საქართველოს მ.რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

ქართული რეჟისურის საკითხები

I (შრომათა კრებული)

თბილისი
1983

УДК 792.02 (С 922)

ქართული რეჟისურის საკითხები

ქართული რეჟისურის საკითხები.-
სამეცნიერო შრომების კრებული - თბ.,
შ.რუსთაველის სახ.სახელმწიფო თეატრალური
ინსტიტუტი, 1983, გვ.231

წინამდებარე სამეცნიერო შრომების კრებული - ქართული რეჟისურის საკითხები, შ.რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორში 14 წლის მანძილზე რეჟისურის საკითხებზე არსებული მასალების საფუძველზეა შედგენილი. წარმოდგენილი შრომები მკითხველ-სათვის საინტერესო იქნება ცალკეული კვლევა-ძიებითა და კრიტიკით.

შრომების კრებული აგებულია საბჭოთა თეატრმცოდნეობის მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე და შედგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის ამ დარგის მიღწევების გათვალისწინებით.

კრებული გამოსაცემად მოამზადეს: ე. ჯაფარიძემ, ჯ. იოსელიანმა, მ. გიგინეიშვილმა, ნ. ფურცელაძემ

სარედაქციო კოლეგია:
რედაქტორი ვახტანგ ქელიძე /ფილოსოფიურ მეცნ.კანდ./

სარედაქციო კოლეგია: ე.ნ. გაგუშვილი /ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი/, ე.პ.კიკნაძე /ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი/, დ.ს.ჯანელიძე /ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი/

შ.რუსთაველის სახ.სახელმწიფო თეატრალური
ინსტიტუტი.
1983.

წინასიტყვაობა

რეჟისურა თეატრში, დღესდღეობით, კოლექტიური შემოქმედების წარმმართველი და ხელმძღვანელია. იგი მსახიობთა დასის იდეურ-მხატვრული მიმართულების გამგებ და დამდგენ შემოქმედად არის აღიარებული. რეჟისურა, მრავალი დარგის ხელოვანთა ოსტატობის სინთეზირებისა და ტექნიკის მარჯვე გამოყენების გზით ქმნის ჰარმონიულ მთლიანობაში ორიგინალურ სასცენო ნაწარმოებს.

საბჭოთა თეატრის რეჟისურამ თავი ისახელა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ნაწარმოებთა შექმნით. საბჭოთა რეჟისურა თეატრის შემოქმედებას ისე წარმართავს, რომ სცენა ნამდვილად იყოს პარტიულობის, ხალხურობის გამომხატველი, ადამიანის იდეური და მშვენიერი სულიერების მძლავრი საშუალება. საბჭოთა რეჟისურის წინამძღოლობით სასცენო შემოქმედება, ეროვნული მხატვრული გამოცდილების ათვისებით ეროვნულ ნიადაგზე იზრდება. ამასთანავე, საბჭოთა რეჟისურის ნოვატორობა შეხამებულია სოციალისტური ერების ურთიერთდაკავშირის, ურთიერთგამდიდრების პროცესთან, მსოფლიო თეატრალური კულტურის პროგრესული ტრადიციების გამოყენებასა და განვითარებასთან. ამ შემთხვევაში არამარტო სახელმოხვეჭილი თეატრების ბრწყინვალე დადგმები იგულისხმება, არამედ მსახიობის აღზრდის სტანისლავსკის სისტემა და რეჟისორული შემოქმედების მრავალსახეობა, რაც სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, მარჯანიშვილის, ვახტანგოვის, მეიერჰოლდის, ახმეტელის, თაიროვის, კურბასის, [illegible] და სხვა რიგ თანამედროვე რეჟისორთა მხატვრულ პრაქტიკაშია არის წარმოდგენილი.

საბჭოთა რეჟისურის შემოქმედებაში მხატვრული ფორმების, სტილისა და ჟანრის მრავალფეროვნებისათვის დიდი გასაქანი ეძლევა პირად შემოქმედებით ინიციატივას. საბჭოთა რეჟისურა თავდადებით

ემსახურება სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ჰუმანური იდეებ-ის დამკვიდრებას, მასების პარტიული აღზრდას.

ზემონათქვამი გამომდინარეობს რეჟისურის დიდოსტატთა შემოქ-მედების განზოგადებით წარმოდგენისგან; რასაკვირველია, ყოველივე ეს არ მიესადაგება ზუსტად თითოეული რეჟისორის თეატრში ქმედობას, თუმცა ისინი იძლევიან ზოგჯერ ისეთივე უფლებებს, რაც მხოლოდ მა-ღალნიჭიერ ხელოვანთათვის არის უპრიანი. ამასთანავე, ისიც უნდა ითქვას, რომ თეატრში რეჟისურის ადგილის, როლისა და მნიშვნელობის დღევანდელი ვითარება სრულიადაც არ არის უცვლელი და ამის მინიშ-ნებანი უკვე თავს იჩენენ.

რეჟისურის ხელოვნება დღესდღეობით იმდენად დაწინაურებული და ამაღლებულია, რომ მისი შემოქმედებითი გამოცდილება, მისი ის-ტორია და თეორია თეატრმცოდნეობისგან განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს. მით უმეტეს, ეს ითქმის ქართულ თეატრმცოდნეობაზე, რამ-დენადაც ქართული საბჭოთა რეჟისურის მიღწევებმა მსოფლიო აღიარე-ბა ჰპოვეს. ამის გამოა, რომ საქართველოს შ. რუსთაველის სახელო-ბის თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორში, მისი არსებობის 14 წლის მანძილზე რეჟისურის საკითხებზე არა ერთი და ორი ნარკვევი დაიწერა, რამაც მოგვცა წინამდებარე კრებულის შედგენის შესაძლებლობა. მანვე განაპირობა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ტომების გა-მოცემა.

ეს კრებული სამეცნიერო-კვლევით სექტორში დაგროვილი მასა-ლებისგან არის შედგენილი; ცხადია, მას რეჟისორული ხელოვნების პრობლემების ამომწურავი გაშუქების პრეტენზია არ შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ აქ წარმოდგენილი კვლევა-ძიე-ბითი და კრიტიკული ცდები, მკითხველთა ინტერესს არ იქნება მოკ

ლებული.

წინამდებარე კრებული აგებულია საბჭოთა მეცნიერების თეორიული საფუძვლებზე და შეგნებულია ხელოვნებათმცოდნეობის ამ დარგის მიღწევების გათვალისწინებით. აქტორებს და არ დაუკლიათ, რომ წამოჭრილი საკითხების ისტორიული, თეორიული გაშუქება, შემოქმედების ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით საკითხების კანონიერება შეხამებული ყოფილიყო თანამედროვე სოციოლოგიურ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებასთან, ნაყოფიერ შეხედულებები ახლებისადმი გულისხმიერ დამოკიდებულებასთან. შესაძლოა, მთელ რიგ კონკრეტულ სახელოვნო მოვლენების წარმოსახვასა და გაანალიზებაში ბევრია ინდივიდუალური მიდგომის, გემოვნებისა და მიმართების გამო, მაგრამ ამ სადავო და საკამათო აღმოჩნდება. ამას ჩვენ ვერსად ვაუვალთ, პირიქით – ეს ღირებული იქნება, რამდენადაც ხელოვნების გმირ ჭეშმარიტება გმას გაიკვლევს.

მადლიერების გრძნობით მივიღებთ სპეციალისტებისა და თეატრით დაინტერესებულ მკითხველის ყოველ შენიშვნას და რჩევას შემდგომი კრებულების სრულყოფისათვის.

დ. კანელიძე

ნინელი ჭაჭანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის ხელმძღვანელი, პროფესორი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა დამსახურებული მოღვაწე

შექსპირის "ჰამლეტი" კ. მარჯანიშვილის დადგმით[1]

გამოკვლევის ამ ნაკვეთში განვიხილავთ 1925 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ შ. შექსპირის "ჰამლეტის" მეორე მოქმედებას, რომელმაც განსაკუთრებით დიდი ცვლილება განიცადა. მარჯანიშვილმა სრულიად უკუაგდო პირველი სურათის დასაწყისი - პოლონიუსისა და რეინალდოს დიალოგი. დატოვა მეორე სცენა /პოლონიუსისა და ოფელიას დიალოგი/, მაგრამ წინ წაუმძღვარა მესამე მოქმედებიდან მეორეს დასაწყისში გადმოტანილი "ყოფნა - არყოფნის" მონოლოგი, თანაც ამ მონოლოგს შეუერთა მეორე მოქმედებიდან ჰამლეტის დამამთავრებელი მონოლოგი "სწორედ მონა ვარ". შემდეგ აქას მოაყოლა ისევ მესამე მოქმედებიდან გადმოტანილი მეფის ლოცვა, ჰამლეტის შემოსვლა სამლოცველოში და მისი მონოლოგიდან ამოღებული ნაწყვეტი და მესამე მოქმედებიდან მეორეში გადმოტანილი ჰამლეტისა და ოფელიას დიალოგი. შეცვლილია პირველი სურათის დაბოლოებაც. მესამე მოქმედებიდან სურათის დამაბოლოებელ მონოლოგად მესამე მოქმედებიდან გადმოტანილია ოფელიას მონოლოგი "ოჰ, რა დიდებულ გონებასა ეწია ბნელი". პირველი სურათის 133 სტრიქონიდან მარჯანიშვილმა დატოვა 44 სტრიქონი /33%/, ტექსტის ერთ მესამედზე ცოტა მეტი, ხოლო ორი მესამედი /67%/ ამოშალა და მის ნაცვლად მესამე მოქმედებიდან მეორეში გადმოიტანა 105 სტრიქონი.

---

[1] იხ. "თეატრმცოდნეობითი ძიებანი", გ. 11. პირველი მოქმედება.

რაკი მარჯანიშვილმა პირველი მოქმედებიდან ამოშალა ნორ-ვეგიის მეფესთან ელჩების წარგზავნის სცენა, ამას სრულიად ლო-გიკურად მოჰყვა მეორე მოქმედების პირველი სურათიდან ნორვეგი-იდან დაბრუნებული ელჩების თხრობის ამოღებაც. მეორე მოქმედება, ნაცვლად დამამთავრებელი ჰამლეტის მონოლოგისა "სწორედ მონა ვარ", მარჯანიშვილმა დაასრულა მესამე მოქმედებიდან გადმოტა-ნილი ჰამლეტისა და ჰორაციოს დიალოგით. თანაც, მოკლედ მა-რჯანიშვილმა ტექსტი შეამცირა და შეკუმშა.

მეორე მოქმედების შექსპირისეული ტექსტი, უმეტეს წილად, თხრობითია /ელჩების თხრობა, პოლონიუსის თხრობა ჰამლეტისა და ოფელიას სიყვარულზე, მსახიობებისაგან მონოლოგების კითხვა და სხვ./, რაც ძლიერ ანელებს ქმედით ხაზს და უკარგავს დინამიკუ-რობას. პირველი სურათი, მაგალითად, ერთიანადაა აცილებული ჰამლეტს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ოფელიას თხრობას ჰამ-ლეტის შესახებ.

მარჯანიშვილის სარეჟისორო გეგმით გათვალისწინებულმა ტექსტის გადაადგილებამ და შეკვეცა-შეკუმშვამ მეორე მოქმედე-ბის პირველი სურათის ცენტრში ისევ ჰამლეტი მოაქცია. რაკი სალოცველში ჰამლეტი /უშ. ჩხეიძე/ ხელმწიფესთან /აკ. ვასაძე/ შეპირისპირებით მოექცა, კონფლიქტიც გამწვავდა და სურათიც ქმედითი გახდა. მეორე სურათიდან ელჩების თხრობითი სცენის ამოღებამ, თხრობითი სცენების შეკვეცამ, მოქმედების დამამთა-ვრებელ სცენად "სათაგურის" თაობაზე ჰამლეტისა და ჰორაციოს კონსპირირების ჩასმამ, მთელ მეორე მოქმედებას, საკვანძოსა-თვის აუცილებელი ქმედით-რიტმის გამართვას დასაყრდენი შექმნა და მთლიანობაში კარგად მოქმედებაც უფრო მიზანსწრაფულად გაშ-ლილიყო.

"ჰამლეტი", შექსპირის 105-ე სონეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, "ერთზე, ერთისთვის, ერთის გამო შექმნილი ქებაა" და მიტომაც მარკანიშვილის სარეჟისორო პარტიტურიდან გეგმით მეორე მოქმედებაც ჰამლეტ-ჩხეიძეზე, ჰამლეტ-ჩხეიძისათვის, ჰამლეტ-ჩხეიძის გამო დაიდგა და აეწყო. მარკანიშვილს ერთხელ შეეკითხნენ: რა უნდა იღონის რეჟისორმა, რომ ერთმა აქტიორმა არ გაიტაცოს საზოგადოება და, თანაც, დასაბუთებია თუ არა ეს თეატრში. მარკანიშვილმა უპასუხა: "ეს დამოკიდებულია პიესაზე, თუ ყველაფერი აგებულია ერთ როლზე, – დასაბუთებია"[1]. "ჰამლეტი" მარკანიშვილისათვის უპირატესად ერთ როლზე, ერთ სახეზე, ჰამლეტ-ჩხეიძეზე იყო აგებული.

მარკანიშვილს სურდა თავიდან აეცილებინა სტატიკურობა, უკვე იმთავითვე მზამზარეული, სრულიად ჩამოყალიბებული სახის მოცემა, სცენიდან სცენაში, სურათიდან სურათში, მოქმედებიდან მოქმედებაში გაეშიდღიყო ჰამლეტის მხატვრულ-სცენური სახე და ამითაც იყო განპირობებული მარკანიშვილის სარეჟისორო გეგმა და ტექსტის მონტაჟი.

მარკანიშვილს უყვარდა კონკრეტულობა, მას გააჩნდა რიგების არაჩვეულებრივი გრძნობა და მოქმედების ლოგიკური თანმიმდევრობით განკითხვებაზე იყო გადაგებული. რაკი უშ. ჩხეიძის ჰამლეტს ბევრი არგუნა დროდა დაიღვეული კაბინეტის აღდგენა, ამ უმძიმესი მოვალეობის შეგნებამ იგი ყოფნა – არყოფნის ტანჯვამდე მიიყვანა. ამ ბრძოლაც პირველი მოქმედების დასასრულს წარმოჭრილი სიტყვებიდან: "დროდა კაბინეტი დაირღვა და წყვეტილა ბედმა ჩვენ რად პარგუნა მისი მეკარე"[2], მარკანიშვილისეული მონტაჟით გადასული მეორე მოქმედების დასაწყისად აირჩევდა "ყოფნა – არყოფნაზე" სო-

---

1 "კ. მარკანიშვილი რეჟისორულ ოცნების შესახებ" /მარკანიშვილის სახ. სახელმწიფო ხელოვნების სამეცნიერო კრებული, 1922-1941/ მარკანიშვილის თეატრის გამოცემა, თბ., 1939, გვ. 51.

2. შექსპირი, ტრაგედიები, თბ, 1954, ტ. I, გვ. 61.

ლად თანმიმდევრული და ბუნებრივი აღმოჩნდა. თანაც, მეორე მოქმედების ამ სულისშემძვრელი, წყვდიადის გამპობი ელვა-მონოლოგით დაწყება მარჯანიშვილს საშუალებას აძლევდა სპექტაკლი და მისი მთავარი შემსრულებელი აემაღლებინა "ფილოსოფიურ უმაღლეს ტრაგედიამდე"; მარჯანიშვილს ეწადა ამაღლებულის ამაღლება.

მარჯანიშვილმა უშ. ჩხეიძის ჰამლეტის "ყოფნა-არყოფნის" მონოლოგის წარმოსათქმელად სამლოცველო აირჩია. რატომ? – მართლაც უნდა გამოხატულიყო ჰამლეტ-ადამიანის უძლიერესი სულიერი მღელვარება, ადამიანისა, რომელიც მხარეალად მიჩნეულს განუკითხავად კი არ დაიცხრობა, არამედ ურჩევნია ჯერ სარწმუნოებას მოეთათბიროს, ამიტომაც სამლოცველოში შედის არა როგორც დოგმატიკოსი, არა როგორც სკეპტიკოსი, არამედ როგორც თავისუფალი მოაზროვნე ფიქრთაგასართველად; არა! ფიქრთაგასართველად კი არა, "ყოფნა – არყოფნის" გადასაწყვეტად. ჰამლეტი, რამდენადაც არ უნდა უსწორებდეს თავის დროსა და საუკუნეს, თვით შექსპირის ეპოქას, მაინც თავის სოციალური წრის იდეურ ატმოსფეროში სუნთქავს და ამაშია მისი ტრაგიზმის არსიც, შექსპირის რეალიზმის სიღრმეც, მარჯანიშვილის ძიებების მართებულობაც და უშ. ჩხეიძის განსახიერების სიწრფელე.

მარჯანიშვილმა რეპეტიციაზე უშ. ჩხეიძე არჩევანში შეიყვანა: ჰამლეტი ფიქრობს თავის მოკვლაზე; იგი შეიძლება სამლოცველოში შემოვარდეს კაეშნად აღგზნებული, აღმართავს ხელს "გულსა დაცემად დანისა", ანდა შევიდეს სულიერად დაცემული, სასოწარკვეთილებაქმნილი. უშანგი ჩხეიძემ რეჟისორის შემოთავაზებულთაგან მეორე ვარიანტი აირჩია!

სცენა იწყებოდა მუსიკით. ჰამლეტი შემოდიოდა ნელი ნაბიჯით, ის არავის და არაფერს ხედავდა, ფიქრებში იყო ჩაძირული, კი არ მიდიოდა, ფიქრს მიჰყვებოდა; მიაბიჯებდა გულდაჯერით,

სახეშეშლილი, მაგრამ წელგატეხილი კი არა, როგორღაც მოშარდული,
გარეგნულად თითქოს უგულისყურო – ცალ ფეხზე წინდა ჩამოხვეწილი,
მაგრამ შინაგანად მღელვარებით შეკრული.

აი, ჰამლეტი-უშანგი მუხლებზე დაეცა, მაგრამ ღმერთთან დია-
ლოგი არ შედგა, ლოცვა არ მოხერხდა. ჰამლეტი იატაკზე დაეშვა,
დიდი პაუზის შემდეგ ძირს დამჯდარი იწყებს "ყოფნა-არყოფნის" მო-
ნოლოგს. სახეობრივად ეს იმის თქმა იყო, რომ სიკვდილ-სიცოცხ-
ლის საკითხი ზეცაში კი არ წყდება, ზეცის ძალით კი არ ირკვევა,
ზეცა კი არ კარნახობს ადამიანს მის გადაწყვეტას, არამედ თვით
ადამიანმა უნდა გადაჭრას.

რა უფრო უპრიანია კაცური კაცისათვის – სულით ქმნილები-
სათვის, აიტანოს მჩაგვრელ ბედის ნესტრით გმირვა, მოითმინოს
ჟამთა სიმწარე, მძვარვალთა ჩაგვრა, შეურაცხყოფა ღირსეულის
უღირსისაგან, თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას და ბრძო-
ლაში სიკვდილს არ შეუშინდეს?!. აი, ეს იყო მარჯანიშვილისა
და უშ. ჩხეიძისათვის ამ მონოლოგის დედაარსი, დედააზრი, დედა-
აზროვანა. თვითმკვლელობას – არა! ავკაცობის, მძვარვალობის, მჩა-
გვრელ ბედის მოთმინება, ჟამთა სიმწარის ატანა, უმსგავსოებისა
და უხამსობის მოთმენა – თვითმკვლელობაა. ხოლო ავკაცობასთან,
მძვარვალობასთან, მჩაგვრელ ბედთან შერკინება სიცოცხლეა, –
ამ ბრძოლაში სიკვდილიც კი სიცოცხლეა – უკვდავებაა. აი, ეს აზ-
რი უნდა ყოფილიყო გამოხატული ამ მონოლოგით და ამიტომ დასწორ-
და მარჯანიშვილს, რომ "ყოფნა-არყოფნას" მიაბა მეორე მოქმედე-
ბის დასასრულიდან წამოღებული მონოლოგი "სწორედ მონა ვარ", რაც
მთლიანად მონური მორჩილების, ხმისჩაწყვეტის, ლაჩრობის მხილე-
ბაა: ცხადია, შექსპირისეული ტექსტის ასეთი გააზრების შთა-
მაგონებელი უნდა ყოფილიყო სიკვდილ-სიცოცხლის ისეთი გაგება
და გააზრება, რაც შექსპირზე ოთხი საუკუნით ადრე მოგვცა რუს-

დავეღმა ავთანდილის ანდერძში:

რა უარია, მაძაცსა, ომშიგან პირის მბზეკელსა,
წელრეკილ შეშინებულსა და სიკვდილსა მშეკველსა!
სჯობს სამელისა მიხვეჭა ყოველსა მოსაბვეჭელსა.
ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გმა ვინრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან გასწორდეს ყოველი სუსტი და ძალგულოვანი;
ბილწ შეყარნეს მიწამან ერთგან მყუე და მბრთოვანი
სჯობს სიცოცხლესა ნაგრახსა სიკვდილი სახელოვანი!

გავიხსენოთ, რომ მარჯანიშვილი, სანამ "კაცნეტს" დადგამდა, "ვეფხისტყაოსნის" დადგმაზე მუშაობდა და სულაც არ უნდა გვეკვეთნოს მოულოდნელად, რომ მან ქართული რენესანსული ადრის ლამპარით გაანათა შექსპირისეული "ყოფნა - არყოფნა".

"ყოფნა - არყოფნის" მონოლოგში, როგორც ამას შექსპირის მკვლევარები აღნიშნავენ, ხაგგასინით იგრძნობა "სოციალური კრიტიკის"[1] და გასაკვირია, რომ რევოლუციის დანაბიერებისაკენ მისწრაფებულ თეატრში "ყოფნა-არყოფნის" საკითხის სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხთან დაკავშირება, განსაკუთრებით უნდა აღექვა მარჯანიშვილს, იგი ხაგგასინით უნდა ყოფილიყო ჩაიმოჩენილი. მარჯანიშვილისა და უშ. ჩხეიძის თეატრისათვის "ყოფნა- არყოფნა" ეთანაბრება მტარვალთა ჩაგვრის პირველებას თუ არმოთმენებას "იტანოს მრავალ ტანის ბეშვრომა გვირგა, თუ მეეპრძოლოს მოწინააღმდეგე უბედურებას და ან მებრძოლით მოსპოს იგი". კაცნეტის "ყოფნა - არყოფნაში" ეს საკითხი გადაწყვეტილია მკითხველობასთან სიცოცხლის მოსპობასთან. მაგრამ მარჯანიშვილი და უშ. ჩხეიძე არ გაკაყვნენ ამ კონკრეტულ ფინს. მარჯანიშვილისათვის უფრო სათნ-

---

[1] შ ე ქ ს პ ი რ ი უ., ტრაგედიები, ერთი გამოცემიდან, "ჰამლეტი". შესავალი ნიშნის ავტორისა/, ტ. II, 1954, გვ. 741.

ბერქსი იყო ყოფნა-არყოფნის სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლასთან დაკავშირება, რაც გამართლებას და საფუძველს პოულობდა არამარტო შექსპირის შემოქმედებაში, არამედ შექსპირისეული ეპოქის ქმნილებაში, სოციალიზმის მოძღვრების წინამორბედ ნაწარმოებში - თომას მორის "უტოპიაში". ამ წიგნში მხილებულია სოციალური უთანასწორობა, დესპოტიზმი და პატივმოყვარეობა, სასახლისკარის ინტრიგები და ფულსა და კარიერაზე გაყიდული სინდისი და, ცხადია, "ყოფნა-არყოფნის" სოციალური კრიტიციზმი სადღაც ეხმიანება "უტოპიის" აზროვნებას. ამიტომაც, მარჯანიშვილს საფუძველი ჰქონდა "ყოფნა-არყოფნის" გააზრება ასე წარემართა.
მართალია, ამან ასახვა ვერ ჰპოვა უშ. ჩხეიძის ნარკვევში "ჩემი პამლეტი", მაგრამ ამ დადგმაზე მარჯანიშვილთან მომუშავე რეჟისორმა კ. პატარიძემ თავის ნარკვევში -"რეპეტიციებზე", გარკვევით აღნიშნა: "მონოლოგი "ყოფნა-არყოფნა" პესიმიზმით არ იყო აღსავსე, არც ტრაგიკულ ქვითინად ისმოდა ნევრასთენიით შეპყრობილი კაცისა, რომელიც მომავალს ვერა სჭვრეტს და ბედს ემორჩილება. მარჯანიშვილის აზრით, ეს მონოლოგი ძლიერია როგორც ბრძოლის აუცილებლობის შეგნება"[1].

იმისათვის, რომ "ყოფნა-არყოფნაზე" ფიქრი მარჯანიშვილს მიემართა ბრძოლის აუცილებლობის შეგნებისაკენ, მან ეს მონოლოგი გააგრძელა და დაურთო მეორე მოქმედების ბოლოდან გადმოტანილი "სწორედ მონა ვარ".

ახლა საინტერესოა, როგორი განწყობით წარმოთქვამდა ამ მონოლოგს უშ. ჩხეიძე. აქ ჩვენ გვეხმარება რეჟისორის თანაშემწის ჩანაწერები.

---

[1] П а т а р и д з е К. На репетициях, в кн.: "Котэ Марджанишвили. Творческое наследие", т.I, стр.281.

ტექსტი კ. მაისკანიშვილის მონაცემთა

ილუსტრის დაწა-
წერის კ. პატარი-
ის მინანერები
ფანქრით

ქამელეტი

სწორედ მონა ვარ, მანანწალა და ყეფოფრილი
მე უმსგავსი, უგრძნობელი, გაუბედავი -ნაწოინევს წინ ერთი.
საქმეს ვეძლევი, თითქოს მე არ მემეხებოდეს ნაბიჯით
და ხმას არ ვიღებ, არ ვიღებ ხმას იმ
ხელმწიფისათვის,
რომელს გვირგვინიც და სიცოცხლეც უძვირფასესი
ავაშაკებრივ გამოსტაცეს იმ დანყევლილმა
გაცა მხდალ ურ. ვინ გაბედავს უცხო მიწიდან გადადგა წინ
კითომ ავიტან... ავიტან-მეიტი. ყველას ავიტან... ერთი ნაბიჯი.
რა არის ჩემთვის წყეულებულად? კიდევ ერთი
მე ხომ მტრედის გულ-ღვიძლი მიძევს ნაბიჯი. და-
და არც ნაღველ გამაჩნია, რომ ვიგრძნო რამე, დგა.
ეს რომ არ იყოს, ყვავ-ყორანები ამაკ ჭკეყნისა
იმ მინის მძოვრით აქაბდისაც უნდა დამეძღო!
ოქ, სისხლის მსმელო, გაყუჩულებით აღსავსევ, წუწკო, ადგა,
ბილწო, მურტალო, მოღალატევ, უსინდისო!.. ნაწოდა სანი
სწორედ ჭკვიდან დაგიცალე, -ეთქ, ვაჟკაცობავ! ნაბიჯით წყა
ოვიდასი ძაძა მოვიკეთ მე და ავის წილსა სცენ. ვინც და
შურისძიებად ბიბინებენ მეცაც ჭკეყნელიც ანალისთან,
მე კი უბრალო ლაპარაკით გულსკავის ვიკლავ დაკუნდრო,
და კიბყევლები, ვიგინები რისკიც ქალივით ნაწოინია.
ვარ, ამ სიცოცხლეს[1].

---

[1] ე ე ე ს კ ი ნ ი ვ ა, ქამელეონი, თარგმ. ივ. მაჩაბლისა. კიდე მა-
რკინენების ინსტიტუტის ისტორიის რესპუბლიკის სახ. თეატრში.
პრემიერა, 12 ნოემბერი, 1935 წ. რესპუბლიკის თეატრის მუზეუმ-
ის ხელნაწერთა ფონდი, ფ. N 1-ბა.

ნაბასადამე, "ყოფნა-არყოფნა", როგორც ამას უშ. ჩხეიძე გადმოგვცემს, იკითხებოდა ძირს დამჯდარი; როგორც ჩანს, მინა-მატის დაწყებისას, ის უკვე ფეხზე იყო, მაგრამ რომელი სიტყვი-დან, არ ჩანს. რიღესაც საკითხი კონკრეტული ბორკების ატანას ეხებოდა, სიტყვებზე: "ჩა არის ჩემთვის შეურაცხყოფა?" - კამღე-ტი-უშ. ჩხეიძე ისევ ძირს ჯდებოდა, მაგრამ როგორც კი ხელმწიფის მამხილებელ ლანძღვა-გინებას შეუდგებოდა, წენამოიჭრებოდა, აბა-ლისთან მივიდოდა და ხელის დარტყმით ამბობდა: "პიტნი, მურტა-ლ, მოღალტევ, უსინდისო". - ეს არამარტო ხელმწიფის მხილება იყო, არამედ მეცხადური საყვედურიც და იქნებ ღვთის გმობაც.. ანალიზე მუშის ცემა მეტად საინტერესო მიმანსცენაა, კამღე-ტის მამხილებელი, მებრძოლ სულისკვეთების გამომხატველი. კამ-ღეტი-უშ. ჩხეიძე ამხელს უმოქმედობას, მორჩილებას. ბორკების, ავკაცობის, მტარვალობის მოთმენის ატანას კი არა, მის მხოლოდ სიტყვიერ მხილებასაც კი იგი სამარცხვინოდ მიიჩნევს. ამის მე-დეგ კაპიტეი-უშ. ჩხეიძე უმრალო დაპირაკით გულსკავის არ მოკ-ლავს, წყევლა-გინებით რისკით ქალვით თავს არ დაიღუპს, რად-გან ნაშდვილ ბრძოლას მოკლებული სიცოცხლე, ფუჩეხის ფასია სნო-რედ.

და, გასაოცრებელია არაკაცი, ის, ვინც თავისი უმსგავსი სიც-ცხლით გოგებასაღად და სულჩქეე ადამიანს აჩქმევინებს: "ფუ, ამ სიცოცხლეს!" და ანალიზე მუშის ცემით ღვთითმებრძოლ გმირს ამსგავსებს.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულ "კამღეტის" სასცენო ეგზემპლარში რეჟისორის დანამატების ხელით მიწერილია: "მეფე მეხრის დაჩიქრებული და უცბად ერთმანეთს შეხედავენ... დილ კაუბა. კამღეტი გადის". ამის გასწვრივ ტექსტში იკითხება:

"შეიდის ხელმწიფე, კამლეტი მიიმალება".

მარჯანიშვილი განმეორებით მიმართავს თვალთასარჯყორცნას, კამლეტისა და კლავდიუსის მზერად შერჩნებას. პირველი იყო დედოფლისა და კარისკაცთა თანდასწრებით სადარბაზო საკრებულოში, რეორე - კამლეტისა და პირისისხლიანი მეფის სამლოცველოში უეცარი შეხვედრისას, ახლაც, აკაკი ვასაძის კლავდიუსს შეეძლო შექსპირის ასოცდამესამე სონეტის ტექსტით ეთქვა: "მსახვრალი მზერით ცხვალ-მკვდარი მიმკალი სიკვდილ". უსიტყვო დრამის შემოქმედი მარჯანიშვილისაგან, იასაკვირველია, შეშხვევით არ იყო, რომ ასე დაუნებით ძიმართავდა თვალთასარჯყორცნას. ამ შეშხვევაში ამ გამოსახველი სანუალების განმეორებით მიმარჯვებას განაპირობებდა უშ. ჩხეიძის თვალების სულის გამჭოლი მზერა და აკაკი ვასაძის გამოხვევი თვალთცება. აკაკი ვასაძის მოგონებაშ ამ ოშკადაშჯილობის ამბავიც ჩემოგვინახა: "კამლეტი კლავდიუსის მსაჯელია - კამლეტის მზერა მეფეს სამინელ ლოდვას ახსენებს, - იგი სინდისის ქხიეებაა, რომელიც სტანჯავს ასე სასტიკად პირველ სცენაში, მეფის საქეიმო სიტყვის წარმოთქმის დროს; კამლეტი პირველი დარტყმით გმირავს კლავდიუსის სინდისს... მეშდეგ მიდიოდა სცენა სამლოცველოში... ვხედავ კიდევ კამლეტს, დაჩოქილს ანალოსთან. ჩემი გაუბედავი ნაბიჯის ხმა რომ მოესმოდა, კამლეტი თავს ასწევდა, შემოხედავდა /"ისევ მხიეება ტანჯულ სულს"/"[1]. ამ თვალთასარჯყორცნით უშ. ჩხეიძის კამლეტს აკაკი ვასაძის კლავდიუსი ჯვარცმული ყაკვდა.. ამ შეშხვევაში მზერა იყო მაქმელი სიტყვაზე მეტისა. როცა მარჯანიშვილი მსახიობებს ამ იდეა-ხერხის გამოყენებისაკენ მიმართავდა, ამას ნემდეგით ასაბუთებდა: "ხშირად საჭირო ხდება დახატვა ისეთი გრძნობისა, რომლის სიტყვით გადაცემა შეუძლებელია.

[1] ვასაძე აკ., ჩემი შეხვედრებით გზა, ჟურნ. "მნათობი", 1967, №1-2, გვ. 265.

უსიტყვო დრამის მიზანია სწორედ ამნაირი გრძნობის გადაცემა".
ყოველი დიდი შემოქმედი გრძნობდა, რომ ნათქვამი სიტყვა სრულად და ამომწურავად ვერ გადმოსცემდა სულში მიმდინარე სათქმელს. მარჯანიშვილი სასცენო ხელოვნებაში, მის უსაზღვრო და მიჯნადაუდებელ სინთეზურობაში ხედავდა სიტყვათგანწყობისაგან აღძრული სიმწარის გაქარვების ძალას. რუსთაველის ვაებას: "რომე მწადდეს ვერ დავწერენ მე სიტყვაში ნათალნი"[1] ბარათაშვილის ამონაკვნესს "მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავ გრძნობათა გამოთქმა"[2], თითქოს საშველი ეძლეოდა. თითქოს შექსპირის ოცდამესამე სონეტის აღქმა ხორცდებოდა თვალთმეტყველებით: "ის უკეთ გეტყვის, რა ჰქონია მის დამწერს აზრად, ვიდრე ეს ენა, ვიდრე სხვა რამ უნართაგანი". მარჯანიშვილი და მისი სკოლის მსახიობები განცდის გამოხატვის შესაძლებლობას აფართოებდნენ მთლიანპიროვნული გამომსახველობით, სიტყვის მიღმა გაბედულად მიმართავდნენ სხეულმეტყველებას, დრამატული ჟანრის საზღვარს გადადიოდნენ და პანტომიმის მოშველიებით უკვდავ გრძნობათა გამოთქმის ძალას აძლიერებდნენ. იმას კი არ ვამბობ, თითქოს მარჯანიშვილამდე და მისი სკოლის მსახიობებამდე დრამატული საზღვრებიდან ხსნის საძებრად სხვა არავინ გაჭრილიყოს. არა! მარჯანიშვილმა და მისმა აქტიორულმა სკოლამ ამ გაჭრით ძირნაპოვარი განაზოგადა, დააკანონა როგორც თეატრალური არსთვისება: დრამატული მსახიობის ხელოვნება არამარტო მეტყველი სიტყვის ხელოვნებაა, არამედ მთლიანი პიროვნული გამომსახველობაა, მხატვრული კითხვის ხელოვნებაც კი უსუსურია მთლიანპიროვნული გამომსახველობის გარეშე.

მარჯანიშვილს ისე ჰქონდა სასცენოდ გადაკაზმული შექსპი-

---

1 რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი შ., ვეფხისტყაოსანი. 1937, სტრ. 1573
2 ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ნ., თხზულებანი, 1958, გვ. 110

რის. ტრაგედია, რომ ჰამლეტის ემოციების გამოხატვა მთლიანპირო-ვნულ გამომსახველობით ყოველგვარ მიჯნადაუდებლად ამაღლებულ. მარჯანიშვილმა ისეთი ქმედითი ვითარება შექმნა ჰამლეტის სცე-ნური სახის შემოქმედს – უშანგი ჩხეიძეს, რომ თვალ[illegible]ყველ-ბით უსიტყვო მონოლოგებს ათქმევინებდა, გაბაასებით მაყურებელ-თა სულში უსაზღვრო წვდომას, უნიჭიერეს თანაგანცდის მომპოვებელ ძალას ანიჭებდა, ჰამლეტის ემოციების გამომხატველი უშ. ჩხეიძის თვალები, სხეული გამომხატველი მოძრაობანი ხშირად უფრო მეტის მთქმელი იყო, ვიდრე სიტყვა და ვიდრე მუსიკა. ამის ძალითაცაა, რომ დიდ ტრაგიკოს მსახიობზე შეიძლება ითქვას, იგი ავტორის კონგენიალური არისო.

დავუბრუნდეთ სცენას სამლოცველოში. კლავდიუსისა და ჰამ-ლეტის ეს შეხვედრა იყო ბოროტებისა და სიკეთის, ავკაცობისა და სულიერი კეთილშობილების შეჯიბრება. ამ ერთწამიერ მზერათ-ტყორცნაში იმდენა სულიერი ძალა იყო დახარჯული, რომ აკაკი ვასაძის კლავდიუსი უკვე ჯვარცმული იყო. აკი, წერს კიდეც: "როგორც ჯვარცმული ჰამლეტის წინ, ვიწყებდი ლოცვას, თვალ-ისართყორცნით ისე ვიყავი მოცელილი, რომ ძალა არ მედვა პირ-ჯვრის გადასაწერად."[1] ხოლო ჰამლეტი – უშანგი ჩხეიძე გარბოდა. როგორ? თვალთსაისარტყორცნით ჯვარცმული ჰყავდა მოპირდაპირე და გაიქცა? დიახ, გარბოდა და ამ შემთხვევაშიაც, როცა მარჯანი-შვილი ამ სცენის ვითარებას თხზავდა, ის შექსპირთან იყო, შექს-პირისეულს ასახიერებდა, რაც ოცდამესამე სონეტში იყო აღბეჭ-დილი:

ვით მრისხანე კაცს, შინაგანი ჯავრით და ბრძოლით
ჭარბი სისხლისგან ეკარგება ღონე სრულად.[2]

---

1 ვ ა ს ა ძ ე აკ., ჩემი შემოქმედებითი გზა, ჟურნ. "მნათობი", 1947, N1-2, გვ. 265

2. უ. შექსპირი, სონეტები, თარგ. [illegible], თბ, 1964, გვ 27.

ისე გარბოდა ეშ. ჩხეიძის ჰამლეტი სამლოცველოდან, თითქოს მოკლულს გვამს ტოვებდა და არა ფეხზე მდგომ კლავდიუსს. მარჯანიშვილის ტექსტში ნათქვამია: "მიიმალება". რა საოცარ ცვლილებათა ნაირსახეობით იძერწებოდა ამ სცენაში ორი დიდი ქართველი მსახიობის სხეულმეტყველება, თითქოს დიდ ქართველ ფსიქოლოგს დიმიტრი უზნაძეს ამ სცენის ნახვის შემდეგ უნდა დაეწერა, რომ "ემოციას ყოველთვის თან ახლავს მკვეთრი სხეულებრივი ცვლილებები"[1].

ასე ჩაიწერა მარჯანიშვილის შემოქმედებითი აღმაფრენით, ეშ. ჩხეიძისა და აკაკი ვასაძის მაღალნიჭიერებით კიდევ ერთი შესანიშნავი ფურცელი "ჰამლეტის" სცენური ისტორიისათვის.

კლავდიუს-ვასაძე მონანიების ლოცვისათვის ემზადება. ეს მონოლოგი, ეშ. ჩხეიძის სიტყვით, ვასაძე-მეფის ყველაზე საუცხოო და ძლიერი ადგილი იყო. ეს ბოროტი და მზედაცემული ადამიანი განიცდიდა დიდ ტანჯვასა და მწუხარებას. როგორც გულიდან ამონაკვნესი გოდება, ისე ისმოდა მეფის სიტყვები: "კერანო მუხლნო, მოიდრიკენით"[2]. ამ სპექტაკლის დადგმიდან თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა და ახლაც, როდესაც ვასაძეს თხოვდნენ წაეკითხა რაიმე, ის უპირველესად ამ მონოლოგს კითხულობდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მსახიობის რეპერტუარში ეს მონოლოგი საუკეთესოთაგან საუკეთესო იყო.

კლავდიუსის მონოლოგს მარჯანიშვილი დიდი დაზოგვით მოექცა. რეჟისორმა 41 სტრიქონიდან ამოსაშლელად გაიმეტა 7 სტრიქონი /17%/. ხოლო ჰამლეტის სამლოცველოში შემობრუნებისას, ნათქვამი მონოლოგის 27 სტრიქონიდან მხოლოდ ორი დატოვა, ხაზი გადაუსვა ტექსტის 82%. თან მეორე მოქმედების დასასრულის მონოლოგიდან აქ გადმოაადგილა

---

1 უ ზ ნ ა ძ ე დ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1940, გვ. 120.

2 ჩ ხ ე ი ძ ე ეშ., მოგონებები და წერილები, გვ. 224

ნ სტრიქონი და მაინც ბინილოგი დარჩა 70%-იან შეკვეთილ. რატომ ვაქცევთ ტექსტის ასეთ რეპროსორულ გადაკეთებას, შემცირება-შემოკლებას, ჩამატებას და გადაადგილებას ასეთ ყურადღებას? საქმე ის არის, რომ რეპროსორის წიაღილ ფაქტორის დაუცხრომლობა, ტექსტის გახელებული ჭრა-კერვა, პანტომიმური სცენების ხშირა და სპექტაკლში ჩართვა. კარგად გამოხატავს რეპროსორულ გაკაშრების მიმართებას, კლასიკური ნაწარმოების რეჟისორასთან ურთიერთობაში განხორციელებისაკენ წარმართვას, იმ ახალს, რაც ამ შემთხვევაში დამდგმელსა და შესრულებელ მსახიობს შეაქვს კამერტის ძირითად გაგებაში.

მარკანიშვილმა წაუშალა დაწერილ ხელმარჯვე კამერტს ფრისძიების დაყოვნების, ჯავრის ამოყრის ის დასაბუთება, რაც ამ მონოლოგშია მოყვანილი. რაკი კლავდიუსი ლოცულობს, ამ დროს მისი მოკვლა არ ეგების, რადგან ეს, იმ დროის რწმენით, მას ზეცასაკენ გაუხსნიდა გზას. ეს ფრისხსიება კი არა, დაყოვნება იქნებოდა. მან სხვა დრო უნდა შეარჩიოს, რომ "სრულიად უწმინდურს... რამ საქცელს", მაინც მას სანუგეშო მიეცეს: "დაკრას და ცოდვამდე რაკდის ქვეყანელს, რომ მისი სული იყოს ბნელი, შეჩვენებული, ვით მის საბუთი ჯოჯოხეთი". ან, ეს ქრისტიანულ-რელიგიური დასაბუთება მარკანიშვილმა მისი კამერტის გაგებისათვის მიიჩნია სრულიად შეუფერებლად და ეროვნულად გადაბმა, ტექსტიდან ამოაგდო. მის ნაცვლად მარკანიშვილმა აღადგინა პირველად შეხვედრის დაწყებული ურთიერთობის ხაზი და მას ფრისძიების დაყოვნება დაუკავშირა; მაგრამ, ასეთი დასაბუთება მარკანიშვილმა ბოლომდე კი არ გაიაზრა, ბოლომდე კი არ შეიხსნა, არამედ მიაგნო მთავარ შეხსნირის ტექსტში. ბეჭსპირს ფრისძიების დაყოვნების რაღაც-ზე დასაბუთება აქვს ტრაგედიის სხვადასხვა ადგილას მოყვანილი და მარკანიშვილმაც ამათგან ის აირჩია, რომელიც კამერტის გაგე-

ზისათვის უფრო შესაფერისი აღმოჩნდა. მარჯანიშვილმა მეორე მოქმედების დასასრულიდან, ჰამლეტის მონოლოგიდან ამოკვეთა ეს დასაბუთება და უკუგდებულის სანაცვლოდ აქ გადმოტანა:

იქნება მართლა მე რომ ვნახე, იგი აჩრდილი
ეშმაკიც იყო, და ეშმაკს ხომ, როდესაც უნდა,
შეუძლიან თვით საამური სახე მიიღოს,
იქნება იმან განიზრახა ჩემი დაღუპვა,
რადგან ჩემებრივს სევდიან და სუსტ ქმნილებაზედ
მავნედ მოქმედობს ძლიერება ავის სულისა
სჯობს რომ საბუთი უფრო მტკიცე მეჭიროს ხელში.[1]

გადმოაადგილა რა მონოლოგის ამ ნაწყვეტის დასაწყისი /"იქნება მართლა"/, მარჯანიშვილმა იგი შეცვალა სიტყვებით: "მაგრამ შესაძლო არის" და ამით ეგებისობა გაზარდა, რადგან ქართული გამოთქმა "მართლა", იმდენად გაცვეთილია ხშირი, უადგილო და უაზრო ხმარებით, რომ თავის პირდაპირი და არსებითი მნიშვნელობა შელახული აქვს.

თუ რატომ არ მოკლა ჰამლეტმა მლოცველი მეფე, ეს კრიტიკის თავსატეხად მრავალგზის ყოფილა ქცეული. ჰამლეტის აზრით, მლოცველ კაცს რომ ზურგში მახვილი ჩასცეს, იგი კლავდიუსზე უარესი იქნება. მ. მოროზოვი ამ მომენტში ჰამლეტის უარისთქმას შურისძიებაზე ეპოქის "შურისძიების ფსიქოლოგიით" ხსნიდა; "შურისმაძიებელმა მტერს ბოლო მაშინ უნდა მოუღოს, როდესაც ის საშარცხვინო საქციელს ჩაიდენს"[2]. ასეთი ახსნა მარჯანიშვილისათვის მიუღებელი იყო. და, მაინც, რას მიაღწია მარჯანიშვილმა ტექსტის გადაკაზმვით, ერთის ამოღებით და მეორის ჩასმით?

1. აღადგინა შექ-ჩრდილის ხაზი და შურისძიების დაყოვნების [illegible], 1954, გვ. 106.
2. М о р о з о в М., Комментарий к пьесам Шекспира, М.–Л., 1941, стр.18.

დასაბუთებაც აჩრდილისადმი დაჯერებას დაუკავშირა.

2. უკუაგდო შურისძიების გადიდების მოტივი, იმ ეპოქის "შურისძიების ფსიქოლოგია", თითქოს შურისმაძიებელს თავისი მტერი ლოცვის დროს რომ მოეკლა, ამით მის სულს ზეცისკენ გზას გაუხსნიდა /კლავდიუსი ამ დროს ლოცულობდა, მაშასადამე თუ მოკლავდნენ, თავს სამოთხეში ამოჰყოფდა/. ამის ნაცვლად მარჯანიშვილმა შურისძიების დაყოვნების მოტივად აქცია კლავდიუსის დანაშაულის საბუთის უკმარისობა – აკი, ჰამლეტს ათქმევინებს: "სჯობს რომ საბუთი უფრო მტკიცე მეჭიროს ხელში". მარჯანიშვილმა ამით უფრო მკვეთრად წარმოაჩინა ჰამლეტის კაცთმოყვარული ბუნება, სამართლიანობისადმი ერთგულება, რაც ასჯერ გაზომვას და ერთხელ დაჭრას გულისხმობს, როცა ეს ადამიანის სიცოცხლეს ეხება.

3. აჩრდილი მარჯანიშვილმა თავიდანვე ტრადიციული მოქმედი პირის სახით კი არ გამოიყვანა, არამედ შუქ-ფერით, რომელიც შემდეგ ჰამლეტთან მარტო შეხვედრისას რეალურ ფიგურად წარმოისახებოდა. წარმოსახვის ასეთი ვითარებისათვის სრულიად გამართლებული ჩანდა ჰამლეტის დაეჭვება: "მაგრამ შესაძლო არის მე რომ ვნახე იგი აჩრდილი, ეშმაკიც იყო".

4. მარჯანიშვილი ამ შენაცვლებით ქრისტიანულ-რელიგიური /სამოთხე-ჯოჯოხეთი/ სახიერებას უარყოფდა და მის ნაცვლად შექსპირისავე მითურ-ზღაპრულ შემოქმედების წარმოსახვას იყენებდა. სჯეროდა თუ არა თვით შექსპირს აჩრდილების, კუდიანების, ელფების /"ჰამლეტი", "მაკბეტი", "ზაფხულის ღამის სიზმარი"/, მკვლევართა სიტყვით, ამაზე გადაჭრით რაიმეს თქმა ძნელია, მაგრამ შექსპირის დროის მაყურებელთა ბრბოს აჩრდილებიც, კუდიანებიც და ელფებიც რეალურ, სრულიად გასაგებ, ახლობელ და ცოცხალ არ-

სებად ქცევაა წარმოდგენილი[1]. ამ მხრივ, ამ შემთხვევაშიაც, მარჯანიშვილი შექსპირისეული რეალობის ნიადაგზე იდგა; მარტო დეკორების სიმარტივე კი არ კმაყოფილებდა, არამედ ტიპური ხასიათის, ტიპურ ვითარებაში წარმოსახვას ესწრაფოდა. დანიის ჯვლისწული ჰამლეტის ტრისთვალის, ისევ შექსპირის ეპოქისთვისაც კი არტისტებისა და ეშმაკების ცრურწმენა სრულიად ტიპურ ვითარებას წარმოადგენდა.

5. მარჯანიშვილმა 1924 წელს, "ჰამლეტის" დადგმაზე ერთი წლით ადრე, ბებერისის ოპერის თეატრში დაბაბრაციელა "აბესალომ და ეთერი"; ამაზე ცოტა ადრე მუშაობდა რუსთაველის "ვეფხისტყაოსნის" ინსცენირებაზე, რუსთაველის თეატრში ცოცხლობდა მარჯანიშვილის დადგმები ი.დეკანოზიშვილის "სინადრე" და ამბენად, ჰამლეტის ეშმაკისაგან ცუნების მიტივი, ქართულ მიტურ-ფოლკლორულ და პოეტურ სტიქიას უკავშირდება /"სინადრე" ხომ ერთიანად სავსე იყო ეშმაკებით; "აბესალომ და ეთერში" - ეშმაკის მიერ მურმანის ცუნება; ქაჯეთი და ქაჯები "ვეფხისტყაოსანში" და სხვ./. ასე რომ, მარჯანიშვილის მიერ ეშმაკეული მიტივის არჩევანისათვის იმასაც ჰქონდა მნიშვნელობა, რომ უკვე კლასიკური ნაწარმოების დაბრუნებისას, ერთეულად დაბრუნებისკენ სწრაფვას დარჩენილი მნიშვნელობა აქვს და ეს მიმენტი თეატრალებისთვის არ უნდა დეკორებიეს.

მეორე მოქმედებაში დადმოცემული მეფისა და ჰამლეტის სამოლაპარაკო შეხვედრის სცენას მარჯანიშვილმა მიაკუთვნა ოფელიასთან შეხვედრის სცენა. ეს ერთადერთი სცენაა ტრაგედიაში, სადაც ოფელია და ჰამლეტი პირისპირ და დაბნარტებით ხვდებიან ერთმანეთს. და ამდენადაც მეტად მნიშვნელოვანია. ავტორის დეკორაციაში ეს სცენა ბესამე მოქმედებაშია და უშუალოდ მოსდევს "ყოფნა-არყოფნის" მონოლოგს. მარჯანიშვილმა ერთიც და მეორეც ადგილ

[1] Brandes G. Drama e teatr epoxi Shekspira, S.,1925,c.XX;
შ ა რ ი ს. შექსპირი და მისული მიტები, "ქართული შექსპირიანა", ტ.3, ბ., 1972, გვ.51-71.

ტანა მესამე მოქმედებიდან მეორეში და მათ შუა ჩასვა სცენა სამლოცველოში, რაც მესამე მოქმედების მესამე სურათიდან არის ამოღებული. სცენათა ასეთი თანამიმდევრობის შექმნით არამარტო გამძაფრებულია და მხატვრულ სახეობრივად დაკონკრეტებული ჰამლეტის მდგომარეობის სიმწვავე, არამედ თანამედროვე სცენის მოთხოვნათა შესაბამისადაც არის იგი გამართული — ერთი მხრივ, ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებლობის ჩვენება, როგორც გამოსავალი "ყოფნა-არყოფნის" გადასაწყვეტად, და, მეორე მხრივ, დაეჭვება — საბუთის სიმტკიცის უკმარისობით გამოწვეული და გადამწყვეტ დაკვრაზე, ხელსაყრელ პირობებში უარის თქმა. ამას მოსდევს ბოროტების ქსელში გაბმული სიყვარული, უარმყოფელის უარმყოფელობა. მარჯანიშვილი საოცარი ლოგიკურობით და თანამედროვე სცენისათვის აუცილებელი ლაკონიურობითა და დინამიკურობის მიღწევით კუმშავს ამ სცენებს. ავტორისეული ნაწარმოები მარჯანიშვილის მიერ იმდენად არის გადაკეთებული, რომ გასაგები ხდება, თუ რატომ იყო, რომ მეიერჰოლდს მსგავს შემთხვევაში სპექტაკლის დამდგმელად კი არ მიაჩნდა თავი, არამედ სპექტაკლის ავტორად. ისევ სტატისტიკას მივმართავთ. ოფელიას და ჰამლეტის სცენის შექსპირისეული ტექსტის 64 სტრიქონიდან მარჯანიშვილმა ამოშალა 28 სტრიქონი, ე.ი. ტექსტი შეამცირა 43%-ით, თითქმის გაანახევრა. მარჯანიშვილმა უშ.ჩხეიძის ჰამლეტისათვის, თავის ამ ტრაგედიის საკუთარი გაგებისა და რევოლუციური თანამედროვეობის პოზიციიდან გააზრებისათვის, სრულიად მიუღებლად მიიჩნია და ავტორისეული ტექსტიდან ამოკვეთა ის, რაც საბაბს აძლევდა ოფელიას ჰამლეტი ჭკუიდან შეშლილად მიეჩნია; მარჯანიშვილმა ტექსტიდან ამოკვეთა და ამოიღო ის, რაც ეწინააღმდეგებოდა ქართულ ეროვნულ ფსიქოლოგიას, რაც ჯანსაღ ეროვნულ გრძნობასთან და საუკუნეობრივად ჩამოყალიბებულ ძვირფას და ძირძველ ტრადიციასთან თანხმო-

რებაში ვერ მოვიდოდა. მარკანიშვილმა უმ. ჩხეიძის კამლეტს, საქრ-ვის მამას, საქრვის წინაშე დანძღვა-გინება არ აჩქმეჟინა და არც ქალწა ლისების დამაშცრებელ, ქალწმოძულეობის მღაღადებლად გა-გაეყვანა აკადრა. მოგადკაცობრიულ, რეპროდუქტიულ აქ სიყდანნეშ-მაში აღმოჩნდა ჯანსაღი ეროტიკული ტრადიციის მოხსენიებასთან /ქა-ლისადმი მოკრძალება, ქალის პატივისცემა/, დაიგინდა ამ სცენის ტექსტიც და აბისდა მიხედვით წარმოადგა მისი აქტიორული მესრულე-ბაც.

უმ. ჩხეიძის კამლეტისათვის ოფელიასთან შეხვედრის სცენა ერთ-ერთი ყველაზე ურთულესი იყო. უაღრესად ტრაგიკული სიყვარულ-ის ორმხრივი უარმყოფლობით, უაღრესად დრამატული ადამიანის სუ-ლიერად დამდაბლების დაუოგავი მხილებით და უაღრესად ლირიკულ უნრეველის განცდაა ფაქტი გადმოცემით. არცერთ სხვა სცენაში ასე მკვეთრად და ნათლად არ ჩანდა ოვითგმობამდე გამძაფრებული იდეალისადმი რეალურის დაპირისპირების სიმწვავე. უმ. ჩხეიძის კამლეტს შეეფერებოდა შექსპირის 133 სონეტის სიტყვებიც ეთქვა ბელისწერისათვის:

ჩემი ძეირე მეც დაგნებდა დიდ ხანია,
დაკარგე ერთიც, ისიც, შენც და შენი სულიც.[1]

თუ ამ სცენაში უმ. ჩხეიძე ამაღლებული იყო ტრაგიკულის სულის-შემძვრელ სრულქმნილ გახორციელებით, ეს იმის გამოც, რომ მისი თანამესახიე იყო ჯერიკო ანჯაფარიძე. უმ. ჩხეიძე მემდეგნ გვიამ-ბობდა: "კამლეტში" მხოლოდ ერთი სცენა გვქონდა, სადაც მარჯორი ბედებიან ერთმანეთს კამლეტი და ოფელია... ამ სცენაში კამლეტი-სა და ოფელიას სიყვარული ისე დაფარულია სხვა მნიშვნელობის სი-ტყვებით, როგორც ძვირფასი ქვა, ან ძვირფასი მაგნეული იმალება ხშირად სულ სხვა საბის ქანებს ქვეშ. მაგრამ ამ მთელ ტექსტის სამუალებითაც ისეთი დიდ გრძნობით აქარებდა ჯერიკო სცენას,

[1] ო. შექსპირი, სონეტები, გვ. 1964, გვ. 137

ისეთი საოცარი იყო მისი გაწყდა, რომ, როდესაც მას მივუახლოვდებოდი, სხვები შეკრებილები, მე მეგონა მისი სახის თუ სხეულის ყოველი წაკვთი რაღაც შინაგან ცხოველებას გამოცდილა და ახლაც დღესაც მიცქერიან მისი სევდიანი თვალები, დღესაც მესმის მწირთოლვარე ხმით წარმოთქმული სიტყვები. ამ სიტყვებში ისმოდა ისეთი სინანული, ისეთი უმანკოება, რომ ადამიანი, არ ვიცი სიბრალულისაგან თუ სიამოვნებისაგან, რაღაც ტკივილს იგრძნობდა, თუ მეც საკუთარ გრძნობით ვატარებდი მასთან სცენას, ეს ალბათ იმიტომ, რომ ის მშვენიერი პარტნიორი იყო"[1].

"კამელიის" საოცარსირი პარტიტურაც შეიცვალა თუ როგორ ძიძგნარეობდა ამ სცენაში ორი დინება, ერთი სიტყვიერი – სიყვარულის უარისმყოფელი, ოლესა მონასტერში რომ აგზავნიდა და მეორე–პანტომიმური, მიმოდრამა – სიყვარულის მადიდებელი და მაღიერებელი. თუ საძღვრელის სცენაში მკერდსა და კამელიას შორის თვალისაერთყორცნით გამოთქმებოდა საოცარი, აქ სიტყვის მეპირისპირებით ემოციის გამომხატველ მოქრაობას, ხელის ენასა და თვალთმეტყველებასთან გამოთქმული ვაება ვაება მონაბოლო სიყვარულისა. აი, რას ეკითხულობთ რეჟისორულ პარტიტურაში: კამელიის სიტყვებზე– "შენ რომ პატიოსანი ქალი ხარ, ოლესა? – გაუკვირდის ხელს. უახლოვდება ერთ წამიერ.

– მარიას ამბობ: სიღამაზეს უფრო ადვილად შეუძლიან პატიოსნება გამოაქანცოს, ვიდრე პატიოსნებას სიღამაზე თავის მსგავსად გარდაქმნას" – პიბრუნდება და ხელს არხმევს.

–"უფრო ეს დასაკერებელი არ იყო, ვაკრამ ეხლა კი დრო მოიაება". – კაბელი ეიცის... ოლესასთან, მოკრდება ხელში ხელს. უსიტყვოდ ეალერსება. ოლესას სიტყვებზე: "მეც მჯეროდა თქვენი

[1] ჩ ხ ე ი ძ ე ნ., პიესები და წერილები, თბ., 1955, გვ. 196–199.

სიყვარულის - ჰამლეტი ნაბევარი წაბიჯით მიუახლოვდება. ჰამლეტის სიტყვებზე: "ნადი მონასტერში", - ბელი გაუშვა. ჰამლეტის სიტყვებზე: ჩვენ ყველანი ნაძღეული მაჭყურები ვარო. ნურც ერთს ნურას დაჭვიკერებ - წელ-წელა მიდის. ბელი განვლილ აქვს. ოფელიასკენ მიდის, ოფელიაც ხელავ მიჰყვება"[1].

ამის მიზეზით შეიძლება ჰამლეტის ამ სცენის სრული რეკონსტრუქცია. აქ აღბეჭდილია გრძნობის გამომხატველი მოქმედება, ბელის ენა, ბელი ხელით გასაგრძება, ხელი ალერსი; განვლილ ხელ, როგორ მოიქცევა, როგორ მისტირის ოფელიას სიყვარულის დაკარგვას, ვინც ისე უყვარდა, რომ ორმოში ადას ძმას ერთად მიგროვილ, მასავით "ვერ ეყვარებოდა".

უშ. ჩხეიძე ამ სცენაში მარცხენა ჭკუაშეშლილობას ხედავს[2], საამისო საფუძველი მარკანიშვილმა ტექსტის გადაკაზმვით მოგვცა ,ხედვ და არც საღვინით რცხვენოდა ოფელიასადმი თავისი სიყვარულისა[3]. უშ. ჩხეიძე ჰამლეტით ჯერ კიდევ აბაცაბრდა უფლისწულს ანსახიერებდა, რომელსაც სიყვარული ესახლებოდა კიდეც.

ამ სცენაში უშ. ჩხეიძის ჰამლეტი და ვ. ანჯაფარიძის ოფელია რეპრესირულ გაამრებით გაღრმავებულ და გამდიდრებულ ტექსტის ქვედინებას მიჰყვებოდნენ და "მღლავნებოდა ორივეს ულმესი სიყვარული, მთელი მათი გრძნობების სინაზე და სიღრმე, თანაც ჰამლეტის ულმესი გულისტკივილი, რადგან მან უკვე ეჭვი შეიტანა საყვარელი ადამიანის გულწრფელობაში"[4].

---

1 ჩუსოველის თეატრში ბაცური რეჟისორის თანაშემწის ეტუდიალი, გვ. 67-70.

2 Б е л я е в с к и й Б. "Гамлет", Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета, соч. в 3-х томах, т.I, М., стр.365.

3 С ы ч е в с к и й С. Сальвини в роли Гамлета, Одесская ГПЗ. "Правда", 1980, №13. Из кн.: Чальсо Сальвини, "Томазо Сальвини", М., 1971, стр.318.

4 ჭუბინიშვილი, თეატრი და ცხოვრება. გვ.225-226.

ეს სცენა უშ.ჩხეიძის შესრულებით იყო იმისკენ სწრაფვა, რომ ჯამლეტის სახით გამოხატულიყო გმირის ეპიკური და კეთილშობილი ბუნება, რომელიც დროს უსაყვარლეს არსებასაც კი აბხედა სიყვარულისადმი უმკაცრეს და უდანაშაულო ბრძოლაში. მისი განცდანი, მის მიერ დატრიალებული სიყვარული იმის მაჩვენებელი იყო, თუ რა დიდი მსხვერპლის გაღება შეეძლო ახალი სამყაროს ამ წინამორბედ მებრძოლ ადამიანს, რომელიც ის დაუბანებელი წყვეთა ყველაზე უნაკლო და მკაცრებულ ახალ სამყაროსთან იყო ჯერ კიდევ დაკავშირებული.

თუმც, წარმოდგენისადმი დაბეჭდილ ტექსტში მეორე მოქმედების მეექვსე სურათში სასცენო გარემოდ წიგნსაცავია ჩაწერილი, მაგრამ მინიშნება არაფრით ყოფილა დეკორაციული გამოხატული[1]. კედელ-ყურეც ისევ კიბეა. ცხიერების ასაკად-დასასრულის, უწყვეტი მოძრაობის, აღმავლობისა და დაცემის შესაძლებლობაა გასაცნობი გამომსახველი.

ჯამლეტი - უშ.ჩხეიძე მწუხარე, წიგნის კიდეში შემოიხედა სცენაზე/ სცენის სიღრმე გადაჭრისას, მაგიდას, სკამს გამოეხედა და იქვე ჩაჯდებოდა, კიდეს გაჩერდებოდა. მალიანად კიდეს იყო მიცემული, რომელ ჯამლეტის სახიერება გარკვეული იკვეთებოდა - გასაგები ხდებოდა, თუ რენესანსული ამბოხების კერისკენ - ვიტენბერგის უნივერსიტეტში სწავლის გასაგრძელებლად რატომ ესწრაფვოდა იგი. უშ.ჩხეიძის ჯამლეტი ხმლისა და დაშნის კაცის არის და "დიდებული ჯენა-გინებაც". უშ.ჩხეიძის ჯამლეტის პირველებული რაინდული მგმობარება და შეგარება ჩვენებული იყო ამომწურავად დასაბუთების მეცნიერული ღანდაკით.

უშ.ჩხეიძის ჯამლეტი პოლონიუსთან სცენაში[2] არავითარ ჯენა-

---

1 რეჟისორ კ.პაპავრიძის ცნობა /1973 წ. 11.VI საუბრის ჩანაწერი, /ინახება ჩვენთან/.

2 ამ სცენის ტექსტი თარგმნის დანართებულია /47 სტრიქონიდან დათვლებულია 22/. ამიტომაც იმ, რაც მიკვლევასთან დაკავშირებული ბოლო ბიტები მსჯელობით ან მიმდინარე ხდომის წარმოდგენს - პასუხისგებლის გასწორებაზე სჯა, პოლონიუსის მიერ სასიცოცხლო დაკვალიანების გახსენება.

შეშლილობას არ თამაშობდა, სრულადაც არ ცდილობდა თავი მოეჩვენებინა სულით ავადმყოფად. ეს კი ' არა და, ჰამლეტი-ეშ. ჩხეიძე ათამაშებდა პოლონიუსს - ნ.გოცირიძეს. ჰამლეტის ყოველი სიტყვა იყო გადაკვრით ნათქვამი. თითეული სიტყვა იყო უდიდესი ირონია. ირონიის ძალით ამ სცენაში ეშ. ჩხეიძის ჰამლეტი იყო შეამაღლებული, ნ.გოცირიძის პოლონიუსს დასცინოდა, ჰკიცხავდა, დაუზოგავად ამხელდა. ჰამლეტი "თევზის ვაჭრად" მიიჩნევდა პოლონიუსს:

<u>პოლონიუსი</u>

როგორ ბრძანდებით, ხელმწიფისშვილო?

<u>ჰამლეტი</u>

მადლობა ღმერთს, კარგად გახლავართ.

ეს ეშ. ჩხეიძის მიერ ისე იყო ნათქვამი /კითხვას თავს არ ანებებდა, თავი წიგნში ჰქონდა ჩარგული და ხელის აქნევით პასუხობდა/, რომ ასეთი შეხვედრით შეურაცხყოფილი პოლონიუსი გაკვირვებით ეკითხებოდა: მე ვეღარა მიცნობ, ხელმწიფისშვილო?

ჰამლეტი პასუხობდა: ძალიან კარგადა გცნობ, შენ თევზის ვაჭარი ხარ.

როცა ჰამლეტი პოლონიუსს თევზის ვაჭრად მიიჩნევს, შექსპიროლოგთა აზრით იგულისხმება, რომ პოლონიუსი თავისი ქალიშვილით ვაჭრობს, მაჭანკლობს, ბუდიად ცდილობს, რომ ჰამლეტი გარყვნილი თევზის ვაჭრის ანკესზე წამოეგება[1]. მართალია ქართულ თარგმანში "თევზის ვაჭარი" ვერ ინარჩუნებს შექსპირისდროინდელი ინგლისურისათვის დამახასიათებელ ფარულ მნიშვნელობას, მაგრამ ამ დანაკლისს ქართველი მსახიობი სარკაზმამდე გამძაფრებული გამოთქმით, თანაც აშის შესაფერისი სახისმეტყველებით ანაზღაურებდა. თანაც, ეშ. ჩხეიძის ინტონაციაში შეიმჩნეოდა ვაჭრისადმი ზიზღი. ახალი ეკონომიკ-

---

1 М о р о з о в М. Комментарий к пьесам Шекспира. стр.14.

ის პოლიტიკის გაჭარების პირობებში დაეხ წაეყენეს ვაჭრებმა. ის გარემოებაც, რომ ქამელეონის მიერ ფეხის ვაჭრად დასახელო პროფინიუსის როლს ასრულებდა ფხილისელ ვაჭარ-სოვდაგრების სახელო მეშვიდე ნიკო გოცირიძე – უმ. ჩხეიძის ქამელეონის გაანყობას ამარტივებდა და მის მიმართვას ხელმწიფის კარის მინისტრისადმი "მეფ ფეხის ვაჭარი ხარ" აუსიტყვა ირონიის,. სარკაზმის ელფერს აძლევდა. ასეთი კატეგორიული წესრიგეით იქნინუებოდა ქამელეონის სახეირება თანამედროვეობით /სოციალური, კლასობრივი მიდგომა/ და ეროვნულობით /ქართული რეალისტური დრამატურგიისა და სასცენო ხელოვნების ტრადიცია/.

ტრაგიკოსის მოსასხამი და ამეკელი ნელების მეშვიდეებით ნაცადი კომიკოსის ნიკო გოცირიძესთან თანასახიობა /პარტნიორობა/ უმ. ჩხეიძეს ხელს არ უშლიდა თანაბრად ყოფილიყო ფანჯა-ეაების გამომჭმელიც და ნაღლიანი სიცილით მაშხილებელიც. ქამელეონის როლის შესრულებელ ინგლისელ მსახიობისა და რეჟისორის ჯონ გიელგუდის აზრითაც ქამელეონის როლი ნაწილად იუმორს, დაუოკებელ ენერგიასა და ფილოსოფიურ რეფლექსს მოითხოვს[1]. აკი, შარკანიშვილმაც კითხვაზე: შეეძლია თუ არა ერთსა და იმავე მსახიობს შეასრულოს ტრაგიკული და კომიკური როლები, – უპასუხა: "ეს დამოკიდებულია აქტიორის ტალანტზე, მაკალითად მსახიობი მიხეილ ჩეხოვი კარგად ძლეულა ამ ამოცანას. ჩვენში უმ. ჩხეიძეს შეუძლია ეს" [2]. უმ. ჩხეიძე ნაღველანი ირონიით ესაუბრებოდა ოტელოს, მაშხილებელ, სარკასტულ სიცილით უპასპინძლებოდა პროპონტისს, გიდენშტერნს და რიზენკრანცს და ამასთანავე განსწავლულ ქორაციოსადის, მსახიობებისა და მეფადიაეებად ქცეულ ქასხარებისეკისაც კი შეძლო მხარი აება იმაზე ბაასში, რაც "ფი-

---

1 Г и л г у д Дж. На сцене и за кулисами, М., 1968, стр.271.
2 ш а р к а з и м а ш в и л и კ., მეოცნებეთელი ესკიზირებაა, თბ., 1972, ე. I ეს. 217.

ლისეფისი სიმშრალე არც კი მოელანდებაო". ნაფეხ-ჩრდილების ისეთ ისტატს, როგორიც მარკანიშვილი იყო, ჰამლეტისა და ყვარყვარე თუთაბერის ბასიანების მწვდომი მსახიობის აღმოჩენა და აღზრდა რეალურ საფრთხეს უქმნიდა სინთეტურობის განმტკიცებისაფვის ქარხულ აქტიორულ შეხიქმედებაში.

უმ.ჩხეიძის ჰამლეტის სახიერებაში, მარკანიშვილისეულ დიდებაში იდეალურისა და მისი უარისმყოფელი ყოფითობის შეჯახება არსებითის მოამგეშდავად გამოხატვას ისმკვეთრებს მატებდა. დრამატულისა და კომიკურის ხონაცვლეობას ჯარიო საინტელო ეძლეოდა, სცენამე გრაციკულის განცდა მაყურებელთა თანაკანცდაში იძირებოდა და თეატრი თავის დანიშნულების წვდომით მაღლდებოდა. ამის აღნიშნა მით უფრო საჭირო ხდება, რადგან უარმყოფლობა ზოგჯერ ისეთ უკიდურესობამდე მიდის, რომ თავისი უცნაურობით გადამდებობას იღენს, გადამდებ სნეულად იქცევა და უბიძგებს უილსონ ნაიტის მსგავს გაკეთაო შეშფოთებას, რის მიხედვითაც ჰამლეტი უარყოფითის და ბნელის გამომხატველად ცხადდება, ხოლო ჰორიშიო, კლავდიუსი, ლაერტი და მისთანანი დადებითისა და ნათელის[1].

ჰამლეტ-პოლონიუსის გაბაასებიდან ერთი კითხვა-პასუხიც იქცევს ყურადღებას იმით, თუ როგორ გაიდაიქმნა იგი მარკანიშვილის რეჟისორული ჩანაფიქრით, უმ.ჩხეიძის და ნ.გორჩაკოვის სცენური განხორციელებით.

შექსპირის ტექსტი	უმ.ჩხეიძისა და ნ.გორჩაკოვის განხორციელებით
პოლონიუსი	
რას კითხულობ, ბატონიშვილო?	მაგიდასთან წიგნით ხელში მის ჰამლეტი-უმ.ჩხეიძე და კითხვას განაგრძობს.
ჰამლეტი	
სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს..	წიგნიდან თავაუღებლად, ისე,

[1] В а й м а н Р. Некоторые вопросы изучения Шекспира в Англии и США. Собр. Шекспир к четырехсотлетию со дня рождения. М., 1964, стр. 50-51.

სხვაკუთრის პასუხობდა: "სიტყვებს" და კითხვას განაგრძობდა.

პოლონიუსი-ნ.გორჩაძე კისერს ნათგრძელებდა, წიგნში ჩახედვას ერიდებოდა, მაგრამ აშკარად გამოხატავდა პასუხით დაუკმაყოფილებლობას. ის, როგორც მინისტრი, მიჩვეული იყო კითხვაზე ღებულობდეს შეკითხვის მისაგებ აზრობრივ პასუხს.

ჰამლეტი-უმ.ჩხეიძე ხელმეორედ ამბობდა: "სიტყვებს" /რით ვერ გაიგე, ვკითხულობ სიტყვებს/, როდესაც გორჩაძის პოლონიუსი მორიდებული დათხეთხით ეროვნულად კითხვისწინშნად ძველი ფაქს ადგა წიგნის კითხვაში ჩაღრმავებულ უფლისწულს, თითქოს საყვედურობდა: რა ამ სიტყვების პასუხია, უმ.ჩხეიძის ჰამლეტი, ამ ყადნიერი ჩაცემით გულმოსული ბესამდე წარმოთქვამდა: "სიტყვებს" /გაიგე, ვკითხულობ სიტყვებს/.

პოლონიუსისა და ჰამლეტის გაბაასება-ცილობაში ამ კითხვა-მიგებისათვის ესოდენ ყურადღების მიქცევა არ უნდა გვეჩვენოს მეთხუთმეტედ. იგი დაკავშირებული უნდა იყოს მთელი სპექტაკლის გააზრებასთან, ჰამლეტის ხასიათის საფაბლის კართან ისევ მეორისპირებაში გაბნასთან, რაც ემყარება ავტორისეული ტექსტის სწორად წაკითხვას და რევოლუციური თანამედროვეობის სულისკვეთებას. "სიტყვა" განმოგადებაა მთელი სამყაროს რენესანსული კულტურის ნიაღში განსწავლული ადამიანის ფიქრა-გრძნებისათვის და სულ არაფერს ნიშნავს სუგნობრივი განსაზღვრულობის გარეშე, სასახლის კარის სამსახურში გამოყენებული ადამიანისათვის. რასაც ჰამლეტი "გონების თვალით" ხედავდა და კითხულობდა, ის მიუწვდომელი იყო სასახლის კარის მოხელისათვის, რარიგ მაღლად არ უნდა ყოფილიყო ის აზრევებული. გავიხსენოთ, რომ ჰამლეტის გულსაჭმას გამოარენს არა "მეენისფრად მეღებილი მისასხამი" /პირველი მოქმ.მეორე სურათი/, არამედ სახსოვარ წიგნაკში "ტვინის წიგნში"[1] ჩაწერილი და აღბეჭ-

---

[1] ივ.მაჩაბლის დარგმანით-"სახსოვარ წიგნში"; ა.რადლოვასა და ბ.ლებინსკის რუსული თარგმანებით: "В книге мозга". Н.Морозова. Метафори как выражение характеров действующих лиц. Шекспировский сборник, 1947, стр.234.

დიდ /პირველი მოქმედების მეხუთე სურათი/.

შემდეგი სცენაა ჰამლეტის შეხვედრა როზენკრანცთან /ლადო აზაშიძე/ და გილდენსტერნთან /გიორგი სარჩიმელიძე/. ტექსტის 160 სტრიქონიდან დატოვებულია მხოლოდ 60, ე.ი. უკუგდებულია და-ახლოებით 62%. სახელდობრ: რაც ტრაგიკოსთა და ბავშვთმსახიობ-თა დასების ურთიერთობაზე აზრებს შეიცავს და რასაც არავითარი, ან უმნიშვნელო მცირე კავშირი აქვს ტრაგედიის ძირით ხაზთან და ამდენად მისი ამოღება თავის დაზღვევაა სცენური მოქმედების შეფერხებისაგან.

შექსპირის არამც თუ კომედიებში, არამედ მის ტრაგედიებშიც კი ვხვდებით არა ერთ და ორ ისეთ სახიერ გამოთქმას, რაც შთაგო-ნებულია დიდი დრამატურგის თანამედროვე ინგლისის დაბალი სოცი-ალური ფენების მეტყველებით და რაც ძნელად შესათავსებე-ლია მეოცე საუკუნის ლიტერატურულ ენასა და სასცენო მეტყველება-სთან. ამიტომაც არის, რომ მთარგმნელები ასეთ გამოთქმებს არიდ-ებენ ან ანეიტრალებენ. ქართულმა მთარგმნელობითმა და სასცენო მეტყველებითმა გამოცდილებამ ამ მხრივ გარკვეული წესი შეიმუ-შავა /იხ. ამ ნარკვევის გვ. 19, 20/ და მით ხელმძღვანელობდა კ. მარჯანიშვილი, როდესაც "ჰამლეტის" სასცენო ტექსტს ადგენდა. აი, ერთი ასეთი ადგილიც, ჰამლეტის შეხვედრიდან როზენკრანცთა და გილდენსტერნთან.

ტექსტი ივ. მაჩაბლის თარგმანით	ტექსტი კ. მარჯანიშვილის მო-ნტაჟით
ჰამლეტი	ჰამლეტი
ოჰ, ჩემო ძვირფასო მეგობრებო, რასა იქ, გილდენსტერნ? შენ რაღასა იქ, ჩემო როზენკრანც? როგორა ხართ?	ოჰ, ჩემო ძვირფასო მეგობ-რებო. რასა იქ გილდენსტერნ? შენ რაღასა იქ, როზენკრანც? როგორა ხართ?

როზენკრანც

გახლავართ ისე, როგორც შეეფერება
დედამიწის უმნიშვნელო შვილებს.

გილდენსტერნ

ბედნიერი ვართ იმით, რომ მეტის-
მეტად ბედნიერი არა ვართ და
ბედს. მაღლა ქოჩრის წვერზედ არ
ვაზივართ.

ჰამლეტ

არც ხომ იმის ფეხქვეშა ხართ
მოქცეული?

გილდენსტერნ

არა, ბატონო

ჰამლეტ

მაშ, გეტყობათ, სარტყელთან იქნე-
ბით, სადაც მისი წყალობის ცენტრში
ალაგია.

გილდენსტერნ

დიახ, ბატონო, იმისი წყალობა არ
გვაკლია.

ჰამლეტ

მაშ თქვენ ბედის საიდუმლო ადგილას
დაახლოებული ყოფილხართ. აბა რა გა-
საკვირველია, - ის ხომ ბაზარზე ხე-
ლაღებული ქალია. - ახალი ამბავი რა
იცით?

როზენკრანც

გახლავართ ისე, როგორც შე-
ეფერება დედამიწის უმნიშვ-
ნელო შვილებს.

გილდენსტერნ

ბედნიერი ვართ იმით, რომ
მეტისმეტად ბედნიერი არა
ვართ და ბედს მაღლა ქოჩრის
წვერზე არ ვაზივართ.

ჰამლეტ

არც ხომ იმის ფეხქვეშ ხართ
მოქცეული?

ახალი ამბავი რა იცით?

როზენკრანცი

არაფერი, ბატონო, იმას გარდა, რომ ეს ქვეყანა თითქოს უფრო გაპატიოსნდა.

ჰამლეტი

მაშ მეორედ მოსვლის დღე უნდა მიახლოვებულიყოს; მაგრამ ეგ თქვენი მოტანილი ამბავი მართალი არ არის; სჯობს, ისევ თქვენი საკუთარი ამბავი ვიკითხო: რა უყავით, მეგობრებო, ბედს ისეთი, რომ აქ, ამ საპყრობილეში გამოგისტუმრათ?

გილდენსტერნ

საპყრობილეში, ხელმწიფისშვილო?

ჰამლეტ

დანია საპყრობილეა.[1]

რა უყავით, მეგობრებო, ბედს ისეთი, რომ აქ სა-პყრობილეში გამოგისტუმრათ?

გილდენსტერნ

საპყრობილეში, ხელმწიფის-შვილო?

ჰამლეტ

დიახ, საპყრობილეში... ჩე-მთვის დანია საპყრობილეა.[2]

მარჯანიშვილმა ტექსტიდან ამოიღო ის, რაც ქართველ სასცენო მეტყველებისათვის, თეატრის აღმზრდელობითი დანიშნულებისათვის მიუღებლად მიიჩნია. ასეთი მიდგომით უნდა ხელმძღვანელობდეს დღესაც დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი და სცენიდან არ უნდა გვიმასპინძლდებოდნენ უხამსობით და ქუჩა-კიჟინების ჟარგონით. ამასთან, არ უნდა იბღალებოდეს ხალხური სახიერება და ქართული

1 უ. შექსპირი, ტრაგედიები, ტ. II, გვ. 84-85.

2 უ. შექსპირი, „ჰამლეტი", [illegible]

ენის გამომსახველობითი კეთილშობილება. მარჯანიშვილმა ჩაბადა ის, რაც უბან-უბან, ბაგარ-ბაგარ მოხეტიალე დასების საბაგრი მახვილსიტყვაობით იყო მოაგონებული და ყურადღება გაამახვილა სიტყვაზე კოშტყვაზე, ქამელეონის მსუბუქმეველობასა და სიტყვის სინამდვილის აღქმასა და შეფასებაზე. ქამელეონის მიერ გიდენშტერნის საპასუხოდ ნქმული: "დანია საპყრობილეა" მარჯანიშვილმა გაიგო, გააძლიერა და გააღრმავა, სინამდვილის ობიექტურ ასახვას /დანია საპყრობილეა/ სუბიექტური აღქმის ხაგვასტიი გამოხატვა დაუპირისპირა /"ჩემთვის დანია საპყრობილეა"/.

ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ მარჯანიშვილი პიესის ავტორის ტექსტისადმი მეტად ფრთხილ და მოკრძალებულ დამოკიდებულებას მოითხოვდა. აკი, მილერზე მუშაობისას აცხადებდა კიდეც: "მე დაუშვებლად მიმაჩნია სიტყვების გამორეწა ტექსტის მიბარი, არც რაპ უნდა დამახინჯდეს, არც რამ უნდა გადაკეთდეს. მილერი მილერად უნდა დარჩეს. თუმცა, მე მოგან რამდენადმე შევამოკლე ტექსტი და გადავაადგილე მოგიერთი სურათი, ვინაიდან პიესაში აიის გაჭიანურებული მოგი ადგილები, ისტორიული ცვილებანები, ისინი აშოსაღებია, რადგან მოქმედების დინამიკას ანელებენ"[1].

ჯონის მოგონებებში კ. მარჯანიშვილი ამბობდაც, რომ ანაკლამდა აქტიორებთან მუშაობის დროს არაერთხელ მიუმართავს სტანისლავსკის თეორიის საფუძვლებისათვის[2] და, თუ დაკვირვებით გადავიკითხავთ ე.წ. რბეიქის წარკვეთას –"ჩემი ქამელეონ", აშკარად შეიმჩნევა, რომ პიესი ცილ ცალკეული სცენების მიზეზეიოად კი იყო დაყოფილი წაკვეთებად, პასუხებით კითხვებზე: "რას ვგრძნობ", "რა მსურს" /ოზენკრანცთან /ლადო ანდრონიკაშვილთან/ და გიდენშტერნთან

---

1 ე ა რ ჯ ა ნ ი მ ა ი ნ ი კ., მეოცე საუკუნის ლიტერატურა, თბ., 1972, გვ. 1, გვ. 359.

2 იქვე, გვ. 100.

/დიმიტრი მაკაშია, გიორგი სარჩიმელიძე/ შეხვედრის პირველ ნაკვეთი აღინიშნებოდა კამღეტის სიბარულით. - თავისი აღრინდელ მეგობრები წახა, ვისთანაც ნეტარი წლები ატარებდა გატარებული, ვისი წრფელი სიყვარულით იყო გული ანთებული, წახა და გაიხარა. ასე აღინიშნებოდა ამ სცენის პირველი ნაკვეთი.

როგორც კი კამღეტი-უნ. ჩხეიძე თავის ძვირფას მეგობრებს მოკიდხავდა, მათი მიკიბულ-მოკიბული კასუხი ეკუს აღუძრავდა, უნ. ჩხეიძის კამღეტი იყო ფრთხილი და დაკვირვებული, მას ვერაკას გამოაპარებდნენ. სიხარულს სევდა ენაცვლებოდა და იმდენადმე დაუოკებელი იყო სევდის გაუხარკვაში, რამდენადაც სიხარულით აღტაცებაში, გულსტკივილით და დანანებით შეყურებდა თავის ყოფილ მეგობრებს და ჯერ კიდევ ვერ გადაეწყვიტა, სულმდაბლობით დაეცნენ და დაკარგეს კაცური კაცობა, თუ სულგრძელობით შეინარჩუნეს მეგობრობაც და ადამიანობაც.

როგორც კი უნ. ჩხეიძის კამღეტი გადაწყვეტდა სიმარდე როზენკრანცსა და გიღღენსტერნის გამოკიხვით გაეგო, თავისი მდიდარი ბუნების მხედ სინერველეს მეგობრული გრძნობის წნევაზე განდას მაჯდამი მიმარდულ სიტყვებში აქსოვდა. იწყებოდა კამღეტის როლის ერთ-ერთი ყველაზე ძნელეკი მონაკვეთი - როზენკრანცსა და გიღღენსტერნის გამოტეხა, მათ მიერ ღირის აღიარება, რომ ისინი კამღეტთან იყვნენ შეგზავნილები. ოფელია და პოლონიუსი არ ეყოფოდა - ახლა ესენიც დაემატნენ. ოფელის ნარე შეიკრაო, ერთიანად მსხვერპლ-კაშუშებით იყო გაჯერებული. ამ მონაკვეთის ხორცსხხმისათვის მსახიობს დრამატურგისაგან არავითარი სხვა საშუალება არა აქვს შეთავაზებული გარდა იმისა, რომ კამღეტმა თავის ძმადნაფიცებს სიმარდე აოქმევინოს მეგობრობასა და ერთგულებისადმი სიყვარულზე დაფიცებით. როგორც აღნიშნული ტექნია /ვ.ვ.ვ-ვ5/, დაკო

ალექსი-მესიმწვილი როლის ამ მონაკვეთში ფიზიკურ მოქმედებას მიმართავდა, მის წინ მდგომ რობერტინასა და გიდენსტერნის დავუბს იღლიებქვეშ მოიმწყვდევდა და თავგადაწეულებს თვალებში მზერით ძიძგილებდა სიმართლე დაეწქვათ.

უშ. ჩხეიძე როლის ამ მონაკვეთში განცდის შინაგანი ძალით იფარგლებოდა. აქაც თავს იჩენდა ენებიანობის ის მასშტაბი, რაც ასე დამახასიათებელია ტრაგიკულის მაუალი, მარადი და გულმოგმნვდომი განსახიერებისათვის. სარეჟისორიდ განკუთვნილ ჰიესის ეგზემპლარში, იმ ადგილას, სადაც უშ. ჩხეიძის კამეტი თავის ძველ ცხოვრებას ყოველივეზე ძვირფასს აუცილებდა, სიმართლე ეთქვათ - დიდი პაუზაა ფანქრით აღნიშნული. ეს დიდი პაუზა განკუთვნილი იყო იმისათვის, რომ კამეტის გამჭოლ მზერას უპატიოსნობის ქვესკნელ გაეღვია, რომ იქ ჩაძირულ და ჩაკირულ პატიოსნებას ხმა ამოელო და სიმართლე ეთქვა.

ამ სცენაშიაც ძალუმად ჩანდა კამეტის ნებისყოფა და მეგობრების ხვდრა. უშ. ჩხეიძის კამეტი უსასრო, მერყევი და უნებისყოფო კაცი კი არ იყო, არამედ მიგანსნრაჟული პიროვნება, რომელსაც მუსნეცდა შეპარობა მნედაცუკულა უარეც მრახვებშიაც გარკვეული და მავხიერებელი ყოფილყო პრისხლიანი ეერაგობისა. განსაკუთრებით ძვირფასი და აღსანიშნავია უშ. ჩხეიძის მიერ კამეტის როლის ლოგიკური, თანმიმდევრული განვითარება, რაც ასე მკვეთრად ჩანს ამ სცენის გაანალიზებაშიც. აღქმის სისწრაფე და უნარიანობა, სურვილის აუქმა, ნიჭიერი ინტერპრეტაციის ამოცანის დასახვა, თანამესახიობებთან უნყვეტი ურთიერთობა და მეგობება, შინაგანი ენერგიის ძალა, მიგანსნრაჟული ნებისყოფის სიმეტკიცე და ვარეგნული გამომსახველობის სიმდიდრე - ყოველივე ეს შინაგანი განცდის უნყვეტი ლოგიკური ნაკადის კამეტიზაციაში ქმნიდა იმ დიდ სიმართლეს, რაც მაყურებლის თანაგანცდასთან ერთად უშ. ჩხეიძის კამეტისათვის მოკრძნდა

არარეალისტურად დიდი ნაბიჯებია.

რობესპიერისა და გიდენშტერნის გამოჭეხვის შემდეგ გასაგებია, რომ ერთბაშად უმ. ჩხეიძის პაპლეტი აღგზნებულ და წერილ ჩრებოდა, თითქოს მხიარულად, რაღენადაც ავკაცობასა და ბიროკრატიასთან ამ წერილებშიც ის გამარჯვებულ გამოდიოდა, თუმც, ეს გამარჯვება მას ძვირად დაუჯდა. ამ გამარჯვებამ ბავშვობიდან თანამგზავრობა მეგობრობაც ძირს დაამხო და გააცამტვერა. მართალია, გარეგნულად თითქოს მხიარულება ეუფლებოდა, მაგრამ ნამდვილად კი სამნიენ ტანჯვას განიცდიდა - მისთვის საკურთხიელად ქცეულ ქვეყანაში ჯაფუნ-მსხვერპლით იყო გარშემორტყმული და არაკისზე დანდობა არ შეეძლო[1]. აქაც, თინაგანი განცდის და გარეგნული გამომსახველობის წინააღმდეგობით მეპირისპირებაში, უმ. ჩხეიძე ტრაგიკოსი მსახიობისათვის აუცილებელ სიწრფელეს და სიმაიდეს აღწევდა.

როდესაც მარჯანიშვილმა 1907 წელს კიევის თეატრში შექმნა სახალხო დექცია-სპექტაკლების სერია, მას წინ წაუძღვარია დექცია-სპექტაკლი თემაზე "თეატრი და ცხოვრება", რომლის სასცენო იუსტრაციაში მისი დადგმით შეიქანა შექსპირის "ჰამლეტიდან" სცენა აქტიორებთან[2]. აქედანაც ჩანს, თუ ისა დიდ ყურადღებას აქცევდა მარჯანიშვილი ტრაგედიის ამ სცენას, რომელიც თეატრისათვის \საცნობ/ შესაძლებლად მიიჩნევდა შექსპირის მიერ ჰამლეტის პირით გამოთქმულ მოსაზრებებს. წლების მანძილზე ამ სცენას მარჯანიშვილ ამდაგვარი გაკეთება და გაანირება არ შეეცვლია.

მარჯანიშვილი და უმ. ჩხეიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ სცენას მსახიობებთან. მათ აქ შეეძლოთ თეატრისადმი [illegible] უმ. ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, [illegible]

2 მარჯანიშვილი კ. წიგნიდან: [illegible]

1958 წ.
გვ. 199.

დაიანთი უსაზღვრო სიყვარული და ერთგულება ნათლად, მკვეთრად და დამაჯერებლად გამოეხატა.

მსახიობებმა სცენიდან,მსტოვარ-ჯაშუშებით აჭედილი სასახლის წყვდიადში, ავკაცობის ბნელეთში ნათელი სხივი იჭრებოდა, იქმნებოდა ჭეშმარიტების ნელთბის რეალური შესაძლებლობა. თეატრის ხელოვნებას დაწნაზე უპირატესი მნიშვნელობა ეძლეოდა. იგ სასწორზე დაიდებოდა იმქვეყნის ფილოსოფია და ხელოვნება, იმის გადაჭრაში "რაც ფილოსოფოსი სიბრძნით არც კი მოიაზრებიან", ხელოვნებას მიეცემოდა უპირატესობა სიბრძნის ნელთმასა და ეცნობის ამოცნობაში.

ამ სცენით მარკვანიშვილის დაგვმით და უმ.ჩხეიძის მიერ კამლეტის როლის შესრულებით ხაბგასმით იყო მინიშნებული საზოგადოებრივი ფენა, რომლის ძალითაც ადამიანის თავისუფლებამ შეიძლება ფრთა შეისხას და კამარა შეკრას. კამლეტი-უმ.ჩხეიძე მსახიობების მოსვლას დიდი სიხარულით ხვდებოდა, ერთი წუთის წინ ის საშინლად იყო აღგზნებული გიულდენსტერნისა და როზენკრანცის დაცინვით, თუმც არ იშრნევდა, მაგრამ საშინელ ტანჯვას განიცდიდა, რომ ამქვეყნად კამლეტი იყო სულით ობოლი, უიესაფარი. მარტოობის ხნარე გრძნობით ერთიანად შეპყრობილი.

მსახიობთა მოსვლა უმ.ჩხეიძის კამლეტს სრულად შეცვლიდა, უკუაგდებდა ქარაგმულ და გადაკრულ სიტყვებს, გამოინვევ ირონიას - იცი ცხრილ და მოსიყვარულე ადამიანად იქცეოდა. ან მოზეციალე ხალხთან უმ.ჩხეიძის კამლეტს სიახლოვე, სულიერი თანაზიარობა აკავშირებდა. მაგრამ შეხვედრისას კამლეტის მიერ ქართულად ნათქვამი "კალარკება" მაგდაში კანსაკუთრებულ სიახლოვეს გამოხატავდა. ალი, პირველ აქტიორს მიპარაკავდა "ჩემო ძეგლო მეგობარო" და დასის ყველა მსახიობს თავის ძეგლობრებად სახავდა.

აპასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ სცენა შესაფასებლად ქალეს ხელოვნებაში /ლორენა ა./, სადაც კამლეტი

სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხებზე ბაასს გაუბამს და რომელსა შესახებ პორაცის ეტყვის: "ბაღში მიდექს ისე გაისტატე, რომ გლეხებიც კი ცდილობენ დაკვადებს აღარ ჩამორჩნენ და ოხუნჯობაში ლაბის გაგასწრონ"[1].

უმ. ჩხეიძის კამლეტისადმი პლებეურს, რაგრეც სოციალურ წეწებად სიახლოვეს კანსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლეოდა. საშფოთა დეპრის რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ამის ხაგგასმა იმის მოწმელი იყო, რომ კლასიკურ ნაწარმოებთა ახლებურ წაკითხვას და გაგებას ფარდი საშიელი ქონდა მოპოვებული.

წეშიზვეთით არ უნდა იყოს, რომ მიხეილ ჩეხოვიც დაკის დაგმაში და კამლეტის როლის გაწსახიერებაში მსახიობთა სცენას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რაც უკვე მქონდა აღნიშნული /გვ. 97-98/. დღეს, 70-იანი წლების საშეკარგარეთო დეპრში, შექსპირის საშხიობოში, ინგლისში, შექსპირის მემორიალური დეპრის რეჟისორის ტრევორ ნეხის დაგმაში კამლეტის როლის შემსრულებელი ჯონარი აცხადებს: "კამლეტი ისეთ საზოგადოებას შეეკარა, რომელშიც ის აუცილებლად იქცევა სხვადასხვა ბიღხით შეწიღნულ მსახიობად, მხოლოდ ამგვარად შეუძლია მას კონტროლ გაუწიოს დაკით ბილიდე, ყოველივე იმას, რაც ელსინორში ხდება"[2]. ამის საფუძველს ჯონარს არა მარტო კამლეტის მსახიობობის მიახლოვე აძლევს, არამედ ისიც, რომ, როდესაც კამლეტი აქტიორებს შეახსენებს, თ რომელ ლექსი უნდა წარმოქვან, თვით ისეთ ხელნებით წაიკითხავს ლექსის დასაწყისს, რომ პოლონიუსი შენიშნავს: "ღმერთს გეფიცები, ხელწერის შვილ, მშვენიერად ბრძანეთ, კილოთი და საათი გამოცდილებით". უნდა ისიც გავიხსენოთ, რომ

---

[1] რუსულ თარგმანში: "...все стали до того мастера, что мужик носком задевает пятки придворного и бередит ему болячки /Лобанов/; ხელახლა უფრო ზუსტი თარგმანით: "...все на свете обострилось и мужик так наступает на пятки дворянину, что сдирает ему мозоли /А.Радлова/.
В Ш э к с п и р М., Искусство, начало 70-х годов. "Театр", 1972, стр.188.

მ. ჩეხოვის ჰამლეტი პანტომიმურ სცენაში მსახიობებს ასწავლიდა, თუ როგორ უნდა წარმოადგინონ მათ მეფის მოწამვლა – ე.ი., ჰამლეტი მიმართავდა რეჟისორულ ჩვენების ხერხს.

მთავარი კი აქ ის იყო, რომ ჰამლეტისათვის სიმართლის დადგენაში სამართლის შეცნობის გზად და ხიდად თეატრის ხელოვნება იყო მიჩნეული. ამით შექსპირი თითქოს უპირისპირდებოდა პლატონისეულ გაგებას, რომლისთვისაც კულტურის უმაღლესი ფორმა იყო არა ხელოვნება, არამედ ფილოსოფია, ადამიანის უმაღლეს სახედ მიჩნეული იყო არა ხელოვანი, არამედ ფილოსოფოსი. ხელოვნება პლატონს ლანდის ლანდად, მიბაძვის მიბაძვად, ნიღბის ნიღბად მიაჩნდა.

შექსპირი ამას არ ეთანხმებოდა. ლანდის ლანდი, ჩრდილის ჩრდილი. მისთვის არ იყო საკმარისი ჭეშმარიტების დასადგენად, ვერც ჰორაციოს განსწავლულობა უშველიდა მას – აკი ეუბნება: "ბევრი რამ არის, რაც ფილოსოფოსთ სიზმრად არც კი მოელანდებათ" სინამდვილის ასახვაში. ხელოვნებაზე შეიძლება დამყარება, რამდენადაც არისტოტელეს განმარტებით, "ასახვა მეტყველებისა და მიმის აძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას – კათარზისს /ძვ. ქართულით: წინაგანწმენდას, წინაგანსწავლას"/ ეწოდებს.

ჰამლეტი არ კმაყოფილდება მარტო თავისი დაკვირვებით მაყურებელზე, როცა ის ამ განწმენდაში მოექცევა და თავის დაკვირვებას ამოწმებს. აქ საოცარ ამბავთან გვაქვს საქმე; იგი ცდას ამოწმებს საკონტროლო დაკვირვებით, რასაც ჰორაციოს მიანდობს.

ცდისათვის საჭირო სიტუაციას იძლევა გონზაგოს სიკვდილის წარმოდგენა: ცდის პირია კლავდიუსი, დამკვირვებელი და ექსპერიმენტატორი – ჰამლეტი, ხოლო დაკვირვების კონტროლს ეწევა ჰორაციო. ეს პირდაპირ ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტია, რაც მეცნიერებაში მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის, უკანასკნელ მეოთხედში დაინერგა.

მარჯანიშვილის მიერ ჰამლეტის დადგმით შექსპირი შექსპირად დარჩა.

ამოღებულია ის, რაც ისტორიულ წყაროებს ეხება, რაც მოქმედების განვითარებას აწელებს. გამახვილებულია სოციალური კონფლიქტი, ხაზგასმულია ჰამლეტის მსოფლმხედველობის, სოციალური სინამდვილის აღქმის და შეფასების ამსახველი ადგილი.

უშ. ჩხეიძე-ჰამლეტი არავითარ ჭკუაშეშლილობას არ ამჟღავნებდა; პოლონიუსთან სცენაში უშ. ჩხეიძის ჰამლეტი ირონიისა და სარკაზმის ძალით იყო შეამაღლებული.

უშ. ჩხეიძის ჰამლეტის სახიერება კაპიტალური შესრულებით ილინთებოდა თანამედროვეობით /სოციალური, კლასობრივი მიდგომა/ და ეროვნულობით /ქართველი რეალისტური დრამატურგიისა და სასცენო ხელოვნების ტრადიცია/.

უშ. ჩხეიძის დიაპაზონი /ტრაგიკული და კომიკური როლების თანაბრად დაძლევის მაღალნიჭიერება/ რეალურ საფუძველს უქმნიდა მარჯანიშვილს სინთეზურობის განმტკიცებისათვის ქართულ აქტიორულ ხელოვნებაში. უშ. ჩხეიძე ჰამლეტის შესრულებას ამდიდრებდა მრავალმხრივი ფერებით, ნათელ-ჩრდილების მონაცვლეობით.

როზენკრანცა და გილდენსტერნთან სცენაში უშ. ჩხეიძე თავის როლს ლოგიკური თანამიმდევრობით და გადასვლების კონტრასტული მონაცვლეობით ავითარებდა. უშ. ჩხეიძეს აღმოაჩნდა ვნებიანობის მასშტაბი, რაც დამახასიათებელია ტრაგიკულის მაღალი, მართალი და გულ-შიჩამწვდომი განსახიერებისათვის.

მსახიობებთან სცენა მარჯანიშვილის მიერ გააზრებული და უშ. ჩხეიძის მიერ განხორციელებულია თეატრისადმი ღრმა სიყვარულით და რწმენით, იმის ცოდნით, რომ სასცენო ხელოვნებას დიდად ეხმარება ადამიანის სინამდვილის შეცნობასა, სიმართლის წვდომასა და ეპოქის ამოცნობაში.

ეთერ დავითაია

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორი-ისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამ-შრომელი

"კვაჭი კვაჭანტირაძის" დადგმის ა. ახმეტელისეული ჩანაფიქრი

/ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა/

ალ. ახმეტელი მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ყველაზე მეტად ქართული ეროვნული თეატრის შექმნისათვის იღწვოდა, რისთვისაც, უმთავრესად, ხალხური ნიღბების თეატრის -"ბერიკაობის" გამოყენება მიაჩნდა. ბერიკაობის ნიღბების გამოყენებისათვის იგი დიდხანს ეძებდა პიესას, უფრო მეტიც, ეძებდა ავტორს, ვინც მის ჩანაფიქრს განახორციელებდა; ბოლოს და ბოლოს, მიაღწია კიდეც მიზანს, მაგრამ ეს სპექტაკლიც მის განუხორციელებელ ოცნებათა რიგს განეკუთვნება.. პირველი პიესა, სადაც ახმეტელმა ინტერმედიებსა და პიესის პერსონაჟებში ბერიკაობის ნიღბების გამოყენება სცადა, იყო მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით შალვა დადიანის მიერ ინსცენირებული "კვაჭი კვაჭანტირაძე". ნიღბებისათვის ინტერმედიები დაწერეს ია ქანთარიამ, პეტრე კობახიძემ და ემანუილ აფხაიძემ. სამწუხაროდ, დღემდე ვერ აღმოვაჩინეთ ვერც შ. დადიანის პიესა და ვერც ინტერმედიები; ამიტომ ჩვენი გამოკვლევა მხოლოდ საარქივო დოკუმენტების ჩანაწერს ეყრდნობა. როგორც ეს ჩანაწერები მიგვანიშნებენ, მუშაობა ძალიან საინტერესო უნდა ყოფილიყო და ამდენად სპექტაკლიც საინტერესო უნდა გამოსულიყო, რომ ახმეტელს მუშაობა არ შეეწყვიტა. მუშაობის შეწყვეტის მიზეზის დაზუსტება ვერ მოვახერხეთ, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ზემდგომმა ორგანოებმა არ დაამტკიცეს რეპერტუარში შეტანილი "კვაჭი კვაჭანტირაძე" როგორც იდეურად სუსტი ნაწარმოები.

სპექტაკლი ყოველ საინტერესო იქნებოდა მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისითაც, როგორც იმ დროისათვის უჩვეული. მაქსიმალურად ცხოვრებისეულ სინამდვილეს მიახლოებულ დეკორაციებს მიჩვეულ მაყურებელს, ალბათ, ძალზე დააინტერესებდა პირობით დეტალებში გადაწყვეტილი დეკორატიული გაფორმება, მით უმეტეს, რომ ამ დეტალებს სცენაზე თვით შემსრულებლები დგამდნენ.

* * *

"კვაჭი კვაჭანტირაძის" დადგმაზე მუშაობა ახმეტელმა 1927 წლის ზაფხულში, ბორჯომში დაიწყო, სადაც დასი დასასვენებლად და მომავალი სეზონისათვის მოსამზადებელი სამუშაოების ჩასატარებლად გაემგზავრა. აქვე ამზადებდა ახმეტელი, აგრეთვე განუხორციელებელ დადგმას, შექსპირის "მეფე ლირს".

როგორც რეპეტიციების ჩანაწერიდან ჩანს, "კვაჭი კვაჭანტირაძის" დადგმაში ახმეტელს დ. ანთაძე ეხმარებოდა. 19 სექტემბრის რეპეტიციის დღიურში მითითებულია: "რეჟისორ დ. ანთაძის მიერ ახსნილ იქნა როლების და პიესის ხასიათი, ამასთანავე გავლილ იქნა I სურათი". დ. ანთაძე არ იყო თანადამდგმელი, მაგრამ, ჩანს, კარგად იცნობდა ახმეტელის ჩანაფიქრს და შეეძლო შემსრულებლებისათვის ამა თუ იმ სცენის სათანადო ახსნა-განმარტება მიეცა.

მ. ჯავახიშვილის რომანი "კვაჭი კვაჭანტირაძე" სცენისათვის გააკეთა შალვა დადიანმა. დადგმას ახმეტელმა მოანდომა 93 რეპეტიცია /მუშაობა დაიწყო 1927 წლის 4 ივლისს, შეწყვიტა 1928 წლის 23 მარტს/. მუშაობის შეწყვეტის მიზეზი დღემდე გაურკვეველია. ვერსად მივაკვლიეთ სათანადო დოკუმენტს. რეპეტიციების ჩანაწერებში, რომელსაც აწარმოებდა შალვა წერეთელი, მინიშნებულიც არ არის ისეთი რამ, რაც მუშაობის შეწყვეტის მიზეზს განმარტავდა. მუშაობის პროცესში თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო. სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ ამ რეპეტიციების ჩანაწერებიც საკმაოდ კარგად

არის შესრულებული და მ. ჩერეთელს მრავლ ვერ დაუდებდა, თიმურის კარგად ვერ ჩაინიშნა მთავარი მომენტები. დადგმაზე საინტერესო მუშაობა წარმოებდა, როგორც სახეთა გახსნის თვალსაზრისით, ასევე სპექტაკლის ფორმის გადაწყვეტის და პიესის სრულყოფის მხრივაც.

ბუნებრივია, ასეთი საინტერესო ჩანაწერების საშუალებით გვინდოდა, რაც შეიძლება მუსტად ამოგვეკითხა დადგმის ავტორისეული გეგმა, მაგრამ, სამწუხაროდ, პიესას ვერ მივაკვლიეთ; არა-და ავტორის საშუალო ეგზემპლარის, არამედ მ. დადიანისეულ პიესასაც კი. ეს უკანასკნელი არც საქარიველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმში აღმოჩნდა, სადაც დავმყარილა მაღვა დადიანის მდიდარი არქივი მისი თეატრალური მოღვაწეობის ყველა სფეროდან. ეს ვარიანტი რომ გვეპოვნა, იქნებ მიახლოებით მაინც აღგვედგინა ის ვარიანტი, რომელიც რეპეტიციებზე მსახიობების დახმარებით გააკეთა ავტორმა. როგორც რეპეტიციების დღიურებიდან ირკვევა, ავტორს მიაჩნდა, რომ დადიანმა რომანიდან პიესაში ბევრი რამ საჭირო და აუცილებელი არ შეიტანა. ასეთი სცენები თავად შეიტანა ინსცენირებაში. დადიანისეული ინსცენირების მოგიერთი სცენა ავტორს მოქმედების მსვლელობისათვის ხელისშემშლელად მიაჩნდა და ამოიღო. საერთოდ, პიესის ირგვლივ ასეთი აზრი ჭქონდა: "უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ პიესაში ხშირად მეორდება, ან ხშირად ნაადგას ერთი სცენა მეორეს, რაც პიესას ასუსტებს, ამიტომ საჭიროა გამოტოვებულ იქნას სურათები, რის შემდეგაც ინტერესდება "არტისტიკულად" შეაერთებს ერთ სურათს მეორე სურათთან. ამრიგად, პიესა გაშლის დროს იქნება სრულიად გასაგები და გამოქვეყნილი". მუშაობის პროცესში ავტორს მუდამ ხელთ ჭქონდა რომანი და შესწორებებს ამა თუ იმ სცენას თვით რომანიდან უკითხავდა. მას ეს სჭირდებოდა სიტუაციისა და ვასიათების მეტი კონკრეტულობისათვის.

თუმცა მიხეილ კავახიშვილი ლიად იყო დაინტერესებული ქაქისი

რომანის გასცენიურების ბედით და 12 ივლისს, მოსკოვში ჩავიდა, რათა მოესმინა თეატრისეული ვარიანტი. ალ. ახმეტელმა არა/თუ მოასმენინა რეპეტიცია იმ დონეზე, რომელზედაც იგი იმჟამად იყო /მიმდინარეობდა მეორე რეპეტიცია/, არამედ აუხსნა თავისი ჩანაფიქრი ზოგადად და დეტალურად. ამ დღიურში არ არის ჩაწერილი მ. ჯავახიშვილის აზრი, მიიღო თუ არა მან თავისი რომანის წარმოდგენილი ინსცენირება და დადგმის ახმეტელისეული გეგმა.

ახმეტელს პიესის დადგმა ძალზე თავისებურად ჰქონდა ჩაფიქრებული, იყენებდა ბერიკაობას ინტერმედიებში, რომლებსაც წერდნენ პეტრე კობახიძე, ემანუილ აფხაიძე და ია კანთარია. მუშაობის პროცესში ამ სამეულს დაევალა პიესის გადაკეთებაც. სამწუხაროდ, ვერც ინტერმედიების ტექსტს მივაკვლიეთ. ია კანთარიას არქივი არ არსებობს, ემ. აფხაიძის არქივი ზოგადად გადაეცა რუსთაველის თეატრის მუზეუმს, მაგრამ იქ არაფერი აღმოჩნდა, არც პ. კობახიძის ოჯახშია არავითარი ჩანაწერი.

ინტერმედიები თითქმის ყველა სურათის წინ იყო ჩართული და გამოიყენებოდა როგორც მოქმედებასა თუ სურათში გათამაშებული ამბის შეფასება. მაგალითად, იმ სცენის წინ, სადაც სილიბისტროს კვაჭის წერილი მისდის, ჩართული იყო ინტერმედია "წერილი", სადაც არა ამ კონკრეტული წერილის, არამედ საერთოდ წერილის ირგვლივ თამაშდებოდა ინტერმედია. გიმნაზიის დამთავრებასთან დაკავშირებით გათამაშებულ სცენაში ჩართული იყო შესაბამისი ინტერმედია. მეორე მოქმედების დასაწყისში მიდიოდა ინტერმედია და მოქმედება გადადიოდა გემზე და მიგა და მიგ ჩართული იყო სცენები ამ ინტერმედიიდან. მითითებულია აგრეთვე ინტერმედია ქისას და ღვინის დიალოგი კვაჭიზმზე, როგორც მოსამზადებელი კვაჭისა და რებეკას დიალოგისათვის გემზე. ინტერმედიების დანიშნულება და მიზანი შემდეგნაირად აქვს განმარტებული ახმეტელს: "ყველა სურათის დასრულებისას გათამაშებული ინ-

ნება ინტერესდია, რომელიც მაკისი მოქმედებით საკუთარი შეუსაბამება პიესის შინაარსს და სურათს. ინტერესდის მსვლელობის დროს მზადდება შემდეგი სურათისათვის ყოველივე /დეკორაცია, ავეჯი და სხვ./, ამის შესრულების შემდეგ გადაჭრილ იქნება ანტრაქტის სატიტრი" /14 ივლისი, რეპ. №10/. სცენაზე ავეჯი და ყველა სხვა ნივთი შემოკრებილი მოქმედ პირებს, მაგ. №44 რეპეტიციაზე აღნიშნულია მეორე სურათი: "ყველა ეს ნივთები უნდა მოამზადოს რეჟიმ, მოდემ, მიგრინიამ და მოგრინიამ". ეს ეხება არა მხოლოდ სცენის წინასწარ მომზადებას მაყურებლის გარეშე, არამედ მაყურებლის წინაშე სცენაზე - "პირველი სურათის დამთავრებისთანავე ეს მაგიდა შემოაქვთ შუა სცენაზე რეჟის და მოდეს".

ამ სპექტაკლში საქართველოში პირველად ამბობდა ჩაიფიქრა მსახიობების მიერ სცენაზე საკირი მოქმედების გაღრმავება. მსახიობებს შემოკრებილი და გაკრებილი სურათისათვის საკირო "სტანიკებიც" კი. რამოდენიმე ათეული წლის შემდეგ ასეთი ხერხის გამოყენება თეატრში საოცარ სიახლედ ითვლებოდა. "კვაჭში" ამბობდა ჩანაფიქრი, ვფიქრობ, არ იყო ცნობილი, მაგრამ ისიც არავის გაუსინებია, ასეთი ხერხი ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილმა რომ გამოიყენა მ. დადიანის პიესაში "კაკაც გელში"; თუ "კვაჭი" არ დადგმულა და ამდენად ამ ხერხის შესახებ მხოლოდ მკვლევარმა აღმოაჩინა,"კაკაც გელში" რომ დადგმული იყო მარჯანიშვილის მიერ თავის თეატრში და მრავალ წელს იდგმებოდა მისი სიცოცხლის შემდეგაც კი. მომდევნო თაობას უნდა ევალებოდეს ტრადიციის გაგრძელება და პატივისცემა.

როგორც ვხედავთ, ამბობდა ისეთ რთულ სანახაობას აშენებდა, რომ შესაძლოა მის განხორციელებას ერთი საუკუნე არ ეყოფოდა და აიტომ განზრახული ჰქონდა ირ საღამის გაუშვა.

სპექტაკლს მხატვრულად აფორმებდა ირ. გამრეკელი, ხოლო მუსი-

კაცურად ი.ტუსკია. მაგ ამბობენ ბიერ კონკრეტულ დავალება ქონდაო მიცემული. ი.ტუსკია წერდა მუსიკას როგორც ძირითადი მიქმედებისათვის, ასევე ინტერმედიებისა და ბერიკაობისათვის.

რეპეტიციების ჩანაწერიდან ჩანს, რომ სპექტაკლში უნდა ყოფილიყო მუსიკალური ნომრები, სხვადასხვა რეპეტიციაზე მოსმენილ იყო შემდეგი მუსიკალური ნომრები: არლეკინადის დასაწყისი ; სიმღერა - "ქალი მოხვნიდა"; მაიში მესამე სურათში ქოსას და ნაცარქექიის დიალოგისათვის; წანა: "საცვარელი მყავს და მიყვარს"; "ეი, ტეი" - მღერიან მიჭრინია და მიჭრინია; "მე ვარ და ჩემი ნაბადი გამოენებელი ღამისა", რომელსაც მღერიდნენ ქოსა და ნაცარქექია; დაბადების სცენისათვის: "ოი, დილიდე, დილიდე" მესამე სურათში, მღერიან მიჭრინია და მიჭრინია; "მივდივარ ღამაც ქუთაისს", მღერიან ყველანი მესამე სურათის დასასრულს. როგორც ჩანს, ეს ჯერ კიდევ არ არის მთელი სპექტაკლის მუსიკა. რეპეტიციების შეწყვეტასთან დაკავშირებით საბოლოდ ინფორმაციაც შეწყდა.

ბერიკაობის ტიპაჟებს ამბობენ განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა, რაც იქიდანაც ჩანს, რომ მხატვარმა ირ.გამრეკელმა 22 ივლისს ქოსაჯყვილას და ნაცარქექიასი, მამასახლისისა და მწერლის, 3 აგვისტოს: ცაბაკა და გოგონა; "კოკონა და აგუნა; მამასახლისი და მწერალი; "ჩარჩი და ირჩი; მიჭრინია და მიჭრინია; რეჟი და ბოდე განმეორებით შესწორებული ესკიზები მოიტანა. წარმოდგენილი ესკიზებიდან ამბობენ ყველა მიუღია, გარდა ბოდესი; მასზე შენიშვნები მიუცია და საბოლოდ შესწორებისათვის უკან დაუბრუნებია.

ძალზე საინტერესო იყო აღმაც სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება. მასზე მინიშნებულია იმ რეპეტიციებში, სადაც აღწერილია

სცენები; როგორც ჩანს, სცენა ცარიელი იყო და ყველა სცენას მოქმედი პირები შეავსებდნენ დეტალებით, მცირე ზომის "სტანოკებით", რაც ამა თუ იმ კონკრეტულ ადგილს მიუთითებდა. პირველი მოქმედების შემდეგ სურათის გაფორმება ძალზე საინტერესოდ ყოფილა ჩაფიქრებული: "სცენა ცარიელია. რეფოს და ზოთეს შემოაქვთ დიდი კასრი; კასრი, გახსნის შემდეგ, წარმოადგენს რესტორანს, სადაც მოთავსებულია ოთხი მაგიდა და ჩვიდმეტი სკამი". როგორც ვხედავთ, სპექტაკლი ძალზე მსუბუქად და საინტერესოდ იყო გაფორმებული; შეიძლება ითქვას, უცნაურადაც იმათთვის, ვინც სულ მალე თავის შემოქმედებით პრინციპად დიდ კონსტრუქციულ დეკორაციულ გაფორმება გაიხადეს.

პირველ რეპეტიციაზე დღიურში ძირითადი მოქმედი პირების განაწილებაა ჩაწერილი, შემდეგ კი, თანდათანობითი მუშაობისას, ჩამატებული სცენების მიხედვით, ემატებოდა გმირები და მათი შემსრულებლები. საბოლოოდ ასეთი სახითაა წარმოდგენილი:

კვაჭი კვაჭანტირაძე – გ. დავითაშვილი
სილიბისტრო – პლ. კორიშელი
ბესო ბიქია – მ. ლორთქიფანიძე
სედრაკა ავლაბრიანი – გ. სარჩიმელიძე
ჯალილ – დ. მჭავია
ქიპა ქიპუტირაძე – ალ. ომოლიანი
ცვირი – მ. მრეკლიშვილი
ჩხუბიშვილი – შ. ღამბაშიძე
ისააკ იდელსონი – ლ. ადამიძე
ვერიჩკა – ეკ. კელია
რებეკა – თ. წელკიძე
პავლო – სფ. ჯაფარიძე
ელენე – თ. ჭავჭავაძე

ტანია — ნ. ჭიჭინაძე

რასპუტინი — აკ. ხორავა

დედოფალი — თ. ღვინიაშვილი

ნიკოლოზ II — პ. კორიშელი

არევაძე — ელ. ლორთქიფანიძე

სიდოროვი — პ. მურღულია

მოძღვარი — მ. სარაული

ლოხტინა — ს. ბეჟანიშვილი

სამღერი — ივ. ლაღიძე

ლუკიანოვი — მ. ვარდოშვილი

ილიოდორი — პ. მურღულია

სუხომლინოვი — ელ. ლორთქიფანიძე

კურაკინისა — ქ. ჩეჩელაშვილი

მაკაროვი — ვ. მიხაშვილი

ერთ-ერთ რეპეტიციაზე კიდევ დაემატა რამოდენიმე პერსონაჟი:

ხუხუ — ელ. ლორთქიფანიძე

მოჭია — ნ. ჯავახიშვილი

დედაკაცები:
- ნ. ალექსი-მესხიშვილი
- თ. ღვინიაშვილი
- მ. სანაძე

ინტერმედია "არლეკინადა"

I ჯგუფი:

აგუნა — გ. სადარაძე

კოკობა — ივ. ჯორჯაძე

იჩუჩი — ივ. აბაშიძე

მწერალი /ბეწვია/ — დ. ყაზაიშვილი

ქოსატყუილა — ეშ. აფხაიძე

რეფი - პ. კობახიძე

მოფრინია - ს. თაყაიშვილი

II ჯგუფი:

ცანგალა - მ. ბერიაშვილი, ივ. ლალიძე

გოგონა - ნ. ივანიცკაია

ჩარჩი - ნ. წულაძე

მამასახლისი /ქევხა, ბეჭდოა/ - პ. კანდელაკი

ნაცარქექია - ვ. გოთაშვილი

ბოთე - ია ქანთარია

მოფრინია - ნ. შავიშვილი

მეექვსე რეპეტიციაზე ამ ინტერმედიის შინაარსის მოკლე აღწერაა ჩანიშნული. როგორც მოქმედ პირთა სახელები მიგვანიშნებენ, ისინი აღებული არიან ხალხური თქმულებებიდან და ცხადია ინტერმედიაშიც ამის მიხედვით იყვნენ გასახიერებულნი. ინტერმედია იწყება ნაცარქექიასა და ქოსატყუილას დიალოგით. თავდაპირველად სიმღერით შაირობენ თავიანთი პერსონაჟის შესაბამისი კუპლეტებით. შემდეგ შემოდიან მათი მხრის წარმომადგენლები. ინტერმედიის ბოლოს შემოდის კვაჭის მამა სილიბისტრო და უკვე იწყება პიესით გათვალისწინებული მოქმედება.

სხვადასხვა დროს, მუშაობის პროცესში, საჭიროების მიხედვით, მოცემულია ზოგიერთი გმირის დახასიათება, რომელსაც მოვიყვანთ ჩანაწერის მიხედვით:

ილლიონი - ლ. ადამიძე. ცქვიტი, ცმაკუნა, გაქნილი, ნერვული ტიპი /განსაკუთრებით ციხიდან გამოსვლის შემდეგ/, ჩაცმული სუფთად. მდიდარი, მაგრამ არა მოსმქვრეტელი. ცხვირზე სათვალით, მაგრამ იყურება მუდამ არა პირდაპირ სათვალეში, არამედ ზევიდან, თმახუჭუჭა.

პაველი – სტ. ჯაფარიძე. ძალიან დიდი ფრანტი. მაინცდამაინც არა დიდი ჭკუის პატრონი. ხელში სტეკი. გამოწკეპილი გალიფეში, დებებით. ფულის დიდი მოყვარული; შეუძლიან დაიმოს ფულისათვის ყოველივე.

არევაძე – ელ. ლორთქიფანიძე. ტიპი ძველი ტერორისტის, მაუზერისტი. გამოჭიმული განიერ ბაღაბში. დიდი წარმოდგენის მაჯის მაკვე.

ჭიპა ჭიპუნტრიაძე – აღ. ტორტლიანი. ტიპი ცერცეტა მონაჯის, რომელსაც ყველა დასცინის და აბუჩად იგდებს. დიდი ცნობისმოყვარე. კვაჭის ჯიბის ძვალი. დიდ გაქნილი კაცი.

სედრაკ აკლაბრიანი – გ. სარჩიმელიძე. ტიპი აკლაბრელ სომეხ ვაჭარ კინტოსი. ერთ-ერთი ნეკრი კვაჭიზმის.

ჯალე-თათარი – მ. მჭედლიშვილი. ნეკრი კვაჭიზმის. ტკბილეულობით მოვაჭრე და ამჟამად დროს კვაჭის დამბმარე ელემენტი.

ბესო ბიჭია – მ. ლორთქიფანიძე. კვაჭის მარჯვენა ხელი. კვაჭის შემდეგ პირველი კაცი და მეორაული კვაჭიზმის.

რასპუტინი – აკ. ხორავა. დიდი ღვთისმნიერი და მორწმუნე კაცი, ამავე დროს გაბრიყვილი. ლაპარაკობს სხარტად ეკლესიისებურად.

ლიზინა – ს. ბეჭანიშვილი. ტიპი იგივე დამახასიათებელი ხანებში, როგორც რასპუტინი. ნამოსხმული შავი ნაძოსასხამით. უსუფთაო. თავზე წარწერა "ჩემში არის ყოველი ძალა. ალიუია". ლაპარაკობს ნანყვეტ-ნანყვეტად /"სტოკატო"/ ქალაგისებურად /აღაგ-აღაგ და დროგამოშვებით ნაბევარი სიმღერით/.

მოძღვარი – მ. საბაულ. ლაპარაკობს ბანით და ბურდუნით.

ილოდარი – პ. მურღულია. ბერი, დიდ სკანდალისტი. სახე ყვითელი ფერის, დიდ თმა-წვერი. ბის როგორც ტიკისა.

ტანია – ბ. ჭიჭინაძე. ღვთისმნიერი, დიდ სორწუნე ადამიანი, მაჭრაკ გაშრინილი, არაფრით არ ჩაეღრეშება რასპუტინს გაბრინილ-

ბით. ჰყავს პირადი მდივანი, რომლის საშუალებითაც ეწევა მაჭანკ-ლობას.

ჩარჩი, იჩეჩი, მამასახლისი და მწერალი. გამოყვანილია სხვადა-სხვა ვარიაციებით ერთი საერთო დევის ნიღბით.

მამასახლისი – წარმომადგენელია წეს-წყობილების. ტიპი აღე-ბულია ხალხური თქმულებიდან /ისტორიიდან საქართველოს და სპარსე-თის ან ოსმალეთის დამოკიდებულებებიდან/. ეს ტიპი უდრის კომედია დელ-არტედან კაპიტანს. თვითონ ტიპი როგორც წარმომადგენელი მბრ-ძანებლობის, ხალხურ დღეობებში გამოყვანილია თათრის სახით, რო-მელსაც თავი აქვს მიბმული ღორისა და ხელში უჭირავს მათრახი.

ხალხური თქმულებებით აღებული მწერლის ტიპი კომედია დელ-არ-ტედან უდრის ფილოსოფიის დოქტორს, რომელმაც იცის ყველაფერი და პირველ შემხვედრისთანავე ცდილობს გააცნოს მეორე პირს თავისი ცოდნა.

დევი – ხალხური წარმოდგენით არის ერთი უზარმაზარი ესა თუ ის მაბეზარი და შემაშინებელი ტიპი, უფრო ხშირად გამოყვანილია ვაჭარი და წეს-წყობილების წარმომადგენელი. რაც შეეხება სიდიდეს, ეს მოვლენა აიხსნება შემდეგით: საბერძნეთის თეატრში ესა თუ ის ტიპი გამოიყურება გადიდებული სიდიდის ზომის ნიღბებით, რომ ხალხისათვის, რომელიც უყურებს ცოტა მორიდან, დასანახავი ყოფილ-ყო; აქედან წარმოდგენით თვითონ ტიპიც გაიზარდა გადიდებულად და გაასკეცებულად[1].

ამას გარდა, ზოგიერთ სხვა მოქმედ პირს ოცდამესამე რეპე-ტიციაზე მიეცა განმარტება: ქისა – ეპიფანე ფოსტალიონი. ეს გმი-რი მოგეხსენებათ იყო ინტერმედიის, მაგრამ პიესაში გაკეთებულ

1 შედგენილია მეშვიდე, მეცხრე და მეცხრამეტე რეპეტიციების ჩანაწერის მიხედვით.

ცვლილებების /ეს ცვლილება გაუკეთებიათ პ. კობახიძეს, ი. ქანდარიას და ეშ. ახვლედიანს/ გამო პიესაში იქნა შეყვანილი და მოენახა ფუნქცია. ასევე მიზნად კიდევ ინტერესელის რამოდენიმე პერსონაჟის მიმართ: ჩეხი - პიესაში შეიძლა კოლორიტა მოეგვას სახელით, მაგრამ მისი ფუნქცია არ არის მითითებული. ბიჭე - იგივე ყოფა მეკვირცხლეურია და მიფრინია - მარგალიტა მოსამსახურე.

მოქმედ პირთა შორის დახასიათების გარეშე დარჩნენ /ჩანაწერის მიხედვით/ პიესის ძირითადი გმირი კვაჭი და კიდევ სხვები, მაგალითად, სილბისტრო, ცვირი, ჩხეიძეილი, ვეროჩკა, რებეკა, ელენე, დელფალ, ნიკოლოზ II, სიდოროვი და სხვები. გაკვირვებას იწვევს, რომ კვაჭი არ არის დახასიათებული, თორემ დანარჩენებს შეიძლება რეპეტიციების დროს გაადაგმა, სიტუაციების შესაბამისად მოუნახა განმარტება ავტორმა.

აქვე არ შეიძლება არ მივიხსენიოთ ის ფაქტი, რომ კვაჭის როლზე ავტორს გიორგი დავითაშვილი ჰყავდა დანიშნული. ეს ფაქტი მოგვეხმარება ტიპის ავტორისეული განმარტების მიხვედრაში. რაკი მან დავითაშვილს დააკისრა ეს როლი, ჩანს, ჩაფიქრებული ჰქონდა გარეგნულად ძალზე სიმპათიური, მოხიბლავი, ბავშვისადმი ნდობის გამომწვევი ყოფილიყო კვაჭი. ყველა ეს თვისება მუდამ ჰქონდა გ. დავითაშვილის მიერ განსახიერებულ როლებს. თვით ფრანცის /შილერის "ყაჩაღები"/ განსახიერების დროსაც კი გარეგნულად სიმპათიური იყო, მის სახეზე არ იხატებოდა ბოროტების კვალი.

ამ სპექტაკლზე მუშაობის დროს განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება ის ფაქტი, რომ ავტორმა ასისრულა დიდ ხნის ოცნება: ბერიკაობის, როგორც ხალხური თეატრის საუკეთესო ნიშნების, სცენურად გამოყენება. სპექტაკლში ბერიკაობა ავტორს ჩარიული ჰქონდა როგორც ინტერმედია და იგი რამოდენიმე სურათად იყო დაყოფილი. როგორც ორმოდმოქმედებიანი რეპეტიციის ჩანაწერიდან ვგებულობთ, იქი, სად მცირე

არა, ხუთ სურათად ყოფილა გაკეთებული. ოცდამეცხრე რეპეტიციაზე გაიარეს ბერიკაობის მეორე, მესამე და მეოთხე სურათი, ხოლო ორმოცდამეორე რეპეტიციაზე მეხუთე სურათი –"ცანგალა და გოგონა".

როგორც ჩანს, ახმეტელი ბერიკაობას იტალიური კომედიის დელ-არტეს თეატრის შესაბამისად მიიჩნევს. ამ რეპეტიციებით ირკვევა, რომ მას ღრმად ჰქონდა შესწავლილი ბერიკაობა და მისი ნიღბები როგორც შინაარსობრივად, ასევე მისი ტექნიკური მხარეების თვალსაზრისითაც. ოცდამეხუთე რეპეტიციაზე ახმეტელს საკმაოდ ვრცელი საუბარი ჰქონია დასთან ნიღბების თაობაზე, მათს წარმოშობაზე. როგორც შ. წერეთელი გადმოგვცემს, ნიღბების წარმოშობა ასე განუმარტავს ახმეტელს: "ეს ამბავი მომხდარა გრეციაში: ახალგაზრდა სტუდენტებმა ქეიფის დროს დაუწყეს ერთი/მეორეს ჭაჭის სროლა. იყო დიდი სიცილი იმაზე, რომელიც სრულიად დაითხუპნებოდა და აღარ უჩანდა პირისახე" /ხაზი შ. წერეთლისაა – ე. დ./. ჩანს ახმეტელმა ხაზგასმით სწორედ სახის დაფარვა განმარტა, როგორც მთავარი ნიღბისათვის.

ასეთი საუბარი უდაოდ სასარგებლო იქნებოდა მსახიობებისათვის. ჩვენ ახლა არ შევუდგებით იმის გარკვევას, სწორად განმარტა თუ არა ახმეტელმა ნიღბის წარმოშობის საკითხი. ამას ჩვენთვის ამჟამად მნიშვნელობა არა აქვს. ჩვენთვის საინტერესოა, ის, რომ ახმეტელს ხანგრძლივი მუშაობა ჩაუტარებია საკითხის შესწავლისათვის. ჩანს, ახმეტელი ქართული ბერიკაობის ნიღბების შესწავლით არ იყო მარტო დაკავებული, მას აინტერესებდა ნიღბების გაჩენის საკითხი საერთოდ; როდის, რატომ და რისთვის გაჩნდა იგი და რომ ნიღაბი გარკვეულ ტიპს ნიშნავს გარდასახვის ელემენტით /თუნდაც გარეგნული სახეცვლილების თვალსაზრისით/.

ამავე რეპეტიციაზე ახმეტელმა განმარტა პიესაში გამოყენებული ნიღბები; მათ იგი ხალხურ ნიღბებად მიიჩნევს, თუმცა, მოკიერის სახელი არ ემთხვევა ხალხურ ნიღაბთა სახელებს, მაგრამ

მინაარსობრივად ამა თუ იმ ნიღბიდან არის გამომდინარე. აი, ამ ნიღბების როგორი განმარტება შემოგვინახა რეპეციტების ჩანაწერ-მა: "ხალხური ნიღბები უმთავრესად იხატება ანდა წარმოდგენილია ღვთების სახით და ასევე დროს მავნე სულთ /ასევე ტიპებს აწერენ ეშმაკებსაც/. ხოლო საწინააღმდეგო, ესე იგი, დადებით ტიპებად წარმოდგენილია კეთილი სახის ტიპები /ცანგალა, გოგონა, აკუნა და კოკონა/, რომელთა გარშემოც აგებულია ეს ყარყუმიანი ტიპების ნიღბები. ცანგალა და გოგონას სახით იხატება სიყვარული /ტრიოკული/ პოეტური, ხოლო აკუნასა და კოკონას სახით /რომელიც აუცილებლად მიკერებულია ცანგალა და გოგონაზე/ სიყვარული გმირული /Рыцарь/, ხოლო, რაც შეეხება დაბოლოებას, ამ სახით გამოყვანილია შუშმუშე-ლა, რომელიც მისდევს ამ ტიპებს პარალელურად და მოქმედებს საწი-ნააღმდეგოდ, ცდილობს საყვარლები დააშოროს ერთი-მეორეს, რომე-ლმეს ქმარი გახდეს თვითონ, რის გულისთვისაც ხალხურად წარმოდგე-ნილია მუზმუზელა მუდამ გაბრუებული სახით და მახინჯად". მიუხე-დავად იმისა, რომ ჩანაწერი სრული არ უნდა იყოს, მაინც შეიძლე-ბა ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება. მაგალითად, მის მიერ ცანგალა და გოგონას, აკუნას და კოკონას პერსონაჟების განმარტება გვაფიქ-რებინებს, რომ აბმული კომედიის დელ-არტეს პერსონაჟებთან პარა-ლელს ხედავს. იქაც ხომ შეყვარებულთა ორი წყვილია გამოყვანილი, ერთი უფრო ლირიკული და მეორე ყოჩაღი, გონებამახვილი, მებრძოლი ხასიათის, თავიანთ საქმესაც ადვილად აგვარებენ და პირველ წყვილ-საც რომ ეხმარებიან. ამასთანავე, კომედია დელ-არტეს ნიღბებში პირველი წყვილი ბატონებია, აქაც პირველები მდიდრები არიან - ბატონები და ვაჟები, მეორეები - მათი მსახურნი. მართალია, რომ ჩვენ არ ვიცით ინგერმეგოების შინაარსი, მაგრამ რაკი ის ვიცით, რომ პირველი წყვილი იჩუჩისა და ჩარჩის შვილები არიან, ცხადია, ისინი პრივილეგირებულებად ითვლებიან. რეპეციტების განმარტე-

ბებიდან ისიც იცკევა, რომ ჩარჩი და იჩუჩი ერთმანეთს ეჩხუბებიან და მუდების სიყვარულს არ დანაკარგიანებენ. მაგ ამუნა და კოკონა ყველა მოსხიებად. ყოველივე გვაფიქრებინებს, რომ ამ ტიპაჟების ინტერმედიები ძალიან უნდა ჰგავდეს კომედიის დელ-არტეს ლიბრეტოებში აღწერილ სიტუაციებს იმ თვალსაზრისით, რასაც ჩვენ მეორედ აღვნიშნავდით.

ორმოცდაორი რეპეტიციის შემდეგ სრულად დასრულებული იყო პირველი მოქმედების მონტაჟი და დაწუსტებული იყო ტექსტი. პირველ მოქმედებაში იყო შვიდი სურათი /ინტერმედიების ჩათვლით/: 1. ბერიკაობის პირველი სურათი, 2. ბერიკაობის მეორე სურათი "დაბადება", 3. ბერიკაობის მესამე სურათი: ინტერმედია წერილის შესახებ, 4. წერილი გამოგზავნილი კვაჭის მიერ ქუთაისიდან /პიესის მიხედვით/, 5. ბერიკაობის მეოთხე სურათი: "ცანგალა და გოგონა", 6. მცდელობა ოთახი ქუთაისში /პიესის მიხედვით/, 7. ქეთი ქუთაისში გიმნაზიის დამთავრების და იქესაში გამგზავრების წინ, მეორე ინტერმედიასთან.

შემდეგ რეპეტიციების ჩანაწერში მოცემულია ამ სურათების აღწერა დეკორაციით, მიზანსცენებით და ყველა საჭირო ავეჯით და რეკვიზიტით. ორმოცდაშვიდმეტი რეპეტიცია დაიხარჯა პირველ მოქმედების სრულად მომზადებისათვის. ამ მუშაობის პარალელურად, დაიწყო დიალი წერდა მეორე მოქმედებას და ეხებოდნენ ბოლო ერთი მოქმედების მზადებას დასჭირდა, მეცნიერებს იმაზე, თუ რა სკრუპულოზურ მუშაობას ანარმოებდა ახალგაზრდა თეთრული პერსონაჟისა თუ სცენის ირგვლივ.

1927 წლის 27 სექტემბერს ნაკითხული იყო მეორე მოქმედება ინტერმედიებით. ამის შემდეგ დაიწყო ასეთივე სერიოზული, ხანგრძლივი მუშაობა მეორე მოქმედებაზე, რომელიც ასევე დასრულებული იყო,

როცა სპექტაკლზე მუშაობა შეწყდა. ამ ჩანაწერებშიც ზუსტად არის აღწერილი როგორც დეკორაციული გაფორმება, ასევე მიზანსცენები, ავეჯი და რეკვიზიტი. ამ ორი მოქმედების ტექსტისათვის რომ მიგვეკვლია, შეიძლებოდა ამ მოქმედებების რეკონსტრუქციის მოხდენა.

ამის შემდეგ პიესაზე ან საერთოდ სპექტაკლზე მუშაობის არავითარი კვალი არა ჩანს. ასე შეწყდა ეს საინტერესო ჩანაფიქრი, რომლის განხორციელება, ალბათ, იმ დროისათვის საუცხო სიახლე იქნებოდა, შეიძლება აზრთა დიდი სხვადასხვაობაც კი გამოეწვია და ეს კიდევ უფრო საინტერესო იქნებოდა. დასანანია, რომ ეს სპექტაკლი არ შედგა. აქ ხომ ახმეტელი ცდილობდა თავისი მთავარი მიზნის - ქართული ხალხური თეატრის პროფესიულ სცენაზე გამოყენების განხორციელებას. ეს სურვილი მას დიდხანს აწვალებდა და რამოდენიმე სეზონის შემდეგ დაიწყო მუშაობა პიესაზე "ბერიკაობა". ამ სპექტაკლზე მუშაობის განხილვისას ნათელი გახდება, თუ "კვაჭის" დადგმისას რა გამოადგა ახმეტელს, რა აიღო იქიდან და რა სიახლე შეიტანა მისი ჩანაფიქრის ახალი ვარიანტის განხორციელებისას.

გივი ჯარვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

ერთი სეზონი აკაკი წერეთლის რეჟისორობით

დრამატული საზოგადოების კომიტეტის თავმჯდომარემ ნიკოლოზ ქართველიშვილმა 1903-1904 წლების სეზონში ქართული თეატრის რეჟისორად მიიწვია დიდი ქართველი პოეტი აკაკი წერეთელი. ამ ამბავმა ქართველი მოწინავე საზოგადოების სიხარული გამოიწვია. პირველ პრესა სეზონის დაწყებამდე დიდად [illegible] იმის

შესახებ, თუ როგორ უახლოვდება მთასანს ხალხი მომავალი რევოლუციური მოვლენებს[1].

აკაკი წერეთლისავე წინადადებით 1903 წლის 23 აგვისტოს იმართება ქართული დრამატული საზოგადოების კომიტეტის საჯარო სხდომა, რომლის დღის წესრიგში იდგა ერთადერთი საკითხი – როგორ წარმართულიყო ქართული თეატრის მუშაობა მომდინარე სეზონში[2].

აკაკი წერეთელმა როგორც რეჟისორმა, 1903 წლის 8 სექტემბერს საჭიროდ ჩათვალა წინასწარ მოეწვია ქართული დრამატული დასის კრება. ეს იყო აკაკის პირველი შეხვედრა ქართული თეატრის მოღვაწეების კოლექტივთან. აქ პოეტმა დასის წინაშე წარმოთქვა მოკლე და ღრმად შინაარსიანი სიტყვა, რომელიც იმავე დროს იყო რეჟისორის სამოქმედო მითითება დასისადმი. აკაკის ეს სიტყვა მთლიანად გამოაქვეყნა გაზეთმა "ივერიამ" /1903, №192/ სათაურით: "აკაკის სიტყვა თქმული 8 სექტემბერს ქართული თეატრის არტისტთა წინაშე". აკაკის ამ სიტყვას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მაშინდელი თეატრის კრიზისიდან გამოყვანისა და რეალისტური ტრადიციების დაცვა-განმტკიცების საქმეში. აკაკიმ აღუთქვა რა დასს მხარდაჭერა და სწორი მიმართულებით მუშაობა, ასეთი სიბრძნე შეაგონა: "ლიტერატურა მწერმე, რომელსაც ხასიათებს ტიპებს იძლევა და გამოჰყავს მაყურებელს, ცოცხლად ხატავს ხოლო, რადგან მათ რომლის "რქაც კი ასხია" სასურველ კალაპოტში ჩააყენოს".

აკაკი წერეთელმა, კიდა რა თეატრის საორგანიზაციო

---

[1] "ცნობის ფურცელი", 1903, №2233.

[2] "ივერია", 1903, №181.

საქმიანობა, კარგად უწყოდა, რომ ქართულ თეატრის კრიზისიდან გამოყვანა, მისი ავტორიტეტის მოხვეჭა მეტად იყო დამოკიდებული, პირველ რიგში, დასის წევრებს შორის ნორმალური ურთიერთობისა და შრომითი დისციპლინის დამყარებაზე, საქმისადმი სიყვარულით დამოკიდებულებაზე. "თქვენ დამანახვეთ ერთგულება, მხნეობა და გამრჯელობა ქართული თეატრისადმი და გიჩვენებთ მაგალითს მისის სიყვარულისას" - მიმართა პოეტმა ქართველ მსახიობებს, რომელთაგანაც იდეალურად მოითხოვა ხუთი პირობის დაცვა-შესრულება. ეს იყო:

1. გამართულ-გასუფთავებული ქართული ენა და არა მიქართული.

2. როლების გაზეპირება, რომ კარნახის /სუფლიორის/ იმედით არავინ ყოფილიყო.

3. პიესების მთავარი აზრის მიგნება.

4. თავთავის როლის დაკვირვებით შესწავლა

5. რეჟისორის სურვილთან მსახიობის სურვილის შეთანხმება, რომ არავინ სთქვას "ეს დიდი როლია", "ეს პატარა", "ეს შემშვენის", "ეს არა", "ამას ვითამაშებ", "იმას არა" და სხვ.

ამ პუნქტებში მკაფიოდ გამოსჭვივის აკაკის, როგორც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის, პროგრამული დებულებები და რეალისტური მიმართულება, რასაც მიზნად უსახავდა ქართულ თეატრს.

აკაკი წერეთლისათვის, როგორც რეჟისორისათვის და თეატრის თეორეტიკოსისათვის, არ არსებობდა დიდი და პატარა როლები, რადგან მისი რწმენით, "ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის".

აკაკი წერეთელმა თავის საპროგრამო სიტყვაში ყურადღება გაამახვილა მაყურებლის პრობლემაზე. ეს იყო კლასობრივი დამო-

ვაჟების პერიოდი. თბილისში ფართოდ ჰქონდა ფრთები გაშლილი სახალხო თეატრების მუშაობას. დემოკრატიული მაყურებელი ეტანებოდა პროფესიულ თეატრსაც, რომელშიც შეინიშნება დეკადენტური მიმართულების პიესებით გატაცება. ერთი მხრივ, ამ ტენდენციამ, ხოლო მეორე მხრივ, მსახიობების გულგატეხილობამ თეატრი კრიზისულ მდგომარეობაში ჩააყენა. პრესის ფურცლები აივსო საყვედურებით საზოგადოების მიერ თეატრისადმი გულის აცრუების გამო.

აკაკის აზრით, თუ მის მიერ დასის წინაშე დასმული ხუთივე პირობა შესრულდებოდა – თეატრი თანდათან სწორ გზაზე დადგებოდა და საზოგადოებაც პირს იბრუნებდა მისკენ. სხვა შემთხვევაში, არ იქნებოდა მართებული მაყურებლის მისამართით თეატრისადმი გულგრილი დამოკიდებულების გამო საყვედურის თქმა.

როგორც ვხედავთ, აკაკის დიდი სურვილი ჰქონდა მსახიობებში განემტკიცებინა შინაგანი კავშირი, ანსამბლურობა, ერთგულება, სათეატრო საქმიანობისადმი სიყვარული. მიაღწია თუ არა ამ მიზანს – ეს სხვა საკითხია, ერთი კი ნათელია – მას, როგორც რეჟისორს, იდეურად სწორი მიმართულება ჰქონდა აღებული.

აკაკი წერეთელმა–რეჟისორმა დასაწყისშივე გაითვალისწინა თეატრის არსებითი ნაკლოვანება – ახალგაზრდა მსახიობთა სიმცირე. ახალგაზრდა ნიჭიერ სცენისმოყვარეთა გამოსავლენად მან სპეციალურად გამართა გამოსაცდელი წარმოდგენა 1903 წლის 23 აგვისტოს, ე.ი. სეზონის დაწყებამდე. წარმოდგენილი იყო მისივე "პატარა კახის" მეორე მოქმედება, ნ. აზიანის "გაცრუებული იმედები" – მეორე მოქმედება; ვოდევილები: "ადვოკატთან" და "ძია ვანო". გამოსაცდელი წარმოდგენის ორგანიზაცია და მომზადება მიანდო ვალერიან გუნიას, რომელმაც ამ საქმეს ორი კვირა მოახმარა.

გამოსაცდელ წარმოდგენაზე გამოვლენილი ნიჭიერი სცენისმოყვარენი აკაკიმ შეიყვანა ძირითად დასის შემადგენლობაში, რო-

მელიც საკმაოდ მრავალრიცხოვანი გახდა. 1903 წლის 9 სექტემბრიდან აკაკი უკვე მუშაობას შეუდგა. "ამისთანა დიდი დასი, როგორც ჩვენს, ჯერ ქართულ თეატრს არ ყოლია"[1] - წერდა გამომცემელი "ცნობის ფურცელი". დასის წარმადგენლობაში შედიოდა იმ დროის ყველა, მეტ-ნაკლებად გამოჩენილი მსახიობი. რეჟისორის თანაშემწედ და სცენის ადმინისტრატორად აკაკიმ დანიშნა კოტე მაჭარიშვილი. დასის გაწრდამ გააირთულა ისედაც ღარიბი რეპერტუარის შედგომარეობა. იმისათვის, რომ ყველა მსახიობს ექონოდა როლი, საჭირო იყო ახალ-ახალი პიესები, ხოლო პიესების პოვნა კი ძალიან ჭირდა. ამ მდგომარეობიდან თავის დაღწევის მიზნით, აკაკიმ დაიწყო დიდი მსახიობებისათვის ეპიზოდური როლების მიცემა.

აკაკიმ გაითვალისწინა ქართულ თეატრში შექმნილი მძიმე ვითარება და რეჟისორის მოვალეობის ასრულებისთანავე, 1903 წლის 8 ოქტომბრიდან, გამ. "ივერიაში" გაკრძელებებით დაიწყო ბეჭდვა თავისი ცნობილი "სათეატრო წერილებისა". იგი, როგორც თეატრის დიდი მცოდნე, იმედოვნებდა, რომ მხილება ქართული თეატრის ნაკლოვანებებისა დაეხმარებოდა "მის გამოსწორებას", "სასურველ საუძველზე დაყენებას" /აკაკის გამოთქმებია/ და უკეთესი პირობები შეექმნებოდა მის რეჟისორულ მოღვაწეობასაც.

აღნიშნულ წერილებში აკაკიმ რეჟისორის პოზიციიდან მთელი პუბლიცისტური სიმძაფრით გამოაყენა და თავადვე გასცა პასუხი ქართული თეატრის მრავალ საკითხორივ პრობლემას, მისი მოგვარების საქმეს. ეს პრობლემები იყო: მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობა, თეატრალური კრიტიკის დაბალი დონე, თეატრი და მაყურებელი /მაყურებელი, რომელსაც აკაკი "განათლებულ" საზოგადოებას ეწოდებდა/, ორიგინალური რეპერტუარი და სხვ.

აკაკის "სათეატრო წერილების" იმგვარ პრესაში გამოქვეყნება პრეცედენტი.

---

[1] "ცნობის ფურცელი", 1903, №2260.

1903-1904 წლების სეზონში აკაკის მიერ დაიდგა შემდეგი პიესები: დ. ერისთავის "სამშობლო", შექსპირის "ვინძორელი ცოლის მიჯნურება", გ. სუნდუკიანის "ხათაბალა", დელავინის "კოვერლეის მკვლელობა", თავისი პიესები: "პატარა კახი", "განთიადი" "თამარ ცბიერი" და სხვ.

აკაკის როგორც რეჟისორის იდეურ-მხატვრული მიმართულებისა და სპექტაკლების საზოგადოებრივი რეზონანსის გასათვალისწინებლად მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს.

პირველი პრემიერა გაიმართა 1903 წლის 21 სექტემბერს. დაიდგა დ. ერისთავის "სამშობლო". ამ პიესას კარგად იცნობდა მაყურებელი. ამ ერისთავის პიესას უკვე 20 წლის სცენური ისტორია ჰქონდა. მამინდელი ქართული თეატრის რეპერტუარში იგი ერთ-ერთ საუკეთესო პიესად ითვლებოდა და საზოგადოებასაც ძალიან მოსწონდა. ეს ერთხელ კიდევ დადასტურდა აკაკის დადგმითაც. თეატრი მაყურებლებს ვერ იტევდა. წარმოდგენამ კარგად, მწყობრად ჩაიარა. რამდენჯერმე გამოიწვიეს მსახიობები, ხოლო რეჟისორს — აკაკის გაუმართეს ხანგრძლივი ოვაციები. გაზეთი "ივერია" წერდა: "სიამოვნებით უნდა ვაუწყოთ მკითხველს, რომ დასაწყისი სეზონისა ჩინებული იყო".

მართალია საეჭვოდ არავის მიაჩნია, რომ ბ-ნი აკაკი დასაბამითვე მოამაგე და დიდად დახელოვნებულია; ჩვენი სცენის საქმეში თავის მაღლივ ხელს დაამჩნევდა წლევანდელ ქართულ წარმოდგენას, მაგრამ კვირის წარმოდგენამ მაინც ყველა მოლოდინს გადააჭარბა, ისეთი მწყობრი, შეგნებული და მოხდენილი თამაში, როგორც კვირას ვნახეთ, საზოგადოდ იშვიათად უნახავს ჩვენს სცენაზედ და "სამშობლოს" ერთი ასე საუცხოო წარმოდგენის პირველად ვხედავთ"[1]

---

[1] "ივერია", 1903, N 204.

მეორე პიესა აკაკის დადგმით იყო შექსპირის კომედია "ჭირვეული ცოლის მორჯულება", თარგმანი კ. მესხისა. სპექტაკლს გამოეხმაურა გაზეთი "ივერია". იგი წერდა: "ახალი რეჟისორის მცოდნე და მადლიანმა ხელმა სრულიად გარდაქმნა ჩვენი თეატრი. აქამომდე თუ სირცხვილის ოფლში ვიწურებოდით უცხოს არავინ შემოხედოს ჩვენს თეატრშიო, ეხლა მოსარიდებელი არღარა გვაქვსრა. მართალია ჩვენი თეატრი გარეგნობით ვერ დაედრება აქაურ ახალ და მდიდარ თეატრებს, მაგრამ თვით საქმე, წარმოდგენები, ჯერჯერობით უკეთ თუ არა, სხვაზე ცუდათ არ მიდის "[1].

ქართველი მოწინავე საზოგადოება აღაფრთოვანა ცნობამ აკაკის მიერ მისივე პიესის "პატარა კახის" დადგმის შესახებ. წარმოდგენის დღეს, 1903 წლის 5 ოქტომბერს გაზეთი "ივერია" წერდა: "დღეს ქართველი დრამატული დასის არტისტები სათავადაზნაურო თეატრში წარმოადგენენ აკაკის დრამას, პოემას "პატარა კახს", თუმცა, მოთამაშენი მოხეკებზე ნაწილად გამოუცდელნი არიან, მაგრამ ავტორი-რეჟისორი უეჭველია ხელოვნურად მიაწყობს თავის პიესის წარმოდგენას"[2].

"პატარა კახი" ქართულ სცენაზე პირველად წარმოდგენილ იქნა 1890 წლის 18 დეკემბერს. იგი მის შემდეგ ყოველთვის დიდი წარმატებით იდგმებოდა ხოლმე. საყურადღებოა, რომ დიდი ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ნათლობა ამ პიესასთან არის დაკავშირებული. 1895 წელს შედგა მისი დებიუტი პატარა კახის როლში.

საზოგადოების მოლოდინი არ გაცრუვდა. სპექტაკლს წარმატება არ ჰქონდა. პიესა მეორედ წარმოადგინეს 30 ოქტომბერს საზოგადოების თხოვნით. "წარმოდგენამ კვლავ უბეიროდ ჩაიარა, [illegible]

[1] "ივერია", 1903, №212.
[2] იქვე.

უშნოდ და ულამაზოდ, ვიდრე პირველ წარმოდგენა იყო"[1].

ორიგინალური რეპერტუარის სიღარიბის გამო, აკაკი წერეთელმა რეჟისორობის პერიოდში სპეციალურად დაწერა ახალი პიესა "განთიადი", რომელიც /ი. გრიშაშვილის სიტყვები რომ გავიმეოროთ/ პიესა კი არ არის, ერთად შეკრული და ერთი დედააზრით ამეტყველებული, არამედ ცალკეული სცენები, რომელსაც არ აკლია აკაკისეული იუმორი და პერსონაჟების ხასიათის საოცარი გამოკვეთა.

თვითონ აკაკი წერეთელმაც პიესას "თანამედროვე ცხოვრებიდან აღებული სოფლური სურათები" უწოდა. "განთიადი" პირველად ავტორის რეჟისორობით დაიდგა 1904 წლის 25 იანვარს ელისაბედ ჩერქეზიშვილის საბენეფისოდ. სპექტაკლმა სუსტად ჩაიარა, რის გამოც პრესაში გაიმართა პოლემიკა. გამოქვეყნდა 8 წერილი "ცნობის ფურცელში", "ივერიაში" და "ნოვოე ობოზრენიეში". მათ შორის არის აკაკის საპასუხო წერილებიც /იხ. "ივერია", 1904, №№24,30/.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თვით აკაკის მთელ თავისი დრამატურგიული მემკვიდრეობიდან მხოლოდ ორი პიესა მოსწონდა – "პატარა კახი" და "თამარ ცბიერი". "განთიადი" კი მართლაც ვერ გაუტოლდება აკაკის სხვა პიესებს. ი. გრიშაშვილისავე მტკიცებით, იგი აღარ განმეორებულა ჩვენს სცენაზე.

აკაკის რეჟისორობის დროს დიდად გახმაურდა რუსეთში ალ. სუმბათაშვილის ისტორიული დრამა "ღალატი", რომლითაც ძალზე დაინტერესდნენ საქართველოს კულტურულ და თეატრალური წრეები.

საქართველოში "ღალატი" პირველად რუსულმა დასმა წარმოადგინა 1903 წლის 17 დეკემბერს, ხოლო ქართულმა დასმა კი 1904 წლის 20 იანვარს, რაც დიდი მარცხით დასრულდა. დღემდე მკვლევართა ნაწილს "ღალატის" დამდგმელად აკაკი მიაჩნია, ხოლო თვით აკაკი კი ამ ფაქტს უარყოფს: "კოტე მესხმა მიჰმართა გამგეობას: ავტორმა

[1] "ცნობის ფურცელი", 1903, №2310.

მე დამავალა ამ პიესის /"დალაქის" – გ.ჯ./ ქართულად გადათარგმნა და ჩემ ბენეფისში დადგმა... მე მოვინდომე კიდევ მესხი და მასთან შეთანხმებით, თითქმის მის სურვილ-ნებაზე, დავუნიშნე არტისტებს მათ მათი შესაფერი როლები... ქუთაისიდან დაბრუნდი სწორედ წარმოდგენის დღეს და უკანასკნელ რეპეტიციას დავესწარი, როგორც კერძო პირი და კიდევაც საყვედური გამოვუცხადე: მე რად გამოგიცხადებივართ რეჟისორად მეთქი?"[1]

კ. მესხიც წერს: "მოგანდეს რეჟისორობა და დანიშნეს სახაზინო თეატრში წარმოდგენა, რამაც ცუდად ჩაიარა. ვითომ მე მოვინდომე ამ წარმოდგენის გაფუჭება, მე რომელიც ვრეჟისორობდი, რომლის თარგმანს თამაშობდნენ და რომელიც უმთავრეს როლს თამაშობდა"[2]

როგორც ვხედავთ, "დალაქი" კ. მესხს დაუდგამს.

1903-04 წლების სეზონი, რომელსაც რეჟისორობდა აკაკი წერეთელი, დასრულდა 8 თებერვალს აკაკისავე ბენეფისით, რომელიც გაიმართა დრამატული კომიტეტის დადგენილებით. წარმოადგინეს მისივე "თამარ ცბიერი". გაზ. "ივერიის" ცნობით, ბენეფისს ბევრი ხალხი დასწრებია, აკაკისათვის აურაცხელი საჩუქრები მიურთმევიათ არა "როგორც რეჟისორისათვის, არამედ უფრო როგორც საყვარელი და ნიჭიერი მგოსნისათვის"[3].

გაზეთის ამ პატარა რეპორტაჟში მინიშნებულია, რომ დიდი პოეტი არ იყო დიდი რანგის რეჟისორი. კ. მესხიც უკმაყოფილოა აკაკი წერეთლის როგორც რეჟისორის მოღვაწეობით განვლილ სეზონში. სეზონის დასრულებისთანავე გაზ. "ცნობის ფურცელში"[4] მან გამოაქვეყნა ვრცელი ფელეტონი სათაურით "სიცრუის სეზონი". წერილი შეიცავს

---

1 "ივერია", 1904, №42.

2 "ცნობის ფურცელი", 1904, №2407.

3 "ივერია", 1904, №34.

4 იქვე.

სეზონის განმავლობაში დაშვებულ შეცდომებს და უმთავრესად კი "დალაქის" დადგმას. "სეზონის დაწყებისთანავე ჩვენს თეატრს სიცრუე ჩაუდგა კვალში და გათავებამდის ძვალ-რბილში გაუარა", ამის დასამტკიცებლად მას რამდენიმე მაგალითიც მოჰყავს, რომელთა უმრავლესობაც, ჩვენი აზრით, ყოველგვარ არგუმენტს მოკლებულია. გარდა ამისა, კ. მესხის წერილში ნათლადაა გამოკვეთილი აკაკის საწინააღმდეგო ტენდენცია.

კ. მესხის აზრით, სიცრუე იყო ისიც, "როცა აფიშების ბოლოში ცხადდებოდა "რეჟისორი აკაკი", რადგანაც თვით აკაკიმ იმთავითვე გამოაცხადა, რომ მე რეჟისორი არა ვარ, ქორწილზე მოწვეულ გენერალს ვგავარო. ჩვენი აზრით, ეს იყო პოეტის მოსწრებული ოხუნჯობის პირადული მიზნით გამოყენება.

კ. მესხი იმასაც ირწმუნება, რომ ხან არტისტები, ხანაც საზოგადოების გამგეობის წევრები თურმე ხშირად უსაყვედურებდნენ აკაკის, რომელიც მთელი სეზონის განმავლობაში სულ იძახდა-მივდივარ, მივდივარო და ყოველ მეორე დღეს კი მოდიოდა თეატრში. როგორც ჩანს, კოტე მესხი მოელოდა აკაკის წასვლას თეატრიდან. ესათიობებსა და რეჟისორის შორის გაუთავებელი კინკლაობითა და უთანხმოებით გულმოსულ პოეტს, შეიძლება მართლაც წამოსცდენოდა: მე წავალ და რაც გინდათ ისე აქენითო, მაგრამ ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ იგი მართლა წავიდოდა თეატრიდან და შუა გზაზე მიატოვებდა დასს. აკაკი ხომ თავიდანვე ქომაგობდა დასის წევრებს შორის ერთიანობას, ანსამბლურობას. გაკიცხულია დასის წინაშე წარმოთქმული მისი სიტყვა, ის ადგილი, სადაც ამბობს: "რეჟისორის სურვილით თქვენი სურვილის შეთანხმებაა, რომ ავარაყინ თქვას: "ეს დიდი როლია", "ეს პატარა", "ეს მეტისმეტის", "ეს არაო", "ამას კიასრამეზებ", "იმას არაო" და ამგვარიო". აკაკი წერეთელი ბოლომდე დარჩა ამ [illegible]-ნათა პრინციპზე, რაზეც დასის წევრებს შორის ურთიერთობა გაწონილია.

ექვსი დღის შემდეგ, 18 თებერვალს აკაკი წერეთელმა უპასუხა კ. მესხს გაზეთ "ივერიის" ფურცლებიდან. პასუხში განმარტებულია ის მიზანიც, რომელიც საფუძვლად ედო მის ქართულ თეატრში რეჟისორად მიწვევის თანხმობას, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ პოეტს დიდი სურვილი ჰქონდა ქართული თეატრის ნაკლოვანი მხარეების "გამოკვლევა-შესწავლის" და მისი გამოსწორებისა. ვფიქრობთ, საინტერესო უნდა იყოს აკაკის საპასუხო წერილიდან შესაბამისი ადგილის ვრცლად მოყვანა: "ცნობის ფურცელში" დასტამბულ სტატიას რომ არ გამოვეწვიე საპასუხოთ, მე ჯერჯერობით, დრომდე არ მინდოდა მეთქვა რამე წლევანდელ სეზონზე, მით უფრო, რომ სასაყვედურო არავისაგან არა მიმიძღვის რა და, მხოლოდ მევე უნდა ვუსაყვედურებდე ჩემს თავს, რომ ქართულ სცენაზე ფეხი შევდგი და თუ შევდგი, რატომ იმთავითვე არ გავშორდი? მაგრამ აქაც მაქვს შესაწყნარებელი მიზეზები.

ერთი, რომ მეგობრები მირჩევდნენ: რაც უნდა გაგიჭირდეს უნდა მოითმინო და სეზონის გათავებამდე თავს მაინც ნუ დაანებებო! ერთბაშად გასწორება საქმისა შეუძლებელია, მაგრამ მაინც, რაც შეიძლო და როგორც, ეცადე ხელი შეუწყო ნელ-ნელაო!.. და, მეორე ის, რომ მე თვითონ მინდოდა გამეგო ზოგი რამ:

1. რა მიზეზია, რომ ქართულ სცენაზე ამდენი ხნის განმავლობაში, ნიჭიერი აღარავინ გამოჩენილა და ძველების ამარად ვრჩებით?

2. რისი ბრალია, რომ წმინდა ქართულის ნაცვლად რაღაც ბაზაზხანური ენა გვესმის სცენიდან?

3. რატომ ისე არ ადგენენ პიესას, როგორც ავტორებს უწერიათ? ნება აქვთ მოთამაშეებს, რომ ზოგს აკვეცავენ, ზოგს თავისას უმატებენ, ამახინჯებენ პიესებს და თავის საკუთარის გემოზე ადგენენ? და არა თუ სხვების, შექსპირის პიესებიც ვეღარ გვიცვნია: პეტრუ-

ჩიოს მაგიერად ვიღაც კუდაბზიკა იმერელს გვიხატავენ და მეოკმანის ნაცვლად ჩვენებური ხანკუბიას მოთამაშეს, ენატარტალა მეთხის მართ-ებზე მოკენწკეს!

4. რა მიზეზია, რომ არტისტებს უმეტესად არა თუ როლები არა აქვთ ხოლმე შეგნებული, ხშირიანადაც არა სწავლობენ მათ სათქმელ ორიოდე სიტყვას და სუფლიორს იერიქონის საყვირივით აძრიალებენ?

5. რატომ არ ხერხდება ქართულ სცენაზე ახალ ახალი პიესების დადგმა და ძველი რეპერტუარით რად გვაბეზრებენ თავს?

6. რად ასე მეტპირად და კადნიერად ეპყრობიან საზოგადოებას, რომელსაც უკანასკნელი წვლილი შეაქვს თეატრში?

და, ბევრი კიდევ სხვა ამგვარები! ესენი ყველა გამოვიკვლიე და მსურს მოვახსენო საზოგადოებასაც ამ მოკლე ხანში, იმიტომ კი არა, რომ ვინმეს ვაწყენინო და სხვის პირადობას შევეხო... არა! მხოლოდ იმ განზრახვით, რომ იმ გამოქვეყნებამ ეგების სარგებელი მოუტანოს ქართულ თეატრს და დღევანდელი "კომედია-ლაზარობის" ნაცვლად, რომელსაც ჩვენ ნამეტანის ნდობით ხელოვნებათ ვაღიარებთ, მართლა და ნამდვილმა დრამატიულმა ხელოვნებამ მოიკიდოს ფეხი ქართულ სცენაზე და მანამდე კი აღარას ვიტყვი".

ეს დაპირება პოეტმა მართლაც შეასრულა. იმავე წლის ბოლოში გაზეთ "ივერიის" ორ ნომერში /№111, 117/ გაგრძელებებით დაიბეჭდა მისი სტატია "ქართული თეატრი".

აქ იგი კვლავ შეეხო თეატრის უდიდეს მნიშვნელობას "ადამიანის გრძნობა-გონების ამაღლების, სულისა და გულის გასპეტაკების" საქმეში; კვლავ შეაგონა მათ, ვინც შემცდარა და უბრალო, გასართობ რამედ მიაჩნია სცენა, რომელიც სწორედ წმინდა ტრაპეზია და გულწრფელ მსახურებას მოითხოვს ადამიანისაგან".

აკაკის ღრმად სწამდა, რომ დრამატული ხელოვნება საგრძნობლად ჩამორჩება თავის დონეს, რომ ის, რასაც ჩვენ ვჯერდებით, უბრალო

ტიკინობია, ანუ ბავშური გართობაა უსულო დეკორებთანო. აკაკი იმასაც კარგად გრძნობდა, რომ ქართულ დრამატულ დასში, ზოგიერთი ისეთი ძალის მსახიობი იყო, რომელსაც მართლა მსახიობობა ეთქმოდა, მაგრამ ეს ერთეულები არ იყო საკმარისი იმისათვის, რომ დასი სრულქმნილ და უნაკლო ყოფილიყო. ქართული სათეატრო დასის ჩამორჩენილი დონე მსახიობთა უნიჭობით არ იყო განპირობებული, მაგრამ მარტო ნიჭი არასაკმარისად მიაჩნდა მას: "როგორც უდაბნოში სურნელოვანი ყვავილი ვერ იხარებს, თუ მზის სხივები და ცვარი ნამი აკლია, ხელოვნებაც ისეა. თუ სულიერი საზრდო გამოელია და გრძნობა-გონების წვრთნამ და განვითარებამ აახიბინა, უნაყოფოდ დაჭკნება. ჩვენ არტისტებსაც ნიჭს გარდა, ყველაფერი აკლიათ, არ გამოუვლიათ სათეატრო სკოლა, არ იციან ის დედა ენა, რომელზედაც აცვენენ, ხელოვნების არა გაეგებათ რა და არც სურვილი აქვთ, რომ შეისწავლონ".

აკაკიმ იცოდა რომ ამისთანა დასის ხელმძღვანელობა ძნელი იქნებოდა, მაგრამ მან თავი არ მოარიდა იმ იმედით, რომ უსაშველო არა არის რა, და, ფიქრობდა ნელა-ნელა საქმეს გამოასწორებდა. გავიხსენოთ კვლავ მისი სიტყვა დასის წინაშე წარმოთქმული, როგორი გულით იყო მგოსანი მონდომებული ყოველივეს, მაგრამ გზად ბევრი დამაბრკოლებელი მიზეზი გადაეღობა, რომელთაგან მან ბევრი სააშკარაოზე გამოიტანა თავის საანგარიშო წერილში. იმ მიზნით, რომ იქნებ ამის შემდგომ მაინც შველებოდა საქმეს.

ერთ-ერთი მიზეზი, რომელიც ძლიერ უშლიდა ხელს აკაკი წერეთელს თავის რეჟისორულ მოღვაწეობაში, იყო თეატრის შენობის მოუგვარებლობა. მას საყონელს ადარებდა: "სცენაზე არტისტები ცახცახებდნენ სიცივით და პარტერში პუბლიკა". ამ მიზეზით თეატრში მაყურებელი ნაკლებად დაიარებოდა, ეს კი უარყოფითად მოქმედებდა თეატრის საფინანსო უბანზე.

მეორე ხელისშემშლელი მიზეზი იყო რეპერტუარის სიღარიბე; მდარე, ჩიქორთული ენით დაწერილი ორიგინალური პიესები და "ბარბაროსულად გადმოტყავებული ნათარგმნები".

აკაკის მუშაობაში ხელს უშლიდა აგრეთვე მსახიობთა უდისციპლინობაც. რეპეტიციებზე დროზე არ ცხადდებოდნენ მსახიობები, ზოგი მათგანი კი სულაც არ მოდიოდა. აცდენდნენ დილის რეპეტიციებს, რადგან მათი უმეტესობა სამსახურში იყო დასაქმებული, არ სწავლობდნენ როლებს, ძველი თაობის მსახიობები თაკილობდნენ რეჟისორის შენიშვნებს: "ჩვენ ცნობილი და ქებლიკის მიერ მოწონებული მსახიობები ვართ და თვითონ ვიცით, როგორ უნდა ვითამაშოთო". აკაკის დრამატული საზოგადოების კომიტეტიც მიაჩნდა დამნაშავედ, რომელსაც ერთი მიმართულება და აზრი არ გააჩნდა.

გაზეთი "ივერია" განცვიფრებული კითხულობდა: "ვერ გაგვიგია, რა მოსაზრებით ხელმძღვანელობს დრამატიული საზოგადოების გამგეობა, როცა გვერდს უვლის ზუდერმანის, იბსენის, ჰაუპტმანის, გინდა ოსტროვსკის და სხვა პიესებს და ადგილს უთმობს ჩვენს სცენაზე ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა "კოვერლეის მკვლელობა"! რა თქმა უნდა, ეს საყვედური რეჟისორის მისამართითაც იყო.

ჯერ კიდევ სეზონის დაწყებიდან ორი თვის თავზე პრესაში გაისმა სამდურავის ხმა აკაკი წერეთლის როგორც რეჟისორის შესახებ: "ათზე მეტი წარმოდგენა გაიმართა და ერთი ახალი შინაარსიანი წარმოდგენა არ გვინახავს. ათჯერ და ოცჯერ ნათამაშევ პიესის გამეორება სასახელო და სასიქადულო არ არის. როცა ამდენი ტრუპა შეადგინეს და რეჟისორად ბატონი აკაკი მოიწვიეს და საზოგადოებას უკეთესის იმედები აღუძრეს, უარესისათვის ქება-დიდებას და მადლობას არავინ უნდა მოელოდეს"[2].

1 "ივერია", 1903, N235

2 "ცნობის ფურცელი", 1903, N2314.

აკაკი წერეთელმა, როგორც რეჟისორმა, ქართულ თეატრში ვერ გამოიჩინა სათანადო რევოლუციური სიფხიზლე, ვერ დაანახა დროის შესაფერი მებრძოლებითი ცეცხლი. პერიოდი, რომელშიაც მას ერთი სეზონის განმავლობაში მოუხდა ქართულ თეატრში მოღვაწეობა როგორც რეჟისორს, - არის დიდი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებით აღსავსე პერიოდი. უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებრივ ასპარეზზე უკვე გამოსულა "პირველი ქართული მარქსისტული სოციალ-დემოკრატიული ორგანიზაცია", ე. წ. მესამე დასი /1893-1898/. 1903 წლის ოქტომბერში რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის კავკასიის კავშირის მეორე ყრილობაზე შექმნა ბოლშევიკური კავკასიის კავშირის კომიტეტი, რომელიც დირექტივებს უშუალოდ ლენინისაგან ღებულობდა. იგი ხელმძღვანელობდა რევოლუციურ მოძრაობას როგორც საქართველოში, ისე მთელ ამიერკავკასიაში. გავიხსენოთ დიდი ლენინის სიტყვები: "ბოლშევიზმი, როგორც პოლიტიკური აზროვნების მიმდინარეობა და როგორც პოლიტიკური პარტია 1903 წლიდან არსებობს".

აკაკიმ, რომლის პოეტური ხილვები, ორგანულად გამომდინარეობდა ეპოქის მოწოდებიდან, აკაკიმ საზოგადო მოღვაწემ, დიდმა დემოკრატმა, რომელიც მესანიშნავად ხედავდა "ცხრაას ხუთი წლის რევოლუციას, მის ნათებას, რევოლუციას, რომელსაც ქართულ პოეზიაში არ ჰყოლია უფრო დიდი მომღერალი, ვიდრე იგი იყო" /პ. ინგოროყვა/, აკაკიმ, რევოლუციის ცეცხლით აღგზნებულმა, რომელმაც პირველმა გადმოიღო ქართულ ენაზე ცნობილი პროლეტარული ჰიმნი "ინტერნაციონალი", აკაკიმ ქართული თეატრის რეჟისორმა, რომელიც ასე ცდილობდა თეატრი ხალხთან, მშრომელ მასებთან დაეახლოვებინა - საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ თეატრში ვერ აუბა მხარი რევოლუციურ სულისკვეთებას.

ცოტა მოგვიანებით, 1910 წელს იგი იგონებდა: "დრამატული კომიტეტის თავმჯდომარემ ნიკოლოზ ქართველიშვილმა, რომლისაც დიდი პატივისცემა მაქვს, მომწერა, რომ ერთი სეზონის განმავლობაში

რეჟისორობა მეკისრა და მეც ხალისით ვეკიდებოდი.

ჩემმა რეჟისორობამ საკმაოდ ვერაფერი მოუტანა ან თეატრს და არც მსახიობებისთვის იყო მისი მოტანა ბევრი სხვა და სხვა მიზეზებისა გამო".

სეზონი, რომელსაც საფინალოდ ედგა აკაკი წერეთელი, დაკომპლექტებული იყო ნიჭიერი ძალებით, ძირითადად იმ ძალებით, რომლებიც ქართული თეატრის განახლებასთან დაკავშირებით მოვიდნენ. დასი შეიცვა რამდენიმე ნიჭიერი მსახიობითაც, მიუხედავად ამისა, აკაკი წერეთელმა, როგორც რეჟისორმა ვერ იხსნა თეატრი კრიზისიდან. თეატრის შემოქმედებით წარუმატებლობის მიზეზები მან კარგად ჩამოაყალიბა თავის წერილში "ქართული თეატრი". მასში ვკითხულობთ: "რიცა ქართულ სცენაზე შემოვიდგი ფეხი, სურვილი დიდი მქონდა შემსახურებია, იმედები კიდევ უფრო მეტი, მაგრამ მოკი ჩემის უძლურებით და მოკიც სხვადასხვაგვარ მოულოდნელ დაბრკოლებათა გამო, ჩემმა ოცნებამ ამაოდ ჩაიარა და დამარწმუნა, რომ არავითარ შრომას და მეცადინეობას არ შეუძლია იმ უკუღმართობის გასწორება, რომელიც დღეს ქართულ სცენაზე არსებობს".

თეატრის ოპერატიულ გამგებელი იყო დრამატული საზოგადოება, რომელიც არ უთანაგრძნობდა მუშაობა კლასს რევიზიორის ბრძოლაში, არ/ შრომატა თეატრში მონინავე რევიზიორის რეპერტუარის შექმნისათვის. 1913 წელს გამოვა "ცნობის ფურცელი" /N2314/, სადაც ის ქართული თეატრის რეპერტუარს, პირდაპირ ამბობდა: "ეხლა ჩვენ მეფეები და გმირები არ გვინდა. საწყალი, ღატაკი მუშა ხშირად ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, ვიდრე მეფე და გმირი. ჩვენ მათი გვირგვინების და ძვირფასი ნამოსასხამების დახატვა კი არ გვინდა, არამედ სული, კაცის ცხოველი სული და ვინ იცის ეიპოვით თუ არა ამ სულს ძვირფას ნამოსასხამს ქვეშ, მით უფრო იშისთანას, როგორიც ჩვენ გვინდა და რომელშიც საკუთარი გამოხატება მთელი ჩვენი დასახი-

რებული საფარე".

როგორც ვხედავთ, საჭირო იყო თეატრის მუშათა წრეებთან დაახლოება. მართალია აკაკი წერეთლის ინიციატივით რამდენიმე წარმოდგენა სპეციალურად გატანილ იქნა მუშათა რაიონებში – ნაძალადევსა და ავლაბარში, ფასდაკლებული, სახალხო წარმოდგენის სახელწოდებით, მაგრამ ეს საკმარისი არ იყო. ეს სეზონიც არ გამოირჩევა თავისი წინა სეზონებისაგან. იგი თავისი იდეურ-მხატვრული მიზანდასახულებით ვერ ამაღლდა ეპოქის ამოცანების სიმაღლემდე.

მირა ფიჩხაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

მ. ვახვახიშვილის მუსიკა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში "ურიელ აკოსტა"

როგორი უნდა იყოს ჩვენი თეატრი?
რეალისტური, რომანტიკული, სიმბოლური,
ლირიკული – ოღონდ დამათრობელი!

კოტე მარჯანიშვილი

მარჯანიშვილზე ბევრია დაწერილი. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა გამოკვლეულია ღრმად და საინტერესოდ. მისი რეჟისორული სტილი დიდხანია შესწავლის საგნად იქცა მსახიობებისათვის, დრამატურგებისათვის, თეატრის მოღვაწეთათვის. სცენის დიდი ნოვატორი, მარჯანიშვილი მთელ თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე განამტკიცებდა სინთეზურ ხელოვნებას, მაგრამ ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი ამ ხელოვნებისა, მუსიკა, რომელიც მარჯანიშვილს ძლიერ უყვარდა და რომელსაც თავის სპექტაკლებში უზარმაზარ ფუნ-

ქცრას აკისრებდა, დღევანდლამდე თითქმის შეუსწავლელია. ქართველი მუსიკათმცოდნეები დიდ ვალში არიან არამარტო გამოჩენილი რეჟისორის, არამედ მთელი ქართული თეატრალური ხელოვნების წინაშე.

ეს შრომა პირველი ცდაა ქართული თეატრის ახლო წარსულში მუსიკოსის თვალით ჩახედვისა, მნიშვნელოვანი პრობლემის - დრამისა და მუსიკის ურთიერთკავშირის გაშუქებისა, რომელიც დღეს ესოდენ აქტუალურია.

მე შევეცადე თავი დამეღწია ფაქტების კონსტატაციისაგან, რადგანაც დღეს ყველასათვის ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი იყო მუსიკალური საწყისის როლი მარჯანიშვილის სპექტაკლებში. ისიც კარგად არის ცნობილი, რომ ყოველი ახალი სპექტაკლი დიდი რეჟისორის უსაზღვრო ფანტაზიის წყალობით ბადებდა ახალ მუსიკას.

ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო: გამომეკვლია მარჯანიშვილის დამოკიდებულება მუსიკალური ხელოვნებისა და საერთოდ ხელოვნების მონათესავე დარგების სინთეზისადმი; გამეანალიზებინა მარჯანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლების მუსიკის სპეციფიკური და სტილისტური თავისებურებანი და მათი იდეურ-აზრობრივი სინქრონულობა სცენურ მოქმედებასთან.

აღნიშნული შრომა ამ მხრივ პირველი ნაბიჯია, რომელსაც, ვფიქრობ, მოჰყვება კიდე მარჯანიშვილის სხვა წარმოდგენების ანალიზი.

ჩემი არჩევანი /სპექტაკლი "ურიელ აკოსტა"/ განაპირობა რამდენიმე მნიშვნელოვანმა ფაქტორმა:

1. "ურიელ აკოსტა" კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლია, სადაც განსაკუთრებული სისრულით და განზოგადებულობით გამოვლინდა ქართველი რეჟისორის ნოვატორული ტენდენციები.

2. "ურიელ აკოსტა" ის სპექტაკლია, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს მოქალაქეობრივი ჟღერადობა, მაღალი პათოსი და აქტუალო-

რობა. ეს სპექტაკლი ბევრად თანადროულად იკლერებს.

3. მარჯანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლებშიც კი მუსიკა არ ყოფილა ასე მჭიდროდ დაკავშირებული მოქმედების განვითარებასთან, როგორც აქ.

4. დაბოლოს, დღესაც ცოცხალია მუსიკის ავტორი, კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი, მარჯანიშვილის განუყრელი თანამგზავრი 11 წლის განმავლობაში, მისი თანამოაზრე, მისი მრავალი შემოქმედებითი გეგმის თანაავტორი, საინტერესო და თავისებური ხელოვანი. თ.ვახვახიშვილი არა მარტო ქართული საბჭოთა თეატრის ოქროს ბაზის ცოცხალი ისტორიაა, არამედ პირველ ქართველი თეატრალური კომპოზიტორიც.

სინთეზური თეატრის შემქმნელმა, მარჯანიშვილმა, ნოვატორულად გაიაზრა სცენური წარმოდგენის ყოველი კომპონენტის დანიშნულება. ამგვარი გააზრება სრულიად კანონზომიერი იყო, რაც ნაკარნახევი იყო რეჟისორის საოცარი მრავალმხრივობით.

საკვირველი ბუნებრივია, რომ მარჯანიშვილის არცერთ სპექტაკლში მუსიკა არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო საილუსტრაციო. ყოველი ტაქტი, ყოველი ბგერა, ყოველი მუსიკალური ფრაზა იყო ნაწარმოების შინაგანი შინაარსის მატარებელი, მას უნდა შეექმნა პირობები მხატვრული სახის რეალისტური განსახიერებისათვის. მუსიკის როლი სპექტაკლში იმდენად გაზრდილი იყო, რომ დღეს, როდესაც ვეცნობით ამა თუ იმ პარტიტურას, ვრწმუნდებით, რომ ყოველი მოგვანი გათვალისწინებული იყო მუსიკალური დრამატურგიის კანონები.

მარჯანიშვილის ამგვარი დამოკიდებულება მუსიკალური საწყისისადმი დრამატულ თეატრში გამომდინარეობდა მისი ღრმა რწმენიდან, რომ მუსიკას გააჩნია უზარმაზარი შემოქმედებითი ძალა. უფრო მეტიც: მარჯანიშვილს სპექტაკლი არ მიაჩნდა ნამდვილ სპექტაკლად

მუსიკის გარეშე. ამაზე მოწმობს ცნობილი ფაქტი "ურიელ აკოსტას" დადგმის ისტორიიდან: პირველად, რეპეტიციებზე, წყევლის სცენა იდგმებოდა მუსიკის გარეშე და, მიუხედავად ბრწყინვალე აქტიორული შესრულებისა, არ აკმაყოფილებდა მარკანიშვილს. თამარ ვახვახიშვილი იგონებს, რომ კოტემ სპეციალურად დაანერინა მას მთელი მუსიკალური სურათი, თუმცა, სპექტაკლში მუსიკა საკმაოდ დიდი რაოდენობით ჟღერდა. დასი მაშინვე დარწმუნდა, თუ რაოდენ შეივსო და გააღრმავა ეს ეპიზოდი. მიუხედავად იმედაშვილის პროტესტისა /ის დე-სანტოსის როლს ასრულებდა/, რომელიც ამბობდა, რომ მუსიკა მას ხელს უშლის, მარკანიშვილმა თავისი გაიჭანა. სულ რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ იმედაშვილი უკვე ვეღარ კითხულობდა თავის მონოლოგს ორკესტრის გარეშე... ასე კი იმიტომ მოხდა, რომ იგი არ იყო დრამატული ეპიზოდის უბრალო ილუსტრაციული მუსიკალური თანხლება. აქ რეჟისორმა და კომპოზიტორმა დრამატულ თეატრში სრულიად ახალი მეთოდი გამოიყენეს - მელოდიურ-რიტმული გამომსახველობის საშუალებების და სამეტყველო ინტონაციის ურთიერთშეგავლენისა და ურთიერთკავშირის მეთოდი. მარკანიშვილის მიერ თეატრალური მუსიკის ახლებური გააზრების შესახებ უფრო ვრცლად საუბარი ქვემოთ გვექნება.

მარკანიშვილს მუსიკალური განათლება არ ჰქონდა მიღებული, არც სმენა გააჩნდა და არცერთ ინსტრუმენტზე არ უკრავდა, მაგრამ საოცარი სიფაქიზით ერკვეოდა მუსიკის სპეციფიკურობაში. მას შეეძლო მუსიკის სამუშაოებით ასახა სწორი და ეპოქა, გაეღრმავებინა ხასიათები, შეეშნა ორიგინალური მიზანსცენები, მისი სარეჟისორო, ხოლო უფრო ადრე, სამსახიობო მოღვაწეობის პირველივე ნაბიჯებიდანვე გაეთვლინდა ჭეშმარიტად შემოქმედებითი დამოკიდებულება მუსიკისადმი. მუსიკისადმი უაღრესი სიყვარულმა შეიყვანა იგი მუსიკალურ თეატრში, მიმართა ისეთ ურთულეს ჟანრებს, როგორიც არის ოპერა და

და ოპერეტა. ეს გახლავთ გამოკვლევის სპეციალური და უაღრესად საინტერესო დარგი, იმდენად, რამდენადაც მუსიკალურ თეატრში მიღებული გამოცდილება, საინტერესო ჩანაფიქრები და შემოქმედებითი ტენდენციები მარჯანიშვილმა შემდგომ გადაიტანა და დიდად გამოიყენა ქართულ დრამატულ თეატრში. სწორედ მიუთითებს გ.კრიტსკი მარჯანიშვილის კომიკურ ოპერაში მუშაობის აწყარია კავშირზე შემდგომში დრამაში დადგმულ სპექტაკლებთან. აი, რას წერს იგი: "ძიებები რიტმული მოქმედებისა მუსიკის თანხლებით - ეს მეთოდი მან ფარდით გამოიყენა თავის სარეჟისორო პრაქტიკაში".

"აბესალომ და ეთერის" და "დიმარას" დადგმა საოპერო სცენაზე, ჯოშინის კოდევილი "ამერიკელები" და იტალიურ. ბუფას სტილში დაწერილი გლუკის "მოჯადოებული კადი", ჩიმაროზას "ფარული ქორწინება" თბილისის საოპერო სტუდიაში, მოცარტის ოპერები, ოპერეტები "ბოკაჩო", "მასკოტა", "დამურა", "მშვენიერი ელენე", მონუმენტური "ვილელმ ტელი" და "ლოენგრინი", "პერიკოლა" და კიდევ ბევრი სხვა ნაწარმოების სცენური განსახიერება მოწმობს კოტე მარჯანიშვილის უმარჩამარ შემოქმედებითს დიაპაზონზე. მართლაც რომ, დიდად მრავალმხრივი ნიჭი უნდა ქქონოდა კ.მარჯანიშვილს, რომ შეექმნა ესოდენ მავისებური, ესოდენ განსხვავებული ერთმანეთისაგან, მაგრამ ერთნაირად მომხიბვლელი სპექტაკლები.

მარჯანიშვილის როგორც რეჟისორის ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ყოველთვის გამოიდინარეობდა ამა თუ იმ თეატრალური ჟანრის ბუნებიდან. მისი ნოვატორობა არასოდეს ყოფილა თვითმიზანი. მისი ძიებანი, როგორი თამამი, უჩვეულო და გაბედული არ უნდა ყოფილიყო ისინი, ემორჩილებოდა ავტორის ჩანაფიქრს და სპექტაკლის სპეციფიკურობას.

საოპერო წარმოდგენაზე მუშაობისას, მარჯანიშვილი არ კარგავდა არცერთ შეერას. მის სპექტაკლებში ვერ შეხვდებოდით ე.წ.

"საერთო პლანის" განყენებულ, არაფრისმთქმელ მუსიკას. რაც მთავარია, ის ქმნიდა ჭეშმარიტად სინთეზურ სპექტაკლს, რომელზედაც ოცნებობდნენ ყველაზე გამორჩეული საოპერო და საოპერეტო კომპოზიტორები. მარჯანიშვილის დამოკიდებულება მუსიკალური დარგისადმი მუსიკალურ თეატრში მისი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი მაღალი პროფესიონალიზმის მაგალითია. ეს მაგალითი ყურადსაღებია და მისაბაძია განსაკუთრებით დღეს, როდესაც თანამედროვე მუსიკალურ თეატრებს აგრერიგად ესაჭიროება ნამდვილი მუსიკალური რეჟისორები.

რომელი თეატრალური დარგისთვისაც არ უნდა მიემართა მარჯანიშვილს, მუსიკისადმი მისი სიყვარული ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა. მუსიკა მისთვის იყო შთაგონების წყარო, იგი ეხმარებოდა რეჟისორს სპექტაკლის რიტმის შეგრძნებაში, რაც ყოველთვის ასე აღაფრთოვანებდა მაყურებელს მის დადგმებში. შემთხვევითი როდია, რომ თანამედროვენი და მათ შორის გამორჩეული საბჭოთა მუსიკისმცოდნე ასაფიევი /იგორ გლებოვი/ მიუთითებდა ობერის ოპერის "ბრინჯაოს მერნის" დადგმაში იმ ყველაზე დამახასიათებელ თვისებაზე, რითაც გამოირჩეოდა მარჯანიშვილის რეჟისორული ხელწერა – მუსიკალური რიტმისა და სცენური მოქმედების ორგანული კავშირი. ამასთან დაკავშირებით, მინდა მოვიშველიო მარჯანიშვილის მოგონება, რომელიც შესანიშნავად ახასიათებს დიდი რეჟისორის შემოქმედებით ლაბორატორიას, მის დამოკიდებულებას მუსიკალური ხელოვნებისადმი. მოგონება ეკუთვნის იმ პერიოდს, როდესაც მარჯანიშვილი მუშაობდა სამხატვრო თეატრში კამსუნის პიესაზე "ცხოვრების ბრჭყალებში".

"მძიმედ მიდიოდა ჩემი რეპეტიციები, ძნელად მნებდებოდნენ მსახიობები, ვიდრე საცის გადასარევმა მუსიკამ არ გაიტაცა ისინი. მე მჭირდება შეანწეული მუსიკა, რომელიც აღაფრთოვანებდა მაყურებელსაც და მსახიობსაც. და, საცი, ეს მოუსვენარი, თითქმის გე-

ნიალური სატ, მაშინვე მიმიხვდა. ჩვენ მთელი ღამეები ვისხედით რიალთან, მე ტექსტს ვკითხულობდი, ის კი საოცარ აკორდებს ქმნიდა".

მარჯანიშვილს არაჩვეულებრივად მიაჩნდა ის მსახიობი, რომელიც ვერ იმორჩილებდა დავის სხეულს, სუნთქვას, რომელსაც არ ჰქონდა სმენა. ალიტომაც, ყოველთვის გულმდგინედ დაეძებდა მისი დადგმებისათვის ისეთ კომპოზიტორს, რომელიც გაუგებდა მას, გაითვალისწინებდა მის შემოქმედებითს პოზიციებს, გახდებოდა მისი თანაავტორი. საქართველოში იპოვა კიდეც ასეთი კომპოზიტორები: დამარ ვახვახიშვილი, იოსებ ტუსკია, კოტე მელიონეთუხუცესი, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ანდრია ბალანჩივაძე, რევაზ გაბიჩვაძე და სხვ.

დავისი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლის "უჩიელ აკოსტას" შესაქმნელად მარჯანიშვილი მოვიდა სცენაზე არა მარტო გამოცდილ, დასრულებულ რეჟისორად, ნამდვილ ოსტატად, არამედ ადგილზე ბელოვანად, რომელსაც ჰქონდა მუსიკალურ თეატრში მუშაობის უზარმაზარი გამოცდილება და რომელმაც კარგად იცოდა, თუ რაოდენ დიდი დატვირთვა შეეძლო დეკორაციებისა მუსიკისათვის დრამატულ სპექტაკლში.

1929 წლის 2 თებერვალს ქუთაისში შედგა პრემიერა, რომელმაც ახალი ფურცელი გადაშალა ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. ეს იყო სპექტაკლი, სადაც ყოველივე – მსახიობთა ბრწყინვალე თამაში, მუსიკა, განათება, მხატვრული გაფორმება, დეკორაციები შერწყმული იყო ერთიან ჰარმონიულ მთლიანობაში. ეს იყო თანამედროვეობა სპექტაკლი.

მაყურებელი გაოცა გუცკოვის დრამის თანამედროვე ლეგალობამ, აღელვა სპექტაკლის უდიდესმა ემოციურმა ძალამ, მისმა მაღალმა რომანტიკულმა პაფოსმა, მინაარსისა და სახეების სიღრმემ და მგზნებარებამ. მაყურებელმა სცენაზე იხილა და მოისმინა ადამიანის გონების გამარჯვება, სიყვარულის ტრაგედია და ზეიმი.

დიახ, სწორედ რომ მოისმინა, რადგანაც მანამდე ქართულ დრამატულ სცენაზე მუსიკას არ ჰქონია ასეთი დიდი იდეურ-აზრობრივი მნიშვნელობა, არასოდეს მუსიკა ასე აქტიურად არ შეჭრილა მოქმედებაში, გმირთა სულიერ სამყაროში და ასე არ დახმარებია მაყურებელს კიდევ უფრო ღრმად ჩასწვდომოდა ავტორის ჩანაფიქრს.

ახალ თეატრში მისვლისთანავე მარჯანიშვილმა თავის გარშემო შემოიკრიბა ნიჭიერი ახალგაზრდობა. გარდა ახალგაზრდა მსახიობებისა, მას სჭირდებოდა ენერგიით სავსე, მდიდარი ფანტაზიით დაჯილდოებული მაყურებელი, მისივე მსგავსი ენთუზიასტები, სპექტაკლის შემქმნელები - დირიჟორი, მხატვარი, ქორეოგრაფი, კომპოზიტორი. მარჯანიშვილისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო მათ მიერ რეჟისორის შემოქმედებითი პრინციპების გაზიარება.

"კომპოზიტორი ჩემი მეორე მეა. ის ვალდებულია უწინასწარმეტყველოს ჩემს ფიქრებს, გრძნობებს, მე სხვაგვარად არ წარმომიდგენია". მაგრამ მარჯანიშვილი არასოდეს თავს არ ახვევდა სხვას თავის აზრებს, არ უკარგავდა ახალგაზრდობას მის ინდივიდუალობას, პირიქით, დიდი გულისყურით ეკიდებოდა მათს რჩევა-დარიგებებს, განსაკუთრებით აფასებდა მათში გატაცებას და მდიდარ ფანტაზიას.

"ურიელ აკოსტასათვის" მან იპოვა ასეთი ენთუზიასტები: მხატვარი პეტრე ოცხელი, ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი, დირიჟორი ალექსანდრე გველესიანი, კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი.

ილაპარაკო "ურიელ აკოსტას" მუსიკაზე, ეს ნიშნავს ილაპარაკო საზოგადოდ მუსიკალური საწყისის მნიშვნელობაზე მარჯანიშვილის თეატრში, მისი მუშაობის შემოქმედებით პროცესზე კომპოზიტორთან.

ერთი შეხედვით, რეჟისორის დამოკიდებულება კომპოზიტორთან, შესაძლოა, დღეს უცნაურად და ნაკლებად დამაჯერებლად მოგვეჩვენებოდა, მაგრამ მარჯანიშვილის სპექტაკლებმა გაუძლო დროის გამოც-

დას, ცხოვრებამ დაამტკიცა მისი ადამიანი ძიებების რეალურობა და მაღალმხატვრულობა, ამიტომ მისი ამგვარი დამოკიდებულება კომპოზიტორთან ჭეშმარიტად მიბაძვის მაგალითია.

მარჯანიშვილის პირველი და აუცილებელი პირობა იყო არა მოგადი, არა განყენებული მუსიკის დაწერა /როგორი კარგიც არ უნდა ყოფილიყო/, არამედ წმინდა თეატრალური მუსიკის შექმნა. მას არაფრად მიაჩნდა კაბინეტში, სცენის გარეშე დაწერილი მუსიკა, მოქმედებისგან, სპექტაკლის მინაგანი პულსისგან მოწყვეტილი. ამიტომ უპირატესობას იგი ყოველთვის თეატრალურ კომპოზიტორებს ანიჭებდა. კომპოზიტორი, ისევე როგორც მსახიობი, უნდა ყოფილიყო სპექტაკლის დაბადების პროცესის აუცილებელი მონაწილე. ნამდვილ თეატრალური მუსიკა, მისი ღირსი იწმენილი უნდა შექმნილიყო მთელ ანსამბლთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში. "მუსიკა უნდა ეხმიანებოდეს მსახიობის გრძნობას. ყოველდ დაუშვებელია ჩასვა მსახიობი წინასწარ გამზადებულ მუსიკაში", - ეს იყო კიდე მარჯანიშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პრინციპი. მარჯანიშვილი მოითხოვდა, რომ კომპოზიტორი აუცილებლად დასწრებოდა ყველა რეპეტიციას. მას ძალზე სჭირდებოდა რეპეტიციებზე შეთხზული მუსიკა, რომელიც გაიტაცებდა და ააღელვებდა მთელ ანსამბლს, განსაკუთრებით აფასებდა კომპოზიტორში იმპროვიზატორულ წიჭს. ბევრი მუსიკალური ნომერი შემდგომ არ შედიოდა პარტიტურის საბოლო ვარიანტში, მაგრამ კომპოზიტორი რეპეტიციებზე იდვისებდა მთავარს— სპექტაკლის მინაგან რიტმს, ტემპს, სპექტაკლის კოლორიტს, რომელიც მის დვაღინ იბადებოდა. კომპოზიტორისათვის ნათელი ხდებოდა, რას მოითხოვდა მისგან რეჟისორი, რაც მას ეხმარებოდა შემდგომ მუშაობაში.

კომპოზიტორთან ერთად მარჯანიშვილი რეპეტიციებზე მთელ ორკესტრს იწვევდა. ორკესტრანტები, რომლებიც ჩვეულებრივ, შუშაო-

ბის დამთავრების შემდეგ შინ მიიჩქარიან, ამჯერად არ ტოვებდნენ თეატრს და ხშირად მთელი ღამე, დილამდე ისხდნენ სცენასთან მოჯაჭვულნი, მოჯადოებულნი მარჯანიშვილის რეჟისურით.

რეჟისორის მდიდარი ფანტაზია ხშირად უბიძგებდა კომპოზიტორს შესანიშნავი ფურცლების შექმნისაკენ და პირიქით, სახოვანი, მკაფიო, დასამახსოვრებელი მუსიკა რეჟისორში ახალ იდეებს და აზრებს იწვევდა.

სწორედ მუსიკამ მიიყვანა მარჯანიშვილი მეორედ "ურიელ აკოსტას" საბოლოო დადგმასთან.

"ერთ ხანს მას დაავიწყდა ეს პიესა, – იგონებს თამარ ვახვახიშვილი, – შემთხვევამ კვლავ შეახსენა მას "ურიელის" არსებობა. ვერიკო კონცერტზე უნდა გამოსულიყო, იუდითის მონოლოგი უნდა წაეკითხა, მე მან მთხოვა მუსიკა დამეწერა. ჩვენ პარტერში როიალს მივუჯექით და რეპეტიცია დავიწყეთ. უეცრად დავინახეთ, რომ ჩვენს ზემოთ მარჯანიშვილი დგას და სულგანაბული გვისმენს. მან მონოლოგი მუსიკით მეორეჯერ გაგვამეორებინა. უეცრად გაისმა მისი ომახიანი ხმა "ყველა სასწრაფოდ სცენაზე", რეპეტიცია იქვე დაიწყო".

არცერთ სპექტაკლზე მარჯანიშვილს არ უმუშავია ასეთი გატაცებით, ასეთ თავბრუდამხვევ ტემპში და არცერთი მუსიკალური ნომერი არ უყვარდა ისე, როგორც ამ მონოლოგის მუსიკა. შემდგომში ეს მელოდია გადაიზარდა იუდითის ლაიტმოტივში, იგი სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი მუსიკალური თემა გახდა.

"ურიელ აკოსტა" მარჯანიშვილის სპექტაკლთა შორის განსაკუთრებით დამახასიათებელი, მკაფიო ნიმუშია, რომელშიც მუსიკა პასუხობს რეჟისორის ნოვატორულ ჩანაფიქრს.

მუსიკის ავტორი, თამარ ვახვახიშვილი მარჯანიშვილის დასში მოვიდა სრულიად ახალგაზრდა, მაგრამ მაღალი პროფესიული განათლე-

ბის მქონე კომპოზიტორი. მან დაამთავრა თბილისის მუსიკალური სასწავლებლის ორი ფაკულტეტი - საფორტეპიანო და საკომპოზიციო. შემდეგ სწავლობდა ცნობილ ჩუს პედაგოგთან ჩერეპნინთან პეტერბურგის კონსერვატორიაში და სწავლა-განათლება პარიზში დაასრულა. მანამდე მას არასოდეს დაუწერია თეატრალური მუსიკა, მაგრამ მის პირველივე ორპა ნამუშევარმა - "ცხვრის წყაროს" და "ურიელ აკოსტას" დაარწმუნა მარჯანიშვილი, რომ იგი მონდებით თეატრალური კომპოზიტორი იყო. ამ ნამუშევრებში ო.ვახვახიშვილმა გამოავლინა საუკეთესო თვისებები: სცენის შეგრძნება და ამროვნების სახოვანება. მას იმპროვიზაციული ნიჭი ჰქონდა. ამ თვისებებს მარჯანიშვილი განსაკუთრებით აფასებდა მასში. ო.ვახვახიშვილმა თერთმეტი წელი იმუშავა დიდ რეჟისორთან და ამ ხნის განმავლობაში მისი თანამოაზრენე გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკას მარჯანიშვილის წარმოდგენებში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი, მას არასოდეს დაუკარგავს მომიერების გრძნობა, არასოდეს გადაუქცევია დრამატულ სპექტაკლი მუსიკალურ-დრამატულ წარმოდგენად. მაგრამ, მის სპექტაკლებში მუსიკას არასოდეს ჰქონია საილუსტრაციო ხასიათი. აქ, კიდევ ერთხელ მინდა აღვნიშნო რეჟისორის მესანიშნავი თვისება - ყოველი თეატრალური ტანრის ბუნების, სპეციფიკურობის შენარჩუნება. "ურიელ აკოსტაში" ო.ვახვახიშვილმა ნიჭიერად შეასრულა მარჯანიშვილის მოთხოვნილება - სპექტაკლის მუსიკა ისე ძლიერად და ორგანულად შეეწყო მოქმედებას, რომ მისი ამოღება იქიდან შეუძლებელი იყო, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დაირღვეოდა მისი მხატვრული მთლიანობა.

"ურიელ აკოსტას" მუსიკის ანალიზის დროს, მე ხელი მქონდა საავტორო /ე.ი.კომპოზიტორის/ და სადირიჟორო ეგზემპლარები, რამაც დამარწმუნა, რომ ეს არის დიდი პარტიტურა, აგებული დასრუ-

ლებული მუსიკალურ-სცენური ნაჭარმოების კანონების გათვალისწინებით, გამარჯვული მუსიკალური დრამატურგიით.

სპექტაკლის მუსიკა 29 წოწინისგან შედგება. მისი სუფთა ხანგრძლივობა არ აღემატება I საათს; და,თუმცა, მთელი რიგი epizodebisa და სცენებისა სრულდება მუსიკალური თანხლების გარეშე, სრული მთლიანობა იქმნება იმისა, რომ მუსიკა მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ წყდება. ამგვარი მთლიანობა იქმნება მუსიკალური ნიმუშების დიდი ემოციური სიმდიდრით და თემატიკური მასალის განვითარების თავისებური პრინციპის წყალობით.

კომპოზიტორი ფარდად იყენებს მუსიკალური ტრანსფორმაციის, სახეების ლაიტმოტივური დახასიათების, მუსიკალური კონტრასტისა და მუსიკალური რემინისცენციის ხერხებს, მუსიკალურ პაუზებს, რაც ფსიქოლოგიურად ამზადებს მაყურებელს წინასწარ, უკმნის მას გარკვეულ განწყობილებას.

"ერიელ აკოსტას" პარტიტურის ანალიზის დროს ნათლად ჩანს ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი - რამდენად ეროვნულია ქართველი კომპოზიტორის მიერ დაწერილი მუსიკა. ი.ვახვახიშვილი მეთოქეობდებოდა მიუდგა ამ პრობლემას. ხოლო ის თავის მასწავლებლების საუკეთესო ტრადიციები, ებრაული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების სტილიზირების პრინციპის მსგავსად, მან გვერდი აუარა ქართული მელოდიებისა და რიტმების უბრალო, მექანიკური ციტირების იოლ გზას, თუმცა, ზოგიერთი epizodi amkarna aRmosavluri kolorits atarebs. კარგად ცნობილია, რომ მუსიკის ეროვნულ სტილს, მის ხასიათს იერს არასოდეს განაპირობებდა გამოყენებული ან ციტირებული მელოდიების რაოდენობა. მაგრამ ი.ვახვახიშვილი სულით, ბუნებით, რწმენით აქ ჭეშმარიტად ქართველ კომპოზიტორად წარმოგვიდგება. ამ სპექტაკლის მუსიკის ეროვნულობის საკითხს უფრო ფართოდ და ღრმად უნდა მივუდგეთ და განვსაზღვროთ მისი ეროვნულობა იმ

ტემპერამენტით, რომანტიკული აღმაფრენით, ექსპრესიულობით და ემოციური სიმძაფრით, რამაც განაპირობა მარჯანიშვილის ახალგაზრ-და თეატრის ეროვნული სახე.

...ფარდა ჯერ არ ახდილა, მაგრამ სპექტაკლი უკვე დაიწყო, საორკესტრო შესავალს მაყურებელი შეჰყავს დრამის განწყობილებაში /მარჯანიშვილის თითქმის ყველა სპექტაკლი იწყებოდა მუსიკით/. იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა საორკესტრო ინტროდუქციას და, თუმცა, იგი ზოგჯერ თემატიკურად არ იყო დაკავშირებული მუსიკის შემდგომ განვითარებასთან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ინტროდუქცია მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებდა. "ურიელის" შესავალი ორი ძირითადი, ერთმანეთთან კონტრასტული ინტონაციური ბირთვისაგან შედგება: ეს ორი ეპიზოდი სხვადასხვა მხატვრულ სახეს, ეკლესიის ორ წარმომადგენელს წარმოგვისახავს. აუჩქარებელი, მშვიდი, აღელვებული მელოდიური მუსიკა ჟღერს PP-ზე შენელებულ საორკესტრო tutti-ში.

ეს და-სილვას სამყაროა. ის ჯერ არ გამოჩენილა სცენაზე, მაგრამ მუსიკალური სახე უკვე ნაჩვენია. აკორდული ფაქტურა, მის ფონზე სადა, დიატონური მელოდია, ნათელი ჰარმონიული ენა. არაფე-რი არ არღვევს აქ მყუდროებას, დროის მშვიდ დინებას, ბრძენი და-სილვა აუჩქარებლად ფურცლავს ცხოვრების წიგნს.

მწვავე კონტრასტად შემოიჭრება ამ მშვიდობიან სამყაროში გაბრაზებული, გამყინავი ხმა, PP შეიცვალა ff-ით. თემა რამდენჯერმე მეორდება მოსაზღვრებლად. პუნქტირული რიტმი, მელო-დია შეკავშირებული ბგერებით, აქცენტის გადატანა ტაქტის სუსტ ნაწილზე, ერთი და იგივე მოტივის უცვლელი გამეორება – ყოველივე ეს თემას აფორიაქებულ, მშფოთვარე ხასიათს ანიჭებს. მუსიკა უწინასწარმეტყველებს მოვლენებს – მრისხანე რაბინი და-სანტოსი აღასრულებს თავის ბოროტ საქმეს. ამგვარად, ეს პატარა შესავალი

მთელი მუსიკალური კონსპექტის ფუნქციას ასრულებს: კომპოზიტორი იყენებს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხს – მუსიკალური კონტრასტის ხერხს, რაც შემდგომ აზროვნების და მუსიკალური მასალის განვითარების ძირითად პრინციპად იქცევა. ერთმანეთთან დაპირისპირებულია ორი საწყისი – გონება ებრძვის რელიგიურ ფანატიზმს; დე-სანქტისის თემის ბოლო ბგერების ჟღერადობის ფონზე ნელა იხურება ფარდა.

სცენა მძიმე, კუპრივით შავ ხავერდშია ჩაფლული. წყვდიადს, სიჩუმეს და იდუმალებას დაუსადგურებია აქ. ამ ფონზე მწვავე კონტრასტად გამოირჩევა თეთრი კიბე – რა სიმსუბუქე, სილამაზე და სივრცეა მასში. დე-სანქტისის გამოჩენისას, ურიელის წიგნით ხელში, კვლავ იგივე შესავლის მრისხანე თემა ჟღერს საყვირების პარტიაში. ამიერიდან ეს თემა სპექტაკლში ლაიტმოტივის მნიშვნელობას იძენს. იგი იმდენად დე-სანქტისის კონკრეტული მუსიკალური დახასიათება კი არაა, რამდენადაც რელიგიური ფანატიზმის განზოგადებული ფუნქციის მქონე. ყველაზე კულმინაციურ ეპიზოდებში რამდენჯერმე შემოიჭრება, წინ აღუდგება სიხარულს, აქარწყლებს იმედებს, ამსხვრევს ბედნიერებას. ამ თემის შემოქმედებითი ძალა მის უმოძრაობაშია. იგი არ იცვლება, არ ვითარდება, მრისხანე და შემზარავია თავისი სქემატურობით.

მაგრამ შავი ხავერდი, წყვდიადი, მრისხანე დე-სანქტისი გაქრა, გაუჩინარდა და სცენაზე შემოიჭრა სინათლე, სიხარული, უსაზღვრო ბედნიერება, თითქოს ყოველივე კამკამა მზით ქანაობდა. პირველი მოქმედების მეორე სურათი ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი და პოეტურია სპექტაკლში და ამ ლირიკულობის, მაღალი რომანტიკულობის განწყობილებას, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკა ქმნის. ეს ის ცნობილი მონოლოგია, რომელმაც მარჯანიშვილს ბიძგი მისცა "ურიელ აკოსტა" დაედგა სცენაზე. ივლიტის მიელ პობოლევი მუსიკის ფონ-

ზე სრულდება. აქ კომპოზიტორმა აირჩია ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი, მზიური ტონალობა ლა-მაჟორი. სხვათა შორის, ვენის კლასიკოსებში იყენებდნენ ამ ტონალობას ყველაზე ნათელი, უშუალო ემოციური განწყობილების გადმოსაცემად, რიმსკი-კორსაკოვი კი, რომელსაც ფერადი სმენა გააჩნდა, ამბობდა, რომ ლა-მაჟორი, თითქოსდა, კამკამა მზიურ სხივებს აფრქვევს. ივლითის გამოჩენისთანავე ორკესტრში აჟღერდება ღამაში, ლირიკული მელოდია. ვრცელი, ფართო სუნთქვის დაუსრულებელი სიმღერის მთაბეჭდილებას ქმნის. მელოდია ვითარდება, მაგრამ ძირითადი ტონალობის ძირითადი განწყობილება არ იცვლება. ლოლებისა დაჭრილების შეწყმა მას შინაგან მთრთოლვარებას და ლირიკულ მღელვარებას ანიჭებს. ინსტრუმენტული მელოდია იძენს ვოკალის მღელვარებას და გამომსახველობას. ამას კიდევ უფრო აღრმავებს სიმებიანი ჯგუფის კანტილენა, ხოლო ფლეიტისა და მანდოლინების ნაზი, კაშკაშა ბრილისებური ტრელები კიდევ უფრო ამდიდრებენ ივლითის პორტრეტს, საოცნო სახეს. იქმნება მთაბეჭდილება, თითქოს, ივლითი მღერის. ამ მონოლოგის შესრულებისას, ვერიკო ანჯაფარიძე წარმოუქვამდა ტექსტს, როგორც მუსიკას, როგორც ლირიკულ დეკლამაციას. პ.ჩაიკოვსკის მუსიკა აღაღრთოვანებდა მას, ხელს უწყობდა სიყვარულის მაღალი გრძნობის გადმოსაცემად. ივლითის მონოლოგი, რომელიც გადმოსცემს მის მდიდარ სულიერ სამყაროს და მასში მიღწეულია სიტყვისა და მუსიკის იდეალური სინთეზი – წარმოადგენს გმირი ქალის დასრულებულ მუსიკალურ პორტრეტს. მაყურებელს შეეხებოდა რომ უყვარდა ასე ძალიან ეს მუსიკა და მიაჩნდა ეს სცენა სინთეზური ხელოვნების მაღალხარისხოვან ნიმუშად. მონოლოგს დასრულებული ლირიკული არიის ფორმა აქვს და მთავრდება ტრადიციული კლასიკური კადანსით. ამის შემდეგ იწყება ამ დიდი სცენის მეორე მონაკვეთი, რომელიც აღრმავებს პირველის განწყობილებას. სცენის სიღრმეში გამოჩნდება

ურიელი – უდრეკი, ვაჟკაცური, ამაყი. უსაზღვროა ივდითის ბედნიერება. სიტყვებზე: "მაგრამ, ის მოდის" – მთლიანად გამოითიშება ტექსტი და სცენას დაეპატრონება მუსიკა – ამაღლებული, მგზნებარე, სადღესასწაულო. ფსიქოლოგიური პაუზის მუსიკით შევსება ვახვახიშვილისათვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ხერხია. ამ ხერხმა მარჯანიშვილის დიდი მოწონება დაიმსახურა. შემდგომში რეჟისორი კომპოზიტორისაგან მოითხოვდა მის გამოყენებას სხვა სპექტაკლებშიც.

დავუბრუნდეთ ურიელის სცენაზე გამოჩენის ეპიზოდს /პირველი მოქმედების მეორე სურათი/. თუ ივდითის მონოლოგის მუსიკა ინტიმურ-კამერულ ხასიათს ატარებს, თუ ლირიკა აქ ალერსიანი, რბილი, თბილი და მსუბუქი ცვლით არის მოცემული, სცენის მეორე ნახევრის მუსიკა აყვანილია პათეტიკის სიმაღლეზე. ამ სცენის ორივე მონაკვეთს აშკარად გამოკვეთილი ფორმა აქვს; თუ პირველს პირობითად ლირიკული არია ვუწოდეთ, მეორე – შეყვარებულთა მგზნებარე, ემოციური დუეტს მოგვაგონებს. კრეშჩენდო ორკესტრში უზარმაზარი ტალღების ჯახუნს ემსგავსება, ტრიოლებს ცვლის სექსტოლები, მუსიკა წინ მიაქრის, თითქოს ფრთები შეისხა და ჰაერში ლაღად გაინავარდაო. თვით ივდითიც, ვით თეთრი გედი, წინ გაშლილი ხელებით, მიესალმება ურიელს: "ის ჩემთან მოდის, თავს უკრავენ მას ყვავილები".

სიყვარულის თემა ყოვლისმომცველი ხდება, მთელ ორკესტრში ჟღერს. ერთსახელიანი მინორისა და მაჟორის შენაცვლება სრულდება ძირითადი მაჟორული ტონალობის განმტკიცებით, ქრება ყოველგვარი შიში და ეჭვები. ახლა ისინი ერთნი არიან. მშვიდად, წყნარად, საჟ ppp -ზე ვიოლონჩელის პარტიაში, ალერსიანად მღერი ორკესტრის ფონზე დასრულდება სიყვარულის ლაიტმოტივი. ამ სცენის შესრულებისას, მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ მოთხოვნილებებს უყენებდა დირიჟორს: "ხმადაბლა, რაც შეიძლება ხმადაბლა! ფორტისიმო! დარბაზი აივსოს ტალღით. აქ სიყვარული იმარჯვებს!"

ამ სცენაში გაბატონებული ლირიკა, ესოდენ მრავალფეროვანი, ბან ალერსიანი, იმპიტური, ბან აღგზნებული, პათეტიკური, იცვლება სტილიზებული, ერთფეროვანი საცეკვაო მუსიკით. ერთობიან მანასეს სტუმრები. მოსაბეზრებლად ტკბილ ერთ და იგივე მელოდია, იგი გაბმულად შემღერებულია ლიპამონში, შედგება ტაბილი, მოკლე მუსიკალური ფრაზებისაგან, მოკლებულია მინაგან სიღრმეს და ემოციურ სიღრმეს, ცივი და უსიცოცხლოა. ოთხის ცოცხალი ადამიანების ნაცვლად, სცენაზე, მექანიკური თოკინები მოძრაობენ, სიკოპირებული რიტმი აძლიერებს მოძრაობის მექანიკურობას. რა მარტონი არიან მაო მორის იქვითი და ურიელი!

დე- სანჯოსის მისვლისა და წყევლის სცენიდან მოყოლებული, მუსიკაში ხდება გარდატეხა ლირიკულობიდან ტრაგიკულობისაკენ. ამის შესახებ მსმენელს აუწყებენ საყვირის მრისხანე ხმები. ჩემთვ აღვნიშნავ ამ მოტივის დიდი დრამატურგიული ფუნქცია, რომელიც სპექტაკლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლაიტმოტივია. მოგ ეპიზოდში ეს მოტივი ასრულებს მუსიკალური რემინისცენციის როლს. ეპიზოდში, როდესაც ურიელი დე-სილვასთან მოდის და ეს უკანასკნელი ატყობინებს მას, რომ სინაგოგამ უარყო მისი წიგნი, კაბინეტის მყუდროებაში შეშფოთებულად შემოესმება საყვირის ხმები, რომლებიც შეახსენებენ ურიელს, რომ ის ფანატიკოს-რაბინების მსხვერპლია. ეს ეპიზოდი ერთხელ კიდევ ადასტურებს. ჩვენ მიერ ზემოთ გამოთქმულ აზრს, რომ დე-სანჯოსის ლაიტმოტივი არა იმდენად მისი კონკრეტული დახასიათებაა, რამდენადაც სინაგოგას საშინელი ძალის განსახიერება. ეს ძალა განსაკუთრებით შეშფოთებულია წყევლის სცენაში, სადაც მუსიკა ტკივილს გამომსახველობას აღწევს. დღეს თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სპექტაკლის ამ ერთ-ერთ, ყველაზე დრამატულ სცენის დიდი შემოქმედებითი ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ აბსოლუტურად სინქრონულია საღაპარაკო და მუსიკალური ტექსტი.

მ.ვახვახიშვილი მუსიკის სამუსიკალო ნიმუშების ქმნის სცენის განწყობილებას. პაპარა, რვატაქტიან ნაწყვეტს აქ ღიდი ამოსუნთქვა დატვირთვა ეკისრება. პირველი ოთხი ტაქტი pp ძლერს, გმინავს და ქუხს ორკესტრი, მერყეობს ტონალობა, ჩნდება მორეული მიდეატები /დო მაჟორი, ლია ბე მინორი/ შემდგომ ოთხ ტაქტზე მუსიკა მიიისწრაფის წინ და უცბად შეწყდება, იყინება dim.-ზე, ერიელ სამინელი აღსასრულის მოლოდინშია. იწყება წყევლის სცენა. მუსიკა აქ. სრულიად მოკლებულია მელოდიურ საწყისს, შეწყება სხარტი, მოკლე, რიტმულად მკვეთრი ფრაზებისაგან. კომპოზიტორი აღნიშნავს პარტიტურაში Recitativo; თანდათან დაბლა ჩამოდის დე-სანტოსი კიბეებზე, სულ უფრო სამინლად გაისმის მისი წყევლა, სულ უფრო შემზარავად გმინავენ წაბინები, სულ უფრო იხრება წელში საბრალო ივდითი და ხუთი ბგერისაგან შემდგარი /დო, სოლ, მი-ბე მოლ, რე/ ამ სცენის ძირითადი მუსიკალური ფრაზა სეკვანტურად მოსდევს ქვემოდ. 10-ჯერ უცვლელად მეორდება ეს გამომწვეული, ტანჯვა, უხეში ფრაზა და უეცრად წყდება, თითქოს შუაზე გაკვეთესო. შეწდება ერთი წამით ორკესტრი, "რაბინო, სტყვი!" წეკრიებს ივდითი, ქრომატული აკორდები ეღვის სისწრაფით აკორდებიან მეორედ, არქარდება ტემპი /ქ'ieh/, ძლიერდება ემოციურობა, სულ უფრო ჩუმად ძლერს წყევლის თემა, ბოლო მის წაცვლად მაღალ სცენა, ორკესტრი, მაყურებელთა დარბაზი, კულისებიც კი კამკამა მშვიდ იცსება. აქ მაჟორობს გაბატონება და მუსიკა - მარკანიშვილის თეატრის ორი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი. აქტორი აღნიშნავს ორკესტრში "ილუსტრაციის". მგმნებარე, პოეტური მელოდია, რომელსაც ასრულებენ, უფრო სწორად, მღერიან ვიოლინები და მათ უბისონში რბილად, ალერსიანად აჰყვება მის ჩასაბერი საკრავები - შეყვარებულთა სიმღერა ანმოკლე, მაგრამ უძლეველი სიყვარულის ალთქმაში,

როგორც ლუნაჩარსკიმ აღნიშნა, "გამარჯვებული სიყვარულის სიმღერა".

სპექტაკლის ეს ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი სცენა მოთავსებულია ორი დრამატული ეპიზოდს შორის, რომლებშიაც მუსიკას ეკისრება არა მარტო მნიშვნელოვანი, არამედ გადამწყვეტი როლი. ესაა ზემოთ აღნიშნული წყევლის სცენა და მესამე მოქმედების ლედასთან შეხვედრის ცნობილი სცენა. ამ სცენის გარეგნულ სტატიკურობაში უდიდესი დინამიკურობაა და ამ დინამიკურობას დიდ როლს ანიჭებს მუსიკა. სტილიზებული ებრაული ინტონაციების მქონე აღმოსავლური ხასიათის სევდიანი მელოდია ჟღერს მთელი სცენის მანძილზე. და, კვლავ კონტრასტი. - ურიელი მიექრის სინაგოგასაკენ, რათა უარი თქვას იმაზე, რისიც ასე სწამდა და რაც ასე უყვარდა.. მუსიკა ორკესტრში გაძლიერებულად ვითარდება. ლედასთან შეხვედრის ინტიმური სცენა იცვლება სინაგოგას ხმაურიანი, დრამატული ეპიზოდით. ურიელი შემორბის მუსიკის ყველაზე კულმინაციური ჟღერადობის ფონზე.

ხმა ჩაიკმინდეთ, დადუმდით ყველა,
მე ყველას გიცნობთ, ვინც რაცა ხართ.

აქ გამოყენებულია მარჯანიშვილისათვის ერთ-ერთი, ყველაზე დამახასიათებელი ხერხი; მას უყვარდა მსახიობის გამოყვანა ძლიერ მომენტში მუსიკის ფონზე. მაშინ, როდესაც სცენაზე იტანჯება ურიელი, ხოლო ორკესტრში ბობოქრობს მუსიკა, შორს, კულისებში ისმის ქორალი. ურიელს ყველგან თან ახლავს ძალზე ლამაზი, სევდიანი მელოდია ორგანის თანხლებით, რაც ხაზს უსვამს მის მარტოობას. სპექტაკლში მუსიკის როლი განსაკუთრებით გაზრდილია ფინალში. აქ ორი საწყისი უპირისპირდება ერთმანეთს. პოეტური სიყვარულის თემა და სტილიზებული ცეკვა, რომელიც ახასიათებს გულგრილ, უმოწყალო სტუმრებს. კომპოზიტორმა იგი იმდენად ოსტატურად გამოიყენა, რომ მრავალფეროვანი თემატური მასალის მთლიანობა იქმნება.

სტილიზებული ცეკვის მელოდია და რიტმი, რომელიც პირველად მეორე მოქმედების დასაწყისში გამოჩნდა, აქ განსაკუთრებულად საზეიმოდ და ცივად ჟღერს. ესაა დ.მაჭავარიანის მიერ საცხოვრებლად დადგმული საქორწილო ცეკვა. მთელი მოქმედების მანძილზე ხან ხმამაღლა, ხან ჩუმად, ხან სევდიანად, ხან მრისხანედ გაისმის ეს საცეკვაო მელოდია. ეს მუსიკა სულ 8 ტაქტიანია, მაგრამ მრავალჯერ იცვლება მისი ამრომრივი მინაარსი. კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს მეტამორფოზის ხერხს. განსაკუთრებით გამოსახველია ეს მელოდია მაშინ, როდესაც ის გამოხატავს ივდითის სულიერ სევდას. იკარგება ცეკვის, რიტმული მოძრაობის მექანიკურობა, ძლიერდება მელოდიური საწყისი, ცეკვა მდიდრდება მინაგანი სითბოთი და ემოციურობით. ეს საერთო ცეკვაში მონაწილეობდა მთელი საორკესტრო tutti, ივდითის ტრანსფორმირებული მელოდია სრულდება ვიოლინოების პარტიაში სურდინით. სევდიან ცეკვას ჩაყურებელი ლოგიკურად მიაყავს ფინალისაკენ. ივდითი კვლება ყრუ, უწყვეტი საცეკვაო მელოდიის ფონზე, რომელიც დანდაჯანობით მისი ტრაგიკული სიყვარულის ლაიტმოტივში გადაიზრდება. მშვიდად, უოქმელად დალია სული ივდითმა, ვით დაჭრილმა გელმა და მისი მელოდიაც გედის გამოსამშვიდობო სიმღერად გაისმის.

მაგრამ სპექტაკლი არ დამთავრებულა. მაიკანიშვილი, რომელიც არასოდეს არ გამოუშვებდა მაყურებელს თეატრიდან დაღონებულს, იმედგაცრუებულს, "ურიელს" ამთავრებს საბეიმოდ და ამაღლებულად დე-სილვას სიტყვებით:

ამ დიად წუთებს ნუ შევეხებით,
თვითონ ცხოვრებამ იჩინა თავი
ჩვენ ჩიხ დაღუპულ ორ აისებში

მაყურებელი აღივსება სპექტაკლის ფინალის საზეიმო განწყობილებით. ამ სცენის შემოქმედებითი ძალა სამი კომპონენტის იდეალური სინთეზით არის მიღწეული:

სულ უფრო ხმამაღლა გაისმის მონოლოგის სიტყვები,

სულ უფრო კაშკაშად ნათდება სცენა,

სულ უფრო ძლიერად, ამაღლებულად და საშინლად ჟღერს მუსიკა. ივდითისა და ურიელის სიყვარული სიკვდილზე უძლეველია.

ნათელა არველაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

გ.სუნდუკიანი "პეპო" თარგმანებში

სომეხი დრამატურგის გ.სუნდუკიანის როლი ქართული თეატრის ისტორიაში მნიშვნელოვანია. მისი პიესები წლების მანძილზე ასაზრდოებდა სცენას; ქართველი მსახიობების შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შესწავლა ადასტურებს, რომ გ.სუნდუკიანის გმირებმა გაამდიდრეს მათი სასცენო მოღვაწეობა და რამდენადმე განსაზღვრეს ქართველი მსახიობების ოსტატობა. გ.სუნდუკიანი პრაქტიკული საქმიანობითაც დიდად უწყობდა ხელს სცენაზე ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვას, ეხმარებოდა მსახიობებს როლზე მუშაობის რთულ პროცესში.

გ.სუნდუკიანის შემოქმედების შესწავლას არაერთი ნაშრომი მიუძღვნეს ქართველმა მკვლევარებმა. ქართულ თეატრში მისი მოღვაწეობა თავის დროზე ჯეროვნად შეაფასეს ი.ჭავჭავაძემ, აკ.წერეთელმა, ს.მესხმა, ვ.გუნიამ, კ.ყიფიანმა, ა.ფურცელაძემ, კ.ბუაჩიძემ, მ.ზანდუკელმა, ი.ზურაბიშვილმა, ი.გრიშაშვილმა და სხვ. საგულისხმოა თანამედროვე ქართველ მოღვაწეთა სპეციალური გამოკვლევებიც. მაგალითად: გ.ბუხნიკაშვილის "გაბრიელ სუნდუკიანი"[1], მისივე "სუნდუკიანი"[2], ბ.არველაძის "გაბრიელ სუნდუკიანი და

1 ბ უ ხ ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი გ., გაბრიელ სუნდუკიანი, თბ., 1950.
2 ბ უ ხ ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი გ., სუნდუკიანი, თბ., 1976.

ქართული სინამდვილე"[1].

1950 წელს დაისტამბა გ.სუნდუკიანის პიესები ი.გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებითა და ლექსიკონით. აღნიშნული გამოცემის წინათქმაში ი.გრიშაშვილი წერს: "გაბრიელ სუნდუკიანი ერთი პირველთაგანი იყო, რომელიც ერთნაირი გატაცებითა და სიყვარულით ემსახურებოდა როგორც სომხურ, ისე ქართულ თეატრს. სუნდუკიანმა მოწიწებით შეაღო ქართული თეატრის აღაყაფის კარები და ჰპოვა იქ უსაყვარლესი სახელები: ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, კოტე ყიფიანი, რომლებმაც ორივე ხელით ჩამოართვეს ძვირფას მეზობელს ქართულ ხონჩაზე დაწყობილი ხელნაწერი პიესების ჰარ-მარი-ლი..."[2]

ი.ზურაბიშვილი აღნიშნავს, რომ: "გაბრიელ სუნდუკიანი იმდენად ფესვგადგმულია ჩვენი ძველი თეატრის ისტორიაში, რომ ვერც ერთი მკვლევარი ამ თეატრის წარსულისა მას გზას ვერ აუქცევს.

მოყოლებული 1879 წლიდან, მის პიესებს დიდად საპატიო ადგილი ეჭირა ქართული თეატრის რეპერტუარში. ჩვენს წარჩინებულ არტისტებს მეტისმეტად უყვარდათ ეს პიესები, რადგანაც განუსაზღვრელ გასაქანს ჰპოვებდნენ მათში თავიანთ ნიჭისა და ოსტატობის გასაშლელად"[3].

უპირველესად გ.სუნდუკიანის პიესების მძაფრი სიტუაციური კონფლიქტები და ცხოვრებისეული სიმართლის განსაკუთრებული მიგნების უნარი იზიდავდა თეატრს. სრულიად სამართლიანად გვესახება ვ.გუნიას მოსაზრება, რომ "მის /გ.სუნდუკიანის – ნ.ა./ პიესებს დაუღალავი შრომა, საოცარი მეცადინეობა, ცხოვრების უტყუარი ცოდ-

---

1 ა რ ვ ე ლ ა ძ ე ბ., გაბრიელ სუნდუკიანი და ქართული სინამდვილე, თბ., 1976.
2 ს უ ნ დ უ კ ი ა ნ ი გ., პიესები, თბ., 1950, გვ.ჟ.
3 ზ უ რ ა ბ ი შ ვ ი ლ ი ი., თეატრალური პორტრეტები, ნარკვევები მუსიკაზე, თბ., 1972, გვ.255.

ნა და დაწყებული საქმის დაბოლოება ეწყობა"[1].

ცხოვრებაზე, საზოგადოებაზე დაკვირვების განსაკუთრებულ თვისებას აღნიშნავს კ. ყიფიანი გ.სუნდუკიანის მოღვაწეობის 30 წლის იუბილეზე წარმოთქმულ სიტყვაში: "ტიპებს, რომლებიც თქვენ მიერ არიან გამოყვანილი, ჩვენ ყველანი ვხვდებით ჩვენი ცხოვრების გზაზე ყოველ ნაბიჯზე, მათ ვხვდებით ახლაც, დღესაც კი, მაგრამ არცერთი ჩვენთაგანი მათ არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა, სანამ თქვენ არ გაასხვულეთ ისინი თქვენს დრამებსა და კომედიებში და სანამ ამით თვალი არ გაგვიხილეთ ჩვენს გარემოებაზე..."[2]

გ.სუნდუკიანის დაკვირვებისა, ცხოვრებისა და ადამიანის შინაგანი სამყაროს კვლევის უნარზე მიუთითებს ა. წერეთელიც: "რომელი პიესაც არ უნდა აიღოთ იმისი /გ.სუნდუკიანის – ნ.ა./, ყველგან თქვენ უხვად პოვებთ გონებისა და ზნეობის საზრდოსა და წყაროს, ყველგან ჩაგახედებთ ის თქვენს და საზოგადოების გულს, ზნეობასა და ქცევაში... ის მიიღწევს თავისი ამოცანების ცხოვრებაში გაყვანის ნამდვილი აწონილი ცხოვრების მოვლენებათა ჩვენებით, აწონილი ცხოვრების ნაყოფის შესწავლით და გარჩევით"[3]

ამრიგად, ცხოვრებისეული სინამდვილის ცოდნა, დაკვირვების უნარი, ადამიანის შინაგანი სამყაროს კვლევა, საზოგადოებრივ ყოფაში ტიპური მოვლენების მიგნება, კონფლიქტური სიტუაციებისა და ზედმიწევნით ცოცხალი, ნაცნობი ხასიათების შექმნა არის ის თვისებები, რითაც გამოირჩევა გ.სუნდუკიანის პიესები. ამ ნიშნით იმსახურებენ ისინი დასისა და ფართო საზოგადოების ინტერესს.

მნიშვნელოვან ფაქტად მიგვაჩნია აგრეთვე ის, რომ გ.სუნდუკიანის კვლევის ობიექტი უპირველესად გახდა თბილისელი მოქალაქე,

---

1 გაზ. "ივერია", 1886, N44.

2 ციტირებულია წიგნიდან: გ.სუნდუკიანი, პიესები, გვ. II.

3 გაზ. "ივერია", 1901, N92.

ყარაჩოხელი, კინტო და უკვე საკმაოდ მომძლავრებული სოვდაგარობა და მევახშეთა ხასიათები. მისი პიესების პერსონაჟები არიან ჩვეულებრივი მოკვდავნი, ისინი, ვინც შეადგენდნენ საზოგადოების უმეტესობას. ამ მხრივ, გ.სუნდუკიანი უახლოვდება გ.ერისთავის მემკვიდრედ შეიძლება ჩაითვალოს და, ამიტომაც მისი მხატვრული აზროვნება ასე ორგანულად შეერწყა ქართულ საზოგადოებრივ აზრს, რომლის განუყოფელ ნაწილს ქართული თეატრი წარმოადგენდა. გ.ერისთავის თეატრის მხატვრულ აზროვნებას ახალ ხარისხში ავლენ-და აღდგენილი ქართული თეატრი, ამიტომაც გ.სუნდუკიანის, როგორც მოაზროვნისა და დრამატურგის, მხატვრული მეთოდი აღნიშნული თეატრის მიმართულების ახლობელი აღმოჩნდა. გ.სუნდუკიანი აღდგენილი ქართული თეატრის მსახიობთა თანამოაზრე გახდათ არამარტო როგორც მოქალაქე, არამედ წმინდა შემოქმედებითი მისწრაფებებითაც.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვეულებრივი მოკვდავის, ე.წ. "პატარა ადამიანის" ცხოვრების ასახვა და კვლევა წამყვან ტენდენციას წარმოადგენდა XIX საუკუნის II ნახევრის მხატვრულ აზროვნებაში.

რეალიზმის ფართო ცნების შემადგენელ ნაწილს, როგორც ცნობილია, სწორედ სინამდვილის კვლევა, პის.კრიტიკა და ტიპური ხასიათების გამოხატვა წარმოადგენს. რადგანაც ცხოვრებაში არაჩვეულებრივი, განსაკუთრებული თვისებების მქონე, მაღალი იდეალებისათვის მებრძოლი, რჩეული გმირი იშვიათობას წარმოადგენდა, ამიტომაც, "პატარა ადამიანის" ყოფის, ზნე-ჩვეულებების, მორალისა და ჩვეობის ამოცანა ძირითადი საზრუნავი გახდა ამ მიმართულების მოღვაწეთათვის.

"პატარა ადამიანის" ცხოვრება თავისი ვნებებითა და მისწრაფებებით, მიზნებითა და იდეალებით, თავისი სოციალური სიმართლით თითქმის მეცნიერული სიმძაფრით გამოიკვლია ე.ზოლამ, გონ-

ნულმა ტენდენციამ თავის უკიდურეს გამომხატველობას სწორედ ე. ზო-ლას შემოქმედებითს მეთოდში მიაღწია.

სათეატრო ხელოვნებაშიც თვისებრივად ახალი ხარისხის შემცველი ეს ტენდენცია სათავეს იღებს ე. ზოლას მოძღვრებიდან, რომლის სცე-ნური გამომხატველი იყო ა. ანტუანი და მის მიერ დაარსებული თავი-სუფალი თეატრი. მან პირველი წარმოდგენა საზოგადოებას უჩვენა 1867 წლის 30 მარტს. აღდგენილი ქართული თეატრი ამ დროისათვის თავის მეორე სეზონს ითვლიდა და რეპერტუარში, გარდა პატრიოტული, გმირული, რომანტიკული პიესებისა, გააჩნდა გ. ერისთავის, გ. სუნ-დუკიანის, ა. ცაგარლის და სხვათა ნაწარმოებები[1].

ამრიგად, გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, გ. სუნდუკიანისა და ა. ცაგარლის პერსონაჟები არამარტო ქართული სინამდვილიდან არიან შექმნილი, არამარტო ცხოვრებისეული და ზუსტია მათს პიესებში ასახული მოვლენები, არამედ მათი შემოქმედებითი ხედვა სრულად გამოხატავს XIX საუკუნის II ნახევრის სოციალ-პოლიტიკურ ატმოს-ფეროს და შეესაბამება მისი დროის სულისკვეთებას.

სრულიად გასაგებია, რომ ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული ამ-გვარი მხატვრული აზროვნება განპირობებული იყო თვით ქართული სალი-ტერატურო აზროვნების მდიდარი ტრადიციებით.

რა თქმა უნდა, გ. სუნდუკიანისა და ა. ცაგარლის კომედიე-ბის მრისხანე კრიტიკა ფრანგული "Comedie rosse"-ს ადეკვატური ვერ იქნებოდა, მაგრამ სუსხიანი სინამდვილე აღნიშნულ დრამატურ-გებს მაინც შეულამაზებელი ფერებით გადაჰქონდათ ქაღალდზე, რაც მიგვანიშნებს, რომ საქართველოში იმხანად სალიტერატურო და სათე-ატრო აზროვნებაში იგივე პროცესები მიმდინარეობდა, რაც ევროპის

---

1 1879 წელს აღდგენილი ქართული თეატრის რეპერტუარი აღნუსხული აქვს ვ. გუნიას. იხ.: ვალერიან გუნია, კრბ. "ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ", თბ., 1953, გვ. 10-11.

მონინავე ქვეყნებში.

ამრიგად, აღძენილი ქართული თეატრი თავისებურად ეხმიანება და თანამედროვე სალიტერატურო და საოპერო საშინაო ძირითად ტენდენციას. ამაც, როდესაც ამ პროცესთან დისტანცია აკვე გაჩნდა, შესაძლებლად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ ა.ანტუანის საოპერო ესთეტიკა უდავოდ წეიცავდა რაციონალურ მარცვალს, რომელმაც ბევრად განაპირობა XX საუკუნის თეატრის მხატვრული ამრეკვნება, თუმცა უპირველესად გამოკვეთა და დაამკვიდრა თეატრში რეჟისორის შემოქმედებითი ავტორიტეტი.

სინამდვილისა და ადამიანის მინაგანი სამყაროს მეცნიერული სიზუსტით კვლევამ თვით სასცენო შემოქმედების ცვლილება გამოიწვია, რაც უპირველესად სპექტაკლის მზადების ფორმის შეცვლით უნდა დაწყებულიყო. ამიტომაც მიგვაჩნია აუცილებელ ფაქტორად ჩვენი კვლევისათვის ა.ანტუანის რეჟისორული ამრიგნების რამდენიმე ასპექტის გაბსენება.

როგორც ცნობილია, ა.ანტუანმა თავისი მხატვრული პროგრამა ჩამოაყალიბა 1890 წელს დასკვნებულ ბროშურაში, სადაც მისი საოპერო ესთეტიკის გამომხატველია ნაშრომი "თეატრის დირექტორის დღიურები", მოგონებები და მიმოწერა. ა.ანტუანი, როგორც შემოქმედი, ბოლომდე ერთგული დარჩა მისი მასწავლებლის ე.ზოლას მოძღვრებისა, ვინაიდან ახალი საოპერო ესთეტიკის დამკვიდრება თვისებრივად ახალი დრამატურგიის გარეშე მას შეუძლებლად მიაჩნდა.

ე.ზოლა კრებული "ექსპერიმენტული რომანი" ეხება დრამატურგიას და წერს, რომ ივი ელის ახალ ავტორებს, ახალ დრამატურგებს "მე ველი მათ უპირველესად იმისათვის, რომ სცენაზე გამოიყვანონ ცხოვრების სინამდვილიდან ამოკრებილი, შეცნობილად გააზრებული, სისხლხორცეული ადამიანი, ყოველგვარი სიცრუის გარეშე... მე ველი მათ, რათა გაშლევინონ გამოგონილი პერსონაჟები, სიკეთისა

სკეპტისა და ბორიკების სიმბოლოები, რომლებსაც არავითარი ღირებულება არ გააჩნიათ ადამიანის დოკუმენტური სტუსტიც გაიხატებისათვის"[1].

ა.ანტუანი, ეხება რა პარიზის სამ თეატრში თანამედროვე პიესების წარუმატებლობის საკითხს, იმოწმებს ე.ზოლას პოზიციას და აღნიშნავს: "რა ქნა უნდა, ახალი /ან განახლებული/ დრამისათვის საჭიროა ახალი ან განახლებული შესრულება; რა ქნა უნდა, ცხოვრებაზე დაკვირვებით ღრმავდება პიესების განსახიერება მეუძლებელია იმ, რითიც ათამაშებენ კლასიკურ პიესებს ან გამოსახავენ კომედიებს. რა ქნა უნდა, რომ ნებისიერ ამ თანამედროვე ადამიანთა ტყვეში, უნდა განთავისუფლდე ძველი ტვირთისაგან. რა ქნა უნდა, **სინწრფელით** აღსავსე პიესის თამაში საჭიროა **სიმარტივით**, ისევე, როგორც კლასიკური ხორცშესხმის ერის აუცილებელია **დეკლამაცია**, რადგანაც მასში პერსონაჟები უმეტესად აბსტრაქციაა, სინთეზია მატერიალური ცხოვრების გარეშე. რა ქნა უნდა, რომ პარიზელისა და ბიედერის პერსონაჟები ისეთივე ადამიანები არიან, როგორებიც ჩვენ ვართ. ისინი ციხე-სიმაგრეთა მსგავსი გარსაცების მკვიდრნი კი არ არიან, არამედ ჩვეულებრივი ოთახების ბინადარნი. ისინი ცხოვრობენ როგორც ჩვენ, ყუნწლებიან და ნაფურებიან ოთახებში, მაგიდის ირგვლივ და არა მოკარნახის კიბურთან, როგორც კლასიკურ რეპერტუარში. რა ქნა უნდა, მათ ისეთივე ხმა აქვთ, როგორც ჩვენ, მეტყველებენ ისევე, როგორც ჩვენ, მოკლე ნაწყვეტ-ნაწყვეტად, ფამილარული გამოთქმით, საჭიროა ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ენა და არა რიტორიკა და ჩვენი კლასიკოსებისთვის მაღალი სტილი"[2].

---

1 Э м и л ь Золя, Собрание сочинений в двадцати шести томах, т.24, М., 1966, с.350-351.

2 А н т у а н А. Дневник директора театра, М.-Л., 1936, с.160.

როგორც ვხედავთ, ე.ზოლას შემოქმედების კრიტიკას იზიარებდა ა.ანტუანი. ცდილობდა ცხოვრებისეული სინამდვილის სიზუსტით გადატანას სცენურ დანადგარზე, ჩვეულებრივი ადამიანის ყოფის დოკუმენტურ შექმნას სცენაზე. ამისათვის კი საჭირო მიაჩნდა ახლებური დრამატურგიის აღმოცენება, რომელიც ხელს შეუწყობდა მსახიობს დანამდვილევე ადამიანის ცხოვრების დოკუმენტური სიზუსტით გადმოცემისათვის.

ა.მილენსონი აღნიშნავდა: "მაინც რაში მდგომარეობს ანტუანის სასცენო რეჟისურის არსი?

ანტუანი უპირველესად მოითხოვდა მსახიობთა თამაშის რეჟისორისაგან, რაც შესრულების უბრალოებას გულისხმობს - ყოველგვარი "ტირილის", ხელოვნური "მანერულობის", მაყურებელთან კეკლუცობისა და სხვა ეფექტების გამოყენების გარეშე, მსახიობების სრული თავისუფლების მიღწევისათვის სცენაზე. მისთვის მთავარი იყო ისეთი შესრულება, როდესაც მსახიობისათვის არ არსებობდა მაყურებელთა დარბაზი"[1].

ანტუანის სასცენო რეჟისურა ძირითადად შემდეგ საკითხებს მოიცავს:

1. სინამდვილის ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახვა, "ცხოვრების სული ნაჭრის", ადამიანის "დოკუმენტური" სიზუსტით გადმოხატვა, სინამდვილის მეცნიერული კვლევა.

2. სრული გარდასახვის აუცილებლობა, გმირის ხასიათის ზედმიწევნით ზუსტი განსახიერება.

3. საუბარი სცენაზე და არა დეკლამაცია.

4. მსახიობური ამპლუის წინააღმდეგ გალაშქრება.

5. ხასიათის შექმნისათვის გადამწყვეტი არ უნდა იყოს მსა-

---

1 А н т у а н А., Упомянутый труд, с.XIX

ხიობის ფიზიკური მონაცემები, ძირითადი უნდა გახდეს მსახიობის ინტელექტი; ნიჭი მიმართული უნდა იყოს ხასიათის სიმართლითა და სიზუსტით გამოძერწვისაკენ.

6. მსახიობთა შესრულებაში ნიუანსის ფერადოვნების გამოყენება.

7. მსახიობური ინდივიდუალობის შენარჩუნება, ახალი ტექნიკით შეიარაღება.

8. ანსამბლური შესრულება.

9. დეკორაციის, კოსტიუმების, განათების, რეკვიზიტის პრობლემის ახლებური გადაჭრა.

10. ახალი სათეატრო შენობის პროექტის შექმნა.

11. მასობრივი სცენების საკითხის გადაჭრა.

12. რეჟისორის ავტორიტეტის დამკვიდრება რეჟისორ-დირექტორის თავისებური გამოხატულებით და სხვ.

აღნიშნული პრობლემების გადაჭრა, ე.ი. ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრება, უპირველესად, ითხოვდა ახლებურ დრამატურგიას, მსახიობის ახალი ტექნიკით შეიარაღებას და, ამდენად, სარეპეტიციო პრაქტიკის შეცვლას.

ა.ანტუანის ნაშრომის -"თეატრის დირექტორის დღიურები" - 1890 წლის 24 ნოემბრის ჩანაწერში ვკითხულობთ:

"ამას წინათ ავტორთა თხოვნით დავიწყე "ორი მტრედის" რეპეტიციები მენიუ-პლეზირის თეატრის დასთან. დავიწყე კიდევ ერთი პიესის რეპეტიციები, რომელიც დაიდგმება რამდენიმე კვირის შემდეგ. ჟანისთვის და ლორენას ერთაქტიანი პიესის დადგმის დროს შევეცადე ორი, ძალზე სასიამოვნო შემსრულებლისათვის მიმეთითები-ნა მოძრაობები და ჩვევები, რომლებიც წინასწარ მქონდა დადგენილი ფრანსისთან ერთად. და, რა გამოვიდა მერე? იძულებული ვიყავი უარი მეთქვა ამ მითითებებზე, რომ არ დამეფუჭებინა ეს სასიამოვნო

მსახიობები. მაგ მეგისრეად მოიწადინეს, მაგრამ უმეტესი გაისარჯნენ. დასავალებულებმა მაინც ვერაფერი მიაბერხეს. რაც შეეხება მეორე პიესას, აქ საქმე კიდევ უფრო გართულდა. მე ყველაფერი მივაგეთ პირველსავე რეპეტიციაზე, ვინაიდან ვერ მივალწიე იმას, რომ მსახიობები გუნებრივად მისულიყვნენ მაგიდასთან ან ჩაეცხადარიყვნენ საკარძელში ისე, რომ არ გადაეხედათ მაყურებლისთვის გარბაცში და არ გამოეყვანებინათ უკვე დაძველებული ჩვევები"[1].

ა.ანტუანის ეს ჩანაწერი ორაზროვნად არის საინტერესო:

1. ა.ანტუანი რეალურად აფასებდა დაკისი მიღწეულების მნიშვნელობას დასავლეთის თეატრში, ცდილობდა ყველაფერ ახალი სათეატრო ესთეტიკა დაენერგა, ამიტომაც, დადებითად უმასპინძლდა ნებისმიერ თეატრში, სადაც კი ღესაძლებლობა მიეცემოდა.

2. მას, როგორც რეჟისორს რეპეტიციების დაწყებამდე უკვე ჰქონდა მოფიქრებული მსახიობების გამომსახველი საშუალებები და ცდილობდა დაკისი პოზიციის გატარებას დასწი. როგორც ვხედავთ,რეჟისორული დიქტატი ჯერ იკიდებს ფრანგულ თეატრში, რაც რეჟისორის შემოქმედებითი აქტივობების მიმძლავრების ფაქტად უნდა ჩაითვალოს.

3. ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრება ძნელი აღმოჩნდა ოქვამიდელ სცენაზე. ძველი სათეატრო შაბლონებისაგან განთავისუფლება დროს მოითხოვდა. ახლებური დრამატურგია, ცხოვრების ასახვის ახლებური ფორმა დაკის მემკვიდრეებს იგზნებდა, ასევეთე პრინციპების ერთგულ დამცველად კაცობრიობა /და არა მხოლოდ ინდივიდს/, რომელიც ამჯერად სათეატრო ესთეტიკაზე იუნებდა აღბრძოლილი.

4. ამ ახალი პრინციპების თეატრში დანერგვას პრაქტიკული რეჟისორი ახდენდა. იგი პედაგოგის როლსაც ასრულებდა.

როგორც ვხედავთ, სარეპეტიციო პროცესის თვისებრივი ზეცვლა, უპირველესად, ძველი სათეატრო ესთეტიკის შესრულებას მიეწადება და

---

[1] А м т у а н А., Упомянутый труд, с.163.

მიმართული იყო იმ შეცდომებისა და ჩვევების წინააღმდეგ, რომელიც აგრძელებდა ფუნქციონირებას ა.ანტუანის დაარსებულ თეატრში. ამიტომაც, მიღების ყველა რეპეტიცია დაუის მხრივ ახალი სათეატრო ესთეტიკის გარკვეულ გაკვეთილსაც წარმოადგენდა. ასეთივე ხასიათი ჰქონდა რეპეტიციებსაც ქარგულ თეატრში.

სარეპეტიციო პროცესის ასეთი ფორმა აუცილებელი იყო შემდეგ ძირითადი პრობლემის გადაჭრისათვის:

ცხოვრებისეული სინამდვილის განსახიერება თავისთავად იწვევს ცხოვრებისეული უწყვეტი ნაკადის არსებობას სცენაზე, რაც ყველა რისმიერის პირად აქტიურობას გულისხმობს. ეს კი თავისთავად ბადებს ურთიერთშეჯერების პროცესს. ამ პროცესის ფიქსირების დრის, გარდა ბუნებრივი მესრულებისა, საჭიროა, მსახიობები შეამზადონ ერთიან გამომსახველობის ფორმაზე; ამისათვის მათ უნდა ჰქონდეთ ერთიანი სათეატრო ესთეტიკა, ერთიანი სათეატრო "სამეტყველო ენა". ე. ი. ისინი ვამომიმართონი უნდა გახდნენ არა მარტო აქტიური მიქალაქეობრივი პოზიციის მიმართ, არამედ მზადნი შეძლებისდაგვარად ხალხების გადაჭრის დრისაც. ასეთი ვამომიმართ კოლექტივის ჩამოყალიბება შეუძლებელია მხოლოდ თეორიული მიმართებით, ლექცია-გაკვეთილებით; ამიტომ, გასაშვებია ვიმეორებთ, რომ რეპეტიცია სწორედ ის პრაქტიკული საშუალებაა, რომელიც ადვილებს და ხელს უწყობს დასში ერთიანი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებას, ვამომიმართ კოლექტივის შეიარაღებას.

ამრიგად, რეპეტიცია, რომელიც სპექტაკლის მზადების ფორმა, XIX საუკუნის II ნახევრისათვის კიდევ ერთ მნიშვნელობას იძენს — ის ხდება ვამომიმართ კოლექტივის შემოქმედებითად შეიარაღების საშუალებაც.

ა.ანტუანის სარეპეტიციო პრაქტიკის ხასიათზე ჟან კუალენი აღნიშნავს: "რეპეტიციებზე ანტუანი ტექსტის ანალიზის დრის სასცენო

ძამიშასვეილის უაღრესად ღრმა ცოდნას ამჟღავნებდა. ცილობდა მიეშველებინა ბუნებრივ გარემოში განვითარებული, პიესის პერსონაჟებს აიძულებდა ინტენსიური ცხოვრებით ეცხოვრათ. მსახიობებს აიძულებდა შეეკვეცათ სასცენო "ეფექტები", დაეის აზანაგებს უბიძგებდა მსუნაგრივი მაგერისაკენ. იბრძოდა, რომ მსახიობებს შესძლებოდათ ბუნებრივად დაეყოვნათ დაეი საგნებთან ურთიერთობის დროს, უმიძრაიც ყოფნის შემთხვევაშიც, რაკა არ დაეროვნათ ანსამბლური შესრულება. რეის სახიერება არ დაეკარგათ მაშინაც კი, როდესაც პარტნიორს უსმენდნენ, თვით კი არ ამბობდნენ ტექსტს"[1].

აღნიშნული ჩანაწერი საინტერესო ცნობას გვაწვდის რეპეტიციის სახეობაზე და მიზანდასახულობაზე. რითაც იწყება, ა.ანდუაში ტექსტის ანალიზის დროს უპირველესად იდეალისმიზებდა სცენურ გამომსახველობას, უკვე რეპეტიციების დროს ქმნიდა სინამდვილის ილუზიას და მოითხოვდა, რომ მსახიობები ინტენსიურად ყოფიერყვნენ ჩაბმული მიმდინარეობაში. რითაც ეხედავთ, ა.ანდუანის რეპეტიციები ე.წ. "ავტორის რეჟისურისაგან" განსხვავდება პრაქტიკული დავალებით. ტექსტის ასეთი ანალიზი იდეალისმიზებს სცენურ ქმედებას და მსახიობის მუშაობას მიცემულ პირობებში. სპექტაკლის მზადების ასეთი ფორმა მნიშვნელოვანი სიახლე იყო იმ დროის ფრანგული და საერთოდ ევროპული თეატრისათვის. რა თქმა უნდა, მეინინგენელების საზოგადო პრაქტიკის გამოყენების შედეგად ა.ანდუანმა კიდევ უფრო გააორმაგა ტექსტზე მუშაობა, რაკა სცენაზე შექმნილი ცხოვრების უწყვეტი წყარო.

ეფექტური ჭესტისა და მიმანსცენის ურთიერთფის საკითხი, ეჭვქვეშ კი არ აყენებს საჭიროებას. ამ შემთხვევაში

---

[1] Литуан А., Упомянутый труд, с. XXVI

აღნიშნავდა მხოლოდ, რომ ა.ამყვანი, ქმნიდა რა სინამდვილის ილუზიას, ბასამღერებია კიდევ დაშლამდეც, ეფექტიანი გამოსახულების და არა საერთოდ სასცენო სახიერებების მიზანდასახულებით.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ა.ამყვანი რეპეტიციებზე იბრძვის ანსამბლური შესრულებისათვის და ამავე დროს მოითხოვს ერთიერთქმედების პროცესების შექმნას, რაც მსახიობის იმპულსურ ცხოვრებას იწვევს სცენური ქმედების ყოველ წამკვეთში, ეუბნება და პასუხობა ა.ამყვანისათვის სცენური ქმედების ერთ-ერთი რგოლია და არა პარტნიორის სცენაზე შესვლების მოლოდინი.

რეპეტიციების ასეთი ფორმა საფუძველს წარმოადგენდა ანსამბლური სპექტაკლისა და ცხოვრებისეული სიმარტივის შესაქმნელად.

როდესაც ვხედავდი, მისი დროისათვის, ა.ამყვანის რეპეტიციებს პრიმიტიული მიღება გააჩნდა, რომელმაც, დაკის მხრივ, მიაღწია შეამჩნია სამხატვრო ფაქტის პრაქტიკისა და კ.ს.სტანისლავსკის სპექტაკლზე მუშაობის ახლებური მეთოდისათვის.

იმ დღის ფიქრებით აღტაცებული ქართული პროფესიული თეატრის მსახიობმა ჩანაწერებს, შეუნიშნავდ, რომ ბევრი რამ საკუთარსაც აღმოჩნდება მათს საქმიანობაშიც. ამ თვალსაზრისით ბევრ მნიშვნელობას იძენს გ.სუნდუკიანის მოღვაწეობა ქართულ დასში, მისი ხელმძღვანელობა სპექტაკლების მზადების პროცესში, შენიშვნები და რჩევა-დარიგებები, რასაც მსახიობებს ყოველ შუშაობის დროს აწვდიდა.

კ.ყიფიანის, მ.საფარიან-აბაშიძის, გ.სუნდუკიანის ქართველის ესაკერინეს მიჯნებები, რომლებიც გ.სუნდუკიანის ხელმძღვანელობას ესება, მითითებული აქვთ: ი.გრიშაშვილს, გ.ბუხნიკაშვილს, ჟ.დალიდაის, ბ.არველაძეს დასახელებულ მასწრიებში. ჩაწერილ მის მიერ ჩაწერებული რეპეტიციების სტენოგრაფიული ანალიზი და სახეების გაანალიზება ჩვენ მიერ პირველად ხდება ქართულ თეატრ-

ცხოვრებაში.

ი.ტოპალური აღნიშნავს, რომ "ამ სუმბუკიანცის პიესებში ასეთი სიცოცხლე და ისტორიული სიმარტივე ჭარბობს, ეს აიხსნება იმითაც, რომ ამ პიესებში მთელი დასი ხმამეტყველია. ყველა მსახიობი, თითო პატარა როლის შემსრულებელიც კი, დაკვირვებით და უაღრესი გულისხმიერებით აქვს ავტორისაგან ჩაფიქრებულ სახეს. სუმბუკიანის პიესების სცენური განსახიერება, ალბათ, ისეთი რამ ეფექტია, რომელიც ანსამბლური მარჩიელებია, და რატომ ბერე? იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლებს ქმნიდა ერთი რეჟისორ-ხელმძღვანელი და ეს იყო თითქმის ავტორი, - იგი შესანიშნავ რეჟისორობას უწევდა მსახიობთა ბევრ კოლექტივს, რომელიც მის პიესებს ასრულებდა, ამუშავებდა მიზანსცენებს, ალაპირებდა ტრიპს, ჩაცმულობას და სხვ."[1].

და, იქვე დასძენს, რომ "ისეთნაირად რა ღრმადგული დასების ხელმძღვანელებია, თუ რა დიდ რისკს ასრულებდა ავტორიც სუმბუკიანცი თავისი პიესების სცენურ გამარჯვებასა და მხატვრულ ასახვაში, ბოლომდე იწვნევდნენ მას პიესის იდეურ ჩაბნელებლად, დაბნელებულად; ასე რომ, შეიძლება ითქვას, ავტორის სუმბუკიანცის პიესები უკანასკნელი იშვიათად დაფნული!"[2].

ამრიგად, გ.სუმბუკიანის რეჟისორული მოღვაწეობა ქართული თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს და მისი შესწავლა სარეპეტიციო პროცესის ჩატარების გარკვეულში აუცილებელი ხდება.

გ.სუმბუკიანის ბიოგრაფიიდან და მისი ცხოვრების მოგონებებიდან ირკვევა, რომ იგი ხშირად მოგზაურობდა საფრანგეთში. სოფიკო ჭიაურელის ზოგადად და პრიგესიორად ყოფილი შესანიშნავი

---

1 ს უ მ ბ უ კ ი ა ნ ი გ., პიესები, ტ.XVIII.
2 ი ქ ვ ე, ტ.XIX.

ექნებოდა პარიზის დეკადენტების ცხოვრება. მაგრამ ჩვენს ხელთ არსებულ დოკუმენტებში არ არის მითითებული კერძოდ, რომელი დეკადენტის სპექტაკლები. აქვს ნაბახი გ.სუნდუკიანს პარიზში ყოფნისას. არცერთ მეხსიერებს მოყვანილ ცნობებს არა აქვს ასეთი ფაქტი მითითებული. ეს ვარაუდი კი სიმართლეს მოკლებული არ უნდა იყოს, ვინაიდან გ.სუნდუკიანს მიმოწერაც კი ჰქონია ლიუბა-შვილთან მისი პიესის "პეპოს" სანახაობაში დადგმის თაობაზე[1]. ყველა მემუარებში, გ.სუნდუკიანის რეპეტიციების მსვლელობაში გამოცდილი და საოცარი ხელოვნების რაობაში ღრმად ჩახედული პროფესიონალის დასკვნები შეინიშნება, რაც დაფიქრებინებს, რომ იგი კარგად ერკვეოდა მისი თანამედროვე სასცენო ხელოვნებაში და საკმისი უნარიც გააჩნდა რიტორც რეჟისორსა და ხელოვანს.

სპექტაკლ "პეპოს" სამგადიოს თაობაზე კ.ყიფიანი შემდეგ ცნობას გვაწვდის[1]:

"ტურაშვილის იკაბში ეამგადებიდ გაბრიელ სუნდუკიანის კომედია "პეპოს", 1871 წელს, რიღები გაბაწილებულ ასე იყო, რომ პეპოს თამაშობდა ჩამიჩიანი, ლიკოს როლს ალექსანდრე იმამაშვილი, შუშანას როლს ბატონა ნამარიანცისა, კაკეს როლს საგინიკი, მე სულ მოკლედ დამსვეს. დაიწყო რეპეტიცია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა თვით ავტორი სუნდუკიანცი... გამოვიდა იმამაშვილი და დაიწყო ლიკოს როლის ალსრულება. ამოიღო ხმა თუ არა, ლეონიძისა იერიქონის შუკის დაკრესა, ისეთი ბოხი ხმა ჰქონდა. შეიშმუშნა სუნდუკიანცი. აქეთ მუ ქცეულიდა, ნამად სდგომიდა, მოხუცის კილოში, უფრო ხრინწიანი ხმით, უთხრა სუნდუკიანცმა, მაგრამ იმამაშვილმა ვერა გაიგო - ხმა არ ემორჩილებოდა, ყვირიდა და ყვირიდა, დაკვირი შუას

---

[1] სუნდუკიანი გ., პიესები, გვ.VIII-IX.

[2] "პეპოს" პირველი დადგმის თარიღის თაობაზე იხ.: ეთერ დაიდაია, კოტე ყიფიანი, თბ., 1975, გვ.99-103.

ბიაკილი ლეონებისა. გაიჩერეს და გამოიყვანეს კიდე მაისურები; ამასაც იმწარი ხმა ჰქონია. გამოიყვანეს ლადო ასპრიძე, რომელიც მიმშიმოის რიხს ასრულებდა, მაგრამ გადაწყვიტეს, რომ ისევ მიმბიმოი იყოფილიყო და ციხისჯის დაიწყეს სხვისი ძებნა. ავიდნენ ზე და ეეებნები იწყეროს: - Ну да, какие! Чего ты ревешь в самом деле, вка керихонская труба! ბიჭი აქ, აი ზე ტყვია, რომელიც უნდა სდევდა შენი სადეველი, დაიბრინწიანე ხმა და დაიწყე სუფლირება. ერთი იციიდე სიტყვა რომ ესმოდა, მიხვედრა სუნეკიანი, მაკიაც შუბლში და ხმამაღლა დაიძახა: "Вот мой Гико " დაჭერეს ტაში და დასძახეს აქა-იქ: ციკი-ციკიანი! ციკი-ციკიანი!"[1]

გ.სუნეკიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილ კ.ციციანის მოგონებაც დაიბეჭდა 1921 წლის "სახალხო გაზეთში", სადაც ამავე რეპეტიციას იგონებს და აღნიშნავს, რომ: "მას აქვს ამ როლს უასრულებ, თვით ავტორისაგან დასმული და განწირული...

როცა იმის პიესებს ეამბაიებოდა, სუნეკიანი ყოველს რეპეტიციას ესწრებოდა და დასწავლიდა, რომელსაც უნდა წარმოედგინა იმისი დაუვიწყარი ტიპები"[2].

ამავე სტატიაში მოუთხრობს, რომ: "სუნეკიანი ყოველივეს ესწრებოდა რეპეტიციას და რეჟისორობას ეიწვევდა დიდის ყურადღებით და მეცადინეობით"[3].

XIX საუკუნის 80-იანი წლებისათვის სამეალო საქმისწარმოების ერთიანი სისტემა - თეატრ-დრამატურგ - უკვე ირღვეოდა. გ.სუნეკიანი ავტორის თეატრის საუკეთესო წარმომადგენელი იყო. მოთხრობილი რეპეტიციების შესწავლა დაფიქრებინებს, რომ

---

1 ყ ი ფ ი ა ნ ი კ., მოგონებები, წერილები, ფშ., 1964, გვ.16.
2 გაზ. "სახალხო გაზეთი", 1912, №559.
3 ი ქ ვ ე.

გ.სუნდუკიანში, ერთი მხრივ, "აქტორისეული რეჟისურის" ტიპური წარმომადგენელი გახლავთ და, მეორე მხრივ, ახალი რეჟისურის ელემენტებს გულმოდგინედ აგებდა.

"აქტორისეული რეჟისურა" უპირველესად მსახიობისგან იღებდა რეპარკების გუსტ დაცვას, აქტორის ჩაბნელების გუსტ სცენურ ხორცშესხმას. ასეთ დროს ერთი აქტორი ხსნიდა მაყურებლის დედაგრს და სპექტაკლი ტექსტის ადეკვატური იყო. დასაშვებია, რომ ასეთი წარმოდგენები იუსტრაციული თეატრის საუკეთესო ნიმუშების წარმოადგენდა. როლების განაწილებასაც მსახიობების ინდივიდუალური მონაცემებიდან გამოსაცვრავდნენ. ამიტომაც, ამპლუას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. გარეგნული ტანების ძიება, გაბედული ექსპერიმენტები, სპექტაკლების სახიერი ფორმის მიგნება - ახალი რეჟისურისა და ახალი სათეატრო ესთეტიკის ეს ელემენტები აქტორისეულ თეატრში, აქტორისეული რეჟისურის წიაღში ორგანულად ინტეგრირებოდა.

როლის ხორცშესხმა რეპეტიციებზე უმთავრესად საჭირო ინფორმაციის მიგნებით იწყებოდა. დასაშვებია, რომ სიტყვიერ მოქმედებას ფიზიკის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. აღნიშნულ რეპეტიციაზე სწორედ კ.ყიფიანის მიერ მიგნებული ინფორმაციამ მიიბიძგა გ.სუნდუკიანი და სხვა მსხვილებულნიც. ი.ტრიფაშვილი სანდომიანად გამოიყენებს ძველი თეატრის მსახიობის ამ ელემენტს: "მესანთმნანეი დიქციის გარდა, მან ჭკუიდან საჭირო და აუცილებელი ინფორმაციის მიგნების ნიჭი, ფანტაზიის ისეთი კილოები ჰქონდა და აკერებდა, რომელიც მაყურებელს მაღალი სიამოვნებით აკმაყოფილებდა ტრირის სცენის მოთხოვნას მისი დანაწყობილების სხვადასხვაობას".

"ხათაბალაშიც" ასე ყოფილა: კოტე ყიფიანი რომ იტყოდა: "მე ტრასის იმპულსი გამომასვლა შეძახილი!" - მაყურებელი ტრიალებდა ამ ფანტაზიის სიძლიერეს[1]. რა ქნა უნდა, ინფორმაციის მიგნება

---

[1] ს უ ნ დ უ კ ი ა ნ ი გ., პიესები, ტ.XVII-XVIII.

გასუნდუკიანის ტრილოგიაშიც ქალაქური ყოფა-ცხოვრების, წეს-ჩვეულებათა ღრმა ცოდნას იჩხიკება. ოპერა აქტორი მეტისმეტად კარგად იცნობდა ძველი ტფილისის ბიტადარდ და დასაშვებია, რომ როლის გაცნობას, სიუჟეტებს, ოპერაც კარნახობდა და უსწორებდა მსახიობებს. ყოველ რეპეტიციაში, იმპროვიზაციის ფერადოვნებასა და სიმსუბუქეს მისი უშუალო შეფასებით ადგენდნენ მსახიობები, რადგანაც თითეული ყოველ რეპეტიციას ესწრებოდა აქტორი და რაკი ესწრებოდა მონაწილეობდა კიდეც სპექტაკლის მზადებაში.

ძველ თეატრში მეტისმეტად იყო გავრცელებული გარეგნული გარეგნობის, მიმიკის, ჟესტის, როლის ეგზოტიკური გარეგნული მისახვის /პირწერეთის/ ძიება. ამიტომაც, ტრიზის ხელოვნებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. გასუნდუკიანი ტრიზისა და კოსტიუმების შერჩევასაც დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა. ჭეშმარიტად, რომ იგი ცხოვრებისეული სინამდვილის სრულ იღებას უცილებს ყურადღებას ჯამირბაზ ამ მხრივ აღდგენილი ქართული თეატრის მიღწევაა მისწრაფებანი ეპოქის მიერ წამოყენილ ძირითად მოთხოვნას შეესაბამებოდა და გასუნდუკიანის რეპეტიციაც ხასიათიც ამ მოთხოვნის შესაბამისს წარმოადგენდა[1].

კინოკამერის მიღმა ბიჭვინთაში იწყებდა, რომ მისი, როგორც მსახიობის, აღმოჩენა გასუნდუკიანს ეკუთვნის. ამაშიც გამოიხატა დრამატურგის აღმა და სამყაროში საოცარი გუმანი. როგორც ოპერა მსახიობი აღმოაჩინა, ეს რიგ აქტორის უშუალო მიწაწილებით შეუქმნია და შემდგომაც მისივე ხელმძღვანელობით გამოცდება.

რადგან დრამატურგი ოპერა განადგებდა რეპეტიციას, ხელმძღვანელობდა სპექტაკლის მზადების პროცესს, უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი ცხოვრობდა საკუთარი ჩანაფიქრით, შემდეგ პირდა საკუთარი ხედვა კიდევ უფრო ღრმად გადაეცა მსახიობებისათვის. უფრო ცი-

---

1 იხ.: გ. ა რ ე ე ლ ა ძ ე, გამრიელ სცენიკათა და ქართული სიმღერები. გვ.106-107.

ლობა მაინ ქვეცნობიერების ამოქმედებას, რაც ორგანულად და-
ბადებული რიტის სახიერება, რომელიც ცხოვრებისეული სიმარტივით
იქნებოდა განპირობებული და ამავე დროს დაემხვევოდა მისეულ ხე-
დვას. თუ ღრმად ჩავუკვირდებით ამ პროცესს, მსახიობის გამომსა-
ხველობის საშუალებათა მიგნებისა და ფიქსირების პროცესს, და-
ვინახავთ, რომ ამოსავალი წერტილი არის აქტორის ინდივიდუალური
ხედვა, დრამატურგი ცდილობს მსახიობში გააღვიძოს დანამიაბრე
ხელოვანი. საერთო ხელოვნების განვითარების იმ ეტაპზე, რომე-
საც დაეხო აქტორი ხელმძღვანელობს რეპეტიციას, უპირველესად
ხდება მიზნები ტბირისა და აქტორის ინდივიდუალურ დონისებათა
დამთხვევის ძიება, მაქსიმალური შეხების წერტილების ძიება, ხი-
ლი საბოლოოდ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რომ აქტორის
პირადი შეხედულება იქცევა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, "აქტორი-
სეული დეადრში" აღრეულად იყო დამკვიდრებული მსახიობის ამპლუის
საკითხი.

კ.სტანისლავსკი აღნიშნავს, რომ "მას აქვთ ამ როლს /ტიპის - ნ.
ა./ ესარჩევს დენი აქტორისაგან მასშტაბი და დაწერილი". რას
ნიშნავს დეადრის ენაზე სწავლა და დაწერილა? უფრო, ნაცარმო-
ების ანალიზს და არა ტექსტის სწავლას, ცხოვრებისეული სინამდვი-
ლის დადგენას სცენურ ქმედებაში, სახიერ და ფუსტ საშუალებათა
ძიებასა და დაგებას, მიუანსების აღმოჩენას, რომ სახიერების
მიგნებას. აი, ამ პროცესს ხელმძღვანელობდა კ.სტანისლავსკი, ცარა
იმისა, რომ იგი ფლობდა დრამატურგისადმი აუცილებელ უფარს -
დაინახოს, შეიმეცნოს, დააფასოს და სიტყვით დადგისცეს ცხოვ-
რებისეული სინამდვილე, შექმნას სიტყვის დაბადების ორგანული
პროცესი /დიალოგი, მონოლოგი/, იგი უდავოდ იყო დაკილიებული სი-
ტყვის მიღმიერებაში დადგენის მიჯნაც. ეს დონისება კი რეჟისო-
რის საქმიანობის ძირითადი ნიშანია, მისი პროფესიის ატომური ,

რიმლის გარეშეც რეჟისურა რიტორგ-პრიფესია არ არსებობს.

გ.სუნდუკიანის "პეპოს" ქარგული სცენისმოყვარეები და შემდგომ აღდგენილი ქარგული თეატრის დასი ხშირად წარმოადგენდა ხილვა. ახლა ეწახება რიგით ავასებდა პრესა სპექტაკლს.

კ.ყიფიანის მიერ აღმერილი რეპეტიციების შედეგად შეიქმნა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლი, რომლის დადგმაც განზრახული იყო 1871 წლის შემოდგომაზე, პრესას არ შეუფასებია. მაგრამ, ვინაიდან ჩვენ მსახიობები აღნიშნავენ, რომ გ.სუნდუკიანი ყოველთვის ესწრებოდა რეპეტიციებს, ბილი ორს კი აუცილებლად, ამიტომ, კ.ყიფიანი აქტორისეული ხელმძღვანელობდა შემდგომშიც ლილის რიგის განსახიერებისას, უნდა ვიფარაუროთ, რომ აღდგენილ ქარგულ თეატრ "პეპოს" თრიალეთის პირველნელ რეპერტუარი ასრულებდა. მიგ უფრო, რომ სხვა რეჟისორი, რომელმაც განსაკუთრებული რილი იღებდა ამ პიესის დადგმაში, არსად არ არის მითითებული. ეჭვი იყო ასეთი, იგი მცირე შენიშვნებს შეიტანდა, მიგ უფრო, რომ გ.სუნდუკიანის ავტორიტეტი ამგვარიშენასწორებელი იქნებოდა. რა თქმა უნდა, სხვადასხვა დროის დადგმებში ცვლილი დეტალები დამუშავდა, ახალმა შემსრულებლებმა ახლისი შეიტანეს სპექტაკლის მართველობაში /მაგალითად, ე.ამაშუკელი - ჰიმნიშვილი, ლუიზა - ნ.ტაბუცია, ეფემია - მ.საფარელი, კაკული - ა.ცაგარელი და ა.შ./.

ჩვენს ეარაუდს ადასტურებს ნ.საფარელი-აბაშიძის მიმოწერა: "ვიცი, მარტო იკეთებდა სუნდუკიანის პიესებში. ეს მახსოვს, რადგანაც გაკვირვებია, იმისი პიესები იყო ჩვენი გართობის ნაკლებად. ამ პატარა აქტის პიესებს ჩვენ თითების უნაკლოდ ვითამაშებდით და მეორედაც კარგი გვეთქვა. რაც სუნდუკიანის პიესები მიმიღია, ყველგან არაჩვეულებრივად გაეხარებია, ეგრე ამბობდა ილია ჭავჭავაძე. ყველას

გმწეილია, მსახიობებმა ყური დვითონ ღილაება, სრულიად უმნიშვნელო რილის შემსრულებელი რომ ენახა გამოცდილი, სასტიკ ყურადღებას მიაქცევდა და გეტყოდა: "ვენაცვალე, შვილებო, ამა და ამ რილის შემსრულებელ გამოცდილია და ეს ჩვეძლება, ჯერ ის ადგილ გაეარიო". მისი მისვლა ყველაში აიფრთოვანებდა გამოიწვევდა ხიდე"[1].

ამრიგად, სინამდვილეს მიკუთვნებული არ უნია იყოს იმის მტკიცება, რომ სპექტაკლი "პეპო" უკვე პროფესიულ თეატრში აქტორისეული რეაქციით იდგებოდა. ამიტომ, ყურადღებას გარშიადგენს ის ფაქტ, რომ რეცენზიების ანალიზის დრის გათვალისწინით დვით დრამატურგის ღანი პიესის სცენური ხორცშესხმის პროცესში.

1875 წელს გაზეთმა "დროებამ" დაბეჭდა ს.მესხის ერცელ წერილ /სტატია ორ ნომერში იყო დაბეჭდილი/. მასში განხილულია პიესაც და დადგმაც. ჩვენ მხოლოდ სტატიის იმ ნაწილს შევეხებით, რომელიც სპექტაკლს ეხება.

" უფ.ჩამიჩკიანი ნამდვილი არტისტია, დაბეჯითებული, გამოცდილი არტისტი, რომელმაც თითქო ცხოველი სული ჩაუდგა პეპოს როლს. იმისი მიხვრა-მოხვრა, დაცის დაჯერა სცენაზე და ყველაფერი დამდეილს დბილისს კინტოს მოგონებებია და ჭეშმარიტ წარმოუდგენია მაყურებელსა.

საუბედუროდ, უფ.ჩამიჩკიანს ერთი ნაკლოვანებაც ჰქონდა, რომელიც ყველამ შენიშნა: ქართული ენის უცოდინარობა ხშირად ეტყობოდა; უჭირდა ბოლომდე სიტყვების გამოთქმა და,ამის გამო ბევრმა მშვენიერმა აღგმა პეპოს ამ თითქმის შეუნიშნავად და კრიტიკი წადებულების მიუხედავად ჩაიარა.

---

1 გაზ. "კომუნისტი", 1926, №9.

უფ.ნაბაძემ მეორე მიქმედებაში ჩინებული იდამაშა, მესამე-ში კი, ცოტა არ იყოს, მიმეტებულს ელანდა და ცახცახებდა, თუმ-ცა,იმ საშინელი სიტყვების ბრუნ, რომელიც იმას პეპისაგან ესმი-და, და იმ ტრაგიკულ მდგომარეობაში, მართალი რომ ჰქონდა კაცმა, ამ მუხლური ღელვისა და შფოთვის შესახ არა დარჩომოდა რა.

სხვათა შორის, ისეთი დანისმისი ეცვა და სახეც ისეთნაირად ჰქონდა გაკეთებული, რომ რომელსაც პაპარა ჩინოვნიკს უფრო გვან-და, ვიდრე ქალაქის მეიდარ ვაჭარს. რაც უნდა ექსპრომტად და უკა-დასკდელის მიდგმულ ჩაიცვას სომხის ვაჭარმა - სომხიმა მაინც და-ეტყობა.

კაკულია /უ.ი.ბაქრაძეს/ ხმა არ ამოუღია, მაგრამ ცოტა მიმეტე-ბული მიძრაობა მიუხედავია.

ტიპის, მუშანასა და ეფექტის თამაშში სცენის სასტიკი კრიტი-კოსიც ძნელად მოსახვედა შესამჩნევს ნაკლოვანებას.

საბედნიეროდ რამდენჯერმე გამოიხმო აქტორი უფ.სუნდუკიან-ცი და ყველა მოთამაშეები და ხმები ტაშის კვრით დასასრული ისი-ნი. ირიაქლი სამართლიანად გაიმხიარულეს ეს საბედნიეროდ დაწაგ-ძნება და მადლობა: ავტორმა მშვენიერი კომედიისათვის და მოთა-მაშეთ ტალანტიანობისა და ნიჭიერად მართლებისათვის.

უკანასკნელი ჩვენი სიტყვა და წაგება ის იქნება, რომ ამის-თანა ფიქრები და ესთეტიკური დაკვირვება, რაც შეიძლება ჭრი ხში-რად ეწვიოს ჩვენს საბედნიეროდ..."[1]

ს.მესხის მეორე მოცულობილი სტატია ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველი - ერთად გამოცემულის პიესის, მეორე, მცირე მოცულობის, ეხე-ბა სპექტაკლს.

ეს ფაქტი ქართული სათეატრო კრიტიკის მკვლევართათვის ფრიად

---

[1] მ ე ს ხ ი ს., წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1958, გვ.114-115.

მნიშვნელოვანია. ვინაიდან პიესა ჯერ არ იყო დაბეჭდილი, და მას ფართო საზოგადოება არ იცნობდა, რეცენზენტმა საჭიროდ მიიჩნია, რომ დრამატურგის ავ-კარგი გაეცნო მკითხველისათვის. ს.მესხი უპირველესად "პეპის" მაღალ შეფასებას აძლევს და აღნიშნავს, რომ "...ამისთანა ჟანრიანი, სცენის დამამშვენებელი კომედია ჩვენს საზოგადოებას ქართულ ენაზე და სცენაზე ჯერ არ უნახავს..."[1] და, შემდეგ დასძენს: "აქ გამოყვანილი პირები ჩვენი კარგი ნაცნობები არიან; იმათ ყოველ დღე, ყოველ ნაბიჯზე ვხედავთ ჩვენ"[2].

როგორც ვხედავთ, რეცენზენტი გამოყოფს ორ მომენტს – პიესის სცენურ ღირსებებს და ცხოვრებისეული სინამდვილის სიზუსტეს. შემდეგ მკითხველს აცნობს პიესის შინაარსს და აქებს თითოეული პერსონაჟის ხასიათს.

რეცენზენტი მსახიობთა შესრულებას ძუნწად ახასიათებს, უმეტესად ნაკლს აღნიშნავს. როგორც ირკვევა, იწუნებს ი.ნაკაშიძის ქრიმსა და კისლიუმს, ახასიათებს კიდეც, რატომ. განსაკუთრებულად გამოყოფს ტექის, შუშანასა და ეფემიას როლის შემსრულებელ მსახიობებს.

როგორც ვხედავთ, ს.მესხი მხოლოდ მსახიობთა თამაშს განიხილავს. ინტონაცია, ხმა, გრიმი, მიმიკა, ჟესტი – აი, რა ხდება მისი მსჯელობის საგანი, იგი ეხება მხოლოდ მსახიობის ხელოვნების გამომსახველ არსენალს, სხვა სადადგმო საკითხებს არ აღნიშნავს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ზემოხსენებულ სპექტაკლში მხოლოდ მსახიობთა შესრულება იყო მნიშვნელოვანი, ვინაიდან სადადგმო კულტურის რაიმე გამოვლენა უყურადღებოდ არ დარჩებოდა ისეთ პროფესიონალ კრიტიკოსს, როგორიც ს.მესხი იყო.

---

[1] მ ე ს ხ ი ს., წერილები თეატრის შესახებ, გვ.109.

[2] ი ქ ვ ე, გვ.111.

ეს დაკვირვება, რომ სცენისმოყვარეობა ამ წარმოდგენის მიმზადებასაც ხელშემწყობი აღმოჩნდა, მაძლევს საშუალებას აღვნიშნო, რომ გ.სუნდუკიანი ძირითადად რეპეტიციებზე მსახიობების ტექსტზე მუშაობის პროცესი იყო დაკავებული. მისთვის მთავარი იყო მსახიობის რიგზე მუშაობის ორგანული გზა, სასიამოვნო ატმოსფეროს, მსახიობის გაშიშვლებული საშუალებაა გამოეყენებინა და სახიერება. სხვა სარეჟისორო საშუალებებს არ იყენებდა.

რეჟისორ ვხედავთ, გ.სუნდუკიანი რეჟისორ აქტორისეული რეჟისურის წარმომადგენელი. ეიდ ერის უამრავს მსახიობთა შორის პიესის ამოხსნას. მასში ახალი რეჟისურის სხვა ელისებები მხოლოდ ნაწილობრივ ჩნდება.

1879 წელს სამეფო ტატრი "ერევანში" კვლავ აქვეყნებს რეცენზიას ახლა უკვე პროფესიული დეატრის შიერ დადგმულ სპექტაკლზე "პეპო". ამჯერად წარმოდგენის ხარისხს უარყოფითი შეფასებას აძლევს კრიტიკოსი. წარუმატებლობის მიზეზად პიესისადმი დასის არასერიოზულ დამოკიდებულებას ასახელებს და ასაბუთებს კიდეც: "მოიხსენიებდა იცის ჩვენი აბრ ქ.-ბრიელ სუნდუკიანის კომედიის" "პეპოს? შესახებ. ეს არის ერთი ჩინებული და ხელოვნურადაგანი დრამატული ხმბულება, მაგრამ ამასთანავე ეს არის ისეთი რთული, მძიმე, სერიოზული ხმბულება, რომლის წარმოდგენა ასე ადვილად არ შეიძლება... ყოველ მოქმედი პირი ამ კომედიისა ტიპია ჩვენი ცხოვრებიდან ამოღებული, ისეთი ტიპია, რომელიც კარგად უნდა შეისწავლოს მოთამაშემ, რომლის ხასიათშიც უნდა ღრმად ჩაფიქრდეს, და ამბავს, რომ ცოტა არის მაინც ხელოვნად და ბუნებრივის მიმსგავსებით წარმოადგინოს.

ამაზეთარებრივ ვამბობთ, რომ "პეპოს" აქტორმა ისე კარგად იცის ყოველი მოთხოვნილება სცენისა, რომელი, არა და ჩვენში, ბევრს ევროპაშიაც ბევრს არ იცის. და, რადგან ეს პიესა სცენისათვის დაუწერია, მაშასადამე, კარგადაც იითამაშება. მართლაც, ჩვენ

ტენიანობს "პეპი" ქარხულსავე სცენაზე, რომელსაც ბაბეული და ტრია მიაბეჭდილება მიუხედავია ყველა მაყურებელზე.

არაფერ არ იტყვის ამას ტუჩიზელის წარმოდგენაზე. ჩინებული პიესაა, მკვეთრი ადგილები, კარგი სურათები და სიტყვები პიესისა ისე წახდა ურიგო თამაშის წყალობით, რომ მაყურებელში თიეტრის არავითარი გრძნობა არ აღუძრავს...

და ეს წარმოსდგა იმიტომ, რომ აქტიორები და აქტრისები სრულიად არ იყვნენ მომზადებულნი ამ პიესის სათამაშოდ. არა და არ იციდნენ - და რიგორ უნდა ეთამაშა, არა და არ ყოფილა დაუიანთი როლების ხასიათი და ტიპი. არამცთ დეით როლებიც არ იციდნენ სრულიად.

ისევ ,როგორც არის უფ.კ.ყიფიანია /კიკო/, ე.აბაშიძემ /ბიბიშიკი/ და ნ.ლაბუშიამ /მუშანა/ არ გააჭყეს დაუიანთი როლები, თუმცა, როლის უცოდინარობა ხშირად ამათ იამაყრობასაც ბევრ ადამიანს უკარგავდა, გვარიანად იამაშა უფ.ცაგარელმა /კაკული/, მაგრამ, საბედნიეროდ, ამანაც არ უკადასრული ტრის ჰადაჟარბება, ფარსი დაიწყო, ერთმა მიმეჭებულმა იმანჭება.

დეიდა პეპი /გ.მარაბელი/ ისე ცუდი იყო, ისე არ ჰგავდა მეოცეს პეპის, რომ მაყურებლები დავასა და ყურს არიდებდნენ. არც მიხეკა-მიხეკა, არც ლაპარაკის კილო მეოცეებისა..."[1]

კ.მესხის კრიტიკა უპირველესად ტექსტის უცოდინარობასა და დასის მერელ მომზადებას ეხება. ა.სუხიშვილის დარაგულობის ხასიათი გასაბერავს უფრი მეტად დაკერებულ გამსახიერებას. ამას პირდაპირ მიუთითებს რეცენზენტი. როდეს ეხებიან ცხიერებისეული სინამდვილის სცენურ გამხატვრიერებას საგანგებო მომზადება ესაჭიროება, რომ უფრი, რომ საბოლოდ ჯერ ვერ-

---

1 მ ე ს ხ ი ს., წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 135-136.

ეია ანსამბლურ შესრულებასაც და ცხოვრებისეული, ტიპური ხასიათების არსებობას თეატრში. პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველსავე სეზონში ქართული საოპერო კრიტიკა მკაცრად უდგება დასის ნამუშევარს. უნდა ვიღარაუროთ, რომ საბჭოთაოების მიმართებაშ, საოპერო კრიტიკის დონემ ხშირ ფაქტორებთან ერთად წარმართეს აღდგენილი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. აღნიშნული კრიტიკა, გარდა გ.მაჩაბლის პეპის შესრულებისა /ს.შესხის აგრეთ, მსახიობი ხშირ ამპლუის როლებს უნდა დამარიბდეს/, სპექტაკლის დაბალი დონის მიზეზად მიუთმაღებლობას - ე.ი. რეპეტიციათა უხარისხო წარმართვას მიიჩნევს.

ამ სპექტაკლის წარუმატებლობის უპირველესი მიზეზი, ჩემი ფიქრით, სარეპეტიციო დროის შეზღუდვაში უნდა ვეძიოთ. ხოლო "პეპი" ისეთი პიესაა, რომელიც მსახიობთა ურთიერთმოქმედების ბაკაბს ლოსტიობს, რაც რეპეტიციებზე უნდა დაიხვეწოს. როგორც ჩანს, ამას საშუალება მსახიობებს არ მიეცათ. ამავე დროს პროფესიულ თეატრში სცენისმოყვარეთაგან, ძველი წარმოდგენის შემსრულებლებიდან, ბევრი აღარ მიეღებოდა. ახალი შემსრულებლების ძებნაში მომზადება რეპეტიციათა ტრადიციულ რაოდენობას იმახვილა, რათა მსახიობებს პარტნიორთან შეთანხმებისა და სცენების შეიდარი გამომსახველი საშუალებები ერთ მელიანობაში მიეკვლიათ. რიგებ ინდივიდუალური მუშაობა, რომელიც იმხანად ტრადიციულ საშუალებას წარმოადგენდა, ასეთი სახის პიესის მისამართებლად საკმარისი არ აღმოჩნდა, რადგან ახალი დრამა, ახალი სახის საოპერო ესთეტიკა ახლებურ საშემსრულებლო ეა სადგურს ითხოვდა. ამიტომ, დაუსაბუთებელ დროის შესრულებლად დადგა რეპეტიციათა რაოდენობის გაზრდა და ფიზიკების ძებნა.

ს.შესხი შემსრულებლად ჩვენს ტრადიციას კ.ყიფიანს, როგორც ჩანს, მსახიობი წარდგა აქტორისეული ტექნიკით ასრულება დ-

ქის რიტს, რიტორც თავად აღნიშნავს კიეცე.

იმავე სტატიაში ს.მესხი წერდა: "ძალიან მიკვირს, რომ ავტორმა, რომელიც რიგორც ჩვენთვის უკანასკნელს /გენერალურს/ რეპეტიციაზე დაესწრო და რომელიც, რასაკვირველია, კარგად დარწმუნებულია, რომ ეს მიღამაზებული სრულიად არ იყენებს მირგაღებული "პეპის" წარმოსადგენად, ეამბობს, ტეიკერს, რომ ატყორცა მისცა ბება თავის პიესის ასე ეწოდა წარმოდგენისას"[1].

რიტორც ირკვევა, ამ ღამეხვეევაში სპექტაკლის უკანასკნელ რეპეტიციას გ.სუნდუკიანი დაესწრო, არამედ ჩაწერა კიეცე რეპეტიციის მსვლელობაში. შესაძლოა თავისი აზრიც გამოთქვა წესრეების თაობაზე, მაგრამ ამჯერად ეწეეტი აღმოჩნდა მისი ატყორიტეტული ხელმძღვანელობა. ყოველ შემთხვევაში, ამ წარმოდგენის რეპეტიციების შესახებ ცნობებს ვერ ჩიეაკვლიეთ, რომ შესწი მიგვეთითებია მიგვეცემი. ამიტომ, მხოლოდ ეარაუდის სახით ჩამოვაყალიბეთ ზემოთ აღნიშნული მოსაზრებები.

ჩვენს ყურადღებას იმსახურებს ს.მესხის ერთ გამოყენებული ტერმინი - უკანასკნელი "გენერალური" რეპეტიცია.

რიტორც ირკვევა, პროფესიული თეატრისა და სტაბილური დასის ქვეშის აუცილებელ პირობას რეპეტიციათა სახეობის მეცნიერად წარმოადგენს. ადრეული ქართველ თეატრში რეპეტიციათა ტიპები თანდათან ჩამოყალიბდა. საყურადღებოა, რომ უკანასკნელ რეპეტიციას უკვე მაშ სპექტაკლის კვალს ატარებს. გენერალურ რეპეტიციაზე ხალხური მსახიობთა წესრეებასა და გამოსასვლელ სიმღერებთან მიმართებაში კორექტივების შეტანა. ეიწყებს პარტიტურა ერთიერთმიმდევრობის ლოგიკის შეცვლას, ეიბრიან ერთის წესრეებიდან რაიმეს წესრეება იწყებს პარტიტურა სიმპასხი მეფასებაა შეცვლასაც. გენერალურ რეპეტიციაზე, რომელსაც მთელი კოლექტივი ჩაუფიქრის წესაძლებელ

---

1 მ ე ს ხ ი ს., ნარკვევები თეატრის წესახებ, გვ.137.

მაქსიმუმს აჩენს, კორექტივის შეტანა უფრო შეუძლებელია. ყოველ შემთხვევაში, სათეატრო პრაქტიკამ სადღეისოდ სრულიად ნათლად გამოავლინა გენერალური რეპეტიციების ამგვარი ხასიათი და მნიშვნელობა.

რა თქმა უნდა, იმხანად გენერალურ რეპეტიციებზე ავტორის დასწრება, თანაც სათეატრო ხელოვნებაში ჩახედული ავტორისა, საშემსრულებლო კულტურის ამაღლების საწინდარსაც წარმოადგენდა. დრამატურგის ამ უფლებასა და მოვალეობას საგანგებოდ აღნიშნავს ს.მესხი. ავტორის მონაწილეობა სპექტაკლის მზადების პროცესში მისი როლის დაცვასაც ნიშნავს, ამიტომაც შეარქვა ს.მესხმა ავტორის ამ უფლებას "ავტორის ბუნებითი უფლება"[1].

ასეთ დიდ ყურადღებას აქცევდა ს.მესხი სპექტაკლის მზადების პროცესს, ამიტომაც წერდა რეცენზიაში თეატრის კულისებს მიღმა ცხოვრებას და ერთგვარ დაუნდობლობა გამოიჩინა თვით გ.ცურე-კიანის მიმართაც. ამავე დროს ტერმინის ქართულ შესატყვისსაც მიაგნო და გამოიყენა.

ამრიგად, სპექტაკლის შექმნის დროს პრესაში უკვე რეპეტიციაც არის ნახსენები, რაც მიგვანიშნებს, რომ თვით რეპეტიციათა მნიშვნელობა კარგად ჰქონდა შეგნებული ქართულ საზოგადოებას და ამასთანავე იღვწოდა ამ პროცესის თვისებრივად შეცვლისათვის.

1879 წლის 24 დეკემბრისთვის ქართულ პროფესიულ დასს კვლავ წარმოუდგენია "პეპი". ს.მესხს კვლავ გამოუქვეყნებია რეცენზია გაზეთ "დროებაში". ასე ოპერატიულად ეხმაურებოდა იმხანად პრესა ქართული თეატრის ცხოვრებას.

როგორც ამ რეცენზიიდან ირკვევა, ამჯერად სპექტაკლის საზოგადოების მიწვევა დაგვიანებულია. ს.მესხი კვლავ აკრიტიკებს

---

1 მ ე ს ხ ი ს., წერილები თეატრის შესახებ, გვ.137.

მ.მაჩაბელს - პეპის რილის შემსრულებელს, და დასძენს, რომ მას სწორედ დამაჯერებლობა აკლია, რის მისი ქმილი არ ქცევა ცხოვრებაში არსებული კონფლიქტის, განსაკუთრებით გამოყოფს, რომ "იმას აკლია კინკლური მიხვრა-მოხვრა"[1], რაც, ჩვენი აზრით, გარემოსახელობით საშუალებებს უნდა მიეწვდეს.

რეცენზიაში ვკითხულობთ: "ეფ. ე.აბაშიძე მეიდარი ეკვრის არეთინ მიემიმიეის რილში შეუდარებელი რამ იყო. მარტო ერთის ამ რილის ასეთ დამაშისაგეის ღირსია, რომ იმას ნიჭიერი და საგანგებო აქტიორი დაუმახსოვდეს. იმის სიტყვა-პასუხი, იმის ქცევა-გამოყვა და მიხვრა-მოხვრა სცენაზე, განსაკუთრებით იმის წარმოდგენა იმ "მუნჯი სცენისა", რომელსაც მესამე მოქმედებაში ადგილი აქვს იმის კაი კაცობა და ყველანი ერთად მიადგებიან ლანძღა-გინებით და შეურაცხყოფით კი შერცხვენილი, გაჩუმებული დგას, ერთის სიტყვით ყოველი ნაბიჯი და სიტყვა იმისი სცენაზე სწორია, ნამდვილად, ყოლმარიად იმ კაცს გარემოსახელოვანეს, რომელიც ასე ნაღვლად იქნება თვით ავტორსაც არ ექნება ტანში გამოხატული და წარმოდგენილი.

საფარეის ქალი /აბაშიძისა/ თავისებურ - ნიჭიერია და სიცხოველით წარმოდგენილნი მეიდარი ეკვრის ცოლი, განსაკუთრებით ჩინებული გამოვარა იმან ის სცენა, რომელსაც დაეს შახინჯ ქმარს ეშმაკურად ეალერსება, დეალს უხვევს და ამგვარი გაიძვერობით რაც უნდა, იმას აქნევინებს.

გაბუნიას ქალი /შუშანა - პეპის დედა/ ამისაგან დრამატულ რილში პირველად გამოვიდა სცენაზე და ამ ნაწარმოებით გამოვიმჟღავნა, რომ იმას ამ როლებსაც ისე ხელოვნურად, ნიჭიერად ასრულება შეუძლია, როგორც ის ასრულებს ხოლმე ყოველდღის კომიკურ, მიხვედრილ ქალების როლებს. ამისაგან მას აქვს ჩინებული მიხვრა-მოხვრა სცენაზე, როლის ქადება, მშვენიერი დიქცია, ხმა, რომელიც პირა-

---

[1] ე ე ხ ი ს., წერილები თეატრის შესახებ, გვ.151.

პირ გულზე მიაწვეს და, თუ მგრძნობიარე კაცი ხარ, ცრემლსაც მიგერის ხილე, ისეთის ტკბილი და ხმიო ლაპარაკის.

კ.ცინციანი /ტექი - პეპის ნაღესავი/ დამჯდარ მიხუცებულის რილი ყოველდის ჩინებულია და ამ ეპიზოდშიც არ უღალატა ავტორის რეპუტაციას: დამჯდარ, აუჩქარებელ მიხუცს ტიქუას რილს ისე ტიპიურად ამაკრობია, რომ ტექსტ ამაში ფეატრში კი არ გეთრაო, არამედ ტელინებიდაო, რომ ნამდვილი ხორცშესხმული მიხუცი სდგას ტექსტს ფეატრიდან.

უფ. ცაგარელ კიდეს /კაკუტის/ რილში ორჯერ გეინახავს და იმის ცოცხალმა ამაკრმა ორჯერ თითქმის აღტაცებაში მოიყვანა მაყურებელი[1].

ს.ბესიკი ფეატრად ტანიხილავს წარმოდგენას, რაც იმ ეპოქისათვის ინოვაციის წარმოადგენს. რადგანაც სპექტაკლის წარმატების საფუძველი ხტებულება და ჩახიკიდა ღესრულება იყო, ამიტომაც კრიტიკოსი ფეატრი ხელოვნების ამ კომპონენტზე ამახვილებს ყურადღებას. ფანტაზიორებიდ აღმოჩნდა მსახიობთა უნარს - სცენაზე ფეხმოკიდებისთანავე ხასიათები, ტანიხილავს ტრიმს, ინტონაციას, პორტრეტულ სახეჭრილობას, ასევე ყურადღებას აქცევს მსახიობთა ფიზიკურ ჩვენებებთან სახიერებასაც.

რიგორც ეხედავთ, ეპოქის ძირითად ტენდენციას იმეორებდნენ არაორდინარული მსახიობები, ამ ეპიზოდშიც ფანტაზიორი და ექსცენტრული რეჟისორა, არაფერი კრიტიკისიც.

ფანტაზიორებული ყურადღების ობიექტია ს.მესხის მიერ შექმნილი ე.ამაშუკელის ჩინებულად ღესრულებული პაპა. კრიტიკოსი მიუთითებსაც ალნიშნავს, რაც ტექნიკურებიდებს, რომ მსახიობმა შესრულებაში ღეინიშნებიდ: მრავალფერობებია და სიდაბნე იხვეშებითა ისეთობა, იასაშვილია, რომ ტ.სუხიშვილის რეჟისორებზე და შემ-

[1] მ ე ს ხ ი ს., წერილები ფეატრის ღესახებ, ტ. 152-153.

ში სპექტაკლებზე დასწრების ღირებულ ბაკის აგრეთვე უზიარებია მსახიობებს და თანაც კორექტივები შეუქნიებია მათს შესრულებაში. ყოველ შემთხვევაში, ერთგვარად "დირიჟორობდა" კიდეც მაგ თამაშს პარტერის პირველი რიგის შუაგული სავარძლიდან[1].

პირველი დადგმიდან 30 წლის საიუბილეო თარიღად დაკანონებულია, 1901 წლის 28 აპრილს წარმოუდგენიათ ჟიმენია "პეპო". გაზეთი "ცნობის ფურცელი" აღნიშნავს, რომ: "ამ ქართული სცენის საუკეთესო არტისტებმა, რასაკვირველია, მეტად მშვენიერად და ღირსებად თამაშეს და დიდად ასიამოვნეს საზოგადოებას"[2].

რთული იქნებოდა, ამ დროისათვის ქართულ სცენაზე თანდათან ანსამბლური შესრულება მკვიდრდებოდა. პრესა "მწყობრ თამაშზე" მიუთითებს და დასძენს - რასაკვირველია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სცენური ანსამბლი ამ დროისათვის იშვიათობას აღარ წარმოადგენდა. მაგრამ, თავად ანსამბლი უფრო ფართო მნიშვნელობას იძენდა. აქ უკვე ცალკეული მსახიობების მაღალ დონეზე შესრულებასთან ერთად უთუოდ ვრთიერთმოქმედების ბუნებასა შეთანხმებული ერთიანობაც ჩნდებოდა. ამიტომაც, შესაძლებლად ჩაითვალწინა "მწყობრ და ლამაზ" თამაშში მარტო ცალკეული პერსონაჟის ოსტატური შესრულება კი არ ვიგულისხმოთ, არამედ სცენაზე ცხოვრებისეული ბუკადის არსებობაც, რაც ურთიერთმოქმედების კავშირის არსებობით არის განპირობებული.

ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს ი.ბურანიშვილის შემდეგი ერთი სცენა სპექტაკლიდან "პეპო": "აი, ესაა - მოწმობილი /"პეპო"/ შენ ძმები სერგუნი, ბრწყინვალე გადაცემული დეიდა საყვედური და ჰარისტეხით. ახლა ლეკური ცეკვები, რომლებიც სისხლით გაბერილ ხარაკი ბურნელას ... მოგაგონებენ. აჭრელდა, შეღებილი წარბები და თავზე დიდ მელოტს გადარჩენილი, ჭარხლის

1 გაზ. "კომუნისტი", 1926, №9.
2 გაზ. "ცნობის ფურცელი", 1901, № 1452.

რკალისებრ შემოვლებული ბრძა. მაღალი ბისი არსება ერთ უბარძაგად წერილის განასახიერებს, კარგ ტუნებადება, ლამაზმა, ახალგაზრდა ცოლმა საიდუმლო აუშალა. ეაიერსება, "კაცობი ვარდის" ფურცლის ბაეთისი საკმაოდ ხრინწიანი ხმით, მანაც მხეილ, მაგრამ მიძრავი, მსუნაგი ტუჩები პოეტურად იკვრებიან და კარგა ბაძძირე წინ წამოწეულნი, საკოცნელად ემზადებიან.

ხილი ამ ერის მოისმა ეფემიას./ცოლ - მაკი საჭარიე-აბაშიძისა/ ეითომ აღერსით ფუმული, მაგრამ დამიჩნაეი სიტყვები: "აი ენა ამბობს, ეითომ მზა-ურიაში შეღებილ ქსოვილს, არშუკიას... ესაი-მიეჩიმოეი, რომ იტყეიან, ტატრიაკეშულია, ტიტიბს არ ღებიჩნიოს სირცხეილეულობა და, თითო ეერ ტაიტ ეფემიას ნაბეჭდები, ბაწერ საშიშე ხვედს აიტესავს და ამით მიაყუჩებს უხერხულ მდგომარეობას.

მეორე ეემთხვეეაში /სხეა მარმიდენაზე/ ხელების ნაცვლად ესაი საკოცნელად მზარულ ტუჩებს ჰაერში "პაჩს" ბაკვლებინებს, მითიო ნახტომი შეეშალა, ცოლს მხარე-კისერს ტატაყეფობს და ბაზაც იქვე კედლის სარკეში ჩაიხედაეს ცოლის შეუმჩნეველად იმის ბაბისაცნობად, მართლ შეტყობა თუ არა, რომ შეღებილ ეარდ. სახეზე კი ემჩნეოა, ეუნება მიეწაილ, თვალეში - მიბაბერეი სიხარულის ნაცვლად მღერიე, მიმტრალი მეტყველება, ტუჩები - მწარედ მოკუმული, ითიოს ტკბილსა ყაბრა და ეცრად რაღაც ემჩქარდა... რამდენი ასეთი მიბაჭერული მწერიბი იყო მაგი ამ რომში სხეადასხეა ადგილას სხეადასხეა იერისა, საბაბარი მოშენების წარმომსახველი, ხილ ყველა კი ერთად - მაღალი სახის, მაღიანი ტიპის ბამახასიათებელი"[1].

ილია ჭურაბიშეილის ნაწერში "ივბი პირველი" მრავალმხრივ არის საინტერესო. ამჯაბად აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ მისი სახით

[1] ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე ი ლ ი ი., ბასახ.ნაწერები, ტ.1.32-133.

ქართულ დეკორატიულობას საუკეთესო ხელოვნებაში ღრმად ჩახედული, "საუკეთესო ვნის" ღრმად მცოდნე ადამიანი ჰყავს. უპირველესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ი.ბურჯანაძე არა მარტო მუსტად აგებს ცოცხალ მაგალითის /ე.აბაშიძის, მ.საფარიან-აბაშიძისა, მ.კაკაბაძის, ლ.შესხიშვილი/ ინდივიდუალურ ფეისებებს, არამედ საზოგადოდ ღირებულებს მათს შესრულებას. ამაზე ღრმა აღნიშნავს ცალკეულ რიგის იძულებრივებას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ცალკეულ ეპიზოდებში ურთიერთმიმდევრების ჩვენ მიმახვილს იძულება, სახიერი მიუანსების ფიქსირებასა და ანალიზს ახდენს, რაც აუცილებლად ძნელ მისაღწევია კრიტიკისის პრიფესიისათვის.

ბეთხსებული ეპიზოდიც ირი მსახიობის ურთიერთმიმდევრების პროცესის ანალიზის თვალსაზრისით არის საინტერესო. ამაზე ღრმა მკვლევარი აგებს მსახიობის ლესრულებაში ქვეტექსტს, ხოლო მთლიანად ეპიზოდის ეშველებაში ასახავს, მუსტად აგებს რიგის მარცვალს: "მთელი მისი არსება /ე.აბაშიძე-მიმთხრობელი - მ.ა./ ერთ უცარმაცარ მეტყველს გამასახიერებს". ი.ბურჯანაძე მხოლოდ ფიზიკურ მიმეორებას შეუსაბამო აღწერას კი არ ახდენს, არამედ სიტყვიერი მეთოდების მეშვეობით ცვალების მსახიობების მეორეულების ფერადიებების პროცესს. ამაზე ღრმა, შეფასებაა მასალის ანალიზის ღრმა ალიებს ეპიზოდის ეშველის მიმართებას, მუსტად მიგნებული მისი სიტყვიერი მეთოდა მუსტად იმარჯვებს იმ გამოსახულებას, რაც მაყურებელში იმაღებობა სპექტაკლის ღრმა, ანალიზურიც აღქმაციური ჯაჭვობა იქმნება. ეს იშვიათი ბიჭია და არა უმარტივ ყოველდღიური სადეკორაციო კრიტიკოსებში არიან ნაკლოვანებები.

ამ ნაშრომებით ს.მესხის რეცენზიებს, "ცხრის ვარსკვლავი" აღნიშნულ მისაგებას და ი.ბურჯანაძეს მაღალ ნიჭიერ მიმაგებას, საუნებო მადლი გადება, რომ სპექტაკლ "პეპი" დაასრულებ სრულიად ხელოვნება, იხელმძღვანელა არა მარტო ცალკეულ მსა-

ხიობა მესრულება, არამედ მარმიდების სახიერება, რაც შეფასება-და მრავალფეროვან და მრავალუნებიან წყებაში ეროვნებითია და იმა-ნიერებული მესრულებით მდიდრებითია. ასეთ ასაკ ტიპობასთან სამუშაობაში პარტნიორმან ურთიერთობიერების ტრის იმავეა მხა-ლოდ ნიუანსის ფერადოვნების დაბალება, ქვეცნობიერ მიმენტის შე-იძლება იყოს სტატიკურად ჩაკეტილი სპექტაკლის მსვლელობის ტრის. მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება ლოგიკური და ცუსი, თუკი როლის საერთო მიმახაში, ეპიზოდის აქრობრივი მიმართება, პარტნი-ორის საქციელის ლოგიკა - ამოხსნილი, დადგენილი და ფიქსირებუ-ლია - ეს კი ძლიერ პროცესს წარმოადგენს, რომელიც რიგ შეშა-ობის დროის გარკვეულ მონაკვეთსა და პარტნიორის ურთიერთობას საჭიროებს, რაც მოითხოვს რეპეტიციებს, რომელსაც მსახიობის რო-ლზე იტერატიული შეშაობის შედეგი უნდა შეიმუშავოს სპექტაკლის საერთო დადგმიერად გამოყენებით.

ცნობილია, რომ ნიუანსის ფერადოვნების მიღწევა, ურთიერ-ქმედების პარტნიორის დადგენა პარტნიორებად ერთად წარმოებს. ამი-ტომაც ეფექტური, რომ ძველ ქართულ თეატრში ხშირად მიმდინარე მია-დაგი რეპეტიციაა რაიმე ეპიზოდის გამოყენებისა. როდესაც ინდივიდუალური შე-შაობა, თუნდაც პარტნიორთან ურთიერთობის გარეშე, სადმე ან იმისი რე-პეტიციის სპექტაკლის მიმდინარეობა, ისეთი სახის ნიუანსებსა და ურ-თიერთქმედების ჯაჭვს ვერ გამოვლინებს, რომელიც ადრეული აქტის იმპროვიზაციისას. ამგვარი სახიერი პარტიტურა, გამომუშავებული ქვეტექსტი, ლოგიკური ნიუანსი მხოლოდ ცისკენ ქმედების პროცესში იშვიათად, რაც პარტნიორებთან ურთიერთობის ხანგრძლივი /რამდენადაც ეს წესიერებული და საჭიროა/ დროის მონაკვეთს იმოხოვს. ამიტომაც, დასაწყისად მიგვაჩნია იმის მტკიცება, რომ თავად რეპეტიციების სა-სიათი, ტემპი და ხარისხი იცვლებოდა პროფესიული თეატრის ტანდე-ბასთან ერთად. ეს ურთიერთდაკავშირებული პროცესია და ამ პრო-ცესში აქტიური იყო ჩაბმული ტიპიური სუბიექტიები.

ამრიგად, XIX საუკუნის 80-90-იანი წლებისათვის ქართულ თეატრს გ.სუნდუკიანის სახით ჰყავს თავისი დრამატურგი, მეთაური, მრჩეველი, დაკვირვებული ხელმძღვანელი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს დრამატურგისა და რეჟისორის იმგვარ თვისებებს, რომელიც დამახასიათებელია ავტორისეულ რეჟისურისა და თეატრ-დრამატურგის ერთიანი სისტემისათვის. ეს სისტემა კი მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საფეხურს წარმოადგენს. ამდენად, ქართულ თეატრს მსოფლიო სათეატრო კულტურისათვის დამახასიათებელი ეს გზაც გავლილი აქვს, ხოლო გ.სუნდუკიანი ა.ცაგარელს, დ.ერისთავსა და სხვებთან ერთად ამ ეტაპის კლასიკურ გამომხატველად და გ.ერისთავის თეატრის ტრადიციების ღირსეულ გამგრძელებლად უნდა მივიჩნიოთ.

მანანა მამაცაშვილი

თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის

უფროსი ლაბორანტი

კ.მარჯანიშვილის რეჟისურის ძირითადი მეთოდის დახასიათებისათვის

როგორც ცნობილია, სარეპეტიციო პროცესი რეჟისორული მიდგომების ძირითადი ფორმაა. სადადგმო ხელოვნების ყოველი პრობლემა რეპეტიციაზე წყდება. ამ პრობლემათაგან კი ძირითადია დადგმის პროცესის ორგანული მთლიანობა, ვინაიდან სასცენო ხელოვნების მთავარ ძალას აქტიორი წარმოადგენს. თანამედროვე თეატრში მსახიობის როლზე მუშაობას ხელმძღვანელობს და წარმართავს რეჟისორი. ამიტომაც, სადადგმო პერიოდის მნიშვნელობის

იძენს მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემა, როგორც აგრეთვე, ძირითადად რეპეტიციაზე წყდება. რეპეტიციაზე ვლინდება რეჟისორული პროცესის ყველა ასპექტი, და, თავის მხრივ, რეპეტიციათა ხასიათიც განპირობებულია რეჟისორული ინდივიდუალობით. ჩვენი აზრით, სარეჟისორო ხელოვნების სპეციფიკის ძირფესვიანი შესწავლა შეუძლებელია სარეპეტიციო პროცესის ანალიზის გარეშე. ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს მ. თუმანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა. მისი რეჟისორული ხელწერის ამოსაცნობად აუცილებელ პირობად მიგვაჩნია მ. თუმანიშვილის სარეპეტიციო პროცესის შესწავლა. ამჯერად ყურადღება შევაჩერეთ კინომსახიობთა თეატრში მ. თუმანიშვილის მოღვაწეობაზე. ავირჩიეთ ა. სუხოვო-კობილინის პიესა "საქმე", მისი მზადების პროცესი; საშუალება მოგვეცა დავსწრებოდით მის რეპეტიციებს და ჩაგვეწერა კიდეც. ამ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი რეპეტიციის ანალიზით შემოვიფარგლებით. მოგვყავს რიგით მეხუთე რეპეტიცია მცირე შემოკლებით, რომლის დროსაც პირველი სცენის დამუშავება წარმოებდა. გავიხსენოთ პიესის დასაწყისი.

ა. სუხოვო-კობილინი

"საქმე"

/პირველი მოქმედება. მურომსკების ბინა. ატუევა და ნელკინი. ისმის კარზე კაკუნი/

ნელკინი.- დილა მშვიდობისა, ქალბატონო ანა!

ატუევა - ვინ ხართ?

ნელკინი - ეს მე ვარ, ვლადიმერი. რა იყო, კიდევ ხომ არ მოხდა რამე?

ატუევა - სასამართლო საქმე აღძრეს ჩვენზე. ჩვენი ლიდას ქორწილს ეს ამბავი აფერხებს.

ნელკინი - როგორ გაიგეთ? როგორ რას ეძახით?

ატუევა - აბრალებენ, თითქოსდა, მან იცოდა კრეჩინსკი მამამისის გაძარცვას რომ უპირებდა.

ნელკინი - დაუჯერებელია!

ატუევა - იმასაც აბრალებენ, თითქოს ეხმარებოდა კიდეც კრეჩინსკის ამ საქმეში.

ნელკინი - ღმერთო ჩემო!

ატუევა - ყველაზე საშინელი და ბინძური კი ის გახლავთ, რომ თითქოს იგი კრეჩინსკისთან ინტიმურ კავშირში იმყოფებოდა.

/12.X.1978 წ. რეპეტიცია N5. რეპეტიციაზე არ დაესწრნენ: ე.მანჯგალაძე, გ.ჩიქაიშვილი, ვ.საყვარელიძე. რეპეტიცია მიმდინარეობს სარეპეტიციო დარბაზში. მიხეილ თუმანიშვილი იწყებს პიესის ანალიზს./

მიხეილ თუმანიშვილი /მსახიობებს/. დაიწყო საქმე. როგორ დაიწყო ეს საქმე? საქმე დაიწყო ძალიან ჩვეულებრივად. რა მოხდა? - მოკლეს კაცი! ძველი ნაომარი, ინვალიდი. ბოლო ამბობს, რომ არ მოკლეს, გული გაუსკდა. რატომ? რამდენი წლის იყო?

რ.იმნაიშვილი - 70-ს ან 60-ს.

მ.თუმანიშვილი /რ.ი.-ს/. მთავარია, რომ მოკვდა კაცი. რატომ მოკვდა? - ამბობენ, რომ ცუდად გახდა სასამართლოში, რა იყო მანამდე? არის მეორე ვერსია - პიესის მიხედვით ცუდ სცემდა /მსახიობებს/, მოდით დავასკვნათ, სად ცხოვრობს ატუევა? სად ცხოვრობს მურომსკი? დრო რომ არ დავკარგოთ, მოდით, ვთქვათ, ეს არის მისი ოროთახიანი ბინა /ამით მაინც არაფერი იცვლება/. კაცმა დაკრა [illegible]

კიდევ დარჩა საარსები წყარო, მაგრამ ცხოვრობეს მიმყიდველი.

ჯერ უნდა დავაკვირდე, რომელ ფენებში უნდა ვეძებოთ ჩვენი ტირები!

ახლა მე ფაქტები მაინტერესებს. საიდან დაიწყო ავტორმა ამ ამბის წერა? რომელი ეპიზოდიდან? მე რომ სპეციალურად ვეხებოდე, მაინტერესებს ჯერ მთავარი ეპიზოდი. დავადგინოთ მთავარი ეპიზოდი, რომელიც ყველაზე ადრე, ყველაზე მკვეთრად. დავხსნათ მთავარი მოვლენები / და ამ მოვლენებში მთავარი ეპიზოდები/: პირველი ეპიზოდი /მესვეურს/ "ვარავნობიან". მეორე ეპიზოდი - /მესვეურს/ "დაეძებეს", ეს პირველზე ძლიერია. მესამე - "ყველაზე მძიმედ ლოვან პირად. მეხვეურს და სიკვდილი, ეს ორივე წინა ეპიზოდზე ძლიერია. ჩვენი მეამბო ჩაწვა სცენაზე და დამთავრების დაბადების წესს, მაგრამ დაბადი საიდან დაიწყო? მითხრა, მეხსიერება ამბავი. ეფექტად, ამბავი დაიწყო ვერის ბაზრიდან. ბაზრის წარმოიდან ადგილი დამთრის დაგვირგვინი. დარჩება ადგილებად, ესლიტის ყიდვა უნდა, მაგრამ არაფერი აბსოლუტურად. /დუდუბანა წერილს/ მე ყველაფერი მიმდა ტარმოსტატის დაბადებრივ ერთში, იმ სფეროში, რაც კარგად ვიცი. მე არ ვიცი, ეს ყველაფერი რატომ ხდებოდა მიდამო. არაფერი მაძლევს ამ ცოდნას. მე მაინტერესებს ახლანდელი დრო. მე ვიცი, როდის დადიან დღეს "ავტობუსით", ეს ტექნიკურისაც ძალიან საინტერესოა. ადგილი მიდის ადგილებად და არ აბსოლუტურად, რა უნდა. კიბეები აიარა, კიდევ ფიქრობს. ამ დროს მიდის /"პიჯაკი"/ მეტყვისი, რომელსაც ძალიან ყველარს კარგად ჩაცმა და სულ კომპლიმენტს, ყველარს ფრენები. მაია ჩიბურდანიძისა და ბიძია ალექსანდრეულის ამბავი უკვე დაარჩია. "..როდის სად?" - ეკითხება ადგილს. მას სურს, რომ ჩამოვიდეს ლაპარაკი. დამთავრების ღილს ამბავი. ასეთს ახალი ფრენები, მიდგეს საშინაარეიროდ ჩაფიქრებული მოვლენები. ადგილს არ სცა-

ლია მასთან სალაპარაკოდ. აგუევას ერთი სული აქვს, რომ წავიდეს, მაგრამ "ეტიკეტის" დარღვევა არ სურს. იცის /ბელკინს/ საქმე არაფერი აქვს. მიიყვანა სახლში. /ე.ბ.-ს/ წარმოიდგინეთ ეს სცენა ეუცხოთ. ათასჯერ ფანტაზია.

/მსახიობებს/. უკვე შეთარგმნილი ეპიზოდი. მოდით, ეს ეპიზოდი დავიმახსოვროთ ტიპური სახით, მერე დავაკვირდეთ დავით. მაინტერესებს პირველი ეპიზოდი /ბელკინისა და აგუევას შეხვედრა/, მერე ლიას გამოჩენა /მათი საუბრის დროს/.

აგუევა /ე.ნ./ - ვინ არის?

ბელკინი /ი.ო./ - ქალი ბიჭებისა, ქ-ნი ანა!

აგუევა - უკაცრავად, ვერ გიცანით. /მ.ალბათიშვილი აჩერებს ე.ნეროძეს და ი.რესვიანიშვილს/.

მ.ალბათიშვილი /ყველას მისამართით/. ნუ დაუკრავთ სიცყვას. სიცყვა ბილიკია. ბილიკს დავლები და იქ ცხოვრებაა. სიცყვა უნდა გამოიყენოთ, რომ ცხოვრების რეკონსტრუქცია მოახდინოთ.

ჩვენი მეთოდის ძალა იმაშია, რომ ჩვენ უნდა წარმოვიდგინოთ და აქვე დავაკვირდეთ ეპიზოდის ანალიზი. აბა, წაიკითხოთ პირველი ეპიზოდი. დავადგინოთ, სად დაიწყება იგი? სიცყვებს იქით იქნება ეპიზოდი /"ვერის ბაბარაან"/. /ე.ნეროძეს/ აბა, წარმოიდგინეთ ოქტავი სიცყვა /ე.ნეროძე ბერეულობს, ეზმინია. ვერ ბედავს დაწყებას. მ.ალბათიშვილი ხელით ეხება მის მხარს/ - ეს კარგია, რომ გეზმინათ. ნიშანი დაამუშავოთ დამწყობილებს და შეიკრძნით სიმძიმე, რომ შემდეგ დაიმახსოვროთ ეგ ოქტავი რეპლიკა. /შეწუხებული ე.ნეროძე ფიქრებს ხელს იფათქებს. არკვევს, რა უნდა ამ კაცსო. ბელკინის ტექსტს კითხულობს ი.რესვიანიშვილი. ე.ნეროძე იმავე დამწყობილებით აგრძელებს ალის ტექსტს/.

მ.ფუთანიშვილი /ე.წერეთელს/. ეს განწყობილება გაგრძელებაა იმ ჩხუბისა, რაც, აღმაჩ, ბაზარში შეემთხვაჩ /მ.ფუთანიშვილმა გამოგებით შეხედა ბაზარში, რიგში დგომის დროს, ვიღაც ქალთან ჩხუბის ამბავი. ე.წერეთელ გამაგრძობს ეკონომიურ მუშაობას. სულს ძლივს იღებენს. ტყირი დადი ძირს და ასე განაგრძობს/.

მ.ფუთანიშვილი /ე.წერეთელს/ სიგვლა და ჟესტი სინქრონული უნდა იყოს. ეს კითხულობდ, ქ-ში დუდუნაძ, სიგვლებით ფლეთი; მიდით, ამ ეპიზოდის სცენა გავითამაშოთ. /მ.ფუთანიშვილი აძლევს ლურა რეხვიაშვილს დავალებას/, -"როცა ავდგები, არ მიმეშვა. რაც ძალი მკითხე" /მ.ფუთანიშვილმ ადგა, მიდის სარეპეტიციო დარბაზის სიღრმეში. ლურა რეხვიაშვილი წამოხტა, ემზადება./

ლ.რეხვიაშვილი /მ.ფ.-ს/ - გამარჯობაჩ, მიხვალ ივანეს ძე, გამარჯობაჩ!

მ.ფუთანიშვილი /ლ.რ.-ს/ დავის დაკნეშვით მიესალმა. არ გაბერა და სულ განაგრძო. ლურა არ ეშვება. მ.ფუთანიშვილი წაძახედევად იღიმება/, გამარჯობაჩ!

ლ.რეხვიაშვილი - რატომ ბრძანდებით?.. სად იყიდეთ ეს ჯინსები?!

მ.ფუთანიშვილი /მეუხეშული/. - არ ვიცი, ცოლმა ჩამომიტანა /ქვეტექსტში - დავი დამანებე/.

მ.ფუთანიშვილი /ე.წერეთელს/ - აი, ეს არის ამ ეპიზოდის სცენა უბრალოდ.

/რეპეტიცია გრძელდება, ე.წერეთელ - აგვცია, მ.ჯიბრაია - ნელაინ. შ.ჯიბრაია დაეხმარა ე.წერეთელს/.

/მ.ფუთანიშვილი კვლავ ადგა, ეტყობა ბიჭობის კმაყოფილი არაა წინა ეპიზოდით, ახალი ამბის გაუჩნდა. ჩიდის მაგიდის გარეცხვა მხრიდან/.

ნ.თუმანიშვილი /ლ.რ.-ს/ - არ გამიშვა. ხელი დამიჭირე /ლ.რეხვიაშვილი ასრულებს მ.თუმანიშვილის თხოვნას. მ.თუმანიშვილი ტექსტირებს ნიჩხიდან. გამოგლეჯს ხელს /ე.ი. „აპიწყას"/.

-"გამიშვით, რა გინდათ ჩემგან... გთხოვთ კეთილ სურვილებისათვის" /დ.წერიძეს/ ეს სცენა ექსპოზიციაა. აქ, ქ-ნი დუდუხან, მე მაინტერესებს სცენა მოქმედებისა. ეს ისტორია ხდება იქ, ბაზარში. შემდეგ როცა ეუბნებით /ბელკინს/ "როგორ ხარო", აქ უნდა იკითხებოდეს ქვეტექსტში -"ვაიმე, როგორ ვერ გიცანით, მაპატიეთ ყმაწვილო".

მ.კონირია /ბელკინი/ - ლიდა როგორ არის?

დ.წერიძე /ადგება/ - სასიამოვნოა საქმე...

მ.თუმანიშვილი /მ.კონირია,-ბელკინს/ წინ ამის ხსენებაზე შეცბი, შერჩან, ცალი ფეხი გაგიშეშდა, ცალი კარისაკენ მიდის. იფიქრე, რა დავარქვათ ამ ეპიზოდს. იფიქრე ყველამ. /ფიქრის შემდეგ/.

მ.კონირია -"აფორიაქებული დილა" /მ.თუმანიშვილს მოსწონს ეს სათაური/.

მ.თუმანიშვილი - ჩვენ ყოველთვის უნდა ავიღოთ ის სათაური, რომელიც მე - მსახიობს, რეჟისორს გახსენებისას მომცემს საშუალებას, შემდეგში ავაგო ეპიზოდი. /მ.კონირია კითხულობს ფინალს - ბელკინის მისვლა ვარავინთან და ჩვენების ჩამორთმევა/.

- რა ბედნიერებაა, როცა თეატრში ყოფნისას მარტო რეპეტიციით ხარ გართული! რეჟისორის ცხოვრებაში მთავარია რეპეტიცია.

მ.ალიანიშვილი რიგი ნიშნით რეპეტიციას იწყებს სიტყვებით: "...დაიწყო საქმე. რიტორ დაიწყო ეს საქმე?". ასეთი დასაწყისი სასაუბრილოდ საქმის გარჩევას მიგვანიშნებს. რეპეტიციის მსვლელობის ამგვარ ფორმას რეჟისორი იშვიათ არჩევს, რომ შეეძლოს საჭირო ატმოსფერო, რაც მსახიობებში შესაბამისი განწყობა გამოიწვიოს. მ.ალიანიშვილი დასაწყისიდანვე უამრავ კითხვებს იძლევა: რა მიხდა? ვინ მოკლეს? როდის? რამდენი წლის იყო? და იყო ბანაში? ეს კითხვები რეჟისორს ფაქტების ძიებაში ეხმარება. ამავე დროს მსახიობებს ფაქტების შეჯამებაც ორგვარი ფორმის მიმდინარეობის ამბავებს, რაც მათ ბაბაშის სასურველ წესს მიაგნებინებს. ამ კითხვებით რეჟისორი ძირითადი მიზნების განსაზღვრას ცდილობს. ლიტერატურა პიესაში, აიწერილ ფაქტში, რაც საშუალებას აძლევს მსახიობებს გარემოსადმი ღრმად ჩაწვდნენ მიზნების არსს. შემდეგ მ.ალიანიშვილი ანბანური ბერის აკრძალვებს: სად ცხოვრობს ალუკა? სად ცხოვრობს ბურიშკა? დასმულ კითხვებს დეტალურ პასუხებს. ამით იძლევა ყველა ტიპის ბიოგრაფიის დამატებით ინფორმაციას. მ.ალიანიშვილი ამ კითხვებისა და დამატებით ინფორმაციის საფუძველზე მსახიობებთან ერთად ადგენს, თუ რომელ ფენებში უნდა ეძებონ მათ დაუკავშირდნენ ტიპები. პირველ რეპეტიციებზე ძირითადი მიზნების განსაზღვრა რეჟისორს აუცილებელ ფაქტორად მიაჩნია, რადგან სასცენო ელემენტების განვითარების ლოგიკა ნათლად დაადგინოს. ასეთი საშუალებით რეჟისორი მსახიობების მოქმედებას აქტიური ელემენტებისკენ უბიძგებს. მ.ალიანიშვილი ირჩევს "დაკითხვის ხერხს" და იქვე დეტალურად ძალიან პასუხობს, რაც მას მიერ არჩეული ხერხის ორგანულ ნაწილად ადგენს და ამავე დროს მისი ხელოვნური აქტიურობა აქტიურობას, მიმდინარეობს მსახიობთა ურთიერთობაში ცვლილებაზე, რაც უკვე ახალ ელემენტებს. აქტიურობა მსახიობთა ურთიერთობაში

და ჯაფარიძეს რეჟისორს, დაიწყოს პიესის ქმედითი დაბეჭდვა, დუმს, ამისათვის ჯერ ცოტა აქვია რადგანაც ფაქტების შეფასებაზე მეტად არ არის დაფუძნილი.

"მე ჯერ დაინტერესებს მხატვარი ეპიზოდი, მხატვარი მიღწევა" - ამბობს რეჟისორი, მაგრამ ამ პიესაში რამდენიმე მხატვარი ეპიზოდი და მიღწევაა. საჭიროა ყველაზე მნიშვნელოვანის მიღწევის გამოყოფა. იქნ მსახიობებს აცნობს სამივე მიუმხედების მხატვარ მიღწევებს და ეპიზოდებს. მხატვარი მიღწევის, ძირითადი ეპიზოდების დაფუძნით პიესაში მიუმხედების გაბედობების სიმძაფრე იკვეთება, გასაგები ხდება, თუ საიდან უნდა დაიწყოს ქმედება, საიდან უნდა გაბედობდეს და სად უნდა გამხატვრდეს. მხატვარი მიღწევების ირგვლივ ყველა დანარჩენი მიღწევა გარკვეული ლოგიკით ვლინდება და გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. მსახიობებს მიღწევაც რიგის დაფუძნით საშუალება ეძლევათ მიაკვლიონ გმირების საქციელის რიგს. მ.ალექსიშვილი რეპეტიციის დასაწყისიდანვე მურმანის ოჯახის ფიზიკაზე მრავალგვარ ინფორმაციას იძლევა. განსაზღვრავს მათს ფიზიკას, აწყობას და წარსულში. ახასიათებს მურმანის, ალექსეს, ნელის, ალექსეს მათი ურთიერთობის სახეობას. იძლევა დახასიათებებს ქცევის რომანული დახატებისათვის, ამიტომ ამბავსაც ქმედითად აკვლევა. ქცევა უწყვეტ-უწყვეტ ნაკადად, რომ შეიძლოს მსახიობმა, რომელმაც პერსონაჟის ცხოვრების ერთი ნაწილი უნდა იფანტოს, გამიხაზოს და ფესვისაჩინო ხახების მისი ბიოგრაფია, მისი ცხოვრება. მ.ალექსიშვილმა კარგად იცის, რომ ყველა რეჟისორული პრობლემა, თუ ის მსახიობის ხასიათებაზე დაუკარებით არ იქნება დაფუძნილი, ფორმალურ ხასიათს იძენს. ამიტომ, მისი ყურადღება ყოველთვის მსახიობისკენაა მიმართული. ამბავს აკვლევა ისე, რომ პიესაში, ყველ კი ღიღვანელი ცხოვრებიდან ალებული მის ამბოხებს მიმართავს, რათა მსახიობის წარმოსახვის მეხსიერებაზე იმოქმედოს. "მე

მაინტერესებს ახლანდელი დრო, - ამბობს რეჟისორი, - ერთი მხრივ, რეჟისორი აჩვენებს ახალგაზრდა მსახიობებს გამოსასვლელ ადეკვატური მიღწევები, მეორე მხრივ, ლიტერატურად მიაქცევს ისინი ეტიუდური მუშაობისაკენ. "მე ვიცი, ისტორ დაბიან დრეს "ავტორია", " ამბობს რეჟისორი და პიესის სამწყისი აშბაეი - სცენა ატუეასა და ნელკინს შორის ქადაქეს ვერის გამარჯან. ისტორიული პიესის დაბადებიდან ამბად ქცევა იძლევა საშუალებას, შემოქმედებით კოლექტივ დრმად ჩაწვდეს ძირითადი მიღწევების არსს. მიხვა უკუსელ, მთავარი ამბის გადაწყვეტის შემდეგ რეჟისორი იწყებს მუშაობას სამწყის ეპიზოდზე, ე.ი. პიესის ექსპოზიციურ ნაწილზე. ექსპოზიციური ნაწილის დამუშავება კი მ.ბულგაკოვის ესაჭიროება იმისათვის, რომ დაეიდგინე ადგილ სპექტაკლის კონსტრუქციის საყრდენი, რეჟისორმა შეიძლება დ.წერეთლის გამარში ჩხუბის ამბავი. შეიძლება "ავტორი", რომელიც ეხმარება მსახიობს, რადა შეიტრძნოს ის მძიმე ატმოსფერო, რომელშიც უხდება მას ცხოვრება. მ.ბულგაკოვის ახასიათებს ატუეას. სთავაზობს მსახიობს პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას; რის იქ დაღლილია, რომ ვაჭიროს უნდა, რომ არავერი ახსოვს, რომ მუდმივად დათვრებული; ეს კი ბიწიერებს, რომ მურიზმების სახლში ცხოვრება ფიზიკურად ძაძაბულია. მ.ბულგაკოვის დამახასიათებელ არატულებს მოცემულ პირობებს - ერთი მხრივ, აჭრიალებული და დაღლილი ატუეა, მეორე მხრივ, პატრონი ნელკინი, რომელსაც უყვარს ლაპარაკი და საქმე არაფერი აქვს. ეს კი უკვე ძაძაბული ურთიერთობის გამოსახველი კონკრეტული სიტუაციაა. რეჟისორმა გამოსაგრძელებელი მოცემული პირობები, შემდეგ ეტიუდის სახით უნდა მსახიობებს ეპიზოდის გადაწყვეტისაკენ. მ.ბულგაკოვის პიესის ქვეტექსტით დაკვირვებას იყენებს ეტიუდურ რეპეტიციებს.

შ.დუმბაძიშვილმა, ამბის ამწყობი გადაწყვეტით, მცირე სარ-ბიელი შეუქმნა მსახიობებს, უცნობი გარემო გახადა ნაცნობი, რითაც ბიძგი მისცა მათ წარმოსახვას. ეპიზოდისათვის ქმედითი ხასიათი რომ მიეცა, რეჟისორმა განსაზღვრა ადუევასა და ნელინის საწინააღმდეგო ამოცანები:

1. ადუევა – "მინდა წავიდე, მეშინია, არაფერი წამოსცდეს".

2. ნელინი –„არ გავუშვა. გავიგო ახალი ჭორები".

ასეთი საწინააღმდეგო სურვილები ეპიზოდს ქმედით ხასიათს ანიჭებს და მსახიობებს ეხმარება მოქმედების ლოგიკის წარმართვაში, ქცევათა რიგის დადგენაში.

შ.დუმბაძიშვილი ბევრ დროს უთმობს დ.ბერიძესთან მუშაობას, რადგანაც სურს, რომ იგი თანამოაზრე გახდეს და გამოუმუშაოს მას ახალი სარეპეტიციო მეთოდისათვის აუცილებელი ჩვევა – მზადყოფნა აქტიური მოქმედებისათვის. შემდეგში თვითონ ჩაებმება ეტიუდურ მუშაობაში, რათა თვალსაჩინო გახადოს მსახიობისათვის, რას ესწრაფვის, რისი მიკვლევა და დადგენა სურს.

დ.ბერიძეს უყვარს შ.დუმბაძიშვილთან მუშაობა, ლ.რეხვიაშვილს კი პირიქით, ის მისი თანამოაზრეა, მაშინვე ხვდება რეჟისორის ჩანაფიქრს და უცებ ერთვება ეტიუდურ მუშაობაში; ამიტომ იბადება ორგანულად ლ.რეხვიაშვილის კითხვა: "სად იყიდე ეს ჯინსები?" ასევე ორგანულად იბადება შ.დუმბაძიშვილის პასუხი, ქვეტექსტი კი პიესის მოცემული პირობითობის თანხმიერია. თანამოაზრეთა კოლექტივი სწრაფად ამცირებს რეპეტიციათა რიცხვს. აღნიშნული სარეპეტიციო მეთოდი ამ მხრივ მეტად ეკონომიური და შედეგიანია. ამიტომ, XX საუკუნის თეატრის ეს, ერთ-ერთი ძირითადი დამახასიათებელი თვისება – "თანამოაზრეობა" – შ.დუმბაძიშვილს თავისი დასისათვის აუცილებელ პირობად მიაჩნია. ამიტომაც, ყოველ რეპეტიციაზე აღუდგენს მსახიობთა კავშირს. ბევრ

ბრის უფლებას გ.ნერეთს, რომ იგი მის დამსახურებად აღიარის. მ.ალმასიშვილი დაუსრულებლად ეწინააღმდეგება ამ ტენდენციას. მისი რეპლიკები უფრო ემოციურია, ვიდრე არგუმენტირებული. ასეთი ტიპი რეჟისორი მსახიობებს ეხმარება სიტუაციის ლოგიკის დადგენაში, რისთვის უმეტესად ტაბულარებში.

ამ რეპეტიციის შედეგად განისაზღვრა და დადგინდა შემდეგი:

1. მთავარი მიღწევა -"ბურჟუაზიის შეხვედრა ყველაზე მნიშვნელოვან პირველ და მისი სიკვდილი.

2. მიღწეულია რიგი.

3. მოახერხა პიესის "ძირითადი დაბრკოლება" და მსახიობები შეამზადა უმეტესი დაბრკოლებისათვის. მოიშორა მსახიობის შემოქმედებითი "ინსტრუმენტი" - შარმისახვა.

4. რეჟისორმა უმეტესად დაახასიათა მიღწეული ტიპები.

5. დადგინდა მიზანული სპექტაკლის საერთო ხერხები.

6. დასაწყისად ერთად განისაზღვრა საწყისი ეპიზოდის უმეტესი დასახელება /ექსპოზიციურ ნაწილში/-"ფორიაქებული ბიჭი".

7. მოხდა ამ ეპიზოდის დეტალური /უმეტესი/ დაბრკოლება.

8. განისაზღვრა აქტიორსა და ხელოვნის ურთიერთობა. მოისმინა ამ ეპიზოდის სქემა და მიღწევების ლოგიკა. აღმოხდა მათი ურთიერთდამოკიდებულება მიცემულ ეპიზოდში.

9. პირველი ეპიზოდის უმეტესი დაბრკოლის შედეგად მოისმინა აქტიორსა და ხელოვნის ქცევათა რიგი.

10. მოისმინა დასკვნის წესი.

ამრიგად, სპექტაკლის-"სპექტ" - რეჟისორის სარეპეტიციო პროცესის ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ მ.ალმასიშვილის რეპეტიციების ხაზისებურებანი შემდეგში:

1. ყველა რეპეტიცია მიზანული სპექტაკლის კვალს ატარებს, რაც გამოიხატება დასკვნის წესის მსვლელობის ერთიანობის მაკვლე-

ვათ.

2. ყოველი რეპეტიცია მომავალი სპექტაკლის სტრუქტურის აგე-ბის საშუალებაა.

3. ყოველი რეპეტიცია თავისი მრწამსის და სარეპეტიციო მეთო-დის დამკვიდრების საშუალებაა. რეჟისორი აღძვრებს და აღრმავებს ახალგაზრდა თანამოაზრე კოლექტივის შემოქმედებითი შედუღაბების პროცესს, რაც თანამედროვე თეატრის არსებობის ძირითადი პირობაა.

4. რეჟისორის ყოველი რეპეტიცია მსახიობის აღზრდისა და და-ოსტატების საშუალებად აქვს გადაქცეული.

ამრიგად, სარეპეტიციო პროცესის ანალიზი საშუალებას გვაძ-ლევს უფრო ღრმად ამოვხსნათ რეჟისორის ინდივიდუალობა.

დალი ჭუმლაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

ესკიზი რობერტ სტურუას ახალი პორტრეტისათვის

რობერტ სტურუას – პიროვნებისა და შემოქმედის ჩამოყალიბე-ბის პროცესში უმთავრესი როლი პროფესიის მძაფრმა გრძნობამ ითა-მაშა. იგი სამყაროს განიცდის როგორც გადასაკეთებელ მოდელს და თავადაც. მარადი განახლებისკენ მიილტვის. თვითგანხორციელების მეტად ძნელ გზაზე რ.სტურუა მსუბუქად მიაბიჯებს და იმ კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელსაც არაფერი უღირს იმ დიდი თუ მცირე წინააღმდეგობების დაძლევა, განსაკუთრებული სიმძაფრით რომ ემიჯნებიან მისი შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრე-ბას. რ.სტურუას ადამიანური მომხიბვლელობა, მისი უაღრესად ტე-

მეური, დაუბრკოლებლად გამომეტყველება უმკაცრეს ლოკაბე ატებული ადამიანის რაციონალურ წესს ნიღბავს და ისეთ განამხელს მისი პიროვნების თავისებურებას, რომელიც გამარჯვებების მეშვეობით აღნიშნული იყუბია მისი ტალანტის ხასიათს.

რ.სტურუა ყოველთვის იყო განსაკუთრებული ყურადღებით გარემოცული. მიჩვეული სიყვარულსა და აღიარებას. ახალგაზრდობაში მას შეუხიბრებენ ხოლმე იმას, რასაც სხვას არაკითარ შემთხვევაში არ აპატიებდნენ. მისი სკეპტიკოსი და ჯერ კიდევ მაწიო, რომ იწსლტულს ამბავერებდა, ფიქრობდნენ, რომ იგი "ახალი მიწის" აღმოსაჩენად მიდიოდა. მაშინ რ.სტურუა 21 წლისა იყო. ხატავდა, წერდა, უკრავდა და მიუხედავად ამ მრავალმხრივი ნიჭიერებისა, ეჭვი არავის შეპარვია, რომ მას აღმეტური აბაღი ბაპირისპირეს, სახელოვნო, სათეატრო ხელოვნებაში უნდა ჩიეკნი.

მ.ჯუმანიშვილის, ახალი ქართული რეჟისურის ამ მეტრის უახლოესი და უნიჭიერეს მოწაფედ აღიარებული რ.სტურუა 60-იანი წლების დასაწყისში მიემგზავრა რუსთაველის თეატრში. მას იქ ელოდნენ. ეს იყო დრო, როცა რომანტიკული და ფსიქოლოგიური - ანსამბლური თეატრის პრინციპების დაპირისპირება აშკარად კონკრეტულ ხასიათს იძენდა. მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევისა და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების უაღრესად რთულსა და დაძაბულ ვითარებაში. რ.სტურუას სრულიად განსაკუთრებული პოზიცია ჰქონდა და მანაც ტიპური ცნობიერი მაქსიმალიზმით ცდილობდა თავისი ერთგულება ფსიქოლოგიური თეატრის იმ პრინციპებისადმი, ევრიპისა და რუსთის საუკეთესო ხელოვნებაში რომ იყო დამკვიდრებული იდეალად. ამ მიმართულებით მას მხოლოდ ნამდვილ სპექტაკლი დაუხარჯავს და მიუხედავად იმისა, რომ მიღწევების ამ ტბაზე დარჩენილ ნარჩენებს მიაკვდა /ე.რობეროს "ვახტანგის წიწ"/, სხვებზე აღრე იგრძნო, რომ ფსიქოლოგიური თეატრის

ყოფილი განწყობა, მისთვის დამახასიათებელი ემპირიზმი, მაშინ ილიას ლიტერატურის ლეგენდარული ქმნილება რაფიელიდან ნაძალადევი და არასისხლხორცეული იყო ქართული თეატრალური კულტურისათვის, მისი მძაფრი სანახაობრივი, გამომსახველობითი ბუნებისათვის. ამიტომაც, რ.სტურუას არ დასჭირებია ახალი ტიპის დათმობა. ილიაც ისე ბრძოლის ველზე იდგა. მასთან მისასვლელი გზები კი უსასრულოდ ბევრი და ძნელი. რ.სტურუა საკუთარ თავს ეძებდა. ხშირად მიმართავდა ექსპერიმენტს, ხშირად პოულობდა კიდეც რაღაც მნიშვნელოვანს, მაგრამ ამ დროს იგი უკვე ახალი მიჯნების გადალახვას ცდილობდა და მათი დაძლევის ანარეკლი იყო შეპყრობილი. მისი შემოქმედებითი ტემპერამენტის ყველაზე ძირეული და არსებითი თვისება მარადი განახლებისა და განუმეორებლობისაკენ ლტოლვა აღმოჩნდა. ახლაც კი, როცა რ.სტურუამ უკვე მიაღწია საკუთარი თეატრალური მიღების შექმნას, რომელმაც მსოფლიო აღიარება მოუპოვა ქართულ სათეატრო ხელოვნებას, მას კვლავ ახალი სიმაღლეების დაძლევის სურვილი აწვალებს, კვლავ არ აკმაყოფილებს ის, რაც უკვე განახორციელა.

ეიზენშტეინის ინტელექტუალური ტრამის არსებითი კიბეცვლილების გაანრებას შეეხებოდა, ამ ბრძოლის ეპიკური თეატრის ესთეტიკას ქართულ სასცენო ხელოვნებას დაუკავშირებდა, მაშ განახორციელა დაეღება, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების გააზრებაში, მისი უახლესი მხატვრული კვლევა-ძიების გარკვევაში. მათი რაობის განსაზღვრა, ცხადია, სრულიად მხატვრულ მასალაზე უფრო იყო შესაძლებელი. ა.მილერის "სეილემის პროცესი" კი სწორედ ასეთ მიზეზს წარმოადგენდა. რ.სტურუას აღრინდელ ძიება-

და შეეცადა აქ ახალ დეისტვიობაში იყო აცდანილი.

წაწარმოების პრობლემაა ხანაგრძლივ ყაყრება, მაგი ყადაგანა მწერების სფერში, ფსიქოლოგიური წყვიმის ისტატობით ყამიხატული დიდი ადამიანური ენებები, ეშეფითი ამალობის პრინციპზე აგებული რეჟისორული პარტიტურა, საშემსრულებლო და სცენისრაფიული კულტურა /სამეულის მხატვრობა/ ისეთ მხატვრულ მდგომარეობაში იყო განხორციელებული, რომ საეტაპო მიღწევების მწიფეხელობას სძენდა დადგმას. სპექტაკლის შემოქმედი კოლექტივი ცირანის წინააღმდეგ იბრძოლებდა ხმას და იქ ამ მიმართებითაც უკავშირდებოდა რუსთაველის თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს. მაგრამ რ.სტურუას მიღწეული ტემპების სერიოზი არც მაშინ დასრულებია და ფსიქოლოგიური თეატრის სხვა ძავისებურებათა შთაბეჭდილი ალარ დაინტერესებულა, არ შემოქმედებულა მარტოდენ მისი ჟანრით.

რ.სტურუას შემდგომი მიღწევები სწორედ სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთმანეთთან შეკავშირებისა და ურთიერთგამდიდრების ნიშნითაა აღსანიშნავი. ცნობილია, რომ სინთეზირების ამ ტენდენციის, ერთი წიგნებული შეფუთული ჟანრის პრინციპების დაუფლებისას, ძალიან ბევრ საკუთარი თეატრალური მიდგომის შეხებვა, რომელშიც სხვადასხვა თეატრალური კულტურებისათვის კარგად ცნობილი სტრუქტურები შეხების ისეთ მიუღებელ ნერვიულებს პოულობენ, ისეთი ორგანულობით უკავშირდებიან ქართული საბავშვო კულტურის ძველებურ ტრადიციებს, ისეთ მხატვრულ მდგომარეობას ქმნიან, რომ რ.სტურუას მიერ ნაწარმოების ფენომენალური წვრილმანებით ამოჩემების ტიპიასს ხდის. მაგრამ ეს მიგნებები ამოჩემების შენიშვნელობას ვერ წაიძენდენ, საკუთარ რომ არ სდებოდა ცნობილ ნაწარმოებების მიღწევებ, სრულიად ახალი ინტერპრეტაცია. ამის გარეშე მაეს ვერ გაიგებდა ქართული თეატრი ასე შორს და ვერც უფიქრია თეატრალური კულტურის მქონე

ქვეყნებში მოიხვეჭა სახელი და აღიარება თავისი ტრიუმფალური გასტროლების დროს საბერძნეთში, იტალიაში, ინგლისში, ფინლანდიაში, გერმანიაში, საფრანგეთში, იუგოსლავიასა და მექსიკაში. ამ გამარჯვებათა უმთავრესი მიზეზი ახალი ფორმისა და ახალი შინაარსის ორგანული მხატვრული ერთიანობა იყო, ანუ ის, რაც, საერთოდ, ქმნის ჭეშმარიტად ახალ ხელოვნებას.

უილიამ ფოლკნერი აღნიშნავდა: "შემოქმედის მოვალეობაა შექმნას ისეთი რამ, რაც მანამდე არ არსებობდა. აბსოლუტური ჭეშმარიტებაა, თუმცა შეიძლება ძნელად განსახორციელებელი, განსაკუთრებით ხელოვნების ისეთ დარგში, მაგალითად, თეატრში. "ჰამლეტი" უკვე შექმნილია და როგორღა გინდა მის საფუძველზე არარსებული შექმნა. ამისათვის არ კმარა ახალი, უჩვეულო ფორმის ძიება. აუცილებელია ამორჩეული შინაარსის ახლებური ამოკითხვა... უფრო ორივე მხარე უნდა არსებობდეს – ნაცნობი მასალის ახლებურად წაკითხული შინაარსი და ახალი ფორმა. ცალ-ცალკე ორივე უმწეოა. ისინი მხოლოდ ერთად იძლევიან საშუალებას, შეიქმნას ისეთი რამ, რაც ადრე არ არსებობდა".

ამ ერთიანობის მიღწევა, ცხადია, ძალზე ძნელი იყო და არც რ.სტურუას მიუღწევია მისთვის უცებ. როგორც იგი თავად აღნიშნავს, პირველად ბრეხტის "სეჩუანელი კეთილი ადამიანის" დადგმისას /1968/ იგრძნო თავი ისეთად, როგორიც ის ახლა არის, მაგრამ ეს პოტენციური შესაძლებლობების გრძნობა უფრო იყო ალბათ, ვიდრე უკვე რეალური შემოქმედებითი ფაქტი, რადგან რ.სტურუას ამ ქმნილებას ემჩნეოდა მოსკოვის ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ამავე სახელწოდების სახელგანთქმული, მთელი საბჭოთა თეატრალური კულტურის განვითარებისათვის საეტაპო წარმოდგენის შთა-

ნე სპექტაკლის დადგმება.

რ.სტურუა აქ შექსპირს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ისტატს. უკან კი "სეილენის პროცესის" შეშფოთის ატმოსფერო და გამოცდილება იდგა, მაგრამ მას არც მაშინ გაუბედნიერებია უკვე ცნობილი ტრისკენ დაბრუნება.

ბრეხტის ეპიკური თეატრის კონცეფციები მარჯ რუსთაველის თეატრისათვის რიგი მნიშვნელოვანებია დაუძლეველ სიმაღლეს იმხანად. მისი პიესები იშვიათად იდგმებოდა საბჭოთა სცენაზე. ამ ფაქტს თავისი განმარტებულება ჰქონდა. ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავებულია სტანისლავსკის თეატრალური სისტემისაგან. ეს უკანასკნელი კი, რომელიც ცნობილია, მარჯ რუსულ სასცენო ხელოვნებისათვის რიგი იყო სახელმძღვანელო დოქტრინა. ერთი-ერთი შეტაკების საფუძველზე შეიძლება თეატრალური ცნებების არსად, შეიძლებოდა კი ამგვარი ცნებების ტერმინი დავით აბრი გახლდათ. ამრენად, ბრეხტის შემოქმედებითი პრინციპების ათვისება ჩვენში მხოლოდ შემდეგ მიმდინარეობა, როცა კარგად დავიწყებული ძველ ნაწყვეტს, სახელდობრ კი მეიერჰოლდისა და სხვათა თეატრალური პრაქტიკის გახსენების შესაძლებლობა შეიქმნა და ეს მინაპირების შეცნობა იმდენადვე ცხადი აუცილებელი, რამდენადაც საფუძვლიანად ცვლილება ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული პრინციპები. როცა ჩვენი სასცენო ხელოვნების ღირებულ რეალისტურ ტრადიციებს ორგანულად დაუკავშირდა ექსპერიმენტული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა ჭარბუელი აღმოჩნდა ისეთი მსახიობის აღმოჩენა, რომელიც მარჯ გარკვეული ტიპის ისტატობას კი არ ფლობდა, არამედ სპექტაკლის ცენტრის სხვა ათვისებულებებიც შეეძლო დგომოდა - ბრეხტი მარჯ ტრადიციად დაიდგა საბჭოთა სცენაზე. 1975 წელს კი თავად რუსთაველის თეატრში განხორციელდა "კავკასიური ცარცის წრის" დიდი ამ-

მარკუნა მიუტანა მეტი საბჭოთა თეატრალურ კულტურას და მისმა საკოველთაო აღიარებამ ცხადჰყო, რა ღრმად მოაწყდომია რ.სტურუა თანამედროვე თეატრალური ენის რაობას. ამ რაობის წარმოსახველად რა დიდი ოსტატები აღმოჩარდა მას. სპექტაკლის მესიანობაც აქტიორულ ანსამბლში ჟეშმარიტი არტისტიზმისა და პროფესიული წერილის ელეარებას განსაკუთრებული ბრწყინვალებით გამოსახატავენ რ.ჩხიკვაძის ამბაკი, ი.გიორგობიანის ტრუხე, გ.სახარაძის ეფრემი.

რ.სტურუა ბრეხტის ეპიკური თეატრის ხასიათს ფრაბტული ესთეტიკალისტური ღრმის კონცეფციების პარალელურად იაზრებდა. "სეჩუანელი კეთილი ადამიანის" დადგმიდან ცოტა ხნის შემდეგ მან ანუის ურთულესი პიესა "მელე" გაბატონრიელა /1974/. ამ სპექტაკლში მეტაფორებით სუფთა სახით იყო წარმოდგენილი იდეალის ღრმის ანტიილუზორული, ანტიმიმეტური ბუნება, მისი ფრაგმენტული სტრუქტურა. "მელეს" ჟ.ანუის მეორე პიესად გახდად, გახბორციელებული რუსთაველის თეატრის სცენაზე. უფრო ადრე მ.ბულგაკოვმა აქ "ანტიგონე" დადგა და სწორედ მასთან მიმართებაში შეინიშნებოდა რ.სტურუას წარმოდგენის პოლემიკური ხასიათი. ამ პოლემიკას მაშინ პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორისათვის. იგი მიზნად ისახავდა ინტელექტუალური თამაშობისკის გამოწვევას, მელეს პირობებად გახბორციელების პროცესში ნაწარმოების ტრაგი-ფარსული ბუნების გამხელას, მაყურებლის გაოგნებულებას, მისი ცნობიერების პერიფერიაში მიყენებული სასიცოცხლო იმპულსების ამოქმედებას და ნაკლებად ელტვოდა ემოციური დადებითისა და თანაბრობის ჭარბებებას, ხასიათისა და მელების ფსიქოლოგიურ წვდომას. ანუ იმას, რაც "ანტიგონესათვის" იყო დამახასიათებელი. ამ თვალსაზრისით ჟ.ანუის თეატრის უმთავრესი მხატვრული და იდეური ასპექტები "მელეში" სწორად იყო აღიხს-

ბილი, მაგრამ მისი სამეცნიერო ღონე "ანტიგონეს" მხატვრული მთლიანობას ვერ უფლებია. ვერც პრიტესტის იმ ძალას გამოხატავდა, ანტიგონეს უკვდავი სული რომ აფარებდა და მშვენიერს ხდიდა მ.თუმანიშვილის გადაწყვეტას, მიუხედავად იმისა, რომ ინტელექტუალური დრამის არსებითი ელისებურებანი აქ არ იყო წარმოდგენილი დისციპლინირებული სახით.

"სერაფიული კვიცის ამაზიანი", "მეფეა", ალბერტ ინტელექტუალური თეატრის პრინციპებზე აგებული ჰ.იბსენის "ექიმი მტრისაგან" სასინჯი ქვა იყო რ.სტურუასათვის. ეს ქვა უკვე აჭრელებდა ელვარე ნაპერწკლებს, მაგრამ ცეცხლი ჯერ მიგვიანებით აენთო. მაშინ, როდესაც რ.სტურუამ ევროპული თეატრალური კულტურის მფლობელობის ძვა გაასრულა და უკან დაბრუნებული ბილეთი იპოვა საკუთარი ფანტაზიის, მიაგნო საკუთარ ხმას, ენასა და სტილს.

1967 წელს რ.სტურუამ ალექს.ცაგარლის "ბაშუმა" დადგა. ძალიან თეატრალობის, დაბინძურების სირთულისა და სიუხვით აღბეჭდილი ეს მუსიკალური სპექტაკლი და არა ნიუმეიერ /გ.ფანჩერის მიუზიკლისათვის აღიარებული მუსიკალური დრამატურგია არ შეუქმნია აქ/ "ახალგაზრდა ბერძენი" თამაშის დემონსტრაცია გახდა უკვე. ჩვენების, დარეჟისორის და არა დასტის ამ დარგასახელის სტილისტიკა ტრადიციის ტრფობამდე ბუნებას დაბრუნდა და სპექტაკლის ატმოსფეროში, ანტიილუზიური ბასიმის წარმოიქმნა. დაბეჭდილია ქართული თეატრალური კულტურის ახალი სამეცნიერო ხარისხი ტრადიციონალიზმის ერთგული კლასიკური პიესის საჯაროებაზე ხდებოდა და ამ დარეჟისორის პრინციპული მბრძანებლობა ქმნიდა არა მხოლოდ რ.სტურუას შემოქმედებით ბიოგრაფიისათვის. "ბაშუმას" სანახაობრივ, იერარქიონირებულ, ლესასწაულებრივ სტილში ამოსული ახალ წესს ერწყმოდა ახალი ინტელექტუალური ხელწერა და მაყურებელს. ამის რჯულება ვიყოთ იყო, თუმცა, "ბაშუმას" ერთი მხიმეტრიანი რამ აკ-

და – ის უპირობოდ სანახაობა გახდა და სწორედ ეს წარმოადგე-
ნდა მის აშკარა ღირსებებში დაეჭვების მიზეზს.

დღეს "სამანიშვილის დედინაცვლის", "ყვარყვარეს", "კავკა-
სიური ცარცის წრისა" და "რიჩარდის" მხატვრული მიღწევების სი-
მაღლიდან შეუდარებლად ადვილია "ხანუმას" ნოვაციების დანახვა,
მათი დაკავშირება რ.სტურუას შემოქმედებით ძიებებთან. დღეს
სურათი დამთავრებულია. მაშინ მხოლოდ ეტიუდები იკვეთებოდა. მარ-
თალია, ეს ეტიუდები პასტიშური ფაქტურით იყო შესრულებული, ე.ი.
ძნელი არ იყო მათი რაობის გარკვევა, მაგრამ ისინი მაინც მოსა-
მზადებელ ვარიანტებს წარმოადგენდნენ დიდი ფინალისათვის. ამ ფი-
ნალის შექმნამდე რ.სტურუამ კიდევ ერთი ვარიაცია შეასრულა "ადა-
მიანის კვლავ დაადამიანურების" თემაზე. ამ ვარიაციის ტენდენცია
იმპროვიზაციული ხასიათისა გახდა, მაგრამ ამჯერად იგი დავით
კლდიაშვილის სამყაროს ტრაგი-კომიკური შინაარსისა და ჟანრული
სტრუქტურის გამოსაამჟღავნებლად იყო მიმართული. "სამანიშვილის
დედინაცვლის" რეჟისორული ინტერპრეტაცია კლასიკის თანამედროვე
გააზრების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად იქნა მიჩნეული და მან
ახალი შესაძლებლობები მონიშნა რუსთაველის თეატრის შემოქმედე-
ბითი კოლექტივის წინაშე. სპექტაკლი 1969 წელს დაიდგა. მასზე
მუშაობა თ.ჩხეიძემ დაიწყო, დასრულება კი რ.სტურუას მოუხდა
და სწორედ მან მოუტანა სპექტაკლს დიდი სცენური სიცოცხლის ვა-
საღები.

თ.ჩხეიძეს ჩანაფიქრი ფსიქოლოგიური თეატრიზმისა და გარდა-
სახვის პრინციპზე ჰქონდა აგებული. რ.სტურუამ ეს პრინციპი შე-
ცვალა. უფრო სწორად, მასთან სინთეზის სახით მოგვცა წარმოდგე-
ნის, ჩვენების, დისტანციური ფორმის მეთოდი, მიაგნო რა თავისი
შემდგომი სპექტაკლების საშემსრულებლო ხერხს. ბრეხტისეული "გან-
ცხადების ეფექტის" გამოყენებით მან ხასიათებისა და მოვლენების

არსის ტრიტესკუ ტაშიშვილებას, მაიდამი დამოუკიდებლობის ეშინოსტრირებას მიაღწია. სპექტაკლის შესანიშნავად აქტიორული ანსამბლმა კი ტრაგი-კომიკური ჟანრის ურთულესი სპეციფიკის წვდომისაც ისეთ აღვილად გაიმაგისა ახალი სამუშაოებლო სტილი, რიდერიც "ბაბუაში" და აქაც დიდ აქტიორულ გამარჯვებებს მიაღწია /ს.ბაქარიაძის ბეკინა საშანიშვილი, გ.ლეკვეკირის პლატონი, რ.ჩხიკვაძის კირილე/. ეს ზხატვრული სახეები რომელიც ქმნიან სახელგანთქმული დეატრის სცენას დაამშვენებენა, დუმცა, მაინ მიმხიბლავია უპირველესად მათი ერთიანი ნარმოსახვაში მდგომარეობა.

რ.სტურუა უკვე საქმეში იყო დარწმუნებული ახალი საშემსრულებლო ტექნიკის დანერგვის კანონზომიერებაში. ამ რწმენის ძალამ შეაძლებინა მას კვლავ ერთნული დრამატურგიისადმი მიემართა და საყოველთაოდ ცნობილ ნაწარმოებში /პ.კაკაბაძის "ყვარყვარე დუდაბერი"/ ახალი შინაარსისა და ახალი ფორმის ჭეშმარიტი ერთიანობა დაემოებინა.

სპექტაკლი 1973-74 წწ. სეზონში დაიდგა. მისი სახელწოდება უკვე მეტყველებდა იმაზე, რომ ჩვენ ქმნილებასთან აღაკტაციას, რომლის მიზანი მკრეხელობითი მშიშვნელობის მეორე სახის, ტიპის, სიმბოლოს წარმოდგენა იყო. სპექტაკლს "ყვარყვარე" ერქვა. რ.სტურუა ამ პიესის ავრიბელი ინტერპრეტაციებისადმი საქმეში უჩვეულო, უნიკალურ მასშტაბებს ანიჭებდა "ყვარყვარიზმის" იდეას და პ.კაკაბაძის შემოქმედებისადმი დამახასიათებელ ნიშნებსა და ფიტიებს სრულიად ახალი რეჟისორული კონცეფციის ტრაგიფარსულ, ტრიტესკულ-პათეტიკულ სტრუქტურაში წარმოადგენდა.

სპექტაკლის ორგანიზმის ელემენტებში, ყოველი პერსონაჟის მისტერიალური შინაარსით გამდიდრება, ყვარყვარეს - ახალი დროის ამ "მესიის" ქრისტესთან შეპირისპირების პარადიგმა ბუნება, ძალიან

მდიდრად დამახასიათებელი წარმოდგენების მუსიკალურ თუ სცენოგრაფიულ ტრადიციებში /მუსიკალური გაფორმების ავტორი რ.სტურუა გახლდათ. მხატვრები - მ.ნეველიძე, ი.ციბერლიბერი/, მოულოდნელობის ეფექტებზე აგებული ცოცაციისა და აპლიკაციის ხერხები, მდიდრად სანახაობრივი, ამჯერად კარნავალური ნიღბებისა და კოსტიუმების მიმაცდენობის მრავალნახმატიანი ტრადიციები, აბდებული მხიარულების პათოსით და გაკიცხვის სურისკვეთებით დაებრუნებინენ, გამოიკვეთნენ ნაბეჭდილებას ახლენდა მაყურებელზე. ეს იყო სრულიად ახალი მხატვრული სამყარო. სწორედ ამ სპექტაკლში განხორციელდა შემოქმედებითი პრინციპების ლოგიკური გაერთიანებებისა და მხატვრული მთლიანობის ის ტანდემა, რაც ტახსაბერავს რ.სტურუას დიდებული შემოქმედებითის სენერას, განაპირობებს მის მიერ შექმნილი თეატრალური მოდელის ორიგინალურობას, ამ მოდელის მიმართებას რომელ კლასიკური თეატრალური კულტურის ჭიშში შეუმჩნეველ ყველაზე უფრო სრულყოფილ ნიმუშებისადმი, რომელიცაა, მაგალითად, სტანისლავსკის სისტემა, ბრეხტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკა და ფრანგული ინტელექტუალური დრამის კონცეფციები, ასევე ამჯერად მასიჭრილი, ტრიფესკულ-პარიზიული, ტეიფური კარნავალური სანახაობანი.

რ.სტურუას შემოქმედების შესახებ ბევრი რამ უკვე ითქვა რომელ ჩვენში, ისე უცხოეთში. რუსთაველის თეატრის სამხატვრო დასტრიების ერის ით დენიალურ რეჟისორად იქნა აღიარებული და მასალები ამ ტრიუმფალური გამარჯვებების შესახებ ჩვენს პრესაშიც იქნა გამოქვეყნებული. მიუხედავად ამისა, რ.სტურუას შემოქმედების შესწავლის სფეროში ჯერ კიდევ ბევრი რამაა გასაკეთებელი და ამოსახსნელი. მიტომ ამისა კი არგად, უპირველესად, იმაში მდგომარეობს, რომ ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში

მიმდინარე პროცესების, ტრადიციების, ტაძრების, ურთიერთდატაძრებისა და ურთიერთმიმართებების გააზრიცხება კერძერიმი დიდი სიძნელების წინაშე გვაყენებს, რადგან დღეს ეს პროცესი არაა არამც და არასრულებული, არამედ ტარკვეული ჩამოყალიბებული; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სრული აშკარაა შეინიშნება რ.სტურუას შეხედულებით პრინციპების გაკვრებისა და მაინ შესაძლებელი გამოყენების ცდები სხვა ქართული რელიგიური ნაშთებისთვის.

და ამ ბოლო ათწლეულების ქართული საეკლესიო ხელოვნების პრეტიკაში ორი უმთავრესი ტენდენცია შეიმჩნევა, რაც, ერთი მხრივ, გამოხატული იყო სწრაფვაში - დოკუმენტურობისკენ, უკიდურესი ობიექტივიზაციისკენ, ფსიქოლოგიური სიუანსირების და ტრძობადა ბუნების სასიათის სმოცნობისკენ ცხოვრების მეინარეობის ნამდვილობის, განწრახ არაორგანიზებული სინამდვილის იუმორის შესაქმნელად რიმაა მიზიდებული, მეორე მხრივ კი - გაბრტყელების ფარდო და პირობითი ფორმებისკენ, ჰიპერბოლიზაციისკენ, რაც სინამდვილის სცენური ტარეკმნის უკიდურესად მძაფრ და პირობით ფორმებშია მოქცეული, ახლა ამ მეორე ტენდენციის გეგავლენა პირველზე აშკარისაცემი ხდება.

ცხადია, არ უნდა ეიფიქრით, რომ შემოქმედის გაბედაობა გაპირობებული იყოს რომელიმე ერთი ტენდენციის ნიშანდა ნდობა სახით გაჩენილები ამ მარტივად მისი ათვისებურების წარმოსახვით. აქ ამ ტენდენციათა ურთიერთგავლენა და ურთიერთგაპირობებულობა უფრო ასათვალისწინებელი, რადგან იგი ქართული თეატრალური კულტურის მრავალმხრივი გაბედაობის ღესაძლებლობებს ჩიიცავს. მაგრამ, გასათვალისწინებელია აგრეთვე ისიც, რომ ამა თუ იმ მხატვრული ფორმის მიგნება შეიცნობის იმდიდრებულობის, მისი აზროვნების გამდიდრების, მისი უაღრესად არსებითი პირადი თვ-

სებებისა და პიტენცის გამომხატველია ყოველდღის. ყველა ჟენშარიტ შეხიერებას თავისი ტკბ აქვს ხელოვნებაში და მართლაც სასურველი სისხლისა და სიცოცხლის ფასად მიღწეული მონაპოვარია ის, რაც მას სხვა ლიტერატურისგან განასხვავებს და აქმნევინებს ამრიგების სრულიად ტარკვეულ სისტემას.

მხატვრული ამრიგების ეს სისტემა რ.სტურუამ უკვე ჩამოყალიბა და სავსებით ნათლად გამოხატა ისეთ ნაწილებში, როგორიცაა: "ყვარყვარე", "კავკასიური ცარცის წრე", "რიჩარდ III". ამ სისტემას, ისევე როგორც ყველაფერ ახალს ხელოვნებაში, ჰყავს თავისი მიმხრეებიც და მიწინააღმდეგეებიც. რ.სტურუას მხატვრული ამრიგების თავისებურებათა აშკარა ხასიათს ჩვენ ადრე გამოკვეთილად შევეხეთ /იხ.: "კავკასიური ცარცის წრე", ჟურნ. „ცისკარი", 1975, №6; "ყვარყვარე", "თეატრალიური ძიებანი", 1980; "რამაზ ჩხიკვაძე", ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1978, №7; "რიჩარდ სტურუა", ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1981, №12/. ამიტომ, ახლა აღარ გავიმეორებთ ადრე გამოთქმულ ყველა ძირითადს. მაგრამ ვფიქრობთ მკითხველს გაახსენებთ ლიტერატურისა და კრიტიკოსის აკ.ბაქრაძის ბოლოდროინდელ ნაშრომს, რომელიც ნაწილობრივ იძლევა რ.სტურუას შემოქმედების ბოლოდროინდელი თავისებურების ახსნისაკენ, ემთხვევა ამ სტრიქონების ავტორის დაკვირვებებს და ღრმად ნათლად წარმოსახავს რ.სტურუას შემოქმედების ირგვლივ ატეხილ დავას.

აკ.ბაქრაძე აღნიშნავს: "თეატრის პირველივე ნაბიჯებიდან მოყოლებული რუსთაველის თეატრში ორი ტენდენცია შეინიშნება. ერთია კაფერულობისა და ფსიქოლოგიურობისაკენ ლტოლვა, ხოლო მეორეა სანახაობრიობისა და მასობრიობისაკენ სწრაფვა.

პირველი ტენდენცია ბაცად ფასს იძენს. მას უფრო იშვიათად ეყუბიან. უფრო ცხარე პაექრობის და ტიტანიაბების საგანია მეორე ტენდენცია. მას ბევრი ეერ ცნეობოს...

ეინც რ.სტურუას ნარმოდგენებს დაკვირვებია, უყიდ შეამჩნევდა რეჟისორის მიდრეკილებას, შეენიშნა მრავალფეროვანი სანახაობა, ამ სანახაობას ყოველთის კარნავალური ხასიათი აქვს...

ცნობილია, ხალხური კარნავალის მიქმედების აგტიკი ეუჩა და მოეგანია. რ.სტურუაც ფაქტის ნარმოდგენების მიქმედების ადგილად ერთეი ასპარეზს ირჩევს. "ყვარყვარეში მიქმედების აგტიკი დანგრეული ეკლესიის ეზოა. "კავკასიურ ცარცის წრეში" - ბაზარი /რაც ხაგანსტუდია მეხრობელის სიტყვით "იყიდეთ, იყიდეთ რაშე"/, "რიჩარდში - ბაკი /ეული, კარნაქი/. რ.სტურუა მიქმედების აგტის არ კეტავს.

მიქმედებებში, კარნავალის აქციებელი კომპონენტია ბიტაბი. რ.სტურუას ნარმოდგენების პროტაგონისტი ყოველდის ბიტაბს ატარებს. ბიტაბი აქვთ ყვარყვარესაც, ანდაკასაც, რიჩარდსაც. კარნავალის ატმოსფეროებს ასაცმელობის სტრუქტურა. კარნავალის მიდამოების არჩევანი ნათისუფალია. რომელი ეპოქის ტანსაცმელიც მიეშიხება, იმას ჩ იცვამს. რ.სტურუას სპექტაკლებშიც ტანსაცმელი არ ქმნიხატავს დროის სახეს. არ ეხნის ეპოქის კოლორიტს. კოსტუმში რ.სტურუას სწორედა ამრის გამოსახატავად.

კარნავალს უყვარს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ელემენტების უხვად გამოყენება. რ.სტურუას სპექტაკლებიც მდიდარია მუსიკით და ქორეოგრაფიით. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კარნავალი ნათესავია. არ არის ტანრიბრივი მეტყველება, სიტყვით და დროით შეზღუდულობა. მისთვის დამახასიათებელია ფეიერია. ეს ელემენტებიც არის რ.სტურუას წარმოდგენებში. კარნავალურობა განაპირობებს რ.სტურუას წარმოდგენების პირიტუალ არსს... კარნავალის არსი ხალხის ფილოსო-

ლ სიცილია, მიმართული ბირთვების წინააღმდეგ... რ.სტურუა იყენებს საბალხი საკარი დიესასწაულის, იყენება იტი ევროპული კარნავალი და ქართული ბერიკაობა-ყეენობა, მხატვრული საშუალებებს... და მისი სპექტაკლებიც ტრიტესკული რეალობის ეკუთვნის. ეს კი, ჩემი ირწმა რწმენით, თეატრის ერთ-ერთი მაკისტრალური ტაბა და რ.სტურუას არჩევანიც სწორია. ნურაენ იფიქრებს, რომ ტრიტესკული რეალობის ცალხრივი ტბით წაიყვანს თეატრს. "ტრიტესკული ფიქრი".[1] მით უფრო, რომ რ.სტურუას შემოქმედებითი მიგნებები თანამედროვე ადამიანის ისტორიული ცნობიერების, სამყაროს ბისეული განცდისა და მსოფლიქმის, ეპოქასთან მისი შინაგანი მიმართების ადეკვატურად ამსახველი აღმოჩნდა. ამ შინაგანი მიმართების ტარეშე მარტოიდენ ეროვნული თეატრალური ფორმა და აქტიური ისტატობის ბრწყინვალებაც ეყრდნობა. იმ დიდი აქტორიტეტის მისაპოვებლად, რომელიც ჩუსთაველის თეატრმა დაუმკვიდრა ქართულ თეატრალურ კულტურას მსოფლიოში.

რ.სტურუას თავისი ტბა აქვს ხელოვნებაში. სხვა სახელგანთქმულ ქართველ რეჟისორებს თავისი, და ამდენად, ჩუსთაველის თეატრის სტილისტიკა კრიტერიუმებით ვერ დაემუქრება ქართულ თეატრს. ქართულ თეატრს, რომელიც ყველაზე უფრო საინტერესოა სწორედ იმ მიმართებაში, სადაც მისი ინტერესებისა და ძიებების მრავალპლანიანი განვითარებაა გამოხატული, სადაც რ.სტურუას ამრეკვნების "პლანეტარიზმს", მისი ტელესკოპით დანახული სამყაროს აკუსებს და ამდიდრებს მიკროსკოპული ანალიზით შეცნობილი იქიდე სინამდვილე, სადაც სხვა შემოქმედია ხედვის ფოკუსში სამოგადოებრივი და პირადული ცხოვრების მიღებულების ანგარიშია წარმოსახული და ნახევარტონების ირუმალება, ნიუანსის ძალა და დასაკვირვებლად შეჩერებული მომენტის შეფასება იმავე მარადიული თემებისა და აქტუალური პრობლემების გამოსაცდარებლადაა მიმართული, რაც საერთოდ დამა-

---

[1] ზ.ბაქრაძე, ა.ტაბიძე, ს.ჩხეიძე, ი.ტოლორაია, ი.ტოლორაია.

ხასიათებელია დაბამერიკელი ხელოვნებისათვის.

ხელოვნების პათოსი - ამერიკელის დანამერიკეობა, შეეძლას ეპოქის აღრიენებისათვის დამახასიათებელი ახალი ფორმები, განსაკუთრებითაა გამძაფრებული დღეს. ცნობილია, რომ "იდეები ფრიალებენ ჰაერში" და რიდესაც დგება დრო აღმოჩენებისა, ეს აღმოჩენები ერთდროულად ხორციელდება სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში, სხვადასხვა ადამიანების მიერ, რომლებსაც ერთმანეთისაგან განსხვავებული იდეოლოგიები, რელიგია, ბნე-ჩვეულებები, სოციალური, პოლიტიკური და ბნეობრივი აგმოსფერო ადგილებებს. ამ პრინციპული მნიშვნელობის ბქონე განსხვავებათა მიუხედავად, დანამერიკელ მეცნიერებასა და ხელოვნებაში შეინშნეულა საკმაოდ გარკვეული წრე, პრობლემათა გარკვეული რიგი.

ის ტენდენციები და პრობლემები, რომლებიც დანამერიკელ ფილოსოფიებისთვისაა დამახასიათებელი, ჩვენი პლანეტის სასიცოცხლო ინტერესებთანაა დაკავშირებული. და, სწორედ ის აპირობებს ადამიანთა მიერთის ერთიანობას, მისი ქვეყნისა და ბუნების შენახვას, მისი ინტერესებისა და მისწრაფებების ერთობლიობას. სამყაროს საიდუმლოებათა შეცნობის სიღრმეში, ადამიანი ყველაზე უფრო ღრმა იდუმალებით მიცემულ საკუთარ არსებას სწავლობს და მისი განთავისუფლების კანონებს სწვდება. ადამიანი ხელმეძღვანელობს მის არსებას და მისი ბუნების შთაბეჭდილების უსასრულო, უაღრესად რთულსა და ტრაგიკულ პროცესში სულ უფრო და უფრო ღრმად წარმოსახავს საკუთარ თავს, ახალი შინაარსით აღსებს ადამიანისა და კოსმოსების კონცეფციას, ეძლევა შეუღწევადის ცნობა ყურადღების მიქცევის ახალ შესაძლებლობებს.

ხელოვნების ისტორია ადამიანის შესწავლის ისტორიაცაა. ადამიანთა მიერთის ძველთაძველეს ღრეღან შემოქმედების ცნობა მეცნიერების საკუთარი თავი, განვითარების მრავალი ეტაპი განვლო და XX

საუკუნის 60-70-იანი წლების ხელოვნებაში განსაკუთრებული ყურადღება ზნეობრივი ძიებების სფეროზე შეაჩერა. ეს ინტერესი საყოველთაო აღმოჩნდა. განსაკუთრებით მძაფრად გამოხატული კი იმ ქვეყნებში, რომლებმაც უკვე მიაღწიეს ეკონომიკური განვითარების საერთო სტანდარტულ დონეს, ან მიუახლოვდნენ მას. გადაიტანეს ომები, მოახდინეს რევოლუცია და ამ დიდი სოციალური და პოლიტიკური გარდაქმნების შედეგად მიღწეული "ცხოვრების დონის", მისი მერყევი სტაბილურობის ფასის გაგება მოინდომეს, რადგან ხელახლა აღმოჩნდნენ მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ კი დაუძლეველი წინააღმდეგობების წინაშე. ეს წინააღმდეგობები, ადამიანთა ყოფის ისეთ განზომილებებს შეეხო, რომელთაც ვერასგზით მიენიჭებოდა პერიფერიული მნიშვნელობა', რადგან იგი ადამიანის სულიერ ყოფის სფეროში იდო. სულმა კი, მოგეხსენებათ, კივილი იცის, განსაკუთრებით ტკივილის დროს.

ადამიანის სულიერი დაუკმაყოფილებლობის, ზნეობრივი ჟანგბადის უკმარობის დროს, პიროვნების მთლიანობის რღვევის, მომსახურებლური საზოგადოების გამეშჩავების პროცესი ხელოვნებაში გმირულიდან - ანტიგმირულისაკენ, რომანტიკულიდან - ანტირომანტიზმისაკენ სვლით აისახა, მაგრამ დეჰეროიზაციის პროცესი ისევე იყო ინტენსიური, როგორც ამ პროცესით გამოწვეული პროტესტი. სწორედ ამ პროტესტის ძალამ განაპირობა თანამედროვე პროგრესული ხელოვნების პათოსი, თემა, პათეტიურობა ნაკლებადაა დამახასიათებელი თანამედროვე ხელოვნებისათვის, მისი ღრმა ინტელექტუალიზმისათვის, მისი ირონიულ-პაროდიული ბუნებისათვის, რომელსაც ასე მკვეთრად და მკაფიოდ წარმოსახავს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჟანრი - ტრაგი-კომედია, რომელთან მიმართებაშიც უაღრესი ორგანულობით იწერება რ.სტურუას თეატრალური მიდგომის ტრაგი-ფარსული, პროტესტულ-პაროდიული ბუნება. მისი ჩვე-

ული სპექტაკლების ტრაგიკულობანი და მაშხილებელი პაფოსი. მისი მხატვრული და პრობლემური პრინციპების მდიანობა.

* * *

ბაკისფერ მუხლირში გამოწყობილი ყვარყვარე, ისევე, როგორც ნაცრისფერ ფრენჩში ჩაცმული რიჩარდი მონაპარტიზმის იდეის გაბატონებას წარმოადგენს და რეჟისორიც ტრაგიკის ტრობალურ ასპექტებს მონიშნავს ორივე წარმოდგენაში. "ყვარყვარესა" და "რიჩარდის" სტრუქტურულ ინტერპრეტაციაში მნიშვნელობა არ აქვს, რომელი ქვეყნის ისტორიისა თუ ანბანის წიაღში იშვებენ გაბედილების მაგიაკალური ფსიქიკით მეპყრობილი ეს სხვადასხვა რანგის ბოროტმოქმედნი. რ.სტურუა აქ აცნობიერებს ცნობილი ხასიათების ბედისწერულ ნიშაარსს და ქმნის მასის ფიზიკირებულ სახეს. ისტორიული ფსიქოლოგიური ანალიზი ზერეული ჟანრის პრინციპებით ჟანხორციელებულ სპექტაკლში ამჯერადაც შეუნიშნავია უარყოფილი.

ყვარყვარეს ისევე აქვს ჩამოცლილი ნაცარში იღუმის ჩქარალი ისტორიული ხასიათის და კოლორიტი, რომელიც რიჩარდს ტრაგიკული პიროვნების ფესვებში. პ.კაკაბაძის "ყვარყვარე თუთაბერი", ისევე, როგორც უ.შექსპირის "რიჩარდ III", რ.სტურუასა და რ.ჩხეიძის მიერ წარმოდგენილი ტირების არქეტიპები არიან. ერთი ისტორიის მიერ ნებადართულ მაგრაში ჩაიჩიჩის, მეორე - ისტორიის დეფექტურში, მაგრამ ორსი მაინც ქმედებისა ერთნაირია. ორივე კარნავალური ტიპი ხახლად და მაინც აღმდეგობა-ჯანგბირტიპების პროცესში "ადმინისტრაციული ხამაშობებისა" ანუ პოლიტიკური ავანტიურების აქტიურობის წარმოდგენილი.

ყვარყვარე - ერის მამად და მხსნელად იყო შერაცხული.

რიჩარდი - ტირანისად, კანონიერ მეფედ.

ყვარყვარეს მეჯამირეებს, ლხინების კიბეზე ასასვლელად გამოყენებული ხრიკებსა და ნიშნებს ირონიული კინტრაპუნქტს უმღერა ძველადძველესი ქართული ქორალი - "ცისკარი, ღენი, ქრისტეი", ვებერის "იესო ქრისტე - სუპერვარსკვლავი" და ბეთჰოვენის IX, გმირული სიმფონიის ფინალი. რიჩარდს - ძველ დიქტატორს გამოცდილებიდ.შეიარაღებულ ამ დანაბერებულ ტირანსა და ბაფიის ლიერს, რომლის "სამოქალაქო" ხერხების ტრიალობა სპექტაკლის საკმაოდ ხანგრძლივი იყო ხანგასმული - ჩერჩილის სასკოლო ეტიუდის რაფინირებული მელოდიურობა, ბახის "ტოკატა" და ტ.ალბინონის ცნობილ ადაგიოს ნამდვილი დანაკვეთებიდ გაბერებული მუსიკალური პარტიტურა უქმნიდა პარიტულ ატმოსფეროს.

ირონიზირებისა და პარიდირების პრინციპს სრულიად ტარტიუფული ბნეობრივი და სოციალური ასპექტები ჰქონია დაკმაბილი რ.სტურუას ირიცე ფხმუიებში. აქ ნიშანი ეხებოდა არა მხოლოდ ყვარყვარესა და რიჩარდს, არამედ იკიცხებოდა საზოგადოება, რომლის "საღმა აგრძა" და დაუხერხავმა სულმა მაინ არსებობა დაუშვა, დაბაჟირება მაინ ტრიუმფი. შეკუშების ამ ობიექტურ ტყაზე ხალხი ფეხით დაეშვებოდა ბაკის ბეღელს და მიკროყვარყვარეებად, პატარა რიჩარდებად იქცა. რ.სტურუა სწორედ ამ მიმართულებაში ტამიზტაცია ორივე სპექტაკლის ტრაგიკულ პათოსს, რადგან სწორედ ამ ტარიელობაში ხედავდა ყვარყვარესა და რიჩარდის ხელახალი ალორძინების შესაძლებლობას. პირველი სპექტაკლის ფინალში ყვარყვარე სანატრელ ყოფიერებ ამოდიოდა და უბიწოების ფერი ნიშნად კვლავ ბრუნდებოდა სცენაზე. "რიჩარდში" კი რიჩმონდი - რიჩარდის გაწირობილი უნიჭიერესი და უახლესი მიწაზე იდგამდა სამეფო ტერიტორიას. სპექტაკლს ასრულებდა ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდსა და ლაქიის ფერ ხელთათმანებში გამოწყობილი მასხარას ირონიული ღიმილი. ღიდი ბრიტანეთის

დაფიქრდით, სცენაზე გარეგნული ტიპური რუსის კი პიტერ ბრეიგელის ბირბარიზე შემოქმედი აპოკალიპსური ყვავი დასცქეროდა.

"რიჩარდში" კიდევ არაერთი დემა იყო რეჟისორისეული "ყვარყვარეებით". ამ რეჟისორისეულებს კონცეპტუალური ბრძოლა ქონდა და "ყვარყვარეში" შეხებული თეატრალური ბიჭების დაშვებებას და ინტერპრეტაციას ისევე არასტურებენ, როგორც ცოტა ჟერ აღრე განხორციელებული დადგმა "კაკაბაშური ცარცის წრისა", რომელშიც რ.სტურუა უკვე აღარ ისახავდა მიზნად ბრეხტის დებულებათა "სუფთა სახით" წარმოდგენას. ამ სპექტაკლის დრამატურგიული სინქრონი ბუნება, მისი ქორეოგრაფიული პლასტიკურობისა და მუსიკალობის ხარისხი, დარბაისლობისა და წარმოდგენების შეთხზვა ურთიერთშეკავშირების სისტემაზე აგებული ხასიათები, ეპიზოდის ანალიზის პრინციპი, ამჯერად იმპრომიზაციული, ძალადაკანებული თეატრალობის განცდა ისევ ასევე მიმართებაში იყო ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკასთან, რაზეც ბევრი იხრებოდა ზისგან. ამ მისაბრების საიდუსტრაციო იმის აღნიშვნაც იკმარებდა, რომ ბრეხტის განკიცხვები, აბსოლიუტურობა თეატრი კატეგორიულად გამორიცხავდა, მაგალითად, ეპიზოდში ქმნიბას იქი "სამგროშიანი ოპერის" ლესრეების ტრისაც არ იყო მიჩვეული საჯაროებული. რ.სტურუას სპექტაკლი კი გ.ყანჩელის მუსიკაზე იყო აგებული და მას პრინციპული მნიშვნელობა ქონდა სპექტაკლის ტრიუმფალურ გამარჯვებაში. ეპოქური საბჭოსრულებლო კულტურის ფლობა აქტიური წარმატებების ხარისხს აპირობებდა აქ /ჟ.ლელეშვილის წამყვანი, გ.საფარაძის – ეფრემიტრი/.

რ.ჩხეიძის ამბავი კი სწორედ იდეალური ბედ-ბედის და არა კერძ ვაილის თუ პაუი დესაუს /პირველი "სამგროშიანი ოპერის" კოპიტიტორი იყო, მეორე "კაკაბაშური ცარცის წრისა"/ ირონიული ექსპერიმენტული ბონების მაბერაში წესრულებული არია-პიროლიტი არჩევდა. ისეთი დაუოკებული ნუანსების შეკმნას, ისეთ იდეალიზაციი-

რებას რ.სტურუას მიერ შეთხზული მხატვრული სამყაროსადმი, რომელიც მარტივად მაუწვდებს ან ყელმარიდად დიდ მხატვრებს შეუძლიათ.

"კავკასიურ ცარცის წრეში" წარმოდგენილი ყალყზე შემდგარი და დასანგრევად შეთრთმანებული სამყარო რ.სტურუამ მწვრთბას გადაარჩინა. მწვრთბას, ყოველდღის უმაღლეს სულიერ განზომილებად რომ რჩება, რა სამოსელშიც არ უნდა იყოს გახვეული. ალი იტყობა რაწყალს ღვთისმშობლის სხივით განაჯერებულმა იმა კლიმენტის შვენიერმა ქუდმა უმაღლესი მწვრთბრიობის ხვედრი და მინამეობრივი ერთგულებით აძიდა პირველნებად განხორციელების სიმაღლეებამდე. ადამიანის ადგილად გაბადების, მისი "კვლავ გადამიანურების" პროცესს მასხარას ბიჭობში ქაუჭხიებული ამბავი ბრძენის დეალებით შესცქერია და ბაღშეს იმიტომ აფანგ ქუდს, რომ მისი ამბიხით მოიხიბლა, დედამიწკვეთებისაკენ მიმსწრაფ სულს შეახო ხელი...

"კავკასიურ ცარცის წრეში", ისევე როგორც რ.სტურუას დიდსა თუ შედარებით მცირე მნიშვნელობის ქმნილებებში, ყოველ ერთხელ გამოიხატა სამყაროს ის მიდგომა, გადაკეთებას რომ იახლებს. მისი პრობლემების მოქალაქეობრივი თუ შემოქმედებითი აქტიობით წარმოჩენა XX საუკუნის მხატვრულ, მწვრთბრივ, ინტელექტუალურ გამოცდილებაში ჰპოვებს საფასეს და რ.სტურუას ხელოვნების არსებითად ეროვნულ ხასიათში დემოკრატიული პატოსსაც განამხელს. ალბათ, ამ მიმართებაშიცაა ძირითადი რ.სტურუას პიროვნებისა და შემოქმედების ფაქტორული, საყოველთაო აღიარება რომ მოუპოვა ქართულ მეცნიერულ კულტურას... თავად მას კი ესიყვარულა ძველი ტერმინი - რჩეული ხვედრი მიიღო ბედმა.

ანა იოსელიანი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

დრამა სამივ

პირველმა შემოქმედმა ადამიანი საკუთარ თავს მიამსგავსა მსახიობის გარეგნული პრიმიტიული მიუღებლობა ხან გაუგებრობის შეეხება, ხან კი დიფერენციაციის ჯერ კიდევ დაუკმაყოფილებლობა. არისტოტელეს პოეტიკის უმთავრესი დებულება კათარზისისა და მიმეზისის შესახებ, რომელსაც ძირითადში ემყარება გარეგნული პრობლემა, სულ ახალი და ახალი მეცნიერული ინტერპრეტაციის ქვეშ ექცევა. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მსოფლიოს მრავალი სამეცნიერო ცენტრში გამოყენება "სცენური ექსპრესია", როგორც ფსიქოთერაპიის შეთოდი /ბრიუსელის ცენტრი - დელგარი, საფრანგეთში - ეშიე დარსი, ლორენ სტეინი, ჟაკ კოტი ბენუა და სხვ./. საინტერესო შეხედულებას იძლევა ის მკურნალობა, რომელიც ტარდება კულტურისა და ხელოვნების წყარობების გამოყენებით, განსაკუთრებით თეატრალური ხელოვნების "სცენური სავარჯიშოები". სცენური სავარჯიშო გამოიგონა ეშიეიმა და ექსპრესიის ხელსაწყო ჩამოყალიბებისათვის. ნევრიტებისა და შიზოფრენიის მკურნალობის სახეობის განკურნებისათვის. საგულისხმოა მიუნჰენში აქვს ამ დარგში იაკობ მორენოს, რომელმაც ნიუ-იორკში დააარსა ფსიქოდრამის თეატრი და ფსიქოდრამატული ინსტიტუტი. ფსიქოლოგიური მეცნიერებისა და პრაქტიკული ფსიქიატრიის ეს კლინიკური ექსპერიმენტები, რომელიც იყენებს, უნივერსალურია, დაკავშირებულია არისტოტელეს "პოეტიკის" დებულებასთან კათარზისის შესახებ. სულ უფრო და უფრო ნათლდება ის აზრი, რომ კათარზისი ერთბაშად განწმენდის ცნებას ან სულისკვეთებას კი არ გულისხმობს, არამედ ფართული აფექტის დათანხმებას, დრა-

მაგალი ნაწარმოების გმირთან იდენტიფიკაციას, გარეასახვას, სულიერ პროექციას, დაჯერებას, გამოცდილებას, განცდისუფლებას და განწმენდას.

XIX საუკუნის ინგლისელი ფილოსოფოსის ბენჩერის მიერ არისტოტელეს "პოეტიკის" განსხვავებული, რომ არისტოტელეს ტერმინი "მიმეზისი" არის ცნება ხელოვნების მიერ ბუნების ასახვის შესახებ, ახალი ნიადაგზე დაყენა ბუნების მიმსგავსების პრობლემა; ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ამ ტერმინის კლასიციზმური - პირდაპირი გაგების ნაცვლად "მიმეზისი" გამოაცხადა იდეალურის მიღწევის საშუალებად და არა მიზნად. ამან კი მხატვრული სინამდვილისადმი დამოკიდებულება მოიტანა: შემოქმედებაში სუბიექტური მიმეზნის აქტიური როლი შეიწყნარა. ახლა აღარავის ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ბრძნული სიტყვა "მიმეზისი" უფრო ფართო ცნებას შეიცავს, ვიდრე უბრალო მიბაძვა, იგი შეიცავს პოეზიას, შესწავლას, ბმას, შემოქმედებას, სახიერ წარმოდგენას. თვით არისტოტელე მიბაძვას აღიარების ამბიალური ჩვეულებად ასახელებს. პრიმიტიული ადამიანი, როცა მიაჩნიათ, რომ, თუკი მხატვარი მთას ბალახიან ხატავს, ეს მიბაძვაა და თუკი ალისი ღინაბანი საშვილიშვილოს პროექციებს ახდენს - ეს არ არის მიბაძვა. აქ საქმე გვაქვს მიდგომის სხვაობასთან და არა ბაძვასა და აშკიბაძვასთან. უკიდურეს აბსტრაქციონისტს არ სურს ხის დახატვა, რადგან მან არ იცის, რომ ამ გადასარჩენ ტოტებს წინის ვერაფერს დახატავს საკუთარი ტილოს საშუალებით მოძრაობის გარდა, თუმცა, მხატვარ ნატურალისტსაც შესაძლოა დააკისრებინ ეს - ამბობს ბაბენი.

მაყურებელს ყველაფერი ღიად ეგულებით და ხშირად შეცდომებია, რომ ეს ბანალური ცხოვრება კი არა, თეატრია, - ამტკიცებს ეგრეთ წოდებული "შეუღიბაი თეატრი". მაშინ, რისი ყურადღებით მაყურებელს ეპყრობა ამაში ეყვი? რაც არ უნდა ღრმაენ-

ბილებიანი და მიამიტი იყოს მაყურებელი, სპექტაკლის მსვლელობისას ისიც აქტიურიდან გაირეკლება: მაყურებლადაც ჩაება და ამავე დროს დანაშაულსაც დანიშნავს, იკურებს და ახსოვს, რომ ეს სინამდვილე არ არის.

რაც არ უნდა სწრაფად და კონტრასტულად იცვლებოდეს სცენური ვითარება და ეხებოდეს დანყებული მოვლენებს, რომ ყველაფერი ეს წარმოიდგინოს მაყურებელმა, არის თუ არა საჭირო რაიმე მიზიმალური ილუზიის შექმნა აქტიორის პლასტიკიდ, სიტყვიდ, სიმღერიდ, ან სცენოგრაფიული ტრიუკიდ? და თუ არა, მაშინ მაყურებელთან ესთეტიკური კონტაქტი დაკარგულია და ხელოვნება შეწყვეტს არსებობას. თუ აქტიორი დამაშინებს არა როლს, არამედ რილით მის დამოკიდებულებას, მასაც - ამ დამოკიდებულებასაც ხომ ესაჭიროება დამაში? და თუ არა, და თუკი ისე, ემპირიული წყდება, მაშინ დაეშინებული აბსტრაქცია მატერიალისტურ მატერიალისტური ყოფილა. შეხედულება, რომ მსახიობის როლად დამოკიდებულების გამოხატვა სარეპერტუარო ხელოვნებაში ბრეხტის თეატრის რაიმე ახალი მიგნებაა, არ შეესაბამება სინამდვილეს. ჯერ რომ არ ვაიგივე, რილსაღი მიქალექტიკური პოზიციის სტანისლავსკი "შეშაფოლანას" უწოდებდა. განა ყველა კარგად შესრულებული როლი მსახიობის დამოკიდებულების გარეშე იქმნება? ეიზ იფყვის,რომ ს.ანასრიანის ჯარისკაცის მაია ჩისი ამ როლად დამოკიდებულების გარეშე შეიქმნილი, ან რ.ჩხეიძის ქისიკო /ჭინჭრაქა/, ან ე.მანჯგალაძის მიმბიშიევი /"პეპი"/? აქტიორის მიერ როლის ინტერპრეტაცია არის მისი დამოკიდებულება ამ როლსაღრი და, არა ჩანხია, ამას სცენაზე ცალკე აღნიშნავს ესაჭიროებოდეს. და, თუ ესაჭიროება, აი, სწორედ ამას ჰქვია ილუსტრაცია. დამოკიდებულება - ზნეტერული სახის მოვლენებელია, "როლად თავისი დამოკიდებულებიდ მსახიობმა ულეში სცენური სიყალბე უნდა აქციოს დახვეწილ სინამდვილედ", - ამბობდა

სტანისლავსკი, ეფიქრობდა; ამ შეხედულებას ბრეხტი იყენებდა თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში.

ბიკუსაი: "75 წლისამ ქალმა, რომელსაც უნდა დაიხატოს ხის ტოტი, ეს რომ შეეძლო, 130 წელი უნდა ეცოცხლა". რაღაც ბუნებრივიც არ უნდა იყოს კ.კოინის შემოქმედებითი მანერა -"ერთიანი ნაკადის პრინციპი", მას შეიძლება ცხოვრების "მხატვრული ენციკლოპედიაც" დავარქვათ. ეკრან გადებული "ერთიანი ნაკადის" მიმდევარია /ი.ეულენის "ედემიანის აბრაშუმა", ვ.ნაბაკოვის "სიკვდილის დასკაბე მინდვრა"/ რომანები, რომლებშიც, ხასიათების ლოგიკისა და ფსიქოლოგიური დახასიათების უგულებელყოფით არის დანერილი, მაგრამ ვ.ნაბაკოვის გმირის - კინოციტატის სახე ფსიქოლოგიურად დამიზნებულ ცნობიერ და არაცნობიერ პროცესებს ემყარება და ყოველი მოქმედება შინაგანი ფსიქიკური წესდანესით, ლოგიკით არის განპირობებული. იგივე კ.კოინი "ახალგაზრდა მხატვრის პორტრეტში" ამბობს: "ერამატულ ხელოვნებაში მხატვარი თავის სახეს უშუალოდ მიქმედ გმირებთან აკავშირებს". და კიდევ: "ერამატულ ჟანრში ესთეტიკური სახე არის ადამიანის ნარმოსახვაში განხორციელებული და იქიდან ნარმოშობილი სიცოცხლე". ამაზე მეტი რეალისტური ნაკრძალი იშვიათად მოიძებნება. საბჭოელ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი: პროფ. კ.ულენჩერი და მწერალი კ.სპურლინგი ასე ახასიათებენ პიესას "ჯოის მოლოდინში". "ამ პიესის ყოველი დაკვირვების სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი წესიერ ძალთახმევაში მეტყველებს" /გვ.65/. უნებურად გვახსენდება სტანისლავსკის პრინციპი -"დაუშვათ, რომ", ურომლისოდაც აქტიორის დაჯერება არ მოხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარნი მის თეატრალურ ენაზე მიიჩნევენ უპირატესად ავტორის თავის თავთან დისკუსიას /ამას კ.იუნგი არაცნობიერთან სეხვედრას უწოდებს/, ისინი იძულებული არიან აღიარონ, რომ პიესას აქვს მკაფი სტრუქ-

ტურა, სადაც ყოველ დეტალს აქვს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა, მაგალითად, - ამბობენ ისინი, - სულ სხვაა, როცა ესტრაგონი პიცოს მიერ გადაგდებულ ძვალს ხელს დაავლებს და იმავე სიტყვებს იმეორებს. ფლეტჩერი და სპერლინგი ამას ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებით ხსნიან. მხატვრულ ნაწარმოებში, ერთი მხრივ, არაცნობიერის არსებობის აღიარება და, მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიური ასპექტის უარყოფა გაუგებრობის ნაყოფია, ვინაიდან არაცნობიერის დინებაც ხომ ფსიქოლოგიური პროცესია. მე კი ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ "გოდოს მოლოდინი"[1] სულ თავისუფლად დაიდგმებოდა ულტრანატურალისტურ სტილშიც, რამეთუ პერსონაჟების მოქმედება გამოკვეთილი ხასიათების ლანდშაფტზე დგას. რაც არ უნდა აბსტრაქტული ან სიმბოლური იყოს მაღალმხატვრული ნაწარმოები, მას არ შეიძლება ფსიქოლოგიურად გამართული ხერხემალი არ ჰქონდეს, ემპირიული სინამდვილის ამა თუ იმ აქსესუარს არ საჭიროებდეს. აპოლინერი თავისი სურეალისტური პიესის "ტირესიას კერტები" პროლოგში წერდა: /თეატრში/ "აუცილებლად საჭიროა დავაბრუნოთ სინამდვილე როგორც ასეთი, მაგრამ ფოტოგრაფიულობის გარეშე. როცა ადამიანს სურს გამოსახოს სეირნობა, სიარული, იგი ქმნის ბორბალს, რომელიც არ ჰგავს ფეხს"

ბენ აკიბა: "დიახ, ყოფილა, ბევრჯერ ყოფილა".

მარტოოდენ სიახლე ჯერ კიდევ არ შეიცავს ახალ ესთეტიკურ ფასეულობას თუგინდ იმიტომაც, რომ ჩაძიება მეცნიერად ისევ ძველს ამოატივტივებს. შედარებისასაც, მხოლოდ სახლისკენ არ უნდა დავაპიროთ თავი; ხომ ცნობილია, რომ მოძველებული რომანტიკული თეატრი ისევ მოწინავე ახლა როსტანის "სირანო დე ბერჟერაკის" გამოჩენის შემდეგ. კ.გოლდონის ახლად დამკვიდრებულ "ლიტერატურულ თეატრს" კ.გოცის ფიაბებმა და ძველმა "დელ არტემ" კუდით ქვა ასროლინა.

---

[1] J. Fletcher and J. Spurling. Beckett. New York, 1972, გვ. 22

ბასიაეების უარყოფის ტენდენცია ახალი არ არის დრამატურგიაში, და გერმანელმა ექსპრესიონისტებმა დაიწყეს. ჩვენშიც, მიმავლის 60 წლის წინად, რუსთაველის თეატრში კონცერტაცია "ბურუჯის" ახალ მხატვრულ პრინციპს გამოხატავს დაძმები: ტოლერის "კაცი მასა", კაიზერის "გაზი" და ვერფელის "ცისტერნებში". ამ სპექტაკლებში თეატრი სახეების სქემატურობას კურსივით წარმოადგენდა. კ.მარჯანიშვილმა 1919 წელს "თავისუფალ თეატრში" ოჟენბახის "მშვენიერი ელენე" დადგა, სადაც მან გამოაცოცხლა ის მხატვრული მსოფლმხედველობა, რომელიც "ფანტასტიკური რეალიზმის" სახელით 60 წლის შემდეგ სიახლედ აღიქვამენ მსოფლიო ლიტერატურაში. მარჯანიშვილმა სამი ეპიზოდი: ანტიკური, ლუიქიკო XIV და თანამედროვე - ერთი მითოსის სიუჟეტური ქარგით გააერთიანა და ადამიანის ცხოვრების ბაურლესკი მითქვეშით ერთ ნაწარმოებად წარმოადგინა სცენაზე. ს.ახმეტელის დადგმული სპექტაკლები: "ბერი მწყემსია" /ს.შანშიაშვილი/, "სალომეა" /ო.უაილდი/ პირობითი და სიმბოლური თეატრის სპექტაკლებია. 10-იან, 20-ან, 30-ან წლებში საბჭოთა თეატრში ფორმის ძიებებს და ახალ მიმდინარეობათა დეკლარაციებს მოლი არ უკლია. გაეხსენოთ მეიერჰოლდის "თეატრალური ოქტომბერი", მისი დადგმები: 33 ეპიზოდად დაყოფილი /ჯაბაბაშვილიეული ისტრიესის "ჭექა", ბელსკაიას მრავალსახეობა /"რეიხერი"/, სპექტაკლისაცეული მსახიობებისათვის, ექსცენტრის მიერ და სამეული ბარბაზნები, ბურჯის დარტყმა სცენიდან მაყურებლის დარბაზში და, ვინ მიყვეს, რამდენი სხვა "ყველა ეპოქის სასკენიო სამუშაოებათა ტრიუკების პრინციპი". ევრეინოვი თეატრ "ბერლინის" რ.კურბასის მეთაურობით ჯერ "სტრიხებს" /მიეის სახურავებს, ე.ი.ნატურალიზმს/ და შემდეგ დრამატურგსაც ბრძოლა გამოუცხადა. რ.კურბასის "ექსპრესიული რეალიზმის" სპექტაკლები ფსიქოლოგიები აღმოჩნდნენ, როდესაც ტრიბუნების პრიზიციის ხელის-

მემწყლი რეჟიმენტი. დიალექტები რეჩიტატიული და სიმღერისაც კი სრულებითა. სიერცის დეფორმაციისადმის მსახიობები ვერტიკალურად ეშვებიდნენ სცენაზე თოკიწების დეატრის დეკორაციებში, პარალელურად მიქმედებდნენ /მიკიტენკის "დიქტატორი"/.

ფირეგერი თავის დეატრალურ სახელოსნოში დრამის მუშაკისა-ბირებას ახდენდა. ა.ბაირონი "კაშერული დეატრში" უსიკიდა და პლასტიკი გამორჩეულ სპექტაკლებს დგამდა. მ.ტერენტიჩკის სალიანტ /მასიბრიეი სცენები/მას სპექტაკლებში ტრიცეტული ჭრილა ბან მანქანური რიტმი, ბან ეკენის რიტმი, სად კი კრეშების რიტმი. - ყველაფერმა ამან ქართველ მაყურებლის წინ ტაბარა. ადერ უკვე 17 წელია დეატრი ტატასაბე სტანისლავსკის, შეფერჰოლდის და ბრეჰტის მეთოდების სინთეზის სახელით გამოდის. ჩვენში თითქმის 10 წელია "ემპირიული იუმორის" ტენდენციები გარკვეულებით თითქმა ჩამოსაფელი. ასე რომ, ქართულ დეატრს საკმაო ტრადიციები აქვს და მაყურებელს - ჯერჯერობით მიმზიდველობა, რომ ეგრეთ წოდებულ "არაარისტოკრატულ დეატრს" საფრთხე არ დაემუქროს.

ტილი სამი/

რიცა საბჭოთა დეატრმცოდნეობაში ბრეჰტის ეპიკურ დეატრზე მსჯელობენ, იქვე მოიხსენიებენ მეიერჰოლდს და ეს დასაბუთებულია. ბრეჰტის დეატრმა პისკატორის პოლიტიკური დეატრის გარეშე, ბევრი რამ ტრადიციი მეიერჰოლდის დეატრიდან. რეალისტურ მეთოდზე დაყრდნობილ დიდ ავტორიტეტს - "სამხატვრო დეატრს" პირველმა მეიერჰოლდმა შეუტია. მან დეატრი-სამლოცველო დეატრ-ბალაგანად გადაქცია. მიუხედავად ასეთი პოლარული განსხვავებისა, რომელიც საეჭვოდ ჩანს სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის დეატრალური პრაქტიკა არ იყო ცარიელი, ისინი იყენებდნენ ერთიმეორის მიღწევებს. კ.სტანისლავსკის და ბ.ბრეჰტის მსგავსება-განსხვავება იმაში მდგომ-

მარეობს, რომ პირველის საუბედურო და მეორის საბედნიეროდ, ვერცერმა ვერ მიახერხა მაგ თეორიის საბოლოოდ სრული განხორციელება.

"არაარისტოტელური თეატრის" მთავარ მახასიათებლად ბრეხტი მაყურებლის კლასობრივ დიფერენციაციას ასახელებს. არისტოტელე თეატრის მეშვეობას კი სოციალური განსხვავების წამშლელად მიიჩნევს, რომელიც მაყურებელთა დარბაზს "რაღაც ერთგვაროვან კოლექტივად აერთიანებს". ბრეხტის პიესები და სპექტაკლები კი სხვა-გვარ თეატრალურ პრაქტიკაზე მეტყველებენ. მისი პარაბოლა "ბრგვალთავიანები და ბაწვიანები" დაწერილი იყო იმ მიზნით, რომ კლასობრივი განსხვავება გამოვლენილიყო ჯერ პიესაში და შემდეგ მაყურებელში /ასეთი დეკლარაციაა პრიოლში/. სინამდვილეში კი ნაწარმოებში ვლინდებოდა ის აზრი, რომ სიხარბე და მოხვეჭილობის წყურვილი /რაც იდეოლოგიური თვისებებია/, განაპირობებენ ადამიანთა ქცევას. პიესაში ღარიბები არაფრით უკეთესები არ არიან მდიდრებზე. ბრეხტის პიესების, მიდჟოსთა, ყველაზე არატრადიციული მანაირებელი "III იმპერიის შიში და სიღატაკე", ფოტოგრაფიული ზუსტობაა მოხმობილი. სიუჟეტის უკონლობის ფონზე დიდი ისტორიული მესრულებული ფსიქოლოგიური დიალოგები წარმართავენ მოქმედებას. ბრეხტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენურ სიტყვას: "მსახიობმა გამაღებია უნდა უგდის ყური ბაღის მეტყველებას". ბრეხტი იტოვებს, თუ რითურ ირგვლივნენ კოსტიუმებს პარიტში მისი აქტიორები "სამშვრომიანი ოპერის" დადგმისას. მესამეხარისხოვანი რიგის მცმსრულებელ მსახიობი, რომელიც სულ ოთხ წუთს უნდა ყოფილიყო სცენაზე, 2 საათის განმავლობაში ირჩევდა მხოლოდ ფარდოვარჯებიან ქუდს და ამ ძიებაში ეამ მეთხმა რიგის ისეთი ბარსული, რომ სპანისლავსკისაც შეშურებოდა ასეთი დეტალიზირება, დეიდ ფრანსუა ტალმაც კი მოიხრია ქედს კოსტიუმის ასეთი ისტორიულობის წინაშე.

III ს. /ძე.წ./ ჩინელი ფილოსოფოსი ჭუან ძი წერდა: "ტეინის ჭკუტას წინაპირობაა ერთიანობის მისაბაძავი იმ ერის, რომა ისინი ერთნი არიან, ჰქონია "ერთი სული". რა არის "ერთი სული?" ერთ კაცს მაიმუნები ჰყავდა. ერთხელ, როცა მან ჩოებს ურიგებდა, უთხრა: ერთი მოცემა ხოლე სამს, საღამოს - ოთხს. მაიმუნები სამინდად აღშფოთდნენ. მაშინ კაცმა უთხრა: კარგი, ერთი მოცემა ოთხს, საღამოს - სამს! მაიმუნები აღტაცებული დარჩნენ"[1].

მოზარქვე უფრო მონარქისტია

ბრაგინსკის ვახტანგოვის სახელობის ქუთაისის "სანტრისი" პეტეს მოსწავლეობის იტალიის ქუჩებს ეთანაშეხებოდა. იმჯერად, მეოცე საუკუნის ვახტანგოვან იტალიელ ფეხბურთელი სიკვდილი აღმოჩნდა. მეორე დღეს ერთერთმა კორესპონდენტმა მიმიხვედა ასეთი საინტერესო კითხვა: "სიკვდილი - აი, ნამდვილი პეტე!" ასე რომ, ბრეჭდე უფრო ბრეჭდობა მაინც ბრეჭდის განსაზღვრება.

მართალია, ბრეჭდი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ბისი თეატრის პოპულარობას, რისთვისაც თეატრალურ პრესტიჟას აწარმოებდა და ამ საქმეს "სახელის მოხვეჭის ორგანიზაციას" უწოდებდა, მაგრამ, მაინც არა მგონია, რომ ტელეფონის ინტერესს მაჩქარებელი მიმართულება, სადაც ხუმრობა, ეფექტი და ჭეშმარიტი საქმეები მისწრებაბეა - გამოიწვეს შეშფოთების აბალობის ტერიტორიის, რომ რეჟისორმა რ.სტურუამ "აუკრძალა" კომპოზიტორ გ.ფაჩელის ბრეჭდის "ცარცის წრის" "მოწოდება" და ისე შეუკვეთა მუსიკა, ტელეფონიდან პრესაში გადმოვიდა და ისე იქცა, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოები გაისად.

---

1 Древнекитайская философия, М., Мысль, 1972, Т. 1 с. 255

კ.ქეის პარიზიული ოპერაში, საიდანაც გარდაცვალება ბრეჰტმა დაასწრო "სამგროშიანი ოპერა", ლირიკული ტექსტები კომიკურად სრულებითაც და პირდაპირ, აქ ქეი ჰენდელის ოპერის პაროდირებას ეწეოდა, ბრეჰტისათვის კი ეს ხერხი ახალი იმპულსის მიმცემი გახდა.

კომპოზიტორი ბრეჰტის თეატრის დანაწევრებული იყო, ამ სიტყვის აზრით ვაკეთებთ, ამ მხრივ, ჟღერობ, რ.სტრაუსის გარეგნული "კაცობრიული ცარცის წრეში" გ.ყაფჩაღის ცხრილ კომპოზიტორისა და რეჟისორის ურთიერთობის კარგი ტრადიციების განმტკიცებია; მარტივად, თუ რამ არის ქართული ამ სპექტაკლში, უპირველეს ყოვლისა, ესაა მუსიკა. მის მელოდიებში სამოქალაქო ომისდროინდელი აყარული ხალხური იუმორისტული სიმღერის "უნიფხო კარისკაცის" /"ხუსია ბუძუა, ხუსია ბუძუა, ნენას უფხარი..."/ ლიტმოტივი ჟღერს. ასე ზუსტად და კონკრეტულად მიგნებულმა მუსიკალურმა პუნქტმა არ დაკარგა - დაკისი შეხედა გამოიღო.

იუსტრატორი და ილუსტრატორი - ორივე ხელისუფალი არიან

ცნობილ საბჭოთა რეჟისორი და მსახიობი ალ.დიკი ამბობდა, დრამატურგის უფლება თეატრის კარამდე მაყვებაო. ეისთ აბაშიძე კი ამტკიცებდა: "ყველა ნიჭიერ მწერალს მოჰყვებული და აწონილი აქვს თითოეული სიტყვა და ფრაზა პიესის მიმართებისა. ყოველ სიტყვას, წინადადებას დაეთმო მნიშვნელობას აძლევს, რომელიც ხელოვნება მიმდინარეობას. წერის დროს ბევრი ფიქრი და ძებნა ჩაწყვეტილა და რა უფლება აქვს მსახიობს სხვისი ქმნილება დაამახინჯოს. ცხადია, თუ ქართ პატივისცემით მოეპყრან ხოლმე თქვენს ქმნილებას, მაშ, ნურც თქვენ შეურაცხყოფთ სხვის ქმნილებას"[1]. ეს სიტყვები შეწყნარებულ იქნის მოკვლის

[1] ეისთ აბაშიძე. ე.კაბელიძის რედაქციითა და წესაცალი წერილი. ცბ., 1951, გვ.33.

ალბათ, ღიეანელ რეჟისორს, მაგრამ გავიხსენოთ, რომ წარმოიდგინება იდეალური რეჟისორი: ავტორის, მსახიობის, კომპოზიტორის და სცენოგრაფიის ორგანულობის მაძიებელი და მის შემოქმედებასთან ჰარმონიული მაგი დამაკავშირებელი - ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა, ხოლო მაგარიც ის არის, რომ ეს უსაშველოდ ძნელი პოზიციაა. XX საუკუნეში, რეჟისორის როლის დაუოკებელი ბრწყინვა და მისი ერთმმართველობის პრაქტიკაში, ყველა რეჟისორი დავისი ნიჭისა, მიმართულებისა და საშუალებათა გადავიწყებით მიემხრო: უპირატესობას აძლევს ან მსახიობსა და ავტორს, ან კომპოზიტორსა და სცენოგრაფს. ავტორისადმი დამოკიდებულება უდაოდ იძლევა რეჟისორის სახეს, მაგრამ რეჟისორი ვერაფრით ვერაგობა ვერც იუსტრატორისა და ვერც ადაპტატორის ნარევს. არის რეჟისორი, რომელიც ბუსტად მიჰყვება დრამატურგიულ მასალას და მაინც შთაბეჭდავს საკუთარ ხედვით. მეორე კი - ფარაფერს დაფიქრებს დრამატურგიული მასალიდან და სულის მატერად სცენაზე მექანიკური მოძრაობით უკეთებს იმიტაციას სპექტაკლის სიცოცხლეს. და რეჟისორს მიაჩნია, რომ კლასიკურ ნაწარმოებში ავტორს რაიმე საგულვებელი ჯერ კიდევ ბუშტუკებული დარჩა და ეს მის საგულვებელს ეწინააღმდეგება, იგი დგამს სპექტაკლს და ეს ახალი მხატვრული ფაქტი მას არავითარ წინააღმდეგობაში ავტორსან არ წარმოაჩენს. და რეჟისორი კლასიკურ ნაწარმოებს იმერული მასალად იყენებს და ახალ ნაწარმოებს ქმნის, მაგრამ დგება ხდება ავტორი და დაეის დაეიან, ისევე, როგორც რეჟისორიან, დაეად ბორიტებაა; მაგასადამე, არავითარი რეჟისორ-ადაპტატორი ის არ იქნება. ადაპტაცია, უკეთეს შემთხვევაში, ჩვენის მარგიალიდ დაყვანას ნიშნავს. ეს კი, ალბათ, არ უნდა შეიცავდეს შემოქმედების პროცესს. ეს უფრო მეცნიერების ბერხია: მეცნიერების ენა მრავლისადმ ერთისკენ მიმართება, ხელოვნებისა კი ერთიდან - მრავლისკენ. და კი მეცნიერება რაიმე მიღწევას ან მიღწევათა სიმრავლეს ერთი კაბინეტიერე-

ბით ასაბუთებს, ხელოვნებაში სიღრმიდან დაბადებული ერთი, თავის გამოსახვასა და დასაბუთებას მრავალში მოითხოვს. სპექტაკლის ფორმა სათქმელთან ადეკვატური უნდა იყოს. თუ რეჟისორს მიაჩნია, რომ სათქმელი თავისას კარგავს და მის ფორმას უგულებელყოფს, ასეთი ნაწარმოების ფორმად ცრუმოკრძალებას თუ მივიჩნევთ. თუკი რეჟისორი ავტორის შინაარსს აინუნშიაც არ აგდებს, თვითონაც არაფერი აქვს სათქმელი და მხოლოდ უშინაარსო ფორმასღა თხზავს, მაშინ ისღა დარჩენია, რომ ასეთი ფორმის შინაარსად რეჟისორის პატივმოყვარეობა მივიჩნიოთ.

ბევრთაგან გამოყენებული აზრი, რომ რეჟისორის თეატრი, რეჟისორული კონცეპტუალიზმი ავტორის შემოქმედებას ჩრდილავს, ისევე, როგორც აქტიორის თეატრი – ანსამბლურობას, ორთავე დღეს მოძობებს. ორივე ამ საყვედურის მიუხედავად, ორი სხვა, ახალ წყალგამყრელი აზრი იჩენს თავს: ანსამბლურობა არ არის მექანიკურ-ტექნიკური მოქმედების სინქრონული შესრულება, არც მიზანსცენის კომპოზიციურ ნახაზთა ფიზიკური დაკავშირება. მაშინ, არც ის არის შემოქმედების თავისუფლება, რომ პარტნიორთან ორგანული ურთიერთობის გარეშე მხოლოდ რეპლიკები დაკავშირებდეს სპექტაკლის მთლიანობასთან. ეს პრობლემები თეატრის ძირეული და ძველი პრობლემებია; ყოველი ცალკეული თეატრი თავისებურად წყვეტს ამ პრობლემას. ბრეხტის "ეპიკური თეატრის" პრინციპები თავისი გაუცხოების ეფექტით, ასე ვთქვათ, მოდერნიზებული "დეუს ექს მახინით", რომელიც ხან როგორც ეპიზოდის იდეააზრი, რაიმე საშუალებით არის ილუსტრირებული, ან რაიმე სანახაობაშია გადაწყვეტილი, ხან როგორც უეცარი გაფრა, მაყურებელთა ემოციური ვაკუუმის უგულებელყოფის დროის მანიპულაციის და მსახიობის სუსტი მხარეების მიჩქმალვის საშუალებას იძლევა.

ცხადია, რომ თანამედროვე რეჟისორი ძალიან უნდა მიმართავდეს სხვადასხვა გამომსახველ საშუალებებს, გამოიყენებდეს და გამდიდრებს თეატრალური ხელოვნების არსენალს, მაგრამ არ უნდა მისცეს უპირატესობა თეატრის ერთ რომელიმე კომპონენტს მეორის ხარჯზე.

ყოველი სპექტაკლი განსხვავებული სტილის ძიებაში ვლინდება. ასევე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ აქტიური თეატრალური ხელოვნების სუბიექტია: ყიჟინა იმისა, რომ თეატრში ყველაფერი რეჟისორის რაღაც განსაკუთრებული სამყაროს საშენი მასალაა, ტყვილ სიტყვად რომ დავიჯეროთ მიკერძოებაა. ასეთი საქციანობა კარგს არაფერს მოუტანს, უპირველეს ყოვლისა, თვით რეჟისორს, იმიტომ, რომ ჩიხებში თეატრის თანამედროვე მეთოდი ინდივიდუალურობის ბილწირებაა და თეატრალური ხელოვნების პრიმიტივიზაცია.

მე პირადად არ მესმის, რას ნიშნავს ითქმის "არაემპირიული ურთიერთობა", რა პრიცესებია მიმდინარე? და, თუ ეს ცხოვრებისეული ურთიერთობას ეხება, მაშ, სხვა რა ემპირიულებაში არიან ადამიანები ერთმანეთთან? მ.კვესიტაძის "ყვავის ხიბნებში" /ა.ჩხეიძის სატელევიზიო ვერსიაში/ ნ.მგალობლიშვილი-თეიმურაზი, ა.მახარაძე - ყვავი, ნ.ჭანტურიშვილი - ჩარგი ემპირიული დამოკიდებულებებით მიემეგებენ, მაგრამ მათს სახეებში ჩაქსოვილი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ქვეშ ქარა საკმაოდ ვრცელი და ღრმა პრობლემებს არ წარმოაჩენენ? ქარა ჩვენი სინამდვილეში ფიქსირებულ ფორმულას არ მოკლებიხრიბენ, ადამიანთა ცხოვრების არსში წვდომით არ ხასიათდებიან?

პ.ბრუკი თანამედროვე თეატრის რამოდენიმე სახეობას ჩამოთვლის: "ცოცხალი თეატრი", "უხეში თეატრი", "წმიდა თეატრი", "ნიველისტური" და სხვ., რომლებიც განსხვავდებიან შემოქმედებითი ხარისხითა და მეთოდით, მაგრამ ისინი ყველა ერთი წიაღის -

ხელოვნების შვილები არიან.

თეატრში ერთი ტენდენციის გაბატონება ერთფეროვანი თეატრის შექმნას უდრის, ერთფეროვან თეატრს კი, როგორც ლუნაჩარსკი ამბობდა, "მკვდრის ფერი ადევს". თეატრის რაც მეტი სახეობა იქნება, მით მეტს მოიგებს ყველა. საქმე ის არის, რომ [illegible]-რიული და თეატრის რომელიმე სახე [illegible] ძალით არ დავამკვიდროთ, ან ხელოვნების ნებისმიერი სახეობის ფესვების ღრღნას არ შევუდგეთ; გავიხსენოთ, რომ კ.სტანისლავსკიმ და ვს.მეიერჰოლდმა, თავისი შემოქმედების სიმწიფისას, ერთიმეორისაკენ იბრუნეს პირი: თვით პიკასო ბოლო წლების საეტაპო ნამუშევრებში /სტრავინსკის პორტრეტი, დიაგილევის ბალეტის დეკორაციები/ ტრადიციულ ფორმებს დაუბრუნდა. ტენდენცია არ უნდა ავურიოთ ხელოვნების ძირეულ საკითხებთან. ტენდენციები იცვლებიან, ხელოვნების არსი კი უცვლელია. ყველა შემოქმედი ხელოვნებაში თავის უბანს საზღვრავს, სახლებს აშენებს და სახელს არქმევს, გზა კი ერთია, როგორც მთელი დედამიწა – ერთი ქუჩა.

ЛИЛИ ГВАРАМИДЗЕ

Доктор искусствоведения, профессор, народная артистка Грузинской ССР, старший научный сотрудник научно-исследовательского сектора истории и теории театра и кино.

Георгий Алексидзе

Георгий Алексидзе вскоре после окончания балетмейстерского факультета в Ленинграде, в 1966 году, получил известность как мастер хореографической новеллы, как тонкий интерпретатор музыкального материала, как практик-художник, сочетающий острую, свежую мысль с теоретической эрудицией, балетмейстер с широко образовательным эстетическим кругозором. Его учителем был Федор Васильевич Лопухов, тот балетмейстер, на хребет которого выпала нелегкая миссия встать у кормила послереволюционного балета. Его деятельность относится к тому напряженному, противоречивому времени интенсивных поисков и экспериментов становления молодого советского балета, когда гулким призывом звучало блоковское "революционный держите шаг".

Встреча с художником, воплощающим новые веяния не могла не оказать благотворного влияния на будущего балетмейстера-Алексидзе. В годы студенчества он сочинил хореографические миниатюры на музыку Моцарта, Рамо, Бриттена. Именно в этих миниатюрах развивался и оттачивался его вкус в создании образов, построенных на бережном отношении к музыкальной структуре танца. Первой крупной постановкой Г.Алексидзе в Ленинграде (в театре оперы и балета имени С.М.Кирова, 1968) был одноактный балет на музыку Ю.Балика "Ореотея". "Г.Алек-

ондзе, как всегда чутко прислушивающийся к звуковой палитре, тонко воплотил музыкальные образы в зримой пластике. Его хореография метафорична, танцевальные речитативы многозначны, обладают глубоким подтекстом, острой мыслью. "Орестея" - спектакль актерских удач"[I].

Спектакль получил всеобщее признание, прошел с огромным успехом. И даже сам, Федор Васильевич, суровый и требовательный, не щедрый на похвалу учитель, назвал работу молодого балетмейстера достижением советской хореографии.

В 1972 году Георгий Алексидзе стал главным балетмейстером Тбилисского театра оперы и балета имени З.П.Палиашвили, где им были осуществлены хореографические миниатюры - новеллы на музыку Баха, Моцарта, Цинцадзе, Квернадзе, балеты "Коппелия", Делиба, "Щелкунчик" Чайковского,"Орестея" Фалика.

Мне бы хотелось остановиться на тех произведениях балетмейстера, в которых ярко блеснул его талант, на тех спектаклях, которые, на мой взгляд, оставили значительный след в истории грузинского балета. Прежде всего следует сказать, что обращение Г.Алексидзе к одноактным балетам вполне закономерно, а главное - современно. Сочинение одноактных балетов проблема такая же нелегкая, как и создание многоактного полотна. Хореографические миниатюры, одноактные балеты - одно из самых сложных и характерных свойств современного балета. Здесь танец является не механической иллюстрацией му-

---

I И.В.Ступников, А.Б.Деген, "Талант яркий, своеобразный, Музыка и хореография современного балета, 1974 стр.208

зыкальной партитуры, но сливаясь с музыкой делает её "зримой". Это та танцевальная " зримость ", что лежит в основе балетов Джорджа Баланчина. Эта особенность хореографического прочтения музыки свойственна балетмейстеру Г.Александрове. Точность и краткость - вот первые достоинства прозы. Слова великого поэта могут быть применены к каждой отрасли искусства. Они переводимы и на язык пластики. Лаконизм хореографического немногословного изложения, (в отличие от многоактных балетов), несмотря на сложность своих выразительных средств, становится все более и более зрительно доходчивым. В многоактных балетах процесс постепенного развития сюжета с кульминацией и завершающим апофеозом протекает несколько замедленнее, порой даже вне ритма сегодняшних зрительных требований, вне ощущения пульса времени. В одноактных балетах выразительные средства, в основном, строятся на классическом танце, но они дополняются элементами гротеска, и часто пластической модификацией спортивно-гимнастических движений, способствующих его современному звучанию. В одноактных балетах нет объемных декораций, большую роль играет световая сценография, усиливающая или снимающая напряжение драматизма действия. Вспоминается балет С.Прокофьева "Блудный сын" в постановке Дж.Баланчина. Это - хореографическое прочтение библейской притчи, запечатленной гениальным Рембрандтом, с привлечением жеста, пантомимы, фресковой статуарной выразительности. Партитура балета предельно лаконична и ясна. Лежащий в её основе пластический сплав выразительных средств обусловил создание широкопланового, по своему содержанию, сценического произведения.

Твердо вписалось в историю балета одноактные балеты М.Фокина - "Шопениана","Жар-Птица" и "Петрушка" И.Стравинского.Двадцатые годы ознаменовались постановкой Ф.В.Лопухова балета "Пульчинелла" - музыка Перголези в обработке И. Стравинского.Перечисление одноактных балетов, созданных в советскую пору может быть продолжено.

На сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З.П. Палиашвили Г.Алексидзе поставил, как уже говорилось, ряд одноактных балетов на музыку Баха, Моцарта, Квернадзе, Цинцадзе. О них немало упоминалось в прессе . Мне бы хотелось отметить две хореографические миниатюры, исполненные в одном из отчетных концертов хореографического училища, занявшие, вполне заслуженно, центральное место в программе. Это- "Детская симфония до мажор" И.Гайдна и "Юношеский концерт", для фортепиано с оркестром А.Баланчивадзе. Как всегда, Г. Алексидзе образно интерпретирует каждую музыкальную фразу. Пластика его сценического языка своеобразна в обрамлении неожиданных сочетаний танцевальных приемов, ракурсов, реминисценций. Симфонию и концерт разделяет время не меньше чем в два столетия, но их объединяет всплески лучезарной жизнерадостности, безмятежного, счастливого детства, что предоставило постановщику возможность протянуть между ними незримые нити. И, если в " Детской симфонии" строгость придворного этикета определяется движениями " скорого менуэта" (его ритмическая канва своеобразна гайдновской музыке), то концерт А.Баланчивадзе проникнут духом задорной, спортивно-урбанистической хореографией наших дней. В обоих произведениях участвуют дети, передающие аромат современности соот-

ветствующими танцевальными движениями. Связь времен не нарушена, она настолько очевидна, что можно проследить наглядно процесс постепенной эволюции танца, связанный с облегчением костюма, влекущего за собой, в свою очередь, усложнение технических возможностей.

С обращением к грузинскому танцевальному фольклору рамки творческого потенциала Г.Алексидзе заметно расширяются. Он останавливается на "Берикаоба". Острота и многообразие лексического арсенала свойственная балетмейстеру, сопутствуют ему в решении замысла "отанцования" этого древнейшего действа, посвящающегося культу плодородия, своими корнями уходящего в глубь веков. "Берикаоба" - весенний "аграрный маскарад" (он и в настоящее время бытует в некоторых районах Грузии), с определенной стабилизацией масок, количества участников, разыгрывающих в дни масленицы, импровизированные сценки под открытым небом. Текст, приговки, пляски, подтанцовки - неразрывны между собой. Это зрелище настолько проникнуто национальной пластикой, что казалось бы очень сложным создать новый хореографический эквивалент. Г.Алексидзе предложил на музыку Б.Квернадзе свое прочтение "Берикаоба". Здесь, перед зрителем проходят очерченные неуловимым национальным колоритом сценки-игры, обряды, предоставленные в условно-хореографической манере (маски -Л.Надарейшвили, З.Амокашвили, С.Терещенко и др.), исполняемые темпераментно, в динамическом темпе. Решение, разумеется, не бесспорное, но нельзя не признать его индивидуальные черты, смелости и своеобразия почерка.

После "Берикаоба", Г.Алексидзе продолжает активно освое-

ния грузинского танцевального фольклора. Сюжетом балета в двух действиях, шести картинах "Дали и охотник", на музыку С.Цинцадзе стал один из самых поэтичных сказов грузинской мифологии, о любви сванской богини охоты Дали и охотника Беткила. Хореографической основой этого произведения послужил сванский танцевальный фольклор, не только сложный по своей природе, но и интонационно своеобразный. Так, "перхули" (хороводы), исполняются в особой синхронности с песенным сопровождением, они во многих случаях образовывают трехярусную пирамиду участников, которая рассыпаясь переходит в "церули". "Церули" - древнейший сванский танец на носках,- исполняемый совсем в отличной форме от "пальцевой техники" грузинских горских танцах,- к счастью, не утерявший своей самобытности и по сегодняшний день.

В первой картине первого акта Г.Алекоидзе обратился к предистории легенды, показывая свадьбу охотника с любимой девушкой. Среди торжественного веселья, незаметно появившаяся златокудрая богиня Дали, чарами своего колдовства увлекает за собой жениха. В стороне от всеобщего смятения, охватившего приготовляющих стоит один, он не в силах скрыть своего торжества, своей радости - это соперник жениха, влюбленный в его невесту. Дальнейшая коллизия сюжета разворачивается на фоне действующего треугольника - невеста, жених, соперник. Умирает покинутая невеста, погибает в единоборстве с женихом соперник, погибает и охотник, сброшенный богиней Дали в бездну.

Проблема создания национального балета всегда находится в поле внимания деятелей советского балета.

Тридцатые годы были ознаменованы рождением национального балета. То было большое завоевание советской хореографии, когда несколько застывшие, канонизированные классические движения ожили и заиграли в спектре своих, ярких красок народного танца (первый национальный балет был создан на Украине - "Пан Каньовский", музыка М.Вериковского, балетмейстер В.Литвиненко, Харьков, 1931). Но в наше время, в процессе осмысления развития всего хореографического искусства, в процессе освоения творческих принципов создания балетного спектакля, подходить к осуществлению национального балета с позиций 30-х, 40-х и даже 50 годов, навряд-ли будет убедительным. Сегодня решение национального балета представляется в ином аспекте. Прежде всего, танцовальный фольклор не окаменевшая "летопись", не застывший орнамент, он развивается, видоизменяется, в нем зарождаются новые побеги пластической выразительности, обусловливающие иной композиционный абрис будущего спектакля. К его осуществлению могут привести самые различные пути освоения фольклорного материала.

Так, с ощущением нового замысла, со своим видением будущего спектакля подошел Г.Александзе к постановке балета С.Цинцадзе "Дели и охотник".[1] Обладая большим интуитивным чувством проникновения в стилистические особенности музыкального произведения, он не пошел ни по облегченному пути его иллюстративного пересказа, ни по пути точного "цитирования" фольклора или его танцевальной "стилизации" (Мне, лично, в

---

[1] Мы не разбираем музыки замечательного композитора, так как она должна быть предметом специального разговора.

выражении танцевальная "стилизация" видится безвкусное подражание, фальшивая подделка). Поэтому, хотелось бы, в первую очередь, коснуться творческого языка балета. В пластических комбинациях, отмеченных лаконизмом, четкостью и динамикой в характере сванского колорита, найдены удачные "лейтмотивы". Так, в женском танце - положение приподнятой ноги с закрытым коленом, "отанцованные концовки" рук, в мужском - чеканные "кахретела" или "шлиперхиля" в "перули", в эпических - величавых "перхули" (хороводы) оживает древняя сванская графика. Говоря о композиционном построении балета, нельзя не назвать впечатляющие сцены - ожидание возвращения жениха и неожиданное появление соперника, несущего его бурку. Очень интересно использована бурка, она является убедительным "комментарием" к танцевальному речитативу соперника, рассказывающего о мнимой смерти жениха. Впечатляемость сцены усиливается соответствующей реакцией антуража, его перехода от подавленности, выраженной в фресковой статике в бурное, экстатическое состояние. Запоминается "видение" жениха - его танец с невестой. Большого внимания заслуживает сцена порицания отверженными, нарушившего клятву верности жениха, и ее кульминация-затмение солнца, как символ кары разгневанных "всевышних сил". В ритуальных унисонных жестах и телодвижениях, устремленных к богу солнца Квирия слышится мольба о предотвращении бедствия. Думается, что эта сцена выиграла бы в силе впечатляемости, с привлечением большого количества участников.

Проникая в духовный мир героев, Алексидзе наделяет их характерными чертами. Мужественный охотник (З.Амонашвили), вероломный, агрессивный соперник (Н.Магалашвили), жен-

отвергая и беспомощная невеста (С.Гочиашвили).Дали - не только царственная владычица лесов и богиня охоты, она - женщина, ласковая, вкрадчивая, нежная и обольстительная, она - коварна, мстительна и жестока (М.Алексидзе).Разумеется, такие противоречивые извивы капризной, изменчивой женской натуры не так легко передать в танце. Поэтому, возможно некоторые моменты партии следовало подать несколько более "крупным планом".

В спектакле дважды повторяется дуэт Дали и охотника, как бы "лейттема" их взаимоотношений. В первой картине Дали завораживает охотника своей красотой, царственностью, он тянется к ней. Дали полонила охотника. Их дуэт в последней картине, по хореографическим приемам почти тождественный предыдущему из первой картины, наполнен драматизма.Сбрасывая чары колдовства, охотник уходит от Дали.На одном и том же хореографическом материале, дана целая гамма чувств, окрашенных различными тонами, и в этом дуэте активная роль принадлежит Дали. Здесь и мольба, и нежность, и ласка, переходящая в угрозу, затем в ярость и месть, приведшая к гибели непреклонного охотника.Охотник погибает.Дали вновь безучастной поступью обходит свои лесные владения.

С обращением к фольклору, живительному источнику творческого вдохновения, Алексидзе открыл значительную страницу в своей сценической биографии.Как каждый художник он был чем-то неудовлетворен, хотел внести коррективы,дорисовать свое произведение новыми штрихами, но ему это не удалось осуществить.

И вот, новый этап в его творчестве. Возвращение или, вернее, более углубленное осмысление хореографического языка заложенного в "Орестее". Пройдя через зарисовки "Античных эскизов" С.Цинцадзе, он вновь обращается к греческой мифологии, создавая большое полотно пластического переложения трагедии Еврипида " Медея ".В основе этой трагедии,поставленной на афинской сцене, в 438 году, лежит миф о Медее, дочери Колхидского царя. Она полюбила Язона, приехавшего в Колхиду среди других аргонавтов, за золотым руном, усыпила дракона, стерегущего это сокровище, что дало возможность похитить его. Медея бежала с Язоном из родного дома. У Еврипида Медея - женщина смелая, страстная, гордая. Ради любимого, она идет на все, - она убивает своего брата Апсирта, который был послан за ней в погоню. Она убивает Пелея, когда-то отнявшего власть и богатство у Язона. В трагедии дан образ героини большого душевного диапазона, женщины измученной,обманутой в своей любви, покинутой изменившим мужем.

Центром либретто к балету (автор - Г.Алексидзе),является конфликт Медеи и Язона, противопоставление двух характеров и темпераментов - пылкой и страстной Медеи, холодного, расчетливого Язона. Спектакль строится на контрастах, обусловленных развитием действия.Музыкальная партитура композитора Р.Габичвадзе чрезвычайно сложна. С первого прослушивания ощущается впечатление, что под эту музыку не только возможно создать хореографический образ, но и просто пе-

редвигаться. Однако,"зримому" звучанию музыки, раскрытию её достоинств, помогла сложность языка, свойственная Г. Алексидзе. Пластическое изложение сохранило все принципы греческой трагедии - единство места, времени и действия.

Избегая штампов, (даже собственных!.), не перегружая танец излишне громоздкими конструктивными "поддержками", Алексидзе создает интересное сценическое зрелище.

Условность балетного спектакля допускает порой,двуплановость решения действия, что немало способствует динамике и внутреннему намагничиванию развития сюжетной линии. Мне довелось, во время всесоюзного семинара балетмейстеров в Прибалтике, в 60-х годах, посмотреть репетицию балета "Медея" на музыку Барбера, в постановке талантливого эстонского балетмейстера Май Мурдмаа. Спектакль проходит на двух площадках - на основной сцене и на верхней, в форме навеса, расположенного над половиной нижнего сценического пространства.Несмотря на изобретательность хореографических комбинаций и, в особенности, неожиданных оригинальных приемов дуэтного танца, ощущалась некоторая статичность, вызываемая распылением внимания между происходящим на нижнем и верхнем "этажах".Алексидзе иначе осуществляет двуплановость в своем спектакле. У него основным мотивом является эмоциональное состояние действующих лиц, противопоставление разбитой жизни Медеи, воспоминаний о её недавнем светлом прошлом.Алексидзе вводит в действие двойников героев, которые и ведут рассказ об истерзанной душе Медеи, рассказ не только дополняющий, но и усиливающий зрительную впечатляемость. Интересный замысел постановщика.

И, если на переднем плане в трагедийном накале происходит разрыв Язона и Медеи, то на заднем - параллельно, аналогичная пара в лирическом танце рассказывает о первой их встрече, о безоблачных, безмятежных днях, о нежной взаимности.Но Язон охладел к Медее, он полюбил другую. В мягких тонах,в пленительной гармонии возникает дуэт Язона и Креусы. А позади них несется вакханалия - масса менад и сатиров в масках, как бы сошедших с фресок древне-греческой вазовой живописи. Безудержный вихрь неистовых гротесковых прыжков вакхантов не только резко контрастирует, но и подчеркивает элегическую отрешенность от всего окружающего, дуэта Язона со второй женой. В душе Медеи созревает план жестокой мести.Она посылает молодой супруге Язона, через своих детей, свадебный подарок, отравленную накидку. Смерть Креусы не успокаивает Медею,она должна отомстить Язону - убить его детей. Эврипид с психологической точностью, проникнув в самую глубину души, изобразил муки Медеи - матери. Алексидзе удается пластическими контурами передать мысли Еврипида. Вспоминает он и о Новерре, проводя его мысли через фильтр своего "видения", своих ощущений.В далеком XVIII веке, великий реформатор балета, в одном из своих знаменитых "Писем" писал: "Если управлять нашими телодвижениями будет душа, тогда и ноги, и корпус, и лицо, и глаза - все обретет надлежащее направление, а стройность и осмысленность, кои воцаряются при этом в танце,будут одинаково волновать как сердце, так и ум".

На переднем плане Медея (И.Джандиери), терзаемая страстями любви, ревности, отчаяния, в скульптурных очертаниях

почти статичного танца произносит свой монолог. Верное - это диалог, разговор Медеи со своей "душой", своеобразный хореографический „контрапункт". Как бы ослаток слова Медеи, "только страсть сильней меня". Позади двойник Медеи, её "душа". Порой она убеждает Медею и оскорбленное чувство забытой женщины отступает перед чувством любви к своим детям. "Душа" просит, уговаривает, умоляет Медею не обагрять рук в крови. Кажется, что она взяла верх над Медеей, убедила её не совершать задуманного злодеяния.Но вновь, незабываемое страдание, поруганная гордость заслоняют мгновения нерешительности и Медея в неукротимой злобе восклицает... "моя рука уже не дрогнет". Сникнув, как бы сникшись, двойник исчезает, растворяясь в темноте. Остается Медея - мстительница, победившая свою "душу". Эта сцена - кульминация балета, настоящая творческая удача балетмейстера.

Два балетных спектакля, отличные друг от друга по сюжету, по хореографическому изложению. На афише театра оперы и балета имени З.П.Палиашвили сегодня,названий этих балетов не прочтешь... А жаль.Периодическим возобновлением значительных постановок последних лет, каждый театр не только способствует продолжению преемственности, развитию традиций, но и утверждает индивидуальность своей эстетической направленности.

Сейчас Г.Алексидзе работает в Ленинграде. Много времени он отдает благородному делу педагогики, взращивая молодую поросль, воспитывая новое поколение.Достаточно назвать среди его учеников выдающегося балетмейстера Б.Эйфмана, художественного руководителя Ленинградского ансамбля балета, в ряд

балетов которого - "Бумеранг" Маклафлина (в котором оживли образы героев "Трехгрошевой оперы" Брехта), "Идиот" на музыку шестой симфонии Чайковского (по мотивам романа Достоевского) и др.

Александзе - балетмейстер всегда в пути, в неустанном поиске, он ищет, находит, его манит "очарованная даль" неисхоженных троп. Пусть этот нелегкий путь порой бывает неровный и каменистый, главное, что он не прерывается.

МИХАИЛ КАЛАНДАРИШВИЛИ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник научно-исследовательского сектора истории и теории театра и кино

С.АХМЕТЕЛИ И Г.ФУКС

В деле освоения творчества и наследия Сандро Ахметели грузинское театроведение прошло важный,хотя и первоначальный этап - от накопления литературно-критического материала, попытки воссоздания хроники жизни и деятельности Ахметели до разработки идейно-эстетических основ его режиссуры. Путь, пройденный исследователями трудно назвать широким и прямым.

Томительным был долгий, временный разрыв, когда об Ахметели вспоминали " плохо" или " никак ".Впрочем,тревожным оказался и тот период, когда благородные побуждения критики осуществить творческую реабилитацию художника повлекли за собой груз торопливых суждений и поспешных выводов.Каж-

дому высказыванию Ахметели начали придавать значение непре-
ложенных истин да и самый облик режиссера стал вырисовывать-
ся порой оторванным от прошлого и современного ему разви-
тия театральной мысли. Весьма распространенным было представ-
ление об Ахметели как о "самородке", вершившем свои деяния,
опираясь лишь на собственное вдохновение и черпая только из
источника, именуемого произведением и интуицией художника.

Не меньшее хождение в театроведческих кругах получил
тезис об исканиях режиссером чистой красоты грузина и проник-
новении в тайники его рыцарской души - тезис, надо сказать,
затемняющий полноту и реальную ценность искусства Ахметели.

Сомнительную услугу изучению творчества Ахметели оказа-
ли разного рода произвольные сравнения и сопоставления, кото-
рыми изобилует критическая и в особенности мемуарная лите-
ратура. Конечно, роль сравнительного театроведения в наши
дни чрезвычайно велика: каждая очередная попытка рассмотре-
ния той или иной существенной театроведческой проблемы вы-
зывает необходимость параллельного анализа и сопоставления
разновеликих художественных явлений. Но случайный характер
сравнений, несовместимость их основных координат, способны
только затруднять процесс разработки проблемы. Что и гово-
рить, когда подобные сравнения делаются ради красного слов-
ца, в потоке литературы юбилейных дней и, подчас, бывают
подкреплены авторитетом.

Для того, чтобы понять творчество Ахметели, необходимо
представить, с каким театральным багажом пришел он в грузин-
ский театр. Ахметели прибыл в Петербург в 1906 году, во вре-
мя, когда начинали свою режиссерскую деятельность Вс.Мейер-

хольд, А.Таиров, Евг.Вахтангов. И была какая-то необъяснимая закономерность в этом приезде двадцатилетнего Ахметели в столицу. Эта закономерность проявилась и в том, что поступив на юридический факультет университета, он читал тогда отнюдь " не юридические книги, а работал над театральными материалами"[I].

Активно включившись в бурную театральную жизнь, Сандро Ахметели опубликовал ряд статей и рецензий, в которых проявил немалую литературную одаренность и критическое чутье.Но, пожалуй, главное значение статей Ахметели этого периода в том, что будущий режиссер осознал невозможность дальнейшего развития грузинского театра вне учета достижений всего мирового театрального искусства и вне освоения своих же национальных традиций.

Театральные впечатления Ахметели охватывали обе столицы. Уже в своих ранних статьях Ахметели стремится осмыслить творческий путь Московского Художественного театра, задумывается о роли, которую сыграл в истории русского театра А.Сумбаташвили-Южин. Тогда же видел Ахметели и спектакли М.Рейнгардта. Театральные идеи Рейнгардта и Г.Фукса оказали мощное воздействие на формирование взглядов Ахметели. Знакомство с этими идеями, как вероятно, и с книгами Г.Крэга, Вяч.Иванова, состоялось тоже в Петербурге.

В статьях Ахметели этого периода, посвященных проблемам строительства нового театра, мы то и дело, сталкиваемся

I См.Нуцубидзе Ш.Путь к бессмертию.В об.:Сандро Ахметели.- 1977, с.406-408.

о желанием реализации идей Фукса и Рейнгардта на грузинской почве: " Рейнгардт первым в Германии оживил народное представление. Его постановка "Царь Эдип" почти не является народной мистерией. Там же, в Германии, рядом с ним существует театр Фукса.Его театр - театр интеллигентов - исследует формы души народа. Для процветания национального искусства необходимы оба театра"[1].

Влияние идей Рейнгардта не ограничивалось схожими представлениями о роли и назначении образа народа на сцене.Немалое воздействие оказала на Ахметели идея синтеза искусств, которой руководствовался грузинский режиссер на протяжении всей своей творческой жизни.

Чрезвычайным источником для Ахметели стала книга Г.Фукса "Революция театра". В ней будущий режиссер ощутил соответствие своему настроению: критика Фуксом " традиционного" театра совпала с неудовлетворенностью Ахметели, правда в отличии от Фукса Ахметели еще довольно смутно представлял себе путь возрождения театрального искусства.Вот почему идеи Фукса были восприняты им с таким подъемом и воодушевлением.

Осталось позади то время, когда Ахметели "был восторженным поклонником Московского Художественного театра.Горячо верил в его будущее, преклонялся перед деятельностью Станиславского и Немировича-Данченко ... это было давно, ровно четыре года назад. С тех пор отвернулся, ушел от них

---

[1] См.Ахметели А. Будущий грузинский театр. В сб.: Сандро Ахметели, 1977, с.53

не только автор этих строк, но и громадное большинство его приверженцев... Московский театр, покоривший Ахметели, сделался... консервативным по духу и неподвижным по стилю... русское общество инстинктивно переросло"[1] его.

Эстетические идеи Ницше, гастроли Рейнгардта, книга Фукса - вот где начало "антиахатовотву" Ахметели.

Неизменно солидаризируется Ахметели с новациями Фукса, касающимися технического переустройства сцены: "Георг Фуко убрал глубину и третий план сцены в своем Мюнхенском Художественном театре. Это обязательно для всех, кто на самом деле желает создать драматический театр. Поэтому я и говорю, что здание нашего будущего театра должно быть построено по тем принципам архитектоники, которые полностью удовлетворят потребности современной драмы"[2].

Сохраняя в основных чертах фуксовский план устройства театрального здания и сцены Ахметели дополняет его собственным нововведением, который предполагает наличие двух взаимозаменяемых движущихся сцен, призванных сократить до минимума и " полностью исключить антракты"[3].

Предложения Ахметели, направленные на повышение театрально-постановочной культуры, нельзя назвать принципиально новым словом современной техники тех лет. И все же, не освещая их подробно, отметим саму активность позиции молодого Ахметели, уже тогда, смотревшего на театральное

---

1 А х м е т е л и А. Московский Художественный театр. В об.: Сандро Ахметели. 1977, с. 43-44.

2 Т а м ж е, с. 52.

3 Т а м ж е.

дело напористым целостным взором. Внимание будущего режиссера равным образом приковывается к идейно-художественным, формальным и чисто практическим вопросам театра; взгляд художника не блуждает, а глубоко проникает в детали и частности технического толка, казалось бы, имеющие косвенное отношение к делу. Такова, свойственная Ахметели и поэже, в зрелые годы творчества, - черта у предела которой выпукло и ясно вырисовывается сосредоточенный и мужественный лик - практика, экспериментатора, искателя театральных форм.

История театрально-постановочной культуры Грузии до сих пор представляет собой обширное, нетронутое исследователями пространство, освоение которого могло бы восполнить летопись грузинского театра необходимой и весьма примечательной страницей. В результате серьезного изучения, думается, вклад Сандро Ахметели в решение кардинальных постановочных проблем, станет важным подспорьем в деле последующего освоения творчества грузинского режиссера.

Книгу Георга Фукса " Революция театра" настойчиво пронизывает основополагающая мысль, по которой искусство рождается от некоего "подъема", экстаза, передающегося затем в зрительный зал. В отличие от теорий Ницше и зависимых им идей Вяч.Иванова, которые рассматривают тот же экстаз, то же дионисийское буйство, как результат сотворчества толпы или феномен " соборного " действа - мысль Фукса обращена прежде всего к исполнителям, актерам, профессионалам. Это

им вменяется в обязанность играть на подъеме, заражать и обвалакивать зрителей мощью эмоционального напряжения, силой непомерного накала чувств:" Самая безыскусственная песня,- пишет Фуко,- минимально одухотворенный актер, самая неумелая пьеса могут произвести известное "действие", если только каким-нибудь образом от них на публику повеет экстазом.И,даже вещь, совершенно этой публике недоступная,по глубине содержания, по своей красоте, витающей высоко над землей, обеспечена в своем "действии" на массу, если каким-нибудь образом ей удается поднять в ней оргийное исступление.Только ради этого опьянения мы и стремимся в театр"[I].

В дальнейшем эта мысль не раз варьируется Фуксом обретая, подчас,новые оттенки, а то и прибликаясь к ницшеанскому оригиналу сотворчества толпы:" из экстазно настроенной толпы, увлеченной актером, мало по малу выделяется круг людей, захваченных им с особенной силой,как круг этот,ставши хором, отремится вступить в актером в более тесное общение,как воспламеняет он актера хлопаньем рук, криками,... как, наконец, из этого тесного круга, опять-таки увлекаемые силою ритма, притягательной силой сценической игры,выделяются все новые и новые лица, чтобы явиться соучастниками театрального действа"[2].

Артистический подъем приобрел исключительное значение и в театре Ахметели. Сценические произведения грузинского

I Фукс Г. Революция театра. - СПб.; 1911, с.23.

2 Фукс Г. Революция театра.- СПб; 1911,с.77-78.

режиссера отличались предельным эмоциональным тонусом, способным потрясть зрительный зал, держать его в великом напряжении до последних мгновений спектакля и надолго запечатляться в сознании и памяти людей.

Да, Ахметели разделял важное положение Фукса о необходимости в искусстве "подъема", экстаза "всякое творчество, не раз повторял Ахметели, должно происходить не от 36^0 положения нормально, а от 39^0»I.

Другое дело, что этот подъем рождался и полнился в спектаклях не из отвлеченного " оргийного исступления массы", - именно к нему призывал Георг Фукс, а от эмоционального романтического восприятия революции с идеями и темами, которой было тесно связано искусство Сандро Ахметели.

Проблемы режиссуры Ахметели многочисленны и неравнозначны. Впрочем, из них можно безошибочно выделить центральную - проблему ритма, как наиболее весомую и, что особо важно,- интересно разработанную Ахметели.

В аспекте данной работы примечательны многосторонние неразрывные контакты между идеями Фукса и деятельностью грузинского режиссера в этом направлении, свидетельствующие как об определенной степени "оглядки", так и о творческом преломлении этих идей в практике Ахметели. Начнем с того, что театральный ритм понимался Фуксом и Ахметели необычайно широко: он подразумевал наличие ритма драмы, соотнесенного

I Слово Ахметели на диспуте о грузинском театре. Архив АН СССР.- М.; ф.358, оп.,I,ед.,хр.,191,1930,21 июня.

о конфликтами и коллизиями самой пьесы; ритма сценического образа и, наконец, ритма движения и жизни масс. У Фукса это еще и "связной ритм танцевальных движений", однако приведем его определение полнее: " Не забывайте, писал Фуко, что искусство сцены исходит от танца. То, что ему служит средством выражения в танце, является естественным орудием экспрессии и для актера, с тою только разницей, что в драматической игре самая задача выражения получает более широкий характер. Чем ближе к связному ритму танцевальных движений, тем совершеннее творчество актера, хотя при этом, он никогда не должен стать танцором в буквальном смысле слова"[1].

Не это ли обстоятельство заставило Ахметели впоследствии многим пояснять: "Мне говорят, что мои актеры скользят по сцене, да скользят, значит, актер нашел нужные рессоры. Мне один говорил, что наши движения не похожи на балет, они не носят характер балетной пластики. Да, не носят и никогда не будут его носить, потому что мы специально не делаем пластических движений."[2].

Вернемся впрочем к понятию ритма драмы не менее значительному и характерному для взглядов Г.Фукса и Ахметели: "В драме как в живописи, утверждал Фукс, все дело в известной ритмической закономерности, причем в драме мы имеем ритм психологического движения, с определенными цезурами, с определенными повышениями и понижениями, с интервалами, темпом и тактом. И только там, где мы встречаемся с этим

---

1 Фукс Г. Революция театра. - СПб.; 1911, с.92,93

2 См. в сб.: Сандро Ахметели, Тб., 1977, с.97.

психологическим ритмом, сценическое действие приковывает наше внимание, овладевает душой до такой степени, что совершенно стирается грань, лежащая между нами и драматическим представлением. А для такого слияния со сценой мы и приходим в театр"[1].

Столь же огромное значение придавал понятию ритма драмы Сандро Ахметели. Вслед за Суксом грузинский режиссер повторил: "Ритм драмы должен неукоснительно соприкасаться с нашей душой... объединять актера со зрителем"[2].

Собственно и самый поиск театрального ритма Ахметели всегда начинал с выявления ритма драмы: "Ритм драмы, полагал режиссер, единственный путь объединяющий актера со зрителем"[3].

Разумеется не следует полностью разделять это категоричное утверждение. Кроме ритма существуют и другие пути объединения сцены и зрительного зала и их отнюдь не обходил в своих спектаклях Ахметели. Скорее всего, режиссеру хотелось определить первый для себя, технический, если так можно выразиться, путь объединения актера со зрителем. В этом отношении поиск и выявление ритма драмы был, безусловно, плодотворен и необходим как режиссеру, так и актерам.

Ритмы спектаклей Ахметели были подобны бесконечно многообразным проявлениям жизненных ритмов. Следует особо подчеркнуть глубокое постижение грузинским режиссером на

---

1 Суко Г. Революция театра. - СПб; 1911, с.175.

См. Ахметели А. Статьи- Тб., 1964, с.51. На груз.яз.

3 Т а м ж е .

практике законов театрального ритма; великолепное владение этим ритмом тогда, когда он понимался как могучее средство воздействия, как необходимый материал для создания спектакля. Вместе с тем, ахметелевские "ритмы" не были оторваны и от стремительно пульсирующих ритмов, в которых жила в те годы наша страна; более того, они вступали в некое соответствие с этими бодрыми жизнеутверждающими ритмами, порожденными великими свершениями, революционными сдвигами самой эпохи.

Рассмотрение проблемы ритма во всей ее полноте и связи с обще-эстетической программой Ахметели является задачей специального исследования. Здесь же отметим, что ни в чем другом, как в постановке и практической реализации проблемы театрального ритма не отразилось так наглядно здание театра Ахметели. С другой стороны, ни в чем другом, как в понятии ритма, возведенном Ахметели на высоту идеальной категории, способной объяснить мир и вобрать все многообразие реальной действительности не оказалось, одновременно, противоречий творчестве Ахметели.

Кстати, противоречиям этим грузинский режиссер был во многом обязан Г.Фуксу: " Когда явления, происходящие на сцене, утверждал Фукс, своим ритмом овладевают нами до такой степени, что мы начинаем сливать свою внутреннюю жизнь с её жизнью, то мы испытываем при этом величайший подъем нашей внутренней личности и постигаем мир в такой глубине, в какой он никогда не раскрылся бы при иных, обыкновенных условиях"[I].

I Фуко Г. Революция театра. СПб.; 1911, с.75.

Важнейшая проблема театрального ритма и в наши дни остается одной из наименее разработанных искусствоведением проблем. Правильное рассмотрение этого вопроса, думается, зависит от условия - если театральный ритм будет рассматриваться как важный ценностный момент, как средство, а не цель. В этом отношении характерные заблуждения Г.Фукса и С.Ахметели поучительны и для многих нынешних практиков современной сцены.

Не следует полагать, что один лишь Ахметели нашел опору в теоретических построениях Фукса. Театральные идеи Фукса были восприняты и творчески осмыслены, например, Вс.Мейерхольдом, А.Таировым и многими другими режиссерами - анализ творчества которых не раз привел бы к книге Фукса "Революция театра". В чем же заключалась притягательная сила этих идей? Прежде всего в стройности и завершенности единой театральной программы, предложенной немецким режиссером и, конечно, в простоте и ясности её "технологической стороны". Определяя силу воздействия фуксовской теории на Вс.Мейерхольда, П.Громов справедливо замечает, что "технологическая сторона теории Фукса во многом отвечала его (Мейерхольда - М.К.) собственным, не до конца осознанным стремлением, и в той или иной форме наметки Фукса оставались для Мейерхольда действенными до конца его сценического пути. В плане внутреннего обоснования этой сценической архитектоники у Мейерхольда были собственные основы, духовно более богатые и связанные в глубинах с большими традициями русской культуры ... гораздо более существенным для Мейерхольда было воздействие Вяч.Ива-

нова и идей " мистического анархизма". Вяч.Иванов приходит к выводам о состоянии современного театра, близким Фуксу, но он идет иным путем. Он гораздо острее ставит вопрос о положении личности в современном обществе... Современная культура, по Вяч.Иванову, более действенно ("теургически", как выражается Иванов) должна вторгаться в жизнь. Большую роль в этой связи играет театр... Сами зрители должны становиться участниками " хорового " действа"... Под конкретные наблюдения и предложения Вяч.Иванов, как и Фуко, он (Мейерхольд - М.К.) подкладывает свое содержание"[1].

Как видим, ранний Мейерхольд, опираясь преимущественно на технологическую сторону теории Фукса, духовно был теснее связан с идеями " мистического анархизма" Вяч.Иванова. В отличии от Мейерхольда, Ахметели в неизмеримо большей полноте воспринял театральную программу Фукса. Правда, "соборное действо", провозглашенное Вяч.Ивановым по своему манило, перекликаясь многими с ницшеанскими идеями о "дионисийском" и " аполлоновском" началах - "Мы хотим собираться, писал Вяч.Иванов, чтобы творить - "деять"- соборно, а не созерцать только ... Довольно лицедейства, мы хотим действа. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине отдаленных "оргий" и "мистерий"[2].

Однако само понятие " соборного действа" и наступающей эпохи "органической" культуры как, впрочем, и вся общественная программа Вяч.Иванова столь тесно связанная " с ощущением катастрофичности русской общественной ситуации...

---

1 См.об этом подробнее: Громов П. Ранняя режиссура Вс.Э.Мейерхольда. В сб.: У истоков режиссуры. Л.; 1976, с. 162-163.

2 Иванов Вяч. По звездам. Предчувствия и предвестия. - СПб, 1909, с.203.

и, конечно, с наследием русской культуры"[1] - были для Ахметели, подчас, понятиями, несколько удаленными. В случае с Ахметели, важнее представляется то обстоятельство, что подчеркнутое им из театральных концепций Г.Фукса и Вяч.Иванова многилось позднее на богатство грузинской национальной художественной культуры с ее древней театральной традицией Сахиоба и, в неменьшей степени, с мощной литературной традицией Ваха Пшавела.

Теория Фукса привлекла Ахметели не только технологической стороной. Её значительное воздействие сказалось на творческой практике Ахметели, главным образом в в ы б о р е, сделанном им в пользу привносимых живописных и архитектурных принципов, которым отводилась преимущественная роль в доле в синтезе искусств, давших необозримый размах строительству монументального героического театра.

Конструирование сценического пространства с помощью архитектурно-живописных форм - вот основное направление фуксовской мысли, по которому следовал Ахметели. Это движение театральной мысли начавшееся с теории и практики Адольфа Аппиа - одного из основоположников раннего театрального символизма - стало для Ахметели конденсатором собственных творческих устремлений.

Проследим за мыслью Фукса: "Достоверно известно, пишет Фукс, что те, кому мы обязаны возрождением нашей драмы (Гёте и Шиллер - М.К.), не были довольны теми пространственными,

---

[1] Громов П. Ранняя режиссура Вс.Мейерхольда, с.162-163.

сценическими и разными другими, с ними связанными неудобствами постановки... Только недавно опубликованные по истории Веймарского и Дрезденского театров устраняют все сомнения на этот счет: Гёте уже тогда стремился осуществить идеи, совершенно совпадающие с теми целями, которые преследует Мюнхенский Художественный театр. Он установил, что сцена и её устройство представляют, прежде всего, пространственную проблему к целесообразному разрешению призван только тот, кто умеет художественно конструировать пространство, а именно: архитектор, живописец в союзе с режиссером"[1].

Сравним у Ахметели: " Главное для нас это пространство в театре, которое мы ищем. Мы говорим - революционное движение, сход революционный, сдвиг революционного класса... выход рабочего с его необычайной физикой - все это требует широкой, а не той тесной обстановки злокачественной холщевой декорации, которая была до сих пор. Необходимо немедленно и быстро расширять пространство. Вот мы ищем - выскакиваем за занавес просцениума, ломая его, мы движемся за сценой не только в горизонтальном направлении, но и поднимаемся вверх. Итак, вопрос о пространстве для нас стал самым острым"[2].

Дополним это характеристикой Ю.Юзовского, точнее многих в советском театроведении подметившего своеобразие ре-

---

1 Фуко.Г.Революция театра,.с.48-49.

2 См.сб.: Сандро Ахметели,с.99.

жиссерского метода Ахметели: "актер (театра имени Руставели - М.К.) хочет видеть образ глазами скульптора, постановщик - глазами архитектора"[1].

Ахметели связал судьбу с театром в то время, когда режиссура в современном понятии этого термина, только начинала утверждаться и осознавать необходимость своего вмешательства в общетеатральные дела. Правда, главнейшие реформы были уже позади - историей стала сравнительно кратковременная, но чрезвычайно плодотворная деятельность А.Антуана и мейнингенцев; продолжающейся реальностью были и в послереформенные годы неутомимые творческие искания К.Станиславского и В.Немировича-Данченко; на театральном небосклоне России уже сияли звезды режиссуры - Вс.Мейерхольд, Евг.Вахтангов, К.Марджанишвили, А.Таиров и всем им хорошо знакомы были имена Макса Рейнгардта, Гордона Крэга и Георга Фукса.

Режиссура утверждала свои принципы в борьбе. Противников её трудно назвать слабыми, а их доводы неаргументированными. Проигравшие тот бой были достаточно авторитетными, но исторической несообразностью явилась бы их победа. А.Р.Кугель оставил в этой борьбе, пожалуй, наиболее яркий след - его краткие, уничтожительные характеристики режиссеров до сих пор время от времени возмущают покой историков театра.

Свое исторически-закономерное движение " от ремесла к творчеству"[2] режиссура проделала вопреки противникам. Однако,

---

1 Юзовский Ю. Героический театр.- Лит.газ., 1933, 5 июля.

2 См. подробнее в сб.: У истоков режиссуры. Л., 1976, с.3.

художественные проблемы день ото дня прибавляющие в весе, ложилось тяжелым грузом на плечи ее адептов. Этот неделимый в искусстве груз - неделимый потому, что каждому подлинному художнику приходилось брать его на себя полностью, самостоятельно решая очередную назревшую задачу - этот груз сопутствовал поступи режиссуры, утвердившей окончательно на театре - свой век.

О режиссере Ахметели трудно писать сухо и "объектно". С той степенью отстранения от эмоционального восприятия темы, которое необходимо для каждой научной работы. Чудовищная жизненная трагедия художника неотступно следует за каждым написанным о нем словом и, как бы, препятствует взглянуть на творчество Ахметели со стороны. И сегодня еще слышатся порой несколько смягченные отголоски прежних упреков режиссеру в национализме, формализме и т.д. и т.п. И все-таки, быть беспристрастным, необходимо. Хотя бы потому, что имя Ахметели достояние не только прошлого и настоящего, но, нет сомненья, завтрашнего дня.

Вот почему объективная ретроспектива истории может иметь большое практическое значение для современного театрального процесса и, прежде всего, для грузинской режиссуры. В результате верного анализа искусства Ахметели отпадет необходимость напоминать иным практикам театра, что принимаемое ими, подчас, за собственное откровение было уже когда-то откровением чужим.

И, наконец, строгий и последовательный анализ восполнит новым содержанием, ставшие ритуальными для многих, кто берется рассуждать о творчестве режиссера, затертые фразы

о героике и романтике, монументализме и патетике, приподнятой величавости, рыцарском духе и " бодряческом " тоне театра Ахметели - как отличительных его чертах.

Конечно, все эти общие и внешние приметы были свойственны оценическим произведениям Ахметели. С них можно начинать разговор о режиссере, но наивно полагать, что вращаясь в кругу этих примет и расцвечивания свежими красками побитые фразы - можно исчерпать разговор, понять искусство Ахметели.

Те же общие определения легко и без натяжки объединят Мардканишвили, Таирова, Охлопкова, Эйзенштейна и долго нужно будет биться, чтобы о о о з н а т ь к т о е с т ь к т о ?!

ПАОЛА УРУШАДЗЕ

Младший научный сотрудник научно-исследовательского сектора истории и теории театра и кино.

Неосуществленный замысел Кote Мардканишвили (анализ режиссерского монтажа трагедии В.Шекспира "Ромео и Джульетта")

Цель нашего исследования - восстановить одно из малоизученных звеньев шекспирского поиска замечательного советского режиссера К.А.Мардканишвили.

В 1933 году Мардканишвили, осуществляя в Малом театре постановку " Дон Карлоса " Шиллера, а в театре Оперетты - "Летучей мыши" И.Штрауса, параллельно разрабатывал сценические варианты трагедий "Ричард III" и "Ромео и Джульетта".

Судьба режиссерского монтажа " Ричарда III "известна.

Композитор Т.Вахвахишвили передела его, а также все связанные с ним материалы, в том числе и эскизы Л.Олхели и свой клавир в Музей им.театра К.Марджанишвили.Ей же принадлежит и первая попытка текстологического анализа режиссерской разработки, дополненного комментариями очевидца, имевшего возможность непосредственно наблюдать работу режиссера над осуществлением своего замысла.[1]

Что же касается "Ромео и Джульетты", то из-за отсутствия соответствующих сведений, театроведам приходилось ограничиваться лишь констатацией самого факта работы Марджанишвили над этой пьесой, неоспоримость которого подтверждалась письмами режиссера к художнику Н.Ушину [2] и актрисе Е.Донаури[3], а также свидетельствами современников.

Судьба же осуществленного Марджанишвили монтажа трагедии на долгие годы оставалась неясной. Это не давало возможности внести, какой именно объем работы был проделан режиссером, каким предоставлялось ему идейно-образное решение спектакля, трактовки характеров как главных, так и второстепенных персонажей.

Но вот спустя 40 лет после смерти Марджанишвили, на страницах " Вечернего Тбилиси" была опубликована заметка за подписью одного из его учеников, заслуженного артиста Грузинской ССР С.Челидзе.Называлась она "Об одной интересной находке".[4]

---

1 Вахвахишвили Т.Шесть спектаклей Котэ Марджанишвили.Тб.,,Литература да хеловнеба", с.154-184.-На груз.яз.

2 Константин Александрович Марджанишвили.Творческое наследие Письма.Воспоминания и статьи о К.А.Марджанишвили.Тб.,,Литература да хеловнеба", 1966,с.51.

3 Там же, с.118

4 Газ."Вечерний Тбилиси", 1973, 15 декабря.

Вот некоторые выдержки из этой заметки мало кому известно, что у Марджанишвили, выпускавшем в двух московских театрах одновременно две премьеры, на домашнем столе лежал раскрытый том Шекспира - режиссерский экземпляр спектакля "Ромео и Джульетты", относящейся уже к предверью нового театрального сезона в родном Тбилиси.

В Москве, ввиду того, что Константин Александрович не успел захватить с собой пьесу, он взял для работы у Е.С. Саранчевой том Шекспира, знаменитого издания Брокгауза и Эфрона. Том этот, после смерти Марджанишвили, Саранчева, как дорогую память, оставила у себя. Вскоре со смертью Саранчевой уже казалась похороненной и сама надежда спасти столь ценную реликвию.

И вот через 40 лет я с волнением листаю марджановский экземпляр " Ромео и Джульетты".

"Трудно переоценить значение этой находки. Мы должны быть особенно благодарны Елене Левановне Гварамадзе. В продолжении одиннадцати лет она шла по открывшемуся ей следу и наконец нашла эту чудом уцелевшую реликвию, позаботившись о том, что столь ценная находка стала достоянием нашей общественности.

Теперь режиссерский экземпляр " Ромео и Джульетты ", принадлежавший К.А. Марджанишвили будет храниться в Тбилисском Государственном университете и украшать коллекцию кабинета Шекспира, которым руководит профессор Н.А.Киасашвили, оказавшей Елене Левановне поддержку в успешном завершении

столь ценного поиска".[I]

Итак, перед грузинским театроведением раскрылась еще одна, до сих пор неизвестная страница режиссерских исканий Мардканишвили, дающая возможность проследить начальный этап его работы над сценическим воплощением трагедии "Ромео и Джульетта".

Но, прежде чем приступить к анализу мардкановского монтажа пьесы, считаем необходимым подчеркнуть: изложенное нами нельзя считать чем-то незыблемым, окончательно устоявшимся, представляющим единственно возможную для Мардканишвили концепцию будущей постановки. Известно, что окончательный образ спектакля складывался у Мардканишвили в процессе сценической работы. Первоначальный замысел дополнялся новыми штрихами и находками, часто отметалось многое, из ранее найденного и осмысленного и на смену ему приходило новое, вызванное к жизни неисчерпаемой активностью творческой мысли художника.

Здесь же надо отметить и то, что Мардканишвили никогда не требовал от актера слепого следования своим трактовкам. Скорее, наоборот. В своих поисках он всегда учитывал творческую индивидуальность того или иного актера. То же можно сказать и об его отношении к композитору, художнику, хореографу. В беседе с нами С.Чавидзе привел интересный эпизод из сценической практики Мардканишвили: Работая над постановкой "Отелло", режиссер навел в себе силы отказаться от необычайно эффектной, по своему решению для спектакля

I Си.Также: Н.Киласонвили. По следам замысла Мардканишвили.- Газ. День грузинского театра, 14 января, 1974 г. на груз.яз

низанности, только потому что она не нашла одобрения у исполнителя главной роли Ш.Гамбашидзе.

Первые же страницы режиссерского монтажа "Ромео и Джульетты" свидетельствуют о вполне определенном намерении режиссера: перед зрителями должна была предстать Верона полная кипучих страстей, насыщенная контрастными красками, не терпящая ни малейшего замедления привычного для нее "бурлящего" ритма жизни. Именно в такой Вероне могли сосуществовать одновременно и молодое, чистое чувство Ромео и Джульетты и, не знающая удержа, расправа людей подобных Монтекки и Капулетти.

Знаменательно в этом отношении задуманное Мардиганишвили начало спектакля, сразу же вводящее зрителей в самую гущу событий. Спектакль должен был начаться не с пролога, в котором хор излагает содержание пьесы, а с появления слуг Капулетти Самсона и Грегорио, ищущих повод для очередной потасовки. Мардиганишвили с самого же начала стремится четко обрисовать их характеры. Согласно трактовке режиссера, зритель должен увидеть в них отъявленных мародеров и насильников - истинных представителей взрастившей их среды. Если по Шекспиру они, прежде чем приступить к ссоре, обмениваются значительным количеством реплик, свидетельствующих об их трусости, склонности к показной браваде, то в монтаже они предстают людьми, не нуждающимися в взаимном поощрении и поддержке. Цель их появления с начала не ясна и не требует подробных комментариев. Мардиганишвили оставляет из их диалога лишь ту часть, в которой они обсуждают наиболее действенный

повод заставить врагов первыми поднять оружие. Здесь следует привести одну характерную деталь: некспировский Грегорио, м е к е е решительный говорит: " Я нахмурюсь, проходя мимо них, пусть они примут это как хотят". Мардканишвили не заставляет его найти более верное средство раздразнить врага. Он зачеркивает слово "нахмурюсь" и вписывает вместо него - " закушу лапу", тем самым как бы приравняв Грегорио к более грубому и задиристому Самсону.

Характерно, что в монтаже Мардканишвили Монтекки и Капулетти в первой сцене не фигурируют. Для объяснения этого следует вспомнить, что при разработке сценического варианта "Ричарда Ш", режиссер по своему перемонтировал первые сцены пьесы, намереваясь до полного разоблачения короля, показать зрителю последовательный ряд совершенных им во имя власти злодеяний.[I] Монтируя "Ромео и Джульетту", он, по-видимому, так же считал более целесообразным, сценически оправданным предупредить первое явление перед зрителями главных виновников веронской трагедии показом ряда сцен, в которых их "деяния" находят свое зримое воплощение.

Исходя из этого, полная гнева и возмущения речь князя Веронского, здесь приобретает несколько иной смысл. Лишаясь своих прямых адресатов, она звучит как бы обращенной в пустоту, символизируя все бессилие верховной власти, изменить что-либо в этом мире вражды и насилия. Соответственную эмоционально-смысловую аранжировку приобретает в монтаже

I Вахвахишвили.Т. Шесть спектаклей Котэ Мардканишвили, с. 160.

и эпизод первого появления на сцене Ромео, которое здесь лишено своей обычной романтической окраски.Приходу Ромео у Шекспира предшествует беседа между супругами Монтекки и Бенволио, обсуждающими неожиданную перемену в поведении главного героя, потерявшего свою обычную жизнерадостность, ставшего вдруг замкнутым и нелюдимым. Этот эпизод целиком вычеркнут из разработки.По-видимому, режиссер счел, что в создаваемой им атмосфере всеобщей растерянности и страха, рассказ об идиллическом времяпровождении, влюбленного в Розалину, Ромео мог нарушить у зрителя целостное восприятие экспозиции спектакля.

Итак, согласно замыслу режиссера, Ромео должен был появиться без предварительного " представления" его друзьями и родными. Более того, единственная фраза, сказанная о нем до его прихода, вписана в текст самим Мардканишвили и отнюдь не свидетельствует о мягкости натуры главного героя пьесы. Эту фразу должен был произнести Меркуцио и звучала бы она следующим образом: "Где Ромео ? Тут драка и без него?!" Мардканишвили вводит в действие Ромео, не подав экспозиции его характера, заставляя зрителей видеть в нем человека связанного со своей средой такими же кровными узами, как Тибальд и Меркуцио. В дальнейшем это должно было ярче выявить всю облагораживающую силу охватившего его чувства, которое не только возвысило его над окружающей действительностью, но и заставило вступить с ней в открытое противоборство.

Вторую сцену I акта Мардканишвили посвятил обрисовке

образа главы одного из враждующих семейств - Капулетти. Примечательно, что если у Шекспира место действия этой сцены - одна из улиц Вероны, то Мардканишвили переносит ее в покои дома Капулетти, стремясь показать отца Джульетты в интерьере дополняющем его характеристику. В то же время это дало бы возможность режиссеру заранее показать атмосферу, в которой живет Джульетта, всецело зависящая от воли и прихотей своего властолюбивого отца.Невольно предстает-ся такая мизансцена: утопающий в глубоком кресле старик, разточает лицемерные отеческие советы сидящему рядом графу Парису.Все вокруг говорит о привычном, складывающемся мно-гими десятилетиями жизненном укладе.

Действие третьей сцены I-го акта в оригинале трагедии происходит в доме Капулетти. В ней перед зрителем впервые должна появиться Джульетта. Однако Мардканишвили намеренно оттягивает этот момент, как бы предоставляя зрителям воз-можность еще раз встретиться с Ромео и его друзьями. Сцена эта смонтирована режиссером из второй половины II сцены и присоединенной к ней IV сцены того же акта. Подобная пере-компоновка преследовала вполне определенную цель.Во-первых, как уже отмечалось, она давала возможность посвятить целую сцену характеристике такого значительного для пьесы пер-сонажа, как Капулетти; во-вторых, режиссер этим объединял в одно целое две близкие по времени уличные сцены, что освобождало его от очередной смены декораций и позволяло сэкономить сценическое время; в-третьих, таким образом,

режиссер получил возможность лишний раз проиллюстрировать многогранность образа Ромео, сочетавшего в себе и возвышенную влюбленность и истинно мальчишескую страсть к новым, доселе еще не испытанным приключениям.

В этой сцене Ромео и его друзья, как бы продолжают разговор, начатый ими в конце I сцены. Разговор этот прерывает появление слуги Капулетти, несущего список приглашенных на бал. Слуга,- Мардканишвили выводит его под именем Пьетро,- просит друзей прочесть ему список. По Шекспиру его просьбу выполняет Ромео. В мардкановской редакции список читает Меркуцио. Разработке этого образа режиссер уделяет особое внимание. Меркуцио отданы многие реплики Бенволио, он фигурирует даже в тех сценах, в которых, по Шекспиру, его присутствие не предусмотрено, например, в описанной нами I сцене I акта. Чувствуется, что в данном случае все усилия режиссера направлены на то, чтобы показать Меркуцио человеком неуемной жизненной энергии, одинаково сильно умеющим и любить и ненавидеть. Примечательно, что в режиссерской разработке Мардканишвили Меркуцио перед смертью не произносит своей знаменитой фразы: "Чума на оба ваши дома". Он умирает почти без слов, не сетуя на судьбу, и поэтому его смерть в будущем спектакле воспринималась бы как результат вполне осмысленного решения - во что бы то ни стало спасти жизнь друга, пусть даже ценой собственной гибели.

Возвращаясь к режиссерской редакции III сцены I акта, следует заметить: Мардканишвили отдал список приглашенных в руки Меркуцио не случайно. Этим он видимо хотел отчетливо оттенить настроение, владеющее Ромео за короткий

орок до его встречи с Джульеттой; он весь еще во власти чар Розалины, ему трудно сосредоточиться на происходящем. Единственное, что в состоянии оживить его - это имя любимой женщины, вычитанное Меркуцио из списка приглашенных. Марджанишвили даже вставляет в момент чтения восклицание Ромео: "Розалина!".

Вследствие режиссерской перекомпоновки этих двух уличных сцен пьесы, Ромео, Меркуцио и Бенволио отправляются на бал сразу же после прочтения списка. Это оправдывается и тем, что Марджанишвили намеренно, с самого же начала, перенес время действия пьесы с утра на вечер.[I]

Джульетта у Марджанишвили появляется лишь в 4-й сцене I акта. (В самой трагедии мы ее видим сценой раньше). Эта сцена, если не считать нескольких незначительных купюр, составлена режиссером почти без изменений, что вполне естественно, так как значительную ее часть составляет рассказ кормилицы о Джульетте и ее детстве, с исчерпывающей полнотой рисующий, как образ главной героини, так и среду, в которой формировался ее духовный мир, ее по детски наивное восприятие жизни, непоколебимая вера в авторитет родителей-все те качества, которые в дальнейшем, по ходу развития сюжета, претерпевают коренную ломку.

I Ромео: Разве день сейчас лишь начался ?
Меркуцио: Сейчас пробило девять (вечера). В тексте оригинала эти слова произносит Бенволио, имея в виду утреннее время.

Действие пятой сцены I акта в мардживовской разработке, такие как и в самой трагедии, происходит в зале дома Капулетти, где должны собраться приглашенные на бал гости. Режиссер вычеркнул экспозицию этой сцены - беседу 3-х слуг, начав ее сразу ко о момента появления Капулетти и его домочадцев, приветствующих входящих в залу гостей.

В этой сцене Мардживишвили продолжает характеристику образа Капулетти. Если в пьесе, в ответ на угрозы Тибальда, Капулетти разражается цветистыми похвалами в адрес Ромео и кажется, на первый взгляд, вполне искренним и убедительным, то здесь он предельно немногословен. Урезонивая Тибальда, он говорит о Ромео следующее:

Поудержись, племянничек! Не трогай
Его! Себя ведет он благовоспитанным и
благородным.
(Пока) не хочу я,
Чтоб в доме у меня он был обижен.

Слово "пока" вставлено в текст самим Мардживишвили. Оно красноречивее всего свидетельствует об отношении режиссера к этому персонажу, о его стремлении сразу же дать понять зрителю, что Капулетти такой же активный носитель зла, как и Тибальд, в отличие от последнего искусно скрывающий свое настоящее лицо под маской показной добропорядочности и благоприятройности.

Остальная часть этой сцены решена режиссером в полном соответствии с шекспировским текстом. Исключение составляет лишь ее концовка, которая дается Мардживишвили в несколько

сокращенном виде. Так, например, кормилице не приходится гадать, о ком именно из гостей спрашивает ее Джульетта. На вопрос своей воспитанницы она сразу же отвечает:

(Ах этот!) (возвращаясь)

Ромео он зовется и Монтекки!

Сын недруга он вашего единый.

Из полных ужаса и отчаяния, слов Джульетты, узнавшей наконец имя своего избранника, в разработке составлены лишь две последние строчки:

Чудовищную страсть во мне судьба родила,

Смертельного врага я полюбила.

Стремясь найти верное эмоциональное звучание финала этой сцены, Мардиланишвили завершает ее не словами кормилицы, а репликой Джульетты, старающейся скрыть охватившие ее чувства волнения и растерянности:

Ничего... стихи,

Которые сегодня затвердила

От моего танцора я.

По Шекспиру этой сценой и завершается I акт. Однако Мардиланишвили продолжил его, прибавив к ней вторую сцену II акта. Это было, по-видимому, продиктовано стремлением разделить пьесу на ряд законченных сценических кусков, концовки которых знаменовали бы собой и завершение определенного этапа в жизни главных героев трагедии. Использование в данном случае II сцены второго акта логически оправдано, так как именно в ней происходит решающее объяснение между влюбленными, определяются их чувства друг к другу.

Примечательно, однако, что Мардканишвили сократил диалог между Ромео и Джульеттой. В следствии этого, их произведения, лишенные сравнений и эпитетов, "звучат" прерывисто, обрывисто, с предельной взволнованностью. Многие коррективы, внесенные режиссером в текст пьесы и особенно в этой сцены, объясняются желанием придать большую "оценичность" переводу Ал.Григорьева.

Так, например, в тексте перевода Джульетта произносит:

О не клянись ты луной,
Изменчивой луной, каждый месяц
Меняющей лик свой.

Мардканишвили придает этой фразе иное музыкальное звучание:

О не клянись луной,
Изменчивой луной, что каждый месяц
Свой лик меняет.

Своеобразно решена Мардканишвили и концовка этой, завершающей в его монтаже I акт, сцены. Мардканишвили переносит сюда все первую сцену II акта (в которой Бенволио и Меркуцио ищут, внезапно исчезнувшего с бала, Ромео), размещая ее между прощальным диалогом героев. Благодаря этому, в самом спектакле шутливые возгласы друзей Ромео врывались бы в лирическую атмосферу прощания, как отголоски того безумного мира, который еще недавно был так близок Ромео.

Второе действие спектакля в режиссерском экземпляре

Мардканишвили начинается с 3 сцены I акта, предоставляющей келью фра Лоренцо. Согласно ремарке режиссера, Лоренцо начинает свой монолог не " входя в келью ", как это указано в самом тексте трагедии,а "открывая ставни", чтобы впустить первый солнечный луч. Из монолога Лоренцо Мардканишвили,вычеркивает все то, что не имеет прямого касательства к главной интриге, оставив лишь его первую часть, ясно рисующую круг занятий и интересов духовного наставника Ромео.

Диалог между Ромео и Лоренцо приведен в разработке почти полностью. Изменено лишь начало.Вместо слов :"Что за ранний голос мне шлет привет такой ?", Лоренцо лишь произносит: "Кто это рано так ?" Примечательно также, что из этого диалога режиссером вычеркнуто все то, что прямо или косвенно указывает на преклонный возраст Лоренцо. По всей вероятности, Мардканишвили не удовлетворяла традиционная трактовка образа Лоренцо, представляющая его дряхлым,отрешенным от жизни старцем.Не исключено, что в его воображении Лоренцо рисовался человеком полным жизненных сил и энергии, старшим другом и наставником Ромео.[I] Видимо, именно поэтому его Лоренцо не пытается урезонить Ромео дидактической фразой:"Осторожно-медленный шаг всегда вернее", а в тон ему отвечает: "Сейчас, сейчас, дай хоть одеться мне".Причем последнее вписано в текст самим Мардканишвили.

I Это наша догадка подтверждается также свидетельством художника Н.Казбеги.Примечательно, что именно таким был Лоренцо в исполнении Т.Квелидзе в постановке осуществленной в 1974 режиссером Г.Кавтарадзе на сцене театра им.Ш.Руставели.

Вообще II акт представлен в монтаже в основательно переработанном виде. В этот акт перенесена сцена поединка между Ромео и Тибальдом. Многие сцены перемонтированы режиссером. Так, например, первая встреча Ромео и кормилицы, по замыслу режиссера, происходит не на городской площади, а в келье фра Лоренцо. Именно здесь он договаривается с ней о часе венчания и о ночном свидании с Джульеттой.[1] Марджанишвили выстраивает все сцены в определенной последовательности, кульминационным завершением которой должен был стать кровавый исход дуэли. С этой целью он переносит диалог Джульетты и кормилицы (по Шекспиру 5-я сцена) во вторую сцену и продолжает его эпизодом венчания, который в пьесе завершает второй акт. Знаменательно, что в самой трагедии обряд венчания происходит за сценой. Марджанишвили же перенес его на сцену, сменив ремарку "Келья фра Лоренцо", на ремарку "Часовня".

Таким образом, в 4-й сцене II акта монтажа (которая по Шекспиру предшествует обряду венчания) Ромео встречается со своими друзьями уже супругом Джульетты. Это служит и своего рода объяснением его приподнятого настроения, готовности веселыми шутками парировать колкие замечания Меркуцио и даже принять активное участие в розыгрыше кормилицы.[1] Кстати, появление в этой сцене кормилицы также имеет свою конкретную цель: она приходит для того, чтобы сообщить Ромео о веревочной лестнице. Для этого Марджанишвили вписывает в текст

---

1 Фра Лоренцо не присутствует при этом. Он еще до прихода кормилицы, согласно ремарке вписанной самим режиссером: "уходит за полог", чтобы подготовить обряд венчания.

2 По Шекспиру в этой сцене кормилица впервые встречается с Ромео.

кормилицы слова: " Мне некогда (тихо Ромео), я злотницу несу..."

Эти слова являются также своеобразной связкой между описанной нами выше 4-й сценой и сценой поединка Ромео с Тибальдом, которую как уже отмечалось, Марджанишвили перенес в финал II акта.

Руководствуясь целью придать событиям финала II акта бо́льшую стремительность, режиссер намеренно сокращает и даже обрывает многие фразы. Из-за этого речь участников этих событий кажется более "убыстренной". Характерно, что даже предсмертные слова Меркуцио сокращены режиссером до одной фразы, хотя в самой трагедии он успевает произнести целую обвинительную речь. Своеобразно трактуется режиссером и эпизод , в котором князь Веронский выносит приговор Ромео. Благодаря его "вставкам" и купюрам, князь здесь выглядит полностью сторонником Ромео. Более того - он спасается за его дальнейшую судьбу. Марджанишвили вставляет в его текст следующие слова: "Пускай бежит Ромео". Связанные с последующей фразой "Иначе здесь его погибель ждет", эти слова звучат как призыв к друзьям Ромео, помочь ему поскорее скрыться из города, где его на каждом шагу подстерегает смерть.

Третье действие спектакля Марджанишвили намеревался начать со второй сцены III акта. Согласно ремарке Шекспира, место действия этой сцены - "комната в доме Капулетти". Режиссер же переносит его в комнату Джульетты. Намечена им и одна из мизансцен этой сцены. Вместо шекспировской ремарки "Входит Джульетта", он вставляет свою -"Джульетта у окна". В этой части монтажа особый интерес представляет опять-таки режис-

серокая редакция текота трагедии.Зо внимательный анализ даст возможность предотавить, какие именно штрихи в характере Джульетты предотавлялись режиссеру наиболее важными и существенными для раскрытия ее спектического образа.Джульетта в его трактовке одержанна и немногословна. Она не выставляет напоказ своих чувств,стерается по возможности скрыть их от окружающих.На весте о смерти Тибальда и изгнании Ромео она реагирует не столь бурно, как некопировокая героиня, но и тех слов,которые выделил для нее режиссер, вполне достаточно, чтобы почувотвовать всю глубину охвативших ее смятения и скорби.

В этой части монтажа особого внимания заслуживает "вторжение" режиссера в текот перевода.Так,например, в переводе Ап.Григорьева, слова Джульетты, ожидающей прихода Ромео, звучат следующим образом:

Придите ночь и Ромео, ты мой день и ночь;
День потому, что прилетишь
На крыльях ночи ты белей, чем первый снег.

Мордкинишвили переделал эти слова по своему.

Приди же ночь и ты Ромео в ночи;
Ты белей, - чем первый снег
На перьях голубя

А вот еще один пример: В переводе Григорьева мы читаем:

Джульетта:
Все погибло, умерло, мой Ромео изгнан.

Мардканишвили одной лишь перестановкой слов добивается большей эмоциональной выразительности:

Джульетта:

Все умерло, погибло, Ромео изгнан мой.

Нельзя пройти мимо одной, довольно интересной детали. На сообщение кормилицы о том, что супруги Капулетти узнав о смерти Тибальда " отнюдь все не плачут", Джульетта отвечает: "или слезами раны обмывают". Добавив к этой фразе лишь три слова "и мучат их", Мардканишвили придал ей несколько иной смысловой оттенок: в Джульетте, впервые быть может пока еще неосознательно, проснулся протест против родителей, оплакивающих того, кто погубил и разрушил ее счастье.

Далее в монтаже следует сцена беседы Капулетти и Париса, договаривающихся о дне свадьбы (по Шекспиру предшествующая описанной выше сцены). Разрабатывая ее сценический вариант, Мардканишвили убрал из текста Капулетти все, что касается его личного отношения к смерти Тибальда. Этим режиссер словно подчеркивал: самого Капулетти, занятого лишь мыслями о собственной выгоде, мало волнует постигшее его семью горе. Свои сомнения о возможности сыграть свадьбу в ближайшее время он мотивирует лишь лицемерным сочувствием к скорби Джульетты:

Извольте видеть: очень их любила

Она Тибальда, брата своего.

В то же время Мардканишвили особо выделяет в Капулетти подобострастие к "сильным мира сего". Его Капулетти не осмеливается назвать Париса "сыном". В самой трагедии мы читаем:

Капулетти (обращаясь к жене)

Ты прежде чем уляжешься в постелю
И о любви ты сына моего
Париса извести ее.

В мардкановской разработке эти слова Капулетти звучат так:

Ты прежде чем уляжешься в постелю
И о Парисе чести извести ее.

К Ромео Мардканишвили возвращается лишь в 3 сцене 3 акта. Начало этой сцены режиссер также подверг значительной переработке. Если по Шекспиру эта сцена начинается с выхода фра Лоренцо, который спешит сообщить Ромео о приговоре князя, то в монтаже Лоренцо появляется в сопровождении Ромео. Причем, Ромео уже известна постигшая его участь и все усилия Лоренцо направлены на то, чтобы убедить своего воспитанника в благоприятном для него ходе событий. В ответ на это Ромео у Мардканишвили не разражается гневными тирадами, а ограничивается лишь несколькими фразами полными горечи и разочарования.

Примечательно, что в этой сцене Мардканишвили дополняет характеристику фра Лоренцо еще одной немаловажной чертой: Лоренцо в его трактовке настолько привязан к Ромео, что даже в момент наивысшего гнева и раздражения не способен оскорбить и унизить его. Если в самой трагедии Лоренцо, возмущенный попыткой Ромео покончить собой называет своего воспитанника "женщиной", и "диким неразумным зверем", то здесь он ограничивается лишь одной короткой фразой: "Мужчина ты?"

Келья фра-Лоренцо в монтаже сменяется спальней Джульетты. Как уже отмечалось, разделяющая эти две сцены, 4-я сцена (бе-

сцена Капулетти с Парисом)перенесена режиссером на место второй. Этим Мардканишвили как бы намеренно "сгущает" эмоциональную атмосферу эпизода расставания, дабы заставить зрителя еще острее и глубже сопереживать чувствам героев,волею обстоятельств обреченных на долгую и мучительную разлуку.

В характере Джульетты в этой части разработки вычерчивается еще довольно существенная грань. Стремясь показать духовную цельность шекспировской героини, ее нравственный максимализм, неумение приноравливаться к обстоятельствам, режиссер подчеркивает ее неспособность кривить душой даже тогда, когда от этого зависит вся дальнейшая судьба ее любви: Мардканишвили вычеркивает из эпизода разговора Джульетты с матерью ту часть, в которой Джульетта стремясь усыпить бдительность родителей, говорит о своей ненависти к убийце брата.

Своеобразно переосмыслен в этой сцене и образ Капулетти.Капулетти здесь выглядит далеко не столь грубым и неотесанным,каким он выведен у Шекспира.Даже наоборот, мардкановский Капулетти старается избегать крепких выражений, он не называет Джульетту "непокорной тварью","мразью","распущенной девченкой".В его словах, обращенных к дочери почти отсутствуют убийственные ирония и сарказм.На отказ Джульетты выйти замуж за Париса он лишь отвечает:

"Ну, умница, изволь-ко
Мне благодарной быть
И к четвергу готовой быть
С Парисом в храм Петра идти венчаться".

Срывается он только тогда, когда в разговор вмешивается кормилица. Но и эта его вспышка выглядит не столь укоризной и разрушительной как в самой пьесе. Наиболее оскорбительный из эпитетов, которыми он награждает Джульетту- "своенравная девчонка", а самая страшная угроза выражается лишь в словах: "Коль ты моя, тебя за друга выдам, за Париса, а не моя, ступай куда глаза глядят".

Подобная, так сказать "разоблачительность" во внешнем поведении Капулетти, была, по всей видимости, продиктована режиссеру стремлением еще отчетливее показать всю нравственную слепоту этого человека, глубоко верящего в непогрешимость своих "деяний", не представляющего со стороны окружающих даже малейшего сомнения в том, что самому ему казалось единственно правильным, навсегда решенным.

Менее подробно разработаны в монтаже последние два акта трагедии. Правда, об этом приходится судить лишь по источнику, который хранится в Шекспировском кабинете. Но имеются указания на то, что до поездки в Москву Мардханишвили уже проделал необходимую предварительную работу. Об этом сообщил нам художник Н.Казбеги, который в свое время предоставил в распоряжение режиссера собственный экземпляр трагедии. Этот экземпляр, к сожалению, утерян, также как и эскизы декораций и костюмов будущей постановки. Но этим отнюдь не создается безвыходное положение, поскольку имеющиеся данные хотя и с большим трудом, но все же поддаются "прочтению".

Четвертый акт трагедии отмечен в монтаже как третий.

Спектакль, по замыслу режиссера, должен был состоять из четырех актов. Последнее действие скомпоновано Марджанишвили из заключительных сцен пьесы.

В разработке "условного" III акта также чувствуется стремление режиссера найти новые ракурсы в сценическом осмыслении образов персонажей пьесы. Так, например, Парио, в его интерпретации, при встрече с Джульеттой кажется даже излишне робким и нерешительным. Он еще не осмеливается назвать Капулетти своим тестем, а Джульетту - женой. Если шекспировский Парис приветствует Джульетту словами: "Вот счастливая встреча. О моя синьора и моя супруга", то Парио в редакции Марджанишвили ограничивается лишь первой половиной этой фразы " Вот счастливая встреча, о моя синьора". Он не решается быть галантным с Джульеттой и его слова выражают лишь сочувствие и уважение к ее горю. Внесение подобных корректур в поведение Париса явно преследовало цель - еще больше облагородить его образ и вместе с тем четче подчеркнуть всю бессмысленность кровавого исхода и его личной судьбы и всей трагедии в целом. II сцена IV акта, в которой Джульетта, вернувшись с исповеди, просит у отца прощения, целиком вычеркнута из монтажа, что вполне закономерно, учитывая режиссерское понимание образа главной героини трагедии.

Ход событий в "условном" III акте монтажа выглядит следующим образом: сцена, в которой Джульетта принимает данное ей фра Лоренцо снадобье, помещена сразу же после I-й сцены IV акта. Далее следует сцена приготовления к свадьбе и сцена, в которой родители узнают о мнимой смерти Джульетты. Её

финал - эпизод с музыкантами - режиссер выделил в отдельную 5-ю "картину".

Заключительный IУ акт режиссерской разработки начинается не с I-й сцены, в которой Ромео узнает от Бальтазара весть о смерти Джульетты и не со второй, в которой Фра Лоренцо посылает письмо к Ромео, а с третьей - сцены в склепе. Здесь зрители должны были увидеть Ромео уже принявшим решение покончить счеты с жизнью. Причину его невольного опоздания объясняет разговор с Бальтазаром. Ответ последнего составлен режиссером из отрывков текста первых двух сцен У акта трагедии.

Ромео

Почему же отец Лоренцо не прислал письма мне.[1]

Бальтазар

Гонца туда не мог достать он, а я
Как видел, что сносили ее в семейный,
Могильный склеп, тотчас поскакал,
Вам объявить об этом ... О, простите,
Что я принес дурную весть такую...
Но ваш приказ я исполнял.

Ромео

Хорошо, спасибо, Бальтазар.
Хорошо, Джульетта!
Лягу нынче ночью я с тобой вместе.[2]

---

1 Эти слова Ромео вписаны в текст трагедии Мардханишвили.

2 По Шекспиру, Ромео произносит эти слова в I сцене У акта. Последующие две фразы вписаны в текст разработки режиссером.

Ромео здесь охвачен одной мыслью - умереть. Приход Париса для него лишь неожиданная помеха на пути к смерти и он спешит скорее уничтожить ее. Стремясь до предела накалить эмоциональную атмосферу этого эпизода, режиссер сокращает и перестраивает фразы, таким образом, словно намеренно " ускоряет" его трагическую развязку.

Слова, с которыми Фра Лоренцо появляется в склепе после самоубийства Ромео взяты из второй сцены У акта. Однако, если там он говорит: "Итак один пойду я в склеп могильный", то здесь Мардканишвили придал этим словам смысл более подходящий для данной сценической ситуации: "Итак один схожу я в склеп могильный".

Далее, вплоть до сцены самоубийства Джульетты, режиссер точно следует оригиналу. Но финал трагедии им полностью переосмыслен. Спектакль должен был закончиться не миром между двумя враждующими семействами, а всенародным судом над ними. Они представали перед зрителем по призыву князя Вероонского: " Где же враги заклятые, Монтекки, Капулетти ? Взгляните: бич небесный вас карает за лютую вражду". Оценивая поступки Монтекки и Капулетти с точки зрения высших нравственных норм, режиссер лишал их возможности "искупить" свою вину примирением. Своеволие и жестокость, жертвующие подлинными человеческими ценностями в его спектакле не могли найти ни оправдания, ни, тем более, прощения.

Таким образом, даже на уровне начального этапа работы режиссера над шекспировским спектаклем можно судить

о том, о какой последовательностью и углублением в драматургический материал искал он новые пути к сценическому осмыслению вечной темы - непримиримого конфликта между чистотой и искренностью высоких человеческих побуждений и мертвящим миром ожесточения и бездушия - миром Монтекки и Капулетти всех родов и званий.

სარჩევი

წინასიტყვაობა 3

დ ი მ ი ტ რ ი   ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე

შექსპირის "ჰამლეტი" კ.მარჯანიშვილის დადგმით 7

ე თ ე რ   დ ა ვ ი თ ა ი ა

"კვაჭი კვაჭანტირაძის" დადგმის ალ.ახმეტელისეული ჩანაფიქრი /ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა/. 43

გ ი ვ ი   ჯ ა ო შ ვ ი ლ ი

ერთი სეზონი აკაკი წერეთლის რეჟისორობით . 58

მ ი რ ა   ფ ი ჩ ხ ა ძ ე

თ.ვახვახიშვილის მუსიკა კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლში "ურიელ აკოსტა" 74

ნ ა თ ე ლ ა   ა რ ვ ე ლ ა ძ ე

გ.სუნდუკიანი "პეპოს" რეპეტიციებზე . 94

თ ე ნ გ ი ზ   ტ ა ტ უ ნ ა შ ვ ი ლ ი

მ.თუმანიშვილის რეპეტიციების ძირითადი თვისებათა განსაზღვრისათვის 128

დ ა ლ ი   მ უ მ ლ ა ძ ე

ეტიუდი რობერტ სტურუას ახალი პორტრეტისათვის 140

ჯ ა ბ ა   ი ო ს ე ლ ი ა ნ ი

დილით სამი/

პირველმა შემოქმედმა ადამიანი საკუთარ თავს მიამსგავსა 160

Нина Гварамадзе

Георгий Алексидзе 176

М и х а и л К а л а н д а р и ш в и л и
С.Ахметели и Г.Фукс 188

П а о л а У р у ш а д з е
Неосуществленный замысел Коте Марджанишвили /Анализ режиссерского монтажа трагедии В.Шекспира "Ромео и Джульетта"/ 204

ხელმოწერილია დასაბეჭდად
გადაეცა წარმოებას 28.XI
ქაღალდის ზომა 60X84 1/16
ნაბეჭდი თაბახი 9,2
სააღრიცხვო საგამომცემლო თაბახი

შეკ. № 54 უ.ი. 12792 ტირაჟი 300

ფასი 95 კაპ.

იბეჭდება საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომ-ცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის სახელმწიფო კომიტეტის დადგენილებით

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა
თბილისი, 380060, კუტუზოვის, 19

Типография АН Грузинской ССР.
г.Тбилиси, 380060, Кутузова, 19.