

F 567
1986

ISSN 0136-2666



თეატრალური ამაღბე



5. 1986



● მომავალი ჩვენი დიდია, თვალმიუწვდომელი. გვაქვს მრავალფეროვანი საშუალებანი, ღვთაებრივი ნიჭი — უნარი და ნაწი, მგრძნობიარე გუნება.

● ...დიდია. განუზომელია მნიშვნელობა თეატრისა ყველა ერისათვის. კულტურა თეატრისა უმაღლესი კულტურაა ერისა. იგი ხარობს, ფრთებს ისხამს მასთან ერთად და ეცემა, კვდება ერის სიკვდილთან ერთად.

● ჩვენთვის საჭიროა სულ ახალი კულტურა თეატრისა, რომელიც იქნება გამომხატველი ჩვენი ცხოვრების ძირითადი თვისებისა.

● ეროვნულობა სხვა რა არის, თუ არა, ღრმა და გუნებრივი გრძნობა, რომელიც ყველა ადამიანს დაბადებიდან დაკვივება? ასეა... ვეუბარიბი ეროვნულიობა უფრო მეტად გულით საგრძნობია, ვიდრე გონებით აღსაქმელ-შესაგმცნებელი, ხელოვნება კი გრძნობის სამყაროს განაკუთვნება და ვეუბარიბი ხელოვნება მუდამ ეროვნულია.

ს ა ნ დ რ თ ა ხ მ ე ტ ე ლ ი

თეატრალური მოამბე



5. 1986

სექტემბერი—ოქტომბერი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ევაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როზარტ სტურუა,
ერეშია ჭარალიშვილი,
ვახტანგ ჭართველიშვილი,
ნინო შვანვირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ზილაძე,
დimitრი ჯანელიძე.

წელიწადი 29-ე

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ბ

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შ ი ნ ბ ა რ ს ი

ქართული რეჟისურის კლასიკოსი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმი	3 5
ალექსანდრე ახმეტელი — ქართული თეატრის ისტორია	7
მიხეილ კალანდარიშვილი — მსახიობის პრობ- ლემა სანდრო ახმეტელის შემოქ- მედებაში	13
ვასილ კიენაძე — „ცისფერი ყანწები“ და „ღურღუჭი“	22
მირა ფიჩხაძე — მუსიკა ახმეტელის სპექტაკ- ლებში	34
მერაბ ხინიკაძე — დიდი ტალანტი	37
ივანე ჯავახიშვილი — მოგონებათა ორი ფურცელი	41
ლადო ჩიტაღაძე — მაყურებლის თვალთ ნათელა ურუშაძე — რეფლექსოლოგია მსახიო- ბის ხელოვნებას	44 45
სანდრო ახმეტელის შემოქმედება დღეს	52
ბორის პოკროვსკი — მთელი ცხოვრების ინექცია ეთერ დავითაია — განუხორციელებელი „მეფე ლირი“	73 75

სთს X ყრილობის შესახებ დრად

განეაგრძობთ საუბარს ქართულ თეატ- რალურ კრიტიკაზე	84
სპექტაკლის განხილვა	87
გურამ მეგრელიძე — მაჩაბლის დასის თვალი და ყური	88
მანანა არონაშვილი — ეთერ თოდუა: „თოჯი- ნების თეატრს ახალგაზრდობა სჭირდება“	91
მარინე ნიკოლაიშვილი — „ლიდიოს მეფის“ სამი ინტერპრეტაციის თაობაზე	94
არტურ და ბარბარა გელბები — ნობელის პრემია	99

სანდრო ახმეტელის შემოქმედება უნაპირობის გრძნობას იწვევს, თითქოს მას სასრული არცა აქვს. დაუსრულებლობის განცდა ზრდის მის მხატვრულ სამყაროს. ამოდ შევეცდებით კიდით კიდემდე დავინახოთ იგი, რადგან ის, რაც მან შექმნა, გაგრძელებასაც გულისხმობს, შორს, ჰორიზონტს მიღმა უნდა შევიგრძნოთ იგი. გზა, რომელსაც ჩვენ მივყვებით სიმაღლისკენაც მიღის და სიღრმეებისკენაც ერთდროულად. ჩვენი ხალხის ისტორიის სათავეებიდან, ძალიან შორეული საწყისებიდან დაბადებული არტისტიკაში დიდ გზას გამოივლის თავის ხალხთან ერთად და ძლიერ გენეტიკურ კოდად დავანდება ახმეტელის სულში. ახმეტელი იგრძნობს ხალხის არტიტულ გენიას და სცენაზე მის გამოხატვას შესწირავს თავის უზარმაზარ ტალანტს. დიდი თეატრალური მასშტაბების გრძნობაც აქედან მოდის. ხალხის სულის წიაღში მიკვლეულია, ხელოვნებად გარდაქმნის ურთულეს პროცესში ვლინდებოდა მისი თეატრის პრინციპები.

სანდრო ახმეტელი რევოლუციამდელ პერიოდში (რაც მისი სიჭაბუკისა და დავაუკაცების წლებს მოიცავს) ერთდროულად განიცდიდა პოლიტიკურ, თეატრალურ და საზოგადო მოღვაწედ ფორმირების პროცესს. ფართო იყო მისი ინტერესების სფერო. მას არ ასვენებდა „ქართლის ბედზე“ ფიქრი, ყველაფერს, რასაც იგი აკეთებდა, სწორედ ეს საფიქრალი ედო საფუძვლად. „ჩვენს მდიდარ ქვეყანაში — ღარიბები ვართ“ — ამბობდა ახმეტელი. წერდა პოლიტიკურ სტატიებს, გამოდიოდა მოხსენებებით, წერდა თეატრზე, ეროვნულ საკითხებზე; ყველაფერი ქართველი ხალხის ბედზე ზრუნვით იყო შთაგონებული. მისი წერილები „ვასო აბაშიძე“, „ვალერიან შალიკაშვილი“, „შიო მღვიმელი“, ავლენენ ერის მოჭირნახულე კაცის თვისებებს. სტუდენტობის წლებშივე გამოვლინდა იგი და შემდგომ კიდევ უფრო გაღრმავდა.

სანდრო ახმეტელი კარგად იცნობდა იმ პროცესებს, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისის თეატრალურ სამყაროში მიმდინარეობდა. ეს მისი წერილებიდანაც ჩანს („ჩვენი თეატრის კრიზისი“, „მოსკოვის სამხატვრო თეატრი“, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ და სხვა). ახალგაზრდა ახმეტელმა ღრმად შეისწავლა რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრების ცნობერება, შეიმუშავა თავისი პრინციპები და მომზადებული მივიდა ქართულ თეატრში. სანდრო ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები აღმოცენდა ქვეყნის ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური

და კულტურული ცხოვრების ბაზაზე. საქართველოს მდგომარეობაში, მასზე ფიქრმა ხელი შეუწყო მისი პოლიტიკური თეატრის იდეის წარმოქმნას. საწყის ეტაპზე, ცხადია ბევრი რამ გაუცნობიერებელიც კი იყო, ეგებ ყველაფერი ნათელი და გასაგები არც იყო, მაგრამ ახმეტელის სულში უკვე მწიფდებოდა ის, რამაც შემდეგ იგი ცხოვრების გარდაქმნისათვის მებრძოლი გმირის იდეამდე მიიყვანა. ეს გზა არ ყოფილა სწორხაზოვანი. ახმეტელის შემოქმედების ევოლუციაში ბუნებრივად აირეკლა თავისი დროის სულისკვეთება. ასეთია გზა, რომელიც მან გაიარა სიმბოლისტურ „ბერდო ზმანიადან“ რევოლუციურ-რომანტიკულ „ყაჩაღებამდე“.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედება იყო ღრმად ეროვნული და ამდენად ინტერნაციონალურიც. მას სამართლიანად მიაჩნდა, რომ „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაკენ მივყავართ“. დიახ, ეროვნული ხელოვნება ხალხისათვის ხელმისაწვდომი, გასაგები და ახლობელი მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა იგი მალაღმბატურულ დონეს აღწევს. სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებმა სხვადასხვა ეროვნების მაყურებელი აღაფრთოვანა.

მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში ახმეტელი ამბობდა, ჩვენ დავმარცხდებოდით, თუ ჩვენ ნაციონალურ ფორმაში გაუგებარი დავრჩებოდითო. თეატრმა სწორედ იმიტომ გაიმარჯვა, რომ მისი ფორმაცა და შინაარსიც ყველა ხალხისათვის გასაგები იყო. ანატოლი ლუნაჩარსკი, როდესაც ადგენდა ახმეტელის თეატრის ევროპაში საგასტროლო გეგმას, წერდა: „რუსთაველის თეატრს, რომელიც დიდი რევოლუციური პათოსით არის გაუღენთილი, არ შეუძლია არ მოხიბლოს ევროპის თეატრალური საზოგადოებრიობა“.

კრიტიკოს ვ. ბლიუმის აზრით „მისი (ახმეტელის) შემოქმედება დღეიდან იქნება საყრდენი (ზოგჯერ კი ამოსავალი), მოწინავე საბჭოთა თეატრალური კრიტიკული აზრისა“.

სანდრო ახმეტელი წერდა: „ჩვენი თეატრის ფუნქცია მდგომარეობს იმაში, რომ გამონახული იქნას კომუნისტების იდეების გამოხატვის ნაციონალური ფორმა“. თანადროულობის ამ გრძნობით აშენებდა იგი თავის თეატრს. მისი ყველა სპექტაკლი — პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით გამოხატავდა თანამედროვეობის მწვერველ პრინციპებს. რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსში მოქცეული იყო სხვადასხვა ადამიანთა ბედი, მათი სიხარული, ტკივილი. ღრმა პოლიტიკურ და სოციალურ კონფლიქტებს ერწყმოდა ადამიანთა ბედი, პრობლემა. ერთ მთლიან მონუმენტურ ფორმაში ვლინდებოდა ადამიანის რაობა, მისი დანიშნულება, ბრძოლა უკეთესი მერმისისათვის.

სანდრო ახმეტელის თეატრი რწმენის თეატრი იყო. მისი თეატრის გმირებს სწამდათ თავიანთი ბრძოლისა, როცა იღუპებოდნენ — კვდებოდნენ ვაჟაკურად, ამაყად. ახმეტელის გმირებს არ ჩვეოდათ წუწუნი. ისინი სცენაზე ამაყად, წელგამართულნი დადიოდნენ



ნენ. ახალი დროის რაინდები იყვნენ. აკი „რაინდული რომანტიკა“ უწოდა ახმეტელმა მისეულ სტილს. მაყურებელს სჯეროდა ახმეტელის თეატრისა. სწამდა იმ იდეების ცხოველმყოფელობისა, რომელსაც ახმეტელი გამოხატავდა, თეატრისა და მაყურებლის რწმენის ერთიანობა, მათი თანაგანცდა ქმნიდა დიდებულ ჰარმონიას. თეატრი აქ პოულობდა თავის სასიცოცხლო ძალას.

სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში ძლიერი იყო ფოლკლორული, ხალხური მოტივები. „ზაგმუკიდან“ დაწყებული „ლამარათი“, ხოლო შემდეგ „ანზორითა“ და „ყაჩაღებით“ დამთავრებული გზა — არსებითად საზეიმო თეატრალობის გზა იყო. სიტყვა და მოქმედება, პლასტიკა, ქორეოგრაფია, მუსიკალობა — ზუსტი სახვითი ფერწერილობა, მეტაფორული „აფეთქებები“, თავბრუდამხვევი რიტმი — ყველაფერი, რაც სცენაზე იქმნებოდა და ვლინდებოდა წარმოადგენდა სანახაობას, რომელსაც ძლიერი ემოციური მუხტი მართავდა. ახმეტელი ქმნიდა ადამიანურ ემოციათა და გრძნობათა ერთიან, დიად სამყაროს, რადგან მიაჩნდა, რომ მის „გარეშე არ ყოფილა, არ არის და არც შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების ადამიანური ძიება“ (ლიენი). ახმეტელის სპექტაკლები არკვევდნენ ადამიანთა ბედსა და ხასიათებს მძაფრ რევოლუციურ სიტუაციებში. კლასობრივ ბრძოლათა გამწვავება, დიდ სოციალურ გარდატეხათა მიჯნები უკეთ ავლენდნენ ადამიანთა ბუნებას, მისწრაფებებს. „რღვევა“, „ანზორი“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“ უფრო ადრინდელი დადგმები — „ბერდო ზმანია“, „ზაგმუკი“ და სხვა სპექტაკლები, რომლებიც მისი ხელმძღვანელობის დროს დაიდგა, იცავენ აქტიური პოლიტიკური თეატრის იდეას. თითქოს განსხვავებულა „ლამარა“, მაგრამ არსებითად, სიღრმისეულ შრეებში, რთულ ფსიქოლოგიურ ძვრებში, სადაც კონფლიქტია გადატანილი — იგივე ხდება. ახალი ეთიკური ნორმების დამკვიდრება, უძველესი ტრადიციების რღვევა, ზოგადჰუმანისტური პრინციპების დაცვა, ძმობისა და მეგობრობის იდეების გამოხატვა — ყველაფერი ეს მაჩვენებელია ახმეტელის დიდი თეატრალური სივრცისა.

სანდრო ახმეტელი თავისი დროის დიდი ხელოვანი იყო. თანადროული იყო მისი თეატრის ფორმები, გამოხატვის საშუალებები, იდეები და თვით შემოქმედის ცხოვრების წესი. მას არ შეეძლო გადგომოდა ურთულეს კონფლიქტებს, ცხოვრების რთულ წინააღმდეგობათა ათასგვარ პერიპეტებს. იგი მორევის შუაგულში იდგა, როგორც ეს დიდ ხელოვანს ეკადრებოდა. ახმეტელი არავის არ ჰგავდა. თითქოს პარადოქსალურია, რომ „საზოგადოებას არ უყვარს ადამიანი, რომელიც მას არ ჰგავს“ (გ. ტაბიძე), მაგრამ ახმეტელს, სწამდა რომ სწორედ ამგვარ წინააღმდეგობათა შედეგად იქმნებოდა ნამდვილი ხელოვნება. ისტორიის მწარე გაკვეთილები ხშირად წარს შემოჰკრავენ ხოლმე ახალ თაობათა გამოსაფხიზლებლად, მაგრამ იმდენად რთულია შემოქმედებითი პროცესი, რომ ყოველთვის ბეწვის ხიდზე ჰკიდია ბედი ხელოვანისა. სანდრო ახმეტელი დიდ ტკივილთან ერთად, დიდ სიხარულსაც მოესწრო სიცო-



ცხლეში. მჭუხარე ოვაციების ხმაურში ესმოდა სიტყვები: თულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია — ახმეტელი, „გენიალურმა რეჟისორმა“ და ასე შემდეგ. ამ სიტყვებმა მოაღწია ჩვენამდე. სრულიად ახალი ძალითა და სიამაყის გრძნობით ისმის იგი დღეს.

ახმეტელი ქართველი ხალხის არტისტული გენიის გამოვლენა და გამართლებაა.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების კლენუმი

20 ოქტომბერს გაიმართა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამოვლის მეცხრე მოწვევის მეათე პლენუმი.

პლენუმის დღის წესრიგში იდგა ორი საკითხი:

„რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების 1985-86 წლების სეზონის შედეგები და ახალი ამოცანები გამომდინარე სკკპ XXVII ყრილობის გადაწყვეტილებებიდან“ და „სსრკ თეატრალურ საზოგადოებათა კავშირის პირველი, დამფუძნებელი ყრილობის დელეგატების არჩევნები“.

პლენუმი შესავალი სიტყვით გახსნა სოს პრეზიდენტის თავმჯდომარე მსრკ სახალხო არტისტმა გ. ლორთქიფანიძემ.

პირველ საკითხზე მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ია გამრეკელი. კამათში მონაწილეობა მიიღეს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა რობერტ სტურუამ, კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარმა რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ, სოს ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარემ ანზორ ხერხაძემ, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის მსახიობმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა იური ცანავამ, მწერალმა მერაბ ელიოზიშვილმა, თეატრმცოდნეებმა ნათელა არველაძემ, მერაბ გეგიაშვილმა, მია კობახიძემ, მუსიკათმცოდნე მირა ფიჩხაძემ.

პლენუმზე გაიმართა გულახდილი საუბარი განვლილი სეზონის ირგვლივ.

დღის წესრიგის მეორე საკითხთან დაკავშირებით გ. ლორთქიფანიძემ პლენუმის წევრებს აღუწყო, რომ მიმდინარე წლის დეკემბრის დამდეგს მოსკოვში გაიმართება სსრკ თეატრალურ საზოგადოებათა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობა და რომ პლენუმი უფლებამოსილია აირჩიოს ყრილობის დელეგატები.

ყრილობის დელეგატებად არჩეული არიან: ვ. ანჯაფარიძე, ზ. ანჯაფარიძე, ნ. არველაძე, გ. ბათიაშვილი, ვ. ბრეგაძე, რ. გაბრიაძე, ი. გამრეკელი, შ. გაწერელია, გ. ვეგეკორი, ი. გვათუა, ი. გოცირიძე, ე. გუგუშვილი, ნ. გურაბანიძე, ნ. დემეტრაშვილი, ე. ეგაძე, მ. თუმანიშვილი, ი. კაკულია, ბ. კობახიძე, ე. კოლონია, გ. ლორთქიფანიძე, კ. მახარაძე, თ. მესხი, გ. მესხიშვილი, ო. მედვინეთუხუცესი, თ. მერკვილაძე, ს. მრეველიშვილი, კ. ნინიკაშვილი, რ. სტურუა, კ. სურმავა, შ. ფაჩულია, გ. ქავთარაძე, ალ. ქანთარია, ა. ქუთათელაძე, ა. შალიკაშვილი, ალ. შალუტაშვილი, ს. შვიკოიანი, ვ. ჩიგოვიძე, ალ. ჩხაიძე, თ. ჩხეიძე, რ. ჩხიკვაძე, მ. ჭავჭავაძე, ს. ჭიაურელი, თ. ჭილაძე, ან. ხერხაძე, გ. ხუხაშვილი, ი. ცანავა.

ალექსანდრე ახმეტელი

ქართული თეატრის ისტორია

XVIII საუკუნის დასასრული ქართველი ერის სულიერი ტრაგედიის დასაწყისია. ზურმუხტოვან ქვეყანას წილად ხვდა ერთხელ კიდევ განცადა ისტორიული უკუღმართობა, წილად ხვდა დაეცა-ლა შხამსასმელით აღსავსე ფიალა, უღმობელმა ბედმა რომ გაუწოდა. ქართველი ხალხის აქტიურმა სულმა არსებობისამ, დინამიკამ გრძნობათა განცდისამ მეტამორფოზის პროცესი განიცადა. ქართველს აღარ ძალუძს, რაკი მას დამოუკიდებელი თავისუფლება მოუსპეს, სულიერად ჩაეხლართოს სამშობლოს, ვით საღმერთებელ კულტს, ვით იდეას დიადი ნებისას, ვით სამშობლოს უნივერსალი ცხოველმყოფელობისას. მისი შემოქმედებითი მისწრაფება, რაციოს საღარო ჰკარგავს იდეას საქართველოსას და თავდავიწყებით გულ-შებორკილი მსოფლიო ბურჟუსში სევდიანად დასცურავს. ტრაგედიიაში შობილი ქართველის სული კვლავ ისევე აქტივია. უამთა ვითარებამ მას მხოლოდ სახე უცვალა. ისტორიამ მოჰკლა ქართველი თავისუფალი, ქართველი ამაყი და გოროზი, ისტორიამ წარმოშვა ქართველი სევდის ქენჯნით, ვაების ძგერით. ინტენსივობა განცდისა მისთვის ორსავე მდგომარეობაში თანაბარია. ინტიმური სულის კრთოლვა ორსავე მხარეში ძლიერია, შეუპოვარი, თავისუფალი წინათ, მონობის უღელქვეშ სულიერ აღმაფრენას გაშმაგებით ესწრაფვის. ცხოვრების სიდუხჭირე, დღიური არსებობის სიბოროტ-სიმახინჯე, ფიზიკური ტანჯვა-ვაება, უსაზღვრო უბედურება ქართველ ერს მიწიერი შემოქმედების უნარს უსპობს. უსაქართველოდ ქართველ კაცს მთელი სულიერი საუნჯე გაბოროტებულ მერნად ჰქცევია და ცის მორევში გაშმაგებული დანავარდობს. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი „მერანი“ განსახიერებაა ქართველი ერის სულიერი დრამისა XVIII საუკუნიდან ვიდრე 1850 წლამდე. „მერანი“ მთელი ეპოქის სარკეა. ვინ არის ეს მერანი, რომელიც მთა-ბარს, ტყეებსა და ღრეებს თავზე დაჰფრენს, რად მოშორდა სამშობლოს, საქართველოს და მსოფლიო სივრცეში გაიჭრა? რად მიჰქრის, ან რა სურს მას? ცის არე-მარეში იგი უმიზნოდ, უგზო-უკვლოდ მიფრინავს.



„მერანი“ ქართველი ხალხის დიონისეა. „მერანი“ მთელი კულტურა, სადაც ჩაქსოვილია ქართველი ხალხის გრძნობათა ლტოლვილობა, ვნებათა თრთოლვა. XVIII საუკუნის შემდეგ, ქართველი კაცის გრძნობა და ვნება, როგორც მერანი, ცის სივრცეს მისჩერებია. დაინგრა მისი სათაყვანებელი კერპი და გაბოროტებულ სულს მსოფლიო ნავარდობაში ნავარდობითლა იქარვებს.

უგზო-უკვლო მიდამო, სადაც მერანი დაფრინავს, ბარათაშვილის ლექსითვე, — კულტურა აპოლონისა. ქართველი კაცის გრძნობას და ვნებას აღარ აქვს ფორმა, აღარ აქვს სახე. კულტი აპოლონისა ქართველი ერისათვის ქაოსად იქცა. საქართველოს იდეის სიკვდილის შემდეგ მათთვის იგი უსაზღვრო სივრცედ გადაიქცა. ფორმის აპოლონი — უფორმოების აპოლონზე შეიცვალა.

თვით მგოსანი, მერანზე მჯდომი — ქართველის „მეა“ — მხედარი თვით ქართველია, ქართველი ნებადაკარგული, ნებამოკლებული. მხედარი — ქართველი არა თუ არ ლამობს მერანის შეკავებას, შეჩერებას, პირიქით, შეგნებულად აღიზიანებს, ააღმასებს მას.

შავი ყორანი, თავს არ ანებებს მხედარს და მერანს თვალუწყვედნელ სივრცეში საზარელი ხმით დასჩხავის, XVIII საუკუნის დასასრულს საქართველოს რომ მოევიდინა.

ვიმეორებ, „მერანი“ ბარათაშვილისა ჩვენი ტრაგედიაა. მასთანვე ამ ლექსის პოეზიაში საუცხოოდ და შეუდარებლივ გამოხატულია ხელოვნების მთელი შემეცნება. აპოლონი და დიონისე ერთმანეთს მოსწყდნენ. ნება მოკვდა, განგება კი ამ გათიშვას ხელს უწყობს, რით და როგორღა შეძლებს ერი ხელოვნებაში თავისი სახე რელიგიურ ჰანგებში ჩამოაქანდაკოს.

და აი, მერანიც მიფრინავს, მირბის და საზღვარი არ უჩანს მის ჭენებას. არავინ იცის, საით მიისწრაფვის, არც ის, თუ სად გაჩერდება. არავინ იცის, როდის შეძლებს ქართველი კაცი თავისიანების აღდგენას, საქართველოს იდეის გაღვივებას, გრძნობათა და ფორმათა შეუღლებას. საჭირო ყოფილა ნახევარ საუკუნეზე მეტი დრო გასულიყო, რომ ერი სულიერ კერას მობრუნებოდა. 1850 წლის ორშაბათს, იანვრის 2-ს, დიდებულმა მამულიშვილმა გ. ერისთავმა პირველმა ჩაპყარა საფუძველი ამ კერისა და მასთანვე უჩვენა მერანს ის ნავთსადგური, სადაც, დაბოლოს, მას თავი უნდა შეეფარებინა. ორშაბათს, 2 იანვარს, 1850 წელს, გიმნაზიის დარბაზში პირველად იქნა წარმოდგენილი გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“ ქართულად. ამით დაიღვა ის გრდემლი, რომელზედაც უნდა გამოიჭედოს ახალი ბუნების ქართველი. ამ ისტორიულ დღეს დაარსდა ტაძარი, სადაც ყოველი ქართველი დღიურ ჭირ-ვარამს მოშორებული, აპოლონის და დიონისეს კულტის ექსტაზით საქართველოს იდეის განსახიერებას უნდა შეუსისხლხორცდნენ. დიდებულისა ის დღე, როგორც დასაწყისი დიდი კულტურული პროგრესისა.

ქართული თეატრის ისტორია მეტად მარტივია. 1850 წელს გ. ერისთავის მეთაურობით, რომელსაც მაშინდელი მეფისნაცვალი ვორონცოვი ნივთიერად ეხმარებოდა, შედგა მუდმივი დასი და 5



წლის განმავლობაში თბილისში გამუდმებით იმართებოდა წარმოდგენები ქართულ ენაზე. ქართული თეატრის დაარსებისათვის ადრევე ბევრს ფიქრობდა გიორგი ერისთავი, მაგრამ ამ საწადელის ასრულებას ბევრი დაბრკოლება ელოებოდა წინ. მთელ საზოგადოებაში თითო-ორი პირი თუ მოიპოვებოდა, რომელსაც კარგად ჰქონდა შეგნებული თეატრის მნიშვნელობა. თვით საზოგადოება, რომელიც ბრწყინვალე წოდებისაგან შედგებოდა, საღათას ძილს მისცემოდა. გონებრივად და ქონებრივად ის ძალიან დაქვეითებული იყო. ჩვენი უკულტურო არისტოკრატია ხანდისხან წარსულისაკენ თუ გადაიხედვდა სვენით, თორემ მომავალი მას სრულებით არ აფიქრებდა, არავითარი სულიერი მოთხოვნილება არ ჰქონდა. ძალზე გაძლოა და ვაგორება, ლოთობა და ქორ-მეძებრობა — აი, მთელი მაშინდელი ცხოვრების შინაარსი.

მხოლოდ მცირეოდენ პირთ და მათ შორის გ. ერისთავსაც შესტიკიოდა გული. გ. ერისთავს გულითა და სულით უნდოდა თეატრის შემწეობით ქართველი ერის შემოქმედებითი სულის გაღვიძება. მაგრამ მისი განზრახვა უსახსრობის გამო, ჭერჭერობით შეუსრულებელი რჩებოდა. მხოლოდ მისი პიესა „გაყრის“ ხელნაწერი ვრცელდებოდა საზოგადოებაში და ნელნელა ნიადაგს უშნადებდა თეატრს. რაკი ვორონცოვმა წლიურად 4000 მანეთი დაუნიშნა, გ. ერისთავიც მუყაითად შეუდგა საქმეს და ხუთი წლის განმავლობაში სამულამოდ განამტკიცა თეატრის არსებობის აუცილებლობა ჩვენში.

1855 წელს ვორონცოვი საქართველოდან წავიდა და თეატრის საქმეც აიწეწ-დაიწეწა. დასს ჯამაგირი ველარ მისცეს, შემოსავალი მათ ვერ იხსნავდა. გ. ერისთავმა ველარა გააწყო-რა და იძულებული გახდა დასი დაეთხოვა. თვითონ კი თავის მამულში წასულიყო. ექვსი წლის განმავლობაში გ. ერისთავის და მისი მარჯვენა ხელის — ზურაბ ანტონოვის პიესები თითქმის ყველა წარმოდგენილი იქნა. ორიგინალური პიესების გარდა, გადმოითარგმნა ბევრი უცხო ენის პიესაც. ხალხი შეეჩვია თეატრს და 1855 წლის შემდეგ, როცა გ. ერისთავმა თავი დანება თეატრს, ზოგიერთმა საქმის მოყვარულმა ივანე კერესელიძის თაოსნობით, შეადგინა ამხანაგობა. გამართეს საკუთარი სცენა, სადაც ორი წლის განმავლობაში დიდი ვაი-ვაგლანით მართავდნენ წარმოდგენებს. ბოლოს ეს ამხანაგობაც დაიშალა და დაწყებული საქმე სრულებით გაუქმდა. მართალია, ათასში ერთხელ კიდევ გაიმართებოდა ხოლმე კერძო ოჯახებში ქართული წარმოდგენები, მაგრამ მათ საზოგადო ხასიათი აკლდათ. ამ დროის განმავლობაში ყველაზე მეტი სამსახური თეატრისათვის მიუძღვით: ბ. ავალიშვილს, ან. ფურცელაძეს და ალ. როინიშვილს. 24 წლის შემდეგ, სახელდობრ, 1879 წელს, შეადგინეს ამხანაგობა: დიმიტრი ყიფიანმა, ნიკ. ავალიშვილმა, იოსებ ბაქრაძემ, ალ. სარაჯიშვილმა და ილია ჭავჭავაძემ. შეაგროვეს ფული, დააარსეს დრამატული კომიტეტი, გამოარკვიეს ამხანაგობის წესდება და 5 სექტემბერს 1879 წელს სამულამოდ ჩაჰყარეს საძირკველი სცენისა. ამ დღეს



წარმოდგენილი იქნა ბარბარე ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდით და რა ვპოვე“.

1880 წელს კომიტეტმა ხელი აიღო თეატრზე და მეთაურობა ვასო აბაშიძემ და კოტე მესხმა იკისრეს. მათ შემდეგ თეატრი აკაკის ხელში გადადის. მალე უკანასკნელმაც დაანება თავი და თეატრის ხელმძღვანელობა ისევ დრამატულმა კომიტეტმა იკისრა.

აი, მოკლედ ქართული თეატრის ისტორია. საზოგადოდ, თეატრის განვითარება დრამისა და სცენის, ლიტერატურისა და თეატრალობის განვითარებაა. ყოველი დრამა მაშინ არის ეროვნული, როდესაც ეროვნულია სცენურობა დრამისა. დრამის დედააზრი, მოქმედება შეიძლება კოსმოპოლიტურიც იყოს. სცენურობა კი დრამისა აუცილებლივ ეროვნულია. მე ვლამაპარაკობ თეატრის მხრივ, აპოლონისა და დიონისეს კულტების შეუღლების თვალსაზრისით, სცენურობა დრამისა კანვაა მოქმედებისა, ფორმაა დრამის მოქმედებისა. აგრეთვე თეატრალობა სახეა სცენის; ფორმაა სცენაზე წარმოდგენილი დრამისა. ყოველივე დრამა სხვადასხვა სცენაზე ყოველთვის სხვადასხვა თეატრალობაში იხატება. ყოველი სცენა განიზომება შექმნილი თეატრალობით, როგორც ყოველივე დრამა — განვითარებული მოქმედების სცენურობით. აი, თუ ამ კონცეფციისა და ამ გეგმის მიხედვით შევუდგებით ჩვენი თეატრის ისტორიის განხილვას, დავინახავთ, რომ ქართული თეატრი, როგორც საკუთრივ თეატრი, ჭერაც ისევ თეატრის ისტორიის პირველ სტადიას განიცდის. თეატრის ისტორია მაშინ არის დიდად ღირსშესანიშნავი, როდესაც დრამატული ხელოვნება ერის იდუმალ გრძნობას და სულიერ ვითარებას ეწაფება, განსახიერებას და კულტის შექმნას ღამობს. 2 იანვარს 1850 წელს, ჩვენში დაარსდა თეატრი — გამართობი და დღევანდლამდე მას ეს სახე არ უცვლია. თვით დრამის განვითარება ამისივე დამამტკიცებელია. ჩვენში უმთავრესად განვითარება მიიღეს კომედიებმა, ვოდევილებმა და ისტორიულმა პიესებმა. პირველს საძირკველი ჩაუყარა გ. ერისთავმა თავის კომედია „გაყრათი“, ხოლო მეორეს — დ. ერისთავმა „სამშობლოთი“. მას შემდეგ ყველაფერი იწერება ამ ორი პიესის ზეგავლენით. როგორც კომედიები, ისევე ისტორიული პიესები დრამატული ხელოვნების მხრივ მეტად სუსტობენ. ყოველივე ამაში არათუ არ არის დაცული მოქმედების განვითარება და სცენურობა, წმინდა ლიტერატურის მხრივ საშინელი ტენდენციურობითაა სავსე და მცირე მიზანი აქვს დასახული. დრამა საქართველოში ქართველი ხალხის ცხოვრების კვინტესენციას კი არ ეტრფის, არამედ ცდილობს ზოგიერთი მხარეები ამა თუ იმ წოდებისა, რაც კი შეიძლება გაამასხროს. რომ ჩვენში დრამა-კომედიამ შესაფერისი განვითარება ვერ მიიღო, ამტკიცებს ის გარემოება, რომ საზოგადოდ თეატრში და არა მარტო სცენაზე, თითქმის დღევანდლამდე აქტივია მსახიობი და არა დრამატურგი. მაშინ, როდესაც უცხო ქვეყნებში დრამა ჰქმნის სცენას, სახიობას, ჩვენში სცენა უკარნახებს და ჰქმნის დრამას. მთელი რიგი ავტორებისა წერენ მხოლოდ იმიტომ,



რომ საზრდო მისცენ ამა თუ იმ მსახიობს. მე დარწმუნებული ვარ, აუარებელი პიესები დაწერილია მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენს სცენას ჰყავს ვ. აბაშიძე. ავტორი თავის ნაწარმოებს უპირველესად მსახიობს უჭევმდებარებს. დღევანდლამდე ჩვენ არა გვაქვს არც ერთი ნამდვილი კომედია, თუმცა წმ წელიწადია მხოლოდ კომედიების გარშემო ვტრიალებთ.

ასევე ითქმის სცენურ თეატრალობაზე, დრამის განსახიერების შესახებ სცენაზე. ქართული თეატრის დაარსების დღიდან ვერსად ჰპოვებთ იმის ნიმუშს, რომ ჩვენს თეატრში ადგილი ჰქონოდა ეროვნული თეატრალობის მცირეოდენ შესწავლა-კვლევა-ძიებას. ყველა დრამა ჩვენს სცენაზე იდგმება და ისახება ისევე, როგორც 1850 წლებში. არ ყოფილა მაგალითი, რომ დრამის ინტერპრეტაციას სცენისათვის სულ უბრალო კამათი მაინც გამოეწვიოს ხელოვანთა შორის. მაშინ, როდესაც საზოგადოდ, სცენურ ხელოვნებაში სწორედ ეს საკითხია მეტისმეტად თავსამტკრვეი. მრავალი შრომა და უნარი სწორედ თეატრალობის ფორმის გამოკვლევაზე ისარჯება, გაუნელებლად ინგრევა ერთი მცნება, შენდება მეორე. ჩვენში წმ წლის განმავლობაში დრამა სცენაზე შაბლონურ, უგემოვნო განსახიერებას, ჭერაც არ გასცილებია. ჭერაც არ ვიცით, თუ როგორი უნდა იყოს კულტი აპოლონისა, რა ფორმები უფრო შეეფერება ქართველი კაცის სულიერი დრამის გადმოცემას. ამის ერთადერთი მიზეზი ის გარემოებაა, რომ დრამა ეჭვემდებარება სცენას და არა სცენა დრამას. მხოლოდ ჩეხოვისა და ოსტროვსკის პიესებშია შეაძლებინეს სტანისლავსკის, ხანინს, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, განსვენებულ სულერჟიციკის, ოზეროვსკის ეროვნული თეატრალობის დამუშავებას შესდგომოდნენ. სცენის ხელოვანი ჰმოსავს იმას, რასაც ხელოვანი დრამისა მას აწვდის, ნათქვამით ცხადია, რომ ჩვენმა თეატრმა დღევანდლამდე ვერ მოგვცა ვერც ეროვნული დრამა და ვერც ეროვნული თეატრალობა. სამაგიეროდ, ქართულმა თეატრმა შექმნა თეატრალობა კერძოდ ინდივიდუალური, ამა თუ იმ მსახიობისა. დიდებული ადამიანია ვასო აბაშიძე, არა როგორც მსახიობი, არამედ როგორც პირველი შემქმნელი და საძირკველის ჩამყრელი ეროვნული თეატრალობისა კომედიაში. თეატრალობის განვითარება ამ დარგში უსათუოდ გაგრძელება იქნება ვ. აბაშიძის მიერ შექმნილი თეატრალობისა მთელი მისი განსახიერება ნამდვილი ქართულია, მხოლოდ ჩვენი. მის მიერ შექმნილი სასცენო ფორმები, თეატრალობა სცენაზე — ქართული კულტურაა. ვერც ერთი ნიჭიერი მსახიობი გვერდს ვერ აუხვევს ვ. აბაშიძის თეატრალობას, მხოლოდ მასში ჰპოვებს შემოქმედების წყაროს. იგივე ითქმის საფაროვ-აბაშიძეზე, რომლის მიერ შექმნილი თეატრალობა უსათუოდ დედაბოძად. დაედება მომავალ სასცენო ხელოვნებას. დღესაც ყოველ ახალ მსახიობში ჩვენ ვხედავთ მინიატურულ ვასო აბაშიძეს, საფაროვ-აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს და სხვა. საგმირონია საქმენი მათი იმიტომ, რომ თეატრალობის შესაქმნელად ჩვენს საზოგადოებაში დღესაც არავითარი საზრდოს შოვნა არ შე-



უძლიათ. ყველაფერმა, რასაც ჩვენ კულტურულ საზოგადოებაში დაინახავთ, თეატრალობის მხრივ, უსათუოდ ესთეტიკური ხარცხვილი უნდა გამოიწვიოს. ძნელად თუ შეხვდებით თბილისში ასლაც ისეთ ინტელიგენტის ოჯახს, სადაც ოჯახების სულ მცირე ესთეტიკური ნიშანი მაინც გააჩნდეს. ძნელად თუ შეხვდებით ინტელიგენტ ქალს თუ კაცს, რომელიც თავის გარეგან მოძრაობაზე, მოწყობილობაზე ოდნავ მაინც ფიქრობდეს. დააკვირდით ქართველ ვაჟს, ქართველ ქალს, როდესაც იგი ან ჯდება სკამზე, ან დგება, ან დიდის, ან თავს გიკრავთ და დარწმუნდებით, რომ მართლაც მისი მოძრაობა ესთეტიკურად სასირცხვია. ასეთ პირობებში ის ქართველი მსახიობი, რომელმაც თავისი ნიჭით და მხოლოდ პირადი უნარით თეატრალობას საძირკველი ჩაუყარა, მართლაც კულტურული გმირია.

აი, ყველაფერი ეს ნებას მაძლევს ვაღიარო, რომ ქართული თეატრის ისტორია, უპირველესად, ქართველი მსახიობის ისტორიაა, როგორც რუსეთში თეატრალური ხელოვნების დასაწყისს მოჩალოვში და კარატიგინში ჰხედავენ, ისევე ჩვენში თეატრალური ხელოვნების ისტორია ვასო აბაშიძის, საფაროვ-აბაშიძისა და მესხიშვილისაგან იწყება. თეატრალურ ხელოვნებას მათ ჩაუყარეს საძირკველი და ისტორიაც მათ დაიწყო.

ორშაბათს, 2 იანვარს, 1850 წელს გ. ერისთავმა სათავე დაუდო დიდებულ კულტურულ პროგრესს. თეატრის მხრივ მან მხოლოდ პრიმიტივი მოგვცა, მაგრამ ვინ არ იცის, რომ ისტორია პრიმიტივს გვერდს აუხვევს. დიდება ერისთავისა იმაშია, რომ ქართველის სულის ვითარებას მყუდრო ნავთსადგური გაუჩინა. კულტურა თეატრისა უმაღლესი ბედნიერებაა ერისა და ჩვენც გვწამს, რომ ქართველი იპოვის სახეს და გააღმერთებს თავის შემოქმედებით იდეას თეატრალურ ხელოვნებაში. ბარათაშვილის „მერანში“ გამოსახული სულიერი დრამა ქართველი კაცისა მხოლოდ აქ ჰპოვებს თავის ფორმას.

სამწუხაროდ, ქართულ თეატრს უკანასკნელ წლებში კვლავ დაატყდა საშინელი უბედურება. შავი ყორანი მერანთან მყოფი, ცეცხლის სახით მოველინა ჩვენს თეატრს და ძირიანად გადაბუგა. მას შემდეგ ქართული დრამატული ხელოვნება მშობლიურ კერას მოსწყდა და მისი მესვეურნი ქუჩაში დარჩნენ. ქართველი საზოგადოების ვალია, თუკი მას სწამს სამშობლო კულტურა, თუკი ფიქრობს პირნათლად შეხვდეს მომავალს, სურს წარსდგეს კაცობრიობის წინაშე, ვითა შვილი კულტუროსანი ერისა, იზრუნოს დაუყოვნებლივ ქართული თეატრის აგებისათვის, მხოლოდ ის არის ჩვენში ქართველი, ვინც ქართულ ხელოვნებას გულითა და სულით ეტროფის. ვიცოდეთ ეს და ყოველთვის გვახსოვდეს.

1917 წ. I
 გაზეთი „საქართველო“, № 5.
 წიგნიდან „ალექსანდრე ახმეტელი“,
 „ლოკუმენტები, ნაკრები“, 1978 წ.

მსახიობის პრობლემა სანდრო ახმეტელის უხეობაზე

ქართული თეატრალური ხელოვნების აღმავლობა უშუალოდაა დაკავშირებული კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთან, ეროვნული რეჟისურის რეფორმატორებთან და ფუძემდებლებთან. მათი რევოლუციური სულიკვებების საფუძველზე შეიქმნა დროის თანახმიერი მემბოზური, გმირულ-რომანტიკული სულით მონათესავე ორი შესანიშნავი თეატრი, რომლებსაც ერთმანეთისაგან განახვავებდა როგორც მხატვრული მისწრაფებები, ასევე მუშაობის მეთოდი და სტილისტური თავისებურებანი. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ცხოველყოფელი ტრადიციები დღესაც უშუალოდ ზემოქმედებენ თანამედროვე თეატრალურ პროცესებზე. ქართული თეატრის წარმატებებს დღეს სწორედ ეს დიდი თეატრალური კულტურის ტრადიციები განაპირობებენ.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრმა მსოფლიო აღიარება მოპოვა ჯერ კიდევ 1930 წელს, ანუ არსებითად მაშინ, როდესაც ამ დრამატულ კოლექტივს თავისი ხელოვნება ერთხელაც არ უჩვენებია უცხოეთში. ინგლისიდან, საფრანგეთიდან, გერმანიიდან და აშშ-დან ჩამოსული თეატრალური მოღვაწეებისა და კრიტიკოსების რეცენზიებსა და გამოხმაურებებში, რომლებიც მიძღვნილი იყო მოსკოვში ხელოვნების საკავშირო ოლიმპიადაზე წარმოდგენილი სანდრო ახმეტელის სექ-

ტაკლებსადმი — ნათქვამია, რომ ქართული თეატრი მსოფლიოში საუკეთესო თეატრია, რომ ქართველი მსახიობი ალურია თავისი ორგანული ბუნებითა და პლასტიკით, ახმეტელის რეჟისურა — უნიკალური, სიმფონიზმით აღსავსე და განუმეორებელია!

ცხადია, აქ ძახითი ნიშნები როდია მთავარი, რომლითაც კრიტიკა აღტაცებას გამოხატავდა ქართულ თეატრთან დაკავშირებით 30-იან და 70-იან წლებში, არამედ, უპირველესად ის, რომ წარსულის გაკვეთილებში წვდომის მცდელობა გვეხსება აუცილებელ პირობად. რათა ზუსტად შეფასდეს თანამედროვე თეატრში მიმდინარე პროცესები.

პროფესიულ სცენაზე ახმეტელის უკვე პირველივე დადგმასთან (ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანაა“, 1920 წ.) — დაკავშირებულია უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა ქართული თეატრის ისტორიაში — რეჟისურის თანადროული გაგების საფუძველზე რეჟისორის ხელოვნების მიმართ პრინციპულად ახალი თვალთახედვის დამკვიდრებისა და, კერძოდ, როგორც უშუალოდ ამის შედეგი, იმ დროის თეატრისათვის უცხო, მთელი რიგი მხატვრული მოთხოვნების წამოჭრის სურვილი.

ახმეტელს მიჩნდა, რომ რევოლუციონარული ქართული თეატრი ძირფესვანად უნდა გარდაქმნილიყო. ამიტომაც ახმეტელსა და იმ წლების ქართულ თეატრს შორის „მშვიდობიანი“ დამოკიდებულება შეფარდებითი იყო. ქართული თეატრისადმი მიძღვნილ სტატიებში ახმეტელი მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით წერდა: „დღეს ნებისმიერ ახალგაზრდა მსახიობში ვხედავთ მინატურაში ვასო აბაშიძეს, მაკო-საფაროვა აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს...“!

ახმეტელს არაერთხელ აღვნიშნავს ქართველი მსახიობების გამომსახველობითი პალიტრის სიმწირე, სცენური მო-



ძრობების პლასტიკურ ფორმათა შუა-
დუღუღლობა: „მინახავს ქართული მსა-
ხიობი, რომელიც ასრულებდა მთავარ
როლს ნ მოქმედებიან დრამაში და,
მიუხედავად ამისა, მოძრაობის მხოლოდ
ექვსი ფორმა გვიჩვენა. ასევე ვნახე სხვა
მსახიობიც, რომელიც მოძრაობის მხო-
ლოდ სამ ფორმას ფლობდა. ეს სამსა-
ხიობო ოსტატობის უკიდურეს სიღარი-
ბეზე მეტყველებს. ყველა ამ ნაკლოვა-
ნების დაძლევა მხოლოდ მომავალი ქა-
რთული თეატრი შეძლებს“.²

უმართებულო იქნება, თუ ვიფიქრებთ,
რომ ახმეტელმა თეატრში მოხვლისთა-
ნავე უარყო რევოლუციამდელი ქართუ-
ლი თეატრალური ხელოვნების საუკეთეს-
ო ტრადიციები და ოსტატების, ეროვნუ-
ლი სცენის კორიფთა შემოქმედება:
ვ. აბაშიძის, მაკო საფაროვა-აბაშიძის,
ლ. მესხიშვილისა და სხვებისა. ჩვენ ვი-
ციტ, როგორ აღაფრთოვანებდა მას ამ
დიდი არტისტების შემოქმედება და რა
მნიშვნელობას ანიჭებდა მათ მიერ თავად
დამწყებები რეჟისორის ნიჭიერების აღი-
არებას.

წინამორბედი ქართული სპექტაკლები-
საგან ახმეტელის რეჟისურის პრინციპუ-
ლი განსხვავება „ბერდო ზმანიაში“ წარ-
მოჩინდა იმით, რომ იგი შეეცადა შეექ-
მნა რეჟისორის ნებით გაერთიანებულ
მსახიობთა მწყობრი ანსამბლი, რიგი მა-
სობრივი სცენები გაიზარა სულ სხვაგ-
ვარად, უარყო რამა: „ახმეტელმა უარ-
ყო რამა, გააერთიანა სცენა და პარტე-
რი, სცენური მოედანი გაანათა ზემო-
დან“³ და, ბოლოს, „ჩართო სიმფონიუ-
რი ორკესტრი და ბალეტი“.⁴

„ბერდო ზმანია“ რეპეტიციები მსა-
ხიობებს უჩვეულოდ ესახებოდათ. ზო-
გიერთი აღშფოთებულიც იყო სიმღერა-
სა და ცეკვაში მეცადინეობით: „ჩვენ
ხო მ ბალერინები ზრა ვართ, ანდა მომ-
ღერლები, — ამბობდნენ ისინი, — არც
ასეთი სიარულით გვივლია ოდესმე და
არც ასე გვჩვეოდა ლამარაკი, მაგარამ,

მიუხედავად ამისა, კარგად ვთამაშობ-
ლით“.⁵

დღეს მსახიობის ამდაგვარი მსჯელო-
ბა გაცუბას გამოიწვევდა. მიუხედავად
ამისა, მსახიობების ეს განაცხადი ძალზე
მრავლისმეტყველი გახლავთ. ერთი მხრივ
ეს მოწმობს, რომ დრამატული თეატრი
მოწყვეტილი იყო მომიჯნავე ხელოვნე-
ბათაგან: ამიტომ ახმეტელის მისწრაფება,
თეატრში მოეხდინა მუსიკისა და ქორე-
ოგრაფიის სინთეზი, შეიძლება შეფასდეს
როგორც გარკვეული ნოვაცია, თუმცა,
არავითარი საფუძველი არ არსებობს
ვიფიქროთ, რომ უკვე „ბერდო ზმანია-
ში“ ყველა ამ კომპონენტის შერწყმა
ორგანული იყო. აქ, ცხადია, საქმე ის
კი არ არის, რა ხარისხში მოხდა რეჟი-
სორის მისწრაფებათა რეალიზაცია, არა-
მედ საინტერესოა თავად მცდელობის
ექსპერიმენტული ხასიათი. მეორე მხრივ,
„ბერდო ზმანიაში“ მოთამაშე მსახიობუ-
ბის სიტყვების მიღმა — „ასეთი სიარუ-
ლით არ გვივლია ოდესმე და არც ასე
გვჩვეოდა ლამარაკი“-ო, შესაძლებლო-
ბას გვაძლევს დავინახოთ ახმეტელის
მომავალი რეჟისორული სტილის ნიშან-
თვისებები, მისი სპექტაკლების განუმე-
ორებელი პლასტიკური გამომსახველო-
ბა, სცენური მეტყველების თავისებუ-
რებანი, რომლებიც შემდგომ საფუძვე-
ლი გახდა მსახიობებთან ახმეტელის მუ-
შაობის შემოქმედებითი მეთოდისა. შემ-
თხვევითი არაა, რომ აქ, ვასაძე, თავის
„მოგონებებში“, აღნიშნავდა, რომ „მსა-
ხიობების სცენურ მეტყველებაში („ბერ-
დო ზმანიაში“ მ. კ.) ქარბობდა დეკ-
ლამაციურობა“.⁶

მართლაც, ახმეტელის მიერ დასახუ-
ლი ამოცანები „ბერდო ზმანიაში“ მსახი-
ობებისთვის შეიძლებოდა მოულოდნელა
ყოფილიყო. მით უმეტეს, რომ რეჟისო-
რის ასევე სრულყოფილ დადგმებში,
„ლამარასა“ და „ანზორში“, გამოვლენი-
ლი თავისებური პლასტიკა, რთული რი-
ტმული წყობა, გამოკვეთილი, უჩვეულო



მეტყველება ზოგჯერ გაუგებრადაც მი-
ანდათ. მაგალითად, „ანზორით“ აღტა-
ციებისას, განსაკუთრებით მსახიობების
მიერ სპექტაკლში სიმსუბუქითა და პლა-
სტიკით წარმოჩენილი სცენური სახეე-
ბით აღტაცების გვერდით, შეიძლება და
წარმოქმნილიყო ასეთი მოსაზრებაც:
„მსახიობები სცენაზე კი არ დადიან,
კალიბრივით დახტიან, საბალეტო ნაბიჯე-
ბით მოძრაობენ, და ამას ჰქვია ღრამა“.

ცნობილი პოეტის ს. ჩიქოვანის პოეზი-
ცია, რომელმაც არ მიიღო სპექტაკლი
„ანზორი“, მნიშვნელოვანია არა იმდენად
სცენური ნაწარმოების შეფასების მხრივ,
რამდენადაც თავად პოეტის ესთეტიკური
პლატფორმის წარმოჩენით, რაც იმაზე
მეტყველებს, რომ იგი უარყოფდა პი-
რობით ხერხებს და, აქედან გამომდინა-
რე, მოითხოვდა თეატრის მიერ სინამდ-
ვილის „სარკისებურად“ არეკლვას.

1928 წელს „ფსიქოლოგიური“ და „პი-
რობითი“ თეატრების ნაყოფიერი დაახ-
ლოებისა და ურთიერთშეგავლენის ფო-
ნზე საკითხის ასეთი დასმა უთუოუ
სცოლდაც ცალმხრივობით. ვუბრუნდე-
ბით რა „ბერდო ზმანას“ პრობლე-
მებს, უნდა აღვნიშნოთ, ამ სპექტაკლის,
შექმნის მომენტში ხანდრო ახმეტელის
თეატრალური შეხედულებები და ესთე-
ტიკური პრინციპები ყალიბდებოდა პრო-
გრესული იდეების შეგავლენით, რომე-
ლიც მრავალსახოვანი რეჟისორული თე-
ატრის ფორმირების საფუძველი იყო.
„ბერდო ზმანას“ დადგმა გზა გაუხსნა
ასეთ თეატრს, მაგრამ მას განხორციე-
ლება უფრო გვიან ეწერა, უკვე სხვა
ისტორიულ გარემოში — საბჭოთა საქ-
ართველოში.

ბ. ლავრენიევის „რღვევაში“, რომე-
ლიც ახმეტელმა დადგა შ. რუსთაველას
თეატრში 1928 წელს, თამაშობდნენ შე-
სანიშნავი მსახიობები: აკ. ხორავა, უმ.
ჩხეიძე, თ. ქავჭავაძე, აკ. ვასაძე და
სხვები. ხორავას ბერსენევი გამოირჩე-
ოდა დიდებული იერიშით, ძლიერი ხმით,

გარეგნული თავდაპირილობით და მსახი-
ობისთვის აგრერივად დამახასიათებელ
ფართო რომანტიკული გაქანებით. ი. ალ-
ტმანის აზრით: „სპექტაკლის დასაწყის-
ში ბერსენევი ცივი ადამიანის შთაბეჭ-
დილებას ტოვებდა, მაგრამ მოქმედების
მსვლელობისას ეს ქარმაგი საზღვაო
ოფიცერი თანდათან ავლენდა ტემპერა-
მენტს, უფრო ადამიანური ხდებოდა...
ხორავას სიმშვიდე ფინალურ სცენებში
დღესასწაულებრივი იყო. სიჩუმე რამ-
დენადმე დღესასწაულებრივია ხოლმე
ეს იყო სიმშვიდე მოსალოდნელი ქარი-
შხლის წინ“.

სპექტაკლში უმ. ჩხეიძე გოდუნს თა-
მაშობდა. გოდუნი — ჩხეიძე შეგნებულ
პოლიტიკურ მებრძოლად ევლინებოდა
მაყურებელს, მეზღვაურთა მანის აქტ-
ურ ხელმძღვანელად. მას სცენური სახე
მაყურებლამდე მთელი სისავსით მოჰ-
ქონდა და დრამატურგის კვლდაკვალ
წარმოაჩინდა გმირის შინაგან სამყაროს.
თუმცა, ლავრენიევისადმი ერთგულემა
სცენაზე გოდუნის სახის გახსნისა და
წარმოსახვისას არ ამოწურავდა უშანგი
ჩხეიძის ამოცანებს. საქმე ის კი არაა,
რომ მსახიობმა თავის გმირს მოუძებნა
მხოლოდ მისთვის, როგორც მსახიობის-
თვის დამახასიათებელი შესაბამისი სა-
ღებავები. აქ სხვა რამაა მთავარი. დრა-
მატურგისაგან გამომდინარე, ამასთანავე,
იგი ახორციელებდა რეჟისორის მოთხოვ-
ნებს ფორმის სფეროში, რომლებიც
ესებოდა სპექტაკლში რიტმისა და ტემ-
პის საკითხებს. მის გმირს, რომელიც
მხოლოდ ორჯერ (I და III მოქმ.) გა-
მოჩნდებოდა ბერსენევის ოჯახში, მდო-
რე, ზომიერ სცენებში შემოჰქონდა სრუ-
ლიად უცხო, აბოპოკრიფული, სწრაფი
რიტმი. ამავე დროს, კრეისერზე მეზღ-
ვაურთა სცენის რიტმული ერთიანობა
დასაწევრებული იყო და იქნდა კონტ-
რასტულ ფერებს ბერსენევი-ხორავას
თავდაპირილი, მაგრამ შინაგანად დამ-
ბული თამაშის მანერისა, რომელიც ე-



მოკვებდა აქტიურად მოქმედი მასის გა-
მაღლებულ ტემპო-რიტმს. ამ მოსაზრების
განსამტკიცებლად შეგვიძლია დავიმოწ-
მოთ ალტმანის წიგნში „ა. ხორავა“ გა-
მოთქმული აზრი: „მასობრივ სცენებში
ა. ხორავა მაყურებელს აჯაღობდა
გრძნობების მშვიდად წარმოჩენითა და
შინაგანი დაძაბულობით“.⁹

თუ ახმეტელს მოვიშველიებთ, საპი-
რისპირო რიტმები სპექტაკლს ყოფდა
„ბერსენევისა და მეზღვაურების ფენე-
ბად“.¹⁰

უიშველია, რომ უოველი ცალკეული
„ფენის“ შიგნით იბადებოდა მცირე რი-
ტმული კონტრასტები. ისინი ორგანულ-
ად შეერწყმოდნენ სცენური ნაწარმოე-
ბის საერთო ქსოვილს და აქტიურად
ურთიერთშემოქმედებდნენ. ასეთი მრავ-
ალფეროვანი გახლდათ შ. რუსთაველ-
ის სახ. თეატრის მსახიობთა საშემსრუ-
ლებლო ხელოვნებით განხორციელებუ-
ლი რიტმული ნახატი.

ა. ხორავას შესრულებით ანზორისა
და ბერსენევის სახეთა შედარებისას
კრიტიკოსები ერთსულოვნად გამოთქვა-
მდნენ მოსაზრებას, რომ ამ როლების
ხორცშესახსნელად მსახიობი ავლინდა
სხვადასხვაგვარ მიდგომას: „თუ კაპიტან
ბერსენევის სახეში ხორავა ეძიებდა ში-
ნაგან დრამატიზმს, შესაძლოა, ღრმად
დაფლულ ტრაგედიასაც, არტიტმა ან-
ზორი წარმოსახა მძაფრი, მიზანსწრაფუ-
ლი, უშუალო განცდებითა და მოქმედე-
ბით... კაპიტან ბერსენევიში პათოსანმა
პატრიოტულმა აზრებმა დაბადა რევო-
ლუციური გრძნობა. ანზორში კი უშუა-
ლოდ რევოლუციური გრძნობა მოქმე-
დებს აზრებზე... ანზორი მასებზე ზემო-
ქმედებს არა იმდენად თავისი ინტელექ-
ტუალური უპირატესობის მეშვეობით,
რამდენადაც უშუალოდ რევოლუციური
გრძნობით და უზარმაზარი დაძაბული
ნებისყოფით“.¹¹

ეს. ივანოვის „ჯავშნოსან 14-69“-დან
გადმოკეთებულ ახმეტელის სცენურ შე-

დევრ „ანზორში“ (1928) ანზორის როლი
რავა სულიერი განცდების ყოველწამი-
ერ ცვალებადობას დამაჩერებლად წარ-
მოსახავდა. ნების გამომხატველი სახე,
მძიმე, დინჯი გამოხედვა, მძლავრი, მკუ-
ხარე ხმა ხორავას გმირს გამოჰყოფდა სა-
ერთო მასიდან. როდესაც თეთრგვარდი-
ელების მიერ თავისი მეუღლისა და შვი-
ლების აწიოკების ამბავს შეიტყობდა,
ანზორი მაყურებელს აოგნებდა: იგი გო-
დებდა, ზეცის შემადლადებდა, ფიცს დე-
ბდა, რომ შურს იძიებდა. შემდეგ სიჩუ-
მე ჩამოწვებოდა... და კვლავ გაისმოდა
ქვითინი, ყვირილი, სასოწარკვეთილება...
ვ. კაჩალოვი ამ სცენას უფრო თავშე-
კავებულად თამაშობდა. მან ვერშინინის
შესანიშნავი სახე შექმნა სამხატვრო თე-
ატრის სპექტაკლში „ჯავშნოსანი 14-69“.
ე. პოლიაკოვა წერს: „კვენისი, ყრუდ
ქვითინებს ნახტასია... იგი მებადურებს
გაჰყავთ. ვერშინინი არ ტირის, ადგილ-
ზეა გაქვავებული, წინ იუჯრება უსიცო-
ცხლო თვლებით და სდუმს“.¹²

ანზორი — ხორავა დაბადებული იყო
დიად საქმეთათვის. ყოველწამიერი „სა-
ხეცველილებისას“ მსახიობი ავლენდა დე-
დებულებას როგორც სიხარულში, იგი
მწუხარების ფაშს.

„რევოლუციური გრძნობის უშუალო-
ბა“ ბადებდა „უშუალო მსახიობურ გა-
ნცდებს“. ეს გამოიხატებოდა მძაფრი
ემოციებით და მრავალმხრივ განაპირო-
ბებდა მსახიობის მიერ გათვალისწინე-
ბულ პოლარულ საღებავებს, ელფერს,
ამიტომაც ანზორის სახეში ეს პოლარუ-
ლი საწყისები („სიმკაცრე და სინაზე“,
„შეუღრქეკელობა და სირბილე“, „სი-
ძაფრე და ოცნების უნარი“) არაფრით
არ იყო მიჩქმალული და არაჩვეულებრი-
ვი სისრულითა და ძალით წარმოსახა-
და მთიელთა წინამძღოლის მძლავრსა
და ამაღლებულ სცენურ სახეს.

აულში მოვლიან ხიდის ასაფეთქებ-
ლად გაგზავნილ პარტიზანებს. ხიდი არ
აუფეთქებიათ. თავზარდამცემი იყო ან-



ზორ-ხორავას რისხვა, ლაჩარს ტყვიან ახლიდა დაუნდობლად, თვალის დახამხამებაში. სცენაზე დაძაბული, გულისწამლები სიჩუმე სუფევდა. პარტიზანებში სულიერი დაძაბუნება ისადგურებდა. მაგრამ, უეცრად, ანზორი თანდათან აშკარად იწყებდა მოძრაობას ერთი მხრიდან მეორე მხარეს. მის კვალდაკვალ მთელი მასა ასევე იწყებდა მექანიკურად მოძრაობას. რხევის რიტმი ხდებოდა ჩქარი. პარტიზანების მოძრაობა გაღიზრდებოდა თავაწვეტილ ცეკვაში. ნაბლები ჰაერში ფრიალებდა და ეფინებოდა განგმირულის სხეულს. ყოველად ამით რეჟისორს თითქოს გამოჰყავდა პარტიზანები მწუხარე მდგომარეობიდან. ბრძოლა ხომ წინ იყო — მთავარი, გადამწყვეტი ბრძოლა.

ს. ჩიქოვანმა ამგვარი გადაწყვეტის გამო საწინააღმდეგო მოსაზრება გამოთქვა: „ყოველად დაუშვებელია, — წერდა რეჟი, — ასეთი მხიარულება განცდილისა და გადატანის შემდეგ...“⁴³ მაგრამ ის, რაც ცხოვრებაში მიუღებელია და დაუჭერბელი, შეიძლება სარწმუნოდ იქცეს თეატრში. რეჟისორის პირობითი ხერხი, მისი რთული პოეტური ენა უნდა წაიკითხოს და შეიმეცნოს მაყურებელმა, რადგან სწორედ მისი წარმოსახვისათვის არის გათვალისწინებული ეს ხერხი, რასაც ბადებს თავად თეატრალური ქმედების ბუნება.

ვ. კირშონის „ქართა ქალაქის“ პრემიერა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე 1929 წლის ბოლოს შედგა. ერთ-ერთ პირველ რეცენზიაში ამ სპექტაკლზე ნათქვამია: „ჩვენ წინ წარმოსახული მოვლენები (ბაქოს კომუნის ეპოქა) პოითოვს ტრადიციის ფორმებს. მაგრამ კირშონმა ეს ვერ მოახერხა. ახმეტელმა არ დაიშურა ძალა და ენერგია, რომ შეექმნა მონუმენტური რევოლუციური სპექტაკლი. მან ბევრი იმუშავა, რათა დაემონტაჟებინა ტექსტი, ამოიღო ყოფი-

თი სცენები. რომლებიც მოქმედებდნენ დინამიკურობას ანულებდნენ“.⁴⁴

სპექტაკლი გამოირჩეოდა პიესაში აღწერილი ამადლებული ჰეროიკის შესაბამისი მძლავრი ეპიკური სტილით, ამ მოვლენების ცენტრალური გმირი იყო ამბოხებული ზალხი. სცენური სახე ამ მრავალსახოვანი ხალხისა, რომელიც ინგლისელი ინტერვენტების ხელყოფისაგან იცავდა თავის ყველაზე დიდ საუნჯეს — ნავთობის საბადოს, სპექტაკლში სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენდა.

ახმეტელმა უარი თქვა პიესის პროლოგსა და პირველი სურათის ნაწილზე, რომლებშიც აღწერილია კომისარ გოროიანის ყოველდღიური ცხოვრება, მისი „საკაბინეტო“ საქმიანობა და ტელეფონის ზარები. ახმეტელმა სპექტაკლი უშუალოდ მასობრივი სცენით დაიწყო. ფარდა გაიხსნებოდა და ფიცარნაზე შემოცვივდებოდა ბრბო. ჭერჭერობით ეს, მართლაც, მხოლოდ და მხოლოდ ბრბო იყო. იგი დაუფიქრებლად და განუკითხავად სჯიდა კაცს, რომელმაც პური მოიპარა. მაგრამ კომისარ გოროიანის (ა. ხორავა) პირველი გამოსვლისა და პირველი სიტყვებისთანავე ბრბო გარდაიქმნებოდა: „ყველანი, როგორც ერთი კაცი, მწკრივში დგებოდნენ, და რიტმულად, სალაშქრო ნაბიჯებით მიემართებოდნენ ფრონტისაკენ“.⁴⁵

ამ სცენაში ეფექტი მიღწეული იყო მასის რიტმული მოძრაობის მეშვეობით. მაგრამ ეს ვახლავთ მხოლოდ ტექნიკური მხარე. უფრო მნიშვნელოვანია სპექტაკლის სარეჟისორო პარტატურიდან გამომდინარე აღნიშნული რიტმულობის საკითხი. „ქართა ქალაქის“ სცენური რედაქციის ყურადღებით განხილვისას ძნელი არ არის იმის გარკვევა, რომ პიესის პირველი სურათის მნიშვნელოვანი ნაწილის გამოტოვებით რეჟისორმა მაყურებელს წაართვა შესაძლებლობა წინასწარ გასცნობოდა მთავარ გმირს — კაპიტან გოროიანს. ამიტომ გმირის ზა-

ხაქ. სსრ-ის პარტიის

სიათი აპროორულად იყო მოცემული. ხორავა-გორიონი სექტაკლში შედიოდა როგორც ხალხის აღიარებული ავტორიტეტული წინამძღოლი. იგი გამოვლისთანავე, პირველივე სიტყვებით მოქმედებდა უზარმაზარი ძალით და, ცხადია, ხელეწიფებოდა ხალხის შრავალ-სახოვანი მასის „თავმოყრა“-ორგანიზება. ა. ხორავას თამაშთან დაკავშირებით კრიტიკა შენიშნავდა: „მსახიობა სწორად იქცევა, როდესაც არ არბილებს სიმკაცრესა და სახის შინაგან ძალას, რაც ვიხილეთ ამავე პიესის მოსკოვურ დადგმაში...“¹⁶

ამრიგად, ახმეტელის მიერ აქცენტების გადაადგილებამ შესაძლებელი გახადა მასისა და წინამძღოლის ურთიერთდამოკიდებულებას განესაზღვრა მოძრაობის რიტმულობა, როგორც რეჟისორის მიერ სცენის გადაწყვეტის კანონზომიერი შედეგი.

ამასთან, იდეთ ნაკარნახევი რიტმულობა, ისევე, როგორც სხვა ტექნიკური ზერხი, არ გადადიოდა მანერულობაში, პირიქით, იგი იქცეოდა დიდ მხატვრულ განზოგადებად და მიზანში ხვდებოდა, ზუსტად მოქმედებდა მყურებელზე.

ცოტა რამ ვიცით ახმეტელის გატაცებების თაობაზე — რომელი იყო მისი საყვარელი წიგნი, ვინ იყვნენ მისი საყვარელი გმირები, მსახიობები. ბევრი რამ, რასაც მას მიაწერენ, მის გატაცებებად რაც მიაჩნიათ. ასე თუ ისე, ვარაუდია. ვფიქრობ, შესაძლოა, ახმეტელის სამაგიდო წიგნი ყოფილიყო კოკლენის წიგნი მსახიობის ხელოვნებას შესახებ. და კიდევ უფრო სარწმუნო ჩანს ახმეტელის გატაცება კარატიგინის შემოქმედებით. ჭერ კიდევ 1916 წელს თავის სტატიაში სექტაკლ „ლალატის“ შესახებ, სადაც ოთარ-ბეგის როლს ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი ასრულებდა, სახელგანთქმული მსახიობის ქებად გაიხსნა მისი სიტყვები: „რუსულ სცენაზე იცოდა კარატიგინის ღვიძლი შვილი. ისევე რო-

გორც კარატიგინი, იუჟინი სცენაზე გრმებისა და პლასტიკის მიმსდ მსახიობის ხელოვნების შესახებ სხვადასხვა სტატიაში გაბნეულ ახმეტელის შეხედულებებს არა აქვთ იმის პრეტენზია, რომ რეჟისორის ყურადღების სფეროში მოხვდა ყველა ეს პრობლემა. პირიქით, ახმეტელის მოსაზრებები ამასთან დაკავშირებით ყოველთვის მიზანსწრაფული იყო და უტილიტარული. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ისიც შევნიშნოთ, რომ ჭერ კიდევ მაშინ, ვიდრე პროფესიონალი რეჟისორი გახდებოდა და თავის თავს თეატრალური კრიტიკის ზღვარზე გრძნობდა, სანდრო ახმეტელი თავის მოსაზრებებში ყოველთვის ავლენდა თავს როგორც მომავალი პრაქტიკოსი რეჟისორი. „მსახიობის ფიზიკური არსებობა, — წერდა ახმეტელი, — ღრმად უნდა ემორჩილებოდეს მისსაკე სულიერ „მეს“. და „მე“ მსახიობს ფხვლად უნდა აკონტროლებდეს სცენაზე. მსახიობს არ უნდა დაავიწყდეს, რომ თამაშობს მხოლოდ ფორმა, მხოლოდ გარეგნული არსი“.¹⁸

ეს ფუძემდებლური აზრი რეჟისორის სხვადასხვანაირად არაერთხელ გამოუთქვამს და უფრო ხშირად გამომდინარეობდა ამა თუ იმ მსახიობის (ნ. ჩხეიძის, ა. იმედაშვილისა და სხვ.) მიერ შექმნილი კონკრეტული სცენური სახის ანალიზიდან. ახმეტელის ამ მნიშვნელოვანი დებულების მიღმა ვლინდება მსახიობთან მისი მუშაობის თავისებურებათა ერთიანობა და კანონზომიერი თანაფარდობა და მთლიანად ამ მეთოდის კავშირი თავისებურ სახვით რეჟისურასთან.

ვფიქრობ, ახმეტელი მიისწრაფოდა თავისი მუშაობის მეთოდით გაერთიანებინა პრინციპულად არსებითი, მაგრამ იმავდროულად პოლარული მოთხოვნები. ერთი მხრივ, ახმეტელი მოითხოვდა მსახიობის სრულ თვითშეზღუდვას, ფიზიკური ამოცანებისადმი (მოძრაობა, პლასტიკა, ფორმის შექმნა) გრძნობის დაქ-



ემდებარებას, ე. ი. გრძნობაზე კონტროლს. მეორე მხრივ, ახმეტელის სპექტაკლები არასდროს ყოფილა ცივი გონების განსჯის საფუძველზე შექმნილი. პირიქით, მათში ყოველთვის ჩქეფდა დაუოკებელი ემოციური გზნება. მსახიობების კოლოსალური ტემპერამენტი უზარმაზარი ძალით ვლინდებოდა და, უპირველესად, მიმართული იყო და უშუალოდ მოქმედებდა მყურებლის გრძნობებზე. იწვევდა მათში აქტიურ თანაშემოქმედებას.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ერთი ეწინააღმდეგებოდა მეორეს, მაგრამ ფაქტიურად ახმეტელის მეთოდი სძლედა მოჩვენებით წინააღმდეგობრიობას იმათ, რომ ეს თავისებურებანი დროში უცვლელი თანამიმდევრობით მონაცვლეობდნენ და ყოველი მათგანი არსებითად მიანიშნებდა ამა თუ იმ ეტაპს სახეთა; თუ მთლიანად სპექტაკლის მომწიფების პროცესში. ამრიგად, კონტროლისა და თვითშეზღუდვის მომენტი მსვლელობას ჩაერთვოდა რამდენადმე აღრე, ჭერ კადევ სარეპეტიციო მუშაობის პროცესში, და მაშინ დარბაზიდან გაისმოდა რეჟისორის შეძახილი—, „თავი დაანებეთ განცდას, სამხატვრო თეატრში ნუ გგონიან თავი!“

მსახიობის შემოქმედებითი აქტივობის, შთაგონების სხვა მომენტი ღებოდა გაცილებით გვიან, როდესაც სპექტაკლი საბოლოო ფორმაში იყო ჩამოსხმული, ხოლო „ვინებათა გამოწრთობილი ნახატი, მხატვრული პლანისა და ფორმისა, რკინა-ბეტონით იყო შემოკვდილილი“.¹⁹

ახმეტელის რეჟისორული მეთოდის ექსპერიმენტული გზით განვითარების სისტემაში რეფლექსოლოგიისა და რიტმის საკითხებს განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ. რეფლექსოლოგიაში აღმოჩენებისადმი ინტერესი დიდი იყო იმ წლებში და თავად თეატრალური ხელოვნების სფეროში მისი შედეგის ფაქტი თავისთავად ძალზე მჭევრმეტყველური

გახლავთ. 20-30-იანი წლების გამოკვლევებში, რეჟისურასთან დაკავშირებით, სწორად ლაპარაკობენ პავლოვისა და ბეტერევის წიგნებზე, რომლებიც თითქმის უველა რეჟისორის სამაგიდო წიგნები იყო. ერთ-ერთი მათგანია სანდრო ახმეტელი. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარის მცდელობა ახმეტელის მეთოდის სისტემაში ფუძემდებლური როლი მიეწერა რეფლექსოლოგიისათვის, უკიდურესად ნაძალადევად გამოიყურება.²⁰ ახმეტელის დამსახურება გახლავთ ის, რომ იგი ესწრაფოდა შემსრულებლისათვის გაედვილებინა სახის დაბადების პროცესი, მსახიობს ისე შეეფარდებინა ეს რეფლექსები, რომ იგი მისუღიყო საჭირო შემოქმედებით მდგომარეობამდე. მიამსგავსა რა შესაქმნიელი სახის რიტმი პავლოვის ცნობილ „ნათურას“, ახმეტელი მივიდა დასკვნამდე, რომ მსახიობისათვის აუცილებელია პირობითი რეფლექსი, რომელიც შემოქმედებას მოახდენს შემოქმედებითი პროცესის დაწყებამდე: „იმისათვის, რომ შეიქმნას ნამდვილი სახე, იმისათვის, რომ მკიდროდ მიხვიდე სახესთან... საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, იპოვო დასაწყისი, ამ სახის თვით საფუძველი. ხოლო ამით (დასაწყისით — მ. კ.) იზადება ის ორგანული რიტმი, რომლითაც ის ცხოვრობს. და მხოლოდ შემდეგ შეიძლება ლაპარაკი შინაგან განცდებზე, შინაგან სახეზე“.²¹

ამრიგად, რეჟისორი მოცემულ რიტმს საფუძვლად იღებდა განსაკუთრებული სახის მიმართ გარკვეული მოსაზრების განმტკიცების შემდეგ. ზუსტი გამოვლენა „ორგანული რიტმისა“, რომელშიც ვითარდებოდა ყოველი სცენური სახე, ახმეტელის სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობს შესაძლებლობას აძლევდა დაძაბულობის გარეშე მიეღწია გარდასახვისათვის. ამ ეტაპზე მთავრდებოდა გზა რეფლექსიდან რიტმამდე და ღებოდა



შემსრულებლის შემოქმედებითი აქტივობის დრო.

ახმეტელის სპექტაკლების რიტმები იყო მრავალფეროვანი, უსასრულო ცხოვრებისეული რიტმების მსგავსი. განსაკუთრებულად უნდა გავსვათ ხაზი, როჲ რეჟისორი პრაქტიკულად ღრმად სწვდებოდა თეატრალური რიტმების კანონებს, ფლობდა ამ რიტმებს როგორც მძლავრ საშუალებას და მიიჩნევდა, რომ ეს იყო სცენური ნაწარმოების განსასოცრიელეზლად აუცილებელი მასალა. ახასთან ერთად, ახმეტელისეული „რიტმები“ არ იყო მოწვეტილი გამალებული „პულსირებული“ რიტმებისგან, რითაც ცხოვრობდა იმ წლებში ჩვენი ქვეყანა. უფრო მეტიც, ეს რიტმები როგორღაც შეერწყმებოდნენ ამ მხნე, სიცოცხლას დამამკვიდრებელ რიტმებს, რომლებსაც ეპოქის დიადი საქმენი, რევოლუციური ძვრები ბადებდნენ. შემოხვევითი არაა, რომ ახმეტელი „რღვევაში“ მეზღვაურების რევოლუციური რიტმების ძიებისას სპექტაკლის პირველ რეპეტიციებს ატარებდა გარმონის თანხლებით და ყოველ მსახიობს აიძულებდა აღეკვა, ახმეტელის სიტყვებით, „რუსული ცეკვის რიტმები... რუსი მეზღვაურის რევოლუციური სიფიცხე“.22

ამგვარად, ახმეტელი თეატრალური რიტმის ძიებას იწყებდა ღრამის რიტმის გამოვლინებით: „ღრამის რიტმი, -- მიაჩნდა რეჟისორს, —ერთადერთი გზაა, რომელიც აერთიანებს მსახიობსა და მაყურებელს“.23

არაა სავალდებულო ეს კატეგორიული მტკიცება მთლიანად გავიზაროთ. ღრამის რიტმის გარდა, რაღა თქმა უნდა, არსებობს სხვა გზებიც სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის გასაერთიანებლად და მათ ახმეტელი სრულიადც არ უვლიდა გვერდს თავის სპექტაკლებში. ალბათ, რეჟისორს სურდა განესაზღვრა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირველი, „ტექნიკური“ გზა, რომლითაც იგი აერ-

თიანებდა მსახიობს მაყურებელთა მზახთან. ამ მხრივ ძიება და გამოკვლევა რიტმისა ღრამაში უთუოდ იყო ნაყოფიერი და აუცილებელი, როგორც რეჟისორისთვის, ისე მსახიობებისთვის.

დიდ ინტერესს იწვევს ახმეტელის დამოკიდებულება ურთულესი საკითხისადმი — თეატრალური რიტმისადმი. აქ გამომუღავნდა ახმეტელის ექსპერიმენტების უზარმაზარი პრაქტიკული მნიშვნელობა. ფუძემდებლური იყო რეჟისორის მოთხოვნა: „მსახიობი უნდა მასვდეს და გადმოიტანოს იმ პიროვნების რიტმი, რომელსაც იგი ასახიერებს. ეს რიტმი უნდა იქცეს იმ მსახიობის რატმად, ვინც ამ როლს ასრულებს. მსახიობი ეძებს უესტებს, პლასტიკას, იკვლევს სახის გარეგნულ მზარეს იმის შემდეგ, როდესაც სრულიად გაითავისა რიტმი“.24

ამის შედეგი იყო, რომ შემდგომ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობს ექმნებოდა მომავალი სახის მტკიცე „საფუძველი“. ანდა, რაღაც „რესორები“, რომლებსაც, ახმეტელის განმარტებით, ეყრდნობა სცენური სახე: „ცოცხალი ადამიანი განსხვავდება რიტმით, თითქოსდა, თავისი საყუთარი რესორით. ყოველ სახეს აქვს თავისი ჩონჩხი. მე მუუბნებიან, რომ ჩემი მსახიობები სცენაზე დასრიალებენ, დიახ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობმა მიაგნო საჭირო რესორებს“.25

ახმეტელი ხშირად შენიშნავდა: „ყველაზე დიდ შტამპად მე მიმანია, როდესაც მსახიობი თამაშობს 80 წლის ბერიკაცს და რიტმს ცვლის, ხოლო 25-40 წლის ასაკის განსახიერებისას შინაგანად თავის თავს არ ცვლის, ხელს არ ახლებს“.26

ე. ი. რეჟისორი მოითხოვდა ორგანულ ცვლილებებს არა მარტო მსახიობისაგან, რომელიც მოხუცს თამაშობს, არამედ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა ჰქონდა მაშინაც, როდესაც შემსრულებლისა და



გმირის ასაკი ერთმანეთს ემთხვეოდა და მსახიობი იწყებდა თავის თავის თამაშს: „როდესაც 25 წლის მსახიობს განსახიერებლად ვაძლევ 25 წლის ასაკის გმირს, იგი არაფერს არ ცვლის, — განაგრძობდა ახმეტელი, — მაშინ, რაღა საქიროა გრიმი, რაღა საქიროა კოსტიუმი?!“²⁷

თუ რეჟისორის ამ აზრს განვათავსებთ, შეიძლება ვთქვათ: მაშინ რაღა საქიროა თეატრი თავისი დასაბამიერი გარდასახვით?!

დრამატურგი და თეატრალური კრიტიკოსი გ. ბუხნიკაშვილი იგონებდა: „სანდრო ახმეტელი ყოველ საღამოს იჭდა თეატრში და ყურადღებით უყურებდა მორიგ სპექტაკლს. ყველაფერი ისე იყო განმტკიცებული, რომ მსახიობს საერთოდ არ შეეძლო სცენური სახიდან გადახვევა. საკმარისი იყო მსახიობს ოდნავ დაერღვია სცენური ნახატი, ახმეტელი არცკი დაელოდებოდა სპექტაკლის დასასრულს, უმალ კულისებში გაჩნდებოდა, რომ მსახიობი დაეტყუა. ამიტომ ახმეტელის სპექტაკლები ყოველთვის ერთნაირი იყო. მესე სპექტაკლიც კი ისე თამაშდებოდა, როგორც პირველი“.²⁸

ამრიგად, რეფლექსოლოგიისა და რიტმის საკითხების პრაქტიკულად ათვისებამ ახმეტელს საშუალება მისცა გამოემუშაებინა გარკვეული შესაბამისობა რეფლექსებისა, რომლებიც ყოველი სპექტაკლის წინ შემსრულებლებს აწვდებდა შემოქმედებითი პროცესისათვის... ამიტომ ახმეტელი მსახიობს სთავაზობდა გამოევიდნა და, უპირველეს ყოვლისა, მექანიკურად დაეფიქსირებინა განსაკუთრებული სცენური სახის „ორგანული“ რიტმი ისე, რომ შემდგომი წინააღმდეგობების გარეშე გადართულიყო გარდასახვაზე. რეჟისორის ასეთი წესი უდავოდ უზრუნველყოფდა სწრაფ ჩართვას შემოქმედებით პროცესში. თუმცა, ამ წესს არ ამოწურავდა პრაქტიკული ამო-

ცანა და მას უფრო არსებითი საფურველი ჰქონდა. ლაპარაკია იმაზე, რომ ახმეტელის სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობს აკრძალული ჰქონდა გაეგრცდებინა თავისი პირადი განცდები და შეგრძნებები, რომლებიც ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკიდან ჰქონდა დაგროვილი.

თუ ფსიქოლოგიური თეატრის მსახიობს იგივე განცდები, შთაბეჭდილებები, ყოველი წვრილმანი, დეტალი, რომლებიც შეიძლებოდა აეღო საკუთარი ან გარშემომყოფთა ყოფიდან, შეიძლებოდა ქცეოდა საფუძვლად სცენური ხასიათის შესაქმნელად, მეროიკულ სპექტაკლში მათი გამოყენება უთუოდ დააწვრილმანებდა და დაარღვევდა სახეთა მონუმენტურობას.

ახმეტელის თეატრი დაიბადა ეპოქის გრანდიოზულ მოვლენათა და კონფლიქტთა აღსაქმელად. ამ თეატრისათვის მიუღებელი იყო ყოველივე ყოფითი, მიწიერი, წინააღმდეგობას უწყევდა ყოველდღიურობას და მყურებელს სთავაზობდა ტოტალური გმირობის კონცეფციას. ეს იყო თეატრი, რომელსაც უნარი შესწევდა ხალხის ჩვეულებრივ საქმედ ქცეული მოვლენების მიღმა არ მიეჩქმალა მისი ქეშმარიტი დიდებულება და სიღამაზე.

1 ახმეტელი ა. სტატიები, თბ., 1964, გვ. 60.
 2 იქვე, გვ. 53.
 3 აფხაიძე შ. კრებ. სანდრო ახმეტელი, თბ., 1958, გვ. 12.
 4 კევილიძე ვ. ახმეტელის პირველი დაღმბა. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, № 11, გვ. 72.
 5 კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 89.
 6 ვასაძე აკ. მოგონებები, თბ., 1977, გვ. 89.
 7 ჩიქოვანი ს. რუსთაველის თეატრის სეზონი. „ქართული მწერლობა“, 1928, № 10, 11, გვ. 173.
 8 ალტმანი ხ. ა. ხორავა, შ., ლ., 1947, გვ. 19 (რუსულ ენაზე).
 9 იქვე, გვ. 19.

„ცისფერი ხანები“ და „ღურუჯი“

(ზოგიერთი პარალელი)

1916 წელს გამოქვეყნდა „ცისფერხანელების“ მანიფესტი.

მანიფესტის ავტორი იყო პაოლო იაშვილი.

1924 წლის 29 იანვარს რუსთაველის თეატრის სცენიდან საჯაროდ წაიკითხეს „ღურუჯის“ მანიფესტი.

პაოლო იაშვილი სიტყვით მიესალმა „ღურუჯის“ გამოსვლას.

ცისფერხანელთა „პირველი თქმა“ პირველი მანიფესტი იყო „ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მთელს მანძილზე“.¹

„ღურუჯის“ გამოსვლა პირველი საჯარო მანიფესტი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში.² ორივე გაერთიანებას საფუძვლად ედო განახლების იდეა. მათ საქვეყნოდ მიმართეს ხალხს, რომ ისინი აპირებდნენ პოეზიისა და თეატრის კრიზისული მდგომარეობიდან გამოყვანას, ტრადიციების გადაფასებას.

ცისფერხანელთა დაჯგუფება და კორპორაცია „ღურუჯი“ სრულიად სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში წარმოიქმნენ, მაგრამ ორივე მოვლენა თავისი ბურო რეაქცია იყო კონკრეტულ სიტუაციაზე.

¹⁰ დისპუტი ქართული თეატრის შესახებ. სსრკ მეცნ. აკად. არქივი, მ., ფ. 358 აღწ. I სამ. ერთ. 191, 1930, 21 ივნისი.

¹¹ ალტმანი ი. ა. ხორავა. მ. ლ. 1947, გვ. 22.

¹² პოლიაკოვა ე. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლი „ჯავნოსანი 14-69“, მ. 1965, გვ. 43 (რუსულ ენაზე).

¹³ ჩიქოვანი ს. რუსთ. თეატრის სეზონი. „ქართული მწერლობა“, 1928, № 10, 11, გვ. 173.

¹⁴ სპექტაკლი „ქართა ქალაქი“ „დროშა“, 1929, № 22, 5 დეკემბერი გვ. 7.

¹⁵ „ქართული დრამის სეზონის გახსნა“, „ზარია ვოსტოკა“ 1929, 30 თქტომბერი.

¹⁶ ვაქსი ბ. „ქართა ქალაქი“ „ვეჩერნიაა მოსკვა“, 1930, 14 ივნისი.

¹⁷ ახმეტელი ა. სპექტაკლი „ლალიტი“ და მსახიობი“ ჟენტლმენი. კრებ. ს. ახმეტელი, თბ. 1977, გვ. 73.

¹⁸ ახმეტელი ა. სტატიები, თბ. 1964, გვ. 71.

¹⁹ პიოტროვსკი ა. „ანზორი“ „თენულდი“, „ვეჩერნიაა კრასნაია გაზეტი“, 1933, 14 ივლისი.

²⁰ კრუტი ი. ახმეტელის მეთოდი, სოვეტსკი თეატრ, 1930, № 9-10.

²¹ დისპუტი ქართული თეატრის შესახებ, სსრკ მეცნ. აკ. არქ. მ. ფ. 359, აღწ. I სამუხ. ერთ. 191, 1930, 21 ივნისი.

²² ახმეტელი ა. როგორ ვეღამდით „რღვევას“. „ზარია ვოსტოკა“, 1928, 12 თებერვალი.

²³ ახმეტელი ა. სტატიები, თბ. 1964, გვ. 51.

²⁴ იქვე, გვ. 153.

²⁵ ახმეტელის მოხსენება დისპუტზე ქართული თეატრის შესახებ. კრებული ს. ახმეტელი, თბ., 1977, გვ. 97.

²⁶ დისპუტი ქართული თეატრის შესახებ, სსრკ მეცნ. აკად. არქივი, მ. 1930.

²⁷ იქვე.

²⁸ გ. ბუხნიკაშვილის საუბრიდან, რომელიც შედგა 1977 წლის 23 მაისს.



თითქოს რა კრიზისზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა პოეზიაში „მეფედ და“ გალაკტონ ტაბიძე, ხოლო თეატრში კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ იყო დადგმული: დღეს, როცა ის მოვლენები უკვე ისტორიას ეკუთვნის, როცა უველაფერი განათდა, გაირკვა, დრომ თავისი ადგილი მიუჩინა ყოველ მათგანს, ადვილია მათ შეცდომებზე ლაპარაკი, მაგრამ მაშინ ხომ ასე ნათელი არ იყო ყოველივე? მძაფრ კლასობრივ ბრძოლებში, ღრმა სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებში ისახებოდა და ფორმირდებოდა ახალი ლიტერატურული და თეატრალური ტენდენციები. იმდენად ძლიერი იყო ახლის დამკვიდრების პათოსი, რომ ახლ-გაზრდობა ხშირად ძველისადმი შედმეტად კრიტიკულიც იყო.

ცისფერყანწილების და ღურუჭილების პირად მეგობრულ კონტაქტებს უთუოდ ესთეტიკური ხასიათის პრინციპებიც ედო საფუძვლად. ცისფერყანწილები ლიტერატურაში ანახლებდნენ პოეტურ ლექსიკას. იგივეს ესწრაფოდნენ ღურუჭილებიც თეატრში. სპეციფიკური იყო შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრინციპები, გამოსხატვის საშუალებები, მაგრამ საერთოდ ბევრი ჰქონდათ.

ცისფერყანწილებს გამოსვლა მოუხდათ რთულ ისტორიულ პირობებში: მსოფლიო ომის ატმოსფერო, კაპიტალიზმის ხასიათი, საქართველოში წარმოქმნილი მრავალპარტიული ცხოვრება, სხვადასხვა დაჯგუფებათა მომრავლება, განსხვავებულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა გააქტიურება, ურბანიზაციის პროცესი. კულტურულ ურთიერთობათა გაფართოება თავის გამოძახილს პოულობდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რადგან „ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს აცვლის. ახალ მიმართულებას ადგება“.³

წინააღმდეგობათა რთულმა განუტოლებმა მოიცვა არა მხოლოდ სოციალური ფენები, არამედ ფარულსა თუ აშკარა კონფლიქტი მოექცა საზოგადოების ყველა წევრი. ერთის რღვევისა და მეორის წარმოქმნის რთული პროცესი საქართველოში ხდებოდა მეტად სპეციფიკურ პირობებში. „რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს — ძველებური პატრიარქალური კარჩაკეტილობის ნაშთს. — ჰქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის... კავკასიის გაძლიერებული კოლონიზაციის და მისი მიწათმოქმედი მოსახლეობის ზრდის პროცესთან ერთად სწარმოებდა აგრეთვე (ამ ზრდით მიჩნეული) პროცესი მოსახლეობის მოზიდვასა მიწათმოქმედებიდან მრეწველობისაკენ“.⁴

„მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცეული ქართული მწერლობა და თეატრი გრძნობს დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს, გრძნობს მის სუნთქვას. იპუღსები, რომელსაც იგი მათგან იღებს ხშირად ლიტერატურული და თეატრალური განწყობილების ფარგლებს ვერ სცილდება, მაგრამ სულიერ სფეროში წარმოქმნილი სხვადასხვა ნაკადები მაინც ქმნიან ახალ შემოქმედებით ატმოსფეროს, „ბურჟუაზიული ჭეშანისტური კულტურის“ საერთო კრიზისის შედეგად⁵ წარმოქმნილი მიმდინარეობა სიმბოლიზში ფართო გავრცელებას პოულობს დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში. იგი იჭრება „მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცეულ ქართულ მწერლობასა და თეატრში, თავის განსხვავებულ ელფერსა სდებს.

ღრმა ცვლილებათა პროცესში ყოველთვის წარმოიქმნება ხოლმე უკიდურესობანიც, ზოგჯერ ერთმანეთში ირევა კარგი და ცუდი. ერთეული ტალანტების სიღარიფეც კი ვერ ცვლის საერთო სიტუაციას.

1916 წლის გაზაფხულზე ქუთაისში გამოდის უფროსად „ცისფერი უანწების“ პირველი ნომერი. ლიტერატურული დაჯგუფება აშკარად გამოხატავს თავის პათიას სიმბოლოზმისადმი. უფრო მეტად — იგი ცდილობს მის დანერგვას. მათ პოეტურ სამუაროში ჩნდებიან ფრანგი სიმბოლისტების ვერლენისა და ბოდლერის, რემბოსა და მალარმეს სახელები. „ცისფერუანწელები“ მათ „თვინათ სულიერ ძმებად აცხადებენ მანიფესტში“.⁶

1916 წელს იწერება სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური ღრამა „ბერლო ზმანია“, რომელსაც ოთხი წლის შემდეგ დადგამს „ღურუჭის“ ლიდერი ახმეტელი.

1919 წელს იწერება პ. კაკაბაძის სიმბოლისტური პიესა „სამი ასული“, იწერება პატარა მოთხრობები, ნოველები, ეტიუდები...

რეჟისორი აკაკი ფალავა „ცისფერ უანწებში“ ბეჭდავს წერილს „ჩემი სურვილი“. წერილში საუბარია თეატრის მძიმე მდგომარეობაზე. საუბრის ტონი კატეგორიულია. აკაკი ფალავას მიაჩნია, რომ ძველი თეატრი კვდება. ახალი კი ჯერ არ ჩანს ფესვმოდგმული. იგივე აზრს იმეორებს 1919 წელს: „ძველი თეატრი, თუმცა, დამსახურებული და ნაამაგვევი, მაინც კვდება“, „ძველმა უნდა განისვენოს, როგორც დრომოქმულმა“.⁷ მკაცრი და უკომპრომისო ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელის გამოსვლები ამ წლებში. ძველი თეატრის კრიტიკა თეატრის თვით არსის განახლების იდეით არის განპირობებული. რევოლუციონარული ქართული თეატრის ახმეტელისეული კრიტიკა ცისფერუანწელთა გამოსვლის პარალელურად ხდება. მათ ნააზრებში არის შემხვედრი წერტილები, ერთიანი კრიტიკული პოზიცია. ასინი ცდილობენ ერთმანეთს შეუხამონ კლასიკოსთა დეაწლის დაფასება და სრული გარდატეხის, ახლებური აზროვნების მოთხოვნილება.

„ცისფერი უანწების“ ირგვლივ შემოიკრიბნენ მწერლები: პაოლო იაშვილი, ტიცოან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შემდეგ მათ შეუერთდათ გიორგი ლეონიძე, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, ნიკოლოზ მიწაშვილი და სხვები. გააჩაღეს უკომპრომისო ბრძოლა შტამპების წინააღმდეგ. პაშინ სანდრო ახმეტელი წერდა: „მე ვნახე ქართველი მსახიობი, რომელმაც ხუთმოქმედებიან ღრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ მოძრაობის 6 სახე, ფორმა გვიჩვენა. მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად, ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ. მე ვიცნობ მეორეს, რომელსაც მხოლოდ 3 ფორმა აქვს გაზეპირებული. ეს აუწერელი სიდატაკეა მსახიობისა“.⁸ ერთსახოვნების, შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლა ახმეტელის ახალი თეატრალური-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლის ნაწილია. პლასტიკის, რიტმის, სიმღერისა და ცეკვის სინთეზირების, წარმოდგენის სხვადასხვა კომპონენტების ორგანული შერწყმის აუცილებლობა აქ გლობალიზდება და ქართული თეატრისათვის უჩვეულო თვისობრივად ახალ, რთულ, სინთეტურ მოვლენად წარმოგვიდგება. იცვლება თვით პრინციპი იმისა, როცა სცენაზე დიდი მსახიობები „კერძო სკულპტორებივით“ დგანან. ხოლო „თვით ღრამა, უმთავრესი ძარღვი-მოქმედება სრულებით არ ჩანს“. ახმეტელი ღრმად იაზრებს რა თეატრში მიმდინარე პროცესების უველა ასპექტებს, იგი მომზადებული ხვდება თავის პირველ სპექტაკლს ღრამაში „ბერლო ზმანია“. აქ ერთიანდება მუსიკა, სიმღერა, ცეკვა. გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკა, მხატვრობა, „ბერლო ზმანია“ ეფექტურია. პიესას ახლავს კომპოზიტორ არაუიშვილის მუსიკა, ორიგინალური და ძალიან კარგია ბალეტი, ქორო, სიმღერა... დეკორაცია უმაღლეს დონემდე ორიგინალური და სტილურია“. ასე, რომ „სსსი-ღერო-საცეკვაო კულტურის ფორმების აღდგენის გზით ახმეტელი მივიდა ასევე



ტაკლის იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანებთან დაკავშირებით მათი გარდასახვის აუტორიტეტული ლეგალიზაციის შედეგად.⁹

სიმბოლოსტური „ბერდო ზმანას“ დადგმა (1920), ერთი წლით ადრე გ. ჯაბადარის მიერ სტუდიაში წარმოდგენილი ე. ბრიეს „სარწმუნოება“, ლ. უაკოს „ვითა ფოთლები“ სხვადასხვა სტილის, ტენდენციის სპექტაკლები იყო. მაგრამ მათ აერთიანებდათ თეატრის განახლებისკენ სწრაფვა. მსახიობთა და რეჟისორთა ახალგაზრდა თაობა ახალი სიტყვის თქმას ცდილობდა. ნ. შიუკაშვილი ჯაბადარის სტუდიის სპექტაკლზე წერდა: „ჩვენმა ახალგაზრდა დრამატულმა სტუდიამ და მისმა პირველმა წარმოდგენამ დიდი მითქმა-მოთქმა და აჟალმბალი გამოიწვიეს: ერთი მხრივ, შეიქმნა რაღაც შუღლი და ქიშპობა „ძველსა“ და „ახალს“, მსახიობთა კავშირსა და სტუდიას შორის: მეორე მხრივ, პრესა და საზოგადოებაც ორ ბანაკად გაიყო, — ერთი ცამდე აქებდა, მეორე მიწასთან ასწორებდა სტუდიის პირველ-ნაბიჯებს“.¹⁰ სპექტაკლში გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკა, განსხვავებული მეტყველება, პირობითი უესტიკულაცია. „მოდერნისტულ გავლენას უდავოდ განიცდიდა სტუდიის ხელმძღვანელი“.¹¹ გ. ჯაბადარი კი გულისტყვილით შენიშნავდა, ახლა საქართველოში ყველა სიახლეს მოდერნისტულს უწოდებენო.

მოვლენები, რომლებიც ამ პერიოდის თეატრში ხდება დაკავშირებულია საერთოდ ქართულ მწერლობასთან. ჩვენ აქ მივანიშნებთ ცალკეულ მოვლენებზე, სადაც ისინი ხვდებიან ერთმანეთს. შემხვედრი წერტილები კი უთუოდ არის.

ცისფერყანწელები თავიანთი პოზიციის სიმწვავეს ქართული ლიტერატურის ისტორიული გამოცდილებითაც ამართლებდნენ. ამავე მოტივით ისინი „დურუჯის“ მანიფესტის კადნიერ ტონსაც კი უქერდნენ მხარს. ტიცთან ტაბიძე, ცისფერყანწელთა ერთ-ერთი ლიდერი, 1924 წელს „დურუჯის“ მანიფესტთან დაკავშირებით წერდა: „ერთხელ გრიგოლ ორბელიანსაც ეგონა, რომ ილია ქავჭავაძე ანგრევდა საქართველოს, მაგრამ ის ნოვატორად დარჩა, ქართველების დაუჩრდილავ კოლოსად“.¹²

1917 წელს სანდრო ახმეტელი წერდა: „ჩვენმა მსახიობებმა ნუთუ მუდამ მხოლოდ ერთი ადგილი უნდა ტკეპნონ, მუდამ გაკაფულ გზაზე იარონ და ახალი ვერაფერი შექმნან“.

და ამას წერს იგი იმ პერიოდში, როცა ჭერ ისევ ცოცხალი იყვნენ: ლალო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ვალერიან გუნია, ნუცა ჩხეიძე და სხვები. ქართული სცენის ოსტატების გამონათებები (მაკო საფაროვას გარდა, რომელიც ფაქტიურად ჩამოშორებული იყო თეატრს) საქმარისი არ აღმოჩნდა თეატრის განახლებისათვის.

ცისფერყანწელებს მიაჩნდათ, რომ ხალასი პოეტური ხმა იკარგებოდა უგემოვნების ზღვაში. ასევე ფიქრობდნენ დურუჯელებიც.

ორივე დაჯგუფებამ უკომპრომისოდ შეუტია ძველს. მანიფესტები იყო პათეტიკური, რიხიანი, კადნიერი, ახალგაზრდულად გულწრფელი და ქაბუჭურად მგზნებარე „ვუარყოფთ წარსულს, როგორც მზით განათებულს, ის, ღამეში შეწუხებულს, წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების ზღვაში“.¹³ კოლაუ ნადირაძეს მიაჩნდა, რომ „ცისფერყანწელების“ უკომპრომისო გამოსვლა ისტორიულად ბუნებრივი რეაქცია იყო: „ჩვენი მტკიცე გადაწყვეტილება — გვებრძოლა მოზღვავებული „კომლიაკობის“ წინააღმდეგ, გვწამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით, რომ ქართული ლექსის ფორმა და მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ



აკაცისებური წყობა გადაიქცა შტამად, შაბლონად, რომ აკაცის ეპიგონებმა უარგეს ქართულ ლექსს სიღამაზე და უღერადობა, გააუბრალოეს და დაპყრო ეს იგი.¹⁴

დურუჯელების მანიფესტიც კადნიერი, კაბუჯურად გულწრფელი და უკომპრომისო იყო. აი ასეთი:

„ძველი თეატრი ნანგრევებში...

ძველი დრამატურგია ბეწვებდამძვრალი მელოტი თავით...
 არშინ-მალ-ალანის გვარდია ხურჩინით მურტალ,
 მოღრევილ ზურგზე — გაზაფხულიდან შემოდგომამდე...
 ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე“.

ამ სტრიქონების გვერდით ისმოდა „დურუჯის“ ჰიმნი:

ოო ლილეო
 განახლებულ მხარეო,
 დედაო რუსთაველისა,
 საბჭოთა საქართველო.
 საუკუნეთა დარდები ჩამოიცილე,
 წითელ მზეზე მოქარგული დროშა გაშალე,
 შრომაში ჰპოვე სიმაღლელ ნაოცნებარი,
 ხელოვნებაში აანთე გული მგზნებარი.

დურუჯი იმთავითვე საბჭოთა ხელოვნების პოზიციაზე დადგა. რევოლუციური გარდაქმნების იდეა, რომლითაც იგი ხელმძღვანელობდა, ობიექტურად ხელა უწყობდა ახალი თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საფუძვლებთან განმტკიცებას, ახალი მსახიობის აღზრდას, თეატრის საზოგადოებრივი როლის ამადღებას და სხვა მრავალ საკეთეს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ ქართული საბჭოთა თეატრის ფორმირების პროცესში. პოზიცია, რომელიც მას ძველი თეატრის მიმართ ეკავა გამოწვეული იყო ახალი მოთხოვნილებებით, ახალი თეატრის შექმნის სურვილით. მათ ჯერ არ იცოდნენ ძველის ახალთან შეწყვეტის ხელოვნება. თვით დროის სულისკვეთებაც აძლევდა იმპულსს ეძებნათ უფრო რადიკალური ფორმები, არ დაეშვათ რაიმე კომპრომისები. ტიციან ტაბიძე იცავდა რა „დურუჯის“ პოზიციას, წერდა: „შინაარსით კორპორაცია „დურუჯი“ აუენებს ახალი თეატრის პრობლემას, არ შეიძლება ახლის გაკეთება, თუ ძველს არ ეთქვა უარი“... და შემდეგ: „ჩვენ „ცისფერყანწილებმა“ პირველად შემოვიღეთ „არშინ-მალ-ალანის“ წარმოდგენის დანგრევა. აქაც და პროვინციაშიც ჩვენ ვიცავდით ვასო აბაშიძის და ტასო აბაშიძის არტისტულ ღირსებას ეს ჩვენი ესთეტიკური და ეროვნული სიამაყის მოთხოვნილება იყო. ჩვენ ვიცოდით, რომ ასეთი დიდი ოსტატები არ უნდა წასულიყვნენ ასეთ აღმოსავლეთის ნალექ ბალაგანში“.

ტიციან ტაბიძე ევროპული თეატრის ორიენტაციას იცავს. არც ეს უნდა იქონს შემთხვევითი. „ცისფერყანწილები“ ხომ ასე აღმერთებდნენ ფრანგ პოეტებს. „არშინ შალ-ალანის“ დადგმის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ „დურუჯელებიც“ ანტეტელის მეთაურობით. ორივე დაჯგუფების ეს ერთობლივი და საკმაოდ კატეგორიული პოზიცია აიხსნება. კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციით. იმუამად, მართლაც, ისე მოდურად იყო გავრცელებული ყველგან „არშინ-მალ-ალანი“ და აღმოსავლური სიმღერები, რომ ცისფერყანწილებიცა და დურუჯელებიც მას

ევროპეისმის საპირისპირო მოვლენად მიიჩნევდნენ. ეს კი ეწინააღმდეგებოდა მათ მოქალაქეობრივ და მხატვრულ პოზიციას. კოტე მარჯანიშვილი კი, რომელიც აქტიურად უჭერდა მხარს დურუჯის გამოსვლას და თავისი უზარმაზარი შემოქმედებით სტილურ მრავალფეროვნებას ამკვიდრებდა, არავითარ საფრთხეს არ ხედავდა „არშინ-მალ-ალანის“¹⁵ დადგაში.

ტიციან ტაბიძე „ციხფერყანწილებს“ მიიჩნევდა როგორც სიმბოლისტურ სკოლას, ამ აზრს სრულიად გარკვევით უპირისპირდებოდა მეორე აზრი: „ჩვენში სიმბოლიზმს ადგილი არა აქვს. ეს ძალით გადმოტანილი, ავადმყოფური სული, განდიდების სურვილის ნაყოფია. სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა, არ შეიძლება, რომ ჩვენში დამკვიდრდეს. მას არა აქვს ამისათვის შესაფერისი ნიადაგი“¹⁶ ამ განსხვავებულ პოზიციებს თავიანთი საფუძველიც ჰქონდა. ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის ღრმად ეროვნული სულის, სიცოცხლით სავსე, ჯანსაღი. მისტიციზმისაგან თავისუფალი აზროვნების პოზიციაში მოდერნისტული გატაცებები უფრო მოვლენების ზედაპირზე დარჩა, იგი არ შეეხო მის სიღრმეებს, მაგრამ მოპოვებული იქნა გამოცდილება, რამაც ხელი შეუწყო საღებავის სტრუქტურის განახლებას. ახალმა სიომ დაჰქროლა.

ტ. ტაბიძე თავის წერილებში ცდილობდა დავსაბუთებინა „ციხფერყანწილთა“ ესთეტიკური პრინციპები, აეხსნა მისი წარმოშობის ისტორიული აუცილებლობა. ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელი იყო სიმბოლიზმისათვის, გარკვეულად ირეკლებოდა ქართულ მწერლობაშიც და თეატრშიც. მართალია, ნატურალიზმი ქართულ თეატრში არ ჩამოყალიბებულა, როგორც მიმართულება, არ შეუქმნია პრინციპული მნიშვნელობის მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ ნატურალისტური თეატრის განწყობილება და იმიტაციური ხასიათის მოვლენები უთუოდ იყო. იგი პირველ რიგში საძიებელია იმ ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებაში, რომლებიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებს იცავდნენ. ცდილობდნენ მის დამკვიდრებას. ისინი ნიჟიერი, განათლებული, თეატრისა და ლიტერატურის პროცესებში ღრმად გარკვეული რეფორმისტები იყვნენ, რომლებიც ისევე გაბედულად ცდილობდნენ თეატრის განახლებას, როგორც ამას ესწრაფვოდნენ სიმბოლისტები. ქართულ თეატრს ისტორიულად უმოკლეს პერიოდში მოუხდა სხვადასხვა მიმდინარეობათა გაცნობა. ქართულ ეროვნულ სამხატვრო შემოქმედებას განახლების იმპულსს აძლევდა მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური გამოცდილებანი. რუსთაველის თეატრში თითქმის ერთდროულად, ერთმანეთის გვერდით მიდიოდა სიმბოლისტური „ბერდო ზმანია“, რომანტიკული ნაკადით გამდიდრებული რეალისტური სექტაკლი „ცხვრის წყარო“. ნატურალისტური დეტალებით გამორჩეული წარმოდგენა „იირინეს ბედნიერება“ და ექსპრესიონისტული „გაზი“. ერთიდაიგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ ამ წარმოდგენებში და ქმნიდნენ სტილურ მრავალფეროვნებას. მოდერნიზაციის ყველა სახეობას — მიუხედავად მათი მსოფლმხედველობის, ნიჟიერების, გემოვნების სხვადასხვაობისა, ერთი მიზანი ამოძრავებდათ. — არსებულის გარდაქმნა და განახლება. განსხვავებული პოეტური თუ სასცენო ლექსიკის შექმნის სურვილი აიძულებდა მათ ზოგჯერ დაშვებულიყვნენ უკიდურესობამდე, დიდი დრო დაეთმოთ ფორმალისტური ვარჯიშებისათვის. სულიერ მოძრაობათა ამ რთულ პროცესში მათ მაინც შეძლეს განახლებინათ გამომსახველი საშუალებები, სინამდვილედ ექციათ სავარაუდო ქეშარიტებანი, საფუძველი ჩაეყარათ ახალი რეალიზმისათვის. ისინი ატარებდნენ განსაკვივრებლად



რისკიან ექსპერიმენტებს. რუსულ და ევროპულ მოდერნისტულ მიმდინარეობებს ნაზიარები მწერლები და რეჟისორები, მსახიობები და მხატვრები გამოხატულნი ნიჭიერების (მცირე გამოხატვისის გარდა) ადამიანები იყვნენ. მათში იმდენად ძლიერი იყო ეროვნული ფენომენი, რომ ბევრი სიახლე გაითავისეს. მარჯვედ იპოვეს თვითგანახლების საყრდენი. „ქართველი ერი. — წერდა ტიციან ტაბიძე იმით არის გამარჯვებული, რომ ყოველთვის განახლების გზას ადგას... კარგი ტრადიცია თვითონ შეინახავს თავის თავს“.

„დურუჭელებს“ მხარი დაუჭირეს არა მარტო „ცისფერყანწელებმა“ არამედ ფუტურისტებმაც. „დურუჭის“ შექმნის ორი წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო ყურნალში („დურუჭი“) გარკვეული გამოხატულება ჰპოვა „ცისფერყანწელების“, „დურუჭელებისა“ და ფუტურისტების ერთიანობამ. ყურნალში გამოქვეყნდა ტ. ტაბიძის, პ. იაშვილის, ბ. ულენცის, შ. აფხაიძის, ი. გომართელის წერილები. ისინი გამოხატავდნენ მწერლობის პოზიციას. ტიციან ტაბიძე წერდა: „მე მხარია ჩვენ „ცისფერყანწელების“ პოეტების ორდენთან ერთად ჩვენი მოძმე ახალი თეატრის გამარჯვება“. პაოლო იაშვილი აღნიშნავდა: „დურუჭის“ მიღებაში „ცისფერყანწელებს“ ერთი მთლიანი აზრი ჰქონდა. ეს არის ახალი თეატრი, ნიჭიერი და სავსე ტემპერამენტით. ჩვენ იმედს ისიც ემატებოდა, რომ თქვენს მეთაურად, როგორც ოქროს სინათლე დადგა თქვენთვის და ჩვენთვის ერთნაირად საყვარელი მასწავლებელი კოტე მარჯანიშვილი“. ბესარიონ ულენტი იცავს თეატრისა და პოეზიის ერთიანობის იდეას და წერს: „ჩვენ, ქართულ პოეზიის მემარცხენე და უახლეს თაობას არ შეგვიძლია არ გვისხაროდეს ამ იანვარი. ამ დღეს ჩვენ აღვნიშნავთ უყოყმანო განცხადებით, რომ ჩვენი თანაგრძნობა უდავოდ ეკუთვნის „დურუჭს“. ჩვენ ყოველთვის ვიყავით თეატრალურ განახლების და ტრანსფორმაციის ორიენტატორები. „დურუჭის“ გამოსვლის პირველ დღეს, ჩვენმა ფრონტმა გამოაქვეყნა საგანგებო მანიფესტი თეატრზე“. შალვა აფხაიძის აზრით: „დურუჭს“ — წილად ხვდა ამოვესო სიცარიელე, რომელიც ძველ თეატრს — აწინდელ თეატრს აშორებდა“. უაღრესად კრიტიკულია ამ ე. წ. „შუალედური“ პერიოდის შეფასება. „ვიწრო პროვინციალიზმი, დაქაობებული მემჩანინში, შეუკავშირე ვინიგურეტი — ხვდა კორპორაციას მემკვიდრეობით: ივანე გომართელმა პათეტიკური სიტყვებით მიულოცა „დურუჭს“. „სიგიჟეს მამაცთა ვუგალობ დიდებას!“ სათაურშივე იგრძნობა სიფიცხე, კატეგორიულობა და ზეაწეულობა. ივანე გომართელი 1924 წელს, როცა „ქართული აკადემიური თეატრის“ განვლილ სეზონს აჯამებდა, წერილს ასე ამთავრებდა: „დურუჭი“ უსათუოდ გამარჯვებს. თუ მისი წევრები მიზამავენ უფროსი ძმის — „ყანწელების“ მაგალითს და შეკრული ნებით, შეკრული ენერგიით, ერთმანეთის სრული პატივისცემითა და საქმის უზომო სიყვარულით მედგრად, გაბედულად და შეუპოვრად გაემართებიან წინ. ახალი საკურთხევის მოსაპოვებლად“.

- ჩვენს მიერ დამოწმებული დოკუმენტებიდან ირკვევა:
1. „ცისფერყანწელები“ მიჩნეულია „დურუჭის“ უფროს ძმად.
 2. „დურუჭის“ გამოსვლას აქტიურად მხარს უჭერენ ლიტერატურის მოდერნისტული მიმდინარეობები.
 3. „ცისფერყანწელები“ განსაკუთრებულ სიყვარულს გამოხატავენ კოტე მარჯანიშვილისადმი.
 4. მწერლები „დურუჭელებისაგან“ მოითხოვენ, რომ ქართული „თეატრი გაიშალოს მსოფლიო რადიუსით, (ტ. ტაბიძე).



„დურუჯი“ რომ ასპარეზზე გამოვიდა, „ცისფერყანწილებს“ რვა წლის გამოცდილება ჰქონდათ დაგროვილი. ამ წლებში ნათლად გამოიკვეთა ამ მიმდინარეობის შუქ-ჩრდილები. გამოვლინდა მისი მოდერნისტული ხასიათი.¹⁷ 1927 წელს ვაჟა ფშაველაზე დაწერილ სტატიაში გარკვეულად ახსნა ის შეცდომები, რის გამოც ვაჟა ფშაველა სიმბოლისტ მწერლად იყო მიჩნეული. ამით ტიციანი უპირისპირდებოდა თავისი ორდენის წევრთა შორის გავრცელებულ აზრს. „საზოგადოდ მისტიციზმი დამახასიათებელი თვისებაა სიმბოლიზმის, მაგრამ ვაჟა ფშაველა სწორედ იმის დამამკიცხებელია, რომ მისტიციზმი არ არის ქართული მწერლობის თანდაყოლილი თვისება“.

„ცისფერყანწილები“ ზემოთ შეხვდნენ კოტე მარჯანიშვილის „ცხერის წყაროს“ დადგმას.

„ამ პიესის დადგმა იყო ნამდვილი სასწაული ქართული თეატრისა. „ცისფერმა ყანწებმა“ იმ დღესვე გამოაცხადეს ლოჟიდან ამ დღის ისტორიულობა“.

კოტე მარჯანიშვილი სწორედ ის რეჟისორი იყო, რომელიც თავის საოცრად ფართო შემოქმედებით სამყაროში ითავსებდა მრავალგვარ სტილს. ის კარგად იცნობდა ათასგვარ მოდერნისტულ მიმდინარეობას. ზოგჯერ თავად ყოფილა მოდერნისტული ძიების ავანგარდშიც. მანიფესტის დასაცავად გამოქვეყნებულ წერილში მან ასე განსაზღვრა „დურუჯის“ მთავარი პრინციპები:

1. გამოიჭვნა ძველი თეატრისაგან, როგორც ასეთისაგან, რომელიც ისტორიას ჩაბარდა.

2. უარყოფა ყოველგვარ შეთხვევით მოვლენათა, დაწყებული გასტროლებიდან და კერძო წარმოდგენებით გათავებული და აგრეთვე, მხატვრულის მხრივ საექვო მოგზაურობების.

3. მსახიობის სიმბოლო — „სარწმუნოების გამოქვეყნება“.

სანდრო ახმეტელი იცავდა ახალი ტიპის არტისტის იდეას. „ახალი თეატრის პირველი შვილს ახალ ეპოქისას ესაქიროება ახალი ნებისყოფის კოლექტიური სულით გაუღენთილი არტისტი“. რა არის კორპორაცია? — კითხულობდა ახმეტელი, რათა თავადვე გაეცა პასუხი: „თანასწორუფლებიანი ყველა ერთის და ერთი ყველას დამხმარე ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად კორპორაცია — ნამდვილი კომუნა ნებაყოფლობითი დისციპლინით განმტკიცებაც. კორპორაციის მთავარი მიზანია, როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გაღვივება, აგრეთვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ისევე პიროვნების უმაღლესად გაკულტურისება.¹⁸ იმდენად მყაფიოდ არის ჩამოყალიბებული ს. ახმეტელის პოზიცია, რომ თითქოს კამათისათვის ადგილი არცა რჩება. დურუჯი გამოხატავდა საბჭოთა ხელოვნების მიზნებსა და ამოცანებს. მისი წევრები ნიჭიერი, შემდგომში ფართოდ აღიარებული მსახიობები იყვნენ. ცხოვრების რევოლუციური ცვლილებები საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნით კი არ დამთავრდა — დაიწყო. ეს იყო რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი. იყო შეცდომები, უკიდურესობები. პრიმიტიული და გულუბრყვილო ფრაზოლოგია, სხვადასხვა იშემების წარმოშობის საფუძველიც, მაგრამ ყოველივე თანდათან იწმინდებოდა, ირკვეოდა და კალაპოტში დგებოდა. ამ ისტორიულად კანონზომიერ პროცესს გრძნობდნენ ცისფერყანწილებიცა და დურუჯელებიც, მაგრამ მათ ღრმად სწამდათ, რომ ისინი თავიანთი განსხვავებული შეხედულებების, თავიანთი ნაკლოვანებებისა თუ შეცდომების მიუხედავად, ქართული კულტურის განახლების ისტორიულ მისიას ასრულებდნენ. დღეს



ვერც კი წარმოიდგინება საბჭოთა მწერლობა და თეატრი ამ დიდებული თაობის გარეშე, რომლებიც „ცისფერი ყანწების“ და „დურუჯის“ ირგვლივ იშვებოდნენ გაერთიანებულნი.

1927 წელს, როცა ორივე გაერთიანება დაშლილი იყო, ტიციან ტაბიძე წერდა: „სიმბოლიზში აქამდე რჩება ერთგვარ ლიტერატურულ განწყობილებად: უმოთვარესი, რაც ახასიათებს ამ სკოლას, ეს არის ნატურალიზმის უარყოფა. ფორმალურ ღირებულებათა გადაფასება, რაც შეეხება სიმბოლიზმზე დამყარებას, ფრანგმა კრიტიკოსმა რემი დე გურმონმა დაამტკიცა, რომ სიმბოლიზმზე დამყარებულია ანტიყური და საშუალო საუკუნეების მწერლობაც. ვაჟა ფშაველას სიმბოლისტად გამოცხადებას უმოთვარესად ეს უწყობდა ხელს, რადგან შეუძლებელია ვაჟას დეკადენტურ გადახრასზე ლაპარაკი... სიმბოლიზმზე და ზოგიერთ პოეტურ სახეთა ხმარებაზე დამყარება ძალიან საეჭვო საბუთია“.¹⁹ სიმბოლიზმ — სიმბოლიზმთან გაიგივების მცდელობა ისეთივე შეცდომა იყო, როგორც ფორმის ძიება — ფორმალისმთან. ასეთი ხასიათის შეცდომა კი მაშინ იყო უფრო მეტიც. თეატრში ფორმის ძიება ხშირად ფორმალისმად ინათლებოდა ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ერთობ დიდხანს, აგერ თითქმის 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე.

დურუჯისადმი ცისფერყანწელების ხაზგასმული მხარდაჭერა შემთხვევითი არ იყო. მათი ინტერესების იმ შემხვედრი წერტილების გარდა, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, იყო სხვა არსებითი მომენტიც. ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი და სხვა „ყანწელები“ თავიანთი აზროვნების სისტემით, ცხოვრების წესით, განცდას სუნებით, პოეზიით — ერთი სიტყვით, ყველაფრით, — თავით ფეხამდე ქართული ეროვნული სულის პოეტები იყვნენ. ასევე ღრმად ეროვნული მოვლენა იყო ახმეტელი და „დურუჯი“ თავისი არსით.

სიმბოლისტურ „ბერლო შმანამდელი“ ახმეტელის მსოფლმხედველობა აღმოცენდა საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების საფუძველზე. სოლო შემდგომი ძიებანი მოიცავდნენ არა მხოლოდ წმინდა თეატრალური ფორმების სფეროს, არამედ ახალი ქვეყნის რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს. იგი დიდია სწორედ იმიტომ, რომ შინაგანი ეროვნული სიღრმეებიდან წავიდა ზოგადისაკენ — კაცობრიულისაკენ.²⁰ მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან, კიდევ უფრო მწვავედ დადგა ეროვნული საკითხი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნის შემდეგ ქართველ ინტელიგენციასში ეროვნული საკითხის შესახებ იყო მერყეობაც, იკვიც. ათასი კითხვა იზადებოდა: როგორ გადაწყდებოდა ეროვნული კულტურის ბედი? რა ელოდა დიდ ქართულ კლასიკურ ლიტერატურას? ქართულ წიგნს? ქართულ სკოლას? ჟურნალსა „ახალმა კავკასიონმა“ (1925 წ. № 1-2) თავის სამაროგრამო წერაში აღნიშნა: „ეს მერყეობა და უნდობლობის გრძნობა ქართველი შემოქმედი ინტელიგენციის წრეებში ადვილად ასახსნელია. მას ნიადაგს აძლევდა ისტორიული რემინაცენცია. იგი იყო გამოძახილი იმ ეროვნული ჩაგვრისა, რომელსაც მოელი საუკუნის მანძილზე განიცდიდა საქართველო იმპერიალისტური რუსეთის ხელში ამასთან ზოგი, რომ დიდ მასშტაბის რუსეთის კულტურა დაჩაგრავდა ქართულს, იყო ბუნებრივი ყოველგვარი ზოვინასტური ტენდენციების გარეშე.“

უკვე მეოთხე წელი შესრულდა, რაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, და ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბჭოთა ხელისუფლების ეროვნული და კულტურული პოლიტიკის ხაზში არის მნიშვნელოვანი მიღწევები.²¹



ეროვნული კულტურის დიდ მიღწევებს კარგად ხედავდნენ ცისფერყანწელები და ღურუჭელები, თავად იყვნენ ამ მიღწევათა წინა ხაზზე. ახმეტელის გამორჩეული შტურმები ქართველი ხალხის არტისტიული ბუნების გამოსავლენად, მისი სიღრმისეული სვლები ერის სანახაობითი კულტურის სათავეებთან ცისფერყანწელთა აღტაცებას იწვევდა. მახვილგონივრულად შენიშნა მკვლევარმა მ. აბულაძემ, რომ ტიციან ტაბიძეს „მეფეველა რემი და გურმონის ნიღაბთა თეორია სიმბოლიზმისა“. ნიღაბმა კი ავტორის აზროვნებაში თეატრალური ხელოვნების ისტორიული სურათები გამოიწვია ასოციაციით და ასეთმა ასოციაციურმა ჩაქვმა იგი ქართული სულის ისტორიულად თავისებურ ფენომენამდე მიიყვანა. ეს ფენომენი კი მიუთითებს თურმე ჩვენში სიმბოლიზმის დასაწერავად საჭირო ნიადაგის არსებობაზე²². ტიციან ტაბიძე წერს: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს. იმას უყვარს თეატრალიზაცია ქოვრებისა. ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი. სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია. ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისათვის“. ეს ითქვა 1918 წელს. ხოლო ღურუჭის შექმნის პერიოდში და კიდევ უფრო მეტად კორპორაციის საიუბილეო წლისათვის (1924). ტიციან ტაბიძის შეხედულებები გარკვეულ ცვლილებას განიცდიან. უცვლელად კი რჩება აზრი ქართველი კაცის არტისტულ ბუნებაზე, როგორც მისი არსებობის ბუნებრივ ფორმაზე. ეს მომენტი ზუსტად ეხმაურება ახმეტელის ასეთსავე შეხედულებას ქართულ არტისტიკაზე. ტიციან ტაბიძესა და სანდრო ახმეტელის შეხედულებანი აქ სავსებით ემთხვევა ერთმანეთს. მაგრამ ასევე სავსებით განსხვავდებიან იქ, როცა ტიციანი არტისტიკის უკავშირებს. ნიღაბი, როგორც სიმბოლო არტისტიული სულისა ერთია, ხოლო სიმბოლიზმი მეორე. აკი შემდგომ ტიციან ტაბიძემ თავად უარყო სიმბოლიკისა და სიმბოლიზმის იდენტურობა, როცა ვაჟა ფშაველას პოეზიას იხილავდა. ცისფერყანწელებს იტაცებდათ ღურუჭელთა ძმობისა და მეგობრობის იდეები. მათთვის ახლობელი იყო ღურუჭის დევიზი — ერთი—ყველასათვის, ყველა — ერთისათვის. ძმადუფიცულობა განსაკუთრებულ რომანტიკულ იერს აძლევდა კორპორაციას. ასევე ძმად უფიცულნი იყვნენ ცისფერყანწელებიც. ცისფერყანწელებისა და ღურუჭელების მქადაგო კავშირის მიუხედავად, მათ იდეოლოგიური თვალსაზრისით ერთობ განსხვავებული პოზიციები ჰქონდათ. მართალია ღურუჭელებიც ქართული თეატრის მოდერნიზაციას ისახავდნენ მიზნად, მაგრამ მათი მოღვაწეობის იდეოლოგიური საფუძველი საბჭოთა თეატრის შენება, მისი მოღვაწეობის (კოტე მარჩანიშვილის, „ცხვრის წყაროს“ დიდი წარმატებით მოპოვებული) დაცვა და განვითარება იყო.

ცისფერყანწელებს კი სულ სხვა დროს მოუხდათ გამოსვლა. ბუნებრივი, სხვა იდეოლოგიურ საფუძველებზე აღმოცენდა იგი, მაგრამ მათ შეხედულებებსა და შემოქმედებით პრაქტიკაში თანდათან მოხდა ევოლუცია, როცა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება შეიქმნა, მათ პოეზიაში გაჩნდა ახალი ტენდენციები. ახალი თემები, სახეები. პ. იაშვილი წერს ლექსს „ლენინი“. 1921 წელსვე საბჭოთა საქართველოს მიესალმა ლექსით. ნიჟიერ ხელოვანთა შემოქმედებაში დროის თანხმირი ცვლილებები, ყოველთვის რთული, მტანჯველი, წინააღმდეგობრივი პროცესია. რაც უფრო სიღრმისეულია ეს გზა, მით უფრო ფასეულია შედეგიც. საერთოდ, ათასგვარი იზმები, რომელიც 20-იანი წლების ქართულ მწერლობასა და თეატრში წარმოიქმნა, ზოგჯერ ასე ფასდებოდა: რაც რეალისტუ-



რია უკელაფერი კარგია და „იდეოლოგიურად სწორი“, რაც არა — ცუდი მავნე. შეფასების ამგვარი კრიტერიუმი საკმაოდ დიდხანს იყო გასატონებული და მასში უთუოდ ირეკლებოდა რაპკული სულისკვეთება. „იზმების“ პოლიტიკურ ბრალდებათა ხარისხში აუჯანის ყოველი მცდელობა ისტორიის ფსკერზე დაიღე-ქა. ღურუჯს მაშინ სხვა „იზმების“ ბედი ხვდა. და არც ეს იყო შემთხვევით.. ბედის თანაზიარობის (თუნდაც გაუკუღმართებულ) ამ ფაქტებში აირეკლა ბეკ-რი რამ ის საერთო, რაც ცისფერყანწელებსა და ღურუჯელებს ჰქონდათ.

ცისფერყანწელები ღურუჯელებთან სულიერ კავშირს იმაშიც ეძებდნენ, რომ მათ სწამდათ ბოჰემური არტიზტიზმის. არტიზტის ცნოვრება ისტორიულად ბო-ჰემის რემინისცენციებს იწვევდა. თითქოს განუყოფელია არტიზტი და ბოჰემა უფრო ფართოდ კი — საერთოდ შემოქმედი და ბოჰემა. სწორედ ცისფერყანწე-ლებმა უწოდეს რუსთაველის თეატრის კაფეს „ქიმერიონი“. კაფეში „ესპანურა“ ქუდი და წამოსახსამით, ყანწებით ხელში დახატულია პოლო იაშვილი, თავს ახვევია მტრელები და სახე უბრწყინავს როგორც ილია წინასწარმეტყველს. ფონი — ცისფერი მტრელები ცისფერ ყანწებში აღნიშნავენ მის გულკეთილო-ბას...“ და შემდეგ განაგრძობს ტიციან ტაბიძე: „აღბათ, მთელ ქვეყანაზე არ არ-ის კაფე, რომელიც იტევდეს ამდენ შთაგონებას და შემოქმედებას როგორც „ქი-მერიონი“.²³

„ქიმერიონში“ ყოველდღე ხვდებოდნენ ერთმანეთს მწერლები, მსახიობები, მპატრები, კომპოზიტორები, რეჟისორები.

თეატრში სიმბოლიზში რეჟისურის სახელსაც დაუკავშირდა. სწორედ რე-ჟისორულ თეატრში ჰპოვა საყრდენი. ამ მომენტსაც მიაქციეს ყურადღება ცის-ფერყანწელებმა.

ღურუჯიც დაიშალა ისევე როგორც ცისფერი ყანწების გაერთიანება. „ქი-მერიონმა“ შეწყვიტა არსებობა. მისი კედლები ოდესღაც რომ გვანცვაფრებდა-ლაღო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, ს. სულდციანის, კირილ ზდანევიჩისა, პოლონელი ზიგმუნდ ვალიშევსკის ნახატებით, ერთფეროვანი საღებავით გადი-შალა. თითქოს ამით ყოველგვარ მოდერნიზტულ გატაცებებს ბოლო მოეღო ამასიც იყო რაღაც სიმბოლოური...!

ცისფერყანწელებისა და ღურუჯის გაიგივება უხეში შეცდომა იქნება. ჰქონ-დათ იდეურ-ესთეტიკური, ორგანიზაციული და სხვა ხასი-თის განსხვავებანი, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს სპეციფიკური თავისებურებანი, რა მღვრიე და-ნაღდეკებიც არ უნდა დაეტოვებინათ მათ ისტორიის ფსკერზე, თვით ეს გაერ-თიანებები პოეტური იყო თავისი არსით. გამოხატავდა ქართული არტიზტიზმი-სა და პოეზიის ერთიანობას იდეას. გაბედულად ამკვადრებდა ახალს. „ცისფერი ყანწები“ და „ღურუჯი“ თავისი ორიგინალობით ისე ამუეენებს ქართულ პოეზი-ას და თეატრს, როგორც ტიციან ტაბიძის მკერდს წითელი მიწაცა..

* *

შ ე ნ ი ზ ვ ნ ე ზ ი :

¹ მ. აბულაძე „ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან, მეოცე საუ-კუნის ქართულ მწერლობაში“, თბილისი, 1977, გვ. 69.

- ² ქართულ თეატრში იყო ახალგაზრდობის ბუნტარული განწყობილებანი. მაგრამ ორგანიზებული და საჯარო გამოსვლის ფორმა არ ჰქონია.
- ³ ა. წულუკიძე, თხზ. 1967, გვ. 91.
- ⁴ ვ. ი. ლენინი, ტ. III, მე-4 გამოცემა, 1948, გვ. 704.
- ⁵ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 9, გვ. 346.
- ⁶ მ. აბულაძე, დასახ. წიგნი გვ. 71.
- ⁷ „თეატრი და მუსიკა“, 1919, № 1.
- ⁸ სანდრო ახმეტელი, ტ. 1 თს, 1978, 104.
- ⁹ მ. კალანდარიშვილი. „სანდრო ახმეტელი და XX საუკუნის თეატრალური მიმდინარეობანი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1984, № 8, გვ. 56.
- ¹⁰ ვ. ბუხნიკაშვილი. „ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე“, 1976, გვ. 47
- ¹¹ დასახ. წიგნი, გვ. 49
- ¹² ციტირებულია მ. აბულაძის დასახ. წიგნიდან. გვ. 70.
- ¹³ რ. კვერენჩილაძე. საქართველოს მწერალთა კავშირი, 1917-1982 „მერა-ნი“ 1983 გვ. 52.
- ¹⁴ ჰაჯიბეკოვის შესანიშნავი მუსიკალური ნაწარმოები „არშინ-მალ-ალანი“ სამართლიანად არის მიჩნეული კლასიკად. „არშინ-მალ-ალანის“ კრიტიკულად მოხსენიება უნდა განვიხილოთ არა კონკრეტულად ამ ნაწარმოების წინააღმდეგ ბრძოლად, არამედ როგორც ახალი თაობის მწერალთა და მსახიობთა ევროპული ორიენტაციის გამოძახილად.
- ¹⁵ მ. აბულაძის დასახ. წიგნი.
- ¹⁶ „ცისფერი ყანწლების“ ღრმა და საინტერესო ანალიზი მოგვცა ფილოლოგიის მეცნ. კანდ. დოცენტმა მ. აბულაძემ წიგნში „ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში“. ცისფერყანწლების ურთიერთობაზე, გაერთიანების ხასიათსა და მიზნებზეა საუბარი ს. ჭილაძის სტატიაში „ცისფერი ყანწლები“, რომელიც ჟურნ. „განთიადში“ დაიბეჭდა.
- ¹⁷ ს. ახმეტელი, ტ. 1, გვ. 415.
- ¹⁸ ტიციან ტაბიძე, საბჭოთა მწერალი, 1957, გვ. 19.
- ¹⁹ ვ. კიკნაძე. „ერთი წერილის გამო“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985, № 1.
- ²⁰ რ. კვერენჩილაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 60.
- ²¹ რ. კვერენჩილაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 15.

მუსიკა

ახმეტელის

საექსპლემენტო

ალექსანდრე ახმეტელის ნოვატორულმა თეატრალურმა ესთეტიკამ ახალი მოთხოვნები წაუყენა სპექტაკლის ყველა კომპონენტს და მათ შორის მუსიკასაც.

ახმეტელის თეატრში მუსიკალურ პარტიტურას ეკისრებოდა მნიშვნელოვანი იდეურ-ემოციური დატვირთვა იმის გამო, რომ რეჟისორი თავად ჩინებულად ერკვეოდა მუსიკის ფუნქციონალურ როლში. მის დიდ, რევოლუციური პათოსით აღსავსე სცენურ ტილოებში კომპოზიტორი მასშტაბურ საყუნდო-მასობრივ ეპიზოდებსა და ფართო დრამატულ სიმფონიურ სურათებს ქმნიდა. იგი ყოველ კომპოზიტორს როდი იწვევდა თავის თეატრში. აქ მოსული კომპოზიტორი ახალი თეატრალური ესთეტიკის მქადაგებელი უნდა გამხდარიყო, ახალი, უჩვეულო დროის მიერ ნაკარნახევი ხელოვნების მშენებელი.

კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ქართულ თეატრში იმ პერიოდში მოვიდნენ, როდესაც საზოგადოდ ქართული ეროვნული და კერძოდ, მუსიკალური ხელოვნება ქვეშაირიტ აღმავლობას განიცდიდა. ზენიტშია კლასიკური საოპერო კულტურა, იბადება ახალი ფენომენი — ქართული საბჭოთა მუსიკა. ორივე რეჟისორი აქტიური მონაწილეა ამ პროცესისა. საკმარისია მივეთითოდ მხოლოდ ერთი ფაქტი — მარჯანიშვი-

ლისა და ახმეტელის მოღვაწეობისათვის თულ საოპერო სტუდიაში, მათი სიყვარულზე და შემოქმედებითი თანამეგობრობა პირველ ქართულ სიმფონიურ ორკესტრთან, მის მუსიკოსებთან, დირიჟორებთან.

მიხეილ ყვარელაშვილთან საუბარში არაერთხელ მსმენია: სანდრო ახმეტელი საოპერო თეატრის ხშირი სტუმარი იყო და თავანისმცემელი ამ ხელოვნებისა. რუსთაველის სახ. თეატრში მას კარგა მომღერლები ჰყავდა, ჩინებული ორკესტრი და გუნდი. ყოველთვის გვეუბნებოდა:

— დრამატული თეატრი მოითხოვს სხვაგვარ ვოკალიზაციას, სხვაგვარ შესრულებას, დრამის მოქმედების გათვალისწინებას. რაოდენ ბრწყინვალე მომღერლები და მუსიკოსებიც არ უნდა მყავდეს, უპირველეს ყოვლისა, მე მჭირდება სიმღერა არა დაყენებული საოპერო ხმით, არამედ ისე, როგორც ეს ცხოვრებაში მოგვისმენია.

...მეოცე საუკუნის ოციანი წლები. ახალი დრო ბადებს ახალ ხელოვნებას. ქართულ მუსიკაში ეს არის ძიებისა და თამამი შემართების, შემოქმედებითი ძვრების ხანა. უფროსი თაობის კომპოზიტორები ადვილს უთმობენ ახალგაზრდებს — ახლა მათ უნდა თქვან თავისი სიტყვა და ნიჭითა და გარჯით ახალი გამარჯვებები მოუტანონ მშობლიურ ხელოვნებას. ბევრმა მათგანმა დიდი ხნით დაუკავშირა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას, შესამჩნევი კვალი დტოვა ახალი ენარის — ქართული თეატრალური მუსიკის განვითარებაში.

იმ კომპოზიტორთა შორის, რომლებმაც ბოლომდე ირწმუნეს ალექსანდრე ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკა, იყვნენ იონა ტუსკია და ვანო გოკიელი. მათ მიერ ახმეტელის სპექტაკლებისათვის დაწერილი მუსიკა ქმნიდა იმ ერთადერთ თეატრალურ ატმოსფეროს, რომ-



მელიც ზუსტად პასუხობდა რეჟისორის ჩანაფიქრს.

1924 წელს დაარსებული პირველი ქართული სიმფონიური ორკესტრი მიწვეული იქნა შოთა რუსთაველის სახ. დრამატულ თეატრში, რომელსაც იმხანად კორტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ედგნენ სათავეში. თეატრის მუსიკალური ნაწილის გამგედ დაინიშნა კომპოზიტორი იონა ტუსკია. მის შემოქმედებით ცხოვრებაში დაიწყო ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი. ი. ტუსკიას სახელი განუყრელად დაუკავშირდა ამ თეატრის მოღვაწეობას, მის ყოველდღიურ მუშაობას.

ორმოცამდე სპექტაკლი გააფორმა ი. ტუსკიამ რუსთაველის სახ. თეატრში — სხვადასხვა მიმართულების, სტილის, ხასიათის, განწყობილების. თეატრთან კავშირი მაშინაც კი არ გაუწყვეტია, როდესაც ლენინგრადის კონსერვატორიაში სწავლობდა.

კომპოზიტორისათვის ახლობელი აღმოჩნდა ახმეტელისეული თეატრის გვირგვინი სული, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ამაღლებული პათოსი და რევოლუციური შემართება. ისევე როგორც რეჟისორმა, კომპოზიტორმა ზუსტად აუღო ალღო თავის დროს — ახალმა ეპოქამ სულ სხვაგვარი მოთხოვნილებები წაუყენა თეატრს. ხალხი, მასა გახდა ს. ახმეტელის სპექტაკლების ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი, მისი ძირითადი იდეის მატარებელი, ახალი სოციალისტური საზოგადოების მშენებელი.

მასობრივი სცენების დინამიურობას, გამჭოლ მოქმედებას, შინაგან რიტმს აძლიერებდა ი. ტუსკიას მუსიკა. იგი არა მარტო აღრმავებდა განწყობილებას, არამედ განაზოგადებდა და განადიდებდა ერთსულოვნების იდეას.

ახმეტელი-გამრეკელი-ტუსკიას სპექტაკლები რუსმა და უცხოელმა მაყურებელმა განსაკუთრებულ თეატრალურ ენა-

რად სცნო, მუსიკალურ-სიმფონიურ რმოღგენად, რომლებშიც „მუსიკა, ხელოვნება“ ზელოვნება შერწყმულია ერთ ცოცხალ პარმონიაში“.

თითქმის არცერთი მასობრივი სცენა სპექტაკლში არ მიდიოდა მუსიკის გარეშე და აქაც კომპოზიტორი რეჟისორის ძირითადი პოზიციიდან გამომდინარეობდა. ამ სცენებს უნდა აესახა ხალხის ეროვნული სული, მისი ზნე-ჩვეულებები, ადათ-წესები და ს. ახმეტელმაც ფართოდ მიმართა ძველი ქართული სახიობის ფორმას. „ქართველი მუღამ სახიობს, რადგან მღერის, და ვინც არ მღერის, ის არც სახიობს“ — წერდა გაზეთში „მსახიობის დღე“ ჯერ კიდევ 1923 წელს.

თეატრმა დადგა და სძლია ისეთი რთული ორიგინალური მუსიკალური ფორმა, როგორცაა „ყვენობა“, რომლის შინაარსი აღებულია ხალხური „ყვენობა“-დან“. აქ განსაკუთრებულ ღირებულებას წარმოადგენდა სოციალურად და ემოციურად გამართული ხალხური შემოქმედებითი ფორმა, რომელიც კომპოზიტორის მიერ აყვანილი იყო მაღალ მხატვრულ დონეზე.

მასობრივი სცენების სპექტაკლებს ამდიდრებდა ი. ტუსკიას მიერ უხვად გამოყენებული ქართული ფოლკლორული ნიმუშები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სასიმღერო მუღამები და საცეკვაო რიტმები. კომპოზიტორი არცერთ შემთხვევაში არ მიმართავდა ციტირების ზერხს, მაგრამ ყოველი სცენა, ყოველი მუსიკალური ნომერი, ვოკალური თუ ინსტრუმენტული, საგუნდო თუ სოლო გაყვანილი იყო ხალხური მუსიკის სურნელებით. ყოველი სპექტაკლისათვის მონახული იყო შესატყვისი ფოლკლორული მასალა, თუ „თეთსულდში“ მსმენელს ადაფრთოვანებდა მონუმენტურა, ამაღლებული, მედიდური სევანური სიმღერები, „შემოდგომის აზნაურებში“ ის

მხიარული, ხალისიანი, იუმორით აღსავსე იმერტლი მელოდიებით ტკებოდა, თუ „ლამარას“ პოეტური ალერსიანი, გამჭვირვალე მუსიკა ანკარა წყაროსავით მოედინებოდა, „არსენაში“ ჰეროიკული ინტონაციები გაისმოდა. ი. ტუსკიას მუსიკა ამ პრესაში ხალხის ჯგუფურ პორტრეტებს ქმნიდა. რომელი სპექტაკლიც არ უნდა გაეფორმებინა, იქნებოდა ეს „ოტელო“ თუ „თოფიანი კაცა“, „დიდი ხელმწიფე“ თუ „პლატონ კრეჩტი“, ი. ტუსკია ყველგან და ყოველთვის ქართველ კომპოზიტორად რჩებოდა თავისი მუსიკალური ტემპერამენტით, მისი შინაგანი სითბოთი, ნათელი ღირსეულობით და უშუალობით.

საინტერესოა ცნობილი ქართველი საოპერო მომღერლის მიხეილ ყვარელს-შვილის მოგონებები: მან ხომ თავისი მოღვაწეობა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში დაიწყო, როგორც დრამატულმა მსახიობმა:

„ს. ახმეტელის“ ყველა დადგმაში მუსიკა მთავარ კომპონენტს წარმოადგენდა, როგორც აუცილებელი, დამხმარე ნაწილი და სპექტაკლის ქმედების მამოძრავებელი მძლავრი ერთეული, რომელიც ბოძეს აძლევდა სპექტაკლს რიტმის გარკვევაში, მსახიობის იერსახეების შექმნაში. თუ მხატვრული სახის ღრმა ფსიქოლოგიურად განსნანა თუ სცენურად ჩამოყალიბებაში, მასიური სცენების ბრძოლის ფინით აღზავენასა თუ გამარჯვების ძლიერი ქუხილის გამოხატვაში“.

ი. ტუსკიას მუსიკა თეატრის ღირსეულობა გ. ონიაშვილმა ასე დაახასიათა:

„იქ, სადაც უძლურია სიტყვა, მუსიკა ძლევამოსილი, სიტყვა და მუსიკა განუყოფელი ელემენტია, ერთი მეორის დამატება“.

ამგვარი „სინთეზი“ დაინახა სპექტაკლებში: დიდი თეატრის მთავარი ღირსეულობა სამოსუდმა:

„პირველად ენახე თეატრი, სადაც მუსიკა“

სიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდაა შირებული ერთმანეთთან“.

დრამატული თეატრის მსახიობებმა ხსნიდნენ როლს არა მარტო აქტიორული თამაშით, არამედ ვოკალის საშუალებით. ი. ტუსკიას თეატრალური მუსიკა ფართოდ შეიცავდა ინსტრუმენტულ ნაწყვეტებთან ერთად ვოკალურ ნომრებს. ამიტომაც აღნიშნავდა რუსული პრესა:

„თეატრში ყველამ უნდა ისე იმღეროს, როგორც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში მღერიან მსახიობები“.

„ლამარას“ პასტორალური ხასიათის საორკესტრო შესავალი, აღსავსე მთის ბუნების განუმეორებელი კოლორითა, ფარდის ახლამდე ბევრად უფრო ადრე ქმნიდა იმ პოეტურ განწყობილებას, რომელიც სუფევდა მაყურებელთა დარბაზში მთელი სპექტაკლის მანძილზე. „ლამარა“ გაქლენთილი იყო სიმღერებისა, ცეკვებით, ფშავური კილოკავებით. მთას ნიავეით მსუბუქი, ჰაეროვანი მუსიკა სინქრონულად შერწყმული პლასტიკურ მოძრაობასთან მრავალფეროვნებას ანაქებდა მთელს წარმოდგენას. ყოველი გამირისათვის მონახული იყო ინდივიდუალური, ცოცხალი ინტონაცია — ასე იქმნებოდა ერთიანი მუსიკალურ-სცენური პორტრეტი.

თუ „ლამარას“ მუსიკა ღირსეული დრამის ელემენტებს შეიცავდა, „თეთნული“ თავისი ხასიათით და განწყობით მუსიკალურ ტრაგედიას უახლოვებოდა. მასში მუსიკას წამყვანი როლი ეკისრებოდა. ი. ტუსკიას სახიერი მუსიკის მკაცრ რიტმზე შენდებოდა მედიუზური სანახაობა.

ორი ქოროს — პაპებისა და ახალგაზრდა სკანების დაპირისპირებასა და დაუნდობელ ბრძოლაში იკვეთებოდა ნაწარმოების იდეა. ეს დაპირისპირება, კიდილი, ძირითადი დედაზრის განზოგადობა, უმთავრესად მუსიკის საშუალებით ხდებოდა. ერთის მხრივ, მკაცრი,



ბირქეში სარიტუალო გალობა, შეზღუდული დიაპაზონის მოტივი, რომელსაც ცვლიდა მოკლე, წყვეტილი ფრაზები— შეძახილები, თავისებური იმიტაცია მოხუცების სისინისა, ბუტბუტისა და მეორე მხრივ, ახალგაზრდა სვანების, კოკავშირელების ლაღი, გაშლილი, ნათელი სიმღერა, რომელშიც აშკარად ვაისმოდა საბჭოთა მასობრივი სიმღერების ინტონაციები. ამ ორი გუნდის ზემოქმედებითი ძალა მყურებელზე იმით აიხსნება, რომ კომპოზიტორმა ორი სრულიად სხვადასხვა სოციალური ფენის მკვეთრად კონტრასტული ინტონაციური სამყარო შექმნა. სწორედ ეს მრავალფეროვნება და ამავე დროს შინაგანი კონტრასტულობა დაინახა „თეთნულდში“ ავტორიკელმა ჟურნალისტმა ქალმა ანა ლეიზა სტრონგმა, რომელიც წერდა:

„თეთნულდი“ შეიცავს ოპერის, ბალეტის, მაღალი საეკლესიო რიტუალის და რევოლუციური პროცესების ელემენტებს“.

უარესად საინტერესოა თვით იონა ტუსკიას გამონათქვამი „თეთნულდი“ მუსიკაზე. „ძველი პრინციპები დამძლეულია და თეატრში მუსიკის წინსვლას ვანიცდის. უკვე „თეთნულდში“ და „ყაჩაღებში“ („ინ ტირანოს“) მუსიკას ფრიად სერიოზული ადგილი უჭირავს. თუ „ზაგმუკში“ მუსიკით გაფორმებული, ანუ უკეთ რომ ვთქვათ, ილუსტრაციამწილი იყო საერთო ადგილები, „თეთნულდში“ გამააშკარავებულია ადამიანების (გმირების) ერთიმეორისადმი დამოკიდებულება. აქ საჭირო ვახლა ძველი ხერხების უარყოფა. მაგალითად, უარყოფითი ტიპების ასახვისათვის ზოგი კომპოზიტორი საჭიროდ სცნობდა მხოლოდ გროტესკისათვის მიემართა. ან ას ხშირად მოსდევდა ის მოვლენა, რომ უარყოფითი გმირები რეალობას შორდებიან და საერთოდ ამგვარი ასახვის საშუალებაც უმცირეს წინააღმდეგობად გადაიქცევა.

ჩვენი აზრით, საჭირო იყო ყოველგვარი შესწავლა, მისი შინაგანი მუსიკალური არსების გამოცნობა. ის მოწინააღმდეგე კლასის წარმომადგენელია და ამიტომ საჭირო ვახდა მისი კლასის სენამდვილის შეცნობა და ამ ძირითად ხაზის მისი რეალურად შინაგანი ასახვა“.

„თეთნულდის“ მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მიიხზავს. „თეთნულდის“ მუსიკა და სიტყვა, ეს არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი, თეატრი დინამიური“ ეს სიტყვები კომპოზიტორ შჩერბაკოვს ეუთვნის, რომელთანაც ლენინგრადის კონსერვატორიაში ი. ტუსკიამ საკომპოზიციო კურსი გაიარა.

1928 წელს ახალგაზრდა კომპოზიტორმა ვანო გოციელმა გააფორმა ახმეტელის სპექტაკლი „ანზორი“. ვ. ს. ივანოვის პიესა „ჩაქვანო 14-69“, გადმოკეთებული ს. შანშიაშვილის მიერ, ორგანულად აედერდა ქართულ სცენაზე. სამოქალაქო ომის დროის გმირული ეპიზოდი, გადმოტანილი ციმბირიდან ჩრდილოეთ კავკასიაში ახლობელი აღმოჩნდა ქართველი მყურებლისათვის.

სხვა თეატრალურ კომპონენტებთან ერთად მყურებელთან ამ კონტაქტზელი შეუწყო მუსიკამ. მან სპექტაკლს ადგილობრივი კოლორიტი შესძინა.

„ჩვენ მივმართეთ მთიელთა დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთის რიტმის ილუზია“ — წერდა ს. ახმეტელი. სწორედ ამ ილუზიის შექმნას ემსახურებოდა ვ. გოციელის მუსიკა. ამასთან ერთად კომპოზიტორი არ ჩაკეტილა ეროვნულ ჩარჩოებში. ამიტომაც „ანზორის“ დიდ წარმატებაში საქართველოს გარეთ, საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, მნიშვნელოვანი როლი მუსიკალურმა გაფორმებამ შეასრულა.

ვ. გოციელმა სწორად აუღო ალღო ს. ახმეტელის გმირულ-რომანტიკული თეატრის სულს, ი. გამრეკელის გრან-



დიოზული კონსტრუქციების მონუმენტურ უბრალოებას, საზოგადოდ მთელი სპექტაკლის რეგოლაციურ პათოსს. ლეკურ, ჩეჩნურ, რუსულ ფოლკლორულ მასალაზე ააგო კომპოზიტორმა სპექტაკლის მუსიკა. ეს მასალა მან შემოქმედებითად აითვისა და გადაამუშავა. ორგინალურად იყო განლაგებული თეატრის ორკესტრი. ის იჯდა არა ჩვეულებრივ საორკესტრო ორმოში, არამედ სცენის ბოლოში კედელზე გაკეთებულ სპეციალურ ქანდაკაზე. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობებისათვის უღერდა, მათ უქმნიდა შესატყვის განწყობილებას. სხვა შემთხვევაში მუსიკას ეკისრებოდა მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია — მძლავრად იჭრებოდა სცენაზე, ვადადიოდა დარბაზში და ყველაზე ემოციურად დაძაბულ, კულმინაციურ ეპიზოდებში კიდევ უფრო ამძაფრებდა მოქმედებას, გრანდიოზულ, დიდებულ სანახაობას ქმნიდა მყურებლის თვალწინ.

თეატრის მუსიკალური ნაწილის გაშვებმ კომპოზიტორმა იონა ტუსკიამ ლეკების მიერ ჩონგურზე დამღერებულ ლეკური მელოდია ჩაიწერა და ვ. გოციელს გადასცა. ეს მელოდია საფუძვლად დაედო დრამატულ უვერტიურას. უვერტიურა განაპირობებდა სპექტაკლის საერთო ხასიათს. ეს ლეკური მელოდია შემდგომ რამდენიმე ეპიზოდში მეორედობდა უმთავრესად რემინისცენციის სახით.

პარალელურად მღერის ორი თემა — ლეკური. ლეკი პარტიზანების მუსიკალურ აზრს განაზოგადებდა. მთელი პირველი მოქმედება ამ თემების ფონზე იშლებოდა. ხალხური მასალა ძლიერებდა სპექტაკლის კოლორიტს. გარდა სასიმღერო მელოდებებისა, ვ. გოციელმა სპექტაკლში შემოიტანა საცეკვაო რიტმები. ორკესტრის ცალკეული ინსტრუმენტები ხალხური საკრავების უღერადობას მიბაძავდა. ა. ჩხარტიშვილის სარეპეტიციო დღიურებში ვკითხულობთ:

„რეპეტიციაზე მოიყვანეს ორი კიანურიტა და თარიო, მათი ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. კომპოზიტორმა ვ. გოციელმა ჩაწერა სამი სიმღერა: „მწყემსის სალამური“, „ნალელიანი სიმღერა“ „ჩარგუ“, საცეკვაო სიმღერა „შაირებით და „ლეკური“-ს მელოდია ჩაირი ტემპით“.

დრამის მნიშვნელოვან კომპონენტად იქცეოდა მუსიკა კულმინაციურ ეპიზოდებში, განსაკუთრებით მესამე და მეოთხე მოქმედების სცენებში.

მესამე მოქმედების ლხინი აულში მთლიანად მუსიკის თანხლებით მიდიოდა. ომახიანი შეძახილები, ბრძოლის სულისკვეთებით გამსჭვალული ენერგიული დიატონური მელოდები, აზვირთებულ ტალღებით რომ ახტებიან ერთმანეთს, ვეჟაკური, ცეცხლოვანი, მგზნებარე ტემპრამენტით აღსავსე ცეკვები. ეს იყო თავისებური ზეიმი — ბრძოლა. მუსიკა და ცეკვა ხალხის განზოგადობულ პორტრეტს ხატავდა.

ვ. გოციელის საუკეთესო ნამუშევართა შორის „ანზორთან“ ერთად „ყაჩაღები“ უნდა დავასახელოთ. მაგრამ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ზოგიერთი სპექტაკლის ეპიზოდები, რომლებშიც მუსიკას მნიშვნელოვანი ემოციური დატვირთვა ჰქონდა დაკისრებული და ამიტომაც ესოდენ შთამბეჭდავი იყო ამ სცენების ზემოქმედებითი ძალა მყურებელზე.

შილერის „ყაჩაღები“, „ინ ტირანოსა“ სახელწოდებით დადგმული ქართულ სცენაზე ახმეტლის მიერ, მთელი სამუქოთა თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა. ძალიან დიდი პრესა ჰქონდა სპექტაკლს როგორც საქართველოში, ასევე რუსეთში. მრავალ ღირსებათა შორის აღინიშნა ვ. გოციელის მუსიკის მაღალი მხატვრული დონე. სამართლიანად წერდნენ, რომ მუსიკა სპექტაკლის ორგანული შენაქსოვია.

ახმეტლის მოთხოვნა ზუსტად გაიგო



დიდი ტალანტი

სანდრო ახმეტელის დაბადებიდან 100 წლისთავზე მინდა კიდევ ერთხელ სიამაყით აღვნიშნო, რომ ბედნიერება მქონდა ვყოფილიყავი მისი მოწაფე.

ვისაც სანდრო ახმეტელთან უსწავლია ან უმუშავია, ვერ დაივიწყებს მისი მშფოთვარე სულის ტრიალს, იმ ცეცხლს, რომელსაც იგი ანთებდა მსახიობთა და მასურბებელთა გულებში. იმ დიდ

ენერგიას, რომელსაც ასხივებდა რეპერტიციებზე, სპექტაკლებზე, ყოველდღიურ ცხოვრებაში. უკვდავია მისი მაღალი სული, რომელიც ვგონებ, დღესაც დაჰქრის რუსთაველის თეატრის კედლებში.

დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ. ჩემს თვალწინ ჩაიარა ახმეტელის შემდგომდროინდელმა თეატრალურმა ცხოვრებამ. ამ ხნის მანძილზე ბევრი რამ ახლებურად გავიზრე (მათ შორის ს. ახმეტელის ცხოვრებაც) და უფრო მეტად დავაფასე ამ დიდი ხელოვანის არა მარტო უზარმაზარი ტალანტი, არამედ მისი ზნეობრივი სისპეტაკეც. დღეს უფრო მეტად მაოცებს ის, ჭეშმარიტად ტრიუმფალური გამარჯვება, რომელსაც ს. ახმეტელმა მიაღწია თავისი ზანმოკლე შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე. მან

მხატვარმაც და კომპოზიტორმაც, ისინი ს. ახმეტელის თანავეტორები გახდნენ. „ინ-ტირანოსის“ მესამე წარმოდგენასთან დაკავშირებით დაჯილდოვდა დასი, მაო შორის ორკესტრის მუსიკოსები თ. ჯავახიძე, გ. ონიაშვილი, მ. შაპკო, ვ. გეგაძე და დირიჟორი მ. ბორჩხაძე.

პირველი აკორდიდან უკანასკნელამდე მუსიკა წარმოდგენის დინებასთან ერთად სრულ კონტაქტში იყო. ზოგიერთ ეპიზოდში კი მუსიკამ პიესის ცარიელი ადგილები შეავსო. მან ტრაგედიის სულის ასახვასა და სრული ანსამბლის შექმნას შეუწყო ხელი. გოკიელი არ შემოიფარგლა ქართული მუსიკის ინტონაციური სამყაროთი. მან დაწერა მუსიკა კლასიკური ტრადიციების სტილში. ამასთან ერთად შეძლო წარმოდგენის საუკეთესო ეპიზოდებში აესახა ახმეტელის სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტი, რომანტიკულობა, რევოლუციური პათეტიკა, სიღაღე და შინაგანი სიმფონიზმი. ეს იყო ინტერნაციონალური სპექტაკლი, რომელშიც შენარჩუნებული იქნა ეროვნული ფორმა და ერ-

ოვნული სახე. იმ საუკეთესო ეპიზოდებს, სადაც მუსიკას, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდა დრამატული მოქმედების გახსნასა და განვითარებაში, მიეკუთვნებოდა „ბოჰემის ტყე“, „ყვავიანა“, „სასახლე“ და „აკლდამა“. გერმანელ სტუდენტთა ჰიმნი -- მარში, ყაჩაღების საბრძოლო სიმღერა ბოჰემის ტყეში, ტირილის ინტონაციებით აღსავსე მელოდია აკლდამაში, კარლ მოტორის და ამალიას სიყვარულის ლეიტმოტივი და ბოლოს პოლონეზი -- მონუმენტური და სევდიანი, მედიდური, ბრწყინვალე და მშფოთვარე მკვეთარ მუსიკალურ დახასიათებებს იძლეოდა. თეატრის გასტროლების დროს ლენინგრადში „ყაჩაღების“ ერთ-ერთ სპექტაკლს დიმიტრი შოსტაკოვიჩი დაესწრო, დიდმა კომპოზიტორმა აღნიშნა, რომ ვ. გოკიელის მუსიკა ნამდვილად თეატრალურია.

მუსიკის ამგვარი როლი დრამატულ თეატრში ა. ახმეტელის ნოვატორულმა თეატრალურმა ესთეტიკამ განაპირობა.



ზომ მხოლოდ ცხრა წელი იმოდვანევა დამოუკიდებლად და შეაზანზარა კიდევ მთელი თეატრალური სამყარო, მთელი ეპოქა შექმნა არა მხოლოდ ქართული, არამედ საბჭოთა თეატრის ისტორიას. .

ახლაც ჩამესმის აუდიტორიის გუგუნო, აღფრთოვანებული შეძახილები თვლებზე-გაბრწყინებული თაყვანისმცემლებისა, რომლებიც ახმეტელმა შეიძინა არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ უცხოეთის თეატრალებს შორისაც. ათასნაირი ეპითეტებით ამკობდნენ მის სახელს. პირველად სწორედ მათ გაიტანეს ახმეტელისა და რუსთაველის თეატრის სახელები ევროპასა და ამერიკაში. აქი მოუთმენლად ელოდნენ კიდევ ახმეტელას თეატრს ვენაში, რომში, პარიზში, ბერლინში, სტოკჰოლმში, ლონდონში, ბრიუსელში, ნიუ-იორკსა და მსოფლიოს სხვა ქალაქებსა თუ ქვეყნებში. მაგრამ რუსთაველის თეატრი მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ გავიდა ს. ახმეტელის მიერ გავალულ გზაზე.

უშუალოდ უნდა გენახათ, უშუალოდ უნდა გცნობოდათ: ის რომ ხელს აღმართავდა, ქარიშხლის მოვარდნა გეგონებოდათ, რომ შემოგხედავდათ, არწივის მზერა წარმოგიდგებოდათ, რომ გაივლიდა, ვეფხვი მოგაგონდებოდათ, რისხვაში ავანახს ემსგავსებოდა, სიმშვიდეში კი ნამდვილი ჭვირანი იყო.

რუსთაველის თეატრის რეჟისორებს დამოუკიდებლად არცერთი რეპეტიცია არ ჩაუტარებიათ. ახმეტელის გარეშე მათი მუშაობა იშლებოდა ხოლმე. ამის მოწმე მე ვიყავი. ახმეტელი თავისი სპექტაკლების აფიშებსაც აწერდა ხოლმე ახალგაზრდა რეჟისორთა გვარებს და მათ თანარეჟისორებად აცხადებდა, რაც კეთდებოდა მხოლოდ და მხოლოდ წახალისების მიზნით. ეს გახლდათ ჭეშმარიტად დიდი პიროვნებისათვის დამახასიათებელი კეთილშობილური ქესტი.

ასევე მთელი პასუხისმგებლობით მიიწინააღმდეგებოდა, რომ ახმეტელს არ

ჰქონია ჩაეარდნა, მოდუნება და დახევა წარმოუდგენელი იყო ამ მთელი ადამიანისათვის, რომელიც უკანასკნელ დღემდე იცავდა თეატრში გათვლებულ რკინისებურ დისციპლინას. ამის დასტურია ის უკანასკნელი ზაფხული, რომელიც რუსთაველის თეატრის ტაბზე გაატარა. აქ მიმდინარეობდა მისი უკანასკნელი, ჭეშმარიტად განუმეორებელი რეპეტიციები. ახმეტელი ამბობდა. „ევროპული კლასიკიდან ჩვენ შევჩერდით შილერზე, მოვსინჯეთ ნიადაგი და მასზე შევამოწმეთ ჩვენი მეთოდი. არჩევანმა გავვიმართლა, ჩვენ გავიმარჯვეთ, ახლა კი უფრო წინ უნდა წავიდეთ. უნდა მივადგეთ შექსპირს და არჩევანი „იულუს კეისარზე“ შევაჩეროთ, ვნახოთ რა გამოგვივა. თუ აქაც გავიმარჯვებთ, მაშინ ხელს მოვკიდებთ შექსპირის სხვა ქმნილებებს...“

სწორედ ტაბზე გვიკითხავდა ლექციებს შექსპირზე, იულუს კეისარზე, მის ეპოქაზე, თეატრალურ ფორმებზე, აქვე გავდიოდით რეპეტიციებს.

პარალელურად იგი ფიქრობდა ისეთ სპექტაკლზე, რომელშიც უხვად გამოიყენებდა „ბერიკაობის“ ელემენტებს, საერთოდ, ბევრს ფიქრობდა „ბერიკაობის“ ფენომენზე, სპეციალურ ლექციებს გვიკითხავდა. ამ ორ დადგმაზე გატაცებით მუშაობდა და დარწმუნებული ვარ, რომ მივიღებდით რაღაც საოცარსა და გრანდიოზულ სპექტაკლებს. დიახ, რუსთაველის თეატრში მუშაობის უკანასკნელ დღემდე ახმეტელი საგსე იყო იდენტობით, ძიებებით, გეგმებით...

დღესაც ზმირად მახსენდება რუსთაველის თეატრის 10 წლის იუბილე, რომელიც ახმეტელმა საოცარი ფანტაზიითა და გამომგონებლობით ჩაატარა. მახსოვს, ერთ-ერთ საიუბილეო რეპეტიციაზე მან განაცხადა, რომ ხელმძღვანელობა თავს იკავებს მსახიობებისათვის რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდებას მინიჭებაზე, ამის გამო უარს ვამბობ იუბილეზეო. თუ თეატრში არა ვყავს ამ

წოდების ღირსი მსახიობები, მაშინ იუ-
ბილედ ზედმეტია-მეტეი.

ეს საკითხი დადებითად გადაწყდა და
სანდრო ახმეტელთან ერთად საქართვე-
ლოს სსრ სახალხო არტისტის წოდება
მიენიჭათ ა. ხორავას, ა. ვასაძეს, გ. დი-
ვითაშვილს.

სახიბარლო იყო ისიც, რომ თეატრის
ყველა მუშაი ორი თვის ხელფასით და-
ჯილდოვდა. ყველა კმაყოფილი იყო ამ
ფაქტით.

სწორედ ზემოთქმულის გამო ჩემში
გაოცების გრძნობა დაჰბადა აკაცი
ვასაძის მოგონებების წიგნის იმ ნა-
წილმა, რომელიც ახლახან გამოქვეყნდა
(„თ. მ.“ 1984 წ. № 5). მე, როგორც
აღ. ახმეტელის მოწაფე და მონაწილე
რუსთაველის თეატრის იმდროინდელი
შემოქმედებითი ცხოვრებისა, ვერ დავე-
თანხმები მოვლენების მისეულ ასახვას.

სანდრო ახმეტელის თეატრის ნამდვი-
ლი მშვენიება გახლდათ დიდებული მსა-
ხიობი და საოცრად მომხიბვლელი ქალი
თამარ წულუკიძე. ეს საოცრად ფაქიზი,
მუდამ მომლიძარი და თავაზიანი ადამი-
ანი ყოველთვის დიდი ტაქტით იქცეო-
და. არ ყოფილა შემთხვევა, რომ იგი
რომელიმე კრებაზე ან შეკრებაზე სიტყ-
ვით გამოსულიყო და აემალღებინა თა-
ვისი ხმა. თ. წულუკიძე თვინიერი და
მოკრძალებული გახლდათ რეპეტიციებ-
ზეც. ამიტომაც იგი მთელ თეატრს უყ-
ვარდა.

თ. წულუკიძემ თავისი ნიჭი, ბუნება,
მალალი კულტურა მთელი სისავსით გა-
მოაღწინა იმ შესანიშნავ წიგნში, „მხო-
ლოდ ერთი სიტყვაზე“, რომელშიც სა-
ოცარი სიზუსტით აღწერა სანდრო ახ-
მეტელის მშფოთვარე ცხოვრება და შე-
ქმნა ამ დიდი ადამიანის უაღრესად მარ-
თალი პორტრეტი.

აი, სწორედ ასეთი ახსოვთ სანდრო
ახმეტელი მის ერთგულ მოწაფეებს,
რომლებმაც მთელი ცხოვრების მანძილ-
ზე გულით ატარეს მისდამი თავყვანისცე-
მა და სიყვარული.

ივანე ჯავახიშვილი

მოგონებათა ორი ფურცელი

1. ახმეტელი

რეპეტიციზა

რეპეტიციზა. შემოქმედებითი ცეცხ-
ლი ენთო.

მიზანსცენები მოგვწონდა, მაგრამ
თვითონ უქმყოფილო იყო, სახელდახე-
ლოდ გადააკეთებდა ხოლმე... და ასე
დაუსრულებლად, სულ ძიებაში...

გვანციფიფებდა მისი ენერჯია და ამო-
უწურავი ფანტაზია.

„ინ ტირანოსის“ რეპეტიცია მიმდინა
რეობდა. ლუდხანის სცენას „აღაგებდა“.
მე პირადად ამ სცენაში არ ვმონაწილე-
ობდი და სხვა თავისუფალ მსახიობებ-
თან ერთად მაყურებელთა დარბაზში
ვიჯექი.

პირველი ვარიანტის გაკეთებას თითქ-
მის ორი დღე მოუწია. მომდევნო რე-
პეტიციზაზე რომ მოვიდა, თქვა:

— აბა, შევამოწმოთ რა გავაკეთეთ?

დაიწყო რეპეტიცია, სახეზე აშკარად
ემჩნეოდა უქმყოფილება. სურათი დაშ-
თავრდა, მაგრამ... ამრეზილი იყო. ქორო-
ლი მოისრულა, ხშირად იცოდა თმის წვა-
ლება, არ ვარგა, ახალი ვარიანტი გავა-
კეთოთო...

სურათი ცუდად როდი იყო გაკეთე-
ბული, მაგრამ დაიწყო მეორე ვარიან-
ტის დადგმა. მეორე ვარიანტი პირველს
სჯობდა, სულ გადააკეთა და თითქოს
კმაყოფილი გავიდა დარბაზიდან.

მომდევნო რეპეტიციზაზე ამ ვარიანტის
შემოწმება მოისურვა... ნახა... თმა
კვლავ მოისრისა და უქმყოფილომ წა-
მოიძახა:



— არა, არა, ეს შილერი არაა! არ გა-
მოდგება!

და ისევ სხვა ვარიანტის ვაკეთებას
შეუდგა. მესამე ვარიანტი გააკეთა,
სხვებს უსათუოდ სჯობდა, მაგრამ ახმე-
ტელი სულ ძიებაში იყო, ახალს ეძიებ-
და...

— არა, არა, შილერი არაა ეს! შილე-
რი მაღალაა, საჭიროა შილერამდე ამ-
აღლდე!

მეოთხე ვარიანტი დაიწყო... ლომივით
ტრიალებდა, ბრღვენივანდა... მონუსხუ-
ლები შეეცქეროდით. რეპეტიცია დაამ-
თავრა და დაღლილი გავიდა დარბაზი-
დან.

მომდევნო რეპეტიციაზე, როცა ეს
ბოლო ვარიანტი შეამოწმა, კმაყოფილმა
ჩაიღიმა. — მეოთხე ვარიანტი დარჩება.
— თქვა.

ეს ის ვარიანტია, რომელიც მართლაც,
დარჩა, მოწონებას იმსახურებდა მყურე-
ბელში და რომელიც სამასჯერ და მე-
ტად წავიდა მქუხარე აპლოდისმენტების
თანხლებით.

ვისაც „ინ ტირანოსი“ უნახავს, იტყვის,
რომ განუმეორებელი სახილველი იყო.

ვილაცამ მიაბზო, ბეთოვენს, თურმე
შექსპირის „კორიოლანოსის“ ოპერად
დაწერა განუზრახავს. უვერტიჟურა გაუ-
კეთებია. არ მოსწონებია და გადაუგდია.
მეორე ვარიანტი დაუწერია, არც ის მი-
სწონებია, მესამე ვარიანტი დაუწერია,
მასაც წინამორბედთა ბედი სწვევია, ის-
იც გადაუგდია...

დაუწერია მეოთხე ვარიანტი, ისიც
იქვე მიუგდია, თან უთქვამს:

— ბეთოვენო, თავი დანებე შექს-
პირთან შეკიდებას, შენ იქამდე ვერ ამ-
აღლებულხარ...

ბეთოვენის შემოქმედებაში ამ დაწუ-
ნებულ ვარიანტებს დღესაც საპატიო
ადგილი უჭირავთ.

2. მსახიობთან მუშაობა

თეატრში დრამატურგ შვეარციანის კო-
მედია „სხვისი შვილი“ წაიკითხეს, დასს
პიესა მოეწონა, მაგრამ ისიც თქვეს, ვა-
დმოქართულებით უფრო მოიგებსო. ამ
საქმეს გ. ბუხნიკაშვილმა მოჰკიდა ხელი
და პიესას „ნაბიჭვარი“ დაარქვეს. განა-
წილდა როლები. ერთ როლზე — დიანოზი —
ელგუჯა ლორთქიფანიძე იყო
დანიშნული... ელგუჯამ დიანოზის შემს-
რულებლად თავისი გვარი რომ ამოიკი-
თხა, ელდა ეცა... დაიწყო ხელების საე-
სავე... სად მე და სად დიანოზიო? აღ-
ბათ, თეატრიდან ჩემი წასვლის დრო
დამდგარა და ახმეტელმა იმიტომ დამ-
ნიშნა ჩემი ამპლუსისათვის შეუფერებელ
როლზეო... ძალიან განიცადა, წუხდა..

ვილაცას ახმეტელისთვის ეთქვა, ელ-
გუჯა ძალიან განიცდის დიანოზზე და-
ნიშვნასო.

ახმეტელი მიხვდა რაც აწუხებდა მსა-
ხიობს, მივიდა და სახალხოდ უთხრა..

— ეპვი გეპარება რომ მაგ როლს ვერ
შეასრულებ?

დაბნეულმა ელგუჯამ უპასუხა:

— შესრულებით ადამიანი ყველა
როლს შეასრულებს, მაგრამ გააჩნია --
როგორო?

— ესე იგი — განაგრძო ახმეტელმა
— შენი ამპლუსის როლი არ არის --
არა? — ჩაეღიმა და მერე უთხრა --
ელგუჯა, მე შენ უნდა „დაგამტერიო“.

„დამტერევის“ ახმეტელი იმას უწო-
დებდა, რომ სულ განსხვავებული როლი
შეესრულებინა მსახიობისათვის. ელგუჯა,
მართლაც, გმირულ როლებს თამაშობ-
და — გოდუნე, შვიაციერი, კარლოსი
და სხვა მისთანანი...

— შენ რომ ამ გზით იარო ერთეუ-
როვანი გახდები, დიშტამპები და თუ
მსახიობი მრავალფეროვანი არაა, შემო-
ქმედებითად მალე გამოვა წყობილები-
დან... მე მკვეთრად იმიტომ შეგიცვალე
როლის ხასიათი, რომ შენგან უფრო
მეტს მოველი...



დიანოზი „მოკეელო“ ჩასიათის რო-
ლია და ელგუჯას ბუნებისათვის თით
ქოს შეუფერებელი იყო.

ახმეტელმა ყველას გასაგონად თქვა:
— მე იმ მსახიობს ვერ ვიგულებ თე-
ატრში, ვინც მხოლოდ ერთი მიმართუ-
ლების როლებს ეპოტინება. მსახიობს
ყველა სახის როლის თამაში უნდა შე-
ეძლოს, თორემ დაიშტამპება. ვნახოთ,
შესძლებ თუ არა დიანოზის განსახიე-
რებას. ბევრი უნდა ვიმუშაოთ და მი-
ზანს მივალწევთ.

დაიწყო რეპეტიციები. ერთი სცენა
იყო ასეთი:

დარიკოს, მთავარ მოქმედ პირს, უნდა
გამოელაპარაკოს. დიანოზი-ელგუჯა უნ-
და მიეპაროს მას, აქ საკვანძო ეპიზო-
დია, პიესის მიხედვით დიანოზს დარიკო
უყვარს. მიდის მასთან, მაგრამ არაფერი
გამოუდის.

ახმეტელმა შენიშნა: შეყვარებულთან
ასე ტლანქად არ მივლენ, უფრო ნაზად,
შეპარვით უნდა მიხვიდეო.

წვალობს ელგუჯა, ახმეტელს არ მო-
სწონს, კვლავ ამეორებინებს სცენას. ის-
ევ არაფერი გამოდის. ახმეტელი ახლა
დაყვავებში მიმართავს:

— ელგუჯა, თავიდან ამოიგდე ის აზ-
რი, რომ შენ დიანოზს ვერ ითამაშებ...
იფიქრე, ჩაულრმავედი და შიავნებ...

მეორე დღეს ისევ ეს სცენა დაიწყეს,
მაგრამ...

მესამე დღეს ელგუჯა თეატრში მორ-
თულ-მოკაზმული მოვიდა. ახალი კოლ-
ტიუმი და „ლუქსის“ ფეხსაცმელები ეც-
ვა. როგორც იტყვიან, სანეფოდ იყო გა-
მობრანკული. ახმეტელმა შენიშნა...

— ელგუჯა, საგანგებოდ გამოეწყევი,
რომ შეყვარებულს შეხვდე, თუ შემოხ-
ვევით?

ელგუჯას ჩაეღიმა და უხერხულობისა-
გან დაბნეულმა უპასუხა: — ეს ისეო!
ახმეტელმა თქვა, აბა, ვნახოთ რა გა-
მოგვივა. დაეწყით რეპეტიციაო.

რეპეტიცია დაიწყო. დარიკო სცენის

მარცხენა კუთხეში ზის და თავის მარჯვენა
ურს „ეცოდვილება“. ელგუჯა მარჯვენა
მხრიდან უნდა მიეპაროს. მაგრამ ახალ-
მა ფეხსაცმელებმა ისეთი კრაკუნნი შექ-
მნა, აივანზეც კი ისმოდა.

ახმეტელმა უთხრა — მავ ხმაურს და-
რიკო გაიგონებს და როგორღა მიეპარე-
ბი? მოუძებნე ფეხსაცმელს უხმაურო
ადგილიო.

ელგუჯა ტერფებზე შედგა, მაგრამ
კრაკუნნი მაინც ისმოდა. ახმეტელი კვლავ
მიუთითებს.

ელგუჯა წვალობს, ოფლი სდის, მაინც
ვერ აგნებს იმას, რასაც ახმეტელი
სთხოვს... მაშინ მან უთხრა:

— აი, შე ბოთე! აბა ფეხსაცმლის ქუ-
სლებზე შედექიო.

ელგუჯა ქუსლებზე შედგა და უხერ-
ხულობისაგან რწევა დაიწყო. ამან სხე-
ულის დეფორმაცია გამოიწვია და ეა
ათლეტი კაცი სულ სხვად გარდაიქმ-
ნა.

— აბა, მავ მდგომარეობაში სიტყვა
„დარიკო“ თქვიო, ურჩია ახმეტელმა.
ელგუჯამ წარმოთქვა „დარიკო“. მაგრამ
ამქამად იგი სულ სხვაგვარად აფერდა.
ახმეტელს გაეცინა და კმაყოფილმა
თქვა... — გამოგივიდა ელგუჯა, გამოგი-
ვიდა. აი, ამას ვეძებდი შენში... კარგა
დიანოზი იქნები, აი, ასე უნდა „დაამ-
ტვრიოს“ რეჟისორმა „გმირიო“, და
კმაყოფილი გავიდა დარბაზიდან.



გავბედე და მეც შევედი. ასე რომ, არ მოვკეცულაყავი, ხომ ვერ ვნახავდი მეტელის დიდებულ დადგმებს.

გაყურებლის თვალთ

ვოცნებობდი რუსთაველის თეატრზე, ვნატრობდი, მენახა მისი ყველა დადგმა. თითქოს ფრთები შეესხა ჩემს ოცნებას — 1924 წლიდან უკვე თბილისში ვარ, როგორც სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტი და საშუალება მეძლევა ყოველდღე დავესწრო სპექტაკლებს, მაგრამ როგორ?.. სახსრები!.. წარმოიდგინეთ მდგომარეობა ღარიბი სტუდენტისა. მამა აღარ მყავს, ფული არსაიდან, უბილეთოდ თეატრში ვინ შეგიშვებს...

გავლენიანი ნაცნობი არავინ მყავდა, რომ თეატრში შეუყვანა მეთხოვანა.. თუმცა, ერთხელ თამარ ქუკუაძემ ჩემს დას ორი ბილეთი მოუტანა და სთხოვა შენმა ძმამ ჩემი მოხუცებული მამა რუსთაველის თეატრში წაიყვანოსო „ამერიკელ ძიაზე“. ეს მისია სიამოვნებით შევასრულე, მაგრამ განა ერთი სპექტაკლი დააკმაყოფილებდა ჩემს დაუოკებელ სურვილს?..

სხვა გზა რომ ვერ გამოვნახე, დავიწყე ბილეთების დახატვა. ისე ვხატავდი, რომ შეუძლებელი იყო გაგერჩიათ ნამდვილი ბილეთისაგან. ვაკეთებდი სამან ოთხ ბილეთს და იმდენად მორიდებული და მშინარა ვიყავი, რომ მაინც ვერ ვბედავდი შესვლას, თუმცა, ბილეთს ნაჩხვლეტებსაც კი ვუკეთებდი, რომ ადვილად მოხუცილყო, როგორც ნამდვილი ბილეთი. ჩემი ამხანაგები შედროდნენ იმ ბილეთით თეატრში. შემდეგ

სულ ასე არ გავრძელებულა ჩემი ყოფა. მეც გამიჩნდა რაღაც სახსრები და უკვე ხშირი სტუმარი ვიყავი რუსთაველის თეატრისა, მაშინ, როდესაც მარჯანიშვილის და ახმეტელის ერთობლივი დადგმებით თავს იწონებდა რუსთაველის თეატრი.

შემდგომ, რუსთაველის თეატრს სათავეში ჩაუდგა სანდრო ახმეტელი.

ახმეტელი რუსთაველის თეატრში შეუდგა დამოუკიდებელ მოღვაწეობას და დადგა ერთი-მეორეზე უკეთესი სპექტაკლები:

„ლაშარა“ — ვაჟა-ფშაველას მოტივების მიხედვით. დაკავებულნი იყვნენ წამყვანი მსახიობები: თამარ წულუკიძე, ლაშარას როლის ბრწყინვალე შემსრულებელი, აკაკი ხორავა — იჩო (ლაშარას მამა), მინდია — გიორგი დავითაშვილი, შეუღარებელი ვანიკო აბაშიძე მინდიას მამის როლში. ერთ-ერთი ხეცსური ამბობს — „ვაქებდეთ თორღვას მკლავებსა, მოუტაცია ლაშარა“. თვითონ თორღვა ექვობს მინდიაზე, ბრახობს და გაიძახის — „სახელი ჩემი თორღვაი“, ვანიკო აბაშიძე გაცეცხლებული უპახუხებს „მინდიაც ჩემი შვილი არს, იქ არას გარგებს ბორგვაი“... გადასარევი სცენა იყო. ვანიკო აბაშიძეს ყელზე მოუჩანდა სიბრახისაგან თითის სიმსხო დახერხილი ძარღვები.

„ანზორი“ — ანზორის როლში აკ. ხორავა, ახმას როლში ყველასათვის საყვარელი ვასო გოძიაშვილი, ლარბის როლში მშვენიერი იყო გიორგი საღარაძე. განსაკვიფრებელი იყო „თეთნულდის“ დადგმაც — იქმნებოდა უტყუარი შთაბეჭდილება ამ უზარმაზარი მწვერვალის დაპყრობა-დამორჩილებისა. ასევე დიდებულად იყო დადგმული: „დღუშმანი“, „განგაში“, „რღვევა“, „ინ ტირანოსი“ და სხვა... სანდრო ახმეტელმა მოიპოვა დი-

რეფლექსოლოგია

მსახიობის

ხელოვნებას

სახელოვანი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი ისტორიამ ე. წ. დამდგმელ რეჟისორთა პლეადას მიაკუთვნა, ვინაიდან მისი სპექტაკლები განსაკუთრებით სწორედ დადგმითი სახეობრიობით გამოირჩეოდნენ. თუმცა ყველა ამ იცის, რომ ამ სპექტაკლებში შექმნილი ცალკეული აქტიორული სახეები ქართული საბჭოთა თეატრის ოქროს ფონდშია შეტანილი იმავე ისტორიის მიერ: ა. ხორავას ანწორი, ბერსენევი, კარლ მოორი, ა. ვასაძის ფრანც მოორი და აშუ-

ლი, თ. წულუკიძის ლამარა და ახმეტელის ვ. გომიაშვილის ახმა, უ. ჩხეიძის გოდუნა და სხვ. ვერ მოესწრო ს. ახმეტელის სპექტაკლებში იმდენი მაღალმხატვრული სცენური სახის განხორციელება, რომ მისი შემოქმედების ეს მხარე მისხავე რეჟისორულ მიგნებათა თანატოლი განხდარიყო, თუმცა ამისკენ მიიღებოდა იგი ნამდვილად.

ჭერ კიდევ თეატრში ძალების მოსინჯვამდე კრიტიკულ წერილებსა თუ გამოვლენებში ს. ახმეტელი უკვე ლამარაკობდა სამსახიობო ხელოვნების თაობაზე. 1912 წ. „სახალხო გაზეთში“ (№ 683) გამოქვეყნებულ წერილში „ჩვენი თეატრის კრიზისი“ მან განაცხადა, რომ თანამედროვე ქართული თეატრის მსახიობი ახლებურად უნდა იყოს აღზრდილი, ეროვნულ ეთიკურ-მხატვრულ თავისებურებათა გათვალისწინებით. პედაგოგიური პრინციპების შექმნა და ახალი მსახიობის ფორმირება კი შესაძლებელია მხოლოდ თვით თეატრში, თუკი ამ თეატრს აქვს საკუთარი სახე. იმიტომ,

დი გამარჯვება, მისი სახელი გასცდა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს.

კარგად მახსოვს, ეს დიდებული რეჟისორი სპექტაკლის მსვლელობის დროს შემოდიოდა მაყურებელთა დარბაზში, ხან პარტერში იკავებდა ადგილს, ხან იარუსებზე ადიოდა და იქიდან ათვალთვრებდა თავის დადგმებს. ალბათ, შესწორებები შეჰქონდა, რასაც ჩვენ, ჩვეულებრივი მაყურებლები ვერ ვამჩნევდით.

ახმეტელმა მხარში ამოიყენა დრამატურგი სანდრო შანშიაშვილი, რომელმაც მშვენივრად გადმოაკეთა „ანწორა“, დიდებული და შეუდარებელი მხატვარი-დეკორატორი ირაკლი გამრეკელი და თავისი გამოწრთობილი სახელოვანი დახი. თითქოს ეს ყველაფერი განგების

ძალით იყო შექმნილი, რომ რუსთაველის თეატრს ახმეტელის ხელმძღვანელობით მსოფლიოში ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრის სახელი მოეპოვებინა.

სიტუვაში გამოსული დიდი ხელოვანი სანდრო ახმეტელი, ყოველთვის აღნიშნავდა თავისი სპექტაკლების ნაციონალურ ფორმასა და ინტერნაციონალურ შინაარსს.

ახმეტელის პეროიკულ დრამებს ალტაცებაში მოჰყავდა მადლიერი მაყურებელი. ახმეტელი ქართველი ხალხისათვის იყო განუყოვრებელი მოვლენა. მერითი მაყურებელი, თავს ვხრი და ბუზხლს ვიდრეკ მისი დაბადების 100 წლისა და უკვდავების წინაშე.

რომ თეატრი ქმნის სკოლას და არა პირიქით. ამის საუკეთესო მაგალითად მიიჩნევა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის, რომელმაც შექმნა სკოლა, სკოლას არ შეუქმნია იგი.

ს. ახმეტელის რწმენით, ძველი თეატრის მოღვაწეთა ძალებით ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდა შეუძლებელია.

1914 წლის ივნისში გაზ. «ЗАКАВКАЗСКАЯ РЕЧЬ»-ის ორ ნომერში (№№ 128, 131) დაიბეჭდა ს. ახმეტელის კიდევ ერთი წერილი „მოსკოვის სამხატვრო თეატრი“ (პეტერბურგში მისი ახლანდელი გასტროლების გამო). აქ გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისის“ დადგმის განხილვისას, მონაწილეთა შორის ის გამოყოფს მხოლოდ კ. სტანისლავსკის კავალერ რიპაფრატას როლში, ვინაიდან თვლის, რომ მხოლოდ ამ მსახიობმა გამოავლინა თვისებები, მას რომ მიაჩნა უმნიშვნელოვანესად მსახიობის ხელოვნებისთვის: „თამაშის ლოგიკური სისრულე ისე ფაქიზად იყო გამოვლენილი, რომ მაყურებელი თითქმის უნებლიეთ იმსჯელებოდა როლის მხატვრული გააზრებით. ჩვენ წინაშე ისახებოდა კავალერი არა მხოლოდ დიალოგებში, არამედ ხმის ყოველ მოძრაობასა და ინტონაციაში“.

1915 წლის ურნ. „თეატრი და ცხოვრების“ ოთხ ნომერში (№№ 21, 22, 23, 27) დაისტამბა ს. ახმეტელის ვრცელი და ჟღერესად მნიშვნელოვანი სტატია „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ მისი უმთავრესი პრობლემა პლასტიკური გამომსახველობა მსახიობის ხელოვნებაში. ს. ახმეტელი გაცხადებულია იმით, რომ ცხოვრებაში ასე პლასტიკური ქართველები სცენაზე ამ თვისებას ვერ ავლენენ, რომ ცხოვრებაში ასეთი მუსიკალური მათი შეტყუვლენა, სცენაზე მონოტონური და წამლერებითა. ყველა თავისი დებულების საყრდენს ის ქართველი ხალხის ცხოვრებაში ეძებს.

1916 წლის გაზ. „საქართველოს სამხატვრო თეატრი“ (№№ 110, 111, 112) ს. ახმეტელი გამოცხადებულა ალ. სუმბათაშვილის გასტროლებს თბილისში სტატიით „ლალატი“ და „მსახიობი ჭენტლმენი“. იმის მიხედვით, თუ რა მოსწონს მას ალ. სუმბათაშვილის შესრულებაში. შეიძლება წარმოვიდგინოთ მისი შეხედულებები საერთოდ მსახიობო ხელოვნებაზე. აარველ ყოვლისა, ოთარ-ბეგის როლის შესრულების ჭენტლმენური მანერა: „არც ერთი ზედმეტი განზრახვა, არც ერთი უბრალო, მოუფიქრებელი ნაბიჯი, ყველგან დიდებული პროპორციით აქვს განაწილებული გრძობათა და ფორმათა შესისხლბორცება. ყოველთვის მარტივი და დამთავრებულია მის მიერ შექმნილი სურათი.

დიდებულია სუმბათაშვილი, როგორც გონიერი მხატვარი... ყველაფერი წინდაწინვე გაზომილი და გარკვეული აქვს... არ არსებობს არავითარი ძალა, სცენაზე რომ მას ხელი შეუშალოს და ოდნავ მაინც გამოიყვანოს ყურადღების ფოკუსისაგან. და სწორედ ამიტომაც არის იგი დიდებული და დიდი მსახიობი... ეს განათლებული და ცოდნით აღჭურვილი ადამიანი... სრული ბატონია თავისა“. მართალი სცენური განცდარს ნიმუშად ს. ახმეტელი მიიჩნევს პ. მონჩალოვსა და განცდის მისეული სკოლის გამგრძელებელ კ. სტანისლავსკის.

იმ წლებში ს. ახმეტელი ქართველ მსახიობებზეც წერდა: „ნუცა ჩხეიძეზე, ვასო აბაშიძეზე (1916 წ. გაზ. „საქართველო“. № 5). იგი პირდაპირ აცხადებს, რომ ვასო აბაშიძე ისეთივე დიდი მოვლენაა ქართულ თეატრში, როგორც ილია და აკაკი ქართულ მწერლობაში: „თუკი არსებობს საზოგადოდ ქართული თეატრი, მხოლოდ იმითომ, რომ გვყავს ვასო აბაშიძე. ვერც ერთმა ხელოვანმა ვერ მოგვცა იმდენად მარტივი ეროვნული ფორმა, როგორიც ვასომ“.

1920 წლის 26 სექტემბერს „ბერლი



შმანას“ დამდგმელი რეჟისორი ს. ახმეტელი, რომელიც თავის პირველ სპექტაკლზე მუშაობს პროფესიულ თეატრში, თეატრის დირექციას უყენებს ასეთ მოთხოვნებს: მთავარი როლის შემსრულებელი მიხ. გელოვანი განთავისუფლებულ იქნას პარალელური რეპეტიციებიდან სხვა პიესებში, ან ის რეპეტიციები არ ემთხვეოდეს „ბერდო შმანას“ რეპეტიციებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში რეჟისორი შეწყვეტს „ბერდო შმანას“ მუშაობას. იმავე სარეპეტიციო დღეებში ვკითხულობთ, რომ „ბერდო შმანას“ მონაწილეებისაგან ს. ახმეტელი მოაზროვნის ურთაღმდეგობის უკიდურეს გამაზვიანებას (ეს სიტყვები შემდგომშიც ყველაზე ხშირად გამოიყენება მის რეპეტიციებზე), ხოლო რეპეტიციის მსვლელობის დროს გარეშე საუბრისათვის ყველა დაჭარბებულია, თუ რეპეტიცია სცენაზე მიმდინარეობს, აქ რაიმე სხვა სახის სამუშაოს წარმოება აკრძალულია. რეპეტიციას აუცილებლად ესწრება სპექტაკლის ყველა მონაწილე, მოცუკვავთა ჩათვლით. თუ შემადგენლობა არაა სრული, რეპეტიცია იხსნება.¹

როგორც როლების განაწილებიდან ირკვევა. თავის პირველ დრამატულ სპექტაკლში ს. ახმეტელმა დააკავა შემდგომში სახელგანთქმული მსახიობები: ვ. ანჭაფარიძე (ცისია), ა. ვასაძე (მთხრობელი), მიხ. ჭიაურელი (ბერდო) და სხვ. მაშინ ისინი ძალიან ახალგაზრდები იყვნენ და მხოლოდ იწყებდნენ შემოქმედებით ცხოვრებას. თვითონ დამწყებმა ს. ახმეტელმა უცდომლად ამოიცნო მათი აქტიორული პოტენცია.

1922 წლის 21 დეკემბრის სარეპეტიციო დღეებში ვკითხულობთ: „რადგან რეპეტიციის დროს ზოგიერთი მსახიობები ხელს უშლიდნენ რეპეტიციის წესიერად ჩატარებას იმით, რომ მოქმედებებს დროს თავიანთ ადგილებს სტოვებდნენ და არ კითხულობდნენ როლებს როგ-

ორც რიგი იყო, რეჟისორმა ახმეტელმა რეპეტიცია მოხსნა“.

იმავე დღეების 26 დეკემბრის ჩანაწერიდან: „მ. მუჟაია უშლიდა ხელს რეპეტიციას. იგი მთვრალი იყო... ახმეტელმა დაითხოვა იგი რეპეტიციიდან... მოითხოვე მ. მუჟაიას დასიდან დათხოვნას“. ასეთი რეპეტიციის მსახიობის და საერთოდ თეატრისადმი ახმეტელის დამოკიდებულების მაუწყებელია.

არსებობს ს. ახმეტელის დაუთარილებელი წერილი თეატრისა და დრამატურგიის შესახებ, სადაც ასეთ მოსაზრებასაც ვხვდებით: „არტიტი რეალური თეატრისა არის ხელოვნურად განმეორება სცენაზე იმისა, რასაც ხედავს იგი მუდამ ცხოვრებაში — მიწანია მისი სინამდვილის გადმოცემა... ჩვენთვის კი არტიტი — განსახიერებაა, იდეური გაგრძელება სინამდვილისა“.² მაშასადამე, არა მიბაძვა და ასლი რეალურად არსებულისა, არამედ არსებულის საფუძველზე ახალი მხატვრული რეალობის შექმნა.

1927 წელს ს. ახმეტელი „მეფე ლირაზე“ მუშაობდა. ამ წლის სარეპეტიციო დღეებში ჩაწერილია რეჟისორის ზოგი ისეთი მოსაზრება, რომელიც არ შეგვხვედრია მის სტატიებსა და გამოსვლებში:

„სანამდის... როლის ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს, მსახიობი უნდა გაეცნოს იმ პიროვნების რიტმს, რომელსაც ის ანსახიერებს. ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმი მქონე სხეულში, სხვადასხვანაირად უაღივლებს. სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად განიცდის, რადგან მათ სხვადასხვა რიტმი აქვთ... ამიტომ როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ანახიერებს, პირველად უნდა გაეცნოს და შეითვისოს რიტმი იმ ტიპისა, რომელსაც ანსახიერებს, ეს რიტმი უნდა გადაიქ-



ცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებულ რიტმით გაუღწეილი სხვადასხვა ვანცდების მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარდგანი ფორმა, ხმა, სიარული და საერთოდ მუსარდბე სრული ჰარმონია აღებულ ტიპსა და მსახიობს შორის“.³

ასეთი იყო ს. ახმეტელის შეხედულებები სამსახიობო ხელოვნებაზე, პირველად 1928 წლის ივნისის დასასრულს ახსენა რეფლექსოლოგია, როდესაც რუსეთიდან დაბრუნდა და 26 ივნისს ღარსის შეკრებაზე გამოვიდა. უამბო მათ თავის შთაბეჭდილებებსა და გეგმებზე, რომლებიც შენობის რეკონსტრუქციასთან იყო დაკავშირებული. ილაპარაკა იმაზე, რომ დიდი საორკესტრო ღრუ ხელს უშლის კონტაქტს მსახიობსა და მყურებელს შორის, ახშობს მსახიობის ხმას, ამიტომ მომავალი წლიდან ორკესტრი გადაყვანილ იქნება კულისებში, მისი ღრუ გაღიხურება, რის შედეგადაც გაჩნდება შესაძლებლობა მოქმედება სცენური ყუთის საზღვრის წინ იყოს გადმოტანილი, კვლავ დააყენა საკითხი იმის თაობაზე, რომ მთავარი ყურადღება უნდა ექცეოდეს მსახიობის აღზრდას, აღონდ ამჯერად ყველა ახალ მეცნიერულ მიღწევათა საფუძველზე და დასახელო რეფლექსოლოგია. გამოირკვა, რომ ლენინგრადში ყოფნისას, ს. ახმეტელი მიხსულა ვ. ბენტერევის სახელობის რეფლექსოლოგიის ინსტიტუტში, გაცნობა მის მუშაობას და ჩამოუტანია რამდენიმე ნაშრომი რეფლექსოლოგიაზე, რათა დასი გაცნობოდა ამ სამეცნიერო ლიტერატურას.

საკითხი მაშინ ასე იდგა: ადამიანის ნებისმიერი მოქმედება, საქციელი გამოწვეულია კონკრეტული სურვილით, რომელსაც ბადებს გარემოსთან მისი კავშირი. რასაკვირველია, ამა თუ იმ საქციელის ჩადენა გარკვეული შეგარძნებითა და ვანცდებითაა დატვირთული —

ქცევა სომ ადამიანის მისწრაფებების დეგია! მათი გამოცალკევება არ შეიძლება, რადგან ისინი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირში არიან. მაშასადამე, უკუხვლავ არაა გამორიცხული: საქმარისია დავიწყოთ საქციელით, ვთქვათ, გავუჯაკრდეთ ვინმეს, რომ შესაბამისი ემოციაც გავვიჩნდეს. ასეთია პირობითი რეფლექსის აღმოცენების კანონი — საქციელი ხდება პირობითი გამიზნაინებელი და გამოწვევი მასთან დაკავშირებული ემოციისა. ეს იმიტომაც შესაძლებელი, რომ ადამიანის მიერ აღრე ვანცდებით მსგავსი ვანცდის კვალი ცოცხლობს მასში.

აი, ამ კანონის პრაქტიკული გამოყენება სურდათ იმ დროის სცენის მოღვაწეთ. მათ სჯეროდათ — რაც უფრო მეტადაა დაჯილდოებული მსახიობი რეფლექტორული აგზნების უნარით, მათ უფრო შედეგიანი იქნება ფიზიოლოგიის ამ კანონის გამოყენება სასცენო ხელოვნებაში. რას ეფუძნებოდა ეს რწმენა? სულიერისა და სხეულებრივის განუყოფლობის კანონს. ს. ახმეტელი ხშირად იგონებდა თურმე ი. სეჩენოვის იმ ხანებში მოარულ ფრახას იმის თაობაზე, რომ სათამაშოთი ვახარებული ბავშვის ღიმილი იქნება ეს, სამშობლოდან განდევენილი გარიბაღდის ღიმილი, პირველი სიყვარულით გამოწვეული ქალწულებრივი თრთოლვა, თუ დედამიწის მიზიდულობის კანონი, რომელიც ნიუტონმა აღმოაჩინა და ქალაღზე გაღმოაქცეს, ყველა შემთხვევაში საბოლოო ფაქტი კუწის მოძრაობაა. იმიტომ რომ ყველაფერი შინაგანი, ბოლოს, ასე თუ ისე, სხეულებრივ მოძრაობაში ვლინდება. ასეთია ქცევის მექანიზმი.

ამ პერიოდის სარეპეტიციო დღიურებში ასახულია ს. ახმეტელის სერიოზული გატაცება ი. პავლოვისა და ვ. ბენტერევის მოძღვრებით პირობითი რეფლექსების შესახებ (იხ. „ახშორის“ სარეპეტიციო დღიურები). მისი ცდება სამსახიობო ხელოვნების სფეროში მი-



ნად ისახავდნენ ისეთ კანონზომიერებათა მოძიებას, რომელთა ცოდნაც ხელისშემწყობი იქნებოდა მსახიობის ხელოვნების საერთო დონის ამაღლებისათვის. ამ ძიებების საფუძველს ფიზიოლოგიის მიღწევათა გამოყენებაში ხედავდა. ალბათ, იმიტომ, რომ მისთვის განუყოფელი იყო პიროვნება მსახიობისა. ასეც ამბობდა: „ემოცია საფუძველია ხელოვნების. როგორ უნდა გამოიწვიო ემოციები? ადამიანის ორგანიზმი ფსიქო-ფიზიკური აპარატია. ამ აპარატის მოძრაობაში მოსაყვანად საჭიროა გამღიზიანებელი... შემოქმედების საფუძველია თავის მეობის შესწავლა. როდესაც მსახიობმა იცის თავისი აპარატი, მხოლოდ მაშინ არის შემოქმედება შესაძლებელი. ემოციებში მონაწილეობას ღებულობს მთელი ორგანიზმი“.⁴

რეფლექსოლოგიით გატაცება იმდენად სერიოზული აღმოჩნდა, რომ ს. ახმეტელი საღამოობით აწარმოებს მეცადინეობას უკვე მთელი დასისტვის. უკვლას ურჩევს რაც შეიძლება ბევრი დრო დაუთმონ საკუთარი ინდივიდუალობის შესწავლას (1928 წ. 17 აგვისტოს ჩანაწერი).

თავი რომ მოვუყაროთ ყველაფერს, რაც ს. ახმეტელს რეფლექსოლოგიის თაობაზე უთქვამს, მაინც გაკვირდება იმის შტკიცება, რომ რეჟისორის თეორიული მოსაზრებანი ყველაფერში ნათელია და ბოლომდე გასაგები. ამას თ. წულუკიძეც ადასტურებს: „ს. ახმეტელის მიერ პირობითი რეფლექსების საფუძველზე მონახულ ხერხებს ვერ დაფარქმევთ მეთოდს. ეს მხოლოდ მისადგომები იყო მომავალ შემოქმედებით მეთოდთან“.⁵

ს. ახმეტელი ხელოვანი იყო, რეჟისორი და არა მეცნიერი. იგი ეძებდა მსახიობის შემოქმედების ბუნების წვდომის, სცენური ქმედების, როგორც ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესის კანონების დაუფლების გზებს. სურდა მიეგნო

იმ მექანიზმისათვის, რომელშიც ჩაქსოვნილია საიდუმლო სცენური სიციცხლის დაბადებისა ანუ გიორისათვის აუცილებელი აზრების, გრძნობებისა და სურვილებისა, გარკვეულ საქციელზე რომ უბიძგებენ მას. თუ მოხერხდებოდა ასეთ კანონზომიერებათა მიგნება, მათი დაუფლებაც შესაძლებელი გახდებოდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სარეპეტიციო მუშაობის პროცესში მსახიობის შეგნება, მისი ნებელობა მისივე შინაბუნების, ემოციური სამყაროს ბატონ-პატრონი და წარმმართველი.

ს. ახმეტელის გატაცება რეფლექსოლოგიით იმის უტყუარი საბუთია, რომ მსახიობის ხელოვნებაში მას აინტერესებდა არა მარტო გარეგულ-პლასტიკური სახეობრიობა, არამედ მისი შინაგანი ემოციური სამყარო. ამგვარ ძიებათა მიმართულების მხრივ ს. ახმეტელი ყველა მისი თანამედროვე გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწის გვერდითაა. აი, რას ვკითხულობთ მათ შრომებში:

ბ. სტანისლავსკი: „განხორციელების აპარატი უნდა იყოს არა მარტო საუკეთესოდ მოწესრიგებული, არამედ მოწურად მორჩილი ნებელობის შინაგანი ბრძანების მიმართ. ამ აპარატის კავშირი შინაგან სამყაროსთან, მათი ურთიერთგეგავლენა მიყვანილი უნდა იყოს წამიერი, არა ცნობიერი ინსტინქტურ რეფლექსად“.⁶

ვს. მიეჩარკოვლი: „...ქეიში მოგვითხრობს განსაცვიფრებელ ამბავს, რომელიც შემდგომ პრაქტიკულად იქნა შემოწმებული. ადამიანმა წარმოიდგინა, რომ მას მოსდევს ძაღლი და ის შიშისაგან გარბის. არავითარი ძაღლი არ არსებობს, მაგრამ საკმარისი იყო წარმოედგინა, რომ იგი მოსდევს და გაქცეულიყო, რომ ნამდვილად შეეშინდა. ასეთია რეფლექსის ბუნება. ერთი რეფლექსი მეორეს გამოედება. ეს ნერვულ სისტემის თავისებურებაა... იმიტომ ჩვენ არ ვამბობთ, როგორც ამას ერთ დროს



მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ამბობდა: სევდიან სპექტაკლს რადგან ვთამაშობთ, კეთილი ინებთ და იარეთ ბნელ კუთხეებში და მოიკარბეთ ურადღობა. ჩვენ ვამბობთ: ნურაფერზე ნუ ფიქრობთ, — შეწუხდებით, — ჩვენ ისე ავადგებთ მიწანსაცენას, რომ მან განგაწყობთ იმ ფიზიკური მდგომარეობისათვის, რომელიც საჭიროა... თუ მე დავგავამთ თქვენ ისე, როგორც სევდიანი ადამიანი დაჯდება, თქვენი ფრაზაც სევდიანი იქნება“.⁷

ბ. ტაბორძვი: „ჩემის აზრით მსახიობის ხელოვნების არსი მდგომარეობს იმაში, რომ სცენაზე გამოვლენილი მისაემოცია არაა მიბაძვა ამა თუ იმ ქეშმარიტი ემოციისა. მსახიობის ემოცია არის ქეშმარიტი, რეალური ემოცია, რომელიც განსხვავდება ცხოვრებისეული ემოციისაგან მხოლოდ იმით, რომ იგი რეულექტორულია, აღმოცენდება როგორც რეაქცია იმაზე, რაც მსახიობმა წარმოიდგინა. ანუ იგი არის შედეგი მისი შემოქმედებითი ფანტაზიისა და მიმართულია გარკვეული სცენური სიტუაციის განხორციელებაზე“.⁸

ბ. პოპოვი: „არ დაიბნე სცენაზე და გამოხვიდე ნებისმიერი მდგომარეობიდან — ნიშნავს რეულექტორული რეაქცია გქონდეს ამ მოულოდნელობაზე“.⁹ მისი ერთ-ერთი მოწაფე, ცნობილი რეჟისორი ვ. პანსო წერს: „ა. პოპოვი ოცნებობდა მსახიობთა ისეთ კლექტივზე, სადაც პირობითი რეულექტები ისევე ექნებოდათ გამოშვებული, როგორც პავლოვის ცდის პირებს: ეძლეათ შუქნიშანი — და ჭირკვალი იწყებს მუშაობას. ის ოცნებობდა ასეთ რეპეტიციას: მიცემულია ნიშანი — და მსახიობის სურვილები და გრძნობები იწყებენ გამოვლენას“.¹⁰ მეორე მოწაფე, აგრეთვე ცნობილი რეჟისორი ბ. ლოვანოხინი კი ა. პოპოვის კიდევ უფრო მეტად კატეგორიულ დასკვნას გვაუწყებს: „რსებთადად, წამდელი რეპეტიცია — ესაა

უფაქიზესი პირობითი რეულექტების გამოშვების ურთულესი პროცესი“.

ბ. ლევიტოვი: „მე არ შემიძლია სპექტაკლის დღეს მხოლოდ ჩემი აქტიორული გუნება-განწყობილების იმედით ვიყო. არ შემიძლია ვიყო დარწმუნებული მომინდება თუ არ მომინდება ამ საღამოს, ვთქვათ, ვიტყვო. ამიტომ აუცილებელია პირობითი რეულექტი. ამ ფრაზაზე, ამ მოძრაობაზე მე უნდა ავტორადე — და აუცილებლად უოველ რეპეტიციაზე. მაშინ სპექტაკლზეც საჭირო მომენტში მე უკვე უნებლიედ მომადგება ცრემლი“.¹²

როგორც ვხედავთ, სცენის მოღვაწენ სერიოზულად არიან დაინტერესებული გარედან. მომდინარე გამოიზიანებლისა და ორგანიზმის საპასუხო რეაქციის წარუვლი კავშირების მექანიზმით, რადგან სულისა და სხეულის განუყოფლობა საკმაოდ აღარავეისთვისაა.

დღეს ემოციურ-ესთეტიკური პროცესების ფიზიოლოგიის შესახებ წერენ სხვადასხვა მეცნიერებთა წარმომადგენლები. იმიტომ რომ პროფ. ბ. მეილახის სიტყვით: „გამოყენება ფიზიოლოგიისა, როგორც სახეობრივი აზროვნების და შემოქმედების ფსიქოლოგიის „ექსპერიმენტი“ შემეცნების ბუნებრივი სფეროსისა, სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ხელოვნებისა და შემოქმედებითი პროცესის სოციალურ-საზოგადოებრივ მოვლენად მიჩნევას“.¹³ ცნობილმა რეჟისორმა და პედაგოგმა გ. კრისტომ კი პირდაპირ განაცხადა: „სავსებით აშკარაა, რომ მსახიობის შემოქმედების შემდგომი შესწავლა უკვე წარმოუდგენელია თანამედროვე ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიისაგან მოწყვეტით“.¹⁴

ამ საკითხებზე ს. ახმეტელი ორმოცდაათზე მეტი წლის წინათ ფიქრობდა. მსგავსად უველა დიდი შემოქმედისა, მიღწეულით არ კმაყოფილდებოდა. ხოლო ვინაც სურს მოპოვებულზე მეტს მაღწიოს, დაუსრულებლივ უნდა ეძებდეს.

1. როგორ განსაზღვრავდით ალ. ახმეტელის ადგილს საბჭოთა თეატრალურ კულტურაში?

2. როგორ გამოხატულებას ჰპოვეს სანდრო ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკა თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში?

3. რა ზეგავლენა იქონია ახმეტელის უზარმაზარმა შემკვიდრებამ (ვგულისხმობთ მის თეორიულ ნაწილსაც) თქვენი თეატრალური აზროვნების სისტემაზე?

ეთერ

გუგუშვილი:

სანდრო ახმეტელს დღეს, არა მარტო საბჭოთა, არამედ მსოფლიო კულტურაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მისი რეჟისორული შემოქმედება მაგალითია იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ამ პროფესიის უმთავრესი დანიშნულება, მისი „ზეამოცანა“, „გამჭოლი მოქმედება“, არსი.

30-ი, ისიც ეძებდა მსახიობის შემოქმედების უღრმეს კანონზომიერებებს, რათა სცენის ხელოვნების სამსახურად დაეყენებინა ისინი. მსახიობის აღზრდისა და დაოსტატების დიდმნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტის ერთ-ერთ საშუალებად მიაჩნდა მას ექსპერიმენტული მეცნიერების — ფიზიოლოგიის იმ მონაპოვრის გამოყენება, რომელსაც რეფლექსოლოგია ეწოდება.

¹ იხ. 1920 წ. სარეპეტიციო დღიური. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3039.

² რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, მასალა № 236.

³ რუსთაველის თეატრის მუზეუმი 1927 წ. 29 სექტემბრის ჩანაწერი სარეპეტიციო დღიურში.

⁴ 1928 წ. სარეპეტიციო დღიური. 14 ივლისის ჩანაწერი. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. მასალა № 3057.

⁵ ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1980. № 12, გვ. 68.

⁶ К. Станиславский. Работа актера над собой. ч. 2. с. 298.

⁷ Вс. Мейерхольд. Статьи. письма, беседы. ч. 2. Искусство. М. 1968. с. 282.

⁸ Сб. А. Таиров. ВТО. М. 1970. с. 426.

⁹ А. Попов. Спектакль и режиссер. ВТО. М. 1970. с. 98.

¹⁰ В. Пансо. Труд и талант в творчестве актера. ВТО. М. 1972. с. 170.

¹¹ Сб. Современники о творчестве. А. Д. Попова. ВТО. М. 1966. с. 171.

¹² Журн. «Искусство кино». 1970. № 1. с. 76.

¹³ Сб. Содружество наук и тайны творчества. Искусство, М. 1968. с. 28

¹⁴ Г. Кристи. Воспитание актера школы Станиславского. Искусство. М. 1968. с. 251.



ს. ახმეტელის შემოქმედება, მთელდ მისი ცხოვრება თეატრის სამყაროში დასტურის იმისა, რის გარეშეც საერთოდ არ არსებობს ჭეშმარიტი თეატრი, რის გარეშეც აუცილებელია თეატრის სიცოცხლე.

ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია უყვარდეს ეპიკური, ან ფსიქოლოგიური, ჰეროიკული, ან კამერული ხელოვნება, მაგრამ არის რაღაც ისეთი: რაც ამ აჩანარების დაყოფის მიღმა დგას და განსაზღვრავს თეატრის, როგორც განსაკუთრებული კატეგორიის არსებობას. ვუცდები დავაზუსტო ჩემი ეს მოსაზრება:

ახმეტელის ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ მას ესმოდა თეატრის მაღალი დანიშნულება, მისი ადგილი ეპოქის ატმოსფეროში. მას ჰქონდა დროის განსაზღვარი შეგრძნება, მე ვიტყვოდი, უნიკალური ალლო იმ ცხოვრებისეული პრობლემების დანახვისა, რომელსაც დრო ბადებდა. უნიკალური და იშვიათი ძალით ჰქონდა მომადლებული ამ ალლოს რეალობად ქცევის უნარი.

ამას გარდა, ახმეტელს ახასიათებდა ზუსტი გრძნობა, ზუსტი გავება ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკისა და, რაც მთავარია, ყველა ამ პრობლემის შერწყმის ნიჭი. შერწყმა, სინთეზი ბადებდა რეჟისორის ყველაზე დიდ თავისებურებას, ქმნიდა მის ფენომენს და ობიექტურად ამტკიცებდა სრულიად უბრალო ჭეშმარიტებას: ხელოვანს მხოლოდ ასეთი ვხით შეუძლია მიაღწიოს არა ლოკალურ, არამედ მსოფლიო აღიარებას. მხოლოდ ის შემოქმედი ეკუთვნის კაცობრიობას, რომელიც ღრმად არის დაკავშირებული თავის დროსთან, თავის ეროვნულ ფესვებთან, თავის მშობლიურ მიწასთან.

სანდრო ახმეტელი მათ რიცხვს ეკუთვნის.

პასუხი შემდეგ შეკითხვაზე აგრძელებს ჩემს აზრს. ახმეტელის შემოქმედება დღესაც ცოცხლობს. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ დღეს თეატრში, აუცილებლად უნდა დაიბადოს ზუსტად ისეთივე „რღვევა“ ან „ანზორი“, მათი სტერეოტიპი, მათი ასლი. ხელოვნება ვერ ითმენს სტერეოტიპებს, ვერ ითმენს ასლებს. მინდა მოვიგონო ერთი შემთხვევა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 50-იან წლებში თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთ დისპუტზე. მოხსენებით გამოდიოდა ბესარიონ ჟღენტის, მან თქვა: „როცა ახმეტელი ჩაუდგა ჩვენს თეატრს სათავეში, მან დადგა „რღვევა“, „ანზორი“ (ხმა ადგილიდან: არცერთი არ არის ქართული!). აქ ჩვენ ლაპარაკი გვაქვს თანამედროვეობაზე. მან გამოაჩინა რუსთაველის თეატრის სახე (ხმა ადგილიდან: ეგ პიესები დღეს რომ ნახოთ, აღარ მოგეწონებათ, მაშინ სხვა მოთხოვნილება იყო). მე ვლაპარაკობ, რომ ეს პიესები მაშინ მომეწონა და მე მინდა, დღეს რომ ვნახავ პიესებს, ასევე მომეწონოს“ (საქ. თეატრალური საზოგადოება. რეჟისორთა II რესპუბლიკური თათბირი. ბ. ჟღენტის მოხსენება. სტენოგრაფია).

სწორედ ამაში მდგომარეობს ძირითადი საკითხის არსი. ცხოვრებაში ყველაფერი იცვლება, იცვლება თვით ცხოვრება, ხალხი,

ცხოვრებისეული ნორმები, ადამიანების შეხედულებები, იცვლება თვით ხელოვნება — თეატრი ქინება ეს, თუ ლიტერატურა, ფერწერა, თუ მუსიკა — იცვლება ხელოვნების ლექსიკა, მისი გამომსახველობითი საშუალებები — ეს აქსიომაა! მაგალითისათვის მიიღო მთავრად მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“ — მისი ყველაზე გენიალური ქმნილება. აღდგენილმა „ურიელმა“ ცხადია, ვერ მოიპოვა ის აღიარება, რომელიც ჰქონდა ოციახ, ოცდაათიან წლებში, როდესაც სპექტაკლი „თავის დროში“ ცხოვრობდა, როდესაც გენიალური შემსრულებლები ორგანულად ატარებდნენ მარჯანიშვილისეულ სულს, მის პათოსს.

სპექტაკლი ცოცხლობს დღეს, ამ წუთში, და მთავარი ის არის, რომ სწორედ დღეს, ამ წუთში, ახლა, და მხოლოდ აქ. ამ დროს ეღერდეს ცოცხლად, ხმამაღლა.

ს. ახმეტელის სპექტაკლები ყოველთვის ხმამაღლა ეღერდნენ, — როგორც ხარის რეკვა, როგორც მოწოდება. ამაში იყო მათი ძალა, მათი უკვდავება დროსა და საუკუნეებში.

ჩვენ, რატომღაც ხშირად გვავიწყდება უბრალო ქეშმარიტებანი, ისინი კი ღალადებენ, რომ თეატრში არსებობს არა მარტო სანახაობითი, არამედ სულიერი საწყისებიც. და იქ, სადაც ხდება მათი შეერთება, სინთეზი, მოწმენი ვხდებით ემოციათა აფეთქების, ენებების მძვინვარე იერიშისა, მათი შემოქმედებითი, შინაგანი რეალიზაციის.

ს. ახმეტელი ფლობდა ამ რეალიზაციის საიდუმლოებებს — ამაშიც იყო მისი ძალა, რომელიც ასე საშურია ნებისმიერი დროის, ნებისმიერი ხელოვანისათვის. მაგრამ რეჟისორი სწვდებოდა არა მარტო თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას და, მაშასადამე, მისი ხაციონალური ხასიათის თავისებურებებს, არამედ დროის ფსიქოლოგიას, სადაც პირველ პლანზე წამოწეულია პრობლემა: ადამიანი და დრო.

ს. ახმეტელი აქტიურად აშენებდა თავის თეატრალურ სამყაროს, აქტიურად ქმნიდა ცხოვრებას. არ იყო მხოლოდ რეჟისორი, იგი გვევლინებოდა თავისი სპექტაკლების ავტორად, ავტორად, რომელიც აფართოებდა ჩვეულებრივ თეატრალურ ჩარჩოებს და დიდ ასპარეზზე გამოჰყავდა თეატრი. მან შეძლო იმის მიღწევა, რომ თეატრი იჭრებოდა ადამიანების გონებაში, ცხოვრებაში, ყოველდღიურობაში.

მაშინ, იმ წლებში არ არსებობდა „მეტაფორული სპექტაკლი“ — სცენა და არც ახმეტელისეული ქმნილებების მიმართ ხმარობდნენ ამ სიტყვებს. მე კი ვფიქრობ, რომ სწორედ ახმეტელი აზროვნებდა მეტაფორებით, ამ სიტყვის ზუსტი, თანამედროვე გაგებით.

პ. ა. მარკოვი გვასწავლიდა: „მეტაფორა იმითაც არის რთული, რომ მასში არ შეიძლება იყოს შემთხვევითობა“. ეს ნამდვილად ასეა. მეტაფორაში ყველაფერი უნდა იყოს ნათელი და ხატოვანი ერთდროულად, მარტივი და ლაკონური, მაგრამ იმავე დროს ბრძნული და ღრმად მოფიქრებული. მაშინ მეტაფორა მიზანში ხვდება,

მაშინ ის „მუშაობს“, ბადებს ფიქრებს, გვარწმუნებს, იწვევს მოქმედებას.

მეტაფორულად იყო აგებული ცეკვა „ანზორში“, მეტაფორული იყო ალისფერი დროშა, რომელიც ამაყად დაეშვებოდა ქანდარიდან და სპექტაკლის იერსახედ იქცეოდა. როდესაც ვფიქრობ რეჟისურის ამ აღმოჩენებზე, უცნაური (ან შეიძლება პირიქით, სავესებით ლოგიკური და კანონიერი) ასოციაციით ცოცხლდება ჩემს მახსოვრობაში პარალელები: სწრაფად მიმქროლი ბავშვის აკვანი ოდესის კიბეებზე — სერგეი ეიზენშტეინის გენიალური ქმნილება, ან გივანტი საქანელა მეიერჰოლდის „ტყე“-ში, ან მარჯანიშვილისეული ვანთქმული მიზანსცენა „ოტელოში“ (იაგო ოტელოს ადგას თავს როგორც არწივი), ან გალინა ულანოვა — ჯულიეტას სწრაფი, მორთოლვარე გარბენა ავანსცენაზე, ფარდის წინ... ამგვარი რამ არასოდეს არ კვდება, იგი მარადისობას ეკუთვნის.

ორიოდე სიტყვა სანდრო ახმეტელის ზეგავლენაზე ჩემი თეატრალური აზროვნების სისტემაზე — ასე არის ფორმირებული ანკეტიის მესამე შეკითხვა.

როდესაც სამოციან წლებში ქართული თეატრის ცხოვრებაში მიმდინარეობდა ცხარე კამათი ტრადიციისა და ნოვატორობის შესახებ, მე ვიყავი სწორედ იმ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ბანაკში“, რომელიც იცავდა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის იდეას, იცავდა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ტრადიციების სიწმინდეს. მაშინ, იმ წლებში ეს პრინციპები ბადებდნენ ასოციაციებს ისეთ ცნებებთან, როგორიც არის თეატრის მოქალაქეობრიობა, მაღალი იდეურობა, პარტიულობა. მე, ისევე როგორც ჩემმა კოლეგებმა (ვგულისხმობ თეატრმცოდნეებს, მწერლებს, მუსიკათმცოდნეებს), მაშინ დიდი ბრძოლა გადავიტანეთ ჩვენს მოწინააღმდეგეებთან, რომელთა რიცხვში, სხვათა შორის, ზოგიერთი თეატრმცოდნე იყო და უარყოფდნენ ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ტრადიციებს, მხარს უჭერდნენ მათი ძირფესვიანი განადგურების იდეას...

აქედან, ვგონებ, გასაგებია ჩემი პასუხი მესამე შეკითხვაზე.

ნოდარ

გურაბანიძე:

1. უმაღლვე ამოტივტივდება ცნებები: განსაკუთრებული, განუმეორებელი. სანდრო ახმეტელს სწორედ ასეთი ადგილი უჭირავს საბჭოთა თეატრალურ კულტურაში. არა მგონია დიდად გადავაჭარბო. თუ ვიტყვი, რომ XX საუკუნის თეატრალურ ხელოვნებაში, რამდენადაც მე მას ვიცი, ქართველი რეჟისორი ფენომენალური მოვლენაა. მისი საიუბილეო თარიღი არ მათქმევინებს ასეთ მაღალფარდოვან სიტყვებს. ეს რეალობაა. იშვიათია რეჟისორი, რომელიც ასე მჭიდროდ იყოს დაკავშირებული თავის ეროვნულ კულტურას-



თან, სინამდვილის ეროვნულ განცდასთან და ამავე დროს ასეთი ინტერნაციონალური მოვლენა განხლდეთ. ამ მხრივ იგი დგას ერთნაირი თეატრის ისეთი კორიფეების გვერდით, როგორც იყო კ. სტანისლავსკი რუსეთში და ბ. ბრეჰტი გერმანიაში. სხვა დიდი რეჟისორები, რომელთა სახელები დღეს საყოველთაოდაა ცნობილი (ზოგიერთმა მათგანმა ახალი თეატრალური ესთეტიკაც კი შექმნა, ვთქვათ, რენიჰარტმა, კრეგმა, მეიერჰოლდმა, პისკატორმა, სტრელერმა) უფრო ზოგად ევროპული თეატრალური კულტურის სფეროში რჩებიან, უფრო მეტად ახალ თეატრალურ იდეათა გენერატორები არიან, ვიდრე ეროვნულისა და ინტერნაციონალური კულტურის გამაერთიანებლები. რასაკვირველია, ისინი მოწყვეტილნი არ არიან ეროვნულ ნიადაგს, მაგრამ ეროვნული სათაფეების ასეთი მძაფრი გრძნობა ისე არ არის მათი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი, როგორც ახმეტელისათვის. სამუშაოა, რომ ს. ახმეტელის თეატრის ზეგავლენის სფერო არ არის ისეთი ვრცელი, როგორც იგი ამას იმსახურებს. ისტორიულმა ვითარებამ გარკვეული ზღვარი დაუდო ამ ზეგავლენის საზღვრებს.

რაც დრო გადის, უფრო თვალსაჩინო ხდება ახმეტელის შემოქმედების მნიშვნელობა. განსაკუთრებით ახლა, როცა თეატრალური იდეათა ინტეგრაციის შედეგად ერთგვარი ნიველირების საფრთხე ემუქრებათ ეროვნულ თეატრებს.

ს. ახმეტელის თეატრი განსაკუთრებულად მძაფრი ადამიანური და პოლიტიკური ვნებების, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან კონფლიქტთა სამკვდრო-სასიცოცხლო შეჯახებების, პიროვნებისა და ისტორიული რეალობის დაპირისპირების ასპარეზია. მისი გმირები, განსაკუთრებული პიროვნული ძალით მოსილნი, ახალი იდეების დამკვიდრებისათვის ბრძოლას ეწირებიან.

მაგრამ განა ასეთი არ იყო ანტიკური და რენესანსული თეატრი?

ს. ახმეტელის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებდა მასა, მისი განწყობილება და ერთიანობა, გამოვლენილი მკვეთრ პლასტიკურ სახეებში და რიტმულ პულსაციაში.

მაგრამ განა ასეთი არ იყო მეინენგელთა თეატრიც და ახალგაზრდა სტანისლავსკის ადრეული სპექტაკლებიც? რომანტიკული გმირის იდეაც (რომელსაც ასეთი დიდი ადგილი უჭირავს ს. ახმეტელის შემოქმედებაში) კორნელისა და რასინის თეატრში გამოიკვეთა და შემდგომი განვითარება შილერთან ჰპოვა.

რასაკვირველია, ყოველივე ეს ცნობილი იყო ს. ახმეტელისათვის, ისევე როგორც ცნობილი იყო რუსული რეალისტური თეატრის ტრადიციები და კ. სტანისლავსკის თეატრის ბრწყინვალე მიღწევები რუსი ადამიანის ფსიქოლოგიის უადრესად ზუსტ და თეატრალურად დამაჯერებელ გამოსახვაში.

მისი იდეალი იყო არა კ. სტანისლავსკის თეატრალური ესთეტიკა, არამედ კ. სტანისლავსკის თეატრი, როგორც ეროვნული, განუმეორებელი კულტურული მოვლენა. ისევე, როგორც ამ თეატრ-



მა შეძლო რუსული ხასიათის, ეროვნული ინდივიდუალობის გაცნობა, ასევე ქართულ თეატრსაც უნდა ეჩვენებინა ქართული ეროვნული ხასიათი, გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში მოქცეული.

თუ მაინცდამაინც ეროვნულ თეატრალურ ფორმათა ანალოგიაზე მიდგება საქმე, მაშინ ანტიკური თეატრი — სწორედ ფორმის თვალსაზრისით — მისთვის სანიმუშო უნდა ყოფილიყო (შეკთხვევითი არ არის, რომ მისი ერთ-ერთი პირველი წერილი „ოიდიპოს მეფის“ დადგმას ეხება). ხალხური დღესასწაულებიდან და რიტუალებიდან, რელიგიური პანთეონიდან და მითებიდან შექმნილი ანტიკური თეატრის ყოველი ელემენტი ატარებდა და ინარჩუნებდა ხალხის სულს, ხალხის მიერ შექმნილ სანახაობრივ კულტურას. ანტიკურ თეატრში პროტაგონისტის მიერ წარმოთქმული სიტყვა ეყრდნობოდა და ერწყმოდა არა მხოლოდ ლექსის კლასიკურ ზომებს, არამედ ორად გაყოფილი ქოროს პლასტიკურ მოძრაობას, რომელიც ფოლკლორულ ცეკვაში იღებდა სათავეს, ერწყმოდა მუსიკას (ხმით თუ რომელიმე ინსტრუმენტით შესრულებულს). მაგრამ ეს იყო სპექტაკლის სანახაობის ელემენტები, როგორც ახლა ვამბობთ ხოლმე, კომპონენტები.

ს. ახმეტელმა კი თვისობრივად ახალი თეატრი შექმნა. მან პირდაპირ, „სუფთა“ სახით კი არ აიღო ქართული სანახაობრივი კულტურის ელემენტები, უბრალო კომპონენტებად კი არ აიღო ქართული ცეკვა და ქართული პოლიფონიური სიმღერა (თუმცა, ზოგჯერ მათ პირდაპირ „ფუნქციასაც აკისრებდა), არამედ თავისი ღრმა ინტუიციით ამოიცნო მათი არსი, სწორედ თეატრალური არსი. მისი სპექტაკლები სტრუქტურულად უადრესად პოლიფონიურია. ეს პოლიფონიზმი მას სჭირდებოდა ქართული ეროვნული ხასიათის გამოვლენისათვის.

მაგრამ, როგორი უნდა ყოფილიყო მისი ეს ეროვნული ხასიათი?

აი, აქაც, მან გააკეთა ისტორიული მნიშვნელობის აღმოჩენა. როგორ იქცევა ქართველი კაცი ისტორიის მიერ შექმნილ სიტუაციაში, როგორ გლოვობს, როგორ ილხენს, როგორ ხვდება ბედისწერას თუ რეალობას, რა დღესასწაულები და რიტუალები შექმნა ისტორიის გრძელ გზაზე, როგორია მისი ფოლკლორის, პოეზიის სული, რა პლასტიკურ გამოხატულებას ღებულობს მის არსებაში წარმოქმნილი განწყობილება. და ბოლოს, როგორია მისი ცხოვრების რიტმი. საუკუნეების მანძილზე შექმნილი ეს უზარმაზარი ეროვნული საუნჯე მან საფუძვლად დაუდო თავისი თეატრის გმირის იდეალს. მაგრამ ეს ყველაფერი ფორმის საზღვრებში დარჩებოდა, ს. ახმეტელს რომ არ ეგონო თანამედროვე ადამიანის რევოლუციურ იდეათა სამყარო. ეს ადამიანი — გმირი უკეთესი მერმისისათვის მებრძოლია, ცხოვრების გარდამქმნელი. აქ იღებს სათავეს ამ გმირთა ხასიათების უკიდურესად მძაფრი დინამიურობა.

ეროვნული თეატრალური ფორმებით გამოხატულ ზოგადსაკა-



ცობრიო იდეები ს. ახმეტელის თეატრს დიდ ინტერნაციონალურ მასშტაბს ანიჭებს.

ეს გარემოება განსაზღვრავს, ჩემი აზრით, ს. ახმეტელის განსაკუთრებულ ადგილს თეატრალურ სამყაროში.

2. ძნელია კონკრეტულად მივუთითოთ ს. ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის გამოვლენაზე. ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ პოლიფონიზმის ის პრინციპი, რომელიც საფუძვლად უდევს ს. ახმეტელის სპექტაკლებს, მეტად თავისებურად და ორგანულადაა გამოყენებული ქართული თეატრის ყველაზე თვალსაჩინო სპექტაკლებში.

ს. ახმეტელის თეატრის საფუძველია აქტიური საზოგადოებრივი პოზიცია, ისტორიულად მნიშვნელოვანი კონფლიქტები, ადამიანურ ვნებათა მიყვანა უკიდურესობამდე, ზნეობრივი ამაღლებულობა (ეთიკა განუყოფელია მისი ესთეტიკისაგან), თეატრალური გამომსახველობის მკაცრი განპირობებულობა, სანახაობის მოჩვენებითი სპონტანურობა (სინამდვილეში მისი წარმომქმნელი სიტუაცია წინასწარაა „პროგრამირებული“). თუ ამ თვლით შევხედავთ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრის ზოგიერთ სპექტაკლს, აღმოვაჩინთ ს. ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის კვალს.

3. გამოვლენელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე აღდგენილმა „ყაჩაღებმა“. თუმცა, უკვე ნანახი მქონდა აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის საუკეთესო როლები და რა უნდა გამკვირებოდა ამის წერე, მაგრამ მოხდა საოცრება — მე პირველად ვიგრძენი თუ რა იყო თეატრი. განსაკვიფრებელი იყო ხორავას — ოტელოსა და ვასაძის — იაგოს უბრწყინვალესი სცენა მესამე მოქმედებაში. ესეც თეატრის უმაღლესი გამოვლენა იყო ამ სპექტაკლში, მაგრამ სპექტაკლი, როგორც ერთი მთლიანი შემოქმედება, თავიდან ბოლომდე თეატრალურად გააზრებული — „ყაჩაღები“ — უნიკალური აღმოჩნდა.

იმ დროისათვის არ იყო გამოქვეყნებული ს. ახმეტელის მეჩვიდრეობა ისე სრულად, როგორც დღესა ვკაქვს. ფაქტიურად არ იყო არცერთი მონოგრაფია მის შემოქმედებაზე და ამდენად „ყაჩაღები“, პირადად ჩემთვის, ყველაფერი იყო. რასაკვირველია მაშინაც ვიცოდი, რომ აღდგენილი სპექტაკლი, ყოველთვის ჩამოუვარდება ორიგინალს, მაგრამ ის, რაც ვნახე, მაინც თეატრალობის უნიკალურ სახედ მეჩვენა.

ერთხანს ამ სპექტაკლის პრიზმიდან ვუყურებდი ჩვენს თეატრალურ წარმოდგენებს და ყველაფერი გამოვინიღი, ხელოვნური და დამდაბლებული მეჩვენებოდა.

შემდეგ, როცა დაწვრილებით გავეცანი მის სპექტაკლებზე დაწერილ რეცენზიებს, მის სტატიებს, გამოსვლებს, წერილებს, სარეპეტიციო ჩანაწერებს, ჩემს წინ წამოიმართა მისი მთლიანი და მაინც ტრაგიკული ფიგურა. შთაბეჭდილება ისე დიდი იყო, რომ ერთხანს ამან ხელიც კი შემიშალა მაშინვე მეგრძნო ყველა იმ სიხალის

მნიშვნელობა, რომელიც ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში იჩენდა თავს.

ეს ბუნებრივიცაა: — ს. ახმეტელის შემოქმედება — ჩემთვის, მაშინ ახალგაზრდა თეატრმცოდნისთვის, აღმოჩენა იყო, ის „ახალი“ იყო ჩემთვის. მან ჩემს წარმოსახვაში დაანგრია ყალბი პათეტიკით ნაგები სპექტაკლები და ადგილი აღარ დასტოვა სხვა სპექტაკლებისათვის. სულთ და გულთ მინდოდა ს. ახმეტელის სტილის სპექტაკლების ნახვა. ეს რასაკვირველია, შეცდომა იყო. ყოველი დიდი რეჟისორი თავის სულში ატარებს თეატრს და მის სიკვდილთან ერთად კვდება კიდევ ეს თეატრი. რესტავრაცია შეიძლება გაუყეთდეს შენობას, ძეგლს, ანტიკვარულ ნივთს, მაგრამ სულის რესტავრაცია შეუძლებელია. სპექტაკლი კი სხვა არაფერია თუ არ ამ სულის ემანაცია.

რჩება თეატრალური იდეები, განუხორციელებელი ჩანაფიქრი, თეატრალური ტრადიცია. დრომ ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა.

ის, რაც მე განვიცადე, ადრე ასევე მძაფრად განუცდია, თურმე, მიხეილ თუმანიშვილსაც: „1934 წელი... რუსთაველის თეატრი შილერის „ყაჩაღები“ — „ინ ტირანოს“. ეს იყო დრამატული თეატრის აღმოჩენა. შთაბეჭდილება იმდენად მძლავრი იყო, რომ სხვა ყველაფერმა მეორე პლანზე გადაიწია“.

სიმართლე გითხრათ, მე არ ვიცი, ამ შემთხვევაში, რას ნიშნავს „აზროვნების სისტემა“, თუ ზეგავლენაზე ვიტყვი რამეს, ეს ის გახლავთ, რომ ს. ახმეტელმა „მაიძულა“ ახალი თვალთ შემეხედა ხელოვანის ზნეობრივი მოვალეობისათვის. მან გვიჩვენა უკომპრომიზობის მაგალითი ხელოვნებაში და თუმც ამ უკომპრომიზობას ისეთივე ძლიერი ბუნება და ნიჭი სჭირდება როგორც ს. ახმეტელს ჰქონდა, მაგრამ მაგალითი იმიტომაცაა, რომ მისაბაძია.

ს. ახმეტელის თეატრალურმა ესთეტიკამ ახლებურად დამანახა ქართული ცეკვა, ჩვენი რიტუალები, ქორწილები, გლოვა, სანახაობა, თითქოს ხელახლა მომასმენინა ქართული ხალხური პოლიფონიური მუსიკა. სრულიად ორიგინალური „თეატრი“ დავინახე ვაჟა ფშაველას პოემებში, ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანში?!“ მან მათწავლა პლასტიკის მიღმა შემეგრძნო ამ პლასტიკის წარმომშობი სული. ალ. ახმეტელის თითქოსდა უბრალო ფრაზა, „ჩვენ ფიროსმანის თვალთ უნდა შევხედოთ ლუარსაბ თათქარიძეს“, უფრო ბევრს მიხსნის ამ ქართულ მოვლენაზე, ვიდრე გრძელ-გრძელი მსჯელობანი.

მიხეილ თუმანიშვილი:

1. ეს უნიკალური მოვლენაა. არც მანამდე, არც მას შემდეგ მსგავსი რამ არ ყოფილა. ახმეტელის სპექტაკლები თავისი რიტმით, შინაარსით და ეროვნული ფორმით ზუსტად ასახავდნენ თავის დროს.

2. ჩემთვის თავისი არსით, მანერით უფრო ახლოა მარჯანიშვილის შემოქმედება, მაგრამ ახმეტელთან არის რაღაც განუმეორებელი, მხოლოდ მისეული. ახმეტელის სპექტაკლების გახსენება ყოველთვის მოვლევარებას იწვევს. ეს ძალიან ძლიერი იმპულსია ჩვენს მუშაობაში, წარსულში არსებობს რაღაც იდეალი, რომელზედაც შეიძლება დაყრდნობა.

3. კოლოსალური. ეს ჩემი ბავშვობაა. მიხვეულ-მოხვეული კიბეები, კოშკები, გენიალური პოლონეზი, მთელ მაყურებელთა დაბაზზე ქანდარიდან სცენამდე გადმოფრიალებული უშველებელი წითელი დროშა, ბოჰემიის ტყე, შავი ნაბდები, თითქოს შავი ცა დაემხო აულის კონსტრუქციებს, ტაბურეტები ტავერნაში და ყოველივე ამაში სიმღვივით დაჭიმული, ყოვლისმომცველი ახმეტელისეული რიტმი.

ბერსენიევი — ხორავა, ფრანც მორი — ვასაძე, ამალია — წულუკიძე. ეს განსაკუთრებული, განუმეორებელი თეატრალური სამყაროა.

პასილ კიკნაძე

1. მან იპოვა ქართველი ხალხის არტიტული გენიის სათავეები, მონახა მისი გამოხატვის გზები. საბჭოთა თეატრში შეიტანა ქართული ეროვნული თეატრალობის მძლავრი ნაკადი, რამაც განსაზღვრა მისი თვითმყოფადი ადგილი საბჭოთა თეატრში.

2. როცა კვებიდან მსახიობები და რეჟისორები, კვებიდან მათი სპექტაკლებიც. ახალმა თაობებმა როგორ უნდა მიიღონ და განავითარონ ტრადიცია? შესაძლებელია კი, იყო მემკვიდრე იმისა, რაც ნივთიერად აღარ რჩება? ხელოვნების ყველა დარგებს შორის ტრადიციას მხოლოდ თეატრში აქვს სპეციფიკური მდგომარეობა. შემოქმედის სიცოცხლესთან ერთად ქრება მისი ხელოვნებაც, მაგრამ ერისკაცებისაგან რჩება „რაღაც“ ისეთი, რასაც მუდმივმოქმედი ძალა აქვს. ეს „რაღაც“ იმდენად ღრმად ჩამარხული და უხილავია, რომ მას ზოგჯერ ახსნაც არა აქვს. გენიალური ადამიანის საიდუმლოებაა ეს.

თეატრებში ამგვარ ადამიანთა მიერ შექმნილი ტრადიცია გენეტიკური ხასიათისაა. მსგავსად ადამიანთა სიცოცხლის ჩასახვისა, ზრდისა და განვითარებისა, ტრადიციის გენეტიკური კოდიც გაივლის ახალ სასიცოცხლო პროცესებს. სრულიად განსხვავებული ფორმით, განსხვავებულ დროში და პირობებში ფორმირდება მისი სახე, იქმნება დამოუკიდებელი, არავისა და არაფრის მსგავსი ახალი სინამდვილე მთელი თავისი ინდივიდუალობით, მაგრამ ამ სამყაროში მაინც ისმის წინაპართა ხმები, მათ (წინაპრისა და მემკვიდრის) ძარღვებში ერთი ჯგუფის სისხლი ჩქეფს.

თეატრალური აზროვნების იმ ფორმას, რომელიც საქვეყნო აღიარებას პოულობს, ბევრი მიმბაძველი უჩნდება. ახმეტელის თე-



ატრსაც ჰყავდა მიმბაძველები, მაგრამ ასეთი სპექტაკლები უკვე აღარ
 ლოდ გაქრნენ.

3. მან მთლიანად ჩამოაყალიბა ჩემი „თეატრალური აზროვნე-
 ბის სისტემა“.

ბიზა
ლ(ო)რ(ი)მ(ი)ფ(ი)ან(ი)ძე:

1951 წელს მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრე-
 ბისა და ვილნიუსში სპექტაკლების დადგმის შემდეგ თბილისში ჩა-
 მოვედი სამუშაოდ. გულახდილად უნდა მოგახსენოთ, რომ მოსკოვ-
 ში გატარებული ხუთი წლის შემდეგ, რომელმაც უდიდესი ზეგავ-
 ლენა მოახდინა ჩემი თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე,
 მას შემდეგ რაც ვისწავლე მარია კნებელთან და ალექსეი პოპოვ-
 თან, ხუთი წლის განმავლობაში კვირაში ორჯერ-სამჯერ მაინც ვი-
 ყავი სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებზე, ჩემში ჩამოყალიბდა ერთ-
 გვარი ნიჰილისტური დამოკიდებულება იმ წლების ქართული თეატ-
 რისადმი. მე არ მჯეროდა იმდროინდელი ჩვენი თეატრის ჰეროი-
 კულ-რომანტიკული სტილის, გარდა ორიოდ გენიალური გამონა-
 ლისისა, მაღიზიანებდა მსახიობთა ყალბი პათეტიკა. მოკლედ რომ
 ვთქვა, მე სამხატვრო თეატრის მრწამსს ვიზიარებდი და მჯეროდა,
 რომ ჩემი შემდგომი მუშაობაც ქართულ თეატრში ამ რწმენით წა-
 რიმართებოდა.

ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრში „ინ ტირანოსი“ აღადგი-
 ნეს. კარგად მახსოვს, სპექტაკლის გასინჯვა დილით გაიმართა. მთე-
 ლი თეატრალური ახალგაზრდობა მივედით. ამ სპექტაკლმა ჩემს
 შეგნებაში გადატრიალება მოახდინა. დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა.
 იმ დღის შთაბეჭდილება ყველაზე ძლიერი იყო და ვერც ერთ აღ-
 რინდელ შთაბეჭდილებას ვერ შეედრება. გამაოცა რეჟისორის არა
 მხოლოდ მხატვრულმა, არამედ გლობალურმა აზროვნებამ. უსაზღვ-
 რო იყო მისი ფანტაზია, რაღაც წარმოუდგენელი გახლდათ ფორ-
 მის შეგრძნება. ყველაფერი, რაც ადრე მენახა, მიწაზე მცოცავ
 პაწია, თეატრალურ მოვლენებად მომეჩვენა. ხოლო რაც შეეხებ-
 აკაკი ვასაძის ფრანც მოორს, მსგავსი რამ მსახიობის შემოქმედე-
 ბაში მე არასოდეს მინახავს. ეს იყო იდეალური მაგალითი ფორმისა
 და შინაარსის, გარეგნულისა და ფსიქოლოგიურის შერწყმისა. ამ
 სპექტაკლმა ჩემს წარმოსახვაში გააცოცხლა ბავშვური შთაბეჭდი-
 ლებები: „ანზორი“, „ლამარა“, „რღვევა“ და სხვა. ამ სპექტაკლის
 გარეშე, ალბათ, გამიჭირდებოდა იმ შთაბეჭდილებების თავმოყრა.
 „ინტირანოსმა“ კიდევ ერთხელ აღადგინა ჩემს თვალწინ მოსკოვში
 სწავლის წლები.

1948 წელს ჩემმა პედაგოგმა ალ. პოპოვმა, ორი ლექცია მიუ-
 ძღვნა ალ. ახმეტელის შემოქმედებას (მოგახსენებათ, იმ წლებში
 ასეთ ლექციებზე ალ. ახმეტელის ხსენება არ იყო რეკომენდირე-

ბული). ალ. ჰოპოვმა თავისი ლექციები ასეთი სიტყვებით დაასრულა:

— მოსკოვში ახმეტელის გასტროლების შემდეგ, დედაქალაქის თეატრებში ორი სეზონი არაფერი საინტერესო არ ვაკეთებულა. ჩვენ დაბნეული და თავზარდაცემული ვიყავით იმ შთაბეჭდილებებით, რომელიც ახმეტელის სპექტაკლებმა მოახდინა. ყველა რეპეტიცია მთავრდებოდა კამათით და ახმეტელის სპექტაკლების მოგონებით.

ყველაფერი ამის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე ადრე შეწყდა ახმეტელის თეატრალური პრაქტიკა, მისმა შემოქმედებამ უდიდესი როლი ითამაშა არა მარტო ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

მახსოვს, ჯერ კიდევ თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში რაოდენი გატაცებით ლაპარაკობდა ახმეტელის სპექტაკლებზე და მის დიდ გავლენაზე პირადად თავის შემოქმედებაზე ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი, ამის დასტურია თუნდაც ის ფაქტი, რომ გ. ტოვსტონოგოვის კაბინეტში, ლენინგრადის ვ. გორკის სახ. დიდ დრამატულ თეატრში სტანისლავსკისა და ახმეტელის სურათები ჰკიდია.

2. ყველაფერი საუკეთესო, რაც მათ შემდეგ ქართულ თეატრში ვაკეთებულა, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის გენიით არის გასხივოსნებული. ყველაფერს ამ ორი დიდი კორიფეს ზეგავლენის ბეჭედი აზის. ახმეტელმა შექმნა თანამედროვე ქართული თეატრის ეროვნული მოდელი. მართალია, სულ სხვა გამოვლინებაში, მაგრამ დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკა, რ. სტურუას რეჟისორული ხელწერა, ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებაა. სწორედ ეს არის შემოქმედებითი ცხოვრების განვითარება, გაგრძელება და არა ეპიკონობა.

3. ისევე როგორც მთელმა ქართულმა რეჟისურამ, მეც განვიცადე გავლენა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის თეატრალური მემკვიდრეობისა. ერთ-ერთი ჩემი საუკეთესო სპექტაკლი „კახაბერის ხმალი“ მიმაჩნია იმ მემკვიდრეობის ათვისების უპრეტენზიო გამოხატულებად. რომელსაც ახმეტელის შემოქმედებამ დაუღლო საფუძველი და რომლის მთავარი მიზანი იყო ეროვნული თეატრის პრინციპების დამკვიდრება.

მე სწორედ ეს მიმაჩნია ჩემს მთავარ მისიად თეატრში და ვფიქრობ, ამით ყველაფერია ნათქვამი.

დალი მუმლაძე:

სანდრო ახმეტელის ადგილს არ განვსაზღვრავდი მარტოოდენ საბჭოთა თეატრალური კულტურის მასშტაბებით და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ განსაკუთრებული მხატვრული სტრუქტურის მქონე



მისი „ბერლო-ზმანია“ — ახალი ქართული თეატრის ეს პირველი წარმოდგენა — საბჭოური თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბებად შექმნილი, არამედ იმის გამო, რომ ახმეტელი ისეთივე ფუნოქონალურ მოვლენად მესახება სათეატრო კულტურის ისტორიაში, როგორც სტრინდბერგი, სტანისლავსკი, კოკტო, მეიერჰოლდი. ბრეჰტი თუ სხვანი და სხვანი, რომელთა მოხსენიება შორს წაგვიყვანდა.

ახლა, როცა პრინციპულადაა უარყოფილი ევროპოცენტრისტული თუ ყველა სხვა „ქრონო“ და „ტოპოცენტრისტული“ კონცეფციები, როცა ეროვნული კულტურის მოდელების შესწავლა მეცნიერული გამოკვლევების უპირველეს ობიექტად იქცა, სანდრო ახმეტელის პიროვნება და შემოქმედება განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს, თუმცა, თანაღმობა მისი ტრავიკული ბედისადმი ჩვენი საზოგადოების არცერთ თაობაში არ დამცხრალა.

ცხადია, ახმეტელის სახით ჩვენ უაღრესად თვითმყოფად, დიდ მოვლენასთან გვქონდა საქმე. მას, ისევე როგორც ყველა სხვა ნოვატორ შემოქმედს, თავისი გზა ჰქონდა ხელოვნებაში და მისი რეჟისორული ოსტატობაც მისი ადამიანური, პიროვნული თვისებებით იყო ნასაზრდოები. ახმეტელის თეატრი არ ჰგავდა არცერთ სხვა თეატრს, თუმცა, მის ავტორს შესანიშნავად ჰქონდა გააზრებული იმდროინდელი სათეატრო კულტურის მიღწევები, ექსპრესიონისტული თეატრისა, თუ თეატრალური სიმბოლიზმის უმთავრესი მხატვრული ტენდენციები და უაღრესად ორგანულად უკავშირებდა მათ ქართული თეატრის იმ ბუნებას, ქართული სანახაობრივი კულტურის იმ ძველთუძველეს ტრადიციებს, რომლებსაც ინტიტიურა წვდომის ღვთით მომადლებული ნიჭით თავად ავხებდა.

ახლა ძნელია იმის დადგენა, რა იყო ამ პროცესში ქვეცნობიერი, რა გაცნობიერებული, როგორ იქმნებოდა ქართული ეროვნული თეატრის ის ხატი და ბუნება, რომელსაც ახმეტელის თეატრი ჰქვია და რომელიც არცერთ სხვა თეატრში არ შეიძლება გაიგივდეს. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ის განსაკუთრებული არტისტიკობა, რომელსაც მიეღვროდა ახმეტელი და რომელსაც კატეგორიულად მოითხოვდა თავისი მსახიობებისაგან, მხოლოდ მასთან პირად ურთიერთობაში, მხოლოდ მის მომაჯადოებელ სპექტაკლებში შეიძლებოდა განხორციელებულიყო. ამიტომ და კიდევ მრავალი სხვა მიზეზითაც სანდრო ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის ჭეშმარიტი ზეგავლენა თანამედროვე ქართულ თეატრზე იმ პროცესად არ მესახება, რომლის შეცნობა პირდაპირი და უშუალო მახასიათებლებით იყოს შესაძლებელი.

ახმეტელის „უზარმაზარი მემკვიდრეობა“ მხოლოდ ახლახანს გახდა ხელმისაწვდომი. თან რამდენი რამ დაიკარგა და სამუდამოდ დაინთქა. მისი თეორიული მოსაზრებებიც ჭერხნობით არასაკმარისადაა ცნობილი, არასაკმარისადაა დამუშავებული და შესწავლილი. ამას გარდა, სცენური ანახვის ის მეთოდი, რომელსაც ახმეტელი მიმართავდა და საერთოდ ყველაფერი ის, რაც ამ ახალი სათეატრო

მოდელის თავისებურებას ქმნიდა ახმეტელის მხატვრული აზროვნების ტემპერამენტით, სიცოცხლის რიტმით, არსებობის წესით იმ „ემოციური ველით“ იყო გაპირობებული, რაც მას განუყოფებელ ხასიათს ანიჭებდა.

ახმეტელი იყო ერთადერთი და იგი არაჩვეულებრივი ბრწყინვალეობით მოსავდა ქართული თეატრის სინამდვილეს. მეორე ახმეტელი აღარ ივარგებდა და იგი არც გაუჩენია განგებას, თუმცაღა, ბევრმა სცადა ახმეტელის სათეატრო მოდელის გათავისება. „გავრცობა“ და „გაღრმავება“, მაგრამ ხომ ცნობილია, რომ სწორედ ახმეტელის მიგნებების გადამღერების ხანა გახლდათ ყველაზე დამალონებელი პერიოდი რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. ის, რაც ორგანული იყო მისთვის, უცხო აღმოჩნდა სხვათათვის.

ქართულ სცენაზე შემდგომაც იდგმებოდა სპექტაკლები, შორეულად რომ მოგვაგონებდნენ ახმეტელის მიზანსცენების არქიტექტონიკას. მისი სპექტაკლების რიტმს, სცენური სივრცის ორგანიზაციის მისეულ პრინციპებს. მაგრამ თუ ამ დადგმებს შორის რომელიმეს მაინც გააჩნდა ჭეშმარიტი მხატვრული ღირებულება, ეს სწორედ ის წარმოდგენები გახლდათ, რომლებიც ახალი მხატვრული ამოცანების გადაჭრას ისახავდნენ მიზნად და ახმეტელისეული მარტოოდენ ნოსტალგიის აღმძვრელ ემოციად ქცეოდა მათში. ყველა სხვა შემთხვევაში ის იყო პირველწყაროს შეუტრაცხმყოფელი ეპიგონური ქმნილებები, რომლებმაც შეაფერხეს ქართული თეატრის წინსვლა. დააყოვნეს ახმეტელის მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისება და მექანიკური ხასიათი შესძინეს მისი აღმოჩენების გადმოტანას ამგვარი ოპუსებისათვის შეუფერებელ, უცხო ნიადაგზე.

გვიჩქრობ, სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითმა მემკვიდრეობამ სწორედ იმ ხელოვანთა ბედზე მოახდინა ზეგააღენა. რომლებმაც შესძლეს მისი ფენომენის შთაწვდომა, მისი მხატვრული მიგნებების გაცნობიერება. ოღონდ არა იმისათვის, რომ საკუთარი მხატვრული ხერხების არსენალში შეეტანათ დიდოსტატის მონაპოვარი და დროდადრო ესარგებლათ მისით.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ერთი საკითხი იპყრობს ჩემს ყურადღებას. ვგონებ, არ უნდა იყოს გამორიცხული რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელის მიმართება სანდრო ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის ყველაზე უფრო არსებით დებულებებთან. ახლა შეგნებულად ვარიდებ თავს ამ მოსაზრების საილუსტრაციო მტკიცებების მოტანას. ამ მოსაზრების დადასტურებისათვის დიდი დრო და დიდი შრომაა საჭირო.

ამ ორი სათეატრო მოდელის ურთიერთმიმართება უფრო იმ გენეტიკურ კავშირად წარმომიდგება, რომელიც კოდის სახით ძველ რუსთაველის თეატრის ბუნებაში და ამ კოდის გაშიფვრას დიდ როლს უთავსებს. იგი აუცილებელ, გარდუვალ საჭიროებად მისახება ქართული თეატრმცოდნეობისათვის, რადგან არა მგონია, რომ რობერტ სტურუას თეატრალური ესთეტიკა, მისი ავტორის



განუზომელი ნიჭიერების ეს ნაყოფი, მარტოოდენ ეპიური და ეტი-
 ტელექტუალური თეატრის კონცეფციებით, კარნავალურობისა და სიმბო-
 ტინისეული თეორიით და ეიზენშტეინის მონტაჟის ხელოვნებითა
 პრინციპებით იყოს ნასაზრდოები.

**გიზო
 შორღანიძე:**

1. სანდრო ახმეტელმა ქართულ თეატრში იგივე გააკეთა რაც, მეცნიერებაში ალბერტ აინშტაინმა, თეატრში — მეიერჰოლდმა და ბრეჰტმა. თეატრში დაკანონებული სქემები, სტერეოტიპები, თამაშის, სცენაზე არსებობის წესები, ახმეტელმა სულ სხვა კუთხით დაგვანახა და ქართულ თეატრში მოიტანა ქმედების ახალი ფორმები, მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულების ახალი მეთოდოლოგია და სცენაზე არსებობის მანამდე უჩვეულო სტილი. ეს შემობრუნება ბევრ წინააღმდეგობასთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ რაკ იგი ემოციურ და ინტელექტუალურ გავლენას ახდენდა მაყურებელზე, სასცენო ფიგურანგმა და მაყურებელმა დაიწყო ერთი შემოქმედებითი ატმოსფეროთი არსებობა, მაყურებელსა და სცენას შორის უხილავი ძაფი გაიბა. ეს ნიშნავდა იმას, რომ ახმეტელის ესთეტიკამ გადატრიალება მოახდინა თეატრალურ ცხოვრებაში და დარბაზი და სცენა ერთი სუნთქვით გაერთიანდა. ახმეტელი საბჭოთა თეატრში ერთი იმათთაგანია, ვინც დასაბამი მისცა პირობით, მეტაფორულ თეატრს. ახმეტელის მეტაფორები უკვე თავისთავად მეტყველებენ სცენის არსზე, მის მდინარებაზე. მსახიობს ისღა დარჩენია, რომ კარგად მიუხვდეს რეჟისორის ჩანაფიქრს და თუ იგი ამ მეტაფორაში ჩაჯდება, გრანდიოზული სცენური ეფექტების მიღწევას შესაძლებელი. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ გამოირიცხება. მსახიობის ინდივიდუალობა და ნიჭიერება. ასევე იყო მეიერჰოლდისა და ვახტანგოვის ესთეტიკაშიც. ახმეტელი არ მისდევს ფორმ-გრაფირებას და ყოფითობას, მან სცენაზე მოიტანა ახალი იმპრათი, რაც მოწყვეტილი იყო ყოფას, დამიწებულ განცდას თეატრისა და მაყურებელს მიაქანებდა მისთვის უცნობი სამყაროსაკენ.

როგორ მოხდება ქმედების განვითარება? — ეს იყო მთავარი ახმეტელის შემოქმედებაში. ახმეტელი გამოდიოდა რა ქართული ცეკვისა და მელოსის ძირებიდან, ტრადიციებიდან, სწორედ ის განწყობილებები მოჰქონდა სცენაზე, რაც ასე უხვადაა ქართულ ფოლკლორში. ამიტომაც შეიძლება ვუწოდოთ მის შემოქმედებას ხალხური. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მართლაცადა, ხალხური, დემოკრატიული იყო და ერთნაირი ძალით მოქმედებდა მაყურებლის ყველა ფენაზე, რაც ერთეული რეჟისორების წილხვედრია. მისი შემოქმედება დროული იყო და ეპოქის მხარდამხარ ვითარდებოდა. ამიტომაც, ვუწოდებთ მას თანამედროვე თეატრის დიდოსტატს.

2. როგორც ყოველგვარ თეატრალურ ესთეტიკას, ისე ს. ახმეტელის თეატრს გაუჩნდნენ შემოქმედებითი მიმდევრები, და ვულგარიზატორებიც. ახმეტელის პირობითი, მეტაფორული თეატრი.

რიგი რეჟისორებისა და მსახიობების შემოქმედებაში გასდა ცხოვეთებისა და თითიდან გამოწვეული ფორმების მატარებელი. ქართულ თეატრს წლები დასკირდა იმისათვის, რომ ეს ცრურთმანტიზში ამოძირკველიყო. თუმცა, სამწუხაროდ, ყალბი პათოსი დღესაც შეიმჩნევა. მცდარი იყო, ალბათ, ცდები ახმეტელის სპექტაკლების ზუსტად იმ სახით აღდგენისა. ერთი შეხედვით, ეს მუხეზ-მური მიდგომა თითქოს სარგებლობის მომტანი იყო ახალგაზრდობისათვის, მაგრამ იგი დათვურ სამსახურს უწევდა როგორც ახმეტელის შემოქმედებას, ისე მის თაყვანისმცემელთ. უხილავი ძაფი აღარ არსებობდა დაბაზსა და სცენას შორის, რადგანაც ახმეტელი თავისი დროის შესაფერის წარმოდგენებს ქმნიდა და რომ დასცლოდა, ფეხდაფეხ გაჰყვებოდა ეპოქის მაჯისცემას. მის შემოქმედებაში დავინახავდით სულ ახალ და ახალ ფორმებს, რასაც უეჭველად დრო და ხალხის სულისკვეთება მოიტანდა. ახმეტელი საოცრად დინამიური შემოქმედი იყო და შეუძლებელი გახლდათ ამ პროცესის გარდუვალობა. ხოლო ვინც ჩასწვდა ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის არსს, რომ თეატრი მუდმივი ძიებაა, რომ ეროვნული ფორმები და განწყობები თეატრის მაცოცხლებელი ძალაა, მათ შემოქმედებაში გამარჯვებამაც არ დააყოვნა. სწორედ რუსთაველის თეატრი გახდა მისი ძიების მეზაირახტე. თუ დღეს რუსთაველის თეატრის გამარჯვებები ასე აშკარაა, ეს იმიტომ, რომ საქმე გვაქვს ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის შემოქმედებით გაგებასთან. პირობითი, მეტაფორული, ქართულ სადღესასწაულო რიტუალებზე დამყარებული სასცენო მდინარება დამყნობილია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ევროპული თეატრის ძიებებთან და ეს ორი, მანამდე თითქოს შეუთავსებელი ელემენტი, - დღეს უდიდეს სცენურ ეფექტს აღწევს. ეს არის წლების მანძილზე ჩატარებული რეჟისორული ექსპერიმენტების ნაყოფი.

ს. ახმეტელის ესთეტიკამ მთელი რიგი პრობლემები დააყენა თეატრალური ახალგაზრდობის აღზრდის საკითხშიც. იყო პერიოდი, როდესაც თეატრალურ ინსტიტუტში მომავალ მსახიობს სცენაზე მხოლოდ ბუნებრივი, ორგანული არსებობა მოეთხოვებოდა, მაგრამ იგრძნობოდა, რომ რაღაც ვერ იყო წესრიგში. თითქოს აკრძალულიც კი იყო მეტაფორული აზროვნება და სწავლების მეთოდი უფრო ფოტოგრაფირებისკენ იხრებოდა. ესეც ერთგვარი ვულგარიზაცია იყო სტანისლავსკის აღმოჩენებისადმი, მაგრამ როგორც ყველა ნამდვილად მოაზროვნე შემოქმედებით ორგანიზმში, ასევე თეატრალურ ინსტიტუტშიც დაიბადა მსახიობთან მუშაობის ახალი შემოქმედებითი მეთოდი, გაჩნდა იდეა, რომ სცენაზე ორგანული არსებობა სრულიად არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ გარკვეული აზრი და იდეა მოიტანო მაყურებელამდე.

3. მიმაჩნია, რომ თეატრი უნდა იყოს პირობითი, მეტაფორული, სანახაობითი, ამალლებული. ზუსტი ფსიქოლოგიური ნახაზი პლიუს თეატრალური ფორმა. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვა



ტიპის თეატრები არ უნდა არსებობდნენ, უფრო მეტიც, რაც უფრო წინ წავა თეატრალური აზროვნება, რაც უფრო მეტი ხელშეწყობა და ქმედების ენა იარსებებს. მით უფრო საინტერესო იქნება თეატრი. ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკას გარკვეულწილად ეს ფორმულაც მიესადაგება. თუმცა, ფორმულებით აზროვნება კოველთვის უკან სწევს თეატრალურ აზროვნებას, მაგრამ ამ შემთხვევაში ასეთი ფორმულირება გამონაკლისია.

**რობერტ
სტურშა:**

დღეს ახმეტელის შემოქმედების გავლენა საერთოდ საბჭოთა თეატრალურ კულტურაზე, შესაძლოა არ იგრძნობოდეს ისე მძლავრად, როგორც ჩვენთან, საქართველოში. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, იმას, რომ მას ღრმა კვალი არ დაუმჩნევია. როდესაც ახმეტელის სპექტაკლებზე ვსაუბრობთ. როგორც წესი, ყოველთვის ყურადღებას ვამახვილებთ მათს გარეგნულ მხარეებზე. ამდენად, ჩვენი აღქმა ერთგვარად ზედაპირულია. ისიც, ვისაც უნახავს მისი სპექტაკლები ყველა ლაპარაკობს მხოლოდ მიზანსცენებზე, მასობრივ სცენებზე. ე. ი. მხოლოდ გარეგნულ მხარეებზე, რამაც კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, თუ რაოდენ ძნელია თეატრის არსში ჩაწვდომა. რაოდენ ცუდად გვესმის ჩვენ ახმეტელის თეატრის შინაგანი ბუნება და ის ამოცანები, რომლებიც მან დაუსახა თეატრს: ბუნეზას, ადამიანთა მიერ მცდარად დადგენილ კანონებს, უსამართლობას შეებრძოლოს არა ტრადიციული ხერხებით, არამედ უჩვეულო, მძლავრი და ელვარე ფორმებით, სადაც ეროვნულმა სულმა, ალბათ. ისეთივე ზუსტი გამოხატულება პოვა, ალბათ. ისევე იფეთქა როგორც რუსთაველითან და გალაკტიონთან.

შესაძლოა, მისმა თეატრმა უფრო მეტად სწორედ ქართველებზე იმოქმედა. აქა-იქ შეგვხვდება ხოლმე სპექტაკლი, რომელიც შეიძლება სულ არ ჰგავდეს ახმეტელის რომელიმე კონკრეტულ სპექტაკლს და მიუხედავად იმისა, რომ ვერ შეძლეს მისი ტრადიციების გადმოცემა, ვერ წარმოაჩინეს ის ძლიერი ტანჯვა, შერკინება, უხილავი, დაჭიმული სიმი, რომელიც სადაცაა გაწყდება, ტკივილი და სიცოცხლის გასაოცარი სიყვარული უეცრად მაინც გაგვახსენებს ხოლმე ჩვენს დიდ მოძღვარს.

მსგავსად ჩვენი მკვლევარებისა. მისხალ-მისხალ ვკრებთ ახმეტელის გამონათქვამებს, სპექტაკლების ჩანაწერები იქნება ეს, თუ იემუარები. გვახსენდება ბულგაკოვი: „ხელნაწერებს ცეცხლი არ ეკიდება“, და ვიმედოვნებთ, რომ მომავალში ახმეტელის გავლენა ჩვენს კულტურაზე უფრო გაძლიერდება.

ხელოვნების. ასე ვთქვათ, უცნაური თვისება ის არის, რომ იგი სამართლიანია. სრულიად მივიწყებული ავტორიკ კი, მხატვარი იქნება იგი, თუ მწერალი, მაინც მიაღწევს თავის საწადელს, თუნდაც 100 წლის შემდეგ, თუ იგი რაღაც ძალას წარმოადგენს, და რაოდენ



დენ ბედნიერნი არიან ამ ხელოვანის მტრები, რომლებიც ვერ ხე-
დავენ მათგან განწირული ადამიანის გამარჯვებას, თუმცაღა, ასევე
ხალხს (მე ვგულისხმობ ხელოვანს) 100 წლის შემდეგაც უჩნდება
მტრები. მათი ხელოვნება ყოველთვის იწვევს გაშმაგებულ სიძულ-
ვილს და, ალბათ, ყველამ ვიცით ამ სიძულვილის მიზეზი.

2. უცნაურია, ანმეტელს მთელი ცხოვრება ბრალად სდებდნენ
ფორმალიზმს, საყვედურობდნენ, რომ იგი ვერ სწვდებოდა პიესის
სიღრმეებს, ვერ მუშაობდა მსახიობებთან. დღეს კი, ჩვენს თეატრზე
მისი ესთეტიკის არა გარეგნული, არამედ სწორედ შინაგანი მხარე მო-
ქმედებს. დღევანდელი ქართული თეატრი სხვა თეატრებისაგან გან-
სხვავებით, მიმართავს ანმეტელის ძირითად თეზას, რომ ცხოვრება
არის უსასტიკესი ბრძოლა, სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილი. ამიტომ,
სრულიად მარტივი სცენა, როცა ორი ადამიანი ერთმანეთს ესაუბ-
რება (რომელიც სხვა ეროვნულ თეატრში შეიძლება მოსაწყე-
ნად ეღერდეს), აქ, ჩვენთან, შეუძლიათ დადგან და ითამაშონ ისე,
როგორც საშინელი კონფლიქტის შემცველი. უცხოეთში და ჩვენი
რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც მაყურებელი თეატრში ხედავს
ღიალოგის არა გარეგნულ მხარეს, შეიძლება ძალზე ოსტატურად
ფსიქოლოგიურად ნათამაშებს, არამედ მისი, ამ ღიალოგის არსს,
გაშიშვლებულს, ზოგჯერ შეიძლება ზედმეტადაც კი მიყვანილს თა-
ვის უკიდულეს კონდიციამდე. მასში გაოცებას იწვევს სწორედ ის,
რომ თეატრი არა თეორიულად, არამედ მთელი თავისი მკაცრი სი-
მართლით შეახსენებს, რომ ცხოვრება მართლაც ბრძოლაა.

მოგეხსენებათ, ჩვენ დღეს ყველანი კარგად ვცხოვრობთ, გა-
ნათლებულებიც ვართ, შევითვისეთ კულტურა, შევიმეცნეთ, რომ
ცხოვრება გაუთავებელი ჭიდილია, შერკინებაა და როდესაც მივ-
დივართ თეატრში, სადაც უდიდესი ემოციით, არადიდაქტიკურად
შეგვახსენებენ ცხოვრების არსს, ვუბრუნდებით ჩვენს წყნარ ყო-
ფას და ვცდილობთ ვიცხოვროთ ისე, რომ არ ჩავიდინოთ ცოდვ-
და სხვასაც არ მივცეთ ბოროტების ჩადენის უფლება. ქართული
თეატრის ეს თვისება, მისი შინაგანი ძალა სწორედ ანმეტელისა-
განაა ნაანდერძევი, ანმეტელმა კი, ალბათ, იგი ჩვენი ერის წიაღი-
დან ამოზიდა.

3. რაც შეეხება იმას, თუ რა ზეგავლენა იქონია ანმეტელის მე-
მკვიდრობამ ჩემი თეატრალური აზროვნების სისტემაზე, არ შე-
მიძლია განვსაზღვრო. ეს, ალბათ, გარეშე თვალმა უნდა შეაფასოს.
წინა ორი შეკითხვის პასუხის შემდეგ კი მკითხველისათვის გასა-
გებია ჩემი დამოკიდებულება ამ უდიდესი შემოქმედისადმი.

ბოზი

ქავთარაძე:

1. მიუხედავად იმისა, რომ სანდრო ანმეტელის დამოუკიდებ-
ელი მუშაობა თეატრში დროის მცირე მონაკვეთს მოიცავს, მას ძა-
ლზე მნიშვნელოვანი, განსაკუთრებული როლი

განეკუთვნება მთელი საბჭოთა თეატრალური კულტურის ფორმების საქმეში.

სანდრო ახმეტელი მარჯანიშვილის, მეიერხოლდის, ტაიროვის, ვახტანგოვის გვერდით მოიხსენიება. ხოლო თუ რა სიდიდისაა ეს სახელები, ყველასათვის ცხადია. მაგრამ, სამწუხაროდ, საკავშირო მასშტაბით ჯერ კიდევ ისე არ იცნობენ ახმეტელს, როგორც ის იმსახურებს.

ქართულმა თეატრმცოდნეობამ დიდი ღვაწლი დასდო ახმეტელის კვლევას (უწინარესად, ვასილ კიკნაძის შრომებს ვგულისხმობ). ეს საქმის პირველი ეტაპია, ახლა საჭიროა ყველაფერი ეს გავხადოთ საკავშირო მკითხველის მონაპოვარი. გავაცნოთ ეს შრომები რუს მკითხველს, ისე, როგორც ე. გუგუშვილის „კოტე მარჯანიშვილი“ გავაცანით ერთ ღროს.

ჩვენ ვიცი, რომ ახმეტელი განსაკუთრებული და დიდი მოკლენაა, ახლა სხვებსაც გავაგებინოთ.

2. ჩვენში რატომღაც დამკვიდრდა აზრი: თუ სპექტაკლი არის მასობრივი, რიტმული, პლასტიური, უმალ ამბობენ ახმეტელისებური ნამუშევარიაო. თუ ახმეტელის თეორიული ხასიათის წერილებს, თეატრალურ მსოფლმხედველობას კარგად შევისწავლით, აღმოვაჩენთ, რომ მისი სცენური ესთეტიკა უფრო ღრმაა, უფრო თანმიმდევრულადაა ჩამოყალიბებული. ამასთან ეროვნული თვალსაზრისით უფრო შინაარსობრივია, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით, მოეჩვენოს ადამიანს. მისთვის პლასტიკა, რიტმი მხოლოდ სპექტაკლის გარეგნული სახე არ იყო. ეს გახლდათ ეროვნული ბუნების გამოვლინება, ფორმის ერთი საშუალება (გავიხსენოთ მისი მოსაზრება ქართველი კაცის ბუნების სცენური გამოხატვის საშუალებებზე).

ერთი გარემოებაც მინდა აღვნიშნო: ორგანიზებულობა რეჟისურის ერთ-ერთი თვისება გახლავთ. მე ამ შემთხვევაში მხოლოდ სპექტაკლის ორგანიზაციას არ ვგულისხმობ, ვგულისხმობ უდიდესი ფუნქციონის — თეატრის ორგანიზაციას. (მკაცრი დისციპლინა, მსახიობთა სპორტული გაწვრთნილობა, ვარჯიში ვოკალში, პლასტიკაში და სხვა) ყველაფერ ამას თუ გავითვალისწინებთ, დავინახავთ, რომ ახმეტელი უდიდესი ორგანიზატორი იყო. მან შექმნა ერთიანი, ძლიერი, მობილური კოლექტივი. ამას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრში.

რუსთაველის თეატრს ეს თვისებები დიდხანს გაჰყვა. ამანაც გახდა შესაძლებელი რუსთაველის თეატრის მსოფლიო აღიარება. შემოქმედებითი შრომის კულტურა განსაკუთრებით ფასობს თეატრში.

მართალია, შემდგომ ბევრი საუკეთესო, რაც ახმეტელს ახასიათებდა, დოგმად აქციეს, მაგრამ მე მგონია არა. ჩხარტიშვილმა ყველაზე ცხადად გამოხატა ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის დღევრძელობა. გამოხატა „ოიდიპოს მეფეში“, „მოკვეთილში“. ამ ეს-



თეატრის ანარეკლი იგრძნობოდა დიმიტრი ალექსიძის „ბახტრიონში“.

3. ძალიან დიდი.

ჩემი სტუდენტობის დროს ასე არ ვიცნობდით ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკას. მაშინ ჯერ კიდევ არ დაწერილიყო ამდენი გამოკვლევა, წიგნი. მაგრამ ჩვენ ინტუიტურად ვესწრაფვოდით მას მე პირადად ძალიან მეწადა ღრმად შემეცნა. გამეთავისებინა მისი თეატრალური ესთეტიკა. ამის აშკარა ზეგავლენის შედეგი გახლდათ ჩემი საკურსო სპექტაკლი (ვაჟა ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“) 1965 წელს ამ სპექტაკლმა მონაწილეობა მიიღო სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტთა პირველ საკავშირო დათვალიერებაში, რომელიც მოსკოვში ჩატარდა. ჩემთვის დიდი სიხარულის მომგვრელი იყო, როცა სპექტაკლის შემდეგ პროფესორმა გოიანმა თქვა: „ამ „სტუმარ-მასპინძელში“ ახმეტელის სპექტაკლების ზეგავლენა იგრძნობაო“. ეს საყვედური მე ქებად მივიღე.

ყველაფერი ეს ჩემთვის ინტუიტური სწრაფვა უფრო გახლდათ, ვიდრე ახმეტელის მემკვიდრეობის გააზრებული ათვისება. ამისათვის წლები და ოსტატობაა საჭირო. ეს ოსტატობა კი ყოველთვის როდი მოდის.

შემდგომ წლებში, როცა ბათუმში „ალუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“, ქუთაისსა და სოხუმში „დიდოსტატის მარჯვენა“ დაედგი, ვცდილობდი რამენაირად ახლოს მივსულიყავი ამ დიდი ქართული ვულკანის მწვერვალებთან. მაგრამ საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რაოდენ რთულია ვულკანთან მიახლოება.

მე კი ვცდილობდი... ვცდილობ.

ამიტომ შემიძლია ვთქვა, რომ ჩემში გარკვეულწილად ფეთქავს ლტოლვა სანდრო ახმეტელის თეატრისაკენ.

**ალექსანდრე
ქანთარია:**

„სახელი სიკვდილსა ჰგავს, როცა საქირა, თავად მოგაკითხავს“.

ბ. გამსახურდია

სახელმა მოაკითხა, სიკვდილმაც. შევეყურებ მის პორტრეტს, ღრმა გამჭოლ თვალებს. ზოგჯერ მგონია, რომ ცის მსახური იყო და აქ, მიწაზე, დიდი მისიით გამოუშვეს. როცა თავისი ვალი შეასრულა, კეთილად და პატიოსნად, ადგა და ყველას, ქვეყნიერებას გაუცალა. ხალხს კი დაუტოვა სალაპარაკო მის გაუჩინარებაზე, რათა დაეჭვრებინათ, რომ ისიც მოკვდავი იყო. ნერვიული დრო იდგა და ხელად დაუჯერეს.

ზოგჯერ არის ხოლმე, ვილაცის ნაამბობი დაგამახსოვრდება, მაგრამ თავად მოამბე არ გახსოვს. ვგონებ, ერთმა ხნიერმა კაცმა მიაბზო, იმანაც სხვისი მონაყოლი:

— შორს, ციმბირში, რომელიღაც დუქანში, ჩაის დასალევად შევიდნენ ის, ვინც ეს ამბავი მიაბზო, და ერთი კიდევ სხვა: მედუმ-



ნემ სტუვენით მოიხმო ერთი გამხდარბ კაცი. იმ კაცს წვეტიანი ცხვირი ჰქონდა. მოიხმო და სტუმრებს ჩაი მიართვით უბრძანა. კაცს ხელის კანკალით მიართვა ჩაი სტუმრებს და შეშინებული გამოვრდა მაგიდას.

- იცი ვინ არის ეს კაცი? — ეკითხება ერთი მეორეს.
- ვინ?
- მეიერჰოლდი.
- ვინ?!
- მეიერჰოლდი. სწორედ ის მეიერჰოლდი.

ტანში გამცრა.

თუმცა მასაც, ვინც ყვებოდა, არ სჯეროდა რასაც ყვებოდა... და მაინც, რაც არ უნდა დაუჯერებელი იყოს ეს ამბავი, ხომ შეითხზა, ვილაცამ ხომ მოიგონა.

ახმეტელზე ასეთ რამეს ვერ მოიგონებ. მისი პორტრეტი ამის საშუალებას არ იძლევა. მისი ცხოვრების წესი ამის საბაზს არ მოგვცემს. და თუ მაინც რაიმეს შეთხზავენ, ის, ალბათ, სულ სხვანაირი იქნება. თუნდაც ასეთი: ირგვლივ სითეთრეა და სიცარიელე. მძიმე და დახურული მატარებელი გრუხუნით ღრღნის ლიანდაგს. ვაგონიდან ხვეულთმიანი კაცი ხტება, თოვლში მიგორავს. მატარებელიდან გამოდევნებული ტყვიები მიზანს აღწევენ. დაჭრილი დგება. მერე ეცემა, ხოხვით მიიწევეს. სულ ახლოს მგლის, ან იქნებ, სულაც ვეფხვის ღმუილი ისმის. დაჭრილისაკენ მიჰქრის ტაიგის შშიერი ვეფხვი. კაცი ყელში მიაწვდენს ხელებს. ვეფხვი ბრდღვინავს დაჭრილი მაინც არ უშვებს. ბოლოს ორივე დუნდება... რაღა გავაგრძელო, მე ხომ მწერალი არა ვარ, ის მინდა ვთქვა, რომ ორივე კვდება.

ასეთი რამ შეიძლება მოიგონო სანდრო ახმეტელზე (ოღონდ უფრო კარგად შეთხზული) და ხალხი დაიჯერებს. დაიჯერებს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ახმეტელი ვეფხვისა და მოყმის ავტორის ქვეყანაში ცხოვრობდა, არამედ იმიტომაც, რომ მისი ცხოვრება ასეთი ყოფილა.

იქნება ვცდები? იქნებ არც იყო, მაგრამ მგონია ვიცნობდი — შეუპოვარს, ამაყს. ვინც მოგონებებს ხშირად კითხულობს, დამეთახხმება, თუ მოგონებების ავტორი ნიჭიერად წერს, გეჩვენება, რომ იმას, ვისზეც წერს, ჯერ კიდევ ადრე, წაკითხვამდეც იცნობდი.

ბევრია დაწერილი, კიდევ იწერება. სხვისა არ ვიცი და მე კი მრავალჯერ გაგონილს დღესაც ინტერესით ვეცნობი, თუნდაც ვ. კიკნაძის ბოლო ნაშრომს.

შევეკითხებით ხოლმე ხანდახან ერთი-მეორეს, თუ რა ადგილი უჭირავს ალექსანდრე ახმეტელს დიდ საბჭოთა თეატრში. პასუხიც მზად გვაქვს, გვეამაყება ჩვენ ამ პასუხით. მართალიც არის. რა მოხდებოდა რომ არ ყოფილიყო სანდრო ახმეტელი საბჭოთა თეატრის თანავარსკვლავედში, მაშინ ხომ სხივებს, სინათლეებს ერთ ბასრი, მოუსვენარი ვარსკვლავი გამოაკლდებოდა. ასე მგონია. ასეც არის. ზოგს უფრო მეტადაც მიაჩნია — ის უფრო სწორია.



ახმეტელის სპექტაკლები, ალბათ, ახლადგახედნილ კვიცებზე ჰგავდნენ. სწორედ ახლადგახედნილებს. ისეთებს, სულ რომ მხსნად არიან მხედრის გადმოსავლებად და ბოლოს, აუცილებლად რომ გადმოავლებენ. ოღონდ ახლადგახედნილი ცხენიდან გადმოვარდნა სამარცხვინო სულაც არ არის. მათი გახედნა კი საამაყოა.

ბობოქარი! შეიძლება ასეც ეწოდოს მის საქმეს. თვითონ მას, — ფიცხი, თამამი. თავად განსაჯეთ, პეტერბურგელი სტუდენტი ეკამათება სამხატვრო თეატრს. კარგია ეს თუ ცუდი? დღეს კარგად ეღერს: სანდრო ახმეტელი. პეტერბურგი. სამხატვრო თეატრი.

მაშინ?

სტანისლავსკის ელიმება.

ან იქნებ სულაც არ გაუგია?!

იქნებ, ეს ბედისწერაა. ამბობენ ხოლმე, „წერას აუტანიხარო“. იქნებ, ასეა?! შეძდეგ კი ხმამდლა იკითხავს: „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ მაინც რა უნდა? ვინ აძალებს? წერას, არის ატანილი თუ მისია აკისრია? დიდი მისია?

**ალექსანდრე
შალუტაშვილი:**

საბჭოური ხელოვნების იდეოლოგიური ფორმულა — ფორმით ნაციონალური და შინაარსით ინტერნაციონალური კულტურა ის საიმედო ნავთსაყუდელი გახლდათ, რომელსაც გულდანდობით შეაფარა თავი სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით არსებულმა რუსთაველის თეატრმა.

ეს საღირეჭტივო ფორმულა გაგებული იყო ხელმძღვანელის მიერ თეატრის არა მარტო იდეური პლატფორმის გასამტკიცებლად, არამედ ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური სამყაროს აღმოსაჩენად. ამ სამყაროსთან შეხვედრით გულგრილი ვერ დარჩებოდით, მისი ხილვა გამოავნებელი ძალის ვახლდათ.

სახელოვნო საქმის მესვეურნი, სიტყვა ძუნწი და ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსებიც კი თავს ვერ იკავებდნენ მოზღვავებული ეპიტეტებისაგან.

თეატრის ლიდერის უტყუარმა ორიენტაციამ უდიდეს გამარჯვებებს გვაზიარა. პირველად და ძალუმად მაშინ გახშიანდა ქართული თეატრისა და რეჟისორ სანდრო ახმეტელის სახელი საერთაშორისო მასშტაბით. ეს სახელი დღესაც ფერდაუკრავ შარავანდედად ადგას ქართულ თეატრს.

ს. ახმეტელის მოღვაწეობა კიდევ ერთი ნათელი მაგალითია იმისა, ხალხის სამსახურში როგორ უნდა აყენებდეს ერის ინტერესების სადარაჯოზე მდგომი თითოეული ადამიანი სახელმძღვანელო იდეოლოგიურ მოწოდებებს.

ა. ახმეტელის შთაგონებული ხელოვნება, მისი პიროვნული, მოქალაქეობრივი სახე მარად ძველ და მარად ახალ ერთ დიდ სიბრძნეს გვახსენებს მუდამ. ეს ვახლავთ ხელოვნებაში ეროვნული,

ფენომენის, ეროვნული ფაქტორის ძიება და მისი შეგნებული, ლომდე ღრმად გააზრებული გამოყენება. ეს არის სწორედ ერთი და საიმედო საყრდენ-ბუჯი, საიდანაც ამოიზრდება ხელოვნების თვითყოფადობა და უხიკალური თავისთავადობა. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება გვესახებოდეს ჩვენი წვლილი მსოფლიო კულტურის დიდ საგანძურში. ეს შეძლო ს. ახმეტელმა და ამაში მდგომარეობს მისი თეატრალური მემკვიდრეობის განსაკუთრებული ფასეულობა.

ს. ახმეტელმა სრულიად ახალი თეატრალური სამყარო გადაგვიშალა. ახალი სინამდვილე, ახალი რეალობა ვერ შეიქმნება მხოლოდ ეროვნულ, ლოკალურ ბაზაზე, თუ მას არ კვებავს და არ ასაზრდოებს თანამედროვე, მოწინავე მონაპოვრები.

ამ მხრივ უდიდესი საგანმანათლებლო, გადამწყვეტი როლი ითამაშა კოტე მარჯანიშვილმა, რომლის ავანგარდულმა და ავტორიტეტულმა ხელოვნებამ ერთი ხელის დაკვრით აზიარა ქართული აუდიტორია, 20-იანი წლების ქართული რეჟისურა და საერთოდ ქართული თეატრი მსოფლიო მოწინავე სათეატრო ცივილიზაციას.

ნაციონალური და ინტერნაციონალური ურთიერთს მსჭვალავენ და აწონასწორებენ. თითოეული მათგანის გაიდევლება უაღრესად საშიშ ტენდენციას შეიცავს — მსგავს გადახრებს ჩვენ მივყავართ ან უსარგებლო კოსმოპოლიტობამდე, ანდა შოვინისტურ კარჩაკეტილობამდე. დიდ ხელოვანს ორივე სადავე ღონივრად ეპყრა ხელთ და მისი კენტაურიც, მთელი ათი წლის მანძილზე, მეტეორით სერავდა თეატრალური პანორამის ვრცელ სივრცეებს.



ბორის
პოპროვსკი

მთელი
ცხოვრების
ინეცტია

ჩემი თეატრალური ცხოვრების დასაწყისში, ასე ვთქვათ, სარტყისორო ბავშვობაში, და ეს იყო ამ-იან წლებში, სამი „თეატრალური ინეცტია“ მივდიე: უცნია: სტანისლავსკის მიერ განხორციელებული „ფიგაროს ქორწინება“, ზეარმოდისეული „რევიზორი“ და ახმეტელის „ყაჩაღები“ („ინ ტირანოს“) თავის დროზე უმეტრებმა ეს შედეგები ფორმალისმად შერაცხეს. არაფერი! ჩვენი თაობა მოესწრო ამ შესანიშნავ სპექტაკლებს და მათი იმპულსები ღრმად შემოიჭრა ჩვენ თეატრალურ ცხოვრებაში. მაღლობა ღმერთს, ისინი უკვდავია, მხოლოდ დროებით შეუძლიათ მიყურდნენ, ან თავი მოიშინარონ, რათა თავის დროზე უძლეველობა და სიცოცხლისუნარიანობა გამოავლინონ.

ახმეტელის სპექტაკლებს აღვიკვამდი როგორც ოპერას. თუმცა, არ მანსოვა, უღირდა კი მათში მუსიკა, იყო თუ არა ორკესტრი, სიმღერა. თუ რომელიმე დრამატულ სპექტაკლში ჭარბადა მუსიკა, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი მუსიკალური სპექტაკლია.

„ყაჩაღები“ იყო ნამდვილი მუსიკალური სპექტაკლი, რომლის კომპოზიტორი ახმეტელი გახლდათ. მასში მეფობდა რიტმი — სცენების უზუსტესი ორ-

განიზაცია, დროში გამოხატველობა, საშუალებების ურთულესი კომპონირება. ტექსტი, მოძრაობა, ნიჟანსი, პაუსა, ფესტი... აი, ყველა ის უუსტად მიგნებული და შეთანხმებული საშუალება, რამდენიმე წარმოქმნიდნენ მარმონიას. ისევე როგორც აკორდში ერთი ნოტის შეცვლა იწვევს ტონალობის, ხასიათის განწყობილების შეცვლას. აქაც შეუძლებელი იყო შემთხვევითობას დაერღვია გრძნობათა, ქმედებების, მოძრაობების თანმიერთება. სპექტაკლის ტონალობა უუსტად იყო შემოწმებული, ყოველი ფესტი და ინტონაცია — თანდაქვერდებარებული. მოძრაობაში, უწყვეტ მწყობრ და ურღვევ განვითარებაში თანმიერთება უუაქიუსები ურთიერთკავშიარი „თანმიერთებისა“. ტექსტი და მისი ქვეტექსტი, (უმთავრესი ახმეტელისათვის) ორგანიზებული, უცნაური, თავისებური, მაურამ ყოველთვის გამოხსული რიტმით, არა მარტო აზრობრივ დატირთვას ატარებდა, არამედ ზეშთაგონებული იყო მგლოდიითაც, რომელსაც გაანდა თავისი კონტრასტული, სიმჟონიური განვითარება, ტემბრული შეფერილობა.

„ფორმალისტი“ ახმეტელი აქ გვევლინებოდა მოცარტის, ბახის, პოპოფიევის დონეზე. იგი ქმნიდა თავისი სპექტაკლის სახეს როგორც კომპოზიტორი და საკბილო თითქმის არაფერი რჩებოდა თეატრის სშიარ სტუმარს — დაილტვანტიზმს. სიუსტე, მხატვრული გაანგარიშება, ყოველი პაუსის, ყოველი მოძრაობის, რაკურსის, სმის, ნაბიჯის შემოწმება... აი, ეს არის სელოვენება, პროფესია, მუსიკალური სახე. ფორმა აორგანიზებდა, გამოხატავდა და იწვევდა ემოციას, ექსპრესიას მყურებელთა დარბაზში.

ახმეტელის სპექტაკლები გვაოცებდნენ, აღგვაზნებდნენ, ისინი ქექა-ქუხილს, უეტრად მოვარდნილ ნაღვარსა ზგავდნენ. „ყაჩაღებში“ უფრო მეტი

სტატია დაწერილია „თეატრალური მოაზრისათვის“.



მგზნებარება, გატაცება და ექსპრესია იყო, ვიდრე განსჯა და მსჯელობა. ამ დროს კი ჩვენ რამდენადმე შეგუებული ვიყავით მონაცრისფრო ცას, გამონათების პირი რომ არ უჩანდა, შევეჩვიეთ წვიმას, გამუდმებით რომ ცრიადა, რასაც თავად სტანისლავსკიც კი განერიდა და კეთილმოუწყობელ ცალკე სახლს შეაფარა თავი.

ახმეტელი, ახმეტელი, ახმეტელი!.. თეატრი? კოლექტივი? რა იყო თეატრი ახმეტელის გარეშე? ხოლო ახმეტელი ამ თეატრის, ამ მსახიობების გარეშე? შესაძლოა, ამ ურთიერთობაშია ის ძირითადი პუნქტი. ანუ ძალა, რითაც მან შეგვძრა — საქართველო! ეროვნული თეატრალურობის განუმეორებლობა!

იმხანად მე ჭერ კიდევ არ მენახა აქართველო. სამაგიეროდ, შემდგომ, როცა იქ ჩავდივარ და დავფიქრებდი ხოლმე ამ მიწაზე, ხალხსა და ქართულ ხელოვნებაზე, საკუთარ თავს ვიჭერ იმაში, რომ ყოველივეს არაობიექტურად აღვიქვამ, ყველაფერს ვხედავ იმ სპექტაკლის მაგიურ კრიხტალში, რომელმაც ასე მომაჯადოვა. ხალხის მუსიკა, მისი გრაციოზულობა, მისი ტემპერაჰმენტის ხასიათი, თვით მწერა, აი, ყოველივე ის, რაც გამოხატავდა ხალხის სულს ამ ქართულ სპექტაკლში, თუმცა, პიესა შეიღერის გახლდათ. სპექტაკლის წარმატება ადასტურებდა იმას, რომ ხელოვნების ეროვნულობა ინტერნაციონალური ფასეულობაა.

მე არაერთხელ დამიდგამს ქართული ოპერები და ყოველთვის ძალიან დიდი სურვილი მქონდა ცოტათი მაინც დავმსგავსებოდი ახმეტელს. მაგრამ... ეს შეუძლებელია, მხოლოდ და მხოლოდ თავის მოტყუება და სიყალბეა. დღე, ყოველი ჩვენგანი ხელოვნებაში ვიყოთ ჩვენივე მიწის შვილი, რომელიც ფართოდ გადაუშლის გულს სხვა ხალხის შვილსაც.

რა თქმა უნდა, ახმეტელი ძალზე ნი-

ჭიერი იყო, მაგრამ მისი შემოქმედების მთავარი მნიშვნელობა მდგომარეობდა თავისი ხალხის თეატრალური იმპულსის კონცენტრირებაში, იერსახის, სტილის, მანერის, ხასიათის — ხელოვნების ამ ელემენტების ფორმათწარმოქმნაში. მისი შემოქმედება ბრმად მიბძვის საგანი კი არ არის, არამედ გაკვეთილი, რომელიც თითოეულმა ჩვენგანმა უნდა გავიზაროთ. ასეთი გაკვეთილის დავიწყება შეუძლებელია არა იმიტომ, რომ ჩვენ სანიშნო მოწაფეები ვართ, არამედ იმიტომ რომ მისი ხელოვნება ბუნებრივი და არტისტულია, ანუ მასში ერთმანეთს ერწყმის ბუნება და ხატოვანი აზროვნება. ახმეტელი სპექტაკლში ორგანულად განალაგებდა სიტყვას, ქმედებას, სკულპტურას, ინტონაციას... [და ყველაფერი ეს იყო მუსიკა — სულის ემოცია! ემოცია, აი ის, რაც დღეს გვაკლია ჩვენს რაციონალურ თეატრალურ ხელოვნებაში. ამადღებულ ი ჰეროიზში, მოვლენათა ზეაწეულობა. მათი თეატრალური თავისებურებები და განსაკუთრებულობა, აი, რეჟისორ ახმეტელის ხელწერა, რომელსაც გადაღებები ენერგია გააჩნია და დამაჭერებელია სახის გარკვეულობითა და უტყუარობით. ნიველირება, „საყოველთაოდ დადგენილი აზროვნება“, ე. წ. შტამპები, საოპერო თეატრების შემოქმედებაში ჰგავს ოდნავ მოლივივი გუბურას, რომელსაც ხავსი მოსდებია და მალე ქაობად გადაიქცევა. მოგონებები ახმეტელის სპექტაკლებზე დღესაც ყურადსაღებო და ბევრისმთქმელია.

რა თქმა უნდა, საბჭოთა თეატრის ისტორიის ფურცელი, რომელსაც „ახმეტელი“ ეწოდება, სხვა თეატრებისთვის კანონი არ არის, იგი მავალითია, მოწოდება ეროვნული, თავისებური თეატრალური ბუნების თავგანწირული ძიებარაკენ. საოპერო ხელოვნების მოღვაწეთათვის იგი გაკვეთილია იმიტომაც, რომ თვალნათლივს ხდის „ადამიანის სხეულის სიცოცხლის“ ძალას მსახიობის ხელოვნებაში.

განხორციელებული „მეფე ლირი“

უ. შექსპირის ამ დიდებული ტრაგედიის დადგმას ქართულ თეატრში თავისი ისტორია აქვს. იგი იწყება მეცხრამეტე საუკუნის ოთხმოცდანი წლების დამდეგს, როცა ილია ქავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა თარგმანი დაასრულეს ლირის პირველი შემსრულებელი იყო ქართული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მსახიობი კოტე ყიფიანი. შემდგომ ვალერიან გუნია და შალვა დადიანი. რევოლუციის შემდეგ კი ალექსანდრე იმედაშვილი.

საბჭოთა პერიოდში „მეფე ლირის“ დადგმა პირველად კოტე მარჯანიშვილმა გადაწვიტა სანდრო ახმეტელთან ერთად, რასაც ადასტურებს გავ. „მუშაში“ (1925 წ. 20/111) გამოქვეყნებული ცნობა — „29 იანვარს, პირველად ამ სეზონში, რუსთაველის თეატრში გაიმართება „მეფე ლირი“ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ხელმძღვანელობით“.

მიუხედავად ამისა, როცა ს. ახმეტელმა პიესის დამოუკიდებლად დადგმა გადაწყვიტა, სრულიად სხვა ჩანაფიქრითა და გეგმით იმუშავა. სამწუხაროდ, არცერთი ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა.

კ. მარჯანიშვილმა მუშაობა 23 რეპეტიციის შემდეგ შეწყვიტა, ახმეტელმა კი — 55 რეპეტიციის შემდეგ. მან თითქმის დასრულებული სპექტაკლი შეაჩერა.

ორივე რეჟისორმა ერთიღაიმავე მიზეზის გამო ხომ არ მიატოვა დადგმაზე მუშაობა? ეს შეიძლება მხოლოდ მთავარი როლის შემსრულებლის მიზეზით მომხდარიყო. მეფე ლირის როლზე ორივეს აკ. ხორავა ჰყავდა. იქნებ, იმ დროს, ჭერ კიდევ გამოუცდელმა, ახალგაზრდა მსახიობმა ვერ დასძლია როლი? ჩვენ ვარაუდი საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს, თუ გავიხსენებთ, რომ მე-სამედ ამ როლზე აკ. ხორავა დანიშნა აკ. ვასაძემ, სპექტაკლიც დაიდგა, მაგრამ... სპექტაკლი სულ რამდენიმეჯერ ითამაშეს და რეპერტუარიდან ამოიღეს. უფრო „საბჭოთა ხელოვნებაში“ კი დარჩა ო. ეგაძის კრიტიკული რეცენზია.

ჩვენს დასვენას საფუძველს უმაგრებს ის ფაქტიც, რომ რესპ. დამს. არტი-სტი თ. წულუკიძე, რომელიც ორივე დადგმაში კორდელიას თამაშობდა თავის მოგონებებში წერს — მარჯანიშვილმაც და ახმეტელმაც სპექტაკლზე მუშაობა იმიტომ შეწყვიტეს, რომ აკ. ხორავას როლი არ გამოხდოდა. არც ჩვენი და სკვნა და არც თ. წულუკიძის მოგონება არავითარ ჩრდილს არ აყენებს აკ. ხორავას როლსა და ადგილს ჩვენი თეატრის ისტორიაში. იგი იყო და დარჩება საუკეთესო და განუმეორებელ ფურცლად ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია-სა და მსოფლიო შექსპირიანაში თავისი უბადლო ოტელიოთი.

ანგარიშგასაწევია აკ. ვასაძის მოგონებაც (უფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 11), სადაც იგი სპექტაკლზე მუშაობის შეწყვეტას ასე ხსნის: „...ახლა კი ასე მეჩვენება: ახმეტელმა ძალიან მაღალი ნოტიდან დაიწყო მოქმედება, პროლოგი მეტისმეტად ეფექტური გამოუვიდა და შემდგომ მის ბადალს ვერაფერს მიაგნო; იმ დროს, ჩემის აზრით, ახმეტელი ჭერ ვერ იყო მომწიფებული „ლირის“ დასადგმელად იმ დონეზე, რა დონეზეც უშანგის პირველი გამოსვლა გააკეთა“.



შეიძლება ეს მოსაზრება სიმართლეს არ იყოს მოკლებული, მით უფრო, რაჟმ რეპეტიციის ერთ-ერთ (№ 78/87, 22/VIII) ჩანაწერში მოითხოვებულია: „მთელი პიესის კამერტონი არის ხუმარას ცივილი პირველ მოქმედებაში“.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია „მეფე ლირის“ სარეპეტიციო დღიური (1926-27 და 1927-28 წ. წ. სეზონი. ხანვ. № 3055), რომელსაც ძალიან მაღალ დონეზე აწარმოებდა იმ დროს რეჟისორის ახალგაზრდა თანაშემწე, შემდეგში ცნობილი რეჟისორი — არჩ. ჩხარტიშვილი. ეს ჩანაწერები საინტერესო მასალას წარმოადგენს „მეფე ლირზე“ ახმეტელის მუშაობის ირგვლივ აზრის შესაქმნელად. პირველი საკითხი, რითაც გვინდა ჩვენი მსჯელობა დავიწყოთ, არის როლების განაწილება და ახმეტელის მიერ მოქმედ პირთა დაბახიაობა.

ამ განაწილებაში ჩვენს ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ ახმეტელს ხუმარას როლზე უმ. ჩხეიძე ჰყავს (სხვათაშორის, მარჯანიშვილს იგი კენტის როლზე ჰყავდა, ხოლო ხუმარაზე — ნ. გოცირიძე და ვ. გოძიაშვილი). ეს იქიდან გამომდინარეობს, რომ ახმეტელი ხუმარას ტრაგიკულ პერსონაჟად მიიჩნევს და არა ტრადიციულ მასხარად, რომელიც სასახლის კარზე ძირითადად მხიარული განწყობის შესაქმნელად ჰყავდათ.

ახმეტელისათვის ხუმარა არის — „სადი გონების პატრონი, თავის აზრებს კომიკურ ფორმაში აუღლებს. ხუმარა წინასწარმეტყველია იმ ტრაგედიის, რომელიც ლირის გარშემო უნდა დატრიალდეს და ცდილობს მის დარიგებას. მისი არავისა სჭერა, ამიტომ ის ერთ-ერთი ტრაგიკული სახეა. როდესაც ლირში ადამიანი იღვიძებს, ხუმარა ჰქრება: თავის საქმე შეასრულა“.

ახმეტელის განმარტებით, ხუმარას ნიღაბ ქვეშ დიდი შორსმჭკრეტელობა და საღი აზროვნების ადამიანი იმალება. ეს ნიღაბი მის გარშემო მყოფთ ხედს უშლით გაიგონ მისი სიმართლე და დაუჭერონ. ხუმარას ნამდვილი და მორყეუნიებითი სახის ამ წინააღმდეგობის გამო ახმეტელს იგი ტრაგიკულ პერსონაჟად მიაჩნია. ხუმარა გარეგნულად იცინის, გულში კი მწარე ცრემლებს ღვრის, ამაშია მისი ტრაგიკული ბედი.

ჩვენის აზრით, სწორია ხუმარას ახმეტელისეული გაგება. ხუმარა მართლაც, ტრაგიკული პერსონაჟია, რადგან მისი სიმართლე უპასუხოდ რჩება, მას არავინ იღებს სერიოზულად. მისი აზრები მხოლოდ ღიმილს ჰგვრის მსმენელს. პიესაში მომხდარი ამბების შემდეგ იგი არავის აღარ ახსოვს და პიესიდანაც იმიტომ ქრება. ახმეტელი ხუმარას გაქრობაში ლოგიკურ აუცილებლობას ხედავს. ხუმარა მთელი თავისი არსებით ლირის გადაშიანებას ცდილობს და როდესაც ლირში ადამიანმა გაიღვიძა, მას ფუნქცია აღარ აქვს და ქრება, რადგანაც მან უკვე შეასრულა თავისი საქმე. იგი მანამ იყო საჭირო, სანამ ჯერ კიდევ რაიმეს შეცვლა შეიძლებოდა, მაგრამ რაჟი ეს ვერ მოახერხა და გამოუსწორებელი რამ მოხდა, უკვე მდგომარეობის შეცვლაც აღარავის ძალუძს, რაღა საჭიროა ხუმარა; იგი ხომ უბრალო მასხარა არ იყო და მისი ფუნქცია მხოლოდ გართობა არ იყო. ამაშია ამ ხუმარას ტრაგიკულობა და გაქრობის აუცილებლობა.

ღირი ახმეტელის მიერ შემდეგნაირად არის წარმოდგენილი — „ღირი — ნახევრად დვთება, ოდნავი წინააღმდეგობა ამბოხებად მიაჩნია, პატივისმოყვარე, სახელმწიფოს მართვა-გამგეობას თავის შვილებს ავალებს, ხოლო მეფის სახელს კი იტოვებს სასტიკი აღევლებების დროს; დიდების მოყვარე, თანდათან ჰქარავს ყველა ამ თვისებას და უახლოვდება ადამიანურ სახეს. ბოლო აქტებში მისი ინტიმური ტრაგედიის გაშლა“.



ყველა წინამორბედი და მის შემდგომი ხანის რეჟისორები თავისებურად სწავლიდნენ ლირის სახეს და თითქოს ყველა ახერხებდა, მათი ვაგებით, სწორად წარემართა ეს მეტად რთული სახე. ახმეტელსაც თავისი გაგება ჰქონდა, რომელიც საკმაოდ ლოგიკურადაა დაზუსტებული პიესის ვითარებების მიხედვით. მთელი მისი მუშაობა ამ ვაგებით მიმდინარეობდა და სწორადაც უნდა გამოხედულიყო საბოლოოდ, სექტაკლი რომ დაედგა. ახმეტელისეული გაგება შეიძლება დღემდე არ იყოს განსხვავებული ტრადიციულისაგან, მაგრამ დეტალებში ჰქონდა თავისი მონაპოვარი და ამით მაინც იქნებოდა ახლებური და ძალზე საინტერესო.

ახმეტელი ლირის ქალიშვილებიდან რეგანასა და გონერილას ერთი საერთო ნიშნით აერთიანებს — „იგივე ლირები, მხოლოდ უფრო საშინელია მათი ავაჯაობა, მათ გარეგნობასთან შედარებით“ — გარეგნულად ისინი ლამაზ ქალებად წარმოუდგენია, ისინი თავიანთი მომხიბვლელიობით უარავენ მტაცებელურ ბუნებას და ამით ატყუებენ მამას. თითოეული სამეფოს ნახევარს დანაკუთრებს და შემდეგ მოხუც მამას სინდისის ქვეწის გარეშე გახწირავენ. მათ ამ საქციელს ახმეტელი ზუსტად მიუსადაგებს ავაჯაის სახელს და, მართლაც, ავაჯაობა რასაც ისინი სჩადიან.

რაც შეეხება კორდელიას, ახმეტელის გაგებით, იგი — „სულიერი საწმინდის და სიფაქიზის იდეალია. პირდაპირი და გულწრფელი, გამბედავი, მამაცო მატარებელი თავისი სიფაქიზის“.

დანარჩენ გმირებს შესატყვისი მოკლე დახასიათება მოუნახა, რომელიც ზუსტად ხსნის თითოეულის ხასიათს.

როგორც ვთქვით, ახმეტელს პიესის საყუთარი ჩანაფიქრი ჰქონდა, რომელსაც არ იყო ნახსენები მარჯანიშვილისეული ჩანაფიქრიდან და აქედან ვამომდინარე ვაკეთებული ჰქონდა მონტაჟი.

სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ მივაკვლიეთ პიესის ახმეტელისეულ სამუშაო ეგზემპლარს, რათა ზუსტად წავგვეითხა ეს მონტაჟი. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში არის „მეფე ლირის“ ახმეტელისეული ეგზემპლარი, რომელიც რეჟისორის ძემა პარფ. ნათელა ურუშაძეს გადასცა, მაგრამ ეს ის ეგზემპლარი არ არის, რომელზედაც ალ. ახმეტელი დადგმის პროცესში მუშაობდა (ერთ-ერთ რეპეტიციისზე მითითებულია გვერდები, რომელიც რაღაც კრებულიდან უნდა იყოს და არ შეეხება მება თეატრში დაცული ეგზემპლარის სათანადო ადგილების გვერდებს).

როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ახმეტელმა პიესას მონტაჟი გაუკეთა, ჩაატარა მრავალი კუბიური, რომელიც ხსენებულ ეგზემპლარში არ ვხვდებოდა აქ მხოლოდ რამდენიმე ადგილია წაშლილი. სამუშაო ეგზემპლარისათვის რომ მიგვეკვლია, გაცილებით უფრო საინტერესო მუშაობის ჩატარება შეგვეძლო. ახლა კი რეპეტიციების ჩანაწერებითა და პიესის გამოცემული ეგზემპლარის დახმარებით უნდა გამოვიტანოთ დასკვნები.

როგორც რეპეტიციების ჩანაწერებიდან ირკვევა, ახმეტელს მიაჩნია, რომ გლოსტერის ტრაგედია ლირის ტრაგედიის გაგრძელებაა და თითქმის შემავსებელიც. თუ ეს ასეა, სრულიად მართებულად გაჰყვა იგი შექსპირის ხაზს. ჯერ ლირმა ჩაიდინა დანაშაულებრივი შეცდომა და შემდეგ გლოსტერმა. თუ ლირმა კორდელიას სიპართლე და სიწმინდე ვერ გაიგო, ვერც გლოსტერმა გაიგო ედმუნდის ავაჯაობა. აქედან იწყება ორივეს ტრაგედია.



ახმეტელის აზრით: „ამ ტრაგედიაში ირკვევა სამი მხარე: 1-ლი. თვით ელმუნდის, მისი ქალიშვილები: გონერილა და რეგანა წარმომადგენელია ირაციონალიზმის, გონების დაჩლუნგების. მე-2. ხუმარა და მისა დამხმარე ელემენტები: გლოსტერი, კენტი — წარმომადგენელი არიან, განსაკუთრებით პირველი — სალი გონების, რაციონალიზმის. მე-3. კორდელია — მისი იდეალური სიფაქიზე. გრძნობების სიწმინდით. უმთავრესი ამ სამი მხარისა არიან ლირი, ხუმარა, კორდელია. მათ შორის კავშირის გამბეზონი არიან გლოსტერი და კენტი ერთი მხრივ, რეგანა და გონერილა — მეორე“. მთელი სპექტაკლი ამ ჩანაფიქრის გადმოცემასა: დაქვემდებარებული.

ახმეტელი ცდილობდა ლირის ტრაგედია ეჩვენებინა, როგორც ტრაგედია: მეფისა, რომელიც გასცდა ადამიანის სახეს. რალაც ზეკაცს, ნახვრად დემონურ დაუმსგავსა და გარკვეულ მიზეზთა გამო დაჰკარგა თავისი ძლიერება და ბოლოსდაბოლოს ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანს დაემსგავსა. დაიბრუნა ის სახე, რომელიც უნდა ჰქონოდა. ამაში ხედავს ახმეტელი ლირის ტრაგედიას და არა მის ოჯახურ საქმეთა არევაში. საზეიმოდ მორთული სასახლის დარბაზში დაკარგულ ადამიანობას ახმეტელის ლირი თომას ქოხში დაიბრუნებს: ახმეტელს ლირისა და გლოსტერის ტრაგედია ერთ მთლიანად მიაჩნია. ამის საჩვენებლად აქეთებს იგი სათანადო მონტაჟს; მას მიაჩნია, რომ პირველსავე მოქმედებაში უნდა გამონახავოს ორივე ტრაგედიის კვანძი და პარალელურად უნდა იდინოს იმ მომენტამდე, ვიდრე თომას ქოხში ერთმანეთს არ შეხვდებიან შეშლილი ლირი, ბრმა გლოსტერი და ხუმარა. რომელმაც ადამიანის ფაქიზი გრძნობები დაუბრუნა ლირს. ამის შემდეგ გლოსტერის სახე ლირის სახეს შეერწყმის, უკვე აღარც ხუმარაა საქირო და აღარც გლოსტერი. მათ უკვე აღარაფერი აქვთ გასაკეთებელი. ახმეტელისათვის, პიესის ბოლოს მარტო რჩება ლირი — ადამიანი. და არა მეფე. მკვდარი კორდელიათი ხელში. ახმეტელი ტრაგედიას ამთავრებდა არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძლებით. ლირი სიკვდილით ვი არ ტოვებს სააქაოს და საიქიონი გადადის, არამედ ცოცხალი ტოვებს დასახლებულ მხარეს, სადაც ამდენი ტანჯვა გამოიარა და მიდის სადაც შორს. ახმეტელს მიაჩნია, რომ ტრაგედიის მიზანი ლირში ადამიანის გაღვიძების ჩვენება იყო და როდესაც ეს მოხდა (მკვდარი შვილის წინაშე) ტრაგედია სრულდება. ასეც ამთავრებდა თავის სპექტაკლს. სხვათაშორის, ა. ვასაძის სპექტაკლიც ასე მთავრდებოდა — ა. ხორავა-ლირი, სცენას სტოვებდა მკვდარი კორდელიათი ხელში. არამარტო ფინალი, არამედ საერთოდ მთელი სპექტაკლი ახმეტელის გეგმის განხორციელებას ჰგავდა: ლირის ზეკაცობა, სასახლის პომპეზური მორთვა დასაწყისში, დეკორატიული გაფორმება და სხვა.

როგორც უკვე ვთქვი. სპექტაკლის დაწყებისას, ახმეტელი შექსპირს მიმუხევდა. თუმცა, შეაქვს მცირედი ცვლილება მონტაჟის სახით. შექსპირთან პირველი სურათი იწყება მეფე ლირის სასახლის მდიდრულად მორთულ ოთახში სადაც შემოდიან კენტი, გლოსტერი და ელმუნდი. მათ შორის საუბარია ელმუნდის ვინაობის თაობაზე. შემდეგ შემოდის ლირი მთელი ამალით და პირდაპირ იწყება სახელმწიფოს გაყოფა. ამას მოჰყვება კორდელიას ხელის მთხოვნელთა, საფრანგეთის მეფისა და ბურგუნდიის მთავრის მიღება, საფრანგეთის მეფის მიერ კორდელიას წაყვანა. გონერილას და რეგანას მოლაპარაკება. ამით მთავრდება სურათი. შექსპირს, მთელს სურათში, არსად აქვს მითითებული, რომ ან

დროს სცენაზე ხუმარა. დასახელებულია მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟი და, ცხადია, ყველა რეჟისორს შეუძლია ამ სურათში მეფის მხლებელთა შორის გამოიყვანოს ხუმარა, ვინაიდან საერთოდ ცნობილია, რომ ყველა მეფეს გასართობად მოუცილებლად თან ახლდა თავისი მასხარა. „მეფე ლირის“ მთარგმნელებმა ამ პერსონაჟში სიღრმისეული სერიოზულობა დაინახეს, იგი მიიჩნიეს შორსმკვრეტელ კაცად, მწარე სიმართლეს სიცილში რომ მიაწვდიდა, ამიტომ უწოდეს ხუმარა და არა მასხარა. მართლაც, ასეთია შექსპირის ეს პერსონაჟი. ასე გაიგო იგი ახმეტელმა და უსიტყვოდ, მრავლისმთქმელი მოქმედებით და სიცილით შემოიყვანა პირველსავე სურათში. ახმეტელი ხუმარას, ანტიკური ქოროს მსგავსად მომავალი ტრაგედიის მათწებლად მიიჩნევს და საშინელი სიცილ-კვილით შემოჰყავს პირველსავე სურათში.

მესამე რეპეტიციაზე ჩაწერილია პირველი სურათის მონტაჟის აღწერა: ახმეტელი თავის სპექტაკლს იწყებდა როგორც საზეიმო ცერემონიალს ლირის მიერ სახელმწიფოს დანაწილებასთან დაკავშირებით. აქ უნდა ყოფილიყო დაცული სასახლის მთელი ბრწყინვალება, კარისკაცთა მთელი ამაღა გლოსტერისა და კენტის მეთაურობით (ლირი ხომ განსაკუთრებით), რაღაც ნახევრად ღმერთებს უნდა ემსგავსებოდნენო — ამბობს ახმეტელი. ახმეტელს თავის სპექტაკლში სწორედ იმ ნახევრად ღმერთების გაადმიანების ჩვენება უნდოდა თომას ქონში, ქარიშხლის დროს. მთავარ ხელის შემწყობად ამ საქმეში თვლის ხუმარას. ლირის მიერ ჩაფიქრებული საქმის განსახორციელებლად ცერემონიალს კენტი და გლოსტერი ხელმძღვანელობენ. სცენის დასაწყისი უსიტყვოდ და მუსიკის თანხლებით მიდიოდა, გამოყენებული იყო ბალაკირევის მუსიკა „მეფე ლირი“. კენტისა და გლოსტერის შემოსვლის შემდეგ, საზეიმო მუსიკის თანხლებით (მიდიოდა პოლონეზი) სცენაზე გაივლიან საფრანგეთის მეფე და ბურგუნდიის მთავარი თავიანთი ამალით. უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი სხვა დარბაზში, მეფესთან წარსადგენად მიჰყავთ. მათი გავლის შემდეგ მალაღი კიბიდან სიცილით და ყვირილით ჩამორბის ხუმარა. ამ შემოსვლას ახმეტელი ასე განმარტავს: „ხუმარა იყო ლირთან და სთხოვა არ დაენაწილებინა სამეფო, არიგებდა, ხოლო ვერა გააწყო და ამიტომ მორბის ტრაგიკული სიცილით, შეხვდება კენტს და გლოსტერს, ამათაც ამასხარავებს და მიიმალება“. ახმეტელმა თავიდანვე გააგებინა მაყურებელს, რომ ხუმარა ტაქიმახარა კი არ არის, არამედ მან თავისი სიბრძნით განსტყვრიტა ლირას მომავალი ბედი და უნდა, რომ თავიდან ააციდინოს მოსალოდნელი უბედურება. ლირმა კი სერიოზულად არ მიიღო ხუმარას საუბარი და შეიძლება გამოაგდო კიდეც. ხუმარა სიცილ-ყვირილით, ახმეტელის სიტყვით რომ ვთქვათ, ტრაგიკული სიცილით მორბის. მას ვერ უგებენ და ამიტომ მიაჩნია ახმეტელს იგი ტრაგიკულ გამირად.

ამ სცენის ახმეტელის ჩანაფიქრის მიხედვით უშანგის მთელი შესრულების თაობაზე აკ. ვასაძე წერს: „...და აი, ახმეტელი პროლოგს იწყებდა ხუმარას მონოლოგით. მან ბალაკირევის მუსიკაზე, სარკასტული სიცილით წამოიყვანა ხუმარა — უშანგი ჩხეიძე ამ კიბეებზე, ჩათავებინებდა რა საფეხურებს, არაქათგამოცლილ ხუმარას ცნობილ წინასწარმეტყველებას წარმოათქმევინებდა, ოღონდ წარმოთქმაცაა და წარმოთქმაც: უშანგი სასახლეში თავმოყრილ სტუმრებს, ყვავივით გულშემწარავად დასჩხავლებდა თავის წინასწარმეტყველებას. ეს სცენა ისე მალამბატვრულად, ისე აწეულ დონეზე, ისე დაძაბულად და ეფექტურად შეასრუ-



ლებინა უშანგის, რომ ყველანა გოცეზულნი შევცქეროდით. უშანგი შესანიშნავად ასრულებდა ამ სცენას“.

სცენიდან ზუპარას გასვლის შემდეგ მიღის კენტიხა და გლოსტერის დიალოგი, რომლითაც იწყება პიესა (შექსპირთან). ამის შემდეგ კი ახმეტელს მეორე სურათიდან გადმოაქვს ედგარისა და ედმუნდის დიალოგი, რომელიც შექსპირის მიხედვით უშუალოდ ედმუნდისა და გლოსტერის დიალოგს მოსდევს (იმავე სურათში). აქ ამ სცენის გადმოტანა, ალბათ, ტრაკედის წინასწარ მინიშნებად ჩართო ახმეტელმა, რომელიც ახლა დაიწყება. ამ გაღასმით ახმეტელმა შექმნა მცირე კონფლიქტი: ძმასთან საუბრისას ედმუნდმა ისეთი მდგომარეობა შექმნა, ედგარის წინ უნდა წავიდეს და არ დაესწროს სასახლეში ზეიმს. ედგარის წასვლა შეუშინებელი არ დარჩება, ამან ეჭვი უნდა განიწვიოს ლირშიც და გლოსტერშიც. ამ დაკვირვების შემდეგ ხომ გლოსტერი უფრო ადვილად დაიჭერებს წერილის შინაარსს. სიტუაცია ლოგიკური გამოდის, გლოსტერისათვის ერთმანეთს უკავშირდება ედგარის საეჭვო წასვლა სასახლის ზეიმიდან და წერილი. ჩვენი აზრით, ახმეტელს სრულიად მართებულად მოუჩნევია უფრო საჭიროდ, ედმუნდს ჭირ ძმასთან მოეწყოს საქმე და შემდეგ მამასთან. პირველ სურათში, ახმეტელმა მარტო ძმების დიალოგი გადმოიტანა, მამა-შვილისა კი თავის ადგილას დასტოვა.

ჩართულ დიალოგს მოსდევს უკვე სამეფოს განაწილების სცენა, კენტის განდევნა, კორდელიას გამოთხოვება. ამის შემდეგ არის ლირისა და ზუპარას სცენა; ზუპარა უმღერის ლირს სიმღერას, რომელშიც დასცინის ლირის გადაწყვეტილებას კორდელიასა და საერთოდ შეილები მიმართ. ამით მთავრდება პირველი სურათი. როგორც ჩანს, ეს ახმეტელის მიერ ჩასმული სცენაა და არა მეოთხე სურათისა, სადაც გონერიალს სახლში მიღის სცენა გადაცემულ კენტისა, ლირისა და ზუპარას შორის.

შექსპირის მიხედვით, კენტისა და კორდელიას წასვლის შემდეგ გონერიალსა და რეგანას მოლაპარაკებას სცენაა, სადაც მამასთან შემდგომ ურთიერთობას განწყვეტენ. ახმეტელმა ეს სცენა აქ შეყვანა და ვერ გაავიწყტა, სადმე გადასვლივით. თუ საერთოდ ამოავლო, შეიძლება ასეც მოხდა, ვინაიდან ამ სურათში მოქმედ პირთა საქციელების განმარტების დროს ამბობს, რომ გონერიალსა და რეგანას დიდი სიწაზით და სიყვარულით ექცევიან მამას, რათა ხანძელს უკეთესი ნაწილი დაინარჩუნონ და ამიტომ უფრო საზარელია მათი შემდგომი საქციელი. იქნებ, იმის სასაგასამებლად ამოიღო მათი დიალოგი, რომ მკუყრებელზე საშინელი თოაბეჭდალბა მოეხდინა შემდეგ მოქმედებაში მამისადმი მათს დაშოკებულებას.

მეოთხე აქტში მოქმედება მიმდინარეობს გონერიალს სახლში, შექსპირთანვე ასევე. ეს სურათი იწყება გონერიალს და ოსვალდის შეთქმულებით, რომელიც მამამ, ნერეიულ ტონებში მიღის. გონერიალს ასეთი განწყობილება საპირისპიროდ ღარი მშვიდი უნდა იყოს, სრულიად უფარდელი და ზუპარას სიტყვები, როცა ის ასწავლის თუ როგორ მოიქცეს, უბრალო ზუპაროსად უნდა ეჩვენოს და არა საბრძოლოდ წაქეზებად. აქვეა კენტიც, ზუპარა აქ კი არ ართობს ლირს მისი უბედურების დროს, არამედ აგრძნობინებს, თუ რაოდენ დაცუა, ახმეტელს მიაჩნია, რომ ამ სცენაში კენტი მიხვდება „ეს სულელი არ უყოილა მთლად სულელი“. თუ პირველ სურათში ზუპარა ტიროდა, აქ მხიარული და გესხიანია, თუ იმ ხერხმა ვერ გასჭრა და ვერ დაარწმუნა ლირი, ახლა ამ ხერხს მიმართავს, იქნებ, როგორც გამოავხიზლოს მოსული.

ახმეტელს განსარჩული ჰქონდა მესამე და მეოთხე მოქმედებების შეერთება



იმგვარად, რომ მესამე მოქმედება დასრულდეს შემთხვევით ლირის და ბრმა გლოსტერის შეხვედრით. აქ უნდა გათავდეს გლოსტერის და ლირის დევნა. ამის შემდეგ უნდა იწყებოდეს ბრძოლა ბოროტებასა და სიკეთეს შორის, რაც მან მეოთხე მოქმედებაში გადაიტანა.

მესამე მოქმედების პირველი სურათი, კენტისა და აწნაურების სცენა გამოტოვებული ჰქონდა იმ მოტივით, რომ მეორე მოქმედების ბოლოს უკვე დამთავრებულია კორდელიასთან კავშირი და იგი იწყებს დების წინააღმდეგ მოქმედებას.

მესამე მოქმედების ბოლოს ახმეტელს სურს ლირმა ტანსაცმელი შემოიხიოს. მისი აზრით, „ფიზიკური გაშვილება სიმბოლურად გამოხატავს გრძნობების გაშვილებას“. სასამართლოს სცენაში ლირი უნდა მიხვდეს ხუმარას წინასწარმეტყველებას და ამიტომაც უწოდებს მას ბრძენს. სწორედ შემთხვევითი ლირი გახდა ადამიანი. ხუმარა უწყობს ხელს ლირის შემლას, რათა მასში ადამიანი გამოადგომოს.

მეოთხე მოქმედება სწორედ კენტისა და აწნაურების დიალოგით იწყებოდა (რომელიც მესამე მოქმედებიდან ამოიღო), მათ დიალოგში კეთილსა და ბოროტს შორის ბრძოლაზეა ლაპარაკი.

ჩვენ თითქოს შევძელით დაახლოებით აღგვედგინა ახმეტელის მონტაჟი და სპექტაკლის აზრობრივი მიმდინარეობა. რეპეტიციების ჩანაწერი მიზანდასრულების და მასში მუსიკის ადგილის აღდგენის საშუალებასაც იძლევა, მაგრამ ამას ჩვენი არ ვაკეთებთ. ჩანაწერში მითითებულია ყველა რეპლიკა, რომელზედაც მუსიკა ჩართული და მიწერილია მუსიკის სათანადო ნომერი.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის მუზეუმში არ აღმოჩნდა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ესკიზები, არჩ. ჩხარტიშვილის ჩანაწერის მიხედვით შესაძლებელი ხდება წარმოვიდგინოთ, როგორ ჰქონდათ ჩაფიქრებული სპექტაკლის სცენოგრაფია ს. ახმეტელსა და მხატვარ იაკულოვს. № 40 რეპეტიციის დღიურში არჩ. ჩხარტიშვილს გაკეთებული აქვს დეკორაციის ჰორიზონტალური განაკვეთის ჩანახაზი, ხოლო ორმოცდამეორე რეპეტიციის ჩანაწერში მეორე სურათისა. ამ ორი ჩანახატიდან ირკვევა, რომ სცენაზე ერთი ძირითადი დანადგარია, რომელიც ზოგიერთი დეტალის შეცვლით ქმნის სხვადასხვა გარემოს. მთავარია სცენის შუაში ირიბად დადგმული სამსაფეხურიანი დაზგა, რომელიც არის მთავარი სამოქმედო არე, აქ იდგმება საჭირო ინვენტარი. ამას გარდა, სცენის წინა პლანზე, მარჯვენა მხარეს, მაყურებლისაგან პარალელურად ერთი კიბეა, სცენის სიღრმეში მაყურებლისაკენ პერპენდიკულარულად მოდის მეორე, უფრო მაღალი კიბე. მეორე სურათში წინა მარჯვენა კიბისაგან კულისებისაკენ კიდევ ერთი კიბეა მიითითებული. აქვე მიზანდასრულების ჩანაწერებშიცაა, რომელიც სპექტაკლის მთელ სურათს იძლევა. საერთოდ, რეპეტიციების ჩანაწერით შესაძლებელიც კი ხდება დადგმის რეკონსტრუქცია. კოსტუმების მხატვარი იყო პელიონკინი.

არჩ. ჩხარტიშვილისეულ რეპეტიციების ჩანაწერში მეტად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ს. ახმეტელმა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში წამოაყენა თავისი ახალი მეთოდი, რომელიც მას აუცილებლად მიაჩნია მსახიობის შემოქმედებაში. ეს არის რიტმის საკითხი.

„მეფე ლირის“ ოცდამეათე რეპეტიციაზე, 16 სექტემბერს, როდესაც გაიარეა პირველი და მეორე მოქმედება, ახმეტელმა დასთან იმსჯელა მომავალი მუშაობის თაობაზე, ილაპარაკა იმაზე, როგორ აპირებს მსახიობებთან მუშაობას. ჩანს, ამ რეპეტიციაზე განსაკუთრებით იგრძნო ამ მსჯელობის საჭიროება. განაცხადა, რომ



სურს გააუმჯობესოს მსახიობის ტექნიკა. ახმეტელის მიერ ამ საკითხზე გამოთქმული აზრი ასე აქვს ფორმირებული დღიურში არჩ. ჩხარტიშვილს: „ამ უკანასკნელ დროს ჩვენი თეატრის მსახიობნი როლის შექმნის დროს არ აქცევენ ყურადღებას გარეგნულ ფორმას იმ სახის, რომელსაც ისინი განასახიერებენ, მიუხედავად იმისა, რომ უფრო ადვილია განასახიერება ამა თუ იმ ტიპისა, თუ მას წარმოიდგენ გარეგნულად (რა თქმა უნდა, ეს ყველა როლს არ შეეხება). ჩვენ არ ვაქცევთ ყურადღებას ამ მხარეს და ამიტომ ამ ბოლო ხანებში ჩვენი მსახიობები როლს კი არ თამაშობენ, და სახეს კი არ ქმნიან, არამედ მხოლოდ ტექსტს აწვდიან საზოგადოებას ლამაზი დეკლამაციით. საჭიროა ერთხელ და სამუდამოდ მოისპოს ეს უფარვისი გზა თეატრში. საჭიროა დაიწყოს მეცადინეობა ამა თუ იმ სახის პოვნის და განსახიერების ირგვლივ“ (ხაზი ჩვენია — ე. დ.) როგორც ხაზგასმული სტრიქონებიდან ჩანს, ახმეტელი მსახიობებს საყვედურობს დეკლამაციას, სიყალბებს. ჩანს, ეს მოვლენა ძალზე საგრძნობი გახდა თეატრში. ამიტომაც კატეგორიულად მოითხოვს „მეცადინეობას“ სახის გახსნის ირგვლივ. სახის გახსნა შინაგანი სიმართლის პოვნას მოითხოვს, რაც სიყალბეს გამორიცხავს.

მოყვანილი ტექსტი, ვგონებ, გამოგვადგება იმ მოსაზრების გასაბათილებლად, რომ თითქმის, ახმეტელი მსახიობის შინაგან გარდასახვას არ მოითხოვდა, გარეგნული ეფექტებით კმაყოფილდებოდაო. აქ ხომ პირდაპირ საყვედურობს მსახიობებს სახეს არ ქმნიანო და მოითხოვს სახის პოვნისათვის განსაკუთრებულ მუშაობას, ამისათვის იგი თავის გზას თავაზობს, გარეგნულად მივიდეს მსახიობი განსახიერებელი სახის სრულ გახსნამდე. მისი აზრით, გაცილებით ადვილია ტიპის გახსნა, თუ მის გარეგნობას წარმოიდგენ. ასეთი ხერხი მიუღებელი და უარყოფილი არასოდეს არ ყოფილა.

ჩანს, საკითხი იმდენად საინტერესოდ იყო მიჩნეული, რომ იმ დღეს მის ირგვლივ კამათიც კი გაიმართა. კამათში მონაწილეობა მიიღეს აკ. ვასაძემ, აკ. ხორავამ და მ. ლორთქიფანიძემ. სამივეს გაუზიარებია ახმეტელის აზრი. სამწუხაროდ, მათი სიტყვები დღიურში არ არის ჩაწერილი.

მომდევნო ორმოცდამეოთხეტი რეპეტიციის (25 სექტემბერი) ჩანაწერში ვკითხულობთ: „მუშაობა სწარმოებს სახეების ძიებაზე. საშხატრო ნაწილის გამგემ ერთხელ კიდევ განმარტა ის ახალი მეთოდი, რომლითაც ის აპირებს განაგრძოს მუშაობა“. ამ დღეს რეპეტიციის პირველი ნახევარი კვლავ ამ საკითხზე მსჯელობას მოანდომეს. აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ დასის უმრავლესობას მხარი დაუჭერია აქ წამოკრილი დებულებებისათვის, რომელთაგან უმთავრესი რიტმის საკითხი იყო. ახმეტელმა ამ დღეს შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა თავისი მოსაზრება რიტმის თაობაზე: „...მსახიობნი როლის მომზადების დროს იწყებენ სახის შექმნას ტექსტიდან — დეკლამაციის გზით, შემდეგ აყალიბებენ დაახლოებით გარეგან ფორმას, და როლი მზად არის, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. სანამღი აქ, თუ იმ როლის ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს, მსახიობი უნდა გაეცნოს იმ პიროვნების რიტმს, რომელსაც ის ანსახიერებს. ყოველი ადამიანი თავის საკუთარ რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში სხვადასხვანაირად ყალიბდება. სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად განიცდის, რადგან მათ სხვადასხვა რიტმი აქვს. ამიტომ როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ანსახიერებს, პირველად უნდა გაიცნოს და შეითვისოს რიტმი იმ ტიპის, რომელსაც ანსახიერებს. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც ამ როლს თამაშობს. ამის შემდეგ მსა-



ხიობი ეძებს ამ შეთვისებული რიტმით გაუღწეოლი სხვადასხვა განცდების მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის ფორმა, ხმა, სიარული, მოძრაობა და საერთოდ მყარდება სრული მარმონია ადებულ ტიპსა და მსახიობს შორის. ე. ი. მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და გრძნობს იმ ტიპის რიტმით და სიცოცხლით, რომელსაც ანსახიერებს“ (ხაზი არჩ. ჩხარტიშვილისაა — ე. დ.).

ამ გამონათქვამში ბევრი რამ გვეჩვენება საინტერესოდ, თუნდაც სწორედ ხაზგასმული ადგილი. აქ ხომ პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ უველა ადამიანს თავისი რიტმი და მოვლენის განცდა აქვს, მაშასადამე, ის აზრი, რომ ახმეტელი თავის მასიურ სცენებში „სადაც უველა ერთხალად იმეორებს დროს ერთნაირი მოძრაობით მოიფრიალებდა ნაბადს, ფართე ფარფლიან ქუდს და მოსასხამს ცალკეული პერსონაჟის შინაგან განცდას და ხასიათს უგულუვებელყოფდაო, უმართებულაა. ალბათ, თვით ამგვარ სცენებშიც ითვისისწინებდა თავისებურ რიტმსა და აქედან გამომდინარე განცდის გამოვლენას და მოძრაობას, ამას ადასტურებს მისი მუშაობა „ანზორზე“ და ისევ არჩ. ჩხარტიშვილის სარეპეტიციო ჩანაწერები.

მოყვანილი ტექსტის ბოლოს ახმეტელი აშკარად მოითხოვს, რომ მსახიობმა პერსონაჟისათვის კონკრეტული რიტმის მიკვლევით უნდა განსაზღვროს გმირის მოძრაობა, გარეგანი ფორმა, ხმა, სიარული და ამგვარად განსახიერებელი პერსონაჟის სიცოცხლით უნდა იცოცხლოს სცენაზე. მაშასადამე, ახმეტელი მსახიობისაგან მოითხოვს სრულ გარდასახვას. ასეთი რამის მოთხოვნა ხომ არ შეუძლია იმ რეჟისორს, რომელიც გარეგნულ ეფექტებს აძლევს უპირატესობას?!

იმ დღესვე ჩაწერილი დღიური: „დაიწყო დაახლოებით ძეზნა რიტმის შემდეგი როლებისათვის: მეფე ლირი, კორდელია, გონერილა, რეგანა, ზუმარა, გლოსტერი და კენტი“. ჩანს, ეს ახალი მეთოდი მსახიობებს მოსწონებიათ, რადგანაც ჩხარტიშვილს ასეთი მინაწერი აქვს გაკეთებული: „მსახიობები აცხადებენ, რომ ამ მეთოდით მათ უადვილდებათ სხვადასხვა ტიპის განსახიერება“. რეჟისორი ნო იმისათვის არსებობს, რომ დაეხმაროს მსახიობს შესასრულებელი სახის განსახიერებაში, აპოვნინოს გზა ტიპის სწორი განსახიერებისათვის.

„მეფე ლირზე“ მუშაობა საინტერესო ეტაპზე მივიდა, როგორც კონკრეტულად პიესაზე მუშაობის თვალსაზრისით, ასევე საერთოდ შემოქმედებითი მეთოდის მიგნების თვალსაზრისითაც, მაგრამ ამ დღიდან სულ ორი რეპეტიციის შემდეგ სამუდამოდ შეწყდა ამ პიესაზე მუშაობა. ამიერიდან არც ახმეტელი მიბრუნებია შექსპირის ამ დიდებულ ქმნილებას, უფრო მეტიც, 1934 წელს, როდესაც „იულიუს კეისარზე“ დაიწყო მუშაობა, განაცხადა ახლა პირველად შევექიდე შექსპირს, რადგან აქამდე ვერც ჩემში და ვერც დასში ვგრძნობდიო საამისო ძალას იქნებ, სწორედ ამ გამოთქმაში იმალება „მეფე ლირზე“ მუშაობის შეწყვეტის საილუმო, რომელიც მრავალი წლის შემდეგ ასე ფრთხილად გაამჟღავნა. იქნებ, მართლაც ვერც მსახიობებში და ვერც საკუთარ თავში დაინახა ამ რთული პიესის დაძლივის ძალა, მერე რა, რომ საინტერესო ჩანაფიქრს მიაგნო. ამ ჩანაფიქრის ასრულება იყო მთავარი. ასეა თუ ისე, ახმეტელმაც შეწყვეტა მუშაობა და არავის დაანახა მარცხი, რომელიც შეიგრძნო.

განვაგრძობთ საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

„თეატრალური მოამბის“ მ. წ. მეორე ნომრიდან დავიწყეთ საუბარი თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკის საკითხებზე. საუბარში მონაწილეობა მიიღეს შ. გაწერელიამ, ა. ვარსიმაშვილმა, ს. მრეველიშვილმა, ლ. პაქსაშვილმა, გ. ხარაბაძემ, დ. ანდლულაძემ, რ. სტურუამ, გ. ქავთარაძემ, ალ. ქანთარიაშვილმა, ტ. ყველაიძემ.

რედაქცია სთხოვს ქართული თეატრის რეჟისორებს, მსახიობებს, თეატრის მოყვარულთ გამოთქვან თავიანთი მოსაზრებანი აღძრულ საკითხებზე:

1. როგორი აზრისა ხართ თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე, გაკმაყოფილებთ თუ არა მისი იდეურ-ესთეტიკური დონე?

2. რა მიგაჩნიათ იმის მიზეზად, რომ ქართული თეატრალური კრიტიკა თავაარიდებს წერას სუსტ სპექტაკლებზე?

3. რა როლს ასრულებს დღევანდელი ქართული თეატრალური კრიტიკა თქვენს შემოქმედებით მუშაობაში, გეხმარებათ თუ არა იგი?

4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში თქვენს სპექტაკლებზე, როლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან რომელს გამოჰყოფდით, რით იყო იგი ღირსშესანიშნავი?

1. მოგეხსენებათ, ქუთაისის თეატრში და საერთოდ საქართველოში ჯერ მხოლოდ ერთი სეზონი გავატარე. ამიტომ არ შემიძლია საქმის ცოდნით ვიმსჯელო ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე. ისე კი, მინდოდა აღმენიშნა, რომ საერთოდ კრიტიკაში არსებობს ტენდენცია, როდესაც ავტორი ცდილობს დადგეს „ობიექტურ-სახელმწიფოებრივ“ პოზიციებზე, თავის თავს თვლის „სახელმწიფოს მიერ აკრედიტირებულ პიროვნებად“, ლაპარაკობს „სახელმწიფოს“ სახელით, თუმცა ამისათვის არსებობს სახელმწიფოებრივი აპარატი. მათ ავიწყდებათ, რომ „საკუთარ“ სახელსა და გვარს აწერენ რეცენზიას.

ვგონებ, სპექტაკლის შეფასებისას ასეთი პოზიცია ავტორს ფუნქციონერად აქცევს, უკარგავს მის შე-

ელგარ

ეგაძე

ფასებას სუბიექტურობის სურნელსა და გემოს, რაც ყველაზე უფრო ძვირფასია კრიტიკოსისათვის.

კრიტიკა სასარგებლო რომ გახდეს, კრიტიკოსმა კარგად უნდა იცოდეს, თუ რომელი „სადგურიდან“ გამოვიდა ეს თეატრი, რა გზით იარა აქამდე (ამ სპექტაკლამდე, ამ სეზონამდე). მხოლოდ ამ შემთხვევაში ექნება სტატიაში გამოთქმულ ნაზრევს ღრმა საფუძველი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მე ვფიქრობ, რეცენზენტი საქონელმცოდნე უფროა, ვიდრე თეატრმცოდნე.

2. სუსტ სპექტაკლებზე წერას, მარტო ქართული კი არა, ყველა ხალხის კრიტიკა არიდებს თავს. ამის მიზეზი, მე მგონი, ყველასათვის გასაგებია. საინტერესოა ან ძალიან კარგი სპექტაკლი, ან მთლად ცუდი. უღიმღამო არც კაცია საინტერესო, არც სპექტაკლი.

3. მიმაჩნია, რომ კრიტიკა მაშინ იქნება უფრო სასარგებლო კონკრეტული თეატრისათვის, როდესაც იგი სივრცესა და დროში ამ შემოქმედებითი კოლექტივის ყოფნის წერტილს კი არ ასახავს, არამედ იმ მიმართულებას, ენერგეტიკულ პოტენციას, რომლითაც ეს თეატრი ამ წერტილის გავლით მიდის. კრიტიკოსი კარგად უნდა გაერკვეს, საით, რა მიზნისაკენ მიჰყავს მხატვრულ ხელმძღვანელობას თეატრი. ჩვენ, რეჟისორებს, სიმაართლე გითხრათ, მუდამ ეპკი გვეპარება, რომ ამ მიზანს გემის კაპიტანზე უკეთ ვინმე ხედავდეს, მაგრამ პროფესიონალი, გამოცდილი კრიტიკოსის ძალა მდგომარეობს იმაში, თუ რამდენად შესწევს მომავლის წარმოსახვის უნარი, იგი მოვალეა მიწინასწარმეტყველოს, ღირს იმ „ნავსადგურში“ მისვლა თუ არა. ასეთ ვითარებაში, ეს თეატრმცოდნე მოვალეა ან გვერდში ამომიდგეს „საკაპიტანო ხილზე“, ან დროზე გაუხვრიტოს გემს ძირი და ეს ხომალდი თავის „კაპიტანად“ წყალს მისცეს. გამოდის, რომ ეს გახლავთ პასუხი წინა კითხვაზეც — აბა, ვის მოსწონს ადამიანების ჩაძირვა? — ძირითადად მტრად ქცეულ კაცს, ან სადისტურ — მაზოხისტური კომპლექსით ცოტათი მაინც დაჯილდოებულთ.

ჩვენი კრიტიკოსები, მაღლობა ღმერთს, ჯანმრთელნი არიან.

4. გემს სპექტაკლებზე დაწერილ რეცენზიებზე ჯერ ადრეა საუბარი, თუმცა თავს ვალდებულია

ვთვლი მადლობა მოვახსენო რამდენიმე აზრიანი და თბილი წერილის ავტორს.

მე გავცეანი ქუთაისის თეატრის სპექტაკლებზე დაწერილ წერილებს. ძალზე საინტერესოა ნოდარ გურაბანიძის, ვასილ კიკნაძის, ეთერ გუგუშვილის რეცენზიები „ძველმოდურ კომედიებზე“, ანტონ წულუკიძის „ბეწვის ხიდზე გავლილი სპექტაკლი“ სპექტაკლზე „ზარები გრივალში“.

1. დღეს უამრავი კრიტიკოსია, მაგრამ იყო დრო, როდესაც თითზე ჩამოსათვლელნი იყვნენ ისინი. შორეულ წარსულში კი... და მაინც, არცერთი მოვლენა შეუფასებელი არ რჩებოდათ, რამდენიმე სიტყვით, სადად, მკაცრად, მაგრამ ზომიერების გრძნობით განხილული იყო მსახიობის, რეჟისორის შემოქმედების ნაყოფი. არა სამი ან ხუთი თვის შემდეგ, არამედ ოპერატიულად.

დღეს თეატრები მომრავლდა, მსახიობები ხომ არის და არის, მაგრამ დახმარება კრიტიკოსებისაგან ცოტაა. ისე მიაღწევს მსახიობი ვმ-პმ წელს, რომ მის მიერ შესრულებულ როლებს ერთი ღრმა ანალიზი არ უკეთდება. და ბოლოს, მისი თავი რომ საზოგადოებას შეახსენონ, პორტრეტს შექმნიან. მსახიობის ბედზე, მის ზრდაზე ფიქრი კი მარტო რეჟისორებას საზრუნავი როდია.

სამართლიანობა ითხოვს ვთქვათ: ჩვენ ისეთი თეატრალური კრიტიკოსები გვყავს, ბევრს შეშურდება, მაგრამ ზოგი ცოტას წერს, ზოგი მარტო ზეპირი გამოხვლით კმაყოფილდება, ზოგიც რამდენიმე მსახიობს და ერთ მისგან გამორჩეულ თეატრს ან რეჟისორს ეხმაურება მხოლოდ.

2. სუსტ სპექტაკლზე წერა უფრო ძნელია, ვიდრე კარგ სპექტაკლზე. როდესაც თეატრალურ ცხოვრებას კარგი სპექტაკლი მოევლინება, კრიტიკოსები ერთმანეთს ეჯიბრებიან წერილების წერაში, მაგრამ ყველა კარგად როდი წერს. ასეა სპექტაკლიც, ყველა ისე დგამს სპექტაკლს, როგორც შეუძლია, მაგრამ ანალიზი მაინც საჭიროა. იქნებ, თეატრებმა თვითონვე დააფრთხიეს კრიტიკოსები, რომ სიმართლე არ მოისმინონ? თუ ეს ასეა, მით უარესი ჩვენთვის. ძნელია, მაგრამ მაინც სჭობს სიმართლე გვითხრან კრიტიკოსებმა. ნუ დავემუქრებით, ნუ გავებუტებით და ნუ ავუმხედრდებით. ასეთი საქციელი ჩვენვე მოგვიტანს ზა-

თამაზ

მესხი



ანს. კრიტიკის პასიურობის მიზეზი სხვაც ბევრია: იძლება პირადი ურთიერთობები უშლიდეს ხელს სრულ გულახდილობას, შეიძლება კრძალვა ან მრავალი სხვა, მაგრამ პროფესიულმა კრიტიკამ უნდა შეძლოს თავისი პრესტიჟის დაცვა.

3. ქართული კრიტიკისაგან არც ძალიან განებივრებული ვყოფილვარ და არც გულდაწყვეტილი. კრიტიკა, ალბათ, გარკვეული სახით მიზიძვებდა, მეხმარებოდა კიდევ, მაგრამ ჩემი კოლეგის მიერ კარგად დადგმულ სპექტაკლს რომ ვნახავ, მუშაობაში ყველაზე მეტად ის მეხმარება.

4. უკანასკნელი ხუთი წლის მანძილზე დაიწრა არაერთი კარგი რეცენზია რესპუბლიკურ და საკავშირო პრესაში. განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნო კრიტიკოს ვასო კიკნაძის რეცენზიები, და საერთოდ, მისი დამოკიდებულება ჩემი თაობის რეჟისორებისადმი არასდროს დამავიწყდება სპექტაკლ „ცილინდრის“ განხილვის დროს თეატრის კოლექტივში კრიტიკოს ვახტანგ ქართველიშვილის და ნათელა არველიაძის დროს და მეტად საინტერესო ანალიზი. ტარიელ ჭანტურია ყველა ქართველი კაცისთვის საუვარელი პოეტია. დიდი დახმარება გამიწია მისმა წერილმა სპექტაკლ „ვალზე“, რომელიც უურნალ „კრიტიკაში“ დაიბეჭდა — იგი საუკეთესოდ გრძნობდა იმ ტკივილებს, რის წამოჭრასაც შევეცადეთ სპექტაკლში. ხუთი წლის მანძილზე ჩვენზე დაბეჭდილი ყველა წერილის თუ რეცენზიის ავტორს ვერ დავასახელებ, (მათ ინსტიტუტის სპექტაკლიც კი არ დაუტოვებიათ ხშირად უუურადღებოდ). სიმართლე რომ ვთქვა, თვითულ მათგანს გარკვეული სიკეთე მოუტანია.

სპექტაკლის განხილვა

23 სექტემბერს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში მოეწყო თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლის „პრიზარდ მეორის“ განხილვა. (დადგმა ალექსანდე ჭანთარისი, მუსიკალური გაფორმება თ. ბაქრაძისა, მხატვარი თ. ნინუა).

განხილვაზე შესავალი სიტყვა წარმოთქვა სთს თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ. სპექტაკლის ღირსება-ნაკლოვანებებზე ისაუბრეს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნ. ურუშაძემ, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ქუთაელაძემ, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატებმა ნ. არველიაძემ, ი. თუხარელმა, თეატრმცოდნეებმა მ. მელაძემ, კ. ნინიკაშვილმა.

გ. ლორთქიფანიძემ შეაჯამა განხილვის შედეგები.



მაჩაბლის დასის თვალს და ყური

.....ფიცხელ ომში რომ მღეროდა მაჩაბელი“ იტყვის პოეტი და კიდევ ერთხელ, ამჟამად უკვე პოეტურ სიტყვაში გააუქვდავებს ქართველი მსახიობის მამულიშვილობას. სწორედ რომ მსახიობი კაცისას, თორემ ქართველთ გმირობა და ვაჟკაცობა არ დაჰკლებიათ, უკვლავა ეს გმირობა და ვაჟკაცობა ფიცხელი ბრძოლის ველზე დადასტურებულა

მაჩაბლის დასს როგორც უყვარდა სამშობლო, ისე ემსახურა მას, როგორც შექმლო, ისე იბრძოდა მისთვის, ისე დასდო თავი და ქვეყნიერებას დაუტოვა მაგალითი იმისა, თუ როგორ იღბა ქართველი მსახიობი ერის ინტერესების სადარაჯოზე. გავა დრო, ხალხს კიდევ უფრო დაუღბინდება, კიდევ უფრო ზიკცემა კეთილდღეობას და უფრო მოინიბლება, აღფრთოვანდება მაჩაბლის დასით. და აი, მაშინ ხალხი ძველს დაუღვამს ერეკლეს კარის მსახიობთა გმირობას, რომელიც 1795 წელს ალა მაჰმად ხანის სასტიკი შემოტევის დღეს ბრძოლის ველზე გავიდა. იმ ბრძოლიდან დასის აღარცერთი წევრი არ დაბრუნებია სცენას. ყველამ იქ, კრწანისის ველზე შეასრულა თავისი ცხოვრების, არსებობის მთავარი როლი — როლი მამულიშვილთა, სამშობლოსათვის გულანთებულ რაინდთა. დასაბამიდან დღემდე ბევრი ჩინებული როლი განუხსახიერებიათ მსახიობებს, მრავალჯერ შეუღლიათ მკაუტრების გულის კარი, მაგრამ ასეთი როლის შესრულება, ალბათ, ძალზე ცოტას თუ რგებია წილად. მაჩაბლის დასის მიერ შესრულებული როლი ქართველი ერის ისტორიის ნაწილია და მაგალითი იმისა, თუ როგორ იბრძოდნენ და კვდებოდნენ მტერთან შერკინებისას ქართველნი.

მერე თეიმურაზ ბატონიშვილს მამულიშვილთა წირს: „კვალად მცხოვრებთაგან გამორჩეულ იქმნეს კაცი მამაცი და მარჯვენი, რომელთაც აღირჩიეს წინამძღვრად კაცი ვინმე მსახიობი“. და ეს „კაცი ვინმე მსახიობი“ ერის ისტორიას შემორჩა არა მხოლოდ მსახიობად, არამედ მოძღვრად, რომელმაც მილიონობით ადამიანს მისცა მამულისათვის სამსახურის მაგალითი, ხოლო დღევანდელობას კი სათნოებას, მამულის ერთგულებას და შრომის სიყვარულს ჩააგონებს, რადგან ეს სამებაა ის დედამოძი, რომელზეც დგას კაცთა მოდგმა. ამ ტრიადას თუნდაც ერთი რომ გამოაკლო, ცხადია, ერთ დროს მოკვდები, მაგრამ მამულისათვის სიკვდილს ვერაფრით ვერ შეძლებ.

დადგება დღე და ასეთი ძველი და დღემდებოდა თელავის თეატრის შემოგარენში, მაგრამ დღეს თითქოს თელავის თეატრის ფოიეში მოქცეული ძველი ციხის გალავანი დგას იმ მსახიობთა სიმბოლოდ — ტანმაგარი და მიწაზე მყარად მდგარი, ძლიერი და სხვათამდიც ძლიერების შთამაგონებელი.

რას დაინახავდა 1988 წლის 12 ოქტომბერს მაჩაბლის დასის შორსმხედველი თვალნი და რას გაიგონებდა სმენავამახვილებული ყური? როგორი იყო ხსოვნის ძალა შთამომავლობაში?

დღესასწაული მუდამ სიხარულის მომგვრელია, დღესასწაულზე მუდამ ფერთა ზეიშია. იმ დღესაც ჰქონდათ ცეკვათამაში კახეთის უკვდავ ფერებს. ათასფერად კიაფობდა თელავის შემოგარენი, ყველაზე უკეთესი ფერი კი ის არის, რაც მიწის წიაღიდან წამოსულ ნაყოფს მოსდევს თან, ყველაზე საჩინოა, რადგან ის ნაყოფი გამრჩე კაცის ხელითაა მოწეული და ფერიც შრომისა მოსდევს — ხალასი, ქეშმარიტი და მწერამომტაცი.

დღესასწაული თელავის გულში არ დაწყებულა. პოეტი კაცის დღესასწაულს



ლი უძლოდა თეატრისას. წინანდალში პოეტისა და გენერლის ალექსანდრე ქავკავაძის სასახლის ევო-კუთხე აავსო მისი დაბადების 200 წლისთავზე მოსული ხალხის თბილმა მზერამ. შემდეგ დღესასწაულმა თელავის გულში გადაინაცვლა, მეფე ერეკლეს ძეგლიდან თეატრის კარიბჭემდე, თეატრის კარიბჭიდან ადამიანთა გულბამდე. რამდენი ხალხი მოვიდა იმ დღეს თელავის მოედანზე. რამდენი ხალხი ქმნიდა დღესასწაულს თავისი ინტერესის აღმძვრელი მზერით, სიხარულით ანთებული თვალებით. ვერცერთი შენობა ვერ დაიტევდა ზღვა ხალხს. და ყოველი მათგანი, თუნდაც იმით რომ აქ, ამ მოედანზე იდგა, ქედს იხრიდა ერეკლეს სამეფო კარის თეატრის დამაარსებელი დიდი ადამიანების, გიორგი ავალიშვილის წინაშე, ყოველი მათგანი ქუდს იხრიდა გმირულად დაცემული მაჩაბლის დასის წინაშე. პატივს მიაგებდა თელავის თეატრის დღევანდლობას, მის ახალგაზრდა, თუ უფროსი თაობის მსახიობებს. რომ არა გმირობა დასედეებისა, დღე დღევანდელი არ იქნებოდა ასე ამაღლებული და მშვენიერი. ადამიანებს სიამაყეს გვრიდათ წინაპართა მამულიშვილობა და არა მარტო საზეიმო წუთების გაზიარებისათვის, არამედ მათი გმირობისადმი პატივის მისაგებად მოვიდნენ დღეს აქ. დადგნენ ერისათვის დაუვიწყარი ადამიანების ხსოვნის კედელთან.

რესპუბლიკის მშრომელებთან, მეცნიერებთან, მწერლებთან, თეატრალურ მოღვაწეებთან ერთად დღეს აქ მოვიდნენ ამხანაგები ჯ. თ. პატიაშვილი, გ. ნ. ენუქიძე, ბ. ვ. ნიკოლსკი, ო. ე. ჩერქეზია. არა მხოლოდ ეკონომიური მიღწევებით იწონებს თავს ქალაქი, არამედ კულტურის სფეროშიც, რადგან იგი ნაწილი და გამოხატულებაა ერის სულიისა, მემკვიდრე დიდი ტრადიციებისა და ამავე დროს სათავის დამდებიც.

რას ნახავდნენ და გაიგონებდნენ თელავის თეატრის წარმატებულ შენობაში მოსული მაჩაბლის დასის წევრები?

ადამიანთა ბედნიერ სახეებს, ამ დღესასწაულით მოგვრილ სიამაყეს:

— როცა ჩემი ქალაქის თეატრი 200 წლისაა, ეს ჩემი სიამაყეა.

— მე ბედნიერი ვარ იმიტომ, რომ ვცხოვრობ ასეთ ქალაქში.

— ძლიერი ის არის, ვინც დიდი წარსულიდან მოდის!

— მომავალი არ არსებობს წარსულის გარეშე!

მაგრამ ეს ყველაფერი შინაგანი მონოლოგებია, იმ ადამიანთა ფიქრებია, ვინც მხოლოდ დღესასწაულის დღეებში არ ავსებს ამ დარბაზს. დღესასწაული ჩაივლის, დადგება თეატრის სადაგი დღეები და ამ თეატრის კედლებს შორის კვლავ ურჩამული იქნება, მასურების თბილი მზერა კვლავ გაათბობს ამ დიდ, ნათელ ნაგებობას. მათ ყოველთვის უყვართ თავისი თეატრი. ეს 12 ოქტომბერსაც იგრძნობოდა. ისინი ღონისძიებაზე კი არ მოსულიყვნენ, სანახაობის საყურებლად კი არ შეყრილიყვნენ, საკუთარი ღირსების შეგნებით შემოდიოდნენ ტაძარში, რომელიც მუდამ მათია, — დარშიც და ავდარშიც, სნეულიც და ჭანსალიც.

მაგრამ თავად თეატრი? თავის უშუალო მემკვიდრეთა შორის რას იხილავდნენ მაჩაბლის დასის წევრები?

ტაში დღესასწაულს ვერ შექმნის. დღესასწაული მაშინ გამოდის, როცა ტაშისციმას გულისციმა უსწრებს, როცა იმდენ ტაშს ვერ უკრავ და ვერც ის ძლიერ უკრავ, როგორც გულით გინდა; ვერ ანწრებს და იმიტომ.

ასე იყო ამ საღამოს. ასე იყო, რადგან ჩვენ ვიხილეთ, აზრით სავსე თეატრი.

მომავალი მარტო იმას არ ეკუთვნის, ვისაც ძლიერი წარსული აქვს. მომავალ-



ლი იმასაც ეუთვნის, ვინც დღეს იბრძვის მისთვის. თეატრის ცხოვრება რთულია, მრავალწახნაგოვანი. მოქმედ ვულკანს ჰგავს თეატრის ყოფა, მითუმეტეს, თუ იგი ცოცხალია, და არა საღათას ძილში გახვეული.

დღევანდელი თელავის თეატრი შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობს. იგი მოქმედი თეატრია და ეს არის მთავარი ამ თეატრს შეგნებული აქვს თავისი მისია — იცის საიდან მოდის, ვისი ნეკნიდან არის ნაშობი. წარსულის პატივისცემა სიტყვებით სულაც არ გამოიხატება, იგი გამოიხატება დღევანდელობისადმი სამსახურით, რადგან დღევანდლობა გაგრძელება წარსულისა და ხილი მომავლისაკენ.

თელავის თეატრის დღევანდელი დონე, მისი შემოქმედებითი სულისკვეთება, აზროვნების უნარი გამოჩნდა საიუბილეო საღამოს წარმოდგენილ სექტაკლ-მიმოხილვაში. ეს იყო შემოქმედებითი გზებითა და თავშეკავებით, ტაქტიკითა და ნიჭით გადმოცემული ისტორია თეატრისა — წარსულიც და დღევანდელიც (ავტორები — თეატრის მთავარი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია, რეჟისორი მალხაზ ასლამაშვილი). ამ დღესასწაულმა კიდევ უფრო განამტკიცა ჩვენი რწმენა თელავის თეატრის დღევანდლობისადმი, დაგვარწმუნა, თუ რაოდენ თანამედროვედ აზროვნებს მისი რეჟისურა.

ქართველ კაცს წინაპრისადმი პატივისცემა და კრძალვა ყოველთვის ჰქონდა, იუმორის გრძნობაც გააჩნდა და განვლილის საღად შეფასების უნარიც. ყველაფერი ეს იყო, ყველაფერი ეს ნათლად იგრძნობოდა საღამოს პროგრამაში, მაგრამ ეს მანც არ არის თეატრი. თეატრი იწყება იქ, სადაც ყველაფერი ეს ღებულობს სანახაობით ფორმას. ალექსანდრე ქანთარიამ ძალიან უბრალო თეატრალური ხერხებით მოხიბლა მაყურებელი; ეს ხერხები იმდენად

უბრალოა, თითქოს მულამ ჩვენს დღევანდელთან, თითქოს ხელთა გვაქვს. მანც ძალზე ძნელი საპოვნელია. რამდენი უნდა იზრომო, რომ ამ უბრალოებას მიაღწიო, იპოვო ის, რაც აგერ, სულ ახლოსაა თითქოს, მაგრამ არაშემოქმედებითად, სტანდარტებით მოაზროვნე ადამიანისათვის მულამ შორსაა და მოუხელთებელი. დღესასწაული იმით გახდა დღესასწაული, რომ მან შემოქმედებითი სიხარული მინამც მაყურებელს. ამიტომაც იქნებოდნენ მოხარულნი მჩაბლის დასის წევრები.

გიორგი ავალიშვილის სასკოლო თეატრის სექტაკლებიდან დღემდე დიდი გზაა, ძალიან დიდი გზა! თეატრის მიერ განვლილ ამ გზაზე ბორცვებივით აღმართულა ყველა ის სატიკვარი და სიხარული, რაც ქართველ ხალხს ჰქონია ამ ორი საუკუნის განმავლობაში. სხვაგვარად წარმოუდგენელიცაა, სხვაგვარად თეატრი არ იქნებოდა. სხვაგვარად იგი მოკვდებოდა როგორც შემოქმედებითი ორგანიზმი (რამდენი ასეთი თეატრი ვიცით — რა ხანია უკვე აღარ არსებობენ, რა ხანია აღარ წარმოადგენენ შემოქმედებით ორგანიზმს და მანც ცოცხალ-ჰგონიათ თავი) აი, ამ საქმეში დიდა თეატრის როლი, უწინარესად იგია პატრონი თავისი თავისა, მას უნდა შესწევდეს სიცოცხლის უნარი, მაგრამ თავისა უნდა მიეგოს თელავის საზოგადოებრიობასაც, თელაველებს, რომლებსაც ძალიან უყვართ თავიანთი თეატრი. თავისი თეატრის ასეთ სიყვარულს რესპუბლიკის ბევრი ქალაქი ვერ დაიკვებინს. ამ ადამიანებმა არა მარტო ვაზისა და ჰურის, არამედ სახიობის ძალაც იციან და ესეც არის მათი ძლიერების ერთი დასტური. ამ ქალაქში პატივს სცემენ მსახიობებს, მოდიან სექტაკლებზე, უფროსხილდებიან გარდაცვლილ მსახიობთა ხსოვნას, თეატრთან ერთად განიცდიან სუსტ სექტაკლს, მათთან ერთად ხარ-

(დასასრული 93-ე გვერდზე)



მატარა გოგონა პედიატრობაზე ოცნებობდა. საათობით მიუჯდებოდა თოჯინებს და ზოგს „ოპერაციას უყვებოდა“, ზოგსაც „მიქსტურით არჩენდა“. როდესაც წამოიწარდა და საშუალო სკოლა დაამთავრა, სწავლა ქუთაისის სამედიცინო სასწავლებელში განაგრძო. გეგმები კიდევ უფრო დიდი იყო, მაგრამ ომმა იმედები დაუმსხვრია ექიმობაზე მეოცნებე ქალიშვილს. იმდენად ღრმა იყო ბავშვებისადმი მისი სიყვარული, რომ ბიძამ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა რაფიელ თოდუამ ახლადჩამოყალიბებულ თოჯინების სახელმწიფო თეატრში მოიყვანა, სამუშაოდ.

ეს იყო 1946 წელს.

ქალბატონი ეთერი იგონებს:

1946 წლის 31 დეკემბერს გაიხსნა ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის ფარდა და პირველი სპექტაკლის მონაწილეთა შორის ეთერ თოდუას გვარიც იყო. მისი პირველი როლი გადია გახლდათ აკ. ბელიაშვილის პიესაში „თეთრი ფინია“. პრესაში უმალ გაჩნდა რეცენზია ამ სპექტაკლზე ეთერ თოდუას ნამუშევარიც სათანადოდ შეფასდა. გადიას უამრავი როლი მოჰყვა: შვლის ნუკრი (ვაჟა-ფშაველას „შვლის ნუკრის ნამბობი“), დონდლა (კ. მაჭარაძის „დათუნას სამართალი“), ნიფ-ნიფი (ს. მიხალკოვის „სამი გოჭი“), კურდღელი (დ. ჯალაღანიას „ფისუნია“), წითელქუდა და წითელქუდას დედა (ე. შვარცის „წითელქუდა“) და სხვა.

ეთერ თოდუამ, დღიდან თეატრის დაარსებისა, სამასზე მეტი როლი განასახიერა ქუთაისის თოჯინების სახ. თეატრში, სამასზე მეტი სხვადასხვა სახით გაახარა ქუთათური ნორჩი მაყურებელი. ქალბატონი ეთერი თეატრის ცოცხალი მატარებელია. მის თვალწინ გაიზარდა თეატრის არსებობის 40 წელმა და ამ ხნის მას ძილზე მუხლჩაუხრებლად, ახალგაზრდული ენერგიით აღსავსე მიწყება საყვარელი თეატრის ცხოვრებას. ის მომსწრე თეატრის ყოველდღიური ცხოვრებისა 10 სეზონის მანძილზე.

ეთერ თოდუამ მრავალ საინტერესო რეჟისორთან იმუშავა: სიმონ ვაჩაძე, ვახტანგ ქუთათელაძე, შოთა ცუცქვირიძე, ანზორ ჩხიკვაძე, მურმან ფურცხვანიძე, სოლომონ ყიფშიძე, ანდრო ფანცხავა, გუგული სებისკვერაძე.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, მსახიობი და რეჟისორი შოთა ცუცქვირიძე იხსენებს:

„ამ რამდენიმე წლის წინათ ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრში სპექტაკლ „მხიარულ ჯდაპრებს“ ვდგამდი. ს. მიხალკოვის „სამ გოჭში“ მსახიობი ეთერ თოდუა ნიფ-ნიფის როლს ასრულებდა. ჩემთვის ძალზე სასიამოვნო იყო ამ მსახიობთან მუშაობა. ეთერ თოდუა იმ მსახიობთა კატეგორიას ეკუთვნის, რომლებიც უთქმელად უგებენ რეჟისორს ჩანაფიქრს, უგებენ და მერე ჩუმად უპრეტენზიოდ, მუხლჩაუხრებლად მუშაობენ, იღვწიან, რათა მაყურებელამდე უკლებლივ მიიტანონ ჩანაფიქრი და გულისხნადები.“

ეთერ თოდუამ არაერთ ნიქიერ ახალგაზრდა მსახიობს დაულოცა გზა ქემარტი ხელოვნებისაკენ. იგი ყოველთვის იყო და იქნება მაგალითი თავის შემოქმედებით, ქალური სისპეტაკით, ადამიანობით.



დღეს ქალბატონი ეთერი იუბილარია, შესრულდა დაბადების 60 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 40 წელი. ამ ფაქიზი სულის მკურნალს—მსახიობს — ბევრი სიხარული მიუნიჭებია ჩვენი ბავშვებისათვის.

— როდესაც ბიძამ თეატრში მომიყვანა, არ ვიცოდი რა უნდა მეკეთებინა, მე ხომ არასოდეს მიოცნებია მსახიობის რთულ პროფესიაზე. ძალიან მეშინოდა, მაგრამ არაფერი არ გამომივიდოდა, მაგრამ ამხანაგების ხელისშეწყობით და გამხნევებით შიშმა მალე გამიარა და სერიოზულად მოვეყიდე საქმეს. ძალიან მახარებდა ახლადარჩეული პროფესია. მე ხომ ბავშვებისათვის უნდა მემუშავა? როცა ჩემს წინ თეატრი ჩამოიწია და პატარებით სავსე დარბაზი დავინახე, თითქოს ფრთები შემესხა, რა სიამოვნებით და აღტაცებით უკრავდნენ ისინი ტაშს, თავიანთი პატარა ხელებით, მინდოდა თითოეულ მათგანს გადავხვეოდი და დამეკოცნა მათი სიცოცხლით სავსე თვალები. თოჯინების თეატრიც ხომ პატარებს ემსახურება, მათი ფაქიზი სულის მკურნალია.

— ახლის შექმნას უამრავი სიძნელე ახლავს თან, მითუმეტეს, თუ საქმე ახალ თეატრს ეხება. ეს ხომ უდიდესი ეროვნული საქმეა. ალბათ, ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის შექმნაც სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული.

— 1946 წლის დასაწყისში თეატრი ბრძანებით არსებობდა. საჭირო იყო დასის შეკრება. ოსტატები, რომლებიც თოჯინებს დამზადებდნენ და, რა თქმა უნდა, შენობის საკითხიც მოსავგარებელი გახლდათ. დასი მალე შეიკრიბა. აი, შენობის საკითხი კი მოუგვარებელი იყო. სექტემბრის ბოლოს გადაწყდა, ჩვენთვის გადმოეცათ ღვინის სარდაფი. დღესაც იქა ვართ. ძალიან გავვიჭირდა, შენობა ძალზე შეუფერებელი იყო მუშაობისათვის. ბევრი შრომა დაგვეჭირდა, რომ მას თეატრის სახე მივღო. კოლექტივის თითოეულმა წევრმა საკუთარი ხელით მოვაწყვეთ მკაფიოდ დადარბაზი და სცენა. არ გვექონდა სარეპეტი-

ციო ოთახი და საამქრო თოჯინების და დეკორაციების დასამზადებლად (სხვათაშორის, ეს პრობლემა დღესაც მოუგვარებელია), ამიტომ რეპეტიციებს უმეტესწილად რომელიმე მსახიობის ბინაში ვავდიოდით, ხოლო თოჯინები და დეკორაციები მოქანდაკე ვაღერიან მიზანდარის სახელისნაშთი მზადებოდა. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს ხელს გვიშლიდა მუშაობაში, მაგრამ იმდენად დიდი იყო გატაცება და ენთუზიაზმი, ვერც კი ვგრძნობდით დაბრკოლებას.

— რას გვეტყოდით პირველი შემოქმედებითი კოლექტივის შესახებ?

— კოლექტივი მეტად საინტერესო იყო. თავდაპირველად დასში შვიდი მსახიობი ირიცხებოდა. მერი სანიციძე, შურა ჭავჭავაძე, რაფიელ თოდუა, რუთი თავდიდშვილი, ლევან შენგელია, ქეთევან მესხი და მე. ჩემსა და რუთის გარდა ყველანი გამოცდილი, ჩამოყალიბებული მსახიობები გახლდნენ. ისინი წლებს მანძილზე ლ. მესხიშვილის სახ. დრამატულ თეატრში მოღვაწეობდნენ, მაგრამ თოჯინების თეატრში ყველას ახალბედა გვერქვა, რადგან დრამატულა და თოჯინური ხელოვნება ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

— პირველ რეჟისორებზე რას გვეტყოდით?

— სერგო ცაგარეიშვილი! — საქართველოში ძნელად თუ მოიძებნება მისებრ თოჯინებზე ფანტიკურად შეყვარებული ადამიანი, რომელიც შესძლებს გააკეთოს ის, რასაც სერგო აკეთებდა. მის ხელში ყოველი უსულო საგანი ცოცხლდებოდა და ხორცის ისხამებდა. საკუთარი ხელით ქმნიდა ამ თუ იმ სპექტაკლის თოჯინებს და მერე როგორს — ზღაპრულს! ყოველი მისი რეპეტიცია გაკვეთილი იყო თითოეული ჩვენგანისათვის. მას შეეძლო უბრალო



ჯობით წარემართა სპექტაკლი და დამერწმუნეთ, უდიდეს სიამოვნებას მოგანიჭებდათ ამით. მე ბედნიერი ვარ, რომ ის ჩემი პედაგოგი იყო.

გვყავდა მეორე რეჟისორიც — ლევან შენგელია, რომელიც მსახიობობასაც ეწეოდა. ისიც უდიდესი სიყვარულით იყო გამსჭვალული ჩვენი თეატრისადმი. სერგოს წასვლის შემდეგ თეატრს ლ. შენგელია ჩაუდგა სათავეში და 1969 წლამდე მოღვაწეობდა.

— ალბათ, ძნელია უსულო თოჯინას სული შთაბერო, ვაცოცხლო. პატარებისათვის მახლობელი და მისაწვდომი გახადო.

— იცით, მთავარია გესმოდეს მათი, გრძნობდეს მათს ტკივილს და სიხარულს, ეს თუ ასე არ მოხდა, არაფერი გამოგივა, თოჯინებმა ხომ გაბრაზებაც იციან.

— დღესდღეობით რა მდგომარეობაა თეატრში?

— ძალიან ჯანსაღი კოლექტივი გვყავს. ამჟამად დასში 19 მსახიობი ირიცხება. მე გამიჭირდება რომელიმე მათგანის გამოყოფა, ყველანი თავისებურად საინტერესონი და საჰირონი არიან თეატ-

რისათვის, მაგრამ ეს არის, რომ ენაში კაცი მსახიობების ნაკლებობას განვიცდილი, სამწუხაროდ, ახალგაზრდობას არ აინტერესებს თოჯინური ხელოვნება. ამ რამდენიმე წლის წინ თეატრალურ ინსტიტუტში საგანგებოდ ჩვენი თეატრისათვის ჯგუფიც კი გაიხსნა, იმ ჯგუფში ოთხი ვაჟი სწავლობდა, მაგრამ მათვან მხოლოდ ერთი დაბრუნდა ჩვენთან. არის მეორე პრობლემა, შენობის საკითხი. უკვე 40 წელია თეატრი არსებობს და ამ ხნის მანძილზე ვერ გადაწყდა, რომ ნორმალურ ბინაში მოვეთავსებინეთ, შენობა, რომელშიც ამჟამად ვიმყოფებით, სრულიად შეუფერებელია თოჯინების თეატრისათვის. სცენაზე სივიწროვია, ოთხი კაცი გვერდს ვერ აუქუცეუთ ერთმანეთს. საჭიროა შემდგომი ორგანიზაციის სერიოზულად მოეკიდონ ამ საკითხს. სხვა მხრივ სამდურავი არ მეტყმის — თეატრს აქვს თავისი სახე და შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკშია. მართალია, ზოგჯერ არის ჩავარდნებიც, მაგრამ ეს ხომ საერთოდ ყველა თეატრს ახასიათებს.

მანანა არონაშვილი

მაჩაბლის დასის თვალი და ყური

(დასასრული)

ბენ გამარჯვებით, ყველანი ერთად დასატრიონ თინა ბურბუთაშვილს, ყველანი ერთად შეგხარაიან ზურაბ ანთელავას.

ქალაქი თეატრს პატრონობს და თეატრი ქალაქს ზრდის. არა მხოლოდ ვაშით, თეატრითაც არის თელავი ასეუა გამორჩეული ქალაქი. არა მხოლოდ ისტორიით, თეატრითაც არის ასეთი დიდი ქალაქი თელავი, რადგან ამ ისტორიას თეატრიც ქმნიდა.

არ ვიცნობ თელავიდან დედაქალაქში მიგრაციის მონაცემებს, მაგრამ ასე მგო-

ნია, ახალგაზრდობა არ უნდა სტოვებდეს ამ ქალაქს... ან თუ სტოვებს, დაინანებს კიდევ. იმ ქალაქს, რომელშიც ნამდვილი თეატრია და ქეშმარიტი კულტურული ცხოვრება აქვს, მიგრაციის სუსხი ვერ დააზრობს.

და განა ყველაფერი ამით ბედნიერი არ იქნებოდნენ მაჩაბლის დასის წევრები?

იქნებოდნენ, უსათუოდ იქნებოდნენ! ამგვარი დღისათვის იბრძოდნენ, შთამომავალთა ამგვარი შრომისათვის იქნებოდნენ ხმაღს.

დღესასწაული დამთავრდა, მიწყნარდა ხმა ზანზალაკებისა, დაიწყო სადაგი დღეები და გვჯერა, რომ ეს დღეები ხავსე იქნება შემოქმედებითი შრომით და მიღწევებით.

„ოიდიპოს მეფის“

სამი ინტერპრეტაციის

თაობაზე

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, 1910 წელს, მაქს რეინჰარდტის მიერ ცირკის არენაზე განხორციელებული სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (ჰოფმანსტალის რედაქციით) იქცა თეატრალურ მოვლენად, აღმოჩნდა, რომელმაც მრავალი მოწინავე თეატრალური მოღვაწის ყურადღება მიიქცია. წარმოდგენა მართო სოფოკლეს ტრაგედების დადგმის ისტორიაში როდი იყო ახალი სიტყვა, იგი ახალი სიტყვა იყო თვით რეჟისორულ ხელოვნებაში, რომელიც სწორედ ამ დროს უაღიბლებოდა დამოუკიდებელ პროფესიულ ხელოვნებად. სიახლე იყო როგორც ნაწარმოების იდეური შინაარსის გააზრებაში, აგრეთვე დადგმის ტექნიკაშიც.

მ. რეინჰარდტმა „ოიდიპოს მეფეში“ ახლებურად გამოიყენა სცენური სივრცე, შექმნა სინთეზური წარმოდგენა, რომელშიც მარმონიულად გაერთიანდა ფსიქოლოგიური თეატრის ელემენტები, სახეობა მეტყველი პლასტიკური გადაწყვეტა. გამომსახველი სცენოგრაფია, განათების მრავალფეროვანი პარტიტურა და დახვეწილი მუსიკალური გაფორმება. ყოველივე ეს ემსახურებოდა წარმოდგენის ძირითადი იდეის და კონცეფციის გამოვლენას, ქმნიდა იმ საჭირო ემოციურ განწყობას და საერთო ატმოსფეროს, რაც ეხმარება მაყურებელს ღრმად ჩასწვდეს რეჟისორის ჩანაფიქრის და წარმოდგენის ფილოსოფიურ, იდეურ-ზნეობრივ შინაარსს.

„ოიდიპოს მეფის“ წარმოდგენა ცირკის არენაზე და არა ტრადიციულ სცენაზე, განპირობებული იყო მ. რეინჰარდტის მისწრაფებით მონუმენტური, ტრაგიკული ფორმებისადმი. XX საუკუნის დასაწყისში ზშირად გაისმოდა სინანული თეატრის მიერ უწინდელი, ანტიკური თეატრის თვისებების — საერთო სახალხო თეატრის მნიშვნელობის დაკარგვის თაობაზე, თეატრისა, რომელშიც შერწყმული იყო მსახიობის, დრამატურგის, მაყურებლის კოლექტიური შემოქმედება.

მ. რეინჰარდტმა სცადა თავისი დროის თეატრის ანტიკურ თეატრთან დაახლოება, საერთო სახალხო სანახაობად გადაქცევა. წარმოდგენის საცირკო არენაზე გადატანით მან მიადწია მაყურებელთა სულიერ და ფსიქოლოგიურ შერწყმას შემსრულებელთან: სინათლის რამდენიმე სხივი ანათებდა მხოლოდ მოქმედების ცენტრს და გარშემო შექმნილი ჩრდილის საშუალებით იქმნებოდა შთაბეჭ-

დილება თითქოს ქორო თანდათან, შეუმჩნევლად ერწყმოდა არენის გარეთ მყოფ მაყურებელს, მთელი ცირკი შეპყრობილი იყო ერთი საერთო განწყობით და გრძნობებით. სწორედ ასეთ შერწყმას ესწრაფვოდა მ. რეინჰარდტი, რომელიც თვლიდა, რომ: — „... ამით მოიპოვება კონტაქტი მსახიობსა და მაყურებელს შორის, რომლის შედეგია სრულიად მოულოდნელი და იდუმალი ზემოქმედება. მაყურებელი უფრო მჭიდროდ უკავშირდება მოქმედებას, ვიდრე უწინ“¹.

წარმოდგენაში სრულყოფილად იყო გადაწყვეტილი მასობრივი სცენები. მასის საინტერესო პლასტიკური სახის მონახვით მ. რეინჰარდტმა შექმნა სასცენო მოძრაობის განსაკუთრებული რიტმი. მასობრივი სცენების ასეთი გადაწყვეტა წარმოდგენდა სიახლეს და სრულიად განსხვავებული იყო მაინინგელების მიერ მასობრივი სცენების ინდივიდუალურ-რეალისტური გადაწყვეტისაგან, სადაც მასას ეკარგებოდა მისთვის დამახასიათებელი პოტენციური ძალა. მ. რეინჰარდტის სექტაკლში კი მასა ერთი ემოციური სწრაფვით იყო გაერთიანებული და წარმოდგენდა ანტიკური გუნდის ელემენტების რესტავრაციას. სადაც ხალხი-მასა მუდმივად არენაზე იმყოფებოდა, მუდმივად მოქმედებდა და ამით უფრო მეტად აძლიერებდა ემოციურ ზემოქმედებას. ქორო 500 კაცისაგან შედგებოდა. როდესაც მასა-ქორო ვედრებით აღმართავდა ხელებს, მაყურებლის აღქმის გაძლიერებისათვის ჭერ ყველა ერთ ხელს აღმართავდა, მერე — მეორეს. ამით ხდებოდა შესტის და ემოციური აღქმის გაორკეცება.

ანდრო მოისი მეფე ოიდიპოსის როლში ანსახიერებდა არა მარტო პირადად ოიდიპოსის ტრაგედიას, უბედურებას, არამედ ადამიანის გონების ტრაგედიას.

მ. რეინჰარდტის ნოვატორული რეჟისურის გავლენა განიცადა მრავალმა ახალგაზრდა, ნიჭიერმა რეჟისორმა. მათ შორის იყვნენ — ქართველი რეჟისორი მიხეილ ქორელი, რომელმაც „ოიდიპოს მეფე“ მ. რეინჰარდტის რეჟისორული გეგმის მიხედვით 1913 წელს განახორციელა და გამოჩენილი უკრაინელი რეჟისორი ლეს კურბასი, რომელმაც იგივე დადგმა 1916 წელს განახორციელა მის მიერ შექმნილ „ახალგაზრდა თეატრში“.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ბერძნული დრამატურგიისადმი ინტერესი ჭერ კიდევ XIX საუკუნეში შეინიშნებოდა, ქართული თეატრისთვის ანტიკური დრამატურგია იშვიათობას წარმოადგენდა, მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა ანტიკური ავტორების პიესები ქართულ სცენაზე.

1912 წელს თბილისის რუსულმა დასმა „ოიდიპოს მეფის“ დასადგმელად კოტე მარჯანიშვილი მოიწვია. ამავე წელს ქართულმა თეატრმაც, თავის ისტორიაში პირველად, მიმართა ანტიკურ დრამატურგიას. 1913 წელს ორი ქართველი რეჟისორი ანხორციელებს

¹. დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, მ. „ხელოვნება“, 1970, ტ: 5, გვ. 308.

„ოიდიპოს მეფის“ დადგმას — კ. ანდრონიკაშვილი თბილისში,
მ. ქორელი კი — ქუთაისში.

ქართული თეატრის მიერ ანტიკური დრამატურგიისადმი მისწრა-
ფება შემთხვევითი როდი იყო. ამის მიზეზი თეატრალური ხელოვ-
ნების სავალალო მდგომარეობაში უნდა ვეძიოთ, თანაც მარტო
საქართველოში არა — რუსეთსა და დასავლეთშიც. სწორედ XX
საუკუნის დასაწყისში თეატრმა დაკარგა რეალისტური საფუძვლები
და დეკადანსის გავლენის ქვეშ მოექცა.

ანტიკურ დრამატურგიას, ანტიკურ გმირებს არ შეეძლოთ არ
მეპყროთ თეატრის მოღვაწეთა ყურადღება საღი, ამაღლებული
იდეალებით. ექვს არ იწვევს, რომ დეკადენტური განწყობილებით
შეპყრობილ საზოგადოებაში, მაშინ, როდესაც ვაბატონებული იყო
ადამიანის არსებობის ამოცანის, მისი დაღუპვის გარდუვალობის,
ბრძოლის უაზრობის თემები, — ანტიკური ტრაგედიის დადგმა
მაცოცხლებელი გავლენა უნდა ჰქონოდა.

1913 წლის 20 აპრილს ქუთაისში შესდგა „ოიდიპოს მეფის“
პრემიერა. დადგმა განახორციელა მიხეილ ქორელმა მ. რეინჰარდ-
ტის გეგმის მიხედვით.

სამწუხაროდ, მ. ქორელმა აღიქვა მ. რეინჰარდტის დადგმის
მხოლოდ გარეგნული, გამომსახველობითი მხარე; ყურადღება გაა-
მახვილა მასის განლაგებაზე პარტერის გასასვლელებში. ამ საშუა-
ლებით მ. ქორელი ცდილობდა სცენური სივრცის გადიდებას,
საზღვრის მოსპობას მაყურებელსა და შემსრულებლებს შორის,
მაგრამ სასურველ შედეგს — მასისა და მაყურებლის ჰარმონიულ
შერწყმას — მან ვერ მიაღწია.

წარუმატებლობის მიზეზი იმაშიც მდგომარეობდა, რომ მ. რეინ-
ჰარდტმა, როგორც ვთქვით, მიმართა ჰოფმანსტალის მიერ გადა-
შუშავებულ სოფოკლეს ტექსტს, რომელშიც გაძლიერებული იყო
მასის როლი, დრამატიზირებული იყო ქოროს ზოგიერთი „მონოლო-
გი“. მ. ქორელის სპექტაკლში კი, რომელიც ზუსტად მიჰყვებოდა
სოფოკლეს ტრაგედიას, სწორედ ქორო იყო ყველაზე სუსტი ადგი-
ლი. ყოველივე ამან განაპირობა სპექტაკლის გამომსახველობითი
მხარის სისუსტე და ერთგვარი სტატიურობა.

და მინც, წარმოდგენამ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ქართ-
ლი თეატრის ისტორიაში იმით, რომ როლი უზადლოდ შეასრულა
დიდმა ქართველმა ტრაგიკოსმა ალექსანდრე იმედაშვილმა.

კლასიკური რეპერტუარის ერთ-ერთი ურთულესი როლის —
ოიდიპოსის შესრულებისას, რომლისთვისაც მსახიობებს უნდა
გააჩნდეს ღრმა აზროვნების უნარი, განცდის ტრაგიკული ძალა და
დაუოკებელი ტემპერამენტი, ა. იმედაშვილმა ნამდვილად გადააქარ-
ბა თავის შესაძლებლობებს. იდიპოსის სახე ა. იმედაშვილმა გმი-
რულ პლანში წარმოადგინა. მისმა იდიპოსმა გახედა ამბოხება
ადამიანის ბედისწერის ყოვლისშემძლეობის წინააღმდეგ, გახედა
მასთან შებრძოლებს.

ზოგი რეცენზენტი იმედაშვილის იდიპოსს აღარებდა დიდი



ფრანგი ტრაგიკოსის მუნე-სიულის მიერ 1881 წელს განსახიერებულ სახეს. მაგრამ ეს შედარება არც თუ ისე მართებულია, რადგანაც ამ ორი დიდი მსახიობის ოიდიოსი დიამეტრიულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მუნე-სიულის ოიდიოსი უწინარეს ყოვლისა, მეფე იყო და არა სასოწარკვეთამდე მისული დატანჯული ადამიანი. „იგი დიდი იყო, მაგრამ თეატრალური გაგებით. ყველაფერში კლასიკურად მკაცრი სილამაზე იყო, მაგრამ ისეთივე ცივი და უსისხლო, როგორც მარმარილო“¹ — ასე აფასებდნენ მუნე-სიულის შესრულებას თანამედროვენი.

ალექსანდრე იმედაშვილის ოიდიოსი პირველ რიგში ადამიანი იყო — ამაყი, მედლეური, მაგრამ ამავე დროს დატანჯული, გაწამებული. მართალია, მისი ოიდიოსი იხრება უბედურებათა ტვირთის ზიდვით, მაგრამ სასოწარკვეთილი არ არის. იგი გულადი ადამიანია, რომელსაც ყოველთვის შესწევს ძალა პასუხი აგოს თავის საქციელზე. მის ოიდიოსში იგრძნობოდა ძლიერი, თუმცა, წინააღმდეგობრივი ბუნება: ღრმა განსჯის უნარი შერწყმული იყო ადგუნებადობასთან, სიამაყესთან, თვითდაჭერებასა და სიკეთესთან.

სწორედ ოიდიოსის სახის განსახიერებაში მიაღწია ა. იმედაშვილმა ფორმის და შინაარსის უმაღლეს შერწყმას, რაც ქმნიდა მონოლითურობისა და მონუმენტალობის შთაბეჭდილებას. ასეთი შესრულება იშვიათი იყო რევოლუციამდე ქართულ თეატრში. ეს იყო მოვლენა, რომელიც მაყურებელში აღვივებდა ადამიანის უძლეველობის იდეას. სწორედ ამიტომ გამოიწვია ა. იმედაშვილის ოიდიოსმა შეუდარებლად ძლიერი რეზონანსი. მისი ოიდიოსი თითქმის ოცი წლის მანძილზე ამშვენებდა ქართულ სცენას და აკაკი ხორავას ოიდიოსამდე ღირსეული მეტოქე არ ჰყოლია.

ამ დადგმიდან სამი წლის შემდეგ, 1916 წელს, კიევის „ახალგაზრდა თეატრის“ სცენაზე სოფოკლეს იგივე ტრაგედია განახორციელა ლეს. კურბასმა. უკრაინულ სცენაზე ეს პირველი ცდა იყო სოფოკლეს ტრაგედიის დადგმის, თანაც იმ პერიოდში, როდესაც ერთადერთი უკრაინული თეატრი — კიევის სადოვსკის თეატრი — ღრმა კრიზისს განიცდიდა. ამიტომაც ლეს კურბასის მიერ ახლადდაარსებულ „ახალგაზრდა თეატრზე“ დიდ იმედებს ამყარებდა უკრაინელი საზოგადოებრიობა.

ლ. კურბასის მიერ მაქს რეინჰარდტის გამოცდილებისადმი ყურადღება შემთხვევითი არ არის. ლ. კურბასი ვენის უნივერსიტეტის აღზრდილი იყო, ამიტომ მისი თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბება ხდებოდა მ. რეინჰარდტის და გ. კრეგის თეატრალური ესთეტიკის გავლენით. თავის სულიერ მოძღვრად იგი თვლიდა პენრიხ ლაუბეს. სწორედ მ. ლაუბეს მოძღვრებაში უნდა ვეძიოთ რეინჰარდტის და კურბასის შემოქმედებითი ნათესაობა, რომლისაგანაც შეითვისა ორივემ სცენური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი პრინციპები.

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია. მ. „ხელოვნება“, 1970, ტ.: 5, გვ.192.

3. ლაუბეს შემოქმედებითი პრინციპი იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი ზედმიწევნით ზუსტად მისდევდა ავტორის ტექსტს, უარს ამბობდა ყოველგვარ კუპიურებზე, მაგრამ ამავე დროს უშვებდა ნაწარმოების საკუთარ ინტერპრეტაციას სცენური ხერხების საშუალებით.

უკვე ამ პირველივე დადგმაში ლ. კურბასი წარმოსდგა ნოვატორად. იგი არ იმეორებდა მ. რენშარდტის დადგმას, ეძიებდა თავის გზას. ერთ-ერთი რეცენზენტი წერდა: „სერიოზული და დიდი მუშაობაა ჩატარებული რეჟისორის მიერ მასიური სცენების გადაწყვეტისას, რაშიც უნებლიედ იგრძნობოდა მ. რენშარდტის გავლენა. თავისთავად საინტერესოა ქოროში პლასტიკის და შესტის შეტანის აზრიც“¹. რეცენზენტს არ გამოჰპარვია ლ. კურბასის მისწრაფება, ამ პირველივე პროგრამულ დადგმაში, სცენური სივრცის პლასტიკური ათვისებისკენ რიტმის კანონების წვდომისკენ, — რათა უფრო მეტყველი გაეხადა სცენური გამომსახველობა. ამ თვალსაზრისით ლ. კურბასზე მ. რენშარდტის გავლენა ეჭვს არ იწვევს, იგი იზიარებდა უკანასკნელის თეატრალურ ესთეტიკას, მაგრამ ამავე დროს თავის გზას ეძიებდა. უკვე ამ დადგმაში ლ. კურბასი შეეცადა ისეთი ფსიქოლოგიური ნიუანსების ზუსტ აქცენტირებას, რომლებიც შესაძლებელს ხდიდნენ მსახიობში ემოციური რიგის დაძლევას, გადართვას ასოციაციურ-ინტელექტუალურ სფეროში. შემდგომ სწორედ ეს შემოქმედებითი მეთოდი ხდება ლ. კურბასის რეჟისორული ხელოვნების ქვაკუთხედი. ლ. კურბასმა წარმოადგინა გენიოსის დამოხობის, განადგურების დრამა, დრამა ადამიანისა, რომელიც ბედის უკუღმართობას იმიტომ განიცდის, რომ გენიოსია. წარმოდგენა პირობითად იყო გადაწყვეტილი. პირველად უკრაინულ თეატრში გამოყენებული იქნა არქიტექტურული დეკორაცია. შთაბეჭედავი იყო მასობრივი სცენების სკულპტურული გადაწყვეტა. სტილიზაციის ელემენტების, პირობითი გაფორმების გამოყენებით ლ. კურბასმა შესძლო ეფექტური, საინტერესო, სრულიად ახალი სანახაობის შექმნა. სხვადასხვა წლებში სხვადასხვა თეატრალური ესთეტიკის მიმდევარი რეჟისორების მიერ განხორციელებული ეს სამი „ოიდიპოსი“ მიუხედავად ძირითადი ჩანაფიქრის ერთანობისა, სპექტაკლის გამომსახველობითი მხარის გადაწყვეტაში, — ყველა ცალ-ცალკე და ყველა თავისებურად წარმოადგენდა ახალ, ნოვატორულ ეტაპს ანტიკური დრამატურგიის ათვისების ისტორიაში.

1. გაზეთი „კიევის ხმა“, 1918, 19 აპრილი.

ნობელის პრემია

1936 წლის 12 იანვარს ო' ნილს ნობელის პრემია მიანიჭეს და სთხოვეს, 10 დეკემბერს სტოკჰოლმში ჩასულიყო ჭილდოს მისაღებად. ჭილდოს პირადად მეფე გუსტავი გადასცემდა. ო' ნილი მეორე ამერიკელი გახლდათ, ვინც ეს პრემია მიიღო ლიტერატურის დარგში და პირველი ამერიკელი დრამატურგი, ვისაც ნობელის პრემია მიანიჭეს. რადგან წინა წლის ჭილდო არავისთვის მიუნიჭებიათ, ო' ნილმა წოდებასთან ერთად მიიღო გაზრდილი ფულადი ჭილდო — 40 000 დოლარი.

კარლოტაჰ 12 ნოემბრის დილას ახარა მეუღლეს ეს ამბავი, რომელიც მას ტელეფონით შეატყობინეს. როცა სიეტლელი გაზეთის კორესპონდენტი დაადგა თავზე, ო' ნილს უთქვამს, ეს ცნობა ჩემთვის მთლად მოულოდნელი არ ყოფილაო.

— ლაპარაკობდნენ, რომ მე დამასახელებდნენ — უთხრა მან კორესპონდენტს — ამ მითქმა-მოთქმას მეც მოვკარი ყური, მაგრამ მეგონა ორი წლის წი-

მთარგმნელებისაბან

იუჯინ ო' ნილი (1888-1953) სახელგანთქმული ამერიკელი დრამატული მსახიობის ვაჟი გახლდათ, მაგრამ თეატრს მხოლოდ რთული და დახლართული გზის გავლის შემდეგ დაუკავშირა თავისი ბედი. სიყმაწვილისას ბევრს მოგზაურობდა მშობლებთან ერთად. 1906 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტში შევიდა, მაგრამ ერთი წლის მერე მიიტოვა. 1909 წელს ოქროსმადიებლად გაემგზავრა სამხრეთ ამერიკაში. არგენტინაში ბევრნაირი პროფესია გამოიცვალა. ერთხანს სამხრეთ აფრიკაშიც მუშაობდა. შინ, ნიუ-იორკში, ჯიბეცარიელი დაბრუნდა. მუშაობა დაიწყო გაზეთის რეპორტიორად. 1912 წელს ქლეკით დაავადდა და ექვსი თვე მკურნალობდა სანატორიუმში. პირველი პიესაც აქვე დაწერა. სწავლობდა დრამატურგიას ჯორჯ პირს ბეიკერთან ჰარ-

ვანდის უნივერსიტეტში. 1916 წელს დაესწრო თავისი პირველი პიესის დადგმას პროვინსტაუნში (მასაჩუსეტის შტატში).

მისი უმთავრესი პიესებია: „იმპერატორი ჯოუნზი“ (1920), „სიყვარული თელებქვეშ“ (1924), „დიდი ღმერთი ბრაუნსი“ (1925), „ძაძები შვეინს ელექტრანს“ (1929-1931), „დაუსრულებელი დღეები“ (1934), „მოუსაფართა მთვარე“ (1945) და სხვა.

ნობელის პრემიის გარდა მიღებული აქვს პულიცერის სამი პრემია.

ო' ნილს ხშირად საყვედურობდნენ, ტრაგიკოსი კი არა, უბრალოდ უიმედო დრამატურგი ხარო. პიესის „სიყვარული თელებქვეშ“ გამოქვეყნებამდე ორი წლით ადრე იგი შეეცადა ჩამოეყალიბებინა თავისი კონცეფცია ტრაგედიის შესახებ:



ნანდელი ამბავი განმეორდებოდა, როცა ამგვარი ხმები ტყუილად გავრცელდა. მართლა არ შეგონა, რომ ჭილდოს ასე მალე კვლავ ამერიკელს მიაკუთვნებდნენ, მას შემდეგ, რაც სინკლერ ლუისს მიანიჭეს 1030 წელს — და ვფიქრობდი, თუ მაინც ამერიკელს აირჩევენ, ეს დრაიზერი უნდა იყოს-მეთქი. დრაიზერი იმსახურებს ამ ჭილდოს“.

მოგვიანებით, როცა ო' ნილმა ოფიციალური ცნობა მიიღო შვეციის კონსულისაგან, განაცხადა: ვერ შევძლება დროულად მოვაგვარო საქმეები, რათა ჭილდოს გადაცემისას შვეციაში ჩასვლა მოვასწრო.

ერთი გაზეთის თანამშრომელს, ო' ნილმა გაანდო, ამ 40 000 დოლარით გადასახადებს გადავიხდიო. მას შემდეგ, რაც პრესის ერთდღიანი შემოტევა გადაიტანა, ყველა უარით გაისტუმრა და მხოლოდ კინოქრონიკის ინტერვიუს დათანხმდა.

ნიაღვრად მოვარდნილ წერილებზე, დეპეშებსა და მილოცვებზე პასუხის გაცემაზე ბევრი დრო წაართვა ო' ნილს დეკემბრის მეორე კვირამდე, იმ დღემდე, რომელიც დანიშნული იყო სახლის საქმეებზე გამიწვნილი ექსპედიციისათვის. ზოგიერთი წერილი მიიღო ძველი მეგობრისაგან, ვისთანაც ურთიერთობა გაუწყდა და მისი პასუხებიც შელანქოლით იყო გამსხვეპლული. მერი კლარკს, გვილორდ ფერმის მომვლელს, მაგალითად, სწერდა:

„შენ ხარ ერთ-ერთი იმ ძალზე მცირე ძველ მეგობართაგან, რომლებიც გამომეხმარუნენ. უმრავლესობა მკვდარია, დანარჩენები ჩამომშორდნენ ამა თუ იმ მიზეზის გამო. უმთავრესი მიზეზი კი დროის უწყალო დინებაა“.

ხოლო კენეტ მაკგოუანისაგან რომ მიიღო დეპეშა, ბოლოს და ბოლოს, თბილად და, ალბათ, ოდნავ დამნაშავეს კილოთიც კი თქვა, ნობელის პრემიამ ჩამაფიქრა, უკან მომახედა და ის დღეები გამახსენდა, როცა მაკგოუანის მეგობრობა ასეთი წამაქვებელი იყო და როცა იგი ასე ბევრს და ასე უანგაროდ იღწვოდა, რათა მე დამხმარებოდაო.

„შენა ხარ ერთ-ერთი საუკეთესო უმაწვილი და ერთ-ერთი საუკეთესო მეგობარი, ვინც კი მცნობია, კენეტ,“ განაგრძობდა ო' ნილი, „და, ჩემი აზრით, დიდი სირცხვილი და დანაკარგია, რომ წარსულის ორიოდ წლის შემთხვევებმა ისე დაგვაშორა ერთმანეთს ამ შეერთებულ შტატებში, რომ იმის საშუალებაც აღარა გვაქვს, ერთმანეთს საღამო ვუთხრათ... სწორად მიოცნებია, რა დიდებული რამ იქნებოდა, რომ შენ, ბობი და მე კვლავ ერთად ვყოფილიყავით და ყველა-

„ბედნიერება არის სიტყვა. რას ნიშნავს ეს სიტყვა? ეგზალტაციას; მძაფრ განცდას ადამიანური ყოფის მნიშვნელოვანი მხარისა? თუკი ამას ნიშნავს — და არა კმაყოფილ ღრეჭვას ადამიანის ბედისწერისა — მაშინ მგონია, რომ ის უფრო მეტია ერთ უბრალო ტრაგედიაში, ვიდრე ყველა ბედნიერი დასასრულის მქონე პიესაში, რაც კი ოდესმე დაწერილა. ტრაგედიის უბედურებად წარმოდგენა თანამედროვე მსჯელობაა! ბერძნებმა

და ელიზაბეთის ეპოქის მცხოვრებლებმა უკეთ იცოდნენ. ისინი მასში უზარმაზარ ამალღებულობას ხედავდნენ. ტრაგედია მათ სულიერად ამალღებდა და ღრმად აცნობდა ცხოვრებას. ისინი ტრაგედიის შემწეობით აღწევდნენ თავს ყოველ-ღლიური არსებობის წვრილმანებს. ტრაგედია აკეთილშობილებდა მათ ცხოვრებას. ხელოვნების ქმნილება მუდამ ბედნიერებაა; სხვა ყველაფერი კი — უბედურება“.



ფერი თავიდან დაგვეწყო ნიუ-იორკში, რათა აღორძინებულიყო ის ძველი სული და ფრთები შეესხა ჩვენთვის... იქნებ, დავბერდი და ბუზლუნა გავხდი, მაგრამ ქვეყნად აღარაფერი დარჩა... რასაც გარკვეული პრეტენზიები ექნებოდა... მე არ მეგულება არცერთი შემოქმედებითი ჯგუფი, რომელსაც იმდენის თავი ექნებოდა, ჩვენსავით რომ გაეკაფა გზა და ამიტომ ჩემი საქმიანობის, პიესების წერის ვარდა ყოველგვარი ინტერესი დაჯვარებე თეატრისადმი“.

თავისი მილანქოლიის წყაროს მაშინ მიაგნო, როცა აღმოაჩინა, გადაქანცული იყო ბოლო შვიდი თვის შრომით. ამ „დაწყვეტილ მორევში“, ტრიალით. იმის მაგივრად რომ სიეტლში მომესვენა, ამბობდა ო' ნილი, ნობელის პრემიამ რომტრიალში ჩამავდო.

„ამგვარად ნობელის პრემია მთლად წყალობა არ ყოფილა. ახლა, ფაქტიურად ბებერ, ეტლის ცხენს დავემსგავსე, რომლისთვისაც ლურჯი ბაფთა შეუბამთ კულზე, მაგრამ ისეა დაქანცული, რომ უკანაც ვერ მოუხეღია, რათა გაიგოს, ეს რა შემაბეს, საქმელია თუ რა არისო“.

მართალია ნახევრად დაცივით, აგდებულად ახსენებდა ჯილდოს თავის ძველ მეგობრებთან. მაინც სწამდა, უკლებლივ ყველა ჩემი ხნის ამერიკელმა მწერალმა უნდა მომილოცოსო. ბებრმა მიულოცა, მათ შორის სინკლერ ლუისმა და შერვუდ ანდერსონმა (მადლობის წერილში ლუისისადმი, ო' ნილი ეთანხმება მას, რომ ნობელის პრემია გორკისაც ეკუთვნოდა), მაგრამ ბებერი, ვისგანაც ო' ნილი მილოცვას ელოდა, კრინტსაც არ ძრავდა. წერილში ს. ნ. ბერმენისადმი, ვინც ტელეფონით მიულოცა, ო' ნილი ამბობდა, არცერთი ამერიკელი დრამატურგი არ გამომხმამაურებიაო. ეს ძნელი დასაჯერებელია, ო' ნილი, ალბათ, აჯარბებდა, რადგან სიგიჟემდე უნდოდა მაქსველ ანდერსონს მიელოცა, იმ მაქსველ ანდერსონს, ვისაც ო' ნილია ასე მქევრმეტყველურად შეასხა ხოტბა ერკიში ორიოდ თვის წინ (მოგვიანებით ნათანი ამბობდა, ანდერსონი ერთადერთი მნიშვნელოვანი ამერიკელი დრამატურგი იყო, ვინც ო' ნილს არ გამომხმამაურებიაო, ეს უფრო დასაჯერებელია; ო' ნილს უთქვამს ნათანისთვის, „იგი უბრალოდ თავაზიანად ვერ მოიქცა — ეგ არის და ეგ“).

ჯილდომ საქმალდ მნიშვნელოვანი ქება-დიდება გამოიწვია, ქება-დიდება დაიძრა საზღვარგარეთიდანაც; ცხადია, მოსალოდნელ მტრულ გამოხდომებთან ერთად.

„ბრწყინვალე გადაწყვეტილება“ — ისმოდა ჯორჯ ბერნარდ შოუს ხმა.

ეიოტ სტ. ლორენსი: — „ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ წლევანდელი პრემიან ეტონ სინკლერს ერგებოდა, ან ო' ნილს, ასე იქნებოდა თუ ისე, ჯილდო ამერიკის კუოვნილება გახდებოდა. რა თქმა უნდა, ძალზე მოხარული ვარ“.

— სულაც არ მიმაჩნია თავი ო' ნილის შემოქმედების დიდ თავყანისმცემლად, ან კარგ მცოდნედ — აცხადებდა ჯ. ბ. პრისტილი ლონდონში — მაგრამ გულწრფელად ვხარობ იმით, რომ კაცს, რომელმაც ასე დიდი დვაწლი დასდო ჩვენს ინგლისურენოვან თეატრს, მიენიჭა ეს ჯილდო. ვფიქრობ, ეს მოვლენა გააძლიერებს ჩვენი თეატრის შრომისმოყვარეობასა და პასუხისმგებლობას.

ორიოდ დღის შემდგომ უილიამ ბატლერ იეიტსმა და ლენოქს რობინსონმა დუბლინიდან უდიდესი ენთუზიაზმით შეუთვალეს „ნიუ იორკ ტაიმსს“:

„მიხარია, რომ ნობელის პრემია იუჯინ ო' ნილს მიენიჭა, რადგან დიდად მოხიბლული ვარ მისი შემოქმედებით,“ წერდა იეიტსი.

— ვფიქრობ ო' ნილი დღევანდელიობის ერთ-ერთი გამოჩენილი დრამატურ-



გია“, ამბობდა რობინსონი — ვაშაყობ, რომ ჭილდო მას ერგო. არამართო იმით, რომ ეს აღიარება მისი დიდი ხელოვნებისა, არამედ იმიტომაც, რომ ირლანდიური წარმოშობისაა. განსაკუთრებით ბედნიერებას მანიჭებს იმის გახსენება, რომ პირადად მე ვიყავი ინიციატორი ო' ნილის პიესის პირველი დადგმისა ირლანდიაში, „დრამა ლიგის“ სცენაზე დუბლინში.

უველას, ვინც დაკავშირებული ვართ „ეზი თეატრთან“, ძალიან გვიხარია, რომ აღიარება ეწვია ასეთ ღირსეულ პირს. ო' ნილის ღვაწლი დრამატურგიაში მართლაც, ძალზე მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ბოლო ნაწარმოები.

„ტაიმისი“ თავის სარედაქციო შენიშვნებში არაორაზროვნად აცხადებდა: „იგი ღირსია ამ ჭილდოსი“.

„წლები მანძილზე იგი უველაზე მძაფრ გავლენას ახდენდა ჩვენს დრამატურგიაზე, ჭიუტად სძლევდა დიდ თემებს და თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში ბრძანებლობდა მათზე წარმოსახვის ძალითა და გრძნობის სიღრმით. დაქირავებული დრამატურგის ვერცერთმა პრაქტიკულმა მოსაზრებამ ვერ აიძულა მცირეოდენ კომპრომისზე წასულიყო. იგი განუწყვეტლივ ამხსვრევდა ძველ ფორმებს თავისი დრამატურგიული ქვრეტის სიფართოვით. როცა კარგი ახალი ამბები შეატყობინეს სტოკჰოლმიდან, თავისი უველაზე უფრო პრეტენზიული ნაწარმოების შექმნით იყო გართული. ნობელის პრემიის მინიჭება მ-რ. ო' ნილისადმი არის დასტური საზოგადო პატივისცემისა და მწერალთა შორის მისი მნიშვნელობის აღიარებისა“.

საპირისპირო მოსაზრება გამოთქვა ბერნარდ დე ვოტომ გაზეთ „სეტერდი რივიუ ოფ ლიტერჩის“ 21 ნოემბრის ნომერში.

„უმრავლესობის აზრს იპოვნით უველა გაზეთში, რომელსაც კი ხელს მოჰკიდებთ“, იწყებს დე ვოტო, „უბეჭველია, კრიტიკოსთა დიდი უმრავლესობა და საზოგადოების უმეტესი ნაწილი, ვინც ლიტერატურას იცნობს, შეაფასებს იუჯინ ო' ნილისადმი ნობელის პრემიის მინიჭებას, როგორც ღირსეულ აღიარებას დიდი ტალანტისა. უმცარესობა კი არ მიიჩნევს ასე, იმიტომ რომ ნიშანდობლივ სისუსტედ მიიჩნევს იმას, რაც დიდ ძალადაა აღიარებული ჩვენს ლიტერატურაში. „სეტერდი რივიუ“ ხელიდან ვერ გაუშვებს შემთხვევას გამოხატოს უმცირესობის აზრი. რადგან ნობელის პრემია... გულისხმობს ლიტერატურის უმაღლესი მიღწევის აღიარებას და მ-რ ო' ნილს ბევრი უკლია იქამდე აბსოლუტურადაც და შეფარდებითაც. როგორც არ უნდა იყოს მისი საერთაშორისო მნიშვნელობა, იგი ძნელად თუ ჩაითვლება პირველი კლასის ხელოვნად. იგი მისი თაობის პირველხარისხოვან ამერიკელ მწერალთა შორისაც კი ძლივძლივობით მოიხსენიება“.

დე ვოტომ განავითარა გასაოცარი თეორია, თითქოს ო' ნილი გილდის თეატრში შემოიყვანა საზოგადოებაში, როგორც მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ფიგურა და ნობელის პრემიის მიღება გამოწვეული იყო მხოლოდ და მხოლოდ ო' ნილის „პრესტიჟითა და რეკლამით“, რის გამოდავებასაც ვერც კრიტიკა და ვერც საზოგადოება ვერ ბედავდა (ო' ნილმა ტერეზა ჰელბერნს აღუფოთებული კითხვის პასუხად მშვიდად განუცხადა, არასოდეს მსმენია ეს დე ვოტო ვინ არის).

რადგან უკვე გადაწყვიტა, ისე ძლიერ ვარ გადაღლილი, ნობელის პრემიის გადაცემის ცერემონიალს ვერ დავესწრებო, ო' ნილი ამ დროს მართლაც ავაი იყო, ნომბრის ბოლო დღეებში ცდილობდა დაეწერა სიტყვა, რომელსაც მის მაგივრად წაიკითხავდნენ სტოკჰოლმში 10 დეკემბერს. კორესპონდენტები ამ სიტ-



ყვის პირებს თვის ბოლოსათვის თხოულობდნენ. რასელ კრუშმა, ვისაც თხოვნით მიმართეს, წერილი მისწერა ო' ნილს და შეეხვეწა, თუ შეიძლება ერთდროულად გამოემგზავნო, ო' ნილმა უპასუხა:

— ვისურვებდი აგეხსნა პრესის ბიჭებისათვის, ჩემს სიტყვას რომ ელიან, ეს სახანკეტო გამოხვალა და სულ რამდენიმე წუთს გაგრძელებდა. შემცდარნი იქნებიან, თუ მას აურევენ სინკლერ ლუისის გრძელ სიტყვაში 30 წელს რომ დაბეჭდეს; ის იყო მოხსენება შვეციის აკადემიისადმი. ამგვარი მოხსენება — როგორც აკადემიის მდივანმა მაცნობა — არის მოხსენებლის სურვილები, მიმართული აკადემიისადმი. და თუ უგულობას გამოიჩენ, აკადემიის წევრები იმას უნდა ეცადონ, რომ არ დაეძინოთ, იკრიჭებოდნენ და შენი სურვილები აიტანონ მაგრამ აკადემიის მდივნის წერილში ისიც არის ნათქვამი, რომ ნობელის პრემიით დაჯილდოებულთაგან ცოტას თუ წაუკითხავს ასეთი მოხსენება. რაც შემეხება მე, ერთი სიტყვით მიგახვედრებ, თუ როგორ ვაპირებ აკადემიკოსების მაღლიერებისა და პატივისცემის მოპოვებას. ამაში ჩემი მათდამი გულწრფელი პატივისცემა დამეხმარება.

ო' ნილი, მობოდიშების შემდეგ, რომ შვეციაში ჯილდოს მისაღებად ვერ ჩავიდა, თავის სიტყვაში აცხადებდა:

„ძნელია სიტყვებში ჩაათხო რაიმე მსგავსი იმ უღრმესი მაღლიერებისა, მე რომ განვიციდო უდიდესი პატივის გამო, რისი მიღწევის იმედიც შესაძლოა ოდესმე ჰქონოდა ჩემს შემოქმედებას — ნობელის პრემიის მინიჭების გამო. ეს უმაღლესი აღიარება გაცილებით მეტი მაღლიერების გრძნობით მავსებს, რადგან ღრმად ვგრძნობ, რომ მხოლოდ ჩემი შემოქმედებისთვის კი არ მიუნიჭებიათ ეს ჯილდო, არამედ ყველა ჩემი კოლეგისათვის ამერიკაში — და რომ ნობელის პრემია არის სიმბოლო ამერიკული თეატრის მომავალი ეპოქისა.

რადგან ჩემი პიესები მხოლოდ დროისა და გარემოებათა გამოა ყველაზე უფრო ფართოდ ცნობილი ნიმუშები იმ შემოქმედებისა, რაც ამერიკელმა დრამატურგებმა შექმნეს მსოფლიო ომის შემდგომ წლებში — შემოქმედებისა, რამაც ბოლოს და ბოლოს, მიიყვანა ამერიკული დრამა, მისი საუკეთესო ნიმუშები, იმ მიღწევამდე, რაც ბოლოს და ბოლოს, უახლოვდება თანამედროვე ევროპულ დრამატურგიას, საიდანაც უეჭველია ჩვენი საწყისი შთაგონება მომდინარეობს.

რა თქმა უნდა, ახალი ამბავი არ იქნება თქვენთვის, შევედებისათვის, რომ ჩემს შემოქმედებაზე დიდი გავლენა მოახდინა სტრინდბერგმა, რადგან ეს გავლენა აშკარად გასდევს არაერთ ჩემს პიესას და ყველასათვის ადვილი დასანახია. მათ, ვინც მიცნობს, არ გაუვირდებათ თუ ვიტყვი, რომ ამას ყოველთვის ადენიშნავდი.

მე ძლიერ ვაწყობ, რომ დავალებული ვარ სტრინდბერგისაგან და ძალზე ბედნიერად ვგრძნობ თავს, რომ შემთხვევა მომეცა მის ხალხს განვუცხადო ეს ჩემთვის იგი, ისევე როგორც ნიცშე თავის სფეროში, მასწავლებლად რჩება. ახლაც ჩვენს დროში, ყველა ჩვენგანზე უფრო თანამედროვეა, ახლაც ჩვენი წინამძღოლია.

და ვაწყობ იმის შეგნებით, რომ ალბათ მისი სული წლევანდელი ნობელის პრემიის ლაურეატზე ფიქრისას კმაყოფილებით გაიღიმებს და თავის მიმდევარს არცთუ ძალზე შეუფერებლად წარმოიდგენს მასწავლებელთან შედარებით“.

ინგლისურიდან თარგმნეს
პაბატა ლა როსტომ ჩხეიძეაშვილმა

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ალექსანდრე ახმეტელი.

გარეკანის მესამე გვერდზე:

თელავის თეატრის შთავარი რეჟისორი
ალექსანდრე ქანთარია რეპეტიციანზე.

სცენა თელავის თეატრის სპექტაკლიდან
„ჩემი წყალ-ქალის ხმები“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო
აკადემიური თეატრის შენობა.

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

Театральное Общество Грузии

№ 5 (153) 1986 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გადაეცა წარმოებას 16/IX-86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27/X-86
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,1
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 5,85
ქალღალღის ზომა 60×90^{1/16}
შეკვეთა № 2523
უე 04810
ტირაჟი 1500

Сдано в набор 16/IX-86 г.
Подписано к печати 27/X-86 г.
Учетно-издательских листов 7,1
Объем издания 5,85
Заказ № 2523
УЭ 04810
Тираж 1500

ფასი 55 კპ.
ინდექსი 76140

Цена 55 коп.
ИНДЕКС 76143





„თეატრალური მომბე“ № 5