახდა რეჟისორის დიქტატი, კოტე მესხს სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახალი თეატრის შექმნა. იგი კარგად იცნობდა საფრანგეთის თეატრებს, აღტაცებული იყო სარა ბერნარის თამაშით. მაგრამ ამასთანავე აკრიტიკებდა ფრანგულ თეატრში „გალობით ლაპარაკს“. „როდესაც დრამის წარმოდგენაზე დაესწრები, ასე გგონია არტისტები კი არ ლაპარაკობენ, მღერიანო“. მესხის აზრით ეს „ხელოვნების წინააღმდეგიც არის და ცხოვრებასთან მიუმსგავსებელიც“. იგი, როგორც რეალისტი მსახიობი ვერ ეგუება სცენაზე რეალიზმიდან გადახრას. მესხი ბუნებრიობის აპოლოგეტი გახლდათ და აქეთ წარმართა მთელი თავისი რეჟისორული და სამსახიობო მოღვაწეობაც. მას, როგორც „ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის რეალისტური თეატრის მსახიობს, ბუნებრივია, სცენის მთავარ მოწოდებად „საზოგადო საკითხის“ წამოჭრა „საზოგადო ცხოვრების“ გამოხატვა მიაჩნდა“[2]. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, როცა კ. მესხი ვერ ურიგდებოდა ისეთ სპექტაკლებს, სადაც „დეკორაციებს და ტანისამოსს პირველი ადგილი უჭირავს, აზრი კი ღმერთმა შეინახოს — ნამცეცსაც ვერ იპოვით“.

კ. მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო. მის რეპერტუარში,

---

[1] ნ. ჩხეიძე. კოტე მესხი, წიგნიდან: — „კოტე მესხი“, თბ., 1953, გვ. 133.

[2] დ. ჯანელიძე. კოტე მესხი, წიგნიდან: — „კოტე მესხი“, თბ., 1953 გვ. 155.

ქართულ პიესებთან ერთად, წარმოდგენილი იყო რუსული და დას. ევროპის მწერალთა ნაწარმოებები („რევიზორი“, „მასკარადი“, „ვაი ჭკუისაგან“, „ერნანი“, „ძალად ექიმი“ და სხვ.). მან თეატრში დაამკვიდრა როლზე სერიოზული მუშაობის პრაქტიკა, განამტკიცა შემოქმედებითი დისციპლინა და, რაც მთავარია, შეიმუშავა მსახიობთა აღზრდის თავისებური წესი. გ. წერეთელის აზრით, კ. მესხს „შეუძლია ქართველ მსახიობთა გაწვრთნა და სკოლის შექმნა“[1]. „საზოგადოდ, კოტე, — წერდა იფ. მესხი, — სასტიკი იყო რეჟისორობის დროს. ჩვენს რეპეტიციებზე ყოველთვის სრული დისციპლინა იყო, გარეშეს არავის უშვებდა თეატრში და მსახიობებმა კარგად იცოდნენ მისი ხასიათი. შეგნებული ჰქონდათ იმის მანერა და სიამოვნებით უგდებდნენ ყურს იმის სწავლებას“[2]. მოვუსმინოთ დ. მესხის მოგონებასაც: „იცოდა ყვირილი, ჩიჩინი, კაცო. როგორ დააბიჯებ, ადამიანურად გაიარე... ხშირად იატაკზე ცარცით შემოუფარგლავდა მსახიობს დასადგომ თუ გასაველელ ადგილს. ეს. ცხადია, ნების შებორკვა იყო მსახიობის. მაგრამ იმ დროს უამისობა არ იყარგებდა“[3]. ძველი თეატრის მსახიობთა ამ მოგონებებში ნათლად გამოკრთა 80—90-იანი წლების რეჟისურის ბრძოლა. მისი ფორმირების რთული პროცესი. მსახიობის უფლებების მოთოკვის. „ნების შებორკვის“ ერთპიროვნული ხელმძღვანელობის, მტკიცე დისციპლინის გარეშე თეატრი ვერ შეძლებდა წარმატებას. სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ქართულ თეატრში დიდი განმანახლებელი მოძრაობა. ვ. აბაშიძის კომედიის თეატრის გვერდით წარმოიქმნა დრამის თეატრი. გაჩაღდა სტილური მრავალფეროვნებისათვის ბრძოლა. ყოფითი რეალიზმი, რომანტიკული ნაკადი, ნატურალიზმი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი — ყველაფერი მოძრაობდა და ცოცხლობდა ქართული თეატრის ჭერქვეშ. ღრმავდებოდა შინაგანი წინააღმდეგობანი, რაც ახალ იმპულსსა და სტიმულს აძლევდა თეატრის განვითარებას. „ამ დროს თეატრში ორი ბანაკია, — იგონებს ნუცა ჩხეიძე. — ახალგაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინსვლა სწყურია, უკეთესი მომავლისაკენ გზას იკაფავს, და ძველი თაობა, რომელნიც ძველი წესების, ძველი მიმართულების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შემნახველნი არი-

[1] „ცვალი“, 1899, № 7.

[2] კოტე მესხი. კრბ., თბ., 1953, გვ. 27.

[3] იქვე.

ან (რადიკალების) მეთაური და ბელადი ყოველთვის კოტე იყო. ბრძოლის საბაბს უმთავრესად თვითონ კოტე აძლევდა: ბრძოლა უყვარდა, იბრძოდა სიხარულით, ხალისით, მედგრად"[1]. კ. მესხი ერუდირებული რეჟისორი იყო. ის კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში, იცოდა თუ რა ხდებოდა ხელოვნების სამყაროში. ცხოვრობდა თავისი დროის თანამედროვე თეატრალური მოვლენების ცენტრში. ახლოს იცნობდა კ. სტანისლავსკის, ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ერმოლოვასა და სხვა გამოჩენილ ადამიანებს. ჯეროვნად აფასებდნენ მის ნიჭს რუსული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენიც.

როცა კ. მესხმა სიტყვა უთხრა მ. ერმოლოვას, მოსკოვში იუბილეზე, მას დიდი ოვაცია გაუმართეს. ამ ღამის და შთაბეჭდილების შესახებ იგი ნ. მესხს წერდა: „ხვალ სტანისლავსკი და „ხუდოჟნიკები" ცალკე წვეულებას მართავენ. „რეჩის" შემდეგ სტანისლავსკი მოვიდა ჩემთან და „გაგვაბედნიერე, გვეწვიეო, თეატრშიაც ყოველთვის მობრძანდითო." ეს ერთი პატარა დეტალია თეატრალური ურთიერთობისა, მაგრამ კარგი დეტალი. აქაც ჩანს, რომ კ. მესხი ნიჭიერი, განათლებული, თავისი დროისათვის აღიარებული ცნობილი მოღვაწე იყო. მის აზრს ანგარიშს უწევდნენ, მის სიტყვას ისმენდნენ. კ. მესხს მთავარ რეჟისორად იწვევდნენ თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში.

ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება „მსახიობთა რეჟისურის" გარეშე. ერთის მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო, მეორე მხრივ, მისსავე წიაღში წარმოიქმნა ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუსაზღვრელი უფლებები. თეატრს ტანჯავდა ეს შინაგანი გაორება და წინააღმდეგობა. სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ახლის დაბადების ტკივილი. ისტორიული აუცილებლობა მოითხოვდა თანდათან „ერთმანეთს დაშორებოდნენ" ერთ პიროვნებაში მოქცეული მსახიობი და რეჟისორი.

მაგრამ ვიდრე ეს პერიოდი დადგებოდა, ქართულ თეატრში დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. ყი-

---

[1] ნ. ჩხეიძე. კოტე მესხი. წიგნიდან: — „კოტე მესხი", გვ. 136.

ფიანი, ვ. გუნია და სხვები. ისინი დგამდნენ პიესებს, ხელმძღვანელობდნენ დასებს. წერდნენ სტატიებს, თავიანთი პრაქტიკული გამოცდილების საფუძველზე ანზოგადებდნენ რეჟისურის საკითხებს, ამდიდრებდნენ და აძლიერებდნენ ქართული რეჟისურის პრაქტიკულსა და თეორიულ საფუძვლებს.

ქართულ რეალისტურ სამსახიობო ხელოვნებაში ფუძემდებლური როლი შეასრულა ვ. აბაშიძემ. ვ. გუნიას აზრით მან „შექმნა თამაშობის სკოლა". ა. ცაგარელის აზრითაც ვ. აბაშიძის დიდი დამსახურება ის იყო რომ „შექმნა საკუთარი ხელოვნების სკოლა და მოწაფენიც შეიძინა"[1].

ვ. აბაშიძემ დიდი ხნით განსაზღვრა ქართული კომედიის თეატრის განვითარების გზა. 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა „მისი სკოლის" ტრადიცია. მან განუსაზღვრელად დიდი როლი შეასრულა კომედიის თეატრის წარმატებაში. ეს თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში. ვ. აბაშიძის თამაში „ტექნიკის მხრივ მთელი სკოლაა ახალგაზრდა მსახიობებისათვის", — წერდა „ივერია"[2]. ბუნებრივია, რომ ამგვარ მსახიობს საინტერესო სპექტაკლებიც უნდა ჰქონოდა დადგმული. ვ. აბაშიძე ხშირად იყო ანტრეპრენიორი. მისი მუშაობა ორ მხრივ სწარმოებდა. ერთი — ორგანიზაციულ-ადმინისტრაციული, და მეორე — შემოქმედებითი. როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, ვ. აბაშიძეს უპირველეს საზრუნავად დასისა და რეპერტუარის ფორმირება მიაჩნდა. „გონიერი მსახიობი შეიძლება მხოლოდ კარგი რეპერტუარის წყალობით შემუშავდეს", — წერდა იგი. მის თეატრში, თანამედროვე ქართველი ავტორების პიესების გარდა, იდგმებოდა შექსპირის, შილერის, გოგოლის, ოსტროვსკის, მოლიერის ნაწარმოებები. რეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობოდა ა. წერეთლის, გ. ერისთავის, ა. ცაგარლის, ზ. ანტონოვის, რ. ერისთავის, გ. სუნდუკიანის პიესებს.

ქართული რეჟისურის ისტორიისათვის დიდად საყურადღებო ფაქტია ის, რომ ვ. აბაშიძე იყო არა მხოლოდ დამდგმელი რეჟისორი, არამედ რეჟისორ-პედაგოგიც. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინ. ვ. აბაშიძე ზრუნავდა მსახიობთა აღზრდაზე.

---

[1] ავქ. ცაგარელი, ვასილ ალექსის ძე აბაშიძე, „ცნობის ფურცელი", 1902, 10 მარტი.

[2] „ივერია", 1902, № 240.

ბევრს ფიქრობდა ახალგაზრდა ხელოვანთა ჩამოყალიბების პრობლემაზე. მიაჩნდა, რომ შეუძლებელი იყო „მსახიობის გაწრთვნა“ ალზრდის გარკვეული მეთოდოლოგიური საფუძვლების გარეშე. იგი მსახიობებს ასწავლიდა „სიმართლის ხელოვნებას“, მიაჩნდა, რომ „სრულსა და საამურს მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს“[1]. ეს იყო ვ. აბაშიძის მხატვრული კრედო. ამ პრინციპით დგამდა სპექტაკლებს, იგივეს მოითხოვდა თავისი უფროსი და ახალგაზრდა კოლეგებისგანაც. „ნამდვილი მასწავლებელი დრამატული ხელოვნებისა არიან: ცხოვრება, პრაქტიკა და დაკვირვება“, — წერდა ვ. აბაშიძე. მისი აზრით, დაკვირვება საფუძველი და დედაბოძია ყოველის დიდი ნიჭისა. მსახიობის შემოქმედებითი ბუნების ახსნისას იგი მიუთითებდა, რომ „დაწვრილებით უნდა შეისწავლოს დრამატულმა მსახიობმაც ცხოვრება. ხანდახან თვით უმნიშვნელო წვრილმანიც კი სიცოცხლესა სდებს რომელსამე ხასიათს“. ცხოვრების სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებები, მისი ცოცხალი იმპულსები სინედლესა და სილამაზეს ანიჭებს მსახიობის შესრულებას. მაგრამ მსახიობი არ არის ბუნების უბრალო მიმბაძველი, ცხოვრებისეული ტიპების ილუსტრატორი. „მსახიობი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს, და გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას“[2] — წერდა ვ. გუნია. აქ ორი ხელოვანის აზრთა სრული თანმხვედრაა. რეალისტ მსახიობებსა და რეჟისორებს მხატვრული პოზიციაც მსგავსი აქვთ. ვ. აბაშიძის აზრით, მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნება თუ მსახიობმა ცოცხლად და საინტერესოდ არ გამოხატა იგი. სცენური ფორმა უკეთ უნდა ავლენდეს გმირის შინაგან ცხოვრებას. ვ. გუნიას აზრითაც, „რაც არ უნდა კარგად თამაშობდეს აქტიორი, თუ მას აკლია გარეგანი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა, ყოველად შეუძლებელია, რომ მისმა თამაშობამ ძლიერი ზეგავლენა იქონიოს ხალხზე“[3]. შეხედულებათა იდენტურობა ქართული რეალისტური სასცენო თეორიისა და პრაქტიკის ერთიან მძლავრ დინებაზეც მეტყველებს. ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია სწორ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე ზრდიან მსა-

---

[1] ვასო აბაშიძე. კრებ., თბ., „ხელოვნება“, 1951, გვ. 37.

[2] იქვე, გვ. 82.

[3] იქვე, გვ. 86.

ხიობებს. თავიანთი დადგმებით პრაქტიკულადაც ადასტურებენ რეალიზმისადმი ერთგულებას.

ვ. აბაშიძე დიდ ადგილს უთმობდა როლის მომზადების პროცესის, მისი არსების ახსნას. ახალგაზრდებს განუმარტავდა თუ რა ადგილი ეკავა ყოველ დეტალს მხატვრულ საშუალებათა რთულ კომპლექსში. „როლის უცოდინარეობა შეურაცხყოფაა ხელოვნებისა" — ამბობდა იგი. სამწუხაროდ „ხშირად ხდება ხოლმე ამგვარი უწესობა ჩვენს სცენაზე" — დაასკვნის გულისტკივილით.

ვ. აბაშიძემ კარგად იცის, რომ პიესის მომზადებისათვის საჭიროა გაიზარდოს რეპეტიციების რაოდენობა. სპექტაკლის შექმნის პროცესი მოითხოვს ხანგრძლივ, გულმოდგინე მუშაობას: „რაც ბევრჯერ გვექნება რეპეტიცია უკეთესია". რადგან „რეპეტიცია სულ და გულია ყველა საქმეში და განსაკუთრებით კი დრამატულ ხელოვნებაში. მსახიობი ვალდებულია რეპეტიციაზედაც ისე ითამაშოს, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს"[1]. თავისი დროისათვის მეტად მნიშვნელოვანი აზრია გამოთქმული. საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნის თეატრში (და არა მარტო მაშინ!) მსახიობების დიდი ნაწილი რეპეტიციას ისე უყურებდა, როგორც ერთგვარ ტექნიკურ პროცესს. ზოგი რეპეტიციას გადიოდა პარტნიორებთან დამოკიდებულების გამორკვევის მიზნით. მათ მიაჩნდათ, რომ პრემიერაზე შეძლებდნენ „ნამდვილ თამაშს". ვ. აბაშიძე კითხულობს: „თუკი წარმოდგენის დღეს ითამაშებ, რეპეტიციაზე რატომ არ შეგიძლია?.. რეპეტიციის დროს მსახიობმა ყველაფერი უნდა უკუაგდოს და დაივიწყოს, მთლად ყურადღებად გადაიქცეს და შეისისხლხორცოს ცხოვრება, ხასიათი და თვისებანი იმ კაცისა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს: ყური მიაპყროს, როგორ ეკიდებიან სხვა მოქმედნი და ამის გვარად გამოხატოს თავისი გრძნობანი... როლის დასწავლის დროს აუცილებელს საჭიროებას შეადგენს ნამდვილი კილო"[2].

ვ. აბაშიძე თეატრს ხელმძღვანელობდა 1881-85 წლებში. ეს იყო საუკეთესო პერიოდი მუდმივმოქმედი თეატრის ისტორიაში. ამ თეატრში პირველად დაიდგა „ჰამლეტი", „ვენეციელი ვაჭარი", „მეფე ლირი", „სამშობლო", „რევიზორი", „არსენა", „ხანუმა" და სხვა პი-

---

1 ვასო აბაშიძე. კრბ., თბ., 1951, გვ. 34.

2 იქვე, გვ. 35.

ესები. მაგრამ ვ. აბაშიძე, უპირველესად, მსახიობი იყო და საკმაოდ ფრთხილად ეკიდებოდა რეჟისურის წარმოჩენის პრობლემას. მისი თეორიული ნააზრევი და პრაქტიკული საქმიანობა ობიექტურად ამაღლებდა და ამძლავრებდა რეჟისურის პოზიციებს, მაგრამ, როგორც მსახიობი იგი მოითხოვდა რეჟისურის უფლებების რეგლამენტაციას. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან", რომელსაც ვ. აბაშიძეც აწერს ხელს. მათ თეატრის გახსნის წლისთავზე მოითხოვეს რეჟისორ გ. თუმანიშვილის გადაყენება. „გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არჩეულ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და იმის ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია, — ვერც გამოთქმას გვასწავლიდა, ვერც მიხრა-მოხრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ"[1].

ერთობ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია. მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებიან იმ აზრს, რომ რეჟისორმა მათ უნდა ასწავლოს „გამოთქმა", „მიხრა-მოხრა". რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს და ა. შ. თუ ვერ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, იგი თეატრსაც არ უნდა მეთაურობდეს. აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ. თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ თვით პროცესი მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და მწვავე გამოდგა.

ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთანაც. მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით. შემთხვევას, რომელიც თეატრში მომხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიეღია. ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ სვიმონიძეს კარგად არ სცოდნია როლი, ამასთან ერთად, იგი თურმე, წარმოდგენის „ღამეს უალაგო ალაგას დაეცა". ამის გამო მსახიობი დაუჯარიმებიათ. ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ მიუჩნევია, რადგან სვიმონიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონია როლის მოსამზადებლად. ჩვენთვის ძნელია საუკუნის წინათ მომხდარი კონფლიქტის დეტალების განხილვა, დადგენა იმისა თუ ვინ იყო მართალი. მთავარი სულ სხვაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს: „1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება რეპეტი-

[1] ვასო აბაშიძე, კრბ., თბ., 1951, გვ. 49.

ციის დროს. არცა უზრდელად მოპყრობა და უკეთუ დააშავოს რამე მსახიობმა, მოხსენდებოდეს დაუყოვნებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთ თავთავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული, ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შნოს გამოჩენა და, მეორეს მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა და, 3. აკრძალულ ექნათ სრულიად გარეშე მაყურებელთა და ცნობის მოყვარე პირთ დასწრება რეპეტიციებზე"[1].

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია გამოცდილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს მასში საკამათოც არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს ყველაფერი სამართლიანია. მაგრამ ეს მაინც საკითხის, ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დიქტატურის" წინააღმდეგ გამოსვლა. რეჟისორთა მომძლავრებული ავტორიტეტი, მათი გაზრდილი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება, მთავრდება არტისტული კაპრიზების საუკუნე!

ჩვენ ვლაპარაკობთ არა მეორეხარისხოვანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პროტესტზე. ერთის მხრივ, ვ. აბაშიძე — რეჟისორი, აღმზრდელი, სხვებისთვის ჰკუის დამრიგებელი, მასწავლებელი, სამაგალითო ხელოვანი და, მეორეს მხრივ, „თავისებურ წირვას" მიჩვეული, თავისუფალი, თვითმყოფადი არტისტული ინდივიდუალიზმით განებივრებული მსახიობი. თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა, რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაშიო, მაგრამ როცა მას იგივეს შესრულება მოთხოვეს, გაწყრა: „რეპეტიციის დროს მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს. ამის აღსრულება მე ვერ შევძელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადამახდევინა"[2]. ხედავთ, რას უჩივის რეჟისორ ი. მაჩაბელს?! როცა თავად დგამდა სპექტაკლს, მსახიობისაგან ხომ იგივეს მოითხოვდა?! ნუთუ

---

[1] ვასო აბაშიძე. კრბ., თბ., 1951, გვ. 62.
[2] იქვე, გვ. 48.

მან შეიცვალა პოზიცია? რასაკვირველია არა, არავითარი ცვლილება არ მომხდარა მსახიობი ვ. აბაშიძე დაუპირისპირდა რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. ამ შემთხვევაში ი. მაჩაბელი, როგორც რეჟისორი, ვ. აბაშიძის რეჟისორულ პოზიციებს იცავს. ისეთივე შემთხვევა მომხდარა ილ. ჭავჭავაძის რეპეტიციაზეც. ილ. ჭავჭავაძემ არ აპატია თავის საყვარელ მსახიობს რეპეტიციაზე დისციპლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა წესისამებრ. ვ. აბაშიძე კი ჩივის: „ილია ჭავჭავაძეს რაღა დაეშავა? რეპეტიციაზე გიახელით დანიშნულ დროს. ვიცდიდი, სუფლიორი არსად არის, ვკითხავ ერთს, მეორეს, გველირსება რეპეტიცია თუ არა? ყველამ მიპასუხა, სუფლიორი არ გვყავსო, ვკითხე რეჟისორს (ილია ჭავჭავაძე) სუფლიორისა, — მე რა ვიცი, რაღა გამექეთებინა, ავდექი და წამოვედი". ილია ჭავჭავაძემ კი „უსამართლო ქცევისათვის და რეპეტიციიდან გაქცევისათვის" იგი დააჯარიმა[1].

ჩვენ მიერ დამოწმებული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. საილუსტრაციოდ უნდა დავასახელოთ კიდევ ერთი ფაქტი. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების წელსვე მოხდა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის განხეთქილება. როგორც აღვნიშნეთ, დასში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია გ. თუმანიშვილის ზოგიერთმა დამოუკიდებელმა აქციამ. ამის პასუხად მსახიობებმა, კ. ყიფიანის მეთაურობით, წერილი მიწერეს რედაქციას. „რეჟისორის მოვალეობა. როლი და ადგილი თეატრში" — ასეთია წერილის სათაური. კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. ამ კითხვებში კარგად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობის დამოკიდებულება რეჟისურისადმი. შესაძლოა, აქ ბევრი რამ მართალიც იყო, ეგების მართლაც არ აკმაყოფილებდა დასს გ. თუმანიშვილის რეჟისურა, მაგრამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ტენდენციაა გამჟღავნებული. „რეჟისორს შემოაქვს ძალდატანებითი აზრი" — ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა მე-7 კითხვა: „რათ აჩენს თავს რეჟისორი — თავის კერძო მოქმედებით, ვითომც იმას აქვს რაიმე განსაკუთრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ". ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „პიესების ამორჩევა მარტო რეჟისორისაგან — არის დარღვევა ჩვენი წესდებულებისა, ამხანაგობისა". აშკარად ჩანს, რომ მსახიო-

[1] ვასო აბაშიძე, კრბ., 1951, გვ. 98.

ბებს უჭირთ შეეგუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად. თეატრის ისტორიაში ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის ხელმძღვანელ რეჟისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა ხოლმე კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენელი ყოფილა მსახიობთა რეაქცია, რომ ეს წერილი დაწერილია 1879 წლის 22 სექტემბერს, ე. ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. მეტისმეტად ნაჩქარევი ხომ არ იყო მსახიობთა რეაქცია? სულის მოთქმაც ვერ მოასწრო რეჟისორმა და უკვე მისი მოხსნა მოითხოვეს.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტათი მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე"[1]. აქვეა ჩამოთვლილი თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: „1. არტისტებს ასწავლოს თამაშობა; 2. მიხრა-მოხრა, 3. საზოგადოდ სცენური ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას". ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია: „1. იყოს თავჯდომარე ტრუპის სხდომებისა, 2. ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისას, 3. როლების დარიგებისა. 4. წარმოდგენის დღის დანიშვნისა. არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომაში"[2].

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც მსახიობები მოითხოვენ, სამართლიანია. რეჟისორის ფუნქციების განსაზღვრისას იგრძნობა დასის წადილი — დაეუფლოს მსახიობის ხელოვნებას, თეატრში დამყარდეს დისციპლინა, სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი. მაგრამ ამავე დოკუმენტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს დასი რეჟისორს. მას არ უნდა, რომ რეჟისორს ჰქონდეს პიესის არჩევის უფლება; დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, „გადაწყვეტილებითი ხმა" არ უნდა ჰქონდეს სხდომებზე.

---

[1] კოტე ყიფიანი, კრბ., თბ., 1964, გვ. 61.

[2] იქვე.

ერთ-ერთ დოკუმენტში, რომელიც უფრო მოგვიანებით არის დაწერილი, კ. ყიფიანი სამაგალითო რეჟისორად ასახელებს მ. ბებუთაშვილს. მისი აზრით, ამ რეჟისორს დისციპლინაც კარგი ჰქონდა და მსახიობთან მუშაობაც იცოდა. შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ დადგმის დროს მ. ბებუთაშვილს პატარა „ექსპერიმენტი“ ჩაუტარებია: მსახიობებისათვის დაუვალებია რამდენჯერმე წაეკითხათ პიესა, ერთი კვირის შემდეგ შეუკრებია დასი და უთქვამს: „აიღეთ ქაღალდი და ფანქარი, დასხედით აქ და აქვე დასწერეთ ამ დრამის შინაარსი, დასწერეთ ისე, ვის როგორც გესმით შექსპირის თხზულება“. ამ თავისებურ გამოცდას თურმე არავინ არ ელოდა. „ყველანი გაშტერდნენ, ჩამოვარდა ხანგრძლივი სიჩუმე“. მ. ბებუთაშვილს შეუყვირია, დაწერეთ, დაწერეთო. სხვა რა გზა ჰქონდათ, ზოგს დაუწერია, ზოგს ვერა. რეჟისორი გაბრაზებულა, უყვირია. ასე გინდათ მსახიობები გახდეთ? მსახიობები კი არა მეწაღლეები ხართო. შემდეგ დაწყნარდა, მსახიობებს როლები გადასცა და ოცდაათი რეპეტიციის შემდეგ სპექტაკლი მაყურებელს უჩვენა. წარმოდგენას გაუმარჯვნია. კ. ყიფიანი წერს: „მაშინ ვიგრძენით, რომ რეჟისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყოფილიყო, რომ თავისი მოთხოვნილებით შეასწავლოს მსახიობს თხზულების შინაარსი, შეათვისებინოს ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირთა ურთიერთშორის კავშირი“[1].

ოცდაათი რეპეტიცია იმხანად ცოტა არ იყო. ქართული თეატრის ისტორიამ იცის, რომ „მეფე ლირი“ პირველად ასი რეპეტიციით დაიდგა. კ. ყიფიანის ცნობით: „ილია ჭავჭავაძისა, ვანო მაჩაბელისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით ასი რეპეტიციის შემდეგ“ იქნა წარმოდგენილი „მეფე ლირი“. ლირის როლს კ. ყიფიანი ასრულებდა. ორივე შემთხვევა იმის მაუწყებელია, რომ ქართული თეატრი დიდი ყურადღებით მუშაობდა შექსპირის ტრაგედიების დადგმაზე.

მ. ბებუთაშვილის რეჟისურისადმი კ. ყიფიანის მხარდაჭერა, ერთის მხრივ, რეჟისორის ნიჭიერების აღიარებას ნიშნავს, ხოლო, მეორე მხრივ, მას გარკვეული ფსიქოლოგიური მიზეზები გააჩნია. მთავარი ის არის, რომ სპექტაკლმა გაიმარჯვა. ასეთ შემთხვევაში მსახიობები ადვილად მიუტევებენ ხოლმე რეჟისორს უხეშობას. ასე

---

[1] კოტე ყიფიანი. კრბ., თბ., 1964, გვ. 20.

ყოფილა წარსულში და ასეა დღესაც. სულ სხვაა როცა სპექტაკლი ჩავარდება, მსახიობთა მრისხანება თავს დაატყდება ხოლმე რეჟისორს.

მ. ბებუთაშვილი იყო ხალასი რეჟისორული ნიჭის შემოქმედი. მისი რეჟისურა ნათლად მიგვანიშნებს ქართული რეჟისორული ხელოვნების აშკარა წარმატებაზე. იგი თავისებურად ახალი საფეხურიცაა ქართული რეჟისურის ისტორიაში. „მ. ბებუთაშვილის რეპეტიციები იმ პერიოდისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო და, ამავე დროს, საინტერესო შედეგსაც აღწევდა. ამას მოწმობს სპექტაკლების მხატვრული დონე“[1].

ქართული თეატრის მოწინავე მსახიობები, რომელთაც ისტორიამ პროტოგონისტის მისია დააკისრა, კარგად გრძნობდნენ, რომ მკვეთრად უნდა გაზრდილიყო რეპეტიციების როლი სპექტაკლის მომზადებაში. თეატრში სცენური ქმედების ბუნებრივი პროცესის მიღწევას ხანგრძლივი ვარჯიში სჭირდებოდა, სწორედ სარეპეტიციო დარბაზი იყო ის ადგილი, სადაც უნდა ამოხსნილიყო ამ პროცესის საიდუმლოება. მისი მიკვლევა და ფიქსირება ღრმა დაკვირვებასა და მტანჯველ ძიებებს მოითხოვდა. რეჟისორები გულმოდგინედ ეკიდებოდნენ ესოდენ რთულ საქმეს. მ. ბებუთაშვილის სპექტაკლების წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ სცენური ბუნების გრძნობა იყო.

კ. ყიფიანის წერილებიდანაც ჩანს, რომ მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობის ისტორიაში იმთავითვე დაპროგრამდა ზოგი რამ, „მუდმივმოქმედი ფაქტორის“ მნიშვნელობა შეიძინა. თაობიდან თაობას გადაეცა თანდაყოლილი, თეატრის ბუნებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობა. იგი მით უფრო რელიეფურად ჩანდა მაშინ, როდესაც რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო ფორმირებული, არ ჰქონდა თავისი გამოკვეთილი სახე. მსახიობები გრძნობდნენ, რომ იგი სჭირდებოდათ მათ, მაგრამ ვერც მისი უფლებების გაზრდას ეგუებოდნენ. წინააღმდეგობათა ამ რთულ პროცესში თავის სიტყვას ამბობდა კ. ყიფიანი.

კ. ყიფიანის, ვ. აბაშიძისა და სხვათა შეხედულებანი რეჟისურის

---

[1] ნ. არველაძე. კ. ს. სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებანი „სარეპეტიციო პროცესზე“. კრებულიდან: — „მეგობრობა“. თბ., 1979, გვ. 223.

შესახებ სრულ გაგებასა და თანაგრძნობას პოულობდა სხვა მსახიობთა ნააზრევშიც. ვ. გუნია „მხარს უჭერს რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში“, მაგრამ ამასთანავე „იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას, როგორც პიროპას ახალი თეატრის განკითარებისას“[1].

რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის პრობლემებს შეეხნენ სხვა მსახიობებიც. ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი, მ. საფარელა, ნ. გაბუნია და სხვები ხშირად გამოხატავდნენ მსახიობის ხელოვნების „დაუმორჩილებლობის“ იდეას. ისინი, ერთის მხრივ, იცავდნენ რეჟისურას (რადგან არსებითად თავად იყვნენ რეჟისორებიც), მაგრამ, მეორე მხრივ, გრძნობდნენ, რომ თეატრში თანდათან ჩნდებოდა დამოუკიდებელი ხელოვანი — რეჟისორი. ამავე დროს, მათ, როგორც მოწინავე მოღვაწეებს, არ შეეძლოთ არ სცოდნოდათ თუ საით მიდიოდა თეატრის გზა. ისინი პროგრესული ადამიანები იყვნენ და სწამდათ, რომ რთულდებოდა თეატრის სტრუქტურა, მეტ მომთხოვნელობას იჩენდა მაყურებელი, ირღვეოდა ცხოვრების ძველი ნორმები, დიდი ძვრები ხდებოდა ევროპის თეატრებში. ყველგან თამამად ისმოდა რეჟისორის სახელი. ვ. გუნიას მიაჩნდა, რომ თეატრში ძალიან დიდი იყო რეჟისორის ფუნქცია. მან ვრცლად განმარტა რეჟისორის როლი თეატრში და დაასაბუთა მისი უფლებამოსილება. იგი წერდა, რომ საჭიროა „პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლების ჯეროვნად განაწილება მოთამაშეთა შორის. როლების მომზადება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპისა თუ ხასიათისა. შემდეგ საჭიროა და, მეტად საჭირო, რეპეტიციები, მაგრამ ისეთი რეპეტიციები კი არა, სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობენ, არამედ ისეთი, სადაც შინ ბეჯითად გაზეპირებული პიესა ხელოვნურად მზადდება, მოთამაშენი ერთმანეთში შესაფერ დამოკიდებულებას იძენენ, მიხვრა-მოხვრას, შესვლა-გამოსვლას, ადგომა-დაჯდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა მრავალ აუცილებელ წვრილმანებს ერთად შეიმუშავებენ, რის შედეგადაც გამოდის ნამდვილი ხელოვნური წარმოდგენა. სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრიობა მოძრაობაში. მოქმედ პირთა შო-

---

1 დ. ჯანელიძის წინასიტყვაობა. წიგნიდან: — „ვალერიან გუნია“. კრბ., თბ., 1953, გვ. 35.

რის, ყველა ამისათვის, საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელი იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული, ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჯკუ.ს, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი, რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და ღამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება. ესე იგი, დისციპლინა. მზად უნდა იყოს ყოველი წვრილმანი საჭიროებანი, ტანისამოსი, სამკაული და სხვა მრავალი მორთულობა არტისტისა და სცენისათვის"[1]. თითქმის აღარაფერი დარჩა შეუმჩნეველი. ასე გეგონებათ დღეს იყოს დაწერილი. ვ. გუნია დიდი გონივრულობით, ალღოთი, ცოდნით განიხილავს რეჟისურის პრობლემას. როგორც წერილიდან ჩანს, ვ. გუნია მოითხოვს რეჟისორის დამოუკიდებლობას, მისი უფლებების გაზრდას. სცენის სრული ბატონი უნდა იყოსო, — ამბობს იგი. ვ. გუნია ღრმად განსწავლული თეატრალური მოღვაწე იყო. მისი ხედვის არედან არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი იმჟამინდელი კულტურული მოვლენა. ყველგან სწვდებოდა მისი თვალი. მერე რა ვუყოთ, თუ მისი მსახიობური პრაქტიკა ასე ადვილად ვერ ეგუებოდა რეჟისურის დიქტატს. მთავარია ის, რომ მას სწამდა რეჟისურის დიდი ისტორიული მისიისა.

ვ. გუნია იყო არა მარტო მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, •რამედ დიდი თეატრალური მოაზროვნე, კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე. მისი წერილები ძვირფასი მატიანეა იმჟამინდელ ქართულ თეატრზე. ამასთანავე ნათელი ფურცელია ბრძოლითა და შრომით, წინსვლითა და ძიებით აღსავსე ისტორიისა.

ილიამ, აკაკიმ, ვ. აბაშიძემ, ლ. მესხიშვილმა და სხვა მოღვაწეებმა სამსახიობო ოსტატობისა და რეჟისურის არა ერთი საკითხი წამოჭრეს და განიხილეს. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ამპლუის პრობლემა.

ამპლუა არსებითად ყველაზე გავრცელებული ფორმა იყო XIX საუკუნის თეატრში. მაშინდელი რეჟისორები დიდი გულმოდგინებით ნერგავდნენ და ამკვიდრებდნენ მას. ამპლუა იქცა საუკუნის ერთ-ერთ მთავარ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპად. მაყურებელი შეეზარდა და შეეჩვია ამგვარ თეატრს. თითქმის ყოველ მსახი-

[1] ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1953, გვ. 20.

ობს ჰქონდა თავისი შემოსაზღვრული, გარკვეული ამპლუა. ამპლუა არსებითად მსახიობის შესაძლებლობის ერთგვარ შეზღუდულ ხასიათს გულისხმობდა. ე. ი. როცა მსახიობი ასრულებს ერთგვაროვან როლებს. ერთი ჟანრის ამ მონათესავე თვისებების ხასიათების გამოხატვა დროთა მანძილზე წარმოშობს სტილური ხასიათის მსგავსებებსაც. ყოველ მსახიობს თავისი „ხაზი“, თავისი მანერა, ჟანრი, თავისი გზა უნდა ჰქონდეს. ყველაფერი ეს შეიძლება ერთ სიტყვაში (ამპლუა) მოექცეს. იგი სრულიადაც არ გულისხმობს მსახიობის შესაძლებლობის დაოკებას, მისი მრავალფეროვნების ნიველირებას და, რაკი ეს ასე იყო, იმჟამინდელი თეატრი მტკიცედ იცავდა ამპლუის პრინციპს. კომედიის მსახიობი თამაშობდა მხოლოდ კომედიებში ან დრამის კომედიურ როლებში, დრამისა — დრამაში და ა. შ. ამ სფეროში უნდა მოეძია მსახიობს ახალი საშუალებები, ახალი ფერები, ნიუანსები, მის წიაღში უნდა დაბადებულიყო ახალი სახე. ილია ჭავჭავაძე აკრიტიკებს რეჟისორს, რომელმაც ვერ დაიცვა ეს პრინციპი. „ჩვენ გვგონია, — წერს იგი, — რომ დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლს აკისრებენ ხოლმე იმისთანა არტისტსა, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია როგორც კომიკსა“. მაგალითისათვის ასახელებს ვ. აბაშიძეს. ილია ერთმანეთს აჯერებს მსახიობის ორ როლს, ერთს სადრამოს და მეორეს კომედიურს, რომლებიც მაყურებლის სიცილს იწვევდა ორივე შემთხვევაში, მაგრამ ერთი როლის ბუნების საწინააღმდეგოდ ხდებოდა, ხოლო მეორე შესაბამისადო. აი, ეს მეორეა ნამდვილი. ვ. აბაშიძე აქ ქმნის ტიპს. ეს „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არც ერთსაც ცალკე“. ამ ჟანრით არის დაჯილდოებული აბაშიძე და რეჟისორმა სხვა გზით არ უნდა წარმართოსო მსახიობი, დაასკვნის ილია.

ღ. ერისთავის „სამშობლოს“ ერთ-ერთი დადგმის გამო ილია წერდა: „გარეგანი მოკაზმულობა სცენისა ურიგო არ იყო. ჩვენ გვგონია, რომ უწინდელზე უფრო მეტი მეცადინეობა ეტყობოდა, როგორც არტისტების ჩაცმა-დახურვას, ისეც სცენის მორთულობას. ჩვენ არ გვახსოვს, რომ ყოველივე ეს წინად როდისმე უკეთესად მოწყობილი ყოფილიყო“. მეტად საგულისხმო სიტყვებია XIX საუკუნის 90-იანი წლებისათვის: რეჟისორის ხელი უკვე უფრო და უფრო საგრძნობია. სპექტაკლის მოაზრება, როგორც მთლიანი მხატ-

ვრული მოვლენისა, რეჟისორის წარმატებაზე მეტყველებდა.

რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდის კვალობაზე თანდათან დაირღვა ამპლუის საზღვრები. აქამდე სახეუცვლელი წესი სასცენო ხელოვნებისა რეჟისურამ შეარყია. XX საუკუნის დასაწყისისათვის ამპლუის ავტორიტეტი უკვე ის აღარ იყო, რაც მას გასულ საუკუნეში ჰქონდა. თანდათან მაყურებელიც შეეგუა ამ ტენდენციას. რეჟისურამ დაიწყო მსახიობის შესაძლებლობათა მრავალპლანიანი ძიება. ამასთანავე, ეს იყო აქტიორული შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლაც. ამპლუამ შექმნა ძლიერი სამსახიობო ოსტატობის მექანიზმი, დასის ფორმირების პრინციპიც ამპლუისაგან იყო გაპირობებული. მაგრამ რეჟისურის „შტურმი" ამპლუის ბარიკადებზე ისტორიული აუცილებლობით იყო გამოწვეული, თუმცა ამპლუის მაცდური ძალა თეატრში დროდადრო იღვიძებდა ხოლმე. საბჭოთა თეატრში 30-იანი წლების ბოლოს კვლავ წამოიჭრა ამპლუის „რეაბილიტაციის" საკითხი, მაგრამ რეჟისორებმა არ დაუჭირეს მას მხარი. საბჭოთა რეჟისორთა პირველ საკავშირო კონფერენციაზე (1939) ა. პოპოვმა რეჟისორთა საერთო აზრი გამოხატა, როცა თქვა: „ზოგიერთი ამხანაგი მოითხოვს ამპლუისაკენ დაბრუნებას, ეს არ არის სწორი. ამპლუა წარმოშობს შტამპს[1]. ამავე კონფერენციაზე ს. მიხოელსმა გონებამახვილურად თქვა: „შტამპი — ეს არის აქტიორული სკლეროზი"[2].

ლ. მესხიშვილის, როგორც რეჟისორის, დამსახურება გახლავთ ის, რომ მან კ. მესხთან, კ. ყიფიანთან, ვ. გუნიასთან და ვ. აბაშიძესთან ერთად სერიოზული ნიადაგი მოუმზადა რეჟისორის პროფესიას. ისინი არ დაკმაყოფილდნენ პიესის „გარეგანი მოწყობილობით", მეტად სერიოზულ საქმედ მიიჩნიეს რეჟისორის მუშაობა, გააფართოეს მისი თვალსაწიერი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო იყო ლ. მესხიშვილის დადგმა „კონსტანტინე ბატონიშვილი". „აქ რეჟისორი ამჟღავნებს ეპოქის ცოდნას, „თავისებური სტილით აყალიბებს სპექტაკლს, ხასიათებს ქმნის და მთლიანი სახის წარმოდგენას იძლევა"[3]. ეს სწორედ ისეთი მთლიანობაა, რომლის შესახებაც ვ. გუნია წერდა, რომ სცენაზე საჭიროა სრული თანხმო-

---

[1] Режиссер в Советском театре. 1940, с. 55.

[2] იქვე, გვ. 82.

[3] ნ. გვარაძე. თეატრალური მემუარები. თბ., 1949, გვ. 104.

ბა ყველაფერშიო, ე. ი. ყველა კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმა. პიესის იდეისა და სათქმელის მთლიანობაში მოაზრება.

მრავალმხრივი იყო ლ. მესხიშვილის შემოქმედებითი ინტერესი. მისი დადგმებიდან ყურადღებას იქცევდა იბსენისა და ჰაუპტმანის ნაწარმოებები. დიდი ხელოვანისათვის ახლობელი იყო გმირის ძიების თემა, და იგი ეძებდა მას ყველგან. რეჟისორს იტაცებდა ტრაგედიები და ფსიქოლოგიური ჟანრის ნაწარმოებები. მესხიშვილი წარმატებით დგამდა „ჰამლეტს“, „ურიელ აკოსტას“. როცა „ჰამლეტი“ დადგა, რეჟისორს უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „ჰამლეტის“ დაღგმას ძლიერ აქებენ გაზეთები, განსაკუთრებით დასს ვერ სცნობენ, რადგანაც ამ მოკლე ხანებში გამოსწორდა. ძალიან მწყინს, რომ ჩვენმა გამგეობამ დაადგინა: თუ ალექსი-მესხიშვილი არ დასთანხმდა აიღოს თავის თავზე რეჟისორობა, მთლიანად გადადგებაო“[1].

„მესხიშვილის თეატრს, როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას, მუდამ ახასიათებდა გმირული პათოსი“[2]. საზოგადოებისათვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა დიდი მსახიობის რეჟისორული მოღვაწეობა. ერთ-ერთი რეცენზენტის აზრით, „პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ საზოგადოებას თავის დღეში არ უხახავს, ისე მწყობრად და შეთანხმებით ჩატარება წარმოდგენისა, როგორც წარსულ შაბათს და კვირას“[3]. ეს უკვე XX საუკუნის დასაწყისია. ბუნებრივია, რომ ამ დროს რეჟისურაც უფრო მომძლავრებულია. ლ. მესხიშვილსაც საკმარისი გამოცდილება ჰქონდა — არაერთხელ იყო რუსეთში, მუშაობდა სხვადასხვა თეატრებში, კარგად იცნობდა რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებას. ერთხანს სამხატვრო თეატრშიც მოღვაწეობდა. ასე რომ, მან კარგად იცოდა რა ხდებოდა რეჟისურის სამყაროში.

XIX საუკუნის თეატრში ანსამბლის საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და სერიოზული პრობლემა იყო. 80—90-იან წლებში აქაიქ ისმოდა სპექტაკლში ანსამბლის როლის გაუმჯობესების შესახებ. ილია. აკაკი, ვ. გუნია, ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, კ. მესხი და სხვები გარკვეულ ყურადღებას აქცევდნენ ანსამბლს, საუკუნის ბოლოს კი

---

[1] ა. ფ ა ღ ა ვ ა. ლადო მესხიშვილი, თბ., 1938, გვ. 185.

[2] იქ ვე, გვ. 254.

[3] „ნაპერწკალი“, 1908, № 18.

მკვეთრად შეიცვალა მდგომარეობა. რეცენზიებში უკვე დაბეჯითებით მოითხოვენ სპექტაკლის ყველა მსახიობთა „მწყობრად და შეთანხმებით“ მუშაობას. წინა პლანზე წამოვიდა სპექტაკლის მთლიანობის იდეა, შეიქმნა პირობები, როცა მაყურებელი აღარ კმაყოფილდებოდა ერთი მსახიობის წარმატებით. თეატრში ანსამბლის პრინციპების გაძლიერება უშუალო კავშირშია რეჟისურის პრობლემასთან. სწორედ რეჟისორია ის ადამიანი, რომელიც პასუხს აძლევს ამ ესოდენ რთულ საკითხს.

XIX საუკუნის თეატრმა ნიადაგი მოუმზადა იმ გადამწყვეტ ბრძოლას, ანსამბლური სპექტაკლის შექმნისათვის რომ გადაიხადეს პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა. ბრძოლა კი გასული საუკუნის 80-იან წლებშივე დაიწყო. შემთხვევითი არ იყო, რომ ილიამ სპექტაკლში საგანგებო ყურადღება მიაქცია „სტოროჟის“ უჩინარ როლს, ამაოდ არ წერდა აკაკი დიდი და პატარა როლების თანაბარი მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ. ვ. გუნიას აზრით, ქართულ თეატრში „საჭიროა მეორე, მესამე და მეოთხე ხარისხის მოთამაშენიც“. თეატრი წინ ვერ წავა ერთეული დიდი მსახიობებითო. უფრო მეტიც, ვ. გუნიას თქმით, ძალა სწორედ ამ „მეორე პლანის“ შემოქმედებაშია. „მათი შემწეობით ბევრი რამ გაკეთდება“. ვინ უნდა იყვნენ ე. წ. მეორე და მესამეხარისხოვანი როლების შემსრულებელნი? „უბრალო როლს, — წერს გუნია, — რომელსაც პირველი შეხედვით დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, უეჭველად ეჭირვება გამოცდილი მოთამაშენი, რადგან ხშირად პიესის ხელოვნურად წარმოდგენა ამ[illegible]ვარ, თითქოს უმნიშვნელო როლებზეა დამოკიდებული“[1]. ეპიზოდური როლებისადმი გამახვილებული ყურადღება ანსამბლის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. იგი ანსამბლის რთული კონსტრუქციის არსებითი ნაწილი, მისი ცოცხალი უჯრედია. ლ. მესხიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში დიდი ადგილი ეჭირა ანსამბლს. რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ფართო მასშტაბის მასობრივ სცენებს. ამ მხრივაც იქცევდა ყურადღებას მისი სპექტაკლები: „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, „ჰამლეტი“ და სხვა. „ამის მიღწევა კი,—წერდა გაზ. „თბილისის ფურცელი“, — მხოლოდ იქ შეიძლება, სადაც მხატვრულ გამაერთიანებელ ძალად გამოდის თვით ჭეშმარიტი მხატვა-

---

[1] ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1958, გვ. 21.

რი, რომელიც ერთგულად უძღვება ყველას, საზოგადო მთლიანობის შექმნაზე აქვს მიქცეული ყურადღება და. არა მარტო თავის თავზე, რომ თვითონ მოახდინოს ეფექტი".

აქ უკვე ჩანს, რომ საზოგადოება თეატრისაგან ხარისხობრივად ახალ სპექტაკლებს მოითხოვს. რეჟისორს აღარ აკმაყოფილებს ერთი მსახიობის ეფექტური წარმატება. მთელი კოლექტივის, ანსამბლის წარმატება აუცილებელია, რომ წარმოდგენა თანამედროვე იყოს. სპექტაკლებს უნდა დგამდნენ „ჰეშმარიტი მხატვრები", რომლებიც ერთგულად გაუძღვებიან ყველას და შექმნიან ანსამბლურ სპექტაკლს.

XIX საუკუნის ქართული რეჟისურის ისტორიაში შეინიშნება ერთგვარი დიფერენციაცია. ერთის მხრივ, რეჟისურა ვითარდება დრამატულ თეატრში, მეორე განშტოება ხალხურ სანახაობებში, ხოლო მესამე — ცოცხალი სურათების მხრივ. მართალია, ასეთი დაყოფა პირობითია, მაგრამ ამ პირობითობით დაყოფაშიაც იგრძნობა ქართული რეჟისურის საწყისების მრავალფეროვნება. ხალხური სანახაობები უფრო იმპროვიზაციული ქმედების პრინციპს ემყარებოდა, ცოცხალ სურათებს პირველ ხანებში მხატვრები დგამდნენ, ხოლო შემდეგ რეჟისორებმა ითავეს დადგმის ხელმძღვანელობა. ესეც კანონზომიერი პროცესი იყო. რეჟისურის განვითარების შესაბამისად იზრდებოდა მისი საზოგადოებრივი ავტორიტეტიც და ეს იმდენად, რომ 1886 წელს გაზ. „თეატრის" (№ 38) ცნობით ერთერთ სპექტაკლზე „მაყურებელი მაშინვე შეიტყობდა, რომ ჩვენი არტისტები ნამდვილის რეჟისორის ხელში იმყოფებიან". დიახ, ეს იწერება 1886 წელს და იგი მრავლისმეტყველი ფაქტია!..

XIX საუკუნის ბოლოს იმდენად მომძლავრდა ქართული რეჟისურა, რომ მისი ყურადღების გარეშე არ რჩება თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი თეატრალური პრობლემა. მ. ბებუთაშვილის, კ. მესხის, ლ. მესხიშვილის სპექტაკლები — ეს უკვე რეჟისორული სპექტაკლებია თავისი დროისათვის. წარმოდგენის მთლიანობაში დანახვა, ანსამბლის გრძნობა, სცენოგრაფიის როლის ამაღლება, პატარა როლის შესრულებისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, მსახიობთა ყურადღება, სიჩუმის მოსმენა, ურთიერთშეხამება — ყველაფერი ეს სპექტაკლის ერთიან რეჟისორულ გადაწყვეტაზე მეტყველებდა. ამდენად, ერთგვარ გაკვირვებას იწვევს ი. თუხარელის განცხადება

თავის სადისერტაციო შრომებში, რომ თითქოს თბილისი 1904 წლამდე, „ახალი დრამის ამხანაგობის“ სპექტაკლებამდე, არ იცნობდა რეჟისორულ თეატრს. უნდა შევნიშნოთ, რომ „ცხოვრებისეული“ და „სიმართლის“ ანუ ბუნებრიობის ქადაგება ქართულ თეატრში უკვე იყო სამხატვრო თეატრის შექმნამდეც, ხოლო ქართველი „მხატვლების“ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა მოხდა XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან, რასაც ჯეროვანი ადგილი ეთმობა ჩვენს წიგნში. აქვე უნდა ითქვას ისიც. რომ, სამწუხაროდ, სამხატვრო თეატრის ყველაზე ერთგულ ქართველ რეჟისორებსაც კი არ დაუდგამთ ა. ჩეხოვის პიესები. ასე რომ, მეტი არგუმენტები და მეტი სიფრთხილეა საჭირო, როცა ქართულ თეატრზე „ახალი დრამის ამხანაგობის“ გავლენაზეა ლაპარაკი. საერთოდაც უნდა შევნიშნოთ: ქართულ თეატრმცოდნეობაში აქა-იქ შეინიშნება ტენდენცია, რომ ყოველი ქართული როგორმე დაუკავშირონ უცხოურს, უცხოურის გავლენის შედეგად მიიჩნიონ ესა თუ ის თეატრალური მოვლენა. ჩვენის ღრმა რწმენით, ეს ქართული თეატრის ისტორიის ღრმა ცოდნის შედეგი არ უნდა იყოს. საჭიროა მკვეთრი გამიჯვნა, თუ რა წარმოიქმნება კულტურულ ურთიერთობათა შედეგად და რა არის ის, რაც შინაგანი ეროვნული წყაროებიდან მოდის. ცხადია, არც ერთი ეროვნული თეატრალური კულტურა არ ვითარდება კარდახშულად, ურთიერთზემოქმედების გარეშე. ასე განვითარდა ქართული თეატრიც. მაგრამ მან ორგანულად შეისისხლხორცა, გაითავისა ბევრი რამ, რაც უცხოსაგან იყო იმპულსირებული) რამდენი სიტყვაა ქართულში ისეთი, რომლის წარმომავლობა უცხოურია, მაგრამ დღეს უკვე იგი სრულუფლებიანი ქართული სიტყვაა. ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა და ახალ მტკიცებას არ საჭიროებს.

ქართული თეატრის მოღვაწეები XIX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ სამსახიობო სკოლის შექმნას. გ. თუმანიშვილმა გარკვეული პროექტიც შეადგინა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მსახიობთა აღზრდის კერა. ეს იყო უკვე მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნისთანავე. მას შემდეგაც არ შენელებულა მსახიობთა აღზრდისადმი ყურადღება. ამ თემაზე ბევრს ფიქრობდა კ. ყიფიანიც. მას სურდა შექმნილიყო სასცენო ხელოვნების შემსწავლელი სკოლა და გული სტკიოდა, რომ ამ მხრივ ქართულ თეატრს ბევრად წინ უსწრებდა ევროპის თეატრი. „სასცე-

ხო ხელოვნების შესწავლისათვის სკოლა არის საჭირო; არც ერთს თეატრს არ უხეირნია ევროპაში, თუ თავისი სკოლა არ ჰქონია; საფრანგეთში, იტალიაში და გერმანიაში არ მიიღებენ ხოლმე თეატრში იმ არტისტს, რომელსაც სწავლა-განათლება არ მიუღია თეატრალურ სკოლაში"[1]. მისი აზრით, „საზღვარგარეთ, თუ რუსეთში, ერთმა კინმემ რომ დაიძახოს, არიქა აქ მოდით, ჩემთან, მე გასწავლით სასცენო ხელოვნებასაო. იმ წამსვე ასობით ეცემა იმას ხალხი და დაუწყებს ყურის გდებას"[2]. კ. ყიფიანი ამას წერდა 1885 წელს. კ. ყიფიანის, კ. მესხის, ვ. აბაშიძისა და სხვა მოღვაწეთა მოწოდება, რომ მსახიობებს შეესწავლათ სასცენო ხელოვნება, არსებითად ნაწილი იყო იმ დიდი ბრძოლისა, რომელიც პროფესიონალმა მსახიობებმა გაუმართეს სცენისმოყვარეთა ჩვეულებასა და დილეტანტიზმს. პროფესიული ოსტატობის ამაღლებისათვის წარმართულ დიდ მოძრაობაში სათავეში ჩანს რეჟისორის როლი.

აღზრდის პრობლემებზე ქართველ მოღვაწეთა გამახვილებული ყურადღება შემთხვევითი არ არის. თეატრის მესვეურები გრძნობენ, რომ პროფესიული თეატრი მოითხოვს არა პროფესიული ჩვეულებისაგან განწვევდას, რაც ერთობ უხვად იყო მოძალებული, არამედ თეატრის ისტორიული მისია ავალებს მათ თანამედროვეობის დონეზე წარმართონ თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობა. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ სტრუქტურულად გართულდა თეატრი, გაიზარდა მისი როლი, გაძლიერდა მაყურებლის მომთხოვნელობა, თეატრი და მაყურებელი სულ უფრო და უფრო კარგად არის ინფორმირებული თუ რა ხდება მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში და საჭიროა ქართულმა თეატრმაც ფეხი აუწყოს ეპოქის რიტმს. ყოველივე ამისათვის თეატრს სჭირდება კარგად აღზრდილი პროფესიონალი მსახიობი. ამ დიდი როლის შესრულება კი შეუძლია ჭარმო განათლების ადამიანს — რეჟისორს. გამოჩენილი მსახიობები, რომლებმაც დიდი შემოქმედებითი ავტორიტეტი მოიპოვეს, ცდილობენ მტკიცე საფუძველზე დააყენონ სასცენო ხელოვნების შესწავლის საქმე. ამგვარ პირობებში თანდათან ყალიბდება რეჟისურის ერთობ რთული ფორმა. მისი არსი ის გახლავთ, რომ ერთსა

---

[1] კოტე ყიფიანი. კრბ., 1964, გვ. 44.

[2] იქვე, გვ. 43.

და იმავე დროს იგი ზრუნავს სპექტაკლის გარეგნულ მხარეზე, ეწევა ორგანიზაციულ-ტექნიკურ მუშაობას. მეორეს მხრივ კი ეწევა აღმზრდელი პედაგოგის რთულ საქმიანობას. ეს მეორე ტენდენცია უფრო თვალსაჩინოა ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილის შემოქმედებაში. სწორედ მათ შექმნეს გარკვეული სკოლაც. ვ. აბაშიძემ აღზარდა მსახიობთა მთელი თაობა, იგივე გააკეთა ლ. მესხიშვილმაც. ქართულ თეატრში წარმოიქმნა ყოფითი რეალისტური კომედიისა და ვაირულ-რომანტიკული თეატრის შძლავრი დინებანი. მათთან შეთაურები არა მარტო დიდი მსახიობები, არამედ დიდი რეჟისორ-აღმზრდელებიც იყვნენ.

მთელი XIX საუკუნის მანძილზე იგრძნობოდა რეჟისურის საწყისების ძიების, მისი საფუძვლების განმტკიცებისა და განვითარების ტენდენცია. ზოგჯერ იგი შეფარვითი იყო, ზოგჯერ სუსტი და უსახური, ზოგჯერ კი მკვეთრად გამოკვეთილი და წამოჭრილებული, მაგრამ მთელ ამ მრავალპლანიან დინებაში ნათლად იგრძნობოდა პროფესიულ თეატრში რეჟისურის წარმოქმნის ისტორიული აუცილებლობა. მის ფუნქციას შეითავსებდა ვინმე თუ არა, არსებითად ეს არ ცვლიდა თეატრის წიაღში ობიექტურად მიმდინარე პროცესების ხასიათს. თეატრის განვითარების კანონზომიერებას გარდუვალად მივყავდით დამოუკიდებელი რეჟისორული ხელოვნების შექმნამდე. მაგრამ ვიდრე რეჟისურა მიაღწევდა ამგვარ შედეგს, მანამდე ქართულ თეატრში მან გაიარა განვითარების სხვადასხვა ეტაპი. მათი ერთობლიობა კი ქმნის გასული საუკუნის რეჟისურის მეტად რთულსა და თავისებურად საინტერესო სახეს. მსახიობთა რეჟისურამ შეასრულა დიდი ისტორიული მისია: ქართული თეატრის თავკაცები იყვნენ მისი წარმომქმნელებიც და მოწინააღმდეგენიც, ისინი აძლევდნენ იმპულსს რეჟისურის განვითარებას, ზრუნავდნენ მასზე. ამავე დროს ცდილობდნენ გარკვეულ კალაპოტში ჩაეყენებინათ რეჟისურა, შეეზღუდათ მისი უფლებები, დაემორჩილებინათ იგი მსახიობის დიქტატისათვის. თავის მხრივ, არც რეჟისურა იყო გულხელდაკრეფილი. მისი „ახალგაზრდული ენერგია“ გაბედულად აწყდებოდა სიძნელეებს, ჯიუტად მიისწრაფოდა წინ. დრო მის სასარგებლოდ მოქმედებდა.

ქართულ თეატრში ხშირად სხვადასხვა პროცესები ერთდროულად ხდებოდა, ერთმანეთის გვერდით იყო ლიტერატორია და მსა-

ხიობთა რეჟისურა, ეს თვით ცხოვრების თავისებური პირობების შედეგი იყო. სწრაფი ტემპით ხდებოდა ქართული თეატრის განვითარება, ცვლილებები, და შესაბამისად იცვლებოდა რეჟისურის ხასიათიც. ქართულ თეატრში შეიქმნა ძლიერი რეალისტური მიმდინარეობა. რეჟისურა მტკიცედ, იცავდა მას. ხშირად რეჟისორული ინტერპრეტაციის ფორმა პიესის სცენური ილუსტრირების გზით ხდებოდა. სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი ჯერ კიდევ ვერ პოულობდნენ მსხვილსა და მრავალფეროვან რეჟისორულ გადაწყვეტას. წინააღმდეგობათა ამ რთულსა და მრავალპლანიან პროცესში მიიკვლევდა რეჟისურა გზას. გასული საუკუნის თეატრმა ნაყოფიერი ნიადაგი შეუმზადა რეჟისორულ ხელოვნებას, ხოლო XX საუკუნის პირველ ორ ათწლეულში მოხდა რეჟისურის, როგორც ახალი, დამოუკიდებელი ხელოვნების, ფორმირება, მისი ახალ ხარისხში ამაღლება. ამ ისტორიული მისიის შესრულება კი წილად ხვდათ პირველ ქართველ პროფესიონალ რეჟისორებს.

XX საუკუნის დასაწყისში როგორც დასავლეთ ევროპაში, ასევე რუსეთში კოლოსალურ შედეგს აღწევს რეჟისურა. კ. სტანისლავსკი, რომელიც ერთ დროს ბევრს იძენდა და სწავლობდა დასავლეთ ევროპული თეატრის მიღწევებიდან, თავად ხდება მასწავლებელი სხვათა, მისკენ არის მიმზერილი დასავლეთ ევროპის რეჟისორთა თვალი.

იწყება რეჟისურის გლობალიზაციის ეპოქა, რომელიც თანდათან ტოტალურ ხასიათს იძენს. ქართული რეჟისურა გაბედულად ებმება ამ ურთულეს ბრძოლაში. საუკუნეს მოაქვს ახალი ქართული რეჟისორული აზროვნება.

რეჟისორული ხელოვნება რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში
(1900—1921).

1900 წლის 19 აპრილს თბილისში დიდი სამაისო დემონსტრაცია გაიმართა. თითქოს ქვეყანას ეუწყა, რომ დაიწყო ახალი რევოლუციური გარდაქმნების საუკუნე. დემონსტრანტებს მიჰქონდათ მარქსისა და ენგელსის პორტრეტები, ლოზუნგები, „იფეთქა „მარსელიოზამ“, ერთიმეორეს ცვლიდნენ ორატორები. ესენი იყვნენ რევოლუციონერი ინტელიგენტები, მუშები — ქარხნის წარმომადგენლები, რკინიგზელები... თბილისის მუშებმა პირველად მოისმინეს გაბედულად ნასროლი სიტყვები. ყოველი მხრიდან ისმოდა შეძახილები: გაუმარჯოს პირველ მაისს, ძირს თვითმპყრობელობა“[1] (ს. ალილუევა). ხალხის ამ მასობრივ აღზევებაში ნათლად იგრძნობოდა ახალი საუკუნის მაჯისცემა, „ქართლის ცხოვრების“ განახლებისათვის ბრძოლის დასაწყისი. ამ ბრძოლაში მუშათა კლასი მარტო არ იყო. მუშა, გლეხი, ინტელიგენტი — ყველა ერთი საზრუნავით გაერთიანდა. თანდათან ირღვეოდა ძველი საზოგადოებრივი ცხოვრების ჯებირები, მძაფრდებოდა კლასობრივი ბრძოლა. ქართველ ხალხს ამ ბრძოლაში მხარში ედგნენ რუსეთის საუკეთესო შვილები. „რუსი მარქსისტები არალეგალურ წრეებსა და შეკრებებზე, ზეპირ გამოსვლებში თუ ლეგალურ პრესაში გამოქვეყნებულ პუბლიცისტურ სტატიებში მიუთითებდნენ იმ ცვლილებებზე, რომლებიც ჩვენს ქვეყანაში მოხდა კაპიტალიზმის განვითარების შედეგად და ასაბუთებდნენ მუშათა კლასის მოწინავე როლს რევოლუციურ მოძრაობაში.

[1] ლ. გორგაძე. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან. თბ., 1961, გვ. 323.

ისინი იდეურად ამხელდნენ ნაროდნიკებისა და ბურჟუაზიულ-თავადაზნაურული იხტელიგენციის ყალბ და მავნე შეხედულებებს და თეორიულად გზას უკაფავდნენ მარქსიზმს საქართველოსა და ამიერკავკასიაში"[1].

რუსეთსა და საქართველოში იფეთქა სამრეწველო კრიზისმა. ათასობით ბუშას ერეკებოდნენ ფაბრიკა-ქარხნებიდან, მცირდებოდა ხელფასი, იზრდებოდა სამუშაო დღე. ყველაფერი ეს ახალ იძულებას აძლევდა რევოლუციურ მოძრაობას. იმდენად გაძლიერდა სახალხო მოძრაობა, ისე ამაღლდა ხალხის თვითშეგნება, რომ ყველასათვის აშკარა გახდა ცხოვრების გარდაქმნის აუცილებლობა. ცხოვრების ეს განსანახლებელი მოძრაობა 1905—1907 წლების რევოლუციაში შეჯამდა. მართალია, იგი დამარცხდა, მაგრამ, არსებითად, მაინც ცოცხლობდა ხალხის რწმენა მომავალზე, ცხოვრების გარდაქმნის აუცილებლობაზე. არ შეწყვეტილა შინაგანი სულიერი მოძრაობა, ცხოვრება ისევ ბობოქრობდა. მალე დაიწყო რეაქციისა და ახალი რევოლუციური აღმავლობის პერიოდიც (1907—1914). ამ წლებში კიდევ უფრო გაღრმავდა წინააღმდეგობანი, მოხდა საზოგადოების ძველთაური დიფერენციაცია. ქართველ ხალხს უაღრესად რთულ პირობებში უხდებოდა ცხოვრება. რეაქციის დროს თავი იჩინა უიმედობის არაჯანსაღმა განწყობილებამ[2]. მეფის რუსეთის მოხელენი განსაკუთრებულად იყვნენ დაინტერესებული ამიერკავკასიის ხალხთა ურთიერთდაპირისპირებით, გათიშვისა და ბატონობის მრავალგზის ნაცადი მეთოდით წარმართავდნენ თავიანთ ნაციონალურ პოლიტიკას.

საქართველოში, როგორც მრეწველობაში, ისე სოფლის მეურნეობაში, თავი იჩინა ღრმა კრიზისებმა. ყოველივე ამან თავისი გარკვეული გამოძახილი სულიერ ცხოვრებაშიც ჰპოვა, მაგრამ, საბედნიეროდ, ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში ფეხი მტკიცედ ვერ მოიკიდა პესიმიზმმა და დაცემულობამ.

პირველმა მსოფლიო ომმა კიდევ უფრო გაართულა ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრება. ამ ომმა „საქართვე-

---

[1] ლ. გორგაძე. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან. თბ., 1961, გვ. 242.

[2] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. VI. თბ., 1972, გვ. 291.

ლოს სოფლის მეურნეობა რღვევისა და მოშლის გზაზე დააყენა. სოფელში მასობრივმა სიღატაკემ და წინსვლის დაისადგურა"[1].

კრიზისები, მასობრივი გაფიცვები, ქვეყნის განმანახლებელი ცვლილებები ხდებოდა დასავლეთ ევროპაში. ამ საერთო ფერხულში ჩაება თითქმის ყველა ქვეყანა. ახალი საუკუნის დასაწყისიდან განსხვავებული ცხოვრება დაიწყეს რუსეთმა და გერმანიამ, საფრანგეთმა, ინგლისმა, იტალიამ... ამ ქვეყნების მოწინავე შვილები მოქმედებდნენ ერთმანეთთან კავშირში, ესწრაფოდნენ გაბედულად დაემსხვრიათ ძველი და მის ნანგრევებზე შეექმნათ ახალი ცხოვრება. რაც უფრო ძლიერი იყო „ახალი ტალღის" შეტევა, იმდენად უფრო მძაფრად ვლინდებოდა კონფლიქტი ძველსა და ახალს შორის.

დიდი გარდაქმნები დაიწყო მეცნიერებისა და ტექნიკის სფეროში, რუსეთის, დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის მეცნიერთა მიღწევანი კარგ ფუნდამენტს უქმნიდა ახალ საუკუნეს.

ასეთი რთული და საინტერესო სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის ფონზე უხდებოდა მოღვაწეობა ქართულ თეატრს. იგი ახლო კავშირში იყო რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ კულტურასთან, ჰქონდა საერთო „შემხვედრი წერტილები". მაგრამ ქართული თეატრი თავისი არსით ისევე თვითმყოფადი მოელენა იყო, როგორც მისი მშობელი ხალხი, რადგან „თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოველად შეუძლებელია თეატრის ავკარგიანობა, მეტნაკლებობა მჟიდროდ არ იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავკარგიანობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და წინამსვლელობაზე"[2].

თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილებანი მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრი ველარ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. „მაყურებელი მიეცა ახალ ცვლილებად განწყობილებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს" (ასმეტელი). ნაწილი ჯიუტად იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, სხვები კი ვრძნობდნენ მისი შეცვლის აუცილებლობას. განმანახლებელი მოძრაობის სიომ დაჰკრთოლა ყველგან და ვერც

---

[1] საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. VI, 1972, გვ. 331.

[2] ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1958, გვ. 15.

ქართული თეატრი დარჩებოდა საერთო პროცესებისაგან იზოლირებულად. /

მსახიობთა ძველი თაობა, რომელმაც ზურგით მოიტანა გასული საუკუნის თეატრი, კრიტიკულად აფასებდა ყოველ ახალ მოვლენას. ამასთანავე, მათთვისაც ნათელი გახდა, რომ თეატრში საჭირო იყო ცვლილებები.

1914 წელს დაიწვა ქართული თეატრის შენობა თბილისში! ეს დიდი დარტყმა იყო თეატრისათვის. მძიმე დღეში ჩავარდნენ ქართული თეატრის მესვეურები. ამის შესახებ ახალგაზრდა ახმეტელი წერდა: „თითქმის ყველგან გვესმის ქართულ თეატრზე მსჯელობა. თეატრი კი ცეცხლმა შთანთქა — დაიწვა. მიუხედავად ამისა, თეატრის სულიერი აფექტი დიდია ჩვენში, აღარ გვაქვს თეატრი, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ ღვივის ჩვენს გულში“[1].

მაშასადამე, მიუხედავად ურთულესი პირობებისა, ხალხში ცოცხლობდა თეატრისადმი რწმენა. მას ჰქონდა მისი მოთხოვნილება. თეატრს თითქოს არ აკლდა სცენის ოსტატები, მაგრამ არ იყო ერთი ძლიერი ხელი, „თანამოაზრეები აღარ იყვნენ“ (ახმეტელი).

ასეთ ვითარებაში თეატრში სულ უფრო და უფრო საჭირო ხდებოდა ისეთი პიროვნება, ვინც ხელში აიღებდა თეატრის სადავეებს. საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ადრე იგრძნეს „მაგარი ხელის“ აუცილებლობა და თავად მიიღეს ეს ისტორიული მისია. მათი მოღვაწეობა XIX საუკუნის 80—90-იან წლებში დაიწყო, მაგრამ მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მეტი დრო ეთმობოდა რეჟისურის საკითხებს. უფრო გამოიკვეთა მათი რეჟისურა. 1903 წელს აკაკი წერეთელმა წარმატებით დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და „პატარა კახი“. სპექტაკლებისათვის მხატვარ ნოვაკს დაახატვინა ახალი დეკორაციები“[2]. სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. აკაკის, როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედს, არ შეეძლო არ ეგრძნო, რომ საჭირო იყო ახალი ძალების გამოვლენა, თეატრის შევსება ახალგაზრდებით. ახალგაზრდებმა კი ისე ითამაშეს, რომ თითქმის მოკარნახე არ დასჭირვებიათ. „ამნაირად დადგმული „პატარა კახი“ ჯერ არ გვახ-

[1] ს. ახმეტელი. წერილები. კრბ., თბ., 1964. გვ. 46.
[2] ნ. გვარაძე. თეატრალური მემუარები, 1943, გვ. 22.

სოვს. ახალგაზრდა არტისტები სწორედ რომ ერთმანეთს სჯობდნენ" — წერდა „იერია". რეცენზიის დასასრულს აღნიშნავდნენ: „თეატრის რეჟისორი, ა. პოეტი-დრამატურგი აკაკი საზოგადოებამ რამდენჯერმე გამოიხმო სცენაზე და დიდი აღტაცებით მიიღო"[1].

თეატრში რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდას სხვადასხვა მოტივები ჰქონდა. ზოგჯერ აუცილებელიც იყო ის „დესპოტიზმი", რომელსაც მსახიობის მიმართ იჩენდა რეჟისორი. დ. მესხის ცნობით, კ. მესხი „დიდი სასტიკი და მკაცრი რეჟისორი იყო... ეს, ცხადია, ნების შებორკვა იყო მსახიობისა, მაგრამ იმ დროს უამისოდ არ ივარგებდა"[2]. დაახლოებით ამავე პერიოდს ეხება კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „მძიმე წუთებში მშველოდა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონეკისაგან გადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაიძულებდი დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგანაც ჯერ კიდევ არ იყვნენ მომზადებულნი, რომ ყოველივე წინაგანად ევრძნოთ[3]. როგორი თანამხვედრია მოვლენებისა! როგორ ნათლად იკითხება სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისურის განვითარების საერთო ნიშნები!..

ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ იგი არ იყო ერთხაზოვანი. თეატრში ხდებოდა მრავალპლანიანი ძიებანი, მიმდინარეობდა შემოქმედებითი ძალების გადაჯგუფება. ზოგიერთებს (მაგ. ქუთაისში, 1904 წ. სეზონში) სურდათ თეატრი აეცდინათ რევოლუციაში მონაწილეობისაგან, მაგრამ გაიმარჯვა პროგრესულმა ხაზმა და ერთ-ერთი საუკეთესო იყო 1904 —1905 წლების სეზონი ლ. მესხიშვილის მეთაურობით. „ცნობის ფურცლის" (№ 2540, 1904) აზრით, თეატრს „განზრახვა აქვს სეზონის განმავლობაში უმთავრესად ყურადღება მიაქციოს იდეურსა და შინაარსიან პიესებს". ლ. მესხიშვილმა სეზონის პირველ წარმოდგენად უჩვენა ვ. პროტოპოპოვის „ცხოვრების გარეშე". რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია სოციალური მოტივი, მკაფიოდ გამოხატა მდიდართა და ღარიბთა შეპირისპირება. კონტრასტულად გადაწყვეტილ სოციალურ მოტივს მაღალი აქტიორული შესრულებაც ჰქონდა.

---

[1] ნ. გვარაძე, თეატრალური მემუარები. 1949, გვ. 23.

[2] გ. ბუხნიკაშვილი. ქუთაისის თეატრი, თბ., 1976, გვ. 37.

[3] კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ., 1972, გვ. 250.

სპექტაკლი პოლიტიკურ დემონსტრაციად იქცა. პრემიერიდან სამი დღის შემდეგ ლ. მესხიშვილმა ითამაშა ფრანც მოორის როლი, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ დადგა ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. ამას მოჰყვა ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, ვ. მონტის „კაი გრაკხი“, ვ. ჰიუგოს „რუი ბლაზი“.

რევოლუციის თანახმიერი რეპერტუარი თეატრის ხელმძღვანელის სწორი რეჟისორული ორიენტაციის მანიშნებელიც იყო. რეჟისორი ცდილობდა ხალხის სამსახურში ჩაეყენებინა თეატრი, ხალხის ინტერესების სადარაჯოზე ჰყოლოდა იგი. ლ. მესხიშვილმა ვ. მონტის „კაი გრაკხით“ მთელი საქართველო მოიარა, მოაწყო დიდი საგასტროლო მოგზაურობა, ყველგან მიჰქონდა თავისი რევოლუციური ხელოვნება. „ჩვენს საზოგადოებას, — წერდა „ცნობის ფურცელი“. — მეტად მოეწონა ეს პიესა. გაჭედილი თეატრი საოცარი აღტაცებით და ტაშისცემით ეგებებოდა კაის ყოველ მონოლოგს, სადაც კი ხალხის უფლებებსა და გაბატონებულთა ძალმომრეობაზე იყო ლაპარაკი“[1]. იმდენად ძლიერი იყო თეატრის ზემოქმედებითი ძალა, რომ, ამავე გაზეთის ცნობით, თავისებური დიალოგიც კი გამართულა მაყურებელთა და მსახიობებს შორის. ზოგჯერ სპექტაკლის დროს ქანდარიდან ყრიდნენ პროკლამაციებს, წარმოდგენის შემდეგ ეწყობოდა დემონსტრაციები.

1910 წელს თბილისში დაარსდა სარეჟისორო საბჭო. საბჭოს შემადგენლობაში შევიდნენ ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია და ვ. შალიკაშვილი. ეს ღირშესანიშნავი ფაქტი იყო. საბჭოს შექმნა იმის მაუწყებელი იყო, რომ თეატრში ამაღლდა რეჟისურის როლი. რეჟისურამ ყურადღება მიაქცია თეატრის შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ პრობლემებს. გამოჩენილი მსახიობები სათავეში ჩაუდგნენ ქართულ რეჟისურას!

ვ. რეჟისორული საბჭოს შემადგენლობაში ყველაზე ახალგაზრდა ვ. შალიკაშვილი იყო, მაგრამ მასთან ერთად ასპარეზზე უკვე გამოვიდა რეჟისორთა ახალგაზრდა თაობა. 1900 წელს აფიშაზე პირველად გაჩნდა ალ. წუწუნავას სახელი. 1902 წელს ქუთაისის სცენაზე გამოდის სამოღვაწეოდ მ. ქორელი. მის გამოჩენას მიესალმა ქართული პრესა. ალ. წუწუნავა და მ. ქორელი შემოქმედებითს ცხოვრებას

[1] „ცნობის ფურცელი“, 1905, № 2746.

სწორედ ლ. მესხიშვილთან იწყებენ. იგია მათი გზის დამლოცველი.

1910 წლიდან აქტიურ რეჟისორულ მოღვაწეობას ეწევიან ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, შ. დადიანი...

ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, მ. ქორელი, აკ. ფალავა — რეალისტური თეატრის რეჟისორები იყვნენ. მათ მემკვიდრეობად მიიღეს გასული საუკუნის ტრადიცია და ახლებურად გაანალიზეს და გააღრმავეს იგი. შექმნეს ახალი თეატრი, სადაც საბოლოოდ მოხდა პროფესიული რეჟისურის ფორმირება. ეს პროცესი კი ერთობ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. დასახელებულ რეჟისორთაგან ყველანი თავიანთი მხატვრული მრწამსით, მანერით ახლოს იდგნენ სამხატვრო თეატრის პრინციპებთან. სიახლოვე იგრძნობოდა როგორც მათს რეჟისორულ პრაქტიკაში, ისე თეორიულ ნააზრევში. ზოგჯერ პირდაპირ გაოცებას იწვევს იმდენად ახლოს აირის ქართველ მოღვაწეთა თეატრალური ესთეტიკა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებთან. მსახიობის ხელოვნების ბუნების ცოდნამ, მისი თავისებურების სწორად შეცნობამ თეატრის კანონების შეცნობისაკენ სწრაფვაში ისინი ერთნაირ დასკვნამდე მიიყვანა. ისიც საგულისხმო ფაქტია, რომ ქართველ მოღვაწეთა ზოგიერთი ნააზრი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს დიდ რუს რეჟისორთა ასეთსავე შეხედულებებს. ამ მხრივ ს ყურადღებაა ვ. გუნიას ნაშრომები: „სასცენო ხელოვნება“, „დრამატული ხელოვნება“ და სხვა. ვ. გუნია მსახიობის ხელოვნების თავისებურების შესახებ წერდა: „არტისტის შრომა ორგვარია: ერთი წარმოდგენამდე, მეორე თვით წარმოდგენაში. პირველში არტისტი მასალას აშზადებს და მეორეში თვითონ მასალად იქცევა და მაყურებლის თვალწინ ათას ფერად იშლება... აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისთქმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაშით იგებს მაყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს“[1]. ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობის პრინციპს ვ. გუნია საფუძვლად უდებს „ბუნებრივ, ღვიძლ თამაშობას“. მსახიობის ოსტატობაზეა დამოკიდებული „გარეგანი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა“.

---

[1] ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1958, გვ. 85—87.

კ. სტანისლავსკი თავისი წიგნის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ უკანასკნელ გვერდზე ასე აჯამებს თავის „სისტემას“: „ესაა მსახიობის მიერ მიგნებული მეთოდი, რომელიც მსახიობს საშუალებას მისცემს შექმნას როლის სახე, გადახსნას მასში ადამიანის სულის ცხოვრება და ლამაზ მხატვრულ ფორმებზე განასახიეროს იგი სცენაზე. ჩემი „სისტემა“ ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: 1. მსახიობის შინაგანი და გარეგნული მუშაობა თავის თავზე, 2. შინაგანი და გარეგნული მუშაობა როლზე“[1].

ვ. გუნიამ კარგად იცოდა, რომ მსახიობის ხელოვნებას „აქვს თავისი კანონები, — თავისი ხელშემშლელი და ხელშემწყობი პირობები“. ამ კანონების საიდუმლოება ამოხსნა კ. სტანისლავსკიმ. „რიტმის, პლასტიკის, მეტყველების კანონებში, ისევე როგორც ხმისა და სუნთქვის დაყენების სფეროში, ბევრი რამ არის ყველასათვის საერთო და ამიტომაც ყველასათვის ერთნაირად სავალდებულო. იგივე ითქმის ფსიქიკური, შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებაც: უკლებლივ ყველა მსახიობი სულიერ საკვებს ბუნების მიერ დადგენილი კანონების შესაბამისად ითვისებს“[2]. კ. სტანისლავსკის „სისტემის“ რთულ კომპლექსში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს მხატვრული სახის განცდის, როლის სულიერი ცხოვრების დაუფლების პრობლემას: „საქმის ცხრა მეათედს როლის სულიერად განცდა, როლის ცხოვრებით ცხოვრება წარმოადგენს: როცა მსახიობი ამას მიაღწევს, როლი თითქმის მომზადებულად შეიძლება ჩაითვალოს“[3]. ვ. გუნია შემოქმედის ინტუიციით, ხანგრძლივი პრაქტიკული დაკვირვებით მიხვდა, რომ მსახიობი მაშინ აღწევს წარმატებას, როცა „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნება უნებლიეთ მის გულსა და ღვიძლში შედის“[4]. რა საოცარი მსგავსებაა შეხედულებებისა! ვ. გუნიას ნააზრევი ეკუთვნის XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, კ. სტანისლავსკი კი წერდა თავის ცნობილ წიგნში „ჩემი ცხოვ-

[1] კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბ., 1972, გვ. 497.
[2] იქვე, გვ. 493.
[3] იქვე, გვ. 484.
[4] ვალერიან გუნია, კრბ., თბ., 1958, გვ. 83.

რება ხელოვნებაში", რომელიც მეოცე საუკუნის თეატრალური სამყაროს ერთ-ერთი ყველაზე დიადი წიგნია. ორივე შეხედულება რეალისტური თეატრის პრინციპებს ემყარება. სტანისლავსკიმდე რუსეთშიც და საქართველოშიც მოღვაწეობდნენ დიდი რეალისტი მსახიობები, რომლებმაც იცოდნენ მსახიობის ხელოვნების საიდუმლოება, იყენენ ვირტუოზები თავიანთი საქმისა. კ. სტანისლავსკი ძველ რუს მსახიობებზე წერდა, რომ ისინი „თავისი არტისტული და პირადი ცხოვრებით დამეხმარნენ შემექმნა მსახიობის იდეალი, რომლისკენაც მივისწრაფოდი ჩემს შემოქმედებაში. მათ დიდი გავლენა მოახდინეს ჩემზე და ხელი შემიწყვეს ჩემს მხატვრულ და ეთიკურ აღზრდაში"[1]. ასე რომ, სტანისლავსკის სისტემა ციდან არ ჩამოფრენილა. მის აღმოჩენამდეც მუშაობდნენ დიდი მსახიობები შემოქმედების იმ კანონებით, რომელიც სტანისლავსკის სისტემაშია მეცნიერულად ახსნილი და გაანალიზებული. ამავე საკითხზე მართებულად წერს დ. ალექსიძე: „კ. სტანისლავსკიმ იხილა თავისი დროის მრავალი ბუმბერაზი მსახიობი, მან შეისწავლა წარსულის დიდ მსახიობთა შემოქმედება, განაზოგადა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა შემოქმედება, განაზოგადა სამხატვრო თეატრის მსახიობთა გამოცდილება. შჩეპკინი, ფედოტოვა, ერმოლოვა, დავიდოვი, ლენსკი, სავინა, კაჩალოვი, მოსკვინი, აირა ოლრიჯი, როსი და სავინი თუმცა სრულიად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ ბევრი რამ საერთო აღმოაჩნდათ. ეს საერთო დამახასიათებელი თვისებები, რომელნიც აღმოჩნდნენ ამ დიდი ოსტატების სასცენო ხელოვნებაში, სტანისლავსკის სისტემის მსახიობის ძირითად კანონებად ჩამოყალიბდნენ"[2].

XX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის ქართულ თეატრში ერთობ მძლავრად იჩენება ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი. დ. კლდიაშვილი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე, მ. ჯავახიშვილი, შ. დადიანი და სხვები არა მარტო მწერლობაში, არამედ თეატრშიც გამორჩეული ყურადღებით ეკიდებიან ფსიქოლოგიური ნაწარმოებებს. მწერლობის პარალელურად თეატრშიც იჩენება ფსიქოლოგიური რეალიზმი. ქართულ მწერლობასა და თეატრის წიაღში

[1] კ. სტანისლავსკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, გვ. 50.

[2] დ. ალექსიძე. თეატრალური ხელოვნება, თბ., 1977, გვ. 10.

წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური ნაკადი ქმნის ერთ მთლიან დინებას. თეატრში, პირველ რიგში, მის დამცველებად გვევლინებიან რეჟისორები. სწორედ ის რეჟისორები, რომლებმაც ასე შეიყვარეს სამხატვრო თეატრის პრინციპები.

რევოლუციამდელი ქართული თეატრი ბევრს ფიქრობდა ერის საკითხებზე. ამ ზრუნვის გამოვლენა იყო ის, რომ 1914 წელს ქართველმა მსახიობებმა წერილით მიმართეს კ. მარჯანიშვილს. მათი სურვილი იყო რუსეთში სახელგანთქმული რეჟისორის საქართველოში დაბრუნება. მარჯანიშვილმა წამოაყენა რამდენიმე წინადადება. კერძოდ, მოითხოვა მოეწვიათ მხატვარი, შეეძინათ ახალი პიესები, ერთი წლით შეეწყვიტათ სეზონი, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო 10 ორიგინალური პიესის მომზადება, შემოეკრიბათ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები, თეატრისათვის შეექმნათ ეკონომიური საფუძველი. ქართულმა თეატრმა იმხანად ვერ შეძლო დიდი რეჟისორის სურვილების აღსრულება და არც მარჯანიშვილი დაბრუნებულა საქართველოში. მაგრამ ქართული თეატრის მესვეურებს არ ეძინათ. ისინი იბრძოდნენ, შრომობდნენ, ეძებდნენ ახალ გზებს. მძიმე, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო ეს ძიება. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში უკვე მოვიდნენ პროფესიონალი რეჟისორები. მათ სათავეში ედგა ალ. წუწუნავა. მასთან ერთად იბრძოდნენ მ. ქორელი, ე. შალიკაშვილი, აკ. ფალავა, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვები.

1909 წელს შედგა სრულიად რუსეთის რეჟისორთა მეორე ყრილობა. საორგანიზაციო ბიუროში რუსეთის იმპერიაში შემავალი ქვეყნების რეჟისორებს წინასწარ დაუგზავნა დღის წესრიგი და მიწვევა. ასეთი დოკუმენტი მიიღო ალ. წუწუნავამაც. წერილი იუწყებოდა, რომ 1 მარტს მოსკოვში გაიხსნება ყრილობა, რომელიც განიხილავს სასცენო ხელოვნების პრობლემებს. პროგრამაში იყო: 1) მეინინგენელები და დასავლეთის თეატრი. ა) მოსკოვის სამხატვრო თეატრი; ახალი ტენდენციები თეატრში — რეალიზმი, სიმბოლიზმი, სტილიზაცია.

2) რეჟისორის უფლებები, შეთანხმება და მოთხოვნილება.

3) რეჟისორის, ანტრეპრენიორის და მსახიობის ურთიერთობა.

ამ პატარა საინფორმაციო დოკუმენტში კარგად იკითხება იმჟამინდელი რუსული რეჟისურის პრობლემები. ამასთანავე, გასაგები

ხდება ამ ფონზე თუ რა საკითხები აღელვებდა ქართულ რეჟისურას. პრობლემების თითქმის ყველა ძირითადი ნაწილი იდენტურია რუსული რეჟისურისა. საქმე ხარისხში როდია (ეს სხვა თემაა!), მთავარი ის გახლავთ, რომ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს აწუხებდათ ის პრობლემები, რომლებიც რუსეთის საუკეთესო თეატრებისთვისაც საფიქრალი და საზრუნავი იყო.

დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ისტორიაში. დასაბამი მიეცა ქართულ პროფესიულ რეჟისურას. ამასთანავე, ეს თვით თეატრის ცნების გაფართოებასაც ნიშნავდა.

აუცილებელ ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ გაცილებით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ქართული პროფესიული რეჟისურის სათავე, ვიდრე ამას ადრე ფიქრობდნენ. ჩვენ მუდამ მადლიერებით უნდა მოვიგონოთ ის თაობები, რომლებმაც ქართული რეჟისურა გაათავისუფლეს აქტიორთა მეურვეობისაგან და საფუძველი ჩაუყარეს მის დამოუკიდებლობას. ამით დამთავრდა აქტიორების მიერ რეჟისორობის „შეთავსების" ეპოქა. ეს იყო რთული, მაგრამ ისტორიულად სწორი და აუცილებელი პროცესი. ამასთანავე, ეს იყო სამსახიობო ხელოვნების „არხების" გაფართოებისა და თეატრალურ ძიებათა პერიოდი. ამ პერიოდს თავისი ღრმა კონფლიქტები და დრამატული პერსპექტივები ჰქონდა. იგი ხშირად მოსკოვის მცირე და სამხატვრო თეატრების ტენდენციების შეპირისპირებაში ვლინდებოდა. გარკვეულ ეტაპზე ამ ორი თეატრის გავლენის სფეროებად ყოფდნენ ქართულ თეატრს და ძიებათა მთელ ხასიათსაც მას უკავშირებდნენ.

როგორც აღვნიშნეთ „სამხატვრო თეატრის" ეპოქის მეთაურად ალ. წუწუნავა მიაჩნდათ, ხოლო „მცირე თეატრისა" — ვ. აბაშიძე და მისი თანამოაზრენი. არსებითად, ამ დაპირისპირებას სულ სხვა საფუძველი ედო. მის სიღრმეებში ჩვენ უნდა დავინახოთ არა „მცირე" და „სამხატვრო" თეატრების თავისებურებათა პირდაპირ გადმონერგვისათვის ბრძოლა, არამედ ეროვნული თეატრალური ძალების გამოღვიძება. ამასთანავე, ეს იყო ქართული თეატრის მისწრაფება — ახლოს გაცნობოდა მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ მიღწევებს (მიღწევების სათავეში კი მაშინ სამხატვრო თეატრი იდგა). არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ამ მისწრაფებაში იყო ეროგვარი გადაჭარბება. მთელი ამ პროცესის მიღმა ქართული კულტურის დი-

დი პატრიოტები იდგნენ და მათს მისწრაფებებში ეროვნული თეატრალური ენერგიის გამოვლენის სურვილი იგრძნობოდა. ამ ადამიანებმა კარგად იგრძნეს ცხოვრების ცვალებადობა, ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობა და ვაჟკაცურად შეებნენ ისტორიულად რთულსა და მძიმე საქმეს.

ქართული „თეატრის თერგდალეულთა“ სულიერი წინამძღოლები იყვნენ ილია და აკაკი. პირველ პროფესიონალ რეჟისორებს მიაჩნდათ, რომ აუცილებელი იყო რუსულ კულტურასთან სიახლოვე. დიდი ტრადიცია, რომელიც ამ მხრივ შეიქმნა, აქაც გრძელდებოდა, მაგრამ ეს არ იყო ბრმა და განუსჯელი მიღება ყოველივე იმისა, რაც რუსულ კულტურაში იქმნებოდა. ი. ჭავჭავაძემ ზუსტად განსაზღვრა რუსულ კულტურასთან დამოკიდებულების ხასიათი.

რევოლუციონერი დემოკრატების დაუღალავმა ბრძოლამ ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურობის, რეალიზმისა და ხალხურობისათვის ფართო გამოძახილი ჰპოვა საქართველოში. ი. ჭავჭავაძე წერდა: „თქმა არ უნდა, რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზედ და დიდი ზემოქმედება იქონია ყოველს მასზედა, რაც ჩვენს სულიერ ძალ-ღონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავის ავკარგიანობა“[1]...

ახალმა თაობამ საქართველოში რუსეთიდან ჩამოიტანა სრციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის დიდი გამოცდილება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თერგდალეულთა ნააზრევი მხოლოდ გამოძახილი იყო რევოლუციონერი დემოკრატების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებებისა. თერგდალეულები მყარ ეროვნულ ნიადაგზე იდგნენ. სწორედ ამაზე მიუთითებს ი. ჭაჭავაძე: „ჩვენდა საბედნიეროდ, ვიტყვით, რომ ზოგნი ჩვენში, რუსული ლიტერატურის მეოხებით გაზრდილნი, გაწურთვნილნი, ასე ბრმად ტყვედ არ მისცემიან ამ ლიტერატურის აუცილებელს ზემოქმედებას. ამათ ჯერ გამოუძიებიათ მისი გამონარკვევნი და მერე ისე ან შეუთვისებიათ, ან უარუყვიათ. ჩვენდა სანუგეშოდ, მარტო ამას არ დასჯერებიან: იმავე კრიტიკით და გამოძიებით მხარდამხარ ასდევნე-

[1] ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული, ტ. III, თბ., 1953, გვ. 285.

ბიან ამ ლიტერატურის წინსვლას, წარმატებას და არ გაჩერებულან მის რომელსამე ხანაზედ".

ქართულ თეატრში იწერება და იდგმება ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, იბეჭდება სტატიები, სადაც სწორედ ფსიქოლოგიურ ნაკადზეა გამახვილებული ყურადღება. ჩვენ უკვე განვიხილეთ მ. ჯავახიშვილის წერილები. არსებითად იგივე ითქმის შ. დადიანის ზოგიერთ სტატიაზეც. შ. დადიანის აზრით, ქართველი მაყურებელი ჯეროვნად არ იყო მზად ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებისათვის. საილუსტრაციოდ იგი ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტმანს. დროა ჩვენი მაყურებელი შევაჩვიოთ ამ ავტორებს და მისი შეგნება ავიყვანოთ ნახსენებ ავტორთა სიმაღლემდეო[1]. შ. დადიანი შემთხვევით არ ასახელებს იბსენსა და ჰაუპტმანს. ამავე წერილში („ჩემი შენიშვნა") იგი საკმაოდ ვრცლად განიხილავს იმ ტენდენციებს, რაც მაშინდელ თეატრალურ სამყაროში შეიმჩნეოდა. „საზოგადოდ თეატრა, — წერს იგი, — ახლა დიდი, გარდამავალი ხანა უდგას, ათასგვარი ახალი გზები ჩნდება, ჯერ ბუნდოვნად, რასაკვირველია, მაგრამ მაინც გაცხარებული კვლევა-ძიებაა ხელოვნების სფეროში. ჩვენ, რა თქმა უნდა, ანგარიში უნდა გაეუწიოთ ყველა ამას და, რამდენადაც შეიძლება, უნდა ვეცადოთ, რომ ჩქარის ნაბიჯით ვიაროთ და დავეწიოთ საუკუთესო თეატრთა მდგომარეობას"[2]. ამას მოსდევს მწერლის დამაჯერებელი შენიშვნები ქართული სასცენო ხელოვნების მიმართ. „ჩვენ სრულიად არ ვიცით პაუზით თამაში რას ჰქვიან", — წერს იგი, და ამ ერთ სტრიქონში ნათლად არის გამოხატული, თუ რას მოითხოვს მწერალი თეატრისაგან. ფსიქოლოგიური პაუზების პრობლემას შ. დადიანი ახალი დრამატურგიის საკითხს უკავშირებს, დრამატურგიისა, რომელიც ასე ნელა ვითარდებოდა საქართველოში, ხოლო რუსეთში ჩეხოვის დრამებში სრულყოფას მიაღწია. „თეატრმა პირდაპირ ახალი დრამატურგი მოიპოვა ჩეხოვით და ვნახეთ კიდეც როგორი ფართო გზა მოსავს მის მშვენიერსა და ნაზ სადრამატურგო ნიჭს"[3].

ამავე სტატიაში წამოჭრილია ერთი დიდმნიშვნელოვანი საკითხიც. კერძოდ, მწერალი გულისტკივილით ლაპარაკობს იმის შესა-

[1] შ. დადიანი. წერილები, წიგნი II, თბ., 1954, გვ. 216.

[2] იქვე, გვ. 204.

[3] იქვე, გვ. 210.

ხებ, რომ ქართულ თეატრში ვერ შეიქმნა ინტელიგენტის ტიპი. სრულიად მივიწყებული დარჩა ეს სფერო. ინტელიგენციის თემა მართლაც არ იდგა იმხანად ყურადღების ცენტრში. შ. დადიანს აწუხებდა ჩვენი თეატრის რეპერტუარის თემატური ერთფეროვნება და იგი მისი არხების გაფართოებას მოითხოვდა.

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

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

შ. დადიანი წერს პიესებს: „მღვიმეში“, „როს ნადიმობდნენ“, სადაც სიმბოლური განზოგადებანი და მეტაფორები ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიზმით გამოირჩევიან.

მწერალთა შორის მაინც დ. კლდიაშვილის დრამატურგიამ გამოიწვია ყველაზე დიდი ინტერესი. მისი შემოქმედებით დაინტერესება კი სულ სხვადასხვა, ზოგჯერ პოლარულად საწინააღმდეგო თვალსაზრისით იყო გამოწვეული. მაგრამ, ასეა თუ ისე, დ. კლდიაშვილის შემოქმედება ახალი თეატრალური ესთეტიკური პრინციპების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ავანგარდში მოექცა. მასში გამოჩნდა ქართველ რეჟისორთა პოზიციების სხვადასხვაობაც.

დ. კლდიაშვილი გრძნობდა, რომ მისი პიესების დადგმისათვის საჭირო იყო ახალი სცენური საშუალებანი. საჭირო იყო არა მარტო განსხვავებული ხერხების მოძებნა, არამედ სიახლე რეჟისორისა და მსახიობის მხატვრულ პოზიციაშიც. მან დაგვიტოვა მეტად საყურადღებო მოსაზრებანი, რომელთაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვთ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების თეატრალური განსახიერების საქმეში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დ. კლდიაშვილის წერილს გურგენიძის ქალისადმი. წერილიდან ჩანს, რომ ერთ-ერთ სკოლას განუზრახავს „მსხვერპლის“ დადგმა. მწერ-

ლისთვის უთხოვიათ რჩევა-დარიგება, რაზედაც მას დამდგმელისათვის მეტად საინტერესო პასუხი გაუცია. იგი წერს:

„პიესის გამოგზავნა ამ ხანად საჭირო არ არის, როგორც გაქვთ გაკეთებული, ისე ითამაშეთ... მიიღეთ მხოლოდ რამდენიმე რჩევა: ერიდეთ გრძელ მონოლოგებს, ამასთანავე, ალაპარაკეთ, მაგალითად, ფეფენა არა როგორც მტარვალი, არამედ როგორც თვითონ მსხვერპლი, ბნელი, გაწვალებული ცხოვრების მსხვერპლი, დატანჯული, გაკაჟებული. ერთი სიტყვით, იმის მთხოვნელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპლად ეწირება ადამიანი. გაბარებთ ფეფენას — უდიდეს მსხვერპლს ამ სიბნელისას, იგი გაკაჟებულია, გულგაქვავებულია ცხოვრებისაგან და არასდროს ცუდი ადამიანი არაა... გაწრთვენით მისი გამომსახველი არტისტი ისე, რომ ეს დაინახოს იმ სცენაში, როცა იგი მიდის ავადმყოფ მარინეს სანახავად. ერიდეთ ერთი სიტყვით გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყ ვ ე ლ ა ნ ი მ ს ხ ვ ე რ პ ლ ა დ ე წ ი რ ე ბ ი ა ნ ც ხ ო ვ რ ე ბ ა ს, რ ო მ ლ ი ს გ ა ნ ა თ ე ბ ი ს ა დ ა გ ა ნ კ ა რ გ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს უ ნ დ ა ე მ უ შ ა ო ბ დ ე თ“[1] (ხაზი ჩვენია—ვ. კ.).

ეს არის დ. კლდიაშვილის თეატრალური ნააზრევის მთელი ტრაქტატი. აქ ჩანს მწერლის პოზიცია, თუ როგორ უნდა იქნეს წარმოდგენილი სცენაზე მისი ნაწარმოები, მოცემულია სპექტაკლის „გასაღები“, რომელიც მხოლოდ მისი შემოქმედების ბუნებას მიესადაგება.

წერილიდან განხილვისათვის უნდა გამოვყოთ რამდენიმე მომენტი:

1. მწერლის აზრით, სცენაზე ისე უნდა გამოისახოს „მჩაგვრელი სიბნელე“, როგორც სოციალური საფუძველი ადამიანის უბედურებისა, რომ ნაწარმოებში იგრძნობოდეს ცხოვრების „განკარგების“ იმედი.

დ. კლდიაშვილთან „მჩაგვრელი სიბნელე“ ფართო ცნებაა. მწერალს ის კი არ აწუხებს, რომ „შემოდგომის აზნაურები“ ტოვებენ ასპარეზს, არა. მას, როგორც ჰუმანისტსა და პატრიოტს, აფიქრებს ქართველი კაცის ბედი, რომელიც „მაღალი ძაბვის“ ორმხრივ „დაწოლას“ განიცდის — ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა და ადამია-

[1] „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1962, № 114.

ნის პიროვნების უპერსპექტივობა ახალ კაპიტალისტურ ურთიერთობაში. ამ წინააღმდეგობაში მოხვედრილი ადამიანი იბრძვის კიდეც, მაგრამ მაინც მარცხდება, რადგან მისთვის ჯერ კიდევ ნათელი არ არის ბრძოლის გზები და საშუალებები. „ყველანი ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“, ასეთია ხვედრი თითქმის ყველა მისი გმირისა.

ამიტომ, როცა სცენაზე იდგმება დ. კლდიაშვილის პიესა თუ მისი მოთხრობის ინსცენირება, ყოველთვის უნდა ჩანდეს ნაწარმოების სოციალური საფუძველი, — მკაცრად უნდა იხატებოდეს მიზეზი, რომელიც აიძულებს ადამიანს მოცემულ გარემოში იქცეოდეს სწორედ ასე და არა სხვაგვარად.

მაგრამ თავისთავად „შავბნელი ცხოვრების“ გამოხატვა და მის მსხვერპლთა ჩვენება ცალმხრივად წარმოგვიდგენდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების არსს, მასში რომ არ იგრძნობოდეს ამ ცხოვრების „განკარგებისა და განათების“ იმედი. ალ. ყაზბეგისადმი გაგზავნილ წერილში ჰაბუკი დავითი (მაშინ 22 წლისა იყო!) აღტაცებას გამოთქვამს „განკიცხულის“ გამო, რადგან იგი იძლევა ბოროტებისაგან განწმენდის იმედს. „თქვენი მარი, — წერს დავითი, — ძლიერია სულით, ის იბრძვის, რამდენადაც ძალა შესწევს, თუმცა ყველა ბრძოლაში მარცხდება, მაგრამ მასში არის სულიერი ძალა, შეურიგებელი, ვერ დამტევი იმ ვიწრო ჩარჩოში, რომელშიაც სურთ მოამწყვდიონ ის“[1]. დავითი აქვე მიანიშნებს, რომ შემოქმედებაში მთავარია „მხატვრულობა და ხასიათის სისწორით ასახვა“, რომლის გარეშეც მას არაფრად მიაჩნია ნაწარმოები. მაშინ დ. კლდიაშვილს არც ერთი მოთხრობა არ ჰქონდა დაწერილი, მაგრამ ის პრინციპი, რომელსაც იგი მოითხოვდა სხვებისგან, შემდეგ სავსებით დაიცვა თავის შემოქმედებაში.

ცხოვრების უკუღმართობის ჩვენება სცენაზე დ. კლდიაშვილისათვის თვითმიზანი როდი იყო. იგი ხსნიდა ადამიანთა ურთიერთობაში წარმოქმნილი ახალი ნორმების საფუძვლებს, გვაჩვენებდა მორალისა და ეთიკის სფეროში მომხდარ ცვლილებებს, ამ ცვლილებათა შედეგად წარმოქმნილ დისჰარმონიას.

თეატრი მოვალე იყო გამოენახა ფორმები ადამიანთა ამ ახალი ურთიერთობის გამოსახატავად.

---

[1] „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1962, № 114.

ქართველმა მწერლებმა (გ. ტაბიძე, ვ. ბარნოვი, ვ. კოტეტიშვილი, კ. მაყაშვილი, შ. დადიანი, გ. ქუჩიშვილი და სხვ.) დ. კლდიაშვილს 1920 წელს, მის იუბილეზე ადრესით ასე მიმართეს: „პირზე ღიმილით, გულში სევდით, მაგრამ მუდამ გამამხნევებელი შეძახილით მიდიოდი მტკიცე ნაბიჯით“[1]. და მართლაც, მისი განუშორებელი ღიმილი, სევდა და გამამხნევებელი შეძახილი — ეს არის მთელი კიდეგანი მწერლის შემოქმედებისა. ამიტომ იგი თეატრში მოითხოვდა თამაშის განსხვავებულ მანერას, ამ სტილს მწერალმა შემდეგ „მოსიყვარულე გამომსახველი“ უწოდა, ხოლო თვით სპექტაკლს „სიყვარულიანი დრამა“.

ამრიგად, წამოიჭრა დ. კლდიაშვილის თეატრალური ესთეტიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი.

2. საკითხი ეხება ისეთი მსახიობის შერჩევას და „გაწვრთნას“, რომელიც სცენაზე მსხვერპლად შეწირული ადამიანების „მოსიყვარულე შემსრულებელი“ იქნება.

იმის გამო, რომ დ. კლდიაშვილის გმირების კონფლიქტი და „მწერლის პროტესტი სოციალური გარემოს წინააღმდეგ გადატანილია ფსიქოლოგიურ სფეროში“[2], ბუნებრივად ჩნდება ახალი ჟანრობრივი სახეობის პიესის წარმოქმნის აუცილებლობა და იგი იქმნება კიდეც. ამ სახეობას სჭირდება ახალი ტიპის შემსრულებელი. პირველ ყოვლისა, ფსიქოლოგიური განხრის მსახიობი, რომელიც თავისი გმირისადმი დამოკიდებულებაში განსაკუთრებული სიყვარულით გამოირჩევა. მაგალითად, თუ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიისათვის მთავარი იყო „პირწვეტიანი ეკალი“ (ი. ჭავჭავაძე), კლდიაშვილის „სიყვარულიანი დრამის“ „მოსიყვარულე გამომსახველის“ იარაღს წარმოადგენდა „ცრემლიანი სიცილი“.

3. დ. კლდიაშვილი არ იცავს ადამიანების ბოროტებად და კეთილებად დაყოფის პრინციპს. იგი აქაც ემიჯნება გ. ერისთავის სკოლას. მისი გმირების „აბსოლუტური ვნება“ (ენგელსი) არ არის ერთი რომელიმე თვისება, როგორც ესაა, მაგალითად, მოლიერთან (ძუნწი — სიძუნწე). თვით ისეთი შედარებით მკვეთრად გარკვეული უარყოფითი ტიპიც კი, როგორიც აბესალოა, არსებითად მსხვერ-

[1] ლიტერატურის მუზეუმის ფონდი, 14650-53.

[2] ლ. დოღონაძე, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავეებთან, თბ., 1967, გვ. 10.

პლად ეწირება თავისი კლასის სულიერ დანალექსა და მის მიერვე გამოგონილ სიცრუეს. მასშიაც არის გაორება და წინააღმდეგობა, რომლის ფესვებიც იმ დროის თავისებურებაშია საძიებელი და არა დ. კლდიაშვილის „მხატვრულ შეცდომაში", როგორც ეს მიაჩნდა „ივერიის" ერთ ანონიმ რეცენზენტს (1902, № 223).

4. დ. კლდიაშვილი პიესის თეატრალურ ანუ სცენურ მხარეს რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ეს მის პიესებშიც კარგად ჩანს, მაგრამ „მერისადმი" გაგზავნილ წერილში არის ასეთი ფრაზა — „ერიდეთ გრძელ მონოლოგებს". აქ, პირველ რიგში, მწერალი ინსცენირებისათვის დამახასიათებელ ნაკლზე მიანიშნებს. ამასთანავე, ნაგრძნობია მოქმედების ინტენსივობა, როგორც აუცილებლობა თეატრალური ნაწარმოებისათვის.

დ. კლდიაშვილის თეატრალური შეხედულებანი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა ილიასა და აკაკის იდეებითაა შთაგონებული. იგი ისეთივე სიყვარულითა და თავდადებით, მაღალი ეროვნული შეგნებით ემსახურებოდა თეატრს, როგორც ეს ქართული მწერლობის დიდებულ ტრადიციას ეკადრებოდა. დავითი, ილიასა და აკაკის მსგავსად, დიდი გულისხმიერებით ესარჩლებოდა და ეხმარებოდა ქართული თეატრის ჭურუმთა შრომას. მისი გამამხნევებელი, თბილი, „ენერგიის გამაღვიძებელი სიტყვა" ხშირად ისმოდა პრესის ფურცლებზე.

დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერების" პირველი წარმატება ლ. მესხიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. იგი ლ. მესხიშვილისათვის უფრო ახლობელი აღმოჩნდა, ვიდრე ვ. აბაშიძის სკოლის თეატრისათვის. ეს გარემოება თითქოს მეტ შესაძლებლობას ქმნიდა, რომ კლდიაშვილს თავისი განსაკუთრებული მისია შეესრულებინა ქართულ თეატრში. ამის იმედს იძლეოდა ის ფაქტიც, რომ ამ პერიოდში ქუთაისში ლ. მესხიშვილის გვერდით მოღვაწეობდნენ ალ. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე, ვ. ბალანჩივაძე, ვ. შალიკაშვილი და სხვები. ამავე დროს, ქართულ თეატრში თანდათან მატულობს დრამატული როლების შემსრულებელთა რიცხვი, ძლიერდება ფსიქოლოგიური პიესების ნაკადი, ქართული სცენა სულ უფრო და უფრო მეტ ადგილს უთმობს რუსულ პიესებს. სამხატვრო თეატრის ქართველი თაყვანისმცემლები ცდილობენ გამოიყენონ თეატრის მიღწევები, ასპარეზზე გამოდიან პროფესიონალი რეჟისორები, რომლებიც ფსიქო-

ლოგიური დრამებისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენენ. ბრძოლა ქართული თეატრის ორ ტენდენციას, ორ სტილს შორის კიდევ უფრო აშკარა ხდება. მ. ქორელი სპექტაკლსაც კი დგამს („ძველი თეატრის გასამართლება"). ამასთანავე, რუსულ თეატრალურ კულტურას ნაზიარები ქართველი მოღვაწეები აცხოველებენ ბრძოლას თეატრის განახლებისა და გადახალისებისათვის. სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება ახლის ძიება, ძიება, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სულის შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად. ეს არის მძიმე, მაგრამ აუცილებელი გზა თეატრის განახლებისათვის. „ახალი გზით მრსულ სცენის მუშაკს, — წერს შალიკაშვილი. — უფრო ძნელი ამოცანა არგუნა ცხოვრებამ, ვიდრე მათ წინაპართ ჰქონდათ, „სამშობლოსა" და „და-ძმის" გმირთა დამახასიათებელ მსახიობებს სახელმძღვანელოც ხელთა ჰქონდათ. ესეც არ იყოს, ყოველ ქართველში სუფევს ლევან, სვიმონ, გაიოზ და ოტია... „ხანუმას" და „ხათაბალას" ტიპებით საკმაო ავლაბარი და ანჩისხატი. მეტერლინკის, პშიბიშევსკის და სხვა მწერალთა ტიპები კი თვით ავტორების სულსა და გულის სიღრმეში უნდა ეძიო. სტრიქონს შუა უნდა ამოგლიჯო დედააზრი და ერთი რომელიმე სიტყვიდან შექმნა მთელი პიესის სული და საერთო ჰარმონია"[1]. აქ უკვე ჩნდება ახალი ნიუანსი. ჩანს, რომ ლ. მესხიშვილის რომანტიკული სკოლა არაა ერთსახოვანი. მის წიაღში იბადება ახალი განშტოება, რომელიც ფსიქოლოგიურ რეალიზმს ემყარება. „სამშობლო", „ღალატი", „არსენა" ერთი გზა იყო ქართული თეატრისა. მეორე — „ხანუმა", „გაყრა" და „რაც გინახავს, ველარ ნახავ". ამ ძირითად ტენდენციებს შორის ახალი საუკუნის დასაწყისში თანდათან გამოიკვეთა მესამე — ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი.

ვ. გარიკის წერილში, „თანამედროვე მსახიობი და მისი ტრაგედია", როგორც სათაურიდანვე ჩანს, შეშფოთებული ტონი იგრძნობა. ამაში არ არის იგი ორიგინალური. ბრძოლა მსახიობსა და რეჟისორს შორის ახალ ფაზაშია შესული. ზოგიერთი რეჟისორი ქმნის პირობით თეატრს და მას ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავს. ვ. გარიკი სხვა წერილში იმ რეჟისორებს ეს. მეიერჰოლდსაც უმატებს. მას მიაჩნია, რომ მეოცე საუკუნეში რეჟისურის აღზევებამ შეაჩერა აქტიორული

[1] ვ. შალიკაშვილი. წერილები, მოგონებები, თბ., 1962, გვ. 64.

ოსტატობის განვითარება. თეატრის ისტორიამ კი პრაქტიკულად სულ სხვა დაამტკიცა. მაგალითად, ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის რეჟისურამ გამოავლინა და დიდ სიმაღლეზე აიყვანა ახალი აქტიორული თაობა.

XX საუკუნის ქართულ თეატრში პირველ ორ ათწლეულში ძირითადად „სულიერი რეალიზმის“ ტენდენციაა გაბატონებული. ქართული პროფესიული რეჟისურის დონეს ქმნიან: ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი. ყველა ისინი არსებითად ერთი მხატვრული პლატფორმის რეჟისორები იყვნენ. მათგან განსხვავებული პოზიცია ეჭირა მხოლოდ სანდრო ახმეტელს.

ქართულ პროზასა და დრამატურგიაში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური ნაკადი ქართული რეჟისურის მხარდაჭერას პოულობს. პირველი პროფესიონალი რეჟისორების მხატვრული ორიენტირი მრავალმხრივ თანახმიერია ამგვარი ლიტერატურისა. სამხატვრო თეატრის პრინციპებისადმი ქართველი რეჟისორების გამორჩეული ყურადღება, სწორედ ამგვარი ლიტერატურისადმი მხარდაჭერასაც გულისხმობს.

ქართულმა თეატრმა დიდი გზა გაიარა სულ რაღაც ოც წელიწადში. ეს იყო მძაფრი წინააღმდეგობების წლები. თეატრში ხდებოდა ახლის ძიება, ძველის აქტიური კონსერვაცია, მათი კონტრასტული შეპირისპირება, რწმენის განმტკიცება და იმედგაცრუება, დაშვება და ამაღლება, რეალიზმის, ნატურალიზმის, სიმბოლიზმის ტენდენციების უცნაური შერევა და „საერთო პლანში“ გათქვეფა. მათი შინაგანი წინააღმდეგობანი, ძველი სცენური აქსესუარების განახლების მცდელობა, მაყურებლის განწყობილებათა ხშირი მონაცვლეობა, გასტროლიორთა სპექტაკლებისაგან წარმოქმნილი იმპულსები, ქართველ მოღვაწეთა აქტიური საქმიანობა — ყველაფერი ეს არსებითად წარმოადგენდა ქართული თეატრის განმანახლებელ მოძრაობას. მაგრამ როგორი ფორმითაც არ უნდა გამოვლენილიყო, ფაქტია, რომ ქართული თეატრი მოქმედებდა, მოუსვენრობას შეეპყრო იგი. მას არც ძველებურად ცხოვრება შეეძლო და არც მთლად ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი მომავალი. ამ გარდამავალ პერიოდში, ახალი ეპოქის წინადღეს, თეატრისათვის ყველაზე ნათელი ის იყო, რომ მას ღრმად სწამდა გარდაქმნის აუცილებლობა. „ან უნდა ვი-

ყოთ ისე, როგორც შეჰფერის ერს, ან არადა სულ მოვისპოთ", — აცხადებდნენ ქართული თეატრის მოღვაწენი. ისინი კარგად გრძნობდნენ თავიანთ ისტორიულ მისიას. „ძველებური ენით, ძველებური ხერხით, ძველებური ფერადებით დღეს თეატრს ლაპარაკი აღარ შეჰფერის"[1], — აღნიშნავდა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება".

დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ ხელი შეუწყო თეატრის მომთხოვნელობის ამაღლებას, გამოაფხიზლა მისი შემოქმედებითი ძალები, განუმტკიცა რწმენა განახლებისათვის. საქართველოში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკური პროცესები და, მეორეს მხრივ, რუსეთის რევოლუცია, პოხიერ ნიადაგს ქმნიდა თეატრის გარდაქმნისათვის. იგი კარგი ფსიქოლოგიური შემზადებაც იყო ახლის ძიებისათვის.

თეატრის განახლებისათვის ბრძოლის მეთაურები რეჟისორები იყვნენ. მათ შორის ალ. წუწუნავას ლიდერის მდგომარეობა ეჭირა. „წუწუნავას შემოქმედებითი პრაქტიკა მიჩნეული უნდა იქნეს ახალი პერიოდის დამწყებად ქართული თეატრისათვის" (ა. დუდუჩავა). კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემდეგ არცერთ რეჟისორს არ დაუმჩნევია ისე ღრმა კვალი ქართულ კულტურაზე, როგორც ა. წუწუნავას შემოქმედებას. მისი ხელი შეეხო დრამას, ოპერას და კინოს, სამთავეს წვდებოდა მისი ნიჭის ძალა. იგი წინ უძღოდა ქართული საბჭოთა თეატრისა და კინოს რევოლუციურ გარდაქმნებს. მან პირველმა შეამზადა საფუძვლები ამ დიდი გარდატეხისათვის. ეპოქის მოთხოვნილებების ზუსტი გრძნობით ანახლებდა ქართულ თეატრს, ატარებდა გაბედულ რეფორმებს. (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

რეჟისორის როლის აღიარება, მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა და საზოგადოების დაინტერესება ახალი მხატვრული და ორგანიზაციული პრინციპების წინაშე აყენებდა თეატრს. თეატრში მოვიდა კოლექტივის ნების გამაერთიანებელი ძალა. მისი ორგანიზატორი, და ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარება ამიერიდან წარმოუდგენელი იყო პროფესიონალი რეჟისორის გარეშე.

მაგრამ რეჟისურა ხომ უფრო ადრეც არსებობდა? რა იყო ის ახა-

---

[1] „თეატრი და ცხოვრება", 1917, № 15.

ლი, რაც ა. წუწუნავამ მოიტანა? ამ საკითხზეც ვპოულობთ პასუხს იმდროინდელ პრესაში. „აქ იყო კოლექტიური თამაში და არა კერძო მსახიობების. თვით სტატიებიც ცოცხალ ადამიანებს ჰგვანდნენ და არა ტიკინებს და სადეკორაციო მასალას... ყველანი თავის ადგილზე იყვნენ. ამიტომ საერთო მწყობრი თამაშის შთაბეჭდილება ფარავდა კერძო პირების ხელოვნურ თამაშს. თამაში მხატვრული იყო". „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით" დადგმულ სპექტაკლში წუწუნავამ დაამკვიდრა ანსამბლი, „როგორც კოლექტიური მსახიობი".

ეს იყო უდიდესი მოვლენა. წუწუნავასეული ანსამბლი ქართულ თეატრში წარმოადგენდა ახალ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპს, რომელსაც. თავის მხრივ, დიდი მორალური მნიშვნელობა ჰქონდა. გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული ძალები. ფრთები მოეკეცა წამყვანი მსახიობის კაპრიზს, შეირყა მისი „სულიერი დიქტატურა" სცენაზე, საგრძნობლად შემცირდა გასტროლიორობა.

!!! სპექტაკლი იყო მთლიანი, ერთი განწყობილებისა და რიტმის. სცენაზე ყველანი ცხოვრობდნენ ისე, რომ ერთმანეთთან არ დაეკარგათ შინაგანი კონტაქტი, არ დარღვეულიყო საერთო მხატვრული ქსოვილი.

ანსამბლის ის პრინციპი, რომელიც „იორიოს ასულში" მოისინჯა, შემდეგ მასობრივი სცენის ამოსავალი წერტილი გახდა. რეჟისორმა აქ იპოვა ის ნერვი, რომელიც აღარასოდეს დაუკარგავს შემდეგ. „აქამდე ერთი ტენდენცია იყო, — წერდა „კლდე", — სრულიად არ აქცევდნენ ყურადღებას საერთოს, მთლიან შთაბეჭდილებას, ანსამბლს. ყურადღებას იპყრობდა უმთავრესი გმირი, დანარჩენი ვითომდა მათთვის თამაშობდნენ. მის გარშემო უნდა შეექმნათ პიროვნების წასაწევი პირობები. ეს დიდი ნაკლი იყო ჩვენს სცენაზე და ა. წუწუნავას დაუღალავი ენერგიის წყალობით ეს ნაკლი სახალხო სახლს მოშორდა".

სხვა რეცენზენტის აზრით, სახალხო სახლს „შეუქმნია ის, რაც არასოდეს არ ჰქონია ქართულ სცენას. ჩვენ აქ ვხედავთ ანსამბლს". განსაკუთრებით საგულისხმოა შემდეგი განცხადება: „ქართული სასცენო ხელოვნება მხოლოდ სახალხო სახლშია... ეს ცხადად ამტკიცებს. რომ ქართველი დემოკრატია უკვე შესდგომია თავისი დიდი ისტორიული მისიის შესრულებას"[1].

[1] „ფიქრი", 1913, № 10.

„სახალხო სახლის“ დემოკრატიული თეატრალური პრინციპები მძაფრად ებრძოდა კონსერვატორულს და ამ ბრძოლაში იჭედებოდა ა. წუწუნავას მსოფლმხედველობა და მისი „თეატრალური პრაქტიკის ახალი ნორმები“.

მარტო ანსამბლით არ განსაზღვრულა რეჟისორის წარმატება. მთავარი მაინც ის დიდი სიმართლე, შინაგანი სისავსე და განწყობილებათა მთლიანობა იყო, რომელიც ასე ძლიერად გამოიხატა სპექტაკლში. „აქ ყველანი ცოცხლობდნენ სცენაზე. ყველას მოქმედება შეთანხმებული და ბუნებრივი გამოდგა. თითქოს სცენაზე კი არა, ცხოვრებაში ხდებოდა. ყოველი ხმა, სიარული, ყვირილი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი. რასაც ვხედავდით და ვისმენდით. პიესის შინაარსთან შეწონილ-შეზომილი იყო. ყველაფერს ბუნებრიობის ბეჭედი ესვა. აქ თითქოს ყველაფერი თავისით მიმდინარეობდა“. დიდი სისადავე და ბუნებრიობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, რომელიც პოეტური ამაღლებულობითა და სიწრფელით გამოირჩეოდა, ერთსულოვან აღტაცებას იწვევდა მაყურებელში. ამიტომ იყო ასე მადლიერი საზოგადოება. ამიტომ წერდნენ ასე: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბ-ნმა წუწუნავამ გაამართლა ჩვენი მოლოდინი. არათუ სახალხო სახლის სცენაზე. ქართველ ნაფიც მსახიობთაგანაც არასოდეს გვსმენია ასეთი მწყობრი თამაში. არ გეინახავს ასეთი გემოვნება სცენის მოწყობა-დეკორაციებში“.

კიდევ ერთი სიახლე გამოჩნდა. რეჟისორმა განსაკუთრებული როლი მიანიჭა დეკორატიულ მხატვრობას, დიდად იზრუნა მის არა მარტო ტექნიკურ, არამედ ესთეტიკურ მხარეზეც. სცენის გემოვნებით მოწყობა იოლი როდი იყო იმ დროს. მძიმე მატერიალური მდგომარეობა, დაბალი ტექნიკური შესაძლებლობანი ხელს უშლიდა რეჟისორს, მაგრამ იგი მახვილი გამომგონებლობით ავსებდა და ამდიდრებდა სპექტაკლის ამ ნაწილსაც.

ა. წუწუნავას შემოქმედებით გახარებულმა ო. თუმანიანმა დიდებული სტრიქონები უძღვნა რეჟისორს. „მე განსაკუთრებულ კმაყოფილებას ვგრძნობდი, როდესაც ვიჯექი სახლში (თეატრში — ვ. კ.) და შევეცქეროდი სცენის მოწყობილობას, სადაც ერთგული და შრომისმოყვარე რეჟისორის შემწეობით ყველაფერი თავის ადგილას იყო. ისე, რომ ყოველივე პატარა და უმნიშვნელო საგანიც კი უყურადღებოდ არ დაეტოვებინა. ქართული სექცია ძლიერ მადლობელი

უნდა იყოს, რომ მათ ასეთი საიმედო და ნიჭიერი რეჟისორი ჰყავთ, რომლის დიდებულ წარმოდგენებსაც მეტი ხალისით ესწრება საზოგადოება".

მჩქეფარე შემოქმედებითი მუშაობა გაშალა წუწუნავამ სახალხო თეატრში. ...რეპეტიცია დაიწყო. დარბაზში რაღაც ფარული შინაგანი ღელვა და ურთიერთ გამომწვევი ატმოსფერო სუფევდა. მსახიობებს თავი ისე ეჭირათ, თითქოსდა არაფერ ახალს არ ელოდნენ. ყველაფერს ისევე ძველებური იერი ჰქონდა. რეპეტიციაც ძველებურად დაიწყო. ყველანი სუფლიორის იმედით მუშაობდნენ. წუწუნავა ერთხანს გაოცებული უყურებდა, შემდეგ პიესა წაართვა სუფლიორს და ისე შეუდგა მუშაობას.

რამდენიმე წუთი და პირველი შენიშვნა ვ. აბაშიძემ (მედუქნე) მიიღო. რეჟისორმა თითქმის არაფერი არ უთხრა სცენის ოსტატს. მან მხოლოდ ფიზიკურ მოქმედებაზე მიანიშნა და ახალი მიზანსცენა წამოიწყო. ჯერ ფსიქოლოგიურ სიმართლესა და სცენურ ინტიმს მიაქცია ყურადღება, მერე მარტივსა და მთლიან მოქმედებას, და საგანგებოდ შეჩერდა მხატვრულ დეტალზე. განსაკუთრებით დიდხანს იმუშავა პირველ სცენაზე („განთიადი"). რათა ზუსტად ეპოვა სწორი შინაგანი რიტმი და ფსიქოლოგიური ხაზი. აქამდე არავის დაუხარჯავს ამდენი დრო პარტნიორთა ურთიერთობაზე და ეს გასაგებიც იყო. წუწუნავა ხომ ანსამბლურ სპექტაკლს ქმნიდა. ანსამბლის შინაგან განფენილობას, მის მთლიანობას კი ყველა მსახიობის ურთიერთშეხმატკბილება ქმნის. „პარტნიორთა სისტემა" ის ჯებირებია, რომელიც ადუღებებს და ამაგრებს ანსამბლს. ამდენად ბუნებრივი იყო, როცა რეჟისორმა ამდენი დრო დაუთმო მას. ამ ეპიზოდს იგონებს დ. კასრაძე თავის წიგნში „ალექსანდრე წუწუნავა". სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. ეს იყო დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმისა და სიმართლის წარმოდგენა. მის ჰარმონიულ სურათებში დიდებულად აისახა ეპოქის მღელვარე სული. მსახიობები მთელი თავიანთი ნიჭიერებით, ახალი ინტონაციებით ამეტყველდნენ, ახალი მხატვრული საშუალებებით გამოჩნდნენ სცენაზე. მაყურებელი გრძნობდა სულიერ ერთობას სცენასა და პარტერს შორის, გრძნობდა სცენური ცხოვრების რიტმს და მის ამაღლებულ მხატვრულ სინამდვილეს.

რეაქციის გამეფება და რევოლუციური რიტმის შენელება, მისი აღზევება და ბოროტების მხილება სპექტაკლში კონტრასტების მო-

ნაცვლეობის გზით იყო მიღწეული და ეს ქმნიდა დიდ შინაგან დაძაბულობას.

გაზეთმა „კლდემ“ განაცხადა, რომ „მსხვერპლი“ ახალი სიტყვაა ქართულ თეატრშიო. „მე ვერ ვიცანი — წერდა რეცენზენტი, — ჩვენი სცენა. სადღა იყო მსახიობთა დაუდევრობა, რომელიც ბეგლარს (სუფლიორს — ბ. ახოსპირელს — ვ. კ.) სულს აცლიდა, სადღა იყვნენ ის სასაცილო მანეკენები. აქამდის მასიურ სცენებს რომ ქმნიდნენ. კვირას ყოველივე ეს განდევნილი იყო და ქართული სცენიდან მოჩანდა ის, რასაც ანსამბლი ეწოდება“.

მაგრამ მარტო ანსამბლი და მაღალი პროფესიონალიზმი როდი იყო სპექტაკლის ღირსება. წარმოდგენაში შეიქმნა აქტიორული სახეები, მართალი და ნათელი ატმოსფერო. ინდივიდუალური და კოლექტიური ურთიერთობის ახალი ფორმები. იმავე გაზეთის რეცენზენტი წერს, რომ „გაფაციცებით ვადევნებდი თვალყურს. და ყველა მათგანი გამოძერწილი ტიპი იყო, თითოეულმა მათგანმა საუცხოოდ დაგვიხატა თავისი სახე. მისი არსი, მისი მსჯელობა, ისე რომ სულ ბუნებრივად გვიდგნენ მწყობრად“.

„მსხვერპლის“ წარმატებამ თითქოს მოხსნა ფარული თუ ღია პოლემიკა, თითქოს აღარავინ არ ედავებოდა რეჟისორს, მაგრამ ხელოვანი არ ცხრებოდა. იგი იბრძოდა. ეძებდა, დაობდა. ზოგჯერ საკუთარი შემონაქმედიც აეჭვებდა. რაღაცას უარყოფდა, მერე ახლით ავსებდა, ამდიდრებდა და ასე მიისწრაფოდა წინ.

სამხატვრო თეატრის სკოლა და ქართული ეროვნული შემოქმედება, მათი ურთიერთობის ფორმები, სიღრმეები და წინააღმდეგობანი არ შორდებოდა რეჟისორის გონებას. მან სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებშიც კი დადგა „რევიზორი“ და ამან გააოცა ახმეტელი. აქ იგრძნო რუსული თეატრის ფორმების მექანიკური გადმონერგვის საფრთხე და დიდად შეწუხდა. „რევიზორის“ ირგვლივ კამათობდნენ. წუწუნავა კი ჯიუტად განაგრძობდა მრავალპლანიან ძიებას. მას არც სურდა უარი ეთქვა იმ სკოლის გამოცდილებაზე, იმ მხატვრულ პრინციპებზე, რომელიც იმთავითვე იწამა და შეიყვარა. მაგრამ საძიებელი იყო ის კოორდინატები, რომლებიც სამხატვრო თეატრის სკოლის მიღწევებით ბედნიერ სამსახურს გაუწევდა ქართულ თეატრს. არა გავლენა, არა დაწოლა, არა „ექსპანსია“, არამედ კეთილი ზემოქმედება და ეროვნულ სიღრმეებში ახალი იმპულსების ძიება,

გახალისება და გამოღვიძება მიყუჩებული შესაძლებლობებისა.

ასეთი იყო ექსპერიმენტული ძიების ძირითადი არსი!

ქართული თეატრი ხანძარმა იმსხვერპლა, თეატრის დაწვას დიდი ტკივილით შეხვდა ა. წუწუნავა. იგი მ. ქორელთან ერთად შეუდგა მუშაობას, მაგრამ იმხანად ყველაფერი ღვთის ამარა იყო მიტოვებული და ერთეულები რას გახდებოდნენ! ამ ფაქტის გამო ახალგაზრდა ს. ახმეტელი მოხსენებითაც კი გამოვიდა კულტურის მუშაკთა საზოგადოების საღამოზე. მან თქვა: „არც ერთი დარგი არ არის ისე გულსაკლავ მდგომარეობაში, როგორც თეატრი. ყველგან გვესმის ქართულ თეატრზე მსჯელობა. თეატრი კი ცეცხლმა შთანთქა, დაიწვა. მიუხედავად ამისა, თეატრის სულიერი აფექტი ისევე დიდია ჩვენში. აღარ გვაქვს თეატრი, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ ღვივის ჩვენს გულში“.

როგორც ახმეტელის იმდროინდელი წერილებიდან ირკვევა, ა. წუწუნავას ბრძოლა ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ახმეტელისაგან გარკვეულ თეორიულ მხარდაჭერას პოულობდა.

ა. წუწუნავას სპექტაკლები: „იორიოს ასული“, „მსხვერპლი“, „ვინ არის დამნაშავე“ მნიშვნელოვანი იყო იმით, რომ მიღწეული იქნა რეჟისორული აზრის მთლიანობა, მოვლენების ურთიერთკავშირი, ცხოვრების შემოქმედებითი წარმოსახვა. სპექტაკლებში იგრძნობოდა, რომ თეატრში მოვიდა რეჟისორი, რომელმაც ზუსტად იცოდა თითოეული პიესის სათქმელი, შეუცდომლად ადგენდა თუ რომელი პიესით რა უნდა ეთქვა. მიზნის სიცხადე შედეგი იყო სწორი რეჟისორული მუშაობისა (და პირიქით!). ალ. წუწუნავა რეპეტიციებზე მიდიოდა კარგად მომზადებული, წინასწარ ჰქონდა მოფიქრებული სარეპეტიციო სცენის ამოცანა, აზუსტებდა ჩანაფიქრს, ეძებდა აზრის გამომსახველ საშუალებებს. ყველა ვითარებაში მოქმედებას საფუძვლად ედო მართალი გრძნობის წარმოქმნა და დამკვიდრება. მსახიობის ორგანული ბუნების ცოდნა მას საშუალებას აძლევდა ზუსტად განესაზღვრა შინაგანი და გარეგნული მუშაობის ხასიათი მოცემულ პირობებში. ალ. წუწუნავა ოსტატურად ალაგებდა თითოეულ სცენას, „ცხოვრებისეული სიმართლითა და მხატვრული დამაჯერებლობით“ (ა. ვასაძე) ქმნიდა მთელი წარმოდგენის სახეს, რომელიც ერთიანად იყო მოაზრებული რეჟისორის მიერ.

ალ. წუწუნავა იმდენად მოხიბლული იყო კ. სტანისლავსკის მხატვრული „სისტემით“, რომ ქართულ სცენაზე „რევიზორი“ სამხატვრო თეატრის სპექტაკლის მიზანსცენებში დადგა. წარმოდგენის აფიშაზეც ასე იყო გამოცხადებული. ამ ერთგულებას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინ ქართული თეატრისათვის. საქმე ის არ გახლდათ, რომ მიბაძვას შეეძლო ეპიგონური ტენდენცია წარმოექმნა ქართულ თეატრში. ბოლოს და ბოლოს, ვს. მეიერხოლდის „თბილისურ სეზონებშიც“ ხომ დიდი ადგილი ეჭირა სამხატვრო თეატრის პრინციპების პროპაგანდას?

მაგრამ ნამდვილი პროპაგანდა ხომ იგია, რომელიც ღრმად და შემოქმედებითად ხსნის „სისტემის“ არსს? ზერელე მიბაძვა, მუდამ ემპირიზმის ტყვეობაში რჩება და ამდენად მას არ შეუძლია რაიმე გავლენა მოახდინოს ვინმეზე.

ალ. წუწუნავას დამსახურება ის არის, რომ მან ღრმად და საფუძვლიანად შეისწავლა სამხატვრო თეატრის მუშაობის პრინციპი. შესწავლილის გააზრება, გადამუშავება და ეროვნულ სამსახიობო ხელოვნებაში გამოყენება უთუოდ შეიძლებოდა. ასეც მოხდა. ალ. წუწუნავას შემოქმედება ანახლებდა ქართულ თეატრს, ხელს უწყობდა მისი პროფესიული დონის ამაღლებას. იგი მას ათავისუფლებდა სცენისმოყვარეობის, დილეტანტიზმის დანაშრევებისაგან. საბოლოოდ, თავისი არსით, ეს იყო თეატრის ორგანული ბუნების ცოდნის შედეგად წარმოქმნილი ძიებანი.

ალ. წუწუნავა „იორიოს ასულის“ წარმატების შემდეგ მოსკოვში შეხვედრია თავის მასწავლებელს ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს. ახალგაზრდა რეჟისორს მასწავლებლისთვის უცნობებია სპექტაკლის დიდი წარმატების ამბავი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გახარებია ეს ამბავი, მაგრამ იქვე შეუნიშნავს: „არ გაგაბრიყვოთ ამ გამარჯვებამ, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის მეტად სახიფათოა საზოგადოდ დ'ანუნციოს თეატრი, მით უმეტეს, მისი „იორიოს ასული“.

— რატომ, რატომ?

— „იორიოს ასულში“ ბევრი რამაა სახარბიელო რეჟისორისათვის, მრავალი საეფექტო ადგილი და მიზანსცენა. შესაძლოა გამოუცდელი რეჟისორი ეფექტებს გადაჰყვეს. სამხატვრო თეატრის დაბადება კი, როგორც გასწავლიდით, იგივე არის. თეატრი ცოცხლობს

არა მდიდრული დეკორაციებით და ბრწყინვალე ტანისამოსით, არამედ უპირველეს ყოვლისა დრამატურგის იდეებით"[1].

ნემიროვიჩ-დანჩენკომ კვლავ შეახსენა ალ. წუწუნავას, რომ სპექტაკლში მთავარია დრამატურგის იდეების გამოხატვა. მაგრამ როგორი გამოხატვა? — აი, აქ უნდა გამოეწვალებინა ალ. წუწუნავას ნიჭიერება, ცოდნა. კ. სტანისლავსკი წერდა. რომ სამხატვრო თეატრის გახსნის წინ, მან „თეატრის განახლების, რევოლუციური, დამანგრეველი სურვილებით შეპყრობილმა ბრძოლა გამოუცხადა ყოველგვარ პირობითობას თეატრში"[2]. ბრძოლა გამოუცხადა ყველა სფეროში (მსახიობის თამაში, დეკორაცია, კოსტიუმი და სხვ.). დღეს შეიძლება უცნაურადაც ეღერდეს დიდი რეჟისორის ამგვარი სურვილი, მაგრამ ისტორიული ასპექტით იგი სავსებით გასაგებია. ძველი თეატრალური ნორმების წინააღმდეგ ბრძოლაში, ტრადიციის დამანგრეველი რევოლუციური გარდაქმნების დროს, მიზანშეწონილიცაა ამგვარი უკიდურესობის შეგნებული დაშვება. თეატრის ისტორიამ ბევრი ანალოგიური მაგალითი იცის. შორს რომ არ წავიდეთ, ქართული თეატრის უახლოესი პერიოდი გავიხსენოთ. ს. ზაქარიაძემ დარისპანის როლის შესრულების დროს თითქმის მაქსიმალურად შეამცირა კომიკური და უფრო მძაფრად გამოხატა დრამატული საწყისი. ეს იყო თავისებური რეაქცია დარისპანის სახის ვოდევილიზაციის წინააღმდეგ. ს. ზაქარიაძემ შეაჩერა წინა ტენდენცია, დასაბამი მისცა ახალ საწყისს. ეს იყო ისტორიულად სწორი სვლა.

იბადება კითხვა: „რევიზორი" ალ. წუწუნავას დადგმით ხომ არ იყო შეგნებული დაშვება ამგვარი უკიდურესობისა? ხომ არ მოასწავებდა იგი თავისებურ რეაქციას ყველაფერ იმის წინააღმდეგ. რაც ხელს უშლიდა ქართული თეატრის განახლებას, როგორც ეს ალ. წუწუნავას ესმოდა? უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ ამგვარ მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

დიდი, ისტორიულად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა ალ. წუწუნავას მოღვაწეობას ოპერის თეატრში. მან გაბედულად შეუტია საოპერო რეჟისურის შტამპებს, ახალი გააზრება მისცა საოპერო რეჟისურის თვით არსს. ეს იყო ალ. წუწუნავას. როგორც რეჟისორის, მრავალპლანიანი მოღვაწეობის ერთი ასპექტი, რომელიც

[1] დ. კასრაძე. ალექსანდრე წუწუნავა. თბ., 1957, გვ. 59.

[2] კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. გვ. 237.

წარმოადგენს ერთი მთლიანი რეჟისორული აზროვნების ორგანულ ნაწილს.

როცა ალ. წუწუნავა ოპერის თეატრში მიიწვიეს, რეჟისორმა ერთბაშად იგრძნო დიდი სიმძიმე ამ ეროვნული მისიისა. რით დაეწყო? ვინ ჰყავდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში წინაპარი? ვის ტრადიციას უნდა დაყრდნობოდა? რა ახალი გზები უნდა მოეძია? როგორ მიეზიდა ქართველი კომპოზიტორები ახალი ოპერების შესაქმნელად. მას ხომ თითქმის არ ჰქონდა გამოცდილება ამ სფეროში? რამდენად გამოადგებოდა დრამატულ თეატრში შეძენილი ცოდნა? რა საერთო შეიძლებოდა ჰქონოდა საოპერო და დრამის რეჟისურას? რა გზით უნდა განვითარებულიყო ეროვნული ოპერა? რა სტილში უნდა გადაწყვეტილიყო იგი?

ა. წუწუნავა განსაცვიფრებელი ხალისით, ენთუზიაზმით, რწმენით შეუდგა უამირის გატეხვას. მისი პირველი საზრუნავი ეროვნული ოპერების წარმატება იყო და თავისი მუშაობაც აქედან დაიწყო. ოპერა დიდი და ტევადი ჟანრია და ერის თვითმყოფადი სულის გამოხატვას უნდა ემსახუროს. დიდი ილია ხომ წერდა, რომ „ყოველ ერს თავის კილო, თავისი ჰანგი აქვს“, რათა ნათლად გადმოსცეს თავისი ერის განსხვავებული ხასიათიო. „იგი კვნესაა, იგი ძახილია აღფრთოვანებულის სულისა. ეს კვნესა, ეს ძახილი ქართველისა სულ სხვაა, სხვა ერისა სულ სხვა“. წინაპართა ამ დიდ ნაკვალევს უნდა გაჰყოლოდა იგი, მაგრამ როგორ შეეძლო სხვა ერისაგან განსხვავებული სულის ძახილის გამოხატვა, თუ არ იქნებოდა ეროვნული ოპერა? და აი, მან დიდი ტაქტით დაიწყო საოპერო თეატრის „ეროვნულ რელსებზე“ გადაყვანა. პირველად რუბინშტეინის „დემონის“ თარგმნას (ი. კარგარეთელი) მოჰკიდა ხელი. ამას დიდი ეროვნული და უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იყო რუსთაველის ენის ღირსების, მისი პრესტიჟის დაცვა საოპერო თეატრში, მაგრამ მარტო ამით არ განსაზღვრულა მისი როლი. იგი მსახიობებს აჩვევდა უფრო კარგად ეგრძნოთ ქართული ენის სილამაზე, მისი მუსიკალობა, რათა შემდეგ მეტი ხალისით ემუშავათ ქართულ ოპერებზე. რა სამწუხაროა, რომ ა. წუწუნავას მიერ ნახევარი საუკუნის წინათ წამოწყებული ეს საქმე დაივიწყეს საოპერო თეატრის თანამედროვე მესვეურებმა! თითქოს რაღაც „პროფესიონალიზმში“ ჩაიძირა უაღრესად დიდი ეროვნული ტრადიცია,

როგორღაც დაკნინდა და დაეკარგა ის მოქალაქეობრივი პათოსი, რომელიც მას პატრიოტმა რეჟისორმა მიანიჭა!...

ამ საქმეშიც ბევრი სირთულე დახვდა წუწუნავას, მაგრამ ქედუხრელად გადაიტანა იგი. „დემონის“ ქართულმა წარმოდგენამ თუ დიდი გამარჯვება ვერ მოუტანა რეჟისორს, ის მაინც გაკეთდა, რომ თეატრში ყველამ იგრძნო ქართული სიტყვის მადლი.

ა. წუწუნავამ ყოველდღიური კონტაქტი დაამყარა ქართველ კომპოზიტორებთან. იგი ამხნევებდა და ახალისებდა მათ. მალე გამოჩნდა პირველი ოპერაც. ეს იყო დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

ამ ოპერის დადგმა დიდი ეროვნული მოვლენა იყო. ხალხი ზეიმითა და სიხარულით შეხვდა მას. „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, — წერდნენ გაზეთები, — მართლაც ჩინებულია. მუსიკა, გაზაფხულის ნიავსავით მსუბუქია და სურნელოვანი“... „ოპერაში საუცხოოდ დაცულია ქართული ჰანგები, ქართული კოლორიტი“.

ეს იყო დიდი პატრიოტული საქმის დასაწყისი. ქართულ ოპერას დანატრებული მაყურებელი ახალი იმედით შესცქეროდა მომავალს. წუწუნავამ იცოდა თავისი ხალხის განწყობილება და ამით გამხნევებულმა მეტი გატაცებით დაიწყო ფალიაშვილის ოპერაზე მუშაობა. 1919 წლის 21 თებერვალს დადგა „აბესალომ და ეთერი“ და ამით დაიწყო ქართული მუსიკის ახალი ერა. წუწუნავა იყო ამ ოპერის პირველი დამდგმელი და მისი ყველაზე დიდი მოამაგე. იგი მხარში ამოუდგა კომპოზიტორს და მასთან ერთად გაიარა მწვავე ბრძოლების მთელი გზა. ფალიაშვილის ოპერის პოეტურობით, მისი ქართული ჰანგებით, მონუმენტურობითა და ეპიკური სიდიადით შთაგონებული რეჟისორი თავს ბედნიერად გრძნობდა. თითქოს ეწია საწადელს, თითქოს აღსრულდა მრავალი წლის ნაოცნებარი. ქართული მუსიკის ჰანგებში დაიბადა ახალი სიცოცხლე ფოლკლორული სინორჩითა და მშვენიერებით სავსე ხალხური თქმულებისა.

ძველი ქართული ლეგენდები და თქმულებანი დაედო საფუძვლად წუწუნავას პირველსავე საოპერო სპექტაკლებს. წარმოდგენაში გამოჩნდა ახალი რეჟისორული მხარეები. მძლავრი ეროვნული სული დატრიალდა ოპერის თეატრში.

1932 წლის 24 დეკემბერს ა. წუწუნავამ დადგა ფალიაშვილის

„დაისი“. ოპერის დადგმას უკვე ჰქონდა თავისი გარკვეული ტრადიცია (პირველად იგი კ. მარჯანიშვილმა დადგა). ამასთანავე, მეტად გაიზარდა მაყურებლის მოთხოვნილებაც. იგი უკვე შეეჩვია დიდ ეროვნულ საოპერო სპექტაკლებს, წლების მანძილზე ბევრი რამ ნახა და მოისმინა. ა. წუწუნავამ, როგორც მას სჩვეოდა, ყველაფერი ფრთხილად მოსინჯა და გაითვალისწინა. მას სჩვეოდა დიდი ტაქტიცა და უკომპრომისო შემართებაც, იცოდა „დაისის“ იდუმალი სიღრმეების სათავეც, რომელიც ახალ სცენურ სიცოცხლეს ელოდა. სიყვარულის რომანტიკული პოემა, რომელშიც ასე პოეტურად არის გადმოცემული ქართველი ხალხის „დღესასწაული თუ განგაში, გლოვა თუ პატრიოტული დარაზმულობა“ (ა. წულუკიძე), სრულიად ახალ რეჟისორულ გადაწყვეტაში ამეტყველდა. ოპერის ა. წუწუნავასეული დადგმის შესახებ პროფესორი ე. ბრაუდო წერდა: „ოპერის დამდგმელმა სახ. არტისტმა ა. წუწუნავამ ამ სპექტაკლში ბრწყინვალე ოსტატობა გამოამჟღავნა. ამოცანა მეტად რთული იყო. საჭირო იყო შექმნა სხვადასხვა ჯგუფისაგან შემდგარი მონუმენტური კომპოზიციისა (სოლისტები, გუნდი, ბალეტი). ეს ამოცანა სპექტაკლის მონაწილეებმა ბრწყინვალედ გადაჭრეს დამდგმელის ხელმძღვანელობით“.

ა. წუწუნავა არის ქართული მხატვრული კინოხელოვნების პიონერი. მის სახელს უკავშირდება ქართული კინემატოგრაფიის განვითარების დასაწყისი. მან დაამკვიდრა ანსამბლის თეატრი და მკვეთრად გაემიჯნა ინდივიდუალიზმის ტენდენციებს. წუწუნავამ დაიცვა და განავითარა ქართული ხალხური თეატრალური შემოქმედების დემოკრატიული ტრადიციები.

ქართულ თეატრში იყო წუწუნავას ეპოქა. იყო მისი მრავალმხრივი, მგზნებარე, ზოგჯერ პოლემიკური, მაგრამ უკომპრომისო ძიებით სავსე წლები. იგი პირდაპირ რაინდული თავდადებით იცავდა ქართული თეატრის ავტორიტეტს და არასოდეს ღალატობდა სიმართლის ხელოვნებას!

საქართველოს შავბედითს წარსულსა და გმირულ პატრიოტულ ბრძოლას გამოხატავდა „ღალატი“. ეს იყო მისი შემოქმედების ერთი მხარე. თავის ძირითად ტენდენციაში, ფართო ეპიკური აზროვნებითა და მისი ფსიქოლოგიური სიმართლის მთლიანობით ამ ხაზის ლოგიკური განვითარება იყო „დაისისა“ და „აბესალომ და

ეთერის“ დადგმაც. შესაძლოა რამდენადმე პირობითი და არაზუსტი იყოს ამგვარი პარალელები, მაგრამ, თუ ძველ ქართულ თეატრთან რაიმე სიახლოვეზე შეიძლება ლაპარაკი, სხვას ვის უნდა დავუკავშიროთ წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ფართო ეპიკური, მონუმენტური სტილი, თუ არა მესხიშვილის შემოქმედებითს ტრადიციას? ეპიკური ფორმების შერწყმა ღრმა ლირიზმთან, რაც ასე დიდებულად გამოჩნდა „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“ დადგმებში — სწორედ ტრადიციასთან ნათესაობაზე მიგვანიშნებს.

ამასთანავე, წუწუნავას შემოქმედებაში გამოჩნდა ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვედომისა და მის ფაქიზ ფორმებში გადმოცემის ოსტატობა. იგი ერთგვარად გაემიჯნა პომპეზურობას, ხაზგასმულ სამხრეთული ტემპერამენტის ჩვენებას, მგზნებარე პათოსს და რაღაც მეტი სიდინჯე შეიტანა მასში.

ამ ორი ტენდენციის სინთეზში ჩანდა მისი თეატრალური პრინციპები, პროფესიული ოსტატობა კი ორივე შემთხვევაში მაღალ დონეზე იდგა.

ა. წუწუნავა და, საერთოდ, მისი თაობის რეჟისურა დიდად არის დავალებული ლ. მესხიშვილისაგან. ამბობენ, რომ ნ. გოგოლის „შინელიდან“ დაიბადა რუსული ლიტერატურის მთელი თაობა. იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ლ. მესხიშვილზეც. მისი „ხელიდან“ გამოვიდა ქართველ პროფესიონალ რეჟისორთა მთელი თაობა: ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი...

შათაგან განსხვავებით ვ. შალიკაშვილი ხალასი არტისტული მონაცემებით გამოირჩეოდა. ამ თვალსაზრისით იგი უფრო ახლოს იდგა ლ. მესხიშვილთან. მასწავლებლის დარად იგიც დიდ დროს ახმარდა საკუთარი როლების შომზადებას.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მ. ქორელი წერდა: „როდესაც ისინი მთავარ როლებს ასრულებდნენ, მათი ყურადღების და ენერგიის ნაწილი თავის საკუთარ როლს უნდებოდა“[1]. ეს ერთნაირად შეეხება როგორც ლ. მესხიშვილს, ასევე კ. მესხსა და ვ. შალიკაშვილს.

მაგრამ არტისტული წარმატებების გვერდით ისინი დიდად საინტერესო რეჟისორულ მოღვაწეობასაც ეწეოდნენ.

---

[1] მ. ქ ო რ ე ლ ი. მოგონებები წერილები. თბ., 1969, გვ. 185.

ვ. შალიკაშვილმა ორმოცდაათზე მეტი ქართული ორიგინალური პიესა დადგა. მის რეპერტუარში იყო: კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“, ვ. გუნიას „და-ძმა“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, „ოჯახი“, „სინათლე“, ი. სუმბათაშვილის „ღალატი“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, მან დადგა აგრეთვე ექვსი თავისი პიესა.

ვ. შალიკაშვილმა რეჟისორული მოღვაწეობა დაიწყო 1906-1907 წლების სეზონში. შემდეგ მოსკოვში გაემგზავრა და რეჟისორული მუშაობა განაახლა 1910 წელს. მოსკოვიდან რომ დაბრუნდა, უკვე შემოქმედებითად მომწიფებული რეჟისორი იყო.

ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ საინტერესო ცნობას გვაწვდის: „რეჟისორის საკითხი მუდამ შეადგენდა ჩვენი სცენისათვის საჭირბოროტო საგანს. გამგეობა ყოველივე ღონისძიებას ხმარობდა, ეს საქმე რიგიანად მოეწყო და ხარჯსაც არ ერიდებოდა, მაგრამ თბილისში ვერ იპოვა მან მომზადებული და ჩვენი სცენისათვის მესაფერი რეჟისორი. რომ მომავალში მაინც ეს ნაკლი აეცილებინა თავიდან, გამგეობამ ხელი შეუწყო ყოფილ რეჟისორს ვ. შალიკაშვილს წასულიყო მოსკოვში სარეჟისორო კურსებზე და გაევლო იქ უმაღლესი პრაქტიკული სკოლა სამხატვრო თეატრში, რომლის ხელმძღვანელობასაც გამგეობამ შესაფერი თხოვნით მიმართა“.

ასეც მოხდა. ვ. შალიკაშვილი დიდი ხალისით შეუდგა მუშაობას. უკვე 1911 წელს გაიმართა რეჟისორის ბენეფისი. გაზეთებმა აუწყეს მაყურებელს: „დღეს ქართულ თეატრში ბ-ნ ვ. შალიკაშვილის ბენეფისია. ერთი უერთგულესი მუშაკი ჩვენი სცენისა თავის ხელოვნურ დღეობას იხდის. ბ-ნი შალიკაშვილი, როგორც არტისტი, ახალგაზრდა არ არის, მაგრამ რეჟისორობის აქტიურ ხელმძღვანელობას დიდი ხანი არ არის რაც შეუდგა. მისი რეჟისორობით გაიმართა ყველაზე საინტერესო ორიგინალური წარმოდგენები „სიმახინჯე“ ბ-ნ შიუკაშვილისა, „მსხვერპლი“ ბ-ნ გედევანიშვილისა, „ნიღილისტიკა“ ქ-ნ ეკ. გაბაშვილისა, „შემთხვევა“ ბ-ნ ი. ელეფთეროძისა. ამას გარდა, შალიკაშვილმა დადგა ჰაუპტმანის „მზის ჩასვლის წინ“, ზუდერმანის „მშობლიურ ჭერქვეშ“ და „ივანობის ღამე“. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ჰ. იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, ვ. გუნიას „სიძე-იმამრი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ და მრავალი სხვა“.

როგორც სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ნაზიარებმა რეჟი-

სორმა. ვ. შალიკაშვილმა დიდი ყურადღება დაუთმო სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმას სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა საზოგადოებამ: „წარმოდგენაში სულ ახალგაზრდობა ღებულობდა მონაწილეობას. უნდა გამოტეხითა ვთქვათ, რომ ამნაირი მწყობრი თამაში, ყოველი როლის შეგნება, ფსიქოლოგიური მომენტების შესწავლა-გადმოცემა თბილისის სცენაზე იშვიათად გვინახავს. ისე კარგად ჩაიარა პიესამ, რომ ცალკე ამსრულებლებზე არას ვიტყვით იმის გარდა, რომ ამნაირი მუშაობა ჩვენს მელპომენას ძალიან გაახარებს“[1].

ანსამბლის საკითხის გადაწყვეტას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ თეატრში, სადაც გამეფებული იყო გასტროლიორული სისტემა, ერთი მსახიობის გამორჩევის ტენდენცია. ამგვარ პირობებში მართლაც გმირობა იყო ძლიერი ინდივიდუუმების „დამორჩილება“, მათი სურვილების შეფარდება სპექტაკლის საერთო ინტერესებისათვის. ცხადია, ანსამბლური თეატრისათვის ბრძოლაში ვ. შალიკაშვილი მარტო არ იყო. ანსამბლის საკითხში არსებითად ერთ პოზიციაზე იდგნენ ა. წუწუნავა და ვ. შალიკაშვილი. მიუხედავად მათი დამსახურებისა და შესაძლებლობის სხვადასხვაობისა, ისინი მაინც ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიდნენ ახალი თეატრალური პრინციპებისათვის ბრძოლაში.

ვ. შალიკაშვილმა სამხატვრო თეატრისაგან ისწავლა დეტალებისადმი გულმოდგინება და სიზუსტე გმირის სოციალური ყოფის გადმოცემაში. იგი „იყო რეჟისორი ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის“ (ი. იმედაშვილი). მან სხვა ქართველ „მხატვლებთან“ ერთად დიდი როლი შეასრულა ახალი თეატრალური ნორმების შექმნაში. იგი ესწრაფვოდა ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გამოხატვას, ცდილობდა თეატრის ხალხურობის, მისი დემოკრატიული საფუძვლების განმტკიცებას. მას ჰქონდა შინაგანი წინააღმდეგობანიც, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ პიროვნული, მისი ხასიათის შედეგი. მასში ჩანდა ეპოქის თავისებურების ძლიერი გავლენა. რეჟისორის ფაქიზი, მგრძნობიარე ბუნება ღრმად გრძნობდა თავისი დროის კონფლიქტებს, სულიერ რყევებს, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის მთელ სირთულეს.

---

[1] „ხელოვნება“, 1910, № 1, გვ. 13.

ვ. შალიკაშვილი, როგორც რეჟისორი, მსახიობი და დრამატურგი, ფსიქოლოგიური რეალიზმის პოზიციებზე დგას. იგი იმდენად დაჟინებით ეძებდა ქართული თეატრის განახლების გზებს, რომ მისთვის სიმბოლისტური და თვით დეკადენტური პიესებიც კი მისაღები იყო, თუ მას განმანახლებელი სული შეჰქონდა თეატრში. ზოგჯერ განახლება წმინდა აქტიორული ტექნიკის სფეროში ხდებოდა, ზოგჯერ მხატვრობაშიც. მაგრამ მთავარი მაინც ნაწარმოების ესთეტიკური იდეალი, მისი აზრის დამამკვიდრებელი პათოსი იყო. შალიკაშვილი ძალიან ფართო ასპექტით უყურებდა რეალიზმს და ზოგჯერ, შესაძლოა, ვერც კი გრძნობდა, თუ როგორ აფართოებდა მისი შემოქმედება ქართული თეატრის ჰორიზონტს.

„ქართულმა თეატრმა, — წერდა იგი, — თავისი ეკლიანი გზა გმირულად განვლო და თავისი დროშა დღემდის მოიტანა იმ სახით, რა სახითაც იგი პირველად აღმართა. ცხოვრება შეიცვალა! ძველი დაინგრა და ამ ნანგრევებზე ახალი ცხოვრება შენდება. ძველი ქართული თეატრიც ამ უთანასწორო ბრძოლაში დაღლილ-დაქანცული, ღონემიხდილი, უკანასკნელ სულისკვეთებას განიცდის. ახალი ცხოვრებისათვის ძველი სახის მატარებელი საჭირო აღარ არის. თვით ცხოვრებამ უბრძანა მოკვდიო და ისიც კვდება, მაგრამ მოგეხსენებათ, სიკვდილს ახალი სიცოცხლე მოსდევს, თვით სიკვდილი შობს ახალ სიცოცხლეს და აი, ახალმა ცხოვრებამ, ძველის მემკვიდრემ მოგიწოდათ თქვენ — ახალგაზრდებს“.

ამ დრამატულ სიტყვაში დიდი ტკივილი და დიდი სიმართლეა გამხელილი. იმხანად მართლაც კრიზისი ჰქონდა ქართულ თეატრს. ძველი თაობა, ღვაწლმოსილი კორიფეები წელთა დაღმართს დაეშვნენ და ძველებურად აღარ ბრწყინავდნენ. ასპარეზზე კი ჯერაც არ ჩანდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა. ნიჭიერი რეჟისორები სხვადასხვა გზით ცდილობდნენ ქართული თეატრის აღორძინებას, ქმნიდნენ ცალკეულ, საინტერესო სპექტაკლებს, ამზადებდნენ ნიადაგს განახლებისათვის.

ვ. შალიკაშვილმა ადრეც წამოაყენა ქართული თეატრის განვითარების თავისებური გეგმა. იგი ექვსი მუხლისაგან შედგებოდა: 1) უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიქმნას თანხა უძლურისა და დაავადებული სცენის მუშაკთა უზრუნველსაყოფად, 2) გაიხსნას ქართული დრამატული სკოლა შემდეგის პროგრამით: ქართული დიქ-

ცია, ვარჯიშობა, ცეკვა, პლასტიკა, სიმღერა, ქართული და უცხო ლიტერატურა და სხვ. 3) გაიმართოს ხოლმე არტისტებისათვის და მოწაფეთათვის ლიტერატურული საღამოები, რეფერატები, ლექციები და სხვ. 4) გამოიცეს პერიოდული პიესები იაფ ფასში, რომ პროვინციელ სცენის მოყვარეთათვისაც ხელმისაწვდომი იყოს. როგორც ფასით, ისე ტეხნიკითაც. ამრიგად ხალხში გავრცელდეს ეროვნული დრამატული ლიტერატურა, 5) ნიჭიერი მსახიობნი თუ მოწაფენი გაიგზავნოს სატახტო ქალაქებში თეატრებისა და არტისტების სანახავად"[1].

როგორც ვხედავთ ვ. შალიკაშვილი ქართული თეატრის მეტად საჭირბოროტო საკითხებს ეხება.

რეჟისორის პრაქტიკული მოღვაწეობა ახლოს იდგა მის თეორიულ ნააზრევთან. იგი სპექტაკლში იცავდა ანსამბლურობის პრინციპს და თეორიულად განმარტავდა მის არსს. „ახლა მაყურებელს, — წერდა იგი, — ერთი-ორი მსახიობი კი არ უნდა სცენაზე, მას უნდა საერთო ანსამბლი. პიესა, მისი შინაარსი, ავტორის იდეა და პასუხი იმ საჭირბოროტო საკითხებზე, რომელსაც ცხოვრება ყოველ წუთს აყენებს"... და კიდევ, „ერთი დამსახურებული არტისტი რეჟისორმა დააჯარიმა რეპეტიციაზე მოუსვლელობისათვის. რა თქმა უნდა, იწყინა, როგორ შეჰკადრეს — „მე გასტროლიორი ვარ და მოვალე ვარ მოვიდე მხოლოდ ორ უკანასკნელ რეპეტიციაზეო".

გასტროლიორული სისტემისა და ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა შალიკაშვილისათვის ახალი თეატრალური ნორმების, მისი ესთეტიკური იდეალების დაცვას ნიშნავდა. იგი ბოლომდე შეურიგებელი დარჩა. მაგრამ შალიკაშვილის შემოქმედება არ ყოფილა სწორხაზოვანი. პირველ ხანებში მას ჯერ კიდევ სავსებით ნათლად არ ესმოდა ყველა „იზმის" ბუნება, მისთვის ძნელი იყო წინააღმდეგობრივი ხასიათის რეპერტუარიდან არსებითის გამოტანა და დაკრისტალება. რთულ პირობებში მოუხდა მოღვაწეობა და თავისი დროის სირთულე აღიბეჭდა მის შემოქმედებაშიც.

ვ. შალიკაშვილი შესანიშნავი რეჟისორ-პედაგოგი იყო. აკაკი ვასაძე წერს: „პირველად სწორედ რომ ბატონ ვალერიანისაგან გავიგე ზოგი რამ სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების" შესა-

[1] ვ. შალიკაშვილი. წერილები, მოგონებები, გვ. 49.

ხებ. მან ამიხსნა, აგრეთვე, თუ რას ნიშნავს სცენაზე ქვეტექსტი, მიზანი, გამოსახვის საშუალება, ხასიათი, გარდასახვა, ბიოგრაფია და სხვა"[1].

ვ. შალიკაშვილი მიიწვიეს გ. ჯაბადარის სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგად. ვ. შალიკაშვილის მუშაობის სტილი განსხვავდებოდა გ. ჯაბადარისაგან, რომელიც საფრანგეთში განსწავლული კაცი იყო და მარჯვედ იყენებდა ფრანგული თეატრის გამოცდილებას. ვ. შალიკაშვილი კი უფრო სამხატვრო თეატრის მეთოდს ანიჭებდა უპირატესობას. ეს გარკვეული სხვადასხვაობა კარგად აქვს შენიშნული იმჟამინდელ სტუდენტს აკაკი ვასაძეს. იგი წერს: „გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რიტმის გამოკვეთას. ვალერიან შალიკაშვილი კი, როგორც სამხატვრო თეატრის მიმდევარი, ლექსთა კითხვის დროს, რიტმს არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა"[2]. ვ. შალიკაშვილის მუშაობის მეთოდში უმთავრესი იყო ბუნებრიობა. იგი იბრძოდა ყოველგვარი ზეაწეულობის, პათეტიკურობის წინააღმდეგ. სცენაზე მოითხოვდა საუბრის კილოს და არა წარმოთქმისას. ვ. შალიკაშვილმა რეპეტიციები დაიწყო ი. გედევანიშვილის „სინათლეზე" (ჯერ კიდევ 1914 წელს დადგა „სინათლე" და დიდი წარმატებაც ხვდა!), მაგრამ მანამდე კარგად შეამზადა ახალგაზრდობა ახალსა და ძნელ საქმესთან შესახვედრად. დრამატული სტუდიის გახსნისას სტუდიელებს მიმართა სიტყვით: .....არ არსებობს დიდი და პატარა მსახიობი! ხელოვნებაში ყველანი თანასწორნი უნდა ვიყვნეთ, ყველამ უნდა ერთი სულით, ერთის გულით უნდა ვემსახუროთ მას. არ არის დიდი და პატარა როლები, არიან ნიჭით დიდი და პატარა მსახიობნი. ნიჭიერი მსახიობი პატარა როლს ისე ითამაშებს, რომ უნიჭო მსახიობს, დიდი როლის მოთამაშეს სრულიად დაჩრდილავს". ეს ხომ კ. სტანისლავსკის პრინციპის დაცვაა!..

ვ. შალიკაშვილს სურს, რომ ახალგაზრდები გაერკვიანდნენ რწმენით, იცოდნენ რომელ ღმერთს აღიარებენ, საით მიდიან. „პატრონებო! — მიმართავდა მათ — ყოველ თქვენთაგანს უნდა ესმოდეს სად

---

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. თბ., 1977, გვ. 99.

[2] იქვე, გვ. 40.

მიდის, ან რომელ მოძღვრებას აღიარებს. ვინც მოდიხართ სრული შეგნებით, მტკიცე რწმენით აღჭურვილი, სიხარულით, გულგაშლით მიგიღებთ"[1].

ვ. შალიკაშვილი რწმენას გამოთქვამს, რომ გ. ჯაბადარის ხელმძღვანელობით სტუდია გაამართლებს მოლოდინს.

გ. ჯაბადარის წიგნში („დიქცია") ჩამოყალიბებულია სასცენო მეტყველების მისეული მეთოდოლოგიური პრინციპები. იგი რამდენადმე განსხვავდება ა. ვასაძის ნააზრისაგან. გ. ჯაბადარი წერს: „თითოეულ ბგერას ნუ დავატანთ ძალას, სიტყვა არ გავაჭიანუროთ და ვერიდოთ სიმღერით ლაპარაკს. ეს ძალიან დიდი ნაკლია... (ხაზი ჩემია — ვ. კ.) საერთოდ, ვეცადოთ დავიმეგობროთ ისეთნი პირნი, რომელნიც ტკბილად და მკაფიოდ ლაპარაკობენ, ყური ვუგდოთ ჩვენს ერს, ჩვენს სოფელს"[2]. შემდეგ განაგრძობს: „საზოგადოდ, თამაში უნდა უბრალოდ, დაფიქრებით, ღრმად და კეთილშობილურად"[3].

შესაძლოა, გ. ჯაბადარის თითოეულ ნააზრევსა და პრაქტიკას შორის იყოს ერთგვარი წინააღმდეგობა, მაგრამ აქ ერთი მომენტიც უნდა გავითვალისწინოთ. ქართველი „მხატვლების" რეჟისორულ აზროვნებასა და პრაქტიკულ საქმიანობაში შეინიშნებოდა „ბუნებრივი თამაშის" იდეის ერთგვარი კულტივირება. ქართულ თეატრში სწორედ ამან შეუმზადა გარკვეული ნიადაგი ნატურალიზმს. მართალია, ქართულ თეატრში არ მომხდარა მისი საბოლოო ფორმირება, მაგრამ თეატრის განვითარების საერთო პროცესში ნატურალიზმის ტენდენცია მაინც შეინიშნებოდა. აკ. ფალავა „ირინეს ბედნიერების" დადგმისას, იმდენად გაიტაცა სინამდვილესთან მიახლოების სურვილმა, რომ წარმოდგენის დღეს, კულისებში ღომი იხარშებოდა, რომ სცენაზე ცხელი ღომი შემოეტანათ. ეს პატარა დეტალია, მაგრამ ამგვარ „პატარა" დეტალებში კარგად იკითხება XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესების ხასიათი.

ასეთ პირობებში გ. ჯაბადარი ცდილობდა სასცენო მეტყველება განესხვაებინა უბრალო, სასაუბრო მეტყველებისაგან, აემაღლები-

[1] ვ. შალიკაშვილი. წერილები, მოგონებები, გვ. 101.
[2] გ. ჯაბადარი. დიქცია, თბ., 1918, გვ. 21, 32.
[3] იქვე, გვ. 49.

ნა იგი, მეტი „თეატრალობა“ მიენიჭებინა მისთვის. ამ სურვილს ხელს უწყობდა მის მიერ შერჩეული რეპერტუარიც. როგორც დ. ანთაძე წერს თავის მემუარებში, „თეორიაში დაგმობილი წამღერებითი (напевность) მეტყველება მის მიერ დადგმულ პიესებში საკმაოდ მკაფიოდ ისმოდა“[1]. დ. ანთაძის აზრით, სტუდიაში ხშირად იდგმებოდა დეკადენტური პიესები, რაც გ. ჯაბადარს აიძულებდა კიდევ უფრო მეტ დათმობაზე წასულიყო თავის შემოქმედებითს პრაქტიკაში... და თუ მის სახელს ხშირად ჩვენი თეატრის ისტორიაში უკავშირებენ დეკადენტური საწყისების შემოტანას ქართულ სკენაზე, ეს უმთავრესად სწორედ ამ რეპერტუარის სპეციფიკითა და ფრანგული თეატრის გავლენით აიხსნება“[2]. სხვაგვარად ფიქრობდა გ. ჯაბადარი. იგი არ იზიარებდა რეალიზმისაგან განსხვავებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ხელაღებით კრიტიკას. გ. ჯაბადარს მიაჩნდა, რომ საქართველოში მოდური ხასიათი მიეცა რეალისტურისაგან განსხვავებულის დეკადენტურად გამოცხადებას. რეჟისორი გულისტკივილით შენიშნავს, რომ თითქმის ყოველ ახალს, მოდერნიზებულს, დეკადენტურს ეძახიანო. „საცარია, — ამბობდა იგი — ყველაფერს ახალს, მოდერნიზებულს დღევანდელ საქართველოში დეკადენტობას რატომ არქმევენ. აბა, თვალი გადააგდეთ ომისშემდგომ რეპერტუარს საფრანგეთსა და გერმანიაში, გნებავთ ინგლისში, ბრიეს თავისი „სარწმუნოებ-თ“, ჯაკოს „ვითა ფოთლებით“, მეტერლინკი, ვანლენბერგი, როსტანი, — რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ. ყველას რომ დეკადენტები შევარქვათ, სად წავალთ? ახლა, ალბათ, უამრავი ახალი დრამატურგი გამოდის თეატრალურ ასპარეზზე და მათი დრამატურგია. ბუნებრივია, სრულიად ახალ გამომსახველობით საშუალებებს უნდა მოითხოვდეს მსახიობისაგან. რეჟისორისაგან, დეკორატორისაგან. ისე, როგორც რომანტიკოსებმა მოითხოვეს თავიანთი შესაფერისი მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნება“[3]. გ. ჯაბადარი აზროვნებს თანადროულად, გაბედულად, სიახლის გრძნობით, ქართული თეატრის განახლების სურვილით. იგი კარგად გრძნობს დროის პულსაციას. ანტუანის მოწაფეს უურადღების გარეშე არ რჩება თეატრალური ხელოვნების არც ერთი

---

[1] დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1971, გვ. 62.

[2] იქვე, გვ. 62.

[3] ციტირებულია ა. ვასაძის დასახელებული წიგნიდან, გვ. 40.

საკითხი. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს იგი რეპერტუარის პრობლემას, თეატრის ახალ გამომსახველობითი საშუალებების ძიებას. ერთ საზოგადოებაში, — ამბობს იგი, — „გაიგეს თუ არა, რომ რეჟისორი ვარ, მაშინვე დამაყარეს შეკითხვები: „სამშობლოს“, „ღალატს“ არ დადგამთო? „სამშობლოს“ და „ღალატს“ რომ შემსრულებლები ჰყავდა ქართულ თეატრში, ვერავინ დაიწუნებს, მაგრამ დღეს. ჩვენს ვითარებაში არა მგონია, ამ სპექტაკლებს ასეთივე ზეგავლენის ძალა ჰქონდეს“[1]. საკითხის ამგვარი დაყენება ახალი არ იყო. საუკუნის დასაწყისში მ. ჯავახიშვილმა აკ. წერეთელთან პოლემიკაში ხომ იგივე თქვა? მაგრამ, როგორც ჩანს, მარტო თქმა არ იყო საკმარისი. საჭირო იყო დრო, რათა თეატრს შეეგნო ამ ცკლილებათა აუცილებლობა. თეატრში უნდა მოსულიყო რეჟისორი, რომელიც პრაქტიკულად გადაწყვეტდა საკითხს. და აი, ასეთი რეჟისორი მოვიდა თეატრში. გ. ჯაბადარმა არა მარტო სიტყვით, არამედ საქმით გვიჩვენა თეატრის გამომსახველობითი საშუალებების შეცვლის აუცილებლობა. მან ორიენტირი აიღო ახალი დროის შესაფერის რეპერტუარზე და წარმატებასაც მიაღწია.

სტუდიელებმა პირველ დადგმად წარმოადგინეს ვ. ბრიეს პიესა „სარწმუნოება“. პიესაზე დიდხანს იმუშავეს, თითქმის 150 რეპეტიცია მოანდომეს. ეს იმის მაჩვენებელიც იყო, რომ ქართული რეჟისორული აზროვნება გაიზარდა. სპექტაკლის რეჟისურა გახდა წარმოდგენის სული და გული. მსახიობის აღზრდის ამოცანას დაუკავშირდა იგი. გააზრებულ იქნა არა მარტო სპექტაკლის მთლიანი სახე, არამედ ყოველი დეტალი, ნიუანსი. სცენაზე დამყარდა ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო, გაცოცხლდა ყოველი მოქმედი პირი, გამოჩნდა აქტიორთა ანსამბლი. სულ სხვა ხარისხში გადაწყდა ანსამბლის პრობლემა, რაც ასე აწუხებდათ ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის თეატრის თავკაცებს. პრინციპულად სხვა იყო „სარწმუნოების“ დადგმისა და შესრულების ხასიათი.

„საკითხი სანახაობა იყო ორშაბათს სახალხო თეატრში, — წერს რეცენზენტი, — მაყურებელს... გაევსო მთელი უზარმაზარი თეატრი... ყველაფერი შედარებითია და, როდესაც ჩვენს ძველ წარმოდგენებს ვადარებთ ამ წარმოდგენას, შეუძლებელია არ ითქვას, რომ

---

[1] ციტირებულია აკ. ვასაძის დასახ. წიგნიდან. გვ. 42.

ჩვენი თეატრი წინსვლის გზას დასდგომია. მას მოუწადინებია არა მარტო თითო-ოროლა ნიჭით გამოვიდეს იოლად ფონს... ამ უკანასკნელ ძიების დროს სასცენო ხელოვნებაში უფრო განმტკიცდა ის აზრი, რომ უმჯობესია საერთო ანსამბლი იყოს უზადო, ვიდრე დროდადრო იფეთქოს ერთმა რომელიმე ნიჭიერმა არტისტმა და სხვები კი უბრალო სტატისტები იყვნენ“[1]. სპექტაკლში დიდი წარმატება ხვდათ ვ. ანჯაფარიძეს, მ. გელოვანსა და ვ. ჯიქიას. მეორე რეცენზენტის, ლ. მეტრეველის აზრით, „ვ. ანჯაფარიძე სათუთ ქმნილებად ჩაითვლება მომავალი ქართული თეატრისა. იგი ყველას მოეწონა“. ეს იყო ვ. ანჯაფარიძის პირველი სერიოზული განაცხადი.

„სარწმუნოებას“ ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. გაზეთი „სახალხო საქმე“ წერდა: „რა იშვიათი ანსამბლით ითამაშეს ჩვენმა ახალგაზრდა არტისტებმა ეს პიესა! ასეთი ხმაშეწყობილი თამაში ქართულ სცენაზე თითქმის პირველად არის და ეს საუკეთესო ნიშანია ჩვენი თეატრის წინსვლისა და განახლების გზაზე დადგომისა“[2]. სპექტაკლს გამოეხმაურა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. მისი აზრითაც, „ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით, ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს. ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მოხატულობა, გრიმი და სხვა დიდი ხელოვნებით იყო შესხმული“[3]. (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

მაშ ასე, სპექტაკლი დიდ ხელოვნებად იქცა. რეჟისურამ შეძლო თავისი ოსტატობა აეყვანა მაღალი ხელოვნების დონემდე. საუკეთესო ჩაეყარა ძიების ახალ ეტაპს, მოხდა არსებითი ცვლილება სპექტაკლის დადგმაში. იგი ხდება სინთეზური, მრავალპლანიანი, ჰარმონიულ მთლიანობაში ვლინდება ყველა კომპონენტი, ყველა დეტალი. არსად არ იკარგება მსახიობის ხელოვნება. მაგრამ მასში „ერთი რომელიმე მონაწილე კი არ ბრწყინავდა, არამედ მთელი მონაწილეთა შეთანხმებულობა“. ერთი სიტყვით, ქართულ თეატრში შეიქმნა ბრწყინვალე სპექტაკლი.

---

[1] ციტატა დამოწმებულია გ. ბუხნიკაშვილის წიგნიდან: — „ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე“, თბ., 1976, გვ. 27.

[2] „სახალხო საქმე“. 1918, № 393.

[3] „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 16.

მაგრამ ამით ბრძოლის ცეცხლი არ შენელებულა. მსახიობთა კავშირის წევრები განაგრძობდნენ ბრძოლას. მალე მიაღწიეს გარკვეულ შედეგსაც. დრამატულმა საზოგადოებამ ზურგი აქცია სტუდიას და სეზონის გაძღოლა ითავა მსახიობთა კავშირმა. პირველ წარმოდგენად დაიდგა ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“. ეს პრინციპული გამოწვევა იყო სტუდიელებისა. საზოგადოება გაიყო ორ ნაწილად. ერთის მხრივ, „სარწმუნოება“ და, მეორეს მხრივ, „ღალატი“. ნ. შიუკაშვილმა კარგად გამოხატა ქართულ თეატრში წარმოქმნილი წინააღმდეგობანი: „ჩვენმა ახალგაზრდა დრამატულმა სტუდიამ და მისმა პირველმა წარმოდგენებმა დიდი მითქმა-მოთქმა და აყალმაყალი გამოიწვიეს: ერთი მხრით, შეიქმნა რაღაც შუღლი და ქიშპობა „ძველსა“ და ახალს“, მსახიობთა კავშირსა და სტუდიას შორის, მეორე მხრივ. პრესა და საზოგადოებაც ორ ბანაკად გაიყო“[1].

ნ. შიუკაშვილი დასწრებია ლ. ჯაკოს პიესის „ვითა ფოთლების“ წარმოდგენას (მეორე პრემიერა!). იგი გახარებული წერდა: „წარმოდგენა წარმოდგენას ჰგავდა... ვიხილე სწორი გზა... სადა ბუნებრიობა ყველაფერში. არ სჩანდა ტრადიციული შაბლონური ჟესტები, უადგილოდ „აწეული“ პათოსი“[2].

ნ. შიუკაშვილის პოზიცია გასაგებია. იგი გარკვევით უჭერს მხარს დრამატულ სტუდიას. იგი თითქოს საგანგებოდ ხაზს უსვამს უადგილოდ „აწეულ პათოსს“, „შაბლონს“, რითაც ისარი ჰკრა ძველი თეატრის აქილევსის ქუსლს.

ნ. შიუკაშვილის დრამატურგია თავისი ბუნებით ახლოს იდგა იმასთან, რასაც სტუდია აკეთებდა. ამდენად „სულთა კავშირი“ გასაგებია, მაგრამ აქ მთავარი ის გახლავთ, რომ ობიექტურად, ბრძოლა მიდის თეატრის განახლებისათვის. ქართული თეატრის მოდერნიზაციის მომხრეთა შორის დგას ვ. შიუკაშვილიც, მაგრამ მისი პოზიცია მაინც განსხვავებულია გ. ჯაბადარის გზისაგან და თუ სტუდიაში ერთად არიან, ეს კავშირი დროებითია. მათ საერთო ნიადაგს შეადგენს ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობის შეგნება, ისინი ერთად ცდილობენ ახალგაზრდა თაობის ერთად დაჯგუფებას, თეატრის პროფესიული დონის ამაღლებას, რეჟისორული ოსტატობის განვითარებას. ყველაფერი ეს საესებით საკმა-

[1] „თეატრი და ცხოვრება“, 1919, № 5.

[2] იქვე.

რისი საფუძველი იყო ერთ პლატფორმაზე დგომისათვის. აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გ. ჯაბადარი ანტუანის მოწაფე გახლდათ, ა. ანტუანმა კი უდიდესი როლი შეასრულა ჯერა მარტო ფრანგულ რეჟისურაში, არამედ, საერთოდ, თეატრალურ მსოფლიოში. ანტუანის დიდი შემოქმედებიდან უნდა გამოვყოთ ერთი მომენტი. იგი არ იზიარებდა „კომედი ფრანსეზის“ დეკლამაციურ სტილს, მან დაიცვა და განავითარა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპი — ნატურალიზმი, მაგრამ იგი როგორც დიდი შემოქმედი ვერ თავსდება ნატურალისტური მეთოდის ფარგლებში. გ. ჯაბადარისთვის ახლობელი იყო, ერთის მხრივ, ანტუანის „სულიერი რეალიზმი“, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მაინც ანგარიშს უწევდა დეკლამაციურ სტილს. იქნებ, შესაძლოა, აქ დავინახოთ ფრანგული აკადემიური სცენის გამოძახილი? მისი დაინტერესება სიმბოლიზმით ხომ არ მიგვანიშნებს ანტუანთან სიახლოვეს? შესაძლოა ერთიც იყოს და მეორეც, მაგრამ, ჩვენი აზრით, მთავარი მაინც სხვა იყო. ჯაბადარმა ფრანგულ თეატრში შეძენილი ცოდნა ორგანულად დაუკავშირა ქართული თეატრის ბუნებას. ქართულ თეატრში კი საკმაოდ ძლიერი იყო როგორც მელოდრამატული დეკლამაციის, ასევე უბრალო, საყოფაცხოვრებო სასაუბრო მეტყველების ტრადიცია.

გ. ჯაბადარმა ქართულ თეატრს აუხდინა დიდი ხნის ოცნება — შეექმნა სტუდია. მსახიობის აღზრდის პრობლემაზე ფიქრობდნენ საუკუნის მანძილზე ქართველი მოღვაწეები, ბევრიც გააკეთეს ამ მხრივ, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი და მაღალპროფესიულ დონეზე ორგანიზებული ჯაბადარის სტუდია გახლდათ.

გ. ჯაბადარი გულწრფელად შეუერთდა ქართველი „მხატვრების“ ბრძოლას აქტიორული ინდივიდუალიზმისა და შტამპების წინააღმდეგ. მისი ძიებანი მსახიობის აღზრდის სფეროში მთავარ მომენტებში სავსებით ემთხვეოდა სხვა ქართველ რეჟისორთა ინტერესებს. ამიტომ გასაგებია, რომ გ. ჯაბადარმა ვ. შალიკაშვილი მიიწვია. ვ. შალიკაშვილს სტუდიური მუშაობის გარკვეული გამოცდილება ჰქონდა — 1909 წელს იგი აქტიურად მონაწილეობდა მოსკოვში „ქართული დრამატული საზოგადოების“ სტუდიაში, კარგად იცნობდა ვ. მჭედლიშვილის მუშაობას. გ. ჯაბადარის სტუდიაში იგი მუშაობდა ნაწყვეტებზე. თავად გ. ჯაბადარი კი განსაკუთრებით ძლიერი იყო მაგიდასთან მუშაობაში. ვ. შალიკაშვილის დიდი პრაქ-

ტიკული გამოცდილება, მისი შემოქმედების რეალისტური ხასიათი ბუნებრივად ერწყმოდა სტუდიის მიზნებსა და ამოცანებს.

ვ. შალიკაშვილი დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა დრამატურგის ტექსტს. იგი ერიდებოდა ზედმეტ შეკვეცებს, ჩარეკას, ახალი ტექსტის შეტანას სხვა ნაწარმოებებიდან. პიესის არსის ამოხსნას ახმარდა ძირითად დროს, ამიტომ სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტა ყოველთვის გამოირჩეოდა მიზანდასახულობით, გარკვეულობით.

ვ. შალიკაშვილის, როგორც რეჟისორის, პოზიცია კარგად მჟღავნდება პიესების შერჩევაში. მაგრამ მთავარი მაინც მისი გადაწყვეტა იყო. სწორედ აქ ჩანდა რეჟისორის ხელი, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია. როგორც ცნობილია, ვ. შალიკაშვილი თავადაც წერდა პიესებს. პიესების ხასიათი კვლავ იმას ადასტურებს, რომ შალიკაშვილი, როგორც რეჟისორი, მსახიობი და დრამატურგი, წარმოსდგება მთლიან პიროვნებად. მისი მხატვრული აზროვნების თავისებურება ვლინდება ყველგან — სცენაზეც და პიესაშიც.

გ. ჯაბადარის სტუდიაში თავი მოიყარეს საუკეთესო პედაგოგ-რეჟისორებმა. აქ მუშაობდნენ აკ. ფალავა, კ. შათირიშვილი, მ. ქორელი. რეჟისორის ასისტენტად მიიწვიეს ახალგაზრდა ვ. ყუშიტაშვილი. გ. ჯაბადარის წასვლის შემდეგ ქართველი „მხატვრები" გაერთიანდნენ აკ. ფალავას მიერ ორგანიზებულ „ქართულ დრამაში". მოწინააღმდეგეებს გაუჩნდათ საბაბი — რეჟისორთა კონგლომერატად გამოეცხადებინათ ამგვარი გაერთიანება. კრიტიკოსი ს. ფანცხავა ამის შესახებ წერდა: „...ერთ კურიოზს გადმოგვცემენ, — და თუ ეს მართალია, ნათლად მოწმობს ჩვენი თეატრის სრულ მოუწყობლობას. ამბობენ, დასის გასაძღოლად მოწვეულია ხუთი რეჟისორი, რომელთა შორის წარმოუდგენელია რაიმეზე შეთანხმება და სოლიდური მუშაობა. ყველაზე გასაკვირი ისაა, რომ რეჟისორთა შორის ასახელებენ ერთს ისეთ პირს (იგულისხმება ალ. ახმეტელი — ვ. კ.), რომლის რეჟისორობა პირველად გვესმის"[1].

თეატრის რთული მდგომარეობა, შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობანი სულ უფრო და უფრო ფართო მასშტაბს იძენდა. სტუდიურ მუშაობას ენაცვლებოდა ძველი თეატრის ინერცია, ყველაფერი ბორგავდა და მოძრაობდა, ზედიზედ ჩნდებოდა ახალი სიძნე-

[1] „სახალხო საქმე", 1920, № 881.

ლენი. ქვეყანა განიცდიდა უაღრესად რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებას. მწვავე კლასობრივი ბრძოლის წიაღში მტკივნეულად იბადებოდა ახალი თეატრალური ტენდენციები.

ამ დიდ სულიერ მოძრაობაში ისტორიამ რეჟისორს დაავალა გართულებული თეატრალური ცხოვრების მეთაურობა. ქართველმა რეჟისორებმა უყოყმანოდ მიიღეს ეს ისტორიული მისია და პირდაპირ, ვაჟკაცური შემართებით, საშური თავდადებით დაიწყეს მისი განხორციელება. საქმის წარმატებას თითქმის ყველაფერი უშლიდა ხელს. მძიმე მატერიალური პირობები, უბინაობა, სახელმწიფოსაგან გულგრილობა... გადასაწყვეტი იყო ათასი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრობლემა, საჭირო იყო ყველაფრის კარგად მოაზრება. მაყურებელი კი ვერ ითმენდა, ვერ ითმენდა დროც. ყველაფერი სასწრაფოდ უნდა მოგვარებულიყო. 1917 წლის 30 აპრილს გაიმართა მსახიობთა ყრილობა პროფესიული კავშირის დასაარსებლად. ყრილობას მიესალმა რეჟისორი ალ. წუწუნავა, კავშირის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა კ. ანდრონიკაშვილი. საბჭოს წევრებად არჩეულ იქნენ შ. დადიანი, ვ. შალიკაშვილი და სხვები. როგორც ვხედავთ, ძირითადად რეჟისორები მეთაურობდნენ ყრილობის საქმიანობას. შედგა 1917-18 წლების სეზონის სამუშაო გეგმა. შეიმუშავეს საინტერესო რეპერტუარი. თეატრის რეჟისორად მიიწვიეს ვ. შალიკაშვილი. სეზონი გაიხსნა ვ. შალიკაშვილის პიესით „გადაჭრილი მუხა“, დაიდგა ნ. შიუკაშვილის „სულელი“. ამავე პერიოდში მ. ქორელმა ქუთაისში დიდი წარმატებით დადგა იგივე პიესა. თბილისის თეატრში ამ ერთ სეზონში დაიდგა ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, უ. შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, გ. ჰაუპტმანის „მეეტლე ჰენშელი“, ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ვ. გუნიას „აღლუმი“, „და-ძმა“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“, უაზბეგის „ქეთევან წამებული“ და სხვა. როგორც ვხედავთ, ერთობ ჭრელი იყო რეპერტუარი, თეატრს არ ჰქონდა თავისი სახე, არც სპექტაკლები გამოირჩეოდა განსაკუთრებული სიახლით. ქართველი რეჟისორები კმაყოფილი არ იყვნენ სეზონის შედეგებით, ისინი მოითხოვდნენ მეტ შემოქმედებითს სითამამეს, ახლის გაბედულ ძიებას. აკ. ფაღავა გულისტკივილით წერდა: გასული წლის ანგარიში ქართული თეატრისა მაინცდამაინც ვერ არის სანუგეშო, მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც თვით

ცხოვრებაში მოახდინა რევოლუციამ და ამით თეატრის ცხოვრებაც შესცვალა"[1].

მომთხოვნელობის მკვეთრი ამაღლება თვით ცხოვრებით იყო გაპირობებული. ამასთანავე, ქართველი რეჟისორები დიდად განათლებული, თავისი დროის თეატრალური ცხოვრების კარგი მცოდნე ადამიანები იყვნენ და, ბუნებრივია, რომ კრიტიკულად უყურებდნენ ქართული თეატრის განვითარებას. თეატრს კი უჭირდა აჰყოლოდა ცხოვრების რიტმს, მის ცვალებად განწყობილებებს. როგორც იტყვიან, პირდაპირ სულის მოთქმას არ აცლიდნენ თეატრს, იმდენ ცვლილებებს მოითხოვდნენ მისგან. თეატრს კი არ შეეძლო ერთბაშად ყველა პრობლემის გადაწყვეტა. ერთმანეთში გადაიხლართა ორგანიზაციული და შემოქმედებითი საკითხები. პირველადი მნიშვნელობა ჰქონდა დასის სწორად ფორმირებას. თეატრს სჭირდებოდა ახალი ძალები. წარმოიშვა შეუთანხმებლობა ძველსა და ახალს შორის. ქართული რეჟისურა ცდილობდა მოეძებნა „ოქროს ხაზი", შეექმნა ერთი მთლიანი მხატვრული ორგანიზმი, მაგრამ პრაქტიკულად ეს ერთობ ძნელი საქმე გახლდათ.

1918 წელს ა. წუწუნავას დაევალა შეედგინა სახელმწიფო დასი, რომელსაც თვიური ჯამაგირი ექნებოდა. ა. წუწუნავამ საამისოდ ჩაატარა მოსამზადებელი მუშაობა, მაგრამ მენშევიკურმა მთავრობამ არ შეასრულა დანაპირები. ამ მოვლენის პარალელურად, იმავე წელს ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ, როგორც ვთქვით დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. პრესას ეუწყა, რომ „სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით გამართავს იგი წარმოდგენებს ჯერ თბილისის სახაზინო თეატრის შენობაში და შემდეგ საკუთარ თეატრში. მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს დალკროზის სისტემით, ფარიკაობას, გრიმს, ხმის დაყენებას და, ვისაც სასიმღერო ხმა აღმოაჩნდება, — სიმღერას"[2].

ეს იყო ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი. არც ერთი თეატრალური რეფორმა არ ხდება ტკივილის გარეშე და ქართული თეატრის არც ეს ცვლილება მომხდარა უამისოდ. ერთმანეთში აირია სიხარული და სევდა, წარმატების ზეიმი და სინანული. ქართველი

[1] „სახალხო საქმე", 1918, № 136.

[2] დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1962, გვ. 59.

საზოგადოება გრძნობდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიძნელეებს, იგი ზოგჯერ ვერც ასწრებდა გარკვეული პოზიციის გამომუშავებას, მოვლენათა შეფასებას, იმდენად სწრაფად ხდებოდა ცვლილებანი.

ქართველ მსახიობთა კავშირმა, რომელიც ძირითადად ძველი მსახიობებისაგან შედგებოდა, დაწერეს დოკუმენტი — მიმართვა, სადაც ძალიან კარგად ჩანს იმჟამინდელი თეატრალური ცხოვრების სურათი. წერილში ირკვევა, რომ [მსახიობთა კავშირი ერთობ შეუშფოთებია სტუდიის გახსნას] ამის გამო სპეციალური წერილით მიუმართავთ დრამატული საზოგადოებისადმი, რომელიც ამ საქმეს მეთაურობდა. [ძველი მსახიობები მოითხოვენ, განემარტოთ თუ რატომ გარიყეს ისინი, რატომ აღარ პატრონობს მათ დრამატული საზოგადოება. ისინი აყენებენ წინადადებას თბილისში შეიქმნას ორი დასი] „ქ. თბილისში შეუძლია არსებობა ორ ქართულ დასს, დაუბრკოლებლივ", — წერდნენ ისინი. საზოგადოების ნაწილი წინააღმდეგი იყო ამგვარი შეერთებისა, ნაწილს კი მიაჩნდა, რომ შეიძლებოდა ერთგვარი კომპრომისული გზის ძიება. ძველი მსახიობები დეტალურად აღწერენ ყველა ამ თვალსაზრისს, აღწერენ საკითხის განხილვის მთელ ისტორიას. „ჩვენ დღესაც გვწამს, — წერდნენ ისინი, — ის მარტივი ცნება, რომ ერთს სახელმწიფოში და მის დედაქალაქში შეიძლება იყოს ორი დასი, ერთი აკადემიური, დამცველი ძველი ტრადიციების, საც უნდა შედიოდნენ ძველი პროფესიონალები და, მეორე კიდევ ექსპერიმენტისა თუ სხვა რამ მიმართულებისა" (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

წერილში სავსებით ნათლად არის გამოკვეთილი ქართული თეატრის ორი ტენდენცია: ერთი ის, რომელიც მიისწრაფვის ძიებისაკენ, მეორე — „აკადემიური" ტრადიციების დამცველი. პირველს ძირითადად ახალგაზრდები მეთაურობენ, მეორეს — ძველი თეატრის მსახიობები. ეს უკანასკნელნი არც ფარავდნენ, რომ მათი თეატრი არ იქნება ძიებისა და ექსპერიმენტების თეატრი.

მოვლენები ისე განვითარდა, რომ ძიების თეატრმა გაიმარჯვა. ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ მისი წინამძღოლობა ითავა;

[1] ციტატა დამოწმებულია გ. ბუხნიკაშვილის წიგნიდან: — „ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე", თბ., 1976, გვ. 36—38.

როგორც ჩანს, დასის ფორმირებაში გარკვეული როლი შეასრულა ალ. წუწუნავას სურვილმა. მაგრამ ეს იყო დროებითი მოვლენა. მალე მოხდა ძველისა და ახლის შერწყმა — დასის გაერთიანება.

მთელ ამ პროცესს ქართული რეჟისურა მეთაურობდა. ძალების ასეთი კონსოლიდაცია — ძველი და ახალი თაობის შემოქმედთა გაერთიანება, — გარკვეული თვალსაზრისით საჭირო საქმე გახლდათ. გადაწყდა მთელი რიგი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხებისა.

კ. სტანისლავსკი ა. ფაღავას წერდა: „ძვირფასო აკაკი ნესტორის ძევ! მე ისე წამოვედი, რომ ვერ მოვასწარი გამეზიარებინა თქვენთვის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდიაში ნახული რეპეტიციის შთაბეჭდილებები. სწორედ ამიტომ გწერ ჩემს საერთო აზრს. მე მგონია, რომ თქვენს ხელთ არის მეტად კარგი არტისტული მასალა. ჩანს მუშაობა“. სტანისლავსკის აზრით, მუშაობას აკლია სისტემატური ხასიათი. დრამატული ხელოვნება „ყველაზე მეტად საჭიროებს სისტემატურ ვარჯიშს, არა მარტო ფიზიკურს, არამედ სულიერსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი იმყოფება დილეტანტის მდგომარეობაში. ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აპოლონის რაღაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას მოეპრიანება. ერთ თვეს მუშაობს, მეორე თვეს ისვენებს... ვირტუოზობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება...

...შეინარჩუნეთ დიდხანს თქვენი საერთო ახალგაზრდული აღგზნება, სიყვარული და პატივისცემა თქვენი ხელოვნებისადმი, რაც წარმოადგენს წარმატების საწინდარს; მთავარია, რასაც აკეთებთ იყოს დამარწმუნებელი და შინაგანად გამართლებული“, — დაასკვნის კ. სტანისლავსკი.

აკ. ფაღავამ დიდი როლი შეასრულა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმაში. დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმამ მაყურებელს აგრძნობინა ქართული თეატრის დიდი პოტენციური შესაძლებლობა, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. „აკ. ფაღავას სპექტაკლმა, — იგონებს დ. ანთაძე, — ცხოველი გამოხმაურება ჰპოვა. ხალხი აღტაცებაში მოჰყავდა ყოფითს ფორმებში გადაჭრილ სპექტაკლს... განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს აქტიორებმა და მთავარი სწორედ ეს იყო. ისინი თამაშობდნენ ბუნებრივად, კოლო-

რიტულად. მეტად საინტერესო, დაუვიწყარი სახე აბესალო სალამთაძისა შექმნა აკაკი ვასაძემ. ასევე დამაჯერებელი იყვნენ მიშა ლორთქიფანიძე და შალვა ღამბაშიძე. პატარა ეპიზოდურ როლში საერთო ყურადღება მიიპყრო მიშა გელოვანმა. იგი მთვრალ იმერელ აზნაურს თამაშობდა".

აქტიორული ანსამბლის, დიდი და პატარა როლების ერთნაირი ყურადღება და სრულყოფა სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილებითაც იყო ნაკარნახევი.

ქართულ თეატრს უნდა მოენახა ახალი გზები. როგორც ამ წერილიდან ირკვევა, ერთგვარი მუშაობა უკვე წარმოებდა. მწიფდებოდა შინაგანი პირობები თეატრის რეფორმისათვის. ამ მოსამზადებელი, დიდი თეატრალური გადატრიალების წინადღე იყო რამდენიმე საუკეთესო დადგმა და, მათ შორის ა. ფაღავას „ირინეს ბედნიერებაც".

რეჟისორის ნიჭიერების დასამტკიცებლად ყოველთვის არ არის საკმარისი სავალდებულო მრავალი სპექტაკლის წარმატება. ნიჭიერება ერთ ნაწარმოებშიც მჟღავნდება. ა. ფაღავას რეპერტუარიდან ასეთი იყო დ. კლდიაშვილის პიესები.

ა. ფაღავას თქმით, „ირინეს ბედნიერებას" იგივე ბედი ეწია თბილისის ქართულ თეატრში, რაც ა. ჩეხოვის „თოლიას" პეტერბურგის ალექსანდრეს სახელობის საიმპერატორო თეატრის სცენაზე. ორივე შემთხვევაში ჩავარდნის მიზეზი ამ ახალი პიესებისადმი ტრაფარეტული მიდგომა იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე შემთხვევაში ნაცადი და გამოცდილი მსახიობები თამაშობდნენ — ჩეხოვის პიესაში ვერა კომისარჟევსკაია, ხოლო „ირინეს ბედნიერებაში" — ნატო გაბუნია.

აკ. ფაღავამ მალე თავი დაანება ქართული დრამის ხელმძღვანელობას და მხოლოდ დამდგმელ რეჟისორად დარჩა თეატრში. 1920 წელს თავის განცხადებაში იგი წერდა: „მე, როგორც რეჟისორთა კოლეგიის წარმომადგენელს და სამხატვრო ნაწილის გამგეს, არა მაქვს საშუალება პირნათლად შევასრულო ნაკისრი მოვალეობანი და გთხოვთ გამანთავისუფლოთ ხელმძღვანელობისაგან". აქაც ჩანს ნამდვილი მოღვაწე. მან გაცლა არჩია მოვალეობის ცუდად შესრულებას.

ქართული თეატრის რევოლუციურმა შემობრუნებამ სრულიად ახალი გზები გაუხსნა ჩვენს ეროვნულ თეატრალურ კულტურას, მაგრამ არც მას შემდეგ მინელებულა აკ. ფაღავას რეჟისორული მოღვაწეობა. რეალისტი რეჟისორი სცენაზე ეძებდა ახალ საშუალებებს, თამამსა და მახვილ ფორმებს. 1924 წელს „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმას დიდი ინტერესით შეხვდა გაზეთი „კომუნისტი“. ფართოდ გამოეხმაურა სხვა გაზეთებიც. „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „რუსთაველის თეატრი დიდი ხანია ასე არ ამეტყველებულა მშობლიური განცდებითა და ფერებით...“

აკ. ფაღავა კარგად იცნობდა სამხატვრო თეატრს, სტანისლავსკის, ხმიროვიჩ-დანჩენკოს. „მან ჩამოიტანა სამხატვრო თეატრის პრინციპები და მე პირველად ვიგრძენი ნამდვილი სცენური კულტურა და დისციპლინა. აკაკი ფაღავამ შეამზადა ნიადაგი, რომ კოტე მარჯანიშვილს ასე უცბად აეწია ქართული თეატრი“ (ვ. ანჯაფარიძე). უდავოა, რომ აკაკი ფაღავა „აქტიორთან მუშაობაში სამხატვრო თეატრის მიმდევარი და საქართველოში სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი პირველი პროპაგანდისტი იყო“[1].

აკ. ფაღავას მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვის იმ ნიადაგის შემზადებაში, რომელმაც შემდეგ ახალი ქართული თეატრი წარმოქმნა.

მ. ქორელის ცხოვრებაში დიდი როლი შეუსრულებია ორ ფაქტს: ალექსი-მესხიშვილის ნახვას ფრანც მოორის როლში და მოხალოვზე ბ. ბელინსკის სტატიის წაკითხვას. აქედან გაეღვიძა თურმე თეატრისადმი ინტერესი, რამაც მთელი მისი სიცოცხლე თეატრს დაუკავშირა. მან სიჭაბუკის წლებშივე შენიშნა ქართული თეატრის შუქ-ჩრდილები, ღრმად გაერკვა მის თავისებურებაში. „მე ვიცოდი, — წერდა ქორელი, — რომ ჩვენი თეატრის მთავარი ნაკლი — ეს არის სპექტაკლის ორგანიზაციის უგეგმობა, რეპერტუარის იდეური სიღარიბე და მსახიობთა (უმრავლესობის) უკულტურობა. მთელი ჩემი ენერგია ამ ნაკლის გამოსწორებას მოვახმარე“.

იმხანად, ცალკეული აქტიორული ტალანტების გარდა, მსახიობთა უმრავლესობას მართლაც არავითარი პროფესიული კულტურა არ გააჩნდა. მ. ქორელს ორმხრივად დიდი სირთულის დაძლევა

---

1 ნ. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე, თეატრალური ეტიუდები. თბ., გვ. 57.

მოუხდა: ერთის მხრივ, სპექტაკლის ანსამბლისათვის უნდა დაემორჩილებინა აქტიორული ტალანტები და, მეორე მხრივ, ეზრუნა მათი კულტურის ამაღლებისათვის.

ამ მხრივ ახალი ეტაპი იყო ქუთაისში მისი მოღვაწეობის პერიოდი (1910—1913). აქ მან ახალგაზრდობა შემოიკრიბა და სამხატვრო თეატრის გამოცდილების მომარჯვებით დაიწყო ნამდვილი პროფესიული რეჟისორული მუშაობა. „მივატოვე უზრუნველი მატერიალური მდგომარეობა, — იგონებს ქორელი, — და წავედი ქუთაისში. შევადგინე ახალი დასი ახალგაზრდებისაგან, რომლებიც მუშაობდნენ ჩემი ხელმძღვანელობით „მხატის“ მეთოდით. დავიწყეთ წინასწარი დამუშავება პიესისა და როლებისა. მაგალითად, ჩავატარეთ ცალკე სცენების რეპეტიციები და არა მთელი პიესისა ერთბაშად. მივეცი ახსნა-განმარტება პიესისა, მისი ავტორისა და ცალკე როლების შესახებ“...

რიჟისორის მუშაობის ხასიათზე, მის დამსახურებაზე ქუთაისის დრამატული საზოგადოების ცნობაში ვკითხულობთ: „ქორელმა შეადგინა დასი ახალგაზრდობისაგან, რომლებიც ზოგიერთი თბილისიდან ჩამოიყვანა, ზოგიერთიც ქუთაისში გამონახა და, პიესების მომზადებასთან ერთად, შეუდგა მათ წვრთნას და სწავლებას სრულიად ახალი წესით, ვიდრე მანამდე იყო. მნიშვნელოვან და უმნიშვნელო როლებს ქორელი ერთნაირ ყურადღებას აქცევდა“.

როგორც ვხედავთ, ქორელი ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის არა მარტო სადადგმო კულტურას, მის მხატვრულ მთლიანობას, არამედ მსახიობთა წვრთნასაც. ძალიან დიდ დროს უთმობდა პედაგოგიურ მუშაობას. სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახალი თეატრალური გზების ძიება.

ძიება კი უსათუოდ საჭირო იყო. ახალგაზრდობამ ბრძოლა გამოუცხადა ძველ თეატრალურ ნორმებს და მოითხოვა ქართული თეატრის ახალ რელსებზე გადაყვანა. ეს ახალი, პირველ რიგში გულისხმობდა გარკვეული სისტემით მუშაობას. ამ სისტემაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამხატვრო თეატრის გამოცდილებას. მსახიობთა პროფესიული წვრთნა, სპექტაკლის ყველა ელემენტის ერთიან იდეურ-მხატვრულ მთლიანობაში გააზრება, ანსამბლურობა და რეპეტიციების ხარისხის ამაღლება ნიშნავდა „მხატის“ სკოლის

არა მექანიკურ გადმონერგვას, არამედ, საერთოდ, დიდი თეატრალური კულტურის ზოგადი პრინციპების გამოყენებას.

განსხვავებული რეპერტუარი და თეატრალური პრაქტიკის ახალი ნორმები დიდ წინააღმდეგობას იწვევდა ძველი სტილის მსახიობებში. არც მაყურებელი იყო მაინცდამაინც შეჩვეული ამ ახალს. ბრძოლა იმდენად უკომპრომისო იყო, რომ ახალგაზრდებმა, ქორელის მეთაურობით, სპეციალურად დაწერეს პიესა — „ქართული თეატრის გასამართლება“. ეს იყო კოლექტიური შრომა, მიმართული რუტინის, თეატრალური უძრაობის წინააღმდეგ. შესაძლოა, ამ ბრძოლაში იყო გადაჭარბებაც, მაგრამ ეს უფრო ნაკლებად საკვირველია, ვიდრე ის ფაქტი, რომ ხშირად მთელი ეს ეპოქა ყოველგვარ ძიებას მოკლებულ პერიოდად არის წარმოდგენილი. მ. ქორელი თავის დღიურებში წერს:

„კლუბებში ვეძებდი ახალგაზრდობას, რომ შემედგინა ახალი მიმართულების ჯგუფი და გამომეცხადებინა ბრძოლა ძველი თაობის წინააღმდეგ... მაშინდელი თეატრის უარყოფით მხარეებს ჩემთან ერთად ებრძოდნენ ა. წუწუნავა, აკ. ფაღავა...“

ამრიგად, ქორელი იყო ნოვატორული სულის მაძიებელი რეჟისორი. მას ჰქონდა თავისი მხატვრული მრწამსი, დიდი პედაგოგიური ალღო. მან კარგად იცოდა თავისი ხალხის განწყობილება, ესმოდა მისი ფიქრისა და გრძნობისა. რეპერტუარსაც ამ თვალსაზრისით ადგენდა. ალ. იმედაშვილის ცნობით, მან „შემოიღო ისეთი პიესები, რომლებშიაც საზოგადოებრივი ხასიათის საკითხები იყო დასმული. ასე მაგალითად: იბსენის „ნორა“, გორკის „უკანასკნელნი“, ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, შიუკაშვილის „სიმახინჯე“... ის ასწავლიდა არტისტებს თამაშის ახალ წესს და გამოზარდა მთელი თაობა. ქორელი ყოველთვის ებრძოდა ძველს, ჩამორჩენილ წესებს...

მ. ქორელის მუშაობის ხასიათისა და მისი მებრძოლი ბუნების გასაგებად ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფაქტია გორკის „უკანასკნელნის“ დადგმა ქუთაისში.

„უკანასკნელნი“ პირველად რუსეთში აკრძალული იყო. მ. ქორელმა კი გაბედა მისი დადგმა. პიესის არჩევანი მოტივირებული იყო, ერთი მხრივ, მისი საზოგადოებრივი აქტუალობის თვალსაზრისით და, მეორე მხრივ, წმინდა თეატრალური ინტერესებით. რეჟისორი ცდილობდა მსახიობებს შეესწავლათ პიესაზე მუშაობის

ის მეთოდი, რომელსაც იგი სთავაზობდა. გორკის პიესა არ იძლეოდა გარეგნული სცენური ეფექტების საშუალებას, მაგრამ მასში იყო ღრმა სოციალური მოტივები, ადამიანის სულის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომა, მანკიერებათა მხილება და რეალისტური ფორმა. „მე ვიცოდი, — იგონებს ქორელი, — რომ მაყურებელზე, განსაკუთრებით ჩვენებურ ქართველ მაყურებელზე, ეს პიესა ეფექტს არ მოახდენდა, მაგრამ მაინც შევჩერდი მასზე, რადგან შიგ დიდი სამუშაო მასალა მეგულებოდა. ამასთანავე, თანამედროვე რევოლუციური განწყობილებებით იყო გამსჭვალული. ამ განწყობილებას ავტორი, ასე ვთქვათ, უკუქცევითი ხერხით გვაძლევს, ისე, როგორც მათემატიკურ თეორემას შებრუნებული წესით ამტკიცებენ: მოქმედი პირების რეაქციული, საზიზღარი აზროვნება და მოქმედება მაყურებელში საწინააღმდეგო, რევოლუციურ განწყობილებას უნდა იწვევდეს.

პიესის კითხვის დაწყების წინ ან. მურუსიძემ მკითხა (მურუსიძე ახალგაზრდა, ტანადი, ხალისიანი ყმაწვილი იყო): „ბ-ნო მიხეილ, ამ პიესაში დამბაჩის როლა ან ხმლის ტრიალი თუ არის?

— საიდან ასეთი კითხვა?

— იქიდან, ბ-ნო მიხეილ, რომ ჩვენს პიესებში მეტწილად ხმალი და დამბაჩა მთავარ როლს ასრულებენ. ჰოდა, თუ ამ პიესაშიც ასეა... სამწუხაროა...

— არა, ამ პიესაში არც დამბაჩაა, არც ხმალი.

— ღმერთმა უშველოს, კარგი მწერალი ყოფილა“.

შემდეგ დაიწყო კამათი პიესის იდეაზე.

ეველინა წუწუნავამ თქვა: „ავტორი იძლევა პიესის ახალ ფორმას... ჰოდა, ჩვენც, მსახიობებმა, ისე უნდა შევასრულოთ ჩვენი როლები, რომ მაყურებელს ეს რეაქციონერები შესძულდეს. მაშინ მაყურებელი რევოლუციური ფენების მომხრე გახდება და, ვინ იცის, ახლო მომავალში რეაქციას ბრძოლაც გამოუცხადოს... გმირიც მაშინ გამოჩნდება! ჰოდა, ჩვენ ამ ბრძოლას ნიადაგს მრვუმზადებთ!“.

მსახიობთა ცხარე „დისპუტი“ რეპეტიციებმა შეცვალა, რეპეტიციები კი ახალი ხასიათის უნდა ყოფილიყო.

„საჭირო იყო სცენური მეტყველების ნორმალურ დონეზე დაყენება, ტექსტის მკაფიო გამოთქმა. ხან მონოტონურ, ხან ცრუკლასიცისტური კილოს ნაცვლად მოდულაციებით გაფერადებული, უბრა-

ლო სასაუბრო კილოს შემუშავება, ლოგიკური მახვილების შეტანა, სასვენი ნიშნების ხმარება და გამოყენება, დიალოგის და რიტმის შეთვისება: სცენაზე თავის დაჭერა, სიარული, ჟესტი, პარტნიორის უურადღებით მოსმენა და შესაფერი პასუხის გაცემა, მეტყველი პაუზების შესრულება, წრფელი განცდის დამუშავება და, ბოლოს, ამ მასალით მხატვრული ანსამბლის შექმნა".

ეს მთელი ტრაქტატია რეჟისორის მუშაობის შესახებ. ქორელმა შეძლო ფსიქოლოგიურად რთული ხასიათების შესაბამის ფორმაში გადმოცემა. ეს იყო მისი დიდი წარმატება.

„უკანასკნელნის" დადგმა ეტაპი იყო ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში. „სცენაზე წარმოდგენის მძიმე ტვირთი, — წერდა გაზეთი „საქმე", — თავს იდეს 16 ოქტომბერს ქუთაისის დასის არტისტებმა. შეძლეს თუ არა მათ ამ ძნელი ამოცანის განხორციელება? ვიმეორებთ, პიესის სათანადოდ დადგმას შეძლებდა მხოლოდ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი და პიესა სწორედ მის გემოვნებაზეა დაწერილი. ქუთაისის დასმა ძალიან პირნათლად წარმოადგინა პიესა"[1]. სპექტაკლი შემდგომ სეზონებშიაც იდგმებოდა. მასში მონაწილეობდნენ ახალი მსახიობები (მაგ. ნ. ჩხეიძე). პრესა აღტაცებული იყო წარმოდგენის გამარჯვებით: „უკანასკნელნი" ზედმიწევნით კარგად შეასრულეს. ყალიბეგაშვილი ნამდვილი ტიპი იყო სამსახურიდან გამოგდებული მკაცრი, სასტიკი და გაიძვერა ბოქაულისა. შეუდარებელი იყო ნ. ჩხეიძის ასული კუზიანი ქალიშვილის როლში, მაგრამ ან კი რომელი მსახიობი არ იყო იმ საღამოს შეუდარებელი. მდივნისა. ქიქოძისა, გოგოლაშვილის ასულნი. ესენი ყველა პიესის სულისჩამდგმელნი იყვნენ და ამის გამო იყო, რომ საზოგადოებამ ღრმა შთაბეჭდილება გამოიტანა. მურუსიძეს ჯერ არც ერთ როლში ისეთი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, როგორც ამ საღამოს"[2].

ამ სპექტაკლს დიდი იმედი აღუძრავს, იგი ქართული თეატრის აყვავების მანიშნებლად მიუჩნევიათ.

კ. აბაშიძე დიდად გახარებული იყო ქორელის სეზონით. მან რამდენიმე სტატიაც უძღვნა ქუთაისის თეატრს. ერთ-ერთ წერილში იგი წერდა: „ქუთაისის დასის სასახელოდ, ისეთი რთული პიესები აღასრულეს ამ სეზონში მხატვრულად და მწყობრად, რომ

[1] „საქმე", 1910, № 10.

[2] „კოლხიდა", 1912, № 26.

ყოველ ჩვენს კულტურის მოამაგეს საფუძვლიანი იმედი მიეცა ჩვენი თეატრის აყვავებისა. საკმარისია გავიხსენოთ გორკის „უკანასკნელნი“. ყველა იმ ღონისძიებებში, რომლითაც შემკობილია დღევანდელი ქართული წარმოდგენები, დიდი ღვაწლი მიუძღვით რეჟისორებს, მათ შორის, მ. ქორელს. უეჭველია, სცენაზე ახალი სულის განმტკიცებაში ქორელს მეთაურობა ეკუთვნის“[1].

ამრიგად, მ. გორკის პიესამ მ. ქორელს საშუალება მისცა თავისი რეჟისორული ხელწერა და მოქალაქეობრივი მრწამსი გამოეხატა. სპექტაკლმა მიზანს მიაღწია, მაყურებელმაც გაიგო იგი, როგორც ეს რეჟისორს სურდა. ერთ-ერთმა მსახიობმა პრემიერის დღეს მაყურებლისაგან ასეთი ბარათიც მიიღო: „არ ვიცოდი, თუ ასეთი უსინდისო იყავი. გთხოვთ აწი თავი აღარ დამიკრათ“.

რასაკვირველია, საქმე ამ გულუბრყვილო წერილში როდია. მთავარია სპექტაკლის მიზნის სიზუსტე!..

მ. ქორელი ფართო ერუდიციის რეჟისორი იყო და რეპერტუარიც მრავალფეროვანი ჰქონდა. იგი ერიდებოდა დიდ მასობრივ სცენებს. ზოგადი (და არა განზოგადებული!) ვნებებისა და ემოციების გამომხატველ პიესებს. მისი სპექტაკლის გმირი თითქმის ყოველთვის კონკრეტული იყო. ვნება, სიყვარული, სოციალური ყოფა, პოლიტიკური იდეალი თუ ბოროტისა და კეთილის ჭიდილი მის სპექტაკლებში იხატებოდა თავისი კოლორიტით, თავისი ინდივიდუალური ნიშნებით. სპექტაკლებში მიღწეული იყო დეტალების სიზუსტე და განწყობილების სიმართლე. იგი მხატვრულად სუსტსა და საეჭვო გემოვნების პიესებშიაც კი ინარჩუნებდა გარკვეულ მხატვრულ დონეს. სწორედ ასეთი იყო ჰ. ზუდერმანის „ქვის მთლელები“. ამ სანტიმენტალურ დრამას აკლდა რეალისტურობა. მის გმირთა განცდებში არის რაღაც მოგონილი და ნაკლებად დამაჯერებელი. თუმცა პიესამ ელვისებური სისწრაფით მოიარა მსოფლიოს თეატრები, მაგრამ მის მოწინააღმდეგეებს მაინც მიაჩნდათ, რომ მას ზუსტად შეეფერებოდა ზოლას სიტყვები: ის გვიხატავს ადამიანებს, რომლებიც არავის უნახავს და, გრძნობებს, რომლებიც არავის განუცდიაო.

მაგრამ, ასეა თუ ისე, ზუდერმანის „ქვის მთლელებს“ მ. ქორე-

---

[1] „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 218.

ლის დადგმით გულთბილი სტრიქონები უძღვნა გ. ქიქოძემ. „ეს დრამა, — წერდა იგი, — უკანასკნელ ორშაბათს სახალხო სახლის სცენაზე დაიდგა ბ-ნ ქორელის განმარტებით და ხელმძღვანელობით. ამ საღამომ დაგვარწმუნა, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულ თეატრს დიდი ევოლუცია გაუკეთებია განსაზღვრული მხრით. უწინ უცხო პიესები უფრო შაბლონურად იდგმებოდა. სტილი და კოლორიტი ნაკლებ იყო დაცული ინტერიერსა, ტანსაცმელსა და დეკორაციებში. ყოველმხრივ სისრულესთან ახლაც შორს ვდგავართ, რასაკვირველია, მაგრამ წინსვლა მაინც აუცილებელია“. ხოლო ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმის გამო. გ. ქიქოძე შენიშნავდა: „...ის დადგა მ. ქორელმა. ამ რეჟისორს ეტყობა დიდი ღირსება, რომელიც ასე გვაკლია: გემოვნების სიფაქიზე და ესთეტიკური ზომის გრძნობა“[1].

ჩვენ აქ გავიხსენებთ— მხოლოდ რამდენიმეს: ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ და ჰეიერმანსის „იმედის დაღუპვა“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, და შ. დადიანის „გუშინდელნი“, შიუკაშვილის „სულელი“ და ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ვ. კირშონის „პური“ და უ. შექსპირის „მაკბეტი“, ე. ტოლერის „კაცი-მასა“ და იბსენის „ნორა“, ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ჰაუპტმანის „ჰანელე“ და მრავალი სხვა.

თითქოს ეს, უბრალოდ, პიესების სიაა, დრამატურგების სახელებია... მაგრამ მათშია ჩაქსოვილი მ. ქორელის ათასი ფიქრი, მისი კაცური კაცობა, მისი იდეალები. აქ არის ის, რასაც იგი ეძებდა თეატრში, ამ პიესების დადგმებშია ჩაღვრილი მთელი მისი ენერგია და ათასი უძილო ღამე.

მ. ქორელი ახალი ქართული. თეატრის წინადღეს გამოდიოდა პრესაში, თეატრალურ თათბირებზე და დაჟინებით იცავდა რეალისტური თეატრის პრინციპებს. მართალია, იგი ზომიერებით გამორჩეული ხელოვანი იყო და არასოდეს არ ეშვებოდა უკიდურესობამდე, მაგრამ ერთგვარი მღელვარე ტონი მაინც იგრძნობოდა მის საუბრებში. მან იცოდა, რომ თეატრალურ ძიებათა ახალი ეპოქის მიჯნასთან იდგა.

---

1 გ. ქ ი ქ ო ძ ე. რჩეული. ტ. II, თბ., 1956 გვ. 238—243.

1920—21 წლების სეზონი მ. ქორელის სპექტაკლით, შ. დადიანის „გუშინდელნით“ გაიხსნა. „სპექტაკლში — წერდა დ. ანთაძე, — მონაწილეობდნენ ჩვენი საუკეთესო ძალები, რომელთაც შესანიშნავად გაითამაშეს ეს ნიჭიერი კომედია. მსახიობები თამაშობდნენ მონდომებით, შეწყობილად. ანსამბლურობა ამ სპექტაკლში სავსებით იყო მიღწეული. სასაცილონი იყვნენ და თან გულისტკივილს იწვევდნენ სცენაზე განსახიერებული პერსონაჟები, ზედმიწევნით რეალისტურად ისახებოდა მაყურებლის წინ ჩვენი რევოლუციამდელი სოფლის ყოფა-ცხოვრება, მისი ჭირ-ვარამი, მოქმედება მკვირცხლად ვითარდებოდა, გაისმოდა მოხდენილი დიალოგი, ყოველი მოქმედი პირი მისთვის დამახასიათებელი ენით გადმოგვცემდა თავის განცდებსა და ფიქრებს. სპექტაკლს ეტყობოდა მცოდნე რეჟისორის ხელი. არა მარტო მსახიობთა შესრულებაში, მათ ცხოველ ურთიერთობაში, არამედ მრავალ წვრილმანშიც იგრძნობოდა მ ქორელის დაკვირვებული, გემოვნებით აღსავსე რეჟისორული მანერა: დადგმის სტილი ჰარმონიულად შეწყობილი იყო თვით პიესის ბუნებასთან, მას ახასიათებდა სიმსუბუქე და სისადავე, სიმკვირცხლე და თბილი, ოდნავ სევდიანი იუმორი. მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდნენ“[1].

სპექტაკლის ამ ვრცელსა და ზუსტ დახასიათებაში შესანიშნავად ჩანს რეჟისორის მანერა, მისი წარმატების საფუძველი. სიმართლის მაძიებელი რეჟისორი არ ღალატობდა სიჭაბუკეშივე არჩეულ გზას, მაგრამ იგი ახალი ეპოქის განთიადს გრძნობდა და, ბუნებრივია, მისი შემოქმედებაც კვალში უნდა ჩადგომოდა ცხოვრებას.

ლ. მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული კ. ანდრონიკაშვილის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლაც. 1910 წელს იგი, როგორც მსახიობი, მონაწილეობს მესხიშვილის მეთაურობით მოწყობილ დიდ საგასტროლო მოგზაურობაში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამ დროიდან ისმის კ. ანდრონიკაშვილის სახელი ქართულ თეატრში. მალე იგი თავს ანებებს მსახიობობას და რეჟისორულ მოღვაწეობას იწყებს. კ. ანდრონიკაშვილი დგამს ა. წერეთლის „თამარ ცბიერს“, გ. ერისთავის „დავას“, დ. ერისთავის „სამშობლოს“, შ. დადიანის „ვარამს“, სოფოკლეს „ანტიგონეს“ და სხვ.

---

[1] დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1962, ტ. I. გვ. 82.

კ. ანდრონიკაშვილი იყო ქართველ მსახიობთა მეოთხე (1920 წ. 10 მაისი) ყრილობის თავმჯდომარე. იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, აკ. ფალავა ის რეჟისორები იყვნენ. რომლებიც ქართულ თეატრში ამკვიდრებდნენ განცდის ხელოვნებას. ისინი ბოლომდე ერთგული დარჩნენ „სულიერი რეალიზმისა“. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლის შემდეგ პირობითი თეატრის აღზევების პროცესში ისინი რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ. წასვლას წინ უძღოდა ამ ორი ტენდენციის პრაქტიკული დაპირისპირება. ყველაზე უკეთ იგი გამოვლინდა მ. ქორელის მიერ „კაცი — მასას“ დადგმის დროს, აგრეთვე ა. ფალავას მუშაობაში „ოტელოს“ მხატვარ ა. ზალცმანთან.

ა. ფალავამ „ოტელოს“ მხატვრად მიიწვია ა. ზალცმანი. რეჟისორმა თითქმის ისე დაასრულა მუშაობა, რომ მხატვარს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ესკიზები მიტანილი. ა. ზალცმანმა არ გაიზიარა აკ. ფალავას მითითება, რომელიც მხატვრისაგან მოითხოვდა ისტორიული გარემოს სიზუსტეს, ყოფითი დეტალების ყოველმხრივ დაკონკრეტებას. ა. ზალცმანი კი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო. პირველივე ესკიზი, რომელიც მან რეჟისორს უჩვენა, ფალავას მიერ დაწუნებულ იქნა. აკ. ვასაძე წერს: „ალექსანდრე ზალცმანი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო და როგორც დეკორაციას, ასევე ტანსაცმელსაც ფერთა ვარირების მეშვეობით შთამბეჭდავსა და ეფექტურს ხდიდა. იმჟამად თეატრში და დეკორატიულ ხელოვნებაში ფერის დანიშნულება დიდად არავის ესმოდა და, რა გასაკვირია, თუ ადრინდელი სამხატვრო თეატრის მიმდევარ რეჟისორს აკაკი ფალავას „აბრადაკაბრად“ მოჩვენებოდა ზალცმანის ზემოხსენებული ესკიზი და მხატვრისაგან მოეთხოვა ისტორიული გარემოს ზუსტი ამსახველი დეკორაცია გაეკეთებინა“[1]. მხატვრული პოზიციების ეს სხვაობა პრინციპული მნიშვნელობისაა. იგი კიდევ უფრო ნათლად გამოვლინდა კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის მუშაობაში ე. ტოლერის პიესაზე. მ. ქორელს თითქმის დამთავრებული ჰქონდა „კაცი-მასაზე“ მუშაობა, როცა კ. მარჯანიშვილი ჩაერია რეპეტიციებში. აკ. ვასაძის ცნობით, კ. მარჯანიშვილმა შვიდი რეპეტიცია ჩაატარა

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, გვ. 76.

და არსებითად შეცვალა სპექტაკლის ხასიათი. „სპექტაკლის პირველსავე სცენაში განსაზღვრა მან იდეური მიზანდასახულება და აზრობრივი აქცენტები. პირველ სურათში ნაჩვენებია, თუ როგორ ემზადებიან მუშები გაფიცვისათვის, აქვეა ქალი. მუშებისა და ქალის საუბარი მიდიოდა დაბალ ტონებში, „კონსპირაციულ" გარემოცვაში. რიტმი იყო შენელებული, თითქმის სტატიური"[1]. კ. მარჯანიშვილმა შეცვალა სურათის ატმოსფერო, რიტმი. „ასევე დააარღვია მან ქალის და მისი მეუღლის ურთიერთობათა ქსოვილი, ჩამოაცილა მას ინტიმური საბურველი და მათ კამათს საფუძვლად დაუდო არა ოჯახური უთანხმოება, არამედ მსოფლმხედველობრივი, იდეოლოგიური კონფლიქტი"[2]. ამას ადასტურებს აკ. ვასაძის, კ. პატარიძის, თ. ვახვახიშვილის მოგონებები. თ. ვახვახიშვილი წერს: „პიესაში არის აჯანყებისწინა საიდუმლო შეკრების სცენა. ამ დროს ქორელი მსახიობებს საიდუმლოების განწყობის ატმოსფეროს შესაგრძნობლად ჩუმად ალაპარაკებდა, ფეხაკრეფით ატარებდა. მარჯანიშვილი ამის გამო აღშფოთდა: თქვენ გავიწყდებათ, რომ რევოლუციაში მთავარი მოქმედი გმირი მასაა, ხელმძღვანელი კარგია, მაგრამ მას მასამ ხომ უნდა გაუგოს, მხარი დაუჭიროს, თქვენ აქ რაღაც კონსპირაციობანას თამაშობთ და ერთი ბეწვია ბავარიის აჯანყებას წარმოსახავთ! თანაც ჩვენს დროში, როცა რევოლუციის ალი უკვე პლანეტის მეექვსედზე გიზგიზებს. არა, ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ არა ტოლერის მიერ აღწერილი ბავარიის რევოლუცია, არამედ პროლეტარიატის მსოფლიო გამარჯვება, რომელმაც სამყარო შეძრა"[3]. აკ. ვასაძე ანზოგადებს „კაცი — მასას" გააზრებაში შეტანილი ცვლილებების ხასიათს და დაასკვნის: „ეს ფაქტი ძალაუნებურად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს უპირისპირებდა დამდგმელ რეჟისორს. მიხეილ ქორელის რეჟისურა რევოლუციამდელ თეატრში ცნობილი იყო უმთავრესად მსახიობთან მუშაობით და თავის დადგმებში, მსახიობის გარდა, სპექტაკლის სხვა გამომსახველ კომპონენტებს იგი არ მიმართავდა. იმიტომ კი არა, რომ არ ესმოდა მხატვრობის ან მუსიკის. პირიქით, ის შესანიშნავად ფლობდა მხატვ-

---

[1] ნ. გურაბანიძე. ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის" პრობლემა ქართულ თეატრში. „საბჭოთა ხელოვნება", 1978, № 9, გვ. 21.

[2] იქვე.

[3] თ. ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კ. მარჯანიშვილთან. 1968, თბ., გვ. 45.

რის ფუნქციასაც და ვიოლონჩელოს ხელსაც"[1]. ყველაფერი ეს სიმართლეა, მაგრამ მაინც აუხსნელი რჩება, ქორელი რატომ დგამდა ასე.

კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის, ა. ფაღავასა და ზალცმანის ერთობლივ მუშაობაში გამოვლენილ წინააღმდეგობათა მიღმა ნათლად იგრძნობა ქართველი „მხატვლებისა" და პირობითი თეატრის წარმომადგენელთა პოზიციების სხვაობა. მათ დაპირისპირებას პრინციპული ხასიათი ჰქონდა. ქორელი, როგორც სამხატვრო თეატრის თაყვანისმცემელი, ცდილობდა სცენაზე შეექმნა „საიდუმლოების განწყობის ატმოსფერო" (ქალისა და მეუღლის ურთიერთობა გაეხვია „ინტიმურ საბურველში"), მოეძებნა „სიკვდილის წინასწარ შეგრძნების განწყობილება", ხოლო ა. ზალცმანს სურდა დეკორაცია „რემბრანდტისებურ შუქჩრდილიან გარემოცვაში მოექცია. ა. ფაღავა და მ. ქორელი სცენაზე ქმნიდნენ ადამიანთა ურთიერთობის ფაქიზსა და დამაფიქრებელ განწყობას, ცხოვრებისეული ნაღველით შებურვილ განცდას. მხატვრული პოზიციების სხვაობა იმდენად ძლიერი იყო, რომ იგი კონფლიქტში გადაიზარდა. „ერთ ჯგუფში იყვნენ: ყველა რეჟისორი და ძველი თაობის მსახიობები ალ. წუწუნავას მეთაურობით და მეორე მხარეს: მარჯანიშვილი, ახმეტელი და ახალგაზრდობის ნაწილი. ნამდვილად კი ეს იყო ბრძოლა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრებსა და პირობითი, თეატრალური ესთეტიკის მომხრეთა შორის"[2] (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). აი, მიზეზი, თუ რატომ გაითიშა კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის პოზიციები, თუ რატომ არ გაიზიარა ა. ფაღავამ ზალცმანის პირველი ესკიზის ჩანაფიქრი.

საქართველოში, კ. მარჯანიშვილის დაბრუნებამდე, ფაქტიურად, ს. ახმეტელი ერთად ერთი რეჟისორი იყო, რომელსაც ქართველი „მხატელებისაგან" განსხვავებული პოციზია ეკავა. ქართველი „მხატელები" არა მარტო რიცხვობრივად იყვნენ ბევრნი, არამედ გამოცდილებითაც წინ უსწრებდნენ ახმეტელს. ისინი, თეორიასთან ერთად, პრაქტიკული საქმიანობით იცავდნენ სამხატვრო თეატრის პრინციპებს, ეწეოდნენ კ. სტანისლავსკის მოძღვრების პროპაგანდას.

[1] აკ. ვასაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 146.

[2] ალ. ახმეტელი. წერილები. თბ., 1964, გვ. 115.

ს. ახმეტელმა კი იმ პერიოდში მხოლოდ სამი სპექტაკლი დადგა. აქედან ერთი სცენისმოყვარეებთან („ღალატი“), ერთი ოპერა („თქმულება შოთა რუსთაველზე“). ასე რომ, მთელი სიმძიმის ცენტრი გადატანილ იქნა „ბერდო ზმანიაზე“. ცხარე დისკუსიის ობიექტიც ამიტომ გახდა იგი.

ს. ახმეტელს არ შეუქმნია რაიმე მწყობრი სისტემის თეორიული შრომა, იგი არ ყოფილა თეატრის თეორეტიკოსი. მაგრამ მის ნააზრევში ჩანს ინტუიცია, საინტერესო პროგნოზები, ღრმად დაკვირვებული თვალი, გონებამახვილური მიხვედრები, ორიგინალური აზროვნება. ყოველივე ეს, დასახელებულ სპექტაკლებთან ერთად, ქმნის ახმეტელის რევოლუციამდელი თეატრალური აზროვნებისა და პრაქტიკის გარკვეულ მოდელს, რომელშიაც გარკვევით ვლინდება პირობითი თეატრის პრინციპები.

ს. ახმეტელმა „ღალატის“ დადგმას ორმოცი რეპეტიცია მოანდომა. 1910 წელს ეს ბევრს ნიშნავდა. აქ უკვე ჩანდა, რომ ს. ახმეტელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პიესაზე ხანგრძლივ მუშაობას. პრესის ცნობით, „განსაკუთრებული მადლობის ღირსია წარმოდგენის რეჟისორი ა. ახმეტელაშვილი, რომელმაც არ დაზოგა თავისი შრომა, რათა ადგილობრივი სცენის მოყვარენი ჯეროვნად მოემზადებინა“. ამავე ცნობით, წარმოდგენამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა დამსწრე საზოგადოებაზე, ესთეტიკურად დაატკბო იგი და ნასიამოვნები გაგზავნა შინ. დარბაზი სავსე იყო ხალხით და შემოსავალიც სრული, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ა ხ ლ ა დ ტ ა ნ ი ს ა მ ო ს ი ს შ ე კ ე რ ვ ა ს დ ა ა ხ ა ლ ი დ ე კ ო რ ა ც ი ე ბ ი ს დ ა ხ ა ტ ვ ა ს დ ი დ ი ფ უ ლ ი დ ა ს ჭ ი რ დ ა“[1] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.). სხვა ცნობებშიც იგივე აზრია გატარებული. „პიესისათვის სულ ახალი ტანისამოსი და დეკორაციები მოამზადეს. მთელი ორი თვე ემზადებოდნენ და პიესამაც შესანიშნავად ჩაიარა“[2].

ორი თვის სამზადისი, ახალი ტანისამოსი და დეკორაცია, სცენისმოყვარეთა ჯეროვანი მომზადება — ყველაფერი ეს იმის დასტურია, რომ ახალგაზრდა ახმეტელი სერიოზულად ემზადებოდა რეჟისორის პროფესიისათვის. ამ ფაქტშიც იგრძნობა, რომ იგი კარგად იცნობდა მოწინავე თეატრალურ კულტურას, იცოდა თუ რაოდენ

[1] „სახალხო გაზეთი“, 1910, № 90.

[2] „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 2, გვ. 35.

სერიოზული საქმე იყო პიესის დადგმა. მხატვრის როლის წამოწევას გარკვეული პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მხატვრის ფუნქცია გაზარდა ვ. შალიკაშვილმაც, მაგრამ, როგორც ს. ახმეტელის რეჟისურის შემდგომმა წლებმა დაგვანახა, მისთვის მხატვარი სულ სხვა იყო, ვიდრე ეს იყო „მხატვრებთან“.

1919 წელს ს. ახმეტელმა დადგა დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. ოპერა „სრულიად ახალი მიზანსცენებით დადგა, გუნდის ჩაცმულობაც ახალი იყო, უფრო დაახლოებული ქართულ ყაიდასთან... (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). საქებარია ახმეტელის დაკვირვებული მუშაობა და სასცენო გემო!“[1] — წერდა პრესა. სხვა რეცენზიაში ვკითხულობთ: „კვლავ მადლობა ახმეტელს ორიგინალური დადგმისათვის“[2] (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

ის, რომ ახმეტელის რეჟისორული მუშაობის დასაწყისშივე მისი მისამართით გაჩნდა ეპითეტები: „ორიგინალური“, „ნოვატორული“, „ეროვნული“ და სხვა — იმთავითვე ყურადსაღები ფაქტი გახლდათ. საზოგადოებასაც შეუმჩნეველი არ დარჩენია ახალგაზრდა კაცის თეატრალური მისწრაფება. „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ იმის მაჩვენებელიც იყო, რომ ს. ახმეტელს შეეძლო მუსიკალური აზროვნება. თეატრალურმა პრაქტიკამ შემდგომში საესებით დაადასტურა ეს.

უფრო დიდი რეზონანსი გამოიწვია „ბერდო ზმანიამ“. მიზეზი ამისა მრავალგვარი იყო, დაწყებული თვით ნაწარმოების სიმბოლისტური ხასიათიდან, დამთავრებული იმ თეატრალური ატმოსფეროთი, რომელშიც ეს სპექტაკლი წარმოიქმნა. სპექტაკლის ირგვლივ კამათი არც შემდეგ წლებში მინელებულა. მისი გამოძახილი ახლაც გრძელდება. წინასწარ უნდა ვთქვათ, რომ არ არის სწორი ის აზრი (უფრო მეტად თეატრალურ კულისებში რომ ისმის!), თითქოს ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანიათი“ დაიწყო ახალი ქართული საბჭოთა თეატრი. ასეთი „სამსახური“ ახმეტელს არ სჭირდება; ახმეტელის გზა არ ყოფილა სწორხაზოვანი, რთული წიაღსვლების, დაშვებისა და აღზევების გარეშე. მაგრამ უცილობელი ფაქტია, რომ „ბერდო ზმანიას“, თავისი შეცდომებითა და ნაკლოვანებებით, თა-

[1] „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 2, გვ. 15.

[2] „თეატრი და ცხოვრება“. 1920, № 4, გვ. 14.

ვისი მიღწევებით პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა იმჟამინდელ ქართულ თეატრში. იგი არ შეიძლება წაკითხულ იქნას, როგორც თეატრალური მოვლენის ზედაპირზე წარმოქმნილი რიგითი სპექტაკლი. ნაწარმოების იდეური საწყისები საძიებელია იმ სოციალურ-პოლიტიკურ ატმოსფეროში, რომელიც იმჟამინდელ საქართველოში არსებობდა. პიესა დაიწერა პირველი მსოფლიო ომის დროს (1916) და დაიდგა ქართველი ხალხისათვის ურთულეს პოლიტიკურ სიტუაციაში. მოცემულ ატმოსფეროში ახმეტელი ეძებს ძლიერ პიროვნებას, რომელიც იბრძვის არსებულის წინააღმდეგ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ბრძოლა მოკლებულია კონკრეტულ სოციალურ საფუძვლებს. ს. ახმეტელმა თავისებური განმარტება მისცა ნაწარმოებს. გამოაქვეყნა წერილი „ბერდო ზმანია“ რეჟისორული ინტერპრეტაციით.

რეჟისორმა გადალახა დეკორაციული შაბლონი. მან მოშალა რამპა ისე, რომ სცენა და პარტერი გააერთიანა. სცენა გაანათა არა რამპიდან, არამედ მაღლიდან, რამაც კიდევ უფრო გააძლიერა სცენის ილუზია. დ. კასრაძის აზრით, „ჩვენი თეატრის განახლებას თუ მკვდრეთით აღდგომას ახმეტელის მიერ მოცემული ნიშნის ქვეშ უნდა მოველოდეთ“. დ. კასრაძე იმდენად აქტიურად უჭერდა მხარს ს. ახმეტელს, რომ წერილი არც კი დაბეჭდეს. ს. შანშიაშვილის მოგონებით, „იმ გაზეთმაც კი, რომელიც მე და ახმეტელმა დავაარსეთ, არ გაუშვა დ. კასრაძის რეცენზია და საკუთარი თანამშრომელი სკანდალით გამოისტუმრა: რამ შეგაცდინა, ახმეტელს როგორ ჩაუგდე ხელში პიესაო![1]. შ. აფხაიძის აზრით, „ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ჩვენს სათეატრო ხელოვნებაში. სცენა პირველად ამღერდა მუსიკით, არტისტმა პირველად იგრძნო თავისი სხეული, როგორც შემოქმედებითი მასალა. ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისათვის. იგი გამოჩნდა, როგორც მონუმენტური თეატრის ანსამბლის და არა ინდივიდუალური თეატრის ვიზიონერი“[2].

---

[1] შ. აფხაიძე. სანდრო ახმეტელი. კრებულში: — „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1958, გვ. 12.

[2] ვ. კიკნაძე. სანდრო ახმეტელი. თბ., 1964, გვ. 12.

შ. დადიანის აზრითაც საინტერესო იყო როგორც პიესა, ისე სპექტაკლი: „ამ ორიგინალური ნაწარმოების ორგინალურმა დადგმამ მაშინვე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება“[1].

ცხარე პოლემიკა, რომელიც ამ სპექტაკლმა გამოიწვია, საესებით ბუნებრივი იყო. წარმოდგენა, მიუხედავად მისი სიმბოლისტური ხასიათისა, ამსხვრევდა თეატრალურ შტამპებს, ქმნიდა რეალურ წინამძღვრებს ახალი და უფრო ღრმა თეატრალური ძიებებისათვის. ამას ვერ უარყოფდნენ მისი მოწინააღმდეგენიც კი. დიდად გამოცდილი რეჟისორი მ. ქორელი, რომელიც ხშირად აკრიტიკებდა ახმეტელს, წერდა: „...იმ სტილს, რომელიც შემოტანილია ფუენტეში, უკვე ჰქონდა ადგილი ბერდოში. განსხვავება იმაშია მხოლოდ, რომ ბერდოში იგრძნობოდა მეტად მცირე გამოცდილების მქონე რეჟისორის გაუბედავი ხელი, ფუენტეში კი ძლიერი ხელი მეტად ვამოცდილი ოსტატისა“[2].

ძალზე საგულისხმოა უ. ჩხეიძის აზრი. როგორც ცნობილია, იგი არ იყო ახმეტელის მოწაფე, მისგან წავიდა ერთობ სერიოზული კონფლიქტის გამო. მიუხედავად ამისა, დიდი მსახიობი მისთვის ჩვეული გულწრფელობითა და გულახდილობით წერს: „მაშინდელ რეჟისორებში სრულიად ცალკე იდგა ალ. ახმეტელი. ის მაშინ ახლადმოსული იყო თეატრში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მის რეპეტიციებზედ შედარებით კარგი დისციპლინა იყო. მისი დადგმული სპექტაკლი, ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტური და ცოტა ბუნდოვანი პიესა „ბერდო ზმანია“ განსხვავდებოდა სხვა მაშინდელი სპექტაკლებიდან თავისი ორგანიზებული, კარგი მასიური სცენებით. მსახიობების თამაშში განსაკუთრებული ყურადღება ჰქონდა მიქცეული მათი მოძრაობის პლასტიურობას, ჟესტს და, საერთოდ, მათი თამაშის გარეგნულ ფორმას, რაც, თუ არ ვცდები, უფრო პირობითი იყო, ვიდრე სხვადადგმებში. სპექტაკლში შეტანილი იყო აგრეთვე ცეკვებიც. აღსანიშნავია, რომ ეს სპექტაკლი ახალ ელფერს ატარებდა. არ შეიძლება ითქვას, რომ „ბერდო ზმანია“ სავსებით რაიმე ახალი,

[1] შ. დადიანი, ს. ახმეტელი. კრებული „სანდრო ახმეტელი“, თბ., 1958, გვ. 167.

[2] ნ. ურუშაძე. სანდრო ახმეტელი. „მნათობი“, 1967, № 4, გვ. 167.

გარკვეული და დასრულებული ფორმის სპექტაკლი იყო, მაგრამ ის მკრთალი შუქი მაინც იყო იმ სიახლის, რომელიც შემდეგ მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ სცენაზე". (ხაზი ჩემია — ვ. კ.)

აკ. ვასაძე თავის მემუარებში „მოგონებები და ფიქრები" (ნახევარსაუკუნოვანი თეატრალური გამოცდილების შემდეგ) შანშიაშვილის პიესასა და ახმეტელის სპექტაკლზე წერს: „ეს პიესა მაშინ უჩვეულო ფორმით დაწერილი მოგვეჩვენა. ვერ მივხვდით, რომ საქმე გვქონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამასთან ქართულ ლიტერატურაში. მიუხედავად ზოგიერთების უნდობლობისა პრესის და რეჟისორის მიმართ, სანდრო ახმეტელმა გაამართლა ახალგაზრდობის იმედი: მისმა დებიუტმა წარმატებით ჩაიარა"[1]. ახალგაზრდა რეჟისორის რეპეტიციები იმითაც გამოირჩეოდა თურმე, რომ იგი კარგად იცნობდა იმ ძიებებს, რაც რუსეთში ხდებოდა. მსახიობებს მოუთხრობდა ამ ძიებათა შესახებ. „სანდრო ახმეტელი, — განაგრძობს აკაკი ვასაძე, — ცდილობდა, რაღაც წარმოდგენა მაინც გვქონოდა მსოფლიოს თეატრალურ მოწინავე მიმდინარეობებზე". და შემდეგ: „რა-იყო ის მთავარი ძალა, რასაც სპექტაკლი მიჰყავდა. მაშინ, ჩვენ, შემსრულებლები, ამაზე ვერ გიპასუხებდით, მხოლოდ ჩვენს შემდგომ შემოქმედებით შეხვედრებში ნათელი შეიქნა, პრაქტიკულად და თეორიულადაც, რა მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის სწორი ტემპის, რიტმის მონახვასა და მოქმედებაში მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ამგვარი ტემპის რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დაასახელებდით"[2].

შ. დადიანის, უ. ჩხეიძის, აკ. ვასაძის, შ. აფხაიძის, მ. ქორელის დ. კასრაძისა და სხვების მიერ შემჩნეული სიახლე, რომელიც ს. ახმეტელის პირველ სპექტაკლს მოჰქონდა ქართულ თეატრში, არ საჭიროებს არც ხელოვნურ განდიდებას და არც მიჩქმალვას. ის იყო ქართული თეატრის განვითარების ისტორიულად კანონზომიერი მოვლენა. იგი აღმოცენდა არა რაიმე შემთხვევითობის წყალობით, არამედ გათვალისწინებით იმ პროცესებისა, რომელიც იმჟა-

---

[1] ა. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება". 1974, № 7, გვ. 107.

[2] იქვე.

მინდელ თეატრალურ სამყაროში მიმდინარეობდა. ახმეტელისათვის კარგად იყო ცნობილი ის, რაც ხდებოდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში. მას საკმაოდ მდიდარი თეატრალური ინფორმაცია ჰქონდა და თავისი ძლიერი ტალანტის წყალობით შეეძლო სავსებით გარდაექმნა თავის შემოქმედებითს ქურაში. არაფერი უჩვეულო არ არის იმაში, რომ არარეალისტური პიესიდან ესოდენ ბევრი რამ შეიქმნა თეატრისათვის საინტერესო. მსახიობის პლასტიკა, რიტმი, სხეულის წვრთნა, სინთეზურობის გრძნობა, ესთეტიკური ვანცდა ფორმისა და, საერთოდ, მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადახალისება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლს. ლიტერატურისა და თეატრის ისტორიამ იცის მრავალი მაგალითი იმისა, რომ არარეალისტურ ნაწარმოებს კეთილი სამსახური გაუწევია ხელოვანისათვის. შორს რომ არ წავიდეთ, ქართული „ცისფერყანწელების“ მაგალითიც კმარა. რამდენი სიახლე შეიტანეს მათ ქართულ პოეტიკაში!

სავსებით უნდა გავიზიაროთ კ. მარჯანიშვილის მოწაფის დ. ანთაძის აზრი: „ამგვარი პიესის (ლაპარაკია „ბერდო ზმანიაზე“ — ვ. კ.) დადგმა მაშინ დიდ გამბედაობას მოასწავებდა. ს. ახმეტელი პიესამ დააინტერესა იმთავითვე, რომ ახლებური შინაარსით მოითხოვდა რაღაც ახლებური ფორმების ძიებას თეატრში. ალ. ახმეტელი თავის ერთ-ერთ პირველ მასწავლებლად ვს. მეიერჰოლდს თვლიდა. მართლაც, ამ სპექტაკლში იყო რაღაც მეიერჰოლდისებური, არნახული, გაბედული. მაშინ დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. რეალისტურ-ნატურალისტურ სცენურ პრინციპებს მიჩვეული მაყურებელი ძნელად ეგუებოდა ამგვარ სპექტაკლებს“[1]. ნათლად და გარკვევით არის ნათქვამი ახმეტელის თეატრალურ პრინციპებზე!

მაგრამ ს. ახმეტელის პირველი სპექტაკლი სავსებით იზოლირებული მოვლენა არ იყო ქართულ თეატრში. ახმეტელის რეჟისორული აზროვნების ფორმირებაზე თავისებური გავლენა იქონია იმ დონემ, რომელიც ქართულ თეატრში შექმნეს მისმა წინამორბედმა და თანამედროვე რეჟისორებმა. ამ საწყისებში ბევრი რამ იყო მისთვის საინტერესო და სასარგებლო. ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა (პირველ პროფესიულ წარმოდგენამდე) ემთხვევა

[1] დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. გვ. 87—88.

ქართული თეატრის ერთ-ერთ ურთულეს პერიოდს. XX საუკუნის დასაწყისიდან ახალ ქართულ საბჭოთა თეატრამდე განფენილი დრო რთულია არა მარტო პოლიტიკური და ღრმა სოციალური ძვრებით, წინააღმდეგობებით, კლასთა ბრძოლით, სადაც სულ უფრო და უფრო აქტიურ პოზიციას იჭერს მუშათა კლასი, არამედ დაძაბულია იგი კულტურული ცხოვრებითაც. თეატრის განვითარება ზიგზაგბრივია, და მასში საცნაურია თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი პროცესები. წმინდა თეატრალობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოსაყოფია რეჟისურის წარჩინება და მისი ბრძოლა თეატრალური აზროვნების ახალი ფორმების დამკვიდრებისათვის.

1910 წლიდან მოყოლებული მუდამ ისმის ახმეტელის სახელი ქართულ თეატრში. ზოგჯერ ამ ხმას არა აქვს დიდი რეზონანსი, მაგრამ იგი მაინც ისმის. ჩვენ მიერ დამოწმებულ მრავალ ციტატაში კარგად იგრძნობა, რომ ახმეტელის ძიებანი პირობითი, სინთეზური თეატრისათვის უფრო ახლოს იყო კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ პრინციპებთან, ვიდრე ა. წუწუნავას, მ. ქორელის, აკ. ფალავას კ. ანდრონიკაშვილის შემოქმედებასთან. ეს სავსებით ნათელი გახდა, როცა საქართველოში კ. მარჯანიშვილი ჩამოვიდა და გვერდში სწორედ ს. ახმეტელი დაიყენა და არა სხვა ვინმე. აქ უნდა გავიხსენოთ აკ. ვასაძის სიტყვები: „იმდენად დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა სამხატვრო თეატრი და მისი რეჟისურა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი და აქტიორული სახელები ქართულ თეატრსა და საზოგადოებაში, რომ დამწყები კი არა, გამოცდილი რეჟისორებიც სიამაყის გრძნობით ნერგავდნენ ქართულ თეატრში სამხატვრო თეატრის „რეალიზმს“, „განწყობილებას“, „პაუზებს“ ს. ახმეტელი ყველა ამათგან შემოქმედებითი ორიგინალობით განსხვავდებოდა“[1]. (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

შემთხვევითი არ იყო, როცა ახმეტელმა „ქართულ დრამაში“ პირველი მიწვევის დროს უარი განაცხადა თანამშრომლობაზე. „მისი უარი მოტივირებული იყო იმ მდგომარეობით, რომელიც მან დაასაბუთა თავის სტატიაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“[2].

---

[1] ა. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 7, გვ. 107.

[2] ა. ახმეტელი. წერილები. თბ., 1964. გვ. 110.

ამ ფაქტშიაც აირეკლა ახმეტელის თეატრალური პრინციპების თავისებურება. ასე რომ, ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ხაზი იმთავითვე არსებითად განსხვავდებოდა ქართული „მხატელების“ პოზიციისაგან. მაგრამ ერთიცა და მეორეც იბრძოდა თეატრის განახლებისათვის. ეს ბრძოლა განსაკუთრებით გამწვავდა XX საუკუნის ათიანი წლებიდან, როცა ასპარეზზე გამოვიდნენ ა. წუწუნავა, მ. ქორელი და სხვები. ძირითადად ამ პერიოდში მთავრდება დრამატურგისა და მსახიობის მიერ „რეჟისურის შეთავსების“ ერთობ ხანგრძლივი ეპოქაც. ამიერიდან რეჟისორი ხდება დამოუკიდებელი პროფესიის ადამიანი. კ. მარჯანიშვილი ახალგაზრდა მსახიობებს აფრთხილებდა, რომ არასოდეს არ „შეათავსონ ერთმანეთთან მსახიობობა და რეჟისორობა... რეჟისორისათვის აუცილებელია უაღრესად ანალიზური, მაძიებლური გონება, მსახიობს ეს არ ესაჭიროება, ვინაიდან თუ მან თავისი მოქმედების განუწყვეტელი ანალიზი დაიწყო, ამით მხოლოდ ხელს შეუშლის საკუთარი თავის შეცნობას და დათრგუნავს თავისი შემოქმედების სილაღეს. მსახიობი უშუალო შემოქმედია სცენაზე. რეჟისორის ხელოვნება კი იმაში მდგომარეობს, რომ დაეხმაროს მსახიობს საკუთარი თავის სრულ გამოვლენაში, გასაქანი მისცეს მის თავისუფალ შემოქმედებას“[1].

„რეჟისურის უფლებისათვის დაძაბულმა ბრძოლამ შექმნა მთელი ეპოქა არა მარტო რუსულ, არამედ მსოფლიო თეატრების ცხოვრებაში. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ემილ ზოლა და ანდრე ანტუანი, ოტო ბრმა და მეინინგელები, რომლებიც ცდილობდნენ გაეტარებინათ რეფორმა თეატრალურ ხელოვნებაში და ამ რეფორმას, პირველ ყოვლისა, რეჟისურით იწყებდნენ“[2].

ქართული თეატრის განმანახლებელი მოძრაობა შეეხო არა მარტო თბილისის, არამედ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქების თეატრებსაც. განსაკუთრებით გამოცოცხლება იგრძნობოდა ქუთაისისა და ბათუმის თეატრებში.

ქუთაისის თეატრს დიდი ტრადიცია მოსდგამდა და გასაკვირი არ არის, რომ ზოგჯერ იგი ტონსაც კი აძლევდა საერთოდ საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებას. კ. მესხისა და ლ. მესხიშვილის მოღ-

---

[1] კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, ტ. I, თბ., 1972, გვ. 159.

[2] ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972, გვ. 50.

ვაწეობამ იმთავითვე' აამაღლა რეჟისურის როლი ქუთაისის თეატრში.

XIX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქუთაისში ფართოდ განვითარდა არა მარტო თეატრი, არამედ ლიტერატურა, მუსიკა, მეცნიერება. ყველაფერს დაეტყო გამოცოცხლება. თეატრი მოექცა ქალაქის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში. ამ წარმატების მოთავენი იყვნენ რეჟისორები: ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, მ. ქორელი და სხვა. ისინი წარმატებით ხელმძღვანელობდნენ სეზონებს. ლ. მესხიშვილის და კ. მესხის ცნობილი სეზონების გარდა. საინტერესო იყო 1917—18 წლების სეზონი მ. ქორელის ხელმძღვანელობით. სეზონში დაიდგა ჰ. იბსენის „ნორა", ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე", ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი". მომდევნო სეზონში კვლავ გაგრძელდა კლასიკური რეპერტუარის დადგმის ტრადიცია. იდგმება შექსპირის „ოტელო", „ჭირვეული ცოლის მორჯულება", სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე", ფ. შილერის „ყაჩაღები", კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა". როგორც ვხედავთ სოლიდური რეპერტუარია! რეპერტუარის არჩევანი ბევრად განაპირობა ალ. იმედაშვილის მუშაობამ. იგი იყო სული და გული დასისა. ქუთაისში იმდენად მომძლავრდა თეატრალური ცხოვრება, რომ მეორე დასის შექმნის იდეაც კი გაჩნდა. რკინიგზის მოსამსახურეთა კლუბში ვ. ბალანჩივაძემ შეადგინა დასი და დაიწყო სისტემატური წარმოდგენიბის გამართვა. არსებითად, იგივე პროცესი ხდება ბათუმშიც. 1916—17 წლების სეზონში ვ. შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით წარმატებით დაიდგა დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება", აკ. წერეთლის „პატარა კახი", ავქ. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ", გ. ჰაუპტმანის „ჩაძირული ზარი" და სხვა.

ბათუმის თეატრში მოღვაწეობენ აკ. ფაღავა, ვ. შალიკაშვილი, კ. ანდრონიკაშვილი. რთული ორგანიზაციული და შემოქმედებითი პროცესები ხდება საქართველოს სხვა თეატრებშიც. ყველგან იგრძნობა თეატრის განახლების აუცილებლობა, ამასთანავე ნათლად ჩანს, თუ რა მძიმე მატერიალურ მდგომარეობაშია პერიფერიის თეატრები (და არა მარტო პერიფერიისა!).

ქართველი რეჟისორები თბილისის თეატრებს არ არიან მიჯაჭვულნი. ისინი სპექტაკლების დასადგმელად ჩადიან ქუთაისში, ბათუმში, ჰიათურაში, სხვა ქალაქებში, დიდ დახმარებას უწევენ ად-

გილობრივ ძალებს, უტარებენ კონსულტაციებს, ახალისებენ და ამხნევებენ თეატრის ენთუზიასტებს. ქართველ რეჟისორთა მთელი საქმიანობა მიზნად ისახავს ეროვნული თეატრის აღორძინებას, რეჟისურის ავტორიტეტის გაძლიერებას, მისი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის, როლის წარმოჩენას. ასე რომ, ალ. წუწუნავას, მ. ქორელის, აკ. ფალავას და ვ. შალიკაშვილის ისტორიული დამსახურება ისიცაა, რომ მათი ხედვის არეში მოექცა მთელი საქართველოს თეატრალური ცხოვრება, მათ ფართო მასშტაბში გაიაზრეს ქართული თეატრის განახლება. მათმა რეჟისურამ „აქტიორთა მუშაობის ახალი მეთოდებისა და სცენაზე ცხოვრებისეული სიმართლის ატმოსფეროს შექმნისათვის ბრძოლის გარკვეული გზა დასახა... გარკვეული თვალსაზრისით მარჯანიშვილის რეფორმას ქართულ თეატრში ნიადაგი შეუქმნა მისი წინამორბედების პრაქტიკამ რეჟისურის სფეროში“[1].

სწორედ ამ მომენტს გულისხმობდა კ. მარჯანიშვილი, როცა საქართველოში ჩამოსვლის დროს განაცხადა, აქ უკვე ყოფილა ახალი თეატრის ძიებაო. ამ ფონზე ლამაზ ზღაპრებად რჩება ქართული თეატრის „უდაბნოში“, ახალი თეატრის მოულოდნელი აღორძინების იდეა, რომელსაც წლების მანძილზე ქადაგებდნენ. ახალი თეატრი შიშველ ნიადაგზე არ წარმოქმნილა. რეჟისორთა მეთაურობით მას წინ უძღოდა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლის ხანგრძლივი პროცესი. ეს იყო ღრმად და ფართოდ მოაზრებული რეფორმისტული მოძრაობა, რომელმაც სოლიდური ნიადაგი შეუმზადა კ. მარჯანიშვილის დიდ თეატრალურ რევოლუციას. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება იყო უდიდესი გაღატრიალება სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროში. მან, შექმნა პირობები ქართული თეატრის რევოლუციური გარდაქმნისათვის, რასაც სათავეში კ. მარჯანიშვილი ჩაუდგა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე ქართულმა რეჟისურამ განვითარების სხვადასხვა საფეხური განვლო, რაც საესებით შეესაბამება საერთოდ ქართული თეატრის ისტორიის ხასიათს. ამ ის-

---

[1] ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, გვ. 361.

ტორიის წიაღში ჩაისახა და თანდათან იმდენად მომძლავრდა რეჟისურა, რომ ხელში აიღო თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ხელმძღვანელობა. რეჟისურა ემბრიონული საწყისებიდან ჯერ აქტიურად განვითარებადი მოვლენა გახდა, ხოლო შემდეგ ჩამოყალიბდა, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიული ხელოვნება. ქართული რეჟისურა განვითარების ამ სამივე ეტაპზე ემყარება თავის ეროვნულ შინაგან წყაროებს, მაგრამ მის წარმატებაში უდიდეს როლს ასრულებს სხვა ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობანი, რაც ძირითადად, ორი მიმართულებით ვითარდება. ერთნი უშუალოდ, პირდაპირ უკავშირდებიან დასავლეთ ევროპის თეატრს, ხოლო მეორენი რუსულ თეატრში პოულობენ მისაბაძ მაგალითს. საერთოდ კი, ორთავენი გულდასმით ეცნობიან თეატრალურ სამყაროს და თავიანთ ცოდნასა და გამოცდილებას მარჯვედ იყენებენ ქართულ თეატრში. რეჟისორებიდან გ. თუმანიშვილის, კ. მესხის, კ. ყიფიანის, გ. ჯაბადარის და სხვების ორიენტირი დასავლეთ ევროპის თეატრისკენაა მიქცეული. ეს გარემოება მათ თვალში სულაც არ ამცირებს რუსული თეატრის სიდიადეს. ისინი ჯეროვან პატივს მიაგებენ რუსულ თეატრს, მაგრამ თავიანთი თეატრალური იდეალებისათვის უფრო ბევრს პოულობენ ევროპის თეატრში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უშუალოდ უკავშირდებიან „პირველწყაროს“.

ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, აკ. ფალავა კ. ანდრონიკაშვილი ყველა სხვა თეატრებიდან მხოლოდ სამხატვრო თეატრს ანიჭებენ უპირატესობას. ქართული და რუსული თეატრის ურთიერთობის დიდი ტრადიცია შესანიშნავ ისტორიულ ფონს ქმნიდა ახალ ურთიერთობათა განვითარებისათვის. ამ დიად მისიას ასრულებდნენ ქართველი „მხატვლებიც“. ასე რომ, ქართული რეჟისურის მესვეურებისათვის კარგად იყო ცნობილი დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის თეატრალური ცხოვრება, მათ ხედვის არედან არ ეპარებოდათ ესა თუ ის მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა. პროფესიონალი ქართველი რეჟისორები დიდად განათლებული და თანადროულად მოაზროვნე ადამიანები იყვნენ. მათ თავს იდვეს ქართული თეატრის განახლების ისტორიული მისია და წარმატებით შეასრულეს იგი. მათი მოღვაწეობის დროს დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის რეჟისურამ მწვერვალებს მიაღწია. თეატრალური სამყარო ყველა სფეროს, ყველა მერიდიანს სწვდება კ. სტანისლავსკისა და

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გენია. მათ გზას მიჰყვება დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის ბევრი თეატრი. დიდია სამხატვრო თეატრის ზემოქმედებითი ძალა ქართულ თეატრზეც.

XX საუკუნის პირველ ოც წელს საქართველოს ცხოვრების ყველა სფეროში ხდება დიდი ცვლილებები. რთული პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიური, კულტურული ძვრები ცხოვრების ძირეული განახლების აუცილებლობას ბადებდა. იქმნებოდა პირობები, რათა შინაგან დინებათა მრავალპლანიან პროცესებში წარმოქმნილიყო ახალი საწყისები. მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი რეჟისურა გახლდათ. მას უკვე მოესწრო გარკვეული დიდი ბრძოლების გადატანა და ახალგაზრდული ძალით იკვლევდა გზას ახალი საუკუნის თეატრში. მართალია რეჟისურის ჩასახვას, მის აღმოცენებას არსებითად შეუწყო ხელი ნატურალიზმმა, მაგრამ იგი სხვა სფეროდანაც ბევრს იძენდა. დრამატურგის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის მიღწევათა სინთეზირების გზით ახდენდა თავისი სპეციფიკური „მეს“ მოდელირებას. რეჟისორული აზროვნების წიაღში წარმოქმნილი მხატვრული სახე სცენაზე სულ სხვაგვარ მასშტაბსა და პრინციპს იძენდა. ორ რევოლუციას (1905, 1917) შორის მომხდარ ურთულეს ეპოქაში რეჟისურა ტიტანური ბრძოლით იმტკიცებდა პოზიციებს. თვით სიმბოლიზმისათვის ასე საჩინო სქემატიზმიც კი გარკვეულ „მასალას ქმნიდა“ რეჟისორული ძიებებისათვის (მაგ. „ბერდო ზმანია“). მხატვრობის განვითარება ერთგვარად ასტიმულირებდა რეჟისურას, ხოლო ეს უკანასკნელი თავის მხრივ აძლიერებდა მხატვრის როლს პიესათა რეჟისორულ გადაწყვეტაში.

ურთიერთზემოქმედებითი პროცესი მრავალწახნაგოვანი იყო. არც ერთი ტენდენცია პირწმინდად მხოლოდ მისი „პროფილის“ შესაბამისი საშუალებებით არ ვითარდებოდა. ზოგჯერ სრულიად საწინააღმდეგო საშუალებებშიც კი პოულობდა თავისთვის სარგოს. სინექტიკური პრინციპი ერთგვარ როლს თამაშობდა რეჟისორულ ძიებებშიც. მაგ. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში განწყობილება უპირატესი მნიშვნელობისა იყო, იგი ქმნიდა პირველ ტონს მთელს „სულიერ რეალიზმში“. ანალოგიური მოვლენა არის შესამჩნევი ქართველ რეჟისორთა (ალ. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფაღავა) დადგმებშიც, მაგრამ მის პარალელურ სანახაობითს მოვლენებს, გაუცხოებული ეფექტის თანაზიარ ტენდენციებს, სრულიად საპირისპირო რე-

ჟისორულ „გასვლებს“. დადგმათა სტილიზაციას ხაზგასმით ავლენს რეჟისურის წვადილი მკაფიოდ ჩანდეს მისი „მე“, მისი ძალა. სტილიზაციის ამგვარი ხაზგასმულობა იყო „ბერდო ზმანიაშიც“. გავა დრო და სტილიზაცია, დეკორის აქცენტირება, სცენის ვიზუალური მხარის ესთეტიკური დონის ამაღლება და საერთოდ გამორჩეული ყურადღება ამ მოვლენისადმი ათკეცად გააძლიერებს პლასტიკისა და სახვითობის როლს რეჟისურაში.

ქართულ რეჟისურას მცირე პერიოდში მოუხდა ბევრი რამის გაკეთება ერთბაშად. ისევე როგორც მე-19 საუკუნეში მთელი რიგი თეატრალური პროცესები გვერდიგვერდ ხდება, პარალელურად ვითარდება, ხშირად ერთმანეთს კვეთენ განვითარების ხაზები, ასევე გრძელდება მე-20 საუკუნის პირველ ოცწლეულშიც, თუმცა ბრძოლა რეჟისურისთვის უფრო მძაფრია და უფრო მაღალ პროფესიულ დონეზე მიმდინარეობს.

ქართული რეჟისურის ძიებებს გარკვეულ დახმარებას უწევს თეატრალური კრიტიკაც. ამ პერიოდში მწერლები დ. კლდიაშვილი, მ. ჯავახიშვილი, შ. დადიანი, ნ. ლორთქიფანიძე და სხვები წერენ სტატიებს, სადაც ჯეროვან ყურადღებას აქცევენ რეჟისურას. ამ მხრივ გამორჩეულად ფასეულია გ. ქიქოძის, კ. აბაშიძის, ი. იმედაშვილის, ი. გომართელის და სხვათა როლი. არსებითად გრძელდება ი. ჭავჭავაძის, აკ. წერეთლის, გ. წერეთლის თეატრალური აზროვნების ტრადიცია, ოღონდ ეს არის, მეტად აქცენტირებულია რეჟისორის ფუნქცია თეატრში და ეს გასაგებიც არის, რაკი მეტ უფლებასაც იძენს რეჟისორი. დრომ მოიტანა განსხვავებული პრობლემებიც.

ქართული თეატრის მოღვაწეები, პირველ რიგში კი რეჟისორები, დიდი გულისყურით ეცნობიან ცხოვრებას. და ეს ხდება არა სხვათა მონაპოვრის „გადმონერგვისთვის“. მათი ისტორიული დამსახურება ის არის, რომ თავად მონახეს შინაგანი წყაროები, იპოვეს თავიანთი ხალხის სულიერი მოტივები და თანადროულ დონეზე გამოისახა იგი სცენაზე.

ქართული რეჟისურის ორიგინალური აზროვნება, მისი მხატვრული ხედვა, ტემპერამენტი, პლასტიკა. რიტმი, სამყაროს მისებური განცდა და მოაზრება იმდენად ეროვნული იყო, რომ იგი თავისუფლად უღებდა კარს რუსულსა და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ

გამოცდილებას, შემოქმედებითად ითვისებდა ყველა სიკეთეს და გაბედულად ებრძოდა დანალექსა თუ ცრუ იმპულსებს (უამისობაც არ იყო!).

ქართველმა რეჟისორებმა იციან კ. სტანისლავსკის, ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის შემოქმედება, იციან გ. კრეგის, ა. ანტუანის, გ. ფუქსის, მ. რეინჰარდტის ძიებანი. მათ იციან, რომ XIX საუკუნის ბოლოდან თეატრებს უკვე რეჟისორები მეთაურობენ. ა. ანტუანის თავისუფალი თეატრის შექმნით საფრანგეთში არსებითად დამთავრდა სკრიბისა და ლაბიშის დრამატურგიის ბატონობა. ანალოგიური პროცესი ხდება საქართველოშიც. ქართველი „მხატვრების“ მოსვლით ფაქტიურად მთავრდება გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის დრამატურგიის „ბატონობა“. პროფესიონალ რეჟისორთა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები შესაბამის დრამატურგიას მოითხოვს. კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი დასაწყისში მიმართავენ გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის პიესებს („გაყრა“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“), მაგრამ მათი დადგმები, არსებითად, წარსულის გახსენებაა, ძველი მასალის მოდერნიზაცია. ეს დრამატურგია არსებითად „შეუსაბამოა ახალი ეროვნული დრამისა, ეროვნული მხატვრული თეატრისა“ (ახმეტელი). ქართული რეჟისურის განვითარების რთულ ეპატზე ჩნდება პირველი ქალი რეჟისორის ნინო გამრეკელი-თორელის სახელი. ქალთა შორის მან პირველმა სცადა „მამაკაცურ ხელოვნებაში“ შეღწევა და დამკვიდრება. ეს მაშინ ბევრს ნიშნავდა. მან სხვადასხვა წლებში დადგა ნ. ნაკაშიძის „კოტეს დანაშაული“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, ბ. ლავრენევის „რღვევა“. დადგა უცხოური დრამატურგიის ნიმუშებიც („მედეა“, „პარიზელი ბიჭი“ და სხვ.). სპექტაკლებში მჟღავნდებოდა რეჟისორის მაღალი გემოვნება და პროფესიონალიზმი. იგი ისე როგორც იმჟამინდელი რეჟისორები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ანსამბლს. ეს თეატრის ესთეტიკის არსებითი საკითხი იყო.

ნ. თორელმა ქართველი ქალისათვის უკვალავი გზით იარა და თავისებური კოლორიტი შემატა 20-იანი წლების რეჟისურას.

სწორედ ამ პერიოდში ქართველი რეჟისორები თანდათან აწინაურებენ ახალგაზრდა მსახიობებს, იწყებენ კონკურსის გზით მათ შერჩევას. რეჟისურა რეჟისორ-ორგანიზატორის როლიდან ადის მა-

ღალ საფეხურზე და იქმნება მისი სინთეზური ფორმა. თეატრის სათავეში ექცევა რეჟისორი, როგორც მხატვარ-პედაგოგი. ქართული რეჟისურის განვითარების ეს საფეხური ფორმირდება ახალი ეპოქის მიჯნაზე. ამიერიდან ქართულ რეჟისურაში იწყება სრულიად ახალი ეპოქა, საბჭოთა ეპოქა. ქართულ საბჭოთა თეატრს მტკიცე ბალავარს უყრიან საბჭოთა რეჟისურის კლასიკოსები — კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი.

ქართული რეჟისურის კლასიკოსი

მძვინვარე ტალღამ მე დამღუპა,
შენ რაღა გაკრთობს!
მე მშთანთქა, სხვები ნავსადგურთან
ხომ მიიყვანა!

თეოდორიდე

კოტე მარჯანიშვილის მოგონებების ერთი თავი ასე იწყება: „1903—1904 წელი ჩემი აქტიორობის უკანასკნელი წელიწადია!.. აშიერიდან მე მხოლოდ რეჟისორი ვარ! მეტი დარბაისლობისათვის წვერი მოვუშვი და ასე მოვეველინე 1904 წელს მოსკოვის თეატრალურ ბაზარს". ამ პერიოდში კი რუსულ თეატრში გაჩაღებულია ბრძოლა „დამოუკიდებელი რეჟისურის დამკვიდრებისათვის." ეს ბრძოლა ცოტა უფრო ადრე დაიწყო დასავლეთ ევროპის თეატრებში, იგი გაგრძელდა XX საუკუნის დასაწყისშიც. ასე რომ, კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში ფაქტიურად გლობალური ხასიათი ჰქონდა ამ ბრძოლებს. მასში მონაწილეობდნენ რუსეთის იმპერიის განაპირა ქვეყნების თეატრებიც. მათაც გაიღეს თავიანთი წვლილი რეჟისურის პროფესიის ფორმირებაში. აქ კი მართლაცდა განუზომელია კ. მარჯანიშვილის ღვაწლი. მან მოიარა რუსეთის იმპერიის მრავალი ქალაქი და თითქმის ყველგან გადაიხადა დიდი თუ პატარა ბრძოლა რეჟისურის პროფესიის დამოუკიდებლობისათვის. ამით მან ისტორიული როლი შეასრულა საერთოდ რუსული რეჟისურის განვითარებაში.

კ. მარჯანიშვილი თავისი ღრმა ნოვატორული ძიებებით, გასაოცარი რეჟისორული გამომგონებლობით, ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის ძალითა და თავისი დადგმების ჟანრული მრა-

ვალფეროვნებით მთელი რუსეთის თეატრალური ყურადღების ცენტრში იყო დიდხანს. მან ოცდახუთი წელი გაატარა რუსეთში, ოცდახუთი წელი ემსახურა რუსულ კულტურას.

კ. მარჯანიშვილი ერთი პირველთაგანი იყო მათ შორის, ვინც საყოველთაო აღიარება და დამოუკიდებლობა მოუპოვა რუსეთის რეჟისურას. მან შექმნა სინთეზური თეატრის ძირითადი პრინციპები და ახალი თეატრალური ნორმები, აღზარდა აქტიორული ტალანტები და ფართო ასპარეზზე გაიყვანა ისინი.

მოსკოვში მეორე სახელმწიფო თეატრის პატივსაცემად გამართულ საზეიმო სხდომაზე (1930 წ. 30 მაისი) ა. ლუნაჩარსკი ამბობდა: რევოლუციამდელ რუსულ თეატრში „თუ სხვები ეძებდნენ ძალიან წმინდა კეკლუც ფორმებსა და ნიუანსებს და იმპრესიონალიზმის გამოჩინებას ლამობდნენ, მარჯანიშვილს ქართული ტემპერამენტით შემოჰქონდა ცხოველმყოფელობა, ბრწყინვალე ფერები, რეალობა და, ამ აზრით, იგი, როგორც რეჟისორი, უეცრად გამოჩნდა, უცბადვე ჩამოაყალიბა თავისი სახე, თუმცა ეს სახე ღრმად არ იყო შეთვისებული მაშინდელ ძიებათა რკალთან და გამოიყოფოდა სწორედ ამ თავისებური პროზაულობით და რეალობით პოეზიის, მხატვრობის, თეატრის და სხვათა საერთო ფორმიდან“[1]. ანალოგიური აზრი გამოთქვეს რუსული კულტურის სხვა მოღვაწეებმაც. ნ. ვოლკოვმა ხელოვნების მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემიის სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში თქვა: მარჯანიშვილმა ბრწყინვალე თავი ჩასწერა XX საუკუნის რუსული თეატრის ისტორიაში. იგი მოგვეელინა გრიგალისებურ ძიებათა ხანაში. მართლაც, როდესაც მარჯანიშვილი მოსკოვისა და მაშინდელ პეტერბურგის თეატრებს ჩაუდგა სათავეში, ყოველი მისი ნაბიჯი ხასიათდება უაღრესი ძიებით; როცა კ. მარჯანიშვილმა პირველი რეჟისორული ნაბიჯები გადადგა ნეზლობინის თეატრში, ქვეყანა გარემოცული იყო მეშჩანური რეაქციის ბურუსით... მარჯანიშვილი არასოდეს არ დგამს სცენაზე მომაკვდავ ეპოქის ძალთა ნაწარმოებს, იგი ყოველთვის ეთანხმოვნება რევოლუციურ ნოვატორობას“[2] (სტენოგრაფიული ანგარიშის სტილი დაცულია — ვ. კ.). ნ. ვოლკოვის აზრით,

[1] კრებული — „სახელმწიფო ქართული დრამა კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით“. თბ., 1930, გვ. 59.

[2] იქვე, გვ. 77.

„მარჯანიშვილი ვერ მოთავსდა სამხატვრო თეატრში, მაგრამ ერთი თეატრიდან წასული სხვა თეატრში იწყებდა ძიებებს და მისი მოღვაწეობის ერთი, ბრწყინვალე ფურცელთაგანია მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის შექმნა... როცა თავისუფალი თეატრი დაინგრა, მის ნანგრევებზე უცბად 3 თეატრი აღმოცენდა. ეს იმიტომ, რომ თავისუფალ თეატრში ბევრი თეატრი შთაისახა“.

ასე დიდია მარჯანიშვილის როლი რუსული თეატრის ისტორიაში.

თავის მხრივ, რუსეთმა ბევრი რამ მისცა მარჯანიშვილს. იგი რუსეთის გზით „შეეხო მთელი სამყაროს ხელოვნებასა და კულტურას“ (ა. ლუნაჩარსკი). თავისი დიდი მადლიერება რუსეთისადმი და, ამასთან, სამშობლოში დაბრუნების წყურვილი მარჯანიშვილმა ასე გამოხატა:

„მე ვგრძნობდი, როგორ იღვიძებდა სულში ჩემი სამშობლოს მზე, როგორი სიშმაგით ამოძრავდა ჩემს ძარღვებში სისხლი, ქართული სისხლი!

მადლობა დიდ რუსეთს, მან მომცა გაგების უნარი, მან შემაძლებინა ჩავწვდომოდი ადამიანის სულის საიდუმლოებას... მადლობა მას, ჩემს მეორე სამშობლოს, მადლობა მშვენიერ რუსეთს. მან არც ერთი წუთით არ შეანელა ჩემი კახური სისხლი, დედაჩემის სისხლი. მისმა საუცხოო სუსხიანმა დღეებმა არ ჩაჰკლეს ჩემში მოგონებანი ჩემი მთების მხურვალე ქვებზე. მისმა მომხიბლავმა თეთრმა ღამეებმა ვერ გათქვიფეს სამხრეთული ხავერდისებური, წკრიალა ვარსკვლავებით უხვად მოფენილი მუქი ცის სიღრმე. მისმა მშვიდმა გულკეთილობამ ერთი წუთითაც არ შეანელა მშობლიური რიტმები, ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა — ეს მომცა მე ჩემმა პატარა, ჩემმა საყვარელმა საქართველომ.

ჰეშმარიტად, რაც აქამდე შემიქმნია, მთელი ჩემი სცენური შემოქმედება, იყო რიტუალი რუსეთისაგან მიღებული. ჰეშმარიტად რომ, „ცხოვრების ბრჭყალებში“, ეს იყო ჩემი პირველი ქართული სპექტაკლი...“

მემუარებში არის ასეთი ფრაზაც: „...შეუცნობელი გრძნობებით მივდიოდი მე მაშინ ნემიროვიჩთან, რომ მეთხოვა ეს პიესა ჩემთვის დაეტოვებინა დასადგმელად. ოჰ, ნემიროვიჩს მაშინ რომ

---

[1] დასახ. კრებული. გვ. 78.

შეძლებოდა წაეკითხა ის, რაც ჩემს გულში მწიფდებოდა, რასაკვირველია, არ მომცემდა ამ დადგმას".

„მარჯანიშვილმა საქართველოს დაუბრუნა თავისი გენია" (ლუნაჩარსკი). ამიერიდან ქართულ თეატრში დაიწყო ახალი ეპოქა.

როცა კ. მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნდა, ქართველ რეჟისორებს უკვე გადაეტანათ „დიდი ომი". ფაქტიურად ბრძოლა დამთავრებული იყო. კ. მარჯანიშვილს კი ახლა სულ სხვა მასშტაბის და ხასიათის ბრძოლა ელოდა. საჭირო იყო რეჟისურის ახალი სიმაღლეების დაპყრობა, თვისობრივად ახალ ხარისხში გადაწყვეტა „მისი დამოუკიდებლობისა". კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ვ. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის, გ. კრეგის, შ. დიულენის, ფ. ჟემიეს, გ. ფუქსის, მ. რეინჰარდტისა და სხვების რეჟისორული ხელოვნების ფონზე საკმარისი აღარ იყო ის დონე, რასაც მარჯანიშვილამდე მიაღწია ქართულმა რეჟისურამ. კვლავაც უნდა გავიმეოროთ, რომ პირველ პროფესიონალ რეჟისორებს ისტორიულად უდიდესი დამსახურება მიუძღვით ქართული თეატრის წინაშე, მათ შექმნეს შემოქმედებითი, ორგანიზატორული და ფსიქოლოგიური წინამძღვრები ახალ რეჟისურისათვის, მოამზადეს მტკიცე საფუძველი. მაგრამ ქართულ თეატრში შექმნილი პირობები მოითხოვდა რევოლუციურ გარდაქმნებს, ქართული თეატრის მასშტაბის გაშლას „მსოფლიო რადიუსით" (ტ. ტაბიძე). ეს დიდი სურვილი, დასაწყისისათვის ეგების ქადნიერი მოთხოვნაც, თეატრს ავალებდა სულ სხვა სიღრმისა და გაქანების ძიებებს.

ეს ისტორიული მისია კ. მარჯანიშვილს ხვდა წილად.

ხალხი დიდი იმედით ელოდა მარჯანიშვილის პირველ ნაბიჯებს საქართველოში. გაზეთ „ქართული სიტყვის" აზრით: „მარჯანიშვილი შექმნის ახალ სკოლას, განავითარებს ქართული სცენის ტექნიკას და სამუდამოდ ბოლოს მოუღებს თეატრალურ რუტინას. ქართველი მსახიობი აღიზრდება ახალ პრინციპზე".

დაიწყო მუშაობა და მარჯანიშვილმა მალე საქვეყნოდ განაცხადა თავისი შეხედულებანი, ანალიზი გაუკეთა შექმნილ მდგომარეობას და მისი გამოსწორების პერსპექტივაც დასახა. გაზეთმა „ბახტრიონმა" გამოაქვეყნა თითქმის სტენოგრაფიული ანგარიში სიტყვისა, რომელიც მან წარმოთქვა 1922 წ. 11 სექტემბერს სხდომაზე, მთავარ სახელოვნო კომიტეტში:

...„ვიმყოფები ახალ მიღწევათა ძიების გზებზე. — ამბობდა იგი, — დაკვირვებამ ერთ სამწუხარო დასკვნამდე მიმიყვანა: ხელოვნება დაიყო, დაიშალა, დაქუცმაცდა, აღარ არის ძლიერი, მონუმენტური და მთლიანი ხაზები. სასცენო ხელოვნება უკვე თავისთავად სინთეზური ხასიათისაა. აქ უკვე მოცემულია ყველაფერი და ყველაზე უფრო მოითხოვს მთლიანობას, უშუალო კავშირს. დიფერენციაცია აბსურდამდე დავიდა. მომღერალი თავის ვიწრო პრობფესიის ჩარჩოში ვარჯიშობს მხოლოდ, მან აღარ იცის თამაში, არტისტმა არ იცის სიმღერა, მოცეკვავემ კი — არც თამაში და არც სიმღერა.

...არტისტში უნდა ხვდებოდეს ერთმანეთს ხელოვნების მრავალი ხაზი. თეატრი უნდა იყოს განსახიერება სინთეზური ხილვისა. ამჟამად წარმოებს სასტიკი ბრძოლა შინაარსსა და ფორმას შორის. ფორმა თუ შინაარსი ხელოვნებაში? და შეიქმნა ორი უკიდურესობა. ჩემი აზრით, ორივე მცდარია. ხელოვნება ფორმისა და შინაარსის შედუღებაა...

...ჩემი ყურადღება მიქცეულია სინთეზური თეატრის შექმნისაკენ. მხოლოდ სინთეზურ თეატრს შეუძლია კრიზისის დაძლევა. ამისათვის კი საჭიროა ყოველმხრივ მომზადებული მასალა“.

მარჯანიშვილს ეკუთვნის ფრაზა: აქ უკვე ყოფილა ახალი თეატრის ძიება, მაგრამ სამხატვრო თეატრის პრინციპებითო. იგი მოითხოვდა მთელი ძალაუფლება მის ხელში გადასულიყო. ასეც მოხდა. ამ თათბირიდან ორიოდე თვის შემდეგ დაიდგა „ცხვრის წყარო“ და მარჯანიშვილმა იგრძნო ქართული „მასალის“ ძალა.

1923 წელს „კომუნისტის“ კორესპონდენტთან საუბარში მარჯანიშვილმა თქვა: „მე კიდევ ერთხელ უნდა აღვნიშნო, რომ ქართველი მსახიობის შნო და უნარი, მისი გაბედული შრომისმოყვარეობა და ინტერესი საქმისადმი, სრულიად საკმარისად მიმაჩნია, რომ სინდისიერად გაუძღვეს ქართული თეატრის წინსვლისა და აღორძინების საქმეს... უახლოეს თანამშრომლად მე მინდა გვერდში მედგეს ახალგაზრდა რეჟისორი ახმეტელი“.

ქართულ თეატრში დაიწყო მარჯანიშვილის ეპოქა.

ერთხელ მარჯანიშვილმა თქვა: „საერთო ნაბიჯით ევროპასთან ერთად“.

ამაში იყო სიმართლე. მან კარგად იცოდა თუ როგორ ერწყმოდა ქართულ კულტურას ევროპისა და აზიის კულტურის ნაკადი. იგი

ბავშვივით გახარებული იყო, როცა „აბესალომ და ეთერი“ ნახა. სწორედ მასში იგრძნო ორი დიდი კულტურის ნაკადის ბუნებრივი შერწყმა ეროვნულ ნიადაგზე. ოპერა სარკმელია ევროპისაკენო, — წერდა აღფრთოვანებით.

მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ სინთეზი. ევროპული ნაკადი ერწყმოდა ქართულ კულტურას და ანოყიერებდა მას. ამ თვალსაზრისით, მარჯანიშვილი ევროპული ორიენტაციის რეჟისორი იყო. ეს იგრძნობოდა მის პირველსავე სპექტაკლებში. შაშინ ამისათვის ზოგნი აუხირდნენ კიდეც. მარჯანიშვილი კარგად გრძნობდა ევროპის დიდ თეატრალურ კულტურას და არც შეეძლო ძიებებში უარი ეთქვა საუკეთესო მონაპოვრებისათვის. ეს იგრძნობოდა „ცხვრის წყაროს“ დადგმაშიც, მაგრამ როგორ ძალუმად ფეთქდა მასში ქართული სული, როგორი ძლიერი იყო ეროვნული ტემპერამენტი, რიტმი, როგორ ჩქეფდა ქართველი მსახიობის სისხლი. ეროვნული პლასტიკით გაბრწყინებულ სპექტაკლს სუნთქვაშეკრული უერთდებოდა ხალხით გაჭედილი დარბაზი და ერთსულოვნებით ტკბებოდა.. „ეს ქრონიკონი, — წერდა „ლომისი“, — ეროვნული ფერების ასოებით უნდა აღიბეჭდოს ქართული თეატრის მატიანეში. ვინ ჩააბა ქართველი მსახიობი ამ ღვთიურ ექსტაზშიო — რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა“. სპექტაკლი ასე შეაფასა დიდი გემოვნების მკაცრმა კრიტიკოსმა ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინმა: „მე არ მაკვირვებს თქვენი ნიჭი, არც თქვენი ტემპერამენტი, არც სხეულის მოქნილობა და ლამაზი პოზები, არც უმაღლეს საფეხურამდე აყვანილი სასცენო ტექნიკა!.. ჩემთვის, როგორც სცენის სპეციალისტისათვის, განსაცვიფრებელი და დიდმნიშვნელოვანია ის „გრძნობა ზომიერებისა“, ეგრეთ წოდებული შინაგანი რიტმი, რაც თქვენ გამოიჩინეთ დღეს და რაც იშვიათი მოვლენაა სცენაზე. იმ ერს, რომელსაც ასეთი ხელოვნება აქვს, რასაკვირველია, უხვი სასიცოცხლო ნიშანწყალი გააჩნია“.

მთელი სპექტაკლი კონტრასტების პრინციპით იყო აგებული. მის მძლავრ შინაგან დაძაბულობას უპირისპირდებოდა ნათელი და ხალისიანი სცენების მუდმივი მონაცვლეობა. „თავიდანვე სპექტაკლში — წერს უშანგი ჩხეიძე, — ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ნათელი ჩრდილები, როგორც ცალკეული სცენების დალაგებაში, ისე მის განათებაში და მუსიკაში. უაღრესად ტრაგიკულ და დაძაბულ

მომენტებს ხშირად არღვევდა ჯანსაღი, მხიარული სიცილი".

შალვა დადიანი წერდა: „მე ყოველთვის კოტე მარჯანიშვილს თეატრში ორ დიდ პროექტორს ვადარებდი, მისი ნიჭიერი თვალების მეოხებით". მისმა თვალებმა მართლაც რომ პროექტორივით გაანათა ქართული თეატრის მთელი სამყარო.

ამის მაგალითი იყო პირველი სპექტაკლიც. „ცხვრის წყარომ" თეატრისადმი რწმენა დაუბრუნა ქართულ აუდიტორიას. ამაშიც იყო მისი განსაკუთრებული დამსახურება.

მარჯანიშვილს ეკუთვნის დიდებული ფრაზა: „მე მირჩევნია ათას ზომიერს, ერთი ანთებული სპექტაკლიო".

ანთებული სპექტაკლი იყო „ცხვრის წყაროც".

მარჯანიშვილმა აამოძრავა, ააფორიაქა თეატრალური აზრი. მან თავის გავლენის სფეროში მოაქცია ფართო საზოგადოება. გაიშალა ცხარე კამათი, ატყდა დავა, იყო ქებათა-ქებაცა და კრიტიკაც. ამიერიდან თეატრიც ჩაება ახალი ქვეყნის აყვავებისა და განვითარების ოთულ პროცესში. დიდმა რეჟისორმა იცოდა, რომ თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვეობაა. ხოლო თანამედროვე ცხოვრებას მისი შესაფერისი ხელოვნება სჭირდება. „მარჯანიშვილი ეპოქას ფეხდაფეხ მისდევს, — წერდა პ. კოგანი, — როგორც ხელოვანი გამახვილებული სმენით უგდებს ყურს ეპოქალურ გარდატეხებს". ამ აზრს იზიარებდა მოწინავე ქართული საზოგადოებაც. „ახალმა გმირულმა ხანამ, — წერდა „ბახტრიონი", — უნდა შვას გმირული თეატრი... მარჯანიშვილს გათვალისწინებული აქვს ეს და მისნური თვალით ჰვრეტს მომავალს. დღევანდელი თეატრი კი თავისი ატრიბუტით ჩაბარდება ისტორიას. დღეს მარჯანიშვილი არღვევს ძველი თეატრის კედლებს... მარჯანიშვილს აქვს ნერვული შეგრძნება თეატრის დინამიკის, იცის თავისი შემოქმედებით კომპოზიციის ამეტყველება და ექსპრესიით გადმოცემა. გვჯერა მარჯანიშვილის, გვჯერა რომ თეატრი ახალი ეპოქის წინა დგას".

ძველი თეატრის რღვევა უმტკივნეულო როდი იყო. ბევრი მსახიობი და ლიტერატორი მტკივნეულად შეხვდა თეატრალურ რეფორმას. ისინი გულისტკივილით ეთხოვებოდნენ ათეული წლით შესისხლხორცებულ თეატრალურ ნორმებს. ზოგი ჯიუტად იცავდა მას და სწამდა, რომ ამით ტრადიციის ერთგული რჩებოდა. დრო კი თავისას მოითხოვდა. იგი შეუპოვრად არღვევდა ძველი თეატრის

ფსიქოლოგიას და ქმნიდა ახალს. ეს იყო რთული პროცესი და იგი ერთ სეზონში არ დამთავრებულა. არც ერთბაშად შეცვლილა ყველაფერი, მაგრამ მთავარი უკვე მიღწეული იყო და ქართული თეატრიც ეძებდა თავის ნამდვილ სახეს.

კ. მარჯანიშვილს, როგორც „თეატრის რევოლუციონერს“, ერთბაშად ბევრ ფრონტზე მოუხდა ბრძოლა: საჭირო იყო თანადროული სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავება, ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდა, დრამატურგთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა ახალი ძალების გამოვლენა. და, მართლაც, მოხდა საოცარი აღორძინება ახალი შემოქმედებითი ძალებისა. საქართველოს ცხოვრებაში მომხდარი ძირეული გარდაქმნები კარგი ხელშემწყობი ფაქტორი იყო იმისათვის, რომ კ. მარჯანიშვილს ერთბაშად გამოეყვანა „ტალანტების თაობა“.

ოციანი წლების პირველი ნახევარი ერთ-ერთი ყველაზე რთული პერიოდია მთელი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. მიმდინარეობათა ათასგვარი თეატრალური ექსპერიმენტის პირობებში კომუნისტური პარტია ატარებდა მხატვრულ პოლიტიკას, რომელმაც ხელი შეუწყო საბჭოთა თეატრის მთელი შესაძლებლობის გამოვლენას. ხელოვანთა ნიჭის გაშლასა და განვითარებას, მილიონიანი მასების კულტურული დონის ამაღლებას, ხალხის იდეურ-პოლიტიკური, ესთეტიკური აღზრდის პრინციპების შემუშავებასა და ცხოვრებაში დამკვიდრებას. ვ. ი. ლენინი 1921 წლის 17 ოქტომბერს პოლიტგანების სრულიად რუსეთის II ყრილობაზე გაკეთებულ მოხსენებაში ამბობდა: „მას შემდეგ, რაც გადავწყვიტეთ მსოფლიოში უდიდესი პოლიტიკური გადატრიალების ამოცანა, ჩვენ წინაშე დადგა სხვა ამოცანები — კულტურული ამოცანები, რომელთაც შეიძლება ვუწოდოთ „პატარა საქმეები“. საჭიროა ავითვისოთ ეს პოლიტიკური გადატრიალება, გასაგები გავხადოთ იგი მოსახლეობის მასებისათვის. მივაღწიოთ იმას, რომ ეს პოლიტიკური გადატრიალება მარტო დეკლარაციად არ დარჩეს“[1]. და შემდეგ: „კულტურის ამაღლების ამოცანა — ერთ-ერთი ყველაზე მორიგი ამოცანაა“[2]. ასე დიდი იყო პარტიის მიერ დასახული კულტურული რევოლუციის მასშტაბები.

---

[1] ვ. ი. ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაზე, თბ., 1975, გვ. 516.

[2] იქვე.

ამ გრანდიოზული ამოცანის გადაწყვეტაში მეტად მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო თეატრის წვლილი.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების პირველსავე დღეებში მოწოდებასავით გაისმა თეატრის მოღვაწეთა ხმა: „ფიცს ვდებთ, დავაყენოთ ჩვენი მუშაობა საჭირო სიმაღლეზე, მიეცეთ ჩვენი ძალ-ღონე, ნიჭი და უნარი პროლეტარული მასების განვითარებას. თეატრი ნამდვილი ტაძარი იქნება ხელოვნებისა, ვინაიდან იგი ხელმისაწვდომი გახდება... პროლეტარიატისთვისაც“[1].

ქართული თეატრის მოღვაწეთა ამ გულწრფელ სიტყვებს მხარი დაუჭირა ფართო საზოგადოებამ. მაგრამ კონკრეტულ-ისტორიული პირობები, რომელშიც უნდა აღმოცენებულიყო ახალი ხელოვნება, უაღრესად რთული და თავისებური იყო.

ერთბაშად ყველამ როდი შეიცნო ისტორიული გარდატეხის მნიშვნელობა, უცებ, რთულ კლასობრივ წინააღმდეგობათა ძლევის გარეშე როდი მოხდა ახალი თეატრალური სინამდვილის ფორმირება. თაობათა მონაცვლეობის ისედაც რთული პროცესი კიდევ უფრო გამძაფრდა არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში. საბჭოთა ხელისუფლება რევოლუციური პრინციპულობით მოითხოვდა თეატრალური საქმიანობის ძირეულ გარდაქმნას. ამასთანავე, დიდ მოთმინებასა და სიფრთხილეს იჩენდა. თეატრს არ ჰქონდა ახალი რევოლუციური დრამატურგია, არ იყო მაღალმხატვრული პიესები. მართალია, საბჭოთა ხელისუფლების პირველსავე წლებში გაჩნდა პროლეტარული დრამატურგია (ს. ეული, გ. ბუხნიკაშვილი), რომელიც კეთილ საქმეს აკეთებდა თავისი გულწრფელი ტენდენციურობით, მაგრამ მხარს ვერ უსწორებდა თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს. საჭირო გახდა რევოლუციამდელი დრამატურგიის განახლება (ანალოგიური პროცესია რუსულ თეატრშიც).

1921—22 წლების თეატრალური სეზონი ქართველი ხალხისათვის არნახული პოლიტიკური აქტივობის, ღრმა რევოლუციური გარდაქმნების პირობებში იწყებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი მოღვაწეები გულხელდაკრეფილი არ იყვნენ და თავგამოდებით ცდილობდნენ რევოლუციის თანახმიერი თეატრის შექმნას, პირველ ხანებში გარდაქმნების სიღრმე და მასშტაბები არ იყო ეპოქალური.

---

[1] „კომუნისტი“, 1921, 9 მარტი.

დიდი დრო მიჰქონდა ორგანიზაციული ხასიათის ცვლილებებს. ამგვარი ცვლილებანიც თვით ცხოვრების მოთხოვნილებით იყო ნაკარნახევი. საჭირო გახდა შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საფუძვლების მომზადება. 1921 წლის 25 ნოემბერს თბილისის ქართულ დრამას შოთა რუსთაველის სახელი მიენიჭა. ამ ფაქტშიც გამოიხატა საბჭოთა ხელისუფლების დამოკიდებულება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი. ქართველი ხალხი დიდი სიხარულით შეხვდა მთავრობის ამ გადაწყვეტილებას.

1922 წლის 15 იანვარს ჩატარდა ქართული სცენის დიდი ოსტატის ვასო აბაშიძის სასცენო მოღვაწეობის 50 წლისთავის იუბილე. მას პირველს მიენიჭა საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება. იუბილარს მიესალმნენ რუსული სცენის გამოჩენილი ოსტატები: მ. ერმოლოვა, ა. იაბლოჩკინა და სხვები. რამდენიმე თვის შემდეგ (მაისში) აღინიშნა ძველი თეატრის ცნობილი მსახიობის ეფემია მესხის ორმოცი წლის მოღვაწეობის იუბილეც. ასე რომ, საბჭოთა ხელისუფლებამ განსაკუთრებული გულისხმიერება გამოიჩინა ძველი თეატრის წარმომადგენლების მიმართ. ყოველივე ეს იმას ნიშნავდა, რომ საბჭოთა ხელისუფლება იცავდა რეალისტური თეატრის ტრადიციებს, ღირსეულად აფასებდა მის წარმომადგენლებს. ამასთანავე, ფართოდ გაიშალა ძველი თეატრის ძირეული განახლების, ახალი თეატრალური ესთეტიკური პრინციპების დანერგვისათვის ბრძოლა. ქართული თეატრის მესვეურებს უკვე ჰქონდათ რუსული საბჭოთა თეატრის გამოცდილება. ჩვენი შრომის წინა ნაწილში განვიხილეთ, თუ რა როლი შეასრულეს ქართული თეატრის განახლებისათვის ბრძოლაში პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა, მაგრამ მას უნდა დაემატოს ის წელიწადნახევარზე მეტი დროც, რომელიც ქართულ საბჭოთა თეატრში „ცხვრის წყაროს“ დადგმამდე პერიოდს მოიცავს. დროის ამ მცირე პერიოდში დაჯგუფდა და მეტად გამოიკვეთა ახალგაზრდა მსახიობთა თაობა. მართალია, მათ აკლდათ ოსტატობა და გამოცდილება, მაგრამ აშკარა გახდა, რომ თეატრის განახლება მათი საშუალებით უნდა მომხდარიყო. ასე რომ, არ არის სწორი, როცა ქართულ თეატრალურ ლიტერატურაში ხშირად მივიწყებულია საბჭოთა თეატრის ეს პერიოდი („ცხვრის წყარომდე“), ეს ის დროა, როცა ქართულ თეატრში მწიფდება მისი რევოლუციური გარდაქმნის აუცილებლობის იდეა. საბჭოთა ხელისუფ-

ლების მიურ გატარებული ღონისძიებანი ქართულ თეატრს უქმნის კარგ ფსიქოლოგიურ და ორგანიზაციულ ნიადაგს.

„ცხვრის წყაროს" „მზის დაბნელება" მოჰყვა, მერე „გაყრა". „ინტერესთა თამაში" და ერთი წლის შემდეგ „ჰამლეტი". ამ პერიოდში მარჯანიშვილმა დადგა ოპერეტა „მასკოტა", რომელიც, რეჟისორის აზრით, „საოპერეტო რეპერტუარიდან, ყველაზე უფრო საჭირბოროტო საკითხებს ეხებოდა".

გასაგებია, რომ თეატრს ძალიან უჭირდა რეპერტუარის შედგენა. ჯერ კიდევ არ ჩანდა ქართული საბჭოთა დრამატურგია, არ იყო თანამედროვეობის ამსახველი პიესები. თეატრი შემოვლითი გზით ცდილობდა პასუხი გაეცა თავისი დროის მოთხოვნილებებისათვის, ახლებურად ამეტყველდნენ ძველი პიესები. ახლებურად წაიკითხა მარჯანიშვილმა „მზის დაბნელება საქართველოში". „ზ. ანტონოვის პიესით, — წერდა „კომუნისტი", — მარჯანიშვილმა გააცოცხლა ძველი თბილისი, და, მერე როგორი სიმართლით, როგორი მიმზიდველობით". „ამ საღამოს პირველი კონცერტი გაიმართა ქართულ სცენაზე და ვირტუოზობის შეჯიბრი იყო". სცენაზე სხვადასხვა თაობის ნიჭიერი მსახიობები იდგნენ და, მართლაც, აქტიორული სახეების გამოფენა იყო.

და მაინც თეატრს აკლდა თანამედროვე, იდეურად მძაფრი სპექტაკლები. სწორედ თანამედროვეობის გამოსახვას ესწრაფოდა მარჯანიშვილი პირველი სპექტაკლიდანვე, აქეთკენ მოუხმობდა მოსწავლეებსაც, მაგრამ მერე ვერც ის ასცდა კომპრომისებს. ეს იყო ძიების, წინააღმდეგობების, ბრწყინვალე გამარჯვებებისა და მხატვრული ჩავარდნების სეზონი. იგი ერთგვარი უღელტეხილი იყო თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში.

ს. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მრავალმხრივობა პირველ სეზონშივე გამოჩნდა. იგი დგამდა ოპერეტასა და გმირულ დრამას, ყოფითს კომედიასა და სატირას. დგამდა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით, სხვადასხვა სტილში. ქართულ თეატრს მანამდე არც ენახა ასეთი მრავალფეროვნება. რეჟისორული ხელწერის ასეთი მკვეთრი სხვადასხვაობა. ამიტომ ბუნებრივად გაისმა „რუბიკონში" დაბეჭდილი სიტყვები: „ასეთი ტექნიკა თამაშისა (ლაპარაკია „ინტერესთა თამაშის" დადგმაზე — ვ. კ.) ქართულ სცენაზე ჯერ არავის უნახავს.

თამაში გადაშლილი იყო ფერთა და ხაზთა ორკესტრში". ახლებურად აელვარდნენ აქტიორებიც.

კ. მარჯანიშვილი ყოველმხრივ ამოწმებდა მსახიობთა ნიჭს, მათ შესაძლებლობას. იგი მიმართავდა მრავალპლანიან ექსპერიმენტს, გულმოდგინედ ზრდიდა სინთეზურ მსახიობს.

* * *

კ. მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლებიდან, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროსთან" ერთად, განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს უ. შექსპირის „ჰამლეტი". მაგრამ ვიდრე მსოფლიო კლასიკის ამ ნიმუშს დადგამდა, მარჯანიშვილმა მანამდე ქართული დრამატურგიიდან დადგა გ. ერისთავის „გაყრა" და ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში". ორივე სპექტაკლი რეჟისორმა გაიაზრა როგორც სატირა. ძველი თბილისის კოლორიტით, მასობრივი სცენების ხაზგასმით იყო სპექტაკლები დადგმული. „გაყრამ" აზრთა სხვაობა გამოიწვია პრესაში. საზოგადოების ნაწილი უკმაყოფილო იყო, ნაწილი აღფრთოვანებული. ამ ფაქტში კარგად ირეკლება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ტენდენციები. „გაყრის" სტერეოტიპული დადგმის უარყოფას, პიესის ახლებურად გადაწყვეტას კამათიც უნდა გამოეწვია. „ჩემს მიერ განხორციელებული დადგმა, — ამბობდა კ. მარჯანიშვილი, — სრულიადაც არ ჰგავს ამ პიესის წინანდელ დადგმას. ჩვენს ყურადღებას ძირითადად მასობრივი სცენების ფერთა მრავალნაირობაზე ვამახვილებთ"[1].

დიდი ინტერესი გამოიწვია მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოს" დადგმამ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში გამოიყენა კომედი დელ არტეს ხერხი. ფეიერვერკული ბრწყინვალებით ერწყმოდა ერთმანეთს ნიღაბი, ბალეტი, მხიარული ინტერმედიები, საზეიმო თეატრალობა სავსე იყო მჭევრიფარე არტისტიზმით. „მაგრამ ვერც სანახაობითობა, ვერც მდიდრული დადგმა, ვერც მხიარული, ხანდახან ბუფონური ინტერმედიების მიმზიდველობა ვერ ფარავდა დრამატურგიისათვის ძირითადს — მოქმედების შინაარსის საფუძვლებს, მის სოციალურ-სატირულ აზრს... სპექტაკლში ყველა მოძრაობა — გა-

[1] „ხომლი", 1928, 18 ოქტომბერი.

მოსვლა და გასვლა მუსიკალურად, რიტმულად და პლასტიკურად იყო გადაწყვეტილი"[1].

კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტი" პირველად 1904 წელს დადგა რიგაში ყოფნის დროს, ე. ი. რეპერტუარში „ჰამლეტი" გაჩნდა მისი რეჟისორული პროფესიის დასაწყისში. შემდეგ „ჰამლეტი" 1906 წელსაც დადგა, მაგრამ ყველზე დიდი წარმატება „ქართულ ჰამლეტს" ჰქონდა".

დიდებულად მიმართა ბრანდესმა ჰამლეტს: „ო, ჰამლეტ! შენ ჩვენთვის არანაკლებ ძვირფასი ხარ, და დღევანდელი თაობა არანაკლებ გაფასებს და შეგყურებს შენ; ჩვენ გვიყვარხარ შენ, როგორც ძმა! შენი მწუხარება — ჩვენი მწუხარებაა, შენი საყვედური ჩვენი საყვედურია... ჩვენ ვიცნობთ შენს ტანჯვას უსამართლობისა და ორპირობის ზეიმის დროს... ჩვენც გვღალატობდნენ მეგობრები ახალგაზრდობაში, ჩვენც გველოდა დაღუპვა მოწამლული ხმლის პირით, ჩვენც გვიგრძვნია სამარისებური სიჩუმის სევდა..."

მარჯანიშვილმა „მოახდინა ჰამლეტის დემოკრატიზაცია", იგი „გადააქცია აჯანყებული ინტელიგენტის ტრაგედიად" (ე. ლუნდბერგი). ჰამლეტი „გაადამიანდა, გახდა უბრალო და დაუახლოვდა თანამედროვე ინტელიგენტ ადამიანს, რომელიც მაშინ ჰამლეტივით ორ ეპოქათა მიჯნაზე იდგა". — ამას წერს უ. ჩხეიძე და ამით მიანიშნებს, თუ როგორ სურდა უფრო თანადროული, უფრო გასაგები გაეხადა ჰამლეტის ტრაგედია. „მე ვცდილობდი, — განაგრძობს იგი. — უპირველეს ყოვლისა, ჩემი ჰამლეტი ყოფილიყო ადამიანი, ზნეობრივად სუფთა, დიდი გულის, დიდი ბუნების და მაღალი ზრახვების ადამიანი... ვცდილობდი ჰამლეტი გამეგო, როგორც მოეალეობის, თავგანწირვის ტრაგედია. იგი იყო განწირული დასაღუპავად. რადგან მოქცეული იყო მის საწინააღმდეგოდ განწყობილ გარემოცვაში... ასეთი ადამიანი მწვავედ გრძნობდა, რომ ეს ქვეყანა არის „ბაღი გაუმარგლავი, რომელშიც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბალახი". აჯანყდა კიდეც ძველი სამყაროს წინააღმდეგ, მაგრამ გამოსავალი ვერ ნახა, ვერ გარდაქმნა ქვეყანა და მარტო დარჩა დარღვეულ დროთა მიჯნაზე.

---

1 ე. გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი. გვ. 383.

მარჯანიშვილმა ჰამლეტი გაიაზრა, როგორც დიდი ჰუმანისტის სახე. და მართლაც, იშვიათად თუ ვინმეს უმღერია ადამიანისათვის ისე მგზნებარედ, როგორც ჰამლეტს.

„რა მშვენიერი ხელოვნებაა ადამიანი: ჭკუით დიდებული, სრული ნიჭიერებით, აგებულებით ახოვანი, მიხრა-მოხრით საოცარი“... და იქვე იძლევა ამ სილამაზის ჭკნობისა და მიწადქცევის ტრაგედიას.

ვიღაცამ ჰამლეტს ადამი უწოდა. ამით თითქოს მსოფლიოს პირველ მოქალაქედ აღიარა. ამაში არის სიმართლის რაღაც ნაწილი.

მხოლოდ მარჯანიშვილს შეეძლო ამ „პირველი კაცის“ როლი სრულიად ახალგაზრდა მსახიობისათვის მიენდო. მაშინ ბევრს ეს ზედმეტ გაბედულებად მიაჩნდა. მათ შორის ახმეტელიც შიშობდა, ვაითუ ტექნიკა არ ეყოს ახალგაზრდას და გადაიწვასო მემუარებში უ. ჩხეიძეს ეს მომენტიც აქვს მინიშნებული. „ერთმა მითხრა, — წერს იგი, — მე წინააღმდეგი ვარ შენი ახლავე ჰამლეტის თამაშის. მე კოლეგიის სხდომაზეც ამ აზრს ვადექი და შენც გეუბნები, რომ ჯერ ძალიან ნაადრევია შენთვის ამოდენა როლის თამაში, მოვა მაგის დროც...“ ჩხეიძე სრულიად გარკვეული მიზეზის გამო არ ასახელებს იმ „ერთ მეგობარს“, რომლის რჩევაც ანგარიშგასაწევად მიუჩნევია შემდეგ.

შექსპირის შემოქმედება ოკეანესავით ღრმაა და მრისხანე. ძნელად თუ გაბედავს ვინმე შიგ შესვლას. ეს იცოდა მარჯანიშვილმა, იცოდა უშანგის ძალაც და ამიტომ ენდო მის ტალანტს.

მარჯანიშვილს უყვარდა ისეთი „ახალგაზრდა შემოქმედის გამოწვრთვნა, რომელსაც ღრმა განცდის უნარი ჰქონდა“ (კ. მარჯანიშვილი). სწორედ ასეთი იყო უ. ჩხეიძე.

გაზეთები წერდნენ: „უ. ჩხეიძემ ახალი შუქით გაანათა ჰამლეტი... ეს არის სიცოცხლითა და ენერგიით სავსე სტუდენტი, ცეცხლოვანი ტემპერამენტით, ხასიათის ოდნავ დემონური შტრიხებით“.

კ. მარჯანიშვილის რეპეტიციები თავისებური სკოლა იყო მსახიობებისათვის. უ. ჩხეიძის აზრით: „არც ერთი პიესის მომზადების პროცესში არ ყოფილა ისე საინტერესო მარჯანიშვილი, როგორც „ჰამლეტზედ“ მუშაობის დროს. სარეპეტიციო დარბაზი ყოველთვის გაჭედილი იყო ხოლმე მსახიობებითა და სტუდიელებით. ბევრი თავისუფალი მსახიობი მონაწილეებზედ უფრო ადრე მოდიოდნენ,

რათა სარეპეტიციო დარბაზში ადგილები დაეკავებინა. სუნთქვაშეგუბებულნი ადევნებდნენ თვალყურს რეპეტიციებს და შემოქმედებითი ცეცხლით აღგზნებულს, მკერდგაღეღილ მარჯანიშვილს"[1].

მარჯანიშვილის შთამაგონებელი რეპეტიციები პირდაპირ თავბრუს ახვევდა მსახიობებს, მათში აღვივებდა შემოქმედებითს უნარს, მსახიობები მარჯანიშვილისაგან სწავლობდნენ სიმართლის ხელოვნებას. სოციალური გარემოს მძაფრი შეგრძნება, მაღალი საზოგადოებრივი და ზნეობრივი იდეალის წარმოჩენა, ჰამლეტის ჰუმანური სულის ამაღლებული გამოსახვა სპექტაკლის მონაწილეებს ერთი მიზნისთვის აერთიანებდა. რეჟისორი სპექტაკლში ეძებდა თანადროულ აზრს. დიდი და მნიშვნელოვანი პრობლემების ძიებაში თანდათან ვლინდებოდა თეატრალური ლექსიკის ნათელი და თანამედროვე ფორმები. ქართულ თეატრს ახსოვდა ლ. მესხიშვილის ჰამლეტი, მისი რევოლუციურ-დემოკრატიული ხელოვნების ნიმუშები და მარჯანიშვილიც თავისებურად იყენებდა ამ სულიერ წინამძღვრებს. მან უ. ჩხეიძის ჰამლეტში სწორედ თანამედროვეობისათვის უაღრესად საჭირო გმირი დაინახა. უ. ჩხეიძის ჰამლეტი ეჭიდებოდა ახალ დროს, იგი მისი ღვიძლი შვილი იყო. უ. ჩხეიძე წერდა: „ეს ის დრო იყო, როდესაც ქართველმა ინტელიგენციამ ძველი დაჰგმო, მაგრამ ახალი ჯერ კიდევ სავსებით არ ჰქონდა მიღებული და ერთგვარ მერყეობას განიცდიდა. თვითონ ჩემში ბევრი რამ იყო ისეთი, რაც დამახასიათებელი იყო მაშინდელი ინტელიგენციის განწყობილებისათვის, რადგან მე თვითონ იმ ინტელიგენციის ნაწილს შევადგენდი და, რასაკვირველია, ჩემი განწყობილება, ჩემდა უნებლიეთ, უსათუოდ ერთგვარ გავლენას ახდენდა ჩემს ჰამლეტზედ"[2].

ქართულ თეატრს მოევლინა ტრაგიკული ნიჭის ახალი მსახიობი უ. ჩხეიძე. კ. მარჯანიშვილმა ზუსტად ამოიცნო მსახიობის შესაძლებლობა და ფართო მრავალ პლანში გამოავლინა იგი. ჰამლეტი ერთი უმთავრესი ასპექტი იყო მსახიობის შესაძლებლობისა. ქართული შექსპირიანა უცებ უჩვეულოდ ამაღლდა უ. ჩხეიძის ჰამლეტად. იგი დაიბადა მთელი თაობის თვალწინ, მათ გვერდით, თითქოს მოულოდნელად ამოიზარდა მათ შორის როგორც ღირსება და სიამაყე. უშანგის ჰამლეტის დაბადებამ იმპულსი მისცა სხვებსაც,

[1] უ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. თბ., 1956, გვ. 241.

[2] იქვე, გვ. 240.

რწმენა ჩაუნერგა თითოეულ შემსრულებელს. აკაკი ვასაძე თავის მოგონებაში გულახდილად მიუთითებს ამ ფაქტზე. „ჩვენს თვალწინ იბადება უშანგი — ჰამლეტი. იგი მუსიკის რიტმზე, მძიმე ნაბიჯით ჩამოდიოდა კიბეზე და გრძელი, ფართო შავი ლაბადის კუდი იდუმალი ფიქრივით უკან მოსდევდა. უშანგის ნაკვერჩხლებივით ანთებული თვალების შემოხედვა მისი მწუხარების გასაზიარებლად გვამზადებდა... და ისიც გულდათუთქული, ვაჟკაცური თავშეკავებით იწყებდა მონოლოგს:

რად არ მეშლება ეს სხეული, ესრეთ მაგარი.
რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?

ამ ფრაზას ისე იტყოდა, თითქოს მწარე ჩივილს გულიც თან ამოაყოლაო“[1]. ირაკლი გამრეკელის ბრწყინვალე დეკორატიულ დანადგარზე ფართოდ იშლებოდა მსახიობთა შესაძლებლობანი. დეკორაცია ხელს უწყობდა მსახიობების მოქმედების, მიზანსცენების განლაგებას. სცენაზე იქმნებოდა ხან ინტიმური ატმოსფერო (კლავდიუსის მოსანანიებელი ლოცვის სცენა და სხვ.), ხან საზეიმო (სასახლის დარბაზი). სულ სხვა იერს იძენდა ერთი და იგივე დეკორატიული დანადგარი სხვადასხვა მხატვრულ სიტუაციაში. რეჟისორი და მსახიობები მას ავსებდნენ აზრით, ემოციით. უ. ჩხეიძის ჰამლეტს მარჯანიშვილმა დაუპირისპირა აკ. ვასაძის კლავდიუსი. ერთმანეთს შეაჯახა აკ. ვასაძის არტისტული ვირტუოზობით განსახიერებული დემონური საწყისის წარმომჩენი კლავდიუსი და უ. ჩხეიძის პირველქმნილი უშუალობით აღბეჭდილი, შიგნიდან განათებული ტრაგიკული სულის ჰამლეტი. აკ. ვასაძის აზრით, „კლავდიუსის სახემ ისეთი მნიშვნელობა, ისეთი ღირებულება მოიპოვა სპექტაკლში, როგორიც არც ერთ სხვა თეატრში არ მოუპოვებია. კლავდიუსის სახეში აქცენტირებული იყო ბოროტების ტრაგიკულობა ჰამლეტის სიკეთის ტრაგიკულობასთან ტოლფასოვანი შეპირისპირებით“[2].

ჰამლეტის შემსრულებლები აკ. ფაღავამ ასე დაახასიათა თავის ცნობილ წერილში — „ძვირფასო კოტე, ძმაო საშა, მეგობრებო!“ ბევრის მნახველი აკ. ფაღავას აზრით, კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაცია იყო პირველი, სცენისათვის უჩვეულო; „ყველა

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. გვ. 196.
[2] იქვე, გვ. 197.

თეატრი ყველა ხალხისა დღემდე გმირად სახავდა ჰამლეტს... ჰამლეტი გაადამიანურებული დღემდე არ ყოფილა. უშანგით და ვერიკოთი დაწყებული და გათავებული სკოლის სკამიდან გუშინ გადმოვარდნილი ბარტყით ივანე ლაღიძეთი, რაღაც სულისა და გულის ნათესავად მხვდებოდნენ და მთელი საღამო ისე ვიყავ დაპყრობილი და დატყვევებული თქვენს მიერ, რომ ბავშვობის შემდეგ მე არ მახსოვს ასეთი მომაჯადოებელი გავლენა თეატრისა“[1]. კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარის ე. გუგუშვილის აზრით, ჰამლეტის უაღრესად გაადამიანურებული სახე არ გამორიცხავდა მასში მებრძოლ საწყისს. პირიქით მის დიად ადამიანურობაში მეტი ფსიქოლოგიური სიმართლე ვლინდებოდა. „რეჟისორი, — წერს ე. გუგუშვილი, — ჰამლეტის ზეაწეულობას, ემოციურობას, გრძნობათა და მისწრაფებათა გაძლიერებას აფუძნებს რეალისტურ საფუძველზე, მას ჰამლეტის ქცევა და მოქმედება აჰყავს გმირული ჟღერადობის დონემდე. ტრაგიკული ესმის როგორც ბრძოლა, აღწევს სწორედ იმ იდეალურ ჰარმონიას, რასაც მარტოოდენ შეეძლო სპექტაკლის ცოცხალი, ქმედითი და ნამდვილი თანამედროვე ჟღერადობა უზრუნველეყო და თავისებურად განეგრძო ის ხაზი, რომელიც დიდებულად გამოკვეთა პირველ საბჭოთა სპექტაკლ „ფუენტე ოვეხუნაში“[2].

მაშ ასე, გარკვეული ხიდი გაიდო მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროსა“ და „ჰამლეტს“ შორის, შეერთდა ხაზი რეალისტური და ამავე დროს ზეაწეული, ჰერიოკული სტილისა. კ. მარჯანიშვილმა შექმნა სინთეზური თეატრის საფუძვლები, სრულიად ახალ ხარისხში აიყვანა მსახიობი. ერთბაშად ყველაფერი მოზღვავდა სცენაზე, — ნიჭთა მრავალფეროვნება, დაუშრეტელი ფანტაზია, ელვარე თეატრალობა. მარჯანიშვილმა ხომ ჯერ კიდევ 1922 წლის 25 სექტემბერს კონსერვატორიის დარბაზში გაკეთებულ მოხსენების დროს განაცხადა: „როგორც არ უნდა იდაოთ, რამდენიც არ უნდა ამტკიცოთ, ხელოვნების დედააზრი იყო, არის და იქნება მხოლოდ დღესასწაული“[3]. და იგი ქმნის სიხარულის მომნიჭებელ თეატრს.

კ. მარჯანიშვილის ხელოვნება გამსჭვალული იყო უღრმესი დე-

[1] უ. ჩხეიძე. მოგონებები, წერილები, გვ. 244.
[2] ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი. გვ. 391.
[3] კ. მარჯანიშვილი. კრბ., თბ., 1972, გვ. 153.

მოკრატიზმით, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები იყო მისი სპექტაკლები. იგი მუდამ ხალხთან იყო, ხალხის წიაღში პოულობდა უშრეტ წყაროს თავისი შემოქმედებისა. მას იტაცებდა გრანდიოზული სახალხო დღესასწაულები, აწყობდა მასობრივ მანიფესტაციებს, სახალხო სერობას, აყალიბებდა და ადუღაბებდა ათასთა გრძნობებსა და ფიქრებს. ფეიერვერკული ბრწყინვალებით აშუქებდა ათასეების სახეებს. მაყურებელი კი აღტაცებული მიჰყვებოდა რეჟისორის მაგიურ ძალას. მისი სპექტაკლები და მასობრივი სანახაობები გმირობისა და ვაჟკაცობის სულით ზრდიდა თაობებს. მისი ზოგიერთი სპექტაკლის შემდეგ ჯარისკაცები პირდაპირ მიდიოდნენ მტერთან საბრძოლველად. ზოგიერთი სპექტაკლებიდან კი ახალ მშენებლობებზე. უკიდეგანო იყო სივრცე კ. მარჯანიშვილის თეატრისა.

რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობის წლებში (1922—1926), სულ რაღაც ოთხი წლის მანძილზე, მარჯანიშვილმა შექმნა რეჟისორული აზროვნების კლასიკური დონე, რომელსაც შეეძლო თვალი გაესწორებინა რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის საუკეთესო თეატრებისათვის.

კ. მარჯანიშვილი არ იყო ერთი სტილის რეჟისორი. მის შემოქმედებაში ამოუწურავი იყო ჟანრი და ფორმა, ფერი და ხაზი, რიტმი და პლასტიკა. სტილურ სიახლეთა ძიებაში იგი იყენებდა სხვადასხვა ხასიათის პიესებს, მაგრამ ყველაფერს თანამედროვეობის პრიზმაში ატარებდა, ყველაფერს თანამედროვეობის თვალთახედვით დგამდა. ამავე მიზანს ისახავდა, როცა ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას მიმართავდა.

კ. მარჯანიშვილმა ისე როგორც არავინ, იცოდა ახალგაზრდების აღზრდა და მათ სულში წვდომის საიდუმლოება. მისი თეატრი უპირველესად მსახიობის თეატრი იყო. სულ მოკლე ხანში ქართულ სცენაზე გამოჩნდნენ ტალანტები, გამოჩნდნენ ახალი დროის თეატრალური კულტურის საკადრისი რეჟისორები, მხატვრები.

ჩვენი მკითხველი კარგად იცნობს მათ სახელებს. იცის თუ რა სათუთად გამოზარდა მარჯანიშვილმა ისინი.

მარჯანიშვილი წერდა: „წარსული წლების მუშაობამ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენ ვქმნით არა თეატრს უაქტიოროდ, არამედ ეროვნული ხელოვნების სხივებით გაბრწყინებულ ჩვენს კულტურის ტაძარში, უდიდეს აქტიორებს“.

და მართლაც მან აღზარდა უდიდესი აქტიორები.

დიდია მარჯანიშვილის ღვაწლი ახმეტელის შემოქმედებაშიც. ღვაწლმოსილი რეჟისორი მოხიბლა ახმეტელის ტალანტმა. იგრძნო მისი დამოუკიდებელი რეჟისორული აზროვნება, გულით შეიყვარა მისი ხელოვნება. ასე გაგრძელდა მანამდე, ვიდრე მათ წიაღში არ წარმოიქმნა ახალი ნაკადები, განსხვავებული ტენდენციები, შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრინციპები, ვიდრე დრამატულ პერიპეტიებში არ ჩაერთვნენ სხვები.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთად მუშაობის პერიოდის ანალიზიდან ჩანს, რომ ახმეტელი იზიარებდა კ. მარჯანიშვილის ფართოპლანიან ძიებათა ხასიათს. ამიტომ ბუნებრივიცაა, ერთად რომ დგამდნენ სპექტაკლებს, ერთიანი ფრონტით უტევდნენ ძველ თეატრალურ ნორმებს, ერთად რომ ქმნიდნენ ახალი თეატრის საფუძვლებს. ერთობლივ დადგმად ცხადდებოდა მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“ (მ. ქორელთან ერთად), ს. შანშიაშვილის „ჰერეთის გმირები“, შექსპირის „ვინძორის ცელქი ქალები“, ნ. აზიანის „დეზერტირკა“, თ. ვახვახიშვილის პანტომიმა „მზეთამზე“, „ლამარა“ ვაჟა-ფშაველას მიხედვით და სხვა. თვით ახმეტელი (რუსთაველის თეატრის საიუბილეო კრებულის მიხედვით) თავის დამოუკიდებელ დადგმებად ასახელებს „როდამს“, „სალომეას“, „ლატავრას“, „შპიგელმენშს“. ეს ყველაფერი კ. მარჯანიშვილის გვერდით! თუ ამას მივუმატებთ მის ადრინდელ დადგმას „ბერდო ზმანიას“, ნათლად გამოიკვეთება ახმეტელის შემოქმედების დიდი გზის დასაწყისი.

მაგრამ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობა „გაკრიალებული“, წინააღმდეგობათა გარეშე როდი იყო. მათ ჰქონდათ ფარული და აშკარად განსხვავებული შეხედულებანი თეატრალურ მოვლენებზე, თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებზე. მაგრამ პირველ ხანებში, ვიდრე ახმეტელმა არ იგრძნო, რომ დამოუკიდებელი ფრენა შეეძლო, მისი პოზიცია კატეგორიული არ იყო მარჯანიშვილთან დამოკიდებულებაში. დრამატულმა სიტუაციებმა თანდათან უფრო გამოკვეთა და გამოავლინა მათი განსხვავებული ხასიათი, ძიებათა თავისებურებანი. საინტერესო ეპიზოდს მოგვითხრობს თ. ვახვახიშვილი წერილში „მზეთამზე“. თ. ვახვახიშვილისათვის ს. ახმეტელს უთქვამს: „როგორ ბედავ ქართულ ლეგენდაზე წერას, როცა არ იცი არც ქართული ლიტე-

რატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა"[1]. მარჯანიშვილს არ მოსწონებია კომპოზიტორისადმი ასეთი პირდაპირი, მოურიდებელი შენიშვნა, მაგრამ რამდენიმე დღის შემდეგ დიდ რეჟისორს ახმეტელის ასეთი განცხადების მიზეზი განუმარტავს. ახმეტელი და ზოგიერთი სხვაც ეროვნული გრძნობით ახლა განსაკუთრებით გაამაყებულნი არიან, ეს გასაგებიცაა, რადგან კვლავ ქართველებად იგრძნეს თავი, „აღარ არიან რუსეთის იმპერიის ტუზემცებიო". შემდეგ თურმე ახმეტელიც ესწრებოდა რეპეტიციებს მარჯანიშვილის წინადადებით. „ახმეტელი, — წერდა ვახვახიშვილი, — თანდათან ებმება რეპეტიციის მსვლელობაში, საინტერესო რჩევას გვაძლევს თუ როგორ უნდა განსახიერდნენ ლომთან და ვეფხვთან მებრძოლი ვაჟკაცები, თან მოაქვს ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან". კოტეს ეცინება: „ტარიელს როგორ შეეედრებით! ჯობია მიჩვენო ვაჟკაცობა მამაცი ბებრძოლისა, ისეთი ადამიანისა, ჩვენ ყველანი რომ ვართ. ჩვენ ხომ ქართველები ვართ! რა თქმა უნდა, თამაში ცოტა ზეაწეული უნდა იყოს, მაგრამ დაჩემულობის გარეშე". „მზეთამზეს" რეპეტიციებს გადიოდა ახმეტელიც. „პირველი მოქმედება ახმეტელმა დაამთავრა. „ყველას ძალიან მოგვწონდა ახმეტელის მუშაობა, — იგონებს კომპოზიტორი, — განსაკუთრებით ის, რომ მთელ სურათს ქართული კოლორიტი მისცა. მტერთა თავდასხმა, ქართველთა დამარცხება — ყველაფერი რუსთაველს მოგვაგონებს... მარჯანიშვილმა, როცა გასინჯა ნამუშევარი, ბევრი რამ მოიწონა, მისცა რჩევები, ზოგიც უარყო. როცა პრემიერა შედგა, კოტე მარჯანიშვილი, ავადმყოფობის გამო ვერ დაესწრო წარმოდგენას და დეპეშით მიულოცა: „ჩემი გულითადი სალამი თქვენს მეთაურს საშას". აკაკი ფაღავამაც თავისი მისალმება ასე დაამთავრა: „ახმეტელმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა, შეძლო დაგვირგვინება, მხატვრულ წარმოდგენად ჩამოყალიბება ჩვენი კოტეს დაუდეგარი სულის ფანტაზიის შემოქმედებისა".

მთელ ამ ურთიერთობაში კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი გამოირჩეოდნენ საქმიანი, მეგობრული დამოკიდებულებით. მარჯანიშვილი თითქმის ყოველ წერილში, დეპეშასა თუ სხვა ფორმის წერილობით დოკუმენტში, ახმეტელს ყველგან მეგობარს უწო-

[1] თ. ვახვახიშვილი. კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი. თბ., 1969, გვ. 15.

დებს. მართლაც მეგობრულად მუშაობდნენ ისინი. ამასთანავე, ჩანს ორთავეს სიყვარული საერთო საქმისადმი. კოტე მარჯანიშვილი, როგორც გამოცდილი ხელოვანი, ეხმარებოდა, ასწავლიდა და გზას უკვლევდა ს. ახმეტელს, ამზადებდა დიდი დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. მათი შეხედულებები ბევრ ძირითად საკითხში სრულიად ემთხვეოდა ერთმანეთს ან ძალზე უახლოვდებოდა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რამდენიმე მომენტი:

სანდრო ახმეტელი სიჭაბუკის წლებშივე ამბობდა, რომ ქართული თეატრი უნდა ემყარებოდეს თავის „შინაგან წყაროებს". მისი გამოხატვის ფორმები უნდა იყოს ეროვნული. ერთი სიტყვით, მხოლოდ ეროვნულის ხარისხობრივ განვითარებას მივყავართ ინტერნაციონალურისაკენო. რიტმისა და ეროვნული ტემპერამენტის მნიშვნელობას იგი ხაზგასმით გამოხატავდა. მაშინ ამ აქცენტებს სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა. ახმეტელის აზრით, ქართველი მსახიობი თავისი ბუნებით პლასტიკური, რიტმულად მოძრავი და ტემპერამენტიანია. მას თავისებური აქვს სიარულის მანერაც კი. თავისებურია იგი ქცევაში, მოქმედებაში: ყოველთვის არის მასში რაღაც თანდაყოლილი მუსიკალური, რიტმული, რაც ზოგჯერ შეუცნობლად, ინტუიციურად წარმოიშობა. ეს თვისება კიდევ უფრო რელიეფურად უნდა გამოიხატოს ახალ დროში, ახალ პირობებში. სოციალისტური სინამდვილე აღსავსეა რევოლუციური რომანტიკით, ძველის ნგრევისა და ახლის დაბადების პათოსით. მისი ენთუზიაზმი ვერ ითმენს მყუდროებას, უსიცოცხლობას. ამიტომ საჭიროა ეპოქის აჩქარებული მაჯისცემა თეატრში გამოიხატოს მძაფრი რიტმით, მოქმედების დინამიკით, ადამიანის სულში მომხდარი ძვრების ასახვით, შემტევი სულისკვეთებით. რუსთაველის თეატრი უნდა გახდეს აზრის, მოქმედების, ბრძოლის, საზეიმო თეატრალობის არენად, იგი უნდა გაემიჯნოს ნატურალიზმს, პასიურ მჭვრეტელობას. რეალური სამყარო მან უნდა ჩაშოაქანდაკოს რომანტიკულ ფერებში, მონუმენტურ სახეებში. ახალი ეპოქის მაჯისცემის გრძნობა ახმეტელს ვერ წარმოედგინა რიტმის გარეშე. მისი აზრით, სწორედ რიტმი იყო ის ძალა, რომელიც აერთიანებდა პარტერსა და სცენას. როცა ამ თვალსაზრისით გავიხსენებთ მის სპექტაკლებს, დავინახავთ, რომ, მართლაც, ბრწყინვალე შედეგი იყო მიღებული.

ყოველ ადამიანს აქვს თავისი ტემპერამენტი, თავისი, მხოლოდ

მისთვის დამახასიათებელი რიტმი. მთელი მისი ფსიქოფიზიკური ბუნება ამ ჩვეული რიტმით ცხოვრობს. ყოველ მის მოქმედებაში ვლინდება ეს რიტმი. სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას ახმეტელი. დიდი ხნის შემდეგ, ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „თუ რიტმს ვერ ფლობთ, ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს დაეუფლებით. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება ხომ განუყრელად დაკავშირებულია რიტმთან და მის ხასიათთან. თუ თქვენ ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რიტმში გააკეთებთ, მაშინ როგორ გინდათ გარდასახვას მიაღწიოთ?“

სტანისლავსკის ეს აზრი კიდევ ერთხელ მოგვაგონებს ახმეტელის წარმატებებს რიტმის სფეროში. გერმანელი კრიტიკოსი კლაინერი წერდა ახმეტელის სპექტაკლებზე: „ეს რიტმი იქმნება არა მარტო სიტყვის, ჟესტისა და ცეკვის, არამედ ფერების, კოსტიუმებისა და მათი „პეიზაჟების“ სიმფონიური შეხამებით“[1].

ჩვენ საგანგებოდ შევჩერდით რიტმის საკითხებზე, რადგან მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ახმეტელის თეორიულ ნააზრევსა და თეატრალურ პრაქტიკაში. ამასთანავე, ზოგიერთი მკვლევარი სწორედ ამ სფეროში ეძებს განსხვავებას მარჯანიშვილის შეხედულებებთან, უფრო სწორად, გამიჯვნასაც კი. და ეს მაშინ, როცა 1930 წელს, კომუნისტურ აკადემიაში გამოსვლის დროს, მარჯანიშვილი პირდაპირ ამბობდა: „ნაციონალური გახდება არა ის თეატრი, რომელიც უეჭველად გამოხატავს წარსულს ცხოვრებას ხალხისას ან თუნდაც თანამედროვეობას, არამედ ის, რომელიც იღებს გარკვეულ მიმართულებას რიტმზე, ეროვნულ ტემპერამენტზე“[2]. „ურიელ აკოსტას“ დადგმასთან დაკავშირებით, მარჯანიშვილი ამბობდა: „ჩვენი „ურიელ აკოსტა“ უაღრესად ეროვნულია. უაღრესად ეროვნულია იმიტომ, რომ მისი მსახიობური გამოსახვის, მხატვრული გამოსახვის ტემპერამენტი უეჭველად ეროვნულია... ეროვნული გამოიხატება იმაში, თუ როგორ განიცდის ადამიანი ამას თუ იმას, ეროვნული გამოისახება მის ტემპერამენტში, მის მოქმედებაში“[3]. ამასვე ამბობდა იგი მოსკოვში თეატრის გასტროლების

---

[1] ი. კ ლ ა ი ნ ე რ ი. სოციალურ გრძნობათა თეატრი. „რუსთაველის თეატრი“, კრბ., 1934, გვ. 46.

[2] კოტე მარჯანიშვილი, კრბ., გვ. 221.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 228.

დროსაც. მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს ახმეტელი ერთ-ერთ საუბარში ამბობდა: „ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათებით, მაგრამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ მიზანდასახულობას, მაღალმხატვრულ კულტურას, რომელიც საფუძვლად უდევს შილერს".

შეხედულებათა ასეთი დიდი ერთიანობა იყო ამ ორ რეჟისორს შორის მაშინაც კი, როცა ისინი ერთად აღარ იყვნენ. ორთავეს შეხედულებებში იგრძნობოდა თავისი დროის ეპოქალური ჭარტეხილების ანარეკლი. ისინი დიდი თანამედროვენი იყვნენ და, რა თქმა უნდა, მათი შეხედულებებიც დროის სულისკვეთებით იყო აღბეჭდილი.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის აზრები თითქმის იდენტურია ძველი ქართული თეატრის კარდინალური საკითხების შეფასებისას (ამაზე დაწვრილებით ქვევით შევჩერდებით). მათი აზრების ასეთ თანდამთხვევას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრულ კონტრასტებს. იგი წითელი ზოლივით გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. მისი კონტრასტები ხასიათდება დიდი თეატრალური ელვარებით, მრავალმხრივობით. მისთვის, მართლაცდა, საყვარელი მხატვრული ხერხი იყო შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა, მათი მკვეთრი შეპირისპირება. ასეთი იყო საქართველოში მისი პირველივე სპექტაკლი „ცხვრის წყარო". უშანგი ჩხეიძე იგონებს: „მხოლოდ ხანდახან მოიღუშებოდა სცენა და ჩრდილი დაფარავდა მას ისე, როგორც მზიან დღეში ცაზე გადაკვლილი ღრუბლის ჩრდილი ეცემა დედამიწას. ეს იყო კომანდორის სცენები, როდესაც სურდათ ჩაეხშოთ მშვიდობიანი მიწის მუშა-გლეხების სიცოცხლე, ჯანსაღი ხალისი. მაგრამ გადაივლიდა ღრუბელი, სცენა ისევ მზის ნათელ სხივებში გაეხვეოდა და ისევ გაისმოდა ხალისიანი სიცილი. ეს თანმიმდევრული ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება სპექტაკლში ერთ-ერთი შესანიშნავი მეთოდი იყო მარჯანიშვილის მუშაობისა"[1]. რასაკვირველია, მარჯანიშვილს ეს შუქ-ჩრდილები წმინდა ესთეტიკური ტკბობისა და სილამაზის გამო როდი ჰქონია. ის ასრულებდა მნიშვნელოვან აზრობრივ დანიშნუ-

[1] უშ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები, გვ. 98.

ლებას, იძლეოდა მკაფიო იდეურ აქცენტს. სპექტაკლში სინათლე ებრძოდა სიბნელეს, სიკეთე — ბოროტებას. ხალხის ჯანსაღ მხიარულებას ახშობდა ტირანია, ხალხი იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ. ასეთი იდეური კონტრასტები დიდ როლს ასრულებდა სპექტაკლში. მარჯანიშვილის სხვა სპექტაკლებიც ხომ ბრწყინავდნენ ამ მხრივ (იგივე „ურიელ აკოსტა“ და „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „ჰამლეტი“). ეს თვისება მისი მოღვაწეობის მარტო ქართულ პერიოდს როდი ახასიათებდა. მარჯანიშვილის მიერ რუსეთში დადგმული სპექტაკლებიც გამოირჩეოდა ამ მხრივ.

მხატვრული კონტრასტების პრინციპი აახლოებდა ახმეტელს მარჯანიშვილთან. ახმეტელის შემოქმედება ხომ მართლაც წარმოუდგენელია ამ მკაფიო შეპირისპირების, მძაფრი და სახიერი კონტრასტების გარეშე.

როგორც ვთქვით, 1920 წელს, როცა „ბერდო ზმანია“ დაიდგა, ახმეტელი იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო. თუ რა მოხდა მაშინ, ამის შესახებ ახმეტელი აღნიშნავს, რომ იგი დაუნდობელი იყო მსახიობთა თამაშის ძველი სისტემის მიმართ, დასის ერთი ნაწილი კი აღაშფოთა ამ ამბავმა. ჩვენ ბალერინები და მომღერლები კი არ ვართ, ჩვენ ასე არ დავდიოდით და არც ვლაპარაკობდით, მაგრამ კარგად ვთამაშობდითო, — ამბობდნენ ისინი.

კ. მარჯანიშვილი პლასტიკურ წვრთნას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. „პლასტიკური ეფექტები“ არც მარჯანიშვილის მოგონილი იყო და არც ახმეტელისა, იგი გამომდინარეობდა ქართველი ხალხის ბუნებიდან.

ახლა გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის აზრი პლასტიკაზე. იგი წერდა: „მე ყოველთვის მოვითხოვდი, რომ მსახიობს სხეული ისევე „დაყენებული“ ჰქონოდა, როგორც ხმა. ბევრი იმათგანი, ვინც ჩემთან დასში არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა: მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო“.

ხედავთ, რა საოცარი დამთხვევაა დიდ ხელოვანთა თეატრალური პრაქტიკის და ნააზრევისა?! ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო მათი წარმოქმნა. ისტორიულად ასევე აუცილებელი იყო თეატრის განვითარების გარკვეულ ეპატზე ორი დიდი რეჟისორის ერთად

მუშაობა და ერთ ჭერქვეშ ბრძოლა ახალი თეატრალური პრინციპების გამარჯვებისათვის.

მათი გათიშვა, როგორც კანონზომიერი და გარდუვალი, თეატრალურ კრიტიკაში ყოველთვის იწვევდა აზრთა სხვაობას. დროთა მანძილზე შეიქმნა ერთგვარი „თეატრალური ფოლკლორი“, გადმოცემები, ჭორები, რამაც ბევრი რამ უკუღმართად წარმოადგინა მათი ნამდვილი ურთიერთობიდან. კონფლიქტი არ მიიღებდა ისეთ მწვავე ხასიათს, რომ მასში აქტიურად არ ჩარეულიყვნენ გარეშე პირები და სენსაციების მოყვარული ადამიანები. თეატრალურმა ვნებათა ღელვამ მოიცვა ფართო ფენები და უკვე ძნელი გახდა დიდ ხელოვანთა შორის ადამიანური ურთიერთობის მოგვარება გათიშვის პირობებში. განა გულსატკენი არ არის ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილი ისე გარდაიცვალა, ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები არ უნახავს. არც ახმეტელს უნახავს, თუ როგორი თეატრი შექმნა მარჯანიშვილმა მეორე სახელმწიფო დრამის სახით, ახლა რომ მისი დამაარსებლის სახელს ატარებს. დიახ, ეს იყო ქართული თეატრის ისტორიის შემოქმედებითად მდიდარი, მაგრამ ადამიანთა გულების შემძვრელი, ღრმად დრამატული პერიოდი.

ს. ახმეტელი ერთ თავის ინტერვიუში 1923 წელს ამბობდა: „ყოველი ჩვენი ნაბიჯი უნდა განიზომებოდეს მსოფლიოს ღირებულების თვალსაზრისით, — გვიმეორებს ყოველ წამს ჩვენი ძვირფასი მეგობარი, დიდებული რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, და მეც მწამს, რომ ჩვენი კოტეს ხელმძღვანელობით ჩვენი თეატრი მალე შინაურ საზღვრებს გადალახავს“. იმავე წელს, მეორე ინტერვიუში, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმას ეხება, ახმეტელი პირველსავე სტრიქონს ასე იწყებს: „ჩვენი ძვირფასი კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილის ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით, ქართული დრამის რეჟისორთა კოლეგია დგამს რუსთაველის გენიალური ქმნილების „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას“.

გულწრფელი აღსარების მსგავსადაა თქმული ს. ახმეტელის სიტყვები, რომლებიც მან მარჯანიშვილს მიუძღვნა 1923 წელს, „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმასთან დაკავშირებით. მას ახარებდა, თუ როგორ უცებ დაეუფლა მარჯანიშვილი ყოველივე ქართულს. მარჯანიშვილი, რომელიც ათეული წლებით იყო მოწყვეტილი საქართველოს, „ამ მოკლე დროში სრულიად შეიცვალა, ვეღარც კი იცნობთ.

სულ რაღაც ერთი წელია ჩვენს შორის და საკმარისი გახდა ფეხქვეშ სამშობლოს მიწა ეგრძნო, ეცხოვრა თავისი მხარის სურნელებით და იგი ჩვენი გახდა, ახლობელი და მშობლიური“, — ამბობდა ახმეტელი.

ახმეტელის გამახვილებული ყურადღება ყოველივე იმისადმი, რაც ქართული იყო, თავს იჩენდა ყველგან, მისი მოღვაწეობის ყოველ სფეროში!

დიდ რეჟისორთა თეატრალურ ესთეტიკაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა ის, თუ რა ადგილს იჭერს ხალხური სანახაობითი ფორმები მათ შემოქმედებაში. კ. მარჯანიშვილი ყოველთვის გატაცებით დგამდა მასობრივ სანახაობებს.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებანი, მათი ერთობლივი ექსპერიმენტები, თანაარსებობის პრინციპები, საერთო მიღწევები და საერთო ბრძოლა, ერთად განცდილი დღეები, ახალი თეატრის შენების რომანტიკა, — ყოველივე ეს უკვალოდ არ გამქრალა ქართული თეატრის ისტორიაში. იგი არ ჩამკვდარა მაშინაც კი, როცა მის წიაღში წარმოიქმნა კონფლიქტი და ფიცხელი ბრძოლები. ეს იყო ახალი თეატრის დაბადების ტკივილი. იქნებ გულისშემძვრელი გმინვაც, მაგრამ ისტორიულად გარდუვალი. გარდუვალობის, წინააღმდეგობათა წარმოქმნის შეუცვლელობას გრძნობდნენ ქართული თეატრის მესვეურებიც (ს. ამაღლობელმა 1925 წელს შენიშნა, რომ საჭირო იყო თბილისში მეორე სახელმწიფო თეატრის წარმოქმნა).

მაგრამ მათი წინააღმდეგობა, რაოდენ რთულიც არ უნდა ჩანდეს ისტორიის ფურცლებზე, არ შეიძლება დიდ ხელოვანთა პირად კონფლიქტებამდე დავიყვანოთ, თუმცა ეს მომენტი ყოველთვის დიდ როლს ასრულებს კონფლიქტის წარმოქმნაში. „მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის ჩასახული წინააღმდეგობა, — წერდა ვ. ბლუმი, — ღრმად პრინციპული ხასიათისა იყო“. რას გულისხმობს ვ. ბლუმი პრინციპულ წინააღმდეგობებში? მისი აზრით: „მარჯანიშვილის მაღალკვალიფიციური შემოქმედება, რეპერტუარისა და მხატვრული მეთოდის მხრივ, უმთავრესად ევროპული თეატრის მიღწევათა ხაზით მიდიოდა. სხვაგვარად ესმოდა ქართული თეატრის ამოცანები სანდრო ახმეტელს. მისი იდეის მიზიდვის, გაღრმავებისა და გახსნის საბრძოლო ცენტრად მისთვის მისივე თაოსნო-

ბით შექმნილი შემოქმედებითი საზოგადოებრივი ორგანიზაცია „დურუჯი" გადაიქცა. მისი პლატფორმა იყო: განთავისუფლება თეატრისა ძველი საზოგადოებრივი (ქართული დრამატული საზოგადოება) მზრუნველობისაგან, შექმნა ნამდვილი ნაციონალური თეატრისა — ძიების გზით ახალი აქტიორის აღზრდა. ბრძოლა თეატრის დაუფლებისათვის. და, როცა „დურუჯმა" შეიცნო თავისი პლატფორმის განხორციელების შესაძლებლობა, მან გამოუშვა მანიფესტი"[1]. მაგრამ ბრძოლა ხომ კ. მარჯანიშვილის დროშით დაიწყო? ხომ სწორედ მარჯანიშვილი იყო ახალი თეატრის იდეოლოგი? მან ხომ გულწრფელად გაიზიარა ახალგაზრდობის რომანტიკული ამბოხება? „1925—26 წლების სეზონი სავსე იყო განსაკუთრებით „დრამატული" ეპიზოდებით, რასაც ხშირად სამხრეთული ტემპერამენტი ართულებდა. დაწყებულ ბრძოლაში ახმეტელს ენერგიულად მხარს უჭერდა „დურუჯი". იმავე სეზონში, როცა კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტი" დადგა, ახმეტელმა დადგა ახალი ორიგინალური პიესა „ლამარა", რომლის შინაარსიც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებიდან არის აღებული"[2].

კონფლიქტის ამგვარი გაგება პირველი და ალბათ უკანასკნელი არ არის. ვ. ბლუმი, ჰეშმარიტებასთან ერთად, გარკვეულ უზუსტობასაც იჩენს, კერძოდ, „დურუჯის" მუშაობის პირველი ეტაპიდან იწყებს მარჯანიშვილთან დაპირისპირებას, რაც ფაქტიურად, არ არსებობდა. უფრო საგულისხმოა მეორე ნაწილი — „ჰამლეტისა" და „ლამარას" დაპირისპირების ფაქტი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ თეატრის კრებულის თანდართულ რეპერტუარში, 1926 წლის სპექტაკლი „ლამარა" ახმეტელის დადგმად არის მიჩნეული[3]. ჩანს, რომ ასე ფიქრობდა თვით ახმეტელიც.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, მათი ძმობა და კონფლიქტი, საერთო და განსხვავებულობა, მათი მასწავლებლობა და მოწაფეობა, მამა-შვილობა, უფროს-უმცროსობა, თანაარსებობა თუ წინააღმდეგობა, — ყოველივე ეს როგორ ვერ თავსდება „დადებითისა" და „უარყოფითის" სქემებში, როგორ ვერ ეგუება აკვიატებულ ფორმულებს.

---

[1] კრებული „რუსთაველის თეატრი", 1934, გვ. 39.

[2] იქვე.

[3] იქვე, გვ. 47.

ეპოქის უმძაფრეს ბრძოლებსა და მის მასშტაბებში განიზომება დიდ ხელოვანთა საერთოცა და განსხვავებულიც. ეპოქის ღირსეული შვილები იყვნენ ისინი და მათი თეატრის ისტორიაც სისხლის წვეთებით, დაჭიმული ნერვებით იწერებოდა.

...გავიდა რამდენიმე წელი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის გათიშვიდან. თითქმის მიწყნარდა ვნებათა ღელვა. ორივეს ჰქონდა საკუთარი თეატრი: ახლა უკვე მათი თეატრების წიაღში მწიფდებოდა ახალი კონფლიქტები... და, აი, კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი მოსკოვში, თეატრების გასტროლების შემაჯამებელ სხდომებზე (პირველი 1930 წელს, მეორე 1933 წელს) იგონებდნენ განვლილ წლებს, განვლილ გზას. კ. მარჯანიშვილი ამბობდა: „ჩემი პირველი ამოცანა იყო შემექმნა ისეთი ბირთვი, რომელიც შეუდგებოდა ნამდვილი საბჭოთა თეატრის იდეის განხორციელებას. ეს ბირთვი გაწლდათ სწორედ კორპორაცია „დურუჯი"[1]. მან დუმილით აუარა გვერდი კონფლიქტს, წინააღმდეგობას, რომელიც თავს გადახდა მოსკოვში, თეატრის ოლიმპიადაზე ყოფნის დროს. არც ახმეტელი შეხებია კონფლიქტს, ერიდებოდა მის გახსენებას, თუმცა ყოველთვის ხაზს უსვამდა თავის განსაკუთრებულ პოზიციას თეატრის გზის შეფასებაში. 1933 წლის 25 ივნისს წარმოთქმულ სიტყვაში კი ვრცლად შეეხო კ. მარჯანიშვილთან ურთიერთობას. იგი ამბობდა: „კორპორაციის შექმნის შემდეგ მუშაობა 1926 წლამდე მიმდინარეობდა და ჩვენ გარკვევით დავინახეთ. რომ გზა, რომელიც ნაჩვენები იყო თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ, მარჯანიშვილის მიერ — ეს ის გზა აღარ იყო, რომელიც ჩვენ გვჭირდებოდა... და დაიწყო პრინციპული ბრძოლა... ეს იყო პატიოსანი პრინციპული ბრძოლა. ჩვენ ვამბობდით, რომ დრო მოითხოვს შეიცვალოს გზა, რომელიც თეატრმა უკვე განვლო. როდესაც ჩვენ ვთქვით, რომ ახალი საბჭოთა ეროვნული თეატრის შესაქმნელად საჭიროა სხვა გზა, სხვა მეთოდები, ჩვენ ერთმანეთს დავცილდით. ამით დამთავრდა ჩვენი ერთად მუშაობა. გულწრფელად ვაცხადებ, რომ გარდა პრინციპული თეატრალური ბრძოლისა, ჩემსა და მარჯა-

[1] კ. მარჯანიშვილი, კრბ., გვ. 237.

ნიშვილს შორის არაფერი ყოფილა“[1] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

ჩანს, ახმეტელს განვლილ გზად მიაჩნდა „ბერდო ზმანია“, „სალომეა“, „შპიგელმენში“ და თავისი სხვა სპექტაკლებიც. განვლილ გზად მიაჩნდა ისიც, რაც თეატრში იქმნებოდა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. მისმა შემოქმედებითმა პრაქტიკამ, ს. ახმეტელის ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრის შემდგომმა მუშაობამ ცხადყო, რომ მის ხელმძღვანელს მართლაც ჰქონდა სხვა სათქმელი, სხვა საფიქრალი.

ასე რომ, კ. მარჯანიშვილთან წინააღმდეგობა შემოქმედებითი კაპრიზი და ახალგაზრდა რეჟისორის „თავგასულობა“ ან მასწავლებლის მიმართ „უმადურობა“ როდი იყო! ჩვენ დეტალურად აღარ შევჩერდებით დიდ წინააღმდეგობათა იმ შენაკადებზე, რომლებმაც საკონფლიქტო სიტუაცია მოამწიფეს. ამ საქმეში არც თუ მცირე როლი შეასრულა მარჯანიშვილის მუშაობამ კინოფილმებზე, რის გამოც მას დრო აღარ რჩებოდა ჯეროვანი ადგილი დაეთმო თეატრისათვის. ობლებივით წრიალებდნენ თეატრში მისი მოწაფეები და ასეთ პირობებში ყოველთვის ადვილად იკიდებს ხოლმე ფეხს ხელმძღვანელის საწინააღმდეგო განწყობილებანი. იგი შეხლა-შემოხლასა და მითქმა-მოთქმას იწვევდა. კ. მარჯანიშვილის სარეპერტუარო პოლიტიკა (მაგალითად, მარჯანიშვილის მიერ „არშინ მალ-ალანის“ დადგმის მოთხოვნა), მისი წადილი — ახმეტელი გადაეყენებინა მთავარი რეჟისორის პოსტიდან (ეს განუცხადა კიდეც პირდაპირ!), და მრავალი სხვა ასეთი დიდი და პატარა ფაქტები, აპოხიერებდა საკონფლიქტო ნიადაგს.

მომწიფებულ საკონფლიქტო სიტუაციაში „ლამარამ“ კატალიზატორის როლი შეასრულა. მაგრამ განა შეიძლება დიდ ხელოვანთა შორის არ ყოფილიყო კამათი? მძაფრი კამათი, უმძიმესი, გულისშემძვრელი შერკინებანიც, უკიდურესი ვნებათა ღელვანი ორივე მხრიდან?

დიახ, კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი, მიუხედავად მათი პოზიციების მრავალმხრივი სიახლოვისა, მაინც არ ჰგავდნენ ერთმანეთს. ისინი სხვადასხვა გზაზე სავლელად იყვნენ დაბადებულნი და,

[1] ა. ახმეტელი, წერილები, კრბ., 1964, გვ. 128.

თუ ოთხი წელი მაინც ერთ ჰერქვეშ იცხოვრეს, ეს ისტორიული აუცილებლობა იყო ისევე, როგორც შემდეგ გარდუვალი გახდა მათი გათიშვა. მაგრამ ისტორიის ფსკერზე ილექება ის, რაც უსიამოვნო იყო დიდ ადამიანთა ურთიერთობაში და თაობიდან თაობებს დაკრისტალებული სახით გადაეცემა მხოლოდ უმნიშვნელოვანესი მომენტები ამ ურთიერთობისა. ისტორია აქ სამართლიანია. ასე რომ არ იყოს, ვინ იცის, შესაძლოა, ბევრი დიდი ადამიანი სულ სხვაგვარად წარმომდგარიყო ახალი თაობების წინაშე და დაიკარგებოდა მათი მაგალითის ძალა.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთად მუშაობის ოთხმა წელმა მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ თეატრში, საფუძველი ჩაუყარა არა მარტო ახალ თეატრს, არამედ ს. ახმეტელის დამოუკიდებელ შემოქმედებითს ცხოვრებასაც. თეატრის ცხოვრების ამ ურთულეს ეპოქაში უდიდესი როლი შეასრულა „დურუჯმა“.

...შესაძლოა, ორი მწერალი, მხატვარი ან სხვა შემოქმედი, ერთმანეთს პირადად არც კი იცნობდნენ, მაგრამ ერთს მეორე თავის მასწავლებლად მიაჩნდეს. ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ სტანისლავსკი თავის მოწაფეებად თელიდა მეიერჰოლდს ან ვახტანგოვს. მაგრამ ამის გამო ვის მოსვლია აზრად, რომ მეიერჰოლდის ან ვახტანგოვის შემოქმედება სტანისლავსკის შემოქმედების იდენტურ მოვლენად მიეჩნია? ხომ აშკარაა, თუ რა საოცარი სხვაობაა მათ შორის, რამდენი რამ ჰქონდათ მათ სხვადასხვაგვარად ნაფიქრი და გადაწყვეტილი. აბა, ვინ იტყვის, რომ ვახტანგოვის თეატრი იგივეა, რაც სამხატვრო?..

კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი წლების მანძილზე დიდ ეროვნულ საქმეს აკეთებდნენ, ერთნაირი გატაცებით ემსახურებოდნენ ქართველ ხალხს და დღეს თეატრმცოდნეობამ ერთნაირი სიყვარულით უნდა გამოიკვლიოს ის ძვირფასი მემკვიდრეობა, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული საბჭოთა თეატრი.

„დურუჯი“ იბრძოდა თეატრში სოციალისტური რეალიზმის განმტკიცებისათვის, რათა თეატრის მთელი შემოქმედება გამსჭვალული ყოფილიყო ახალი ქვეყნის წარმატებისთვის ბრძოლის პათოსით. მისი მოღვაწეობის შემდეგ პერიოდში ერთგვარად შენელდა ეს ბრძოლა. იგი აღმოჩნდა კარჩაკეტილობის, საზოგადოებრივი აზრისაგან მოწყვეტის საფრთხის წინაშე.

„დურუჯს“ უკვე აღარ შეეძლო წინანდებურად მუშაობა. მისი ფუნქციები სხვამ აიღო. ხელმძღვანელობის კორპორაციულ ფორმას ნიადაგი გამოეცალა.

„დურუჯი“ დაიშალა...

ალბათ ძნელია მოინახოს არტისტული გაერთიანების სხვა უფრო პოეტური ფორმა, ვიდრე „დურუჯი“ იყო. მას ჰქონდა საოცარი ეთიკა, რომელიც მუდამ გვხიბლავს თავისი რაინდული ბუნებით.

„ერთი ყველასათვის!“ — ასეთი იყო მისი ლოზუნგი და ამ იდეალს იცავდა იგი. მან ამ მხრივაც თქვა თავისი სათქმელი. „დურუჯის“ წევრები საოცარი სიყვარულით თავს დასტრიალებდნენ ერთმანეთს. მაღალი ეთიკური ნორმები აწრთობდა და აყალიბებდა საბჭოთა მსახიობის სულს. იგი ქმნიდა მსახიობთა მეგობრობის მანამდე უჩვეულო ფორმებს, ახლებურად წარმართავდა მსახიობის პროფესიულ ფსიქოლოგიას.

„დურუჯი“ მართლაც ნიაღვარივით მოვარდა ქართულ თეატრში თავისი განახლებული სულით. მან მოიტანა მაღალი ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები. ბევრი გააკეთა, ბევრიც უთქმელი დარჩა... იშვა მღელვარებით, მერე მინელდა, მიყუჩდა და ჩაქრა. მაგრამ რაოდენ დიდი ნაკლიც არ უნდა ჰქონოდა მას, ქართულ თეატრში იგი მოვიდა რომანტიკული გატაცებითა და პოეტური შთაგონებით და დიდი კვალიც დააჩნია მას.

* * *

როცა მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა, მას მხოლოდ ორიოდე მსახიობი გაჰყვა. მაშინ ბევრს არ ეყო ვაჟკაცობა მხარში ამოდგომოდა მასწავლებელს. ახლა ადვილია ლაპარაკი იმ მძიმე დღეებზე, მაგრამ ფაქტია, რომ მარჯანიშვილი თითქმის ორი წელი იყო უთეატროდ.

მხოლოდ 1928 წელს შეიქმნა თანამოაზრეთა ჯგუფი, მარჯანიშვილიც ჰაბუკური ენთუზიაზმით შეუდგა ახალი თეატრის ბიებას.

იმ დღეს ქუთაისში თურმე საშინელი ქარბუქი იდგა, მარჯანიშვილი რომ ჩავიდა. ვიწრო და ბნელი ქუჩები გაიარეს ახალი თეატრის მშენებლებმა. დ. ანთაძის მოწმობით, უ. ჩხეიძემ მწარედ ამოიოხრა: „რა გაგვაძლებინებს აქ თუნდაც ერთი სეზონი!“ ბევრი ფიქრობდა ასე. ბევრს აწუხებდა მომავლის ბედი. მარჯანიშვილი კი

მტკიცედ იდგა და ხელოვნების ახალი. მწვერვალებისაკენ მოუხმობდა მათ.

გულდადებული მიჰყვებოდნენ მასწავლებლის კვალს ახალგაზრდები, მიდიოდნენ რთულსა და მძიმე გზაზე, მიდიოდნენ რწმენით, ახალი თეატრის ძიების სურვილით. ეს იყო რაღაც დიდი, თავისებური სერობა — სავსე ლხინით, შრომით, სიხარულით და ტკივილით.

პირველ სარეპეტიციო დღიურში ჩაუწერიათ: „კ. მარჯანიშვილი აღნიშნავს თუ რა დიდია პასუხისმგებლობა მომავალ სეზონში და თხოვს დასის წევრებს მეტ შემჭიდროებას, რადგან ეს სეზონი მარტო ერთი წლით არ შემოიფარგლება. ადგილი არ უნდა ჰქონდეს არავითარ დაჯგუფებას, მტკიცედ უნდა იქნეს დაცული მხატვრული საიდუმლოება, რის დარღვევაც ანელებს თეატრისადმი ინტერესს. ვინც მუშაობის ხელისშემშლელი იქნება და არ დაემორჩილება საერთო დისციპლინას, დაუყოვნებლივ იქნება დათხოვნილი დასიდან".

მარჯანიშვილს ქუთაისიდან ბათუმში დაჰყავდა დასი. აჭარაში იმართებოდა სპექტაკლები და ამიტომ თეატრს „ქუთაის-ბათუმის" თეატრი ერქვა იმხანად. „არავითარი დღიური გასამრჯელო არ მიეცემა არავის ბათუმში ყოფნის დროს". — დაუთქვამთ მარჯანიშვილის მსახიობებს და ამით შეუმსუბუქებიათ თეატრის ფინანსური მდგომარეობა.

გაუტეხელი სულისა და თავდავიწყების რეჟისორი იყო მარჯანიშვილი და მთელი კოლექტივიც ხალისით შრომობდა. მისი ენთუზიაზმი გადაედო ყველას.

ასე დაიწყო ახალი თეატრის შენება კოტე მარჯანიშვილმა.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!", — ეწერა თეატრის აფიშაზე. ეს იყო პირველი სპექტაკლი და ამას სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. თეატრი ცოცხლობდა, იბრძოდა და ქმნიდა ახალ მხატვრულ სინამდვილეს. იგი ამტკიცებდა თავის მეობას და ყველასათვის ნათელს ხდიდა თუ რას ესწრაფოდა მარჯანიშვილი.

სწრაფვამ სინთეზური თეატრისაკენ სპექტაკლში კინოს საშუალებანიც მოიტანა. ეს დროს ეს გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული. კინო გაბედულად უტევდა თეატრს. არც თეატრი ერიდებოდა ბრძოლას. ბევრი ფიქრობდა, რომ ორთა ჭიდილი კინოს გამარჯვებით დამთავრდებოდა. სხვაგვარად ფიქრობდა მარჯანიშვილი. კინო და თეატრი ერთმეორის გვერდით იარსებებს, ისინი სხვადასხვა

ენაზე ლაპარაკობენ და ამიტომ ვერასოდეს შეცვლიან ერთმანეთსო. შეკითხვაზე — „ჰრპლა“ თეატრის კინოფიკაცია არის თუ თეატრის ახალი გზა? — მარჯანიშვილმა უპასუხა: „თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. იგი შეისრუტავს ხელოვნების ყველა სახეს და, მათ შორის, კინოსაც, იყენებს რა თავისთვის იმ ადგილებში, როდესაც საჭიროა სცენების გაშლა, რომლებიც არ შეიძლება თეატრში გაკეთებული იქნას ტექნიკური პირობების გამო. ეს არის ერთ-ერთი ჩვენი მიღწევის კანონიერი გამოყენება ჩვენი თეატრისათვის. ამრიგად, კინომ ვერ შთანთქა თეატრი, როგორც ეს ბევრს ეგონა“.

მარჯანიშვილი ნოვატორი იყო და ბუნებრივია, რომ ყველა საშუალებით ამდიდრებდა თეატრალურ ხელოვნებას. მაგრამ არც ერთ ტექნიკურ მიღწევას არ დაუჩრდილავს მთავარი — მსახიობი. ცოცხალი სიტყვა შეუბღალავი დარჩა მის სპექტაკლებში.

მარჯანიშვილი თავისი დროის დიდი თანამედროვე იყო და, რაღა თქმა უნდა, თეატრშიც თანამედროვეობის მღელვარე პრობლემებს ეძებდა. მან ჩინებულად იცოდა, რომ ახალ ეპოქას ახალი სულით გამსჭვალული თეატრი სჭირდებოდა. ცხოვრება თავისას მოითხოვდა. თეატრი მოვლენებს უკან ვერ გაჰყვებოდა. ამიტომ იყო, რომ დიდმა რეჟისორმა გაბედულად მოკიდა ხელი ახალ პიესებს. ზოგი მათგანი არც იყო სრულყოფილი, ბევრი რამ იყო მათში სადავო და მიუღებელი, მაგრამ მიზანი ჰქონდა კეთილშობილური და გარკვეულად ეხმიანებოდა თანამედროვეობას.

მალე გაჩნდნენ ხალისიანი, გონებამახვილობითა და იუმორით სავსე კომედიები. დაიდგა შ. დადიანის „კაკალ გულში“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“. მძაფრი, შემტევი სულის სპექტაკლები მომრავლდა რეპერტუარში. მაყურებელი მიაწყდა თეატრს. ატყდა ხმაური, გაისმა ქებისა და კრიტიკის ხმები. რაპპულმა კრიტიკამ ბევრი რამ იუცხოვა, მაგრამ მარჯანიშვილის მებრძოლი ხელოვნება მძაფრად ამხელდა ვაიკრიტიკოსებს.

სწორედ მარჯანიშვილს უნდა ვუმადლოდეთ ახალი ქართული საბჭოთა კომედიოგრაფიის პირველ მიღწევებს. მისმა გენიამ გაუხსნა გზა ქართულ სცენაზე ნიჭიერ მწერლებს, დრამატურგებს.

როცა უ. ჩხეიძემ ყვარყვარე ითამაშა, მარჯანიშვილმა უთხრა: იცი, შენს ყვარყვარეში რაღაც არის დონკიხოტური, შენ დონ კიხოტი უნდა ითამაშოო.

ქართულ თეატრში ალბათ არავინ იცოდა ნიჭის ამოცნობა ისე, როგორც მარჯანიშვილმა. ამ მხრივ იგი ძალიან ჰგავდა ილია ჭავჭავაძეს. ორივეს ამ მხრივ უტყუარი ალღო ჰქონდა.

მარჯანიშვილი უაღრესად მუსიკალური რეჟისორი იყო და ამ მხრივაც გამოირჩეოდნენ მისი სპექტაკლები. დიდი იყო მუსიკის როლი კომედიურ სპექტაკლებშიც. მუსიკის საკითხი ბუნებრივად უკავშირდებოდა წარმოდგენის რიტმს. „რა შეადგენდა ყველა მისი დადგმის დამახასიათებელ თვისებას? — უპირველეს ყოვლისა, შინაგანი რიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა, ამაღლებული ტონი, მგზნებარე ტემპერამენტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ემოციური სისავსე, ღღესასწაულებრივი ხასიათი, ფერადოვნება, თეატრალური ოპტიმიზმი, მიზანსცენების დახვეწილობა; ხშირად სკულპტურული ხასიათის ჯგუფები; სიტყვის, ჟესტის და მოძრაობის უკიდურესი თანხმობა, ჟესტის სიფართოვე, შუქ-ჩრდილების შენაცვლება, მხატვრობის, მუსიკისა და განათების, როგორც სპექტაკლში შემავალი ორგანული ელემენტების გამოყენება; კომედიაში სიმსუბუქე, სიმარტივე, სცენის მაქსიმალური განტვირთვა და მუსიკის სიჭარბე, ნაწარმოების მსუყე ფერებით, რამდენიმე მოსმით მოცემა და არა წვრილმანებით გაშუქება“ (უ. ჩხეიძე).

თითქმის ამომწურავად არის განმარტებული მარჯანიშვილის რეჟისორული თავისებურება.

უშანგის მოგონებებში არის ერთი დეტალი, რომელსაც აუღელვებლად ვერ წაიკითხავთ. იგი გასაოცარი სიზუსტით გამოხატავს მარჯანიშვილის, როგორც შემოქმედის, ბუნებას. უ. ჩხეიძე ვ. ანჯაფარიძის ნაამბობს იგონებს: „ერთხელ, — მომმართავს ვერიკო, — როდესაც კითხულობდი „ჰამლეტიდან“ „ყოფნა-არყოფნას“, კოტემ ხელი მომკიდა და მითხრა: „მოდი აქ, დადექ ჩემთან და უყურე“. მას მთელი მონოლოგის განმავლობაში ეკავა ჩემი ხელი და არასოდეს არ დამავიწყდება მისი სველი, მღელვარებისაგან გაციებული ხელები“. ასე იწვოდა და განიცდიდა ხშირად აქტიორთან ერთად ეს იშვიათი ხელოვანი.

და მართლაც, მარჯანიშვილი ხომ მუდმივი წვა იყო. იგი იწვოდა დაუსრულებლივ და თვით ამ წვაში პოულობდა ახალი ენერგიის წყაროს.

— კ. მარჯანიშ[illegible] სამასამდე სპექტაკლი დაუდგამს. ეს არის სხვა-

დასხვა ადამიანებით, თემებითა და ჟანრებით აღსავსე სამყარო. ყველაფერი, რაც სამასი პიესის სულში ცოცხლობდა, ახალი სიცოცხლით დაიბადა სცენაზე. ახლებური ცხოვრება დაიწყო.

კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებიდან საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტას“.

...სამხრეთული ტემპერამენტი არყევდა ურიელის „ვულკანისებურ ნატურას“, მგზნებარე მეოცნებე შეუპოვრად ებრძოდა რელიგიურ დოგმებს და დამაჯერებლად ცხადყოფდა თავის ღრმა ფილოსოფიურ ნააზრევს. ამხედრებული სული ურიელისა პოეტურად ფრთოდა ივდითის წინაშე და ამით მეტი სიმძაფრე ეძლეოდა სიყვარულის ტრაგიკულ ისტორიას. ადამიანურ ვნებათა ჭიდილი შეყვარებულთა სულიერი ერთობით იყო განმტკიცებული და ფანატიზმის სიბნელე მას ამაოდ ებრძოდა.

მთელ სპექტაკლს ანათებდა მაღალი ჰუმანიზმი. მარჯანიშვილმა ახლებურად წაიკითხა გუცკოვის პიესა, ახლებურად აღელდა იგი ქართულ სცენაზე. „ეს არის ცდა, — წერდა ლუნაჩარსკი, — ახლებურად აამეტყველო კლასიკოსები; ზოგჯერ მოძებნო კლასიკურ ნაწარმოებებში ის სახელები, რომლებიც უფრო ძლიერად გამოხატავენ მწვავე, ჭარიშხლიან ეპოქებს, ნიმუში, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია დავეყრდნოთ შემდეგში და ავალაპარაკოთ ჩვენთვის ახლობელ და ჩვენი დროისათვის საჭირო ენაზე“.

სპექტაკლი ქადაგებდა აზრის თავისუფლების იდეას. იგი პოეტურად მოგვითხრობდა გმირული ბუნების ადამიანის სულიერ ვაჟკაცობაზე და მის მაღალ ნებისყოფასა და ჰუმანიზმზე. ბნელისა და ნათელის ბრძოლა სპექტაკლში მხატვრული კონტრასტების პრინციპით იყო გადაწყვეტილი, შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა ედო საფუძვლად ყველაფერს. „სცენას ტონს აძლევდა შავი ხავერდის პანორამა, მაგრამ დეკორაციები ისე იყო აგებული, რომ სცენაზე უპირატესობა ადამიანს ეძლეოდა“ (თ. ვახვახიშვილი).

ოცი წლის ჭაბუკმა მხატვარმა (პეტრე ოცხელი) კარგად იგრძნო მარჯანიშვილის ჩანაფიქრის პლასტიკური მხარე. დეკორატიული მონაცემები ბუნებრივად ერწყმოდა რელიეფურსა და სახიერ მიზანსცენებს, მის ლამაზ კომპოზიციებს. ქანდაკებასავით გამოკვეთილი იყო მსახიობი სცენაზე, მაგრამ არსად სტატიკა, ყველაფერს კრავდა და აერთებდა შინაგანი რიტმი და ის სულიერი ექსპრესია, უშანგი-

სა და ანჯაფარიძის გმირებს რომ ჰქონდათ. ივდითის პოეტურ სიტბილესა და სითბოს რაღაც სხვაგვარი სინათლე შეჰქონდა ურიელის მგზნებარე სულში. მათი შეხვედრა სიყვარულითა და ალერსით სავსე წუთები სცენაზე მუსიკის საზეიმო ხმებით ივსებოდა, და ეს იყო განუმეორებელი ბედნიერება, რაც ასე იშვიათად ეძლევა ხოლმე ადამიანს.

განსაცვიფრებლად იყო დადგმული ბიბლიური წყევლის სცენა. სხვა უფრო მოფარი ტრაგიკული კოლიზია ძნელი წარმოსადგენია. ასე გეგონებოდათ, დანტეს ჯოჯოხეთი დატრიალდაო სცენაზე. როცა დე სანტოსი იწყებდა კრულვას, შუა საუკუნეობრივი სიბნელე ეფინებოდა სინაგოგას. სცენაზე იდგა წყვდიადი და წარღვნით ემუქრებოდა ნათელსა და პოეტურს.

ურიელის შერისხვა წარმოითქმოდა კიბის მაღალი საფეხურიდან. ახალი სტრიქონი კიბის ახალ საფეხურს ცვლიდა.

თუ იმისათვის ჩემობ ებრაელობას,
რომ გაგვამასხარო და კვლავ დაგვცინო,
სჯობს, კვლავ დარჩე ქრისტიანადა...
...ყური დაუგდე წყევლას, ცოდვილო!..

ისმოდა საზარელი ხმა. წყევლის რიტმი თანდათან ედებოდა რაბინებს, ეუფლებოდა მთელ მათ არსებას და „გახელებული თეატრალობის“ ექსტაზში იძირებოდა ყოველივე.

წყეულნი იყვნენ ყველა ისინი,
ვინც მცირეოდენს თანაგრძნობენ,
წყეული იყოს ყველა, რასაც კი
ეგ უწმინდური ხელი შეახო...

და როცა მრისხანება უმაღლეს წერტილს აღწევდა, წარმოთქმოდა ურიელისათვის ყველაზე საშინელი სიტყვა:

შენ დაიწვები სიყვარულისგან
და ვერ იგემებ მხურვალე ალერსს.

მოულოდნელად გაისმოდა გონგის ხმა. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდებოდა, თითქოს სუნთქვას წყვეტსო ყოველივე. თითქოს

არაამქვეყნიური სიმშვიდე ეუფლებოდა სცენას და ამ გარინდულ სამყაროში ისმოდა ქალის მთრთოლვარე ხმა:

სტყუი რაბინო!

ისევ ამოვარდებოდა ქარიშხალი, ისევ გაცოცხლდებოდა შემაძრწუნებელი სცენა რაბინთა, რომელნიც გახელებულნი გარბოდნენ სცენის სიღრმისაკენ და სადღაც სიბნელეში ინთქმებოდა მათი სახეები.

სცენაზე რჩებოდნენ ივდითი და ურიელი. „როდესაც მე მოვიხედავდი ივდითისაკენ, — იგონებს უშანგი, — ასე მეგონა, რაღაც შუქი მოდიოდა მისი სახიდან. შთაბეჭდილება ისეთი იყო, რომ ივდითის მომღიმარი სახიდან მოედინებოდა ნათელი, რაც ავსებდა მთელ სცენას. მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გეალერსებოდნენ და მათგან წამოსული სხივი გიზიდავდა, გიწვევდა სიცოცხლის და ბრძოლისაკენ“.

ახლა ჩემი ხარ ჩემო ურიელ...

...თეთრი გედივით ყელმოღერებული, საქორწინო ტანსაცმელში გამოწყობილი ივდითი შემოდიოდა სცენაზე. სასიკვდილოდ იყო გამზადებული იგი და ეს ანიჭებდა განსაკუთრებულ დრამატიზმს მის ყოველ ფრაზას, ყოველ მოძრაობას. ტრაგიკული სული ტრიალებდა სცენაზე და ალერსით ეთხოვებოდა თავის ყველაზე ძვირფას იდეალებს.

ის კვდებოდა და „თვით უკანასკნელ წუთებშიაც მისი გრძნობები და გონება ფარვანასავით თავს დასტრიალებდა საყვარელ ადამიანს. როგორც სასიკვდილოდ დაჭრილი ფრინველი, რომლის ფრთების რხევა თანდათან მოდუნებული და მძიმე ხდება, ისე ნელნელა ეშვება დაბლა მომაკვდავი ივდითი, რომ საბოლოოდ საყვარელი ადამიანის ხელებზე დალიოს სული. როდესაც უყურებ ამ დროს ვერიკოს, იგი ჩინური ლარნაკიდან გადმოსული მინიატიურა გგონია. იგი კვდება უბრალოდ, ძალდაუტანებლად. მისი სიცოცხლე ისე ქრება, თითქოს ეს იყოს პირველი თოვლის ფიფქი მსუბუქი ქარით განაფანტი. ამ სიკვდილის შემდეგ შავი ფიქრით შეპყრობილი კი არ რჩება ადამიანი, მოქანცული კი არ გამოდიხარ თეატრიდან, არამედ განწმენდილი, ამაღლებული. გრჩება რაღაც სევდანარევი სიამოვნება. პირველი არის გამოწვეული ივდითის ბედუკუღ-

მართი ცხოვრებით, მეორე — ამ ცხოვრების შესანიშნავი განსახიერებით“ (უ. ჩხეიძე).

სულიერი განწმენდა ანუ კათარზისი აფაქიზებდა მაყურებელს და ამაღლებდა მის გემოვნებას, ფსიქოლოგიურ კონტრასტებს ქმნიდა სულიერი მონუმენტურობის შერწყმა ფაქიზ ლირიზმთან. წარმოდგენაში ყველაფერი კონტრასტული და, ამასთანავე, მთლიანი იყო.

„ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრის პრინციპების დიდი გამარჯვება იყო. მან აქაც გვიჩვენა ჰეროიკული თეატრის ფსიქოლოგიური საფუძვლები და ადამიანურ გრძნობათა გამძაფრების მკაცრი ნორმები.

...მგზნებარე და „მაღალი სულიერი თრთოლვა“, ფილოსოფიური სიღრმე და პოეტური აღმაფრენა, ტრაგიკული სილამაზე და სიცხადე „ურიელ აკოსტას“ განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს ჩვენი თეატრის ისტორიაში.

* * *

მარჯანიშვილი არ იყო ერთი ჟანრის რეჟისორი. ტრაგედიების გვერდით დგამდა კომედიებს, სატირულ პიესებს...

ის პირდაპირ ვირტუოზულად დგამდა კომედიებს. განსაკუთრებული მუსიკალობა, სიმსუბუქე და ლაკონიზმი ახასიათებდა მის სპექტაკლებს.

სცენაზე იდგა სადა დეკორაცია. არაფერი ზედმეტი, არაფერი ისეთი, რასაც შეეძლო დაეჩრდილა ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე ატმოსფერო.

იგი შთაგონებით, რაღაც განსაკუთრებული ხალისით მუშაობდა კომედიებზე. მის სულს იტაცებდა მზიური, ნათელი ფერები, საგანგებოდ არჩევდა კომიკურ ელემენტებს თვით ტრაგედიებშიც, ფეიერვერკით, ლაღი და სიცოცხლით სავსე სცენებით ავსებდა მთელ სპექტაკლებს. როდესაც ის კომედიებზე მუშაობდა, ასე გეგონებოდათ, „თვითონ განიცდიდა დიდ სიამოვნებას და ისეთი ხალისით და სისწრაფით აკეთებდა ყოველივეს, ისე იოლად და მსუბუქად, რომ ვერც კი იფიქრებდით, თუ ამ დროს მისი მახვილი გონება და ფანტაზია რაიმე შემოქმედებითს დაძაბულობას განიცდიდა, ისე ელვისებური სისწრაფით მოქმედებდა“ (უ. ჩხეიძე).

სწორედ მარჯანიშვილმა გაუკვლია გზა სცენაზე ახალ ქართულ კომედიოგრაფიას. 1928 წლის დეკემბერში შედგა პრემიერა შ. დადიანის პიესისა „კაკალ გულში“. სპექტაკლმა დიდი აურზაური გამოიწვია. რაპპული კრიტიკა მკაცრად „ამხელდა“ სპექტაკლს. იგი შეაშფოთა წარმოდგენის მამხილებელმა პათოსმა. მაგრამ სიმართლე რეჟისორის მხარეზე იყო და მან გაიმარჯვა. წარმოდგენა ამათრახებდა თაღლითებს, ბიუროკრატებს, უქნარა ადამიანებს. მალე გახმაურდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები, ცალკეული ფრაზებიც კი გავრცელდა ხალხში. სპექტაკლმა ერთგვარი იმპულსი მისცა მუსიკალური კომედიის ჟანრის განვითარებას ჩვენში.

მარჯანიშვილმა, თურმე, განაცხადა, მაგიდასთან მუშაობა არ გვექნება, პირდაპირ გადავალთ სცენაზეო. ასეც მოხდა. დიდმა რეჟისორმა ფართო გასაქანი მისცა იმპროვიზაციას, აქტიორები მოქმედებდნენ თავისუფლად. მოულოდნელად იბადებოდა ბრწყინვალე მიზანსცენები, იქვე ფიქსირდებოდა მუსიკალური ნორმები. ყველანი ტემპით, გატაცებით მუშაობდნენ. ეს იყო ხალისიანი, მჩქეფარე სიცილითა და იუმორით სავსე დღეები. მარჯანიშვილმა შექმნა იგი, მისმა ჯანსაღმა სულმა აამღერა, აამეტყველა და ახალ სცენურ სახეებს აზიარა ყველა.

„დაწესებულების უწესრიგობაში, — იგონებს უშანგი ჩხეიძე, — მოჩანდა რეჟისორის იშვიათი წესრიგი. სცენა იყო მაქსიმალურად განტვირთული. უკან, ფარდის გარდა, სცენაზე ეკიდა შუქფარი (აბაჟური), იდგა ერთი დივანი, დაკეცილი თეჯირი და მოსამსახურეთა რამდენიმე მაგიდა“.

მარჯანიშვილი მებრძოლი ხელოვანი იყო და, რაღა თქმა უნდა, შ. დადიანის პიესის შემდეგ სხვა ამგვარი პიესის დადგმას არ მორიდებია. ასეთი იყო კ. კალაძის „როგორ?“. იმდროინდელ მაყურებელთა მოწმობით, სპექტაკლს სენსაცია გამოუწვევია. წარმოდგენა ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათის ყოფილა. „მარჯანიშვილმა, — წერს თ. ვახვახიშვილი, — ამ სპექტაკლს ისეთი ბრწყინვალე ფორმა მოუძებნა, რომ ყველა განცვიფრებაში მოიყვანა. ახალი ფორმის პიესისათვის კოტემ სრულიად ახალ, თეატრში მანამდე გამოუყენებელ ხერხს მიმართა. კინოს ჩრდილების, ეკრანისა და განათების ზედმიწევნით მიზანშეწონილი შერწყმით სპექტაკლმა უაღრესად დიდი მხატვრული შთამბეჭდაობის ძალა შეიძინა. მუსიკაც, ისევე რო-

გორც კოტეს სხვა დადგმებში, უხვად იყო გამოყენებული".

ახალგაზრდა დრამატურგის პიესა ჭიათურის მაღაროელთა ბრძოლის ფონზე იშლებოდა. 1905 წლის რევოლუციურ მოძრაობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ჭიათურელი მუშები და ეს ამბავი გახდა კალაძის პიესის თემაც. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა პიესის ღირსებაცა და ნაკლიც. მან ძალიან ბევრი გააკეთა, რომ წარმოდგენა თანამედროვეობისათვის აქტუალური და საინტერესო ყოფილიყო. მან შეძლო ხელოვნების ორი სხვადასხვა დარგის — კინოსა და თეატრის გარკვეული სინთეზი და, ეს უკვე თავისთავად ძალიან ბევრს ნიშნავდა ახალი თეატრალური გზების ძიებისას. ამ გარემოებას მოსკოვსა და უკრაინაში გასტროლების დროსაც მიაქციეს ყურადღება. გაზ. „კომუნისტი" წერდა: „ერთ-ერთი ძლიერი ადგილი პიესის გარეგნული გაფორმებისას, უთუოდ არის მოხერხებული და მხატვრული ჩართვა კინოსი პიესაში. კინო ჩვენ პირველ დადგმაშიაც ვნახეთ, მაგრამ მხოლოდ აქ არის კინოს რთული, ორგანული, თვით ტექნიკური გადასვლა სცენური მოქმედებიდან. კინომოქმედებისაკენ და პირუკუ. ისეა მოწყობილი, რომ, ერთი შეხედვით, ვერც გაიგებ სად თავდება ერთი და სად იწყება მეორე"... ამასვე ადასტურებს დ. ანთაძე, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორი იყო. „რეპეტიციები საინტერესოდ მიმდინარეობდა, — წერს იგი, — მსახიობები გაიტაცა მარჯანიშვილის მიერ მიგნებულმა ახალმა ხერხებმა: კინოსა და სცენური მოქმედების გაერთიანებამ".

მარჯანიშვილის მოწაფეთა მოგონებებში ხშირად წერია, რომ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს" აკლდა მარჯანიშვილისათვის დამახასიათებელი ელვარება, აკლდა სიღრმე და სისრულე, სპექტაკლი ნაჩქარევად მომზადდა და ამან განაპირობა ყოველი ნაკლიო. ერთი კი ფაქტია: მარჯანიშვილს აქ დამსახურებად ისიც ეყოფა, რომ სწორედ მან აღმოაჩინა ეს ბრწყინვალე პიესა. მისმა გენიამ გულთამხილავის ძალით იგრძნო, რომ საქმე ჰქონდა მაღალი ხარისხის ნაწარმოებთან. როცა პიესა წაიკითხეს, დასის „დიდმა უმეტესობამ ვერ გაიგო ნაწარმოების ახალი ფორმა და მისი ღრმა შინაარსი, ერთბაშად ვერ ჩასწვდა მის აზრს, ბრწყინვალე კომედიურობას, ხალხური შემოქმედების საწყისებს, რაც ასე მოხდენილადაა გამოყენებული ამ პიესაში" („ავდარი" — დ. ანთაძე). ყოველივე ეს სხვებისთვის მხოლოდ შემდეგ გახდა ნათელი.

საერთოდაც, კ. მარჯანიშვილმა დიდი როლი შეასრულა მწერლობისა და თეატრის დაახლოებაში.

კოტე ქართული მწერლობის დიდი მეგობარი იყო. იგი აღიზარდა ილიას, აკაკისა და, საერთოდ, ჩვენი კლასიკური მწერლობის საუკეთესო ტრადიციებზე. ბავშვობიდანვე შეიყვარა მან ქართული ლიტერატურა და ბოლომდე შთაგონებული დარჩა მისგან. მთელი მისი შემოქმედება მწერლობისა და რეჟისურის ურთიერთობის ბრწყინვალე მაგალითია. მწერლობის გარეშე მას ვერც წარმოედგინა ჰეშმარიტად დიდი თეატრალური კულტურის შექმნა.

დრამატურგია, როგორც თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების საფუძველთა საფუძველი, მისი ზრუნვისა და სიყვარულის საგანი იყო მუდამ. „ჩვენთვის, — წერდა იგი, — მთავარ როლს თამაშობს ავტორი და მისი სული. ის არის სცენის მბრძანებელი... თუ მე ჩავწვდებოდი ავტორის სულს, ავტორის პათოსს, გავუხსნიდი მას აქტიორებს და შევძლებდი კოლექტიური შემოქმედებით გამომეხატა ავტორის „სული“, მაყურებლის წინაშე ჩემი ამოცანა შესრულებული იქნებოდა“. ამავე აზრს ავითარებდა და იცავდა იგი შემდეგშიც: „მე განუხრელად ვხელმძღვანელობ იმ პრინციპით, რომ პიესის ბატონ-პატრონი არის ავტორი. ამიტომ იმ სტილს მივმართავ, რომლითაც დაწერილია პიესა“.

აქაც ჩანს მარჯანიშვილის რეალისტური პოზიცია და უარყოფა იმ მოდერნისტული ტენდენციებისა, რაც სცენის ფორმალურ-ტექნიკურ მიღწევებს აბატონებდა თეატრში, თუმცა მარჯანიშვილმა ბრწყინვალედ იცოდა ტექნიკურ მიღწევათა ფასი და მნიშვნელობა.

დრამატურგისადმი ერთგულებას, მისი ნააზრევის სწორ თეატრალურ განსხეულებას მარჯანიშვილისათვის მუდამ პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იმიტომ, რომ მსოფლიო რეჟისურაში ბევრჯერ იყო ცდა შეეზღუდათ და უარეყოთ თეატრში მწერლის ესოდენ დიდი როლი.

„დურუჯის“ ორი წლისთავზე პ. იაშვილი წერდა: „ჩვენს იმედს ისიც ემატება, რომ თქვენს მეთაურად, როგორც ოქროს სინათლე, დადგა თქვენთვის და ჩვენთვისაც ერთნაირად საყვარელი მასწავლებელი კ. მარჯანიშვილი, რომლის თავზე გვირგვინად დგას წყალობა საქართველოს მზის“.

საქართველოში არ არის თითქმის არც ერთი ცოტად თუ ბევრად

გამოჩენილი მწერალი, რომ მარჯანიშვილისადმი თავისი სიყვარულისა და პატივისცემის გრძნობა არ გამოეხატოს.

* * *

მარჯანიშვილმა ერთხელ თქვა: ოცდაათი წლის მანძილზე ვეძებდი ჩემს თავს და მე ის ვიპოვე ქართულ თეატრშიო.

ეს იყო მისი აღსარება.

მის სულში გაიღვიძა სამშობლოს მზემ და მერე აღარასოდეს ჩასულა.

მის ძარღვებში ჩქეფდა ქართული სისხლი. ამიტომ ამბობდა ა. ლუნაჩარსკი: „ქართულმა სტილმა და იმ ენამ, რომელიც ასე დიდებულად აჟღერდა ჩვენთვის სცენიდან, შექმნეს რაღაც განსაკუთრებული ჰარმონია. ეს აიხსნება, რა თქმა უნდა, თვით მარჯანიშვილის ნაციონალური თვალთახედვით, რომელსაც თავის მშობლიურ ნიადაგზე უნდა ენახა მეტი მაცოცხლებელი ძალა, ვიდრე რომელიმე სხვა გარემოცვაში“.

„მშობლიური რიტმები, ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა“ იყო მისი კაცობის ლამაზი არსი და იგი ვლინდებოდა ყველგან.

მან ათმაგად გადაუხადა თავის სამშობლოს, საქართველოს, ის, რაც ადრე დააკლო სხვაგან მოღვაწეობით.

მაგრამ ამ „სხვაგან“ ყოფნითაც ხომ თავის ქვეყანას განადიდებდა?!

და, აი, იპოვა რასაც მრავალი წელი ეძებდა, დაუბრუნდა თავის საყვარელ ქვეყანას, მაგრამ ათიოდე წელიც არ დასცალდა. შექმნა ერთი თეატრი და ხუთი წლის შემდეგ აიძულეს დაეტოვებინა იგი. მერე წავიდა ახალი თეატრის საძიებლად, მძიმე გზებით იარა, მაგრამ ხალისით შექმნა ახალი თეატრი. ვერც იქ გაიხარა. მხოლოდ ხუთი წელი აცალეს. მერე აუხირდნენ და მოაცილეს.

ვის შეუძლია აუღელვებლად წაიკითხოს ეს სიტყვები:

.....თეატრი ხაშურში იყო. მარჯანიშვილი ავად გახდა. ღამით შეიკრიბნენ მსახიობები. გვიან ღამემდე გასტანა ცხარე კამათმა... უცბად გაიღო კარი და ხელზე ატატებული კოტე მარჯანიშვილი შემოიყვანეს რეჟისორის თანაშემწემ ჰ. გელეიშვილმა და დარაჯმა ი. ზი-

ბარევმა: კოტე მარჯანიშვილს პლედი ჰქონდა მოხურული ბეჭებზე; უცნაურად უბრწყინავდა თვალები. უძლურების დასაძლევად თურმე მას დროებითი ღონისძიება — მორფიუმი შეუშხაპუნებია... ჩვენ ძლიერ გაგვაკვირვა ბატონ კოტეს გამოჩენამ, რადგან ის მძიმე მდგომარეობაში მყოფი გვეგულებოდა. ყველანი ფეხზე წამოვდექით, გარდა რამდენიმე ოპოზიციონერისა, რომლებიც ადგილიდან არ დაძრულან...

„ყმაწვილებო, ორი დღე დამაცადეთ, — ორი თითი გვიჩვენა, — ან მოვკვდები. ან მოვრჩები, მერე თქვენ იცით..“ — და წამოუვიდა ღაპაღუპით ცრემლები... კოტეს მეტი არაფერი უთქვამს მხოლოდ ხელით ანიშნა — წამიყვანეთო. გაიყვანეს“... (დ. ანთაძე).

ცმადურობა უფრო შორს ვერ წავა, „მძიმე მდგომარეობაში მყოფ მაყვალებელს“ სასამართლო კრება მოუწყვეს.

მას არც სიკვდილი დასცალდა საქართველოში. იგი უკანასკნელად ჩამოვიდა „თავის ქვეყანაში, როგორც სიმბოლო მუდმივი ჭვისა“ (შ. დადიანი). ასე დასრულდა განახლებული ქართული თეატრის მეთაურის სიცოცხლე. იგი იყო რეჟისორი, პედაგოგი, ორგანიზატორი და მხატვარი ერთსა და იმავე დროს. მან შექმნა რეჟისორული ხელოვნების რთული სინთეზური ფორმა, მრავალი წლით განსაზღვრა ქართული თეატრის განვითარება. მან შექმნა სადღესასწაულო სანახაობის, მჩქეფარე არტისტიზმის. მებრძოლი თეატრალური ხელოვნების დიდი კულტურა. მის შემოქმედებაში, როგორც ერთ ფოკუსში, ისე მოიყარა თავი ქართველი ხალხის მდიდარმა თეატრალურმა შესაძლებლობებმა, მასში ჰპოვა გამოსახვის საუკეთესო ფორმა.

მარჯანიშვილის შემოქმედებაში გამოისახა თავისი დროის მღელვარე პრობლემები, რეჟისორის ძლიერმა მეტაფორულმა აზროვნებამ შექმნა თვისობრივად ახალი დონე ქართული რეჟისურისა. მისი „ცხვრის წყარო“ და „ჰამლეტი“, „ურიელ აკოსტა“ და „ოტელო“, „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „კაცაც გულში“ და მრავალი სხვა სპექტაკლი აღბეჭდილი იყო ხალასი რეჟისორული და აქტიორული ნიჭიერებით, მათში გამოჩნდა 20 - 30-იანი წლების ქართული თეატრის მღელვარე ცხოვრება მთელი თავისი სირთულითა და სილამაზით. მარჯანიშვილმა გამოავლინა ახალი ძალები. აღვილი სათქმელია ახალი შემოქმედებითი ძალებიო. არსე-

ბითად სწორედ ამ ახალი ძალების გამოვლენას და აღზრდას შეალია მთელი თავისი უზარმაზარი ენერგია. თეატრში ეს იყო მსახიობი, მხატვარი, მწერლობაში დრამატურგი. კ. მარჯანიშვილის ისტორიული დამსახურებაა. რომ მან დიდად აამაღლა ქართული აქტიორული ხელოვნება. მართალია მე-19 საუკუნის ქართული თეატრი არსებითად მსახიობთა თეატრი იყო, მაგრამ ოციანი წლებისათვის ძველი მსახიობები თითქმის აღარ იყვნენ ცოცხალი, ხოლო ვინც დარჩა ისიც მოხუცი იყო. საჭირო გახდა ახალი ძალების მიკვლევა: კ. მარჯანიშვილმა უცებ აამაღლა უ. ჩხეიძე და ვ. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე. თ. ჭავჭავაძე, მ. გელოვანი, ს. ჟორჟოლიანი, შ. ღამბაშიძე, გ. შავგულიძე, ს. თაყაიშვილი, პ. კობახიძე და სხვები. სხვადასხვა თაობის მსახიობები წარმოაჩინა თეატრში. მიუხედავად მისი დიდი რეჟისურისა მარჯანიშვილის თეატრი მაინც მსახიობთა თეატრი დარჩა და სწორედ აქ იყო დიდი რეჟისორის გენიალობაც.

„ცხვრის წყარომ" გარკვეულად საფუძველი ჩაუყარა ახალი ტიპის აქტიორულ სპექტაკლს. სადაც ღრმა რეჟისორული ჩანაფიქრი გამოიხატა ელვარე არტისტიზმით. თ. ჭავჭავაძის ლაურენსია თუ ა. ვასაძის ბენგო, დიდი და პატარა როლების სხვა შემსრულებელნი — ქმნიდნენ ერთ მთლიან ანსამბლს.

გავიხსენოთ ოპერეტა „მასკოტა" აკ. ვასაძის ელვარე კრიპსინით, ან ჯ. სინგის „გმირში" თ. ჭავჭავაძის პეგინ მაიკი, ა. ვასაძისა და გ. დავითაშვილის კრისტი მეგონი. წინაურდებიან ახალგაზრდები: ე. აფხაიძე, ს. ზაქარიაძე, მ. დავითაშვილი. გ. კოტავა. ე. ლორთქიფანიძე, ა. გომელაური. გავიხსენოთ „ჰოპლა, ჩვენ ვეცხლობთ!" უშ. ჩხეიძის (ტომასი) და შ. ღამბაშიძის (ალბერტ კროლი), ე. დონაურის (ფრაუ მილერი), ხ. ჭიჭინაძის (ივა ბერგი). ან „ყვარყვარე თუთაბერის" აქტიორული ანსამბლი, უ. ჩხეიძის ყვარყვარე.

კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში მსახიობთა ოსტატობის ნამდვილი გამოფენა იყო. რომელი ერთი გავიხსენოთ, ა. აფინოგენოვის „შიში" (შ. ღამბაშიძე — ბურგომისტრი, ე. დონაური — კლარა, პ. კობახიძე — კომბაევი, ს. თაყაიშვილი — ამალია კარლოვნა). რეჟისორი ყოველ სპექტაკლში აცნობდა ახალ აქტიორულ ძალებს. მრავალფეროვნად ისახებოდა მსახიობთა ზრდის პერსპექტივები. მარჯანიშვილი მისანიშნებით თითქოს წინასწარ გრძნობდა ყოველი მსახიობის შესაძლებლობას. რეჟისორის სპექტაკლში მონაწილეობდა ძველი და

ახალი თაობის მსახიობები. მარჯანიშვილი ქმნიდა ღრმა ინდივიდუალურ აქტიორულ ანსამბლს, სინთეზური თეატრის მეკვლეს განსაკუთრებით იტაცებდა მსახიობი, რომელიც ახლოს იყო მის ესთეტიკურ იდეალთან. გასაგებია უ. ჩხეიძის, ვ. ანჯაფარიძის, ვ. გოძიაშვილის ასე დიდი წარმატებები.

მარჯანიშვილი კონტრასტების მეთოდს იყენებდა არა მხოლოდ სპექტაკლის მხატვრული, მუსიკალური თუ მეტაფორული გადაწყვეტის დროს, ან სოციალური პროცესების დაპირისპირებაში, არამედ თითოეული როლის აქტიორული გადაწყვეტის დროსაც. რეჟისორი ეძებდა თეატრს, სადაც ერთდროულად თავსდებოდა რომანტიკული ზეაწეულობა და უაღრესი ყოფითობა, სატირა და გროტესკი, ტრაგედია, დრამა და ვოდევილი — ეს იყო მთელი სამყარო — აქტიორული მრავალფეროვნების „საყრდენი წერტილები“.

თითქოს არაფერი იყო უჩვეულო ი. ოლეშის „სამ ბღენძში“, მაგრამ ღრმა კოლორიტითა და აქტიური პოლიტიკური პათოსით იყო შენივთებული რეჟისორისა და მხატვრის (ე. ახვლედიანი), მსახიობების (ს. ზაქარიაძე, ნ. გოცირიძე, ვ. გოძიაშვილი, ა. ყორჟოლიანი) შემოქმედება, რეჟისორის გაბედული, პოლიტიკური სატირის ფორმაში გამოელენილი ჩანაფიქრი სცენაზე პოულობდა სრულ ვამართლებას.

კ. მარჯანიშვილი მსახიობებს ზრდიდა კლასიკურ („ჰამლეტი“, „ოტელო“, „ურიელ აკოსტა“) და თანამედროვე (შ. დადიანის „კაკალ გულში“, ი. მიკიტენკოს „ანათე, ვარსკვლავო“, მ. კულიშის „კომუნა ველზე“, კ. კალაძის „როგორ?“ და სხვა) პიესებში. აქ იყო ჟანრული მრავალსახეობა, სადაც ასევე მდიდრულად და მრავალფეროვნად ვლინდებოდა აქტიორული ნიჭიერება.

კ. მარჯანიშვილის რეჟისურის უპირველესი დამსახურება სწორედ აქტიორულ წარმატებებში უნდა ვეძიოთ. იგი მსახიობთა თეატრის ერთგული დარჩა ბოლომდე, თუმცა მის ხელში გაიარა ათასგვარმა რეჟისორულმა ექსპერიმენტმა. თავად იყო ბევრი ექსპერიმენტის წამომწყები და მეთაური, თავად ქმნიდა კლასიკური რეჟისურის მოდელს.

კ. მარჯანიშვილის გენიამ ფართო გზა გაუხსნა შემოქმედებითს ძალებს, დიდ სარბიელზე გაიყვანა ქართული თეატრი.

ქართული თეატრის რომანტიკოსი

დაღეპელ მეგობრებს თანაგრძნობა გამოვეცხადოთ
მათზე ფიქრით და არა დატირებით.

ეპიკურე.

ს. ახმეტელის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისი 1910 წლით თარიღდება. ამ წელს სოფელ მაჩხაანში დადგა ა. სუმბათაშვილის „ღალატი". ამაღე წელს დაიწყო წერილების ბეჭდვაც. მანამდე კი რამდენჯერმე ითამაშა სცენაზე, მაგრამ მალე მიანება თავი. არც რეჟისორული მუშაობა გაუგრძელებია იმთავითვე. პირველი სპექტაკლიდან მხოლოდ ათი წლის შემდეგ დადგა პროფესიულ სცენაზე ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია", ხოლო მანამდე, 1919 წელს, ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე".

მაშ ასე, „თქმულება შოთა რუსთაველზე" და „ბერდო ზმანია"— ორი სრულიად განსხვავებული ხასიათის წარმოდგენა. ორთავეში კი ჩანდა, რომ მისი დამდგმელი ქართული თეატრის განახლებას ცდილობდა. მის დაჟინებულ სწრაფვაში — შეექმნა არსებულისაგან განსხვავებული თეატრალური სინამდვილე — იგრძნობოდა მტკიცე ნებისყოფის, ნოვატორული ბუნების ხელოვანი.

მაგრამ ს. ახმეტელის ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ იგი იძულებული გახდა თავი მიენებებინა თეატრისათვის. მხოლოდ კ. მარჯანიშვილის დაბრუნების შემდეგ განახლდა მისი რეჟისორული მოღვაწეობა. ასე რომ, საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის დაბრუნებას ს. ახმეტელის თეატრში დაბრუნებაც მოჰყვა. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ს. ახმეტელმა ახალ თეატრში, პირველად ო. უაილდის „სალომეა" დადგა. „ბერდო ზმანიას" შემდეგ „სალომეას" დადგმამ კიდეც უფრო დიდი შეხლა-შემოხლა და ვნებათა ღელვა გამოიწვია.

როგორც ო. უაილდის პიესამ, ისე ახმეტელის სპექტაკლმა პრესისა და მაყურებლის აზრთა სხვაობა გამოიწვია. კრიტიკა, უპირატესად, პიესის ესთეტიზმის, გადაჭარბებული ვნებიანობის წინააღმდეგ იყო მიმართული. არსებითად, ამავე ნაკლს უსაყვედურებდნენ სპექტაკლსაც. მაგრამ არც ამ საკითხში იყო ერთსულოვნება. ზოგს მიაჩნდა, რომ ს. ახმეტელმა შეარბილა ვნების პათოსი და ამით დაშორდა ო. უაილდის გმირებს. „ტეტრაფისათვის ცეკვის დროს, — წერდა გაზეთი „კომუნისტი", — საჭიროა მეტი აღვირახსნილი პათოსი, აისედორა დუნკანის ღვედელობა და ნაკვთების სიმძაფრე"[1]. სხვების აზრით კი: „ალ. ახმეტელმა შეძლო შეექმნა სცენაზეის სულიერი დაძაბულობისა და გარდუვალი კატასტროფის მოლოდინის ატმოსფერო, რაც სპეციფიკურია ო. უაილდის ამ შედევრისათვის. მან მკვეთრად დაუპირისპირა ერთმანეთს პათოლოგიურ ვნებათა ღელვით აღტყინებული, გარყვნილი და ბიწიერი სამყარო ადამიანური ღირსების მტკიცე დამცველთა სულიერ სამყაროს"[2].

სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები მონაწილეობდნენ (ვ. ანჯაფარიძე, აკ. ვასაძე, გ. დავითაშვილი, ე. ლორთქიფანიძე და სხვ.). ასე რომ, ახმეტელი დაჟინებით იცავდა ახალგაზრდა მსახიობების დაწინაურების კურსს. კ. მარჯანიშვილი თანაგრძნობით შეხვდა ახალგაზრდა რეჟისორის მისწრაფებებს. წარმოდგენის მონაწილის, აკ. ვასაძის აზრით, ამ სპექტაკლმა დიდმნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ჩვენი თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში. ამ სპექტაკლით „გამოიცნო კოტე მარჯანიშვილმა თავისი მომავალი თანამებრძოლი და თანამოაზრე რეჟისურაში სანდრო ახმეტელი და დაიახლოვა კიდეც. ა. ახმეტელი კი ბედნიერი იყო, რომ ამ დღიდან თანაზიარი გახდა კ. მარჯანიშვილისა და თანამონაწილე ყოველი მისი დადგმისა რუსთაველის თეატრში[3]. ამავე აზრისა იყო ს. ახმეტელიც. იგი თავის თავზე წერს: „გენერალური რეპეტიციის შემდეგ მარჯანიშვილი და ახმეტელი შემოქმედებითად დამეგობრდნენ და ერთად დაიწყეს მუშაობა"[4].

---

[1] „კომუნისტი", 1923, 20 თებერვალი.

[2] დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, გვ. 152.

[3] აკ. ვასაძე, მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება", 1974, №8, გვ. 107.

[4] ს. ახმეტელი, ქრბ., გვ. 115.

მაგრამ ამ კავშირს არ შეუნელებია თეატრალური ენებათა ღელვა და ბრძოლის სიმწვავე. ახალი ქართული საბჭოთა თეატრი ღრმა წინააღმდეგობებით ვითარდებოდა. იმდენად ძლიერი იყო ახმეტელზე თავდასხმა, რომ კ. მარჯანიშვილი სპეციალური სტატიით გამოვიდა პრესაში ახალგაზრდა რეჟისორის დასაცავად. „უქრისტიანესი თეატრი“[1] უწოდა მან სტატიას. კ. მარჯანიშვილმა მხარი დაუჭირა პიესის დადგმას არა მარტო იმისათვის, რომ იგი (ეს პიესა) მას უფრო ადრე ჰქონდა დადგმული ჯერ პეტროგრადში[2], ხოლო 1922 წელს — თბილისის რუსულ თეატრში. არა, ამასთან ერთად, მისთკის მთავარი იყო ახალგაზრდა რეჟისორის დაცვა და იმ ტენდენციის წარმოჩინება, რომლითაც უფრო ნათლად იკვეთებოდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთიანი პოზიცია. მართებულია პროფ. დ. ჯანელიძის შენიშვნა, რომ „მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო რევოლუციური სინამდვილის ამსახველი პიესები, მარჯანიშვილი „სალომეაში“ ეძებდა თანამედროვეობასთან თანახმიერებას, ტრაგიკული პროტესტის სიმძაფრეს, ახალ გამომსახველობას გმირული, ვაჟკაცური ძიების გზაზე“[3].

გმირული, ვაჟკაცური თეატრის საწყისების ძიებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ოციანი წლების დასაწყისის ქართულ თეატრში.

კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა ო. უაილდის პიესის უარყოფითი მხარე, მაგრამ მაინც დაუჭირა მხარი მის დადგმას. ო. უაილდის ამ ნაწარმოებში სიყვარულით ტკბობის, სულიერი სიცარიელის, ტრაგიკული წინააღმდეგობების ადამიანური სამყარო მოცემულია ბურჟუაზიული საზოგადოების ამორალური სულის ჩვენებით. ესთეტიზმის გარსი, რომელშიც განფენილია უაილდის გმირთა სულიერი სამყარო, ერთობ პირქუშად წარმოადგენს მწერლის გმირებს. ს. ახმეტელის სპექტაკლი ვერ ასცდა (პრაქტიკულად ალბათ შეუძლებელიც იყო) ესთეტიზმს, მაგრამ მასში მთავარი იყო ჯანსაღი საწყისი და სწორედ ამას უჭერდა მხარს მარჯანიშვილიც. მეამბოხე პიროვ-

---

[1] „რუბიკონი“, 1923, № 14.

[2] დადგა 1917 წლის ნოემბერს, ტროიცკის თეატრში. პროფ. დ. ჯანელიძის აზრით, „ამ დადგმამ ტროიცკის თეატრი პეტროგრადის მოწინავე თეატრთა რიგებში ჩააყენა“. კ. მარჯანიშვილი, ტ. I, კრბ., თბ., 1972, გვ. 415.

[3] იქვე.

ნების იდეით გატაცება იყო ს. ახმეტელის დაინტერესების საფუძველიც.

არც „ლატავრას“ დადგმის არჩევანი იყო შემთხვევითი. სწორედ ახმეტელი გახდა პირველი დამდგმელი ზ. ფალიაშვილის ამ ოპერისა. ამდენად, გასაგებია, რომ ნაწარმოების თემასაა და იდეას ახმეტელისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა.

„ლატავრა“ კვლავ იმას მიგვანიშნებდა, რომ ახმეტელი ეძებდა შეამბოხე გმირის თემას, ეძებდა ყველგან, სხვადასხვა ფორმისა და ხასიათის პიესაში. არსებითად ესაა სათავე იმ გზისა, რომელმაც შემდეგ იგი რევოლუციონერ გმირებთან, ახალი ქვეყნის მშენებელ ადამიანებთან მიიყვანა. არ შეიძლება ამ გზის გაუთვალისწინებლად, მოწყვეტით, ახმეტელის შემოქმედებითი ევოლუციის გარეშე არც „ბერდო ზმანიას“, არც „სალომეას“ და არც „ლატავრას“ განხილვა. თვით ყველაზე უკიდურესად „პასიური პროტესტით“ დაწერილი ექსპრესიონისტული „შპიგელმენშიც“ კი ბუნებრივი მოვლენა იყო ძველის ნგრევისა და ახლის შენების ისტორიულად ურთულეს ეპოქაში.

ყოველთვის რთულ „წინააღმდეგობებში იბადება ახალი“. „ვითა ცხენსა შარა გრძელი...“ — თქვა რუსთაველმა, და თითქოს ცხოვრებამაც ამისათვის მოამზადა ახმეტელი. მისი ნიჭის, მოქალაქეობრივი პოზიციის, ნებისყოფის სიმტკიცის, ნოვატორულ ძიებათა ხასიათის ამოცნობისა და პერსპექტივების გარკვევისათვის დიდი გამოცდა იყო მუშაობა ექსპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ დრამატურგიაზე.

ს. ახმეტელის დადგმების მრავალფეროვნება იმის მაჩვენებელიცაა, რომ იგი არ თავსდება მხოლოდ გმირულ-რომანტიკული. სტილის საზღვრებში, თუმცა მაინც ეს უკანასკნელია ძირითადი. სპექტაკლებმა „ბერდო ზმანიამ“, „სალომეამ“, „როდამმა“ „ლატავრამ“, „შპიგელმენშმა“ წარმოაჩინეს არაერთი ახალგაზრდა მსახიობის ნიჭიერება. წარმოდგენებმა ხელი შეუწყვეს სამსახიობო ტექნიკის ამაღლებას. გამოვლინდა პლასტიკის, რიტმის, სასცენო მოძრაობის, მუსიკისა და, საერთოდ, პირობითი თეატრალური ფორმების, რეჟისორული მეტაფორების სიმდიდრე და მრავალსახეობა.

დასახელებული სპექტაკლები ახმეტელის შემოქმედებაში მეტ-ნაკლებად ერთ სიბრტყეზე ლაგდება. ერთსა და უმთავრეს საკითხში რეჟისორი ეძებს გმირის თემას. სხვა საკითხია, თუ როგორია თვით ძიების ხასიათი და შედეგი. მთავარია ის, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა იცის რისთვის დგამს პიესას, რა უნდა უთხრას მაყურებელს, იცის რას ეძებს, რისკენ ისწრაფვის მისი სული. ამ ძიებაში ახმეტელს გვერდში ედგა მარჯანიშვილი!

ასე რომ, მიუხედავად ახმეტელის პირველი სპექტაკლების მხატვრული დონისა და წარმატების სხვადასხვაობისა, ფორმალურ და ჰეშმარიტ ძიებათა ხასიათისა, რეალისტურისა და სიმბოლისტურის შეპირისპირებისა და სხვა მრავალი და მრავალი ავ-კარგისა, ეს სპექტაკლები მიზნად ისახავდნენ მებრძოლი, გმირული საწყისის გამოვლენას. არსებულის უარმყოფელი გმირის ძიების თემა მუდამ თვალსაჩინო ადგილს იკავებდა ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში. მართალია, იგი აისახა არა გმირულ-რომანტიკული სტილის მეოხებით, მაგრამ მიზნისაკენ მიმავალი შემოქმედის გზა ერთხაზოვანი არ არის! რთულ წინააღმდეგობებში იზრდება ახალი და, ახმეტელისთვის, როგორც ჩანს, აუცილებელი საფეხური იყო ამ ეტაპის გავლა. ამასთანავე, იგი იმის მაუწყებელიც არის, რომ დიდი რეჟისორის შემოქმედება არ უნდა წარმოვიდგინოთ მხოლოდ გმირულ-რომანტიკულ სფეროში. იგი ზოგჯერ სცილდება მის საზღვრებს და თავისი მრავალფეროვნებით უკეთაც წარმოაჩენს ხელოვანის მდიდარ სულიერ სამყაროს.

1923—24 წლების სეზონში კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა ერთად დადგეს ჯონ სინგის „გმირი". ერთობლივ დადგმას მაღალი შეფასება მისცა პრესამ. რეჟისორებმა კ. მარჯანიშვილმა და ა. ახმეტელმა ამ საღამოს ამოწურეს ჩვენი სცენის მაქსიმალური შესაძლებლობა და მორიგი წარმოდგენა გადააქციეს ნამდვილ კონცერტადო, — წერს ვ. გარიკი. ავტორი კონცერტში გულისხმობდა წარმოდგენის ანსამბლურობას და იქვე განმარტავს კიდეც: „მსახიობთა ასეთი შეხმატკბილებული თამაში ჩვენს სცენაზე იშვიათად გვინახავს". სხვა რეცენზენტების აზრით, „მთლიანად სპექტაკლი კარგი გამოვიდა".

1924—25 წლების სეზონის რეპეტიციების დღიურებიდან ირკვევა, რომ კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს ფართო მასშტაბის

პარალელური და მრავალპლანიანი მუშაობა გაუშლიათ. ექსპრესიონისტული პიესები იდგმებოდა ყველგან და ქართული თეატრიც მიეძალა მას. თეატრის მესვეურები ფიქრობდნენ, რომ ექსპრესიონიზმი მეტ თანადროულობას მიანიჭებდა თეატრს, რადგან იმხანად ჯერ კიდევ არ იყო ახალი საბჭოთა დრამატურგია. ერთგვარი გარდამავალი საფეხურის როლი უნდა შეესრულებინა ექსპრესიონისტულ პიესებს. ექსპრესიონიზმი იყო მძაფრი მამხილებელი პათოსი. ამიტომ, მისი, თუ გნებავთ, მეამბოხე რევოლუციური ფრაზეოლოგია, ბურჟუაზიული სამყაროს დეკადანსის გამოხატვა, პაციფისტური ჰუმანიზმი, ბურჟუაზიული სამყაროს სულიერი კრიზისის აპოლოგია გარკვეულ გაგებასა და გამოძახილს პოულობდა მაყურებელში. ყოველივე ეს რევოლუციური ეპოქის თანახმიერი იყო. „დურუჯმა“ მიიღო ექსპრესიონიზმის ეს ჯანსაღი საწყისი, ძველის ნგრევის და ახლის დაბადების პროცესში იგი თავის მოკავშირედ მიიჩნია. მისთვის მისაღები იყო ექსპრესიონიზმის მანერაც, ლიტერატურული სტილიც და დრამატურგიული არქიტექტონიკაც. შეძახილები, ლოზუნგები, მკვეთრი და პირდაპირი, ზოგჯერ გაურანდავი ფრაზები კარგად მიესადაგებოდა მეამბოხე ახალგაზრდობის სულიერ აღზევებას. მაგრამ, რასაკვირველია, „ექსპრესიონიზმის ანტიბურჟუაზიულობას ყოველთვის სოციალიზმთან ან კომუნიზმთან“ არ მივუყავართ, ხშირად იგი „შუა გზაზე ჩერდება“ (ა. ლუნაჩარსკი).

შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ფაშიზმი სდევნიდა ექსპრესიონისტებს, ექსპრესიონიზმი მიაჩნდა ბოლშევიზმის კულტურად. „ჰიტლერიზმის წლებში აკრძალეს და გაანადგურეს ექსპრესიონისტული წიგნები, პიესები, ფერწერა და სკულპტურა“[1]. ექსპრესიონისტების უმრავლესობა გერმანიიდან ემიგრაციაში წავიდა და მხოლოდ 1945 წლის შემდეგ დაბრუნდა. ომის შემდეგ დაიწყო ექსპრესიონისტების მემკვიდრეობის შესწავლა, მათი გამოცდილების გამოყენება. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში იდგმება ექსპრესიონისტთა პიესები, ექსპრესიონიზმის ესთეტიკური პრინციპები და გამოცდილება საგრძნობია ბევრი თანამედროვე ევროპელი დრამატურგის შემოქმედებაშიც.

---

[1] Театральная энциклопедия. т. V, М., 1967, გვ. 978.

ასე რომ, ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის საწყის ეტაპზე ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დადებითი როლის იგნორირება და მისი ხელაღებით უარყოფა ისეთივე შეცდომაა, როგორც მისი გამოცხადება მებრძოლ რევოლუციურ ხელოვნებად.

ახლა უკვე ადვილია ძველი, ნახევარი საუკუნის წინანდელი თეატრის ნაკლოვანებათა კრიტიკა. ადვილია უკიჟინო ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებლებს, რატომ იმთავითვე ვერ შექმნეს სპექტაკლები საბჭოთა თემაზე, რატომ იტაცებთ ექსპრესიონისტული დრამატურგია, რას ეძებდნენ სიმბოლისტურ პიესებში, რად ჰქონდათ ამდენი ნაკლოვანებანი და კონფლიქტები... მაგრამ კონკრეტული ისტორიული პირობების გათვალისწინების გარეშე განსჯა წარსულისა, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ, დიდი შეცდომაა!..

ვერფელის „შპიგელმენში“, ექსპრესიონისტულ პიესებს შორის, მაინც გამოირჩეოდა განყენებული მსჯელობებითა და ფრაზეოლოგიით. პიესაში გამოძახილი ჰპოვა პირველი მსოფლიო ომის შედეგად წარმოქმნილმა სულიერმა დეპრესიამ, არსებულის წინააღმდეგ ბრძოლის პათოსი გულუბრყვილო ჩანდა, მაგრამ პიესაში იყო პროტესტი ბოროტების წინააღმდეგ. თეატრმა სცადა შეერბილებინა მისტიკური საწყისი და აქტიორულ შესრულებაში წარმოეჩინა ჯანსაღი, ის, რაც უფრო ადვილად გასაგები და ახლობელი გახდებოდა მაყურებლისათვის. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ „დურუჯის“ დაარსების წლისთავზე, საზეიმო საღამოზე, სწორედ ეს სპექტაკლი წარმოადგინეს. „დურუჯმა“ 1925 წლის 19 იანვრის სხდომაზე განიხილა 29 იანვრის დღესასწაულის საკითხი და ხმის უმრავლესობით გადაწყდა საღამოზე წარმოედგინათ „შპიგელმენში“. დეკლარაციის ტექსტის შედგენა ახმეტელს მიენდო. ოქმში (№ 53) არ არის აღნიშნული, თუ ვინ იყვნენ საღამოს მოწყობის მოწინააღმდეგენი. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ კ. მარჯანიშვილი არ იყო ამ უმცირესობაში, რადგან 25 იანვრის სხდომის (№ 54) ოქმში წერია: „შემდეგ კრებაზე კ. მარჯანიშვილმა და ალ. ახმეტელმა უნდა წარმოადგინონ წესი გამოსვლისა 29 იანვარს“. ორი დღის შემდეგ კორპორაციამ მოისმინა და მოიწონა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის გეგმა. დეკლარაციის ტექსტში ვკითხულობთ: „ვინც დაჰიმული ნერვებით განიცდის აღტყინებას საკუთარ კულტურის, ვინც გრძნობს ახალ რევოლუციონურ ეპოქას და ამ ეპოქის აპოთეზში

ლამობს ქართველი ხალხის გრძნობათა აყღერებას, დურუჯი უხმობს მათ, ნაფიც ძმად ყოფნას. დარაზმული დურუჯი მარჯანისფერი მზის სხივებით, თავის კენტავრს შემორკალული, მოუწოდებს ფოლადის ნებით, რკინის ყალიბში ჩამოსხმული დისციპლინით, გულწრფელი შრომით ახალ კულტურისაკენ საქართველოში. მაშ, წინ! ვიხილოთ ახალგაზრდა საქართველო საკუთარ კულტურით მსოფლიო ჰორიზონტზე აბრწყინებული".

რა გულწრფელი ღაღადისია ახალგაზრდობისა, რაოდენ ნათელი და სუფთაა მათი თეატრალური იდეალები... ამ პერიოდში უნდა ვიპოვოთ პასუხიც იმაზე, თუ რატომ მიაჩნდათ მათ ექსპრესიონიზმი თავიანთ მოკავშირედ. რატომ დადგეს საზეიმო დღეს „შპიგელმენში"? მხოლოდ ეპოქის თავისებურებაში, ახალი თეატრალური თაობის სურვილებისა და მისწრაფებების მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ იმჟამინდელი თეატრის ყოველი ახალი მოვლენა, ყოველი ახალი სპექტაკლი. მეტისმეტად მოძველებული და უსარგებლოა, როცა ოციანი წლების საკმაოდ უღიმღამო რეცენზიებიდან სპექტაკლებისათვის მიკერებული იარლიყებით: „დეკადენტური", „ნაციონალისტური", „მისტიკური" და სხვ. განისჯება ხოლმე დღეს წარსული თეატრალური ცხოვრება, წარსულისა, რომელსაც ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის ისტორია აქვს. ამ დროის მანძილზე უკვე ძალიან ბევრი რამ განათდა და გაირკვა, ახალი თვალით არის დასანახი ის სათავეც, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარეს ქართული საბჭოთა სცენის ოსტატებმა. იმ სათავიდან მოედინება დიდი ხელოვნების მდინარება თავისი შენაკადებით. ეს დინება არ ყოფილა სწორხაზობრივი და უცდენელი. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მათ შექმნეს ფართო კალაპოტი, ფართო არხები, ურთულესი ძიებანი, ექსპერიმენტები, ლიტერატურულ და თეატრალურ მიმდინარეობათა სიმრავლე, მათი საერთო შემხვედრი წერტილები და განკერძოებანი, პარალელიზმები და თანაარსებობა, რეალისტური ხელოვნების სიჯანსაღისა და რომანტიკული ნაკადის წარმოჩინება, დროის ჰეროიკა და ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებანი, პანტომიმა და მიუზიკლი, სიმბოლისტური და ნატურალისტური, ერთი სიტყვით, თეატრალური პროცესების მრავალსახეობა, სტილურ ძიებათა სიუხვე. ყოველივე აწრთობდა და ავაჟკაცებდა ქართული თეატრის არტისტიზმს, იძლეოდა ღრმა შინაგან ბიძგებსა და იმპულსებს, რათა

ქართული თეატრი არ მოწყვეტოდა თავის დროს, ყოფილიყო მოწინავეთა შორის. თეატრალური აზრის მღელვარება, ახალი თეატრალური ნორმების დამკვიდრება მიმდინარეობდა ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების აქტიური ზემოქმედებით მწვავე კლასობრივი ბრძოლის პირობებში. ეროვნული თეატრის ამ განმანახლებელ მოძრაობაში თავისებურად იჭრებოდა რუსული თეატრალური კულტურის მიღწევები. გარკვეულ რეაგირებასა და გამოძახილს პოულობდა იგი ქართულ თეატრშიც. ჯერ სამხატვრო თეატრის, შემდეგ მცირე თეატრის და მეიერჰოლდის თეატრის გასტროლები მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ოციანი წლების ქართულ თეატრში და მან დიდი როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში. ქართული სცენის მოღვაწეთათვის ახალი მხატვრული ენერგიის, შემოქმედებითი ჟინისა და ენების აღმძრელი იყო, როცა ისინი ეზიარებოდნენ მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ მიღწევებს. ამით მაღლდებოდა მათი მომთხოვნელობისა და პასუხისმგებლობის გრძნობაც. გასტროლები ხელს უწყობდა თეატრალური სივრცეების გაშლას, მისი მასშტაბების გაფართოებას.

ს. ახმეტელი, რომელსაც არ ჰქონდა კ. მარჯანიშვილივით დიდი სასცენო გამოცდილება, ყველაფერს განსაკუთრებული ინტერესით ხვდებოდა. ყოველდღე, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იგრძნობოდა მისი დაჟინებული სწრაფვა, რაც შეიძლება ღრმად ჩასწვდომოდა თეატრის სიღრმეს. ექსპრესიონიზმი ახალი ხილი იყო ყველასათვის და ახმეტელისთვისაც. კ. მარჯანიშვილმა ჯერ კიდევ „გმირზე“ მუშაობისას განაცხადა ეს. აკ. ვასაძე ამ ფაქტს ასე აღწერს: „ორი მოქმედება თითქმის გამართული იყო მიზანსცენებში, რომ ყბაახვეული სანდრო ახმეტელი რეპეტიციაზე გამოცხადდა. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ბატონმა კოტემ გვერდით მოისვა, უთხრა: „ჯონ სინგზე“ მუშაობა თქვენ უნდა განაგრძოთ, მე „დილიდან შუაღამემდე“ და „კაცი-მასას“ მივხედავ, თორემ მიხეილი გამექცევა თეატრიდანო. ისე კი, პირდაპირ უნდა მოგახსენოთ, ექსპრესიონისტული პიესები ჩემთვისაც ისევე ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული გასაღებები არც მე მიჩხრიალებს ჯიბეში. თქვენც იწვალეთ... ხედავთ, რა ხაზგასმულ ურთიერთობას, დამოკიდებულებას, ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსახულებას მოითხოვს მათი

გმირები, რა მწვავეე ტემპსა და რიტმში მოძრაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვკარნახობენ!"[1]

დიდი რეჟისორი აქ ხომ პირდაპირ ამბობს, თუ რა სიკეთის მოტანა შეეძლო ამგვარ დრამატურგიაზე მუშაობას ახალგაზრდა მსახიობებისათვის. ეს ხომ ერთგვარი სასინჯი ქვა იყო მათი ტექნიკის გამოსავლენად. რიტმისა და ტემპის პრობლემა მაშინდელ თეატრში ერთ-ერთი უპირველესი იყო და, რა გასაკვირია, თუ ახმეტელი საინტერესო სამუშაოდ მიიჩნევდა ექსპრესიონისტულ პიესებს, იქნებოდა ეს „შპიგელმენში" თუ „გმირი". კ. მარჯანიშვილმა 1930 წლის 5 მაისს მოსკოვში წარმოთქმულ სიტყვაში, რომელიც მიეძღვნა მეორე სახელმწიფო ქართული თეატრის გასტროლებს, მოიგონა „დურუჯის" შექმნის ფაქტი და თქვა: „ჩემთვის ცხადი იყო, რომ ისეთი პიესები უნდა მომეძებნა, რომლებიც ახალგაზრდა მსახიობებს ტექნიკის სრულყოფის საშუალებას მისცემდა, ვინაიდან მე კარგად ვიცოდი, რომ თეატრი მხოლოდ მაშინ იქნება თეატრი, როდესაც მას ჰყავს, უპირველეს ყოვლისა, ძლიერი მსახიობები, როდესაც სრულყოფილი ტექნიკა აქვთ"[2].

ოციან წლებში იმ მრავალრიცხოვან ავტორებს შორის, რომლებიც ათასგვარი ფსევდონიმით წერდნენ რეცენზიებს, ხშირად პროლეტარული სპექტაკლების მოთხოვნებითა და კლასობრივი ბრძოლის მოტივით, თავს იჩენდა გამარტივებული წარმოდგენა ნამდვილ იდეურობაზე, მხატვრულ ხარისხზე. მართალია, ისინი გულწრფელად ესწრაფოდნენ სცენაზე ეხილათ რევოლუციური საქართველო, მაგრამ ეს იყო მხოლოდ სურვილი. პროლეტკულტელთა მსგავსად, ისინიც უკიდურესობამდე მიდიოდნენ. სწორედ ამგვარ შემთხვევაზე წერდა ვ. ი. ლენინი: „ამხ. ბუხარინ! — გიგზავნით დღევანდელ „პრავდას". აბა, რა საჭიროა სისულელეების ბეჭდვა ყველა მეცნიერული და მეთოდური სიტყვებით თავმომწონე პლატონოვის ფელეტონის სახით? ავტორმა „პროლეტარული" მეცნიერება კი არ უნდა ისწავლოს, არამედ, უბრალოდ, უნდა ისწავლოს. ნუთუ „პრავდის" რედაქცია ავტორს არ განუმარტავს მის შეცდომას? ეს ხომ ისტო-

---

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება", 1974, № 8, გვ. 111.

[2] კოტე მარჯანიშვილი, კრბ., გვ. 237.

რიული მატერიალიზმის გაყალბებაა! ისტორიული მატერიალიზმობანას თამაშია!“[1].

„იდეურობანას თამაშის“ ბევრი მაგალითია მიმობნეული ოციანი წლების პრესაშიც!..

ს. ახმეტელის შემოქმედებაში ახალი ხანა დაიწყო 1926 წლიდან, როცა იგი სათავეში ჩაუდგა რუსთაველის თეატრს.

* * *

ს. ახმეტელის შემოქმედების საფუძვლების ძიებას ქართული თეატრის უღრმესი სათავეებისაკენ მივყავართ. უფრო სწორად, ეს არის თვით ერის სულში მოქცეული თეატრალობის აღმოჩენისა და გაშიფრვის, მისი ხალასი ბუნების ამეტყველების წადილი. ახმეტელი ხალხის სულში ხედავდა მრავალ ფორმას და უმდიდრეს გზებს თეატრისას, მაგრამ მაინც, გმირულ-რომანტიკული თეატრი მიაჩნდა იმჟამად თავისი დროის ყველაზე ტევად ფორმად, საქართველოს თანამედროვეობისა და ისტორიის გამოსახვის საუკეთესო საშუალებად. ამ სფეროს მოახმარა მან თავისი ძლიერი ტალანტიც. ახმეტელი არ იყო თეორეტიკოსი, მაგრამ მისი შეხედულებები და თეატრალური პრაქტიკა შესაძლებლობას გვაძლევს ახმეტელის ცხოვრება და შემოქმედება წარმოვიდგინოთ როგორც გარკვეული მთლიანობა, მოვნახოთ საერთო ხაზები და შემხვედრი წერტილები მის ნააზრევსა და რეჟისორულ პრაქტიკას შორის; ცალკეული გამონათქვამებიდან, ზოგჯერ ბუნდოვანი განცხადებებიდან, ინტუიციური მიხვედრებიდან, ლექციებიდან და სტატიებიდან, სარეპეტიციო დღიურებიდან, ყველაფრიდან, რაც მისი გულიდან და გონებიდან გამოსულა, აღვადგინოთ კავშირები, დავადგინოთ ძირითადი პრინციპები. ამასთანავე, მივანიშნოთ იმაზეც, თუ რამდენად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა მისი გზა, რამდენად გამოადგა თანამედროვე თეატრს ახმეტელის მონაპოვარი! „რაინდული რომანტიზმის“ ამ ტრუბადურს გმირობისა და ვაჟკაცობის იდეალი ევროპის ან აზიის თეატრალურ სამყაროში არ უძებნია. ახმეტელმა ქართულ სინამდვილეში, მის წარსულში, თანამედროვეობასა და მომავალში დაინახა და სცადა

---

[1] ვ. ი. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, თბ., 1957, გვ. 584.

მისი თეატრალური განსახიერება. ახმეტელის აზრით, საქართველოს ისტორიის ტრაგიკული ბედი, მისი მზნე და ამაყი სული უნდა გამხდარიყო ქართული თეატრის ამოსავალი წერტილი. როგორიც არის ხალხი, იაეთივე უნდა იყოს მისი თეატრიც, -- ეს არის ახმეტელის თითქოსდა უბრალო, მაგრამ უკომპრომისო მოთხოვნა. თეატრის მთელი სამსახიობო სისტემაც აქედან უნდა წარმოსდგეს. მაგრამ რა ფორმებში უნდა გამოისახოს გმირული სული? როგორ უნდა გამოხატულიყო თანამედროვეობა ისე, რომ იგი ისტორიულ წარსულთან ბუნებრივ მთლიანობაში წარმოგვედგინა? მართალია, თეატრი, უპირველესად, თანამედროვეობის ტრიბუნაა, მაგრამ ისტორიასთან მიმართებაში ხომ იქმნება და ყალიბდება ეროვნული თეატრის სპეციფიკური ნიშნებიც? ისტორიული პირობები, მისი განვითარების გზა, ამავე დროს, ერის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების პროცესიც არის. „ვინ არის ქართველი? — კითხულობს ახმეტელი, — ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქიკას? ვიცნობთ ჩვენ მას, როგორც თავისებურ ტიპს. ჩამოყალიბებულს ისტორიული პირობებით?“ მარტო ამ საკითხის დასმაც კი უკვე იმას ნიშნავს, რომ თეატრი, უპირველესად, თავისი ხალხის ფსიქიკის ღრმა ცოდნას უნდა ემყარებოდეს. როგორც ვთქვით, აქედან გამოდის ახმეტელის გმირული თეატრის თეორიაც. ამ თეორიის საფუძველი თვით ჩვენი ხალხის ისტორიასა და მისი ფსიქიკის ხასიათშია. ასე რომ, ის წყარო, საიდანაც გმირული თეატრის ფორმები იღებენ სათავეს, ახმეტელისათვის ქართველი ხალხის ბუნება, მისი გმირული ისტორია და თანამედროვეობა იყო.

ახმეტელმა არაერთ აქტიორულ სახეში მონახა ჰეროიკულისა და ლირიკულის, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული მთლიანობის დიდებული ფორმა (ლამარა, ბერსენევი, ძმები მორები და სხვ.). ყველაზე მეტად ეს „ყაჩაღებში“ გამოიკვეთა და, სწორედ „ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ განაცხადა მან: ჩვენ განვლეთ მხოლოდ სიჭაბუკის პერიოდი, რის შემდეგაც დაიწყება რთული მუშაობა ჩვენი შემოქმედებითი შესაძლებლობის გამომჟღავნების მხრივ...“ თეატრის განვლილი გზა და მისი ხასიათი ახმეტელმა ასე განსაზღვრა: „ჩვენ მოვდიოდით, „ლამარადან“ დაწყებული, „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით. ნათელი უნდა გახდეს მთელი ჩვენ მიერ განვლილი გზა, რომლითაც დამთავრებულია თვალსაჩინო საფეხური“. აქ თუ იმასაც გავიხსე-

ნებთ, რომ ახმეტელი ჯერ კიდევ 1915 წელს წერდა: ახალი, ქართული, ეროვნული, დიდი თეატრალური კულტურის შექმნა თავიდან უნდა დავიწყოთ და არა ძველი თეატრის ფსიქოლოგიის. შინაგანი ინერციის საფუძველზეო, სავსებით ნათელი გახდება. თუ რატომ აკლდა ეგრეთ წოდებული ფსიქოლოგიზმი ახმეტელის ცალკეულ სპექტაკლებს.

მკვლევართა ნაწილმა კონკრეტულ-ისტორიული პირობებიდან მოწყვეტით, თეატრის პერსპექტიული გზის გაუთვალისწინებლად, ახმეტელის მთელი თეორიული ნააზრევის შეუფასებლობის ნიადაგზე სცადა გმირული სტილის „მხილება". როგორც იმგვარი სტილისა, რომელსაც არ შეუძლია სულიერი ცხოვრების გამოსახვა. დიდი რეჟისორის შემოქმედებიდან ფსიქოლოგიზმის უარყოფით და საერთოდ. მისი როლის დამცირებით სცადეს გაელრმავებინათ და ცალმხრივად დაეხატათ ახმეტელის ნამოღვაწარი. მისთვის დაეპირისპირებინათ არსებული. ასე. თითქოს იგი ეროვნული ფორმების რკალში იკეტებოდა და გმირის სულიერი ცხოვრებაც არ აღელვებდა. ამ გზით ეს კრიტიკოსები, ნებსით თუ უნებლიეთ, უპირისპირდებოდნენ ეროვნული თეატრალური სისტემისა და მეთოდოლოგიური საფუძვლების შექმნისათვის გაწეულ კოლოსალურ ძიებას, ივიწყებდნენ ამ ძიებათა საჭიროების აუცილებლობას.

რუსთაველის თეატრში ახმეტელისეულ ძიებებზე მართებულად თქვა პროფესორმა ს. მოკულსკიმ: „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამორიცხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან".

გ. ქიქოძის აზრით, „თუ გმირული თეატრი, რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს, ქართველ ხალხს უფრო უყვარს. ვიდრე რომელიმე ერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმითაც აიხსნებოდეს. რომ სამშობლოს ნათელმა და მაღალმა ცამ მას სოციალურ განსაკუთრებით შეაყვარა. ხოლო ტრაგიკულმა ისტორიამ ღრმა ჩანაფიქრების თემები მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა. რომ ასეთი ბედნიერი გეოგრაფია ასეთ შავბედით ისტორიასთან იყო დაკავშირებული. ბერმა ბედისწერა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი

კაცობრიობის უკვდავი თემაა. ქართველი ერისთვის კი ის განსაკუთრებით ახლობელია“[1].

კრიტიკოსი ემ. ბესკინი წერდა: „ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდი სრულიადაც არ გამორიცხავს ადამიანურ გრძნობათა მთელ ჯამს, თუმცა ამ ფსიქოლოგიასა და ადამიანურ გრძნობას ახალი კლასის შინაარსი ავსებს[2] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

ახმეტელმა არაერთი სპექტაკლით გვიჩვენა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ უტყუარი მაგალითი. გავიხსენოთ მისი „რღვევა“.

„რღვევის“ პრემიერას დაესწრო პიესის ავტორი ბ. ლავრენევი. იგი აღფრთოვანებული წერდა: „ჩემს სიცოცხლეში პირველად ვესწრები წარმოდგენას ქართულ თეატრში. მიუხედავად იმისა, რომ არ მესმის ქართული ენა, აღტაცებაში მომიყვანა ჩემი გმირების აგრერიგად მოხდენილმა განსახიერებამ. პიესის საუცხოო დადგმამ. მსახიობების მშვენიერმა თამაშმა და მაყურებელთა განსაკუთრებულმა ინტერესმა ხელახლა განმაცდევინა საკუთარი შემოქმედება. ვგრძნობ, რომ რუსთაველის თეატრი თავისი შემოქმედებითი მიღწევებით დიდ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს თანამედროვე საბჭოთა სინამდვილეში“[3].

სპექტაკლში მთავარი იყო რევოლუციური სული. ორ მოქმედებაში ფსიქოლოგიური ნიუანსების, ფაქიზი, დამაფიქრებელი განცდების ატმოსფერო სუფევდა. ახმეტელი ამ სცენებს „ნეორეალისტურს“ უწოდებდა. ცხადია, ეს ტერმინი იმას არ გამოხატავდა, რის თქმაც სურდა რეჟისორს, მაგრამ ჩვენ ხომ ვგრძნობთ, რომ საქმე გმირის სულიერ განცდებში წვდომას, ფსიქოლოგიური დეტალების გადმოცემის მანერას შეეხება.

ახმეტელის დიდი დამსახურებაა ის, რომ მან შეძლო რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურის შერწყმა. იგი არ ქმნიდა ჰეროიკულს რაღაც სქემას, რომლის მიხედვითაც უნდა აგებულიყო მხატვრული

---

[1] გ. ქიქოძე. რჩეული თხზულებანი. ტ. 3, თბ., 1964, გვ. 261.

[2] სანდრო ახმეტელი, კრბ., თბ., 1959, გვ. 72.

[3] წერილი ინახება რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმში.

სახე და, საერთოდ, სპექტაკლი. „რღვევაში“ ერთდროულად იყო რომანტიკული სცენებიცა და უალრესად ფსიქოლოგიურიც.

ასევე იყო „ყაჩაღებში“. ახმეტელი ამ ხერხს ავრცელებდა არა მარტო მთელ სპექტაკლზე, არამედ ცალკეულ აქტიორულ სახეზეც (ბერსენევი, კარლ მოორი, ფრანც მოორი და სხვა). ეს იმის მანიშნებელი იყო, რომ რეჟისორი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზის პრობლემას.

საყვედურით მართებულია გ. ტოვსტონოგოვის შენიშვნა, რომ „რომანტიკა და ფსიქოლოგია უნდა ერთიანდებოდეს ერთ სპექტაკლში, იქნება ის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ თუ „ჩემი უფროსი და“, „რღვევა“, თუ „ქორწინების დღე“. არ უნდა გავაღარიბოთ ჩვენი ხელოვნება მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ თეატრის ზოგიერთ მოღვაწეს ვერ მიუღწევია ამ სინთეზისათვის“[1].

ა. ახმეტელის დიდი რეჟისორული ძალა სწორედ ამ სინთეზში იყო. ალბათ ამან განაპირობა გ. ტოვსტონოგოვის განსაკუთრებული სიმპათია ა. ახმეტელის შემოქმედებისადმი, რაც მას არაერთხელ გამოუხატავს.

როგორც ცნობილია, მასობრივი სცენის საკითხი განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ამ მხრივ გამოირჩევა მეინინგენელთა თეატრის დამსახურება. ეს თეატრი ხშირად მოგზაურობდა, და ამიტომ მეტ გაცნობასაც ახდენდა სხვა თეატრებზე. ჰერცოგ მეინინგის დასს აღტაცებაში მოჰყავდა მაყურებელი. მოსკოვის მაყურებელმა, — წერდა კ. სტანისლავსკი, — პირველად იხილა ახალი ტიპის დადგმები, სადაც დაცული იყო ისტორიული ეპოქა.. სახალხო სცენები, ბრწყინვალე გარეგნული ფორმა. გასაოცარი ხელოვნების ნამდვილ დღესასწაულს წარმოადგენდა. მე არ გამომიტოვებია არც ერთი სპექტაკლი და არა მარტო უყურებდი, არამედ ვსწავლობდი კიდეც მათგან. (ხაზი ჩემია.— ვ. კ.).

XX საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო რეზონანსი მოიპოვა მ. რეინჰარდტის დადგმებმა (მ. გორკის „ფსკერზე“,.. შილერის „ფიეს-

---

[1] გ. ტოვსტონოგოვი. რეჟისორის პროფესია.-თბ., 1975.

[2] კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბ., 1972, გვ. 164.

კოს შეთქმულება", სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე"). ამ პერიოდს ემთხვევა ქართულ თეატრში სპექტაკლების სადადგმო კულტურის ამაღლებაც. ამასთანავე, ეს არის პროფესიული რეჟისურის წარმოჩენის პერიოდიც. ს. ახმეტელს უყურადღებოდ არ დარჩენია ეს პროცესი. მან იმთავითვე შენიშნა ის ახალი, რომელიც მ. რეინჰარდტის თეატრს მოჰქონდა. მისთვის ახლობელი აღმოჩნდა იგი. ახმეტელს იტაცებდა რეინჰარდტისებური მასობრივი სცენები, მასში ხედავდა ხალხის სულის გამოხატვას. იგი ჯერ კიდევ 1915 წელს წერდა: „გერმანიაში ცნობილმა რეჟისორმა რეინჰარდტმა პირველმა გააცოცხლა სახალხო წარმოდგენა. მისი „ოიდიპოსი" ეს ნამდვილი სახალხო. საკაცობრიო მისტერიაა... რეინჰარდტი გაექცა არსებულ სცენას და თავის გასაოცარ მხატვრულ წარმოდგენებს ხან ცირკში, ხან ცის ქვეშ მართავს"[1]. პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტისათვის რეინჰარდტის „გასაოცარი მხატვრული წარმოდგენები", პირველ რიგში, სწორედ მასობრიობის თვალსაზრისით იყო საინტერესო. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ამავე წლებში ახმეტელმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია სამხატვრო თეატრს. სავსებით ბუნებრივია ამგვარი დაინტერესება, რადგან სამხატვრო თეატრის ესთეტიკაში გამორჩეულ ადგილს იჭერს ანსამბლურობის პრობლემა. მხატვრული მთლიანობის პრინციპები, რაც საფუძვლად დაედო სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებს, დიდ გავლენას ახდენდა სხვა თეატრებზე. ახმეტელის აზრით, ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ კ. სტანისლავსკი „აღჭურვილია სრულყოფილი განათლებითა და გემოვნებით, ფხიზლად დგას დადგმის მთლიანობის სადარაჯოზე და პიესის მიმდინარეობას თავის შინაგან ხილვებს, მისი დადგმის გეგმას იგი ისეთის ნიჭიერებით, ისეთის ოსტატობით აწვდის როგორც არტისტებს, ისე მხატვარ-დეკორატორებს, რომ სცენაზე იქმნება ხელოვნების სრული, ღრმა სინთეზი"[2].

სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებში სახალხო სცენები დიდი სიმარტივით, ორიგინალურად იყო დაკავშირებული ნაწარმოების იდეასთან და წარმოადგენდა მის განუყოფელ ნაწილს. მთლიანობა, როგორც პრინციპი, მრავალმხრივ განსაზღვრავდა სპექტაკლის ყველა კომპონენტისა და, მათ შორის, სახალხო სცენების ქმედით მო-

[1] ა. ახმეტელი, დასახელებული კრებული, გვ. 25.

[2] იქვე, გვ. 25.

ნაწილობას ჰარმონიული სურათის შექმნაში. სამხატვრო თეატრის მასობრივი სცენა მოასწავებდა ახალ საფეხურს მსოფლიოს თეატრის ისტორიაში.

ს. ახმეტელი კარგად გაეცნო სამხატვრო თეატრს, სპეციალური სტატიებიც უძღვნა მას. ასე რომ, სოჭაბუკის წლებში მიღებულ შთაბეჭდილებებს შეეძლო თავი ეჩინა მისი რეჟისორობის დროსაც. მხედველობაში გვაქვს მისი გატაცება ანსამბლური სპექტაკლებით. მაგრამ ხელოვნური და არასწორი იქნებოდა გვეძებნა რაიმე პირდაპირი პარალელები სამხატვრო თეატრსა და ახმეტელის სპექტაკლებს შორის მასობრივი სცენების გადაწყვეტის მხრივ. მაგრამ თუ მაინც აღვნიშნავთ მის დაინტერესებას სამხატვრო თეატრის სპექტაკლების ანსამბლურობით, ამით იმის თქმა გვსურს, რომ ახმეტელი თეატრალური ინფორმაციის დაგროვების პროცესში ყოველთვის საგანგებო ყურადღებით ეკიდებოდა მასობრივი სცენის საკითხს. მისი მზერა მიპყრობილი იყო სახალხო სცენების ყველა ფორმისადმი, მასობრივი მოქმედებებიდან დაწყებული, „ინდივიდუალური მასობრიობით“ დამთავრებული. იგი სიკვდილამდე შეუნელებელი ინტერესით ეძებდა ახალ გზებს სახალხო სცენების გამოსახატავად.

XX საუკუნის დასაწყისიდან სახალხო სცენებისადმი ინტერესის გაზრდა ქართულ თეატრში მრავალი ფაქტორით იყო განპირობებული. გარდა ზემოაღნიშნულისა, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ საქართველოში ხდება ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური ძვრები. აქტიურდება მუშათა კლასის საბრძოლო საქმიანობა, იზრდება გლეხთა პოლიტიკური გათვითცნობიერება. თბილისში, ბათუმსა თუ სხვა ქალაქებში ეწყობა გაფიცვები, იმართება მანიფესტაციები. ყოველივე ეს თეატრს უკარნახებს სცენაზე წარმოაჩინოს ხალხის როლი, უჩვენოს მისი სულიერი მოძრაობა. ამასთანავე, ეს არის ეპოქა, როცა ქართულ თეატრში გზას იკვლევს ფსიქოლოგიური რეალიზმი, ფართოვდება თეატრის ხედვის არე, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი. თეატრში მაღლდება რეჟისურის როლი, რომელიც სულ უფრო და უფრო მეტ ინტერესს იჩენს ანსამბლური თეატრისადმი.

მასობრივი სცენების დიდი ტრადიცია შექმნა ქართულმა ხალხურმა თეატრალურმა სანახაობამ. ეს იყო მდიდარი „თეატრალური ფოლკლორი“, რომელსაც განსაკუთრებული ინტერესით სწავლობდა ახმეტელი. იგი ნოვატორულად ითვისებდა წარსულის მონაპოვარს,

იქნდა გამოცდილებას და სრულიად ახალ ხარისხში აჰყავდა იგი სცენაზე.

აი, ამ ორ ნაკადს — პროფესიული თეატრისა და ფოლკლორის მიღწევებს — იყენებდა ახმეტელი თავის ახალ მასობრივ სცენებში.

მრავალფეროვანია მასობრივი სცენის აგების პრინციპი. არსებითად, იგი იმდენივეა, რამდენი ნიჭიერი დამდგმელიცაა. მაგრამ ყოველ რეჟისორს აქვს თავისი ხედვა, თავისი მხატვრული პოზიცია. ს. ახმეტელის მასობრივი სცენები ძირითადად მასის ფსიქოლოგიის გამოხატვით, საერთო რევოლუციური „აფეთქებების“ ფორმით ვლინდებოდა. „ხასიათს“ თვით მასობრივი სცენა ქმნიდა. ეს იყო ზოგადი, ასე ვთქვათ, ეპოქის „ხასიათი“.

თავისი პრინციპების ერთგული ახმეტელი ცდილობდა მოეძებნა სხვადასხვა ხერხი, სხვადასხვა გზა, რათა მიეღწია მრავალფეროვნებისათვის. ბოლოს და ბოლოს, თუ არ არის ასეთი ძიება, ყოველი მიღწევა გარკვეულ ეტაპზე სტერეოტიპი გახდება. ასე შეიძლება შეიქმნას მასობრივი სცენების მოდელიც, რაც შემდეგ თავისებურ „ტირანად“ იქცევა მისგან განსხვავებულის მიმართ. ამიტომ ახმეტელი არ ადუნებდა ყურადღებას, არ კმაყოფილდებოდა მიღწეულით. იმ დროს (1932), როდესაც ახმეტელს უკვე შექმნილი ჰქონდა ბრწყინვალე მასობრივი სცენები, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მას უთქვამს: საჭიროა გადაფასება აქტიორული მიდგომისა.

ს. ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპი გულისხმობდა მრავალფეროვან მასობრივ სცენებს. ერთი რომელიმე კომპოზიციური თუ პლასტიკური ნახაზის მეორეში გამეორება უმალ მოკლავდა წარმოდგენას, დაუკარგავდა სიახლეს, სიხალისეს და, რაც მთავარია, განუმეორებლობას. „ახმეტელის პირველი რეპეტიციები, — იგონებს აკაკი ვასაძე, — სპორტულ დარბაზში წვრთნასა და ვარჯიშს ჰგავდა... ახმეტელს აინტერესებდა გარკვეულ შეგრძნებათა საფუძველზე მსახიობების ფსიქოფიზიკური რეფლექსის ფიქსირება და გამძაფრება, ანუ რა დრო და რა სივრცე სჭირდება მსახიობს სცენაზე, რომ გარკვეული შეგრძნების სათანადო რეფლექსი ფიქსირებული მოძრაობით გამოხატოს, ანუ თითოეული ემოცია მოძრაობაში გამოავლინოს... ახმეტელი იმხანად დაინტერესებული იყო ბერიტაშვილისა და პავლოვის შრომებითა და მოძღვრებებით რეფლექსებზე და ზოგადი იდეა მათი მეცნიერული გამრცდილები-

დან, მიგნებიდან თუ დებულებიდან შთაინერგა და შეეცადა, თეატრის პირობებში, სცენაზე გამოეყენებინა იგი. ეს ცდა მრავალმხრივ საინტერესო და შედეგიანი აღმოჩნდა"[1].

ახმეტელის მოწაფის ეს მოსაზრება იმითაც არის საინტერესო, რომ თავად მონაწილეობდა ამ სპექტაკლში („ანზორი").

ახმეტელმა აქ დიდ წარმატებას მიაღწია. „ამ პრინციპზეა აგებული მასობრივი სცენები: პარტიზანების დაბრუნება აულში, თავკაცების თათბირი, ინგლისელთა შემოყვანა და ახმას თარჯიმნობის სცენა, ზეიმი და ცეკვა, ნაბდების სროლის სცენა და აულის საბრძოლველად დაძვრა. — ყოველივე ეს სცენაზე არაჩვეულებრივ, პრინციპულად ახალ სასცენო მეტაფორად გადაიქცა"[2]. (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

სპექტაკლში უსიტყვო მოქმედ პირს, უსიტყვო დეტალს თუ მიზანსცენას ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მთავარს. მაგრამ ამის გამო ისინი ერთ სიბრტყეზე როდი ლაგდებოდნენ. მთავარი გმირის სახეს კიდევ უფრო ხაზს უსვამდა, ამაღლებდა, მეტ სიდიადეს ანიჭებდა აქტიურად მოქმედი „ფონი", პარტიზანების მასა სპექტაკლში „ცხოვრობდა, მოძრაობდა და იბრძოდა".

თეატრის ხელმძღვანელი სხვადასხვა რაკურსით აჩვენებდა „თეატრალური ოქტომბრის" წარმატებებს, მაგრამ არ ფარავდა „თეთრ ლაქებსაც", რომელიც თეატრალურ გარდაქმნათა რთულ პროცესში ჩნდებოდა.

ჯერ „რღვევა", შემდეგ „ანზორი", ამას მოჰყვა „ქართა ქალაქი". — სამივე მებრძოლი რევოლუციური თეატრის პრინციპების ხორცშესხმა და ამაღლება იყო. „რღვევა" გვიჩვენებდა არა მარტო ძველი სამყაროს რღვევას, რომელსაც მეზღვაურები ახდენდნენ ბოლშევიკების ხელმძღვანელობით, არამედ მთავარი გმირის — ბერსენევის სულში მომხდარ ცვლილებებსაც, ფლოტის მეთაურთა შეგნებაში მომხდარ გარდატეხასაც. „რღვევა" რუსულ სინამდვილეს ასახავდა. „ანზორი" — ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ბრძოლას. ხოლო „ქართა ქალაქი" — ოცდაექვსი ბაქოელი კომისრის გმირობას.

ეს იყო დიად ბრძოლათა სამი ასპექტი!..

---

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება", 1974, № 11, გვ. 106.

[2] იქვე, გვ. 106.

ამიერკავკასიის ხალხთა მეგობრობას მიეძღვნა ს. შანშიაშვილის „სამნი“ (რეჟ. ს. ახმეტელი, აკ. ვასაძე), საკოლმეურნეო მშენებლობას ა. მაშაშვილის „განგაში“ (ს. ახმეტელი, კ. პატარიძე), სვანეთში საბჭოთა სინამდვილის დამკვიდრებისათვის ბრძოლას — „თეთნულდი“, პარტიისა და კომკავშირის როლს კოლექტივიზაციის პროცესში — ა. სამსონიძის „სალტე“ (რეჟ. ს. ახმეტელი, აკ. ვასაძე), შემდეგ „ყაჩაღები“, ლ. სლავინის „ინტერვენცია“. ბოლო წლების ამ სპექტაკლებში, მიუხედავად მათი არათანაბარი მხატვრული ღირებულებისა, მაინც ნათლად ჩანს ს. ახმეტელის თეატრის იდეურ-მხატვრული პოზიცია. აქედან უდავოა, რომ ახმეტელის ძიებანი მარტო წმინდა თეატრალური ფორმის სფეროში კი არ იყო, არამედ იგი მოიცავდა ახალი ქვეყნის რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს.

ს. ახმეტელმა სულ რაღაც ათ წელიწადში ისტორიულად დიდი გზა გაიარა. „ბერდო ზმანიადან“ „ყაჩაღებამდე“ მივიდა. ეს დიდი ევოლუციაა. გზა, რომელიც მან გაიარა, ძიებითა და ტანჯვით იყო აღსავსე. „ყაჩაღებმა“ შეაჯამა მისი ათწლიანი გზა და ახალი პერსპექტივები გადაუშალა რეჟისორს.

სანდრო ახმეტელმა ფ. შილერის „ყაჩაღებისა“ და შ. დადიანის „თეთნულდის“ რეპეტიციები თითქმის ერთდროულად, 1931 წლის 18 და 19 აგვისტოს დაიწყო. ამ ფაქტში არის გარკვეული კანონზომიერება. ს. ახმეტელის მიერ განვლილი გზა სრულ საფუძველს იძლეოდა დაწყებულიყო უფრო რთული და მრავალპლანიანი ძიებანი. საჭირო იყო უკვე მოპოვებულის ახალ ხარისხში ამაღლება, უნდა მოძებნილიყო მანამდე მიუკვლეველი საშუალებანი, რომლებიც უფრო სრულყოფილად გამოხატავდნენ ახმეტელის შემოქმედების არსს, მის დინამიკურ ხასიათს. „ყაჩაღებიცა“ და „თეთნულდიც“ საუკეთესო მასალა იყო თეატრში მიმდინარე პროცესების გამოსახატავად.

დრო აღარ ითმენდა. სცენაზე ტრაგიკული საწყისის წარმოჩენის მიზნით ჩატარებული ძიებანი ახმეტელს უნდა შეემოწმებინა ახალ მასალაზე. ამ მხრივ უპრიანი იყო ოპტიმისტური ტრაგედიის ფორმის საბჭოთა პიესა და უცხოური კლასიკა. „ანზორი“ და „რღვევა“ უშუალოდ რევოლუციურ პროცესებს ასახავდნენ, „თეთნულდი“ კი გვიჩვენებდა ამ პროცესების განვითარების სხვა ეტაპს, სხვა ფორ-

მას. ძველისა და ახლის ჰიდილი ბრძოლის ველიდან („ანზორი", „რღვევა") გადატანილ იქნა შრომის ფრონტზე („თეთნულდი"). მეორე მხრივ, საჭირო იყო კლასიკის დადგმა. კ. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ხელშეუხებლად იყო ახმეტელის თეატრის „სასინჯი ქვა" — კლასიკა. სწორედ აქ, ამ საჯილდაო ქვასთან ჰიდილში უნდა შემოწმებულიყო, თუ რამდენად მდიდარი იყო თეატრის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, მისი მხატვრული არსენალი, აქ გაირკვეოდა შეეძლო თუ არა ახმეტელს უცხოური კლასიკის თანადროული წაკითხვა, მიუსადაგებდა თუ არა კლასიკას თავის ღრმა ეროვნულ ძიებებს. ამ პერიოდში კლასიკური პიესების დადგმების მხრივ არაერთი წარმატება ჰქონდათ მოპოვებული გამოჩენილ საბჭოთა რეჟისორებს. მოსკოვში, აგრეთვე მოძმე რესპუბლიკების თეატრებში, ინტენსიურად მუშაობდნენ კლასიკაზე; თვით რუსთაველის თეატრმაც მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ხომ არაერთი მაგალითი აჩვენა კლასიკის წარმატებით დადგმისა!

1930 წელს, მოსკოვში, საბჭოთა ხალხთა თეატრების ოლიმპიადაზე, რუსთაველის თეატრის წარმატებამ რწმენა შემატა ახმეტელს. იგი აღსავსე იყო ახალი შემოქმედებითი ენერგიით, ახალი თეატრალური სივრცეების დაპყრობის ჟინით. მის მისწრაფებებს სავსებით აკმაყოფილებდა ოპტიმისტური ტრაგედიის პირველი ცდა — „თეთნულდი" და „ქარიშხლისა და შტევის" ეპოქის პიესა „ყაჩაღები". ამ, სრულიად განსხვავებული ეპოქებისა და სინამდვილის ამსახველ ნაწარმოებებში თეატრს შეეძლო ბევრი რამ ეპოვა მისთვის საჭირო. უპირველესად, საქმე ეხებოდა გმირული თეატრის პრინციპებს. რაც ასე ძვირფასი იყო ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკისათვის. „თეთნულდის" ახალი ფორმა, რომელიც ჯერაც უცნობი იყო საბჭოთა დრამატურგიისათვის, ახმეტელს საშუალებას აძლევდა გამოესახა ტრაგიკული საწყისის თავისებურება სოციალურ სინამდვილეში. ორივე პიესა ქმნიდა რეალურ საფუძველს — განვითარების ახალი გზები დაესახა თეატრს, ამასთან, ამით ერთგვარად შეჯამდებოდა თეატრის განვლილი მუშაობის შედეგები. „ყაჩაღები", როგორც კლასიკური ნაწარმოები, თეატრის აქტიორულ შესაძლებლობათა გამოვლენის საუკეთესო საშუალებაც იყო, ამას კი ახმეტელისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა.

სხვა სიკეთესაც ელოდა რეჟისორი, როცა ამ ორ ნაწარმოებზე-

იწყებდა მუშაობას — „ყაჩაღებიცა“ და „თეთნულიც“ რომანტიკული თეატრის წისქვილზე მიშვებული წყალი იყო, მათ ახალი ენერგიით უნდა დაეტრიალებინათ რუსთაველის თეატრის ჩარხი. ამ იმედით შეუდგა ს. ახმეტელი მუშაობას.

„ყაჩაღების“ დადგმის გამო ახმეტელი ამბობდა: „კლასიკური ნაწარმოების გადაწყვეტისას პირველ სტადიად ავიღეთ შილერი. ვფიქრობდით, შილერი უფრო ახლოს იყო ჩვენთან და შილერის გადაწყვეტით დამშვიდებული სინდისით შევძლებდით სხვა კლასიკურ ნაწარმოებებზე გადასვლას. ამ პიესის დადგმა ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა. ჩვენ კონტროლს გავუწევთ ჩვენს განვლილ მუშაობას... ჩვენ გვინდა თანამედროვე წარმოდგენა“[1] (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში პიესის სახელწოდება, „ყაჩაღები“, მეორე პლანზე გადავიდა და მისი ადგილი დაიკავა მინაწერმა „ტირანების წინააღმდეგ“.

„ყაჩაღების“ დადგმა დაემთხვა თეატრის შემოქმედებითი სიჭაბუკის წლებს. თეატრი არ შეუშინდა სირთულეს. გაბედული ნაბიჯი გადადგა და გაიმარჯვა კიდეც. 1933 წელს მოსკოვის გასტროლებზე სპექტაკლმა აღაფრთოვანა მაყურებელი. ბევრი ქება ითქვა. ბევრი სტატიაც დაიწერა. გამოჩენილ მოსკოველ და საზღვარგარეთელ კრიტიკოსებს „ყაჩაღები“ მიაჩნდათ კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების ნიმუშად. ქართულმა თეატრმა გასტროლებზე, მრავალფეროვანი აუდიტორიის წინაშე, თავისი სპექტაკლებით თვალნათლივ უჩვენა მაყურებელს, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის აღიარებული წარმატებანი მეტყველებს ქართველი ხალხის მაღალ თეატრალურ კულტურაზე, მის ნიჭზე, მისი ადამიანების სულიერ სიმდიდრეზე; რომ ქართველ ხალხს შეუძლია თავისი თეატრის სცენაზე მაღალმხატვრულად განასახიეროს მსოფლიოს ყველაზე რთული, ყველაზე დიდი დრამატული მწერლობის ნიმუშები. ამაზე მეტყველებს „ოტელოს“, „ყაჩაღების“ და სხვა პიესების ქართული დადგმები. მეტად მნიშვნელოვან და სწორ მოსაზრებად მიგვაჩნია ცნობილი კრიტიკოსის ი. იუზოვსკის აზრი. იგი წერდა:

---

[1] ა. ახმეტელი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 139.

„რუსთაველის სახელობის თეატრი თავის თავს უწოდებს გმირულ თეატრს, გრძნობებისა და ენებების თეატრს, დიდ სოციალურ ენერგიათა თეატრს. თეატრი საკუთარ სტილს გამოხატავს თავისი აქტიორის ექსპრესიულ ჟესტში, დამდგმელის მონუმენტურ გააზრებასა და თავისი მხატვრის მასშტაბურ გაგებაშიც. აქტიორი მოქანდაკის თვალით ხედავს სახეს, დამდგმელი — არქიტექტორის თვალით. თეატრის სურვილია ფართოდ და მსუყე ფერებით წარმოადგინოს სამყარო, ჩამოაყალიბოს იგი როგორც რომანტიკული სახე“. და შემდეგ: „ეს აგრეთვე მთელი მოვლენაა შილერის თეატრის ისტორიაშიც“...

ს. ახმეტელის სპექტაკლებში არაფერი იყო შემთხვევითი. მასში ყველაფერს ჰქონდა თავისი ლოგიკა, საწყისი, განვითარება. სცენაზე იბადებოდა ნამდვილი სიტყვა, ურთიერთობა, იწყებოდა მოქმედებათა რიგი, რომელიც ერთ მთლიან პროცესად მიედინებოდა, სადაც განგებო მნიშვნელობა ჰქონდა რიტმს, პლასტიკას, მუსიკას, მხატვრობას.

ახმეტელისთვის რიტმი იყო მსახიობისა და მაყურებლის გამაერთიანებელი ძალა. „დრამის რიტმი ჩემს სულსა და გულს მწყობრად, ხელშეუშლელად უნდა სწვდებოდეს[1]“, — დაასკვნის ახმეტელი. ვფიქრობთ, მართალი იყო კ. კაპანელი, როცა წერდა რომ სანდრო ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიორულ თამაშთა ერთმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მხატვრული განსახიერებით, მუსიკით, სინათლით...

ახმეტელი ამბობდა: „ზოგჯერ მსახიობები როლის მომზადების დროს სახის შექმნას ცდილობენ ტექსტის კითხვით, დეკლამაციით. შემდეგ ქმნიან დაახლოებით გარეგნულ ფორმას, რომელიც მზად არის“[2]. მსახიობმა, ვიდრე როლის სწავლას დაიწყებდეს, ღრმად უხდა შეითვისოს გმირის ცხოვრება, მისი რიტმი. ამას მოსდევს პლასტიკისა და ჟესტის შესწავლის პროცესი, მსახიობის შემოქმედებითი არსენალის სიმდიდრე, მისი ტექნიკის სრულყოფა, ახმეტელს ვერ წარმოედგინა, თუ მასში ჯეროვან ადგილს არ დაიჭერდა

[1] ა. ახმეტელი, დასახელებული კრებული, გვ. 96.

[2] 1931—32 წლების სარეპეტიციო დღიური. რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმი.

პლასტიკა. იგი მსახიობებს ასწავლიდა როგორ დაუფლებოდნენ პლასტიკის ხელოვნებას. თეატრში ყოველდღიურად 9 საათზე ეწყობოდა მსახიობთა ვარჯიში (ექსპერიმენტული ხასიათის მუშაობა). მთელი საქმიანობა იქითკენ იყო მიმართული, რომ რუსთაველის თეატრის მსახიობის პლასტიკა, რიტმი, ჟესტი, მოძრაობა ყველასაგან გამორჩეული და ვირტუოზული ყოფილიყო. აკ. ვასაძე კომბალას როლის („ამერიკელი ძია") შესრულების გამო წერდა: „ამ დროისათვის პლასტიკურად ისე ვიყავი გაწვრთნილი, რომ როგორც მინდოდა ისე „დავგრეხდი" ჩემს სხეულს".

ახმეტელის სპექტაკლების პლასტიკური სისავსე და სილამაზე, მისი შესრულების მაღალი დონე ყველასათვის თვალში საცემი ფაქტი იყო. იგი არაჩართველი მაყურებლის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა.

როგორც ცხობილია, პლასტიკურ წვრთნას უდიდეს ყურადღებას აქცევდა კ. მარჯანიშვილი. ახმეტელმა მარჯანიშვილისაგან მიიღო „პლასტიკური ეფექტების" გარკვეული ტრადიცია. კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი სინთეზური თეატრის მსახიობისაგან მოითხოვდნენ ყოველმხრივ წვრთნას და, მათ შორის, პლასტიკურ წვრთნასაც.

ს. ახმეტელის ყველა სპექტაკლს ჰქონდა პლასტიკური სახე, პლასტიკური გადაწყვეტა, იქნებოდა ეს ტრაგედია, დრამა, კომედია თუ მუსიკალური წარმოდგენა.

გახუხმელია მუსიკის როლი ახმეტელის შემოქმედებაში. უმუსიკოდ ვერც წარმოიდგინება ახმეტელის სპექტაკლები. დრამატული თეატრის მუსიკა მოიცავდა არა მარტო სპექტაკლის „მუსიკალურ გაფორმებას", არამედ უფრო ფართო ცნებას — თეატრის მუსიკალურ სამყაროს, რომელშიც, მუსიკის გარდა, იგულისხმებოდა რიტმი, ბგერა, მოძრაობა, ცეკვა, სიმღერა, სიტყვის წარმოთქმის მელოდიკა. რეჟისორი ცდილობდა სპექტაკლის ყოველ კომპონენტში ეპოვა თავისებური მუსიკალობა, ამ კომპონენტთა სინთეზის რთულ პროცესში იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა მუსიკალურ ჟღერადობას. ამის გამო ახმეტელის სპექტაკლები ხშირად აღიქმებოდა მუსიკალურ ნაწარმოებებად. ეს იმას ნიშნავს, რომ „დრამატული სპექტაკლის მუსიკალური ბუნების პრობლემა თავისთავად უფრო ფართო ცნებაა და სრულიადაც არ იფარგლება მუსიკალური გაფორმების საკითხით.

სპექტაკლის შენების მუსიკალური პრინციპი, ნაწარმოების მუსიკალური ამოკითხვა რეჟისორისა და მსახიობების მიერ ბევრ შემთხვევაში ვლინდება თვით მუსიკის მიღმაც, და ეს ესთეტიკური პრინციპი დიდად არის დამახასიათებელი, საერთოდ, ჩვენი საუკუნის სინთეზური ბუნების თეატრისათვის[1]".

სწორედ კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს უნდა ვუმადლოდეთ, რომ ქართულმა საბჭოთა თეატრმა ბრწყინვალე ტრადიცია შექმნა თეატრალური მუსიკალური აზროვნებისა. მათ კარგად იგრძნეს ქართველი ხალხის მუსიკალური ბუნება, მისი გამახვილებული ინტერესი ამ სფეროსადმი და თეატრშიც ჯეროვანი, მე·ვიტყოდი, განსაკუთრებული ადგილი მიუჩინეს მას.

ს. ახმეტელი უაღრესად მუსიკალური ადამიანი იყო. მას ბავშვობაშივე აღმოაჩნდა მშვენიერი ხმა, ჰქონდა ჩინებული სმენა, ადვილად. ითვისებდა სხვადასხვა ჰანგს, განსაკუთრებით ეტანებოდა ქართულ საკრავებს, მაშინ იგი ნიკო სულხანიშვილის გუნდში მღეროდა.

ს. ახმეტელის რეჟისორული პრაქტიკა და ლიტერატურული ძებკვიდრეობა ქმნის ერთ მთლიან, დასრულებულ სურათს მუსიკისადმი ინტერესზე. იმას, რასაც იგი სიტყვით ამბობდა, საქმითაც ადასტურებდა. ახმეტელი წერდა: „ქართველი მუდამ მსახიობობს, რადგან მუდამ მღერის, ვინც არ მღერის, იგი არც მსახიობობს[2]". ეს იდეა თავის გამოხატულებას პოულობდა სპექტაკლშიაც. თითქმის ვერ დავასახელებთ მის ვერც ერთ სპექტაკლს, მუსიკით გამდიდრებული რომ არ ყოფილიყო. მაგრამ, როცა ახმეტელის თეატრის მუსიკალურ მხარეზე ვლაპარაკობთ, აქ მუსიკალური გაფორმება უხდა წარმოვიდგინოთ არა პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ სწორედ იმ ესთეტიკური პრინციპით, რომელიც მთელი სცენური სამყაროს მუსიკალურ აღქმას გულისხმობს. ამ მიზანს ემსახურებოდა· ქორეოგრაფიაც. „ნუ გაგიკვირდებათ, — ამბობდა ახმეტელი, — რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს"[3]. მუსიკა და ცეკვა, მუსიკა და სიტყვა

---

[1] ანტ. წულუკიძე. ეროვნული თეატრალური სტილის თავისებურებანი დ.. „ბახტრიონი", „საბჭოთა ხელოვნება", 1962, № 2, გვ. 19.

[2] ა. ახმეტელი, დასახელებული კრებული, გვ. 85.

[3] იქვე, გვ. 133.

მუსიკა და პლასტიკური ნახაზი, მუსიკა და დეკორაციული რაკურსები, — ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რაც სცენაზე ცოცხლობდა, რასაც აზრი და მხატვრული ფუნქცია ჰქონდა. გარკვეულ კავშირში იყო მუსიკასთან. დირიჟორი ს. სამოსუდი ამის გამო აღნიშნავდა, რომ მან პირველად ნახა თეატრი, სადაც მუსიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდ იყო ურთიერთ დაკავშირებული. ლენინგრადელმა კომპოზიტორმა მჭერბახოვმა თქვა: „თეთნულდის“ მუსიკა და სიტყვა არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი, თეატრი დინამიკური“[1]. კომპოზიტორ ი. ტუსკიას აზრით, „ქართველ მსახიობს აქვს დიდი ბუნებრივი მუსიკალურ-მხატვრული რესურსები, რომელთა აქტივიზაციას შემოაქვს ძვირფასი ორგანული განძეული სპექტაკლის საერთო არქიტექტონიკაში. სპექტაკლის გაფორმების პროცესში მუსიკით მსახიობთათვის არა მარტო განწყობილებას ქმნიან. არამედ ამა თუ იმ მხატვრული სახის მისაღებად ხშირად მუსიკა წამყვან როლს თამაშობს“[2]. ამას წერს ის კაცი, რომელიც წლების მანძილზე რუსთაველის სახელობის თეატრის მუსიკალურ ნაწილს განაგებდა.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა პირველმა შექმნა ორკესტრი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მუსიკალური კადრების მომზადებაში. მან მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა დრამატული თეატრის მუსიკის დიდ ტრადიციას.

დღემდე ჯეროვნად არ არის შეფასებული ახმეტელის მუსიკალური სპექტაკლები. არადა, როგორც აღვნიშნეთ, საოპერო სცენიდან დაიწყო მისი პირველი რეჟისორული ნაბიჯები. მუსიკათმცოდნეები ალბათ სპეციალურად გამოიკვლევენ მუსიკის როლს ახმეტელის შემოქმედებაში. დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რ. ლეონკავალოს „ჯამბაზები“, ზ. ფალიაშვილის „ლატავრა“, ფემელიდის „რღვევა“ — ამ საოპერო დადგმების გარდა, ახმეტელმა სხვა ოპერების რეპეტიციებიც წამოიწყო, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზით შეწყვიტა მათზე მუშაობა. „ჯამბაზები“ შესრულდა ქართულ ენაზე. საოპერო სტუდიის ეს სპექტაკლი უჩვენეს რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე (დირიჟორი ივ. ფალიაშვილი). მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ ამავე თეატრის მსახიობები. „ს. ახმეტელი მიწვეული იქნა ზ. ფალიაშვილის მესამე

[1] კრებული „რუსთაველის თეატრი“, გვ. 65.

[2] იქვე, გვ. 12.

ოპერის „ლატავრას“ დასადგმელად. ამის შემდეგ ახმეტელი იწყებს „პუგენოტების“ დადგმაზე მუშაობას, მაგრამ, რატომღაც, იგი ალარ განახორციელა“... „ახმეტელი, — იქვე განაგრძობს პ. კანდელაკი, — კარგად გრძნობდა მუსიკას. მუსიკალური რიტმი მისთვის არსებითი იყო დრამის სპექტაკლებშიც“[1].

განსაკუთრებით საყურადღებოა მ. კვალიაშვილის აზრი „ჯამბაზების“ შესახებ. იგი კარგად იცნობდა სპექტაკლის ჩანაფიქრს, ხშირად ესწრებოდა წარმოდგენას, საუბრობდა დამდგმელთან. „ეს იყო ხამდვილი თეატრი, — წერს კვალიაშვილი, — ალსავსე ცხოვრებისეული სიმართლით. ასეთი ხალხმრავალი, მრავალსახოვანი, ინტენსიური და ერთსულოვანი მასის ნახვა საოპერო სცენაზე წარმოუდგეხელი იყო. ყველაფერს ემჩნეოდა სცენის დიდოსტატის — სანდრო ახმეტელის ხელი“[2]. საოპერო სპექტაკლი გამოირჩეოდა მასობრივი სცენებით, პლასტიკურობით. მთლიანობით. „ჯამბაზებს“ არაერთი საქებარი წერილი უძღვნა პრესამ. მაღალ რეჟისორულ კულტურასთან ერთად აღინიშნა დავით ანდღულაძის (ქანიო) დიდი წარმატება. დ. ანდღულაძის აზრით, „ჯამბაზები“ იყო ბრწყინვალე წარმოდგენა, აღსავსე ვნებათა ღელვით, განცდათა სიწრფელით. სიმძაფრით. ახმეტელის დადგმაში ლეონკავალოს მგზნებარე მუსიკამ ჰეშმარიტად შესატყვისი და ტოლფასოვანი სცენური ხორცშესხმა ჰპოვა. რეჟისორმა შექმნა მხატვრულ სახეთა მონოლითური ახსაბლი, რომელშიც თითოეული გმირი მკაფიო მხატვრული ხასიათით და ტემპერამენტით გამოირჩეოდა... ეს სპექტაკლი საოპერო შტამპებისრღვევის, გადალახვისშვიათი ნიმუში იყო“[3](ხაზი ჩემია — ვ. კ.). რეჟისორის ნამუშევრის ამგვარი კვალიფიკაცია შეშურდებოდა ოპერის თეატრის რეჟისორის ყველა გამოჩენილ ოსტატს.

ს. ახმეტელის საოპერო სპექტაკლებიდან გარკვეული ყურადღება მიიქცია „ლატავრამ“. სპაქტაკლის ავკარგიანობაზე ერთსუ-

---

[1] პ. კანდელაკი. ადამიანი, მოქალაქე, შემოქმედი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1967, № 5, გვ. 57.

[2] მ. კვალიაშვილი. განუმეორებელი, დაუვიწყარი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1967, № 5, გვ. 63.

[3] დ. ანდღულაძე. ადამიანი, შემოქმედი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1967, № 5, გვ. 45.

ლოვანი აზრი არ იყო. ზოგს მიაჩნდა, რომ რეჟისორმა, მიუხედავად დიდი მოხდომებისა, „მაინც ვერ დასძლია მუსიკალური მასალის სტატიკურობა“ (მ. კვალიაშვილი). ზოგი კი სპექტაკლს რეჟისორის დიდ გამარჯვებად თვლიდა (პ. კანდელაკი). თეატრალურ წრეებში წარმოქმნილი ეს აზრთა სხვაობა თავისებურ გამოძახილს პოულობდა პრესაშიაც. მაგრამ, ასე იყო თუ ისე, ერთი რამ მაინც ყველას სჯეროდა: ახმეტელი გაბედულად ებრძოდა საოპერო რეჟისურის შტამპებს, იგი დაკვირვებული, მუდამ სიახლის მაძიებელი ხელოვანი იყო და ეს იგრძნობოდა მის საოპერო სპექტაკლებშიც.

* * *

ქართულ თეატრში ძნელია სხვა რეჟისორის დასახელება, ასე ხანგრძლივად რომ ედავათ და ეკამათათ მასზე. ყველასაგან განსხვავებული, უაღრესად თვითმყოფადი ახმეტელის ცხოვრება სავსე იყო რომანტიკული ამბოხებით, რაინდული შემართებით, უკომპრომისო ბრძოლებით, დრამატული პერიპეტიებით, რომლებიც შემდეგ ტრაგიკულ კოლიზიაში გადაიზარდა. სხვათაგან გამორჩეული იყო მისი იდეალები, მისი მისწრაფებები და ის გზები, რომელთა დამკვიდრებასაც იგი ცდილობდა ქართულ თეატრში. „საზოგადოებას კი არ უყვარს ადამიანი, რომელიც მას არ ჰგავს“ (გ. ტაბიძე). თითქოს პარადოქსულია ასეთი განცხადება, მაგრამ დიდი ადამიანების ბედში მართლაც შეიცნობა ამგვარი რამ.

ს. ახმეტელის გზა არ ყოფილა მხოლოდ წარმატებებით განებივრებული ადამიანის გზა. მის დაუცხრომელ ძიებებში, ათასგვარ ექსპერიმენტში იყო ისეთიც, რასაც შემდეგ თავად უარყოფდა. შემოქმედებითი უკმარისობის გრძნობას ახლის ძიების ჟინით იოკებდა. თვითგანახლების ურთულეს პროცესში იმსხვრეოდა ძველი და წარმავალი, იქმნებოდა ახალი თეატრის საფუძვლები.

ს. ახმეტელის თეატრი სრულიად უჩვეულო მოვლენა იყო. რაღაც საოცარი ფოლკლორული სინორჩე და რაინდული მომხიბვლელობა ჰქონდა მას. ამ თეატრში ისმოდა ქართული მითოსის შორეული ხმა. ხალხის წიაღიდან იბადებოდა ელვარე თეატრალური ფორმები, მისი სულისა და გულის თანხმიერი აზრი და ემოცია, და ხალხსავე უბრუნდებოდა იგი.

ნამდვილი სიჭაბუკის განსახიერება იყო ახმეტელის თეატრი და, ასე გვეგონა სცენაზე ყველანი ახალგაზრდები იყვნენ, ყველას ახალგაზრდული ტემპერამენტი, მებრძოლი სული და შემართება ჰქონდა!

მის შემოქმედებას აღტაცებაში მოჰყავდა უფროსი და ახალი თაობის მოღვაწენი, ქართველი და რუსი, უკრაინელი და აზერბაიჯანელი, გერმანელი, ლიტველი, ნორვეგიელი.და ფრანგი, იტალიელი და ამერიკელი. ერთი სიტყვით, მსოფლიო მასშტაბებში მოექცა რუსთაველის სახელობის თეატრი.

ძველი ქართული თეატრის მოღვაწენი თავს ბედნიერად თვლიდნენ რომ ქართული თეატრის ესოდენ უჩვეულო წარმატებებს მოესწრონენ. ამისათვის ლოცავდნენ ახმეტელს.

"შეუძლებელია მღელვარების გარეშე, კანონიერი ეროვნული სიამაყის გარეშე წაიკითხო რუსთაველის სახელობის თეატრის სადიდებლად დაწერილი სტრიქონები: „ამ თეატრზე გაკვირვების ნიშნით შეიძლება წერო. იგონებ ყველაზე უფრო მკაფიო, ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებას და, მართალი რომ ითქვას, არც ერთის შედარება არ შეგიძლია" (ე. ბესკინი). „რუსთაველის თეატრი ნამდვილი სიცოცხლეა. ხელოვნება მოცემული უდიდეს ფორმაში. ათასი მადლობა" (ე. მორტონი). „მადლობა რუსთაველის თეატრს სიცოცხლით სავსე და უმშვენიერესი სპექტაკლებისათვის, რომელთა მსგავსი არასოდეს მინახავს" (ნ. გრიგი). „ქართველმა არტისტებმა და მათმა გენიალურმა რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა კიდევ ერთი გამარჯვება მოიპოვეს" (ა. ქრისტენსენი). „ქართულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია" (ჰ. ფლანაგანი). ა. ჰოჰენბერგი ახმეტელს სწერდა: „როგორც გავიგეთ, განზრახული გქონიათ მომავალ წელს მოაწყოთ ამერიკაში დიდი ტურნე. უფლებას ვაძლევ ჩემს თავს ძხოლოდ შეგეკითხოთ, — გაქვთ თუ არა სურვილი ამერიკაში წასვლამდე ჩამობრძანდეთ ევროპის მთავარ ქალაქებში, ვფიქრობ, პირველად ვენაში, შემდეგ ბუდაპეშტში, პრაღასა და ვარშავაში. ციურიხსა და პარიზში, ლონდონსა და ამსტერდამში, ბრიუსელში, ჰაագასა და, შესაძლებელია, იტალიაშიც"...

ს. ახმეტელს შეუსრულდა სიჭაბუკის ოცნება, როცა იგი ელოდა იმ დღეს, ქართული თეატრი რომ გადაღახავდა კავკასიის მწვერვალებს და ქვეყნიერებას აუწყებდა: საქართველოს აქვს „თავისი, სა-

კუთარი, დამოუკიდებელი თეატრი, ანთებული ქართული გულით და აღგზნებული ქართული სულით". განა ახმეტელის ამ ოცნების ფრთაშესხმა არ არის ყოველივე ეს და ა. ლუნაჩარსკის სიტყვები: „რუსთაველის თეატრმა გააკვირვა მოსკოვი. რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდება".

მახამდე არავინ ფიქრობდა, არავინ ელოდა, რომ სადღაც შორს, „თეატრალური მექადან" მოშორებით, „პროვინციაში" იქმნებოდა უდიდესი თეატრალური კულტურა. „მათზე არავინ არაფერი იცოდა და. ცოტა არ იყოს, გვაოცებდა, რომ ასეთი აუცილებლად მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა გაიფურჩქნა არა მსოფლიო „თეატრალურ მექაში", არამედ სადღაც, მოშორებით. ახმეტელის თეატრი მივიდა თეატრალური ბელადის მდგომარეობამდე" (ვ. ბლუმი).

ს. ახმეტელმა ღრმად იგრძნო ქართველი ხალხის თეატრალური ხიბრერება და მისი არტისტიზმის ეაჟკაცური სტილი. მის ენერგიულ თეატრალურ სტილს ბევრი თაყვანისმცემელი გაუჩნდა საბჭოთა კავშირსა და მის ფარგლებს გარეთ. ამიტომ აღარ გვიკვირს, როცა იშვამნდელ პრესაში ვკითწულობთ შემდეგ სტრიქონებს: „რუსთაველის თეატრის პირველსავე სპექტაკლებმა ნათლად დაგვანახეს, რომ მას შეუძლია ღრმა, პრინციპული გავლენა მოახდინოს მთელ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაზე".

ეს იყო ქართული საბჭოთა კულტურის ზეიმი, და განა სწორედ ამ ბედნიერ დღეებზე არ ოცნებობდა ახმეტელი? სტუდენტობის წლებში ახმეტელს სწამდა, რომ დადგებოდა საქართველოს თავისუფლების დღეები. იგი 1915 წელს ამბობდა: „აღსდგება ერი, აღსდგება თვით თეატრიც, სპეტაკი, ვით ქართული სული".

ახალმა დრომ, საბჭოთა საქართველომ წარმოქმნა ახალი თეატრი. „აღსდგა ერი" და ახმეტელმაც თეატრში ხალხის განახლებული რევოლუციური სულის გამოხატვას მიუძღვნა მთელი თავისი უზარმაზარი ნიჭი და ენერგია.

ეს არის მთავარი და არა ის, რისი გაკეთებაც მან ვერ მოასწრო ან ვერ ძეძლო. მეტისმეტად ბევრი მოინდომა ერთბაშად, ყველა ძისი სურვილი, რომელიც სიჭაბუკის წლებში სხვადასხვა სფეროში იფანტებოდა, ახლა „თავს დაატყდა" თეატრს. რაც სხვა დარგში ვერ შეძლო. ისიც თეატრს უნდა „ეზღო". თეატრის საშუალებით უნდა გამოეხატა ყველაფერი — წარსულში ნაოცნება-

რიცა და მომავლის იმედებიც. დაგროვდა უზარმაზარი ენერგია, რომელიც თეატრში უნდა დახარჯულიყო.

ამიტომ ყველაფერი უნდოდა თეატრში მოექცია, თეატრით გაეღვიძა. უხდოდა თეატრით ეთქვა თავისი ტკივილი თუ სიხარული. ზოგჯერ წერასავით აიტანდა ხოლმე თეატრალური ვნება და გახელებული თავის ახალ სპექტაკლში იკლავდა წყურვილს. მერე თითქოს ერთხანს დამშვიდდებოდა, წამიერ განცხრომას მიეცემოდა, ყოველ საღამოს დახედავდა თავის სპექტაკლს, მოეფერებოდა, მოეფერებოდა, და ამ პროცესში თანდათან კვლავ იპყრობდა ახლის შექმნის ჟინი, შიხაგანად იღვიძებდა კრიტიკული საწყისი, აღარ აკმაყოფილებდა მიღწეული და ისევ იწყებდა სამზადისს ახალი ნახტომისათვის.

მისი ცხოვრების განუყრელი თანამგზავრი გახდა კონფლიქტები. იგი გაგრძელდა სიცოცხლის შემდეგაც. ახმეტელის სახელი მუდამ იწვევს არა მარტო აზრთა ჰიდილსა და შფოთს, არამედ რაღაც აღმგზნებადი, ნერვული და გამაღიზიანებელიც არის მასში. ძალიან ბევრი (იქნებ მეტისმეტად ბევრიც!) რამ უკავშირდება მის სახელს— ზოგი მართალი და ზოგიც მითი: გააჩნია, ვისთვის რას ნიშნავს ახმეტელის სახელი. ზოგისთვის იგი მარჯანიშვილის მტერია. ზოგისთვის გულმართალი მოწაფე, სხვებისთვის არც ერთი და არც ძეორე -- მხოლოდ თვითმყოფადი შემოქმედი. ვისთვის იგი ჯიუტი და თავნება, უკომპრომისო და ახირებული, გაამაყებული და ზვიადი ხელოვანია, ვისთვის — სიმბოლო ქართული ეროვნული იდეალებისა! ზოგიერთისთვის — ნაციონალისტი, ბურჟუაზიის აპოლოგეტი, ეგზოტიკოსი თუ თეატრალური ეთნოგრაფი, რომანტიკოსი, მოხუშტალისტი, თეატრალური მშვენიერების მოციქული, რეჟისორული არტისტიზმის ქომაგი, აქტიორული ხელოვნების დამცირებელი, ფორმალისტი და მისტიკოსი. ჰეშმარიტად თანამედროვე რეჟისორი, ნამდვილი საბჭოთა ხელოვანი ან მისი მტერი, თეატრის თანამედროვეობისაგან მომწყვეტი, ძველი ქართული თეატრის მოძულე, ან ძველ მსახიობთა დამფასებელი, რუსული თეატრის მოწინააღმდეგე, ან რუსული თეატრის პატივისმცემელი, რუსული დრამატურგიის პროპაგანდისტი, ყალბი პათოსის დამამკვიდრებელი, ან ვაჟკაცური სტილის შემოქმედი, ახირებული მეოცნებე, ათასგვარ საქმეს მოკიდებული თუ ფართო მასშტაბის ეროვნული მოღ-

ვაწე, ჰეშმარიტი ინტერნაციონალისტი თუ კარჩაკეტილი ნაციონალური ხელოვნების მებაირახტრე. აზრთა და ფიქრთა რა პოლარული სხვაობახია! როგორი სხვადასხვა დაკვირვების წერტილები! ვინ იყო ბევი, რას ეძებდა, რა აწუხებდა, რისთვის იბრძოდა, რისთვის კვდებოდა?!. ასე შეიძლება გაგრძელდეს ათასი კითხვა და ფიქრი. იქნებ სწორედ ამ წინააღმდეგობათა გამოა ახმეტელის სახელი ასე საინტერესო. არაჩვეულებრივი ხომ მუდამ იწვევს ჩვეულებრივის გახელებას, თავად ხიჩიერთა გახელებასაც, ვაითუ ჩემს სახელს ჩრდილი შიადგესო. ახმეტელი იმხედრებს ყველას, ვისაც მშვიდი ცხოვრების სითბო უყვარს, მაგრამ იმხედრებს ტალანტებსაც.

დიახ, ახმეტელის შემოქმედება აღსავსე იყო უჩვეულო, სხვებისაგან გახსხვავებული თვისებებით. იგი თავად ებრძოდა ყველას და ყველაფერს. რაც ღირსების, მხატვრული მრწამსის საპირისპიროდ ძიახხდა. „ჩვენ ყოველთვის ვიბრძვით ჩვენი სპექტაკლებით“, — აშაყად აცხადებდა ახმეტელი. ამიტომ არც უნდა გაგვიკვირდეს, ამდენ კოხფლიქტში რომ იყო გახლართული. მას არ ჰქონდა ძეწნისა და ტირიფის მოქნილობა. იგი მუხასავით იდგა, ამაყად მხრებგაშლილი იმ დრომდე, ვიდრე საქართველოში „კაენის სულის აღზევებამ“ (ი. აბაშიძე) არ გადაიარა. მუხასავით დაეცა იგი და ძალიან დიდი ექო ჰქონდა ამ დაცემას...

უაღრესად ფართოა სანდრო ახმეტელის თეატრის საზღვრები. იგი მოიცავს არსებულსა და პერსპექტიულს, დასრულებულსა და დაესრულებელს. კიდე-განი არ ჰქონდა რეჟისორის თეატრალურ ოცნებას, უსაზღვრო იყო მისი ფიქრების სამყარო და ამიტომ მისი თეატრის სივრცის ზუსტად მოსაზღვრაც ერთობ ძნელია. ახმეტელის შემოქმედებითი შესაძლებლობის დაუსრულებლობის განცდაშიც არის თავისებური რომანტიკა, რაც აცხოველებს ჩვენს ფანტაზიას, აფართოებს ჩვენს თვალსაწიერს. ახმეტელის თეატრმა დიდი როლი შეასრულა თეატრალური აზროვნების განვითარებაში. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის თეატრალურმა ეპოქამ აამაღლა ქართველი საზოგადოების თეატრალური აზროვნების დონე, თავის ორბიტაში მოაქცია ფართო ფენები.

ყოველთვის, როცა ს. ახმეტელის თეატრის თანადროულობის საკითხი დაისმება, ათასგვარ პრობლემას შორის, ალბათ მისი ინტელექტუალობის საკითხიაც განიხილავენ. თანამედროვე თეატრი, და

ძით უფრო მომავლის თეატრი, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციისადმი გულგრილი ვერ იქნება. მის აუდიტორიაში სულ უფრო და უფრო მეტ ადგილს დაიჭერენ ინტელექტუალები. გაღრმავდება მაყურებლის ინტელიგენტიზაციის პროცესი. თავის მხრივ, თეატრიც ეცდება არ ჩამორჩეს ცხოვრებას, კვალში ჩაუდგეს მას (თუ ავახგარდის როლი არ ხვდა წილად!). ხ. ახმეტელი თავის დროზე შენიშნავდა: საქართველოს სჭირდება ინტელიგენტთა თეატრიო. კრტიკულად განიხილავდა იმჟამინდელი თეატრის ნაკლოვანებებს და დასძენდა: „მომავალ ქართულ ეროვნულ ინტელიგენტთა თეატრს შეუძლია ყველა ამ ნაკლოვანების შევსება"[1]. საყურადღებოა ინტელიგენტთა თეატრის თვით ცნება. მასში სრულიადაც არ იგულისხმება თანამედროვე ბურჟუაზიული ელიტარული თეატრის ტიპი. ახმეტელის ინტელიგენტთა თეატრი ფართო მასშტაბის, ყოვლისმომცველი თეატრია, მასში იგულისხმება თვით თეატრის მხატვრული დონე, მისი კულტურა, მხატვრული აზროვნების სისტემა, თეატრის ფორმა და მისი დანიშნულება. აი, ამ სფეროშია განფენილი ინტელიგენტურის ცნების შინაარსი. მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა თვით ის ფაქტი, რომ ახმეტელი გუმანით გრძნობდა თეატრის განვითარების საერთო ტენდენციას.

ახლა ძნელია ვამტკიცოთ, ახმეტელის შემოქმედებიდან რომელი ძნელი იქნება ყველაზე აქტუალური, რა თვისებები განახლდება მომავალში. მაგრამ როგორადაც არ უნდა წარიმართოს თეატრალური ცხოვრება, ჩვენი ღრმა რწმენით, მისი თეატრიდან მუდამ იცოცხლებს ორი რამ: ღრმად ეროვნული თეატრის იდეა და თეატრალური ემოცია. აქ იყო ახმეტელის თეატრიც ყველაზე ძლიერი. იქნებ რაღაც თავისებური ლოგიკაც არის იმაში, რომ ყველაზე მეტად სწორედ ეს ორი მხარე გახდა თავდასხმის ობიექტი!..

ს. ახმეტელის თეატრი ღრმა ემოციური განცდების თეატრი იყო. ყოველი სპექტაკლი იმუხტებოდა ემოციით, მაყურებლის გული და და გონება რომ დაეპყრო. მაყურებლის დაპყრობის ამ ხერხს თეატრალურ კულუარებში ხშირად ჯეროვან პატივს არ მიაგებენ ხოლმე, რადგან მიაჩნიათ, რომ იგი ინტელექტუალურ საწყისს ამცირებს. მართალია, ამის შესახებ საჯაროდ და აშკარად ბევრი არაფერი და-

[1] სანდრო ახმეტელი, დასახელებული კრებული, გვ. 53.

ხერილა, მაგრამ თვით ტენდენცია ხომ მაინც საგრძნობია, თუმცა იგი შეტანილი არ არის ახმეტელზე შექმნილ მითების ნუსხაში. დიახ. ახმეტელი მართლაც შეგნებულად ამძაფრებდა ემოციას და ამას ძისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მისი თეატრი რევოლუციის თეატრი იყო, და განა შეიძლებოდა რევოლუციური აზრის გამოხატვა მძაფრი ემოციების გარეშე? ახმეტელი ემოციური აზროვნების გზით აღწევდა უდიდეს ზეგავლენას, მაგრამ ემოცია მარტო რევოლუციურ პათოსში როდი ვლინდებოდა. ახმეტელისთვის იგი არც მხოლოდ თემატური, არც წმინდა სტილური ხასიათის მოვლენა ყოფილა. ემოციას იგი ქართული ეროვნული ხასიათის თავისებურებასაც უკავშირებდა. ეროვნული თეატრის თავისებურებათა რთულ კომპლექსში იგი ყოველთვის დიდ როლს ანიჭებდა ემოციას. მისი აზრით, ქართველი კაცის დამოკიდებულება საგნებთან, მოვლენებთან, ბუნებისა და საზოგადოების სინამდვილესთან ძუდამ გამოირჩევა ემოციურობით; მდიდარი ემოციური განცდები, მისი გამოხატვის მაღალი რეგისტრები, ექსპრესიულობა — ყოველივე ეს ქართულ ტემპერამენტშია. ქართული ეროვნული თეატრი კი უნდა ემყარებოდეს მას, რაოდენ სხვადასხვა ტონალობაშიც არ უნდა გამოვლინდეს. საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ საერთოდ ხელოვნება და, კერძოდ, უემოციო თეატრი არ არსებობს: რომ თეატრი თავისი ბუნებით ემოციურია და მას არ შეუძლია ჰკუის დამრიგებლისა და დიდაქტიკოსის ან, თუ გნებავთ, მხოლოდ ანალიტიკოსის როლი შეასრულოს. ყველაზე გენიალური აზრებიც კი ვერ გადაურჩება მაყურებლის მომაკვდინებელ გულგრილობას, თუ იგი თეატრის ენით გადმოიცა. თეატრის საშუალებებში კი მაგიის ძალა აქვს ემოციას, იგი ენერგიაა მხატვრული სახისა.

ს. ახმეტელის თეატრის თავისებურებების განსაზღვრისას პროფესორი ვსევოლოდსკი-გენგროსი ამ თეატრის პირველ ნიშნად სწორედ მის ემოციურობას მიიჩნევდა. „რუსთაველის თეატრის ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანია განსაკუთრებული და წმინდა ახალგაზრდული ემოციურობა და დინამიურობა“[1]. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა „უზარმაზარი ტემპერამენტი“ (ა. ლუნაჩარსკი),

---

[1] ვსევოლოდსკი-გენგროსი, მოწინავე თეატრი. კრებ. „რუსთაველის თეატრი“, გვ. 54.

შეაძრნიეს და შეაქეს საბჭოთა და უცხოელმა კრიტიკოსებმა. ისინი ერთბაშად აღნიშნავდნენ თეატრის თვითმყოფად ხასიათს, მის ტემპერამენტს, ემოციას. აზრის ვნებიანი და ემოციური გამოხატვა თავისთავად არ ხდებოდა. ახმეტელი ხანგრძლივად და მეთოდურად მუშაობდა, რათა ქართველი მსახიობის თავისებურება მთელი სისავსით გადმოეცა. მძიმე შრომითა და წვალებით აღწევდა შედეგს. „საჭიროა ყველა ძოხაწილემ, — ეუბნებოდა იგი მსახიობებს რეპეტიციაზე, — თავის გარეგნულ სხეულის შეცვლასთან ერთად შეიცვალოს შინაგანი გახცდები ისე, რომ გარეგანი ფორმა და შინაგანი ემოცია ერთმანეთს ერწყმოდეს“[1]. ახმეტელის სარეპეტიციო დღიურებში ხშირად ვხვდებით ასეთ ჩანაწერს: „რეპეტიცია მიდის მონოლოგის სწორად და გრძნობით გამოხატვისათვის“, „მთავარი მუშაობა მიდის ლექსის გრძნობით გამოხატვისათვის“, „რეჟისორი ატარებს ცდებს გამოწვევაზე“ და სხვა. განუწყვეტელი და დაჟინებითი შრომით ძიიკვლევდა იგი გზას. მისი თეატრის სცენა საესე იყო ემოციით. ყველაფერს დაუფლებოდა მართალი ადამიანური გრძნობები. „მე მოვისმინე ჯარისკაცების ღიღინი „ინტერვენციაძი“, — წერდა კ. კაპანელი, — და ამ ღიღინში ამოვიკითხე მწველი გახცდები. გაუნაღდებელი სურვილები, შინაგანი ადამიანური წუსილი, ღრმა ტკივილები სულისა, გულისა და ნერვებისა“[2]. სულისა და გულის ასეთ ძვრაზე იყო აგებული ახმეტელის მთელი თეატრი და აშით კიდევ უფრო მეტი ძალა ენიჭებოდა მისი თეატრის აზრს. იგი შთაგონებული ქმნიდა ადამიანურ გრძნობათა და ემოციათა ღიად საყაროს, რადგან ღრმად სწამდა, რომ ემოციათა „გარეშე არ ყოფილა, არ არის და არც შეიძლება იყოს ჰეშმარიტების ადამიანური ძიება“[3].

ს. ახმეტელის მიერ წამოჭრილი თეატრალური პრობლემები გლობალური მასშტაბისა გახლდათ. საკითხები რომელიც მას აღელვებდა მდიდარ პარალელებსა და ანალოგიებს პოულობდა მსოფლიო თეატრალურ პრაქტიკაში. მას ჰქონდა შემხვედრი წერტილები და

---

[1] ს. მთვარაძის „შლეგის“ სარეპეტიციო დღიური № 2, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

[2] კ. კ ა პ ა ნ ე ლ ი. რიტმი, კოლექტივი და სცენა რუსთაველის თეატრში. კრებული „რუსთაველის თეატრი“, გვ. 37.

[3] ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზულებანი, ტ. XX, თბ., 1951, გვ. 310.

პირდაპირი თანამთხვევები სტანისლავსკისა და ვს. მეიერჰოლდის, რეინჰარდტის და გეორგი ფუქსის, ე. ვახტანგოვის და პისკატორის თეატრალურ ესთეტიკასთან, უფრო მეტიც, გარკვეული ანალოგიები დაიძიებოდა ბრეხტის შემოქმედებაშიც, თვით საუკუნის ხასიათში, რეჟისურის გლობალიზაციის პროცესმა, რომელსაც შემდეგ ტოტალური ხასიათი მიეცა, დიდ რეჟისორებს ბევრი რამ გაუჩინა საერთო. ამასთანავე ისიც შენიშნულია, რომ ღრმა ეროვნული შემოქმედებითი ძიებანი იმდენსავე საერთოს წარმოაჩენს ქვეყნებს შორის, რა საერთო თვისებებიც არის ხალხებს შორის. საერთო კი ერთობ ბევრია. აქედან წარმოსდგება ანალოგიები ზღაპრებში, მითოლოგიაში, ხალხურ სანახაობებში.

ს. ახმეტელის სიღრმისეული ძიებები დროდადრო თავისებურ გამოძახილს პოულობს შემდგომი წლების თეატრალურ პრაქტიკაში. ზოგი რამ კი „მუდმივმოქმედი ფაქტორის“ მნიშვნელობას იძენს.

ს. ახმეტელი ტრაგედიის თეატრს ქმნიდა და მისი ძირითადი ორიენტირი ა. ხორავას ტრაგედიულ ნიჭზე იყო მოაზრებული, ა. ხორავა და ა. ვასაძე — ეს ორი მსახიობი განსაზღვრავდა მისი სპექტაკლების აქტიორულ დონესა და ხასიათს. ა. ხორავას ბერსენევი, ანზორი, კარლ მოორი, ა. ვასაძის ბოცმანი, ახმა, ფრანც მოორი... თითქმის ყველა სპექტაკლში ისმოდა ა. ხორავას და ა. ვასაძის საზელები. აქტიორული მიღწევებით განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ახმეტელის „რღვევა“ (ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, გ. დავითაშვილი, თ. წულუკიძე) და „ყაჩაღები“. ი. გამრეკელის ბრწყინვალე შემოქმედებამ, რომელიც წლების მანძილზე ს. ახმეტელის ნიჭთან ერთად ფორმირდებოდა, რუსთაველის თეატრის აქტიორთათვის შექმნა შესანიშნავი „სცენური სივრცე“, სადაც ზუსტად ფიქსირდებოდა მსახიობის ყოველი ჟესტი და პლასტიკა. იგი უკეთ წარმოაჩენდა ხოლმე მსახიობის ფიგურას.

ს. ახმეტელის თეატრში დიდ წარმატებას აღწევდნენ თ. წულუკიძე, გ. დავითაშვილი, ე. ლორთქიფანიძე, ვ. აბაშიძე, ბ. შავიშვილი, ე. აფხაძე და სხვები. თეატრში გამოჩნდნენ ახალი ძალები (გ. საღარაძე, ნ. ლაფაჩი, ა. თოიძე, ვ. დოლიძე...), გაჩნდა სხვადასხვა თაობა, დაისახა ახალი პერსპექტივები. ახმეტელის თეატრმა შეაჯამა თავისი მუშაობის გარკვეული ეტაპი და ძიებათა ახალ მიჯნაზე შეჩერდა.

• • •

...მან ბევრი საფიქრალი და საზრუნავი დაგვიტოვა. თითქოს ანდერძად დაგვიბარა: „დაღუპულ მეგობრებს გამოვუცხადოთ თანაგრძნობა მათზე ფიქრით და არა დატირებითო“ (ეპიკურე). მას თვით სიკვდილიც კი არ ერგო ჩვეულებრივი მოკვდავისა. ამ უჩვეულო ხვედრმა თითქოს წერტილი დაუსვა მის სიცოცხლეს, მაგრამ ორჯერ დაბადებულს ერთი სიკვდილი რას უზამდა. მას შეეძლო ვაჟას სიტყვები გაემეორებინა, ცხოვრებამ რამდენი ხმალიც დამკრა, მე ავიწიე ზეცადაო.

ისევ ამაღლდა და ამზიურდა მისი სახელი, ისევ „აიწია ზეცადა“, დროთა მანძილზე ერთმანეთს შეერწყა და შეენივთა სინამდვილე და მითი ახმეტელზე. ახლა მეტად ძნელია მათი გათიშვა და განცალკევება, ყველაფრის განათება და ამოკითხვა. ან კი შეიძლება საკვსებით შეღწევა შემოქმედის სულის სიღრმეში? შეიძლება ყველა სიუახსის გაშიფვრა? ზოგი რამ ხომ თვით ახმეტელისთვისაც აუხსნელი იყო!

ს. ახმეტელს თითქოს ყველაფერი ჰქონდა ბუნებისაგან მომადლებული: უზარმაზარი ენერგია, ცხოველი ფანტაზია, გენიალური გამოხატებახი, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ჰქონდა გულუხვად, მაგრამ მაინც არ ცხრებოდა. დინამიზმით იყო აღსავსე მისი ხელოვნება და თავადაც შფოთსა და მოუსვენრობაში გაატარა ცხოვრება. ტრაგედიის თეატრს ქმნიდა და ტრაგიკულ წინააღმდეგობებში იხლართებოდა. თითქოს ტრაგიკოსის როლი ხვდა ქართულ თეატრში, მაგრამ ეს თამაში არ იყო!... მის ხელოვნებას მშობელ მიწაში ედგა ფესვები, აქედან მოჰქონდა სინედლე და სიცოცხლის დიდი ენერგია.

მან ბევრი რამ შეცვალა ქართულ სცენაზე და ისეთი მარცვალი ჩააგდო მის წიაღში, რომ მუდამ შეგვახსენებს თავს.

რეჟისორული ხელოვნება 30—40-იან წლებში

თითქმის ერთდროულად შეწყდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ცხოვრება. კ. მარჯანიშვილი გარდაიცვალა 1933 წელს. 1935 წელს თეატრიდან გაათავისუფლეს ა. ახმეტელი. 1933 წლის შემდეგ ს. ახმეტელს რაიმე მნიშვნელოვანი არ შეუქმნია. ასე რომ, დასრულდა ქართული რეჟისურის დიდი ეპოქა. ეს იყო ქართული რეჟისურის უნივერსალიზმის კლასიკური ხანა.

30-იანი წლების პირველი ნახევარი ქართული თეატრისათვის ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული და შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე პერიოდია. დიდი რეჟისორების დაკარგვით გამოწვეულ სიძნელეები თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ყველა სფეროს შეეხო. პირველ რიგში, მოსაწესრიგებელი გახდა თეატრების ხელმძღვანელობის პრობლემა. დიდი რეჟისორების სახაცელოდ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს სათავეში ჰაუდგნენ სარეჟისორო კოლეგიები. მართალია, მათ ჰყავდათ თავიანთი ხელმძღვანელები, მაგრამ წინა პლანზე წამოვიდა ხელმძღვანელობის კოლეგიალური სისტემა, თუმცა იმთავითვე აშკარა იყო რომ შუშაობის ასეთი ფორმა დიდხანს ვერ იარსებებდა. კოლეგიალური ხელმძღვანელობა იმითაც იყო მოტივირებული, რომ თეატრებში არ იყვნენ ისეთი დიდი ავტორიტეტის რეჟისორები, რომლებიც კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ადგილს დაიკავებდნენ. ამ შოტივიზაციის მიღმა იგრძნობოდა გამოჩენილ მსახიობთა „შებღალული“ უფლებების აღდგენის მცდელობაც. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში უკვე შეიქმნა ისეთი პირობები, რამაც ხელი შეუწყო რეჟისურის პროფესიის „შეთავსების“ ძველი პრაქტიკის გახახლებას. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში სპექ-

ტაკლებს დგამდნენ ცნობილი მსახიობები აკ. ვასაძე, აკ. ხორავა, ვ. ანჯაფარიძე, შ. ღამბაშიძე, ვ. გოძიაშვილი, პ. კობახიძე. ამავე პერიოდში ასპარეზზე გამოდის რეჟისორთა ახალი თაობა, რომელსაც ჯერ არ შეუძლია გზა გადაუჭრას „მსახიობთა რეჟისურის“ განახლების ტენდენციას. თითქოს რაღაც უკუსვლა მოხდა. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ თეატრის განვლილ ეტაპად მიჩნეული „მსახიობთა რეჟისურა“ ისევ იწყებდა გამოცოცხლებას. ამას ჰქონდა სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები. მათ შორის გარკვეულ როლს ასრულებდა გამოჩენილ მსახიობთა საქვეყნოდ აღიარებული ავტორიტეტი, მათი დიდი გამოცდილება და ის, რომ ახალგაზრდა რეჟისურა ჯერ კიდევ არ იყო მომძლავრებული.

არ შეიძლება თეატრის ისტორიის ამა თუ იმ პერიოდის ერთი სეზონით ან ზუსტად რომელიმე თარიღით განსაზღვრა. კოლექტიური ხელოვნება სხვადასხვა შემოქმედთა ერთობლივი შრომის შედეგია და ყოველ მათგანს აქვს თავისი შემოქმედების ინდივიდუალური „საზღვრები“, რასაც ანგარიში უნდა გაეწიოს. ამასთანავე, თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესებში ხშირად არის შინაგანი უწყვეტობა, საჭირო ხდება ძიებათა გარკვეული დაჯამება. ასე რომ, ერთგვარი პირობითობა მაინც არის თეატრის ეტაპების სადემარკაციო ხაზებს შორის. ის ძიებანი, რომლებიც 20-იან წლებში დაიწყო, გარკვეულად გრძელდებოდა 30-იან წლებშიც. ეს ყველაზე უფრო საგრძნობი იყო სამსახიობო ხელოვნებაში, რადგან ქართული თეატრის აქტიორულ დონეს ისევ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოწაფეები განსაზღვრავდნენ. ქართული თეატრი ემყარებოდა უ. ჩხეიძის, აკ. ხორავას, ვ. ანჯაფარიძის, აკ. ვასაძის, შ. ღამბაშიძის, ს. ჟორჟოლიანის, თ. ჭავჭავაძის, ს. ზაქარიაძის, ვ. გოძიაშვილის, ს. თაყაიშვილის, პ. კობახიძის, აკ. კვანტალიანის, გ. შავგულიძის, ე. აფხაიძის, გ. დავითაშვილის და მათი თაობის ზოგიერთი სხვა მსახიობის ხელოვნებას. დეკორატიულ მხატვრობას ისევ ი. გამრეკელი, პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე, ელ. ახვლედიანი აძლევდნენ ტონს.

კ. მარჯანიშვილის სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დიდ რეჟისორსა და მის მოწაფეებს შორის წარმოქმნილი ღრმა კონფლიქტი რეჟისორის სიკვდილმა მოხსნა. ამით მოწაფეებს საშუალება მიეცათ დაევიწყებინათ კონფლიქტი და ხაზგასმით გამოეხატათ თავიანთი მასწავლებლისადმი ერთგულება. დაიწყო კ. მარჯანიშვილის შე-

მოქმედების აქტიური პროპაგანდა. ყველაფერი, რაც მარჯანიშვილის თეატრში იქმნებოდა, მარჯანიშვილისავე სახელს უკავშირდებოდა. სცენის ოსტატები თავიანთ დიდ შემოქმედებაში წარმატებით ავლენდნენ მარჯანიშვილის რეალისტური თეატრის ტრადიციებს. ტრადიციებისადმი ერთგულებას ამტკიცებდნენ სიტყვითაც და საქმითაც. ოღონდ ეს იყო, რომ ზოგჯერ მათი სპექტაკლები სრულიადაც არ შეესაბამებოდა მარჯანიშვილის პრინციპებს, მაგრამ ასეთ დროს ტრადიციის მანტია ხომ ყველაზე კარგი მოსასხამია? ჰოდა, ზოგიერთი რეჟისორი და მსახიობი მარჯვედ იყენებდა მას!

იგივე ხდებოდა რუსთაველის თეატრშიც. რომანტიკული სპექტაკლების იარლიყი ეკერა ისეთებსაც, რომელთაც არავითარი საერთო არ ჰქონდათ ს. ახმეტელის თეატრთან. არსებითად ეს იყო დიდი რეჟისორის სახელის დისკრედიტიზაცია, რომელიც ერთობ დიდხანს გაგრძელდა. თუ კ. მარჯანიშვილის მოწაფეებში გაღვივებული სინდისი მათ საშუალებას აძლევდა საქვეყნოდ ედიდებინათ თავიანთი მასწავლებლის სახელი, სულ სხვა პირობებში აღმოჩნდა ს. ახმეტელი. დაიწყო მისი „მხილების“ ხანგრძლივი პერიოდი. ამიტომ ამ პერიოდის თეატრალური თუ საზოგადოებრივი კრიტიკული ნააზრევი ახმეტელის შესახებ ძირითადად ტენდენციურია. ეს პროცესი ღრმავდებოდა და გრძელდებოდა თითქმის ოცი წლის მანძილზე. ეს არის ახმეტელზე დუმილის ან მისი კრიტიკის ხანგრძლივი პერიოდი. 1954 წლიდან კვლავ გაცოცხლდა ახმეტელის სახელი. კვლავ აიშალა მიძინებული თეატრალური ვნებები. თავისებურად გახახლდა ის წინააღმდეგობანიც, რომლებიც ახმეტელის სიცოცხლეში იყო და ისიც, სიკვდილის შემდეგ რომ იქმნებოდა „მითებისა თუ ჭორების ფოლკლორის“ სახით. კვლავ თავი მოიყარა ახმეტელთან დაკავშირებულმა ათასგვარმა პრობლემამ, ათასმა საკითხმა. ათ წელზე მეტი დრო დასჭირდა ფარულსა თუ აშკარა ბრძოლებს. კვლავ გაცოცხლდა ძველი ბრალდებები... კვლავ დაიწყო ბრძოლები...

1935 წლის 13 აგვისტოს ახმეტელი მოხსნეს რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან. 24 სექტემბერს გაზეთ „კომუნისტში“ დაიბეჭდა წერილი სათაურით: „რუსთაველის თეატრი გარდაქმნის გზაზე“. ამ დღიდან საფუძველი ჩაეყარა ახმეტელის მთელი შემოქმედების მრუდე სარკეში წარმოჩენის ისტორიას. დაი-

წყო გაუკუღმართება ყოველივე იმისა, რაც დიდი რეჟისორის სახელთან იყო დაკავშირებული. ერთი რამ ცხადია, შეიძლება ანგარიში გავუწიოთ ამ პროცესის დაწყებას, რადგანაც იგი შედეგი იყო გარკვეული, კონკრეტულ-ისტორიული პირობებისა, მაგრამ როცა ახლაც იძოწმებენ ამ პერიოდის წერილებს, ეს უკვე გაუგებარია. სრულიად გარკვევით უნდა ვთქვათ: 1935—1937 წლების არც ერთი დოკუმენტი (აღარაფერს ვამბობთ 1937—1954 წლებისაზე), რომელიც ახმეტელის შემოქმედებას ეხება — არ არის სანდო. სტატიები, რეცენზიები, განცხადებები, სტენოგრაფიული ჩანაწერები გაჟღენთილია მხოლოდ და მხოლოდ ახმეტელის „მხილებით". ეს პროცესი ცოტა უფრო ადრე დაიწყო. დაიწყო გლობალურად — შინ და გარეთ. 1933-34 წლების სეზონში უკვე აშკარად მომწიფდა თეატრის შინაგანი წინააღმდეგობანი. მოსკოვში თეატრის ტრიუმფალური გასტროლების შემდეგ დასის წევრებში გაჩნდა უკმაყოფილება, მოიშალა დისციპლინა.

1934 წლის ოცდახუთ სექტემბერს დასის შეკრებაზე ახმეტელი ამბობდა: „ჩვენი შინაგანი მხატვრული დისციპლინა და დასის მთლიანობა თუ არ გამოსწორდა, თუ არ წავა წინ, როგორც ჩვენი შემოქმედება, მაშინ სჯობს თეატრი დაიშალოს. ჩვენი ახალგაზრდები ერთძახეთთან არ არიან კარგ დამოკიდებულებაში". ამის შემდეგ იგი ეხება თეატრში თანასწორობის საკითხს. ეთიკის, უფროს-უმცროსობის საკითხების განხილვისას იგი სახავს თეატრის ორგანიზაციული საფუძვლების გარდაქმნის ამოცანებს. რამდენიმე დღის შემდეგ (2 ოქტომბერს) სარეპეტიციო დარბაზში კვლავ განახლდა ახმეტელის საუბარი. საქმე ეხებოდა უკვე თეატრის გარეთ შექმნილ სიტუაციას: „უკანასკნელ ხანს თეატრის ირგვლივ შეიქმნა არაჯანსაღი ატმოსფერო. ამის დამამტკიცებელია ის, რაც ამ სამი დღის განმავლობაში სათეატრო თათბირზე ხდება... ჩვენ უკვე გამოვცადეთ ჩვენს თავზე მრავალი წინააღმდეგობა და არასინდისიერი მოპყრობა რუსთაველის თეატრისადმი... ყოვლად შეუწყნარებელია და ალმაშფოთებელი ის ფაქტი, რაც ამ თათბირზე ხდებოდა. რუსთაველის თეატრის წინააღმდეგ წინასწარ დარაზმულნი იყვნენ... მაგრამ ეს არასოდეს არ აშინებდა თეატრს, რადგან სწორ გზას ადგას... თუმცა ახლა ყოველგვარ საზღვარს გადასცილდა შეტევა... ამას ადასტურებს ოფიციალური წარმომადგენელიც... რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია დამშვიდებულად მუშაობა".

და მაინც თეატრი განაგრძობდა მუშაობას. მესამე დღეს გაიარეს „ხაგმუკის“ რეპეტიცია (სპექტაკლში ახალი მსახიობის შეყვანის მიზნით). ეს იყო ოთხ ოქტომბერს. ხუთ ოქტომბერს შედგა „ქართა ქალაქის“ რეპეტიცია, შვიდში კი — „ინტერვენციისა“. სამივე რევოლუციური პიესა! და მაინც გაცხარებული ბრძოლები მიდის ახმეტელის წინააღმდეგ: „გვებრძვიან, რომ თეატრი დაიშალოს, ბრძოლის აზრი იმაში კი არაა, რომ თეატრი არ მოსწონთ, არამედ პიროვნებები, თვით მე“... და ნაღვლიანად დასძენს: „ასე ხდება, თუ გინდ მთელ მსოფლიოში ხელით სატარებელი გავხდეთ“.

მალე კიდევ უფრო გამწვავდა წინააღმდეგობანი შინ და გარეთ. ჯადოსხური წრე თანდათან იკვრებოდა. „დისციპლინით განთქმული რუსთაველის თეატრი შიგნიდან იშლებოდა“... (აკ. ვასაძე). თეატრმა ძალიან დიდი დრო მოანდომა ათი წლის იუბილესათვის მზადებას. შემოქმედებითს წარმატებებს მიჩვეულ თეატრს ახალმა სეზონმა გახსაკუთრებული სიხარული ვერ მოუტანა. ბაქოში გასტროლებმა კი საბოლოოდ დააშორა ერთმანეთს ახმეტელი და მსახიობების ერთი ჯგუფი (აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე). პატარა ინციდენტი დიდი გახეთქილების საბაბი გახდა. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს მომხდარი კოხფლიქტების დეტალური განხილვა. მაგრამ დასკვნები უნდა გაკეთდეს! ეს იყო 1935 წელს. მაშინ ვერავინ ვერ წარმოიდგენდა, საით წარიმართებოდა მოვლენები, ვისთვის რა მასალები დაგროვდებოდა ახმეტელის კრიტიკიდან...

ჩვენ მიერ ზემოთ დამოწმებულ გაზეთში დაიბეჭდა საქართველოს სახალხო განათლების სახელმწიფო კომისრის მოადგილისა და რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორის ე. გორდელაძის წერილი, ასევე თეატრის წამყვანი რეჟისორების, მსახიობების, მხატვრისა და კომპოზიტორის გამოხმაურება. რა არ წერია აქ, რას არ წაიკითხავთ, მაგრამ სიმართლეს კი — ვერა. დღეს საჭირო არ არის ძველი რიცხვით საუბარი. მაგრამ ე. გორდელაძის აზრი კი მაინც უხდა მოვიტანოთ, როგორც ოფიციალური პირის შეხედულება. აი, ისიც: „რუსთაველის თეატრის წინაშე დადგა ამოცანა — გადაელახა შეზღუდულობა თავისი რეპერტუარისა, სადაც სჭარბობდა ისეთი პიესები, რომლებიც გვიხატავდნენ საქართველოს წარსულს... თეატრი კვლავ დაუბრუნდა „ლამარას“ ნაციონალისტურ ტრადიციებს... ახმეტელის თეატრი განუდგა საბჭოთა ცხოვრებას, საბჭოთა საზოგადოებრიობას. ფორმალისტურმა გადახრამ თეატრი შტამპში ჩააგდო“.

მეორე მხრივ, ახმეტელის მოცილებით თურმე დაისახა თეატრის ახალი გზა, თეატრი შემობრუნდა რეალისტური ხელოვნებისაკენ. ამის მაგალითია „არსენა“ და „პლატონ კრეჩეტი“, ასეთია დასკვნა. ამას მოჰყვა შესაბამისი კამპანია, რის შედეგადაც ახმეტელის კრიტიკა კიდევ უფრო გაძლიერდა. „კამერული თეატრის“ წინააღმდეგ გაშლილი კამპანიის დროს გაიმართა თეატრის მოღვაწეთა თათბირი დევიზით „ისტორიული წარსულის გაყალბების წინააღმდეგ“. სიტყვებში გამოვიდნენ მრავალნი და მრავალნი. ისინი ამბობდნენ: „საქართველოშიც გვქონდა დადგმები, რომლებიც აყალბებდნენ ჩვენს ისტორიულ წარსულს. ასეთია, მაგალითად, „ლამარა“, „ბახტრიონი“, ხაწილობრივ, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „არსენა“ მარჯანიშვილის დადგმით“... „უნდა განიდევნოს „ლამარა“ და „თეთნულდი“... „თაიროვსა და ახმეტელს შორის თითქმის არავითარი განსხვავება არ არის“. ხოლო როცა ვ. მეიერჰოლდის თეატრი დაიშალა, წერდნენ, რომ „მეიერჰოლდსა და ახმეტელს შორის არ იყო განსხვავება“, ერთნაირი იყო მათი შეცდომებიო. ოღონდ მეიერჰოლდისა და თაიროვის ბრალდებისაგან განსხვავებით, ახმეტელს ემატებოდა „ბურჟუაზიული ნაციონალისტური შეცდომების“ მთელი სერია.

ამრიგად, წლების მანძილზე შეიქმნა ახმეტელის მხილების ჩარჩოებული მოდელი, სქემა, რომლის მიხედვითაც ხდებოდა ახმეტელის „ძეძკვიდრეობის შესწავლა“, რაც დაფუძნებული იყო ახმეტელის ხაკლოვახებებისა და შეცდომების უსაზღვრო გაზვიადებაზე. ის ფაქტი, რომ თავის დროზე ახმეტელის წარმატებების გვერდით ძეხიშხული იყო ნაკლოვანებები და ამ საკითხშიც არ არსებობდა ერთსულოვნება, ახმეტელისთვის წამგებიან სიტუაციაში ნოყიერ ნიადაგს ქმნიდა მძაფრი კრიტიკისათვის.

ახმეტელის შემოქმედების კვლევისას შენიშნავდნენ ხოლმე, რომ იგი ზოგჯერ გადაჭარბებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლში რიტმის პრობლემას, იყო მექანიკური მოძრაობის გამოვლინებანიც. თეატრალური ფოლკლორისადმი მის გაზრდილ ინტერესს შეეძლო წარმოექმნა სცენური ეთნოგრაფიზმი და ეროვნული ფორმის ზედმეტი აქცენტაცია, რასაც ზოგიერთი კრიტიკოსი ნაციონალისტურს უწოდებდა. ზოგიერთი კრიტიკოსი რეჟისორს აფრთხილებდა, რომ ძის სპექტაკლებში არ იზრდებოდა მსახიობი. მეტისმეტად ძლიერი იყო რეჟისორული „დაწოლა“, რაიც ზღუდავდა აქტიორის ინდივი-

დუალობას. ეს ყველაფერი ითქვა. ისიც ითქვა, რომ ახმეტელი თანდათან ბევრ ნაკლს სძლევდა, შეცდომებს ასწორებდა. თეატრის გახვითარების პროცესსა, ზრდის სიძნელეებსა და თვით ცხოვრების ხიაღში წარმოქმნილ რთულ წინააღმდეგობათა პირობებში ახმეტელისათვის ყველაფერი ნათელი და გარკვეული როდი იყო. ისტორიზმის პრინციპი გვავალებს ვხედავდეთ ამ პროცესების შუქ-ჩრდილებს, ახმეტელის შემოქმედების ავკარგიანობას, მაგრამ იგივე ისტორიული სიმართლე მოითხოვს დაეინახოთ, რა იყო ხელოვანში უძლავრესი, რა განსაზღვრავდა მისი შემოქმედების ხასიათს.

1935 წლების სეზონში დაიდგა ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი", დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის ანანურები", ს. შანშიაშვილის „არსენა"... სპექტაკლებს იმხანად ფართო პროპაგანდა გაუწია პრესამ. ყველგან აღნიშნავდნენ, რომ თეატრში მოხდა ნამდვილი გარდატეხა, რომ, როგორც იქნა, გაიმარჯვა რეალიზმმა და ა. შ. ჩვენ სრულიადაც არ გვიხდა დავამციროთ თეატრის ახალი ხელმძღვანელობის დამსახურება, მათი ღვაწლი და ამაგი. ისინი ხომ არსებითად ს. ახმეტელის გზას აგრძელებდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი გახცხადებისათვის მაშინ არც დრო იყო და არც სათანადო განწყობილება. მაგრამ, ობიექტურად, თეატრში მაინც ძლიერი იყო ახმეტელის სული. ამიტომ „გარდატეხა" არ მომხდარა მხატვრულ პოზიციაში, არც შემოქმედებითს მეთოდში, თეატრმა უფრო ინტენსიურად იმუშავა ამ წელს, ვიდრე წინა სეზონში. თვით რეპერტუარი კი არ იყო ახალი ხელმძღვანელობის მონაპოვარი. ასე მაგალითად: დასის კრებაზე „არსენა" წაიკითხეს და მიიღეს 1935 წლის 27 მარტს, ესე იგი, ახმეტელის ხელმძღვანელობის დროს. მაშინ თეატრს რეპერტუარში ჰქონდა გამოცხადებული „პლატონ კრეჩეტიც", „კლდიაშვილის ნიღბებიც", ასე რომ, სამივე პიესა ახმეტელის რეპერტუარიდან გადმოვიდა. გავიხსენოთ ახმეტელის სიტყვა, რომელიც მან 1935 წლის 27 მარტს წარმოთქვა „არსენას" კითხვის დროს: „ჩვენ დიდი ხანია გადაწყვეტილი გვქონდა „არსენა ოძელაშვილის" დადგმა", ს. შახშიაშვილმა კი ამ სხდომაზე განაცხადა: „ამ პიესაზე ემუშაობდით პირადად მე და სანდრო ახმეტელი, და ის იდეები, რომლებიც მან გადმომცა, მე ლიტერატურულად განვახორციელე"... ეს ფაქტია.

ამრიგად, საბოლოოდ უნდა გაიფანტოს მითი იმის შესახებ, თით-

ჭოს ახალმა ხელმძღვანელობამ პირველსავე წელს შექმნა რეპერტუარი, რომელმაც თეატრი რეალიზმის გზაზე დააყენა. ჩვენთვის გასაგებია, თუ რატომ მიეცა ასეთი კვალიფიკაცია ამ რეპერტუარს. ახმეტელის მოხსნას იდეოლოგიური დასაბუთებაც სჭირდებოდა და „დასაბუთეს“ კიდეც!..

ს. ახმეტელის მემკვიდრეობის შეფასების დროს, რეჟისორის სიცოცხლეშივე და განსაკუთრებით კი მისი სიკვდილის შემდეგ, ხშირად ლაპარაკობდნენ ხოლმე ახმეტელის რაღაც ფორმალისტურ გადახრებზე. ამგვარი შეხედულება ერთი რომელიმე მიზეზით არ წარმოქმნილა. გარკვეულ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში შესაძლებელი გახდა მას სათანადო ნიადაგი შეემზადებოდა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ კომპლექსური ხასიათი ჰქონდა იმ წყაროებს, რომლებიც ახმეტელის „ფორმალისტობის“ იდეას ასაზრდოებდა. ჯერ ერთი, ოციანი წლების თეატრალური ძიებანი, რომლებიც ახალი ფორმების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ნიშნით წარმოებდა, თავისებურ საბაბს აძლევდა ძიებათა ამ პროცესში ფორმალიზმის საწყისები დაენახათ. თეატრის მოდერნიზაციის აუცილებლობა კი თვით დროის სულისკვეთებით იყო ნაკარნახევი. ცხოვრების რევოლუციურ გარდაქმნებს მხარს უბამდნენ თეატრალური რეფორმები და რევოლუციური აფეთქებები. ამ პირობებში, ცხადია, ყველაფერი ერთბაშად არ შექმნილა, ყველა ძიებას წარმატება არ მოჰყოლია, მაგრამ არც ის იყო მართებული, როცა საბჭოთა თეატრის საუკეთესო მონაპოვრის მნიშვნელობა კნინდებოდა. ერთობ ბევრი მელანი დაიხარჯა ვ. მეიერჰოლდის ფორმალიზმის „დასამტკიცებლადაც“. ესთეტიზმით გატაცებას უსაყვედურებდნენ კ. მარჯანიშვილსაც და ს. ახმეტელსაც. საილუსტრაციოდ ასახელებდნენ თვით „ურიელ აკოსტასაც“ კი.

ჩვენ სულაც არ გვინდა დიდი რეჟისორები ციდან მოვლენილ ფრთიან ანგელოზებად წარმოვისახოთ. არაფერი ადამიანური არ იყო მათთვის უცხო. ჰქონდათ ესთეტიზმის გამოვლინებანიც (ესთეტიზმმა თავის დროზე დადებითი როლი შეასრულა ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში!), მაგრამ ამ მოვლენასაც ხომ ჰქონდა თავისი მიზეზები? პლასტიკური მშვენიერების კულტი, სტილიზაციის გამოვლინებანი, ესთეტიზაციის ცდები ახალი თეატრალური გზების ძიებათა რთულ პროცესში წარმოიშვა. ძიებები კი თავისთავად ამახვი-

ლებდა ყურადღებას ფორმაზე. ისიც სათქმელია, რომ ფორმისეული ძიება ყოველთვის როდია ფორმალიზმი. ახმეტელს არაერთხელ განუცხადებია — ფორმა საშუალებაა და არა მიზანიო. ამ პოზიციაში კარგად ჩანს, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი ფორმას. ახმეტელს სწორად ესმოდა ეს და არა მარტო თეორიულად აღიარებდა მას, არამედ პრაქტიკულადაც ახორციელებდა ჩანაფიქრს. „ჩვენი ფუნქცია მდგომარეობს იმაში, რომ გამონახული იქნა კომუნიზმის იდეების გამოხატვის ხაციონალური ფორმა", — ამბობდა ახმეტელი. და ამას აკეთებდა სიმანდვილეშიც. განა აზრით სავსე არ იყო „ანზორი", „რღვევა", „ყაჩაღები"? რატომ არის ფორმალისტური „ბალმასკარადის" ეპიზოდი „ყაჩაღებიდან"? იქნებ იმიტომ, რომ ნიღაბაფარებულთა საზეიმო სერობა გადაწყვეტილი იყო ფორმის მძაფრი შეგრძნებით. მკვეთრი პლასტიკური ნახაზით, ჭარიშხლიან მოძრაობაზე დამყარებული რიტმით? იყო თუ არა ამის საჭიროება? დიახ, იყო! სპექტაკლის შინაარსი, თვით ამ სცენის შინაგანი დრამატურგია, მისი მიზანდასახულობა მოითხოვდა ამ ფორმას. ფორმამ კი არ დაფარა აზრი, ხელი კი არ შეუშალა მის გამოვლენას, არამედ დაეხმარა მას უფრო ნათლად და სახიერად წარმოეჩინა ფრანც მოორის მოძალადეობა და ავანტიურისტული ხასიათი. ასეთ შემთხვევაში ფორმალიზმზე ლაპარაკი უადგილოა.

ერთი გარემოებაც უნდა აღინიშნოს: თავის დროზე ვს. მეიერჰოლდის, ლეს კურბასის, ს. ახმეტელის, ა. თაიროვის (ზოგ შემთხვევაში — კ. მარჯანიშვილისაც) და სხვა რეჟისორთა პირობითი თეატრალური ძიებების მკაცრმა კრიტიკამ, რაშიც საცნაური იყო იდეურობის ვულგარიზატორული გაგება, მსგავსად პროლეტკულტებისა და რაპპელებისა, საბჭოთა თეატრის განვითარებაზე უარყოფითი გავლენა იქონია, წარმოქმნა საფრთხე ინდივიდუალობათა ნიველირებისა. იმის შიშით, რომ ფორმალიზმი არ დაეწამებინათ, მხატვრული ფორმის უგულებელყოფის არაერთი მაგალითი ვიცით. თავის დროზე ამავე ტენდენციამ დააზარალა გენიალური სტანისლავსკის „სისტემის" მნიშვნელობაც, რადგან მისი მექანიკური და ვულგარიზატორული გაგება კლავდა ცოცხალ შემოქმედებითს ნერვს, ხელს უწყობდა უფერულობასა და ერთსახოვნებას. კომუნისტური პარტია თავის დადგენილებაში ყოველთვის მოაგონებდა თეატრის მუშაკებს, რომ საჭირო იყო მრავალფეროვანი ძიება. სტილური მრავალსახეობა

სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანია. იგი ქმნის შემოქმედებითი თავისუფლების ფართო ასპარეზს, რომელიც იძლევა შემოქმედებითი ნიჭისა და ფანტაზიის უსაზღვროდ გაშლის შესაძლებლობებს.

30—40-იან წლებში საკმაოდ ძლიერი იყო კრიტიკა ფორმალიზმის, გადაჭარბებული ექსპერიმენტების წინააღმდეგ. მეორე მხრივ, როგორც ვთქვით, თავი იჩინა სინამდვილის კოპირების ტენდენციამ. რაც სამხატვრო თეატრის მიბაძვით იყო მოტივირებული. არსებითად კი ეს იყო სამხატვრო თეატრის არსის ვულგარიზაცია. მისი უხეში კანონიზირება. ზოგჯერ ფორმალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ლოზუნგით გზას იკვლევდა უფერულობა და უსახურობა. როგორც ფორმალიზმის, ასევე სინამდვილის კოპირების ტენდენციაში გარკვეეით ირეკლებოდა საბჭოთა თეატრის განვითარების სიძნელეები. თეატრი იბრძოდა ამ სიძნელეთა წინააღმდეგ. საერთოდ კი „30-იან წლებში საბჭოთა თეატრმა განვლო დიდი გზა. მას ჰქონდა უდიდესი მიღწევები და თავისი სიძნელეები“[1].

30-იანი წლების საბჭოთა თეატრში, კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ვს. მეიერხოლდის სახელების გარდა, საბჭოთა რეჟისურას ღირსეულად წარმოადგენენ კ. მარჯანიშვილი. ს. ახმეტელი, ა. პოპოვი. ა. თაიროვი, ნ. ოხლოპკოვი, ნ. აკიმოვი, რ. სიმონოვი, ლ. კურბასი, გ. იურა. მ. კრუშელნიცკი. მ. კედროვი. ი. ზავადსკი. ვ. აჯემიანი, ე. მიროვიჩი, ბ. ზახავა და სხვები.

ზოგიერთი მათგანი 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, ზოგიც 40-იან წლებში უკვე ცოცხალი აღარ იყო, თუმცა მათი რეჟისურის ძალა ისევ ცოცხლობდა, მაგრამ თეატრალური ცხოვრების მოთხოვნილებანი გაცილებით მეტს ავალებდა რეჟისურას. ეს გარემოება აღიხიშნა კიდეც რეჟისორთა საკავშირო კონფერენციაზე 1939 წელს. კონფერენციამ დიდი ყურადღება დაუთმო რეჟისორთა კადრების აღზრდის პრობლემებს, თეატრის სტილისა და სარეპერტუარო პოლიტიკის საკითხებს, მსახიობთა აღზრდის მეთოდოლოგიის სრულყოფის პრობლემა პირდაპირ დაუკავშირდა რეჟისურას. კვლავ მწვავედ დადგა პედაგოგ-რეჟისორის საკითხი. თეატრის განვითარება სწორედ ასეთ რეჟისორს საჭიროებდა. მაგრამ, ამასთანავე,

[1] საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია. ტ. I, მ., 1968, გვ. 24.

ს. მიხოელსი შენიშნავდა,რომ რეჟისორებმა მსახიობებს უნდა მისცენ მეტი შემოქმედებითი თავისუფლებაო. რეჟისორული მეტაფორების საკითხებს შეეხო თავის გამოსვლებში ი. ზავადსკიც. საერთოდ, კონფერენციის მასალებიდან[1] იგრძნობა, რომ 30-იანი წლების ბოლოს მეტად მწვავე იდგა რეჟისურის პრობლემა. კვლავ გრძელდებოდა ბრძოლა ფორმალიზმის ყოველგვარი გამოვლინების წინააღმდეგ. რეჟისორებისთვის საცნაური გახლდათ ისიც, რომ ზოგჯერ თეატრები კარგავდნენ თავიანთ სახეს, ემსგავსებოდნენ ერთმანეთს. სულ უფრო და უფრო შესამჩნევი ხდებოდა რეჟისორთა მხატვრული ინდივიდუალობის ნიველირების ტენდენცია.

30—40-იანი წლები საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში აღინიშნა დიდი მოვლენებით. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით გაუქმდა პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციები და გაერთიანებები. შეიქმნა საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირი. 1934 წელს მოწვეულ იქნა მისი პირველი ყრილობა, რომელსაც მსოფლიო რეზონანსი ჰქონდა. საბჭოთა მთავრობამ ფართოდ აღნიშნა შ. რუსთაველის, ა. პუშკინის, ლოპე დე ვეგას, ბ. ბელინსკის, მ. ლერმონტოვის, ი. ჭავჭავაძის, ტ. შევჩენკოს, ა. ჩეხოვის, ი. რაინისის საიუბილეო თარიღები, რაც ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ახალ დემონსტრაციად იქცა.

სოციალიზმის გამარჯვების პირობებში გახდა შესაძლებელი ჩამოყალიბებულიყო ახალი თეატრები. კომუნისტური პარტია და მთავრობა ატარებდნენ ღონისძიებებს, რომლებიც ხელს უწყობდნენ მრავალეროვანი საბჭოთა თეატრის განვითარებას. თეატრის სცენაზე ძეტი ადგილი დაიკავა თანამედროვეობის თემამ, ყურადღების ცენტრში მოექცა თანამედროვე გმირის პრობლემა. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების წარმატებამ სულ უფრო და უფრო მეტად წარმოაჩინა ჩვენი ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოებები, გამოხატა საბჭოთა ქვეყნის მშენებელ ადამიანთა სახეები. წარმატებით იდგმებოდა სცენაზე ნ. პოგოდინის, ვს. ვიშნევსკის, ა. აფინოგენოვის, ვ. კირშონის, ა. კორნეიჩუკის ნაწარმოებები.

საბჭოთა თეატრი გაელენას ახდენს საზღვარგარეთის მთელ რიგ

---

[1] რეჟისორი საბჭოთა თეატრში, ლ., 1940.

თეატრებზე. წარმატებით იდგმება საბჭოთა კლასიკა. საბჭოთა თეატრის საერთო მიღწევები და ჰიძნელეები მეტ-ნაკლებად ტიპურია ყველა რესპუბლიკის თეატრებისათვის. ამასთანავე არის პრობლემები, რომელთაც მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობა აქვთ, ლოკალურია მათი წარმოქმნის მიზეზები და გადაწყვეტის გზები. მაგრამ ძალიან ბევრია საერთო საკავშირო პრობლემები; რეჟისურისა და მსახიობის ურთიერთობის, სარეპერტუარო პოლიტიკის, თეატრალური კადრების აღზრდის, ფორმისა და შინაარსის, ახლის ძიების საკითხთა ფართო წრიდან ძნელია დავასახელოთ ისეთი, რომელიც მხოლოდ ერთი რესპუბლიკის თეატრს აწუხებდა. მეტ-ნაკლებად ყოველ თეატრში ირეკლებოდა საბჭოთა რეჟისურის შუქ-ჩრდილები.

30—40-იანი წლების რუსულ საბჭოთა თეატრში დიდი მოვლენა იყო ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცის“ (1937) დადგმა ვახტანგოვის თეატრში (რეჟ. რ. სიმონოვი), რომელშიც ლენინის როლს ბ. შჩუკინი ასრულებდა. ამ სპექტაკლმა დიდი იმპულსი მისცა საბჭოთა ლენინიანას განვითარებას. „რევოლუციის თეატრში“ იდგმება ა. კორნეიჩუკის „სიმართლე“, სადაც ლენინის როლს ასრულებს შტრაუხი. 1939 წელს რუსთაველის თეატრი დგამს ნ. პოგოდინის „თოფიან კაცს“ (ვ. ი. ლენინის როლს ასრულებს დ. მჟავია). ბელადის თემაზე გატაცებით მუშაობენ უკრაინის, ბელორუსიის, სომხეთის, შუა აზიის და სხვა რესპუბლიკების თეატრები. ეს იყო საბჭოთა რეჟისურის მაღალი იდეურობის, მისი მოქალაქეობრივი პოზიციის ახალი გამოვლენა. ბელადის თემა თეატრს ასწავლიდა გმირულ სახეებზე მუშაობას. რუსულ საბჭოთა თეატრში რეჟისორები დიდ წარმატებებს აღწევენ მ. გორკის პიესების დადგმაში. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო დგამს „მტრებს“ (1935), ბ. ზახავა „ეგორ ბულიჩოვს და სხვებს“. წარმატებით იდგმება „მდაბიონი“, „მოაგარაკენი“. გორკის პიესების დადგმებში ვლინდება ღრმა სოციალურ პროცესებში წვდომის ხელოვნება. კლასიკური რეპერტუარის ცხოველმყოფელი ძალა რუსი რეჟისორების გადაწყვეტაში პოულობს თანადროულ ჟღერადობას. საბჭოთა მაყურებლისათვის ახლობელი და გასაგები ხდება ლ. ტოლსტოის, ა. ოსტროვსკის, ა. ჩეხოვის, ნ. გოგოლის, ვ. მაიაკოვსკის საწარმოებები. 30—40-იანი წლების რუსული საბჭოთა რეჟისურა წარმოუდგენელია ისეთი სპექტაკლების გარეშე, როგორიც

იყო: ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინა“, ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“, „სამი და“, ა. ოსტროვსკის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, „ტყე“. რუსულ კლასიკასთან ერთად, დიდ როლს ასრულებს შექსპირის „ოტელოს“, „რომეო და ჯულიეტას“, გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, შილერის „ტარტიუფის“ დადგმები. მაგრამ რუსული რეჟისურის უპირველესი საზრუნავია საბჭოთა დრამატურგია და თეატრების სცენაზეც დიდ აღიარებას პოულობს ლ. ლეონოვის „შემოსევა“, კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი“, ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“, ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი“ და სხვა. ერთმანეთს ავსებს კლასიკა და თანამედროვეობა. რუსი რეჟისორების ი. ზავადსკის, ნ. ოხლოპკოვის, ა. პოპოვის, მ. კედროვის, რ. სიმონოვის და სხვა ცნობილი რეჟისორების სპექტაკლებში დიდ შემოქმედებითს წარმატებებს აღწევენ მსახიობები: მ. კაჩალოვი, ა. ტარასოვა. ნ. ხმელიოვი, ა. სტეპანოვა, პ. სადოვსკი, ბ. ჩერკასოვი და სხვები.

რუსული თეატრის რეჟისურა ცდილობს გამოსახოს რუსი ხალხის სული, მისი რევოლუციური წარსული, გმირობა და ვაჟკაცობა ომის წლებში, ღრმა ფსიქოლოგიური და სოციალური ძვრები, რომლებიც დაკავშირებულია დიდ ეპოქალურ გარდატეხებთან. რუსული რეჟისურა გაკვეულ გავლენას ახდენს საერთოდ საბჭოთა რეჟისურის გახვითარებაზე. მის გავლენაში საცნაურია არა მარტო ის, რაც სტანისლავსკის სისტემის პრაქტიკულ გამოყენებასთან, მის საუკეთესო მიღწევებთან, სხვადასხვა რეჟისორული ძიებების სამაგალითო წარმატებებთან არის დაკავშირებული, არამედ ისიც, რაც გარკვეულ სქემატურობისა და თვითმყოფადობის ნიველირების იმპულსებს წარმოშობდა. ეს უკანასკნელი, მაგალითად, შეინიშნებოდა რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში: თეატრი ცდილობდა ხაზგასმით დაემტკიცებინა, რომ თითქოს იგი სტანისლავსკის სისტემით მუშაობდა, მის „ცხოველმყოფელობას“ მიაწერდა თავისი სპექტაკლების ყველა წარმატებას („არსენა“, „ოტელო“, „დიდი ხელმწიფე“). ამავე დროს, ზოგჯერ სტანისლავსკის სახელისა და „სოციალისტური რეალიზმის“ საფარქვეშ იმალებოდა უფერულობა და უსახურობა. ორიენტაცია ანარეკლი იყო „სისტემის“ არასწორი გაგებისა. მისი ვულგარიზაციისა და დოგმატიკური თეორიული ნააზრევისა საერთოდ თეატრალურ ხელოვნებაში, რაც საკმაოდ იგრძნობოდა

30—40-იანი წლების თეატრში და რაზედაც უკვე გარკვევით ითქვა რეჟისორთა საკავშირო კონფერენციაზე.

30—40-იანი წლების ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკას გახასაზღვრავდა თანამედროვეობისა და კლასიკის ურთიერთმერწყმის, მისი მონაცვლეობის პრინციპი. თეატრებში კვლავ ყურადღებას იქცევდა ახალი ადამიანის პრობლემა, მაგრამ მისი თემატური საზღვრები უფრო გაფართოვდა. პიესები იდგმებოდა საკოლმეურნეო თემაზე, მუშებისა და ინტელიგენციის ცხოვრებაზე. წინა პლანზე წარმოჩინდა კლასთა ბრძოლის მოტივები.

30-იანი წლების ბოლოს საქართველოში თითქმის ორმოცდაათი სახელმწიფო თეატრი იყო. ეს იმის მაჩვენებელიც გახლდათ, რომ გაიზარდა თეატრისადმი ინტერესი, უფრო მასობრივი ხასიათი მიიღო თეატრალურმა შემოქმედებამ. ამდენ თეატრს ბევრი პროფესიონალი მსახიობი და რეჟისორი სჭირდებოდა. დღის წესრიგში დადგა ახალი კადრების აღზრდის პრობლემა. ამ მიზნით რუსთაველის თეატრში გრძელდებოდა სტუდიური მუშაობა. ს.ახმეტელის ინიციატივით ბათუმის თეატრისათვის შეიქმნა სტუდია, სადაც ოცი ახალგაზრდა სწავლობდა. ისინი 1937 წელს დაბრუნდნენ ბათუმში და სათავეში ჩაუდგნენ ახალ თეატრს. რუსთაველის თეატრში მზადდებოდა კადრები აფხაზური და ოსური თეატრებისთვისაც. 1939 წელს აკ. ხორავას ინიციატივით სტუდიური მუშაობა კვლავ დაუბრუნდა საინსტიტუტო ცხოვრებას, რომელიც 1923 წლიდან დაიწყო და მერე შეწყდა. შეიქმნა თეატრალური კადრების აღზრდის მძლავრი კერა.

ქართულ თეატრში დაწინაურდნენ რეჟისორები, რომლებმაც 30-იან წლებში დაიწყეს მუშაობა. აკ. ვასაძემ და კ. პატარიძემ უკვე ს. ახმეტელის მოღვაწეობის წლებშივე დაიწყეს რეჟისორული საქმიანობა. მართალია, ჯერ ერთობ მოკრძალებული იყო მათი წვლილი, მაგრამ იმთავითვე იგრძნობოდა, რომ ისინი გააგრძელებდნენ ქართულ რეჟისურაში მუშაობას. მეორე სახელმწიფო თეატრში სპექტაკლებს დგამდნენ: დ. ანთაძე, ვ. ყუშიტაშვილი, გ. ჟურული, გ. სულაშვილი, ვ. აბაშიძე. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში ასპარეზზე გაჩოხსდა უკვე ახალი თაობა, რომელიც თანდათან იმტკიცებდა პოზიციებს. თეატრების აფიშაზე გაჩნდა დ. ალექსიძის, არჩ. ჩხარტიშვილის სახელები. სულ უფრო ხშირად დგამდნენ ვ. ყუშიტაშვილი,

ძ. აღსაბაძე, ა. ჩხარტიშვილი, დ. ალექსიძე, გ. ჟურული, ალ. თაყაიშვილი, დ. ანთაძე. 40-იანი წლებიდან მათ შეუერთდნენ ვ. ტაბლიაშვილი, ს. ჭელიძე, ბ. გამრეკელი და სხვები. ასე რომ, თანდათან იზრდება ქართველ რეჟისორთა რიგები... 40-იანი წლების თბილისისა და რაიონულ თეატრებში მოღვაწეობდნენ: პ. ფრანგიშვილი, ნ. გოძიაშვილი, ს. ცომაია, შ. მესხი, გ. იოსელიანი, ს. ვაჩნაძე, რ. ქართველიშვილი, დ. ანთაძე, ვ. გარიკი, თ. წეროძე, მ. მეძმარიაშვილი, მ. კვალიაშვილი, გ. ღვინიაშვილი, შ. კილოსანიძე, ვ. მჭედლიძე, გრ. ლაღიძე და სხვები. ესინი სხვადასხვა რეჟისორული ხიჭიერებისა და გემოვნების ადამიანები იყვნენ, მაგრამ მათ გარკვეული როლი შეასრულეს ქართულ თეატრში. ამ სახელების გარეშე წარმოუდგენელია 30—40-იანი წლების რაიონული თეატრების ცხოვრება. ამ პერიოდის რაიონულ თეატრებს სათავეში უდგებიან ხიჭიერი რეჟისორები, მათ ხშირად იწვევენ დადგმებზე სხვადასხვა თეატრებში. ასე მაგალითად, ბათუმის თეატრს 1937—40 წლებში, ხოლო შემდეგ 1944—48 წლებში ხელმძღვანელობს ა. ჩხარტიშვილი, ქუთაისის თეატრში სპექტაკლებს დგამს ვ. ყუშიტაშვილი, თელავის თეატრში ვ. აბაშიძე, ქუთაისის თეატრში 1938 წლიდან არიან დ. ანთაძე და გ. სულიაშვილი, სოხუმის თეატრშია ს. ჭელიძე. მოზარდ მაყურებელთა თეატრს სათავეში უდგება ალ. თაყაიშვილი, შემდეგ მას უერთდება ბ. გამრეკელი და იქინი დიდხანს მოღვაწეობენ ერთად.

ასე რომ, ქართული რეჟისურის საუკეთესო წარმომადგენლები მარტო თბილისის ორ წამყვან დრამატულ თეატრში როდია თავმოყრილი, როგორც ეს იყო 20-იან წლებში. 30—40-იანი წლების ქართული რეჟისურის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი მხარეა ზრუნვა საქალაქო და რაიონული თეატრების პროფესიული დონის ამაღლებისათვის. თეატრების რიცხვის ძოძრაელებას რეჟისორული ძალების დეცენტრალიზაცია მოჰყვა. ახალგაზრდა რეჟისორებს მეტი საშუალება მიეცათ პირადი ინიციატივის გამოვლენისა. საქალაქო და რაიონულ თეატრებში მუშაობა დიდი პრაქტიკა იყო. თეატრების რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრებაში რეჟისურას წარმატებით უნდა გადაეჭრა მწვავე შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრობლემები, არსებითად ამ პერიოდში ხდება არაერთი რაიონული თეატრის პროფესიული ფორმირება, მსახიობთა ახალი ძალების

ბიზიდვა და დაწინაურება. მაყურებლის ყურადღებას იქცევს არაერთი ახალგაზრდა მსახიობი (მ. ხინიკაძე, ი. კობალაძე, მ. ჩუბინიძე, ვ. მეგრელიშვილი, ი. ხვიჩია, თ. ღვინიაშვილი, შ. პირველი, გ. ნუცუბიძე, ა. კუპატაძე, ვ. ჩელთისპირელი, პ. ახვლედიანი, ი. შერაზადაშვილი, მ. ტყაბლაძე, მ. ვაშაძე, შ. ხერხეულიძე და სხვები).

მიუხედავად ქართული რეჟისურის გეოგრაფიული ასპარეზის სისიფართოვისა და საქალაქო რაიონული თეატრების მხატვრული დონის ამაღლებისა, ყურადღების ცენტრში მაინც რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრები იყო. ეს გასაგებიც არის. თეატრიდან კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის წასვლის შემდეგ ეს თეატრები ძირითადად ახალგაზრდა რეჟისორების იმედით დარჩა. მათ შორის ახმეტელთან ერთობლივი მუშაობის კარგი გამოცდილება ჰქონდა შ. აღსაბაძეს, ამიტომ კანონზომიერი იყო, როცა თეატრის ახალგაზრდა ხელმძღვანელობამ თავისი პირველი სეზონი შ. აღსაბაძის დადგმით („პლატონ კრეჩეტი") დაიწყო.

კრეჩეტის როლს აკ. ხორავა ასრულებდა. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა გმირის ფსიქოლოგიურ განცდებს, მის სულიერ ცხოვრებას. სწორედ ამ მომენტს გულისხმობს შ. აფხაიძე, როცა წერს: „მსახიობს, რომლის შემოქმედებაც ეპოქის იდეების გახსნის პირობებში გაიზარდა, რომელიც ჭეშმარიტი პათოსითა და დიდი ტემპერამენტით ავსებდა ყოველ მის მიერ განსახიერებულ გმირს, — ახალ სპექტაკლში ახალი საწყისების გახსნა მოუხდა. აღნიშნული როლის შესრულებით აკ. ხორავამ ცხადყო თავისი აქტიორული ნიჭის ფართო დიაპაზონი, უნარი ადამიანების ლირიკული საწყისის ჩვენებისა და ადამიანის ცალკეული თვისების მთლიან სახეში სინთეზისა"[1].

თითქოს არაფერია სადაო, ხორავამ მართლაც გვიჩვენა ლირიკული საწყისის ძალა და შომხიბვლელობა, მაგრამ განა ლირიკული საწყისი და ეპიკური სიმშვიდე, ჩაფიქრებულობა და დაკვირვებული ტემპერამენტი არ ჰქონდა მის ბერსენევს? განა კრეჩეტამდე არ იგრძნობოდა ხორავას შემოქმედების ეს ახალი მხარეები? განა ახმეტელის მთელი ძიებანი გმირულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზს არ ისახავდა მიზნად?

ამავე მიზანს ემსახურებოდა ხორავას კრეჩეტი, მაგრამ მსახიობი

---

[1] შ. აფხაიძე. აკაკი ხორავა. თბ., 1962, გვ. 37.

აქ უფრო მეტად აღრმავებდა მას და რეჟისორის უპირველესი დამსახურებაც ეს იყო.

ლირიკული ინტონაციები, ფაქიზი პოეტური განცდები და ძლიერი სულიერი ქარტეხილები ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ავსებდნენ გმირის ხასიათს. ხორავა იყო საოცრად ალერსიანი, ნათელი და ფაქიზი. როცა იგი სიყვარულს უხსნიდა ლიდას, მისი სიტყვები ლოცვასავით ისმოდა დარბაზში, იგი აღსავსე იყო სილამაზით.

მაგრამ მსახიობი ჰეშმარიტი პათოსით, მგზნებარებით წარმოთქვამდა მომავლის რწმენით გამთბარ სიტყვებს: „კაცობრიობას მოპარეს მზე. ჩვენ უკანვე ვუბრუნებთ მას ამ მზეს. კაცობრიობის ისტორიაში ეს პირველი შემთხვევაა სიკეთილი რომ იხევს უკან, იხევს, და მე დარწმუნებული ვარ, ამხანაგო ბერესტ, რომ შორს არ არის ის დღე, როცა ჩვენ საბოლოოდ მოვსპობთ უდროო მოხუცებულობას და მომავალ თაობებს მილიონ მზიან დღეებს დავუბრუნებთ“.

ხორავას შეეძლო ორგანულად გაეერთიანებინა ლირიკა და ეს პუბლიცისტური ტირადა!

რეჟისორმა შ. აღსაბაძემ კარგად იცოდა ხორავას აქტიორული ძესაძლებლობანი, მისი დიაპაზონი და მარჯვედ გამოიყენა იგი. მათ ერთად იპოვეს როლის გადაწყვეტის კონტრასტული ფორმა. გარეგნული სიმშვიდე, ეპიკური დამარწმუნებლობა და ფართო აქტიორული ჟესტი შინაგანი დინამიზმით გამსჭვალეს. მათ იპოვეს სწორი გზები და საშუალებები, რათა მაღალმხატვრულად გადმოეცათ ახალგაზრდა ინტელიგენტის სახე.

ახალი ეპოქის იდეების, ვაჟკაცური ნებისყოფისა და სულიერი მონუმენტურობის გამომხატველ სპექტაკლში კვლავ გამოჩნდა შ. აღსაბაძის საუკეთესო რეჟისორული მხარეები.

ამ წარმოდგენაში ჩვენ ერთხელ კიდევ დავინახეთ აღსაბაძის მოქალაქეობრივი პოზიცია, ვიგრძენით მისი ხელოვნების რეალისტური მანერა და თანადროულობა. რეჟისორი არსად არ ივიწყებს ხელოვანის უპირველეს მოვალეობას, რომ მისი შემოქმედება იყოს დაშაშკვიდრებელი, მებრძოლი და ერთგული ჰუმანისტური იდეალებისა.

ძხოლოდ ერთეულებს შესწევთ ძალა პრაქტიკულად გაამართლონ თეორიული ჩანაფიქრი.

შ. აღსაბაძე თავის რეჟისურაში ძირითადად ორ მომენტს ეყრდ-

ნობა. ეს არის ფსიქოლოგიური სიმართლე და მასშტაბურობა. აბრიორულად ამას ბევრი რეჟისორი აღიარებს, მაგრამ ერთია დეკლარაციული გახცხადება და, მეორე ის მხატვრული სინამდვილე, რომელსაც იგი ქმნის (ცხადია არის გამონაკლისიც).

ასეთი იყო სანიტარული კულტურის თეატრში დადგმული იბსენის „მოჩვენებანიც". გაზეთმა „მუშამ" დაბეჭდა წერილი სათაურით: „დიდი სპექტაკლი პატარა თეატრში".

მართლაცდა, დიდი სპექტაკლი იყო! „მოჩვენებანში" შ. აღსაბაძემ მიიწვია დიდი ხნით სცენას ჩამოცილებული ნ. ჩხეიძე. იგი ფრუ ალვინგის როლს ასრულებდა. „მოჩვენებანი", — წერდა „კომუნისტი", — ჩხეიძის ერთგვარად მეორედ დაბადება იყო. წლები არ შეხებია მსახიობის საუცხოო ნიჭს. ის კვლავინდებურად მომხიბლავია. მის ხმას არ დაუკარგავს ხავერდოვნება. ღრმა ოსტატობით გადმოგვცა მან ტრაგედია ფრუ ალვინგისა". დადგმას კი იგივე „კომუნისტი" ასე აფასებს: „აღსაბაძეს მიზნად არ დაუსახავს იბსენის მოდერნიზაცია, მისი ამოცანა იყო უბრალოდ და მკვეთრად გადმოეცა ბურჟუაზიული ოჯახის მორალურ-ფიზიკური დეგრადაცია".

გავრცელებულია აზრი, თითქოს „ოტელო" არ იყო რეჟისორულად საინტერესო სპექტაკლი. ამ აზრის წარმოქმნას ხელი შეუწყო ზოგიერთმა ფაქტორმა. ასე მაგალითად, სპექტაკლი იხვეწებოდა, მდიდრდებოდა ახალი დეტალებით. ამასთანავე, ქართველი მაყურებელი უკვე შეჩვეული იყო წარმოდგენების მკვეთრ რეჟისორულ მონასმებს, ეფექტურ მიზანსცენებს, სანახაობითს სიდიადეს.

გარკვეული თვალსაზრისით, შესაძლოა, სპექტაკლი კიდევაც იძლეოდა საბაბს ამგვარი მოსაზრებისათვის, მაგრამ ძირითადში იგი მცდარი იყო.

რეჟისორმა სპექტაკლი გადაწყვიტა უაღრესად სადად და რეალისტურად. „ჩვენ შევეცადეთ, — წერს იგი, — შექსპირისათვის დაგვებრუნებინა მისი რეალიზმი, რითაც გახდა ეს მწერალი უკვდავი. და მოგვეცა რეალისტური სპექტაკლი". ი. გამრეკელის აზრითაც: „თეატრმა სამართლიანად უარყო „ოტელო", როგორც აფრიკული ეგზოტიკა და მიზნად დაისახა ნამდვილი რეალისტური სპექტაკლის შექმნა".

რეჟისორმა და მხატვარმა მთელი წარმოდგენა ორი ტიტანური ხასიათის, მათი სოციალური და პიროვნული ინტერესების, მათი

ზოგადსაკაცობრიო, მაგრამ პოლარულად განსხვავებული იდეალების გამოხატვას დაუმორჩილეს. სცენაზე არ წარმოქმნილა არც ერთი ძიზახსცეხა ან სხვა რაიმე წმინდა რეჟისორული, თუნდაც გონებამახვილური დეტალი, რომ იგი ოტელოსა და იაგოს თემის გარეშე დარჩენილიყო.

სპექტაკლის ავკარგიანობა სხვაგან სად უნდა ეძიოთ, თუ არა ოტელოსა და იაგოს თემის გადაწყვეტაში? განა მათი სცენური წარმატების ან წარუმატებლობის ხასიათი არ განსაზღვრავს რეჟისორის დონეს?

და თუ ხორავას ოტელო და ვასაძის იაგო აღიარებულ იქნა ჯერ-ჯერობით შექსპირულ ხასიათებად, და თუ მათ საყოველთაო წარმატება მოიპოვეს, განა ეს არ არის სპექტაკლის რეჟისორული აზროვნების უპირველესი დამსახურება? ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ერთია წარმოდგენის რეჟისორული გადაწყვეტა, და მეორე — ხორავასა და ვასაძის გმირთა შესრულების ხასიათი? აღსაბაძის სპექტაკლი ამგვარი დასკვნებისათვის არ იძლევა საფუძველს.

არ იქნება პარადოქსული თუ ვიტყვით, რომ ხორავასა და ვასაძის დიდმა შემოქმედებამ ერთგვარად დაჩრდილა რეჟისორი. ამის აღიარება უფრო გასაგებიც არის და უფრო სამართლიანიც. ამავე დროს, ეს სრულიადაც არ ამცირებს რეჟისორის ღვაწლს.

მსახიობთა წარმატებაზე ხომ ბევრი აღტაცებული სტრიქონი დაიწერა. და განა ეს აღტაცება თავისთავად არ მეტყველებს რეჟისორის წარმატებაზე? მერედა რა ვუყოთ, რომ რეჟისორი თავისი პროფესიით სპეციფიკური ხასიათის გამო თავისსავე სპექტაკლის სულში ქრება? მისი ფიქრები, მისი სარეპეტიციო დღეები, მისი იდეალები ხომ ცოცხლობენ პიესის გმირთა აქტიორულ შესრულებაში?

რუსთაველის თეატრის „ოტელო“ ახალი სიტყვა იყო ქართულ საბჭოთა სცენაზე. თეატრმა გვიჩვენა აღორძინების ეპოქის განმათავისუფლებელი იდეები, დაგვანახა ამ იდეებისათვის მებრძოლი ადამიანის პოეტური სახე. „შექსპირს უყვარდა ადამიანი, — წერდა ხორავა, — იცხობდა მას, იცოდა მის იდუმალ ფიქრებში წვდომა. ოტელო გულუბრყვილო ბავშვი როდია მხოლოდ, რომელსაც ადამიანისადმი რწმენა შეერყა“.

სცენაზე იდგა ხორავა-ოტელო თავისი მგზნებარე ვნებებითა და ვულკანური ტემპერამენტით, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ ფიზიკური

ძალა. სულიერი მონუმენტურობა, იდეების ფართო-ჰორიზონტი და შებრძოლი ბუნება განახლებულ კაცობრიობისაკენ მოუხმობდა ადამიანებს. იგი ესწრაფვოდა მსოფლიო სიცოცხლის ჰარმონიას, მაგრამ „მისი დანაშაულის დისონანსმა“ დაარღვია ეს ჰარმონია და მანვე აღადგინა იგი თავისი სიკვდილით. ოტელო დაიღუპა, მაგრამ სრულიად ახალი სიცოცხლე შეიძინეს მისმა იდეალებმა.

თითქოს აღსრულდა ბელინსკის სიტყვები: „ყოველი მშვენიერი ძოვლენა ცხოვრებაში თავისი ღირსების მსხვერპლი უნდა გახდეს“.

ეს შეიძლება ითქვას ხორავას ოტელოზეც. იგი მსხვერპლი გახდა თავისი სიდიადის, თავისი მშვენიერებისა, მაყურებლის ხსოვნაში კი დარჩა თავისუფლებისათვის მებრძოლი რაინდის მონუმენტური სახე.

აღორძინების ეპოქის ჰუმანიზმი მსჭვალავდა მთელ სპექტაკლს. ხორავას ოტელო და ვასაძის იაგო, მათი სიკეთისა და ბოროტების ძიუხედავად, მაყურებელში იწვევდა დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას, რადგან ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმტაცი სიკეთე, იმიტომ, რომ... „აქ ძულვებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს ერთი — ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებით“ (ილია).

შ. აღსაბაძის „ოტელომ“ ოცდახუთი წელი იცოცხლა ქართულ სცენაზე. ასე ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე იშვიათად თუ ღირსებია სხვა რომელიმე ქართულ სპექტაკლს.

აღსაბაძემ იცოდა მსახიობთან მუშაობის საიდუმლოება, იცოდა მისი სულის იდუმალ სიღრმეებში წვდომა. საილუსტრაციოდ მარტო „ოტელოს“ მაგალითიც კმარა.

აღსაბაძეს ბევრი სპექტაკლი არ დაუდგამს დრამატულ თეატრში, მაგრამ რეჟისორმა მაინც შეძლო ავტორიტეტის მოპოვება. მას ჰქონდა ხიშიერი, დაკვირვებული, ფართო ერუდიციის რეალისტი რეჟისორის სახელი.

აღსაბაძის ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ მას ხშირად დიდი ინტერვალები ჰქონდა დადგმებს შორის. რუსთაველის თეატრის დადგმების გარდა, მან განახორციელა გ. მდივნის „პარტიზანები“, ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძელი“, ბ. ლავრენევის „მტრები“, ვ. კირშონის „პური“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“, ა. ბოკერიას „ზუმბური“ და სხვ.

ის. რაც აღსაბაძემ დრამატულ თეატრში დადგა, სავსებით ეყოფოდა ერთი ხიჩიერი რეჟისორის სიცოცხლეს. მაგრამ აღსაბაძის ღვაწლი უფრო დიდია და მრავალმხრივი. არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ ალ. წუწუნავას შემდეგ ქართველი რეჟისორებიდან მან ყველაზე მეტი გააკეთა საოპერო ხელოვნებაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა.

ყარამოდგენის რეჟისორულ გადაწყვეტაში ხალხურ თქმულებას მოძებნილი ჰქონდა იმ ეპოქის ნიშნები, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავდა ქართულ ადათ-წესებს, მის სულს, მის ეთნოგრაფიასა და მატერიალური კულტურის თავისებურებებს. მაგრამ ეს ყველაფერი ისე უნდა გაკეთებულიყო, რომ სპექტაკლს არ ჰქონოდა არც ზუსტად განსაზღვრული ეპოქის პრეტენზია და არც „საერთო პლანში“ უნდა გათქვეფილიყო ეროვნული სტილი.

რეჟისორი ოპერის დადგმისას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ამ მხარეს. ზოგადქართულისა და ინდივიდუალური ეპოქალური თავისებურებების შერწყმას უნდა მოეცა ფალიაშვილის ოპერის სწორი სცენური გადაწყვეტა. აღსაბაძე წერდა: „ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ იდგმება როგორც ზღაპარი, რათა თავიდან აცილებულ იქნას ყოველგვარი პრეტენზია რომელიმე განსაზღვრული ეპოქის ისტორიული სიმართლით ასახვისა. მიუხედავად ამისა, დადგმაში არის დასახული — ზღაპარი მოცემულ იქნას ქართული სტილისა და ყოფის ჩვენების სახით. ამისათვის აღებულია XII—XIII საუკუნე, როგორც საქართველოს კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე აყვავებული პერიოდი, რომელშიაც განსაკუთრებული სიძლიერით არის მოცემული წმინდა ქართული ელემენტები“. ამას მოსდევს ოპერის დადგმის გეგმა. მეტად საინტერესოა აღსაბაძის რეჟისორული ჩახაფიქრისა და ლიბრეტოს შედარება. მართალია, ჩანაფიქრიდან ზოგი რამ სცენაზე არ განხორციელებულა, მაგრამ იგი დრამატული თეატრის რეჟისორის აზროვნების თვალსაზრისითაც საყურადღებოა.

ლიბრეტოს პირველ სურათში აღნიშნულია: წყლის პირას მჯდარი ეთერი თმას ივარცხნის, გვერდით უდევს დედინაცვლის მიერ გამოტახებული მატყლი, თითისტარი და პურის ნატეხი. იგი დარაჯობს ფურს, სცენის უკან გუნდი სანადიროს მღერის („ავთანდილ გადინადირა“), რომელიც ეთერის ყურადღებას მიიქცევს. სიმღერის

ძოსძეხის შემდეგ ეთერი მატყლის რთვას დაიწყებს და მწუხარებით ძღერის „დედინაცვალი? თვალში ნაცარი!“ სიმღერაში მიეძინება. ასე იწყება ლიბრეტო. რეჟისორი მას უფრო საგნობრივსა და დრამატულს ხდის, ხაზს უსვამს სოციალურ მომენტს.

რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით, ეთერი ზღაპრული ტყის ძიღმა ბროლის ციხეს ხედავს. იგი მუდამ შურით უცქერდა მას და ოცხებად ჰქონდა გადაქცეული ამ ციხეში მყოფ ადამიანთა ბრწყინვალე ცხოვრება, რომელიც მისთვის მუდამ იდუმალებით იყო აღსავსე. ეს ის განცდაა, ის წინაპირობა, რომელიც ეთერს სცენაზე შეძოსვლის დროს თან უნდა შემოჰყვეს როგორც მისი ბიოგრაფიის ხაწილი, როგორც მისი ცხოვრების იდეალი. სცენაზე შემოდის ეთერი და მას სწორედ იმ ბროლის ციხის მხრიდან ესმის სიმღერა. მის ოცხებაში კვლავ იღვიძებს იმ ადამიანთა ცხოვრების იდუმალება. ეს კონტრასტული მომენტი უფრო ამწვავებს მის სულიერ ცხოვრებას, უფრო დაძაბულსა და დრამატულს ხდის მის არიას „დედინაცვალი“...

და როცა ძწუხარებისაგან მოღლილს ჩაეძინება, ჩვენ გვჯერა, რომ მას უთუოდ იდუმალი სამყარო ეზმანება!..

არც აბესალომი უნდა იყოს სავსებით ბედნიერი. მის მეფურ ცხოვრებას, მის სიდიადეს რაღაც შინაგანი წუხილი ახლავს. ეს წუხილი კულისების მიღმა დაიბადა, იგი შესაძლოა გაუცნობიერებელიც არის, მაგრამ აბესალომი გრძნობს, რომ მის სულს აკლია სილაღე და თავისუფლება, აკლია ბედნიერების ის განცდა, რომელიც მურმანს აქვს ეთერთან შეხვედრამდე.

როცა აბესალომი მონადირეებთან ერთად შემოდის სცენაზე, ჩვენ უხდა გვენიშნოს ფარული შინაგანი წუხილი. იგი დაინახავს მძინარე ეთერს და ჭაბუკი მეფე იგრძნობს, რომ რაღაც დიდი სინათლე ჩადგა მის სულში, იპოვა ის, რასაც ეძებდა. დამყარდა ჰარმონიული ძთლიანობა მის მდგომარეობასა და სულიერ განწყობას შორის. საძაგიეროდ, ეს ჰარმონია დაირღვა მურმანთან, თითქოს მათ როლები ძეცვალეს. მურმანში აღზევდა შური, მოუსვენრობამ შეიპყრო იგი.

სცენა ძთავრდება აბესალომისა და ეთერის დუეტით. ეთერს არ სჯერა კარსმომდგარი ბედნიერებისა. აღელვებული გაიქცევა, მას თან გაჰყვება აბესალომი.

რეჟისორი ამ სცენაში სავსებით უარყოფს დედინაცვლის სუ-

რათს და რეჩიტატივს, რადგან იგი „აგრძელებს მოქმედებას და ფაბულის ლოგიკურ გახვითარებას ხელს უშლის“. ამ მომენტის ამოღებას რეჟისორი იმითაც ხსნის, რომ „ეთერის ობლობა და უმწეო მდგომარეობა საკმაოდ ნათლადაა მოცემული თავიდანვე. ამიტომ ეთერის დუხჭირი მდგომარეობის ხელახალი ხაზგასმა სრულიად ზედმეტად უნდა ჩაითვალოს“.

ამრიგად, აღსაბაძემ გააერთიანა პირველი და მეორე სურათი. „პირველი მოქმედება წავა მთლიანი სახით, — წერს იგი, — ამასთან დაკავშირებით, წინა ეპიზოდებში აბესალომის გასვლის შემდეგ ორკესტრი უკრავს შესავალს მეორე სურათის ფინალიდან და მარტოდ დარჩენილი მურმანი შეასრულებს არიას „ამომავალსა მზესა“.

არიის ბოლოს შემოვარდებიან მურმანის ძმები. მურმანი გონებას მოიკრებს და ფიქრისა და დაქადნების შემდეგ ძმებთან ერთად გადის სცენიდან.

ამგვარი კომპოზიციური გადაჯგუფება და მონტაჟი სცენურად უფრო მოქმედსა და ლაკონიურს ხდიდა სურათს.

მეორე მოქმედებაში განსაკუთრებით იგრძნობოდა რეჟისორის ღრმა ცოდნა ქართული რიტუალებისა. დამდგმელი დიდ ყურადღებას აქცევდა მოქმედების რიტმს და გმირთა პლასტიკურ გამოსახულებას. რეჟისორული გეგმის მიხედვით გამორჩეული ადგილი აქ ცეკვებს უნდა დათმობოდა. ჩაფიქრებული ჰქონდა ცეკვა „ლატავრადან“ გადმოეტანა კერძოდ „მე-3 თათრული ცეკვა, რომელიც ასახავს ჯამბაზების როკვას და ფიგურალურ მოძრაობას სწრაფი ტემპით. მეორე ცეკვა — მირზაია, რომელსაც შეასრულებენ სპარსელი ქალები ნელი ტემპით. მესამე ცეკვა — ფინალი, ქართველი ქალ-ვაჟნი, რითაც დასრულდება მოქმედება“. ამ კონტრასტებში უხდა მოქცეულიყო დიდი ადამიანური სიხარული. სცენის საზეიმო გამონათება უვერტიურა იქნებოდა იმ ღრმა დრამატიზმისა, რომელიც მომდევნო სურათებში იწყება და შემდეგ ტრაგიკულ კოლიზიაში მთავრდება. ყოველი მონაკვეთი ცეკვისა წარმოადგენდა დასრულებულ ქორეოგრაფიულ მოქმედებას.

ეს ჩანაფიქრი უფრო ადრე ჰქონდა განხორციელებული ალ. წუწუნავას. მან „ლატავრადან“ გამოიყენა სცენა, მაგრამ არა ის, რასაც აღსაბაძე ფიქრობდა.

მესამე აქტი კი ნამდვილად ტრაგედიაა. აქ როგორც სახალხო

გლოვა, ისეა მოცემული აბესალომის სულიერი ტანჯვა. გმირის დიდ უშუალობას, პირველქმნილ სიწმინდესა და პოეტურ სიყვარულს ბედისწერასავით თავს დაატყდა ეთერის ავადმყოფობა. სულით ხორცამდე შეძრული აბესალომი ნესტანის დაკარგვით გახელებულ ტარიელსა ჰგავს. ლიბრეტოში ორიოდე ფრაზით არის მინიშნებული, რომ ეს სცენა „წარმოადგენს აბესალომის პალატს. დარბაზი სადაა მორთული, აბესალომი კი ტახტზე ზის მწუხარე“. რეჟისორი უფრო ავრცობს და აახალიზებს მთელ სიტუაციას. იგი წერს: „დადარდიანებული აბესალომი სასახლის მიდამოებში დადიოდა, მაგრამ ხუგეში ვერსად ჰპოვა. იგი შემოდის სადარბაზო ოთახში, აცვია საშინაო ტანისამოსი. ზემოთ წამოსხმული აქვს წამოსასხამი, რომელიც ხახვრად იატაკზე ეფინება. იწყებს თავის არიას. შუა არიაში შიკა ფარდასთან, გაწევს მას და შეხედავს ეთერს. მერე ფარდას დახურავს, სასოწარკვეთით მობრუნდება და აგრძელებს არიას „ძვირფასო ეთერ, დაგკარგე“. ფარულად მივა ეთერის ტახტთან, იქვე ჩაბოჯდება პატარა სკამზე და ფრთხილად შეეგებება ეთერის ხელშახდილს. აქ მღერის არიის ბოლო ნაწილს „თავო ბედშავო, ვაი, ვაი“ და დაემხობა ტახტზე“.

ამ დრამატულ სიტუაციას, აბესალომის განმარტოებულ დრტვინვას მალე სახალხო ხასიათი ეძლევა. მოქმედებაში იჭრება ქორო. ისმის მამაკაცთა და ქალთა გუნდის ხმები და მთელი სცენა რაღაც სახალხო მისტერიას ემსგავსება.

აღსაბაძე წერს: „გუნდი ნელა ტალღასავით მოდის დაღონებული და მღერის: „რა დღე დაგვიდგა, რას მოვესწარით“. ამ დროს იხსნება საწოლის ფარდები და იქიდან ქალთა გუნდი სიმღერით შეუერთდება მამაკაცთა გუნდს. ქალთა ხმის გაგონებისას აბესალომი წამოვარდება, გაექანება საწოლისაკენ, მობრუნდება ისევ, შეხედავს ხალხს მწუხარებით და მღერის: „მიშველეთ, ეს რა შემემთხვა“. ამას ცოსდევს აბესალომის ღრმა შინაგანი ჭიდილი — გაუშვას თუ არა ეთერი. გუნდი სთხოვს, რომ გაათავისუფლოს მინდერის ყვავილივით მშვენიერი, მაგრამ აწ დამჭკნარი ეთერი.

„ვის გინდათ ქალი ეთერი“ — წამიერ დუმილში ისმის აბესალომის ხმა. ეს ხმა ძრავს მთელ დარბაზს და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება. თითქოს დამთავრდა აბესალომის ტრაგიკული გაორება. ჩადგა ქარიშხალი, გადაწყდა ეთერის განთავისუფლება...

მაგრამ მოვლენები კვლავ დაძაბულად ვითარდება. უნდა დაიმსხვრეს მურმანის ბედნიერება, ერთხელ კიდევ უნდა შეხვდნენ აბესალომი და ეთერი. ეს იქნება საბედისწერო შეხვედრა, მაგრამ აუცილებელი. ჯერ კიდევ არის სიყვარულით გახელება, ჯერ ისევ ფეთქავს ახალგაზრდების გული შეხვედრის მოლოდინში. ეთერს დაუბრუნდა პირვანდელი სიყვარული. სათქმელი კვლავ ბევრია. რეჟისორი არ ანელებს მოვლენების განვითარებას. იგი სულ უფრო და უფრო კუმშავს მას.

მეოთხე მოქმედების შესახებ რეჟისორი წერს: „სამი მოქმედების განმავლობაში პერსპექტივაში მოცემული იყო ბროლის ციხე როგორც საბედისწერო ნიშანი მთელი სიუჟეტის განვითარებისა, მეოთხე მოქმედებაში ეს საბედისწერო ციხე მთელი თავისი იდუმალებით, ბრწყინვალებითა და სიძლიერით წარმოსდგება მაყურებლის წინაშე. ამ ფონზე გაიშლება მეოთხე მოქმედების და, საერთოდ, მთელი სიუჟეტის კვანძი როგორც სიყვარულის ტრაგედია“.

ახლა უფრო გასაგებია, თუ რატომ იყო, რომ აღსაბაძე თავისი სადაგმო გეგმის შესავალშივე ხაზს უსვამდა ბროლის ციხეს და ეთერის ოცნებას ამ ციხის იდუმალ ცხოვრებაზე. ეთერი თავისი სილამაზით მისწვდა ბროლის ციხეს, ეზიარა მის ბრწყინვალებას, მაგრამ იყო კი აქ უფრო ბედნიერი, ვიდრე თავისი ადრინდელი უბრალო ცხოვრების დროს? მისი მშვენიერება იქნებ იმ მინდვრის ყვავილის მშვენიერებას ჰგავდა, რომელსაც ტიალი ველი უფრო უხდება, ვიდრე სასახლის კედლები? სად არის ნამდვილი ბედნიერება? იქნებ სწორედ ბროლის ციხის იდუმალი ცხოვრების ხილვის სურვილი უფრო ბედნიერება იყო, ვიდრე მისი ახდენა?

ამგვარი კითხვები იბადება ხოლმე, როცა ბროლის ციხეში ვხედავთ ეთერს. კითხვებს პასუხიც მოეძებნება, მაგრამ მთელი ეს კითხვა-პასუხი მაინც მეორე პლანია აბესალომისა და ეთერის ღვთაებრივ სიყვარულთან შედარებით. ამიტომ ბუნებრივად გვეჩვენება აღსაბაძის ცდა, რაც შეიძლება მეტად შეკვეცოს დატოტვილი სიუჟეტური თუ თემატური შენაკადები.

გეგმაში ვკითხულობთ: „ბროლის ციხე. განთიადი. ჩაფიქრებული ეთერი გამოდის აივანზე და მღერის „დედამთილი, მამამთილი“. სასურველია შემოკლებულ იქნას არიაში მუსიკალური პაუზები, სასურველია არიის შემცირებაც, არიის შესრულების დროს

ის იგონებს აბესალომის სიყვარულის ამბავს და დაღერემილი მიეყრდნობა ციხის ბჭეს. გამოდის დედამთილი მურმანის დებით და უშღერიან: „ქალია, ქვეყნის თვალია“. ეს სიმღერა ნახევრად შემოკლებული უნდა იქნას. ამ სიმღერის დამთავრებისას ისმის საყვირის ხმა, რომელიც ბრძანებელია მეფის მოახლეობისა, ყველანი მაშინვე შეელენ ციხეში, ციხის ყველა კარი იკეტება და სცენა ცარიელდება. შემოდის აბესალომი თავისი ამალით.

აბესალომისა და ეთერის დუეტი და რეჩიტატივი გამოტოვებულია შემდეგი მოსაზრებით: ერთი, რომ მეოთხე მოქმედება ძალიან გრძელია. ამას გარდა, აბესალომისა და მურმანის დუეტის შინაარსიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს აზრი, რომ აბესალომს არ უნახავს ეთერი. ამასთანავე ეთერს არ შეეძლო შექმნილი მდგომარეობის გამო შეხვედროდა აბესალომს. აგრეთვე. მეოთხე მოქმედება მოითხოვს ფაბულის სწრაფ განვითარებას და ეს ადგილი (ე. ი. აბესალომი ძოცოქულებს რომ უგზავნის ეთერს, შემხვდიო — ვ. კ.) ანელებს მოქმედების დიხაშიკურობას, ამიტომ აბესალომი შემოსელისთანავე ავალებს სახლთუხუცესს მურმანის გამოძახებას“.

როგორც ვხედავთ. რეჟისორი მკაცრად იცავს მოქმედების ლოგიკას, გაისაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს დრამატულ მომენტებს.

...მთავრდება სპექტაკლი. კვდება აბესალომი და კვდება ეთერიც. ისმის გლოვის ხმა. ლიბრეტო მიანიშნებს, რომ „ყველანი მუხლს იყრიან“ ცხედრის წინაშე. რეჟისორი კი აზუსტებს ყოველ დეტალს, ყოველ ნიუანსს და მკვეთრ დრამატულ მიზანსცენაში აქცევს მკვდრებსაც და ცოცხლებსაც. გუნდის გალობაზე სრულდება წესიერად მიცვალებულებს დააფარებენ ქსოვილებს. მაშაკაცები მოიხდიან ქუდებს, მუხლს მოიდრეკენ და შუბებს დახრიან მიწაზე. სახლთუხუცესი გატეხავს კვერთხს და დაიჩოქებს ცხედართა წინაშე. დანარჩენები. ვისაც კი ხმლები აქვთ, ამოიღებენ და ძირს დახრიან. ქალები მოიხსნიან მანდილებს და თმებგაშლილნი მიწაზე დასხდებიან: შეშდეგ ადიან ციხის აივანზე და სცენის მაღლობიდან მანდილებს დროშის მსგავსად ჩამოუშვებენ. კარავი განათებულია პროექტორით, სადაც დედა, ხათელა და მარიხი დგანან. პროექტორის სხივი დაეცემა ციხის იმ ნაწილს, რომელიც თავიდან შავად იყო გაფორმებული. ნელ-ნელა ეშვება ფარდა“.

ასე დამთავრდა ტანჯვითა და ტკივილით აღსავსე სიცოცხლე.

ახალგაზრდებს არ ეღირსათ ამ ქვეყნად ბედნიერება. ისინი მარადისობაში გადავიდნენ თავიანთი გაუხარელი ცხოვრებით.

ხალხში კი დარჩა ლეგენდა აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულისა.

მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში, საბჭოთა რეჟისურის დიდი წარმატებების ეპოქაში, მინიმუმამდე შემცირდა ერთ შემოქმედში რეჟისორისა და მსახიობის პროფესიის შერწყმის ფაქტები. ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ ამ პროცესის კანონზომიერი ხასიათის შესახებ, მაგრამ გამონაკლისები მაინც დარჩა. კ. სტანისლავსკის გენიალურ რეჟისურას არ ჩაუკლავს მასში დიდი აქტიორული მონაცემები. დაახლოებით ანალოგიური მოვლენა იყო ქართულ თეატრში, ოღონდ შებრუნებით. აკ. ვასაძის ბრწყინვალე აქტიორული მონაცემების აშკარა პრიორიტეტს მსახიობში არ ჩაუკლავს რეჟისორული გატაცება. ქართულ საბჭოთა თეატრში აკ. ვასაძე პირველი მსახიობი იყო, რომელიც ორმოცი წელი ემსახურა რეჟისურას. აქედან თითქმის ოცდაათი წელი იდგა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის პულტთან. აკ. ვასაძემ სამოცზე მეტი სპექტაკლი დადგა. ეს ცოტა არ არის.

ვასაძის ფართო, მრავალპლანიან აქტიორულ შესაძლებლობას თან ახლდა ანალიტიკური, მხატვრული მოვლენის მთლიანობაში დახახვის უნარი და ორგანიზატორული ნიჭი. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ა. ახმეტელმა ვასაძე თავისი სპექტაკლების რეჟისორად შეარჩია.

ერთ-ერთი ასეთი სპექტაკლი სახელგანთქმული „ანზორი" იყო. მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა და ვასაძემ ქუთაისის თეატრის სცენაზე აღადგინა „ანზორი". ეს იყო დიდი რეჟისორული გაბედულება. სპექტაკლს არამც თუ არც ერთი შემსრულებელი არ ჰყავდა, არამედ გეოგრაფიულადაც სულ სხვა გარემოში უნდა დაბრუნებოდა თავის პირველ სახეს. სულ სხვა იყო ახმეტელის თეატრის აქტიორული ნატურაც. და მაინც, ვასაძე ჯიქურად შეება მეტად ძნელ საქმეს. იგი შემოქმედებითად მიუდგა „ანზორს". სპექტაკლი სამუზეუმო იშვიათობისათვის როდი აღადგინა.

ერთხელ კიდევ გამოჩნდა, რომ აკ. ვასაძე იყო არა მარტო დიდი მსახიობი, არამედ აღიარებული რეჟისორიც. იგი დაჯილდოებული იყო რეჟისორული ალღოთი, შაღალი გემოვნებითა და გამორჩეული ხელწერით. როგორც რეჟისორი, არასოდეს არ ღალატობდა თავის

ჰხატვრულ მრწამსს, ისწრაფვოდა, რათა მისი რეჟისორული ხელწერა ისეთივე ნათელი და მკაფიო ყოფილიყო, როგორიც მისი აქტიორული შემოქმედება.

მან ბევრი რამ გააკეთა გმირულ-რომანტიკული თეატრალური სტილის ფორმირებისათვის. გავიხსენოთ მისი „დიდი ხელმწიფე“ და „ბოგდან ხმელნიცკი“, „ოლეკო დუნდიჩი“ და „არსენა“, „კაკვიძე“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „მოკვეთილი“, „კოლხეთის ცისკარი“, „რიჩარდ მესამე“ და სხვა სპექტაკლები.

თეშების, პრობლემებისა და რეჟისორული ფორმების ამ მრავალფეროვნებაში საკუთარი ვასაძის ხალასი ნიჭი. ვინ მოთვლის რამდენი ახალი სახე შეიქმნა ამ სპექტაკლებში, რამდენმა მსახიობმა გაიცადა ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული!..

ა. ვასაძე წერდა: „შემოქმედებითი მეთოდი მხატვრის შინაგან თვისებას ჩარჩოადგენს. თუ იგი მხატვრის შინაგანი თვისება არაა, ცხადია აგებული თეორიაც უსაფუძვლო იქნება და ათასი ვეცადოთ — უსისტემობა სისტემაში მოვიყვანოთ, უბრალოდ წყლის საყვა იქნება“, მისი აზრით, მაშინ (1931 წელი) რუსთაველის თეატრს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა სრულყოფილი, დასრულებული მეთოდი. იგი ფორმირებისა და ძიების პროცესში იყო. გზადაგზა ხდებოდა ცვლილებანიც, რათა ერთ წერტილზე არ გაყინულიყო თეატრი.

ნუ გამოვუდგებით ფორმულირების სიზუსტეს, ნურც ცალკეულ ფრაზას. აზრი ხომ გასაგებია: მისი აზრით, თეატრის პროფილის, ძხატვრული გზის ძიება, პირველ ყოვლისა, შემოქმედის შინაგან ბუნებას უნდა ეყრდნობოდეს, და მართლაც, განა ცოტაა ისეთი ძემთხვევები, როცა მსახიობი თუ რეჟისორი ირიდან იღებს იმას, რაც სრულიად უცხოა მისი შინაგანი არსებისათვის? განა ყოველი მოდაც ამიტომ არ არის ეფემერული?

ა. ვასაძეს თითქმის არასოდეს არ უღალატნია თავისი შინაგანი ბუნებისათვის. რეჟისორული კარიერის პირველ წლებში იგი იზრდებოდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი აღმაფრენის პირობებში. ეს ატმოსფერო ზრდიდა და ავაჟკაცებდა მას. იგი იძთავითვე დიდ ინტერესს იჩენდა რეჟისურისადმი. დაჟინებულმა სწრაფვამ, საოცარმა შრომისმოყვარეობამ, ფართო ინტერესებმა და მოუსვენარმა ბუნებამ ვასაძე მალე გამოყო თავის მეგობარ მსახიობ-

თაგან. და იგი უფრო ინტენსიურად ჩაება რეჟისორულ მუშაობაში.

მან დაძაბული შრომისა და ძიების რთული ბრძოლის დიდი გზა გაიარა, ვიდრე დამოუკიდებელი დადგმების ავტორი გახდებოდა. წელთა მანძილზე დაოსტატდა, დაბრძენდა, და აი, 1936 წელს ყველაზე სრულყოფილად გამოჩნდა მისი რეჟისურაც. ამ წელს ს. შანშიაშვილის „არსენა“ დადგა.

აკ. ვასაძე არ არის ყოფითი სტილის მსახიობი და არც მისი სპექტაკლები იძირებიან ხოლმე ყოფის სიმართლეში. მას უყვარს გმირული საწყისი ადამიანური მოქმედებისა. ამას ესწრაფოდა „არსენაშიც“.

მაგრამ მისთვის გმირი მარტო არსენა როდი იყო. იგი ხალხის ერთიან ძისწრაფებაში, მის სულიერ აღზევებაში ხედავდა არსებული წყობილების წინააღმდეგ მებრძოლ ძალას. გამრჯე და მართალი გლეხკაცობის ბრძოლა სცენაზე გამოისახა ფართო რეჟისორულ ძოხასიებში. ეპიკური გააზრება წარმოდგენისა სავსებით შეესაბამებოდა ხალხის სულიერი მოძრაობის მასშტაბს.

რეჟისორმა კარგად იგრძნო ნაწარმოების გმირთა ბუნება, მათი ძიზნებისა და იდეალების ჰუმანურობა. ღრმა პოლიტიკური და სოციალური კონფლიქტები სცენაზე გამოხატა ექსპრესიით, „ფრთაშესხმული რეალიზმით“.

აკ. ვასაძის სპექტაკლს დიდი ინტერესით შეხვდა როგორც რესპუბლიკური, ისე საკავშირო პრესა. დაიწერა ბევრი თბილი სტრიქონი, გამოჩნდა თეატრის ტრადიციასთან შემაპირისპირებელი აზრებიც, მაგრამ მას ტენდენციურობის აშკარა დაღი ესვა და იგი ვერც გაძოდგებოდა ახალი ძხატვრული მოვლენის მსაჯულად. „არსენა“ არ იყო არც უარყოფა ახმეტელის თეატრალური პრინციპებისა, არც ძისი გაშეორება (როგორც ეს ზოგჯერ მიაჩნდათ), მათ საერთოც ბევრი ჰქონდათ და განმასხვავებელიც.

არსებითად, აკ. ვასაძის სპექტაკლი იცავდა რუსთაველის თეატრის მებრძოლი ხელოვნების ტრადიციას. სტილისტურად ბევრი რამ აკავშირებდა თეატრის სხვა სპექტაკლებთან. აქაც ჩანდა, რომ აკ. ვასაძე დიდად უფრთხილდებოდა თეატრის ავტორიტეტს, მის მხატვრულ სახეს, რომლის შექმნაშიაც თავისი ღირსეული წვლილი შეიტანა. ახლა საქმე ეხებოდა იმას, თუ რომელი სპექტაკლი რა მხატვ-

რული ხარისხით აგრძელებდა და ამდიდრებდა თეატრის შემოქმედებას.

მაგრამ „არსენაში“ იყო ერთგვარი ინერციული ტონიც. რუსთაველის თეატრის შემდგომი წლების სპექტაკლებში უფრო მოჰარბებდა იგი. გმირული რომანტიკის იარლიყით გადიოდა „არაგველები“, „გზა მომავლისა“ და სხვა სპექტაკლები. და ეს მაშინ, როდესაც მათ არაფერი ჰქონდა საერთო ახმეტელის რომანტიზმთან!..

დიდ სამამულო ომამდე აკ. ვასაძე დგამს შ. დადიანის პიესას „ნაპერწკლიდან“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენს“, ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკის“ და ს. კლდიაშვილის „უკანასკნელ რაინდს“.

ძირითადი ტონი ამ სპექტაკლებისა კვლავ ზეაწეულია. მაგალითად, შ. დადიანის პიესის დადგმა გამოირჩეოდა თავისი მონუმენტურობით, პოლიტიკური პათოსით, განსაკუთრებული საზეიმო განწყობილებით სახალხო სცენებში. რევოლუციური რომანტიკა რეჟისორისათვის ძალზე ახლობელი იყო, ხოლო რუსთაველის თეატრისათვის კარგად ნაცადი სტილი.

აკ. ვასაძის პეროიკა არ გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, ყოფის პოეზიას, მაგრამ მასში ყოველთვის ძლიერია რომანტიკული ხაკადი. ეს მისი სპექტაკლების უბრალო დასახელებაშიაც კარგად ჩანს.

აკ. ვასაძემ კარგად გამოხატა თავისი დამოკიდებულება რეალიზმისადმი ჯერ კიდევ 1934 წელს, როცა განაცხადა: „...რეალიზმი რეალიზმისაგან ჰაი, ჰაი, რომ განსხვავდება... ჩვენი (გულისხმობს რუსთაველის თეატრს — ვ. კ.) რეალიზმი დინამიკურია, სოციალისტური. ჩვენი სინამდვილის ასახვა ცხოვრების გარეგანი სახის ფოტოგრაფიული დახატვა კი არ არის, არამედ მისი წამყვანი ტენდენციის, მისი პერსპექტივის, მისი ორგანული განვითარების დახატვაა. ჩვენი რეალიზმი გმირულია, რომანტიკული და ეს გვინდა ჩვენ თეატრშიც. აი ამას მოითხოვს ჩვენი თეატრი მსაჯიობისაგან, რეჟისორისაგან, დრამატურგისაგან, მუსიკოსისა და მხატვრისაგან“.

ასე სწამდა აკ. ვასაძეს მაშინ და ამ რწმენით ქმნიდა იგი სპექტაკლებს შემდეგაც: ცხადია, მის დადგმებს ამ მხრივ ყოველთვის არ ჰქონდა წარმატება, პრაქტიკულად ეს შეუძლებელიც იყო, მაგრამ

რეჟისორი არასოდეს არ აკლებდა ცდასა და ენერგიას, რათა სულ უფრო მეტად მიახლოებოდა თავის ესთეტიკურ იდეალს.

აკ. ვასაძე არ იყო ერთი პლანის მსახიობი და არც მისი რეჟისურა შემოიფარგლა მხოლოდ დრამატული პათოსით, ვასაძე ფართო დიაპაზონის კომედიური მსახიობიც იყო. შეიძლება იგივე ითქვას მის რეჟისურაზედაც. იგი დრამატული ხასიათის სპექტაკლებშიც ზუსტად პოულობდა ხოლმე კომედიურ საწყისებს. მისი იუმორი არ იქცეოდა თვითმიზნად, მისი სიცილი ყოველთვის ზომიერი იყო და მარტო ხასიათის თვისებაზე როდი მიგვანიშნებდა. მსახიობი მას ხშირად სოციალურ საფუძველს უდებდა.

„უდახაშაულო დამნაშავენი“ რეჟისორის გამარჯვება იყო იმითაც, რომ აქ მაღალ დონეზე იდგა აქტიორული ოსტატობა. ნ. ჩხეიძის კრუჩინინა, აკ. ვასაძის შმაგა და გ. დავითაშვილის ნეზნამოვი ბრწყინვალე აქტიორულ ანსამბლს ქმნიდა.

სპექტაკლი დიდხანს მიდიოდა წარმატებით. რეჟისორმა აქაც რომანტიკული ნაკადი წამოსწია წინა პლანზე.

ვ. ხეშიროვიჩ-დანჩენკო წერდა: „ჩემი საყვარელი დებულებაა, როცელსაც მე ხშირად ვიმეორებ, რომ რეჟისორი უნდა მოკვდეს მსახიობის შემოქმედებაში... ხდება ხოლმე, რომ რეჟისორი შეასრულებს როლს ყველა წვრილმანის ჩვენებით, მსახიობს დარჩენია მხოლოდ თამაშის ზუსტი გამეორება და შეთავსება. მაგრამ როგორი ღრმა და შინაარსიანიც არ უნდა იყოს რეჟისორის როლი მსახიობის შემოქმედებაში, მისი კვალი შეუმჩნეველი უნდა რჩებოდეს. რეჟისორისათვის ყველაზე დიდი ჯილდოა, როცა თვით მსახიობი ივიწყებს იმას, რაც მან რეჟისორებისაგან მიიღო — იმ ზომამდე განიმსჭვალება იგი რეჟისორის მითითებით“.

ცხობილი რეჟისორის ეს აზრი შეიძლება კაცს მეტისმეტად გადაჭარბებული ეჩვენოს. შეიძლება იგი სავსებით ვერ გამოხატავდეს ინდივიდუალური ხელწერის ყოველი რეჟისორის იდეალს, მაგრამ ძალიან ზუსტად არის მინიშნებული საუკეთესო მხარე რეჟისორის და მსახიობის ურთიერთობისა.

ა. ვასაძის რეჟისურაშიც ბევრია ამგვარი ურთიერთობის მაგალითი. ბევრჯერ შეჭრილა იგი მსახიობის სულში და სავსებით შეერთებია მის არსებას.

იგივე ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრით, რეჟისორი სამმხრივი შე-

მოქმედია. პირველი, ეს არის რეჟისორ-მსახიობი ანდა რეჟისორ-პედაგოგი, მეორე — მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებათა ამოცნობელი სარკე, მესამე — მთელი სპექტაკლის ორგანიზატორი.

მაყურებელი მხოლოდ ამ მესამეს ხედავს, რადგან იგი ჩანს ყველგან, სპექტაკლის ყოველ მიზანსცენასა თუ დეტალში.

ბუნებრივია, რომ მეორე ნაწილი („რეჟისორ-მსახიობი") სხვაგვარ მნიშვნელობას იძენს აკ. ვასაძის რეჟისურაში. მისთვის იგი უფრო ახლობელია. იგი ყველაზე საინტერესო ეტაპია რეჟისორული მუშაობისა. ერთია, როცა პროფესიონალი მსახიობი აჩვენებს კოლეგას, თუ როგორ უნდა შეასრულოს როლი და მეორეა, როცა იგივეს აკეთებს პროფესიონალი რეჟისორი (რომელიც მსახიობი არ არის).

აკ. ვასაძის სპექტაკლებში ხშირად იგრძნობა რეჟისორული აზროვნების ამ მეორე ეტაპის ძალა (განსაკუთრებით ქუთაისის პერიოდის წარმოდგენებში), იგი განსაკუთრებულად მოქმედებს ახალგაზრდა მსახიობებზე, ხოლო დიდ ტალანტებში ადვილად იკარგება რეჟისორის კვალი.

ასეთი იყო თუნდაც აკ. ხორავას ივანე მრისხანე. ჩვენი დროის ამ დიდ ტრაგიკოსს მრავალი წლის შემოქმედებითი შეგობრობა აკავშირებდა ვასაძესთან. ისინი წლების მანძილზე პარტნიორები იყვნენ.

აკ. ვასაძე ხშირად ითვალისწინებდა აკ. ხორავას მონაცემებს, დიდ ანგარიშს უწევდა მის ინდივიდუალობას. ეს კარგად ჩანდა „ივანე მრისხანეს" დადგმაშიც. წარმოდგენაში ერთხელ კიდევ გამოჩნდა აკ. ხორავას დიდი ტალანტი. მისი გმირის ტრაგიკული ბუნება განსაკუთრებული წარმატებით გამოიხატა „შვილის მოკვლის" მონოლოგში. ეს იყო ჭეშმარიტად დიადი, ამაღლებული ტრაგიკული სანახაობა.

კ. პატარიძემ პირველი სპექტაკლი 1928 წელს დადგა. ეს იყო გ. შენეციანოვის „ჯუმა მაშიდი", რომელიც ინდიელი ხალხის ცხოვრებას ეძღვნებოდა. ამის შემდეგ რეჟისორი დგამს ა. სლავინსკის „პროტესტს".

ა. მაშაშვილის „განგაშზე" (1931) მუშაობის შემდეგ, 1935 წლამდე კ. პატარიძე რუსთაველის თეატრში აღარაფერს დგამს. ამ წელს მაყურებელმა ნახა მისი ახალი დადგმა — ი. კოჩერგას „მაისტერი"

(„მესაათე და ქათამი“). რუსთაველის თეატრმა პირველად დადგა უკრაინელი დრამატურგის ეს პიესა. კოჩერგას ნაწარმოები თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს ეხებოდა და მაყურებელიც იხტერესით შეხვდა მას. „ეს უკრაინელი დრამატურგის პირველი პიესაა, რომელიც ჩვენს თეატრში იდგმება. პიესა დამდგმელთა მიერ საკმაოდ გადახალისებულია თეატრის ხელმძღვანელობის მითითებით. ავტორის მიერ სრულიად ძეცვლილია მესამე აქტი და შესწორებულია პირველი და მეოთხე აქტი“[1].

რეჟისორმა იცოდა, რომ თანამედროვე თემაზე დაწერილი პიესა განსაკუთრებულად გულმოდგინე შრომას მოითხოვდა. მას ხშირად უხდებოდა ნედლ მასალაზე მუშაობა, მაგრამ ამის გამო არ ანელებდა მოშთხოვნელობას. იგი მიდიოდა ძნელი გზით, მაგრამ სწამდა, რომ საბჭოთა დრამატურგიის განვითარება განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვდა რეჟისორებისაგან.

კ. პატარიძემ მხოლოდ 1936 წელს მოჰკიდა ხელი კლასიკას. ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა მოტივებზე იყო დაწერილი. პიესას ძალიან ეტყობოდა ძედეგი იმ დროისა, იმ ატმოსფეროსი, როცა იგი დაიდგა. სპექტაკლში წინა პლანზე წამოიწია კლასობრივმა ბრძოლამ, მამხილებელმა პათოსმა. პრესა დიდად აქებდა წარმოდგენას.

კომედიის ჟანრით, „სასტუმროს დიასახლისით“ დაიწყო დ. ალექსიძის შემოქმედებითი გზა რუსთაველის თეატრში. სადაც ტრაგიკული კოლიზიები უფრო გვხიბლავდა, ვიდრე კომედიური სიტუაციები. მის სცენაზე ჯერ კიდევ ცოცხლობდა „ლამარა“ და „ანზორი“, ჯერ კიდევ მძლავრად ისმოდა ხმა „ტირანების წინააღმდეგ“; მაყურებელს ისევ აღელვებდა ბერსენევის ბედი და დაძაბული უყურებდა მის სულიერ განწმენდას.

„სასტუმროს დიასახლისმა“ თითქოს რაღაც ახალი, იქნებ არც ახალი, მაგრამ უფრო მივიწყებული ტენდენცია შეახსენა აუდიტორიას, აგრძნობინა, რომ რუსთაველის თეატრის მხატვრული მეთოდი სრულიად არ გამორიცხავს კომედიას. ფართოა მისი შემოქმედებითი გზა და იგი მრავალი შენაკადით მდიდრდება.

ეს ასეა, და მაინც, ვისაც რუსთაველის თეატრში მუშაობა გადა-

[1] „კომუნისტი“ 1934, № 275.

უწყვეტია, მას უნდა ახსოვდეს, რომ თეატრის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი ტრაგიკულის განცდაა. მხოლოდ ტრაგიკული სული, მისი გმირულ-რომანტიკული ფორმები და მონუმენტალიზმი არის მისი სასიცოცხლო ნერვი — მთავარი არტერია, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი ორგანიზმი. თეატრალური აზროვნების ამ მხატერულ წყობაში, სტილისა და ფორმის ამ სფეროში უნდა ჰპოვოს ყოველმა ახალმა ნაკადმა თავისი იდეალი ისე, რომ არ გაიმეოროს წარსული, არ დაკარგოს ნოვატორული სული.

იმ დროს ყველაფერი ეს ალექსიძისათვის მაინც თეორიის სფერო იყო. მას არ შეეძლო გულხელდაკრეფილს ეცადა, თუ როდის ეწვეოდა ის შთაგონება, რომელიც ყველაზე ახლოს იქნებოდა რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პრინციპებთან. დიდ გზასთან მისასვლელი ბილიკებიც უნდა გაევლო. ეს იყო რთული, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივი ძიებანი იმ საშუალებებისა, რომლებიც მას ფართო შარაზე გაიყვანდა.

დ. ალექსიძე გრძნობდა, რომ საჭირო იყო თანაბარი ძალით მოესინჯა კომედიურიცა და დრამატულიც.

დრამისა და კომედიის მუდმივი მონაცვლეობით მდიდრდებოდა ალექსიძის რეპერტუარი. მისი ნიჭის ეს ორივე მხარე ინტენსიურად მიისწრაფვოდა სრულყოფისაკენ. იყო შინაგანი წინააღმდეგობაცა და თანაარსებობაც, ურთიერთგამდიდრებაცა და დაბრკოლებაც. რეჟისორი ზოგჯერ უცნაური გულგრილობით შორდებოდა სუსტ სპექტაკლს, ზოგჯერ კი (უფრო ხშირად!) უმძიმეს ტკივილს განიცდიდა სულის სიღრმეში.

ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის ტკივილი, მაგრამ მთავარი სათქმელი ჯერ კიდევ წინ ჰქონდა. იგი თავის თავში დაუცხრომლად ეძებდა ახალ ფორმებსა და საშუალებებს, ამდიდრებდა პალიტრას, თხზავდა იმპროვიზაციული შთაგონებით. „თავისთავთან ბრძოლაში“ ირკვეოდა და ვლინდებოდა მისი რეჟისორული თავისებურებახი, ხშირად შეუმჩნეველიც იყო შინაგანი კოლიზიები. მისი მუდამ ხათელი გონებამახვილობა, სიცოცხლეს დაწაფებული პოეტური აღმაფრენა დიდად ეხმარებოდა სხვებისათვის დაფარული ყოფილიყო ის შინაგანი ტკივილი და ძიების სირთულე, რომელსაც განიცდიდა.

მას ხშირად არ ჰქონია საშუალება ეფიქრა თავის საყვარელ თე-

ბებზე, იგი სპარტანული სიმკაცრით იცავდა თეატრის სარეპერტუარო ღირსებას. თეატრის ინტერესი მისთვის უპირველესი იყო და მას სწამდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა მრავალი წლის დაძაბული და პატიოსანი შრომით უნდა მოიპოვოს „შინაგანი თავისუფლება“ პიესის არჩევაში. ეს კონსერვატიზმი კი არა, იმ ბუნებრივი წინააღმდეგობების ძალაა, რომელიც აწრთობს და აყალიბებს რეჟისორის სულს. ეს ბეწვის ხიდი გაიარეს მარჯანიშვილმა და ახმეტელმაც. ასე გავიდნენ დიდ გზაზე გამოჩენილი მსახიობებიც. ადამიანის სულიერ გახცდათა აღმოჩენა, მისი იდუმალი ზრახვების შეცნობა და გამოსახვა იოლად და უმტკივნეულოდ არავის მიუღწევია, და ამაოდ ცდილობენ ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორები თუ მსახიობები, რომ სათბურების ატმოსფეროში დაზრდილი ნაყოფით მოგვაწონონ თავი!

პოეტური სულის რეჟისორი მხოლოდ დიდ პოეზიას უნდა აეყვახა ხელოვნების მწვერვალზე. ამ სიმაღლეებისაკენ მიილტვოდა ალექსიძეც. „სასტუმროს დიასახლისის“ შემდეგ მან ზედიზედ დადგა ოთხი დრამა. აქედან სამი — გ. მდივნის ნაწარმოებია. თანამედროვეობის თემები, სადღეისო პრობლემები გაბატონდნენ ალექსიძის რეპერტუარში. აქაც ჩანდა მისი, როგორც ახალგაზრდა რეჟისორის, მოქალაქეობრივი პოზიციაც, მაგრამ ეს არ იყო ყველაფერი. ხელოვნებაში მარტო პოზიცია როდია გადამწყვეტი (თუმცა უდიდესია მისი როლი). პოზიცია მაშინ არის კარგი, თუ სპექტაკლი მხატვრულად ძლიერია. სუსტი და უღიმღამო ნაწარმოების პოზიცია, არსებითად, იგივე უპოზიციობაა. საბჭოთა თეატრს სჭირდება დიდი იდეებისა და გახცდების, მაღალი ესთეტიკური იდეალების ხელოვნება. ეს ჭეშმარიტება კარგად იცოდა ალექსიძემ, როცა თანამედროვეობის პრობლემების ასახვას ლამობდა. სამი წელი დაჰყო მან დრამის სფეროში. სამი წელი ძერწავდა ახალი ადამიანების სახეებს და მხოლოდ 1940 წელს დაუბრუნდა ისევ კომედიას. ამჯერად არჩევანი ს. კლდიაშვილის „გრაფის ქვრივზე“ შეაჩერა. პიესის თემა აქტუალურად ჟღერდა. ამ წარმოდგენასაც იმას უქებდნენ, რასაც ალექსიძის ბევრ სხვა სპექტაკლს. „გრაფის ქვრივი“ წარმოადგენდა „რუსთაველის თეატრის ახალი კადრების მაღალი შემოქმედებითი უნარიანობის დემონსტრირებას. პიესის ჩინებული დადგმით უდავო ნიჭი და მაღალი გემოვნება გამოავლინა რეჟისორმა“. გაზეთ „კომუნის-

ტის“ აზრით: „ახალგაზრდა მსახიობთა ზრდამ, რაც ამ სპექტაკლით იქნა ცხადყოფილი, გვიჩვენა, თუ როგორ სწორ და ნაყოფიერ შემოქმედებითს მუშაობას ეწევა დ. ალექსიძე“. „ლიტერატურულმა საქართველომ“ კიდევ უფრო ხაზგასმით აღნიშნა ალექსიძის როლი ახალგაზრდა მსახიობთა ზრდასა და დაოსტატებაში.

ქართული კომედია ფრანგულმა შეცვალა — სკრიბის „ჰიქა წყლის“ დადგმა განიზრახა ალექსიძემ. „სკრიბი ცნობილია — წერდა ალექსიძე, — როგორც დრამატურგიული სიუჟეტის ოსტატი, რთული და, ამავე დროს, მკაფიო სცენური ინტრიგის გამომგონებელი, გაბრწყინვალე იუმორით შეფერილი, ბრწყინვალე დიალოგის უზადო ხელოვანი“. სავსებით საკმარისია ეს ღონისძიებანი, რომ რეჟისორი დაინტერესებულიყო პიესით.

ამ სპექტაკლშიაც გამოჩნდნენ ალექსიძისეული მკვეთრი და ლაბაზი მიზანსცენები, გონებამახვილური და პლასტიკური ნახაზები.

რეჟისორს თითქოს ებევრა ორი კომედიის დადგმა ზედიზედ და ახლა ისევ ფსიქოლოგიურ დრამას მიუბრუნდა. ომის მრისხანე წლებს ვ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკით“ გამოეხმაურა.

ფაშისტური ტირანიისადმი თავისი გულისწყრომა სპექტაკლის დადგმაშიც გამოხატა რეჟისორმა. „პროფესორი მამლოკი“ ემოციურად ძლიერი ზემოქმედების სპექტაკლი იყო.

ალექსიძის რეპერტუარში ისევ იძალა კომედიამ. დადგა ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი“ და კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“. იმ დროს ალექსიძე, არსებითად, ერთადერთი რეჟისორი იყო რუსთაველის თეატრში. ამ გარემოებამ ხელი შეუწყო გარკვეული საზოგადოებრივი აზრის შექმნას მასზე, როგორც კომედიის რეჟისორზე. თითქოს, ერთგვარად, მივიწყებას მიეცა მისი დრამატული სპექტაკლები. ობიექტური მაყურებელი ხედავდა, რომ ალექსიძის ნიჭიერება უფრო ნათლად და უფრო ლამაზად გამოჩნდა მის კომედიურ სპექტაკლებში, ვიდრე დრამატულში. და ეს უკვე თითქმის აღარავისთვის არ იყო სადაო. ალექსიძეს წილად ხვდა საგანგებოდ ეზრუნა და განევითარებინა კომედიური სპექტაკლების ის ხაზი, რომელიც ამ თეატრში შექმნა კ. მარჯანიშვილმა. ამ მხრივ საგულისხმოა შ. აფხაიძის აზრი „კომუნისტში“ სპექტაკლზე „სხვისთვის სულელი“. „სპექტაკლი, — წერს იგი, — უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა დადგმით. დ. ალექსიძე უფრო თავისუფლად გრძნობს

თავს, როცა საქმე აქვს ისეთი პიესების განხორციელებასთან, როგორიც არის „სასტუმროს დიასახლისი“, „სხვისთვის სულელი“. შეიძლება ითქვას, რომ, რეჟისორის მუშაობის მხრივ, სარეცენზიო სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის დადგმათა შორის ერთი ღირსშესანიშნავთაგანია. დადგმის მთავარი ღირსება ის არის, რომ ყოველი თქმა, ყოველი ჟესტი, გამართლებულია, შინაარსიანი. სპექტაკლში ჩახს რეჟისორის ფახტაზიის თამაში, გამომგონებლობა: მისი მიზანსცენები მახვილი და მდიდარია, ფერები ხალისიანი. თავისი სიცხოველითა და მოხდენილობით სპექტაკლი რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს თ ე ა ტ რ ი ს. ი ს ე თ ი დ ა დ გ მ ი თ ი ხ ა ზ ი თ ა რ ი ს წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ი ლ ი, რ ო გ ო რ ი ც ი ყ ო „ ი ნ ტ ე რ ე ს თ ა თ ა მ ა შ ი“. (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.)

დ. ალექსიძეს დიდად გამოადგა საბალეტო სკოლაში შეძენილი ცოდნა პლასტიკური ხელოვნებისა. მისი სპექტაკლები ნამდვილი ზეიმი იყო. სცენაზე მეფობდა სილამაზე. სკულპტურულად ნაკვეთი მიზანსცენები მეტ რელიეფურობას სძენდნენ წარმოდგენის ფორმას. ძმითა და სინათლით სავსე სპექტაკლები აღბეჭდილნი იყვნენ ხან სატირული სიმძაფრით და ხან უწყინარი იუმორით. მკაფიო იყო სოციალური მოტივები. ალექსიძის კომედიების ფორმა, გატაცება მისი სიმახვილითა და ხაზგასმული სახიერებით შეთავსებული იყო დიდ მიხაარსთან. ამიტომ რეჟისორის მისამართით იმ დროს არავის წამოცდენია საყვედური, თუ რატომ იყო ასე გატაცებული ფორმისეული ძიებით.

ეს მაშინ, როცა გაზეთი „პრავდა“ აფრთხილებდა თეატრებს: „ჩვენ ვერ მივიღებთ ისეთ, უკაცრავად პასუხია, ხელოვნებას, რომელიც გარედან წკარუნა ეფექნებითაა შემოსილი, ხოლო შიგნიდან ცარიელია“. ასეთი მაგალითები ცოტა როდი იყო. დ. ალექსიძე არ გაჰყოლია „ეფექნების წკარუნს“, იგი ქმნიდა შინაგანად საავე რეალისტურ სპექტაკლებს.

„სპექტაკლი, — წერდა გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, — გონებამახვილი გამომგონებლობით, გემოვნებით, ღია ფერადოვნებით, სიმსუბუქითა და სიხალისით არის განხორციელებული. ყოველი სცენა რეალისტური წარმოსახვის სიღრმითა და სისადავით არის აწყობილი და მთელი სპექტაკლი სცენური ოსტატობით არის გაძართული“. საგულისმოა რეცენზენტის დასკვნა: „ამ სპექტაკლში

მაყურებელთა დარბაზი განცდის მხატვრულად აწყობილი მასობრივი სცენების მაღალ აზრს და მიმზიდველ სილამაზეს“.

„მასობრივი სცენების მშვენიერ ფორმაში წარმოჩენამ, თითქოს სპექტაკლი უფრო მეტად დაუახლოვა თეატრის ტრადიციას. რეჟისორი ცდილობდა გამოეკვეთა თავისი ხელწერა და სისტემატურად ეზრუნა მის გამდიდრებაზე. იგი კომედიებს უფრო მეტ დროს ახმარდა, ვიდრე დრამებს (პიესებიც უკეთ იყო შერჩეული), ამიტომ, როცა „საპატარძლო აფიშით“ დაიდგა, უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული და გარკვეული იყო ალექსიძის რეჟისორული მანერა კომედიურ ჟანრში. ეს სისრულე და გარკვეულობა აკლდა მისი შემოქმედების მეორე მხარეს — დრამას.

ფეიერვერკული ბრწყინვალებით გამოირჩეოდა „საპატარძლო აფიშით“. რუსთაველის თეატრი კვლავ დაუბრუნდა გოლდონის. საბჭოთა კავშირში „საპატარძლო აფიშით“ პირველად ალექსიძემ დადგა.

რეჟისორი მარტო პიესის მძაფრმა ინტრიგამ, მოულოდნელობებით აღსავსე სიტუაციებმა როდი გაიტაცა. მან ვაჭრული ქორწინების თემას სიყვარულით შექმნილი ოჯახის პრობლემა დაუპირისპირა და მით მეტი პოეტურობაც შემატა წარმოდგენას. ი. გამრეკელის სადა და აქტიორთა „სასიცოცხლო სივრცით“ სავსე დეკორაციები ახალი ელვარებით აამეტყველა რეჟისორმა; თავისი ლამაზი მიზანსცენებით, მსახიობთა ოსტატური შესრულებით გააცოცხლა იგი და ჩვენ მოწმენი გავხდით ალექსიძის ბრწყინვალე გამარჯვებისა. რომელი ერთი მსახიობი უნდა გაიხსენო, იქნება ეს ნ. ჩხეიძე, ე. აფხაიძე თუ სხვები, რომ თქვენ წინ არ გაცოცხლდეს ადამიანური ვნებებით, იუმორითა და აქტიორული გონებამახვილობით აღსავსე ბევრი სხვა ხასიათი.

სპექტაკლი, როგორც იტყვიან, ერთი ამოსუნთქვით იყო შექმნილი. შესაძლოა, მანამდე ალექსიძეს არსად არ მიუღწევია სპექტაკლის ყოველი ნაწილის ასეთი ჰარმონიული შერწყმისათვის, არსად ისე მთლიანობაში არ მოუქცევია იგი, როგორც აქ. წარმოდგენა კომპოზიციურად მკაცრად იყო შეკრული და ფილიგრანულად დამუშავებული. არაფერი ზედმეტი, არაფერი დაუმთავრებელი და დაუხვეწავი არ იყო. იგი გამოირჩეოდა თავისი სისრულით და ეს ანიჭებდა მას განსაკუთრებულ სილამაზესა და მომხიბვლელობას.

როგორ მოხდა, რომ ალექსიძის კომედიური სპექტაკლების წარმატება ასე „მშვიდობიანად“ ეგუებოდა რუსთაველის თეატრის ძირითად მხატვრულ პრინციპს? რა იყო ეს — „თანაარსებობა“, თეატრის ესთეტიკური იდეალების მრავალპლანიანობა თუ ტრადიციის გაგრძელება? იქნებ რაღაც ახალი თვისობრიობის წარმოქმნა, რომელიც ერთგვარ საფრთხეს უქმნიდა თეატრის პროფილს?

აქ რამდენიმე მომენტია გასათვალისწინებელი. ათი წლის მანძილზე (1936-46), კომედიის ჟანრში ალექსიძის ყველაზე ინტენსიური მუშაობისა და წარმატების პერიოდში, რუსთაველის თეატრის სხვა რეჟისორები თითქმის მხოლოდ ტრაგედიებსა და დრამებს დგამდნენ. ბალანსირება ხდებოდა გეგმაზომიერად. თეატრის სცენაზე იყო „ოტელო“ და „ღალატი“, „ოლეკო დუნდიჩი“ და „გენერალი ბრუსილოვი“, „ხევისბერი გოჩა“ და „დიდი ხელმწიფე“. მეორე მხრივ, კომედიების წარმატებით დადგმა ამდიდრებდა აქტიორთა პალიტრას, აელენდა მათს ახალ შესაძლებლობებს, ხელს უწყობდა ოსტატობის ზრდას. პლასტიკის სკულპტურული მიზანსცენების ერთიანი, უწყვეტი შინაგანი რიტმის სფეროშიც თეატრის ტრადიციასთან იყო ალექსიძე. ვინ მოთვლის რამდენი მაღალმხატვრული აქტიორული სახე შეიქმნა მის კომედიურ სპექტაკლებში, რამდენმა ისწავლა აქ ხასიათის გამოკვეთის ხელოვნება.

და მაინც, რეჟისორი გრძნობდა, რომ რუსთაველის თეატრის ბუხებაში იყო რაღაც სხვა. თეატრის ისტორია სულ უფრო და უფრო ჯიუტად მოითხოვდა სხვა თეატრებისაგან განსხვავებული ნიშნების ძიების აუცილებლობას.

და აი, 1945 წლიდან 1950 წლამდე ალექსიძე მხოლოდ დრამებს დგამდა. იგი თავისი შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში შევიდა და მას ახლა დრამატული ჟანრი უფრო იტაცებდა, ვიდრე კომედიური.

ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“ და გ. წერეთლის „პირველი ხაბიჭი“, ა. დიუსოსა და ჯ. გოუს „ღრმა ფესვები“ და მ. მრევლიშვილის „ნ. ბარათაშვილი“, კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“ და ბ. ლავრენევის „ამერიკის ხმა“ მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლები იყო. მათ ჰქონდათ ნაკლიცა და დიდი ღირსებებიც. გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული სახეები, დაწინაურდნენ ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებმაც ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქციეს. მალე ალექსიძე კვლავ დაუბრუნდა კომედიურ ჟანრს. არჩევანი გ. სუნდუკიანის „პეპოზე“ შეჩერდა.

ეს იყო 50-იანი წლების დასაწყისი, როცა რუსთაველის თეატრი ღრმა გარდატეხის, წინააღმდეგობათა ძლევისა და ახლის ძიებების მიჯნაზე იდგა.

დ. ალექსიძემ რეჟისორული მოღვაწეობის თხუთმეტი წლის მანძილზე რუსთაველის თეატრი გაამდიდრა კომედიური სპექტაკლებით, წინა პლანზე წამოსწია ქართული რეჟისურის ეს ხაზი. მისი კომედიური სპექტაკლები აღმოცენდნენ არა ძველი თბილისის კოლორიტზე (გ. ერისთავი, ა. ცაგარელი, ზ. ანტონოვი), არა კინტოთა და ყარაჩოხელთა გარდასული ცხოვრების სტილიზაციაზე, არამედ ევროპული დრამატურგიის ნიმუშებზე. ახალგაზრდა რეჟისორი გახერხდა ძველი ქართული კომედიური თეატრის ინერციას.

დ. ალექსიძის რეპერტუარიდან ჩანდა, რომ იგი გარკვეულ ხარკსაც უღებდა დროის თეატრალურ დანაშრევებს. ზოგჯერ მის წარმოდგენებშიც („მისი ვარსკვლავი", „სხვისი ჩრდილი" და სხვ.) იგრძნობოდა ფორმის ნიველირების ტენდენცია.

ს. ახმეტელის წასვლის შემდეგ, რუსთაველის თეატრში, 30—40-იან წლებში შ. აღსაბაძემ სულ 3 სპექტაკლი დადგა, ა. ვასაძემ—17, კ. პატარიძემ — 5, ა. ხორავამ — 4, ხოლო დ. ალექსიძემ 20-ზე მეტი. 40-იანი წლების შუა პერიოდში ს. ჭელიძემ დადგა 5 სპექტაკლი, შ. მესხმა კი 3 წარმოდგენა. საინტერესო სტატისტიკაა ალექსიძის ბიოგრაფიისათვის!

* * *

ს. ჭელიძემ რუსთაველის თეატრში მუშაობის წლებში (1945-1948) დადგა გ. ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ", ჯ. პრისტლის „ინსპექტორი მოვიდა", ლ. ჭუბაბრიას „ჩვენი ფრთები", ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი", ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული". მათ შორის საისტერესო იყო ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი". ამ სპექტაკლში გეხერხალ მურავიოვის როლი შეასრულა აკ. ხორავამ. ბ. ჟლენტის აზრით, „ხორავა-მურავიოვი თანამედროვე გმირის ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო სცენური სახეა მათ შორის. რაც საბჭოთა სცენაზე შეიქმნა"[1]. ა. ხორავას გამოჩენას მურავიოვის როლში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მან დაგვანახა, რომ ჩვენი თანამედროვე დრამატურგების პიესებშიაც შესაძლებელია შეიქმნას კლასიკური აქტიორული სახეები. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ასე მაღალი

[1] „ზარია ვოსტოკა", 1974, № 31/I.

შეფასება მისცა მას გაზეთმა „პრავდამ". „ბ. ჩირსკოვის პიესაში „გამარჯვებულნი", — წერდა იგი, — ფრონტის სარდლის გენერალ-პოლკოვნიკ მურავიოვის ცენტრალურ როლს ასრულებს აკ. ხორავა. მას კარგად იცნობენ მაყურებლები, როგორც ჰეროიკული რეპერტუარის მსახიობს. მურავიოვის როლი გმირულია. მაგრამ, საბჭოთა გმირობის ბუნება გამოირჩევა უწინარეს ყოვლისა, იმით, რომ იგი მოკლებულია გარეგნულ აფექტაციას. მისთვის უცხოა თვითკმაყოფილება, აკაკი ხორავა მურავიოვის როლს ასრულებს უდიდესი თავდაჭერილობით"[1].

მსახიობის ამ წარმატებაში „პრავდას" და სხვა გაზეთებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ რეჟისორის მუშაობა. სპექტაკლი ჩაფიქრებული იყო როგორც ფართო პლანის სახალხო ეპოპეა. მონუმენტური ფორმა სპექტაკლისა კარგად შეესაბამებოდა მთავარი გმირის ძერწულების ხასიათს, მის ძლიერ ნატურას. რეჟისორი „შესანიშნავად ძერწავდა მიზანსცენებს. ამ წარმოდგენის ყოველი მიზანსცენა იყო გამართლებული. მან ძლიერ კარგად გადაწყვიტა პარალელური მოქმედების ამოცანა"[2].

ს. ჭელიძის დადგმებიდან მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა ა. ყაზბეგის „ხევისბერმა გოჩამ" (ინსცენირება ს. შანშიაშვილისა). რეჟისორის აზრით მის წინ რთული ამოცანა იდგა. „ჯერ ერთი, — წერდა იგი, — იშვიათია, რომ მოთხრობიდან გადაკეთებული პიესა საინტერესო იყოს, მეორე, მე არასოდეს არ დამედგა ამგვარი პიესა და, მესამე, რაც მთავარი იყო, რუსთაველის თეატრს ამგვარი პიესების დადგმის დიდი და სახელგანთქმული ტრადიცია ჰქონდა". მაგრამ პიესის ანალიზმა რეჟისორი დაარწმუნა, რომ მასზე მუშაობა სახალისო უნდა ყოფილიყო.

შემოქმედისათვის ექსპერიმენტი ყოველთვის საინტერესოა. იგი თავის თავში პოულობს რაღაც ახალ თვისებებს. ზოგჯერ სწორედ ამ თვისებებშია დაფარული ხელოვანის ნამდვილი მოწოდება. მართალია, „ხევისბერი გოჩა" ს. ჭელიძისათვის სრულიად უცნობი საქმიანობა არ იყო, მაგრამ მისი მოსაზრებანი პიესის შესახებ სერიოზულ დაფიქრებას იწვევს. რუსთაველის თეატრში შეიქმნა ე. წ. „მთის სკოლის" გარკვეული თეატრალური ნორმები, შეიქმნა მხატვრული

---

[1] „პრავდა". 1974, 21/VI.

[2] ა. ფ ე ვ რ ა ლ ს კ ი. რუსთაველის თეატრი. მ., 1959, გვ. 312.

დონე, რომლის ქვეშაც დაშვებასაც მაყურებელი არავის აპატიებდა.

ამდენად „ხევისბერი გოჩა“ ჭელიძისათვის ერთგვარი სასინჯი ქვა იყო.

ა. ყაზბეგის არც ერთი ნაწარმოები არ არის ისე სრულყოფილი, როგორც „ხევისბერი გოჩა“. მისი გმირები აღბეჭდილნი არიან პირველყოფილი უშუალობით, მათთვის უცხოა სკეპსისი. ისინი ბუნების ნამდვილი შვილები არიან და მათი სულიც სავსეა ბუნებრიობით. პიესაში ტრაგიკულ ჟღერადობამდეა აყვანილი გმირთა ვნებანი — სიყვარულისა და მოვალეობის გრძნობა. მათი შეჯახება ჭმნის ღრმა ტრაგიკულ გახცდას. რეჟისორი ყურადღებით მოეკიდა მწერლის სიტყვას, მოქშედების სიზუსტეს. სცენაზე შეიქმნა აქტიორული ახსამბლი და ტემპერამენტიანი განწყობილება. მსახიობებმა იგრძნეს ნერვი საკუთარი გმირებისა. წარმოდგენა თავისი პატრიოტიზმითა და მაღალი ჰუმანური პრინციპებით ზუსტად გამოხატავდა ომის წლების გახწყობილებას. სამშობლოს წინაშე მოვალეობის გრძნობა უწმინდესი იყო ხალხისათვის.

ჩვენი თეატრები განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდებოდნენ რეპერტუარის საკითხს. სცენაზე გაცოცხლდა ისტორიულ-პატრიოტული პიესები. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებების გვერდით მათ საპატიო ადგილი დაიკავეს.

რა დაიდგა იმხანად რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში? რუსთაველის თეატრმა პირველი პრემიერა, რომელიც ომის დაწყების შემდეგ უჩვენა ვ. დარასელის „კიკეიძე“ იყო. მას მოჰყვა ანტიფაშისტი მწერლის ფ. ვოლფის „პროფესორი მაგ ლოკი“. შემდეგ გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“. ომის წლებში დაიდგა დ. ერისთავის „სამშობლო“, გ. მდივნის „მოსკოვის ცის ქვეშ“, ა. რჟეშევსკისა და მ. კაკის „ოლეკო დუნდარე ი. სელვინსკის „გენერალი ბრუსილოვი“, ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“, ს. კლდიაშვილის „ომის ხევი“, ა. ყაზბეგის „სეკისბერი გოჩა“ (ს. შანშიაშვილის იხსცენირებით). დასახელებული ნაწარმოებები ყველაზე უკეთ ძიესადაგებოდნენ დიდი სამამულო ომის საერთო ატმოსფეროს. ეს სპექტაკლები, მიუხედავად დადგმისა და შესრულების ხარისხის გახსხვაებულობისა. თვით პიესათა მხატერულ დონის სხვადასხვაობისა, მაინც ერთ მიზანს ემსახურებოდნენ.

1942 წლის მძიმე დღეებში მარჯანიშვილის თეატრში სამამულო ომის თემაზე დაიდგა ბორის გამრეკელის „გრიგალი“.

ომის დაწყების პირველი დღიდან გამარჯვების დღემდე ვაქაცურად, მაღალი პატრიოტული შეგნებით იშრომა და იმოღვაწა ქართულმა თეატრმა. ომის დაწყებამ სხვადასხვა თეატრს სხვადასხვა პირობებში მოუსწრო — ზოგი საგასტროლო მოგზაურობაში იყო, ზოგი შინ, ქალაქად, ზოგი სოფლად. „1941 წლის 21 ივნისს, — იგონებს ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის მუზეუმის გამგე ალექსანდრე ალფაიძე, — შაბათს ქუთაისის თეატრმა, თბილისში გასტროლებზე ყოფნის დროს, დადგა სპექტაკლი „მეფე ლირი“. 22 ივნისს დილით რადიომ გვაუწყა ომის დაწყება. მოწვეული იქნა სახელდახელო მიტინგი. ამ მიტინგზე სიტყვებით გამოვიდნენ: მსახიობები — აკაკი (ჯაჯა) მამრიკაშვილი, აკაკი აფხაიძე, აკაკი ოქრუაძე, გიორგი ჯიბუტი, სალიტერატურო ნაწილის გამგე გიორგი ნაფეტვარიძე... მამირიკაშვილმა განაცხადა: „ამხანაგებო! ძოგიწოდებთ ყველას იარაღს შოვკიდოთ ხელი და დავიცვათ საყვარელი სამშობლო! ბუტაფორული ხელყუმბარა უნდა შევცვალოთ საბრძოლო ხელყუმბარებით, ბუტაფორული შაშხანა საბრძოლო შაშხანით. გადავიცვათ საომარი ფარაჯები და ჩავდგეთ სამშობლოს დამცველთა რიგებში“.

და იგი მართლაც ღირსეულად იცავდა ქართველი მსახიობის სახელს, მას სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ფიქრი თეატრზე. იგი ოცნებობდა თავის მომავალ დღეებზე, მომავალ როლზე. დ. ანთაძისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში იგი წერდა: „მართალია ფიზიკურად ძალიან შორსა ვართ თქვენგან, მაგრამ არსებითად მაინც თქვენთან ვარ. ბოდიშს ვიხდი, რომ ყველას წერილში ვერ ვიხსენიებ, მაგრამ თითოეული თქვენთაგანი და ყველა თვალწინ მიდგახართ“. მას აინტერესებდა თეატრის მუშაობა. თხოვდა მეგობრებს, რომ ყოველი ახალი სპექტაკლის წარმოდგენის დროს ახსოვდეთ მათი მეგობარი. „რაძდენ ახალ პიესას მოამზადებთ და დადგამთ, ყოველ პირველ წარმოდგენაზე ისე მიგულეთ, როგორც თითოეული თქვენგანი და ძეც თითოეულ თქვენგანს ჩემთან ვიგულებ მაშინ, როცა მტერთან საძკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ვიქნები ჩაბმული“. ასეთი სულიერი ერთობა იყო ზურგსა და ფრონტს შორის.

მაყურებელი ღელვარებით ელოდა ყოველ ახალ სპექტაკლს.

„თეატრისადმი იხტერესი ერთობ გაცხოველდა და გაიზარდა. სპექტაკლები მიდიოდა მაყურებლით გაჭედილ დარბაზში. ხალხს არ აფრთხობდა ის, რომ ომის პირობებთან შეფარდებით ქალაქი ჩაბნელებული იყო. აი. აქ, მესხიშვილის თეატრში პოულობდა ხალხი სულიერ სიმშვიდეს. თეატრი იმ წლებში გადაიქცა კულტურის კერად, შთაგონების წყაროდ, შრომისა და ცხოვრების სტიმულად. მაყურებელთა შორის ბევრი იყვნენ ფრონტიდან ჩამოსულები, ფრონტზე მიმავალნიც. სცენიდან წარმოთქმულ სიტყვას აუდიტორია მგზნებარედ ეხმაურებოდა, თეატრს ჰქონდა გაცხოველებულ მიწერ-მოწერა ჩვენი დასის წევრებთან... მსახიობი არდევან მოწონელიძე. იმჟამად მამაცი მეზღვაური, ერთ-ერთ წერილში სიხარულით გვატყობინებდა: „წაიკითხე გაზეთში ჩემს საყვარელ თეატრზე და დასზე რეცენზია“[1].

და ასე გრძელდებოდა ომის მთელ მანძილზე. ზურგი და ფრონტი, თეატრის სცენა და ბრძოლის ველი გაერთიანდა, ამ ერთიანობაში იყო ჩვენი ძალაც. თეატრი იბრძოდა ორ ფრონტზე: შემოქმედებაში და უშუალოდ ბრძოლის ველზე. ორივე ერთ მიზანს ემსახურებოდა — მტერზე გამარჯვების საქმეს.

ომის წლებში ბევრი პიესა დაიდგა ისტორიულ თემაზე. მათ შორის გამორჩეული ადგილი ეკუთვნის მ. ჯაფარიძის „ყამთაბერის ასულს“. პიესა რეალისტურად არის დაწერილი, მასში არის ფსიქოლოგიურად მართალი სახეები, კონკრეტული ისტორიული გმირები, რომლებიც სავსებით მოკლებული არიან ბუტაფორიზმსა და იმ შტამპს, რაც ასე მკვეთრად შეინიშნება ხოლმე ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესებში.

რუსთაველისა და შარჯანიშვილის თეატრებს კვალში ჩაუდგნენ საქართველოს სხვა თეატრალური კოლექტივებიც (ქუთაისი, ბათუმი, სოხუმი, გორი, ცხინვალი, ჭიათურა და სხვ.), ყოველი თეატრი თავის უწმინდეს მოვალეობად მიიჩნევდა პირნათლად მოეხადა ვალი ქვეყნისა და ხალხის წინაშე. თეატრების აფიშაზე ხშირად იყო ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, გ. მდივნის „პარტიზანები“, „მოსკოვის ბჭესთან“ და სხვა თანამედროვე მწერლების ნაწარმოებები. მათ გვერდით იყო „ხევისბერი გოჩა“, „სამშობლო“, „პატარა კახი“.

---

[1] დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1966, გვ. 326.

რთული, მაგრამ უაღრესად საჭირო და სასარგებლო შრომას ეწეოდნენ ქუთაისისა და ბათუმის, სოხუმისა და ცხინვალის, გორის, ჰიათურის, ზუგდიდისა და, საერთოდ, ყველა ქალაქისა და რაიონის თეატრებში. მათი რიცხვი კი მაშინ თითქმის ორჯერ მეტი იყო, ვიდრე ამჟამადაა. საბჭოთა მთავრობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ახიჩებდა თეატრების როლს ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში და ამიტომაც იყო, რომ დიდძალ სახსრებს ხარჯავდა მასზე.

საბჭოთა თეატრმა გააშართლა პარტიისა და ხალხის იმედი.

ქართული თეატრი მხარში ედგა საბჭოთა ხალხს დიდსა და საძართლიან ბრძოლაში, ჩვენი მსახიობები ყველგან იყვნენ — ბრძოლის ხაზზე და საკუთარ თეატრში, ჰოსპიტალებში და საკოლმეურნეო მიხდგრებში, ჯარის ხაწილებთან — ერთი სიტყვით ყველგან, სადაც სამშობლო მოითხოვდა. ქართველი მაყურებელი გრძნობდა, რომ ომის წლებში დრამატურგია და თეატრი ჯერ კიდევ სავსებით ვერ ძოიცავდა მის თვალწინ მომხდარ გრანდიოზულ მოვლენებს. ხშირად მას აკლდა სიღრმე, ფსიქოლოგიურ ნიუანსებში წვდომა. საკმაოდ ხელხვავიანი იყო ემპირიულობა და სქემატიზმი. ომის წლების ქართულ რეჟისურას არ ეცალა აქტიური ექსპერიმენტებისათვის. იგი ხშირად მიმართავდა კანონიზებულ, ერთხელ მიკვლეულ „უწყიხარ“ ფორმებს, დადგენილ რეჟისორულ ხერხებს. ამის გამო იგრძნობოდა შტამპი, მაგრამ ამ მხრივ გამონაკლისი არ იყო ქართული რეჟისურა. თეატრი ემსახურებოდა მაღალმოქალაქეობრივ პრინციპებს — მტერზე გამარჯვებას. იდეა მსჭვალავდა ყველაფერს და ამაში იყო ქართული რეჟისურის ისტორიული მისიაც.

30-40-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრში მრავალმხრივ საინტერესო რეჟისურა იყო. კ. მარჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ მისი თეატრის რეჟისურის ხასიათს პირველ ხანებში განსაზღვრავდა ვ. ყუშიტაშვილის, გ. ჟურულის და დ. ანთაძის დადგმები. ამასთანავე, მათ გვერდით იდგმებოდა ვ. ანჯაფარიძის, შ. ღამბაშიძის სპექტაკლები. 40-იანი წლების დასაწყისში მათ შეუერთდა ვ. ტაბლიაშვილი. ცალკეულ დადგმებზე მოწვეულნი იყვნენ: ბ. გამრეკელი, კ. ანდრონიკაშვილი, ს. ჭელიძე; მსახიობებიდან ვ. გოძიაშვილი და პ. კობახიძე. ასე რომ, ერთობ ჭრელი იყო თეატრის რეჟისურა. თეატრში თავი მოიყარეს სხვადასხვა სტილისა და შესაძლებლობის რეჟისორებმა, წარმოიქმნა თეატრის სახის ნიველირების საშიშრო-

ება. საერთოდ, ეს პრობლემა აწუხებდა მთელ საბჭოთა თეატრს. თეატრებიდან დიდი რეჟისორების წასვლა ყოველთვის იწვევს მხატვრული სახის რღვევას, იქმნება ახალი სიტუაციები, რომლებიც ნიადაგს უქმნიან ახალ თეატრალურ ტენდენციებს.

კ. მარჯანიშვილის თეატრში იყვნენ დიდი მსახიობები, მათ მაღალ აქტიორულ ხელოვნებაში კარგად იკითხებოდა მარჯანიშვილის სკოლის ძალა. თვითმყოფადი ნიჭის მრავალი მსახიობის ერთ ჭერქვეშ თავმოყრა მუშაობის ერთგვარ სპეციფიურ პირობებს უქმნიდა რეჟისურას. პირველ რიგში საჭირო იყო მათი გაერთიანება, ერთი მხატვრული პრინციპებისათვის დამორჩილება. სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტას უნდა დამორჩილებოდა ყოველი ინდივიდი. წინააღმდეგ შემთხვევაში თავს წამოყოფდა ძველი თეატრის „ცოდვა“, — აქტიორული ინდივიდუალიზმი!

როგორც იტყვიან, არც უამისობა იყო მარჯანიშვილის თეატრში, ზოგიერთ სპექტაკლს აკლდა ანსამბლურობა, ერთი მთლიანი რეჟისორული ძოაზრება, სცენაზე იყო ცალკეული აქტიორული მიღწევები, რომლებშიც ძნელად თუ შეამჩნევდით რეჟისორის ხელს. არტისტული „თვითნებობა“ სცენაზე ქმნიდა მსახიობთა დიქტატურას, მცირდებოდა რეჟისურის როლი და იქმნებოდა არაჯანსაღი წიხაპირობები იმ შემთხვევისათვის, როცა თეატრში აღარ იქნებოდა აძდენი დიდი ნიჭის მსახიობი. ასეთ შემთხვევაში მეტად არასახარბიელო მემკვიდრეობა რჩებოდათ მომავალ რეჟისორებს. ტრადიციის გეხეტიკური კავშირი მათ აიძულებდა ბევრ ისეთ რამეზე დაეხარჯათ დრო და ენერგია, რაც მეოცე საუკუნის პროფესიული თეატრისათვის უკვე განელილი ეტაპი იყო.

30-იანი წლების დასაწყისში მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდა ვ. უშიტაშვილი. იგი მოწვეულ იქნა კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალებისთანავე. ვ. უშიტაშვილი საფრანგეთში უკვე ცნობილი რეჟისორი იყო, როცა ქართულ თეატრში დაბრუნდა. მან მონაწილეობა ძიიღო ფრანგული თეატრის „ატელიეს“ დაარსებაში. დიდი წარმატება ხვდა კ. გოლდონის „მარაოს“ უშიტაშვილის დადგმით. „ბატონი უშიტაშვილი — წერდა ერთ-ერთი კრიტიკოსი — განსაცვიფრებელი გამომგონებელი და მგრძნობიარე რეჟისორია. მის მორიგ დადგმებს ჩვენ მოუთმენლად ველით“. უშიტაშვილი შემდეგ პარიზის თეატრებსაც ეწვია, ექსპერიმენტულ თეატრში დადგა ჩე-

ხოვის „ალუბლის ბაღი“. 1933 წელს საქართველოში დაბრუნდა.

ქართული თეატრის მღელვარე ცხოვრებას შეუერთდა კიდევ ერთი ახალი შემოქმედი. იმხანად მთელი საქართველო „თეატრალურ დისპუტში“ იყო ჩაძირული. ყველგან თეატრზე ლაპარაკობდნენ, ერთმანეთს უპირისპირებდნენ რეჟისორებს, მსახიობებს, სპექტაკლებს. იყო აზრთა ჭიდილი, ნამდვილი თეატრალური გაზაფხული. იმდროინდელი კამათის სული მშვენივრად გამოიხატა გ. ქიქოძის სიტყვებში: „თეატრი ჩვენ გვაღელვებს. ჩვენ ვკამათობთ თეატრალურ პრობლემებზე ისეთივე გააფთრებით, როგორითაც რელიგიურ ეპოქებში სარწმუნოების პრობლემებზე კამათობდნენ, და სექტებად ვითიშებით საშუალო საუკუნეების ადამიანებივით“. ეს უფრო მარჯახიშვილისა და ახმეტელის მოღვაწეობის პერიოდს შეეხება. მაგრამ არც ყუშიტაშვილის ჩამოსვლის ჟამს იყო ჩამქრალი თეატრალური ვნებათა ღელვა.

თეატრალური ძიებით სავსე ეს წლები განსაკუთრებულ პირობებში აყენებდა ყუშიტაშვილს. რა უნდა შეექმნა ახალი და არსებულისაგან განსხვავებული? რას შემატებდა ქართულ თეატრს? რით იქნებოდა იგი ორიგინალური? ყველას აწუხებდა ეს კითხვები. და, აი, ყუშიტაშვილმა თავისი პირველი რეჟისორული მუშაობა ქუთაისში დაიწყო. თითქოს მაშინ დაებედა თბილისის გარეთ მუშაობა, მაგრამ ქუთაისი ხომ მისი თეატრალური აკვანი იყო.

როცა მუშაობას შეუდგა, პრესაში ერთგვარი წინასწარი განაცხადი გააკეთა თავისი მხატვრული კრედოს გასაცნობად. მან ქართულ აუდიტორიას გაუზიარა, თუ როგორ ესმოდა ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის დანიშნულება: „ხელოვნება, — წერდა იგი, — არ არის მარტო „გრძნობა“, ხელოვნება არ არის მარტო გართობა. ხელოვნება მხატვრული სახეებით აზროვნებაა, — ხელოვნება კულტურული დასვენებისა და შემოქმედებითი ენერგიის დაგროვების წყაროა, ხელოვნება ადამიანთა განათლებისა და სოციალისტური აღზრდის მხატვრული საშუალებაა“.

თითქოს არაფერი ახალი და განსაკუთრებული არ არის ამ სიტყვებში. თითქოს ყველაფერი ნაცნობია, მაგრამ მაინც სხვაგვარი მნიშვნელობა ენიჭება მას, როცა საზღვარგარეთიდან დაბრუნებული რეჟისორისაგან ვისმენთ. ეს ლიტონი სიტყვა როდი იყო. ყუშიტაშ-

ვილმა თავისი რეჟისორული მუშაობის დასაწყისშივე გვიჩვენა, რომ ქართულ თეატრს დაუბრუნდა დიდი რეალისტი ხელოვანი.

ქუთაისში პირველი სპექტაკლი ბ. ჯონსონის „ვოლპონე“ იყო. წარმოდგენა გააზრებული იყო როგორც ბურჟუაზიული სამყაროს მამხილებელი სპექტაკლი. სიმართლის გრძნობა, ნათელი და სადა თეატრალური გამოსახულება ხიბლავდა მაყურებელს, და სწორედ ეს ღირსება შენიშნა კრიტიკოსმაც. „რეჟისორი პირველ რიგში აყენებს აქტიორს. არც ერთ აქტიორს არ შეიძლება ვუწოდოთ მთავარი, რადგან თითოეული მათგანი რეჟისორის თანაბარი ყურადღების ობიექტია... სისადავე და შინაგანი დინამიკა, აი, როგორ შეიძლება ამ დადგმის დახასიათება“[1]. ამ აზრს უფრო აკონკრეტებს ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. „ასეთი სტილის სპექტაკლს, — წერს ჟურნალი, — თქვენ ვერ იპოვით საბჭოთა კავშირის ვერც ერთ თეატრში. თავისი ხასიათით, ტონალობითა და რიტმულობით იგი სავსებით გამოირჩევა. საბჭოთა სცენისათვის დამახასიათებელი სპექტაკლებისაგან... ეს სპექტაკლი უთუოდ ახალი მხატვრული სიტყვაა“. „ყუშიტაშვილის სპექტაკლი მხატვრული სისადავის განსახიერებაა. ქართულ სცენას ი'შვიათად თუ უნახავს ასეთი სადა, ყოველგვარ ზიზილ-პიპილებისაგან განტვირთული, ყალბი პათოსისაგან გამიჯნული, ბუნებრივი მეტყველების სპექტაკლი...“ „ბუნებრიობა და ადამიანურობა არის მთავარი, რასაც ის საფუძვლად უდებს ყოველ მიზანსცენას“.

როგორც ვხედავთ, ვ. ყუშიტაშვილმა პრაქტიკულად გაამართლა ის, რაც თეორიულად განაცხადა. რამდენადმე საეჭვოა რეცენზენტის სიტყვა, თითქოს „ვოლპონეს“ სტილის სპექტაკლს „საბჭოთა კავშირის ვერც ერთ თეატრში“ ვერ შეხვდებოდით, თითქოს მხოლოდ ეს სპექტაკლი იყო სადა და ადამიანური. მაგრამ საქმე გადაჭარბებულ შეფასებაში როდია. ფაქტი ის არის, რომ „ვოლპონეს“ სახით ქართულ საბჭოთა თეატრს შეემატა მართალი, ადამიანური გახცდებისა და ვნებების სპექტაკლი. მისი დამდგმელი ქართული აუდიტორიის წინაშე წარსდგა, როგორც უალრესად საინტერესო, ხათელი მხატვრული აზროვნების, ჯანსაღი თეატრალური ფორმების რეჟისორი. ყუშიტაშვილთან პიესის ფორმა განსაზღვრავდა სპექტაკ-

[1] „კომუნისტი“. 1934, 27 იანვარი.

ლის ფორმასაც. მას სძულდა ის რეჟისორები, რომლებიც წინასწარ მოამზადებდნენ რაღაც აკვიატებულ ფორმას და მას ტომარასავით ჩამოაცმევდნენ ხოლმე პიესას. ასეთი რეჟისორები კი ცოტანი როდი იყვნენ!..

კ. მარჯანიშვილის სიკვდილი აუნაზღაურებელი დანაკლისი იყო ქართული თეატრისათვის. ამიტომ საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა იმათ ღვაწლს, ვინც მარჯანიშვილის თეატრალურ ტრადიციებს გააგრძელებდა. ამგვარი როლი ძეასრულა ვ. ყუშიტაშვილმაც. 1934 წლიდან მან მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო მუშაობა.

მსახიობებს ჯერ კიდევ კარგად ახსოვდათ მარჯანიშვილის ნიჭის ელვარება, ახსოვდათ მისი რეპეტიციები, მისი გულღია და ნათელი საუბრები. მის სახელს ადიდებდა მაყურებელი, რომელიც ახლა ასე გულისტკივილით მოდიოდა უმარჯანიშვილო თეატრში.

ასეთ ატმოსფეროში მოვიდა თეატრში ყუშიტაშვილი. მან იქ ორგანულად იგრძნო მართალი ხელოვნების ტრადიცია და პირნათლად სცადა მისი გაგრძელება.

უცხოეთში, სამშობლოს მოწყენილი ვ. ყუშიტაშვილი ხშირად იგონებდა ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებებს. მშობლიური ლიტერატურის გმირების გახსენება, სიჭაბუკეში ჩარჩენილი ფერები მშობლიური პეიზაჟებისა არასოდეს ტოვებდნენ მის მეხსიერებას, არასოდეს ქრებოდა მისი სულიერი სამყაროდან ის, რაც საქართველოში ენახა, გახეცადა, რაც წაეკითხა მშობლიური ლიტერატურიდან. ეს იყო ის დიდი შინაგანი „ეროვნული მარაგი“, რომელიც მუდამ ცოცხლობდა ხელოვახში, მუდამ ესწრაფეოდა თავის მშობლიურ ნიადაგს. ამიტომაც დიდი იყო ყუშიტაშვილის სურვილი დაედგა ქართული ნაწარმოები. არჩევანი ილია ჭავჭავაძეზე შეჩერდა.. ილიას ნაწარმოებთა იხსცეხირება, მათი დრამატულ ფორმაში ჩამოქნა შ. დადიანმა ითავა. „გლახის ნაამბობი“, „კაკო ყაჩაღი“ და „კაცია ადამიანი?!“, აგრეთვე სცენები „ოთარაანთ ქვრივიდან“ — ასეთი იყო „მასალა“ ინსცენირებისათვის. იმთავითვე დასაშვები იყო, რომ ინსცენირებაში ბევრი რამ ფრაგმეხტული იქნებოდა. სხვა სირთულეც ელოდა რეჟისორს, მაგრამ მას ხომ უკვე ჰქონდა გამოცდილება.

_1935 წლის 23 ოქტომბერს შედგა პრემიერა „ჩატეხილი ხიდისა“. სცეხაზე აძეტყველდნენ ილიას გმირები, გაცოცხლდნენ ილიასეული ძართალი, ძლიერი ვნებების ადამიანები. სცენაზე გადაიშალა ფარ-

თო ეპიკური ტილო ღრმა სოციალური პრობლემებისა. მაყურებელმა ძიიღო რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ფორმა და მთელი ის შინაგახი მხატვრული ცხოვრება, რომლითაც ცოცხლობდა და სუნთქავდა სპექტაკლი. სპექტაკლის მიზანი ასე განმარტა რეჟისორმა: „მოწადინებული ვიყავი შემექმნა ილიასებური მდიდარი ფერადოვნების სპექტაკლი, რეალისტურად გაცოცხლებული და მონუმენტურობამდე ხორცასხმული“. წარმოდგენაში გამოჩნდნენ ძლიერი აქტიორული სახეები. მათი სისხლსავსე, ენერგიული და გულმართალი ხასიათები მაყურებლის მეხსიერებაში ცოცხლად აღადგენდა ილიას გმირთა გალერეას და ეს ადვილი როდი იყო. სცენური სახისაგან მიღებული შთაბეჭდილება იშვიათად არის ადეკვატური პროზაში დახატული გმირისა. მაგრამ ვ. გოძიაშვილის ლუარსაბი მართლაც ილიასებური გმირი იყო.

დიდი იყო მსახიობთა ამოცანაცა და წარმატების სიხარულიც. შ. ღამბაშიძე ამბობდა: „არასოდეს ამდენი დიდი პასუხისმგებლობა არ მიგრძვნია, როგორც არჩილის განსახიერებისას. მთელი ჩემი აქტიორული ძალა, მთელი ოსტატობა, არჩილის სახის განსახიერებას მოვანდომე“.

„ჩატეხილი ხიდი“ ნამდვილი საბჭოთა სპექტაკლი იყო თავისი იდეური სიმახვილით, სოციალური სიმძაფრით. აქ შეიქმნა ბრწყინვალე სახე ვ. გოძიაშვილის ლუარსაბისა. ლუარსაბი გოძიაშვილის შესრულებით უფრო სრულყოფილი, ახალი დეტალებით, ნიუანსებით გამდიდრებული წარსდგა მაყურებლის წინაშე 1946 წელს, როცა ყუშიტაშვილმა „კაცია—ადამიანი?!“ დადგა.

ყუშიტაშვილი ქართული მწერლობის დიდი მეგობარი იყო. მან იცოდა ორიგინალური პიესის ფასი. ამიტომ ცდილობდა მხარი დაეჭირა ქართული დრამატურგიისათვის. სიყვარულით, მისთვის ჩვეული კულტურით დგამდა ვ. პატარაიას „უჩა უჩარდიასა“ და გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელს“, ი. მოსაშვილის „ჩაძირულ ქვებსა“ და გ. მდივნის „პარ იზანებს“. მან ჩინებულად იცოდა, რომ „თეატრის რეპერტუარი მისი მსოფლმხედველობის პირველი გამომხატველია“. ამიტომ ესწრაფოდა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს, ანიჭებდა რეპერტუარს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

ყუშიტაშვილს არ უყვარდა პათოსის თეატრი. ეს მისი რწმენა,

მისი მხატვრული სტილი იყო. ყუშიტაშვილი ფიქრობდა, რომ მხატვრული სახის ძიების ყველაზე ფაქიზი მომენტი სარეპეტიციო დღეებია — პირველი იხტონაციის მოძებნა, რიტმის შეგრძნება, პლასტიკური გამოსახულების პოვნა. ყველაფერი ეს ერთბაშად როდი ხდება, მაგრამ საიდანლაც ხომ იწყება სათავე მართალი და ყალბი გრძნობისა? რეჟისორის ვალია სწორად მიაკვლიოს ეს საწყისი და გზა გაუხსნას სიმართლეს. პირობითობა და სინამდვილე ერთმანეთს შეერწყას, შეეზარდოს, რომ მერე პირობითობის საბაბით ყალბი თეატრალობა არ წარმოიქმნას.

ვ. ყუშიტაშვილისათვის მხატვრული სიმართლე მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების უპირველესი საშუალებაც იყო. ამდენად რეჟისორს ძალიან ფართოდ წარმოედგინა თანამედროვეობის ცნება. მისთვის ეს მარტო აქტუალური თემა როდი იყო!..

ვ. ყუშიტაშვილმა „ფიგაროს ქორწინება“ ჯერ ზარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დადგა და შემდეგ გორის თეატრშიც გაიმეორა. ქართულ აუდიტორიას დიდხანს ემახსოვრება სოციალური სატირის ეს ნიმუში. ჯანსაღი იუმორი ავსებდა მთელ სცენას. იგი გადადიოდა პარტერში, ეუფლებოდა მთელ აუდიტორიას და ქმნიდა ხალისიან განწყობილებას.

სპექტაკლი იყო მზიური, ტემპერამენტიანი, ლამაზი და სადა.

„რეჟისორმა ყუშიტაშვილმა დაგვარწმუნა, რომ იგი დიდი კულტურის რეჟისორია და საკმაო უნარი აქვს მსახიობებთან მუშაობისა. მან შეძლო სწორად გაეგო და გადმოეცა იმ ეპოქის კოლორიტი, ხოლო მსახიობებთან მუშაობით კი აღედგინა კოტე მარჯანიშვილის საუკეთესო ტრადიციები, აქტიორული თამაშის უბრალოება და ბუნებრიობა“[1].

ყუშიტაშვილმა განაგრძო მარჯანიშვილის ტრადიცია. უპირველეს ყოვლისა ეს გამოიხატა მსახიობებთან მუშაობაში. დიდმა რეჟისორმა იცოდა მსახიობის მანამდე გაუხსნელი, მიუკვლეველი შინაგანი სამყაროს მთელი საიდუმლოების შეცნობა და ამეტყველება.

ვ. გოძიაშვილის ფიგარო და ვ. ანჯაფარიძის გრაფინია, ს. თაყაიშვილის სიუზენი და აკ. კვანტალიანის ჭერუბინო — ეს იყო აქტიორული ოსტატობის ნამდვილი დემონსტრაცია...

---

[1] „საბჭოთა ხელოვნება“, 1937, № 6.

„ფიგაროს ქორწინება“ ახლობელი გამოდგა ყუშიტაშვილისათვის. „რეჟისორმა სწორი მიმართება მისცა სპექტაკლს, წინ წამოსწია მისი პოლიტიკური და სოციალური სიმწვავე და დრამატული მოქმედება წარმართა, როგორც დაპირისპირება ორი წოდებისა: ფეოდალური არისტოკრატიისა და აღმავალი ბურჟუაზიისა, გრაფ ალმავივასა და ფიგაროსი.

რეჟისორმა შექმნა აქტიორულად მეტად საინტერესო და ანსამბლური სპექტაკლი. ამას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ ვასო ყუშიტაშვილი წლების მანძილზე ცხოვრობდა საფრანგეთში, მშვენივრად იცნობდა ფრანგების იერს, მათ ტემპერამენტს, იმას, რაც ტიპიურია ფრანგი ადამიანისათვის“ (დ. ანთაძე).

საფრანგეთის ცხოვრებიდან ვ. ყუშიტაშვილმა სხვა სპექტაკლებიც დადგა. ყველგან იგრძნობოდა ცხოვრების ღრმა ცოდნა და ის ფაქიზი იუმორი, ის ძინაგანი კულტურა და დახვეწილობა, რაც ასე მკვეთრად ახასიათებს ფრანგული პიესების გმირებს. ყუშიტაშვილმა ჯერ კიდევ სტუდიაში დადგა მოლიერის „ძალად ექიმი“. იმ დროს წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა. პრესის აზრით, „მოლიერის შესანიშნავი კომედიების სიძნელე იმაშია, რომ ისინი მოითხოვენ ძეშსრულებლისაგან სიტყვისა და ჟესტის დასრულებულ ოსტატობას, სტილის ცოდნას, საცეკვაო რიტმის ათვისებას, დიალოგის წაყვანის სრულყოფილ ოსტატობას. ეს სიძნელენი კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ახალგაზრდა გამოუცდელი აქტიორებისათვის, რომლებიც მოლიერით იწყებენ თავის სცენურ გზას. ვაფასებთ რა მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიის პირველ საჯარო ნამუშევარს, უნდა ვთქვათ, რომ რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა სწორად გადაუშალა სტუდიელებს პიესის თეატრალური ბუნება და მართებულად გაამახვილა ყურადღება მის სოციალურ არსსა და მნიშვნელობაზე. ყველაფერი, რაც დამახასიათებელია მოლიერისათვის, მთელი ეს „ასორტიმენტი“ სასიყვარულო ხრიკებისა, ხუმრობისა, მწვავე დაცინვისა. მოხდენილი სცენური მდგომარეობისა, სტუდენტების შესრულებაში გაისმა ცოცხლად, იმ ტემპით, ურომლისოდაც მოლიერის პიესები ჰკარგავენ თავიანთ სიახლეს“.

მარჯანიშვილს შეეძლო სპექტაკლი ერთდროულად გაეხადა აქტიორულიცა და წმინდა დადგმითი ხასიათისაც (მარტო „ურიელ აკოსტას“ მაგალითიც კმარა). ეს მთლიანობა არ ირღვეოდა მაშინაც

კი. როცა წარმოდგენაში მოულოდნელად იცვლებოდა მთავარი შემსრულებელი.

ამგვარი ტრადიცია უანდერძა მან თეატრს.

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს ახლა შედარებით უფრო ადვილად შეეძლოთ გაეგრძელებინათ აქტიორული სპექტაკლების ტრადიცია, ვიდრე ორთავე ერთად, ე. ი. აქტიორულიცა და დადგძითი მხარეც. რასაკვირველია კიდევ უფრო მძიმე იყო ხვედრი იმ რეჟისორისა, რომელიც ორივე ნაწილს შეაერთებდა და მარჯანიშვილისეულ გაჭანებას მისცემდა სპექტაკლს.

ამასთან, ანგარიშგასაწევია ის ფაქტიც, რომ, საერთოდ, ქართულ თეატრში ძლიერი იყო აქტიორული ხელოვნების ტრადიცია. ძველი ქართული თეატრი ხომ აქტიორული თეატრი იყო?!

როგორც ამ გარემოებამ, ისე სხვა მრავალმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი მარჯანიშვილის თეატრში დიდხანს ეცოცხლა „აქტიორული სპექტაკლების“ ტრადიციას.

ამავე დროს, თეატრში მოღვაწეობდნენ ისეთი რეჟისორები, რომლებიც სპექტაკლში საგანგებო ყურადღებას აქცევდნენ ფსიქოლოგიურ განწყობას (მაგ. ყუშიტაშვილი).

თეატრში თანდათან, წელთა მანძილზე შესამჩნევი გახდა წარმოდგეხის სადადგმო კულტურის დაქვეითება. აქა-იქ მოდუნდა რეჟისორის ხებისყოფა, სპექტაკლის შეკვრის ხელოვნება. ამ ტენდენციების სათავე მარჯანიშვილის გარდაცვალების ჟამს ჩაისახა. ამ პერიოდში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა გ. ჟურულის დადგმებს. ის იყო განათლებული, კულტურული რეჟისორი, შესანიშნავად ფლობდა სცენას, იცოდა შემოქმედებისა და ტექნიკურის ერთ მთლიახობაში დანახვა, სადადგმო კულტურისადმი გამორჩეული ყურადღება. ამ მხრივაც იყო საინტერესო მისი „ვერაგობა და სიყვარული“, იგი ახლოს იდგა იმ ტრადიციებთან რომელიც გულისხმობდა მოსხლეტილსა და მკაფიო მიზანსცენებს, უწყვეტ შინაგან რიტმულ დინებასა და გამოკვეთილ კომპოზიციებს, ჟურულმა სწორედ ამ მხარეს მიაქცია ყურადღება და მისი სპექტაკლიც ნათელი გამოვლენა იყო მარჯანიშვილის ამ ტრადიციისა.

...კონსტრუქციულ-დეკორაციულ დანადგარებზე ფართო პლანით იშლებოდა ტრაგიკული კონფლიქტი ვნებათა ღელვით აღსავსე ეპოქისა. ერთმანეთს ერკინებოდა კეთილი და ბნელი საწყისი ადამია-

ნური მოდგმისა. ბრძოლა მძაფრსა და ტრაგიკულ კოლიზიებში იყო გახლართული, იყო სისხლი, ენება, ღალატი, სოციალური შეჯახებანი და ხათელი ლირიზმი, რომელიც გმირთა კეთილშობილურ მისწრაფებებში ვლინდებოდა. რეჟისორმა იგრძნო პიესის ეს ლირიკული საწყისი და პოეტური აღმაფრენით გამოხატა კიდეც.

გ. ჟურულმა ცხადია იცოდა, რომ ეს იყო „პირველი გერმანული პოლიტიკურად ტენდენციური დრამა“ (მარქსი).

სპექტაკლში ერთმანეთს უპირისპირდება ბიურგერულ-მეშჩანური და ფეოდალურ-არისტოკრატიული სამყარო. არისტოკრატიის წარმომადგენელნი ჰერცოგი და პრეზიდენტი ვალტერი. ეს უკანასკნელი სისხლიანი გზით მივიდა ხელისუფლებამდე. მის ხასიათში შეიცნობა მორისებური სული, მისებრ გახრწნილი და ზნედაცემულია ჰერცოგიც მაგრამ სულ სხვადასხვაა მათი ცხოვრების ფინალი. სულ სხვაგვარ შემობრუნებას აძლევს მწერალი ვალტერის ხასიათს. თითქოს წამიერად ივიწყებს თავის განვლილ გზას და მომაკვდავი ფერდინანდის წინაშე განწმენდილი ხედება ბედის განაჩენს.

1935—36 წლების სეზონში დაიდგა ა. ცაგარელის კომედია „ჩრაც გიხახავს, ეეღარ ნახავ“. გ. ჟურულის დადგმამ ცხოველი კამათი გამოიწვია. საკამათო გახდა პიესის ახლებური წაკითხვა. ასეც იყო მოსალოდნელი. ცაგარელის კომედიამ წლების მანძილზე შექმნა თავისი სცენური ტრადიცია. გამოიმუშავა აქტიორული შესრულების თავისებური მანერა, მისთვის ძალზე ორგანული გახდა გ. ერისთავის სკოლისათვის დამახასიათებელი სტილი განსახიერებისა, ამასთანავე, მაყურებელიც შეეჩვია მას.

ასე რომ, ქართულ სცენაზე დამკვიდრდა ცაგარელის პიესების დადგმის გარკვეული წესი. იგი პირმშო იყო ძველი ქართული თეატრისა.

მაგრამ ახალი ეპოქა, ახალი მაყურებელი პიესის ახლებურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. გ. ჟურულმა (გ. ბუხნიკაშვილთან ერთად) მხიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა პიესის კომპოზიციურ წყობასა და გმირთა სამეტყველო ლექსიკაში. იგი უფრო დაუახლოვდა თანამედროვე მაყურებელს. ეპოქის კოლორიტი გამოავლინა ხასიათებში, მოქმედებაში და რამდენადმე შეარბილა სიტყვების კომიზმი.

ა. ცაგარელის დიალოგი ალაგ-ალაგ შეკუმშულია. რეჟისორი

ცდილობს მეტი სიცხადე შეიტანოს მასში. თუმცა ექსპერიმენტს ხშირად წარმატებით ამთავრებს რეჟისორი, მაგრამ ცალკეულ ადგილებს იგი მეტი სიფრთხილით უნდა მოჰკიდებოდა.

წარმოდგენამ საზოგადოებრივი ინტერესი მარტო პიესის ექსპერიმენტული ხასიათის გამო როდი გამოიწვია. სპექტაკლი საინტერესო იყო არა მარტო მაღალნიჭიერი აქტიორული შესრულებით, არამედ მაღალი სადადგმო კულტურითაც. ჩვენ ვლაპარაკობთ დადგმის არა ტექსიკურ შესრულებაზე, არამედ წარმოდგენის გადაწყვეტის მთლიანობაზე, ანსამბლურობასა და ლოგიკურად დასრულებულ რეჟისორულ აზროვნებაზე.

სპექტაკლში იყო პოლემიკური ხასიათის ჩანაფიქრიც. კერძოდ, ეს ეხებოდა წარმოდგენის ეგზოტიკურ მხარეს. აქ თავი იჩინა მეტად პრინციპულმა საკითხებმა: სცენაზე მთელი სისრულით გაშლილიყო წარსული ცხოვრების ეგზოტიკა თუ შერბილებულ ტონებში გამოეხატათ იგი? დიდი იყო ცდუნების ძალაცა და ტრადიციის იხერციაც. რეჟისორმა მოძებნა ერთგვარი საშუალო ხაზი, უფრო ღრმად ჩასწვდა სოციალურ სფეროს და მხატვრული ფერების ზუსტი აქცენტით მიაღწია ჰარმონიას ეპოქის კოლორიტსა და თანამედროვეობას შორის.

გ. ჟურულმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგა შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“, თავისი დრამატული კომპოზიცია „მილიონთა რისხვა“ და ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო შ. დადიანის პიესის დადგმა.

30-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობს დ. ანთაძე.

რუსთაველის თეატრში მან დადგა ბ. კაკაბაძის „ლისაბონის ტუსაღები“ და შილერის „ვილჰელმ ტელი“.

კ. მარჯანიშვილთან მოღვაწეობის დროს, ორგანიზაციულ მუშაობასთან ერთად, სპექტაკლებსაც დგამს, ხოლო 1933-34 წლების სეზონიდან იწყება მისი სრულიად დამოუკიდებელი რეჟისორული მოღვაწეობა. მეტად რთულ, კრიტიკულ მომენტში დაიდგა შ. დადიანის „ხინოშვილის გურია“. იმ დროს „ნინოშვილის გურია“ ახალი ტიპის ნაწარმოები იყო. ქართულ საბჭოთა თეატრს არ ჰქონდა ინსცენირება ე. ხინოშვილის მოთხრობებისა. იგი ერთგვარად შუალედური მოვლენა იყო ორიგინალურ პიესასა და ინსცენირებას შორის.

ამდენად უფრო გართულდა რეჟისორის ამოცანა. მას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცია მონტაჟისათვის. ამ მხრივ კი მას დიდი გამოცდილება ჰქონდა.

რეჟისორმა იპოვა ნერვი „ნინოშვილის გურიისა", დიდი სოციალური მოვლენების ფონზე გამოხატა დრამატული სურათები ქართველი გლეხკაცის მძიმე წარსულისა.

დაიდგა სპექტაკლი და მაყურებელმა იგრძნო ახალი ეტაპი თეატრის ცხოვრებაში. მან დაინახა მარჯანიშვილის თეატრის სასიცოცხლო ძალა. ხალხმა შეიყვარა „ნინოშვილის გურია" და ამ სიყვარულში ჩახდა მისი სურვილიც ცველავ ეხილა კ. მარჯანიშვილის ტრადიციების სიცოცხლე. სპექტაკლი გამოირჩეოდა აქტიორული წარმატებებით. ბრწყინავდნენ ვ. ანჯაფარიძე, შ. ღამბაშიძე, ც. წუწუნავა, აკ. კვანტალიანი და სხვები.

წარმოდგენამ დიდი ხმაური გამოიწვია. მის ირგვლივ სხვადასხვა აზრი შეიქმნა. ზოგს იგი იმპროვიზაციულ აქტიორულ წარმატებად მიაჩნდა, ზოგს — ფრაგმენტულ სპექტაკლებად, ზოგიც ხელაღებით აქებდა. ყველა გრძნობდა, რომ ქართულ თეატრში მოხდა მნიშვნელოვანი მოვლენა. აზრთა სხვაობა ერთგვარად შეაჯამა და წარმოდგენას თავისი შეფასება მისცა შ. დადიანმა. იგი წერდა: „დ. ანთაძემ შექმნა ისეთი სპექტაკლი. სადაც თქვენ ვერ გრძნობთ. რომ რომელიმე შემქმნელთაგანი წინ იყოს გამოწეული და თვალში გეჩხირებოდეთ: არც ავტორი, არც მხატვარი, არც მუსიკოსი, არც თვით რეჟისორი წინ არ უსწრებს ერთმეორეს. ეს თითქოს მხოლოდ მსახიობის წარმოდგენაა. მთელი გალერეა ადამიანთა წინ გაივლის თავისი მშვენიერი ოატატობით. ზოგი ვირტუოზულობითაც. თქვენ ვერ გრძნობთ, რომ ასეთ ნამუშევარში თანაბარი მონაწილეობა მიიღო სპექტაკლის ყველა შემოქმედმა და ამიტომ მივიღეთ ის. რაც ჭშვენის და რაც უნდა თეატრს: კოლექტიური მუშაობის ბრწყინვალე პროდუქცია. ეს კი დამსახურებაა მისი. ვინაც შემკრებლობითი, ფრთხილი და დაკვირვებული მუშაობა ჩაატარა. ამ მუშაობის ჩამტარებელი. რაღა თქმა უნდა რეჟისორია... მოხმარებულია მანერა მარჯანიშვილისა მსახიობის პირველ პლანზე დაყენებისა... მოხმარებულია მანერა მასობრივი სცენის შეკუმშვით ჩვენებისა და. საერთოდ. მთელი სპექტაკლის ხალისით ჩვენებისა. სადაც თვით ტრაგედიაც მთავრდება გამამხნევებელი, სიზეიმო აკორდით". მწერალს

აზრით თეატრი ამ სპექტაკლით ცდილობს „სოციალისტური რეალიზმის გზით სიარულს, აქვე მოგვცეს რევოლუციური რომანტიზმის შთანასახი“[1].

ვგონებ ზედმეტია სხვა ავტორიტეტების დამოწმება იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო „ნინოშვილის გურია“.

წელში გაიმართა თეატრი. „ნინოშვილის გურიამ“ რწმენა შემატა თეატრსაც და მაყურებელსაც. ეს იყო ყველაზე დიდი გამარჯვება მარჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ.

მალე თატრში თავი იჩინა დაჯგუფებებმა. შეიძლება ვინმეს პარადოქსულად ეჩვენოს ჩვენი აზრი, მაგრამ „ნინოშვილის გურიის“ წარმატებამ თეატრში ბევრს გაუღვიძა სურვილი პირველობისა. ყოველი მათგანი თავის თავში ხედავდა თეატრის მესაჭეს. მკვეთრი აქტიორული იხდივიდუალობა ძნელად გამაერთიანებელი გახდა. ამ სიტუაციის შესახებ დ. ახთაძე დიდი გულწრფელობით წერს: „ჩვენ ყველანი ერთი თაობის ხალხი ვიყავით. აქედან გამომდინარე, დიდ უშეტესობას უნდოდა ან თვითონ ჩასდგომოდა თეატრს სათავეში, ანდა მათთვის სასურველი კანდიდატურისათვის მიენდოთ თეატრის ბედი“.

ამგვარ პირობებში დოდო ანთაძე იძულებული გახდა დაეტოვებინა თეატრი. მან მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით დაიწყო მოძრავი თეატრის ჩამოყალიბება. გარკვეული მუშაობა ჩაატარა კიდეც, მაგრამ მალე ისევ მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნდა. დ. ანთაძე გახდა ამ თეატრის ერთმმართველი. მისი ხელმძღვანელობით შეიქმნა სარეჟისორო კოლეგიაც. გაიმართა სეზონი, შეიქმნა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი. კოლექტივი უფრო მონოლითური გახდა. დ. ანთაძემ აქაც გამოაჩინა თავისი ორგანიზატორული ნიჭი და ძლიერი ნებისყოფა. თეატრს შეუქმნა ჯანსაღი ატმოსფერო. შემოიკრიბა მწერლები, დაიახლოვა თეატრის მოყვარულნი და ასე გაგრძელდა რამდენიმე წელი. მიუხედავად დიდი ორგანიზატორული მუშაობისა, დ. ახთაძე მაინც ახერხებს პიესების დადგმას. 1936—37 წლების სეზონში მან განახორციელა გ. ბაახოვის „იცკა რიჟინაშვილი“. პიესა ასახავდა ახალგაზრდა რევოლუციონერის ცხოვრებას, მის ბრძოლას. სოციალური ძალების შეჯახება ქმნიდა ღრმა დრამატულ

[1] „კომუნისტი“, 1934, 11 მაისი.

კოხფლიქტს. ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ რევოლუციონერები და რეაქციონერები. ამ შეპირისპირებაში იწრთობოდა და იკვეთებოდა იცკა რიჟინაშვილის სახეც.

სპექტაკლმა გაიმარჯვა. დაიწერა ბევრი საქებარი სტატია. გაზეთმა „იზვესტიამ“ გამოაქვეყნა ბ. ჟღენტის წერილი, რომელიც შემდეგ გადაბეჭდა „ზარია ვოსტოკამ“. ბ. ჟღენტი წერდა: „მაღალ ქებას იმსახურებს პიესის დამდგმელის დოდო ანთაძის ნამუშევარი. სპექტაკლი იშლება რეალისტურ სტილში. ლირიკული სცენები და გააფთრებული ბრძოლების ეპიზოდები ორგანულად გაერთიანებულია სპექტაკლში ერთ სიუჟეტურ კომპოზიციად. ამ სპექტაკლში არაფერია ფორმალისტური ოინბაზობის, ანდა თეატრალური ესთეტიზმის არსენალიდან. აქ ყველაფერი უბრალო, წრფელია და სწორედ ამიტომაა დამაჯერებელი“[1]. გ. ნატროშვილის აზრით: „იცკა რიჟიხაშვილი“ ეს არის რეალიზმის კიდევ ერთი ახალი ნაბიჯი წინ თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს სტილი დამკვიდრდა მარჯანიშვილის თეატრში. ამ სტილის გამარჯვებაზე ლაპარაკობენ ის წარმატებები, რომლებიც წილად ხვდა „ნინოშვილის გურიას“, „შორეულს“ და „იცკა რიჟიხაშვილს“. დოდო ანთაძემ აღნიშნულ დადგმებში მთელი მოქმედება სოციალისტური რეალიზმის, ისტორიული სიმართლისა და მაღალი მხატვრული ხარისხის ლიანდაგზე გადაიყვანა. დოდო ანთაძემ ერთი საერთო სული, ცხრაასხუთის რომანტიკული სული ჩაუდგა მთელ კოლექტივს. ერთ ძაფზე აასხა ყველა მოქმედი პირის სულისკვეთება. ეს კი მთავარია თეატრში“.

ასე დასრულდა 1937—38 წლების სეზონი. ამით დამთავრდა დ. ანთაძის მოღვაწეობა მარჯანიშვილის სახელობის-თეატრში. ათი წელი, რომელიც მან ქართულ თეატრში გაატარა, თითქმის ყველაზე შფოთვარე წლები იყო. დაიხურა მისი ისტორიის მღელვარე ფურცლები. ამ ფურცლებზე დარჩა კვალი უძილო ღამეების, იმედისა და უიმედობის, აღტაცებისა და განკიცხვის, შემოქმედებითი ძიებით აღსავსე წლებისა.

დ. ანთაძე მონაწილე იყო თეატრის ყოველდღიური ცხოვრებისა. თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა არ მომხდარა მისი მონაწილეობის გარეშე.

---

[1] „ზარია ვოსტოკა“, 1937, 6 თებერვალი.

1938 წელს დ. ანთაძე დაინიშნა ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელად. მას დაევალა თეატრის ჩამოყალიბება. დაიწყო დ. ანთაძის ცხოვრების ...ქუთაისის პერიოდი. იგი უკვე გამოცდილი დაუბრუნდა თავის საყვარელ ქალაქს. დაიწყო თეატრის ჩამოყალიბების რთული ორგანიზატორული მუშაობის პერიოდი. მან შეძლო დასის დაკომპლექტება და სეზონისათვის რეპერტუარის მომზადება. გაითვალისწინა თეატრისათვის საჭირო ყველა წერილმანიც კი. 1938 წლის 6 ნოემბერს მართლაც გაიხსნა ქუთაისის თეატრი.

პირველი სპექტაკლი დ. ანთაძემ დადგა გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ლადო კეცხოველი“ რომანტიკულად აჟღერდა სცენაზე. თეატრის კოლექტივის ენთუზიაზმს, მის ერთიან სულისკვეთებას სპექტაკლის რომანტიკული პათოსიც შეუერთდა.

შემდეგ პერიოდში სპექტაკლს სპექტაკლები მოჰყვა. დ. ანთაძემ დადგა „ოტელო“ და „გუშინდელნი“, „გიორგი სააკაძე“ და „კიკვიძე“, „საშობლო“, „ხევისბერი გოჩა“... პიესების ამ სახელწოდებების მიღმა რეჟისორის მთელი ცხოვრებაა. ეს არის სხვადასხვა ხასიათის, კონფლიქტისა და ეპოქის, სხვადასხვა სტილისა და ტენდენციის ნაწარმოებები. მეტწილ პიესებს თავიანთი სცენური ისტორიაც აქვთ, ზოგიერთ მათგანს კი („ოტელო“) მთელი ეპოქა აქვს შექმნილი. „ოტელოს“ დადგმა რეჟისორს მთავარი გმირის, ოტელოს შემსრულებელმა გააბედვინა. ჩვენ მხედველობაში გვყავს დიდი ტემპერამენტის მსახიობი ალ. იმედაშვილი. ეს არჩევანი უკვე გახსაზღვრავდა მომავალი სპექტაკლის ხასიათს. ალ. იმედაშვილისათვის ოტელოს როლი ახალი არ იყო, მაგრამ მსახიობი ამჯერად ახალი ამოცანის წინაშე იდგა. რეჟისორმა, როგორც მას სჩვეოდა, საფუძვლიანი მონტაჟი გაუკეთა პიესას. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. „ლიტერატურნაია გაზეტამ“ გამოაქვეყნა დ. ტალხიკოვის სტატია. იგი იმედაშვილის შესახებ წერდა: „იმედაშვილია ოტელო არა ჰაბუკი, გულღია და მხიარული შეყვარებულია, ალაძედ — ოტელო გულჩახვეული, რომელიც უკვე ხანში გადადის. ამიტომ ეთქმევინება მას შექსპირი: „ოი, შენ, უკანასკნელო სიყვარულო... ნეტარებავ და უიმედობავ...“ და ამ სიყვარულში უფრო მეტია „უიმედობა“, ვიდრე „ნეტარება“... სიყვარულის პირველ უშფოთველ ხანშიც კი ბედნიერება არ კაშკაშებს მის სევდიან გამხედვაში... ამ ოტელომ იცის ჩვიანურად მოსმენა, იგი ბევრს

ფიქრობს. იგი არ ყვირის. მისი სიტყვა-პასუხი უბრალოა, მშვიდი, ესოდენ გამომეტყველი და ესოდენ დინამიკური გაღვიძებულ ვნებათა დროს".

სპექტაკლს საკავშირო ჟურნალ-გაზეთებიც გამოეხმაურა.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში თითქოს რაღაც „ახალი ხილი" იყო ვ. ტაბლიაშვილის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის" გამოჩენა. გარკვეულ წილად ეს იმითაც იყო გამოწვეული, რომ 40-იან წლებში ძალიან მკაფიოდ იგრძნობოდა რეჟისორული ფორმების ერთგვარი „გაყინვა", მიღწეულის ხანგრძლივი სტაბილურობა. ვ. ტაბლიაშვილის ახალგაზრდული გონება, ნიჭი ახალ ფორმებს ესწრაფოდა. საამისოდ მას კარგი სკოლაც ჰქონდა გავლილი. იგი თავის ავტობიოგრაფიაშიც წერდა: „საკუთარი შემოქმედებითი გზის ძიება-დადგენას მიშუქებდა და კვლავ მიშუქებს ორი ჩირაღდანი: ერთი, მარჯანიშვილის მაღალი თეატრალობა, მგზნებარე სიყვარული და ხედვა სიცოცხლისა, და მეორე — სამხატვრო თეატრის ბრძნული სიდინჯე ნაწარმოების აზრობრივი სიღრმის წაკითხვაში და მის გახსნაში მსახიობის ორგანული მოქმედებით, ვაჟკაცური, კეთილშობილი უბრალოებით". სწორედ ამ ორი მომენტის ძეებაში უნდა დავინახოთ ვ. ტაბლიაშვილის ეროვნული იდეალებიც. ამ მხრივ იყო მნიშვნელოვანი „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი".

შეიქმნა ცხოველმყოფელი, მკვეთრი თეატრალური ფორმისა და ღრმა სოციალური ყღერადობის სპექტაკლი. წარმოდგენაში მკვეთრად იყო დიფერენცირებული საზოგადოება. ჩვენ აქ ვხედავდით ფეოდალურ არისტოკრატიას, ახალი ცხოვრების პირმშოს — მეჯღანუაშვილს, მის წარმომქმნელ ნაძირალებს, მოწინავე ქართულ ინტელიგენციას და პეტერბურგიდან დაბრუნებულ სტუდენტებს — ალექსახდრე რაიხდაძეს თავისი მეგობრებით. ამ მრავალპლანიან გარემოში, მკვეთრი ინდივიდუალური მანერისა და თვითმყოფადი ბუნების ადამიანებში რეჟისორმა იგრძნო მათი სულიერი ავლადიდება და მთელი ეს სამყარო ენერგიულსა და მეტად პლასტიკურ თეატრალურ სტილში გამოიხატა. „სპექტაკლის სახეა „ლამაზი ჭაობი" — პრემიერის წინ განაცხადა რეჟისორმა, — თეატრის ვალი იყო ამ „ლამაზი ჭაობის" გახსნა თეატრალური მიმზიდველობით". ამ მეტაფორულ თქმაში მთელი სპექტაკლის ბუნება იგრძნობოდა.

ვ. ტაბლიაშვილმა თავისი ინსცენირება არსებითად რეჟისორულ პარტიტურად აქცია. მოთხრობიდან თეატრალობის სტიქიაში გადაიტანა არსი და ბუნება არდაზიანის ნაწარმოებისა და ამიტომ სცენაზე ძაძხილებელი, რთული სოციალური ყოფის ამსახველი სპექტაკლი შეიქმნა. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ „სოლომონ მეჯღანუაშვილი“ იმ იშვიათ სპექტაკლთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებშიც მოძებნილია ადეკვატური შესაბამისობა მოთხრობასა და მის თეატრალურ გამოხატულებას შორის. რეჟისორის ხელწერა ლაკონიურია და ექსპრესიული. არის სიღრმე, მოქმედების ლოგიკურობა და ერთიანი შინაგანი რიტმული დინება განსაკუთრებულ ძალას მატებს სპექტაკლს თავისი სიცხოველითა და ფერადოვნებით. შესრულების რეალისტური მანერა არღვევს ჩვეულებრივის საზღვრებს და ეს სპექტაკლი თეატრალური რეალიზმის არხების გაფართოების პერსპექტივებზეც მიგვანიშნებდა. სპექტაკლი დიდი ინტერესით მიიღო იმჟამინდელმა მაყურებელმა.

„სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილმა“ აღიარება მოუტანა ახალგაზრდა რეჟისორს. ეს იყო ვახტანგ ტაბლიაშვილის პირველი ნაბიჯები. მთელი თავისი სიშაბუკე ელოდა მას დღეს. რეჟისორად დაბადების დღეს. თეატრისადმი სიყვარული ბავშვობიდანვე დაჰყვა. გატაცებული იყო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლებით, იზრდებოდა თეატრისადმი სიყვარულით. „1930 წელს, — იგონებს ტაბლიაშვილი, — მარჯანიშვილს წერილი გაეუგზავნე. ბავშვური მიამიტობით ვუამბე ჩემი გატაცება მისი თეატრით. რეჟისორობა მინდა და თქვენს იქით გზა არ მაქვს-მეთქი. ისიც მივწერე, რომ ყვარელში ვარ დაბადებული. წერილი ვინც გადასცა, მაშინვე სიცილით კითხულობდა. კოტემ მიმიღო რეჟისორის თანაშემწედ“. ამის შემდეგ ვ. ტაბლიაშვილი მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში წავიდა სარეჟისორო ფაკულტეტზე, რომელიც 1939 წელს დაამთავრა. ერთი წელი სამხატვრო თეატრში დაჰყო როგორც პრაქტიკანტმა და ძმდეგ ისევ მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნდა რეჟისორად. ჭკისი დებიუტიც სწორედ „მეჯღანუაშვილი“ გახლდათ. იმავე სეზონში დადგა ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“, ხოლო 1942 წელს ლევან გოთუას „მეფე ერეკლე“.

კრიტიკამ და ფართო საზოგადოებამ „მეფე ერეკლეს“ მარჯანიშვილის სტილის სპექტაკლი უწოდა, ტაბლიაშვილმა კი საბოლოოდ

ღირსეულად დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ქართულ თეატრში. მან აქ გეიჩვენა თავისი შემოქმედების მყარი ეროვნული საფუძვლები, მის სიღრმეებში წვდომის ძალა.

ქართული თეატრის ისტორიაში ბევრი არ არის იმგვარი სპექტაკლი, რომელსაც ასე დიდძალი მაყურებელი მიეზიდოს და მისი აზრი და გრძნობა ასეღელვებენოს. ფართო რეჟისორული მონასმები, ვაქციური, ენერგიული თეატრალური სტილი, შერწყმული დიდ პატრიოტულ ღელვადობასთან, იყო ის ძალა. რომელმაც ასე გაიტაცა აუდიტორია. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. ბ. ჟღენტის აზრით: „მარჯანიშვილის თეატრმა ამ პიესის განსახიერებით შექმნა დიდი იდეური და ესთეტიკური სპექტაკლი“.

ფართო იდეური ჩანაფიქრი, პატრიოტული შემართება და მძაფრი თეატრალობა, რომელშიაც შესანიშნავად გამოიხატა გმირთა სულიერი სამყარო, რეჟისორმა მკაცრ ლოგიკურ ფორმაში მოაქცია და კომპოზიციურადაც მთლიანი სპექტაკლი შექმნა.

ვახტანგ ტაბლიაშვილისათვის ძალიან ახლობელი აღმოჩნდა ისტორიული თემა. ეს იმიტომ, რომ იგი ისტორიას როდი უყურებს ირიბად წარსულს: გარდასულ დროთა ხილვის სურვილი რეჟისორს ხშირად რამე დიდად მნიშვნელოვანი აზრის სათქმელად სჭირდება. ზოგჯერ იგი შეცოცხლებულ ეპოქას ხოლმე ამა თუ იმ პრობლემატიკური საკითხის გადაწყვეტის ეზღვა. მას იტაცებს ჩვენი ისტორიის ეპიკური სული. მისი გენიალური შემართება და ზნეობრივი იდეალები. ანტიკურ იყო. რომ „მეფე ერეკლე“ ახლებურად აღეღერძული სამშობლო ომის ველებში. ქართველმა ხალხმა მასში დაინახა ბედისწერით შერკინებული ქართველი კაცის უძლეველი სული და გამძლეობის რწმენა. ისტორია შეიქრა თანამედროვე მაყურებლის ცხოვრებაში და გამამხნევებელი სიტყვა უთხრა ფაშიზმის წინააღმდეგ აზეღრებულ ხალხს.

მაყურებელმა სპექტაკლში დაინახა თავისი საყვარელი გმირი, რომლის საბელიც ათეულწლობით ქუჩდა არა მარტო მთელ აღმოსავლეთში, არამედ ევროპაშიც. ლეონიძე თავის დრამაში „მინა ფონ ბარნჰელმი“ ერეკლეს ახასიათებს როგორც „დიდ გმირს“, როგორც „ქაისარს, რომელმაც შეარყია სპარსეთი და ეს-ეს არის შეიჭრა თურქეთში“.

ერეკლეს გმირული სახე აქტიორულადაც მგზნებარებით იყო გან-

სახიერებელი (ჯ. გოგიჩაიშვილი). ვ. ტაბლიაშვილმა იცის მსახიობთან მუშაობის საიდუმლოება და ამიტომ მის სპექტაკლებში აქტიორი არასოდეს არ იკარგება საერთო ანსამბლში. ამასთანავე, მის სპექტაკლებში თითქმის ყოველთვის ხელშესახებად იგრძნობა ფორმა. ფორმის სიმკვეთრე აქ ბუნებრივად ერწყმის შინაარსს. სახეთა ინდივიდუალიზაცია რეალისტური ხელოვნების არსებითი მხარეა და, აშდენად, გასაგებია, თუ რატომ აქცევს მას რეჟისორი საგანგებო ყურადღებას.

ვ. ტაბლიაშვილს „მეფე ერეკლეს“ დადგმის შემდეგ არ შეუწყვეტია ისტორიულ თემაზე ფიქრი და ოცნება. 1945—46 წლების სეზონში მან ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“ დადგა. კვლავ გაიტაცა სპექტაკლმა მაყურებელი. ბევრი საქებარი ითქვა რეჟისორის ძიძართ. მარჯანიშვილის თეატრალური მრწამსი, რომ თეატრი აქტიორის ხელოვნებაა, აქაც გამოჩნდა. იგივე იგრძნობოდა შ. ღამბაშიძისა და ს. ზაქარიაძის, ვ. ანჯაფარიძისა და ვ. გოძიაშვილის, ნატო ვაჩნაძისა და გ. შავგულიძის შემოქმედებაში. რეჟისორმა ყველაზე უკეთ ამ სპექტაკლში შეძლო ერის სულიერი სამყაროს სახიერ და კონკრეტულ პოეტურ ფერებში გადმოცემა.

„მეფე ერეკლე“, „დავით აღმაშენებელი“, „გიორგი სააკაძე“ და და „მაია წყნეთელი“ — ეს ერთი დიდი პატრიოტული თემაა. აღსავსე ეროვნული სიამაყის გრძნობით. აქ მთავარი ის როდია, თუ რომელი სცენა, მოქმედება ან სპექტაკლი იყო უფრო ძლიერი. ამჟამად ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს რეჟისორის მხატვრულ პოზიციას, მის მოქალაქეობრივ სახეს. მისი სპექტაკლების ავკარგიანობაც, პირველ რიგში, იმისდა მიხედვით უნდა შეფასდეს, თუ რამდენად საჭირო და სასარგებლო იყო იგი ხალხისათვის. ამ თვალსაზრისით, ვ. ტაბლიაშვილი ერთი პირველთაგანია ჩვენს რესპუბლიკაში, რომელმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ახალგაზრდობის პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის საქმეს. რეჟისორისათვის ისტორიული თემა თვითმიზანი როდია. მან გმირულ წარსულს თანამედროვე ჟღერადობა მისცა, მოძებნა მისი გამოხატვის მატერიალურად ხელშესახები ფორმები, ჩაგვახედა საუკუნეების სიღრმეებში, დაგვანახა სირთულე და სიმძიმე იმჟამინდელი ცხოვრებისა.

წარსულის ასეთი ხილვა აღსავსე იყო ხალხის უკვდავი სულის,

მისი მაღალი ჰუმანისტური იდეალების გამოხატვის პათოსით. პათოსს არ შორიდებიან არც დრამატურგები და არც რეჟისორი. ეს კი მარტო ისტორიული თემატიკითა და იმჟამინდელი თეატრალური ტენდენციებით როდი იყო განპირობებული. რეჟისორი სამართლიანად აძძაფრებდა გარდახდილ ბრძოლებს, ხაზს უსვამდა ეპოქალურ კოლიზიებს. გამორჩევით ხატავდა სახალხო გმირს.

ვ. ტაბლიაშვილის რეპერტუარის მიხედვით ძნელია კატეგორიულად თქვა, რეჟისორი დრამის ჟანრში უფრო ძლიერია თუ კომედიის ჟანრში. არც არის საჭირო მის შემოქმედებაში რომელიმე ჟანრის უპირატესობა „აღმოვაჩინოთ“. მთავარი ის არის, რომ ჩვენ ვ. ტაბლიაშვილის ხელწერაში ვგრძნობთ ნიჭიერ ხელოვანს, დაკვირვებულსა და ძიზახსწრაფულ შემოქმედს. მისი ნიჭი თვით სუსტ სპექტაკლებშიც გაიელვებს ხოლმე.

ვ. ტაბლიაშვილის მიერ დადგმულ პიესებში მაინც ისტორიული თემა ჭარბობს. კლასიკური პიესებიდან კი განსაკუთრებული წარმატება ხვდა შექსპირის ნაწარმოებთა დადგმას. 1948—49 წლების სეზონში ვ. ჭელიძის მშვენიერი თარგმანით კ. მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა „რომეო და ჯულიეტა“. სპექტაკლმა დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. იყო ერთსულოვანი მოწონებაცა და კრიტიკული შენიშვნებიც, მაგრამ ყველას აღუძრა ცხოველი ინტერესი ახალგაზრდების ამ ტრაგიკულმა ისტორიამ.

ვ. ტაბლიაშვილმა ახალი სცენური სიცოცხლე მისცა „რომეოსა და ჯულიეტას“. ამ ახალგაზრდების ღვთაებრივი სიყვარულის ისტორია კი საუკუნეების სიღრმიდან ანათებს და მუდამ ახლებურ ელერადობას იძენს ახალ თაობებში.

რაღა თქმა უნდა, რეჟისორისათვის მეტად ძნელი იყო შექსპირის პოეტური სამყაროსათვის თვალის გამართვა.

ვ. ტაბლიაშვილმა სცადა მძაფრად განცდილი ტრაგიკული სიყვარულის პოეტური გამოხატვა. ენებითა და კდემამოსილებით სავსე ახალგაზრდების სულის ჩვენებაში რეჟისორმა დიდი ტაქტი და მხატვრული გემოვნება გამოამჟღავნა. დინამიკური მიზანსცენები, მკაფიო და ლოგიკური, მართალი ფსიქოლოგიური განწყობილებანი სცენაზე მთელი სისავსით გამოჩნდა. რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ლირიკულ ნაკადს, მაგრამ ამით პიესის სოციალური მხარე როდი მიჩქმალა. ეს იყო ნაზი, ლირიკული აღსარება

ტრაგიკული სიშაბუკისა. პოეტურობითა და მოქმედების კონკრეტულობით, სითბოთი გამოირჩეოდა სცენა აივანზე, ფინალი, მერკუციოს სიკვდილა და სხვა სურათები. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა მოსკოვში გასტროლების დროსაც.

რაძდენიმე ხლის შემდეგ, როდესაც ამ სპექტაკლის განახლებას აპირებდა თეატრი, ვ. ტაბლიაშვილმა განაცხადა: „მე ძალიან მიჭირს დავუბრუნდე ძველ სპექტაკლებს და ყველგან ვცდილობ გავექცე ალდგენით სამუშაოებს. მიუხედავად ამისა, დავთანხმდი, რადგან შესაძლებლად მიმაჩნია პიესის განსხვავებული რეჟისორული წაკითხვა, უკეთ დამუშავება, დახვეწა და სახეთა მკაფიო გამოკვეთა". ბატონალია, რეჟისორმა ზოგი რამ აღასრულა კიდეც, მაგრამ, საერთოდ, სპექტაკლს მაინც აკლდა პირვანდელი მომხიბვლელობა. აღდგენილი სპექტაკლი მაინც თარგმანს ჰგავს, სადაც ბევრი რამ იკარგება დედნისა. ბევრი თუ არა, რაღაც ლამაზი ნიუანსები მაინც დაიკარგა „რომეო და ჯულიეტას" მეორე დადგმაში. სპექტაკლის მხატვრებმა დ. თაყაიშვილმა და ნ. ნასიძემ მიზნად დაისახეს თანამედროვე თვალით დაენახათ კლასიკური ქმნილება, რაც შეიძლება გაემარტივებინათ სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა და მხოლოდ აუცილებელი დეტალებით, საჭირო მხატვრული აქცენტებით შეევსოთ სცენა. დამდგმელის აზრით, „სპექტაკლის კოლორიტი ძირითადში ორ ფერში წყდება. აქ არის ცისფერი და შავი ტონები. ცისფერი იმიტომ, რომ ეს არის სიყვარულისა და რომანტიზმის სიმბოლური ფერი. ხოლო შავი — ორი მოსიყვარულე, ცეცხლოვანი გულის ტრაგედიას მიგვანიშნებს". ამ სწორ რეჟისორულ ჩანაფიქრში იგრძნობა პირველი სპექტაკლის იმპულსები. ეს გასაგებიცაა. წარმატება შით უფრო დიდი იქნებოდა, ახალ ვარიანტს ძველი ვარიანტის ყველა სიკეთე რომ თან დაჰყოლოდა. მიუხედავად ამისა, წარმოდგენა კარგად მიიღო მოსკოვმა. კრიტიკამ მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს"[1]. ჟურნალ „ტეატრის" აზრით: „სპექტაკლი იწვევს დავას: ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შექსპირის ტრაგედია წაკითხული იქნა თანამედროვეობის თვალით".

ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს შექსპირის „ანტონიუსსა და კლეოპატრას". შექსპირის სპექტაკლებისაკენ სწრაფვა ტაბლიაშვილში იმ დროსაც იგრძ-

[1] „ტეატრი", 1962, № 11.

ხობოდა. როცა იგი ქართულ ისტორიულ დრამებს დგამდა. ეს ფარული ლტოლვა თუ ინტუიცია შინაგანად უკვე ამზადებდა რეჟისორს შექსპირის დრამატურგიასთან შესახვედრად. „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ ამ სურვილის გაშართლებაა. ამ პიესის შესახებ შექსპიროლოგები ხშირად წერდნენ რომ იგი მოკლებულია სცენურობას. რეჟისორმა მასზე ხანგრძლივი და დიდი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა. გააკეთა პიესის საფუძვლიანი მონტაჟი, რათა უფრო რელიეფური გაებადა თავისი სათქმელი, ხაზი გაესვა ნაწარმოების სოციალურ ბუნებას. ვ. ანჯაფარიძის კლეოპატრას ჯაღლურ ვნებიანობას, — როგორც ამას ხსნის რეჟისორი, — მეორე პლანით მოჰქონდა განწირული ეგვიპტის დამოუკიდებლობის უკანასკნელი დღეების გაგრძელების სცენიკეთება, ხოლო ცივი გონებისა და ფხიზელი თვალის დიპლომატის ავგუსტ კეისრის „დინჯი სიჩქარის“ ძიებამ თეატრმა ამოიკითხა რომის იმპერიის უპერსპექტივობა. ის ფაქტი, რომ ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებაში კლეოპატრა ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა, ბევრს ლაპარაკობს სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტაზე.

მარჯანიშვილის თეატრის „მსახიობთა რეჟისურიდან“ საყურადღებო იყო დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ შ. ღამბაშიძის დადგმით. ეს სპექტაკლები, პირველ რიგში, საინტერესო იყო ცალკეული აქტიორული წარმატებით. ხარიტონის კლასიკური სახე შექმნა გ. შავგულიძემ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ გადაწყვეტილი იყო ტრადიციულ ფორმებში, არ იგრძნობოდა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების ახლებურად წაკითხვის ცდა. მიუხედავად ამისა სპექტაკლი მაყურებლის ინტერესს იწვევდა, რადგან წარმოდგენაში არაერთი ნიჭიერი მსახიობი მონაწილეობდა და მათი არტისტიზმი აცოცხლებდა და ახალისებდა სპექტაკლს.

30—40-იანი წლების რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების რეჟისურას განსხვავებული სიძნელეები ჰქონდა გადასალახავი. ზოგჯერ ერთგვარი პარადოქსული ხასიათიც კი ჰქონდა სიძნელეებს. ასე მაგალითად. რუსთაველის თეატრში აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის დიდი ოსტატობის გვერდით ისე გულუხვად არ იყო წარმოჩენილი ძლიერი არტისტული ტალანტები, როგორც ეს მარჯანიშვილის თეატრში გაბლდათ. რუსთაველის თეატრის რეჟისორული ნააზრევი

გაშოირჩეოდა მთლიანობით, პროფესიული სადადგმო კულტურით, სცენის ორგანიზაციითა და შინაგანი დისციპლინით. იგრძნობოდა რეჟისორ-ორგანიზატორის ხელი. მარჯანიშვილის თეატრს კი აკლდა იგი. თეატრს დიდად აწუხებდა სცენის მხატვრული ორგანიზაციის, დისციპლინის, რეჟისორულად შეკრული სპექტაკლების პრობლემა. ამის სანაცვლოდ კი თითქმის ყოველი სპექტაკლი არტისტული ძალების „გამოფენა იყო“. თეატრის ამ ძალაში იყო მისი სუსტი მხარეც. ამ წინააღმდეგობათა ხასიათში, მის ღირსებებსა და ნაკლოვანებებში იკითხებოდა მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისურის ავკარგიანობა. მდგომარეობას ისიც ართულებდა, რომ მარჯანიშვილის თეატრში ხშირად იცვლებოდნენ რეჟისორები. რეჟისურა აქ არ იყო ისე სტაბილური, როგორც რუსთაველის თეატრში.

საერთოდ კი რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების რეჟისორები ქმნიდნენ იმჟამინდელ თეატრალური კულტურის დონეს. ქართული სცენა მდიდარი იყო ნიჭიერი მხატვრებით: ი. გამრეკელი, პ. ოცხელი. ს. ვირსალაძე. დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ს. ქობულაძე, დ. თავაძე. თ. აბაკელია და სხვები. 40-იანი წლების ბოლოს ამ ძლიერ თეატრალურ მხატვრებს შეუერთდნენ ი. სუმბათაშვილი და ფ. ლაპიაშვილი. რომლებმაც არა მარტო განავითარეს კლასიკური თეატრალური მხატვრობის ტრადიცია, არამედ მრავალმხრივ გაამდიდრეს და განავითარეს იგი, შექმნეს თავიანთი თვითმყოფადი თეატრალური სინამდვილე.

ქართული თეატრი ბედნიერია, რომ მის წიაღში ჩამოყალიბდა მაღალი კულტურის დეკორატიული მხატვრობა, რომელმაც, თავის მხრივ, დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განვითარებაზე. ქართული რეჟისურისა და მხატვრობის თანაშემოქმედებისა და თანამოაზრეობის მაღალი პრინციპები გახლდათ ის ფუნდამენტი, რომელზედაც იქმნებოდა ახალი მხატვრული სინამდვილე.

ქართული რეჟისურის მოქალაქეობრივი ღირსება იყო ის, რომ იგი არ შემოისაზღვრა მხოლოდ ორი წამყვანი თეატრით. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრებში მოღვაწეობდნენ ხიჭიერი რეჟისორები. ასე მაგალითად, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრს მის დაარსებისთანავე (1928 წ.) სათავეში ჩაუდგა ალ. თაყაიშვილი და, არსებითად, მან განსაზღვრა ამ თეატრის 30—40-იანი წლების შემოქმედება.

როცა თეატრს ალ. თაყაიშვილი ჩაუდგა სათავეში, მან კარგად იცოდა რომ „ბავშვებისათვის უნდა ითამაშო ისე, როგორც დიდებისათვის. მხოლოდ გაცილებით უკეთესად, უფრო გულწრფელად და ფაქიზად“ (სტახისლავსკი). მაყურებელმა შეიყვარა თეატრის გულწრფელი და ფაქიზი ხელოვნება. თაყაიშვილისათვის ეს იყო დიდი სიხარული და იმედი.

ახალ თეატრს მარტო კარგი სპექტაკლი ვერ შექმნიდა. საჭირო იყო ერთიანი იდეურ-მხატვრული მრწამსის გამომუშავება, საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების თანმიმდევრული დაცვა და გაღრმავება. „პირველ რიგში, — წერდა თაყაიშვილი, — რა თქმა უნდა, გარკვეული უნდა ყოფილიყო ახლადშექმნილი თეატრის შემოქმედებითი სახე — საბავშვო თეატრის სპეციფიკა, მისი იდეურ შემოქმედებითი მისწრაფება“. ამ დიდი მისიის შესრულება კი შეუძლებელი იყო სწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავების გარეშე.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს „სურამის ციხეს“, რომელიც დ. ჭონქაძის მოთხრობის საფუძველზე შეიქმნა. ს. მთვარაძემ მკვეთრსა და ნათელ დრამატურგიულ ფორმაში მოაქცია ცნობილი მწერლის შესანიშნავი მოთხრობა. სპექტაკლის რეჟისურამ (ალ. თაყაიშვილი, ბ. გამრეკელი) კარგად იგრძნო ნაწარმოების ბუნება. მისი სოციალური საფუძველი, მისი მხატვრული თავისებურება და სცენაზე შექმნა ბავშვებისათვის საყვარელი სპექტაკლი. გაზეთ „კომუნისტის“ აზრით: „პიესას ემჩნევა რეჟისორების ენერგიული ხელი, მთელი რიგი სურათები ძეტად ცოცხლად არის მოცემული. თეატრმა დაამტკიცა, რომ მას შეუძლია არა მარტო საბავშვო პიესების ნიჭიერად დადგმა, არამედ თავისი ძალებით მოზრდილთათვისაც კარგი სპექტაკლის მიცემა“. ამავე გაზეთში გამოქვეყნებულ წერილში ალ. თაყაიშვილი წერდა: „თეატრს განზრახული აქვს მისცეს ციკლი ისეთი დადგმებისა, სადაც ისტორიული თანმიმდევრობით ნორჩი მაყურებლები გაეცნობიან კლასობრივი ბრძოლის სხვადასხვა ფორმას. ამ ციკლის დასაწყისი იყო „სურამის ციხე“. ამის შემდეგ იქნება „არსენა მარაბდელი“. წელსვე, თეატრის წინაშე დგას უაღრესად სერიოზული ამოცანა: მიეცეთ საბავშვო ზღაპარს სცენური გაფორმება. ამ მიზნით რეპერტუარში შეტანილია პიესა „მეზღვაური და შეგირდი“,

როშელიც გადმოკეთებულია ანდერსენის "ზღაპრების მიხედვით".

ასე ღრმად იყო მოფიქრებული თეატრის რეპერტუარი. „სურამის ციხე" სათავეს უდებდა მაღალმხატვრული, მძაფრი იდეური შეძახილების სპექტაკლების ციკლს. „სურამის ციხის" დიდი წარმატება ფაქტად იქცა. იგი კარგი საჩუქარი იყო თეატრის არსებობის ხუთი წლისთავზე, რომელიც ფართოდ აღინიშნა. მოეწყო დიდი საიუბილეო საღამო. ამ დღეს გაზეთმა „კომუნისტმა" აუწყა მკითხველს, რომ „საქართველოს ბავშვებისათვის პირველი ნაციონალური თეატრის ორგანიზატორს და ხელმძღვანელს, თეატრის დირექტორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს ალ. თაყაიშვილს მიენიჭა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება".

ხუთი წლის მანძილზე თეატრმა შეძლო თავისი აუდიტორიისათვის გასაგები მხატვრული ენის გამონახვა და მისი სიყვარულის მოპოვება. საიუბილეო საღამო და თეატრის მრავალმხრივი დაჯილდოება ამ თეატრის როლისა და მნიშვნელობის გაზრდაზეც მეტყველებდა.

თეატრს ჰქონდა წინააღმდეგობანი, მაგრამ ეს იყო ზრდისა და წინსვლის სიძნელეები. ალ. თაყაიშვილი დინჯად, თვითკრიტიკულად აანალიზებდა ყოველი სეზონის მუშაობას და თეატრის წინაშე სახავდა ახალ პერსპექტივებს. 1935 წელს იგი გაზეთ „კომუნისტში" წერდა: „ჩვენი თეატრი რვა წელიწადია არსებობს. ამ, შედარებით მოკლე ხანში თეატრმა ძიებისა და გარდატეხის შინაარსიანი გზა გახვლო. თეატრს არ ჰქონდა გამოცდილება, არ ჰყავდა კარგად გახვრთხილი და შესაფერისად აღზრდილი მხატვრული კოლექტივი, არ გააჩნდა ორიგინალური რეპერტუარი". მაგრამ თეატრი გაბედულად სძლევდა ამ სიძნელეებს. მის რეპერტუარში თანდათან წამყვან ადგილს იკავებდა ქართული ორიგინალური დრამატურგია. შემოქმედებითად დავაჟკაცდა მსახიობთა მთელი თაობა. გზადაგზა მათ რიგებს შეემატნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები. მთელი ამ რთული და ფართოპლანიანი მუშაობის სათავეში იდგა ალ. თაყაიშვილი.

1935 წლის შემდეგ რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია თეატრის მხატვრული სახის საკითხს. ამ ყურადღებისა და გოხიერული მუშაობის შედეგი იყო, რომ მოსკოვის პრესა ხაზგასმით ლაპარაკობდა თეატრის პროფილზე. 1940 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დეკადაზე მოსკოვში აღინიშნა: „თაყაიშვილის

შესახებ უნდა ითქვას, რომ „სურამის ციხე“ შესანიშნავი ხანახაზით წარმოგვიდგინა. სპექტაკლი იწვევს დიდ ემოციებს, მაყურებელი მას უყურებს დიდი ინტერესით, თეატრს აქვს გამომუშავებული საკუთარი სტილი, რაც აკლია ზოგიერთ რუსულ თეატრს... თეატრს გააჩნია საკუთარი სახე“ (ვ. ზალევსკი. სპექტაკლის განხილვის სტენოგრამიდან).

გაზეთ „იზვესტიის“ აზრით: „სურამის ციხე“ თავისი მგზნებარებით, რომანტიკული პათოსით დეკადის მეტად ძლიერი სპექტაკლია“. ხოლო გაზეთმა „პრავდამ“ თეატრის სწორი მუშაობის საილუსტრაციოდ გამოაქვეყნა სტატისტიკური ცნობა რეპერტუარში ორიგინალური პიესების წილხვედრის შესახებ. ამ ცნობიდან ჩანს, რომ თეატრს 1928 წლიდან 1940 წლამდე 47 სპექტაკლი დაუდგამს, აქედან 27 ქართული, ორიგინალური.

ამავე წელს დაიდგა აკ. წერეთლის „პატარა კახი“. ალ. თაყაიშვილის სპექტაკლი ჟღერდა როგორც სამშობლოსადმი მიძღვნილი ჰიმნი.

ალ. თაყაიშვილმა კარგად იცოდა, თუ რაოდენ დიდი იყო პატრიოტულ-აღმზრდელობითი სპექტაკლების მნიშვნელობა ომის წლებში. მან სამამულო ომის დაწყებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ დადგა ა. ბრუნშტეინის „გაგრძელება იქნება“. ანტიფაშისტურმა სპექტაკლმა ფართო გამოხმაურება ჰპოვა ნორჩ მაყურებელში.

თეატრმა ომის დაწყების წინ დადგა გ. ნახუცრიშვილის „პატარა შვიდმეტრები“. რეჟისორმა და დრამატურგმა იგრძნეს თემის აქტუალობა და სპექტაკლში ხაზგასმით გამოიხატა ბავშვების სწრაფვა ტექნიკისადმი. ამ თემამ სახეშეცვლილი, მაგრამ ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვა დიდი სამამულო ომისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში.

ალ. თაყაიშვილმა ომის წლებში დადგა გ. გაბუნიას „ორჯონიკიძის სწავლა“ და ა. კაკაჭიშვილის „გაიდარი“. გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ (№ 3) აზრით: „გაიდარის“ დადგმაში, ისე როგორც ყველა თავის სპექტაკლში, ალ. თაყაიშვილი გვევლინება დაკვირვებულ და კულტურულ დამდგმელად. ამ დადგმასაც ახასიათებს სწორი და ნათელი მიდგომა პიესისადმი“.

ალ. თაყაიშვილის დადგმებიდან დიდი წარმატება ხვდა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“. თითქოს ძნელი წარმოსადგენი იყო ამ პიესის შეტანა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარში,

მაგრამ რეჟისორი სხვაგვარად ფიქრობდა. მისთვის ეს იყო ბედნიერი შესაძლებლობა, რათა პოეტური სამყაროსათვის ეზიარებინა ბავშვები.

ა. თაყაიშვილის სპექტაკლებიდან წარმატება ხვდა ნ. გოგოლის „რევიზორს“, რომელიც მან 50-იანი წლების დასაწყისში დადგა მარჯანიშვილის თეატრში, მაგრამ მისი რეჟისურის ისტორიული დამსახურება მაინც მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სახელთან არის დაკავშირებული. ა. თაყაიშვილმა მთელი ეპოქა შექმნა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში.

* * *

კ. მარჯანიშვილთან და ს. ახმეტელთან მუშაობის დიდი სკოლა გაიარა არ. ჩხარტიშვილმა. ბევრი რამ ისწავლა მათგან და, აი, 1932 ხელს იგი გვევლინება სცენური კომპოზიციებისა და მასშტაბური ახროვხების რეჟისორად. მისი პირველი წარმატება დაკავშირებულია კ. ჰაშეკის „გულადი ჯარისკაცი შვეიკის“ დადგმასთან (მხატვ. ჰ. ოცხელი). სპექტაკლი სატირულ პლანში იყო გადაწყვეტილი. ეს რეჟისორის შესაძლებლობის ახალი მხარეების გახსნას ნიშნავდა. წარმოდგენის პირობითს დეკორაციულ გადაწყვეტას ოსტატურად ენივთებოდა აქტიორული შესრულების სატირული მანერა. რეჟისორმა მთავარი გმირის, შვეიკის შემსრულებელს (ა. გომელაური) დიდი გასაქანი მისცა მთელი თავისი შესაძლებლობის გამოვლინებისათვის. სცენაზე მკვეთრ რეჟისორულ მიზანსცენაში „მომწყვდეულ“ აქტიორულ ნახაზს ცვლიდა თავისუფალი იმპროვიზაცია. წარმოდგენა იყო საზეიმო, თეატრალური. რეჟისორმა სასაცილო თვითმიზნად არ აქცია.

სპექტაკლის წარმატებამ კ. მარჯანიშვილის ყურამდე მიაღწია. იგი გახარებული იყო ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი ნაბიჯებით. აბობენ, რომ წარმოდგენა ჩემს სტილშია გაკეთებული, გკოცნი, მაგრად გართმევ ხელს და გილოცავ წარმატებასო, — მიუწერია დიდ რეჟისორს...

ა. ჩხარტიშვილს, როგორც იტყვიან, ყოველთვის ბედი სწყალობდა როცა საქმე სპექტაკლის მხატვრობას შეეხებოდა. სხვადასხვა დროს მისი წარმოდგენების თანაშემოქმედნი იყვნენ ი. გამრეკელი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, დ. თავაძე. ეს მკვეთრი ინდივი-

დუალური სელწერის მხატვრები თითქმის ყოველთვის პოულობდნენ რეჟისორის ჩანაფიქრის ზუსტ დეკორაციულ გადაწყვეტას. მათ მახვილ დეკორაციებში კარგად იკითხებოდა რეჟისორის პლასტიკური ნახაზები, კომპოზიციები. დანადგარზე იშლებოდა მასობრივი სცენები, ადამიანთა ვნებები...

სატირული სიმახვილე, იუმორი და კომედიური სილაღე, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა „შვეიკი“, თავის გამოხატულებას პოულობდა სხვა წარმოდგენებშიაც, კერძოდ, ქუთაისში დადგმულ ი. ვაკელის „აპრაკუნე ჰიმჰიმელში“.

ა. ჩხარტიშვილის მოღვაწეობის „ქუთაისურ პერიოდს“ განეკუთვნება ვ. გაბისკირიას „ლაქაშებს შორის“ და დია ჩიაურელის „ხაირმალი“. „ნაირმალი“ კოლექტივიზაციის პერიოდს მიეძღვნა. სპექტაკლში იყო სიახლის ცდები. „სპექტაკლში, — წერდა გაზეთი „კომუნისტი“, — გამოყენებულია რადიო, მაგრამ ყველგან არაერთნაირი მიზანშეწონილობით“, როგორც ეხედავთ რადიო, კინო და სხვა თანამედროვე საშუალებანი ჯერ კიდევ 30-იან წლებში შემოიჭრა ქართულ თეატრში და ამდენად უცნაურია, როცა ზოგჯერ იგი რატომღაც 60-იანი წლების მონაპოვარი ჰგონიათ!..

ქუთაისის შემდეგ ა. ჩხარტიშვილმა სხვა თეატრებშიც იმუშავა. 1937 წლიდან კი იგი ბათუმის თეატრშია, სადაც სათავეში ჩაუდგა ბათუმის ახალგაზრდულ კოლექტივს. ამ დროისათვის ჩხარტიშვილი უკვე დასრულებული რეჟისორი იყო. რუსთაველის თეატრის სტუდიელებმა — აჭარის ჯგუფმა, რომელიც უკვე ახმეტელისაგან იყო დალოკვილი, ახალ თეატრში პირველ სპექტაკლად გ. მდივნის პიესა („ბრმა“) გაითამაშეს. მათ თან წაიღეს სადიპლომო წარმოდგენაც — „სასტუმროს დიასახლისი“ (ორივე სპექტაკლის რეჟისორი დ. ალექსიძე იყო). ასე რომ, ახალგაზრდები გარკვეული რეპერტუარით შეუდგნენ მუშაობას. გაჩაღდა ხალისიანი, ენთუზიაზმით სავსე შემოქმედებითი ცხოვრება. ყველა ცდილობდა წარმატების მიღწევას, ყველა მუშაობდა დიდი გატაცებით. ბათუმის მაყურებელიც ბევრ ძოითხოვდა პირველი პროფესიონალისაგან. ჩხარტიშვილი შეხვედრა კოლექტივმა, მიენდო მის გემოვნებას, რეჟისორულ ალღოს...

ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ბედნიერი წლები იყო ბათუმში მუშაობა. მან აქ დადგა გ. მდივნის „სამშობლო“ და ს. მთვარაძის „თავადი“. ს. შანშიაშვილის „არსენა“ და ა. ცაგარელის „რაც გი-

სახავს, „ველარ ნახავ“, გ. ნახუცრიშვილის „კეცხოველი“ და ვ. გაბისკირიას „ქეთევან წამებული“, ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილი“ და ლ. გოთუას „წყალქვეშა ნავი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“...

ცხადია ყველა სპექტაკლი არ ბრწყინავდა გამომგონებლობით, არც თეატრისა და რეჟისორის შემოქმედებაში დაუტოვებია ზოგიერთ მათგანს მნიშვნელოვანი კვალი, მაგრამ ცალკეული სპექტაკლის აკვარგინობა როდი განსაზღვრავს ჩხარტიშვილის ადგილს ბათუმის თეატრის ისტორიაში. რეჟისორმა თეატრს მისცა გარკვეული აკადემიური სახე, აამაღლა მისი პროფესიული კულტურა. თეატრის შემოქმედება წარმართა რეალიზმის გზით, რომელიც საკმაო დოზით შეიცავდა რომანტიკულ ნაკადს. ჩხარტიშვილი აქაც ერთგული დარჩა თავისი დიდი წინამორბედებისა.

„ანსენას“ და „კეცხოველის“ წარმატებით დადგმამ თეატრში გააცხოველა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას. მებრძოლი ხელოვნების პათოსი მსჭვალავდა ჩხარტიშვილის სხვა სპექტაკლებსაც. გმირულ წარსულს მიეძღვნა „ქეთევან წამებული“. ეს პატრიოტული პიესაც თანამედროვეობის თვალით იყო დანახული. მართალია, პიესაში ბევრი იყო სუსტი ადგილი, მაგრამ რეჟისორმა შეძლო შეეტანა ბევრი „საყრდენი წერტილები“ და წარმოდგენამაც საზოგადოების ინტერესი დაიმსახურა. „არჩილმა, — წერდა ი. კობალაძე, — საუკეთესო რეჟისორული ინტერპრეტაციით წარმოადგინა ბათუმის თეატრის სცენაზე „ქეთევან წამებული“. ამ პიესაში მე პატარა ეპიზოდურ როლს — ამუქ სათარას ვასრულებდი. მახსოვს, ხოლქე ის დღე, როდესაც ეს წარმოდგენა იყო ჩასატარებელი. იგი ძალზე საინტერესოდ იყო შეკრული და დადგმული. კარგი იყო დეკორატიული გაფორმებაც. სცენაზე გადაშლილი იყო დიდი წიგნი — საქართველოს მატიანე. ყოველი სურათის დამთავრებისას წივნის ფურცელი გადაიშლებოდა. გამოდიოდნენ პიესის გმირები, ქეთევან წამებულის ეპოქის ადამიანები და მაყურებელს მოუთხრობდნენ თავიანთ ცხოვრებაზე“[1].

ამ პატარა აღწერაშიაც კი ჩანს რეჟისორის გამომგონებლობა. მისი ნიჭიერება.

ქართული რეჟისურის წარმატებათა შორის ერთ-ერთი პირველი

---

[1] „საბჭოთა ხელოვნება“, 1965, № 11, გვ. 67.

ადგილი ეკუთვნის ა. ჩხარტიშვილის მიერ დადგმულ „ოიდიპოს მეფეს". ეს არა მარტო ბათუმის, არამედ საერთოდ ქართული თეატრის დიდი წარმატება იყო, ამასთანავე, სპექტაკლი მოასწავებდა საერთოდ საბჭოთა რეჟისურის მიღწევებს. წარმოდგენამ საკავშირო აღიარება მოიპოვა და თავის დროზე იგი სახელმწიფო პრემიაზეც იყო წარდგენილი.

....რეჟისორება ბედისწერისადმი მორჩილების თემა მასთან ბრძოლით შეცვალა. „ანტიკაში მოსწია ბედის ფატალური გარდუვალობის იდეა, მკაზნებარედ უმღერა ადამიანის ნებისყოფას...

„ოიდიპოს მეფე" უფრო ზეაწეულ და პათეტიკურ ტონებში დადგა, ვიდრე „ძველი". ეს გასაგებიცაა. სოფოკლე იმავე ადამიანებს ხატავს, რომლებიც უნდა იყვნენ. ევრიპიდე კი, როგორებიც არიანო. ამბობდა არისტოტელე. განმარტებაში კარგად არის შენიშნული ბერძენ ტრაგიკოსთა განსხვავება.

პერიკლეს ეპოქას ოიდიპოსისდარი ტიტანები სჭირდებოდა. სოფოკლე ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა და მისი გმირებიც ახლობლები იყვნენ ვაჟკაცური სულით.

ა. ჩხარტიშვილს დიდხანს იტაცებდა ბერძენი ტრაგიკოსების ქართულად წარმოდგენის იდეა. დიდხანს სწავლობდა ანტიკურ კულტურას და ძღელვარებით ელოდა იმ ჟამს, როცა ქართულ სცენაზე გამოჩნდებოდა ამ ტრაგიკოსთა სიდიადე.

ეს ოცნება განხორციელდა 1946 წელს. როცა ბათუმის თეატრში „ოიდიპოს მეფე" დადგა. სპექტაკლმა საბჭოთა თეატრს გაუღვიძა ახალი ინტერესი. „რამდენიმე თვის წინათ.— ხერდა დრამატურგი მალიუგინი.— ბათუმში. ქართულ თეატრში ვნახე „ოიდიპოს მეფის" ბრწყინვალე დადგმა. ერთ-ერთი მაყურებელი— ამერიკელი მწერალი მეტად აღფრთოვანებული იყო სპექტაკლით და, მე, საბჭოთა მწერალი ვამაყობდი იმით, რომ ამერიკელმა მწერალმა ვერ იხილა სოფოკლე ვერც თავის ქვეყანაში, ვერც დიდი დრამატურგის სამშობლოში — საბერძნეთში, და ნახა იგი ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში, არა მარტო დედაქალაქის, ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე, არამედ პატარა სანავსადგურო ქალაქში, რომელიც ამერიკელი წესის მიხედვით, განთქმული უნდა ყოფილიყო არა თეატრით, არამედ დანისინგებითა და ლუდხანებით"[1].

[1] „სოვეტსკოე ისკუსტვო", 1947, 17 იანვარი.

„ოიდიპოს მეფე“ ერთი ამოსუნთქვით იყო დადგმული. წარმოდგენა მიდიოდა მზარდი რიტმით, ემოციური დაძაბულობით. მიზანსცენებში მიღწეული იყო ლაკონიზმი, პლასტიკური სახიერება. აქაც ყველაფერი ემორჩილებოდა მხატვრული მთლიანობის კანონს. წარმოდგენის კომპოზიციური შეკვრა და მტკიცე ლოგიკური კავშირი ცალკეულ ელემენტებს შორის მეტ სიმყარეს ანიჭებდა სპექტაკლის მონუმენტურ ფორმას.

წარმოდგენა შეკრული იყო კომპოზიციურად, ყოველ დეტალს ზუსტად მოძებნილი ადგილი ჰქონდა. დაცული იყო რეჟისორული ნახაზი, მისი ფორმა, რაც, ამასთანავე, ხელს არ უშლიდა მათ შინაგან თავისუფლებას. „რეჟისორმა შეძლო, — წერდა გ. ლევინი, — ანტიკური პიესისათვის თანამედროვე სული ჩაედგა იმ გაგებით, რომ ბედისწერის ტრაგედია გადაექცია ადამიანურ ტრაგედიად, ტრაგედია შეცდომაში შეყვანილი ჰუმანური ადამიანისა, რომელიც მოვიდა სიმართლის სანახავად...“

კრიტიკამ ერთ საყურადღებო სიახლეზეც მიანიშნა. „მოისი, წერდა თეატრმცოდნე გრიგორიევი, — სპექტაკლის მანძილზე ქანდაკებასავით ასახიერებდა ოიდიპოსს, იგი ბოლომდე უმოძრაოდ იყო დგომბოლოდ მიმიკასა და ჟესტებს მიმართავდა. იგი კიბით ძირს ჩამოვარდება და გაძევებული წავა სცენიდან. კობალაძის ოიდიპოსი კი სპექტაკლის ფინალში ზევით მიემართება, გარდაქმნილი და გამარჯვებული“.

ოიდიპოსის როლის შემსრულებელი კი ასე შეაქო ბ. ჟღენტი: „კობალაძე ხათელი შტრიხებით ქმნის იმ ადამიანის ტრაგიკულ სახეს, რომელიც განწირულია საშინელი ტანჯვისათვის, გვიჩვენებს ბედისწერასთან ტიტანურ ორთაბრძოლაში ჩაბმული ოიდიპოსის სულიერ სიმტკიცეს. მსახიობი მაღალი სცენური ოსტატობით ავითარებს სახეს. მიჰყავს იგი საბედისწერო ფინალისაკენ“[1].

„ოიდიპოს მეფემ“ დიდხანს იცოცხლა ბათუმის თეატრის სცენაზე. მან იპოვა თავისი მაყურებელი. თითქოს ორი ათეული წელი იგი მასთან ერთად განიცდიდა გმირის ბედს...

...ა. ჩხარტიშვილი კვლავ დაუბრუნდა ბათუმის თეატრს ანტიკური ტრაგედიით. ამჯერად მისი არჩევანი „ანტიგონეზე“ შეჩერდა

---

[1] „ზარია ვოსტოკა“, 1947, 21 ივლისი.

„ოიდიპოს მეფე“ და „მედეა“ ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედების მწვერვალებია, თუ მას ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილსაც“ (მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულს) შევუერთებთ, ეს იქნება მთლიანი სურათი ჩხარტიშვილის რეჟისურისა.

ა. ჩხარტიშვილი წარმოდგენის ნამდვილი ორგანიზატორია. მისთვის განსაკუთრებით ძვირფასია სპექტაკლის დადგმითი კულტურა, მისი პლასტიკური მხარე, გაურბის ზედმეტ დეტალიზაციას, ჩუქურთმებს. მისი მონასმი ფართოა და მსუყე. წარმოდგენის ტონი ზეაწეულია და რომანტიკით შეფერილი. მთავარი მომენტების მიკვლევასა და მის პლასტიკურ გამოსახვას იგი ძალიან დიდ დროს ახმარს.

ა. ჩხარტიშვილის ეს თვისებები სათავეს იღებს მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითს ტრადიციებში.

ქართულ თეატრში ცოტამ თუ იცოდა პიესის მონტაჟი ისე კარგად, როგორც მარჯანიშვილმა. ჩხარტიშვილიც გამოირჩევა ამ მხრივ. მასობრივი სცენების მონუმენტური გააზრება, წარმოდგენის შეკვრა, პიესის ეფექტური მონტაჟი და „რიტმის ნერვის“ გრძნობა განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს მის რეჟისურას.

ჩხარტიშვილი თავის საუკეთესო სპექტაკლებში აგრძელებს ქართული კლასიკური რეჟისურის გზას. ცხადია, ძნელია მოძებნო ის კოორდინატები, თუ სად უახლოვდება იგი მარჯანიშვილს და სად ახმეტელს, თუმცა ერთთანაც მუშაობდა და მეორესთანაც, ორთავეს შემოქმედებას ეზიარა და მადლიერებითაც იგონებს მათ.

„მოკვეთილი“ ერთგვარი გაგრძელება იყო „ოიდიპოს მეფისა“, ხოლო „მედეა“ — ახალი საფეხური მისი შემოქმედებისა.

რეჟისორის საუკეთესო სპექტაკლები ი. სუმბათაშვილის მხატვრობით დაიდგა. ა. ჩხარტიშვილის მხატვრული ალღო და ხედვა ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა ი. სუმბათაშვილისათვის. ისინი ერთ ენაზე ამეტყველდნენ, ერთნაირად გაიაზრეს და გადაწყვიტეს პიესა. ერთმანეთს შეერწყა მხატვარი და რეჟისორი. ქართულ თეატრში ამგვარი გადაწყვეტის მაგალითები ცოტა როდია (მარჯანიშვილი — ოცხელი, ახმეტელი — გამრეკელი, ალექსიძე — ლაპიაშვილი). ბედნიერი აღმოჩნდა ჩხარტიშვილისა და სუმბათაშვილის შეხვედრაც.

ქართული პერიფერიული თეატრების პროფესიული კულტურის

აშაღლებისათვის ბრძოლაში დიდი როლი შეასრულეს გ. სულიაშვილმა და პ. ფრანგიშვილმა.

ვ. სულიაშვილმა თხუთმეტი წელი დაჰყო ქუთაისში. არსებითად, ამ წლებმა განსაზღვრეს მისი რეჟისურის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში. მას ქუთაისში მრავალი დამოუკიდებელი დადგმა ჰქონდა. სულიაშვილი არსად არ ღალატობდა თავის რეჟისორულ პრინციპს, ყველგან იგრძნობოდა მისი მანერა. მისთვის ძალზე ახლობელი იყო ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, მათში პოულობდა დიდ სიხარულს, შთაგონებით ეძლეოდა რეპეტიციებს, ღრმად იძირებოდა მსახიობის მთლიანი ანსამბლის, ერთიანი განწყობის, მაგრამ თეატრალურ გახელებასა და ელვარებას მოკლებულ სპექტაკლში.

განსაკუთრებთი უნდა აღინიშნოს მისი დადგმები: მ. გორკის „მტრები", დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი", ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი", ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა", ა. აფინოგენოვის „მაშენკა", კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი", კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები" და გ. შდივნის „პარტიზანები".

ყველა ეს სპექტაკლი 1938—1944 წლებში დაიდგა.

რა შეიძლება ითქვას ამ სპექტაკლების შესახებ?

ქუთაისის თეატრში გ. სულიაშვილის სპექტაკლები განსხვავდებოდნენ შესხიშვილის რომანტიკული თეატრის ტრადიციისაგან. იგი სცენაზე ამკვიდრებდა ყოფით რეალისტურ ტენდენციებს. მისთვის მთავარი იყო სიხამდვილის ასახვის ის „რეალური" ფორმები, რომლებიც მაყურებელს სცენაზე მოუტანდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს. რეჟისორი თავის ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში წერდა: „ჩემ-თვის, როგორც რეჟისორის მუშაობის ნაყოფიერება უშუალოდ დამოკიდებულია იმ დრამატულ მასალაზე, რომელზეც მიხდება მუშაობა... თუ პიესა ხამდვილი მხატვრული ნაწარმოებია, თუ პიესა ავტორის შიკრ სიყვარულით, გატაცებით, გულწრფელობით და მოცემული სახეების შეგრძნებით არის დაწერილი — ასეთი პიესა, კიდეც რომ არ იყოს ეფექტებით და სცენური ხერხებით დაწერილი, ჩემთვის მაინც სცენური ხდება. ჩემი მუშაობა ქუთაისის თეატრში შემიძლია ჩავთვალო ხაყოფიერად, რადგან თეატრის ხელმძღვანელი დოდო ანთაძე ხელს მიწყობდა და შერჩეული რეპერტუარიდან საშუა-

ლებას მაძლევდა მემუშავა ისეთ პიესებზე, რომლებიც უფრო უდგებოდნენ ჩემს ინდივიდუალურ შემოქმედებითს უნარს"[1].

რეალისტ რეჟისორს ეადვილებოდა ისეთ პიესაზე მუშაობა, როგორიც იყო. მაგალითად. „მტრები". ამ სპექტაკლს დიდად გამოეხმაურა საზოგადოება. ქუთაისელი მაყურებლისათვის არცთუ ისე ნაცხობი იყო გორკის დრამატურგია. ქართულ სცენაზე „მტრები" პირველად იდგმებოდა და. ბუნებრივია. თეატრიც დიდი პასუხისმგებლობით შეეკიდა სპექტაკლის მომზადებას.

გ. სულიაშვილმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა სოციალურ პათოსს. განსაკუთრებით გამოკვეთა აქტიორული შესრულება.

გ. სულიაშვილს გარკვეული ამაგი მიუძღვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წიხაშე. მან, დ. ანთაძესთან და გრ. მიქელაძესთან ერთად, აქტიური მოხაწილეობა მიიღო თბილისში საბავშვო თეატრის შექმნაში. რომელიც შემდეგ საფუძველი გახდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრისა. აქ მან დადგა ერთ-ერთი პირველი საბავშვო სპექტაკლი — მარკ ტვენის „ტომ სოიერი".

სულ სხვა ხასიათის რეჟისორი იყო პ. ფრანგიშვილი. იგი უფრო მეტ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის კომპოზიციებს, მის ორგანიზაციულ მთლიანობას. ფრანგიშვილის სპექტაკლებს ჰქონდა შინაგანი დისციპლინა. მსახიობები მასთან მუშაობდნენ დიდი ყურადღებით, ინტერესით. რეჟისორმა დიდი როლი შეასრულა პერიფერიულ თეატრების სპექტაკლთა საერთო კულტურის ამაღლებაში. განსაკუთრებით ფასეულია მისი ღვაწლი ჭიათურისა და გორის თეატრების ცხოვრებაში.

ჭიათურაში მუშაობის პერიოდში ჩამოყალიბდა და გამოიკვეთა პ. ფრანგიშვილის რეჟისურა. თუმცა ხშირად სცენაზეც გამოდიოდა, მაგრამ რეჟისურამ გადასძლია და მთელი ენერგიაც ამ პროფესიას მოახმარა.

მას „ჭიათურის წლებმა" შეასწავლეს „პროვინციული" ცხოვრების მთელი საიდუმლოება. ეს იყო დაძაბული შრომით, ტანჯვითა და იძულებით აღსავსე წლები. ამ წლებმა გააძლიერეს მისი ნებისყოფა, გაუღრმავეს პატრიოტული გრძნობა, აღზარდეს მასში ორგანიზატორის თვისებები.

---

[1] „ინდუსტრიული ქუთაისი", 1940, 3 ივნისი.

ჰიათურის თეატრი ფრანგიშვილის ხელმძღვანელობით მალე საგასტროლოდ თბილისს ეწვია. გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა: „ეტყობა, რომ ჰიათურიხ მუშათა თეატრს თავისი ხელმძღვანელის პ. ფრანგიშვილის მეთაურობით ჩაუტარებია დიდი მუშაობა და მიულწეევია საგრძნობი შედეგისათვის. რაც მთავარია. თეატრს დაულწევია თავი ხალტურისაგან, თეატრი უახლოვდება ჩვენს აკადემიურ თეატრებს. გასტროლებმა დაგვანახა, რომ ფრანგიშვილს შესწევს უნარი და გამოცდილება თეატრს გაუძღვეს წინ“[1]. ამ გასტროლებთან დაკავშირებით ს. ახმეტელმა ფრანგიშვილს ასე უდეპეშა: „ძალიან ვწუხვარ, რომ გუშინ, ორშაბათს თქვენი თეატრის გასტროლების პირველ წარმოდგენას ვერ დავესწარი ავადმყოფობის გამო. გულწრფელი სალამი ჩემი სახელით მთელ თეატრს და ამხანაგებს. ვამაყობ, რომ პირველი ინიციატივა თქვენს ხელთაა გასტროლების გაძართვაში, გამარჯვებული იყავით მუდამ. და ყველგან. რაც ყველას გაახარებს, თქვენი სახით ვუსურვებ გამარჯვებას ჰიათურის თეატრს“.

თეატრმა გასტროლებზე წარმოადგინა ს. შანშიაშვილის „ყამირი“ და „პროტექცია“,—ვ. გაბისკირიას „ზღვაური“, ი. ეკალაძის „ზეინკალი“. იმ პერიოდში ადვილი არ იყო ახალი ქართული ორიგინალური პიესებით გასტროლების მოწყობა. მაშინ ჯერ კიდევ ცოტა იწერებოდა თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პიესები.

ი. ეკალაძის „ზეინკალი“ პ. ფრანგიშვილის დახმარებითა და ინიციატივით დაიწერა. „ჰიათურის მაყურებელში — იგონებს რეჟისორი, — მან თავის დროზე დიდი მოწონება დაიმსახურა. განსვენებული დრამატურგი წარმოდგენამ ალაფრთოვანა, რაც წერილობით აღნიშნა თეატრის დღიურში: „რაც შეეხება პიესის დადგმას, სწორედ ცოცხალი შემოქმედებით არის სავსე. საერთოდ, ნიჭიერი ძალებია. ამ დღეებში თვით მე ბევრი რამ ახალი განვიცადე. თუ კი რაიმე ხეირიანი გამომივიდა, ჰიათურელებს ვუძღვნი. ახლა კი მადლობას მოვახსენებ მათ ამ ტკბილი წუთებისათვის. ასეთი ძალებით ყოველთვის შეიძლება ქართული სცენისა და საზოგადოების გამოცოცხლება. ვაშა ჰიათურელებს!“

მრავალფეროვანი იყო ჰიათურის თეატრის რეპერტუარი, ფრან-

---

[1] „კომუნისტი“, 1930, 25 აპრილი.

გიშვილი მრავალმხრივ სინჯავდა და ამოწმებდა თეატრის მსახიობების შესაძლებლობებს, ეძებდა გზებს.

...ყოველ სპექტაკლში ჩაქსოვილია რეჟისორის უდიდესი შრომა. მასში ჩაძირულია უძილო ღამეები, ათასი ფიქრი და ოცნება. ეს იყო დღეები, როცა ადამიანი ეჭიდებოდა მეტად მძიმესა და მომჭანცველ საქმეს. მაგრამ ფრანგიშვილი მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით აშენებდა ჰიათურის ახალი თეატრის საფუძვლებს.

ჰიათურის თეატრის ამჟამინდელი კოლექტივი ხშირად იგონებს ხოლმე პ. ფრანგიშვილის სახელს. თაობიდან თაობაში გადადის მისი კეთილი საქმეები, მისი სიტყვები...

1939—40 წლების სეზონიდან ფრანგიშვილი გორში მოღვაწეობს. ამ სეზონში მან დადგა ი. გედევანიშვილის „გადასასვლელზე“, ა. ქოჩარიანის „ბრმა მუსიკოსი“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“, ი. ვაკელის „შამილი“, გ. ბერძენიშვილის „ჩვენი მიწა“.

თეატრის ახალი შენობა გაიხსნა ფრანგიშვილის სპექტაკლით „გადასასვლელზე“. სპექტაკლი ასახავდა 1905 წლის რევოლუციურ ბრძოლას საქართველოში. განსაკუთრებით კარგად იყო დახატული გლეხთა ტიპები. წარმოდგენას ცხოველი ინტერესით შეხვდა საზოგადოება. „კომუნისტის“ აზრით, ეს სპექტაკლი სასიხარულო იყო იმითაც, რომ „კოლექტივში წამყვან ძალას თეატრალური ახალგაზრდობა წარმოადგენს, რომლებმაც სულ უკანასკნელ წლებში მიაღწიეს სპეციალური განათლება... „გადასასვლელზე“ გვაძლევს რწმენას, რომ გორის თეატრი შემდგომი ნაყოფიერი მუშაობით მალე დაიმკვიდრებს საპატიო ადგილს მოწინავე ქართულ თეატრებს შორის. ამის საწინდარია ის სპექტაკლი, რომლითაც თეატრმა გახსნა თავისი ისტორიის ფურცელი“.

პაველ ფარხგიშვილი თავის მოგონებათა წიგნში წერს: „ჩვენ შორის არიან უჩინარი მოღვაწეები, რომლებიც ყოველგვარი ხმაურის გარეშე, დიდი სიყვარულით ემსახურებიან ქართულ ხელოვნებას“... სწორედ ასეთი უჩინარი რეჟისორი იყო თვითონ. მეტად ფასეულია მისი მოღვაწეობა ჰიათურისა და გორის თეატრებში.

30-40-იანი წლების რეჟისორებიდან ფართო ერუდიციითა და ახალიტიკური აზროვნებით გამოირჩეოდა რამდენიმე რეჟისორი. მათ შორის კი ძალიან ცოტა წერდა სტატიებს, შრომებს. ზოგიერთმა მათგანმა მხოლოდ შემდეგ შეაჯამა თავისი განვლილი გზა. გამო-

აქვუნა ნაფიქრი და განცდილი, დაწერა საინტერესო შრომა, მაგრამ ის პერიოდში ამ თვალსაზრისით ყველაზე ინტენსიურად ვახტანგ გაბრიკი (ვაჩნაძე) მუშაობდა.

ვ. გაბრიკი იყო ფართო ერუდიციის, ორიგინალური თეატრალური აზროვნების ხელოვანი. მას ჰქონდა ფაქიზი გემოვნება და მხატვრული მოვლენების განზოგადების უნარი. იგი კარგად იცნობდა სცენური ხელოვნების სპეციფიკას და გრძნობდა მის განუმეორებელ ძალას.

ზოგჯერ თავის წერილებში უფრო მრავალმხრივ პიროვნებად ჩანახს, ვიდრე დადგმებში. თითქოს თეორიული გაწაფულობა და მსოფლიო თეატრალური პროცესების ანალიზის უნარი ერთგვარად ანელებდა მის რეჟისორულ შთაგონებას, მათ შორის იყო რაღაც კონტრასტი. ანგარიშგასაწევია ისიც, რომ ვ. გაბრიკს ძირითადად რაიონების თეატრებში უხდებოდა მუშაობა, ათმაგად მეტ ენერგიას ხარჯავდა, რათა სულ უფრო მეტად მიახლოებოდა თავის იდეალს. გაბრიკი დაფიქრებული, მოაზროვნე ინტელიგენტი იყო და კარგად იცოდა რა იყო თეატრში ნამდვილი და რა — მოჩვენებითი. მას არასოდეს ტოვებდა ეჭვი თავის შემოქმედზე. ამაშიც ჩანდა მისი ნიჭიერება, მისი ადამიანური ბუნების საუკეთესო თვისება.

ახ, ბრავალი სხვა ქართველი რეჟისორის მსგავსად, მოსკოვში მიიღო საფუძვლიანი თეატრალური განათლება. ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის დახმარებით სწავლობდა მცირე თეატრის სტუდიაში. მისი დამთავრების შემდეგ დაუბრუნდა საქართველოს. ჯერ მოღვაწეობს თბილისში, ხოლო 1929 წლიდან ვ. გაბრიკს უკვე თბილისის გარეთ ვხედავთ. იწყება ახალი, წინააღმდეგობებით სავსე პერიოდი მისი შემოქმედებისა. იგი მუშაობდა სოხუმში, თელავში, ზუგდიდში და ამ თეატრების ისტორიაში ახალი ფურცელი ჩაწერა.

სოხუმის თეატრში დადგა უ. შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“, ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, ბ. ლავრენევის „რღვევა“, კ. კალაძის „როგორ?“ და სხვ.

ჟახრულად ამ მრავალფეროვან სპექტაკლებში გამოჩნდა გაბრიკის რეჟისორული ალღო და ენერგია. ყველა ამ სპექტაკლის საერთო ხიშანი იყო დინამიკურობა, სახეთა ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვა და მასობრივი სცენების ხაზგასმულობა. რეჟისორი ყოველ რეპე-

ტიციას პროფესიული ოსტატობის, თეატრის საერთო კულტურის ამაღლებისათვის ბრძოლის ნიშნით ატარებდა, სარეპეტიციო და ბაზეზსა თუ მსახიობთა ფოიეში თეატრის ყოველი დღე აღსავსე იყო შინაარსიანი დიალოგებით. რეჟისორს არ ასვენებდა ფიქრი ახალი მსახიობის ფსიქიკურ თავისებურებაზე, მის არტისტულ ბუნებაზე, „ახალი თეატრი მანამდე არ შეიქმნება, — წერდა იგი, — ვიდრე მის კულისებში არ მოვა ახალი მსახიობი, ახალი ფსიქიკით“.

ძველი კი იოლად როდი თმობს თავის პოზიციებს. ადვილად ვერ დააძსხერეე საუკუნეობით განმტკიცებულ თეატრალურ ნორმებს. დიდხანს დარჩება კულტი ინდივიდუალიზმისა. და განა მარტო ამაში იქნება აქ ძველი თეატრის ინერცია? მსახიობთა ურთიერთობა, მასისა და ინდივიდუუმის პრობლემა და კიდევ ვინ იცის რამდენი რამ, — ყოველივე ეს იცოდა ვ. გარიკმა და შეუპოვრად ეძებდა ახალ თეატრალურ გზებს. „ახალი საბჭოთა თეატრი, — წერდა იგი, — მსახიობს უხსნის ახალი ევოლუციის გზას და ამ გზას უნდა გაჰყვეს ყველა ის, ვისაც უნდა, რომ ემსახუროს მომავალ ახალ თეატრს“. რეჟისორს სჯერა, რომ თანდათან ისპობა „მსახიობის პირადების კულტი“. მაგრამ იქმნება „მეორე პიროვნების კულტის საშიშროება“, რომელიც რეჟისორის სახელთან არის დაკავშირებული. მაგრამ „ახალი თეატრი ორივეს გამოუცხადებს ბრძოლას. მომავალი თეატრი შეიქმნება კოლექტიური შემოქმედებიდან. ხელოვანთა კოლექტიური სულიდან. მსახიობი, რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი, სცენის მემანქანე, თუ რეკვიზიტორი ერთი უფლებით გათანასწორდებიან“. ამას მოსდევს მტკიცება იმისა, რომ სცენაზე უნდა დაემხოს ერთი მსახიობის დიქტატურა. უნდა მოისპოს დიდი და პატარა როლისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების პრაქტიკა.

ვ. გარიკი ეყრდნობოდა თავისი დროის საზოგადოებრივ განწყობილებებს, ახალ სოციალურ და პოლიტიკურ იდეალებს და ფიქრობდა, რომ „ახალი თეატრის ბუნება იშვება გმირული პათოსიდან და აგებული იქნება ფსიქო-ემოციურ ტექნიკაზე, სადაც მსახიობის ფსიქოლოგიური განცდა სავსე იქნება ემოციური სიღრმით“, ხოლო „თანამედროვე ინდუსტრიული ეპოქა შექმნის თავის რიტმს. ამ რიტმზე იქნება აგებული მომავალი ახალი თეატრი“. მის თეატრალურ ნააზრევში ზოგი რამ შეიძლება ზედმეტად მოგვეჩვენოს. მისი მტკიცებანი აჭარბებენ ძველი თეატრალური ტენდენციების შეფა-

სებისას, მაგრამ ყველგან და ყოველ დეტალში ჩანს შემართებული ხელოვანი, იგრძნობა ახალი დროის სუნთქვა, მისი ძლიერი მაჯისცემა.

სხვადასხვა დროს თეატრებში მოღვაწეობდნენ გ. როსება, ვ. აბაშიძე. მრავალი წელი მოახმარა „სანიტარული კულტურის თეატრს" ვ. ნინიძემ.

ქართულ თეატრს ვ. ნინიძის სახით ჰყავდა ღვაწლმოსილი, ენერგიული და საერთო საქმისათვის მუდამ დაუღალავი რეჟისორი. მან დიდი გზა განვლო ქართულ თეატრში, მოწმე და უშუალო მონაწილე იყო მრავალი დიდმნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენისა. ვ. ნინიძე არის დამფუძნებელი „სანიტარული კულტურის თეატრისა", რომელმაც მრავალი წელი იარსება მისი ხელმძღვანელობით. ახალი ტიპის თეატრის შესაქმნელად ბრძოლა ვ. ნინიძემ ჯერ კიდევ 1928 წელს დაიწყო. ამავე წლის 16 სექტემბერს შედგა პრემიერა („ოთხი ჭიქა"), რომელშაც არსებითად გადაწყვიტა მომავალი თეატრის ბედი. მაშინ ჯერ კიდევ ნახევრადპროფესიული დასი იყო, მაგრამ ვ. ნინიძის დაუცხრომელმა წადილმა შექმნა ახალი თეატრი. „ძნელია, — იგონებს ნინიძე, — ახლა იმის გადმოცემა, თუ რას განვიცდიდით პირველი სპექტაკლის მონაწილენი და ავტორები. სპექტაკლის მსვლელობის დრო მთელ საუკუნედ გვეჩვენებოდა. არ ვიცოდით, როგორ შეფასდებოდა ჩვენი ნამუშევარი. ნუთუ ამ წამოწყებასაც ის ბედი ეწეოდა, რაც ჩვენამდე არსებულ კოლექტივებს. თუ ეს პირველი წარმოდგენა გახდებოდა ის საძირკველი, რომელზედაც მომავალი თეატრი აშენდებოდა?"[1]

გავიდა დრო და თეატრი დამკვიდრდა. მის სცენაზე მრავალი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი და აქტიორული სახე შეიქმნა (საკმარისია გავიხსენოთ იბსენის „მოჩვენებანი" ნინო ჩხეიძის ფრუ ალვინგით). ვ. ნინიძე იყო თეატრის სული და გული, მისი ყველაზე დიდი ქომაგი.

ვ. ნინიძეს იცნობენ არა მარტო როგორც რეჟისორს და მსახიობს, არამედ როგორც ფართო ინტერესების საზოგადო მოღვაწესაც.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრზე მსჯელობისას არ შეიძლება არ

[1] „სანკულტურის თეატრი", თბ., 1955, გვ. 6.

გაგვახსენდეს ბ. გამრეკელი. მან დიდი ამაგი დადო ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეს, მრავალი წელი უანგაროდ ემსახურა მოძავალ თაობას. იგი მონაწილეა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მრავალი წარმატებისა. ამ თეატრის სათავესთან დგას მისი სახელი, როგორც ხიბიერი რეჟისორისა და ორგანიზატორისა. მან თეატრის დაარსების პირველ სეზონშივე დაიწყო მოღვაწეობა და წარმატებით დადგა არა ერთი და ორი სპექტაკლი. 1928-29 წლების სეზონში დადგა ვ. კობელის „გოჩა“. მას შემდეგ, სხვადასხვა დროს დადგა „ხაცარქექია“ (ავტორები გ. ნახუცრიშვილი და ბ. გამრეკელი), ვსევოლოჟსკის „მარშალი ბავშვობისას“, ს. მთვარაძის „პირველი გემი“, გ. ბერძენიშვილის „აჭარის მთებში“, გ. ნახუცრიშვილის „კეცხოველი“ და სხვ. თეატრის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა გამრეკელის სპექტაკლებმა „ნაცარქექიამ“ და „ლადო კეცხოველმა“.

ბ. გამრეკელმა რამდენიმე პიესა დადგა მარჯანიშვილის თეატრში. ასე მაგალითად, სარდუს და მოროს „მადამ სან ჟენი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, დიუმას „მარგარიტა გოტიე“. „მარგარიტა გოტიე“ ე. ანჯაფარიძის მონაწილეობით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი გახდა ქართული თეატრის რეპერტუარში. წარმოდგენამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

ბ. გამრეკელმა რამდენიმე წელი მოახმარა ვ. აბაშიძის სახელობის თეატრს. დიდი წვლილი შეიტანა მის ცხოვრებაში.

ამავე თაობის რეჟისორთა შორის უნდა დავასახელოთ შ. ინასარიძე. ამ ჩუმსა და უპრეტენზიო რეჟისორს კარგად იცნობს ბათუმელი მაყურებელი. სამწუხაროდ, მისი ღვაწლი ნაკლებად არის ცნობილი ფართო წრეებში. შ. ინასარიძე თეატრალურ ასპარეზზე 1918 წელს გამოვიდა. პირველად ბათუმის დრამატულ წრეში დაიწყო მუშაობა, შემდეგ მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახელობის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი დაამთავრა. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ერთხანს თელავში მუშაობდა, 1936 წლიდან ბათუმის თეატრის რეჟისორია. ოცდაათ წელზე მეტია თავდადებით და სიყვარულით ემსახურება ბათუმის თეატრს. მისთვის საკუთარ სახლივით ახლობელი გახდა ამ თეატრის კედლები, ჰერი, მისი ყოველდღიური ცხოვრება. ბათუმის თეატრის სცენაზე დადგა ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, ი. მოსაშ-

ლი“. ამ სპექტაკლებში შეიქმნა რამდენიმე მართალი, თვითმყოფადი აქტიორული სახე.

შ. შესხმა მრავალი წელი მოახმარა ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრს. სადაც კი მესხმა იმუშავა, ყველგან გაჭოჩნდა მისი გულთბილი ადამიანობა, მისთვის ჩვეული პასუხისმგებლობა.

საკმაოდ დიდი და ფართო იყო ამ დროს ქართული რეჟისურის ასპარეზი. 30-40-იანი წლების ქართული რეჟისურა ერთ-ერთ საპატიო ადგილს იჭერს მრავალეროვან საბჭოთა რეჟისურაში. საკავშირო ყურადღება მიიპყრეს ქართველი რეჟისორების სპექტაკლებმა: შექსპირის „ოტელო“ (შ. აღსაბაძე), ვ. დარასელის „კოკეიძე“ (აკ. ვასაძე), ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ (აკ. ვასაძე), კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ (დ. ალექსიძე), ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ (ვ. ყუშიტაშვილი), სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (ა. ჩხარტიშვილი), დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“ (ა. თაყაიშვილი, ბ. გამრეკელი), შექსპირის „მეფე ლირი“ (დ. ანთაძე) და სხვ.

ქართველ რეჟისორთა სპექტაკლებში გამოჩნდა უფროსი და ახალი თაობის მსახიობთა წარმატებანი. შეიქმნა არაერთი მხატვრული სახე. ქართველი რეჟისორები დგამდნენ სპექტაკლებს, რომლებიც გაძოხატავდნენ სოციალიზმის მშენებელი ხალხის შრომასა და თავდადებას, გვიჩვენებდნენ თუ როგორი რთული წინააღმდეგობებით შენდებოდა ახალი ქვეყანა. დიდი სამამულო ომამდელ დრამატურგიაში ძლიერი იყო კლასობრივი ბრძოლის, შინაური და გარეშე მტრების დათრგუნვის, მათ წინააღმდეგ ხალხის მობილიზების პათოსი. რეჟისურა ესწრაფოდა რეალისტური სისავსით გამოესახა ახალი ქვეყნის მშენებელ ხალხთა შრომისა და ბრძოლის ჰეროიკა. ომის წლებში კიდევ უფრო გაიზარდა თეატრის ამოცანა.

30-40-იანი წლები — ეს იყო სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის დამთავრებისათვის ბრძოლის, ახალი კონსტიტუციის მიღების, სოციალისტური საზოგადოების განმტკიცების, საბჭოთა ხალხის დიდ სამამულო ომში გამარჯვების, სახალხო მეურნეობის აღდგენისა და განვითარების წლები. ეს არის ისტორიული პერიოდი, რომელიც მოიცავდა მეორე, მესამე და მეოთხე ხუთწლიანი გეგმების შესრულებისათვის ბრძოლას. საქართველოს წინ გადაიშალა ბრძოლისა და შრომის ფართო პანორამა, სულიერი და მატერიალური

ცხოვრების ყველა სფეროში დაისახა გრანდიოზული ამოცანები. მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის გვერდით ფართო გასაქანი მიეცა კულტურულ მშენებლობას. ამ პერიოდის ცხოვრება აღსავსე იყო არა მარტო წინსვლით, გამარჯვებებით, არამედ დიდი სიძნელეებითა და შეფერხებებითაც. ჩვენი ხალხის სულიერ ცხოვრებას დიდი კვალი დააჩნია უკანონო რეპრესიებმა. დაიღუპა ბევრი ნიჭიერი შემოქმედი.

30-იახი წლების მეორე ნახევრის ურთულეს პერიოდს მოჰყვა დიდი საშამულო ომი. დაძაბული ცხოვრების პირობებში კომუნისტურმა პარტიამ და მთავრობამ შეძლო მომავლის რწმენით შეეიარაღებინა ხალხი, აღეზარდა მასში საუკეთესო თვისებები, შეექმნა დიდი სულიერი და მატერიალური ფასეულობანი. ქართველი ხალხი მხარში ედგა სხვა მოძმე ხალხებს და ასე, მხარდამხარ, ერთიანი ფრონტით უტევდნენ სიძნელეებს. ამ პროცესში აქტიურ როლს ასრულებდა საერთოდ თეატრი და, კერძოდ, რეჟისურა. ქართული რეჟისურა ორგანული ნაწილი იყო საბჭოთა რეჟისურის დიდი ოჯახისა. მეტად ფასეული გახლდათ ის წვლილი, რომელიც მას შეჰქონდა საბჭოთა რეჟისურის წარმატებაში.

30-40-იანი წლების საბჭოთა თეატრი წარმოუდგენელია აკ. ხორავას, უ. ჩხეიძის, ვ. ანჯაფარიძის, ა. ვასაძის, ვ. გოძიაშვილის, თ. ჭავჭავაძისა და სხვა გამოჩენილ მსახიობთა გარეშე.

აკ. ხორავა და აკ. ვასაძე ერთ-ერთი პირველნი იყვნენ, ვისაც კ. სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, კაჩალოვის, ბუჩმას გვერდით მიენიჭათ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება. ეს იყო ქართული საბჭოთა აქტიორული სკოლის დიდი აღიარება. მოეწყო რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების გასტროლები მოსკოვში, საქვეყნოდ ცნობილი გახდა ქართული თეატრის მიღწევები. ამ დიდ წარმატებებში ნათლად იკითხებოდა ქართული რეჟისურის ხელწერა, იგრძნობოდა რეჟისურის წარმმართველი ძალა. ქართული თეატრის მსახიობები და მხატვრები, რომლებიც აღიზარდნენ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ტრადიციებზე, წარმატებით ქმნიდნენ ახალ სახეებს, პოულობდნენ ახალ დეკორატიულ გადაწყვეტას, ამ დიდ შემოქმედებით პოტენციალს გზადაგზა ნაკადებივით შეუერთდნენ რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობები, რომლებიც ორგა-

ხულად დაუკავშირდნენ ქართული თეატრის ძირითად ხაზს, თანდათან ჩამოყალიბდა ერთი მთლიანი დინება.

50-იანი წლების დასაწყისისათვის უკვე აუცილებელი გახდა რეალიზმის არხების გაფართოება. თეატრის განახლება. თვალსაჩინო გახდა დოგმატიზმისა და სქემატიზმის დანაშრევები. წარმოიქმნა „უკონფლიქტობის“ თეორია, რომელიც ძირეულად ეწინააღმდეგებოდა დრამატურგის ბუნებას, თეატრის განვითარების ინტერესებს. ქართული თეატრის ხიშიური რეჟისორები და მსახიობები თანდათან სძლევდნენ წინააღმდეგობებს, ებრძოდნენ შტამპებს, სქემატიზმსა და უფერულობას. საჭირო იყო ასპარეზზე ახალი ნაკადის გამოჩენა, რათა უფრო მძაფრად და მრავალმხრივ წარმართულიყო სიახლისათვის ბრძოლა.

„უკონფლიქტობის“ თეორია რეაქციული, ანტითეატრალური მოვლენა იყო. იგი ხელოვნურად ჩქმალავდა წინააღმდეგობებს, ცხოვრებაში მომხდარ შანკიერებათა ხასიათს. სინამდვილის შელამაზების მცდელობა თეატრს აიძულებდა გამხდარიყო პანეგირიკული, ზერელე, ცალმხრივი და საბოლოოდ მოსწყვეტოდა ცხოვრებას. პრაქტიკულად თუ რამდენად მცდარი იყო „უკონფლიქტობის“ თეორია, ეს „ხარატაანთ კერას“ ირგვლივ ატეხილ დისკუსიაშიც გამოვლინდა.

„უკონფლიქტობის“ მომხრენი აღშფოთებულნი იყვნენ პიესის კონფლიქტით. მათ სურდათ პიესისათვის ჩამოეცილებინათ ყოველგვარი ინტიმური გახცდები, ადამიანური გრძნობები, თვით სიყვარულის გრძნობაც კი „ბურჟუაზიულის“, „დეკადენტურის“ შეფასებას იძენდა. იდეალური ტიპების ძიების მცდარმა გზამ რთულ სიტუაციაში მოაქცია დრამატურგია და თეატრი. მაგრამ, საბედნიეროდ, მალე დაგმობილ იქნა „უკონფლიქტობის თეატრი“. 1925 წლის აპრილში გაზეთმა „პრავდამ“ სარედაქციო სტატიაში უარყო „უკონფლიქტობის თეატრი“. დრამატურგიას მოუწოდა აესახა ღრმა კონფლიქტები. გაზეთის აზრით, ჩვენს ცხოვრებაშიც ბოროტება ცოტა როდი იყო და ბოროტი ადამიანებიც არ იყვნენ ცოტანი.

1952—53 წლებში დაიწყო გამოცოცხლება სატირულმა ჟანრმა თავის უფლებებში აღდგა ვ. მაიაკოვსკის სატირა. საბჭოთა სცენაზე გაჩნდა ვ. მინკოს „გვარს ნუ დავასახელებთ“, ს. მიხალკოვის, ა. მაკაიენკოს პიესები, მოსკოვის სატირის თეატრში დაიდგა ვ. მაიაკოვსკის „აბანო“.

ყურადსაღები ფსიქოლოგიური პიესების გვერდით იდგმება მონუმენტური, ძლიერი ვნებებისა და ფართო პლასტების სპექტაკლები. 1953 წელს ოხლოპკოვი დგამს ალ. ოსტროვსკის „ჰექა-ქუხილის“ სპექტაკლი ახლებურად არის გადაწყვეტილი, რამაც მძაფრი კამათი გამოიწვია. კრიტიკოსთა ნაწილს მიაჩნდა, რომ სცენაზე ზედმეტად არის ჩამუქებული ყველაფერი, „სიბნელის მეუფება“ არასწორ სოციალურ აქცენტებზე ლაპარაკობსო. მაგრამ ყველასათვის ნათელი იყო, რომ ნ. ოხლოპკოვი ქმნიდა დიდ თეატრალურ ფორმებს, მკვეთრ სახეს. გვიჩვენებდა ორიგინალურ რეჟისორულ აზროვნებას. ყოველივე ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისურის განვითარებისათვის მოცემულ ეტაპზე.

1952 წელს უკრაინის ი. ფრანკოს სახელობის თეატრში მ. კრუშელნიცკი დგამს „ეგორ ბულიჩოვს“ და თავადვე თამაშობს მთავარ როლს. სპექტაკლი იწვევს დიდ კამათს. აქაც ბნელისა და ნათელი სახეების შეპირისპირება იწვევს კამათს. „უკონფლიქტობის“ პერიოდში კლასიკის ამგვარი დადგმა თავისებური რეაქციაც იყო ანტითეატრალური მოვლენის მიმართ.

საერთოდ, საბჭოთა თეატრის (პირველ რიგში, რუსული თეატრის) თახსიერი პროცესები შეინიშნება ქართულ თეატრშიც. „უკონფლიქტობის“ პერიოდში იწერება და იდგმება პ. კაკაბაძის „ბედნიერი სამშვილდო“. იგი ტიპიური შედეგი იყო „უკონფლიქტობის თეორიისა“. როგორც მოსალოდნელი იყო სპექტაკლი დაშარცხდა. არსებითად, იგივე ბედი ეწია ს. შანშიაშვილის „ახალ ფუძეს“ მარჯანიშვილის თეატრში. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში უკვე მოვიდნენ რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობები. მ. თუმანიშვილმა და აკ. დვალიშვილმა 1949—1950 წლების სეზონში დადგეს თავიანთი სადიპლომო სპექტაკლები. არც მათ მეორე სპექტაკლებს („დაუვიწყარი 1919 წელი“, „თბილისელი ქალაშვილები“) გამოუწვევიათ ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი. თითქოს ყველაფერი ჩვეულებრივ, საერთო თეატრალურ ხასიათში იყო ორგანულად შენივთებული: პოლიტიკური მოვლენები კი სწრაფად იცვლებოდა. იცვლებოდა სოციალური ტენდენციები, კონკრეტული პირობები. 1953—54 წლიდან, ახალმა პოლიტიკურმა ვითარებამ არსებითად გზა გაუხსნა ახალ თეატრალურ ტენდენციებს.

იწყება ახალი პერიოდი საბჭოთა თეატრისა. მისი საზღვრები ჩვენი აზრით მოიცავს 1962 წლამდე პერიოდს, როცა პარტიის ახალ-პროგრამა იქნა მიღებული. ეს არის დიდი პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების ხანა. შესაბამისად იცვლება ფსიქოლოგიური კლიმატიც.

ქართული თეატრი დიდი სიძნელეებითა და ახლებური თეატრალური აზროვნებით იწყებს ცხოვრებას.

ძიებები, წინააღმდეგობები და პერსპექტივები

სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების თავისებურება, ფართოდ გახვითარებული მსოფლიო კულტურული ურთიერთობანი, პარტიის ყრილობებზე დასმული ამოცანების მასშტაბები, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ნორმათა გადასინჯვის მოთხოვნილებანი გახსხვავებულ პირობებს ქმნიდა ლიტერატურისა და ხელოვნების გახვითარებისათვის. ლიტერატურაში, თეატრსა და კინემატოგრაფიაში დაიწყო ლირიკული ნაკადის დიდი აქტივიზაცია. ნაწარმოების ცენტრში მოექცა ადამიანის ფსიქოლოგიური განცდები, მისი სიხარული და ტკივილი. სულის სიღრმისეული სამყაროს ამოხსნის, ადამიანის უკიდეგანო ბუნების ამოცნობისა და ამოკითხვის სურვილი ძლიერ იმპულსებს ქმნის ახლის ძიებისათვის. მშვენიერ ორატორული, ფართო განზომილებანი ჰეროიკული ხელოვნების საპირისპიროდ დიდ გამოძახილსა და აღიარებას პოულობს ლირიკული პოეზია, მისი სიმართლისა და უშუალობის მომხიბვლელი ძალა. კინემატოგრაფიაში იქმნება ისეთი ფილმები, როგორიცაა „წეროები მიფრინავენ“ და „ბალადა ჯარისკაცზე“. ეს არის თვისობრივად ახალი მხატვრული აზროვნება, ახალი რეჟისორული პოზიცია. ომის თემაზე ამგვარი ნაწარმოების შექმნა წარმოუდგენელიც კი იყო არა მარტო ომის წლებში, არამედ შემდგომი პერიოდის პირველ ეტაპზეც კი. დრომ მოიტანა, რომ შექმნილიყო „ბალადა ჯარისკაცზე“. ქართულ კინოში იდგმება რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც სათავეს უდებს ახლებურ კინორეჟისორულ აზროვნებას. ესეც დროის მოთხოვნილებით არის ნაკარნახები. არსებითად, იგივე პროცესი შეინიშნება ლიტერატურაშიც, განსაკუთრებით კი პროზაში.

ქართულ პროზაში ჩნდება ახალი სახელები და თანდათან ძლავრდება ლირიკული პროზის ტენდენციები. ლირიკული ნაკადი აქ შენივთებულია მკვერთ ანალიტიკურ აზროვნებასთან.

ალბათ ქართული თეატრის არც ერთ ეტაპზე ასე ნათლად არ წარმოჩენილა სხვადასხვა თაობები, როგორც ეს 50-იან წლებში იყო. აკ. ხორავას, ვ. ანჯაფარიძის. აკ. ვასაძის თაობის გვერდით მოღვაწეობდნენ ვ. დოლიძის, ვ. ნინუას, მ. ჯაფარიძის, ე. მანჯგალაძის, გ. გეგეჭკორის, რ. ჩხიკვაძისა და ო. მელვინეთუხუცესის თანატოლები. ანალოგიური მდგომარეობაა რეჟისურაშიც. ა. ჩხარტიშვილის, დ. ალექსიძის, ვ. ყუშიტაშვილის, ვ. ტაბლიაშვილის, ბ. გამრეკელის გვერდით მოღვაწეობას იწყებენ: მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ლ. იოსელიანი, აკ. დვალიშვილი, ი. კაკულია, თ. მაღალაშვილი, გ. სარჩიმელიძე, ო. ალექსიშვილი. ხოლო 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მათ რიგებს უერთდებიან: კ. სურმავა, ა. გამსახურდია, გ. პატარაია, რ. მირცხულავა, თ. მესხი, შ. გაწერელია, ნ. ხატისკაცი, გ. მაცხონაშვილი, ნ. გაჩავა, გ. ჟორდანია, ქუთათელაძე და სხვები. ძველს თანდათან უერთდება ახალი ნაკადები და მოცემულ პერიოდში იქმნება საინტერესო წინამძღვრები ახალი გზების ძიებისათვის. მათ შორის, ბუნებრივია, ყველაზე უკეთ მძლავრდება იმათი სახე, ვინც მეტი ნიჭიერებით გამოირჩევა. მაგრამ რეჟისურაში ყოველთვის ერთბაშად არ ხდება გამონათება, საჭიროა დრო. დროში ვლინდება ხელოვანის შესაძლებლობა, მოცემულ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში იბადება და ვითარდება იგი.

. 50-იანი წლების რუსთაველის თეატრში იწყებენ მოღვაწეობას მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალიშვილი, ხოლო მარჯანიშვილის თეატრში ლ. იოსელიანი და გ. ლორთქიფანიძე.

ქართულ თეატრში, პირველ რიგში კი რუსთაველის თეატრში, იქმნება პირობები, რათა უფრო რელიეფურად წარმოჩნდეს სიახლის ძიების აუცილებლობა. 1955 წელს თეატრის ხელმძღვანელი პოსტებიდან მიდიან აკ. ხორავა და აკ. ვასაძე. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ ფაქტიურად თეატრის სათავეში მოექცნენ სხვა თაობის რეჟისორები. თეატრში იქმნება სარეჟისორო კოლეგია, რომელიც აერთიანებს დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილისა და აკ. დვალიშვილის რეჟისურას. კოლეგიას სათავეში უდგება დირექტორი პ. ქანდელაკი. იგი

ქმნის კარგ შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ პირობებს, რათა უფრო ფართოდ გაიშალოს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება.

50-იანი წლების თეატრში წარმოიქმნა სტილური მრავალფეროვნება. მკვეთრად გადაადგილდა მხატვრული აქცენტები, ხშირ შემთხვევაში შეიცვალა სარეპერტუარო ორიენტირი. უფრო მოუთმენელი გახდა კონიუნქტურა და უსახურობა. წარსულს ჩაბარდა ადამიანის „ვინტიკების“ თეორია. თეატრში წამოიწია პიროვნების როლმა. რეჟისურამ დაიწყო გაბედული ექსპერიმენტები. მთელს ამ პროცესში უთუოდ შეიხიშნება 20-30-იანი წლების თეატრალურ ძიებათა გამოძახილი. პირველ რიგში იგი შეეხო რეჟისურას. სწორედ მან ითავა აქტიური ექსპერიმენტატორის როლი და აქ იგი უშუალოდ დაუკავშირდა 20-30-იანი წლების რეჟისურას. გაიდო ხიდი ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის. დიდი იყო 50-იანი წლების თეატრში განახლების მოთხოვნილება. ამ ტენდენციას თავისებურად ხელი შეუწყო იმანაც, რომ პარტიამ ხალხს დაუბრუნა უკანონოდ რეპრესირებული დიდი რეჟისორების ეს. მეიერჰოლდის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის, ა. თაიროვის სახელები. მათ გაამდიდრეს საბჭოთა თეატრი. გამოჩენილ რეჟისორთა შემოქმედების ობიექტურმა შესწავლამ მეტი სითამამე და სტიმული მისცა რეჟისურას ახლის ძიებაში, განსაკუთრებით კი ახალი თაობის რეჟისორთა თეატრალურ ძიებებს.

საბჭოთა თეატრში ისევ აღსდგა 20-30-იანი წლების თეატრის ერთ-ერთი ნიშან-თვისება — ქოროს პრინციპი. შ. დადიანის „თეთნულდმა“ ს. ახმეტელის დადგმით ანტიკისაკენ მიახედა საბჭოთა თეატრი. ქოროში გამოიხატა ძველისა და საბჭოურის შეჯახების ისტორიული გარდუვალობა: „ბაპებისა და კომკავშირლების კონფლიქტი გამოვლინდა ქოროს სცენურ ფორმაში. ქოროს ახალი აზრობრივი შინაარსი მიეცა. საერთოდაც, ა. ახმეტელმა თავისი სპექტაკლების მასობრივ სცენებში, მის ფოლკლორულ მოტივებში ჩამოაყალიბა ქოროს თავისებური იერსახე. ქოროს ფორმის განახლება დაიწყო 50-იან წლებშიც. იგი გამოვლინდა არა მხოლოდ ანტიკური დრამატურგიის ნიმუშების, არამედ საბჭოური პიესების დადგმაშიც (ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“). მაგრამ ეს იყო

ერთ-ერთი მომენტი ძველის განახლებისა, მისი ორგანული კავშირისა ახალ თეატრალურ ძიებასთან.

გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპები, რომელიც ყველაზე ძლიერად 20—30-იან წლებში იყო ჩამოყალიბებული, 50—60-იან წლებში უკვე მძაფრი კრიტიკის ობიექტი ხდება. თეატრში საკმაოდ მძლავრი აღმოჩნდა ის ნაკლი, რომელიც დაუპირისპირდა სცენაზე მასობრივი სანახაობების, საერთოდ მასის ფსიქოლოგიისა და სოციალ-პოლიტიკური ტენდენციების გამომსახველ ფართო პანორამას. მისთვის უფრო ახლობელი და საინტერესო იყო ინდივიდის, ცალკეული პიროვნების განცდები, მისი უპრეტენზიო ცხოვრება.

მაგრამ ამ ტენდენციის პარალელურად ცოცხლობს და თავის არსებობას ამკვიდრებს გმირულ-რომანტიკული თეატრი. გრძელდება გმირის თემის ძიება; სოციალური პრობლემატიკის წამოწევა. ამ მხრივ განსაკუთრებულ როლს ასრულებს კლასიკა. ვ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრების“ გვერდით, რეპერტუარშია ა. ოსტროვსკისა და ა. ჩეხოვის ნაწარმოებები. მაგრამ ამ კლასიკის დადგმაში თუ გმირულ-რომანტიკული თეატრის ძიებაში უთუოდ იგრძნობა თემისადმი ახლებური დამოკიდებულება, განსხვავებული რეჟისორული აზროვნება. გმირულ-რომანტიკული, თუ გნებავთ პათეტიკური თეატრის დიდი ჭომაგი. ნ. ოხლოპკოვი ახლებურ გააზრებას აძლევს ა. ოსტროვსკის „ჭექა-ქუხილს“. ქართულ თეატრში დ. ალექსიძე დგამს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ და დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონს“, გ. ტოვსტონოგოვი „ოპტიმისტურ ტრაგედიას“. ერთმანეთის გვერდით მოღვაწეობენ ა. პოპოვი და ა. ეფროსი, ვ. პლუჩეკი და ნ. ოხლოპკოვი, დ. ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი, რ. სიმონოვი და ი. ზავადსკი, გ. ლორთქიფანიძე და ლ. იოსელიანი, ა. გონჩაროვი, მ. კნებელი, ი. ლუბიმოვი, ო. ეფრემოვი და სხვები. ეს არის საბჭოთა რეჟისურის მრავალფეროვნება, ძიებათა სიუხვე და სილამაზე. წინააღმდეგობათა სიმწვავე და შეუნელებელი სწრაფვა თეატრის განახლებისაკენ, მისი თანადროული აზროვნებისაკენ. უფროსი თაობის რეჟისორები გრძნობენ, რომ დრომ მოიტანა „ძველის“ ახლით გამდიდრება, ხოლო ახლის „ძველით“ გამძლავრება გარდუვალი ხდება ურთიერთკავშირი, დიალექტიკური წინააღმდეგობა და ერთიანობა.

საბჭოთა სცენას ამშვენებს დ. ალექსიძის „ოიდიპოს მეფე“, ნ. ოხლოპკოვის „მედეა“, გ. ტოვსტონოგოვის „იდიოტი“, „ვაი ჭკუ-საგან“, „მდაბიონი“ და სხვა. გ. ტოვსტონოგოვი დიდ როლს ასრულებს საბჭოთა რეჟისორული აზროვნების განახლებაში. იგი პრაქტიკულად ამტკიცებს იმას, რასაც ამბობს: „ნაწარმოების თანადროულობა ნიშნავს მიმდინარე პროცესებისა და მასში ადამიანთა შეცვლილი ხასიათების ამოხსნას, ნიშნავს იმ იდეათა ამოხსნას, რომლებიც აღმოცენდა დღეს“[1].

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ქართული თეატრის საერთოდ და, კერძოდ, რუსთაველის თეატრის ახალი თაობის სათავეში აღმოჩნდნენ სწორედ გ. ტოვსტონოგოვის მოწაფეები მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალიშვილი, რომელთაც წილად ხვდათ ისტორიული მისიის შესრულება ამ თეატრის ცხოვრების მოცემულ ეტაპზე. იგივე მისიას ასრულებენ მარჯანიშვილის თეატრში გ. ლორთქიფანიძე და ლ. იოსელიანი.

რუსთაველის სახელობის თეატრის საერთო საშემსრულებლო არსენალის, განსაკუთრებით კი მისი სტილის, ხანგრძლივმა უცვლელობამ არა მარტო დიდი გამოცდილება დააგროვა, არამედ დიდი დანაშრევებიც დატოვა. მხოლოდ ტალანტებს, ქართული სცენის დიდოსტატებს შესწევდათ ძალა ამაღლებულიყვნენ ეპოქის მოთხოვნილებათა დონეზე, ახალი ელვარება მიენიჭებინათ ერთობ სტაბილური ფორმებისათვის. აკ. ხორავას და აკ. ვასაძის დიდი შემოქმედება განსაზღვრავდა რუსთაველის სახელობის თეატრის ესთეტიკურ პრინციპებს. თეატრიდან ს. ახმეტელის წასვლის შემდეგაც. უპირველესად, სწორედ ამ მსახიობთა შემოქმედებაში ვლინდებოდა გმირულ-რომანტიკული თეატრის სიდიადე. მაგრამ სამამულო ომის შემდგომ პერიოდში საგრძნობი გახდა თეატრის საშემსრულებლო არსენალის გადასინჯვის აუცილებლობა. გავიხსენოთ 1949—50 და 1950—51 წლების სეზონები. დაიდგა თორმეტი პიესა. თემატური თვალსაზრისით, იგი აკმაყოფილებდა მოთხოვნილებას. რეპერტუარში სოლიდურად იყო წარმოდგენილი უშუალოდ ჩვენი თანადროულობაცა და ისტორიულ-რევოლუციური წარსულიც. დაიდგა საბჭო-

[1] გ. ტოვსტონოგოვი, რეჟისორის პროფესია. თბ., 1975, გვ. 107.

თა კლასიკაც. ერთი სიტყვით, როგორც იტყვიან, თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ თეატრს აკლდა შესაბამისი მხატვრული ხარისხი და სიახლე. სპექტაკლების დონემ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას.

ჩვენს მკითხველს კარგად მოეხსენება, რომ თეატრი ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე უმალ გრძნობს ცხოვრების ფერისცვალებას და იგიც ისევე მუდმივ განახლებას განიცდის, როგორც თვით ცხოვრება. აკ. ვასაძემ ზუსტად იგრძნო, რომ თეატრში ახალმა სიომ დაჰკროლა, შექმნა ღრმა ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სახე (პეპია).

აკ. ხორავა მ. თუმანიშვილს შემოქმედებითად აქეზებდა თამამი ექსპერიმენტებისაკენ. აკ. ხორავა და აკ. ვასაძეც გაბედულად უჭერდნენ მხარს ახალგაზრდებს, თავს უყრიდნენ ახალ თაობას. სწორედ მათ წიაღში წარმოიქმნა „ახალი ტალღაც“, რომელმაც 50-იან წლებში წარმოქმნა ახლებური თეატრალური აზროვნება. და ეს მოხდა ახმეტელის თეატრის უპირველესი მსახიობების აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის ხელმძღვანელობით. ამ ფაქტში ისიც ჩანს, რომ სრულიად არ შეეფერება სინამდვილეს მრავალთა წარმოდგენა ახმეტელის გმირულ-რომანტიკულ თეატრზე. ჩვენ ვლაპარაკობთ ახმეტელის შემოქმედებითი დიაპაზონის სიფართოეზე, მის დინამიკურ ხასიათზე, დაუსრულებელ ძიებებზე, რომლებიც მუდამ თანამედროვეობის სულით იყო გამსჭვალული.

ექსპერიმენტი ზოგს სალანძღავ სიტყვად მიუჩნევია, ახმეტელი კი რუსთაველის თეატრს 1933 წლამდე ექსპერიმენტულ თეატრს უწოდებდა (ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს!). მის თეატრალურ ესთეტიკაში დიდი ადგილი ეკავა ამ ტერმინს. იგი ხშირად იყენებდა მას ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის, ალ. თაიროვის შემოქმედებაზე საუბრის დროსაც.

„ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ ახმეტელი ახალი თეატრალური გზების ძიებას იწყებს. ახლის ძიებათა მიჯნაზე ვართო, — ამბობდა ხშირად. სიახლე იგრძნობა მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიაში. მის სარეპერტუარო განაცხადშია ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ და კლდიაშვილის „ნიღბები“; ძნელი წარმოსადგენია, ეს ნაწარმოებები როგორ მოთავსდებოდნენ თეატრის მიერ გამომუშავებულ მხატვრულ მეთოდში? მაგრამ, დიახაც, რომ მოთავსდებოდ-

ნენ მის ფართო არხში, შემოქმედების ფანტაზიისა და ძიებების უსაზღვროებაში.

როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ძალიან რთული და მრავალპლანიანი იყო ახმეტელის ექსპერიმენტების სფერო. იგი მოითხოვდა გაბედულ ექსპერიმენტს, სხვადასხვა ასპექტის ძიებებს. იგი ეძებდა „აქტიორული შემოქმედების ახალ გზებს“[1] და ესწრაფოდა ამ გზების მეცნიერულ შესწავლას. იმდენად მრავალრიცხოვანი და თამამი იყო ძიებათა კომპლექსი, რომ მას შეეძლო თავად მოემზადებინა პაროდია მთელ სეზონზე. 1927 წლის 29 აპრილის რეპეტიციის დღიურში ვკითხულობთ: „პიესა (ლაპარაკია „ამერიკელ ძიაზე“ — ვ. კ.) იწყება ელინური ქოროთი, ფოქსტროტით (ვალენსია), შემდეგ პარტერიდან მოდიან ქიტესა და აგრაფინა. შემდეგ ოფიცერს მიეგებება ოფელია, ოფელიას შემდეგ თორღვაი, ნადირა, ზვიადა, ლაგა, შემდეგ იჩო“.

რომანტიკული თეატრის პრინციპების ძიებისა და დადგენის პროცესში სცენაზე ეხედავთ ს. შანშიაშვილის „ჰერეთის გმირებსა“ და თ. ვახვახიშვილის „მზეთამზეს“, ა. გლებოვის „ზაგმუკს“. კ. ლიპსკეროვის „კარმენსიტას“, ხოზიკას „ხოჰოების დოღსა“ და ვ. შკვარკინის (გ. ბუხნიკაშვილის მიერ გადამუშავებული) „ნაბიჭვარს“.

აქ ძალიან ცოტას თუ ჰქონდა პირდაპირი კავშირი რომანტიკულ თეატრთან, მაგრამ განა მიზნისაკენ მიმავალი გზა ყოველთვის სწორხაზოვანია? რთულ წიაღსვლებში, დაშვებისა და ამაღლების პროცესში იკვეთება მომავლის კონტურები, ისახება სილუეტები იმისა, რასაც ესწრაფვი. მაგრამ ყოველი ძიება მაშინ არის ღირებული. თუ იგი რითიმე ეხმარება ძირითადს, თუნდაც ერთი რომელიმე მომენტის დაზუსტებასა და მიკვლევას უწყობს ხელს.

მოცემული სტილის (ამ შემთხვევაში, ვთქვათ, რომანტიკულის) ყოველი მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნებას უნდა ჰქონდეს გამოსახვის საშუალებათა მდიდარი არსენალი. ამის დაგროვება კი ზოგჯერ მისი სტილის საპირისპირო მასალიდან ხდება. აკ. ვასაძე წერდა: ამ წარმოდგენაში (ლაპარაკია „ამერიკელ ძიაზე“) კომპალას სახის განხორციელებამ, ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა

[1] სარეპეტიციო დღიური, 1928—29 წლების სეზონი, ინახება რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმში.

ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაშიო[1]. თითქოს უცნაურიც უნდა იყოს, რომ ამას წერს რომანტიკული სტილის მსახიობი, მაგრამ მისი სტილიდან ასეთი „გასვლაც“ თურმე აუცილებელი ყოფილა, იმავე რომანტიკული ხაზის სასარგებლოდ. მაგრამ სასარგებლოა მაშინ, როცა იცი რისთვის გჭირდება ეს „გასვლა“ და როგორ უნდა გამოიყენო იგი შემდგომ მუშაობაში.

როცა ახმეტელი ახალ გზებს ეძებდა და თეატრის ახალ საფეხურზე ამაღლებას ცდილობდა, გერმანიაში ბ. ბრეხტი ქმნიდა თავისი ეპიკური თეატრის პრინციპებს. ახმეტელმა მთლიანად მიიღო შილერი, ბრეხტი კი შილერში ეძებდა მხოლოდ ნაწილს ეპიკური დრამისათვის. ბრეხტი წერდა: „შილერი გასაოცარი ნათელი ხილვით ჰვრეტს „დრამა-ეპოსის“ ურთიერთმოქმედების დიალექტიკას (წინააღმდეგობათა ერთიანობას)“[2].

მაშინ ბრეხტის ძიებანი ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული, ერთ მხატვრულ სისტემად ქცეული. ბრეხტის მიერ გერმანული კლასიკის (მწერლობაში — შილერი, გოეთე, თეატრში — პისკატორი) კრიტიკული შეფასება არ გამორიცხავდა მის დიდ ინტერესს, ეძებდა კიდეც მათში მისთვის სასარგებლოს. „ჩვენ, — ამბობდა იგი, — შეგვიძლია ვისწავლოთ პიესის დრამატურგიული აგების პრინციპები დიდი პოლიტიკური დრამებიდან, როგორიცაა „ემილია გალოტი“, „ვალენშტაინი“ და სხვა“. მასობრივი სცენებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი იყო. ბრეხტს მიაჩნდა, რომ ამ მხრივ მნიშვნელოვანი მიღწევები ჰქონდა საბჭოთა თეატრს. .იგი მაღალ შეფასებას აძლევდა ვახტანგოვის („გადიბიუკი“) „საცერემონიალო მოქმედებას“, აკრიტიკებდა გერმანულ ბურჟუაზულ პრესას იმის გამო, რომ იგი ჯეროვნად ვერ აფასებდა მეიერჰოლდის სპექტაკლებს.

მისი აზრით, „დიდი, უფრო რაციონალური თეატრის შესაქმნელად ჩატარებულ ცდათა შორის მეიერჰოლდისეული ექსპერიმენტის ისტორიული ადგილი შთაბეჭდილებათა კოლექციონერებს უინტერესოდ ეჩვენებათ, ასეთებისთვის სულ ერთია, რა დიდებულადაა აქ თავის ადგილზე სცენის გაგება, სულ ერთია, რომ აქ არსე-

[1] აკ. ვასაძე, მოგონებები და ფიქრები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1947, № 11, გვ. 100.

[2] ბ. ბრეხტი, ტ. 5, მ., 1965, გვ. 50.

ბობს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქციის ჭეშმარიტი თეორია“[1].

ცნობილია ისიც, რომ ბრეხტი მრავალმხრივად ითვისებდა და იყენებდა 20-იანი წლების პოლიტიკური „აგიტკის“ და, საერთოდ, იმჟამინდელი თეატრალური მოვლენების გამოცდილებას, მათ შორის მეიერჰოლდისასაც.

ს. ახმეტელი ერთ-ერთი რეპეტიციაზე იცავდა მეიერჰოლდის „რევიზორს“. მას არ დაუკნინებია იგი, როგორც ამას ზოგიერთები უსაყვედურებდნენო, — ამბობდა ახმეტელი.

20-იანი წლების თეატრალური რეჟისორული აზროვნება გამოირჩეოდა პოლიტიკური სიმძაფრით, ღრმა სოციალური მიზანდასახულობით. აქ ბრეხტის სურვილები ემთხვეოდა საბჭოთა თეატრის დიდ პრაქტიკულ მიღწევებს. მიუხედავად იმისა, რომ ახმეტელი, თავისი პრინციპებით, რომანტიკული თეატრის მისებური გზით, იმის სრულიად საპირისპიროს ქმნიდა, რასაც ბრეხტი ეძებდა, დიდ ხელოვანთ რომელიღაც სფეროში მაინც აქვთ შემხვედრი წერტილები. ასეთს ჩვენ, ალბათ, მასობრივ სცენებში დავინახავთ, ან თეატრის სოციალურ-პოლიტიკურ სიმძაფრეში (თუმცა, ვიმეორებთ, სულ სხვადასხვა პოლუსიდან!). მაგრამ ვისაც „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი „კორიოლანოსი“ უნახავს, უთუოდ შენიშნავდა ამ საერთოს. უპირველესად, ვგულისხმობთ მასობრივი სცენის ორგანიზაციის პრობლემას, მის ანალიტიკურ ხასიათს, საშემსრულებლო ოსტატობას. აქ მსახიობი თეატრალური ჟონგლიორიცაა, „მუსიკალური ინსტრუმენტიც“, სპორტსმენიც. გავიხსენოთ ახმეტელის ექსპერიმენტები ამ მხრივ. ყოველივე ამას ბრეხტისა და ახმეტელის ძიებათა საერთო ნიშნების დადგენისათვის როდი ვამბობთ. ამგვარი რამ ხელოვნური და გულუბრყვილოც იქნებოდა, მაგრამ ხაზი უნდა გავუსვათ იმას, რომ არც ერთი მხატვრული სისტემა არ წარმოიქმნება ცარიელ ადგილზე უწარსულოდ, სხვადასხვა წყაროს შემოქმედებითი ათვისების გარეშე. აკი პისკატორი პირდაპირ ამბობდა: ბრეხტის ეპიკური დრამის რაიმე პრიორიტეტზე ლაპარაკი ზედმეტია, რადგან იგი არსებობდა ძველ საბერძნეთში, შექსპირთან, გოეთესთან და არსებობს დღესაც. ამასთანავე, ყოველი თეატრალური მოვლე-

---

[1] ვ. პლუევი. ბრეხტის თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებანი. მ., 1966, გვ. 48.

ნა გარკვეული პერიოდის შემდეგ თავისსავე წიაღში ბადებს ახლის საწყისებს, რომელიც შემდეგ კრიტიკულად განეწყობა ხოლმე წარმომშობის მიმართაც. არა მარტო ახმეტელის, არამედ ბრეხტის ეპიკურმა თეატრმაც განიცადა ევოლუცია. სიცოცხლის ბოლო წლებში ბრეხტი უკვე არა იშვიათად ლაპარაკობდა ამაზე. იგი შეცვალა „დიალექტიკური თეატრის“ ძიებამ!

ბრეხტი, ისევე როგორც ყოველი დიდი შემოქმედი, წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით ეძიებდა ახალ მასალას თავისი პრინციპების სისტემატიზაციისათვის. თეატრალური პრაქტიკა და შესაბამისი დროის მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევანი, თვით ცხოვრების პირობები ქმნიდა ერთ მთლიან კოლექტივს, რომელშიაც ყალიბდებოდა მისი ახალი თეატრალური სისტემა.

ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ ყოველ მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენას წინ უძღვის გარკვეული პირობები. ამ პირობების მომწიფების კვალობაზე წარმოიქმნება ესა თუ ის თეატრალური სინამდვილე. თეატრში მომხდარი ძვრები ანარეკლია იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სოციალური ტენდენციებისა, რომელშიაც იბადება მოცემული მხატვრული მოვლენა.

ტრადიცია ერთ სიბრტყეზე ჩამწკრივებული, მსგავსი თეატრალური მოვლენების ჯამი არ არის და, როგორც უკვე ვთქვით, ათასგვარ ფორმაში გვევლინება ხოლმე. მაგრამ როგორი შეფარვითი თუ აშკარაც არ უნდა იყოს ტრადიციის მაჯისცემა, იგი მხოლოდ მაშინ იძენს სასიკეთო მნიშვნელობას, თუ ეყრდნობა თანადროულ აზროვნებას. მხოლოდ ახალ შემოქმედებათა თვითმყოფად ტალანტს შეუძლია თავისებური სილამაზე მიანიჭოს ტრადიციასაც.

ს. ახმეტელის სახელის დაბრუნებამ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში გარკვეული იმპულსი მისცა რომანტიკული თეატრისადმი ინტერესის განახლებას. იგი, პირველ რიგში, დ. ალექსიძის სპექტაკლებში გამოვლინდა, მაგრამ დ. ალექსიძე არ შეჩერებულა ტრადიციასთან. მან გმირულ-მონუმენტურ ფორმებში შეიტანა ახალი ფსიქოლოგიის ნაკადი და მათი სინთეზის გზით თანადროული თეატრალური ესთეტიკის თანაზიარი გახადა იგი. რუსთაველის თეატრი ორმაგი „წნევის“ ქვეშ აღმოჩნდა. ერთის მხრივ, თეატრი ესწრაფოდა ახლებურად მოეაზრა ტრადიცია, მოეძებნა ახალი სცენური საშუალებები, ხოლო მეორეს მხრივ, სავსებით გამიჯვნოდა ძველს

და თეატრი გადაეყვანა სრულიად ახალ რელსებზე. ერთიცა და მეორეც საკმაოდ ძლიერი იყო 50-იანი წლების მეორე ნახევარში და 60-იანის დასაწყისისათვის. თეატრის რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედებაში ხშირად ხდებოდა ძალების გადაჯგუფება და აქცენტების გადაადგილება ხან ერთი და ხან მეორე სტილისაკენ, ზოგჯერ ერთი და იგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ ორთავე ტენდენციის სპექტაკლებში. მუდამ ბეწვის ხიდზე იდგა თეატრი. იგი ქანაობდა, მერყეობდა, იყო შინაგანი დუღილი, ჰიდილი. თანდათან იკვეთებოდა ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენების კონტურები, ზოგჯერ უცნაურად „მშვიდად“ შეერწყმოდა ხოლმე გმირულ-ფსიქოლოგიურ სიმართლეს პათეტიკურ-ლირიკული საწყისები. აკ. ვასაძის წასვლას რუსთაველის თეატრიდან, თავისი რეპერტუარისაგან აკ. ხორავას ჩამოშორებას თეატრი: თითქოს ერთბაშად უნდა გადაერთო ყოფით რეალისტურ პლატფორმაზე, რათა ახალ თაობას უფრო გულდამშვიდებით ეძია ახალი გზები. მაგრამ ეს პროცესი დაყოვნდა, რადგან თეატრს შეემატა ს. ზაქარიაძე, რომლის დიდი აქტიორული მასშტაბები (რომანტიკული თეატრისთვისაც სპარიანი იყო. ს. ზაქარიაძე ზედიზედ ქმნის ოიდიპოს მეფის, ქადაგის, ფიროსმანის, შუისკის სახეებს, რომლებიც დიდ გავლენას ახდენენ თეატრის მხატვრულ პროფილზე, ხელს უწყობენ დ. ალექსიძის შემოქმედებითს წარმატებებს. რუსთაველის თეატრის რეჟისურა კარგად იცის, რომ ახმეტელის გზის განმეორება არავის შეუძლია (ცხოვრებაც ხომ ზუსტად არ მეორდება!). თვით ახმეტელიც რომ ცოცხალი ყოფილიყო, იგი არ გაიმეორებდა იმას, რაც მისთვის განვლილი იყო. მხოლოდ თანადროულობაშია ყოველი თეატრის არსებობის გამართლება, ამ მარად ძველსა და მარად ახალ „სიბრძნეს“ ზუსტად გრძნობენ ნიჭიერი ადამიანები. რუსთაველის თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია უნდა გამოხატულიყო დღევანდელის ენით, თანამედროვე სცენური საშუალებებით.

50-იანი წლების რუსთაველის თეატრის ორპლანიან ძიებებში, მათს შეპირისპირებასა და ფარულ კონფლიქტებში კარგად იკითხებოდა არა მარტო ის, რასაც ორივე მხარე აღწევდა, რაშიაც იყვნენ ისინი ძლიერნი, არამედ ნათლად ჩანდა მათი სუსტი ადგილებიც. „აჩილევსის ჭუსლი“ ჰქონდა ერთსაც და მეორესაც. ზოგჯერ ტრადიცია ბებერად იქცევაო, ამბობდა მ. გორკი, მაგრამ ასევე საშიშ სე-

ნად მიაჩნდა სიახლის თვითმიზნური ძიება. რატომ უნდა დავუპიროთ ახალს მხარი, — ამბობდა გორკი, — მხოლოდ იმიტომ, — რომ ის ახალია? უარვყოთ ძველი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ძველია? — ასეა, უკიდურესობა, თვითმიზნური გატაცება ერთნაირად საზიანოა თეატრისათვის. რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში იყო თვითმიზნურობის ამგვარი გამოელინებანი ორივე ტენდენციაში („არაგველები", „ქალთა აჯანყება"). როგორც კი ერთი რომელიმე ტენდენცია დაეშვებოდა ამგვარ უკიდურესობამდე, მთელი თეატრი წამიერად ზურგს აქცევდა იმ სტილს, რომლის უხეირო „წარმომადგენელიც" იყო მოცემული სპექტაკლი. უკიდურესობათა შედეგების რეაქციას მეტად ამძაფრებდა სამხრეოული ტემპერამენტი. რეჟისურას დიდი ბრძოლა უხდებოდა, რომ დასი თავისკენ მოებრუნებინა. წინააღმდეგობათა ამ ჭიდილში იკვლევდა გზას თეატრი. თეატრმა შეძლო ერთხანს „ბალანსირების" საზღვარზე შეჩერებულიყო. როცა წარმატებით დაიდგა „ოიდიპოს მეფე" და „ბახტრიონი", მათ გვერდით იყო „როცა ასეთი სიყვარულია", „ესპანელი მღვდელი", „ჩვენებურები". მაგრამ ამ „სიმშვიდის" მიღმა. თეატრის წიაღში მჩქეფარე, წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრება იყო მოქცეული. მის სიღრმისეულ პროცესებში გაჩნდა ათასი დინება, რომელიც თანდათან იერთებდა პატარა ნაკადულებს, საკონფლიქტო სიტუაციებს, რათა ერთ დიდ დინებაში გადაზრდილიყო და საბოლოოდ გაფორმებულიყო ერთი ტენდენციის უპირატესობა... დრო გმირული თეატრის სასარგებლოდ არ მოქმედებდა. საზოგადოებრივი განწყობილება და, საერთოდ, ცხოვრების ფერისცვალება ყოფითი სიმართლის, ფსიქოლოგიური თეატრის ანალიტიკურ ხასიათს თანაუგრძნობდა. მტკივნეულად და მწვავედ განიცდებოდა რომანტიკულ ილუზიებთან გამოთხოვება, განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც გარედან, კრიტიკული თვალით ჩათლად ამჩნევდნენ ახალი ტენდენციის სუსტ მხარეებს. ტრაგიკული საწყისების მონელება დაბალი რეგისტრების, მინაზებული ემოციების გამოხატვა მათთვის ისეთივე მოუთმენელი იყო, როგორც ცრუ პათეტიკური შეძახილები.

რუსთაველის თეატრში მ. თუმანიშვილისა და აკ. დვალიშვილის სადიპლომო სპექტაკლებმა („მარად მწვანე ქედები", „თბილისელი ჭალიშვილები") უღიმღამოდ ჩაიარა. დიპლომანტი რეჟისორების პირ-

ველ ნაბიჯებს მოთმინებით შეხვდა თეატრის ხელმძღვანელობა. ამ წარუმატებლობისათვის კი არ შერისხეს ახალგაზრდები (როგორც ეს ხშირად ხდება!). არამედ დაუყვავეს, გაამხნევეს და, აი 1951 წელს მ. თუმანიშვილი უკვე დგამს ი. ფუჩიკის რეპორტაჟს „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“. ეს იყო პირველი მერცხალი, რომელსაც ახალი თაობის თეატრალური გაზაფხული უნდა მოჰყოლოდა.

მ. თუმანიშვილმა ფუჩიკის რეპორტაჟი იმავე სეზონში დადგა. როცა პ. კაკაბაძის „ბედნიერი სამშენდლო“ დაიდგა. ახალგაზრდა რეჟისორმა შემოიკრიბა თანამოაზრენი და თეატრის ძირითად რეპერტუარის პარალელურად. ე. წ. გეგმის გარეშე მოამზადა ეს სპექტაკლი. თეატრის ხელმძღვანელს, „ბედნიერი სამშენდლოს“ დამდგმელს, აკ. ვასაძეს ხელი არ შეუშლია ახალგაზრდა რეჟისორისათვის. ახალგაზრდათა განაცხადის ხასიათის მიუხედავად, აკ. ვასაძე მხარში ამოუდგა მათ. რა იყო ეს? აკ. ვასაძის რომანტიკული თეატრის პოზიციის დათმობა, პედაგოგიური მხარდაჭერა თუ თვით რომანტიკულის საზღვრების ფართო პლანში დანახვის სურვილი? აკ. ვასაძისათვის მისაღები იყო სპექტაკლის მოქალაქეობრივი პოზიცია და ის „შეფარული რომანტიკა“, რომელიც ერთობ საცნაური იყო მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში.

ი. ფუჩიკის რეპორტაჟის ინსცენირება (მ. თუმანიშვილი, კ. მახარაძე). ხასიათი მოითხოვდა მონახულიყო ცალკეული ეპიზოდების გამაერთიანებელი ღერძი. თუმანიშვილს უკვე ჰქონდა საამისო გამოცდილება ინსტიტუტიდან. ინსტიტუტის სპექტაკლში ამ როლს წამყვანი ასრულებდა. აქაც გაიმეორა იგივე ხერხი, მაგრამ არსებითი ხასიათის კორექტივი შეიტანა. უფრო ქმედითი გახდა წამყვანი. იგი აქტიურად იქრებოდა მოქმედ პირთა ურთიერთობაში და მღელვარებით გამოხატავდა თავის დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი. ასე რომ, წამყვანი რეპორტიორიც იყო და მოქმედი გმირიც.

წარმოდგენის გადაწყვეტა გარკვევით მიგვანიშნებდა, რომ საქმე გვქონდა ორიგინალურად მოაზროვნე რეჟისორთან. იგრძნობოდა ახალგაზრდა ხელოვანის მისწრაფება — გამოემუშავებინა საკუთარი ხელწერა. შემოეკრიბა თანამოაზრეთა ჯგუფი. სპექტაკლი იძლეოდა ამის საშუალებას. აქ გამოჩნდა რამდენიმე აქტიორული სახე. ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებმა გაუგეს რეჟისორს!..

რეჟისორის აზროვნების თავისებურება კარგად შენიშნა მისმა მასწავლებელმა გ. ტოვსტონოგოვმა. იგი, ერთხელ, წერდა თავის მოწაფეს: „ძალიან მომეწონა თქვენი ჩანაფიქრი და თუ მოხერხდა მისი რეალიზაცია (რასაკვირველია. გარკვეული ცვლილებებით, მუშაობის პროცესში), ეს უდიდესი მიღწევაა. მე მომეწონა თქვენი აზროვნების თავისებურება, მომავალი წარმოდგენის ხედვა და, რაც მთავარია, აზრის თამამი გაქანება. ნუ დაკარგავთ ამის უნარს მომავალშიც. მე მწამს თქვენი და ვისურვებდი, რომ თქვენგან მართლაც გამოსულიყოს თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე, რომელიც ასე საჭიროა ახლა ქართული სასცენო ხელოვნებისათვის“[1]. თუმანიშვილმა ინსტიტუტშივე გაამართლა თავისი ჩანაფიქრი, თეატრში კი იგი უფრო გააღრმავა და სრულყო იგი.

რეჟისორმა თითქოს ამ წარმოდგენით გაიხსენა თავისი ჯარისკაცული ცხოვრების დრამატული ეპიზოდები. ნაწარმოები თანახმიერი იყო მისი ბიოგრაფიისა, მასში დაინახა თავისი მოქალაქეობრივი მრწამსი, თავისი ჰუმანური იდეალები. მან, როგორც ყოფილმა ჯარისკაცმა, კარგად იცოდა, თუ რას ნიშნავდა ფაშიზმის წინააღმდეგ ამხედრებული პოეტური სულის ძალა.

წარმოდგენა გვაფიქრებდა ფუჩიკის გმირების ტრაგიკულ ბედზე. მღელვარებით მივყვებოდით მათი ცხოვრების გზას, გვიზიდავდა მათი სულიერი სიმტკიცე და მათი ზნეობრივი მისწრაფებები.

„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — საბრძოლო მოწოდებაც იყო და პოეტური სულის აღსარებაც.

ანტიფაშისტური სპექტაკლის შემდეგ რეჟისორი ისევ რევოლუციურ თემას მიუბრუნდა. 1952 წელს დადგა ა. მალიარევსკის „ქარიშხლის წინა დღე“. წარმოდგენამ გარკვეული საზოგადოებრივ-რეზონანსი გამოიწვია, მაგრამ ეს უფრო ნაწარმოების პოლიტიკური ტენდენციის შედეგი იყო, ვიდრე მისი მაღალმხატვრული თეატრალური გადაწყვეტისა.

1954 წელს მ. თუმანიშვილი დგამს ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელ მღვდელს“, რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა. მანამდე რუსთაველის თეატრში, თითქმის ოცი წლის მანძილზე, კომედიური სპექტაკლებიდან მხოლოდ დ. ალექსიძის დადგმები გამოირჩეოდა. ამ რეჟისორის სახელთან არის დაკავშირებული ელვარე თეატრალური ფორ-

[1] „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, № 12, გვ. 70.

მების, მახვილგონივრული და ხალისიანი წარმოდგენები. და აი, ახლა მათ „ესპანელი მღვდელიც“ შეუერთდა. სპექტაკლს გარკვეული სტილური კავშირი ჰქონდა დ. ალექსიძის წარმოდგენასთან „საპატარძლო აფიშით“.

ჯ. ფლეტჩერის პიესამ სცენაზე სახე იცვალა. კომპოზიციურად უფრო შეიკრა და დაიხვეწა. არსებითად მოიშალა ორი სიუჟეტური ხაზი. ისინი ერთმანეთს შეერწყა და შეენივთა, უკეთ წარმოჩნდა პიესის ლირიკული მოტივი. პიესის თამამმა ადაპტაციამ ბრწყინვალე შედეგი მოგვცა, შეიქმნა ერთი სუნთქვით, ერთი აზრითა და გრძნობით შეერთებული წარმოდგენა.

...სცენაზე იყო საზეიმო სიხალისე. ჰაბუკური ენება და სიყვარული ფეთქავდა ყველგან. კორდოვაში დაღვრილი მცხუნვარე მზის სხივები ადამიანის სულშიაც გადადიოდა და რაღაც სრულიად ახალ გამონათებას აძლევდა მას. სიყვარულის დაუცხრომელი გზნება იტაცებდა ჰაბუკ ლეანდროს (რ. ჩხიკვაძე) გულს. აქ რაღაც განსხვავებული აზრი და სილამაზე ჰქონდა თვით იმ აივანსაც კი, შეფოთლილი რტოებით რომ მიჰყვებოდა ამარანტას (მ. ჩახავა) ბინისაკენ. შესანიშნავი იყო დეკორაცია (დ. თავაძე). მისი მოხდენილი რაკურსები, კოლორიტული ქონგურები. ჰადრაკისებური მოედანი, ეკლესიის სილუეტი, პატარა კიბეები მზის სხივებში ერთიანდებოდა და მაყურებელიც აღტაცებული ეგებებოდა მას.

ეკლესია მწუხრის ჰანგების ნაცვლად მხიარულ მელოდიებს გამოსცემდა. ისმოდა შეზარხოშებული ახალგაზრდების სიმღერა „გულში ცეცხლი ანთია, ვესალმებით განთიადს“. საგანთიადო მისალმებას და მზის პირველი სხივის დაცემას მიაგებდა ლეანდროს ახლად გაღვიძებული სიყვარული. ამ მშვენიერ, საზეიმო ატმოსფეროში იქმნებოდა ადამიანთა ახალი ურთიერთობანი. იბადებოდა შეყვარებულთა ლირიკული მელოდიები. ისმოდა ლეანდროს სატრფიალო სიმღერა „შენი ღიმილი, ლამაზო...“

ლირიკული კომედიის შედევრი იყო „ჰადრაკის სცენა“, „სკრენდის სცენები“ და სხვ.

რეჟისორმა ლეანდროს როლს ჩამოაცილა ეროტიკული ენებათა ღელვა და ბიწიერება. იგი აქაც პოეტური სიყვარულის მომღერალია.

ფეიერვერკულ ბრწყინვალებით გამოირჩეოდნენ ე. აფხაიძისა

და ერ. მანჯგალაძის გმირები. ტრიალებდა სცენა, ტრიალებდა ცხოვრების ჩარხი და დროთა ბრუნვას მიჰყვებოდნენ „სულიერი მამებიც“. მართლაც, ძნელია დაივიწყო ეკლესიის გალავანზე ყვავილებივით ჩამომსხდარი მღვდლისა და დიაკვნის სახე. დაივიწყო მათი მონოტონური გალობა და ამ ზეციურ ჰანგებს შორის ჩამომდგარი წამიერი პაუზები, მათი დიალოგი წუთისოფლის გაუტანლობასა და ცხოვრების ბიწიერებაზე. აღარავინ არ კვდებაო, — წუხდნენ ისინ- მაყურებელი კი გულიანად დასცინოდა მათ „ჰუმანიზმს“. „მამები“ საიქიოსკენ უხმობდნენ ადამიანებს, რათა შემოსავალი გაზრდოდათ. ისხდნენ გალავანზე და ოცნებობდნენ ჭირსა და ვარამის გამრავლებაზე. მერედა, რა საოცრად გახალისდებოდნენ, როცა მომაკვდინებელ წამლებს „აღმოაჩენდნენ“ ხოლმე. ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ გამომგონებლობაში და ოცნებით გართულებს ჩაეძინებოდათ. ყველა ეს სცენა აღსავსე იყო მახვილგონივრული დეტალებით, იუმორისტული ჟესტებით.

რეჟისორი მსუბუქად, დახვეწილად ძერწავდა ყოველ სცენას, ფაქიზად ქარგავდა ყოველ ნიუანსს და განწყობილების ერთ მთლიან უწყვეტ გამას ქმნიდა.

სპექტაკლი „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ გამოირჩეოდნენ მეტაფორული აზროვნებითა და ხალასი რეჟისორული ნიჭიერებით. ამ ორ სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის საუკეთესო მხარეები. აქ სრულყოფილად ვიგრძენით მისი ხელწერის თავისებურება, პოეტური სიმბოლიკის სცენური მომხიბვლელობა.

კომედიის შემდეგ მ. თუმანიშვილი ისევ დრამატულ ჟანრს მიუბრუნდა. კვლავ რევოლუციურმა თემამ მიიპყრო მისი ყურადღება. ამჯერად მისი არჩევანი ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაზე“ შეჩერდა.

ტარიელ გოლუას როლს ა. ხორავა ასრულებდა. ტრაგიკოსმსახიობი და რევოლუციური ეპოპეა უკვე გარკვეულად მიგვანიშნებდა სპექტაკლის ფორმაზე. მასშტაბური მონასმების გარეშე თითქმის შეუძლებელი იყო ნაწარმოების სწორი გადაწყვეტა. ჩვენ ვლაპარაკობთ ხელოვანის პოზიციაზე და არა შესაძლებლობაზე. ვლაპარაკობთ თემისა და აქტიორული მონაცემების ხასიათზე და არა გადმოცემის ხარისხზე. ამიტომ მ. თუმანიშვილის განზრახვა — სპექტაკლის ფართო ეპიკურ ასპექტში გადაწყვეტა — სავსებით

მართებულად მიგვაჩნია. წარმოდგენამ დიდი კამათი გამოიწვია და ეს არც იყო მოულოდნელი.

მართალია, სცენური ფორმა უფრო ჰიპერბოლურ ხერხებში იყო მოცემული, ვიდრე ამის საშუალებას იძლეოდა მოქმედ პირთა შინაგანი მდგომარეობა, მაგრამ რეჟისორისათვის ეს მაინც საინტერესო ექსპერიმენტი იყო.

დიდი ინტერესით მიდიოდა [illegible] რეპეტიციები. სარეპეტიციო დარბაზიდან ათასგვარი ხმები გამოდიოდა. ზოგი ლაპარაკობდა რეჟისორის მუშაობის სრულიად ახალ მეთოდზე, ზოგიც მასში ახმეტელის ტრადიციის გაცოცხლებას ხედავდა. ერთი რამ ცხადი იყო: რეპეტიციებმა გაიტაცა ყველა და იმედით ელოდნენ პრემიერის დღეს.

მახსოვს, რეპეტიციებზე ხშირად მოდიოდა მხცოვანი მწერალი. როცა სცენაზე მიმდინარეობდა რეპეტიცია, მე ლ. ქიაჩელის გვერდით ვიჯექი პარტერში. აკაკი ხორავა დამშვიდებით, წყნარად წარმოთქვამდა ტარიელის ფრაზებს. რომ იტყვიან — ფრთაშესხმული არ იყო, არ „თამაშობდა“. არც არავინ მოითხოვდა მისგან იმ წუთში სხვაგვარ ტონს. მაგრამ ეს მშვიდი ტონი ხორავამ უცებ დაარღვია, გაისმა მისი ძლიერი ხმა და ყველამ იგრძნო, რომ მას უკვე ტარიელის სული ედგა. მსახიობი აენთო და თავისი მგზნებარება სხვებსაც გადასდო. ლევანის სიკვდილი რომ შეიტყო, როგორც დაჭრილი ვეფხვი, ისე დატრიალდა სცენაზე. „შვილო, ლევან!“ — შესძახა მან რაღაც გულის გამგმირავი ხმით და ეს უფრო მეტი იყო ვიდრე როლის განცდა. მწუხარებისაგან თითქოს მხრები უცახცახებდა, საოცარი სევდა და ალერსი ჩამდგარიყო მის ხმაში.

ლეო ქიაჩელი გაფითრებული იჯდა. მერე მძიმედ წამოდგა, აკაკიც სცენიდან ჩამოვიდა, მიუალერსა მწერალს და ერთმანეთს ისე მოეფერნენ, როგორც ჭირისუფლებმა იციან ხოლმე: ასე გეგონებოდათ იმ ტრაგიკულმა სცენამ რაღაც ტკივილი გაუღვიძა ორივეს.

როცა ქიაჩელს თეატრიდან მივაცილებდი, გზად მითხრა: — „რა შესანიშნავად გრძნობს აკაკი ტრაგიკულ წუთებს. შეხედე, როგორ უცებ შეიცვალა...“

სპექტაკლში იყო ტრაგიკული წუთები, მაშინ სულ სხვაგვარი სახე ეძლეოდა სცენას. გრძნობდით, რომ ივსებოდა დეკორაციის მასშტაბიც.

რასაკვირველია, ეს მხოლოდ წუთები იყო.

„ტარიელ გოლუას“ ი. ვაკელის „საქმიანი კაცი“ მოჰყვა. ისევ კომედიას მიუბრუნდა რეჟისორი. სპექტაკლის მოქმედი პირები სატირული ჟურნალიდან გადმოსულ ტიპებს ჰგავდნენ. აქ ყველაფერი უკიდურესად ხაზგასმული და ექსცენტრული იყო. რეჟისორი ისე დაიხარჯა პირველსავე მოქმედებაში, რომ შემდეგ უკვე ძნელი გახდა ახალი ფერებისა და საშუალებების მოძებნა. პიესამაც შეუწყო ხელი ამ ცდუნებას და წარმოდგენასაც ბევრი რამ დააკლდა.

წარმოდგენას „ნიანგის“ ფარდა ჰქონდა. ამით ჟურნალის მამხილებელი ძალა იყო მინიშნებული. ჟურნალის მამხილებელი კრიტიკა გარკვეულად აკონკრეტებდა მოქმედი პირების ბიოგრაფიასა და ადგილს ჩვენს ცხოვრებაში. ეს გასაგებიც იყო.

სატირული სიმძაფრე უკიდურესობამდე იყო მიყვანილი. მკვეთრად გამახვილებულმა ფორმამ ერთგვარად დაჩრდილა შინაარსი. თავი იჩინა განყენებულმა, თავისთავად ნიჭიერად მოფიქრებულმა, მაგრამ თვითმიზნურმა ხერხებმა, რაც გაბედული ექსპერიმენტით იყო მოტივირებული.

ნაკლოვანებებმა მართალია, ვერ სძლია „საქმიანი კაცის“ ჯანსაღ რეჟისორულ საფუძვლებს, მაგრამ მან უფრო დასრულებული სახით მაინც იჩინა თავი სხვა სპექტაკლებში (სენდერბიუს „ქალთა აჯანყება“, კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“).

მაგრამ მ. თუმანიშვილის რეჟისორული „შტურმები“, რაოდენ უკიდურესობამდეც არ უნდა დაშვებულიყო, თავისი გაბედული ძიებით საზოგადოებრივი აზრის დიდ მღელვარებას იწვევდა. იგი აცოცხლებდა თეატრალურ ატმოსფეროს, ქმნიდა მძლავრ იმპულსებს ახლის ძიებისათვის. იგი საინტერესო იყო ამ ჩავარდნებშიც კი!

მ. თუმანიშვილი ესწრაფვოდა რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზს. „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ზღვის შვილები“, „პოეზიის საღამო“, „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ — ის სპექტაკლებია, სადაც დიდი წარმატებით არის ამოკითხული და გაშიფრული „შეფარული რომანტიკის“ ფსიქოლოგიური სიღრმეები.

სატირის ჟანრში დაიდგა ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“.

ეს არის ულმობელი სატირა ბურჟუაზიულ სინამდვილეზე. მწერალი და რეჟისორი ერთი აზრითა და გრძნობით გაერთიანდნენ მაყურებლისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი აზრის სათქმელად: ფულით ყველაფერს ვერ იყიდი!..

დინამიკურ-დეკორატიულ დანადგარზე (ფ. ლაპიაშვილი) იშლებოდა ბლაგოის (გ. გეგეჭკორი), კლარას (მ. ჩახავა), ჟივოტას (ე. მანჯგალაძე და რ. ჩხეიძე) გმირების მთელი ცხოვრება. ვოდევილური სიმსუბუქე ხელს არ უშლიდა ნათლად გამოხატულიყო საზოგადოებრივად მეტად საჭირო შინაარსი.

კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ ლირიკული კომედიაა. დრამატურგიულად გონებამახვილურად არის მოძებნილი პიესის ფორმა, რომელიც მოქმედებად კი არა, ტაიმებად იყოფა. წარმოდგენის ტრადიციული წამყვანისაგან განსხვავებით, აქ ფეხბურთის კომენტატორია გამოყვანილი. იგი კომენტარებს უკეთებს მოქმედ პირთა გრძნობებსა და ფიქრებს, მაგრამ ეს რეპორტაჟი მოცემულია იუმორით. რეჟისორმა ზუსტი სცენური გამოსახულება და კონკრეტული გეოგრაფიული გარემო მოუძებნა ყოველ მოქმედ პირს. მთელი წარმოდგენა ექვთიმე ქათამაძის (გ. გეგეჭკორი) ბედის ირგვლივ დატრიალდა და თითქმის ყოველი სცენა მის სახელს დაუკავშირდა. მწერალმა გვიჩვენა მართალი და ოდნავ ექსცენტრული ბუნების ადამიანი. მან პლასტიკური გამოსახულება მისცა ქათამაძის სახეს. ზუსტად მოუძებნა სცენური ფორმა. ქათამაძის სახეს აქ ერთნაირად ხედავს დრამატურგი, მსახიობი თუ რეჟისორი და ყოველმა მათგანმა თავისი განსხვავებული ინტონაცია მისცა როლს.

მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც რეჟისორი იყო რთულ მდგომარეობაში. მას უნდა შეექმნა ახალი მხატვრული სინამდვილე, მოეძებნა ახალი სცენური გარემო, ადამიანთა ახალი ურთიერთობანი და ერთი მიზნისაკენ წარემართა ყოველი მათგანი.

ასეც მოხდა.

მ. თუმანიშვილს შეუძლია ხალასი თეატრალური გამოსახულება მისცეს თანამედროვეობის თემას. იგი სპექტაკლების მკვეთრ ფორმას, არტისტულ ხაზგასმულობას ადვილად როდი აღწევს. სამაგიეროდ ძლიერია მისწრაფება — საზეიმო თეატრალობა მისცეს თანამედროვე თემას. იგი დაჟინებით ეძებს თანამედროვე ადამიანის

ცხოვრების გამომხატველ მკვეთრ ფორმებს და ცდილობს შეუნარჩუნოს მას უშუალობა. კ. ბუაჩიძის ეს ნიჭიერად, ცოცხლად და გონებამახვილურად დაწერილი პიესა საფუძვლად დაედო მ. თუმანიშვილის ახალ რეჟისორულ წარმატებას. რა ნათელი ფორმები და არტისტული სიხალისე იყო სცენაზე! სცენას ავსებდა არა მარტო ფერთა სინათლე, არამედ ადამიანთა სულიდან დაძრული სიკეთე და მჩქეფარე არტისტიზმი.

მ. თუმანიშვილის რეჟისორული ენა თანამედროვე თემის პოეტიკაში ვლინდებოდა მთელი სისავსით და ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

50-იან წლებში დაიწყო ახალი ეტაპი დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა გასცენურების ისტორიაში. დაიწყო მწერლის შემოქმედების ნამდვილი ბუნების სწორად წაკითხვის, მისი თავისებურების ახსნის რთული პროცესი. ამ პროცესის სათავესთან მ. თუმანიშვილი დგას. იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ დ. კლდიაშვილი დიდ სიკეთეს პირდებოდა ქართულ თეატრს. ქართულმა რეჟისურამ მიაგნო ახალ სასიცოცხლო წყაროს, რომელმაც ქართულ თეატრში წარმოქმნა ახალი დინება. იგი დაიძრა 50-იანი წლების ბოლოდან, შემდეგ იმძლავრა 60-იან წლებში და ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. ახლა წარმოუდგენელია ქართული თეატრი რუსთაველის თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვლის“, „ქამუშაძის გასაჭირის“ (მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, აგრეთვე ქუთაისის, მახარაძის თეატრები), „უბედურების“ (გორის, მეტეხის, მოზარდ მაყურებელთა თეატრები) გარეშე. მათ ქართულ თეატრში შეიტანეს სიახლე, გაამდიდრეს მისი სტილისტიკა, წარმოქმნეს ახლებური თეატრალური აზროვნება.

და ეს უველაფერი ჩაისახა 1958 წელს, როცა მ. თუმანიშვილმა ტელევიზიაში დადგა „დარისპანის გასაჭირი“. პირველად იქნა მოსინჯული ორი კამერა, პირველად გამოჩნდა სიახლე კაროჟნას სახის გააზრებაში. მედეა ჯაფარიძის გამოსვლა კაროჟნას როლში წარმოადგენდა სრულიად ახალ ეტაპს დ. კლდიაშვილის გმირთა სცენურ ისტორიაში, ს. ზაქარიაძემ დიდი წარმატებით შეასრულა დარისპანის როლი. წარმატების მიზეზი, პირველ რიგში, მის ახლებურ მოაზრებაში იყო. მსახიობმა თითქმის მთლიანად მოხსნა კომიკური საწყისი და მეტად გაამძაფრა დრამატული მოტივი. თავისთავად, ეს ერთგვარად საკამათო გახლდათ, მაგრამ რადიკალურად ახალ ტენ-

დენციას ამკვიდრებდა და ამდენად გამართლებულიც იყო. დ კლდიაშვილის თეატრში „შემობრუნების პუნქტი“ გახდა ზაქარიაძის დარისპანი, ნამდვილი კლდიაშვილისაკენ მოიხედა თეატრმა. მ. თუმანიშვილმა „დარისპანის გასაჭირი“ დადგა რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში. „პოეზიის საღამო“ ერქვა მის სპექტაკლს პირველი მოქმედება დაეთმო „ეთერიანსა“ და „დარისპანის გასაჭირს“. ამავე საღამოს წარმოადგინა პანტომიმაც. ერთმანეთში გაერთიანდა სხვადასხვა ფორმები. ყველაფერი შეკრა და შეანივთა პოეზიამ. ამ საღამოს პარტერიდან სცენაზე ავიდა ს. ზაქარიაძის დარისპანი ყაბალახით ხელში და პირველ პირობითს დეტალშივე გამოჩნდა ახალი ხერხი, როლისადმი ახლებური მიდგომა. რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა გმირს ჩამოაცილა „ისტორიის ჩარჩო“, გახსნა მისი გული და უცნაურად თანადროული ჟღერადობა მიანიჭა დარისპანის სახეს.

მსახიობმა და რეჟისორმა ღრმად უნდა ისწავლონ თავიანთი ხელოვნების მართლწერის წესები, უნდა შეისისხლხორცონ, გაითავისონ იგი. თუ არ არის მყარი ბალავარი, ვერც შენობა დაშენდება მასზე, კიდეც რომ აშენდეს, მალე დაინგრევა. შემოქმედების საფუძვლების შესწავლა ხელოვანს ათავისუფლებს გადაულახავი ბორკილებისაგან, ანიჭებს თავისუფლებას. „ადამიანი, — წერს მ. თუმანიშვილი, — რომელმაც ერთხელ მტკიცედ შეითვისა მართლწერის წესები, შემდეგ მთელი სიცოცხლის მანძილზე, ისე წერს სწორედ, რომ ამ წესებზე აღარ ფიქრობს. მტკიცედ უნდა ფლობდე კანონებს და მთელი სიცოცხლე ცდილობდე მათი საიდუმლოების წვდომას, რათა შემოქმედება შენი ლაღი იყოს და თავისუფალი, რათა ქმნიდე კანონების მიხედვით ისე, თითქოს არც გსმენია მათ შესახებ“. კანონების საიდუმლოებას ფლობდნენ დიდი მსახიობები, რეჟისორები, ფლობდნენ ისე, რომ ზოგჯერ თითქოს ვერც კი გრძნობდნენ მათს არსებობას. ეს არის ოსტატობის სფერო და ამის გარეშე ვერავინ ვერ მიაღწევს შემოქმედების მწვერვალებს!

მ. თუმანიშვილის თეატრალური იდეალი მკაცრია, იგი „თეატრის რელიგიით“ არის ნაკურთხი. რეჟისორი მსახიობისაგან მოითხოვს მსხვერპლს. მ. თუმანიშვილი „მაქსიმალისტია“ და ყველას როდი შეუძლია მის ნებას დაემორჩილოს, მის კვალს გაჰყვეს.

სპექტაკლის ყოველდღიური ცხოვრება მსახიობისათვის მეტად მოსაწყენი იქნებოდა, რომ ფარდის ახდისას ისეთივე შემოქმედები-

თი პროცესი არ იწყებოდეს, როგორც სპექტაკლის პრემიერის დღეს. სპექტაკლს არც წარსული აქვს და არც მომავალი. იგი იბადება მაყურებლის წინაშე და კვდება ფარდის დაშვებისთანავე. მისთვის არსებობს მხოლოდ აწმყო. აწმყოთი ცხოვრობს და იბრძვის თავისი საუკეთესო იდეალების დასამკვიდრებლად. მის წარსულს ისტორიკოსები აღწერენ, მომავალს იმედით შესცქერიან თანამედროვენი. ასეთია ბედი თეატრისა და ამიტომ მისი სპექტაკლის ყოველი დღე სიცოცხლით სავსე უნდა იყოს!

ამიტომ არ გვიკვირს, როცა თუმანიშვილს უდიდეს სიხარულს ანიჭებს მსახიობი, რომელიც თეატრს ეწირება, როცა ამგვარ მსახიობში იგი თავის ორეულს ხედავს. მას ნაკლებად უყვარს ეპიკური არტისტი. არც ჰედონური ტკბობა იტაცებს. იგი თეატრში პოულობს ყოველგვარი სიხარულის წყაროს. თეატრის სცენიდან ჭვრეტს მთელ სამყაროს. ამაშია მისი შემოქმედების ძალა. მისი იდეალია თავისი თეატრალური მრწამსის ირგვლივ კეთილშობილური ფანატიზმის მსახიობთა გაერთიანება. ამ ძიებაში ზოგჯერ ზედმეტად ნერვულიც არის, ზოგჯერ ამაოდ ეძლევა ხოლმე ილუზიებსაც, მაგრამ მისი ბუნება მოუსვენარი ძიებაა. მას ვერც წარმოუდგენია სხვაგვარი ცხოვრება!

ძიების დროს იგი ხშირად მისულა უკიდურესობამდე, რომ ახალი ძალა მოეკრიბა თვითგანახლებისათვის. თვითგანახლების პროცესი კი მუდამ რთულია და საინტერესო.

მ. თუმანიშვილი მხოლოდ ერთხელ მიუახლოვდა რიგითი სპექტაკლისა და მთელი თეატრის ერთნაირი რიტმით ცხოვრების იდეას. ეს იყო სპექტაკლი „როცა ასეთი სიყვარულია“. ამ წარმოდგენამ თეატრში თავისი ტრადიცია შექმნა. ყოველ რიგითს წარმოდგენაზე რაღაც განსხვავებული ატმოსფერო სუფევდა. წარმოდგენის დამთავრებამდე თეატრში მუდამ სამარისებური სიჩუმე იდგა, გეგონებოდათ, ფეხის წვერებზე დადიან სცენის მუშებიო, სპექტაკლისაგან თავისუფალი მსახიობები და საერთოდ ყველანი, ვისაც რაიმე კავშირი ჰქონდა თეატრთან. თითქოს, ყოველი მათგანი მხოლოდ თეატრზე ფიქრობდა. ანტრაქტების დროსაც ემჩნეოდათ სცენიდან გაყოლილი განწყობა.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ რეჟისორის მიერ დაწერილ პიესას

ჰგავს. მასში გათვალისწინებულია სცენური მოქმედების ყოველი წვრილმანიც კი. მინიშნებულია მიზანსცენები. ასე რომ, ერთი შეხედვით, იგი თითქოს ადვილად დასადგმელი პიესაა, მაგრამ წარმოდგენის ბედს ეს როდი განსაზღვრავს.

მ. თუმანიშვილმა სავსებით სამართლიანად მიიღო დრამატურგის მიერ შეთავაზებული ფორმა. რასაკვირველია, ასეც უნდა მომხდარიყო, მაგრამ თუ ჩვენ მაინც ხაზს ვუსვამთ ამ მომენტს, ეს იმიტომ, რომ ზოგჯერ რეჟისორის მიერ შეთხზული ფორმა არ შეესაბამება პიესის ბუნებას და მათ შორის კონფლიქტიც გარდუვალია.

ამჯერად კი ჩვენ საქმე გვაქვს თუმანიშვილის რეჟისორული აზროვნების ბრწყინვალე მაგალითთან. მან ზუსტად მოუნახა პიესას რეჟისორული გასაღები. იგი დაეყრდნო ნაწარმოების ბუნებას, მის სტრუქტურას, სწორად შეიცნო მთელი მისი შინაგანი განფენილობა და ახალ სცენურ მასშტაბებში გამოხატა იგი.

პეტრისა და ლიდა მატისოვას მელოდრამატულმა ურთიერთობამ სპექტაკლში შეიძინა ტრაგიკული ჟღერადობა. რეჟისორმა იგი განწმინდა სანტიმენტალური ინტონაციებისაგან და წარმოდგენაში მძაფრი დრამატული ტონი შეიტანა. ახალგაზრდების სიყვარულს რომანტიკული ელფერი მისცა, მათ დამოკიდებულებას საფუძვლად დაუდო ფსიქოლოგიურად მართალი ურთიერთობა. ზეაწეული გრძნობები არ გასცდნენ ზომიერების ფარგლებს, არ დაკარგეს ინტიმი და ის ლირიზმი, რომელიც ასე ორგანულად შეერწყა თეატრის გმირულ საწყისს.

სპექტაკლი, რომელიც ფართო პლანის დეკორაციით იშლებოდა, მდიდარი იყო მრავალპლანიანი მიზანსცენებით. ჩვენ აქ ვხედავდით უკიდურესად პირობითს სცენურ ფორმებს, ზოგჯერ ნატურალისტური სიზუსტით მინიშნებულ დეტალებსაც, მაგრამ ყველაფერს აჩნდა მართალი და მოაზროვნე რეჟისორის ხელი.

ელვარე ფორმები, რომლებიც ზოგჯერ გამომწვევი იერითაც კი გამოირჩევიან თუმანიშვილის დადგმებში, მხატვრული ტაქტით და ზომიერებით იყო მოცემული ამ სპექტაკლში. რეჟისორი არსად არ ძიმართავდა ხელოვნურ გართულებებს, არ ქმნიდა ზედმეტად ეფექტურსა და ყღარუნა დეტალებს. აქ ყველაფერი ემორჩილებოდა მართალი ადამიანური ურთიერთობის ლოგიკას.

მ. თუმანიშვილი თავის სპექტაკლებში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს განწყობილებებს, წარმოდგენის ატმოსფეროს. განწყობის „პირველ ინტონაციას“ იგი იწყებს კულისებიდან. გმირთა ცხოვრება, რომელიც მაყურებლის თვალწინ იშლება, ზუსტად მოძებნილ ფონზე ვითარდება. დიდი ტაქტითა და ყოფითი დამაჯერებლობით იჭრება სცენაზე გარესამყაროში (კულისებიდან) წარმოქმნილი ხმები და მაყურებელიც ღრმა ინტერესით უსმენს მას.

საილუსტრაციოდ ბევრი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ამ სპექტაკლიდან. გავიხსენოთ თუნდაც ლიდა მატისოვას მოგონებანი, თუ როგორ ხვდებოდა იგი ქალაქის განთიადს, როგორ იჭრებოდა მის სულში ახალი დილა თავისი კოლორიტით, თავისი განუმეორებელი მელოდიებით. ლიდა სიხარულით უსმენდა ამ ხმებს და მას როგორც პოეზიას, ისე განიცდიდა. კულისებიდან სცენაზე იჭრებოდა ტრამვაის ხმა, მანქანების სიგნალები, ირეოდა სხვადასხვა ხმა, სხვადასხვა მელოდია. იღვიძებდა სიცოცხლე. ეს იყო წუთები, რომელიც სიცოცხლეს პოეზიის შარავანდედით ავსებდა.

რეჟისორმა აქ დიდებულად მოძებნა ლირიკული ფონი სცენური განწყობილების გასაძლიერებლად, გმირის სულიერ მდგომარეობას ბუნებრივად შეერწყა გარესამყარო.

„სიყვარულმა აღამაღლა“ მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის ყოველი გმირი, სიმართლის ძიებამ გაამახვილა მათი აზროვნება. ლიდა მატისოვას სიკვდილმა კი ტრაგიკული შინაარსი მისცა მათ ცხოვრებას. სრულიად განწმენდილნი გვშორდებიან თუმანიშვილის სპექტაკლის გმირები და მაყურებელიც ნელ-ნელა უბრუნდება თავის „პირველ სახეს“ — რეალურ სინამდვილეს.

ძნელი გზით მოიპოვა რეჟისორმა ეს გამარჯვება. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების რთულ გზაზე იგი ადრევე ეძიებდა იმ მხატვრულ ფორმას, რომელიც მას წარმატებებს მოუტანდა. მან იპოვა კიდეც ეს ფორმა და შესანიშნავადაც გამოხატა იგი სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“.

მ. თუმანიშვილმა დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განახლებაში, მის სახელთან არის დაკავშირებული ახლებური თეატრალური აზროვნების წარმოქმნის მნიშვნელოვანი ეტაპი. თუმანიშვილმა ქართულ თეატრში ძლიერი ბიძგი მისცა მრავალპლანიან

ექსპერიმენტულ ძიებებს. დაიცვა და აამაღლა ესპერიმენტალიზმის თვით არსი. თავის დროზე ახმეტელი რუსთაველის თეატრს ექსპერიმენტულ თეატრს უწოდებდა. მხოლოდ „ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ განაცხადა, რომ დამთავრდა ექსპერიმენტულ ძიებათა სიჭაბუკის ეტაპი (რომელიც რომანტიკული თეატრის ესთეტიკასთან იყო წილნაყარი) და იწყება ძიებათა ახალი ხანაო.

მ. თუმანიშვილი კარგად იცნობდა ახმეტელის შემოქმედებას, სიჭაბუკის წლებიდანვე მოხიბლული იყო მისი თვითმყოფადი ტალანტით. მან იცოდა, თუ რა იყო ახმეტელის ხელოვნების ნამდვილი ღირსება. ამიტომ გაბედულად შეუტია ყველაფერ იმას, რაც „ახმეტელიზმის“ ინერციას, მისი შემოქმედების არსის ფალსიფიკაციას შეადგენდა. შტურმი ერთობ ძლიერი აღმოჩნდა. ბევრს ახსოვს, თუ რა ძლიერი რეაქცია გამოიწვია მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებმა. რეჟისორის გზა არ იყო ია-ვარდით მოფენილი. ერთობ სუსხიანი და წინააღმდეგობრივი გახლდათ იგი. თავადაც განიცადა რუეველ წარუმატებლობის ტკივილი, მაგრამ თანდათან დაიწმინდა, დაკრისტალდა ბევრი რამ და ხშირ შემთხვევაში ტრადიციადაც იქცა.

ყველა პირობებში მ. თუმანიშვილი რჩებოდა პედაგოგ-რეჟისორად. ქართულ თეატრში კი პედაგოგ-რეჟისორის ტიპის წარმოქმნა თავის საწყის პერიოდშივე დაკავშირებული იყო რეჟისორული აზროვნების გართულებასთან. იგი ნიშნავდა თეატრის შემოქმედებითი არხების გაფართოებას, სამსახიობო ხელოვნების პროფესიული ოსტატობის ამაღლებას.

მ. თუმანიშვილი მუდამ ესწრაფოდა თანამოაზრეთა თეატრის შექმნას. მას ძალიან უჭირს შეგუება სხვაგვარი წყობის თეატრთან. იგი გაურბის ყველა თეატრში მუშაობას. მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, ესმით თუ არა მისი მათ, ვინც სამუშაოდ იწვევს.

რუსთაველის თეატრში მუშაობის დროს მ. თუმანიშვილი თითქმის ყოველთვის იცავდა თანამოაზრეობის პრინციპს. მის საფუძველზე იქმნებოდა ახალი თეატრალური აზროვნება, ახალი სტილისტიკა. შემოქმედებითი მიზნების ერთიანობა ედო საფუძვლად მაშინაც, როცა თუმანიშვილი იწყებდა რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობას და მაშინაც კინოსტუდიის „თეატრი — სახელოსნო“ რომ დაარსა. 50-იანი წლების დასაწყისიდან მოყოლებული არ შენელებულა მისი მოუსვენარი ძიებანი. მან გაიარა ძიებათა მრავალი სფე-

რო, დაშვებისა და აღზევების წლები და ახლა, შემოქმედებითად დაბრძენებული, სასცენო ხელოვნების არსში ჩაღრმავებული ქმნის ახალ სპექტაკლებს, თითოეული სპექტაკლი კი თავისებური სკოლაა მსახიობისათვის. ამ სკოლაში ხდება თვითგანახლების რთული პროცესი. ეს არის ხელახალი აღზრდის პროცესი, ესოდენ საჭირო და აუცილებელი მარადიული განახლებისთვის, მ. თუმანიშვილი თავისი მეთოდით ძლიერად უტევს შტამპს — „აქტიორულ სკლეროზს“ (მიხოელსი).

რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობა, თეატრალური ინსტიტუტი და ახალი თეატრის დაფუძნება — ეს ერთი ადამიანის მოღვაწეობის სამი სფეროა, მაგრამ თავისი არსით სამივეს ერთი საფუძველი აქვს. თუმანიშვილი ყველგან რჩება ელვარე ფორმების, ნოვატორული ძიების რეჟისორად..

მ. თუმანიშვილს აქტიური ძიებების ჟამს, მის საწყის პერიოდში გვერდით ედგა აკ. დვალიშვილი. მისი როლი გამოიხატა არა მარტო სპექტაკლებით, არამედ იმ ტენდენციისადმი აქტიური მხარდაჭერითაც, რომელსაც ეს განმანათლებელი სული მოჰქონდა. რეჟისორთა და მსახიობთა ახალ თაობას თავისი განსხვავებული სიტყვა უნდა ეთქვა და რუსთაველის თეატრში მან მონახა ის სფერო, სადაც მეტის თქმა შეიძლებოდა.

როგორც ვხედავთ რუსთაველის თეატრის წინაშე მეტად რთული პრობლემები იყო გადასაწყვეტი. ისიც საფიქრალია, ახალგაზრდა თაობის „შტურმი“ მართლა ნამდვილი სიახლე იყო თუ მხოლოდ ახალგაზრდული აღტკინება? ჰქონდა თუ არა მას პერსპექტივა? ეყოფოდათ თუ არა ახალგაზრდებს საგზალი ბოლომდე? რას მატებდა მათი სიახლე ეროვნულ თეატრალურ ფორმებს? რამდენად სწორად გამოხატავდა იგი ქართველი ხალხის თეატრალურ პოტენციალს? ან იქნებ არც ის ჰეროიკა იყო ნამდვილი? იქნებ ბევრი რამ ინერციულ ხასიათს ატარებდა?

ერთი სიტყვით, საფიქრალი და საზრუნავი ბევრი ჰქონდა რუსთაველის თეატრს მაშინ, როცა პირველი ნაბიჯები გადადგა აკ. დვალიშვილმა. პირველ ნაბიჯს დიდი ხმაური არ გამოუწვევია. სპექტაკლი იყო უპრეტენზიო, უწყინარი. საზოგადოებაც ნაკლები ინტერესით შეხვდა მას.

მაგრამ სპექტაკლს სპექტაკლი მოჰყვა და ბოლოს ახალგაზრდა,

რეჟისორის ყველა საუკეთესო თვისებამ თავი მოიყარა „ჩვენებურებში“. ახლა უკვე სხვაგვარი მნიშვნელობა მიეცა იმასაც, რასაც აქამდე აკეთებდა ახალგაზრდა რეჟისორი. სხვაგვარად გამოჩნდა მთელი მისი განვლილი გზაც.

ა. დვალიშვილმა რუსთაველის თეატრში ყველა რეჟისორისაგან განსხვავებული პოზიცია დაიკავა. იგი გამოიხატა ორ ძირითად ტენდენციაში. პირველი — დაჟინებული მხარდაჭერა ეროვნული დრამატურგიისადმი და მეორე — მსახიობებთან მუშაობაში მართალი ფსიქოლოგიური საფუძვლების ძიება.

რასაკვირველია, თეორიულად არც ერთი რეჟისორი უარს არ იტყოდა ქართული პიესის დადგმაზე, მაგრამ თეორია ერთია და პრაქტიკა — მეორე. დვალიშვილის მიერ დადგმული რვა პიესიდან ექვსი ქართველ დრამატურგს ეკუთვნის. ეს მართლაცდა მტკიცე მოქალაქეობრივი პოზიციაა. ახალგაზრდა რეჟისორს ბევრი მსხვერპლის გაღება მოუხდა მის დასაცავად. განა ცოტა დააკლო სუსტმა პიესებმა მის რეჟისურას? განა სცენური ფორმების ის ნიველირება, რაც ზოგჯერ მის დადგმებში შეიმჩნეოდა, შედეგი არ იყო თვით პიესების სქემატიზმისა? მაგრამ რეჟისორმა კარგად იცოდა, რომ ქართული თეატრის უპირველესი მოვალეობა ქართული მწერლობისადმი მხარდაჭერა იყო. მაყურებელს სურდა სცენაზე ენახა თავისი ახლობელი ადამიანები, ენახა თავისი ცხოვრება, თავისი ხალხის სიხარული, ბრძოლა, ტკივილი...

რეჟისორი უსმენდა ხალხის სულში დაფარულ ხმებს და ცდილობდა პირველქმნილი უშუალობით გამოეხატა იგი. ამ ძიებაში ჩანდა მისი როგორც ხელოვანის ბუნება. ამაში ხედავდა იგი თავისი მოქალაქეობრივი იდეალების გამართლებას.

რასაკვირველია, ერთია სურვილი, მისწრაფება და მეორე ის გზები, რომლითაც იგი უნდა გამოიხატოს. აქ უნდა გამოჩნდეს რეჟისორის მანერა, მისი თვითმყოფადი ბუნება.

აკ. დვალიშვილმა მაყურებელთან ურთიერთობის ფორმად აირჩია სადა სცენური საშუალებები. მან სპექტაკლი მაქსიმალურად გაათავისუფლა თეატრალური ეფექტებისაგან, უარი თქვა ყოველგვარ სცენურ ტრიუკებზე, მყვირალა ფერებზე, ხაზგასმულ ფორმებზე. სცენაზე ყველაფერი დაემორჩილა მართალ განწყობილებას, მოქ-

მედების ლოგიკურობასა და შესრულების რეალისტურ მანერას.

და მართლაც მისთვის „პირველი იყო სიტყვა“...

რეჟისორი დიდ დროს ახმარდა მსახიობებთან მუშაობას. მუშაობა კი ძირითადად მიმდინარეობდა სახეთა შინაგანი ბუნების გახსნაზე, მათი სწორი განწყობილების შექმნაზე, ინდივიდისა და ანსამბლის ურთიერთობაზე. მას მიაჩნდა, რომ სცენაზე ყველაფერი უნდა დამორჩილებოდა მსახიობს. დრამატურგი და აქტიორი რჩებოდნენ სცენის ბატონ-პატრონი, რეჟისორი კი მეორე პლანზე იდგა და თვით სპექტაკლის „მეორე პლანში“ იყო „გამქრალი“. მას ნაკლებად ხიბლავდა სპექტაკლის დადგმითი მხარე. მისი რეჟისორული ბუნება უფრო სწორ გზას პოულობდა მაშინ, როდესაც მსახიობში მიაგნებდა მართალ გრძნობას. რეპეტიციებზე თითქმის ყველაფერი ეწირებოდა დაძაბული შრომის შედეგად ნაპოვნ „რაციონალურ მარკვალს“. მას შეეძლო აღტაცებით შეგებებოდა ყველას, ვინც სცენაზე წარმატებით გადაწყვეტდა გმირის ფსიქოლოგიურ ამოცანებს. ამაში ხედავდა თავისი მხატვრული მრწამსის გამარჯვებას.

კარგად მახსოვს ერთი საინტერესო შემთხვევა. ეს იყო 1955 წელს. რუსთაველის თეატრი ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობს“ დგამდა. თეატრში მაშინ დაძაბული ატმოსფერო იყო. ახალგაზრდები, ე. წ. „ფსიქოლოგიური ნაკადის“ დამცველები, რომლებსაც დვალიშვილი მეთაურობდა, ცოტა არ იყოს, სკეპტიკურად უყურებდნენ აკ. ვასაძის გამოსვლას პეპიას როლში. ვასაძე სულ სხვა ამპლუის მსახიობად წარმოედგინათ და შექმნილ სიტუაციაში თითქოს მათი პოზიციის გამარჯვებას მოასწავებდა დიდი მსახიობის „ძველი სტილით“ გამოსვლა.

...დაიწყო გენერალური რეპეტიცია. ჩვენ ყველანი, ახალგაზრდები, პარტერის ერთ მხარეს ვისხედით. გაიხსნა ფარდა და სცენაზე ქართველი გლეხკაცი პეპია შემოვიდა. მახსოვს, ნახევრად ზურგშექცევით შემოვიდა და მოულოდნელად მთელი „სცენა გაივსო“. გახევებული შევცქეროდით პეპიას, რომელიც ილია ჭავჭავაძის მოთხრობიდან გადმოსულიყო და ქართველი კაცის სული გადმოეტანა სცენაზე.

ვასაძის ხმაში ამაოდ ვეძებდით ნაცნობ ინტონაციებს, ნაცნობ ხერხებს, ნაცნობ მანერას. ყველაფერი ახალი იყო, ყველაფერს

ავსებდა ფსიქოლოგიური სიმართლე. კრისტალური ფორმა და მისი მასშტაბი აღტაცებას გვრიდა ყველას.

დამთავრდა წარმოდგენა და ჩვენი „ლიდერი“ გაგვიძღვა სცენისაკენ. იგი პირველი გადაეხვია ვასაძეს, პირველმა მიულოცა „ძველი სტილის“ მსახიობს უდიდესი წარმატება. ახალგაზრდა რეჟისორმა მასში რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი მხარე დაინახა!..

ასე მგონია, ვასაძის პეპიამ იმ დღეს რაღაც ახალი რწმენა და იმედი მისცა დვალიშვილს. მან დაანახა რეჟისორს, რომ ამაოდ არ ჩაიელიდა ძიება შემოქმედების ამ სფეროში, თურმე მეტად ვრცელი და ფართო ყოფილა რუსთაველის თეატრის სტილისტური თავისებურება, უფრო გაბედულადაც შეიძლებოდა მისი „არხების“ გაგაფართოება!..

დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „გლახის ნაამბობის“ შემდეგ მ. თუმანიშვილმა დადგა ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“. მათ მოჰყვა მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ აკ. დვალიშვილის დადგმით.

„ჩვენებურებმა“ აურზაური და ვნებათა ღელვა გამოიწვია. ზოგს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის „გადატრიალებად“ მიაჩნდა, ზოგი სამხატვრო თეატრის პრინციპების გამოძახილს ეძებდა მასში.

სპექტაკლში გამოხატულება ჰპოვა დვალიშვილის რეჟისურის ყველაზე საუკეთესო თვისებებმა. ეს იყო დრამატურგისა და რეჟისორის მხატვრული მრწამსის, მათი სტილისა და მოქალაქეობრივი პოზიციების ბედნიერი დამთხვევა. მ. ჯაფარიძის პიესაში აისახა ქართული ყოფის მართალი და პოეტური სურათები; პიესამ იპოვა თავისი დამდგმელი. იპოვა ის, ვინც ყველაზე უკეთ გაუგებდა მას.

დრამატურგიცა და რეჟისორიც ერთ ენაზე ამეტყველდნენ თეატრში. მათ შექმნეს ახალი მხატვრული სინამდვილე, რომელიც კეთილი და მართალი ადამიანებით იყო დასახლებული.

მ. ჯაფარიძის პიესა დაწერილია შესანიშნავი ქართულით. იდიომებით მდიდარი ენა განათებულია მწერლის ჰუმანიზმით. აქ ყველაფერი ჰუმანიზმის პრინციპზეა აგებული და აშენებული. „პირსა შიგან გამაგრების“ იდეა ამოძრავებს მთელ პიესას და იგივე გამოიხატა სცენაზეც.

შესანიშნავმა სცენურმა დიალოგებმა, გმირთა სადა და ინტონა-

ციურად მდიდარმა საუბარმა, ხასიათების სწორმა ფსიქოლოგიურმა გახსნამ და ნაწარმოების საერთო ჯანსაღმა ატმოსფერომ თეატრს საშუალება მისცა შეექმნა ემოციურად ძლიერი, ფაქიზი პოეტური განცდის ლირიკული დრამა.

ქართველი კაცის ხალისიანი ბუნება, მისი უკვდავი სული მწერალმა ყველაზე რთულ პირობებს შეაჯახა, რადგან იცოდა, რომ სწორედ ამგვარ კონფლიქტში უნდა გამოწრთობილიყო მაღალი ადამიანური იდეალები.

დიდი ომი დატრიალდა ქართველი კაცის სულში. მტერთან საბრძოლველად წავიდნენ ახალგაზრდები, შინ დარჩნენ ქალები, ბერიკაცები. მათთან ერთად დარჩა მწირი და მოუსავლიანი მიწა. ომმა მოიტანა შიმშილი და სიღატაკე. თითქოს ყველაფერი ადამიანის წინააღმდეგ აღდგა, მაგრამ ვერავითარმა ძალამ ვერ ჩაკლა ადამიანში ადამიანური. ქართველი გლეხი ბოლომდე დარჩა მაღალი ზნეობის მატარებელი, ბოლომდე უერთგულა თავის ქვეყანას. ამაზე მოგვითხრობს ჯაფარიძის პიესა. ამას გადმოსცემდა დვალიშვილის სპექტაკლიც.

მ. ჯაფარიძე დიდი ტაქტით იხედებოდა მაყურებლის სულში. მისი მომღიმარი სახე, მისი კეთილი თვალი მაყურებელში აღძრავდა ლამაზ ფიქრებს და სპეტაკ გრძნობებს. მისთვის უცხო იყო ადამიანური ყოფის ბნელი მხარეების გამომზეურება. იგი ყველაფერში ეძებდა კეთილ საწყისს, რადგან ამაში ხედავდა თავისი ხალხის დიად ჰუმანურ ტრადიციებს.

...რამდენჯერმე მოეწყო სპექტაკლის განხილვა. ახლაც თვალწინ მიდგას მთელი წარმოდგენა. სპექტაკლი შთაბეჭდილებას ახდენდა თავისი ჰარმონიულობითა და შინაგან განწყობილებათა მთლიანობით. იგი ალალმართალი კაცის ენით ესაუბრებოდა ჩვენს სულს. სცენიდან ისმოდა გულშიჩამწვდომი სიტყვები: „გაჭირვებამ ჩვარი შემომახია, თორემ გულს ისევ არჯევანი ჰქვია!“ ეს გული ალალმართალი, მშრომელი კაცის გული იყო და ამიტომ ვერავითარმა ძალამ ვერ გატეხა იგი.

„ჩვენებურები“ თავიდან ბოლომდე გააზრებული, რეალისტურად გადაწყვეტილი სპექტაკლია. მასში მოქმედებენ ცოცხალი, რეალისტური პერსონაჟები. ისინი თითქოს არაფერს აკეთებენ

განსაკუთრებულს, მაგრამ მათი ყოველი ნაბიჯი განსაკუთრებით სასიხარულო და ახლობელია ჩვენთვის.

მთელი სპექტაკლი დატვირთულია ემოციურად, ყოველი დეტალი, ყოველი სურათი გამთბარია ადამიანებისადმი სიყვარულით. აი, რა გვხიბლავს და გვიზიდავს ამ სპექტაკლში. თვით პატარა ადამიანური ნაკლიც კი, რომელიც ილარიონს გამოაჩნდება მაშვლობასთან დაკავშირებით, ისეთ გარემოცვაშია მოცემული, რომ სულ სხვა სახესა და იერს იღებს.

ახალმა სიომ დაჰკროლა თეატრს. „ჩვენებურები“ იყო ერთერთი პირველი სპექტაკლი, ყველაზე მეტი სისრულით რომ გამოხატა ის ტენდენცია, რომელიც შემდეგ სხვადასხვა ფორმით გამოვლინდა თეატრის ცალკეულ დადგმებში.

აკ. დვალიშვილს მუდამ იტაცებდა ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები. ეძებდა პიესებს, რომლებიც თანამედროვეობას გამოხატავდა (ზოგჯერ იგი არ ერიდებოდა მხატვრულად არასრულფასოვან ნაწარმოებებსაც კი!) მან რუსთაველის თეატრში დადგა თ. დონჟაშვილის „გამარჯვებულთა ღიმილი“, ი. ჭავჭანიძის „თბილისელი ქალიშვილები“, ნ. გოგოლის „ბანქოს მოთამაშენი“, გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, ვ. როზოვის „გზა მშვიდობისა“, ვ. კანდელაკის „სარეველა“, ს. კლდიაშვილის „დღესასწაული საკრაულაში“.

აკ. დვალიშვილის შემოქმედებაში. თემისა და პრობლემის დასმის თვალსაზრისით. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელსა“ და ვ. როზოვის „გზა მშვიდობისა“. ერთიცა და მეორეც ახალგაზრდობის საკითხს ეხება. იმხანად ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ძალზე ახლობელი იყო ამ პიესებში წამოჭრილი საკითხი.

ახალგაზრდობა ცხოვრებაში ეძებს თავის ადგილს.

...ერთი მხრივ, იყო ჭაბუკების ენებათა ღელვა, რომანტიკული ბურუსით მოსილი ოცნებანი და რაღაც შეუცნობელი შიში ცხოვრებაში გასვლისა, ხოლო, მეორე მხრივ, მათი მოქალაქეობრივი სიმწიფის საკითხი. არ ხერხდებოდა ჰარმონიული შეხამება ამ ორ მხარეს შორის, უფრო გვიან იღვიძებდა მოქალაქეობრივი შეგნება, ვიდრე პირველი განცდა სიყვარულისა. ზოგჯერ ულმობლად იფანტებოდა პოეტური ილუზიებიც. ერთი სიტყვით, ეს იყო პრობლემების

ფართო სფერო, რომელიც ერთნაირად აღელვებდა როგორც დრამატურგს, ისე მათი პიესების დამდგმელს.

„ახალგაზრდა მასწავლებელი“ დიდხანს შერჩა რეპერტუარს. მაყურებელმა ერთბაშად მიიღო და შეიყვარა იგი. ქართულ თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს შორის ბევრს არ ჰქონია ამგვარი პოპულარობა. რეჟისორმა კარგად „დაიჭირა“ კომედიის „ნერვი“, იგრძნო მისი სიმართლის ძალა და მახვილსა და ლაკონიურ ფორმებში გამოხატა იგი. პრობლემას არ დაუკარგა სიმსუბუქე, არ დაუკარგა სილაღე და მაყურებელმაც ასე უშუალოდ მიიღო წარმოდგენა.

სცენაზე გამოჩნდნენ ცხოვრებისეული, სისხლჭარბი ადამიანები, გამოჩნდა მათი ახალგაზრდული სული და ხალისიანი ბუნება. მათს ურთიერთობაში წარმოიშვა მოულოდნელი და სასაცილო სიტუაციები, გაჩნდა წინააღმდეგობანიც, მაგრამ ყველაფერი „გათამაშდა“ გონებამახვილურად და ნიჭიერად. რეჟისორმა აქტიორები არ მოაქცია წინასწარ აკვიატებულ ჩარჩოში, მეტი გასაქანი მისცა მათს იმპროვიზიციას და ამ შინაგანმა თავისუფლებამ ახალი ფერები და დეტალები შემატა სპექტაკლს.

აკ. დვალიშვილის სპექტაკლების გმირები მუდამ გამოირჩეოდნენ სიმართლის გრძნობით. რეჟისორი ინტუიციურად ზუსტად გრძნობდა მათ სულიერ მოძრაობას. მის სმენას არ ეპარებოდა არც ერთი არაბუნებრივი ინტონაცია. ჩვენ არაერთხელ გვინახავს დვალიშვილის სპექტაკლებში სქემატური სახე, გვინახავს უფერული მიზანსცენაც, მაგრამ არასოდეს გვინახავს სიყალბე. რეჟისორი ქვის მთლელის მძიმე შრომით მუშაობდა ყოველ მსახიობთან, რათა საიმედო გზაზე დაეყენებინა იგი!..

„ახალგაზრდა მასწავლებელში“ ყველაზე მეტი სისრულით გამოჩნდა რეჟისორის კომედიური ნიჭი, „ჩვენებურებმა“ კი გვიჩვენა მისი ლირიკული ბუნების დრამატული მხარე.

„ახალგაზრდა მასწავლებელში“ მოცემული იყო უმაღლესი განათლების კურსდამთავრებულთა სოფლად სამუშაოდ წასვლის საკითხი (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), „ხალისიანი მეგობრების“ გმირები კი საშუალო სკოლიდან უმაღლესისაკენ მიდიოდნენ.

ვ. როზოვის პიესას ახასიათებს ლირიზმი, მისი გმირები გულ-

წრფელნი, ახალგაზრდულად უშუალონი არიან. ისინი სხვადასხვა გზებით, სხვადასხვა ბიოგრაფიით მივიდნენ უმაღლესი სასწავლებლის კარებთან, მათ იმ დღეებში განიცადეს დიდი ღელვაც და სიხარულიც, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ცხოვრებაში პატიოსანი გზით სიარულის აპოლოგია იყო.

მწერალი სიმართლეს ელაპარაკება მაყურებელს. მან იცის, რომ სცენაზე პატარა სიყალბეც კი მომაკვდინებლად მოქმედებს მაყურებელზე. არ შეიძლება ისარგებლო ტრიბუნით და მოზარდ თაობას უქადაგო უზნეობა. რასაკვირველია, ამას არავინ არ აკეთებს პირდაპირი, შიშველი ფორმით. მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას, თუ მისი შინაარსი დაცლილია კეთილშობილური იდეალებისაგან?..

ცნობილი ფრანგი რეჟისორი ფირმენ ჟემიე წერდა: „იმთავითვე მე მიმაჩნდა, რომ თეატრი არსებობს იმისათვის, რათა აღუძრას ფართო მაყურებელს იმგვარი ემოციები, რომელნიც ყველას დაიპყრობენ. მთელი ჩემი ზრახვებით მივისწრაფოდი იმისკენ, რომ ხელი შემეწყო იმ ნაწარმოებთა გახსნისათვის, სადაც თავის მოქალაქეობრივ იდეალებს ჰპოვებდა მთელი ხალხი, ყველა საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენელი. და ჩემს თავს ვეუბნები: ჭეშმარიტია ის თეატრი, რომელსაც შეუძლია ადამიანები მიუახლოოს იმ ცხოველმყოფელ პრინციპებს, რომლებიც კაცობრიობას ესაჭიროება თავისი დანიშნულების განხორციელებისათვის“.

თეატრი იძლევა მასობრივი ესთეტიკური განცდის დიდებულ მაგალითს. იგი აერთიანებს სხვადასხვა ნიჭისა და პროფესიის, სხვადასხვა ხასიათის ადამიანებს და თავისი ზემოქმედების ობიექტად აქცევს მათ. სწორედ ასეთი ერთიანი, ინტენსიური ესთეტიკური ზემოქმედებაა სპექტაკლი, რომელიც თეატრს საშუალებას აძლევს უშუალო, ცოცხალი კონტაქტი დაამყაროს მაყურებელთან და იგი ისე აღზარდოს, როგორც ამას მისი დრო მოითხოვს. ამის ბრწყინვალე მაგალითი მოგვცა ადრინდელმა სამხატვრო თეატრმა. იგი მართლაც გახდა „საზოგადოებრივი საკითხების გადაწყვეტის უმაღლესი ინსტანცია“ (გერცენი), იქცა თანამედროვეობის დიდ ტრიბუნად. რუსი ხალხისა და მისი თეატრის სულისკვეთებათა ერთიანობის ამ დიდებულ სურათში ბრწყინვალედ გამოჩნდა საერთოდ თეატრის შესაძლებლობანი. ს. ახმეტელი ამის შესახებ წერდა: „მოს-

კოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული მისი გულისცემა"... ამიტომაც არის იგი ნამდვილი რუსული ეროვნული კულტურის ტაძარი, ამიტომ შეასრულა მან ასე დიდი როლი რუსი ხალხის ესთეტიკურ ცხოვრებაში. ეს არის მაგალითი ყველა თეატრისათვის, მაგალითი იმისა, თუ როგორ ღრმად ეროვნული უნდა იყოს იგი და როგორი შთაგონებით უნდა ემსახუროს ხალხის ესთეტიკურ იდეალებს.

ყველა ამ მომენტს განსაკუთრებული ანგარიში უნდა გაეწიოს როცა სპექტაკლი მოზარდ თაობას ეხება. აკ. დვალიშვილმა დიდი ტაქტითა და სიყვარულით დადგა „ხალისიანი მეგობრები". მახსოვს თუ რა წარმატებით გადაწყვიტა მან ესოდენ რთული სცენა „დისპუტისა".

...სცენაზე თავი მოიყარეს ჭაბუკებმა და ქალიშვილებმა, აქ არიან ტრადიციული „დადებითი" და „უარყოფითი" ტიპები. ყველა კეთილ ადამიანად გვევლინება. განსხვავება მხოლოდ მათს აღზრდაშია, მათს ხასიათში. ყველას ერთი მიზანი აქვს — მიიღოს უმაღლესი განათლება, მაგრამ სხვადასხვაა მათი გზები და საშუალებანი. სწორედ ამ საკითხის ირგვლივ იწყებენ ისინი კამათს. ერთ-ერთ მათგანს უკვე გარანტირებული აქვს უმაღლეს სასაწავლებელში ადგილი. მისმა მშობლებმა უზრუნველყვეს იგი.

რაკი ასეა, გამოდის, რომ ამაოდ წვალობს ათი ახალგაზრდა, ერთი ადგილი უკვე დაკავებულია!

უსამართლობა აღშფოთებას იწვევს ახალგაზრდებში. ისინი საოცარი გულახდილობით ლაპარაკობენ ერთმანეთზე, პატიოსნად იცავენ თავიანთ უფლებებსა და ღირსებებს. მათი ფიქრი სხვა საკითხებსაც მისწვდება და მათი მთელი სცენა ივსება აზრით, ემოციით.

სცენიდან გვესმის მსახიობთა მართალი სიტყვა!

...შემოქმედი ოქროს მაძიებელსა ჰგავს. ვინ იცის, რამდენი უნდა იწვალოს, რამდენი უნდა ეძიოს, რომ ერთი პატარა ოქროს მარცვალი იპოვოს, მაგრამ საკმარისია „ოქროს" გაელვება, რომ ყველაფერი ნათდება, მოღლილობა მაშინვე ქრება, ახალი ძალა და ენერგია იღვრება სულში.

ეს „პატარა მარცვალი" დვალიშვილმაც იპოვა თავის შემოქმედებაში და იგი დიდი სიყვარულით მიიტანა რუსთაველის თეატრში

აკ. დვალიშვილის მიერ „ხალისიანი მეგობრების“ დადგმა პრინციპულ მნიშვნელობას იძენდა 50-იანი წლების პირველ ნახევარში. როზოვის ფსიქოლოგიური, „კამერული“ სტილის პიესის დადგმის თვით ფაქტიც კი ერთგვარად გამომწვევი იყო რუსთაველის თეატრში ძველისა და ახლის მომხდარი შეპირისპირების ჟამს. თეატრმა განავითარა ამგვარი შეპირისპირება და ათი წლის შემდეგ მაყურებელს კვლავ შეახსენა ვ. როზოვის სახელი. რ. სტურუამ დადგა „ვახშმობის წინ“ და ერთობ საცნაურიც იყო მისი ამგვარი ნაბიჯი.

1955 წლის კონფლიქტი, ის ცვლილებები, რომელიც რუსთაველის თეატრში მოხდა, ცალკე თემაა. საკონფლიქტო სიტუაციის დროს ერთიანდება თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ყველა ასპექტი. თავის მხრივ, იგი · დაფუძნებულია იმ პროცესებზე, რომლებიც ცხოვრებაში ხდება. როგორც უკვე ვთქვით, ცხოვრებაში დიდი ცვლილებები მოხდა. შეიცვალა სახელმწიფოს ხელმძღვანელობა. პარტიამ დაიწყო წარსული შეცდომების, უკანონო რეპრესიების შედეგების ლიკვიდაცია, თავის უფლებებში აღდგა ბევრი სახელი და მოვლენა. ფართოდ გაიხსნა გზები საზღვარგარეთისაკენ, ცვლილება დაეტყო ყველაფერს. დემოკრატიზაციის პროცესი შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროს. ეს იყო უაღრესად რთული, წინააღმდეგობრივი ხანა. იგი შეეხო რუსთაველის თეატრსაც. შეეხო პირველ რიგში და მთელი სიმძაფრით.

აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გამოზრდილმა და რუსთაველის თეატრისათვის საგულდაგულოდ შერჩეულმა თაობამ უცებ იგრძნო ცხოვრების ცვალებადობა, რომელიც კარგად მიესადაგებოდა მათს სულიერ განწყობილებასა და შემოქმედებითს ინტერესებს. ამ პერიოდში, გარდა ე. მანჯგალაძისა, თეატრში არ იყო რომანტიკული, ტრაგიკული სტილისათვის საჭირო მონაცემებით გამორჩეული სხვა რომელიმე მსახიობი. ე. მანჯგალაძეს კი უკვე ჰქონდა დიდი წარმატება „ესპანელ მღვდელში“ და ფუჩიკის „რეპორტაჟში“. ასე რომ, მას უკვე ერთგვარი „გარანტირებული“ მდგომარეობა ჰქონდა და სხვა მსახიობები ძირითადად ლირიკულ-ფსიქოლოგიურ და კომედიურ ხასიათებში ავლენდნენ თავიანთ ნიჭიერებას.

...თეატრში სისტემატურად იმართებოდა ახალგაზრდების სხდო-

მები. რეჟისურა წინააღმდეგი იყო თეატრის ხელმძღვანელობის „დიქტატურისა“. განსაკუთრებით მწვავედ განიცდიდა ახალგაზრდა რეჟისურა რეპერტუარის პრობლემას. დასადგმელად პიესის არჩევანი ხშირად მათი სურვილის გარეშე ხდებოდა. ახალგაზრდობას არ შეეძლო და არც სურდა გაჰყოლოდა „ძველ გზას“. თვით ცხოვრება მოითხოვდა პომპეზურობის, ყალბი რომანტიზაციის ყოველგვარი გამოვლინების წინააღმდეგ ბრძოლას. ამ სიტუაციაში დაიდგა ვ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“. ეს ახალი თაობის ისეთივე პრინციპული სვლა იყო, როგორც ფუჩიკის „რეპორტაჟის“ დადგმა, ოღონდ სხვა ხარისხი და სხვა პირობები ჰქონდათ.

1954—55 წლების მეტად რთული სეზონიდან გავიდა თითქმის ათი წელი და რუსთაველის თეატრში კვლავ შეიქმნა საკონფლიქტო სიტუაცია. ამ დროს ისევ ჩნდება ვ. როზოვის სახელი. მის პიესას დგამს ახალგაზრდა რეჟისორი რ. სტურუა. ასე რომ, რუსთაველის თეატრში ვ. როზოვის პიესების წარმოდგენას ყოველთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის უახლესი ტენდენციებისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გახსნისა და წამოჩენის საქმეში[1]. ამასთანავე, ვ. როზოვის პიესის დადგმა პრინციპული მნიშვნელობისა იყო პირველ რიგში თვით რეჟისორისათვის. იგი გარკვევით მიანიშნებდა, რომ მისი პირველი ნაბიჯები უკავშირდებოდა იმ ტენდენციებს, რასაც მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალიშვილი ამკვიდრებდნენ თეატრში, ჰაგრამ ტენდენცია, რომელიც რ. სტურუას ამ სპექტაკლში ჩაისახა, მაინც ვერ პოულობს დიდ გაგრძელებას. 1955 წელს კი „ხალისიან მეგობრებს“ „ჩვენებურებთან“ მივყავართ. აქტიურ ექსპერიმენტებს ატარებს მ. თუმანიშვილი. იგი ხან ერთ პლანში სინჯავს თავს და ხან მეორეში. მისი სურვილია დაარღვიოს ძველი, გაემიჯნოს არსებულს. ამასთანავე, ცდილობს შექმნას „ძველის“ ახალი სახე, მოახდინოს მისი სტილიზაცია. 1955 წლის ოქტომბერში, თეატრის ძველი ხელმძღვანელობის შეცვლიდან რამდენიმე თვის შემდეგ, იგი დგამს „ტარიელ გოლუას“ და მთავარ როლზე იწვევს აკ. ხორავას. სულ რაღაც სამი თვით ადრე აკ. ვასაძემ პეპია ითამაშა. აკ. ხორავა კი ნაცად გზას გაჰყვა. იგი

[1] დ. მუმლაძე. ახალი ქართული რეჟისურა. საქართველოს შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის შრომები, 1974—75 სასწ. წელი, გვ. 28.

მიენდო თავის უზარმაზარ ტალანტს. მ. თუმანიშვილის „ტარიელ გოლუას“ სტილისტიკა თითქოს რუსთაველის ტრადიციულ გზაზე მიგვანიშნებდა, მაგრამ ფორმის მასშტაბურობა სრულიადაც არ ნიშნავდა ახმეტელისებური მონასმების გამეორებას. სცენაზე პირობითი დეკორაცია იყო (მხატვ. დ. თავაძე). პირობითი ხე, რომელიც მთელ სცენას ავსებდა, ერთგვარი გამოწვევა იყო იმ ნატურალისტური, ანტითეატრალური ტენდენციებისა, რასაც საკმაოდ დიდი გასავალი ჰქონდა 40-იანი წლების თეატრში. ჩვენ ვლაპარაკობთ იმ მოვლენებზე, როცა ს. ახმეტელის „უაჩაღების“ მხატვრობას „ასწორებდნენ“, რათა სპექტაკლი გაენთავისუფლებინათ „ბოჰემიის ტყის“ ე. წ. „ფორმალისტური“ გადაწყვეტისაგან.

როცა „ტარიელ გოლუა“ ნახა ერთმა ძველმა რევოლუციონერმა, ცნობილმა პოლიტიკურმა მოღვაწემ, რეჟისორს შენიშვნა მისცა: ცეკვის სცენა ამოიღეთ ან რევოლუციონერს ნუ აცეკვებთო, ვის ეცალა მაშინ ცეკვისთვისო. ცეკვის პატარა დეტალში კარგად ჩანდა თეატრის ახლებური პოზიცია რევოლუციური თემატიკისადმი დადგა დრო, რათა თეატრს გაბედულად დაერღვია შტამპები. რევოლუციური თემატიკა მოითხოვდა ახლებურ გააზრებას. რევოლუციონერის ცეკვა — ეს მხატვრული სახის ადამიანური საწყისების წარმოჩენას ნიშნავდა. ეს იმის მაუწყებელიც გახლდათ, რომ თეატრი ბრძოლას უცხადებდა სცენურ სქემატიზმსა და უსახურობას, გზა ეძლეოდა რევოლუციონერთა ფსიქოლოგიურ განწყობილებებს.

ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრში ჯერ კიდევ არ იყო ახალგაზრდათა ნიჭიერება მთელი შესაძლებლობით გამოვლენილი. ისინი ზრდისა და საკუთარი ადგილის ძიების პროცესში იყვნენ. უფროსი თაობის მსახიობთა ნაწილიც უცებ განუდგა ძველს, მაგრამ ეს უფრო ორგანიზაციული, თუ გნებავთ, მორალური განდგომა იყო და არა მხატვრული მრწამსისაგან. ამასთანავე, ბევრს არ შეეძლო თავისი შემოქმედებით ისე ამაღლებულიყო, რომ ორგანულად განეცადა ახალი ტენდენციის კანონზომიერება (როგორც ეს მოხდა აკ. ვასაძის პეპიას მაგალითზე). შექმნილი პირობები კარნახობდა უფროსი და ახალგაზრდა თაობის მსახიობებს ერთად ემუშავათ, ერთად ეზრუნათ თეატრის წარმატებებზე. ანალოგიური მოხდა რეჟისურაშიც. დ. ალექსიძის გვერდით მოღვაწეობენ მ. თუმანიშვილი და

აკ. დვალიშვილი. თეატრიდან აკ. დვალიშვილის წასვლის შემდეგ (1956 წ.), თეატრში ახალი თაობის რეჟისურის სიმძიმის ცენტრი მთლიანად მ. თუმანიშვილზე გადადის. მისი ძიებები იწვევს მძაფრ კრიტიკას, აზრთა ჭიდილს, მაგრამ რეჟისორი დაჟინებით მიისწრაფოდა სიახლეთა ძიებისაკენ. მ. თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრის მოდერნიზაციას ლამობდა. მისი თვითმყოფადი ნიჭი, მაღალი პროფესიონალიზმი, თანმიმდევრულობა და შრომისმოყვარეობა ქმნიდა კარგ საფუძვლებს ახალი სასცენო ლექსიკისათვის, მტკიცე ნიადაგზე ამკვიდრებდა მოპოვებულ წარმატებებს. მართალია, მ. თუმანიშვილი თავის სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდობას „აკავებს“, რის გამოც ყალიბდება შემოქმედებითი ბირთვი (რომელსაც „შვიდკაცას“ ეძახდნენ!..), რომელიც თანდათან მძლავრდება, მაგრამ ახალგაზრდები მონაწილეობენ სხვა რეჟისორების წარმოდგენებშიც. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებშიც გამოდიან უფროსი თაობის მსახიობები.

1955 წლიდან მოყოლებული 5-6 წლის განმავლობაში თეატრში ერთგვარი სიმშვიდეა. სიმშვიდე ყოველთვის პირობითი ცნებაა. არსებითად, ერთმანეთს გამორიცხავს თეატრი და სიმშვიდე. შემოქმედება მძაფრი ბრძოლის, ვნებათა ღელვის ასპარეზია, ასეთია თეატრის ბუნება. მოცემული პერიოდის რუსთაველის თეატრში, განსაკუთრებით 50-იანი წლების ბოლოს უკვე იგრძნობოდა მომავალი ბრძოლების შორეული სუნთქვა. თეატრის მხატვრულ ორიენტირს, მის შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ პოზიციებს ბევრად განსაზღვრავდა ს. ზაქარიაძის პოზიცია. მისი დიდი შემოქმედებითი წარმატებანი და ის კონკრეტული პირობები, რომელშიც იგი მოხვდა, ქმნიდა პირობებს, რომ ს. ზაქარიაძეს არსებითი როლი შეესრულებინა თეატრის ორიენტირის გამომუშავებაში.

1960 წელს, კიევში, რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს, „ბახტრიონის“ ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ახალგაზრდებმა აღარ ისურვეს მონაწილეობა მიეღოთ მასობრივ სცენებში. თითქოს უცნაური, არაეთიკური და რუსთაველის თეატრის დისციპლინისათვის უცხო იყო ამგვარი ექსცესი, მაგრამ მომხდარი ფაქტით საცნაური გახდა ისიც, რომ ახალგაზრდებმა უკვე დამოუკიდებლად იგრძნეს თავი. აღარ სურდათ „მეორე პლანზე“ დგომა თუნდაც ერთი დღით. ისიც საგულისხმო იყო, რომ ამას აკეთებდნენ სწორედ „ბახტრიონში“ —

რომანტიკული სტილის ყველაზე კარგ სპექტაკლში იმ დროისათვის. დირექციის ორგანიზაციული ღონისძიების შედეგად „მცირე კონფლიქტი“ მოგვარდა, მაგრამ მას უკვალოდ არ ჩაუვლია. 1961 წლიდან თეატრში თანდათან დაიწყო გართულებანი, ჩაისახა ახალი სიტუაციები, რომელთაც შემდეგ კატალიზატორის როლი შეასრულეს მოვლენების განვითარებაში... მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ.

მთავარი კი ის იყო, რომ 50-იან წლებში დაძრული ახალი თეატრალური პროცესი თანდათან იმტკიცებდა პოზიციებს. ამ წლებში, გარდა დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილისა, სპექტაკლებს დგამდნენ ა. ჩხარტიშვილი, ს. ჭელიძე, გ. პატარაია, ლ. მირცხულავა. ახალგაზრდა რეჟისორის ლ. მირცხულავას დადგმა ს. კლდიაშვილის „მყუდრო სავანეში“ („ქარიშხალი“) გამოირჩეოდა აქტიორული მიღწევებით. რეჟისორმა მსახიობებს საშუალება მისცა ბოლომდე გახსნილიყვნენ, გამოევლინათ თავიანთი შესაძლებლობანი. აქტიორული მიღწევები იყო გ. პატარაიას სპექტაკლშიც კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“. ცნობილი კომედიოგრაფის რეალისტური აზროვნება, მისი სტილური თავისებურება კარგად იგრძნეს შემსრულებლებმა.

ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე (1958) მოსკოვში, და რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე (1960) მოსკოვსა და კიევში ერთგვარად შეჯამდა 50-იანი წლების მუშაობა. ნათლად გამოიკვეთა თეატრის ხაზი. თეატრის სპექტაკლები: ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ (1955), მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ (1956), სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (1956), კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ (1958), ვს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ (1958), „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“ (1960) სრულ წარმოდგენას ქმნიდა თეატრის ფიღწევებზე. ამ პერიოდში ჩვენ ვხედავთ შემოქმედებითს ზენიტში წარმოჩენილ დ. ალექსიძეს და მ. თუმანიშვილს. მათ საუკეთესო სპექტაკლებში ჩანს რომანტიკული ზეაწეულობის სილამაზეცა და ყოფითი ფსიქოლოგიური ნაკადის ძლიერებაც. ერთი სიტყვით, თეატრის რეჟისურა და აქტიორული ხელოვნება საუსებით გაეოხატავს თავის შესაძლებლობებს. მაგრამ თეატრის ამ მზიანი მხარის პარალელურად იქმნება წარმოდგენები, რომლებიც, მართალია, ცალკეული მიღწევებით გამოირჩევიან, მაგრამ საფიქრებელ-

აკ. დვალიშვილი. თეატრიდან აკ. დვალიშვილის წასვლის შემდეგ (1956 წ.), თეატრში ახალი თაობის რეჟისურის სიმძიმის ცენტრი მთლიანად მ. თუმანიშვილზე გადადის. მისი ძიებები იწვევს მძაფრ კრიტიკას, აზრთა ჰიდილს, მაგრამ რეჟისორი დაჟინებით მიისწრაფოდა სიახლეთა ძიებისაკენ. მ. თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრის მოდერნიზაციას ლამობდა. მისი თვითმყოფადი ნიჭი, მაღალი პროფესიონალიზმი, თანმიმდევრულობა და შრომისმოყვარეობა ქმნიდა კარგ საფუძვლებს ახალი სასცენო ლექსიკისათვის, მტკიცე ნიადაგზე ამკვიდრებდა მოპოვებულ წარმატებებს. მართალია, მ. თუმანიშვილი თავის სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდობას „აკავებს“, რის გამოც ყალიბდება შემოქმედებითი ბირთვი (რომელსაც „შვიდკაცას“ ეძახდნენ!..), რომელიც თანდათან მძლავრდება, მაგრამ ახალგაზრდები მონაწილეობენ სხვა რეჟისორების წარმოდგენებშიც. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებშიც გამოდიან უფროსი თაობის მსახიობები.

1955 წლიდან მოყოლებული 5-6 წლის განმავლობაში თეატრში ერთგვარი სიმშვიდეა. სიმშვიდე ყოველთვის პირობითი ცნებაა. არსებითად, ერთმანეთს გამორიცხავს თეატრი და სიმშვიდე. შემოქმედება მძაფრი ბრძოლის, ვნებათა ღელვის ასპარეზია, ასეთია თეატრის ბუნება. მოცემული პერიოდის რუსთაველის თეატრში, განსაკუთრებით 50-იანი წლების ბოლოს უკვე იგრძნობოდა მომავალი ბრძოლების შორეული სუნთქვა. თეატრის მხატვრულ ორიენტირს, მის შემოქმედებითს და ორგანიზაციულ პოზიციებს ბევრად განსაზღვრავდა ს. ზაქარიაძის პოზიცია. მისი დიდი შემოქმედებითი წარმატებანი და ის კონკრეტული პირობები, რომელშიც იგი მოხვდა, ქმნიდა პირობებს, რომ ს. ზაქარიაძეს არსებითი როლი შეესრულებინა თეატრის ორიენტირის გამომუშავებაში.

1960 წელს, კიევში, რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს, „ბახტრიონის“ ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ახალგაზრდებმა აღარ ისურვეს მონაწილეობა მიეღოთ მასობრივ სცენებში. თითქოს უცნაური, არაეთიკური და რუსთაველის თეატრის დისციპლინისათვის უცხო იყო ამგვარი ექსცესი, მაგრამ მომხდარი ფაქტით საცნაური გახდა ისიც, რომ ახალგაზრდებმა უკვე დამოუკიდებლად იგრძნეს თავი. აღარ სურდათ „მეორე პლანზე“ დგომა თუნდაც ერთი დღით. ისიც საგულისხმო იყო, რომ ამას აკეთებდნენ სწორედ „ბახტრიონში“ —

რომანტიკული სტილის ყველაზე კარგ სპექტაკლში იმ დროისათვის დირექციის ორგანიზაციული ღონისძიების შედეგად „მცირე კონფლიქტი“ მოგვარდა, მაგრამ მას უკვალოდ არ ჩაუვლია. 1961 წლიდან თეატრში თანდათან დაიწყო გართულებანი, ჩაისახა ახალი სიტუაციები, რომელთაც შემდეგ კატალიზატორის როლი შეასრულეს მოვლენების განვითარებაში... მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ.

მთავარი კი ის იყო, რომ 50-იან წლებში დაძრული ახალი თეატრალური პროცესი თანდათან იმტკიცებდა პოზიციებს. ამ წლებში, გარდა დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილისა, სპექტაკლებს დგამდნენ ა. ჩხარტიშვილი, ს. ჭელიძე, გ. პატარაია, ლ. მირცხულავა. ახალგაზრდა რეჟისორის ლ. მირცხულავას დადგმა ს. კლდიაშვილის „მყუდრო სავანეში“ („ქარიშხალი“) გამოირჩეოდა აქტიორული მიღწევებით. რეჟისორმა მსახიობებს საშუალება მისცა ბოლომდე გახსნილიყვნენ, გამოევლინათ თავიანთი შესაძლებლობანი. აქტიორული მიღწევები იყო გ. პატარაიას სპექტაკლშიც კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“. ცნობილი კომედიოგრაფის რეალისტური აზროვნება, მისი სტილური თავისებურება კარგად იგრძნეს შემსრულებლებმა.

ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე (1958) მოსკოვში, და რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე (1960) მოსკოვსა და კიევში ერთგვარად შეჯამდა 50-იანი წლების მუშაობა. ნათლად გამოიკვეთა თეატრის ხაზი. თეატრის სპექტაკლები: ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ (1955), მ. ჯაფარიძის „ჩვენებური“ (1956), სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (1956), კ. ბუაჩიძის „ეშმაკი სიყვარულისა“ (1958), ვს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ (1958), „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“ (1960) სრულ წარმოდგენას ქმნიდა თეატრის მიღწევებზე. ამ პერიოდში ჩვენ ვხედავთ შემოქმედებითს ზენიტში წარმოჩენილ დ. ალექსიძეს და მ. თუმანიშვილს. მათ საუკეთესო სპექტაკლებში ჩანს რომანტიკული ზეაწეულობის სილამაზეცა და ყოფითი ფსიქოლოგიური ნაკადის ძლიერებაც. ერთი სიტყვით, თეატრის რეჟისურა და აქტიორული ხელოვნება სავსებით გამოხატავს თავის შესაძლებლობებს. მაგრამ თეატრის ამ მზიანი მხარის პარალელურად იქმნება წარმოდგენები, რომლებიც, მართალია, ცალკეული მიღწევებით გამოირჩევიან, მაგრამ საფიქრებელ-

საც ბევრს ტოვებენ. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“, მ. მრევლიშვილის „ზავი“, ალ. აფხაიძის „არაგველები“, შექსპირის „ჰამლეტი“— ის სპექტაკლებია, რომელთაც არ შეუძლიათ რაიმე ახალი მოუტანონ თეატრს. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ასპექტით ისინი ამ სტილის გარკვეულ დევალვაციასაც კი ახდენენ. ტრადიციონიზმის გამოვლინებანი მტკივნეულად აღიქმება თეატრში და იგი კიდევ უფრო ამძაფრებს დასის ვნებათა ღელვას, ხელს უწყობს საკონფლიქტო სიტუაციების მომწიფებას. დასში ჩნდება მერყეობის, სიტუაციათა ხშირი ცვალებადობის, ინტერესთა დაპირისპირების და დაჯგუფებების ატმოსფერო. მიუხედავად ამისა, ისე მთავრდება 50-იანი წლები, რომ რუსთაველის თეატრში მაინც შესაძლებელი ხდება ტრადიციისა და სიახლის, სხვადასხვა სტილურ ძიებათა გარკვეული „თანაფარდობა“ და თანაარსებობა. ერთი და იგივე მსახიობები წარმატებით გამოდიან სრულიად განსხვავებული სტილის სპექტაკლებში. ერ. მანჯგალაძე ქმნის ოიდიპოსის სახეს და ამავე დროს ვირტუოზული ოსტატობით თამაშობს „ესპანელ მღვდელში“, გ. გეგეჭკორის არტისტიზმი ერთნაირი წარმატებით ვლინდება „ტარიელ გოლუასა“ და „ამბავი სიყვარულისაში“. პირველად იღვიძებს ზ. კვერენჩხილაძის ტრაგიკული ნიჭი („ბახტრიონი“). პოეტური სიმართლისა და სილამაზის ნამდვილი ზეიმია მ. ჩახავას, რ. ჩხიკვაძის, გ. საღარაძის გამოსვლა სპექტაკლში „როცა ასეთია სიყვარულია“. კ. მახარაძის ლევან გოლუასა და ანდარეზს, ს. ყანჩელის სრულიად სხვადასხვა სახეებს („ამბავი სიყვარულისა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“), ვ. დოლიძის მკვეთრ სახასიათო გმირებს („საქმიანი კაცი“, „ეზოში ავი ძაღლია“), გიორგი საღარაძისა და ბ. ზაქარიაძის აქტიორულ წარმატებებს, ნ. ლაფაჩის ოიკასტეს, თ. ჭავჭავაძის, ალ. თოიძის, თ. თარხნიშვილის, თ. ბაქრაძის მიერ შექმნილ როლებს თავიანთი ტენდენცია მოაქვთ და სავსებით ერწყმიან თეატრის საერთო დინებას. მათ გვერდით იქმნება ნ. ჩხეიძის ტირეზია, მ. გეგეჭკორის, გურ. საღარაძის, კ. საკანდელიძისა და ჯ. ღაღანიძის, ბ. კობახიძის გმირთა მკვეთრი ხასიათები. თითქოს შეუთავსებლის შეთავსება ხდება ერთ ჭერქვეშ, ერთ თეატრში. ამ მრავალფეროვნებათა წიაღში თანდათან იქმნება ახალ წინააღმდეგობათა რგოლები. რგოლები რგოლებს ემატება და იქმნება ერთიანი ჯაჭვი, რომელიც უთუოდ გაწყდება სუსტ ადგილას. სუსტი ადგილები კი საკმაოდ ხელშესა-

ხებია ორივე ტენდენციისათვის. მაგრამ ორმოცდაათიან წლებში მ. თუმანიშვილის, გ. ლორთქიფანიძის, ლ. იოსელიანის, აკ. დვალიშვილის შემოქმედებითი საფუძვლების მომძლავრებისა და ფორმირების რთული პროცესი მიმდინარეობს უფროსი თაობის რეჟისორთა დიდი აქტივიზაციის პირობებში. დ. ალექსიძის, ა. ჩხარტი შვილის, ვ. უშიტაშვილის რეჟისორული მიღწევები არა მარტო ტრადიციისადმი ერთგულებაზე მეტყველებენ, არამედ გარკვეულად პასუხობენ ახალი აქტორული თაობის განსხვავებულ მოთხოვნილებებსაც. ამ პერიოდში დ. ალექსიძე ქმნის „ოიდიპოს მეფეს“, „ბახტრიონს“, ა. ჩხარტიშვილი — „ხარატაანთ კერას“, „მოკვეთილს“; ვ. უშიტაშვილი — „რიჩარდ მესამეს“, „ზვავს“; ვ. ტაბლიაშვილი დგამს „მაია წყნეთელს“, „ანტონიუს და კლეოპატრას“: ა. თაყაიშვილი — „რევიზორს“. მათ გვერდით იდგმება გ. ლორთქიფანიძის „უფსკრულთან“, „კოლხეთის ცისკარი“; ლ. იოსელიანის „ფსკერზე“, „რაიკომის მდივანი“; მ. თუმანიშვილის „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“; აკ. დვალიშვილის „ჩვენებურები“, „ახალგაზრდა მასწავლებელი“. უფროსი და ახალი თაობის ამ რეჟისორთა გვერდით ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ რეჟისორები, რომლებიც თავისებურად ამდიდრებენ ქართული რეჟისურის მიღწევებს. პირველ რეჟისორულ ნაბიჯებს დგამს რ. მირცხულავას, გ. ჟორდანიას, თ. მაღალაშვილის, შ. გაწერელიას თაობა. იქმნება მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელიც სავსებით ლოგიკურად თავსდება ქართული თეატრის რეალისტური მიმდინარეობის ფართო პანორამაში. ქართული რეჟისურის დინამიკური განვითარება საშუალებას ქმნის გამოჩნდეს მალალი აქტიორული ხელოვნება. უფროსი თაობის მსახიობების აკ. ვასაძის, ვ. ანჯაფარიძის, ს. თაყაიშვილის, ს. ზაქარიაძის, ვ. გოძიაშვილის, გ. შავგულიძის, შ. ღამბაშიძის, პ. კობახიძის, ე. აფხაიძის, თ. ჭავჭავაძის, გიორგი სალარაძის, ი. კობალაძის, მ. ხინიკაძის, გ. ტყაბლაძის, მ. ჩუბინიძის, შ. ხერხეულიძის, ვ. კახნიაშვილის, გ. კუპრაშვილის, თ. თვალიაშვილის, შ. პირველის, მ. ვაშაძის, გ. დარისპანაშვილის, პ. ახვლედიანის, ა. კუპატაძისა და სხვათა გვერდით (ყველას როგორ ჩამოთვლი), წინაურდებიან ვ. ნინუას და გ. მეგრელიშვილის, ე. მანჯგალაძისა და გ. გეგეჭკორის, მ. თბილელისა და ი. ტრიპოლსკის, ტ. საყვარელიძისა და მ. ჯაფარიძის, თ. ბურბუთაშვილის, გუ-

რამ საღარაძის, კ. მახარაძის და რ. ჩხიკვაძის თაობა. ასპარეზზე გამოდიან ახალი აქტიორული ძალები.

დ. ალექსიძის ენერგიული თეატრალური სტილი, მისი ხელოვნების ხასიათი რომანტიკული თეატრალური ესთეტიკის წარმატების მანიშნებელი ხდება. „ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“ მაყურებელს ხიბლავს გმირული სულით, რომელიც მდიდარია რომანტიკული ფრთაშესხმულობით, რეალისტური სიმართლითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით. ალექსიძემ შექმნა სინთეზური სპექტაკლები, რომლებიც გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობით გამოირჩეოდა. სპექტაკლებში ახალი ძალით გაცოცხლდა ტრადიციის საუკეთესო მხარეები, ახალი თვისებებით გამდიდრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობისაკენ მისწრაფებამ ალექსიძეს საშუალება მისცა უფრო თამამად წარმომდგარიყო როგორც „სინამდვილის პათეტიკურად ამსახველი“ (მ. რილსკი).

რა დასამალია და, ზოგიერთნი ფიქრობენ, რომ, თითქოს, გმირულ თეატრს არ შეუძლია მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური ანალიზი, იგი უფრო ზოგადია, საერთო პლანშია მოქცეული. თანამედროვე თეატრი კი ანალიტიკურია. მას არ შეუძლია სახის კონკრეტული, ინტელექტუალური შესწავლისა და მისი ფილოსოფიური განზოგადების გარეშე არსებობა. ამას ის ობიექტური პირობებიც დაემატა, რომ გმირულ თეატრს თავისი რჩეული მსახიობიც სჭირდება და ამგვარი სტილის შემოქმედნი უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე სხვა რომელიმე მიმართულებისა. ხშირად ტრაგიკული პათოსის ერთ მსახიობზე რამდენიმე ათეული „რეალისტი“, თუ „ინტელექტუალური“ მანერის არტისტი მოდის. ამან და სხვადასხვა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა პირობებმა ნიადაგი მოუმზადა გმირული თეატრის პრინციპებში დაეჭვებას.

ამ მხრივ „ოიდიპოს მეფე“ ერთგვარად სასინჯი ქვა იყო. ალექსიძის რეჟისორული ტალანტის ძალა საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის რომ მოეცა დიდებული მაგალითი გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული ერთიანობისა. მაგრამ ეს ბუნებრივი სინთეზი რამდენადაც სასიხარულო იყო საერთოდ თეატრის წარმატებისათვის, იმდენადვე დამაფიქრებელიც. სპექტაკლმა კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი იმას, რომ ამ გზით სიარული მხოლოდ ღრმა ემოციისა და ფართო მასშტაბის მსახიობებს შეეძლოთ...

სამი (შემდეგ კი ოთხი) ოიდიპოსი „დაიტია“ სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. ყოველმა მათგანმა თავისი დამოუკიდებელი სახე იპოვა. ამ მხრივ „მეფე ოიდიპოსში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“ (ს. მოკულსკი). მისივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამორიცხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

გავიხსენოთ სპექტაკლი და ნათელი გახდება, თუ რა დიდი ადამიანური სიმართლე იყო მასში, რა ღრმა ფილოსოფიური სამყაროს მხილველნი ვიყავით ჩვენ. ეს იყო „მშვენიერი საშინელება“, რომელმაც მთელი ძალით გვაგრძნობინა „ესთეტიკურ“ სფეროში ცხოვრების განუზომელი სიმდიდრე“. „შედით რუსთაველის თეატრში, — წერდა გ. ქიქოძე, — შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოიდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოვლისშემძლე მოირასთან, რომელსაც თვით ღმერთებიც ემორჩილებიან და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს ანუ მაყურებლის სულის განწმენდას იწვევს, თუმცა ის ოცდაოთხი საუკუნის წინაა შექმნილი“.

„ალექსიძის დადგმა, — წერდა ს. მოკულსკი, — უპრეცენდენტო მოვლენაა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. მისმა ტრიუმფალურმა წარმატებამ საბჭოთა სცენას დაუბრუნა ანტიკური ტრაგედია, ნათლად დაგვანახა მისი განუზომელი მხატვრული ღირებულება, გვიჩვენა თუ რა დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელია იგი ადამიანისათვის“. მისივე აზრით, იგი ალექსიძეს ადრე იცნობდა, როგორც „ჭკვიან, კულტურულ, დიდი გემოვნების რეჟისორს, იგი გამოირჩეოდა იმითაც, რომ წარმატებით ახორციელებდა სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის ნაწარმოებთა დადგმას“. გაზ. „პრავდას“ მიაჩნდა, რომ „სპექტაკლის შემქმნელებმა შეძლეს შევეყვანეთ ამ ანტიკური ტრაგედიის გმირთა სულიერი ღელვის დიდ, რთულ, ტანჯვით აღსავსე სამყაროში, გავეტაცებინეთ ბედის სირთულის ჩვენებით“.

ალექსიძის ალღო და ორგანიზაციული მოფიქრებულობა იყო ისიც,

რომ მან სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფში გააერთიანა იმგვარი ადამიანები, რომელთა მხატვრული პრინციპებიც ასე ახლობელი იყო მისთვის. ფ. ლაპიაშვილის დიდებული მხატვრობა, ო. თაქთაქიშვილის ფაქიზი, ღრმად ემოციური მუსიკა და ძლიერი აქტიორული ანსამბლი ერთ მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტას დაუმორჩილა რეჟისორმა.

აკ. ხორავა, ს. ზაქარიაძე და ე. მანჯგალაძე — ასე დამკვიდრდა ოიდიპოსის „ყოველდღიური“ ცხოვრება სცენაზე. მან სიხარული და განცვიფრება მოუტანა მაყურებელს. იგი ნახა მრავალეროვანმა აუდიტორიამ — რუსმა, უკრაინელმა, ბერძენმა, გერმანელმა, ინგლისელმა, ჩეხმა, პოლონელმა, ამერიკელმა, ფრანგმა თუ სხვამ. დაიწერა აღტაცებული სტრიქონები, ყველამ იგრძნო, რომ სამი ოიდიპოსი სულ სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე. რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი, ენერგია, რამდენი ღელვა განიცადა რეჟისორმა, რომ სამივე ოიდიპოსს თავიანთი სახე და გზა ჰქონოდა სცენაზე. მე არასოდეს დამავიწყდება ის დრო, როცა დ. ალექსიძემ მუზეუმის დარბაზში დადგა ოიდიპოსის დეკორაციები და თვეობით მუშაობდა ს. ზაქარიაძესთან. ეს იყო დიდი ხნის წინათ და, აი შემდეგ, როცა მოსკოვის პრესა ს. ზაქარიაძის წარმატებაზე (ფილმში „ჯარისკაცის მამა“) წერდა, თითქმის ყოველთვის უპირველესად მის ოიდიპოსს ალნიშნავდნენ, და მართლაც, ს. ზაქარიაძემ საბჭოთა კავშირში ფართო აღიარება პირველად ხომ ოიდიპოსის როლით მოიპოვა?!

როცა „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოვჟენკოს სიტყვები, რომელსაც იგი ხშირად იმეორებდა. „ყველა ბერძენი, — ამბობდა ის, — როდი იყო ისე ლამაზი, როგორც მათი დატოვებული ქანდაკებებია. ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტეები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძნობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრათ ამქვეყნად“.

„სილამაზის იდეალი“ იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთერთი ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი, მის გამოვლინებას ეძებდა იგი ყველგან, ეძებდა მგზნებარედ, უკომპრომისოდ. ამ მხრივ მან ფასდაუდებელი ღვაწლი დადო რუსთაველის თეატრს.

„ოიდიპოს მეფე“ ამ დიდი გზის გაგრძელებაა!

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის მ. კრუშელნიცკის აზრით, „ოიდიპოს მეფე“ უძვირფასესი ალმასია საბჭოთა თეატრისა, რომელიც გამოირჩევა რეჟისორული აზრის სიბრძნითა და ორიგინალური ფილოსოფიური ხედვით“.

ოიდიპოსი უდიდესი სახეა. მსოფლიო დრამატურგიამ ბევრი არ იცის ასე ღრმად ემოციური და ფილოსოფიური აზრის პიესა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ყოველი მსახიობი, თუ სურს წარმატებით გამოვიდეს ოიდიპოსის როლში, მხოლოდ ხანგრძლივი შრომის შემდეგ შეძლებს მიუახლოვდეს სოფოკლეს გმირს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა დაუღალავი, დაფიქრებული მუშაობა. ოიდიპოსი პირველად აკ. ხორავამ შეასრულა. რეჟისორმა ოსტატურად მოაბრუნა პიესის თემა და ახალი სცენური გადაწყვეტა მისცა ნაწარმოებს. მეფე და ხალხი — ასე განსაზღვრა სპექტაკლის დედააზრი და ამ მიზანს გაჰყვა მსახიობიც. იგი იდგა როგორც ნამდვილი მეფე — ძლიერი თავისი სიმართლის რწმენითა და ამაყი — სიბრძნით.

ხორავამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა ოიდიპოსის სახე და ყოველი დეტალიც ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილა. მის მიერ ამ როლის შესრულების გამო ს. მოკულსკი წერდა: „ეს არის დიდი გაჭანების ტრაგიკოსი მსახიობი, რომლის შემოქმედებაში ცეცხლოვანი აღმაფრენა და რომანტიკული მგზნებარება შერწყმულია რეალისტურ სიღრმესა და დიდ სიმართლესთან“.

ეს ტრაგიკული ამაღლებულობა იყო ხორავას დიდი არტისტული გამარჯვებაც.

ლირიზმი და შინაგანი თრთოლვა იყო მანჯგალაძის შესრულებაში. რეჟისორმა მსახიობი დააყენა ახალი პერსპექტივების წინაშე, რომლითაც ახალი ჰორიზონტები იშლებოდა მის წინ!..

ტრაგიკული მონუმენტურობა და მეფური სისადავე რამდენადმე აკლდა ს. ზაქარიაძის გმირს, მაგრამ ეს იყო დიდი ოსტატობით, ღრმა ფსიქოლოგიური დაძაბულობით, შინაგანი სისავსითა და დამაჯერებლობით განსახიერებული როლი. შესაძლოა, ზაქარიაძე არსად არ ყოფილა ისე ახლოს როლის ტრაგიკულ გადაწყვეტასთან, როგორც აქ. არსად ისე მძაფრად, ტემპერამენტით, ფართო მონასმით არ გამოუხატავს მას გმირის ცხოვრება, როგორც ოიდიპოსში. ამი-

ტომ სავსებით კანონზომიერი იყო, რომ სწორედ ოიდიპოს მეფის შესრულებით გავიდა იგი საკავშირო სარბიელზე.

არც ერთ სპექტაკლს, არც ერთ შრომას იმდენი სიხარული და პოპულარობა არ მოუტანია ალექსიძისათვის, როგორც „ოიდიპოს მეფეს“. ამიერიდან, დარწმუნებულმა თავის ახალ შესაძლებლობებში, მეტი დაჯერებით დაიწყო გმირული თეატრის მხატვრული პოზიციების განმტკიცება.

„ოიდიპოს მეფე“ კი რუსთაველის თეატრის საეტაპო სპექტაკლი გახდა. იგი დიდხანს დარჩება ძიების, კამათის, აღტაცებისა და მიბაძვის საგანი.

ალექსიძის გატაცება გმირული თეატრით „ოიდიპოსის“ დადგმის შემდეგაც არ დამცხრალა. მან უფრო მეტი რისკით დაიწყო ამ სფეროში ძიება. მას კარგად ახსოვდა, რომ გმირულ-რომანტიკულ სტილში თითქმის არ არსებობს „საშუალო“. ან გამარჯვება, ან დამარცხება — ასეთია ამ სტილის ბუნება.

ამიტომ გმირულ-რომანტიკული თეატრის მაძიებელს მეტი რისკის გაწევაც უხდება. უნდა გვახსოვდეს, რომ აქ ბეწვის ხიდია თეატრალურ სიყალბესა და სიმართლეს, ბუტაფორიასა და ნამდვილ სიდიადეს შორის. ერთი სიტყვით, აქ ვერაფერს „გააპარებ“, ვერავის „მოატყუებ“, ყველაფერი გადიდებულ მასშტაბში მოჩანს ხელისგულივით.

არც ეს მომენტი დავიწყებია ალექსიძეს, როცა „ოიდიპოსის“ შემდეგ „ბორის გოდუნოვის“ დადგმას მოჰკიდა ხელი. პუშკინის ეს გენიალური დრამატული პოემა თითქმის არც ერთ თეატრს არ დაუდგამს წარმატებით. ალექსიძემ ეპიკურ პლანში გადაწყვიტა სპექტაკლი. ბევრ სცენას მოუძებნა მშვენიერი ფორმა, მაგრამ წარმოდგენას არ ჰქონდა ის დიდი შინაგანი სასიცოცხლო ნერვი, რომლითაც უნდა განეგრძო მას სცენური ცხოვრება.

„ბორის გოდუნოვს“ „ჰამლეტი“ მოჰყვა. ამას ჰქონდა თავისი ლოგიკა. ასეთი არჩევანი უკვე გარკვევით მიგვანიშნებდა, რომ რეჟისორი მზად იყო ყოველგვარი რისკი გაეწია, გაეღო მსხვერპლი, ოღონდ კვლავ მიწვდომოდა იმ დიდ მხატვრულ სიმაღლეს, რომელზეც მისი „ოიდიპოსი“ იდგა.

„ოიდიპოსი“, „ბორის გოდუნოვი“, „ჰამლეტი“ — ეს უკვე რეჟისორის აშკარა პრინციპული პოზიცია იყო. იგი გრძნობდა, რომ

სპექტაკლების მხატვრული ხარისხი სულ სხვადასხვა იყო. გრძნობდა წარუმატებლობასაც, მაგრამ ამის გამო ხელი არ აუღია თავის მხატვრულ პრინციპებზე.

„ჰამლეტის“ წარუმატებლობა მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა და ეს ალექსიძეს ბევრჯერ შეუნიშნავს.

არ მოხდა ის შერწყმა, ის „გახელებული თეატრალობა“ (ახმეტელი), არ გამოჩნდა ის ფილოსოფიური სიღრმეები, რომლის გარეშე „ჰამლეტი“ „ჰამლეტი“ არ არის!..

და აი, ალექსიძემ ისევ რისკიანი ნაბიჯი გადადგა — „ბახტრიონზე“ დაიწყო მუშაობა.

ვაჟას მადლიანი სამყარო დ. გაჩეჩილაძემ ახალ დრამატულ ფორმაში მოაქცია. ალექსიძემ გაიმეორა „ოიდიპოსის“ გამოცდილება და სპექტაკლში ერთი მხატვრული პრინციპის შემოქმედნი გააერთიანა. ფ. ლაპიაშვილის მხატვრობა და ა. ჩიმაკაძის მუსიკა ბუნებრივად შეერწყა დ. გაჩეჩილაძის ნაწარმოების სულს და შექმნა თავისი დამოუკიდებელი სამყარო, რეჟისორმა კი ოსტატურად „აკრიფა ყველა შემაერთებელი სადავე“ და როგორც კარგმა სტრატეგმა, ისე წარმართა სპექტაკლის ბედი.

„ბახტრიონმა“ გააღრმავა „ოიდიპოსში“ მიღწეული გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ პრინციპი. რეალისტურ მეთოდს მარჯვედ მიესადაგა რომანტიკული ნაკადი. რეჟისორმა იგი გაამდიდრა ფაქიზი ლირიზმით და კიდევ უფრო მრავალპლანიანი გახადა წარმოდგენა. ემოციურ გამძაფრებაში, მაღალ პატრიოტულ შემართებაში მთელი ძალით გაცოცხლდა ისტორიის სული, სახალხო ტრაგედია, დატრიალდა სცენაზე. გამოჩნდა ხალხის მოუღლელი სული, მისი ნებისყოფის ძალა და რაინდული კეთილშობილება. ქართულ თეატრს იშვიათად ახსოვს ხალხის მებრძოლი სულის ასე მძლავრად გამომხატველი სპექტაკლი.

...ხალხი იბრძვის, ხალხი იცავს თავის ქვეყანას და ღირსებას. ამ ბრძოლაში ეცემიან გმირები, იბადებიან ახალი პატრიოტები. ქადაგის (ს. ზაქარიაძე) სული, მისი გუთამხილავი ძალა დასტრიალებს მეომრებს, სცენაზე ჩნდებიან მზის მოტრფიალე — კვერენჩხილაძის ლელა და მახარაძის ანდარეზა. ისინი ადამიანური თრთოლვით, გმირული აღტკინებითა და დაუმცხრალი ვნებით აღსავსენი მიდიან ხევიდან ციხის კარისაკენ. მათ გზას უნათებს სიყვარული, რწმენა

და ის დიდი შინაგანი ძალა, რომელმაც ისინი აქ მოიყვანა. მათი გზა საესეა ალერსით, მინდვრის ყვავილების ტრფიალით, მთვარის შუქით, ეკვითა და სიხარულით. აქ არის გრძნობათა პათეტიკური ღაღადიცა და უნაზესი ჩურჩულიც, არის სევდაცა და სიამაყეც.

მთელი ეს სცენა ნიმუშია გმირული თეატრის სილამაზისა, მისი ადამიანური სიმართლისა და რომანტიკული ამაღლებულობისა.

ალაქსიძემ აქ, როგორც არასდროს, მთელი ძალით გვიჩვენა პლასტიკური წარმოსახვისა და გმირთა ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის ხელოვნება.

განა გმირული სული არ უდგას სანათას, როცა იგი თავის დაღუპულ შვილებს დასტირის? განა შვილებზე წუხილი არ არის, როცა ლელასა და ანდარეზს „ჯვრისწერის სანთელს" უნთებს? ბრძოლაში გმირულად დაღუპულთა „დაქორწინების" სიმბოლური სახე ხომ ოპტიმისტურად ანათებს მთელ სპექტაკლს!

იმ წელს, როცა „ბახტრიონი" დაიდგა, თბილისში ჩამოვიდა ამერიკელი რეჟისორი ნორის ჰოუტინი. მან თქვა, რომ ამერიკიდან უპირველესად ახმეტელის თეატრის სანახავად ჩამოვიდა, რომ უნახავს „ყაჩაღები", „ლამარა", ანზორი" და უნდა ნახოს, თუ როგორ ცოცხლობენ მისი ტრადიციები. დაესწრო „ბახტრიონს" და აღტაცებულმა მიულოცა თეატრს გამარჯვება. დიდი ხელოვნება ყველა ენაზე გასაგებია. სპექტაკლის სიდიადე იგრძნეს მოსკოველმა და უკრაინელმა მაყურებლებმაც რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე 1960 წელს. უკრაინული გაზეთი „რადიანსკა კულტურა" „ბახტრიონის" გამო წერდა: „რუსთაველის თეატრის მთავარი პრინციპია: გმირული პათეტიკა, მაღალი რომანტიკა, ფსიქოლოგიური სიმართლე და მასშტაბურობა ხასიათისა... რეჟისორის ნამუშევარი ბრწყინვალეა. მან იცის ყოველი დეტალის სიმართლე და სილამაზე... გრაფიკულად არის დამუშავებული მასობრივი სცენები".

„ბახტრიონი" სტილისტურად მთლიანი, მტკიცედ შეკრული (განსაკუთრებით მეორე ნაწილი) სპექტაკლია. იგი შემოქმედებითად აგრძელებს ქართული თეატრის ტრადიციებს და ახალი თვისებებით ამდიდრებს მას.

როცა ალექსიძის სპექტაკლებს „ოიდიპოს მეფეს", დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონს", გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანს" და ცალკეული წარმოდგენების ფართო მონასმით შესრულებულ სცენებს ვი-

გონებთ, ჩვენთვის სავსებით ნათელი ხდება რეჟისორის ერთი მეტად პრინციპული ტენდენცია. არსი ამ ტენდენციისა ის არის, რომ ალექსიძე კატეგორიულად გაემიჯნა „ნეიტრალურ“, თვითმიზნურ ხელოვნებას. იგი ქომაგია მებრძოლი და შემტევი ხელოვნებისა. არა სულიერი ძალების მოდუნება, არა ობივატელური გულგრილობა და მეშჩანური წუწუნი პატარა ადამიანებისა, არამედ სიმხნევე და პოეტური ამაღლებულობა, გმირული სიდიადე და სილამაზე — ასეთია რეჟისორის მოქალაქეობრივი პოზიცია. მან იცის, რომ ქართულ ხელოვნებას არასოდეს არ ეცალა თვითდამშვიდებისა და სათბურების ნელთბილ ატმოსფეროში ცხოვრებისათვის. კარგად შენიშნავდა გ. ქიქოძე, რომ „მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ქართული ლიტერატურა თავგამოდებულ ბრძოლას ეწეოდა უმაღლესი ზნეობრივი და საზოგადოებრივი იდეალებისათვის. ქართული ლიტერატურის ისტორიაში იშვიათად გვხვდება ძეგლი, რომელიც თავის მიზნად მარტოოდენ მკითხველის გართობას, ესთეტიკურ დატკბობას ისახავდეს“.

„ბახტრიონი“ და „ოიდიპოსი“ გვერდში ამოუდგნენ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლებს. ორივე სპექტაკლი აღიარა და შეიყვარა საბჭოთა მაყურებელმა. ისინი მტკიცედ დამკვიდრდნენ ქართული თეატრის ისტორიაში. „ლიტერატურნაია გაზეტას“ აზრით, ალექსიძის „მონუმენტურ სპექტაკლებს „ოიდიპოს მეფესა“ და „ბახტრიონს“ პრინციპული მნიშვნელობა აქვს არა მარტო ქართული თეატრისათვის, არამედ, საერთოდ, საბჭოთა კავშირის თეატრებისთვისაც“.

ქართულ სცენაზე კლასიკური პიესების წარმატებაში მეტად ფასეული იყო ვ. ყუშიტაშვილის ღვაწლი.

კ. ყუშიტაშვილი თანამედროვე მხატვრის თვალით უყურებდა კლასიკურ ნაწარმოებებსაც. ამიტომ წერდნენ, რომ ყუშიტაშვილმა ილიას ნაწარმოებებიდან საბჭოთა სპექტაკლი შექმნაო. თანამედროვე თაობის ახლობელი გახდა არა მარტო ქართული კლასიკა, არამედ უცხოურიც. ასე დაიდგა მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფი“, ჰიუგოს „რუი ბლაზი“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, შილერის „მარიამ სტიუარტი“, ბ. შოუს „იულიუს კეისარი და კლეოპატრა“.

ეს არის მრავალფეროვანი რეპერტუარი — იგი საუსეა ადამია-

ნური ხასიათების სიმდიდრით, სოციალური და პოლიტიკური კონფლიქტების სიმწვავით, ფსიქოლოგიური სიღრმით, სატირული გონებამახვილობით. ვის არ შეხვდებით აქ, რა წოდებისა და საზოგადოების წარმომადგენლებს არ გაეცნობით. ამ მრავალფეროვნებაში მკაფიოდ მოჩანს თითოეული მწერლის ინდივიდუალური ხასიათი, წერის მანერა და ყველაფერი ის, რაც მათ ანსხვავებს ერთმანეთისაგან.

ყუშიტაშვილმა გააერთიანა ისინი ერთი რეჟისორული ხელწერით და, ამასთან, ყოველ მათგანს შეუნარჩუნა თავისი ორიგინალური თვისება. ეს არის რეჟისორის გამარჯვება. გავიხსენოთ „ფიგაროს ქორწინება“ და „რიჩარდ მესამე“ მარჯანიშვილის თეატრში. ეს პიესები ჟანრულად სულ სხვადასხვა ხასიათისაა, მაგრამ სპექტაკლები აღბეჭდილი იყო ბევრი საერთო ნიშნით. სიმართლის გრძნობა, ფაქიზი ნიუანსების შერჩევის ოსტატობა, ფორმის სისადავე, მიზანსცენების შინაგანი სისავსე და ლაკონიურობა აერთიანებდა ორივე წარმოდგენას.

მაგრამ პარალელისათვის, სხვაობისა და მსგავსების დასადგენად ყოველთვის როდია საჭირო ზუსტი შედარებანი, იხილეთ სპექტაკლი და საერთო შთაბეჭდილება ნათელყოფს, თუ რამდენად მკაფიოა რეჟისორის მანერა.

1955 წ. ყუშიტაშვილმა დადგა შილერის „მარიამ სტიუარტი“. ეს იყო ამ პიესის ყველაზე საინტერესო წარმოდგენა ქართულ თეატრში. შილერი გოეთეს წერდა: „ჯერჯერობით ძე ვეცნობი დედოფალ ელისაბედის მეფობის ისტორიას და შევუდექი მარიამ სტიუარტის პროცესის შესწავლას... ვფიქრობ, რომ ეს სიუჟეტი განსაკუთრებით გამოსადეგია ევრიპიდესეული მეთოდისათვის, რომელიც სულიერი მდგომარეობის სრულ გამოხატვაში მდგომარეობს, რადგან, მე მგონია, შეიძლება მთელ სასამართლო პროცესს და პოლიტიკას გვერდი სწორედ ავუაროთ და ტრაგედია საბრალდებო განაჩენით დავიწყოთ“. სწორედ ეს ევრიპიდესეული ნერვი იგრძნო ყუშიტაშვილმა და იგი ჩინებულად გამოხატა კიდეც თავის სპექტაკლში.

...სცენაზე სუფევდა მძიმე, დახუთული ატმოსფერო. ადამიანების სახით დადიოდნენ ნიღბები ორგულთა და ფარისეველთა. იყო შიში და კრთომა, იყო შეცოდება და შურისძიება. მარიამი და ელი-

საბედი, მათი მომხრეები და მოწინააღმდეგენი ქმნიდნენ ამ დამუხტულ ატმოსფეროს. რეჟისორი ხაზს უსვამდა მათ ფარულ წინააღმდეგობას. მსახიობები ბრწყინვალედ გამოხატავდნენ მას. სცენაზე ისმოდა ს. თაყაიშვილის ელისაბედის მრისხანე ხმა, მისი გამანადგურებელი, ენერგიული და, ამასთანავე, ოდნავ შემკრთალი სახე მბრძანებლობდა ყველგან. ამაყად ისმოდა ვ. ანჯაფარიძის მარიამის სიტყვებიც: „ვხედავ იმასაც, რომ ეს თქვენი ზედა პალატაც ქვედას თანაბრად მექრთამე და უსირცხვილოა“.

მშვენიერი ქალის გამომწვევი სიამაყით მიემართებოდა ვ. ანჯაფარიძის მარიამი სამსხვერპლოსაკენ და მაყურებელს მისი ტრაგიკული ბედის თანაზიარს ხდიდა...

დიდი პოლემიკა გამოიწვია ყუშიტაშვილის მეორე სპექტაკლმა „რიჩარდ მესამემ“. და ეს იყო ბუნებრივი პოლემიკა. იგი აღძრა წარმოდგენის გაბედულმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ.

ი. სუმბათაშვილმა ბრწყინვალე დეკორატიული გამოსახულება მოუნახა პიესას. მთელ სცენაზე იდგა მხოლოდ ერთი, თითქოსდა, უბრალო დანადგარი. ეს იყო ხიდი — დიდი ცხოვრების ხიდი, რომელიც სხვადასხვა სცენურ სიტუაციაში სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოს ქმნიდა. ფართო იყო გმირთა სამოქმედო სივრცე. ამ, თითქოსდა, უბრალო დანადგარის ფონზე იშლებოდა დიდი ადამიანური ტრაგედია. მთელ სცენას (ისევე როგორც ქვეყანას) მბრძანებლობდა ბოროტი ძალა. იყო გმირთა ენებიანი ჰიდილი და ცრემლი. რიჩარდის (ვ. გოძიაშვილი) მახინჯი სული ყველგან მეფობდა, ის აღვიძებდა ბნელ ინსტინქტებს, ის ამრავლებდა ცრემლსა და შეცდებას.

წარმოდგენას აკლდა ერთგვარი მთლიანობა, შექსპირული ზეაწეულობა, მაგრამ ეს იყო მკაცრი რეალისტური სპექტაკლი.

ვ. ყუშიტაშვილმა ქართულ რეჟისურაში შეიტანა თავისი ხელოვნების სიმართლე და სისადავე. მსახიობთან მუშაობის მისებურმა მეთოდმა ხელი შეუწყო აქტიორული კულტურის ამაღლებას, შტამპებისაგან გაწმენდას, ახალ შემოქმედებით შესაძლებლობათა გახსნას.

ვ. ყუშიტაშვილი თანამედროვეობას გრძნობდა არა მხოლოდ ფორმებში, არა განსხვავებულ, თავმომწონე რეჟისორულ ტრიუ-

კებში, არამედ თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყაროს გახსნაში. იგი დაჟინებით, მაგრამ გულდინჯი რეალისტის მოთმინებით ეძებდა თანამედროვეობისათვის აქტუალურ პრობლემებს. ამ თვალსაზრისით არჩევდა პიესებსაც. ასეთი იყო მ. მრევლიშვილის „ზვავი“ და კ. სიმონოვის „მელოდე“, გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“, და ვ. გაბისკირიას „მათი ამბავი“. ცხადია, ყველა მათგანი ერთნაირი მხატვრული ძალის არ იყო, მაგრამ ისინი გამოირჩეოდნენ პრობლემატურობით.

გავიხსენოთ მ. მრევლიშვილის „ზვავი“. სპექტაკლი გვხიბლავდა ფორმის სიმკვეთრით, მსახიობთა პლასტიკური თამაშით, დიდი აზრით. რეჟისორმა წარმოდგენა გაიაზრა ფართო მასშტაბში, არსად არ უღალატა მხატვრულ სიმართლეს. მონუმენტური სიდიადე და ფსიქოლოგიური სიღრმე აქ ერთმანეთს შეერწყა და შეენივთა. ჩვენ წინ გადაიშალა მძაფრი კონფლიქტებით სავსე სანახაობა. თინიბეგის (ს. ზაქარიაძე) სახე აქ წარმოგვიდგა როგორც ძველი სამყაროს ადამიანის სულში დაგროვებული შურისა და გაუტანლობის სიმბოლო. იგი გახელებული ებრძვის ახალს, რადგან გრძნობს, რომ მისი განადგურება მოაქვს. თინიბეგმა არ იცის კომპრომისი, არ იცის უკან დახევა, იგი შემართებით იცავს თავის უფლებებს და ამ მძაფრ ჭიდილში იღუპება. რეჟისორმა მონუმენტურად გაზარდა არა წარმოდგენის დეკორატიული მხარე ან სხვა წმინდა ფორმისეული აქსესუარები, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, სპექტაკლის შინაარსობრივი მიზანდასახულობა, რომელმაც ასე ზუსტი და რელიეფური გამოხატულება ჰპოვა აქტიორულ შესრულებაში.

მსახიობთა თამაშის წინ წამოწევა ყუშიტაშვილის მთავარი რეჟისორული ღირსებაა. სიმართლე და ადამიანურობა ედო საფუძვლად მის მიერ მსახიობისთვის შეთავაზებულ ყოველ მიზანსცენას, ყოველ დეტალს. ასეთი იყო მისი „ფიქრის გორაც“ და „მელოდეც“. ასეთი იყო კლასიკური პიესების დადგმებიც. ყუშიტაშვილის ყველა სპექტაკლის გამაერთიანებელი შინაგანი ძალა სწორედ სიმართლის გრძნობა იყო. როცა „ფიქრის გორა“ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში, სამამულო ომი ახალი დამთავრებული იყო. ხალხმა ერთბაშად იგრძნო გამარჯვების სიხარულიც და დანაკარგის სიმწვავეც. ათიათასობით შინმოუსვლელის ბედი აღელვებდა ყველას. იგი აღელვებდა თეატრსაც. რეჟისორმა იგრძნო ამ თემის საჭიროება და ამაღელვე-

ბელი სპექტაკლი შექმნა. „რეჟისორმა ე. ყუშიტაშვილმა, — წერდა გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1945 წელს, — თავისი ყურადღება სწორედ პიესაში დასახული მძაფრი ფსიქოლოგიური კოლიზიების განსახიერებაზე გაამახვილა და სპექტაკლის მთელი სიმძიმე სამართლიანად გადაიტანა მთავარი პერსონაჟების გამომხატველ სცენებზე“.

ა. ჩხარტიშვილმა „მოკვეთილი“ ჯერ ბათუმის თეატრში დადგა, კარგა ხნის შემდეგ კი მარჯანიშვილის თეატრში.

ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ბათუმში დადგმულ „მოკვეთილს“ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლთან. პირველ რიგში, ეს ეხებოდა პიესაში შეტანილ ცვლილებებს. ა. ჩხარტიშვილმა ორივე დადგმაში შეიტანა ლექსები, მაგრამ მათი მიზანი სულაც არ იყო პიესის გმირების „უფრო მეტად ამეტყველება“. ვაჟას გმირებს არც „მეტყველება“ აკლდა და არც სხვა მხატვრული სიკეთე, მაგრამ თუ რეჟისორმა მაინც მიმართა ამ ხერხს, ეს მისი თეატრალურ-ესთეტიკური მრწამსით იყო გამოწვეული.

ორივე „მოკვეთილი“ მაინც დიდად განსხვავდებოდა ერთიმეორისაგან. განსხვავება მარტო ახალ კომპოზიციაში, მიზანსცენების გამდიდრებას ან გაღარიბებაში, შუქ-ჩრდილების განლაგებასა თუ ახლებურ პლასტიკურ ნახაზში როდი იყო. რეჟისორმა ცვლილება შეიტანა ბახასა და ჩონთას სახეების გააზრებაში. ბათუმის წარმოდგენა, არსებითად, ი. კობალაძის ბახას მიეძღვნა, მარჯანიშვილელთა კი ჩონთას (ო. მეღვინეთუხუცესი). ამ მსახიობთა ინდივიდუალურმა მონაცემებმა არსებითი როლი შეასრულეს რეჟისორულ გადაწყვეტაში.

ორიგინალური იყო ო. მეღვინეთუხუცესი ჩონთას როლში. მანამდე არსად ასე არ გამონათებულა ამ მსახიობის არტისტიზმი, მისი ტემპერამენტი და პოეტური სული, როგორც ამ სპექტაკლში. ა. ჩხარტიშვილმა იპოვა ახალი ჩონთა და ტრაგიკული ჟღერადობა მისცა მის პოეტურ სულს.

ვაჟას სამყარო მართლაც უძირო ოკეანეა სიბრძნისა. იგი მოიცავს ადამიანურ გრძნობათა და განცდათა მთელ სამყაროს, მის პირველქმნილ სიწმინდესა და ტრაგიკულ კოლიზიებს. შემოქმედების მრავალფეროვნება ხელოვანისათვის დიდი სიკეთეც არის და დიდი სიძნელეც. ბედნიერია თეატრი, როცა გრძნობს ვაჟას ბუნე-

ბას, მის ნამდვილ სულს, მის ცხელ გულს. ამავე ძალის უბედურებაა, როცა განუდგებიან ვაჟას სამყაროს და მოდერნისტულ ექსპერიმენტებში ჩაიძირებიან.

ასე დაემართა „მოკვეთილის“ რუსთაველის თეატრისეულ ვარიანტს. რეჟისორმა დაკარგა ის, რითაც საინტერესო იყო მისი პირველი დადგმები (განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრში). აქაც „აბესალომ და ეთერის“ ანალოგია გამეორდა. ორივე წარმოდგენა ა. ჩხარტიშვილის მარცხით დამთავრდა. ეს არც ყოფილა შემთხვევითი. რეჟისორმა სიახლის სურვილით გადასინჯა მისთვის კარგად ნაცადი მეთოდი ამგვარი ნაწარმოებების დადგმისა, მაგრამ თვითგანახლების ამ სურვილს წარმატება არ მოჰყოლია. სულიერად უცხო აღმოჩნდა სტილიზაციის ის ფორმა, რომლითაც მან კლასიკური პიესის გათანამედროვება სცადა!..

არც ერთი რეჟისორის შემოქმედებითი გზა არ არის დაზღვეული ჩავარდნებისა და მტანჯველი ფიქრებისაგან. უდღეური ილექება ისტორიის ფსკერზე და რჩება ის, რაც ყველაზე უკეთ ავლენს ხელოვანის ნიჭს, მის გულს. ამგვარი ბედნიერი გამონათება კი ცოტა როდია ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, რომელიც მისი სიჭაბუკის წლებიდან იწყება.

ა. ჩხარტიშვილმა დიდი გზა გაიარა, ვიდრე „ოიდიპოს მეფეს“ ან „მოკვეთილს“ დადგამდა. ამ გზაზე მას ბევრი წინააღმდეგობაც შეხვედრია, ჰქონია უცნაური „გადახვევებიც“, მაგრამ ყოველთვის დიდი ინტერესით მუშაობდა იქ, სადაც საქმე მოითხოვდა.

დიდი სამამულო ომის შემდეგ, 50-იან წლებამდე ქართულ თეატრში ალბათ არც ერთ ქართულ პიესას არ გამოუწვევია ისეთი ვნებათა ღელვა, აზრთა ჭიდილი, როგორც მ. მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერას“. „უკონფლიქტობის თეორიის“ აღორძინების პერიოდში პიესის კონფლიქტი მეტისმეტად მძაფრი ეჩვენათ. დაობდნენ იმაზეც — შეიძლებოდა თუ არა თავმჯდომარეს შეყვარებოდა ფრონტზე წასული, შინმოუსვლელი ჯარისკაცის ქვრივი. მორალისტები დიდად კიცხავდნენ თავმჯდომარეს ასეთი საქციელისათვის.

რეჟისორი პიესის სწორედ იმ მხარეებმა გაიტაცა, რაც ასე სადაოდ მიაჩნდა ზოგიერთს პიესამ იპოვა თავისი რეჟისორი — ის, ვინც სწორად გაუგებდა სატკივარს.

სპექტაკლში შეიქმნა რამდენიმე აქტიორული სახე, რომელიც

აღტაცებას იწვევდა მაყურებელში. ასეთი იყო ვ. გოძიაშვილის ხარატელი, ლ. ყიფშიძის ნუცკია და სხვები, რომლებიც ასე სისხლსავსედ გამოჩნდნენ ომის შემდგომი პერიოდის სცენაზე.

დრამატურგმა თეატრში „მოიყვანა“ ძლიერი სულის მართალი ადამიანები, რთულ კონფლიქტებში მოაქცია ისინი, რათა სავსებით გაეხსნა მათი ბუნება. რეჟისორმა დამდგმელის თვალით დაინახა ისინი და ახალი სიცოცხლე მიანიჭა მათ.

ა. ჩხარტიშვილს არ უყვარდა დიდხანს მუშაობა მაგიდასთან, არც დიდი თეორიული მსჯელობა სახის ისტორიაზე ან პიესის „მსოფლიო პარალელებზე“. იგი კონკრეტულია და პირველ რეპეტიციებზევე წარმოდგენის განხორციელების პრაქტიკულ გზებს ეძებს. მოქმედებაში გამოხატული აზრი, მოქმედებაში დანახული როლია მისთვის მთავარი.

ა. ჩხარტიშვილი დიდხანს მუშაობს სცენაზე მხატვართან, კომპოზიტორთან ერთად, დიდ ენერგიას ახმარს წარმოდგენის ტექნიკურ მხარეს. მისთვის აქ არაფერი არ არის მეორეხარისხოვანი, ყოველი დეტალი, განათების ყოველი წერტილი, დეკორაციის ყოველი ნაჭერი რეჟისორისათვის ახალი სინამდვილის ნაწილებია.

მათგან იწყება სპექტაკლის სიცოცხლეც!..

მარჯანიშვილის თეატრში ა. ჩხარტიშვილმა დადგა ს. შანშიაშვილის „ახალი ფუძე“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“ (ვ. ტაბლიაშვილთან ერთად), მ. ბარათაშვილის „მარინე“ (ლ. შატბერაშვილთან ერთად), ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“.

ა. ჩხარტიშვილი თანამედროვე რეჟისორი იყო და, ბუნებრივია, რომ მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა თანამედროვეობის თემას, დღევანდელობისათვის საჭირბოროტო საკითხებს. იგი პიესაში ეძებს თანამედროვე ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამომხატველ პირობებს, ცდილობს მათ მიანიჭოს რომანტიკული სილამაზე, პოეტური ამაღლებულობა. თემებისა და პრობლემების მრავალფეროვანი სამყაროდან რეჟისორი არჩევს მთავარს. ამის მაგალითი იყო მისი „ხარატაანთ კერა“, „მისი ვარსკვლავი“, „მკვდრის მზე“ და „მარინე“. ამ ნაწარმოებებში წამოჭრილი იყო თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები. ცხადია, ყოველი მათგანი ერთნაირი წარმატებით ვერ წყვეტდა პიესებში დასმულ საკითხს, მაგრამ ჩვენი ცხოვრების ძირითადი ტენდენციების მინიშნება მაინც იგრძნობოდა.

როცა ჩხარტიშვილის ძლიერსა და სუსტ სპექტაკლებს ვიგონებთ, ბუნებრივად იბადება კითხვა: რეჟისორის რა თვისების შედეგია მისი სპექტაკლების აქტიორული წარმატებანი? იგი არ არის პედაგოგ-რეჟისორი, მაგრამ მის სპექტაკლებს ამშვენებს მრავალი აქტიორული სახე.

ზაქარიაძის გიორგი გიგაური, ვ. გოძიაშვილის ხარატელი, გ. შავგულიძის ნიკიფორე უკლება, ვ. ანჯაფარიძის მედეა, ჯავარა, ი. ტრიპოლსკის ბახა, ო. მეღვინეთუხუცესის ჩონთა, მ. ჯაფარიძის მარინე, ა. ვერულეიშვილის აიტუზა, ვ. ყიფშიძის ნუცკია, ი. კობალაძის ოიდიპოს მეფე...

ჩხარტიშვილს აქვს მსახიობთან ურთიერთობის თავისებური ფორმა. იგი კარგად იცნობს თითოეული მათგანის შესაძლებლობებს და ზუსტად მოუძებნის ხოლმე მათ ადგილს სპექტაკლში. იგი რეპეტიციებზე იშვიათად უსწორებს მსახიობს, მაგრამ მისი შენიშვნა პირდაპირ გასაღებივით „მოერგება“ ხოლმე როლს. რეჟისორი მსახიობში ადვილად პოულობს რიტმს, დასაწყისშივე ადგენს ტონს და ცალკეული „მსხვილი პლანის“ დეტალს, რომლის შემდეგ ნიჭიერი მსახიობისათვის უკვე გზა ხსნილია. ამასთანავე, მის სპექტაკლებში მსახიობები თავისუფალი არიან რეჟისორის მარწუხებისაგან, დიდი გასაქანი ეძლევა იმპროვიზაციასა და პირად ინიციატივას. მახვილი თვალი და შეუმცდარი ინტუიცია არ ღალატობს დამდგმელს, როცა იგი სპექტაკლის მთავარ შემსრულებლებს ირჩევს...

მასობრივი სცენები კი ჩხარტიშვილის სტიქიაა. სულ რამდენიმე დღეში აღწევს შედეგს, რომელიც გვანცვიფრებს ხოლმე თავისი მოულოდნელობებით. ეს სცენები გრაფიკულადაა გამოკვეთილი. მთელი მოქმედება ემყარება მკაცრ შინაგან ლოგიკას, აზრისა და მიზნის სიცხადეს. იგი არ კლავს ინდივიდს, თითქოს უფრო რელიეფურადაც ჩანს მის ფონზე მთავარი გმირი. პირველი პლანისა და ფონის შეხამება, მათი მდგომარეობის ზუსტი განსაზღვრა საშუალებას იძლევა „საერთო პლანში“ არ გაითქვიფოს ძირითადი.

მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრებაში მოცემულ ეტაპზე დიდი როლი შეასრულა ვ. ტაბლიაშვილის სპექტაკლებმა. ისინი, ისევე როგორც ა. ჩხარტიშვილის, ვ. ყუშიტაშვილის, დ. ალექსიძის სპექტაკლები, გარკვეულად გამოხატავდნენ რეალისტური თეატრის ტრადიციას. ვ. ტაბლიაშვილმა „ანტონიუსისა და კლეოპატრას“ შემდეგ,

სწორედ 50-იან წლებში დადგა უ. ჩხეიძის „გიორგი საკაძე“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, გ. შატბერაშვილის „უცნობი ქალი“. ეს დადგმები მართალია, ვერ თავსდებიან მოცემული ათწლეულის საზღვრებში, მაგრამ სავსებით ნათლად გამოხატავენ რეჟისორის გზას, მისი შემოქმედების ბუნებას და, საერთოდ, ერთგვარად აჯამებენ ვ. ტაბლიაშვილის რეჟისურის როლს და ადგილს ქართულ თეატრში. სამწუხაროდ რეჟისორი ადრე ჩამოშორდა თეატრს. (ისევე როგორც ა. ჩხარტიშვილი).

ვ. ტაბლიაშვილმა „მაია წყნეთელის“ წარმატებული დადგმით კვლავ შეახსენა ქართულ აუდიტორიას, თუ რა დიდია ისტორიულ-პატრიოტული დრამატურგიის მნიშვნელობა, რაოდენ ღრმად იჭრება ამგვარი დრამატურგია ხალხის სულში. ვ. კანდელაკმა დრამატურგიული ოსტატობით, ხასიათებისა და სიტუაციების მკვეთრი და საინტერესო წარმოსახვით, იდეის ნათელი და ზუსტი მიზანდასახულობით საშუალება შეუქმნა თეატრს მიეღწია წარმატებისათვის. ვ. ტაბლიაშვილმა ზუსტად იპოვა ცოცხალი ნერვი ნაწარმოების სულისა და მკაფიო სცენურ ფორმაში გამოხატა იგი.

ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედებიდან დრამატული თეატრის სხვა სპექტაკლების დასახელებაც შეიძლება. მის ბიოგრაფიაში არის სუსტი და ძლიერი სპექტაკლებიც, მაგრამ სავსებით საკმარისია მოვიგონოთ მისი რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი, რომ მივხვდეთ, თუ რაოდენ საინტერესო ხელოვანთან გვაქვს საქმე.

ვ. ტაბლიაშვილის, როგორც ორიგინალური და მრავალმხრივი, ფართო დიაპაზონის რეჟისორის სრულ სახეს მხოლოდ მაშინ წარმოვიდგენთ, თუ მის ნამოღვაწარს გავიხსენებთ ოპერასა და კინოში.

ვ. ტაბლიაშვილმა თითქმის 10 წელი დაჰყო ოპერისა და ბალეტის თეატრში როგორც მთავარმა რეჟისორმა და დამდგმელმა. ამ პერიოდში დადგმული მისი სპექტაკლების მარტო სახელწოდებების გახსენებაც კი ნათელყოფს იმ აზრს, რომ ვ. ტაბლიაშვილი ეროვნული სულის, თვითმყოფადი აზროვნების რეჟისორია. ამ აზრის დადასტურება იყო მის მიერ შ. მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენის“ დადგმა. რეჟისორმა დიდებულად იგრძნო კომპოზიტორის მუსიკის სიღრმე და სილამაზე, შეძლო მისი პოეტური, სცენური წაკითხვა, სულიერი მონუმენტალიზმი, ფართო დიაპაზონის ჩანაფიქრი, ძლიერი კომპოზიციური „არტახები“, რომლითაც იკვროდა და ერ-

თიანდებოდა რთული სტრუქტურის სპექტაკლი — ეს რეჟისორის დიდი დამსახურება იყო. ტაბლიაშვილმა გვიჩვენა მხატვრული სინთეზი, ჰარმონია. „მთავარი თავისებურება რეჟისორული ხელწერისა ამ სპექტაკლში არის მიზანსცენების, გარეგნული მოძრაობის დიდი თავდაჭერილობა. წარმოდგენაში რეჟისორი არაერთხელ და საკმაოდ ხანგრძლივადაც აჩერებს სცენურ მოძრაობას ისე, რომ ოდნავადაც არ იკარგება ამა თუ იმ სიტუაციის პათოსი. პირიქით, იგრძნობა პირქუში ძალა, რომლის გარეგნული „დაოკებით“ შექმნილია დიდი შინაგანი მღელვარება. ასეთ შემთხვევაში ყველაზე ძუნწი სცენური ჟესტიც კი მკვეთრად იხატება და ასრულებს მკაფიო დინამიკურ ფუნქციას“ (ა. წულუკიძე).

სწორედ მკვეთრად და თავდაჭერილად, ემოციურად და სახიერად იყო დადგმული პირველი მოქმედების ბოლო სურათი, მესამე მოქმედება — ხევისბერთან შორენას მოთათბირების სცენა, განსაკუთრებით კი მასობრივი სცენები, სადაც გამოჩნდა ხალხის სული, ძლიერი თვითმყოფადი ბუნება. ამ საუკეთესო სცენებმა განსაზღვრეს სპექტაკლის მხატვრული დონე და იგი გახდა კიდეც მისი წარმატების საფუძველი.

აქაც გამოჩნდა ვახტანგ ტაბლიაშვილის თანადროულობის გრძნობა. მან სიცოცხლის „ლამაზი არსის“, მისი ჰუმანური იდეების ჰეროიკულ წარმოსახვაში გვიჩვენა ქართველი ხალხის გმირული სულის უკვდავების, მისი თანამედროვეობაში გადმოსვლისა და ცხოველმყოფელობის იდეა.

ქართული საოპერო რეპერტუარიდან ვ. ტაბლიაშვილმა დადგა „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ და „დარეჯან ცბიერი“. ამ ოპერებს აქვთ თავიანთი სცენური ისტორია. ქართულ თეატრს არასოდეს არ დაავიწყდება ა. წუწუნავას სახელი, რომელმაც ასე ბევრი გააკეთა ეროვნული საოპერო რეჟისურის განვითარებისათვის. მას შემდეგ თეატრში მოვიდნენ ახალი თობები, ახალი რეჟისორები, რომლებმაც დაიცვეს და განავითარეს ეს ტრადიცია, ვახტანგ ტაბლიაშვილმა ამ სპექტაკლშიაც გააღრმავა და განავითარა ის პატრიოტული ტენდენცია, რომლითაც ასე გამოირჩევა მთელი მისი შემოქმედება. მისი დადგმით ახლებურად აჟღერდა ფალიაშვილის „დაისი“. რეჟისორმა აქაც განსაკუთრებული ყურადღება ხალხის როლს მიაქცია, მთავარი გმირები კი „დაოკებულ ტონებში“ გამოხატა. სპექ-

ტაკლს მაღალი შეფასება მისცა მოსკოვის პრესამ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე. „მის მუშაობას, — აღინიშნა დისკუსიაზე, — მკაფიოდ ატყვია მთელი ოპერის ძირითადი ჩანაფიქრის გამოკვეთილობა, სცენური ნახატის დახვეწილობა. რეჟისორს ნაწარმოების ხალხურობა კიდევ უფრო წინ აქვს წამოწეული. ამავე დროს, აქ ვერ შეხვდებით მისწრაფებას, როგორც ეს ზოგიერთ ჩვენს საოპერო რეჟისორს სჭირს — მოქმედებით გაამართლონ სხვადასხვა სიტუაციები და ამბები“. ამავე დეკადაზე აღინიშნა: „გარდა იმისა, რომ რეჟისორმა ურღვევი ლოგიკით, დამატყვევებელი სინათლით განავითარა მაროს, მალხაზის და კიაზოს ტრაგიკული ცხოვრების ხაზი, მან მიაღწია მასობრივი სცენების მრავალმხრივ გამომსახველობას და შესრულების დიდებულ ოსტატობას. რეჟისორის კულტურა განსაკუთრებით გამოჩნდა მესამე მოქმედების ტრიოში (მარო, მალხაზი, კიაზო). ამ შედარებით სტატიკურ სცენაში რეჟისორმა და მსახიობებმა მიაღწიეს ფსიქოლოგიურ სიზუსტესა და გრძნობის ჭეშმარიტ სიმძლავრეს. ეს რეჟისურა სათავეს ღებულობს მუსიკაში, გრძნობს მუსიკას და არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს დატრიალებული ამბების ილუსტრაციას“[1]. სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა აღბეჭდილი იყო ხალასი მუსიკალური აზროვნებით.

ვ. ტაბლიაშვილის მიერ დადგმული ოპერებიდან დიდი უმრავლესობა ქართულია. ასეთივე თანაფარდობაა დრამატულ რეპერტუარშიც. ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედება ამ მხრივ სამაგალითოა. ორიგინალური დრამატურგიისადმი მხარდაჭერა არ უნდა გამორიცხავდეს სხვა ნაწარმოებების დადგმასაც. ევროპის კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშები ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა ქართულ სცენაზე. საილუსტრაციოდ ტაბლიაშვილის რეპერტუარშიც არის საამისო მაგალითები.

საოპერო სპექტაკლებიდან წარმატება ხვდა ვერდის „ტრუბადურებს“. ტაბლიაშვილის წარმოდგენა გამსჭვალული იყო თავისუფლების იდეით. რეჟისორმა სწორედ ამ მომენტს გაუკეთა აქცენტი, იგი აქცია ნაწარმოებისა და მისი მოქალაქეობრივი იდეალის გამომხატველად. სპექტაკლის კომპოზიციურ წყობაში, სცენების რეჟისორულ

---

[1] „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, № 11,

განლაგებაში მუდამ იგრძნობოდა ძირითადი თემის გამოყოფისა და ხაზგასმის სურვილი. სპექტაკლი კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. ტრაგიკულ განწყობილებას ენაცვლება ოპტიმისტური საწყისი და მთელი ეს რთული სამყარო სცენაზე დიდებულად ისახება.

ვ. ტაბლიაშვილი, რომელიც მუდამ გამოირჩეოდა რეჟისორული მიზანსცენების კონკრეტულობით, სიცხადითა და ეფექტური სისადავით, აქაც, როგორც იტყვიან, „თავის ამპლუაში" გამოჩნდა. რეჟისორი მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით, ცალკეული მინიშნებით ქმნის სპექტაკლის ატმოსფეროს.

უფროსი თაობის რეჟისორთა წარმატებების გვერდით მათი წარუმატებელი სპექტაკლებიც საკმარისად არის. მაგრამ ნიჭი და ოსტატობა ხელოვანისა განისაზღვრება არა სუსტი სპექტაკლით, არამედ იმით, რაც უკეთ ავლენს მის სიდიადეს. სადაც გამარჯვებაა, იქ მარცხიცაა. ეს ზოგადი ბუნებაა შემოქმედებისა და არა ერთი რომელიმე თაობის ხვედრი. ამიტომ არც უფროსი და არც ახალი თაობის რეჟისორთა წარუმატებლობაზე არ ვამახვილებთ ყურადღებას, თუ იგი ტიპიური და რაიმე პრინციპის დამადასტურებელი არ არის. ასეთი შემთხვევები კი იყო. პრინციპული ხასიათის მარცხი გახლდათ ა. ჩხარტიშვილის „აბესალომ და ეთერი" და დ. ალექსიძის „ამირანი", მ. თუმანიშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი" და სხვა.

დ. გაჩეჩილაძის „ამირანი" სცენაზე გადაწყდა აბსტრაქტულ ფორმებში, განყენებულ, ზოგად, პათეტიკურ მსჯელობებს არ მოეძებნება კონკრეტული, სოციალურ-პოლიტიკური საფუძველი. პათოსი არ იყო ბუნებრივი, გმირთა ხასიათებისა და აქტიორული შესრულებისაგან წარმოქმნილი. აბსტრაქტულობას, ხელოვნურ სტილიზაციას ვერ ასცდა „აბესალომ და ეთერი". რეჟისორის ცდას ე. წ. ანტიკურობა მიენიშებინა სპექტაკლის ფორმისათვის, შინაგანი გამართლება არ ჰქონდა. ეკლექტიკური იყო „ზაფხულის ღამის სიზმარი". სტილისტურ ქაოტურობას, ფორმის ხაზგასმულობას ვერ მოეძებნა აზრობრივი ფუნქცია. ერთი რამ კი მაინც ცხადია, სამივე სპექტაკლში იყო ძიების სურვილი. განსაკუთრებით კი თუმანიშვილის წარმოდგენაში.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისურაში ახალი ეტაპი იწყება 50-იანი წლებიდან. თეატრში მივიდნენ ახალი თაობის რეჟისორები ლ. იოსელიანი და გ. ლორთქიფანიძე.

გ. ლორთქიფანიძე მარჯანიშვილის თეატრში 1951—52 წლების

სეზონში იწყებს მოღვაწეობას. 50-იან წლებში იგი აქ დგამს კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისს“, ს. კლდიაშვილის „დაბრუნებას“, ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვას“, მორეტოს „ცოცხალ პორტრეტს“, ლ. ლეონოვის „შემოსევას“, თ. დრაიზერის „ამერიკულ ტრაგედიას“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარს“, ვ. გაბისკირიას, პიესას „უფსკრულთან“. ამასთანავე, 1954 — 57 წლებში გ. ლორთქიფანიძე გარკვეულ როლს ასრულებს ქუთაისის თეატრის ცხოვრებაში. დგამს სპექტაკლებს; რომლებიც ამდიდრებენ ამ თეატრის რეპერტუარს, მის აქტიორულ ოსტატობას. იქ იდგმება ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, შექსპირის „ოტელო“, კ. ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“ და სხვა.

რეჟისორის მრავალფეროვან რეპერტუარში ჩანს მისი მოქალაქეობრივი ინტერესები, მისი მრავალმხრიობა. ჟანრებისა და თემების ამ მრავალფეროვნებაში კარგად იკითხება რეჟისორის პოზიციაც, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი მაინც ქართულ მწერლობას აქცევს ყურადღებას, ქმნის ისეთ საინტერესო სპექტაკლებს, როგორიცაა: „დაბრუნება“, „უფსკრულთან“, „კოლხეთის ცისკარი“. ახალგაზრდა რეჟისორის მხატერულ პოზიციაში იმთავითვე საცნაურია გამორჩეული ყურადღება ქართული მწერლობისადმი. რეჟისორი ცდილობს სწორედ ეროვნული ხასიათები დაუდოს საფუძვლად თავისი სპექტაკლების აქტიორულ წარმატებებს. ფართო საზოგადოებრივ ინტერესს იწვევს ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“ და ვ. გაბისკირიას „უფსკრულთან“. სპექტაკლებში წამოჭრილი პრობლემები, სოციალურად მძაფრი ტენდენციები დიდ კამათსა და აზრთა სხვაობას იწვევენ.

ს. კლდიაშვილის „დაბრუნებაში“ წამოჭრილია მორალურ-ეთიკური ხასიათის პრობლემა: შემოქმედი და მოქალაქე — ასეთია პიესის თემა. ავტორის მიზანია გვიჩვენოს, თუ რაოდენ საზიანოა, როცა ნიჭიერი ხელოვანი არ არის კარგი მოქალაქე. დარღვეულია ჰარმონიული მთლიანობა, გაბზარულია პიროვნება. სპექტაკლში ნაჩვენებია, რომ მოქანდაკე დათამ მიატოვა ოჯახი, რათა სხვაგან ეძია სულიერი საზრდო, თითქოს ოჯახი უშლიდა ხელს! ვითომდა, მეუღლე ჩამორჩა და ჩაიკეტა სახლში. თავად კი გაბრწყინდა და ამაღლდა შემოქმედებითად. მეუღლემ დაკარგა დამოუკიდებლობა, ყველაფერი შეწირა დათას სიყვარულს. რეჟისორმა სწორედ ეს

უკანასკნელი მოტივი აქცია კონფლიქტის საფუძვლად. მან აქცენტი გადაიტანა ადამიანის ღირსების, მისი თვითმყოფადობის საკითხზე. დათასა და მისი მეუღლის მანანას ურთიერთობაში წინა პლანზე წამოსწია ჰარმონიული პიროვნების იდეა.

გ. ლორთქიფანიძის სახით ქართულ თეატრში მოვიდა მებრძოლი ხელოვანი. „დაბრუნება“ მის მიერ დადგმული პირველი ქართული ორიგინალური პიესა იყო მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. „დაბრუნებას“ ვ. გაბისკირიას პიესის „უფსკრულთან“ დადგმა მოჰყვა.

პოლემიკამ აქ უფრო მძაფრი ხასიათი მიიღო.

განსაკუთრებით დიდი ვნებათა ღელვა გამოიწვია ბავშვის სიკვდილის სცენამ. ნუ მოვკლავთ პატარასო, ურჩევდნენ ერთნი. თუ ბავშვი არ მოკვალით, პიესა მოკვდებაო, ამბობდნენ მეორენი.

ამგვარ ჰიდილში დაიბადა სპექტაკლი.

რეჟისორი კარგად მიუხვდა მწერლის ჩანაფიქრს, იგრძნო მისი გმირების სული. მთელი წარმოდგენა ააგო ემოციურად ძლიერსა და მართალ ფსიქოლოგიურ განწყობაზე. სცენაზე შეიქმნა ინტიმი და ლირიკული ატმოსფერო. რეჟისორმა მოძებნა პოეტური ინტონაცია და მისი სულისკვეთებით გაათბო ყოველი სცენა. სპექტაკლში ზოგჯერ ისე იძაბებოდა ატმოსფერო, ისე ნაზი და ემოციური ხდებოდა ყოველივე, რომ სანტიმენტალიზმის იერიც კი დაჰკრავდა, მაგრამ რეჟისორი მალე აღწევდა თავს ამ ცდუნებას და ნამდვილი დრამატული პათოსით ამთავრებდა სცენებს.

გ. ლორთქიფანიძემ რეჟისორული განათლება მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში მიიღო. მისი მასწავლებელი გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი ა. პაპოვი იყო. მეოთხე კურსის სტუდენტი უკვე გარკვეულ ინტერესს იწვევდა მოსკოვის ვიწრო, მაგრამ ავტორიტეტულ თეატრალურ წრეებში. 1949 წელს რკინიგზის ტრანსპორტის თეატრში დადგა ვ. ბურიაკოვსკის „პრაღა ჩემი იქნება“ (ა. ეფროსთან ერთად). სადიპლომო სპექტაკლის დადგმა (ა. კრონის „პარტიის კანდიდატი“) ვილნიუსის რუსულ დრამატულ თეატრში არჩია. დიპლომი წარმატებით დაიცვა. ახალგაზრდა რეჟისორმა აქ სხვა დადგმებიც განახორციელა (ო. პრუტისა და ნ. შპანოვის „დასავლეთი საზღვარი“ და ე. გალპერინის „მეოცნებენი“.

„მეოცნებენი“ მუსიკალური კომედია გახლდათ. რეჟისორმა მარ-

თლაცდა, ჰაბუკური გატაცებით დადგა იგი. ფეიერვერკულად ბრწყინავდა სპექტაკლი. სცენაზე უხვად იღვრებოდა შუქი, პარტერში იჭრებოდა სპექტაკლის რიტმი, იყო მოძრაობა, ვნება, გატაცება და ხალისი. გირლიანდები, თაიგულები, მოელვარე ლოზუნგები და მხიარული ახალგაზრდები ავსებდნენ სცენასა და პარტერს.

ნიშანდობლივი იყო ამ მუსიკალური კომედიის წარმატება.

გ. ლორთქიფანიძე შესანიშნავად გრძნობს მელოდიას და მის რიტმს. მას აქვს რიტმის ვირტუოზული შეგრძნება.

ვილნიუსიდან დაბრუნებულმა მუშაობა დაიწყო თეატრალურ ინსტიტუტში. პარალელურად წარმოდგენებს დგამდა გორის თეატრშიც (შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან," ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული"), შემდეგ იგი კ. მარჯანიშვილის თეატრშია. იქიდან კი ქუთაისის თეატრში გადავიდა მთავარ რეჟისორად.

როგორც ვთქვით, გ. ლორთქიფანიძის თითქმის ყველა დიდი შემოქმედებითი წარმატება ქართულ მწერლობასთან არის დაკავშირებული. ქუთაისიდან მარჯანიშვილის თეატრში მობრუნებულს არაქართული პიესების დადგმაც მოუხდა (ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა," თ. დრაიზერის „ამერიკული ტრაგედია", ლ. ლეონოვის „შემოსევა"), მაგრამ ნამდვილი წარმატება და აღიარება მაინც კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარმა" მოუტანა. ამ სპექტაკლამდე კ. მარჯანიშვილის თეატრში პირველი მოსვლის დროს უკეთ გრძნობდა თავს, ვიდრე ქუთაისიდან დაბრუნებისას— არც „ესკადრის დაღუპვა" და არც „ამერიკული ტრაგედია" არ აღმოჩნდა ის სპექტაკლები, რასაც გ. ლორთქიფანიძისაგან ელოდა კ. მარჯანიშვილის თეატრი. თეატრს კარგად ახსოვდა რეჟისორის პირველი წარმატებანი!

„კოლხეთის ცისკარი" ერთგვარი მობრუნების პუნქტი იყო რეჟისორის ბიოგრაფიაში. სპექტაკლში აისახა ღრმა სოციალური კონფლიქტი, რომელიც ქართული სოფლის ცხოვრებაში მოხდა კოლექტივიზაციის კვირაძალში. საკოლმეურნეო ყოფის სინამდვილე, მისი სიმართლე და მოვლენების სიმძაფრე ნაწარმოებში მოცემულია სისხლსავსედ. მწერალი არ ერიდება ჭარბ ფერებს, არ ცდილობს შეალამაზოს სინამდვილე. მის მხატვრულ სამყაროში პირდაპირ იჭრება საკოლმეურნეო ცხოვრება და ჩვენ ვხედავთ ეპოქალური კონფლიქტების მთელ სიმძაფრეს.

„კოლხეთის ცისკარში“ ღრმა, თვითმყოფადი ხასიათების მთელი გალერეაა. იგივე ვიხილეთ ჩვენ სცენაზეც. სპექტაკლს დიდი ინტერესით შეხვდა მაყურებელი. პოპულარული რომანის მკითხველებს ცოტა დარჩათ სადაო სცენაზე გაცოცხლებული გმირების მიმართ. ეს იყო რეჟისორის ყველაზე დიდი გამარჯვება.

„კოლხეთის ცისკარი“ ტრადიციული (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით) სტილის სპექტაკლი იყო. იგი ლოგიკურად აგრძელებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრის რეალისტურ გზას. სადა იყო მისი რეალიზმი. რეჟისორი არსად არ მიმართავდა მიზანსცენების ხელოვნურ გართულებას, ხაზს არ უსვამდა ფორმას. იგი ტრადიციის ერთგულების ყველაზე საიმედო ნიშანს მსახიობთა აქტიორულ შესრულებაში ხედავდა. სცენაზე მეფობდა უბრალოება და მხატვრული სიმართლე. დამაჯერებლად აისახა მთელი ცხოვრება, მაგრამ მას ქმნიდა არა თეატრალური ილუზია, არა რომანის პერსონაჟების უბრალოდ „გადასახლება“ თეატრალურ სამყაროში, არამედ ადამიანთა ახალი ურთიერთობა, როგორც შედეგი ახალი დროისა. რომანის გმირებმა ხელშესახებად ცოცხალი პლასტიკური გამოსახულება მიიღეს სცენაზე. სცენაზე დასახლდნენ მართალი ადამიანები. მათ აქ იპოვეს ახალი სინამდვილე, ახლებურად მოეწყვნენ და შეეთვისნენ ერთმანეთს. რეჟისორმა ბუნებრივი გარემო შეუქმნა მათ ყოფას. აქტიორებმა სული შთაბერეს სახეებს. ინსცენირებამ დაკარგა ილუსტრაციულობა, ეს იყო ბედნიერი გამონაკლისი...

გ. ლორთქიფანიძემ იცის, თუ სად იფარება ქართული ხასიათის ნერვი. იგი ოსტატურად პოულობს სათავეს ეროვნული კოლორიტისას და წარმატებითაც ასახიერებს მას სცენაზე. ამიტომ არის, რომ მის სპექტაკლებში პირდაპირ გამოეფინებიან ხოლმე ეროვნული ხასიათები. ამ დროს აქტიორული წარმატებაც დიდია. ასეთი იყო „კოლხეთის ცისკარიც“. საილუსტრაციოდ მარტო პიერ კობახიძის უჩა დაშნიანიც კმარა. ჩვენს მაყურებელს დიდხანს არ ენახა კობახიძე აქტიორულად ასე სავსე, ასე მართალი და ოსტატურად გარდასახული. პ. კობახიძე იშვიათად თამაშობდა სახასიათო როლებს, მაგრამ მხატვრული ეფექტი ამ როლში მოულოდნელობით არ იყო გამოწვეული. ამპლუის საზღვრიდან „გასვლა“ თავისთავად არაფერს არ ნიშნავს, თუ საინტერესო არ არის ის ფორმა, რომელიც მის ამპლუას აშორებს. პ. კობახიძემ აქ აღმოაჩინა თავისი შესაძლებლობის ახალი მხარეები.

სხვა აქტიორული წარმატებანიც იყო, რომლებიც ცხადყოფდნენ სპექტაკლის ღირსებებს, როგორც რეჟისორის სწორი მუშაობის შედეგს. გავიხსენოთ თუნდაც მექის სახე. რომანში მთავარია მექი ვაშაკიძის გარდაქმნის პროცესის ჩვენება. სახის ჩამოყალიბების რთული გზა სპექტაკლშიაც კარგად აისახა. რომანის პირველივე გვერდზე წერია: „მექი ვაშაკიძე მეტისმეტად ბეჩავი, მოკრძალებული და უნირო ბიჭი იყო. სიცოცხლე მხოლოდ მაშინ უხაროდა ამ საწყალს, როდესაც ყოველთვის სუფთად ჩაცმული... თალიკო სათამაშოდ დაუძახებდა“. ავტორი იქვე მიმართავს მექის, სწორების სათვალაეში შენ ვინ ჩაგაგდებდაო. ამის შემდეგ დიდი გზა გაიარა მექიმ, სრულიად შეიცვალა მისი ცხოვრება. რომანის უკანასკნელი გვერდი ასე მთავრდება: „გული საოცრად მშვიდად და ლაღად უძგერდა მექის... და იგი მიხვდა: რაც დღემდე ცხოვრებაში სიმწარე შეხვედროდა, ამიერიდან აღარასოდეს აღარ შეხვდებოდა. მექის გულს აღარ შეიპყრობდა ის შეუცნობელი, ბუნდოვანი შიში, რაც მას ბედნიერ წუთებსაც კი უწამლავდა. ამიტომ ასე მშვიდად, ასე ლაღად ძგერდა მისი გული“.

წიგნის პირველი გვერდიდან ამ უკანასკნელ სტრიქონებამდე ბრწყინვალედ აისახა მექის ცხოვრების მთელი გზა: თითქოს ძველი და ახალი ცხოვრებაც მექის პიროვნებას შეხედნენ საასპარეზოდ. პირველმა ყველაფერი გააკეთა, რომ მასში ჩაეკლა ადამიანური, ხოლო მეორემ ამ ადამიანის ბედნიერ გზაზე გამოყვანას მოახმარა მთელი ენერგია. ასე რომ, მექის სახეში კონკრეტული მხატვრული ფორმებით გამოვლინდა ძველიცა და ახალიც.

მექი რომანის ცენტრშია როგორც იდეური, ისე სიუჟეტური თვალსაზრისითაც. იგი დიდი ოსტატობით გამოკვეთა ავტორმა და ფართოდ განზოგადებულ სახედ აქცია. ასეთად დავინახეთ ჩვენ იგი კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზეც.

მეტად საინტერესოა ტარასი ხაზარაძის ცხოვრების დასასრულის ახალი გადაწყვეტაც. რომანში ტარასი კლავს დვალიშვილს, სცენაზე კი პირიქითაა. მტრების მიერ მოგზავნილმა სიცოცხლე მოუსწრაფა ტარასი ხაზარაძეს. ამით კიდევ უფრო გაესვა ხაზი, თუ რა ღრმა იყო ის წინააღმდეგობანი, რომლებიც წინ ეღობებოდა ჩვენს ადამიანებს საკოლმეურნეო ცხოვრების გარიჟრაჟზე.

არის ერთი კატეგორია სპექტაკლებისა, სადაც ფარდის გახს-

ნისთანავე თვალში გეცემათ რეჟისორი მთელი თავისი გამომგონებლობით, არტისტიზმითა და მიზანსცენების სიმახვილით (გ. ლორთქიფანიძესაც აქვს ასეთი დადგმები). ერთი შეხედვით ამაში ცუდი არაფერი უნდა იყოს, მაგრამ ხანდახან ასეთი სპექტაკლები გვაგონებს იმ კინოსურათებს, რომლის ავტორებიც ათასგვარი კუთხით გვიჩვენებენ კადრებს, მოიშველიებენ ყოველგვარ ხერხს, ერთი და იგივე საგანს წარმოსახავენ მრავალ პლანში, ერთი სიტყვით, ქმნიან ეფექტურ სანახაობას და იქამდე გაიტაცებთ ხოლმე ეს გამოდევნება გარეგნული სანახაობითი ელემენტისადმი, რომ დედააზრი ავიწყდებათ. ასეთი სურათები ზოგჯერ გვაკვირვებენ კიდეც, მაგრამ სრულიად არ გვაღელვებენ. ასე ხდება თეატრშიც „კოლხეთის ცისკარი“ კი რეჟისორულად თითქმის არაფრით გამოირჩევა, იგი სადა და უპრეტენზიოა. თქვენ მას კმაყოფილებით უყურებთ სამი მოქმედების მანძილზე და როდესაც უკანასკნელად დაეშვება ფარდა, გრძნობთ, რომ სპექტაკლის წარმატებას უდიდესი ამაგი დადო რეჟისორმა, რომელიც თითქოს არსად ჩანს, მაგრამ ყველგან იგრძნობა. ამაშია გ. ლორთქიფანიძის გამარჯვებაც.

50-იანი წლები გ. ლორთქიფანიძისათვის თავისი შესაძლებლობის ერთგვარი მოსინჯვისა და სიახლეთა ძიების პერიოდი იყო. იგი არ გაუტაცნია ფორმისეულ ელვარებას. მისთვის უმთავრესი შინაგანი ფსიქოლოგიური საწყისების მიკვლევა გახლდათ. რეჟისორი გატაცებით ეუფლებოდა ხასიათების თვითმყოფადი ბუნების გახსნის საიდუმლოებას. ამ მომენტს უპირველესი როლი ენიჭებოდა მსახიობთა სცენურ ცხოვრებაში. და აი, გ. ლორთქიფანიძის პირველსავე სპექტაკლებში იკვეთება აქტიორული სახეები, ჩნდება მათი წარმატებების პერსპექტივები. ამ თვალსაზრისით გ. ლორთქიფანიძე ორგანულად შეუერთდა მარჯანიშვილის თეატრის ტრადიციას. მისთვის ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა თეატრის ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ხაზი. მარჯანიშვილელთა ცნობილი აქტიორული წარმატებანი ახალ დადასტურებას პოულობს გ. ლორთფიქანიძის სპექტაკლებში.

გ. ლორთქიფანიძე და ლ. იოსელიანი თეატრში აგრძელებენ და ამდიდრებენ რეალისტური რეჟისორული და აქტიორული აზროვნების ტენდენციას. მათი ხელოვნება ორგანულად ენივთება არსებულს და შედარებით უმტკივნეულოდ ვითარდება ტრადიციულისა

და ახლის ურთიერთობაც. თეატრში ახალი თაობის რეჟისორის მისვლა ერთგვარად მშვიდ ატმოსფეროში ხდება. მართალია, ამ სიმშვიდის მიღმა, მარჯანიშვილის თეატრში მაინც იგრძნობა შინაგანი დაძაბულობა, თეატრისათვის ჩვეული დრამატიზმი და „კულისების ნევროზი“, მაგრამ იგი, ძირითადად, გ. ლორთქიფანიძისა და ლ. იოსელიანის მოღვაწეობით გამოწვეული არ არის. თუ რუსთაველის თეატრში სულ სხვა განზომილების წინააღმდეგობანია, სხვაგვარი მასშტაბისა და სიღრმის მოძრაობაა, ვიდრე მარჯანიშვილის თეატრში, ეს მრავალი ფაქტორით არის მოტივირებული. ჯერ ერთი, რუსთაველის თეატრში, 50-იანი წლების დასაწყისში, ახმეტელის სახელის რეაბილიტაციამდე ორი წლით ადრე, მოეწყო რეჟისორის შემოქმედების გაკიცხვა, მისი სტილის მხილება. ახალმა თაობამ კულისებიდან შეუტია მას და ამით გადაკვრით თეატრის იმჟამინდელ ხელმძღვანელობასაც შეეხო. ძველებს კი ახმეტელის დაცვა არ შეეძლოთ. ეს მოვლენა თითქოს ეპიზოდური მომენტია თეატრის ისტორიაში, მაგრამ იგი მაინც ძალიან საგულისხმოა. თეატრში იმართებოდა სხდომები, სადაც კრიტიკულად განიხილავდნენ ახმეტელის შემოქმედებით ხაზსა და მის ტრადიციებს. მაშინ ახალი თაობისათვის მთლად ნათელი არ იყო ახმეტელის შემოქმედების ნამდვილი ბუნება. ისინი ხშირად „ახმეტელისეულად“ მიიჩნევენ იმას, რაც პომპეზური, ყალბი იყო. და ეს მაშინ, როდესაც ახმეტელსაც მათსავით სძაგდა ამგვარი რამ! საჭირო იყო დრო, რომ ყველაფერი განათებულიყო და გარკვეულიყო. ახალი თაობა გულწრფელად ესწრაფვოდა თეატრის განახლებას, მისი ხედვის წერტილების გადაადგილებას. ზოგჯერ შეუცნობელი იყო მათი სწრაფვა, ექსპერიმენტალიზმის ვნება ეძალებოდა მათ სულს და ისინიც ეძებდნენ გამოსავალს. ამგვარი სიტუაცია არ ყოფილა მარჯანიშვილის თეატრში. მოცემულ ეტაპზე თეატრის ახალი თაობა არამცთუ მარჯანიშვილთან დაპირისპირებას, არამედ მასთან მიახლოებას ცდილობდა. ასე რომ, სულ სხვადასხვა იყო ამ თეატრების ახალი თაობის რეჟისორთა მზერა წარსულისაკენ. მარჯანიშვილელები ზოგჯერ ზედმეტ ერთგულებას იჩენდნენ ტრადიციისადმი, ხოლო რუსთაველელები ზედმეტ სიმკაცრეს. ეს ზედმეტობა კი ერთში ადუნებდა თეატრალურ ვნებას, მეორეში კი ამძაფრებდა.

კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე ჯერ ისევ ბრწყი-

ნავდნენ დიდი მსახიობები. ახალ თაობას თვალწინ ედგა სალოცავი ხატი. თეატრის დიდი აქტიორული ხელოვნება მათში იწვევდა გამორჩეულ მოკრძალებასა და სიყვარულს. იყო მაგალითი ფართო, მასშტაბური, რეალისტური თეატრალური სახიერებისა. თაობას საოცნებოდ ჰქონდა მათთან მიახლოება. მათთვის დიდი პატივი იყო მათ გვერდით მოღვაწეობა. ეს არ იყო ახალგაზრდობის მონუსხვა, მათი შემოქმედებითი პოტენციალის დათრგუნვა და მონური მორჩილება ავტორიტეტებისადმი. ეს იყო ფსიქოლოგიურად სავსებით გასაგები სიტუაცია. ობიექტური მდგომარეობა ახალ თაობას ანთავისუფლებდა მედიდურობისა და ექსტრემიზის ცდუნებისაგან, რაც ასე საცნაურია ხოლმე ახალგაზრდობის წლებში. რუსთაველის თეატრში კი ორი დიდი მსახიობი იყო და 50-იან წლებში ორთავე თეატრის ცხოვრების მეორე პლანზე გადაადგილდა. აკ. ხორავა უკვე იშვიათად გამოდიოდა ახალ როლებში, ხოლო აკ. ვასაძე განთავისუფლდა სამხატვრო ხელმძღვანელის მოვალეობისაგან და მალე ქუთაისის თეატრში გადავიდა. მანამდე მან რუსთაველის თეატრში ითამაშა პეპიას როლი („გლახის ნაამბობი“) და მოულოდნელად ისეთი „დარტყმა“ მიაყენა ახალი გზების მაძიებელ თაობას, რომ გააოგნა. დიდი შემოქმედების ცოცხალმა მაგალითმა უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა თეატრის ახალგაზრდობაზე. მათ პეპიას სახით პრაქტიკულად დაინახეს ის, რასაც თავად ესწრაფოდნენ, რის გამოხატვასაც ლამობდნენ. აკ. ვასაძემ კი ერთხელ კიდევ შეახსენა ყველას, რომ დიდ ხელოვნებას სიბერე არ უწერია. აკ. ვასაძის პეპია ახალი საფეხური იყო მსახიობის შემოქმედებაში. ამასთანავე, იგი პირობითი თეატრის ფსიქოლოგიური ძიებების გამართლებაც იყო. აკ. ვასაძის აქტიორული ტექნიკა, მისი მხატვრული აზროვნების ანალიტიკურობა და ვირტუოზობა სამაგალითო დარჩა ახალი თაობის მსახიობებისათვის. მან დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაზე.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის ხასიათი, მისი არტისტული მანერა და სტილი დიდხანს ინარჩუნებდა სტაბილურობას. 50-იან წლებში, როცა სცენაზე ისევ იდგნენ ვ. ანჯაფარიძე და ს. ცაიშვილი, ვ. გოძიაშვილი და გ. შავგულიძე, შ. ღამბაშიძე, ს. ჟორჟოლიანი, პ. კობახიძე და მათი თაობის სხვა მსახიობები, საჭირო არ იყო თეატრის მხატვრული პროფილის შეცვლა. ხოლო რუსთაველის თეატ-

რში, როცა სცენიდან წავიდნენ აკ. ხორავა და ა. ვასაძე, ფაქტიურად ეს იმას ნიშნავდა, რომ არსებითად იცვლებოდა თეატრის სტილისტიკა. აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის შემოქმედებამ განსაზღვრა რუსთაველის თეატრის ტრაგიკული პათოსი. აკ. ხორავა განუმეორებელი ტრაგიკოსი მსახიობი იყო და მის წასვლას ასპარეზიდან არ შეეძლო არ გამოეწვია ტრაგიკული მასშტაბების მოხსნა. ს. ახმეტელის გენია ქართული თეატრის ტრაგიკულ საწყისებს ანვითარებდა, ტრაგედიის თეატრს ქმნიდა და, ბუნებრივია, რომ ახალი თაობა ამ საკითხში მის გზას ვერ გაჰყვებოდა, თუ არ გამოჩნდებოდა ტრაგიკოსი მსახიობი. აკ. ვასაძის არტისტიზმიც უნდა „დამიწებულიყო“, მისი თეატრალური გახელება განელებულიყო, ფსიქოლოგიური სიმართლის, უბრალო ადამიანის სიმართლის ლირიზმსა და პოეზიას უნდა წარმოეჩინა სცენაზე თავი, რომ შემდეგ დავაჟკაცებულ ახალ თაობას ზუსტად გაეანალიზებინა თავისი და სხვისი შეცდომები თუ წარმატებანი. ასეც მოხდა. 60-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში რ. ჩხიკვაძისა და ო. მეღვინეთუხუცესის შემოქმედებაში ვხედავთ აკ. ვასაძისებური არტისტიზმის თავისებურ გამონათებებს. ეს ცალკე თემაა, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში თუ ქართული სცენის რომელიმე კლასიკოსის ტრადიციაზე, მის სტილისტიკასთან პარალელზე შეიძლება ლაპარაკი (თუნდაც მიახლოებით), ეს პირველ რიგში სწორედ აღნიშნულ ანალოგიებს შეეხება.

კ. მარჯანიშვილის თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორების მოკრძალებული ღვაწლი ვლინდებოდა თეატრის ცხოვრების ყველა სფეროში. პირველ რიგში კი სპექტაკლების რეჟისორულ და აქტიორულ გადაწყვეტაში. ლ. იოსელიანის წარმოდგენების ფაქიზი, ფსიქოლოგიურად მოტივირებული ხასიათები ამდიდრებენ თეატრის შემოქმედებას.

შემთხვევითი არ არის, რომ ლ. იოსელიანმა თავისი შემოქმედების საწყის პერიოდში დიდი როლი მიანიჭა ვ. გაბისკერიას „გაზაფხულის დილას“. რეჟისორის მოქალაქეობრივი ტკივილი და სათქმელი იყო ჩაფენილი ვ. გაბისკირიას ამ პიესაში. რეჟისორმა გულთან მიიტანა პიესა, იპოვა გულწრფელი მოტივი მისი ადამიანებისა და ასევე გულწრფელად და მართლად გამოხატა ისინი.

გარდა ამ პიესისა, ლ. იოსელიანის რეპერტუარშია ი. გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, მ. ალიგერის „ზღაპარი სიმართლეზე“,

რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, „რას იტყვის ხალხი,“ ბ. შოუს „პიგმალიონი“, ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“.

თუმცა ეს არის სხვადასხვა დრამატურგიული შესაძლებლობის, განსაზღვრული ჟანრებისა და თემების სამყარო, რეჟისორულად კი ისინი ძალიან დაუახლოვდნენ ერთმანეთს.

და მაინც ყველა პიესამ როდი ჰპოვა ახალი თეატრალური ელვარება სცენაზე. ზოგჯერ არც პიესები წარმოადგენდნენ სრულყოფილების ნიმუშს. ბუნებრივია, რეჟისორი ვერ ასცდებოდა მათ სქემატიზმსა და ემპირიულობას, მაგრამ ნიჭი ხელოვანისა წარუმატებელი შემოქმედებით როდი განისაზღვრება!..

ლ. იოსელიანს აქვს საკუთარი ხელწერა. მის სპექტაკლებში, რა ჟანრისაც არ უნდა იყოს, ყოველთვის ვხვდებით რეჟისორის სტილს, მანერას, პიესისადმი დამოკიდებულებას. ეს სტილი ყოველთვის მთლიანი და საინტერესოა. ამ მხატვრულ მთლიანობას რეჟისორი აღწევს შემოქმედებითი პრინციპულობით, გულდინჯი მუშაობით, პიესის ფორმის ღრმა ანალიზით. ლ. იოსელიანმა იცის, რომ სპექტაკლის ფორმა სწორედ პიესაში ძევს, მის ჟანრშია დაფარული. აქედან იწყება მისი განსაკუთრებული ინტერესი ყოველი ნიუანსის მიმართ, მისი სპექტაკლების ფორმა საგანია აზრით. აქ თქვენ ვერ ნახავთ თვითმიზნურ გატაცებას ფორმით, ვერ ნახავთ ბუტაფორულ თეატრალობას, ხაზგასმულ არტისტიზმს, პომპეზურობას. სპექტაკლი სადაა და უპრეტენზიო.

უშუალობა, ფსიქოლოგიური სიმართლე და ემოციურობა ახასიათებს იოსელიანის თითქმის ყოველ სპექტაკლს. მისთვის მთავარია გმირის ფსიქოლოგიის გადმოცემა. არც გარეგნული რომანტიკა, მოჩვენებითი ჰეროიკა თუ პირობითი მონუმენტურობა იზიდავს მას. რეჟისორს იტაცებს მსახიობის სულში დატრიალებული სიხარული და ტკივილი. ხშირად ამბობენ: სპექტაკლი კარგია, მაგრამ მსახიობია სუსტიო. ამ პარადოქსულ თქმაში არის რაღაც სიმართლე. ზოგჯერ მართლაც ხდება, როცა სპექტაკლის ფორმა, გადაწყვეტა და საერთოდ ზოგადი სურათი საინტერესოა, არის მაღალი სადადგმო კულტურა, მაგრამ მასში არ არის მსახიობი, რომელიც შინაგანად ავსებს და ათბობს მთელ სპექტაკლს.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლში ვერ ნახავთ ამგვარ შემთხვევას. აქ მსახიობთა შესრულების ფორმა ქმნის სპექტაკლის ფორმას. ამაზე

მეტყველებენ მისი სპექტაკლები, იქნება ეს „გაზაფხულის დილა“, „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, „პიგმალიონი“ თუ „რაიკომის მდივანი“. ლ. იოსელიანის რეჟისორული ინტერესი უმთავრესად თანამედროვეობისკენაა მიმართული. რეჟისორისათვის, ყველაზე უფრო ახლობელი და შემოქმედებითად საინტერესო სწორედ ახალი ადამიანის სახეა. ძველის ნგრევის და ახლის დაბადების პათოსშია მისი სპექტაკლების ძალაც. მან ი. გალანის პიესაში „სიყვარული გარიჟრაჟზე“ მთელი სისრულით გამოავლინა თავისი რეჟისორული პოზიცია, სპექტაკლის მახვილი იდეური გადაწყვეტით გვიჩვენა თავისი რეჟისორული ალღო. მას შესწევს უნარი სხვადასხვა ფსიქოლოგიის ადამიანთა შეპირისპირებაში დაინახოს ის „ოქროს მარცვალი“, რომელიც ანათებს სპექტაკლის აზრს და განსაზღვრავს კიდეც მის იდეურ მიმართებას.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ამ სპექტაკლის დადგმამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია საზოგადოებაში. ეს ინტერესი ბუნებრივი იყო. ახალგაზრდა რეჟისორმა რთულ პიესას მოჰკიდა ხელი და წარმატებით დასძლია იგი. სპექტაკლი იყო მთლიანი, ანსამბლური, ფსიქოლოგიურად და იდეურად მძაფრი, ფორმით სადა, მაგრამ აქტიური.

ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებაში ფორმის ძიების თვალსაზრისით საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენდა მ. ალიგერის პიესა „ზღაპარი სიმართლეზე“, რომელიც მან მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგა. ეს იყო მისი პირველი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი. ამ სპექტაკლში უკვე იგრძნობოდა, რომ ლ. იოსელიანი თანაბარი ძალით შეძლებდა როგორც კომედიების, ისე დრამების დადგმას. ასეც მოხდა: იგი არ არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ამპლუის“ რეჟისორი. მისი ინტერესების სფერო ფართოა და მრავალმხრივი. მან წარმატებით განახორციელა ი. მოსაშვილის დრამა „ჩაძირული ქვები“ და სხვა.

მარჯანიშვილის თეატრში დიდად ფასეული იყო მ. გორკის პიესის („ფსკერზე“) დადგმა. ლ. იოსელიანმა სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები გამოიყვანა. თანამოაზრეთა ჯგუფმა შექმნა რთული, შინაგანად გამართლებული, ფორმის მხრივ საინტერესოდ გააზრებული სპექტაკლი. წარმოდგენამ გვიჩვენა ცხოვრების ფსკერზე დაშვებული ადამიანების სულის შემძვრელი ტკივილი,

მათი სულის სიბნელე და სინათლე. ეს იყო ერთი მთლიანი, ჰარმონიულად შეწყობილი და შენივთებული სპექტაკლი.

ლ. იოსელიანის „ფსკერზე“ პრინციპული მნიშვნელობის სპექტაკლი იყო. მასში თავი მოიყარეს თეატრის ახალგაზრდებმა. გამოჩნდა მათი თანამოაზრეობა და თანამდგომლობა. რეჟისორი და მსახიობები ქმნიდნენ ღრმა ფსიქოლოგიურს, ქმედითსა და ფილოსოფიურ სპექტაკლს. მთელი წარმოდგენა აღსავსე იყო სიმართლით, ატმოსფერო და მთელი წარმოდგენა ცოცხლობდა ნამდვილი სიცოცხლით. ეს იყო დიდი ცხოვრება რაღაც უფრო მეტიც... რომელსაც თეატრალური სინამდვილე ჰქვია!

50-იან წლებში წარმოქმნილი ახალი ტენდენციები შემდგომ გაგრძელებასა და განვითარებას პოულობენ 60-იან წლებში. თუმცა ამ ეტაპს თან ახლავს გარკვეული თვალსაზრისით მეტი სირთულე და წინააღმდეგობანი. რუსთაველის თეატრის 50-იანი წლების რეჟისურა ერთგვარად ამთავრებს გარკვეულ ხაზს ძიებისას. თეატრში თითქოს მიღწეული და დამკვიდრებული იქნა ბევრი ისეთი რამ, რასაც 50-იანი წლების დასაწყისიდან ესწრაფოდნენ.

ლირიკული ნაკადის, ფსიქოლოგიური საწყისების ამოხსნის მძაფრი სურვილი, რომელიც 50-იანი წლებიდან დაიწყო, თითქოს გარკვეულად მიღწეულ იქნა. მაძიებლებიც ერთგვარად დაკმაყოფილდნენ, მათ შეიძინეს პრაქტიკული გამოცდილებაც. საჭირო გახდა მეტი ანალიტიკურობა, ინტელექტუალური სიღრმეების ძიება, სტილური მრავალფეროვნება მთავარ მომენტად წარმოჩინდა ძიებათა საერთო ფონზე.

რუსთაველის თეატრმა 60-იანი წლები გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილებით,“ „ფიროსმანით“ და „მყუდრო სავანეთი“ დაიწყო, მაგრამ უკვე მომდევნო წელს ნათელი გახდა, რომ საკმარისი აღარ იყო მიღწეული. ორივე ტენდენციას, რომლებიც ხშირად ხვდებოდნენ ურთიერთს, ერწყმოდნენ და ერთმანეთს კვეთავდნენ, მეტი საზრუნავი გაუჩნდა. იწყებოდა ახალი ათწლეული და ეს უბრალო ფაქტი არ გახლდათ. ჩვენი დაკვირვებით, რუსთაველის თეატრის „შინაგანი მოძრაობის“ დინამიკას ყოველ ათწლეულში გარკვეულ აფეთქებამდე მივყავართ. ასე ხდება მოცემულ პერიოდშიც.

60-იანი წლებიდან იწყება საბჭოთა ხალხის შრომისა და გმირობის ახალი პერიოდი. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია და

მთავრობა ახორციელებენ ღონისძიებებს, რომელთა მიზანია საბჭოთა ხალხის სულიერ ღირებულებათა გამდიდრება, მათი შემოქმედების პროპაგანდა, მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს გადახალისება და წარმატება.

1960 წელს სკკპ ცენტრალური კომიტეტი აქვეყნებს დადგენილებას „პარტიული პროპაგანდის ამოცანები თანამედროვე პირობებში“. დადგენილებაში მითითებულია საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მნიშვნელობა ხალხზე იდეური და ემოციური ზემოქმედების თვალსაზრისით.

პარტიის XXIII ყრილობის დოკუმენტებში ხაზგასმულია სულიერ ფასეულობათა დიდი როლი ახალი ადამიანის ფორმირებაში, თეატრის გაზრდილი მნიშვნელობა ხალხის იდეურ-ესთეტიკურ აღზრდაში.

ხელმძღვანელობენ რა პარტიის მითითებებით საბჭოთა რეჟისორები ქმნიან სპექტაკლებს, რომლებიც ამდიდრებენ ხალხის სულიერ სამყაროს, ხელს უწყობენ კომუნისტური აღმშენებლობის საქმეს.

ქართული თეატრის ინტენსიური მუშაობა, მისი წარმატებები და ნაკლოვანებები კარგად იკითხება ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებაში. სწორედ აქ საცნაურდება შუქ-ჩრდილები მთელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრებისა. თეატრებში გრძელდება თაობათა მონაცვლეობის პროცესი. ხდება ძალთა გადაჯგუფება და მხატვრული რაკურსების გადაადგილება.

რუსთაველის თეატრში 1962—64 წლებში იქმნება მეტად რთული სიტუაცია. ირღვევა ერთხანს მიღწეული შემოქმედებითი „ბალანსი“. რომანტიკული ზეაწეულობის ტენდენციას საბოლოოდ აჩერებს „ამირანის“ (1963) დამარცხება, ხოლო მის საპირისპირო სტილურ ძიებებს „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964). ერთიცა და მეორეც სერიოზული სიგნალი იყო და არა შემთხვევითი, ან, თუ გნებავთ, ჩვეულებრივი (ყველა შემოქმედს რომ თან სდევს!) წარუმატებლობა. ამ ფაქტებმა კიდევ უფრო დამუხტა თეატრის ატმოსფერო. რეჟისორები დ. ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი შექმნილ სიტუაციიდან ეძებენ გამოსავალს. მათი შემოქმედებითი ურთიერთობა საკმაოდ დაძაბულია. ძაბვის კოეფიციენტს ზრდის მსახიობთა ნევროზული აღგზნება, ძალთა სისტემატური გადაჯგუფება და სიტუ-

აციათა ხშირი მონაცვლეობა. თეატრში თავს იჩენს იქვიანობა, შემოქმედებითი ურწმუნოება და მტანჯველი გაორება. მსახიობთა ნაწილმა არ იცის რა გზას დაადგეს, ეკარგება ზუსტი ორიენტირი. წმინდა შემოქმედებითი პრობლემებით დაინტერესებას ზოგჯერ ცვლის სუბიექტური ინტერესები, ხშირად იკარგება ობიექტური კრიტერიუმები. თანდათან მძაფრდება მდგომარეობა და მწიფდება საკონფლიქტო სიტუაცია. თეატრიდან თავისუფლდება ოცამდე მსახიობი, თეატრიდან მათი ფიზიკური წასვლა (მათ შორის ბევრი 55 წელს იყო მიღწეული) აფართოებს და ააშკარავებს კონფლიქტს. თეატრში უხეშად ირღვევა ეთიკური ნორმები, რაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იმ რეაქციაში, თეატრიდან დ. ალექსიძის წასვლას რომ მოჰყვა.

შექმნილ რთულ პირობებში ნათელი გახდა რომ თეატრის იმ თაობამ, რომელმაც ასე გაბედულად წამოიწყო 50-იანი წლების ახალი ძიებანი, აშკარა დაშვება განიცადა. საჭირო იყო სულის მოთქმა და ახალი გზების ძიება, ე. წ. „უჰაერო სივრცის“ გადატანა, რათა სავსებით გამოვლინებულიყო სულიერი რეზერვები. თეატრმა უარყო „ამირანის“ გზა, მაგრამ ვერ იპოვა ახალი. აქ არ მოხდა ის, რაც 50-იან წლებში გაკეთდა, როცა თეატრმა უარყო „ბედნიერი სამშვედლოს“ „ჰაიტის“ ან „მტრების“ მსგავსი სპექტაკლები და მათ დაუპირისპირა „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ და „ჩვენებურები“. მართალია, რ. სტურუას სპექტაკლი „ვაჩშმობის წინ“ დროულად დაიდგა, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლის მხატვრული დონე მაინც ვერ ცვლიდა შექმნილ სიტუაციას. არც იყო მოსალოდნელი, — იმდენად მასშტაბური, ღრმა და რთული პროცესები ხდებოდა თეატრში, რომ მის განვითარებას მოცემულ ეტაპზე ვერ შეაჩერებდა ერთი სპექტაკლი, ვერ შექმნიდა რომელიმე ტენდენციის უპირატესობას. თეატრში აშკარად იგრძნობოდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობები განთავისუფლდნენ ძლიერი ემოციების თეატრის წნევისაგან, თავი იჩინა გაიოლების, ეკლექტიზმის, არტისტულ საშუალებათა ემპირიზმის ტენდენციამ. გარკვეულად შენელდა თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია, შემცირდა აზროვნების მასშტაბები, სიმძაფრე და ვნება მოაკლდა სცენას. ყოველივე ეს გულწრფელ შეშფოთებას იწვევდა საზოგადოებისა და თეატრალური კრიტიკის მნიშვნელოვან ნაწილში. ამ წინააღმდეგობას არ შეიძლებოდა საბოლო-

ორდ დადებითი გავლენა არ მოეხდინა თეატრზე. შესაძლოა, თეატრის კრიტიკული სიტუაციიდან განმუხტვის პროცესი არ ყოფილიყო ასე მწვავე, რომ თეატრში უხეშად არ დარღვეულიყო ეთიკური ნორმები. თავისთავად არც ეს იყო მოულოდნელი. თეატრის ისტორიაში კრიტიკულ მომენტებში ხშირად გარკვეულ როლს თამაშობს ეთიკური ნორმების დარღვევა. განა ასე არ იყო „დურუჯის. რევოლუციის“ დროს? თეატრის შემოქმედებით წინააღმდეგობათა ზედაპირზე, ყოველთვის ნათლად იკვეთება ხოლმე პირადული, ადამიანური მოტივები, ისინი კატალიზატორის როლს ასრულებენ მოვლენათა განვითარებაში, მაგრამ გადის დრო და ისტორიის შუქზე წმინდა „პირადული მოტივების“ ნაცვლად იკვეთება შემოქმედებითი პროცესების ავკარგიანობა.

50-იანელთა მომწიფებული აქტიორული და რეჟისორული ხელოვნების მოთხოვნილებით იყო გაპირობებული, როცა შინაგანად მომწიფდა სტილური განახლების აუცილებლობა. წინასწარ არავის იცოდა რა გზებითა და საშუალებებით მოხდებოდა ეს ფერისცვალება. ის კი ფაქტი გახლავთ, რომ ცვლილებათა აუცილებლობას კარგად გრძნობდნენ დ. ალექსიძეცა და მ. თუმანიშვილიც. მაგრამ განა „ბახტრიონისა“ და „როცა ასეთი სიყვარულიას“ დამდგმელთათვის ადვილი იყო ერთბაშად შეეცვალათ მხატვრული ხედვის წერტილები? შეეცვალათ ისევე მაღალ ხარისხში, როგორსაც უკვე მიაღწიეს ძიებათა გარკვეულ ეტაპზე, ან კი აუცილებელი იყო ასეთი ფერისცვალება? თეატრისა და საზოგადოების ნაწილი რეჟისორებისაგან მოითხოვდა მიღწეულის სტაბილურობას, „სტილურ გაყინვას“, ნაწილი კი ძირეულ ცვლილებებს, „ძველისაგან“ სრულ განდგომას. ძიებათა და წინააღმდეგობათა ამ პროცესში ნათელი ხდება, რომ თეატრი სულ უფრო და უფრო მეტად შორდება ტრაგედიის თეატრის გზას.

თეატრში მიმდინარეობს სხვადასხვა ხასიათის ძიებანი, ზოგი ერთობ უღიმღამოა, ზოგიც საინტერესო. მაგრამ საბოლოოდ ჯერ კიდევ გაურკვეველია თუ საით წარიმართება თეატრის გზა, რომელი ტენდენცია იჩენს თავს უფრო მძლავრად. იდგმება სხვადასხვა რეჟისორების სპექტაკლები. რეჟისორულ ხელწერათა და შესაძლებლობათა ამ მრავალფეროვან პანორამაში თითქოს მოულოდნელად გამოიკვეთება დ. ალექსიძის „სამგროშიანი ოპერა“ და მ. თუმანიშ-

ვილის „ჭინჭრაქა“. სწორედ ისინი აღმოჩნდებიან თეატრის ძიებათა იმ ხაზზე, რომელიც შემდეგ ყველაზე მეტად იმძლავრებს. „ჭინჭრაქა“ თავისებური გამოწვევა იყო „ძველისა“, ალექსიძე კი პირველია, რომელიც დგამს საქართველოში ბ. ბრეხტის პიესას. პირველად აცნობს დიდ გერმანელ დრამატურგსა და რეჟისორს ქართულ აუდიტორიას.

„ჭინჭრაქა“ და „სამგროშიანი ოპერა“ ახალ ხარისხში ავლენს რ. ჩხიკვაძის არტისტულ ნიჭიერებას, რომელიც შემდეგ მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს თეატრის ძიებათა ხასიათის განსაზღვრაში. „სამგროშიან ოპერაში“ და „ჭინჭრაქაში“ გამოჩნდა სრულიად განსხვავებული სახეები, სხვადასხვა სიღრმის არტისტული ფიერვერკები!

დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის ეს სპექტაკლები არსებითად მკაფიო სანახაობითი, პირობით თეატრალურ ესთეტიკას წილნაყარი სპექტაკლები გახლდათ. ისინი არ გვიჩვენებდნენ პრობლემათა სფეროში ძიების მაგალითს, მაგრამ ამყღავნებდნენ მჩქეფარე არტისტიზმს, ქართველი მსახიობის უნარს არტისტული ბრწყინვალებისა, საზეიმო, სალხენი თეატრალობისა. ეს სპექტაკლები ერთობ განსხვავდებოდნენ თავიანთი რეჟისურით, მაგრამ შემხვედრი წერტილებიც ჰქონდათ.

1961 წელს, გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილების“ დადგმის შემდეგ, თეატრში ვერ შეიქმნა სტაბილური მდგომარეობა. მომდევნო წელმა თითქმის ათკეცად გაამძაფრა სიტუაცია. დაიწყო მსახიობთა დებატები. თეატრის ახალმა სპექტაკლებმა: „ტერეზას დაბადების დღე“, „წვიმის გამყიდველი“, „ქუთათურები“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „ადამიანი იბადება ერთხელ“, „მესამე სურვილი“, „ამირანი“ — ვერ შექმნეს (მათი მხატვრული დონის სხვადასხვაობის მიუხედავად) შემოქმედებითი ატმოსფერო. უკვე მოგონებად იქცა სულ ახლო წარსულის მიღწევები. დასახელებულ წარმოდგენებს შორის მხოლოდ ორი („ზღვის შვილები“ და „ადამიანი იბადება ერთხელ“) იქცევდა საზოგადოების ყურადღებას. ორივე პიესაში მთავარი მოვლენა ომი იყო, გუშინდელი დღის ტკივილის განმეორება და გახსენება. ო. იოსელიანის პიესის დადგმა სურდა ს. ზაქარიაძეს. ამის გამო დასში წარმოიქმნა გარკვეული უკმაყოფილებაც არა მარტო მსახიობის, არამედ თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელის მისამარ-

თითაც. ასეთ სიტუაციაში დ. ალექსიძემ ითავა სპექტაკლის დადგმა. ს. ზაქარიაძეს დიდი სურვილი ჰქონდა ეთამაშა „ამირანში“ მთავარი როლი. არც ეს სურვილი ეუხდა. დასის გარკვეული ნაწილი აქტიურად მოითხოვდა შემოქმედებითი ძალების გადაჯგუფებას, მის განაწილებას ისე, რომ ყველა წარმოჩენილიყო, ყველას ჰქონოდა კარგი როლი. თეატრის ხელმძღვანელობას არ შეეძლო ყველა პრობლემის გადაჭრა. 1962 წელმა ერთბაშად გაართულა თეატრში სიტუაცია. თითქმის ყოველდღე ხდებოდა რაღაც ისეთი, რაც უფრო ართულებდა და ამძაფრებდა მდგომარეობას. მაგრამ იმის გამო, რომ ამ პერიოდში ვერც მ. თუმანიშვილის „სასტუმროს დიასახლისმა“ და ვერც დ. ალექსიძის „ამირანმა“ ვერ გაუმართლა თეატრს იმედი, დასში ერთგვარი გაორება და დაბნეულობაც კი გაჩნდა. თითქოს უცნაური რამ ხდება. როცა რეჟისორები დგამენ სპექტაკლებს (მაგალითად „ზღვის შვილები“ ან „ადამიანი იბადება ერთხელ“), სადაც არაერთი აქტიორული წარმატებაა, თეატრის მიერ იგი აღიქმება, როგორც ჩვეულებრივი მოვლენა. საკმარისია რეჟისორის ერთი წაფორხილება, ერთი წარუმატებლობა და საჭირო ხდება ყველაფრის თავიდან დაწყება. რეჟისორს ხელახლა უხდება თავისი შესაძლებლობის ახალი დადასტურება, ერთი სიტყვით, „თავის დაცვა.“

1963—1964 წლების სეზონში, მიუხედავად არაერთი მარცხისა, მაინც დაისახა შექმნილი სიტუაციიდან გამოსვლის გზები. ჩვენ ვლაპარაკობთ მხატვრულ ძიებებზე და არა ორგანიზაციულ ცვლილებებზე. იმდენად დიდი იყო წარმატების სურვილი, რომ „ჭინჭრაქას“ წარმატებას გარკვეულ წრეში უფრო მეტი მნიშვნელობაც მიენიჭა, ვიდრე ამის პრეტენზია ჰქონდა სპექტაკლს.

1963—64 წლების სეზონში გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში (ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“) ს. ზაქარიაძე ქმნის დიდ რეალისტურ სახეს. მაგრამ როგორც ეს ფაქტი, ისე სხვა პოზიტიური მოვლენები ვერ ანელებენ თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების სიმძაფრეს.

დ. ალექსიძესა და მ. თუმანიშვილს შორის მიმდინარეობს ხანგრძლივი დიალოგი, რათა თეატრში შექმნან სტაბილური მდგომარეობა. დ. ალექსიძის სურვილით, მ. თუმანიშვილი ინიშნება მცირე სცენის მხატვრულ ხელმძღვანელად, მას ბარდება ახალგაზრდების

წინამძღოლობა. მართალია, ფუნქციების ამგვარი განაწილება ოფიციალურად არ ფორმდება ზემდგომი ორგანოების გზით, მაგრამ დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის გადაწყვეტილება ოფიციალურად ცხადდება დასის შეკრებაზე. ამ დროს დ. ალექსიძეს იწვევენ მოსკოვში სამხატვრო თეატრში სპექტაკლის დასადგმელად. დ. ალექსიძე სამხატვრო თეატრში იწყებს რეპეტიციებს, დგამს ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“. სამხატვრო თეატრში პირველად იდგმება ქართველი მწერლის ნაწარმოები. რუსთაველის თეატრი ეძებს ახალ გზებს, ეძებს გამოსავალს შექმნილი სიტუაციიდან. მოცემულ ეტაპზე იგი არც „ძველს“ იცავს და ვერც ახალში აღწევს დიდ წარმატებებს. თეატრის აქტიური ძიება და ფართო საზოგადოებრივი „დაწოლა“ ქმნის პირობებს, რათა თეატრში მოხდეს არსებითი ძვრები და იგი ხდება კიდეც 1965 წლის შემდგომ პერიოდში.

...60-იანი წლების პირველ ნახევარში, რუსთაველის თეატრში მთავრდება დ. ალექსიძის მოღვაწეობა. ერთობ ეფექტური განაცხადით („სამგროშიანი ოპერა“) გაშორდა იგი თეატრს. მას შემდეგ დიდხანს არც მ. თუმანიშვილის მოღვაწეობა გაგრძელებულა რუსთაველის თეატრის ჭერქვეშ. „იულიუს კეისრით“ დაჯამდა მისი გზა ამ თეატრში. თეატრის რეჟისურის ცენტრში რ. სტურუა მოექცა, ხოლო 70-იანი წლებიდან უკვე გამოიკვეთა მისი ძიებების ხასიათი. 60-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართულ თეატრს შეემატა თ. ჩხეიძე. მისი შემოქმედებითი გზა ზუგდიდის თეატრში დაიწყო ძალიან საინტერესოდ, ხოლო რუსთაველის თეატრში „სამანიშვილის დედინაცვალში“ მოხდა თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას შემოქმედებითი შეხვედრა. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მოასწავებდა ახალი ეტაპის დასაწყისს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. მის სათავესთან კი დადგნენ ახალი თაობის რეჟისორები, რომლებმაც მოიტანეს ახალი რეჟისორული ხედვა, ახლებური აზროვნება.

სხვა მდგომარეობაა 60-იანი წლების პირველი ნახევრის მარჯანიშვილის თეატრში. თუმცა კონფლიქტი, რომელსაც მარჯანიშვილის თეატრის გაყოფა მოჰყვა, აქ სულ რაღაც სამი წლით „იგვიანებს“. 60-იანი წლების დასაწყისში თეატრში სპექტაკლებს დგამენ: ა. ჩხარტიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, რ. მირცხულავა, ი. კაკულია, მ. კუპუხიძე, გ. ანთაძე, ა. ქუთათელაძე. პირველად ჩნდება ამ თეატრის აფიშაზე ნ. გაჩავას სახელი, რომელიც შემდეგ მნიშვნელოვან

როლს შეასრულებს მოქალაქეობრივად მძაფრი, პუბლიცისტური შემართების თანადროული რეპერტუარის შექმნაში.

1962 წელს ა. ჩხარტიშვილი დგამს ევრიპიდეს „მედეას“. „მედეას“ თეატრში მოაქვს პლასტიკური სილამაზე, მიზანსცენების სახვითობა, აქტიორული წარმატება, სადადგმო კულტურა (რაც არც თუ ისე ხშირია ამ თეატრში).

ა. ჩხარტიშვილმა, პირველ რიგში, სპექტაკლის ის მხარე „გაამაგრა“, რომელიც ყველაზე მეტ კამათს იწვევდა. ხაზი გაუსვა პიესის „ქართულ მოტივს“, მის თანადროულ ჟღერადობას. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობდა: „რა მოხდა ისეთი, რომ საქვეყნოდ აღიარებული ქართველი ქალის ტრაგიკული სახე სამშობლო მხარეში მოვიძულეთ, გავრიყეთ და მისი სვე-ბედი „სხვას“ დავანებეთ! რა გვაკრთობს და რის მიმართ გამოვთქვამთ შიშს! ვინ, თუ არა ძველმა ბერძნებმა იცოდნენ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ფასი? როგორ მოხდებოდა, რომ მათ ტრაგედიის მთავარი გმირი შეებღალათ, შეგინებული და თავლაფდასხმული ბედის ანაბარა დაეგდოთ! მათ ხომ პირველებს ესმოდათ განწმენდის — კათარზისული მცნება, რომელსაც ტრაგედიის გმირი ტანჯვის გზის გავლით მაღალ ეთიკურ სიმაღლემდე უნდა აეყვანა, რა გინდ მძიმე არ უნდა ყოფილიყო ჩადენილი დანაშაული. მედეასაც ხომ საკუთარი წამების ფასად უჯდება შურისძიება, ჯოჯოხეთური წამების ფასად! სამართლიანობა აქ ხომ შურისძიების სახელით მოქმედებს; ეს ხომ ერთადერთი გამოსავალია მედეას მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანისათვის უსამართლობის წინააღმდეგ ასამხედრებლად. მაშ, რაღა გვაკრთობს? ის ხომ არა, რომ მედეამ სამშობლო ან ძმა ანაცვალა იაზონის თავდავიწყებულ სიყვარულს. მაგრამ ეს ხომ ფაქტია და ისიც პერიფერიული გზით შემოტანილი ფაქტი, უკეთ საშუალება, რომელზედაც ევრიპიდე სიყვარულისა და ღირსებაშელახული ქალის გაუგონარ ტრაგედიას აგებს. ეს რომ არა, ტრაგედია არ იქნებოდა არც მთავარი გმირის ჭეშმარიტად ტრაგიკული, სიბრაღულისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი ამაღლებული სახე. არ არსებობს ტრაგედიის გმირისადმი სხვა მიდგომა, განსხვავებული პოზიცია“.

ამ ვრცელ განმარტებაში კარგად ჩანს რეჟისორის მხატვრული პოზიცია. მაგრამ იგი კიდევ უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს, რო-

ცა „მედეას“ დადგმის მიზანს ეხება: „ქართველ ხალხს, ისე როგორც მის შორეულ წინაპარს, ამაყ, კოლხ მედეას ყოველთვის ყოფნიდა ძალა, თუნდ დიდი მსხვერპლის საფასურად, დაეცვა თავისი თავი, უცხოს მიერ შელახული და შებღალული ეროვნული ღირსება და, საბოლოოდ, ზნეობრივად ამაღლებული და გამარჯვებული გამოსულიყო ყველა ბრძოლიდან“[1].

შესაძლოა, რამდენადმე რიტორიკული ხასიათისაა სპექტაკლის მიზანდასახულების ამგვარი განმარტება, მაგრამ იგი, ძირითადად, მაინც გამოხატავს წარმოდგენის პათოსს.

არ გამართლდა სკეპტიკოსთა „წინასწარმეტყველება“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა.

ა. ჩხარტიშვილმა ახლებურად წაიკითხა ევრიპიდეს პიესა. მისი „ქართული მოტივები“ ახლობელი აღმოჩნდა ქართული აუდიტორიისათვის. ქოროშიც მოახდინა გარკვეული ექსპერიმენტი. ევრიპიდეს ქორო არ არის ისე აქტიური, როგორც, ვთქვათ, სოფოკლეს პიესებშია, მაგრამ რეჟისორმა მას განსაკუთრებული ფუნქცია მიანიჭა. იგი უაღრესად მოქმედია. მისი ინტენსიური მოძრაობა დაკავშირებულია მედეას ბედთან. იგი მისი მრჩეველიცაა და ქომაგიც, მისი ტკივილის მოზიარეც. გუნდის ამგვარი აქტიური პოზიცია ბუნებრივად შეესაბამება იმ აქცენტებს, რომლებიც რეჟისორმა გაუკეთა პიესას (მხედველობაში მაქვს მედეას ქართული წარმოშობა). მედეასადმი ქოროს თანაგრძნობის იმ დოზით გამოხატვა, როგორც ეს სპექტაკლშია, შესაძლოა, ერთგვარი პასუხიც იყო იმ მაყურებლისადმი, რომელიც ხელაღებით კიცხავდა მედეას შვილების მოკვლის გამო. ამასთანავე, ხომ არ შეიძლება ტრაგედიის გმირი გაიცხვის ობიექტი იყოს?

მართალია, სპექტაკლში ქორო რამდენადმე სტილიზებული იყო, მაგრამ იგი მაინც არ ეწინააღმდეგებოდა ანტიკურ პლასტიკას, კომპოზიციებისა და ხაზების ანტიკურ განლაგებას. წარმოდგენა იყო ესთეტიკური, ლამაზი, დახვეწილი და პოეტურად ამაღლებული.

სპექტაკლის ჰარმონიული ბუნება კარგად შენიშნა ს. ჩიჭოვანმა. იგი წერდა: „რეჟისორის მიერ შუქისა და ჩრდილის თამაშით, მოქმედ პირთა ვირტუოზული განლაგებით მთელ სპექტაკლში შექ-

[1] „თეატრალური თბილისი“, 1962, გვ. 7.

მნილია გამოკვეთილი კომპოზიციის მქონე სურათთა ცვალებადობა. ამ სცენური სურათების ცვალებადობაში შეიმჩნევა უჩინარი მუსიკალური მთლიანობა და შეუნელებელი ექსპრესია. წარმოდგენაში ყველგან საოცარი სულიერი დაძაბულობა და სცენური ფორმის სიზუსტეა მიღწეული. სპექტაკლში იგრძნობა თავისებური შინაგანი მონუმენტურობა და თითოეულ სცენურ სურათში მხატვრული სიზუსტის დაცვა. სცენური გარემოებანი და მდგომარეობანი, თითოეული მიზანსცენა თითქოს მუსიკალურადაა აღქმული და წარმოდგენის მსვლელობაში არსად ცარიელი სურათებიდან ან მუსიკალური ნახატებიდან გამოთიშული ადგილი არ შეიმჩნევა". რეჟისორმა სპექტაკლში „გამოავლინა იშვიათად მდიდარი ფანტაზია, უტყუარი გემოვნება, ორიგინალური შემოქმედებითი აზრის ძალა" (ბ. ჟღენტი).

სცენაზე ტრაგედიის გამარჯვება, პირველ ყოვლისა, მთავარი გმირის შემსრულებლის წარმატებას გულისხმობს. სპექტაკლს ვერ უშველის ვერც კარგი ჩანაფიქრი, ვერც დეტალების ჰარმონიული შეხამება და ვერც მშვენიერი პლასტიკური ნახაზი, თუ იგი არ ცოცხლობს მსახიობით.

ამდენად, ვ. ანჯაფარიძის მედეა არსებითად განსაზღვრავს ა. ჩხარტიშვილის წარმოდგენის ხასიათს. მის შესრულებაში ჩანს რეჟისორის გააზრებაც, მისი ალღოცა და წარმოდგენის საერთო ჩანაფიქრის განხორციელების კონკრეტული გზებიც.

რაკი ასეა, ამიტომ საგანგებოდაც უნდა შევჩერდეთ ვ. ანჯაფარიძის მედეაზე.

... როცა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერომ ჩერქეზეთიდან საქართველოს მოაშურა, განაცხადა: „მინდა ჩემი თვალით ვნახო ის ძლიერი ერი, რომელსაც ისტორიის დასაბამიდან პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონია ყველა დანარჩენ ერებთან... მიწა-წყალი მისი ედემს მიაგავს, მაგრამ ზღვისპირა შეუვალი ტყე და მდინარის უდაბნო ნაპირები კაცმა რომ ნახოს, ასე იფიქრებს, ნუთუ ეს ის ადგილია, „სადაც ისტორია დაწყებულა", სადაც უძველესი „ზღაპრები და მითები შექმნილაო?" დიახ, ამ ადგილს კოლხეთი ჰქვია და იმ „მდინარის უდაბნო" ნაპირს — ფაზისის ველ-მინდვრები. შორეული ელადიდან არგონავტებიც სწორედ აქ მოვიდნენ „ოქროს საწმისის" მოსატაცებლად. იაზონისა და მედეას სიყვარუ-

ლის ტრაგიკული ისტორიაც აქედან დაიწყო. მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ არის მეორე ქალი, რომელსაც ასე დიდი ინტერესი გამოეწვიოს და ასე უხსოვარ დროში იწყებდეს თავის ისტორიას. ევრიპიდემ დიდებული პიესა მიუძღვნა კოლხელ ქალს და მის შემდეგაც მრავალჯერ დაამუშავა ეს თემა სხვადასხვა მწერალმა".

პოლემიკური ხასიათის პიესაში მარჯანიშვილის თეატრმა სწორი პოზიცია მოძებნა და ღრმად განგვაცდევინა მედეას ტრაგიკული ბედი...

როგორც თქმულებაში, ვ. ანჯაფარიძის მედეაშიც შეინიშნება ორმაგი ბუნება. იგი ერთგვარი სიმბოლური სახეა იმჟამინდელი კოლხეთისა. მედეა ისევე ულამაზესი და დიდებულია, როგორც კოლხეთი და ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედიაც: მოსტაცეს მას სილამაზე, გაძარცვეს მისი სიმდიდრე და მერე შეგინებული და დამცირებული მიატოვეს. შებღალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტინქტმა იფეთქა მედეას სულში და თავისი გამოხატულება ზღვარდაუდებელ შურისძიებაში ჰპოვა. განა ასე დიდ, მასშტაბურ სახეში არ წარმოგვიდგება იგი, როცა ვ. ანჯაფარიძე უმძაფრესი გულისტკივილით იგონებს მიტოვებულ სამშობლოს, დაკარგულ ახალგაზრდობასა და ყველაფერ იმას, რაც მისი ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული? ბედნიერს იმიტომ, რომ თავისი ახალგაზრდობა სამშობლოს ცისქვეშ, მის ველ-მინდვრებში გაატარა. უყურებთ ვ. ანჯაფარიძის მედეას და გრძნობთ, თუ როგორ ღრმად შემოაწვა სამშობლოს სევდა მის გულს, როგორ გაიღვიძა მთელს მის არსებაში შურისძიების გრძნობამ. ეს „ძუ ლომის" გააფთრება ვ. ანჯაფარიძის მიერ ისეა გადაწყვეტილი, რომ მკაფიოდ ჩანს მისი გმირის ადამიანური ღირსების დაცვის სურვილიც და ღალატით მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობაც. მხატვრული სახის ამ ტენდენციას განსაკუთრებული სითბოთი ხატავს მსახიობი და ჩვენც თანავუგრძნობთ მედეას ტრაგედიას. ჩვენ გვჯერა თუ რა მძიმეა სამშობლოს მოწყვეტილი, უცხო მხარეში გადახვეწილი ქალის ბედი, იმასაც კარგად ვგრძნობთ, რომ სამშობლოს ღალატი, რაოდენ დიდი გატაცებისა და სიყვარულის მიზეზითაც არ უნდა მოხდეს, ყოველთვის შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს.

გრაფიკული სიზუსტით დამუშავებული ქორო აქტიურ როლს

ასრულებს მედეას ტრაგიკული ბედის მხატვრულ ილუსტრაციაში. დიდია ქოროს თანაგრძნობა, მაგრამ უფრო დიდია მედეას სევდა. ქორომ ვერ შეძლო ოდნავ მაინც გაენელებინა ვ. ანჯაფარიძის გმირის სულში ჩამდგარი მწუხარება. მსახიობი ასე უსვამს ხაზს თავის პოზიციას და ესეც იმ მაღალი შურისძიების გრძნობით არის ნაკარნახევი, რომელიც მთელს მის არსებას მსჭვალავს.

სიყვარულისა და აქედან წარმომდგარი ენებიანობის აქცენტები ევრიპიდეს მედეასათვის აღარ არის მთავარი...

სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედიაც. იაზონმა გულის სატრფოდ სხვა აირჩია. მედეას ეს „სხვა“ როდი აშფოთებს, როგორც მელოდრამებშია. მისი ტკივილი უფრო დიდია და რაღაც უფრო სიმბოლური. წმინდა ქალური სიყვარული ყველაზე მეტად იქ იღვიძებს, როცა იაზონს სიმღერით უხმობს საქორწილოდ გამზადებული მეფის ასული. სულის სიღრმემდე შეშფოთებული ვ. ანჯაფარიძე გასცქერის იმ მხარეს, საიდანაც სიმღერის ხმა ისმის და რაღაც გამოუთქმელი გულისტკივილით ელის იაზონის გამოჩენას. სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრის ეს ბრწყინვალედ მიგნებული რეჟისორული მომენტია, რომელსაც დიდი ოსტატობით ასრულებს ვ. ანჯაფარიძე.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, ანჯაფარიძის გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა დიდი მომხიბვლელობითა და ენერგიულობით გამოხატა იმ სცენაში, როცა იგი ამბობს: „ნუთუ მედეა მისცემს ნებას, დასცინოს ელინთა მოდგმამ დიდებულ კოლხთა შთამომავალს“. ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სირთულით გვაგრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი კოლხი ქალის დიდი სულიერი ენერგია. მედეა მარტო საკუთარი, გათელილი თავმოყვარეობის აღსადგენად როდი იბრძვის. მისი ბრძოლა შთაგონებულია, საერთოდ, კოლხთა ქვეყნის ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტინქტით. ამიტომ არის, რომ ვ. ანჯაფარიძე რაღაც მხედრული სიმტკიცით წარმოთქვამს: ელინთა მოდგმამ ვერ უნდა დამცინოს მე, დიდებულ კოლხთა შთამომავალსო. და განა მარტო აქ, თითქმის ყველგან, სახის განვითარების ყოველ ეტაპზე იგრძნობა ეს იდეური მიმართება, და რაც უფრო მეტად გაღრმავდება

იგი, იმდენად ახლოს მივა მედეა თანამედროვე მაყურებლის გულთან...

...მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება ძიძას სიტყვები, წარმოდგენის დასაწყისში რომ თქვა: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველი“. ამ სიტყვებმა მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ შემდგომ მოწმენი გავხდით, თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო მედეამ ელინთა შვილებს ყოვლის შებღალვისათვის...

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება და მასზე მეტიც...

მსახიობმა დიდებულად მოგვითხრო მედეას ტრაგიკული ისტორია და თანამედროვენიც ჩაგვაფიქრა...

ასე რომ, „ჩვენი კოლხელი მსახიობი ქალი, იშვიათი გულწრფელობით ასახიერებს კოლხელი მეფის ასულის ტრაგიკულ სახეს... შურისძიების დემონი, რომლის დაშოშმინებაც მედეას უნდა, შვილებსაც კი აკვლევინებს და, აი, ეს უბედური ქალი, სამშობლოს მოწყვეტილი და სიყვარულში მოტყუებული, თალხი თავსაბურავით ნახევრადსახედაფარული, უმწეოდ და თან მძვინვარედ აწყდება აქეთ-იქით სცენის კედლებს, ვერიკო-მედეას ეს გრძელი თავსაბური — ჯერ თალხი, ბოლოს სულ შავი — შორეულად მაგონებს იმ მეგრელი მგლოვიარე ქალების თავსაფარს, რომელსაც ატარებდნენ ისინი ყველა დიდი სულიერი სამძიმარის დროს. თითქოს ერთადერთ მცველად შერჩენია იგი კორინთოში უთვისტომოდ დარჩენილ კოლხელ დედაქალსაც, ბედისწერასთან ჰიდეილისა და მოღალატე მეუღლის წინ უკანასკნელად დგომის დროს—გულამომჯდარი ქვითინისა, თუ თავისი სულის ხანძრის დასაფარავად“ (აკ. გაწერელია).

მედეას ტრაგედია ემოციურად მძაფრ პლასტიკურ ფონზე იშლება. იგი დამუხტულია უალრესად მელოდიური მუსიკით (ა. ჩიმაკაძე). წარმოდგენა გააზრებულია როგორც ერთი მთლიანი უწყვეტი ნაწარმოები. ამ მთლიანობას ემსახურება აქ ყველაფერი.

რეჟისორის პლასტიკური ხედვა, ემოციისა და აზრის ერთიანობა სცენაზე არტისტული სიცხოველით გამოიხატა.

„მედეა“ ამშვენებდა მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარს. „მედეას“ გვერდით შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, ნ. დუმბაძის ნაწარმოებების ციკლი, პ. კაკაბაძის პიესა „ცხოვრების ჯარა“, და რ. ჯაფარიძის „ჯარისკაცის ქვრივი“, კ. ბუაჩიძის „ოქრო კაცი ბეწვის ხიდზე“ და გ. აბაშიძის „მუმლი მუხასა“, კ. ჩაპეკის „დე-

და“ — ყველაფერი თავსდებოდა ერთმანეთის გვერდით მარჯანიშვილის თეატრში!..

გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში გარკვეულად ახალ ეტაპს წარმოადგენს ნ. დუმბაძის მოთხრობების გმირებთან შეხვედრა. საერთოდაც, (ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებმა დიდი როლი შეასრულეს 60-იანი წლების ქართული თეატრის განვითარებაში) მან სცენაზე მოიტანა პოეტური აზროვნების, მკაფიო რეალისტური ხასიათების მთელი გალერეა.

გ. ლორთქიფანიძემ პირველმა გაუხსნა გზა სცენისაკენ ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს. ამ გზამ, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო, საბჭოთა კავშირის ბევრ ქალაქში მიიყვანა მწერლის მართალი გმირები.

(სპექტაკლებში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1960), „მე ვხედავ მზეს“ (1962) გამობრწყინდა თეატრის აქტიორული ნიჭიერება.) საკმარისია დავასახელოთ ს. თაყაიშვილის ბებია, ლ. ანთაძის, ს. ყორჟოლიანის, გ. კოსტავას, გ. ქავთარაძის, ქ. კიკნაძის, გ. სიხარულიძის სახეები. გ. ლორთქიფანიძის ცოცხალმა, ცრემლიანი სიცილით სავსე გმირებმა თეატრში მოიტანეს პირველქმნილი სინედლე და უშუალობა. გულწრფელი ადამიანური მოტივები, ყოფის პოეზია ავსებდა სცენას. იშვიათად ყოფილა მაყურებელი ასე გულღია, ასე შეხალისებული და უშუალოდ თეატრში, როგორც გ. ლორთქიფანიძის ამ სპექტაკლებზე. ეს იყო სცენისა და პარტერის სულთა ერთობის, მათი თანაზიარობის და თანაშემოქმედების საუკეთესო ძაგალითი.

გ. ლორთქიფანიძე „სოფლის თემით“ ამაღლდა როგორც რეჟისორი. სოფლის მართალი და კეთილი ადამიანები გაცოცხლდნენ მის სპექტაკლებში („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“), გამოჩნდა მათი პოეტური სული, მართებულად განცდილი სამყარო. აქ ერთმანეთს შეერწყა სოფელი და ქალაქი, გლეხი და სტუდენტი. მთელს მათ ურთიერთობაში შესანიშნავად აისახა თანამედროვე ქართული ყოფის ყველაზე არსებითი ტენდენციები. ეს არის რთული, მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი პროცესი. სოფლიდან დაძრული ადამიანები მიდიან ქალაქად, უკანაც მიბრუნებულან ზოგნი, მაგრამ ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის ძიება მაინც გრძელდება.

ძიების ამ გზაზე მათ წინაშე სხვადასხვა პრობლემა წამოიჭრება. ცხოვრება გამოცდის ამ ადამიანებს, მათ სულს, იგი სიხარულთან ერთად ბევრ ტკივილსაც არგუნებს მათ, მაგრამ ფეხქვეშ მაინც არ გამოაცლის მიწას. და ვიდრე მშობლიურ მიწაზე დგანან, ვიდრე გრძნობენ მის ძალას, მის სურნელებას, მანამდე ბედნიერებიც იქნებიან.

ნ. დუმბაძის გმირები დაჯილდოებული არიან მშვენიერების გრძნობით. ისინი ყოველგვარ სიტუაციაში ინარჩუნებენ უშუალობას. ეს არის მათი სულის შინაგანი მდგომარეობა, რომელსაც ვერავითარი ძალა ვერ ბღალავს.

რეჟისორის ალღოს არ გამოპარვია ნ. დუმბაძის გმირების სულიერი მოძრაობის ყველაზე ფაქიზი ნიუანსიც კი. სცენაზე მათ შეუქმნა ბუნებრივი ვარემო და ლიტერატურული სამყაროდან თეატრალურ სინამდვილეში მოაქცია ისინი.

მსუყე ფერებში გამოხატული კოლორიტი და მოქმედების შეუწყვეტელი რიტმული დინება განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ლორთქიფანიძის სპექტაკლებს. დ. კლდიაშვილის შემოქმედების რაღაც შორეულ გამოძახილსაც ვხედავთ მასში. დრამატურგი და რეჟისორი აქაც „ცრემლიანი სიცილით“ ხვდებიან მაყურებელს, ჰუმანიზმის კეთილშობილური სული დასტრიალებს ყველაფერს...

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ უფრო ყოფითი რეალისტური ნაწარმოებია, ვიდრე „მე ვხედავ მზეს“. ამ უკანასკნელში მეტია რომანტიკული საწყისი. სიმბოლიკა უფრო პოეტურ განზოგადებამდეა აყვანილი. მაგრამ ეს არის მათი თავისებურება და არა ავკარგიანობა.

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ თეატრისათვის დიდი ხნის ნანატრის აღსრულებას ჰგავდა. მსახიობები ალბათ დიდხანს ელოდნენ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ ამგვარ ჭართულ პიესას.

ძალზე ახლობელი იყო თეატრისათვის ნაწარმოების ხალხურობა, მისი ეროვნული სული. ნ. დუმბაძის არტისტულ ხასიათებს სცენაზე უცებ, თითქოსდა თავისთავად მიეცა პლასტიკური გამოსახულება. მათ სიტყვიერ კომიზმს შეემატა მოქმედების სიმძაფრეც, ერთმა მთლიანმა უწყვეტმა რიტმმა მოიცვა ყოველი სცენა, ყველაფერს დაეუფლა იგი; მოხდა მაყურებლისა და სცენის განწყობილების სრული ერთობა.

მაყურებელმა უცებ დაინახა მისთვის ნაცნობი და ახლობელი სინამდვილე, იგრძნო მისი პოეტური სული, ფაქიზი იუმორი და დიდი ადამიანური სევდა. ეს იყო თითქოს ძველის, მაგრამ სრულიად ახალი სინამდვილის ხილვა.

სცენაზე ისეთი მართალი ატმოსფერო შეიქმნა, იმდენად რეალისტურ და მხატვრულად დამაჯერებელ გარემოში გამოჩნდნენ დუმბაძის გმირები, რომ მაყურებელი სრულიად ბუნებრივად შეერწყა სცენურ სინამდვილეს. დამყარდა სულიერი ერთობა, გმირებმა და მაყურებლებმა ადვილად გაუგეს ერთმანეთს და ერთად გაიარეს დიდი ცხოვრების გზა...

ს. თაყაიშვილი, ა. ჟორჟოლიანი და გრ. კოსტავა ბევრჯერ უნახავს გამარჯვებული ჩვენს მაყურებელს, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ლ. ანთაძის ნიჭიერებაც, მაგრამ ალბათ არც ერთ სხვა სპექტაკლში არ შექმნილა ასე მთლიანი ანსამბლი და ასე განსხვავებული ხასიათები. ყოველი მათგანი ცალკე სამყაროა. ამ ღრმად კოლორიტულსა და თვითმყოფადი ხასიათების ოსტატურ განსახიერებას, შეიძლება, ისინი განსხვავებულ ენაზეც აემეტყველებინა, რომ მათ სულში არ იყოს შინაგანი ერთიანობა. გეგონებათ ერთი ადამიანის ფიქრი, ტკივილი და სიხარულია განფენილი ოთხეულშიო. ეს მართლაც „სიყვარულიანი პიესაა“ (დ. კლდიაშვილის გამოთქმაა). აქ ყველაფერი ადამიანისადმი სიყვარულით სუნთქავს და ცოცხლობს.

ყოველი მათგანი საოცარ ყურადღებას იჩენს მეორის მიმართ. ყოველი მათგანი ინარჩუნებს ტაქტს.

ისინი იუმორით იმსუბუქებენ ტკივილს, ჭართული მახვილგონიერებით ებრძვიან ცხოვრების სიმძიმეს. თითქოს მათსავით მოლხენილი ადამიანები არც არიან ქვეყნად. ომის სიმძიმე აწევთ მხრებზე, მაგრამ ვაჟკაცურად უძლებენ მას. სახლში, ეზოში და, საერლოდ ყველგან, სადაც ისინი ჩნდებიან, მუდამ სიცილი ისმის...

მათ ხალისიან ბუნებაში ერის სულია ჩამდგარი. სულის ეს სიჯანსაღე იგრძნო მაყურებელმა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში და ამიტომ შეიყვარა იგი.

საერთოდ, გ. ლორთქიფანიძეს არ უყვარს სცენაზე მოწუწუნე, დაბეჩავებული ადამიანები. იგი სულის სიღრმეში არ ეძებს ბნელსა და ცხოველურ ინსტიქტებს, რათა რთული ფილოსოფიური აზროვ-

ნების რეჟისორის ილუზია შეუქმნას მაყურებელს. მისი ხელოვნება ჯანსაღია და ნათელი. ზოგჯერ შეიძლება ემპირიულიც იყოს მის მიერ შექმნილი ცალკეული მიზანსცენები თუ სპექტაკლი, მაგრამ იგი არასოდეს არ იქნება მანჭვა-გრეხისა და „სიმახინჯის“ გამომხატველი.

სავსე და ნათელი სიცოცხლის ნამდვილი ზეიმი იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

სცენების სიმრავლე, სურათების მუდმივი მონაცვლეობა სპექტაკლისათვის საზიანო აღმოჩნდებოდა, რომ იგი რეჟისორს ძლიერი რიტმით არ შეეკრა. ახლა ისე გამოვიდა, რომ წარმოდგენას თითქოს მოუხდა კიდეც სურათების ხშირი ცვლა. დრამატულისა და კომედიურის, ძლიერისა და სუსტის შეპირისპირებამ გაამძაფრა სპექტაკლის კონტრასტები. ხასიათების ბუნებაც უფრო რელიეფურად გამოჩნდა.

სპექტაკლი მდიდარი იყო იმპროვიზაციული მომენტებით. აქტიორული შესრულების ეს მანერა მიზანსცენების ხასიათითაც იყო განპირობებული. მან მსახიობებს დაუტოვა სილაღე. ისინი უფრო თავისუფლად გრძნობენ თავს ამგვარ გარემოში, არ აწუხებთ მიზანსცენების არტახები, მაგრამ ეს შინაგანი თავისუფლება არსად არ არღვევს კომპოზიციას, პლასტიკურ ნახაზს. სპექტაკლის მხატვრულ წყობაში ორგანულად მოექცა იმპროვიზაცია. ამ მხრივ განსაკუთრებულად დიდი იყო ზურიკელას ფუნქცია წარმოდგენაში. იგი მთხრობელიც არის და მოქმედი გმირიც, პოეტური ლიტერატურული სურათების აღმწერიც და წარმოდგენის რიტმის მიმცემიც. იგი გაბედულად იჭრებოდა ყველგან, სადაც კი მის არსებობას გამართლება ჰქონდა.

წარმოდგენის დასასრულს ზურიკელა იქცეოდა დასრულებულ სახედ. თითქოს ვერც კი ვამჩნევდით, როგორ ივსებოდა იგი ახალი დეტალებით, ახალი თვისებებით. მაყურებელი წარმოდგენის დასაწყისშივე შეეჩვია მას და იგი ისე უცებ გაიზარდა მის წინ, ისე შევიდა ნამდვილ სიჭაბუკეში, რომ ფინალში მისი გამოჩენა ძალზე ახლობელ, მაგრამ მაინც ახალ ადამიანთან შეხვედრას ჰგავდა.

...სოსოიასა და ხატიას (გ. ქავთარაძე და ქ. კიკნაძე) პოეტური თავგადასავალი მზის სიმბოლიკით მთავრდება. ბავშვური უშუალობით იწყება მათი ცხოვრების გზა, მერე თანდათან ივსება,

სრულდება; ბოლოს მათ სულშიაც იღვიძებს პირველი გრძნობა სიყვარულისა. გაზაფხულის ალერსიან სითბოს ჩამოჰგავს მათი გრძნობა, რაღაც ჟრუანტელის მომგვრელი განცდა ეუფლება მათ არსებას. ბუნება იღვიძებს ადამიანის სულში და ამ განახლებულ სამყაროს თავისი შუქიც თან ახლავს, ამ სინათლეს ხედავს ხატიაც. მზისკენ მიიღტვიან ისინი, მზეს ხედავენ და ჩვენც გვჯერა, რომ მათ სულში, სხეულში ჩადგა მეტად ლამაზი და ძლიერი ენერგია. რომელსაც თვალისჩინივით უნდა გაუფრთხილდნენ ადამიანები.

რეჟისორი მთელი სპექტაკლის მანძილზე არსად არ ივიწყებს ნაწარმოების პოეტურ სიმბოლიკას. იგი დიდი ტაქტითა და სიფაქიზით უკეთებს აქცენტებს რომანტიკულ საწყისს. ხედავს ხატიას სულში ამომავალ მზეს, ხედავს მის სხივებს, რომელიც სოსოიას არსებას ჩაჰფრენია, და ყოველ სცენას ისე ძერწავს, რომ არავის არ მიაყენოს ჩრდილი.

ცხოვრებისეულ ყოფაში იშრება პოეზია, ყოველი ახალი სცენა სულ უფრო ნაკლებ ადგილს უთმობს ყოფით სიმართლეს. რეჟისორი და ავტორი სცენაზე ქმნიან ფსიქოლოგიურად მართალ განწყობას, აკონკრეტებენ და ავსებენ მას ახალი დეტალებით, ჟანრული სურათები გზას უთმობს პოეტურ განზოგადებას...

თითქოს ყოველი ლირიკული ნიუანსი გზადაგზა ერთიანდება და ფინალში იყრის თავს.

50-იანი წლებიდან მოყოლებული 60-იანი წლების მეორე ნახევრამდე პერიოდი გ. ლორთქიფანიძის თხუთმეტი წლის რეჟისორულ მოღვაწეობას მოიცავს. ამ წლებში მას დაუგროვდა მდიდარი გამოცდილება. რეჟისორმა თითქმის ყველა ჟანრის პიესა დადგა. იყო თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, თეატრალურ ინსტიტუტში ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ერთი სიტყვით, ცხოვრობდა სისხლსავსე ცხოვრებით. მისი მოქალაქეობრივი მებრძოლი პოზიცია ვლინდებოდა მის სპექტაკლებში, თეატრის მხატვრულ პოზიციაში.

გ. ლორთქიფანიძის ისტორიული დამსახურებაა, რომ მან განსაკუთრებული გულისხმიერება, ტაქტი და შემოქმედებითი გაბედულება გამოიჩინა ქართული სცენის დიდოსტატებთან. არაერთ მსახობს (აკ. ხორავა, თ. ჭავჭავაძე, აკ. ვასაძე) მისცა საშუალება მო-

ხუცებულობის ჟამს ყოფილიყო სცენაზე, სცენიდან წასულიყო ვალმოხდილი. ეს ფაქტი უფრო მეტია, ვიდრე ერთი თუ ორი კარგი სპექტაკლის დადგმა!..

გ. ლორთქიფანიძეს არ უყვარს უცხოური ფორმების მოდელირება ქართულ სცენაზე. იგი ბუნების უშუალო გამოძახილს, მის პირველქმნილ სინედლესა და ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას და ეს შინაგანი თავისუფლება იგრძნობა სპექტაკლებში.

გ. ლორთქიფანიძე შემოქმედებითი ენერგიით აღსავსე, მდიდარი გამოცდილებით შეხვდა 60-იანი წლების მეორე ნახევარს. აქედან იწყება ახალი, მეტად რთული, და მნიშვნელოვანი ეტაპი მისი შემოქმედებისა.

ი მოვლენები ისე წარიმართა, რომ ლ. იოსელიანი მიდის მარჯანიშვილის თეატრიდან. იგი თეატრალურ ინსტიტუტში ეწევა პედაგოგიურ მუშაობას.ი ხანგრძლივი პედაგოგიური მოღვაწეობის პერიოდში მან აღზარდა არაერთი ნიჭიერი რეჟისორი და მსახიობი. ლ. იოსელიანი ასწავლის სიმართლის ხელოვნებას, შემოქმედების რთულ სამყაროში წვდომის საიდუმლოებას.

ლ. იოსელიანის შემოქმედებითი ცხოვრების ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ეტაპია გორის თეატრში მოღვაწეობა. დიდი კვალი დააჩნია მან ამ თეატრს. მაგრამ ეს უკვე სხვა ეტაპია მისი ცხოვრებისა, რომელიც სცილდება ჩვენი განხილვის ფარგლებს.

50-იანი წლების დასაწყისში გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე ი. კაკულია. მისი პირველი რეჟისორული ძიებები დაუკავშირდა ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის თეატრს. 1952—53 წლების სეზონში აქ დადგა გ. ჩიტაიშვილის ზღაპარი „მირანგულა“. ამავე პერიოდში დგამს ო. ვასილევის „ამქვეყნიურ სამოთხეს“. რეჟისორი მუშაობას აგრძელებს სხვადასხვა თეატრებში (მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დგამს ე. ვოინიჩის „კრაზანას“). განსაკუთრებულ კვალს აჩნევს მისი მოღვაწეობა სოხუმის თეატრს.

მარჯანიშვილის თეატრში ო. ჩხეიძის „ვისია, ვისის“ წარმატებამ თითქოს განსაზღვრა ი. კაკულიას ადგილი და პერსპექტივა ამ თეატრში, მაგრამ მოვლენათა ცვლილებების შედეგად იგი სხვა თეატრებში აგრძელებს მოღვაწეობას. ასე რომ, ი. კაკულიას შემოქმედების სხვადასხვა გეოგრაფიულ ადგილებში ერთგვარი „გაფანტვის“ მიუხედავად, მაინც ჩანს რეჟისორის მთლიანი სახე. ი. კა-

კულიას რეჟისურა კი დაფუძნებულია მსახიობთან მუშაობის სწორ მეთოდოლოგიურ პრინციპზე (ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს სტუდენტებთან მუშაობაში!). რეჟისორის სპექტაკლებში თითქმის ყოველთვის კარგად იკითხება მსახიობის ხელოვნება. ჩანს, რომ სწორედ მის სულზეა ნაშენები და ნაგები სპექტაკლი. თანდათან შემოქმედებითად დასრულდა ი. კაკულიას რეჟისურა, გამოვლინდა ახალი მხარეები და 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მის შემოქმედებაში წარმოჩინდა პლასტიკური აზროვნების ტენდენცია. ხატი სცენისა სახვითობის პრინციპზეა გააზრებული, მაგრამ იგი არსად ფარავს არტისტის შინაგან სამყაროს. 60-იან წლებში იგი ჯერ კიდევ არ არის ხაზგასმული, მაგრამ მაინც შეიმჩნევა. შემდეგ პერიოდში თანდათან გაღრმავდება საწყისში რამდენადმე შეფარული ტენდენცია და 70-იან წლებში იგი უკვე ი. კაკულიას რეჟისურის პლასტიკურ მეტაფორულ ხატად იქცევა.

როგორც ვთქვით, 50-იანი წლების მეორე ნახევარში და 60-იანის დასაწყისში ქართული რეჟისურის ასპარეზზე გამოდის ახალი თაობა (ლ. მირცხულავა, გ. ჟორდანია, თ. მესხი, მ. კუპუხიძე, შ. გაწერელია გ. ანთაძე, რ. სტურუა, თ. მაღალაშვილი, ნ. გაჩავა, ნ. ხატისკაცი, ა. ქუთათელაძე, გ. მაცხონაშვილი, ვ. მოდებაძე, გ. სებისკვერაძე, ვ. მაღლაფერიძე, მ. ფურცხვანიძე და სხვები). ისინი არ წარმოადგენენ ერთ მთლიან „ტალღას“, განსხვავდებიან არა მარტო ნიშიერებით, არამედ ასაკობრივადაც, მაგრამ მათი მოსვლა ქართულ რეჟისურაში დიდად საიმედო მოვლენად იქცევა. მათ სრულიად სხვადასხვა პირობებში უხდებათ თავიანთი შესაძლებლობების გამოვლენა, ზოგს ბედი უღიმის, ზოგს არა, ზოგი უცებ იქცევს საზოგადოების ყურადღებას, ზოგიც ნელი ტემპით, მოგვიანებით წარმოჩნდება საასპარეზოდ. მაგრამ მთლიანობაში მათ ქართულ თეატრში მოაქვთ თავიანთი მხატვრული ხედვა, აქვთ საკუთარი სათქმელი და საზრუნავი. ისინი ავსებენ უფროსი თაობის რეჟისორთა რიგებს, ცდილობენ გულწრფელად შეიტანონ თავიანთი წვლილი ქართული თეატრის წარმატებაში. 50—60-იან წლებში რეჟისურაში ნაყოფიერად მოღვაწეობენ ამ ახალ თაობაზე ადრე წარმოჩინებული ო. ალექსიშვილი, შ. ინასარიძე, ს. ვაჩნაძე, რ. შაფთოშვილი, გ. აბრამიშვილი, გრ. ლალიძე, მ. მეძმარიაშვილი ს. ცომაია, მათზე ახალგაზრდები ა. გამსახურდია, კ. სურმავა, თ. კანდინაშვილი და სხვები.

თ. კანდინაშვილმა, ვ. ანჯაფარიძესთან ერთად, დადგა „ხეები ზეზეულად კვდებიან“. ეს იყო ერთი საუკეთესო სპექტაკლთაგანი მარჯანიშვილის თეატრში. ვ. ანჯაფარიძის ეუხენას დიდმა წარმატებამ სპექტაკლს სამუდამოდ დაუმკვიდრა ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

კ. სურმავას შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი რუსულ თეატრებთან არის დაკავშირებული. 50—60-იან წლებში მან რამდენიმე სპექტაკლი დადგა ქართულ სცენაზე. მათ შორის მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“ მარჯანიშვილის თეატრში, ა. აფინოგენოვის „მაშენკა“, ქ. ხაფავას „ერთ სკოლაში,“ ს. მიხალკოვის „სომბრერო,“ ო. თუმანიანის „გიქორი“ და სხვა სპექტაკლები მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. ამავე თეატრში წლების მანძილზე მოღვაწეობდა ა. გამსახურდია, მისმა სპექტაკლებმა (ვ. ჰიუგოს „კაცი რომელიც იცინის“. ა. ყაზბეგის „ციცია“ და სხვ) გაამდიდრეს თეატრის რეპერტუარი.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში სპექტაკლებს დგამენ ახალგაზრდა რეჟისორები რ. ჭარხალაშვილი, ა. ნინუა. ასე რომ, თითქმის ყველა თეატრში იგრძნობა რეჟისორთა ახალი თაობის მოსვლა.

ლ. მირცხულავას რეჟისორული კარიერა 60-იანი წლების დასაწყისში დაიწყო. არაერთი აქტიორული წარმატებით გამოირჩეოდა მისი სპექტაკლი „მყუდრო სავანეში“ (ს. ზაქარიაძე, გურ. საღარაძე, ზ. კვერენჩხილაძე, კ. საკანდელიძე, ლ. ღამბაშიძე, გ. გაბუნია და სხვ.). აქ გამოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორის მსახიობებთან მუშაობის უნარი, დრამატული მასალის გრძნობა, ახალგაზრდა რეჟისორმა მუშაობა განაგრძო სოხუმის თეატრში. იქ მოხდა ახალგაზრდა რეჟისორის ფორმირება, რთულ ორგანიზმში წვდომა, დამოუკიდებელი ინიციატივის უნარის გამომჟღავნება თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საფუძვლების საფუძვლიანი გაცნობა. ასე რომ, ლ. მირცხულავა კ. მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდა როგორც დასრულებული, გარკვეული შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ახალგაზრდა და სწორედ ამ „შინაგანი სიმწიფის“ ბუნებრივი გამოვლენა იყო მისი პირველივე სპექტაკლები მარჯანიშვილის თეატრში. ამ თვალსაზრისით არაფერი მოულოდნელი არ მომხდარა. ლ. მირცხულავა კარგად იყო შემზადებული ახალი წარმატებებისათვის.

ლ. მირცხულავა თეატრში მოღვაწეობის პარალელურად საინ-

ტერესო მუშაობას ეწევა თეატრალურ ინსტიტუტში, როგორც მსახიობის ოსტატობის პედაგოგი.

ნ. ხატისკაცის პირველი რეჟისორული ნაბიჯები ქუთაისში დაიწყო, სადაც 1956—1957 წლების სეზონში დადგა ნ. ჰიქმეთის „ბრიყვი“. მისი ინტენსიური რეჟისორული მოღვაწეობა მეტწილად 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება და თავის ნიჭიერებას ყველაზე უკეთ ავლენს სპექტაკლში — „სიბრძნე სიცრუისა“.

ქუთაისის თეატრმა რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორს დაულოცა გზა, მის სცენაზე გადაიდგა მათი პირველი ნაბიჯები. ასე მაგალითად, 1953—1954 სათეატრო წელს თ. მაღალაშვილმა დადგა სადიპლომო სპექტაკლი ე. ზოლას „ბატონი რაბურდენის მემკვიდრენი“, მ. ფურცხვანიძემ რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“ (1954—1955), თ. მესხმა ბ. შოუს „ეშმაკის მოწაფე“ (1956—1957), შ. გაწერელიამ ვ. ჰიუგოს „ანჟელა“ (1957—1958). ახალგაზრდა რეჟისორებისადმი ეს მხარდაჭერა განსაკუთრებულ პატივს დებს ქუთაისის თეატრს. ზოგიერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დიდი ხნით დაუკავშირა თავისი ბიოგრაფია ამ თეატრს (თ. მესხი, მ. ფურცხვანიძე). ქუთაისის თეატრში სამი სპექტაკლი დადგა თ. მაღალაშვილმა, ხოლო თ. მესხი ათ წელზე მეტ ხანს იყო აქ, სადაც გაიზარდა და შემოქმედებითად დავაჟკაცდა აკ. ვასაძის ხელმძღვანელობით. ახალგაზრდა რეჟისორმა თეატრში მოიპოვა ავტორიტეტი, გამოავლინა კარგი ორგანიზატორული უნარი და შემდეგ იგი თეატრის ხელმძღვანელი გახდა.

თ. მესხის სპექტაკლები ე. რანეტის „გზააბნეული შვილი“, ლ. სანიკიძის გონებამახვილური „ქუთათურები“ და „მედეა“, ა. არბუზოვის „დაკარგული შვილი“, გ. ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ და სხვა სპექტაკლები 60-იანი წლების ქუთაისის თეატრალური ცხოვრების ორგანული ნაწილია. მათ გარეშე თითქმის ვერ წარმოიდგინება ამ პერიოდის ქართული თეატრი. თ. მესხის გვერდით მოღვაწეობს ახალგაზრდა რეჟისორი მ. ფურცხვანიძე, მისი სპექტაკლები (ი. ვაკელის „ხელაშვილების ოჯახი“, დ. თაქთაქიშვილის „მგლები“, ფ. გუდრიჩისა და ა. ჰაკეტის „ანა ფრანკის დღიური“, ე. რანეტის „ბრაკონიერები“) ამდიდრებენ თეატრის რეპერტუარს.

60-იანი წლებში ახალგაზრდა რეჟისორები სათავეში უდგებიან ქუთაისის, ბათუმის, სოხუმის თეატრებს. ისინი ნამდვილი შთა-

გონებით, ახალგაზრდული გატაცებით ცდილობენ ახლებურად მოიაზრონ სპექტაკლები, შეიტანონ სიახლე თეატრის ცხოვრებაში.

ასე რომ, 50—60-იანი წლების ქართული რეჟისურა წარმოუდგენელია საქალაქო და რაიონული თეატრების გარეშე, ამ თეატრებში გამოვლინდა არაერთი რეჟისორული მიღწევა, შეიქმნა სპექტაკლები, რომელთაც საერთო აღიარება მოიპოვეს. ამასთანავე, ამ პერიოდის სარაიონთაშორისო თეატრების ცხოვრებაში შეიმჩნევა, ერთის მხრივ, ტრადიციების „გაყინვის“, სცენური ფორმების ნიველირების ტენდენცია, ხოლო, მეორის მხრივ, მის წიაღში თანდათან ფეხს იკიდებს განახლების აუცილებლობის გრძნობა, თეატრის სტილური ფერისცვალების მოთხოვნილება. მათი ერთად შეუთავსებლობა იმის მაუწყებელიც არის, რომ გარდუვალი გახდება წინააღმდეგობა. უთუოდ შეიქმნება პირობები თვითგანახლებისა, ახლის ძიებისა. ეს ფუნქცია კი პირველ რიგში უნდა ითაოს რეჟისურამ. ახალმა რეჟისორულმა და აქტიორულმა თაობებმა უნდა გაანახლონ თეატრის ცხოვრება. და მართლაც, ამ თეატრებში თანდათან საგრძნობი გახდა თაობათა მონაცვლეობის შედეგად წარმოქმნილი მიღწევებიცა და სიძნელეებიც. ასპარეზზე გამოვიდა ახალგაზრდობა, რომელმაც მტკიცედ მოიკიდა ფეხი თეატრში. უმაღლესი პროფესიული განათლების მქონე ახალგაზრდობამ თეატრში მიიტანა არა მარტო ახალგაზრდული გულწრფელობა და გატაცება, არამედ მაღალი პროფესიული კულტურაც.

ამ თეატრებში მუშაობენ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები და მსახიობები. თეატრის მუშაობის სპეციფიკა განაპირობებს მათი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ხასიათს. ისინი სისტემატურად მართავენ გასვლით სპექტაკლებს. პარალელური წარმოდგენები მათი ყოველდღიური ცხოვრების ქვაკუთხედად იქცა. ამიტომ ეს მომენტი თავისებურ გამოძახილს პოულობს რეპერტუარშიც. თეატრებში ცდილობენ არ ჩამორჩნენ დროს. საუკეთესო სპექტაკლები უძღვნან თანადროულობის საჭირბოროტო პრობლემებს, ეძებენ ახალ გზებს, ახალ მხატვრულ საშუალებებს. საქალაქო და რაიონული თეატრების ცხოვრებაზე გარკვეულ გავლენას ახდენენ თბილისის წამყვანი თეატრები, სწორედ ისინი აძლევენ იმპულსებს ახლის ძიებისათვის, ქმნიან საამისო ატმოსფეროს.

განსხვავებული თეატრალური აზროვნებისაკენ სწრაფვა უფრო

მეტად იგრძნობა 60-იანი წლებიდან. ახალგაზრდა რეჟისორები ცდილობენ შექმნან დროის თანახმიერი სპექტაკლები. თანადროულობას მიაღწიონ არა მხოლოდ სპექტაკლების იდეურ-თემატიურ სფეროში, არამედ საშემსრულებლო ოსტატობაშიც, მის სტილისტიკაში. ბათუმის თეატრში თ. აბაშიძე წარმატებით დგამს ალ. სამსონიას „ზღვა და სიყვარულს“, იდგმება „წმინდანები ჯოჯოხეთში“, რომელიც ნაჩვენები იქნა მოსკოვში, კრემლის სასახლის თეატრში. ე. ჩაიძე წარმატებით დგამს რაძინსკის პიესას „104 გვერდი სიყვარულზე“. უფროსი თაობის მსახიობების გვერდით (მ. ხინიკაძე, ი. კობალაძე, თ. თეთრაძე, ა. მგელაძე, ხ. მეგრელაძე, ნ. კეჭაყმაძე, გ. იმნაიშვილი, ლ. აფხაზავა, გ. გოგიბერიძე, შ. გეჯაძე, გ. ახვლედიანი და სხვ.) წინაურდებიან საშუალო და ახალი თაობის მსახიობები (ი. ცანავა, მ. შერვაშიძე, ნ. საკანდელიძე, ნ. მესხი, ა. ტაკიძე, ლ. ღლონტი, ც. აბზიანიძე, რ. კაკაურიძე და სხვები). სწორედ ამ პერიოდში ფორმირდება მათი შემოქმედება, ირკვევა თითოეულის აქტიორული შესაძლებლობანი.

ბათუმის თეატრის წარმატებებში არსებით როლს ასრულებს გ. ჟორდანიას მოღვაწეობა. ახალგაზრდა რეჟისორს თეატრში მოაქვს ფორმის ღრმა გრძნობა, საზეიმო თეატრალობა. სცენაზე იქმნება სპექტაკლები, რომელთაც დიდი ყურადღებით ეკიდება ფართო აუდიტორია.

ბათუმის თეატრის სპექტაკლები ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (რეჟ გ. ჟორდანია), ა. სამსონიას „ჩემი შვილი სიმონა“ ნათლად ავლენენ რეჟისორული ძიებების ხასიათს. ეს სპექტაკლები იმის მაჩვენებელიც იყო, რომ ახალი თაობის რეჟისორები, — გ. ჟორდანია, თ. აბაშიძე ესწრაფოდნენ თეატრის არხების გაფართოებას, მის მოქცევას თანამედროვე თეატრალური აზროვნების საერთო დინებაში. ამ რეჟისორთა სპექტაკლებში იგრძნობა დროის სუნთქვა, თეატრის სტილურ განახლებათა საიმედო პერსპექტივა.

გ. ჟორდანიამ იმთავითვე ყურადღება მიიქცია ჟანრის გრძნობით. მისი სპექტაკლები ავლენენ ახალგაზრდა რეჟისორის პერსპექტიულობას, მის ხალას ნიჭიერებას. იგი სათავეში ჩაუდგა ბათუმის თეატრს და მოკლე ხანში მოიპოვა ავტორიტეტი, ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია ბათუმის თეატრმა მისი ხელმძღვანელობით.

50-იანი წლების ბოლოს თბილისისა და რაიონულ თეატრებში უფროსი თაობის კოლეგების გვერდით მოღვაწეობენ ახალგაზრდა რეჟისორები. 1956—1957 წლების სეზონში კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში არ. ჩხარტიშვილის, ვ. ყუშიტაშვილის, ლ. იოსელიანის გვერდით იწყებენ მუშაობას ა. ქუთათელაძე და გ. მაცხონაშვილი. ერთად დგამენ დობრიჩანინის პიესას „სამი ბულბულის ქუჩა № 17“. ასევე ერთად დგამენ ა. აღლაძის კომედიას „შავთვალა გოგონა“. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა „ბაფთიან გოგონას“. მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობის შემდეგ ა. ქუთათელაძე შემოქმედებით ცხოვრებას აგრძელებს სოხუმის თეატრში.

ჰანბას სახელობის სოხუმის თეატრი 50—60-იან წლებში ცდილობდა გაეგრძელებინა თავისი საუკეთესო ტრადიცია, გაემდიდრებინა იგი ახალი სპექტაკლებით, რეჟისორული და აქტიორული მიღწევებით. თეატრის სცენაზე იდგმებოდა ქართული, რუსული და უცხოური ნაწარმოებები, მრავალფეროვანი რეპერტუარი თეატრს საშუალებას აძლევდა უფრო ნათლად და დამაჯერებლად გამოეხატა თავის მხატვრული შესაძლებლობანი. თეატრის სცენაზე დაიდგა რუსული კლასიკა — ნ. გოგოლის „რევიზორი“ (1959), ა. ჩეხოვის „ივანოვი“ (1960), მაგრამ თეატრის რეპერტუარში უმთავრესი ადგილი უჭირავს ქართულ დრამატურგიას (ო. ჩხეიძის „ძველი რომანსები“, გ. მდივნის „ძია მიშა“, ვ. კანდელაკის „ქართლის ჩირაღდნები“, დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“). სოხუმის თეატრში მოღვაწეობდნენ ი. კაკულია, რ. მირცხულავა, ა. ქუთათელაძე, უფროსი თაობის რეჟისორებიდან მრავალი წელია აქ მოღვაწეობს გ. სულიაშვილი. ეს არის 50—60-იანი წლების რეჟისურა და ძირითადად, სწორად მას უკავშირდება თეატრის ავკარგიანობაც.

ქართველი რეჟისორები დიდად ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან ცხინვალის, ჭიათურის, მახარაძის, თელავის, ფოთის, ზუგდიდის თეატრებში. ხშირად მათი ნიჭისა და ენერგიის დიდი ნაწილი ხმარდება რთულ ორგანიზაციულ საქმიანობას. რაიონული თეატრების სპეციფიკური პირობები აიძულებთ დაუშვან გარკვეული შემოქმედებითი კომპრომისები, მხატვრული ინტერესების საზიანოდ გააბარტივონ სპექტაკლების დადგმითი მხარე, გაზარდონ გასვლითი

სპექტაკლების რიცხვი. ყველაფერი ეს ანგარიშგასაწევი ფაქტებია, რომლებიც გარკვეულ დაღს ასვამენ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. ამიტომ განსაკუთრებულად დასაფასებელია იმ რეჟისორთა მუშაობა, რომლებმაც ათეული წლები გაატარეს რაიონულ თეატრებში, პატიოსნად ემსახურნენ მაყურებლებს. მიუხედავად რთული პირობებისა საქალაქო და რაიონულ თეატრებში იდგმება საინტერესო სპექტაკლები, მიიღწევა ახალი აქტიორული წარმატებანი. ასე მაგალითად: ჭიათურის თეატრში დიდი წარმატებით იდგმება გ. ხუხაშვილის „ცხოვრება კაცისა“. ო. ალექსიშვილის ამ სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის ნიჭიერება, მისი საზრიანი მუშაობა. თელავის სახელობის სახელმწიფო თეატრში წარმატებით იდგმება ლერმონტოვის „მასკარადი“ (რეჟ. ი. მაცხონაშვილი). ცხინვალში „ნაცარქექია“ (რ. შაფთოშვილი). ფოთის თეატრში მოღვაწეობდა ვ. მოდებაძე. ერთად შრომობენ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები. ზოგჯერ ურთიერთს ერწყმის მათი შემონაქმედი, ზოგჯერ ხდება სრული გამიჯვნაც, მაგრამ ეს არის ერთიანი, რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი. აფიშაზე თანდათან ჩნდება რეჟისორთა ახალი სახელები, ისინი დიდის გულმოდგინებითა და იმედებით იწყებენ მოღვაწეობას რუსთაველისა თუ მარჯანიშვილის, მოზარდ მაყურებელთა თუ თოჯინების თეატრებში. თავიანთი დიდი მოვალეობის შეგნება, მოზარდი თაობის იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის ინტერესები მათ მოღვაწეობას იმთავითვე განსაკუთრებულ იერს სძენს.

1958—1959 წლების სეზონში, ქუთაისის თეატრში სადიპლომო სპექტაკლის დადგმის შემდეგ, შ. გაწერელია თავის მოღვაწეობას მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში იწყებს. პირველ წელს დადგა ა. თაბორიძის „დაკარგული დრო“, მას მოჰყვა სხვა დადგმები და ასე თანდათან გამოიკვეთა შ. გაწერელიას შემოქმედებითი პერსპექტივები. სულ უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა რეჟისორის დიდი შრომისმოყვარეობა, ანალიტიკური აზროვნება, გაბედული და მიზანსწრაფული ძიების უნარი. სწორედ ამ თვისებათა გამო მოიპოვა მან ავტორიტეტი, შექმნა რეალური პირობები ახალი წარმატებებისათვის. სავსებით ბუნებრივია, რომ იგი ლოგიკურად მოვიდა დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გასაჭირის“ შესანიშნავ დადგმასთან.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრს მოახმარა თავისი ნიჭი და ენერგია თ. მალალაშვილმა. მაგრამ ვიდრე ამ თეატრში მოვიდოდა, მან გარკვეული შემოქმედებითი გზა გაიარა. ახალგაზრდა რეჟისორი გაბედულად ეძებდა ახალ მხატვრულ საშუალებებს, განსხვავებულს, მანამდე მიუკვლეველსა და გამოუვლენელ ფორმებს. ამ ძიების სურვილით იყო დადგმული პ. კაკაბაძის „დავით მერვეც“, რომელმაც აზრთა დიდი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. ახალგაზრდა რეჟისორის სურვილი — განდგომოდა სტერეოტიპს, იმას, რაც ჩვეულებრივი და ნაცნობი იყო მაყურებელში დიდ ინტერესს იწვევდა. იყო ცხარე პოლემიკა.

უკვე ვთქვით, რომ ერთობ ძნელია თეატრის განვითარების ეტაპების ზუსტი მოსაზღვრა. შემოქმედებითი პროცესი მუდმივი მოძრაობაა და ამდენად ვიდრე თვით ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება არ მიიღებს მკაფიოდ დასრულებულ სახეს, მანამდე თეატრში არ იგრძნობა ამა თუ იმ ეტაპის საზღვრები. ზოგჯერ კარგახანს გრძელდება კიდეც „შუალედური“ პერიოდი. ამასთანავე ე. წ. ახალი ხომ იმ „ძველის“ წიაღშივე იბადება? ასე რომ, დიალექტიკური მთლიანობაა. განსაკუთრებით პირობითია ომისშემდგომი პერიოდის თეატრის ეტაპებად დაყოფა. ამიტომ არც ჩვენ ვსვამთ წერტილს. ყველაზე ნათლად ომისშემდგომი პერიოდის სათავედ კ სამართლიანად არის მიჩნეული 1953—54 წლები. მისი მომდევნო თითქმის სამი ათეული წელი კი შეიცავს პერიოდებს, რომელთა გარკვეული ერთობლიობა ქმნის განვითარების თავისებურ შინაგან უწყვეტობას. თითქოს უცნაურია, რომ ამ „შინაგანი უწყვეტობის“ ანუ მემკვიდრეობითობის მიუხედავად ძველ თეატრის წიაღში იქმნებიან სრულიად ახალი თეატრები (მაგ. რუსთაველის თეატრში). მაგრამ აქ არაბუნებრივი არაფერია. თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია. ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი კი თავიდან იწყებს ჩასახვის, ზრდისა და განვითარების სასიცოცხლო პროცესებს. ჰგავს თუ არა იგი თავის წარმომქმნელს ანუ მშობელს — სულერთია მაინც მისი ღვიძლი შვილია, მისი სისხლი და ხორცია. ამავე დროს ახალი წარმოადგენს სრულიად დამოუკიდებელ ორგანიზმს, რომელიც თავიდან გაივლის განვითარების ბიოლოგიურ სასიცოცხლო პროცესს. რაღაც ანალოგიური რამ ხდება თეატრშიც, როცა საქმე ტრადიციულს და ახალს ეხება, როცა ახალი თაობების შემოქმედება ფორმირდება.

გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, თუ რა სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში მოუხდება შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენა. რამდენად ძლიერია მისი თვითგამოხატვის უნარი, ოსტატობა და ა. შ. გასაგებია, რომ 60-იანი წლების მეორე ნახევარში უფროს რეჟისორთა (დ. ალექსიძე, ა. ჩხარტიშვილი, ვ. ტაბლიაშვილი) გვერდით გრძელდება მომდევნო თაობის რეჟისორთა (მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ლ. იოსელიანი, ი. კაკულია) შემოქმედებითი აქტიურობა. მათ უერთდებიან ახალი ნაკადები, ახალი თაობები. მხატვრული ოსტატობის ახალ სიმაღლეებს აღწევენ მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ლ. იოსელიანი. ამავე პერიოდში მკვიდრდება და თავის მხატვრულ პოზიციებს ავლენს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ რეჟისორთა ახალი თაობები. ისინი თავიანთ პრინციპულსა და საინტერესო სიტყვას 60-იანი წლების მეორე ნახევრის შემდეგ იტყვიან. ამ დროს გამოავლინეს თავიანთი ნიჭის ახალი მხარეები, გვიჩვენეს მხატვრული სიმწიფის, ნიჭიერების, ოსტატობის მაგალითები. რეჟისურაში ჩნდება ახალი პერსპექტივები.

1964—67 წლებში სადიპლომო სპექტაკლებს დგამენ: ე. ეგაძე რუსთაველის თეატრში (ა. სულაკაურის „წყალდიდობა“), ლ. პაქსაშვილი გორში (დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“), ს. მრევლიშვილი სოხუმში (ჰაშეკის „გულადი ჯარისკაცი შვეიკი“), გ. აბესაძე მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში (ო. იოსელიანის „ოქროთი სავსე ქვეყანა“), ზ. კანდელაკი სოხუმში (გ. მდივნის „ძია მიშა“), დ. ცისკარიშვილი გორში (ი. ოტჩენაშვილის „რომეო, ჯულიეტა და წყვდიადი“), ე. ჩაიძე ბათუმში (რაძინსკის „104 გვერდი სიყვარულზე“). დიპლომანტთა სპექტაკლები მათი მხატვრული დონის განსხვავებულობის მიუხედავად გვაგრძნობინებენ, რომ ქართულ რეჟისურას ემატება ახალი ძალები. მათ შორის რამდენიმე სულ მალე სათავეში ჩაუდგება თეატრებს. ასე მაგალითად ლ. პაქსაშვილი წარმატებით ხელმძღვანელობს მახარაძის თეატრს. იგი მარტო ერთ სეზონში (1964—65) დგამს ხუთ სპექტაკლს (ვ. ჰიუგოს „მარიამ ტიუდორი“, ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“ და სხვ.) ეს არაჩვეულებრივი ნაყოფიერება, ენერგიული მიზანსწრაფულობა აცოცხლებს თეატრის მთელ შემოქმედებით ცხოვრებას, იწვევს ფართო საზოგადოების ინტერესებს. ს. მრევლიშვილის „გულადი ჯარისკაცი შვეიკი“ იქმნება სოხუმის თეატრში და მალე მას წარმატებით უჩვენე-

ბენ მარჯანიშვილის თეატრშიც. ახალგაზრდა რეჟისორი ს. ყიფშიძე ინტენსიურად დგამს წარმოდგენებს ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრში, ნ. იონათამიშვილი ცხინვალში (მაგ. საყურადღებოა კ. ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი"), ნ. დემეტრაშვილი მუშაობს გორის თეატრში, ი. მაცხონაშვილი ფოთში, ე. ჩაიძე ბათუმში, გ. სებისკვერაძე ჭიათურაში, ნ. დეისაძე თელავში. ახალგაზრდა რეჟისორთა დებიუტები თუ მეორე-მესამე სპექტაკლები, თეატრებში ხელმძღვანელი პოსტების დაკავება — ყველაფერი ეს იწვევს საქალაქო და რაიონული თეატრების შემოქმედებით აქტივიზაციას, ახალგაზრდა რეჟისორები იძენენ ცხოვრების დიდ გამოცდილებას.

საინტერესო პროცესები ხდება გ. ერისთავის სახ. გორის თეატრში ლ. იოსელიანის ხელმძღვანელობით. რეჟისორი კვალს აჩენს თეატრის ცხოვრებას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ისეთი დადგმები, როგორიცაა: მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები", მ. გორკის მდაბიონი", დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება" და „დარისპანის გასაჭირი".

„ბებერ მეზურნეებში" არის რაღაც აუხსნელი სევდა, რომელიც განიცდება და არ აიწერება. როცა წარმოდგენას უყურებთ, ისეთი განცდა გეუფლებათ, რომ გინდათ სცენაზე ახვიდეთ და კეთილ მოხუცებს შორის დასახლდეთ. გინდათ მოისმინოთ საუბარი მათ ლამაზ სიზმრებზე, იტრიალოთ მათ გვერდით, იცხოვროთ მათსავით უბრალოდ და მარტივად.

განწყობილებათა პოეზიაა გამეფებული მთელ სცენაზე და თითქოს პირველყოფილი სიწმინდე ჩამდგარა მოხუცების გულში. აქ ადამიანები ისე დადიან, ისე მოძრაობენ, რომ გეგონებათ ფეხი არ უდგათ მიწაზეო. საოცარი სიმსუბუქე და სინატიფეა მათ სიარულში. ზოგიერთ სცენაში სიზმარში მოფარფატე ადამიანებს ჰგვანან მოხუცები.

სცენაზე ყველაფერი წარსულით ცოცხლობს და სულდგმულობს. დიდი ჩრდილი და ბინდბუნდი ჩამომდგარა მეზურნეების კარ-მიდამოში. აქ არც ბავშვების ჟივილ-ხივილი ისმის, არც საქორწილო მიპატიჟება მოსვლიათ მეზურნეებს დიდი ხანია. მათი სიხარული წარსულს ჩაბარდა, მათი შვილები სარიყამიშსა და პორტარტურში დარჩნენ. ისინი ყოველ საღამოს იკრიბებიან ეზოებში, ჰყვებიან გარ-

დასულ ამბებს და როგორც ერთად მიმავალი მგზავრები წუთისოფლისა, ერთად უსმენენ თავიანთი მუსიკის შორეულ ხმებს. ამ ხმებში იღვიძებს მათი დაკარგული ახალგაზრდობაც.

სიჩუმისა და სევდის ატმოსფეროს დროდადრო არღვევს მშვენიერი ჭაბუკის (ვ. ხაჩიძე) შეძახილი. შემოვა ეზოში და წამოიშლებიან მოხუცები, რომ ყველამ გაიღოს თავისი წილი ყურადღება. ესაა მათი იმედი, მათი სიხარული და რაღაც ფარული სევდა (დაკარგულ შვილებს რომ აგონებთ).

სამი კიბე ეშვება სამი ოთახიდან, სამი ეზო ეკვრის ერთმანეთს და ყველაფერი ერთი სასადილო მაგიდით მთავრდება. ისინი ერთად სადილობენ, ერთად ცხოვრობენ და მზის სხივებსაც ერთად ინაწილებენ. მათ არაფერი ჰყოფთ ერთმანეთისაგან, წლების განსხვავებაც გამქრალა და მათი განსხვავებული წარსულის კვალიც მოუსპია. როცა ისინი ზურნას უკრავენ, თავიანთი სულიდან ამოსულ მელოდიებს უსმენენ და ერთმანეთს ამხნევებენ — ჯერ კიდევ შეგვიძლია სიცოცხლეო.

და ვიდრე დაკვრა შეუძლიათ, ცოცხლობენ კიდეც!

მათ უყვართ სიზმრების მოყოლა და ირეალურ სამყაროში პოეტური „მგზავრობა“. ზოგჯერ მასში წარსული ცხოვრების სურათებსაც შეურევენ ხოლმე და მერე უჭირთ სიზმარეულისაგან სინამდვილის გამოყოფა. მაგრამ ეს ყველაფერი რაღაც პოეტური შუქით არის განათებული და აქ სევდასაც თავისი სილამაზე აქვს.

გორის თეატრის სპექტაკლი ნამდვილი ელეგიაა ბებერ მეზურნეებზე. თეატრი არსად არ ცდილობს კაზიონური ოპტიმიზმი შეიტანოს გმირთა ცხოვრებაში, რომ უფრო „თანადროულად“ ააჟღეროს იგი, ჰუმანიზმის სული ტრიალებს მთელ სპექტაკლში და ეს არის მთავარი.

ვინ არიან ეს მეზურნეები ასე პოეტურად რომ მოგვითხრობენ თავიანთ ცხოვრებას სცენიდან?

ესენია: ვ. კახნიაშვილი, შ. ხერხეულიძე და ერ. არაქელოვი. არ მინდა ერთმანეთისაგან გამოვყო მათი შესრულება, ისე როგორც მათ გმირებს არ უყვართ განცალკევება.

მეზურნეების შემსრულებლებს გვერდში უდგანან ნ. ბეროზაშვილი, მ. ნოზაძე, და ე. მოციქულაშვილი.

აქ ყოველი გმირი თავს ბედნიერად გრძნობს, რადგან იგი ცხოვრობს მასთან შეზრდილსა და მშობლიურ „გეოგრაფიულ გარემოში“ (მხატვარი შ. ხუციშვილი).

როცა მოხუცები თავიანთ პატარა ფიცრული სახლებიდან ეზოსაკენ დაეშვებიან და მაგიდასთან სასადილოდ ჩამოსხდებიან, ძველი ქართული პატრიარქალური ოჯახის ილუზიას ქმნიან. თითქოს ერთი ოჯახის წევრები არიანო, ერთად გადაუხდიათ ქორწილიც, ყველა ლხინიცა და ერთი ოჯახის განაყოფი ძმებივით პაპისეულ მამულში დასახლებულან.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლის თითოეული გმირი უაღრესად კოლორიტულია. ყოველ მათგანს აქვს თავისი სახე, თავისი კილო და სიარულის თავისებური მანერა. ერთი სიტყვით, ყოველი მათგანი მკვეთრი, დამოუკიდებელი ინდივიდია. ასეა ქალიცა და კაციც. მათ განსხვავებულ კოლორიტში მიღწეულია საოცარი მთლიანობა. მათ აერთიანებს წარსულიცა და ხვალინდელი დღეც.

რეჟისორი თავის სპექტაკლებში განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს განწყობილებათა მთლიანობას. ზოგჯერ იგი გარკვეულად სტატიურ ხასიათსაც კი იძენს, ზოგჯერ მონოტონურიც გვეჩვენება მისი ზედაპირული მხარე, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობა მეორე პლანი, — ჯერ კიდევ ფარული და გაუხსნელი სამყარო გმირისა. ამიტომ მაყურებელიც მოთმინებით ელის ამ ახალი სამყაროს ხილვას.

„მეზურნეებში“ ბევრია აქტიორული წარმატება. რეჟისორი მსახიობთა ოსტატობით ადვილად აღწევს განწყობილების ერთიან, უწყვეტ შინაგან მდინარებას. „მდაბიონში“ კი უფრო მეტი დეტალებით (ყოფის პოეზია — ასე რომ უყვარდა გორკის!...), რეჟისორული გამომგონებლობითა და საერთო სადადგმო კულტურით აღწევს იმას, რასაც ჩვეულებრივად სცენური ატმოსფერო ჰქვია.

„მდაბიონში“ წარმოსახულია რთული და წინააღმდეგობრივი ცხოვრება. ეს არის ფართო სოციალური ტილო — აღსავსე დიდი ადამიანური ვნებითა და განცდით. ჭეშმარიტების მაძიებელი სულის ტრაგედია იგრძნობა წარმოდგენის ძირითად ტონებში, მასში მეფობს თაობათა შორის წარმოქმნილი დისჰარმონია, მაგრამ ამასთანავე მეტად ძლიერია სწრაფვა ობივატელური სამყაროდან გაღწევისა.

სწორედ ამ მეშჩანური სამყაროს, მდაბიო სულის „არისტოკრა-

ტიზმის“ სამხილებლად არის გამიზნული ყოველი სცენა და მისი რეჟისორული ქვეტექსტი. რეჟისორი ეძებს მართალ მხატვრულ საშუალებებს, რათა ისევე ულმობელი იყოს უარყოფის ტენდენციაში, როგორც ულმობელია გორკი. ისინი ერთად იბრძვიან ობივატელური „კეთილდღეობისა“ და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ. მათ წინაშეა ღრმა სოციალური კონფლიქტი, მეტად მძიმე და რთული ცხოვრება, აღსავსე მოსაწყენი და მომქანცველი ერთფეროვნებით. ადამიანებს მომავლის რწმენა დაუკარგავთ. ვერც აწმყოში ხედავენ სანუგეშოს და ამიტომ ეძებენ რაღაცას, მაგრამ არ იციან რას.

სპექტაკლს აქვს ერთი მთლიანი, დაძაბული შინაგანი რიტმი. შექმნილია მართალი სცენური გარემო, ყოველი ნივთი და საგანი აქ ბუნებრივად ერწყმის ატმოსფეროს, რომელიც ნისლივით შემოხვევია სცენას. მაგრამ გორკი მებრძოლი მწერალია და იცის, რომ არ შეიძლება რა დაინგრეს საზოგადოება, რომელიც მდაბიო სულით ცხოვრობს და ტკბება თავისი ობივატელური სიმშვიდით. მოვა დრო, მოვლენ ჯანსაღი სულის ადამიანები და სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას გაუმართავენ მეშჩანებს. ბრძოლა იქნება მძიმე და ულმობელი, მაგრამ იგი მოხდება.

სწორედ ამ პერსპექტივის გრძნობით არის დანახული ნილის სახე. მის მიღმა შეიგრძნობა რაღაც წმინდა, ნათელი იმედით რომ შესცქერის მომავალს. თეატრმა იცის მისი ძალა და ადგილი მოცემულ სინამდვილეში. ამიტომ ცდილობს განსაკუთრებულად გამოხატოს იგი. სწორედ ნილის სახეში უნდა შევიცნოთ ცხოვრების ტლანქ ძალებთან შერკინებული რაინდი, მასში უნდა დავინახოთ გაღვიძებული ენერგია მუშაკაცისა, რომელიც უკომპრომისოდ იბრძვის ადამიანური უფლებებისათვის. ნილში მიღწეულია ხასიათის სიმტკიცე და სიჯანსაღე. არის ნაპოვნი ზუსტი ყოფითი დეტალები.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლში გამოირჩევა ვ. კახნიაშვილის პერჩიხინი. ამ მსახიობს აქვს გმირის ინდივიდუალური ნიშნებისა და კოლორიტის გრძნობა. მან კარგად იცის თავისი გმირის არა მარტო შინაგანი ცხოვრება, არამედ მისი პლასტიკის, მისი ქცევის, მისი პორტრეტის ყოველი დეტალიც კი. იგი ნიუანსებში გრძნობს პერჩიხინის პოეტურ ბუნებას, მის ადამიანურ ღირსებებს. დაძონძილი

ტანსაცმლისა და ოდნავ ექსცენტრული მოქმედების მიღმა მოჩანს მისი კეთილშობილური სული.

მ. გორკის გმირების ცხოვრების აზრი, მათი სევდა და იმედი, ბესემენოვის ოჯახის რღვევისა და ახალი ურთიერთობის წარმოქმნის პერსპექტივა ყველაზე მეტად ფინალურ სცენაში გამოვლინდა. მთავრდება სპექტაკლი და სცენაზე სულ უფრო მეტი ძალით იჭრება ნათელი სხივი, თანდათან ახლოვდება რუსული ხალხური სიმღერის მელოდია და ცეკვის რიტმი. მას თან ერწყმის ზარების რეკვა. ბესემენოვის ოჯახს ტოვებს ახალგაზრდობა, უკანასკნელად გაისმის ბესემენოვის გამკივანი შეძახილიც და სცენას მკრთალი სიბნელე გადაჰკრავს. ოჯახში რჩება მარტო ტანია, მას შემზარავი ქვითინი აღმოხდება. მისი თითები ინსტინქტურად ეხებიან როიალის კლავიშებს და იგი გამოსცემს რაღაც ბუნდოვან, მაგრამ მწუხარე ჰანგებს. ეს ხმა გაისმის დარბაზში და აფხიზლებს ჩვენს გონებას, რათა უფრო გაბედულად აღვიმაღლოთ ხმა ყოველგვარი სიბნელის, ობივატელობისა და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ.

მთელი წარმოდგენა გამსჭვალულია მეშჩანური სამყაროს მხილების პათოსით. მასში არის ლირიკაც, არის პოეტური სევდაც და დიდი შინაგანი ოპტიმიზმიც. სწორედ ეს ოპტიმიზმი ანათებს ნილის სახეს. მასში ჰპოვა განსახიერება გორკის საუკეთესო სურვილებმა. რეჟისორმა გონივრულად შენიშნა ეს და ამით სპექტაკლის იდეურ აქცენტებზეც მიგვანიშნა.

„ბებერი მეზურნეები“, „მდაბიონი“, „ოჯახი“ და დ. კლდიაშვილის პიესები („ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“) გარკვეულ ეტაპს ქმნიან გორის თეატრის ისტორიაში. მეტად რთულ პირობებში მიაღწია რეჟისორმა ამ წარმოდგენებში ესოდენ დიდ გამარჯვებას. რასაკვირველია, ერთნაირად მაღალმხატვრული არ იყო ამ წარმოდგენების დონე. „ბებერი მეზურნეები“ უფრო ღრმა და დასრულებული სპექტაკლია, ვიდრე, მაგალითად, „ოჯახი“, მაგრამ აქ უფრო მნიშვნელოვანია არა ცალკეული სპექტაკლი, მათი მეტ-ნაკლები წარმატება, არამედ გორის თეატრის პროფესიული კულტურის საერთო დონის ზრდა. ეს არის რეჟისორის ყველაზე დიდი დამსახურება.

ლ. იოსელიანმა კარგად იცის მსახიობთა მუშაობა. მას შეუძლია ჩასწვდეს მსახიობის ბუნების ყველაზე დაფარულ მხარეებს. იგი

წამდვილი პედაგოგია. მოთმინებით, დინჯად და თანამიმდევრულად ეძებს მსახიობის მართალ გულს, მისი ჟესტისა და სიტყვის ჰარმონიას. ეს არის კოლოსალური, მომჭანცველი შრომა. მაგრამ ხშირად წარმოადგენს პროფესიული აქტიორული ხელოვნების პირველად საფუძვლებს. ზოგჯერ გული გტკივა, როცა უყურებ, თუ რა დიდი შრომით აღწევს რეჟისორი იმას, რაც თავისთავადაც ნათელი უნდა იყოს.

რეჟისორი ოქროს მაძიებელივით დაუღალავად მიისწრაფვის იმ პატარა მარცვლის აღმოსაჩენად, რომელსაც სიმართლე ჰქვია. იგი მართლაც და ოქროსავით ძვირფასია.

ემპირიული სიმართლეც კი ძნელად მისაღწევი ხდება სცენაზე. ეს დამოკიდებულია აქტიორულ დონეზე, მის კულტურაზე, პროფესიულ და ბუნებრივ მონაცემებზე.

გამოჩენილი ოსტატები უფრო დიდ სივრცეებს და ფართო მხატვრულ მონახაზებს ესწრაფვიან. ლ. იოსელიანის სპექტაკლებში ამგვარ აქტიორებს ხშირად უჭირთ საკუთარი შემოქმედებითი სურვილების დაოკება. ზოგჯერ ასეც გეგონებათ, თითქოს ცდილობენ კიდეც რეჟისორის არტახებიდან თავის დაღწევასო.

მათ აღარ უნდათ დარჩნენ იმ სინამდვილეში, რომელსაც რეჟისორი სთავაზობს. ისინი ახალ მხატვრულ სამყაროს აგებენ. ამგვარ „ამოვარდნებს“ აქვს თავისი სიმართლე!..

რეჟისორი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ყოველი ნაკვეთის, ნიუანსის მიმართ. იგი ეძებს სწორ ლოგიკურ სვლებს — ქმნის კონკრეტულ სცენურ გარემოს, რომელიც თავის მხრივ ბუნებრივად ერწყმის საერთო ტენდენციას.

იმდენად ძლიერია რწმენა სცენური სიმართლისადმი, იმდენად ფრთხილად ეკიდება იოსელიანი მას, რომ ხშირად გაურბის სახის ჰიპერბოლას. არ უყვარს, გაზვიადებული მასშტაბები. თვით აღმაფრენაც კი ლირიკულ ლოკალშია მოქცეული. იგი უპირველეს ყოვლისა ლირიკოსია. მისთვის უცხოა ეპიკური ფორმები, რომანტიკული ფერები. გმირული საწყისიც კი ერთგვარ სირბილეს და სინაზეს იძენს მის წარმოდგენაში. ამ მხრივ ტიპიური იყო მ. მრევლიშვილის „ზვავი“ გორის თეატრის სცენაზე.

რეჟისორმა მიწაზე ჩამოიყვანა რომანტიკულ ვნებათა ღელვას აყოლილი ადამიანები. თინიბეგის რთული, კონფლიქტების შემც-

ველი უარყოფითი სახე სპექტაკლში გაუწონასწორდა დადებით გმირებს. ამით მოიხსნა ის საყვედური, რასაც ხშირად გამოთქვამდა ხოლმე პიესის (და არა მარტო პიესის) მიმართ ჩვენი კრიტიკა. ახლა აღარ ამბობენ უარყოფითი სახე სძლევს ყოველგვარ დადებითსო. პიესის დამდგმელმა მარტო ამის გამო როდი შეარბილა თინიბეგის სახე, არა მარტო დადებითისა და უარყოფითის თანაფარდობა სურდა ეჩვენებინა სცენაზე, არამედ პირველ რიგში სჭირდებოდა თავისი რეჟისორული მრწამსის განმტკიცება.

პიესაში უფრო კარგადაც გამოჩნდა იოსელიანის რეჟისორული ხელწერის თავისებურება. „ზვავი“ იყო მართალი რეალისტური სპექტაკლი. რეჟისორმა ოსტატურად მოაცილა მას რომანტიკული საბურველი, შესაძლოა, ამგვარი დაწოლა პიესაზე სადაოც იყოს. იქნებ დრამატურგს პათეტიკური, ზეაწეული რეალიზმი უფრო იტაცებს, ვიდრე ის, რასაც იოსელიანი ქმნის მისი პიესიდან, მაგრამ რეჟისორული აზროვნების ამ ფორმამაც ხომ გაიმარჯვა სპექტაკლში?!

ჩვენ უკვე ვთქით, რომ დამდგმელმა ხაზი არ გაუსვა თინიბეგის კულაკურ ფსიქოლოგიას, მუქი ფერებით არ დახატა იგი და უფრო თანადროული ჟღერადობა მისცა წარმოდგენას.

რეჟისორმა დადებითისა და უარყოფითის შეჯახების ჩვენებისას დიდი სიფრთხილე და ტაქტი გამოიჩინა. უარყოფით ძალას მან აქტიურად დაუპირისპირა დადებითი და ამ უკანასკნელში გამოხატა კიდეც ნაწარმოების მთელი იდეური პათოსი.

სპექტაკლში კარგად არის მოძებნილი სოციალური ფონი — ეს არის რთული სინამდვილე, რომელიც წარმოშობს ადამიანთა შორის კონფლიქტს, ურთიერთობის რღვევას.

თავმოყვარეობის ინსტიქტები, წოდებრივი ღირსებანი და ეკონომიური პირობები წარმოადგენენ „ირინეს ბედნიერების“ გმირთა შეპირისპირების საფუძველს. აქ ერთმანეთს გამორიცხავენ წოდებრივი მდგომარეობანი და შესაბამისი ეკონომიური პირობები.

ნიადაგი ეცლებათ ადამიანებს, ჰკარგავენ რეალობის გრძნობას და უნებლიეთ ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაში ვარდებიან.

სპექტაკლის გმირების მოქმედებაში არის ის ტაქტი და საუბრის დახვეწილი მანერები, რომლითაც ასე გამოირჩევიან კლდიაშვილის გმირები.

რეჟისორი უფრო დასრულებულ ფორმებსა და ატმოსფეროს ქმნის „დარისპანის გასაჭირში“. სპექტაკლი თანადროულად ჟღერს. ეპოქის სურნელება და კოლორიტი დიდი ზომიერებით არის მოცემული.

ისტორიულად პიესის ყოველ დადგმაში კამათს იწვევდა კაროჟნას და ოსიკოს სახე. ოსიკო აქაც პოლემიკურ ხასიათს ატარებს. თანამედროვე, საკმაოდ ელეგანტური ჭაბუკი თითქოს არც შეესაბამება ჩვენს წარმოდგენას კლდიაშვილის გმირებზე, მაგრამ აქ არც კაროჟნას სახეა „ტრადიციულად“ მახინჯი. ასე რომ კაროჟნა და ოსიკო ცუდი წყვილები არ იქნებოდნენ სხვა პირობებში.

ამრიგად, ერთიცა და მეორეც სავსებით ჯანსაღი, ლამაზი ახალგაზრდები არიან. აი, აქ არის ტრაგიკულის საფუძველიც. კაროჟნას უბედურება შედეგია ღრმა სოციალური პირობებისა და არა მისი ფიზიკური ნაკლისა.

კაროჟნა მშვენიერია და ეს სილამაზეც კი უძლურია წინ აღუდგეს ეპოქას, რომელმაც ფასი დაუკარგა მის ღირსებას, მოვიდა დრო, რომელმაც ფასი დაუკარგა მის ღირსებას, მოვიდა დრო, რომელმაც ქალის ღირსება ორი სიტყვით განსაზღვრა: „აქვს რამე?...“ ამბობს ოსიკო და ეს არის იმ ეპოქის არსებითი ნიშანი.

ძლიერად არის დადგმული „შეჯიბრის“ სცენა. ოსიკოს საამებლად იმართება ცეკვა. ციბრუტივით ტრიალებს ნატალია, ტრიალებს კაროჟნაც. მერე იწყება სიმღერა. დარისპანი ხმას აუწყობს ქალიშვილს. მისი მოძახილი კვნესასავით ისმის ნაძალადევი მხიარულებით დამძიმებულ ატმოსფეროში.

რეჟისორი გავრცობილად წარმოგვიდგენს ამ სცენას. კლდიაშვილი უფრო შეკუმშულ ფორმებში ხატავს „ლხინს“, მაგრამ ეს გაშლილობაც დანაღმულია დიდი შინაგანი დრამატიზმით და არსად არ შორდება პიესის ხასიათს.

სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორი თ. ჩხეიძე მოღვაწეობას იწყებს არა თბილისში (სადაც მას ამის საშუალება ჰქონდა), არამედ შ. დადიანის სახ. ზუგდიდის თეატრში. რეჟისორთან ერთად მიდის მხატვარი მ. ჭავჭავაძე და რამდენიმე ახალგაზრდა მსახიობი (ა. მახარაძე, ჯ. მონიავა, ქ. ლოლაშვილი და სხვ.). თ. ჩხეიძე ზუგდიდის თეატრში დგამს ვ. დარასელის „კიკვიძეს“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“, ჯ. შონიავას „კორპუსი 5, ოთახი 55“. ახალ-

გაზრდა რეჟისორი დიდი გატაცებით ებმება ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში და ცდილობს საინტერესო გახადოს იგი. თეატრში იქმნება შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელსაც დიდად უწყობს ხელს დირექტორი ს. ეგუტია. თ. ჩხეიძეს ათასი სიძნელე ხვდება წინ, მაგრამ აქ იწრთობა და იჩენდება ნიჭიერი შემოქმედის ხასიათი.

ბუნებრივია, რომ მოცემულ ეტაპზე ქართველი ხალხის ყურადღება კვლავ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახ. თეატრებისკენაა მიპყრობილი. დიდი ცვლილებები ხდება ამ თეატრებში. რუსთაველის თეატრი მეტის ინტერესითა და ვნებით, არაჩვეულებრივი მონდომებითა და დაჟინებით ეძებს გზებს რათა აღმოაჩინოს ახალი ფორმები. კოლექტივის დარაზმულობა იწვევს შემოქმედებითს ექსტაზს. თეატრის რამდენიმე დამარცხების ფონზე ჩნდება საიმედო წარმატებები. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს რ. სტურუას დადგმა „სეილემის პროცესი“. რ. სტურუა აქ წარმოდგა, როგორც ნიჭიერი, მიზანსწრაფული, ცხოველი ფანტაზიისა და შემტევი სტილის რეჟისორი. მისი სპექტაკლები „ვახშმობის წინ“, „მზიანი ღამე“, „შეხვედრა“ და „სეილემის პროცესი“ ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკასთანაა წილნაყარი. სპექტაკლთა სხვადასხვა დონის მიუხედავად, „სეილემის პროცესში“ გარკვეულად ვლინდება მთელი სახე რეჟისორის სტილური თავისებურებისა. „სეილემის პროცესის“ დიდი წარმატების შემდეგ 70-იან წლებში მთლიანად იცვლება მხატვრული სტილისტიკა, ფართოვდება სოციალ-პოლიტიკური თვალსაწიერი, რეჟისორი ნიჭიერად პოულობს ახალ გზებს და დიდ წარმატებებსაც აღწევს. თითქოს მეორე რეჟისორი ჩასახლდაო მის სულში, რომელმაც ფეიერვერკული საზეიმო თეატრალობის სტიქიის მოძალებით სძლია პირველს. მიუხედავად ამისა, როგორც ჩანს სტურუას შემოქმედების შემდგომი გზისათვის აუცილებელი საფეხური იყო სწყისი პერიოდის სპექტაკლის სტილისტიკური თავისებურებანი. რეჟისორის დაინტერესება ტენდენციით, მისი სოციალური გამიზნულებით, შემდგომ რეჟისორის ღრმა სოციალ-პოლიტიკურ თეატრის ესთეტიკურ პლატფორმად ფორმირდება. ბ. ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკაში პოულობს მისთვის ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, რომელიც გარკვეულად ანახლებს რუსთაველის თეატრის ლექსიკას.

ქართულ თეატრში გაიარა ევროპისა და აზიის გზებმა. ერთიც

გაითავისა და მეორეც. ძლიერი შინაგანი ენერგია გაათავისებდა იმასაც, რაც გარედან იყო იმპულსირებული, მაგრამ პოულობდა ეროვნულ ნიადაგს ახლებური აღმოცენებისათვის. 60-იანი წლების თეატრში კიდევ უფრო მძაფრად წარმოჩნდა დროთა ცვლილებები. „დრო შეიცვალა. საუკუნეებმა გადაიჯირითეს კაცობრიობის ისტორიაში. დადგა მექანიზმების, გონიერი მანქანების ეპოქა, მაგრამ როგორია თვით ადამიანის დანიშნულება ახლა, როდესაც ათასნაირი მანქანა შექმნა? ადამიანი ფეხით აღარ დადის, ადამიანი დაფრინავს, ადამიანი ცურავს ისე, რომ არ სველდება, ადამიანი კოსმოსში შეიჭრა. რა გავლენა იქონია ყოველივე ამან ადამიანზე? ხომ არ დაკარგა ადამიანმა სილამაზის, მშვენიერების მოთხოვნილება? მადლობა ღმერთს, — არა“ (ჯ. ბრუნერი). შემოქმედებითი ენერგია მუდამ ქმნის, მოძრაობს, ეძებს ფორმებს ახალ-ახალი სიურპრიზებისათვის. მაყურებელიც ისევე შეიცვალა, როგორც თეატრი და პირუკუ. თეატრს აღარ შეუძლია ფარდის იდუმალი შრიალით მოხიბლოს მაყურებელი. თეატრმა პასუხი უნდა გასცეს ურთულეს კითხვებს, პრობლემებს. ერთი ადამიანის გონება ქმნის მშვენიერებას, ხოლო იქვე მეორე ადამიანი ამზადებს საშინელ ბომბს, რათა მოსპოს მშვენიერებაცა და მისი შემქნელიც. ორივე თავიანთი საქმით არიან გატაცებულნი. რა საოცარი შეპირისპირებაა, და მათ შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა. ზოგჯერ ფარული, არაცნობიერია იგი, მაგრამ ბრძოლა მაინც გრძელდება. თეატრი მშვენიერების შემქმნელთა ცენტრშია და მას არ შეუძლია ამ ბრძოლის წინა ხაზზე არ იდგეს. თეატრის განკარგულებაშია დიდი არსენალი საბრძოლო იარაღისა — ეს არის მორალის, ეთიკის, მრწამსის და ათას სოციალურ-პოლიტიკურ საშუალებათა ერთობლიობა. მასთან მიდის ასობით, ათასობით ადამიანი და მას შეუძლია აღზარდოს იგი. თეატრი საამისოდ ეძებს ახალ-ახალ საშუალებებს. მათ შორის არის ეფექტური სიურპრიზი. იგი მოულოდნელია, უცებ გამოანათებს სცენაზე და დარბაზშიც ასევე უეცრად იფეთქებს ტაში. დგება წამი სცენისა და დარბაზის სრული გაგებისა, თანაგანცდისა და ამ სიხარულს არაფერი არ შეედრება! სცენური ეფექტი, იქნება ეს მეტაფორული სახით წარმოჩენილი, პირობითი მოულოდნელობის თუ იდეის სიმბოლური განზოგადების შედეგი, ყოველთვის იწვევს მაყურებლის უეცარ მიხვედრას, მის არსში წვდომას და ამ მიგნების

სიხარულის განცდას. მაყურებელმა უცებ მიიღო უდიდესი ინფორმაცია, ინფორმაცია კი შეიძლება იყოს პოლიტიკური, სოციალური და ან ერთიცა და მეორეც, მეათეც... ამ უზარმაზარი ინფორმაციის მიღება ვიზუალურად ნათელი, ლამაზი ფორმით მოხდა და მაყურებელიც აღტაცებული შეხვდა მას, რადგან ამით ესთეტიკურ სიამოვნებას ეზიარა. დიდია ამგვარი თეატრალური პირობითი ეფექტის მნიშვნელობა, მაგრამ საერთოდ იგი მიზანს მიღწეულია, მაშინ როცა მას თავისი გამგები მაყურებელიც ჰყავს.

მეტაფორული აზროვნებისა და გართულებული, გროტესკული სცენური პირობითობის წარმოჩენა, რაც ასე საცნაურია ქართულ თეატრში, განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან, ტოტალურ რეჟისურასთან არის წილნაყარი. იგი თავისი არსით დამდგმელობით რეჟისურას არის დაფუძნებული. თავის მხრივ, მეტაფორული აზროვნება რეჟისურის უნიკალისტის პრობლემას უკავშირდება. იგი გუშინ და გუშინწინ არ წარმოქმნილა. შეიქმნა მეტაფორები კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელის, ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვისა და სხვა რეჟისორებისა. მაგალითებს არ ჩამოვთვლით. ის კი უნდა ვთქვათ, რომ ყველგან საჭიროა ისტორიზმის პრინციპი როცა წარსულს ვაფასებთ, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი თეატრალური მოვლენების შეფასებისას უნდა გვახსოვდეს, დროის ფაქტორს განუსაზღვრელი ძალა აქვს თეატრში. დრო ადვილად სპობს, აბერებს თეატრის საშუალებებს. როგორც სიბერის ჟამს ნელდება სიჭაბუკის ვნებანი, ასევე საცნაურია თეატრში შთაბეჭდილებების განელების პროცესი დროთა მანძილზე. ამიტომ, ჩვენთვის თეატრის კერპებად ისინი უნდა დარჩნენ, ვისაც ხალხი აღმერთებდა თავის დროზე.

უნაპირო თეატრალური პირობითობის სამყარო. სინთეზური თეატრის რთულ კომპლექსში წარმოიქმნა საშუალებათა ათასი ახალი სახეობა, ზოგიერთი ძველიც ახლებურ კომბინაციაში მოექცა, ახალი ჟღერადობა შეიძინა. სახვითობის პრინციპებმა გააფართოვა მეტაფორის ხედვითი არე, ორგანულად გაითავისა პლასტიკური ხაზი და შეიქმნა რთული კონსტრუქციის მეტაფორული ხატი.

პირობითი სცენა ცხოვრების სინამდვილიდან თავისებური „გაქცევაა“, რომელიც ახალი თეატრალური სინამდვილის შექმნით მთავრდება. სწორედ მასში იკითხება სინამდვილის მხატვრული სახის ენერგია. პირობითი სცენის კოდი ინფორმაციისა და ასოციაციის

დიდ სამყაროს მოიცავს. ბევრს ახსოვს ბოჰემის ტყის სცენა ს. ახმეტელის სახელგანთქმული სპექტაკლიდან „ყაჩაღები“. ი. გამრეკელმა სცენაზე დადგა გაშიშვლებული უზარმაზარი ხის ფესვი (სპილოს ეშვს რომ მოაგავდა), არაფრით არ გავდა ნამდვილი ხის ფესვებს. ეს არაბუნებრივი ხის ფესვი ბოჰემიის ტყის სრულ ილუზიას ქმნიდა. იგი წარმოადგენდა გრანდიოზული ტყის მეტაფორულ სახეს. რეჟისორმა და მხატვარმა გამართლება მოუძებნეს მას, მხატვრული ფუნქცია მიანიჭეს პირობით სცენას. ახმეტელის სიკვდილის შემდეგ, ერთხანს ფორმალისტურ გადაწყვეტად მიიჩნიეს ის სცენა და ნამდვილს მიმგვანებული „ბუნებრივი“ ხე მიახატეს. ეს ბუნებრივი ხე საოცრად არაბუნებრივი იყო.

მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“ იყო ასეთი სცენა: რ. ჩხიკვაძის პეტრი ბინაზე ეწვეოდა თავის საყვარელ ადამიანს მ. ჩახავას — ლიდა მატისოვას. სცენაზე კი სახლი არ იდგა. ცარიელი სივრცე გახლდათ. რ. ჩხიკვაძის გმირი იატაკზე დააკაკუნებდა, ლიდა მატისოვა კარებს „გააღებდა“ და „შინ“ მიიწვევდა. ცხოვრებაში არც ასეთი სახლები არსებობს და არც იატაკზე აკაკუნებენ ზარის დარეკვისა თუ კარებზე დაკაკუნების ნაცვლად. ამ სრულიად არაცხოვრებისეულ დეტალს მაყურებელი აღიქვამდა, როგორც საოცრად ბუნებრივს მოცემულ სიტუაციაში. პირობითი სცენური გარემო ბუნებრიობას ანიჭებდა ამგვარ ხერხს. ამავე სპექტაკლში ს. ზაქარიაძე ასრულებდა მოსამართლის როლს. ბრწყინვალე შესრულება იყო. მსოფლიო რომ მოიაროთ, ვერ შეხვდებით ისეთ მოსამართლეს. ამ სპექტაკლში ს. ზაქარიაძე ქმნიდა მოსამართლის იდეალს. ამ პარადოქსულ წინააღმდეგობაში ვლინდებოდა არაჩვეულებრიობის ბუნებრივად ქცევის პროცესი.

ს. ზაქარიაძის მოსამართლისა და მ. ჩახავას ლიდა მატისოვას შორის დაახლოებით ასეთი დიალოგი იმართებოდა:

— ლიდა, შენ უკვე იცი თუ რა მოჰყვა პეტრისადმი სიყვარულს, დაიღუპე. თავიდან რომ შეგეძლოს ცხოვრების დაწყება, როგორ მოიქცეოდი?

— ისევ გავიმეორებდი ჩემს გზას.

ამ დროს მოსამართლე ს. ზაქარიაძე აღელვებული მოწყდებოდა ადგილიდან, მოეხვეოდა ლიდა მატისოვას, გულში ჩაიკრავდა და ცრემლმორეული ჩაიჩურჩულებდა — „რატომ ლიდა... რატომ...“ და

სულგანაბული მთელი დარბაზი მღელვარებით უყურებდა ამ დიდ სანახაობას.

ვინმეს უნახავს, მოსამართლე რომ ტიროდეს? ან განსასჯელს ეხვეოდეს? რასაკვირველია არა! თეატრი კი ვერ წარმოიდგინება ამ პირობითობის გარეშე. ს. ზაქარიაძემ თავად შექმნა ახალი სინამდვილე, მაყურებელი დააჯერა თავის სიმართლეში და, ბოლოს და ბოლოს, სულ ერთი არ არის რა საშუალებებით მიაღწია ამას? ზოგჯერ მართალი სცენური დეტალი სრულიად შემთხვევითაც კი წარმოიქმნება ხოლმე თუ პირობითი გარემო ბუნებრივია. სპექტაკლ „ესპანელ მღვდელში“ ეროსი მანჯგალაძე ლოპესის როლს ასრულებდა (ფეიერვერკული სახე შექმნა). გენერალურ რეპეტიციაზე კისერზე ჩამოსაკიდებელი ჯვარი დავიწყებოდა. როცა ჯვარი უნდა გადაესახა, მაშინ შეამჩნია ის, მაგრამ მოულოდნელად ხელი ჩაიქნია (რა მნიშვნელობა აქვსო) და ხელითვე გადასახა პირჯვარი. დეტალმა არსებობის უფლება მოიპოვა. იგი ზუსტად გამოხატავდა ურწმუნო მღვდლის პოზიციას.

ათასგვარი ფორმით ვლინდება ხოლმე სცენური მეტაფორა. ზოგჯერ იგი საოცარ მასშტაბს იძენს, მასში ვლინდება დიდი პოლიტიკური თუ სოციალური აზრი. ზოგჯერ პატარა დეტალის სახით არის წარმოჩენილი. თეატრში მეტაფორული აზროვნება რეჟისორის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. იგი თითქმის არ გვხვდება განვითარებადი რეჟისურის პერიოდში. 20—30-იან წლებში კი უნივერსალურმა რეჟისურამ თან მოიტანა ფართოპლანიანი მეტაფორული სახეები. თუმცა დიდი რეჟისორები მეტაფორას სავსებით უქვემდებარებენ მსახიობს, გავიხსენოთ ყველასათვის ცნობილი მეტაფორა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლიდან „ოტელო“. (უ. ჩხეიძის იაგო არწივით რომ დააცხრება ძირს გართხმულ ოტელოს!). 60-იანი წლებიდან მეტაფორამ ახალი აქცენტები შეიძინა. მსახიობი ზოგჯერ რეჟისორულ მეტაფორაში „მასალის“ ფუნქციას ასრულებს. იგი მეტაფორაშია მოქცეული და თავად ვერ ბატონობს მასზე. პლასტიკისა და სახვითობის პრინციპზე აღმოცენებულ მეტაფორაში რამდენადმე ნიველირდება მისი თვითმყოფადობა და მოკრძალებულ ადგილს იკერს სიმბოლური აზრის საერთო პლანში. ეს არის ტოტალური რეჟისურის აქილევსის ქუსლიცა და ამასთანავე, მისი პირობითი სცენური აზროვნების მაღალი კულტურის ნიშანიც. ამ

პარადოქსულ წინააღმდეგობაში შეინიშნება ჰამლეტისებური გაორება, მაგრამ ეს არის ნოსტალგია დაკარგულ მსახიობზე!..

სცენური ეფექტებისა და მეტაფორული სახეების სიმრავლე ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა ხოლმე, იკარგება ზომიერება და გარდუვალად იწვევს ერთფეროვნებას, რომელიც სპექტაკლიდან სპექტაკლებში გადადის. ზოგჯერ როცა ბუნდოვანია მეტაფორა, მაყურებელს ეკარგება სიხარულის განცდა, გაუგებარი შეიძლება გაოცებასაც იწვევდეს, მაგრამ არა იმ სიხარულს, რომელიც თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთგაგებაზე აღმოცენდება ხოლმე. გაოცება და არა სულის შეძვრა. საერთოდ, მეტაფორების მოძალებას მაშინ აქვს ფასი, თუ იგი უკეთ ავლენს მსახიობის ხელოვნებას, რეჟისორულ მეტაფორაში ზოგჯერ მსახიობის როლი დეკორატიული დეტალის მნიშვნელობამდეა დაყვანილი. ერთობ საშიშია ასეთი მეტაფორა! (საშიშიცა და ლამაზიც ერთსა და იმავე დროს!)

ს. ზაქარიაძე არ იყო მოდას აყოლილი მსახიობი, მაგრამ კარგად იცოდა, რომ სცენურ საშუალებებს მუდმივი განახლება უნდა. ცხოვრების ფერისცვალება თეატრსაც ცვლის. მან პირველმა მოიწადინა თბილისში ჩამოეყვანა ბრეხტის თეატრი. ეს შემთხვევითი არ იყო. ს. ზაქარიაძე ხიშტით არ შეხვედრია ინტელექტუალური დრამისა თუ სხვა თეატრალური ტენდენციების წარმოქმნას. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ (რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა) დადგმით ნათელი გახდა, რომ თეატრმა იპოვა პირობითი სცენური აზროვნების ახალი მოდელი. რა კარგად გამოჩნდა მსახიობიცა და რეჟისორიც ერთსა და იმავე დროს!

სასიხარულოა სცენური მეტაფორების ის სიკეთე, როცა შექმნილი მხატვრული ხატი დიდი პოლიტიკურ-სოციალური შინაარსით არის სავსე. როცა მის მხატვრულ ენერგიას წარმართავს მსახიობი. ხალხური თეატრალური ფორმების გათამაშება, მისი ორგანული შენივთება წარმოდგენის შინაგან განფენილობაში ქმნის ორგანულ სინთეზს. რეჟისორი თხზავს ეფექტურსა და ზუსტ კონსტრუქციას, სადაც ასევე ზუსტად რეგლამენტირდება არტისტის ფუნქცია. მაგრამ როგორც სხვა ამ ტენდენციის დროს ყველაფერს წყვეტს ნიჭისა და ოსტატობის დონე. მაგალითად, იმის გამეორება, რაც ბუნებრივი და მხატვრულად გამართლებულია რ. სტურუას წარმოდგენებში, სრულიად საწინააღმდეგო ეფექტს მოგვცემდა ნაკლები

შესაძლებლობის რეჟისორთან. მთავარია ერთი ტენდენცია არ დაუპირისპიროთ მეორეს. დაე იყოს ერთიც, მეორეც და... მეათეც. ქართველ ხალხს თეატრალური აზროვნების მრავალი ფორმა და გზა გააჩნია. სტილური მრავალფეროვნება ქმნის მის დიდებულ პანორამას. დაე ცოცხლობდეს ერთ ცისქვეშ ადამიანთა სულიერი სამყაროს გამომსახველი ათასი ფორმა.

1966 წელს ა. ჩხარტიშვილი რუსთაველის თეატრში დგამა მ. ელიოზიშვილის „ბებერ მეზურნეებს“, სადაც იქმნება რამდენიმე საინტერესო აქტიორული სახე. მ. თუმანიშვილი დგამს შექსპირის ერთ-ერთ ურთულეს ტრაგედიას „მეფე ლირს“, რომელიც ქართულ თეატრში თავისებურ საჯილდაო ქვად იქცა. ს. ზაქარიაძის გამოსვლა ლირის როლში, სპექტაკლის მ. თუმანიშვილისეული გადაწყვეტა ნათლად მიგვანიშნებს რეჟისორის სურვილს არ შემცირდეს თეატრის მასშტაბები, არ განელდეს ტრაგედიის ცეცხლი, რითაც ადრე თავს იწონებდა თეატრი. სპექტაკლის არათანაბარი ხასიათი, თეატრის აქტიორულ ოსტატობაში წარმოჩენილი ახალი ტენდენციები ერთგვარად ბოჭავს სპექტაკლს, ადუნებს მის მაჯისცემას. რუსთაველის თეატრის რეჟისორული ძიებები ამ ეტაპზე ჯერ კიდევ ვერ პოულობს ერთიან გამოკვეთილ სახეს, იგრძნობა შინაგანი ეკლექტიზმის, გაორების ნიშნები, მაგრამ თეატრის რეჟისორთა მტანჯველ ძიებებს, ახალ გზათა მოსინჯვას საყურადღებო შედეგებიც ახლავს.

მნიშვნელოვანი მოვლენები ხდება მარჯანიშვილის სახ. თეატრშიც. თეატრის ზიგზაგობრივი სვლა და დაშვების სამწუხარო მომენტები გარკვეულად წონასწორდება 1965 წელს, როცა მის სცენაზე იდგმება პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე), ჟ. ანუის „ტოროლა“ (რეჟ. ლ. მირცხულავა), ო. ჩხეიძის „ვისია, ვისი?“ (რეჟ. ი. კაკულია), კ. ჩაპეკის „დედა“ (რეჟ. მ. კუჭუხიძე). ეს სპექტაკლები საიმედო პირობებს ქმნიან თეატრის წარმატებისათვის, მაგრამ ისევე როგორც რუსთაველის თეატრში „სეილემის პროცესს“ მოსდევს უფერული სპექტაკლები („დაკარგული ბარათი“, „შეხვედრა“ და სხვ), იგივე ხდება მარჯანიშვილის თეატრშიც („მთაწმინდის მთვარე“, „ფითრი“, „ოქროს საწმისი“ და სხვ.). ამ ფონზე შემდეგ განსაკუთრებით იკვეთება უაღრესად საინტერესო, ძლიერი, ღრმა ფსიქოლოგიური სიმართლის სპექტაკლი „ყამ-

თა სიაეე“ მ. კუჭუხიძის დადგმით. დროულად იდგმება გაბედული სპექტაკლი გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი“ (რეჟ. ნ. გაჩავა). სპექტაკლი მაღალმოქალაქეობრივი პოზიციისა. ამ ხაზს შემდეგშიც აგრძელებს რეჟისორი.

მ. კუჭუხიძის „დედა“ ნათლად აცლენს გონიერი, დინჯი, დაკვირვებული რეჟისორის თვისებებს, სცენაზე იგრძნობა მხატვრული სიმართლე, მსახიობთან რეჟისორის მეთოდოლოგიურად სწორი მუშაობა, იგრძნობა სოციალური ტენდენციის წარმოჩენის ნიჭიერება, რაც შემდეგ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოვლინდება მ. კუჭუხიძის სხვა წარმოდგენებში.

პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება ჟ. ანუის პიესის დადგმას თეატრში. ანუის თეატრალურ ესთეტიკას ძალუძს თეატრში შეიტანოს სტილური სიახლე, გამოიწვიოს საშემსრულებლო ტექნიკის სახეცვლა, მაგრამ სპექტაკლი ვერ პოულობს ფართო რეზონანსს, მას თითქოს თეატრში არ ხვდება შესაფერისი ნიადაგი. ამგვარ პიესას რაღაც სხვა საშემსრულებლო არსენალი სჭირდებოდა...

გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლმა „კახაბერის ხმალმა“ ნათლად გამოხატა თეატრის მხატვრული გეზი და მზადყოფნა — მტკიცედ დაიცვა თავისი ფუძემდებლის შემოქმედებითი პოზიციები. ჩვენ აქ გვესმის ტრადიციის ცოცხალი ნერვის ფეთქვა და მისი ორგანული კავშირი თანამედროვე თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებთან.

რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ, პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგმისას მახვილგონივრულად გამოიყენა ხალხური ნიღაბი და მას ახალი შინაგანი განათება მისცა. სპექტაკლში იგრძნობა ჯანსაღი ეროვნული სული თავისი ტემპერამენტით, ენებათა ღელვით, იუმორითა და პოეზიით.

თითქმის ოცდაათი წელი ელოდა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ სისხლსავსე სცენურ სიცოცხლეს. ვინ მოთვლის რანდენი ექსპერიმენტი ჩატარდა, მაგრამ პიესას ვერც ერთმა რეჟისორმა ვერ მოუძებნა შესაფერი „გასაღები“.

„კახაბერის ხმლის“ დადგმა თეატრისათვის მართლაც დიდი გაბედულება იყო. ჩვენი ისტორიის ურთულესი პერიოდი აქ კომედიურ ჟანრშია გადაწყვეტილი და თეატრს განსაკუთრებით დიდი ტაქტი და დაკვირვება მართებდა. ს. ახმეტელი ჯერ კიდევ პიესის პირველი ვარიანტის შესახებ წერდა: „ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის

„ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმაა და პრინციპული... უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომელიც ქართულ თეატრალურ ფორმებს ამჟღავნებს და საფუძვლად დავუდოთ „ბახტრიონს“.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიც სწორედ „ქართული თეატრალური ფორმების“, მისი მხატვრული ელემენტების სინთეზით გამოირჩევა. თეატრონის გათამაშებამ რეჟისორს საშუალება მისცა ეპოვა დამხმარე „სცენური ნერვი“ პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. იგივე თეატრონი დაეხმარა, რათა ერთი მთლიანი სუნთქვა, ფიქრი და გულისძგერა ეგრძნო სცენასა და პარტერს, დამყარებულიყო შინაგანი კონტაქტი მე-14 საუკუნის ისტორიულ წარსულსა და თანამედროვე აუდიტორიას შორის.

„კახებერის ხმლის“ დადგმაში ჩანს ქართული ყოფის მრავალი ტიპური და ამასთანავე, კონკრეტული დეტალი, რომელსაც ხშირად სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და დიდ მხატვრულ განზოგადებამდეა აყვანილი. პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ტიპები შთაგონებული არიან ეროვნული ფოლკლორით და გამოირჩევიან ხალხური სიბრძნითა და მომხიბვლელობით. რეჟისორმა სწორედ ეს ხალხურობა იგრძნო უპირველესად და მას შესატყვისი სცენური გააზრებაც მოუნახა. რეჟისორისათვის ყველაზე ძნელი მაინც რეალისტურისა და სიმბოლურის გამაერთიანებელი თეატრალური ნერვის პოვნა იყო. ადვილი შესაძლებელი იყო დაკარგულიყო სიმბოლიკა. ამ ბეწვის ხიდზე მოუხდა გავლა რეჟისორს!.. წარმოდგენა ისეა დადგმული, თითქოს მას ფიროსმანის თვალი დაჰყურებს. გავიხსენოთ თუნდაც სპექტაკლის ფარდა. ეს ხომ ფრესკებიდან და ფიროსმანიდან წამოსული სამყაროა. იგი გადადის ნიღბებში, გადადის მთელი სპექტაკლის შინაგან ქსოვილში და ქმნის მართლაცდა ახალ სინამდვილეს, რომელიც გვხიბლავს თავისი მარტივი ფორმებით, სილამაზით, სიკეთისაკენ სწრაფვით. ეს, თითქოსდა უბრალო, მაგრამ რთული სინამდვილე, სავსეა კონფლიქტებით, წინააღმდეგობებით, დრამატურგი მას ხატავს მძაფრად, უკომპრომისოდ.

სპექტაკლში გრძნობთ, თუ რა ძნელად იკვლევს გზას სიკეთე და სილამაზე, როგორ ებრძვის მას სიცრუე და უზნეობა. შური და გაუტანლობა დაუფლებია ქვეყანას. ძმას ძმა არ ინდობს და ნათესა-

ვი ნათესავს, ხალხი ეძებს გამოსავალს, ეძებს გმირს, რომელიც მოვა და სიმართლის მახვილით მოსპობს ბოროტებას. ეს დიდი იმედი კახაბერის ხმალია. ეს არის ერის ფარი, რომელმაც ყოველგვარი მტრისაგან უნდა დაიცვას ქვეყანა. კახაბერი თვით ხალხის სულში ზის და ამიტომ არის იგი ეროვნული გმირი. მაგრამ ეს არის განზოგადებული, სიმბოლური და არა ერთ რომელიმე გმირში დაკონკრეტებული სახე. ამიტომ იყო, რომ ზოგ სკეპტიკოსს უჭირდა შეგუებოდა იმ აზრს, რომ პიესაში ბოროტი ძალები უაღრესად კონკრეტული, „ადამიანური“ სახით მოქმედებენ, ხოლო მათი მოპირდაპირე კახაბერი კი უბრალოდ მოქმედების გარეთ დგას. სპექტაკლმა ნიადაგი გამოაცალა ამგვარ შიშს. იგი ოპტიმისტურად ჟღერს. ეს მიღწეულია პიესის სწორი რეჟისორული გადაწყვეტით. ნაწარმოებში გულქანას სახით ძლიერი დადებითი საწყისი მოქმედებს. კახაბერი — სიმბოლო, და გულქანა — კონკრეტული სახე ორი პარალელურად მოქმედი კეთილი ძალაა, რომლებიც ერთმანეთისაკენ ილტვიან გასაერთიანებლად.

გულქანა ამავე დროს ზოგადი სახეა ქართველი ქალისა, თავისი დიდი ზნეობრივი სიწმინდით, შვენიერებით, მებრძოლი სულით. მიზნის სიცხადე, მისწრაფების სიცხოველე, მაღალი მორალური ძალა, თავისი შინაგანი მისწრაფებით დაკავშირებულია კახაბერის იდეალებთან. აქ ყველაფერი ისეა წარმართული, თითქოს გულქანა კახაბერის შენაცვლებული ცოცხალი ძალაა, რომელსაც ისტორიამ წილად არგუნა შეუდრეკლად იაროს ამ საუკუნის ცრუსა და უზნეო სამყაროში, იქადაგოს სიკეთე და ბოლოს, წუთისოფლის ორომტრიალში შეუბღალავი სახით შეუერთდეს სამართლიანობისათვის ბრძოლის იმ იდეალს, რომელმაც კახაბერის ირგვლივ გააერთიანა ხალხი. კახაბერის და გულქანას ამ სიმბოლურ გაერთიანებაშია სპექტაკლის დიდი იდეური ძალაც.

...პირველი მოქმედების უკანასკნელი სცენა მშვენიერი აპოთეოზია ამ სურათისა. აქ ყველაფერი პოეტურია. მოძებნილია სახიერი სცენური ფორმა, რომელიც თავისი მასშტაბით ეპიკურ ჟღერადობამდეა აყვანილი. მამაპაპურ ურემზე ზის გულქანა, როგორც დედოფალი და მეფის ამალასთან ერთად ბახტანგ-ხანის სამეფოსაკენ მიემგზავრება. ამ მშვენიერ სურათთან ეშვება ფარდა, მაგრამ მეორე მოქმედების დასაწყისი ბუნებრივად აგრძელებს მიღებულ

შთაბეჭდილებას და ახალი ძალით აცხოველებს მას. ბრუნავს წრე (წუთისოფლისა), მიდის ურემი (წუთისოფლის გზაზე...) და ჩვენ გვესმის სევდიანი თურქული მელოდია. მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით ედება ზღვარი ბახტანგ-ხანის სამყაროს ქართულთან. თურქულს ომახიანი ქართული სიმღერა ცვლის, მერე ისევ თურქული იჭრება და ლოგიკურად უკავშირდება ჰარამხანის სცენას. ეს შეპირისპირება მშვენიერ მუსიკალურ აქცენტს უკეთებს პიესის დრამატურგიულ კონფლიქტს.

მეორე მოქმედების დასაწყისში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მართლაც დიდი გზა განვლო გულქანამ. ეს იყო მტრის მიერ დარბეული სახლებითა და დასახიჩრებული ადამიანებით სავსე მწუხარებისა და გლოვის გზა. ამ სანახაობით შეშფოთებული გულქანა მღელვარებით წარსდგა ბახტანგ-ხანის წინაშე და გულწრფელად აუწყა ნანახი და განცდილი. მთელი ეს სცენა, დაწყებული ჰარამხანის ასულთა როკვით, დამთავრებული ხანის უკანასკნელი რეპლიკით, მდიდარია შინაგანი დრამატიზმით, იუმორით, სატირიკული სიმძაფრით. მახვილ რეჟისორულ მიზანსცენებს მეტი რელიეფურობა შეაქვს ბახტანგ-ხანის დესპოტური სამყაროს გადმოსაცემად. რეჟისორი და მსახიობები აქ ერთგულნი არიან მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრისა და ამიტომაც არის ასეთი სარკაზმით მხილებული ბახტანგ-ხანის „სამფლობელოს“ მთელი შინაგანი სიდამპლე.

საერთოდ, მეორე მოქმედება ყველაზე უფრო სრულყოფილია და მეტი სიცხადით ავლენს სპექტაკლის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებას.

...მუხისაგან ნათალი, ლამაზი და ჭირნახული ურემი, რომელიც ასე შვენის მთელ სპექტაკლს, რეჟისორისა და მხატვრის (მ. მალაზონია) ერთობლივი ძიების შესანიშნავი შედეგია. მათ მრავალპლანიანი, აზრობრივი და წმინდა ტექნიკური ხასიათის ამოცანა დააკისრეს ურემს და მას შესაფერისი მხატვრული გამართლებაც მოუძებნეს. ის არის არა მარტო უტილიტარული მნიშვნელობის საგანი, არამედ მხატვრული ელემენტი, რომელიც დიდ როლს ასრულებს სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტაში.

მე-14 საუკუნის საქართველოს პირქუში სურათი კომედიის ჟანრშია გადაწყვეტილი. რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა ეჩვენოს ვინმეს ჩვენი სიტყვები — პიესა და სპექტაკლი დიდი პატრი-

ოტული ჟღერადობის ნაწარმოებია. აკი ამბობდა ილია: „ბევრნი არიან ჩვენში იმისთანანი, რომელნიც ცდილობენ ჩვენი ცხოვრების სიბოროტის დამალვას. ეგ იმათ მოსდით ქართველების უმეცარ სიყვარულისა გამო.“

გ. ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში ხაზი გაუსვა პატრიოტულ ტენდენციებს და „უმეცარ სიყვარულს“ დაუპირისპირა ქართველი ხალხის სულიერი განახლების იდეა.

1966 წელს ა. ქუთათელაძე სოხუმის ქართულ თეატრში დგამს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“. ოიდიპოსის როლში წარმატებით გამოდის ახალგაზრდა მსახიობი ლ. ფილფანი. თ. აბაშიძე მოზარდ მაყურებელთა თეატრში რიგით რეჟისორად მოღვაწეობის შემდეგ ხელმძღვანელობს ბათუმში ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრს, სადაც წარმატებით დგამს გ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექიას“, ა. სამსონიას „ზღვა და სიყვარულს“. ახალგაზრდა რეჟისორი აღწევს წარმატებებს, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ ბათუმის თეატრის მსახიობთა ზრდისათვის, რეჟისორის შემოქმედებითი დაოსტატებისათვის.

საყურადღებო ძვრები ხდება მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. აღიარება და მაყურებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ქ. ქუჩიშვილის „კონკიამ“ თ. მაღალაშვილის დადგმით. თეატრში იდგმება: რ. მამულაშვილის „ძია ელიოზი“ (რეჟ. შ. გაწერელია), ლ. უსტინოვის „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ (რეჟ. თ. მაღალაშვილი) და თაქთაქიშვილის „ნევის შევარდენი“ (რეჟ. კ. სურმავა), ბ. შოუს „ეშმაკის მოწაფე“ (რეჟ. ა. ნინუა). უაღრესად მნიშვნელოვან მოღვაწეობას ეწევა გ. სარჩიმელიძე თბილისის თოჯინების თეატრში. წლების მანძილზე წარმატებით ხელმძღვანელობს თეატრის მხატვრულ ცხოვრებას. ამავე თეატრში ნაყოფიერად მუშაობს გ. სებისკვერაძე. თეატრი ჯეროვან პატივს მიაგებს გ. მიქელაძის მრავალწლიან ღვაწლსა და ამაგს. მ. ფურცხვანიძე სათავეში უდგება ქუთაისის თოჯინების თეატრს. სხვადასხვა რაიონულ თეატრებში სპექტაკლებს დგამენ გ. აბრამიშვილი, ს. ახალაძე, ს. კალანდარიშვილი, ვ. მოდებაძე და სხვები.

1966—1967 წლების სეზონში რთულსა და დიდმნიშვნელოვან შრომას ეწევა საქალაქო და რაიონული თეატრების რეჟისურა. ეს არის პერიოდი, როცა ქართული რეჟისურის ნაწილი მთელ თავის

ნიჭსა და ენერგიას ახმარს სარაიონთაშორისო თეატრების მხატვრული კულტურის წარმატებას, ამაღლებს სადადგმო ოსტატობას, მხარს უბამს დედაქალაქის თეატრებს. რეჟისორები იღვწიან რათა თეატრი მეტად დაუკავშირონ ცხოვრებას, ასახონ თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები, გამოხატონ წარსულის ჰუმანისტური იდეალები. იქმნება ჟანრულად მრავალფეროვანი წარმოდგენები, რომელიც საშუალებას ქმნიან გამოვლინდეს ყველა თაობის მსახიობთა შესაძლებლობა.

სოხუმის ქართულ თეატრში ზ. კანდელაკი დგამს ვ. პატრიკის „უცნაურ მისის სევიჯს“, რ. მამულაშვილის „ძია ელიოზს“, გ. სულიკაშვილი მოლიერის „სკაპენის ოინებს“, ვ. კანდელაკის „ნაკრძალს“, ი. კაკულია ა. გეწაძის ლირიკულ პიესას „წმინდანები ჯოჯოხეთში“. ხოლო ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრში თ. აბაშიძე დგამს ა. გეწაძის ამავე პიესას რომელიც შემდეგ ნაჩვენები იქნა მოსკოვში, კრემლის თეატრში. ი. კაკულია და თ. აბაშიძე ქმნიან სრულიად განსხვავებული ხასიათის პოეტურ სპექტაკლებს და აღწევენ წარმატებას, რასაც ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი აქვს.

ქუთაისის თეატრებში თავის ნაყოფიერ მუშაობას აგრძელებს მ. შესხი, მისი სპექტაკლი გ. ნახუცრიშვილის „შაითან ხიხო“ გამორჩევა რეჟისორული ფანტაზიით, გონებამახვილობით, პლასტიკის გრძნობით. ახალგაზრდა რეჟისორი მ. იმედაძე დგამს სადიპლომო სპექტაკლს ჰ. იბსენის „მოჩვენებანს“. თელავის თეატრში დ. კობახიძე წარმატებით დგამს რ. კაუგვერის „სასჯელის უმაღლეს ზომას“, ხოლო ზუგდიდის შ. დადიანის სახელობის თეატრში ა. სამსონიას „ჩემი შვილი სიმონის“, ა. შტეინის „ცოლიან საქმროს“. დ. კობახიძის სპექტაკლებში ჩანს რეჟისორ-ორგანიზატორის ხელი, სცენური სიმართლისა და კომპოზიციის გრძნობა, მსახიობთან მუშაობის სწორი მეთოდი. მიზანსწრაფულ, ენერგიულ მუშაობას აგრძელებს ლ. პაქსაშვილი თელავის თეატრში. რეჟისორი ეძებს მონუმენტურ, ფართოპლანიან ფორმებს, ქმნის პლასტიკურსა და სახიერ ეფექტურ სცენებს, იყენებს მეტაფორებისადმი გამორჩეულ ყურადღებას (ო. მამფორიას „ეთიმ გურჯი“, გ. ბერიაშვილის „ბროწეულებს ცეცხლი ეკიდება“). მახარაძის თეატრში ნაყოფიერ მოღვაწეობას იწყებს გ. აბესაძე, ცხინვალის თეატრში ი. მაცხონაშვილი ორიგინალურად დგამს პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებას,“ სადაც ახლებურად

არის მოაზრებული ხარიტონის სახე (თ. მეშვილდე). წლების მანძილზე საჭირო და სასარგებლო მუშაობას ეწევა გ. აბრამიშვილი. ასე რომ ფართოა ქართული რეჟისურის მოღვაწეობის სფერო. მას ხელმძღვანელი მდგომარეობა უჭირავს საქართველოს ყველა თეატრში. რეჟისურა განსაზღვრავს არა მარტო მსახიობებთან მუშაობას, თეატრის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების ხასიათს, არამედ ქართული დრამატურგიის ბედ-იღბალსაც. იგი წარმოაჩენს ქართული ორიგინალური დრამატურგიის საუკეთესო მხარეებს, გვიჩვენებს მის სირთულეებს, ნაკლოვანებებს. სცენაზე იშიფრება ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებების ავკარგიანობა. ქართული რეჟისურა სულ უფრო გაზრდილ მოთხოვნებს უყენებს ქართულ დრამატულ მწერლობას, ეს უკანასკნელი კი რეჟისურისაგან მოითხოვს მეტ მხარდაჭერას, პრაქტიკულ დახმარებას. თანაარსებობისა თუ წინააღმდეგობების რთულ კომპლექსში ვლინდება ქართული თეატრის შუქ-ჩრდილებიც.

1967 წელს ქართული თეატრის ცხოვრებაში დიდი მოვლენა ხდება. 30 ნოემბერს ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკით“ იხსნება რუსთავის სახელმწიფო თეატრი, რომელსაც სათავეში უდგას გ. ლორთქიფანიძე, ხოლო ორიოდე თვით ადრე (23. IX) ახალციხეში, ნ. დემეტრაშვილის ხელმძღვანელობით ყალიბდება მესხეთის თეატრი. ორივე თეატრის წარმოქმნა მოასწავებს დიდმნიშვნელოვან ფაქტს ქართული თეატრის ისტორიაში. რუსთავის თეატრს საფუძველს უყრის მარჯანიშვილის თეატრიდან წასული ჯგუფი, ხოლო მესხეთის თეატრს საქართველოს შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები და კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის კურსდამთავრებულები.

რუსთავის თეატრში 1967 წლის 14 დეკემბერს დაიდგა ვ. კოროსტილევის „ასი წლის შემდეგ“. ასე რომ თეატრმა ორი საუკეთესო სპექტაკლით დაიწყო სიცოცხლე.

პირველსავე სპექტაკლებში გამოჩნდა რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის ახალი სიმაღლეები. თეატრის პირველი სპექტაკლები გ. ლორთქიფანიძემ დადგა. რეჟისორი თითქოს შეგნებულად განერიდა ნაცნობ თემებს, ნაცნობ მასალას და არაქართული პიესების საფუძველზე სცადა ქართული წარმოდგენების შექმნა.

და მართლაც, მან ორივე (ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“,

ვ. კოროსტილევის „ასი წლის შემდეგ“) პიესაში იპოვა ქართული თეატრალური სტილისათვის ხელშესახები მასალა. იგრძნო გმირთა ბულიერი მონუმენტურობა და ის ბუნებრიეი გზები, რომლებსაც გრძნობისა და აზრის გამძაფრებამდე მივყავართ. სპექტაკლის გმირები გამოირჩევიან ემოციური დაძაბულობითა და ინტელექტის სიღრმით. დიდია მათი სულიერი მოძრაობა. რეჟისორი და მსახიობი, მხატვარი და კომპოზიტორი თავიანთი შემოქმედების ყველაზე სუსტ მომენტებშიც კი არ ივიწყებენ, რომ სცენაზე მოქმედებს სულის გამწმენდი ჭარიშხალი, რომელსაც თავისუფლება მოაქვს. ამ იდეალს ელტვის ფრანგი პოეტი, აქეთკენ მიისწრაფოდნენ რუსი დეკაბრისტები და მათი სახით კაცობრიობის საუკეთესო შვილები...

თეატრი ეძებს პრობლემებს, ეძებს მისი გამოხატვის გზებსა და საშუალებებს. ჩვენ უნდა გვახარებდეს თეატრის ეს მისწრაფება. რთული და ღრმა პრობლემების სცენურად გახსნის სურვილი კი, შესაძლოა, ყოველთვის ვერ შეესაბამოს შედეგს, მაგრამ ეს არის ჭეშმარიტი ხელოვნების გზა და თეატრიც მხოლოდ ამ გზით შეძლებს თავისი დროის დიდი თანამედროვე გახდეს. სწორედ თანამედროვეობის გრძნობით გამოირჩევა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები და ამაშია რეჟისორის უპირველესი დამსახურებაც.

რუსთავის თეატრმა, რომელიც დაჟინებით ესწრაფოდა წარმატებას, პირველსავე სპექტაკლებში გვიჩვენა თავისი მებრძოლი ჰუმანიზმი და ტრაგიკული პროტესტი ადამიანის სულისა „რომელმაც ქვეყანაზე ბედნიერება მოისურვა“. მან დაგვანახვა ამგვარი ადამიანების ბედის სირთულე ქვეყნის წინაშე, მათი მოვალეობისა და თავგანწირვის ტრაგედია, ისინი პოეტური სულის რაინდები იყვნენ, იასავით ნაადრევად მოსული თოვლსა და ყინვაში. მათი შეთქმულება „ღამის შეთქმულება იყო“, მათი სისხლი — „ცისფერ მეოცნებეთა სისხლი“. ისინი მხოლოდ „შთაგონებული მზერით“ მისწვდნენ შორეულ ვარსკვლავებს, პირველიც (სირანო) ფეხზე დამდგარი მოკვდა („როგორც შეჰფერის ჭეშმარიტ პოეტს!“) და მეორემაც (გორინი) სენატის მოედანზე ფეხზე დგომით „მოისმინა წირვა“ და საეკლესიო ზარების რეკვა, რომელსაც ძველი რუსეთის საუკეთესო შვილთა ბორკილების ჟღარუნიც შეუერთდა.

მათი ფეხზე დგომა იყო დიადი, ჩაუმუხლავი და ვაჟკაცური. ასე რაინდულად, ქედუხრელად დაეცნენ ისინი.

ორივე სპექტაკლის ყველაზე მებრძოლი, ჰუმანური იდეალები თავმოყრილია ო. მეღვინეთუხუცესის სირანოსა და ი. უჩანეიშვილის გორინში. ამ მძლავრ, თვითმყოფად ხასიათებში და მათ შესრულებაში ბრწყინვალედ გამოიხატა პოეტური ენერგია, რომელსაც ისინი თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ხარჯავენ.

ჩვენ ჯარგა ხანს არ გვენახა ო. მეღვინეთუხუცესი ასე სრულყოფილი „თავის სტიქიაში". მისი სირანო — პოეტისა და მებრძოლის განზოგადებული სახეა. მასში ცოცხლობს კარლ მოორისებური შემართება და ესპანელი იდალგოს რაინდული სული, მაგრამ იგი უპირველესად დე ბერჟერაკია თავისი მახვილგონიერებით, მსუბუქი, ელეგანტური მოძრაობით, უმშვენიერესი სულითა და მახინჯი ცხვირით. მისი სირანო დიდებულად გრძნობს არა მარტო მის დროსა და პოეტურ იდეალებს შორის წარმოქმნილ უფსკრულს, არამედ თვით მის სულში მოქცეულ პიროვნულ წინააღმდეგობებსაც, რომლებიც ინტიმურ სამყაროშია განფენილი. იგი გატაცებით ეძებს როქსანასთან მისასვლელ გზებს და ცდილობს თავისი მახინჯი ცხვირის დაფარვას. ამგვარ საშუალებას პოულობს კიდეც თავისი პოეტური სულის განსხვისებით. „სულის განსხვისების" ყველაზე მტკივნეული პროცესი ო. მეღვინეთუხუცესის ყველაზე გულწრფელი და შინაგანად სავსე სცენებია. გავიხსენოთ თუნდაც მეორე აქტიდან ის ადგილი, როცა სირანოს მიერ უცნაურად, თითქოსდა უბრალოდ დაწყებული თამაში, თანდათან როგორ იქცევა სინამდვილედ, როგორ იჭრება მასში პოეტის ცხოვრება, როგორ ცოცხლდება ხსოვნა სიყვარულისა. ან ის სურათი, უცოდველი ბავშვის ღიმილით რომ ისმენს ბერჟერაკი როქსანას სიტყვებს „მე ერთი კაცი მიყვარს", მერე... წუხილი სილამაზისა და სიმახინჯის შეუთავსებლობაზე, ადამიანში დარღვეულ ჰარმონიაზე...

დაბოლოს, საუკეთესო სცენებს ექსტაზით წარმოთქმული აღსარება ამთავრებს. მასში არის ამაყი სულის თრთოლვა. სირანო უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იბრძვის. მისი დაშნის ამაო ტრიალი ჰაერში ჩვენ დონ კიხოტის ნაღვლიან ორეულს გვაგონებს...

რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს სპექტაკლის სტილის მთლიანობას, იგი ყოველ ინდივიდუალურ „ხელწერას" ორგანულად უხამებს სპექტაკლის ბუნებას და თავის საუკეთესო სცენებში („ექსპოზიცია", „პარიზის ხილვა", „ბრძოლის ველი", „როქსანასთან გამოთხოვება") აგვირგვინებს მას.

სირანოში ლირიკულ ნაკადს მაინც მებრძოლი რაინდი ჭარბობს. მისი ამხედრება ძალადობისა და დამონების წინააღმდეგ სულ სხვა სიმბოლურ ჟღერადობას იძენს, როდესაც მსახიობს ნიკოლოზ პირველის როლში ვხედავთ. ორი მოპირდაპირე ხასიათისა და იდეალების, სხვადასხვა ეპოქისა და ადამიანური უფლებების შეჯახებაში, მათ ორმაგ ჰიდილში მსახიობმა გვიჩვენა გმირის ტრაგიკული გაორების წუთები. სირანოს ბრძოლა ხელისუფლების წინააღმდეგ ისეთივე უკომპრომისოა, როგორც ნიკოლოზის მახვილი, მიმართული სირანოს მსგავსი ადამიანების წინააღმდეგ, ძნელია ახლა ვიკამათოთ — სად უფრო ძლიერია მსახიობი, იქ როდესაც იგი პიროვნების თავისუფლებას იცავს, თუ იქ, როცა მას ანადგურებს. ეს კი ცხადია, რომ ნიკოლოზის განსახიერების დროს მსახიობს უფრო რთული და წინააღმდეგობრივი გზების ძიება მოუხდა. ყველაზე მძაფრი შერკინება, ყველაზე რთული წინააღმდეგობრივი და განზოგადებული სცენა, ყველაზე საუკეთესო ადგილი მთელს სპექტაკლში „გორინის დაკითხვაა". ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზისა და ი. უჩანეიშვილის გორინის შეჯახების ეს მომენტი აქტიორული ოსტატობის, ინტელექტუალურისა და ემოციურის სინთეზის ბრწყინვალე მაგალითია.

...დაპირისპირებულ სულთა ბრძოლა ჯერ მშვიდად იწყება. ორივე გრძნობს თავის უპირატესობას და ფრთხილად ადევნებს თვალყურს მოვლენის განვითარებას. ექსპოზიციას გართულებისაკენ მივყავართ. იწყება განსჯა, ანალიზი, მერე ისევ მოსინჯვა ძალებისა და ასე, თანდათან ყოველი წუთი აღრმავებს და ართულებს ძიებას, ყოველი წუთი გვაახლოებს და გვაშორებს ჰეშმარიტებას, ჩვენ აქ ბევრი რამ გვახარებს და გვაფიქრებს, ბევრი რამ გვაიმედებს. მსახიობებს ესმით თავიანთი მოვალეობის სირთულე, მაგრამ ისინი არსად არ ცდილობენ გაამარტივონ ორთა ბრძოლა, განმუხტონ ჩვენი განცვიფრების ატმოსფერო, მათი დიალოგი დაუოკებელი ლირიკული გადახვევებით. დაძაბული ვუსმენთ მათ და მღელვარებით ველოდებით, თუ რა მნიშვნელობას შეიძენს ტრაგიკული კვანძის გახსნა, რა ძალა განდევნის ნიკოლოზის დემონურ სულს. სცენაზე დგება გამარჯვების საზეიმო წუთები. იგი ეწევა ორივეს ერთად — მაგრამ სულ სხვადასხვა აზრით. პირველმა თავისი გამარჯვება ტანჯულ ქვეყანას დაუფლებული სიცარიელის, უშფოთველი და უაზრო სიცარი-

ელის დამკვიდრებაში დაინახა. მან აქ იგრძნო, რომ სიცარიელის ხმა ეჭოა მხოლოდ, რომლის ბატონობასაც ხელს უშლის გორინ-. ირ. უჩანეიშვილის გორინი კი ვაჟკაცურად შეებრძოლა სულის დამთრგუნველ სიცარიელეს და თავისი სიკვდილით ქვეყანას აუწყა, რომ დეკაბრისტები იყვნენ „დევგმირები, თავით ფეხამდე წმინდა ფოლადისაგან გამოჭედილნი, რომლებმაც შეგნებულად გაწირეს თავი, არ მოერიდნენ უეჭველ სიკვდილს, რათა ახალი ცხოვრებისათვის გაეღვიძებინათ ახალი თაობა და განეწმინდათ ჯალათობისა და მონური ქედმოხრილობის წრეში შობილნი“ (გერცენი).

აქტიორული წარმატებანი, რასაკვირველია წარმატებაა რეჟისორის მუშაობისა. გ. ლორთქიფანიძემ, რომელიც მანამდე, განსაკუთრებით ქართული პიესების („კოლხეთის ცისკარი“, „მე ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „კახაბერის ხმალი“) დადგმით გამოირჩეოდა, რუსთავში დადგმული სპექტაკლებით გააფართოვა თავისი შემოქმედებითი დიაპაზონი. ორივე სპექტაკლში მთელი დასი მონაწილეობს. ეს არის არა ცალკეული წარმოდგენები, არამედ თეატრის სახე — მთელი თავისი ავკარგიანობით, მისი წარმატებებით, მისი შემოქმედების ძლიერი და სუსტი მხარეებით.

ქართულ თეატრალურ ცხოვრებას ბევრი რამ შემატა გ. ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით არსებულმა თეატრმა. მან თავის პირველსავე სპექტაკლში, სადაც მოცემულია ადამიანისა და მისი გარემოს წინააღმდეგობათა ტრაგიკული ჰიდილი, დაგვანახა გმირთა უწმინდესი ზნეობრივი იდეალები, მათი მოჭალაქეობრივი პასუხისმგებლობა ისტორიის, თავისი ხალხისა და ქვეყნის წინაშე. ეს მაღალი ჰუმანური იდეა აერთიანებს ორივე სპექტაკლს და იგი განსაზღვრავს კიდეც თეატრის მხატვრულ პოზიციას. თეატრმა წარსულ საუკუნეთა უსამართლობის მხილების გზით გამოხატა კეთილშობილურ მისწრაფებათა უკვდავების იდეა. გვიჩვენა ფრანგი პოეტის რაინდული ბრძოლა და ტრაგიკული სულის მეამბოხე დეკაბრისტები, რომელთაც გერცენის თქმით, არ აკლდათ „არც პატრიოტიზმი და არც რწმენა“, მათ არ ეშინოდათ „გამოეთქვათ უმკაცრესი სიმართლე, რადგან უყვარდათ თავიანთი ხალხი. ამაში იყო „რუსული ბუნების პროგრესული ელემენტი“. სწორედ ამ „პროგრესული ელემენტის“ დიდების პათოსით არის დადგმული ეს სპექტაკლი.

გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურის საუკეთესო მხარეებს სავსებით

ავლენს კოროსტილევის „ასი წლის შემდეგ“. თეატრი მტკიცე ნიადაგზე დაფუძნდა, რუსთაველის თეატრში შემდეგ წარმატებით დაიდგა მ. გორკის „ფსკერზე“ (რეჟ. ნ. გაჩავა, გ. ლორთქიფანიძე).

მარჯანიშვილის თეატრი, რომელმაც მძიმე დარტყმა განიცადა მსახიობთა ერთი ჯგუფის წასვლით, ცდილობს მონახოს გამოსავალი შექმნილი სიტუაციიდან. იმ სპექტაკლებიდან, რომლებიც თეატრში ამ სეზონში შეიქმნა გარკვეულ ინტერესს იწვევს ახალგაზრდა რეჟისორის გ. ანთაძის მუშაობა (ფ. დიურენმატის „ავარია“). მართალია ჯერ კიდევ ძნელია რეჟისორის ძიებათა ხასიათის ზუსტი მოსაზღვრა, მაგრამ საწყის პერიოდშივე მაინც იგრძნობა მინიშნება იმ ტენდენციისა, რომელიც შემდგომში მეტად იმძლავრებდა რეჟისორის მოღვაწეობაში. მ. კუჭუხიძე დგამს სპექტაკლებს: ედუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნებას“, ვ. კოროსტილევის პიესას „მე მჯერა შენი“. რეჟისორი ავლენს არა ერთ აქტიორულ სახეს, ქმნის მართალ სცენურ ატმოსფეროს, მაგრამ თეატრის შემოქმედებითი ნიჭი და შესაძლებლობა ამ დროს ყველაზე უკეთ ვლინდება ლ. მირცხულავას საუკეთესო სპექტაკლში „წმინდანები ჯოჯოხეთში“. ეს იყო თეატრის პრინციპული მნიშვნელობის წარმატება. სპექტაკლმა რწმენა შემატა თეატრს, წარმოაჩინა ახალგაზრდობის ნიჭიერება. სპექტაკლი შეიქმნა მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრების რთულ მიჯნაზე და ამით კიდევ უფრო გაიზარდა სპექტაკლის მნიშვნელობა.

ა. გეწაძემ მთელ ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში ყველაზე სრულყოფილად ერთ-ერთმა პირველმა გვიჩვენა მეომარი ქართველი ჯაბუკების პოეტური სული. მათი ზნეობრივი სიწმინდე და რაინდული კეთილშობილება. მან დაგვანახა შინმოუსვლელი ჯარისკაცების ნამდვილი სახე და „ადრე წასული კაცის ფიქრები“ გაგვიზიარა. ფაქიზად ჩაგვახედა მათს სულში, გვაგრძნობინა მათი ლირიკული ბუნება. დრამატურგი არსად არ ღალატობს სინამდვილეს, მაგრამ რაოდენ შორს დგას იგი სიმართლის „დამიწებისაგან“!

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა კარგად იგრძნო ა. გეწაძის პიესის ლირიკული ბუნება, მისი „სულიერი რეალიზმი“ და რომანტიკული ამაღლებულობა. ერთმანეთს შეხვდა სიმართლის მწერალი და სცენიდან „განმცხადებელი“ სიმართლისა. რეჟისორმა და

დრამატურგმა თანამედროვეობის თვალით დაინახეს ომის თემა და საერთოდ ჯარისკაცის ცხოვრება, მათ „ადამიანის სულისა და გულის ძვრაზე“ ააგეს მთელი სპექტაკლი და გმირთა ცხოვრების ყველაზე მძიმე წუთებიც პოეტური შუქით გაანათეს. სცენაზე ბევრია ფსიქოლოგიური ნიუანსები, დამაფიქრებელი და ფაქიზი დეტალები, მაგრამ ყოფითი წვრილმანები არსად არ იქცევიან ძირითადად, ცხოვრების პროზა არსად არ ბატონდება პოეზიაზე.

ლ. მირცხულავას აქამდე არც ერთ თავის სპექტაკლში არ ჰქონია ინტელექტუალურისა და ემოციური საწყისის ამგვარი მთლიანობა, ასე კარგად არსად არ შეუქმნია ლაკონიური მიზანსცენები. ამ მკაცრი ლოგიკური წყობის სპექტაკლში რეჟისორმა გვიჩვენა კომპოზიციურად რთული პიესის ზუსტი მხატვრული ორგანიზაციის და მთელი მისი შინაგანი განფენილობის სადა ფორმებში გადმოცემის უნარი. იგი ყოველთვის ისწრაფვის, რომ მისი ჟესტი იყოს მკაფიო და კონკრეტული, პლასტიკური ნახაზი ძუნწი, ემოციური ზეაწეულობა პოეტური, რეჟისორი გრძნობს დრამატული პოემის ბუნებას და ამიტომ მისი წარმოდგენის ძირითადი სტრიქონი ლირიკაა, ანუ მთელი სცენური ურთიერთობის ქვაკუთხედი არის პოეტური ინტონაცია. აქ ყოველი გმირის სულიერ განწყობილებას, მათ მოქმედებას აერთიანებს მიზნის სიცხადე, მაღალი ზნეობრივი იდეალი და ერთიანი შინაგანი დაძაბულობა.

ეს გარემოება განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას ანიჭებს გმირთა მოქმედებას, დრამატურგი და თეატრი არსად არ ცდილობენ ფართო ბატალური სცენებით, ჩვენ თვალწინ მტერთა ხოცვითა და საბრძოლო ყიჟინით გვაუწყონ ჯარისკაცთა გმირობა. ისინი უფრო რთული და თანამედროვე თეატრალური პრინციპებისათვის ბუნებრივი გზით აღწევენ ქართველი მეომრების მაღალი ჰუმანიზმისა და გმირული სულის ჩვენებას. მირიანისა და მაიას პოეტურ თავგადასავალში სიმბოლურად გამოიხატება ქართველი კაცის მრავალსაუკუნოვანი ზნეობრივი იდეალების, მისი რაინდული სიწმინდის უკვდავების იდეა. შესაძლოა, ამ მეტად თამამსა და ფართო ჩანაფიქრს მეტი მხატვრული განზოგადებაც სჭირდება, მაგრამ რასაც სცენაზე ვხედავთ, არ შეიძლება არ გვახარებდეს. მრისხანე ომმა გადაიარა ახალგაზრდობის სულში, მაგრამ ისინი ზნეობრივად შეუბღალავი დარჩნენ ბოლომდე.

ასეთია სპექტაკლის მორალურ-ეთიკური საფუძველი.

რეჟისორი ხშირად მიმართავს გაბედულ კონტრასტებს. იგი არ ერიდება ფსიქოლოგიურად სრულიად საწინააღმდეგო შემობრუნებას, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებს მხატვრულ ტაქტს. საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ თუნდაც ამირან ხარაძის „დაღუპვის“ სცენა. შიო (ნ. ქალდანი), ძმის „დაღუპვის“ ამბავს რომ შეიტყობს, მეგობრები მას იმავე წუთს თავის კერძ-საშმელს მიუტანენ. ძმის სიკვდილი და საშმლის მირთმევა მეტად თამამი და თითქმის უცნაური ჟესტია, მაგრამ იმ გარემოში ფსიქოლოგიურად ზუსტი და მძაფრი. აქვეა მეორე სურათიც. ასევე კონტრასტული — ამირანი'ს (ვ. ფირცხალაიშვილის) მოულოდნელ დაბრუნებას საერთო ზეიმი მოსდევს, ხოლო მას — კაპიტნის (ლ. ცხვარიაშვილი) ცნობა, რომ ბატალიონი დაიშალა და ამიერიდან იწყება პარტიზანული ცხოვრება.

ამ გზაზე იშლება გმირთა ახალი ურთიერთობა, განსაკუთრებით ნათლად მეღავნდება ჯ. მონიავას — მირიანისა და მ. ბჟალავას — მაიას სიყვარულის ამბავი. ისინი დგებიან მოვლენის ცენტრში, საინტერესოა მირიანის, მაიასა და ვალიკო იაშვილის (გ. ციცქიშვილი) გამოთხოვება მეგობრებთან, ამიერიდან სხვადასხვა გზით წარიმართა მათი ცხოვრება, თითქოს ტრადიციული სასიყვარულო სამკუთხედი შეიქმნა. მაგრამ იგი არ შეიძლება ძირითადად იქცეს და ამიტომაც მას უფრო ეპიზოდური ხასიათი აქვს.

ჯ. მონიავა, რომელსაც ნამდვილი აქტიორული წარმატება ხვდა, თავისი გმირის მხოლოდ ლირიკულ მხარეს გვიჩვენებს. აქედან წარმოდგება ის სირბილე, სინაზე და ის პოეტური სითბო, რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად ჩანს შინაგანად ძლიერი ადამიანური ვნებათაღელვის ფონზე (ჯონდოსა და ვალიკოს შეპირისპირებისას). თითქოს დასაჯერებლადაც ძნელია ასეთი წმინდანობა ამ ჯოჯოხეთურ გარემოში, მაგრამ მსახიობსა და დრამატურგს სწორედ ამგვარი პოეტური სულის ჩვენება სურთ. მის წინაშე მარცხდება ყველა მიწიერი ლტოლვა. ყველაზე მეტად მას შეერკინა ომიცა და მისი გარემოც, მაგრამ მირიანიცა და მაიაც სულიერად უფრო დაკრისტალებული გამოდიან. ყოველგვარ განსაცდელში გაიმარჯვებს მათ და ეს იყო ადამიანური რწმენის გამარჯვება.

ამაშია სპექტაკლის დიდი იდეური ძალა.

ლაპიდარულ, კომპოზიციურად მწყობრ, მხატვრულად დახვეწილ

პირველ მოქმედებას ლოგიკურად აგრძელებს მეორე აქტი, რეალისტური მანერა შესრულებისა და ყოფითი დეტალების განზოგადების ტენდენცია, რომელიც პირველ მოქმედებაში იწყება, მეორე აქტში მეტ პოეტურობასა და რომანტიკულ ზეაწეულობას აღწევს. ჩვენ წინ ისევ გაიელვებენ ვ. თანდილაშვილისა და ა. ვერულეიშვილის, ბ. გოგინავასა და ვ. კვიტაიშვილის მიერ შექმნილი სახეები. ნადეჟდას ოჯახის სცენას, ყველაზე რთული სურათი ცვლის. რაღაც დიდი და მონოტონური სიჩუმის ფონზე, ცეცხლის პირას, როგორც ადამი და ევა (როგორც ისინი ამბობენ) ისე დგანან მონიავა და ბჟალავა. აქ იღვიძებს მათი ინტიმური სამყარო და ვიდრე იგი სავსებით დაეუფლება, შორიდან მოისმის სროლის ხმა. ეს ხმა აფხიზლებს მათს გონებას და წამიერად იდილიურ მოგონებებში გადასულებს ისევ ბრძოლისაკენ მოუხმობს მკაცრი სინამდვილე. ის ხმა, რომელიც მათ მოესმათ, უკანასკნელი გასროლა იყო მეგობრებისა.

ლირიზმიდან ტრაგიზმში გადაიზარდა სცენური ატმოსფერო, რომელსაც ლოგიკურად ამთავრებს მკვდრებთან შეხვედრის სურათი. სცენაზე ჩნდებიან სახეცვლილი, ჭამრებშეხსნილი და გულგახსნილი ჯარისკაცები. ისინი მხოლოდ ორიოდე სიტყვას (მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანს) ამბობენ თავიანთ უკანასკნელ განცდებზე. მირიანი დაძაბული უსმენს მათს ხმას და ფსიქოლოგიურად ზუსტი რეაქციით უფრო ავსებს და ამართლებს ამ პირობითად გადაწყვეტილ სცენას. დაღუპული ჯარისკაცების სიმღერა უფრო ამძაფრებს მთელ სურათს. არა მარტო ამ სცენაში, მთელ წარმოდგენაში დიდია დ. შოსტაკოვიჩისა და ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის ძალა და მნიშვნელობა. იგი იჭრება მოქმედ გმირთა სულში, იწვევს ახალ ემოციურ იმპულსებს და ეხმარება მათი შინაგანი სამყაროს გახსნას. მთელი სცენა ივსება ვაჟკაცური და პოეტური მელოდიებით.

როცა დაღუპულ ჯარისკაცთა სურათი მთავრდება, სცენის ცენტრში ეშვება კედელი, რომელზეც მირიანი და მაია დაღუპული ჯარისკაცების გვარებს აწერენ. კედელი, რომელიც ასე მარჯვედ არის რეჟისორისა და მხატვრის მიერ მიგნებული, განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. იგი იქცევა ჯარისკაცთა მემორიალად. მირიანმა და მაიამ კი ქვეყანას აუწყეს ქართველ ჯარისკაცთა გმირობა.

ამაშია სპექტაკლის პატრიოტული მნიშვნელობა.

წარმოდგენაში საუკეთესოდ დამუშავებულია მასობრივი სცენები. აქ არის მკვეთრი ინდივიდუალიზებული რეალისტური სახეები. ყოველი ეპიზოდი, ყოველი პატარა როლი აქტიორულად ზუსტად არის გამოძერწილი. სპექტაკლში გამოჩნდა იმედის მომცემი ახალგაზრდობა.

წარმოდგენა სტილისტურად მთლიანია (მხოლოდ მესამე აქტშია დარღვეული), დაცულია აქტიორული განსახიერების რეალისტური მანერა, ხოლო თეატრალური ამაღლებულობა მიღწეულია რეალისტურში რომანტიკული ნაკადის ბუნებრივი სინთეზით. სახეთა მკვეთრი ინდივიდუალობა არის ის საფუძველი, რომელიც ჩვენთვის ასე საინტერესოა და დასამახსოვრებელს ხდის ყოველ აქტიორულ შესრულებას. გავიხსენოთ თუნდაც ივ. ოსაძის გულმართალი კუდაშვილი, თავისი დიდი საზურგე ჩანთით. შავი დღისთვის შემონახული საჭმელი რომ დააქვს მეგობრისათვის, ან გარეგნულად თითქოს შშვიდი, მაგრამ მუდამ დაძაბული, ჯარისკაცებს ფარული ალერსით რომ შესცქერის ლ. ცხვარიაშვილის კაპიტანი. ომისაგან გახევებული, სიტყვაძუნწი, ოდნავ მონოტონური თეთრაძის ნადეჟდა ფიალკოვა. მაყურებელმა მარჯანიშვილის სცენაზე პირველად ნახა ხუთი ახალგაზრდა მსახიობი (ჯ. მონიავა, მ. ბუალავა, ვ. ფირცხალაიშვილი. ვ. თანდილაშვილი, ნ. ქალდანი). ფართო ასპარეზზე პირველად გამოჩნდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვარი ა. კაკაბაძე. თბილისის თეატრში პირველად დაიდგა ა. გეწაძის პიესა. თეატრმაც თავისი მეორმოცე საიუბილეო სეზონი ამ ახალი სპექტაკლით დაიწყო. ასე რომ, მრავალმხრივ „პირველი“ აღმოჩნდა წარმოდგენა.

რუსთაველის თეატრში ნ. ხატისკაცი დგამს ეკზიუპერის „პატარა უფლისწულს“. რეჟისორი ცდილობს პოეტური საწყისისა და ფილოსოფიური ნააზრის სინთეზს, მის საინტერესო სცენურ გადაწყვეტას. გ. ჟორდანია დგამს „ხოგაის მინდიას“, მ. თუმანიშვილი ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვას“, ხოლო ახალგაზრდა რეჟისორი გ. ქავთარაძე რ. ებრალიძის და ს. დოლიძის „ჩვენ მის უდიდებულესობას“. იგრძნობა ახალგაზრდა რეჟისორის უნარი გაერკვეს რთულ მხატვრულ კონსტრუქციაში, სპექტაკლი მოიაზროს ფართო პლანში, არსებითად გამოხატოს აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია. ამ წარმოდგენიდან იწყება გ. ქავთარაძის რეჟისორული მოღვაწეობა. ნიჭიერი მსახიობი რეჟისურაში დგამს პირველ ნაბიჯებს. მთელი

სეზონის ახალ აქტიორულ სახეებიდან ყველაზე მნიშვნელოვან წარმატებას აღწევს ერ. მანჯგალაძე გვადი ბიგვას როლში.

ქართული თეატრის მთავარი ყურადღება თანამედროვეობის პრობლემებისადმია მიპყრობილი. თეატრმა ადრე დაიწყო დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავისადმი სამზადისი. თეატრები ცდილობენ თანადროულად მოიაზრონ პიესები, გამოხატონ იდეური პათოსი, ახალი ადამიანის ფორმირების რთული პროცესი. ქართული თეატრის სპექტაკლებში (ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“, გ. ხუხაშვილის „გზები“, რ. მამულაშვილის „ძია ელიოზი“, გ. მდივნის „შენი ძია მიშა“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, ბ. ლავრენევის „რღვევა“, რ. ებრალიძის და ს. დოლიძის „ჩვენ მისი უდიდებულესობა“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ და სხვ.) იგრძნობა ცხოვრების საბჭოური წესის დამკვიდრების, მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპების გამოხატვის ტენდენცია. თეატრები გულწრფელად ესწრაფიან საინტერესოდ ასახონ სხვადასხვა ასპექტი საბჭოთა ხალხის ბრძოლისა და შრომისა.

ქართული თეატრის განვითარების პროცესს ორგანულად ერწყმის მესხეთის თეატრის ცხოვრება. თეატრი თავის პირველსავე სეზონში დგამს სპექტაკლებს, რომლებიც ნათლად მიგვანიშნებენ მის ღრმა კავშირზე ცხოვრებასთან. თეატრის ახალგაზრდა ხელმძღვანელი ნ. დემეტრაშვილი (რომელსაც მხარში უდგას დირექტორი მ. მეძმარიაშვილი) საშური ენთუზიაზმით, გატაცებით, თავისი მისიისადმი ერთგულებით, მომავლის რწმენით ქმნის ახალი თეატრის საფუძვლებს. თეატრში მყარდება ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო, ფორმირდება თეატრის კოლექტიური სახე. პირველი სეზონის სპექტაკლებს დგამენ ნ. დემეტრაშვილი (ო. ჩხეიძის „თევდორე“ და შ. ბათიაშვილის „უძილო ღამეები“), ა. მიქელაძე (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), დ. ცისკარიშვილი (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), ნ. გაჩავა (ა. ჩხაიძის „სიბრძნე სიკვდილისა“, ჰ. ლომთათიძის მოთხრობების მიხედვით), ი. კაკულია (ოტჩენაშეკის „რომეო, ჯულიეტა და წყვდიადი“). ექვსი სპექტაკლიდან ხუთი ქართველი მწერლის ნაწარმოებია. საქართველოს ცხოვრებისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში იგრძნობა თეატრის სარეპერტუარო

ორიენტირი. ო. ჩხეიძის „თედორეს“ დადგმით ნ. დემეტრაშვილმა ცხადჰყო, რომ მას შეუძლია წარმატებით გადაწყვიტოს ახალი თეატრის ფორმირების ურთულესი მისია და ასეც ხდება!

მრავალპლანიანია ქართველ რეჟისორთა ძიებანი. რეჟისურა ესწრაფვის გააფართოვოს რეალიზმის არხები, გზა გაუხსნას განსხვავებულ, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ ტენდენციებს. ჟანრულად და თემატურად უფრო მრავალფეროვანი ხდება თეატრის რეპერტუარი, ახლებურ გადაწყვეტას პოულობს კლასიკა. თეატრის სტილურ განახლებას ესწრაფვის ბევრი რეჟისორი. არის პრობლემების ძიების მაგალითები. ქართული თეატრის ჰერქვეშ ცოცხლობს გმირულ-რომანტიკული, ყოფით-ფსიქოლოგიური, პირობითი თეატრალური-ესთეტიკური, ფოლკლორულ-სანახაობითი, ლირიკულ-პოეტური, ექსცენტრულ-გროტესკული თეატრალური ტენდენციები. ახლებურად ჯგუფდება და ფორმირდება „პოლიტიკური თეატრის“, „ფსიქოლოგიური თეატრის“, თანადროული ზეაწეული-რომანტიკული თეატრის პოზიციები. ზოგჯერ ისინი ერთად თანასაგრობენ, გვერდიგვერდ არიან, ზოგჯერ ერთმანეთს ერწყმიან და ურთიერთს ავსებენ, ზოგჯერ პარალელური ხაზებივით დამოუკიდებლად მიემართებიან. მთელი ეს პროცესი წარმოადგენს ქართული თეატრის სიმდიდრეს, მისი მრავალფეროვანი შესაძლებლობის დადასტურებას. ისტორიას ბარდება ერთი რომელიმე სტილის დიქტატი, იცვლება უპირატესობის მინიშნების კრიტერიუმები. ყოველი ტენდენცია მხოლოდ თავისი საუკეთესო მიღწევით ცხადყოფს მოცემული სტილის სიძლიერესა და სილამაზეს. თეატრის ამ განმანახლებელ პროცესს ხელმძღვანელობს ქართული რეჟისურა, მისი გაბედული შტურმები ახალისებს ქართულ აქტიორულ ხელოვნებასა და დრამატურგიას, თეატრალურ მხატვრობასა და მუსიკას. ქართულ მწერლობაში მომხდარი ცვლილებები ვრცელდება დრამატურგიაზეც და ისინიც დიდის გულმოდგინებით ცდილობენ მიაღწიონ დრამატურგიულ სიახლეებს.

ქართული თეატრში იკვეთება სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა პოზიციები. აქტიურ მუშაობას ეწევიან საშუალო და ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები. ერთმანეთს ავსებს გამოცდილება და გაბედულება, ტრადიცია და ნოვატორობა. 50-იანი წლებიდან მტკიცედ იდგამს ფეხს პროფესიონალ თეატრმცოდნეთა მთელი პლეადა. თეატრმცოდნეები აქტიურად ერევიან თეატრის ცხოვრებაში, იმართება

მძაფრი დისკუსიები. ყველაფერი ეს საბოლოოდ თეატრის განახლების ინტერესებს ემორჩილება. განახლება კი გარდუვალი ხდება.

50—60-იანი წლების რეჟისურის „ქართული ნაკადი“ იზოლირებულად არ ცხოვრობს, იგი ჩართულია საერთო საკავშირო თეატრალურ ცხოვრებაში. ქართული თეატრის გასტროლები მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ბალტიისპირეთისა და ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში, მოძმე ხალხთა თეატრების ჩამოსვლა საქართველოში, ქართული თეატრის მოგზაურობა საზღვარგარეთ, უცხოური თეატრების გასტროლები თბილისში — ეს არის ერთი მთლიანი ურთიერთგამამდიდრებელი თეატრალური პროცესი, რომელიც თავისებურ გავლენას ახდენს თეატრების განვითარებაზე, წარმოშობს ახალ იმპულსებს, იძლევა სტიმულს. ხდება საკუთარი ძალების შემოწმება და გადაისინჯვა. ამ დიდ თეატრალურ დინებაში თავისებურად ირეკლება სირთულე და სიძნელე ყოველი თეატრალური ორგანიზმისა. ამ გლობალურ თეატრალურ ურთიერთობებში ვლინდება გამძლეობა ორგანიზმისა და სიჯანსაღე „შინაგანი წყაროებისა“, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკური მთლიანობისა. ფართოდ გაშლილ თეატრალურ მიმდინარეობათა რთულ დინებაში ნათლად იკითხება ის, რაც ნამდვილად ეროვნულია და ისიც, რაც იმიტაციისა და უცხოურის მოდელირების სფეროს განეკუთვნება. ზერელე სტილური გავლენის კვალი ჩნდება ცალკეულ სპექტაკლებში, არის თეატრის თვითმიზნური მოდერნიზების მცდელობაც, მაგრამ, საბედნიეროდ, ერთობ ძლიერი აღმოჩნდა ქართული თეატრის ეროვნული ენერგია, მეტად ხილრმისეული მისი ფესვები, და ამიტომ უცხო თეატრალური ინერციაც ქართული თეატრის სამსახურში ჩადგა.

მრავალპლანიანი იყო 60-იან წლებში ქართველ რეჟისორთა ძიებანი. თავის მხრივ იგი 50-იანი წლების მეორე ნახევარში წარმოქმნილ განმანახლებელი დინებიდან ამოიზარდა. ათწლეულების შინაგანი კავშირი იმითაც იყო განპირობებული, რომ არსებითად იგივე რეჟისორები აგრძელებდნენ მოღვაწეობას, რომლებმაც 50-იან წლებში იგრძნეს განახლების აუცილებლობა. ამასთანავე, დიდად გამოცდილი და ნიჭიერი უფროს თაობის რეჟისორებმა კარგად გრძნობენ ცხოვრებათა ცვალებადობას. თეატრი კვალში უდგას ურთულეს პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიურ პროცესებს. 60-იანი წლების ბოლოს (1968—70) სპექტაკლები გარკვეულ წარმოდგენას ქმნიან

სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა მოღვაწეობაზე. მინიშნებულია მომავლის პერსპექტივებიც, უფროსი თაობის მონაცვლეობაც და საერთოდ რეჟისურის განვითარების ზიგზაგები. რუსთაველის თეატრში მარცხით მთავრდება „მოკვეთილის“ დადგმა. (რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი). ახალგაზრდა რეჟისორი გ. ქავთარაძე ცდილობს შექმნას ემოციური სპექტაკლები (რ. თაბუკაშვილის „დენბურგის ზარები“), თითქოს მოულოდნელი ტრიუმფი ხვდება ა. ცაგარლის „ხანუმას“. რ. სტურუა პიესის სრულ მოდერნიზებას ახდენს. იქმნება შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. სპექტაკლი უცებ პოულობს მაყურებელთან კონტაქტს. თეატრი ზუსტად აგნებს ქართული არტისტიზმის ცხოველმყოფელ ენერგიას. ეს თვით ხალხის სულში, მის პლასტიკაში, მის სინთეზურ მრავალსახეობაში მოძებნილი მოდელია. სცენაზე ცოცხლდებიან ა. ცაგარლის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსავსე ხასიათები. ყველაფერი სავსეა მზით, სითბოთი. არტისტული სიშმაგით. თითქოს ძნელი დასადგენი ხდება სად იწყება თეატრი და სად ცხოვრება. საიდან მოდიან ასე უცნაური, ექსცენტრიული და გულღია ადამიანები. არსად არ არის ცხოვრების სერიოზულობა, პრობლემებზე ფიქრი, ყველაფერი ისე, თითქოს თავისთავად არსებობს, წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მოდის თავისი პრიმიტიული გულახდილობით, მოდის სიხალისით, ზეიმურად. რეჟისორი პოულობს ცოცხალ ნერვს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებთან, ასხვაფერებს მას და ისევ უბრუნებს პირველ საწყისებს. აქ ყველაფერი თამაშობს, ცოცხლობს. არასერიოზულის საზღვრამდე მიდის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადოებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია. ეს არის 1968 წელი, დაიდგა ბრწყინვალე სპექტაკლი ჟან ანუის „ანტიგონე“—თუმანიშვილის სრულყოფილი ქმნილება! 1969 წელს თეატრში იდგმება ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა). მარჯანიშვილის თეატრში კი ამ სეზონში (1968—69) იდგმება რასინის „ფედრა“ (რეჟ. რ. სტურუა) ა. გეწაძის „ყარამან ყანთელაძე“ (რეჟ. ა. ქუთათელაძე), კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ (რეჟ. ლ. შირცხულავა), მ. მრევლიშვილის „წამება დედოფლისა“ (რეჟ. ს. მრევლიშვილი), შ. დადიანის „გუშინ-

დელნი“ (რეჟ. ლ. მირცხულავა), ა. ცაგარლის, ა. წერეთელის, ქ. ბახუტაშვილის „ძველი ვოდევილები“ (რეჟ. ვ. გოძიაშვილი), გ. ჩარკვიანის, რ. გაბრიაძის „ფეოლა“ (რეჟ. მ. კუპუხიძე). რესპუბლიკის აკადემიური თეატრების რეპერტუარი, მათი დადგმების ხარისხი გარკვეულად მიგვანიშნებს არა მხოლოდ თეატრის აქტიორულ პოტენციაზე, არამედ ძიებათა ხასიათზე. „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ რეჟისორული დონის განსხვავების მიუხედავად ერთი ხის სხვადასხვა ტოტებია, ხეს კი საკმაოდ ღრმად აქვს გადგმული ფესვი ქართულ მიწაში. მაგიური ძალა აქვს ვ. გოძიაშვილის არტისტულ ფეიერვერკებს. იგი თეატრია თავით ფეხებამდე, სულით ხორცამდე. სცენაზე ერთი გავლაც კი ერთ დიდ არტისტულ ჟესტს ქმნის. სინთეზური ხელოვნება ზეიმობს აქ! „ხანუმას“ და „ძველი ვოდევილების“ უცნაური „აფეთქება“ დიდ რეზონანსს იწვევს. თეატრებს მიაწყდა აქტიორულ ფეიერვერკებს, საზეიმო თეატრალობას მონატრებული ხალხი, მათთვის ეს იყო თავისებური შესვენება პრობლემებიდან და თავსატეხ ფიქრებიდან „გაქცევა“. მაყურებელი შინაგანად მზად იყო ასეთ სპექტაკლებთან შესახვედრად. სპექტაკლების თავბრუდამხვევი წარმატება ზოგიერთს საგონებელშიც აგდებდა. ხომ არ შეიცვლებოდა თეატრის ორიენტირი, ხომ არ ჩამოსცილდებოდა იგი სერიოზული პრობლემების კვლევას, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი აზრის ძიებას. მსუბუქი სანახაობის გვერდით სცენაზე მიდიოდა კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ და ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“. ორივე საბჭოთა ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს პროცესებს მიეძღვნა. რეჟისორები ქმნიან ფართო სოციალურ, ემოციურად დინამიკურ სპექტაკლებს. სეზონის წარმოდგენებში საკმარისად არის მხატვრული უფერულობაც და სქემატიზმიც. არის ე. წ. „უწყინარი“ წარმოდგენები, მაგრამ საერთო დონეს მაინც ქმნიან კარგი სპექტაკლები და უპირველესად „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

რუსთაველის თეატრი 60-იან წლებში „რომანტიკული ზეაწეულობის“, „ინტელექტუალურის“, „ფსიქოლოგიურისა“ და გროტესკულ-პაროდიულ ტენდენციათა რთულ წინააღმდეგობრივ პროცესებში ჯერ კიდევ ვერ ქმნის ერთ მთლიან, გარკვეულად ჩამოყალიბებულ მოდელს. მაგრამ იგი მარჯვედ იკვლევს სიახლისაკენ გზას, გაბედულად პოულობს საყრდენს, რაზედაც შეიძლება შემდეგ ახა-

ლი მხატვრული სინამდვილე დაფუძნდეს. „რომანტიკული“ უკვე წარსულია, მოგონებაა, გარკვეულად გარდამავალი ხანის ფუნქცია აქვს ზოგიერთ წარმოდგენასაც. მაგრამ ყველაზე არსებით მნიშვნელობას იძენს „სამანიშვილის დედინაცვალის“ წარმატება. იგი ხდება ხშირ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი შემდგომი ძიებისა, არა მარტო აქ, არამედ მთელს ქართულ თეატრში. დ. კლდიაშვილის იუმორი, მისი გმირების თამაშის მანერა და უპირველესად კი ტრაგიკომიკური ბუნება ერთობ საჩინოა 70-იანი წლების თეატრალური ესთეტიკისათვის.

რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა გემოვნებით, დიდი ტაქტითა და გონებამახვილობით ქმნიან მრავალფეროვან მიზანსცენებს, უხვია რეჟისორული გამომგონებლობა, პირობითი, უაღრესად ეფექტური სცენური მონახაზი ისეთივე მარტივია და უშუალო, როგორც მოთხრობის ყოფა-ცხოვრების სურათები. ზუსტია სპექტაკლის პლასტიკური ხედვა, რომელსაც კლდიაშვილის შემოქმედებაში ესთეტიკური ღირებულება აქვს.

გამომგონებლობა და ფიცხელი რეჟისორული ფანტაზია არც ერთ სცენაში არ არღვევს სპექტაკლის სტილისტურ მთლიანობას და ნაწარმოების საერთო იდეურ-ემოციურ გადაწყვეტას. მოთხრობის ყველაზე რთული ადგილებიც კი, რომლებიც თითქოს ადვილად უნდა შეგუებოდნენ სცენას, მოხდენილად და ორგანულად მოქცნენ სპექტაკლის სტილისტურ თავისებურებაში. აღტაცებასა და დიდ ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს ბეკინას საცოლის მოტაცების ინსცენირება, აგრეთვე სადედინაცვლოს საძებრად წასული პლატონის მოგზაურობა, ბეკინასა და ელენეს დაქორწინების სცენა, ცერემონიალი ბეკინას მემკვიდრის შეძენის გამო და სხვა მრავალი სცენა თუ დეტალი. ყველგან იგრძნობა ორი პლანი, ყველგან დაცულია ტრაგიკომიკური გაორება. ირონია იცვლება იუმორით, იუმორი — დრამატული სევდითა და ნაღველით. მეტწილად კი ისინი ერთად თანაარსებობენ, ერთსა და იმავე დროს ცოცხლობენ.

ს. ზაქარიაძის ბეკინა ფართო მასშტაბის მხატვრული სახეა. დიდ განზოგადებამდეა აყვანილი მთელი მისი ცხოვრება. ღრმა სოციალური კონფლიქტი, რომელსაც იგი ატარებს, ზოგად ადამიანურ ხარისხშია აყვანილი.

ბეკინას სჯერა, რომ „ყოველ სულიერს თავისი ბედი აქვს“. ადა-

შიანის გაჩენაც ღმერთის ნებაა. მას, როგორც ძველი ყოფის კაცს, ვერ წარმოუდგენია დედის მუცელში ჩასახული ბავშვის მოსპობა. მისთვის ეს მკვლელობას უდრის. ამიტომ პლატონის თხოვნაზე, დედინაცვალმა მუცელი მოიშალოსო, ბეკინა განცვიფრებული პასუხობს „ღმერთი დეივიწყე შე უბედურო?.. ღმერთი აღარ გაგახსენდა, მაგისთანა აზრები რომ თავში მოგივიდა? მოხუცებულ კაცს მაძალებ სულის წასაწყმედი საქმე ჩავიდინო? ღვთის ჩასახული კაცი მოვკლა?.. გაგიჟდი შე ღმერთგამწყრალო?..“ პლატონმა იცის, რომ ღმერთის გმობას უდრის „კაცის მოკვლა“ და ისევ ღმერთის იმედი აქვს: „ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს“.

შიზანსცენა რომელიც რეჟისორებმა შეთხზეს, კლდიაშვილისეულია, მისი პირმშოა, მოცემული განწყობილების ლოგიკური შედეგია.

დიდი ოსტატობით შესრულებული გ. გეგეჭკორის პლატონი და ბეკინა არსებით როლს ასრულებენ სპექტაკლში, მაგრამ ეს სრულიად არ იქნებოდა საკმარისი, რომ სხვაგვარად გადაწყვეტილიყო კირილე მიმინოშვილის სახე რ. ჩხიკვაძის შესრულებით. არსებითად ზოგადი სახით საკითხი ეხება ისევ დრამატული და კომედიური საწყისის თანაფარდობის პრინციპს. ადვილად შესაძლებელი იყო მსახიობი გაჰყოლოდა კირილე მიმინოშვილის გამოსახვის ნაცად ვოდევილურ გზას. საბედნიეროდ ასე არ მოხდა. ვირტუოზული ოსტატობით შესრულებული სახე სპექტაკლში ფეიერვერკული გონებამახვილობით, სიცოცხლით, არტისტიზმით ბრწყინავს; დაჭანების გზაზე დამდგარი აზნაურის ჭარაფშუტობა და მუდამ მოლხენილი კაცის მსუბუქი ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალი გამსჭვალულია იუმორით. კირილე მუდამ იქაა, სადაც მეტი ლხინი და გართობაა, მაგრამ იქ, სადაც არც ლხინია და არც გართობა, თავად იგონებს მათ. ოღონდ „გასართობს დასწაფებოდა“ და სხვას არას დაეძებდა. უსიამოვნო შემთხვევის მეორე დღეს ახალ ფათერაკს ეძებდა. იგი ხალისიანად იყო მუდამ, როცა „ბევრ რასმე გასართობს გამოელოდა“.

როგორც ცნობილია, დ. კლდიაშვილი ბრწყინვალე პორტრეტისტია. მის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ე. წ. ეპიზოდურ სახეებს, კოლორიტით, მკვეთრად განსაზღვრული პორტრეტული ნახაზით, მოქმედების სიზუსტით რომ გამოირჩევიან. მწერალი ხში-

რად ერთ ფრაზაში, ერთ პლასტიკურ მანერასა და მოხდენილად შერჩეულ ინტონაციაშიც კი ამჟღავნებს ხოლმე სახის ბუნებას. იგი შესანიშნავად პოულობს გმირის დამახასიათებელ ტიპიურ მომენტებს და დიდი რეალიზმით ავლენს მათ.

...მაყურებელი ისე მალე ეგუება სპექტაკლის პირობით ფორმას, მისთვის იმდენად ახლობელი ხდება ყოველი გმირი, რომ შემდეგ ყურადღებას აღარ აქცევს გარდასახვას და მისგან განდგომით გამოწვეულ ცვალებადობას. მსახიობები სრულიად თავისუფლად, ძალდაუტანებლად „გამოეთიშებიან“ ხოლმე როლს და შორიდან ჰვრეტენ თავიანთი სულის ორეულებს. მაყურებლის თვალწინ უბრალოდ და შეუმჩნეველად მთავრდება სპექტაკლი. ქრება „წარსულ დროთა“ მოგონების ილუზია. მსახიობები უბრუნდებიან თავიანთ საწყის მდგომარეობას. დეკორაცია (მხატვრები აკ. რამიშვილი და მიხ. ჭავჭავაძე) და ბუტაფორია თანდათან კარგავს მხატვრულ ფუნქციას. საგნები, რომლებიც კლდიაშვილის გმირების ხელში გარკვეულ მნიშვნელობას იძენენ, კარგავენ კონკრეტულ შინაარსს. სცენაზე რჩებიან მუზეუმის გაყვითლებული ექსპონატები.

ბუხარში ჩაფერფლილი ნაღვერდალივით ცივდება სცენა.

მაგრამ საკმარისია მეორე დღეს ისევ მოვიდნენ მუზეუმში ექსკურსანტები, გადაშალონ კლდიაშვილის მოთხრობის ფურცლები, რომ ყველაფერს დაუბრუნდეს სითბო და სიცოცხლე.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი ახალ წინამძღვრებს ქმნის, რათა სცენაზე უფრო ღრმად და მრავალმხრივ გამოხატოს დ. კლდიაშვილის შემოქმედების მთელი სიმდიდრე.

თ. ჩხეიძის რეჟისორული ძიებანი, მისი სწრაფვა ფსიქოლოგიური პიესებისადმი კარგ წინამძღვრებს ქმნიდა „სამანიშვილის დედინაცვალთან“ შესახვედრად, „დარისპანის გასაჭირისა“ და „უბედურების“ დადგმამ რეჟისორს ბიძგი მისცა უფრო გაბედულად ემუშავა „სამანიშვილის დედინაცვალზე,“ არც ს. ზაქარიაძისთვის იყო ახალი დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებზე მუშაობა. ასე, რომ, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ წარმატებას სერიოზული პირობები უძღოდა წინ.

1970 წელი არც თუ ისე ნაყოფიერი იყო აკადემიური თეატრებისათვის. არსებითად პრინციპული მნიშვნელობა მხოლოდ ალ. ჩხეიძის „ხიდის“ დადგმას ჰქონდა. მ. თუმანიშვილი თავის სპექტაკლში

უჩვეულო გამბედაობით სვამდა მაღალმოქალაქეობრივ პრობლემა-სიმართლისა და სამართლიანობის შესახებ.

60-იანი წლების დასასრულს რთული თეატრალური ცხოვრება ჰქონდათ .საქალაქო და რაიონულ თეატრებს. მათზე გარკვეულ გავლენას ახდენდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრები, მაგრამ რეჟისურა აქ ქმნიდა სპექტაკლებს, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდათ სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავებაში, აქტიორულ მიღწევებში, საზოგადოებრივად ღირებული საკითხების მხატვრულ გადაწყვეტაში.

ბათუმის თეატრში წარმატებით იდგმება ვ. კანდელაკის დიდად მნიშვნელოვანი „დრო — 24 საათი“ (რეჟ. გ. ქავთარაძე), რუსთავში ა. ჩხაიძის „ხიდი“ (რეჟ. ნ. გაჩავა), გორში გ. მაცხონაშვილი დგამს გ. ბერიაშვილის „მეხდაცემულ კაკალს“ (რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა მესხეთის თეატრში).

მრავალმხრივ საინტერესოა გორის სცენაზე განხორციელებული „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ (რეჟ. ლ. იოსელიანი), მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ქ. ქუჩუკაშვილის „კონკია“ (რეჟ. თ. მაღალაშვილი) და ვ. დარასელის „კიკვიძე“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე).

50-იანი წლების მეორე ნახევარში და განსაკუთრებით 60-იანი წლებში თეატრის განმაახლებელ ძიებებს დიდ იმპულსს აძლევს ქართული სცენოგრაფია. მათ ახლებური თეატრალური აზროვნება მოიტანეს. ფ. ლაპიაშვილის მოწვაფეები გაბედულად იკავებენ თეატრში წამყვან პოზიციებს. იმდენად ძლიერია ქართული თეატრის სცენოგრაფიის მხატვრული დონე, სამყაროს გამოსახვის მანერა, სცენური აზროვნების სახვითობა და მეტაფორული სისავსე, რომ იგი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რეჟისურის წარმატებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით შესამჩნევია სცენოგრაფიის როლი რუსთაველის თეატრის ახალი ესთეტიკური პრინციპების შემუშავებაში, რომელიც თავის მხრივ გარკვეულ სრულყოფილ სახეს 70-იან წლებში იღებს.

1950-60-იანი წლების პერიოდმა თავისი გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ქართული თეატრის ისტორიაში. ქართული რეჟისურის ინტენსიური მოღვაწეობა, მისი დიდი წარმატებები და შეცდომები, სირთულე და წინააღმდეგობანი — ყველაფერი რაც მოიცავს ქართული რეჟისურის თეორიისა და პრაქტიკის, მისი ცხოვრების არსს,

თეატრში გამოვლინდა ნათლად და მკაფიოდ. მოცემულ ათწლეულში დასრულდა ზოგი რეჟისორის გზა, ზოგიც ამ პერიოდში დავაჟკაცდა, ზოგმა მიაღწია შემოქმედებით ზენიტს, ზოგმაც პირველი ნაბიჯები გადადგა. ეს იყო დიდი ცხოვრება ქართული რეჟისურისა. თეატრის დიდი აღზევება იყო თუ უკიდურესობამდე დაშვება — ყველა პირობებში ქართული რეჟისურა ასრულებდა კაპიტნის როლს რომელსაც ცხოვრების ურთულეს პირობებში უნდა გაეკვლია თეატრისათვის გზა. ადვილი არ იყო სწორი ორიენტირის შემუშავება. თუ 50-იან წლებში რეჟისურაზე ჯერ კიდევ გარკვეულ გავლენას ახდენს აქტიორული ხელოვნება, იგი აძლევს შთაგონებასა და იმპულსს რეჟისურას, 60-იან წლებში თანდათან მცირდება ამგვარი ზემოქმედება. თეატრში მცირდება დიდი თვითმყოფადი ნიჭის მსახიობთა რიგები, მაგრამ ამასთანავე ოსტატდებიან ახალი ძალები, თანდათან ფორმირდება ახალი აქტიორული ნაკადი. სწორედ ამ უკანასკნელთ მეთაურობს ყველაზე მეტად რეჟისურაც, და ასე გრძელდება თაობათა მონაცვლეობის მტანჯველი პროცესი.

გავა რამდენიმე წელი და ნათელი გახდება, რომ ცხოვრებაში მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები, წინა ათწლეულში წარმოქმნილი თეატრალური ტენდენციები იმპულსს მისცემენ ახალი თეატრების წარმოქმნას.

ქართული რეჟისურის წინაშე ბევრი გადაუჭრელი პრობლემაა თემებისა და საკითხების გარკვეულ ნაწილს „მუდმივმოქმედი“ ხასიათი აქვს. ვიდრე არსებობს თეატრალური შემოქმედება, მარად იქნება ჭიდილი ძველსა და ახალს, ტრადიციულსა და ნოვატორულს შორის. მაყურებელი მუდამ დაუკმაყოფილებელი იქნება, მუდამ მეტს მოითხოვს. ცხოვრების მოთხოვნილებათა გაზრდილი მასშტაბები ახლოს ძიებისაკენ წარმართავს ყოველი ნიჭიერი რეჟისორის ფიქრსა და ენერგიას. და ქართული რეჟისურაც ეცდება შექმნას ჰეშმარიტად თანამედროვე, რეალისტურად მრავალფეროვანი, ღრმა აზრისა და ემოციის სპექტაკლები.

ქართულ რეჟისურას ბევრი რამ აქვს თავმოსაწონი, გაიზარდა მისი თვალსაწიერი, გაბედულად ამსხვრევს ძველ ფორმებს, მიიკვლევს გზას. ყოველი ათწლეული რაღაც გარკვეულ ტენდენციას ბადებს და აჯამებს. ასე იყო 60-იანი წლებიც. დასრულდა ერთი დიდი მონაკვეთი ქართული თეატრისა, იგი არ ყოფილა ცალკე გამორჩეუ-

ლი ეტაპი, ცალკე პერიოდი, მაგრამ უაღრესად მნიშვნელოვანი და მრავალფეროვანი იყო ომისშემდგომი ქართული თეატრის ისტორიაში.

70-იანი წლები აგრძელებს მიღწეულს, აკრისტალებს ფორმებს, ეძებს ახალ საშუალებებს, ფართო სოციალურ-პოლიტიკურ პლატფორმას. მოდის ახალი ნაკადები მსახიობთა, რეჟისორთა, სცენოგრაფისტთა, დრამატურგთა. სრულიად ახლებურ წაკითხვას პოულობს კლასიკა.

იწყება 70-იანი წლების დიდი თეატრალური ცხოვრება...

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი 5

რეჟისურის საწყისები ძველ ქართულ თეატრში 15

რეჟისურა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრში 43

რეჟისორული ხელოვნება რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში (1900-1921) 89

ქართული რეჟისურის კლასიკოსი 164

ქართული თეატრის რომანტიკოსი 209

რეჟისორული ხელოვნება 30—40-იან წლებში 246

ძიებები, წინააღმდეგობები და პერსპექტივები 337

რედაქტორი ვ. ბერკაძე
მხატვარი გ. გაფრინდაშვილი
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე
ტექრედაქტორი მ. გველესიანი
კორექტორი გ. გოგოლაძე

გადაეცა წარმოებას 21/VI-81. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/VI-82. ქაღალდის ზომა 60×84 1/16. ნაბეჭდი თაბახი 27,90. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 23,25.
შეკვ. № 1028. უე 06288. ტირაჟი 3.000

ფასი 2 მან.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის ი. ჭავჭავაძის სახ. წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი № 7.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе, Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы № 7