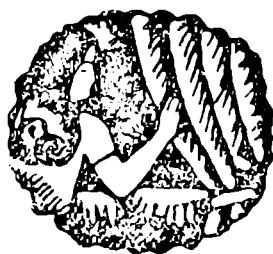


ვესილ კიკნაძე

თქუფზი და ფუი



ხელოვნება • თბილისი • 1984

წიგნში განხილულია ქართული საბჭოთა თეატრის პრობლემური საკითხები, მოცემულია თეატრის სპექტაკლების ანალიზი, ზოგიერთი ტენდენცია რუსთაველის, მარჯანიშვილისა და სხვა თეატრების მაგალითზე.

ნაშრომი ძირითადად მოიცავს 50-იანი წლების შემდგომ პერიოდს, როცა ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება — ახლდება საშემსრულებლო ლექსიკა, რეჟისურა ეძებს ახალ გამოცდებს, თეატრებში თანამედროვე თემატიკის გვერდით იდგმება ქართული, რუსული და დასავლეთ ევროპის კლასიკოსთა პიესები. ავტორი ცდილობს წარმოაჩინოს ქართული თეატრის მიღწევები, ყოველ მოვლენას მიუჩინოს თავისი ადგილი თეატრის ისტორიაში.

რ ე ც ე ნ ზ ე ტ ე ბ ი: დ. ჯანელიძე, ნ. გურაბანიძე

თანამედროვეობის დიდი ტრიზუნა

თეატრალურ-სანახაობით კულტურას მუდამ თვალსაჩინო ადგილი ეკავა ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. ქართველი ხალხი ოდითგანვე მიისწრაფოდა ერთმანეთისათვის შეერწყა და ერთ მთლიანობაში მოექცია ცეკვა და სიმღერა, დრამატული და კომიკური, პლასტიკა და დეკლამაცია. სინთეტიზაციის ზანგრძლივ პროცესში კრისტალდებოდა და ხალხის თვითმყოფად სულიდან იბადებოდა ქართული არტისტიზმი. ხალასი თეატრალობის ძიებათა და თვითგამოვლენათა ურთულეს პროცესში მასტიმულირებელ როლს ასრულებდა კონტაქტები ევროპისა და აზიის სანახაობით ხელოვნებასთან. თანდათან ყალიბდებოდა ქართული სანახაობითი კულტურის მოდელი; გენეტიკური კავშირი პროფესიულ თეატრსა და ხალხურ სანახაობათა ხელოვნებას შორის დადასტურებულია. ქართველი ხალხის უმდიდრესი თეატრალური შესაძლებლობის შესაჯებ ისტორიკოსები წერდნენ: „მოსანიკები ცეკვას იწყებდნენ სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, თითქოს სხვებისთვის უნდა ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“ (ქსენოფონტე), „ტიბარენები გატაცებულნი არიან თამაშით“ (ეფორე). სწორედ აქ, ამ უღრმეს სათავეებთან კოდირებულია ყოველივე კარგის, სხვისთვის ჩვენების „ქართული ფენომენი“. წერილობითი ძეგლები, არქეოლოგიური გათხრების შედეგები, მითოსური გადმოცემები, — ყველაფერი ერთად ნათლად წარმოაჩენენ ქართველი ხალხის სანახაობითი კულტურის შორეულ სათავეებს, მისი განვითარების რთულ გზას, მის უღრმეს კავშირს ცხოვრებასთან.

პროფ. დ. ჯანელიძემ მეცნიერულად გაარკვია ქართული სანახაობითი კულტურის განვითარების ეს მრავალსაუკუნოვანი გზა.

თეატრს მუდამ დიდი საგანმანათლებლო ფუნქცია ეკისრებოდა. თელავის სემინარიის წესდებაში სასწავლო პროცესის ორგანულ ნაწილად იყო მიჩნეული სპექტაკლების გამართვა.

თანდათან მძლავრდება ქართული თეატრი, გ. ერისთავი აღადგენს პროფესიულ თეატრს. მალე კვლავ იქმნება რთული ვითარება, მაგრამ ისევ არ კედება თეატრის განახლების იმედი.

ღრმა სოციალ-პოლიტიკურ გარდაქმნათა ვითარებაში, საქართველოს განვითარებულ კულტურულ ურთიერთობათა ფონზე იბადება მუდმივი თეატრი, რომელიც ფართო საგანმანათლებლო პროგრამით იწყებს თავის ისტორიას. ამ დიდი ტრადიციით დაიწყო რუსთაველის თეატრის ისტორია, რომელსაც საწყის პერიოდში მუდმივმოქმედი თეატრი ერქვა, შემდეგ — ქართული ღრამა, 1921 წლიდან კი რუსთაველის სახელი ეწოდა.

1879 წლის 5 სექტემბერს დაიდგა ბ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი, რა ვიპოვე“. თითქმის ერთდროულად ჩაეყარა საფუძველი ამ თეატრსა და ღრამატულ საზოგადოებას. თეატრის მეთაურობა ღრამატულმა საზოგადოებამ ითავა, საზოგადოების პირველმა თავმჯდომარემ ილია ჭავჭავაძემ ასე განსაზღვრა ამ თეატრის მისია: „ჩვენში დიდებისათვის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქართულ თეატრს, როგორც პატარებისათვის სკოლას“.

თეატრს სათავეში ჩაუდგნენ მსახიობები: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, კ. ყიფიანი, შემდეგ — ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, ვ. გუნია და სხვები. დასი თანდათან შეივსო, გამდიდრდა რეპერტუარი, მრავალფეროვნად წარმოჩინდა თეატრის აქტიორული და რეჟისორული შესაძლებლობანი. „თეატრმა ხალხი გამოაღვიძა“ (ვ. გუნია). იგი იქცა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნად.

ბევრი რამ დაევალა თეატრს ერთბაშად. ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება, პატრიოტული გრძნობის გაღვიძება, მაღალი ზნეობრივი პრინციპებისათვის ბრძოლა, ქართული ენის სიწმინდის დაცვა, სასცენო მეტყველების განვითარება, რთულ ცხოვრებისეულ პრობლემათა გარკვევა, აქტიური პოზიციის შემუშავება, დიდი აღმზრდელობითი საგანმანათლებლო როლის შესრულება, ეროვნული მთლიანობის იდეის გატარება,

თვითმპყრობელობის წინაღმდეგ ბრძოლა, პროფესიული ოსტატობის ამღაღება, რეჟისორული პრაქტიკის შემუშავება; დრამატურგის, მსახიობის, რეჟისორის თანაშემოქმედება და მათი ინდივიდუალური ფუნქციების გამომუშავება, ახალი თეატრალური ესთეტიკის პრინციპების ძიება და სხვა. თეატრს მხრებზე დააწვა დიდი ტვირთი. ამ დროს „რუსეთის კაპიტალი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში“ (ლენინი). „მსოფლიოს ბრუნვაში“ ექცევა ეს თეატრიც. იგი გრძნობს რუსული და ევროპული თეატრის მაჯისცემას. ბევრი თეატრალური პრობლემა იქ წარმატებით წყდება. თავისებურად იზიარებენ გამოცდილებას, ეძებენ განახლების გზებს. „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზეა ილიას, აკაკის, ვ. გუნიას თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებანი, როგორც იდეოლოგიური საფუძველი თეატრისა; ფორმირდება თეატრალური აზროვნების მაღალი დონე. თანდათან იკვეთება თეატრის ძიებათა სფეროები, რომელიც პირველ რიგში რეჟისორის ფუნქციის წარმოჩენას გულისხმობს.

მეოცე საუკუნის ათიან წლებში ასპარეზზე გამოდიან პროფესიონალი რეჟისორები (ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, ა. ფაღავა, მ. ქორელი), რომლებსაც მოაქვთ სამხატვრო თეატრის დიდი გამოცდილება. ახალი პრობლემების წინაშე დგება თეატრი. ა. წუწუნავა თანამოაზრეებთან ერთად უდიდეს რეფორმისტულ როლს ასრულებს ქრუსთაველის თეატრის რევოლუციამდელ პერიოდში. მათი რეფორმები ქრუსთაველის თეატრში ამკვიდრებენ ფსიქოლოგიური რეალიზმის ტენდენციას, ამღაღებენ თეატრის მხატვრულ კულტურას. ა. ფაღავა დიდ როლს ასრულებს თეატრის ორგანიზაციულ საქმიანობაში, ახდენს დასის რეორგანიზაციას, თავს უყრის საქართველოს საუკეთესო ძალებს, აარსებს სტუდიას, გ. ჯაბაძარის სტუდიასთან ერთად თეატრისათვის ამზადებს კადრებს. მუდმივმოქმედი თეატრი, რომელიც რევოლუციამდე შევიდა ახლანდელ შენობაში, თანდათან განიცდიდა განახლებას (როგორც ეს ყოველ თეატრში ხდება). ემატებოდნენ ახალი, მაგრამ 1920 წელს დასში ჯერ კიდევ იყვნენ ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, ა. იმედაშვილი, ე. ჩერკეზიშვილი და სხვები. ასე რომ ქრუსთაველის სახელობის თეატრი 1879 წლის ფორმირებული თეატრის პირდაპირი, უშუალო და ერთადერთი მემკვიდრეა, მისი ისტორიის გაგრძელებაა.

უდიდესი როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში რევოლუციამდელმა რუსთაველის თეატრმა. ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის სიბრძნით მირონცხებულმა თეატრმა ჯანსაღ საწყისზე იყარა ფესვი, მუხასავით გამძლავრდა და გაიზარდა.

* * *

კოტე მარჯანიშვილმა ერთხელ თქვა: ოცდაათი წლის მანძილზე ვეძებდი ჩემს თავს და ქართულ თეატრში ვიპოვეო. გულახდილი აღსარებაა. მოუსვენარმა ცხოვრებამ სად არ ატარა იგი, ქმნიდა ახალ თეატრებს რუსეთის იმპერიის უკიდვგანო სამყაროში, ახდენდა თეატრალურ რევოლუციებს, დგამდა ბრწყინვალე სპექტაკლებს და უდიდეს როლს ასრულებდა რუსული პროფესიული რეჟისურის ფორმირებაში, საერთოდ თეატრალური ცხოვრების წარმატებაში. ფართო იყო სივრცე კოტე მარჯანიშვილისა. ვალმოხდილი, დაბრძენებული დაუბრუნდა იგი სამშობლოს. ამიერიდან იწყება ახალი ეპოქა მისი ბიოგრაფიისა და ეპოქა ქართული თეატრისა. ორმხრივ ბედნიერი იყო შეხვედრა მშობლიურ სამყაროსთან. რა ბევრი დააკლდებოდა კ. მარჯანიშვილის სახელსა და დიდებას, საქართველოში რომ არ ემოღვაწა. მეორე მხრივ წარმოდგენაც კი ძნელია, თუ როგორ წარიმართებოდა ქართული საბჭოთა თეატრის ბედი უმარჯანიშვილოდ.

ცხოვრების ახალი საბჭოური წესის დაწყებამ კ. მარჯანიშვილს შესაძლებლობა მისცა რევოლუციურად გარდაექმნა ქართული თეატრი, ჩამოეყალიბებინა რუსთაველის თეატრის სახე. ა. ლუნაჩარსკიმ ზუსტად განსაზღვრა კ. მარჯანიშვილის წარმატების საიდუმლოება ქართულ თეატრში: „ქართულმა სტილმა და იმ ენამ, რომელიც ასე დიდებულად აუღერდა ჩვენთვის სცენიდან, შექმნეს რაღაც განსაკუთრებული ჰარმონია. ეს აიხსნება, რა თქმა უნდა, თვით მარჯანიშვილის ნაციონალური თვალთხედვით, რომელსაც თავის მშობლიურ ნიადაგზე უნდა ენახა მეტი მაცოცხლებელი ძალა, ვიდრე რომელიმე სხვა გარემოცვაში“.

ქართული რიტმი, ქართული ტემპერამენტი — „ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა“ — ძალუმაღ ავლენდა ქართველი ხალხის თეატრალურ გენიას, ხსნიდა მისი სულის წიაღში დაფარული არტისტული ფენომენის საიდუმლოებას. კ. მარ-

ჯანიშვილმა იგრძნო ეპოქის მაცისცემის თავისებურება და ხალხის სულში დაფარული მრავალსაუკუნოვანი სანახაობითი კულტურის ცხოველმყოფელობა. იგრძნო და დიდებულად გამოხატა იგი. ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ მისეულ დადგმაში გამოიხატა მარჯანიშვილის რევოლუციური სული. სპექტაკლმა გამოავლინა ქართველი მსახიობის დიდი არტისტული ნიჭიერება: „საერთო ნაბიჯით ევროპასთან ერთად“ — თქვა მარჯანიშვილმა და რუსთაველის თეატრიც გაბედულად გაჰყვა მაღალგანვითარებული ევროპული თეატრალური კულტურის კვალს. მაგრამ ეს იყო არა მიბაძვა ან უბრალო გამეორება ევროპული თეატრალური ფორმებისა, არმედ ღრმად ეროვნულ, ქართულ, თვითმყოფად კულტურას ენიეთებოდა ევროპის თეატრალური კულტურის მიღწევები, აფართოებდა თეატრის თვალსაწიერს. ქართულ თეატრში დადგა დინამიური ექსპერიმენტული ძიებების ხანა!

თეატრში იქმნება „ცხვრის წყარო“ და „ჰამლეტი“, „გააზნაურებული მდაბიო“ და „გაყრა“, „მზეთამზე“ და სხვა სპექტაკლები, რომლებიც სრულ წარმოდგენას ქმნიან მარჯანიშვილის მრავალპლანიან ძიებათა ხასიათზე. იგი ერთბაშად ამკვიდრებდა ახალ ხელოვნებას, საფუძველს უყრიდა ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას, სრულიად აახლებდა საშემსრულებლო ტექნიკას, აცხოველებდა თეატრალურ ფანტაზიას. ყველას აოცებდა ფორმათა ელვარებით, საზეიმო თეატრალობით, თემებისა და პრობლემების სიმძაფრით. თეატრი მოექცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანგარდში.

რუსთაველის თეატრმა ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში უნივერსიტეტის როლი შეასრულა. აქ კი უპირველესი როლი ეკუთვნის მის განმანახლებელს, ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელს კ. მარჯანიშვილს. მან 1926 წლამდე (რუსთაველის თეატრიდან წასვლამდე!) მოასწრო თეატრის მტკიცე საფუძვლის ჩამოყალიბება. პირობითი თეატრალური ესთეტიკის პრინციპების ფორმირება ქართულ თეატრში. ძველის მსხვრევისა და სიახლეთა დაუფლების გაკვეთილი მისცა ახალ თეატრებს. რუსთაველის თეატრი, უპირველესად კი „დღურუჩელები“, რომლებიც ფიციტ შეიკრნენ, შემოქმედებითად მარჯანიშვილის სინთეტური თეატრის ერთგულნი დარჩნენ. ასე იყო მაშინაც, როცა სრულიად გაიყარა მათი გზები. რუსთაველის თეატრიდან მარჯა-

ნიშვილის წასვლა დიდი ადამიანური ტრაგედია იყო, მაგრამ ისტორიულად კანონზომიერი თავისი დიდი შედეგებით. საქართველოში შეიქმნა ორი დიდი თეატრი, რომელმაც ითავა ქართველი ხალხის ახალი თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბება.

კ. მარჯანიშვილმა თეატრში მოიტანა სინთეტური თეატრის პრინციპები, რაც ორგანულად შეერწყა ქართველი აქტიორის ბუნებას. მარჯანიშვილის სიახლეთა ძიებებს ფართო თვალსაწიერი ჰქონდა. იგი იყენებდა ყველაფერს, რაც კი თეატრის სამყაროში ექცეოდა. პირველ რიგში უდიდესი როლი მიენიჭა სცენოგრაფიას, მუსიკას, ქორეოგრაფიას, ქართველი მსახიობის პლასტიკას, ახალი დროის მსახიობის მოქალაქეობრივ პოზიციას. ამ წლებში თეატრში არის გმირულ-რომანტიკული სტილი, არის ყოფითი-ფსიქოლოგიური ნაკადი და მიუზიკლიც, არის ძიებათა მრავალი სფერო და რაკურსი. რომელიც საკვებით ავლენს ქართული თეატრის დიდ მხატვრულ შესაძლებლობებს. სტილური მრავალფეროვნება, ჟანრების აღრევა გარკვეულად ართულებდა თეატრის ერთიანი მხატვრული სახის მოდელირებას, მაგრამ მისი მრავალსახეობა თეატრს ათავისუფლებდა შტამპებისა და ერთფეროვნებისაგან, ახლის ძიებისათვის კმნიდა წინამძღვრებს, იძლეოდა ახალ აქტიორულ სახეთა აღმოჩენის ეფექტს. მარჯანიშვილი თეატრალურ-რევოლუციურ გარდაქმნებში ეყრდნობოდა თავის უმდიდრეს გამოცდნობას და ქართული თეატრის წინა პერიოდში ჩატარებულ მუშაობას. მას გარკვეულად მომზადებული ნიადაგიც დახვდა. საქართველოში შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური პირობები საშუალებას აძლევდა აეღორძინებინა ქართული თეატრალური ხელოვნება, შეექმნა საქართველოსთვის მანამდე უცნობი, სრულიად ახალი ტიპის თეატრი. კ. მარჯანიშვილის პირობითი თეატრალური მრწამსი თანაზიარი იყო ახალგაზრდა ახმეტელის შეხედულებებისა რევოლუციამდელ თეატრში. მეოცე საუკუნის ათიანი წლების შემდეგ იგი ერთადერთი რეჟისორი იყო, ვინც პირობითი თეატრის ესთეტიკას იცავდა, ამდენად გასაგებია როცა, კ. მარჯანიშვილმა განაცხადა: მე მინდა გვერდით მყავდეს ახალგაზრდა რეჟისორი ს. ახმეტელიო. გავა სულ ორიოდ წელი და ს. ახმეტელი იტყვის: „ხაზი, რომელიც მე ავიღე, ქართულ თეატრში ჩემს თეატრში მისვლისთანავე, საკვებით გამოდგა წინამორბედი იმ საერთო თეატრალური გზისა, რომელსაც ადგას

კოტე მარჯანიშვილი“... თქმა ამისა დიდი გაბედულებაა და დიდი სიმართლეც. ყველა სპექტაკლი ერთობლივი ხელის მოწერით მიდიოდა და აქაც ვლინდებოდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპების თანამთხვევა. ზოგჯერ ერთნაირი არ იყო თითოეულის წვლილი სპექტაკლში, აფიშას მაინც ორივე აწერდა ხელს. მაგრამ თანდათან გაჩნდა წინააღმდეგობაც, რომელსაც თან სდევდა წმინდა ადამიანური შეპირისპირებაც. თეატრსა და მის გარეთ წარქმოქმნილი ვნებათაღელვა ქმნიდა საკონფლიქტო სიტუაციებს და... მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა!

1926—27 წლების სეზონი ერთგვარად გარდამავალი პერიოდი იყო თეატრისათვის. უმარჯანიშვილოდ დარჩენილ თეატრს ერთბაშად ათასი საზრუნავი დაატყდა თავს. შეიქმნა რთული ფსიქოლოგიური კლიმატი. საზოგადოება აღაშფოთა „დურუჯის“ უკომპრომისო ბრძოლამ, რასაც თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლა მოჰყვა. თეატრი დარჩა „დურუჯის“ მეთაურის ს. ახმეტელის ხელში. სეზონის სპექტაკლებიდან მხოლოდ ა. გლებოვის „ზაგმუკმა“ მიიქცია ყურადღება. თეატრში თავი იჩინა კრიზისულმა სიტუაციამ. მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო სეზონში დიდი წარმატებით დაიდგა ბ. ლავრენევის „რღვევა“, დასის ნაწილი მაინც წავიდა თეატრიდან.

ოციან წლებში რუსთაველის თეატრის დიდ აქტიორულ ხელოვნებას ქმნიან უ. ჩხეიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, თ. წულუკიძე, გ. დავითაშვილი, ს. ჟორჯოლიანი, მ. გელოვანი და სხვები. კ. მარჯანიშვილი პირდაპირ საოცარი გულუხვობით აელენდა მსახიობთა ნიჭიერებას, სცენოგრაფისტებს, კომპოზიტორებს. დიდი აღმავლობის წლებია რუსთაველის თეატრისთვის 20-იანი წლები. ძიება და წარმატებანი იოლად არ ხდება, არის შეცდომები, ჩავარდნები, მაგრამ თეატრი სულ უფრო და უფრო გაბედულად ქმნის ახალ წარმოდგენებს, ეძებს ახალ ხერხებსა და საშუალებებს, მრავალპლანიან ძიებათა რკალშია ს. ახმეტელის სპექტაკლები „ბერდო ზმანია“, „როდამი“, „ლატავრა“, „შპიგელმენში“, „სალომეა“! კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტის“ გვერდით თითქოს უცნაურია მათი დასახელება, მაგრამ ისინი ყველანი ერთად წარმოაჩენენ ქართული სანახაობითი კულ-

ტურის მრავალფეროვნებას, მის ღრმა ღინებათა ათას განშტოებას, ძიებათა უნაპირო სივრცეებს.

ახმეტელი ეძებს ზეამბოხე გმირის თემას, ეძებს ყველგან. არსებითად აქ არის საწყისი იმ გზისა, რომელმაც იგი ახალი ქვეყნის მშენებელ რომანტიკულ გმირებთან მიიყვანა. ევოლუცია ახმეტელის შემოქმედებითი გზისა სათავეს იღებს „ბერდო ზმანიადან“, გაივლის ექსპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ ძიებათა ნაკადებს და ფორმდება სრულიად ახალ გმირულ-რომანტიკულ თეატრში. რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონიზმს მოაქვს ახალი საშემსრულებლო ლექსიკა და ხელს უწყობს თეატრის მოდერნიზებას. იგი სავსებით ბუნებრივი მოვლენაა რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. ახმეტელის ნოვატორულ ძიებათა კომპლექსში ბუნებრივად თავსდება ექსპრესიონისტული და სიმბოლისტური დრამატურგია თავისი სიახლეებით. ახმეტელის შემოქმედება კი საერთოდ გლობალურდება თავისი მასშტაბებით. იგი გარკვეულად უკავშირდება იმ ძიებებს, რასაც ეწოდა ვ. მეიერჰოლდი, გ. ფუქსი, ლ. კურბასი, რეინჰარტი, ე. პისკატორი. თეატრალური პარალელებისა და მერიდიანების ამ სივრცეებს ბუნებრივი კავშირი აქვთ ურთიერთთან, თვით საუკუნის მიერ წამოჭრილი პრობლემების ნაირგვარობასთან, ღრმა სოციალური, თეატრის პლატფორმასთან. ახმეტელის ძიებანი მოიცავდა ახალი ქვეყნის რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს, მეტადიდი პლემანიზმის პოზიცია აერთიანებდა წარსულსა და აწმყო, ძველსა და ახალს, რომანტიკული გმირი იქცეოდა ფართო მასშტაბის, ამადლებული სულის დიდ მეტაფორულ სახედ. ახმეტელმა შექმნა გარკვეული მოდელი ქართული რომანტიკული თეატრისა და იგი საბოლოოდ დაასრულა „ყაჩაღებში“, ხოლო შემდეგ შეჩერდა და დაიწყო სრულიად ახალი თეატრალური სამყაროს მოძებნა. ეს იყო ახალ ძიებათა კარიბჭესთან დგომა და ჩაფიქრება. მისთვის იქნებ სავსებით ნათელიც კი არ იყო საით წარიმართებოდა ძიებანი, რა გზას გაჰყვებოდა თეატრი. „ლუარსაბ თათქარიძისა“ და „კლდიაშვილის ნიღბების“ დადგმაზე ფიქრი, ჩვენში ათასგვარ აზრს ბადებს... ამათა იმის გარკვევა, რაც ახმეტელს გაჰყვა...

30-იანი წლების პირველ ნახევარში გრძელდება 20-იან წლებში წარმოქმნილი ძიებანი. ცოცხალი თეატრალური პროცესები ფართო პლანში მიედინება და მრავალ, წვრილ შენაკადს ქმნის.

ფართოდაა გაშლილი მისი ნაპირები. საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები, ადამიანის სულიერი და ეკონომიკური ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობანი თეატრისაგან მოითხოვს შესაბამის მხარდაჭერას და ქართული თეატრიც ჩვენი ხალხის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში ექცევა. თეატრი ხდება მეზრდოლი, თეატრი ტრიბუნი, თეატრი ახალი ქვეყნის სულიერი ცხოვრების გამომსახველი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე იდგმება ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“, ე. იანოვსკის „ყამირი“, ა. სლავინსკის „პროტესტი“ და „ლამარა“ (ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით). ამით მთავრდება ოციანი წლები და იწყება ახალი ოცდაათიანი წლების პირველი სეზონი. ამის შემდეგ ახმეტელი მხოლოდ ოთხი წელი ხელმძღვანელობდა თეატრს. ს. ახმეტელს მხარში ედგნენ რეჟისორები შ. აღსაბაძე, აკ. ვასაძე და კ. პატარიძე. ახმეტელის ხელმძღვანელობით იდგმებოდა ყველა სპექტაკლი. „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“, „ლამარა“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“ და თუ აქვე მოვიხსენიებთ 1928 წელს დადგმულ „რღვევას“, — განსაზღვრავდა რუსთაველის თეატრის სახეს.

1930—1931 წლების სეზონში ახმეტელის ხელმძღვანელობით იდგმება ა. მარცხულავას „განგაში“, ს. შანშიაშვილის „სამნი“. მომდევნო სეზონშიც მხოლოდ ორი ახალი სპექტაკლი დაიდგა — შ. დადიანის „თეთნულდი“ და პ. სამსონაძის „სალტე“. 1932—1933 წლების სეზონში კი ერთი სპექტაკლი ფ. შილერის „ყაჩაღები“ და ბოლოს ახმეტელმა დადგა ლ. სლავინის „ინტერვენცია“ და ვ. შკვარკინის „ნაბიჭვარი“. ამ უკანასკნელის პრემიერა შედგა 1934 წლის 4 აპრილს. ეს წელი თეატრმა „დურუჯის“ შექმნიდან განვლილი ათწლეულის საიუბილეო მზადებას მოანდომა, დიდი დრო და ენერგია მოხმარდა საზღვარგარეთ გასტროლებისათვის მზადებას.

ს. ახმეტელის სპექტაკლებმა ნათელყვეს გმირულ-რომანტიკული თეატრის მთელი სილამაზე. „ანზორი“, „რღვევა“, „თეთნულდი“ და „ქართა ქალაქი“ უშუალოდ ეხებოდა თანამედროვეობას. მის გვერდით მნიშვნელოვან ადგილს იკერს მითოლოგიური თემა და კლასიკა.

რუსთაველის თეატრმა „ლამარაში“ ხალხური თქმულება საკაცობრიო ღრამის სიმალლეზე აიყვანა. დაძაბულობით, სიღინჩითა

და ასახვის უბრალოებით ეს სპექტაკლი შექსპირისებურია. „რეჟისორი ახმეტელი დაჯილდოებულია საკვირველი ხელოვნებით, რომ ყველაზე რთული სცენური მდგომარეობანი დამაჯერებლად და ხელმისაწვდომად ჩამოასხას“, ასე აფსებდა სპექტაკლს კრიტიკოსი კ. ფელდმანი.

ს. ახმეტელის რომანტიკულ თეატრში უმთავრესი იყო ადამიანური ტრაგედიის თემა. სწორედ ამ პრინციპს ეყრდნობოდა „რლევის“, „ანზორის“, „ლამარას“, „ქართა ქალაქის“, „თეთნულდის“, „ყაჩაღების“ დადგმები. სპექტაკლები იძლეოდა რომანტიკულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზს.

საესეებით მართებულია გ. ტოვსტონოგოვის შენიშვნა: „რომანტიკა და ფსიქოლოგია უნდა ერთიანდებოდეს ერთ სპექტაკლში, იქნება ის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ თუ „ჩემი უფროსი და“, „რლევა“, თუ „ქორწინების დღე“. არ უნდა გავადარებოთ ჩვენი ხელოვნება მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ თეატრის ზოგიერთ მოღვაწეს ვერ მიუღწევია ამ სინთეზისათვის¹.

ა. ახმეტელის დიდი რეჟისორული ძალა სწორედ ამ სინთეზში იყო. ალბათ ამ ფაქტმაც განაპირობა ახმეტელისადმი გ. ტოვსტონოგოვის განსაკუთრებული სიმპათია, რომელსაც იგი ხშირად გამოხატავს ხოლმე.

ა. ახმეტელმა აამაღლა ქართული თეატრის საერთაშორისო ავტორიტეტი.

ხშირად წერდნენ, რომ ს. ახმეტელი არის საქართველოში „თეატრალური ოქტომბრის“ მედროშე. ვ. ბლიუმი პირდაპირ ამბობდა: „ახლა ჩვენ ვიცით, თუ როგორი დროშების ქვეშ თუ ვისი „ძაბილის“ ქვეშ იწარმოებს გაშლა საბჭოთა თეატრისა“. და აქვე განაგრძობდა: „ვლადიმერ ენის დაუბმელად, — ახმეტელი ხდება მეიერჰოლდის დროშის მემკვიდრე“² (ხაზი ყველგან ჩემია — ვ. კ.), ხოლო რაც შეეხება ს. ახმეტელის თეატრის გამოძახილს მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრებაში, ამაზე მიუთითებს ვ. ბლიუმიც, „მისი (ახმეტელის) შემოქმედება დღეიდან იქნება საყრდენი (ზოგჯერ კი ამოსავალი) მოწინავე საბჭოთა თეატრალური კრი-

¹ გ. ტოვსტონოგოვი, რეჟისორის პროფესია, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1975, გვ. 118.

² ვ. ბლიუმი, რუსთაველის სახელობის თეატრი. კრებ. რუსთაველის თეატრი, 1934, გვ. 32.

ტიკული აზრისა“ (ხაზი ჩემია — ვ. კ.) ასე, რომ ახმეტელის თეატრი გავლენას ახდენდა სხვებზე. მისი საოცარი თვითმყოფადი ბუნება ხიბლავდა ყველას.

ვინ უფრო ღრმად ეროვნული სულის გამოსახვაში? ვინც უკეთ სწვდება თავისი ხალხის ფესვებს, მით უფრო საინტერესოა იგი ყველასათვის. „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალისაგან მივყავართ“ — თქვა ახმეტელმა. ერთი სიტყვით „ვინც არ ეკუთვნის სამშობლოს, ის არც კაცობრიობას ეკუთვნის“ (ბ. ბელინსკი). სწორედ ასე შეერწყა და შეენიჭა ეროვნული და ზოგადკაცობრიული ახმეტელის თეატრში.

ეგოლუცია, რომელიც ახმეტელის შემოქმედებაში ხდებოდა, იმპულსირებული იყო თვით ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებით, რაც თავისთავად მოითხოვდა მხატვრული ორიენტაციის შეცვლას, მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების გათვალისწინებას!

ახმეტელმა ვერ მოასწრო თეატრალური ხელოვნების ყველა სფეროს ჩაწვდომა, ერთნაირად ვერ გაუნაწილა დრო და ენერგია. მაგრამ მთელი შემოქმედება იყო უზარმაზარი ძიების პროცესი, რომლის თავისებურებანიც ყველაზე უკეთ „ყაჩაღებში“ გამოვლინდა. აქვე შეიქმნა აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის დიდი აქტიური სახეები. სპექტაკლში გამოჩნდა გ. დავითაშვილის, თ. წულუკიძის, ე. ლორთქიფანიძის ნიჭიერება.

30-იანი წლების პირველ ნახევარში დასრულდა რუსთაველის თეატრის ერთი პერიოდი. იგი დაკავშირებულია არა მარტო ახმეტელის თეატრიდან წასვლასთან, არამედ იმ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებთან, რომელიც იმჟამად საქართველოში მიმდინარეობდა. დასრულდა ახმეტელის თეატრის ეპოქა. მასზე დარჩა ლეგენდები და თქმულებები, აღფრთოვანება და ტკივილი.

თეატრმა დიდი სახელი მოიპოვა. ზედმეტი არ იქნება ამ წერილში კვლავ გავიხსენოთ. „იგონებენ ყველაზე უფრო მკაფიო, ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებას და, მართალი რომ ითქვას, არც ერთის შედარება არ შეგვიძლია“ — წერდა ე. ბესკინი; „რუსთაველის თეატრი ნამდვილი სიცოცხლეა. ხელოვნება — მოცემული უდიდეს ფორმაში: ათასი მადლობა“ (ე. მორტონი). გამოჩენილი ნორვეგიელი პოეტი და დრამატურგი ნ. გრიგი წერდა, „მადლობა რუსთაველის თე-

ატრს სიცოცხლით სავსე და უმშვენიერესი სპექტაკლებისათვის, რომელთა მსგავსი არასოდეს მინახავს“. „ქართელმა არტისტებმა და მათმა გენიალურმა რეჟისორმა ახმეტელმა კიდევ ერთი გამარჯვება მოიპოვეს“ (ა. ქრისტენსენი). „ქართულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია“ (პ. ფლანგანი). მსოფლიოს სხვადასხვა ადამიანთა ამ აღფრთოვანებულ სტრიქონებს თითქოს ასრულებს ევროპის თეატრალურ გაერთიანებათა დირექტორის პ. ფლანგანის წერილი: „უფლებას ვაძლევ ჩემს თავს მხოლოდ შეგვეკითხოთ, გაქვთ თუ არა სურვილი ამერიკაში მოსვლამდე ჩამობრძანდეთ ევროპის მთავარ ქალაქებში. ვფიქრობ, პირველად ვენაში, შემდეგ ბუდაპეშტში, პრაღასა და ვარშავაში, ციურიხსა და პარიზში, ლონდონსა და ამსტერდამში, ბრიუსელში, ჰააგასა და, შესაძლებელია, იტალიაშიც“... რა შორს წავიდა ახმეტელის თეატრის სახელი!

გავა ნახევარი საუკუნე და რუსთაველის თეატრი რ. სტუ-რუას ხელმძღვანელობით კიდევ უფრო გააფართოებს ფლანგანის მიერ შემოთავაზებულ მარშრუტს. იკვრება ბუნებრივი წრე. დღეს თანამედროვე რუსთაველის თეატრზე სავსებით შეიძლება გავიმეოროთ ის, რაც ა. ლუნაჩარსკიმ ნახევარი საუკუნის წინათ თქვა: „რუსთაველის თეატრმა გააკვირვა მოსკოვი, რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდება“.

რუსთაველის თეატრს რთული პერიოდი დაუდგა 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, რომელიც კარგა ხანს გაგრძელდა. სირთულე მრავალმხრივი იყო. იგი მოიცავდა რეჟისურის, აქტიორული ოსტატობის, მხატვრული სტილისა და ძიებების მრავალ სფეროს. თეატრის წინაშე ერთბაშად დადგა საკითხი — რა გზით წასულიყო მისი განვითარება.

1935-36 წლის სეზონში დაიდგა ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“, დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“, კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, ს. შანშიაშვილის „არსენა“. სპექტაკლებს იმხანად ხაზგასმული პროპაგანდა გაუწია პრესამ. თეატრში მოხდა ნამდვილი გარდატეხაო. მართლაც 1934—35 წლის სეზონის ფონზე მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავდა იმას, რომ თეატრი ახლა დადგა რეალიზმის გზაზე.

30-იანი წლების მეორე ნახევარში რუსთაველის თეატრის სცენაზე წამყვან ადგილს იკერს აკ. ვასაძის, შ. აღსაბაძის, კ. პატარძისა

და დ. ალექსიძის სპექტაკლები. დ. ალექსიძემ 1936 წლიდან დაიწყო მოღვაწეობა.

კ. პატარიძის დადგმა „შემოდგომის აზნაურები“ (მხატვარი დ. თავაძე) მსუბუქი სატირული სპექტაკლი შეესაბამებოდა კლასობრივი ბრძოლებით სავსე პერიოდს. „არსენას“ დადგმაში შეიმჩნეოდა ინერციულობა რომანტიკული სტილისა. საერთოდ, თეატრში თადათან იკარგება ხალასი რომანტიკა თავისი ღრმა ფსიქოლოგიური ძიებებით და მის ადგილს იჭერს ცრუ პათეტიკის დანაშრეგები. თეატრის საუკეთესო აქტიორული ძალები თავიანთი დიდი ნიჭის საშუალებით ძლევენ მას, მაგრამ სადაც არ არის ამგვარი სიმძლავრე ნიჭიერებისა, იქ ერთობ რთულდება სიტუაცია.

დიდ სამამულო ომამდე ა. ვასაძემ დადგა შ. დადიანის პიესა „ნაპერწყლიდან“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკი“ და ს. კლდიაშვილის „უკანასკნელი რაინდი“.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრში დ. ალექსიძის მისვლას. იგი ორგანულად უზამებს დრამატულსა და კომედიურს ურთიერთს. „ალკაზარის“ გვერდით იდგმება მისი კომედიური წარმოდგენები.

1939 წელს კ. პატარიძემ დადგა „გუშინდელნი“. რეჟისორული გადაწყვეტის მხრივ შ. დადიანის „გუშინდელს“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებთან“.

რუსთაველის თეატრში ა. ხორავასა და ა. ვასაძის გვერდით წარმატებით მოღვაწეობენ გ. დავითაშვილი, თ. წულუკიძე, თ. ჰავკავაძე, ნ. დავითაშვილი, ე. აფხაიძე, გ. საღარაძე, ე. ლორთქიფანიძე, ი. ლალიძე, ვ. აბაშიძე და სხვები. თეატრში ახალი თაობის დაწინაურება ხდებოდა თითქმის შეუმჩნეველად, რადგან შემოქმედებით ზენიტში იყვნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები, ერთობ დიდი იყო თეატრის დანაქარავი, როცა ჩამოსცილდათ რამდენიმე მსახიობი...

დ. ალექსიძის „ალკაზარში“ წარმატებით გამოდიან მ. გელოვანი, გ. დავითაშვილი, თ. ბაქრაძე, ხოლო ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობაში“ ს. ჭაფარიძე, გ. საღარაძე. წინაურდება ახალგაზრდა მხატვარი დ. თავაძე, თეატრში დიდი წარმატება აქვს ს. ქობულაძეს. ირ. გამრეკელის, დიდი თეატრალური შემოქმედის

გვერდით მოღვაწეობენ სხვა მხატვრები. ი. გამრეკელი, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა რუსთაველის თეატრის მხატვრული სტილის შემუშავებაში, თანდათან გზას უთმობს სხვებს.

თეატრში რევოლუციური თემატიკის ხაზის გაგრძელება და ახლებურად აქლერება იყო შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“ და პოგოდინის „თოფიანი კაცი“. იქმნება რევოლუციური პათოსის წარმოდგენები. ამ სპექტაკლებში იკვეთება აკ. ზორავეს, აკ. ვასაძის, დ. მეჟვიას, ს. ჯაფარიძის, დ. ზუციშვილის, ე. აფხაიძის მიერ შექმნილი სახეები.

„ყაჩაღების“ შემდეგ რუსთაველის თეატრში ყველაზე დიდი მოვლენა იყო შექსპირის „ოტელოს“ დადგმა (რეჟ. შ. აღსაბაძე). ამავე სეზონში იდგმება „ნაპერწყლიდან“, ნ. შიუკაშვილის „სულელი“ (რეჟ. კ. პატარიძე) გ. მდივნის „სამშობლო“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), მომდევნო ორ სეზონში განხორციელდა შვიდი ახალი სპექტაკლი: ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (რეჟ. ა. ვასაძე), ს. შანშიაშვილის „ფოლადური“ (რეჟ. შ. წერეთელი), ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“ (რეჟ. ა. ზორავე), ს. მთვარაძის „უღელტეხილზე“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), შ. დადიანის „გუშინდელნი“ (რეჟ. კ. პატარიძე), ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცი“, (რეჟ. ა. ვასაძე), ს. კლდიაშვილის „გრაფის ქერივი“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), ხოლო მომდევნო სეზონის პირველ ნახევარში (1940 წელს) დაიდგა ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“ (რეჟ. კ. პატარიძე), ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“ (რეჟ. ა. ზორავე) და სხვა.

ასე დასრულდა რუსთაველის თეატრის მღელვარე 30-იანი წლები. დასახელებულ რეპერტუარში მთელი თეატრის ძალა გამოჩნდა, ყველა მსახიობი მონაწილეობდა სხვადასხვა როლში. აკ. ზორავეს, აკ. ვასაძის, ნ. ჩხეიძის, თ. წულუკიძის, გ. დავითაშვილის, ე. აფხაიძის, მ. ლორთქიფანიძის, ვ. აბაშიძის, ი. ლალიძის გვერდით მოღვაწეობდნენ: გ. სალარაძე, ნ. დავითაშვილი, დ. მეჟვია, ნ. ლაფაჩი, ა. თოიძე, თ. ბაქრაძე, თ. თუშიშვილი, ე. დოლიძე, მ. ჩიხლაძე, ნ. ალექსი-მესხიშვილი, დ. ზუციშვილი, ს. ჯაფარიძე, გ. ასიტაშვილი და სხვები. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ნ. ჩხეიძის ზეინაზი, ნ. ჯავახიშვილის მაიკო. თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ძირითადი სიმძიმე ხუთი-ექვსი მსახიობის მხრებზე გადადიოდა. პირველ რიგში აკ. ზორავე და აკ. ვა-

სამე განსაზღვრავდნენ თეატრის გზას, მის ხასიათს. უაღრესად ინტენსიური იყო მათი მოღვაწეობა. თეატრის შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ისინი დიდ დროს ანდომებდნენ ორგანიზაციულ საქმიანობას. თეატრს ჰყავდა საინტერესო დეკორატორები და კომპოზიტორები. სხვადასხვა სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევდნენ ცნობილ მხატვრებს: ს. ქობულაძეს („პლატონ კრეჩეტი“, „სასტუმროს დიასახლისი“ და სხვა), თ. აბაქელიას („ფოლადური“), რომელსაც გვერდით ედგა დ. თავაძე. სპექტაკლების მუსიკალურ გაფორმებას ხელმძღვანელობდა ი. ტუსკია. ცალკეულ წარმოდგენებზე იწვევდნენ ი. გოკიელს, შ. მშველიძეს, რ. გაბრიჩიძეს და სხვებს.

რუსთაველის თეატრი ცდილობდა შეენარჩუნებინა თავისი სახე, გამოცალკევებოდა სტილურ ნიველირებათა მძლავრ ტალღას, რომელიც საცნაური გახდა მას შემდეგ, რაც საბჭოთა თეატრს ჩამოშორდა დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორები. თავი იჩინა სტანისლავსკის სისტემის ვულგარიზირებულმა გაგებამ და სამხატვრო თეატრის პრაქტიკისადმი ბრმა მიმბაძველობამ.

რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლებში მუდავდებოდა თეატრის დიდი პოტენციური ძალა, იქმნებოდა საინტერესო აქტიორული სახეები. 40-იან წლებში დაწინაურდნენ ე. აფხაიძე, გიორგი სალარაძე, ნ. ლაფაჩი, ვ. დოლიძე და სხვები, სრულიად ახალი ამოცანის წინაშე დააყენა თეატრი დიდმა სამამულო ომმა. დაიწყო რეპერტუარის შეცვლა, საშეფო კონცერტების გამართვა, მსახიობთა ნაწილი ფრონტზე წავიდა. მაყურებელმა მოითხოვა ფსიქოლოგიურად სულ სხვაგვარად აწყობილი თეატრი. მსახიობები გადიოდნენ ბრძოლის ველზე. თ. ჭავჭავაძე იგონებს: „უკვე ფრონტის საბრძოლო ხაზზე გასასვლელად გამზადებულ ნაწილში ვართ, მაიორი ანდრეევი კონცერტის დაწყების ნიშანს იძლევა. მანქანა მანქანას მიეუყენეთ და თვლებიან ესტრადაზე შეედექით. შორიდან ზარბაზნების გრიალი ისმის, მამაცი არტილერიისტები გზას უკაფავენ ჩვენს სატანკო და ქვეითი ჯარის ნაწილებს. რამდენიმე ათასი ჯარისკაცი და ოფიცერი ელის ჩვენს გამოსვლას. და აი, ზარბაზნების გრიალს უერთდება ჩვენი სიმღერის ხმა, საბჭოთა პოეტების ლექსების ძალა... მეომრებს ჩვენი სიმღერა მოაგონებს სახლ-კარს, თავის სოფელს, რომლის დასაცავად სამშობლომ იარაღი მისცა ხელში... ამ შეგნებამ რაღაც საოცარი ძა-

ლა მოგვცა, ფრთები შეგვასხა. ერთმანეთს ველარ ვცნობდით, ისე თავდავიწყებით და გატაცებით გამოვდიოდით. პირადად მე იშვიათად მიგრძენია ჩემი გამოსვლით ასეთი კმაყოფილება, ასეთი სიხარული საკუთარი ხმის მონახვისა, ნამდვილი არტისტული ძალის განცდისა“. მარტო თ. ჭავჭავაძე არ განიცდიდა ასე. იგი თითქმის ზოგადი, ყველა ხელოვანისათვის ნაცნობი გრძნობა იყო.

სცენაზე გაიღვიძა ისტორიის მებრძოლმა სულმა. ქართული თეატრი გახდა მებრძოლი, როგორც ბრძოლის ველზე გასული ჯარისკაცი. სულიერი ვაჟკაცობა საუკუნეების სიღრმიდან მოდის. საუკუნეების მანძილზე იწრთობოდა და კრისტალდებოდა ის ფორმები, რომელსაც ყოველი თაობა იღებდა და ითვისებდა, როგორც ძვირფას ტრადიციას.

ომმა გამოსცადა თეატრი. თეატრმა გაუძლო მას. სცენაზე გვიჩვენა საბჭოთა ხალხის უდიდესი გმირობა, სულიერი სიმხნევე და ვაჟკაცობა, რომელსაც ჩვენი ხალხი ავლენდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში, იგი შთაგონებული იყო გამარჯვების რწმენით. ამ რწმენას უნერგავდა თეატრიც. ვინ მოსთვლის რამდენი ამაღლებელი სანახაობის მოწმენი გახდნენ საბჭოთა მეომრები ბრძოლის ველზე, რამდენი საბრძოლო სიმღერა, ლექსი ითქვა სანგრებში, ქვემეხებისა და ზარბაზნების ქუხილში...

რუსთაველის თეატრის სცენაზე იღვებოდა გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“, „მოსკოვის ბჭესთან“. ე. დარასელის „კიკვიძე“, ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“. ა. რეეშევსკისა და მ. კაცის „ოლეკო ღუნდიჩი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ (ს. შანშიაშვილის ინსცენირებით). ამ რეპერტუარში ჩანს თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია. თანამედროვეობისა და ისტორიულ-რევოლუციური წარსულის ასახვით თეატრი მაყურებელში აღვიძებდა მებრძოლ სულს, აღძრავდა მტრისადმი სიძულვილს. ეს იყო მთავარი და თეატრის ეს მხატვრული პოზიცია რეპერტუარში ვლინდებოდა. თეატრის ესთეტიკური პრინციპი უპირველესად სწორედ მტერზე გამარჯვების იდეას ემსახურებოდა.

რუსთაველის თეატრის ომის წლების დაღვმებს ხშირად აგიტაციის ხასიათი ჰქონდა, შიშვლდებოდა ტენდენცია, იქმნებოდა

დადებითის და უარყოფითის შეპირისპირების სტერეოტიპული მოდელი, მაგრამ თეატრი აღწევდა უმთავრესს — სრულ გაგებას და თანაგრძნობას მაყურებელში. ომის შემდგომ წლებშიც კვლავ ჯეროვანი ადგილი ეკავა ომის თემას. დადგმები სტილური თვალსაზრისით სიახლეს არ შეიცავდნენ, არც ომის თემის ახლებური გააზრების ცდა იყო. ჭრილობები ჯერაც არ მოშუშებოდა ხალხს, ომისადმი ჯერ ისევ მძაფრი, ემოციური დამოკიდებულება ქონდა მაყურებელს. ასე აღიქვამდა მაყურებელი ბ. ჩიკოვას „გამარჯებულს“, ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსს“.

40-იანი წლების პირველი ნახევარი მთავრდება შესანიშნავი სპექტაკლით ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ (რეჟ. ა. ვასაძე). კვლავ გამოჩნდა ა. ხორავას ტრაგიკული ნიჭი და ა. ვასაძის ფართო მასშტაბის აქტიორული მრავალსახეობა (ასრულებდა ვასილ შუისკის როლს). 40-იანი წლების მეორე ნახევრის სპექტაკლებიდან გამოირჩეოდა გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“ თავისი რეჟისორული (დ. ალექსიძე) და აქტიორული (ვ. დოლიძე, გ. გეგეჭკორი, ბ. კობახიძე და სხვა) მიღწევებით.

თეატრში 50-იანი წლებიდან იწყება ახალი ეტაპი. სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების თავისებურება, ფართოდ განვითარებული მსოფლიო კულტურული ურთიერთობანი, პარტიის XX ყრილობაზე დასმული ამოცანების მასშტაბები, ძველი სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ნორმათა გადასინჯვის მოთხოვნილებანი, განსხვავებულ პირობებს ქმნიდა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის. ლიტერატურაში, თეატრსა და კინემატოგრაფიაში დაიწყო ლირიკული ნაკადის წარმოჩენის მძლავრი ტენდენცია. უპირატესი გახდა ფსიქოლოგიური ნაკადი, რომელიც ადამიანის სულის უფაქიზეს შრეებს იკვლევდა. სულის სიღრმისეული სამყაროს გახსნის, ადამიანის უკიდვარ ბუნების ამოცნობისა და ამოკითხვის სურვილი ძლიერ იმპულსებს ქმნიდა ახალი ძიებისათვის. მკექარე, ორატორული, ჰეროიკული ხელოვნების საპირისპიროდ დიდ გამოძახილსა და აღიარებას პოულობს ლირიკული ყოფის პოეზია, მისი სიმართლისა და უშუალობის მომხიბვლელი ძალა. კინემატოგრაფიაში იქმნება „წეროები მიფრინავენ“ და „ბალადა ჯარისკაცზე“. ეს არის თეოსობრივად ახალი მხატვრული აზროვნების ახალი რეჟისორული პოზიცია. ომის თემაზე ამგვარი რამის შექმნა წარმოუდგენელიც

კი იყო არა მარტო ომის წლებში არამედ, მის შემდეგაც, 50-იანი წლების მეორე ნახევარამდეც კი. დრომ მოიტანა აუცილებლობა, რომ შექმნილიყო „ბალადა ჯარისკაცზე“. ქართულ კინოში იდგმება რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც სათავეს უდებს ახლებურ კინორეჟისორულ აზროვნებას და ესეც დროის მოთხოვნილებით არის ნაკარნახევი. არსებითად იგივე პროცესი შეინიშნება ლიტერატურაშიც. განსაკუთრებით კი პროზაში.

ქართულ პროზაში ჩნდება ახალი სახელები და თანდათან მძლავრდება ლირიკული პროზის ტენდენციები. ლირიკული ნაკადი აქ შენივთებულია მკვეთრ ანალიტიკურ აზროვნებასთან.

ქართულ თეატრში, უპირველესად კი რუსთაველის თეატრში იქმნება პირობები, რათა უფრო რელიეფურად წარმოჩნდეს სიახლის ძიების აუცილებლობა. მას საამისოდ (გარკვეული თვალსაზრისით!) „მომგებიანი“ ვითარებაც ექმნება. 1955 წელს თეატრის ხელმძღვანელი პოსტებიდან მიდიან აკ. ხორავა და აკ. ვასაძე. ეს იმას ნიშნავდა რომ ფაქტიურად თეატრის სათავეში მოექცნენ სხვა თაობის რეჟისორები. თეატრში იქმნება სარეჟისორო კოლეგია დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილისა და აკ. დვალის შემადგენლობით. კოლეგიას სათავეში უდგება თეატრის დირექტორი პ. კანდელაკი. იგი ქმნის შესანიშნავ პირობებს, რათა უფრო ფართოდ გაიშალოს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება.

50—60-იანი წლების თეატრში აღინიშნება სტილური მრავალფეროვნება. მკვეთრად გაუმჯობესდა მხატვრული აქცენტები, ხშირ შემთხვევაში შეიცვალა რეპერტუარი. მოუთმენელი გახდა კონიუნქტურა და უსახურობა, წარსულს ჩაბარდა ადამიანის „ვინტიკების“ თეორია.

თეატრში წამოიწია უბრალო ადამიანის თემამ. რეჟისორებმა გაბედეს ექსპერიმენტები. მთელს ამ პროცესში უთუოდ შეინიშნება 20—30-იანი წლების თეატრალურ ძიებათა გამოძახილი. ხიდი ტრადიციისა და თანამედროვეობას შორის. დიდი იყო 50-იანი წლების თეატრში განახლების მოთხოვნილება. ამ ტენდენციას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ პარტიამ ხალხს დაუბრუნა უკანონოდ რეპრესირებული დიდი რეჟისორების ეს. მეიერჰოლდის, ს. ახმეტელის, ლ. კურბასის, ა. ტაიროვის სახელები. მათ გაამდიდრეს საბჭოთა თეატრი. გამოჩენილ რეჟისორთა შემოქმე-

დების ობიექტურმა შესწავლამ მეტი ძალა და სტიმული მისცა რეჟისურას ახლის ძიებაში, განსაკუთრებით კი ახალი თაობის რეჟისორთა თეატრალურ ძიებებს.

საბჭოთა თეატრში ისევ აღსდგა 20—30-იანი წლების თეატრის ქოროს პრინციპი. შ. დადიანის „თეთნულმა“ ს. ახმეტელის დადგმით ანტიკურობისაკენ მოახედა საბჭოთა თეატრი. ქოროთი გამოიხატა ძველისა და საბჭოურის შეჯახების ისტორიული გარღვევალობა, „ბაპებისა“ და კომკავშირელების კონფლიქტი გამოვლინდა ქოროს სცენურ ფორმაში. ქოროს ფორმის განახლება დაიწყო 50—60-იან წლებშიც. იგი გამოვლინდა არა მხოლოდ ანტიკური დრამატურგიის ნიმუშებზე, არამედ საბჭოური პიესების დადგმებშიც (მაგ. ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“). მაგრამ ეს იყო ერთ-ერთი მომენტი ძველის განახლებისა, მისი ორგანული კავშირისა ახალ თეატრალურ ძიებებთან.

გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპები, რომელიც ყველაზე ძლიერად 20—30-იან წლებში ჩამოყალიბდა, 50—60-იან წლებში უკვე მძაფრი კრიტიკის ობიექტი ხდება. თეატრში საკმაოდ მძლავრი აღმოჩნდა ის ნაკადი, რომელიც დაუპირისპირდა სცენაზე პომპეზურობას, სცენოგრაფიის მონუმენტუალობას, აქტიორულ პათოსს. დღის წესრიგში დგება რომანტიკული თეატრის პრინციპების გადასინჯვის აუცილებლობა. ახალი თაობა უპირატეს როლს ანიჭებს ფსიქოლოგიურ-თეატრალურ ესთეტიკას, რაც გარკვეული რეაქციაა გმირულ-რომანტიკული სტილისა. თვით ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები ქმნის პირობებს, რომ თეატრმა ეძიოს ახალი სახე. იზრუნოს ახლებური თეატრალური ლექსიკის გამომუშავებაზე. შეიცვალოს პრობლემების სფერო და პიესის ჟანრული რაობისადმი დამოკიდებულება. გაბედულად დაიწყო ბრძოლა სტერეოტიპების წინააღმდეგ. ამ დიდი შტურმის ლიდერი მ. თუმანიშვილი თავისი გაბედული ექსპერიმენტებით ცდილობს ახალი თეატრალური პრინციპების დამკვიდრებას. პირველ მერცხლად გვევლინება ი. ფუჩიკის „აღამიანებო, იყავით ფეხილად“. აქ ჩნდება ახალგაზრდების პოზიცია, იკვეთება მათი სათქმელის ფორმა. მ. თუმანიშვილი თავის ძიებებში სინჯავს სხვადასხვა პლანებს, ახდენს სტილურ „ადრევებს“, ხან უბრუნდება რომანტიკულს, მაგრამ ახლებურად მოაზრებულს, ხან საგანგებოდ ხაზს უსვამს ფსიქოლოგიურს. არის შეცდომები, მაგ-

რამ ყველაფერი მაინც საბოლოოდ ხელს უწყობს ახალი თეატრალური ესთეტიკის შემუშავებას, რაც შემდეგ საფუძველი ხდება 70-იანი წლების ძიებათა მრავალი ახალი ასპექტის წარმოჩენისა.

რუსთაველის თეატრის ორი დიდი მსახიობი 50-იან წლებში თეატრის ცხოვრების მეორე პლანზე გადაადგილდა. ა. ხორავე იშვიათად გამოდიოდა ახალ როლებში, ხოლო ა. ვასაძე გათავისუფლდა სამხატვრო ხელმძღვანელის მოვალეობისაგან და ქუთაისის თეატრში გადავიდა. ქუთაისის თეატრში წასვლამდე მან რუსთაველის თეატრში ითამაშა პეპიას როლი („გლახის ნამშობი“) და მოულოდნელად ისეთი „დარტყმა“ მიაყენა ახალი გზების მაძიებელ თაობას, რომ გააოგნა. დიდი შემოქმედის ცოცხალმა მაგალითმა, უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა თეატრის ახალგაზრდებზე. მათ პეპიას სახით პრაქტიკულად დაინახეს, ის, რასაც თავად ესწრაფოდნენ, რის გამოხატვასაც ლამობდნენ. ა. ვასაძემ კი ერთხელ კიდევ შეახსენა ყველას, რომ დიდ ხელოვნებას სიბერე არ უწერია. ა. ვასაძის პეპია ახალი საფეხური იყო მსახიობის შემოქმედებაში. ამასთანავე, იგი პირობითი თეატრის ფსიქოლოგიური ძიებების გამართლებაც იყო. ა. ვასაძის აქტიორული ტექნიკა, მისი მხატვრული აზროვნების ანალიტიკურობა და ვირტუოზულობა სამაგალითოდ დარჩა ახალი თაობის მსახიობებისათვის. მან დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაზე.

თეატრში დიდ შემოქმედებით ცხოვრებას ეწევა დ. ალექსიძე. მისი სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“ (მხატვ. ფ. ლაპიაშვილი) სრულიად ახალ ხარისხში ავლენს თეატრის მსახიობთა ნიჭს, მათი გმირული საწყისების სიდიადეს. აკ. დვალისვილის საუკეთესო სპექტაკლის „ჩვენებურების“ შემდეგი დადგმები „ოიდიპოს მეფე“, მ. თუმანიშვილის „ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ თეატრის დიდი დიპაზონის მაუწყებელიცაა და ამავე დროს წინააღმდეგობათა გამძაფრების საფუძველიც. „ოიდიპოს მეფეში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“ (ს. მაკულსკი). მისივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამოორიციხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

დილით რეპეტიცია, საღამოს სპექტაკლი! ერთის შეხედვით, თითქოს ერთფეროვანია თეატრის ცხოვრება. დილით ყველაფერი იწყება თავიდან და მთავრდება გვიან ღამით, როცა დეკორაციები კულისებში ქაოტურად მილაგდებიან და ზეზეურად თვლებზე სიბნელეში.

ჩვეულებრივია-მეთქი თეატრის დღე, მაგრამ ვერსად ვერ ნახავთ ასეთ უჩველოსა და უცნაურ ცხოვრებას, მის ათასგვარ ხილულსა და უხილავ დინებათა ნაკადებს. ცოცხალი ნიღბების დაუსრულებელი ვარიაციები ერთსა და იმავე დროს გვიჩვენებენ ჯოჯოხეთსა და სამოთხეს, სადაც ყველა მონაწილე თავის აღსარებას ამბობს. ამ უკიდვრად სამყაროში ცხოვრობენ ადამიანები, იტანჯებიან, რათა სხვასაც განაცდევინონ თავიანთი სულის ტკივილი. თამაშობენ დილით, საღამოთი, თამაშობენ ყოველ წუთსა და წამს... მოუთმენლად ელოდებიან მაყურებლებს, როგორც ბრალდებულნი მოსამართლის განაჩენს. აღტაცება თუ ცივი მზერა? რა იქნება, რა მოჰყვება ფარდის დაშვებას?... ნერვული განცდა ფარული ლოდინისა... და მერე ფინალი, — მქუხარე ოვაცია, სულთა ერთობა აუ გულგრილი განშორება. საკაზმულოში მაყურებლის ტაშით გამოცილებული მსახიობები, — (ყველა თავის გუნებისამებრ რომ იყოფს ზეიმის წილს!) ან დამარცხებულნი, ეკვიანად რომ უმზერენ ერთმანეთს და უფრო მეტად — რეჟისორს, — დაობენ, კამათობენ, არის ჯიბრი და გახელება, გულისტკენა და მოფერება. არის ყველაფერი, რასაც დიდი ცხოვრება ჰქვია, თავისი დღითა და ღამით, სიკვდილით და სიცოცხლით; ყველაფერი არის ერთ დღეს, თეატრის ერთ ჩვეულებრივ დღეს, რომელიც ისე არ ჩაივლის, ათასი უჩვეულო ამბავი არ მოხდეს. ამის გარეშე თეატრი არ არსებობს. თეატრში ცხოვრება მუდამ დულს და გადმოდულს; დაუსრულებელ ჰიდილსა და წინააღმდეგობაში იბადება ახალი სახეები, ახალი სპექტაკლები. კვდებიან და იბადებიან, როგორც ცხოვრებაში ადამიანები. მაგრამ ეს მაინც სულ სხვაა, ვიდრე ნამდვილი ცხოვრება...

თეატრის ერთი დღე მუდამ განსხვავდება მეორისაგან, რადგან მსახიობი სრული სიზუსტით ვერასოდეს გაიმეორებს ერთხელ შექმნილ სახეს. ცვლილებას განიცდის ყოველი დღის წარმოდგენა (ხშირად მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი რომ არის!).

განსაკუთრებით საგრიძნობია, როცა თეატრი სტოვებს სა-

ბუდარს და საგასტროლოდ მიემგზავრება. ყველა თეატრი იცვლება ამ დროს. ყველა საგანგებოდ ემზადება გასტროლებსათვის. მაგრამ ასე მგონია, ქართველ კაცში მაინც უფრო ძლიერია თავის მოწონების, „სხვისთვის ჩვენების“ სურვილი. ასე გეგონებათ, თითქოს სწორედ ახლა, ამ წუთს წყდება მთელი საქართველოს ბედი, თითქოს ამ შეჯიბრმა უნდა გადაწყვიტოს მჯობნი. იოვიძებს თავმოყვარეობის გრძნობა, უთუო გამარჯვების უინი... მსახიობები ეძლევიან სრულ შთაგონებას, ბრძოლის ველზე გასულ მეომრებსა ჰგევანან...

სწორედ ასეთი დღე იყო 1958 წლის 30 მარტი რუსთაველის თეატრისათვის მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე. რუსთაველის თეატრს ამ ასი წლის განმავლობაში ბევრი ზეიმი უნახავს, გამარჯვების დროშა აუწევია სულ მალა — ყველას დასანახად. მოუვლია მსოფლიო. სიზმრადაც რომ ვერ წარმოიდგენდნენ მისი მებაღავრეები ამ საუკუნის წინ, ისეთ აღიარებას მიიღწია დღეს თეატრმა; მაგრამ სენეკას თქმისა არ იყოს, „ეს თალი ჩამოინგრეოდა, ერთი ქვა რომ არ ამავრებდეს მეორეს!“ ერთი დღე რომ არ ავსებდეს მეორეს, წელი — წელს და თაობები — თაობებს.

თეატრის ერთი ბედნიერი დღე იყო 30 მარტიც, მოსკოვის თეატრალური საზოგადოებრიობის თხოვნით დამატებით დაინიშნა სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“. ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე ამ დღეს სამი წარმოდგენა შედგა. ერთ დღეს სამი „ოიდიპოსი“! ამ ასი წლის მანძილზე, ასეთი შემთხვევა, არც ყოფილა, ადვილი სათქმელია, ერთი სპექტაკლი სამჯერ. ოიდიპოსისა და იოკასტეს შემსრულებლებს კიდევ არა უშავდათ, თითოჯერ უწევდათ თამაში, მაგრამ ქოროს? — დილიდან საღამომდე თამაში?!

დილის ცხრა საათზე მთელი დასი თეატრში იყო. ათ საათზე აფუსფუსდნენ კაპელდინერები, თეატრის დირექცია. საბილეთო სალაროსთან გაჩნდა დიდი რიგი. სამივე სპექტაკლის ბილეთები აღრე გაიყიდა, მაგრამ სალაროსთან რიგი მაინც დადგა.

პარტერში მოკლე საინფორმაციო თათბირი ჩატარდა. თეატრის ხელმძღვანელმა დ. ალექსიძემ ილაპარაკა სიტუაციის სირთულეზე, უჩვეულო „სეანსების“ თავისებურებაზე, ილაპარაკა რბილად, ნახევრად შეხუმრებით, მოფერებით, ქოროს მონაწილეებს სთხოვა განსაკუთრებული ყურადღება. ფ. ლაპიაშვილი სცენაზე

ავიდა მუშებთან. დაიწყო დეკორაციის დადგმა, უსულო საგნების მხატვრულ ნაწარმოებად გარდაქმნის პროცესი. მსახიობები კულისებისაკენ წავიდნენ თავიანთი სულის ორეულების მოსაკაზმავად...

12 საათია. დარბაზში მაყურებლის ტევა არ არის, სავსეა `გასასვლელებიც. პირდაპირ იატაკზე სხედან. ახალგაზრდები, ბევრია ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტრუქტის სტუდენტი. ჩანს, წარმოდგენას მეტწილად ახალგაზრდობა მიეძალა. ოდიპოსის როლის შემსრულებელიც ახალგაზრდაა (ეროსი მანჯგალაძე). მოსკოველებმა უკვე ნახეს მისი გონებამახვილური, არტისტული ფეიერვერკებით გაბრწყინებული ლოპესის „ესპანელ მღვდელში“ — ხალასი კომედიური სახე და ახლა ტრაგიკულ ოდიპოსს უნდა შეხვდნენ. უნდა ნახონ ერთ არსებაში ჩასახლებული ორი ნილაბი — ცხოვრების ორი საწყისი, — კომიკური და ტრაგიკული.

ქრება სინათლე. პარტერი უფსკრულს ემგვანება. წამიერად თითქმის ყველაფერს შთანთქავს სიბნელე. ნელ-ნელა, შეუმჩნევლად ნათლებიან ნათურები, სინათლის შუქი (როგორც მზის სხივი) ეცემა ნიკეს ქანდაკებას. სცენის სივრცე რაღაც უკიდვანოს სამყაროს ემსგავსება. მონუმენტური სიდიადე და ფართო მონასმები ამალეებულ განწყობილებას ქმნის. თანდათან შემოდიან ქოროს მონაწილენი, ო. თაქთაქიშვილის ზელოდური მუსიკა მიაცილებს მათ მეფის სახილველად. მოდიან ქოროს მონაწილენი, რათა შევლა შესთხოვონ მეფეს. თავს დასტეხიათ უბედურება. გამეფებულა ქირი. მხოლოდ ბრძენმა მეფემ უწყის საიღუმლოებათა ამოხსნა და სცენაზეც შემოდის ეროსი მანჯგალაძე — ახალგაზრდა მეფე. იგი ზემოდან გადმოსცქერის მის წინ დამხობილ ხალხს, მერე თანდათან უახლოვდება მათ და ასე იწყება მეფური მოვალეობის აღსრულების დღე.

ეროსი მანჯგალაძემ ითამაშა ისე, როგორც არასდროს. მის შესრულებაში ფეთქავს ზღვა ემოცია, ხალასი გული, სიწირფელე. მის სულში გზას იცვლევს რაღაც ბავშვური, ზოგჯერ მიაშიტურობამდე მისული უშუალო განცდა. გამოცდილი მეფის მოქმედების ზოგჯერ ცვლის ახალგაზრდული გზნება და ბედთან ჭიუტი შერკინება. უცნაურად იმზირება მისი თვალები, როცა მიხვდება თავის უბედურებას, მერე წამიერი გაოცება სამყაროს თუ ბედის

გაუგონარი უსიამოვნების გამო, სახეზე იხატება ფარული, ქვე-შეცნეული კითხვები: რატომ? რისთვის მოექცა ასე სასტიკად ბედი? ყველაზე ძლიერი მაინც შვილებთან გამოთხოვების სცენა იყო. მართლაც საოცარი სანახობა იყო ახალგაზრდა მეფის სრული განადგურების ეს ჟამი. დარბაზი თითქოს დაცარიელებულიყო, თითქოს მაყურებელი საღლაც შორს წასულიყო, ძალიან შორს, თორემ აბა, ასე რამ გააქეზა ეს ზალხი, ერთი ჩახველება რაა (თეატრში რომ იციან ხოლმე), ისიც არ ისმოდა, არც მოძრაობა, ფუსფუსი, თუ აღტაცება არაფერი ისმოდა. გამეფებულიყო სამარისებური სიჩუმე. დამთავრდა წარმოდგენა. ე. მანჯგალაძე — ოდიშოსი ორკესტრის სილრმეში გაუჩინარდა, უფსკრულისაკენ წავიდა თვალებდათხრილი. ქორო კულისებს მიეფარა. სცენაზე თანდათან მწუხრის ჟამი დადგა, სიბნელემ იმძლავრა, შემდეგ ისევ აინთო სანათურები, ისევე ფრთებგაშლილი ნიკის ქანდაკება... და ყველაფერი თავისი გზით წავიდა. ცხოვრება გრძელდება. სიზმარივით გაქრა ყოველივე. დარბაზში სინათლემ იმატა. მქუხარე ტაშმა იფეთქა, დარბაზი ფეხზე წამოიჭრა, დაიწყო მსახიობთა გამოძახება, ოვაცია... კულისებში შეიჭრნენ სტუდენტები თეატრალური ინსტიტუტიდან... უცნაურ ფაქტს შევესწარი — ეროსის ხელზე სამთხვევად დიხარა ერთი ახალგაზრდა, ეროსი შეკრთა, უფლება არ მისცა, ვხედავდი ბედნიერ მაყურებელს, ბედნიერ მსახიობებს. ეს წუთები მას რუსთაელის თეატრმა აჩუქა. თანდათან წავიდნენ უცხონი. თეატრი თავისთავთან მარტო დარჩა. ქორო გრიმებში, კოსტუმებში გამოწყობილი ფოიეში გამოვიდა, მსახიობები იწყებდნენ სპექტაკლზე საუბარს: ვინ როგორ ითამაშა, ვინ რას გრძნობდა, რა მოეწონა, რამ ააღელვა, თანდათან შინელდა წარმოდგენიდან გამოყოლილი განცდაც...

და ამასობაში მეორე „სეანსის“ დროც მოვიდა. სამ საათზე ისევ სპექტაკლია დანიშნული. სერგო ზაქარიაძე თამაშობს ოდიშოს მეფის როლს. ამას „დახურული“ წარმოდგენა დაარქვეს. მაყურებლად მარტო ხელოვნების წარმომადგენლები აჩიან. აჩიან უცხოელებიც. სერგო ზაქარიაძის პირველი გასილა საკაჟირო ასპარეზზე. ოდიშოს მეფით დაიწყო მისი ტრიუმფი. ამ როლის წარმატებით შესრულებისათვის მიენიჭა საბჭოთა კაჟიროს სახალხო არტისტის წოდება. აქედან შეიტყო მოსკოვმა, რომ რუს-

თაველის თეატრს ა. ხორაევს და ა. ვასაძის გარდა, კიდევ ჰყავს დიდი მსახიობი, დამამშვენებელი ყოველი რანგის თეატრისა.

მსახიობებმა იციან ს. ზაქარიაძის დიდი პროფესიონალიზმი სპარტანულად რომ წვრთნის თავის სულსა და სხეულს. ყველაფერს სწირავს სცენას. როგორც არავენ. ქორო და სხვა როლების შემსრულებელნი კვლავ საკაზმულოებს დაუბრუნდნენ. ერთხელ კიდევ ამოწმებენ — არიან თუ არა სრულ 'ფორმაში. ზაქარიაძის მზერას უნდა გაუძლონ, უნდა გაუძლონ მის მაქსიმალისტურ მოთხოვნებს, „სცენიდან დაბრუნებულებს ფეხზე დგომა აღარ უნდა შეგეძლოთ, ისე უნდა დაიხარჯოთ, დაიცალოთ“, ეუბნება სერგო თავად ასე იქცევა, მაგრამ წინ კიდევ ერთი სპექტაკლი აქვთ სათამაშო ქოროს მონაწილეებს და სხვებს. რაღაც ზომიერებაა საჭირო, ენერგიას საღამოსათვის შემონახვა უნდა.

სცენაზე გამოდის ზაქარიაძის ოიდიპოსი, დარწმუნებული თავის მეფურ ძალაში, თავის სიბრძნეში. მან ამოხსნა სფინქსის მიერ მიცემული შეკითხვის საიდუმლოება, ხალხს სიკეთე მოუტანა და ასე ზეიმური, გმირულად ამაღლებული იწყებს თავის პირველ შეხვედრას ხალხთან. რას დამხობილხართ სალოცავი რტობით ზელშიო, — მიმართავს მრევლს და თანდათან იწყებს სიტუაციაში გარკვევას.

იწყება პროცესი, ნამდვილი, დიდი, სახალხო პროცესი დამნაშავის ძიებისა. ს. ზაქარიაძეს სახე ფსიქოლოგიური სიღრმეების გახსნაზე, ნიუანსების მოშიფვრაზე და სულიერ ექსპრესიაზე აქვს აწყობილი, იგი მომართულია ზამბარასავით, ექსპრესულია ჟესტი და რიტმი, სცენაზე ნამდვილი შემოქმედებითი ცეცხლი ანთია. ამ ცეცხლში იწვის მსახიობის სული, სხეული, იწვის მისი ზღვა ტემპერამენტი. მასში ყველაფერი ბობოქრობს, თითქოს არ ემორჩილება საზღვრებს, წაღეკვით ემუქრება ყველაფერს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი სცენა, როცა ოიდიპოსი დაიძახებს „მწყემსი, მწყემსიო“, და როცა თვალეზღაბილი მორბის სასახლიდან.

ს. ზაქარიაძის ოიდიპოსი მიხვდა, რომ დიდი დანაშულის კვალს მიაგნო, მიხვდა, უფსკრულის პირას რომ დგას. საიდუმლოების ფარდის ასახდელად საჭირო იყო მწყემსის მოყვანა. მან ყვირილით მოიხმო იგი და ასე შევიარდა სასახლეში, როცა სერგო ზაქარიაძე-ოიდიპოსი გაიქცა სასახლისაკენ, დარბაზში იქუხა ტაშ-

მა, დიდხანს არ შეწყვეტილა ოვაცია. მერე მოვლენები სწრაფად განვითარდა. ზაქარიადე-ოიდიპოსი ჩქარობდა შეეტყო კეშმარიტება. და აი, ისევ სასახლიდან გამოდის, უკვე ბრმაა, თვალბლატხრილია. ოიდიპოსი კიბის საფეხურებს ვერ გრძნობს; დიდი სიმაღლიდან დაბლა, ორკესტრისაკენ გადმოეშვება და ისე ძლიერად დაეცემა; რომ მაყურებელი გაოგნდება. ნუთუ შეიძლება ასე გასწიროს ადამიანმა თავი! ძალიან დიდი სიმაღლიდან გადმოვარდნილი მსახიობი, შემზარავ ხმას გამოსცემდა, მერე ერთხანს გაინაბებოდა. მაყურებელს ეგონა, ვეღარ წამოდგებოდა. მერე ნელ-ნელა დაიწყებდა ხელების ცეცებას, საყრდენს ეძებდა და დაიწყებდა მონოლოგს. ეს წუთები დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. იგი თანდათან მიჰყვებოდა გმირის ცხოვრების გზას. ზაქარიადე ოიდიპოსი უკვე მოტეხილი წამოდგებოდა (დაცემა ზომ სიმბოლური მნიშვნელობისა იყო!), მონოლოგის ტონალობაც სხვა იყო, დიდი ქარიშხლისაგან ნამუსრევს მიაგავდა მისი სული.

უცებ დარბაზში გაისმა მამაკაცის თავშეკავებული ქვითინი, მაყურებელი მოუთრიდებლად, ზმამალა ტიროდა, არავის გაჰკვირვებია, თვალბეჭე ცრემლი ბევრს ჰქონდა. ზაქარიადე ტალანტითა და აზროვნების სიღრმით არა მხოლოდ აოცებდა მაყურებელს, არამედ იწვევდა სრულ თანაგრძნობას, თანაგანცდას, რაღაც ახლობელს ხდიდა მაყურებლისთვის გმირის ბედს, თანაზიარობის განცდა ეუფლებოდა ყველას.

წარმოდგენის შემდეგ მაყურებელი დიდხანს არ დაშლილა. არ ვიცა, რამდენ ხანს გაგრძელდა ტაში. ქოროს აშკარად ეტყობოდა დაღლა, უნდა ჩაემუხლა, დაესვენა. ზაქარიადის რიტმს აყოლილი ერთობ გადაიქანცა (ადვილი არ იყო ზაქარიადის პარტნიორობა!).

სცენაზე ავიდნენ გამოჩენილი მსახიობები, რეჟისორები, კრიტიკოსები; თეატრის მოღვაწეები. გვირგვინი მიაართვეს სერგოს. „ოტკენი ტრაგიზმით აღაგზნეთ მოსკოვი“, — ეუბნებოდნენ ისინი. ულოცავდნენ მარეცხაია, ტაპარკოვი და სხვები.

კულისებში გადავიდა ზეიმი. მაყურებლები იქაც შეჰყვნენ ზაქარიადეს, როგორ ბავშვივით გახარებული იყო სერგო! პირველი დიდი აღიარება, პირველი ტრიუმფი. მის საკაზმულოში შევედით მე და ნოდარ გურაბანიძე (რომელიც დეკადაზე თან ახლდა რუს-

თაველის თეატრს, როგორც ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წარმომადგენელი). ვულოცავდით დიდ აღიარებას, ქართული თეატრის გამარჯვებას... — მე კი, მაგრამ... ეს საერთოდ, მთელი საქართველოს გამარჯვებაა, — ამბობდა სერგო და აქცენტი სხვაზე გადაჰქონდა. ამბობდა, მაგრამ აშკარად ვხედავდით, რომ უბედნიერესი ადამიანი იყო ამ წუთებში. არც არის გასაკვირი. ყოველი ნამდვილი ხელოვანი ხომ იმისათვის იბრძვის, რომ მისი შემოქმედება მის ღირსებას იცავდეს და ერის კულტურის გამომხატველიც იყოს!

საათის ექვსზე თეატრში თითქოს ცხოვრება ჩაქვდა. საოცარი სიჩუმე იყო. ყველა დაიღალა. მსახიობების ნაწილი თეატრის ბუფეტში შევიდა წასახემსებლად. ზოგმა თავის საკაზმულოში წასათვლემად მოიკალათა. წინ დიდი ბრძოლა ელით. — მესამე სპექტაკლია რვა საათზე. აკაკი ხორავა თამაშობს, მოსკოვისათვის ასე ახლობელი და ნაცნობი ქართველი ტრაგიკოსი. ხორავა უყვართ მოსკოველებს. მათთვის ნაცნობია მისი განუმეორებელი მომხიბვლელობა და ტრაგიკოსის ნიჭი. მას ხომ „დიდი და გასაოცარი ტალანტი“ უწოდა ა. ფადეევმა, ხოლო კაჩალოვმა უთხრა: მიწამდე თავს ვხრი თქვენი ოტელოსათვისო. მას აქეთ, უკვე ათი წელი გავიდა. ა. ხორავა წლებით დამძიმდა. ახლა კვლავ მოსკოვშია ოიდიპოსის როლით. პირდაპირ გასაქანს არ აძლევენ ხორავას. ქუჩაში აჩერებენ, ზოგი ავტოგრაფს სთხოვს, ზოგი ბილეთს.

ა. ხორავა თეატრში აღრე მოვიდა, მე და ნოდარი თავის საკაზმულოში შეგვიყვანა. დღევანდელ სპექტაკლებზე უნდოდა სიტყვის ჩამოგდება. ფარული არტისტული შეჩიბრი ყველა პირობებში (და ყველგან) არსებობს, და არც ხორავა იყო გამონაკლისი. უხარია სხვისი წარმატება და ეგონებოდა, რომ ვეფხვის ნახტომისათვის ემზადება. ხორავას ცხოვრების დიდი შუაღლე ნელ-ნელა მიდის, მზე იხრება. ხორავა ეროსის წარმატებაზე გველაპარაკება. — ახალგაზრდაა, გაიზრდებაო. ჩვენ მორიდებული ვდგავართ გიგანტის წინაშე. რა უბრალოა, როცა ახლოს ხარ დიდ ხელოვანთან. ყველაფერი ჩვეულებრივია, ადამიანურია. თითქოს არაფერი არის განსხვავებული. ისე კი როცა ხორავა იღიმება, არ შეიძლება შენც არ აჰყევ (სულერთია, გელიმება თუ არა), რაღაც ჯადოსნური მომხიბვლელობა აქვს მის ღიმილს!)

— ამბობენ, ღღეს ბევრი უცხოელი ესწრებაო სპექტაკლს! — გვეკითხება აკაკი. — ამბობენ, — ვეთანხმებით ჩვენც.

მზიანი ამინდია მოსკოვში, რუს მსახიობებს უნდათ გვესიამოვნონ და ამ სიკეთეს საქართველოს მიაწერენ, ჩვენს სპექტაკლს უკავშირებენ. ეს მზე თქვენ მოგვიტანეთო. მზეს ვინ სად წაიღებს, მაგრამ მაინც სასიამოვნოა გულწრფელი ქათინაური. არა, კაცმა რომ თქვას, ტყუილიც არ არის. ნამდვილი შემოქმედებითი მცბუნვარება და მზის სინათლე ჩაიტანა რუსთაულის თეატრმა. სამი ოდიპოსი! ხუმრობა არ არის. რომელ თეატრს შეეძლო ამის გაკეთება? პროფესორმა ს. მაკულსკიმ ამიტომ თქვა: დ. ალექსიძის სპექტაკლი „უპრეცედენტო მოვლენააო“.

7 საათზე ისევ აფუსფუსდა თეატრი. ისევ მოვიდნენ კაპელდინერები. თითქოს ყველაფერი პირველად ხდება. რა ლამაზია ამ დროს თეატრში ცხოვრება! ეს სართელო სმზადისსა ჰგავს. მოსაველი უნდა მოიწიო.

აქა-იქ დაიწყო მაყურებლის შემოპარება. უბილეთო ნაცნობები აღრე შემოჰყავთ. ყველაფერი მზადაა. ქორო გამოფხიზლდა. ა. ხორავა უკვე მსახიობთა ფოიეშია, თავისთვის არის ჩაფიქრებული. ყველა ერიდება ახლოს მისვლას (განწყობის მსახიობთან შესაფერისი ატმოსფეროც უნდა!) დარბაზი ისე გაივსო, რომ გვეშინია, არ ჩაინგრეს. სპექტაკლის დეკორაცია თითქმის პარტერის წინა რიგებს სწვდება. ლამის არის მაყურებელი სცენას შეუერთდეს. ქორო და მაყურებელი ერთმანეთს აგრძელებენ.

აკაკი ხორავა მშვიდად იწყებს წარმოდგენას. ღინჯად, აუჩქარებლად, მეფურად. მის გამოჩენას მაყურებელი ოვაციით ხვდება. სპექტაკლი თანდათან იზრდება, რიტმი იმაბება, მეფური სიმშვიდე ირღვევა, ზღვის მოქცევასა და უკუქცევის ჰგავს წარმოდგენის რიტმული ღინება. ყველაზე უფრო ხორავას სულს გაშლა, მისი უღრმესი ტკივილის პოეტური განცდა იმ სცენაშია, როცა იგი ვარსკვლავებს, ცას და სამყაროს მიმართავს, როცა კოსმიურ სივრცეებს ესაუბრება. იგი მიმართავს ვარსკვლავთა გუნდს, ცას. „ტურფა ნიმფას ნაზ ხელთაგან აყვანილ“ ოდიპოსს უგალობს ქორო. კიბის საფეხურებზე ნელ-ნელა ეშვება ხორავას მონუმენტური ფიგურა, მიდის დაბლა მაყურებლისაკენ და ლოცვასავით ისმის მისი ჩურჩული, ოდნავ აწეული, რბილი, ხავერდოვანი ხმა, ეს რაღაც ღვთაებრივი ხმაა. ხორავას შეუძლია ამ ხმით

შეძრას ნებისმიერი აღამიანი, შეძრას გულები ათასებისა. სხვა არაფერი არც გინდა, ოღონდ მის ხმას უსმინე. ეს არის პოეზია, მუსიკა, და მაყურებელიც ტკბება ბუნებისაგან უხვად მინიჭებულ ამ სიკეთით. გამაბრუებელი იყო ხორავას თამაში. მან აიყოლია მთელი დარბაზი. დამთავრდა წარმოდგენა. არავინ იძვრის ადგილიდან. თითქოს სიზმარს ჰგავს ყოველივე. მაყურებელი თანდათან უბრუნდება რეალურ სინამდვილეს. ისევ ტაში, ისევ ოვაცია დიდხანს. მერე დაუსრულებელი მილოცვები სცენაზე, კულინებში.

მე და ნოდარი შევთანხმდით, გავსაუბრებოდით იმას, ვინც უკანასკნელი დატოვებდა დარბაზს, ვისაც არ უნდოდა წასვლა და, იძულებული იყო წასულიყო. ყველა გავიდა. ერთი უცხოელი დარჩა. ხან ერთ მხარეს მიაწყდებოდა, ხან მეორეს. ჩვენ რომ დავგინახა, მოვიდა, ხორავას ნახვა მინდოდა. წავიყვანეთ სტუმარი ხორავას საკაზმულოსკენ. როგორც კი კარები გაიღო, პირდაპირ მიიჭრა და აკაკის ფეხებზე მოეხვია. ხორავა ჩვენ გაგვიწყრა — ეს ვინ მომიყვანეთო, წამოაყენა. მერე თანდათან ყველაფერი გაირკვა. ეს ექცენტრული მაყურებელი შექსპიროლოგი ყოფილა, ინდოელი პროფესორი. ბევრი რამ მსმენია ხორავას ოტელოზე. ბედნიერი ვარ, რომ დღეს დავესწარი მის ოდიპოსს. საქართველოში არ ვყოფილვარ, მაგრამ თქვენი კულტურის შესახებ წამიკითხავსო. ბევრი ილაპარაკა, ხორავას ეფერებოდა, ეხვეოდა. მერე სხვებსაც ჩამოუარა, მიულოცა.

ათ საათზე ყველაფერი მიწყნარდა. დამთავრდა თეატრის ერთი ბედნიერი დღე. სასტუმრო „უკრაინაში“ ვცხოვრობდით და იქ გაგრძელდა ზეიმი. ნოდარი და მე, ათასი შთაბეჭდილებებით სავსენი, რესტორანში ჩავედით. აქა-იქ ქართველები ისხდნენ (დეკადის მონაწილენი!) მეზობელ მაგიდასთან ევტუშენკო ლექსს ამბობდა ხმამაღლა. გამხდარი, ფერმკრთალი ჭებუკი ლექსს რიხიანად კითხულობდა, არტიტულად, ეფექტურად. მერე ჩვენი მსახიობებიც მოვიდნენ — ეროსი, რამაზი, კოტე, გურამი, ბადრი. ხელახლა აივსო სული სიხარულით. რა კარგია წელგამართული რომ ხარ, რომ ასახელე შენი ხალხი, შენი ქვეყანა! ეს იყო ერთი დღე რუსთაველის თეატრის ასწლოვანი ისტორიისა. ამგვარი დღეები ვარსკვლავებივით ანათებენ თეატრის ცას. ჟამიდან ჟამ-

მამლე ცვივიან თეატრის ვარსკვლავები, მაგრამ მათი სულის სინათლე მაინც რჩება...

რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში იყო სპექტაკლები, რომლებიც მაღალი მხატვრული დონით ავლენენ სხვადასხვა მხატვრულ ტენდენციას. რომანტიკული თეატრის მოტრფიალებს შეუძლიათ დიდ სულიერ სიმაღლებს ეზიარონ. „ოიდიპოს მეფის“, „ბასტრიონის“, „ფიროსმანის“ დადგმებში, განიცადონ რომანტიკული სილამაზის შეუქცევადი ღირებულება; მაგრამ ასევე მხატვრულ სიხარულს ანიჭებს მაყურებელს ღრმა ფსიქოლოგიური პლანის სპექტაკლები, უდიდესი პოეზიით გამსჭვალული „როცა ასეთი სიყვარულია“, ფაქიზ ნიჟანსებზე აწყობილი, მსუბუქი, ელეგანტური „ამბავი სიყვარულისა“ და მიჩქვარე, არტისტული „ესპანელი მღვდელი“. ეს არის დიდი მხატვრული ცხოვრების ფართო ნაპირები, მძლავრი დინება შემოქმედებითი ძიებებისა...

ღირიკული ნაკადის, ფსიქოლოგიური საწყისების ამოხსნის მძაფრი სურვილი, რომელიც 50-იან წლებიდან დაიწყო, თითქოს გარკვეულად მიღწეული იქნა. მაძიებლებიც თითქოს ერთგვარად დაემაყოფილდნენ, მათ შეიძინეს პრაქტიკული გამოცდილებაც, საჭირო გახდა მეტი ანალიტიკურობა, ინტელექტუალური სიღრმეების ძიება, სტილური მრავალფეროვნების აუცილებლობა მთავარ მომენტად წარმოიჩინა ძიებათა საერთო ფონზე.

რუსთაველის თეატრმა 60-იანი წლები „ზღვის შვილებით“, „ფიროსმანით“ და „მყუდრო საცანეთი“ დაიწყო, მაგრამ უკვე მომდევნო წელს ნათელი გახდა, რომ საკმარისი აღარ იყო მიღწეული. ორივე ტენდენციას, რომლებიც ხშირად ხვდებოდნენ ურთიერთს, ერწყმოდნენ და ერთმანეთს კვეთავდნენ, მეტი საზრუნავი გაუჩნდათ, იწყებოდა ახალი ათწლეული და ეს უბრალო ფაქტი არ გახლდათ.

... იწყება საბჭოთა ხალხის შრომისა და გმირობის ახალი პერიოდი. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია და მთავრობა ახორციელებენ ღონისძიებებს, რომელთა მიზანია საბჭოთა ხალხის სულიერ ღირებულებათა გამდიდრება, მათი შემოქმედების პროპაგანდა, მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს გადახალისება და წარმატება.

რუსთაველის თეატრში 1963—64 წლებში იქმნება მეტად რთული სიტუაცია. ირდევია ერთხანს მიღწეული შემოქმედებითი ბა-

ლანსი. რომანტიკული ზეაწეულობის ტენდენციას საბოლოოდ აჩერებს „ამირანის“ (1963) დამარცხება, ხოლო მის საპირისპირო სტილური ძიებების ზოგიერთ ასპექტს — „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964). რეჟისორები დ. ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი შექმნილ სიტუაციიდან ეძებენ გამოსავალს. თითქოს სადაო არაფერი იყო: თეატრმა დადგა საუკეთესო სპექტაკლები — „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჩვენებურები“, „ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“. მათ გვერდით იყო არა ერთი სხვა წარმატებული სპექტაკლიც, შეიქმნა ახალი აქტიორული სახეები, სცენოგრაფიული ნამუშევრები (დ. თავაძე, ფ. ლაპიაშვილი). მაგრამ თეატრს არ შეუძლია გუშინდელი მიღწევებით ცხოვრება და იგი ეძებს ახალ გზებს. ამ ძიებაში არის უკიდურესობამდე დაშვებაც.

შექმნილ რთულ პირობებში ნათელი გახდა, რომ თეატრის იმ თაობამ, რომელმაც ასე გაბედულად წამოიწყო 50-იანი წლების ახალი ძიებანი, აშკარა მარცხი განიცადა. საჭირო იყო სულის მოთქმა, ახალი გზების ძიება. ე. წ. „უპაერო სივრცის“ გადატანა, რათა სავსებით გამოვლინებულიყო „სულიერი რეზერვები“. თეატრმა უარყო „ამირანის“ გზა, მაგრამ ვერ იპოვა ახალი. აქ არ მოხდა ის, რაც 50-იან წლებში გაკეთდა, როცა თეატრმა უარყო „ფოლადის სამჭედლოს“, „პაიტის“ ან „მტრების“ მსგავსი სპექტაკლები და მათ დაუპირისპირა „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“ და „ჩვენებურები“. მართალია, რ. სტურუას სპექტაკლი „ვახშმობის წინ“ დროულად მოველინა თეატრს, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლის მხატვრული დონე მაინც ვერ ცვლიდა შექმნილ სიტუაციას. არც მოსალოდნელი, იმდენად მასშტაბური. ღრმა და რთული პროცესები ხდებოდა თეატრში, რომ მის განვითარებას მოცემულ ეტაპზე ვერ შეაჩერებდა ერთი სპექტაკლი; ვერ შექმნიდა რომელიმე ტენდენციის უპირატესობას. თეატრში აშკარად იგრძნობოდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობები განთავისუფლდნენ ძლიერი ემოციების თეატრის წნევისაგან, თავი იჩინა გაიოლების, არტისტულ საშუალებათა ემპირიულობის ტენდენციამ. გარკვეულად შენელდა თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია, სიმძაფრე და ენება მოაყლდა სცენას.

თეატრში იქმნება უაღრესად საინტერესო სპექტაკლი „სეილემის პროცესი“ (რეჟ. რ. სტურუა), სულხან-საბა ორბელიანის

„სიბრძნე-სიცრუისა“ (რეჟ. ნ. ხატისკაცი, თ. მაღალაშვილი) ქართული თეატრი პირველად ეცნობა ბრეხტის შემოქმედებას. დ. ალექსიძე დგამს „სამგროშიან ოპერას“. მ. თუმანიშვილი „ჭინჭრაქას“. თანდათან იკვეთება თეატრის ახალ ძიებათა განშტოებანი.

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში დიდ როლს ასრულებს თ. ჩხეიძის მოღვაწეობა. განსაკუთრებით მისი სპექტაკლი „გუშინდელნი“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რ. სტურუასთან ერთად) ორივე საუკეთესო მაგალითია ქართული კლასიკის ახლებურად გააზრებისა. „გუშინდელნი“ არასოდეს აუღერებულა ასე თანადროულად, არსოდეს გამოსახულა ასე მძაფრად ღრმა სოციალური პროცესები საქართველოს ცხოვრებისა მოცემულ პერიოდში.

დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ნოვატორული სპექტაკლია. რუსთაველის თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ახლებური გადაწყვეტა უფრო ადრე მ. თუმანიშვილმა გვიჩვენა, როცა „დარისპანის გასაჭირი“ დადგა, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ პირობითი თეატრალური ესთეტიკის, წარმოსახვისა და გაუცხოების, მის მრავალპლანიან შესაძლებლობათა გამოსახვის მაგალითი გახდა.

მრავალპლანიანი იყო 60-იან წლებში რუსთაველის თეატრის ძიებანი. თავის მხრივ იგი 50-იანი წლების მეორე ნახევარში წარმოქმნილ განმანახლებელ დინებიდან ამოიზარდა. 60-იანი წლების ბოლოს (1968—70) თეატრში გარკვეული წარმოდგენა იქმნება სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა მოღვაწეობაზე. მინიშნებულია მომავლის პროსპექტებიც, თაობათა მონაცვლეობაც და საერთოდ, რეჟისურის განვითარების ზიგზაგები. ახალგაზრდა რეჟისორი გ. ქავთარაძე ცდილობს შექმნას ემოციური სპექტაკლები (რ. ფაბუჯაშვილის „დემბურგის ზარები“). მოულოდნელი ტრიუმფი ხვდა წილად ა. ცაგარლის „ხანუმას“. რ. სტურუა პიესის სრულ მოდერნიზებას ახდენს. იქმნება შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. სპექტაკლი უცებ ამყარებს მაყურებელთან კონტაქტს. თეატრი ზუსტად აგნებს ქართული არტისტიზმის ცხოველყოფილ ენერგიას, ეს თვით ზალხის სულში, მის პლასტიკაში, მის სინთეტურ მრავალსახეობაში მოძებნილი მოდელია. სცენაზე ცოცხლდება ა. ცაგარლის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსავსე

ხასიათები. ყველაფერი სავსეა მზით, სითბოთი, არტისტული სიზმარით. თითქოს ძნელი დასადგენი ზღედა საღ იწყება თეატრი და საღ ცხოვრება. საიდან მოდიან ასე უცნაური, ექსცენტრიკებული და გულლია ადამიანები. არ არის ცხოვრების სერიოზულობა. პრობლემებზე ფიქრი, ყველაფერი ისე, თითქოს თავისთავად არსებობს, წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მოდის თავისი პრიმიტიული გულახდილობით, მოდის სიხალისით, ზეიმურად. რეჟისორი პოულობს ცოცხალ ნერვს ზალზურ თეატრალურ ტრადიციებთან, ასხვადფერებს მას და ისევ უბრუნებს პირველ საწყისებს. აქ ყველაფერი თამაშობს, არასერიოზულის საზღვრამდე მიდის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადოებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია. ეს არის 1968 წელი, თეატრში უკვე დაიდგა დ. ალექსიძის სპექტაკლი „სამგროშინი ოპერა“, მ. თუმანიშვილის „ქინკრაქა“, 1959 წელს იდგმება ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ (რეჟ: მ. თუმანიშვილი), „ხანუმა“ იწვევს დიდ კამათს. ბევრს აფიქრებს: თეატრმა ხომ არ დაკარგა პრობლემურობა, იდეების სიმძაფრე, სოციალურ გამიზნულებათა აქტუალობა.

რუსთაველის თეატრი 60-იან წლებში „რომანტიკული ზეაწეულობის“ „ინტელექტუალურის“, „ფსიქოლოგიურისა“ და გროტესკულ, პაროდიულ ტენდენციათა რთულ წინააღმდეგობრივ პროცესებში ჯერ კიდევ ვერ ქმნის ერთ მთლიან გარკვეულად ჩამოყალიბებულ მოდელს. მაგრამ იგი მარჯვედ იკვლევს სიხალისაკენ გზას, გაბედულად პოულობს საყრდენს. რაზედაც შეიძლება შემდეგ ახალი მხატვრული სინამდვილე დაფუძნდეს. „რომანტიკული“ უკვე წარსულია, მოგონებაა, გარკვეულად გარდამავალი ხანის ფუნქციას ასრულებს ზოგიერთი წარმოდგენა. მაგრამ ყველაზე არსებით მნიშვნელობას იძენს „სამანიშვილის დედინაცვლის“ წარმატება. იგი ზღედა ხშირ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი შემდგომი ძიებისა, არა მარტო აქ, არამედ მთელს ქართულ თეატრებში. დ. კლდიაშვილის იუმორი, მისი გმირების თამაშის მანერა და უპირველესად კი ტრაგიკომიკური ბუნება ერთობ საჭიროა 70-იანი წლების თეატრალური ესთეტიკისათვის.

რ. სტურუა გაბედულად იწყებს არა მხოლოდ თავისი გზის, არამედ თეატრის მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადა-

სინჯვას. „სეილემის პროცესის“ დამდგმელი ცდილობს შექმნას ახალი თეატრალური მოდელი. ფართო მასშტაბებში გაიზაროს თეატრის პოლიტიკური პლატფორმა. ფორმათა და პრობლემათა გლობალიზაცია და გართულებული მეტაფორული ძიებებისაკენ სვლა, ტოტალური რეჟისურის პრინციპებს არის ნაზიარები, ცოცხალი თეატრალური პროცესების მრავალსახოვან დინებებში იგი პოულობს უმთავრესს და თეატრის სახეს წარმოგვიდგენს როგორც პოლიტიკური გროტესკის, ირონიის, პაროდირების, ხალხური სანახაობის წარმოჩენის, ყანრული შეპირისპირების რთულ სინთეზს. დიდ მხატვრულ ფუნქციას იძენს სცენური სივრცეც. გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება სცენოგრაფიას და მუსიკას, ნამდვილი ზეიმის, სანახაობითი თეატრისა, და იგი ამ თვალსაზრისით გარკვეულად უკავშირდება ს. ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკას — თუმცა სრულიად სხვადასხვაა მათი მხატვრული აზროვნების ხასიათი, მეთოდი და საშემსრულებლო ლექსიკა.

რ. სტურუას „ყვარყვარე“ გაბედული, ნოვატორული ძიებებით აღსავსე სპექტაკლი იყო. ბრეჯტის ნაწარმოების სცენებმა პირდაპირ გააოგნა მაყურებელი. შეუძლებლის შესაძლებლობა იქნა მიღწეული, ერთ სტილისტიკაში გაერთიანდა ორი განსხვავებული აზროვნების დრამატურგი. რეჟისორმა გამოხატა თავისი აქტიური პოლიტიკური პოზიცია, თეატრმა რთული მხატვრული მეტაფორით ამხილა გლობალური პოლიტიკური აჯანტყრისი. „ზანუმა“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ღალატი“, „რიჩარდ მესამე“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ — ეს არის სპექტაკლები, რომლებსაც რ. სტურუას თეატრი ჰქვია!

70-იან წლების რუსთაველის თეატრისაკენ მიპყრობილია საბჭოთა თეატრის მზერა. რუსთაველელები საგასტროლოდ ზიდიან მოსკოვში და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. ეს არის ჰეშმარიტად ტრიუმფალური სვლა, დიდ ქართულ თეატრალურ შესაძლებლობათა აღიარება, ქართული სულის არტისტული ბუნების გამართლება. რ. სტურუას სახელი იხსენიება პირველ რეჟისორთა შორის, 70-იანი წლების საბჭოთა თეატრს ვერც წარმოიდგენ მისი თეატრალური ესთეტიკის, ღრმა ძიებათა შედეგების გარეშე, ამ პერიოდში ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მაინც რ. სტურუას თეატრალური „შტურმებია“.

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში ხდება „შინაგნი ზიგ-ზაგები“. სხვადასხვა დინებათა წარმოჩენა, მაგრამ ძირითადი მაინც მოდელირდება. რ. სტურუას თეატრალურ ესთეტიკაში, პიროვნების ზნეობის არსის, მისი ფართო სოციალურ-პოლიტიკურ ასპექტში ხედვის მასშტაბები იმდენად გლობალურდება, რომ თეატრი ერთნაირ ინტერესს იწვევს შინ და გარეთ.

რუსთაველის თეატრში იქმნება სპექტაკლები თანამედროვე თემაზე („უცხო კაცი“, „ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი“, „თავისუფალი თემა“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და სხვ.), რომლებიც განსხვავებული მხატვრული დონით ავლენენ თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობებს. კარგად იკითხება თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიცია. მათ შორის თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ ავლენს რთულ თანადროულ თეატრალურ აზროვნებას, სიმბოლოებისა და მეტაფორების მნიშვნელობას თეატრში.

პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის მარადიულ პრობლემაში თეატრი პოულობს ახალ ასპექტებს, ახალ გამომსახველობით ფორმებს.

რუსთაველის თეატრის ავტორიტეტი გასცილდა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს. „სამანიშვილის დედინაცვალის“, „გუშინდელის“, „ანტიგონეს“, „რიჩარდ მესამის“, „კაკვასიური ცარცის წრის“ დამდგმელ თეატრს შეჰფერის კიდევ დღეს მსოფლიოს საუკეთესო თეატრების პირველ რიგებში იყოს. როგორ თანადროულად ჟღერს ა. ლუნაჩარსკის სიტყვები, რომელიც ამ ნახევარი საუკუნის წინ თქვა, რუსთაველის თეატრის შესახებ — „რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდება“. ეს სულ სხვა თეატრი იყო, სხვა დრო იყო და თეატრალურ ძიებათა ხასიათიც სხვაგვარად იაზრებოდა, მაგრამ ორივე მოვლენა ქართველი ხალხის დიდ თეატრალურ კულტურაზე, უმდიდრეს მხატვრულ შესაძლებლობებზე მეტყველებს.

რუსთაველის თეატრის რეჟისორული აზროვნების ღრმა ცვლილებები უკავშირდება მ. თუმანიშვილის სახელს, რომელიც დიდ როლს ასრულებს თანამედროვე თეატრალური ლექსიკის ფორმირებაში. დ. აღმაშენებლისა და მ. თუმანიშვილის შემდეგ რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე ესწრაფიან განსახვავებული თეატრალური მოდელის შექმნას. თ. ჩხეიძე ღრმა ფსიქოლოგიურ პლანში ხატავს

ადამიანის შინაგან სამყაროს, მის რთულ ბუნებას: ამ ტენდენციათა სხვადასხვაობა, არამცთუ აძნელებს რომელიმე მათგანის განვითარებას, არამედ უფრო მრავალპლანიანს ხდის ძიებათა არსს. თ. ჩხეიძის „ბერნარდა ალბას სახლი“ და სხვ. წარმოდგენები გარკვეულად მიგვანიშნებს ილუზიური თეატრის ცხოველყოფილობაზე, მის შეუქცევად ღირებულებაზე.

რ. სტურუას ხელმძღვანელობით თეატრში ხდება ღრმა ცვლილებები. ეს არის ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც ორგანულ კავშირშია ქართულ ხალხურ თეატრალურ საწყისებთანაც და ევროპაში მომხდარ თეატრალურ ძვრებთანაც. თეატრში უფროსი თაობის მსახიობების ე. მანჯგალაძის, რ. ჩხიკვაძის, გ. საღარაძის, გ. გეგეჭკორის, მ. ჩახავას, მ. თბილელის, ე. მაღალაშვილის, ზ. კვერენჩილაძის, ს. ყანჩელის, კ. საკანდელიძის, ჯ. ლალანიძის გვერდით შემოქმედებითად წინაურდებიან კ. კავსაძე, ი. გიგოშვილი, გ. ხარაბაძე და სხვები. იქმნება არა ერთი აქტიორული სახე. მდიდრდება თეატრის საშემსრულებლო არსენალი. განსაკუთრებულ წარმატებებს აღწევს რ. ჩხიკვაძე, რომელიც ზუსტად გამოხატავს რ. სტურუას თეატრალურ მრწამსს და თავადაც აძლევს იმპულსს ახალი რეჟისორული ძიებებისათვის.

კ. მარჯანიშვილის რეჟორმებს გარკვეული ნიაღვი შეუშზადა ა. წუწუნავას, ვ. შალიკაშვილის, ა. ფალავას, მ. ქორელის რეჟისურამ. კ. მარჯანიშვილით იწყება სპექტაკლების, როგორც ანსამბლური მოვლენის, ახლებური გააზრება. სპექტაკლის დადგმით როლის არსებითი ამღლება ხდება. სპექტაკლები მთლიანობაში და არა ცალკეული აქტიორები! — ამ გზით წარიმართება ძიებანი. მარჯანიშვილის ტრადიციების ნაკვალევი რჩება ახმეტელის შემოქმედებაში, თუმცა, ერთობ განსხვავდება მათი რეჟისორული ბუნება. ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკა გარკვეულ გამოძახილს პოულობს ხორავასა და ვასაძის შემოქმედებაში, თეატრის საუკეთესო დადგმებში, მაგრამ მათ მოაქვთ ახალი ტენდენციები, საკუთარ გულზე ნაშენი და ნაგები. შემდეგ მოდის თაობა, რომელიც გაბედულად იწყებს ახლის ძიებას, მაგრამ სრულიად არ არის მოწყვეტილი „შინაგან წყაროებს“. დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის სპექტაკლები ნათლად გამოხატავენ თეატრის ორ ტენდენციას, ალექსიძის სპექტაკლები („საპატარძლო აფიშით“, „ოლიბოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „ფიროსმანი“ და სხვ.) ეს ერთი

მხარეა თეატრის დიდი შესაძლებლობისა, მეორე მხრივ, მ. თუმანიშვილი ქმნის სპექტაკლებს: „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად“, „ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ამბაჯი სიყვარულისა“, „ქინკრაქა“, „ხიდი“, „ანტიგონე“. ნაწარმოებები მძლავრად ავლენენ თუმანიშვილის მხატვრული პოზიციის თავისებურებებს. ამ ორ ნაკადს შორის არის ბევრი საერთოც, შემხედვარი წერტილები. ერთი და იგივე აქტიურთა შემოქმედებითი წარმატებანი, მაგრამ მათ შორის განსხვავება ყველასათვის საჭიროა. ასე გრძელდება თეატრის ცხოვრება, მის ისტორიაში გარკვეულ როლს ასრულებენ სხვადასხვა რეჟისორები (ა. ჩხარტიშვილი, რ. მირცხულავა, რ. ჩხაიძე, გ. ჟორდანიას, გ. ანთაძე და სხვ.), კომპოზიტორები (ო. თაქთაქიშვილი, რ. ლალიძე, ა. ჩიმაქაძე, ფ. ყანჩელი და სხვ.), მხატვრები (გ. მესხიშვილი, ნ. შველიძე), თეატრის მხატვრული ცხოვრება თანდათან ერთგვაროვანი ხდება. 70-იანი წლების მეორე ნახევარში არსებითად წამყვანია რ. სტურუას თეატრალური პრინციპები, იგი პოულობს დიდ აღიარებას და საერთაშორისო რეზონანსს აქვს.

მართლაც „მსოფლიო რადიუსით გაიშალა“ (ახმეტელი) რუსთაველის თეატრის მიღწევები. წარმატების სიხარულს დიდი საფიქრალოც მოსდევს, მიღწეულ მიწებს გადალახვა უნდა! მაყურებელი შეეჩვია თეატრის ტრიუმფალურ მოგზაურობას, მაქსიმალისტის თვალთ უყურებს თეატრის ყოველ ახალ სპექტაკლს.

რუსთაველის თეატრი ჩვენი ეროვნული ტაძარია, ქართველი ხალხის თეატრალური ცხოვრების აღორძინებული ცენტრია. ქართველი ხალხი დიდი წარმატებების იმედით შეჰყურებს მის გზას...

• • •

თეატრი მუდამ იმით ფასდებოდა, თუ რამდენად თანამედროვე იყო იგი. სხვაგვარად თეატრს არ შეუძლია ფიზიკური არსებობა. მაყურებელი თეატრში სამუზეუმო ექსპონატების სანახავად როდი მიდის. თეატრი მაშინ ბერდება, როცა ცოცხალ კონტაქტს კარგავს თავის აუდიტორიასთან. ამჟერად თეატრისა და დროის ურთიერთობის მასშტაბებსა და სიღრმეებზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ თვით პრინციპზე, პრინციპი კი თავად თეატრალური

ხელოვნების არსში ძევს, არსი კი მის თანადროულობაშია. იგი ყოველთვის არსებობს მხოლოდ თავისი დროისათვის, თავისი მაყურებლისათვის. მას შეუძლია წარსული და მომავალი აწმყოდ აქციოს, თანამედროვე აღმზიანს მიუძღვნას ყველაფერი.

სცენაზე შორეული საუკუნეებიდან „მოსული“ გმირიც მაშინ არის საინტერესო, თუ იგი ახლობელი და გასაგებია დღევანდელი მაყურებლისათვის. ისტორიის „ჩარჩოს“ მიღმა უნდა შევიცნოთ სადღესო. ამიტომ გარკვეული თვალსაზრისით „ძველი“, „ისტორიული“ პიესა პირობითი ცნებაა. ე. წ. „ძველი“ თანამედროვე მაყურებლისათვის ახლის მთქმელი უნდა იყოს. სცენის მეუფე აღმზიანია, ჩვენს თვალწინ გაცოცხლებული პიროვნებაა და მაყურებელიც მისგან იმასვე მოითხოვს, რასაც თანამედროვე აღმზიანისაგან. თეატრი თავისი ბუნებით ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა. ისტორიული წარსულისა, თუ უშუალოდ ჩვენი ცხოვრებისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების წარმატებისა თუ წარუმატებლობის საიდუმლოებაც სწორედ თანადროულობის სფეროში ძევს.

თეატრში არც თუ იშვიათად გვინახვს, რომ საქვეყნოდ აღიარებული კლასიკური პიესა (ვთქვათ შექსპირისა) არ მიუღია თანამედროვე მაყურებელს. ზურგი შეუქცევია გენიალური ნაწარმოებისათვის. მერე და რატომ? მხოლოდ იმისათვის, რომ თეატრმა ვერ გააცოცხლა იგი, მასში ვერ ამოიკითხა თანამედროვეობისათვის საინტერესო პრობლემა. ისიც მომხდარა, რომ დღევანდელ დღეზე დაწერილი პიესა მაყურებლის სულსა და გულს არ მიკარებია. მიზეზი აქაც ის გახლავთ, რაც პირველ შემთხვევაში. ასე რომ, ძალზე ფართოა და ტევადი თეატრის თანადროულობის ცნება. იგი მისი მთავარი არტერიაა, რომელიც აცოცხლებს უაღრესად რთულ მხატვრულ ორგანიზმს — თეატრს. ტრაგედია თუ კომედია თეატრში მხოლოდ თანამედროვეობის თვალთ იკითხება. ამის საფუძველზე აღმოცენდება ხოლმე ათასი ფორმისა და ხასიათის სპექტაკლი.

არსებობს თანადროული პრობლემების ჭიების მრავალი გზა და საშუალება. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და არსებითი უშუალოდ თანამედროვე ცხოვრების ასახვაა.

ჩვენი სასიკადაულო ილია ჭავჭავაძე ქართული თეატრის წარმოდგენების განხილვისას საგანგებოდ აღნიშნავდა: „სა-

მართლიანად პნატრულობენ ბევრნი ჩვენთაგანნი, რომ ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ზშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში განგვიხორციელოს აზრი და სიგანი ასე თუ ისე მომავალ წუთისოფლისა. ხატი ცხოვრების აღმნიშნის ხასიათშიც გამოითქმის და ზნეშიაც¹. ასე განუსაზღვრა თეატრს თავისი მოწოდება დიდმა ილიამ.

თეატრზე ზრუნვას, თანამედროვეობის გამოსახვის ქადაგებას, ხალხურობის მოთხოვნას საფუძვლად ედო ქვეყნისადმი მამული-შვილური სიყვარული. კოტე მარჯანიშვილი საბჭოთა თეატრის გარეუბრეზე წერდა: „არ ვიცი როგორი იქნება მომავლის თეატრი, მაგრამ ის კი ვიცი რომ იგი უნდა იყოს და იქნება კიდევ დიდი“. რეჟისორს სწამდა საბჭოთა თეატრის დიდი მომავალი. მას სჯეროდა, რომ ჩვენი ქვეყნის განვითარების მასშტაბები, ხალხის სულიერი ცხოვრების ხასიათი, თვით დრო, რომელშიც მომავალი თაობები იცხოვრებდნენ, უთუოდ წარმოქმნიდა თავის შესაფერის თეატრს.

ჩვენი მაყურებელი კანონიერად მოითხოვს, დღევანდელი თეატრი თავისი მხატვრული ხარისხით, თანადროულობის გრძნობით, ისევე მაღალ დონეზე იდგეს, როგორც ეს იყო მიღწეული ქართული სცენის კლასიკოსების მიერ.

კომუნისტური იდეალებისადმი ღრმა რწმენისა და მისი მხატვრული განცდის სინთეზში უნდა ვლინდებოდეს თანამედროვე საბჭოთა მსახიობის საუკეთესო თვისებები. მაყურებელს უყვარს, როცა სცენაზეა მისი გრძნობისა და ფიქრის გამომხატველი გმირი, რომელიც მის სულს ალავსებს რწმენით, მატებს სიმბნევეს, ესმარება ღრმა ცხოვრებისეული პრობლემების გარკვევაში.

ქართულ თეატრში 70-იან წლებში დაიდგა პიესები, რომლებიც დიდი გულისტკივილით ლაპარაკობდნენ აღმნიშნა ყოფაში, მორალში, შეგნებაში წარმოქმნილ მანკიერებათა თაობაზე. თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საფუძველი გახდა ნაკლოვანებათა მხილების პათოსი, რომელიც თავისი არსით მაღალი მრქალაქეობრივი პრინციპების გამარჯვებას ემსახურება. მოვლენებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, თეატრის როგორც „ზნეობრივი მსაჯულის“ როლის წარმოჩინება, შესამჩნევ ტენდენციად

¹ ილია ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 94.

იქცა საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში. მაგრამ თეატრი ზოგჯერ დროულად ვერ გრძნობს ცხოვრებაში წარმოქმნილ ახალ ტენდენციას. სცენაზე არ ხდება შესაბამისი გამოძახილი. ასეთ დროს წარმოიქმნება პარალელური ხაზები ცხოვრებასა და თეატრს შორის, ისინი ერთმანეთის გვერდით არსებობენ, არ გააჩნიათ შეხების წერტილები. ცხოვრების წიაღში მომწიფებული პრობლემების მიკვლევის ნიჭი თანადროულობის გრძნობაა და სწორედ აქ უნდა გამოჩნდეს თეატრის უნარიც.

ქართულ მწერლობაში მომხდარი ყოველი ახალი ტენდენცია, თუ იგი პერსპექტიულია, თეატრის ყურადღების საგანი უნდა გახდეს. სამწუხაროდ ყოველთვის ასე არ ხდება. მაგალითად, 1966 წელს დაიწერა გ. ფანჯიკიძის რომანი „მეშვიდე ცა“. ლიტერატურაში მოვიდა ახალი გმირი — ხიდაშელი, რომელიც თანდათან, შეუმჩნევლად ფორმირდებოდა. ცხოვრების წიაღში, შორიდან, თითქოს შებრუნებული „ბინოკლიდან“ მოსჩანდა მისი პატარა სილუეტი. თითქოს მცირე მასშტაბში ისახებოდა კონტურები ახალი ტიპისა. მას ჯერ არ ერქვა თავისი სახელი, ჯერ კიდევ არ გამოეხატა თავისი მრწამსი, მაგრამ მის არსებაში კოდირებული იყო გარკვეული თვისებანი, რომელსაც გაშიფვრა და ამოცნობა სჭირდებოდა. სწორედ აქ გამოჩნდა გ. ფანჯიკიძის მწერლური ალლო, თანადროულობის გრძნობა. მან ყველაზე ადრე შენიშნა ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილება, ზუსტად იგრძნო რთულ პროცესებში წარმოქმნილი ახალი ტიპი და მას ხიდაშელის სახელი უწოდა. „მეშვიდე ცაში“ დაიბადა ახალი ადამიანი, ახალი მხატვრული სახე. ხიდაშელის სახე გახდა აზრთა ქიდილისა და ცხარე პოლემიკის ობიექტი. მისი ურთიერთობა ადამიანებთან და საქმესთან, რომელსაც გი ზელმძღვანელობს, შეწონასწორებულია მტკიცე პოზიციით. მიღწეულია გარკვეული პარამონიულობა, მაგრამ ამ გარკვეულობის მიღმა შეიცნობა უაღრესად რთული სახე. ხიდაშელის სულში დიდი ვნებაა ჩაგუბებული. ეს არის ვნება პირველობისა. კოლექტივის დამორჩილებისა, განდიდებისა, საქმის კეთებისა, კეთილი კაცის მანტიაში წამოჩენისა და სხვა ათასი თვისებისა, რომელიც ხაზს უსვამს მის სიძლიერეს. მწერალმა პირდაპირ, ხმამაღლა გვითხრა, რომ გაჩნდა ახალი ტიპი. 1966 წელს ზოგს ეუტცხოვა ამ ახალი ტიპის გამოჩენა. ფართო დისკუსია გამოიწვია საკავშირო პრესაშიც. ეს გასაგებიც იყო. ხიდაშელის სახე

ვერ თავსდებოდა „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ ცნობილ სქემებში. იგი წარმოსდგა, როგორც თავისებურად რთული, სინთეზური სახე, რომელსაც შემდეგ ერთობ ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა. ძლიერი ადამიანური საწყისის წარმოჩენა, პიროვნული მომხიბვლელობა ერთგვარად რომანტიკულ პლანშია წარმოდგენილი: იგი საინტერესოს ხდის ცივ ლითონებთან ურთიერთობასაც კი. საბჭოთა ლიტერატურისათვის იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ ხიდაშელი მართო არ იყო ზა მას უთუოდ იგაუჩნდებოდა სულიერი ძმები სხვადასხვა რესპუბლიკაში. ქართველი მწერლის მიერ დანახულ მხატვრულ სინამდვილეს მხარი დაუჭირა გაზეთმა „პრავდამ“. აქ გამოქვეყნდა ა. ღიმშიცის წერილი „სიმართლის განცდა“. ასეთივე პოზიციით გამოვიდნენ გ. მიტინი, ნ. ვორონოვი, ი. გრინბერგი, ი. ანდრეევი, ს. ალიევი, რ. მუსტაფინი, ლ. ტერაკოპიანი, ვ. გეიბეკოვი და სხვა მწერლები, რომლებმაც ჯეროვანი პატივი მიაგეს ხიდაშელის მოსვლას ლიტერატურაში, მაგრამ ხიდაშელი შეუმჩნეველი დარჩა ქართულ თეატრს. მან მხოლოდ გვიან იგრძნო. „მეშვიდე ცა“ დაიდგა ჯერ ბათუმის თეატრში, შემდეგ რუსთაველის თეატრში.

ქართულ თეატრში დიდი ადგილი დეკავა ე. წ. საწარმოო თემამ: რუსთაველის თეატრში დაიდგა დვორეცკის „უცხო კაცი“, გელმანის „დასაწყისი“, ი. რაიზმანისა და ე. გაბრიელოვიჩის „ჩვენი თანამედროვე“, ქუთაისისა და რუსთავის თეატრებში დაიდგა ვ. იაკაშვილის „პორიზონტს იქით“. სხვა პიესების დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ აღნიშნულიც საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა ფართოდ შეიჭრა ქართული თეატრის რეპერტუარში სწორედ ის ტენდენცია, რომელიც პირველად ქართველი მწერლის გ. ფანჯიკიძის რომანში იყო გაცხადებული. უდაო ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ, რომ საბჭოთა მწერლობაში გ. ფანჯიკიძემ პირველმა იგრძნო „საწარმოო თემის“ ფონზე წარმოქმნილი კონფლიქტების წიაღში ახალი ტიპის დაბადების კანონზომიერება — ლიტერატურისა და თეატრის განვითარების შემდგომმა პერიოდმა სავსებით დაადასტურა ეს.

ი. ანდრეევმა მართებულად შენიშნა („ლიტერატურაზე ობოზრენიე“. 1970 წ. № 3), რომ გ. ფანჯიკიძის ხიდაშელთან ბევრი რამ აკავშირებს ი. დვორეცკის ჩეშკოვს („უცხო კაცი“). ხიდაშელები, ჩეშკოვები ძლიერი, მებრძოლი ადამიანები არიან. მათი

წმინდა ადამიანური ნაკლი, რომელიც მეტწილად საყოფაცხოვრებო ურთიერთობათა ფონზეა შესამჩნევი, ვერ ამცირებს სიძლიერეს. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს „ჩვენი თანამედროვე“, არსებითად კინოსცენარი დაედო საფუძვლად, ამან ერთგვარად გაურთულა თეატრის მდგომარეობა. სპექტაკლის ამოცანა კი დიდი იყო. რეჟისორებს რობერტ სტურუასა და ნანა ხატისკაცს, მსახიობებთან ერთად, მხატვრულად უნდა გაეაზრებინათ ავტორების მიერ შეთავაზებული უაღრესად მწვავე პრობლემა. ასახვის სფეროს კი მრავალი პლანი და ასპექტი აქვს, რთულ მხატვრულ სიტუაციებში მოქცეული ადამიანები არა მარტო არკვევენ მოვლენათა არსს, არამედ თავიანთი ურთიერთობებით ზოგჯერ ამძაფრებენ კიდევ შექმნილ მდგომარეობას. ამიტომ ძნელი ხდება დადგინდეს ვინ არის მართალი, რა სოციალურ საფუძველზეა აღმოცენებული პოზიციათა შეპირისპირება, რა შრეებია სულის სიღრმეში ჩამარხული, როგორ უნდა იქნეს იგი ამოკითხული და გაშიფრული?

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „ჩვენი თანამედროვე“, ვინ არის მართლაც ჩვენი თანამედროვე, რა სულიერი ცხოვრების ადამიანია იგი? ერთ გმირს ეკუთვნის ესოდენ დიდი პატივი იყოს ჩვენი თანამედროვე, თუ ყველა მოქმედის სულშია მისი საწყისები განფენილი? ამ კითხვაზე პასუხს იძლევა რაიზმანისა და გაბრიელოვიჩის ნაწარმოები. მას თავისებური პასუხი გასცა თეატრმა.

მოვლენა იქიდან იწყება, რომ რესპუბლიკის ერთ-ერთი დიდი წყალსაცავის მშენებლობის მთავარი ინჟინერი ვახტანგ ქვლივიძე უარს ამბობს მუშაობის გაგრძელებაზე. მას მიაჩნია, რომ პროექტი უკვე მოძველებულია და საბოლოოდ სახელმწიფოსათვის საზიანო იქნება კაშხალის აშენება. მის აზრს მხარს უჭერს მეცნიერი მაქსიმე ნემსიწვერიძე, მეორეს მხრივ მუშაობის გაგრძელებას მოითხოვენ მინისტრი, მეცნიერი ცეცხლაძე, ასე რომ ერთმანეთს უპირისპირდება ორი პოზიცია, მათ შორის წარმოიქმნა კონფლიქტი. თითოეული ცდილობს დაამტკიცოს თავისი სიმართლე. ბრძოლა უხდებათ არათანაბარ პირობებში. მინისტრი და მისი მომხრეები იძლევიან ბრძანებებს, ღირეპტივებს. მათ არ შეუძლიათ შეაჩერონ დაწყებული მუშაობა, რადგან ამას მოყვება გეგმის შეუსრულებლობა, ფულის გადახარჯვა, დასაქმებული მუშახელის მოცდენა და ბოლოს, ამის გამო, იქნებ საფრთხეც შეექმნას მის

აღვილს, იქნებ დაკარგოს კიდევ ის, რითაც არის ძლიერი. ვახტანგ ქელივიძე კი უფრო საღად, გაბედულად, თანადროულად უყურებს ყველაფერს. მას არ ეშინია სიმართლისა, რაოდენ მტკივნეულიც არ უნდა იყოს იგი. ნუ ზოგატყუებთ ხალხს, ვუთხრათ რომ შევცდით, პროექტი არ ვარგა, საჭიროა თავიდან დაწყება. ამ სიმართლისათვის, სიახლისათვის, თავისუფალი და გულწრფელი აზროვნებისათვის მას ხსნიან თანამდებობიდან, მაგრამ არ ეშინია ამგვარი გადაწყვეტილებისა. ქელივიძეს სჯერა თავისი სიმართლის. მან იცის, რომ თუ შეგიძლია აღიარო ნაკლი, თუ ნამდვილი კომუნისტი ხარ, რატომ არ უნდა აკეთო ის, რაც გწამს და არა ის, რასაც ჩაგჩიჩინებენ? რატომ უნდა დალუნო თავი ამა ქვეყნისა ძლიერთა წინაშე თუ კი იცი, რომ ისინი მართალნი არ არიან? ასე გაბედულად, აქტიურად იბრძვის სპექტაკლი მანკიერებათა წინააღმდეგ.

ინჟინერმა ქელივიძემ იცის, რომ სიმართლის თქმა, გამარჯვება აღვილი არ არის, შეიძლება დამარცხდე კიდევ, დაკარგო სამსახური, მაგრამ ამით შენს მიერ წამოწყებული საქმე ახალ მიმდევრებს გაიჩენს, ახალი აზრი ახალ აზრს დაბადებს, და ბოლოს, არც იმ მინისტრებსა და თავმჯდომარეებს შერჩებათ, რომლებიც ხელს უშლიან მართალ ადამიანებს, ამუხრუჭებენ აზრის განვითარებას. ჩვენი ქვეყნის, პარტიისა და ხალხის ნამდვილი წარმომადგენლები არიან არა ეს ოფიციალური პირები, თანამდებობის ადამიანები, რომლებიც პარტიისა და ხალხის სახელით მბრძანებლობენ, არამედ ისინი, რომლებიც ნამდვილი კომუნისტური პრინციპულობით იბრძვიან, არ უფრთხიან წინააღმდეგობებს. აი, ესენი არიან ხალხისა და ქვეყნის ნამდვილი წარმომადგენლები, პარტიის ერთგული ჯარისკაცები. ასეთია ამ სპექტაკლის დაპირისპირებულ ძალთა იდეური საფუძვლები, მათი პოზიციების არსი.

ამ გაბედულად გააზრებულ სპექტაკლში ინჟინერი ქელივიძე თითქმის წარმმართველ როლს ასრულებს, იგი წინა პლანზე, არტისტული ენებით, ენერგიულობით, მსხვილი პლანით გამოხატავს თავისი გმირის პოზიციას.

სპექტაკლში კონფლიქტი მართო პროექტირების გამო არ ხდება, იგი კვლავ უფრო ზოგადდება, ვრცელდება მორალის, ოჯახის სფეროში, მაგრამ თავისი არსით იგი მაინც ერთსადაიმდევე საფუძველზეა აღმოცენებული. სამწუხაროდ სპექტაკლი პასუხს არ იძლევა

კონფლიქტის ყველა მიზეზზე, არ ხდება მათი ნათელი მოტივაცია. სქემატიზმი და ფრაგმენტულობა გაურკვევლობისა და ემპირიულობის დაღს ასვამს მთელ რიგ სცენებს, როლებს.

ფრაგმენტულობისა და არაკონკრეტულობის ილუზიას აძლიერებს დეკორატიული გადაწყვეტაც. ეკრანი და პროექტირება არაფერს სძენს სპექტაკლს, არ ეხმარება ხასიათების გახსნაში. საერთოდ წარმოდგენაში საცნაურია ილუსტრაციულობა, იგი ეხება წარმოდგენის არა მხოლოდ ვიზუალურ მხარეს, არამედ ზოგჯერ ტექსტუალურ მასალასაც კი. განსაკუთრებით ბევრია სადაო და საკამათო მეორე მოქმედებაში. იგი პირველისაგან საგრძნობლად განსხვავდება — ზანგასმულად პირობითი თეატრალური აზროვნება თავისთავად ნაცადი ზერხია და არა ერთი წარმატება მოჰყოლია თეატრალურ პრაქტიკაში, მაგრამ ამ შემთხვევაში მან კიდევ უფრო რელიეფურად წარმოაჩინა ინსცენირების ფრაგმენტულობა, დაიკარგა ატმოსფერო, რომელშიც უკეთ უნდა გამოვლენილიყო კონფლიქტის არა მარტო იდეური, პოზიციური მხარე, არამედ ადამიანთა ინტიმური და საქმიან ურთიერთობათა ხასიათიც. ფსიქოლოგიური განწყობილებანი, ის სიტუაციები, როცა ადამიანები ფიქრობენ, არკვევენ თავიანთ პოზიციებს, უფრო ბუნებრივ გარემოში რომ მოქცეულიყო, მეტი იქნებოდა სპექტაკლის ზემოქმედების ძალაც.

მიზანშეწონილი არ იყო ე. გაბრიელოვიჩისა და ი. რაიზმანის ჰეისის გადმოქართულება, მოქმედების საქართველოში გადმოტანა და მოქმედი პირების ქართული სახელებითა და გვარებით შეცვლა. განა ასე უფრო ახლობელი გახდება ნაწარმოების პრობლემა? მას ხომ სრულიადაც არ სჭირდება ასეთი მიზნოვნა ქართულ სინამდვილესთან? ამით ჰეისის ხასიათებში ხომ არაფერი შეცვლილა, გადმოქართულების ამგვარი პრაქტიკა ტროას ცხენებითაა. იგი არაქართული ბუნების ადამიანთა ქართულობის პრეტენზიას აცხადებს. ასეთი ილუზიები სრულიადაც არ რგებს საქმეს. გადმოქართულების ასეთ ტრადიციას თავის დროზე წინ აღუდგნენ ილია და აკაკი. ერთი ანალოგიური შემთხვევის გამო ილია წერდა: „პირდაპირ ნათარგმნი ხშირად „გადაკეთებულის“ სახელით აგვეტუზება ხოლმე თვალწინ“. ასეა აქაც! მაგრამ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ჩვენი თანამედროვე“ ყურადღებას იქცევს არა იმიტ, რაც მასში სუსტია, რაც არ გამოვიდა, რასაც აკლია მხატვრული სიღრმე, არამედ უაღრესად თანადრო-

ული, მძაფრი და დიდმნიშვნელოვანი პრობლემების წამოჭრით. იგი ჩვენში იწვევს ათას ფიქრსა და გრძნობას. აღძრავს სიმაართისათვის ბრძოლის ჟინს, მისთვის მხარდაჭერის სურვილს. ჩვენ თანაუგრძნობთ სპექტაკლის გმირებს, რომლებიც იბრძვიან, რათა იცხოვრონ ისე, როგორც მათ სწამთ, ისრამონ პატიოსნად, იყვნენ შეურიგებელნი ძველისა და დრომოქმულისადმი. ტრაგედული, სტერეოტიპული ცხოვრების წესის რღვევა წარმოდგენაში უმტკივნეულოდ არ ხდება. თვით მთავარი გმირის პირადი ცხოვრება, ოჯახიც დარღვეულია, რღვევა და დისჰარმონია მეფობს მის ირგვლივ, მაგრამ იგი ძლიერი ადამიანია და სიძნელეების არ ეშინია. ასეთი ადამიანის მხარეზეა მაცურებელი, ამიტომ უკრავს მას ტაშს.

ხალხს უყვარს, როცა სცენაზეა მისი თანამედროვე. ფაქტია, რომ მაცურებელთა დასწრების სტატისტიკის მიხედვით თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ პიესებს დიდძალი მაცურებელი ჰყავს. ამის მაგალითად მარტო დუმბაძის ნაწარმოებების დადგმებიც კმარა. უშუალოდ საბჭოთა თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებით მაცურებლის დაინტერესების ბევრი სხვა ფაქტის დასახელებაც შეიძლება. წლების მანძილზე დიდი წარმატებით იღვმებოდა გურამ ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი“. მოთხრობამ გამოქვეყნებისთანვე ცხოველი ინტერესი, აზრთა სხვაობა გამოიწვია. ნაწარმოების მამხილებელი პათოსი ზოგს გაზვიადებულად ეჩვენა, სწორედ იმიტომ, რომ მასში ბევრმა საკუთარი თავი შეიცნო, მაგრამ მწერლის სიმართლემ თავისი გაიტანა. მკითხველმა და მაცურებელმა მიიღო როგორც გულისტკივილით ნათქვამი შეგონება „ზნეობრივი მსაჯულისა“. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში მკვეთრად, აქტიორული ოსტატობით გამოიხატა ცხოვრების მანკიერებათა წინააღმდეგ მებრძოლი ახალგაზრდობის იმედები; უკანასკნელი წლების თეატრალურმა ცხოვრებამ, ცხადყო, რომ თეატრი დიდ აქტიურობას იჩენდა და იჩენს მანკიერებათა მხილებაში. დაიწერა და დაიდგა პიესები, რომლებიც მოქალაქეობრივი პირდაპირობით, დიდი გულისტკივილით ლაპარაკობდნენ ადამიანთა ყოფაში, მათ მორალში, შეგნებაში წარმოქმნილ ნაკლოვანებათა შესახებ. თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის საფუძველს წარმოადგენდა მხილების პათოსი, რომელიც თავისი არსით მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპების გამარჯვებას ემსახურებოდა.

მუშათა კლასის ცხოვრების მწვერველ საკითხია განხილული გელმანის პრესაში „პრემია“, რომელიც რუსთაველის თეატრში „დასაწყისის“ სახელოდებით დაიდგა. მუშებმა უარი თქვეს პრემიაზე. თითქოს მოულოდნელი ფაქტია, მაგრამ პრემიაზე უარის თქმის მოტივების ახსნას ჩვენ დიდმნიშვნელოვან პრობლემებთან მივყავართ. ირკვევა იმ საფუძვლების სიყალბე და მცდარობა, რომელმაც ამ მდგომარეობამდე მიიყვანა ხალხი. აქ ირკვევა მუშების მაღალი ზნეობა, მათი პრინციპულობა. იმდენად მძაფრდება სიტუაცია, რომ ქარხნის ხელმძღვანელის ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თავისი პუბლიცისტური სიმძაფრით, პარტიული პირდაპირობით გამოირჩევა ალ. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“. აქ წამოჭრილია პარტიული მუშაობის სიწმინდის, ადამიანთა ზნეობრივი ნორმების დაცვის, მათი საზოგადოებრივი ყოფის აქტუალური პრობლემები.

სკკპ XXVI ყრილობის, გადაწყვეტილებებში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ახალი ადამიანის ჰარმონიული განვითარების პრობლემას. კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ხალხის იდეური აღზრდის სამუშაოებათა კომპლექსში კი თეატრს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უჭირავს. ქართული თეატრი, ხელმძღვანელობს რა ყრილობის გადაწყვეტილებით, აღრმაფებს და ავითარებს თეატრის ცხოვრებასთან კავშირის ტრადიციას, რეპერტუარში მეტ ადგილს უთმობს თანამედროვე თემებს, ქართულ და ნოდმე ხალხთა ნაწარმოებებს. საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან შეიქმნა „მეგობრობის თეატრი“, რომელიც მოძმე ხალხთა თეატრალური კულტურის მიღწევების ნამდვილი პროპაგანდისტი გახდა.

თეატრალურ პრაქტიკაში დამკვიდრდა მოძმე ხალხთა პიესების დადგმის სასიკეთო ტენდენცია. მეორეს მხრივ საბჭოთა კავშირის მრავალ თეატრში იდგმება ქართველ ავტორთა პიესები. და ეს ყველაფერი უმთავრესად განაპირობა ხალხთა მეგობრობის, ურთიერთდაახლოებისა და გამდიდრების იმ პროცესმა, რომელიც საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში ხდება. ახლა ქართულ პიესებს, ქართველი ხალხის ცხოვრების სურათებს უყურებს ათიათასობით ადამიანი მოსკოვისა და ლენინგრადის, კიევისა და ხარკოვის, ტაშკენტისა და ერევნის, ბაქოსა და რიგის, ტალინისა და კიშინიოვის, ოდესის, ჩელიაბინსკის, იაკუტიის თეატრების სცენებზე, ჩვენს

თეატრს და დრამატურგიას მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე არ ჰქონია ასე ფართო ასპარეზი, არ ჰყოლია ასე დიდი აუდიტორია. ქართული მუსიკალური და დრამატული ნაწარმოებები გავიდა საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეთაც.

ჩვენი პარტიისა და სახელმწიფოს სამშვიდობო პოლიტიკის, სოციალისტური თანამეგობრობის საფუძველმა, ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ატმოსფერომ, ქართულ თეატრს საშუალება მისცა გასულიყო ფართო სარბიელზე. წარსულში, თეატრის მოღვაწეებს ოცნებაც კი არ შეეძლოთ ქართული თეატრის ამგვარ ექსპორტზე. ახლა კი ჩვენი თეატრები მოგზაურობენ საზღვარგარეთ. გააქვთ ქართული თეატრის მიღწევები, იცავენ საბჭოთა თეატრის სახელსა და ღირსებას. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი მომენტი აქვს თეატრის ცხოვრებისა, მაგრამ რამდენადაც ღიძია სამოქალაქო ასპარეზი, რაც უფრო მეტი თვალი უყურებს ჩვენს თეატრს, მით უფრო მეტი მოეთხოვება მას. ჩვენ გვჭირდება მიზანსწრაფული, ნათელი და დიდი იდეების ხელოვნება. ხელოვნება, რომელიც ემსახურება ხალხს, ეხმარება პარტიას ახალი ადამიანის ფორმირებაში, ზემოქმედების უდიდესი ძალა, რომელიც თეატრს გააჩნია, სწორედ უნდა იქნეს გამოყენებული. იმ წარმატებებთან ერთად, რომელიც თეატრმა და დრამატურგიამ მოიპოვა „თეატრალური დროის“ იმ მონაკვეთზე, რომელსაც დღევანდლობა ჰქვია, რასაკვირველია, ცოტაა მოთხოვნილება იმ მასშტაბების ფონზე, რომელსაც ახლა ჩვენი დრო და ჩვენი ცხოვრება მოითხოვს. მაგრამ პროცესი გრძელდება. თეატრების აფიშებზე ჩნდება ახალი პიესები. საგულისხმოა ერთი მომენტიც: ცხოვრებაში წარმოქმნილ ნეგატიურ მოვლენებზე უფრო თამამად, პირდაპირ და ხმამაღლა ითქვა რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის მიერ მაღალ ტრიბუნიდან, ვიდრე ეს ჩვენი დრამატურგიების პიესაშია გამოხატული. თეატრი და დრამატურგია მხატვრული ძალით, მთელის სიღრმით უნდა სწვდებოდნენ მოვლენების არსს. ამასთანავე, სცენაზე უნდა ენახოთ არა მარტო ის, თუ როგორი არ უნდა იყოს ესა თუ ის მოვლენა, ესა თუ ის ადამიანი, არამედ ისიც (და ეს არის მთავარი), თუ როგორი უნდა იყოს იგი. ღიძია მაგალითის ძალა. ამ მხრივ იყო მნიშვნელოვანი რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, სადაც გამოჩნდა სიმართლისათვის მებრძოლი პარტიული მუშაკის სახე. ეს იყო არა შე-

ლამაზებული, წინააღმდეგობათა გარეშე ძლევამოსილი გმირი, არამედ რთული, ადამიანური განცდებით მდიდარი, ათასგვარ წინააღმდეგობებში გახლართული პარტიული მუშაკი, რომელსაც აქვს რწმენა თავისი საქმისა, სიყვარული მშრომელი ადამიანებისა, არის პარტიისა და ხალხის ერთგული.

პარტიული და სამეურნეო ზელმძღვანელების ცხოვრების თემამ ქართული დრამატურგიის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია 70-იან წლებში („დღის წესრიგში ერთი საკითხი“, „რაიკომის მდივანი“, „როცა ქალაქს სძინავს“ და სხვა). მან მეტი იდეური სიმახვილე შემატა თეატრების რეპერტუარს, უფრო მრავალფეროვნად წამოაჩინა ხალხისათვის თავდადების იდეა.

ქართულ თეატრში რაოდენობრივი თვალსაზრისით თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი საკმაოდ ბევრი პიესა იდგმება. მაგრამ სამწუხაროდ, საკმაოდ უხვად გვხვდება ისეთი პიესები, სადაც თანამედროვეა მხოლოდ პიესის ავტორი და დაწერის დრო. ამგვარი პიესები ზოგჯერ სახელს უტეხენ თანამედროვეობის თემასა და თვით ცნებასაც კი. უფერულ, შაბლონურ, უინტერესო სტერეოტიპულ პიესათა მოძალების წინააღმდეგ ბრძოლის საუკეთესო საშუალებაა მხატვრულად სრულყოფილ ნაწარმოებთა დაპირისპირება.

თანამედროვე თემა შედევრის უფლებას როდი იძლევა, იგი უფრო რთულია, უფრო მეტი ოსტატობა და ნიჭიერებაა საჭირო თანამედროვეობის თემაზე პიესის შესაქმნელად. რა დასაძალია და ჩვენ დრამატურგებს შორის ცოტა როდია ისეთი, რომელსაც პიესის მხოლოდ თემატური აქტუალობით უნდა ფონს გასვლა.

თეატრის თანამედროვეობას მრავალი პლანი და ასპექტი აქვს. იგი მოიცავს თემატიკის, სტილისტიკის, აქტიორული და რეჟისორული აზროვნების სფეროებს.

თანამედროვეობის გარეშე თეატრი მუზეუმად იქცევა. ამიტომ იგი მუდამ ცხოვრების ავანგარდში უნდა იდგეს. უნდა განიცდიდეს მუდამ განახლებას. ერთი სიტყვით, ისეთივე უნდა იყოს, როგორიც იქნება თვით ცხოვრება.

თეატრის უკვდავება მის თანადროულობაშია. თეატრი არსებობს მხოლოდ თავისი დროისათვის, თავის კონკრეტულ მაყურებლისათვის. მას შეუძლია წარსული და მომავალი აწმყოდ აქციოს, თანამედროვე ადამიანს მიუძღვნას ყველაფერი, რასაც

სცენური ცხოვრება მოიცავს. აქ ისტორიული წარსულიც თანამედროვეის თვალთ შოიხილება. „ძველი“ ცხოვრებაც თანამედროვე მაყურებლის სულის ნაწილი ხდება. თეატრში ისტორიული გმირი გარკვეულ პირობით სახეს იძენს, რადგან იგი ცოცხლდება დღევანდელ მსახიობში.

რატომ ხდება, როცა ზოგჯერ კლასიკურ ნაწარმოებს ზურგს აქცევს მაყურებელი? მხოლოდ იმიტომ, რომ თეატრმა ვერ გააცოცხლა იგი, მასში ვერ ამოიკითხა თანამედროვეობისათვის საინტერესო პრობლემა. შეორეს მხრივ, ზოგჯერ ჩვენს დღევანდლობაზე დაწერილი პიესა არ მიიღო მაყურებელმა. მიზეზი აქაც იგივე გახლავთ, რაც პირველ შემთხვევაში. ასე, რომ სცენაზე თანადროულობის პრობლემა გლობალურ ხასიათს ატარებს.

დრამატურგიის ყველა ფორმა — იქნება ეს ტრაგედია თუ კომედია, თეატრში მხოლოდ თანამედროვეობის თვალთ უნდა იკითხებოდეს. ამ ერთიან საფუძველზე აღმოცენდება ხოლმე ათასი ფორმისა და ხასიათის სპექტაკლი.

თანამედროვე თეატრს პირობითი სცენური აზროვნების უმდიდრესი არსენალი გააჩნია, იგი კარგ ფუნდამენტს ქმნის მრავალფეროვნად წარმოსახოს თანადროული პრობლემების ძიება.

მხატვრული ფორმები შეიძლება ათასჯერ შეიცვალოს, იცვლებიან შეხედულებები, ზნეობრივი ნორმები, ქვეყანა ეძლევა ახალსა და ცვალებად განწყობილებას და თეატრიც განაგრძობს ბრძოლას ახალი იდეებისათვის. თავისი თანამედროვეობისაგან განდგომით არ უცხოვრია არც ერთ დიდ შემოქმედს. თავისი დროის დიდი მესტიყვენი იყვნენ პომეროსი და დანტე, შექსპირი და ტოლსტოი, ბალზაკი და სერვანტესი. თავიანთი დროის მღელვარე პრობლემებს მიუძღვნეს მთელი შემოქმედება რუსთაველმა და გურამიშვილმა, ილიამ და აკაკიმ, ვაჟამ და ბართალმეომ. თითქოს ყველა შემოქმედის აზრი გამოხატა გალაკტიონმა, როცა თქვა:

„ნუ მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ,
დროის, ეპოქის და სივრცის გარეთ,

დრო, დრო აღნიშნე! მოაწერე ლექსს
ეს წელიწადი, დღე და საათი“.

დროის ეს პულსაცია უნდა იგრძნობოდეს თეატრში, თითქოს დღესააო დაწერილი, ისე ისმის წარსულიდან დიდი ადამიანების ხმა,

რომელიც მაღალ მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობასა და ქვეყნისადმი თავდადებაზე ქადაგებენ. ვისაც ღრმად და გულწრფელად არ უყვარს თავისი დრო, ვინც მის განკარგებისათვის არ იბრძვის, არ შეიძლება ის დიდი შემოქმედი იყოს. ამ ბრძოლაში ისმის ნამდვილი პატრიოტის გულისხმაც. დიდი მოაზროვნე ნიკო ნიკოლაძე ასე მომართავდა საქართველოს: „მას აქეთ, რაც შე ჩემს თავს ღიწნობ. მე ერთი წადილის მეტი არა მქონია. ერთი ღმერთის გარდა სხვისთვის თავყვანი არ მიცია, მე შენ მიყვარდი, შენ ნუშანდი. შენ გემსახურებოდი ავად თუ კარგად, როგორც შემეძლო, როგორც ჭკუა მიჰქრიადა. მე შენ მიყვარდი, რომლის ბედი და უბედობა ჩემი საკუთარი ავი და კარგი მეგონა, მე დამივილია მთელი ერობა და ზეჲრ ჩინებულ ქვეყანაში, ბევრ აღმტაც საზოგადოებაში გამიტარებია თვეები და წლები, მაგრამ ყველგან და ყოველთვის, სადაც კი ვყოფილვარ, ერთი საგანი მქონია, — შენთვის სამსახური, შენი სარგებლობა. არც საფრანგეთის ამღელვებელ აღმტაცებელ ცხოვრებას, არც პეტერბურგის განსაცდელით მიმზიდველ საზოგადოებას, არც იტალიის მშვენებას, არც შვეიცარიის თავისუფლებას, არასოდეს, არც ერთი წამის განმავლობაში არ მოუხიბლავს ჩემი გონება და გული, არ შეუცდენივარ და არ მიუზიდივარ, თუმცა ახალგაზრდა კაცის გულზე გვარიანი გავლენა აქვს იქაური დიდი სახელის და დიდი გავლენის იმედს... იმის მაგიერ, რომ იქაურ ცხოვრებას მივებირე და სხვებივით დამევიწყებინა ჩემი ერთი ნამცეცა ქვეყანა... მე ნიადაგ შენზე ვფიქრობდი, რომ სადმე როგორმე, სადაც კი ყოფილიყო, შენთვის ცოტაოდენი სარგებლობა მაინც მომეტანა“...

განა ამ სტრიქონებში არ ისმის დიდი ილიას სულის წადილი. როცა ჭაბუკი პეტერბურგიდან ბრუნდებოდა თავის სამშობლოში? რაკი ჩვენს წინაპრებს ასეთი გრძნობა ჰქონდათ, ბუნებრივია დიდ საქმეებსაც აკეთებდნენ. ის, რაც უნდა გაკეთდეს შემოქმედებაში, პირველ რიგში ისევ და ისევ თანამედროვე ცხოვრების მხარში დგომაა, სხვაგვარად ძნელია ხელოვანი ემსახუროს ხალხს, იყოს მისი აზრის გამომსახველი, მისი სულის მესაიდუმლე.

თეატრი არ არის მუზეუმი. როგორც კი ასეთად იქცევა იგი, ჰკარგავს ცოცხალ კავშირს დროსთან და კვდება.

1933 წლის ივნისს ვახტანგოვის თეატრის სცენიდან ამაყად გაისმა ს. ანბეტელის სიტყვები: „ჩვენი ყველაზე დიდი მასწავლე-

ბელი — ჩვენი საბჭოთა ცხოვრებაა“. აი რა უანდერძეს დიდმა წინაპრებმა თანამედროვე ქართულ თეატრს.

თანამედროვე ქართული თეატრი ეძებს პასუხი გასცეს ცხოვრების მიერ წამოჭრილ პრობლემებს. რეპერტუარში წამყვანი ადგილი დაიკავეს თანამედროვეობის ამსახველმა პიესებმა. მკვეთრად გაიზარდა ქართული დრამატურგიის წილხვედრი. დაუდგმელი არ რჩება ქართველი მწერლის თითქმის არც ერთი ასე თუ ისე ღირებული ნაწარმოები.

70-იანი წლების თეატრალური ტენდენციების უპირველესი ნიშანი ცხოვრებასთან აქტიური კავშირის ძიება გახლდათ. თვით ფაქტი ამგვარი ძიებისა ცხადია ახალი არ არის, მაგრამ თეატრი ესწრაფოდა მოეძია ახალი გამომსახველობითი საშუალებები. ეს იყო რთული და მრავალწახანაგოვანი პროცესი, რომელსაც ათასი შრე და განზომილება ჰქონდა. ადამიანის პოეტური საწყისების წამოჩენის, სულის სიღრმეების ზუსტად ამოკითხვის რთულ პროცესში თეატრი ამდიდრებდა თავის მხატვრულ არსენალს. თეატრში კვლავ მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს ნ. დუმბაძის ნაწარმოებები. მაღალი ჰუმანიზმი, ადამიანისადმი დიდი სიყვარული უდევს საფუძვლად ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს და სწორედ ეს იზიდავს მაყურებელს. მას სჯერა მწერლის მართალი სიტყვისა. ამიტომ არის, რომ ნ. დუმბაძის ნაწარმოებები ყოველწლიურად არის სეზონის რეპერტუარში. თეატრის ყურადღების გარეშე არ რჩება მწერლის არც ერთი მოთხრობა. თეატრი მასში ეძებს თავის სათქმელს. ნ. დუმბაძის „კუქურაჩა“ დაიდგა ტელევიზიაში, რამდენიმე თეატრში. მის ნაწარმოებთა გმირებს აქვთ პირველქმნილი უშუალობა. ისინი ნამდვილი ბუნების შვილები არიან.

70-იანი წლების საბჭოთა თეატრში არსებით ტენდენციად იქცა ე. წ. „საწარმოო თემა“. თვით ცხოვრებამ მოითხოვა მისი წარმოჩენა და არა სარეპერტუარო კონიუნქტურამ. მილიონობით ადამიანი დროის დიდ ნაწილს უშუალოდ წარმოებაში ატარებს. ადამიანის სულიერი ცხოვრების ასეთი მოსაზღვრე და გარკვეული ლოკალიზება, ერთობ სარისკო ტენდენცია გახლავთ. ჩნდება ერთფეროვნებისა და ხასიათების ნივირების საფრთხე, თავს იჩენს „იდეების რუპორიზაცია“, რაც საფუძველშივე ეწინააღმდეგება დრამატული ხელოვნების ბუნებას, მაგრამ არის ცალკეული მიღწევებიც, მათ შორის არის გელმანის პიესა „ჩვენ ქვე-

მორე ხელისმომწერნი“, ი. რაიზმანისა და ე. გაბრიელოვიჩის „ჩვენი თანამედროვე“, ი. დვორეცკის „უცხო კაცი“. ქართული დრამატურგიიდან ამავე თემატურ რეალშია მოქცეული ვ. იაკა-შვილის „პარიზონტს იქით“. მაგრამ ახალი ტიპის წარმოჩენის ფაქტი უფრო ადრე მოხდა გ. ფანჯიკიძის ნაწარმოებში „მეშვიდე ცა“. ი. დვორეცკის ჩეშკოვი თავისი ბუნების საწყისის იღებს გ. ფანჯიკიძის ზიდაშელის სახეში. ზიდაშელი პირველი მოგვლი-ნა, რომელმაც ბევრი მიმდევარი გაიჩინა მთელს კავშირში.

„ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნის“ მოქმედება ხდება მატარე-ბელში. ერთი მშენებლობის ირგვლივ შექმნილი სიტუაცია გამ-ძაფრებულია მოქმედ პირთა მკვეთრი შეპირისპირებით. ერთის მხრე არიან რევიზორები, რომლებმაც დააფიქსირეს დაუმთავრე-ბელი მშენებლობის ფაქტი და ვიზა არ მისცეს ჩაებარებიანთ იგი, მეორეს მხრე არიან ისინი, რომლებიც მხოლოდ გეგმის შესრუ-ლებას ესწრაფვიან. ერთი შეხედვით თემა საკმაოდ შაბლონურია. თითქოს არასაინტერესო უნდა იყოს მაყურებლისათვის, მაგრამ ა. გელმანის დრამატურგიული ოსტატობა საინტერესოდ აქცევს ამ მოვლენას. ცოცხალი, ვნებანი, ყოფითი დეტალებით მდიდარი ხასიათები, მართალი მხატვრული სიტუაციები და ბუნებრივი ურ-თიერთობანი სასურველ წანამძღვრებს ქმნიან სპექტაკლისათვის.

პიესა დაიდგა რუსთაველის თეატრში და დიდი მოქალაქეობ-რივი ჟღერადობა შეიძინა. რეჟისორმა გია ანთაძემ ზუსტად იგრძნო პიესის დრამატული ბუნება. გონივრულად მოიაზრა ნა-წარმოების სცენური ვარიანტი. რეჟისორი ხაზგასმით ამძაფრებს კიდეც სცენურ ატმოსფეროს, რათა ამ დამუხტულ გარემოში მომხდარ სულიერ აფეთქებებს მეტი ძალაც ჰქონდეს. მაღალი მო-ქალაქეობრივი პოზიცია უკარნახებს წარმოდგენის შემქმნელ ჯგუფს, რათა არ დაუშვან წინააღმდეგობათა შერბილება, ვნება-თაღვლის განელება და ჩვენ წარმოდგენის ფინალში გვესმის სულისშემძვრელი მოწოდება, საქმეში ჩაერთოს გენერალური პროკურორი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ისევე ვრცელია ბრძოლის მაშტაბები, როგორც თვალსაწიერი გენერალური პროკურორისა:

ჩვენს რთულსა და საინტერესო ეპოქაში, როცა ასეთ ფართო მასშტაბებშია წარმოდგენილი ადამიანთა ურთიერთობანი არ შე-იძლება პიესის გმირთა კარჩაკეტილი ცხოვრება. არ შეიძლება თეატრი არ გრძნობდეს. ეპოქის ამ თავისებურებას, მის განზომი-

ლებებს. თეატრს არ დაუკარგავს ტრიბუნის მნიშვნელობა და ეს სპექტაკლიც ამის დასტურია. ამგვარი მნიშვნელობისა იყო თამაზ ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობისათვის“. სპექტაკლში ჩანს თეატრისა და ავტორის სწრაფვა, გულახდილად გამოხატონ ესოდენ რთული პრობლემები ადამიანთა ზნეობრივი ურთიერთობისა, შემოქმედებითი წინააღმდეგობების ამოხსნის პროცესი მოითხოვს სულის უღრმეს სფეროებში წვდომას და თეატრის წაღილიც ეს არის. თ. ჭილაძემ თეატრში მოიტანა თავისი განსხვავებული მხატვრული სინამდვილე, რომელიც რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს ეფუძნება. ზნეობრივ სფეროში გადატანილი კონფლიქტი თეატრის ანალიტიკურ აზროვნებას მოითხოვს. ანალიტიკურისა და ემოციურის სინთეზში ვლინდება ხასიათების ბუნება.

კ. მარჯანიშვილის თეატრში, ბათუმისა და გორის თეატრებში სრულიად განსხვავებული ფორმით წარმოსდგა შინაგანი მონოლოგით მდიდარი თ. ჭილაძის „ბუდე მეცხრე სართულზე“.

მორალურ-ეთიკური პრობლემა, რომელიც თანამედროვეობისა და წარსულის შერწყმის, მათი აეკარგიანობის, დაახლოებისა და დაშორების რთულ პროცესში იშლება, ნათლად გამოხატავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომწიფებულ ზნეობრივი პრინციპების აქტუალობას.

თეატრების სპექტაკლები დაფუძნებულია ხალას ლიტერატურულ პირველწყაროს. მის წიაღში იბადება მაღალი ჰუმანური პრინციპები, გმირებს უნიჭებათ საკუთარ ქცევათა და განზრახვათა მკაცრი კონტროლის უფლება. იგრძნობა ახალ ზნეობრივ კატეგორიაში გადასვლის სირთულე. გმირთა ფსიქიკური ენერგია დამუხტულია რთულ სცენურ სიტუაციებში, მისი განტვირთვა და გამოვლენა მსახიობებისაგან მოითხოვს დიდ შინაგან ძალას, სიმართლის გრძნობას და ოსტატობას. სულ სხვადასხვაგვარად გაიზიარა თითოეულმა თეატრმა თ. ჭილაძის პიესა.

ადამიანის ზნეობრივი არსის პრობლემა ყოველთვის აწუხებდა თეატრს. სულიერი განწყენდის რთულ კომპლექსში ვლინდებოდა თეატრის დიდი მისია აღეზარდა ადამიანი. აღზრდის ფაქტორი კი იმდენად რთულია და მრავალწახნაგოვანი, რომ იგი თეატრებისაგან მოითხოვს მხატვრულ საშუალებათა არსენალის სიმდიდრეს, მისი თვალსაწიერის სიფართოვეს. თანამედროვე თეატრში ერთ-ერთი არსებითი მნიშვნელობის მოვლენა გახდა მორა-

ლუარ-ეთიკური საკითხების მხატვრული კვლევა. ეს სრულიად არ არის „კამერული“ თემა. იგი იმდენ შრეებსა და შენაკადებს, იმგვარ სივრცეებს მოიცავს, რომ თეატრს საშუალება ეძლევა ფართო მონაწილეობა მიიღოს ადამიანის აღზრდაში. მხატვრული სიტუაციები, რომელსაც თ. ჭილაძის პიესები გვთავაზობენ, უაღრესად ცხოვრებისეულიცაა და მასთან ბევრად ამაღლებელიც. ერთსადაიმთხვე დროს, დრამატიზირებული პოეტური შუქით არას განათებული. აზრი და ემოცია ერთი მხატვრული მოვლენაა და არსად არ ეთიშებიან ერთმანეთს. ემოციური აზროვნების ხასიათი ცხოველყოფილობას ანიჭებს პიესებს.

ქართულ თეატრში გამოჩნდა პოეტური საღამოების მოწყობის მაგალითებიც.

რუსთაველის თეატრმა, ქუთაისის და თელავის თეატრებმა წარმოადგინეს ლიტერატურული სპექტაკლები, რომელსაც აერთიანებს ხალასი პოეტური განცდა. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ომში დაღუპული პოეტების ლექსები იყო ძირითადი მოტივი, ქუთაისის თეატრის წარმოდგენაში კი საერთოდ ომის თემაზე დაწერილი ლექსები, თელავის თეატრში ხალხური პოეზია იყო უპირატესად. ყველა შემთხვევაში მიღწეული იქნა დიდი ადამიანური სიტბო, ლირიზმი, შეიქმნა პოეტური ატმოსფერო. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული თეატრის თანადროულობისათვის ბრძოლაში პირველად ჩაებნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებიც თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები არიან. რუსთაველის თეატრში ემოციურად და საინტერესოდ დადგა „რეკვიუმი“ ა. ვარსიმაშვილმა, სოხუმის ქართულ თეატრში მ. ანასაშვილმა დადგა ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. ზოლო მესხეთის თეატრში ნ. ქანთარიაშვილმა ლ. თაბუკაშვილის იგივე პიესა. ახალგაზრდების პოზიცია აქ ნათელია. ისინი ეძებენ თემებს, რომლებიც ახლობელია მათ სულთან, მათ მოქალაქეობრივ ინტერესებთან. „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ დაიდგა რუსთაველისა და კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე. ზოლო ქუთაისის თეატრში დაიდგა გ. ფანჯიკიძის „აქტიური მზის წელიწადი“.

ლაშა თაბუკაშვილის პიესის მორალურ-ესთეტიკური პრობლემა ქაბუკების სულის გახსნაში გადაწყდა, მათი რთული ურთიერთობის ფონზე გამოიხატა. ეს არის ერთი მთლიანი, რაღაც პოეტური შინაგანი მონოლოგის მსგავსი აღსარება სიჭაბუკის ტყი-

ვილისა, სიხარულისა... თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი დრამატურგიული მრავალსახეობის ერთ-ერთი საყურადღებო მაგალითია ლ. როსებას პიესა „პრემიერა“ მარჯანიშვილის თეატრში. ცოცხალი ხასიათები, დამაჯერებელი სიტუაციები, ნაცნობი არტიკული გარემოს გადმოცემა არა ერთი აქტიორული წარმატებით აღინიშნა. „პრემიერის“ თემა და ატმოსფერო უფრო გაღრმავდა და გართულდა ამავე ავტორის მეორე პიესაში „პროვინციული ამბავი“.

ახალგაზრდა დრამატურგებთან მუშაობის კარგი მაგალითი გვიჩვენა მეტეხის თეატრმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ა. ჩხიკვიშვილის „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“. მწერალი ზუსტად გრძნობს ახალგაზრდა თაობის გარკვეულ ნაწილში წარმოქმნილ განწყობილებას, მსოფლშეგრძნებას, რაც პიესაში გამოხატულია სიმართლით, ტკივილით.

ათეული წლების ქართულ თეატრში თავისი გამორჩეული ადგილი აქვთ ცნობილი დრამატურგის კ. ბუაჩიძის პიესებს: გორის თეატრის სცენაზე დაიდგა „მეცარი ქალიშვილები“ — გონება-მახვილური და ხალისიანი კომედია. პიესამ გაუძლო დროის გამოცდას და ეს ცოტას არ ნიშნავს. ზოლო მრავალი წელია ქართული თეატრის რეპერტუარშია მისი „ეზოში ავი ძაღლია“.

ჩვენი თანამედროვეობის მტკივნეული პრობლემები აწუხებს მარიკა ბარათაშვილს. მის პიესებში პოეტურად ისახება ცხოვრების განკარგების იმედი, ადამიანთა ურთიერთობანი. მესხეთის თეატრმა დადგა მისი „ცეკვა-სიმღერის მასწავლებელი“.

თელავის თეატრის სცენაზე დაიდგა ოტია იოსელიანის „საურამე გზებზე“. ნიჭიერმა მწერალმა კვლავ გვიჩვენა ნათელი და მართალი ადამიანები.

60-იანი წლებიდან მოყოლებული თითქმის ყოველ ახალ სეზონს ახალი პიესებით ხვდება აკ. გეწაძე. ქართულ თეატრში წარმატებით იდგმება მისი არა ერთი პიესა. რამდენიმე თეატრმა დადგა „ბერბიჭა“, რომელიც რეალისტური სიმართლით, დიდი გულწრფელობით ხატავს ადამიანთა სახეებს, რომელთაც სერიოზული პრობლემები აწუხებთ.

პრობლემატურობით, საკითხთა სიმწევით გამოირჩევა ალ. ჩხაიძის პიესები „შთამომავლობა“, „თავისუფალი თემა“, „ღღის

წესრიგშია ერთი საკითხი“. ყოველ მათგანში იგრძნობა სწრაფვა თანადროული პრობლემების წამოჩენისა.

ბოლო წლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა იყო გურამ ბათიაშვილის „ვალის“ დადგმა ქუთაისისა და რუსთავის თეატრებში; მან ფართო განზოგადებული მნიშვნელობა შეიძინა. იგი შეეხო ქართველი და ებრაელი ხალხის ძმობის სათავეებს, მის საუკუნოვან თანაარსებობას, ჭირთა და ღვინათა ერთობას. ებრაელების საქართველოდან წასვლის თემა განცდილია დიდი უშუალობითა და ისტორიული დრამატიზმით. საუკუნეების მანძილზე ქართულ მიწას შესისხლხორცებული ებრაელობა, ნამდვილი ძმობით დაკავშირებული ქართველი ერის ჭირთან და სიხარულთან დღეს აჭრილან და წასულან საზღვრებს მიღმა, წასულან, მაგრამ გულის ნაწილი აქ დარჩენიათ. სულის სიღრმეში განუცდათ მიწას მოწყვეტის ტრაგედია. ქართველი და ებრაელი ხალხების ათასწლოვანი ძმობის ჰიმნივით ისმის „ვალის“ მოტივი. გ. ბათიაშვილი არა მარტო ებრაელთა სულის ჭრილობას შეეხო, არამედ ქართველი აუდიტორიაც შეაფიქრინა, მასაც მძაფრად განაცდევინა დაშორების ტკივილი. ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების ერთ-ერთი რთული მოვლენა გახლავთ ის, რაც ბათიაშვილმა თქვა პიესაში. თეატრებმა კი ჭეშოვანი პატივი მიაგეს ესოდენ საპატიო და პასუხსაგებ თემას. მწერლის სწორმა იდეურ-მხატვრულმა კონცეფციამ, მისმა საოცარმა გულახდილობამ და უშუალობამ, თემის ნიჭიერად მოსაზრებამ, ადამიანურმა სითბომ პიესას წარმატება მოუტანა.

საინტერესო ხედვით, ფორმის გრძნობით, ღრმა აზრით გამოსახა თანადროულობა ზუხუშვილის არა ერთ პიესაში. ჩვენი ცხოვრების რთულ პრობლემებს, ქვეშაირების მძიმებელ გმირებს მიუძღვნა თავის „აღმართ-დაღმართ“ (დაიდგა თელავის თეატრში).

თეატრი ისეთივე ჭანსალი უნდა იყოს, როგორც თვით ხალხის სულია, როგორც მისი იდეალები, მისი ჰუმანისტური სამყარო წმინდა და ნათელი. როცა თეატრის თანადროულ ზასიათზე ვლაპარაკობთ, ბუნებრივია, პირველ რიგში ჩვენ მაინც ხაზს ვუსვამთ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც გვეხმარებიან წინააღმდეგობათა დაძლევაში. ნათელ ყურადღების სფეროში ექცევა ისტორიულ-რევოლუციური წარსულის ამსახველი სპექტაკლები. დიდი აღმზრდელობითი ღირებულება აქვს გმირული ისტორიის თანა-

დროულ განცდას. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ლ. ქიაჩელის „პაკი აძბას“ დადგმა კ. მარჯანიშვილის თეატრში, თ: ჩხეიძემ მოძებნა ისტორიული თემის თანადროული გადაწყვეტა. რთული ადამიანური ხასიათები წარმოჩნდა ღრმა პოლიტიკური კონფლიქტების ფონზე. სპექტაკლში ადამიანთა გართულებული ურთიერთობანი (კლასობრივ წინააღმდეგობაზე აღმოცენებული ბრძოლის შედეგი), ქვეყნის რევოლუციური გარდაქმნების უმძაფრესი განცდები ღრმა ფსიქოლოგიურ ასპექტშია გადაწყვეტილი: ყოველი სცენა სავსეა აზრით, ემოციით. იქ შექმნილია მართალი ატმოსფერო და ამდენად ადამიანთა მთელი ურთიერთობა დამაჯერებელია. არც ერთი მხარე არ ცრუობს, ისინი პირისპირ დგანან და გულახდილად გამოხატავენ თავიანთ პოზიციას. ამგვარი გადაწყვეტა თანადროულ თეატრალურ ესთეტიკასთან არის წილნაყარი.

მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“, სეზონის ბოლოს რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა თ. მეტრეველის „შეშლილი, შეშლილი ახალი წელი“. ორივე ახალგაზრდა დრამატურგის ნაწარმოებია. ორთავე თანამედროვეობის პრობლემას ეხება. ახალგაზრდა მწერლებისადმი აკადემიური თეატრების მხარდაჭერა საიმედო ფაქტორია. ორივე მწერალი სრულიად სხვადასხვა ასპექტით ავლენს თანადროულობისადმი ინტერესს. როსება ფსიქოლოგიურ ნიუანსებში, მის ღრმა შინაგან დინებებში ავლენს გმირთა სულიერ განწყობილებებს, ხოლო თ. მეტრეველი პაროდირებისა და გროტესკის გზით პოულობს საოქმელის ფორმას. ორივე ტენდენცია სავსებით შეესაბამება მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრალურ ესთეტიკურ ხასიათს.

თანამედროვე ცხოვრების მრავალწახნაგოვანი სამყარო თეატრში ვლინდება ათასგვარ ფორმაში. იგი მოიცავს ადამიანის სულის ცხოვრების ყველა ასპექტს. ყველანი ერთად კი დროსავე მიედინებიან „თეატრის არხში“.

სკკპ XXVI ყრილობის გადაწყვეტილებებში განსაკუთრებული

ყურადღება მიექცა ახალი ადამიანის პარმონიული განვითარების პრობლემას. კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ხალხის იდეური აღზრდის საშუალებათა კომპლექსში კი თეატრს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უჭირავს. ქართული თეატრი, ხელმძღვანელობს რა ყრილობის გადაწყვეტილებებით, აღრმავებს და ავითარებს თეატრის ცხოვრებასთან კავშირის ტრადიციას, რეპერტუარში მეტ ადგილს უთმობს თანამედროვე თემებს, ქართულ და მოძმე ხალხთა ნაწარმოებებს.

ქართული თეატრის თანადროული ცხოვრება წარმოდგენილია მოძმე ხალხთა დრამატურგიის ნაკადის გათვალისწინების გარეშე. ამ მხრივ ქართულ თეატრს დიდი ტრადიცია აქვს. ქართულ სცენაზე დიდი წარმატებით იღვმებოდა ა. ოსტროვსკის, გოგოლის, მ. გორკის პიესები, ხოლო რუსულ საბჭოთა დრამატურგიიდან თითქმის არ დარჩენილა არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, ქართულ თეატრს რომ არ დაედგას, მათ შორის ვ. რასპუტინის „იცოცხლე და გახსოვდეს“ (რეჟ. ნ. ლორთქიფანიძე, თელავის თეატრი), ა. აბდულისის „მეცამეტე თავმჯდომარე“ (ქუთაისი, მახარაძე), ნ. მიროშნიჩენკოს „მესამე თაობა“ (ბათუმი) და სხვა. ამ პიესებმა გააძლიერეს თანამედროვეობის პრობლემეტიკა, გააფართოეს ქართული თეატრის სარეპერტუარო ინტერესები. ვ. რასპუტინის პიესა დიდი მღელვარებით, რთული ფსიქოლოგიური ხასიათებით გადმოგვცემს ღრმა სულიერ კონფლიქტს, რომელიც ინდივიდისა და კოლექტივის შეპირისპირებაში ვლინდება. ხალხისაგან განდგომილი ადამიანის სულიერი ტანჯვის ურთულეს პროცესში ზუსტად ვლინდება მარტოობის ტრაგიკული ბუნება. ხალხის ინტერესებიდან განდგომა, რა მიზეზითაც არ უნდა იყოს თავისთავში შეიცავს საბედისწერო შედეგს. არ შეიძლება დაუსჯელი დარჩეს ის, რაც ღალატობს სახალხო იდეალებს. სულ სხვა ასპექტით არის დანახული ინდივიდისა და კოლექტივის ურთიერთობის პრობლემა აბდულისის პიესაში „მეცამეტე თავმჯდომარე“. ხალხის ინტერესების დამცველ თავმჯდომარეს მხარში უდგას ხალხი. რა სიძნელეც არ უნდა შეხვდეს მეთაურს, ხალხი მაინც არ უღალატებს მას, არ მიატოვებს ბედის ამარა. თეატრები მოგზაურობენ საზღვარგარეთ, გააქვთ ქართული თეატრის მიღწევები, იცავენ საბჭოთა თეატრის სახელსა და ღირსებას. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი მომენტი თეატრის ცხოვრებისა, მაგრამ რამდენადაც დიდია სამოქმედო

ასპარეზი, რაც უფრო მეტი თვალი უყურებს ჩვენს თეატრს, მით უფრო მეტიც მოეთხოვება მას. ჩვენ გვჭირდება მიზანსწრაფული, ნათელი და დიადი იდეების ხელოვნება. ხელოვნება, რომელიც ემსახურება ხალხს, ეხმარება პარტიას ახალი ადამიანის ფორმირებაში.

ქართულ თეატრში რაოდენობრივი თვალსაზრისით თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი საკმაოდ ბევრი პიესა იდგმება. მაგრამ, სამწუხაროდ, საკმაოდ უხვად გვხვდება ისეთი პიესები, სადაც თანამედროვეა მხოლოდ პიესის ავტორი და დაწერის დრო. ამგვარი პიესები ზოგჯერ სახელს უტეხენ თანამედროვეობის თემასა და თვით ცნებასაც კი. უფერულ შაბლონურ, უინტერესო სტერეოტიპულ პიესათა მოძალების წინააღმდეგ ბრძოლის საუკეთესო საშუალებაა მხატვრულად სრულყოფილ ნაწარმოებთა დაპირისპირება. ათასჯერ თქმულა და ჩვენც უნდა გავიმეოროთ, რომ თანამედროვე თემა შეღავათის უფლებას არ იძლევა. იგი მეტოსტატობას და ნიჭიერებას მოითხოვს.

სამოცი წლის გამოცდილება დაუგროვდა ქართულ საბჭოთა თეატრს. მისი პირველი ნაბიჯები დაიწყო თანადროული პრობლემებისა და მხატვრული ფორმების ძიებით. შეიქმნა უმდიდრესი ტრადიცია. ყოველი თეატრალური სეზონი გარკვეულად ამდიდრებს და ავითარებს მას. გამოცდილება გამოცდილებას ემატება. თეატრში არ წყდება თანადროული თემებისა და პრობლემების ძიება. თეატრი სვამს მწვავე სოციალურ, მორალურ-ეთიკურ საკითხებს. ძიებათა ეს პროცესი უაღრესად რთული და ზიგზაგოზბრივია. თეატრის ცხოვრებაში დრო და დრო წამოიჭრება თეატრის პოეტიკის განახლების, ახალი რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის საკითხები. მსგავსად ადამიანის ცხოვრებისა თეატრსაც არასდროს მოაკლდება თავსატეხი, ათასი საზრუნავი და საფიქრალი. ოღონდ ეს არის, რა ახალი ფორმებიც არ უნდა ეძიოს თეატრმა, რა გზასაც არ უნდა დაადგეს იგი, მუდამ უნდა ახსოვდეს დიდი ილიას შეგონება, რომ ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება „ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი“.

თავი მეორე

თეატრი და მაცურებელი

თეატრი უსაზღვროა, უკიდვანოა მისი შესაძლებლობანი, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს სივრცე თეატრისა, ყოველთვის გამოარჩეულ ადგილას დაიჭერს დროსთან მისი დამოკიდებულების პრობლემა. პრობლემების წრე კი იმდენადვე მრავალფეროვანია, როგორც თვით ცხოვრება.

იცვლება დრო და იცვლება თეატრი, არის საკითხების სფერო, რომელიც თითქმის ყოველ დროში მტკივნეულად განიცდება, მუდამ ინარჩუნებენ „გადაუჭრელი პრობლემის ტიტულს“. თუმცა ყოველთვის პოულობენ კონკრეტული პირობების შესატყვის გადაწყვეტას, მაგრამ დროისა და თეატრის ისტორიის ფონზე მარად აქტუალურ თემებად რჩებიან. ჩვენ სწორედ ასეთად მიგვაჩნია თეატრისა და მაცურებლის პრობლემა. თეატრის ირგვლივ ხშირად გაიგონებთ ასეთ საუბარს: — თეატრში მაცურებელი არ დადის, კარგი პიესები არ გვაქვს, რეჟისურა დაუტვირთავია, ღიდი მსახიობები აღარ არიან. კარგი ქართული პიესები მართლაც ცოტაა. გამოცდილ, ნიჭიერ რეჟისორთა ძირითადი ბირთვიც დაუტვირთავია. ქართული სცენის კლასიკოსებიდან ორიოდვე მსახიობი დარჩა. ასე რომ, თითქოს საკამათოც აღარაფერი ყოფილა?!

მაცურებლის პრობლემა მუდამ იდგა თეატრში ეს გასაგებებიც არის.

XIX საუკუნის ქართულ თეატრში მაყურებლის საკითხი პირველი რიგის პრობლემა იყო. იგი შეიცავდა მრავალ განშტოებას. საქმე იწყებოდა აუცილებლად გადასაჭრელი ორგანიზაციული საკითხით. თეატრი უნდა გაეზადათ მასობრივი, გაელვიძებინათ თეატრისადმი ინტერესი, მაგრამ ეს მართო მუშაობის წმინდა ორგანიზაციულ მხარეს როდი შეადგენდა. თეატრის მესვეურებს კარგად ესმოდათ, რომ თეატრმა მაყურებელს პასუხი უნდა. გასცეს მის წინაშე დასმულ მრავალ საჭირობოროტო კითხვაზე. თუ რა მასშტაბში განიხილებოდა თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობა, ჩვენ დავიმოწმებთ ილიასა და აკაკის.

ილია წერდა:

„ამ ბოლო დროს ხშირი ლაპარაკი გაიმართა ჩვენის ქართული თეატრის თაობაზედ. უჩივიან, ცოტა ხალხი დადისო და მართალიც არის. მართალია, ჩვენდა სამწუხაროდ, მაგრამ ამის მიზეზს მოძებნა უნდა და თუ შესაძლებელია, მოსპობაც... თეატრში ხალხი არ დაიარება. რატომ? იმიტომ, რომ თეატრმა ხანგრძლივი მოქმედებით უნდა შეიჩვიოს ხალხი; აუცილებელ საჭიროებად უნდა შეექმნას ხალხს თეატრში დროს გატარება და გართობა. ამისათვის საჭიროა ჯერ ერთი ისა, რომ თეატრი მართლა თეატრი იყოს, ესე იგი — კერძო პირთა მასხრად ასაგდები კი არა, არამედ საზოგადო ჭირისა და ლხინის თვალწინ წამომყენებელი. ამისათვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი. რიგიან რეპერტუარს ბრძანებით ვერავენ ვერ შექქმნის, ეგ დროისა და გონების გახსნის საქმეა. აქაც ჯერ მოცდა გვმართებს, ჩვენდა სამწუხაროდ, თუნდ რომ ეგეც არ იყოს, ჩვენთვის ქალაქის საზოგადოება თეატრის საზოგადოება არ არის. თეატრს არსად არც დაბალი ხალხი ინახავს და არც მაღალი წრისა, პირველს მისთვის მოცლა არა აქვს და მეორეს უამისოდაც ბევრი გასართობები აქვს. თეატრს ყველგან ინახავს კუჭმაძლარი მოქალაქეობა, რომელიც ჩვენში არამც თუ კუჭ-მაძლარია, არამედ ფეხაუდგომელიცა.

მაშ რა ვქნათო, იტყვიან, თუ არც რეპერტუარი გვაქვსო და არც მაყურებელნი გვეყოლებიანო. ჯერ-ხანად? როგორც იყოს, უნდა თეატრი მაინც-და-მაინც შევირჩინოთ, მაინც-და-მაინც ვამოქმედოთ“. ამ სტრიქონებს მოსდევს დიდი განზოგადების, მთელი ერისათვის შთამაგონებელი სიტყვები. „ჩვენი თეატრი, ჩვენი

ეროვნების საჯარო ნიშანია, ეს ყველა ქართველს უნდა ახსოვდეს, თუ თავის ქვეყნის ბედზედ გულაცრუებული და გულაყრილი არ არის“.

ილია ქავჭავაძის ამ სტატიის დაწერის („ჩვენი თეატრის გამო“) შემდეგ ათ წელზე ცოტა მეტი დრო გავიდა, როცა აკაკი წერეთელმა „კვალში“ (1893, № 3) გამოაქვეყნა წერილი „თეატრის გამო“ და აი, ამ წერილშიც თეატრისა და მსახურების ურთიერთობის საკითხი იქნა განხილული. აკაკი წერდა: „დიდი ხანია, საზოგადოდ საყვედური ისმის ჩვენს თეატრზე და ხალხიც უკმაყოფილოა. ბატონო, რომ გვესაყვედურებით: რატომ არ დადისართ ქართულ წარმოდგენების საყურებლად? აბა, რისთვის უნდა ვიაროთ? სასიამოვნოს ვერას ვხედავთ და არც არა გვესმის რა!.. ჯერ თეატრი უნდა გვექონდეს, რომ მოსიარულე ხალხიც გამოვიწვიოთ და თქვენ კი თეატრი არა გაქეთო — ასე ამბობდნენ ზოგიერთები... თეატრისათვის ოთხი რამ არის საჭირო. შენობა შესაფერ-მოწყობილობით, კარგად გაწვრთნილი არტისტები, მწერლები და თანამგროძნობი ხალხი, რომ თეატრში სიარულის სურვილი ქონდეს. ესენი დღეს არც ერთი გვაკლია. შენობა საკუთარი გვაქვს. მწერლები მეტიც არიან, მოთამაშეები გვეყვანან და თანამგროძნობიც საკმაოა. მაგრამ თეატრი მაინც არა გვაქვს! ვისი ბრალია! ცოტ-ცოტა ყველასი, მაგრამ უფრო კი მოწინავე დასისა. ჩაუდგეთ კვალში სათითაოდ ყველას და დავიწყოთ არტისტებიდან, ისინი ამბობენ: „საზოგადოების გულგრილობამ ჩვენც გული გაგვიტეხაო. წარმოდგენებზე არავინ დადისო“. ამის შემდეგ აკაკი ანალიზს უკეთებს, თუ რაში გამოიხატება მსახიობების ნაკლოვანებანი. „ახლა გადავიდეთ მწერლებზე. პიესების მწერალი ბევრია, მაგრამ დამწერიცა და ნაწერიც ორივე ღმერთმა შეინახოს!...“

— „მაშ თქვე დალოცვილებო, თუ არც არტისტები გივარგან, არც მწერლები, არც ნაწერები, ჩვენ რაღად გვამტყუნებთ, რომ არ დაედივართ იმ თქვენ თეატრებშიო?“ — შეუძლია გვითხრას ქართველმა საზოგადოებამ, მაგრამ ჩვენ იმას ვამტყუნებთ, როგორც ჭირისუფალს! ქართველი საზოგადოება ჭირისუფალი უნდა იყოს ჩვენი საზოგადო საქმეებისა და ჭირისუფალს განა შეშვენის, რომ თავის ნათესავის სისხლს და ხორცს თვალი აარიდოს და

ხელი აიღოს, მხოლოდ იმიტომ რომ სასიამოვნო სანახავე ვერ არის“. აკაკის აზრით, მთავარი ბრალი მიუძღვის ინტელიგენციას, რომელიც უნდა შეთაურობდეს ისეთ დიდ ეროვნულ საქმეს, როგორიც თეატრია.

ამ ორ ციტირებულ თეატრალურ ნაზრევში არსებითად გამოიხატა ილიასა და აკაკის შეხედულებანი თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის შესახებ. ამასთანავე, ეს არის მნიშვნელოვანი დოკუმენტი საერთოდ მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრზე.

უფრო შორეული საუკუნეების გახსენებაც შეიძლება, სადაც ასევე მწვავედ დგას მაყურებელთა საკითხი. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ დასაჯელებული მაგალითებიც საკმარისია. ასე რომ პრობლემა — „თეატრი და მაყურებელი“ — მარადიული პრობლემაა. იგი წარმოიშვა თეატრის წარმოშობისთანავე და მას აქეთ არ შენელებულა მისადმი ინტერესი. თეატრი ზუღამ ეძებს თავის მაყურებელს, ზუღამ ცდილობს მიაღწიოს მასთან ჰარმონიულ ურთიერთობას. ეს ბრძოლა ჩქა თეატრის ყოველდღიური ცხოვრების ნორმად.

ის, რაც ზემოთ ითქვა, მარტო ქართულ თეატრს როდი ეხება. ანალოგიები ყველა ქვეყნის თეატრის ისტორიაში მოიპოვება. „თეატრისა და მაყურებლის“ პრობლემა ზუღამ აღელვებდა ინგლისის, საფრანგეთის, საბერძნეთის, იტალიის თეატრებს. ამ საკითხზე ფიქრობდნენ და წერდნენ რუსული თეატრის მესვეურები. საბჭოთა თეატრში კიდევ უფრო მრავალწახნაგოვანი, უფრო რთული და სიღრმისეულად საძიებელი გახდა ეს პრობლემა, რამეთუ თვით ცხოვრება გართულდა.

მაგრამ დაუვებრუნდეთ ქართულ თეატრს. როგორ მოხდა, რომ ასე მწვავედ იდგა მაყურებლის გულგრილობის, საზოგადოების ინდიფერენტიზმის საკითხი ძველ თეატრში, მაშინ, როდესაც ილიამ და აკაკიმ თეატრი ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას დაუკავშირა და თეატრმაც პირნათლად შეასრულა ეს დიდი მისია? თეატრი არ გვაქვსო — ამბობს აკაკი. თეატრში მაყურებელა არ დღისო, წერს ილია. თუ ეს ასეა. (და რასაკვირველია ასეა) მაშ როგორღა შევუთავსოთ კრიზისის ცნება იმას, რომ ქართულმა თეატრმა პირნათლად შეასრულა „ხალხის მწვრთნელისა“ და „ხალხის აღმზრდელის“ ფუნქცია? მაყურებელი ოვა-

ციით ხედებოდა ვ. აბაშიძის, ნ. გაბუნიას, მ. საფაროვას არტისტულ ხელოვნებას. ლ. მესხიშვილი კი იყო ნამდვილი ტრიბუნა და ხალხს თავისუფლებისაკენ მოუწოდებდა. სხვა რაღა იყო საჭირო? სხვას რას მოითხოვდა მაშინდელი მაცურებელი?

ღიახ, იქმნებოდა დიდი არტისტული სახეები. იყო სპექტაკლები, რომელიც ნაშუალამევს მთავრდებოდა და წარმოდგენით შთაგონებული ხალხი განთიადამდე არ იშლებოდა. თეატრის წინ იღვა მაცურებელი და თავის საყვარელ მსახიობს ელოდა, რათა ზეგლში აეტაცა იგი.

ეს იყო ილიასა და აკაკის დროს. ესეც ფაქტია და ესეც ისტორიაა, მაგრამ ახლა მივყევით შემდეგ პერიოდებს. მეოცე საუკუნის დასაწყისი. პირველი ათწლეული. უდიდესი მოვლენა. პირველი ქართული პროფესიონალი რეჟისორების გამოჩენა. იზრდება თეატრის მსშტაბები. ქართული თეატრი ახლოს ეცნობა სამხატვრო თეატრის მიღწევებს. არის ბრძოლა. თაობათა მონაცვლეობა. სცენაზე ბრწყინავს ნ. ჩხეიძე, ალ. იმედაშვილი და სხვები. ამას მოსდევს მართლაც ყველაზე მძიმე პერიოდი ჩვენი თეატრისა — მენშევიკური საქართველოს პერიოდი, მაგრამ ამ პერიოდშიც კი არ კვდება ქართველი ხალხის დიდი თეატრალური პოტენცია, იქმნება საინტერესო სპექტაკლები, იწერება და იდგმება ზ. ფალიაშვილის გენიალური ოპერები, ჩნდება სხვა ქართული ოპერებიც.

და აი თეატრში მოდის სხვა ეპოქა, დიად გარდაქმნათა დრო. ცნობილია ქართული საბჭოთა თეატრის ყველაზე საუკეთესო წლები კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შედევრების, დიდი არტისტული თაობის უდიდესი წარმატებების წლები, მათი ტრიუმფალური წარმატებანი რესპუბლიკის გარეთ. პირველი გასვლა ქართული თეატრისა ფართო სარბიელზე და მაინც ყველა საგონებელში იყო ჩავარდნილი, აღელვებდა ახალი მაცურებლისა და ახალი თეატრის პრობლემა, საკითხის ახლებურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. ს. ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლის „რღვევის“ გვერდით მიდიოდა ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“, ნ. აზიანის „დეზერტირკა“, ზოლო შემდეგ ს. ახმეტელის „ყაჩაღებს“ მოჰყვა მისივე დადგმით შკვარკინის „ნაბიჰვარი“. კ. მარჯანიშვილის თეატრში — „ურიელ აკოსტასა“ და „ყვარყვარე თუთაბერის“ გვერდით — ზედინზედ რამდენიმე სუსტი სპექტაკლი. რომელ წარმოდ-

გენას ჰყავდა მეტი მაყურებელი? იმჟამინდელი თბილისი (და არა მარტო თბილისი?) ხომ მართლაც და „თეატრით ცხოვრობდა“. ყველას პირზე ეყერა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სახელები, გვარები დიდი არტისტებისა და მხატვრებისა. დისპუტები კლუბებში, ქარხნებში, სკოლებში, უმაღლეს სასწავლებლებში. თეატრს არ აკლდა ინტელიგენცია. ერთად ცხოვრობდნენ, ფიქრობდნენ, ბუობდნენ ჩვენი მწერლები და ჩვენი თეატრის მოღვაწეები. სხვა რაღა იყო საჭირო? თითქოს არაფერი. იმ ისტორიიდან ახლა მხოლოდ თეატრის მწვერვალები — დიდ ხელოვანთა სახეები და დიდი სპექტაკლები მოსჩანს, მაგრამ მაშინაც ფიქრობდნენ, კამათობდნენ, თუ რატომ ესწრებოდა ამდენი მაყურებელი „დეზერტიკას“ და „ამერიკელ ძიას“. „ამერიკელ ძიას“ მეორე ნაწილიც კი დაიდგა. ანალოგიური მოვლენა ხდებოდა საექვო გემოვნების სხვა სპექტაკლებზეც. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სახელგანთქმული წარმოდგენების გვერდით ამგვარი მოვლენა თითქოს უცნაურიც იყო. რა სჯიდა მაყურებელს, როცა სუსტ სპექტაკლებზე დადიოდა? ჯრჩევანის საშუალება ჰქონდა და მაინც ზოგჯერ იმ სახელგანთქმულ სპექტაკლებს უფრო ნაკლებად ეტანებოდა მაყურებელი.

ასეთია სინამდვილე. თეატრალური პარადოქსები ხშირად უცნაურის, მოულოდნელის მთაბეჭდილებას ახდენდნენ გარეგნული ნიშნებით, მაგრამ არსებითად ძალიან ბუნებრივად თავსდებიან თეატრის ისტორიაში. და რაც უფრო ძლიერი იყო თეატრალური კონტრასტები, მით უფრო რთულად ისახებოდა თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის საკითხიც. რაც უფრო დიფერენცირებულია საზოგადოება ინტელექტის, გემოვნების, ყოფის, სოციალურ-პოლიტიკური თუ სხვა ასპექტების მიხედვით, მით უფრო მრავალფეროვანი მაყურებელი მიედინება თეატრისაკენ, ირჩევს იმ სპექტაკლს, რომელიც უფრო ახლოსაა მის სულთან. ამიტომ მაყურებელზე ზოგადად მსჯელობა არ შეიძლება. თეატრთან მისი დამოკიდებულება ყოველთვის შეიცავს ზოგადსა და მუდმივმოქმედ ფაქტორებს. ყოველი თეატრი (კარგია ის თუ ცუდი) და მისი მაყურებელი თავისი დროის პირშეშა. თეატრის წარმოშობა გაპირობებულია თვით ცხოვრების მოთხოვნილებით, მისი ხასიათით. როცა ვაშობობთ მაყურებელი, უსათუოდ უნდა ვიგულისხმობთ, კონკრეტულად რომელი დროის მაყურებელი, რო-

მელი თეატრისათვის, რომელი სპექტაკლისათვის. ილიას და აკაკის დროს არა მარტო თეატრს ჰქონდა თავისი სპეციფიური სოციალური და პოლიტიკური იდეალები, არამედ მისი მაყურებელიც ასევე გამოჩენილი იყო. ყოველი დროის მაყურებელი კი თავის მხრივ ქმნის დიფერენცირებულ შრეებს, ფენებს, სოციალური მდგომარეობის, მსოფლმხედველობის, გემოვნების, ხასიათის, ტემპერამენტის, აღზრდის, განათლების მიხედვით. სწორედ, ამ ფენებში უნდა ვეძიოთ სათავე იმის ასახსნელად თუ რატომ ზღბა, როცა „ყაჩაღებისა“ და „ურთელ აკოსტას“ გვერდით მაყურებელით სავსე დარბაზს ვხედავთ „ამერიკელ ძიაზე“ ან სხვა ამგვარ სპექტაკლზე. მაგრამ არც ეს პასუხები იქნება ყოველმხრივ ამომწურავი. აქაც კი რჩება რაღაც, კიდევ უფრო დიდ სიღრმეებში, ადამიანის ფსიქიკის რთულ სამყაროში საძიებელი მომენტები იმის ამოსაცნობად, თუ რაშია მიზეზი ერთი და იგივე მაყურებელი რომ პარალელურად განსხვავებულ სპექტაკლს ესწრება. როცა ერთი და იგივე ადამიანი სულიერ კმაყოფილებას იღებს „ოიდიპოს მეფის“, „ესპანელი მღვდელის“, „კახაბერის ხმლის“, „ყვარყვარე თუთაბერისა“ და „ხანუშას“ ან „ძველი ვოდვეილების“ ნახვისაგან. ეს არც თუ ისე ადვილად გასაშიფრია. რომელშიაც ადამიანის სულიერი ცხოვრების ათასი გამა და ნიუანსია დაპროგრამებული!

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „მაყურებლისა და აქტიორის ურთიერთობის გათვალისწინება აუცილებლად საჭიროა. მაყურებელთა დარბაზში ატეხილი ხველა მაყურებელთა აღადმყოფობას კი არ მოწმობს, არამედ იმას, რომ პიესა საკმაოდ ვერ იტაცებს მაყურებელს“. კ. მარჯანიშვილს ჰკითხეს: „თუ მაყურებელი თეატრის ერთ-ერთი ორგანული ნაწილია, რით უნდა აიხსნას თქვენი თეზისი აქტიორისა და მაყურებელს შორის წინააღმდეგობის შესახებ?“. კ. მარჯანიშვილმა უპასუხა: „სადაც ორი შემოქმედია, ყოველთვის შეჯიბრია“. მარჯანიშვილისათვის მაყურებელი შემოქმედი ძალაა. იგი ისეთივე რთულია თავისი ბუნებით, როგორც კოლექტიური შემოქმედება. ს. ახმეტელმა თავის ერთ-ერთ მოხსენებაში განაცხადა: „ჩვენს სცენაზეა ხუთწლედის შემსრულებელი საქართველო, ქვეყანა, რომელშიც იფურჩქნება და ფართოვდება მრეწველობა, ქვეყანა, რომელიც უკვე იმდენადაა ელექტრიფიცირებული, რომ 2—3 წელიწადში სინათლის ზღვაში

მოქცევა... დღევანდელ საქართველოს ჯერ კიდევ მთლიანად არ ვიცნობთ. საქართველოს ეკონომიკური, პოლიტიკური, სოციალური და საზოგადოებრივი ცხოვრება გაცილებით უფრო სწრაფად, სწრაფი ნაბიჯებით წავიდა წინ, ვიდრე ჩვენ. აი სად გვაქვს ჩვენ გარღვევა... ჩვენ წინ უნდა ვუსწრებდეთ! ჩვენ კი კუდში მივდევთ!”

ახმეტელი ამას ამბობდა 1933 წელს, მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე. ძალზე საგულისხმო განცხადებაა. იგი უცვლელად შეიძლება გაიმეორო დღესაც. თუ ს. ახმეტელს უკვე საუკეთესო სპექტაკლების ავტორს, თეატრის ტრიუმფალური წარმატების შემდეგ შეეძლო ასე კრიტიკულად შეეფასებინა თეატრის ვალი ქვეყნისა და ხალხის წინაშე — იგი მით უფრო ითქმის იმ თეატრების მისამართით, რომელთაც არ ჰქონდათ ასეთი წარმატებანი.

და კიდევ ერთი საგულისხმო სტრიქონები: „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე თეატრში შემოდის ახალი ნაკადი — ახალი მუშა მაცურებელი, კომკავშირელი მუშაკელი, წითელარმიელი. სწორედ ამით შექმნეს და შეადგინეს ის ახალი, ნორჩი, მხნე ხალისიანი საზოგადოება, რომელმაც მისცა თეატრს განსაზღვრული სოციალური დაკვეთა“.

ასე ესმოდა ს. ახმეტელს ახალი მაცურებლისა და ახალი თეატრის ურთიერთობა. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სპექტაკლებს ნაზიარევი დიდი რეჟისორების შემდეგ მაცურებელმა ახალ, უკვე განსხვავებულ პირობებში დააყენა ორი დიდი თეატრი. ნაწილმა ზურგიც აქცია მას, მაგრამ მოვიდა ახალი თაობა, ახალი აუდიტორია, ასე გაგრძელდა შინაგანი ბრძოლა თეატრსა და მაცურებელს შორის. იგი იყო მაშინაც, როცა ა. ხორავას სახელგანთქმული ოტელო ქვეყანას ანცვიფრებდა, როცა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დიდი არტისტული სახეების პირდაპირ გამოფენა იყო. დასაწყისში ვთქვით, რომ თეატრს უჩიოდა მაცურებელი წინათაც. ამ პერიოდში კი რეჟისურიდან ასპარეზზე გამოვიდნენ მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ლ. იოსელიანი. მსახიობებიდან — ე. მანჯგალაძე, გ. გეგეჭკორი, ცოტა უფრო მოგვიანებით — რ. ჩხიკვაძე და კ. მახარაძე, (მათი თანატოლები), შემდეგ — ზ. კვერენჩილაძე და ო. მელვინეთუხუცესი. რამდენი ისეთი საუკეთესო სპექტაკლის დასახელება შე-

გეიძლოა, რომელიც დარჩება თეატრის ისტორიაში? არა ერთისა. ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადას მოსკოვში ვ. ჭაბუკიანის „ოტელომ“ და „ოიდიპოს მეფემ“ (დადგმა დ. ალექსიძისა) გვირგვინი დაადგა.

და აი, ბოლო წლების თეატრალური ცხოვრება... განა აქ არ არის ის, რაც დარჩება ჩვენი თეატრის ისტორიაში? რასაკვირველია, არის. შეიქმნა ახალი სპექტაკლები, სახეები, რომელიც ქართული თეატრის სიცოცხლის უნარიანობაზე, მის პერსპექტიულობაზე მეტყველებს.

მაგრამ ისევ უმთავრეს პრობლემად რჩება მაყურებლის საკითხი. ჩვენ მიერ ზედაპირულად, თვალის ერთი გადავლებით მონაშნული ფაქტები და მოვლენები თეატრის ახლო და შორეული წარსულიდან თავისთავად ბევრ საგულისხმო მომენტს შეიცავს, ზოგი რამ დღესაც გადაუჭრელი დარჩა, ზოგიც დროს გაჰყვა და ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მაგრამ ზემოაღნიშნულიდან შეიძლება დავასკვნათ: ქართულ თეატრს არასოდეს დაუტოვებია ყურადღების გარეშე მაყურებელი, იცოდა მისი ფასი. (თუმცა რა „ფასზე“ შეიძლება ლაპარაკი, როცა მის გარეშე თეატრი არ არსებობს?!).

თეატრის არსებობის საკითხი ყოველთვის (და ყველგან) იმისა და მიხედვით წყდება, თუ რამდენად საჭიროა იგი (თეატრი) ხალხისათვის, რამდენად პასუხობს მის სადღეისო მოთხოვნილებებს. თეატრს და მაყურებელს შორის ჰარმონიული ურთიერთობის, „სულთა კავშირის“ შექმნა ყოველი თეატრის იდეალია. ს. ახმეტელი ასეთად სამხატვრო თეატრს მიიჩნევს. რუსი ხალხისა და მისი თეატრის ერთობის ამ ფაქტს ასე განმარტავს რეჟისორი: „ჩეხოვმა ნათელყო რუსი ინტელიგენციის საუკეთესო და ძვირფასი ჰანგები. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსი ხალხის სული, მისი გულისცემა. სატირის სევდით გული ევსება რუს მაყურებელს სამხატვრო თეატრში, როდესაც იგი ჩეხოვის პიესების წარმოდგენას უცქერის. „ეროვნული გრძნობით გაყვანილი აუდიტორიაში მსმენელი რუსი უნებლიედ უსიამოვნოა ჩეხოვის გმირებს, როგორც თავის ღვიძლ შვილებს და ტკბება ერთსულოვნებით“ (ახმეტელი). ამაშია თეატრის დიდი გამარჯვება. მხოლოდ ასეთ თეატრს შეუძლია შეასრულოს მაღალი მისია ერის წინაშე. მაყურებელთან კონტაქტი, უნებლიე

შესრულდა სცენურ გმირებთან თეატრს აქცევს ეროვნული კულტურის უმაღლეს სახედ. „სამხატვრო თეატრმა პირველმა პოვა ნამდვილი და გულწრფელი მოტივი რუსი ინტელიგენციის ულერის დრამისა“. სწორედ ჩეხოვის წყალობით პოვა თეატრმა „ნამდვილი სული თავისი სპეციფიკური ფსიქოლოგიით და რელიგიით“.

აი სწორედ ამგვარი მთლიანობის, მაყურებლისა და თეატრის სულიერი ერთობის, სიღრმისა და მასშტაბის მიღწევა სურდა ანტონოვს ქართულ თეატრში.

და თუ თეატრი ცხოვრობს თავისი დროის იდეალებით, თუ იგი გრძნობს მისი ხალხის ტკივილს, რომელიც შეტწილად სულის სიღრმეებში დაფარული ხედავს მომავალს — იგი იპოვის კიდევ საშუალებებს ხალხის გულთან რომ მივიდეს. საშუალებათა ძიების ეს გზა მძიმეა, ზიგზაგობრივია, ხშირად მტანჯველიცაა, მაგრამ რაც უფრო გაბედული, უკომპრომისო და მრავალპლანიანია ძიების გზა, მით უფრო საიმედოა „სულთა კავშირიც“.

ოღონდ თავის საფუძველთა საფუძველს ნუ მოსწყდება ხელოვანი ძიების ამ გზაზე. საფუძველი კი მის ეროვნულ ზასიათში ძევს. აქედან იღებს სათავეს ის ზოგადიც, რომელიც მას ყველა ხალხისათვის გასაგებსა და ახლობელს ზღის.

თანამედროვე ქართული თეატრი არსებობს თანამედროვე მაყურებლისათვის. ამიტომ მკვლევართა და მამიებელთა მთელი ენერგია მავიური ძალის მქონე სიტყვის „თანამედროვეს“ ყოველმხრივ ამოხსნას უნდა შეეწიროს.

„თანამედროვე თეატრი“ და „თანამედროვე მაყურებელი“ ეს არის უაღრესად ტევადი ცნება. იგი ურთულეს პრობლემებს მოიცავს, მაგრამ აქედან ზოგიერთ საკითხს გამოვეყოფთ.

შ. დალიანის „გუშინდელნი“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე) სულს ძლივს ითქვამდა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. თეატრმა იცოდა სპექტაკლის ნამდვილი ღირებულება და საგანგებოდ ინახავდა მას. თეატრის მესვეურებს არ სურდათ აფიშიდან გამჭრალიყო იგი, სპექტაკლს ასი კაცი რომ დავსწრებოდა და აქედან ნახევარი მაინც ჩასწვდებოდა წარმოდგენის არსს — ესეც დიდი საქმე იყო. იგივე მაზნის მისაღწევად (რასაც ერთი წარმოდგენა გააკეთებს) ზომ ასობით ლექციაა საჭირო?! მაგრამ რატომ ზდება, რომ მაინც ცოტა მაყურებელი ჰყავდა სპექტაკლს? წარმოდგენა პოპულარუ-

ლი იყო, თეატრალურ წრეებში მასობრივი ე. წ. საშუალო აუდიტორია კი ახლოს არ ეკარებოდა. ნუთუ მას სათანადოდ მომზადებული მაყურებელი სჭირდებოდა? ან იქნებ დიდი ზღვარის არსებობა მაყურებელთა ფენებს შორის მოქმედებდა? იქნებ წარმოდგენის აქტიორული დონე არ აკმაყოფილებდა? თუ ეს ასეა, ხომ არ შეიძლება იგივე ნაკლი შეუმჩნეველი იყოს იმ სფეროსათვის, რომელსაც ასე მოსწონს წარმოდგენა? ცხადია, სპექტაკლში არის რაღაც ისეთი, რომელსაც ერთნი ხედავენ, მეორენი კი ვერა. ნაწილს აწუხებს, აღელვებს „გუშინდელის“ პრობლემა, სხვებს კი მისი გაგებაც არ უნდათ, აი, ეს არის ის მომენტი, რის გამოც სხვადასხვა პოლუსზე აღმოჩნდნენ მაყურებლები. ერთნი შეადგენენ უმცირესობას, მეორენი — უმრავლესობას, მაგრამ მაინც რა არის ის „რაღაც“, რის გამოც ასე გაითიშა აუდიტორია? იგი გაცლავთ წარმოდგენის მოქალაქეობრივი პოზიცია, მისი იდეალი. სპექტაკლი გვიჩვენებს, თუ როგორ კარგავენ ადამიანები ღირსების გრძნობას. გუშინდელი რაინდები თავიანთი ქართველობით რომ ამაყობენ, მლიქვნელობად, კარიერისტებად, მაბეზღრებად იქნენ. ეს მკაცრად, დაუნდობლად თქვა თეატრმა.

სამინელი სინამდვილეა ხომ? დიახ, შემზარავი, გულისმომკვლელი. „გუშინდელის“ დამდგმელმა თ. ჩხეიძემ მაყურებელს უთხრა: ადამიანმა, რა პირობებშიც არ უნდა აღმოჩნდეს, არ უნდა დაკარგოს ღირსების გრძნობა. იბრძოლოს თვითგანახლებისათვის. მაყურებელს სულიერი განწმენდისაკენ მოუხმო სპექტაკლმა. მან კი თითქმის ზურგი აქცია. ეს ფაქტი იძლევა საშუალებას საკითხი განხილული იქნას სხვადასხვა სიბრტყეზე. პირველ რიგში საკითხი ეხება მაყურებლის აღზრდის პრობლემას.

„გუშინდელი“ თანამედროვე სპექტაკლია. ყოველმხრივ თანამედროვე. მაყურებელს კარგად უნდა ესმოდეს მისი, თუ მას საესეებით გაცნობიერებული აქვს თავისი რაობა, თუ კარგად ესმის თავისი ზოგადობა ქვეყნისა და ხალხის წინაშე. არსებითად იგივე ითქმის „ღალატის“ შესახებაც. როცა ზოგიერთი მაყურებლის რეაქციას ვუყურებდი, ასე მეგონა „ღალატს“ კი არა, რაღაც სულ სხვას, მისთვის სრულიად გაუგებარ სპექტაკლს ხედავდა. აქაც ამოუკითხავი დარჩა ის რაღაც, რომლის გარეშეც წარმოდგენელია სპექტაკლის ნამდვილი ღირებულების შეცნობა.

იყო თანამედროვე — თანამედროვე სინამდვილეში ბიოლოგიურ არსებობას როდი ნიშნავს (ეს თავისთავად) — უნდა გრძნობდე, გესმოლდეს შენი „კაცობის ლამაზი არსის“ (როგორც ვაჟა იტყოდა). ან იქნებ მაყურებელს სურს სცუნაზე იხილოს ის, რაც მას ცხოვრებაში აკლია? ვთქვათ, მოაკლდა რომანტიკა, იგი უნდა შეივსოს სხვა არხებიდან. უნდა მიიღოს სცენიდან, ეკრანიდან, წიგნიდან. შემომჩნევია როგორ აღშფოთლებიან ხოლმე სცენაზე დარღვეული ზნეობრივი ნორმების გამო ყველაზე საექმო მორალის ადამიანებიც კი. უმალ ივიწყებენ თავიანთ სახეს, რ უნდათ სცენაზე ნახონ ის, რაც თავად არიან, რასაც ასე უხვად აძლევს ცხოვრება. ალბათ აქედან წარმოსდგება მათი სურვილიც — გაეჭეს „თეატრის სინამდვილეს“, მაგრამ ვითომ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე მოცემული სპექტაკლების მიმართ? თუ მიზეზთა მიზეზი მაყურებლის გარკვეული წრეების სულიერ სილატაქეში ღებს?

„გუშინდელნიც“ და „ღალატიც“ (რეჟისორი რ. სტურუა) თანამედროვე ახალგაზრდა რეჟისორებმა დადგეს. მათი რეჟისორული საშუალებანი, აზროვნების ფორმა და საერთოდ მთლიანი მხატვრული არსენალი კარგად თავსდება საერთოდ თანამედროვე თეატრალური ესთეტიკის ნორმებში. პიესის ტექსტში ჩარევა („ღალატი“) არასოდეს არ არის მისაბაძი, მაგრამ თეატრის ისტორია საცსეა ამგვარი ფაქტებით, რამაც აზრთა სხვაობა, შეხლამემოხლა გამოიწვია და ეს უკვე კარგია.

„გუშინდელნი“ იძლევა საფუძველს გვეთქვა ის, რაც ზემოთ აღინიშნა, მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. თვით სპექტაკლის არსში უნდა ვეძიოთ ზოგიერთი მიზეზიც, მიზეზი იმისა, როცა მაყურებელი თეატრს ადვილად უსხლტება ზელოდან. მისი დამჭერი კი სცენაზე მხოლოდ მსახიობია, მსახიობის დიდი ოსტატობა აქცევს აქტიურ ძალად დიდ აზრს. სპექტაკლის სუსტი რგოლიც აქ არის. პირდაპირ სევდის მომგვრელია ზოგიერთი ჩვენი სპექტაკლის ბედი. მათ სათქმელს, მათ სატკივარს აკლია ტრიბუნის პირდაპირობა, სიმძფრე. ამიტომ ზოგჯერ მაყურებელიც ისე გაყუჩდება ხოლმე, თითქოს ვერ გაიგო სათქმელი, თითქოს ვერ მიუხვდა განზრახვულს. გადაკრული სიტყვა არ კმარა, როცა საქმე ეხება უდიდეს ისტორიულ თუ თანამედროვე მოვლენებს. უნდა ხმამაღლა თქვა, იყვირო კიდეც, როცა ზოგიერთი მაყურებლის

გონებას ბინდი გადაჰყვია, თუ დაჩლუნგებია გრძნობა იმისა, რაც მისი ცხოვრების აზრს უნდა შეადგენდეს! მაყურებლის აღზრდა თეატრის (და არა მარტო თეატრის) უპირველესი ვალია. მაგრამ როგორ მიაღწიოს სასურველ მიზანს, რა გზებით უნდა მოხდეს იგი? ასე შეიძლება გაგრაჟელდეს კითხვები, რომლებზედაც პასუხის გაცემა არცთუ ისე ადვილია. აღზრდა ხომ თეატრიდან არ იწყება. თეატრში მისვლამდე იგი გაივლის დიდ გზას და სხვადასხვა საფეხურებს. ვინ იცის, რა ნაშრევს ტოვებს მის სულში ეს გზა და ეს საფეხურები? სოფლის კლუბში ყველას უნახავს გაცვლითი სპექტაკლი. რა ატმოსფეროა იქ? შეტწილად არათეატრალური. ის კი არა და მაყურებელი განსხვავდება იმისა და მიხედვითაც, მის რაიონში არის თუ არა თეატრი... თეატრალურ რაიონში, მაყურებელმა თეატრში ქცევის ელემენტარული წესი მაინც იცის, რომ თეატრში პალტოთი და ქუდით ჯდომა უჩერბულია, იცის სხვა დაუწერელი ნორმებიც. ეს იმას ნიშნავს, რომ იმ ქალაქში, სადაც თეატრია, მაყურებლის კულტურული აღზრდის საქმეც შედარებით უკეთაა.

აღზრდის პრობლემა იმდენად გლობალურია, იმდენად ყოვლისმომცეელია, რომ საჭიროა მუდმივი, თანმიმდევრული და უკომპრომისო ბრძოლა იმის წინააღმდეგ, რაც ხელს უშლის ამ პრობლემის წარმატებით გადაწყვეტას. აღზრდა უნდა დიდებასაც. ნურავის გაუქვირდება ეს. მაგრამ სასურველია აღზრდა სკოლის მერხიდან, საბავშვო ბაღებიდან დაიწყოს. თუ ამ რგოლში მოგვარდა საქმე, მერე საშიში არაფერია — დანარჩენს მოველებათ.

* * *

საქართველოში მოზარდმაყურებელთა ორი (ქართული და რუსული) და თოჯინების ოთხი თეატრია. გარდა ამისა, ბავშვებისათვის ზოგჯერ დრამატული თეატრებიც დგამენ სპექტაკლებს.

საბავშვო თეატრებს მუდამ ჰყავს მაყურებელი. დარბაზები სავსეა ბავშვებით. თბილისის თოჯინების თეატრი კი მსურველთა მოთხოვნებს სანახევროდ ვერ აკმაყოფილებს.

ასე რომ, პირველი რიგის ამოცანა — თეატრში იყოს მაყურე-

ბელი — თითქოს წარმატებით არის გადაჭრილი. მთავარია იმის დადგენა, თუ რას აძლევს თეატრი ნორჩ მაყურებელს, სპექტაკლების მხატვრული დონე — აი, რა არის საფიქრალი და საზრუნავი. მაყურებელთან თეატრის ურთიერთობის პრობლემაც მხოლოდ ამ ასპექტში განიხილება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თეატრის მესვეურებს, ასე თუ ისე, მოშორებული აქვთ იმაზე ფიქრი — სპექტაკლს ეყოლება თუ არა მაყურებელი. მაგრამ ეს „გარანტირებული“ აუდიტორია სრულიადაც არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ იგი ყველაფერს შეითვისებს, ყველაფერს მიიღებს, რასაც სცენიდან შესთავაზებს თეატრი. აი, აქ ჩნდება ფარულ, შინაგანი კონფლიქტი თეატრსა და აუდიტორიას შორის. მაყურებელი იძულებულია იჯდეს რომელიმე სუსტ სპექტაკლზე (აბონემენტის ძალით), მაგრამ როგორ გაექცეს იმ უარყოფით ზეგავლენას, რომელსაც სუსტი უგემოვნო წარმოდგენა ახდეს მასზე?

ბევრის სული, მისი შინაგანი სამყარო უაღრესად სათუთია და მას საგანგებო გაფრთხილება სჭირდება. თუ აქ შეირყვნა, დამახინჯდა, მერე ძნელია მისი გამოსწორება. „რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩინდების, საშვილიშვილოდ გადაეცემისო“ — სთქვა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა და მართლაც, თაობებს გადაეცემა ხოლმე ერთხელ დამახინჯებული სულის ტრაგედია! ოპერას, ბალეტს, დრამატულ თეატრებს მაყურებელს საბავშვო თეატრები უზრდინან. საბავშვო თეატრის აუდიტორია კი სკოლიდან მოდის. სკოლის კედლებში მიღებული გაკვეთილები (სიმართლისა და უსამართლობის) გაკვეთილადვე ჩჩება მთელი სიცოცხლის მანძილზე.

ღრმა გულჩატკეცილით შეიძლება ლაპარაკი იმაზე, რაც ასე ხშირად ხდებოდა ხოლმე ჩვენს სკოლებში. ხდება ბავშვების დაყოფა პრივილეგირებულთა და არაპრივილეგირებულთა ჯგუფებად.

იქმნებოდა საფრთხე პატრიციებისა და პლუბების წარმოქმნისა. ყველაზე მეტად ნორჩები ზარალდებოდნენ იმისაგან, რაც ჩვენს რესპუბლიკაში ხდებოდა. მათ თვალწინ ჩამოყალიბდა საზოგადოების ახალი ტიპები — ანტიპოდები.

ქართული დრამატურგიის ისტორიამ არ იცის ქართველის არც ერთი ტიპი, ოქრო რომ ყვარებოდა თავზე მეტად (გაიხსენეთ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ა. ცაგარელის დრამატურგია). მოხდა ისე, რომ აგერ ჩვენს თვალწინ, ჩვენს დროში, საბჭოთა ქვეყანაში,

შეიქმნა პირობები, რომ წარმოშობილიყო ისეთი ადამიანებიც, ოქროს „პალსტუხი“ რომ ჰქონდათ, ჩექმებში, კედლებში, მიწაში მალაგდნენ ფუფის, ოქროებს.

საქაროა მოიძებნოს გზები, რათა გაფართოვდეს საბავშვო თეატრის ქსელი. თოჯინების სპექტაკლები შეიძლება შეიქმნას ყველა სახელმწიფო თეატრთან. საამისო დადგენილებაც არსებობს ზემდგომი ორგანოებისა. არც ერთი მოსწავლე არ უნდა დარჩეს თეატრის გარეშე. თუ ეს გაკეთდება, მაშინ დიდ თეატრებს მკვეთრად გაუდიდდებათ მაცურებელთა რეზერვი. თეატრისაღზი სიყვარული ბავშვობიდანვე უნდა ჩაენერგოს მოზარდს. სოციოლოგიურმა გამოკვლევამ გვიჩვენა, რომ მაცურებელთა მეტად მნიშვნელოვან პროცენტს თეატრისადმი ინტერესი ბავშვობის წლებში გაღვიძებია. მაგალითად, ესტონეთში გამოკითხულთა 59,2% აღნიშნა, რომ თეატრისაგან პირველი შთაბეჭდილება მიიღო ათ წლამდე ასაკში.

ამრიგად, მაცურებლის შესწავლა უნდა დაიწყოს საბავშვო ბაღის ასაკშივე. ნორჩი და მოზარდი მაცურებელი, საბავშვო ბაღი და სკოლა, მოზარდ მაცურებელთა და თოჯინების თეატრები — აი, სფერო, რომელსაც საგანგებო ყურადღება, კვლევა-ძიება სჭირდება. თუ ესთეტიკური აღზრდის ამ რგოლში მიღწეული იქნა რეალური წარმატება — იგი სათავეს დაუდებს დიდი თეატრების ე. წ. კარგ მაცურებელს.

ქუთაისის თეატრში დაიდგა რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მღვიანი“. დარბაზი სავსე იყო ახალგაზრდებით. წარმოდგენას დიდი ინტერესით უყურებდნენ. იყო ცხოველი, აქტიური რეაქციები. მოწონების გამოხატვები წამოძახილები. სპექტაკლი იმსახურებდა კიდევ ამ მოწონებას. დამთავრდა წარმოდგენა. ფარდა მხოლოდ ერთზელ გაიხსნა. რამდენიმე კაცმა დაუკრა ტაში. მაცურებელთა სავსე დარბაზი უცებ დაცარიელდა. ყველა გარდერობისაკენ გაიქცა. ათი საათიც კი არ იყო ჯერ შესრულებული. სად გარბოდა (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) ეს ახალგაზრდობა? რატომ არ უკრავდა ტაშს სპექტაკლს, რომელიც მას მოსწონდა? მსახიობის შრომას ხომ უნდა სცე პატივი, საიდან გაჩნდა სხვისი შრომისადმი უპატივცემულობის ეს „ტრადიცია?“ დიას, უკვე ტრადიციად იქცა ჩვენს თეატრებში ასეთი მოვლენა. მაცურებელმა დაივიწყა ტაში. თეატრს კი იგი სჭირდება. ნურავინ

იფიქრებს, რომ ეს უბრალო რამ არის. იგი ზრდილობის, აღზრდის, კულტურის სფეროს განეკუთვნება.

რამდენიმე წლის წინ ვარშავაში ათი წარმოდგენა ენახე. სპექტაკლები კარგიც იყო და სუსტიც. მათ შორის ერთი-ორი კი ძალიან სუსტი სპექტაკლი იყო. მაგრამ როცა წარმოდგენა დამთავრდა, მაყურებელმა მაინც გულთბილად დაუკრა ტაში, მსახიობები რამდენჯერმე გამოიხმეს: მორიდებით ვიკითხეთ: ნუთუ მაყურებელს მოეწონა სპექტაკლი? არა, გვიპასუხეს, მსახიობის შრომას უკრავენ ტაშს. ჩვენთან ასეა წესადო. ასეა სხვა თეატრებშიც. სამაგალითოა ამ მხრივ მოსკოველი მაყურებლის გულითაღობა.

მომთხოვნელობიდან ნიჰილიზმამდე მცირე მანძილია, მომთხოვნელობიდან გულგრილობამდეც — ამდენივე!...

მაგრამ ჩვენ განუკითხავი ტაშის აპოლოგეტი როდი ვართ. ლაპარაკია ელემენტარული ნორმების დაცვაზე, ვინც თეატრში მოდის, ამაზე უნდა იფიქროს. უნდა იფიქროს ისიც, რომ ფარდის დაშვებამდე გარდერობისკენ გაქცევა, რათა ორი წუთით ადრე წავიდეს შინ — ანტითეატრალური მოვლენაა.

თბილისში ყოველწლიურად ათიათასობით ახალგაზრდა ჩამოდის უაღლეს სასწავლებელში და ტექნიკუმებში. ეს ხომ პოტენციური მაყურებელია, თეატრის უდიდესი რეზერვია? თითქოს ასეც უნდა იყოს, მაგრამ, სამწუხაროდ, სინამდვილეში სხვა რამ ხდება. ისე ამთავრებს ახალგაზრდა უაღლეს სასწავლებელს, რომ თეატრში ერთხელაც არ შეიხედავს. მერე ეს კურსდამთავრებული სპეციალისტი მიდის რაიონში, სოფელში მასწავლებლად. რა კულტურული დონე შეიძლება ჰქონდეს მას. ასეთი მასწავლებელი რა ადგილს დაუთმობს ბავშვის ესთეტიკურ აღზრდას? ამ საკითხზე ფიქრობენ ყველგან. მაგალითად ესტონეთში სოციოლოგიური გამოკვლევის დროს მხოლოდ 13% დაასახელა მასწავლებელი, რომელმაც თეატრი შეაყვარა (საქართველოში კი უფრო რთული მდგომარეობაა).

ეს დიდი და მეტად დამაფიქრებელი საკითხია.

მაგრამ არანაკლებად მნიშვნელოვანია ექიმის, ინჟინრის, აგრონომის თუ სხვა პროფესიის ადამიანის განდგომა თეატრიდან. მათი შვილებიც ხომ არსებითად იმავე ინტერესებს ამჟღავნებენ ხელოვნებისადმი? და ასე გრძელდება ჯაჭური რეაქცია.

თავისუფალი დრო, რომელიც სტუდენტის განკარგულებაშია, საკმარისია იმისათვის, რომ ორ თვეში ერთხელ მაინც ნახოს წარმოდგენა. დიახ, გადატვირთულია პროგრამები, არის სხვა სახის „გადატვირთვებიც“, მაგრამ უცნაურია, რომ სწორედ ის ახალგაზრდები დადიან თეატრში, რომლებიც ყველაზე გადატვირთულნი არიან. ე. ი. სწორედ ისინი ცხოვრობენ აქტიური საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრებით.

განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაა ოპერისა და ბალეტის თეატრში. (მიუხედავად იმისა, რომ არის საშუალება 30 კაპიკიანი ბილეთის შეძენისა). თეატრალურმა ინსტიტუტმა ჩაატარა სოციოლოგიური ხასიათის გამოკითხვა. შემოწმდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების რამდენიმე სპექტაკლის მაყურებელი. საანკეტო კითხვაზე: რომელი თეატრი გიყვართ? 280 „დაკითხულიდან“ წინასწარი მონაცემებით ასეთი პასუხი მივიღეთ:

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი — 34; შ. რუსთაველის სახელობის თეატრი — 200; კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი — 174; ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრი — 76.

ეს მონაცემები სტაბილური არ არის, შეიძლება შეიცვალოს კიდეც, მაგრამ ერთი რამ უკვე ნათელია — დრამატული თეატრის მაყურებელი ოპერის თეატრში თითქმის არ დადის და ეს ხდება ოპერის თეატრის ტრაგიკული შემთხვევის შემდეგ, სად გაქრა თეატრისადმი მხარდაჭერის პათოსი?

ეს არის საკითხის მეტად მნიშვნელოვანი მხარე, მაგრამ მას სხვა, არანაკლებ ყურადსაღები მომენტებიც აქვს.

გართულდა ახალგაზრდებთან მუშაობა. უმაღლესი სასწავლებლის მონაცემებით, საშუალოდ სტუდენტობის თითქმის 25% არ ესწრება ლექციებს. წიგნის მკითხველ ახალგაზრდათა რიცხვმაც იკლო. არც თეატრშია უკეთესი მდგომარეობა. მაგრამ მთავარია, გაიჩვენეს, რატომ ხდება ასე. ბოლოს და ბოლოს, განა იგივე ახალგაზრდობა არ აშენებს გრანდიოზულ ჰესებს? ისინი არ ქმნიან უდიდეს სულიერ და მატერიალურ ღირებულებას? იქნებ ბევრ რამეში სწორედ აღმზრდელები არიან მიზეზთა მიზეზი? თვალს ნუ დაეხუჭავთ და პირდაპირ ვთქვათ: რაში ჰპოვებს ბევრი ახალგაზრდა ცხოვრების იდეალს? როგორ უნდა აღიზარდოს

ახალგაზრდა, როცა იგი ხედავს უსამართლობას იმისგან, ვინც სამართალს უნდა იცავდეს? ბევრი ახალგაზრდის სული შეიბღალა, დამცირდა, ბევრჯერ შეილახა მისი ღირსება და ასეთ პირობებში შესძლო კი თეატრმა ამომწურავი პასუხი გაეცა ახალგაზრდისათვის ესოდენ მტკივნეულ პრობლემებზე? თუ ახალგაზრდობის გარკვეული ნაწილი ხდება გულგრილი, ურწმუნო — ამასაც ალბათ თავისი მიზეზი აქვს. ამას მიკვლევა და გამოსწორება ჭირდება.

ახალგაზრდობას მუდამ უჩიოდა უფროსი თაობა, ბაბილონის ნანგრევებში აღმოჩენილ თიხის ქურქელზე ამოიკითხეს: „ახალგაზრდობა სულით ზორცამდე გახრწნილია, ბოროტები და უგერგილონი არიან. ისინი ვერასოდეს ვერ დაემსგავსებიან გარდასულ დროთა ახალგაზრდებს. ამჟამინდელ ახალგაზრდებს არ შეუძლიათ ჩვენი კულტურის შენარჩუნება“.

ამის წერდნენ სამი ათასი წლის წინ.

„ჩვენმა სამყარომ კრიტიკულ სტადიას მიაღწია. ბავშვები უხეშობენ. მშობლებს აღარაფერს უჩერებენ. ეტყობა სამყაროს დასასრული ახლოვდება“. ამბობს ეგვიპტელი ქურუმი ხუთი ათასი წლის წინ.

პესიოდე წერდა: „ყოველგვარი იმედი დავკარგე ჩვენი ქვეყნის მომავალზე. თუკი დღევანდელი ახალგაზრდობა ხვალ მართვა-გამგეობის სადავეებს ხელში იღებს. ეს ახალგაზრდობა აუტანელია, თავშეუქავებელი, უბრალოდ საშინელია“.

და ბოლოს სოკრატე ამბობდა: „ჩვენს ახალგაზრდობას ფუფუნება უყვარს. ცუდად არის აღზრდილი. დასცინის უფროსებს და ოდნავადაც არ სცემს პატივს მოხუცებს, ჩვენი ახლანდელი ბავშვები ტირანებად იქცნენ. ფეხზე არ დგებიან, როცა ოთახში ხანდაზმული ადამიანი შემოდის, ეურჩებიან მშობლებს“.

ასე გეგონებათ ეს სტრიქონები ჩვენს წელთაღრიცხვამდე კი არა, ახლაც დაწერილი. დაწერილია არა სოკრატეს მიერ, მაგრამ ამ გარეგნული ნიშნებით თანამედროვეობისათვის მისაღაცებულ სიტყვებში თაობათა მონაცვლეობის მარადიული პრობლემა იკითხება.

1 ამ მარადისობის მიღმა ყველა დროისათვის სპეციფიური, კონკრეტული ისტორიული პირობების შედეგად წარმოქმნილი მიზეზები უნდა ამოვიკითხოთ.

თეატრის წმიდათაწმიდა ვალია, იყოს ახალგაზრდობის მეგობარი, მისი სულიერი სამყაროს გამომსახველი. უნდა მოიძებნოს მათი შემაერთებელი, დამაჯავშინებელი „საყრდენი წერტილები“. რადგან ბევრ ახალგაზრდას არ სჭერა იმისა, რასაც თეატრში ხედავს, არ აღელვებს იგი. მეორეს მხრივ, არც თეატრია კმაყოფილი. ბოლოს და ბოლოს, მათი დონის საკადრისი სპექტაკლები ხომ მაინც არის? მართლაც, დღეს რამდენი სპექტაკლის დასახლება შეიძლება, სადაც ნამდვილად ღირს „დროის დაკარგვა“. თეატრი და ახალგაზრდობა ერთ-ერთი მთავარი საკითხია, საერთოდ მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის რთულ კომპლექსში.

წარმოდგენა რთული ფენომენია. მისი ბუნების ამოხსნა გარკვეულ ცოდნას საჭიროებს. ცოდნას იმ დარგისას, რომელსაც თეატრალური ხელოვნება ჰქვია. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა ამ დარგის სპეციალისტებზე, არამედ ე. წ. უბრალო მაყურებელზე. ერთი და იგივე მხატვრული მოვლენის, ფაქტის ანუ მხატვრული ინფორმაციის ამოცნობის ხარისხი შესაბამისად დიფერენცირებულია მაყურებლის მიერ. როცა მაყურებელს არ შეუძლია ღრმად ჩასწვდეს თეატრალურ სინამდვილეს, იგი იწყებს იმის შეთვისებას. რაც მის ზედაპირზე ძევს. ამიტომ მოცემული სპექტაკლიდან გამოტანილი დასკვნებიც ასევე ზერელეა და სრულიადაც არ გამოხატავს მოვლენის არსს. ასეთი მაყურებელი ცდილობს გაექცეს სერიოზულ წარმოდგენას. იგი ეტანება ადვილად შესათვისებელ ნაწარმოებს, რადგან ასეთისათვის არც დიდი ფიქრია საჭირო და არც გონებრივი თუ ემოციური აღზრდა.

თეატრი ვერ იქნება მხოლოდ ერთი, რომელიმე წრის თეატრი. თუნდაც ეს წრე უაღრესად რაფინირებული, მაღალი ინტელექტუალური შესაძლებლობის იყოს. ელიტარული თეატრის პრინციპი ჩვენი ხელოვნების პრინციპი არ არის. ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს. ამაშია ჩვენი ხელოვნების ძალაცა და მიმზიდველობაც. მაგრამ ამასთანავე მისი ესოდენ დიდი ფუნქცია განაპირობებს კიდევ მის რთულ ხასიათსაც.

თეატრმა უნდა ეძებოს თავისი მაყურებელი. იგი უნდა ეძებოს ყველგან, უმაღლეს სასწავლებლებშიც და ქარხნებში, სოფლებში და სკოლებში. ერთი სიტყვით, მაყურებლის ძიების, მისი ორგანიზაციის პრობლემა განუყოფელია თეატრის მთელი შემოქ-

მედებიითი ცხოვრებისაგან. სოციოლოგიურმა გამოკვლევებმა და-
ამტყიცეს, რომ მთლად სწორი არ აღმოჩნდა ცნობილი დებუ-
ლება: დადგით კარგი სპექტაკლი და მაყურებელი ეყოლებათ.
ქ. ტარტუს თეატრმა „ვანემუინემ“, რომელსაც საბჭოთა კავშირის
სახალხო არტისტი კ. ირდი ხელმძღვანელობს, ცხადყო, რომ მა-
ყურებლის მეცნიერული გამოკვლევა, მისი ორგანიზაცია არსე-
ბით როლს ასრულებს თეატრში. მე მქონდა შესაძლებლობა შეე-
ხვედროდი მას ქ. ტარტუს თეატრში, ერთ-ერთ ქარხანაში მუშებ-
თან, მოსწავლეთა საქალაქო შეკრებაზე. სამჯერ მოვისმინე მისი
სიტყვა ერთ დღეს, სამი სხვადასხვა აუდიტორიის წინაშე. ქარ-
ხნის მუშებმა გააკრიტიკეს ერთ-ერთი თეატრის ახალგაზრდა რე-
ჟისორის ექსპერიმენტული სპექტაკლი, ხოლო მოსწავლეთა შეკ-
რებაზე კი მოიწონეს იგი და თეატრის ხელმძღვანელს სთხოვეს
ზუსტად დაესახელებინა, დრო და საათი, როცა ამ ახალგაზრდა
რეჟისორს შეხვდებოდნენ მოსწავლეები. შეკრებაზე ასობით შე-
კითხვა მისცეს კ. ირდის. მას იცნობენ ყველგან, ტარტუს ყველა
დაწესებულებაში, მახლობელ სოფლებში, რაიონებში. იგი ყველ-
გან არის, ყველგან ეძებს თავისი თეატრის მაყურებელს. ერთი
სიტყვით, „მაყურებელთან გუშაობს“, რათა იგი მოამზადოს თე-
ატრისათვის.

თავის დროზე საფუძვლიანად შეისწავლა ქალაქის მოსახლეობა.
რეჟისორმა იცოდა რამდენი იყო მისი რეალური მაყურებელი, რამ-
დენი რეჟერგი. მან იცოდა რა ჟანრი მოსწონდა მის მაყურებელს.
მაგალითად სოციოლოგიური გამოკვლევებისას დადგინდა, რომ თე-
ატრში ქალი უფრო მეტჯერ დადის, ვიდრე მამაკაცი.

კ. ირდის კონტაქტი ჰქონდა ქალაქის სამეცნიერო-საკვლევ ცენტ-
რებთან, ქალაქის საბჭოსთან, იგი სწავლობდა ქალაქის დემოგრა-
ფიულ მდგომარეობას. მას მხედველობიდან არ რჩებოდა, თუ რო-
მელ მხარეს რამდენი ბინა აშენდა, რამდენი ათასი კაცი გადავიდა
ქალაქის ერთი ადგილიდან მეორეში და ა. შ. თეატრის წინ ხშირად
ნახავდით კომფორტაბელურ ავტობუსებს, რომლებსაც სხვადა-
სხვა უბნებიდან, სოფლებიდან მოჰყავდა მაყურებელი. თეატრის

აპექტაციების 40% მეტი საგასტროლო ან გასვლითი წარმოდგენებია. ტარტუს ერთ-ერთ ქარხანაში კედლის დიდი სტენდი იყო გაკეთებული. სტენდზე აღნიშნული იყო იმ მუშების გვარები, რომლებიც თეატრში წელიწადში 12-ჯერ ყოფილან, შემდეგ ისინი. ვინც 11-ჯერ ყოფილან, შემდეგ ისინი. რომლებიც 10-ჯერ ყოფილან და ა. შ. ზოგიერთ სკოლებში პირდაპირ თითოეული მოსწავლის კარტოთეკა არსებობს, სადაც მისი კულტურული ცხოვრება ფიქსირდება. ესტონეთში ერთ-ერთ რაიონულ სკოლაში თეატრალურ ვიქტორინას დავესწარი. გამოცა მოსწავლეთა თეატრალურმა განათლებმა. უფრო ზუსტად, თეატრალური ინფორმაციის იმ მარაგმა, რომელიც მათ ჰქონდათ. დასასახელეს ო. იოსელიანის პიესაც „სანამ ურემი გადაბრუნდება“.

ბერგზნილის თეატრის მუშაობას გამოცდილება მთელ ქვეყანაშია ცნობილი. როგორ ახერხებს ამ ქალაქის (მსგავსად ტარტუსი) თეატრი მუდამ ჰყავდეს მაყურებელი? ისევ დიდი ორგანიზაციული მუშაობით. აქ მაყურებლის სოციოლოგიური შესწავლის შედეგად ძირეულად იქნა გამოკვლეული მიზეზები, ვინც თეატრში ვერ დადის. „ბრალდებები“ სხვადასხვა სფეროზე განაწილდა — ტრანსპორტი, რეკლამა, თეატრომან მანძილი და ა. შ. გამოკვლევის შედეგად მიღებული იქნა ზომები, მაგალითად, ქალაქის საბჭომ კორექტივი შეიტანა ტრანსპორტის მოძრაობაში, იგი დაუკავშირა თეატრის ინტერესებს.

და მართლაც, ხომ ფაქტია, რომ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მაყურებელზე გარკვეულ გავლენას ახდენს ის გარემოება, რომ ასე გაიზარდა თბილისი. მოსკოვის პროსპექტზე მცხოვრები იოლად ვერ წავა რუსთაველის თეატრში, იქ საკუთარი ტრანსპორტი არ ჰყავს. ელმავალშემკეთებელი ქარხნის მუშებმა ჩემს კითხვაზე — რატომ არ დადიან თეატრში? — მთავარ მიზეზად დაასახელეს მანძილი. როცა პლენანოვის სახელობის კლუბში იმართება რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების წარმოდგენები, ჩვენ სიამოვნებით ვესწრებითო. ეს ანგარიშგასაწევი ფაქტორია.

მაყურებლის ორგანიზაციის საკითხი სრულიადაც არ არის უმნიშვნელო რამ. მას თავისი ადგილი უჭირავს თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის გრძელ ჯაჭვში. ამდენად, ეს მხარეც

უნდა იქნას შესწავლილი და გათვალისწინებული, როცა აღძრული პრობლემების გადაწყვეტა გვინდა.

საქართველოს თეატრები არ აკლია. იმის გამო, რომ ზოგიერთ რაიონულ თეატრს მაყურებელი არ ჰყავს, ზოგიერთები მის დახურვასაც კი მოითხოვდნენ. იოლი გამოსავალია! რასაც ვერ უვლი, უნდა მოიცილო! მაგრამ ეს ხომ მართლა გამოსავალი არ არის. უფრო მეტიც, მიუტევებელი და მეტისმეტად ხიზნული აზრია.

ჩვეულებრივად ვამბობთ ხოლმე: თეატრი ქალაქში თუ რაიონში დიდი იდეოლოგიური მნიშვნელობის ცენტრია, კულტურის კერაა, ტრიბუნაა, რომელსაც ახალი აღმნიშვნის აღზრდის საპატრონო მოვალეობა ავალია. ასეც არის. მაგრამ როგორ ვუვლით მას? საკითხი ორი თვალსაზრისით განიხილება. ერთი, რომელიც უშუალოდ თეატრს ეხება და მეორე — მის გარეშ. ისინი ერთმანეთს განსაზღვრავენ, ერთად თანაარსებობენ, მაგრამ განსახილველად მაინც შეიძლება მათი განცალკევება.

დავიწყეთ გარეგანი ფაქტორებით. ავიღოთ მაგალითად ს. ჭანბას სახელობის სოხუმის თეატრი. 1973 წელს სეზონის ბოლოს გაზეთ „საბჭოთა აფხაზეთში“ დაიბეჭდა ექვსი წერილი „გულლია საუბარი“. აი, რას წერდნენ ამ წერილების ავტორები: „გულ-ახდილად უნდა ეთქვათ, სოხუმის მკვიდრი ნაკლებად დადიან თეატრში. ნაკლებად დადიანო? ეს არაფერია თქმა იქნებოდა. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ვისთვისაც არსებობს თეატრი. ის არ დადის სპექტაკლებზე. თეატრს არ ჰყავს მაყურებელი. ამ სიტყვის ფართო გაგებით. არამც თუ ჩვეულებრივი სპექტაკლების (იგულისხმება რიგითი წარმოდგენა ვ. კ.), არამედ პრემიერების დროსაც თეატრის დარბაზში ადგილთა უმრავლესობა თავისუფალია, არცთუ ისე იშვიათად, დარბაზში სულ რამდენიმე კაცია. რა დაგვემართა, დავეწინააღმდეგეთ?“ გულისტყვივლით კიბუხლობენ ისინი.

ეს ხდება მაშინ, როდესაც სოხუმში ოცზე მეტი საშუალო სკოლაა (აქედან 12 ქართული) ორი უმაღლესი სასწავლებელი, სადაც ათასობით სტუდენტი. ამას გარდა — პედაგოგები, ექიმები, ინჟინრები, ერთი სიტყვით, ინტელიგენციის მთელი არმია. წერილის ავტორთა აზრით, „პრეზელ რიგში დამნაშავეა თეატრი ქალაქის მოსახლეობა, უმთავრესად ინტელიგენცია, სტუდენტო-

ბა, მოსწავლე ახალგაზრდობა. დასაძინია, რომ ქალაქის პარტიული და საბჭოთა ორგანიზაციები ჯეროვან გულისხმეობას არ იჩენენ თეატრისადმი, ზოგ მათგანს ნაკლებად ვხვდებით თეატრის დარბაზში“.

გავიდა ცოტა დრო და თეატრის მდგომარეობა შეიცვალა. მაყურებელმა იმატა დარბაზში. რა მოხდა? მოხდა ორმხრივი პროცესი. ჟანრულად უფრო მრავალფეროვანი გახდა თეატრის რეპერტუარი. თეატრს შეემატნენ ახალი ძალები. რიტმული გახდა სპექტაკლების გამოშვება. მეტი ყურადღება მიაქცია თეატრს პარტიული და საბჭოთა ორგანოების ხელმძღვანელობამაც. დაისახა პერსპექტივები, მაგრამ გადასალახია ახალი სიძნელებები. ახალმა შემოქმედებითმა და ორგანიზაციულმა წარმატებებმა უნდა მიიზიდოს ფართო მაყურებელი.

განსაკუთრებული ზრუნვა სჭირდება ახალ კადრებს. ახალ მსახიობს (თუ იგი ნიჭიერია) თავისი მაყურებელი ჰყავს თეატრში. მაგალითად თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ დ. ჯაიანს ა. გეწაძის პიესაში „გზა, ყარაშანს ცოლი მოჰყავს“ და გოლდონის — „ცეკვის მასწავლებელში“ წარმატება ხვდა. თეატრში მივიდა დიდძალი მაყურებელიც. მაყურებელი ცხოველი ინტერესით შეხვდა აფხაზური დასის სპექტაკლს „თეთრი ბიარალები“, ერთი სიტყვით, გარკვეული წინაპირობები შეიქმნა, რათა თეატრის ცხოვრება მტკიცე საფუძველზე დადგეს.

ახლა რაიონის თეატრებს სახელმწიფოსაგან საკმაოდ სოლიდური სუფსიდია ეძლევათ.

მაგრამ ამ თეატრების სპექტაკლების ხარისხი მაინც არ იძლევა დამამშვიდებელ სურათს. დადგა დრო გარკვეული რისკისა და ექსპერიმენტისათვის. მხედველობაში აი რა მაქვს: ტიპური შტატით დაკომპლექტებული ერთ-ერთი რაიონული თეატრის მუშაობა დაიგვეგმოს ისე, რომ კვირაში საშუალოდ ოთხ სპექტაკლზე მეტი არ იდგმებოდეს (პრაქტიკულად მეტი არც არის საჭირო!). დარჩენილი დრო მოხმარდეს რეპეტიციებს, მხატვრულ ხარისხს. ამასთანავე, ეს იქნება ერთ-ერთი საშუალება, რათა შემოქმედებითი გამოფიტვისაგან (ფიზიკური გადაღლისაგან) ვიხსნათ რაიონის თეატრის მსახიობები. რასაკვირველია, ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული ამგვარი ექსპერიმენტი, მაგრამ დღევანდელ პირობებში რეალურია.

დღეს უფრო ამაღლდა ადგილობრივი ხელმძღვანელობის როლი თეატრისადმი, მაგრამ მთავარი გასაკეთებელი წინაა. რაიონში სამრეწველო ან სასოფლო გეგმების შეუსრულებლობისათვის ხელმძღვანელის სავარძელს საფრთხე ემუქრება, როცა ასეთივე საფრთხე დაემუქრება მას კულტურული მუშაობის სუსტი ხელმძღვანელობისათვის, მაშინ მდგომარეობა უკეთესი იქნება.

25 წლისა იყო ა. ცაგარელი „ხანუმა“ რომ დაწერა. მას შემდეგ (1882 წ.) „ხანუმას“ არ მოკლებია მაცურებელი. ახლაც საბჭოთა კავშირის ბევრ თეატრში იდგმება იგი. გაზეთმა „სოვეტსკაია კულტურამ“ მკაცრად გააკრიტიკა რუსეთის ზოგიერთი თეატრი და მთარგმნელები, რომლებმაც შებღღეს საავტორო უფლება — თვითნებურად ჩაამატეს ბანალური ტექსტები, ანეკდოტებით „გაამდიდრეს“ პიესა. არც რუსთაველის თეატრს გამოუჩენია დიდი მოკრძალება ამ მხრივ. მაგრამ არ იქნებოდა სწორი, რომ მაცურებლის მიძალება მართო ამ ფაქტით აგვეხსნა (როგორც ეს ზოგს ჰგონია). „ხანუმასა“ და „ძველ ვოდევილებს“ მაცურებელი არ აკლდებოდა, ამის შესახებ ხშირად კამათობდნენ, აკრიტიკებდნენ თეატრებს, სპექტაკლებს, მაგრამ ამით საქმის ვითარება სრულიადაც არ შეცვლილა. სპექტაკლისა და მისი მაცურებლის შეხმატკბილებული „ცხოვრება“ მაინც გრძელდებოდა.

სცენაზე მსახიობი — ეს თითქმის ყველაფერია. უკვე აღვნიშნეთ, რომ 1958 წელს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე რუსთაველის თეატრმა ერთ დღეში სამჯერ დადგა ერთი და იგივე სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“ (ა. ხორავა, ს. ზაქარაძე. ე. მანჯგალაძე). ეს იყო დიდი აქტიორული ხელოვნების ნამდვილი ზეიმი.

რომელი ერთი ფაქტი უნდა გავიხსენოთ დიდი მსახიობების ბიოგრაფიიდან? ფაქტები ბევრია, სამაგალითოდ კი ერთიც კმარა!

თეატრს სჭირდება მუდმივი განახლება. თაობა თაობას მოსდევს. ყოველ თაობას თავისი იდეალი, ცხოვრებისადმი თავისი დამოკიდებულება აქვს. როგორ შეეგუება თეატრის ძველი ფორმები ახალ აუდიტორიას? ვერ შეეგუება. ამიტომ არც იმ კონფლიქტების უნდა გვიკვირდეს, რომელიც ხშირად ასე არყევს თეატრის ცხოვრებას და ზოგჯერ აღამიანები მსხვერპლადაც კი ეწირებიან...

ერთი და იგივე სპექტაკლი შეიძლება ერთმა თაობამ კარგად წილოს, მეორემ კი არა. თაობათა წონაცვლეობა რომ იზოლირებული, მექანიკური პროცესი არ არის. ეს ხომ წთელი ცხოვრებაა.

კარგა ხნის წინ რუსთაველის თეატრში „შემოდგომის აზნაურები“ დაიდგა, რამაც დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა. წარმოდგენაც რიგიანად იყო დადგმული. მაყურებელი მწვავედ დასცინოდა დარისპანსა და სოლომონ მორბელაძეს. იგი სპექტაკლში ხედავდა თავის გუშინდელ მოწინააღმდეგეს — აზნაურობას, დასცინოდა, ამათრახებდა და მათზე გამარჯვებული მაყურებელი გულიანად ჭარხარებდა.

ეს იყო 30-იან წლებში. გავიდა დრო. 50-იან წლებში თეატრმა დადგინა იგივე წარმოდგენა. ორიოდ სპექტაკლის შემდეგ წარმოდგენა მოიხსნა. მაყურებელმა იგი არ მიიღო. სპექტაკლში არ იგრძნობოდა მწერლის გმირთა სულში დატრიალებული დიდი სევდა და ტკივილი. საჭირო იყო ახალი მაყურებლის მოსვლა, რათა აქტაცებით შეხვედროდა ამავე თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვალს“.

შეიცვალა დრო, შეიცვალა მაყურებელი და შესაბამისად შეიცვალა თეატრიც. ასე იქნება მომავალშიც. ხვალინდელი თეატრიც ისეთივე იქნება როგორიც იქნება თვით ცხოვრება.

თეატრის მესვეურებს ყოველ დროში ჰქონდათ საფიქრალი და სატკივარი, მაგრამ დღეს გაცილებით რთული პირობებია, არასოდეს ყოფილა ასე ძლიერი ის მოქიშპე ძალა, რომელიც თეატრს მაყურებელს ართმევს. უსასრულოდ გაიზარდა ინფორმაციის საშუალებები: კინო, ტელევიზია, პრესა, რადიო და სხვა. ადამიანისათვის განუუთვნილი თავისუფალი დროის შევსება უთეატროდაც ძველად შეიძლება.

დიდი ხანია კამათობენ თეატრისა და კინოს დაპირისპირებათა შესახებ. ხან ცდილობენ მათ შერწყმას, საშუალებათა ურთიერთგამდიდრებას. კამათია იმაზეც, რომელი უფრო პირველადია ლიტერატურა, თეატრი, კინო, ტელევიზია?

და აი, თითქოს ტელევიზია ყველას დაუპირისპირდა, იგი თავისებურად ეყრდნობა და იერთებს ლიტერატურასაც, თეატრსაც და კინოსაც. ყველაზე დიდი აუდიტორია მას ჰყავს, მაგრამ ვისაც ყველაზე დიდი აუდიტორია ჰყავს, ყველაზე უკეთესი როდია.

ტელეკრანებზე ხშირად გხვდებით დრამატული თეატრების სპექტაკლებს. გინახავს კინოეკრანზე გადატანილი სპექტაკლებიც, მაგრამ ისინი არ ახდენენ იმ შთაბეჭდილებას, როგორც „დელანში“, როგორც პირველქმნილ სამყაროში — თეატრში.

სწორედ თავისთავადობაშია თეატრის ძალა. იგი ზელოვნების სხვა ენაზე გადატანას ვერ უძლებს. ვერავენ დაიჭერს მის ადგილს. „რასაც ჩვენ ერთის მეშვეობით შევიმეცნებთ, ვერასოდეს ვერ შევიცნობთ მეორის წყალობით“ — გეასწავლის პლატონი.

თეატრი და მაყურებელი — მისი მრავალი განშტოებაა დრამატურგი და მაყურებელი, რეჟისორი და მაყურებელი, მსახიობი და მაყურებელი. ყოველი მათგანი თავის განსაზღვრულ როლს ასრულებს. ყოველი მათგანი ცალკე კვლევის ობიექტია.

გასარკვევია, რა უფრო იზიდავს მაყურებელს (და რომელს). თეატრში სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, ლამაზი, თვალისმომჭრელი დეკორაციული სანახაობა, ნ.წარმოების ფაბულა, სიუჟეტი თუ მსახიობის შესრულება?

ყოველ მათგანს თავისი პასუხი უნდა გასცეს სოციოლოგიურმა, ზუსტმა მეცნიერულმა გამოკვლევებმა.

თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის მთელ კომპლექტში ერთ ერთი მეტად მტკივნეული პრობლემაა სპექტაკლების შენარჩუნება, რიგითი წარმოდგენის ხარისხის საკითხი. ამის გარეშე ძნელია გაირკვეს თეატრთან მაყურებლის დამოკიდებულების ყველა ასპექტი. ფაქტია, რომ საქართველოში ხშირად კვდებიან სპექტაკლები? და ეს როცა საქართველო დიდი თეატრალური კულტურის ქვეყანაა. საუკუნეთა სიღრმიებიდან იღებს სათავეს მისი ისტორია. თეატრის გრძელ გზას მარად თან სდევდა განმანახლებელი სული. მისი დიდი ღვაწლისა და ამაგის ფონზე თითქოს პარადოქსულ ხასიათს იძენს „მალე მობეზრების“ მაგიური ძალა. ერთხელ ახმეტელმა თქვა: ყველა ქართველში არტისტი ცოცხლობს. მაგრამ თუ მსახიობობა პროფესიად იქცევა, ქვეყნიერების გულს დაიმონებსო. მსახიობთა შორის ცოტაა ნამდვილი პროფესიონალი, წუხდა დიდი რეჟისორი. რატომ ხდება, რომ მსახიობი ხშირად ადვილად ელევა დიდი ჯაფითა და შრომით მონაგარი? მალე ბეზრდება ერთხელ მიღწეული, უჭირს მისი შეზონახვა, რათა ერთდროულად თანაარსებობდეს „ძველიცა“ და ახალიც. არის მსახიობი ხასიათზე, აქვს თამაშის განწყობილება —

ასრულებს დიდებულად, არ აქვს და მკვდარია სახე (სპექტაკლი საერთოდ!). სპექტაკლი ცოცხალი ორგანიზმია, უშუალოდ სცენაზე მიმდინარეობს შემოქმედებითი პროცესი და გასაგებია რაოდენ დიდია გუნება-განწყობილების მნიშვნელობა, მაგრამ სადღაა პროფესიონალური ოსტატობა? სცენური ქმედების მხატვრული კანონზომიერება ხომ არ იცვლება „შეფარული დილეტანტიზმით?“ როცა მსახიობის გუნება-განწყობილებაზე დამოკიდებული სპექტაკლის ბედი, ერთობ მძიმეა მაყურებლის მდგომარეობა (მოდი და არკვიე როდის არის მსახიობი ხასიათზე!). მოშვებულობა გულგრილობის ტყუპისცალია. როცა მსახიობი სცენაზე არ იხარჯება, არ იწვის, არ ღელავს, იგი არც მაყურებლის ინტერესს იწვევს. ს. ზაქარიადემ მითხრა: მრცხენია, როცა სპექტაკლის შემდეგ ისევ ენერგიას ვგრძნობ ზოლმეო. ასე მგონია, მაყურებელს რაღაც დავაკელი, მისი კუთვნილი ენერგია ჩემთვის შემოვინახეო. ს. ზაქარიადისათვის ყოველი სპექტაკლი ნამდვილი ბრძოლა იყო, სცენაზე სიცოცხლის ნაწილს ტოვებდა. მისთვის არ არსებობდა პრემიერა თუ რიგითი წარმოდგენა. ყოველთვის დიდი მონღომებით თამაშობდა (რომელიც სრულიადაც არ გამოირიცხავს არათანაბარ შესრულებას!). გინახავთ ოდესმე ა. ვასაძეს რიგითი წარმოდგენა სასხვათაშორისოდ ეთამაშოს? ამ დიდმა პროფესიონალმა მსახიობებმა ჩვენი თეატრის გამამხნეველები მაგალითები დაგვიტოვეს. შეიძლება სხვა მაგალითების დასახელებაც, მაგრამ ვაი რომ ბევრი არ არის ასეთი! პატარა მსახიობიც დიდი პასუხისმგებლობით უნდა ეკიდებოდეს რიგით წარმოდგენას. ხშირად დაბალ მხატვრულ დონეზე ტარდება რიგითი სპექტაკლები. მაყურებელი „დასჯილი“ ბრუნდება შინ.

ქართულ თეატრში ადრე კვდება სპექტაკლები, ადრე კარგავს ახალგაზრდობას. წარმოდგენის ნაადრევად დაბერების (იგივე — სიკვდილის!) მრავალ მიზეზთა შორის დიდია „ადრე მობეზრების“ და „შეფარული დილეტანტიზმის“ როლი. ჩვენში საშუალოდ სპექტაკლი ორ-სამ წელიწადს ცოცხლობს. აქა-იქ არის უფრო ხანდაზმულებიც. არის იშვიათი გამონაკლისებიც — ათიოდე წელი რომ უცოცხლიათ. ა. ხორავასა და ა. ვასაძის შესრულებით „ოტელომ“ ოც წელზე მეტ ხანსაც ცოცხლა, მაგრამ გამონაკლისი მაინც გამონაკლისია. ჩვენს თეატრში კი ყოველწლიურად ასორმოცდაათზე მეტი სპექტაკლი იღვმება. ჩვენ სპექტაკლებს

ნადრევი სიკვდილის ბუნებრივ მიზეზებზე („ჩავარდნის“ შემთხვევები) არას მოგახსენებთ. შემოქმედებაში წარმატება და მარცხი ბუნებრივი მოვლენაა. ეს ყველასათვის კარგად არის ცნობილი. თეატრმა რა პქნას როდესაც ზოგჯერ სპექტაკლი მკვდარი იბადება? არაფერი შევლის არც ხელოვნური შექება და წახალისება, არც კრიტიკა. ასეთ სპექტაკლს თეატრი რაც უფრო ადრე მოიშორებს, მით უკეთესია. არც მაყურებლის გემოვნება შეიბღლება და არც თეატრის ავტორიტეტი. სამწუხაროდ, ხშირად ამ მკვდარ სპექტაკლებს ადვილად ეერ ელევთან თეატრები. იქნებ მაყურებელმა გული მოიბრუნოს, დანახარჯი მაინც ავინაზღაუროთო, რაც არ უნდა იყოს ყველაფერი შრომითა და ტანჯვით არის ნაშობი. თეატრსაც ენანება, მაგრამ მკვდარი, როგორი ახლობელიც არ უნდა იყოს, მაინც უნდა გასვენდეს!... საერთოდ, ისედაც ხანმოკლეა სპექტაკლის „სიცოცხლე“. ხელოვნების არც ერთ სხვა დარგს არ აქვს ასეთი ბედი. იქნებ სწორედ აქ ძვეს თეატრის ყველაზე დიდი საიდუმლოებაც. ზოგჯერ ამოა მის სიღრმეებში წვდომა. თეატრი „დღევანდელობის ხელოვნებაა და აქედან გამომდინარე — სინამდვილისა და მისი ყველა პლასტისა; ჯოჯოხეთიდან ზეცამდე, — როგორც იტყოდნენ შუა საუკუნეებში, პლატონის მიწისქვეშა სამეფოდან ცის შორეულ მნათობებამდე, ყოველ მოცემულ წაშში თავმოყრილია იმდენი დღევანდელობა, რამდენი წერტილიცაა მოთავსებული ვერტიკალურ ხაზზე. რომელიც მომდინარეობს დედამიწის ცენტრიდან და იკარგება სივრცეში, თეატრი რეალობის ხელოვნებაა მთელი თავისი დანიშნულებით. იგი სიკვდილის ზღვარამდე მისული ხელოვნებაა“ (ყან ლუი ბარო). თეატრში ადრე ბერდება სცენური საშუალებები, სასცენო ლექსიცეს კომბინირება თუ სრული განახლების საჭიროება მოაქვს ყოველ ათწლეულსაც კი. დერიცვლების ამ რთულ პროცესში თითქოს პარადოქსულ იერს იძენს ძველი სპექტაკლის აღდგენა და მისთვის სიცოცხლის დაბრუნება. როცა ცოცხალი აღარ არის სპექტაკლის რეჟისორი, არც როლების შემსრულებელი მსახიობებია ცოცხალი, განა იმ ძველი სპექტაკლის სულს გადმოგვცემს აღდგენილი? სპექტაკლის ნამდვილი სახე მის პირველქმნალობაშია. მიზანსცენა იბადება კონკრეტულ სიტუაციაში მსახიობთა განსაზღვრული ანსამბლისათვის, ან მისი ცალკე წევრისთვის. სწორედ მათთვის იკერება კოსტუმებიც. მათთვის

იქნება სცენური სივრცე თუ „გეოგრაფიული“ მიკროსამყარო. აქ ცხოვრობენ პირველი მოსახლენი და მათ თავიანთი სახელი ჰქვიათ. საფარისია მათ ადგილზე სხვა აღმიანები შესახლდნენ, ოჯახიც სულ სხვა იქნება. მას პირველებად ვეღარ აღიქვამენ. როგორადაც არ უნდა მიამგვანონ ავეჯის განლაგება ძველს, როგორადაც არ უნდა დაიცვან ძველი მიზანსცენები და თვით ცხოვრების წესი, მაინც მთავარია აღამიანის (მსახიობის) შეცვლა, რომელიც „ოჯახის“ (სპექტაკლის) სულს სცვლის. ამ ცვლილებებსაც ეკუთვნის მაყურებელი. ბუნების კანონზომიერება მოქმედებს თავისი მაგიური ძალით. ჩიება ნოსტალგია დაკარგულ სპექტაკლებზე, როგორც წუხილი ჩვენი ბავშვობის გაფრენილ დღეებზე. ასე ვშორდებით თანდათან საუკეთესო სპექტაკლებს. თაობები დაშორდნენ არამც თუ კ. მარჩანიშვილისა და ს. ახმეტელის სპექტაკლებს, არამედ ახლო წარსულის კმნილებებსაც. თეატრი მარადიული ახალგაზრდობაა. სიბერე და სიკვდილი ერთია მისთვის. ძველი ბერძნები როცა მსახიობს მიწას აბარებდნენ, მკუხარე ტაშს უკრავდნენ, მსახიობთან ერთად ეთხოვებოდნენ მის მიერ შესრულებულ როლებს. ჩვენში პირველად ამგვარი რამ ბათუმში მოხდა. ცნობილი მსახიობის იუსუფ კობალაძის ცხეღარი გაქონდათ თეატრიდან. უცებ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის ერთმა ახალგაზრდა კურსდამთავრებულმა მცროთონით ხალხს შესძახა: „ შეჩერდიო! სად მიგყავთ ძეგლილიო. ამ სცენაზე ცოცხლობდნენ მისი სახეები, ღვთის მოკვდნენ ისინიც, ტაში დაუკარით, ტაშით გავაცილოთო“. გაოგნებული დარბაზში უცებ იჭუსა ტაშმა. ფეხზე ამდგარი, ცრემლიანი თვალებით სავეს დარბაზი ტაშით შიაცოლებდა საყვარელ მსახიობს. იგი მარტო კობალაძეს კი არ ეთხოვებოდა, არამედ მის საყვარელსაც. მოლოთ და სცადეთ. აღადგინოთ კობალაძის შესრულება სხვა მსახიობის გზით, — ამოღე დაშთებით!

რაკი ასეთი უღმობელი კანონი აქვს სცენას, რაკი პეპელას სიცოცხლესავით ხანმოკლეა სპექტაკლის დღენი, თითქოს ლოგიკურია, რომ თეატრი თვალისჩინივით უფრთხილდებოდეს ყოველ სპექტაკლს, ყოველ სახეს აცოცხლებდეს მანამ, ვიდრე დრო ბუნებრივად არ დაასრულებს მის არსებობას, ერთი სიტყვით, ვიდრე თავის დროს არ მოჰყას. სინამდვილეში კი ჩვენს თეატრში ხშირად ასე არ ხდება. ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს:

პირველ ყოვლისა, მოუგვარებელია ე. წ. რიგითი სპექტაკლების ნოვლა-პატრონობის საქმე. თუ კაცმა პრემიერის დღეებში ვერ მოასწარი წარმოდგენის ნახვა, მერე უკვე გვიანაა. ხშირ შემთხვევებში სპექტაკლი უკვე ის აღარ არის, რაც იყო. პალე იმლება, დუნდება მისი სასიცოცხლო პულსაცია, ფერმკრთალდება წარმოდგენის სისხლსავსე ცხოვრება, პირველქმნილ ძალას კარგავს მისი იდეა, ემოცია. ფორმალური თვალსაზრისით თითქოს ყველაფერი ისეთივე რჩება, როგორც პრემიერის დღეებში იყო (იგივეა მიზანსცენები, დაცულია დროისა და ნოქმედების რეკლამენტი, მსახიობებაც თითქოს ისეთივე გატაცებით ასრულებენ როლებს!), მაგრამ დაკარგულია პირველქმნილი უშუალობა და სინეღლე. სცენაზე შემოქმედებითი პროცესი შეცვლილია მექანიკური მოქმედებით, ჩვევად ქცეული წესრიგით. ასეთ სპექტაკლებზე მსახიობები მონაწილეობენ როგორც დაწესებულების მოსამსახურენი. ისინი თამაშობენ სპექტაკლს და ვალს იხდიან მაყურებლის წინაშე, მაგრამ როგორ იხდიან ვალს? როგორ თამაშობენ? — აი ეს არის მთავარი! სცენაზე სამსახურებრივი ვალდებულების გრძნობა ჩნდება იქ, როცა წყდება ლაიბებრივი შემოქმედებითი პროცესი. თანაგანცდისა და თანაზიარობის პრინციპების რღვევას, მხატვრული ქსოვილის რღვევამდე მიყვავართ ზოგჯერ ცალკეულ მსახიობებს. პრემიერის შემდეგ რუსთაველის თეატრში დავესწარი სპექტაკლს „ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი“. როცა შეიქმნა ეს სპექტაკლი, მან გარკვეული ანტერესი გამოიწვია, ჩვენ „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებიდან მხარი დავუჭირეთ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ ამ წარმოდგენას. იმსახურებდა კიდევ მხარდაჭერას. სპექტაკლი იყო სისხლსავსე, საინტერესო, ნიუანსებზე აწყობილი, ზუსტი და ლაკონური. შეიქმნა აქტიორული სახეები, რომელთაც საფუძვლად ედო თანაგანცდა, ანსამბლურობა და მიზანდასახულობა. იყო სადაოც. მაგრამ კარგი სქარბობდა ბევრად. ბეწვის ღილაკი გაელა უდრის სპექტაკლის ყოველი დღე. არ შეიძლება წამიერი ჩაჯღღეშაც კი. ყოველი თეატრი მქსიმალურად მომთხოვნა უნდა იყოს თავის თავისადმი, რათა ფეხი არ „დაუტურდეს“ რიგით სპექტაკლს!

და აი, ერთ-ერთი რიგითი წარმოდგენა — „ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი“. პირდაპირ ველარ ვიცანი ჩვენს მიერ შექმნილი

ატისტები, მთელი სპექტაკლი. როგორი მოწყენილობა და უსი-
ცოცხლობა დაეუფლა სცენას! თითქოს თეატრი თავის უსიამო-
ნო მოვალეობას ასრულებდა. თავი ეჩინა ქაოტურობას, „იმპრო-
ვიზაციებს“, მაგრამ მთავარი მაინც შემოქმედებითი სულის კვდო-
მა გახლდათ. ბოლომდე ვეღარ გავუძელი წარმოდგენას და გულ-
ნატყენი დაეტოვე ჩემთვის მეტად ახლობელი და სახელოვანი თე-
ატრის კედლები.

რუსთაფელის თეატრის ამ ერთი სპექტაკლის შემთხვევა გამო-
ნაკლისი არ გახლავთ. უარეს დღეშია სხვა თეატრის ზოგიერთი
სპექტაკლებიც. განსაკუთრებით რაიონის თეატრებისა. მეტისმე-
ტად ცუდად ნაცხოვრებ ადამიანებივით ნაადრევად გატეხილნი
და დაბერებულნი არიან. მაგრამ ის, რაც ოდნავი შეღავათის უფ-
ლებას (სხვადასხვა მიზეზის გამო) იძლევა რაიონის თეატრების
პირობების გამო, სრულიად შეუწყნარებელია თბილისის თეატ-
რებში. თელავის თეატრში ვნახე ნ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლი
„სიყვარულს უშენებია“. ეს არის ქართული ჯალბური პოეზიის
ლიტერატურული კომპოზიცია. სპექტაკლი ისე მიმდინარეობს
თითქოს პრემიერის დღეები ჰქონდეს. მხატვრულად საინტერესოდ
მოფიქრებულ რეჟისორულ გადაწყვეტას სულს და გულს ატანენ
მსახიობები. რიგით სპექტაკლს შენარჩუნებული აქვს ფოლკლო-
რული სიხალისე და უშუალობა.

ცნობილი დრამატურგის კ. ბუაჩიძის ორიგინალური პიესა
„ეზოში ავი ძაღლია“ მაყურებელს ხიბლავს ხალასი იუმორით,
ხასიათების სისრულით, ქმედითობით, სიტუაციების ბუნებრიობით.
პიესა მრავალი ათეული წელია თეატრის რეპერტუარში.
საუკუნის მეოთხედი გავიდა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის
თეატრმა დადგა. უკვე რამდენიმე წელია სპექტაკლს მაყურებე-
ლი არ აკლდება. ეს შემთხვევითი არ არის, მაგრამ ჯეროვნად
უფროსილდება კი მას თეატრი? მაყურებლის გაცილების მიზნით
აქცენტირებულ სცენებსა თუ დეტალებს არა აქვთ ზომიერება.
სცენაზე ხდება საექვო გემოვნების ტრიუკების ხაზგასმული დე-
მონსტრირება, არც მაყურებელი რჩება ვალში და გატაცებით
ეძლევა წამიერ მხიარულებას. აკადემიურ თეატრს უნდა შეეახე-
ნოთ, რომ „ბევრი რამ არის ამ ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ
ესტეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს“. (ილია
ქაჭავაძე). კ. ბუაჩიძის რეალისტურ ხასიათებს, მის იუმორს არ

სჭირდება პედალირება. მეტი მხატვრული ტაქტი და ზომიერებაა საჭირო, რათა თეატრი თავად მართავდეს მაყურებელს და არა პირუკუ. ამ სპექტაკლის ერთმა რიგითმა წარმოდგენამ ისიც შეგვახსენა, რომ არა მარტო აქ, სხვა თეატრებშიც, ხშირად ზომიერებას კარგავენ კომედიური სპექტაკლები. ამგვარი მოვლენების შესახებ აკაკი ვასაძე იგონებს: „ამერიკელ ძიაში“ მას დიდი წარმატებით შეუსრულებია კომბლეს კომიკური როლი, მაგრამ „ოცი-ოცდა ათი სპექტაკლის შემდეგ ისე ჩაგვითრია მაყურებელმა, ისე აგვიყოლია, რომ თვითკონტროლის უნარი დაგვაკარგინა და უნებურად კომედია გადავაქციეთ უხამს, უაზრო ფარსად. ახლაც კი ვგრძნობ როგორ გვიბიძგებდა მაყურებელი ლაზღანდარობისაკენ. ერთმა რეგენმა მაყურებელმა ტრაგიკული როლის შესრულებისას, ტაშის დროს რომ დამიძახა იარუსიდან — სალო, კომბლო! ამან კინალამ გამაგიჟა და ახმეტელს ვთხოვე, დუბლიორი დაენიშნა ჩემთვის, ამის შემდეგ, თუ კომიკური როლის თამაში მიწევდა, მეტისმეტად თავშეკაებით, ზომიერებით ვთამაშობდი“...

დიდი მსახიობის ეს გაკვეთილი კარგად უნდა ახსოვდეს ყველა მსახიობს!

რიგით სპექტაკლებზე არსებითად არავითარი საზოგადოებრივი კონტროლი არ არსებობს. ჩვენი კრიტიკა პრემიერების შეფასებასაც ჯერ აუდიის და აბა რიგითი წარმოდგენისთვის ვიღას სცალია. არა და აუცილებელი კი არის, რომ თეატრი გრძნობდეს „უცხო თვალის“ მზერას. თავადაც მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს ამ პრობლემას. გადმოცემით ს. ახმეტელი თითქმის ყოველთვის ესწრებოდა ხოლმე თავის სპექტაკლებს, როდის, რომელ წუთს შეიხედავდა დარბაზში, არავინ იცოდა. და თუ ასეთი კონტროლის მიუხედავად მაინც ხდებოდა ის, რაც ა. ვასაძემ თქვა, — ადვილი წარმოსადგენია, რა მდგომარეობაშია ის სპექტაკლები, რომელიც თვით დამდგმელსაც კი არ უნახავს პრემიერის შემდეგ. ზოგიერთი რეჟისორი ისე მიატოვებს ხოლმე თავის პირმშო სპექტაკლს, რომ პირდაპირ გაგაოცებთ. სპექტაკლს კი ყოველდღიური ზრუნვა და პატრონობა უნდა. ალბათ არც ის გახლავთ შემთხვევითი, რომ ჩვენი სპექტაკლი პრემიერის შემდეგ აღარ იზრდება, არ სწორდება ნაკლოვანებები (რისი გასწორებაც შესაძლებელია!). სპექტაკლი ერთხანს ინარჩუნებს „პრემიერის დონეს“ და შერე თანდათან ქვეითდება.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენიდან უცებ გაქრა თ. ჭილაძის პიესა „ბუდე მეცხრე სართულზე“. სპექტაკლში იყო აქტიორული მაღწევები, იყო ის სიკეთე, რისთვისაც ღირდა მისი შენახვა, მაგრამ ჯერ შემოინახეს. მიმდინარე რეპერტუარის აგება დიდ დაფიქრებას და მრავალმხრივ გააზრებას მოითხოვს. სპექტაკლის ჩვენების რიტმის დარღვევა ხელოვნურად ანელებს სპექტაკლისადმი მაყურებლის ინტერესს. როდის რა სპექტაკლი უჩვენო, რომელ დღესა და რომელ აუდიტორიას რა წარმოედგენა შესთავაზო, საჭიროა ერთგვარი „სოციოლოგიური მიხედვალობა“. აქ დაუშვებელია იმპროვიზაცია და შემთხვევითობა. რა დასაშალია და არც ამ მხრივ გვაქვს ყველაფერი რიგზე. ზოგიერთ თეატრში გამოცხადებული სპექტაკლი იხსნება იმის გამო, რომ რომელიმე მსახიობს იმ დღეს არ სცალია, თაქში არ სურს სხვადასხვა მიზეზით. ალბათ ცოტა იქნება ისეთი თეატრი, სადაც ამგვარი რამ არ ხდება. გამოცხადებული სპექტაკლის მოხსნა ყველაზე დიდი უკიდურესობა უნდა იყოს. მაყურებლის დეზორგანიზაციის, გაწილების ყოველი შემთხვევა საგანგებო მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს. თეატრს თავისი დაუწერელი კანონები აქვს. რუსთაველის თეატრის ტრადიცია სხვათაშორის გამოცხადებული სპექტაკლის შეუცვლელობა-საც გულისხმობს. ცნობილია, რომ ხორავა თავისი ცნოვრების ტრაგიკულ დღეებში (შვილი რომ დაეღუპა) პოსტზე იდგა — თამაშობდა. სხვა ბევრი მაგალითის დასახელებაც შეიძლება. გამოცხადებული სპექტაკლის მოხსნა — დაჯლოებით იმას უფროს, რომ ძველად ეკლესიაში წირვაზე მიღებული ხალხისათვის ეთქვათ: წირვა არ შესდგება, მღვდელს არ სცალია ან შეუძლოდ არისო. მაყურებელს ხიბლავს როცა მსახიობი მისთვის მსხვერპლს იღებს. დიდი თეატრში შეწირვის ეფექტი, მაყურებელი ჭეროვან პატივს მიაგებს იმას, ვინც მისთვის იღწვის და თავს არ ზოგავს.

თეატრის მთავარი რეჟისორის შეცვლას ხშირად თან სდევს ძველი სპექტაკლების „მოცელება“. თეატრში დაინიშნება თუ არა ახალი ხელმძღვანელი, ყველაფერი თავდაყირა დგება, თითქოს მხოლოდ მისგან იწყება მოცემული თეატრის ისტორია. მხოლოდ ახლა, შიშველ ნიადაგზე იქმნება სპექტაკლები, რომელაც მის

მრწამსსა და გემოვნებას შეეფერება. დიხაე, რომ გაც გებია თე-
ატრის ხელმძღვანელის სურვილი, — თავის ნებაზე წარმოართოს
მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება, რეპერტუარში ჰქონდეს ის.
რაც უკეთ ავლენს მის მხატვრულ პოზიციას, მაგრამ (და ეს
არის მთავარი!) ვიდრე თავის ახალ რეპერტუარს შექმნიდეს მა-
ნამდე ე. წ. „ძველიც“ ხომ უნდა შემოინახოს?.. რატომ უნდა
მოიხსნას რეპერტუარიდან ის, რაც დროის გამოცდის უძღვებს?
ვინ მოსთვლის რამდენი აქტიორული სახე დაიკარგა, რამდენი
წარმოდგენა მოიხსნა მთავარი რეჟისორის შეცვლის გამო: დიდი
და პატარა რეჟისორები — თითქმის ყველანი უღმობლად ექ-
ცეციან ცოცხალ (დიხს, ცოცხალს) სპექტაკლებს, მემკვიდრეობად
რომ მიიღეს. თეატრის მხატვრული მრწამსი მართო რეჟისორის
კუთვნილება არ არის. მთელი კოლექტივის ნაღვალსა და ნამა-
გარშია იგი გამოვლენილი და ახალმა რეჟისორმა თავზე არ უნდა
მოახვიოს დასს თავისი გადაწყვეტილება — რეპერტუარიდან
ამოიღოს „ძველი“ წარმოდგენა. უცნაურია, რომ დღეს საოცრად
დამყოლია ამ მხრივ. არა ერთი კარგი სპექტაკლი შეეწირა თე-
ატრის ორგანიზაციულ ცვლილებებს. ასე შეიცვალა დ. ალექსი-
ძის, მ. თუმანიშვილის და სხვათა ზოგიერთი სპექტაკლი, მათი
დამდგმელების თეატრიდან წასვლის გამო. იგივე უღმობელი
„კანონი“ ბატონობს რესპუბლიკის საქალაქო და სარაიონო თეატ-
რებში. შეიძლება ზოგიერთი სპექტაკლის მოხსნას მართლაც ჰქონ-
დეს ობიექტური საფუძველი, მაგრამ ძირითადად კი თეატრის
ახალ ხელმძღვანელთა სუბიექტური მიზეზით კედებიან სპექტაკ-
ლები, რომელთაც ჯერ კიდევ შეეძლოთ ხალხის სამსახური. რა-
ტომ მოიხსნა ელვის სისწრაფით დ. ალექსიძის სპექტაკლი „სამ-
გროშიანი ოპერა?“ ქართული აუდიტორია პირველად შესვლა
ბრესტის დრამტურგის. სპექტაკლს დიდძალი მაყურებელიც
ჰყავდა, მაგრამ სიტუაციითა კონიუნქტურას შეეწირა სიცოცხლით
სავსე წარმოდგენა. განა ჯეროვნად მოუვარეთ წუწუნავას სა-
ნიმუშო საოპერო დადგმებს? ერთეული რომ იყოს ასეთი ფაქ-
ტები, კაცი არაფერს იტყოდა, მაგრამ სხვისი წრომისადმი ხელ-
აყვრითი დამოკიდებულება ერთობ გავრცელებული სენი გახ-
ლავთ. მას ფესვებიც ღრმა აქვს, ტელევიზიით გადასცეს
რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი უ. ანუის „ანტიკონე“. მ.
თუმანიშვილის სპექტაკლი იკითხებოდა როგორც თანამედ-

როვე, საღღესო წარმოდგენა, საშემსრულებლო არსენალი და სპექტაკლის სტილისტიკა სისხლსავსე გახლდათ. სინედლე და პირველქმნილი უშუალობა არ დაეკარგა. რატომ არ უნდა ეცოცხლა სპექტაკლს თეატრში? შეიძლება სხვა მაგალითების დასახელებაც. ვითომ ასე მდიდრები ვართ კარგი სპექტაკლებით? ასეც რომ იყოს, ხელოვნებაში ერთ კარგ ნაწარმოებს მეორე კარგით ვერ შეცვლი. ყველას თავისი ადგილი აქვს. აქ თითქმის ადამიანის სიკვდილ-სიცოცხლის მსგავსი რამ ხდება. გარდაცვლილი ადამიანის ადგილი მისმა მჯობმა შეილმაც რომ დიკოს, იგი მაინც სხვა სიცოცხლე იქნება. დიდია განუწეორებლობის ფაქტორი თეატრში. რამდენი ბრწყინვალე სპექტაკლი შეიქმნა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დადგმების შემდეგ, მაგრამ „ჰამლეტი“ და „ყაჩაღები“ მაინც სხვა იყო. ასევე ვიტყვიტ სხვა რეჟისორთა საუკეთესო სპექტაკლებზე და ასე გაგრძელდება უკუნიტი უკუნიტამდე. შეადარო, მაგალითად, ოციანი წლების საუკეთესო წარმოდგენა დღევანდელი თეატრის რომელიმე მიღწევას, — ეს დაახლოებით, იმას უდრის, რომ ერთმანეთს შეადარო გარდაცვლილი (თუნდაც სახელოვანი) და ცოცხალი ადამიანი. ზოგჯერ ასეც ხდება, მაგრამ თეატრის სპეციფიური ბუნება ვერ ითმენს ამგვარ პარალელებს. ხსოვნას გაფრაჩილება უნდა. თითქმის უცნაურია, რომ ჩვენ ერთგვარ იდენტურობას ვხედავთ „ძველსა“ და „გარდაცვლილს“ შორის. ხელოვნების მოვლენასა და ადამიანის ცხოვრებას შორის, მაგრამ თეატრის ბუნებისათვის სრულიად არ არის იგი უცნაური. უ. ჩხეიძესთან ერთად მოკვდა მისი ჰამლეტი და ყვარყვარე, ა. ვასაძესთან ერთად — ფრანც მოორი თუ პეპია, ა. ხორავასთან ერთად — მისი ტრაგიკული ოტელო და ასე შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს სია მაგრამ ის, რაც აზრს აძლევდა მათ სიცოცხლეს, აზრს აძლევს მათ სიკვდილსაც. ეკზიუპერის ნაზრევში ისიც ჩანს, რომ გარდაცვლილ მსახიობთა ქმნილებები თავის „უჩინარ“ ზეგავლენას ახდენენ მომავალ თაობებზე, აგრძელებენ სიცოცხლეს თაობათა ხსოვნაში.

არსებობს მკვდარი სპექტაკლების მოჩვენებითი სიცოცხლის-უნარიანობის სხვადასხვა ფორმა. პრემიერის დღეებში თითქმის ვერც კი შეამჩნევთ, რომ ის მკვდარი დაიბადა, თქვენს თვალწინ მოძრაობს, ხშიანობს და ყურადღებას იქცევს. თეატრში ერთობ ძნელია ხაზის გავლება სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის.

პ. ბრუკი ზუსტად შენიშნავს ამ მომენტის სირთულეს. მისი აზრით: „ექიმს წამსვე შეუძლია აღმოაჩინოს სიცოცხლის სულ მცირე ნიშან-წყალიც კი უკვე სასიკვდილოდ გადაღებული კაცის სხეულში და განასხვაოს იგი გვაჰისაგან“. მაგრამ როგორი ძნელია (ზოგჯერ ამოც!) შეამჩნიო, როგორ კედება თანდათან ცოცხალი იღეა, სიტყვა, როგორ ფერმკრთალდება სპექტაკლის სახე. პ. ბრუკის აზრით, მკვდარი თეატრი ყველაზე უკეთ შექსპირის პიესათა დადგმებშია მოკალათებული. აქ „თითქმის ყველაფერი რიგზეა, ვერც მსახიობებს დაიწუნებ, ვერც დადგმას — სპექტაკლს არც ტემპერამენტი აკლია და არც ფერადოვნება, კოსტიუმებიც საუკეთესო კლასიკური ნიმუშების შესაფერისადაა შერჩეული და მუსიკაც. მიუხედავად ამისა, მაინც მოწყენილობა გვეუფლება და გულის სიღრმეში შექსპირსაც ვლანძღავთ“. სწორედ ამგვარია ე. წ. ჩვენი საშუალო სპექტაკლები. აქ კლასიკოსები დრამატურგებიც არიან და ჩვენი თანამედროვენიც. ცოდვა გამხელილი სჯობს და შექსპირის პიესათა ქართულ დადგმებშიც არა ერთხელ გვფრქვნიან მკვდარი თეატრის თვისებები, რაზედაც პ. ბრუკი წერს. რ. სტურუა ნიჟიერად აცდა ამ ზღვარს. მოწყენილობისაგან იხსნა შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ მაყურებელი. საექსპორტო სპექტაკლი ჯერაც კარგად არის შენახული. ყველა სპექტაკლი ვერ იქნება საექსპორტო, მაგრამ თეატრებში ყველა წარმოდგენა „ფორმაში“ უნდა იყოს ყოველდღე!...

თეატრში ბევრი მოსაწყენი სპექტაკლია. სცენაზე განელებულია სისხლსავსე ცხოვრება, გამჭრალა არტისტული ვნება, შუშის თვალებიდან იმზრება სპექტაკლი. მილიონობით მაყურებელი ესწრება მაინც რიგით სპექტაკლებს, რადგან თეატრი მათი ცხოვრების ნაწილი გამხდარა. კარგ თეატრში კი სპექტაკლის ნამღვილი სიცოცხლე პრემიერის შემდეგ იწყება.

* * *

მეოცე საუკუნის თეატრში გამრავლდა სცენური ეფექტები, გაფართოვდა მისი საზღვრები, საშუალებათა რთულმა კომბინაციებმა შექმნეს სცენური ქმედებებს ათასი ვარიანტი: მე-19 საუკუნის თეატრი ნაკლებად ფიქრობდა ეფექტებზე, თითქმის არ იცნობდა სცენურ მეტაფორას. თეატრის სინამდვილე თავისთავადაც პირობითია. ძველი თეატრი პირველქმნილი ბუნების ხმას

მიჰყვებოდა. მარტივი გზით ცდილობდა შეექმნა ცხოვრების ილუზია. მაყურებელზე ზემოქმედებას ახდენდა საოცარი გულწრფელობით, იდუმალებით, ეფექტური იყო მისი გაუნელებელი სიყვარული და ხელისუფლებასთან შეჯახების ისტორია. ჰქონდა ზნეობრივი კდემამოსილება, რასაც ქართულ თეატრში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ქართულ თეატრშიც გაიარა აზიისა და ევროპის გზებმა. ერთიც გაითავისა და მეორეც ძლიერი შინაგანი ეროვნული ენერგია თავისად იქცევა იმასაც, რაც გარედან მოდიოდა, მაგრამ ნოყიერ ნიადაგს პოულობდა ჩვენში. თეატრი ამალვებდა ეროვნულ თვითშეგნებას, ახდენდა მის სრულყოფას, ავრცობდა ჰუმანურ იდეებს. მაყურებელი აღვილად იჭერებდა იმას, რასაც სცენაზე ხედავდა, აღვილად ენდობოდა თეატრს და თეატრსაც საამისოდ აღარ სჭირდებოდა ათასი გზების ძიება. მაყურებელი დამშვიდებული ნერვებით მიდიოდა თეატრში, თეატრს გულუხვად უთმობდა დროს ღამის პირველ საათამდე, წინასწარ ემზადებოდა ამ შეხვედრისათვის. როცა სცენაზე შექსპირის ან სხვა მწერლის ტრაგედიას ნახავდა, ბოლს ერთი ვოლევოლიც უნდა „დაეყოლებია“, რათა გაეწონასწორებია შთაბეჭდილება. თუ კომედიას უყურებდა, იქვე მელოდრამასაც ნახავდა უთუოდ. სცენაზე მსახიობი და პიესის ავტორი იყვნენ. ავტორისადმი უსაზღვროდ ერთგული მსახიობი თამაშობდა და იგი გულმოდგინედ მიჰყვებოდა დრამატურგის სიტყვას. სიტყვა იყო პირველი! სცენურ ეფექტსაც სიტყვის მაგია იწვევდა!...

„ღრო შეიცვალა, საუკუნეებმა გადაიჯირითეს კაცობრიობის ისტორიაში. დადგა მექანიზმების, გონიერი მანქანების ეპოქა, მაგრამ როგორია თვით ადამიანის დანიშნულება ახლა, როდესაც ათასნაირი მანქანა შექმნა? ადამიანი ფეხით აღარ დადის, ადამიანი დაფრინავს, ადამიანი ცურავს ისე, რომ არ სველდება, ადამიანი კოსმოსში შეიჭრა. რა გავლენა იქონია ყოველივე ამან ადამიანზე? ხომ არ დაკარგა ადამიანმა სილამაზის, მშვენიერების მოთხოვნილება? მაღლობა ღმერთს, — არა“ (ჯ. ბრუნერი), შემოქმედებითი ენერგია მუდამ კმნის, მოძრაობს, ეძებს ფორმებს ახალ-ახალი სიურპრიზებისათვის. მაყურებელიც ისევე შეიცვალა, როგორც თეატრი და პირუტყუ. თეატრს აღარ შეუძლია ფარდის იდუმალი შრილით მოხიბლოს მაყურებელი. თეატრმა პასუხი

უნდა გასცეს ურთულეს კითხვებს, პრობლემებს. ერთი ადამიანის გონება ქმნის მშვენიერებას, ხოლო იქვე მეორე ადამიანი აზზადებს საშინელ ბომბს, რათა მოსპოს მშვენიერებაცა და მისი შემქმნელიც. ორივე თავიანთი საქმით არიან გატაცებულნი. რა საოცარი შეპირისპირებაა, და მათ შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა. ზოგჯერ ფარული, არაცნობიერია იგი, მაგრამ ბრძოლა მაინც გრძელდება. თეატრი მშვენიერების შემქმნელთა ცენტრშია და მას არ შეუძლია ამ ბრძოლის წინა ხაზზე არ იდგეს. მის განკარგულებაშია დიდი არსენალი საბრძოლო იარაღისა — ეს არის მორალის, ეთიკის, მრწამსის და ათას სოციალურ-პოლიტიკურ საშუალებათა ერთობლიობა. მასთან მიდის ასობით, ათასობით ადამიანი და მას შეუძლია აღზარდოს იგი. თეატრი საამისოდ ეძებს ახალ-ახალ საშუალებებს. მათ შორის არის ეფექტური სიუჟარბი. იგი მოულოდნელია, უცებ გამოანათებს სცენაზე და ღარბაზშიც ასევე უეცრად იფეთქებს ტაში. დგება წამი სცენისა და ღარბაზის სრული გაგებისა, თანაგანცდისა და ამ სიხარულს არაფერი შეედრება! სცენური ეფექტი, იქნება ეს მეტაფორული სახით წარმოჩენილი, პირობითი მოულოდნელობის თუ იღვის სიმბოლური განზოგადების შედეგი, ყოველთვის იწვევს მაყურებლის უეცარ მიხედვრას, მის არსში წედომას და ამ მიგნების სიხარულის განცდას. მაყურებელმა უცებ მიიღო უდიდესი ინფორმაცია, ინფორმაცია კი შეიძლება იყოს პოლიტიკური, სოციალური და ან ერთიცა და მეორეც, მეთექ... ამ უზარმაზარი ინფორმაციის მიღმა ვიზუალურად ნათელი, ლამაზი ფორმით მოხდა და მაყურებელიც აღტაცებული შეხვდა მას, რადგან ამით ესთეტიკურ სიამოვნებას ეზიარა. დიდია ამგვარი თეატრალური პირობითი ეფექტის მნიშვნელობა, მაგრამ საერთოდ იგი მიზანს მიღწეულია, მაშინ როცა მას თავისი გამგები მაყურებელიც ჰყავს.

მეტაფორული აზროვნებისა და გართულებული, გროტესკული სცენური პირობითობის წარმოჩენა, რაც ასე საცნაურია ქართულ თეატრში, განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან, ტოტალურ რეჟისურასთან არის წილნაყარი. იგი თავისი არსით დამდგმელობით რეჟისურას არის დაფუძნებული. თავის მხრივ, მეტაფორული აზროვნება რეჟისურის უნივერსალიზმის პრობლემას უკავშირდება. იგი გუშინ და გუშინწინ არ წარმოქმნილა. შეიქმნა მეტაფორები კ. მარჯანიშვილისა, ს. ახმეტელის, ვს. მეიერხოლდის, ე. ვახტანგოვის და სხვა რეჟისორებისა. მაგალითებს არ ჩამოვთვლით. ის

კი უნდა ვთქვათ, რომ ყველგან საჭიროა ისტორიზმის პრინციპი, როცა წარსულს ვაფასებთ, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი თეატრალური მოვლენების შეფასებისას უნდა გვახსოვდეს, დროის ფაქტორს განუსაზღვრელი ძალა აქვთ თეატრში. დრო აღვილად სპობს, აბერებს თეატრის საშუალებებს. როგორც სიბერის ჟამს ნელდება სიკაბუკის ვნებანი, ასევე საცნაურია თეატრში შთაბეჭდილებების განელების პროცესი დროთა მანძილზე. ამიტომ, ჩვენთვის თეატრის კერპებად ისინი უნდა დარჩნენ, ვისაც ხალხი აღმერთებდა თავის დროზე.

უნაპიროა თეატრალური პირობითობის სამყარო. სინთეტური თეატრის რთულ კომპლექსში წარმოიქმნა საშუალებათა ათასი ახალი სახეობა, ზოგიერთი ძველიც ახლებურ კომბინაციაში მოექცა, ახალი ჟღერადობა შეიძინა. სახვითობის პრინციპებმა გააფართოვა მეტაფორის ზედვითი არე, ორგანულად გაითავისა პლასტიკური ხაზი და შეიქმნა რთული კონსტრუქციის მეტაფორული ხაზი.

პირობითი სცენა ცხოვრების სინამდვილიდან თავისებური „გაქცევაა“, რომელიც ახალი თეატრალური სინამდვილის შექმნით მთავრდება. სწორედ მასში იკითხება სინამდვილის მხატვრული სახის ენერგია, პირობითი სცენის კოდი ინფორმაციისა და ასოციაციის დიდ სამყაროს მოიცავს. ბევრს ახსოვს ბოჰემიის ტყის სცენა ს. ახმეტელის სახელგანთქმული სპექტაკლიდან „ყაჩაღები“, ი. გამრეკელმა სცენაზე დადგა გაშიშვლებული უზარმაზარი ხის ფესვი (სპილოს ეშვს რომ მიაგავდა!). არაფრით არ გავდა ნამდვილი ხის ფესვებს. ეს არაბუნებრივი ხის ფესვი ბოჰემიის ტყის სრულ ილუზიას ქმნიდა. იგი წარმოადგენდა გრანდიოზული ტყის მეტაფორულ სახეს. რეჟისორმა და მხატვარმა გამართლება მოუძებნეს მას, მხატვრული ფუნქცია მიანიჭეს პირობით სცენას. ახმეტელის სიკვდილის შემდეგ, ერთხანს ფორმალისტურ გადაწყვეტად მიიჩნიეს ის სცენა და ნამდვილს მიმგვანებული „ბუნებრივი“ ხე მიახატეს. ეს ბუნებრივი ხე საოცრად არაბუნებრივი იყო.

მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“ იყო ასეთი სცენა: რ. ჩხიკვაძე — პეტრი ბინაზე ეწვეოდა თავის საყვარელ ადამიანს მ. ჩახავას — ლიდა მატისოვას. სცენაზე კი სახლი არ იდგა. ცარიელი სივრცე გახლდათ. პეტრი იატაკზე დააკაუნებდა, ლიდა მატისოვა კარებს. „გააღებდა“ და „შინ“

მიწვევდა. ცხოვრებაში არც ასეთი სახლები არსებობს და არც იატაკზე აკაკუნებენ ზარის დარეკვისა თუ კარებზე დაკაკუნების ნაცვლად. ამ სრულიად არაცხოვრებისეულ დეტალს მაყურებელი აღიქვამდა, როგორც საოცრად ბუნებრივს მოცემულ სიტუაციაში. პირობითი სცენური გარემო ბუნებრიობას ანიჭებდა ამგვარ ხერხებს. ამავე სპექტაკლში ს. ზაქარიამ ასრულებდა მოსამართლის როლს. ბრწყინვალე შესრულება იყო. მსოფლიო რომ მოიაროთ, ვერ შეხვდებით ისეთ მოსამართლეს. ამ სპექტაკლში ს. ზაქარიამ კმნადა მოსამართლის იდეალს. ამ პარადოქსულ წინააღმდეგობაში ვლინდებოდა არაბუნებრიობის ბუნებრივად ქცევის პროცესი.

ს. ზაქარიამის მოსამართლესა და მ. ჩახავას ლიდა მატისოვას შორის დაახლოებით ასეთი დიალოგი იმართებოდა:

— ლიდა, შენ უკვე იცი თუ რა მოჰყვა პეტრისადმი სიყვარულს, დაიღუპე. თავიდან რომ შეგეძლოს ცხოვრების დაწყება, როგორ მოიქცეოდი?

— ისევ გავიმეორებდი ჩემს გზას.

ამ დროს მოსამართლე ს. ზაქარიამ აღელვებული მოწყდებოდა ადგილიდან, მოეხვევოდა ლიდა მატისოვას, გულში ჩაიკრავდა და ცრემლმორეული ჩაიჩურჩულებდა — „რატომ ლიდა... რატომ..“ და სულგანებული მთელი დარბაზი მღელვარებით უყურებდა ამ დიდ სანახაობას.

ვინმეს უნახავს, მოსამართლე რომ ტიროდეს? ან ბრალდებულს ეხვეოდეს? რასაკვირველია არა! თეატრს კი ვერ წარმოიდგენ ამ პირობების გარეშე. ს. ზაქარიამ თავად შექმნა ახალი სინამდვილე, მაყურებელი დააჯერა თავის სიმართლეში და, ბოლოს და ბოლოს, სულ ერთი არ არის, რა საშუალებებით მიაღწია ამას? ზოგჯერ მართალი სცენური დეტალი სრულიად შემთხვევითაც კი წარმოიქმნება თუ პირობითი გარემო ბუნებრივია. სპექტაკლ „ესპანელ მღვდელში“ ეროსი მანჯაღამე ლოპესის როლს ასრულებდა (ფიერვერკული სახე შექმნა): გენერალურ რეპეტიციაზე კისერზე ჩამოსაკიდებელი ჯვარი დაეწყებოდა. როცა ჯვარი უნდა გადაესახა, მაშინ შეამჩნია ის, მაგრამ მოულოდნელად ხელი ჩაიქნია (რა მნიშვნელობა აქვსო) და ხელითვე გადასახა პირჯვარი. დეტალმა არსებობის უფლება მოიპოვა. იგი ზუსტად გამოხატავდა ურწმუნო მღვდლის პოზიციას.

ათასგვარი ფორმით ვლინდება ხოლმე სცენური მეტაფორა.

ზოგჯერ იგი საოცარ მასშტაბს იძენს, მასში ელინდება დიდი პოლიტიკური თუ სოციალური აზრი. ზოგჯერ პატარა დეტალის სახით არის წარმოჩენილი. თეატრში მეტაფორული აზროვნება რეჟისორის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. იგი თითქმის არ გვხვდება განვითარებადი რეჟისურის პერიოდში. 20—30-იანი წლებში კი უნივერსალურმა რეჟისურამ თან მოიტანა ფართო-პლანიანი მეტაფორული სახეები. თუმცა დიდი რეჟისორები მეტაფორას სავსებით უქვემდებარებენ მსახიობს. გავიხსენოთ ყველასათვის ცნობილი მეტაფორა კ. მარჩანიშვილის სპექტაკლიდან „ოტელო“. (უ. ჩხეიძის იაგო არწივივით რომ დააცხრება ძირს გარახმულ ოტელოს!). 60-იანი წლებიდან მეტაფორამ ახალი აქცენტები შეიძინა. მსახიობი ზოგჯერ რეჟისორულ მეტაფორაში „მასალის“ ფუნქციას ასრულებს. იგი მეტაფორაშია მოქცეული და თავად ვერ ბატონობს მასზე. პლასტიკა და სახეითობის პრინციპზე აღმოცენებულ მეტაფორაში რამდენადმე ნიველირდება მისი თვითმყოფადობა და მოკრძალებულ ადგილს იჭერს სიმბოლური აზრის საერთო პლანში. ეს არის ტოტალური რეჟისურის აქტივების ქუსლიცა და ამასთანავე, მისი პირობითი სცენური აზროვნების მაღალი კულტურის ნიშანიც. ამ პარადოქსულ წინააღმდეგობაში შეინიშნება პამლეტისებური გაორება. სწორედ ასეთ ფიქრებს აღძრავს დიდად ნიჭიერი ტაგანკის თეატრი. იშვიათად გვინახავს ასეთი გულუხეობა მეტაფორებისა, პირობით სცენური სიმბოლოების ფეიერვერკული ბრწყინვალებისა, მაგრამ ეს არის ნოსტალგია დაკარგულ მსახიობზე!..

სცენური ეფექტებისა და მეტაფორული სახეების სიმრავლე ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა ხოლმე, იკარგება ზომიერება, რაც იწვევს ერთფეროვნებას, ზოგჯერ როცა ბუნდოვანია მეტაფორა. მაყურებელს ეკარგება სიხარულის განცდა. საერთოდ, მეტაფორების მოძრაობას მაშინ აქვს ფასი, თუ იგი უკეთ ავლენს მსახიობის ხელოვნებას, რეჟისორულ მეტაფორაში ზოგჯერ მსახიობის როლი დეკორატიული დეტალის მნიშვნელობაზეა დაყვანილი. ერთობ საშიშია ასეთი მეტაფორა! (საშიშიცა და ლამაზიც ერთსა და იმავე დროს!).

ს. ზაქარიაძე არ იყო მოდას აყოლილი მსახიობი, მაგრამ კარგად იცოდა, რომ სცენურ საშუალებებს მუდმივი განახლება უნდა. ცხოვრების ფერისცვალება თეატრსაც სცვლის. მან პირველმა მოიწადინა თბილისში ჩამოეყვანა ბრეხტის თეატრი. ეს

შემთხვევითი არ იყო. ს. ზაქარიაძე ხიშტით არ შეხვედრია ინტელექტუალური დრამისა თუ სხვა თეატრალური ტენდენციების წარმოქმნას. „სამანიშვილის დედინაცვალის“ (რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა) დადგმით ნათელი გახდა, რომ თეატრმა იპოვა პირობითი სცენური აზროვნების ახალი მოდელი. რა კარგად გამოჩნდა მსახიობიცა და რეჟისორიც ერთსა და იმავე დროს!

ჟ. ანუის „ანტიგონეში“ იყო თანამედროვე თეატრალური აზროვნება. იგრანობოდა სიახლე, მაგრამ ს. ზაქარიაძისა და ზ. კვერენჩილაძის შესრულებაში „წმინდა სახით“ ფეხი ვერ მოიკლდა ინტელექტუალურმა დრამამ. იყო ეს ნაკლო? დააკლდით რამე მსახიობებს?

რუსთაველის თეატრში 70-იან წლებში თანდათან გამარტივდა სცენური მეტყველება, შესამჩნევად გამახვილდა ყურადღება პოლიტიკურ და სოციალურ მეტაფორებზე, ერთგვარად მოითოკა ტემპერამენტი და არტისტული გახელება, მეტი ლაკონიზმი შეიძინა სცენურმა ფორმამ, კონკრეტულობა — აზრმა, გაძლიერდა მიზანსცენების სახვითობა და სხვა, რაც თანახმიერია გამორკვეული თეატრალური ესთეტიკური ტენდენციებისა. ჩვენ დიდად გვახარებს მიღწევები ამ სფეროში, რომელიც სახელმწიფო პრემიით დაჯივრდნა. „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ (რეჟისორი რ. სტურუა) ერთხელ კიდევ დაადასტურა ქართული თეატრის მაღალი კულტურა. მრავალი წელია მას აქვთ, სახელმწიფო პრემიით არ აღნიშნულა ქართული თეატრის მიღწევა. ამიტომ ეს ყველას ზეიშია, მთელი ჩვენი თეატრის აღიარებაა! და განა მართო ეს ფაქტი. ინგლისში „რიჩარდ მესამის“ (რეჟისორი რ. სტურუა) ტრიუმფალურმა წარმატებამ აახდინა ის, რაზედაც ოცნებობდნენ ქართული სცენის კლასიკოსები მარჯანიშვილი და ახმეტელი, რასაც ესწრაფოდა ქართული სცენის შექსპირიანა.

შემთხვევითი არ არის, რომ „რიჩარდ მესამე“ პროზად ითარგმნა. ეს თეატრის ესთეტიკური პოზიციაა. სპექტაკლის შესახებ ბევრჯერ ითქვა და აღარ გავიმეორებთ. ჩვენ მხოლოდ მისი ერთი ასპექტი გვაინტერესებს. არის თუ არა „რიჩარდ III“ და, საერთოდ, რ. სტურუას დიდად ნიჭიერი ძიებანი კავშირში სხვა თანადროულ ლიტერატურულ ძიებებთან? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ არის. იგი არ წარმოადგენს ლოკალურ, მხოლოდ რუსთაველის თეატრის სფეროში მოქცეულ ძიებებს. ეს არის, ლიტერატურული ტერმინი

რომ მოვიშველიო, „თეატრალური ვერლიბრი“.

თვალი გადავავლოთ რუსთაველის თეატრის შექსპირიანას: უ. ჩხეიძის პამლეტი, ა. ხორავას ოტელო და ა. ვასაძის იაგო, მას მოჰყვა ა. ხორავას ლირი, გ. გეგეჭკორისა და ნ. ჩხეიძის პამლეტი, მ. თუმანიშვილის დადგმით „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ს. ზაქარიაძის ლირი, მ. თუმანიშვილის დადგმა „იულიუს კეისარი“ და რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი. ეს მარტო ერთ თეატრში. ახლა მარჯანიშვილის თეატრში შექსპირი? რესპუბლიკის სხვა თეატრებში და წარსულში დადგმული შექსპირის პიესები? ყველაფერი ეს უშუაღრესი ტრადიციაა, რომელთაც გენეტიკური კავშირი აქვს ახალთან, თუმცა ერთობ სახეცვლილი.

ზოგი სპექტაკლი უკეთ დაიდგა, ზოგი ჩავარდა, მაგრამ სპექტაკლებში მაინც იგრძნობა დროის მოთხოვნით გამოწვეული ცვლილებანი, სხვა იყო „ოტელოს“ თეატრალური პოეტიკა და სულ სხვაგვარად იკითხება დღეს „რიჩარდ მესამე“. თეატრის მთელი გზა ჩანს ამ სპექტაკლებში. ისევ ლიტერატურული ტერმინი რომ მოვიშველიოთ და პირობითად განვსაზღვროთ, ეს არის გზა „რითმიანი თეატრიდან“ („ოტელო“) „თეატრალურ ვერლიბრამდე“ („რიჩარდ მესამე“). ყოვლად მიუტევებელია მათი დაპირისპირება, ან ბანალური (თუ მოწაფური) კითხვა — რომელი სჯობია?! ყველაფერს ნიჭი და ოსტატობა წყვეტს! ყოველ დროს მოაქვს თავისი სათქმელ-სატკივარი და მისი გამოხატვის მხოლოდ ხარისხი წყვეტს ყველა პოლემიკას.

უერნალ „ცისკრის“ შეკითხვაზე, რითმიანი ლექსი ურჩევნია თუ ვერლიბრი, ო. მელვინეთუზუცესმა უპასუხა: რითმიანო. ოდიშოს მეფის შემსრულებლისათვის ბუნებრივი პასუხია. რ. ჩხიკვაძემ სხვა პოზიცია დაიკავა შექსპირის რიჩარდ მესამის შესრულებაში. თანამედროვე ქართული თეატრის ეს ორი დიდი მსახიობი სხვადასხვა გზით ბრწყინვალედ ავლენენ ქართული არტისტიზმის სიდიადეს. ჩვენთვის ორივე ძვირფასია. ძვირფასია ის, რასაც ისინი ქმნიან. ხოლო თუ ოდესმე შემოაჯლდებათ საფერავი, ისინი უთუოდ მონახავენ ახალ გზებს.

თეატრში ძალიან კარგად ჩანს უნიადგობა სხვადასხვა სტილთა შეპირისპირებისა. თვით თეატრის ბუნება ვერ იტანს ამგვარ დაპირისპირებებს. თეატრში ადრე ბერდება საშუალებები, მთავარია ყოველი მათგანი აცმაყოფილებდეს თავისი დროის მაღალ მოთხოვნებს. ა. ხორავა ოტელოს „ძველი სტილით“ თამა-

შობდა, ასევე ა. ვასაძე — ფრანც მოორს, მაგრამ ისინი აღწევდნენ ნამდვილ მწვერვალებს.

ფეიქრობთ, ასევე არ შეიძლება რითმიანი ლექსისა და ვერლიბრის დაპირისპირებაც.

უსაზღვროა თეატრის შესაძლებლობანი. ჩვენ თვალწინ ხდება ახალ-ახალი თეატრალური აღმოჩენები, ახალი მიღწევები. მათ გვერდით ბევრია გულსატკეპნი მარცხიც, მაგრამ თეატრისათვის და საერთოდ შემოქმედებისათვის არც ერთია უცხო და არც მეორე. ალბათ ასე იქნება მომავალშიც. მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს თეატრის გზა, მხოლოდ დიდი მხატვრული სიმართლით მიიღწევა ყოველი სიკეთე.

დიდად საყურადღებოა სცენური მეტაფორების ის სიკეთე, როცა შექმნილი მხატვრული სახე დიდი პოლიტიკურ-სოციალური შინაარსით არის სავსე. ხალხური თეატრალური ფორმების გათამაშებამ, მისი ორგანული შენივთება წარმოდგენაში ქმნის ორგანულ სინთეზს. რეჟისორი თხზავს ეფექტურსა და ზუსტ კონსტრუქციას, სადაც ასევე ზუსტად რეგლამენტირდება არტისტის ფუნქცია. მაგრამ როგორც წესი ყველაფერს წყვეტს მსახიობის ნიჟისა და ოსტატობის დონე. მაგალითად, ის, რაც ბენებრივია და მხატვრულად გამართლებულია რ. სტურუას წარმოდგენებში, იგივეს გაშეორება სრულიად საწინააღმდეგო ეფექტს მოგვცემს სხვა რეჟისორთან, მაგრამ, მთავარია ერთი ტენდენცია არ უნდა დავუპირისპიროთ მეორეს. დაე იყოს ერთიც, მეორეც და... მეათეც, ქართველ ხალხს თეატრალური აზროვნების მრავალი ფორმა და გზა გააჩნია. სტილური მრავალფეროვნება ქმნის მის დიდებულ პანორამას. დაე ცოცხლობდნენ ერთ ცისქვეშ ადამიანის სულიერი სამყაროს გამომსახველი ათასი ფორმები, დრო ყველას მიუჩენს ადგილს.

სცენური პირობითობის უნივერსალური შესაძლებლობანი, მისი გაზრდილი საშუალებები ერთ-ერთი საიმედო საყრდენია ქართული დრამატურგიისათვის. ათასი გზებია ახლებურად წაკითხვის, ახალი სცენური ვერსიების შესაქმნელად. ქართულმა რეჟისურამ უფრო გაბედულად უნდა მოჰკიდოს ხელი „ძველ“ ქართულ დრამატურგიასა, პროზას, პოეზიას, პუბლიცისტიკას. რამდენი რამ არის დაუდგმელი! ხელახლაა წასაკითხი ვაჟა, ილია, კლდიაშვილი — ეს დიდი სიმდიდრე ქართული თეატრისა. საბჭოთა

პროზას მეტი გულისხმიერება უნდა. ტოტალური რეჟისურის პირობებში ყველაფერს მოვევლება. მაგრამ მეტი სითამამე და მეტი მოკრძალებაა საჭირო ერთსადაიმაცე დროს!

თეატრალური პირობითობის მეტაფორების, ეფექტურობის მრავალი ფაქტია უახლეს ქართულ თეატრში, საილუსტრაციოდ მთელი სცენების დამოწმება შეიძლება თ. ჩხეიძის ბრწყინვალე სპექტაკლიდან „გუშინდელნი“, ან გაეიხსენოთ რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი თ. კილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (რეჟ. რ. სტურუა). რამდენი სიმბოლური, მეტაფორული სცენაა, სადაც ძლიერია მისი ვიზუალური სახე. პირობითი მეტაფორული სახეების ეფექტურობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმებში. ეს იქნება „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა), თუ ი. კაკულიას „უბედურება“ და „მსხვერპლი“ გორის თეატრში, ან მეტეხის თეატრში „უბედურება“ (ს. მრევლიშვილი). განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს შ. გაწერელიას დადგმა „ქამუშაძის გაქირვება“. რამდენი ეფექტური მეტაფორაა, რამდენი უცნაურად შემობრუნებული და მოულოდნელი ხილვა. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმებში არის ფორმის ელემენტურობაცა და სოციალური პრობლემატიკის სიმძაფრეც.

ვიზუალური მეტაფორული ეფექტი და სცენური სიმბოლო თუ ათასგვარი სიურპრიზი, — ყველაფერი ეს ღრმა ურთიერთკავშირშია, ხოლო იგი თავის მხრივ დაკავშირებულია ტოტალური რეჟისურის პრობლემასთან, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს ძიებათა ეფექტი (რომლის გარეშეც შეუძლებელია სიახლე), მაინც ყვლაზე დიდი ეფექტი და სიურპრიზი ახალი აქტიორული სახის აღმოჩენაა და აქეთაა მიპყრობილი მაყურებლის მზერაც.

თავი მესამე

ტრადიციის სიცოცხლე

არის დღეები, რომლებიც სამუდამოდ რჩება ადამიანის ცხოვრებაში; იმდენად ღრმადაა ფიქსირებული სულის სიღრმეში, რომ მას ვერაფერი წაშლის. მაგრამ ამ წარსული დღეების გახსენება ახალ სიცოცხლეს იძენს და ყოველთვის სევდანარევი პოეზიის შუქით გვაესებს. შინაგანი არაცნობიერი სამყარო თითქოს ყველაფერს აპოეტურებს და ასე მოაქვს წარსული აწყყოსთან. ასე მგონია (რატომღაც!), ყველაზე უფრო თეატრის წარსული მიაგავს სიზმარს. თეატრალური ხელოვნების წარსულიდან ყოველი ნივთიერი ქრება და მხოლოდ მოგონებები რჩება. სიზმრის გახსენებასავეთ შეიძლება აღვადგინოთ სურათი მოგონილი სინამდვილისა. ზოგჯერ არც გვინახავს სპექტაკლი, მაგრამ იმდენად ღრმად არის იგი ჩვენს მიერ წარმოსახული, იმდენად ბევრს შევიტყობთ ხოლმე მის შესახებ, უცნობი მსახიობი თუ რეჟისორი და ღრმად შემოდის ჩვენს სულში, თითქოს პირადად გვინახავს, ერთად განვიცდიდა ხელოვნების სიხარული.

ჩემთვის განსაკუთრებულია ს. ახმეტელის სახელი. ბევრი ღამე მითენებია მასზე ფიქრში, გულის ტკივილამდე გაუტაცნივარ მის ტრაგიკულ ბედს, რეჟისურის დაუმთავრებელი დღეების ჩემებული მოდელი შემიქმნია. მასთან ერთად მიხეტილია ჩემთვის შეუცნობელი, არასებელი სპექტაკლების სამყაროში, დავსახლებულვარ მათ გვერდით. თითქოს ახმეტელთან ერთად გამივლია თეატრალური კონტინენტები, შორს გაეყოლილვარ მისი ტრაგიკული ცხოვრების გზას. გარდაცვლილთა აჩრდი-

ლებს ცოცხლებზე დიდი ზემოქმედებითი ძალა აქვთ. ისინი დიდი სივრცეებისა და სიმაღლეებისაყენ უხმობენ ჩვენს სულს. თეატრის წარსული ჩვენი ბავშვობის დღეების ლამაზი სიზმრის გახსენებასავით მიმზიდველია. გახსენება კი თუნდაც წამიერი გვაიძულებს ზურგი ვაქციოთ ცხოვრების მწარე დღეებს, ფრთხილად გადავიაროთ მის ზედაპირზე, რათა არ გავალვიძოთ კაენის სული, რომელიც ყოველი თეატრის ისტორიის სიღრმეებში თვლენს. თეატრის ისტორიას ლამაზი ქალივით კომპლიმენტები უყვარს. იქნებ ამაში არის რაღაც კანონზომიერება. მუდამ რთულია თეატრის თანამედროვე ცხოვრება, მასში მძაფრია ნევროგენული კონფლიქტები. მხოლოდ ისტორიის ფონზე, მოგონებებში ისვენებს მსახიობის ბოტოქარი სული. ისტორია აშუშებს თეატრის ტანჯული სხეულის კრილობებს. აქ ისტორია კეთილიც არის და სამართლიანიც, რადგან თეატრის წარსულის მწარე გაკვეთილები თითქმის არავითარ გავლენას არ ახდენს თანამედროვეებზე, არაფრით არ ანელებს თეატრის კონფლიქტის სიმწვავეს. ყველაფერი თავიდან იწყება და ზშირად საოცარი სიზუსტით მეორდება კიდევ. მოსაგონარი კი ძალიან ბევრი გვაქვს. და, აი, ახლა მე ვფიქრობ მარჯანიშვილის თეატრის მიერ გავლილ ნახევარ საუკუნეზე. რა დიდი და უცნაურად რთული გზა გაიარა. ამ თეატრის გარეშე ზომ წარმოუდგენელია ქართული თეატრალური კულტურა, და საერთოდ ქართული საბჭოთა კულტურა. რა იქნებოდა ჩვენი სულიერი ავლადიდება, რომ არ შექმნილიყო მარჯანიშვილელთა დიდი რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნება, რომ არ ყოფილიყო უ. ჩხეიძე, შ. ლაშაშიძე, ვ. გომიაშვილი, პ. კობახიძე, ს. ზაქარიაძე, გ. შავგულიძე, აკ. კვანტალიანი, ს. ჟორჯოლიანი, ც. წუწუნავა, ა. გომელაური და სხვები.

თეატრის უნივერსალური შესაძლებლობანი მსახიობს დიდხანს უნარჩუნებს სცენაზე ახალგაზრდობას (არიან ადრე დაბერებული ახალგაზრდებიც, მაგრამ ისინი ნამდვილი მსახიობები არ არიან. უბრალოდ, გზა აებნათ და თეატრში მოხვდნენ სამუშაოდ). ტოტალური აქტიორული ტექნიკა სხეულს უნარჩუნებს სიმსუბუქესა და პლასტიკურობას. ა. ვასაძე ოთხმოც წელს იყო მიღწეული და არტისტული სიბერის ნიშანწყალიც კი არ ემჩნეოდა. ამავე ასაკში შემოვიდა სცენაზე ვერიკო ანჯაფარიძის ფრაუ ალვინგი და თითქოს ყველაფერი განათდა, შუქი, რომელიც ალვინგის თეა-

ლებიდან მოდიოდა, დაუბერებელ მსახიობს უცნაურ სილამაზეს ანიჭებდა. ან მათთან შედარებით კბაუკი ნ. მგალობლიშვილის გმირის საოცრად სევდიანი თვალები, რაღაც აუხსნელ ტკივილს რომ ამხელს. სულ სხვა თაობების თანაცხოვრებაა სცენაზე. პასტორისა და ვერიკო ანჯაფარიძის ალვინგის წამიერ დიალოგში მთელი მათი ახალგაზრდობის წლები ცოცხლდებოდა, ეს იყო ის მზრადიული, დაუბერებელი სინათლე სულისა, ტალანტები რომ ასხივებენ ხოლმე სცენიდან. ისინი სწორედ იმას აკეთებდნენ, რასაც სტანისლავსკი ამბობდა: „როცა მოხუცს თამაშობ, ეძიე, სად არის იგი ახალგაზრდა“. უშანგი ჩხეიძე ვ. ანჯაფარიძის ივლითის შესახებ ამბობდა: „როდესაც გაისმის ივლითის სიტყვები „ახლა კი ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ“, იგი წარმოდგება, გასწორდება, და როდესაც მე მოვიხედავდი ივლითისაკენ, ასე მეგონა, რაღაც შუქი მოდიოდა მისი სახიდან, მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გეალერსებოდნენ და მათგან წამოსული სხივი გიზიდავდა, გიწვევდა სიცოცხლისა და ბრძოლისაკენ. გამარჯვებული სიყვარულის ამ ჰიმნში ცამდე მალღლებოდა ვ. ანჯაფარიძის გმირი, ზნეობრივად კრისტაღლებოდა და უცნაურ გამჭირვალეებს იძენდა მისი სახე.

ვ. ანჯაფარიძეს სცენაზე მუდამ თან სდევდა ღირსების გრძნობა. მისი გმირი ქალები ძლიერი ადამიანები იყვნენ.

მაგონდება „ღალატის“ პრემიერის დღე, გ. ლორთქიფანიძემ საოცარი, ერთობ სარისკო, მაგრამ თეატრის ისტორიისათვის დასამახსოვრებელი რამ გადაწყვიტა. ალ. სუმბათაშვილის „ღალატში“ „თავი მოუყარა“ ქართული სცენის ტიტანებს. თეატრში მოიწვია ა. ხორავე. აკაკი უკვე ჯანგატეხილი იყო, მაგრამ როგორც ყოველ მსახიობს, მასაც სცენისკენ ეჭირა თვალი. „სცენაზე სიკვდილის“ ლამაზი ლეგენდა ცოცხლობს ყოველი მსახიობის სულში და აკაკი რად იქნებოდა გამონაკლისი, გ. ლორთქიფანიძემ დიდი კეთილშობილება და ისტორიის წინაშე მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა გამოიჩინა, როცა ა. ხორავე მიიწვია ოთარ-ბეგის როლზე. სცენაზე გამოჩნდა ა. ხორავე და ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი და ს. თაყაიშვილი, მსოფლიოს ყველა სცენას დაამშვენებდა ეს სახელები. სპექტაკლის წინ ს. თაყაიშვილის საგრძნობრობაში შევედი. სესილია თაყაიშვილი სარკეში იხედებოდა და თვალებთან ფრთხილად ხაზებს ქმნიდა, თითქოს ეალერსებო, ისე სათუთად აკეთებდა მას. სესილია ხომ პირდა-

პირ ჯადოქარია გრიმის ხელოვნებისა. მის ხელში გრიმი უფრო მეტია, ვიდრე ჯერ კიდევ უცნობის, ახალი ადამიანის სახე. სახეთა შექმნის ამ ოსტატს შინაგანი დაძაბულობა ემჩნეოდა, მაგრამ საპრემიერო განწყობილების საწინააღმდეგო სიტუაციის შექმნას ლაშობდა. გაიგე? — მკითხა მან, ჩნოვან მსახიობს რომელიღაც სტუდენტი შეპყვარებია და სახლოდან წასულა, რა ჯანდაბა უნდოდა, დატეულიყო თავის ოჯახში. მერე მეორე ამბავი წამოიწყო. თითქოს სრულიადაც არ ფიქრობდა ამ სპექტაკლზე, რომელიც მალე უნდა დაწყებულიყო. თავისი უშუალო საფიქრალის „შორს გადატანით“, რაღაც საოჯახო ისტორიის მოყოლით ფარავდა იგი თავის შინაგან დაძაბულობას. წარმოდგენის შემდეგ ვ. ანჯაფარიძეს შევხვდი, — მოგეწონა სპექტაკლი? — მკითხა მან.

— თქვენ მომეწონეთ.

— მართლა მოგეწონე?! — გამომცდელად შემომხედა.

— კიბეზე რომ ეშვებოდით, ოცი წლის ქალსა გავდით.

— რას არ იტყვით ეს კრიტიკოსები!

თვალები გაუბრწყინდა, ვიგრძენი, ბავშვივით გაუხარდა. თითქოს დაუჯერებელი ვუთხარი, მაგრამ, ღმერთმანი, გულწრფელი ვიყავი. მსახიობები დიდი ბავშვებივით არიან, განსაკუთრებით პრემიერის დღეებში. კოტე მარჯანიშვილი, როცა გაზეთში თავის სპექტაკლზე კრიტიკულ წერილს წაიკითხავდა, თურმე, ხალხს აფრთხილებდა, დღეს ნუ ანახებთ მავან და მავან მსახიობს, იქნებ ერთი დღის თამაში გადავარჩინოთო. რა ცოტა სწყინთ, რა ცოტა ახარებთ. რა ბევრი და დაუსრულებელი სიხარული უნდა ჰქონდეთ, რომ თავიანთი სულის ოჩეულების გზით დაუბრუნონ იგი მაყურებელს. მსახიობები ფარდის მიღმაც ზუსტად გრძნობენ სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის წარმოქმნილ საკომუნიკაციო ველს, ზღვის ტალღების ხმაურივით გამახლელებელია და ჯადოსნურად მიმზიდველი დარბაზის ხმა, რომელიც კულისებამდე აღწევს.

„ლაღატის“ ფარდა რომ დაეშვა, ა. ხორავას ოთარ-ბეგს წამოდგომა გაუჭირდა. წამიერად თითქოს სიმწრის ოფლმა გადაუარა მაყურებელთა დარბაზს. მან უკვე იცოდა აკ: ხორავას ავადმყოფობის ამბავი და იმასაც გრძნობდა, რომ ეს უკანასკნელი გაბრძოლება იყო დიდი ტრაგიკოსისა. ტრაგიკული წუთის გაელვებას ჰგავდა ხორავას წამოჩოქებაც: მერე წამოდგა და სიტყვის

თქმა ისურვა. დარბაზი გაირინდა: „დიდი მადლობა გიგა ლორთქიფანიძეს, მადლობა თეატრს, თქვენ — მაყურებლებს, მადლობა ყველას. მე უკვე წარმავალი ვარ. მე უკვე მივდივარ...“ თქვა და ემოციით დაიშფხტა სცენაცა და დარბაზიც. მარჯანიშვილის თეატრიდან ხომ სულ მიდიოდნენ და მიდიოდნენ სცენის ოსტატები, იცვლებოდა სცენა, აკლდებოდა ნიჭიერთა სახელები და მაინც რჩებოდა საკმარისი. თითქოს ფენიქსისებრ ახლდებოდა, რადგან ამ თეატრს მუდამ მტკიცედ ედგა ფეხი მიწაზე, მუდამ ახლოს იყო დედამიწასთან, იკვებებოდა მისით, ივსებოდა მისი ენერგიით. პირელქმნილი სიწმინდე თავის გამოძახილს პოულობდა სცენაზე. ზოგჯერ მასში იყო გაუხერგავი, დაუხვეწავი, ელეგანტურობას მოკლებული ქესტი და პლასტიკა, მაგრამ მის მიღმა მუდამ შეიგრძნობოდა მიწისეული სინედლე და ბუნების მსუყე ფერები. თეატრის მრავალპლანიან ფსიქოლოგიურ ძიებებში ნიუანსირებული იყო ათასი ინდივიდუალური სახე და ფერი, ზოგჯერ ფანტასტიურ იერს იძენდა მისი რეალიზმი, თეატრი ერთობ გულუხვად ამრავლებდა მკვეთრ რეალისტურ ფორმებს. ხშირად აწყობდა არტისტულ შესაძლებლობათა ფეიერვერკულ გამოფენებს, ყველგან იგრძნობოდა რეალიზმის ძალა, მისი მომზიბვლელი ბუნება. ზოგჯერ ისიც ხდებოდა, რომ დიდ აქტიორულ ანსამბლს სწორედ ანსამბლურობა აკლდა და სპექტაკლის ერთ მთლიან მოაზრებაში ვერც კი თავსდებოდა ყოველი მათგანი. მათ პარადოქსულ შეპირისპირებაში მძაფრდებოდა თეატრალური ვნება: თეატრი აცხოველებდა მაყურებლის ინტერესს და წელთა მანძილზე მარჯანიშვილის თეატრი ხალხის საყვარელ თეატრად ყალიბდებოდა. ამ სიყვარულში გაიტანა მან თავისი ნახევარი საუკუნე. ყოველ მის თაობას უწილადა ხალხმა სიყვარული და პატივი. არც თაობები დარჩენილან გულგრილნი ხალხისადმი. ასე იკვრებოდა მათი ერთიანი სიყვარულის წრე.

მარჯანიშვილის თეატრში ყოველი დრამატული სიტუაცია თუ ტრაგიკული შემთხვევა ქმნიდა ახალ სასიცოცხლო იმპულსებს, მთელი მისი ისტორია სცენის ოსტატების წასვლის (გარდაცვალების ან სხვა მიზეზთა გამო) შედეგად თეატრის დასუსტებისა და, ამასთანავე, იმავე მიზეზის გამო, თეატრის შეკავშირებისა და მომძლავრების ისტორიაც არის, სიკვდილ-სიცოცხლესავით ერთიანია მისი სახე. იგი ცოცხალი ადამიანითაა, მრავალთა სიცო-

ცხლე და სიკვდილია დაბუდებული ერთ ჭერქვეშ. მათი სულის წიაღიდან იბადებიან ახალი აღამიანები, ათობით და ასობით თანამედროვე და ისტორიული პირები, გამოგონილნი და ისტორიულად არსებულნი — ყველა სულჩადგმული და განახლებული მარჯანიშვილელთა ნიჭიერებით. ბევრი მათგანი უკვე ცოცხალი აღარ არის, რადგან ჩვენგან წავიდნენ მათი შემქმნელებიც, მაგრამ ხსოვნა ისევე ცოცხლობს ურიელისა თუ ხარიტონისა, როგორც მოგონება მათი შემქმნელებისა უშანგი ჩხეიძისა და გიორგი შავგულიძისა. მსახიობები და მათი სახეები ერთად ცოცხლობენ ჩვენს მოგონებებში. აღარ განმეორდება გიორგი შავგულიძე და ასევე განუმეორებელი დარჩება მისი ხარიტონიც. მსახიობისა და მისი გმირის სიკვდილი ერთდროული პროცესია; მსახიობთან ერთად მის გმირებსაც ვეთხოვებით. ალბათ ამიტომ იყო, რომ თეატრის კლასიკურ ქვეყანაში, ძველ საბერძნეთში მსახიობის საფლავში ჩაშვების წუთებში ხალხი მქუხარე ტაშს უკრავდა. მაყურებელი მსახიობთან ერთად ტაშით მიაცილებდა სახეებსაც წყვდიადისაკენ.

ეგების სწორედ განუმეორებლობა, წარმავლობა არის არტისტული ხელოვნების გენიალობა და მისი არაცნობიერი ტრაგიკული ბუნებაც!

თებერვლის ერთ სუსხიან დღეს, მარჯანიშვილის თეატრის საიუბილეო წელს, კიდევ ერთი, ნიჭიერი მსახიობი გამოაყლდა. საზოგადოებამ ხელოვნების მუშაკთა სახლიდან გაასვენა შ. გაბელაია, გასვენების უკანასკნელ წუთებში მსახიობის ცხედართან თავი მოიყარეს თეატრის მსახიობებმა, დარბაზი დაიცალა. მხოლოდ ისინი, თეატრის შეგობრები იდგნენ ცხედართან. ვაჟაკები ტირილდნენ. მათ შორის რაღაც უცნაურად ემოციური იყო გ. ბერიკაშვილი. იგი ახლოს, ცხედრის თავთან იდგა და „მკვდრის ყვავილებს“ ეფერებოდა, თავდახრილი, ბუნდოვან, თითქოს სიზმარეულ ხილვებში იყო მსახიობი. ვერ უყურებდა მეგობრის ცხედარს. ყვავილებს ეფერებოდა და ტიროდა. ჰკვიანური, ნათელი, თბილი სიტყვა უთხრა გ. ტატიშვილმა. ვიდექი მარჯვენა მხარეს ფოიეში და გულისტკივილით ვუყურებდი ქართველი შვეიცის დატირებას. არა, იგი უფრო მეტი იყო, ვიდრე ერთი როლის გარდაცვალება, მაგრამ რატომღაც ასე გავიფიქრე.

გ. შავგულიძის ხარიტონის სურათს მოვკარი თვალი, იქვე

ფოიეში ჰკიდია დიდი პორტრეტი ხარიტონისა. მაინც რა უცნაურად იყურებოდა. ცალი ულვაში მალლა აპრეხილი, ცალი დაშვებული, თვალები დაძაბული, ცხვირზე ვეება მეჭეჭი, მელოტ თავზე გადმოტარებული რამდენიმე თმის ღერი. სურათში ფიქსირებული იყო ხარიტონის მთელი პორტრეტი, მაგრამ მასში აღბეჭდილიყო სულიერი მოძრაობის, სიცოცხლის მხოლოდ ერთი წამი. მხატვრული სახის ცხოვრების ამ ერთ წამს არ შეუძლია ყველაფერი დაითიოს, პორტრეტის გამოსახვისათვის კი სავსებით საკმარისია იგი. ჩვენ პორტრეტები კი არა, მსახიობის სულის მოძრაობა გვინდა, მისი შინაგანი უკიდევანო სამყაროს გადმოშლა და გამოხატვა გვინდა. დღევანდელი ტექნიკური პროგრესის პირობებში შეუძლებელია მსახიობის ხელოვნების შემონახვა, მისი გადარჩენა. თეატრში შექმნილი სახე კინოში სახეცვლილი გადადის, ძალიან ბევრს კარგავს, ასე რომ, თეატრის შემოქმედებაში სახე ყოველთვის ერთადერთი ეგზემპლარი იქმნება. იგი უნიკალურია და მისი დაკარგვის შემთხვევაში, შეუძლებელია მისი რესტავრაცია. ათასი ამგვარი ფიქრი იზადებოდა როცა ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობის ცხედარს მიაცილებდა თეატრი. მე ვიგონებდი მის გაღიმებულ შვეიკს, ნათელსა და გონებაშავილ ჯარისკაცს. მოუშორებელი ღიმილი მუდამ თან სდევდა შვეიკს. მუდამ გაღიმებული ხედებოდა მაყურებელსა და მკვლობრებს შ. გაბელაიაც. ახლა კი იგი დუმს. თეატრის ცხოვრება კი გრძელდება. ადამიანი ყველაფერს ეგუება. თეატრი კიდევ უფრო მეტად, მაგრამ ამ „შეგუების“ მიღმა იგრძნობა წარსულთა ზემოქმედების შეუცნობელი ძალა. დაკრძალეს შ. გაბელაია, მეორე დღეს კი მისი მეგობარი კ. მახარაძე ავიდა სცენაზე და დაიწყო თ. ჭილაძის ახალი პიესის („ბუდე მეცხრე სართულზე“) გმირის ბესოს რთული შინაგანი ცხოვრების ამოხსნა. პიესის მართალმა ფსიქოლოგიურმა ატმოსფერომ საშუალება მისცა მას დაემყარებინა „არასცენურ“ გმირთან (ბიძინა) შეუცნობელი კონტაქტი. ათასი კითხვა გაუჩნდა კ. მახარაძის ბესოს. ყველას ვერ გასცემ პასუხს, ყველაფერს ვერ იტყვის ენა. ბევრი რამ სულის უფსკრულში იძირება. სცენის უღმობელი კანონია: უახლოესი ადამიანის დაკარგვის დროსაც სცენაზე ისე უნდა იდგე, როგორც საბრძოლო პოსტზე ჯარისკაცი. ამაში არის რაღაც დიდი სიკეთეც. მსახიობს ნევროზული შოკისაგან მხოლოდ თამაში ათავი-

სუფლებს. კ. მარჯანიშვილის თეატრს მუდამ ჰქონდა კრიტიკული დღეები (ან რომელ დიდ თეატრს არ ჰქონია!), მაგრამ ენებასავით მოეძალებოდა თავისი არსებობის გამართლებისა და ახალი წარმატების ჟინი. დაშლილი, ერთმანეთთან დაპირისპირებული კოლექტივი შეიკვრებოდა და იგი სრულიად ახლებურად გამოანათებდა თავის შესაძლებლობებს. თეატრი ნევრაგენული კონფლიქტისაგან ისევ თამაშით იკურნებოდა.

* * *

რუსთაველის თეატრიდან წასულმა მსახიობთა ჯგუფმა კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით დიდი და საშვილიშვილო საქმე წამოიწყო — საფუძველი ჩაუყარა ახალ თეატრს. მარჯანიშვილის გენიამ გააერთიანა ყველა და, აჰა, პირდაპირ სასწაულები მოახდინეს — პირველსავე სეზონში რვა სპექტაკლი დაიდგა. მათ შორის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „კაკალ გულში“, „ურიელ აკოსტა“, „როგორ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“. ერთობ ბევრი იყო ერთი სეზონისათვის ამდენი წარმატება. თეატრმა თავის პირველ სპექტაკლად შემთხვევით არ უჩვენა — „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს იყო სისხლსავსე, დიდი სიცოცხლის დასაწყისი. გავიდა სულ რაღაც ოთხი თუ ხუთი სეზონი და თანდათან ჩამოვარდა კაენის სულმა. წამოიშალნენ აქტიორული ტალანტები, გაჩაღდა მათი მასშტაბის „პარტიზანული“ თუ უფრო ფართო-პლანიაანი ბრძოლები, თითქოს ინგრეოდა ძმობითა და სიყვარულით ნაგები თეატრი. თითქოს საუკუნეთა სიღრმიდან ამოტივტივდა რეჟისორთა და მსახიობთა შეპირისპირების ცნობილი წინააღმდეგობანი; ბრძოლის ველზე დაეცა კ. მარჯანიშვილი და თეატრს დასტირდა თავისი ახალი შემოქმედებითი ძალების გაღვივება. გონს მოეგო იგი და ისევ მარჯანიშვილის სახელით შეკავშირებულმა ახალი ცხოვრება დაიწყო. „ნინოშვილის გურიამ“ რწმენა შემატა თეატრსაც და მაყურებელსაც. გადიოდა დრო, იცვლებოდნენ რეჟისორები: ვ. ყუშიტაშვილი, გ. ყურული, ვ. ტაბლიაშვილი, არ. ჩხარტიშვილი, ლ. იოსელიანი, გ. ლორთქიფანიძე, ი. კაკულია, ისინი ზან ერთმანეთს ცვლიდნენ, ზან ერთმანეთის გვერდით მოღვაწეობდნენ. გზადაგზა თეატრს შეემატა ახალგაზრდობა: რ. მირცხულავა, მ. კუქუხიძე, ნ. გაჩავა, ა. ქუთა-

თელაძე. სხვადასხვა დროს სპექტაკლებს დგამდნენ ს. კელიძე, დ. ანთაძე, ბ. გამრეკელი, გ. სულიაშვილი, ლ. შატერაშვილი, ლ. პაქსაშვილი: მეტნაკლებად ღირებული იყო თეატრის სპექტაკლები, მაგრამ იმის გამო, რომ ძალიან დიდხანს ბრწყინავდნენ არტისტული ტალანტები, თეატრში იგრძნობოდა მიღწევათა ერთგვარი სტაბილურობა. თითქმის ყოველ სპექტაკლში ერთი ვარსკვლავი მაინც ანათებდა. ეს იყო. დიდი სიხარული და იმედი. მარჯანიშვილის თეატრში, მისი დამაარსებლის გარდაცვალების შემდეგ საკმაოდ მომძლავრდა აქტიორთა რეჟისურაც (შ. ლამბაშიძე, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გომიაშვილი, პ. კობახიძე). თავისთავად ეს საინტერესო პროცესი გახლდათ, მაგრამ იგი თეატრის ერთობ რთული და წინააღმდეგობრივი გზის განვითარების მაჩვენებელიც იყო. მან გარკვეულად ხელი შეუწყო არტისტული ინდივიდუალიზმის წარმოჩენას, თეატრის ძველი ტკივილების გაღვივებას. მაგრამ მარჯანიშვილის თეატრმა იმდენი რამის ნახვა და გადატანა მოასწორო, იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა მისი შინაგანი პოტენციალი, რომ მუხასავით ფესვმაგარი იდგა და პიროვნულიდან უნივერსალიზმისაკენ იყო წარმართული. თეატრის ხელოვნების ამღლებას, მის განზოგადებას ნაყოფიერი ნიადაგი შეუქმნეს ნიჭიერმა მსახიობებმა და რეჟისორებმა, მხატვრებმა და კომპოზიტორებმა. მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიას ამშვენებენ პ. ოცხელის, დ. კაკაბაძის, ელ. ახვლედიანის, ი. სუმბათაშვილის სახელები, სწორედ მათ შექმნეს ერთი მთლიანი, მაგრამ თვითმყოფადობით განსხვავებული მხატვრული მოდელი მარჯანიშვილის თეატრის სცენოგრაფიისა. მათ მიერ შექმნილ ცასა და მიწზე, მსახიობთა სამოქმედო სივრცეზე, ათას ჯაზებსა და ფერებში, კონტრასტებსა და პერსპექტივებში არა ერთი თაობა გამოიზნა. ყველაფერი, რაც თეატრის სცენაზე იქმნებოდა, შთაგონებული იყო მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრის ესთეტიკით.

თეატრის უპირველესი, მისი მაღალი მოქალაქეობრივ პრინციპების ჩამოყალიბება იყო და ეს შესძლო კიდევ თეატრმა თავისი საუკეთესო სპექტაკლებით. რთული სიტუაცია და გაჭირვება ყველაზე უკეთ ავლენს თეატრის სულიერ სიმტკიცეს, მის კაცურ კაცობას და ეს დიდი გამოცდა მან არაერთხელ ჩააბარა წარმატებით. განსაკუთრებით ომის წლებში. დიდი სამამულო ომის დაწყებიდან პირველსავე სეზონში დადგა კ. ფინისა და მ. გულის

„ბერლინის გასაღები“, გ. ჟურულის დრამატული კომპოზიცია „მილიონთა რისხვა“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ბ. გამრეკელის „გრიგალი“, ვ. როკის „ინჟინერი სერგეევი“. მას მოჰყვა გ. მდიუნის „პარტიზანები“ და ასე გაემართა „ბრძოლის ხაზზე“ თეატრის რეპერტუარი, ერთმანეთს შეერწყა გმირულ-ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა. ფაშისტი დამპყრობლების წინააღმდეგ საბრძოლველად განაწყობდა მაყურებელს ისტორიული სახეები და ჩვენი თანამედროვეობის შთამაგონებელი მაგალითები. სცენაზე ყველაფერი თანადროულად ჟღერდა.

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცულია იმ დღეთა მოსაგონარი მასალები. ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „1942 წლის აპრილში თეატრის მხატვრულმა ბრიგადამ ოთხის ნაცვლად გამართა 9 კონცერტი № 1422 ჰოსპიტალში. კონცერტი ჩატარდა პალატაში მძიმედ დაჭრილთათვის“. მეორე დოკუმენტში წერია: „ჩვენ, ჯარისკაცები და ოფიცრები, რომლებიც სამკურნალოდ ვიმყოფებით № 1418 ჰოსპიტალში, სულითა და გულით ვუხდით მადლობას მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს“. „კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა“, — წერენ სხვა ჰოსპიტლიდან — დაჭრილი მებრძოლები და ოფიცრები აღფრთოვანებით შეხვდნენ მსახიობებს. განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა ც. წუწუნავას, ს. ჟორჯოლიანის; აკ. კვანტალიანისა და ა. გომელაურის გამოსვლამ“.

საშეფო ბრიგადის აქტიური მონაწილე ბაბო გამრეკელი იგონებს: „მუშაობა გვიხდებოდა ათასგვარ პირობებში. სცენა, რა თქმა უნდა, არ გვქონდა. ვთამაშობდით ოთახებში, ვიწრო კორიდორებში, ეზოში, კიბეებზეც კი... ჯანსაღი სიცილი, რაც მოჰყვებოდა ხოლმე ჩვენს გამოსვლას, ალგვაფრთოვანებდა და დიდ კმაყოფილებას გვაგრძნობინებდა“.

თეატრის არაერთი თანამშრომელი დაეცა ბრძოლის ველზე, ზოგმა ვერ მოასწრო სცენაზე მნიშვნელოვანი სახის შექმნა, ისე წავიდა თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე. ზოგი კიდევ, მ. გელოვანის სიტყვით რომ ვთქვათ, „იარაღთან ბავშვი მივიდა და ახლა შუბლზე ნაოჭებს ითვლის“.

გვაგონდება მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი გიორგი ჩახავა. საბჭოთა კავშირის გმირი ა. გეგეშიძე მის შესახებ წერდა: „ჩემს ბატალიონში სახელი გაითქვა გ. ჩახავამ. იგი

მარჯანიშვილის თეატრიდან მოვიდა ნაწილში და დიდი ენთუზი-
აზმით დაეწაფა სამხედრო საქმეს. მან თავი გამოიჩინა მრავალ
ბრძოლაში. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს მწყობრიდან გამოვიდა
გვერდითი მეტყვიამფრქვევე, ჩახავა დაეუფლა ამ ტყვიამფრქვევე-
საც. იგი ხან ერთით ისროდა, ხან მეორეთი. როცა ერთი გა-
ცხელდებოდა, მეორესთან მიდიოდა. ასე იბრძოდა, ვიდრე არ
დაიჭრა... 1942 წლის ზამთარში ჩვენმა ბატალიონმა, — განა-
გრძობს გეგეშიძე, — იმილო შევსება. ჩამოსულთა შორის იყვნენ
ქართველებიც. მომინდა მათი გაცნობა, დალაპარაკება. გადა-
ვწყვიტე სათითაოდ მიმეწვია... და აი, მომიახლოვდა მაღალი, მხარ-
ბეჭიანი ახალგაზრდა ოფიცერი და მომახსენა — ლეიტენანტი ჩახა-
ვა!...

შევხედე, ოფიცრის ლამაზი სახე ნაცნობად მომეჩვენა. შევე-
კითხე:

— სად შევხვედრივართ ადრე ერთმანეთს?

— ალბათ, თბილისში.

— თბილისში დიდი ხანია არ ვყოფილვარ, შორეულ აღმოსავ-
ლეთში ვმსახურობდი.

— მაშინ კინოში შევხვდებოდით ერთმანეთს.

მეგონა ოფიცერი ხუმრობდა, მაგრამ მან განმიმარტა, რომ ის
მსახიობი იყო მარჯანიშვილის თეატრიდან და კინოშიც გადაიღეს.

— თუ ნახეთ „დაკარგული სამოთხე“, მაშინ ჩვენ ერთმანეთს
შევხვედრივართ. მე ერთ-ერთ ძმას ვთამაშობდი. რა თქმა უნდა,
ჩახავას სახე ჩემთვის კინოფილმიდან იყო ნაცნობი. მე ვუთხარი
ოფიცერს, ჩახავა ბატალიონის შტაბის უფროსის მოადგილედ და-
ენიშნათ, ჩახავას კი ვთხოვე ხანდახან გამოსულიყო მეგობრობების
წინაშე, რათა თავისი მსახიობური ოსტატობით აემაღლებინა მათი
საბრძოლო განწყობა“.

მსახიობის მართალი სიტყვა დიდ ზემოქმედებას ახდენდა ჯა-
რისკაცზე. გ. ჩახავა და სხვა მარჯანიშვილელები კარგად გრძნობ-
დნენ თავიანთ როლს ცხოვრებაში. რა ზუსტად თქვა ამ გრძნო-
ბაზე ფრანგმა მწერალმა და მფრინავმა ანტუან დე სენტ ეიზიუპე-
რიმ: „ჩვენ ბედნიერები ვიქნებით მხოლოდ მაშინ, როცა შევიც-
ნობთ ჩვენს თუნდაც მცირე როლს ცხოვრებაში, მხოლოდ მაშინ
შეგვეძლევა ვიცხოვროთ და მოვკვდეთ მშვიდად, რადგან ის, რაც
აზრს აძლევს სიცოცხლეს, აზრს აძლევს სიკვდილსაც“.

თეატრის განვითარების ერთ-ერთი რთული ეტაპი იყო 60-იანი წლების მეორე ნახევარი. მას წინ უძღოდა 50-იან წლებში წარმოქმნილი ფსიქოლოგიური მოტივებისა და ადამიანური საწყისების წარმოჩენის რთული პროცესი. ამ პერიოდში იდგმება ლ. იოსელიანის სპექტაკლები. ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“, გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, ბ. შოუს „პიგმალიონი“, მ. გორკის „ფსკერზე“. დიდი როლი შეასრულეს თეატრში ლ. იოსელიანის სპექტაკლებმა. მათ წარმოაჩინეს სიმართლის ხელოვნების ახალი მხარეები. ახალ მიღწევას აზიარეს თეატრი. ამ პერიოდში იწყება გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი გზა მარჯანიშვილის თეატრში. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისს“ მოჰყვა ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“, ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ციკარი“. და სხვა. ახალი თაობის ამ რეჟისორთა სპექტაკლებში წინაურდებიან და ახალ წარმატებებს აღწევენ ვ. ნინუა, მ. ჯაფარიძე, ი. ტრიპოლსკი, ტ. საყვარელიძე, ე. მაღალაშვილი, მ. თბილელი, ლ. ყიფშიძე, თანდათან გზას იკვლევს და ფეხს იდგამს თ. მელვინეტუხუცესის, ს. ჭიაურელის, ი. უჩანეიშვილის, თ. არჩვაძის, გ. ბერიკაშვილის, ლ. ანთაძის, ნ. მგალობლიშვილის, ლ. შოთაძის თაობა. 60-იანი წლების მეორე ნახევარში თეატრს კვლავ ეწვევა მისი მარად ძველი და მარად უკვდავი „მეგობარი“ — უმარისობის გრძნობა, განახლების იდეა და იწყება ემოციური აფეთქებები. თეატრს გამოეყოფა ახალგაზრდობის ნაწილი და შექმნის ახალ თეატრს, რუსთავის თეატრს. ეს მთელი ისტორია, მთელი ცხოვრება, ცალკე თემაა. ჩვენ ისევ ფრთხილად, ტკბილი მოგონებით ვიხსენებთ იმ მწარე დღეებს, როცა გვეგონა, რომ ქვეყანა იქცეოდა, გაითუ, ვერც ახალი შექმნილიყო და ძველიც დანგრეულიყო. შიში, იჭვი, ათასი საფიქრალი და საზრუნავი გაჩნდა.

კარგად მახსოვს ის უკიდურესად დაძაბული დღეები. 1967 წლის 27 იანვრის კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გაფართოებული სხდომა. რამდენი წელი გავიდა მას აქეთ, ახლა ჩემს წინ დევს სხდომის სტენოგრაფა, ვფურცლავ მის გვერდებს და მესმის არა მარტო ნაცნობი ხმები, არამედ თეატრის ისტორიისათვის ნაცნობი მოტივები, პრობლემები, ტკივილები. გრ. კოსტავა მაშინ ამბობდა: „ვ. გუნიას თვითონ უთარგმნია „მეფე ლირი“ და როცა ვ. მაჩაბლის თარგმანი ნახა, ის დადგა. რატომ? იმიტომ, რომ

ის პირადულიდან არ გამოდიოდა, საერთო საქმის ინტერესები ამოძრავებდა. გახსოვთ? (მიმართა: ვ. გომიზაშვილს) თელავში რომ წავედით, აკ. დვალისშვილს დეკორაციები დაჰქონდა მუშებთან ერთად. სად არის ს. თაყაიშვილი, გახსოვთ ქუთაისში... აკ. დვალისშვილი, ოთხ მსახიობთან ერთად იყო ოთახში. აი, ასეთი კაცი ამშვენებს თეატრს“. ტრიბუნაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ მსახიობები, რეჟისორები, ადმინისტრაციული მუშაკები. მაშინ გ. ლორთქიფანიძემ თქვა: ოცდაათი წელიც რომ გავიდეს, მაინც დაეუბრუნდები მარჯანიშვილის თეატრსო. მართლაც რამდენიმე წელი დასჭირდა სურვილის ახდენას. რატომ ვიგონებ ახლა იმ მწარე დღეებს? იქნებ იმიტომ, რომ იმ დისკუსიის მონაწილეებიდან ხუთი თუ ექვსი აღამიანი ცოცხალი აღარ არის და სინანულის გრძნობა გვეუფლება? იქნებ მეტი გაფრთხილება გვინდა ერთმანეთისადმი, მეტი დანდობა და მიტევება ნაკლოვანებებისა? მაგრამ იმ კონფლიქტმა ხომ საქართველოს ახალი თეატრი შემატა: თავის დროზე რუსთაველის თეატრის კონფლიქტმა წარმოშვა მარჯანიშვილის თეატრიც. ასე გრძელდება თეატრის ისტორია, ბევრი დავა კიდევ ამ გზაზე. აღამიანთა გულებზე გადაიარა ქარიშხლებმა. თეატრის თავზე კონფლიქტი ჰქეპა-ქუხილივით გადაივლის და წვიმის შემდეგ ახალი სინედლე და სიცოცხლე მოდის. თეატრის ისტორიის ამ უცნაურ ხასიათში იწრთობა თაობათა სული და აი, ახლაც ორივე სკენაზე მოვიდა ახალი სიცოცხლე, შეიქმნა ახალი სპექტაკლები, ახალი სახეები. ა. გეწადის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ გახდა „ძველი“ თეატრის ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სტილის პოეტური საწყისების განმანახლებელი. დიდად გამაზნევებელი იყო თეატრის ეს წარმატება. მახსოვს, როგორ უნდოდა თეატრს სპექტაკლის წარმატება. ერთსულოვანი იყვნენ ყველანი და ეს იყო დიდი ბედნიერება. პრემიერის დღეს მარჯანიშვილის თეატრის ფოიეში შევხვდი ტ. საყვარელიძეს და ვკითხე: — როგორია სპექტაკლი? „დიდებული“, — მითხრა სახეგაბრწყინებულმა. თავად სპექტაკლში არ მონაწილეობდა, მაგრამ როგორ გულწრფელად უხაროდა სხვების წარმატება, რაც თავისთავად მარჯანიშვილის თეატრის წარმატებას ნიშნავდა. წარმატების სურვილით, ერთიანი მხატვრული მრწამსით გაერთიანებულნი, მარჯანიშვილის თეატრის პირმშონი რუსთავეში ახალ მხატვრულ სიცოცხლეს ამკვიდრებდნენ. ქმნიდნენ „სირანო დე ბერჟერაკსა“ და

„ასი წლის შემდეგ“. მარჯანიშვილის თეატრიდან ოცი თუ ოცდახუთი კილომეტრის მოშორებით თეატრალური ვენებათაღელვის ფონზე იბადებოდა ზეაწეული აზრისა და ემოციის თეატრი, რომელიც სრულიად განსხვავებულ პოზიციას იკავებდა იმჟამინდელ ქართულ თეატრში. გ. ლორთქიფანიძის განვლილი გზა თითქოს ერთბაშად შეჯამდა, ერთბაშად ამალდა და ახალ თვისობრიობაში გადავიდა. ო. მელიქიშვილთან მისმა დაწყვილებამ კვლავ შეახსენა ქართულ აუდიტორიას გ. ტაბიძის სიტყვები, „ხელოვნების თვისება იყო და იქნება რომანტიკა“. თითქოს განმეორდა ს. ახმეტელისა და ა. ხორავას შტურმი რომანტიკული თეატრის მწვერვალების დასაპყრობად. მაგრამ ახლა სულ სხვა დრო იყო, — სამოციანი წლები და გ. ლორთქიფანიძის თეატრიც. თანადროული, სხვაგვარი აზროვნებისა და სტილისტიკის თეატრი გახლდათ.

კ. მარჯანიშვილის თეატრმა უცებ დაკარგა აკ. კვანტალიანი, ხოლო რუსთავეის თეატრმა რ. ხობუა. რაღაც უცნაური იყო მათი ცხოვრების ფინალი. ორივენი ყველაზე მეტად იცავდნენ თავიანთ პოზიციებს და თითქოს ბედიც თანაზიარი ხვდათ. თეატრებმა უდიდესი გულისტკივილით დაიტირეს ისინი, როცა გ. ლორთქიფანიძე რ. ხობუას საფლავთან ტიროდა, ჩვენ ყველანი ვგრძნობდით, რომ ეს რაღაც უფრო მეტი იყო, ვიდრე პირადი მეგობრის დატირება. იგი ერთად განვლილი სიკბაბუკის გამოგლოვაც იყო, ერთად გატარებულ დღეებთან გამომშვიდობებაც. ახლა თეატრის ერთი ბოძის წაქცევაც!..

დაჭრილი სხეული თანდათან შუშდებოდა და კვლავ ერთმანეთის შერწყმისაკენ ისწრაფოდა. გუშინდელი ახალგაზრდები, ბიოგრაფიით გამდიდრებულნი, დაუბრუნდნენ კერას. 70-იან წლებში თეატრმა დაიწყო თითქოს ძველი, ერთხელ ნაცადი, მაგრამ მაინც ახლებური ცხოვრება.

60—70-იანი წლების მარჯანიშვილის თეატრში იდგმება სპექტაკლები, რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით აშუქებენ თანამედროვეობისა და წარსულის სინამდვილეს. თემატურ მრავალფეროვნებასთან ერთად, თეატრის რეპერტუარშია სხვადასხვა ჟანრისა და სტილის ნაწარმოებები. ქართული, რუსი, უკრაინელი და უცხოელი მწერლების პიესების საფუძველზე იქმნება სპექტაკლები, რომელთაც მოწონებით ხვდება მაყურებელი. 1962 წელს იდგმე-

ბა ევრიპიდეს „მედეა“, იმავე წელს დაიდგა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. თეატრი დიდი წარმატებით ღვამს პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალს“, „ცხოვრების ჭარას“, კ. ჩაპეის „დედას“, კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებას“, ფ. შილერის „დონ კარლოსს“, ა. კორნეილუის „ხსოვნა გულისას“, გ. ხუხაშვილის „მოსამართლეს“, ვ. კანდელაკის „სოკრატეს“. მაყურებელმა ნახა რეალისტური, სახიერებით შესრულებული არაერთი აქტიორული მიღწევა (ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი, აკ. კვანტალიანი, ა. ომიძე, კ. მახარაძე, ი. ტრიპოლსკი, ვ. ნინუა, ტ. საყვარელიძე, მ. თბილელი, დ. ქიქინაძე, ს. ჭიაურელი, ე. ყიფშიძე, ი. უჩანეიშვილი, ზ. ლაფერაძე, თ. თეთრაძე, ვ. ცხვარიაშვილი, გ. ტატიშვილი, გ. გელოვანი, მ. ბებურიშვილი, შ. გაბელაია, მ. ეგუტია და სხვ.).

კ. მარჯანიშვილის თეატრი დიდი გულისხმიერებით მოეკიდა თავის ტრადიციას. მან სცენაზე აღადგინა საკუთარი სპექტაკლები: ი. ჭავჭავაძის „კაცია-აღამიანი“?! (ლუარსაბი — ვ. გოძიაშვილი, დარეჯანი — მ. თბილელი) და კ. გუცოვის „ურიელ აკოსტა“ (ურიელი — კ. მახარაძე, ივდითი — ს. ჭიაურელი). ორივე სპექტაკლმა თანამედროვე მაყურებელში ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. მარჯანიშვილის თეატრში დიდი წარმატება ხვდა ვ. გოძიაშვილის დადგმას „ძველი ვოდვეილები“. არტისტული მრავალფეროვნებით, მდიდარი მხატვრული საშუალებებით, ხალასი, ფეიერვერკული არტისტიზმით წარმოდგენენ ვ. გოძიაშვილი, მ. თბილელი, ე. ყიფშიძე და სხვები, სპექტაკლს სიცოცხლე გაუხანგრძლივა ი. უჩანეიშვილმა, ვ. გოძიაშვილი რომ შესცვალა. თითქოს სიმბოლურიც არის თაობათა ეს შემოქმედებითი მონაცვლეობა.

მარჯანიშვილის თეატრში სერიოზული შემოქმედებითი წარმატება ხვდა ნ. ლორთქიფანიძის „უამთა სიავეს“. გამოჩნდა მ. კუჭუხიძის ძლიერი შემოქმედებითი ნებისყოფა, გონიერი სიღრმე და ისტორიის თანადროული განცდის ნიჭი. მნიშვნელოვანი ინტერესი გამოიწვია ჯ. იოსელიანის „ტაკიმასხარამ“. აქტიორული წარმატებით აღინიშნა ი. უჩანეიშვილის გამოსვლა იეთიმ გურჯის როლში. თეატრმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი იყო გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი“, ა. ჩხაიძის „დღის წესრიგშია ერთი საკითხი“, „როცა ქალაქს სძინავს“ და რ. თაბუკაშვილის

„რას იტყვის ხალხი“. ნ. გაჩავას სპექტაკლები გამოირჩევა მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით, პუბლიცისტური სიმბავილით, თანადროულობის ღრმა გრძნობით. განსაკუთრებული როლი შეასრულა თ. აჩუგაძის მონაწილეობამ თანამედროვეობის ამსახველ ამ სპექტაკლებში, სადაც მსახიობის შინაგანი ძალა და ოსტატობა უკეთ აჩენდა სადღეისო პრობლემათა აზრს. მ. თუმანიშვილმა განახორციელა ფ. დიურენმატის „მილიარდერის ვიზიტი“.

60—70-იანი წლების ქართულ თეატრში კვლავ გრძელდებოდა დიდი სამამულო ომის თემა. თეატრი ეძებდა ახალ ხერხებს, ახალ მხატვრულ საშუალებებს სამამულო ომის გმირობის გამო-სახატავად. თეატრმა მონახა საბჭოთა მეომრების ფსიქოლოგიური განცდების, მათი სულის ტკივილისა და სიხარულის გამომსახველი მრავალფეროვანი ფორმები. თეატრმა იგრძნო, რომ საჭირო იყო ომის თემის ახლებური გაღაწყვეტა, ახლებური გააზრება. ფრონტისა და ზურგის ცხოვრება, ხალხთა ერთობაც და მეგობრობაც, ისე გამოვლინდა სცენაზე, როგორც ერთი მთლიანი პროცესი. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1960), რომელიც პირველად მარჯანიშვილის თეატრში დიდდგა (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე) ახლებურ გაშუქებას აძლევს ომის თემას. ნაზი იუმორი, ლირიზმი, ნაღველი, რომელიც ცხოვრების მართალ სურათებშია განფენილი სცენაზე, წარმოსდგა დიდი მხატვრული სიმართლითა და სისავსით. თეატრში ახალი ძალით გაცოცხლდა საბჭოთა ჰუმანიზმისა და კაცთმოყვარეობის იდეები. აღამიანთა შორის პარმონიული ურთიერთობის იდეალს სცენაზე მოენახა მხატვრულად საინტერესო ფორმა. დიდი აქტიორული მიღწევების (ს. თაყაიშვილი, ალ. ჟორჯოლიანი, გრ. კოსტავა, ლ. ანთაძე) გვერდით შეიქმნა ეპიზოდური სახეები, რომელთა ერთობლიობაც ამის დასტური იყო, რომ მარჯანიშვილის თეატრი მტკიცედ იცავდა რეალისტური აზროვნების ტრადიციას. მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნებაში ვლინდებოდა თეატრის მდიდარი აქტიორული შესაძლებლობანი. გ. ლორთქიფანიძემ, რომელიც განსაკუთრებით აქტიურად უჭერდა მხარს ქართულ დრამატურგიას, 1962 წელს დადგა „მე ვხედავ მზეს“. ეს იყო გაგრძელება იმ გულწრფელი და პოეტური მოტივებისა, რომლებიც ასე წარმატებით გამოხატა მან ნ. დუმბაძის პირველი ნაწარმოების დადგმაში. სცენაზე ფაქ-

ზად და წმინდად აისახა ხატისა (ქ. კიკნაძე) და სოსოის (გ. ქავე-თარაძე) სპეტაკი სული, გამოჩნდა მათი ახალგაზრდული სამყარო, სინათლათა და სიკეთით რომ იყო განათებული.

მარჯანიშვილის თეატრში პოულობს შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გაგრძელებას, მისი სრულყოფის, ახალი მიღწევებით გამ-ჯიღრებასა და ამაღლებას კ. მახარაძე, იგი ზედიზედ გამოდის რამდენიმე როლში და თავისი წარმატებით ამდიდრებს საერთოდ ქართულ სამსახიობო ხელოვნებას.

იშვიათად თუ ვინმეს ჰქონია ისე თბილი და მასშტაბური საიუბილეო საღამო, როგორიც ვ. გოძიაშვილს. 60 წლის საიუბი-ლეო საღამოს შემდეგ თეატრის ფოიეში დიდი ბანკეტი გაიმარ-თა. იყო ზეიმი, არტისტული გახელება, ლხინი. ვ. გოძიაშვილი საოცარი იმპროვიზატორი და წამიერი შთაგონების წსახიობი იყო. რაც უფრო დიდია მსახიობი, მასში უფრო მძლავრია ინტუიცია. ინტუიციისა და სინამდვილის შეცნობის ერთიანობა ვ. გოძია-შვილში წარმოშობდა მოძრაობის საოცარ იმპულსებს. გოძია-შვილი უბრალო ამბავს, სულ უმნიშვნელო დეტალს ისეთ გაშუ-ქებას აძლევდა, რომ გაიძულებდათ მისი თვალებით დაგენახათ იგი. ამ რამდენიმე წლის წინ თელავში, მ. თბილელის საიუბილეო საღამოზე, ვ. გოძიაშვილიც იყო, მე მოხსენება უნდა გამეკეთე-ბინა, მაყურებლისათვის უნდა წარმედგინა ჩვენი დელეგაცია. სცენაზე გასვლის წინ კულისებში შემომხვდა გოძიაშვილი. „იმე-რელო“ — მითხრა მან. აი, მახსენე და ნახე როგორი ტაში იყოს, ძალიან ვუყვარვარ კახეთში. ღმერთმანი, ჩემ მზესა ფიცულობენ. იციან, მეც რომ მიყვარს. დილით ალაზანს გადაგახედებ. მსოფ-ლიო რომ მოიარო, უკეთესს ვერაფერს ნახავ, მგონი შენი გამო-სვლის დროა, აბა, შენ იცი“.

რალაც აუხსნელი, სიტყვით გადმოუცემელი ნიუანსით მა-გრძნობინა, რომ მისი ხსენება არ დამეიწყებოდა, რაც მას არა-ფერს მატებდა. ისედაც ყველაფერი ნათელი და გასაგები იყო. ვ. გოძიაშვილი ხალხს უყვარდა. კარგად იცოდა ეს და მაინც უნ-დოდა ტაში. ეს პატივმოყვარეობის ტაში კი არა, რალაც უფრო მეტი იყო, შეუცნობელი, გამამხნევებელი და წამახალისებელი იმპულსები იბადებოდა მსახიობში სცენაზე გასვლის წინ. მალე გავიდოდა მოედანზე და პირისპირ შეებმებოდა მაყურებელს. მაყურებელმაც გულუხვად დააჯილდოვა ვ. გოძიაშვილი და უნდა

გენახათ, რა კარგ გუნებაზე იყო, როცა მაცურებლის დიდი სიყვარულის ახალი დასტური მიიღო. სასტუმროში ერთ ნომერში გავათენეთ ღამე. უფრო სწორად თეთრად გავათენეთ. ვ. გოსიაშვილმა იმ ღამით ათასი სახე გაითამაშა ჩემს თვალწინ. ახსენებდა ჰამლეტს და დაიწყებდა თუ როგორი უნდა ყოფილიყო, მისი გაგებით, ჰამლეტი, იქვე ახდენდა რომელიმე დეტალის ილუსტრაციას, ახსენებდა სხვას რომელსაღე როლს და კვლავ იმპროვიზაციული ფიქრებერკებით ივსებოდა ოთახი. თეატრს პოლიტიკა სცვლიდა, პოლიტიკას — ლიტერატურა, ისტორია, ხალხის ადამწესები და ცისკრის ვარსკვლავმა რომ ინათა, ქიზიყის ქებათქებას მოჰყვა. უცებ დედას პურები ინატრა, თავისი ბავშვობა გაიხსენა, თითქოს ჩაწყნარდა, რაღაც სიმშვიდე ჩადგა მის სულში. მთელი ღამის ნაბობოქრებს, ქართული მიწისა და ცის სიყვარულში გათენებულს, ბაზარში პურის გატეხა მოუნდა და ჩვენც თელავის ბაზარს ვეწვიეთ. ვ. გოსიაშვილმა თითქოს სახე შეუცვალა ბაზარს, ხან ერთ კახელ გლეხს შესძახა, ხან მეორეს, ხმამაღლა ყველას ეფერებოდა, თუ რამე არ მოეწონებოდა, იმასაც რაღაცას ეტყოდა. გინახავს ასეთი ბაზარი, აი, გინახავს სადმე, — ისე აღტაცებული მეუბნებოდა, ნანახიც რომ მქონოდა (მქონდა კიდევ!) მაინც ვეტყოდი — არ მინახავს-მეთქი. ეს იყო უცნაური სპექტაკლი, სადაც ვ. გოსიაშვილმა სახეებივით დაასურათხატა გლეხები, ყველა „ჩართო მოქმედებაში“. ეს იყო მისი დიდი იმპროვიზაციული შთაგონებით აღბეჭდილი როლი, რომელსაც მიწის ყივილი ერქვა!...

მსახიობი არტისტიული უნდა იყოს ცხოვრებაშიც. ჩვენ ვგულისხმობთ არა ექსცესებს, არითმიას, უცნაურობებს, არამედ სილამაზეს, არტისტიზმს. ხშირად ეს აკლიათ ხოლმე (უკანასკნელ წლებში) ახალგაზრდა მსახიობებს. მათი ცხოვრების სტერეოტიპი შნოსა და ლაზათს აკლებს მათსავე ხელოვნებას. გ. შავგულიძე ყველგან არტისტი იყო სულით: ზორცამდე. ასე მგონია, რომ ეს ღრმა არტისტიზმი ყველგან თან სდევს ო. მეღვინეთუხუცესს. თითქმის მთელი მოქმედება დუმს მისი ლიმონა, მაგრამ, აბა, სცადეთ და ნუ შეამჩნევთ, თვალს ვერ მოაშორებთ იმის გამო, რომ იგი სცენაზე ცხოვრობს სისხლსავე ცხოვრებით. დიდხანს დუმს აკაკი ვასაძეც. მაგრამ თქვენ გრძნობთ, რომ დუმლში ჩაძირულან სცენის ოსტატები, რათა უფრო გაფართო-

დეს და გაღრმავდეს აზრი მათი ცხოვრებისა, უფრო უხვად წარმოიშალოს ათასი ასოციაცია:

ქართული თეატრის ერთ-ერთ ზეიმზე ბათუმის თეატრის სცენაზე ო. მეღვინეთუხუცესმა და ი. უჩანეიშვილმა თავიანთ კოსტიუმებში წარმოდგინეს სცენა „ოიდიპოს მეფიდან“. თითქოს მოულოდნელი იყო ამგვარი რისკი. „ოიდიპოსი“ არ არის „საკონცერტო“ ნომრებისათვის მოაზრებული სპექტაკლი, მაგრამ არის კი რაიმე შემოქმედებაში დაკანონებული, რომელსაც წარმატებით ვერ დაანგრევს ნამდვილი შემოქმედის ნიჭი?

ოიდიპოსისა და ტირესიას შერკინება ნამდვილი დიდი აქტიორული ჭიდილი იყო, იმდენად მარბათლნი იყვნენ ისინი სცენაზე, იმდენად ღრმა და არტისტული, რომ სრულიად შეუმჩნევლად გარდაისახნენ სცენის ოსტატები. რა უცებ დაინგრა თეატრალურ კულუარებში აქა-იქ გაფანტული აზრი მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის „არაინტელექტულობის“ შესახებ. სპექტაკლის ამ ერთ-ერთი უმთავრესი სცენის თანადროულობა თანამედროვე კოსტიუმებმა კი არ მოიტანეს, არამედ მათ უფრო მეტად წარმოაჩინეს, ის, რაც ნამდვილია ამ მსახიობთა ანტიკურ კოსტიუმებს მიღმა. ისტორიის „ჩარჩოს“ მოხსნით არც ისტორიის სული დაკარგულა და არც სიბრძნე ადამიანური ცხოვრებისა. ნაწყვეტის შემდეგაც გაგრძელდა მსახიობთა კეთილი გააჟეკრება. ო. მეღვინეთუხუცესმა და ი. უჩანეიშვილმა ლექსები წაიკითხეს. კითხულობდნენ დრამატულადაც და შეფარული იუმორითაც. ეს იყო მრავალსახეობა მათი არტისტული ნიჭიერებისა: ვუყურებდი მათ და მაგონდებოდა თეატრალური ინსტიტუტის კედლები, მაღალი, გამხდარი, ფერმკრთალი ო. მეღვინეთუხუცესი, იმჟამად ყველასაგან გამოორჩეული არტისტული ნაკადი, ოდნავ ექსცენტრული, ნევროზული, მაგრამ მუდამ შემართული ქაბუკები, თ. არჩვაძე, მ. ბებურიშვილი, ნ. მგალობლიშვილი, ი. უჩანეიშვილი თავისი სასაიამოვნო ხმით, სიმღერებით. ახლა ეს თაობაც პირნათელი ხედება თავისი თეატრის იუბილეს უფროს კოლეგებთან ერთად. სათქმელი მაინც წინ არის. ჯერ დიდი შუაღლე დგას მათი ცხოვრებისა. იქნებ, აწი უფრო რთულიც იყოს მათი საფიქრალი და საზრუნავი, ეგებ, უფრო თამამად უნდა ეძიონ ახალი გზები, ახალი სცენური საშუალებები. მათ ეს კარგად იციან. სხვებისა თუ საკუთარი მაგალითით დარწმუნებულან. თუ რა

მძიმე სენია „აქტიორული სკლეროზი — შტამპი“ (მიხოელსი). აქა-იქ რომ სულთამხუთავივით აეტუხება ხან ერთ როლში და ხან მეორეში მავანსა და მავანს!..

ყოველთვის ძლიერია პირველი ინფორმაცია. მერე უკეთესიც რომ შეიქმნას, მაინც სულ სხვა სურნელება აქვს იმ პირველს. სად არ დაიდგა რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, კარგი აქტიორული სახეებიც შეიქმნა ამ დიდად საპირო და საინტერესო პიესაში, მაგრამ მაინც სხვა იყო მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი. ახლაც ყურში ჩამესმის ვ. ნინუას სიტყვა „მაშდამე“. როგორ შევენოდა მის გმირს ნინუას ინტონაცია, პლასტიკური ექსტი. ძნელია ასეთ დროს გაარკვიო სად არის სადემარკაციო ხაზი როლსა და მსახიობს შორის, სად ერწყმინან და სად შორდებიან ერთმანეთს. ეს იყო სრული ერთობა, შენივთება, სინთეზი, ღრმა გარდასახვა ყოველგვარი „დეკორის“ გარეშე. ამ ორი წლის წინათ ვ. ნინუამ თავის ერთ-ერთ როლზე მიიხრა: რაღაც სიწითლის გრძნობა მეუფლება, როცა მაყურებელს ვხვდებით. ვიდრე მსახიობს სიწითლისა და პასუხისმგებლობის ასეთი გრძნობა აქვს (სამწუხაროდ, ბევრს რომ აკლია!), მანამდე იცოცხლებს ნამდვილი შემოქმედის სული. ნამდვილი ხელოვნება კი დაუბერებელია. როცა სცენაზე არტისტული ვნებაა, იქ უხვადაა ძლიერი შემოქმედებითი იმპულსებიც. ძველთაგან თქმულა — წლებს თავისი გააქვსო, მაგრამ ვინც მ. ბარათაშვილის საიუბილეო საღამოზე, მსახიობთა სახლში მ. ჭაფარიძის მარინე ნახა, არ დაუჯერებს ამ მოაზრულ სენტენციას. სპექტაკლის ნაწყვეტებში მ. ჭაფარიძე თამაშობდა ოცი წლის წინ შექმნილ სახეს — მარინეს. ეს იყო ხალხი არტისტიზმის, დაუბერებელი მშვენიერების, ნათელი, ხალისიანი, ფერების ფეიერვერკული გამონათება. მთელი სცენა აივსო მისი გმირის სიცოცხლით, ყველაფერი ამოქმედდა და ამოძრავდა. ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდა მსახიობის ყოველი ექსტი, მოძრაობა, ინტონაცია, მთელი სხეული ამოძრავდა თავბრუდამხვევი რიტმით, ჰარმონიით. ხალხს არტისტიზმს გვაზიარა მსახიობმა იმ ღამეს!

მაყურებელს უყვარს შემოქმედის მოულოდნელი გამონათება. დაე, იყოს თუნდაც ერთ სპექტაკლში, ერთ როლში ან დეტალში. თეატრის საერთო დონის ამაღლებამ ნიუანსების ხელოვნებაც აწავლა მაყურებელს. ნიუანსი იქნება თუ სცენური მეტაფორა,

მაყურებელი ზუსტად აღიქვამს მას. ისიც ცნობილია, რომ თეატრის დარბაზში ადვილად პოულობს გზას პრიმიტიული ემოციები. დარბაზი მუდამ მერყეობს დიდ სიბრძნესა და სიცარიელეს, ღრმა განცდებსა და პრიმიტივიზმს შორის. მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორებმა და მსახიობებმა ზუსტად იციან, რომელი როლის ეწვევა მათ დარბაზს, მაგრამ ყოველთვის ადვილი როდია სულიერი წონასწორობისა და მხატვრული გემოვნების შენარჩუნება!..

კ. მარჯანიშვილის თეატრი გულგახსნილი შეხვდა დ. ალექსიძეს, როცა იგი კიევიდან დაბრუნდა. დარბაზში რომ გამოჩნდა, მჭუხარე ოვაციამ იგრიალა. დიდი ზეიმით შეხვდნენ მისი ხელოვნების პატივისმცემლები. პასუხად რამდენი გონებამახვილური სცენა შეიქმნა მის ახალ სპექტაკლებში („კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ქორწინება“, „ხსოვნა გულისა“).

თეატრი ყოველი რეჟისორისთვის სამოთხეც არის და ჯოჯოხეთიც ერთსადაიმანვე დროს.

რამდენი სიხარული უნახავს აქ, მარჯანიშვილის თეატრში ვ. ყუშიტაშვილს. ეს სიხარული მოჰქონდა „ჩატეხილ ხილსა“ და „რუი ბლაზს“, „რიჩარდ მესამეს“, და „ზღავს“. მარჯანიშვილის თეატრის ისტორია მდიდარია არჩ. ჩხარტიშვილის „მოკვეთილით“, და „ხარატანთ კერით“, „მედეათი“ და „მისი ვარსკვლავით“. ვ. ტაბლიაშვილის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილითა“ და „მაია წყნეთელით“, „ანტონიოს და კლეოპატრათი“ და „დავით აღმაშენებლით“. ერთმანეთს ავსებდნენ უფროსი თაობის რეჟისორთა ეს სპექტაკლები, ამრავალფეროვნებდნენ თეატრის ცხოვრებას. ეს იყო მათი სულის ნაწილი, სისხლი სისხლთაგანი, მათში ჩაიღვრა უზარმაზარი ენერგია, ფიქრი, ემოცია, აზრი. ჯოჯოხეთივით მტანჯელი იყო ყოველი ახალი მხატვრული ფერის შექმნა, ახალი გადაწყვეტილების მიღება. მათ არც პირად ცხოვრებაში მოჰქვებოდათ გულისტკივილი და უმადურობის მსახვრალი ხელი.

ვიგონებ თეატრის ბედნიერ დღეებს, ჩვენს სულში რომ შემოჭრილან სამარადყამოდ და მიჭირს ყოველი მათგანის გახსენება და ჩამოთვლა. ბევრია ასეთი დღე. აი, თუნდაც „კოლხეთის ცისკრის“ პრემიერის დღე. როგორ მოულოდნელად, თითქმის ყველასაგან შეუმჩნევლად კარგად ცნობილი და აღიარებული მსახიობის პ. კობახიძის სულში დაიბადა თვისობრივად რაღაც ახალი

არტისტული ბუნება. პ. კობახიძის ტუჩა დაშინანმა სულ სხვა კუთხიდან გამოანათა მსახიობის ნიჭი და ოსტატობა. რა მოულოდნელი რაქუსი იყო! როგორი განსხვავებული მხატვრული ხედვა! გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში ხშირად არის ამგვარი აღმოჩენები, ქართული აქტიორული წარმატებანი.

„მთვარის მოტაცების“ მსუყე, ვაჟკაცური, ენერგიული თეატრალური სტილის სცენებმა რ. მირცხულავას ნიჭის ახალი მხარეები გამოანათეს. ა. გეწაძის „წმინდანების“ შემდეგ „მთვარის მოტაცება“, სრულიად განსხვავებული ე. ანუის „ტოროლა“, ს. ჭიაურელის მაღალი არტისტული ოსტატობით ხორცშესხმული, და აგერ მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“, სულ სხვადასხვა სპექტაკლები, რეჟისორული ნიჭიერების განსხვავებული მასშტაბები!

ალბათ, არაფერი შეედრება პრემიერის დღეების ღელვას: მახსოვს, როგორ ბავშვივით გაბრწყინებული, დაბნეული იყო აკ. გეწაძე. იგი ზომ მუდამ ინარჩუნებს ხოლმე სულიერ წონასწორობას, არავის ღლის, არავის აწუხებს, იგი თეატრის ფოიეშია და ასობით მაყურებლის გაბრწყინებულ თვალებს ხედება. მისი პიესის პრეტური განწყობილება დაეუფლა მთელ დარბაზს, ყველას სულში შეიჭრა ჯ. მონიავას მირიანის სიკეთე და სულის სილამაზე, რომელმაც ესთეტური ღირებულება შეიძინა. გინდა, რომ დიდხანს უყურო, დიდხანს იცხოვრო ამ ადამიანების გვერდით, მართალია, ომია, ომის ეპიზოდებს „თამაშობენ“ მსახიობები, მაგრამ რა ომს შეუძლია გააღვიძოს სულის სიბნელე, თუ ასეთი ადამიანები იდგებიან მის წინ. სცენაზე მეტწილად ახალგაზრდები არიან, გუშინდელი სტუდენტები. ჯარისკაცთა ფარაჯებიდან იქპირებიან ნიჭიერი ახალგაზრდები და მე განსაკუთრებული ღელვა მეუფლება სიხარულისაგან.

მარჯანიშვილის თეატრმა ბევრ დრამატურგს მოუტანა სიხარული, გულისტკივილი და უკმარისობის განცდაც. პრემიერის დღეები სიხარულსა და ტკივილს წააგავს. ტანჯვით იბადება ახალი სიცოცხლე. მახსოვს, როგორ ღელავდა კ. ბუაჩიძე, როცა მისი „ამბავი სიყვარულისა“ იბადებოდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, როცა სცენაზე შემოდგომის ფოთლები ცვიოდა, ასე მეგონა, დრამატურგის სულის ღელვას ისიც იწვევდა, თავიანთ ადგილას დაეცემოდნენ თუ არა ეს ფოთლები. ასეა: როცა თავად

ყველაფერი ფაქიზად, დიდი ტკივილითა და ათასი უძილო ღამის ფასად შეგიქმნია, მცირედიც კი სულს გამღერევს!

წარმატება ხედა მარჯანიშვილის თეატრში გ. ხუხაშვილის „მოსამართლეს“ (რეჟისორი ა. ქუთათელაძე). მწერლის ნაფიქრალი და განცდილი ჩვენი ცხოვრების ზნეობრივ პრინციპებს შეეხო. შეხების წერტილები ზუსტი იყო. მარჯანიშვილის თეატრის უკომპრომისო ბრძოლის პათოსში იგრძნობოდა გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანის“ ძალა. მწერლის შემტევ ხმას უერთდებოდა სობით და ათასობით მაყურებლის გულისთქმაც.

მარჯანიშვილის თეატრში თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ მაინც აირეკლა თაობათა მონაცვლეობა დრამატურგიის სფეროშიც. მარია ბარათაშვილის „მარინესა“ და „ჩემი ყვავილეთის“ შემდეგ სცენაზე გამოჩნდნენ ახალი თაობის დრამატურგები. შემდეგ მათ უფრო ახალგაზრდებიც მოჰყვნენ. უკვე ორი წელია თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მწერლის ლ. თაბუკაშვილის „ძველი ვალსი“. ლ. თაბუკაშვილის მოთხრობების ფსიქოლოგიური სიღრმე, შინაგანი, ვნებით დამუხტული, ზოგჯერ არაცნობიერი იმპულსებით მდიდარი სიტუაციები კარგად ავლენენ ახალი თაობის - ადამიანთა სულიერ სამყაროს. ურთიერთობათა განსხვავებული ფორმა მოიძებნა „ძველ ვალსში“ (რეჟ. გ. თოდუა).

„ოპლადან“ „ოიდიპოს მეფემდე“ თეატრმა დიდი გზა გაიარა. ამ გზის ყოველ ნაბიჯს ცალკე სტატია სჭირდება. ქართულ თეატრ-მცოდნეობას ვალად ადევხ ეს. ერთხელ, ბორჯომში, ერთი ჩემი მეგობრის ოჯახში შ. ლამბაშიძეს შევხვდი. როცა მსახიობის სადღეგრძელო დაილია, თავის სამადლობელ სიტყვაში საოცრად კეთილი ღიმილით თქვა: თეატრმცოდნეები ცოცხალ მსახიობებზე ძალიან ცოტას წერენ. ამ მიზეზით ნამდვილად არ მინდა სიკვდილი, ისე კი, თქვენ იცით, თუ ცოცხლებს რამეს გვაღირსებთო. თავად კეთილი, სხვისი შრომის დამფასებელი კაცი იყო და გულ-ლიად გვითხრა გულისტკივილი. მართლაც, რამდენი მსახიობი და რეჟისორი წავიდა მოუფერებელი, უყურადღებოდ, შ. ლამბაშიძემ შესანიშნავი წერილი დაწერა მ. თუმანიშვილის „ესპანელ მღვდელზე“. დღემდე სანიმუშოდ რჩება მსახიობის მაღალი მოქალაქეობრივი და პროფესიული კეთილსინდისიერების ეს მაგალითი. ათასში ერთი თუ იტყვის საჯაროდ თავისი კოლეგის წარ-

მატებაზე. რა იშვიათი გახდა კეთილი სიტყვა, რა ღრმად შეიქრა ეგოცენტრიზმი თეატრის (და საერთოდ შემოქმედების) ყოფაში!..

მარჯანიშვილის თეატრში ყოველთვის იყო (და არის!) რამდენიმე ნიჭიერი, თვითმყოფადობით გამორჩეული მსახიობი. ზოგჯერ ისინი სხვადასხვა სპექტაკლებში ისე გაიფანტებოდნენ, ისე არათანმიმდევრული და წყვეტილი იყო მათი გამოჩენა, რომ ილახებოდა თეატრის მხატვრული რეპუტაცია. ამ პროცესს თან ერთოდა სპექტაკლების დაბალი ტექნიკური დონე და დამაფიქრებელი იყო საერთო პანორამა თეატრისა: თეატრის სიღრმეში თვლემდა მისი ღიბი პოტენციალი. საჭირო იყო მტკიცე ხელის შეხება, შენჯღრევა და არტისტული ძალების კონსოლიდაცია, რათა ერთბაშად გამობრწყინებულყო რამდენიმე აქტიორული სახე. ასეთი სპექტაკლები სულს უდგამდნენ თეატრს, აღვიძებდნენ მის არტისტულ ვნებას. რომელი ერთი უნდა გავიხსენო. სწორედ ეს არტისტული მადლი იყო ჩაფენილი ლ. იოსელიანის სპექტაკლში „ფსკერზე“. მაგონდება ო. მელვინეთუხუცესის, თ. არჩვაძის, თ. მაისურაძის, ლ. შოთაძის, ლ. ანთაძის, ნ. მგალობლიშვილის, გ. სიხარულიძის მართალი სახეები, შემდეგ პერიოდში ს. გოგიჩაიშვილის, მ. გორგილაძის, გ. გაბუნias, მ. ბიბილეიშვილის, მ. ეგუტიას გამოსვლები, მახსენდება ლ. ანთაძის ზურიკელას ღიბი პოპულარობა, „კახაბერის ხმლის“ დადგმის ათასჯერ ნაცადი ხერხების მსხვერვეა და სრულიად ახალი თეატრალური სინამდვილის წარმოქმნა. სცენაზე ფოლკლორული მოტივების შენივთების, ბერიკაობის თეატრის ფორმათა ზეიმი, მერე ამ გზის გაგრძელება და ახალი რაკურსებით გამონათება — ს. ჭიაურელისა და გ. ბერიკაშვილის საზეიმო არტისტიზმი. მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონში“ აღდგა ქართული თეატრის ღიბი მესვეურების ოცნება — დრამატულ თეატრში გამოეყენებინათ ხალხური სანახაობა. ამ სპექტაკლების პარალელურად ჩნდებიან სულ სხვა ხასიათის სპექტაკლები და გმირები — ი. კაკულიას დადგმა „ვისია ვისი?“ ე. ყიფშიძის საუკეთესო შესრულებით, ო. ჩხეიძის პიესის ღრმავარიანი ჩანაფიქრის ამოკითხვა, კ. დაუშვილის წარმატება ნ. გვაზავას სპექტაკლში „შენი მიწა“, პოეტური „ბაფთიანი გოგონა“. სპექტაკლები სპექტაკლებს მოსდევს, სახეები სახეებს და იქმნება მარჯანიშვილელთა ღიბი თეატრალური სამყარო. ქართველი

ხალხის შემოქმედებითი გენიის ნაყოფი. მისი დიდი ისტორია იქნებოდა ტანჯვითა და სიხარულით, ათასი უძილო ღამითა და თეატრალური გახელებით. თაობები თაობებს ცვლიდნენ და ყოველ მათგანს შეეძლო თავისი მსხვერპლის გაღება. ამ თეატრის შემქმნელმა კ. მარჯანიშვილმა პირველმა უჩვენა მაგალითი მსხვერპლშეწირვისა. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში მას შეეძლო გაემეორებინა თეოდორიდეს სიტყვები: „მძინვარე ტალღამ მე დამლუპა, შენ რაღა გაკრთობს; მე შთანმთქა, სხვები ნავსადგურთან ხომ მიიყვანა!“ ეს იქნებოდა სიმბოლური, თავისებური ანდერძიც. იგი დალუპა „მძინვარე ტალღამ“, რომელიც თეატრალურ ვნებათა აღზევების უკან წარმოიქმნა, მაგრამ დიდმა მესაქემ სხვები ნავსადგურთან მაინც მიიყვანა. ასე გაგრძელდა შეზღუდვაც ცხოვრებისა და შემოქმედების „მძინვარე ტალღებთან“ თეატრის კიდილი, მაგრამ იგი მაინც აღწევდა ნავსადგურთან, რათა ახალი ენერგიით კვლავ შეებოდა შემოქმედების „მძინვარე ტალღებს“.

სულმოუთქმელ კიდილში გამოატარა მარჯანიშვილის თეატრმა თავისი დიდი ზელოვნება. რამდენი მწვერვალი შეიქმნა ამ გზაზე! რამდენი აქტიორული აფეთქება და სილამაზე უნახავს ზის სცენას. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი, იგი ჭერ რუსთავის თეატრის სცენაზე დაიბადა და შემდეგ მარჯანიშვილელთა კუთვნილებად იქცა. ლაპარაკია ოთარ მელენიეთუხუცესის ფიროსმანზე, მის ერთ დიდ ტრაგიკულ მონოლოგზე და პოეტური სულის აღსარებაზე. თეატრმა იპოვა აქამდე მოუხილავი ფორმა, განიცადა განუცდელი. ეს არის ახალი მხატვრული სინამდვილე, რომელიც სულის შემძვრელის ძალით იბადება დღეს. წარსული გადმოღის თანამედროვეობაში და თან მოაქვს თავისი დროის ცხოვრების ტკივილი და ფიქრი. შორეული და ახლობელი ერთსადაც იმავე დროს.

ვაჟა-ფშაველა რომ კვდებოდა, სიცხიანმა მთიდან ნეღლი ტოტები მოატანინა, შიგ გაეხვია და თითქოს ბუნებას შეუერთდაო, ისე დალია სული — დაისვენა გატანჯულმა სხეულმა. მისი გმირები კი მარადიული სიცოცხლით ცოცხლობენ, შფრთავენ. იბრძვიან, ეცემიან და ისევ დგებიან მკედრებით. ხალხის წიაღში ხდება ეს განახლება, ხალხის სულიდან დაიძრა ვაჟას სამყაროც, ხალხსავე დაუბრუნდა შემდეგ. ამიერიდან ველარაფერი გათიშავს

მათ. ძალიან დიდსა და შორეულ გზებზეა გასული ვაჟის სახელი.

ნესტიანსა და ბნელ სარდაფში, თეთრი და შავი ფერის საღებავების მძაფრ სუნში, სიცხისგან გათანგული, ყველასაგან მივიწყებული მოკვდა ნიკო ფიროსმანაშვილი, მისი ფუნჯით დახატული ქვეყანა კი დარჩა სამუდამოდ. უკვდავებს ეზიარნენ მისი სულის ორეულები.

ფიროსმანის სურათებში უცნაურად აისახა ქართველი ხალხის კეთილი სული. მისი პირნახულის ბარაქა, სილამაზე და კაცური კაცობის „ლამაზი არსი“. ჰუმანიზმს, სიკეთეს არა აქვს საზღვრები, და აი, მოვიდა დრო, როცა ლუერის მუზეუმში საპატიო ყარაული იცავს ფიროსმანის სურათებს. მისი ნახატები აწვევენ საუკეთესო მუზეუმებსა და გალერეებს.

მსოფლიოს გზებზე გავიდა ფიროსმანი... ბნელი სარდაფებიდან ამოანათა ფიროსმანის სულმა. არის რაღაც საერთო ამ ორი დიდი ხელოვანის ბედს შორის. სიცოცხლეში დაუფასებელი მოკვდნენ ვაჟაც და ნიკალაც. მათ არ უგრძენიათ, რა იყო ხალხის სიყვარული. „პრიმიტიული“, „ეპოქას ჩამორჩენილი“ ეგონათ, — ისინი კი პირველქმნილი უშუალობით ხატავდნენ უზარმაზარ სამყაროს, მსოფლიოს რომ სწვდებოდა მათი თვალსაწიერი.

ორივე საქართველოს მოუშუშებელი ტკივილია, მიუტევებელი ცოდვაა გარდასულ დროთა...

ქართულმა თეატრმა იგრძნო ვაჟა ფშაველასა და ნიკო ფიროსმანის სულის ტკივილი. ჩვენამდე მოიტანა იგი და სუნთქვის შეკერამდე განაცდევინა თანამედროვე აუდიტორიას ეროვნული გენიის შეუცნობლობის ტრაგედია. დიახ, ეს იყო დიდი გოდება ქართული სულისა უკვდავების ძალამ რომ გამოატარა უმძიმესი გზა.

და განა უმძიმესი გზა არ გაიარა მესხეთის მრავალტანჯულ მიწაზე სახიობამ. იგიც ხომ მძევ სატყეიარს დაღადებდა როგორც ფიროსმანის გენია, მაგრამ გაუძლეს დრო ეამს და ახალ დროს შეუერთდნენ.

მაგრამ „არავინ და არაფერი არ დაკარგულა“. გაცოცხლდნენ ვაჟისა და ფიროსმანის გმირები, ისინი ყველგან აჩიან ახლა, მილიონობით მკითხველებთან, კინოსა და ტელეეკრანებზე, სცენაზე. ბევრი შრომა და ნიჭი დაიხარჯა ვაჟისა და ფიროსმანის სამყარო რომ „ასახულიყო“ — ზოგმა წარმატებით შესძლო ეს, ზოგიც

ამოღ ეცადა, თუმცა სხვაზე სხვამ თქვას, ჩვენ კი ოთარ მეღვინეთუხუცესის როლებზე გვინდა ვისაუბროთ. როლები კი დიდი იყო, ორთავე შემთხვევაში იგი ეაყას გმირებსაც შეხვდა და ფიროსმანისაც — ჩონთა და ფიროსმანი ახალ საფეხურს წარმოადგენს მისი შემსრულებლის ისტორიაში.

მსახიობმა გმირთა რომანტიკულ ზეაწეულობას ინტელექტი შეუხმა და ამით მეტი სინათლე მიეცა როლებს. ჩონთას ღრმა წინააღმდეგობრივ ბუნებაში, მის ვნებიან ემოციებში შეიტანა პოეტური სირბილე და რაღაც უცნაური განათება მისცა მხატვრული სახეს მთელ შინაგან სამყაროს.

ჩონთას როლმა დასაბამი მისცა ოთარ მეღვინეთუხუცესის პრესტიჟის ახალ ფორმებს. მის რთულ სტრუქტურაში კარგად იკითხებოდა ღრამატული საწყისის გამძაფრების ტენდენცია. ტრაგედიისაკენ მუდამ ერთი გზა მიდის, მეტად მტანჯველი და საჩიფათო გზა, მხოლოდ ერთეულები ბედავენ ამ გზით სიარულს. ო. მეღვინეთუხუცესი გაბედულად შეუყვია დიდ აღმართს. ერთი უმთავრესი საფეხური ამ მტანჯველ გზაზე, რომელიც მწვერვალის მწიფელობას იძენს, მისი ფიროსმანი გახლავთ.

პიესას „მარტოობის დღესასწაული“ უწოდა გ. კოროსტილევა, მარჯვედ მიგნებული სახელია. იგი ზუსტად გამოხატავს ნიკო ფიროსმანის ტრაგიკულ მარტოობასაც და მის წიაღში წარმოქმნილი ჭელოვნების ზეიმსაც. გ. ლორთქიფანიძის მახვილ თვალს არ გამოჰპარვია პიესის სპეციფიური სირთულე, პან იპოვა თავისი სათქმელი ფორმა. ქართულ თეატრებში ისევ გაცოცხლდა „მონოლოგების თეატრი“, ასე უღმერთოდ რომ მიივიწყეს.

მონოლოგს დიდი სუნთქვის, მასშტაბური ღიაპაზონის მსახიობი უნდა, სწორედ ისეთი, რუსთაველი რომ ბრძანებდა, „ვითა ცენსა შარა გრძელი“.

ო. მეღვინეთუხუცესმა კი ერთბაშად აღადგინა მონოლოგი თავის უფლებებში. ერთ საათსა და ოც წუთს გაგრძელდა ფიროსმანის სულში დატრიალებული ქარიშხალი, რა ცოტა ღრია ღიროსმანის დიდი ცხოვრებისათვის, მაგრამ მსახიობმა ყველაფრის თქმა მოასწრო. სცენიდან ნიაღვარივით წამოვიდა არა მარტო ინფორმაციის ნაკადი, არამედ დიდი ადმიანური სიბო და ტკივილი, აზრი და ემოცია. მაყურებელი გულწრფელად მიენდო ამ ღინებას და სავსებით შეუერთდა რთულ სცენურ ცხოვრებას.

სცენისა და პარტერის ამ ურთიერთობაში დაიბადა ახალი მხატვრული სინამდვილე. ეს ფიროსმანაღქცეული ო. მეღვინეთუხუცესის სამყაროა, მისი საბრძანებელია. იგი საათსა და 20 წუთს ბორგავდა, ფიქრობდა და იტანჯებოდა შემოქმედის ტკივილით. სცენაზე იდგა მაღალი ტანის, ათლეთური ნიკო ფიროსმანი. „მის მკრთალსა და მოტეხილ სახეს თან სდევდა ფერი რაღაც კულტურული სირბილისა და სიწყნარისა“ (ლ. გუდიაშვილი). საოცრად შეენის ო. მეღვინეთუხუცესის გმირს ეს შინაგანი „კულტურული სირბილე“. მთელი მისი სცენური ცხოვრება დისკუსიაა თავის სულის ორეულებთან. დიდი ჯანყი მოუწყვეს მხატვარს მისმა გმირებმა. ვინ რას უჩივის და ვინ რას. ყველას პასუხი უნდა გასცეს, ყველას სამღურავი უნდა მოისმინოს, რამდენი უმადურობა უნდა აიტანოს. თითქოს მძიმე ცხოვრება არ ჰყოფნიდა, რომ ახლა ნახატებიც აუმხედრდნენ. სულამდე შეძრული, აფორიაქებული აზრითა და ემოციით სავსე მსახიობი გაოგნებული აწყდება აქეთ-იქით, ხან ერთ გმირს შეებმება, ხან მეორეს, ზოგს ევედრება, ზოგს ეკამათება, სულმოუთქმელად ტრიალებს მხატვრულ სამყაროში, ერთმანეთში იჭრება ოცნება და სინამდვილე, ფიქრი და რეალობა, ცხოვრება და ხელოვნება, კეთილი და ბოროტი, მდიდარი და ღარიბი, სიყვარული და სიძულვილი, სიხარული და სევდა. ყველაფერი იბადება ო. მეღვინეთუხუცესის გმირის სულიდან, მის სამყაროში მოქცეული ცხოვრების ამდენი წახნაგი და ფორმა. უაღრესად რთულია სპექტაკლის შინაგანი სტრუქტურა, ხოლო უცნაურად სადა და მარტივი მისი გამოსახულება. ასეთია ფიროსმანის სამყარო და რა ზუსტად არის ნაგრძნობი მისი თავისებურება რეჟისორისა და მსახიობის მიერ.

ოთარ მეღვინეთუხუცესი — ფიროსმანი მხატვარიც არის და ნახატიც, ის პოეტური ფიქრიცაა და ხელშესახებად რეალური ადამიანიც, თითქოს ჟონგლიორივით ბეწვის ხიდზე ქანაობს, ხელში სიმართლის ჯოხი უჭირავს და ის აწონასწორებს, რომ ღეხი არ მოეცაროს. შეუცდომლად უნდა გაიაროს ბოლომდე. სცენაზე ვიზუალურად არც წიდი ჩანს და არც ჯოხი, მაგრამ აზრი მისი კარგად იკითხება. იგი ო. მეღვინეთუხუცესის სულშია დაპროგრამებული, მის ფარულსა და უხილავ შინაგან დინებებშია განფენილი. არც ზედმეტი გრძნობა მცირე დეტალისათვის და არც ნაკლები განცდა დიდი სატკივარისათვის. ასეთი თანაზომიერებებსა

და პარმონული მთლიანობის პრინციპები განაგებს მსახიობის ქცევას. იგია მისი მონოლოგის შინაგანი სტრუქტურის განმსაზღვრელი. რეჟისორი და მსახიობი სწორედ ამ პრინციპს ეფუძნებიან, ისინი ქმნიან გამჭვირვალე ფორმის სპექტაკლის მოდელს, სადაც დიდი ვნებათაღელვაა მოქცეული, ცვალებად რეგისტრებზეა გაანგარიშებული ემოცია და რიტმი, მოდულაციებით მდიდარია ფერთა და ხმათა ინტონაციები, შეუწყვეტელია და მუდამ აქტიური აზრი, მაგრამ არსად იგრძნობა სიცივე, ინტელექტუალიზმისათვის ნიშანდობლივი სიმშრალე, აქ ემოციური აზროვნებაა დომინირებული და სწორედ ესაა ო. მეღვინეთუხუცესის წარმატების საიდუმლო და სპექტაკლის სიკეთე.

ო. მეღვინეთუხუცესის მონოლოგის საზღვრებშია მოქცეული ნახატებიდან გადმოსულიყო ტიპაჟი. მაისურაძე, გ. სიხარულიძე, გ. ხურცილაძე, გ. გაბუნია, ს. გოგიჩაიშვილი, მ. ეგუტია, ვ. თანდილაშვილი, ნ. მუხუღიშვილი, ვ. ფირცხალაიშვილი გრძნობენ თავიანთ მკვეთრად რეგლამენტირებულ ფუნქციას სპექტაკლ-მონოლოგის რთულ სისტემაში. ისინი ქმნიან აქტიურ ფონს, რათა უკეთ წარმოჩნდეს ფიროსმანის სახე. მათი დიალოგი და შეპირისპირება წარმოადგენს დიდი მხატვრის შინაგან პოლემიკას, ზოგჯერ ნათელსა და გასაგებს, ზოგჯერ აუხსნელსაც. ეს დუდილია, კახური ღვინის დამაჭრების დუდილი, უცნაური შინაგანი აფეთქება, ჯანყი, რათა შემდეგ ყველაფერი ჩაწყნარდეს, დაიწმინდოს. დაკრისტალდეს. და ისე გადაეცეს შთამომავლობას. ისტორიამ ჩვენამდე მოიტანა უკვე დაწმენდილი, განათებული სახე ფიროსმანისა, თითქოს ნახატების მიღმა დარჩა ფიროსმანის სულის ტკივილი, მაგრამ მარჯანიშვილის თეატრმა შეხსნა ისტორიის ფარდა და კვლავ სამზეოზე გამოიტანა ფიროსმანის ტანჯული სახე, გვიჩვენა დიდი მხატვრის ცხოვრება, პირდაპირ დაგვანახა ჩვენივე სიმაბოლოე, მწარე და სულის შემძვრელი სინამდვილე. უსიხარულოდ და მივიწყებულად ცხოვრობდა ფიროსმანი, მაგრამ მის სულში დიდი ზეიმი იყო, როცა კახეთის რთველს ხატავდა, ბავშვობის წლებში ჩარჩენილ ფერებს აცოცლებდა, როცა ქმნიდა „ღღობას“, „დიდ მარხვას“, „აქტრისა მარგარიტას“, „თამარ მეფეს“, „მეფეზოფეს“, ცხოველებსა და ფრინველებს, ლამაზ ყირაფებსა და ირმებს; როგორი გატაცებით ხატავდა ბავშვებს — ყველაზე დიდ სიმდიდრეს ამქვეყნად — „მილიონერი უშვილო

და საწყალი ქალი ბავშვებით“, „ბავშვი, რომელიც ყიდის ვირით შეშას“, „პატარა ბიჭი კინტო“. სიკეთითა და სილამაზით სავსე სურათები იქმნებოდა, ბავშვებს უმღეროდა, მაგრამ ბავშვებს მისი არ ესმოდათ. ბნელ სარდაფშიაც კი არ ასვენებდნენ. „აქ ბავშვები მიშლიან ხელს, ყვირიან და ქვებს ისვრიან ფანჯრებში, მაწვალბენ უღმერთოდო“. მაგრამ ფიროსმანს თავად ჰქონდა დიდი ბავშვის გული და მაინც ყველაზე დიდი სიკეთე მისთვის ბავშვები იყო. დიდებსაც არ ესმოდათ მისი. ლხინში და დროსტარებაში იყო თავადობა, მის გვერდით ტრიალებდა მთელი ქვეყანა და ფიროსმანისათვის არავის ეცალა.

სცენაზე თანდათან ჯამდება ეს აზრი, იზრდება მისი სიღრმე და მასშტაბი და ო. მელვინეთუხუცესი ხმას იმაღლებს გულქვაობისა და ძალადობის წინააღმდეგ: არავის უნდა ჰქონდეს უფლება, ადამიანს ესროლოს ქვები! — გვეუბნება მსახიობი. დიდი ტკივილით იხატება ეს აზრი, ამისათვის სცენაზე იხარჯება ო. მელვინეთუხუცესის ფიზიკური და სულიერი ენერგია, ნიჭი. მოქანცული, ცხოვრებისა და შემოქმედებისაგან გატანჯული მისი ფიროსმანი წალასასდება რამპასთან. იატაკზე გართხმული, ძალამიღუული წარმოსთქვამს გამოსათხოვარ სიტყვებს. სცენიდან ისმის ღირსებით. სავსე, ღირსეული მამულიშვილის სიტყვები, იგი თითქოს კი არ ლაპარაკობს, ქვითნებს, სულის შემძვრელად და შემაფოთებლად დრტიწიანს, რათა უფრო მეტად გამოათხიზლოს მაყურებლის გონება, განაწყოს უმადურობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ, ალაფრთოვანოს დიდი შემოქმედის გამარჯვებამ. ფიროსმანი მარტო იყო იმ უმადურსა და მოუწყობელ ქვეყანაში, მაგრამ მარტოხელამ სძლია ათასებს, აჯობა თავის დროს, წინ გაუსწრო, რათა ადამიანებისათვის სილამაზე მოეტანა.

სცენაზე მხოლოდ ერთხელ, ერთის წუთით „აფეთქდა“ მელვინეთუხუცესის ფიროსმანი. გალაღებული, მშვენიერი და ახოვანი წამოიშარტა მაყურებლის წინ და ანტიკურ ქანდაკებასავით პლასტიკურად გაშალა ხელი, საცეკვაოდ შეიმართა, სხეული ააყოლა მუსიკის ჰანგს და როცა მაყურებელი განეწყო ცეკვის საცქერად, მსახიობმა იქ წერტილი დაუსვა. თითქოს გულში რაღაც ჩაწყდა, რა ზანმოკლე იყო ლამაზი წუთი. ისევ დაიწყო ფიროსმანის ტანჯვის გზა. ვუყურებთ ო. მელვინეთუხუცესის გმირს და გვაგონდება მირზა გელოვანის ლექსი, რომელიც მან ლაღო

გუდიაშვილს უძღვნა. ერთხელ ლ. გუდიაშვილის სურათებიც აუჯანყდნენ მხატვარს, რა დაგიშავეთ მხატვარო ჩვენი, რატომ ჩაგვეტეთ ჩარჩოში, გაყიდულია ჩვენი სურათი და ჩვენი სულიც გაყიდულიაო. ხანდისხან ღამით გაღმოვალთ სურათებიდან, გაუყვებით ქუჩებს, შევერევით ცხოვრების დინებას და დილით ისევ ჩავიკეტებით. ჩვენს ჩარჩოშიო. აღამიანები ვერ იტანენ „ჩარჩოში“ ჩაქეტვას, სულთა გაყიდვას, მათ სივრცე და ასპარეზი უნდათ, ცხოვრების. ბობოქარ მდინარეში უნდათ სიცოცხლე. აქეთვე მისწრაფოდნენ ფიროსმანის გმირებიც და მათ შესძლეს გარღვიათ ღროის საზღვრები და მარადიული სიცოცხლით ეცოცნათ. მარადისობის ამ სიცოცხლით ცხოვრობს და იტანჯება ო. მელვინეთუხუცესის ფიროსმანიც, იგი ოცნებობს დიღსა და ღამაზ სახლზე, სადაც შეიკრიბებოდნენ კეთილი აღამიანები, შემოუსხდებოდნენ მაგიდას, დაღევდნენ ჩაის და ისაუბრებდნენ აღამიანთა ჭირსა და ღვინაზე, შემოქმედის იდეალებზე.

ასეთ ქვეყანაზე ოცნებობდნენ ვაჟას გმირებიც, შემოუსხდებოდნენ ცეცხლის პირს და ისაუბრებდნენ გმირობაზე და მეგობრობაზე, ურთიერთდანდობასა და გატანაზე, ეზიარებოდნენ იმ ქვეყანას, სადაც არ იქნებოდა შური და მტრობა. იქნებოდა კაცთა შორის სიყვარული. ფიროსმანის „სამოვრის პირას“ ბაასი, თუ ვაჟას მოგიზგიზე ცეცხლთან საუბარი, რომანტიკული იდგოდა თუ ვნებიანი ტრაგიზმი, — ყველაფერი ეს სცენაზე მოითხოვს დიღ შემოქმედებით წვას, თავგანწირვას, ასე გულუხვად რომ გამოხატა ო. მელვინეთუხუცესმა.

განახლებული თეატრი

აწყურის ციხეს რომ გასცდებით, ისეთი სანახობა გადაიშლება, თითქოს ისტორიის ტრაგიკულ ფურცლებს კითხულობთ, რაღაც გულჩათხრობილი, მკაცრი და ამადლებულია აქაური პეიზაჟი, იგი კიდეც უფრო დრამატულ იერს იძენს, როცა ახალციხიდან ვარძიისკენ მიმავალ გზას შეუყვებით. ბუმბერაზი კლდეები აღმართულან ორივე მხარეს. მთები მოშიშვლებულია და მრისხანედ გამოიყურება. ოდესღაც ტყეები ამშვენებდა ამ მიდამოებს; მტერმა უმოწყალოდ გაჩეხა ტყეები. ხალხიც აიყარა და საქართველოს სხვადასხვა მხარეში მიმოიფანტა. დარჩა გაჩანაგებული მხარე.

ახალმა დრომ კვლავ დაუბრუნა სიცოცხლე მესხეთის მიწას, კვლავ აღორძინდა სწავლა-განათლება, კულტურა და ბევრი სხვა სიკეთე. მაგრამ წარსულის მძიმე კვალი მაინც იგრძნობა. მთების კალთებზე გამოკვეთილი ტერასები უტყუარი მოწმეა ქართველი კაცის დიდი შრომისმოყვარეობისა.

იყო დრო, როცა სამხრეთ საქართველო ჯანსაზღვრავდა საქართველოს სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ხასიათს. დიდი ილია წერდა: „ჩვენი ყოფილი ცხოვრება იქ აყვავებულია, ჩვენს სიცოცხლეს იქ უჩქეფნია, ჩვენი სულის ძლიერებას იქ აღუმართავს თავისი სახელგანთქმული დროშა. თითქმის იგი ჩვენი სულის აღმატებულების აკვანი, სწავლა, განათლება, მამული-სათვის თავგამოდებული სიყვარული თითქმის იქიდან ეფინებოდა ჩვენს ქვეყანას“.

ისტორიის ქართველები ყველაზე მეტად სწორედ ამ ნხარეს დაატყდა თავს. იმდენად მძიმე იყო მისი ზეგერი, რომ დიდი ქართული კულტურის აკვანი თითქმის სრულიად გაჩანაგდა. ალექსანდრე ფრონელი გულისტკივილით წერდა: „დღევანდელ მესხეთს ველარ იცნობთ. აჩრდილი და ნატამალია წარსულისა. დაკნინდა მშვენიერი და სიცოცხლით საგვს მხარე ძველის ერთიანის საქართველოსი“. შორეულ წარსულში კი აქ „მრავალი იყო ვენახი, ბაღი და სავარდე“. გავიდა წლები და ისევ აყვავდა მესხეთი, კვლავ გაშენდა ვენახიცა და ბაღიც, წამოიმართა სასახლეები, მომრავლდა ხალხი, წარსულს ჩაბარდა ძველი. იგი მოხუცთა მოგონებებს შემორჩა მხოლოდ: „წინათ მტერი რომ ეძალებოდა, კაცი თხუნელასავით სოროში ძვრებოდა. მზეზე გამოსვლა უბედურებას უქადდა, ურჯულო ისე იტაცებდა მის ცოლ-შვილს, როგორც ქორი წიწილას. იმ უბედურ დროს ქრისტიან საქართველოს მხოლოდ კლდესა და ღრეში თუ შეეძლო სულის მობრუნება, თორემ შარაგზის პირს როგორ გაბედავდა ბინა გაეჩინა“.

რა დიდი კონტრასტია წარსულსა და დღევანდელობას შორის! როგორი მძიმე და ვაუკაცური გზა გაიარა ძველმა მესხეთმა!

თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ისტორიაში ყოველთვის ჯეროვანი ადგილი ეკავა სანახაობით კულტურას, კოლხებთან და იბერიელებთან ერთად მუშქებიც (მესხები) ქმნიდნენ დიდ სანახაობით ხელოვნებას. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ მესხეთში დღემდეა შემორჩენილი ხალხური თეატრალური ფორმა — ბერიკაობა და ყეენობა. ეს იყო ხალხის სოციალ-პოლიტიკური ბრძოლის აქტიური საშუალება. მასში ძალიან კარგად იკითხება სხვადასხვა ეპოქის დანაშრეგები. დროთა მანძილზე ერთმანეთს შეერწყა ბერიკაობა და ყეენობა. მესხეთში (სოფ. უდე) სინთეზური ფორმით წარმოდგენენ მას დღესასწაულებზე. ცნობილი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი წერს: „ჩვეულებრივ, თეატრალური წარსული ისე გვეხატება, როგორც გვსურს მისი დანახვა, მაგრამ როცა უცაბედად შეხვდები ამ წარსულს, იგი განცვიფრებას იწვევს თავისი განუმეორებლობით“. ასეთი განუმეორებელი ფენომენია მესხეთის ხალხური თეატრი თავისი უცნაური პირობითობით, იმპროვიზაციით, გონებამახვილობით. წარმოდგენის მონაწილენი სოფლის ჩვეულებრივი

მცხოვრებნი არიან, რომელთაც სულ სხვა, საკუთარი პროფესია და საქმიანობა გააჩნიათ. ხოლო ამ დარგში კი თაობიდან თაობებს საუკუნეების მანძილზე შეძენილი მაღალი ოსტატობის ზერხებსა და საიდუმლოებებს გადასცემენ“. პროფ. დ. ჯანელიძის აზრით, ერთობ ძლიერია მესხეთის ხალხურ სანახაობათა კვალი „ვეფხისტყაოსანში“. მესხეთის თეატრალური კულტურის სათავეები შორეული ისტორიის სიღრმეებიდან იწყება და ეს საცსებით დოკუმენტურიც არის, თუ გავითვალისწინებთ ამ მხარის როლსა და ადგილს ქართული კულტურის ისტორიაში. მესხეთის თეატრალური სანახაობანი მუდამ ორგანული ნაწილი იყო საერთოდ ქართული თეატრისა. საემარისია თვალის უბრალო გადავლენაც კი, რომ საოცრად ნათლად და ზუსტად გამოჩნდეს თეატრის ერთიანი განვითარების პროცესი.

მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის (1879 წ.) შექმნამდე დედაქალაქშიც და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც შინაური წარმოდგენებითა უა თეატრალური საღამოებით იკმაყოფილებოდა ხალხი სულიერ მოთხოვნებსო, 60—70 წლებში დიდი მოსამზადებელი მუშაობა წარმოებდა. ერის თავყაიბი, პატრიოტი ახალგაზრდები ხშირად იკრიბებოდნენ, მსჯელობდნენ, სახავდნენ თეატრის განახლების პერსპექტივებს. თბილისს გარდა. დიდი გამოცოცხლება იგრძნობოდა ქუთაისში, გორში, ახალციხეში. მომწიფდა საზოგადოებრივი აზრი, ხალხში გაძლიერდა თეატრისადმი ინტერესი. 1869 წლის გაზეთ „დროების“ აზრით, მაყურებელი „სრული კმაყოფილი იყო წარმოდგენისა. იმათ სრულებით დაივიწყეს უცხო ენებზედ წარმოდგენილი ოპერები, ისე რომ ტაში არ გაუწყვეტიათ და დიდი სიამოვნებით უყურებდნენ. ყოველთვის ასეა: როდესაც კაცი იმისთანა რამეს ხედავს ან ისმენს, რომელშიც სამშობლოს ხმა ისმის, მაშინ როგორღაც განსაკუთრებულ სიამოვნებას მიეცემა. ხალხმა თავისი სიყვარული ქართული სცენის მიმართ იმით დაამტკიცა, რომ ბილეთები წინაღღესვე დაიტაცა და მერე ბევრნი მზად იყვნენ ერთი სამად ფასი მიეცათ, მაგრამ ბილეთები აღარ იშოვებოდა. ამ წარმოდგენებმა გვიჩვენეს, რომ ეხლა ხალხში არის მოთხოვნილება ქართული სცენის დაწესებისა“... ეს იყო თბილისში, როცა წარმოადგინეს გ. ერისთავის „ძუნწი“ და ზ. ანტონოვის „მე მინდა კნეინა გაეხლე“.

არსებითად იგივე პროცესი ხდება ახალციხეშიც. ჩვენ გეტუ-

ლისხმობთ საერთო ტენდენციებს, ხალხის თეატრალური ინტერესის გაღვიძებას და არა იმას, თუ სად უფრო მაღალი იყო სპექტაკლების მხატვრული დონე. სწორედ ზ. ანტონოვის პიესა „მე მინდა კნეინა გავზღე“ დაედო საფუძვლად ახალციხის თეატრის აღორძინებას. იმდენად იმძლავრა თეატრმა მესხეთში, რომ გაზეთ „დროებაში“ თბილისელების გამომწვევი წერილიც კი დაიბეჭდა: „ჩვენ მივიღეთ ახალციხიდან ერთი წერილი, რომელშიაც სხვათაშორის გვწერენ: მუდამ კვირას იმართება აქ ქართული წარმოდგენები, და ისე კარგად მიდის საქმე, რომ ამ შემთხვევაში მაინც უეჭველია თქვენ, ქალაქელებს გაჯობებთ. აქაურ სამხედრო კლუბში გააკეთეს პატარა, მაგრამ ლამაზი სცენა და კვირაში ერთხელ ქართული და რუსული წარმოდგენები გვაქვს ერთად. ხალხი ბლომად დაიარება. შემოსავალი ამ წარმოდგენებისა ჯერჯერობით თვითონ სცენის სასარგებლო იყო. შემდეგში სხვადასხვა კეთილი მიზნებისათვის იქნება დანიშნული. ერთხელ წარმოადგინეს „თილისმის ხანი“, მეორედ — „პეპო“. ორჯერვე ჩინებულად ითამაშეს ისე, რომ საზოგადოება აღტაცებაში მოვიდა: ისეთი ნიჭიერი მოთამაშეები აღმოჩნდნენ, რომ სამწუხარო იქნება, თუ ამათ ნიჭს ასპარეზი არ ექმნა და დახშული შეიქნა“. ასეთ შეფასებას აძლევს გაზეთი ახალციხის თეატრს, მოითხოვს ყურადღებას, დახმარებას. აქ საგულისხმოა ისიც, რომ ხალხის წრიდან გამოსულან ნიჭიერი მსახიობები. სახალხო თეატრალური სანახაობების გვერდით იქმნება და ვითარდება დრამატული თეატრი. თავისი აუდიტორია ჰყავს თეატრის ორივე ფორმას. ერთი ვითარდება ღია ცისქვეშ, სახალხო მოედანზე, მეორე თეატრის შენობაში. ეს არის ორი ძლიერი ნაკადი, რომელიც ხალხის სულიდან დაიძრა და მისი შეჩერება უკვე აღარავის შეეძლო. წინააღმდეგობანი და სიძნელენი ორთავეს ბევრი ჰქონდა, მაგრამ უკვე ძლიერი იყო ხალხში თეატრისადმი სიყვარული.

მესხეთის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ქართული სცენის გამოჩენილი ოსტატები ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, კ. ყიფიანი და სხვ. მათი მაღალნიჭიერი ხელოვნება ზელს უწყობდა მესხეთის თეატრალური კულტურის ამალგებას. ისინი სისტემატურად ჩადიოდნენ საგასტროლოდ, მართავდნენ სპექტაკლებს. ჭაიუბილეო საღამოებს, ბენეფისებს. ერთი სიტყვით, აქტიურად მონაწილეობდნენ

მესხეთის კულტურულ ცხოვრებაში. გასტროლები აცხოველებდა მაყურებლის თეატრალურ ინტერესს, უღვიძებდა სიყვარულს. თანდათან თეატრი ღრმად იჭრებოდა ხალხის ცხოვრებაში, თავის გარკვეულ ადგილს იჭერდა მათ ყოფაში. თეატრი იქცა ხალხის აღზრდისა და წარმატების საშუალებად.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები წარმართავდა მე-19 საუკუნის ქართული თეატრის განვითარებას. იგი იყო მისი სხ-სიცოცხლო არტერია. ბუნებრივია, რომ ეს პროცესი კიდევ უფრო მძაფრად განიცდებოდა მესხეთში, სადაც ასე ძლიერი იყო ხალხის დაბეჩავებისა და ძარცვის ინსტინქტი.

1905 წლის რევოლუციის დროს მთელ ქართულ თეატრს დაეტყო გამოცოცხლება. იმავე სურათს ვხედავთ მესხეთშიც. წარმატებით იღვმება ა. ყაზბეგის „არსენა“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ვ. გუნიას „და-ძმა“, „რამდენიმე სურათი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“, „დედა და შვილი“. ეს სპექტაკლები ხალხში ზრდიდნენ რევოლუციურ განწყობას, ამალვებდნენ ხალხის თვითშეგნებას, უღვიძებდნენ პატრიოტულ გრძნობას, თეატრი იქცა ტრიბუნად!..



მესხეთის მიწაზე მუდამ მეტი იყო სისხლის წვიმები: მისი ისტორია, ბრძოლის და გამარჯვების ურთულესი კონფლიქტების, ტრაგიკული სულის აღზევების. „ჩვენი სულის აკვნობის“ ისტორიაცაა. ქართველ კაცს ვერავინ გააკვირვებს ბრძოლით: მაშულისათვის დანთხეული სისხლით. მან ყველაფერი გადაიტანა, რაც მსოფლიოში ომების სახეობა ყოფილა — ღალატი, შური, გაუტანლობა, უკუქცევა და გამარჯვება, რა არ უნახავს, მესხეთის მხარე კიდევ უფრო „მდიდარია“ ამ მხრივ. გოლგოთასავით მძიმე იყო მისი გზა. მაგრამ არც ერთი ბრძოლა არ მომხდარა, რითიმე მაინც გამორჩეული რომ არ ყოფილიყო. თითქოს ესეც თავისებური ტრადიციაა და მან თეატრალურ სამყაროშიც ჰპოვა გამოძახილი. ეს საერთოდ, მაგრამ ამჟერად, დიდი სამამულო ომის ისტორიაზე მოგახსენებთ, ომისა, რომელმაც ახალი ძალით გამოაღვიძა მესხეთის მიწის გამირული სული. მისი თეატრი თითქოს არაფრით განსხვავდებოდა საქართველოს მსხვა ქალაქების თეატრისაგან. თეატრში. იღვმებოდა პატრიოტული პიესები ისტორიულ

და თანამედროვე თემებზე. ჰქონდათ ხალხის გასართობი, მზიური, ხალისიანი კომედიები. იმართებოდა საშეფო სპექტაკლები და კონცერტები, აქედანაც წავიდნენ ფრონტზე თეატრის შემოქმედებითი და ტექნიკური მუშაკები. თეატრს უჭირდა, მაგრამ ითმენდა, რადგან სწამდა მტერზე გამარჯვება. ერთი სიტყვით, მისი ცხოვრების მოდელი თავისებურად სტერეოტიპული იყო, მაგრამ აკი ვთქვით, რომ მესხეთის ისტორიის მებრძოლი სული თეატრშიც პოულობდა განსხვავებულ გამოძახილს.

მესხეთის თეატრის ისტორიის ახალი ეპოქა იწყება საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან. როგორც ყველა საქმეს, თეატრსაც გაუჩნდა ნამდვილი პატრონი. სახელმწიფომ ითავა მასზე მზრუნველობა. გაფართოვდა თეატრის თვალსაწიერი. ამაღლდა მისი საშემსრულებლო კულტურა, გამდიდრდა თეატრის რეპერტუარი, წლების მანძილზე აქ იდგმებოდა სხვადასხვა ჟანრისა და პრობლემების პიესები: კ. კალაძის „ბატოქი“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, ლ. გოთუას „უამთა საიდუმლო“, ა. წერეთლის „ბატარა კახი“, კ. გოლდონის „მზიარული შემთხვევა“, ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“; გ. სუნდუკიანის „პეპო“, გ. მდივნის „სამშობლო“, ა. დიუმას „კლდის ცოლი“, გ. ნახუცრიშვილის „ცეცხლის ხაზზე“, ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“ და სხვ. ამ მრავალფეროვან რეპერტუარში იგრძნობა თეატრის ინტერესების მრავალმხრიობა. თეატრი ცდილობს იყოს დემოკრატიული, სახალხო ტრიბუნა, რეალისტურად გამოხატოს სინამდვილე, რომელიც აღელვებს და აინტერესებს მაყურებელს. მას ჰყავს თავისი მაყურებელი, რომელსაც ესმის და უყვარს იგი. როგორც ყოველ თეატრს, მასაც აქვს სუსტი და უნიათო წარმოდგენები, არის რეჟისორული თუ აქტიორული წარუმატებლობანი, დგამენ სუსტ პიესებსაც, მაგრამ ახლა თეატრის ისტორიის ფურცლებიდან მაინც ის მოსჩანს, რაც საუკეთესო იყო, რაც შეადგენდა თეატრის სიკეთეს, მის მხატვრულ მიღწევებს.

მესხეთის თეატრს ჰყავდა თავისი ენთუზიასტები, ამაგდარი ადამიანები: ლ. ჭეიშვილი, გ. აბრამიშვილი, თ. სვანი, ვ. ჩინჩალაძე, გ. გაბსიანი და სხვები. თეატრს ყოველთვის ინახავს დიდი სიყვარული და ენთუზიაზმი. თეატრი კვდება, სადაც ეს გრძნობა არ არის. მესხეთის თეატრიც განგებამ გულუხვად დააჩილდოვა იმ

მხრივ. სწორედ დიდი სიყვარული და ენთუზიაზმი დაედო საფუძვლად 1967 წელს მესხეთის თეატრის განახლებას.

იგი შეიქმნა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავზე, ძველი თეატრის ნაფუძვარზე. ახალციხეში წავიდნენ ახალგაზრდები. სასწავლებლის მერხიდან პირდაპირ სცენაზე ავიდნენ. გუშინდელი სტუდენტები განახლებული თეატრის ფუძემდებლები გახდნენ. მათ სათავეში ჩაუდგნენ გამოცდილი, ახალციხის ძველ თეატრში ნამოღვაწარი მიხეილ მეძმარიაშვილი და ახალგაზრდა რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილი. მათმა შეწყობილმა ძეგლობამ სიმხნევე და მაგალითი მისცა ახალგაზრდებსაც და შეიქმნა ძლიერი თეატრალური კოლექტივი.

თეატრი წმინდად ინახავს ყველაფერს, რაც მის სახელთან არის დაკავშირებული. თეატრის ალბომს რომ ჩახედავთ, თვალში გეცემათ პირველივე დოკუმენტი, საქართველოს კულტურის სამინისტროს განკარგულება ახალციხეში თეატრის გახსნასთან დაკავშირებით. აქ წერია, რომ მესხეთში ჩადიან თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგები, თაობათა აღმზრდელი ალექსანდრე მიქელაძე და ნუგზარ გაჩაია. მათ მიჰყვებიან ჯერ კიდევ მეოთხე კურსის სტუდენტები ნ. მაჭავარიანი, პ. ქადაგიშვილი, ი. ბაკურაძე, გ. პატარიძე, თ. გამყრელიძე, თ. რეხვიაშვილი, რ. ილურიძე, მ. მწარიაშვილი, მ. თუშიშვილი, გ. ხვიჩია, აქ არიან კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლიდან ლ. თევზაძე, ნ. სულუაშვილი, ვ. ნიკოლაიშვილი, მ. აბაშიძე, ო. ყურაშვილი.

1967 წლის 21 აპრილს ყველანი უკვე ახალციხეში იყვნენ, ახალციხეში მათ გამოჩენას ზეიმით შეხვდნენ. ახალგაზრდებმა იგრძნეს, რომ მათ ცხოვრებაში დიდი მოვლენა მოხდა. უკან დარჩა სწავლების დრო. დადგა მათი კაცობის, მათი ღირსების გამოცდის დრო. მათ იცოდნენ, რომ მესხეთში თეატრის გახსნა მართლ წმინდა თეატრალური მოვლენა არ იყო. ამიტომ ყველა დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა საქმეს.

1967 წლის 23 სექტემბერს აიხადა განახლებული თეატრის ფარდა. ამ დღეს ოთარ ჩხეიძის პატრიოტული პიესა „თევდორე“ უჩვენეს. რუსთაველის იუბილეს შემდეგ მესხეთს არ ახსოვს იმდენი სტუმარი. ახალციხეში ჩავიდნენ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხიდან, გაიხარეს, იზეიმეს, თეატრალური ინსტიტუტის საგამოცდო კომისიაც, ღომელსაც ცნობილი მეცნიერი რევაზ ნა-

თაქ ღელმძღვანელობდა, ადგილზე ჩავიდა და იქ მოხდა სტუდენტების არტისტული ნათლობა. ო

განახლებული თეატრის ახალგაზრდა კოლექტივის ისტორიის თავფურცელი ო. ჩხეიძის პატრიოტული პიესით დაიწყო. ეს იყო ლამაზი დასაწყისი. მესხეთის თეატრს და ახალგაზრდა მსახიობებს, მათ წინამძღოლს, ნიკიერ შემოქმედსა და ორგანიზატორს ნანა დემეტრაშვილს არ შეეძლოთ პირველივე სპექტაკლით არ აღნთოთ მაყურებლის გული. პიესის რთული სტრუქტურა, მისი ხასიათის სიმძაფრე და ისტორიული დრამატიზმი, ზეაწეული განწყობილება და მოქალაქეობრივი პირდაპირობა კარგად მიესადაგებოდა ახალგაზრდების სულიერ მისწრაფებებს, ამიტომაც შეიქმნა მშვენიერი სპექტაკლი, რომელმაც დიდხანს იცოცხლა მესხეთის თეატრში. წარმოდგენები წარმოდგენებს მოჰყვა, ახალი პრემიერები, გასვლითი და პარალელური სპექტაკლები; გამარჯვებები და წარუმატებლობანი, სიხარული და ტკივილი. ყველაფერი ნახა და განიცადა ამ თეატრმა, მისმა ახალგაზრდობამ:

მეტად მძიმე წლები გაიარა თეატრმა. მრავალი სპექტაკლი გათამაშდა მის სცენაზე. დიდად გაიზარდა თეატრის აუდიტორია. დაიღვა ვ. ჰიუგოს „მარიამ სტიუარტი“, მოლიერის „ტარტიუფი“, შილერის „ყაჩაღები“, ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, შირვანზადეს „პატიოსნებისათვის“, კ. გოლდონის „სასტუმროს ღიასახლისი“, ქართული რეპერტუარიდან: „კაცია აღამინი?!“, „პატარა კახი“, „მოკეტილი“, „ქაჯანა“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“, „საბრალოდ დასკვნა“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, გ. ბერიაშვილის „მეხდაცემული კაკალი“, ლ. სანიკიძის „მედვა“. ალ. ჩხაიძის „სიბრძნე სიკვდილისა“, ა. გეწაძის „ყარამან ყანთელაძე“ და სხვ. თეატრი იყო გასტროლებზე თბილისში. ბათუმში, მოიარა საქართველოს რამდენიმე ქალაქი და რაიონი. მოსკოვში ვახტანგოვის თეატრში წარმოადგინეს ა. გეწაძის „პაემანი ცაში“. ყველგან სიყვარულით, ყველგან პატივისცემით ხვდებოდნენ ახალგაზრდა თეატრს!

გაღის დრო. შრომასა და წვალეზაში, ახალ თემებთან და პრობლემებთან ჰიდილში, იზრდებიან და იკავყავდებიან მსახიობები.

...ასე მკვიდრდება და იზრდება მესხეთის ახალგაზრდული თეატრი, მრავალფეროვანი ხდება მისი რეპერტუარიც. თითოეულ

ახალგაზრდა მსახიობს უკვე აქვს თავისი აქტიორული ბიოგრაფია. სხვადასხვა ჟანრისა და მხატვრული დონის პიესებშიც მიუღია მონაწილეობა. აქ ყველა საშუალება ჰქონდათ მათ მრავალმხრივ მოესინჯათ თავიანთი შესაძლებლობანი, გამოერკვიათ თავიანთი არტისტული ნიჭის ძლიერი და სუსტი მხარეები.

მესხეთის თეატრის ახალგაზრდობისათვის მწვერვალები ჯერ კიდევ წინ არის, მათი დაპყრობა მომავლის საქმეა, მაგრამ ახალგაზრდებმა ამჟერად პირნათლად მოიხადეს თავიანთი ვალი.

და მაგონდება ერთი დღე. გორიდან თბილისამდე ნანა დემეტრაშვილთან ერთად ვიმგზავრე, მაშინ იგი გორის თეატრის რეჟისორი იყო. გადაუღებლად წვიმდა, ქროდა ცივი, გამყინავი ქარი, ავტობუსში უცებ მოვკალათდით, საამოდ თბილოდა. იქნებ არც ისე თბილოდა, მაგრამ გარესამყაროსთან კონტრასტი ძალიან დიდი იყო და ალბათ ამიტომ უფრო მეტადაც იგრძნობოდა სითბო.

— წადი, მესხეთში, ახალი თეატრი უნდა გაიხსნას, ჩაუდექი სათავეში ახალგაზრდობას, შენი ნებისყოფის ქალს გეყოფა ძალა. საშვილიშვილო საქმეა. თეატრი უნდა განახლდეს. ხალხი უნდა შეეჩვიოს თეატრს, მოთხოვნილებად უნდა იქცეს თეატრში სიარული. თუ ამას შესძლებ, ბედნიერი რეჟისორი იქნები.

ნანას არ გაკვირვებია ჩემი წინადადება. ბევრი ვისაუბრეთ ახალი თეატრის შესახებ. თბილისში ისე ჩამოვედით, დრო არ გვიგრძენია.

ნანა უკვე თეატრის განახლების გეგმებს ადგენდა. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან მოლაპარაკება მე ვითავე. სტუდენტებს ყოველ ლექციაზე ვესაუბრებოდი მომავალი თეატრის შესახებ. ახალგაზრდობის გულწრფელობა და რომანტიკულობა დიდად დაეხმარა საქმის წარმატებას. როცა თითქოს ყველაფერი გადაწყდა, ყველა სტუდენტი დათანხმდა ახალციხეში წასვლას, უცებ ნუგზარ მაჭავარიანმა მკითხა.

— ვინ იქნება ჩვენი რეჟისორი?

— ნანა დემეტრაშვილი, — ვუპასუხე მე.

— გვანახე, რა ქალია ეგ ნანა!

ვიღაცას გაეცინა. ნუგზარი ბავშვივით გაწითლდა. ალბათ კარგად ვერ ვთქვიო და დაუმატა: მთავარი მაინც რეჟისორია.

ნუგზარს მხარი მისცეს სხვებმ ც. დიდხანს ვისაუბრე ნანას

შესახებ, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ რაღაც დამაჯერებლობა აკლდა ჩემს საუბარს. ისინი სრულიად არ იცნობდნენ რეჟისორს.

მალე მათი შეხვედრა შესდგა. ცოტა არ იყოს მეუცხოვა კოლექტ, როცა ნანამ მოჭრით, პირდაპირ დიქტო: არავისთან სახე-წარი არა მაქვს. მე მინდა ნამდვილი ენთუზიასტები — ვისაც წუწუნი არ ჩვევია, ვისაც შეუძლია ღლე და ღამე იმუშაოს, ვისაც სიძნელეების არ ეშინია, ის წამოვიდეს. სიძნელეები კი თავზე საყარად გვექნება. თუ შევთანხმდებით, დანარჩენზე შემდეგ ვილაპარაკოთ. ღლეს კი თქვენი სურვილების გაგება მაინტერესებს. რამდენად ღრმა და სერიოზულია იგი?

ახალგაზრდებს მოეწონათ ნანას გულლია საუბარი. მის „ჩიქურ“ ხასიათში რაღაც ისეთი ღაინახეს, რაც ასე ახლობელი და გასაგები იყო მათთვის.

...1967 წ. აპრილის ერთ წვიმიან ღლეს თეატრალური ინსტიტუტის წინ ავტობუსი ელოდა სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტებს. მიდიოდნენ ახალციხეში. დაუვიწყარი ღლე იყო. ყველა არაჩვეულებრივად ღელავდა, ზოგი ცრემლს ვერ იმაგრებდა, ენანებოდა სტუდენტობასთან ნაღრევი გამოთხოვება. ყველა გრძნობდა, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი ხდებოდა მათ ცხოვრებაში.

მთელმა კოლექტივმა შეიყვარა ნანა. გამოცდილი დირექტორი მ. მეძმარიაშვილი ადგა ყველას თავს. ახალგაზრდებმა იგრძნეს მზრუნველი ხელი. სიბო და სიყვარული არ მოჰყვებოდათ მათ. მალე ახალციხის პატარა თეატრში დაიწყო განახლებული ცხოვრება. დიდი ხელოვნებისათვის ბევრი რამ აკლდათ, მაგრამ დიდი ცხოვრება კი დაიწყო, ბევრს არ ეგონა თუ ამდენს შესძლებდნენ. აზღუნ სიძნელეს, გაჭირვებას გაუძლებდნენ. შეიქმნა თანამოაზრეთა კოლექტივი. ნანა დემეტრაშვილს აღმოაჩნდა არა მარტო რეჟისორული ორგანიზაციის ნიჭი, არამედ ისეთი ადამიანური თვისებები, რომლებმაც განაპირობა კოლექტივის შეხმატკბილება, მისი ღასი. ეს არსებითად „მოგზაურთა ღასია“. იგი ხან ვალეშია, ხან ადიგენში, ასპინძასა თუ უღეში. ხან საქართველოს სხვა მხარეებსაც ეწვევა ხოლმე და ყველგან განსაკუთრებული ყურადღებით ხვდებიან მათ. ავტობუსით მოგზაურობაში ათენებენ და აღამებენ. ასე მიდის თვეები, წლები. იზრდებიან და მრავ-

ლდებიან. გუშინდელი კაბუკები და ქალიშვილები დავაყვაცდნენ, დაქალდნენ. შექმნეს ოჯახები, დაფუძნენ.

ნანა დემეტრაშვილმა იცის თავისი შემოქმედების ფასი, იცის მისი სუსტი და ძლიერი მხარე. არც მსახიობები ფარავენ ერთმანეთის ნაკლს, როცა სათქმელია, პირდაპირ ამბობენ ყველაფერს, ღაბობენ, კამათობენ, მერე ერთად იყოფენ ღზინსაც და ჭირსაც.

ნანა დემეტრაშვილის ბიოგრაფია, მისი არსებობა ისე შეენიგეთა, ისე შეერწყა თეატრის სახელს, რომ ახლა ძნელია გამიჯნო ცალკე ნანა და ცალკე მესხეთის თეატრი. ისინი ერთად არიან, ერთად ქმნიან, ერთად ცოცხლობენ. ეს არის ერთი ორგანიზმი და სხვაგვარი ცხოვრება მათ თითქმის აღარ შეუძლიათ, როცა ნანა ერთი თვით ჭიათურის თეატრში წავიდა სპექტაკლის დასადგმელად, მესხეთის თეატრს მოუსვენრობა დაეტყო. აწრილდნენ მსახიობები. ნანას გარეშე გაუჭირდათ. აკი წერდნენ კიდეც ჭიათურაში, წერდნენ ამალელებელ წერილებს. და მერე ამ წერილებში როგორ კარგად ჩანს, რომ ისინი ერთად არიან, ერთ ბეუქვეშ ცხოვრობენ. რალაც. უხილავი შეჩვევისა და შეთვისების გრძნობა აკავშირებს მათ რეჟისორთან. ასეთი ურთიერთობა კი დიდი ხანია მოენატრა ქართულ თეატრს!..

საქართველოში, მის საზღვრებს გარეთაც იციან, რომ სამხრეთ საქართველოში, საბჭოთა ქვეყნის საზღვრებთან, უძველესი ქართული კულტურის ნაფუძარზე, განახლდა და გაცოცხლდა თეატრალური ხელოვნება. ამიერიდან იგი აღარ მოკვდება. ამ თეატრის სპექტაკლები ნახა ათი ათასობით მაყურებელმა. დადგმათა შორის დიდი ნაწილი ეკუთვნის ნანა დემეტრაშვილს. ერთი ადამიანისათვის ერთობ ბევრია რვა წელიწადში 30-ზე მეტი დადგმა. ნანას სპექტაკლებში არის გონებამახვილური მიგნებები, ფართო ეპიკური ნააზრი. შინაგანი დრამატიზმი და ფორმის სიმკვეთრე ხშირად შეინიშნება მის წარმოდგენებში. ზოგჯერ ისეთი მოულოდნელი მეტაფორული მიზანსცენა თუ დეტალი გაიელვებს სცენაზე, რომ არ შეიძლება აღტაცება არ გამოიწვიოს. მის სპექტაკლებზე ბევრი დაიწერა. ამჯერად ჩვენ სულ სხვა ასპექტით შევხედეთ ნანას მუშაობას თეატრში. ამ მხარეს კი არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა მესხეთის თეატრის წარმატებისათვის. ეს არის დასსა და მის მხატვრულ ხელმძღვანელს შორის ურთიერთობის პრობლემა, რომელიც ასე წარმატებით გადაიჭრა მესხეთის თეატრში. შეიქმნა

ერთი თბილი. ყველა თეატრებისაგან რალაციით განსხვავებული თეატრალური ოჯახი.

მესხეთის თეატრმა ახალ შენობაში გადაინაცვლა. ეს იმის ნიშანია, რომ თეატრმა დაიწყო თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი ეტაპი.

ნანა დემეტრაშვილს უკვე მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვს. კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა. მოკლე დროში ცხოვრების დიდი გზა გაიარა, ია-ვარდით მოფენილი როდი იყო ეს გზა. მისთვის უცხო არ იყო ჭირ-ვარამიც, ცრემლიც, წარუმატებლობის ტკივილიც. მაგრამ აქვს გამარჯვების სიხარული, აქვს ნათელი და მზიანი დღეები. ეს დღეები ავსებენ მის სიცოცხლეს, ავსებენ რწმენით, მომავლის იმედით.

დრო მიდის, ბევრ რამეს შლის, უღმობლად სპობს ნაკვალევს. მესხეთის თეატრს ახალი ძალები სჭირდება, ახალი ენერგია, განახლება. ძველი მიდის და თეატრი ელის მომავალს. კვალი არ წაშლილა არავისი, ვინც მის სცენაზე გაიარა...

ახალგაზრდებმა პრაქტიკულად დაინახეს, როგორი ყოფილა თეატრალური ხელოვნების მიზანი — ადამიანს მიაწოდოს სიხარული. მარჯანიშვილის ეს სიტყვები სულ სხვა წინშეწელობას იძენს, როცა მათ აკუთარ თავზე გამოსცდი.

მესხეთის თეატრის ახალგაზრდების სულშიც ცოცხლობს რომანტიკა, რომელიც გამოიხატა მისი თეატრალური ცხოვრების პირველ ნაბიჯებშიც და იმ შემოქმედებაშიც, ათი წლის მანძილზე რომ ქმნიან.

მესხეთის თეატრი კომკავშირის პრემიის ლაურეატია. ახალგაზრდებმა სავსებით დაიმსახურეს ეს პატივი. თეატრს უკვე აქვს თავისი ისტორია და არა მხოლოდ ძველი, ასწლოვანი, არანედ ათი წლისაც, რომელიც ყველა სხვა ეტაპებისაგან გამოირჩევა. აქ ძირითადად მხოლოდ ერთი თაობაა. ერთი თაობის, ახალგაზრდა თაობის გულზე და სულზე ნაშენები თეატრი. მათმა ახალგაზრდულმა მხრებმა ვაჟკაცურად ატარა დიდი სახელი მესხეთის თეატრის ისტორიის განმანახლებლისა. დრამატული მოვლენიბის. ცრემლისა და ტკივილის გარეშე არ შექმნილა ეს თეატრი. მათი რიგებიდან უფროოდ წავიდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი ნ. გაჭავარძანი, თეატრს გამოაყლდნენ ნ. ზამბახიძე და გ. მაისურაძე. თეატრი უფლის და უფრთხილდება მათ სახელებს, მათ

ხსოვნას. მათი სიცოცხლე გრძელდება თეატრის ჰერქვეშ. მათი სახელი ხშირად ისმის აქ. თითქოს უმსხვერპლოდ ვერ აშენდებოდა ახალი თეატრი. მსხვერპლი იყო საჭირო და იგი გაიღო თეატრმა. საოცარია, იგივე მოხდა რუსთავეშიც. ერთ წელს შეიქმნა ორივე თეატრი. ერთად დაკარგეს თავიანთი საუკეთესო ჩეგობრები, ნიჭიერი მსახიობები, უკვე გამოცდილი და აღიარებული რ. ხობუა და ახალგაზრდა, ჯერ გაუშლელი არტისტული სულისა ნ. მაჭავარიანი. თეატრს ამძაფრებს ტრაგიკული შემთხვევები და არც ეს მოაკლო ბედმა მესხეთის თეატრს!...

განუსაზღვრელად დიდია მესხეთის თეატრის როლი და მნიშვნელობა. ამიტომ მისკენ არის მიპყრობილი ჩვენი მზერაც. მესხეთის თეატრი განვითარების ახალ საფეხურს ესწრაფვის, ახლებურად უნდა მოიაზროს თავის გზა, რომელსაც იგი მიჰყვება. ეს არის დროის მოთხოვნილება. დამთავრდა ამ თეატრის განახლების სიჭაბუკის პერიოდი, იწყება მხატვრულ სიღრმეებში წვდომის, ოსტატობის ამალებაზე გამახვილებული ზრუნვის პერიოდი. თეატრს უკვე აქვს საამისო გამოცდილება და შესაძლებლობა. მესხეთის თეატრში მუშაობს არაერთი ნიჭიერი მსახიობი. მათ შრომას წარმართავს ნ. დემეტრაშვილი. თეატრში ცალკეულ დაღმებზე ჩადიან სხვა რეჟისორებიც, მაგრამ აქვე უნდა ვთქვათ, რომ სასურველია ეს პროცესი უფრო გაღრმავდეს, მესხეთის თეატრში ხანდახან უნდა ჩავიდნენ ცნობილი რეჟისორები, ცალკეულ დაღმებში მონაწილეობა უნდა მიიღონ თბილისისა და სხვა ქალაქების სცენის ოსტატებმა. ეს მეტ თეატრალურ ინტერესებს გამოიწვევს.

თეატრი იწყებს თავისი ისტორიის ახალ ეტაპს. ეს იქნება არანაკლებ რთული, მძაფრი, მაგრამ საამაყო და სასიხარულო ეტაპი. მესხეთის თეატრს, მუდამ ემახსოვრება დიდი ილიას სიტყვები: „ვიმხნეთ და გავძლიერდეთ!“

მესხეთის თეატრიდან ბევრი მსახიობი წავიდა ფრონტზე. ერთს კი საბჭოთა კავშირის გმირის წოდება მიენიჭა, დრომ მოიტანა და მთელ ქართულ თეატრს უნდა გარდაექმნა მუშაობა. დროის დაძახილს გაჰყვნენ „თეატრის ჯარისკაცები“. დროისა და თეატრის ურთიერთობის პრობლემაა ის ხუთი წელი, ქართულმა თეატრმა რომ გაატარა ომის წლებში, და ისიც, იგივე თემამ შემდეგ ათასგვარი გამოძახილი რომ ჰპოვა სცენაზე. „თეატრის ჯარისკაცები“ იყვნენ ჩვენი მსახიობები ფრონტზე და სცენაზეც.

თეატრიც იბრძოლა

ანტუან დე სენტ ეგზიუპერს ერთ-ერთ მეტად საშიში გაფრენის წინ უთქვამს, რომ ამ ახალი რეისით სასიკვდილოდ განწირულის როლს ვასრულებო. — ო, როგორ მიმიძიმდა, — ამბობდა ეგზიუპერი, — მაგრამ უკვე მიუფრინავდი, პასუხისმგებლობა ვიკისრე იმ ხალხის ბედისათვის, ჩემს ქვევით რომ იყო. მე მხოლოდ მათთან ვარ დაკავშირებული, მე მხოლოდ იმდენად ვარსებობ, რამდენადაც ჩემი ფესვების წვენი მასაზრდოებს. მე ამ ხალხის განუყოფელი ნაწილი ვარ, ხალხი კი ჩემი განუყოფელი ნაწილია. საათში ხუთას ოცდაათი კილომეტრის სიჩქარით, ორას მეტრ სიმაღლეზე, ახლა როდესაც ღრუბლებიდან გამოვედი, მე ვუერთდები ხალხს, როგორც მწყემსი რომელიც თვალის ერთი გადავლებით ხედება, რამდენი სული ჰყავს, და თავს უყრის და ავროებს ფარას. მაშ რატომღა უნდა გადავიწურო იმედი? თუმცა ირგვლივ რღვევა და ნგრევაა, მაინც საზეიმო და ღრმა სიხარული მეუფლება. თითქოს რაღაც საიდუმლოს ვეზიარე, მე ჩაფლული ვარ ამ ნგრევაში და მაინც გამარჯვებულად ვთვლი თავს. ან კი დავალებების შესრულების შემდეგ რომელი ჩვენი ამხანაგი არ თვლის თავის თავს გამარჯვებულად.

ალბათ ასევე გამარჯვებულად მიაჩნდა თავი იმ მფრინავსაც, ჩემი სოფლის თავზე დაშვებულ ცეცხლმოდებულ თვითმფრინავს უცებ მიმართულება რომ შეუცვალა. მხოლოდ იმ უცნობ მფრინავს შეეძლო წარმოედგინა, თუ რა საშინელება დატრიალდებო-

და ბავშვებისა და მოხუცების თავზე, მათ სახლებზე რომ და-
შვებულყო, მაგრამ იგი სწორედ ამ ადამიანების ბედზე ფიქრობ-
და, როცა ელვის სისწრაფით ეშვებოდა მიწაზე. ეს იყო მარადი-
სობის ღაშვება. ერთი წამიც და მდინარის პირას, აფეთქების
ხმამ შესძრა არემარე.

სოფელი მიხვდა, თუ რას გადაურჩა, როცა ნამსხვრევებად
ქცეული თვითმფრინავი და მის ირგვლივ ხანძრისაგან გადარუ-
ჯული ვენახი დაინახა, მიწაში ჩარჭობილიყო ძრავა, თბილი მიწა
თითქოს ისევ ფეთქავდა...

საკუთარი შვილივით იგლოვა სოფელმა უცნობი მფრინავი!
იქვე, წულუკიძის სასაფლაოზე, ქუთაისისა და წყალტუბოს გზე-
ბის შესაყართან ახლოს, გაჩნდა მფრინავის საფლავი. საფლავს
ცნობად შეღებილი უბრალო, წითელი ვარსკვლავით დამშვენე-
ბული ძეგლი დაუდგეს. ეს უბრალო ძეგლი ყველასგან გამოირ-
ჩეოდა, შინმოუსვლელ ჯარისკაცთა დედები მას სხვა თვალითა და
გულით უყურებდნენ. რაღაც სხვაგვარი სევდა და სითბო იყო მასში
ჩაქსოვილი. გავიდა რამდენიმე წელი და იმ სასაფლაოზე წითელ-
ვარსკვლავიანი ძეგლები გამრავლდა. ერთ დღეს რაიონში ცნობა
მოვიდა, სამხედრო მოვალეობის შესრულების დროს საბჭოთა
კავშირის გმირი დაიღუპაო. ეს გმირი მფრინავი ახალციხის თეატ-
რის ყოფილი მსახიობი კარლო მებალიშვილი იყო!

კარლო მებალიშვილმა ძალიან ადრე მიიღო თეატრალური
ნათლობა, ერთბაშად გამოვლინდა მისი არტისტული მონაცემე-
ბიც. პირველი როლის შემდეგ ზედიზედ გამოდიოდა ახალ-ახალ
წარმოდგენებში. მაყურებელს ზიზზავდა ნიჭიერი ახალგაზრდის
ტემპერამენტი, ხმა, პლასტიკა. იგი იმთავითვე კარგ არტისტულ
მონაცემებს ამჟღავნებდა, მღეროდა, უკრავდა. კ. მებალიშვილი
თავისი მრავალმხრივი მონაცემების გამო უყვარდა მაყურებელს,
იწვედით შესაქეროდა მის არტისტულ მომავალს. მისი დიდი გა-
ტაცება იყო თეატრი, პოეზია და მფრინავის ხელოვნება. მათ
შორის რაღაც იყო საერთოც: ფრთები, ფრთები სჭირდებოდა
თეატრსაც და მფრინავსაც! კრასნოდარის საავიაციო სასწავლებ-
ლის დამთავრების შემდეგ, მსახურობდა წითელ არმიას (მინ-
სკში); იქ მოუსწრო ომმა. პირველსავე დღეს ჩაება ბრძოლაში.
ფრონტზე თან წაღებული ჰქონდა ვაჟა-ფშაველას, ილიასა და
სხვა ქართველ მწერალთა ნაწარმოებები. აქედან იღებდა გმირო-

ბისა და ვაჟაკობის სათავეს. ფრონტიდან გამოგზავნილ წერილში კარლო თავის ძმას ირაკლის სწერდა: „აბა ვინმელო ყოჩაღად იყავი, არ შეირცხვინო თავი და არც მშობლები. მე ძალიან კარგად ვარ, კარგად ვუმასპინძლები ბაღლ ჰიტლერელებს და ვგზავნი ჯოჯოხეთის გზაზე ჩემი მიმინათი. ვიცი, რომ გაგეხარდება, წითელი ეარსკეღავის ორდენი მივიღე. იმედია, რომ შენც მასახელებ“. 1.500 საბრძოლო გაფრენის რაინდს, სარდლობის მიერ გაცემულ დოკუმენტებში ჩაუწერეს, რომ კარლო მეზალიშვილმა გაანადგურა მტრის 11 ტანკი, 87 ავტომანქანა, 9 საარტილერიო ბატარეა, 13 საცეცხლე წერტი, 2 თვითმავალი ჰემენი, სამხედრო საჰაერო დანერითული 15 რკინიგზის ვაგონი, 1 ორთქლმავალი, მტრის ზურგში გააჩინა 42 ხანძარი, მოსპო 400-მდე ფაშისტი. ის იყო ნამეილი ვაჟაკი, სულით ძლიერი, მიზანსწრაფი, შევარდენივით მფრინავი, — კეთილშობილთ დახასიათებაში.

ერთ-ერთი დავალების დროს ვეღარ დაბრუნდა თავისი თვითმფრინავით, პარტიზანებს შეუერთდა და ოთხი თვე იბრძოდა მათთან ერთად. შემდეგ ისევ თავისი საყვარელი თვითმფრინავის საკვებს მიუჯდა და მუსრს ავლებდა დამპყრობლებს.

მან თავისი ჰაბუკური ენერგია და ნიჭი ადრე ჩააყენა ხალხის სამსახურში, ეს ის დრო იყო როცა მაყურებელთან მიჰქონდა თავისი ხალასი გული და შემოქმედებითი სიხარული. შემდეგ უფრო გაიზარდა მისი სამოქმედო ასპარეზი, უფრო მასშტაბური გახდა. ეს იყო მისი ცხოვრების ყველაზე დიდი, ყველაზე რთული, ყველაზე სახელოვანი და საბედისწერო როლი. მან სცენაზე არაერთი ღაღებითი, კეთილი ადამიანის როლი შეასრულა, მაგრამ რა შეეღრება იმას, რასაც იგი განასახიერებდა უკიდურეს სიერეში; სადაც მისი მაყურებლები იყვნენ ასეულათასები, რომლებიც შიშით და იმედით შესცქეროდნენ თვითმფრინავს. თვითმფრინავში კი შემოქმედი იჯდა, რომელიც ისე კარგად ფლობდა თავის მანქანას, როგორც დიდი მსახიობი თავის როლს.

სამხედრო სარდლობის დახასიათებაში კეთილშობილთ: „მისი დამახასიათებელი თვისება იყო დაუცხრომელი სურვილი, რაც შეიძლება ბევრჯერ გაფრენილიყო საბრძოლო დავალების შესასრულებლად“. აბა როგორ არ გავიხსენო აქ ფრანგი მფრინავის ეგზიუპერის სიტყვები: „მე მინდა, რომ ჩემმა ჰემენამ სულითაც

და ზორციტაც მიაღწიოს განთიადამდე. და ჩემი საწმებლოს სა-
გეთილდეოდ რომ ვიმოქმედო, ვალდებული ვარ ყოველ წუთს
მივისწრაფოდე ამისაკენ ჩემი სიყვარულის მთელი ძალით. ზღვა
აუცილებლად გაიკვლევს გზას იქითკენ, საითკენაც მიისწრაფ-
ვის...”

დიახ, სამშობლოს „სიყვარულის მთელი ძალით“ ებრძოდა
იგი მტერს.

ქართული თეატრის გმირულ ისტორიაში ჩაიწერა ჭაბუკი მსა-
ხიობის კარლო მებალიშვილის სახელიც:

„მისწერეთ მოსკოვს, თუმცა ჭაბუკი 17 წლისაა, მაგრამ გული
აქვს ვაჟკაცისა, მკლავი დევისა, მთის არწივივით უჭრის თვალი
და გამბედაობა!“ ეს სიტყვები ათქმევინა 1938 წელს ახალციხის
თეატრის სცენიდან კარლომ დათიას. არ უღალატა თავის გმირს
ცხოვრებაშიც, გააძარტლა სცენაზე წარმოსახული. 1.500 არწივი-
სებური გაფრენის რაინდი გახდა იგი! თეატრმა კი, როცა მას
შეხვედრა მოუწყო, სწორედ ის პიესა აჩუქა, სადაც პირველად
მიიღო თეატრალური ნათლობა. ეს დათოს როლი იყო. სახსოვარს
თეატრმა ასე წააწერა:

„ჩვენი თეატრის საამაყო შვილს. საბჭოთა კავშირის გმირს.
შეეარდენს, კარლო მებალიშვილს ახალციხის სახელმწიფო თეატ-
რისაგან“.

ქართულ თეატრში სიცოცხლითა და რწმენით იყო სავსე ყვე-
ლაფერი რაც კი ომის წლებს მოიცავდა, რაც მტერზე გამარჯვე-
ბას ემსახურებოდა.

ასობით მსახიობი და თეატრის სხვა მუშაკი წავიდა ჯარში.
შინ დარჩენილებიც იმავე საქმეს ემსახურებოდნენ, რასაც ჯარში
წასულები.

ომის დაწყების პირველი დღიდან გამარჯვების დღემდე ვაჟკა-
ცურად, მაღალი პატრიოტული შეგნებით იშრომა და იმოღვაწევა
ქართულმა თეატრმა.

ომის დაწყებამ თეატრებს სხვადასხვა პირობებში მოუწყო.
ზოგი საგასტროლო მოგზაურობაში იყო, ზოგი — თავის ქალაქში.
„1941 წლის 21 ივნისს, — იგონებს ქუთაისის ლადო მესხიშვი-
ლის სახელობის თეატრის მუზეუმის გამგე ალექსანდრე ალფაი-
ძე, — შაბათს, ქუთაისის თეატრმა თბილისში გასტროლებზე

ყოფნის დროს დადგა სპექტაკლი „მეფე ლირი“. 22 ივნისს დი-
ლით რადიომ გვაუწყა ომის დაწყება. მოწვეული იქნა სახელდა-
ხელო მიტინგი. ამ მიტინგზე სიტყვებით გამოვიღენ მსახიობები:
აკაკი (ჯაჯა) მამრიკაშვილი, აკაკი აფხაიძე, აკაკი ოქრუაძე, გიორგი
ჯიბუტი, სალიტერატურო ნაწილის გამგე გიორგი ნაფეტვარიძე...
მამრიკაშვილმა განაცხადა: „ამხანაგებო! მოგიწოდებთ ყველას,
იარაღს მოვიკიდოთ ხელი და დავიცვათ საყვარელი სამშობლო!
ბუტაფორიული ხელყუმბარა უნდა შევცვალოთ საბრძოლო ხელ-
ყუმბარით, ბუტაფორიული შაშხანა—საბრძოლო შაშხანით. გა-
დავიცვათ საომარი ფარაჩები და ჩავდგეთ სამშობლოს დამცველ-
თა რიგებში“.

და იგი მართლაც ღირსეულად იცავდა ქართველი მსახიობის
სახელს, მას სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ფიქრი. თეატრზე.
ოცნებობდა თავის მომავალ დღეებზე, მომავალ როლებზე. დ. ან-
თონისადმი გამოგზავნილ ერთ-ერთ წერილში წერდა: „მართალია,
ფიზიკურად ძალიან შორსა ვარ თქვენგან, მაგრამ არსებითად
მაინც თქვენთან ვარ. ბოდიშს ვიხდი, რომ ყველას წერილში
ვერ ვიხსენიებ, მაგრამ თითოეული თქვენგანი და ყველა თვალ-
წინ მიდგახარ“. მას აინტერესებდა თეატრის მუშაობა, სთხოვ-
და მეგობრებს, რომ ყოველი ახალი სპექტაკლის განხორციელე-
ბისას ახსოვდეთ მათი მეგობარი. „რამდენ ახალ პიესას მოამზა-
დებთ და დადგამთ, ყოველ პირველ წარმოდგენაზე ისე მიგულ-
ვეთ, როგორც თითოეული თქვენთაგანი და მეც თითოეულ თქვენ-
თაგანს ჩემთან ვიგულვებ მაშინ, როცა მტერთან სამკვდრო-
სასიცოცხლო ბრძოლაში ვიქნები ჩაბმული“.

მაყურებელი მღელვარებით ელოდა ყოველ ახალ სპექტაკლს.
თეატრისადმი ინტერესი უფრო გაცხოველდა და გაიზარდა. „სპექ-
ტაკლები მიდიოდა მაყურებლით გაჭედვით ღარბაზში. ხალხს არ
აფრთხობდა ის, რომ ქალაქი ჩაბნელებული იყო. თეატრი იმ
წლებში გადაიქცა შთაგონების წყაროდ, ბრძოლის, შრომისა და
ცხოვრების სტიმულად. მაყურებელთა შორის ბევრნი იყვნენ
ფრონტიდან ჩამოსულები და ფრონტზე მიმავალნიც. სცენიდან
წარმოთქმულ ყოველ სიტყვას აუდიტორია მგზნებარებით ეხმა-
ურებოდა. თეატრს პქონდა გაცხოველებული მიწერ-მოწერა ჩვე-
ნი დასის წევრებთან... მსახიობი არდევან მოწონელიძე, იმჟამად
მამაცი მეზღვაური, ერთ-ერთ წერილში სიხარულით გვატყობი-

ნება: „წავიკითხე გაზეთში ჩემს საყვარელ თეატრზე და ღაბზე რეცენზია“.

და ასე გრძელდებოდა მთელი ომის მანძილზე. ზურგი, ფრონტი, თეატრის სცენა და ბრძოლის ველი გაერთიანდა, ამ ერთობაში იყო ჩვენი ძალაც. თეატრი ორ ფრონტზე იბრძოდა: შემოქმედებითად და უშუალოდ ბრძოლის ველზე, ორივე ერთ მიზანს ემსახურებოდა — მტერზე გამარჯვებას.

თეატრიდან წასული ადამიანები, რომლებსაც შემოქმედის სულიც თან წაჰყვავდა, არ ივიწყებდნენ თეატრს. ვისაც ერთხელ მაინც „გადაუყლაპავს სცენის მტვერი“, იგი ვერასოდეს დაივიწყებს იმ დიადსა და უცნაურ სამყაროს, რომელსაც თეატრი ჰქვია. ლენინგრადელი ივანე ბოლოტინი 1942 წელს თავის მეგობრებს წერდა: „სალამი თეატრალური ხელოვნების ახალგაზრდა თაყვანისმცემლებო და მოყვარულებო! ძვირფასო მეგობრებო, ქარიშხალივით გადაიფრინა ჩვენი ორი წლის ერთად მუშაობამ. მასში არის მოსაგონარი... გრიმი, პარიკი, მაყურებელი, სცენაზე პირველი გასვლა... მაგრამ არა უშავს, განადგურდება პიტლერი და ისევ ვიმუშავებთ. გვექნება სახელოვანი დღეები, როცა მთელი ჩვენი ხალხი იზეიმებს ჩვენს მიწა-წყლიდან მტრის განდევნას“.

დაუვიწყარი იყო ყველასთვის სცენა, მას მუდამ იგონებდნენ ათასები, რომლებიც ფრონტისაკენ დაიძრნენ თეატრებიდან...

„ლენინგრადის თეატრში დასის ყველა წევრი ვერ შეიკრიბა, თხუთმეტი მსახიობი დაიღუპა ომის დაწყებიდან პირველსავე კვირაში“ — ვკითხულობთ ლენინგრადის ბლოკადის ქრონიკაში¹.

ქვემეხების ქუჩილში იშვა ახალი ხელოვნება. ეს იყო საბჭოთა პატრიოტიზმით შთაგონებული, მტრისადმი სიძულვილით გამსჭვალული ხელოვნება. თეატრის მოღვაწეები სცენაზე იდგნენ, როგორც ტრიბუნები და ხალხს ბრძოლისკენ მოუწოდებდნენ.

ა. პაპუტკო წიგნში „მარუხის მყინვარის საიდუმლო“ იგონებს ერთ-ერთ საბრძოლო ეპიზოდს: „5 სექტემბერს (1942 წ.) დილით დაიწყო უშუალოდ მარუხის უღელტეხილისათვის ყველაზე მძიმე და სისხლისმღვრელი ბრძოლა. მოწინააღმდეგე არტილერიისა და ავიაციის მხარდაჭერით გადმოვიდა მძაფრ შეტევაზე... მოწინა-

¹ ჟურ. „ტეატრ“, 1975, № 1, გვ. 67.

აღმდეგე უტევდა როგორც ფრონტიდან, აგრეთვე ფრთებიდანაც. მტერმა იერიში თვით საკომანდო პუნქტზე მიიტანა. აღარავითარი ჩეხერეი აღარ არის. ახლა უკვე ტყვიამფრქვევებს წამოუწვია მეთაურთა შემადგენლობა და მძაფრი ცეცხლი გაუხსნეს მოწინააღმდეგეს“. დიმიტრი ტატიშვილის ოცეულს ებრძანა იერიშზე გადასვლა. გაიმართა ხელჩართული ბრძოლა, რომელშიც გამირული სიკვდილით დაეცა ოპერის თეატრის მსახიობი დიმიტრი ტატიშვილი.

ბევრი იყო მისი ბედის მოზიარე. და ვინ იცის, მათთან ერთად რამდენი ბრწყინვალე განუხორციელებელი სახე მოკვდა.

ყველა წერილი, რომელსაც ჯარში წასულები გზავნიდნენ, გამსჭვალული იყო გამარჯვების რწმენით. თეატრის თანამშრომლები აპაჟოდნენ, რომ ემსახურებოდნენ უდიდეს საქმეს. რუსთაველის თეატრის მსახიობი კობა ვადაჭკორია ასე წერდა: „ღეკემბრის შემდეგ ყირიმში ვარ და ვითვლები მის ერთ-ერთ დამცველად. ვიბრძოდით ლოზუნგით: ყირიმი იყო, არის და იქნება საბჭოთა მიწა. დამნიშნეს ნაწილის კომისრად. ვასრულებ ჩემი პარტიის დავალებას. არ შეგარცხვენთ“.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი გიორგი ჩახავა გამირულად იბრძოდა სეკესტაპოლთან. საბჭოთა კავშირის გამირი ა. გეგეშიძე წერს: „...ჩემს ბატალიონში სახელი გაითქვა გ. ჩახავამ. იგი მარჯანიშვილის თეატრიდან მოვიდა ნაწილში და დიდი ენთუზიაზმით დაეწაფა სამხედრო საქმეს. მან თავი გამოიჩინა მრავალ ბრძოლაში. ერთ-ერთი ბრძოლის დროს მწყობრიდან გამოვიდა გვერდითი მეტყვიამფრქვევე. ჩახავა დაეუფლა ამ ტყვიამფრქვევესაც. იგი ხან ერთით ისროდა, ხან მეორეთი. როცა ერთი გაცხელდებოდა, მეორესთან მიდიოდა. ასე იბრძოდა, ვიდრე არ დაიჭრა“.

...„1942 წლის ზამთარში ჩვენმა ბატალიონმა, — განაგრძობს გეგეშიძე, — მიიღო შევსება. ჩამოსულთა შორის იყვნენ ქართველებიც. მომინდა მათი გაცნობაც. დალაპარაკება. გადავწყვიტე სათითაოდ მიმეწვია... და აი, მომიახლოვდა მაღალი, მხარბეჭიანი ახალგაზრდა ოფიცერი და მომახსენა — ლეიტენანტი ჩახავა!..

შევხედე, ოფიცერის ლამაზი სახე ნაცნობად მომეჩვენა. შევეცდინე:

— სად შევხვედრივართ აღრე ერთმანეთს?

— ალბათ თბილისში.

— თბილისში დიდი ხანია არ ვყოფილვარ. შორეულ აღმოსავლეთში ვმსახურობდი.

— მაშინ კინოში შეეხვედებოდი ერთმანეთს.

მეგონა ოფიცერი ხუმრობდა, მაგრამ მან განმიმარტა, რომ ის მსახიობი იყო მარჯანიშვილის თეატრიდან და კინოშიც გადაიღეს.

— თუ ნახეთ „დაკარგული სამოთხე“, მაშინ ჩვენ ერთმანეთს შეეხვედრივართ. მე ერთ-ერთ ძმას ვთამაშობდი. რა თქმა უნდა, ჩახავას სახე ჩემთვის კინოფილმიდან იყო ნაცნობი. მე ვუთხარი ოფიცერს, ჩახავა ბატალიონის შტაბის უფროსის მოადგილედ დაენიშნათ, ჩახავას კი ვთხოვე ხანდახან გამოსულიყო მეზობლების წინაშე, რათა თავისი მსახიობური ოსტატობით აემალეობინა მათი საბრძოლო განწყობა“. მერე ტყვიამფრქვევთან დაეცა იგი. დაეცა ვაეკაცურად. „თბილისში ყოფნა თუ მოგიწევთ, გადაეცით, რომ პატიოსნად შევესრულე ჩემი მოვალეობა...“

ამაღლელებელი სტრიქონებია, სიკვდილის წინ სამშობლოს წინაშე პატიოსნად მოხდილ ვალზე ლაპარაკობს. მსახიობმა იცოდა ვისთვის და რისთვის კვდებოდა. მიტომ იყო ამაღლებული, დილია მისი სიკვდილიც, რადგან იგი განათებული იყო გამარჯვების რწმენით.

ყველა თეატრიდან იყვნენ ფრონტზე წასულები. ზოგიერთი თეატრი განახევრდა. მარტო გორის თეატრიდან სამამულო ომში 50 თანამშრომელი მონაწილეობდა. ზოგი დაბრუნდა, ზოგი — ვერა.

ქართველი მსახიობის გმირობას ომში დიდი ტრადიცია აქვს. იგი შორეულ საუკუნეებიდან იღებს სათავეს. ქართველ ხალხს არაერთხელ დადგომია დიდი გასაჭირი. არაერთხელ დამდგარა ყოფნა-არყოფნის უკამო. ერის ძნელბედობის დროს თეატრი ყოველთვის მის გვერდით იდგა. თეატრში არა მარტო ისახებოდა ომის თემა, მტერზე გამარჯვების იდეა, არამედ იგი უშუალოდ მონაწილეობდა კიდევ ბრძოლაში. ამის ყველაზე ნათელი და მრავალსმეტყველი მაგალითია ერეკლეს სასახლის კარის თეატრის გმირობა.

ამ ფაქტის შესახებ თეიმურაზ ბატონიშვილი მოგვითხრობს: „მცხოვრებთაგან თბილისისათა გამორჩეულ იქნეს კაცნი მამაცნი

და მარჯვენი, რომელთაც აღმოაჩინეს წინამძღვრად თავისად კაცი ვინმე მსახიობი, რომელსაც საზანდრად უხმობდნენ. ეს იყო ღრთი წარჩინებულ მესაკრავეთა და მსახიობთაგან მეფისათა, მუსიკა და კომედიანტი და ეს იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილი იყო სანეფოსა სახლსა შინა. ეს იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითა ქართველი, რომელსაც სახელს სდებდნენ ნაჩაბელად. ეს მიუძღვა გუნდსა მას თბილისელთა მტერთა მიმართ და ეპყრა ხელთა ბარბითა, ე. ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე. ი. ხმასა, რომელსაც ლხინსა შინა დაუკრავენ. ესმსა შინა უმეტეს სიხარულისას, ვინაიდან ხმაი ესე განამხიარულებს მსმენელთ. იხილა. რა ალა მაჰმად-ხანმა სიმნე ესე ეთარი ქართელთა მხედრობისა, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: სიყრმელთაგან ჩემით ვიღრე აქამომდე დამიყოფია ბრძოლასა შინა და არსად მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემთა მიმართ პიოფდნენ ბრძოლასა, მაჩაბლისა გუნდი შეეწირა მსხვერპლად საყვარელსა მანულსა თვისაა. სახელოვნად დასთხივნეს სისხლნი თვისნი“.

აჲლა სახოტბო ჰინნად ჟღერს ეს სიტყვები, იგი მოგვიხსრობს ქართველი მსახიობის გმირობაზე, მის რაინდულ სულზე. მაღალი პატრიოტული შეგნება, რომელიც მაჩაბელმა გამოაჟღავნა. წარმოადგენს ქართული თეატრის ღირსებას. მაჩაბლისა და გაბრიელ მაიორის მებრძოლი თეატრის ტრადიცია საესებით გაიზიარეს შემდგომმა თაობებმაც. სწორედ ამ დიდი ტრადიციის ნათელი ღადასტურება იყო ქართული თეატრის მოღვაწეობაც დიდი სამაბულო ომის წლებში.

სცენაზე გაიდვია ისტორიის მებრძოლმა სულმა. და ეს შემთხვევითი არ იყო. ქართული თეატრი ავლენდა ქართველი ხალხის საუკეთესო თვისებებს, თეატრი იყო მებრძოლი, შემართული, როგორც ბრძოლის ველზე გასული ჯარისკაცი. ეს დიდი სულიერი გაჟეცობა საუკუნეების სიღრმეებიდან მოდის. საუკუნეებია მანძილზე იწრთობოდა, კრისტალდებოდა ის ფორმები, რომელსაც ყოველი თაობა იღებდა და ითვისებდა, როგორც ძვირფას ტრადიციას. ქართული თეატრი მხარში ედგა მთელი საბჭოთა თეატრის ბრძოლასა და შრომას. დიდების ბრწყინვალე ფურცელი ჩასწერეს სამამულო ომის მატჩანეში რუსულმა, უკრაინულმა, ბელორუსული და სხვა ერების თეატრებმა.

ლენინგრადის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრის მსახიობი ანდრეი სოფრონოვი წერილში „ბედნიერების 90 წუთი“ ამალეღვებელ ამბავს მოგვითხრობს: „1942 წლის 9 აგვისტო... ლენინგრადის ფილარმონიას არასოდეს უნახავს ამდენი ხალხი. ბევრი ძლივს მოლასლასდა ფილარმონიამდე, ოღონდ მიეყრდნოს ძველებური სავარძლების საზურგეებს. მაყურებელთა უმეტესობას მხედრული და მეზღვაურული ფორმა აცვია, დარბაზში არიან ქალაქის პარტიული კომიტეტის ხელმძღვანელები, ფრონტის სამხედრო საბჭოსა და საპაერო თავდაცვის შტაბის წევრები. სცენაზე ოც კაცს ჯარისკაცის გამოხუნებული ფორმა აცვია, სამოცამდე ადამიანი კი საკმაოდ კრეაოდ არის ჩაცმული. დირიჟორის პულტთან დგას მაღალი, გამხდარი, ფრაკიანი და მანქენტიანი კაცი. ეს კარლ ილიას ძე ელიასბერგია. მისი ფრაკი და მანქეტი ახლა იმდენად საღღესასწაულოდ ჩანს, რომ ბევრს ცრემლი მოადგა თვალებზე.

ქლერს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიის პირველი აკორდები. სიმფონიის შესრულებას კანონადა ახლდა თან. მაშინ გვეგონა, რომ ფაშისტები ისროდნენ. მაგრამ გვიან გავიგეთ, სროლა თურმე ჩვენი მხრიდან იყო. ლენინგრადის ფრონტის სარდლის ლ. ა. გოვოროვის ბრძანებით, ფრონტის ყოველმა ბატარეამ ცეცხლი დაუშინა ფაშისტთა კომუნიკაციებს. ერთდროულად დასცხეს მეგრძოლებმაც და მუსიკოსებმაც. ეს იყო ჭეშმარიტი ზეიმის დღე, ტრაგიკული და ბრწყინვალე ქმნილებისა, რომელიც კაცობრიობის ისტორიაში თვით ცხოვრებამ ჩაწერა“¹.

და განა შეიძლება აულეღვებლად წაკითხვა ან მოსმენა იმისა. რაც მაშინ ბრძოლის ველზე ხდებოდა? მეგრძოლები და მუსიკოსები ერთად იცავდნენ ლენინგრადს, ერთად ურტყამდნენ მტერს.

უნგრეთის რევოლუციის დროს აჯანყებულთა მეთაური წერდა კონვენტს: ან ჯარისკაცები მომაშველეთ ან მარსელიოზას ნოტებით.

ასე დიდ როლს ასრულებს მუსიკა და მხატვრული სიტყვა ომში. ამის შეგნებით მიდიოდნენ მსახიობთა ბრიგადები ჯარის ნაწილებთან, ფრონტის წინა ხაზზე, ჰოსპიტლებში.

¹ „თეატრალური მოამბე“, 1970 წ., № 3, გვ. 26.

საბჭოთა კავშირის გმირი, ავიაციის გენერალ-პოლკოვნიკი ი. გრომოვი წერდა: „მსახიობები ფრონტზე ყოველთვის და ყველგან სასურველნი იყვნენ... მე მახსოვს, — განაგრძობს იგი, — ჯეროდრომზე როგორ უცებ იქმნებოდა მ:ყურებელთა დარბაზი. თვითმფრინავები თავისებური, მკაცრი დეკორაცია იყო. ყოველ წუთს მოსალოდნელი იყო ბრძანება, რათა ჰაერში აპრილიყვნენ თვითმფრინავები. ზოგი ვერც რჩებოდა კონცერტის დამთავრებამდე. მაგრამ მე ვიცოდი, რომ ხელოვნება, რომელიც იქმნებოდა უძილო ღამეების, განგაშისა და საომარი პირობების გვერდით, ჯარისკაცებს განაცდევინებდა გშვენიერებას, უნერგავდა რეალურ იდეალს, რომლისთვისაც იბრძოდა ხალხი. არმია, აძლიერებდა ზიზღს მტრისადმი“.

მსახიობები გრძნობდნენ, რომ ხალხს არასოდეს ისე არ ესაქიროებოდა ხელოვნება, როგორც ახლა.

ომის წლებში ქართველი მსახიობების მთავარი საზრუნავი იყო, ერთი მხრივ, საშეფო კონცერტების გამართვა და, მეორეს მხრივ, სცენაზე იმგვარი სპექტაკლების წარმოდგენა, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ ხალხის დარაზმვას. მებრძოლეების წინაშე ხშირად გამოდიოდნენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა ღამბაშიძე, ვასო გომიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, გიორგი საღარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე, გიორგი დავითაშვილი, თამარ ჭავჭავაძე, ცეცილია წუწუნავა, შალვა ჯაფარიძე, პიერ კობახიძე და სხვები.

ჩვენმა მსახიობებმა სამამულო. ომის წლებში 1500-ზე მეტი საშეფო კონცერტი გამართეს. ეს იყო დიდი მორალური მხარდაჭერა!

წარმოდგენები და კონცერტები მეტწილად იმართებოდა ღია ცის ქვეშ, უშუალოდ ბრძოლის წინა ხაზზე. მსახიობი შალვა ჯაფარიძე ასე იგონებს იმ წარმოდგენებს: „ვიყავი წითელი არმიის ერთ ნაწილში კონცერტის გასამართავად, ყველაფერს რაღაც არაჩვეულებრივი ელფერი დაჰკრავდა... ელვის სისწრაფით მიადგეს ორი სატვირთო მანქანა და სცენა ცის ქვეშ უკვე მზად იყო“.

მსახიობები გრძნობდნენ, რომ მათი ხელოვნება მიზანს აღწევდა. მებრძოლეებს უხაროდათ, როცა მათ შორის ხედავდნენ მსახიობებს. თ. ჭავჭავაძე იგონებს იმ დღებს და წერს: „უკვე ფრონ-

ტის საბრძოლო ხაზზე გასასვლელად გამზადებულ ნაწილში ვართ, მაიორი ანდრეევი კონცერტის დაწყების ნიშანს იძლევა. მანქანა მანქანას მიეჯუყენეთ და თვლებიან ესტრადაზე შეედევით. შორიდან ზარბაზნების გრიალი ისმის, მამაცი არტილერიისტები გზას უკაფავენ ჩვენს სატანკო და ქვეითი ჯარის ნაწილებს. რამდენიმე ათასი ჯარისკაცი და ოფიცერი ელის ჩვენს გამოსვლას. და აი, ზარბაზნების გრიალს უერთდება ჩვენი სიმღერის ხმა, საბჭოთა პოეტების ლექსების ძალა... მეომრებს ჩვენი სიმღერა მოაგონებს სახლ-კარს, თავის სოფელს, რომლის დასაცავად სამშობლომ იარაღი მისცა ხელში... ამ შეგნებამ რაღაც საოცარი ძალა მოგვცა, ფრთები შეგვასხა. ერთმანეთს ველარ ვცნობდით, ისე თავდავიწყებით და გატაცებით გამოვდიოდით. პირადად მე იშვიათად მიგრძენია ჩემი გამოსვლით ასეთი კმაყოფილება, ასეთი სიხარული საკუთარი ხმის მონახვისა, ნამდვილი არტისტული ძალის განცდისა“¹.

დაჭრილ მეომართა მხატვრული მომსახურების მიზნით ჩამოყალიბდა სიმეზიანი კვარტეტი. კვარტეტი პალატებში უკრავდა მუსიკას. ერთ-ერთი კონცერტის მონაწილე იგონებდა: „სახეზე ღიმილს რომ შევამჩნევდით მძიმედ დაჭრილებს, ვფიქრობდით, ერთი წუთით ზომ მაინც დავავიწყეთ ტკივილი...“ მუსიკა უმსუბუქებდა დაჭრილებს აფორიაქებულ სულს.

განსაკუთრებით დიდი მუშაობა ჩაატარეს რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებმა. თეატრების მუზეუმებში დაცულია იმ დღეთა მოსაგონარი მასალები. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში ვხვდებით ასეთ ჩანაწერებს: „1942 წლის აპრილში თეატრის მხატვრულმა ბრიგადამ ოთხის ნაცვლად გამართა 9 კონცერტი № 14—22 ჰოსპიტალში. კონცერტი ჩატარდა პალატაში მძიმედ დაჭრილთათვის“. ერთ-ერთ დოკუმენტში წერია: „ჩვენ ჯარისკაცები და ოფიცრები, რომლებიც სამკურნალოდ ვიმყოფებით № 1418 ჰოსპიტალში, სულითა და გულით ვუხდით მადლობას მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს“. „კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა“. — წერენ სხვა ჰოსპიტლიდან დაჭრილი მეზობლები. „ოფიცრები აღფრთოვანებით შეხვდნენ მსახიობებს, განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა ც. წუწუნაეას.

¹ გ. ბუხნიკაშვილი, „თამარ კავკავაძე“, თბ., 1961, გვ. 18.

ს. ჟორჯოლიანის, აკ. კვანტალიანისა და ა. გომელაურის გამო-
სვლამ“.

საშეფო ბრიგადის აქტიური მონაწილე ბაბო გამრეკელი იგო-
ნებს: „მუშაობა გვიხდებოდა ათასგვარ პირობებში. სცენა, რა
თქმა უნდა, არ გვექონდა. ვთამაშობდით ოთახებში, ვიწრო კორი-
დორებში, ეზოებში, კიბეებზეც კი... ჭანსალი სიცილი, რაც მო-
ჰყვებოდა ხოლმე ჩვენს გამოსვლას, აღგვაფრთოვანებდა და დიდ
კმაყოფილებას გვაგრძნობინებდა“. ზოგიერთმა მსახიობმა 100-ზე
მეტი საშეფო კონცერტი გამართა ომის წლებში.

ქართული სიტყვა და მუსიკა ისმოდა ბრძოლის ველზე, სან-
გრებში. ამ რამდენიმე წლის წინ „სოვეტსკაია კულტურამ“ ერთ-
ერთი ამაღელვებელი ეპიზოდი გამოაქვეყნა: „1941 წელს ოდესის
განთავისუფლებისათვის ბრძოლის მძიმე დღეები იყო. ერთ დღეს
უცებ სანგარში გაისმა ნაცნობი მელოდია. სიტყვები ახალი იყო,
იგი შეექმნა არტისტული ბრიგადის ხელმძღვანელს უფროს პო-
ლიტხელს ირაკლი ხატელიშვილს. ისინი გამოდიოდნენ გემებზე,
სანგრებში, ჰოსპიტლებში, აღვივებდნენ პატრიოტულ გრძნობებს.
ერთ-ერთი ბრძოლის დროს დაიღუპა ირაკლი ხატელიშვილი“.

კიდევ მრავალი სხვა ფაქტი ადასტურებს, რომ ქართული თე-
ატრის მსახიობები გმირულად იბრძოდნენ ფრონტზეცა და ზურგ-
შიც.

ომი დიდი გამოცდა იყო. მან გვიჩვენა ჩვენი ხელოვნების
მიზნის სიცხადე, შემოქმედებითი სიმწიფე და მაღალი მოქალა-
ქეობრივი შეგნება. ხელოვნებამ დიდი პატრიოტული მისია შეას-
რულა იმ მრისხანე წლებში და არ შეიძლება განსაკუთრებული
პატივისცემით არ ვიხსენებდეთ მის ღვაწლსა და ამაგს.

1942 წელს გაზეთი „პრავედა“ მოწინავე წერილში „ხელოვნე-
ბა წითელი არმიის სამსახურშია“ წერდა: „დაე, ჩვენმა დრამა-
ტურგებმაც გააკეთონ ყველაფერი, რისი გაკეთებაც შეუძლიათ
და მოვალენიც არიან გააკეთონ იმისათვის, რომ ჩვენი თეატრებს
სცენიდან მსახიობებს შეეძლოთ სიმღერით და მუსიკით, მგზნება-
რე პატრიოტული სახეებით კიდევ უფრო აღაფრთოვანონ ხალხი
ფაშიზმის საბოლოო განადგურებისათვის საბრძოლველად“.

პარტია უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა დრამატურგიას. გა-
ზეთმა „პრავედამ“ ა. კორნეიჩუკის პიესა „ფრონტი“ დაბეჭდა. იმ
დროისათვის ეს უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. „პრავე-

დაში“ გამოქვეყნებულ პიესას დიდი გამოხმაურება ჰქონდა. ამ რამდენიმე წლის წინ კიევში, დ. ალექსიძის ბინაში. კორნეიჩუკმა გაიხსენა პიესის დაბეჭდვის ისტორია და აღწნა, რომ თურმე ჯარის ნაწილებში ეწყობოდა პიესის საჯარო განხილვები. ამ ერთ პიესაზე ტონობით დასკვნა და რეცენზია დაიწერაო — ამბობდა დრამატურგი.

ბუნებრივია, რომ ჩვენი თეატრებიც განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდებოდნენ რეპერტუარის საკითხს. სცენაზე გაცოცხლდა ისტორიულ-პატრიოტული პიესები. მათ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებების გვერდით 'საპატიო ადგილი დაიკავეს.

რა დაიდგა იმხანად რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში? რუსთაველის თეატრმა პირველი პრემიერა, რომელიც ომის დაწყების შემდეგ უჩვენა, ვ. დარასელის „კიკვიძე“ იყო (5. IX-41). მას მოჰყვა ანტიფაშისტის მწერლის ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“. შემდეგ — გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“. ომის წლებში დაიდგა დ. ერისთავის „სამშობლო“, გ. მდივანის „მოსკოვის ცის ქვეშ“. ა. რეშევესკისა და მ. კაცის „ოლეკო ღუნდიჩი“, ი. სელვინსკის „გენერალი ბრუსილოვი“, ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“, ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ (ს. შანშიაშვილის ინსცენირებით). დაიდგა ორიოდ სხვა პიესაც, მაგრამ დასახელებული ნაწარმოებები ყველაზე უკეთ მიესადაგებოდნენ დიდი სამამულო ომის საერთო ატმოსფეროს. ეს სპექტაკლები, მიუხედავად დადგმისა და შესრულების ხარისხის განსხვავებულობისა, აგრეთვე პიესათა მხატვრული დონის სხვადასხვაობისა, მაინც ერთ მიზანს ემსახურებოდნენ.

ვ. დარასელის „კიკვიძე“ სამოქალაქო ომის პერიოდს ასახავს, მაგრამ მაყურებელი მას ისე აღიქვამდა, როგორც დიდი სამამულო ომის გმირულ ეპოპეას. ვასილ კიკვიძის საბრძოლო დღეები, მისი რაინდული სული თანახმიერი იყო მაყურებლის განწყობილებისა. ომის წლებში ახალი ძალით აუღერდა სუეოროვის, კუტუზოვის, ბაგრატიონის სახელები. მათი მაგალითი საბჭოთა ადამიანებს ამხნევებდა და უმაღლებდა საბრძოლო განწყობილებას.

ჩვენი ხალხების წარსულის გმირული დღეები ბუნებრივად შეერწყა ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ეპოპეას.

ჩვენი თეატრების რეპერტუარში გამორჩეული ადგილი დაიკავა ხალხის გმირობის ამსახველმა ნაწარმოებებმა. წარსულის სურათების რომანტიკული განცდის, გმირობისა და ვაჟკაცობის იდეალის დამკვიდრებაც ქართულ სცენაზე გამოიხატა სპექტაკლებში: „კიკვიძე“, „ოლეკო დუნდიჩი“, „კრწანისის გმირები“, „ქართვის დედა“ და სხვები.

ლეგენდარული გმირის კიკვიძის სახე რომანტიკული გზნებით, შინაგანი ექსპრესიით, ახალი სამყაროს შენებისათვის ბრძოლის პათოსით გამოხატა ა. ვასაძემ. ფიცხელი ტემპერამენტის, მოუსვენარი, სიცოცხლეზე შეყვარებული ჯაბუკის მხატვრული სახე მან დიდი განზოგადებით გამოკვეთა. როცა „კიკვიძე“ ნახა ნემიროვიჩ-დანჩენკომ, დიდად შეაქო წარმოდგენა. ვასაძეს კიკვიძის როლის შესრულებისათვის სახელმწიფო პრემია მიანიჭეს.

ომის წლებმა, როცა სულ სხვა მასშტაბები და მნიშვნელობა შეიძინა ბრძოლამ, მოითხოვა საბჭოთა ადამიანის სულიერი და ფიზიკური შესაძლებლობების უდიდესი დამაბევა. სამშობლოს დაცვის, ფაშიზმის განადგურების იდეამ მოიცვა ყველა და ყველაფერი. ხალხს სწამდა თავისი სამართლიანი ბრძოლისა და ამ რწმენით იბრძოდა ფრონტზედაც და ზურგშიაც. სწორედ აქ იღებს სათავეს რომანტიკაც. ხალხის რწმენის, სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარულის, გმირობისა და ვაჟკაცობის გამოხატვის იმ ფორმებსა და საშუალებებს, რომლებიც სცენაზე ყველაზე უკეთ ამჟღავნებული, გმირულ-რომანტიკული სტილი მიესადაგებოდა. რუსთაველის თეატრმა კარგად იცოდა ეს და მის რეპერტუარშიც უხვად იქნა წარმოდგენილი პიესები, რომლებიც ამის საშუალებას იძლეოდნენ.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლმა ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირებმა“ ფართო გამოძახილი ჰპოვა მაყურებელში. ამიერკავკასიის ფრონტის გაზეთი „მებრძოლი“ წერდა: „გამარჯვებულ ქართველო მებრძოლო, რომ დაბრუნდები შენს ჭალაქში. რუსთაველის თეატრში მიდი და ნახე შენ წინაპართა ბრძოლისა და გამარჯვების შესანიშნავი წარმოდგენა“. ასე შეერწყა წარსული და თანამედროვეობა ურთიერთს. მას აერთიანებდა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის იდეა. გა-

ზეთ „კომუნისტში“ ბ. ჟღენტი წერდა: „ფაშისტური ბარბაროსების წინააღმდეგ ძლევამოსილი ბრძოლის მგზნებარე დღეებში ჩვენი ხალხი მღელვარე სიყვარულით იგონებს და დიდების უქცნობი შარავანდედით მოსავს თავის გმირ წინაპრებს, ჩვენი სახელოვანი საბრძოლო ტრადიციების შემქმნელებს. ჩვენი სამშობლოს დიდებისა და უკვდავების, მისი ღირსებისა და თავისუფლების განმამტკიცებელი“. ასე ესმოდა სპექტაკლის აზრი არა მარტო კრიტიკოსებს, არამედ ფართო აუდიტორიასაც. ამიტომ ეძალებოდა თეატრს მაყურებელი.

მაგრამ ხალხის ბრძოლას უსამართლობის, მონობისა და ძაღლობის წინააღმდეგ მარტო თემატურად აქტუალური პიესები როლი გამოხატავდნენ. საჭირო იყო რეპერტუარის გამრავალფეროვნება. მაყურებელს სცენაზე უნდა ენახა არა მარტო გმირული ბრძოლის ეპიზოდები, არამედ ჯანსაღი და ხალისიანი კომედიებიც. ასეც მოხდა, მაგრამ მთავარი მაინც პატრიოტული თემის, სამშობლოს დაცვის იდეის გამოსახვა იყო. არასოდეს არ შედუღებულა ისტორია და თანამედროვეობა ისე, როგორც ომის წლებში. თეატრი წინაპართა საგმირო საქმეების ჩვენებით, სამართლიანი საქმის გამარჯვების იდეის შთაგონებით აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. თეატრი სცენაზე უხმობდა წარსულის გმირებს და მათ მაგალითებზე ზრდიდა მაყურებელს. იგი მოაგონებდა მაყურებელს, რომ სამართლიანი ბრძოლა არ შეიძლება გამარჯვებით არ დამთავრდეს. ხშირად „ჭირსა შიგან გამაგრების“ იდეა განსაზღვრავდა ამგვარი პიესების იდეურ პათოსს.

ომის წლებში ახალი ძალით გახმაურდა ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“. რუსთაველის თეატრში დიდხანს მაყურებლის ტეფა არ იყო, როცა ეს შესანიშნავი ნაწარმოები იდგმებოდა. ს. შანშიაშვილმა მარჯვედ გადააქეთა მოთხრობა და ჩვენც ვიხილეთ დრამატურგიულად საყურადღებო ნაწარმოები.

პირადულისა და საზოგადოებრივის, სამშობლოს წინაშე მოვალეობისა და ინტიმური გაცნობის შეპირისპირებაში გამოჩნდა თეატრის მხატვრული პოზიცია, მაყურებელი მღელვარებით უყურებდა დრამატურგიული კონფლიქტის ტრაგიკულ განვითარებას. მისთვის ყველაზე წმინდა და ძლიერი გრძნობა სამშობლოს სიყვარული იყო და ამიტომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხევისბერის მოქმედებას. მართალია, ეს იყო მძაფრი ტრაგედია

შემაძრწუნებელი ფინალით, მაგრამ თავისი არსით გულწრფელად ეშასტურებოდა იმ იდეალს, რომელსაც სამშობლოსათვის თავდადება ჰქვია.

ისტორიულ-პარტიული თემის ციკლს თავისებურად ავსებდა დ. ერისთავის „სამშობლო“. მან ხომ მთელი ეპოქა შექმნა ქართული თეატრის ისტორიაში! მისი წარმატების შესახებ პირდაპირ ლეგენდები დადიოდა! ყოველი თაობა მასში პოულობდა თავის სათქმელს და რუსთაველის თეატრმაც იგარძნო მისი დაღმის საქირობა. იგი დაიდგა 1942 წლის მიწურულს. მაყურებელთა დასწრება მართლაც დიდი იყო.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ა. რეჟისორისა და მ. კაცის „ოლეკო ღუნდიჩი“. ოლეკო ღუნდიჩის როლს აკაკი ხორავა ასრულებდა. მის ძლიერ მონუმენტურ სახეში გამოიხატა ხალხთა მეგობრობის, რევოლუციური ბრძოლის წმიდათაწმიდა იდეა. ომის წლებში ახალი შინაარსი შეიძინა ხორავას გმირის სიტყვებმა, როცა იგი იუქანებს მიმართავდა: „იუქანებო, რუსის ჯარისკაცებთან ერთად სამი წელი ვიბრძოდით მხარდამხარ გერმანელების წინააღმდეგ და ჩვენ ეხლა ისინი უნდა ეხოცოთ? რისთვის? ვინ მიპასუხებს? იუქანებო! გსურთ წაგიყვანონ იმათ წინააღმდეგ, ვინც ჩვენ ბრუსილოვის გარღვევის დროს ტყვეობიდან გაგვათავისუფლა, სლავები — სლავების წინააღმდეგ! ვისაც სურს თავისი ძმების — სლავების სისხლის დაღვრა, ორი ნაბიჯით წინ გამოვიდეს“.

ამ სიტყვებში ისახებოდა ხორავას გმირის რწმენა და მოწოდება იმისკენ, რომ სლავთა ქვეყნები გაერთიანებულიყვნენ საერთო მტრის წინააღმდეგ, ამჟერად კი იგი აღიქმებოდა, როგორც ფაშიზმის წინააღმდეგ ერთობლივი ბრძოლისათვის მოწოდება.

რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დაიდგა უშუალოდ თანამედროვეობის ამსახველი რამდენიმე პიესა, მათ შორის გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“, „მოსკოვის ბჭესთან“, ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“. სამივე პიესა სამამულო ომს მიეძღვნა. გ. მდივანი ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა ომის დაწყებას. მის პიესებში იყო ნათელი აზრი და მიზანი, კეთილშობილური სურვილი — ეჩვენებინა საბჭოთა ადამიანების გმირობა, მაყურებელში გაემძაფრებია მტრისადმი სიძულვილი. გარკვეული მხატვრული კომპრომისი, რომელსაც თეატრი უშუალოდ ამ პიესა-

თა დადგმით, ერთგვარად გამართლებული იყო იმ ღირსებებით, რაც უკვე აღვნიშნეთ.

პიესა აქტუალურად ჟღერდა და მაყურებლის ინტერესსაც იწვევდა. გაზეთი „კომუნისტი“ ამ წარმოდგენის შესახებ წერდა: „სპექტაკლი სადად და დამაჯერებლად გვიხატავს სამამულო ომის დღეებს, საბჭოთა ადამიანების უმაგალითო გმირობას გერმანელი ფაშისტი ვანდალების წინააღმდეგ შეუპოვარ ბრძოლაში. კარგად მოფიქრებული ფაბულა დრამატიულადაც მიმზიდველი გამოვიდა. მთელი სპექტაკლი სუნთქავს ვერაგ მტერზე გამარჯვების ღრმარწმენით, თითოეული სურათი დარბაზში გაისმის ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოწოდების ზარად და იგი მაყურებლის სულის სიღრმეში იჭრება“.

და ეს ყველაფერი ცოტას როდი ნიშნავდა!

ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ს. კლდიაშვილის დრამამ „ირმის ხევი“. სპექტაკლი თეატრალური საზოგადოებრიობისა და ფართო მაყურებლის ყურადღების ცენტრში მოექცა. წარმოდგენა სავსებით შეესაბამებოდა იმ იდეალს, იმ მიზნებს, რისთვისაც ცოცხლობდა და იბრძოდა თეატრი ომის წლებში. თეატრმა ამ სპექტაკლითაც გვიჩვენა მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება და საბრძოლო სულისკვეთება. „ირმის ხევში“ მაყურებელს ხიბლავდა მწერლის მართალი სიტყვა, მაღალი ზნეობრივი პრინციპი, იდეურობა, მთელი რიგი სახეებისა და სცენების ოსტატურად წარმოსახვა.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა 1942 წლის მიწურულს დადგა გ. მდიენის „პარტიზანები“. წარმოდგენის რეჟისორი იყო ვასილ ყუშიტაშვილი. რეჟისორმა სცადა ღრმად და სიმართლით გამოეხატა გმირთა ცხოვრება, დამაჯერებლად გადმოსცა მთელი ის სამყარო, რითაც სუნთქავდა ყოველი გმირი, ყოველი სცენა. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე და სხვა გამოჩენილი მსახიობები. ეს გარემოება მეტ ავტორიტეტს უქმნიდა სპექტაკლს, განსაზღვრავდა მის აქტიორულ დონეს.

კ. მარჯანიშვილის თეატრმა სამამულო ომის ინტერესებს დაუკავშირა მთელი თავისი საქმიანობა. ბუნებრივია, რომ ცხოვრების მოთხოვნილების კვალობაზე გარდაიქმნა რეპერტუარიც. ომის დაწყების პირველ ხანებში ჯერ კიდევ არ იყო უშუალოდ

სამამულო ომზე დაწერილი პიესები, მაგრამ მალე თეატრმა მოაწყო ერთმოქმედებიანი პიესების საღამო. სპექტაკლი იწყებოდა პიესით „სასტუმროში“. პიესაში მოცემული იყო საბჭოთა ქალის გმირობა, მისი პოლიტიკური სიფხიზლე და გონიერება ფაშიზმთან ბრძოლაში. საღამოს პროგრამიდან გამოირჩეოდა ილია ჭავჭავაძის „ქართვის დედა“, თამარ ჭავჭავაძისა და პიერ კობახიძის მონაწილეობა დიდ აღტაცებას იწვევდა.

1942 წლის დღეებში მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა ბორის გამრეკელის პიესა „გრიგალი“. იგი სამამულო ომის თემას ეხებოდა.

ომისდროინდელ მაყურებელს ალბათ არასოდეს დაავიწყდება ის დიდი სულიერი მღელვარება და კმაყოფილება, რასაც მას ანიჭებდა ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“. ბევრი არ იყო მაშინ ამგვარი წარმოდგენა, ასე დიდძალი ხალხი რომ მიეზიდოს და აელეღვებინოს. სპექტაკლში გამოჩნდა ჩვენი ხალხის მებრძოლი სული, მისი გმირული შემართება და ზნეობრივი იდეალები. ისტორიულ გმირთა სახეები მაყურებელს შთააგონებდნენ გმირობასა და ვაჟკაცობას. სპექტაკლი უშუალოდ ეხმაურებოდა ხალხის გრძნობასა და განწყობილებას, ამის გამო იგი გადაიქცა მაყურებელთა ფართო ფენების საყვარელ სპექტაკლად, რომელმაც ცხოველი საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია. ქართულ საბჭოთა თეატრს და დრამატურგიას ბევრი არ შეუქმნია ისეთი ნაწარმოები, რომელსაც ამგვარი ძალით მიეზიდოს მაყურებელი. მაყურებელმა სპექტაკლში დაინახა მტერთან შერკინებული ქართველი კაცის უძლეველი სული და გამარჯვების რწმენა. ისტორია შეიჭრა თანამედროვე მაყურებლის ცხოვრებაში და თავისი გამამხნეველი სიტყვა უთხრა ფაშიზმის წინააღმდეგ ამხედრებულ ხალხს.

ომის წლებში ისტორიულ თემაზე დადგმულ პიესებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს მ. ჯაფარიძის „უამთაბერის ასულს“. რეალისტურად დაწერილ ამ პიესაში არის ფსიქოლოგიურად გააზრებული მართალი სახეები, კონკრეტული ისტორიული გმირები, რომლებიც სავსებით მოკლებულნი არიან ზუტაფორიულობას და შტამპს, ასე მკვეთრად რომ შეინიშნება ხოლმე ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესებში.

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს კვალში ჩაუდგნენ საქართველოს სხვა თეატრალური კოლექტივებიც. ყოველი თეატ-

რი თავის უწმინდეს მოგალებად მიიჩნევდა პირნათლად მოეხდა ვალი ქვეყნისა და ხალხის წინაშე. თეატრების აფიშაზე ხშირად იყო ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, გ. მდივნის „პარზიტანები“, „მოსკოვის ბჭესთან“ და სხვა თანამედროვე მწერლების ნაწარმოებები. მათ გვერდით იყო „ხევისბერი გოჩა“, „სამშობლო“, „პატარა კახი“.

რთულ, მაგრამ უაღრესად საჭირო და სასარგებლო შრომას ეწეოდნენ ქუთაისისა და ბათუმის, სოხუმისა და ცხინვალის, გორის, ჭიათურის, ზუგდიდისა და საერთოდ ყველა ქალაქისა თუ რაიონის თეატრები.

საბჭოთა თეატრმა გაამართლა პარტიისა და ხალხის იმედები.

ქართული თეატრი მხარში ედგა საბჭოთა ხალხს დიდსა და სამართლიან ბრძოლაში, ჩვენი მსახიობები ყველგან იყვნენ ბრძოლის ხაზზე და თეატრში, ჰოსპიტლებში, საკოლმეურნეო მინდვრებსა და ჯარის ნაწილებთან — ერთი სიტყვით, ყველგან, სადაც სამშობლო მოითხოვდა. ქართველი მაყურებელი გრძნობდა, რომ ომის წლებში დრამატურგია ჯერ კიდევ სავსებით ვერ მოიცავდა მის თვალწინ მომხდარ გრანდიოზულ მოვლენებს. ხშირად მას აკლდა სიღრმე. ფსიქოლოგიურ ნიუანსებში წვდომა, ემპირიულობა და სქემატიზმი საკმაოდ ხელზავიანად იყო ჩვენს დრამატურგიაში, მაგრამ იგი ერთ წერტილზე არ გაჩერებულა, ომის თემა სულ უფრო და უფრო მეტ ინტერესს იწვევდა ქართველ მწერლებში. მოვიდა ომის თაობა და სრულიად ახლებურად აისახა ჯარისკაცის ცხოვრება, თითქოს ახალი თვალით დაინახეს მათ ის, რაც ფრონტსა და ზურგში ხდებოდა.

დამთავრდა ომი. მტერზე გამარჯვება იზეიმა ყველამ, კიდით-კიდემდე გაისმა გამარჯვების ხმა. ბავშვებმაც თავისებურად გამოხატეს ეს სიხარული. მასსოვს, ჩემი სოფლის ბავშვებმა დიდი ჩუჩილა გააკეთეს პიტლერის თავით, ხეზე ჩამოჰკიდეს, ფიჩხები მოაგროვეს და ცეცხლი წაუკიდეს. ერთმა ფრანგმა ბავშვმა კი თურნე პატარა სახლი დახატა. იქვე გვერდით მიუხატა მაღალი ფაშისტი, — წვიმა რომ მოვა, სახლში ვერ შეეტევო.

ყველა თავისებურად გამოხატავდა მტრისადმი სიძულვილს. თუმცა ბავშვებს მუდამ სიყვარულს ასწავლიან, მაგრამ სიძულვილის გაკვეთილებსაც იღებენ ცხოვრებიდან.

ბევრი დრო გავიდა ომის დამთავრების შემდეგ, მაგრამ ახლაც

არ წყვეტენ ბავშვები „ომობანას“ თამაშს, ისინი ამ თამაშით სწავლობენ სიძულვილსა და სიყვარულს. მაგალითებს იღებენ კინოფილმებიდან, სპექტაკლებიდან, გადაცემებიდან. ტელეეკრანი მათი ინფორმაციის მთავარი არსენალი.

გავა წლები და ომისშემდგომი თაობები სულ სხვა თვალთა დინახავენ და გამოხატავენ გარდასულ ომებს. ვიდრე ისინი, რომლებმაც უშუალოდ განიცადეს ომის სინამდვილე.

ფიქრი ომის წლების ადამიანის ბედზე, მის ურთულეს და ფარულ ნიუანსებში წვდომა, ამოხსნა იმისა, რაც მანამდე უცნობი იყო, რასაც ვერ სწვდებოდა მწერლის თვალსაწიერი და. რისთვისაც არავის ეცალა მაშინ, დღეს უმთავრესი გახდა. პიესები, რომელიც ომის დროს დაიწერა სულ სხვა პრინციპზეა აგებული, ვიდრე იგივე თემა ომისშემდგომი წლების დრამატურგიაში. თვალი გადავავლოთ ომის წლების დრამატურგიას, რა შემოკვრია დღეს? თითქმის არაფერი. უმართებულო იქნებოდა, ამის მიზეზი მწერალთა მხატვრულ უმწეობაში გვეძია მხოლოდ...

ამ პრინციპით იწერება კომედიები და ვოდევილები, დრამები, ტრაგიკომიკური პიესები. არის მიღწევებიც და შეცდომებიც, მაგრამ სათქმელი მაინც ჯერ წინ არის. თუმცა რაც დაიწერა ცოტა როდია ისეთი, რომელიც მოითხოვს სერიოზულ დაფიქრებას. ანალიზს. უფროსი მწერლებიდან ომის შემდეგ ჩვენი თეატრების სცენაზე გამოჩნდა ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“, ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“, მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერა“, გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“ და კიდევ რამდენიმე პიესა!

მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერას“ საფუძვლად დაედო მწერლის ამავე სახელწოდების მოთხრობა. პიესის არქიტექტონიკა, მისი დრამატურგიული წყობა იმდენად ოსტატურად იყო აგებული, რომ იგი შეიგრძნობოდა, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოები. თუმცა მოთხრობის ხასიათები და სიუჟეტური განფენილობა გამეორდა პიესაში, მაგრამ იგი დრამატურგიულ ფორმაში მოექცა. აღწერა შეცვალა უშუალო მოქმედება, სცენაზე გაცოცხლდნენ სახეები. პიესაში მორალურ-ეთიკური პრობლემა, რომელიც თანამედროვეობისა და წარსულის შერწყმით. მათი აკვარგიანობის, მათი დაახლოებისა და დაშორების რთულ პროცესში იშლებოდა, ნათლად გამოხატავდა საზოგადოებრივ

ცხოვრებაში მომწიფებული ზნეობრივი პრინციპების აქტუალობას. ჭარისკაცის ქვრივის სახე ამ შემთხვევაში სიმბოლო პატიოსნებისა, თავშეწირვისა, ხელშეუხებელი უმწიკვლოებისა, პიესაში იძენს ახალ გააზრებას. იგი რჩება თავისთავადი, ერთგული შინ-მოუსვლელთა ხსოვნისა, მაგრამ მის სულში შეიჭრება ადამიანურ ურთიერთობათა სხვა ფორმები, ახალი სასიცოცხლო იმპულსები და ქვრივის სახეც რთულ წინააღმდეგობათა ქსელში იხლართება. საზოგადოება ვერ ეგუება დაღუპულ ჭარისკაცის ხსოვნის ოდნავ შებღალავსაც კი, მაგრამ ბუნება ცოცხალი ადამიანისა თავისას მოითხოვს. ცხოვრების მკაცრი სინამდვილე უპირისპირდება გარდასულ დღეთა მოგონებებს. ერთმანეთში ირევა წარსული და აწმყო, სევდა და სიხარული. მორალურ-ეთიკური ნორმები ადამიანთა ახალ ურთიერთობებში კრისტალდებიან.

მ. გრეველიშვილის პიესამ დიდი კამათი გამოიწვია მაშინ. ომის კრილობა მოუშუშებელი იყო. ამიტომ საზოგადოების რეაქციაც მისი გმირის ირგვლივ დატრიალებული მოვლენების მიმართ უფრო ემოციური გახლდათ. ადამიანური ბუნებისათვის სრულიად გასაგები სულიერი ძვრები ქართული ტრადიციისა და ეთიკის შებღალვად მიიჩნიეს. ამ რთულ კონფლიქტში მოექცა ნატოს სახე.

მაგრამ გადის დრო და ქვრივი ქალის ბედი სულ სხვა გადაწყვეტას პოულობს ჩვენს დრამატურგიაში. იწერება ო. იოსელიანის პიესა „ადამიანი იბადება ერთხელ“. უკვე სათაურშივე ნაგრძნობია ერთხელ დაბადებულისადმი, ადამიანის სიცოცხლისადმი გამახვილებული ყურადღება.

ახალგაზრდა ქალს ფრონტზე დაედუპა ქმარი. მოხუცები (მამათილი და დედამთილი) გრძნობენ, რომ ამაოდ ელოდებიან შვილს. დიდი ხანია დამთავრდა ომი, ყველაფერი გაირკვა. ახლა მათ წინაშე დგება ურთულესი პრობლემა: რა უშველონ რძალს, როგორ გადაწყვიტონ მისი ბედი. ტრადიციის მიხედვით თითქოს ეს საკითხი არც უნდა წამოჭრილიყო. ადამიანს ერთი ბედი აქვს და მას უნდა დაემორჩილოს, მაგრამ ადამიანი ხომ ერთხელ იბადება? რატომ უნდა შეეწიროს უმიზნოდ ცხოვრებას? რატომ უნდა დაჰყენეს უდროოდ, გადაშენდეს უძეოდ? ვისთვის და რისთვის არის საჭირო ბუნებრივ ადამიანურ მოთხოვნილებათა ხელოვნური მოთოკვა? სხვა კითხვაც იბადება.

და აი, მინაგო გადაწყვეტის, რომ თავად გაათხოვოს რძალი. რაც მეტ სიმძაფრესა და დრამატიზმს ძენს პიესას. მინაგოს ეს გადაწყვეტილება იკითხება როგორც იძულებითი აქტი, რომელიც ომისა და უსამართლობის შედეგად წარმოიშვა. თუ არა ომი, არც ეს პრობლემა დადგებოდა მის წინაშე, არ ექნებოდა ოჯახის გადაშენებისა და განადგურების შიში. ომის შედეგად ტრაგედია დატრიალდა, შვილი დაიღუპა, მამა-პაპის კერა უნდა ჩაქრეს, უცნოდ უნდა გადაშენდეს მინაგოს სახელი. ამ რთულ სიტუაციიდან მინაგო პოულობს გონივრულ გამოსავალს. თავად შეარჩევს სასიძოს, რძალს გაათხოვებს. კერას არ ჩააქრობს. კვლავ ახმაურდება სახლ-კარი, ეზოში გაჩნდებიან ბავშვები...

სიცოცხლის გაგრძელების ვნება დაუფულა მინაგოს მთელს არსებას და იგი იმარჯვებს კიდევ. ომი უკან დაიხვეს, გამრავლდება მშვიდობისა და სიხარულის დღეები. ეს არის სიკვდილზე გამარჯვება, მაგრამ ამას იგი მიაღწევს უდიდესი ნებისყოფის ძალით, დიდი ტკივილით.

დრამატურგი უფრო რთულ პლანში ხატავს ზ. კვერენჩილაძის თათიას სახეს. მის ცნობიერებაში ცოცხლობს საყვარელი ადამიანი, იგი იმდენად ძლიერად დაუფლებია მთელს მის ფსიქიკას, მის არსებას, რომ ყოველ ღამე, როგორც ცოცხლები სინამდვილეში, ისე ხვდებიან ერთმანეთს. ეს არის ბედნიერი და ამასთანავე მტანჯველი წუთები. გაორებული, დარღვეულ სულიერ წონასწორობას განთიადი აღადგენს ხოლმე, როცა მზე ამოვა და მოჩვენებები ქრებიან. ილუზია გზას უთმობს სინამდვილეს, ოცნება ქრება და ისევ იწყება გარეგნულად ჩვეულებრივი ცხოვრება, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნულად, მისი შინაგანი სამყარო მთლიანად ეკუთვნის ღამეს, როცა იგი საყვარელ ადამიანს ხვდება.

თემის ამგვარი მოტრიალება, სახეების ასეთი გადაწყვეტა ომისშემდგომ პერიოდს იმ ეტაპზე (და შემდეგაც, მაგრამ არა მანამდე!) იყო შესაძლებელი.

მ. მრეელიშვილი, ი. მოსაშვილი, მ. ჭაფარიძე, ვ. გაბესკირია, გ. შატერაშვილი და მათი თაობის სხვა დრამატურგები ომის წლებს სრულიად დავაუკაცებულნი შეხვდნენ. მოქალაქეობრივად და ფსიქოლოგიურად მომწიფებულნი, დასრულებულნი იყვნენ ისინი მაშინ. ამიტომ მათი მხატვრული დაკვირვების წერტილებიც

სხვა არის ვიდრე ო. იოსელიანისა და გ. ხუხაშვილისა. ამათგან თავისი ბიოგრაფიით განსხვავდება ა. გეწაძე და ის თაობა, რომელთაც შთაბეჭდილებები უშუალოდ ბრძოლის ველიდან მიიღეს. სინამდვილეა მათი მხატვრული იმპულსების სათავეც.

გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“ ქართულ დრამატურგიაში ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, სადაც მკვეთრად გამოჩნდა მძაფრი დრამატული კოლოზიები. ომის საშინელებათა ხილვები პოეტურ განწყობილებაში გადაწყდა და ზღვის რომანტიკის საბურველში გაეხვია. თითქოს მოხუცი მეზღვაურის (ბოცო) სულში დაეთია მთელი ომი. მან მოიქცია ზღვის უკიდევანო სივრცეებიც, შერლისა და შვილიშვილის მთელი ცხოვრებაც, ახლობლებისა და მეგობრების სახეებიც, გაჭირვებაცა და დაღმინებაც. ის ნათის გრძელი რიგიც, რომელიც ომის სურათის მეტაფორულ სახეს ქმნის, თითქოს ბოცოს სულშია მოქცეული. აქ ყველაფერი მისეულია, მისი სულის ფანჯრიდან არის დანახული, მისი ფანჯრის მინებზეა არეკლილი. ეს არის ერთი ძლიერი, კუნთმაგარი, ჭირანხული ბერიკაცის მკერდქვეშ მოქცეული სამყარო. ზღვით ცოცხლობს იგი, ზღვასთან არის დაკავშირებული მისი ბიოგრაფია, მთელი მისი ცხოვრება. იცის მისი ფასი მაშინაც, როცა ზღვა მშვიდია და კეთილი და მაშინაც, როცა იგი ღელავს და თავის სიღრმისაკენ მიაქანებს ადამიანთა სიცოცხლეს, მაგრამ ეს დაშვებაც ისევე ამაღლებულია, როგორც პიესის ფინალში „იმედის“ დაბრუნება.

გ. ხუხაშვილმა გააგრძელა „ზღვის შვილების“ ციკლი. ეს არის გაგრძელება არა დრამატურგიულ საშუალებათა, არა ვარიაციულობა, არამედ მისი მუდმივი ადამიანური ტკივილისა და საფიქრალის გამეორება იმაზე, რაც აღარ უნდა გამეორდეს. ეს არის ომი, რომელიც დიდი ხანია დამთავრდა, მაგრამ მისი შედეგები ცოცხლობს ადამიანთა გულებში. მრავალ თაობას გასწვდება იგი, მრავალჯერ გამეორდება მისი თემები, პრობლემები, მაგრამ მაინც ყოველთვის აღიქმება, როგორც ახალ შემოქმედთა ნიჭისა და ოსტატობის წყალობით. თუმცა „ზღვის შვილების“ ციკლშია მოქცეული „ცხოვრება კაცისა“ და „მოსამართლე“, მაგრამ მხატვრული გააზრებით, ხედვის წერტილებით, ადამიანთა ურთიერთობის წყობით სრულიად ახალ ჟღერადობას იძენენ. ორივე პიესა ფართო ეესტით, მაშტაბური გააზრებით არის დაწერილი. რთულ

დრამატურგიულ კონსტრუქციაში მოქცეულია ადამიანთა დროის ვრცელი და მრავალწახნაგოვანი ცხოვრება, „ზღვის შვილების“ პოეტურ განწყობილებებს ცელის უფრო რთული და მრუდე ფერები. წინააღმდეგობათა რკალიც აქ უფრო დამძიმებულია ფილოსოფიურ განსჯათა გამო. ზოგჯერ იგი წარმოგვიდგება, როგორც ავტორის დრამატული მონოლოგი.

მრავალი წელი ამშვენებდა მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარს ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“. პიესამ სრულიად განსხვავებული კუთხით დაგვანახა ჯარისკაცთა ცხოვრება. ეს იყო ჩვენს დრამატურგიაში მანამდე შეუმჩნეველი, უცნობი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. მისი საფენელი გახლდათ „ცრემლიანი სიცილი“. თითქოს წარმოუდგენელია ომის ტკივილისა და სიცილის ერთდროულად არსებობა, თითქოს პირველი უნდა გამორიცხავდეს მეორეს, მაგრამ ჯარისკაცთა საბრძოლო თავგადასავალში, მათ ბიოგრაფიაში ორგანიულად აღმოცენდა და იგი ალიქმებოდა როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ჭიდილის სიმბოლო.

ა. გეწაძემ, როგორც ყოფილმა ჯარისკაცმა, კარგად იცოდა თავის მეგობრების, თანამებრძოლების ცხოვრება. მას მორალური უფლება ჰქონდა ოცი თუ ოცდახუთი წლის შემდეგ ისე დაენახა ეს სამყარო, როგორც თანამედროვე თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებს შეეფერებოდა. უხეში სინამდვილის მიღმა დაენახა დაფარული, მანამდე შეუმჩნეველი.

ქართულ მწერლობაში ჯეროვნად არ არის შეფასებული მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“. იგი ხომ ერთ-ერთი ყველაზე კარგი პიესაა ქართულ დრამატურგიაში, რომელიც დარჩება მის ფონდში, როგორც მართალი მხატვრული სიტყვა, როგორც ფაქიზი სულის ადამიანთა გამომსახველი ნაწარმოები. სულის სიფაქიზე შერწყმული დიდ ადამიანურ გამძლეობასთან, ნებისყოფის სიმტკიცე, „ჭირსა შიგან გამაგრების“ იდეა, ურთიერთ დანდობისა და გატანის პოეზია — ყველაფერი ეს მოცემულია დიდი ადამიანური სითბოთი, ლირიზმით, დაწმენდილი, გამჟღავნებელი ნატიფი პოეტური განწყობილობით. მ. ჯაფარიძის გმირები ჯარისკაცები არ არიან. ისინი ზემო იმერეთის ერთ მწირსა და მოუსავლიან სოფელში მოქმედებენ. ისინი მწვავედ გრძნობენ ომის შედეგებს. მათ იციან, რომ ომი პირველად ზნეობას ჩასქიდებს ხელს, რათა

ადვილად წააქციოს, მაგრამ სწორედ აქ იჩინა თავი ადამიანთა უდიდესმა მორალურმა ძალამ. უყურებ მ. ჯაფარიძის გმირებს და გჯერათ რომ მტერი ვერასოდეს მისწვდება მათი სულის სიმაღლეებს! ომის მრისხანე დღეებს, პარტიზანთა ცხოვრების სირთულეს, სხვადასხვა ეროვნების ადამიანთა სულის ერთობას მიუძღვნა დ. კეცარიძემ პიესა, რომელიც უშუალო შთაბეჭდილებებით იყო შთაგონებული. ტექსელის აჯანყების გმირული ეპოპეა აისახა რ. თაბუკაშვილის „დემბურგის ზარში“. მოვლენა თავისი არსით უაღრესად დრამატულია. იგი მომავალშიაც მიიქცევეს ქართველ მწერალთა ყურადღებას.

ა. აფშილავას „მარუხის ტრაგედია“ კავკასიის გმირული დაცვის თემას ეხება. დრამატურგმა ჰეროიკული, ზეაქვეყნური პოეტური განწყობილების ატმოსფეროში მოაქცია თავისი გმირები და სცადა ადეკვატურ დრამატურგიულ ფორმაში გადმოეცა მათი ცხოვრება.

რ. ებრაღიძის „ზოია რუხაძე“ და რ. მამულაშვილის „თორტიზელი ქალიშვილი“, სახელოვანი გმირი ქალების ბრძოლას მიეძღვნა. მწერლებმა თავიანთი კეთილშობილური ვალი მოიხადეს გულთბილად, სიყვარულით დახატეს ამაღელვებელი ისტორია რუხაძისა და თორტიზელისა.

განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“, „მე ვხედავ მზეს“. ბევრი დაიწერა და კიდევ უფრო მეტი ითქვა ამ ნაწარმოებებზე. თითქმის უთქმელიც არაფერი დარჩა, მაგრამ შეუძლებელია ვილაპარაკოთ ომზე, რომელიც ომის შემდგომ დრამატურგიაში გამოიხატა და არ ვახსენოთ იგი. თუმცა ორივე ნაწარმოები პირველად მოთხრობის სახით გაიცნო მკითხველმა, მაგრამ რამდენი სიხარული, რამდენი წარმატება მოუტანა მან თეატრს. ასიათასობით მაყურებელმა იწამა, დაიჯერა და შეიყვარა ის მართალი და პოეტური, სევდითა და ღიმილით, მზითა და მთვარით განათებული სამყარო, რომელშიაც ნ. დუმბაძის გმირები ცხოვრობენ. სიცოცხლის გამახვილებული გრძნობა და თვით სიკვდილიც კი აქ ამაღლებულია, პოეტურად განწმენდილიც და მართლაც გჯერათ „ის რაც აზრს აძლევს სიცოცხლეს — აზრს აძლევს სიკვდილსაც“.

ქართულ თეატრში რამდენიმე ინსცენირება დაიდგა საუკეთესო-

სო პროზაული ნაწარმოებებისა. მაგ. რ. ჯაფარიძის „ჯარისკაცის ქერი“ და სხვ.

გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეთქვა, თითქოს დასახელებულ პიესებს ნაკლოვანებანი არ ჰქონდათ (ზოგჯერ მეტად სერიოზული!). რასაკვირველია, ქართველ დრამატურგთა პიესები ბევრს სცოდავენ დრამატურგიული ოსტატობის, ხასიათების განზოგადების, თემის სიახლის, პიესათა არქიტექტონიკის, კონფლიქტების თანადროულობის სფეროშიც, მაგრამ ის რაც შეიქმნა, შეიქმნა მწერალთა გულწრფელი სურვილით — არ დავიწყება გმირულ საქმეთა. ამათგან ჩვენს ყურადღებას შევაჩერებთ კ. მარჯანიშვილის თეატრის ცნობილ დადგმაზე ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ (რეჟ. მირცხულავა). იგივე პიესა წარმატებით დადგა სოხუმში ი. კაკულიამ, ბათუმში — თ. აბაშიძემ, ზუგდიდში — დ. კობახიძემ.

...სცენის სიღრმეში, თითქოს უსასრულოდ რომ გრძელდება, უკუნეთისაკენ ჯარისკაცებივით წამომართულან რკინის სვეტები. ირგვლივ ყველაფერი სისხლისფერშია გახვეული და ეს სვეტებიც განსაკუთრებულ აზრს იძენენ მის ფონზე. ამ რთულსა და შინაგანად უკვე დაძაბულ ატმოსფეროში იწყება პირველი ჯარისკაცული ცხოვრება ქართველი ჯაბუკებისა. მაგრამ ისინი ჯერ კიდევ სავსებით ვერ გრძნობენ ომის სიმძაფრეს, ჯერ კიდევ მძლავრია მათ სულში მშვიდობიანი ცხოვრების ინერცია. მართალია, ისინი ბრძოლის ველზე მოვიდნენ, მაგრამ მთელი მათი ურთიერთობა ჯერ კდევ ატარებს უშფოთველი ცხოვრების რიტმს. ამით მთავრდება პირველი სურათი. იწყება ახალი სცენა და სულ უფრო მწვევადება შინაგანი კონფლიქტი ომისა და მშვიდობიანი ცხოვრების რიტმს შორის, უფრო მეტად ინაღმება ატმოსფერო და თითქოს მის გასამუხტავად იმართება ნამდვილი ქართული ვნებითა და ტემპერამენტით სავსე ცეკვა. მხნე და ფიცხელი ჯაბუკები მღერიან გახელებით, სცენაზე ტრიალებს ქართველი ქალი მაია და მის ირგვლივ თავმოწონენ ახალგაზრდების ნამდვილი „ომია“ გაჩაღებული. სისხლისფერია (მხატვარი ა. კაკაბაძე) გარემო და თითქოს ეს უფრო მეტად ახელებს მოცეკვავე ჯაბუკებს, თითქოს სიმღერისა და ცეკვის (ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე) ექსტაზით ხედებიან ისინი ბრძოლის დაწყებას. ეს ნაღვლიანი მელოდიური ხმები როდია ფრონტზე მიმავალი ჯარისკაცისა. იგი მხნეა

და ამაყი, საესეა სიყვარულით, ვნებით, გატაცებით, როგორც ქართველი კაცის რომანტიკული იდეალი. ამ ყველაზე მხიარულ წუთებში იჭებებს ყუმბარაც. ცეკვისა და სიმღერის რიტმს მტრის თვითმფრინავების შემზარავი გუგუნი ცვლის და ჩვენც, ქართველ ჯარისკაცებთან ერთად, შევდივართ ომის მრისხანე სამყაროში.

ასე იწყება ა. გეწაძის პიესის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ გმირთა საბრძოლო ცხოვრება, იწყება ქართველი ახალგაზრდების მძიმე და სასახელო გზა ომის წლებში.

ა. გეწაძემ მთელ ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში ყველაზე სრულყოფილად ერთ-ერთმა პირველმა გვიჩვენა მეომარი ქართველი ჭაბუკების პოეტური სული, მათი ზნეობრივი სიწმინდე და რაინდული კეთილშობილება. მან დაგვანახა შინმოუსვლელი ჯარისკაცების ნამდვილი სახე და „ადრე წასული კაცის ფიქრები“ გაგვიზიარა. ფაქიზად ჩაგვახედა მათ სულში, გვაგრძნობინა მათი ლირიკული ბუნება. დრამატურგი არსად დაღატობს სინამდვილეს, მაგრამ რაოდენ შორს დგას იგი სიმართლის „დამიწებისაგან“!

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა კარგად იგრძნო ა. გეწაძის პიესის ლირიკული ბუნება, მისი „სულიერი რეალიზმი“ და რომანტიკული ამაღლებულობა. რეჟისორმა და დრამატურგმა თანამედროვეობის თვალთ დაინახეს ომის თემა და საერთოდ ჯარისკაცის ცხოვრება, მათ „ადამიანის სულისა და გულის ძვრაზე“ ააგეს მთელი სპექტაკლი და გმირთა ცხოვრების ყველაზე მძიმე წუთებიც პოეტური შუქით გაანათეს. სცენაზე ბევრია ფსიქოლოგიური ნიუანსები, დამაფიქრებელი და ფაქიზი დეტალები, მაგრამ ყოფითი წვრილმანები არსად იქცევიან ძირითადად, ცხოვრების პროზა არსად ბატონდება პოეზიაზე.

რ. მირცხულავას აქამდე არც ერთ თავის სპექტაკლში არ ჰქონია ინტელექტუალურისა და ემოციური საწყისის ამგვარი მთლიანობა, ასე კარგად არსად არ შეუქმნია ლაკონური მიზანსცენები. ამ მკაცრი ლოგიკური წყობის სპექტაკლში რეჟისორმა გვიჩვენა კომპოზიციურად რთული პიესის ზუსტი მხატვრული ორგანიზაციისა და მთელი მისი შინაგანი განფენილობის სადა ფორმებში გადმოცემის უნარი. იგი ყოველთვის ისწრაფვის რომ მისი ეესტი იყოს მკაფიო და კონკრეტული, პლასტიკური ნახაზი. ძუნწი, ემოციური ზეაწეულობა პოეტური. რეჟისორი გრძნობს დრამატული პოემის ბუნებას და ამიტომ მისი წარმოდგენის ძირითადი სტრი-

ქონი ლირიკაა, ანუ მთელი სცენური ურთიერთობის ქვეკუთხედი არის პოეტური ინტონაცია. აქ ყოველი გმირის სულიერ განწყობილებას, მათ მოქმედებას აერთიანებს მიზნის სიცხადე, მაღალი ზნეობრივი იდეალი და ერთიანი შინაგანი დაძაბულობა. ეს გარემოება განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას ანიჭებს გმირთა მოქმედებას, დრამატურგი და თეატრი არ ცდილობენ ბატალური სცენებით, მტერთა ხოცვითა და საბრძოლო ყიფინით გვაუწყონ ჭარისკაცთა გმირობა. ისინი უფრო რთული და თანამედროვე თეატრალური პრინციპებისათვის უფრო ბუნებრივი გზით აღწევენ ქართველი მეომრების მაღალი ჰუმანიზმისა და გმირული სულის ჩვენებას. მირიანისა და მაიას პოეტურ თავგადასავალში სიმბოლურად გამოიხატა ქართველი კაცის მრავალსაუკუნოვანი ზნეობრივი იდეალების, მისი რაინდული სიწმინდის უკვდავების იდეა, შესაძლოა ამ მეტად თამამსა და ფართო ჩანაფიქრს მეტი მხატვრული განზოგადებაც სჭირდება, მაგრამ რასაც სცენაზე ვხედავთ, არ შეიძლება არ გვახარებდეს. მრისხანე ომმა გადაიარა ახალგაზრდების სულში, მაგრამ ისინი ზნეობრივად შეუბღალავენ დარჩნენ ბოლომდე.

ასეთია სპექტაკლის მორალურ-ეთიკური საფუძველი.

რეჟისორი ხშირად მიმართავს გაბედულ კონტრასტებს. იგი არ ერიდება ფსიქოლოგიურად სრულიად საწინააღმდეგო შემობრუნებას, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებს მხატვრულ ტაქტს. გავიხსენოთ თუნდაც ამირან ხარაძის „დალუპვის“ სცენა. შიო (ნ. ქალდანი) ძმის „დალუპვის“ ამბავს რომ შეიტყობს, მეგობრები მას თავის კერძ საჭმელს მიუტანენ. ძმის სიკვდილისთანავე საჭმლის მირთმევა მეტად თამაში და თითქმის უცნაური ექსცია, მაგრამ იმ გარემოში ფსიქოლოგიურად ზუსტი და მძაფრია. აქვეა მეორე ასურათიც, ასევე კონტრასტული: ამირანის (ვ. ფიცხალაიშვილი) მოულოდნელ დაბრუნებას საერთო ზეიმის სცენა ცელის, შემდეგ — კაპიტნის (ლ. ცხვარიაშვილი) ცნობა, ბატალიონი დაიშალა და ამიერიდან იწყება პარტიზანული ცხოვრება. ამ გზაზე იშლება გმირთა ახალი ურთიერთობა. განსაკუთრებით ნათლად მჟღავნდება (გ. მონიავას) მირიანისა და (მ. მკალავას) მაიას სიყვარულის ისტორია. ისინი დევებიან მოვლენის ცენტრში, უფრო კონკრეტული ხდება მათი დამოკიდებულებაც. პარტიზანთა პირველ სცენას (რომელიც უანრული კოლორიტის

გრძნობით არის დადგმული) სცელის მირიანის, მაიასა და ვალი-
კო იაშვილის (გ. ციციშვილი) გამოთხოვების სცენა მეგობრებ-
თან. ამიერიდან სხვადასხვა გზით წარიმართა მათი ცხოვრება:
თითქოს ტრადიციული სასიყვარულო სამკუთხედი შეიქმნა, მაგ-
რამ იგი მაინც არ არის მთავარი, მას უფრო ეპიზოდური ხასიათი
აქვს.

ჯ. მონიავე, რომელსაც ნამდვილი აქტიორული წარმატება
ხედა წილად, თავისი გმირის მხოლოდ ლირიკულ მხარეს გვიჩ-
ვენებს. აქედან წარმოდგება ის სირბილე, სინაზე და ის პოეტური
სიტბო, რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად ჩანს შინაგანად
ძლიერი ადამიანური ვნებათაღელვის ფონზე (ჯონდოსა და ვა-
ლიკოს შეპირისპირებისას). თითქოს ძნელი დასაჯერებელია ასეთი
წმინდანობა იმ ჯოჯოხეთურ გარემოში, მაგრამ მსახიობსა და
დრამატურგს სწორედ ამგვარი, პოეტური სულის ჩვენება სურთ.
მის წინაშე მარცხდება ყველა მიწიერი ლტოლვა. ყველაზე მეტად
მას შეერკინა ომიცა და მისი გარემოც, მაგრამ მირიანიცა და
მაიაც სულიერად უფრო კრისტალურები არიან. ყოველგვარ გან-
საცდელში გაიმარჯვებენ და ეს არის სწორედ ადამიანური რწმე-
ნის გამარჯვებაც.

ამაშია სპექტაკლის დიდი იდეური ძალა.

ლაპიდარულ, კომპოზიციურად მწყობრ, მხატვრულად დახვე-
წილ პირველ მოქმედებას ლოგიკურად აგრძელებს მეორე აქტი:
ჩვენ წინ ისევ გაივლიყვენ გ. თანდლიაშვილისა და ა. ვერულეი-
შვილის, ბ. გოგინავასა და ვ. კვიტაიშვილის მიერ შექმნილი სა-
ხეები. ნადეჟდას ოჯახის სცენას, ყველაზე რთული სურათი
სცელის. რაღაც დიდი და მონოტონური სიჩუმის ფონზე, ცეცხ-
ლისპირას, როგორც ადამი და ევა, ისე დგანან მონიავე და ზე-
ლავე. აქ ილვიძებს მათი ინტიმური სამყარო და ვიდრე იგი სავ-
სებით დაეუფლება, შორიდან მოისმის სროლის ხმა. ეს ხმა აფხიზ-
ლებს მათს გონებას და წამიერად იდილიურ მოგონებებში გადა-
სულებს ისევ ბრძოლისაკენ მოუხმობს მკაცრი სინამდვილე. ის
ხმა, რომელიც მათ მოესმათ, უკანასკნელი გასროლა იყო მეგობ-
რებისა.

ლირიზმიდან ტრაგიზმში გადაიზარდა სცენური ატმოსფერო,
რომელსაც ლოგიკურად ამთავრებს მკვდრებთან შეხვედრის სურა-
თი. სცენაზე ჩნდებიან ქაპრებშეხსნილი და გულგახსნილი ჯარის-

კაცები. ისინი მხოლოდ ორიოდ სიტყვას (მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანს) ამბობენ თავიანთ უკანასკნელ განცდებზე. მირიანი დაძაბული უსმენს მათ ხმას და ფსიქოლოგიურად ზუსტი რეაქციით უფრო ავსებს და ამართლებს ამ პირობითად გადაწყვეტილ სცენას. დაღუპული ჭარისკაცების სიმღერა უფრო ამძაფრებს მთელ სურათს. არა მარტო ამ სცენაში, მთელ წარმოდგენაში დიდია დ. შოსტაკოვიჩისა და ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის ძალა და მნიშვნელობა. იგი იჭრება მოქმედ გმირთა სულში, იწვევს ახალ ემოციურ იმპულსებს და ეხმარება მათი შინაგანი სამყაროს გახსნას. მთელი სცენა ივსება ვაჟკაცური და პოეტური მელოდიებით. შემდეგ სცენის ცენტრში ეშვება კედელი, რომელზეც მირიანი და მაია დაღუპული ჭარისკაცების გვარებს აწერენ. კედელი (რომელიც ასე მარჯვედ არის რეჟისორისა და მხატვრის მიერ მიგნებული), განსაკუთრებულ, სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. იგი იქცევა ჭარისკაცთა მემორიალად. მირიანმა და მაიამ ქვეყანას აუწყეს ქართველ ჭარისკაცთა გმირობა.

ამაშია სპექტაკლის პატრიოტული მნიშვნელობა.

წარმოდგენაში საუკეთესოდ დამუშავებულია მასობრივი სცენები. აქ არის მკვეთრი, ინდივიდუალიზებული, რეალისტური სახეები. ყოველი პატარა როლი აქტიორულად ზუსტად არის გამოძერწილი. სპექტაკლში გამოჩნდა ჩვენი ახალგაზრდობა, გამოჩნდა მათი იმედის მომცემი შემოქმედება.

წარმოდგენა სტილისტურად მთლიანია (მხოლოდ მესამე აქტშია დარღვეული), დაცულია აქტიორული განსახიერების რეალისტური მანერა, ხოლო თეატრალური ამღლებულობა მიღწეულია რეალისტურში რომანტიკული ნაკადის ბუნებრივი სინთეზით. სახეთა მკვეთრი ინდივიდუალობა არის ის საფუძველი, რომელიც ჩვენთვის ასე საინტერესოსა და დასამახსოვრებელს ხდის ყოველ აქტიორულ შესრულებას. გავიხსენოთ თუნდაც ივ. ოსაძის გულმართალი კუდაშვილი, თავისი დიდი საზურგე ჩანთით, შავი ღლისთვის შემონახული საჭმელი რომ დააქვს მეგობრებისათვის; ან გარეგნულად თითქოს მშვიდი, მაგრამ მუდამ დაძაბული, ჭარისკაცებს ფარული ალერსით რომ შესცქერის ლ. ცხვარიაშვილის კაპიტანი. ომისაგან გახევებული, სიტყვაძუნწი, ოდნავ მონოტონური თ. თეთრაძის ნადეჟა ფიალკოვა. მაყურებელმა მარჯანიშვილის სცენაზე პირველად ნახა ხუთი ახალგაზრდა მსახიობი (ჯ. მონიავა,

მ. ბეალავა, ვ. ფირცხალაშვილი, ვ. თანდილაშვილი, ნ. ქალდანი). ფართო ასპარეზზე პირველად გამოჩნდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვარი ა. კაკაბაძე, თბილისის თეატრში პირველად დაიდგა ა. გეწაძის პიესა. თეატრმაც თავისი მეორმოცე საჩუბრლო სეზონი ამ ახალი სპექტაკლით დაიწყო. ასე რომ მრავალმხრივ „პირველი“ აღმოჩნდა წარმოდგენა.

სცენაზე პიესამ საგრძნობი ცვლილება განიცადა. დრამატურგთან ერთად შეიქმნა ახალი სცენები, ახალი სახეები, შეიცვალა ფინალიც. ასე რომ ეს არის თეატრისა და დრამატურგის თანამეგობრობის კარგი მაგალითი.

ერთგვარად პოლემიკურია მესამე მოქმედება, სადაც ჯონდოსა (გ. გელოვანი) და ნასტიას (მ. ბიბილეიშვილი) ძლიერი ხასიათების, მათი სტიქიური ვნებათაღელვისა და ზიზიური ბუნების გამო-სახვაა მოცემული. ჯონდო და ნასტია ნამდვილი ეპიკურელები არიან. მათ შეუძლიათ თვალი გაუსწორონ „სიმაართეს და ამა ქვეყნიდან მიიღონ ის, რის მიღწევაც შეუძლიათ. ისინი გამოირჩევიან მეტად დიდი სულიერი და ფიზიკური ენერგიით. მათში ბევრია დაუოკებელი ძალა. პირველი მას მტერთან ბრძოლაში ხარჯავს, მეორე კი მოკლებულია ამის საშუალებას. ამიტომ არის მასში დრამატიზმი და ნერვული დაძაბულობა. სწორედ ეს მომენტი მთავარი მ. ბიბილეიშვილის შესრულებაში. გ. გელოვანის ჯონდოს ნამდვილი ხასიათი და მისი სწორი აქტიორული განსახიერებაც მაიასთან პირველ შეხვედრაში უფრო ჩანს, ვიდრე ნასტიასთან შეხვედრის სცენაში. აქ საერთოდ დაშვებულია კომპრომისი. ალბათ ამან აიძულა ზოგიერთი თეატრი (მაგალითად, ბათუმის), რომ საესეებით ამოეღო ეს ადგილი. რამდენად სწორია ამგვარი გამოსავალი სადაოა. ჩვეისორმა მირცხულავამ სპექტაკლის სტილისაგან განდგომილად დატოვა „აბანოს სცენა“ და ამით გზა გაუხსნა შტამპსა და საეჭვო გემოვნების თეატრალურ ეფექტს. დრამატურგიულად კარგად დაწერილ ხასიათებს „ნასტიას სცენის“ მეორე ნახევარში ვერ მოეძებნა სწორი თეატრალური ფორმა. აქ არის არასწორი ფსიქოლოგიური აქცენტები და უსაგნო იმპროვიზაციული გადახვევები. კომპოზიციურადაც გადასახედია ზოგი რამ. დამდგმელი ჯგუფი უფრო უნდა გაუფრთხილდეს სპექტაკლის ღირსებას!

როცა წარმოდგენა გაივლის ამ „სახიფათო“ სცენებს, ისევ

გამოანათებს „წმინდანების“ კეთილი სული. მეორე პლანიდან ისევ გამოდიან ისინი, უკვე ჩვენთვის ახლობელი და საყვარელი ახალგაზრდები. მათ გაიარეს მძიმე გზა და როცა გვგონია, ყველაფერი ბედნიერად დასრულდა, მოულოდნელად ისევ აღიმართება საფრთხე. თითქოს ეს ახალგაზრდები თავიანთი ღირსების მსხვერპლნი ხდებიან, როცა მათ მიერ გადაჩენილი შალვა ცამციძე (ბ. გოგოა) და ზემდეგი (ა. პეტრიაშვილი) მიუჩინეს მეთვალყურედ, მაგრამ დიდხანს არც ეს დრამატული მომენტი გრძელდება და ჩვენ მთავარი გმირების გზას ბედნიერ ფინალისაკენ მივყავართ. დაღუპული მეგობრების წინაშე ვალმოხდილები, ბრძოლაში ნაწოთობი ახალგაზრდები სხვადასხვა მხარეს მიდიან. წინ კვლავ ომია, კვლავ დიდი გზაა და ჩვენ არ ვიცით, დაეცემიან ისინი თუ არა ამ გზაზე, მაგრამ გვჩერა, რომ მორალურად მუდამ გამარჯვებულნი იქნებიან, მათს სულს ვერ გატეხს ვერავითარი ძალა და თუ დაეცნენ, გმირის სიკვდილით დაეცემიან უსათუოდ.

ქართულმა თეატრმა თანამედროვეობის თვალთ დაინახა არა მარტო დიდი სამამულო ომის თემა, არამედ უფრო შორეული საუკუნეების მიღმა ცხოვრებაც. თეატრი დროის რიტმს მიჰყვება და თანამედროვე მაყურებლისათვის ახლობელი გახდა ანტიკური ტრაგედია და ბრეხტის ნაწარმოებებიც. ყველაფერს ქართული ელფერი მიეცა, ყველაფერი ქართველი მსახიობის სულსა და გულს მიესადაგა და ჩვენ დღეს გვაქვს მდიდარი თეატრალური სამყარო, რომელსაც საკმაოდ დიდი მასშტაბის თეატლსაწიერი გააჩნია.

კლასიკის თანამედროვეობა

ერთ პერიოდში თეატრში მკვეთრად შენელდა კლასიკისადმი ინტერესი. ზოგიერთი სუსტი პიესები გაცილებით ბევრ თეატრში იდგმებოდა, ვიდრე შილერის, ჩეხოვის, გორკის, გოგოლისა და სხვათა ნაწარმოებები ერთად აღებული. ამის შესახებ ხშირად პრესაშიც მიაწინებდნენ, რომ ტენდენციას შეიძლება აქტიორული ოსტატობის დაქვეითებაც მოჰყვესო. სპექტაკლებმა დაკარგეს თანამედროვეობასთან ცოცხალი კონტაქტი: ამ ფაქტში გაერთიანდა ფსიქოლოგიური, მორალური, ეთიკური, ესთეტიკური თუ სხვა ტენდენციები, რომლებმაც შესაფერი ნიადაგი შექმნეს ამგვარი მოვლენის წარმოსაქმნელად, მაგრამ უმთავრესი მაინც ის იყო. რომ რეჟისურა დიდხანს დარჩა კლასიკის ინტერპრეტატორის როლში. ოცდაათიანი წლების შემდეგ, როცა სამოღვაწეო ესპარეზიდან წავიდნენ დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორები (ვ. მეიერჰოლდი, კ. მარჯანიშვილი, ე. ვახტანგოვი, ა. ტაიროვი, ს. ახმეტელი, ლ. კურბსი და სხვები) საბჭოთა რეჟისურაში თავი იჩინა მხატვრული ფორმის ნიველირების ტენდენციამ. ექსპერიმენტალიზმი საჩოთირო სიტყვად იქცა. შეიქმნა კლასიკის გადაწყვეტის გარკვეული მოდელი. ასეთი სპექტაკლები სამუზეუმო ექსპონატებს დაემსგავსნენ. მაყურებელიც გულგრილად უყურებდა გარდასულ დროთა ცხოვრებას, მის ადამიანებს, რომლებიც თავიანთი ბუტაფორიზმით კიდევ უფრო ხაზს უსვამდნენ წარსულს. ცხადია, გამოწვევისი აქაც იყო, მაგრამ მეტნაკლებად მაინც ასეთი იყო ზოგადი ფონი კლასიკური დრამატურგიისა სცენ-

ნაზე. ამ ფონზეც გამომანათებდნენ ხოლმე დიდი აქტიორული მიღწევები, აქა-იქ გაიბრძოლებდა კიდეც ზოგიერთი რეჟისორი თუ აქტიორი, მაგრამ მაინც ძლიერი აღმოჩნდა სტერეოტიპის ინერცია. კაცმა რომ თქვას სავსებით გასაგები იყო თეატრის მდგომარეობაც. ჩვენს მიერ დასახელებული რეჟისორებიდან უმრავლესობა ხომ შერისხულ იქნა, მათი ძიებანი ჯერ ფორმალისტურ გადახრად მიიჩნიეს, ხოლო შემდეგ იგი პოლიტიკურ ბრალდებათა ხარისხში აიყვანეს. „ფორმალისტის“, „ესთეტიზმის“ ეპითეტებს ვერც კ. მარჯანიშვილი ასცდა; სრულიად გასაგები მიზეზების გამო, უარეს დღეში იყო ს. ახმეტელი. „ყაჩაღების“ ყველაზე საუკეთესო სცენებიც კი („ბალ-მასკარადი“, „ბოჰემიის ტყე“) ფორმალისტურად იქნა გამოცხადებული. ყველა რესპუბლიკას ჰყავდა თავისი მარჯანიშვილი და ახმეტელი. მეტ-ნაკლებად მათაც შეეხოთ „ფორმალიზმისა“ და „ესთეტიზმის“ მხილების ტალღა. ყველაფერ ამას უკეალოდ არ ჩაუვლია!...

50-იან წლების მეორე ნახევრიდან უცებ იფეთქა უბრალო ადამიანის თემამ. წინა პლანზე წარმოჩინდა მონუმენტური ზანქანის „ვინტიკი“. მისი ყოფის პოეზიით, ფსიქოლოგიით დაინტერესდა ლიტერატურა და ხელოვნება. აქტიური პლანი დაიკავა სადღეისო, საჭირბოროტო პრობლემატიკამ. წარმოიშვა სრული აპათია სტერეოტიპისადმი. მაშინ თითქმის ყველა თეატრმა უარყო ფარდა. რეჟისორები გაექცნენ ფარდის რომანტიკას, როგორც შაბლონს, რადგან იგი მაყურებელს მოაგონებდა „ჩვეულებრივს“, „ძველს“. მაყურებელთა დარბაზებში ჩავიდნენ მსახიობები. პარტერიდან იმართებოდა დიალოგი სცენაზე. ისმოდა რეპლიკები, ხმაური. თეატრალური პირობითობა იჭრებოდა ყველგან. ნიაღვარივით მოვარდნილი ტენდენცია თავის წიაღში ითრევდა ყველას — ნიჭიერსაც და უნიჭოსაც. რამდენი სპექტაკლი დაიდგა, რომელსაც სიახლის პრეტენზია ჰქონდა, მაგრამ არსებითად ხარკს უხდიდა წამხედურობასა და მოდას (ზოგჯერ პროვინციალიზმსაც!). ამაში გასაკვირი არაფერი იყო. „ნოვატორობის“ „საყაჩაღილო სენი“ უნდა მოეხადა ბევრს, უნდა გასულიყო დრო და ყველაფერი დაიწმინდებოდა, დაიხეწებოდა წარმატალობის დრო წაიღებდა, ჯანსაღს შემოინახავდა. იგივე პროცესი ხდებოდა ესტრადაზეც. მაშინ კულტურის სამინისტრო ძალდატანებით ძლივს ახერხებდა ერთი-ორი ქართული სიმღერის შეტანას საეს-

ტრადო რეპერტუარში. ხშირად ქართულსაც უცხოურ კილოზე მღეროდნენ (სხვათაშორის ეს ტენდენცია აქა-იქ ახლაც შეინიშნება!). გავიდა დრო და ბევრი რამ განათდა, გაიჩქავა. ნ. ბარათაშვილის საიუბილეო კონცერტი გახდა ფსიქოლოგიური შობრუნების პუნქტი. საიუბილეო კომისიამ ა. კავსადის ხალხური სიმღერის ანსამბლს მხოლოდ ორი ნომრის შესრულები¹ სება [ც] - ცა. მაყურებელი არ მოუსმენსო, ფიქრობდნენ კომისიის წევრები. მოხდა პირიქით, ხალხმა სცენიდან აღარ გაუშვა ანსამბლი. დამატებით შეასრულებინეს რამდენიმე ნომერი. საშემსრულებლო ხელოვნების მაღალხარისხოვანმა, პროფესიულმა კულტურამ, ქართველი ხალხის სულის სიღრმიდან დაძრულმა სიმღერამ თითქოს გონს მოიყვანა მაყურებელი. ნამდვილ ღირებულებისაკენ მიახედა იგი!..

დაეუბრუნდეთ ისევ თეატრს. თეატრში განახლდა ოცე-ოცდაათიანი წლების ექსპერიმენტალიზმის სული. მაგრამ ეს არსებითად უფრო გადაძახილი იყო წარსულთან და არა მისი მექანიკური რესტავრაცია (თუმცა მექანიკურიც ერია მასში!). თვით ცხოვრებამ, დრომ, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პროცესების ხასიათმა უკარნახა თეატრს უფრო გაბედულად ჩართულიყო ცხოვრების ფერხულში. თეატრებიც მიეძალნენ თანამედროვეობის თემებს. დაიწყო გადაფასების რთული პროცესი. გავიხსენოთ ისევ ოციათი წლები: ვ. მეიერჰოლდი სპექტაკლის ავტორად აცხადებდა თავს; აფიშაზეც წერდა. მისი „რევიზორი“ და „ტყე“ იძლეოდა საამისო საფუძველს. იგი გაბედულად ანგრევდა კლასიკის სულში განფენილ ძველ ცხოვრებას და მისგან ქმნიდა ახალ მხატვრულ სინამდვილეს, ისეთს როგორიც მის დღევანდლობას სჭირდებოდა. აკ. ვასაძე მეიერჰოლდის „რევიზორის“ გამო წერდა: „ამ გასაოცარ სპექტაკლს იმდენი იდეა, იმდენი ინფორმაცია მოჰქონდა ერთდროულად, იმდენ სიმბოლოს გვაწვდიდა, რომ ერთი ნახვით ძნელი იყო ყოველივეს აღქმა, გააზრება. ეს სპექტაკლი ერთდროულად კიდევაც გვაგრძნობინებდა თავის გადამხატვრულობას, კიდევაც გვანცვიფრებდა, კიდევაც გვლლიდა და კიდევაც გვაღიზიანებდა“.

თანადროული პრობლემები წარმოაჩინა კ. მარჯანიშვილმა, როცა „ცხვრის წყარო“ დადგა უკრაინაშიც და საქართველოშიც. თანამედროვე აუდიტორიისათვის ახლობელი გახდა ს. ახმეტელმა

შილერის „ყაჩაღები“. ეს მარტო თეატრის ისტორიის წარსული არ არის, — ისტორიის უტყუარი გაკვეთილებია. „ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათით. შილერის ტრაგედიის გადაწყვეტას საფუძვლად ვუდებთ ნამდვილი თანამედროვე ეპოქის ნსოფლმხედველობას, ჩვენ მოვახდინეთ მცირე რევოლუცია, რევოლუცია თვით შილერში. ეს გაგვაკეთეთ ჩვენს ეპოქასთან დასაახლოებლად“, ამას ამბობდა ახმეტელი. დიხ, მხოლოდ დღევანდელი თვალთ უნდა იქნას წაკითხული კლასიკა. სხვაგვარად იგი ვერ აცდება მაყურებლის გულგრილ მზერას.

შემდეგ რუსულ თეატრშიც დაიძრა კლასიკის „ახალი ტალღა“. აფორიაქდა და ახმაურდა თეატრალური სამყარო. გაჩაღდა დისკუსია კლასიკის საზღვრებისა და უსაზღვროების შესახებ, რასაც მიეძღვნა სტატიები, დისკუსიები, მახაჩყალაში სპეციალური კონფერენცია გაიმართა თემაზე „კლასიკა რსფსრ ავტონომიური რესპუბლიკების სცენაზე“. კონფერენციის მონაწილეებმა ნახეს მოლიერის, გოლდონის, გორკის, სუხოვო-კომბილინისა და სხვა კლასიკოსების პიესები.

ინტერპრეტატორის როლზე უარის თქმამ პიესის თანამემოქმედის რანგში აიყვანა რეჟისორი. ძიებათა წიაღში წარმოიქმნა ორი განშტოება: ერთნი, ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ ავტორის ტექსტსა. ისინი ტექსტის უცვლელად ქმნიან ახალს, მეორენი კი ტექსტს უყურებენ როგორც სპექტაკლის მასალას. აქვე წინასწარ უნდა აღინიშნოს, რომ არ შეიძლება ტენდენციის გაკიცხვა ან დაცვა. მწერალთან რეჟისორის დამოკიდებულების შეფასების კრიტერიუმის დადგენისას ამოსავალი წერტილი ყოველთვის კონკრეტული შემთხვევა უნდა იყოს. აბა რა მტკიცება უნდა იმას, რომ კლასიკოსის ტექსტი არ უნდა შეიცვალოს? რეჟისორმა პიესა ისე უნდა დადგას, როგორც მწერალმა დაწერა? არავითარი „მინერალური დანამატი“ არ სჭირდება კლასიკას. ეს ხომ ანბანური ჭეშმარიტებაა. რეჟისორებმა იციან ეს, მაგრამ სინამდვილეში ხომ ყველაფერი ასე მარტივად არ ხდება? შემოქმედებითი პროცესი, ახალი მხატვრული სინამდვილის (სპექტაკლის) დაბადების აქტი მშობიარობის ტიკვილივით წმინდა და მეტად ძნელია ყველაფერი წინასწარ მოზომო და გაითვალისწინო. ძნელია ზუსტად დაადგინო ამა თუ იმ პროცესის სადემარკაციო ხაზი. ბოლოს და ბოლოს, მთავარია დაიბადოს ახალი სიცოცხლე ისე,

რომ „ძველიც“ შეინარჩუნოს. როცა ს. ახმეტელი „ყაჩაღებს“ დგამდა, მას დასჭირდა სცენა „ფიესკოს შეთქმულებიდან“ და იგი გამოიყენა „ყაჩაღებში“. დაშავდა ამით რამე? — პირიქით. უფრო გამძაფრდა რევოლუციური მოტივი, უფრო თანადროული, შემტევი და რომანტიკული გახდა სპექტაკლი. ჩვენ მივესალმებით ასეთ „ოპერაციებს“, ასეთ ჩარევას პიესის ტექსტში! აქ ჩანს კლასიკის საზღვრებიც და უსაზღვროებაც ერთსა და იმავე დროს. არ შეიძლება მათი შეპირისპირება, მათი პოლარიზაცია: შექსპირმა ერთი ჰამლეტი შექმნა, თეატრებმა კი იმდენი, რამდენი ნიჟიერი შემსრულებელიც ჰყავდა ჰამლეტს. თეატრის სცენიდან შექსპირული გმირების ცხოვრებაში გადმოყვანა რომ შეიძლებოდეს, ერთი დიდი ქალაქი დასახლდებოდა მათგან, თანაც ერთ-მანეთისაგან სრულიად განსხვავებული იქნებოდნენ ჰამლეტები, ოტელოები, რიჩარდები, მაკბეტები. შექსპირს რომ ასეთი „ქალაქი“ ენახა (წარმოსახვით რომ წარმოვიდგინოთ!), რომელ ჰამლეტს უფრო მოიწონებდა? შესაძლოა, ბევრს. ძალიან ბევრს, თუ მათში იგრძნობდა თავისი გმირის სულს. ასე უსაზღვროა თეატრის შესაძლებლობანი, კლასიკასთან შეუვალლობის საზღვრები, ნაკრძალი ზონები, რომლის ხელყოფაც მკრეხელობად ითვლება!

მეტეხის თეატრში თ. ჩხეიძემ დადგა „ოიდიპოს მეფე“ (შემდეგ რუსთაველის თეატრშიც გადმოიტანეს სპექტაკლი). თავისებური, მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლი იყო. რეჟისორს უფლება ჰქონდა ასეთად წაეკითხა სოფოკლეს ნაწარმოები და ამ წაკითხვაში იგი თანმიმდევრული იყო. ახლებურად გააზრებული პიესა ბუნებრივ მოვლენად იქცა კლასიკის სამყაროში. „ოიდიპოსის“ დადგმის დაუსრულებელ მრავალფეროვნებაში თ. ჩხეიძესაც ჰქონდა ადგილი. მაგრამ მის წილში გაჩნდა ერთი შტრიხი, რომელიც „ნაკრძალ ზონასთან“ მიახლოებას ნიშნავდა. სპექტაკლში მხევალი წარმოაჩინა თანამედროვე ირონიზებული კორიკანა ქალის ნიღაბში. თავისი მასშტაბით ეს არ არის საგანგაშო, მაგრამ ძიებასაც აქვს საზღვრები. არსებითად იგივე მოხდა გორის თეატრშიც. „უბედურებაში“, ყველაზე მძაფრი სიტუაციის დროს. როცა ადამიანი კვდება და საჭიროა გამოლოცვა, გამოუხმობენ მეზობელ ქალს თებროლეს, რომელიც ავადმყოფთან არის შესული. დამახილზე თავს გამოყოფს და თან ვაშლს კბეჩს. თუ

სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტას გავიზიარებთ, ადგილი, საიდანაც ის გამოვიდა, რწმენის, ეკლესიის სიმბოლური სახეა: იგი სახლიც არის და რელიგიური ტაძარიც. საიდან გაჩნდა ეს ცინიკური ჟესტი? რა საერთო აქვს დ. კლიაშვილთან მას? კლდია-შვილს ხომ სულით ხორცამდე სძაგდა ცინიზმი? აი, სად არის რეჟისორისათვის „ნაკრძალი ზონა“. მისი გადალაგვა არ შეიძლება. საბედნიეროდ, რეჟისორმა ყურად იღო რჩევა და სპექტაკლს მოაცილა ეს დეტალი.

საერთოდ ცნობილია, რომ დიდ ადამიანთა ერთი შეცდომა უფრო საზარალოა, ვიდრე ათასი ჯიგითისა. ავტორიტეტს ყველა ბაძავს, ყველას უნდა მის კვალს გაჰყვეს. უნიკოს კი არავინ ბაძავს. აქედან თითქოს დასკვნა ასეთია — გვეშინოდეს ავტორიტეტებისა! მაგრამ გააჩნია როგორია ერთი ან მეორე, ვინ რას ბაძავს, რა სულიერი სიმდიდრე აქვს მიმბაძველს. მიბაძვა ბრმა არის თუ შემოქმედებითი, იმპულსური, თუ ინტუიტიური, აუცილებელი თუ შემთხვევითი? ს. ახმეტელის „ყაჩაღები“ კარგი მაგალითია, მაგრამ შესაძლებელია სხვა რეჟისორმა მისი მიბაძვით უარყოფითი შედეგი მიიღოს. საბჭოთა თეატრში დღეს დიდ პატივშია ბრეხტი. შეიქმნა ბრწყინვალე სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“. მისი გამოძახილი (თუნდაც შორეული) აიჩეკლა ნ. დუმბაძის ნაწარმოების („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) დადგმაში და ამან ბევრი უხერხულობა წარმოქმნა. ნიჭიერი რეჟისორის რ. სტურუას სპექტაკლების შესახებ ელაპარაკობთ აღტაცებითაც და გულისტკივითაც, ერთსა და იმავე დროს; საგანგაშო აქ არაფერია. ყველა სპექტაკლი კარგი ვის გამოსვლია? ს. ახმეტელმა „ყაჩაღების“ შემდეგ „ნაბიჭვარი“ დადგა: პირველისათვის მოსკოველმა და საზღვარგარეთელმა კრიტიკოსებმა გააღმერთეს, მეორისათვის მწვავედ გააკრიტიკეს. ახმეტელი მიხვდა, რომ რაღაც სხვა გზები იყო საძიებელი.

რუსთაველის თეატრის „ლალატში“ უთუოდ იყო სტერეოტიპიდან გაქცევის სურვილი. ახალი თემა მოიძია პიესაში რეჟისორმა რ. სტურუამ, დიდი გატაცებით, ენერგიით შეუდგა მის ამოკითხვას. ბევრი რამ მოიპოვა კიდეც, მაგრამ იგი არასაკმარისი აღმოჩნდა ახალი ვარიანტის შესაქმნელად. მაშინ რეჟისორმა დაიწყო ტექსტების ჩამატება, ახალი მასალის შეტანა, მაგრამ არა სუბმთავილის ნაწარმოებებიდან. მოხდა სტილური აღრევა, შეუსაბამობა, ძალდა-

ტანება ავტორზე. ნაკლებად სახიფათო იყო „ყვარყვარე თუთაბერის“ დრამატურგიული სტრუქტურის შეცვლა, ტექსტუალური დანამატების გაკეთება. რეჟისორმა აქ პ. კაკაბაძის ნაწარმოებებს მიმართა. „კახაბერის ხმლისა“ და „ცხოვრების ჯარას“ ტექსტი ბუნებრივად მიესადაგა „ყვარყვარე თუთაბერის“ გმირების სამეტყველო ლექსიკას — ნაწარმოების სულს. რ. სტურუას ექსპერიმენტებმა, მიუხედავად იმისა, ყველაფერში დავეთანხმებით თუ არა მას, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა თანამედროვე ქართულ თეატრში. მისი ძიებები კლასიკის სფეროში ბევრ შემთხვევაში თანახმიერია იმ პროცესებისა, რომელიც მსოფლიოს თეატრებში ხდება. მისმა სპექტაკლმა გამოაცოცხლეს თეატრალური ჯგუფება, ახალი პრობლემებისა და საფიქრალის წინაშე დააყენა რუსთაველის თეატრი!

კ. სტანისლავსკი ნემიროვიჩ-დანიჩენკოსადმი გაგზავნილ ერთ წერილში შემოთავაზებს გამოთქვამდა, ჩვენთან არ იზრდებიან რეჟისორებიო. გენიალური კ. სტანისლავსკი თავის საწინააღმდეგო სტილის რეჟისორებს იწვევდა, რომ განმანახლებელი სული შეეტანა, ახალი სიო შექრილიყო თეატრში: !ტუდენტობის წლებში უცნაური რამ სთქვა ს. ახმეტელმა სამხატვრო თეატრის შესახებ: „ესაა რეალისტური თეატრი, რომელმაც უკვე მოასწრო გადაეტანა თავისი მოღვაწეობის აყვავების ხანა და რომელიც განუხრელად მიდის თავის აღსასრულისაკენ“. რა დროს ამაზე ფიქრი იყო 1911 წელს? მაგრამ გავიდა წლები — და სამხატვრო თეატრსაც ეწვია კრიზისი. კრიზისს ვერ აცდა ვერც ბრეხტის თეატრი. მაგრამ მათ შექმნეს დიდი თეატრალური კულტურა, დიდი ტრადიცია, კოლოსალური გამოცდილება, რომელიც თეატრების ისტორიაში დაგროვდა.

კლასიკის თანადროული წაკითხვის მაგალითებს იძლევიან არა მარტო რეჟისორები, არამედ დრამატურგებიც. ზოგჯერ დრამატურგები უმართებულოდ ებრძვიან ხოლმე რეჟისორებს, რადგან თვითონ პირველები ექცევიან თავისუფლად კლასიკურ დრამატურგიას. ე. ანუი, ი. იონესკო, ს. ბეკეტი, ე. კოტკო, ჟან პოლ სარტრი და სხვები. დიდ შინაგან გადატრიალებას ახდენენ კლასიკური დრამატურგიის წიაღში. მიუხედავად მათი ფილოსოფიის, ესთეტიკური მრწამსის სხვადასხვაობისა, ისინი ერთიანდებიან, როცა საქმე ძველი დრამატურგიის მოდერნიზაციას ეხება. ექსპერიმენ-

ტალიზმი ძველ „კაცობრიობაში“ ახალი საუკუნის ხილვების სურვილით არის შთაგონებული. ევროპაში საამისო ტრადიცია შეიქმნა. იქ არავის უკვირს, ვინმემ თავისი ჩანაფიქრის მიხედვით რომ დაწეროს ახალი „მედეა“, ახალი „ოიდიპოსი“ ან „რომეო და ჯულიეტა“. სიუჟეტები თავისუფლად მოგზაურობენ ევროპულ თეატრებში, კორნელმა და რასინმა მეტი სითამამე შესძინეს ამ მხრივ მომავალ თაობებს.

ევროპისა და ამერიკის თეატრებში განსაკუთრებით დიდია ა. ჩეხოვისადმი ინტერესი (თუმცა როდის არ იქცევდა იგი ყურადღებას, ოღონდ ეს არის, ქართულმა თეატრმა ვერ იქნა და დღემდე ვერ გამოხატა ჩეხოვის სიდიადე). ყოველწლიურად ახალ სიცოცხლეს იწყებენ ჩეხოვის გმირები სხვადასხვა თეატრებში. მაგალითად, იტალიაში, მილანის (პიკოლოს) თეატრში სტრელერმა ორჯერ დადგა „ალუბლის ბაღი“. პირველად (1955 წ.) სცენაზე შეიქმნა დეტალების პოეზია. ყველაფერი ცოცხლობდა, ყველგან სუფევდა ნიუანსებით შექმნილი განწყობა, ფანჯრის მიღმა ჩანდა აყვავებული ალუბლის ბაღი. რაღაც სევდისმომგვრელად გამოიყურებოდა იგი. ყოფის პოეზიას დაეძალა „ალუბლის ბაღის“ დამდგმელი, ბრეხტის მიმდევარი და პატივისმცემელი სტრელერი. გავიდა ოცი წელი, ბევრი რამ შეიცვალა იტალიურ თეატრშიც. სტრელერმა კვლავ დადგა „ალუბლის ბაღი“. ახლა სცენა გაწმინდა დეტალებისაგან. პირველი სამი მოქმედება ერთ და თითქმის ცარიელ სცენაზე გაითამაშა. დარბაზში თავისუფლად დადიოდნენ მაყურებლები. არავინ ფიქრობდა, რომ ამით გაწყდებოდა ჩეხოვის გმირთა სულიერი ცხოვრების ფსიქოლოგიური ხაზი, დაირღვეოდა მისი ატმოსფერო. სპექტაკლი ქადაგებდა: გაუმარჯოს ახალგაზრდობას, თავისუფლებას. სტრელერის აზრით, მას პიესაში აინტერესებდა პრობლემების კვლევა, თაობათა კავშირი, თვით პროცესი ისტორიული ცვლილებებისა. სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა. სულ სხვანაირად გაიზარეს იგივე პიესა ა. ეფროსმა და მხატვარმა ვ. ლევენტალმა. სპექტაკლისათვის (ტაგანკის თეატრში) შექმნეს სასაფლაოს მაკეტი — როგორც პიესის იდეის განზოგადებული სახე. მაგრამ მოქმედ პირებს ჩააცვეს არა სასაფლაოს განწყობილების შესაბამისი შავი ფერის ტანსაცმელი, არამედ თეთრი, ქათქათა თეთრი ფერის. თითქოს ა. ჩეხოვის სურვილის წინააღმდეგ აღდგა რეჟისორი.

მწერალი ხომ აფრთხილებდა რეჟისორებს: „საფლავები არ უნდა იყოსო“. მოსკოვის თეატრების სცენაზე კვლავ გამოჩნდა ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. „სოვრემენნიკის“ თეატრში (რეჟ. გ. ვოლჩევი). სპექტაკლში ალუბლის ბაღი როგორც „მთავარი მოქმედი პირი“, მეორე პლანზეა გადატანილი. გამოდის, რომ იტალიელი ჯ. სტრესლერი იცავს (I ვარიანტში) ავტორის იდეას და აყვავებულ ალუბლის ბაღს ხატავს, ა: ეფროსი სრულიად საწინააღმდეგო გზით მიდის. რომელია მართალი? იქნებ ორივე? ყველაფერი ეს ხომ სხვადასხვა წერტილებია, საიდანაც ჩეხოვის სამყაროს ჰვრეტენ? ა. ეფროსის ამ ძიებათა შესახებ საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა ი. შელიამ. იგი მართებულად წერს: „ითვალისწინებდა რა ტაგანკის თეატრის სხვაგვარპლანთანობას, ეფროსმა სპექტაკლ „ალუბლის ბაღში“ შეინარჩუნა. ცენტრალიზებული ტიპიზაციის თავისი პრინციპი: ჰკვიანი და დახვეწილი მსახიობის ალა დემიდოვას რანეესკაია იქცა იმ აზრობრივ და სიმბოლურ ეპიცენტრად, რომელიც ყოველთვის მკვეთრად იკვეთება ეფროსის სპექტაკლებში“¹. ა. ეფროსის, ო. ეფრემოვის, პლუჩეკა და სხვა ცნობილი რუსი რეჟისორების ძიებანი კლასიკის სფეროში მეტად საცნაურია ბოლო წლებში. რუსულ თეატრში წარმოიქმნა ახლებური რეჟისორული აზროვნება: სხვაგვარად ალბათ აღარც შეიძლებოდა. ევროპისა და ამერიკის თეატრებში იმდენად შესამჩნევი გახდა ექსპერიმენტები რუსულ კლასიკაზე (კარგი თუ ცუდი), რომ თავისებური პასუხი უნდა გაეცა საბჭოთა რეჟისურას. უწოდეთ ამას, გნებავთ, ფარული პოლემიკა, ძიება, შეჯიბრი, ან უბრალოდ, კლასიკის განახლების საერთო პროცესში საბჭოთა რეჟისურის აქტიური მონაწილეობა — მთავარი მაინც სახელწოდება არაა, თვით ფაქტია მრავლისმეტყველი.

არც ქართული თეატრია საერთო პროცესებისაგან იზოლირებული. მის სცენაზეც ისმის კლასიკის გულისცემა. რ. სტურუას გარდა, სხვა რეჟისორებმა არაერთი საყურადღებო სპექტაკლი შექმნეს. ზოგიერთი სპექტაკლი იქნებ თავისთავად არ ყოფილა განსაკუთრებულად ძლიერი, მაგრამ რომელიღაც ტენდენციის

¹ ი. შელია, კლასიკის დღევანდლობა, „საბჭოთა ხელოვნება“ თბილისი, 1977, № 9, გვ. 29.

მეკვლედ კი გამოდგარა. ბიძგი მიუცია ახლისათვის. ამ მხრივ არ შეიძლება დავიწყებულ იქნას (როგორც ეს ხდება ხოლმე) დ. ალექსიძის სპექტაკლი „სამგროშინი ოპერა“. ბრეხტის პირველი შეხვედრა ქართველ მაყურებელთან! უკვალოდ არ ჩაუვლია მ. თუმანიშვილის პერმანენტულ შტურმებს თეატრის მოდერნიზაციისათვის. იგი აღრმავებდა ძიების სურვილს, იწვევდა საზოგადოებრივი აზრის მღელვარებას. მისი სპექტაკლები „ანტიგონე“ და „იულიუს კეისარი“ ამ მხრივაც იყო საინტერესო. სხვა კუთხიდან, სულ სხვა გზებით ეძებს კლასიკურში თანადროულს გ. ლორთქიფანიძე. კლასიკაში ახლის დანახვის არა ერთი მაგალითი შექმნა მან რუსთავის თეატრში.

კლასიკისადმი შემოქმედებითი მიდგომის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითი იყო შ. დადიანის „გუშინდელის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში. ამ პიესას ხშირად დგამდნენ ქართულ სცენაზე. შეიქმნა მისი დადგმის ტრადიცია. ყველგან და ყოველთვის ერთსა და იმავე თარგზე იყო გამოჭრილი სპექტაკლი. თითქოს სურვილიც არავის ჰქონდა სხვაგვარად, სხვა რაკურსით დაენახა პიესა. რეჟისორ-ინტერპრეტატორები ცალკეული აქტიორული მიღწევებით გადიოდნენ ფონს. (მაგ. აკაკი ვასაძის კოწია). არადა, შ. დადიანის ნაწარმოები მრავალგვარი გადაწყვეტის საშუალებას იძლეოდა. ერთ-ერთ კრიტიკულ წერილში აღინიშნა, რომ „გუშინდელს“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ა. ჩეხოვის დრამატურგიასთან. ეს აზრი გაიზიარა და მეცნიერულად დაასაბუთა კიდეც გ. ციციშვილმა თავის გამოკვლევაში „შალვა დადიანი“. ქართულ სცენაზე დიდხანს არავის მიუტკევეია უურადლება შ. დადიანის პიესაში ჩეხოვისებური მოტივებისათვის. თუ რაიმე ცდა იყო ამ მხრივ, ისიც ცალკეულ მსახიობთა შესრულებაში შეინიშნებოდა. საერთოდ სპექტაკლი, როგორც ერთი მთლიანი ნახტერული მოვლენა, ძალიან შორს იდგა ა. ჩეხოვისაგან. „გუშინდელის“ დადგმაში ჩეხოვის სამყაროს აღმოცენებას კი არ მოვითხოვთ, არამედ მათ სულიერ ნათესაობაზე მივანიშნებთ.

გავიდა დრო. რ. მირცხულავამ გადაწყვიტა „გუშინდელნი“ ისე დაედგა, რომ „ქართული ალუბლის ბაღი“ ეგრძნო მაყურებელს (კ. მარჯანიშვილის თეატრში). მან სწორად განჭკვიტა გუშინდელი ცხოვრების სევდა, გაფანტული ილუზიების ტკივილი. გიტარის მონოტონურ ხმაში შეიცნობდა რაღაც დაკარგულისა და

განუმეორებლის ლირიკა. კოწიას ხელში სათუთად შეხვეული ძვირფასი ქვები უპატრონოდ მიტოვებული და განადგურებული საქართველოს სიმბოლოდ იკითხებოდა. გუშინდელი ცხოვრების მწუხარი, რევოლუციამდელი საქართველოს ტკივილი უნდოდა გამოეხატა რეჟისორს, მაგრამ ჩანაფიქრი მთლიანად ვერ იქნა რეალიზებული. შუა გზაში შეჩერდა რეჟისორი, აქტიორული შესრულების მანერა ადექვატური არ გამოდგა რეჟისორული ჩანაფიქრისა. მაგრამ კლასიკის ახლებური წაკითხვის ცდა მაინც იყო და ეს არის ამჟერად მნიშვნელოვანი.

სხვაგვარად გაიაზრა „გუშინდელნი“ თ. ჩხეიძემ. მან პირველ რიგში „რევიზორის“ თვალით შეხედა პიესას. გრენგოლმის სახეში ხლესტაკოვის მოტივები იპოვა. (როგორც გამოირკვეა, რეჟისორმა არ იცოდა, რომ კ. მარჯანიშვილმა „გუშინდელნი“ გოგოლის „რევიზორს“ შეადარა!) თ. ჩხეიძემ ინტუიციით იგრძნო ის, რაც ღიღმა რეჟისორმა შენიშნა. ორივე შემთხვევაში პიესა იძლეოდა ამგვარი გადაწყვეტის საფუძველს.

თ. ჩხეიძე უფრო შორს წავიდა. მან სპექტაკლის ატმოსფეროში ჩეხოვისებური მოტივებიც შეიტანა. მოხდა ორგანული სინთეზი. სოფლის მხსნელად გრენგოლმის საზეიმო მიღება, მისი ავანტურიზმი, ქართველ ქალებთან სააჩრდილო დებატები და საერთოდ ყველაფერი ის, რაც მისი ჭკუიდან დაიბადა, რაც მისი სულიდან დაიძრა სრულიად შეუსაბამოა იმ ატმოსფეროსი, რომელსაც უნუგეშოდ მიტოვებულთა სევდიანი ცხოვრება ქმნის. რეჟისორი გრძნობს, რომ ღრმა სოციალური პროცესები, ეროვნული სატკივარი, აქ ერთ პლანში ვერ მოთავსდებოდა (არც იყო საჭირო!), იგი ქმნის პოლიფონიური, ეთიკური, მორალური მდგომარეობის ცოცხალ სურათს. ათასი დეტალი და ნიუანსია ფიქსირებული ყოველ სცენაში. ისინი ერთიანდებიან, თავს იყრიან ასოციაციებით სავსე მეტაფორულ სახეში. რეჟისორის სათქმელიც სწორედ ამ გულუხვ მეტაფორებშია კოდირებული.

თ. ჩხეიძე პიესაში პოულობს სრულიად ახალ მხარეებს, კითხულობს აქამდე მოუცვლელს, უხილველს, თითქმის გაუშიფრავი არ ჩიება არაფერი. სპექტაკლში შემოჰყავს პატარა გოგონა — უცოდველი მოწვე ადამიანთა ფარისევლობისა და სულიერი სიღატაკისა, იგი გაოგნებული შესცქერის მორალური დეკადანსის ამ შემზარავ სურათებს, დადის სცენის (ცხოვრების) ნაპირზე, არ

უნდა ჩაერიოს ტრაგიკულ მასკარადში. არც რეჟისორს უნდა, მაგრამ მკაცრი სინამდვილე ერთხელ გოგონასაც გაათამაშებს. კატა-თაგვობანას როლში წარმოაჩენს, ტრაგიკომიკურ სიტუაციაში მოაქცევს. რეჟისორი დაუნდობელი აღმოჩნდა მანკიერებათა მხილებაში. სულის შემძვრელი სანახაობის მოწმენი გავცხადა. უდიდესი გულისტკივილითა და პროტესტით ვხედებით ყოველ სცენას, ყოველი ადამიანის მდგომარეობას. თავით ფეხამდე აშიშვლებს და ანადგურებს ადამიანთა სულის წიაღში დაბუღებულ მანკიერებას. სპექტაკლის წარსული ადამიანების ჩვენებით თანამედროვეობის ურთულეს ლაბირინთებშიც იმზირება. ეს არის ქეშმარიტად დიდი სოციალური ტილო. თ. ჩხეიძე არ ცვლის პიესის ტექსტს. მას ძირითადი აქცენტი ტექსტის თეატრალურ-მეტაფორულ ძიებებში გადააქვს. ფორმისეულ ნახაზს ავსებს ღრმა აზრით, ქმნის პლასტიკურ სახეს, რომელიც სრულიად ახალ ელერადობას ანიჭებს ტექსტს. მაგალითად, გლეხი ჩივის — მამასახლისი თავზე გვაზისო. რეჟისორი თითქოს ამ ჩვეულებრივ ტექსტს სულ სხვა მნიშვნელობას ანიჭებს. ზრდის მის მასშტაბს. გლეხს მაშინ წარმოათქმევინებს სათქმელს, როცა იგი მაგიდის ქვეშ შეძვრება, შეიპარება (რადგან გრენგოლმთან მისელა აკრძალული აქვს) და გრენგოლმის ფეხებშორის (ამ დროს იგი მაგიდაზე ზის) წარმოთქვამს სიტყვას. ამ გზით მიღწეულია მრავალპლანიანი, ასოციაციებით დატვირთული მიზანსცენა. ერთი წაკითხვა ასე შეიძლება: გლეხს თავზე გრენგოლმი აზის, მას კი ჰგონია მამასახლისიაო. მეორე: გლეხს თავზე ერთიც აზის და მეორეც: მესამე; ისე წახდა ადამიანი, რომ მზად არის უცხო დაისვას თავზე, ოღონდ მისიანი მოიშოროს. სხვა დასკვნაც შეიძლება. მაყურებელი ერთბაშად აღიქვამს რამდენიმე ვარიანტს. ასე ტევადია თ. ჩხეიძის მიზანსცენები, მხატვრული მეტაფორები და საერთოდ, მთელი სპექტაკლის ემოციური, აზრობრივი სინამდვილე.

მოსკოვის თეატრებში ცხოველი კამათი გამოიწვია შექსპირულმა სპექტაკლებმა („ჰამლეტი“ ტაგანკაზე. „ოტელო“ მალაია ბრონნაიაზე, და სხვ.). ქართული თეატრი ყოველთვის თავს იწონებდა შექსპირით. უ. ჩხეიძის ჰამლეტმა, ა. ზორავას ოტელომ, ა. ვასაძის იაგომ, ვ. ქაბუჯიანის ოტელომ, მაჩაბლის თარგმანებმა (შემდეგ ვ. ქელიძის თარგმანებმა), არა ერთმა კარგმა დადგამამ ქართულ თეატრში შექსპირიანას მაღალი დონე

შექმნა. ამ სიმაღლეებიდან ოდნავ დაშვებასაც კი ვერ ითმენს ქართველი მაყურებელი. მაგრამ მსახიობთა ძველი თაობების წასვლასთან ერთად მისი მაყურებელიც ხომ მიდის? ახალ თაობას კი წარსულ დიდებაზე მარტო საუბარი ეყოფა? ამიტომ განსაკუთრებით დიდი იყო ო. მელვინეთუხუცესის ჰამლეტის მოლოდინი. მაგრამ მაყურებელთან პირველმა შეხვედრამ, მრავალი მიზეზის გამო, დიდი „ეფექტი“ ვერ მოახდინა. საჭირო იყო დრო, მუშაობის გაგრძელება (ისე როგორც ეს გააკეთეს თავის დროზე აკ. ხორავამ და აკ. ვასაძემ რეჟისორ შ. აღსაბაძესთან ერთად). მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა. უფრო იოლი გზა აირჩიეს: ო. მელვინეთუხუცესის ტალანტი ჰამლეტის სახელთან არის წილნაყარი. დიდი აქტიორული ხილებით, უზადო არტისტიზმით, მძაფრი ემოციებითა და ნათელი აზრებით სავსე მსახიობის სული დიდოხანია მიისწრაფის ჰამლეტისაკენ. რატომ შეჩერდა?

ქართულ თეატრში ახალ სიცოცხლეს ელის ქართული, რუსული და უცხოური კლასიკა. ჯერ ბევრი რამ არის ხელახლა დასადგმელი ქართული ლიტერატურიდან, ხელახლა უნდა წაიკითხონ ჩვენმა რეჟისორებმა იგი. როგორც უკვე რამდენიმე ფაქტის დასახელებიდან დავინახეთ, ქართულ თეატრში არის კლასიკის განახლების ცდები, არის საინტერესო ძიებანი. ამ მხრივ ყველაზე დიდი წარმატება დ. კლდიაშვილს ხვდა წილად. ჩვენი საუბრის ძირითადი თემაც ეს არის. იქნებ გადამეტებული ეჩვენოს ვინმეს ასეთი განცხადება, მაგრამ ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესები ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს. არც ერთ ქართველ მწერალს არ რგებია დღეს ასეთი აღიარება. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დაიდგა რუსთაველის თეატრში და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში (საარბრიუკენი); „დარისპანის გასაჰირი“ დაიდგა რუსთაველის, ბათუმის, გორისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში. იგი ბულგარეთში საგასტროლოდ ჩაიტანა ბათუმის თეატრმა; მეტეხის თეატრმა „უბედურება“ უჩვენა პოლონეთის მაყურებელს, წარმოდგენები გამართა მოსკოვში, ბალტიისპირეთში; თ. ჩხეიძემ „უბედურება“ დადგა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, ი. კაკულიამ — გორის თეატრში, მ. თუმანიშვილმა — ტელევიზიაში; შ. გაწერელიამ „ქამუშაძის გასაჰირი“ დადგა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, ახალგაზრდა რეჟისორებმა (ვ. ჩიგოგიძე, შ. კობიძე) ამ მოთხრობის

ინსცენირება წარმოადგინეს მახარაძისა და ქუთაისის თეატრებში. ლ. იოსელიანმა „ირინეს ბედნიერება“ დადგა გორში, გადაიღეს ტელევიზიაში (კ. ლლონტი); „ბაკულის ღორები“ გადაიღეს კინოში, დადგეს ტელევიზიაში; გორის თეატრმა დადგა „მსხვერპლი“, „სოლომან მორბელაძე“ — რუსთავის თეატრმა (რეჟისორი თ. მესხი). ჩვენ დავასახელებთ არა ყველა სპექტაკლი, არამედ ის, რაც დაიდგა ბოლო წლებში და რაც სიახლის სულს აჩრის ნაზიარევი. რუსთაველის თეატრმა ამერიკის კონტინენტზე საგასტროლოდ წაიღო „სამანიშვილის დედინაცვალი“. დ. კლდიაშვილი მსოფლიო გზებზე გადის.

დ. კლდიაშვილის დადგმის პრობლემა ისტორიულადაც მუდამ აწუხებდა ქართულ თეატრს. საკმაოდ ხშირად იდგმებოდა მისი პიესები და მოთხრობები, მაგრამ ვერ იქნა და ფეხი ისე ვერ მოიკიდა, რომ არსებითი როლი შეესრულებია რევოლუციამდელი თეატრის ისტორიაში. არადა, ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ქართულ სცენაზე მაინც დ. კლდიაშვილის გზით უნდა წარმართულიყო. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმების ვოდევილიზაციის ხანგრძლივ პროცესში წარმოჩნდა მხოლოდ ის, რაც ნაწარმოებების ზედაპირზე იყო. გაუხსნელი დარჩა მისი სულის სიღრმეები, ცხოვრებასთან უცნაურად შეთამაშებული ტრაგიკომიკური ნიღბები.

დიდი ხნის დუმილის (როცა სავსებით ეგუებოდა მაყურებელი კლდიაშვილის გმირების ვოდევილიზაციას) შემდეგ, მაყურებელი და თეატრი პირველად 50-იანი წლების მიწურულს დაუპირისპირდა ერთმანეთს. ეს იყო ის პერიოდი, როცა რუსთაველის თეატრმა აღადგინა საკმაოდ აღიარებული სპექტაკლი „შემოდგომის აზნაურები“. მაყურებელმა აღარ გაიზიარა „აზნაურთა მხილების“, მათი დაცივნის ნაცადი ხერხი. სპექტაკლი წოხისნა. თეატრში უნდა ჩატარებულიყო გადახალისების რთული პროცესი. ჭერ სტილური ფერისცვალება დაიწყო. შემდეგ იგი პრობლემებსაც შეეხო. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე „პოეზიის სადამოს“ ერთ განყოფილებაში წარმოადგინეს „დარისპანის გასაჭირი“ მ. თუმანიშვილის დადგმით. რეჟისორმა და დარისპანის შემსრულებელმა ს. ზაქარიაძემ სულ სხვა რაკურსით დაინახეს დარისპანის ტრაგედია. მას მოაცილეს კომედიური საბუჯე-ლი და კიდევ უფრო გაუხსნეს ხაზი დრამატულ საწყისს. ეს შეგ-

ნებულად. წინასწარ გამიზნული ექსპერიმენტი იყო. ს. ზაქარია-ძის ღარისპანი გამოვიდა მძიმე, ჩამუქებული, უხალისო, ტრაგიკული საკენ წარმართული. ასეთი ექსპერიმენტიც საჭირო იყო. იგი საბოლოოდ გაემიჯნა ღარისპანის ეოდველიზაციის პროცესს, გზა გადაუღობა მას. გავიდა რამდენიმე, წელი და ამავე თეატრში დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. სადაც ყველაზე უკეთ გამოჩნდა ახლებური თეატრალური აზროვნება. ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის (თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა) ეს პრინციპული მნიშვნელობის მიღწევა იყო. ამ სპექტაკლს მოჰყვა ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. ცალკე თემაა ამ ორი სპექტაკლის მიმართებათა საკითხი. ამჯერად ჩვენთვის მთავარია თვალი ვადევნოთ ბოლო წლების ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დამკვიდრების პროცესს, რომელიც აქტიური ექსპერიმენტალიზმის ნიშნით მიმდინარეობს. გორში ლ. იოსელიანი კაროენას როლზე იწვევს მ. ჯაფარიძეს, ხოლო მას უწყვილებს მშვენიერ ახალგაზრდა ოსიკოს. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში შ. გაწერელიამ დადგა „ქამუშაძის გასაჭირი“. ეს მოთხრობის პირველი, ყველაზე ორიგინალური გადაწყვეტა იყო, სადაც თავი იჩინა რეჟისორის მისწრაფებამ ლაბიდარულ სცენურ ფორმებში, უაღრესად ეკონომიური მხატვრული საშუალებებით გადმოეცა დიდი სოციალური დრამა. ქორწილის და ქეღების სცენებში (სხვადასხვა დროს) კარგად იკითხებოდა სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული პრობლემა.

უსაზღვროდ ვრცელი აღმოჩნდა დ. კლდიაშვილის სამყარო. თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმი, ტრაგიკომიკურობის გრძნობა, ზნეობრივი ნორმების გადასინჯვისა და გადაფასების ტენდენცია, პლასტიკური ხედვა, პატარა ადამიანის სულში წვდომის პოეტიკა, მოქნილი და სხარტი ასოციაციებით საესე მდიდარი ენა, სოციალური უკუღმართობით წარმოქმნილი სულიერი მარტოობის მოძალევა და მასთან ბრძოლის პათოსი, იმედისა და მოთმინების ფილოსოფია ყოველივე ეს მეტად ფართოდ იყო წარმოდგენილი მის პიესებში.

ბეწვის ხიდზე სიარულს უდრის დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმა. აქ აუცილებელია წონასწორობის შენარჩუნება. უმთავრესად ეს მწერლის ტრაგიკომიკურ ნილებებს ეხება. თუმცა არც ე. წ. მეორე ნაკადის გადმოცემაა იოლი. ორთავე ერთად

კი მოიცავს სოციალური დრამისა და ტრაგიკომედიის მრავალ პლანსა და ასპექტს. ერთის მხრივ „სოლომან მორბელაძე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „დარისპანის გასაჭირი“, მეორეს მხრივ — „უბედურება“, „მსხვერპლი“, „მიქელა“, „ქამუშაძის გასაჭირი“, „ირინეს ბედნიერება“. თვით სათაურებშიც კი აქცენტებულია უბედურების თემა. ღრმა სოციალურ კონფლიქტში არიან მოქცეულნი კლდიაშვილის „პატარა ადამიანები“, ისინი გაოცებულნი დგანან დიდი ურბანიზაციის პროცესის წინ და სევდას განიცდიან, მიწა რომ ეცლებათ ფეხქვეშ. უცნაურად აწრიალებულან, აფუფხულებულან, თითქოს სადღაც მიდიანო. მათი სტაბილური ცხოვრების ყველა ნორმა დარღვეულია. მოლხენილი კაცის დრამა თუ სულისშემძვრელი პირქუში სურათი — ყველაფერი მწერლის დიდი ჰუმანიზმით არის განათებული. დ. კლდიაშვილი გვიჩვენებს, რომ მწერლის უპირველესი ვალია კი არ დასცინოს. არამედ მიეშველოს ადამიანს „მოთმინება-გამძლეობაში“, გაამხნოს, გული გაუმაგროს, მოაგონოს კიდევაც მამაცობა, პატიოსნება, იმედი, სიამაყე, თანაგრძნობა, სიბრალული, თავგანწირვა — ყველაფერი ის, რაც ადამიანის წარსულს დიდებით მოსავდა“. როგორ ზუსტად ესადაგება უ. ფოლკნერის ეს სიტყვები კლდიაშვილის გმირთა სამყაროს. ეს სამყარო კი ერთობ ვრცელი აღმოჩნდა. რაც უფრო დიდია წადილი მისი მთლიანობაში და ნახვისა, მით უფრო ფართოვდება იგი. დასალიერს მიუხალოვდება თითქოს, და ჰორიზონტი შორს იწევს. ქართული თეატრი გაერთა დაუსრულებლობის ამ გრძნობამ.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგამ თავიდანვე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილიდან მოყოლებული ჯერაც არ შენელებულა ფარული თუ აშკარა პოლემიკა დამდგმელთა პოზიციებს შორის. ეს პროცესი თვითგანახლებისაკენ უბიძგებდა ქართულ თეატრს.

დღეს არც ერთ ქართველ მწერალს არ რგებია თეატრში ასეთი აღიარება. გლობალური მასშტაბი შეიძინა თეატრისადმი დ. კლდიაშვილის ინტერესებმა. კლდიაშვილმა ქართულ თეატრს განახლების მძლავრი იმპულსი მისცა. მწერალი ადრეც გრძნობდა თავის ისტორიულ მისიას თეატრში. „უბედურება“ პირველად მ. ქორელს წააკითხა, — ქუთაისში „ახალ გზას“ ადგახართ და ეგებ ჩემი პიესა გამოგადგეთო. მ. ქორელმა უპასუხა, ამ პიესას სამ-

ხატვრო თეატრი სჭირდებაო. დ. კლდიაშვილი მორიდებული ავტორი იყო და ღუმილით გაშორდა რეჟისორს. „ახალი გზა“ და სამხატვრო თეატრის მასშტაბი შემთხვევითი მოვლენა არ გახლდათ. ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ახალ არსს ქმნიდა ქართულ თეატრში და მისი თავკაცი მწერალთა შორის დ. კლდიაშვილი უნდა ყოფილიყო. მოხდა ისე, რომ მაინც ქუთაისის თეატრმა მისცა დასაბამი დ. კლდიაშვილის სამყაროსთან მიახლოებას. იქიდან დაიძრა ფსიქოლოგიური რეალიზმის მძლავრი ნაკადი. ბუნებრივია, რომ გოგი ქავთარაძემ ასე გამორჩეული ყურადღება მიაქცია დ. კლდიაშვილს. ჯერ დაიდგა „ქამუშაძის გასაჰირი“ (რეჟისორი შ. კობიძე), ხოლო შემდეგ „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“ („ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანის გასაჰირი“). ეს უკვე თეატრის თანმიმდევრული სარეპერტუარო პოლიტიკა იყო. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პრობლემური ნაწარმოებების გვერდით ქართული კლასიკის წამოჩენა თეატრის მოსაწონი პოზიცია იყო.

ქართული თეატრის ლექსიკის განახლებაში, სცენურ ფორმათა და ხასიათთა მრავალპლანიან ძიებებში ბევრი რამ იყო მიღწეული. ქართველმა რეჟისორებმა დიდი ტაქტიკა და გაბედულება (ზოგჯერ ზედმეტადაც) გამოიჩინეს კლდიაშვილის პიესების მიმართ. დაიდგა სპექტაკლები, ფილმები, სადაც უთუოდ იგრძნობოდა ნაწარმოებთა ახლებური წაკითხვის სურვილი. სპექტაკლებს დგამენ მ. თუმანიშვილი, ლ. იოსელიანი, ი. კაკულია, თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა, შ. გაწერელია, ს. მრეველიშვილი, ლ. ნიკოლაძე, ახალგაზრდა რეჟისორები ვ. ჩიგოგიძე, შ. კობიძე. და ეს ყველაფერი ხდება ბოლო ათწლეულში! ამ დიდ ინტერესს აქვს თავისი ლოგიკა. ქართული თეატრი დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით ამდიდრებს ეროვნულ თეატრალურ სტილისტიკას. ეძებს თანადროულ გამომსახველ ლექსიკას. თანამედროვე თეატრალური ესთეტიკისათვის ერთობ ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა ეგზომ საჩინო ლაკონიზმი, სამყაროს ტრაგიკომიკური აღქმა, პიროვნების გაორების, გადაფასების ტენდენცია, პლასტიკური ხედვა, მეტაფორული აზროვნება, უბრალო ადამიანის სულში წვდომის პოეტიკა, სულიერი შარტობის მოძალებებისა და მასთან ბრძოლის, იმედისა და მოთმინების ფილოსოფია, ნიღბოსანთა საკარნავალო სერობის უაღრესად ცხოვრებისეული განცდა. თითოეული ეს საკითხი ცალ-

კე პრობლემაა, ერთად კი რთული სინთეზი — რომელ თეატრს არ მოხიბლავს ეს რთული ეროვნული ფენომენი? ერთობ ვრცელი აღმოჩნდა სივრცე დ. კლდიაშვილის თეატრისა, რომელიც დაღი ხანია გასცდა „იმერეთის ორლობეებს“.

ასეთი ტრადიცია დახვდა გოგი ქავთარაძის სპექტაკლს „სუ-რათები იმერეთის ცხოვრებიდან“. ძიებათა რთულ ფონზე მან იპოვა თავისი გამორჩეული ადგილი. სპექტაკლი თავისებურად ტრადიციულიც არის და სრულიად ნოვატორულიც. რეჟისორმა შეგნებულად უარყო სტილიზაციის გზა, უფრო რთული სვლა აირჩია. გარეგნულად „ძველი“ დატოვა, ისევე ჩოხებში მოგვევლინენ დ. კლდიაშვილის გმირები. ჩოხას კი თანადროული აზრის გადმოცემაში ხელი არ შეუშლია.

არსებობს „ირინეს ბედნიერებისა“ და „დარისპანის გასაჭირის“ ერთ საღამოს წარმოდგენის დიდი ტრადიცია. პიესათა ასეთი „გაერთიანება“ აქამდე თითქოს ყოველთვის სპექტაკლის დროის რეგულამენტის (თუ შეიძლება ასე ითქვას!) დაცვას გულისხმობდა. გ. ქავთარაძემ დაარღვია ეს ტრადიცია და ერთ მთლიან სპექტაკლად გაიაზრა ორთავე პიესა. თითქოს შეუთავსებელი (ქანრული განსხვავება) შეათავსა, მარჯვედ გამოიყენა „ახალი დრამის“ ესთეტიკა, ერთგვარად შეარბილა „დარისპანის გასაჭირის“ კომიკური საწყისი, რათა რამდენადმე დაერღვია მისი ქანრული განსაზღვრულობა, „დარისპანის გასაჭირს“ გზა მისცა უკეთ შენივთოდა „ირინეს ბედნიერებას“, ღრმა ფსიქოლოგიურ დინებას ინტონაციური გაგრძელება ეპოვა „ირინეს ბედნიერებაში“. „გასაჭირი“ და „ბედნიერება (რაც იგივე გასაჭირსა და უბედურებას ნიშნავს!) ერთ აზრს იძენს, ერთ სიბრტყეზე ლაგდება და მთელი სპექტაკლის სტილისტიკა ერთ მთლიან დეკორატიულ (მხატვარი ჯ. ფაჩუშვილი) გადაწყვეტაში ფიქსირდება. რეჟისორი და მხატვარი ერთიანდებიან სათქმელით, პოზიციით, იქმნება სრული ჰარმონია, სადაც ნაღვლიან შემოდგომის ფოთოლცვენას და ბილიკებზე მიმავალ ადამიანთა მკრთალ სილუეტებს წარსულის მოგონებებში გადავყავართ.

გ. ქავთარაძის ექსპერიმენტალიზმი ახალ აზრობრივ მინიშნებებში, უცნობ აქცენტებში და არაიშვიათად რისკიან დეტალებში ძეგს. რეჟისორმა ახალ სიბრტყეზე განალაგა კაროენასა და ნატალიას ურთიერთობა; აქამდე საწყისშივე დარღვეული იყო მათი

კომუნიკაბელობა, ისინი მოქიშბე ძალებად წარმოგვიდგებოდა. გ. ქავთარაძე კი სწორედ მათ ურთიერთკავშირზე აგებს ფართო სოციალურ კონტრასტს, ყმაწვილი ქალები ერთიანდებიან ცხოვრების პირისპირ. დოდო ტაბატაძის ნატალიაში წარმოჩნდა აქამდე უცნობი სევდა, სხვაგვარად აუღერდა მისი პროტესტი და კაროენას ბედის თანაზიარობის იდეა, ახალგაზრდა მსახიობი ჩინებულად არმთევს თავს ამ რთულ მისიას. კარგი აქტიორული დაწყვილება მოხდა ნ. ნავროზაშვილისა და დ. ტაბატაძის სახით. ნავროზაშვილის კაროენას ღრმა სევდა ლაკონიურ ფორმაშია მოქცეული. ახალგაზრდა მსახიობი ზუსტად მოქმედებს. მის ღუმელში ნათლად იგრძნობა შინაგანი დაძაბულობა. ლოგიკურად მზადდება სპექტაკლის კულმინაციური მომენტი. რეჟისორი ქმნის მიზანსცენებს, სადაც თავს იყრის და კონდენსირდება გმირთა მთელი ურთიერთობა. ფსიქოლოგიურად შემზადებული სიტუაცია, რათა ნაძალადევ მხიარულებას დრამატული გამძაფრება მოჰყვეს. გოგონებს მოთმინების ფიალა აევსოთ. ოსიკოსა (ა. ნიკოლაიშვილი) და ონისიმეს (გ. ბერძენი) ვაჭრული ხასიათი (მუშტრის თვალით რომ უყურებენ ქალიშვილებს!) კიდევ უფრო ამძაფრებს შექმნილ ატმოსფეროს. დარისპანი (ვ. მეგრელიშვილი), პელაგია (ლ. ვაშაყიძე) და მართა (ნ. კვეიძე) დაბნეულნი, შეწრიალებულნი ხან ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ხან ერთიანდებიან, ერთად „უტყვენ“ სასიძოს. მოვლენების ჯაჭვი მაგნიტური ველივით იზრდება და მთელს ამ შემზარავ სანახაობას ამთავრებს ნავროზაშვილის კაროენას პროტესტი. იგი იატაკზე დაანარცხებს ჩაის ჭიქას და თეფშს. ყველა გაქვავდა. თავზარდამცემი იყო მოულოდნელი ექსტრის ეფექტი. ყველა გამოათხიზლა ამ ფაქტმა. ნატალია კი უფრო დაუახლოვა კაროენას, ამიერიდან ნატალიაც მიხვდა, რომ არ კმარა მარტო ცხვირის აბზეკა, მეტი პროტესტია საჭირო. და იგიც წარმატებით იმეორებს კაროენას საქციელს. რეჟისორულად შესანიშნავ სცენას, რომელიც აქტიორულად ზუსტად არის გამართლებული, მისდევს ცეკვის სცენა. ნაღვლიანი სპექტაკლის ფინალის შემოდგომის ფოთოლცვენის ფონზე ისმის მუსიკა (ო. ბრევაძისა), რომელიც ბინდნაკრავ გზაზე მიაცილებს დარისპანს, მართას, ნატალიასა და კაროენას. მარტო დარჩენილ პელაგიას ახალი წყვილი მოადგება კარს. ერთფეროვანი და მიძიმე ცხოვრება გრძელდება...

გ. ქავთარაძის სპექტაკლი ათას ფიქრსა და საზრუნავს აღუძრავს. წარმოდგენის ანსამბლურ გადაწყვეტაში ყველა მსახიობს თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. რამდენი საინტერესო დეტალია! ნიუანსი იგრძნობა ნ. კვეიძის შესრულებაში. არტისტულია! ჯესტი და მრავალპლანიანი მოქმედება; ვ. მეგრელიშვილს მიაქვს დიდი ადამიანური სითბო და ტკივილი; შესანიშნავად არის გარდასახული და ფილიგრანულად დახვეწილი ლ. ვაშაყიძე პელაგიას როლში. წარმოდგენის რიტმული მოძრაობა, ფორმის გრძნობა, დიდი აზრის არტისტულ ანსამბლში ფიქსირება რეჟისორის მაღალი ოსტატობის მაჩვენებელია. რეჟისორისა და მხატვრის ნიჭიერება ვლინდება ყოველ დეტალში, ნივთში, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია აქვთ მინიჭებული.

სპექტაკლში ზოგი რამ საკამათოც არის. ზოგჯერ ზედმეტად შენელებულია კომედიური საწყისი. სიტუაციების კომიზმს დრამატული საბურველი გადაკვრია. იქნებ საჭირო იყო ტრაგიკომიკური კონტრასტების წარმოჩენაც? მეტისმეტად სარისკო ეესტია როცა დარისპანს ჩამოსართმევად გაწვდილი ხელი ორჯერ ჰაერში შერჩება. დეტალში არის საინტერესო აზრი, მაგრამ დ. კლდიაშვილის გმირები განსაკუთრებულ როლს ანიჭებენ ეთიკურ მოვლენებს, ზუსტად იცავენ ურთიერთობის ნორმებს. უხეშობა ურთიერთობაში შეუთავსებელია დ. კლდიაშვილის გმირების ქცევასთან. რამდენადმე ხელოვნურია მართას მიერ დარისპანის ყაბალახის მოქაჩვა“. საჭიროა თეფშების მტვრევის სცენა? საქმე ტავტოლოგიაში როდია. მანამდე უკვე გარკვეულია ნატალიას პოზიცია და აღარ სჭირდება ზედმეტი ხაზგასმის, გასაგებია, რომ სცენა ფსიქოლოგიურად ამზადებს დედა-შვილის მიერ თავიანთი ბედის დატირების სცენას (რეჟისორულად ესეც ახლებური გააზრება!). მაგრამ რაღაც მეტი ზომიერება არის საჭირო თეფშების დაუსრულებელი მტვრევისას.

„იზინეს ბედნიერება“ ბუნებრივად აგრძელებს სპექტაკლის საწყის დრამატულ ტონალობას. რიტმული მონაცვლეობა აცხოველებს სცენურ სიტუაციებს, მეტ მრავალფეროვნებას ანიჭებს მოვლენების განვითარებას. რეჟისორი კვლავ ახლებური გააზრებას გვთავაზობს. რეჟისორი და მსახიობი აბესალოს (გ. ლელუყვა) ზასიათში პოულობენ ნათელ ადამიანურ საწყისებს. აბესალოს ახალგაზრდული ენება და ძალადობის ინსტინქტი ერთი მხრივ,

ხოლო ფილიპეს (ე. ბეჟუაშვილი) პატრიარქალური წარმოდგენა ქალის სიყვარულზე, მეორე მხრივ, ირინეს (ნ. ჟორჟოლიანი) აიძულებს დაემორჩილოს განაჩენს, აბესალო მის მიერ მოგონილი ტყუილის ბაღეში გაეხვევა. იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა ჰორის ძალა, პატივმოყვარეობა, რომ აბესალოს აღარ შეუძლია სიყვარულის გამჟღავნება. სპექტაკლში ჩანს, რომ უყვარს ირინე, საალერსოდაც წაიწვეს, მაგრამ შებოროტია მისი ნებისყოფა. რეჟისორი სცვლის ფინალსაც. აბესალო ჰკლავს ირინეს. პიესაში კი ირინე ამბობს: ნეტავი მართლა მოვეცალიო! აბესალომ „ნახევრად იძრო ხანჯალი“, ყმაწვილები შეაჩერებენ. რეჟისორს ჰქონდა თუ არა ფინალის შეცვლის საფუძველი? სპექტაკლის აზრობრივი გადაწყვეტა, მოვლენათა განვითარების ხასიათი და რეჟისორული აქცენტები მას ამის უფლებას აძლევდა. ირინეს მორალური განადგურება სიკვდილის ტოლფასოვანია. ძველ ქართულ თეატრში (და შემდეგაც!) სპექტაკლი მეტწილად ირინეს სიკვდილით მთავრდებოდა. კრიტიკა მას მელოდრამატულ და უხერხულ დეტალად მიიჩნევდა. დ. კლდიაშვილს საყვედურობდნენ ამის გამო (თუმცა მწერალი რა შუაში იყო?). ქუთაისის თეატრში არავითარ სცენურ უხერხულობას არ ქმნის ირინეს სიკვდილის ფაქტი, იგი შემზადებულია საამისოდ.

„ირინეს ბედნიერებისა“ და „დარისპანის გასაჭირის“ გმირებს სცენაზე ერთი ტრიბუნასავით ადგილი აქვთ მიჩენილი. როცა ფიქრი ხმამაღლა აქვთ გასაცხადებელი, როცა რაიმე მნიშვნელოვანი აზრის გამოყოფა უნდათ, სწორედ იმ ადგილას ჩერდებიან და ისე მიმართავენ მაყურებელს. ეს თავისებური პუბლიცისტური „გასვლა მოქმედებიდან“ ზომიერად არის შერჩეული.

„ირინეს ბედნიერების“ აქტიორულ დონეს ქ. კოლხიდელის (ეკა), ი. სიხარულიძის (სამსონი), გ. ლელუკას, ე. ბეჟუაშვილის, ნ. ჟორჟოლიანის, მ. ჩიქოვანის, ქ. ჩხეიძის, თ. თავაძის, კ. სამანაშვილის, ბ. ცერცვაძის გმირები ქმნიან., არათანაბარია შესრულების დონე და ოსტატობა, განსხავებულია მათი ფუნქციური მდგომარეობაც სპექტაკლში. ზოგჯერ ძნელდება რთული ფსიქოლოგიური ამოცანის გადაწყვეტა, არის მონოტონურობის საფრთხეც აქა-იქ, მაგრამ მთავარი მიღწეულია. ირინეს ხასიათის ევოლუციაში კარგად იკითხება ქალის პატრიარქალური მორჩილებიდან თავის დაღწევის რთული გზა. ირინეში იღვიძებს შელახული ღირ-

სების დაცვის სურვილი და მისი უკანასკნელი პროტესტი ახალი ძალადობით მთავრდება.

გ. ქავთარაძემ სპექტაკლში გამოხატა ქალის გაღვიძებული გონება და ახალი მორალური პრინციპების საბრძოლველად განაწყობა. თავიანთი ღირსების დასაცავად იმადლებენ ხმას ირინე, კაროენა და ნატალია. ისინი თითქმის მარტონი არიან უკუღმართსა და გაუტანელ წუთისოფელში, იასავით ნაადრევად მოსულან სუსხსა და ყინვაში. სცენიდან ისმის მათი ქვითინის ხმა, ისევ გრძელდება ნაგვიანევი შემოდგომის ფოთლების ცვენა, ორლობეებში მიდიან მგზავრები, მიდიან ნელ-ნელა და მალა.

კლდიაშვილის „იმერეთის სურათებში“ მთელი ცხოვრებაა მოქცეული. დავით კლდიაშვილმა ქუთაისის თეატრში კვლავ იბოვა „თავისი მოსიყვარულე, განსხვავებული მოსიყვარულე გამომსახველი“ (კლდიაშვილი).

* * *

მეტეხის თეატრი კამერული თეატრის ფორმებს ეძებს. ცდილობს პოეტურად გაიაზროს პირველწყარო და აი დ. კლდიაშვილის „უბედურებაზე“ შეაჩერა ყურადღება. დაიბადა „უბედურების“ კიდევ ერთი ვარიანტი (რეჟ. ს. მრეველიშვილი). თეატრალურ კულტურებში ატყდა ჩოჩქოლი.

რა არის ეს? გავლენა? დ. კლდიაშვილს ხომ ასე სძაგდა ყოველგვარი გავლენა? მაგრამ არის კი რისიმე გავლენა? იქნებ ქართული თეატრის ძიებათა შედეგია? ასეა თუ ისე, ფაქტი მოხდა, შეიქმნა სპექტაკლი, რომელიც აზრთა მღელვარებას იწვევს. თუ კაცს წინასწარ აკვიატებული, საკუთარი რეჟისორული ან თეორიული მოდელი გაქვს შემუშავებული და სხვა აღარაფერს ეგუები, მაშინ ეს სპექტაკლი მდიდარ მასალას იძლევა კრიტიკისათვის. მაგრამ საკმარისია შესცვალოთ სამზერი წერტილი, რომ ნათელი გახდება, როგორ გულმოდგინედ იცავს თეატრი პიესის ტექსტს. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, თანდათან, შეუმჩნევლად მყარდება ადამიანთა შორის ურთიერთობა. იქმნება მათი შემართებული და შემაკავშირებელი ატმოსფერო (ეს რაც შეეხება ადამიანთა კავშირებს). ამბავი დ. კლდიაშვილის პიესაში პირდაპირ იწყება. მაია გაექანება ჰიშკრისაკენ და კარზე მომდგარ სტუ-

მარს შემოუძღვება. „ჩემო სინათლე! რა კაი დღე გამოენებია...“ მიმართავს ილიას. ამ შეძახილით იწყება ურთიერთგამხნეებისა და გატანის მოტივი. რეჟისორს იგივე აზრი სცენაზე გადააქვს იმ განსხვავებით, რომ სიტუაციას ახანებს. აქ საწყის მდგომარეობა-შივე წარმოჩენილია მძიმე ატმოსფერო. შორეული კივილის, რა-ღაც ავისმომასწავებელი მუსიკის ფონზე, სიბნელეში გამოანათებს. მაიას (რ. ქვლივიძე) სანთლის შუქი. პავლიას (ზ. ცინცკილაძე) შემოპყავს ხელში ატატებული ბავშვი, რათა მაიამ უმკურნალოს (... „სწორედ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მაია!...). იგი საკმევებს აპკურებს ბავშვს და ფეხზე წამოაყენებს. რიტუალი დაძაბულ სიტუაციაში მიმდინარეობს. რაღაც ავისმომასწავებელი კივილისა და შესაბამისი მუსიკის თანხლებით სცენას თანდათან შემოგმატებიან სხვა პირებიც. შემოიყვანენ ანტონას (თ. ასლამაზიშვილი) და თოკით ჩამოჰკიდებენ. ბედისწერასავით გარდუვალია უბედურებაო, ამით გვაუწყებს რეჟისორი. ანტონას ბედი განუყრელადაა დაკავშირებული გლეხკაცობის ბედთან. ერთის დაღუპვა მეორეში იწვევს შიშსა და დაბნეულობას, სიცოცხლისაკენ აქტიურ სწრაფვას, რომელიც ხშირად არაცნობიერ ხასიათს ატარებს.

ყველანი ერთ გობში იყრიან თავს, ერთად მკურნალობენ, თითქოს ერთად ებრძვიან მოძალბებულ ჭირ-ვარამს. მაგრამ ცხოვრება მათი ერთიანობისათვის კი არა — დაშლისა და დაპირისპირებისათვის არის მოწყობილი.

აი, ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება სპექტაკლის პირველი ნაწილიდან. რა არის აქ ისეთი, რომელიც ეწინააღმდეგება ავტორის სურვილს? ვფიქრობთ, რომ არაფერი. თეატრმა მწერლის ნააზრს მოუძებნა ისეთი ფორმა, რომელიც უფრო მიზანშეწონილად მიიჩნია რეჟისორმა. ეს მისი უფლებაა.

გლეხკაცობა გობში ისეა გართხმული თუ შემოჯარული, რომ გეგონებათ გობი კი არა, ცხოვრების ტალღებში შეცურებული უცნაური ნავია (ნიჩბებივით აქვთ ფეხები გამოყოფილი). მენავები და ავადმყოფები (ერთსა და იმავე დროს ახალგაზრდა მსახიობები არიან (თ. ნაცვლიშვილი, თ. კობიძე, ი. ხორგუაშვილი). ისინი მოხუც ადამიანებს ასახიერებენ, გულწრფელად მოაქვთ მათი სულის ორეულების უცნაური ბედი. ეს არის ინდივიდუალური, და ამასთანავე ფრთიანი სურათი ნიველირებული მასისა, რომელიც მეტად პირქუშ პანორამას ქმნის.

სტრუქტურულად სპექტაკლი მკაცრად არის ნაშენი. შეკრულია, მთლიანია. მოძებნილია სწორი რიტმი, რომელიც თანდათან ძლიერდება. ინტონაცია სულ უფრო და უფრო ექსპრესული ხდება. დინამიკა სპექტაკლისა ძირითადად პიესის სიუჟეტურ ხაზს შეესაბამება. ასეა მეხუთე სურათამდე. „ანტონის თემის“ მონაცვლეობა შემდეგ უფრო მშვიდი რიტმით ვითარდება. პარალელური მოტივია წარმოჩინებული. რეჟისორი კი საწყის სიტუაცი-აშივე ფინალზე ფიქრობს. ერთიანობისა და თანამდგომლობის სიმბოლური სახე (გობი) მალე უნდა დაიშალოს, აფეთქდეს. თითქოს ერთი სული აქვთ, როდის დატრიალდება ეს ამბავი, უცნაური ძალით მიისწრაფიან მისკენ. რატომ ხდება ასე? რა აიძულებთ? განა უკეთესი არ არის ერთად იყვნენ, ერთად იმკურნალონ, ვიდრე ერთმანეთს განუდგნენ? დ. კლდიაშვილი ახანგრძლივებს ამ პროცესს, მეტეხის თეატრი კი კუმშავს მას, რადგან სპექტაკლს უკვე დაეცა ანტონის აჩრდილი.

გობის მეტაფორულმა სახემ შეიძლება სულ მალე სხვა შინა-არსი შეიძინოს. შეიძლება იგი კუბოდაც იქცეს, ანტონას ქირის გადალოცვას რომ მოჰყვება. ვიდრე ეს არ მომხდარა, ბრძოლისა და თავდაცვის იარაღად უნდა გარდაიქმნას გობი, (ახალგაზრდა მხატვრები მ. შველიძე და უ. შეყლაშვილი მშვენივრად აღწევენ დეკორატიული მოტივების ამ მრავალპლანიანობას!). ასეც ხდება. ფინალი ლოგიკურად ამთავრებს მოვლენას. რეჟისორი, მსახიობები (ლ. ალიმბარაშვილი, ნ. კოპაძე, თ. დათუაშვილი, რ. ქელიძე), მხატვრები, მუსიკალური ნაწილი (მ. ოძელი) და საერთოდ მთელი თეატრი ქმნის მძაფრსა და მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლს. რეჟისორი ბოლომდე თანმიმდევრულია თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებაში. იცავს სტილურ მთლიანობას. პირდაპირ გვთავაზობს „უბედურების“ მისებურ წაკითხვას. და ჩვენ დიდი ინტერესით ვხვდებით მას.

სპექტაკლში არის სადაო მომენტებიც. ზედმეტად არის ჩართული „მომღერალი“ გოგონას სახე, „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რა ზედ მოგიწყენიაო“, მღერის იგი. აბა, სიმღერის საწინააღმდეგო ვის რა აქვს. ისიც გასაგებია, რომ თეატრმა ამით სცადა ერთგვარი ოპტიმიზმი შეეტანა სპექტაკლში, გაეცხოველებინა, გაენათებინა იგი, მაგრამ სპექტაკლს და საერთოდ დ. კლდიაშვილს სრულიად არ სჭირდება ასეთი „ოპტიმისტური კომენტარები“. წარ-

მოდგენამ ხომ ისედაც კარგად ცხადყო, რომ ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება. უნდა შეიცვალოს არსებული, ადამიანის გონება უნდა გათავისუფლდეს მის სულში ჩასახლებული უბედურებისაგან. განა ყველაფერი ეს ცოტაა?

დ. კლდიაშვილი დიდი ესთეტიკა. ეს ვლინდება არა მარტო ნაწარმოებების მხატვრულობაში, არამედ ყველაფერში, უპირველესად კი მისი გმირების ცხოვრების წესში, ჩაცმულობაში, სიტყვა-პასუხში. მისი ყველაზე ღარიბი ადამიანიც კი ინარჩუნებს ღირსების გრძნობას (სხვის დასანახად მაინც). ამ თვალსაზრისით სპექტაკლში ზედმეტად ჩამუქებულად გამოიყურება გლეხკაცობა. არსებითად იგი მათხოვართა ბრბოს ჰგავს. ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ აქ „სიმახინჯის ესთეტიკის“ გამოძახილთან გვექონდეს საქმე, მაგრამ საერთოდ არაესთეტიკური, ქუჩუიანი და ბანჯგელიანი ტიპების წარმოჩენა „ძლიერი ნატურის“ გაძლიერების მიზნით, ახლა მოდოდ იქცა თეატრში და კინოში, ხშირად თვითმიზნურია მკვეთრი ხასიათების შექმნის ილუზია, რომლის მიღწევასაც ამ გზით ლამობენ ხოლმე. ეს არცთუ ისე ახალი ტენდენციაა. ემილ ზოლა ამბობდა: „მახინჯი სინამდვილე უფრო ლამაზია, ვიდრე ლამაზი ტყუილი... ტლანქი, შეულამაზებელი რეალობა მთელი პარიზის სიმდიდრეს გვირჩევნია“. ზოლა დიდი მწერალია და მას თავისი მხატვრული სიმართლე აქვს, თავისი, სხვათაგან განსხვავებული დამოკიდებულება სინამდვილესთან. დ. კლდიაშვილი უდიდეს ერთგულებას იჩენს სინამდვილისადმი, გული სტკიოდა და წერდა, ხედავდა და ხატავდა. მაგრამ მის ადამიანებს ლამაზი ტყუილიც უყვართ, ტკივილის შემამსუბუქებელი იუმორი აქვთ.

მეტეხის თეატრის სპექტაკლი დ. კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებების დადგმის სურვილისაც აღძრავს. იგი თეატრისა და მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს ქართულ კლასიკაზე. ნერგავს მის განახლების რწმენასა და იმედს.

დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ ყველაზე იშვიათად იდგმებოდა სცენაზე, ბედი არ სწყალობდა მაინცდამაინც. მწერალი მტკივნეულად განიცდიდა ამას. ერთხელ მ. ქორეღმა უთხრა: ბატონო დავით, თქვენი პიესის დადგმას სამხატვრო თეატრი უნდა, ქართული თეატრი მზად არ არის თქვენი პიესის დასადგმელად. მ. ქორელი სიმართლეს, მეტად მწარესა და ერთობ უცნაურ სიმართლეს ამბობდა. ფსიქოლოგიური პიესების დადგმის ტრადი-

ცია არ იყო. არც რეჟისორული აზროვნება იყო ისე ამადლებული, რომ სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტაში გამოვლენილიყო ნაწარმოების მთელი სიკეთე. ანსამბლის გარეშე ხომ მართლაც წარმოდგენილი იქნებოდა პიესის დადგმა. ქართველი მსახიობი შეჩვეული იყო საგასტროლო რეპერტუარს, დიდ როლებს. რით უნდა მოეხიბლა პავლიას, ილიას ან ტუფიას სახეებს? ჰოდა, დიდხანს არც არავის უცდია „უბედურების“ დადგმა, საჭირო იყო დრო. პიესას უნდა გადაეღახა სხვა თუ არა, ლიხის უღელტეხილი მაინც რომ „იმერლობიას“ ეგზოტიკური ჩენჩო მოსცილებოდა. ფეოდალური განკერძოებულობის ინერცია უნდა დაეძლია ქართულ თეატრს, რათა ქართლშიაც დაენახათ დ. კლდიაშვილის სამყარო. ახლა იქნებ ეს უცნაურადაც ეჩვენოს ვინმეს, მაგრამ რას იზამ, ისტორიას ვერ ჩაასწორებ. დ. კლდიაშვილმა ეს მძიმე გზა გაიარა (მისი ბედი მეტნაკლებად სხვა მწერლებმაც გაიზიარეს!). როცა დ. კლდიაშვილი გორში ჩავიდა, დიდ მოვლენად მიიჩნიეს „იმერელი“ მწერლის სტუმრობა. გული გტკივა, როცა ამგვარ ფაქტებს იხსენებ თეატრის ისტორიიდან. მით უფრო სასიხარულოა, რომ იმავე გორში, ახლა, ყოველგვარი „იმერლობიას“ გარეშე წარმოადგინეს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები. რა დიდი გზა გაიარა თეატრმა.

გორის თეატრმა სრულიად ახლებურად გაიაზრა დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ და „მსხვერპლი“. ჩვენ უკვე რამდენჯერმე ვთქვით სიტყვა „ახლებური“. და განა ეს დ. კლდიაშვილის სიდიადეზე არ მეტყველებს? ი. კაკულიას სპექტაკლმა სრულიად ახალი (ისევე ახალი!) კუთხით დაგვანახა დ. კლდიაშვილის სინამდვილე, შექმნა ფართო მასშტაბის, ემოციითა და აზრით მდიდარი წარმოდგენა, ძლიერი რეჟისორული გადაწყვეტა, რომელიც გამოირჩევა ფორმის ელვარებით, შინაგანად გაათბო და გაავსო აქტიორული შესრულებით. ჩანს, რომ რეჟისორს დიდი ფიქრი და ენერგია ჩაუღვრია ყოველ სახეში, ყოველ სცენაში, ყოველ დეტალში. მსახიობებთან მუშაობის სწორი მეთოდი, ნოყიერი ნიადაგი გამოდგა, საიდანაც აღმოცენდა მართალი განცდა, დაიბადა სიმართლე, რომელიც ასე ძლიერად უყვარდა დ. კლდიაშვილს. ამის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ესოდენ რთული, მრავალპლანიანი (ვიზუალურად კი თითქოს ერთსახოვანი!) სცენოგრაფიის (შ. ბუციშვილი) გამართლება. რეჟისორი და მხატვარი ერთიანსა და პი-

რობით დეკორატიულ გადაწყვეტაში აქცევენ ორ ნაწარმოებს, პიესასა და მოთხრობას. ისინი შეგნებულად მიდიან უანარული განსხვავების ნიველირებაზე, რადგან მოთხრობის წიაღში ეგულებათ დრამატურგიული საწყისები. ნაწარმოებთა ხასიათების, სოციალური პროცესების თანამთხვევა და თემატური სიახლოვე უფლებას იძლეოდა გაეერთიანებინათ ორთავე ნაწარმოები. ეს ერთობ სარისკო იყო. ბეწვის ხიდზე გაელას ხომ დიდი ოსტატობა უნდა! რეჟისორმა და მხატვარმაც ოსტატურად გაიყვანა სამშვიდობოზე მსახიობები. ადვილი როდია ჯაჭვების მხატვრულ ფაქტად ქცევა. მას უნდა მოუძებნო გამართლება, აზრი, ემოციური საფუძველი. პლასტიკური ნახაზი შინაგანად მართალი უნდა იყოს. ამის გარეშე გარდუვალია ილუსტრაციულობა, სტილიზაცია. ი. კაკულიამ იცის მსახიობთან მჭიდრობის ხელოვნება. ამიტომ არის მისი მსახიობი ასე თამამი უაღრესად პირობით სცენებში.

...სცენაზე ხუთი თუ ექვსი დიდი ზარი ჰკიდა. არის პატარა ზარებიც. დაშვებულია ჯაჭვების ტყე. მარცხენა მხარეს დიდი სანაყი დგას. გარემო შემოსაზღვრულია ბადით. აი, თითქოს ყველაფერი ის, რაც სცენაზეა. ამგვარი მონახაზი იმთავითვე გვაფრთხილებს, რომ იგი არ იზიარებს პიესის რემარკაში მინიშნებულ გადაწყვეტას. პიესაში ვკითხულობთ: „ანტონის ეზო, მარცხნივ ისლით დახურული სახლის წინ, სიდრმეშია დიდი ხე, რომლის ძირთან დასაჯდომი ქვებია. მარჯვნივ ყორე და წნელის ქიშკარი: ყორეს გადაღმა სოფლის გზა“. მწერალი ძალიან კონკრეტულად, ზუსტად ხედავს იმ გარემოს, სადაც მისი გმირები უნდა დასახლდნენ. პასტორალური იდილიის ელფერი დაჰკრავს მას. ძალიან საინტერესო იქნებოდა ამგვარი მშვიდი სამყაროს წიაღში, მარტივ სინამდვილეში ქარიშხლის დატრიალება. მით უფრო, როცა დ. კლდიაშვილი თავის ნაწარმოებებს თითქმის ყოველთვის მზიანი დილის იმედით იწყებს და მწუხრით ამთავრებს.

რეჟისორმა სხვა ვარიანტი აირჩია. იგი გვეუბნება: ყველაფერი, რაც „უბედურებასა“ და „მსხვერპლშია“ მოქცეული, ზენა-არსთან არის ჯაჭვით მიბმული. თავზე ეკლესია ადგათ (ან მისი ორეული), სულშიც მისი რწმენაა ჩასახლებული. მათი ცხოვრება ბადეშია მოქცეული, სულ ერთია, რამდენიც არ უნდა იფართოვლოს, მაინც ვერსად წაუვლენ, მოსახდენი უნდა მოხდეს. აკი დავით კლდიაშვილმა თავად ბრძანა, რიყეზე უწყლოდ დარჩენი-

ლი თევზებივით ფართხალებენ ჩემი გმირებიო. რეჟისორმაც ასეთად წარმოიდგინა ისინი და მათი ცხოვრების აზრსაც შესაბამისი დეკორატიული გამოსახულება მისცა. გარემოს ვიზუალური აღქმა უფრო ფართოა, მასშტაბურია. ანტიკური ტრაგედიისებრი რისხვა უნდა დაატრიალოს სცენაზე. ამისათვის სჭირდება განზოგადებული მეტაფორები, ადამიანის სულის სიღრმისეული პრობლემები. ბედისწერის სახით ევლინება რელიგია ადამიანებს. ვინ გაექცევა მის ბრჭყალებს. რწმენის ტრაგედია უნდა დატრიალდეს სცენაზე. ტრაგედია არა პეროიკული, ტიტანური სულის გმირებისა, არამედ დიდი სოციალური. უფსკრულის პირას მდგარი სოფლისა. თეატრი დასახელებული რემარკიდან განდგომის მიუხედავად, ისევ დ. კლდიაშვილის სამყაროში რჩება. არ ღალატობს მის სულს, თავზე არ ახვევს გარედან მოტანილს, უცხოს. ამიტომ აქვს მორალური უფლება, სცენაზე შექმნას ახალი მხატვრული სინამდვილე, თეატრის საშუალებებით დააკონკრეტოს, გაასაგნობრივოს პიესის აზრი.

სპექტაკლის გულის ფეთქებასავით აღიქმება საწყისშივე სანაყის მონოტონური ხმა. გამშრალ, ცხოვრებისაგან გატანჯულ მაიას (ბ. ბოკორიშვილი) პირველი სიტყვა და სანაყის ხმა კამერტონით ჟღერს. ილიასა (ზ. ზურაბიშვილი) და მაიას დიალოგი ისე იწყება, რომ ისინი ერთმანეთს არც კი უყურებენ. ილია ხალხს, მაყურებელს ელაპარაკება ანტიკური გუნდის მთხრობელივით. მასთანადმე, საწყის მდგომარეობაშივე დარღვეულია ადამიანთა შორის კონტაქტი. ხეიბარი, განადგურებული ილია აქტიურად მოქმედებს სცენაზე და, მიუხედავად მისი მდგომარეობისა, მაინც ამელავენებს ცხოვრების ეინს. მაია კი სულ ჩამქრალია, ჩაფერვლილია. ტუფიას (ეკ. დადიანი) ხმა აფხიზლებს მთვლემარე სულს. ააწრიალებს ყველას, მათ შორის დიდი დრამატიზმით შეძრულ ამირანსაც (ვ. კახნიაშვილი). იწყება ახალი ეტაპი სპექტაკლში. უბედურება დაიძრა, მოდის, თითქოს ისმის მისი ხმა. ადამიანები ერთიანდებიან. სცენაზე ყველა მსახიობი დაძაბულია, აქტიურია, მიზანდასახულია. სოფელი უნდა დახვდეს კარს მომდგარ უბედურებას. რეჟისორი დიდი ტაქტიკითა და ექსპრესიით წარმართავს მოქმედებას. წინ მიუძღვის წამიერად გამოფხიზლებული ხალხის გონებას. ყვლეანი თავს იყრიან სანაყთან. ჩაებმებიან შრომის ფერხულში. დაე, ნურავინ იტყვის, რომ სოფელმა არ იცის ქირის

გაზიარება. ისინი საქმით უპასუხებენ კარს მომდგარ უბედურებას. ამ წამოწყებას პავლია (ო. ქუთათელაძე) ხელმძღვანელობს, იგია გუნდის მეთაური და მსახიობიც დიდის გატაცებით ასრულებს ამ ფუნქციას. იქმნება შესანიშნავი რეჟისორული მიზანსცენა, სადაც ჩამდება ერთი მოტივი. მალე იწყება კონტრასტული სცენების მთელი სერია. დროებით გაერთიანებულ თანასოფელთა წიაღში ფორმირდება დაპირისპირებული ძალები. წარმოიქმნება ქორო, რომელიც ორ თანაბარუფლებიან ნაწილად იყოფა. იგი მოიცავს ყველას, თითქმის მთელ სოფელს (თ. რევაზიშვილი, შ. რატიშვილი, ლ. სეილანოვა, კ. გაბეშია, შ. კოლოშვილი, არ. მურადოვა, გ. მწყერაძე). აქტიურად ამოქმედდება ნიკოც (ო. დათუნაშვილი). დაიწყება გადალოცვის რიტუალი, რომელსაც გაოგნებული შესცქერის ნატალია (ი. ცინცაძე). ეკლესიიდან გამოდიან მლოცველები. მოვლენები სულ უფრო და უფრო მძაფრდება. დრამატიზმს ქმნიან ქოროს მონაწილენი. თანდათან ყველაფერი მძლავრობს, წინ მიიწევს და სრული სიბნელე გამეფდება კულმინაციურ წერტილში. ადამიანები ჰკარგავენ თავიანთ სახეს. აი, სადამდე მიიყვანა ცრურწმენამ ისინი. სპექტაკლში რამდენჯერმე მღერიან საგალობელ ჰიმნს, ღვთის სადიდებელ ლოცვებს. მღერიან დიდი გულწრფელობითა და შთაგონებით. ამ მომენტს კიდევ უფრო რელიეფურად წარმოაჩენს ზარებისა და ჯაჭვების სიმბოლიკა, რომელსაც მკვეთრი აქცენტი შეაქვს სპექტაკლის საერთო გააზრებაში.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ პირქუშად იწყება სპექტაკლი. მაიას ხასიათი ტონს აძლევს მას. სანაყის ხმა და ილიას მონოლოგობური მიმართვა აუდიტორიისადმი ერთ რიტმზეა ნაგები. ერთ აზრზეა დაფუძნებული. აქტიორული შესრულების მხრივ, როგორც იტყვიან, აქ ყველაფერი რიგზეა, რომლის პარტიტურა ზუსტად არის შესრულებული. მაგრამ არის კი სწორი ამ ტონალობით დაწყება? სად გაქრა დ. კლდიაშვილის მაიას ოპტიმისტური გამამხნეველი შეძახილი? „უბედურებას!“ კიდევ ერთი მუქი ფერის დამატება რაღად უნდა. ეს თითქოს პატარა დეტალია, მაგრამ ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში. ისლა დაგვრჩენია ვიფიქროთ, რომ გორისა და მეტეხის თეატრებში „უბედურების“ დრამატული საწყისის გამძაფრების ტენდენცია გზას უხსნის სხვა თეატრებში „უბედურების“

ახალი დადგმის შექმნის იდეას, სადაც სხვაგვარად იქნება ეს მოტივი გადაწყვეტილი. რომელი იქნება საბოლოო ვარიანტი? იქნებ არც არის საჭირო ეს „საბოლოო“? განა კლასიკური ნაწარმოების საბოლოო და ერთადერთი სწორი სცენური გადაწყვეტა შეიძლება კი? იგი ხომ ისევე მრავალფეროვანია და იმდენჯერ იბადება სცენაზე, რამდენი ნიჭიერი დამდგმელი და შემსრულებელიც ჰყავს?!

ფსიქოლოგიური ძვრები, რომლებიც კლდიაშვილის ამ ნაწარმოებების წიაღში მიმდინარეობს, დიდ „თეატრალურ“ სიმდიდრეს შეიცავს. „მსხვერპლი“ იშვიათად იდგმება სცენაზე. მ. თუშანიშვილის ხელმძღვანელობით მშვენიერი საკუთსო სპექტაკლი დაიდგა თეატრალურ ინსტიტუტში. წარსულშიც უცდიათ დადგმა, მაგრამ იქიდან მაინც ბევრი არაფერი შემორჩა ისტორიას.

გორის თეატრმა „უბედურებას“ „მსხვერპლი“ დაუწყვილა. შეიქმნა ერთი მთლიანი, ორაქტიანი სპექტაკლი. თითქმის მოსალოდნელი იყო, რომ პიესის შემდეგ ინსცენირება უფრო წამგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა. მაგრამ ასე არ მოხდა. მოთხრობის დამაინტერესებელი სიუჟეტი რეჟისორულადაც საინტერესოდ იქნა გადაწყვეტილი.

სოფლური ყოფის უშუალობით და სიმარტივით იწყება პირველი სურათი. მარინე (ნ. ინასარიძე) ბაზარში მიმავალ ნიკოს (გ. მწყერაძე) სთხოვს საჩუქარი ჩამოუტანოს ქალაქიდან. პატარა, უპრეტენზიო და მოკრძალებული საჩუქარი — არ დაგვიწყდეს, — ეუბნებოდა იგი ქმარს, — ეს საჩოხე შალი ხუთ მანეთ ნაკლებ არ გაყიდო. ამ გაროზში თუ მოგცენ ორ მანეთხანევარი, გაყიდე, თუ არა და, ისევ სახლში მოიტანე... ეს ოთხი წიწილი სამ-სამ შაურად... ამ გაროზში რომ ფულს მოგცემენ, იმითი ერთი კაი ბაღდადი მიყიდე და მომრთანე...

— ბაღდადის ყიდვისა მე არაფერი ვიცი — მიუგო ნიკამ.

— ნაცნობი ვინმე შეგხვდება; შე კაცო, შეეხვეწე და გაყიდვინებს. მარა კარგი იქნეს კი!

— რა ფერის გინდა?

— თეთრი იქნეს... თუ გინდა ცისფერი...

— ფულები აღარ გეტევათ ზანდუკებში?

გაისმა ფეფენას შემზარავი ხმა.

აი, ასე იწყება სპექტაკლიც. აქვე მყავნდება ფეფენას (ე. მოიქულაშვილი) ხასიათის ძირითადი თვისებაც. იგი მკაცრი,

გახეებული ჰირნახული ქალის სახეა. მსახიობმა მოძებნა ზუსტი, ლაკონური და ეფექტური ფორმა ფეფენას ჰირნახულობის თემის გადმოსაცემად. უცებ გახსნა როლი. გვიჩვენა არტისტული ნახაზის ყველა შესაძლებლობა და საზღვრები. შეუცვლელი, მკაცრი ინტონაციით დაასრულა ფეფენას მთელი ცხოვრება. ყველაფერი ეს აქტიორულად მაღალ დონეზეა შესრულებული

მარინესა და ნიკას მარტივი ცხოვრება ადვილად მოიშალა. ნიკა შეილია თავისი დროისა. მორჩილების სულით არის აღბეჭდილი მთელი მისი არსება. დაკარგული აქვს ინიციატივის, წინამძღოლობის უნარი და მარტო აღზრდის შედეგი არ არის, უფრო მრავალპლანიანია მისი წარმოშობის მიზეზები, რომელთა შორის არსებითია მისი სოციალური ყოფის ხასიათი. მსახიობი მშვენივრად გრძნობს ამას და წარმატებითაც ხატავს ნიკას პორტრეტს. უფრო რთული წიაღსვლების, ფსიქოლოგიური და მორალური პლანების გამოხატვა უხდება მარინეს როლის შემსრულებელს. სპექტაკლშიც ამ ერთი პატრიარქალური ოჯახის რღვევისა და განადგურების დრამატული სურათია გადმოცემული. მშვიდად დაწყებული ცხოვრება უცებ აიშალა, აბოზოქრდა, როგორც კი აზნაურიშვილი (თ. რევაზიშვილი) შემოიჭრა მათ ყოფაში. განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა. წყაროზე მარინეს დავითმა უთხრა: — „კვირას მოვალ, უსათუოდ გეწვევი... კაი მასპინძელი თუ დამიხვდები. — მარინე ისევ მირბოდა და დავითიც ღობეს მოშორდა“.

ასეა მოთხრობაში. სპექტაკლში რეჟისორის მინიშნება უფრო თვალში საცემია, უფრო აქცენტირებული. მარინე ინტრიგის ბაღში გახვია დავითის გამოდევნებამ. ამიერიდან მეტი სამხილი მიეცა ფეფენას. ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა, რომელიც ზნეობრივი პოზიციების სხვადასხვაობაში ჩაისახა, ღრმა სოციალურ კონფლიქტში გადაიზარდა. ფეფენა ძველი ცხოვრებისაკენ ექაჩება მარინეს. ძველი მორალური და ეთიკური ნორმების ტყვეობაში აქცევს. მარინეს ბრძოლას წყვილიაღში მოცულ გარემოში მბუჟთავი სანთლის ძალა აქვს. სანთელიც მალე ქრება. მარინეც კვდება. ეს ნაწარმოებიც ისეა, როგორც „უბედურების“ გამო თქვა მწერალმა: „ჩემი პირველი მოთხრობა ანთებული სანთელივით თავდება, თითქოს გათავდა ყველაფერი“.

რეჟისორი არსად არ ცდილობს თუნდაც ერთით მეტი სანთელი აანთოს, ერთით მეტი სინათლე შეიტანოს თვალგაუვალ სიბნელე-

ში, რომელსაც მსხვერპლად ეწირებოდნენ ადამიანები. ქმნის სუ-
ნებს, რომელსაც აღელვების გარეშე ვერ ვუყურობთ. რომელი
ერთი დავასახელო: ონისიმეს (შ. კოლოშვილი) სახლიდან მკრინე-
გამოხმობის სცენა, გამოლოცვის ტრაგიკული სურათი, საბჭოთა
ნამყოფი ვასილას (ო. ქუთათელაძე) შესანიშნავი არტიტული
პასტორალი — აღსაესე შეფარული იუმორით, გაოცებითა და რა-
ღაც სევდიანი იდილით (აქ მართლაც კლდიაშვილისებურ სახეს
ქმნის მსახიობი), თუ მარინეს ცემის სცენა. ეს არის ამ სპექტაკ-
ლის მწვერვალები ნაწარმოების მთელი შინაგანი და გარეგანი
სინამდვილე რომ იხატება. ეს მუქფერი, პირქუში სურათები ჩვე-
ნი წარსულის, ცხოვრების ძირეული გარდაქმნის იდეას ქადაგე-
ბენ.

გამოირჩევა მარინეს ცემის ეპიზოდი. ფართო მონასმით შე-
რულებულ ამ დრამატულ სურათს დიდი აზრობრივი ფუნქციაც
აქვს. ამასთანავე, იგი გადმოცემულია მაღალ ემოციურ რეგისტ-
რებში. მარინეს სულის საბოლოოდ დამორჩილების (ანუ გაკუ-
დიანების) აქტში ჩაისახა ფეფენას განადგურების პერსპექტივა.
მისი გამარჯვება, ზეიმური ამალგება (ჩინებულია აქ მსახიობი)
მომავალი დაცემის წინაპირობაც არის.

ყოველთვის რაღაც მოუხერხებელი დასადგმელია ცემის სცენა,
ბუტაფორულობა ან ცრუ მოძრაობა იჩენს ხოლმე თავს. რეჟი-
სორმა ტაქტით, დიდი დამაჯერებლობით შეასრულა ეს „რიტუ-
ალი“. გაჯაჭვული მარინეს გაქცევისა და მისი მოქაჩვის მარტივი
ხერხით, დიდ ეფექტს მიაღწია, მარინეს გაქცევა უნდა დედა-შვი-
ლის კლანჭებიდან. გარბის და ვერც გარბის, ზედიზედ რამდენ-
ჯერმე მეორდება გაქცევისა და გაკავების მიზანსცენა. მეორდება
ექსპრესულად, გამძაფრებით, ფეფენას შეძახილებით, შუქჩრდი-
ლების მონაცვლეობით. და ჩვენ ვგრძნობთ. რომ ამოდ მიისწრა-
ფის სინათლისაკენ მარინე. გადაულახავ წინააღმდეგობაშია გახ-
ლართული მისი სული.

მაღალ დონეზეა შესრულებული ფეფენას ცემის სცენა. რე-
ალისტურ სახეებს ქმნიან მსახიობები ნ. ზალდასტანიშვილი,
შ. კოლოშვილი, ე. დადიანი, ა. ბაშია. სპექტაკლის გადაწყვეტაში
ზუსტად არის მოძებნილი ქალთა ქოროს (ლ. სეილანოვა, მ. თევ-
დორაშვილი, ნ. სალუქაშვილი, ი. ცინცაძე) ადგილი. ყველაფერი
ეს მთელ აქტიორულ ანსამბლთან ერთად გორის თეატრის რეალის-

ტური აზროვნების, მისი მართალი ხელოვნების მაჩვენებელია. ჩვენ ერთგან ვთქვით, რომ ფეფენას სახეს კვლავ დაუვბრუნდებოდა. თუმცა კაცმა რომ თქვას, შენიშვნა უფრო რეჟისორი ეჭება ვიდრე მსახიობს. ლაპარაკი პირველ სცენაზე და ფინალზე. სადაოდ მიგვაჩნია ორივე გადაწყვეტა. პირველი ხაზს უსვამს როლის წინასწარ ჩამუქების ტენდენციას, ხოლო მეორე მაყურებელში არ აღძრავს სიბრალულისა და ტკივილის გრძნობას. როლის გააზრებაში ყველაფერი ემორჩილება გაკაყების, გულქვაობის თემას. მაგრამ იკარგება შებრალების მოტივი. დ. კლდიაშვილი გურგენიძის ქალისადმი გაგზავნილ წერილში აღნიშნავდა: „იმის მთხოვნელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იყოს გამოსახული და ის, რომ მას მსხვერპლად ეწირება ადამიანი. გაბარებთ ფეფენას უდიდეს მსხვერპლს ამ სიბნელისას“.

სპექტაკლში სრულიად ზედმეტადაა ე. წ. „ცეცხლის ეფექტი“, კუდიანთა დასადაღად რომ არის ფიქსირებული. წარმოდგენაში იმდენად ძლიერია რეჟისორის ხელი, ისე სახიერი, განზოგადებულია წარმოდგენის მოდელი, რომ სასურველია მეტი იყოს აქტიორული მიღწევები. აქა-იქ შეინიშნება ილუსტრაციულობა.

ეგებ სხვაც იყოს სადაო და საკამათო (მაგ. ყოველთვის ვერ პოულობს გამართლებას ჯაჭვი, არის ზედმეტი ხმაური, ფუსფუსი, რიტმის ილუზია და სხვ.). მაგრამ ეს არ არის მთავარი. იგი ქართული კლასიკის ახლებური გააზრების კარგი მაგალითია. ამასთანავე, ეს სპექტაკლი ახალი საფეხურია დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენურ ისტორიაში.

საერთოდ კი ყველა სპექტაკლში, რომელიც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიხედვით შეიქმნა, იგრძნობა (მეტ-ნაკლებად) ერთგვარი ილუსტრაციულობის, სტილიზაციისა და დრამატული საწყისის გადაჭარბების საფრთხე, მეორე პლანზეა მოთმინებისა და იმედის პრობლემა. დ. კლდიაშვილისათვის კი ეს ძირითადი საკითხია. მასში განფენილია მომავლის, ჰუმანიზმისა და „ქირსა შიგან გამაგრების“ იდეები.

„სეზანის პატარა სურათში მთელი ზღვა დაეტევო“. დავით კლდიაშვილის პიესებზეც იგივე შეიძლება გავიმეოროთ, რაც სეზანზე ითქვა ასეა აქაც. მთელი ცხოვრება თავსდება დ. კლდიაშვილის სურათებში.

დავით კლდიაშვილმა დიდი გავლენა მოახდინა 60—70-იან წლების ქართულ თეატრზე.

თეატრმა პირდაპირ მადანს მიაგნო. იპოვა მდიდარი ეროვნული პლასტიკა და პირობითი თეატრალური ფორმების წყარო, ახალი თვალთ დაინახა ქართველი კაცის მოუსვენარი ბუნება და ტრაგიკომიკური გაორება გაჭირვების ეპოსი.

კლდიაშვილის სამყაროში ყველაფერი მოძრაობს, თამაშობს და თვით ცხოვრებაც არტისტულად განიცდება. მისი გმირები ცხოვრების დიდი და უცნაური არტისტები არიან. ესთეტიკურად ამაღლებულია მათი თამაშის წესი — სულ ერთია რა როლებსაც არ უნდა ასრულებდნენ. მუდამ დატულია ეთიკური ნორმები. საერთოდ, კლდიაშვილის გმირები დიდ როლს ანიჭებენ ურთიერთობათა ეთიკას. მოუწყობელსა და დიფერენცირებულ საზოგადოებაში ეთიკური უკავშირდება პიროვნების ღირსების გრძნობას.

იუმორი და ტკბილი სიტყვა პარადოქსალურ ერთიანობას ქმნის, ერთდროულად განიცდება როგორც ერთის უპირატესობა მეორეზე, ისე მოყვარის გამხნევება და წახალისება. ამ უცნაურ სინთეზშიც არის კლდიაშვილის გმირთა სპეციფიკური ურთიერთობა.

დ. კლდიაშვილის გმირები საოცარი ძალით მიიზიდებიან ურთიერთისაკენ. კენტად დარჩენის ეშინიათ უთუოდ. ვინ იცის რა დროიდან ჩასახლდა მათ სულში მარტოობის გრძნობა? რა პირობებმა მოაქცია ამგვარ მდგომარეობაში უხსოვარ დროიდანვე მებრძოლი ხალხი? მხოლოდ გაძვალტყავებული ცხენები და ღირსების გრძნობა შემორჩათ გუშინდელ რაინდებს. აჩა და იყო დრო, როცა ტარიელისა და ავთანდილის „ცხენთა მათთა ნატერფალნი მზესა შუქთა წაუხმიდეს“. რა შორს დარჩა რაინდული წარსული! რა დიდი გზა გაიარა და მაინც პლატონსა და სოლომანს ფარვით იცავს მათი „ტაიჭი“. მხოლოდ ფორმა შემორჩა წარსულიდან და ამიტომ არის სასაცილო იგი. მერე და როგორ ჰგვანან პატრონები თავიანთ „გამაყვთილშობილებლებს“ — გაღატაკებულებს და ცხოვრებისაგან გაღახულებს.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები არ არის ერთნიშნა. ათასი შრეებია ჩაფენილი და მისაკვლევი მის სიღრმეებში. ქართული თეატრი გულმოდგინედ ეძებს და კითხულობს მას.

მასალა, რომელსაც კლდიაშვილი ეყრდნობოდა თეატრალური იყო თავისი ფორმით. ეს მომენტი კარგად შენიშნეს 1920 წელს (გაზ. „სახალხო საქმე“ № 965): „მკითხველსა და მაყურებელს სიცოცხლის ჰვერის მხოლოდ ის თეატრალიზაცია, რომელითაც ცხოვრობს დასაველეთ საქართველო. აქ, ამ თეატრში იკარგება წოდებრიობა და კლასი. ყველას აერთებს მისწრაფება თავისი მწიერი ცხოვრება სიტყვით მაინც გააშინაარსოს, სხვასთან თავი გამოიჩინოს... იმერეთის ცხოვრება იმდენად სიცოცხლიანია, ასე ვთქვათ თეატრალური, რომ აქ ხელოვნება და ცხოვრება მჭიდროდ არიის დაკავშირებული, შედუღებული“. აი სწორედ ეს ქართული ფენომენი ზოგადდება კლდიაშვილის შემოქმედებაში. მწერალი საოცარი სიმსუბუქით ხატავს ყველა კარგის „სხვისთვის ჩვენების“, სხვათა გაჯიბრების არტიტული პოზის ქართულ კომპლექსს. არტურ ლაისტის თვალს არ გამოჰპარვია, რომ საქართველოში ცხოვრობდნენ დონ-კიხოტები და დონ-კიხოტის ნათესაეებიო. დ. კლდიაშვილმა გამოხატა ისინი, მაგრამ მხოლოდ ეს არ არის კლდიაშვილი! მის შემოქმედებაში არის სხვა ძლიერი ნაკადი. არის სულის შემძვრელი დრამატული ხასიათები და სიტუაციები. იგი მოქცეულია მოთხრობაში: „ქამუშაძის გასაჭირი“, „მიქელა“, „მსხვერპლი“, „შერიხსვა“, „უბედურება“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვა. სიცოცხლის დაცვის მაგია ტრიალებს მათში. ბედისწერას აუტანია ადამიანები. მათი თითქოსდა პრიმიტიული ცხოვრება საოცრად რთულია და ღრმა.

ქართული თეატრი ორივე ნაკადს დაეწაფა. დ. კლდიაშვილის თეატრის ახალი ძიებანი, რომელიც 60-იან წლებში „დარისპანის გასაჭირის“, მ. თუმანიშვილისეული დადგმით დაიწყო, ფართო მასშტაბით გაიშალა 70-იან წლებში. ამ ძიებათა პირველ პლანზეა შ. გაწერელის დადგმები. რეჟისორი ტელევიზიაში დგამს დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებს“ და „ირინეს ბედნიერებას“, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „ქამუშაძის გასაჭირს“ და „ირინეს ბედნიერებას“. ეს ძიებანი საერთოდ ქართული თეატრის განმანახლებელი ტენდენციების ნაწილია.

მაგრამ ვიდრე ამჟამინდელ ძიებათა ხანა დადგებოდა დ. კლდიაშვილის თეატრმა გაიარა განვითარების რთული პროცესი, ეს გზა ზიგზაგობრივი იყო. შეცდომებისა და წარმატებების გვერდით იქმნებოდა უსახური სპექტაკლები, მათ არა ნაკლები ზიანი მო-

უტანეს კლდიაშვილის თეატრს, ვიდრე იმ წარმოდგენებმა სადაც პოზიციური ხასიათის შეცდომები იყო.

დავით კლდიაშვილის პიესა „ირინეს ბედნიერება“ პირველად 1901 წლის 23 სექტემბერს დაიდგა ვ. აბაშიძის რეჟისორობით. იმავე წელს დაიდგა ქუთაისშიც ლ. მესხიშვილის დადგმით. თბილისში წარმოდგენა დამარცხდა. ქუთაისში წარმატება ზედა. ამ მოვლენაში ზუსტად გამოვლინდა ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე ღრმა პროცესი. ერთის მხრივ ბრძოლა ფსიქოლოგიური რეალიზმისათვის, მეორეს მხრივ გ. ერისთავის კომედიური თეატრის ცდა თავის გავლენის სფეროში მოექცია კლდიაშვილი, რომელიც ერთობ ანივილირებდა კლდიაშვილის მხატვრულ თავისებურებას.

დავით კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება, მისი თეატრის ისტორია არსებითად ამ ტენდენციათა შორის ფარული თუ საჯარო წინააღმდეგობათა ბრძოლის ისტორიაა.

კლდიაშვილის ისტორიაში შეიქმნა არა ერთი საინტერესო, აქტიორული სახე. რამდენადმე ერთსახოვანი გზა ჰქონდა 20-იან წლებიდან მოყოლებულ დადგმებს ვიდრე 60-იან წლებამდე.

თეატრში თითქოს ორი დ. კლდიაშვილი იყო. ერთი მხიარული კომედიების, ვოდვეილების, სატირულად მამხილებელი ნაწარმოებების ავტორი და მეორე ის, ვინც ხატავდა ღრმა სოციალურ უკუღმართობასა და პიროვნებას შორის წარმოქმნილ კონფლიქტს.

რევოლუციიდან ქართულ თეატრში იყო ცალკეული აქტიორული მიღწევები დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმებში. მხედველობაში გვაქვს უპირველესად ვ. შალიკაშვილი და ვ. ბალანჩივაძე. ისინი ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრინციპებს იცავდნენ თეატრში. საინტერესო მოვლენა იყო ა. ფაღავას დადგმები. 1925 წ. ეჟურნალ „ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა ა. ფაღავას მიერ შედგენილი ცნობები 1920 წლიდან 1924 წლის 1 იანვრამდე სახელმწიფო დრამის (ანუ რუსთაველის თეატრის) სცენაზე რომელი პიესა რამდენჯერ დაიდგა. დასახელებულ რეპერტუარის 62 პიესიდან, ყველაზე მეტჯერ დადგმულა „დარისპანის გასაქირი“ და „ირინეს ბედნიერება“. ასე რომ დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესი თითქმის ყოველთვის იყო.

ჩვენ დეტალურად არ შევხებით 20-იანი წლების შემდგომი პერიოდის აქტიორულ თუ ცალკეულ წარმატებებს. ის კი უნდა

ითქვას, რომ დ. კლდიაშვილის ბედი მაინცდამაინც დიდად გამო-
ნაკლისი არ ყოფილა 30—40-იან წლების თეატრში. იგი თითქოს
გარკვეულ შესაბამისობაშიც კი იყო იმ ტენდენციებთან, რომელიც
იმუაზინდელ თეატრში ხდებოდა. ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკუ-
რი ცხოვრების თავისებურება განსაზღვრავდა ქართული საბჭოთა
თეატრის განვითარების პირობებს, როგორიც არის დრო, ისეთია
მისი თეატრიც. ამ უდაო ქეშმარიტების მიღმა, რასაკვირველია
ძალიან რთული და მრავალპლანიანი თეატრალური ტენდენციებია
მოქცეული. მათ შორის დ. კლდიაშვილის თეატრიც. შემთხვევითი
არც ის ფაქტი იყო, რომ „შემოდგომის აზნაურებს (რეჟ. კ. პა-
ტარიძე) დიდი წარმატება ხვდა 30-იან წლებში და არც ის იყო
მოულოდნელი, როცა იგივე სპექტაკლი აღდგენილი იქნა 50-იანი
წლების ბოლოს და მაყურებელმა მოხსნა იგი, არ დაესწრო. თეატრს
უარყოფითი ხასიათის წერილები მოსდიოდა. მაყურებელმა არ
გაიზიარა სპექტაკლის გადაწყვეტა.

60—70-იანი წლების ქართული თეატრის ლექსიკური განახ-
ლება — მეტაფორული აზროვნების გარკვეულ წილად დ. კლდი-
აშვილის შემოქმედებისგან არის იმპულსირებული. ქართველმა
რეჟისორებმა ერთობ დიდი გაბედულებით მოჰკიდეს ხელი კლდი-
აშვილის ნაწარმოებებს მეტნაკლები ძალით და წარმატებით, მაგ-
რამ ყოველთვის დიდი წარმატება არ ჰქონია სიახლეთა ძიებას,
ზოგჯერ გადამეტებულ სურვილს ორიგინალობისას თვითმიზნურ
სტილიზაციამდე მოუყვანია თეატრი, კლდიაშვილით ამგვარ გატა-
ცებას ყოველთვის აქვს თავისი ახსნა და მიზეზი. იგი შემთხვევი-
თი არ არის, მარტო დადგმების უბრალო დასახელებაც საკმარი-
სია, რომ წარმოვიდგინოთ თუ რა დიღია კლდიაშვილისადმი ინ-
ტერესი. „ირინეს ბედნიერება“ დადგეს ა. ვასაძემ, ლ. იოსელიან-
მა, შ. გაწერელიამ, თ. აბაშიძემ, გ. ქავთარაძემ; „დარისპანის გა-
საჰირი“ — მ. თუმანიშვილმა, ლ. იოსელიანმა, თ. ჩხეიძემ, გ. ქავ-
თარაძემ, შ. ინასარიძემ, ა. ჟვანიამ; „უბედურება“ — თ. ჩხეიძემ,
ი. კაკულიამ, ს. მრეველიშვილმა; „სამანიშვილის დედინაცვალი“ —
თ. ჩხეიძემ და რ. სტურუამ, ს. ცომაიამ, გ. ლალიძემ, ვ. მჭედლი-
ძემ; „ქაშუშაძის გასაჰირი“ — შ. გაწერელიამ, გ. სეზისკვერაძემ,
შ. კობიძემ, ვ. ჩიგოგიძემ. „ბაკულას ღორები“ — მ. თუმანიშვილმა,
„მსხვერპლი“ მ. თუმანიშვილმა, ი. კაკულიამ. „სოლომან მორბე-
ლაძე“ თ. მესხმა. ო. გვიჩიაშვილი — ეს მარტო დრამატულ თეატრში.

ამავე პერიოდში შეიქმნა ფილმები „ქარდაკარ“, „მიქელა“, „უბედურება“, „ბაკულის ღორები“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ქართულ ტელევიზიაში დაიდგა „ირინეს ბედნიერება“ (ორჯერ) „ბაკულის ღორები“. აი ასე ფართოდ წარმოსდგა დ. კლდიაშვილის შემოქმედება ქართული თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის რეპერტუარში. დ. კლდიაშვილის თეატრის ფორმირებაში მონაწილეობდა თითქმის ყველა თაობის რეჟისორი და საუკეთესო აქტიორული ძალები. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებიდან დაუდგმელი დარჩა „შერისხვა“, „წრფელი გული“ (მ. გეგიაშვილმა მოთხრობის საფუძველზე შექმნა პიესა, რომელიც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დაიდგა!) „მიქელა“, „თავადი პეტრე“, „როსტომ მანველიძე“, „მშობლის ნუგეში“ (ბოლო სამი მოთხრობა სულ 15 გვერდია). გვჩერა, რომ თეატრი ამ ნაწარმოებებსაც მოუძებნის სცენურ ფორმას. განსაკუთრებით საინტერესოა მემუარები სადაც ნამდვილი დრამატიზმით აღსავსე სურათებია გადმოცემული.

ერთობ ახლობელი გამოდგა დავით კლდიაშვილი თანამედროვე ქართული თეატრისათვის. ჩვენ მოწმე ვაგხდით ნილბოსანთა საკარნავალო სერობისა (ახმეტელი ფიქრობდა დაედგა „კლდიაშვილის ნილბები!“), ჩვენს წინ გაიარეს ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაში ჩავარდნილმა პლატონ და ბეკინა სამანიშვილებმა, სოლომან მორბელაძემ, დარისპან ქარსიძემ, ეკვირინემ და მართამ, დრამატული ბედის ქალებმა კაროენამ, ირინემ, ნატალიამ, მარინემ და სხვებმა. სცენაზე გაერთიანდა დ. კლდიაშვილის პროზა და პიესა, რამეთუ ორთავე დიდი დრამატურგიაა ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. პროზასა და პიესებს აერთიანებთ არა მხოლოდ მწერლის სტილი, მისი მსოფლშეგრძნება, ხატვის მანერა და ეთიკური პრინციპები, არამედ დიდი სიახლოე თვით ხასიათების „ბუნებაში“, დიალოგების წყობის სისტემაში, აქტიურ ქმედებაში, მოთხრობების გმირები თითქმის პიესებში აგრძელებენ სიცოცხლეს და პირუკუ. ამ ერთიანობამ თეატრს საშუალება მისცა კლდიაშვილის ნაწარმოებებისათვის მოეძებნა სცენური ფორმა. ისე რომ პიესაცა და პროზაც წარმოგვედგინა, როგორც ერთი მთლიანი თეატრალური სამყარო. ამიტომ არ იგრძნობა პროზისა და დრამატურგიის გამთიშველი საზღვრები სცენაზე (რაც ასე საცნაურია სხვა შემთხვევებში ინსცენირების დროს!) „ბაკულის ღორების“, „ქამუშაძის გასაჰირის“ ან „მსხვერპლის“ დადგმის დროს.

შ. გაწერელიას რეპერტუარშია ტელედადგმები „ბაკულას ღორები“ და „ირინეს ბედნიერება“, ხოლო თეატრში „ქამუშაძის გასაჰირი“ და „ირინეს ბედნიერება“. ოთხი დარგმა ნათლად ავლენს რეჟისორის ბოლო წლების ძიებათა ხასიათს, მის მხატვრულ ორიენტაციას, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში უფრო ადრე, თ. ჩხეიძემ დადგა „დარისპანის გასაჰირი“ და „უბედურება“. ასე რომ თეატრში უკვე შეიქმნა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმის გარკვეული ტრადიცია, სპექტაკლებმა გააძლიერეს ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროსადმი თეატრის ინტერესი. გამოიწვიეს ახალი შემოქმედებითი იმპულსები. შ. გაწერელიას „ქამუშაძის გასაჰირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ არსებით როლს ასრულებენ თეატრის მხატვრული კრიტერიუმის შემუშავებაში თეატრის ახალ ძიებათა მიჯნაზე!

კლდიაშვილსადმი ქართული რეჟისურის გამორჩეული ინტერესი დიდხანს გაგრძელდება, რაკი მან იპოვა ახალი თეატრალური ვერსიების შექმნის მდიდარი წყარო. ყოველი მათგანი თანადროულ ელერადობას იძენს. პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ პრობლემას, ადამიანური ცხოვრების თანაგანცდას, არამედ იმასაც, რომ შ. გაწერელიას სპექტაკლები საზოგადოებრივი აზრის მღელვარებასა და აზრთა სხვაობას იწვევენ.

„ქამუშაძის გასაჰირი“ „რეჟისორულ არტახეზში“ მოქცეული, მკაცრად შეკრული სპექტაკლია. ნატიფ სცენურ ფორმებში ღიდი ადამიანური დრამაა მოქცეული. ფორმის ლაპიდარობა, მე ვიტყვოდი, თავისებური „იმერული ელეგანტურობა“, გარკვეულ სიმსუბუქეს ანიჭებს წარმოდგენას. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებში არაფერი არ არის ზედმეტი, ზუსტია ყოველი ფრაზა, ქესტი, პაუზაც კი. მცირე პლასტიკურ ფორმებში მუდამ დიდი აზრია მოქცეული. რეჟისორი თანმიმდევრულად არკვევს ხასიათებს, მოვლენებს, ხსნის სულის სიღრმეებს, ყველაფერს უჩენს თავის ადგილს. მთელი წარმოდგენა მის ნებას ემორჩილება. თითქოს ერთობ ხაზგასმულიცაა რეჟისორის ხელის ძალა, ზემოქმედების უნარი, მისი კონცეფციის ხასიათი, მაგრამ არსად არ იკარგება მსახიობი და მისი სცენური სოციალური გარემო. გაწერელიასთან მეტაფორა არ არის ერთნიშნა ხატი, სადაც მსახიობი დეკორის ფუნქციას ასრულებს. ამის მიღწევა კი არ არის ადვილი იქ, სადაც თავს იჩენს ტოტალური რეჟისურის ძალა!..

„ქამუშაძის გასაჰირი“ მრავალპლანიანი სპექტაკლია, რეჟისორს ბრწყინვალედ აქვს გადაწყვეტილი სიკვდილისა (ქელები) და სიცოცხლის (ქორწილი) მონაცვლეობის მეტაფორული ხაზი. სცენის სიღრმეში. ქელების გრძელ მაგიდასთან დგანან სტუმრები, მათი მღუშმარე სილუეტები იკითხება მხოლოდ. შესანდობარს სვებენ. იგივე მაგიდა და იგივე ხალხი, იმავე სცენურ კომპოზიციაში ქორწილის სურათს ქმნის. ყოველივე ეს ერთობ ეფექტურია და გარკვეული თეატრალური სიურპრიზის შთაბეჭდილებას ახდენს. სურათს წინ უძღვის გმირთა რთული ცხოვრება, მაყურებელმა დაინახა მათი ტანჯვის გზა, ღრმა სოციალურ პროცესებში ამოიხსნა დ. კლდიაშვილის გმირთა ცხოვრების წესი და ხასიათების თავისებურება, რომ ეს არა მაშინ დასახელებული სურათი ლამაზი კომპოზიციის მხოლოდ პლასტიკური ილუსტრაცია იქნებოდა (მეტაფორული სპექტაკლები ხომ უხვად მიმართავენ „ლამაზ ილუსტრაციებს“..). გაწერელია ბეწვის ხიდზე გავიდა, რაკი სწორი იყო მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიური პრინციპი. მთავარი ეს არის. როცა მსახიობის შინაგანი ბუნება ზუსტად იკითხება, ნათელია მისი გამოხატვის ფორმაც. რეჟისორი „ქამუშაძის გასაჰირში“ ქოლგებით მოფარფარებდა ადამიანებიდან ქმნის საინტერესო სოციალურ ფონს. ზოგჯერ თავისებურ ქოროდ იქცევა სოფელი. რომელიც ხან თანამგრძნობია გმირთა ტკივილისა, ხან მოხიბობითე პორიკანაა. სოფლის ქორი და პროვინციული კოკეცობა აბლაბუდასავეთ ახვევია ოტიას, ეკვირინეს, სონიას. სცენაზე მოხეტიალე ქორო ხშირად ღუმს, მაგრამ მისი სათქმელი ნათელია. მწერალი სონიაზე ქორს ასე გადმოსცემს: „შხამიანი დედაკაცი“ მანანა ეკვირინეს მიახლის: — „ვისი იმედით ბრძანდებით, ვისი იმედით? შენი რძლის საყვარლის იმედით? დაგიდგა თვალი! რა მაღლა მოგაქვთ თავი!“ ეკვირინე ამ ქვეყნად აღარ იყო ამის გამგონე და შეეპასუხა: „ვინ ამბობს მაგას? ვინ? ვინ? — ვინა და მთელი სოფელი!.. მთელი სოფელი“ — მოესმა შეშხარავი ზმა. ასე დაცოფეს ტყუილუბრალოდ სონია. მწერალი უღრმესი ტკივილით გადმოგვცემს ამ სურათს.

შ. გაწერელიამ მწერლის სიტყვა თეატრის ენაზე გადაიტანა, გააცოცხლა და იმასვე მიაღწია ქოროს მოძრაობით, ჟესტით, რეპლიკებით.

დ. კლდიაშვილმა ფართო მასშტაბში გამოხატა ქართული კა-

ცის მიწას მოწყვეტის ტრაგედია. რა საოცარი ძალით არის გადმოცემული სოფლიდან ქალაქისაკენ დაძრული ხალხის განცდა. ოტია მიწისადმი უნაზესი სიყვარულით ეთხოვება თავის გარემოს. მეტი გზა აღარ იყო, ოტია უნდა გასცლოდა სოფელს. როგორც კი ეს გადაწყვიტა, უცებ წამოვარდა, რაღაცა ძალამ შესძრა მისი სული, ააფორიაქა, „გადმოვიდა აივნოდან და მიიარ-მოიარა ეზო. რაღაც უცნაური სევდით შეჰყურებდა ამ ღამეში ყოველ საგანს, რაც წინ შეხვდებოდა, რაღაც სიყვარულით აჩერდებოდა სათითაოდ ყველაფერს, რაც მის საკუთრებას შეადგენდა. მისი გული საკვირველად დუღდა, გმინავდა. ამ ღამეში, ამ ბნელში გაჰირვებული ოტია ემშვიდობებოდა აქაურობას, ესალმებოდა ამ მიდამოს, რომელიც დევნიდა და იძულებულს ხდიდა, თვისი კეთილდღეობა სხვაგან ეძია“. თითქოს ოტიასა და მის მსგავსთა მიერ მიტოვებულ სოფლებზე წერდა დ. კლდიაშვილი ერთ-ერთ წერილში (კ. აბაშიძისადმი მინაწერი): ... „სად წავიდა ამოდენა ხალხი? სად აიჩინა ბინა? და ეს არემარე ჩაჩუმებული, ჩადუმებული ოხრად მიტოვებული სამარეს დამგვანებული, რაღაც საბედისწერო ღუმელს მოუცავს, ღუმელს რომელსაც თუ დავაკვირდებით, თუ ყურს დაუვგდებთ, თავზარდამცემი სიმფონიით არის სავსე, ხოლო როცა ამ იღუმალეებით მოცულს და სიჩუმეში ნაშობ სიმფონიას დაარღვევს ხოლმე ხანდისხან შიმშილით გაძვალტყავებული ძაღლის ყშუილი — ბუნებაში უცნაური ქვეთინი ისმის“. სულის გმინვასავით ისმის მწერლის ხმა. მან ადრე ჩამოჰკრა საგანგაშო ზარი. ადრე შენიშნა თუ რა მოჰყვებოდა შემდეგ მიწის გაუცხოებას. აღარ შემოესმოდა მიწის ყვირილი და აქედან გამოდის შედეგიც. გავა წლები და ქვეყანას კვლავ დასჭირდება ზარის შემოკრა, რათა აღარ გამრავლდეს ჩამქრალი ბუხრები, თუ ნასოფლარები. ტრაგიკულია არა მხოლოდ ის, რასაც ოტია განიცდიდა როცა თავის კარ-მიდამოს ეთხოვებოდა. არამედ ისიც (და ეგებ უფრო მეტად!) როცა გულარხეინად, წარბშეუხრელად, ხალხისთ ტოვებს კაცი თავის ეზოს და ქალაქისაკენ მიდის. რთული, შორსგამიზნული პრობლემა წამოჭრა მწერალმა „ქამუშადის გასაჰირში“. ჩვენ იგი ვიგრძენით გაწერელის სპექტაკლშიც, ოღონდ უფრო შერბილებულ ტონებში...

შ. გაწერელის სპექტაკლი „ქამუშადის გასაჰირი“ გარკვეულ გაგრძელებას პოულობს „ირინეს ბედნიერებაში“. საკითხი ეხება

გმირისა და მასის, მხატვრული ცენტრისა და პერიფერიის ურთიერთობას, პლასტიკური აზროვნების ხასიათს, კომპოზიციებს, მხატვრობას. ერთი სიტყვით რეჟისორის ხელწერას. „ირინეს ბედნიერება“ რეჟისორის შემოქმედებითი რისკის მაგალითია. ჩანს, რომ გაწერელია იმდენად დოსტატდა კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დადგმებში, იმდენად ბევრჯერ მოსინჯა სხვადასხვა პლანები და ვერსიები, რომ შესაძლებლად მიიჩნია წასულიყო უფრო შორს სიღრმეებში. იგი გაიტაცა კლასიკის უსასრულობის განცდამ, პიესაში მანამდე წარმოუჩენელი ტენდენციების მიკვლევის ეინმა და „ირინეს ბედნიერების“ ახალი გადაწყვეტა შემოგვთავაზა. აქამდე თითქმის ყველაფერი გარკვეული იყო „ირინეს ბედნიერებაში“. შეიქმნა პიესის დადგმის გარკვეული მოდელიც. ჩვენ ვკამათობდით მსახიობთა შესრულების ხასიათზე, წარმოდგენის მხატვრულ ღონეზე, მაგრამ იშვიათად რეჟისორულ კონცეფციაზე. აგერ ოთხმოცზე მეტი წელია, რაც „ირინეს ბედნიერება“ იდგმება და მას აქვთ რამდენმა ირინემ, აბესალომ, თუ ფილიპემ გაიარა სცენაზე. შეიქმნა მნიშვნელოვანი აქტიორული სახეები. იყო რეჟისორული მიგნებები, გონებამახვილური სცენები, მაგრამ ყველა დადგმას ჰქონდა საერთო — ირინეს ბედნიერების (ანუ უბედურების) ჩვენება. გასაგებიც არის, პიესას ზომ „ირინეს ბედნიერება“ ჰქვია, მაშ რაღა საჭიროა პიესის სხვა სცენური ვერსია? ზომ არ ხდება რეჟისორული კონცეფციის თავისმოხვევა? პიესის მოდიფიკაციის მაგალითები ცოტა არ არის, მაგრამ რამდენად შეითვისებს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სული? გაუგებს (ან მოუთმენს!) კი თეატრს მაყურებელი? შეიძლება დაუსრულებლად გაგრძელდეს კითხვები. საბაბიც გვაქვს ამგვარი კითხვებისათვის და ბოლოს არსებობს კამათის ცნობილი ხერხი: აბესალოს უბედურების გამოხატვა რომ სდომებოდა მწერალს, თავად დასწერდა „აბესალოს ბედნიერებას“.

შ. გაწერელიას სპექტაკლში აბესალოს დრამაა უმთავრესი. ფინალში აბესალო კვდება. გული გაუსკდება (ინფარქტი?!). მაშ ასე. შეიცვალა ტრადიციულად „ირინეს ბედნიერება“. ვიდრე უშუალოდ სპექტაკლს შევეხებოდეთ, ცოტა შორიდან უნდა დავიწყოთ.

არსებობს „ირინეს ბედნიერების“ ვარიანტები. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს აბესალოს თემისადმი მწერლის დამოკიდებუ-

ლება. ჩანს რომ მწერალი ამოწმებს ყოფილ ფრაზას, ეძებს ყველაზე ზუსტ სიტყვას. დადგენილ ტექსტში შეაქვს ახალი ფრაზები, ცვლილებანი თითქოს შეუმჩნეველია, მაგრამ მაინც იგრძნობა. „ირინეს ბედნიერება“ რომ დაიდგა პრესაში, მან აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. შენიშვნის ობიექტი გახდა არა ირინე, არა ფილიპე ან ვიქტორი, არამედ უპირველესად აბესალო. მისი განხილვა ძირითადად ტარიელ მკლავაძის („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“)... ერემია წარბას („პირველი ნაბიჯი“) და ლათიკოს („გლახის ნამბობი“) სახეთა გათვალისწინებით ხდებოდა, კლასობრივი მდგომარეობით განეზივრებული ეს ტიპები ქმნიდნენ გარკვეულ მოდელს, ქმნიდნენ რაკი ტყუპისცალებივით ჰგავდნენ ერთმანეთს, ამ ვნებიანმა „რაინდებმა“ ქალზე ძალადობის მთელი ინსტიტუტი შექმნეს. პირველი ლამის უფლება ძვალსა და რბილში გაუჯდათ. ასე გაგრძელდა დიდხანს. როცა ამგვარ ქმედებას იურიდიული საფუძველი გამოეცალა, ფსიქიკაში მაინც დარჩა მისი გამოძახილი. აბესალოს გამოჩენამ კრიტიკის ყურადღება მიიქცია, მაგრამ მისთვის მისაღები აღმოჩნდა მხოლოდ ის, რითაც აბესალო უკავშირდებოდა იმ „რაინდების“ ტრადიციას. აბესალო — მოქეიფე, მოჩხუბარი, სოფელში წარმოჩენილი, ფიზიკურად ძლიერი და მოსაწონი თავადიშვილი. აი ის ძირითადი ნიშნები, რითაც იქცევდა ყურადღებას იგი. „აბესალოებით არის სავსე ქუთაისის სასტუმროები — წერდა „კვალი“ — უაბესალოდ არა ჩაივლის არც ერთი სოფლის დღესასწაული, არც ერთი ქორწილი კეთილშობილ ოჯახში“. ეს ტიპური დახასიათებაა. თეატრშიც მეტწილად ასეთად იყო მოაზრებული აბესალოს სახეც. თითქოს აქ სადაოც არაფერია. პიესის პირველ მოქმედებაში აბესალო მართლაც თავზებელადებული, თავნება ახალგაზრდაა. ჩანს, რომ მან ქალებთან ურთიერთობის გარკვეული გამოცდილება შეიძინა. ოცდარვა წლის მოქეიფე წარმოსადგმავ თავადიშვილს უკვე ბევრი რამ მოუხწრია. ირინე პირველად დაინახა ახალი თვალით. მანამდე არ შეუმჩნევია ირინეს მომხიბვლელობა. „არ დავკვირვებოვარ დღემდინ და იმიტომ არაფრად მიმაჩნდა, დღეს ამეხილა თვალები“. გულწრფელია აბესალოს სიტყვები. „მომაჯადოება, მომაჯადოება მაგ დაწყევლილმა“ — ეუბნება ვიქტორს. ვნებითაა გახელებული აბესალო. ლამის თვალები წამოსცივდეს ირინეს მზერით. „რასაც ვაპირობ, კიდევაც შევასრულებ“.. ამბობს აბესალო

და იწყება საწადელის აღსრულების პროცესი. არავის სიტყვას არ შეისმენს იგი და ძალით იმორჩილებს ირინეს. ფეხქვეშაგათელავს როდამიშვილის თავმოყვარეობას, ჩამოაშორებს მას საცოლეს და ირინეც პატრიარქალური მორჩილებით ნებდება ბედნიერებას. დ. კლდიაშვილს აქ რომ დაესვა წერტილი, ან შეენარჩუნებინა აბესალოს „ხასიათის მთლიანობა“, მაშინ აბესალოც ის იქებოდა, რაც დათიკო ან ტარიელ მკლავაძე იყო. მაგრამ დ. კლდიაშვილი სულ სხვა ხასიათის მწერალია. იგი დიდი ფსიქოლოგია, მის სახელს უკავშირდება ახალი დრამის პრობლემა საქართველოში, ამდენად გასაგებია აბესალოს ხასიათის ფსიქოლოგიური სიღრმე და მრავალპლანიანობა. თეატრი და კრიტიკა „ძველი არშინით“ ზომავს აბესალოს ქცევას. აბესალოს „გაორება“ გააკრიტიკა „ივერიამ“ (1902 წ. № 46), „სწორედ მოგახსენოთ, მთელი ის სცენა, როცა აბესალო კლავს ირინეს ყოვლად წარმოუდგენელი და გაუგებარია“, ი. იმედაშვილის აზრით „აბესალო ჰკლავს ირინეს და როდამიშვილს კი არაფერს უშვება“. თეატრშიც ხშირად „კლავდნენ ირინეს“. ამ მომენტმა გარკვეულად ხელი შეუწყო აბესალოს ხასიათის შესახებ თვალსაზრისის შემუშავებას. ფსიქოლოგიურად გასაგებიცაა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ირინეს მკვლელი. იგი არსებითად გამორიცხავდა (როგორც ყოველი მკვლელის!) მისადმი რაიმე სიმპათიას. ძლიერი აღმოჩნდა ინერციის ძალა. თითქოს ისტორიის სიღრმეებში ჩაიძირა აქა-იქ გაელვებული აზრი პიესის ორიგინალური, სპეციფიური ბუნების შესახებ, მხილებული იქნა აბესალოს გაორება, მისი ექვიანობის კომპლექსი, როგორც მწერლის „შეცდომა“. ამდენად სრულ მივიწყებას მიეცა მეორე მოქმედებაში ასე ძლიერად გამოვლენილი ტენდენცია. ი. ნაკაშიძე წერდა: „ჩვენმა სიმპათიურმა ავტორმა აირჩია ძველი თემა, ძველი განზრახვა, მაგრამ საშუალოდ მხოლოდ სანახევროდ განაახლა იგი. პირველი მოქმედება მის ნაწარმოებში სიცოცხლით სავსეა. მეორე კი სუსტი“, მაგრამ კრიტიკოსმა მაინც იგრძნო რომ პიესას „ორიგინალობის ბეჭედი აზის“. მან ვერ ამოხსნა თუ რაში იყო „ორიგინალობის ბეჭედი“. პირველ რიგში იგი ზომ აბესალოს სახის გადაწყვეტაში გამოვლინდა. თეატრის პრაქტიკამ არ გაიზიარა აბესალოს ხასიათის სიახლე და მეორე მოქმედებაც არსებითად ისეთი იყო, როგორც პირველი. ასე გაგრძელდა ათეული წლობით.

„ირინეს ბედნიერებაში“ ეკვიანობის კომპლექსი, დღემდე არავის არ აუყვანია გარკვეული რეჟისორული კონცეფციის რანგში. იგი არ ქცეულა მხატვრულ პოზიციად. შ. გაწერელამ პრაქტიკულად პირველმა მოიაზრა ასეთად. წარმოდგენაში უპირველესი გახდა აბესალო. მის ირგვლივ დატრიალდა ყოველი მოვლენა, ყოველი სცენა. აქ სხვა არაფერია გამორჩეული აბესალოს ბედსა და მოქმედებას, მის გარემოს მიედვნა მთელი წარმოდგენა. სპექტაკლში ყველაფერი ისეა აწყობილი, იმდენად ზუსტად არის დაპროგრამებული თემა, ისე თანმიმდევრულად, სპირალურად ვითარდება მოვლენები, რომ სპექტაკლი ერთგვარ მონოლოგამის ხასიათს იძენს. ხალხის ქორი გარსივით აკრავს ირინესა და აბესალოს. მის ნიადაგზე ჩნდება აბესალოს იკვიანობაც და ეს მაშინ როცა თავად არის პირველადი წყარო ასე გავრცელებული ქორისა. მძაფრად დრამატიზირებულია აბესალოს იკვიანობა. იგი ვნებასავით იმონება, ცეცხლივით მოედება მის სულს და რაც უფრო ბოხოქრობს, მით უფრო ალდება. სავსებით გაქრა დათიკოსა თუ ტარიელ მკლავადისებური ძალადობის მოტივი. აბესალოს სულის სიღრმიდან მოდის ახალი ნაკადები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის მის რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს. აბესალო აღარ არის კლასობრივი მდგომარეობით თავს გასული ვნებიანი ახალგაზრდა. მისი ვნება უფრო ღრმაა, უფრო ზოგადი, ადამიანურია. ეს არის ირინეზე გულწრფელად შეყვარებული კაცის ვნება. მისი იკვიანობა მოტივირებულია არა ქარაფშუტობით, არამედ საკუთარი რწმენის ძალით. ამას კი თავის ფსიქოლოგიური ახსნა აქვს. აბესალომ ვერ გაითავისა ირინე. სულიერად ვერ დაიმორჩილა და „ვინც მძლავრობით ეუფლება სამყაროს: აქედანვე ვკვრებ — ვერ მიაღწევს საწაღელს“ (ლაოძი). მოხდა ისე, რომ „მდღერი თვინიერობით იმორჩილებს მამრს“ (ლაოძი). აბესალო თავად გახდა ირინეს მოჩილი, მაგრამ ეს არ არის ქალის მიერ კაცის პირდაპირ, ჩვეულებრივი (ბევრჯერ რომ გვინახავს თეატრში!) დამორჩილება, პროცესი კვლავ დაფარულ ფსიქოლოგიურ შრეებში მიედინება. ხშირად ქვეცნობიერ სახეს იძენს აბესალოსა და ირინეს ურთიერთობა.

აბესალოს იკვიანობაც რომ არ დაეწყო, მაინც მშფოთვარე იქნებოდა მისი სული: თავმომწონე ვაეკაცი, მუდამ გამარჯვებას ჩვეული თავადიშვილი, ირინეს არ აპატიებდა გულგრილობას. არც

აპატიებდა მისი კაცური ღირსების შელახვას, მისგან სულე-
რგათიშვას და განმარტობას. მით უფრო მძლავრდება აბესალო-
ზობოქრობა, როცა წარმოსახვაშიც იმას ხედავს, რასაც ფიქ-
რობს.

სცენა მაქსიმალურად სადადაა მოწყობილი. რეკვიზიტისგან
განტვირთულია, მარცხენა მხარეს, მოფარებულ ადგილას არტი-
სტების რეკვიზიტია. სცენის ცენტრში ერთი პატარა მაგიდა დგას.
ალბათ აქ დროდადრო ჩაის მიირთმევდნენ ხოლმე სტუმრები. სცე-
ნის ორივე მხარე (მარჯვენა და მარცხენა) მოშიშვლებულია. პი-
რობით გარემოს ქმნის ოდნავ მომწვანო სივრცე. სიღრმეში კე-
დელზე რამდენიმე სურათია მიხატული. თითქოს კეთილი ანგე-
ლოზი იმზირება, პატარა ბავშვი წამოგორებულია (ბავშვის თვალები
იყურებიან სპექტაკლში „ქამუშაძის გასაჭირი“). სამი თვალი
დასცქერის სოფელს. ეს ქორიანი სოფლის თვალებია, (ჭორს დიდი
თვალები აქვს!) მხატვარი მ. შველიძე ძუნწად, სახიერად, ქმნის
აზრიან გარემოს, რომელიც საოცრად ნატიფია. ყველაფერი მსახი-
ობთა სამოქმედოდ არის გამოყენებული. მათ დიდი სივრცე სჭირ-
დებათ და მხატვარიც გულუხვად სთავაზობს. დრო და დრო იგი
ივსება ქორეოგრაფიული მოძრაობით (ი. ზარეცკი), ადამიანთა
მეტყველი სახეებით). საწყის სიტუაციაშივე იკვეთება აბესალოს
(ა. მახარობლიშვილი) მზერა. იგი როდამიშვილს (თ. შამათაია) მის-
ჩერებია, თვალგაშტერებული უყურებს. გამაჩნდება ვიქტორის
(მ. ლორია) სახეც. სამი ადამიანი დგას პირისპირ სამეუთხა კომპო-
ზიციაში. მთელ სცენას იჭერს სამი კაცი. აბესალოსა და პაულეს
შეპირისპირების უამს ჩნდება მათი გამაზავებული ვიქტორი (მო-
არული სიკეთე!). მათ გარშემო აწრიალდება ხალხი. სცენა გაივ-
სება. კონფლიქტი ჩასახულია და ცნობისმოყვარე სოფელი ცხო-
ველი ინტერესით ელის მის განვითარებას. ხალხი თითქოს გასარ-
თობად არის მოსული. თითქმის ყოველ სცენაში სიმღერა და ცეკ-
ვაა. პროვინციელები ვალსს ცეკვავენ და თან ჭორაობენ. ისე ელე-
განტურად უჭირავთ თავი, რომ ნამდვილ არისტოკრატებს შე-
შურდებათ, არ არის დაჩაჩანაკებული, როგორც აბესალო ამ-
ბობს, როდამიშვილის სამყარო, არც გაღატაკებული იმერული
სოფელია. აქ ყველაფერი კოპწია და დახვეწილია, პლასტიკურად
მშვენიერია, პაეროვანია. ეს დავით კლდიაშვილის სამყაროა თა-
ვისი არსით, თავისი შინაგანი ბუნებით. რეჟისორმა გმირებს მოხს-

ნა „ისტორიის ჩენჩო“ — ლაფჩინები და ჩოხა, მაგრამ სული დაუტოვა.

ა. მახარობლიშვილი ზუსტად გადმოსცემს აბესალოს ექსტაზს. იგი ატაცებულია და თავბრუდამხვევად ტრიალებს მოქეიფეთა შორის, რათა ირინე (თ. ლოლაშვილი) ცოლობაზე დაიყოლიოს, თ. ლოლაშვილის ირინე ხაზგასმულად მოკრძალებულია, ჩანს, რომ მას არ შეუძლია წინ აღუდგეს აბესალოსა და მამის — ფილიპეს (ნ. ცერცვაძე) სურვილს. საამისოდ შესაფერი ტონიც მოუძებნია შსახიობს. თითქმის შებოროკილია განცდების გამოხატვის დროსაც. მორჩილების იდეა თანსდევს მის ყოველ სცენას. ზოგჯერ საერთო პლანში ნიველირდება კიდევ ირინეს სახე. რაკი რეჟისორს ირინეს „ბედნიერება“ კი არა, — აბესალოს დრამა აინტერესებს უპირველესად. სტრუქტურულადაც ისეა სპექტაკლი აგებული, რომ ირინე მეორე პლანზე ინაცვლებს. ამ მისიას წარმატებით ასრულებს თ. ლოლაშვილი. იგი იმდენად ერთგულია წარმოდგენის კონცეფციისა, იმდენად მორჩილია მისი (და არა მარტო აბესალოსი!), რომ ერთგვარად ფერმკრთალდება კიდევ ირინეს სახე ფინალში. უკვე სულ სხვა აზრს იძენს მისი სიტყვები: „აი, ჩემი ბედნიერება, მამა!.. ხომ ხედავ?.. ხომ ბედნიერი ვარ, ჩემო მამა, ა?!“ თავის მნიშვნელობას ჰკარგავს სამსონის სიტყვებიც: „რა ქენ, შე უბედურო რა ქენი ეს? ქალი მოჰკალი განა?!“ „ნეტავი მართლა მოვეკალი“.. ამბობს ირინე. ხდება ირინეს დრამატიული სიტუაციის გაადვილება. აქ აბესალოს ბედი უფრო გვაღელვებს და გვიტაცებს, ვიდრე ირინესი!..

ა. მახარობლიშვილის აბესალოს პირველი აშკარა შეჯახება როდამიშვილთან ამ უკანასკნელის მიერ ცაში რევოლვერის გასროლით მთავრდება. რეჟისორმა სრულიად არა თანაბარ მდგომარეობაში ჩააყენა აბესალო და პავლე. პავლე მეტწილად კომიკურ ტიპსა ჰგავს. ჩანს, რომ რეჟისორისათვის ამოსავალი გახდა აბესალოს ფრაზა „ვიღაც ჩანჩურა როდამიშვილის გულისათვის ყოველივე სიამოვნება უნდა მოვიკლოთ!“ პავლეს სახის ანალიზი სრულიადაც არ ამტკიცებს, რომ იგი მართლა „ჩანჩურაა“. პავლე როდამიშვილი ვაჟკაცობით აბესალოს არ ჩამოუვარდება, მას არც გულადობა აკლია და არც მომხიბვლელობა, მაგრამ უფრო თავდაპერილია, უფრო ზრდილია და მოკრძალებული, ვიდრე აბესალო. ირინესა და როდამიშვილის სიყვარულიც ალბათ ამ მორჩილ

სულთა ერთობაზეა დამყარებული. და კიდევ იმაზე, რომ ორთავე მშვენიერი ახალგაზრდაა და წოდებრივადაც თანასწორი არიან.

როდამიშვილი ტოლს არ უდებს აბესალოს. როდამიშვილი აბესალოს აფრთხილებს: „გიჯობთ, თავი შეიკავოთ და წინდახედულათ ილაპარაკოთ“. აბესალოს სასაცილოდაც არ პყოფნის როდამიშვილის გაფრთხილება. როდამიშვილი კვლავ მიმართავს: „ტყუილა იქაჩებით.. თქვენი არავის არ ეშინია, ამაზე დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ“. თავის ძალაში დაჭერებული როდამიშვილი არ შეუშინდება აბესალოს და მასზე გაიწევს კიდევ. ვიქტორი აშველებს მათ. როდამიშვილს კი მიმართავს: „პავლე, ჰკუაზე მოდი! ყმაწვილო, ამას მოველოდით შენგან!“ აი, აქ არის სათავე როდამიშვილის ხასიათის ე. წ. „სირბილისა“. მისგან არავინ არ ელოდება უტაქტობას, დებოშს, საზოგადოებისათვის შეუჟადრებელ საქციელს. აბესალოსაგან კი ყოველდღე ითმენს ამგვარ რამეს. „ირინეს ბედნიერების“ ვარიანტებში არის ასეთი მინაწერები: როდამიშვილი ეუბნევა ვიქტორს: „აქედან დღეს ან მე ან აბესალოში ცოცხალი ვერ წავალთ, თუ მაგ მხეცმა თავი არ შეიკავა!.. კმარა, რაც მაგას უსაქციელობა ჩაუდენია... ღმერთმანი კმარა! მართალია განთქმული ვაჟკაცია და თავი მოაქვს, მაგრამ მე არ მივხედავ მაგის დევგმირობას“. მწერალს სახე უცვლია აზრისთვის და მიუწერია: „მაგ შეჩვეულია ყოველგვარ სისაძაგლეს და გათავხედებულია, რომ ყველა ერთდება და ხმას არ სცემს... მაგრამ დღეს მე მოთმინებიდან გამომიყვანს ვატყობ და ან მე ვიქნები და ან მაგ... მე არ მივხედავ, რომ ვაჟკაცობით მოაქვს თავი!..“ საბოლოოდ კიდევ უფრო შერბილდა და დაიხვეწა როდამიშვილის ტექსტი, რაც ბოლო ვარიანტშია წარმოდგენილი. მაგრამ ღული მაინც უცვლელი დარჩა. როდამიშვილი მზად არის ირინესათვის თავი გასწიროს. დრო, სიტუაცია, ირინეს მამის აქტიურობა და სოციალური პირობები აიძულებს გულში ჩაიკლას დარდი. ეს არის უადრესად რთული ხასიათის პიროვნება და ერთობ რთულ სიტუაციაში უხდება ცხოვრება. სპექტაკლში კი როდამიშვილის ხაზი გამრუდებულია. პავლეს მიერ რევოლვერის სროლა, აბესალომთან მამლაყინწაობა და საერთოდ მთელი მისი ქცევა ექსცენტრულია და სასაცილო. მაყურებელიც იცინის. ზუსტია მისი რეაქცია, მაგრამ სპექტაკლის საერთო ატმოსფეროსთვის სრულიად შეუფერებელია იგი. როდამიშვილის სახის რეჟისორულ გადაწყვეტაში შეგ-

ნებულად არის დაშვებული გადახვევა, (განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში), რაც წარმატებით არის აქტიორულად რეალიზებული. ამის გამო ერთობ რთული სიტუაცია იქმნება ფინალში. როდამიშვილი მიდის აბესალოსთან. მთელმა სოფელმა შეიტყო აბესალოს გახელების ამბავი. სიტუაცია კულმინაციურია. რეჟისორი შ. გაწერელია და წარმოდგენის ყველა მონაწილე დიდი წარმატებით ქმნიან საფინალო სცენას. როდამიშვილის გამოჩენა ნამდვილ ვაუკაცობას ნიშნავს. მისი ბუნების კაცისგან სხვას არც უნდა ველოდეთ. პიესაში ხომ ნათლად ჩანს, თუ რა ძლიერსა და კეთილშობილ პიროვნებასთან გვაქვს საქმე. და აი დადგა მომენტი, როცა თავდებად უნდა დაუდგეს ირინეს პატიოსნებას. როდამიშვილი ოჯახის უფროსს მიმართავს: „ჩემი აქ მოსვლა სრულიად შიშის ნიშანი არ არის თქვენი შვილის დამუქრების წინაშე, რომ ცოცხალს არ მარონიებს დედამიწაზე!.. სინდისი მეუბნება და ამაში არ უნდა ვიყო შემცდარი, რომ ჩემი გაჩუქება, სხვანაირად მოქცევა, გარემოების წაყრუება — შეფერებათ მიიღება და ამით მე მართლა და საბუთი მივცე, დააჰეშმარიტოს ის, რაშიც ბრალს მდებს თქვენი შვილი“. ამას მოსდევს როდამიშვილის ვაუკაცური ფიცი, რომ აბესალოს მოჩვენების მსგავსი არაფერი არ მომხდარა მასსა და ირინეს შორის. სპექტაკლში მსახიობი თ. შამათავა ცდილობს გულწრფელად ჩაატაროს ეს მონოლოგი, უთანაგრძნობს თავის გმირის ბედს, მაგრამ შედეგი არ ჩანს, რადგან თავიდანვე სულ სხვა ხაზით განვითარდა პავლეს სახე. თითქოს გამართლდა ერთ-ერთი კრიტიკოსის სიტყვები: „არც ისაა ვგონებ წარმოსადგენი, რომ ახალგაზრდა კაცი მივიდეს ოჯახში, სადაც მას მოსაკლავად არ დაინდობენ და გამოუტყდალოს საჯაროდ ქმარს, მე შენ ცოლს არ ვყარობო“. ეს ითქვა ამ ოთხმოციოდე წლის წინ. ითქვა საკმაოდ მარტივად და ისე, როგორც ეს იყო შესაძლებელი იმ დროს, როცა არ ითვალისწინებდნენ დ. კლდიაშვილის მხატვრულ თავისებურებას, მაგრამ დღეს შესაბამისა სცენაზე მისი ვარიაციის ნახვა!

წარმოდგენაში ფსიქოლოგიურად ღრმად არის მოტივირებული მახარობლიშვილის აბესალოს ცხოვრების გზა — ექსტრაზიდან სულიერ დეპრესიამდე. რეჟისორის ჰკუიანი თვალი არ შორდება აბესალოს. მისთვის მნიშვნელოვანია ყოველი დეტალი და თვით უფაქიზესი ნიუანსიც კი. თითქოს ძლიერი კოგრიტი იც-

კირება აბესალოს სულის უფსკრულში და ცდილობს უცნაურად
 რთული და მრავალპლანიანი კომპლექსის ამოხსნას. არაფერი
 ძალდატანებითი აქ არ ხდება. ამოდ დაუწყებთო ძიებას არა-
 ბუნებრივ ინტონაციებს, ანალიტიკოსის მშრალი გონებით შეთხ-
 ზულ კონცეფციას. ყველაფერი ემორჩილება აბესალოს სახის
 ანალიზს, განცდათა ბუნებას, დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების სილ-
 რმეების წვდომას. რეჟისურა და არტისტული ხელოვნება, მხატვ-
 რობა და მუსიკალური გაფორმება (დ. გურგენიძისა) საოცრად
 ჰარმონიულია, მთლიანია თავის მოქმედებაში, თანმიმდევრულია
 სათქმელის გამოვლენაში. ჰქონდა თუ არა ფსიქოლოგიური სა-
 ფუძველი აბესალოს იქვიანობას? რასაკვირველია ჰქონდა თუ კი
 მის პოზიციას გავიზიარებთ (თუმცა რა მნიშვნელობა აქვს მის-
 თვის, იზიარებდა თუ არა ვინმე მის იქვს!..). როგორც მან ვნება
 დაიცხრო, წინა პლანზე წამოვიდა ცოლქმრული ურთიერთობის
 სხვა მოტივები. ირინე, დარჩა გულდახურული, შინ გამოკეტილი,
 მარტვილივით გარესამყაროს მოცილებული ქალი, აბესალოს,
 რომელსაც სოფელში ვაჟკაცის სახელი ჰქონდა, არ ასვენებდა
 როდამიშვილის არსებობა. იმ როდამიშვილისა, რომელიც მას არ
 ჩამოუვარდებოდა გულადობით. მან ირინეს სიყვარული წაართვა,
 სანაცვლოდ თავისი თავი შესთავაზა, მაგრამ ირინესათვის, გაუცხო-
 ებული აღმოჩნდა იგი. აბესალოს სულს არყევდა ამაზე ფიქრი.
 ვიქტორი ეკას ეუბნევა: „რამდენადაც მე გავიგე... აბესალო იმ
 კმაწვილთან ეკვობს ირინეს, ქე რომ წაართვა.. წართმევა იყო,
 აბა რა იყო!.. იმასთან ეკვობსო... ასე მითხრეს...“ მაშ ასე. სო-
 ფელში უკვე ხმა დარხეულა. აბესალოს იქვიანობა სალაპარაკო
 გამხდარა. რა საფუძველით ალაპარაკებულა სოფელი? რატომ
 წრიალებენ ასე უდარდელად და ირონიული ღიმილით ქოლგიანი
 წყვილები? რატომ ნათდება ფართოდ გახელილი თვალები კედლი-
 დან, როცა სცენაზე კორი იბადება? ამის პასუხს ვიქტორი იძლე-
 ვა: „მინდოდა მენახა და მეთქვა ერთი-ორი სიტყვა თორემ ნამე-
 ტანი მითქმა-მოთქმა და უარესი ის არის, რომ აბესალომ ი-
 ს აგ ა ნ ე ძ ლ ე ვ ა თ ს ა ლ ა პ ა რ ა კ ო ... უნდა მოისპოს ეს
 უცნაური და უხეირო ლაპარაკი! აბესალო კია დანაშა-
 ული ყოჩის ფელში... (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). ეს ხდება მე-
 ორე მოქმედების პირველ გამოსვლაში. ვიქტორი ჩქარობს, რათა
 გაფანტოს გაუგებრობის ნისლი, აბესალოს გონებას რომ ფა-

რავს. მაგრამ მოვლენები სწრაფად ვითარდება. აბესალო ხომ ძლიერი ემოციის კაცია. ეს შესანიშნავად არის აქტიურულად გამოვლენილი. მისთვის არასოდეს არ ყოფილა სანახევროდ რაიმე. ყველაფერს ეძლეოდა მთელი გულით, გატაცებით და ასევე გაჰყვა ქორის ტალღებსაც. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ერთ-ერთ ქეიფში აღარ მოუთმენს მის ახირებას და მიაძახებს: „ჩემზე რომ ასი თვალი გიჭირავს, უკეთესი იქნებოდა ცოლისათვის გედევნებინა, აგრე მარჯვედ თვალიო!...“ ესლა აკლდა აბესალოს და იგი ვეფხვივით გამძვინვარდა. მისი შეჩერება აღარავის შეეძლო, ვიქტორი, როგორც სპექტაკლის გონების ხმა, სიფხიზლის სიმბოლო, კვლავ ცდილობს კონფლიქტის განელებას. „შეურცხვა მაგას ყმაწვილკაცობა! გამოაჰენა ქალი ასე ტყვილა უბრალოდ! ყველამ გაიგო, ყველა მიახვედრა, რომ ცილს ეწამება...“ სოფელს კი უყვარს რომანტიკული ქორი! უყვარს ფუსფუსი საოჯახო დრამებზე და ბევრმაც გამოგონილი სინამდვილედ მიიღო. რა შესანიშნავად არის მოცემული ეს სპექტაკლში. საოცარი ტაქტიკა და ზომიერებით ვლინდება მასის კომენტარები. „სხვისი პირი, ლობეს ჩხირიო“ ოდითგან თქმულა სოფელში და თითქოს მის გასამართლებლად სეირნობენ თუ ცეკვავენ ასე გულგრილად. აბესალო და ვიქტორი კი ცხარე დისკუსიას მართავენ, ვიქტორი აწრიალებული დასდევს აბესალოს, ხშირად სიტყვის დასრულებასაც ვერ ასწრებს. მახარობლიშვილის აბესალო და ლორიას ვიქტორი, შესანიშნავად ავლენენ ამ ბორიალის მიღმა ჩაფხნილ !ულიერ თრთოლვას. აზრი და ემოცია უპირისპირდება ერთმანეთს. გონიერების ხმისა და გრძნობამორეულ აბესალოს შეპირისპირება უკეთ ავლენს წარმოდგენის რთულ ფსიქოლოგიურ ნაკადებს. ხაზს უსვამს მის მრავალფეროვან ბუნებას. „ცრუ წარმოდგენას აყოლიხარ“. ჩასძახის ვიქტორი, მაგრამ მის ხმას უკვე ძალა აღარა აქვს.

მახარაშვილის აბესალო მოჩვენებების ტყვეობაშია. ფიქრით ხედავს, თუ როგორ ცეკვავენ ირინე და როდამიშვილი (აქ დამაჯერებელია თ. შამათავა). ირინე თანდათან შიშვლდება, მის წარმოსახვაში და აუტანელი ხდება აბესალოს ცხოვრება. ცრემლები ერევა, გრძნობა იმონებს, უაზროდ წრიალებს, შესაბრაალისი ხდება. აბესალოსა და ირინეს მოტივს ხშირად გიტარის ნალვლიანი ხმა ერწყმის. აბესალოსა და ირინეს ჯვრისწყრის საინტერესო ცე-

რემონიას თან სდევს დრამატული ინტონაცია. აბესალოს ფიქრი გაექცევა როდამიშვილზე და უმაღლესი დაწვევით ეხატება ირინე და პავლე. გოლგოთასავით მტანჯველი აღმოჩნდა აბესალოს გზა, მაყურებელი თანაგრძნობით მიჰყვება მის გზას და წამითაც არ შორდება მას. რეჟისორი ფსიქოლოგიურად ასაბუთებს აბესალოს მოქმედების ყოველ ეტაპს და ბოლოს მისი გაბედული კონცეფციის თანამოაზრედ გვხვდის. რამდენად უცნაური, შოკში ჩამგდები და მოულოდნელიც არ უნდა იყოს აბესალოს სიკვდილი, სპექტაკლში იგი გამართლებულია. შ. გაწერელის აქვს დიდი რეჟისორის სითამამე, სიჯიუტე და თანმიდევრობა თავისი კონცეფციის გამოვლენაში. იგი ძლიერია, რადგან ღრმად სწამს ის რასაც აკეთებს, მისი რეჟისორული პოზიცია მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპებზეა აღმოცენებული. რეჟისორს შეუძლია მხატვრულად ამოხსნას ურთულესი სოციალური პროცესები, ფსიქოლოგიური მოტივაცია მოუძებნოს ყოველ სახეს, ყოველ სცენას. შექმნას განწყობილებათა უწყვეტობა. ამ მთლიანობის მაგალითია „ირინეს ბედნიერება“. მეთოდოლოგიურად ზუსტად აწყობილ სპექტაკლში თავის ადგილს პოულობს ყოველი მსახიობი. შეუზღუდავია მათი შინაგანი აქტიობა და იმპროვიზაციული ინიციატივა. მსახიობები გრძნობენ წარმოდგენის მაღლს, სიამოვნებას ჰგვრით იგი და გატაცებით თამაშობენ. არტისტიზმით გამოირჩევა ნ. ცერცვაძის ფილიპე ბარბაქაძე. მსახიობი სცენის ოსტატის ნიჭიერებით ხატავს რეალისტურ სახეს. მისი მოძრაობა, ექსტი იმის მანიშნებელია, რომ ფილიპეს სახლშიც შეიძლება დიდი წვეულების გამართვა, მისი მხარგაშლილობა, მოუხვენარი წრიალი და აქტიური ქმედება, ფილიპეს სახის ახალ მომენტებზე მიგვანიშნებს. იგი განსხვავებულია ფილიპეს როლის ტრადიციულ შესრულებისაგან. მასში არ არის არავითარი „ფარული“ მანერა, იგი რეალისტურია თავით ფეხამდე და ზომიერად სტილიზებული. იგრძნობა სახის განვითარების პროცესი. არც ნ. ცერცვაძე და არც სხვა მსახიობები იქნება ეს ბ. ხაფავა (ეკა) თუ სამსონი (შ. ქრისტესაშვილი) ა. მახარობლიშვილი, თ. ლოლაშვილი თუ სხვანი არ იძლევიან მხოლოდ რეჟულტატებს. ისინი გვიჩვენებენ მათი გმირების შინაგან პროცესებს, ფსიქოლოგიურ ძვრებს და განწყობილებათა სიმართლეს. მეტად ეპიზოდურია ბ. ხაფავას ეკა, მაგრამ სავსეა შინაგანი სიმართლით, აზრიანია მისი სიტყვა და რეაქცია. მხატ-

გრულ სიმართლეს აღწევენ მ. შარიქაძე (სოგრატი) და ვ. მექვაბი-
შვილი (ნესტორი), პატარა, მაგრამ ცოცხალი, ფსიქოლოგიურად
ზუსტი დეტალებით ავსებენ სპექტაკლს ქ. შერვაშიძე, ნ. მამულა-
შვილი, ა. შარმანაშვილი, მ. ბოცვაძე, მ. აბაშიძე, მ. მაჩაიძე,
ო. გაბელია, მ. კიკაჩიშვილი, თ. თავართქილაძე, ეს არის სპექტაკ-
ლის ფონი, სადაც დიდი ადამიანური დრამა უნდა გათამაშდეს და
ისინი წარმატებით ასრულებენ ამ ფუნქციას. გვამახსოვრებენ
თავს ცალკეული ჟესტით, ცეკვის სტილით თუ სიარულის მანერ-
ით. წარმოდგენაში რთული ფუნქცია ხვდა წილად თ. შამათა-
ვას, მაგრამ დამაჯერებელია იქ, სადაც საამისოდ პირობები ექმნე-
ბა. ჩანს რეჟისორის ო. ბალათურიას გულმოდგინე მუშაობის
კვალი, ეს არის სპექტაკლი, სადაც ერთობ ფასეულია ყველას
წვლილი, აქ მიღწეული მხატვრული მთლიანობა, რომელიც სრულ-
ქმნილების რანგშია აყვანილი, თეატრის ჭეშმარიტად დიდი გამარ-
ჯებაა. იგი ამასთანავე იმაზეც მეტყველებს რომ შ. გაწერელიასათ-
ვის დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას პრინციპული მნიშვნელობა
აქვს. მწერალი დიდ გავლენას ახდენს თეატრის სადღეისო მხატ-
ვრული პოზიციის შემუშავებაში.

ის გარემოება, რომ გაწერელიას სპექტაკლში არის სადაო მო-
მენტები, სრულიადაც არ ამცირებს მის საერთო მხატვრულ ღირ-
სებებს. წარმოდგენას თითქოს მოუხდა კიდევ ძველი რუსული
რომანსები თუ სხვა ამგვარი ტექსტუალური ჩანამატები, რათა
სცენურად უკეთ გამოვლინდეს პროვინციული სამყაროს არის-
ტოკრატული პოზა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დავით
კლდიაშვილისთვის სრულიად უცხოა გმირის დახასიათების ამ-
გვარი მეთოდი. თავის არც ერთ პიესაში თუ მოთხრობაში არ მი-
მართავს რუსულ სიტყვებს. გადამეტებულად გვეჩვენება ირინეს
ქრული გაშიშვლება. აზრობრივად გასაგებია რეჟისორის ჩანაფიქ-
რი, (აბესალოს ეჩვენება ირინე ბოლომდე შიშველი!) მაგრამ სპექ-
ტაკლში აზრი უამისოდაც ნათელია, გარკვეულია და ამიტომ აუცი-
ლებლობას აღარ წარმოადგენს ეს „კადრი“.

მწუხარედ მთავრდება „ირინეს ბედნიერება“, სოფელი ისევ
მხიარულობს, თითქოს არაფერი არ მომხდარა, სევარძელში გან-
მარტოებული ზის აბესალო, წამიც და... მკლავები გადმოუვარ-
დება. ხალხი უცებ შეერთა. ფარდა ნელ-ნელა ეშვება. სცენის პა-
ტარა სურათში მთელი ზღვა ეტევაო უთქვამთ. ასეა აქაც. შალვა

გაწერელის ერთაქტიან სპექტაკლში მთელი ცხოვრებაა დატეული.

ბ. ლავრენიევის „რღვევითა“ და დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებით“ შ. გაწერელია კვლავ შეგვახსენებს, რომ მოზარდთა თეატრში ნამდვილი ხელოვნება იქმნება. მისი ხელმძღვანელი კი ღრმა კვალს სტოვებს თანამედროვე ქართული თეატრის განვითარებაში.



ყოველი კლასიკური პიესა თავისი დროის ნამდვილი პირმშო, მისი სისხლი და ხორცია. თავისი დროისაგან ოდიშპოსივით არის დალდასმული. გადის დრო, რომელიც ყველაფერს კლავს, ანადგურებს, მაგრამ იმავე დროს მოაქვს ცხოვრების განახლებაც. გარდასული საუკუნეების ქარიშხლები ბორგავენ კლასიკურ ქმნილებებში. ისინი ათეული თუ ასეული წლობით ელოდებიან სცენაზე ხელახალ დაბადებას. მაგრამ როგორ უნდა იქცეს იგი დღევანდელობად? მერედა, რა საერთო შეიძლება ჰქონდეთ „ძველ“ ადამიანებს ჩვენს თანამედროვეობასთან? თეატრი ხომ მხოლოდ დღევანდელი აუდიტორიისთვის ცოცხლობს?

კლასიკა ეს არის მარადიული პრობლემებისა და სულიერ ღირებულებათა უკედავების წყარო, რომელსაც მუდამ დიდი ხალხით ეწაფება ყოველი თაობა. მასში პოულობს პასუხს ბევრ თანადროულ კითხვაზე, მით ეზიარება დიდ ადამიანურ ვნებებს.

წარსულისა და თანამედროვეობის ურთიერთობის დიალექტიკა კარგად შეუნიშნავს კ. გამსახურდიას. „შექსპირს, ფლობერს და ტოლსტოის წარსული მოჰყავთ ჩვენთან და ტლანქად რომ ვთქვათ, ისინი ახდენენ წარსულის გადმოსახლებას აწმყოში“. მეტად რთულია ყოვლისმომცველი კლასიკური პიესებიდან სპექტაკლში, წარსულიდან აწმყოში „გადმოსახლების“ პროცესი, რადგან მან ხელახალი დაბადების ყველა სირთულე უნდა გაიაროს. მაგრამ თეატრი ვერასოდეს იტყვის მასზე უარს, რაკი კლასიკას თან მოაქვს ცხოვრების დიდი სიბრძნე. სიბრძნე კი მუდამ თანამედროვეა! პოდა, ამ სიბრძნეს ეწაფება დღეს თეატრი. მის უკიდვანო სიღრმეებში ეძებს თანამედროვე ადამიანის სულის მოტივებს. ამ ძიებას კი არა აქვს საზღვარი!

თეატრში, როგორც ცხოვრებაში, ბევრი რამ მეორდება. ხშირად ნაცნობია სიტუაციები, წინააღმდეგობათა გადაჭრის გზები. შემოქმედებითი აქტიუზაცია ზოგჯერ უკუურეაქციასაც კი იწვევს თეატრის გარკვეულ სფეროში, ქმნის თუმცა ფარულს, მაგრამ შინაგანად დამუხტულ ატმოსფეროს. სწორედ ამიტომ საჭიროა დიდი ტაქტი, წინადაედულება, და სწორი ორიენტირი, რომ ეს რყევა პროგრესის საფუძველი გახდეს.

რუსთაველის თეატრის (ყოველი თეატრისაც მეტწილად) არც ერთი სეზონი მისი შემოქმედებითი ისტორიისაგან იზოლირებული არ არის. მასში ირეკლება (ზოგჯერ შეუმჩნევლად, ზოგჯერ მკაფიოდ) ის ტენდენციები, რასაც თეატრი წინა სეზონებში ამკვიდრებდა და ისიც, რაც ახალი, მოსალოდნელია. თეატრს ჰქონდა თავისი გარდატეხის ეტაპები, — ცხოვრების ფერისცვალებითა თუ სხვაგვარ წინააღმდეგობათა შედეგად წარმოქმნილი კოლიზიები. გაიხსენოთ მათ შორის უმთავრესი.

1925—1926 წელი (ჩვენ არას ვამბობთ 1922 წლის ეპოქალურ გარდატეხაზე). თეატრში მოხდა მძაფრი კონფლიქტი. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის გზები გაიყო. თეატრს სათავეში ჩაუდგა ახმეტელი. ახმეტელმა კ. მარჯანიშვილს მისწერა: „მე შევეცდები, როგორადაც კი შევძლებ, გამოვამჟღავნო შემოქმედებაში შენი ყოველი ჩანაფიქრი“, მაგრამ პრაქტიკულად მთლად ასე არ მოხდა. ვერც მოხდებოდა... გავიდა ათი წელი და აი, 1934—35 წ. სეზონში კვლავ იფეთქა კონფლიქტმა. კვლავ გაიყო გზები. ს. ახმეტელი თეატრს ჩამოაცილეს. თეატრს სათავეში ჩაუდგნენ მისი მოწაფეები. კარგა ხნის შემდეგ ა. ვასაძემ თქვა: მთელი ჩემი შემოქმედებით ვცდილობდი გამომემჟღავნებინა ახმეტელის ჩანაფიქრი. მაგრამ მთლად ასე არ მოხდა. ვერც მოხდებოდა!..

გავიდა ორჯერ ათი წელი და 1954—1955 წლის სეზონში თეატრში კვლავ მომწიფდა კონფლიქტი. თეატრის ხელმძღვანელობიდან გაათავისუფლეს ა. ხორავე და ა. ვასაძე. თეატრს სათავეში ჩაუდგა დ. ალექსიძე. მანაც განაცხადა რომანტიკული ხაზის გამგრძელებელი ვიქნებიო, მაგრამ ამჯერადაც ასე არ მოხდა. ვერც მოხდებოდა!...

და აი, ათი წლის შემდეგ, 1964—1965 წლების სეზონში კვლავ იფეთქა კონფლიქტმა. თეატრიდან წავიდა დ. ალექსიძე!... გავიდა

ისევ ათი წელი და 1974—1975 წ. სეზონში შეიქმნა ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. შეიქმნა უკონფლიქტოდ! თითქოს რაღაც ჯადო იყო, ამ თეატრის ყოველ ათწლეულში ღრმა კონფლიქტები რომ ხდებოდა. გამონაკლისი მხოლოდ 1944—1945 წლის სეზონი იყო და ისიც ალბათ ომის გამო. იქნება სხვა პირობებიც იყო საამისოდ, მაგრამ გამონაკლისი ხომ მაინც გამონაკლისია? ათწლეულების შუალედებში იყო პატარ-პატარა „პარტიზანული ომები“, რთული სიტუაციები. იყო ხელმძღვანელობისაკენ მსახიობთა დაჟინებული მისწრაფებანი, რომლებიც არსებითად აპოზირებდნენ საკონფლიქტო ნიადაგს. მაგრამ არის კი „კავკასიური ცარცის წრე“ მართლა მშვიდობიანი განვითარების შედეგი? რასაკვირველია — არა. სეზონმა რომ „კონფლიქტების ტრადიცია“ დაარღვია, ამის საწყისები ოცი წლის წინანდელ თეატრალურ მოვლენებში უნდა ვეძიოთ.

ჩვენი მიზანი არ არის ყოველი ათწლეულის ანალიზი, მოცემულ სიტუაციათა მიზეზების ახსნა. ჩვენი მიზანია დავინახოთ თეატრის განახლების აუცილებლობათა კანონზომიერება, რომელიც თვით ცხოვრებით იყო ნაკარანხევი, დავინახოთ ის ფესვები და საწყისები, ამა თუ იმ დიდი თეატრალური მოვლენის წარმოქმნას რომ განაპირობებს.

ავად იყო თუ კარგად, რუსთაველის თეატრი მუდამ შფოთავდა, ბორგავდა და ეძიებდა თავისი დროის თანახმიერ სიტყვას, ზოგჯერ უნიათოდაც, მაგრამ ვისაც როგორ ესმოდა თანადროულობა, ისე ავლენდა თავის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან.

ომისშემდგომი ეპერიოდი რუსთაველის თეატრისათვის (და არა მარტო მისთვის!) კრიტიკული მომენტი იყო. შეიქმნა მძაფრი, მტკივნეული სიტუაცია. იგი ყველაზე მეტად გამოვლინდა მ. ჯაფარიძის პიესის „ჩვენებურების“ (რეჟ. ა. დვალისვილი) დაღმკისდროს. სტილური ძიების ამავე ასპექტში იკითხება ა. ვასაძის პეზიაც. თეორიული დოგმების მიხედვით თითქოს პარადოქსულია ამ კონტექსტში რომანტიკული თეატრის მეწინავეის სახელის გამოჩენა, მაგრამ თანადროულობის გრძნობის გარეშე არ არსებობს დიდი ხელოვნება და აი, ვასაძე აქაც პირველთა შორის აღმოჩნდა!

რუსთაველის თეატრის ხანგრძლივმა წინააღმდეგობებმა არა მარტო დიდი გამოცდილება დააგროვა, არამედ დიდი ნაშრომებიც დატოვა. მხოლოდ ტალანტებს, ქართული სცენის დიდოსტატებს შესწევდათ ძალა ამალღებულიყვნენ ეპოქის მოთხოვნათა დონეზე. ახალი ელვარება მიენიჭებინათ ერთობ სტაბილური ფორმებისათვის. ა. ხორავასა და ა. ვასაძის დიდი შემოქმედება განაზღვრავდა რუსთაველის თეატრის ესთეტიკურ პრინციპებს. თეატრიდან ს. ახმეტელის წასვლის შემდეგაც პირველ რიგში სწორედ ამ მსახიობებში ვლინდებოდა გმირულ-რომანტიკული თეატრის სიდიადე. მაგრამ ომისშემდგომ პერიოდში საგრძნობი გახდა თეატრის საშემსრულებლო არსენალის გადასინჯვის აუცილებლობა. გავიხსენოთ 1949—1950 და 1950—1951 წლების სეზონი დაიდგა თორმეტი პიესა. რეპერტუარში სოლიდურად იყო წარმოდგენილი უშუალოდ ჩვენი თანადროულობაც და ისტორიულ-რევოლუციური წარსულიც. დაიდგა საბჭოთა კლასიკაც. ერთი სიტყვით, როგორც იტყვიან, თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ მას აკლდა შესაბამისი მხატვრული ხარისხი და სიახლე. სპექტაკლების დონემ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას. რა პიესები დაიდგა მაშინ? ვ. კარსანიძის „მარად მწვანე ქედები“, კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“, თ. ღონეაშვილის „გამარჯებულთა ღიმილი“, პ. პავლენკოსა და მ. ქიაურელის „დიადი მომავლისათვის“, ბ. ლავრენიევის „ამერიკის ხმა“, შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“, ვს. ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919 წელი“, ი. პოპოვის „ოჯახი“, აკ. ჭავჭავაძის „თბილისელი ქალიშვილები“, გ. მდივნის „კეთილი ნების ადამიანები“ და მ. გორკის „მტრები“.

საყოველთაოდ ცნობილია, თეატრი ხელოვნების სხვა დარგებზე ადრე გრძნობს ცხოვრების ფერისცვალებას და თავადაც მუდმივ განახლებას განიცდის. ა. ვასაძემ ზუსტად იგრძნო, რომ თეატრში ახალმა სიომ დაჰქროლა. შექმნა ღრმა ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სახე (პეპიჟა). ა. ხორავა მ. თუმანიშვილს შემოქმედებითად აქეზებდა, ჩაეტარებინა გაბედული ექსპერიმენტები (ჩატარდა კიდევ — ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“). ორივე ერთად კი თეატრში გულმოდგინედ უყრიდა თავს ნიჭიერ ახალ თაობას. სწორედ მათ წიაღში წარმოიშვა „ახალი ტალღაც“, რომელმაც 50-იან წლებში წარმოქმნა ახლებური თეატრალური

აზროვნება. რუსთაველის თეატრის ისტორიაში ეს „შემობრუნების პუნქტი“ იყო (კარგი თუ ცუდი — ეს სხვა საკითხია). მე კარგად მახსოვს აზრთა კიბილში თეთრად გათენებული ღამეები, მეტად მტკივნეული, ზოგჯერ ფიცხი და ვნებათა ღელვას აყოლილი. ზოგჯერ შინაგანი გაორების მტანჯველი ფიქრებით შეწუხებული სახეები ახალგაზრდებისა. ასე იყო არა მარტო თეატრში. ღუღილი და ფერისცვალება დაეტყო ქართულ პროზას, პოეზიას, კინოხელოვნებას. ლირიკული ნაკადი, უბრალო ადამიანის თემა, პოეტური განწყობილების სითბო და ინტიმი ყველგან შეიჭრა. ირღვევა ბევრი რამ, რასაც გუშინ და იმის წინ ალტაცებით ვხვდებოდით, ყოველივე ეს თვით ცხოვრების კარნახით ხდებოდა. ყოველ ახალს კი განახლების პერიოდში მუდამ ახლავს გადაჭარბება. ასე იყო თეატრშიც. მაგრამ გავიდა დრო და ბევრი რამ დაიწმინდა, დაკრისტალდა. უფრო ნათელი გახდა შუქჩრდილები იმ მოვლენებისა.

ამის შემდეგ რუსთაველის თეატრში ერთხანს 50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანი წლების დასაწყისში მოხდა ერთგვარი სტაბილიზაცია შემოქმედებითი მიღწევებისა. რომანტიკულში ფსიქოლოგიური ნაკადის აქტიური შერწყმა, ლირიკული საწყისის წარმოჩინება მათი მშვიდობიანი თანაარსებობა, სხვადასხვა ხელწერის რეჟისორთა (დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი) თანამშრომლობასაც გულისხმობდა. ასე იყო ადრეც თეატრის მოქმედ რეპერტუარში იყო „ესპანელი მღვდელი“ და „ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“ და სხვა. რასაკვირველია, იყო საშუალო და სუსტი სპექტაკლებიც, როგორც ეს ხდება საზოგადოდ თეატრებში.

60-იანი წლების პირველი ნახევრის უაღრესად მტკივნეულ ეტაპზე, მხოლოდ ერთს ვიტყვით: როცა თეატრში ძიებანი მეტად ამჩატდა, როცა დაბნეულობა, გაორება და შინაგანი წინააღმდეგობა ლამის პრინციპად იქცა, საჭირო გახდა გონს მოსვლა, რათა სწორ საფუძველზე დამდგარიყო ექსპერიმენტები!...

ექსპერიმენტი ზოგს სალანძღავ სიტყვად აქვს მიჩნეული. ს. ახმეტელი კი რუსთაველის თეატრს 1933 წლამდე ექსპერიმენტულ თეატრს უწოდებდა (ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს!). მის თეატრალურ ესთეტიკაში დიდი ადგილი ეკავა ამ ტერმინს. იგი

ხშირად იყენებდა მას მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის, ტაიროვის შემოქმედებაზე საუბრის დროს.

„ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ ახმეტელი ახალი თეატრალური გზების ძიებას იწყებდა. ახლის ძიებათა მიჯნაზე ვართო — ამბობდა ხშირად. მის გმირულ-რომანტიკულ თეატრის ესთეტიკაში ჩნდება ახალი ნიუანსები. სიახლე იგრძნობა მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიაშიც. მის სარეპერტუარო განაცხადშია ი. ჭავჭავაძის „კაცია აღამიანი?!“ და კლდიაშვილის „ნიღბები“. რაკი ახმეტელმა ვერ მოასწრო მათი დადგმა, კატეგორიული დასკვნების უფლებაც არ გვაქვს, მაგრამ თვით ფაქტი განზრახულისა ხომ თავისთავადაც ბევრს მეტყველებს? ახმეტელი დიდი შემოქმედელი იყო და ძალიან კარგად გრძნობდა თავისი დროის სუნთქვას, მის მაჩისტემას, ამიტომ მისი თეატრიც მისი დროის კვალობაზე წარიმართებოდა...

„ყაჩაღებიდან“ მოყოლებული 70-იან წლებამდე თეატრმა დიდი გზა გაიარა. „ყაჩაღებში“ დაჯამდა ს. ახმეტელის შემოქმედებითი მიღწევები, მისი თეატრის სიკაბუკე. „ჩვენ განვვლეთ მხოლოდ სიკაბუკის პერიოდი“, — ამბობდა დიდი რეჟისორი. რა პერიოდის დაწყებას გულისხმობდა ახმეტელი? ინტელექტუალური, ფილოსოფიური სიღრმის, დიდი აზრისა და გრძნობის თეატრზე მოგვიხსოვრებენ რუსთაველის თეატრის ჭერქვეშ, მისი აზრით, გამარჯვება არ ეწერა უტემპერამენტო თეატრს...

როცა ახმეტელი ახალ გზებს ეძებდა და თეატრის ახალ საფეხურზე ამაღლებას ცდილობდა, იმ დროს, გერმანიაში ბ. ბრეხტი ქმნიდა თავისი ეპიკური თეატრის პრინციპებს, ახმეტელმა მთლიანად მიიღო შილერი, თავისი რომანტიკით ბრეხტი კი შილერში ეძებდა მხოლოდ ნაწილს ეპიკური დრამისათვის. ბრეხტი წერდა: „შილერი გასაოცარი ნათელი ხილვით ჰკრეტს „დრამა-ეპოსის“ ურთიერთმოქმედების დიალექტიკას (წინააღმდეგობათა ერთიანობას). მაშინ ბრეხტის ძიებანი ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული, ერთ მხატვრულ სისტემად ქცეული. ბრეხტის მიერ გერმანული კლასიკის (მწერლობაში შილერი, გოეთე, თეატრში — პისკატორი) კრიტიკა არ გამოორიცხავდა მის დიდ ინტერესს, მათში მოეძებნა სასარგებლო რამ, ჩვენ — ამბობდა იგი, — შეგვიძლია ვისწავლოთ პიესის დრამატურგიული აგების პრინციპები ისეთი დიდი პოლიტიკური დრამებიდან, როგორიცაა „ემილია გალო-

ტი“, „ვალშტეინი“ და სხვ. მასობრივი სცენისადმი განსაკუთრებული ყურადღება პრინციპი იყო. ბრეხტს მიაჩნდა, რომ ამ მხრივ მნიშვნელოვანი მიღწევები ჰქონდა საბჭოთა თეატრს. რგი მაღალ შეფასებას აძლევდა ვახტანგოვის („გადიბუჯი“) „საცერემონიალო მოქმედებას“, აკრიტიკებდა გერმანულ ბურჟუაზიულ პრესას იმის გამო, რომ ჯეროვნად არ აფასებდა მეიერჰოლდის სპექტაკლებს. მისი აზრით, „დიდი, უფრო რაციონალური თეატრის შესაქმნელად ჩატარებულ ცდათა შორის მეიერჰოლდისეული ექსპერიმენტის ისტორიული ადგილი შთაბეჭდილებათა კოლექციონერებს უინტერესოდ ეჩვენებათ, ასეთებისათვის სულერთია, რა დიდებულადაა აქ თავის ადგილზე ცნების გაგება, სულერთია, რომ აქ არსებობს თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქციის ჭეშმარიტი თეორია“.

ცნობილია ისიც, რომ ბრეხტი მრავალწილად ითვისებდა და იყენებდა ოციანი წლების პოლიტიკური „აგიტაციის“ და საერთოდ იმპაზინდელი თეატრალური მოვლენების გამოცდილებას. მათ შორის მეიერჰოლდისასა. ს. ახმეტელი ერთ-ერთ რეპეტიციაზე იცავდა მეიერჰოლდის „რევიზორს“. მას არ დაუკანონებია იგი, როგორც ამას ზოგიერთები უსაყვედურებდნენ — ამბოდა ახმეტელი. რუსეთის პრესაში რამდენჯერმე გაუვლიათ პარალელი ახმეტელსა და მეიერჰოლდს შორის. ფლანგენის (ამერიკა) აზრით „რღვევაში“ არის „პროპაგანდის სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით მეიერჰოლდის დადგმებს აჭარბებს“.

ოციანი წლების თეატრალური რეჟისორული აზროვნება გამოირჩეოდა პოლიტიკური სიმძაფრით, ღრმა სოციალური მიზანდასახულობით. აქ ბრეხტის სურვილები ხვდებოდა საბჭოთა თეატრის დიდ პრაქტიკულ მიღწევებს. მიუხედავად იმისა, რომ ახმეტელი, თავისი პრინციპებით, რომანტიკული თეატრის მისეზური გზით, სრულიად საპირისპიროს, იმისაგან განსხვავებულს ქმნიდა, რასაც ბრეხტი ეძებდა, დიდ ხელოვანთ მაინც აქვთ ყოველთვის შემხვედრი წერტილები რომელიდაც სფეროში. ასეთს ჩვენ ალბათ მასობრივ სცენებში დავინახავთ, ან თეატრის სოციალურ-პოლიტიკურ სიმძაფრეში (თუმცა, სულ სხვადასხვა პოლუსებიდან!), მაგრამ. ვისაც „ბერლინის ანსამბლის“ სპექტაკლი „კოროლანოსი“ უნახავს, უთუოდ შენიშნავდა ამ საერთოს, პირველ რიგში მასობრივი სცენის ორგანიზაციის პრობლემას, მის ანალი-

ტიკურ ხასიათს. საშემსრულებლო ოსტატობაში აქ მსახიობი თავისებური ჟონგლიორიცაა, „მუსიკალური ინსტრუმენტიც“, სპორტსმენიც. გაეიხსენოთ ახმეტელის ექსპერიმენტები ამ მხრივ. ყოველივე ამას ბრეხტისა და ახმეტელის ძიებათა საერთო ნიშნების დადგენისათვის როდი ვამბობთ. ამგვარი რამ, ხელოვნური და გულუბრყვილო იქნებოდა, მაგრამ ხაზი უნდა გავუსვათ იმას, რომ არც ერთი მხატვრული სისტემა არ წარმოიქმნება უწარსულოდ, სხვადასხვა წყაროების შემოქმედებითი ათვისების გარეშე. აკი პისკატორი პირდაპირ ამბობდა: ბრეხტის ეპიკური დრამის რაიმე პრიორიტეტზე ლაპარაკი ზედმეტიაო, რადგან იგი არსებობდა ძველ საბერძნეთში, შექსპირთან, გოეთესთან და არსებობს დღესაც. ამასთანავე, ყოველი თეატრალური მოვლენა გარკვეული პერიოდის შემდეგ თავისივე სიღრმეში ბადებს ახლის საწყისებს, რომელიც შემდეგ კრიტიკულად განეწყობა ხოლმე წარმომშობის მიმართაც. არამართო ახმეტელის თეატრმა, ბრეხტის ეპიკურმა თეატრმაც განიცადა ევოლუცია, სიცოცხლის ბოლო წლებში ბრეხტი უკვე იშვიათად ლაპარაკობდა მასზე. იგი შესცვალა „დი-ალექტიკური თეატრის ძიებამ. ხოლო ბრეხტის სიკვდილის შემდეგ კრიზისმა მოიცვა მისი თეატრი!...

ბრეხტი, ისევე როგორც ყოველი დიდი შემოქმედი, წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით ეძებდა ახალ მასალას თავისი პრინციპების სისტემატიზაციისათვის. თეატრალური პრაქტიკა და შესაბამისი დროის მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევანი, თვით ცხოვრების პირობები ქმნიდა ერთ მთლიან კოლექტივს, რომელშიაც ყალიბდებოდა მისი ახალი თეატრალური სისტემა. იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, თუ სოციალური ტენდენციებისა, რომელშიაც იბადება მოცემული მხატვრული მოვლენა. ერთი სიტყვით, რუსთაველის თეატრის „კავკასიური ცარცის წრე“ ვერ წარმოიშობოდა უფრო ადრე, იმ გზისა და პრინციპების გაუთვალისწინებლად, რაც რუსთაველის თეატრმა განვლო 50-იან წლებიდან მოყოლებული, თავისი შეცდომებით, მარცხითა თუ წარმატებებით. „კავკასიური ცარცის წრე“ თეატრის ორგანული ნაწილი, მისი ლოგიკური განვითარების შედეგია. მაგრამ იგი მარტო არ არის — „ყვარყვარე“, „ღალატი“ და „კავკასიური ცარცის წრე“ — ეს თავისებური ტრილოგიაა. მათი შესრულების სტილი, რეჟისორული ხელწერის მთლიანობა, პოზიციის ერთიანობა, სპექტაკლგ-

ბის აგების პრინციპი და საერთოდ. მისი მხატვრული ქსოვილი ერთი და იმავე წყაროთია ნაკვები. ის რაც „კავკასიური ცარცის წრეში“ დაგვირგვინდა, ადრეც იყო მინიშნებელი ზოგიერთ სხვა წარმოდგენაშიც. უნდა გავიხსენოთ „სამგროშინი ოპერის“ დ. ალექსიძისეული დადგმა. ეს იყო თეატრის პირველი შეხვედრა ბრეხტთან. რამ გამოიწვია ამ შეხვედრის აუცილებლობა? რეჟისორის სურვილმა, თეატრი ეზიარებია იმ სიახლისათვის. რომელიც ბრეხტს მოჰქონდა. „სამგროშინი ოპერის“ დადგმას ჰქონდა სხვა მოტივებიც, რომელიც თეატრში წარმოქმნილი კონფლიქტური სიტუაციის განმუხტვასაც გულისხმობდა, მაგრამ მთავარი მაინც ბრეხტთან შეხვედრის ფაქტი იყო. სპექტაკლს დიდძალი მაყურებელი ესწრებოდა. ალბათ შემთხვევითი არ იყო, რომ სწორედ რ. ჩხიკვაძე მოექცა ყურადღების ცენტრში. სპექტაკლი მაინც მოიხსნა. იმჟამინდელი თეატრალური აზროვნების პირობებში, შესაძლოა, ეს არც იყო გასაკვირი, მაგრამ ამ წარმოდგენაშიც თავი იჩინა დიდმა პრობლემამ. იყო კი რუსთაველის თეატრის „სამგროშინი ოპერა“ ბრეხტის პრინციპებით დადგმული სპექტაკლი? ჩვენ ვგულისხმობთ, ასე ვთქვათ, წმინდა სახის ბრეხტს, ვლადიმერ რუსთაველის თეატრისა და ბრეხტის მხატვრული მეთოდის ურთიერთმიმართებაზე. ვლადიმერ იმაზე, თუ რა მოახვია თეატრმა თავისი, რუსთაველისეული—ბრეხტს და ბრეხტმა — თეატრს. როგორი დიალექტიკური ურთიერთობაა მათ შორის?

ეს არის კარდინალური, პრინციპული საკითხი. და ამიტომაც მივაქციეთ განსაკუთრებული ყურადღება წარსულის გამოცდილებას. პრობლემის გენეზისი შორიდან უნდა დავიწყოთ თუნდაც იმიტომ, რომ ამ თეატრის ტრადიციის გენეტიკა პირველ რიგში ს. ახმეტელის სახელს უკავშირდება.

ტრადიცია პროკრუსტეს სარეცელი არ არის — თუ მეტია, ჩაბოჭერი, თუ არა და ისე გაჭიმე, რომ მის ზომას მოერგოს. ტრადიცია უნაპიროდ ვრცელია და ისევე მრავალწახნაგოვნად იშლება და ვითარდება, როგორც თვით ცხოვრება. ასე რომ არ იყოს, ტრადიცია რეაქციული იქნებოდა თავისი არსით, რადგან იგი საწყისშივე ჩაკლავდა ყველაფერს, რაც ზუსტად მას არ ჰგავს. თეატრში ტრადიცია კიდევ უფრო რთული ფენომენია. ხელოვნების ყველა სხვა დარგში (ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა და ა. შ.)

ტრადიცია „ნივთიერი სახით“ ცოხლობს, ასე ვთქვათ, საგნობრივი ფორმით არის შემონახული. ყოველი ახალი თაობა მას უშუალოდ ხედავს, მასთან ამყარებს პირდაპირ, ემოციურ და აზრობრივ კონტაქტს. ერთი სიტყვით, ტრადიცია „გასაგნობრივებული“, ცნობიერია. თეატრში კი სულ სხვა რამ ხდება. ფაქტიურად არ არსებობს ის, რისი მემკვიდრეც არის ესა და ეს რეჟისორი ან მსახიობი. ხშირად მას უშუალოდ არ უნახავს ის შემოქმედება, რომლისგანაც იღებს სათავეს გარკვეული ტრადიცია, თითქოს რაღაც უცნაური რამ გამოდის. მაგრამ, საბედნიეროდ, ტრადიცია მაინც არსებობს. არსებობს როგორც გენები თეატრის ორგანიზმში. ყოველი ახალშობილი გაივლის იმ სასიცოცხლო პროცესებს, რაც გაიარეს მისმა მშობლებმა, მაგრამ გაივლის ისე და იმგვარად, როგორიც იქნება მისი დრო, მისი პირობები, მისი ცხოვრება. ჩამოყალიბდება სავსებით დამოუკიდებელი ახალი ადამიანი, მაგრამ მაინც თავისი მამის შვილი იქნება. კანონიერი მემკვიდრე სისხლი — სისხლთაგანი და ხორცი — ხორცთაგანი. ასე უნდა იყოს — ტრადიციის ცოცხალი ნერვის გრძნობა, მისი კოდის გაშიფვრა თეატრის ჯანსაღ ორგანიზმში. სხვაგვარად ალბათ ვერც ავხსნით, თუ რატომ იყო ვახტანგოვი სტანისლავსკის საუკეთესო მოწაფე, ან, საერთოდ, რატომ გადადის თაობიდან თაობაში თეატრალური ტრადიცია!

ამ რამდენიმე წლის წინათ გ. ლორთქიფანიძემ დიდი წარმატებით დადგა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“. ეს ის პიესა გახლავთ, რომელიც თითქმის ოცდაათი წელი მოსვენებას არ აძლევდა ქართულ რეჟისურას. პირველ რიგში ბევრს ფიქრობდა მასზე ს. ახმეტელი — მაშინ პიესას „ბახტრიონი“ ერქვა. აი, რას წერდა ახმეტელი მის შესახებ: „ჩვენ გვზიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს“.

ხალხური თეატრალური ფორმების ძიება ახმეტელისათვის თვით მიზანი არ იყო. მას სწამდა, რომ ხალხის უღრმესი ფესვებიდან წამოზრდილი სანახაობანი თეატრში უნდა შესულიყო. ღია ცის ქვეშეთიდან თეატრის ჰერქვეშ უნდა გადასულიყო. რათა იქ შერწყმოდა პროფესიულ თეატრს. მათი სინთეზი წარმოქმნიდა ახალ თეატრალურ ფორმებს. გაამდიდრებდა ქართული თეატრის არსენალს. ექსპერიმენტების სიუხვის მიუხედავად, ს. ახმეტელმა

პრაქტიკულად ვერ განახორციელა „ბახტრიონის“ პრობლემა, მაგრამ გ. ლორთქიფანიძემ დადგა იგი. რეჟისორმა მარჯვედ, გონებაშეხილურად გადაწყვიტა პროფესიულ თეატრში ხალხური ნიღბების გამოყენების საკითხი. მან სპექტაკლს საფუძვლად დაუდო ხალხური თეატრალური ფოლკლორი და შედეგიც შესანიშნავი იყო. ახლა ვიდავოთ, არის თუ არა ამ ფაქტში გაღვივებული ტრადიციის „გენები“? ახმეტელი მხოლოდ ოცნებობდა „ბახტრიონის“ დადგმაზე, ეძებდა ფორმებს, იცოდა, რომ პიესა რაღაც ახალს გვპირდებოდა. გ. ლორთქიფანიძემ სინამდვილედ აქცია დიდი რეჟისორის სურვილი, გაიღო რაღაც უხილავი, იქნებ არა-ცნობიერი, მაგრამ კანონზომიერი ხიდი წარსულსა და თანამედროვეობას შორის, — ს. ახმეტელის ნაფიქრსა და გ. ლორთქიფანიძის თეატრალურ პრაქტიკას შორის!

კ. მარჯანიშვილმა, „გუშინდელნი“ რომ ნახა, გოგოლის „რევიზორს“ შეადარა. ათეული წლობით იდგმებოდა „გუშინდელნი“ (კარგად თუ ცუდად!), მაგრამ არც ერთ დამდგმელს ფიქრად არ მოსვლია, რომ დიდმა რეჟისორმა კ. მარჯანიშვილმა ფაქტიურად სპექტაკლის „გასაღები ისროლა“. იგი არავის არ აუღია, გავიდა დრო და ახალგაზრდა რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ იპოვა სხვა გასაღები, რომელიც საოცრად ჰგავს კ. მარჯანიშვილისას. როგორც თ. ჩხეიძემ გვითხრა, მან არ იცოდა „გუშინდელნის“ მარჯანიშვილისეული შეფასება. არ იცოდა და სრულიად დამოუკიდებელი გზით იგივე გააკეთა, რასაც დიდი რეჟისორი ფიქრობდა. შემთხვევითობაა ეს თუ კანონზომიერი თანდამთხვევა? შეიძლება აქ უარყო გენის გაღვივების ფაქტი? ტრადიციის პოტენციალში არსებულა თუ არა იგი?

რუსთაველის თეატრში „ბახტრიონისა“ და სხვა სიყვარულის თემისადმი მიძღვნილი დადგმა იყო უკანასკნელი ამალა რომანტიკული თეატრის პრინციპებისა, კიდევ ორიოდ წელი გაგრძელდა იგი და მერე მისსავე წიაღში დაიწყო რყევა, მაგრამ ეს დადგმები მაინც ერთი სათავეიდან მოედინებოდნენ. შესრულების სტატისტიკა და საერთოდ მთელი მხატვრული განფენილობა, რომელიც ამ წარმოდგენებს ქმნიდა — რომანტიკული თეატრის ესთეტიკასთან იყო დაკავშირებული. ეს იყო ტრადიციულობა და ახალიც. რუსთაველის თეატრმა თავისად აქცია უცხო ნაწარმოებიც. მახსოვს, თეატრში „როცა ასეთი სიყ-

ვარულია“ რომ გადიოდა, ძალიან ძნელი იყო ბილეთის შოვნა, მაშინ, როცა იქვე, იმავე დღეებში ოფიცერთა კლუბში, ამავე ნაწარმოების საფუძველზე შექმნილ ფილმს უჩვენებდნენ თითქმის ცარიელ დარბაზში. როცა ჩეხოსლოვაკელმა უშრწინაღობა რუსთაველის თეატრის წარმოდგენა ნახეს, განაცხადეს, რომ ეს ქართული სპექტაკლიაო. რა მოხდა? სავსებით ბუნებრივი რამ — სპექტაკლი რუსთაველის თეატრისა იყო. იგი ამასთანავე დასტური იყო იმ ძიებათა, რომელიც რუსთაველის თეატრში მიმდინარეობდა. ფსიქოლოგიური ნაკადი ერწყმოდა თეატრის რომანტიკულ ზეაწეულობას. ს. ზაქარიაძის მონაწილეობა სპექტაკლში ბევრად განაპირობებდა ამ ძიებათა წარმატებას.

ამრიგად, რუსთაველის თეატრი ყოველთვის იმარჯვებდა მაშინ, როცა პიესას თავის ენაზე აამეტყველებდა ხოლმე. შექსპირის პიესების დადგმის ბედს რომ წყვეტდა, ახმეტელი, პირველ რიგში, იმას არკვევდა, რუსთაველის თეატრი უნდა გაშექსპირდეს, თუ შექსპირი უნდა გარუსთაველდესო. შექსპირისა და შილერის პიესები რუსთაველის თეატრში ქართველ მსახიობთა შესრულებაში, ქართულ სპექტაკლებად უნდა დაბადებულ იყვნენ.

„უნდა გარუსთაველდეს შექსპირი, თუ რუსთაველის თეატრი გაშექსპირდეს. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორი ხარისხით ავითვისებთ შექსპირს. ჩვენ ამ პიესის (ლაპარაკია „იულიოს კეისარზე“ — ვ. კ.) დადგმა მოგვიხდება ახალი მონტაჟით. ჩვენ, შექსპირის ათვისებაში ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით“. და შემდეგ: „ჩვენ დავმარცხდებით თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი“.

ასე სწამდა ს. ახმეტელს. მისი შემოქმედებითი პრაქტიკა ნათელი მაგალითა იმისა, თუ როგორ იმორჩილებდა, თავისად აქცევდა უცხო პიესებს.

რუსთაველის თეატრი თავის საუკეთესო სპექტაკლებში ნათლად ავლენს ამ თვისებებს. იგი ერთობ რელიეფურად გამოიხატება თვით ისეთი პიესის დადგმაშიც კი, როგორიცაა ჟან ანუის „ანტიგონე“. იქნებ ბუნებრივიც იყო, რომ სწორედ „ინტელექტუალური დრამის“ „დამორჩილებაში“ უნდა ეცადა თეატრს თავისი ძალა. ეს იყო ერთგვარი გამოცდა, შეიძლებოდა თუ არა რუსთაველის თეატრში წმინდა სახით ინტელექტუალური დრამის დადგმა?

წინასწარ უნდა ვუბახუხოთ, რომ არ შეიძლებოდა და, ეს ყველაზე უწინ და უფრო კარგად იცოდა მისმა დამდგმელმა რეჟისორმა. ამიტომ მას მიზანიც სხვა ჰქონდა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ (დ. ალექსიძე) ტრიუმფალური წარმატების შემდეგ, თითქოს არც იყო ამგვარი რისკი საჭირო, მაგრამ თანამედროვე თეატრი ვერ განვითარდება კარჩაკეტილად, — დიდი თანადროული მოვლენებისაგან გვერდავლით. ინტელექტუალურ დრამას მსოფლიოში ფართო რეზონანსი აქვს.

სოფოკლეს პიესის შემდეგ ანუის დადგმა მსახიობთა მთელი საშემსრულებლო არსენალის გადასინჯვასაც გულისხმობდა. რეჟისორი უნდა დაშორებოდა მის საუკეთესო სპექტაკლებსაც კი („ესპანელი მღვდელი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ და სხვა). დაშორებოდა არა მხატვრულ სიმაღლეებს, მის ღონეს, არამედ წარმოდგენის გადაწყვეტის მისებურ გზას, მსახიობთა შესარულების მანერას, უნდა გადაესინჯა თავისი რეჟისურის მეთოდოლოგიური პრინციპებიც.

ეს გადასინჯვა აუცილებელი იყო.

როცა რუსთაველის თეატრი პირველად ხელს ჰკიდებდა შექსპირის პიესებს, ს. ახმეტელი წერდა: „საჭიროა გადასინჯვა ჩვენი თეატრის ინტონაციის, რიტმისა და სხვა საშუალებებისა“. ხედავთ? — ს. ახმეტელს სხვაგვარად ვერ წარმოედგინა შექსპირის დადგმა. რასაკვირველია, „გადასინჯვის“ ეს აუცილებლობა მართო შექსპირის ნაწარმოების დადგმას არ ეხებოდა. რეჟისორი აქ პრინციპულად სვამს საკითხს.

ეს იყო მაშინ. ახლაც იგივე უნდა მომხდარიყო, მით უფრო, რომ იდგმებოდა სრულიად განსხვავებული ხასიათის პიესა — წმინდა სახის ინტელექტუალური დრამა!

მსახიობების ს. ზაქარიაძის (კრეონტი) და ზ. კვერენჩილაძის (ანტიგონე) არტისტიზმი უფრო კარგად ეგუება დიდ ადამიანურ გულწრფელობას, ვიდრე ირონიას. ისინი სცენაზე დიდი ბავშვები არიან და მათი ძლიერი ტემპერამენტი, აზრის ემოციური სიზავსე, ღრმა განცდა და ექსპრესიული ჟესტი წმინდა ანალიტიკური განსჯისათვის არ არის ნაკურთხი. ანუის ირონიას და „ცივ გულს“ პრაქტიკულად წარმატება არ ეწერა ამ მსახიობების ხელში. ასეც ზოხდა, მაგრამ მაინც შეიქმნა ძლიერი, აზრითა და ემოციით მდიდარი სპექტაკლი. რუსთაველის თეატრმა თავისად აქცია ანუი და

ისე წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ამ ფაქტიდან შეიძლება ორი დასკვნა გაკეთდეს. ერთი, რომ რუსთაველის თეატრმა გვერდი არ აუარა თანამედროვე, მსოფლიოს დრამატურგიის მნიშვნელოვან მოვლენას. ასეთი სპექტაკლების დადგმა ყოველთვის მისასალმებელია, სხვა რომ არა თუნდაც იმიტომ, რომ ამ დროს გარედან შემოჭრილი თეატრალური იმპულსები საშიში აღარ არის. უენებელია თვით თეატრალური რემინისცენციებიც კი (გარკვეულ ეტაპზე!). სულ სხვა მდგომარეობა იქმნება მაშინ, როცა თეატრი ვერ ერევა იმას, რასაც გარედან, სხვისაგან იღებს და სიახლის იმიტაციას გვთავაზობს. ასეთ შემთხვევაში „ევროპიზაციის“ სურვილი ზოგჯერ დიდად არ განსხვავდება მექლანუაშვილის „კულტუროსნობის“ სურვილებისგან!..

მ. თუმანიშვილის „ანიტოგენში“ ხშირად ილვიძებს სოფოკლეს ტრაგიზმი, დიდი უშუალობა და ემოცია, რომელიც თითქმის შორდება ანუის, მაგრამ ძალიან კარგად თავსდება რუსთაველის თეატრის ესთეტიკაში!

ნიშნავს თუ არა ეს უცხო პიესების თავისებურებათა ნიველირებას? ხომ არ იქცევა თეატრში ერთი სტილი პროკრუსტეს სარეცელად? არა, არ ნიშნავს, თუმცა, არც უამისობა ყოფილა ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში, მაგრამ ის დადგმები ვერ შემოაჩნენ დრო-ჟამს სხვაგვარად, არც იყო მოსალოდნელი!

რუსთაველის თეატრში დიდი წარმატებით დაიდგა დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და პ. კაკაბაძის „ყვარ-ყვარე“, არც ერთი ეს ნაწარმოები არ არის გმირულ-რომანტიკული სტილის, მაგრამ ისინი ძალიან კარგად გრძნობენ თავს სცენაზე, თუნდაც (სხვა მიზეზებთან ერთად) იმიტომ, რომ ორთავე სპექტაკლი შედეგია იმ ცვლილებებისა, რაც თეატრის ცხოვრებაში მოხდა 50-იანი წლებიდან მოყოლებული.

„ანიტოგენს“ მაგალითი შემთხვევით არ გავიხსენეთ. რუსთაველის თეატრმა დიდი გამოცდილება დააგროვა უცხოური პიესების დადგმისა. მისთვის ძალიან კარგად არის ცნობილი თითქმის ყველა თეატრალური მიმართულება. გავიხსენოთ თუნდაც ექსპრესიონისტული პიესები, ნატურალიზმის, სიმბოლიზმის გამოვლინებანი. აღარას ვამბობთ მის ძირითად მიმართულებაზე.

მაგრამ ყველგან და ყოველთვის თეატრი მაშინ იმარჯვებდა, როცა სცენაზე ყველაფერი ქართულ ეროვნულ სტიქიაში ისახე-

ბოდა. ეს ენერგია იყო ის წყარო, რომლითაც იკვებებოდა სცენაზე დიდი ხელოვნება!

რუსთაველის თეატრმა ეროვნულ მხატვრულ ფენომენად აქცია ყველა უცხოური პიესა, რომელსაც კი ღრმად შეეხო მისი სული. აქ კიდევ ერთხელ უნდა შევახსენოთ მკითხველს, რას ეუბნებოდა ს. ახმეტელი მოსკოველ მაყურებელს გასტროლების დროს „ყაჩაღების“ წარმოდგენის შემდეგ:

„ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათით. თუ შევძლებთ ჩვენი სწულვლებით, ჩვენი მეთოდებით, ჩვენი სისტემით ავიყვანოთ იმ სიმაღლემდე, რომ იგი გახდეს მისაწვდომი არა მარტო ქართველებისათვის, არამედ ყველა იმათთვის, ვინც ქართულად არ ლაპარაკობს, მაშინ ჩვენი გზა სწორია... თუ გვეტყვი, რომ ჩვენი მუშაობა, ჩვენი გადწყვეტა კი არ გამოირჩევა შილერს, არამედ გაახლოვებთ მასთან, მაშინ სრულიად დამშვიდებული დავრჩებით“.

ქ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ და „ურიელ აკოსტა“ ქართული სპექტაკლები იყო. ეს სადაო არ არის. სადაო და საკამათო მაშინ ხდება, როცა საქმე ეხება უშუალოდ, კონკრეტულად ამა თუ იმ პიესის დადგმის ხასიათს. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ „კავკასიურ ცარცის წრეს“. ეს ზომ ბრეხტია, რუსთაველის თეატრის ნაცადი სტილის საპირისპირო მწერალი? სულ სხვა შემოქმედებითი ბუნების ხელოვანი. ამიტომ სპექტაკლმა ზოგის (უმრავლესობის) აღტაცება გამოიწვია, ზოგიც შეაყრთო. ამისათვის ნურც ერთს გავკიცხავთ, ნურც მეორეს. სპექტაკლი ამის საბაბს იძლევა, მთავარია, ვინ რომელ კუთხეს შეარჩევს საკამათოდ, ვინ რაში ხედავს თეატრის გზას. თვით რეჟისორიც ეძებს ბევრს. მის სამ წარმოდგენაშიც („ყვარყვარე“, „ღალატი“, „ცარცის წრე“) იგრძნობა გარკვეული ევოლუცია.

და განა შეიძლება ვენებათა ღელვა და ცხარე კამათი არ იყოს, როცა „ღალატის“ თითქმის სრული რეკონსტრუქცია ხდება? ეს მაშინ, როცა ამავე პიესამ დიდი ხანია თავისი სცენური ისტორია შექმნა. „ღალატი“ რომ იღგმებოდა, ზოგჯერ მთელი ღამე არ ეძინა მაყურებელს, ისე იყო შეძრული მისი სული. მაგრამ ვის მოუვა ფიქრად, რომ ახლა იმ დადგმების რესტავრაცია მოახდინოს? დღეს, მეოცე საუკუნის 80-იან წლებში, კი არა, არც ამ ნახევარი საუკუნის წინ მიაჩნდა ახმეტელს მართებულად „ღალატის“

ძველებურად დადგმა. აი, რას წერდა „თეატრი და ცხოვრება“ (1916 წელს № 35): „ღალატის“ ახალი გეგმით დადგმა განუზრახავს ბ-ნ ასმეტელს. ანმეტელის აზრით ის გეგმა, რომლითაც სდგამენ „ღალატს“, სრულიად არ შეეფერება ამ პიესას. გეგმა მისი ბევრ ახალს, საგულისხმოს გვპირდება“. იურიდიული ფაქულტეტის სტუდენტისთვისაც კი ნათელი იყო, რომ საჭირო გახდა სრულიად ახლებური წაკითხვა პიესისა. რ. სტურუას ჰქონდა მორალური უფლება „ღალატში“ დაენახა ის, რაც, მისი აზრით, უფრო ახლობელი და გასაგები იქნებოდა თანამედროვე მაყურებლისათვის. ასეც მოიქცა. ეს მისი ნებაა, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვეკამათოთ, რამდენად სწორი იყო ოთარბეგიდან აქცენტის გადატანა სხვაზე? რამდენად მიაღწია სპექტაკლმა მიზანს? უადრესად კრიტიკულად მოეკიდა რეჟისორი პ. კაკაბაძის პიესასაც. წარმომიდგენია, რა მოხდებოდა, რა განგაშს ატეხნდით, „ყვარყვარეს“ ამგვარი სახეცვლის გამო, კარგი სპექტაკლი რომ არ გამოსულიყო. (ალბათ თვით რეჟისორიც ვერ წარმოიდგენდა მის შედეგს!) მაგრამ მოხდა ისე, რომ შეიქმნა დიდი სპექტაკლი, რომელმაც ახალი სიტყვა თქვა არა მარტო „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის ისტორიაში, არამედ თანამედროვე თეატრალური აზრის მღელვარებაც გამოიწვია. გემოვნებით, ფართო მასშტაბით, მდიდარი რეჟისორული ფანტაზიით შთაგონებულ (სწორედ შთაგონებულ!) ამ სპექტაკლს სხვაგვარი განათება ეძლევა დღეს, როცა მან თავისებური გაგრძელება ჰპოვა „კავკასიურ ცარცის წრეში“. ახლა სხვაგვარი აზრი შეეძინა ბრეხტის პიესასაც.

კარგა ხანია რუსთაველის თეატრის სცენაზე არ გვინახავს ამდენი აქტიორული წარმატება ერთად. დიდი და პატარა როლების შემსრულებლები. ერთი და იგივე მსახიობები სხვადასხვა როლებში, ეფექტური მიზანსცენები, იმპროვიზაციები, პარალელური მოქმედებები, რეპლიკები. სხვადასხვა რიტმის სცენები ერთსა და იმავე დროს, სხვადასხვა სიბრტყეზე წამოჩენებული ხასიათები, დედამიწის დარად მოძრავი სცენის (ვით ცხოვრების) სხვადასხვა რაკურსი, წარსული და თანამედროვეობა, სისასტიკე და სიმშვიდე — რას არ ნახავთ აქ; ეს არის რეჟისორული ფანტაზიის დაუცხრომელი გულუხვობა, აქტიორთა გატაცება და მაღალი პროფესიონალიზმი; გ. საღარაძის ეფრეიტორი, ბერი და ყაზბეგი — ეს ხომ აქტიორული ოსტატობის მრავალსახეობაა, მისი ნიჭის მდიდარ

შესაძლებლობათა დასტურია. სიცოცხლით სავსე, პლასტიკური ტემპერამენტიანი, შინაგანად ღრმად ორგანიზებული, დიდი არტისტიზმით განათებული სახეები მსახიობის ახალი შემოქმედებითი წარმატების მაჩვენებელია. ი. გიგოშვილის ტანჯული გრუშე არსებითად დრამატული კამერტონის ფუნქციას იძენს სპექტაკლში. იქნებ სწორედ მისმა ცრემლებმა გაშალა თვალებმა, გახევებულმა სახემ და სცენის უკიდვანო სივრცეში პატარა ბავშვივით ბორიალმა განსაზღვრა წარმოდგენის ემოციური ტონალობაც. რ. ჩხიკვაძის „სიმღერის სცენა“, თავისი ექსპრესიითა და შინაგანი ტრაგიზმით (სწორედ ტრაგიზმით!) რომელსაც გნებავთ, ყველა დიდ მსახიობსაც დაამშვენებდა. უპირველეს ყოვლისა, კი, მას ამშვენებს. რ. ჩხიკვაძის აზდაკი, დიდი მსახიობური ოსტატობითაა შესრულებული.

მიღწევები სრულიადაც არ იძლევა დამშვიდების საბაბს. ჯერ კიდევ გამოუყენებელია, ამოუხსნელია არა ერთი მსახიობის შემოქმედებითი პოტენციალი. მათ შორის ისეთებისაც, რომლებიც წლების მანძილზე განსაზღვრავდნენ თეატრის დონეს, მის მიღწევებს!..

თავის დროზე პისკატორს (რომელსაც პოლიტიკური თეატრის დიდი გამოცდილება ჰქონდა) უსაყვედურებდნენ, რომ ნაკლებ ღროს უთმობდა მსახიობთა მუშაობას. ბრეხტიც მიანიშნებდა ამაზე გადაკვრით. ამას ახლა იმიტომ ვიგონებთ, რომ „ყვარყვარესა“ და „ღალატის“ დადგმის შემდეგაც გაისმა ანალოგიური ხმები. შესაძლოა, ეს სპექტაკლები ერთგვარ საბაბსაც იძლეოდა სამისოდ. „ყვარყვარე“ ხომ ერთი მსახიობის სპექტაკლად დარჩა ასეთი წარმოდგენები შეიძლება კვლავაც დაიდგას (იდგმება კიდევ!), მაგრამ მაყურებელს კარგად ახსოვდა „ყვარყვარე თუთაბერის“ ბრწყინვალე შემსრულებლები და ამ ფაქტორმაც გარკვეული როლი შეასრულა „ყვარყვარეს“ აქტიურულ წარუმატებლობაში (ცხადია, რ. ჩხიკვაძის გარდა). თუმცა, თავისთავად, ცოტა წვლილი როდი მიუძღვით სპექტაკლის წარმატებაში რ. ჩხიკვაძის პარტნიორებსაც.

ახლა ბევრი რეჟისორი გატაცებულია მეტაფორებით. ფრთიანი მიზანსცენა, სოციალური აზრის მეტაფორა სახონად წარმოაჩენს ხოლმე რეჟისორულ ჩანაფიქრს. სამწუხაროდ, ზოგჯერ ამგვარ შემთხვევაში მსახიობი დეკორატიული ელემენტის ფუნქ-

ციას ასრულებს მეტაფორის სტრუქტურაში. ეს არის ამ გატაცების აქილევსის ქუსლი. როცა ნაწარმოების აზრი მაყურებელთან მსახიობის საშუალებით მოდის, როცა იგი (მსახიობი) ბატონ-პატრონია მთელი სცენისა, მაშინ სპექტაკლი აღარ გავს იმ პირამიდას, რომელიც გარეგნულად გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ, სადაც, მის სიღრმეშია დაკარგული (თუ დამარხული), ის, ვისთვისაც ეს პირამიდა აიგო!

საგულისხმო ფაქტია: „ტაგანკის“ გასტროლებს უფრო ნაკლები წარმატება ხვდა თბილისში, ვიდრე „სოვრემენიკს“. პირველი უფრო ახლოსაა ბრეხტისა და მეიერჰოლდის თეატრებთან, ვიდრე „სოვრემენიკი“. ეს უკანასკნელი, სამხატვრო თეატრის წიაღში წარმოიშვა და დიდის ნიჭიერებითაც გამოხატა მისი საუკეთესო მხარეები. ამ ორი, ყველაზე თანადროული და საინტერესო თეატრისადმი დამოკიდებულებაში შეიცნობოდა საერთოდ ქართული აუდიტორიის ბუნება. ლიუბიმოვის ცხოველ ფანტაზიას, მის რეჟისორულ აზროვნებას ჯეროვანი პატივი მიაგეს თბილისელებმა, მაგრამ მაინც შენიშნეს, რომ მისი თეატრის სცენაზე არ ჩანდა ძლიერი აქტიორული ანსამბლი. ამის შესახებ მაშინ ჩვენც ვწერდით. მის შემდეგ გავიდა წლები, თეატრი უფრო ჩაღმრავდა, უფრო მეტი ყურადღება მიაქცეის მსახიობს და შედეგმაც არ დააყოვნა, თეატრის „ჰამლეტი“ და განსაკუთრებით კი „განთიადი კი აქ წყნარია“ მაღალ აქტიორულ დონეზე შესრულებული წარმოდგენებია. რეჟისორი როდი მიიჩნდილა ამით, უკეთ გამოიყვეთა, უკეთ გამოვლინდა მისი ჩანაფიქრის ყოველი მხარე.

ჩვენ ამ გამარჯვებას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ არ შეიძლება რეჟისორული და აქტიორული თეატრების დაპირისპირება და ამგვარი დაყოფა. კარგი რეჟისორული სპექტაკლი ის არის, სადაც კარგი აქტიორული დონეცაა მიღწეული. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლები არ იყო რეჟისორული? მაგრამ ახლა ჩამოთვლაც კი ძნელია, იმდენი დიდი აქტიორული სახე შეიქმნა მის წარმოდგენებში. თანამედროვე თეატრი რეჟისორის თეატრია — წერენ ყველგან და, ჩვენც ვეთანხმებით მას, მაგრამ როგორი რეჟისორის? — აი, ეს არის მთავარი, გასარკვევი. რეჟისორის, რომელიც გვანცვიფრებს აზროვნების სიცხადით, გონებამახვილური მიზანსცენებით, ფეიერვერკული თეატრალობით, ერთი სიტყვით, მდიდარი გამომგონებლობით და ძლიერი ორგანიზატორული ნიჭით,

სადაც მსახიობი მეორე პლანზეა დაყვანილი, თუ რეჟისორისა, რომელიც თავის სათქმელს, პირველ ყოვლისა, მსახიობს ათქმენინებს სცენაზე ყველაფერს უმორჩილებს მსახიობს? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს უკანასკნელია სწორედ ის რეჟისურა, რომელსაც უნდა ვიცავდეთ და ვამართლებდეთ.

„კავკასიური ცარცის წრე“ კი რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი წარმატებაა. ჩვენს კმაყოფილებას იწვევს რეჟისორის აზროვნების სიღრმე და მასშტაბი გასაგნობრივებული მსახიობთა შესრულებაში. რ. ჩხიკვაძე, გ. სალარაძე და ი. გიგოშვილი სპექტაკლში ქმნიან სახეებს, რომელთა წყალობითაც ვეზიარეთ ბრეხტის შემოქმედებას.

სპექტაკლის რეცენზენტებმა დაწერეს და მომავალშიაც დაიწერება, თუ რაოდენ მრავალპლანიანია ეს სპექტაკლი რეჟისორული აზროვნებით, მსახიობთა შესრულებით, მხატვრის (გ. მესხიშვილი), კომპოზიტორის (გ. ყანჩელი) ნამოღვაწართ. სიმფონიზმი, ურთიერთშერწყმა და შენივთება ყოველი დეტალისა. ყოველი ხაზისა სპექტაკლს ანიჭებს სისასეს და მთლიანობას. პიესის ჩინებული მუსიკალური წაკითხვა, გეოგრაფიული სივრცის რუსთაველის თეატრისებური გრძნობა, თანახმიერებისა და თანამდგომლობის პრიზნციპები, რომელიც მთავარია და წვრილმანთა პარმონიულ შეერთებაში იკითხება, აღსავსეა მოულოდნელი განათებებით, მკვეთრი, ძლიერი მონასმებით, ლირიული გარინდებით. გრუმესა და სიმონ ჩაჩავას (კ. კავსაძე) შეხვედრის სცენები და მთელი ეს ხაზი ხომ პოეტური საწყისის წარმოჩენაა, მშვენიერს რომ უწოდებდა ბრეხტი. მაგრამ რად იქნება პარადოქსული, თუ ამავე ნაკადში ჩანს რუსთაველის თეატრისათვის ეგზომ საჩინო ემოციურობა. ბევრი კარგი სიტყვა თქვეს ჩვენმა რეცენზენტებმა ჯ. ლაღანიძისა და კ. საკანდელიძის წარმატებაზე. მ. თბილელისა და გ. სალარაძის სახეებზე, ლ. ჭავჭავაძისა და ლ. ბურბუთაშვილის, რ. ჩხეიძისა და ფ. გულედანის, თ. თარხნიშვილისა და ლ. ლამბაშიძის, ლ. ძიგრაშვილის, ს. ლალიძის, ო. ზაუტაშვილის, ლ. ჩხეიძის, მ. გამცემლიძის, გ. ფერაძის, დ. უფლისაშვილის, ა. სახლთხუციშვილის, რ. მიქაბერიძის, თ. დოლიძის, გ. გოგიტიძის, ო. ლომიძის, მ. მალაქელიძის, ს. აბრამიშვილის, გ. ბაქრაძის შესრულებაზე, პატარა ნ. ჩინჩალაძეზე, აგრეთვე მუსიკოს ლ. სიყმაშვილზე და მეტად საინტერესო ნიჭიერ წამყვან ე. ლოლაშვილზე.

მთელ სპექტაკლში წარმოდგენილია რუსთაველის თეატრის დასის დიდი ნაწილი და მასშივეა საძიებელი თუ ვინ რამდენად ორგანული აღმოჩნდა „ცარცის წრეში“, რამდენად შეესაბამება მათი პლასტიკა, მათი არტისტული შესაძლებლობანი იმას, რასაც ბრეხტი და მისი თეატრის პრინციპები მოითხოვდა. მაშინ გამოჩნდება, რომ ყველა როდი იყო მზად ბრეხტთან შესახვედრად, ყველას როდი ჰყოფნის ნიჭი ამგვარ სპექტაკლში წარმატებისა!.. მერედა, როგორ საჭიროა ყველა იყოს ისეთი, აი, ახალგაზრდობაში ვასაძე რომ იყო ამ ნახევარი საუკუნის წინ, კომბალა როცა ითამაშა. „ამ დროისათვის პლასტიკურად ისე ვიყავი გაწვრთნილი, რომ, როგორც მინდოდა, ისე „დავგრებდი“ ჩემს სხეულს, ჩემი ტანიდან რასაც მინდოდა, იმას გამოვავიანდაკებდი და ყოველგვარ ქესტიკულაციას შევასრულებდი“. აი, ასე უნდა ფლობდეს საკუთარ თავს ყოველი მსახიობი. იქნებ ეს ძალიან დიდი მოთხოვნაა, იქნებ აუხდენელი სურვილია, მაგრამ მისწრაფება მაინც უნდა იყოს.

რ. სტურუას სპექტაკლები „ლალატი“, „ყვარყვარე“ და „კავკასიური ცარცის წრე“ ერთ დედაბოძეა ნაშენები. ეს არის პლატფორმა პოლიტიკური თეატრისა, რომელიც თავისი არსით პირდაპირ ებრძვის პოლიტიკურ ავანტურიზმსა და კარიერიზმს, ტირანიასა და უსამართლობას, სოციალურ უთანასწორობათა ყოველგვარ გამოვლენას. რეჟისორი უკომპრომისო ბრძოლას უცხადებს მათ. იგი არ ერიდება სიტუაციების გაღრმავებასა და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი. ამ გზით აფხიზლებს, იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

რ. სტურუა ხარბად დაეწაფა პოლიტიკური თეატრის პრინციპებს, მისთვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა სოციალურ უკუღმართობათა ბრეხტისებური კრიტიკა. რ. სტურუამ კარგად იცის, რომ პოლიტიკური თეატრი მოითხოვს მიზანდასახულობის სიცხადეს, პირდაპირობას, აზროვნების დიდ აქტივობას. მაყურებელს პირდაპირ სულის მოთქმას არ აცლის, ისე ზედიზედ მისდევს მძაფრად ნაჭედი მეტაფორები, ტევადი, დამუხტული, ფეთქებადი, ისარივით გამიზნული პოლიტიკური თუ სოციალური ნააზრი, რეჟისორი საოცრად გულახდილია თავის სათქმელის გამჟღავნებაში. იმდენად ხმამაღლა და გულწრფელად გამოხატავს თავის ჩანათქმას, რომ იგი მაყურებელზე მოულოდნელ ეფექტს ახდენს.

პირველად გარკვეულ დაბნეულობასაც კი იწვევს, მაგრამ „შოკის“ მდგომარეობა მალე გაივლის, როცა მთლიანობაში შეიცნობა წარმოდგენა. სპექტაკლი არ გავს ჩვეულებრივს და განა შეიძლება იგი არ იწვევდეს კამათს? ის, რაც არ ჰგავს ჩვეულებრივს, რაც განსხვავებულია, ყოველთვის კრიტიკული განსჯის ობიექტი ხდება.

ჩვენ მრავალი ფაქტით შეგვეცადეთ ცხადგვეყო, რომ რუსთაველის თეატრი თავის ძლიერ მექანიზმში მოიქცევს ხოლმე უცხოურ პიესებს. არსებითად იგივე გამეორდა „კავკასიური ცარცის წრის“ შემთხვევაშიც. ბრეხტის „განსხვინების ეფექტი“ ქართული ეროვნული თეატრალური აზროვნების „წნევის ქვეშ“ მოხვდა და ქართული პლასტიკისა და ტემპერამენტის შედეგად მაინც შეიქმნა „თეატრალური ილუზია“, რომელსაც ასე გაურბოდა ბრეხტი. თუმცა ზოგჯერ ქრება ეს ილუზია, მაგრამ მაინც იმდენად მთლიანია პარტერი და სცენა, იმდენად დიდია ერთსულოვნების განწყობა, რომ, რაღაც არაცნობიერი ძალით, არც გინდა იგი შეიცვალოს.

მსახიობებს ზოგჯერ ავიწყდებათ, რა მანძილი დაიკაონ როლებთან, როდის გამოვიდნენ „სივრცეში“ და როდის შეუერთდნენ ისევ თავიანთ როლებს. მათ ეწვევათ ხოლმე შთაგონების წუთები და მაყურებელიც მთლიანად ეძლევა მას.

სპექტაკლში ხდება ბრეხტის სოციალური აზრის მაღალ ხარისხში ამოკითხვა და თეატრის თვითმყოფად ბუნებაში გასაგნობრივება. და თუ ხდება ბრეხტისაგან დაშორება, ალბათ, არც ეს არის გასაკვირი, ან გამონაკლისი ბრეხტის თეატრის პრაქტიკაში. ზოგი ფიქრობს, რომ იმის განხორციელება, რასაც ბრეხტი მოითხოვდა, ხშირად პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. ცნობილი გერმანელი მსახიობი გ. ბრინერტი წერდა: „ამჟამად რაციონალურ საწყისს ინტელექტს თეატრებში აღრინდელზე საკმაოდ მეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ. დღეს უკვე ინტუიციის კარნახით აღარ თამაშობენ. ჩემი აზრით, დისტანცია მსახიობსა და როლს შორის, რომელსაც ბრეხტი მოითხოვდა, პრაქტიკულად განუხორციელებელია. ბრეხტისეული „დედის“ მასწავლებლის როლზე აღფრედ პოლგარი წერდა: „როდესაც ბატონი ბინეტი მაყურებლისა და საკუთარი თავის გასახარებლად გამოდის, ეპიკური თეატრის ისტორია არსებობას წყვეტს“.

მკაცრად არის ნათქვამი, მაგრამ მასში არის „რაციონალური მარცვლი“. ბევრი სადაო და თავსატეხი პრობლემაა ბრეხტის სახელთან დაკავშირებული, მით უფრო, როცა მას უყურებ რომანტიკული თეატრის წარმატებებით განებივრებულ სცენაზე. ვინ იცის რა გზას დაადგება თვით ბრეხტის მიერ შექმნილი თეატრიც? რატომ წავიდნენ მისგან ერთგული თანაშემოქმედნი? რატომ წარმოიშვა მისი თეატრის სიღრმეში იჭვი, გაორება და „ბრეხტისაგან გაქცევის“ სურვილი“. ყველაფერ ამას აქვს თავისი ლოგიკა, თავისი კანონზომიერება? მტანჯველია ერთი თეატრალური მოდელის მეორეთი შეცვლის ყოველი ცდა, მაგრამ იგი მაინც ხდება. როცა თბილისს საგასტროლოდ ეწვია ბრეხტის თეატრი, მისი დასის წევრები არ ფარავდნენ თეატრის წიაღში წარმოქმნილ კრიზისულ მოვლენებს. მასზე ლაპარაკობდნენ დაფიქრებით, ტკივილით... ამ პერიოდში სპექტაკლი გაივლის დიდ გზას — აღზევებასაც, მოსაწყენ სცენებსაც, გაჭიმულ ადგილებსაც.

რუსთაველის თეატრში „ყაჩაღებს“ წინ უძღორდა არა მარტო „რღვევა“ და „ანზორი“, არამედ ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ჰიაც“ (ორი სერია!), კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტს“ კი არა მარტო „ცხვრის წყარო“, არამედ ნ. აზიანის „დებუერტიკაც“.

რუსთაველის თეატრის „გუშინდელნისა“ და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ წინ უძღორდა ა. ცაგარელის „ზანუმაც“.

„ზანუმას“ არტისტიზმი ვოდვეილის თეატრის პრინციპზეა ნაშენები (ვოდვეილმა კი თავის დროზე, საქართველოში კლასიკურ ღონეს მიაღწია). მის გვერდით მოქმედებს და ცოცხლობს დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“ და გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას ოჯახი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, ვ. როზოვის „სიტუაცია“. აი, როგორი სხვადასხვაობაა ჟანრების, თემების, პრობლემების!

ყველაფერი ეს რეჟისორული და აქტიორული მრავალსახეობაა თუ კარგი და ცუდი სპექტაკლების ჯამი?! „ყვარყვარესა“ და „კავკასიურ ცარცის წრის“ წარმატებანი ხომ არ გამოიწვევს სხვა ტენდენციის ტორპედირებას? მაგრამ ხომ არ მოხდა ასე, როცა „გუშინდელნი“ დაიდგა? „სამანიშვილის დედინაცვალში“ თითქოს სიმბოლურად შეერთდა ორი საინტერესო და დიდად საიმედო რეჟისორის თვისებები. თითქოს ორთავემ ერთად იკისრეს პა-

სუხისმგებლობა თეატრის აკადემიანობაზე. მათი ხელწერის სხვადასხვაობა, მსახიობთან შუშაობის განსხვავებული პრინციპები და სპექტაკლის ხედვით, მისი აგების თავისებურებანი თეატრში ამ განსხვავებათა თანაარსებობის საშუალებებსაც იძლევა, მათ აქვთ ბევრი საერთოც (და ეს არის უმთავრესი!), რაც ვლინდება ხელოვანის მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპულობაში, მის უკომპრომისო ბრძოლაში სოციალურ-პოლიტიკურ თუ სხვა ზნეობრივ უკუღმართობათა წინააღმდეგ. ამასთანავე, ეს არის რეჟისორთა ახალი თაობის პოზიცია, მათი აზროვნების ფორმები, რომელნიც თავის გამართლებას პოულობს რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში. თეატრის საერთო მხატვრული დონე კი, — მიუხედავად იმისა, თუ რა არის მასში სადაო და საკამათო, სუსტი და ძლიერი, ან როგორ წარიმართება მისი ზვალინდელი დღე — ეს არის დონე ნამდვილი თანამედროვე თეატრისა, თავისი წარმატებებით, ძიებებით, სირთულით, წინააღმდეგობებით.

* * *

შორეული საუკუნეების მიღმა იწყება ქართულ-ბერძნული კულტურული ურთიერთობის საწყისები. ბერძნები უძველესი პერიოდიდან იცნობენ საქართველოს. ბერძნულ მითოლოგიაში უდიდესი გამოძახილი ჰპოვა ქართულმა თემამ. „ჰომეროსი უკვე იცნობს იმ ქართველ ტომებს, რომლებიც მცირე აზიაში ცხოვრობდნენ და ტროას ომში მონაწილეობდნენ, იცნობს ჰომეროსი აგრეთვე თქმულებას არგონავტების ქაშქრობის შესახებ“¹. ბერძნული წყაროები მდიდარ ცნობებს შეიცავენ ქართული კულტურის შესახებაც. საქართველოს აკადემიებში ქართველი ახალგაზრდები ეცნობოდნენ ბერძენი ფილოსოფოსებისა და დრამატურგების ნაწარმოებებს.

ბერძნული ტრადიციები იდგმებოდა გელათის აკადემიის ქერქვეშ. ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით იმეამინდელ საქართველოში ძველი ბერძნული პიესების დადგმის შესახებ. ვინ იცის რამდენ საიდუმლოებას ინახავენ ის საუკუნეები, რამდენი რამ დაიკარგა

¹ ს. ყაუხჩიშვილი, „რას გვიამბობენ ძველი ბერძნები საქართველოს შესახებ“, საბჭოთა საქართველო, 1964, გვ. 9.

ჟამთასვლაში. ლოგიკის მიხედვით, თითქმის შეუძლებელი უნდა იყოს ქართულ მიწაზე ძველი ბერძნული ტრაგედიების დაუდგმლობა. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ამ მხრივ ჯერჯერობით ქართულ სცენაზე წარმოდგენის საწყისი პერიოდი მხოლოდ მე-19 საუკუნით თარიღდება. მეოცე საუკუნის ქართულ თეატრში იდგმება „ოიდიპოს მეფე“, „ელექტრა“, „მედეა“ და სხვა პიესები.

ქართულ თეატრში განსაკუთრებით გაძლიერდა „ბერძნული თემა“ ომისშემდგომ პერიოდში. ამ მხრივ გამორჩეული როლი შეასრულა ა. ჩხარტიშვილის ნიერ „ოიდიპოს მეფის“ დადგმამ ბათუმის თეატრში. ეს იყო 1946 წელს! მას შემდეგ ქართულ თეატრში დ. ალექსიძემ დადგა „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“, არ. ჩხარტიშვილმა „მედეა“, ა. ქუთათელაძემ „ოიდიპოს მეფე“. ამავე ტრაგედიას დგამენ თ. ჩხეიძე, გ. ლორთქიფანიძე და თ. მესხი. ოდიპოსის ტრაგიკულ სახეს ქმნიან ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე ი. კობალაძე ე. მანჯგალაძე, ო. მელვინეთუხუცესი, ლ. ფილფანი, გ. ხარაბაძე. მათ წინ უძღვის თავისებური ტრადიცია ოდიპოსის როლის განსახიერებისა (მაგ. ალ. იმედაშვილი), მაგრამ არსებითად ისინი ქმნიან ახალ ტრადიციას. ოიდიპოსის ქართველი შემსრულებლები სხვადასხვაგვარად წყვეტენ როლს. თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია, რომ დავინახოთ თვითმყოფადობა, შესრულების საკუთარი მანერა ა. ხორავასი და ს. ზაქარიაძისა, ო. მელვინეთუხუცესისა და გ. ხარაბაძისა, ო. კობალაძისა და ლ. ფილფანისა. მათ არტისტულ მრავალსახეობაში ჩანდა საერთო ნიშნებიც. ყოველი მსახიობი ცდილობდა სავსებით შეედწია სოფოკლეს სამყაროში, გამოეხატა ტრაგიკული სული ბერძენი გმირისა. ქართულ თეატრში ანტიკური ტრაგედიების დადგმის ტრადიციას თავისებურად „ზურგს“ უმაგრებდა თვით ბერძნული თეატრის გასტროლები თბილისში, ჩვენთვის ეს იყო არა მარტო გაცნობა თანამედროვე ბერძნული თეატრისა, არამედ საკუთარი შემოქმედების შემოწმებაც, განსჯა იმისა, თუ რამდენად სწორედ გაიზარა და გადაწყვიტა ბერძნული ტრაგედია ქართულმა თეატრმა.

ქართულმა თეატრმა დიდი როლი შეასრულა საერთოდ საბჭოთა თეატრებში ბერძნულ ტრაგედიებისადმი ინტერესის გაღვივებაში.

ტრიუმფალური წარმატება ხვდა დ. ალექსიძის სპექტაკლს

„ოიდიპოს მეფეს“ მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე. ეს იყო ერთგვარი შემაჯამებელი შეფასება ქართული თეატრალური კულტურისა, სადაც ასე დიდი სიღრმითა და სისრულით გამოისახა სოფოკლეს გმირის ტრაგიკული ბუნება.

...თებეს მეფის დიდებულ სასახლესაც მისწვდა ხალხის „გმინვა და ღაღადისი“. საყოველთაო მწუხარებამ შეაკრთო მეფე ოიდიპოსი და დამხობილ ხალხს მიმართა:

ჰე ხალხნო, ძველი მამამთავრის კადმოსის შვილნო!
რას დამხობილხართ სალოცავი რტოებით ხელში,
ან იქ მთელ ქალაქს რატომ ნისლავს გუნდრუკის კვამლი?

ქ უ რ უ მ ი:

რისთვის მოვსულვართ? იღუპება ქალაქი, მეფეც!
სისხლის მორევში ჩაძირული იხრჩობა ხალხი...
ცარიელდება ძველი სახლი კადმოსიანთა,
რომ მკვდართა სულებს ვეღარ იტევს პაღესი ბნელი.

(თარგმანი დ. გაჩეჩილაძისა)

ამ სტრიქონებმა გვაუწყეს, რომ ტრაგედია უკვე დაიწყო. სპექტაკლის ექსპოზიციის რეჟისორულმა გადაწყვეტამ კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი ტრაგიკულ მომენტს და ამით უფრო ინტენსიურიც გახდა მოქმედების დასაწყისი. ჩვენ წინ წამოგვიდგა შეშფოთებული მეფე და ხალხი. ოიდიპოსი კეთილშობილი, ძლიერი სულის ადამიანია და იგი თავს მოვალედ რაცხს, ბოლომდე ეპიოს ბოროტების სათავე, რათა სიმშვიდე და სიხარული მოუტანოს ხალხს. რეჟისორმა ნათელი ამოცანა დაუსახა მეფეს და შესაფერის სცენურ კომპოზიციაში მოაქცია იგი. „მსუყე პალიტრიტ“, ფართო მონასმით დაიწყო ალექსიძემ პირველივე სცენები და ბოლომდე უერთგულა შერჩეულ პრინციპს. სტილისტურად ეს მთლიანი და მონუმენტური სპექტაკლი მან მრავალპლანიან მიზანსცენებში მოაქცია. შექმნა მისი გმირის სულიერი დაძაბულობის შესატყვისი ატმოსფერო და ემოციურად დანაღმა მთელი წარმოდგენა.

პოეტური მგზნებარება და კეთილშობილური მიზანი გმირისა მაყურებელს განაცდევინებს ესთეტიკურ სიხარულს. იგი მღელვარებით უსმენს საშინელ ამბავს, მაგრამ არასოდეს კარგავს სიმზნევეს. მას ხიბლავს ტიტანური ბრძოლა გმირული სულისა, რომელიც სავსეა ფრთაშესხმულობით, რეალისტური სიმართლითა და ფსიქოლოგიური სიღრმით.

აწორედ ამ მხარეს მიანიჭა ალექსიძემ უპირველესი მნიშვნელობა. შექმნა სინთეზური სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობით. სპექტაკლში ახალი თვისებებით გამდიდრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობისაკენ მისწრაფებამ ალექსიძეს საშუალება მისცა უფრო თამამად წარმომდგარიყო როგორც „სინამდვილის პათეტიკურად ამსახველი“ (მ. რილსკი).

ფიქრობენ, თითქოს გმირულ თეატრს არ შეუძლია მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური ანალიზი. იგი უფრო ზოგადია, საერთო პლანშია მოქცეული. თანამედროვე თეატრი კი ანალიტიკურია. მას არ შეუძლია სახის კონკრეტული, ინტელექტუალური შესწავლისა და მისი ფილოსოფიური განზოგადების გარეშე არსებობაო. შეზედულებათა ამ სხვაობას ის ობიექტური პირობებიც დაემატა, რომ გმირულ თეატრს თავისი რჩეული მსახიობიც სჭირდება და ამგვარი სტილის შემოქმედნი უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე სხვა მიმართულებისა. ხშირად ერთ ტრაგიკოს მსახიობზე რამდენიმე ათეული სხვა ქანრის არტისტი მოდის. ამან და სხვა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა პირობებმა ნიადაგი მოუმზადეს გმირული თეატრის პრინციპებში დაეკვებას.

ამ მხრივ „ოდიპოს მეფე“ ალექსიძის რეჟისორული ტალანტის ახალი გამოცდა იყო. მაგრამ რეჟისორს საკმარისი ძალა აღმოაჩნდა იმისათვის, რათა მოეცა გმირულისა და ფსიქოლოგიური საწყისების ერთიანობის მაგალითი. ეს ბუნებრივი სინთეზი რამდენადაც სასიხარულოა საერთოდ თეატრის წარმატებისათვის, იმდენად ჩამაფიქრებელიცაა. სპექტაკლმა კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი იმას, რომ ამ გზით სიარული მხოლოდ ღრმა ემოციისა და ფართო მასშტაბის მსახიობებს შეეძლოთ...

გავიხსენოთ სპექტაკლი და ნათელი გახდება, თუ რა დიდი ადამიანური სიმართლე იყო მასში, რა ღრმა ფილოსოფიური სამყაროს მხილველნი ვიყავით ჩვენ. ეს იყო „მშვენიერი საშინელე-

ბა“, რომელმაც მთელი ძალით გვაგრძნობინა „ესთეტიკურ სფეროში ცხოვრების განუზომელი სიმდიდრე“. „შედით რუსთაველის თეატრში, — წერდა გ. ქიქოძე, — შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოიდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოვლისშემძლე მოიარსთან, რომელსაც თვით ღმერთებიც ემორჩილებიან და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისის ანუ მაყურებლის სულის გაწმენდას იწვევს, თუმცა ის ოცდაათი საუკუნის წინაა შექმნილი“.

„ალექსიძის დადგმის, — წერდა ს. მოკულსკი, — უპრეცედენტო წარმატებამ საბჭოთა სცენას დაუბრუნა ანტიკური ტრაგედია, ნათლად დაგვანახა მისი განუზომელი მხატვრული ღირებულება, გვიჩვენა, თუ რა დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭება შეუძლია ადამიანისათვის“. მისივე სიტყვით, იგი ალექსიძეს ადრე იცნობდა, როგორც „ქკვიან, კულტურულ, დიდი გემოვნების რეჟისორს, იგი გამოირჩეოდა იმითაც, რომ წარმატებით ახორციელებდა სხვადასხვა სტილის და ენარის ნაწარმოებთა დადგმას“. გაზ. „პრავდას“ მიაჩნდა, რომ „სპექტაკლის შემქმნელებმა შეძლეს შევეყვანეთ ამ ანტიკური ტრაგედიის გმირთა სულიერი ღელვის დიდ, რთულ, ტანჯვით აღსავსე სამყაროში, გავეტაცებინეთ ბედის სირთულის ჩვენებით“.

ალექსიძის ალლოსა და ნიჭის დადასტურება იყო ისიც, რომ მან სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფში გააერთიანა იმგვარი ადამიანები, რომელთა მხატვრული პრინციპებიც ახლობელი იყო მისთვის. ფ. ლაბიაშვილის დიდებული მხატვრობა, ო. თაქთაქიშვილის ემოციური მუსიკა და ძლიერი აქტიორული ანსამბლი ერთ მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტას დაუმორჩილა რეჟისორმა.

ა. ხორავა, ს. ზაქარაიძე და ე. მანჯგალაძე — ასე დამკვიდრდა ოიდიპოსი რუსთაველის სცენაზე. ამ როლის შემსრულებლებმა სიხარული მოუტანეს მაყურებელს. იგი ნახა მრავალეროვნება აუდიტორიამ: რუსმა, უკრაინელმა, ბერძენმა, გერმანელმა, ინგლისელმა, ჩეხმა, პოლონელმა, ამერიკელმა, ფრანგმა და სხვებმა. დაიწერა აღტაცებული სტრიქონები, ყველამ იგრძნო, რომ სამი ოიდიპოსი სულ სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე. რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი, ენერგია, რამდენი ღელვა განიცადა რეჟისორმა, რომ სა-

მივე ოიდიპოსს თავისი სახე და გზა ჰქონოდა სცენაზე. მე არასოდეს დამავიწყდება ის დრო, როცა დ. ალექსიძემ მუზეუმის დარბაზში დადგა ოიდიპოსის დეკორაციები და თვეობით მუშაობდა ს. ზაქარიასთან. როცა მოსკოვის პრესაში ს. ზაქარიასის წარმატებაზე (ფილმში „ჯარისკაცის მამა“) წერდნენ, თითქმის ყოველთვის, უპირველსად, მის ოიდიპოსს აღნიშნავდნენ. და მართლაც, ს. ზაქარიამ საბჭოთა კავშირში ფართო აღიარება პირველად ოიდიპოსის როლით მოიპოვა!

როცა „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოჟენკოს სიტყვები, „ყველა ბერძენი, — ამბობდა ის, — როლი იყო. ისე ლამაზი, როგორც მათი ქანდაკებებია. ყველანი როლი იყვნენ აფროდიტეები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძნობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრათ ამქვეყნად“.

„სილამაზის იდეალი“ იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი. ამ მხრივ მან ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდო რუსთაველის თეატრს. „ოიდიპოს მეფე“ იმ დიდი გზის გაგრძელებაა!

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის მ. კრუშელნიცკის აზრით, „ოიდიპოს მეფე“ უძვირფასესი აღმასია საბჭოთა თეატრისა, რომელიც გამოირჩევა რეჟისორული აზრის სიბრძნითა და ორიგინალური ფილოსოფიური ხედვით. ოიდიპოსი ურთულესი სახეა. მსოფლიოს დრამატურგიამ ბევრი არ იცის ასეთი ფილოსოფიური პიესა. ამდენად ბუნებრივია, რომ ყოველი მსახიობი, თუ მას სურს წარმატებით გამოვიდეს ოიდიპოსის როლში, მხოლოდ ხანგრძლივი შრომის შემდეგ შეძლებს მიუახლოვდეს სოფოკლეს გმირს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა დაუღალავი, დაფიქრებული მუშაობა. ოიდიპოსი პირველად ა. ხორაევამ შეასრულა. რეჟისორმა ოსტატურად მოაბრუნა პიესის თემა და ახალი სცენური გადაწყვეტა მისცა ნაწარმოებს. მეფე და ხალხი — ასე განსაზღვრა სპექტაკლის დედააზრი და ამ მიზანს გაჰყვა მსახიობიც. იგი იდგა, როგორც ნამდვილი მეფე ძლიერი, თავისი სიმართლის რწმენითა და ამაყი სიბრძნით.

ხორაევამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა ოიდიპოსის სახე და ყოველი დეტალიც ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილა. როლის ამგვარი

შესრულების გამო ს. მოკულსკი წერდა: „ეს არის დიდი გაქანების ტრაგიკოსი მსახიობი, რომლის შემოქმედებაში ცეცხლოვანი აღმაფრენა და რომანტიკული მგზნებარება შერწყმულია რეალისტურ სიღრმესა და დიდ სიმართლესთან“.

ჰეშმარიტად დიდი ტრაგიკული პათოსით ჩაატარა ა. ხორავამ სპექტაკლის ფინალი.

ჩუ! ეს რა არის? ჰოი, ღმერთებო, ჩემი მტრედები!
აქ სადღაც ახლოს ჰეითინებენ... ჰოა, აქ არიან...
შევბრალებივარ ჩემს ძმას, კრეონს, შევბრალებივარ,
ჩემი შვილები აქ მომგვარა, ხომ მართალს ვამბობ?

ეს მომენტი უდიდესი განცდის ძალით გამოხატა ხორავამ.

ეს ტრაგიკული ამბლებულობა იყო ხორავას დიდი არტისტული გამარჯვებაც.

ლირიზმი და შინაგანი თრთოლვა იყო მანჯგალადის შესრულებაში, რეჟისორმა მსახიობი დააყენა ახალი პერსპექტივების წინაშე, რომლითაც ახალი პორიზონტები იშლება მის წინ!..

ტრაგიკული მონუმენტურობა და მეფური სიდიადე რამდენადმე აკლდა ს. ზაქარიადის გმირს, მაგრამ ეს იყო დიდი ოსტატობით, ღრმა ფსიქოლოგიური დამბულობით, შინაგანი სისაყსითა და დამაჯერებლობით განსახიერებული როლი. შესაძლოა, ზაქარიადეს არსად ისე მძაფრად, ტემპერამენტით, ფართო მონასმით არ გამოუხატავს გმირის ცხოვრება, როგორც ოიდიპოსში. ამიტომ სავსებით კანონზომიერი იყო, რომ სწორედ ოიდიპოს მეფის შესრულებით გავიდა იგი საკავშირო სარბიელზე.

არც ერთ სპექტაკლს, არც ერთ შრომას იმდენი სიხარული და პოპულარობა არ მოუტანია ალექსიძისათვის, როგორც „ოიდიპოს მეფეს“...

ამიერიდან, დარწმუნებულმა თავის ახალ შესაძლებლობებში, მეტი დაჯერებით დაიწყო გმირული თეატრის მხატვრული პოზიციების განმტკიცება.

„ოიდიპოს მეფე“ კი რუსთაველის თეატრის საეტაპო სპექტაკლი გახდა. იგი დიდხანს დარჩება როგორც ფიქრის, ძიების, კამათის, ალტაცებისა და მიბაძვის საგანი.

სოფოკლეს სამყაროს წვდომა და მისი მშვენიერების გამოხატვა — ასეთია ალექსიძის „ანტიგონეს“ ინტელექტუალური და

ესთეტიკური მხარე. იგი ეპიკური სიღინჩით, დაფიქრებით ხსნის ნაწარმოების სოციალურ-ფილოსოფიურ საფუძველს და ესთეტიკური მომხიბვლელობით გადმოგვცემს მის მხატვრულ სიდიადეს. რეჟისორმა დიდებულად იგრძნო (ისე როგორც არასოდეს) ანტიკური ხელოვნების იდეალი. მონახა მისი გამოვლინების ნათელი სცენური ფორმა და ამით მთელი სპექტაკლი საოცრად ლამაზი და მთლიანი გახადა. აქ ყველაფერი მშვენიერების, ესთეტიკური ამაღლებულობის, ლაკონიზმისა და სკულპტურული გამოკვეთილობის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. ეს არის სპექტაკლი, სადაც ყოველი მიზანსცენა, ყოველი მოძრაობა ქანდაკების პოეზიის სფეროშია განფენილი. მის პლასტიკურ მშვენიერებას (რომელიც ძველბერძნულ ქანდაკებებიდან მოდის) ანათებს დიდი შინაგანი ფსიქოლოგიური სიმართლე, ადამიანურ განცდათა სიღრმე და ის ზუსტი აზრობრივი გამიზნულობა, რომელიც სპექტაკლის მკაცრ ლოგიკურ განვითარებაშია მოქცეული. ეს არის ჭეშმარიტად თანადროული (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), ნოვატორული სულის სპექტაკლი.

„დავბადებულვარ სიყვარულისთვის და არა სიძულვილისთვის“ — ანტიგონეს ეს სიტყვები გასდევს ლეიტმოტივად მთელ სპექტაკლს. მისი შემსრულებელი მსახიობი ს. კორკოშკო (რომლის ასე დაწინაურებაც ალექსიძეს ეკუთვნის) სილამაზის, სულიერი შემართებისა და სიმხნევის ცოცხალი ხატია. ეს არის ნიჭიერი, უაღრესად პლასტიკური და შინაგანი სისავსით გამორჩეული მსახიობი. მისი ძალა მისი სიმართლეა. პირველი სურათიდანვე იგრძნობა ეს, მაგრამ მსახიობი არსად ხაზს არ უსვამს ამ სიმართლეს. იგი ზომიერია მრისხანებასა და სიყვარულშიც. ნაზია თავისი მშვენიერებითა და ამაყი სულით. მთელი მისი სცენური ცხოვრება ტრაგიკულია და, ამასთან, საესე 'რადაც დამამშვიდებელი მომხიბვლელობით. რომელი სცენაც არ უნდა გავიხსენოთ, იგი დიდებულია ყველა სცენაში, და, მგონია, რეჟისორის გამარჯვებისათვის მარტო ამ ახალგაზრდის აღმოჩენაც კმარა.

და მაინც, ცალკე უნდა გამოვყოთ „სიკვდილის გზაზე“ მიმავალი ანტიგონე. თეთრი, საქორწილო მოსასხამით (თითქოს თავის სატრფოსთან მიდისო!) ჩამოდის კიბეებიდან და ჯურღმულისკენ მიემართება. მოულოდნელად ხელზე ჭიამაია დააფრინდება. ანტიგონე ეალერსება მას და თხოვს წაიყვანოს იქ, სადაც მისი ბედია.

კიამაია — ეს ნაზი პოეტური სული მებრძოლი ქალისა, იქით წაიყვანს ანტიგონეს, სადაც არ არის კაცთა მტრობა და სიძულვილი, სადაც სიმშვიდე და პარმონიაა. მიჰყვება იგი „სიკვდილის გზას“ და მალე მის წინ სასახლის კაცი აღიმართებთან, შუბებს შორის მოაქცევენ ანტიგონეს და უკანასკნელ სათქმელსაც ათქმევენებენ. ანტიგონე მრისხანებით წარმოთქვამს მონოლოგს, მერე, თითქოს ბედს შეეგუაო, მორჩილად გაჰყვება მათ, მაგრამ ისევ იფეთქებს სიცოცხლისა და პროტესტის ძალა, მობრუნდება მაყურებლისაკენ, გამოიქცევა და ისევ ორ შუბს შორის მოქცეული მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს „დავბადებულვარ სიყვარულისთვის“...

მთელი სპექტაკლი საგვია ასეთი ემოციური და ლამაზი დეტალებით, მახვილი რეჟისორული მიგნებებით. დაუფიწყარია რამდენიმე სცენა. სასახლის მცველნი წითელი, სისხლისფერი კოსტიუმებით შემოანათებენ სიბნელიდან. ისმის მწუხარე მელოდიები. თავდახრილნი, მუხლებზე დაჩოქილნი ელიან დამწუხრებულ ზეფეს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჰემონისა და ანტიგონეს ცხედრები უნდა გამოასვენონ. (სოფოკლეს სწორედ ასე აქვს!) ალექსიძემ მათ ნაცვლად, მათ გზაზე კრეონი (ა. გაშინსკი) გამოიყვანა შავი მოსასხამით. რაღაც სიბნელიდან მოდის ნელა „წითელ გზაზე“, სისხლიან გზაზე, მოდის წელში მოხრილი, მოტეხილი, მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს მონოლოგს და მერე უსაზღვრო მწუხარებისაგან განადგურებული მძლავრი შეყვირებით იკარგება სცენის სიღრმეში. ამ სცენას წინ უძღვის ღრმა-აზროვანი, ბრწყინვალე რეჟისორული მიზანსცენა კრეონის „ხელახლად დაბადებისა“: მეფეს აუწყეს შვილის, ჰემონის (ს. ოლექსენკო) დაღუპვა. მეფე უსმენს ქოროსა და მაინეს და თანდათან პატარავდება. საზარელი ხმები და მომხდარი ტრაგედია გასრესს მის პიროვნებას, ბოლოს, იგი პატარა, დამწვარი შავი კუნძივით დევს სცენაზე. მერე თანდათან იწყებს გაცოცხლებას, ხელახლა დაბადებას, სამყაროს ახალი თვალით ყურებას. სულიერი განწყვენდა მას ახალ აღამიანად აქცევს.

ანტიგონეს დაღუპვის შემდეგ რეჟისორს ბევრი საფიქრალი და საზრუნავი მიეცა. როგორ უნდა წარემართა მოქმედება, რომ იგი საინტერესო ყოფილიყო. მაშინაც, როცა მთავარი გმირი სცენაზე აღარ არის. მოხდა ისე, რომ სპექტაკლი არ „შესუსტებულა“. წარ-

მოდგენაში გამოჩნდა ახალი მოულოდნელი მიზანსცენები, ძლიერი, ნებისყოფიანი სახე, რომელსაც მეტ რელიეფურობას ანიჭებს ლოგიკური დეტალები. და განა ასეთი არ არის ჰემონის შეხვედრა მეფესთან? ან კიდევ ევრიდიკას (ო. ლუსენკო) გამოსვლა?

ევრიდიკა „მწუხარე სილიადით“ შემოდის სცენაზე. მისი ძლიერი, ნებისყოფიანი სახე რაღაც მეტ რელიეფურობას ანიჭებს შინაგან განცდებს. იგი ამაყად დგას კედელს მიყრდნობილი და თავის მწუხარე ბედს დასტირის. აღარ არის იმედი, აღარ არის ხსნა. მხოლოდ კედელი აჩერებს მის სხეულს, მის ხელებს, მაგრამ ნელ-ნელა ეს კედელიც გამოეცლება და ხელები ჰაერში გაშვებული შერჩება. მერე, მწუხარებისაგან შემკრთალი, მაყურებლისკენ გაიქრება და გეგონებით, გრგვინით შეძრავს ქვეყანასო, მაგრამ მხოლოდ ტუჩების უსასოო მოძრაობას ვხედავთ, აღარ ისმის მისი ხმა. ეს არის ტრაგიკული წუთი!

„ანტიგონეს“ დეკორაციული გადაწყვეტა ეკუთვნის ფ. ლაპინსკის, ეს არის სადა და ღრმააზროვანი მხატვრობა, რომელიც გამოირჩევა ლაკონიზმით, თანადროულობის გრძნობითა და სილამაზით. წარმოდგენის რეჟისორულ, აქტიორულ და დეკორაციულ სამყაროს უაღრესად ემოციური, ეროვნული. მელოდიებით ავსებს ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა. გმირთა ფსიქოლოგიური განცდის შესატყვისი მუსიკალური მელოდია აძლიერებს სპექტაკლის ემოციურ მხარეს და სკულპტურული ქანდაკებებით გამოკვეთილ აქტიორულ სახეებს ნათელ პოეტურ განწყობილებას უქმნის.

ჩვენს მაყურებელს უნახავს ბერძნული თეატრის ქორო (ათენისა და პირეის თეატრის გასტროლებზე). არსებობს ქოროს გადაწყვეტის გარკვეული ტრადიცია, თუმცა, ჯერჯერობით არავინ იცის, თუ როგორი იყო ძველი ბერძნული თეატრის ქოროს ზღაპრული მხარე მაშინ. ალექსიძის სპექტაკლის ქორო არ ჰგავს არც ათენის, არც პირეისა და არც მისივე „ოიდიპოს მეფის“ ქოროს. იგი უმთავრესად სტატიკურ პლანშია გადაწყვეტილი. ხან ცივი კედელივით აღიმართება ხოლმე და იწყებს განსჯას გმირთა ქცევისას, ხან კიდევ ქანდაკებასავით გახევდება ერთ პოზაში, მოძრაობა — ფრთხილი და ძუნწი.

ასე რომ, დ. ალექსიძემ ახალი სიცოცხლე მიანიჭა სოფოკლეს მეორე დიდ ტრაგედიასაც. „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ გახდა არა მარტო მსახიობთა დიდი შემოქმედებითი სიხარულის,

მხატვრისა და კომპოზიტორის ახალი წარმატების საფუძველი, არამედ ღრმა რეჟისორული აზროვნების, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული სინთეზისა და მისი პერსპექტივების ნათელი დემონსტრაცია.

„ანტიგონე“ ლამაზი სპექტაკლია. იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას გვრის მაყურებელს წარმოდგენის ფორმის შეგრძნების დროსაც.

„ანტიგონე“ ახალი საფეხური იყო დ. ალექსიძის რეჟისურის ისტორიაში. ისევე, როგორც „ოიდიპოს მეფე“, რომელიც მისთვის ახალ ეტაპს წარმოადგენდა.

ანტიკურმა ტრაგედიებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ჩხარტიშვილის შემოქმედებაშიც.

თბილისის საზოგადოება სკეპტიკურად შეხედა ცნობას „მედეას“ დადგმის შესახებ. ნაწილი პატრიოტული მოსაზრებით კიცხავდა თეატრს, ნაწილს თანამედროვე მაყურებლისათვის უცხო პიესად მიაჩნდა ევრიპიდეს ქმნილება. იმასაც ამბობდნენ — ახლაც ვიღას აღელვებს ორი ათას ხუთასი წლის წინანდელი ტრაგედიაო.

მედეასა და მისი შემსრულებლის ასაკობრივ სხვაობაზედაც მიანიშნებდნენ ხოლმე. თეატრშიაც იყვნენ სკეპტიკოსები. მხოლოდ ნაწილს სჯეროდა სპექტაკლის წარმატებისა.

ამ სიტუაციაში დაიბადა ა. ჩხარტიშვილის „მედეა“. ნერვული ატმოსფერო ზშირად ახელებს შემოქმედს და ახალ იმპულსებს წარმოქმნის მასში. დაბრკოლებათა დაძლევის სურვილი აიძულებს ხელოვანს მაქსიმალურად ყურადღებიანი იყოს. ძიებაც უფრო ინტენსიური ხდება. თეატრის ისტორიამ ბევრი იცის „ჭირთა მარგებლობის“ ამგვარი შემთხვევები!..

ა. ჩხარტიშვილმა, პირველ რიგში, სპექტაკლის სწორედ ის მხარე „გაამაგრა“, რომელიც ყველაზე მეტ კამათს იწვევდა: ხაზი გაუსვა პიესის „ქართულ მოტივს“ რომ მედეა არ შეურაცხყოფს ქართველი ქალის სახელს. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობდა: „რა მოხდა ისეთი, რომ საქვეყნოდ აღიარებული ქართველი ქალის ტრაგიკული სახე სამშობლო მხარეში მოვიძულეთ, გავრიყეთ და მისი სვე-ბედი „სხვას“ დავანებეთ! რა გვაკრთობს და რის მიმართ გამოვთქვამთ შიშს! ვინ, თუ არა ძველმა ბერძნებმა, იცოდნენ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ფასი? როგორ მოხდებოდა, რომ მათი ტრაგედიის მთავარი გმირი შეებღალათ, შეგი-

ნებული და თავლადსხმული ბედის ანაბარა დაეგდოთ! მათ ხომ პირველებს ესმოდათ განწმენდის ცნება, რომელსაც ტრაგედიის გმირი, ტანჯვის გზის გავლით, მაღალ ეთიკურ სიმაღლემდე უნდა აეყვანა, რაგინდ მძიმე ყოფილიყო ჩადენილი დანაშაული. მედეასაც ხომ საკუთარი წამების ფასად უჯდება შურისძიება, ჯოჯოხეთური წამების ფასად! სამართლიანობა აქ ხომ შურისძიების სახელით მოქმედებს: ეს ხომ ერთადერთი გამოსავალია მედეას მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანისათვის უსამართლობის წინააღმდეგ ასამხედრებლად. მაშ რაღა გვაკრთობს? ის ხომ არაა, რომ მედეამ სამშობლო ან ძმა ანაცვალა იაზონის თავდავიწყებულ სიყვარულს. მაგრამ ეს ხომ ფაქტია და ისიც პერიფერიული გზით შემოტანილი ფაქტი, უკეთ, საშუალება, რომელზედაც ევრიპიდეს სიყვარულსა და ღირსებაშელახული ქალის გაუგონარ ტრაგედია აგებს. ეს რომ არა, ტრაგედია არ იქნებოდა. არ იქნებოდა არც მთავარი გმირის ქვეშაირიტად ტრაგიკული, სიბრალულისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი ამადლებული სახე. არ არსებობს ტრაგედიის გმირისადმი სხვა მიდგომა, განსხვავებული პოზიციები“.

ამ ვრცელ განმარტებაში კარგად ჩანს რეჟისორის მხატვრული პოზიცია, მაგრამ იგი კიდევ უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს, როცა „მედეას“ დადგმის მიზანს ეხება: „ქართველ ხალხს, ისე როგორც მის შორეულ წინაპარს, ამაყ კოლხ მედეას ყოველთვის ყოფნიდა ძალა, თუნდაც დიდი მსხვერპლის საფასურად, დაეცვა თავისი თავი, უცხოთს მიერ შელახული და შებღალული ეროვნული ღირსება და საბოლოოდ ზნეობრივად ამადლებული და გამარჯვებული გამოსულიყო ყველა ბრძოლიდან“

შესაძლოა, რამდენადმე რიტორიკული ხასიათისაა სპექტაკლის მიზანდასახულების ამგვარი განმარტება, მაგრამ იგი ძირითადად მაინც გამოხატავს წარმოდგენის პათოსს.

ა. ჩხარტიშვილმა ახლებურად წაიკითხა ევრიპიდეს პიესა. მისი „ქართული მოტივები“ ახლობელი აღმოჩნდა ქართული აუდიტორიისათვის. ქოროშიც მოახდინა გარკვეული ექსპერიმენტი. ევრიპიდეს ქორო არ არის ისე აქტიური, როგორც, ვთქვათ, სოფოკლეს პიესებშია, მაგრამ რეჟისორმა მას განსაკუთრებული ფუნქცია მიანიჭა. იგი უაღრესად მოქმედია. მისი ინტენსიური მოძრაობა დაკავშირებულია მედეას ბედთან. იგი მისი მრჩეველიცაა და ქომაგიც, მისი ტკივილის მოზიარეც. გუნდის ამგვარი აქტიური პო-

ზიცია ბუნებრივად შეესაბამება იმ აქცენტებს, რომლებიც რეჟისორმა გაუკეთა პიესას (მხედველობაში მაქვს მედეას ქართული წარმოშობა), მედეასადმი ქოროს თანაგრძობა.

მართალია, სპექტაკლში ქორო რამდენადმე სტილიზირებული იყო, მაგრამ იგი მაინც არ ეწინააღმდეგებოდა პლასტიკას, კომპოზიციებისა და ხაზების ანტიკურ განლაგებას. წარმოდგენა იყო ესთეტიკური, ლამაზი, დახვეწილი და ამალეებული.

სპექტაკლის პარამონიულობა კარგად შენიშნა ს. ჩიქოვანმა. იგი წერდა: „რეჟისორის მიერ შუქისა და ჩრდილის თამაშით, მოქმედ პირთა ვირტუოზული განლაგებით მთელ სპექტაკლში შექმნილია გამოკვეთილი კომპოზიციის მქონე სურათთა ცვალებადობა. ამ სცენური სურათების ცვალებადობაში შეიმჩნევა უჩინარი მუსიკალური მთლიანობა და შეუწელებელი ექსპრესია. წარმოდგენაში ყველგან საოცარი სულიერი დაძაბულობა და სცენური ფორმის სიზუსტეა მიღწეული. სპექტაკლში იგრძნობა თავისებური მონუმენტურობა და თითოეულ სცენურ სურათში მხატვრული სიზუსტის დაცვა. სცენური გარემოებანი და მდგომარეობანი, თითოეული მიზანსცენა თითქოს მუსიკალურადაა აღქმული და წარმოდგენის მსვლელობაში არსად ცარიელი სურათებიდან ან მუსიკალური ნახატებიდან გამოთიშული ადგილი არ შეიმჩნევა“.

რეჟისორმა სპექტაკლში გამოავლინა „იშვიათი მდიდარი ფანტაზია, უტყუარი გემოვნება, ორიგინალური შემოქმედებითი აზრის ძალა“ — წერდა ბესო ჟღენტი.

სცენაზე ტრაგედიის გამარჯვება, პირველ ყოვლისა, მთავარი გმირის შემსრულებლის წარმატებას გულისხმობდა. სპექტაკლს ვერ უშველის ვერც კარგი ჩანაფიქრი, ვერც დეტალების პარამონიული შეხამება და ვერც მშვენიერი პლასტიკური ნახაზი, თუ იგი არ ეოცნობს მსახიობით. მის შესრულებაში ჩანს რეჟისორის გააზრებაც, ალლოცა და წარმოდგენის საერთო ჩანაფიქრის განხორციელების კონკრეტული გზებიც.

რაკი ეს ასეა, ამიტომ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ვ. ანჯაფარიძის მედეაზე.

... როცა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერემ ჩერქეზეთიდან საქართველოს მოაშურა, განაცხადა: „მინდა ჩემი თვალით ვნახო ის ძლიერი ერი, რომელსაც ისტორიის დასაბამიდან პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონია ყველა დანარჩენ ერებთან. მიწა-

წყალი მისი ედემს მიაგავს, — განაგრძობს მონაპერე, — მაგრამ ზღვისპირა შეუვალი ტყე და მდინარის უდაბნო ნაპირები კაცმა რომ ნახოს, ასე იფიქრებს, ნუთუ ეს ის ადგილია, სადაც ისტორია დაწყებულა, სადაც უძველესი ზღაპრები და მითები შექმნილაო?“ დიახ, ამ ადგილს კოლხეთი ჰქვია და იმ „მდინარის უდაბნო“ ნაპირს — ფაზისის ველ-მინდვრები. შორეული ელადიდან არგონავტებიც სწორედ აქ მოვიდნენ „ოქროს საწმისის“ მოსატაცებლად. იაზონისა და მედეას სიყვარულის ტრაგიკული ისტორიაც აქედან დაიწყო. მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ არის მეორე ქალი, რომელსაც ასე დიდი ინტერესი გამოეწვიოს და ასე უხსოვარ დროში იწყებდეს თავის ისტორიას. ევროპიდემ დიდებული პიესა მიუძღვნა კოლხ ქალს და მის შემდეგაც მრავალჯერ დაამუშავა ეს თემა სხვადასხვა მწერალმა.

პოლემიკური ხასიათის პიესაში მარჯანიშვილის თეატრმა სწორი პოზიცია მოძებნა და ღრმად განგვაცდევინა მედეას ტრაგიკული ბედი.. ისევე როგორც თქმულებაში, ვ. ანჯაფარიძის მედეაშიც შეინიშნება ორმაგი ბუნება. იგი ერთგვარი სიმბოლური სახეა იმეამინდელი კოლხეთისა. მედეა ისევე ულამაზესი და დიდებულია, როგორც კოლხეთი და ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედია. მოსტაცეს სილამაზე, გაძარცვეს და მერე შეგინებული და დამცირებული მიატოვეს. შებღალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტინქტმა იფეთქა მედეას სულში და თავისი გამოხატულება ზღვარდაუდებელ შურისძიებაში ჰპოვა. განა ასე დიდ, მასშტაბურ სიმბოლურ სახეში არ წარმოგვიდგება იგი, როცა ვ. ანჯაფარიძე უმძაფრესი გულისტკივილით იგონებს მიტოვებულ სანშობლოს, დაკარგულ ახალგაზრდობას და ყველაფერს, რაც მისი ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული? ბედნიერი იმიტომ, რომ თავისი ახალგაზრდობა სამშობლოს ცისქვეშ, მის ველმინდვრებში გაატარა. ვ. ანჯაფარიძის მედეა გაგრძნობინებთ, თუ როგორ შემოაწვა სამშობლოს სევდა მედეას გულს, როგორ გაიღვიძა მთელ მის არსებაში შურისძიების გრძნობამ. ეს „ძუ ლომის“ გააფთრება ვ. ანჯაფარიძისა ისეა გადაწყვეტილი, რომ მკაფიოდ ჩანს თავისი გმირის ადამიანური ღირსების დაცვის სურვილიცა და ღალატით მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობაც. მხატვრული სახის ამ ტენდენციას განსაკუთრებული სითბოთი ხატავს მსახიობი და ჩვენც

თანავუგრძნობთ მედეას ტრაგედიას. ჩვენ გვჯერა და გეწამს, თუ რა მძინეა სამშობლოს, მოწყვეტილი, უცხო მხარეში გადახვეწილი ქალის ბედი, იმასაც კარგად ვგრძნობთ, რომ სამშობლოს დაღლი, რაოდენ დიდი გატაცებისა და სიყვარულის მიზეზითაც არ უნდა მოხდეს, ყოველთვის შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა თავიდან ბოლომდე გააზრებულია როგორც ღრმად ტრაგიკული სახე. ამის გამოა, რომ მის შესრულებაში ყველგან მუქი ფერები ქარბობს. მუდამ ენერგიულს, მთრთოლვარეს, გამძაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ნახაზებში ავლენს და მხოლოდ აქა-იქ (იშვიათად) იყენებს კონტრასტების ხერხს. მის სახეზე დიდი ხანია გაქრა ღიმილი, და თუ ხანდახან ეწვევა იგი, ისიც იმგვარი ღიმილია, რომელშიაც ღრმა მწუხარება უფრო შეიცნობა, ვიდრე სიხარული...

გრაფიკული სიზუსტით დამუშავებული ქორო აქტიურ როლს ასრულებს მედეას ტრაგიკული ბედის მხატვრულ ილუსტრაციაში. დიდია ქოროს თანაგრძნობა, მაგრამ უფრო დიდია მედეას სევდა. ქორომ ვერ შეძლო ოდნავ მაინც გაენელებია ვ. ანჯაფარიძის გმირის სულში ჩამდგარი მწუხარება. მსახიობი ასე უსვამს ხაზს თავის პოზიციას და ესეც იმ მაღალი შურისძიების გრძნობით არის ნაკარნახევი, რომელიც მთელ მის არსებას მსკვალავს. სიყვარულისა და აქედან წარმომდგარი ვნებიანობის აქცენტები ევრიპიდეს მედეასათვის აღარ არის მთავარი... სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედია. იაზონმა გულის სატრფოდ სხვა აირჩია. მედეას მარტო ეს „სხვა“ როდი აშფოთებს, როგორც მელოდრამებშია. მისი ტკივილი უფრო დიდია და რაღაც უფრო სიმბოლური. წმინდა ქალური სიყვარული ყველაზე მეტად იქ იღვიძებს, როცა იაზონს სიმღერით უხმობს საქორწილოდ გამზადებული მეფის ასული, სულის სიღრმემდე შეშფოთებული ვ. ანჯაფარიძე გასცქერის იმ მხარეს, საიდანაც სიმღერის ხმა ისმის და რაღაც გამოუთქმელი გულსტკივილით ელის იაზონის გამოჩენას, სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრის ამ ბრწყინვალედ მიგნებულ რეჟისორულ მომენტს, დიდი ოსტატობით ასრულებს ვ. ანჯაფარიძე.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, ანჯაფარიძის გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა დიდი მომხიბვლელობითა და ენერგიულობით გამოხატა იმ

სცენაში, როცა იგი ამბობს: „ნუთუ მედგა მისცემს ნებას, დას-
ცინოს ელინთა მოდგმამ დიდებულ კოლხთა შთამომავალს“. ამ სი-
ტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვაგრძნობინა თავისი
გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ
მებრძოლი კოლხი ქალის დიდი სულიერი ენერგია. მედგა მარტო
საკუთარი გათელილი თავმოყვარეობის აღსადგენად როდი იბრ-
ძვის. მისი ბრძოლა შთაგონებულია საერთოდ კოლხთა ქვეყნის
ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტინქტით. ამიტომ არის, რომ ვ. ან-
ჯაფარიძე რაღაც მზედრული სიმტკიცით წარმოასთქვამს: — ელინთა
მოდგმამ ვერ უნდა დამცინოს მე, დიდებულ კოლხთა შთამო-
მავალსო. — და განა მარტო აქ, თითქმის ყველგან, სახის განვი-
თარების ყოველ ეტაპზე, იგრძნობა ეს იდეური მიმართება და
რაც უფრო მეტად გაღრმავდება იგი, იმდენად ახლოს მივა ჩვე-
თანამედროვე მაყურებლის გულთან...

ვ. ანჯაფარიძის მედგა არ შეიძლება კრიტიკული აზრის ინტე-
რესს არ იწვევდეს. ამ ინტერესს განაპირობებს არა მარტო ევრი-
პიდეს გმირი, არამედ მისი სცენური ცხოვრების იდეური გააზ-
რება და მისი ვ. ანჯაფარიძისეული გამოსახვა.

მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება ძიძის სიტყვები წარ-
მოდგენის დასაწყისში: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველი“. ამ
სიტყვებმა თითქოს მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ შემდგომ
მოწმენი გავხდით, თუ როგორ გადუხადა სამაგიერო მედგამ
ელინთა შვილებს ყოვლის შებღალვისათვის.

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება და მეტიც...

შსახიობმა დიდებულად მოგვითხრო მედგას ტრაგიკული ისტო-
რია და თანამედროვენიც ჩაგვაფიქრა...

ასე რომ, ჩვენი კოლხელი მსახიობი ქალი იშვიათი გულწრფე-
ლობით ასახიერებს კოლხელი მეფის ასულის ტრაგიკულ სახეს...
შურისძიების დემონი, რომლის დაშოშმინება მედგას უნდა, შვი-
ლებსაც კი აკვლევინებს და აი, ეს უბედური ქალი, სამშობლოს
მოწყვეტილი და სიყვარულში მოტყუებული, თალხი თავსაბურა-
ვით ნახევრად სახედაფარული, უმწეოდ და თან მივინეარედ აწყ-
დება აქეთ-იქით სცენის კედლებს, ვერაქო — მედგას ეს გრძელი
თავსაბურავი (ჯერ თალხი, ბოლოს შავი) შორეულად მაგონებს იმ
მეგრელი მგლოვიაჩე ქალების თავსაფარს, რომელსაც ატარებენ
ისინი ყველა დიდი სულიერი სამძიმარის დროს. თითქოს ერთად-

ერთ მცველად შერჩენია იგი კორინთოში უთვისტომოდ დარჩენილ კოლბელ დედა-ქალსაც ბედისწერასთან ჰიდილისა და მოღალატე მუღულის წინ უქანასკნელად დგომის დროს — გულამომჯდარი ქეთინისა, თუ თავისი სულის ხანძრის დასათვარავად“ (ა. გაწერელია).

რეჟისორის პლასტიკური ხედვა, ემოციისა და აზრის ერთიანობა სცენაზე არტისტული სიცხოველით გამოიხატა.

ა. ჩხარტიშვილი პირველად ამ ოცდახუთი წლის წინ შეხვდა ანტიკურ ტრაგედიას, როცა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ დადგა. „მედია“ მისი მეორე სპექტაკლი იყო „კაცობრიობის მშვენიერ ბავშვობიდან“. ეს შეხვედრები რეჟისორის გამარჯვებით დამთავრდა.

რეჟისორმა ბედისწერისადმი მორჩილების თემა მასთან ბრძოლით შეცვალა. სპექტაკლში მოხსნა ბედის ფატალური გარდუვალობის იდეა და მგზნებარედ უმღერა ადამიანის ნებისყოფას... „ოიდიპოს მეფე“ უფრო ზეაწეულ და პათეტიკურ ტონებში დაიდგა, ვიდრე „მედია“. ეს გასაგებიცაა. სოფოკლე იმგვარ ადამიანებს ხატავს, როგორებიც უნდა იყვნენ, ევრიპიდე კი, როგორებიც არიან — ამბოდა არისტოტელე. განმარტებაში კარგად არის მინიშნებული ბერძენ ტრაგიკოსთა განსხვავება.

პერიკლეს ეპოქას ოიდიპოსის დარი ტიტანები ჰქირდებოდა. სოფოკლე ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა და მისი გმირებიც აღსავსენი იყვნენ ვაჟკაცური სულით.

ა. ჩხარტიშვილს დიდხანს იტაცებდა ბერძენი ტრაგიკოსების ქართულად წარმოდგენის იდეა. დიდხანს სწავლობდა ანტიკურ კულტურას და მღელვარებით ელოდა იმ ჟამს, როცა ქართულ სცენაზე გამოჩნდებოდა ამ ტრაგიკოსთა სულის სიდიადე.

ეს ოცნება განხორციელდა 1946 წელს — ბათუმის თეატრში „ოიდიპოს მეფე“ დაიდგა. სპექტაკლმა საბჭოთა თეატრს გაუღვიძა ანტიკური დრამატურგიისადმი ინტერესი. „რამდენიმე თვის წინათ, — წერდა დრამატურგი მალიუგინი, — ბათუმში, ქართულ თეატრში, ვნახე „ოიდიპოს მეფის“ ბრწყინვალე დადგმა. ერთ-ერთი მაყურებელი — ამერიკელი მწერალი, მეტად აღფრთოვანებული იყო სპექტაკლით და მე, საბჭოთა მწერალი, ვამაყობდი იმით, რომ ამერიკელმა მწერალმა ვერ იხილა სოფოკლე ვერც თავის ქვეყანაში, ვერც დიდი დრამატურგის სამშობლოში — საბერძნეთში.

და ნახა იგი ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში, არა მარტო დედაქალაქს, ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე, არამედ პატარა სანავსადგურო ქალაქში, რომელიც ამერიკული წესის მიხედვით, განთქმული უნდა ყოფილიყო არა თეატრით, არამედ დანსინგებითა და ლუღბანებით“.

„ოიდიოს მეფე“ ერთი ამოსუნთქვით იყო დადგმული. წარმოდგენა მიდიოდა აღმავალი რიტმით, ემოციური დაძაბულობით. მიზანსცენებში მიღწეული იყო ლაკონიზმი, პლასტიკური სახიერება. აქაც ყველაფერი ემორჩილებოდა მხატვრული მთლიანობის კანონს. წარმოდგენის კომპოზიციური შეკვრა და მტკიცე ლოგიკური კავშირი ცალკეულ ელემენტებს შორის მეტ სიმყარეს ანიჭებდა სპექტაკლის მონუმენტურ ფორმას.

წარმოდგენა შეკრული იყო კომპოზიციურად, ყოველ დეტალს ზუსტად მოძებნილი ადგილი ჰქონდა. დაცული იყო რეჟისორული ნახაზი, მისი ფორმა, მაგრამ, ამასთანავე, ხელს არ უშლიდა მათ შინაგან თავისუფლებას. „რეჟისორმა შეძლო, — წერდა გ. ლევინი, — ანტიკური პიესა გადაექცია ადამიანურ ტრაგედიად, ტრაგედიად შეცდომაში შეყვანილი ჰუმანური ადამიანისა, რომელიც მოვიდა სიმართლის სანახავად...“

კრიტიკამ ერთ საყურადღებო სიახლეზეც მიანიშა. „მოისი, — წერდა თეატრმცოდნე გრიგორიევი, — სპექტაკლის მანძილზე ქანდაკებასავით ასახიერებდა ოიდიოსს, იგი ბოლომდე უმოძრაოდ იყო და მხოლოდ მიმიკასა და ჟესტებს მიმართავდა. იგი კიბით ძირს ჩამოვარდება და გაძევებული წავა სცენიდან, კობალაძის ოიდიოსი კი სპექტაკლის ფინალში ზევით მიემართება გარდაქმნილი და გამარჯვებული“¹.

ოიდიოსის როლის შემსრულებელი კი ასე შეაქო ბ. ჟლენტმა: „კობალაძე ნათელი შტრიხებით ქმნის იმ ადამიანის ტრაგიკულ სახეს, რომელიც განწირულია საშინელი ტანჯვისათვის, გვიჩვენებს ბედისწერასთან ტიტანურ ორთაბრძოლაში ჩაბმული ოიდიოსის სულიერ სიმტკიცეს. მსახიობი მაღალი სცენური ოსტატობით ავითარებს სახეს. მიჰყავს იგი საბედისწერო ფინალისაკენ...“²

¹ გაზ. „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 1947, 117. I.

² გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1947, 21. VII.

„ოდიშოს მეფემ“ დიდხანს იცოცხლა ბათუმის თეატრის სცენაზე. მან იპოვა თავისი მაცურებელი. თითქმის ორი ათეული წელი იგი მასთან ერთად განიცდიდა გმირის ბედს...

„ოდიშოს მეფის“ თავისებური გააზრება სცადა სოხუმის თეატრმა (რეჟ. ა. ქუთათელაძე). რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის უდიდესი წარმატების შემდეგ თითქოს მეტად დიდი რისკი იყო „ოდიშოს მეფის“ ახალი დადგმა, მაგრამ თეატრმა მაინც გადადგა ეს გაბედული ნაბიჯი. ლ. ფილფანის ოდიშოსში ტრაგიკული საწყისი ქაბუკი მეფის ახალგაზრდულ ტკივილში გამოვლინდა. იგი უფრო ახლოს იდგა ერ. მანჯგალაძის ოდიშოსთან ვიდრე ა. ხორავას გმირთან. ახალი ძალა შეემატა ტრადიციას. თავისებურად გაძლიერდა „თანამოაზრეთა ხაზი“.

სულ სხვა გზა ირჩია გ. ხარაბაძემ, თ. ჩხეიძის სპექტაკლში არსებითად შენეულა მძაფრი ემოციური ვნებათაღელვა, რათა უკეთ წარმოეჩინა ანალიტიკური განსჯა თავსდატეხილი უბედურებისა. ოდიშოსი ხომ მომხდარი მოვლენების არსს (ფესვებს!) ეძებს, ირკვევს მიზეზთა მიზეზს. თ. ჩხეიძისათვის ეს კარგი საფუძველი იყო, რათა მოეძებნა ინტელექტუალური მოტივირება მომხდარი ფაქტისა. ორიგინალურად მოსაზრების სურვილი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ სპექტაკლში გაიელვა სოფოკლესათვის უცხო ნიჰილიზმმა (მხევალთა სცენა!) ყოფითი სცენების ზედმეტად დამიწება პირდაპირი გამოწვევა იყო კლასიკური ტრაგედიის თეატრისა. რეჟისურას ჰქონდა ამის უფლება. ანტიკური ტრაგედიების დადგმის მოდელი, რომელიც ერთობ საცნაურია სტერეოტიპული გადაწყვეტის საფრთხეს ქმნის და თ. ჩხეიძე შეგნებულად გაეჭა მას. სპექტაკლი, დიდხანს ვერ შერჩა სცენას და ეს მოსალოდნელიც იყო, მაგრამ თავისებური ექსპერიმენტი მაინც იმის დასტურია, რომ ქართული თეატრი ანტიკური ტრაგედიების გადაწყვეტის განსხვავებულ გზებს ეძებს.

ტრაგედიის თეატრის პოზიციათა შესუსტების პროცესში თითქოს შეუმჩნევლად გამოჩნდა ახალი სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. ჩვენ ვლაპარაკობთ გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის სპექტაკლის შესახებ სოფოკლეს „ოდიშოს მეფის“ დადგმაზე.

ვიპეორობთ, საბჭოთა თეატრში 50-ანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო აქტიური ექსპერიმენტალიზმის ხანა. კ. მარჯანიშვი-

ლისა და ს. ახმეტელის შემდეგ ქართულ თეატრს არ ახლოვ. თეატრალური აზროვნების სტრუქტურის ასეთი განახლება. ძიებათა რთულ პროცესში წარმოიშვა სხვადასხვა დინება, რაშიც კარგად იკითხება რეალიზმის საზღვრების გაფართოების სურვილი, ყოველი თეატრალური ტენდენცია ცალკე ანალიზის ღირსია. ჩვენ მხოლოდ ვადასტურებთ მრავალფეროვან ძიებათა ფაქტს. ყოველ მათგანს თავისი წარმატება და თავისი „აქილევსის ქუსლი“ აქვს, მაგრამ მთავარია, ერთმა ტენდენციამ ხელოვნურად არ ჩაკლას მეორე. სტილური მრავალფეროვნება ერის მდიდარ შესაძლებლობაზე, მის სულიერ ინტერესების მრავალმხრივობაზე მეტყველებს. თეატრალური ნოვაციის სიჭარბე, ახლებური თეატრალური აზროვნება თავის მხრივ თაობათა მონაცვლეობის რთულ პროცესთან არის დაკავშირებული. ქართულ თეატრში ეს ერთობ მტკივნეული, წინააღმდეგობრივი და ზიგზაგობრივი პროცესი გახლდათ, ჩვენს თვალწინ მოხდა ქართულ თეატრში დიდი ვარსკვლავთცვენა. მათი სახელები ყველამ იცის. მაგრამ უდიდესი დანაკარგის მიუხედავად, მაინც არ შენელებულა ქართული თეატრის მაჯისცემა. დიდ თეატრალურ ავტორიტეტებს ახალი თაობები მოჰყვენ და მათ თავიანთი სათქმელი თქვეს. ყველაფერი ეს თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი მოვლენები გახლდათ. თეატრის განვითარების დინამიკაში მარად საცნაურია თანადროული აზროვნებისაკენ სწრაფვა. ბუნებრივია, ასეთ პერიოდში უფრო მძლავრად იჩენს თავს ერთი რომელიმე ტენდენცია. ზოგჯერ მეორე პლანზე აღმოჩნდება ის, რაც ძირითადი იყო გუშინ და იმის წინ, მართალია, ქართულ თეატრში ბევრი რამ ახალი, სასიკეთო ძეგლი მოხდა, მაგრამ ერთი გარემოება მაინც დამაფიქრებელია. ხომ არ შემცირდა ტრაგედიის თეატრის როლი? ხომ არ შენელდა ქართული თეატრის სწრაფვა ტრაგიკული ამბავებულობისაკენ? მართალია, ბოლო წლებში აქა-იქ გაიელვა ტრაგედიის თეატრის სულმა (მაგალითად, ზ. კვერენჩილაძის შესრულებით), მაგრამ შემდეგ მაინც მინელდა იგი. და აი, ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე გამოჩნდა ო. მელვინეთუხუცესის ოიდიპოსი. ამ ფაქტს დიდი მნიშვნელობა აქვს და იგი განსაზღვრავს კიდევ მოსი ოიდიპოსის (და საერთოდ წარმოდგენის) ადგილს თანამედროვე თეატრში.

ოიდიპოსის როლის შემსრულებლის დიდი ტრადიცია შეიქმნა ქართულ თეატრში. საკმარისია დავასახელოთ დ. ალექსიძისა და

არ. ჩხარტიშვილის დადგმები. შემთხვევით როდი ვახსენე ეს დადგმები. ახლა იგი თეატრის ისტორიას ეკუთვნის, ისტორიის სული კი ცოცხლობს. ქართულ თეატრს კვლავ დაუბრუნდა ანტიკური ტრაგედია სწორედ ისე, როგორც ეს სოფოკლემ დაწერა. მარჯანი-შვილის თეატრის „ოიდიპოს მეფე“ „სულისა და გულის ძრაზე“ (ილია) აგებული წარმოდგენაა. კლასიკური თეატრის წარმოდგენა! მისი ემოციური ტონალობა რეჟისორთა მიერ დადგენილია არა თეატრალური ნოვაციების კონიუნქტურის სკალაზე, არამედ ძველი ბერძნული თეატრის ზასიათზე. აქედან მოდის „მაღალი ძაბვის“ ტრაგიზმიც. ძველი ბერძენი კი „იყო გრძნობიერი და მან იცოდა შიში; იგი ამჟღავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუხარებასაც. მას არ რცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა იგი ღირსებისა და მოვალეობის წინაშე. ბერძნების პეროიზმი — ეს არის კაჟში ჩამალული ნაპერწკლები, რომლებიც თვლემენ და ცივად ინახავენ ქვას იქამდე, ვიდრე მათ რაიმე გარეშე ძალა არ გამოაფხიზლებს“ (ლესინგი). დიახ, თეატრმა იპოვა საფუძვლები, რომ ტრაგედიის ნაპერწკლები გაღვივებულიყო.

თეატრმა იპოვა გულწრფელი მოტივი გმირთა ურთიერთობის გამოსახატავად. ო. მეღვინეთუხუცესმა პირველქმნილი უშუალობით გამოხატა ოიდიპოსის ტრაგედია. ღრმა ადამიანური ტკივილი, მოვალეობის შეგნება და ღირსების გრძნობა ყველა მოქმედი პირის გაერთიანებულ ძალად იქცა. საძირკველი სწორედ ის გახლავთ, რომ ისინი არსად კარგავენ პირველქმნილ უშუალობას.

ადამიანთა შორის იკვრება წრე, იგი უნდა გაირღვეს. მაგრამ ვის შეუძლია გასცდეს ბედის საზღვარს? მხოლოდ ოიდიპოსს, ხალხის მეთაურს ვალად ადევს იპოვოს ჯადოსნური წრიდან გაღწევის გზები. და აი, ო. მეღვინეთუხუცესიც იწყებს ამ გზების ძიებას. „უღნაშაულო ბავშვის“ მიერ დანაშაული არსის ძიება და მის წიაღში საკუთარი თავის აღმოჩენა, ჭეშმარიტების დადგენის სურვილი, ადამიანური ღირსების გრძნობა — აი ყველაფერი ის, რისთვისაც იღვწის სცენაზე მსახიობი. მასში იმდენად ძლიერი და წმინდაა ეს ენება, რომ იგი მომხიბლავია და ამაღლებული ყოველი ჭეშმარიტი ტრაგიკული გმირის დარად!

აზრი ხალხთან ერთად ტანჯვისა, ხალხთან ერთად ბოროტების არსის ძიებისა მკვეთრად და სახიერად არის ფიქსირებული ქოროსა და ოდიპოსის ურთიერთობაში. მის უკეთ ამოხსნას ემსახურება მხატვრების (თ. ქოჩიაძე, ალ. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე) მიერ წარმატებით მიღებული ფორმაც. იგი აღიქმება როგორც აზრით სავსე, ერთი მთლიანი დინამიკური მონუმენტური მეტაფორული სახე. აქ თითქოს ყველაფერი ერთმანეთთან არის გადაჯაჭვული, ყველაფერი ინდივიდუალიზებულია და მასობრივიც ერთსა და იმავე დროს. მოვლენათა განვითარების მიხედვით ზდება აქცენტების გადაადგილება. აქ ყოველი დეტალი ფუნქციონირებულია, ზუსტად არის მოსაზრებული ნილაბიცა და პლასტიკური ხაზიც, ქოროს დაშლაც და გაერთიანებაც.

გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის დადგმა დასაწყისშივე ისე გახიცილება, რომ თითქოს ერთბაშად შორეულ საუკუნეთა მიღმა მოხვდით. უკვე შეემზადეთ რაღაც დიადი არაჩვეულებრივი სამყაროს სახილველად. დიდია მოლოდინი. სცენაზე მელვინეთუხუცესის — მეფის გამოჩენამდე თქვენ თითქმის შეუმჩნევლად მიიღეთ გარკვეული ინფორმაცია. გრძნობთ რომ უჩვეულო სანახაობის მოწმენი უნდა გახდეთ. მთელ ამ წინაგანწყობას ქმნის მუსიკა (კომპოზიტორი ი. კეჭელაძე), რომელიც წარმოდგენის პირველი წუთიდანვე გამაღლებთ სულიერად და ბოლომდე მიგყვებათ, როგორც მისი ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი. იგი ორგანულად ერწყმის და ენივთება თითოეულ სცენას, ოდიპოსსა და ქოროს, იოკასტესა და ტირესიას, კრეონს — ყველას, მაგრამ ამასთან ზუღამ ინარჩუნებს ზოგადს. გ. ლორთქიფანიძე და თ. მესხი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ მუსიკას, რამეთუ მისი გულწრფელი მოტივი მთელი წარმოდგენის ბუნებრივ ინტონაციას ერწყმის და დიდ როლს ასრულებს სიტუაციების ემოციურ გამძაფრებაში. რეჟისორებმა კარგად იციან, რომ ტრაგედიების პათეტიკურ ენერგიას, მის მგზნებარე, მცხუნვარე ტემპერამენტს თანამედროვე თეატრში მისი „აქილევსის ქუსლის“ გაფართოებაც მოჰყვა. ამ მხრივ მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ მშვიდი, ცნებაჩამქრალი სპექტაკლები (ყველაზე უარეს შემთხვევაშიც კი მათ არავინ ებრძვის), ტრაგედიაში საკმარისია ერთი ყალბი ინტონაცია კი, რომ მას არავინ შეუნდოს. საერთოდაც, ტრაგედიის გმირი მუდამ ბეწვის ხიდზე გადის! ერთობ ცოტანიც არიან ტრაგედიის შემს-

რულებელნიც. ქართულ თეატრში მხატვრულ ორიენტირის ცვლი-
ლებები ზოგჯერ ამის გამო ხდება! ო. მელვინეთუხუცესს კი აქვს
ტრაგიკულის გრძნობა, მის გამოსახატავად — დიდი აქტიორული
თვისებები. მას შეუძლია ამ თვისებათა გამონათება ჭკენაზე.
გ. ლორთქიფანიძე უკვე მრავალი წელიწადია ზედიზედ ავლენს
მელვინეთუხუცესის ტალანტს. რეჟისორის ყურადღება სხვებზე
არ დაკლებია. მან ბევრ მსახიობს გაუყვალა გზა, ჩვენთვის ძვირ-
ფასია ყველა მათგანის ღვაწლი და ამაგი, ნიჭი, უნარი, მაგრამ
ქართული თეატრისათვის ის მაინც სხვა არის, ვინც ბეწვის ხიდზე
გადის!..

ოდიპოსის სცენური სახის ჩამოყალიბების პროცესში ო. მელ-
ვინეთუხუცესი ძირითადად ორ ეტაპს გამოჰყოფს. პირველი ნა-
წილი ბრძენი მეფის საზრიანობას, მისი დაკვირვების წერტილე-
ბის სიზუსტეს, მაგრამ თავშეკავებულ მოქმედებას გულისხმობს.
მსახიობი ფრთხილად სინჯავს მისადგომებს, რომელიც მას სულის
უფსკრულში ჩაახედებს. ლაქონურია პირველი დიალოგი კრეონ-
თან (მ. მებურიშვილი) და იოკასტესთან (მ. ჭაფარიძე). პარტნი-
ორებიც ზუსტად უბასუხებენ მწუხარე მეფის შეკითხვებზე. მათ
შორის მყარდება ღრმა შინაგანი კონტაქტი, რომელიც გვაოცებს
თავისი მდიდარი ინფორმაციით. აქ ყველაფერი — რეჟისორული
და აქტიორული, მუსიკალური და დეკორაციული — ერთმანეთს
ერწყმის და ავსებს. რეჟისურა თითქოს ფარული კამერით იხე-
დება მოვლენათა სიღრმეში, მას არ უნდა ხაზგასმით წარმოაჩინოს
თავისი „ნაკვეთები“, „რეჟისორული ეფექტები“, დაახვეავოს მე-
ტაფორები. მისთვის უმთავრესია ბუნებრივი დიალოგი, არ დაირ-
ღვეს შინაგან განცდათა უწყვეტი დინება, რომელსაც ჯერ კიდევ
კონტროლს უწევს მკაცრი გონება. ო. მელვინეთუხუცესის ოდი-
პოსის ბედისწერა თანდათან ფართოდ შლის „იალქნებს“ და ზღვის
სიღრმისაყენ მიჰყავს იგი. მსახიობი არსად ივიწყებს, რომ შეილია
თავისი ეპოქისა, ისტორიზმის გრძნობა ბედისწერასავით თან სდევს
მუდამ, იგი სოფოკლეს ნამდვილი გმირია და სხვაგვარი ოდიპო-
სის გამოხატვას არ ცდილობს. აქ მისთვის მიუღებელია სახის მო-
დერნიზაცია, თანამედროვეობაში გმირის ხელოვნური „გადმოსახ-
ლების“ მცდელობა. ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმი, მისი სი-
მართლე ყოველ დროში თანადროულად განიცდება. მსახიობი ამ-
ძაფრებს და აზოგადებს ადამიანურ ტკივილებს, მასში ყველაფერი

გაადამიანურებულია. მ. ჯაფარიძის — იოკასტეს დაოკებული მუ-
დარა, სიზმარეული მოგონებები, მეფური მოვალეობა, კაცთა და
ნათესავთა სიკეთეში დაეკვება, ამალება და დამარცხება, —
ყველაფერი მის სულში გადაწყდება, როგორც პირადი, უაღრესად
კონკრეტული ადამიანური ტრაგედიის შემცველი ნაწილი. მეღვინე-
თუხუცესის გმირმა იცის, რომ ამ ქვეყნად „მის საამოდ“ არა-
ფერი გაჩენილა — არც მობიზინე მღელოები, არც წყარო ანკარა,
კორინთოს მთები, ვარსკვლავები თუ, „უწლოვანნი ასულნი მის-
ნი“. ამ კონკრეტული, უაღრესად პერსონიფიციკირებული გმირის
ტყვილის ადამიანური ახსნაა ო. მეღვინეთუხუცესის და საერთოდ
დადგმის წარმატებაც.

და ეს განსაკუთრებულია დღეს, რადგან ჩვენს სცენაზე იშვი-
ათი გახდა ასეთი უშუალო გამოძახილი დიდი ბუნებისა. რაკი მსა-
ხიობი მოქმედების საწყისშივე სწორ გზას დაადგა, მერე უფრო
ადვილიც გახდა უკომპრომისო პიროვნების ძიება. ო. მეღვინეთ-
უხუცესის გმირმა იცის, რომ კარგს არაფერს უქადის გარდაც-
ვლილ მეფის მკვლელთა ძიება. მას აფრთხილებენ კიდეც, მაგრამ
ქეშმარიტებისკენ მხოლოდ ერთი გზა მიდის და შეუცდომლად მიჰ-
ყვება ამ გზას. ირაკლი უჩანეიშვილის ძლიერი, ენერგიული, მკაც-
რი სტილი შესრულებისა მთელ წარმოდგენას ამშვენებს. ო. მეღ-
ვინეთუხუცესისა და ი. უჩანეიშვილის გმირთა ბრწყინვალე არ-
ტისტული დუეტიდან იქმნება არა მარტო ახალი სიტუაცია, არამედ
ახალი ემოციური ტონალობაც. ქოროც უფრო ფერადი ხდება,
მხატვრობაც მეტ დინამიზმს იძენს, ძლიერად ჟღერს მუსიკალური
მოტივი. ამიერიდან ო. მეღვინეთუხუცესი უფრო თამამად, უფრო
გაბედულად ეძლევა გრძნობებს. სტიქიური ძალა იმორჩილებს, და
რაც უფრო ბოზოქრობს აქტიორული ვნება, მით უფრო მეტი გა-
ხელებით ეძლევა თავდავიწყებას. იგი თითქოს სულმოუთქმელად
მიექანება უფსკრულისაკენ. ჩქარობს კიდეც, რათა ბოლომდე შე-
იცნოს ტრაგიკულის არსი. ტემპი ძლიერდება, უფრო ქმედითდება
რიტმული მოძრაობა! პოლიფონიურ ხასიათს იძენს სპექტაკლის
სიტუაცია, მეღვინეთუხუცესის გმირმა უკვე გამოიარა ტანჯვის გზა.
ძნელი აღმოჩნდა სიმართლის დადგენა, ქეშმარიტების ძიება, იგი
მსხვერპლს მოითხოვს, მაგრამ ძლიერ ადამიანებს, „დიდი ბავშვის“
გული რომ უდგათ, შეუძლიათ უყოყმანოდ გაიღონ ეს მსხვერპლი.

უფრო მეტიც, შეუძლიათ თვალშეუდგამი მწვერვალებით ამოდ-
დნენ, რათა ამქვეყნიურ ბილწისაგან განიწმინდონ. ო. მეღვინეთ-
უხუცესის გმირი თვალხილული უკანასკნელად წარსდგება მაყუ-
რებლის წინაშე და დიდი ტრაგიკული ძალით წარმოთქვამს მონო-
ლოგს. აქ თითქმის უკვე მეხუთედ მეორდება შემადრწუნებელი
ამბავი, რომელიც ბედისწერამ განუმზადა ოიდიპოსს და იგი სრუ-
ლიადაც არ ბღალაფს მაყურებლის გრძნობებს.

ო. მეღვინეთუხუცესი მონოლოგს დინჯად იწყებს, თითქოს
აჯამებს განვლილ გზას. აანალიზებს მოვლენათა მსვლელობას, სი-
ტუაციათა ცვალებადობის კვალობაზე იცვლება მონოლოგის რიტ-
მი, მძაფრდება და მუქდება სურათი. შემადრწუნებელი ღელვა
იპყრობს მთელ მის არსებას. თითქოს აქ არის ფხიზელი აზრიცა
და ვნებაც, ბუნების სტიქიური ამბოხებაცა და უნაპირო, ზღვარდა-
უღებელი დინება ემოციისა. ყველაფერს აგვირგვინებს უკანასკნე-
ლი სიტყვა: „ჩაქრი, მზეო!..“ მაყურებელს მსხვილი პლანით, პრო-
ექტორივით მიაშუქებს ო. მეღვინეთუხუცესის თვალები. ეს არის
დიდებული და სულის შემძვრელის სანახაობა. გეჩვენებათ, თით-
ქოს მზე იძირება ზღვაში, რომლის შემდეგ ღამის სიბნელე და-
ფარავს ქვეყანას. „უგანთიადო უკუნეთში“ ხეტიალი გადაუწყვი-
ტა „უდანაშაულო ბავშვმა“ თავს, რათა ზნეობრივად განწმენდი-
ლი გასცლოდა ქვეყანას!..

ო. მეღვინეთუხუცესის არტიტიზმი ემოციურად ტევადია. იგი
მუდამ ესწრაფის სიღრმეებს, ხშირად კუმშავს სულის მოსათქმელ
ინტერვალებს, ქმნის რიტმულ დაძაბულობას, ზოგჯერ საგანგებოდ
არბილებს ინტონაციას. ხშირად ეს მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს სახეს,
ვიდრე ქუხილისმაგვარი რეგისტრები! პიროვნული, არტისტული
მომხიბვლელობა ხელს უწყობს, რომ ესთეტიკურად და ეთიკუ-
რად უფრო შეუბღალავი გახდეს მაყურებლის ყურთაღმენისათვის
ესოდენ შემზარავი ამბების მრავალგზის მოსმენა. იგი უკეთადაც
წარმოაჩენს სოფოკლეს გმირის სულიერ ამადლებას, მის ადამი-
ანურ ტკივილს. იქმნება კონტრასტების ფარული, უხილავი გა-
მები, ჩნდება ათასი ნიუანსი, სულის უფსკრულში ჩაღვრილი და
განათებული ფერები, რომლებიც დიდი ძალით აშუქებენ მსახი-
ობის სულიდან.

ო. მეღვინეთუხუცესის დრამატული პოტენცია უფრო მეტად

ვლინდება მეორე ნაწილში და ეს კანონზომიერიც არის. აქ მეტი იმპულსებია, გრძნობათა სიუხვე (ზოგჯერ გადაჭარბება). მის შესრულებაში არის სცენური კულტურა, ინტელიგენტობა. ო. მელვინეთუხუცესი აქაც განერიდა „ძლიერი ნატურის“ გამოხატვისას მხატვრული სახის გაუხეშების ერთობ გავრცელებულ ფორმას. მისი ძალა „შეფარული რომანტიკაა“. ეს ო. მელვინეთუხუცესის შემოქმედების მთავარი ხაზია. რომანტიკული ნაკადი ერთობ მტკიცედ და ძლიერად გამოჩნდა გ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი რუსთავეის თეატრის მხატვრულ პროფილში. მასში დიდი იყო ო. მელვინეთუხუცესის წვლილი.

ო. მელვინეთუხუცესის მეფის სახე კრისტალივით ნათელია, გამჭვირვალე — პირველქმნილი მიწიერი სინედლითა და ბუნებრიობით სავსე, რომელსაც აქვს სივრცეების გრძნობა, ფართო მასშტაბები; იგი უღრმესი ფესვებით უკავშირდება ქართული თეატრის ტრადიციებს, გრძნობს თანადროულ ფორმებს.

ქოროში გამოცდილი, ნიჭიერი მსახიობები მონაწილეობენ. მათ მკაცრად განსაზღვრული (შეზღუდულიც კი), რეგლამენტირებული ფუნქცია აკისრიათ. გ. ხურცილაძე, ს. გოგიჩაიშვილი, მ. გორგილაძე, მ. ეგუტია, ჯ. მონიავე მხატვრული ტაქტით, ზომიერებით ქმნიან ერთ მთლიან სახეს. მათი გულწრფელი და მართალი შესრულება კარგად ენიჭება წარმოდგენის საერთო ხასიათს, მის ემოციურ ტონალობას.

დადგმაში არის გამორჩეული ადგილები. ისინი ამშვენებენ წარმოდგენას. ასეთი გახლავთ ო. მელვინეთუხუცესისა და მ. ჯაფარიძის იოკასტეს გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ შინაგანად დაძაბული საუბარი კრეონთან ჩხუბის შემდეგ, კორინთელი მოამბის (გ. სიხარულიძე), მწყემსის (ვ. ოშიაძე) და უხუცესის (კ. თოლორაია) დაკითხვის ზოგიერთი სცენა.

დადგმა გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის დიდი შრომისა და ფიქრის შედეგია. გარეგნულად სადაა წარმოდგენის რეჟისორული პარტიტურა, აქ მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაშია დაშვებული სცენური ეფექტი (ფინალში ქოროს ამაღლება). ყველა სხვა პირობებში რეჟისორები ისწრაფიან „გაიხსნან“ მსახიობთა სულში, მათ წიაღში იპოვონ სათქმელი, მათი გზით მოიაზრონ წარმოდგენის მთლიანი სახე. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ოიდიპოსის გზით, რამეთუ ის არის მთავარი გმირი და სწორედ მის შეს-

არულების ხარისხში იკითხება რეჟისურის ხელწერაც. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ჩვენც ვრცლად განვიხილეთ ის, რაც უკეთ ამჟღავნებს დადგმის ნამდვილ ღირებულებას. სწორედ მასშია კოდირებული წარმოდგენის ავტარგიანობაც. გებადება სურვილი უფრო ძლიერი იყოს ზოგი რამ ქოროს შესრულებაში, უფრო სინქრონულად ხდებოდეს მისი რეაქცია მოვლენებთან, მოძრაობაში ზოგჯერ არის გადაჭარბებაც (ხელების მოძრაობა).

დიდი თეატრალური მოვლენა იყო, როცა ქართულ თეატრს საგასტროლოდ ეწვია ბერძნული თეატრი. მაყურებელმა ნახა „მედეა“, „ელექტრა“ „ორესტეა“, „სპარსელები“ და ერთადერთი ანტიკური კომედია არისტოფანეს „ფრინველები“.

„ფრინველები“ ულამაზესი სპექტაკლი იყო, იშვიათად თუ გვინახავს ასე მთლიანი, ჰარმონიული, პლასტიკური სპექტაკლი. საფიქრებელი იყო, რომ „ფრინველები“ იმპულსს მისცემდა ქართულ თეატრს, გზა გაეხსნა ანტიკური კომედიისათვის მაგრამ რატომღაც ასე არ მოხდა, ჩანს ქართველ კაცს ელადის ტრაგიკული მუზა უფრო აღელვებს.

„გახსოვდეს, ხელოვანო, რომ საჭიროა მთლიანობა და სისადავე“ — ასე წერდა პორაციუსი და თითქოს მის ნაკვალევს მისდევს ბერძნული თეატრიც. თანაზომიერებისა და ჰარმონიულობის პრინციპი უდევს საფუძვლად მათი სპექტაკლების კომპოზიციურ წყობას. აქ ყველაფერი ერთმანეთთან ისეა შერწყმული, რომ ყოველი ტრაგედია მხოლოდ ერთი ამოკვნესაა. ესაა მედეას, ელექტრასა და ორესტეას ტრაგიკული ვნებები. ტრაგედიების გმირები ეძლევიან „კეთილშობილურ უბრალოებასა და მშვიდ სიდიადეს“ (ვინკელმანი), პოულობენ ახალ გზებს, თავის უცნაურ და დიად სამყაროს გვიჩვენებენ და გეშორდებიან. მათი გმირობა და ლირიკული მღელვარება მათი შინაგანი ბუნების ესთეტიკური სიდიადით არის შთაგონებული.

წარსულში, ალბათ, არც ერთი ერის ცხოვრებაზე არ მოუხდენია ხელოვნებას ისე დიდი გავლენა, როგორიც ძველ საბერძნეთზე. ეს იყო გმირობისა და გაუკაცობის ამსახველი ხელოვნება. ბერძნული თეატრი, უბირველეს ყოვლისა, გმირული თეატრი იყო, რაც ჩინებულად აისახა ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების დადგმებში. პირეის თეატრმა თბილისში მხოლოდ სამი პიესა („მედეა“, „ელექტრა“, „ორესტეა“) წარმოადგინა და მაინც,

ჩვენ საშუალება გვაქვს ვიმსჯელოთ ბერძნულ თეატრზე. ჩვენ განსაკუთრებულად აგვაღელვა ამ თეატრის პოეტურმა მონუმენტურობამ. მიუხედავად გმირთა ღრმა შინაგანი ვნებათაღელვისა, მას საოცარი პლასტიკური სიმშვიდე და ლაკონურობა ახასიათებს.

ლესინგს მიაჩნდა, რომ არსებობს სულიერი გმირობა, ორი სახე—ირდილოგერმანული და ძელებერძნული. პირველი მოითხოვს, რომ „ცრემლი არ ჩამოაგდო არც საკუთარი ცოდვების, არც უსაყვარლესი მეგობრის დაკარგვის გამო“. ძელებერძნული კი „იყო გრძნობიერი და მან იცოდა შიში; იგი ამჟღავნებდა თავის ტანჯვასაც და თავის მწუხარებასაც; მას არ რცხვენოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა. მაგრამ არც ერთ მათგანს არ შეეძლო შეეჩერებინა იგი ღირსებისა და მოვალეობის შესრულების წინაშე. ბერძენის პეროიზმი—ეს არის კაეში ჩამალული ნაპერწკლები, რომელნიც სთვლემენ და ცივად ინახავენ ქვას იქამდე, ვიდრე მათ რაიმე გარეშე ძალა არ გამოაფხიზლებს“. პირეის თეატრში მიღებული შთაბეჭდილებაც ასეთია. გავიხსენოთ ასპაზია პაპატანასიუსს მედეა, როცა მას სავსებით ეუფლება თავისი ღირსებისა და მოვალეობის გრძნობა. აქ უკვე მართლაც შეუძლებელია მისი შეჩერება. სწორედ ეს არის „კაეში ჩამალული ნაპერწკლები“, რომელსაც შურისძიება აფხიზლებს.

მედამ იგრძნო, რომ იაზონის ჰერქვეშ აღარ ედგომებოდა. მისი სარეცელი სხვამ დაისაკუთრა. მას დევნის კორინთოს მეფე კრეონიც. მარტოდმარტო დარჩა უცხო მხარეში კოლხი ქალი. იგი შფოთავს, თავსდატეხილი უბედურების გამო დრტვინავს. ასპაზია სცენის სიღრმიდან მოუწოდებს ღმერთებს, ისმინონ მისი ჩივილი. თითქოს უფსკრულიდან ამოდის. მედეა-პაპატანასიუ და იწყებს მონოლოგს. დროდადრო უზომო ტანჯვისა და მწუხარების შეძახილები აღმოხდება ხოლმე. კოლხ ქალში თანდათან იზრდება სულიერი სიმტკიცე და ნებისყოფის სიძლიერე. იგი მოწამლავს იაზონის სატრფოსა და მის მამას. აქედან იწყება აპოთეოზი ტრაგიკული კოლოზიისა. მედეას წამალი შურისძიების საშუალებაც იყო და საბედისწეროც აღმოჩნდა. კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევარმა, ი. ანინსკიმ „მედესა“ რუსული თარგმანის წინასიტყვაობაში აღნიშნა, რომ საწამლაკის შემზადების ოსტატი ჯადო-

ქარი მედღეა თავის ბუნებაში ატარებს სიკვდილს და მის მიერ შემზადებული საწამლაგი უკვე სიმბოლურ მნიშვნელობას იღებს.

მედღამ იგრძნო, რომ მისი ბავშვების ბედი გადაწყვეტილია. გრძნელმა ქალმა იმათი ხელით დასაჯა მეფე და მისი ასული და აი, აქ იწყება ყველაზე შემზარავი სანახაობა. ასპაზიას ტრაგიკოსის ნიჭი ჭეშმარიტად გრანდიოზულ პათეტიკურობას აღწევს. დიდი შინაგანი ენერგიისა და სულიერი ძალის მქონე პლასტიკური ხაზებით გადმოგვცემს ასპაზია მედღას გადაწყვეტილებას — მან შეიღები თავად უნდა დახოცოს.

ქორო შეძრწუნებულია. ასპაზიას მედღე უზომოდ მწუხარებისაგან გახევებული დგას წრეში. ქორო ევედრება, ბავშვები არ გასწიროს. ქორო დასტირის ბავშვებს, მწუხარე საგალობელს გალობს. სიმღერით ტირის ქორო და ამ გოდებაში ისმის ძველი კოლხური მელოდიები. შეშფოთებული ქორო ხან მაყურებლისკენ მობრუნდება და ხან ღმერთებისკენ აღმართავს ხელებს. ამ დრტინებაში ისმის მთელი ხალხის ხმა. თითქოს თოთხმეტ არსებაში ჩასახლებულა მედღეს მწუხარება. მათი ტანჯვა ტრაგედიის თემას სახალხო გლოვისა და თანაგრძნობის იდეამდე ამაღლებს. რამდენი ქორევატიცაა, თითქოს იმდენი მიტოვებული მეუღლეა, იმდენი ტრაგიკული ბედის მქონე დედაა და ქალის შელახული ღირსების დამცველი ამაყი სულია. ამის განცდა სურათს შინაგან მონუმენტურობას და სულიერ სიდიადეს ანიჭებს. ეს მომენტი ყველაზე დიდ სრულყოფას მაშინ აღწევს, როცა ასპაზია გმინვით წარმოთქვამს ფრაზების ნაწყვეტებს, ქორო ამ ფრაზებს იმავე ტონით იმეორებს. გოდება თანდათან ისე მძაფრდება, ისე ღრმად ეუფლება მათ, რომ ბოლოს რაღაც არაამქვეყნიური გმინვა ისმის.

აქ იხსნება ტრაგედიის კვანძი. გუნდი მღერის სამშობლოსა და სიყვარულზე. იგი ამბობს, — „დეე, ნურასოდეს ნუ აღგვიძრავს აფროდიტე სიყვარულს სხვათა ქმრებისადმი“, გვაუწყებს, რომ ყველაზე მტკიცე დასაყრდენი ადამიანისათვის საკუთარი სამშობლოა, — უცხო მხარეში ადამიანი მარტო გრძნობს თავს, იგი უმწეოა და ამიტომ „დეე, ნურასოდეს ნუ მოვწყდებით სამშობლოს“. ეს მომენტი უფრო მძაფრად და ხაზგასმით გამოისახა ვერცო ანჯაფარიძის მედღეში.

არა მარტო „მედღა“, სოფოკლეს „ელექტრა“ დადგამაც იმ აზრს გვიდასტურებს, რომ პირის თეატრში გმირული და ფი-

ქოლოგიური მომენტები კარგად თანაარსებობენ, რომ სწორედ ამ გზით არის მიღწეული ფორმის სისადავე და მონუმენტურობა. ენებათაღელვას, განცდის სიწრფელესა და აქტიორულ სიმართლეს თან ახლავს ჭეშმარიტი პეროიკულობა. აქ ყველაფერი თითქმის ისეა, როგორც ეს გერმანელმა ესთეტიკოსმა ვინკლმანმა თქვა: „მსგავსად ზღვის სიღრმისა, რომელიც მარად მშვიდია, რა დღე-ვასაც არ უნდა განიცდიდეს მისი ზედაპირი, აგრეთვე ბერძნული ფიგურების ამომეტყველებაც ამჟღავნებს დიადსა და ჰარმონიულ სულს, მიუხედავად შინაგანი ენებათაღელვისა“. სწორი იქნება, თუ ამას ჩვენ პირვის თეატრის ქოროზე ვიტყვი.

ნაწარმოების იდეის გასახსნელად პირვის თეატრი დიდ ადგილს უთმობს არა მარტო იმას, რასაც ვუყურებთ, არამედ იმასაც, რასაც ვისმენთ. ეს, უპირველეს ყოვლისა, შეეხება ქოროს გალობას, მწუხარებისა და სევდის გამოშხატველ მედესა და ელექტრას მონოლოგებს, დიალოგებსა და მათ საერთო რიტმულ-მუსიკალურ წყობას. რეჟისორი დ. რონდირისი (სამივე სპექტაკლი მან დადგა) თავის სპექტაკლს სინთეზური თეატრის პრინციპებზე აგებს. აქ მუსიკის, რიტმის, ცეკვის, პლასტიკისა და პანტომიმის ფორმები ორგანულად ერწყმის დრამატული თეატრის ბუნებას. ქოროს ყოველ წევრს ურთულესი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. ისინი დრამის მსახიობები არიან, მაგრამ უნდა იყვნენ მომღერლებიც, მოცეკვავენიცა და პანტომიმის ოსტატებიც.

ქორო ყოველ სპექტაკლში კარგად შეწყობილი ორკესტრითაა. პირობითი პლასტიკური მანერები და რიტმული მოძრაობა შერწყმულია და აქ იქმნება სრული ჰარმონია პლასტიკასა და მონოლოგს შორის.

სამი დიდი ტრაგიკოსი: ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე ქოროს დანიშნულებას სხვადასხვანაირად აფასებდნენ. ზოგან ქორო მოქმედების განვითარების აქტიური მონაწილეა, ზოგან „იდეალური მაყურებელი“ და ზოგან კი ერთიცა და მეორეც. პირვის თეატრში მხოლოდ ერთი პრინციპია დაცული, აქ ქოროს პირობითი ექსტი, რიტმი და საერთოდ ყველაფერი, რაც მას უკავშირდება, რეჟისორსა და ქორეოგრაფს ერთ მთლიანობად აქვს გადაქცეული. ყველაფერი მთავარი გმირის ცხოვრების გზასთან არის შეხამებული. დეკორაციულად სპექტაკლები ერთნაირია, წარმოდგენებიც ერთნაირად იწყება. იხსნება ფარდა და აუდიტორიაში

იღვრება კოდონიატისის მუსიკის ხმები. საკმაოდ დიდხანს გრძელდება მუსიკალური შესავალი და სცენაზე თენდება. მუსიკა მონოტონურად მეორდება და აი, როგორც კი იქმნება შესაფერისი განწყობა, სცენას აშუქებს ჩახჩახა დღის სინათლე. ამ შუქზე მაყურებელს არ გამოეპარება არც ერთი დეტალი, ადამიანის სულის მოძრაობის არც ერთი ნიუანსი.

თანამედროვე ტრაგიკოსმა მსახიობმა ასპაზია პაპატანასიუმ საოცარი ძალით გაგვიხსნა კლასიკური ელადის „თეატრალური სამყარო“. მან ამას მიაღწია მედეასა და ელექტრას ტრაგედიის განცდით, წამებული სულის ხილვით, მათი ცხოვრების რიტმის პოვნით. ჩვენ სოფოკლესა და ევრიპიდეს მონუმენტური ხასიათები მისი ტრაგიკული ხმითაც ვიგრძენით. სულიერი გმირობისა და პოეტური მომხიბვლელობის ის ნაღვლიანი თავგადასავალი, რომელიც მედეასა და ელექტრას ცხოვრებაში აისახება, სავსებით გამოხატა ასპაზიას ნიჭმა. იგი შეუდარებელია, როცა ლირიკული განცდის საწყისიდან ტრაგიკულისაკენ მიიწევს. ლირიკული და ეპიკური ერთმანეთს ისე ერწყმის, როგორც სულიერი გმირობა და ადამიანური სისუსტე ბერძნულ ტრაგედიებში. ასპაზია ტრაგიკული გოდებიდან მოულოდნელად გადადის უნაზეს ჩურჩულზე. წამიერად ისე გაირინდება ხოლმე, თითქმის სულის ყველაზე ფარული სიმების შერხევას ლამობდეს. ეს ბრწყინვალედ არის განცდილი ორესტეას სიკვდილის შეტყობისა და მისი ფერფლის დატირების დროს. იგი, როგორც მიცვალებულს, ისე დაიტირება ურნას. ტირის მთელი ხმით, ცრემლების ფრქვევით და ჩვენ იქვიც არ გვეპარება, რომ ეს ნამდვილი გლოვაა, ნამდვილი ცრემლია და არა „თეატრალური ეფექტი“ ან „ნერვების ხელოვნური გაღიზიანება“.

ტირილი ელექტრას (აგრეთვე მედეას) ხასიათის სიძლიერეს უსვამს ხაზს. მისი ტირილი „მუსიკალურ“ ლეიტმოტივად გასდევს მთელ სპექტაკლს. როცა ელექტრას მიერ ძმის სიკვდილის შეტყობის და ფერფლის დატირების სცენებს ვიგონებთ ჩვენ მეხსიერებაში ცოცხლდება მთელი პროცესი — როგორ მივიდა ასპაზია დაუოკებელი სულიერი მშფოთვარებიდან ტრაგიკულ გარინდებამდე. აქ შეიძლება რუსთაველის სიტყვები გავისენოთ.

ჩემი წესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:
რა ზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მათთა ატყდეს ღვარია,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაცრა რა ღღვთა ზეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია.

უზომო ტრაგიკული განცდების დროს გაირინდება ხოლმე ას-
პაზია და ეს მოჩვენებითი სიწყნარე მაყურებელზე დიდ შთაბეჭ-
დილებას ახდენს.

პირეის თეატრი გამოირჩევა თავისი კულტურით, მაღალი
პროფესიულობით. აქ ყველაფერი სილამაზისა და ესთეტიკური
სრულყოფის პრინციპით არის გააზრებული. განსაკუთრებით ეს
ქოროზე ითქმის. წარმოდგენებში მედეას, ელექტრასა და ორეს-
ტეს სახეები ევრიპიდეს რეალიზმით არის აღბეჭდილი. პლასტი-
კური მანერებით, ბუნებრივ მონაცემთა რთული სინთეზით და ყო-
ველ ნიუანსში გამომჟღავნებული პოეტური აღმადგენით მსახი-
ობები კარგად გამოხატავენ გმირების ხასიათის არსს. ეს გარე-
მოება აძლიერებს რომანტიკულ საწყისს და განსაკუთრებულ პო-
ეტურობას ანიჭებს რეალიზმით გამსჭვალულ სპექტაკლებს.

„ადამიანის სილამაზის“ შექმნისა და მისი დამკვიდრებისათვის.
ბრძოლა ხანგრძლივი ძიების საგანი იყო ბერძნულ ხელოვნებაში.
სერვანტესის განმარტებით — მათ სურდათ „მომავალი თაობათ-
ვის დაეტოვებინათ სილამაზისა და სიქველის ნიმუში“. პირეის თე-
ატრში პროპორციების, პლასტიკის, სულიერი და ფიზიკური სი-
ლამაზის ჰარმონიული გამოხატულების ტრადიცია ძლიერია. ქოროს
მოდრაობა და ცალკეული პლასტიკური გამოსახულება, მისი ჩაც-
მულობა და კოსტიუმის გამოყენების პრინციპები შთაგონებულია
ბერძნული ქანდაკებების და ხელოვნების ტრადიციის მიერ. იგი
ამ მხრივაც ჰემმარიტად ეროვნული თეატრია. იგრძნობა, რომ
პირეელები ისწრაფიან, მათ თეატრს ჰქონდეს თავისი რელიგია
(ამ სიტყვის არაპირდაპირი მნიშვნელობით) და ის უნდა იყოს
წმინდა ადგილი, სადაც ადამიანი გულწრფელად ამხელს თავის
ყველაზე იდუმალ ზრახვებს.

პირეის თეატრი ნამდვილი ეროვნული თეატრია. მან იპოვა
სწორი გზები და საშუალებები, რომ ახალი თაობებისათვის ეჩვენებინა
წინაპართა დიდი ადამიანური ვნებანი და სულიერი ლტოლვა.
თეატრმა საუკუნეების მიღმა გადაგვახედა და იმდროინდელ ადამი-
ანთა ტრაგიკულ განცდებსაც გვაზიარა.

ბერძნული ტრაგედიის თეატრის საერთაშორისო წარმატების ფაქტმა ჩვენ ქართული თეატრის პრობლემებზეც დაგვაფიქრა.

პირეის თეატრის გასტროლების დღეებში ხშირად გაიმოჟდა შენიშვნები ქართული თეატრის მიმართ. ზოგი მაყურებელი ღირსეულად აფასებდა სტუმრების დამსახურებელ წარმატებას და ქართული თეატრის მიღწევებსაც იხსენიებდა. ზოგს ხიზლავდა ბერძენთა ხელოვნების სისადავე და მონუმენტურობა, ზოგსაც გადამეტებით თავბრუდახვევა, მაგრამ ყველა აღიარებდა ასპაზიას ტრაგიკული ნიჭის ძალას.

ბერძნული ტრაგედიის თეატრმა ბევრი რამ შეგვახსენა ქართული თეატრის ცხოვრებიდან.

სინთეზური მსახიობის ის პრინციპი, რომელიც პირეის თეატრში ენახეთ, ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა 20-იან წლებშივე. პირობითი პლასტიკური მანერებისა და ერთიანი რიტმული მოძრაობების ბრწყინვალე გადაწყვეტის ნიმუშები დაგვიტოვა სანდრო ახმეტელმა.

პირეის თეატრში ერთმანეთს ერწყმის პოეტური მონუმენტურობა, სისადავე და გამოსახულებათა ლაკონურობა. ასპაზია პირველი მსახიობია ამ თეატრში, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავს ლირიკისა და მონუმენტურობის სინთეზს.

ქორომ და მასობრივმა სცენებმა, რიტმისა და მუსიკის გრძნობამ მასისა და ინდივიდუალის, ტექნიკური და ესთეტიკური პრინციპების მთლიანობამ მოგვაგონა ახმეტელის დაღმეები და მისი შეხედულებები თეატრზე.

ბერძნულ თეატრში სიტყვას განსაკუთრებული მუსიკალური ფუნქცია აქვს. იგი ქმნის ქოროს მოძრაობის შინაგან რიტმს. მუსიკალური რიტმის უზუსტესი შეთანხმება სიტყვის მელოდიასთან და მოძრაობის ფორმებთან აქ წარმოდგენილია როგორც ქოროს ერთნაირი განცდისა და მისწრაფებების გამოხატულება. ყველანი ერთი რიტმითა და ერთი პოზით ავლენენ ხოლმე თავის რეაქციას. ეს პრინციპი ახმეტელმა თავის სპექტაკლებში კლასიკურ სიმაღლემდე განავითარა. გავიხსენოთ თუნდაც შალვა დადიანის „თეთნულდი“. სპექტაკლში იყო ე. წ. „ბაპების“ სცენა. როგორ უნდა გამოვხატოთ „ბაპები“, რა სცენური ხერხია ამისათვის საჭირო? — კითხულობდა ახმეტელი და იქვე იძლეოდა განმარტებას: „ბაპების“ სალოცავი სიტყვის გამოთქმა მოგვიხდება მუსიკალურ აკორ-

დთან ერთად. მთავარია სიტყვის შინაგანი გრძნობის პლასტიკური გადმოცემა. უნდა მოხდეს წყევლის რიტმის თანდათანობით აწევა. აუცილებელია მათი სახის გამოძერწვა მუსიკალური რიტმის თანხლებით. წყევლა იქნება სიმღერით, განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით. მოძრაობა მათი საშინელია, — თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავის ტრაგედიას... ხორუმისა და ფერხულის რიტმი საფუძველია „ბაპების“ წყევლის რიტმისა“.

ახმეტელი „თეთნულდის“ ქოროში და საერთოდ თავის სპექტაკლებში იძლეოდა კოლექტიურ განცდათა რიტმს, მაგრამ არ კარგავდა ინდივიდუუმს. რიტმი მისი წარმოდგენებისა, — როგორც გერმანელი კრიტიკოსი ი. კლეინერი წერდა, — შედგებოდა არა მარტო სიტყვის, უესტისა და ცეკვისაგან, არამედ ფერების, კოსტიუმისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებისაგან“. „ანტიკურ ქოროსაგან განსხვავებით, მან ორი ურთიერთმომპირდაპირე ქორო გამოიყვანა და ამით ქოროს პრინციპები ერთგვარად განაახლა. კომპოზიტორი შჩერბაჩოვი ამბობდა: „თეთნულდის“ მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავსო. „თეთნულდის“ მუსიკა და სიტყვა არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი — თეატრი დინამიკური“.

აქტიორის მიერ სიტყვის მუსიკალური განცდა, მისი რიტმისა და პლასტიკური გამოხატულების ჰარმონიული შეხამება, რაც ესოდენ ახასიათებს პირეის თეატრს, ახმეტელმაც სცადა ქართულ თეატრში, მაგრამ ეს იყო ქართული ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიების პროცესი.

ვისაც ბერძნული თეატრის წარმოდგენები უნახავს და უგრძნია მისი სინთეტური ბუნება, მას უსათუოდ გაახსენდება ამერიკის ექსპერიმენტული თეატრის ხელმძღვანელის ფლანგანის სიტყვები: „ქართული თეატრი თავის თავში აერთიანებს — შესაძლოა ისე, როგორც არც ერთი თანამედროვე თეატრი — მუსიკას, ცეკვას, მჭევრმეტყველურ თამაშს, სცენის არქიტექტონიკურობასა და პლასტიკურობას: ეს არის თეატრი, სადაც დადგმა ამავე დროს არის ცეკვა, მხატვრული სურათიც და სიმღერაც“.

ბერძნული თეატრის ქოროს მრავალფეროვანმა მხატვრულმა სურათებმა, როგორც ვთქვით, გააცოცხლეს ბერძნული ქანდაკებები, მათ მოგვავაონეს ბერძნული ხუროთმოძღვრების დეკორაციული

მოტივები. ქორეოგრაფ ლუკიას საგანგებოდ შეუსწავლია ძველ-ბერძნული ქანდაკება, არქიტექტურა და ხუროთმოძღვრება, შეუსწავლია იგი მოძრაობისა და პლასტიკური გამოსახულების თვალ-საზრისით.

სანდრო ახმეტელს გადაწყვეტილი ჰქონდა დაედგა ილია ქავ-ქავაძის „კაცია აღამიანი?!“. იგი ამბობდა, რომ „ფიროლმანის ნახატებმა ლუარსაბის ტიპის მოძრაობის შინაგანი შინაარსი უნდა გაგვიხსნან. მან უნდა გვიშველოს სპექტაკლის რიტმისა და ჟესტის მონახევაში. მე, როცა ვფიქრობ ლუარსაბის სახეში დავიჭირო ქართული მოძრაობა, მისი ჟესტი, მთელს იმედს ფიროსმანისა და ჩვენი ძველი ნახატების შესწავლაზე ვამყარებ“.

მართო ამ სპექტაკლში როდი ეძებდა იგი ეროვნული თეატრის ფორმებს. მას სურდა ქართულ თეატრში ეხილა სპარტანულად აღზრდილი, ფიზიკურად ჭანსალი, ლამაზი, ათლეტური, სულიერად ძლიერი ქართველი რაინდის იდეალი. „ქართულმა თეატრმა, — წერდა იგი, — მომავალში უნდა შობოს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევამოსილი. ჩვენ გვინდა თეატრი — ეკლესია, სადაც ჰერის სულ პატარა ნაწილიც კი ჩვენს სულიერ თრობას ესისხლწორება“. საჭიროა შეიქმნას იმგვარი თეატრი, რომელიც სპეციალურად გამოიკვლევს — „ქართველი აღამიანის სულს, მის ფსიქოლოგიას. ცხოვრების სამაგალითოდ შექმნის იდეალურ ტიპს — მისაბამსა და საყვარელს“.

ესქილეს „ორესტეა“ ბერძნული თეატრის რეპერტუარის მესამე სპექტაკლი იყო. მათ ტრილოგიის მხოლოდ მეორე და მესამე ნაწილი გვიჩვენებს. რაც შეეხება „ევმენიდებს“, ეს ნაწილი ყველაზე სუსტი ადგილი იყო ბერძნული თეატრის საგასტროლო რეპერტუარში. უყურებ მას და პირდაპირ გიკვირს, თუ როგორ დაიკარგა ლუკიას მაღალი ქორეოგრაფიული ოსტატობა, როგორი პრიმიტიულია დ. რონდირისის რეჟისორული გადაწყვეტა. სტატიკური პოზები არეოპაგიაში და ერიჩიების სცენები მოკლებულია იმ კეთილშობილურ სიღრმესა და სისადავეს, რაც ასე კარგად ახასიათებს ამ თეატრს. ვერც კლიტემნესტრას როლის შემსრულებელმა ა. პაპატანასიუმ შექმნა მისი საკადრისი სახე. მან ბევრი რამ გაიმეორა მედეასა და ელექტრას სცენური ცხოვრებიდან. საშუალებათა ერთფეროვნების საფრთხე ჩვენ თვით მედეასა და ელექტრას ბრწყინვალე შესრულებაშიაც ვიგრძენით!..

დამთავრდა გასტროლები. თეატრმა დაგვიტოვა ლამაზი ესთეტიკური განცდები. დაგვაფიქრა ქართული თეატრის შესაძლებლობებზე და მეტი რწმენა და იმედი მოგვცა. ახალი სიმართლითა და სიცხოველით ამეტყველდნენ გ. ქიქოძის სიტყვები: „დააკვირდით ოიდიპოს მეფის, იოკასტეს, ტირეზიას და სხვათა როლების ქართველ შემსრულებელთა სახეებს, გაიხსენეთ „მედეა“ და „ანტიგონეს“ განსახიერება ჩვენ სცენაზე და დამეთანხმებით, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენს, თითქოს ანტიკური პლასტიკის აღორძინების თანამედროვე მსახიობებს შეუწყენელად შეუნარჩუნებიათ ანტიკური პროფილი, როგორც შეუწყენელია ანტიკური სტელა. ბოლოს, შედით რუსთაველის თეატრში, შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოიდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს, ანუ მაყურებლის სულის განწმენდას იწვევს“.

თავი მეშვიდე

ასი წელი

1981 წ. ასი წელი შესრულდა ქართული დრამატული საზოგადოების დაარსებიდან. ეს დიდი ისტორიული ფაქტი გახლავთ. ქართველი ერის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა, რომელთაც ილია და აკაკი მეთაურობდნენ, კარგად იცოდნენ თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი, ეროვნული კულტურული ცენტრის შექმნას. მას დაევალა დიდი ისტორიული მისიის შესრულება — აქტიური მონაწილეობა მიეღო ეროვნულ განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, რაკი თეატრს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებასა და პატრიოტულ აღზრდაში. ილია ჭავჭავაძემ ზუსტად განსაზღვრა დრამატული საზოგადოების პროგრამა: „ეხლა ისეთმა ნიაემ დაჰბერა ქართულ საზოგადოებას“, რომ თუ ახალი საქმის მოთავენი რიგიანად გაუძღვებიან „საზოგადოებას ფართო მოედანი“ აქვსო. მაინც კონკრეტულად რა მიზანს ისახავდა საზოგადოება? ისევ ილიას სტატიიდან დავიმოწმებთ: „საზოგადოებას შეუძლიან ხელი მოუწყოს ქართულ წარმოდგენების გამართვას, სადაც კი ამ წარმოდგენების გამართვა მოხერხდება, შეუძლიან ყოველივე თეატრისათვის საჭირო ნივთიულობა და თვით თეატრისათვის საჭირო შენობაც საკუთრებად შეიძინოს, შეუძლიან შემწეობა გაუწიონ აქტიორებს, დრამატიულ მწერლებს შეუძლიან ქართულ ენაზე ბეჭდოს სხვადასხვა სათეატრო თხზულებები და გამოსცეს სათეატრო ჟურნალი. შეუძლია გამართოს ტფილისში სათეატრო სკოლა“. აქ თითქმის ყველაფერი ზუსტად არის მოაზრებული. დიდი მისიით დაიწყო დრამატი-

ულმა საზოგადოებამ თავისი არსებობა. ეს არის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დაბადების დღე, მისი სათავე, მისი დიდი ტრადიცია და ისტორია!

1879 წელს მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის (შემდეგში რუსთაველის თეატრად სახელდებული!) დაარსებისთანავე შეიქმნა „ქართული წარმოდგენების მმართველი გამგეობა“, მაგრამ უფრო ფართო პლანიანი მოღვაწეობისათვის საჭირო გახდა ახალი სახელმძღვანელო კულტურული ცენტრის შექმნა. ასეც მოხდა. წესდების შედგენა დაევალა ნ. ნიკოლაძეს. წესდების პროექტი ფართოდ განიხილეს საზოგადოების შექმნის ინიციატორებმა — ერის თავკაცებმა. დამფუძნებელი კრების დასტურის შემდეგ იგი წარუდგინეს მთავრობას დესამტკიცებლად. მთავრობა ხელგაშლილი არ შეხვედრია ქართველ მოღვაწეთა გადაწყვეტილებას. დიდხანს აყოვნებდა პროექტის განხილვას. ქართველი მოღვაწეები გულხელდაკრეფილნი არ იყვნენ. ცდილობდნენ გადაელახათ წინააღმდეგობანი. მაგრამ თითქმის ერთი წლის შემდეგ მიიღეს საზოგადოების შექმნის ოფიციალური ნებართვა. 1880 წლის სექტემბერს „ხელმწიფე დიდმა მთავარმა კავკასიის ნამესტნიკმა ამ წესდებულების დამტკიცება ინება“. გაზ. „დროებაში“ დაიბეჭდა ცნობა: „ჩვენ შევიტყეთ, რომ უმაღლეს მთავრობას დაუმტკიცებია ქართული დრამატიული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც შარშან იყო წარდგენილი რამდენიმე პირისაგან. ამ მოკლე ხანში ჩვენს გაზეთში დაბეჭდავთ“. 1881 წლის 28 და 29 მარტს გაზეთში დაიბეჭდა წესდება. იმავე წელს დაიბეჭდა ბროშურის სახითაც ქართულ და რუსულ ენებზე. 1881 წლის 18 იანვარს (30) შესდგა საზოგადოების წევრთა პირველი ყრილობა. ეს არის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ოფიციალურად დაფუძნების, მისი დაბადების დღე! ამ დღეს წინ უძღოდა საზოგადოების დაარსებისათვის ბრძოლით აღსავსე უმნიშვნელოვანესი მოვლენები (პროექტის შედგენა, განხილვა, დამტკიცება და სხვა.) რომელიც მოსამზადებელ — ორგანიზაციულ პერიოდს განეკუთვნება. 1881 წელს, ილია ჭავჭავაძე „შინაურ მიმოხილვაში“ წერდა: „ამ თვის (ლაპარაკია თებერვალზე — ვ. კ.) მიმოხილვა უნდა შემდეგი სასიამოვნო ამბით დავაბოლოვოთ: ამასწინათ მთავრობამ დაამტკიცა წესდება ქართული დრამატიული საზოგადოების და კვირას, 18 იანვარს, იყო ყრილობა ამ საზოგადოების წევრთა. ამოირჩიეს

მმართველობა“. მმართველობის (ანუ დღევანდელი პრეზიდენტი) თავმჯდომარეთ აირჩიეს ი. ჭავჭავაძე, თავმჯდომარის ამხანაგად (ანუ მოადგილედ) ა. წერეთელი, ლეკრეტარად (ე. ი. მდივნად) დ. ყიფიანი, ხაზინადარად გ. თუმანიშვილი. საზოგადოების დამფუძნებელთა სიაში ა. ყაზბეგი, ვ. აბაშიძე, ი. მაჩაბელი, მხატვარი ალ. ბერიძე, ნ. ავალიშვილი, კ. ყიფიანი, რ. ერისთავი, ა. ფურცელაძე და სხვები. ამ დღიდან მოყოლებული დრამატული საზოგადოება მუდამ ყურადღების ცენტრში იყო. აზრთა სხვაობა, მძაფრი დისკუსიები, შეხლა-შემოხლა, შეცდომები და წარმატებანი, მის წიაღში წარმოიქმნა განსხვავებული ტენდენციები, სოციალურ-ეროვნულ იდეებისათვის ბრძოლის სიმძაფრეს ზოგჯერ ანელებდა გარკვეული კონსერვატიზმი, არათანმიმდევრობა, მაგრამ მთლიანობაში დრამატული საზოგადოება წარმოადგენდა დიდ კულტურულ სახელმძღვანელო ცენტრს, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა საზოგადოებრივი აზრი, ხელს უწყობდა თეატრის ეკონომიკურ და შემოქმედებით წარმატებას, ამხნევებდა და ახალისებდა ქართულ დრამატურგიასა და თეატრალურ კრიტიკას, იღვწოდა თეატრის საერთო კულტურული დონის ამაღლებისათვის, განსაკუთრებით კი მსახიობთა და რეჟისორთა მაღალი პროფესიონალიზმისათვის. დრამატული საზოგადოებას უყურადღებოდ არ დარჩენია თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. საზოგადოების წლიური ანგარიშების ზერეულე გაცნობაც კი ნათელ წარმოდგენას იძლევა თუ რა შრომატევადი საქმიანობა უწარმოებიათ, რა ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემები განუხილავთ. დიდი დრო და ადგილი დაუთმიათ ყოფაცხოვრების საკითხებისთვისაც. მათ მიერ განხილულ საკითხებიდან დავასახელებთ ზოგიერთს: რეპერტუარის შერჩევა, ახალი ქართული პიესების დასაწერად პრემიების დაწესება, (რამდენჯერმე!) საუკეთესო თარგმანებისათვის გასამრჩელოს შემოღება, პიესების ბეჭდვა (მაგალითად გამოიცა გ. ერისთავის თხზულება, გრიბოდოვის „ვაი ჭკვისაგან“) დავრდომილ მსახიობთათვის ფონდის შექმნა, თეატრისათვის შენობების დაქირავება, გასტროლების ორგანიზება, მსახიობთა ხელფასებზე ზრუნვა, ახალგაზრდა მსახიობთა მიზიდვა და მრავალი სხვა საკითხი. თეატრის ისტორიაში დარჩა საოცარი ფაქტი; ილია ჭავჭავაძე ავრცელებდა აბონემენტებს! სწორედ იმ წელს, როცა იგი საზოგადოების თავ-

მჯდომარე გახლდათ ი. ოქრომკედლიშვილისადმი გაგზავნილ ბარათში ვკითხულობთ: „...ტრუპა სწორედ გითხრა, ლაზათიანია... მაგრამ ხალხი არ დადის იმოდენად, რომ ხარჯი მაინც აღგეს. მე ამის მნახველი, აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო ძალად თუ ნებით აბონემენტი დაუფრიგე. ერთი თორმეტი ლოჟა გავასალე და ოცდა ორი კრესლა. მაგრამ მაინც ცოტაა, ამით ჩვენს ტრუპას სულს ვერ მოვაბრუნებინებთ. ცოდვაა, ღმერთმა იცის, მომაკვიდნებელი ცოდვაა, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს... ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“. შემაპრწუნებელი სურათია! თვით ილია ჭავჭავაძე ჰყიდის აბონემენტებს! ოქრომკედლიშვილისაგან დახმარების სახით მიღებული ფულის შესახებ ილია წერდა: „ეგ ფულები მოვახმაროთ რეპერტუარის გამდიდრებას, ტანისამოსისა და რეკვიზიტის შეესებას“. ასე ზრუნავდა ილია თეატრის რეპერტუარზე, მის ეკონომიკურ მდგომარეობაზე. ეს ტრადიცია გაგრძელდა. თავმჯდომარეები იცვლებოდნენ, მაგრამ საზოგადოების ხელმძღვანელთა ძირითადი ორიენტირი უცვლელი რჩებოდა. ერთობ მაღალი იყო საზოგადოების წევრობის გადასახადი. საზოგადოებას ეხმარებოდა ბანკიც. იყო მდიდართაგან შემოწირულება. იმის გამო, რომ ყოველივე ამის ინიციატორები ძირითადად თავად-აზნაურები იყვნენ, ქართული თეატრის ისტორიის გარკვეულ პერიოდში (30—40-იან წწ.) თავი იჩინა დრამატიული საზოგადოების როლის ერთგვარმა შეუფასებლობამ. არც ეს უნდა გაგვიკვირდეს, რადგან ამ ეულგარულ-სოციოლოგიის დანაშრევს გარკვეული სოციალური და ფსიქოლოგიური ნიადაგი ჰქონდა. დღეს კი დავას არ უნდა იწვევდეს დრამატიული საზოგადოების დიდი დამსახურება. სხვათა შორის საზოგადოების მესვეურებმა ჩვენზე უკეთ იცოდნენ, რომ კარგი იქნებოდა საწვერო გადასახადის შემცირება, იაფფასიანი წარმოდგენების გამართვა, მაგრამ ვისი იმედით დარჩენილიყო საზოგადოება? ვინ შეუქმნიდა თეატრს ეკონომიურ ბაზას? 1912—1914 წლის საზოგადოების ანგარიშში ვკითხულობთ: „სასურველი არის, რომ სახალხო, ანუ იაფფასიანი წარმოდგენები უფრო ხშირად იმართებოდეს, ვიდრე ჩვენ გავმართეთ წარსულ სეზონში, მაგრამ

სამწუხაროდ ხელმოკლეობა ნებას არ გვაძლევს“, სავსებით გასაგები პოზიციას!

თანდათან გაფართოვდა საზოგადოების გავლენის სფერო, გაიზარდა წევრთა რიცხვი. საზოგადოების წესდება დროდადრო განიცდიდა ცვლილებებს. მეტი ყურადღება ექცეოდა რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის პრობლემებს. საზოგადოების გამგეობა ცდილობდა გაეზარდა რეჟისურის უფლებები. წესდებაში დამატებების სახით უფრო ვრცლად წარმოჩნდებოდა ხოლმე პროფესიონალური საკითხები. უფრო კონკრეტდებოდა დრამატული საზოგადოების როლი თეატრის უშუალო ხელმძღვანელობაში. მაგალითად 1908 წლის წესდებაში შევიდა მუხლი: „თეატრალურ საქმეთა საზოგადო. ხელმძღვანელობას და ადმინისტრაციულ განკარგულებას კისრულობს ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობა რომელსაც ემორჩილებიან მასთან სამსახურში მყოფი სცენის ყველა მოღვაწენი“.

როგორც ცნობილია დრამატულ საზოგადოებას ჰქონდა თავისი თეატრი. იმავე წელს შემუშავებული იქნა თეატრის სახელშეკრულებო ხასიათის წესდება. ეს არის უაღრესად მნიშვნელოვანი დოკუმენტი. წესდებამ თანდათან განიცადა სახეცვლა და ბოლოს თავისებური წინამძღვარი გახდა თეატრის ამჟამადარსებული შინაგანაწესისა. წესდებაში ზუსტად არის განსაზღვრული რეჟისორის, მსახიობის, ადმინისტრაციის უფლებამოვალეობანი. საგულისხმოა, რომ უკვე იგრძნობა რეჟისორის ფუნქციის ზრდა. საზოგადოების თეატრის წესდების სხვადასხვა ვარიანტები შეიქმნა, მაგრამ ძირითადი დებულებები მაინც უცვლელი დარჩა. განსაკუთრებით საგულისხმოა წესდების ის ადგილები, რომელიც რეჟისორთა და მსახიობთა ურთიერთობებს ეხება: „მსახიობნი მოვალენი არიან, სამსახურის ასრულების დროს დამორჩილდნენ რეჟისორის განკარგულებას და ითამაშონ ისე — როგორც რეჟისორი უჩვენებს. მათ არა აქვთ უფლება უარი განაცხადონ თავიანთი მოვალეობის შესრულებაზე“. ან კიდევ „რეჟისორის ნებადაურთველად მსახიობთ უფლება არა აქვთ რომლებში რაიმე ცვლილება შეიტანონ“.

დრამატული საზოგადოების ისტორიული დამსახურება გახლავთ ისიც, რომ მან თავისი ხელმძღვანელი ზემოქმედება განაგრძო საქართველოს თეატრებზე, შექმნა თავისი განყოფილებები

სხვადასხვა ქალაქებში (ქუთაისი, ბათუმი, ქიათურა, ფოთი და სხვ.) დიდ მუშაობას ეწეოდნენ ეს განყოფილებები, ხელმძღვანელობდნენ ადგილობრივ თეატრალურ საქმიანობას.

1903—1904 წლის სეზონისათვის საზოგადოების წევრთა რიცხვმა მიაღწია 271 კაცს. ეს ცოტა არ არის. ამ სეზონის თეატრის რეპერტუარში იყო დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, შექსპირის „ჰამლეტი“, შილერის „ყაჩაღები“, გოგოლის „რევინზორი“ და სხვა. მომდევნო სეზონის რეპერტუარშია სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“, ტ. რამიშვილის „მეზობლები“, შექსპირის „ოტელო“, „ჰამლეტი“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ჰაუპტმანის „ავად-მყოფი ხალხი“ და სხვა. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ თანდათან იზრდება სპექტაკლებზე მაყურებლის დასწრების რიცხვიც. საზოგადოების ანგარიშის მიხედვით თუ 1901—1902 წწ. სეზონში ერთ სპექტაკლს საშუალოდ დაესწრო 435 კაცი, — 1905—1906 წლის სეზონისათვის მან 654 კაცი შეადგინა. მაყურებელთა დასწრების ამ დინამიკაში გარკვეულად ირეკლება საზოგადოების აქტიური როლი.

1920 წელს დაიბეჭდა დრამატული საზოგადოების დასის წესდება შევსებული და ჩასწორებული რედაქციით, რომელსაც ეწოდა: „ნორმალური წესდება თეატრის მოღვაწეთათვის“. მრავალთა შორის აქ ერთი საინტერესო ფაქტია აღნიშნული: „როლის არ მცოდნე მსახიობს გამოერიცხება (ხელფასიდან — ვ. კ.) პირველად 3 დღისა, მეორედ 7 დღის ჯამაგირი, როლის დამახინჯებისა და შემოკლებისათვის არა უმეტეს 3 დღის ჯამაგირისა“ ან კიდევ მსახიობი მოვალეა „რეჟისორის მოთხოვნით რიცხვის განუსაზღვრელად რამდენჯერმე გაიმეორონ ცალკე სცენები ანუ მთელი მოქმედება“, ღღეს თითქოს უცნაურად ჟღერს ამ ანბანურ ჭეშმარიტებად ქცეული მოთხოვნის წესდებაში შეტანა, მაგრამ თავის დროზე არსებითი მნიშვნელობის საკითხი გახლდათ. საერთოდ, მხოლოდ ისტორიზმის პრინციპით შეიძლება წარსულზე ლაპარაკი. კონკრეტულ-ისტორიული პირობების დროის გაუთვალისწინებლად ვერ შეფასდება ნამდვილი ღირებულება კულტურული (და არ მარტო მისი!) მოვლენისა, ღღეს არავის არ აკვირებს არც ორთქლის მანქანა, არც ველოსიპედი, მაგრამ თავის დროზე რომ დიდი აღმოჩენა იყო? პროგრესი ყოველთვის სათავეს იღებს

წინარეშოვლენიდან. მით უფრო საგულისხმოა თეატრის წესდების მნიშვნელობა, რომ იგი გვიჩვენებს იმჟამინდელი თეატრის მდგომარეობას, მის საფუძვალსა და საზრუნავს, ამასთანავე იგრძნობა თუ საით მიემართებოდა მისი გზა.

საზოგადოებას ფართო კონტაქტები ჰქონდა სხვადასხვა კულტურულ დაწესებულებებთან. გარკვეულად ეხმაურებოდა მსოფლიოში მომხდარ დიდ კულტურულ მოვლენებს. მაგალითად, 1903 წელს დეპეშით მიულოცა პ. იბსენს დაბადების 75 წლისთავი. მისასალმებელ წერილებს უგზავნიდა რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ მოღვაწეთა იუბილეებს. საზოგადოებამ „თეატრალური პანთეონის“ შესაქმნელად კუკიის სასაფლაოზე შეიძინა ადგილი, სადაც პირველად ა. ცაგარელი დაკრძალეს.

1908 წელს გამოქვეყნდა დრამატული საზოგადოების დასის ჩასწორებული წესდება. აქ ძირითადად დარჩა ძველი წესდების დებულებანი, მაგრამ უფრო განიცრცო ზოგი რამ, წესდებაში აღნიშნულია, რომ მსახიობები ემორჩილებიან საზოგადოების ხელმძღვანელობას. ჩამოყალიბებულია გამგეობისა და მსახიობთა უფლება-მოვალეობანი. წესდებაში მოცემულია: ა) რეპერტუარის შედგენა, გამგეობის უფლება-მოვალეობა. სეზონის დაწყებამდე გამგეობამ რეჟისორს უნდა გადასცეს იმ პიესათა სია, რომელნიც განსაზღვრულია სეზონში წარმოსადგენად. ყოველ თვის დასაწყისში, რეჟისორი აძლევს გამგეობას შემუშავებულ რეპერტუარს, აღნიშნვით რომელი პიესა, რომელ დღესაა განზრახული წარმოსადგენად. ამ თვიურს რეპერტუარში, რეჟისორს შეაქვს ის პიესები, რომელნიც მას გადაეცა სეზონის დაწყებისას და აგრეთვე ისინიც რომელნიც რეპერტუარში არ იყვნენ აღნიშნულნი, მაგრამ რეჟისორის აზრით სასურველნი არიან წარმოსადგენად. ბ) პიესის დადგმა, როლების მსახიობთა შორის განაწილება, რეპეტიციის დროს დანიშვნა და სხვა შეადგენს რეჟისორის განსაკუთრებულ უფლებას“. ამ დოკუმენტში ჩანს, თუ როგორ რთული იყო ქართული რეჟისურის მდგომარეობა. რეჟისორი არსებითად გამგეობის მიერ შედგენილი რეპერტუარის მორჩილი გახლდათ. გამგეობა არ ერეოდა როლების განაწილებაში, მიმდინარე რეპერტუარის შედგენაში და სხვა. მაგრამ რეპერტუარს კი ხელმძღვანელობდა გამგეობა. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ იგი პასუხისმგებელი იყო თეატრის იდეურ-მხატვრულ მიმართულებაზე. სარეპერტუარო

პოლიტიკის გამგეობის ხელში მოქცევა იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პიესის შერჩევის საკითხს. გამგეობა არ ანდობდა მას ერთ კაცს — რეჟისორს, არც მხოლოდ დასს, რამეთუ იმჟამინდელ თეატრში ერთობ დიდი იყო „აქტიორული კაპრიზები“. ბენეფისების სისტემის გაფურჩქვნის პირობებში ძნელდებოდა ერთიანი სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავება. გამგეობა კი მაინც უფრო მეტად ზრუნავდა ამ ერთიანობისათვის. საკითხს აქვს სხვა ასპექტიც. — შექმნილ ვითარებაში ძნელდებოდა რეჟისორის ავტორიტეტის ზრდა; ხელი ეშლებოდა რეჟისორს უფრო გაბედულად გამოეხატა თავისი შემოქმედებითი მრწამსი. ასე იყო თუ ისე, დღეს ჩვენ შეგვიძლია ნათლად წარმოვიდგინოთ ქართული რეჟისურის განვითარების სიძნელებები მისი წინსვლა, მისი ძიებები.

დიდი იყო დრამატული საზოგადოების მიერ გაწეული მუშაობა, იგი თეატრის ხელმძღვანელობასთან ერთად, აწესრიგებდა მთელ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებას. მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებაში. მსახიობთა მატერიალური პირობების შექმნაში და სხვა. გაზეთების ფურცლებზე ხშირად შეხვდებით ასეთ განცხადებებს. „ქართული დრამატული საზოგადოება ნიშნავს 2 პრემიას, 200 მან. და 10 მან. ქართული ნაწარმოების დასაჯილდოებლად“, „დრ. საზოგადოება აწესებს გასამრჯელოს პიესათა თარგმნისათვის“, „დაუძლურებულ მსახიობთათვის დახმარების ფონდის შექმნა“, და სხვა. პირდაპირ გაოცებას იწვევს საზოგადოების განყოფილებების მუშაობა იმდენად ნაყოფიერია!

1912 წელს საზოგადოება აქვეყნებს დრამატული კურსების წესდებას, განსაზღვრული იქნა ორწლიანი სწავლება. წესდება ძალიან საინტერესოა, რადგან ბევრი რამ შემდგომ საფუძვლად დაედო სტუდიურ მუშაობას, ხოლო სტუდიური — თეატრალურ ინსტიტუტს თავისი დაარსების საწყის პერიოდში (1923 წ.) კურსების წესდებაში შეტანილი იყო პუნქტი, რომლის ძალითაც აღმინისტრაციას უფლება ჰქონდა სკოლაში მიღებული ექვსი თვის შემდეგ დაეთხოვა თუ კი აქტიორული მონაცემები არ აღმოაჩნდებოდა. ვისაც არ ჰქონდა „სასცენო ალლო და უნარი“ სასწავლებლიდან თავისუფლდებოდა ისე, რომ ექვს თვეში ყოველმხრივ უკვე შემოწმებული იყო. სასწავლებლის დიპლომი ჯამი სახისა

იყო: 1. „ვინც თავს გამოიჩენს დაჯილდოებული იქნან პირველი ხარისხის დიპლომით და ქართული თეატრის ნიჭიერი თანამშრომლის წოდებით. მეორე ხარისხის დიპლომი — ქართული თეატრის თანამშრომლის და მესამე — მოწმობა დრამატიული კურსების დამთავრების“, გონივრულად იყო შერჩეული სასწავლო დისციპლინებიც.

დრამატულმა საზოგადოებამ დიდი როლი შეასრულა მსახიობთა ახალი კადრების აღზრდაში. ის ფაქტი, რომ მან ითავა გ. ჯაბადარის სტუდიელთა ხელმძღვანელობა და იმპულსი მისცა ახალგაზრდულ თეატრს თავისთავად გულისხმობს მის ორიენტაციას. გ. ჯაბადარის ხელმძღვანელობით არსებულმა სტუდიამ არა ერთი გამოჩენილი მსახიობი მისცა ქართულ თეატრს. თავისთავად აქაც ჩანს საზოგადოების მნიშვნელობა.

ქართული საზოგადოების პირველი წესდება დაწერა ნ. ნიკოლაძემ, განიხილეს და ხელი მოაწერეს ქართველი ხალხის თავკაცებმა. განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულეს ილიამ და აკაკიმ. უადრესად საინტერესოა პირველი წესდება. წესდებაში წერია: „ქართული დრამატიული საზოგადოება ფუძნდება ქ. ტფილისში იმისათვის, რომ დაეხმაროს დრამატიული ხელოვნების წარმატებას კავკასიის სანამესტნიკოში მცხოვრებთ ქართველთა შორის“. ე. ი. დრამატული საზოგადოების მოვალეობა და უფლება ვრცელდებოდა მთელს ამიერკავკასიაზე. წესდებაში პირდაპირ არის თქმული: „დაეხმაროს სამუდამო და შემთხვევით ქართულ წარმოდგენების გამართვას კავკასიაში“, „მისცეს თავისი ქონება სახმარებლად ტრუპას და მოყვარეთა წრეებს“, „დაეხმაროს მატერიალურად დრამატიულ მწერლებს და არტისტებს რომ უფრო გავარჯიშდეს მათი ნიჭი და მოქმედება; დაინიშნოს ჯილდო საუკეთესო დრამატიული თხზულებისათვის ქართულ ენაზედ“. წესდებაში ზუსტად არის განსაზღვრული „შემღება საზოგადოებისა“. ე. ი. თუ რა სახსრებს ემყარება იგი, როგორ უნდა მოუაროს თავის ქონებას. საინტერესოა საზოგადოების შემადგენლობის სტრუქტურაც. იგი ოთხი ნაწილისაგან შედგება: ა) წევრნი შემდგენნი, ბ) წევრნი საპატიონი, გ) წევრნი ნამდვილნი და დ) წევრნი დამხმარებელნი“. განმარტებულია თუ რას ნიშნავს თითოეული მათგანი. მაგ. „შემდგენ წევრებად ითვლებიან პირნი, რომელთაც ამ წესდებულებაზედ ხელი მოაწერეს“. დამფუძნებელმა თავიანთ

თავს მაღალი საწევრო გადასახადიც დაუწესეს (არა ნაკლებ თუმანისა წელიწადში ან ერთად ათი თუმანი!). საპატიო წევრებად კი ისინი ითვლებიან, ვინც დიდი ღვაწლი დასდო „ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას“, აგრეთვე ისინიც ვინც არა ნაკლებ ას თუმანს შეიტანენ საზოგადოების დასახმარებლად. საპატიო წევრად ითვლებოდნენ ისინიც, ვისაც მეორედ აირჩევდნენ სამი წლით საზოგადოების თავმჯდომარად, ხოლო მესამედ — სამი წლით „საზოგადოების მმართველობის“ (ე. ი. პრეზიდიუმის) წევრად. საგულისხმოა ერთი მომენტიც, ნივთიერად ღარიბ მსახიობებს საზოგადოების წევრად გახდომის საშუალება ჰქონდათ, წესდების მეოთხე მუხლის საფუძველზე. აქ განმარტებულია, რომ „ვინც თავის უსასყიდლო მოქმედებით დაეხმარება საზოგადოების საქმეს, ამორჩეულ იქნას წევრად დამხმარებლად ფულის შეუტანლად“ საზოგადოების შემადგენლობას მეტ დემოკრატიულ ხასიათს ანიჭებდა ეს მუხლი. წესდების საფუძველი იყო არჩევითობა და ხმათა თანასწორუფლებიანობა. კარგად არის განსაზღვრული თავმჯდომარის ფუნქციები, ყრილობის ამოცანები, ყრილობაზე „ხმა მოიკრიბება ცხადად, ან ფარულად, როგორც თვითონ ყრილობა აირჩევს“. ყრილობა ირჩევს თავმჯდომარეს, მოადგილეს, მდივანს და ხაზინადარს. (ხაზინადარს რამდენადმე უახლოვდება დღევანდელი სარევიზიო კომისიის თავმჯდომარე), აგრეთვე ირჩევს მმართველობას. „მმართველობა უნდა შესდგებოდეს შვიდი წევრისაგან და სამი კანდიდატისაგან“. საზოგადოების მმართველობა „აღირჩევა სამი წლის ვადით დაფარული კენჭის ყრით“. საგულისხმოა ისიც, რომ თუ საზოგადოება კარგად იმუშავებს, „მმართველობის წევრნი და კომისიები შეიძლება დაჯილდოვდნენ საზოგადო კრების დახედვით“. საერთოდ დრამატული საზოგადოების წესდება შედგენილია დიდი ცოდნით, ლაკონურად. ზუსტად არის მოაზრებული თითქმის ყველა ასპექტი მისი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობისა.

ასი წლის წინ დაარსებულმა დრამატულმა საზოგადოებამ ისტორიულად დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განვითარებაში. არსებითად დრამატული საზოგადოება იყო საერთოდ ქართული თეატრალური ხელოვნების ოფიციალური ხელმძღვანელი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნის პირველსავე დღეებში კი თეატრის ხელმძღვანელობა ითავა სახელმწიფომ

ქართველი ხალხის მთელ კულტურულ ცხოვრებას გაუჩნდა მზრუნველი და პატრონი. საქართველოს კომუნისტური პარტია და მთავრობა ატარებდნენ ღონისძიებებს, რომელთა მიზანი იყო თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების სწორად წარმართვა. 1921 წლის 2 მარტს დაარსდა ხელოვნების მუშაკთა პროფესიული კავშირი, გამგეობის თავმჯდომარედ აირჩიეს ცნობილი მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე ვ. გუნია. დრამატული საზოგადოების ბევრი ფუნქცია შეერწყა და შეუერთდა კავშირს. საზოგადოების წინანდელმა ფორმამ დროებით შეწყვიტა არსებობა. მართალია შეიქმნა თეატრის ხელმძღვანელობის სხვადასხვა ფორმები, მაგრამ მაინც იგრძნობოდა საზოგადოების შექმნის აუცილებლობა, საზოგადოებისა, რომელიც გააგრძელებდა თავის წინამორბედთა საუკეთესო ტრადიციას და თანამედროვე ცხოვრების შესაბამისად განავითარებდა მას, შეიმუშავებდა მუშაობის ახალ ფორმებს, თანადროულად მოთხოვნილების შესაბამისად გარდაქმნიდა მთელ საქმიანობას. საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ 1945 წლის 9 აგვისტოს მიიღო დადგენილება საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დაარსების შესახებ. იმავე წლის 17 დეკემბერს რუსთაველის სახელობის თეატრში მოწვეული იქნა საზოგადოების დამფუძნებელი ყრილობა. ამ დიდი საქმის ინიციატორი იყო გამოჩენილი მსახიობი აკ. ხორავა. ყრილობამ აკ. ხორავა აირჩია საზოგადოების თავმჯდომარედ, ხოლო მოადგილედ ცნობილი მწერალი შ. დადიანი, პასუხისმგებელ მდივნად თეატრის მკვლევარი ს. გერსამია. დამტკიცდა საზოგადოების წესდება. თეატრალური საზოგადოების წესდების პირველ მუხლში ჩაიწერა: „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება არის ნებაყოფლობითი საზოგადოებრივი ორგანიზაცია, რომელიც აერთიანებს საქართველოს სსრ ტერიტორიაზე საბჭოთა თეატრის შემოქმედებით მუშაკებს და სხვა მოღვაწეებს. საზოგადოება „ხელს უწყობს თეატრის მუშაკების შემოქმედებითს და საზოგადოებრივ პოლიტიკური აქტიობის ამაღლებას, ხელს უწყობს თეატრალური განათლების განვითარებას“. წესდებაში ჩაწერილია „საპეციალური ლიტერატურის გამოცემის“ საჭიროება და სხვა. განსაკუთრებით ხაზგასმულია საზოგადოების როლი მომეხალხებთან თეატრალური კავშირ-ურთიერთობის განვითარებაში, თეატრის მიღწევების პროპაგანდაში, დისპუტების, ლექციების, მოწყო-

ბაში. საზოგადოებამ ფართო ამოცანები დაისახა. მას სავსებით შეგნებული ჰქონდა თავისი დიდი ისტორიული მისია და აქ იგი სავსებით ერთგული დარჩა თავისი წინამორბედის დრამატული საზოგადოების ტრადიციისა. სწორედ ამ შინაგან უწყვეტობას გულისხმობდა ცნობილი კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე ბესარიონ ჟღენტი, როცა თეატრალური საზოგადოების პირველ ყრილობაზე ამბობდა: „ამიერიდან საქართველოს თეატრალური საზოგადოება და საქართველოს მწერალთა კავშირი ერთად ხელი-ხელჩაკიდებული იბრძოლებენ იმისათვის, რომ ნაციონალური დრამატურგიის საფუძველზე მწალახარისხოვანი სპექტაკლები შეიქმნას, მით უმეტეს, რომ ამის ტრადიცია ჩვენ წარსულშიც გვაქვს, დიდი ილია, აკაკი წერეთელი, ალ. ყაზბეგი. და ჩვენი სხვა კლასიკოსები ყოველთვის ზრუნავდნენ ქართული თეატრის განვითარებისათვის და ყოველთვის მხარში ედგნენ მას“, ქართული მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის საუკეთესო მაგალითი იყო ასი წლის წინ დაარსებული დრამატული საზოგადოება. სწორედ მწერლებმა ითავეს მისი შექმნა. ცნობილია, საზოგადოების დამფუძნებლები იყვნენ მწერლები და მსახიობები. გადის დრო და საზოგადოების აღდგენა და მისი ხელახალი ფორმირება ხდება ისევ მწერლებისა და მსახიობების ერთობლივი ძალით. აკ. ხორავა და შ. დადიანი — იწყებენ თეატრალური საზოგადოების აღორძინებას. თუ 1903 წელს საზოგადოების წევრთა რაოდენობა შეადგენდა 271 კაცს, 1945 წლისათვის მისი რიცხვი გაიზარდა 435-მდე. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გამომცემლობა „ხელოვნების“ (1947 წ.) შექმნას, მან საფუძველი ჩაუყარა თეატრალური საზოგადოების საგამომცემლო საქმიანობას 1963 წელს შეწყვეტილი მუშაობა 1967 წელს განახლდა სარედაქციო განყოფილების სახით, გრიფით. არსებითად ამაღლდა საგამომცემლო კულტურა, გაიზარდა ფორმათა რაოდენობა. გამომცემლობამ წლების მანძილზე შექმნა მდიდარი თეატრალური ბიბლიოთეკა. თეატრალური საზოგადოების გამომცემებმა ხელი შეუწვეს ქართული თეატრმცოდნეობის განვითარებას, ძველი და ახალი თეატრის ისტორიის კვლევა-ძიებას, ქართული თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის პროპაგანდას. გამოიცა თეატრის ისტორიის დოკუმენტები, მონოგრაფიები. მსახიობებზე და რეჟისორებზე, თეატრალური პორტრეტები, ნარკვევები, მემუარები, ქართველ დრამატურგთა

პიესები, ფოტო-ალბომები, ათობით ბროშურა „თეატრის სამყაროს“ სერიიდან. დღეს უკვე ვერც კი წარმოიდგენ თეატრალური საზოგადოების ისტორიას მის მიერ გამოცემული მდიდარი ლიტერატურის გარეშე. 1975 წლიდან ყოველწლიურად ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით გამოდის ერთდროული გაზეთი.

1948 წელს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩიეს გამოჩენილი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე შ. დადიანი. იგი იყო საზოგადოების თავმჯდომარეების ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, რ. ერისთავისა და სხვა მწერლების მუშაობის ტრადიციის გამგრძელებელი, მან თანადროულ დონეზე წარმართა ქართული მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობა. საზოგადოება გახდა მათი დამაკავშირებელი კერა.

თეატრალური საზოგადოების მეორე ყრილობამ შეაჯამა განვლილი მუშაობა და ახალი პერსპექტივები დასახა.

დიდი პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული მოვლენები ხდება 50-იან წლებში. ამ პერიოდში იზადება ახალი ტენდენციები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში საერთოდ და კერძოდ თეატრში. ქართული თეატრი ეძებს ახალ ფორმებს, ახალ საშუალებებს. განახლების ტენდენციაში გარკვეულ გამოძახილს პოულობს 20-იანი წლების ექსპერიმენტული თეატრალური ძიებანი, მაგრამ 50-იან წლების თეატრალური განმანახლებელი მოძრაობა თვით ცხოვრებაში მომხდარი დიდი ცვლილებებით არის განპირობებული. ბუნებრივია, თეატრალური საზოგადოება ცდილობს მხარში ამოუდგეს თეატრს. აქტიური მონაწილეობა მიიღოს მის შემოქმედებით ცხოვრებაში. საზოგადოება სისტემატურად მართავს კონცეფციებს, დისპუტებს, აქვეყნებს შრომებს, აწყობს შეხვედრებს, საღამოებს, ცდილობს მეტი ყურადღება მიაქციოს რაიონულ და საქალაქო თეატრებს. საზოგადოების ცხოვრებაში ხდება მნიშვნელოვანი ფაქტი. 1955 წელს გამოდის ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“. ჟურნალს ხშირად უხდება მასალების გამოქვეყნება საზოგადოებრივ საწყისებზე, ეღობება მრავალი დაბრკოლება, შემდგომ წლებში ჟურნალი თანდათან იმტკიცებს პოზიციებს, მაღლდება წერილების პროფესიული დონე, პოლიგრაფიული ხარისხი, მრავალფეროვანი ხდება თემატიკა, ფართოვდება ჟურნალის ხედვის არსი, იზრდება მკი-

თხველთა ინტერესი, ჟურნალი აქტიურად ებმება საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში.

თეატრალური საზოგადოება თავის მეოთხე ყრილობისათვის (1957 წ.) უკვე ათასზე მეტ წევრს აერთიანებდა, შ. დადიანის გარდაცვალების შემდეგ საზოგადოებას სათავეში ჩაუდგა აკ. ხორავა, ხოლო 1960 წლიდან — ცნობილი მწერალი მ. მრეველიშვილი. საზოგადოების მეხუთე ყრილობა საინტერესო იყო იმიტომ, რომ იგი ჩატარდა საქართველოს უმაღლეს საბჭოს სხდომათა დარბაზში. ყრილობა გახსნა ქართული თეატრის უხუცესმა მსახიობმა ნ. ჩხეიძემ. გამოჩენილმა პოეტმა გ. ლეონიძემ წაიკითხა მოხსენება „გაბრიელ მაიორი და ქართული თეატრი“.

წლების მანძილზე სამეცნიერო-შემოქმედებითი განყოფილების ინიციატივა და მიზანდასახული მუშაობა არსებით როლს ასრულებდა საზოგადოების ცხოვრებაში, ქმნიდა საინტერესო შემოქმედებით ატმოსფეროს.

ყრილობიდან ყრილობამდე იზრდებოდა საზოგადოების წევრთა რიცხვი, უფრო რთული და მრავალპლანიანი ხდებოდა მისი საქმიანობა. 60-იან წლებში საზოგადოებაში იმართება ცხარე დისკუსიები ქართული თეატრის ორგანიზ. დისკუსია მოიცავს საკითხებისა და პრობლემების ფართო წრეს. ყურადღების ცენტრში ექცევა საზოგადოების საქმიანობა. საფუძველი ეყრება მსახიობთა სახლს, სოხუმში შენდება დასასვენებელი სახლი.

60-იან წლებში საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში ხდება დიდი მოვლენები. სკკპ და საბჭოთა მთავრობა იბრძვის სუბიექტივიზმისა და ვოლუნტარიზმის შედეგების დასაძლევად. ხდება ქვეყნის ეკონომიკური პოტენციალის გაზრდა, ფართო მასშტაბის კულტურული მშენებლობის განვითარება. საბჭოთა ხალხის დიდი წარმატებების ფონზე, მნიშვნელოვანი ძვრები აღინიშნება ქართულ თეატრშიც. ერთობ რთული და ზიგზაგობრივი გზით ვითარდება იგი, აღინიშნება მრავალფეროვნება, შეცდომები და მიღწევები, ჩნდება ახალი თეატრალური კერები (რუსთავი, მესხეთი) ასპარეზზე წინაურდება მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი თაობა, იზრდება თეატრმცოდნეთა რიგები, მაღლდება პროფესიული დონე, განსაკუთრებულად თვალსაჩინო ხდება ქართული სცენოგრაფიის მიერ მოტანილი სიახლენი. თეატრის გაზრდილი მისია საზოგადოებას ავალებს დახვეწოს მუშაობის სტილი, არსებითი როლი შე-

ასრულოს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში. გამორჩეული ყურადღება მიაქციოს რაიონული თეატრების მუშაობას. თეატრალური საზოგადოების VI ყრილობაზე პრეზიდიუმის თავმჯდომარედ ირჩევენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტს დ. ანთაძეს. 1972 წელს იხსნება მსახიობთა სახლი, თეატრალური საზოგადოება გადადის თავის შენობაში. ეს არის დიდი მოვლენა, რომელიც შემდეგ მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს საზოგადოების ცხოვრებაში. მსახიობის სახლს მიენიჭა გამოჩენილი მსახიობის აკ. ზორაგას სახელი. მსახიობის სახლის აშენებით შეიქმნა პირობები, რომელმაც საზოგადოებას საშუალება მისცა გაეტარებინა მრავალი ღონისძიება. მოეწყო საუკეთესო სპექტაკლების ჩვენება, შეხვედრები და დისპუტები, მეგობრული საღამოები, მხატვართა ნამუშევრების გამოფენები.

1973 წელს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარედ დაინიშნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ტ. შევჩენკოს სახელობის პრემიის ლაურეატი დ. ალექსიძე. თეატრალური (ანუ დრამატული) საზოგადოების პირველი თავმჯდომარის ი. ჭავჭავაძის შემდეგ საზოგადოებას სათავეში ყოველთვის ედგნენ გამოჩენილი მოღვაწეები, მწერლები, მსახიობები, რეჟისორები, მიუხედავად მათი ნიჭიერებისა და ავტორიტეტის სხვადასხვაობისა მათ აერთიანებდათ თავის ზალხისა და ქვეყნის წინაშე მოვალეობის გრძნობა. თეატრალური საზოგადოება იღვწოდა ქართული თეატრის წარმატებისათვის, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა საზოგადოებრივი აზრის შექმნაში. იგი იმთავითვე დიდ როლს ანიჭებდა ინტერაციონალურ მოღვაწეობას. ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ბუნებრივ შერწყმაში ხედავდა თავის მაღალ მოქალაქეობრივ დანიშნულებას. დრამატული საზოგადოების თეატრის სცენაზე იდგმებოდა რუსი და სხვა ხალხების საუკეთესო ნაწარმოებები. თეატრალური საზოგადოებისა და საერთოდ მთელი ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი მოვლენა გახდა „მეგობრობის თეატრის“ შექმნა (1974 წ.), რომლის ინიციატივაც დ. ალექსიძეს ეკუთვნის. „მეგობრობის თეატრმა“ ქართულ მაყურებელს ფართოდ გააცნო რუსული და სხვა მოძმე ხალხთა თეატრების საუკეთესო სპექტაკლები. აქვე ჩაეყარა საფუძველი საინტერესო შემოქმედებით საღამოებს, ზალხთა ინტერნაციონალურ აღზრდას რომ ემსახურება.

საზოგადოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მექანიზმობა გახლდათ მისი გამახვილებული ყურადღება პერიფერიის თეატრებისადმი. მათი როლის წარმოჩენას ისახავდა მიზნად საზოგადოების განყოფილებები. გავიდა წლები და თეატრალურმა საზოგადოებამ აღადგინა ტრადიცია. თეატრალური საზოგადოების განყოფილებები შეიქმნა აფხაზეთის, აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკებში, სამხრეთ-ოსეთში, ქუთაისში. ეს არის ქართული თეატრალური საზოგადოების მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი სფერო.

თეატრალური საზოგადოების როლსა და მნიშვნელობას ზრდის ისიც, რომ სულ უფრო და უფრო მატულობს მის წევრთა რიცხვი. იგი არსებითად მოიცავს საქართველოს მთელ თეატრალურ ცხოვრებას. საზოგადოება ქართველებთან ერთად აერთიანებს, რუსული, სომხური, აფხაზური, ოსური თეატრის მსახიობებს, რეჟისორებს, სცენოგრაფებს.

დრამატული საზოგადოების ისტორიაში ნათლად აირეკლა დროის სულისკვეთება, მისი განვითარების მთელი გზა სავსეა ქართული თეატრისადმი ზრუნვით, მის წინააღმდეგობათა არსში წვდომის სურვილით. საზოგადოების გავლენის სფეროს გაფართოება თვით ცხოვრების მოთხოვნილებებით არის განპირობებული. დრომ ახალი ამოცანები წამოჭრა საზოგადოების წინაშე. იგივე დრო ელის მისგან პასუხს.

შინაარსი

თავი პირველი	
თანამედროვეობის დიდი ტრიბუნა	3
თავი მეორე	
თეატრი და მაყურებელი	62
თავი მესამე	
ტრადიციის სიცოცხლე	107
თავი მეოთხე	
განახლებული თეატრი	138
თავი მეხუთე	
თეატრიც იბრძოდა	151
თავი მეექვსე	
კლასიკის თანამედროვეობა	184
თავი მეშვიდე	
ასი წელი	295