

საქართველო

წიგნი მეორე

ვესტალ ქაჩნაძე

# ვესტალ ქაჩნაძე

გამომცემლობა „ხელოვნება“

.19 თბილისი 70

## ავტორისაგან

ჩვენი თეატრმცოდნეები ამჟამად ძირითადად ორი რეჟისორის—კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შესახებ წერენ. რასაკვირველია, ეს ასეც უნდა იყოს, მაგრამ ისტორიული სიმართლე და ეროვნული კულტურის ინტერესები მოითხოვს ყველა დანარჩენ რეჟისორს თავისი ადგილი მიუუჩინოთ.

ყოველი სახელი ნაწილია ქართული თეატრის დიდი სიციოცხლისა, ყოველ მათგანში ამ სიციოცხლს გაგრძელება უნდა ვეძიოთ.

სხვადასხვა ბედის ადამიანებმა მოიყარეს თავი ჩვენს წიგნში. სხვადასხვაგვარია ყოველი მათგანის დამსახურება და ჩვენი ვეცადეთ განსხვავებული ადგილი მიგვეჩინა მათთვის.

„ქართველი რეჟისორების“ ეს წიგნი და მისი პირველი ნაწილი არსებითად მასალაა ქართული რეჟისურის ისტორიისათვის. ამასთანავე, ეს არის პირველი სპეციალური ნაშრომი ქართველ რეჟისორებზე.

და როგორც ყოველი პირველი საქმე, ალბათ არც ეს წიგნია დაზღვეული ნაკლოვანებებისაგან.

მაგრამ მკითხველი წიგნის ავტორიანობაშიაც შენიშნავს დიდ სიყვარულს ქართული თეატრისადმი, დაინახავს ავტორის სურვილს — ღრმა პატივისცემით გახიზილოს ჩვენგან წასული რეჟისორების შემოქმედება და იმათა ღვაწლი, ვინც ამჟამადაც იბრძვის ქართული თეატრის წარმატებისათვის.

## წინასიტყვაობა

ქართული თეატრის რეჟისურამ განვითარების სხვადასხვა ეტაპი გაიარა. რთული და წინააღმდეგობრივი იყო ეს გზა. ხშირად საშუალება არ ჰქონდა ჩასწვდომოდა სპექტაკლის ყოველ ელემენტს, ერთ მთლიანობაში მოექცია იგი.

მოწამებრივი იყო ძველ ქართულ თეატრში მოღვაწეობა. ხელმოკლეობის დადი აჩნდა ყველაფერს. ამის გამო აკაკი გულისტკივილით წერდა: „ისტორიულ პიესებისათვის ათიოდე დაგლევილი ქულაჯა აქვთ, რამდენიმე ქულ-ბოხოხა და ორიოდე უქარქიმო დანა-ხანჯალი — და მორჩა, გათვდა! ამით აფერადებენ ისტორიულ პიესებს, რომელ საუკუნესაც უნდა ეკუთვნოდეს, შორეულ თუ მახლობელს“.<sup>1</sup>

თეატრი იძულებული იყო წარმოდგენისათვის „ისე ჩაეცვა“, როგორი სამკაულიც ჰქონდა და არა ეპოქის მოთხოვნილების მიხედვით. ამასთანავე, პიესაზე მუშაობაც ხშირად ზერელედ, ნაუცბადევად წარმოებდა. ნ. ჩხეიძე იგონებს: „წინათ რეჟისორებს ძალიან ცუდი პირობები ჰქონდათ პიესების მოსამზადებლად. მათ შორის ლადო მესხიშვილსაც. ჩვენ ხომ ყოველ კვირაში ახალი პიესა უნდა მოგვემზადებინა. ეს დიდი უბედურება იყო ჩვენთვის. რეჟისორი ასწრებდა მხოლოდ მიზანსცენების დალაგებას, ამა თუ იმ რთული სცენის განმარტებას; დანარჩენი თვითონ მსახიობს უნდა გაეკეთებინა. ამიტომ იყო, რომ ჩვენ არავითარი საშუალება არა გვქონდა დეტალურად დაგვემუშავებინა პიესა“<sup>2</sup>.

ესეც ერთ-ერთი მიზეზი იყო იმისა, რომ ქართულ სცენაზე მეტისმეტად დიდი გასავალი ჰქონდა ეოდვეილსა და საერთოდ „მსუბუქ“ ეანრს.

დრო კი მოითხოვდა სხვა გზებს. ქართული თეატრის მოღვაწენი გრძნობდნენ, რომ საჭირო იყო რეჟისორის ავტორიტეტის ამაღლება, მისი მუშაობის გარდაქმნა. ილიამ და აკაკიმ გარკვეული შეხედულებანიც ჩამოაყალიბეს რეჟისურის დანიშნულებაზე. მათი ნააზრევი შედეგია იმჟამინდელი თეატრალური სინამდვილისა. აკაკი კატეგორიულად მოითხოვდა რეჟისორისა და მსახიობის სურვილების შეთანხმებას, მათ კოლექტიურ თანამეგობრობას. პიესის ვანაწილებს დროს არავინ არ უნდა თქვას „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარაო“, „ეს შემშვენიის“, „ეს არაო“. ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის“. ილიას აზრით, რეჟისორს ანგარიში უნდა გაეწია ამაყლისათვის. „ჩვენ გვგონია,—წერს იგი,—რომ დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტა თუ ბევრად სადრამო როლს აქისრებიანებს ხოლმე იმისთანა არტისტსა, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია როგორც კომიკსა“.

ძველი თეატრი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამაყლუს. ეს ფაქტიც დამა-

<sup>1</sup> ა. წერეთელი თეატრის შესახებ, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 152.

<sup>2</sup> ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, „ხელოვნება“, 1956, გვ. 116.

ხასიათებელი შტრიხია იმეამინდელი ქართული თეატრისა. ერთხელ მიკვლეული ნოღაბი ხელს უწყობდა პიესების „ჩქაროსნულ“ მომზადებას, მაგრამ, რასაკვირველია, მას გარკვეული ესთეტიკური პრინციპიც ედო საფუძვლად.

ძველ ქართულ თეატრს ჰყავდა მტკიცე ნებისყოფის, თავისებური სისტემით მომუშავე რეჟისორები (რომლებიც ამავე დროს მსახიობებიც იყვნენ). მათ შორის დიდი ადგილი უჭირავს კ. მესხს. გ. წერეთელი ამბობდა, რომ კ. მესხს „შეუძლია ქართველ მსახიობთა გაწვრთნა და სკოლის შექმნა“. კ. მესხი კარგად იცნობდა ფრანგულ თეატრს და კრიტიკულად ითვისებდა მის საუკეთესო მიღწევებს. მან ქართულ სცენაზე გზა გაუხსნა ფრანგულ ნაწარმოებებს. ერთგვარად შეაწვინა ვოლდევილების მოძალება და მეტი ადგილი დაუთმო რომანტიკულ დრამებს. ნ. ჩხეიძის მოგონებით „როდესაც კოტე დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. კ. მესხის მოწაფეთა აზრით, მან ქართულ სცენაზე შემოიტანა „თამაშის ახალი სისტემა და სტილი“ (ნ. ჩხეიძე). ჯერ კიდევ გამოსაკვლევია, კონკრეტულად თუ რაში გამოიხატებოდა „სისტემა“, მაგრამ ფრანგული რეპერტუარის დამკვიდრებას ეთუოდ განსახიერების შესაბამისი მანერაც ახლდა.

ქართული რეჟისურის ისტორიაში, როცა იგი დაიწერება, თავის ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს კ. მესხი. მაგრამ კ. მესხი მარტო არ იყო. ძველ რეჟისურაში დიდი როლი შეასრულა ლ. მესხიშვილმა, ვ. გუნიამ, ვ. აბაშიძემ, კ. შათირიშვილმა და სხვებმა.

ვ. გუნიამ თავის თეორიულ გამოკვლევებში საგანგებოდ განიხილა რეჟისორის საკითხი ქართულ თეატრში. იგი წერდა: „საქიროა თეატრის ხელმძღვანელად იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული, ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული კუთხის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს... დისციპლინისათვის საჭიროა რეჟისორის მტკიცე, მოუსყიდველი, პირუთვნელი და პატიოსანი ხასიათი“.

აქ უკვე სავსებით ნათლად არის განსაზღვრული რეჟისორის როლი და მნიშვნელობა თეატრში, მოცემულია რეჟისორის არსის ზუსტი განმარტება, თუ რა მოეთხოვება რეჟისორს, რით უნდა გამოირჩეოდეს იგი სხვებისაგან.

რეჟისურის საკითხი იმდენად მომწიფდა, რომ 1910 წ. თბილისში დაარსდა სარეჟისორო საბჭო. საბჭო შედგებოდა ვლ. ალექსი-მესხიშვილის, ვალ. გუნიასა და ვ. შალიკაშვილისაგან. რეჟისურამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია დისციპლინის საკითხს. ბენეფისების სისტემამ და დაუსრულებელმა გასტროლებმა ძალზე შეაჩაყა თეატრის შემოქმედებითი დისციპლინა, „ინიც გულგრილად მოეკიდებოდა საქმეს, — წერდა ნ. გვარამია. — იმისათვის ლაღო, როგორც რეჟისორი, რისხვა იყო. ვაი მას, ვისაც მისი რისხვა დაატყდებოდა თავს. იმ დროს ლაღოს, როგორც რეჟისორს, ბადალი არ ჰყავდა“. („თეატრალური მემორები“, 1949, გვ. 104).

სულ უფრო და უფრო მწკვედლად გებოდა რეჟისორის პრობლემა.

რევილუციამდელი ქართული თეატრი გრძნობდა, რომ რეჟისორის გარეშე თეატრი წინ ვერ წავიდოდა. ამიტომ 1914 წელს ქართველმა მსახიობებმა წერილით მიმართეს კ. მარჩანაშვილს. მათი სურვილი იყო რუსეთში სახელგანთქმული რეჟისორის საქართველოში დაბრუნება; მარჩანაშვილმა წამოაყენა რამდენიმე წინადადება: კერძოდ, მოითხოვა მოეწვიათ მხატვარი, შეეძინათ ახალი პიესები, ერთი წლით შეეწყვიტათ სეზონი, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო 10 ორიგინალური პიესის მომზადება; შემოეკრიბათ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიო-

ბები, თეატრისათვის შეექმნათ ეკონომიური საფუძველი. ქართულმა თეატრმა იმხანად ვერ შეძლო დიდი რეჟისორის სურვილების აღსრულება და არც მარჯანიშვილი დაბრუნებულა საქართველოში. მაგრამ ქართული თეატრის მესვეურებს არ ეძინათ. იბრძოდნენ, შრომობდნენ, ეძებდნენ ახალ გზებს. მძიმე, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო ეს ძიება. იგი კიდევ უფრო მომძლავრდა და აუცილებელი გახდა ჩვენი საუკუნის დასაწყისში. ამ დროს ქართულ თეატრში უკვე მოვიდნენ პროფესიონალი რეჟისორები. მათ სათავეში ედგა ალ. წუწუნავა, მასთან ერთად იბრძოდნენ მ. ქორელი, ვ. შალიაშვილი, ა. ფალავა, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვები.

ასე დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ისტორიაში. მათ დასაბამი მისცეს ქართულ პროფესიონალურ რეჟისურას. ამასთანავე, ეს თვით თეატრის ცნების გაფართოებასაც ნიშნავდა.

მათ მიერ წამოწყებულ საქმეს სრულიად ახალი შუქი მოჰინა კ. მარჯანიშვილმა; ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლით ახალი ეპოქა დაიწყო.

მაგრამ, ახლა აუცილებელ ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ გაცილებით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ქართული პროფესიული რეჟისურის სათავე, ვერძე ამას ჩვენი თეატრმკოდნეები ფიქრობდნენ. ჩვენ მუდამ მაღლიერებით უნდა მოვიგონოთ ის თაობები, რომლებმაც ქართული რეჟისურა გაათავისუფლეს აქტორთა მეურვეობისაგან და საფუძველი ჩაუყარეს მის დამოუკიდებლობას. ამით დამთავრდა აქტიორების მიერ რეჟისურის „შეთავსების“ ეპოქა. ეს იყო რთული, მაგრამ ისტორიულად სწორი და აუცილებელი პროცესი. ამასთანავე, ეს იყო სამსახიობო ხელოვნების „არხების“ გაფართოებისა და სინთეზური თეატრის ძიების პერიოდი. ამ პერიოდს თავისი ღრმა კონფლიქტები და დრამატული პერიპეტეიები ჰქონდა. იგი ხშირად მცირე და სამხატვრო თეატრების ტენდენციების შეპირისპირებაში ელინდებოდა. გარკვეულ ეტაპზე ამ ორი თეატრის გაელენის სფეროებად ჰყოფდნენ ქართულ თეატრს და ძიებათა მთელ ხასიათსაც მას უკავშირებდნენ.

„სამხატვრო თეატრის“ ეპოქის მეთაურად ა. წუწუნავა მიაჩნდათ, ხოლო „მცირე თეატრისა“ ვ. აბაშიძე და მისი თანამოაზრენი. არსებითად, ამ დაპირისპირებას სულ სხვა საფუძველი ედო. მის სიღრმეებში ჩვენ უნდა დავინახოთ არა „მცირე“ და „სამხატვრო“ თეატრის თავისებურებათა პირდაპირ გადმონერგვისათვის ბრძოლა, არა მათი იდეურ-მხატვრული პრინციპების რღვევა ან აღორძინება, არამედ ეროვნული თეატრალური ძალების გამოღვივება. ამასთანავე ეს იყო ქართული თეატრის მისწრაფება, ახლოს გასცნობოდა მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ მიღწევებს (მიღწევების სათავეში კი მაშინ სამხატვრო თეატრი იდგა). არ უნდა გაგვივივარდეს, თუ ამ მისწრაფებაში იყო ერთგვარი გადაპირებება. მთელი ამ პროცესის მიღმა ქართული კულტურის დიდი პატრიოტები იდგნენ და მათ მისწრაფებებში ეროვნული თეატრალური ენერჯის გამოვლენის სურვილი იგრძნობოდა. ამ აღამიანებმა კარგად იგრძნეს ცხოვრების ცვალებადობა, იგრძნეს ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობა და ისინიც ეყუკუტურად შეებნენ ისტორიულად რთულსა და მძიმე საქმეს.

ეს აღამიანები თეატრალური განთადის წინამორბედნი იყვნენ. განთადი კი მარჯანიშვილის გენიას მოჰყვა. მარჯანიშვილმა დიდ აქტუალურ აღმოჩენებთან ერთად ახალგაზრდა რეჟისურასაც გაუქვლია გზა. მომდევნო თაობის რეჟისორებს კი იმ ხასიათის სიძნელეები აღარ ჰქონდათ, როგორც ეს იყო წუწუნავასა და ქორელის მოღვაწეობის დროს რევოლუციამდელ პერიოდში. ახალგაზრდები თავიანთ ნიჭსა და ენერჯიას აღარ ხარჯავდნენ რეჟისურის ავტორი-

ტერის განსამტკიცებლად და მისი პროფესიული საფუძვლების შესაქმნელად.

მარჯანიშვილის, ახმეტელისა და მათი წინამორბედების თავდადებულმა მოღვაწეობამ შესანიშნავი რეჟისურა შექმნა. ეს იყო გადატრიალება თეატრალურ აზროვნებაში, მაგრამ ამის გამო მომდევნო თაობის რეჟისორებს სრულიად არ შემსუბუქებიათ მდგომარეობა. ტრადიციას დაცვა უნდოდა და განვითარება. მათ წინაშე წამოიჭრა სრულიად ახალი პრობლემები, ახალი ცხოვრებით ნაყარანხები თემები, ამოცანები. ახალი დრო ახალ თეატრს მოითხოვდა. მაგრამ არასოდეს არ უნდა დაგვავიწყდეს ის ძიებანი, რომელიც ახალი ეპოქის მიჯნასთან ჩატარდა. საქართველოში არა მარტო პრაქტიკული ნაბიჯები გადაიდგა: ნიახლისაყენ, რეჟისურის განმტკიცებისაყენ, არამედ გარკვეული თეორიული ხასიათის მუშაობაც ჩატარდა. 1920 წელს ახმეტელმა დადგა „ბერდო-ზმანია“. სპექტაკლში იყო ბევრი რეჟისორული სიახლე, გამომგონებლობა. წარმოდგენას წინ უძღვოდა ახმეტელის არაერთი თეორიული ხასიათის წერილი, რომელშიაც ქართული თეატრის კარდინალური საკითხები იყო წამოჭრილი. იბეჭდებოდა სხვების სტატიებიც. პირველი მსოფლიო ომისა და მის შემდგომ მომხდარი დიდი პოლიტიკური მოვლენების პირობებში სათანადოდ ვერ გახმაურდა ქართული თეატრის მოღვაწეთა კრიტიკული გამოსვლები. უფრო დიდი მოვლენებით იყო გატაცებული იმპაინდელი საზოგადოება.

მძიმე იყო ქართული თეატრის პირობები ოციანი წლების დასაწყისშიც. ქაოსი, დაბნეულობა და გაორება. რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრებამც მოხდა, მწვავედ შეეხო თეატრსაც..



ქართულ თეატრში ბევრი რეჟისორი მოღვაწეობდა. ისინი სხვადასხვა მიქის, გემოვნებისა და შესაძლებლობების ადამიანები იყვნენ. სხვადასხვაა მათი დამსახურებაც და ადგილიც თეატრის რტორიაში, მაგრამ ყოველი მათგანის შრომა ძვირფასია ჩვენთვის.

ზოგიერთ მათგანს მეტად მძიმე მოვალეობა ხედა წილად. პირდაპირ „შავი სამუშაოს“ ჩატარება მოუხდა, ზოგს არ დასცალდა ბოლომდე ეთქვა თავისი სატემელი, ზოგიერთი ახლაც განაგრძობს მოღვაწეობას ქართულ თეატრში. ყველა ერთად კი მეტად მრავალფეროვანსა და მრავალწახნაგოვანს ხდის ქართული რეჟისურის წარსულსა და მის თანამედროვეობას.

ამეგრად, მხოლოდ წინასიტყვაობაში მოვიხსენიებთ მათ სახელებს.



ნინო გამრეკელი-თორელი ჩვენში პირველი ქალი-რეჟისორი იყო. განათლებულსა და ენთუზიასტ ადამიანს ახალგაზრდობაშივე შეუყვარდა თეატრი და თავისი ხანმოკლე სიცოცხლეს მას შესწირა. ვრცელი, იყო მისი ასპარეზი. იგი მოღვაწეობდა საქართველოს მრავალ ქალაქში და მის ფარგლებს გარეთ. მოუსვენარი, მუდამ ახლის მძიებელი თორელი კარგა ხანს მუშაობდა ბაქოს ქართულ დასში. ერთხანს მოსკოვშიაც მოღვაწეობდა, შემდეგ კი საქართველოს დაუბრუნდა. თბილისი, ქუთაისი, ბათუმი, ჰიათურა — ასეთი იყო მისი სამოღვაწეო ასპარეზი. 1920—1924 წლამდე რუსთაველის თეატრშიც მუშაობდა როგორც მსახიობი და რეჟისორი. (1921 წელს დადგა ნ. ნაკაშიძის „კოტეს დანაშაული“). თორელი ფაქიზი, ლირიკული ბუნების ხელოვანი იყო. ჩვენში, ქალთა შორის მან პირველმა მოსინჯა ძალები რეჟისორულ ხელოვნებაში.

თორგლის ღვაწლი ცალკე შესწავლას იმსახურებს.

საინტერესო შემოქმედებითი ბიოგრაფია აქვს გ. როსებას. იგი დაიბადა ლოფ. ყვარელში 1896 წელს. ნახევარი საუკუნე იცოცხლა და აქედან სიცოცხლის ნახევარი ქართულ თეატრს მოახმარა. ჯერ თბილისის დრამატულ სტუდიაში სწავლობდა, შემდეგ მოსკოვის ვ. შკველიძის სტუდიაში ჩაირიცხა და იქიდან დაბრუნებული დიდი გატაცებით შეუდგა რაიონულ თეატრებში მოღვაწეობას. მან გარკვეული კვალი დაამჩნია ქიათურის თეატრს, მუშაობდა ხაშურში, თელავში, მახარაძეში. 1931-32 წლის სეზონში მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგა საკუთარი პიესა „ორი ბიჭი“; მის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე პიესები: „ლორმუცელა ქამია“, „ზამთარი“, „ცაო“, „ყაითარი“.

ხანმოკლე იყო ვ. აბაშიძის მოღვაწეობა. იგი ასპარეზზე გამოვიდა ქართული თეატრის ყველაზე დაძაბულსა და საინტერესო წლებში. ვ. აბაშიძე მხარში ედგა კ. მარჯანიშვილს და დიდი გატაცებით მონაწილეობდა მეორე სახელმწიფო თეატრის შექმნაში, იყო მარჯანიშვილის სექტაკლის (ბ. შოუ—წმინდა ქალწული“, შელი — „ბეატრიჩე ჩენჩი“ ოლეში — „სამი ბლენძი“, კარმონი — „პური“) თანარეჟისორი, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ადრე ჩამოაშორეს თეატრს.

ქართულ თეატრს ვ. ნინიძის სახით ჰყავს ღვაწლმოსილი, ენერჯიული და საერთო საქმისათვის მუდამ დაუღალავი რეჟისორი. მან დიდი გზა გაწეო ქართულ თეატრში, მოწმე და უშუალო მონაწილე იყო მრავალი დიდმნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენისა, ვ. ნინიძე არის დამფუძნებელი საინტარული კულტურის თეატრისა, რომელმაც მრავალი წელი იარსება მისი ხელმძღვანელობით. ახალი ტიპის თეატრის შესაქმნელად ბრძოლა ვ. ნინიძემ ჯერ კიდევ 1928 წელს დაიწყო. ამავე წლის 16 სექტემბერს შედგა პრემიერა („თითო პიკა“), რომელმაც არსებითად გადაწყვიტა მომავალი თეატრის ბედი. მაშინ ჯერ კიდევ ნახევარდრამატული დასი იყო, მაგრამ ვ. ნინიძის დაუცხრომელმა წადილმა შექმნა ახალი თეატრი. „ძნელია, — იგონებს ნინიძე, — ახლა იმის გადმოცემა, თუ რას განვიცდიდით პირველი სექტაკლის მონაწილენი და ავტორები. სექტაკლის მსვლელობის დრო საუკუნედ გვეჩვენებოდა. არ ვიცოდით, როგორ შეფასდებოდა ჩვენი ნამუშევარი. ნუთუ ამ წამოწყებასაც ის ბედი ეწეოდა, რაც ჩვენამდე არსებულ კოლექტივებს. თუ ეს პირველი წარმოდგენა გახდებოდა ის საძირკველი, რომელზედაც მომავალი თეატრი აშენდებოდა?“ („სანკულტურის თეატრი“, 1955, „ხელოვნება“, გვ. 6).

გავიდა დრო და თეატრი დამკვიდრდა. მის სცენაზე მრავალი მნიშვნელოვანი სექტაკლი და აქტიორული სახე შეიქმნა (საქმარისია გავიხსენოთ იბსენის „მოჩვენებანი“ ნინო ჩხეიძის ფრუ ალენიგით). ვ. ნინიძე იყო თეატრის სული და გული, მისი ყველაზე დიდი ქომავი.

ვ. ნინიძეს იცნობენ არა მარტო როგორც რეჟისორს და მსახიობს, არამედ ფართო ინტერესების საზოგადო მოღვაწესაც.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრზე მსჯელობისას არ შეიძლება არ გავგახსენდეს ბ. გამრეკელი. მან დიდი ამაგი დადო ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეს, მრავალი წელი უანგაროდ ემსახურა მომავალ თაობას. იგი მონაწილეობარდ მაყურებელთა თეატრის მრავალი წარმატებისა. ამ თეატრის სათავესთან დგას მისი სახელი, როგორც ნიჭიერი რეჟისორისა და ორგანიზატორისა. მან თეატრის დაარსების პირველ სეზონშივე დაიწყო მოღვაწეობა და წარმატებით დადგა არა ერთი თუ ორი სექტაკლი. 1928-29 წლის სეზონში დადგა ვ. კობელის „გოჩა“. მას შემდეგ, სხვადასხვა დროს დადგა „ნაცარქექია“ (ავტორები გ. ნახუცრიშვილი და ბ. გამრეკელი), ესეელოქსის „მარშალი ბავ-



შვობიასა-, ს. მთვარაძის „პირველი გემი“, გ. ბერძენიშვილის „აქარის მთებ-  
ში“. გ. ნახუცრიშვილის „ეკეხოველი“ და სხვ. თეატრის შემოქმედებითს ბიო-  
გრაფიაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა გამრეკელის სპექტაკლებმა „ნა-  
ცარქქკამ“- და „ლადო კეცხოველმა“.

ბ. გამრეკელმა რამდენიმე პიესა დადგა მარჯანიშვილის თეატრშიც. ასე მა-  
გალითად. სარდუს და შოროს „მადამ სან ენი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალი-  
შვილები“, დიუმას „მარგარიტა გოტიე“- „მარგარიტა გოტიე“ ვ. ანჭაფარიძის  
ზონაწილეობით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი გახდა ქართული თეატ-  
რის რეპერტუარში. წარმოდგენამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

ბ. გამრეკელი რამდენიმე წელია ვ. აბაშიძის სახელობის თეატრში მოლ-  
ვაწეობს.

ამავე თაობის რეჟისორთა შორის უნდა დავასახელოთ შ. ინასარიძე. ამ  
ჩემსა და უპრეტენზიო რეჟისორს კარგად იცნობს ბათუმელი მაყურებელი.  
სამწუხაროდ, მისი ღვაწლი ნაკლებად არის ცნობილი ფართო წრეებში. შ. ინა-  
სარიძე თეატრალურ ასპარეზზე 1918 წელს გამოვიდა. პირველად ბათუმის  
ღრამატულ წრეში დაიწყო მუშაობა, შემდეგ შოსკოვის ა. ლენაჩარსკის სახე-  
ლობის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი დაამთავრა. ინსტიტუტის დამ-  
ცავების შემდეგ ერთხანს თელავში მუშაობდა, 1936 წლიდან დღემდე ბათუ-  
მის თეატრის რეჟისორია. ოცდაათ წელზე მეტია თავდადებათა და სიყვარუ-  
ლით ემსახურება ბათუმის თეატრს. მისთვის საკუთარი სახლივით ახლობელი  
გახდა ამ თეატრის კედლები, ქერი, მისი ყოველდღიური ცხოვრება. ბათუმის  
თეატრის სცენაზე დადგა ბ. ლაერენიევის „რღვევა“, ტოლსტოის „ცოცხალი  
ღეში“, ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“, გ. შატბერაშვილის „რკინის პე-  
რანგი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე,  
ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და მრავალი სხვა.

შ. ინასარიძე არის რეალისტური მანერის რეჟისორი. მისი სპექტაკლები  
აღბეჭდილია გულწრფელობითა და სიმართლით. წარმოდგენებს ატყვია ნიჭიე-  
რი, დაკვირვებული რეჟისორის ხელი.

ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ რეჟისორები, რომლებიც არასოდეს არ  
გამოჩენილან დედაქალაქის სცენაზე, არც ზარ-ზვიებით შეუქმათ მათი სპექტაკ-  
ლები, მაგრამ ისინი ნამდვილი პატრიოტები არიან თეატრისა. მათ ბევრი დაბრ-  
კოლების გადალახვა უხდებოდათ, ბევრჯერ ჰქონიათ მძიმე წუთები, მაგრამ სუ-  
ლით არასოდეს დაცემულან, არ მიუტოვებიათ საყვარელი საქმე. ამგვარ ადა-  
მიანთა რიცხვს ეკუთვნის ს. ცომაია.

ს. ცომაიამ 1924 წელს მოკარნახედ დაიწყო მუშაობა კიათურის თეატრში.  
1929 წლიდან კი მუშაობდა ბათუმში, რეჟისორის თანაშემწედ. სამი წელი იმუ-  
შავა თელავის თეატრში რეჟისორად. 1939 წლიდან ისევ მშობლიურ კიათურას  
დაუბრუნდა. იყო ამ თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. მას  
ეკუთვნის 50-ზე მეტი თეატრის დადგმა. ასე მაგალითად: შ. დადიანის „გუშინ-  
დელნი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, რ.  
ჭაფარიძის „ჭარისკაცის ქერივი“, ი. ვაკელის „საქმიანი კაცი“, კ. ბუაჩიძის „მკაც-  
რი ქალიშვილები“ და სხვა. ს. ცომაიას რეპერტუარი ძირითადად ქართული,  
ორიგინალური დრამატურგიაა.

პერიფერიის თეატრების ცხოვრებას მრავალ წელს ემსახურნენ გ. ლაღიძე  
და ნ. გომიაშვილი. თითქმის არ დარჩენილა რესპუბლიკის არც ერთი რაიონუ-  
ლი თეატრი, სადაც თავიანთი წვლილი არ შეეტანათ ამ რეჟისორებს. გ. ლა-  
ღიძემ ბევრი დრო და ენერგია მოახმარა გორის, მახარაძის, ზუგდიდისა და სხვა-  
დასხვა თეატრების შემოქმედებითს ცხოვრებას. იგი ხელმძღვანელობდა მთელ

რიგ სეზონებს. ერთუზაზმით, ხალისით ქმნიდა ახალ სპექტაკლებს, ამდიდრებდა თეატრის რეპერტუარს. მან არაერთი საყურადღებო სპექტაკლი დადგმოზარდ მაყურებელთა თეატრშიც.

მრავალმხრივ საინტერესო ბიოგრაფია ქონდა ნ. გომიაშვილს. იგი ყოველივეს გამოჩენილი ადამიანების გვერდით მოღვაწეობდა. განვლილი ქონდა ცხოვრების რთული გზა. მოკარნახეობით დაიწყო თეატრალური კარიერა და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდებით დაასრულა.

პირველად გ. არადელ-იშხნელმა შენიშნა გომიაშვილის თეატრალური ნიჭი. მოკარნახე მალე მსახიობი გახდა. ბათუმიდან თბილისში დაბრუნდა და ა. წუწუნაეას ხელმძღვანელობით მონაწილეობა მიიღო სახალხო სახლის წარმოდგენებში. შემდეგ ისევ პერიფერიულ თეატრებს დაუბრუნდა (სოხუმი, კიათურა). ახალგაზრდა ხელოვანი გრძნობდა, რომ მას სჭირდებოდა სპეციალური თეატრალური განათლება. მალე საწადელი აუხდა, მოსკოვში ვ. მქედლიშვილის მიერ დაარსებულ სტუდიაში მოეწყო.

ნ. გომიაშვილს ქონდა ბედნიერება ემუშავა კ. მარჯანიშვილთან („ოტელიოს“ დადგმაზე) და ს. ახმეტელთან (პლენხანოვის კლუბში). მისთვის ეს დიდი სკოლა იყო.

მაგრამ გომიაშვილის შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი მანც ფოთის თეატრში მოღვაწეობის წლებია, სადაც თავი გამოიჩინა როგორც ნიჭიერმა ორგანიზატორმა და ხელმძღვანელმა. აქ გატარებული ათი წელი ერთერთი ყველაზე გამორჩეული პერიოდია ფოთის თეატრის ისტორიაში.

სოხუმის, თელავის, ზუგდიდისა და სხვა თეატრების შემოქმედებითს ცხოვრებას ბევრი სიკეთე შესძინა გ. გაბუნიაძე. იგი იყო ფრთად განათლებული და ნიჭიერი რეჟისორი. სამწუხაროდ, მან ვერ მოასწრო ბუერის გაკეთება, გარდაიცვალა შემოქმედებითი სიმწიფის წლებში.

ქართულ რეჟისორას ადრე გამოაკლდა თ. ლორთქიფანიძეც. იგი 1938 წლიდან 1947 წლამდე მუშაობდა ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრში, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში კი მოღვაწეობდა გორში.

ქართულ თეატრალურ კულტურაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს გრ. და ალ. მიქელაძეებმა. გრ. მიქელაძის სახელთან დაკავშირებულია თბილისის თოჯინების თეატრის მთელი ისტორია, ხოლო ალ. მიქელაძეს ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობა იცნობს როგორც ღვაწლმოსილ პედაგოგს, დაკვირვებულსა და ერუდირებულ ხელოვანს, როგორც გონებაბახვილსა და ნიჭიერ ადამიანს.

ქართულ აუდიტორიას კარგად ახსოვს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ლ. შატბერაშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლები (გ. შატბერაშვილი „ძველი სახლი“, გ. მდივანი „ვარაო“, გ. ქელბაქიანი „ჩვენი პირადი საქმე“, კ. ბუარჩიე „ვარდი, ასფურცლოვანი“ და სხვ.). შატბერაშვილმა თავისი წვლილი შეიტანა პერიფერიული თეატრების (მაგ. ცხინვალი) ცხოვრებაში, იგი კარგა ხანია ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც.

ო. ალექსიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში გარკვეულ ეტაპს წარმოადგენდა ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მოღვაწეობა. მან აქ დადგა გრ. ჩიტაიშვილის „მირანგულა“, კავერინის „ორი კაპიტანი“, ა. ოსტროვსკის „უეცარი სიმდიდრე“, ს. მიხალკოვის „შინ დაბრუნება მინდა“ და სხვა. ალექსიშვილი მოღვაწეობდა ქუთაისის, გორისა და სხვა ქალაქების თეატრებშიც. განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო მისი მუშაობა კიათურის თეატრში. კიათურის თეატრში დადგმულმა სპექტაკლებმა (გ. ხუხაშვილი „ცხოვრება კაცისა“, ა. ბელიაშვილი „შვიდკაცა“) სერიოზული წარმატება მოუტანა რეჟისორს.

რუსთაველის სახ. თეატრის ბიოგრაფიაში დარჩა შ. მესხის სპექტაკლები სადაც, მან ხუთიოდე წელი დაჰყო. ამ წლებში დადგა გულდსმიტის „ერთი ღამის შეცდომები“, ბარბანოვის „იმთ მხარეში“, გ. მღვიმის „კეთილი ნების ადამიანები“ და ი. ვაკელის „რვალი“. ამ სპექტაკლებში შეიქმნა რამდენიმე მართალი. თვითმყოფადი აქტიორული სახე.

შ. მესხმა მრავალი წელი მოახმარა ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კოპედიის თეატრს. სადაც კი მესხმა იმუშავა, ყველგან გამოჩნდა მისი გულთბილი ადამიანობა, მისთვის ჩვეული პასუხისმგებლობა.

უფროსი თაობის რეჟისორებიდან ნაყოფიერ შემოქმედებითს და ორგანიზატორულ მოღვაწეობას ეწეოდნენ შ. ქიაურელი, თ. ლვინაშვილი, გ. ფრონის-პირელი, დ. მნელაძე, გ. კვალაშვილი, ს. ვაჩნაძე, ვ. მჭედლიძე, რ. ქართველი-შვილი, ვ. ბალანჩივაძე, გ. იოსელიანი, ლ. შენგელია და სხვები. ბევრ კარგ თეატრალურ საქმეს უხელმძღვანელა შ. მექმარიაშვილმა. ახალციხის თეატრის ისტორია წარმოდგენილია მისი სახელის გარეშე.

მრავალი წელი ხელმძღვანელობდა სხედასხვა პერიფერიულ თეატრს შ. მკვანაძე. მარჯანიშვილის თეატრში დგამდა სპექტაკლებს დიომიდე ანთაძე, დიდიხალისით, სიყვარულთ ემსახურა თეატრებს შ. კილოსანიძე. გორისა და თელავის თეატრალურ ცხოვრებაში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა გ. აბრამიშვილმა. მისმა ენერგიულმა მუშაობამ, რეჟისორულმა და აქტიორულმა მოღვაწეობამ მკურების პატივისცემა დაიმსახურა.

ქართული რეჟისურა იცნობს თ. წეროძის, ს. ყალანდარიშვილის, ს. ახალაძის, ლ. კვდიას, ვალ. რობაქიძისა და სხვათა სახელებს, მათ სპექტაკლებს.

ქართულ რეჟისურაში რაღაც განსხვავებული ბედი ხედავთ თ. კანდინაშვილს. ი. კაკულიასა და შ. გივიშვილს. იალთან ადრე შეწყდა თ. კანდინაშვილის სიცოცხლე. მან ვერ მოასწრო თავისი რეჟისორული შესაძლებლობების გამოვლენა. იგი უთუოდ ნიჭიერი და სიამელო რეჟისორი იყო, რომელიც ალბათ ბევრ სიხარულს მოუტანდა ქართულ თეატრს. შ. გივიშვილმა კი თავისი მოღვაწეობის სფერო არსებითად ჩამოაშორა თეატრალურ რეჟისურას და სხვა სარბივლზე გავიდა. როგორღაც გაიფანტა და, მე ვიტყვოდი, უყურადღებოდ დარჩა ი. კაკულიას შემოქმედება. მისი სპექტაკლები, რომელიც ქუთაისის, სოხუმის, გორისა და ქიათურის თეატრების სცენაზე დაიდგა, მეტ ყურადღებას იმსახურებენ. ი. კაკულიას ეკუთვნის აქტიორული მიღწევებით გამორჩეული სპექტაკლები მარჯანიშვილის (ო. ჩხეიძე „ვისია, ვისი?“) და რუსთაველის (ედუარდო დე. ფილიპო „კომედიის ხელოვნება“) თეატრებში. იგი ეწევა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრალურ ინსტიტუტში, მაგრამ ქართული თეატრი მისგან ელის ახალ სპექტაკლებს, ახალ წარმატებებს. საამისოდ მას ნიჭიც ყოფნის და ენერჯიაც!

ასეთია მოკლე ესკიზი და არასრული სტატისტიკური ცნობარი პროფესიონალ ქართველ რეჟისორებზე. ალბათ, წინასიტყვაობაში მოხსენიებულ რეჟისორთა სიაც არ არის ზუსტი, იქნებ ჩვენც მივავიწყებდეთ ზოგიერთი ღვაწლდა ამაგი, მაგრამ იმედი გვაქვს მომავალი გაასწორებს შეცდომებს...



ცალკე უნდა გაირკვეს რეჟისურა იმ თეატრალური მოღვაწეების და მსახიობებისა, რომლებიც ძირითადად შემოქმედების სხვა სფეროში მუშაობდნენ, მაგრამ გარკვეული წვლილი შეიტანეს ქართული რეჟისურის ისტორიაში. „მსახიობთა რეჟისურა“, მართლაც, საინტერესო თემაა, მაგრამ ამჟამად ჩვენ მხო-

ლოდ ერთ მოღვაწეზე უნდა შეეაჩეროთ ყურადღება. იგი არ იყო მარტო რეჟისორი, არც მარტო მსახიობი ან დრამატურგი. მისი ცხოვრება და შემოქმედება აერთიანებდა მრავალ დარგს, ერთ ფოკუსში უყრიდა თავს თითქმის ყველაფერს, რაც თეატრთან იყო დაკავშირებული. იგი იყო დიდ ქართულ მოღვაწეთა ტრადიციის გამგრძელებელი. მის პიროვნებაში თავს იყრიდა გასული საუკუნისა და ჩვენი თანამედროვეობის საუკეთესო თვისებები. თითქოს ორ საუკუნეს აერთიანებდა, თითქოს ძველი საქართველოს რაინდი გადმოსულიყო ჩვენში. იგი ცხოვრობდა თავისი დროით, იღვწოდა და ქმნიდა ახალი აღმზარის სულიერ მისწრაფებათა გამოშხატველ ნაწარმოებებს. იგი ნამდვილად ჭენტლმენი გახლდათ ყოველგვარ საქმეში, მის საქმეს კი არ ჰქონდა კიდე-განი. მას იცნობდნენ როგორც პროზაიკოსს, როგორც დრამატურგს, როგორც რეჟისორს, მსახიობს, თეატრალური დასების შემკრებს, ორგანიზატორს, საზოგადო მოღვაწეს, ახალგაზრდობის ქომაგს და მეკვლეს. მისმა მადლიერმა ხელმა დალოცა ბევრი რეჟისორი, ბევრს დაუეკვლია გზა თეატრალურ ასპარეზზე.

იქნებ ზოგიერთ მკითხველს ზედმეტად მოეჩვენოს რეჟისორებისადმი მიძღვნილ წიგნში შ. დადიანისათვის ასე ფართო ადგილის დათმობა, მაგრამ შესანიშნავი მწერლისა და დრამატურგის ღვაწლი ამ მხრივაც დიდ ყურადღებას იმსახურებს.



ილია ქავეკავაძის „ივერიამ“ დალოცა შ. დადიანის არტისტულ გზა. „ივერია“ წერდა: „ამ არტისტს პირველად ვხვდეთ ჩვენს სცენაზე, სცენის ნიჭი ეტყობა და შეუძლია კარგი არტისტი დადგეს.“ (ამ დღეს ა. დიუმას „მარკზარიატა გოტიე“ წარმოადგინეს — ე. კ.). მალე შალვა კოტე მესხის დასის აქტიური წევრი გახდა. აქედან იწყება შალვა დადიანის მუდმივი, ხანგრძლივი მოგზაურობა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში.

1896 წლიდან შალვა დადიანმა თავისი არტისტული ბიოგრაფია ლადო მესხიშვილს დაუკავშირა. ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის დიდი ბედნიერება. ლადო გატაცებით ეხმარებოდა ყველა ახალგაზრდას და მათ შორის დადიანსაც. დიდ მსახიობთან სიახლოვემ ბევრი რამ შემატა შალვას. იგი მოწმე და მონაწილე გახდა იმ დრამა თეატრალური გარდაქმნებისა, რასაც ლადო მესხიშვილი ახდენდა ქართულ სცენაზე. შალვა დადიანმა იწამა „თეატრი — ტრიბუნი“ და ამიერიდან მისი შემოქმედებაც უფრო ძლიერი გახდა. მისი შემოქმედების ქუთაისის პერიოდი დაემთხვა დიდ პოლიტიკურ-სოციალურ მოვლენებს. 1905 წლის რევოლუციური ბარიკადებზე იდგა მესხიშვილი თავისი თეატრით და ამ რევოლუციური აზიერთებას ეხმარებოდა შალვა დადიანიც.

ამის შემდეგ შალვა მრავალჯერ გახდა თეატრის მეთაური. 1907 წელს სათავეში ჩაუდგა ქუთაისის დასს, მოამზადა მონტის „კაი გრაჰსი“ და საგასტროლოდ ეწვია ახალციხესა და აბასთუმანს. კაი გრაჰსის როლს შალვა ასრულებდა. მომდევნო სეზონებში შალვა დადიანი იყო დასების ხელმძღვანელი, მისი რეჟისორი და მსახიობი. მან დადგა ტ. რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩა“, ლ. ტოლსტოის „აღდგომა“ და სხვა. ამავე პერიოდში თამაშობდა გორკის „ნაძირალებში“ — აქტიორს, სენკევიჩის პიესაში „ვიდრე ჰხვალ, უფალო!“ — ნერონს, ლ. ტოლსტოის „აღდგომაში“ — ნეხლიუდოვს, „მეფე ლირში“ — ლირს. იგი ანგარიშს უწყევდა მკურნალების მოთხოვნილებებს და ამიტომ სპექტაკლებზეც იმბრატა ხალხმა. მის შესახებ გაზეთები წერდნენ: „წლევანდელ წლამდე ჩვენი თეატრის მსმენელთა კონტინგენტი არ შედგებოდა მხოლოდ მკურნებელთა

დემოკრატიული ნაწილისაგან. ეს იმას ნიშნავს, რომ უმაღლესი წრეებში ნელ-ნელა ივიწყებს მშობლიურ სცენას და მდაბიო ხალხში ნახულობს თეატრი. ერთგულ მოჰხრავს. ამიტომ თეატრის ხელმძღვანელობის მოვალეობაა ამ წრეს მიაქციონ ყურადღება».

შალვა დადიანიც ასეთი ყურადღებით გამოირჩეოდა. მისი დასის დაუსრულებელი მოგზაურობა ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში სწორედ დემოკრატიული მათეობისადაღი ყურადღებას ნიშნავდა. იგი ხელს უწყობდა ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას, მისი გემოვნების ამაღლებას.

გერონტი ქიქოძე იგონებდა: „მახსოვს, ერთი შემოდგომის ნაშუალამევს, გორის სადგურში ვიდექი და თბილისისაკენ მიმავალ მატარებელს ველოდი. ჩამოდგა მატარებელი, გაიღო საგანგებოდ მიხმული მაგარი ევაგონი და იქიდან შალვა დადიანიც დადმოვიდა. შალის ბლუზა და შარვალი ეცა. მას გადმოჰყენენ მისი მოგზაური დასის მსახიობები. ყველას დალილი სახე ჰქონდა: ეს გასაკვირველი არ იყო, ვინაიდან იმ დროს პროვინციაში მოგზაურობა და წარმოდგენების გამართვა ადვილი საქმე არ იყო. მაგრამ შალვა დადიანი და მისი ახალგაზრდა მეგობრები არ შეშინებოდნენ ამ სიძნელეებს და აღმოსავლეთ საქართველოს მნიშვნელოვანი ცენტრები მოველოთ, რათა კარგად შერჩეული რეპერტუარის შემოწმებით ხალხის ესთეტიკურ და ზნეობრივ აღზრდაზე ეზრუნათ».

1912 წელს შალვა დადიანმა შეადგინა „მოგზაურთა დასი“ და შავი ზღვისპირა ქალაქებს ეწვია. ბათუმში წარმოადგინეს ანდრეევის „გაულიამუსი“ და დაიანის რევისორობით. „სახალხო გაზეთის“ ცნობით „წარმოდგენამ მწყობრად ჩაიარა. წარმოდგენის წინ ბ-მა შ. დადიანმა განუმარტა საზოგადოებას მნიშვნელოვან თეატრისა საზოგადოდ და, კერძოდ, პროვინციისათვის. ამ დასმა მოიარა ნოვოროსისკია, სოხუმი, სენაკი, ლანჩხუთი. ყველაზე დიდხანს ბათუმში დარჩა. დასმა თეატრისაღი ინტერესი გაუღვიძა მოსახლეობას“. მაშინ ეს დიდი ეროვნული საქმე იყო. გაზეთი „თემი“ წერდა: „მოგზაურთა დასი“ უკვე ოთხი თვეა ბათუმში მუშაობს. ამ ხნის განმავლობაში საკმაოდ შეძლო საზოგადოებაში სახელისა და პარტიის მოპოვება. ამის მიზეზი იმაში უნდა ეძიოთ, რომ დასს იღვით გატაცებული ხელმძღვანელი უდგას სათავეში. ჩვენ გვინახავს ეს დასი ნივთიერების მხრივ ისეთ მდგომარეობაში ჩავარდნილი, რომ სხვა ვინმე სუსტი ხასიათის მქონე უკვე დატოვებდა დაწყებულ საქმეს, მაგრამ ბ-ნმა შალვა დადიანმა საკმაო გამჭირაობა გამოიჩინა და ყოველ ღონეს მიმართა, რომ საზოგადოებას მართლაც შეჰყვარებოდა თეატრი. ეს დაამტკიცა მან ცოცხალი მავალითით, შრომითა და გამაჩყობით. გამუდმებული რეპერტიციები, შემოღებული დისციპლინა, როლებიშ შესაფერი განაწილება — ყველა ეს რევისორის სათანადო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს“. მომდევნო, 1913 წელს შ. დადიანის ხელმძღვანელობით ბათუმში ჩამოყალიბდა დრამატული საზოგადოების გამგეობა. 1913-14 წლის დასის რევისორი იყო შ. დადიანი. სეზონის განმავლობაში მისმა დასმა დადგა: დ. ერისთავის „სამშობლო“, დ. კლდიაშვილის „ორინეს ბედნიერება“, ვ. შალიკაშვილის „გადაჭერილი მუხა“, ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“, თ. კვავკავაძის „ბატონი და ყმა“, რომელიც გლახის ნამბობიდან“ გადააყეთა დადიანმა. აქვე დაიდგა გორკის „ფსკერზე“, სენკევიჩის „ვიღრე ჰხვალ, უფალო!“, შექსპირის „ოტელო“ და სხვა.

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარი ჰქონია დასს.

1915—1916 წლებში შ. დადიანი როგორც დასის ხელმძღვანელი კვლავ ქუთაისშია. იმხანად შეტად მძიმე მდგომარეობაში იყო ქუთაისის დასი, ეკონომიურად უჭირდა. ასეთ რთულ პირობებში მიიწვიეს შალვა დადიანი და დასის

შედგენა და ხელმძღვანელობა შესთავაზეს. „შალვამ,—იგონებს თავის მემუარებში გვარაძე, — ყოველივე ღონე იხმარა, რომ ქუთაისისათვის კარგი დასი შეედგინა... შეადგინა მშვენიერი რეპერტუარიც. უფრო სჭარბობდა ორიგინალური პიესები. ამ სეზონში მან პირველად დადგა ძალიან ბევრი ორიგინალური პიესა, რომლებიც შემდეგ ქართული თეატრის საყვარელ პიესებად იქცნენ. შალვამ ჩვენს ამხანაგობას უწოდა „ქართული დრამის ამხანაგობა“. სეზონი გაეხსენიოთ ალ. სუმბათაშვილის „ღალატით“. დაეღვით აგრეთვე „ბედის ტრილა“ ერისთავ-ხოშტარიასი, შალვას მიერ სასცენოდ გადაკეთებული, „რუსთაველი“ კ. მესხისა, „მოსე მწერალი“ (ნინოშვილის მიხედვით)... ჩვენს დასს, თუშკა გამალე-ბით მუშაობდა, მაგრამ შემოსავალი მაინც არ ჰქონდა... შალვა დადიანმა ეუ-ლი არ გაიტეხა, მიგვიწვია ყველანი და გამოგვიცხადა: აქედნე ორიოდე კვირა ვიმუშავოთ და თუ არაფერი გამოვა, მაშინ დავიშლოთო... ეს იყო და შალვა იოსებ გედევანიშვილის პიესის „სინათლის“ მზადებას შეუდგა. შალვამ ეს პიე-სა მართლაც კარგად დადგა. ამ დადგმით ისარგებლა და ქუთაისის ახალგაზრ-ღობის ერთი ნაწილი მუშაობაში ჩააბა. მოიწვია მომღერლები, რომლებმაც შე-ადგინეს მშვენიერი გუნდი, მოიწვია ახალგაზრდა ქალები, რომლებსაც ქუთაისის ცეკვის მასწავლებელმა ალილოვმა მშვენიერი ბალეტი მოამზადებინა. „სინათ-ლის“ დადგმა და ჩვენი ამხანაგობის წელში გასწორება ერთი იყო“.

ასე დაუღალავე, მხნე და საქმიანი იყო შალვა დადიანი, როგორც რეჟი-სორი და თეატრის ორგანიზატორი. ამიტომ 1920-21 წლისათვის ქუთაისის დრ-მატულმა საზოგადოებამ რეჟისორად კვლავ დადიანი მიიწვია.

მაგრამ მართო რეჟისორობით, დასის ხელმძღვანელობით როდი იფარგლე-ბოდა დადიანი. იგი სპექტაკლებში მონაწილეობდა როგორც მსახიობიც. ყვე-ლას ხიბლავდა მისი ტკბილი, დარბაისური ქართული, მისი ზომიერება, უბ-რალოება. გაზეთმა „ივერიამ“ ასე შეაქო ვგი დე სილვას როლში თამაშისა-თვის: „არტისტი დადიანი ჩვენ მხოლოდ ორჯერ ვნახეთ სცენაზე და ისე მოგ-ეხიბლა თავისი დარბაისლობით და ჰქვიანური თამაშით, რომ გვეუწინაა გადამე-ტებული ქება-დიდება არ შეეასხათ. მკაფიო და სასიამოვნო მისი ქართული, დარბაისელი და მიმზიდველი თავის დაქერა სცენაზე, მოხერხებული და ყო-ველთვის ზომიერი მიხრა-მოხრა, ყოველივე ეს ხიბლავს მაყურებელს. ეს ისეთი არტისტიკა, რომლის შესახებაც სავესებით ითქმის: ის ემსახურება დიდი ღმერთის საყურთხეველს“.

შალვა დადიანის ღმერთი კი ქართული თეატრი იყო.

შ. დადიანის როლებიდან აღსანიშნავია ოთარ ბეგი („ღალატი“), სვიმონ ლეონიძე („სამშობლო“), კაი გრაქი ამავე სახელწოდების პიესიდან, დე სილვა „ურიელ აკოსტადან“, კარლ მოორი შილერის „ყაჩაღებიდან“ და სხვ. მას ქარ-თულ სცენაზე შესრულებული აქვს სამასამდე როლი. სამასმა როლმა შეიწირა დიდი-მოდეაწის კოლოსალური ენერჯია, დრო, ფიქრი.

1923 წელს შალვა დადიანს რუსთაველის თეატრში დიდი ზემოთ გადაუ-ხადეს სასცენო და სამწერლო მოღვაწეობის 30 წლისთავი. საიუბილეო საღ.პოს კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა. მანვე დადგა დადიანის „გეგეპკორის“ პირველი მოქმედება. იუბილარმა აქაც გვიჩვენა აქტიორული ნიჭი. ამის შესახებ გაზეთი „ტრიბუნა“ წერდა: „შალვა დადიანი არასდროს არ ყოფილა ასე დამატყვევებელი მსახიობი... ბევრი გაკვირვებით იძახის: რატომ ხშირად არ თამაშობს შალვა დადიანი, დიდი მსახიობი ყოფილა. მსახიობი, მე ვიტყვოდი, განსაკუთრებული სკოლის... ნამდვილი, ბუნებრივი, სადა და უბრა-ლო, ყოველი მისი მიხრა-მოხრა, ხმის ინტონაცია და გატაცება იმდენადვე მო-

საწოხი იყო, რამდენადაც მისი არტისტული ექსპრესია. ამ საღამოს იუბილარმა გეიხენა თავისი ღირებულებანი, როგორც მსახიობმა“.

მაგრამ უფრო ძლიერი აღმოჩნდა შალვა დადიანი როგორც თეატრალური მოღვაწე, ორგანიზატორი, დრამატურგი. იგი ამასთანავე იყო თეატრალური კრიტიკოსი და შესანიშნავი მთარგმნელიც.

სრულად ახალგაზრდა იყო, როცა აღფონს დოდეს „თეთრი ზამბახი“ ვადაკეთა ქართული სცენისათვის. ხოლო ოცი წლის კაბუკმა თარგმნა შექსპირის „ქირეველის მორჩულება“. მანვე თარგმნა ალექსანდრე დიუმას „ბატონი ალფონსი“, რომელიც ქართულ სცენაზე წარმატებით იდგმებოდა „ცოდვის შვილის“ სახელწოდებით. აღსანიშნავია, რომ 1899 წელს მისივე თარგმანით დაიდგა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. შ. დადიანმა თარგმნა კარევის პიესა „უბედური ნაბიჯი“.

შ. დადიანის დრამატურგიამ დიდი როლი შეასრულა ქართულ თეატრში, მაგრამ ამჯერად ამაზე არ შევიჩრდებით.

შ. დადიანის მიერ შექმნილი დასების მოღვაწეობას, მის რეჟისურას საბატო ადგილი უჭირავს რეკონსტრუქციული ქართული თეატრის ისტორიაში, ამასთანავე, მან დიდი ლიტერატურული და თეატრალური მემკვიდრეობა დაგვიტოვა.. „შალვა დადიანი დასრულებული ჯენტლმენი და ხალხის შეგობარია. შალვა დადიანი შეუდარებელი პატრიოტი და სეპეზდენიერი მწიწნი-რია! ასე რჩება ეს შესანიშნავი ადამიანი“ — (გ. ქიქოძე).

ქართველმა ხალხმა დიდი პატივით მიუჩინა საფლავი მთაწმინდის პანთეონში. იგი განისვენებს იმთ გვერდით, რომლებთანაც ერთად მრავალი წლის მანძილზე იღვწოდა.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ზესტაფონი საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე თეატრალური ქალაქი იყო. მის დრამატულ წრეებში აიღგეს ფეხი აქტიორულმა ტალანტებმა.

ამ წრეებიდან მოვიდა ქართულ თეატრში დ. ანთაძეც. მას აქეთ გაიარა დიდმა დრომ, მაგრამ მან ბოლომდე შემოინახა რაღაც განსაკუთრებული სიყვარული იმ რომანტიკული დღეებისა. მის ხსოვნას კარგად შემორჩა პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებები.

... სცენისმოყვარეები ხალისით დადიოდნენ სოფლიდან სოფელში. ვიწრო შარავნებს, ორღობეებსა და ეზოებს დიდხანს ეფინებოდა მათი მხიარული ხმები. სიმღერა და ლექსების ხმამალალი კითხვა არღვევდა ზესტაფონისა და მისი შემოგარენის ღამის სიმშვიდეს.

დ. ანთაძისათვის დაუვიწყარი იყო პირველი ხილვა თეატრალური შუქისა. სცენის მტვერი „ნექტარივით ჩაიღვარა“ მის სულში და სამუდამოდ დაატყვევა იგი. ალბათ ამ „ტკბილმა და მათრობელმა“ ძალამ მიაჯაქვა მთელი მისი ცხოვრება თეატრს. იგივე ძალამ გადაატანინა ყველა დაბრკოლება. შეუმსუბუქა ტკივილი, რომელიც ასე ხშირად ეწვევა ხოლმე თეატრალურ მუშაკს.

ზესტაფონი და ქუთაისი გახდა დ. ანთაძის თეატრალური მეცხლე. მან ბევრი რამ ისწავლა იმ გარემოციდან, რომელშიაც მას უხდებოდა ცხოვრება. თავად განათლებული ოჯახის შვილი იყო და მუდამ კულტურულ საზოგადოებაში ტრიალებდა. მშობლებმა კარგად მოამზადეს უმაღლესი სასწავლებლისათვის, ახალგაზრდობიდანვე გამოუმუშავეს ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი, ღრმად შეასწავლეს ქართული ლიტერატურა, მსოფლიო კლასიკოსთა ნაწარმოებები.

1919 წელს დ. ანთაძე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტია. მასთან ერთად აგრონომიულ ფაკულტეტზე შევიდა მისი უახლოესი მეგობარი უ. ჩხეიძე. „ეს ჩემი არჩევანი სრულიად გულუბრყვილო იყო. მიტაცებდა ბუნების სიყვარული, ბუნებასთან ახლოს ყოფნის სურვილი“ — იგონებს დ. ანთაძე.

საკმარისი დღეა პატარა საბაბი და, ანთაძე დაუბრუნდებოდა თი-



ატრს. ასეც მოხდა. მალე მან ჯაბადარის სტუდიას მიაშურა. „გიორგი ჯაბადარმა თავაზიანად მიგვიღო, — წერს ანთაძე.— მან გულდასმით მოგვისმინა, მოგვაცოლა ჩვენი მოკლე ბიოგრაფია სცენაზე მუშაობასთან დაკავშირებით. იქვე სახელდახელოდ გამოცდაც დაგვინიშნეს. ლექსები წაგვაკითხეს, ხმა გაგვისინჯეს, შეგვიმოწმეს რიტმის გრძნობა. გამოცდების შემდეგ მე სურვილი გამოვთქვი სარეჟისორო ხაზით მემუშავა. მაშინვე ჩამრიცხეს სცენარიუსის თავისუფალ ადგილზე, შტატში“.

ასე დაიწყო ახალი ეტაპი დ. ანთაძის ცხოვრებაში. ავქალის აუდიტორიაში მონაწილეობის შემდეგ სხვაგვარი პერსპექტივები გადაიშალა მის წინ. საბჭოთა ხელისუფლებამ პირველ დღეებშივე მიაქცია თეატრს ყურადღება და დ. ანთაძეც გატაცებით ჩაება ახალი თეატრის მშენებლობაში.

ქართულ თეატრში მოვიდა „ჩრდილოეთით მოვარდნილი კენტავარი“ და დაიწყო ნამდვილი რენესანსი ეროვნული თეატრისა. ქართული თეატრი დიდხანს ელოდა ამ ბედნიერ დღეს. კ. მარჯანიშვილის გენიამ გაანათა იგი და მზის სინათლეზე „გამოეფინენ“ ახალი ტალანტები. მარჯანიშვილი უცებ მიუხვდა ქართულ თეატრს თავის სატკივარს, უცებ იგრძნო მისი ძლიერი და სუსტი მხარეები. მან შემოიკრიბა ნიჭიერი ახალგაზრდობა და ერთ ძლიერ ნებისყოფასა და სურვილს დაუმორჩილა ეროვნული თეატრალური ენერგია. შეიქმნა წინამძღვრები ახალი თეატრალური გზების შესაქმნელად. მარჯანიშვილის მეთაურობით სული ყოველ სფეროში ვლინდებოდა. მისი შადლი შეეხო რეჟისორებსა და მსახიობებს, დრამატურგებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებსა და ტექნიკურ მუშაკებს. იგი ყველაფერში ხედავდა თეატრს, მის თვალისმომკრეულ ფორმებს, მის მართალსა და მგზნებარე სულს.

და მართლაც, „მისთვის, როგორც ტიციან ტაბიძე ამბობდა, მთელი ქვეყანა იყო ერთი უზარმაზარი თეატრი და თვითონაც როგორც რეჟისორი, ყველგან იყო, სადაც კი თეატრის თავბრუდამხვევი მტვერი დადგებოდა. მხოლოდ ეს მტვერი არ იყო უბრალო მტვერი, ის იყო მზის ნაფერფლი და კოტეც ამ ბრწყინვალეებისა და დღესასწაულის შეუდარებელი ოსტატი იყო. ქეშმარიტად მას შეეძლო გაემეორებინა ანაქსაგორის ლექსი — მე ქვეყნად მოვედი მზის სანახავადო“.

მართლაცდა, დიდი ბედნიერება იყო ამ გენიალური ადამიანის გვერდით ყოფნა. ბევრს ხვდა წილად ეს ბედნიერება. ბევრი დავაუკაცდა და ამაღლდა მის ფრთებქვეშ, მაგრამ არავინ ისე ახლოს არ ყოფილა მარჯანიშვილთან, როგორ დ. ანთაძე.

ამ მხრივ მას ბედმა გაუღიმა. დიდმა რეჟისორმა დიდი სინათლე შემატა მის ცხოვრებას.

მაგრამ, დიდ ადამიანს დიდი ჩრდილიც ახლავს თან. ზოგჯერ მისი დიდების ჩრდილში ექცევა ბევრის ღვაწლი და ამაგი. მივიწყებას ეძლევა ის, რაც მძიმე შრომითა და ბრძოლით მოპოვებულა. დიახაც, რომ მძიმეა ოღნავ მაინც გაუმკლავდე გენიალური კაცის ავტორიტეტს. მის ფონზე ძნელია ყურადღებას იქცევდეს შენი მოკრძალებული ნაღვაწი.

ხშირად შემომჩნევია, როცა დ. ანთაძის შესახებ ლაპარაკობენ, ისე ხატავენ სურათს, თითქოს მისი დამსახურება მხოლოდ მარჯანიშვილთან მეგობრობით განისაზღვრებოდეს. მართალია, ამ სიახლოვემ მას გვირგვინი დაადგა, მაგრამ იგი ადვილად როდი მოუპოვებია. მარჯანიშვილთან გატარებული ბედნიერი და მღელვარე წლების გარდა დ. ანთაძეს ოცდაათი წლის შრომითა და ბრძოლით აღსავსე ბიოგრაფია აქვს. ძალიან ძნელია კატეგორიული მტკიცება იმისა, თუ რომელმა პერიოდმა უფრო მეტი მისცა ქართულ თეატრს. სხვა ფაქტზე არას ვიტყვით, მაგრამ მარჯანიშვილის სიკვდილით გამოწვეული კრიზისის ფონზე დ. ანთაძის „ნიწოშვილის გურიამ“ არსებითი როლი შეასრულა მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიაში.

დ. ანთაძეს უნდა ვუმაღლოდეთ იმასაც, რომ მან კარგად გაუგო მარჯანიშვილს, ზუსტად შეისწავლა მისი ხასიათი და ყველაფერი გააკეთა, რომ მარჯანიშვილს მუშაობისათვის ნაქსიმალურად კარგი პირობები ჰქონოდა. მან ბევრჯერ თავისი პირადი ბედნიერება შესწირა დიდ რეჟისორს. ადვილი არ იყო ესოდენ რთული. ხშირად წინააღმდეგობრივი, საოცრად მრავალმხრივი და მუდამ ადგზნებული ხელოვანის სურვილების აღსრულება. კ. მარჯანიშვილი გრძნობდა იმ მსხვერპლს, რომელიც დ. ანთაძემ გაიღო ქართული თეატრისათვის და ამიტომ გულისტკივილით სწერდა: „დოდო! მე ძალიან ვნანობ, რომ შენ, როგორც უფროსს რეჟისურაში, გზხდებოდა ასე ბევრი დრო დაგეკარგა ადმინისტრაციულ სამუშაოზე. მე მწამს შენი რეჟისორული ძალებისა და ამიტომაც გისურვებ ნამდვილ გამარჯვებებს ამ გზაზე“.

პროფესიული რეჟისორული მოღვაწეობის გზა კი პ. კაკაბაძის „ლიბაბონის ტუსაღებით“ დაიწყო. ანთაძემ მიიღო პირველი დამოუკიდებელი დადგმა. ეს სიხარული ყველაფერს აღმატებოდა... ახალგაზრდა რეჟისორი გრძნობდა მის ირგვლივ შექმნილ ყურადღებიან ატმოსფეროს, გრძნობდა მარჯანიშვილის მამაშვილურ ზრუნვასა და მის მახვილ მზერას. „დურუჯი“ მღელვარებით ელოდა თავისი წევრის დებიუტს. ყველანი ერთი აზრითა და სურვი-

ლით იყვნენ გამსჭვალულნი. ყველას უნდოდა წარმატება. თეატრში იშვიათად არის ასე გულწრფელი ერთსულოვნება, მაგრამ იქ, სადაც იგი ჩნდება, წარმატებაც დიდია.

„ლისაბონის ტუსალებში“ გამოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორის სერიოზული მიდგომა თემისადმი. ანთაძემ გაამართლა მეგობრების იმედი. კითხულობ მათ წერილებს და გიხარია, რომ ადამიანები ასე გულისხმიერად ხედებოდნენ რეჟისორის პირველ ნაბიჯებს. ალ. ახმეტელმა მისწერა: „ჩემო დოდო! მთელის ჩემი არსებით გილოცავ გამარჯვებას და გისურვებ ამ ჩვენ საერთო დარგში უსაზღვრო წინსვლას. დოდო ჩემო, დეე, შენი ბედნიერება შენს ცხოვრებაში იყოს შედეგი შენი უნარიანობის, შესაძლებლობის და გამარჯვებისა ხელოვნებაში. ბრწყინვალეობა, დღეგრძელობა, ბრწყინვალე წინსვლა და გამარჯვება“. უ. ჩხეიძე გახარებული სწერდა: „მე მიხარია, რომ ამხანაგები კარგად გიყურებენ, კმაყოფილნი არიან შენი ჰუმანობით, საქმისადმი სერიოზული მოპყრობით... შენი გამარჯვება უფრო დიდია, დამერწმუნე დოდო, ვიდრე უცხო ხალხის თვალში ჩანს“. ასე დაულოცეს მეგობრებმა დოდოს პირველი რეჟისორული ნაბიჯი. იგი ნაკურთხი იყო მარჯანიშვილისაგან და მის მნიშვნელობას გრძნობდა ყველა.

როცა დღეს ამგვარ გამოხმაურებებს ვკითხულობთ, რაღაც სინანულის გრძნობა გვიჩნდება: სად გაქრა ეს შესანიშნავი ტრადიცია? რატომ არის ღარიბი ბევრი ახალგაზრდის ბიოგრაფია? ახალგაზრდა მსახიობები უფრო მეტად უნდა იმდიდრებდნენ ბიოგრაფიას, უფრო საინტერესო და თვითმყობადი უნდა იყოს იგი!..

მეგობართა წერილები ინახავენ მათ სულს. თითქოს ცოცხლდებიან ისინი, როცა მათ სტრიქონებს ვკითხულობთ. ამ სტრიქონებშია მოქცეული ჩვენი სიცოცხლის ნაწილიც.



პ. კაკაბაძის „ლისაბონის ტუსალების“ დადგმის შემდეგ დ. ანთაძეს ახმეტელის ხელმძღვანელობით დარჩენილ თეატრში შეორე სპექტაკლის დადგმა მოუხდა. ამჯერად იგი შილერის „ვილჰელმ ტელზე“ შეჩერდა. ამ სპექტაკლს ბევრი ღირსება ჰქონდა. რეჟისორმა შესანიშნავი მონტაჟი გაუყეთა პიესას. მან თავის მასწავლებლისაგან იცოდა, თუ რას ნიშნავდა კარგი მონტაჟი. ამიტომ, ვიდრე რეპეტაციებს დაიწყებდა, დიდხანს იმუშავა პიესაზე.

„ვილჰელმ ტელი“ შილერის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. ბელინსკის აზრით, შილერი ყველაზე მეტად აქ გვევლინება

„ქვეშარიტ დრამატიკოსად“. პიესაში მოცემულია ხალხის სული. მისი რევოლუციური ვნებათა ღელვა და გატაცება. შორს გაისმის ტირანის წინააღმდეგ ამხედრებული ხალხის ხმა: „მხარი მხარს! ძმებო, სამუდამოდ... მტკიცედ, ურჩევად...“

დ. ანთაძემ სპექტაკლში გამოხატა ნაწარმოების რევოლუციურ-პატრიოტული პათოსი. იგი გამოვლინდა ხალხის მოქმედების ერთიანობაში, მის შეუპოვარსა და სამართლიან ბრძოლაში.

მხატვრული აქცენტი გადატანილი იყო მასობრივ სცენებზე, იგრძნობოდა რიტმი და ტემპერამენტი. მკვეთრი და დახვეწილი პლასტიკური ნახაზი. მაგრამ სპექტაკლში არ იყო ე. წ. „თეატრალური აფეთქებები“. მისი გმირები გამოირჩეოდნენ ზომიერებით, ერთგვარი შინაგანი თავშეკავებით. ასეთი იყო არა მარტო გმირთა ვნებათა ღელვის, მათი სულიერი მოძრაობის გამომხატველი სცენები, არამედ დეკორაციული გადაწყვეტაც (ი. გამრეკელი). რეჟისორი და მხატვარი დიდი ტაქტით იცავდნენ ზომიერებას.

სპექტაკლში ძნელად გადასაწყვეტი იყო მასისა და ინდივიდუუმის ურთიერთობის პრობლემა. იმხანად ამგვარ ურთიერთობას დიდი ყურადღება ექცეოდა. ხალხი ვახდა ქვეყნის პატრონი და, ბუნებრივია, სცენაზეც ახალი კუთხით უნდა დაგვენახა იგი. რეჟისორმა არ დაივიწყა ეს მომენტი და სპექტაკლი თანადროულად ამეტყველდა.

„ლისაბონის ტუსაღები“ და „ვილჰელმ ტელი“ გარკვეულ ეტაპი იყო დ. ანთაძის შემოქმედებაში. მის ადმინისტრაციულ მუშაობას ღირსეული „მეტოქე გაუჩნდა“. დ. ანთაძეს შეეძლო ახლა უფრო გულდამშვიდებით ემუშავა პიესების დადგმაზე.

რუსთაველის თეატრში კი არ ცხრებოდა ვნებათა ღელვა. ეულკანიებით ფეთქავდა იგი. კ. მარჯანიშვილის წასვლამ შეძრა ყველა. თეატრში დაძაბული ატმოსფერო შეიქმნა. იყო ენთუზიაზმიც, გაორებაც, იჭვიცა და დაბნეულობაც. გაჩნდა ურთიერთობის ახალი ფორმები, განსხვავებული ინტერესები მეგობრებს შორის. ისტორიას ბარდებოდა „დურუჯის“ რომანტიკული ილუზიები, ქრებოდა მისი პოეტური იდეალები, ბავშვივით ჭიუტი და კაპრიზული ხდებოდა იგი. მარჯანიშვილის დაბრუნების იმედი ჩაიწურა, მას ბევრი სხვა სუბიექტური თუ ობიექტური ფაქტორი დაემატა და ანთაძეც დატოვა თეატრი.

არც ამ მოვლენას ჩაუვლია უმტკივნეულოდ. მართალია, ახმეტელი და ის „სიყვარულით დასცილდნენ ერთმანეთს“, მაგრამ დ. ანთაძისათვის ადვილი როდი იყო უთეატროდ ცხოვრება. ახალი ოჯახი (რომელიც შესანიშნავ ქართველ ინტელიგენტთან ფ. გოკიელთან ერთად შექმნა) ათკეცად ზრდიდა ანთაძის პასუხისმგებლო-

ბას. ამის გამო ერთხანს მუშათა თეატრშიც მოღვაწეობდა. მან აქ დადგა „ყველას, ყველას“. პიესა ჯონ რიდის ცნობილი („ათი დღე, რომელმაც შეძრა სამყარო“) ნაწარმოების მიხედვით იყო შექმნილი. პრესა დიდი ინტერესით შეხვდა სპექტაკლს. „მუშათა თეატრს, — წერდა „კომუნისტი“, — ჯერ სეზონი არ გაუხსნია და ეს საზეიმო წარმოდგენა (სპექტაკლი ოქტომბრის რევოლუციის ათი წლისთავს მიეძღვნა — ვ. კ.) ამ თეატრის კარგი მომავლის შესაძლებლობას იძლევა. მთავარი ისაა, რომ დადგმა (დ. ანთაძისა) არ იყო „ხალტურა“. მოჩანდა მხატვრული გემოვნება, საქმისადმი სერიოზული მოპყრობა და, რაც მთავარია, წარმოდგენილი დღეების ფსიქოლოგიური გაგება“.

მუშათა თეატრში დადგა ზ. ანტონოვის „ქმარი ხუთი ცოლისა“. ამ თეატრში მუშაობა ხანმოკლე იყო, მაგრამ მან ბევრი კარგი მოგონება დაუტოვა რეჟისორს.

მალე მუშათა თეატრის ლიკვიდაცია მოხდა. დ. ანთაძემ გ. სულიაშვილთან და გ. მიქელაძესთან ერთად დაიწყო ზრუნვა და ფიქრი საბავშვო თეატრის შესაქმნელად. მიწვეული იქნა ახალგაზრდა რეჟისორი ალ. თაყაიშვილიც. დაიწყო მხატვრული და ორგანიზაციული მუშაობა. დ. ანთაძემ განათლების სახალხო კომისარიატის ნებართვაც მიიღო, მაგრამ სულ მალე საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში მოხდა დიდი ფაქტი — ქუთაისში შეიქმნა თეატრი მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით.

დ. ანთაძე კვლავ მარჯანიშვილის გვერდით დადგა.



ქუთაისში წავიდა მარჯანიშვილი და მას გაჰყვა თბილისის საზოგადოების გრძნობა და ფიქრი. თეატრალური ატმოსფერო კიდევ უფრო დაიმუხტა. მაგრამ ამ ორი თეატრის დაპირისპირება გარკვეული თვალსაზრისით ხელს უწყობდა კიდევ მათი შემოქმედებითი ძალების მობილიზებას. აქ იყო დაუოკებელი მისწრაფება ახალი თეატრალური მწვერვალების დასაპყრობად. ბრძოლა უკომპრომისო იყო. 1928-29 წლებში ქართულ თეატრს მოუტანა „ურიელ აკოსტა“ და „ანზორი“, „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „რღვევა“. შეიქმნა „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „კაკალ გულში“, „როგორ“, „ქართა ქალაქი“ და სხვა სპექტაკლები. თეატრის ამ სეზონმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ბედნიერი აღმოჩნდა ეს სეზონი. მაგრამ დიდ სიხარულს, დიდ თეატრალურ აღზევებას დიდი ტკივილებიც თან ახლდა. დ. ანთაძე ძლიერი და აქტიური მონაწილე იყო ამ რთული და მრავალ-

წახანაგოვანი თეატრალური ცხოვრებისა. იმ დღეებს ეწირებოდა დიდი სულიერი და ფიზიკური ენერგია, იქანცებოდა ნერვები. დამის ტეხვასა და მშფოთვარე ცხოვრებას მიჰქონდა სიცოცხლის ნაწილი. შინაგანი მოღლილობა განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა ქუთაის-ბათუმში, — მარჯანიშვილის თეატრის თბილისში გასტროლების შემდეგ.

მძიმე იყო დ. ანთაძის მისია. იგი მარტო სპექტაკლებს როდი დგამდა, მარტო მომქანცველ „შავ“ სარეპეტიციო მუშაობას როდი ეწეოდა. მას ბედმა თეატრში „დიპლომატის“ მისიაც არგუნა. ყოფილიყო შუამავალი მეგობართა შორის, ეზრუნა თეატრის მონოლითურობისათვის და ყოფილიყო მარჯანიშვილის „საგანგებო დავალებათა ელჩი“. თეატრის საქმეებში ჩახედული კაცისათვის ადვილი წარმოსადგენია, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ყველაფერ ამას. საზოგადოებისათვის ხშირად ეს უჩინარი საქმეა, მაგრამ ძალზე დიდია ამგვარი ადამიანის ღვაწლი თეატრის ყოველ წარმატებაში. იგი ქმნის განწყობასა და შესაფერის ატმოსფეროს...

ქუთაისში დ. ანთაძეს მარჯანიშვილთან ერთად რამდენიმე დღემაზე მოუხდა მუშაობა. ასე მაგალითად: ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“, კ. კალაძის „როგორ“, დ. ჩიანელის „ბაილ“ და სხვა. და მაინც, ძალიან დიდი დრო და ენერგია ეწირებოდა „სამეურნეო“ მუშაობას. კ. მარჯანიშვილი ხშირად აღნიშნავდა ამ ფაქტს: „დოდო! უნდა ჩანაწერები აკეთო. ეს ყველაფერი შენ გეპატიება გარკვეულ დრომდე, როგორც ადმინისტრაციული საქმეებით დროებით დატვირთულ კაცს, მაგრამ ახლა კი საჭიროა ყველაფერი ეს შეწყვიტო. შენ თეატრისათვის საჭირო ხარ როგორც რეჟისორი“.

მაგრამ სურვილი ერთი იყო და თეატრის ცხოვრების ლოგიკა მეორე. იგი უსათუოდ მოითხოვდა გარკვეულ მსხვერპლს. ეს მსხვერპლი ვილაცას უნდა გაეღო. ეს „ვილაცა“ დ. ანთაძე აღმოჩნდა!

არც შემდეგ მიუტოვებია ამ გზით სიარული. იგი მუდამ მოუსვენრად ტრიალებდა, ეძებდა ახალ ორგანიზაციულ ფორმებს, ქმნიდა თეატრის ეკონომიურ ბაზას, მუშაობდა დრამატურგებთან, ხვდებოდა ახალგაზრდა მწერლებსა და მსახიობებს, აწყობდა შეხვედრებსა და ატარებდა სხვა მრავალ ღონისძიებას. ერთი სიტყვით, მუდამ ტრიალებდა მოვლენის ცენტრში. ქუთაისში მოღვაწეობის პერიოდში მისი ინიციატივით შეიქმნა მუშა ახალგაზრდობის თეატრი, სადაც ბევრი კარგი საქმე გაკეთდა.

1930 წლიდან მარჯანიშვილი თბილისშია და დ. ანთაძეც მასთანაა.

მომდევნო სეზონში დ. ანთაძემ დადგა გ. ბააზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ (მხატვარი პ. ოცხელი). სპექტაკლის დადგმა რეჟისორს განსაკუთრებულ პირობებში უხდებოდა. მანამდე თითქმის ყოველი მისი დადგმა კ. მარჯანიშვილის მეთვალყურეობისა და დახმარების შედეგად ხორციელდებოდა. ამჯერად კი რეჟისორი მარტო დარჩა (მარჯანიშვილი მოსკოვში გადავიდა სამუშაოდ). წარმოდგენამ ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია. პრესა აქებდა მხატვრობას, აქტიორულ შესრულებასა და რეჟისორული გადაწყვეტის მაღალ დონეს. პიესა ებრაელთა ცხოვრებას ასახავდა. ეს ცხოვრება მოცემული იყო კლასთა ბრძოლის ფონზე. ნაწარმოები იძლეოდა ყოფაცხოვრებით დეტალებში ჩაძირვის საბაბს, იყო ეგზოტიკით ცდუნების საშიშროებაც. მაგრამ რეჟისორმა დიდი ტაქტით გამოხატა ქართველი ებრაელების ცხოვრება, მათი ურთიერთობა ახალ სინამდვილესთან. მარჯვე სცენურმა კონსტრუქციამ რეჟისორს საშუალება მისცა შეექმნა სტილისტურად მთლიანი წარმოდგენა. ამასთან დაკავშირებით დ. ანთაძე წერს: „მსახიობთა თამაში და მიზანსცენირებაც წამემართა არა ებრაელების ყოფაცხოვრებითი დეტალებით გადატვირთული, არამედ მხატვრული განზოგადების საფუძველზე, რომანტიკულად, ლირიკული განწყობილებითა და პოეტური პათოსით“. ეს რომ ლიტონი სიტყვები არ არის, ამაზე მეტყველებს გამოხმაურებაც: „შეიქმნა მნიშვნელოვანი და იდეური სპექტაკლი, ზემოქმედების დიდი ძალის მქონე და სოციალურად გამამხნეველებელი წარმოდგენა“.

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ თეატრის საუკეთესო აქტიორები (ვ. ანჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი, ნ. გოცირიძე, ვ. გოძიაშვილი).

მშფოთვარე იყო დ. ანთაძის ცხოვრებაში მომდევნო წლებიც. თეატრში თავი იჩინა განხეთქილებამ. კ. მარჯანიშვილს აუშხედრდნენ მოწაფეები. შეიქმნა დაძაბული ატმოსფერო, რომელმაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა ე. წ. „ხაშურის ისტორიაში“. მას შემდეგ დიდხანს აღარ უცოცხლია კ. მარჯანიშვილს. თეატრი დარჩა უმარჯანიშვილოდ. ამ რთულ პირობებში თეატრის დირექტორად დაინიშნა დ. ანთაძე.

დასრულდა ერთი დიდი ეტაპი დ. ანთაძის ცხოვრებაში. მისთვის ეს მთელი ეპოქა იყო. ამ წლებში გაიზარდა და დაეუკაცდა, შეიძინა უდიდესი გამოცდილება, გაიარა ცხოვრების დიდი სკოლა. ქართული აუდიტორია შეეჩვია კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებს, შეიყვარა იგი და ახლა ადვილი როდი იყო მისი აღტაცება ახალი წარმოდგენებით. თეატრალურ წრეებში წარმოიშვა გულგატეხილობა და ექვი. ბევრს აღარ სჯეროდა მარჯანიშვილის თეატრის მო-

მავლისა. იმასაც ამბობდნენ: რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების გაერთიანების დრო დადგაო.

ამ ორომტრიალში, ათასგვარი აზრის კიდილში შეიქმნა დ. ანთაძის სპექტაკლი, შ. დადიანის „ნინოშვილის გურია“. იმ დროს „ნინოშვილის გურია“ ახალი ტიპის ნაწარმოები იყო. ქართულ საბჭოთა თეატრს არ ჰქონდა ინსცენირებების ტრადიცია. „ნინოშვილის გურია“ არ იყო პირდაპირი ინსცენირება ე. ნინოშვილის მოთხრობებისა. იგი ერთგვარი შუალედური მოვლენა იყო ორიგინალურ პიესასა და ინსცენირებას შორის. ამდენად უფრო გართულდა რეჟისორის ამოცანა. მას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცია მონტაჟისათვის. ამ მხრივ კი მას დიდი გამოცდილება ჰქონდა.

რეჟისორმა იპოვა ნერვი „ნინოშვილის გურიისა“, დიდი სოციალური მოვლენების ფონზე გამოხატა დრამატული სურათები ქართველი გლეხკაცის მძიმე წარსულისა.

დაიდგა სპექტაკლი და მაყურებელმა იგრძნო ახალი ეტაპი თეატრის ცხოვრებაში. მან დაინახა მარჯანიშვილის თეატრის სასიცოცხლო ძალა. ხალხმა შეიყვარა „ნინოშვილის გურია“ და ამ სიყვარულში ჩანდა მისი სურვილიც კვლავ ეხილა კ. მარჯანიშვილის ტრადიციების სიცოცხლე. სპექტაკლი გამოირჩეოდა აქტიორული წარმატებებით, ბრწყინავდნენ ვ. ანჯაფარიძე და შ. ლამბაშიძე, ც. წუწუნავა და ა. კვანტალიანი და სხვ.

წარმოდგენამ დიდი ხმაური გამოიწვია. მის ირგვლივ სხვადასხვა აზრი შეიქმნა. ზოგს იგი იმპროვიზაციულ აქტიორულ წარმატებად მიაჩნდა, ზოგს — ფრაგმენტულ სპექტაკლად, ზოგიც ჩელაღებით აქებდა. ყველა გრძნობდა, რომ ქართულ თეატრში მოხდა მნიშვნელოვანი მოვლენა. აზრთა სხვაობა ერთგვარად შეაჯამა და წარმოდგენას თავისი შეფასება მისცა შ. დადიანმა. იგი წერდა: „დ. ანთაძემ შექმნა ისეთი სპექტაკლი, სადაც თქვენ ვერ გრძნობთ, რომ რომელიმე შემქმნელთაგანი წინ იყოს გამოწეული და ავალში გეჩხირებოდეთ: არც ავტორი, არც მხატვარი, არც მუსიკოსი, არც თვით რეჟისორი წინ არ უსწრებს ერთიმეორეს. ეს თითქოს მხოლოდ მსახიობის წარმოდგენაა. მთელი გალერეა ადამიანთა წინ გაივლის თავის მშვენიერი ოსტატობით, ზოგი ვირტუოზულობითაც, თქვენ ვერ გრძნობთ, რომ ასეთ ნამუშევარში თანაბარი მონაწილეობა მიიღო სპექტაკლის ყველა შემოქმედმა და ამიტომ მივიღეთ ის, რაც მშვენიის და რაც უნდა თეატრს: კოლექტიური მუშაობის ბრწყინვალე პროდუქტია. ეს კი დამსახურებაა მისი, ვინაც შემქრებლობითი, ფრთხილი და დაკვირვებულ მუშაობა ჩაატარა. ამ მუშაობის ჩამტარებელი, რაღა თქმა უნდა რეჟისორია... მოხმარებულია მანერა მარჯანიშვილისა მსახიობის პირველ პლანზე და-



ყენებისა... მოხმარებულია მანერა მასობრივი სცენის შეკუმშვით ჩვენებისა და საერთოდ მთელი სპექტაკლის ხალისით ჩვენებისა, სადაც თვით ტრაგედიაც მთავრდება გამამხნეველი, საზეიმო „აკორდით“. მწერლის აზრით თეატრი ამ სპექტაკლით ცდილობს „სოციალისტური რეალიზმის გზით სიარულს, აქვე მოგვცეს რევოლუციური რომანტიზმის შთანასახი“. (გაზ. „კომუნისტი“, 1934, 11 მაისი).

ვგონებ, ზედმეტია სხვა ავტორიტეტების დამოწმება იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო „ნინოშვილის გურია“.

წელში გაიმართა თეატრი. „ნინოშვილის გურიაში“ რწმენა შემატა თეატრსაც და მაყურებელსაც. ეს იყო ყველაზე დიდი გამარჯვება.

მალე თეატრში თავი იჩინა დაჯგუფებებმა. შეიძლება ვინმეს პარადოქსად ეჩვენოს ჩვენი აზრი, მაგრამ „ნინოშვილის გურიის“ წარმატებამ თეატრში ბევრს გაუღვიძა სურვილი პირველობისა. ყოველი მათგანი თავის თავში ხედავდა თეატრის მესაქეს. მკვეთრი აქტიორული ინდივიდუალობა ძნელად გამაერთიანებელი გახდა. ამ სიტუაციის შესახებ დ. ანთაძე დიდი გულწრფელობით წერს: „ჩვენ ყველანი ერთი თაობის ხალხი ვიყავით. აქედან გამომდინარე, დიდ უმეტესობას უნდოდა ან თვითონ ჩასდგომოდა თეატრს სათავეში, ანდა მათთვის სასურველი კანდიდატურისათვის მიენდოთ თეატრის ბედი“.

ამგვარ პირობებში დოდო ანთაძე იძულებული გახდა დაეტოვებინა თეატრი. მან, მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით დაიწყო მოძრავი თეატრის ჩამოყალიბება. გარკვეული მუშაობა ჩაატარა კიდევ, მაგრამ მალე ისევ მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნდა. დ. ანთაძე გახდა ამ თეატრის ერთმმართველი. მისი ხელმძღვანელობით შეიქმნა სარეჟისორო კოლეგიაც. გაიმართა სეზონი. შეიქმნა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი. კოლექტივი უფრო მონოლითური გახდა. დ. ანთაძემ აქაც გამოაჩინა თავისი ორგანიზატორული ნიჭი და ძლიერი ნებისყოფა. თეატრს შეუქმნა ჯანსაღი ატმოსფერო. შემოიკრიბა მწერლები, დაიახლოვა თეატრის მოყვარულნი და ასე გაგრძელდა რამდენიმე წელი. მიუხედავად დიდი ორგანიზატორული მუშაობისა, დ. ანთაძე მაინც ასერხებს პიესების დადგმას. 1936-37 წლის სეზონში მან განახორციელა გ. ბააზოვის „იკვა რიეინაშვილი“. პიესა ასახავდა ახალგაზრდა რევოლუციონერის ცხოვრებას, მის ბრძოლას. სოციალური ძალების შეჯახება ქმნიდა ღრმა დრამატულ კონფლიქტს. ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ რევოლუციონერები და რეაქციონერები. ამ შეპი-

რისპირებაში იწრთობოდა და იკვეთებოდა იცა რიჟინაშვილის სახეც.

სპექტაკლმა გაიმარჯვა. დაიწერა ბევრი საქებარი სტატია. გაზეთმა „იზვესტიამ“ გამოაქვეყნა ბ. ჟლენტის წერილი, რომელიც შემდეგ გადაბეჭდა „ზარია ვოსტოკამ“; ბ. ჟლენტი წერდა: „მაღალკებას იმსახურებს პიესის დამდგმელის დოდო ანთაძის ნამუშევარი. სპექტაკლი იშლება რეალისტურ სტილში. ლირიკული სცენები და გააფთრებული ბრძოლების ეპიზოდები ორგანულად გაერთიანებულია სპექტაკლში ერთ სიუჟეტურ კომპოზიციად. ამ სპექტაკლში არაფერია ფორმალისტური ოინბაზობის, ანდა თეატრალური ესთეტიზმის არსენალიდან. აქ ყველაფერი უბრალო, წრფელია და სწორედ ამიტომაა დამაჯერებელი“. („ზარია ვოსტოკა“, 1937, 6 თებ.). გ. ნატროშვილის აზრით „იცა რიჟინაშვილი“ ეს არის რეალიზმის კიდევ ერთი ახალი ნაბიჯი წინ თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს სტილი დამკვიდრდა მარჯანიშვილის თეატრში. ამ სტილის გამარჯვებაზე ლაპარაკობენ ის წარმატებები, რომლებიც წილად ხვდა „ნიწოშვილის გურიას“, „შორეულს“ და „იცა რიჟინაშვილის“. დოდო ანთაძემ აღნიშნულ დადგმებში მთელი მოქმედება სოციალისტური რეალიზმის, ისტორიული სიმართლისა და მაღალი მხატვრული ხარისხის ლიანდაგზე გადაიყვანა. დოდო ანთაძემ ერთი საერთო სული, ცხრაასხუთის რომანტიკული სული ჩაუდგა მთელ კოლექტივს, ერთ ძაფზე აასხა ყველა მოქმედი პირის სულისკვეთება. ეს კი მთავარია თეატრში“.

(შემდეგ, დ. ანთაძემ „იცა რიჟინაშვილი“ დადგა ლენინაკანის თეატრშიც).

ასე დასრულდა 1937-38 წლის სეზონი. ამით დამთავრდა დ. ანთაძის მოღვაწეობა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ათი წელი, რომელიც მან ქართულ თეატრში გაატარა. თითქმის ყველაზე შფოთვარე წლები იყო. დაიხურა მისი ისტორიის მღელვარე ფურცლები. ამ ფურცლებზე დარჩა კვალი უძილო ღამეების, იმედისა და უიმედობის, ალტაცებისა და განკიცხვის, შემოქმედებითი ძიებით აღსავსე წლებისა.

დ. ანთაძე მონაწილე იყო თეატრის ყოველდღიური ცხოვრებისა. თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა არ მომხდარა მისი მონაწილეობის გარეშე.

1938 წელს დ. ანთაძე დაინიშნა ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელად. მას დაევალა თეატრის ჩამოყალიბება. დაიწყო დ. ანთაძის ცხოვრების „ქუთაისის პერიოდი“. იგი უკვე გამოცდილი დაუბრუნდა თავის საყვარელ ქალაქს. დაიწყო თეატრის ჩამოყალიბების რთული ორგანიზატორული მუშაობის პერიოდი. მან შეძლო

დასის დაკომპლექტება და სეზონისათვის რეპერტუარის მომზადება. გაიოვალისწინა თეატრისათვის საჭირო ყველა წვრილმანიც კი. 1938 წლის 6 ნოემბერს მართლაც გაიხსნა ქუთაისის თეატრი.



ფარდის ახდა ადვილი საქმეა. ძნელია გზა, რომელსაც ამ მლელვარე წუთებამდე მიყავართ. არავის სჯეროდა ასე მოკლე დროში ახალი თეატრის გახსნის ამბავი. დ. ანთაძემ, მართლაცადა, საოცარი ელასტიურობა, ორგანიზებულობა და შემართება გამოიჩინა. თეატრის ისტორიამ შემოინახა ი. ზარდალიშვილის ნაამბობი „ინდუსტრიული ქუთაისის“ ფურცლებზე (1939, 27 აპრილი). როცა ამ ჩანაწერს კითხულობთ, რაღაც განსაკუთრებული პატივისცემის გრძნობა გიჩნდებათ იმ კაცისადმი, რომელმაც ამდენი დრო და ენერგია მოახმარა ახალ საქმეს. ი. ზარდალიშვილი წერს: „თეატრის დარბაზი ნანგრევებს წარმოადგენდა და ამისათვის დასს სხვადასხვა ადგილზე უზღებოდა მუშაობის ჩატარება. თეატრის ხელმძღვანელი დოდო ანთაძე გვარწმუნებდა, რომ სეზონი უსათუოდ უნდა გახსნილიყო 1938 წლის 6 ნოემბერს. ეს აუცილებელია — ამბობდა იგი, მაგრამ როგორ, საიდან? როგორც ვთქვი, თეატრის თითქმის მთელი შენობა რემონტის გამო ნანგრევებად იყო ქცეული. ამას გარდა საჭირო იყო დეკორაციები, კოსტუმები, ბუტაფორია, რეკვიზიტი? სასაცილოა, ანეგლოტია! სეზონის გახსნა შეიძლება მოხდეს ერთი წლის შემდეგ... აფსუსს, რა საქმე იღუბება! გულგატეხილი გაიძახოდა მსახიობი შალვა ხონელი. მას ანდრო მურუსიძე და სხვებიც ეთანხმებოდნენ. შენობა რომ მოთავდება, მერე საჭიროა განათების გაყვანა, რომლის მასალა ჯერ არ მიგვიღია, მერე მხატვრის მიერ სპექტაკლის გაფორმება და სხვა მრავალი. ახლა კიდევ დოდო ანთაძემ გამოიგონა გათბობა მილების გაყვანით... რაღა მინცდამაინც წელს დასჭირდათ მილებით თეატრის გათბობა? მოჰკრავდით ყურს დასის წევრებს შორის... თეატრის ხელმძღვანელი დოდო ანთაძე კი მუდამ დაბეჭითებით ამბობდა: „არა, გენაცვალე, სეზონი უნდა გაიხსნას ექვს ნოემბერს, მორჩა და გათავდა“.

მგონია, კომენტარები არ სჭირდება ამ საუბარს. დ. ანთაძემ თავისი გაიტანა. დათქმულ დღეს განახლდა ქუთაისის თეატრი. პირველი სპექტაკლიც დ. ანთაძემ დადგა. გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ლადო კეცხოველი“ რომანტიკულად აქლერდა სცენაზე. თეატრის კოლექტივის ენთუზიაზმს, მის ერთიან სულისკვეთებას სპექტაკლის რომანტიკული პათოსიც შეუერთდა.

„შემდეგ პერიოდში სპექტაკლს სპექტაკლები მოჰყვა. დ. ანთაძემ დადგა „ოტელო“ და „გუშინდელნი“, „გიორგი სააკაძე“ და „კიკვიძე“, „სამშობლო“, „ხევისბერი გოჩა“ და სხვა. პიესების ამ სახელწოდებების მიღმა რეჟისორის მთელი ცხოვრებაა მოქცეული. ეს არის სხვადასხვა ხასიათების, კონფლიქტებისა და ეპოქების, სხვადასხვა სტილისა და ტენდენციების ნაწარმოებები. მეტწილ პიესებს თავიანთი სცენური ისტორიაც აქვთ. ზოგიერთ მათგანს კი (მაგ. „ოტელო“) მთელი ეპოქა აქვს შექმნილი. „ოტელოს“ დადგმა რეჟისორს მთავარი გმირის, ოტელოს შემსრულებელმა გააბედინა. ჩვენ მხედველობაში გვყავს დიდი ტემპერამენტის მსახიობი ალ. იმედაშვილი. ეს არჩევანი უკვე რამდენადმე განსაზღვრავდა შომა-ვალი სპექტაკლის ხასიათს. ალ. იმედაშვილისათვის ოტელოს როლი ახალი არ იყო, მაგრამ მსახიობი ამჯერად ახალი ამოცანის წინაშე იდგა. რეჟისორმა, როგორც მას სჩვეოდა, საფუძვლიანი მონტაჟი გაუკეთა პიესას. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. „ლიტერატურნაია გაზეტამ“ გამოაქვეყნა დ. ტალნიკოვის სტატია. იგი იმედაშვილის შესახებ წერდა: „იმედაშვილის ოტელო არა ჭაბუკი, გულლია და მხიარული შეყვარებულია, არამედ — ოტელო გულჩახვეული, რომელიც უკვე ხანში გადადის. ამიტომ ათქმევენებს მას შექსპირი: „ოი, შენ, უკანასკნელო სიყვარულო... ნეტარებავ და უიმედობავ...“ და ამ სიყვარულში უფრო მეტია „უიმედობა“, ვიდრე „ნეტარება...“ სიყვარულის პირველ უშფოთველ ხანშიც კი ბედნიერება არ კაშკაშებს... მის სევდიან გამოხედვაში... აჰ ოტელომ იცის ჰკვიანურად მოსმენა, იგი ბევრს ფიქრობს. იგი არ ჰყვირის. მისი სიტყვა-პასუხი უბრალოა, მშვიდი, ესოდენ გამოქეტყველი და ესოდენ დინამიკური გაღვიძებულ ვნებათა დროს“.

სპექტაკლს საკავშირო ჟურნალ-გაზეთებიც გამოეხმაურა.

1940 წელს ქუთაისის თეატრს მესხიშვილის სახელი მიენიჭა. ამ საქმეშიც დიდი წვლილი შეიტანა დ. ანთაძემ. კოლექტივის სახელით შუამდგომლობა აღძრა მთავრობის წინაშე და მათი სურვილიც მალე დაკმაყოფილდა. დ. ანთაძის ხელმძღვანელობით მოეწყო ქუთაისის თეატრის გასტროლები თბილისში.

გასტროლები დაიწყო 1941 წლის 20 ივნისს „მეფე ლირით“. უნდა ითქვას, რომ ამ მეტად თავისებურ და რთულ ტრაგედიას შესაფერისი შემსრულებელიც შეხვდა. მეორე დღეს წარმოადგინეს მ. გორკის „მტრები“, მესამე დღე აღარ დასცალდა თეატრს. დაიწყო ომი, ბევრი მსახიობი წავიდა ფრონტზე, გასტროლები ჩაიშალა. თეატრი დაბრუნდა ქუთაისში და დ. ანთაძის ხელმძღვანელობით უმძიმეს პირობებში განაგრძო მუშაობა. თეატრმა მთელი თავისი ცხოვრება დაუკავშირა ომს. რეპერტუარში გაჩნდა პატრი-

ოტული პიესები. მთავარი ადგილი დაიკავა ომისადმი მიძღვნილმა ნაწარმოებებმა. დ. ანთაძეს რეჟისურაშიც იმძლავრა ომის თემამ. ხალხის პატრიოტული აღზრდა, მტრისადმი სიძულვილი და სამშობლოსადმი ერთგულების იდეა გასდევდა მთელ რეპერტუარს. თეატრს სწამდა თავისი კეთილი საქმისა, სწამდა მტერზე გამარჯვებისა და ამ რწმენამ გადაატანინა ყოველგვარი სიძნელე.

თითქოს საგანგებოდ, იმ დღეებისათვის იყო დაწერილი „ღალატი“, და „სამშობლო“, „ხევისბერი გოჩა“ და „ქამთაბერის ასული“. მაყურებელმა შეიყვარა ეს ისტორიულ-პატრიოტული ნაწარმოებები, იგი ცხოვლად ეხმაურებოდა მას. მაყურებელს, იტაცებდა გმირული სული ქართველი ხალხისა.

ომის წლებში დაიდგა ა. სუხოვო-კობოლინის „კრეჩინსკის ქორწინება“. ცნობილმა კრიტიკოსმა ი. ალტმანმა „თეატრალურ აღმანახში“ დიდად შეაქო დ. ანთაძის სპექტაკლი.

გალიოდა წლები და სულ უფრო რთული და დაძაბული ხლებოდა მუშაობა. დ. ანთაძის ნერვები შეეგუა ბევრ რამეს. დამთავრდა ომი. თეატრმაც იგრძნო შვება. მაგრამ თეატრი ხომ მუდმივი ბრძოლის, შინაგანი ჭიდილისა და ვნებათა ლეღვის ასპარეზია. აქ არასოდეს არ წყდება ბრძოლა, არასოდეს არ მთავრდება „ომი“.

1946 წლის 17 დეკემბერს ხანძარმა შთანთქა ქუთაისის თეატრის შენობა. წინ ისევ დაძაბული მუშაობა, მძიმე და მომქანცავი შრომა ელოდა დ. ანთაძესა და მთელ კოლექტივს. ერთი წლის შემდეგ თეატრმა ხელახლა დაიწყო მუშაობა იმავე შენობაში.

დ. ანთაძემ კვლავ გამართა ქუთაისის თეატრის გასტროლები თბილისში. ომის დაწყების გამო შეწყვეტილი გასტროლები თითქმის ათი წლის შემდეგ განახლდა. უცნაური დამთხვევაა: გასტროლები ამჯერადაც თითქმის იმავე პერიოდში (17 ივნისს) დაიწყო, როგორც მაშინ.

გასტროლებს წარმატება ხვდა. ქართველი საზოგადოება დიდი სიმპათიით შეხვდა ქუთაისის თეატრს.

ორიოდე სეზონის შემდეგ დ. ანთაძემ დატოვა ქუთაისი. თხუთმეტი წელი ედგა იგი ქუთაისის თეატრს სათავეში. ხუთმეტი წელი სათქმელად ადვილია, მაგრამ მან შეიწირა დ. ანთაძის უდიდესი ენერჯია. წლებმა წაიღეს მისი ახალგაზრდობა...

ქუთაისში გატარებულმა წლებმა ბევრი რამ წაართვა მის შემოქმედებასაც. ორგანიზატორული მუშაობა და თვით ქუთაისის მაყურებლის თეატრალური ინტერესები ზოგჯერ გამორიცხავდა რეჟისორის სურვილებს. მას ხშირად არ ჰყოფნიდა დრო დიდხანს ეფიქრა პიესაზე, ჩაღრმავებოდა მას. იგი აქაც დიდ ენერჯიას ახმარდა ე. წ. „შავ სამუშაოს“, რომელსაც თეატრის სხვა მუშაკები-

სათვის უფრო მეტი სიხარული მოჰქონდა, ვიდრე ახთაძისათვის.

აქვე ჩაუყარა მან საფუძველი თოჯინების თეატრსაც.

ამ შრომაში, ბრძოლასა და ძიებაში გავიდა მრავალი წელი. უკან დარჩა ბევრი ხალისიანი დღე, დარჩა გამარჯვებების სიხარული, მაგრამ მას თან გაჰყვა დიდი ტკივილებიც. დ. ანთაძე გრძნობდა, რომ ხშირად მისი თეატრალური იდეალები უფრო შორს იყო, ვიდრე ის მხატვრული სინამდვილე, რომელსაც იგი ქმნიდა.

ასე იყო თუ ისე, დ. ანთაძემ წარუშლელი კვალი დატოვა ქუთაისის თეატრის ისტორიაში და ერთი სიცოცხლისათვის ესეც კმარა!



მცირე პაუზის შემდეგ, 1952 წელს, დ. ანთაძე გრიბოდოვის სახელობის თეატრის დირექტორია. როგორც დ. ანთაძის, ასევე გრიბოდოვის თეატრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „ხევისბერ გოჩას“. სპექტაკლი ნაჩვენები იქნა მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე, ეურნალ „თეატრის“ აზრით, „სპექტაკლმა „ხევისბერმა გოჩამ“ პრესისა და საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა. კოლექტივის წარმატება ამ დადგმაში შემთხვევით მოვლენად არ მიგვაჩნია. ეს წარმატება უნდა ვეძიოთ შემოქმედებითს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობაში, ახლის ძიებაში, რაც წარმოშვა სცენურ ხელოვნებაში პრაქტიკამ და ცხოვრებამ“. კრიტიკის აზრით: „ყველაზე მეტად დასარულებული და მაღალმხატვრული სპექტაკლი, ვფიქრობთ, მაინც „ხევისბერი გოჩა“ — ეს დიდზე დიდი გამარჯვებაა თეატრის. ამ თეატრმა მოსკოვში თბილისიდან მოიტანა ქართველი მწერლის ნაწარმოები და ნამდვილად სახალხო გამარჯვება მოიპოვა. მან ამ დადგმით თავი შეაყვარა მოსკოველ მაყურებელს. ეს კი ცოტა როდია“. (კრებული „ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა მოსკოვში“ 1958, გვ. 237).

მართლაცა, „ხევისბერი გოჩას“ დადგმა მოწმობდა თეატრის სწორ სარეპერტუარო პოლიტიკაზე. დ. ანთაძემ სადეკადო რეპერტუარში მეორე ქართული ნაწარმოები, ვ. დარასელის „კიკვიძე“ შეიტანა. თეატრის ხელმძღვანელს სწამდა, რომ გრიბოდოვის სახელობის თეატრის ერთ-ერთი დიდად საპატიო მისია იყო ქართული ორიგინალური პიესების დადგმა. ამიტომ, თავისი მუშაობის ექვსი წლის მანძილზე მან რამდენიმე ქართული პიესა შეიტანა რეპერტუარში, რითაც რუს მაყურებელს გააცნო ქართველი მწერლების ნაწარმოებები.

ვრიბოდოვის თეატრში მუშაობის წლებში დ. ანთაძემ ბევრი იზრუნა ქართველი და რუსი მსახიობების დაახლოებისათვის. თეატრის ირგვლივ შემოიკრიბა ქართველი ინტელიგენცია.

1958 წელს დ. ანთაძე რუსთაველის თეატრში დაინიშნა დირექტორად. ამ თეატრში დაიწყო მისი დიდი თეატრალური გზა, აქ ეზიარა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მგზნებარე ხელოვნებას და, ბუნებრივია, რომ მეტად საპატიო იყო სახელგანთქმული თეატრის ხელმძღვანელობა.

ჯერ კიდევ შემოქმედებითად სრულიად ჭაბუკი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან და ოცდაათი წლის შემდეგ ჭირნახული, დიდი გამოცდილებით დაუბრუნდა მას.

1962 წელს ქართველმა ხალხმა დ. ანთაძეს დაბადებიდან 60 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 40 წლის იუბილე გადაუხადა.

წარმოითქვა ბევრი თბილი სიტყვა, დაიწერა სტატიები, ნარკვევები, პორტრეტები, რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქშიც აღინიშნა ღვაწლი დოღო ანთაძისა, საიუბილეო საღამოზე დ. ანთაძის გვერდით ბევრი გამოჩენილი ხელოვანიც გაიხსენეს, რომლებთანაც ანთაძეს უხდებოდა მოღვაწეობა.

და ვინც დ. ანთაძის მიერ განვლილ გზას გახედავს, გაიხსენებს მის დიდ ბიოგრაფიას, ალბათ უ. ჩხეიძის ერთი ლირიკული წერილიც მოაგონდება: „ჩვენ ერთად შევედგით ფეხი სტენაზე. — წერს: უშანგი,—და ერთად მოედევართ. მე მახსენდება 1920 წელი, როდესაც თანამშრომლები ვიყავით, პროსპექტზე დაგვილოდბით და შემთხვევით რუსული აფიშა წავიკითხეთ: Гастроли такого-то актера, гварии ар махсოვს, და Постановка режиссера такого-то. შენ თქვი, რომ — ეხ, ჩვენ თუ მოვესწრებით, რომ ასე გამოგვაცხადონო და ორივემ სიცილი დავიწყეთ, რადგან ეს მიუწვდომლად მიგვაჩნდა“.

ნახევარმა საუკუნემ გაიარა მას შემდეგ. ათასობით აფიშაზე დაიბეჭდა დ. ანთაძის სახელი. მას ათასობით სხვა ბევრი ოცნებაც აუხდა, მაგრამ, ვინ იცის ახლა, მოხუცებულობის ეპოს მისთვის ის შეუბღალავი ბავშვური ოცნება უფრო მიმზიდველი იყოს, ვიდრე „თეატრალური პრეზიდენტის“ მღვთმარეობა.

განვლილმა წლებმა ბევრი რამ მისცა დავიწყებას, მაგრამ ბევრიც შემორჩა ანთაძის ხსოვნას.

დ. ანთაძემ ბევრი მეგობარი დაკარგა წელთა მანძილზე, წავიდნენ ისინი, ვისთან ერთადაც ათეული წლები გაატარა... მაგრამ დრო ყველაფერს როდი შლის!..

ანთაძის მეგობრებს შორის მუდამ გამოირჩეოდა უ. ჩხეიძე. იგი განსაკუთრებული სიყვარულით სწერდა დ. ანთაძეს: „არსე-

ბობს მეგობრობა სინამდვილეში, რომელიც ჩვენს შორის გაგრძელდება სიკვდილის შემდეგაც“.



ამ რამდენიმე წლის წინათ დ. ანთაძემ ორი სქელტანიანი წიგნი „დღეები ახლო წარსულისა“ გამოაქვეყნა. მოულოდნელად, როგორღაც შეუმჩნევლად გაჩნდა ეს რვაასგვერდიანი შრომა. ბევრი არ ელოდა იმ ეფექტს, რომელიც ამ წიგნმა მოახდინა. ახალი და რაღაც განსაკუთრებულად თბილი შუქი მოეფინა ქართული საბჭოთა თეატრის ნახევარსაუკუნოვან ისტორიას. წიგნში გაცოცხლდა ამ ისტორიის სული, მისი მღელვარე ცხოვრება. დიდმა თეატრალურმა თაობამ გაიარა ჩვენ წინ.

პირველ გვერდზე ჩვენ შევხვდით ამ თაობის ქაბუკებს, ვეზიარეთ მათ პოეტურ ფიქრებს, მათ ძმობასა და პირველ თეატრალურ ნაბიჯებს. მერე თანდათან შევედით ცხოვრების სიღრმეში, დავიახლოვეთ ისინი და მღელვარებით გავყევით მათ გზას.

ეს იყო ახალი ქართული თეატრის გზა. და როცა ვამთავრებთ წიგნის უკანასკნელ ფურცლებს, ჩვენს გულს რაღაც დიდი სიხარულისა და ტკივილის გრძნობა ეუფლება. გვიხარია, როცა ვხედავთ, თუ როგორი შთაგონებით იქმნებოდა ახალი თეატრი, როგორ ზეიმობდა ნამდვილი შემოქმედება თავისი განმაახლებელი სულით. ამასთანავე, გული გტკივთ იმ ღრმა კონფლიქტების გამო, რომელიც ისახებოდა გუშინდელ მეგობრებს შორის; მძაფრ დრამატულ კოლიზიებს ეწირებოდა აურაცხელი ენერჯია და თვით სიკოცხლეც კი.

მაგრამ ამ დაცემას მოსდევდა ახლის დაბადება. მოუსვენრად ბორგავდა და მოძრაობდა ეროვნული თეატრალური ენერჯია. თვითგანახლების პროცესი გრძელდებოდა.

ასე გაიარა რამდენიმე თაობამ დ. ანთაძის წიგნში. ჩვენ დავინახეთ ახალგაზრდობაც და ცხოვრებისაგან მოღლილი სახეებიც. ჩვენ აქ შევხვდით 150-ზე მეტ ადამიანს. ახლა მათგან ოცდაათიოდე თუა ცოცხალი. ფიქტოსურათებშიაც (რომელიც წიგნს ერთვის) ბევრი ადამიანის სახეა აღბეჭდილი. ერთ-ერთ მათგანში რუსთაველის თეატრის დასის შემადგენლობაა (1922—1923) გადაღებული. სურათიდან ორმოცდაათი მოღვაწის სახე შემოგვეტყერის. ისინი ახალი ქართული თეატრის პირველი მშენებლები იყვნენ.

გავიდა წლები და დღეს იმ სურათიდან ხუთიოდე კაცი დარჩა ცოცხალი. წიგნში დოღო ანთაძემ დიდი სიყვარულით გაიხსენა ბევრი მათგანი.



დ. ანთაძის ბიოგრაფია გასდევს ახალი ქართული თეატრის მთელს ისტორიას, იგი ცოცხალი მატთანაა ამ ისტორიისა, მისი ნაწილია, მისი დღისა და ღამის შვილია.

## ქონსტანტინე ანდრონიკაშვილი

1949 წელს თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე სპეციალობაში მისაღებ გამოცდებს ვაბარებდი. კ. ანდრონიკაშვილმა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის შესახებ მკითხა. ეტყობოდა პასუხით უკმაყოფილო არ დარჩა და პიესის — „უბედურება“ დეტალური განხილვა მომთხოვა. ცოტა არ იყო დავიბენი, სათაური უცნაურად მეჩვენა. არასოდეს არ წამეკითხა ასეთი პიესა. „უბედურების“ ნაცვლად „დარისპანის გასაჭირის“ შინაარსის მოყოლა დავიწყე. კ. ანდრონიკაშვილმა ხმადაბლა, თავისთვის ჩაილაპარაკა: „უბედურება“, „უბედურებაო“. მე მეგონა, რომ ფრაზა ჩემი მისამართით იყო თქმული (ეს რა უბედურებააო!...) და შეწუხებულმა ვუპასუხე: „რა ვქნა ბატონო! სოფლიდან ვარ...“ — პედაგოგი მიმიხვდა სატკივარს და ღიმილით მკითხა, ღიმიტრი ჯანელიძე თუ გაგიგონიაო. დ. ჯანელიძეს შევხედე და „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ დავასახელე. კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის შესახებ კი მაშინ არაფერი არ ვიცოდი.

მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა და ვერც ახალი თაობის თეატრალები დაიქადნიან, რომ ისინი კარგად იცნობენ კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის ცხოვრებას და შემოქმედებას. ამას აქვს თავისი მიზეზი.

კ. ანდრონიკაშვილის რეჟისორული მუშაობის პირველი ათი წელი ქართული თეატრალური რეფორმის წინა პერიოდს მოიცავს. ეს პერიოდი კი დიდხანს არ იყო სათანადოდ შეფასებული. არც ალ. წუწუნავას, მ. ქორელის, ა. ფაღავას, ვ. შალიკაშვილისა და კ. ანდრონიკაშვილის მიერ გაწეული შრომა ყოფილა საგანგებოდ გამოკვლეული. და ეს მაშინ, როცა სწორედ ამ ადამიანებმა განსაზღვრეს რევოლუციამდელი ქართული პროფესიული რეჟისურის ხასიათი.

ქართული თეატრის შემდეგ ეტაპზე უკვე კოტე მარჯანიშვილის სახელი ბრწყინავდა, მალე გაიელვა ს. ახმეტელის ტალანტმაც. ამ პერიოდში ყველა რეჟისორის სახელი მეორე პლანზე გადავიდა. ქართული თეატრალური აზროვნება მთლიანად დაუკავშირდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სახელებს. 1931 წლიდან კ. ან-

დრონიკაშვილი რუსეთში წავიდა სამოღვაწეოდ, ხოლო იქიდან დაბრუნების შემდეგ პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა.

სწორედ ამ ფაქტორებმა განაპირობეს მისი ლეაწლის შეუფასებლობაც.

არ არის სავალდებულო ყველა დიდი ტალანტი იყოს (შეუძლებელიც არის!), მაგრამ სავალდებულოა ყოველი ხელოვანი დიდი სიყვარულითა და თავდადებით ემსახუროს თავის საქმეს. პატიოსნად მიიტანოს თუნდაც ერთი აგური იმ ტაძრის ასაგებად, რომელსაც ქართული კულტურა ჰქვია. თეატრის ისტორიამ კი კარგად უნდა იცოდეს ამ აგურის ადგილიცა და ღირებულებაც! ქართული თეატრის ამგვარ პატიოსან და უანგარო მუშაკად მიგვაჩინა კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი.



კ. ანდრონიკაშვილი დაიბადა 1887 წლის 20 დეკემბერს სოფ. ყვარელში. საშუალო განათლება მიიღო თბილისის კადეტთა კორპუსში, შემდეგ სწავლა განაგრძო შვეიცარიაში. ყენევაში ცოტა ხანს დაჰყო, მალე სასწავლებლად საფრანგეთში გადავიდა და სორბონის უნივერსიტეტში. ლიტერატურის ფაკულტეტზე შევიდა. პარალელურად მოეწყო დრამატულ თეატრში „ოდეონში“. აქ იგაშვებდა გამოჩენილ ფრანგ რეჟისორსა და თეორეტიკოსს ანდრე ანტუანს. მოისმინა მისი ლექციების თეორიული კურსი, ახლოს გაეცნო დიდი რეჟისორის თეატრალურ პრინციპებს.

კ. ანდრონიკაშვილს სიკვდილამდე გაჰყვა პარიზის შთაბეჭდილებები. ვერ დაივიწყა სიჭაბუკის წლებში ნანახი და განცდილი.

მის ხსოვნას დიდხანს შერჩა პარიზში გატარებული დღეები.

პარიზი იმხანად დიდი თეატრალური რეფორმებით იქცევდა ზურადლებას. კ. ანდრონიკაშვილი დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს პარიზის თეატრალურ ცხოვრებას. ცდილობდა თავადაც მიეწვია პარიზელების ყურადღება. იგი აქტიურად მონაწილეობდა „კავკასიურ საღამოებში“.

ერთ-ერთ ამგვარ საღამოზე თავისი ცეკვით მაყურებლის მოწონება დაიქსახურა. მან და ელო ანდრონიკაშვილმა იცეკვეს „ქართული“. იმ საღამოს მონაწილე მ. ქორელი იგონებდა: „კოწო, თუ შეგძლება ასე ითქვას, ელოს ბანს აძლევდა, თითქოს საქართველოს მშობლიურმა სიომ დაგვიბერა და ჩვენს წინაშე ორი მიჯნურის შორცხვი და ამავე დროს ძლიერი და უკვდავი მოთხრობა გადაიშალა. ამ ცეკვამ დამსწრე საზოგადოებაში დიდი აღტაცება გამოიწვია და სამჯერაც გაამეორებინეს“.

პარიზში ცეკვავდა კონსტანტინე და თაეისი ლამაზი „ქართულით“ იქ მყოფ ქართველებს მშობლიურ მხარეს აგონებდა.

სამიოდე წლის შემდეგ კ. ანდრონიკაშვილი საქართველოში ბრუნდება და თეატრალურ მოღვაწეობას იწყებს ქართული დრამატული საზოგადოების დასში.

მისი თეატრალური კარიერა არტისტობით დაიწყო. იგი 1910 წელს უკვე იმ დასის წევრია, რომელიც ლ. მესხიშვილის მეთაურობით ფართო გასტროლებს აწყობს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში.

კ. ანდრონიკაშვილმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო საქართველოს თეატრალურ მუშაკთა პირველ ყრილობაში (1914 წელს), ყრილობას თავმჯდომარეობდა აკ. წერეთელი.

მას შემდეგაც არ შეუწყვეტია საზოგადოებრივი მოღვაწეობა იგი ქართველ მსახიობთა პროფესიული კავშირის დაარსების თვალსაჩინო მონაწილეც იყო.

ყრილობებზე იგი სიტყვებითა და მოხსენებებით გამოდიოდა. განსაკუთრებით საყურადღებო იყო მისი გამოსვლა ქართული კონოხელოვნების განვითარების საკითხებზე.

1922—1924 წლებში კ. ანდრონიკაშვილი მიიწვიეს ბათუმის თეატრის ხელმძღვანელად. მან აქ დადგა აკ. წერეთლის „თამარ ცხიერი“, ნ. შიუკაშვილის „სიმამხინჯე“, ჰაიერმანსის „იმედის დღე“ და სხვა.

კ. ანდრონიკაშვილი ბათუმიდან თბილისში ბრუნდება და 1931 წლამდე აქ მოღვაწეობს. 1931 წლიდან 1945 წლამდე რუსეთშია—(კუიბიშევი, გორკი, ყაზანი, სვერდლოვსკი, სარატოვი). 1945 წელს მიიწვიეს მარჩანიშვილის თეატრში, სადაც მან 1947 წლამდე დაბყო. 1947 წლიდან გარდაცვალებამდე თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობს როგორც პროფესორი.

ასეთია კ. ანდრონიკაშვილის ზოგადი ბიოგრაფიული ცნობები.

1920 წლის 10 მაისს შედგა ქართველ მსახიობთა კავშირის მეოთხე ყრილობა. ყრილობას თავმჯდომარეობდა კ. ანდრონიკაშვილი. ამ ყრილობაზე გარკვევით ითქვა, თუ რა მძიმე დღეში იყო ქართველი მსახიობი. კ. ანდრონიკაშვილმა გაბედულად აღიმადლა ხმა ქართული თეატრის დასაცავად. მის ხმას მიჰყვნენ სხვებიც და ამ ყრილობაზე შეიქმნა ერთიანი საზოგადოებრივი აზრი, ქართული თეატრი როგორმე აეცდინათ „ხელოვნური სიკვდილისათვის“. საამისოდ ღონისძიებებიც შეიმუშავეს. 1920-21 წელს უკვე დაიწყო ქართული დრამატული დასის სეზონი. ამ სეზონში რეჟისორად კ. ანდრონიკაშვილიც იყო მიწვეული. დადგა ვ. გუნიას „აღლუმი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, გ. ერისთავის „დავა“, კ. მესხის „რუს-

თაველი“ და სხვ. იგი მომდევნო წლებშიაც ნაყოფიერად მოღვაწეობდა.

კ. ანდრონიკაშვილის მიერ დადგმული პიესების მარტო დასახელებაც კი საკმარისია, რომ ერთგვარი წარმოდგენა შეგვექმნეს იმაზე, თუ რა შემოქმედებითი ინტერესები გააჩნდა რეჟისორს. მის რეპერტუარშია: ი. გელევანიშვილის „სინათლე“, ვ. შალიკაშვილის „გადაქრილი მუხა“, ჰოფმანსტალის „ელექტრა“, შ. დადიანის „ვარამი“. სარდუს „მადამ სან ეენ“, სოფოკლეს „ანტიგონე“, კაიზერის „გაზი“ და სხვა.

კ. ანდრონიკაშვილი თავისი ბუნებით ახლოს იდგა ანტუანის თეატრალურ პრინციპებთან და როგორც რეჟისორმა კაიზერის პიესაში ხაზი გაუსვა მისტიკურ საწყისს, მეტი მნიშვნელობა მიანიჭა სიმბოლიკას. როგორც სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტის ძირითად მხატვრულ პრინციპს. სპექტაკლმა დიდად გაიხმაურა. დაიწერა კრიტიკულიცა და აღფრთოვანებული წერილებიც. ბევრ თეატრალს სერიოზულად სჯეროდა, რომ ექსპრესიონიზმი ნამდვილი რევოლუცია იყო ხელოვნებაში. სწამდა მისი პროგრესულობა და ამიტომ უცნაურ დეტალებსაც კი გამართლებას აძლევდა. იყო საწინააღმდეგო მოსაზრებაც. ერთი სიტყვით, წარმოდგენა აზრთა დიდი შეხლა-შემოხლის ობიექტი გახდა. გაზეთი „ქართული სიტყვა“ წერდა:

„გ. კაიზერის „გაზი“ ექსპრესიონისტული ყვირილია, რომელიც დღევანდელი კულტურის საფუძველს — მატერიალისტობას უპირისპირებს სულს, ადამიანობის პრინციპს. ეს ყვირილი თანამედროვე შეგნებული ევროპელის ყველა ნერვიდან გამოდის და დაფარულია სოციალური შეგნების ძირეული ფენებით... საქმე ისაა, რომ ექსპრესიონიზმი არც ისე იცავს პროლეტარულ მსოფლმხედველობას. თუ მუშებში დღევანდელი პირობების წყალობით „არცერთი ჯანმრთელი“ არ მოიპოვება, თავისთავად ცხადია, მომავალი ასეთ საფუძველზე ვერ აშენდება“. (1924, № 16).

არ უნდა გაგვიკვირდეს თუ „გაზმა“ ასე დიდი ინტერესი გამოიწვია. იმ წლებში რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ექსპრესიონისტულმა დრამატურგიამ.

გავიდა წლები და გაფართოვდა კ. ანდრონიკაშვილის რეპერტუარი. მის დადგმებს შეემატა კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ და ალ. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, ჰიუგოს „რუი ბლაზი“ და შექსპირის „ოტელო“. ამ კლასიკური პიესების გვერდით დგამდა საბჭოთა სინამდვილის ამსახველსა და ისტორიულ-რევოლუციურ ნაწარმოებებს. ყველგან — სადაც არ უნდა ყოფილიყო იგი — ყაზანსა თუ სარატოვში, კუზნიშევში თუ გორკში, თეატრის მოღვაწეებს შო-

რის დიდი კულტურით, ფართო განათლებითა და განსწავლულობით გამოირჩეოდა. მის დინჯსა და კეთილშობილურ ხასიათს ამშვენებდა მისი სადა და მართალი ხელოვნება.

სარატოვის თეატრში დადგმული ვ. სოლოვიოვის „ფელდმარშალი კუტუზოვის“ შესახებ კრიტიკოსი ლ. უაკი წერდა: „სპექტაკლში ძლიერი ანსამბლია, კარგად მოქმედებენ მასობრივი სცენის მონაწილენი, ისინი ორგანიზებულნი არიან სცენაზე და ქმნიან რუსი და ფრანგი ჯარისკაცების ცოცხალ სახეებს. სპექტაკლს ეტყობა გამოცდილი რეჟისორის კ. ანდრონიკაშვილის ხელი, მას მოფიქრებული აქვს ყველა წერილმანი, ყველა მიზანსცენა. შესანიშნავადაა გაკეთებული ბოროდინოს ბრძოლის სცენა საერთოდ, თეატრმა შექმნა ისტორიული სიმართლის სპექტაკლი, რომელიც აღელვებს მაყურებელს, ზრდის პატრიოტულ გრძნობას“. (გაზეთი „პრავდა“ 1937, 19 დეკ.). სვერდლოვსკის თეატრში დადგმული „რუი ბლანზის“ შესახებ წერდა: „პიესა წავიდა დიდი წარმატებით მაყურებელთა სავსე დარბაზში“.

სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერ კიდევ ცოტა რამ ვიცოდით იმის შესახებ, თუ რა ღვაწლი დადო კ. ანდრონიკაშვილმა რუსულ თეატრს. იგი ხომ თოთხმეტი წელი ემსახურა მას!..



ქართული თეატრის განახლებისათვის ნიადაგის მოსამზადებლად თავისი წვლილი შეიტანა კ. ანდრონიკაშვილმა. ამ პერიოდის შესახებ ა. ფალავა სამართლიანად წერდა: „ჩვენ ვერ გავართვით თავი ყველა მხარეს, ნიადაგი კი შევამზადეთ, გავკაფეთ მორეული ბალახ-ბულახი და როდესაც საკმარის მოწმენდილ ველზე გამოჩნდა კოტეს მაგიური თვალები, მან დააფრქვია ჩვენთან თავისი ნიჭიერება, ფანტაზია და ისეთი კოცონი დაანთო, რომ სულ ნაპერკლები აყრევინა იმათაც კი, რომელთა მთელმარე სცენურ შთანასახს მრავალ წელთა განმავლობაში ეძინა“ („სახიობა“, 1924).

ნ. გვარამის მოგონებით კ. ანდრონიკაშვილი შესანიშნავი ადამიანი და გულისხმიერი რეჟისორი იყო. მისი სპექტაკლები, კარგი თუ სუსტი, საზოგადოების ყურადღების გარეშე არ რჩებოდა. იგი თავის „მემუარებში“ იგონებს:

„ჩვენთან რეჟისორად მუშაობდა კოწო ანდრონიკაშვილი, რომელიც დიდ ხალისს იჩენდა და საინტერესო წარმოდგენებსაც დგამდა. ამ სეზონში მან დადგა: „სამშობლო“, „მსხვერპლი“ და ნ. შიუკაშვილის „მთის ზღაპარი“. კოწო ანდრონიკაშვილმა დადგა შალვა დადიანის ახალი ორიგინალური პიესა „ვარამი“. რომელზედაც დიდი ენერჯია დახარჯეს როგორც მან, ისე მსახიობებმა...“

კ. ანდრონიკაშვილს მკიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ მწერლებთან, მათ წრეში ტრიალებდა. ყურადღებას იქცევდა თავისი ლიტერატურული გემოვნებით, ერუდიციით. ყველგან, სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თავის ხმას მიაწვდენდა ხოლმე მეგობრებს. მწერლებიც უზიარებდნენ თავიანთ ფიქრებს, შემოქმედებითს გეგმებს. 1941 წელს ს. შანშიაშვილი სწერდა: „ძმაო კოტე! გამარჯობა შენი! როგორ ხარ? რამდენი ხანია აღარ მინახივხარ და აღარც შენი ამბავი გამიგონია. ძალიან გამეხარდა, როცა შენი დეპეშა მივიღე. ძვირფასო მეგობარო! გიორგი სააკაძე მე ვათარგმნინე პროზად... თარგმანს არა უშავს რა, მაგრამ ხომ იცი, მე თეთრ ლექსად ნაქვს, თუმცა მსახიობებისთვის პროზა სჯობია, დავაბეჭდინე სამი ეგზემპლარი. ერთი წაიღო ფრანკოს თეატრმა (გნატ იურამ), მეორე მომთხოვა ტრენიოვმა, ხოლო მესამე — მოსკოვში ხელოვნების კომიტეტმა, ნამეჩენკომ“.

კ. ანდრონიკაშვილი თავადაც წერდა პიესებს. მის კალამს ეკუთვნის „სიზმარი კოშკში“, „ყვავილი სიყვარულისა“ და სხვა. ეწეოდა ნაყოფიერ მთარგმნელობითს მუშაობასაც. თარგმნა მ. გორკის „უკანასკნელნი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“, ლოპე დე ვეგას „ძალღი თივაზე“, ვ. ჩირსკოვის „ჯადოსანი“ და სხვა. კ. ანდრონიკაშვილს ეკუთვნის გამოკვლევები „კოტე მესხი“, „კოტე მარჯანიშვილი და მუსიკალური თეატრი“.

ჩვენ მხოლოდ ფრაგმენტულად შევხებით კ. ანდრონიკაშვილის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებას, მკითხველს შევახსენეთ მივიწყებული მოღვაწე.

## შოთა აღსაბაძე

მოკრძალებული ხელოვანი იყო შოთა აღსაბაძე. მას არ უყვარდა თავისი შემოქმედების განდიდება, არასოდეს არ ცდილობდა თავის გამოჩენას. იგი მუდამ ჩრდილში იდგა, მაგრამ მაინც არ ჩიოდა, არ წუწუნებდა. უკანასკნელ წლებში უმძიმდა უთეატროდ ცხოვრება, ბევრი რამ საინტერესოდაც ჰქონდა მოფიქრებული, მაგრამ გრძნობდა, რომ მას ვერ განახორციელებდა და ამის გამო ფართული სევდა ემჩნეოდა მის ოდნავ ნაღვლიან თვალებს.

აღსაბაძე დიდი სიხარულით ხვდებოდა ქართული თეატრის ყოველ მიღწევას. იგი ეროვნული სულის გამოვლენას ხედავდა ყოველ ახალ წარმატებაში. მას ახასიათებდა რაღაც ბავშვური უშუალობა და დამაჯერებლობა.

იშვიათად გაჯავრდებოდა, ხოლო როცა ცდილობდა მღვლელების დაფარვას, კიდევ უფრო მოძიბლავი ხდებოდა თავისი შინაგანი დაძაბულობით.

უკანასკნელ წლებში ჩვენ ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს. ყოველთვის მხიბლავდა მისი აზრიანი საუბარი. დიდი ერუდიცია და დაკვირვების უნარი. იგი ნამდვილი ტრფიალი იყო საქართველოსი. ყველაფერს მის სახელს უკავშირებდა, ყოველ მოვლენას ეროვნული ინტერესებით ზომავდა, ალბათ ამის გამოც არ ეთაკილებოდა ჩრდილში დგომა.

ერთ დღეს აღსაბაძეს „ლალიძის წყლებთან“ შეეხვდი. იგი აღელებული ჩანდა. დამინახა თუ არა, ისე გაეხარდა, თითქოს დიდხანს ელოდა ჩემთან შეხვედრას. ეტყობოდა ვიღაცისაგან იყო განწყვენებული. მიახლოვებისთანავე მომახალა: „რას ერჩიან“, „რა უნდათ იმ კაცთან, რა!“. ცოტა არ იყოს დავიბენი. შემატყო, ვერ მიეხვდი, ვისზე მეუბნებოდა და უფრო გარკვევით მითხრა, „ის ნამდვილი ქართველი რეჟისორი იყო!“ ახლა კი გასაგები გახდა ვისზედაც მელაპარაკებოდა.

იმ დღეს ბევრი საინტერესო რამ მიაგმო ახმეტელის შესახებ, მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც თვით აღსაბაძის ტაქტმა გამაოცა: ერთხელაც არ დასცდენია სინანული იმის გამო, რომ ახმეტელის დიდმა სახელმა თითქმის სავსებით დაჩრდილა მისი დამსახურება



„ყაჩაღების“ დადგმაში. იგი თავგამეტებით იცავდა ახმეტელს და სავსებით დამაჯერებლად განმარტავდა თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას. ეს იყო ალალ-მართალი, კაცური კაცის პოზიცია.

აღსაბაძე დიდი ტაქტით, უანგაროდ ემსახურა ქართულ თეატრს. ჩვენი ვალია არ დაუუკარგოთ ეს მამულიშვილური სამსახური. სიცოცხლეში მასზე ერთი პატარა ეტიუდი — პორტრეტი, ან სპეციალური სტატიაც კი არ დაწერილა, სიკვდილის შემდეგ მაინც აუუსრულოთ სიცოცხლეში ნათქვამი: „ვისაც ჩემი შემოქმედება დაინტერესებს, მასალებსაც ის მოძებნისო“.

მასალები გამოენახეთ ზოგი მის ოქახში, ზოგი თეატრალურ მუზეუმში და ზოგიც ბიბლიოთეკებში, მაგრამ ძალიან ცოტა რამ აღმოჩნდა იმასთან შედარებით, რაც შოთა აღსაბაძეს გაუკეთებია თავისი ხანგრძლივი ცხოვრებისა და შემოქმედების გზაზე.

მისი შემოქმედებითი გზა კი სიკაბუჯეში იწყება.



თავის ერთ ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერში აღსაბაძე წერს: „დავიბადე 1896 წელს თბილისში. თბილისის ქართული გიმნაზია დავამთავრე 1918 წელს, შემდეგ შევედი ჭაბადარის სტუდიაში. ცოტა ხანს ვმუშაობდი ბათუმში მსახიობად, 1923 წელს გავემგზავრე მოსკოვს. სამხატვრო თეატრში, მჭედლიშვილის სტუდიაში, 1927 წელს დავიწყე მუშაობა თბილისის მუშათა თეატრში, ხოლო 1928 წლიდან რუსთაველის თეატრში“.

ამ სტრიქონებში ახალგაზრდის ჰაბუკური გატაცებებისა და შემოქმედებითი ძიების მთელი ისტორიაა. ეს არის მძიმე და ვაჟკაცური ძიების გზა. ახალგაზრდა ხელოვანმა ამ გზაზე გვიჩვენა თავისი მოქალაქეობრივი სიმწიფე, დაგვანახა თავისი ნათელი და კეთილშობილური სახე.

შ. აღსაბაძისათვის ნამდვილი სკოლა იყო სამხატვრო თეატრში მუშაობა. მას საშუალება ჰქონდა გასცნობოდა სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და სხვათა შემოქმედებას, ენახა ვირტუოზული აქტიორული ტექნიკა. სამხატვრო თეატრში მან იხილა ფაქიზი ლირიკული განცდებითა და ღრმა ადამიანური ტკივილებით აღსავსე სანახაობა. იგი სცენაზე ჰვრეტდა რთულსა და დამაფიქრებელ ცხოვრებას. გრძნობდა, რომ მასში იყო ცრემლიცა და ნალეველიც, მაგრამ მის მიღმა შეიგრძნობოდა რაღაც დიადი და ამალლებული. აქ იყო მძლავრი ანსამბლი, ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა მთლიანობა, სიტყვათა და ბგერათა რაღაც მიშვიდველობა და მელოდირობა. ერთი სიტყვით, იგი ხედავდა ნამდვილ ცხოვრებას, მის გულწრფელობას, „გრძნობათა სისადავეს, სადაც ყო-

ველი მხატვრული სახე ყალიბდებოდა ხასიათებისა და კონფლიქტების პარმონიულ სურათში“ (ახმეტელი).

სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებით განებივრებული შოთა დიდი იმედით შეუდგა საქართველოში მოღვაწეობას. ამ დროს ქართული თეატრი რევოლუციური აღზევების პროცესში იყო. სცენაზე ბობოქრობდა მარჯანიშვილი, ასპარეზზე გამოდიოდნენ ბრწყინვალე მსახიობები, სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა ახმეტელის ავტორიტეტი. ოპერის თეატრის საქვსთან იღგა ა. წუწუნავა. თეატრში მოვიდნენ უნიჭიერესი დეკორატორები. მარჯანიშვილის გენიამ გააერთიანა ახალგაზრდა ტალანტები, წინაპართა მიღწევაც გამოიყენა, ქართულ თეატრში ახალი ეპოქა დაიწყო.

ამ მღელვარე დღეებს შეუერთდა აღსაბაძეც. ჯერ მსახიობად დაიწყო მუშაობა, მაგრამ მალე გაპყვა თავისი ნამდვილი მოწოდების ხმას. მისი ერთ-ერთი პირველი სპექტაკლი იყო გ. ერისთავის „გაყრა“.

„გაყრა“ მუშათა თეატრში დადგა. პიესის არჩევანი თითქოს წინასწარ განსაზღვრავდა ახალგაზრდა რეჟისორის პოზიციას. ცხადი იყო, რომ ჩვენ საქმე გვქონდა რეალისტური მანერის რეჟისორთან. ამასთან ისიც უნდა გვეგულისხმება, რომ „გაყრა“ თავისი დიდი სცენური ტრადიციით გავლენის სფეროში მოაქცევდა ახალგაზრდა ხელოვანს. ასე რომ, აღსაბაძე ტრადიციის არტახებით იყო შებოროტილი.

ახალგაზრდა რეჟისორმა არ უღალატა რეალიზმს, მაგრამ არც ქედი მოუხარა ტრადიციას. მან თანადროულად გაიზარა სპექტაკლი და შექმნა მძაფრი სატირული წარმოდგენა. სპექტაკლში ახლებურად აუღერდა კლასთა ბრძოლის მოტივები. მეტი სიმახვილე მიეცა სოციალურ პრობლემატიკას.

იმ დროისათვის, როცა აღსაბაძემ „გაყრა“ დადგა, ცხოვრებამ უკვე სავსებით გადაჭრა ის კონფლიქტი, რომელიც გ. ერისთავის პიესაშია მოცემული. მაგრამ ამით არ შემცირებულა წარმოების მნიშვნელობა. რეჟისორმა კარგად იგრძნო ის ცოცხალი ნერვი, რომლითაც მაყურებლისათვის ასე ახლობელი და საინტერესო გახდა სპექტაკლი: „რა უყო ახალგაზრდა რეჟისორმა ამ კომედიას? — კითხულობდა გაზეთი „კომუნისტი“ და პასუხს იქვე იძლეოდა: — პირველ ყოვლისა, მას უარი უთქვამს დღემდე მიღებულ ტრაფარეტებზე, პიესისათვის ჩამოუშორებია ეთნოგრაფიზმის შტამპი, მის ნაცვლად რეჟისორს აუღია კლასიკური საზომი, რითაც პიესაში ქმნის იდეოლოგიურ დასაყრდენს“. ესაა ზოგადი განსაზღვრა. მაგრამ კონკრეტულად როგორი იყო სპექტაკლი? ან საკითხზედაც ისევე „კომუნისტი“ იძლევა პასუხს: „თავადიშვილე-

ბის სასახლეების ნაცვლად სცენაზე დგას ოთხი უმნიშვნელო და დამცირებული კოშკი. მაყურებელი კარგად გრძნობს ამ კოშკების ზედმეტობას და ასევე ზედმეტად მოჩანს მათი ამგები — მუთაქის გაყოფამდე დაწვრილმანებული და გალატაკებული თავადები. ეს კარგი რეჟისორული ხერხია. ასეთივე გონებაშეზღუდვა ჩანს სხვა სცენებშიც. ცნობილია, რომ სოფლად ყოველ გაყრას თან სდევს ხალხის მიკერძოება ამა თუ იმ პირისადმი, აქაც იქმნებიან „პარტიები“. აგრეთვე, სამოციან წლებში გაყრის საქმის მოგვარება მეფის კანონის გარეშე შეუძლებელი იყო და ეს მომენტიც კარგად არის გამოყენებული. ბიუროკრატი ჩინოვნიკების ინტერმედია. პიესაში დღევანდელი ყოფისათვისაც დამახასიათებელია. ასეთივე ინტერესს იწვევს უკანასკნელი სცენა ქორწილისა“.

გაზეთის ამ ვრცელი ამონაწერიდან შეიძლება გარკვეული დასკვნები გავუყვითოთ ახალგაზრდა რეჟისორის პირველ ნაბიჯს. წერილიდან ირკვევა, რომ შ. აღსაბაძის სპექტაკლი გამოირჩეოდა თანამედროვეობის გრძნობით. კლასობრივი ბრძოლის პოზიცია განსაზღვრავდა მის იდეურ შინაარსს და ყოველი თვალსაჩინო სცენაც ამ თვალსაზრისით იყო აქცენტირებული. მეტაფორული სახიერება ჰქონია მიზანსცენებს, იგრძნობოდა მაყურებელსა და სცენას. შორის კონტაქტი. სცენაზე მოქმედებდა ძლიერი აქტიორული ანსამბლი.

ასე შეაქო პრესამ დებიუტანტი რეჟისორი.

„გაყრამ“ უკვე გვიჩვენა აღსაბაძის მუშაობის ხასიათი მსახიობებთან. პირველმა სპექტაკლმა ხაზი გაუსვა სხვადასხვა თაობის მსახიობთა ერთობლივ შემოქმედებას. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ცნობილი მსახიობები: ე. ჩერქეზიშვილი, ნ. გოცირიძე, ტაბაშიძე. განსაკუთრებული სიცხადით გამოიკვეთა ახალგაზრდა მსახიობები: ივ. გომელაური, კ. აბესაძე, აკ. კვანტალიანი. წარმოდგენა მუსიკალურად გააფორმა თ. ვახვახიშვილმა.

დღევანდელი მკითხველისათვის კარგად არის ცნობილი ამ სახელების მნიშვნელობა, მაგრამ იგი სხვაგვარად უღერდა ორმოცა წლის წინათ. მუშათა თეატრში დადგმული სპექტაკლით აღსაბაძემ ერთგვარი ხიდი გადო ძველსა და ახალ თაობას შორის. ძველი ქართული თეატრის სურნელება ჰქონდა გოცირიძისა და ჩერქეზიშვილის შემოქმედებას, ახალი დროის პირმშონი იყვნენ კვანტალიანი და აბესაძე. სწორედ ამ წლებში თქვა მარჯანიშვილმა ნ. გოცირიძის შესახებ: „ნიკო ხილია ძველისა და ახლისაყენ გადებული და მით უფრო ღირსეულია ნიკო, რომ იგი მოგვევლინა ხალხური მასის წიაღიდან“.

ხალხურობის, ნათელი რეალისტური ხელწერის სპექტაკლი იყო შ. აღსაბაძის „გაყრაც“.

1928 წლიდან აღსაბაძე რუსთაველის თეატრშია. ამავე წელს დადგა ვ. კირშონის „ლიანდაგი გუგუნიებს“. კირშონის პიესით დაინტერესება შემთხვევითი არ იყო, რეჟისორმა მასში დაინახა პოლიტიკური სიმძაფრე, დიდი იდეური შემართება და დინამიზმი. კლასობრივი ბრძოლის ფონზე იბადებოდა ახალი ადამიანი. რთულ წინააღმდეგობებში იჭედებოდა მისი ხასიათი. რეჟისორის ამოცანა იყო ბრძოლათა სიმწვავე არ გადაზრდილიყო პლაკატურ იდეურობაში, არ მოჰკლებოდა სცენას ადამიანური ვნებათა ღელვა, არ დაკარგულიყო სახეთა ინდივიდუალური ნიშნები. .

პიესის კონფლიქტის ხასიათს ნოვიკოვისა და პოტოცკის ურთიერთობა განსაზღვრავს. ამ ორი გმირის შეჯახებაში ვლინდება შათი ბუნება. ნოვიკოვი ახალი ქვეყნისადმი რწმენით აღსავსე ადამიანია, ხოლო პოტოცკი სკეპტიკოსი და შურიანი. რეჟისორმა ნოვიკოვის როლი ა. ვასაძეს მიანდო, პოტოცკისა კი ა. ხორავას. როლების ამგვარი განაწილება თითქოს არ შეესაბამება ჩვენს წარმოდგენას ხორავასა და ვასაძის აქტიორული თავისებურების შესახებ (უნებლიეთ გაგონდება ოტელო და იაგო!), მაგრამ რეჟისორი არ შემცდარა. მან კარგად იცოდა, რომ ახალი ქართული თეატრი გაბედულად არღვევდა ამპლუის შტამებსაც. იმავე რეცენზენტის თქმით, ხორავას გმირის „სიარულში, ტკბილ საუბარში, თავდაპირველ ქცევაში მოჩანდა შურით აღვსილი ცივი სახე“. დიდი ტაქტით შეუსრულებია ნოვიკოვის როლი ვასაძეს. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ ვ. გოძიაშვილი, გ. დავითაშვილი, ე. აფხაიძე, მ. ლორთქიფანიძე და სხვები. სპექტაკლი თურმე აქტიორული ნიჭიერების ნამდვილი ზეიმი ყოფილა. თანამედროვეობის თემაზე შექმნილ ამგვარ წარმოდგენას არ შეიძლებოდა ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი არ გამოეწვია. ასეც მოხდა. მაყურებელმა კარგად შიილო ახალგაზრდა რეჟისორის დებიუტი რუსთაველის თეატრში. თეატრმაც იგრძნო ახალგაზრდის რეჟისორული ალღო და გაქანება. ამიტომ ახმეტელი აღსაბაძის ზოგიერთი სპექტაკლის თანავეტორიც გახდა. ასე მაგალითად, მათ ერთად დადგეს ჰაიზენკლევერის „საქმის კაცი“. ეს იყო იუმორით აღსავსე სპექტაკლი. თამამი დეკორაციული (ი. გამრეკელი) მონასმი, ახმეტელისებური რიტმი და პლასტიკურობა სანახაობრივადაც გამოირჩეოდა. სპექტაკლი თუმცა კაპიტალისტური სამყაროს მამხილებელი იყო, მაგრამ ვერ იძლეოდა ახალ გზებსა და პერსპექტივებს. ამის გაკეთება ალბათ არც შეეძლო ჰაიზენკლევერს. იმხანად საბჭოთა თეატრების სცენაზე ბევრი როდი იყო გარე სამყაროს მამხილებელი წარმოდგე-

ნები. ამდენად, საესებით გასაგებია ლუნაჩარსკის სიტყვები: „გვჭირდება თუ არა ჩვენ პიესები, რომლებიც დასავლეთის ცხოვრებას ასახავენ? გვჭირდება, ძალიან გვჭირდება“.

სწორედ ამ საჭიროებამ განსაზღვრა „საქმის კაცის“ შეტანა რეპერტუარში.

იმხანად ქართული თეატრის რეპერტუარში გამორჩეული ადგილი ეჭირა კლასობრივი ბრძოლის ამსახველ პიესებს. მწვავე კლასობრივი ბრძოლის ფონზე იშლებოდა პ. სამსონიძის „სალტეს“ გმირთა ცხოვრებაც. შ. აღსაბაძისათვის უკვე ნაცნობი იყო ამგვარი ნაწარმოებების ბუნება. ამ გარემოებას ერთი მხრივ, დადებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოსალოდნელი იყო შაბლონიც.

პ. სამსონიძის პიესა სქემატური იყო, ხოლო ხასიათები—ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას მოკლებული; ამ ნაკლმა თავი იჩინა სცენაზეც. მაგრამ წარმოდგენას მაინც ჰქონდა გარკვეული მხატვრული ღონე. იგრძნობოდა პროფესიული კულტურა, გემოვნება და პიესის სუსტი და ძლიერი მხარეების ერთ სტილისტურ მთლიანობაში გადაწყვეტა.

სპექტაკლში ერთ ენაზე ამეტყველდა დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი (დ. თავაძე), კომპოზიტორი (ი. გოკიელი) და მთელი აქტიორული ანსამბლი. ეს ერთიანი ხელწერა, იდეური ჩანაფიქრისა და სცენური მოქმედების ჰარმონიულობა განსაკუთრებით საგრძნობი იყო მასობრივ სცენებში.

„სალტედან“ აღსაბაძემ „ყაჩაღებთან“ გადაინაცვლა. მან ბევრი კეთილი რჩევა მისცა ახმეტელს. ბევრი რამ მოიფიქრა და ახალი შტრიხებით გაამდიდრა სპექტაკლი.

1933 წელს აღსაბაძემ დადგა გ. შატბერაშვილის „ღუშმანი“. ეს იყო ახალგაზრდული სპექტაკლი. შატბერაშვილი მაშინ ოცდასამი წლის ჰქონდა თუ იქნებოდა. ახალგაზრდა იყო წარმოდგენის მხატვარი (დ. თავაძე) და როლების შემსრულებლებიც ძირითადად ახალგაზრდები იყვნენ.

წარმოდგენა ბევრ ფიქრსა და გრძნობას აღძრავდა მაყურებელში. მრავალი კითხვა იზადებოდა წარმოდგენის ნახვისას. საჭირო იყო გარკვევა, თუ როგორი იყო ახალგაზრდობა სპექტაკლში, რამდენად შეესაბამებოდა წარმოდგენა თეატრის სტილს, რა ახალი თვისებებით ამდიდრებდა იგი თეატრს. მეტად ძნელი იყო სპექტაკლს დადებითი პასუხი გაეცა ყველა ამ კითხვებზე, მაგრამ იგი მაინც აღძრავდა სხვადასხვა პრობლემებს და შესაძლოა, ერთი სპექტაკლისათვის ესეც კმაროდა. გერმანელი კრიტიკოსი ამ წარმოდგენის შესახებ წერდა: „იგი მრავალფეროვანი სახეებითა და

შესანიშნავი დრამატურგიული ინტრიგით ასახავს გამწვავებულ კლასობრივ ბრძოლას კოლექტივიზაციის მტრებთან“.

კლასობრივი ბრძოლის თემა ისევ გამოჩნდა აღსაბაძის სპექტაკლში.

მაგრამ ეს ბრძოლა უკვე სხვა ხასიათის იყო. მაშინ კრიტიკა პიესას უსაყვედურა ტრადიციული დრამატურგიული სტრუქტურის დარღვევის გამო. უსაყვედურა ისიც, რომ კლასობრივი მტერი, ბობოლა გლეხი რამანა უფრო ძლიერად დახატული, უფრო ინდივიდუალიზირებული სახეა, ვიდრე საკოლმეურნეო გლეხობაო. შესაძლოა იმ დროს სწორიც იყო ამგვარი მოთხოვნა, მაგრამ უფრო გვაქვებებს თავის სიმართლეში, ვიდრე გვაჭერებს. ახალგაზრდა დრამატურგი არ გაპყვა უარყოფითი ტიპების ხატვის შაბლონურ გზას. მან გვიჩვენა რამანას რთული ფსიქოლოგიური სამყარო. მასში მომხდარი სულიერი ძვრები და სწორედ ამის გამო დაირღვა თეორიული დოგმებით განსაზღვრული უარყოფითი გმირის ხატვის პრინციპი. კრიტიკის აზრით, სპექტაკლში გლეხი უპიროვნო მასის სახით იყო მოცემული. ამ ფაქტსაც ჰქონდა თავისი. საფუძველი. ახალი ტიპის გლეხის, კოლმეურნის ინდივიდუალური თვისებები იმხანად ჯერ კიდევ არ იყო რელიეფური და ამდენად გასაგებია, რომ სპექტაკლის ავტორები ამ შემთხვევაში მასის ფსიქოლოგიის გამოხატვაზე უფრო მეტს ფიქრობდნენ, ვიდრე ცალკეულ ინდივიდუალურ თვისებებზე. გარკვეულ ეტაპზე ეს მომენტი ორგანულად შეესაბამებოდა იმ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპს, რომელიც რუსთაველის თეატრში მასობრივი სცენების გადაწყვეტის დროს ვლინდებოდა.

„დუშმანს“ ჰქონდა ერთგვარი „კინემატოგრაფიული სიმარტივე“, ეს პიესის ნაკლი კი არა, თავისებურება იყო. სპექტაკლის ავტორებს სწორედ ამგვარ დრამატურგიულ წყობაში უნდოდათ ცხოვრებაში მომხდარი პროცესების ასახვა.

საგულისხმოა შემდეგი ფაქტი: „ლიტერატურული გაზეთის“ (1939, № 6) რეცენზია მთავრდება სტრიქონებით: „დადგმა გამარჯვებაა რეჟისორის, მხატვრის და მუსიკოსის“. „დადგმა რუსთაველის თეატრის ტრადიციული სტილითაა გაკეთებული“.

რას უნდა გულისხმობდეს თეატრის ტრადიციული სტილი? ბუნებრივია, აქ ლაპარაკია ს. ახმეტელის გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპებზე, მის ენერგიულსა და ვაჟკაცურ სტილზე.

და თუ ეს ასეა, ჩვენთვის ისიც გასაგები გახდება, თუ რამდენად ახლობელი იყო აღსაბაძისათვის ახმეტელის შემოქმედებითი თავისებურება. აქედან იმასაც ვგებულობთ, რომ თეატრი მტკიცედ იცავდა თავის განსხვავებულობას. ყოველი მისი სპექტაკლი ორგა-

ბულად ერწყმოდა თეატრის მხატვრულ განსაზღვრულობას. ეს გასაგებიც იყო. ახმეტელი მუდამ ხაზს უსვამდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითს თავისებურებას. იგი დაჟინებით ეძებდა მისი განვითარების გზებს. „ჩვენ, რუსთაველელებმა, — წერდა ახმეტელი, — მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ძალები მივმართეთ ჩვენი სცენური და აქტიორული მეთოდის შექმნისაკენ“.

ამ ძიებაში ახმეტელს გვერდით ედგა აღსაბაძე. „ღუშმანის“ დადგმიდან რამდენიმე თვის შემდეგ საბოლოოდ გაიყარა შემოქმედებითად დამეგობრებულ ხელოვანთა გზა.

ახმეტელი თეატრს შოაცილეს.



რთულ პირობებში დაიდგა ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“. წარმოდგენის შესახებ ჩვენი კრიტიკა წერდა, თითქოს ეს იყო სრულიად ახალი მხატვრული სინამდვილე თეატრის პრაქტიკაში. რეცენზენტები ხაზს უსვამდნენ ფსიქოლოგიური ნაჟადის სიჭარბეს, მეტ დაფიქრებას და აზრიანობას. თითქოს მხოლოდ აქედან დაიწყო თეატრის შემობრუნება სოციალისტური რეალიზმისაკენ. სინამდვილეში ეს ასე არ იყო. კრიტიკამ გარკვეული ხარკი გაუღო ამ ორგანიზაციულ ღონისძიებას, რომლის შედეგად ახმეტელი თეატრს ჩამოაშორეს.

შ. აღსაბაძის „პლატონ კრეჩეტი“ სრულიადაც არ უარყოფდა თეატრის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს. იგი თავის ყველაზე საუკეთესო მომენტებში სწორედ რუსთაველის თეატრის ტრადიციას ეყრდნობოდა.



ს. ახმეტელის წასვლამ მეტად რთულ მდგომარეობაში ჩააყენა რუსთაველის თეატრი. იგი, ერთი მხრივ, ვალდებული იყო ანგარიშში გაეწია შექმნილ მდგომარეობისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ, არ დაეკარგა ის ძირითადი, რომელიც თეატრმა ახმეტელის ხელმძღვანელობით მოიპოვა. თეატრში დარჩა ახმეტელის სული. მან თეატრს დაუტოვა თავისი ფიქრები, თავისი გეგმები. არც ახალი ხელმძღვანელობა ყოფილა საწინააღმდეგო შემოქმედებითი პოზიციისა.

ს. ახმეტელი ოცნებობდა ი. ჭავჭავაძისა და დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმაზე. მას იტაცებდა არსენა მარაბდელის თემა. სახალხო ტრავედის ფორმაში სურდა პიესის გადაწყვეტა. გაზეთ „კომუნისტში“ „არსენა მარაბდელის“ დადგმის შესახებ ცნო-

ბაც კი დაიბეჭდა. „თეატრის აზრით, — წერდა გაზეთი, — „არსენა მარაბდელის“ გასცენიურებისათვის საჭიროა ახალი თეატრალური ფორმა და ახალი სახით დამუშავება დრამატული მასალისა. ასეთი ფორმის საწყისებს თეატრი ხედავს „თეთნულდში“.

ს. ახმეტელის შემდეგ „არსენაც“ დაიდგა და „მეფე ლირიც“. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებიცა და დიდი რეჟისორის სხვა ჩანაფიქრიც განხორციელდა. რა თქმა უნდა, ეს არ იყო ზუსტი და პირდაპირი გაგრძელება ახმეტელის მემკვიდრეობისა, ზოგი რამ არც შეესაბამებოდა დიდი რეჟისორის მისწრაფებებს, ზოგი არც ხარისხით უტოლდებოდა მის შემონაქმედს, მაგრამ რუსთაველის თეატრი მაინც მედგრად იცავდა თავის განსხვავებულ ხელწერას, თავის მეთოდს და ეს მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო. დროდადრო მეტად ჭანსალად და საინტერესოდ ვლინდებოდა ახმეტელის თეატრალური მრწამსი.

კრეჩეტის როლს ა. ხორავე ასრულებდა. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა გმირის ფსიქოლოგიურ განცდებს, მის სულიერ ცხოვრებას. სწორედ ამ მომენტს გულისხმობს შ. აფხაიძე როცა წერს: „მსახიობს, რომლის შემოქმედებაც ეპოქის იდეების გახსნის პირობებში გაიზარდა, რომელიც კეშმარიტი პათოსით და დიდი ტემპერამენტით ავსებდა ყოველ მის მიერ განსახიერებულ გმირს, — ახალ სპექტაკლში ახალი საწყისების გახსნა მოუხდა. აღნიშნული როლის შესრულებით ა. ხორავემ ცხადყო თავისი აქტიორული ნიჭის ფართო დიაპაზონი, უნარი ადამიანის ლირიკული საწყისის ჩვენებისა და ადამიანის ცალკეული თვისების მთლიან სახეში სინთეზისა“.<sup>1</sup>

თითქოს არაფერია სადავო. ხორავემ მართლაც გვიჩვენა ლირიკული საწყისის ძალა და მომხიბვლელობა. მაგრამ განა ლირიკული საწყისი და ეპიკური სიმშვიდე, ჩაფიქრებულობა და დაოკებული ტემპერამენტი არ ჰქონდა მის ბერსენვეს? განა კრეჩეტამდე არ იგრძნობოდა ხორავეს შემოქმედების ეს ახალი მზარეები? განა ახმეტელის მთელი ძიებანი გმირულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზს არ ისახავდა მიზნად?

ამ მიზანს ემსახურებოდა ხორავეს კრეჩეტი, მაგრამ მსახიობი აქ უფრო მეტად აღრმავებდა მას და რეჟისორის უპირველესი დამსახურებაც ეს იყო.

ლირიკული ინტონაციები, ფაქიზი პოეტური განცდები და ძლიერი სულიერი ქარტახილები ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ავსებდნენ გმირის ხასიათს.

<sup>1</sup> შ. აფხაიძე, ა. ხორავე, „ხელოვნება“, 1962, გვ. 37.



ხორავა იყო საოცრად ალერსიანი, ნათელი და ფაქიზი, როცა იგი სიყვარულს უხსნიდა ლიდას. მისი სიტყვები ლოცვასავით ისმოდა დარბაზში, იგი აღსავსე იყო სილამაზით.

მაგრამ მსახიობი ქვეშაირი პათოსით, მგზნებარებით წარმოთქვამდა მომავლის რწმენით გამთბარ სიტყვებს: „კაცობრიობას მოპარეს შუე. ჩვენ უკანვე ვუბრუნებთ მას ამ მზეს. კაცობრიობის ისტორიაში ეს პირველი შემთხვევაა, სიკვდილი რომ იხევეს უკან, იხევეს და მე დარწმუნებული ვარ, ამხანაგო ბერესტ, რომ შორს არ არის ის დღე, როცა ჩვენ საბოლოოდ მოვსპობთ უდროო მოხუცებულობას და მომავალ თაობებს მილიონ მზიან დღეებს დავუბრუნებთ“.

ხორავას შეეძლო ორგანულად გაეერთიანებინა ლირიკა და ეს პუბლიცისტური ტირადა!

რეჟისორმა კარგად იცოდა ხორავას აქტიორული შესაძლებლობანი, მისი დიაპაზონი და მარჯვედ გამოიყენა იგი. მათ ერთად იპოვეს როლის გადაწყვეტის კონტრასტული ფორმა. გარეგნული სიმშვიდე, ეპიკური დამარწმუნებლობა და ფართო აქტიორული ქესტი შინაგანი დინამიზმით გამსჭვალეს. მათ იპოვეს სწორი გზები და საშუალებები, რათა მაღალმხატვრულად გადმოეცათ ახალგაზრდა ინტელიგენტის სახე.

ახალი ეპოქის იდეების, ვაჟკაცური ნებისყოფისა და სულიერი მონუმენტურობის გამომხატველ სპექტაკლში კვლავ გამოჩნდა აღსაბაძის საუკეთესო რეჟისორული მხარეები.

ამ წარმოდგენაში ჩვენ ერთხელ კიდევ დავინახეთ აღსაბაძის მოქალაქეობრივი პოზიცია. ვიგრძენით მისი ხელოვნების რეალისტური მანერა და თანადროულობა. რეჟისორი არსად არ იფიქვებს ხელოვნის უპირველეს მოვალეობას, რომ მისი შემოქმედება იყოს დამამკვიდრებელი, მებრძოლი და ერთგული ჰუმანისტური იდეალებისა.

მხოლოდ ერთეულებს შესწევთ ძალა პრაქტიკულად გაამართლონ თეორიული ჩანაფიქრი.

შ. აღსაბაძე თავის რეჟისურაში ძირითადად ორ მომენტს ეყრდნობა. ეს არის ფსიქოლოგიური სიმართლე და მასშტაბურობა. აპრიორულად ამას ბევრი რეჟისორი აღიარებს, მაგრამ ერთია დეკლარაციული განცხადება და, მეორე ის მხატვრული სინამდვილე, რომელსაც იგი ქმნის (ცხადია არის გამონაკლისიც).

ასეთი იყო სანიტარული კულტურის თეატრში დადგმული იბსენის „მოჩვენებანიც“. გაზეთმა „მუშამ“ დაბეჭდა წერილი სათაურით: „დიდი სპექტაკლი პატარა თეატრში“.

მართლაცდა, დიდი სპექტაკლი იყო! „მოჩვენებაში“ შ. აღსაბაძემ თეატრში მიიწვია დიდი ხნით სცენას ჩამოცილებული ოსტატი ნ. ჩხეიძე. იგი ფრუ ალვინგის როლს ასრულებდა. „მოჩვენებანი“, — წერდა „კომუნისტი“, — ჩხეიძის ერთგვარად მეორედ დაბადება იყო. წლები არ შეხებია მსახიობის საუცხოო ნიქს. ის კვლავინდებურად მომხიბლავია. მის ხმას არ დაუკარგავს ხავერდოვნება. ღრმა ოსტატობით გადმოგვცა მან ტრაგედია ფრუ ალვინგისა“. დადგმას კი იგივე „კომუნისტი“ ასე აფასებს: „აღსაბაძეს მიზნად არ დაუსახავს იბსენის მოდერნიზაცია, მისი ამოცანა იყო უბრალოდ და მკვეთრად გადმოეცა ბურჟუაზიული ოჯახის მორალურ-ფიზიკური დეგრადაცია“.

აღსაბაძის სპექტაკლი ახალი სიტყვა იყო სანკულტურის თეატრში. „მოჩვენებანი“ წარმოადგენებმა მრავალი ახალი მაყურებელი შესძინა თეატრს.

რთული ფსიქოლოგიური წიაღსვლებით აღსავსე პიესას რეჟისორმა უპოვა სადა და მკვეთრი ფორმა, რომელიც თითქოს ნ. ჩხეიძის არტისტულ ბუნებასთან ერთად იყო დაბადებული. მსახიობის შესრულების მანერა ორგანულად ერწყმოდა წარმოდგენის საერთო გადაწყვეტას. ნ. ჩხეიძის გმირის დრამატული ცხოვრება აღსავსე იყო ტრაგიკული მოქმენტებით და რეჟისორმაც სწორედ ამ შხარეს მიაქცია ყურადღება. როლისადმი რეჟისორისა და მსახიობის ამგვარმა მიდგომამ მეტი მასშტაბურობა შემატა სპექტაკლს.

ამ წელმა (1937) დიდი შემოქმედებითი წარმატება მოუტანა აღსაბაძეს. მარტო „მოჩვენებანი“ არ იყო მისი „წლიური მოსავალი“.

ამავე წელს დაიდგა სახელგანთქმული სპექტაკლი „ოტელო“.



გავრცელებულია აზრი, თითქოს „ოტელო“ არ იყო რეჟისორულად საინტერესო სპექტაკლი. ეს აზრი შესაძლოა ზოგიერთმა ფაქტორმაც განსაზღვრა. ასე მაგალითად: სპექტაკლი დიდხანს იხვეწებოდა, მდიდრდებოდა ახალი დეტალებით. ამასთანავე, ქართველი მაყურებელი უკვე შეჩვეული იყო წარმოდგენების მკვეთრ რეჟისორულ მონასმებს, ეფექტურ მიზანსცენებს, სანახაობით სიდიადეს.

გარკვეული თვალსაზრისით, შესაძლოა, სპექტაკლი კიდევაც იძლეოდა საბაბს ამგვარი მოსაზრებისათვის, მაგრამ ძირითადში იგი მცდარი იყო.

რეჟისორმა სპექტაკლი გადაწყვიტა უაღრესად სადად და რე-

ალისტურად. „ჩვენ შევეცადეთ, — წერდა იგი, — შექსპირისათვის დაგვებრუნებინა მისი რეალიზმი, რითაც გახდა ეს მწერალი უკვდავი და მოგვეცა რეალისტური სპექტაკლი“. ი. გამრეკელის აზრითაც „თეატრმა სამართლიანად უარყო „ოტელო“, როგორც აფრიკული ეგზოტიკა და მიზნად დაისახა ნამდვილი რეალისტური სპექტაკლის შექმნა“.

რეჟისორმა და მხატვარმა მთელი წარმოდგენა ორი ტიტანური ხასიათის, მათი სოციალური და პიროვნული ინტერესების, მათი ზოგადსაკაცობრიო, მაგრამ პოლარულად განსხვავებული იდეალების გამოხატვას დაუმორჩილეს. სცენაზე არ წარმოქმნილა არც ერთი მიზანსცენა ან სხვა რაიმე წმინდა რეჟისორული, თუნდაც ვონებამახვილური დეტალი, რომ იგი ოტელოსა და იაგოს თემის კარგეთ დარჩენილიყო.

სპექტაკლის ავკარგიანობა სხვაგან სად უნდა ვეძიოთ, თუ არა ოტელოსა და იაგოს თემის გადაწყვეტაში? განა მათი სცენური წარმატების ან წარუმატებლობის ხასიათი არ განსაზღვრავს რეჟისორის დონეს?

და თუ ხორავას ოტელო და ვასაძის იაგო აღიარებული იქნა, როგორც ნამდვილი შექსპირული ხასიათები, და თუ მათ საყოველთაო წარმატება მოიპოვეს, განა ეს არ არის სპექტაკლის რეჟისორული აზროვნების უპირველესი დამსახურება?

ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ერთია წარმოდგენის რეჟისორული გადაწყვეტა, და მეორე — ხორავასა და ვასაძის გმირთა შესრულების ხასიათი?

აღსაბაძის სპექტაკლი ამგვარი დასკვნისათვის არ იძლევა საფუძველს.

არ იქნება პარადოქსალური თუ ვიტყვით, რომ ხორავასა და ვასაძის დიდმა შემოქმედებამ ერთგვარად დაჩრდილა რეჟისორი. ამის აღიარება უფრო გასაგებიც არის და უფრო სამართლიანიც. ამავე დროს, ეს სრულიადაც არ ამცირებს რეჟისორის ღვაწლს.

მსახიობთა წარმატებაზე ხომ ბევრი ალტაცებული სტრიქონი დაიწერა. და განა ეს ალტაცებანი თავისთავად არ მეტყველებენ რეჟისორის წარმატებაზე? მერედა, რა ვუყოთ, რომ რეჟისორი თავისი პროფესიის სპეციფიკური ხასიათის გამო თავისივე სპექტაკლის სულში ქრება?

მისი ფიქრები, მისი სარეპეტიციო დღეები, მისი იდეალები ხომ ცოცხლობენ პიესის გმირთა აქტიორულ შესრულებაში?

რუსთაველის თეატრის „ოტელო“ ახალი სიტყვა იყო ქართულ საბჭოთა სცენაზე. თეატრმა გვიჩვენა აღორძინების ეპოქის განმათავისუფლებელი იდეები, დაგვანახა ამ იდეებისათვის მებრძოლი

ადამიანის პოეტური სახე. „შექსპირს უყვარდა ადამიანი, — წერდა ხორავა, — იცნობდა მას, იცოდა მის იღუმალ ფიქრებში წვდომა. ოტელო გულუბრყვილო ბავშვი როდია მხოლოდ, რომელსაც ადამიანისადმი რწმენა შეეკრყა“.

სცენაზე იღვა ხორავას-ოტელო თავისი მგზნებარე ვნებებითა და ვულკანური ტემპერამენტით, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ ფიზიკური ძალა. სულიერი მონუმენტურობა, იდეების ფართო კორიზონტი და მებრძოლი ბუნება განახლებულ კაცობრიობისაკენ მოუხმობდა ადამიანებს. იგი ესწრაფოდა მსოფლიო სიცოცხლის ჰარმონიას, მაგრამ „მისი დანაშაულის დისონანსმა“ დაარღვია ეს ჰარმონია და მანვე აღადგინა იგი თავისი სიკვდილით. ოტელო დაიღუპა, მაგრამ სრულიად ახალი სიცოცხლე შეიძინეს მისმა იდეალებმა.

თითქოს აღსრულდა ბელინსკის სიტყვები: „ყოველი მშვენიერი მოვლენა ცხოვრებაში თავისი ღირსების მსხვერპლი უნდა გახდეს“.

ასე ითქმის ხორავას ოტელოზე. იგი მსხვერპლი გახდა თავისი სიდიადის, თავისი მშვენიერების, მაყურებლის ხსოვნაში კი დარჩა თავისუფლებისათვის მებრძოლი ღაინდის მონუმენტური სახე.

აღორძინების ეპოქის ჰუმანიზმი მსჭვალავდა მთელ სპექტაკლს. ხორავას ოტელო და ვასაძის იაგო, მათი სიკეთისა და ბოროტების მიუხედავად, მაყურებელში იწვევდა დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას, რადგან ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმტაცი სიკეთე, იმიტომ რომ... „აქ ძულეებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებით“ (ილია).

შ. აღსაბაძის „ოტელომ“ ოცდახუთი წელი იცოცხლა ქართულ სცენაზე. ასე ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე იშვიათად თუ ღირსებია სხვა რომელიმე ქართულ სპექტაკლს.

აღსაბაძემ იცოდა მსახიობთან მუშაობის საიდუმლოება, იცოდა მისი სულის იღუმალ სიღრმეებში წვდომა. საილუსტრაციოდ მართო „ოტელოს“ მაგალითიც კმარა.



აღსაბაძეს ბევრი სპექტაკლი არ დაუდგამს დრამატულ თეატრში, მაგრამ სასიხარულო სწორედ ეს არის, რომ რეჟისორმა მაინც შეძლო ავტორიტეტის მოპოვება. მას ჰქონდა ნიჭიერი, დაკვირვებული, ფართო ერუდიციის რეალისტი რეჟისორის სახელი.

აღსაბაძის ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ მას ხშირად დიდი ინტერვალები ჰქონდა დადგმებს შორის. რუსთაველის თეატრის დადგმების გარდა, მან განახორციელა გ. მდიენის „პარტიზანები“, ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძელი“, ბ. ლავრენიევის „მტრები“, ვ. კირშონის „პური“, გ. სუნდუქიანის „პეპო“, ა. ბოკერიას „ზუმბუტური“ და სხვ.

ის, რაც აღსაბაძემ დრამატულ თეატრში დადგა, სავსებით ეყოფოდა ერთი ნიჭიერი რეჟისორის სიცოცხლეს.

მაგრამ აღსაბაძის ღვაწლი უფრო დიდია და მრავალმხრივი.

არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ აღ. წუწუნავას შემდეგ ქართველი რეჟისორებიდან მან ყველაზე მეტი გააკეთა საოპერო ხელოვნებაში.

ოპერებიდან კი ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა.



რომელ ქართველ რეჟისორს არ უოცნებია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმაზე, რომელ მათგანს არ უპოვია მასში თავისი იდეალი, ან თავისი შემოქმედებითი ჟინის დაცხრომა „აბესალომის“ დადგმაში არ განუზრახავს?

იქნებ ეს იმიტომაც ხდება, რომ ყოველი ნამდვილი ქართველი ხელოვანის გულში იმანენტურად ცოცხლობს დაუსრულებელი სწრაფვა ეპიკური აზროვნებისაკენ. იქ, სადაც იყო ღრმა ლირიზმი, იყო სახალხო პეროიკა, სადაც ჩნდებოდა მძაფრი დრამატიზმი, იქვე იზადებოდა ტრაგიკული განცდაც. პოეტური მონუმენტურობის ეს თავანკარა წყარო ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების ბილრმეებიდან მოედინება და ბუნებრივია, რომ სწორედ ამგვარი შემოქმედებაა უკვდავი. ასე დაიბადა რუსთაველის პოემა და ბალადა ვეფხისა და მოყმისა, ასე შეიქმნა სვეტიცხოველი და ბაგრატიის ტაძარი, ჯვრის მონასტერი და ხერთვისი. ეს არის ქართლის ცხოვრების გმირული ფურცლები. ყოველი თაობა მასში გრძნობს თავისი ეროვნული ენერჯიის გამქლავუნებას, მასში ხედავს თავისი ცხოვრების, სიხარულისა და ბრძოლის გამართლებას.

ერის სულიერი შემოქმედების ამ სიღიადის გამომხატველია აგრეთვე „აბესალომ და ეთერი“.

„აბესალომ და ეთერის“ ტრაგიკული ისტორია იტაცებდა შოთა აღსაბაძესაც. იგი დიდხანს უტრიალებდა ოპერას, დიდხანს ემზადებოდა ფალიაშვილთან შესახვედრად. მან გულდასმით შეისწავლა ყველაფერი, რაც კი ქართულ ლეგენდას უკავშირდებოდა ან

მის ასოციაციას იწვევდა. კარგად იცოდა „აბესალომ და ეთერის“ ტრაგიკული სიყვარულის მსოფლიო პარალელები. იცოდა, რომ მას ხან გლინკას „რუსლან და ლიუდმილას“ აღარებდნენ, ხან ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდას“, ხან კი „რომეო და ჟულიეტას“. „აბესალომში“ ხედავდნენ ფართო ეპიკურ მონასმებს, როგორც ფუნდამენტს ტრაგიკული კოლიზიის გასაშლელად. იგი გრძნობდა. რომ ქართული მუსიკალური აზროვნების მონუმენტური მთლიანობა და პარმონიულობა საოპერო დადგმაში ახალი ხარისხით, ახალი მასშტაბით უნდა გამოვლინებულიყო. აღსაბაძის სპექტაკლში იყო ღრმა ლირიზმი და ფაქიზი ინტიმური განცდა სიყვარულისა, რომელიც განსაკუთრებით დრამატულად ეღერდა ოპერის ეპიკურ გადაწყვეტაში. ამ ოპერის შესახებ აღსაბაძე 1938 წელს „ლენინ-გრადსკაია პრავდაში“ წერდა: „აბესალომ და ეთერი“ დიდი ეპიკური ნაწარმოებია, მასში მოქცეულია არა მარტო ხალხური სიუჟეტი, არამედ მისი კოლორიტი, მისი თავისებურება. ეს არის დიადი ძეგლი ქართველი ხალხის მღელვარე შემოქმედებისა“.

სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა მოსკოვში დეკადაზე 1937 წელს. ა. წუწუნავას მიერ დადგმულ „დაისტან“ ერთად აღსაბაძის წარმოდგენა აღიარებული იქნა როგორც უმნიშვნელოვანესი მოვლენა საბჭოთა ხალხის მუსიკალურ ცხოვრებაში. კრიტიკოსი ი. ალტმანი საოპერო სპექტაკლში „აბესალომის“ და „დაისტანის“ განხილვის საფუძველზე იძლეოდა მეტად საინტერესო დასკვნას: „ლირიკა, ეპიკურობა, პეროიკა ქართულ დრამატულ და საოპერო თეატრში მიზანსწრაფული რევოლუციური რომანტიკის ელფერს იძენს, რომლის წინაშე ფართო ჰორიზონტები იშლება. ქართველ მსახიობთა თამაშის სიმძაფრე, მათ მიერ დრამატული კოლიზიების გახსნა და კონფლიქტების გადმოცემა განსაკუთრებული სახასიათო მოძრაობებით, უესტით, სიტყვების მკვეთრი, ზოგჯერ აღზევებული პათეტიკური წარმოთქმით ქმნის იმ კონტრასტულობას, რომელიც დრამის — ხელოვნებისა და პოეზიის გვირგვინის სტიქიას შეადგენს, და ასევე: ლირიკულის ეპიკურთან და პეროიკულთან, სუბიექტურის საზოგადოებრივთან შერწყმა ახასიათებს აგრეთვე სიმღერებსა და ცეკვებს“ (გაზ. „იზვესტია“ 1937, № 2).

აღსაბაძის სპექტაკლში გუნდი ეღერდა როგორც დიადი და მძლავრი ორღანი. სცენიდან ისმოდა ადამიანური სიხარულითა და ტკივილით აღსავსე პოეტური მელოდია.

წარმოდგენის რეჟისორულ გადაწყვეტაში ხალხურ თქმულებას მოძებნილი ჰქონდა იმ ეპოქის ნიშნები. რომელიც ყველაზე უკეთ გამოხატავდა ქართულ ადათ-წესებს, მის სულს, მის ეთნოგრაფიასა და მატერიალური კულტურის თავისებურებებს. მაგრამ ეს ყველაფერი ისე უნდა გაკეთებულიყო, რომ სპექტაკლს არ

ჰქონდა არც ზუსტად განსაზღვრული ეპოქის პრეტენზია და არც „საერთო პლანში“ უნდა გათქვეფილიყო ეროვნული სტილი.

რეჟისორი ოპერის დადგმისას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ამ მხარეს. ზოგადქართულისა და ინდივიდუალური ეპოქალური თავისებურებების შერწყმას უნდა მოეცა ფალიაშვილის ოპერის სწორი სცენური გადაწყვეტა. აღსაბაძე წერდა: „ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ იღვმება როგორც ზღაპარი, რათა თავიდან აცილებულ იქნას ყოველგვარი პრეტენზია რომელიმე განსაზღვრული ეპოქის ისტორიული სიმართლით ასახვისა. მიუხედავად ამისა, დადგმაში არის დასახული — ზღაპარი მოცემული იქნას ქართული სტილისა და ყოფის ჩვენების სახით. ამისათვის აღებულია მე-12—13 საუკუნე, როგორც საქართველოს კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე აყვავებული პერიოდი, რომელშიაც განსაკუთრებული სიძლიერით არის მოცემული წმინდა ქართული ელემენტები“. ამას მოსდევს ოპერის დადგმის გეგმა. მეტად საინტერესოა აღსაბაძის რეჟისორული ჩანაფიქრისა და ლიბრეტოს შედარება. მართალია, ჩანაფიქრიდან ზოგი რამ სცენაზე არ განხორციელებულა, მაგრამ იგი დრამატული თეატრის რეჟისორის აზროვნების თვალსაზრისითაც საყურადღებოა.

ლიბრეტოს პირველ სურათში აღნიშნულია: წყლის პირას მჯდარი ეთერი თმას ივარცხნის, გვერდით უდევს დედინაცვლის მიერ გამოტანებული მატყლი, თითისტარი და პურის ნატეხი. ზგი დარაჯობს ფურს. სცენის უკან გუნდი სანადიროს მღერის („ავთანდილ გადინადირა“), რომელიც ეთერის ყურადღებას მიიქცევს. სიმღერის მოსმენის შემდეგ ეთერი მატყლის რთვას დაიწყებს და მწუხარებით მღერის „დედინაცვალი? თვალში ნაცარი!“ სიმღერაში მიეძინება. ასე იწყება ლიბრეტო. რეჟისორი მას უფრო სავნობრივსა და დრამატულს ხდის, ხაზს უსვამს სოციალურ მომენტს.

რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით ეთერი ზღაპრული ტყის მიღმა ბროლის ციხეს ხედავს. იგი მუდამ შურიტ უცქერდა მას და ოცნებად ჰქონდა გადაქცეული ამ ციხეში მყოფ ადამიანთა ბრწყინვალე ცხოვრება, რომელიც მისთვის მუდამ იღუმალებით იყო აღსავსე. ეს ის განცდა, ის წინაპირობაა, რომელიც ეთერის სცენაზე შემოსვლის დროს თან უნდა შემოჰყვეს, როგორც მისი ბიოგრაფიის ნაწილი, როგორც მისი ცხოვრების იდეალი. სცენაზე შემოდის ეთერი და მას სწორედ იმ ბროლის ციხის მხრიდან ესმის სიმღერა. მის ოცნებაში კვლავ იღვიძებს იმ ადამიანთა ცხოვრების იღუმალება. ეს კონტრასტული მომენტი უფრო ამწვავებს მის სულიერ ცხოვრებას, უფრო დაძაბულსა და დრამატულს ხდის მის არიას „დედინაცვალი...“.

და როცა მწუხარებისაგან მოღლილს ჩაეძინება, ჩვენ გვჯერა, რომ მას უსათუოდ იღუმალი სამყარო ეზმანება!..

არც აბესალოში უნდა იყოს სავსებით ბედნიერი. მის მეფურ ცხოვრებას, მის სიდიადეს რაღაც შინაგანი წუხილი ახლავს. ეს წუხილი კულისების მიღმა დაიბადა, იგი შესაძლოა გაუცნობიერებელიც არის, მაგრამ აბესალოში გრძნობს, რომ მის სულს აკლია სილალე და თავისუფლება, აკლია ბედნიერების ის განცდა, როგორც მურმანს აქვს ეთერის შეხვედრამდე.

როცა აბესალოში მონადირეებთან ერთად შემოდის სცენაზე. ჩვენ უნდა გვენიშნოს ფარული შინაგანი წუხილი. იგი დაინახავს მძინარე ეთერს და ჭაბუკი მეფე იგრძნობს, რომ რაღაც დიდი სინათლე ჩადგა მის სულში. იპოვა ის, რასაც ეძებდა. დამყარდა ჰარმონიული მთლიანობა მის მდგომარეობასა და სულიერ განწყობას შორის. სამაგიეროდ ეს ჰარმონია დაირღვა მურმანთან. თითქოს მათ როლები შეცვალეს. მურმანში აღზევდა შური, მოუსვენრობამ შეიპყრო იგი.

სცენა კი მთავრდება აბესალოშია და ეთერის დუეტით. ეთერს არ სჯერა კარსმომდგარი ბედნიერებისა. აღელვებული გაიქცევა, მას თან გაჰყვება აბესალოში.

რეჟისორი ამ სცენაში სავსებით უარყოფს დედინაცვლის სურათს და რეჩიტატივს, რადგან იგი „აგრძელებს მოქმედებას და ფაბულის ლოგიკურ განვითარებას ხელს უშლის“. ამ მომენტის ამოღებას; რეჟისორი იმითაც ხსნის, რომ „ეთერის თბობა და უმწეო მდგომარეობა საკმაოდ ნათლადაა მოცემული თავიდანვე. ამიტომ ეთერის დუხჭირი მდგომარეობის ხელახალი ხაზგასმა სრულიად ზედმეტად უნდა ჩაითვალოს“.

ამრიგად, აღსაბაძემ გააერთიანა პირველი და მეორე სურათი. „პირველი მოქმედება წავა მთლიანი სახით“. — წერს იგი. — ამასთან დაკავშირებით, წინა ეპიზოდში აბესალოშის გასვლის შემდეგ ორკესტრი უკრავს შესავალს მეორე სურათის ფინალიდან და მარტო დარჩენილი მურმანი შეასრულებს არიას „ამომავალსა მზესა“.

არიის ბოლოს შემოვარდებიან მურმანის ძმები. მურმანი გონებას მოიკრებს და ფიქრისა და დაჭადნების შემდეგ ძმებთან ერთად გადის სცენიდან.

ამგვარი კომპოზიციური გადაჯგუფება და მონტაჟი სცენურად უფრო მოქმედსა და ლაკონიურს ხდიდა სურათს.

მეორე მოქმედებაში განსაკუთრებით იგრძნობოდა რეჟისორის ღრმა ცოდნა ქართული რიტუალებისა. დამდგმელი დიდ ყურადღებას აქცევდა მოქმედების რიტმს და გმირთა პლასტიკურ გამოხატულებას. რეჟისორული გეგმის მიხედვით გამორჩეული ადგილი



აქ ცეკვებს უნდა დათმობოდა. ჩაფიქრებული ჰქონდა ცეკვა „ლა-ტავრადან“ გადმოეტანა; კერძოდ „მე-3 თათრული ცეკვა, რომელიც ასახავს ჯამბაზების როკვას და ფიგურალურ მოძრაობას სწრაფი ტემპით. მეორე ცეკვა — მირზაია, რომელსაც შეასრულებენ სპარსელი ქალები ნელი ტემპით. მესამე ცეკვა — ფინალი, ქართველი ქალ-ვაჟნი, რითაც დასრულდება მოქმედება“. ამ კონტრასტებში უნდა მოქცეულიყო დიდი ადამიანური სიხარული. სცენის საზეიმო გამონათება უვერტიჟურა იქნებოდა იმ ღრმა დრამატიზმისა. რომელიც მომდევნო სურათებში იწყება და შემდეგ ტრაგიკულ კოლიზიაში მთავრდება, ყოველი მონაკვეთი ცეკვისა წარმოადგენდა დასრულებულ ქორეოგრაფიულ მოქმედებას.

ეს ჩანაფიქრი უფრო ადრე ჰქონდა განხორციელებული ალ. წუწუნავას. მან „ლატავრადან“ გამოიყენა სცენა, მაგრამ არა ის. რასაც აღსაბაძე ფიქრობდა.

მესამე აქტი კი ნამდვილად ტრაგედიაა. აქ, როგორც სახალხო გლოვა, ისეა მოცემული აბესალომის სულიერი ტანჯვა. გმირის დიდ უშუალობას, პირველქმნილ სიწმინდეს და პოეტურ სიყვარულს ბედისწერასავეით თავს დაატყდა ეთერის ავადმყოფობა. სულამდე შეძრული აბესალომი ნესტანის დაკარგვით გახელებულ ტარიელსა ჰგავს. ლიბრეტოში ორიოდღე ფრაზით არის მინიშნებული, რომ ეს სცენა „წარმოადგენს აბესალომის პალატს. დარბაზი სადადაა მორთული. აბესალომი კი ტახტზე ზის მწუხარე“. რეჟისორი უფრო ავრცობს და აანალიზებს მთელ სიტუაციას. იგი წერს: „დადარდინებული აბესალომი სასახლის მიდამოებში დადიოდა. მაგრამ ნუგეში ვერსად ჰპოვა. იგი შემოდის სადარბაზო ოთახში, აცვია საშინაო ტანისამოსი. ზემოთ წამოსხმული აქვს წამოსასხამი, რომელიც ნახევრად იატაკზე ეფინება. იწყებს თავის არიას. შუა არიაში მივა ფარდასთან, გასწევს მას და შეხედავს ეთერს. მერე ფარდას დახურავს, სასოწარკვეთით მობრუნდება და აგრძელებს არიას „ძვირფასო ეთერ, დაგკარგე“. ფარულად მივა ეთერის ტახტთან, იქვე ჩამოჯდება პატარა სკამზე და ფრთხილად შეეგებება ეთერის ხელმანდილს. აქ მღერის არიის ბოლო ნაწილს „თავო ბედ-მავო, ვაი, ვაი“ და დაემხობა ტახტზე.

ამ დრამატულ სიტუაციას, აბესალომის განმარტოებულ დრტვირებას მალე სახალხო ხასიათი ეძლევა. მოქმედებაში იჭრება ქორო. ისმის მამაკაცთა და ქალთა გუნდის ხმები და მთელი სცენა რაღაც სახალხო მისტერიას ემსგავსება.

აღსაბაძე წერს: „გუნდი ნელა, ტალღასავეით მოდის დაღონებული და მღერის „რა დღე დაგვიდგა, რას მოვესწარით“. ამ დროს იხსნება საწოლის ფარდები და იქიდან ქალთა გუნდი სიმღერით

შეუერთდება მამაკაცთა გუნდს. ქალთა ხმის გაგონებისას აბესალომი წამოვარდება, გაექანება საწოლისაკენ, მობრუნდება ისევ, შეხედავს ხალხს მწუხარებით და მღერის „მიშველეთ, ეს რა შემემთხვა“. ამას მოსდევს აბესალომის ღრმა შინაგანი კიდილი — გაუშვას თუ არა ეთერი. გუნდი სთხოვს, რომ გაათავისუფლოს მინდვრის ყვავილივით მშვენიერი, მაგრამ აწ დაძვინკარო ეთერი.

„ვის გინდათ ქალი ეთერი“ — წამიერ ღუმელში ისმის აბესალომის ხმა. ეს ხმა ძრავს მთელ დარბაზს და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს დამთავრდა აბესალომის ტრაგიკული გაორება. ჩადგა ქარიშხალი, გადაწყდა ეთერის განთავისუფლება...

მაგრამ მოვლენები კვლავ დაძაბულად ვითარდება. უნდა დაიმსხვრეს მურმანის ბედნიერება, ერთხელ კიდევ უნდა შეხვდნენ აბესალომი და ეთერი. ეს იქნება საბედისწერო შეხვედრა. მაგრამ აუცილებელი. ჭერ კიდევ არის სიყვარულით გახელება, ჭერ ისევ ფეთქავს ახალგაზრდების გული შეხვედრის მოლოდინში. ეთერს დაუბრუნდა პირვანდელი მშვენიერება: აბესალომს პირვანდელი სიყვარული. სათქმელი კვლავ ბევრია. რეჟისორი არ ანელებს მოვლენების განვითარებას, იგი სულ უფრო და უფრო კუმშავს მას.

მეოთხე მოქმედების შესახებ წერს: „სამი მოქმედებოს განმავლობაში პერსპექტივაში მოცემული იყო ბროლის ციხე როგორც საბედისწერო ნიშანი მთელი სიუჟეტის განვითარებისა, მეოთხე მოქმედებაში ეს საბედისწერო ციხე მთელი თავისი იდუმალებით, ბრწყინვალეობითა და სიძლიერით წარმოსდგება მასუბრებლის წინაშე. ამ ფონზე გაიშლება მეოთხე მოქმედების და საერთოდ მთელი სიუჟეტის კვანძი როგორც სიყვარულის ტრაგედია“.

ახლა უფრო გასაგებია, თუ რატომ იყო, რომ აღსაბამე თავისი სადადგმო გეგმის შესავალშივე ხაზს უსვამდა ბროლის ციხეს და ეთერის ოცნებას ამ ციხის იდუმალ ცხოვრებაზე. ეთერი თავისი სილამაზით მისწვდა ბროლის ციხეს, ეზიარა მის ბრწყინვალეობას, მაგრამ იყო კი აქ უფრო ბედნიერი, ვიდრე თავისი პატრიარქალური ცხოვრების დროს? მისი მშვენიერება იქნება იმ მინდვრის ყვავილის მშვენიერებას ჰგავდა, რომელსაც ტიალი ველი უფრო უხდება, ვიდრე სასახლის კედლები? სად არის ნამდვილი ბედნიერება? იქნებ სწორედ ბროლის ციხის იდუმალი ცხოვრების ხილვის სურვილი უფრო ღიდი ბედნიერება იყო, ვიდრე მისი ახდენა?

ამგვარი კითხვები იბადება ხოლმე, როცა ბროლის ციხეში ვხედავთ ეთერს. კითხვებს პასუხიც მოეძებნება, მაგრამ მთელი ეს კითხვა-პასუხი მაინც მეორე პლანია აბესალომისა და ეთერის ღვთაებრივ სიყვარულთან შედარებით. ამიტომ ბუნებრივად გვეჩ-

ვენება აღსაბაძის ცდა, რაც შეიძლება მეტად შეკვეცოს დატოტილი სიუჟეტური თუ თემატური შენაკადები.

გეგმაში ვკითხულობთ: „ბროლის ციხე. განთიადი. ჩაფიქრებული ეთერი გამოდის აივანზე და მღერის „დედამთილი, მამამთილი“. სასურველია შემოკლებული იქნას არიაში მუსიკალური პაუზები, სასურველია არიის შემცირებაც, არიის შესრულების დროს ის იგონებს აბესალომის სიყვარულის ამბავს და დაღვრემილი მიეყრდნობა ციხის ბჭეს. გამოდის დედამთილი მურმანის ღებით და უმღერიან „ქალია, ქვეყნის თვალა“. ეს სიმღერა ნახევრად შემოკლებული უნდა იქნას. ამ სიმღერის დამთავრებისას ისმის საყვირის ხმა, რომელიც მომასწავებელია მეფის მოახლოებისა, ყველანი მაშინვე შევლენ ციხეში, ციხის ყველა კარი იკეტება და სცენა ცარიელდება. შემოდის აბესალომი თავისი ამალით.

აბესალომ და ეთერის ღუეტი და რეჩიტატივი გამოტოვებულია შემდეგი მოსაზრებით: ერთი, რომ მეოთხე მოქმედება ძალიან გრძელია. ამას გარდა, აბესალომისა და მურმანის ღუეტის (ე. ი. „მურმან-მურმან, შენსა მზესა“ და ა. შ. — ვ. კ.) შინაარსიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს აზრი, რომ აბესალომს არ უნახავს ეთერი. ამასთანავე ეთერს არ შეეძლო შექმნილი მდგომარეობის გამო შეხვედროდა აბესალომს. აგრეთვე, მეოთხე მოქმედება მოითხოვს ფაბულის სწრაფ განვითარებას და ეს ადგილი (ე. ი. აბესალომი მოციქულებს რომ უგზავნის ეთერს, შემხვილი — ვ. კ.) ანელებს მოქმედების დინამიკურობას. ამიტომ აბესალომი შემოსვლისთანავე ავალებს სახლთუხუცესს მურმანის გამოძახებას“.

როგორც ვხედავთ, რეჟისორი მკაცრად იცავს მოქმედების ლოგიკას, განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს დრამატულ მომენტებს.

მთავრდება სპექტაკლი. კვდება აბესალომი და კვდება ეთერიც. ისმის გლოვის ხმა. ლიბრეტო მიაწინებს, რომ „ყველანი მუხლს იყრიან“ ცხედრის წინაშე. რეჟისორი კი აზუსტებს ყოველ დეტალს, ყოველ ნიუანსს და მკვეთრ დრამატულ მიზანსცენაში აქცევს მკვდრებსაც და ცოცხლებსაც. გუნდის გალობაზე სრულდება გლოვის წესი. „მივიკლებულებს გადაათარებენ ქსოვილებს. მამაკაცები მოიხდიან ქუდებს, მუხლს მოიდრეკენ და შუბებს დახრიან მიწაზე. სახლთუხუცესი გატეხავს კვერთხს და დაიჩოქებს ცხედართა წინაშე. მამაკაცები გლოვის ნიშნად საკინძს შეიხსნიან, ერთ-ერთი მხედართაგანი გადატეხავს ხმალს და დაიჩოქებს ცხედართა წინაშე. დანარჩენნი, ვისაც კი ხმლები აქვთ, ამოიღებენ და ძირს დახრიან. ქალები მოიხსნიან მანდილებს და თმებ-გაშლილნი მიწაზე დასხდებიან; შემდეგ აღიან ციხის აივანზე და სცენის მალლო-

ზიდან მანდილებს დროშის მსგავსად ჩამოუშვებენ. კარავი განათებულია პროექტორით, სადაც დედა, ნათელა და მარისი დგანან. პროექტორის სხივი დაეცემა ციხის იმ ნაწილს, რომელიც თავიდან შავად იყო გაფორმებული. ნელ-ნელა ეშვება ფარდა“.

ასე დამთავრდა ტანჯვითა და ტკივილით აღსავსე სიცოცხლე. ახალგაზრდებს არ ეღირსათ ამ ქვეყნად ბედნიერება. ისინი მარადისობაში გადავიდნენ თავიანთი გაუხარელი ცხოვრებით.

ხალხში კი დარჩა ლეგენდა აბესალომ და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულისა.



ზოგჯერ, როცა ოპერის დადგმებს უყურებთ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს მუსიკალურ თეატრში მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება რეჟისორს. ხშირად არ იგრძნობა სცენის ორგანიზატორის ხელი, არ არის ნოვატორული ძიება რიტმის, პლასტიკისა და კომპოზიციის სფეროში. სპექტაკლს არ აქვს რეჟისორული გადაწყვეტა.

ამიტომ ხშირად სცენაზე ბატონობს შტამპი, შაბლონი, მეტად გამძლეა და სტაბილური სცენური საშუალებები.

ოპერაში გარკვეულ მხატვრულ ხერხებს კანონის ძალაც კი აქვთ და ეს მაშინ, როდესაც თეატრალური ხელოვნება სცენური ფორმების ხერხებისა და საშუალებების მუდმივი მონაცვლეობის დაუსრულებელი პროცესია.

მაყურებელს უყვარს კარგი მომღერალი, მაგრამ უყვარს დიდი არტისტიზმიც. ზოგჯერ სწორედ ეს არტისტიზმი აკლიათ ჩვენს მომღერლებს.

ამ მომენტს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ ხოლმე დრამატული თეატრის რეჟისორები. სულ სხვაგვარად უღერს მათი რეპეტიციებიც. მეტი ადგილი ეთმობა მსახიობის ოსტატობას, მის ხელოვნებას.

ასე მოღვაწეობდა ალ. წუწუნავაც. დრამატულ თეატრში მუშაობის წლებმა ბევრი რამ შემატა მის საოპერო რეჟისურას. სწორედ ამ თვისებას მიაქცია ყურადღება გაზეთმა „პრავდამ“. იგი წერდა: „ქართულ საოპერო სპექტაკლებში არ ვხედავთ ცალ-ცალკე სოლისტს, გუნდს, ბალეტს. აქ ყველაფერი ერთ მთლიანობაში, ერთ მხატვრულ სახეშია მოქცეული... მათ გადალახეს ძველი საოპერო შაბლონი, მაღალი მუსიკალური კულტურა შეათავსეს დიდ დრამატულ ოსტატობასთან. როგორ არ ჰგავს ყველაფერი ეს ოპერის შესახებ ჩვეულებრივ წარმოდგენას“ („პრავდა“ 14.1.37).

ეს საქმეობრივ სტრუქტურებს ეკუთვნის შ. აღსაბაძესაც.

აღსაბაძე არა მარტო ოპერის თეატრში, არამედ სტუდიაშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოქმედებას, არტისტიზმს, სიახლეს. ამ თვალსაზრისით დიდი ინტერესი გამოიწვია „აბესალომ და ეთერის“ დადგმამ სტუდიის ძალებით. მან სტუდიაში მოამზადა ვერდის „ტრაგედია“, როსინის „სევილიელი დალაქი“ და სხვა სპექტაკლები, მაგრამ მაინც გამორჩეული იყო „აბესალომ და ეთერი“. აბესალომის როლი შეასრულა ზ. ანჯაფარიძემ. გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნების“ აზრით „ახალგაზრდებთან ბევრი უმუშავია სტუდიის მთავარ რეჟისორს და ოპერის დამდგმელს შ. აღსაბაძეს. ამას ამჟღავნებს ახალგაზრდა მსახიობების სცენური ქცევა, მათი ყოველი მოქმედება“. სპექტაკლს გამოეხმაურა გაზეთი „კომუნისტიც“. „სპექტაკლი, — წერდა გაზეთი, — დადგა რეჟისორმა შ. აღსაბაძემ და პროფესორმა გ. კილაძემ (სპექტაკლის დირიჟორი — ვ. კ.). დიდი მხატვრული გემოვნება, რთული პარტიტურის ზედმიწევნით ცოდნა. მუსიკალური სახეების საინტერესოდ გახსნა, დაკვირვებულნი, სათუთი დამოკიდებულება ახალგაზრდა მსახიობებისადმი გამოიჩინეს დამდგმელებმა ამ საინტერესო და სასარგებლო სპექტაკლის შექმნისას“. რეცენზენტი განსაკუთრებით გამოყოფს ზ. ანჯაფარიძეს. „ახალგაზრდა მომღერლები, — განაგრძობს იქვე, — არა მარტო მღერიან, არამედ წარმატებით განასახიერებენ თავიანთ გმირებს, ცოცხლობენ სცენაზე. პირველ რიგში ეს ითქმის სტუდენტ ზ. ანჯაფარიძის შესახებ, რომელიც აბესალომის პარტიას ასრულებს. ახალგაზრდა მომღერალს აქვს სასიამოვნო, რბილი ტემბრის ტენორი, რომელიც ერთნაირად თავისუფლად და ლაღად ჟღერს ყველა რეგისტრში. ანჯაფარიძე მღერის გატაცებით, მშვენიერად გადმოსცემს თავისი გმირის სულიერ განცდებს. ამას ვარდა, ნიჭიერ ახალგაზრდა მომღერალს კარგი აქტიორული მონაცემებიც აქვს“.

აღსაბაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მომღერლის აქტიორულ მონაცემებს, გულმოდგინედ ზეწდა, ზრდიდა და ავითარებდა მსახიობში არტისტიზმს. ამ მხრივ მისთვის დიდი სკოლა იყო რუსთაველის თეატრში მუშაობის წლები.

აღსაბაძე წლების მანძილზე ეწეოდა პედაგოგიურ მუშაობას: 1928 წელს—რუსთაველის თეატრის დრამატულ სტუდიაში, 1939—1943 წლებში—რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში, 1943 წლიდან გარდაცვალებამდე ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის კონსერვატორიაში.

აღსაბაძემ დადგა რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლე“, ი. გოკიელის „პატარა კახი“, ა. კერესელიძის „ბერუჩა“, ბიზეს „ქარ-

მენი“, გ. კილაძის „ლადო კეცხოველი“ და სხვ. დიდი წარმატება  
ხვდა აზერბაიჯანის მ. ფ. ახუნდოვის სახ. ოპერის თეატრში „შახ-  
სენემის“ დადგმას, ეს იყო 1935 წელს. აღსაბაძის ამ სპექტაკლის  
შესახებ გაზეთი „ბაკინსკი რაბოჩი“ წერდა: „ბრწყინვალე, ლამაზი  
სპექტაკლია „შახ-სენემ“ აღსაბაძის დადგმით“.



შ. აღსაბაძეს ეკუთვნის რამდენიმე საყურადღებო სტატია,  
წიგნი — „სამსახიობო ხელოვნების საკითხები“ და ლიტერატურუ-  
ლი ხასიათის ნაწარმოებები.

მას განუხორციელებელი დარჩა ბევრი ოცნება. მისი ფიქრები  
მუდამ თავს დასტრიალებდა ქართულ თეატრს.

ამ სიყვარულში დაასრულა თავისი ცხოვრების გზაც.

## პახანგ ბაიკი

როცა ვ. გარიკი ასპარეზზე გამოვიდა, კვლავ მძიმე დღეში იყო ქართული თეატრი. დიდი აქტიორული შემართების მსახიობები თანდათან ტოვებდნენ სცენას, თეატრის წინაშე ათასი გადაუჭრელი პრობლემა იდგა. ნიჭიერ ხელოვანთა ნაწილი გრძნობდა ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობას. ისმოდა საიმედო ხმებიც, იყო ძიებანიც, მაგრამ ყველაფერს სპობდა და ანადგურებდა სახელმწიფოებრივი გულგრილობისა და ნიჰილიზმის ატმოსფერო.

თუ რა ყოფაში იყო თეატრი, გარკვევით ითქვა 1919 წელს მსახიობთა ყრილობაზე: „ქართველ მსახიობთა პროფესიული კავშირის მეოთხე საერთო ყრილობამ გაითვალისწინა რა, რომ საქართველოს დედაქალაქში ქართული თეატრის კარი ამოქოლილია და ილაჭგაწყვეტილი ქართველი მსახიობი განუკითხავად განიწესა უსახელო და ხელოვნური სიკვდილისათვის, კერძოდ მაშინ, როდესაც მას თავისი უკანასკნელი სიტყვა ვერ უთქვამს და სავსებით ვერ გადაუშლია თავისი პოტენცია ერისა და დემოკრატიის სამსახურში, დაადგინა: ეთხოვოს ცენტრალური კავშირის „სეკრეტარიატს“ ხმა აღიმაღლოს ქართველი მსახიობის შეღახულ უფლებათა აღსადგენად...“ ასე გრძელდება ლაღადისი უდაბნოსა შინა...

ახალგაზრდა ვ. გარიკი ხედავდა ყოველივე ამას და გულისტკივილით წერდა: „ჩვენ მოველოდით, რომ ქართული თეატრი მიუახლოვდებოდა თავის ზენიტს, ქართული ხელოვნება, განსაკუთრებით თეატრი ჩქარი ტემპით წავიდოდა წინ, მაგრამ ქართულმა თეატრმა არამც თუ დაიწყო რაიმე ევოლუცია, პროგრესი, სიახლე, ახალი სიცოცხლე, — პირიქით, დამბლა დაეცა და განადგურების, უფსკრულის გზას დაადგა“. სამი წლის შემდეგ ვ. გარიკი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას აღფრთოვანებული შეხვდა.

დამთავრდა ქართული თეატრის უმძიმესი პერიოდი, დამთავრდა მისი მოწამებრივი ტანჯვა. ახალმა დრომ ახალი პერსპექტივის წინაშე დააყენა თეატრი. ვ. გარიკმა დაინახა, რომ ახალი ხელოვნება მხოლოდ ხალხის იდეალების გზით უნდა წარმართულიყო,

ამიტომ მოწოდებასავეთ გაისმა მისი სიტყვები „ხელოვნება მასებს! — აი მომავალი ხელოვნების გზა. ხელოვნებას უნდა ეზიაროს ხალხი. ხელოვნება უნდა გახდეს ყველასათვის ხელმისაწვდომი და ძვირფასი“.

ვ. გარიკმა ამ მალალ მოქალაქეობრივ იდეას დაუმორჩილა მთელი თავისი შემდგომი მოღვაწეობა. მას სიკვდილამდე აღლებდა ხალხის თემა ხელოვნებაში.

ოციან წლებში თეატრი ფართო საზოგადოებისათვის ჯერ კიდევ არ იყო ისეთივე ახლობელი, როგორც ქართული მწერლობა. ჯერ კიდევ არ ჰქონდა თეატრს დიდი მორალური ავტორიტეტი. ნაკლებად იყო ცნობილი მისი ღვაწლი და ამაგი ერის ცხოვრებაში. ამგვარ პირობებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა წერილებს თეატრისა და თეატრალების შესახებ. ამ მხრივ ვ. გარიკი ქართული რეჟისურიდან ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოღვაწეა.



ვ. გარიკი იყო ფართო ერუდიციის, ორიგინალური თეატრალური აზროვნების ხელოვანი. მას ჰქონდა ფაქიზი გემოვნება და მხატვრული მოვლენების განზოგადების უნარი. იგი კარგად იცნობდა სცენური ხელოვნების სპეციფიკას და გრძნობდა მის განუმეორებელ ძალას.

ზოგჯერ თავის წერილებში უფრო მრავალმხრივ პიროვნებად მოჩანს, ვიდრე დადგმებში. თითქოს თეორიული გაწაფულობა და მსოფლიო თეატრალური პროცესების ანალიზის უნარი ერთგვარად ანელებდა მის რეჟისორულ შთაგონებას, მათ შორის იყო რალაც კონტრასტი. ანგარიშგასაწევეია ისიც, რომ ვ. გარიკს ძირითადად რაიონების თეატრებში უხდებოდა მუშაობა, ათმაგად მეტენერგიას ხარჯავდა, რათა სულ უფრო მეტად მიახლოვებოდა თავის იდეალს. გარიკი დაფიქრებული, მოაზროვნე ინტელიგენტი იყო და კარგად იცოდა თეატრში რა იყო ნამდვილი და რა — მოჩვენებითი. მას არასოდეს ტოვებდა ეკვი თავის შემონაქმედზე. ამაშიც ჩანდა მისი ნიჭიერება, მისი ადამიანური ბუნების საუკეთესო თვისება.

მან მრავალი სხვა ქართველი რეჟისორის მსგავსად მოსკოვში მიიღო საფუძვლიანი თეატრალური განათლება. ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის დახმარებით სწავლობდა მცირე თეატრის სტუდიაში. მისი დამთავრების შემდეგ დაუბრუნდა საქართველოს და პირველად 1918 წელს რეჟისურაში სცადა თავისი შესაძლებლობა, დადგა ა.



ერისთავ-ხომტარას „მოლიბდულ გზაზე“. საზოგადოება ინტერესით შეხვდა წარმოდგენას. რეჟისორმა პიესის მელოდრამატულ ხასიათს ფართო სოციალური უღერადობა მისცა და ამით მეტი იდეური ძალა შემატა წარმოდგენას. მიუხედავად პირველი ნაბიჯების წარმატებისა, ვ. გარიკი პერიფერიული თეატრების ცენტრში მოექცა. ჯერ თბილისში — კლუბებსა და მესამე ხარისხოვან სცენებზე ღვამდა წარმოდგენებს, შემდეგ პროლეტკულტის დრამატულ სტუდიაში მუშაობდა პედაგოგად, 1924—1927 წლებში კი წითელ თეატრში იყო რეჟისორად.

სწორედ წითელ თეატრში მუშაობის დროს ქართული საზოგადოება მას უკვე იცნობდა, როგორც მოაზროვნე რეჟისორს. ამ თეატრში გამოჩნდა მისი მჩქეფარე, დაუცხრომელი ბუნება, რომელიც მუდამ შემართებული იყო ახლის საძიებლად, ახლის ძიების დროს ვ. გარიკი ღრმად უკვირდებოდა საბჭოთა თეატრის მონაპოვარს და ცდილობდა ყოველივე კარგი მიეღო და შემოქმედებითად გამოეყენებინა. იგი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მუშაობას, განსაკუთრებით იზიდავდა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი თავისებურება, მისი სტილი.

ქართული თეატრის ამ ერთ-ერთ ყველაზე მღვლვარე პერიოდში, ახალი თეატრალური გზების ძიებისა და დადგენის პროცესში, რომელსაც სათავეში მარჯანიშვილი და ახმეტელი ედგა, სხვა რეჟისორისათვის ადვილი როდი იყო ავტორიტეტის მოპოვება. მიუხედავად ამისა. ვ. გარიკმა მაინც მიიქცია ყურადღება. მისმა სპექტაკლებმა — ს. ტრეტიაკოვის „გესმის, მოსკოვი“. ფრ. შილერის „ყაჩაღები“, მოლიერის „დონ-ჟუანი“, რ. როლანის „ბასტილის აღება“ — განსაზღვრეს ვ. გარიკის რეჟისორული მოღვაწეობის ხასიათი თბილისში.

1929 წლიდან ვ. გარიკს უკვე თბილისის გარეთ ვხედავთ. იწყება ახალი, წინააღმდეგობით სავსე პერიოდი მისი შემოქმედებისა, მუშაობდა სოხუმში, თელავში, ზუგდიდში და ამ თეატრების ისტორიაში ახალი ფურცელი ჩაწერა.

სოხუმის თეატრში დადგა უ. შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორაქულება“, ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, ბ. ლაერენიევის „რღვევა“, კ. კალაძის „როგორ“ და სხვ.

ქანრულად მრავალფეროვან სპექტაკლში გამოჩნდა გარიკის რეჟისორული ალღო და ერუდიცია. ყველა ამ სპექტაკლის საერთო ნიშანი იყო დინამიკურობა, სახეთა ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვა და მასობრივი სცენების ხაზგასმულობა. რეჟისორი ყოველ რეპეტიციას პროფესიული ოსტატობის, თეატრის საერთო

კულტურის ამალგემისათვის ბრძოლის ნიშნით ატარებდა, სარეპეტიციო დარბაზებსა თუ მსახიობთა ფოიეში თეატრის ყოველი ღლე აღსაესე იყო შინაარსიანი დიალოგებით. რეჟისორს არ ასვენებდა ფიქრი ახალი მსახიობის ფსიქიკურ თავისებურებაზე, მის არტისტულ ბუნებაზე. „ახლა თეატრი მანამდე არ შეიქმნება, — წერდა იგი, — ვიდრე მის კულისებში არ მოვა ახალი მსახიობი, ახალი ფსიქიკით“.

ძველი კი იოლად როდი თმობს თავის პოზიციებს. ადვილად ვერ დაამსხვრევ საუკუნეობით განმტკიცებულ თეატრალურ ნორმებს. დიდხანს დარჩება კულტი ინდივიდუალიზმისა. და განა მართო ამაში იქნება აქ ძველი თეატრის ინერცია? მსახიობთა ურთიერთობა, მასისა და ინდივიდუუმის პრობლემა და კიდევ ვინ იცის რამდენი რამ. ყოველივე ეს იცოდა ვ. გარიკმა და იგი შეუპოვრად ეძებდა ახალ თეატრალურ გზებს. „ახალი საბჭოთა თეატრი, — წერდა იგი, — მსახიობს უხსნის ახალი ევოლუციის გზას და ამ გზას უნდა გაჰყვეს ყველა ის, ვისაც უნდა რომ ემსახუროს მომავალ ახალ თეატრს“. რეჟისორს სჯერა, რომ თანდათან ისპობა „მსახიობის პიროვნების კულტი“, მაგრამ იქმნება „მეორე პიროვნების კულტის საშიშროება“, რომელიც რეჟისორის სახელთან არის დაკავშირებული. მაგრამ „ახალი თეატრი ორივეს გამოუცხადებს ბრძოლას. მომავალი თეატრი შეიქმნება კოლექტიური შემოქმედებიდან, ხელოვანთა კოლექტიური სულიდან. მსახიობი, რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი, სცენის მემანქანე, თუ რეკვიზიტორი ერთი უფლებით გათანასწორებიან“. ამას მოსდევს მტკიცება იმისა, რომ სცენაზე უნდა დაემხოს ერთი მსახიობის დიქტატურა. უნდა მოისპოს დიდი და პატარა როლისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების პრაქტიკა.

ვ. გარიკი ეყრდნობოდა თავისი დროის საზოგადოებრივ განწყობილებებს, ახალ სოციალურ და პოლიტიკურ იდეალებს და ფიქრობდა, რომ „ახალი თეატრის ბუნება იშვეება გმირული პათოსიდან და იგი აგებული იქნება ფსიქო-ემოციურ ტექნიკაზე, სადაც მსახიობის ფსიქოლოგიური განცდა სავსე იქნება ემოციური სიღრმით“. ხოლო „თანამედროვე ინდუსტრიული ეპოქა შექმნის თავის რიტმს. ამ რიტმზე იქნება აგებული მომავალი ახალი თეატრი“. მის თეატრალურ ნააზრევში ზოგი რამ შეიძლება ზედმეტად მოგვეჩვენოს, მისი მტკიცებანი აჭარბებენ ძველი თეატრალური ტენდენციების შეფასებისას, მაგრამ ყველგან და ყოველ დეტალში ჩანს შემართებული ხელოვანი, იგრძნობა ახალი დროის სუნთქვა, მისი ძლიერი მაჯისცემა.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ახალ თეატრში რიტმის რო-

ლისა და ადგილის განსაზღვრა. აქ იგი ძალიან ახლოს დგას ახმეტელის შეხედულებებთან.

თეატრის რიტმის საფუძვლების ძიება ეპოქის თავისებურებაში მრავლისმომცველი თემაა. იგი სცილდება უშუალოდ იმ პერიოდის თეატრალური პრაქტიკის ნორმებს და მეტად განზოგადებულ ხასიათს იძენს. როგორც ჩანს, ვ. გარიკი გრძნობდა პრობლემის სირთულეს და მრავალჯერ უბრუნდებოდა რიტმის საკითხს.

ვ. გარიკი ცდილობდა პრაქტიკულად განეხორციელებინა (რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო) თავისი თეატრალური იდეალები. ამ მხრივ მისთვის უფრო ადვილი გახდა თეატრში მასისა და ინდივიდის ურთიერთობის საკითხი; ამპლუის პრინციპების დაშლა. მაგრამ ძირითადად მაინც მისი თეორიული ჩანაფიქრი უსწრებდა წინ პრაქტიკას. იგი უფრო ღრმად და პრინციპულად, უფრო რევოლუციური შემართებით იხილავდა ახალ თეატრალურ პრინციპებს, ვიდრე ამას პრაქტიკულად ახორციელებდა. ამიტომ უფრო მეტი დრო, უფრო ხანგრძლივი პრაქტიკული შემოწმება სჭირდებოდა ყველა იმ ახალ მიღწევას, რომელიც მომავალი თეატრალური გზების საფუძველი უნდა გამხდარიყო.

გაბედული ექსპერიმენტები, სიახლის გრძნობა და მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპულობა ლეგენდასავით დარჩა იმ თეატრებში ისტორიაში, სადაც ვარიკი მოღვაწეობდა. რაიონის თეატრებისათვის დაუფიქსარი იყო ვარიკის მუშაობის წლები. საქმეს მარტო სპექტაკლების აკარგვიანობა როდი განსაზღვრავდა. თეატრის უაღრესად რთულ ცხოვრებაში ბევრი რამ არის ისეთი, რომელსაც, შესაძლოა, პირდაპირი კავშირი არა აქვს წარმოდგენასთან, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა აქვს საერთო წარმატებისათვის. ვარიკი კარგად იცნობდა თეატრის მხატვრული, ტექნიკური თუ ორგანიზაციული ცხოვრების ყოველ წვრილმანს. გულისხმიერებით, სიფაქიზით ეკიდებოდა ყოველი ადამიანის სიხარულსა თუ გულისტკივილს.

ამისათვის განსაკუთრებულად უყვარდათ იგი.

ვ. გარიკი მრავალმხრივი პიროვნება იყო. მას ამ თვალსაზრისითაც ბევრი რამ ჰქონდა საერთო შალიკაშვილთან. მსგავსად შალიკაშვილისა, იგი წერდა მოთხრობებს („ტურა ჭილაური“, „სულის მოგზაურობა“ და სხვ.), პიესებს („წმინდა სულელები“, „ერთი ცხვირის თავგადასავალი“), აკეთებდა ინსცენირებებს („კაცია ადამიანი?!“ „მოლიპულ გზაზე“, „სურამის ციხე“), თარგმნიდა პიესებს (შილერის „ფიესკოს შეთქმულება“, „ვერაგობა და სიყვარული“, რ. როლანის „ბასტილიის აღება“, მოლიერის „დი-5-ეუანი“ და

სხვ.), წერდა საინტერესო სტატიებს ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე.

ხანმოკლე იყო მისი სიცოცხლეც. ტრაგიკულად დაიღუპა 45 წლის ასაკში.



ვ. გარიკს ეკუთვნის მრავალმხრივ საინტერესო სტატიები: „თეატრი საშუალო საუკუნეებში“, „დიდრო და კოკლენი“, „თეატრის დეკადანსი“, „თეატრის შემოქმედების რაობა“, „შილერი და ვაგნერის თეატრი“, „ტრაგიკული შემოქმედება თეატრში“ და მეტად ყურადსაღები წერილები შექსპირისა და ანტიკური თეატრის ირგვლივ.

წერილების დიდი ნაწილი თეატრალური ამადლებულობით გამოირჩევა. მასში არის ლირიკული წიადსვლები და ერთგვარი მეტაფორული აზროვნება. აეტორი ცდილობს მკვეთრი და ნათელი იყოს მისი აზრი. ზოგჯერ საგანგებოდ ეძებს ლამაზ ფრაზებს, დიდ ადამიანთა მოხდენილ გამოთქმებს. იმდენად ძლიერია სურვილი — მკითხველი დააჯეროს თავისი აზრის სიმართლეში, რომ ზოგჯერ ზედმეტად იშველიებს აეტორიტეტებს. მაგრამ ამით მკითხველი არაფერს არ კარგავს. მისთვის სასიამოვნოა ერთხელ კიდევ მოუსმინოს ჭკვიან ადამიანებს.

თეატრს მუდამ ჰქონდა თავისი დაცემისა და ფენიქსისებური განახლების წლები. იგი არასოდეს სწორხაზობრივად არ ვითარდებოდა ისევე, როგორც თვით ცხოვრება არ არის ერთსახოვანი. ზოგჯერ დიდი წარმატებების დროსაც კი ლაპარაკობენ ხოლმე თეატრის კრიზისზე.

შესაძლოა, ამასაც აქვს თავისი საფუძველი. ვ. გარიკი ვრცლად იხილავს თეატრის დეკადანსის საკითხებს. ამ წერილში არის მეტად საგულისხმო მოსაზრებანი. იგი ეხება ექსპერიმენტების ხასიათს, თეატრის მოდერნიზაციის პრინციპებს. საკითხთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც მსახიობისა და რეჟისორის ახალი შემოქმედებითი თვისებების გარკვევის ცდაა. თანამედროვე თეატრის მსახიობი და რეჟისორი უნდა ქმნიდეს ინტელექტუალურისა და ემოციურის სინთეზს, აცხადებს გარიკი.

აქტუალურად ეღერს ეს სიტყვები დღესაც!

„საჭიროა თეატრში იყოს კულტურული მსახიობი და კულტურული რეჟისორი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მოვიდებით თეატრს „ვარიეტეს“ და „რევიუს“. ეს ჟანრი შეიძლება თავისთავად, ცალკე უარსაყოფიც არ იყოს, მაგრამ, როდესაც იგი სერიოზული.

მალალი სტილის თეატრში იქრება, აქ კი ნურას უკაცრავად, თუ მის წინააღმდეგ ჩვენ აღვმართავთ სასტიკ მახვილს“.

მართებული აზრია.

გარიკი „მიუზიკ-პოლის“ წარმოშობის ფაქტსაც ეხება. იგი მას დრამატურგიისა და აქტიორული ხელოვნების კრიზისის მაუწყებლად მიიჩნევს. ამ ფაქტის მიღმა რეჟისორი კარგად ხედავს იმ სოციალურ და საზოგადოებრივ საფუძველს, რომელსაც ბურჟუაზიული სამყარო ქმნის. „ვისთვისაც ძვირფასია თეატრის ხელოვნება, — წერს იგი, — ვისაც უნდა, რომ მასები აღზარდოს ესთეტიკურად. ასეთი სახის სანახაობა უსათუოდ დასაგმობია და სერიოზული თეატრის კედლებში მას ადგილი არ უნდა ჰქონდეს. ასეთი სანახაობების ადგილი „კაფე-შანტანია“.

გარიკის ყოველი წერილი მიმართულია რეალისტური პრინციპების დასაცავად.

რეალიზმი გარიკს ძალიან ფართოდ აქვს წარმოდგენილი. იგი დიდ ადგილს უთმობს რომანტიკული ნაკადის მნიშვნელობას რეალიზმში.

პოეტურად არის დაწერილი „მუნე სიულის თეატრი“. ეს უფრო ესკიზური ჩანახატია. დახვეწილი, ესთეტიკური და ოდნავ მანევრულია მისი სტილი. რეჟისორმა იცის მსახიობის ხასიათი და ცდილობს წერილი როგორმე მიუახლოვოს მის ხასიათს.

ანტიკური პლასტიკა და ტრაგიკულის გრძობა იყო მუნე სიულის იდეალი და არასოდეს არ შორდებოდა მასზე ფიქრი. იგი „ცხოვრებაშიც დიდი ესთეტი იყო. თეატრის უაილდი“, — ტრაგიკული განცდა არ შორდებოდა მას სცენაზე და ცხოვრებაში. „ჰყავდა ორი შვილი და გაგიჟებით უყვარდა. ორივე დაეხოცა ერთ დღეს“. ნაავადმყოფარი პირველად ოიდიპოსის როლში გამოვიდა და როცა თვალებ-დათხრილმა შვილებს მიმართა: „ო, შვილნო ჩემნო, მომიახლოვდით, — სულის შემძქრელი ქვითინი აღმოხდა. მთელი თეატრი ფეხზე წამოდგა და მიმართა: ჩვენც შენთან ვართ! შენს ტანჯვას ყველანი ვიზიარებთ!“

მოხუცებულობის ეპოს ჰაბუკ არმანს თამაშობდა და ქალიშვილებს სიყვარულით გული უთრთოდათ.

სილამაზის გრძობამ, სისხლით ხორცამდე ესთეტმა სძლია სიბერეს.

მუნე სიულის დახასიათებაში ჩანს ვ. გარიკის თეატრალური იდეალიც.

იგი სიკვდილამდე ეძებდა ახალი დროის მესხიშვილის რომან-

ტიკულ გაქანებას, ანტიკურ პლასტიკას. ეძებდა ქართული ტემპერამენტის, მისი ძლიერი ვნების, მგზნებარე ბუნების, სამყაროს ესთეტიკური განცდის ამსახველ თეატრს.

ამ ძიებაში იყო ალალ-მართალი, რომანტიკოსი თავისი წრფელი თეატრალური იდეალებით.

## აკაკი დვალისძე

აკაკი დვალისძე, როგორც რეჟისორმა მხოლოდ შვიდი წელი იმუშავა. შვიდი წელი კი რეჟისორის ბიოგრაფიაში არსებითად შემოქმედებითი გზის დასაწყისია. წელთა სიმრავლეს ცხოვრების დიდი გამოცდილებაც მოსდევს და, ბუნებრივია, იგი თავის გამოხატულებას შემოქმედებაშიც პოულობს.

დვალისძის ბიოგრაფია კი სულ სხვაგვარად წარიმართა, იგი მალე ჩამოშორდა თეატრს და მოღვაწეობის სხვა სფეროს მოახმარა თავისი ნიჭი და ენერჯია.

თითქოს სიჭაბუკეშივე დამთავრდა მისი რეჟისურა. წინ დარჩა შემოქმედებითი სიბრძნისა და ახალი თეატრალური ხილვების წლები. იქნებ ოდესმე ეზიაროს მას, იქნებ კვლავ მიუბრუნდეს თავის პროფესიას, მაგრამ ვიდრე „ძველ“ გზას დასდგომია, ის მაინც უნდა გავიხსენოთ, რაც აქამდე შეუქმნია.

როცა დვალისძის რეჟისურაზე ვფიქრობ, ასე მეჩვენება, თითქოს მისი განუხორციელებელი სპექტაკლების შორეულ სილუეტებსაც ვხედავ. ეს ალბათ იმითაც აიხსნება, რომ მან იმთავითვე დაგვანახა, თუ რა ხასიათის რეჟისორთან გვქონდა საქმე. მის სპექტაკლებში (ზოგან დასრულებული, ზოგანაც კონტურების სახით) უკვე ჩანდა ახალგაზრდა შემოქმედის ინდივიდუალობა, მისი სტილი, მოქალაქეობრივი კრედო. სწორედ ამ ფაქტმა განსაზღვრა დვალისძის ადგილიც რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

რუსთაველის თეატრში დვალისძე სულ რვა სპექტაკლი დადგა, მაგრამ მათ თავიანთი ადგილი მაინც მონახეს სახელგანთქმული თეატრის ისტორიაში.



ა. დვალისძის მოღვაწეობის პერიოდში რუსთაველის თეატრში ღრმა შემოქმედებით პროცესებს ჰქონდა ადგილი. მასში თავისებურად აირეკლა 50-იანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარი ძვრები. თეატრის ერთ ფოკუსში მოიყარა თავი სხვადასხვა ხასიათის წინააღმდეგობამ. ზოგჯერ იგი ფარულ ხასიათსაც ატარებდა, მაგრამ მაინც იგრძნო-

ბოდა მისი მბორგავი სული. ახალგაზრდული შემოქმედებითი ნაკადი ძალიან გაბედულად უტევდა ძველს, მაგრამ მათ შექილებას თან ახლდა ორმხრივი სიკეთე. უფრო თვითკრიტიკული იყო ერთიცა და მეორეც, უფრო დაყინებით იცავდნენ თავიანთი ხელოვნების უპირატესობას.

სწორედ ა. ხორავამ და ა. ვასაძემ შეახვედრა ერთმანეთს ორი ძლიერი ტენდენცია. სცენის დიდოსტატები გრძნობდნენ, რომ თეატრის წინსვლა შეუძლებელი იყო განახლების გარეშე. თავი მოუყარეს ნიჭიერ ახალგაზრდობას, რომლებმაც თეატრში მიიტანეს თავიანთი შემოქმედებითი მრწამსი, თავისებური ხედვა. ხელმძღვანელობა იმედოვნებდა, რომ ახალი ნაკადი ორჯანულად შეერწყმოდა ძველს და ორივე ერთად შექმნიდა მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომელიც ტრადიციულიც იქნებოდა და ნოვატორულიც.

მაგრამ შემოქმედება რთული წიაღსვლებით ვითარდება და წინასწარ ძნელია ზუსტად გაერკვე, თუ სად იჩენს თავს მისი ძლიერი ან სუსტი მხარეები, სად შეიკვრება კვანძი, ან სად გაიხსნება კოლიზია.

ამ შემთხვევაში კი ახალმა თაობამ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების სუსტ რგოლად ფსიქოლოგიური ნაკადის მოდუნება მიიჩნია. რუსთაველის თეატრის მხატვრული სახის რთულ წყობაში, მის ძლიერ რომანტიკულ გაქანებაში, ფართო მასშტაბის რეჟისორულ და აქტიორულ მონასმებში უფრო რელიფიურად უნდა გამოსახულიყო „სულიერი რეალიზმი“ მთელი თავისი მომხიბვლებლობით.

როგორც ვხედავთ რუსთაველის თეატრის წინაშე მეტად რთული პრობლემები იყო გადასაწყვეტი. ისიც საფიქრელია, ახალგაზრდა თაობის „შტურმი“ მართლა ნამდვილი სიახლე იყო თუ უბრალოდ ახალგაზრდული აღტკინება? ჰქონდა თუ არა მას პერსპექტივა? ახალგაზრდებს ეყოფოდათ თუ არა საგზალი ბოლომდე? რას მატებდა მათი სიახლე ეროვნულ თეატრალურ ფორმებს? რამდენად სწორად გამოხატავდა ქართველი ხალხის თეატრალურ პოტენციალს? ან იქნებ არც ის პეროიკა იყო ნამდვილი? იქნებ ბევრი რამ ინერციულ ხასიათს ატარებდა?

ერთი სიტყვით, საფიქრალი და საზრუნავი ბევრი ჰქონდა რუსთაველის თეატრს მაშინ, როცა პირველი ნაბიჯები გადადგა ა. დვალისშვილმა. პირველ ნაბიჯს დიდი ხმაური არ გამოუწვევია. სპექტაკლი იყო უპრეტენზიო, უწყინარი. საზოგადოებაც ნაკლები ინტერესით შეხვდა მას.

მაგრამ სპექტაკლს სპექტაკლი მოჰყვა და ბოლოს ახალგაზრდა რეჟისორის ყველა საუკეთესო თვისებამ თავი მოიყარა „ჩვე-



ნებურებში“. ახლა უკვე სხვაგვარი მნიშვნელობა მიეცა იმასაც, რასაც აქამდე აკეთებდა ახალგაზრდა რეჟისორი. სხვაგვარად გამოჩნდა მთელი მისი განვლილი გზაც.

ა. დვალისვილიმა რუსთაველის თეატრში ყველა რეჟისორისაგან განსხვავებული პოზიცია დაიკავა. იგი გამოიხატა ორ ძირითად ტენდენციაში. პირველი — დაჟინებული მხარდაჭერა ეროვნული დრამატურგიისადმი და მეორე, მსახიობებთან მუშაობაში მართალი ფსიქოლოგიური საფუძვლების ძიება.

რასაკვირველია, თეორიულად არც ერთი რეჟისორი უარს არ იტყოდა ქართული პიესის დადგმაზე, მაგრამ თეორია ერთია და პრაქტიკა — მეორე. დვალისვილის მიერ დადგმული რვა პიესიდან ექვსი ქართველ დრამატურგს ეკუთვნის. ეს მართლაც და მტკიცე მოქალაქეობრივი პოზიციაა. ახალგაზრდა რეჟისორს ბევრი მსხვერპლის გაღება მოუხდა მის დასაცავად. განა ცოტა დააკლო სუსტმა პიესებმა მის რეჟისურას? განა სცენური ფორმების ის ნიველირება. რომელიც მის დადგმებში შეიმჩნეოდა, შედეგი არ იყო თვით პიესების სქემატიზმისა?

მაგრამ რეჟისორმა კარგად იცოდა, რომ ქართული თეატრის უპირველესი მოვალეობა ქართული მწერლობისადმი მხარდაჭერა იყო. მაყურებელს სურდა სცენაზე ენახა თავისი ახლობელი ადამიანები, ენახა თავისი ცხოვრება, თავისი ხალხის სიხარული, ბრძოლა, ტკივილი...

რეჟისორი უსმენდა ხალხის სულში დაფარულ ხმებს და ცდილობდა პირველქმნილი უშუალოდით გამოეხატა იგი. ამ ძიებაში ჩანდა მისი, როგორც ხელოვანის ბუნება. ამაში ხედავდა იგი თავისი მოქალაქეობრივი იდეალების გამართლებას.

რასაკვირველია, ერთია სურვილი, მისწრაფება და მეორე ის გზები, რომლითაც იგი უნდა გამოიხატოს. აქ უნდა გამოჩნდეს რეჟისორის მანერა, მისი თვითმყობადი ბუნება.

ა. დვალისვილიმა მაყურებელთან ურთიერთობის ფორმად აირჩია სადა სცენური საშუალებები. მან სპექტაკლი მაქსიმალურად გაათავისუფლა თეატრალური ეფექტებისაგან, უარი თქვა ყოველგვარ სცენურ ტრიუკებზე, მყვირალა ფერებზე, ხაზგასმულ ფორმებზე. სცენაზე ყველაფერი დაემორჩილა მართალ განწყობილებას, მოქმედების ლოგიკურობასა და შესრულების რეალისტურ მანერას.

და მართლაც მისთვის „პირველი იყო სიტყვა...“

რეჟისორი დიდ დროს ახმარდა მსახიობებთან მუშაობას. მუშაობა კი ძირითადად მიმდინარეობდა სახეთა შინაგანი ბუნების გახსნაზე. მათი სწორი განწყობილების შექმნაზე, ინდივიდისა და

ანსამბლის ურთიერთობაზე. მას მიაჩნდა, რომ სცენაზე ყველაფერი უნდა დამორჩილებოდა მსახიობს. დრამატურგი და აქტიორი რჩებოდნენ სცენის ბატონ-პატრონნი, თავად კი მეორე პლანზე იდგა და თვით სპექტაკლის „მეორე პლანში“ იყო „გამჭრალი“. მას ნაკლებად ხიბლავდა სპექტაკლის დადგმითი მხარე. მისი რეჟისორული ბუნება უფრო სწორ გზას პოულობდა მაშინ, როდესაც მსახიობში მიაგნებდა მართალ გრძნობას. რეპეტიციებზე თითქმის ყველაფერი ეწირებოდა დაძაბული შრომის შედეგად ნაპოვნ „რაციონალურ მარცვალს“.

მას შეეძლო აღტაცებით შეგებებოდა ყველას, ვინც სცენაზე წარმატებით გადაწყვეტდა გმირის ფსიქოლოგიურ ამოცანებს. ამაში ხელადავდა თავისი მხატვრული მრწამსის გამარჯვებას.

კარგად მახსოვს ერთი საინტერესო შემთხვევა: ეს იყო 1955 წელს; რუსთაველის თეატრი ი. ჯაქვაძის „გლახის ნაამბობს“ დგამდა. თეატრში მაშინ დაძაბული ატმოსფერო იყო. ახალგაზრდები, ე. წ. „ფსიქოლოგიური ნაკადის“ დამცველები, რომლებსაც დვალისშვილი მეთაურობდა, ცოტა არ იყოს სკეპტიკურად უყურებდნენ ა. ვასაძის გამოსვლას პეპიას როლში. ვასაძე სულ სხვა ამპლუის მსახიობათ წარმოდგინათ და შექმნილ სიტუაციაში თითქოს მათი პოზიციის გამარჯვებას მოასწავებდა დიდი მსახიობის „ძველი სტილით“ გამოსვლა.

დაიწყო გენერალური რეპეტიცია. ჩვენ ყველანი, ახალგაზრდები პარტერის ერთ მხარეს ვისხედით. გაიხსნა ფარდა და სცენაზე ქართველი გლახეკაცი პეპია შემოვიდა. მახსოვს, ნახევრად ზურგშექცევით შემოვიდა და მოულოდნელად მთელი „სცენა გაივისო“. გახევებული შეეცქეროდით პეპიას. რომელიც ილია ჯაქვაძის მოთხრობიდან გადმოსულიყო და ქართველი კაცის სული გადმოეტანა სცენაზე.

ვასაძის ხმაში ამოდ ვეძებდით ნაცნობ ინტონაციებს, ნაცნობ ხერხებს, ნაცნობ მანერას. ყველაფერი ახალი იყო, ყველაფერს ავსებდა ფსიქოლოგიური სიმართლე. კრისტალური ფორმა და მისი მასშტაბი აღტაცებას ჰკვირდა ყველას.

დამთავრდა წარმოდგენა და ჩვენი „ლიდერი“ გაგვიძღვა სცენისაკენ. იგი პირველი გადაეხვია ვასაძეს, პირველმა მიულოცა „ძველი სტილის“ მსახიობს უდიდესი წარმატება. ახალგაზრდა რეჟისორმა მასში რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი მხარე დაინახა!..

ასე მგონია, ვასაძის პეპიამ იმ დღეს რაღაც ახალი რწმენა და იმედი მისცა დვალისშვილს. მან დაანახვა რეჟისორს, რომ ამოდ არ ჩაივლიდა ძიება შემოქმედების ამ სფეროში. თურმე მეტად ვრცე-

ლი და ფართო ყოფილა რუსთაველის თეატრის სტილისტური თავისებურება, უფრო გაბედულადაც შეიძლებოდა მისი „არხების“ გაფართოება!..

დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „გლახის ნაამბობის“ შემდეგ ა. ვასაძემ ვ. დარასელის „კიკვიძე“ დადგა, ხოლო მ. თუმანიშვილმა ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუ“, მათ მოჰყვა მ. ჭაფარიძის „ჩვენებურები“ ა. დვალისშვილის დადგმით.

„ჩვენებურებმა“ აურზაური და ვნებათა ღელვა გამოიწვია. ზოგს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის „გადატრიალებად“ მიაჩნდა, ზოგი სამხატვრო თეატრის პრინციპების გამოძახილს ეძებდა მასში.

სპექტაკლში გამოხატულება ჰპოვა დვალისშვილის რეჟისურის ყველაზე საუკეთესო თვისებებმა. ეს იყო დრამატურგისა და რეჟისორის მხატვრული მრწამსის, მათი სტილისა და მოქალაქეობრივი პოზიციების ბედნიერი დამთხვევა. მ. ჭაფარიძის პიესაში აისახა ქართული ყოფის მართალი და პოეტური სურათები, პიესამ იპოვა თავისი დამდგმელი. იპოვა ის, ვინც ყველაზე უკეთ გაუგებდა მას.

დრამატურგია და რეჟისორიც ერთ ენაზე ამეტყველდნენ თეატრში. მათ შექმნეს ახალი მხატვრული სინამდვილე, რომელიც კეთილი და მართალი ადამიანებით იყო დასახლებული.

მ. ჭაფარიძის პიესა დაწერილია შესანიშნავი ქართულით. იდიომებით მდიდარი ენა განათებულია მწერლის ჰუმანიზმით. აქ ყველაფერი ჰუმანიზმის პრინციპზეა აგებული და აშენებული. „ჭირსა შიგან გამაგრების“ იდეა ამოძრავებს მთელს პიესას და იგივე გამოიხატა სცენაზეც.

შესანიშნავმა სცენურმა დიალოგებმა, გმირთა სადა და ინტონაციურად მდიდარმა საუბარმა, ხასიათების სწორმა ფსიქოლოგიურმა გასსნამ და ნაწარმოების საერთო ჯანსაღმა ატმოსფერომ თეატრს საშუალება მისცა შეექმნა ემოციურად ძლიერი, ფაქიზი პოეტური განცდის ლირიკული დრამა.

ქართველი კაცის ხალისიანი ბუნება, მისი უკვდავი სული მწერალმა ყველაზე რთულ პირობებს შეაჯახა, რადგან, იცოდა, რომ სწორედ ამგვარ კონფლიქტში უნდა გამოწრთობილიყო მაღალი ადამიანური იდეალები.

დიდი ომი დატრიალდა ქართველი კაცის სულში. მტერთან საბრძოლველად წავიდნენ ახალგაზრდები, შინ დარჩნენ ქალები, ბერიკაცები. მათთან ერთად დარჩა მწირი და მოუსავლიანი მიწა. ომმა მოიტანა შიმშილი და სიღატაკე. თითქოს ყველაფერი ადამიანის წინააღმდეგ აღსდგა. მაგრამ ვერავითარმა ძალამ ვერ ჩაკლა

ადამიანში ადამიანური. ქართველი გლეხი ბოლომდე დარჩა მაღალი ზნეობის მატარებელი, ბოლომდე უერთგულა თავის ქვეყანას. ამაზე მოგვიტხრობს ჭაფარიძის პიესა. ამას გადმოსცემდა დვალი-შვილის სპექტაკლიც.

მ. ჭაფარიძე დიდი ტაქტით იხედებოდა მაყურებლის სულში. მისი მოლიმარი სახე, მისი კეთილი თვალი მაყურებელში აღძრავდა ლამაზ ფიქრებს და სპეტაკ გრძნობებს. მისთვის უცხო იყო ადამიანური ყოფის ბნელი მხარეების გამომზეურება. იგი ყველაფერში ეძებდა კეთილ საწყის, რადგან ამაში ხედავდა თავისი ხალხის დიად ჰუმანურ ტრადიციებს.

რამდენჯერმე მოეწყო სპექტაკლის განხილვა. ახლაც თვალწინ მიდგას მთელი წარმოდგენა. სპექტაკლი შთაბეჭდილებას ახდენდა თავისი ჰარმონიულობითა და შინაგან განწყობილებათა მთლიანობით. იგი ალალ-მართალი კაცის ენით ესაუბრებოდა ჩვენს სულს. სცენიდან ისმოდა გულშიჩამწვდომი სიტყვები: „გაჭირვებამ ჩვარი შემომახია, თორემ გულს ისევე არჩევანი ჰქვია!“ ეს გული ალალ-მართალი, მშრომელი კაცის გული იყო და ამიტომ ვერავითარმა ძალამ ვერ გატეხა იგი.

„ჩვენებურების“ ირგვლივ ატეხილი ხმაურის პირობებში მე გამოვაქვეყნე რეცენზია ხელმოუწერლად. ახლა, როცა ამ წერილს ვკითხულობ, ზოგი რამ აღარც კი მომწონს, მაგრამ მაინც მინდა პირვანდელი სახით გავიხსენო:

სცენაზე მოჩანს არჩევანის ფიცრული სახლი. მარჯვნივ თივის ზვინი დგას, მაყურებელი უცქერის იმერულ კარ-მიდამოს. ყველაფერი ეს სცენაზე ქმნის ინტიმურ განწყობილებას. არჩევანის მეუღლე სალომე სახლში ტრიალებს, ისე როგორც ეს დიასახლისებს სჩვევიათ ხოლმე. ყოველი საგანი, ადამიანთა საუბარი, მათი ყოველი სიტყვა ჩვენს მესხიერებაში ატოცხლებს სოფელში გატარებულ დღეებს. აგერ ძაღლმა დაიყეფა, ეტყობა ვიღაც მოდის. გამოჩნდა მოხუცი გეგელა (ბ. კობახიძე) წელში მოხრილი, ჯოხით ხელში შემოვიდა სცენაზე. რამდენიმე სიტყვა წარმოთქვა და გვაგრძნობინა, რომ იგი ჰირნანახი, თანაც გონიერი ადამიანია. გეგელას შვილიშვილი ფრონტზე ჰყავს, იმედიანად გაჰყურებს მის გზაკვალს, ელის მის დაბრუნებას. მარტოხელა მოხუცი შვილიშვილის იმედიტლა ცოცხლობს. რაიკომმა მას ძველი ეკლესიის დაცვა დაავალა, ამან გეგელა გაახალისა, „ქვეყანას თურმე კიდევ ვჭირდებიო“. მისი სიარული, ინტონაცია და აზრიანი, შინაარსიანი საუბარი სავსებით ამქლავნებს გმირის ბუხებას.

სპექტაკლში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს არჩევანს; იგი სცენაზე გამოსვლისთანავე მაყურებელში დიდ ინტერესს იწვევს

და ბოლომდე გვიტაცებს მისი სცენური ცხოვრება. არჩევანი კეთილი, პატიოსანი. მშრომელი ადამიანია, ერთხანს ავადმყოფობამ დარია ხელი და ამიტომ განსაკუთრებით გამოჩნდა სპექტაკლში მისი ხელმოკლეობა. მწირ მიწაზე დაგვექიდა ომიო, — ამბობს არჩევანი და მართლაც ვხედავთ, რომ ამ სოფელში ხალხს აღარ ეცხოვრება. მიუხედავად ამისა, ისინი არ წუწუნებენ. შეძლებისდაგვარად ფრონტსაც ეხმარებიან. ხალხს სჯერა, რომ დამთავრდება ომი და შევბას იგრძნობენ. მაგრამ საბჭოთა სახელმწიფომ ომის წლებშიც გამონახა საშუალებანი და ახალ, ნაყოფიერ მიწაზე დაასახლა ისინი. მწირ მიწებიდან ნაყოფიერი ველებისაკენ ხალხის გადასვლის საკითხი თავისთავად ახალი არ არის: ხალხი ყოველთვის ესწრაფოდა, რომ დაეტოვებინა მოუსავლიანი, მწირი ადგილები და ბარში უკეთეს ადგილებში გადასულიყო, მაგრამ წინათ ეს პროცესი სტიქიურად მიმდინარეობდა. საბჭოთა დრამატურგმა ამ საკითხს თანამედროვეობის თვალთ შეხედა და გვიჩვენა, რომ კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა განუწყვეტლივ ზრუნავს ხალხზე, მის კეთილდღეობაზე. ამასთანავე სპექტაკლი გვიჩვენებს, რომ ჩვენი ადამიანები სულიერად მდიდარნი არიან, რაც ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი და დასაფასებელია ამ სპექტაკლში: ადამიანებს შორის მეტად თბილი, გულითაღი დამოკიდებულება სუფევს.

არჩევანი ესაუბრება გეგელას და თან თვალთ ანიშნებს სალომეს — გეგელას ფქვილი გაატანეო. ასეც მოხდება: არჩევანმა თავის სარჩო გაუყო მოხუცს, თუმცა მას ეს არ უთხოვია. თხოვნა რა საჭირო იყო, ისინი ხომ კარგი ადამიანები არიან, რომელთაც ესმით ერთმანეთისა. მთელი სპექტაკლი ასეთ ურთიერთსიყვარულსა და პატივისცემას ამჟღავნებს ადამიანთა შორის.

ბ. ზაქარიაძეს სპექტაკლში მონახული აქვს ძალიან მკვეთრი, სახიერი სცენური ფორმა, იგი ისე ღრმად იჭრება გმირის ბუნებაში. რომ ჭირს ზღვარის დადგენა, სად მთავრდება არჩევანის სახე და სად იწყება მსახიობის პიროვნება. მონახული აქვს ტიპიური იმერელი გლეხის კილო და სიარულის მანერა; იმდენი უბრალოება და გულწრფელობაა მასში, რომ სურვილი გებადება, ახვიდე სცენაზე და საუბარში ჩაერიო. მსახიობს იმიტომ გამოუვიდა მხატვრულად დამაჩერებელი, განზოგადებული სახე, რომ მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია გმირის კონკრეტულ ინდივიდუალურ თვისებებს, გაამდიდრა იგი სცენური საშუალებებით და სისხლსავსედ წარმოგვისახა რიგითი საბჭოთა ადამიანის ცხოვრება.

სერიოზული შემოქმედებითი წარმატებით აღინიშნა მ. გეგეჭკორის გამოსვლა ილარიონ ჭუმბურიძის როლში. მსახიობმა სწორად ამოიცნო სახის განვითარების არსებითი ნიშნები და ლოგი-

კური თანმიმდევრობით გამოხატა იგი. ილარიონი თითქმის ყოველ-  
მხრივ დადებითი ადამიანია. მისთვის არაფერი ადამიანური უცხო  
არ არის, მისთვის ბუნებრივი მისწრაფებაა გააკეთოს ყველაფერი,  
რაც ამაღლებს, აკეთილშობილებს კაცს. თავად შრომაში მარჯვეა  
და სხვასაც ასწავლის ქვეყნისადმი ერთგულებას. მსახიობი კარ-  
გად ამქლავნებს სცენურ იუმორს, რაც ესოდენ შვენიის ილარიონის  
სახეს.

დიდი ზნეობრივი სიწმინდე და სისპეტაკე ახლავს გ. გეგეჰკო-  
რის მინაგოსაც. პიესის მიხედვით მინაგოს სახესთან დაკავშირე-  
ბულია ნაწარმოების ძირითადი სიუჟეტური ხაზი. მინაგოს უყვარს  
არჩევანის ქალიშვილი ზენარა, ხოლო ეს უკანასკნელი ფრონტზე  
წასული გიორგის მიჯნურია.

ამ წინააღმდეგობათა ნიადაგზე იქმნება მინაგოს სულიერი  
დრამა. დრამატურგის მიერ მინაგოს საზე იმავე ზნეობრივი და ჰუ-  
მანური პოზიციებიდან არის დანახული, როგორაც არჩევანის,  
ტარიელის, ილარიონისა და სხვათა სახეები.

უკანასკნელ სურათამდე მინაგო ძალზე მორიდებულია, არ შე-  
უძლია სატრფოს აშკარად გაუმქლავნოს თავისი გულის წადილი.  
მას დიდხანს ჰქონდა ზენარასადმი რიდი და კრძალვა, მაგრამ ბო-  
ლოს იგი შეხვდა ქალიშვილს პირისპირ და საშუალებაც მიეცა  
გულწრფელად გაემქლავნებინა თავისი სიყვარული. აქ გაირკვა მა-  
თი ურთიერთობა, გადაწყდა, — ისინი არასოდეს ერთად არ იცხოვ-  
რებენ.

თ. ჩარკვიანმა კარგად აუღო ალღო მთელი სპექტაკლის მხატ-  
ვრულ გადაწყვეტას, მის საერთო რეალისტურ სტილში მსახიობმა  
უფრო ამაღლებული, უფრო მკვეთრი ხაზი აირჩია. ფოტინე სცენაზე  
ცხოვრობს ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით; ისე ლაპარაკობს,  
მოძრაობს, თუ ფიქრობს, რომ გეგონებათ სინამდვილეში გინახავთ  
და თითქოს არც გინახავთ ეს ადამიანო.

გარკვეული შემოქმედებითი წარმატება ხვდა ლ. დამბაშიძეს  
სალომეს როლში. მსახიობი ცოცხლად და აზრიანად გამოხატავს  
თავისი გმირის ბუნებას.

კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ტარიელის როლში მ. ჩიხლა-  
ძემ ახალი კუთხით დაგვიანახა თავისი აქტიორული ბუნება. ეს გან-  
საკუთრებით საგრძნობი გახდა მეორე მოქმედებაში. მან იმგვარი  
ინტონაციით, ისეთი უშუალობითა და გულთბილობით გამოხატა  
მშობელი მამის მწუხარე განცდები. შვილის დაღუპვის გამო, რომ  
მაყურებლის წინ მთელი სისავსით გადაიშალა მისი მძაფრი სული-  
ერი მღელვარების ყოველი ნიუანსი: „გოგია აღარ გვყოლია, ბი-  
ჭო“, — ეუბნება იგი მინაგოს და თან მალულად იწმენდს მორეულ

ცრემლს. ამ რთულ განწყობილებას კიდევ უფრო აძლიერებს ხმა სიმღერისა, შორიდან რომ ისმის. ეს სურათი პოეტურად და ფაქიზად არის გადაწყვეტილი რეჟისორის მიერ.

მსახიობმა ტარიელის როლში მოახერხა სავსებით გარდაექმნა თავისი ხმა, უფრო თბილი და ემოციური გაეხადა. ამ მხრივ მას დიდი დახმარება გაუწია რეჟისორმა. საერთოდ ყოველი მსახიობის თამაშს ემჩნევა რეჟისორის გულმოდგინე მუშაობის კვალი. ამ სპექტაკლში ყველაზე მეტად გამოვლინდა რეჟისორის დაუცხრომელი ძიება ყოველი სცენური სახის სრულყოფისათვის.

„ჩვენებურები“ თავიდან ბოლომდე სწორად გააზრებული, რეალისტურად გადაწყვეტილი სპექტაკლია. მასში მოქმედებენ ცოცხალი, რეალისტური პერსონაჟები. ისინი თითქოს არაფერს აკეთებენ განსაკუთრებულს, მაგრამ მათი ყოველი ნაბიჯი განსაკუთრებით სასიხარულო და ახლობელია ჩვენთვის.

მთელი სპექტაკლი დატვირთულია ემოციურად, ყოველი დეტალი, ყოველი სურათი გამთბარია ადამიანისადმი სიყვარულით. აი რა გვხიბლავს და გვიზიდავს ამ სპექტაკლში. თვით პატარა ადამიანური ნაკლიც კი, რომელიც ილარიონს გამოაჩნდება მაშველობასთან დაკავშირებით, ისეთ გარემოცვაშია მოცემული, რომ სულ სხვა სახესა და იერს იღებს.

ახალმა სიომ დაქროლა თეატრს. „ჩვენებურები“ იყო ერთ-ერთი პირველი სპექტაკლი, ყველაზე მეტი სისრულით რომ გამოხატა ის ტენდენცია, რომელიც შემდეგ სხვადასხვა ფორმით გამოვლინდა თეატრის ცალკეულ დადგმებში.

ამდენად, უცნაურია (მეტი რომ არ ვთქვათ!) ზოგიერთი თეატრმცოდნისა თუ მსახიობის განცხადება, თითქოს რუსთაველის თეატრში მხოლოდ 60-იან წლებში მიექცა ყურადღება უბრალო ადამიანის თემას, მისი ყოფის ფსიქოლოგიურ ტონებში გადმოცემას!...



ა. დვალაშვილს მუდამ იტაცებდა ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები. ეძებდა პიესებს, რომლებიც თანამედროვეობას გამოხატავდა. ზოგჯერ იგი არ ერიდებოდა მხატვრულად არასრულფასოვან ნაწარმოებებსაც კი. მან რუსთაველის თეატრში დადგა თ. დონჟაშვილის „გამარჯვებულთა ღიმილი“, ი. ჭავჭავაძის „თბილისელი ქალიშვილი“, ნ. გოგოლის „ბანქოს მოთამაშენი“, გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, ვ. როზოვის „გზა მშვიდობისა“, ვ. კანდელაკის „სარეველა“, ს. კლდიაშვილის „დღესასწაული საკრაულაში“.

ა. დვალიშვილის შემოქმედებაში თემისა და პრობლემის დასმის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელსა“ და ვ. როზოვის „გზა მშვიდობისა“. ერთიც და მეორეც ახალგაზრდობის საკითხს ეხებოდა. იმხანად ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ძალზე ახლობელი იყო პიესებში წამოჭრილი საკითხი.

ახალგაზრდობა ცხოვრებაში ეძებს თავის ადგილს.

ერთი მხრივ, იყო ჭაბუკების ვენბათა ლელვა, რომანტიკული ბურჟუაზიით მოსილი ოცნებანი და რაღაც შეუცნობელი შიში ცხოვრებაში გასვლისა, ხოლო მეორე მხრივ, მათი მოქალაქეობრივი სიმწიფის საკითხი. არ ხერხდებოდა პარამონიული შეხამება ამ ორ მხარეს შორის. უფრო გვიან იღვიძებდა მოქალაქეობრივი შეგნება, ვიდრე პირველი განცდა სიყვარულისა. ზოგჯერ უღმობლად იფანტებოდნენ პოეტური ილუზიებიც. ერთი სიტყვით, ეს იყო პრობლემების ფართო სფერო, რომელიც ერთნაირად აღელვებდა როგორც დრამატურგს, ისე მათი პიესების დამდგმელს.

„ახალგაზრდა მასწავლებელი“ დიდხანს შერჩა რეპერტუარს. მაყურებელმა ერთბაშად მიიღო და შეიყვარა იგი. ქართული თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს შორის ბევრს არ ჰქონია ამგვარი პოპულარობა. რეჟისორმა კარგად „დაიჭირა“ კომედიის „ნერვი“, იგრძნო მისი სიმართლის ძალა და მახვილსა და ლაკონიურ ფორმებში გამოხატა იგი. პრობლემას არ დაუეკარგა სიმსუბუქე, არ დაუეკარგა სილალე და მაყურებელმაც ასე უშუალოდ მიიღო წარმოდგენა.

სცენაზე გამოჩნდნენ ცხოვრებისეული, სისხლჭარბი ადამიანები, გამოჩნდა მათი ახალგაზრდული სული და ხალისიანი ბუნება. მათ ურთიერთობაში წარმოიშვა მოულოდნელი და სასაცილო სიტუაციები, გაჩნდა წინააღმდეგობანიც, მაგრამ ყველაფერი „გათამაშდა“ გონებამახვილურად და ნიჭიერად, რეჟისორმა აქტიორები არ მოაქცია წინასწარ აკვიატებულ ჩარჩოში, მეტი გასაქანი მისცა მათ იმპროვიზაციას და ამ შინაგანმა თავისუფლებამ ახალი ფერები და დეტალები შემატა სპექტაკლს.

ა. დვალიშვილის წარმოდგენის გმირები მუდამ გამოირჩეოდნენ სიმართლის გრძნობით. რეჟისორი ინტუიციურად ზუსტად გრძნობდა მათ სულიერ მოძრაობას. მის სმენას არ ეპარებოდა არც ერთი არაბუნებრივი ინტონაციაც კი. ჩვენ არაერთხელ გვინახავს დვალიშვილის სპექტაკლებში სქემატური სახე, გვინახავს უფერული მიზანსცენაც, მაგრამ არასოდეს გვინახავს სიყალბე. რეჟისორი ქვის მთლელის მძიმე შრომით მუშაობდა ყოველ მსახიობთან, რათა საიმედო გზაზე დაეყენებია იგი!..



„ახალგაზრდა მასწავლებელში“ ყველაზე მეტი სისრულით გამოჩნდა რეჟისორის კომედიური ნიჭი. „ჩვენებურებმა“ კი გვიჩვენა მისი ლირიკული ბუნების დრამატული მხარე.

„ახალგაზრდა მასწავლებელში“ მოცემული იყო უმაღლესი განათლების კურსდამთავრებულთა სოფლად სამუშაოდ წასვლის საკითხი (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), „ხალისიანი მეგობრების“ გმირები კი საშუალო სკოლიდან უმაღლესისაკენ მიდიოდნენ.

ვ. როზოვის პიესას ახასიათებს ლირიზმი, მისი გმირები გულწრფელნი, ახალგაზრდულად უშუალონი არიან. ისინი სხვადასხვა გზებით, სხვადასხვა ბიოგრაფიით მივიდნენ უმაღლესი სასწავლებლის კარებთან, მათ იმ დღეებში განიცადეს დიდი ლელვაც და სიხარულიც. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ცხოვრებაში პატიოსანი გზით სიარულის აპოლოგია იყო.

მწერალი სიმაართლეს ელაპარაკება მაყურებელს. მან იცის, რომ სცენაზე პატარა სიყალბეც კი მომავდინებლად მოქმედებს მაყურებელზე. არ შეიძლება ისარგებლო ტრიბუნით და მოზარდ თაობას უქადაგო უზნეობა. რასაკვირველია, ამას არავინ არ აკეთებს პირდაპირი, შიშველი ფორმით, მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას თუ მისი შინაარსი დაცლილია კეთილშობილური იდეალებისაგან?..

ცნობილი ფრანგი რეჟისორი ფირმენ ჟემი წერდა: „იმთავითვე მე მიმაჩნდა, რომ თეატრი არსებობს იმისათვის, რათა აღუძრას ფართო მაყურებელს იმგვარი ემოციები, რომელნიც ყველას დაიპყრობენ. მთელი ჩემი ზრახვებით მივისწრაფოდი იმისაკენ, რომ ზელი შემეწყო იმ ნაწარმოებთა გახსნისათვის, სადაც თავის მოქალაქეობრივ იდეალებს ჰპოვებდა მთელი ხალხი, ყველა საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენელი.

და ჩემს თავს ვეუბნები: ჭეშმარიტია ის თეატრი, რომელსაც შეუძლია ადამიანები მიუახლოვოს იმ ცხოველმყოფელ პრინციპებს, რომლებიც კაცობრიობას ესაჯიროება თავისი დანიშნულების განხორციელებისათვის“.

თეატრი იძლევა მასობრივი ესთეტიკური განცდის დიდებულ მაგალითს. იგი აერთებს სხვადასხვა ნიჭისა და პროფესიის, სხვადასხვა ხასიათის ადამიანებს და თავისი ზემოქმედების ობიექტად აქცევს მათ. სწორედ ასეთი ერთიანი, ინტენსიური ესთეტიკური ზემოქმედებაა სპექტაკლი, რომელიც თეატრს საშუალებას აძლევს უშუალო, ცოცხალი კონტაქტი დაამყაროს მაყურებელთან და იგი ისე აღზარდოს, როგორც ამას მისი დრო მოითხოვს. ამის ბრწყინვალე მაგალითი მოგვცა ადრინდელმა სამხატვრო თეატრმა. იგი

მართლაც გახდა საზოგადოებრივი საკითხების გადაწყვეტის „უმაღლესი ინსტანცია“ (გერცენი), იქცა თანამედროვეობის დიდ ტრიუმფად. რუსი ხალხისა და მისი თეატრის სულისკვეთებათა ერთიანობის ამ დიდებულ სურათში ბრწყინვალედ გამოჩნდა საერთოდ თეატრის შესაძლებლობანი. ს. ახმეტელი ამის შესახებ წერდა: „მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულისცემა“...

ამიტომაც არის იგი ნამდვილი რუსული ეროვნული კულტურის ტაძარი, ამიტომ შეასრულა მან ასე დიდი როლი რუსი ხალხის ესთეტიკურ ცხოვრებაში. ეს არის მაგალითი ყველა თეატრისათვის. მაგალითი იმისა, თუ როგორ ღრმად ეროვნული უნდა იყოს იგი და როგორი შთაგონებით უნდა ემსახუროს თავისი ხალხის ესთეტიკურ იდიאלებს.

ყველა ამ მომენტს განსაკუთრებული ანგარიში უნდა გაეწიოს, როცა სპექტაკლი მოზარდ თაობას ეხება. ა. დვალიშვილმა დიდი ტაქტიკა და სიყვარულით დადგა „ხალისიანი მეგობრები“. მახსოვს თუ რა წარმატებით გადაწყვიტა მან ესოდენ რთული სცენა „დისპუტისა“.

... სცენაზე თავი მოიყარეს ვაბუეებმა და ქალიშვილებმა, აქ არ არიან ტრადიციული „დადებითი“ და „უარყოფითი“ ტიპები. ყველა კეთილ ადამიანად გვევლინება. განსხვავება მხოლოდ მათ აღზრდაშია, მათ ხასიათებშია. ყველას ერთი მიზანი აქვს—მიიღოს უმაღლესი განათლება, მაგრამ სხვადასხვაა მათი გზები და საშუალებანი. სწორედ ამ საკითხის ირგვლივ იწყებენ ისინი კამათს. ერთ-ერთ მათგანს უკვე გარანტირებული აქვს უმაღლეს საწავლებელში ადგილი. მისმა მშობლებმა უზრუნველჰყვეს იგი.

რაკი ეს ასეა, გამოდის, რომ ამაოდ წვალობს ათი ახალგაზრდა, ერთი ადგილი უკვე დაკავებულია!

უსამართლობა აღშფოთებას იწვევს ახალგაზრდებში. ისინი საოცარი გულახდილობით ლაპარაკობენ ერთმანეთზე, პატიოსნად იცავენ თავიანთ უფლებებსა და ღირსებებს. მათი ფიქრი სხვა საკითხებსაც მისწვდება და მთელი სცენა ივსება აზრით, ემოციით.

სცენიდან გვესმის მსახიობთა მართალი სიტყვა!

შემოქმედი ოქროს მაძიებელსა ჰგავს. ვინ იცის, რამდენი უნდა იწვალოს, რამდენი უნდა ეძიოს, რომ ერთი პატარა ოქროს მარცვალი იპოვოს, მაგრამ საკმარისია „ოქროს“ გაელევა, რომ ყველაფერი ნათდება, მოღლილობა მაშინვე ქრება, ახალი ძალა და ენერჯია იღვრება სულში.

ეს „პატარა მარცვალი“ დვალიშვილმაც იპოვა თავის შემოქ-

მედებაში და იგი დიდი სიყვარულით მიიტანა რუსთაველის თეატრში.



ა. დვალისვილი დაიბადა 1922 წელს. საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში შევიდა სწავლის გასაგრძელებლად. მეოთხე კურსის სტუდენტმა მიატოვა იგი და თეატრალური ინსტიტუტს მიაშურა.

მომავალი ინჟინერი რეჟისორის პროფესიამ შეცვალა.

1947 წელს თეატრალური ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში წარმოდგინეს მისი პირველი სარეჟისორო სპექტაკლი ა. ჩეხოვის „ხელის თხოვა“. თ. დონეაშვილის „გამარჯვებულთა ღიმილი“ კი მისი სადიპლომო წარმოდგენა გახლდათ.

მას შემდეგ ოცი წელი გავიდა. ათასგვარი ფიქრებით, მღელვარე და მოღლილი დღეებით სავსე ოცი წელი. ამ წელთა მანძილზე მას ბევრი სიკეთე უთესია, ბევრჯერ დახმარებია მწერალს, თეატრსა და მეგობარს, ბევრჯერ უჩვენებია თავისი ნათელი კაცობა და ორგანიზაციული ნიჭი. მომავალშიაც ექნება მძიმე ფიქრებითა და სიხარულით აღსავსე დღეები, მაგრამ ვერაფერი ვერ შეედრება შემოქმედებითი ძიებითა და ბრძოლებით განვლილ წლებს.

იმ წლებმა დაუმკვიდრეს მას ადგილი ქართული საბჭოთა რეჟისურაში!

## აკაკი ვასაძე

აკაკი ვასაძე ოცდაათი წელი იღვა რუსთაველისა და ლ. მესხი-შვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრების საჭესთან. ოცდაათი წელი ხელმძღვანელობდა ამ თეატრების მხატვრულ ცხოვრებას.

ქართულ თეატრში ეს უპრეცედენტო ფაქტია!

ა. ვასაძის დიდ არტისტულ შემოქმედებას ამშვენებს მისი ხანგრძლივი რეჟისორული მოღვაწეობა. იგი პირველი მსახიობია, რომელიც ორმოცი წელი ემსახურა ქართულ რეჟისურას.

ამ მხრივაც უპრეცედენტოა ვასაძის შემოქმედება.

მან, როგორც მსახიობმა დიდი აღიარება მოიპოვა მთელს კავშირში. ერთ-ერთ პირველთაგანს მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

მაგრამ ჩვენს კრიტიკას თითქმის სავსებით მიაღვიწყდა აკაკი ვასაძის რეჟისურა. იქნებ ეს იმიტომაც მოხდა, რომ იგი დაჩრდილდა ძლიერმა აქტიორულმა ტალანტმა, ან იქნებ რეჟისურისადმი ტრადიციული უყურადღებობა გახდა ამის მიზეზი?..

ასეა თუ ისე, არსებობს ვასაძის სამოცი სპექტაკლი და მათ შესახებაც უნდა ითქვას რაიმე.

ა. ვასაძის აქტიორულ შემოქმედებას დასრულებული, მკვეთრი თვითმყოფადი ხასიათი აქვს. მისი არტისტიზმი გამოირჩევა ყველასაგან. უფრო რთული შესაცნობია მისი რეჟისურა.

ძალიან საინტერესოა ა. ვასაძის რეჟისურასა და აქტიორულ შემოქმედებას შორის საერთო ნიშნების პოვნა. ზოგჯერ შეიძლება უაღრესად პირობითი იყოს პარალელები, მაგრამ იგი მაინც საინტერესოა.

ვასაძის მიერ შექმნილ სახეთა შორის განსაკუთრებულ დაფიქრებას იწვევს ზოგიერთი მათგანი (მაგ. პეპია). იგი რაღაც ახალ საფეხურს მოასწავებს მსახიობის შემოქმედებაში. ამგვარი ფერისცვალება ნაკლებად იგრძნობა რეჟისურაში. უფრო სტაბილურია მისი ფორმები, მისი სტილისტური თავისებურებანი.

როცა ვიხსენებთ ვასაძის იაგოს, ფრანც მოორს ან ვასილი შუისკს, ჩვენ შეგვიძლია მათ პარალელურად წარმოვიდგინოთ „დი-

დი ხელმწიფე“, „კიკვიძე“, „მოკვეთილი“, „არსენა“ ან სხვა დადგმები. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფართო მხატვრული ჩანაფიქრის, მასშტაბური მონასმების, მოულოდნელი ეფექტების, ზეაწეული, საზეიმო თეატრალური სანახაობის მაღალ ტექნიკურ შესრულებასთან. მაგრამ არც ეს შედარებაა ზუსტი. ვასაძე, როგორც აქტიორი, თავის შემოქმედებაში დიდ ადგილს უთმობს ჰიპერბოლას, მეტაფორულ სახეებს. მასში ძლიერია ვნება, ტემპერამენტი და წარმოსახვის ეფექტი. რეჟისურაში კი უფრო დინჯია და გონებისმიერი. მოქმედების მკაცრ ლოგიკას ემორჩილება მთელი სპექტაკლი. ამის გამო ზოგჯერ ერთგვარი სიცივეც კი დაჰკრავს მას, მაგრამ ყოველი წარმოდგენა დადგმულია გემოვნებით, პროფესიული კულტურით, მასშტაბური გააზრებით.

პეპიას სახის გახსენების დროს უსათუოდ გვაგონდება მისი ანანიაც. მაგრამ ილია ჭავჭავაძის გმირის შესრულებაში მაინც მეტად იგრძნობა ფსიქოლოგიური სიღრმე და მონუმენტურობა.

ვასაძის შემოქმედებითი სახე, მისი პორტრეტი არ იქნება მთლიანი, თუ მსახიობის ზოგიერთ როლზე არ შევჩერდით. მათ შორის პეპიაზე.

ა. ვასაძის პეპიას წარმატებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის ბიოგრაფიაში. იგი წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების იმ ეტაპზე, როდესაც თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა. იმ დროისათვის თეატრში ა. ვასაძისათვის სრულიად არახელსაყრელი ატმოსფერო სუფევდა.

და მაინც დიდმა შემოქმედებამ თავისი გაიტანა — შექმნა დიდი მასშტაბის რეალისტური სახე.

მაგრამ პეპიას აქტიორულმა წარმატებამ ახალი კუთხით დაგვანახა ვასაძე როგორც მსახიობი. ფრანც მორისის ელასტიურ, ტემპერამენტიან შესრულებას, მის ემოციურ ეფექტს, იაგოს როლის შესრულების ანალიტიკურ ხასიათს თითქოსდა უცნაურად „დაუპირისპირდა“ ფსიქოლოგიური რეალიზმით აღბეჭდილი პეპია.

სამსახეობა ა. ვასაძის არტისტიზმისა არსებითად ერთი აქტიორული ბუნების მრავალფეროვანი აელვარება იყო და არა ურთიერთგამომრიცხავი შეპირისპირება.

ეს მართლაც ასეა. პეპიას სახე მიგვანიშნებდა, რომ რაღაც ცვლილებები ხდებოდა მსახიობის შინაგან სამყაროში.

პროფესიონალის თვალს შეეძლო შეემჩნია, რომ ეს ცვლილებანი ვარკვეული რეაქცია იყო რუსთაველის თეატრში მომდარო ძვრების მიმართ!

ვასაძის პეპია ერთხმად მიიღო მაყურებელმა, მრავალს მოჰგვარა ცრემლიცა და სიხარულიც. ბნელ წარსულში გადაახედა და

ღრმად დააფიქრა იმ ღროის ქართველი გლეხკაცის ბედზე. მსახიობმა სპექტაკლში აღადგინა პეპიას ილიასეული სახე. ის ნამდვილ პეპიად გარდაიქმნა, გაამდიდრა სახე უჩვეულო ფერებითა და ნიუანსებით. გაიხსენეთ თუნდაც თამროსთან შეხუმრების სცენა, პეპიას ცხოვრების ფინალი, ან ის წუთები, როცა სიკვდილის წინ ნახევრად გრძნობადაკარგული ცდილობს ერთხელ კიდევ განიცადოს გაფრენილი ბედნიერება და ამაზრზენი ხმით წაიჩუროს: „რად ჩაგივარდა ეგ ტიკტიკა ენა, ჰა?! უკანასკნელ სიტყვაზე („ჰა?“) პეპია ისე ფართოდ ახელდა თვალებს, თითქოს მის წინ მართლაც თამრო იდგა და მამას სურდა უფრო კარგად დაენახა იგი; სოფელში იციან თქმა: მომაკვდავს ახლობელის მოლოდინი სიცოცხლეს უხანგრძლივებსო, და თითქოს აქაც, პეპიამ თამროს პასუხის ლოდინში მცირე ხანს შეაყოვნა სიკვდილი, მერე ისევ შეეხმიანა საყვარელ შვილს და სვეგამწარებული გაშორდა უმადურ ცხოვრებას.

ეს იყო ღრმად ტრაგიკული სანახაობა. ა. ვასაძემ დიდი ოსტატობით გვიჩვენა ფსიქოლოგიური სიმართლის, პოეტური ტყვილით აღსავსე სახე, ჩაგვახედა მის სულიერ სამყაროში, დაგვანახა ის დიდი შინაგანი ძალა, რომლითაც ცოცხლობდა და იბრძოდა ქვეყნაძის გმირი.

პეპიას სახე ვასაძის შესრულებით ერთ-ერთი ნათელი თავფურცელია რუსთაველის თეატრის ისტორიისა. იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმითაც, რომ ამჭერად სრულიად ახლებურად გამოჩნდა მსახიობის შესაძლებლობანი. ქართული არტისტიზმის ამ ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ფსიქოლოგიურ სიმართლეს დიდებულად შეუხამა აზრის სიცხადე, აქ ერთმანეთს შეერწყა ინტელექტუალური თავდაჭერილობა და ემოციური დაძაბულობა. ლაკონიურ ფორმებში გამოიხატა ვნებათა ლელვა და სულიერი დრტვინვა გმირისა.

მონუმენტალიზმი, რომელიც აქტიორულ შესრულებაში გამოჩნდა, ვასაძემ სხვა როლებშიაც განავითარა. სტილისტურად პეპიას სახეს უახლოვდება კოწია, ხოლო ორივე ერთად კი „გუშინდელსა“ და „ირინეს ბედნიერებას“ (ვასაძის დადგმით).

ეს სპექტაკლები და როლები ვასაძის რეჟისორული და აქტიორული შემოქმედების გარკვეულ ევოლუციაზეც მიგვანიშნებს.

ვასაძის რეპერტუარშია არა მარტო მჩქეფარე არტისტიზმით სავსე, ელასტიკური, მკვეთრი და რიტმული, სიცოცხლეზე დახარბებული ვნებიანი გმირი, არამედ სულიერად მოღლილი, სვეგამწარებული, ცხოვრებისაგან გათელილი ადამიანიც. შინაგანი მონოტონურობა და ცხოვრების ერთფეროვნებისაგან წარმოქმნილი სევდა იგრძნობა ვასაძის კოწიაში (სპექტაკლიდან „გუშინდელი“).

დი ხელმწიფე“, „კიკვიძე“, „მოკვეთილი“, „არსენა“ ან სხვა დადგმები. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფართო მხატვრული ჩანაფიქრის, მასშტაბური მონასმების, მოულოდნელი ეფექტების, ზეაწეული, საზეიმო თეატრალური სანახაობის მაღალ ტექნიკურ შესრულებასთან. მაგრამ არც ეს შედარებაა ზუსტი. ვასაძე, როგორც აქტიორი, თავის შემოქმედებაში დიდ ადგილს უთმობს პიპერბოლას, მეტაფორულ სახეებს. მასში ძლიერია ვნება, ტემპერამენტი და წარმოსახვის ეფექტი. რეჟისურაში კი უფრო დინჯია და გონებისმიერი. მოქმედების მკაცრ ლოგიკას ემორჩილება მთელი სპექტაკლი. ამის გამო ზოგჯერ ერთგვარი სიცივეც კი დაჰკრავს მას, მაგრამ ყოველი წარმოდგენა დადგმულია გემოვნებით, პროფესიული კულტურით, მასშტაბური გააზრებით.

პეპიას სახის გახსენების დროს უსათუოდ გვაგონდება მისი ანანიაც, მაგრამ ილია ჭავჭავაძის გმირის შესრულებაში მაინც მეტად იგრძნობა ფსიქოლოგიური სიღრმე და მონუმენტურობა.

ვასაძის შემოქმედებითი სახე, მისი პორტრეტი არ იქნება მთლიანი, თუ მსახიობის ზოგიერთ როლზე არ შევჩერდით. მათ შორის პეპიაზე.

ა. ვასაძის პეპიას წარმატებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის ბიოგრაფიაში. იგი წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების იმ ეტაპზე, როდესაც თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა. იმ დროისათვის თეატრში ა. ვასაძისათვის სრულიად არახელსაყრელი ატმოსფერო სუფევდა.

და მაინც დიდმა შემოქმედებამ თავისი გაიტანა — შექმნა დიდი მასშტაბის რეალისტური სახე.

მაგრამ პეპიას აქტიორულმა წარმატებამ ახალი კუთხით დაგვანახა ვასაძე როგორც მსახიობი. ფრანც მოორის ელასტიურ, ტემპერამენტიან შესრულებას, მის ემოციურ ეფექტს, იაგოს როლის შესრულების ანალიტიკურ ხასიათს თითქოსდა უცნაურად „დაუპირისპირდა“ ფსიქოლოგიური რეალიზმით აღბეჭდილი პეპია.

სამსახეობა ა. ვასაძის არტისტიზმისა არსებითად ერთი აქტიორული ბუნების მრავალფეროვანი აელვარება იყო და არა ურთიერთგამომრიცხავი შეპირისპირება.

ეს მართლაც ასეა. პეპიას სახე მიგვანიშნებდა, რომ რაღაც ცვლილებები ხდებოდა მსახიობის შინაგან სამყაროში.

პროფესიონალის თვალს შეეძლო შეემჩნია, რომ ეს ცვლილებანი ვარკვეული რეაქცია იყო რუსთაველის თეატრში მომხდარი ძვრების მიმართ!

ვასაძის პეპია ერთხმად მიიღო მაყურებელმა, მრავალს მოჰგვარა ცრემლიცა და სიხარულიც. ბნელ წარსულში გადაახედა და

ღრმად დააფიქრა იმ დროის ქართველი გლეხკაცის ბედზე. მსახიობმა სპექტაკლში აღადგინა პეპიას ილიასეული სახე. ის ნამდვილ პეპიად გარდაიქმნა, გაამდიდრა სახე უჩვეულო ფერებითა და ნიუანსებით. გაიხსენეთ თუნდაც თამროსთან შეხუმრების სცენა, პეპიას ცხოვრების ფინალი, ან ის წუთები, როცა სიკვდილის წინ ნახევრად გრძნობადაკარგული ცდილობს ერთხელ კიდევ განიცადოს გაფრენილი ბედნიერება და ამაზრზენი ხმით წაიჩურჩულებს: „რად ჩაგივარდა ეგ ტიკტიკა ენა, ჰა?! უკანასკნელ სიტყვაზე („ჰა?“) პეპია ისე ფართოდ ახელდა თვალებს, თითქოს მის წინ მართლაც თამრო იდგა და მამას სურდა უფრო კარგად დაენახა იგი; სოფელში იციან თქმა: მომაკვდავს ახლობელის მოლოდინი სიცოცხლეს უხანგრძლივებსო, და თითქოს აქაც, პეპიამ თამროს პასუხის ლოდინში მცირე ხანს შეაყოვნა სიკვდილი, მერე ისევ შეეხმიანა საყვარელ შვილს და სვეგამწარებული გაშორდა უმადურ ცხოვრებას.

ეს იყო ღრმად ტრაგიკული სანახაობა. ა. ვასაძემ დიდი ოსტატობით გვიჩვენა ფსიქოლოგიური სიმართლის, პოეტური ტივილით აღსავსე სახე, ჩაგვახედა მის სულიერ სამყაროში, დაგვანახა ის დიდი შინაგანი ძალა, რომლითაც ცოცხლობდა და იბრძოდა ჰევქავაძის გმირი.

პეპიას სახე ვასაძის შესრულებით ერთ-ერთი ნათელი თავფურცელია რუსთაველის თეატრის ისტორიისა. იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმითაც, რომ ამჯერად სრულიად ახლებურად გამოჩნდა მსახიობის შესაძლებლობანი. ქართული არტიზტიზმის ამ ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ფსიქოლოგიურ სიმართლეს დიდებულად შეუხამა აზრის სიცხადე, აქ ერთმანეთს შეერწყა ინტელექტუალური თავდაჭერილობა და ემოციური დაძაბულობა. ლაკონიურ ფორმებში გამოიხატა ვნებათა ლელვა და სულიერი დრტვინვა გმირისა.

მონუმენტალიზმი, რომელიც აქტიორულ შესრულებაში გამოჩნდა, ვასაძემ სხვა როლებშიაც განავითარა. სტილისტურად პეპიას სახეს უახლოვდება კოწია, ხოლო ორივე ერთად კი „გუშინდელნსა“ და „ირინეს ბედნიერებას“ (ვასაძის დადგმით).

ეს სპექტაკლები და როლები ვასაძის რეჟისორული და აქტიორული შემოქმედების გარკვეულ ევოლუციაზეც მიგვანიშნებს.

ვასაძის რეპერტუარშია არა მარტო მჩქეფარე არტიზტიზმით სავსე, ელასტიკური, მკვეთრი და რიტმული, სიცოცხლეზე დახარბებული ვნებიანი გმირი, არამედ სულიერად მოღლილი, სვეგამწარებული, ცხოვრებისაგან გათელილი ადამიანიც. შინაგანი მონოტონურობა და ცხოვრების ერთფეროვნებისაგან წარმოქმნილი სევდა იგრძნობა ვასაძის კოწიაში (სპექტაკლიდან „გუშინდელნი“).



შავა დადიანის ეს პიესა თითქოს შინაგანად ენათესავება ჩეხოვის დრამატურგიას. აქ ლაპარაკია გმირთა სულიერი განცდების, მათი ლირიკული განწყობილებისა და პოეტური სევდის ჩეხოვისებურ გამონათებაზე. „გუშინდელის“ უკანასკნელ მოქმედებაში არის ამგვარი ტენდენცია. ა. ვასაძემ სწორედ ეს პოეტური სევდა და „ტრემლიანი სიცილი“ გვაგრძნობინა. იგი კარგად გრძნობს კოწიას სულიერ თრთოლვასა და მისი ცხოვრების შინაგან რიტმს.

ზშირად ამბობდნენ, რომ ქართულ თეატრში ტრაგიზმამდე ვერ ამაღლდებოდა ე. წ. სოფლის თემა. თითქოს ამისათვის არ იყო მზად არც ჩვენი აქტიორული სკოლა და არც დრამატურგია. დ. კლდიაშვილის პიესებმა დაარღვიეს ეს შეხედულება.

ა. ვასაძის შემოქმედებითი ბუნებისათვის ძალზე ახლობელია ისეთი როლები, როგორცაა ახმა, ფრანცი, იაგო და ა. შ. ყველაზე უფრო ამგვარ როლებში ჩანს, რომ მას აქვს რიტმის გამახვილებული გრძნობა. ეს იგრძნობა ყველგან, როცა ის თამაშობს. იგი რიტმს გრძნობს არა მარტო წმინდა აქტიორულ ქცევაში, გმირის პლასტიკურ ნახაზში, არამედ მუსიკასა და მხატვრობაშიც. „როდესაც აულში ვთამაშობ ახმას, — წერდა იგი, — ისე ვგრძნობ, თითქოს დეკორაციები ჩემთან ერთად ლეკურს ცეკვავენ. მისი ხაზები ხან სევდიანს და ხან მხიარულ სიმღერებს მღერიან“.

ვასაძის ახმა პოეტურად შემართებული ჭაბუკი იყო. მისი საუკეთესო სცენა იყო ე. წ. „სიკვდილის ცეკვა“. ა. სტრონგი წერდა: „ამ მომენტის დრამატული დაძაბულობა საშინელია, დასასრული — დიდებული“. ა. ვასაძის ახმა წინ მიუძღოდა საბრძოლოდ გამზადებულ გუნდს. იგი თავისი ექსპრესიული, მოქნილი მოძრაობით პირთამდე ავსებდა ანზორის რაზმის სულიერ განწყობილებას და ბრწყინვალედ ახდენდა თავისი „ინდივიდუალური ფსიქოლოგიის გადართვას კოლექტიური მასის ფსიქოლოგიაზე“. იმეამინდელი რუსთაველის თეატრი კარგად გრძნობდა ეპოქის მაჯისცემას, მის მთავარ ტენდენციებს და ჩვენ სავსებით გვესმის, თუ რატომ ჰქონდა ასე პრინციპული მნიშვნელობა მასისა და ინდივიდუუმის საკითხს. „ანზორში“ ინდივიდუმი ინარჩუნებდა თავის „მეს“. თეატრი მუდამ გრძნობდა პიროვნებას, იგი ამასთანავე მტკიცედ იცავდა ანსამბლის პრინციპს. „თეატრი იღებდა ცალკეული პერსონაჟების გმირულ რომანტიკას მასასთან ერთად, რაც მათ ხდიდა მხოლოდ პირველებად თანასწორთა შორის. ისინი წარმოადგენდნენ თავისებურ კორიფეებს, რომლებიც ხელმძღვანელობდნენ გუნდს. ეს თვისება თავის მხრივ ხაზს უსვამდა სტილის მონუმენტურობას“ („კომუნისტი“, 1934, № 136).

სწორედ ეს კორიფე იყო ა. ვასაძის ახმაც.

ა. ვასაძე, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორიც იყო, წარმოდგენის შესახებ წერდა: „ანზორის“ კარ-მიდამო და მისი ხაზობრივი კომპოზიცია თქვენ გელაპარაკათ იმ არწივებზე, რომლებიც პარტიზანების სახით აქედან გაფრინდებიან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში. და ყველაფერი ეს სადად, მკვეთრად ლაკონიურ ხაზებშია მოცემული... მერე მოფრინდნენ პარტიზანები და თავიანთ ბუდეებში ჩაიმაღლნენ — სულ რამდენიმე წამში. კრება აულშია. ერთი თვალის დახამხამება და მთელი აული ბანებზე გამოეფინება. მერე როგორი თეატრალური სინამდვილით ხდება ეს? მაყურებელი თითქოს თვითონაც კრებაზეა. დრამატული მძაფრი წუთები და მიზანსცენები კონუსის მსგავსად ეწყობიან და ვითარდებიან. აი, სად მოხდა, ჩვენი აზრით, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, დრამატურგის, მუსიკოსის და მაყურებლის ორგანული შედუღება, თეატრალური პარმონია, სადა და დიდებული“.

მსახიობისა და დეკორაციის „მოქმედების მთლიანობის“ ამ მეტაფორულ აღქმაში შეიცნობა ვასაძის სინთეზური აქტიორული ბუნება. მაგრამ ამასთანავე ეს მისი რეჟისორული ბუნებაცაა. ვასაძის სპექტაკლებში მუდამ გამოირჩევა მუსიკა, მხატვრობა, ქორეოგრაფია.

ვასაძის აქტიორული შემოქმედებიდან კიდევ ორიოდე როლი უნდა გამოვარჩიოთ. მხედველობაში მაქვს ფრანც მოორი და იაგო. ორივე როგორც მწვერვალები ისე დგანან მსახიობის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში. ამავე დროს ეს ქართული არტისტიზმის მწვერვალებიცაა!

გამოჩენილი კრიტიკოსი ი. იუზოვსკი ახმეტელის „ყაჩაღების“ გამო წერდა: „რუსთაველის სახელობის თეატრი თავის თავს უწოდებს გმირულ თეატრს. გრძნობებისა და ვნებების თეატრს, დიდ სოციალურ ემოციათა თეატრს. თეატრი თავის სტილს გამოხატავს თავისი აქტიორის ექსპრესიულ ეესტში, დამდგმელის მონუმენტურ გააზრებაში და თავისი მხატვრის მასშტაბურ გაგებაშიც. აქტიორი სახეს მოქანდაკის თვალით ხედავს, დამდგმელი არქიტექტორის თვალით. თეატრის სურვილია, წარმოადგინოს სამყარო ფართო და მსუყვე ფერებით, ჩამოაყალიბოს იგი; როგორც რომანტიკული სახე... ეს აგრეთვე მთელი მოვლენაა შილერის თეატრის ისტორიაში“.

ვასაძის ფრანცმა სრულიად ახალი აზრი მისცა შილერის ფრანც მოორს, მის კლასობრივ ბუნებას.

სცენაზე, ჩვენ წინ გადაიშალა დიდი სოციალური ტრაგედია, გაქრა შილერის დეკლამაციები და მელოდრამატული მონახაზები, ფრაზა გადავიდა მოქმედებაში. წინა ხაზზე გამოვიდნენ ძმე-

ბი მოორები როგორც სოციალური ძალების წარმომადგენლები. ისინი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას უცხადებენ ერთმანეთს. ა. ვასაძის ფრანცი არც კოქლია და არც კუზიანი. იგი გარეგნულად, ერთი შეხედვით, თითქოს არაფრით არ განსხვავდება ჩვეულებრივი ადამიანისაგან, მაგრამ როცა ღრმად დააკვირდებით, მის თვალებში, სიარულის მანერაში და ინტონაციებშიც დაინახავთ განდიდების წყურვილით შეპყრობილ ადამიანს. იგი მოძალადეა, კარიერისტია, მზად არის ყველაფერი ჩაიდინოს ძალაუფლების ხელში ჩაგდების მიზნით. ა. ვასაძის ფრანცმა არ იცის მოდუნება, უძრაობა. იგი განყენებული ფილოსოფიური მსჯელობის დროსაც კი უაღრესად აქტიურია. ყოველი ფრაზა მოქმედებაში გადადის, სცენაზე იქმნება მდიდარი აქტიორული მონახაზები. ამ მხრივ განსაკუთრებით შესამჩნევია უკანასკნელი მოქმედება. აკ. ვასაძის ფრანცი მთრთოლვარე და შემკრთალი, მერყევი და ჭერკიდევ ამაყი ერთხელ კიდევ წამოიმართება ჩვენ წინ, სწრაფი მოძრაობით ვეფხისებურ ნახტომს აკეთებს, ისტერიული ყვირილით ეშვება თავკვე. კიბეებზე მოაფრიალებს მოსასხამს, თითქოსდა აღარ სურს უყუროს ხალხს, სამყაროს, რომელმაც ამდენი უსიამოვნება მიაყენა მას. შემდეგ ტახტის მახლობლად იწყებს ბორი-ალს და როცა შემოესმის ყიჟინა, ცეცხლში გაეხვევა სასახლე, ვასაძის ფრანცი წამიერად ფართოდ გაახელს თვალებს, სიზმარი ხომ არ არისო, მაგრამ მალე რწმუნდება, რომ თავს დატეხილი უბედურება სიზმარი არ არის. იგი ავარდება ტახტზე და დაშნით იკლავს თავს. საგრაფო ტახტისაკენ მიმავალი გზა, რომელიც სისხლით მორწყო ფრანც მოორმა, მისთვის სიკვდილისაკენ მიმავალი გზა აღმოჩნდა.

შილერის ფრანცი გაიძვერა, მაგრამ შედარებით მაინც სუსტი ადამიანია, ვასაძის ფრანცი კი უფრო ძლიერია და ამაყი. „ვასაძის ფრანცი, — წერდა „ლიტერატურნაია ვაზეტა“, — ეს არის სახე ძალაუფლების ბატონობის, ჩაგვრის, დამონების და განდიდების დაუცხრომელი წყურვილისა“.

წარუშლელი იყო ვასაძის ფრანცისაგან მიღებული შთაბეჭდილება ე. წ. „მეჭლისის სცენაში“ და მოქმედების ბოლოს.

გავიხსენოთ ფინალური სცენა:

ფრანცი მოკლავს მამას, იგი კარგავს სულიერ წონასწორობას, შიში და მღელვარება ეუფლება მის სულს, უსუსტდება გონება, ძრწის, ცახცახებს, მთრთოლვარე ხმით ეძახის დანიელს, რომ ილოცოს მისთვის... სწყევლის ძიძებსა და გამზრდელებს, რადგან მისი აზრით, ისინი ბავშვობიდანვე რაღაც სულელური ზღაპრებით უწამლავენ ადამიანებს ფანტაზიას და „უსუსურს ტვინზე აღბეჭდა-  
99

ვენ მეორედ მოსვლის განსჯის სურათებს“. შინაგანად დაშლილი, გაორებული, სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარზე მდგარი ფრანცი მისუსტებული გონებით ცდილობს აღიდგინოს დარღვეული წონასწორობა, მაგრამ ამაოდ. მან იცის, მის მიერ ჩადენილი დანაშაული დიდია და შეშინებულს თავისი ყოველი განაფიქრი სინამდვილედ ეჩვენება.

თუ პირველ სამ მოქმედებაში ფრანცი გვეჩვენება ძლიერ ადამიანად, რომელიც მხოლოდ გონებას აღიარებს და სხვას არაფერს, მეოთხე მოქმედებაში არსებითად ტყდება, იშლება მისი პიროვნება, უმწეობის შეგნება მსჭვალავს მთელ მის არსებას.

ასეთი იყო ფრანცის სულიერი აგონია. და ფრანცის ეს სულიერი კატასტროფა ჩინებულად აისახა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში.

აკაკი ვასაძე, როგორც ფართო დიაპაზონის მსახიობი, ტრაგიკულ მუზასაც ეზიარა და კომედიური თუ გროტესკული ფორმებიც ვირტუოზულად შექმნა. იგი დახვეწილი ფორმის მსახიობია, მას აქვს აქტიორული ვნება და გასაოცრად ეფექტური და პლასტიკური მონასმები. მისთვის არ არსებობს პასიური ჰერეტიკა და ნეიტრალიზმი. იგი მებრძოლი ბუნების მსახიობია. ასეთი იყო მისი იაგოც.

ვასაძის იაგომ ხორავას ოტელოსთან ერთად საქვეყნო აღიარება მოიპოვა. იშვიათად თუ ვინმეს ხედომია ამგვარი წარმატება. უნდა გავიხსენოთ გამოჩენილი რუსი მსახიობის კაჩალოვის მინაწერი ხორავასადმი: „მინდა გითხრათ. ძვირფასო ალექსის ძე, რომ ძალიან დიდი ხანია თეატრიდან აღარ გამომყოლია ისეთი დიდი სულიერი სიხარული, როგორიც გუშინ საღამოს თქვენმა ოტელომ მომანიჭა. აღარ გამომყოლია ალბათ ახალგაზრდა შალიაპინის შემდეგ. უღრმესი მადლობა ამ სიხარულისათვის. მაგრად გართმევთ ხელს თქვენც და თქვენს პარტნიორს აკაკი ვასაძეს — შესანიშნავ იაგოს. ორივეს დაბლა გიხრით თავს“.

ვასაძის იაგო ჩვენ წინ გაცოცხლდა დიდი სოციალური ვნებათა დელევის ფონზე.

ა. ვასაძე ძლიერი აქტიორული ექსტაზების, მძაფრი შემართებისა და მაღალი ინტელექტუალური აზროვნების მსახიობია. დიდი და მრავალფეროვანია მის მიერ შესრულებულ გმირთა გალერეა.

მათ შორის მაინც უნდა აღინიშნოს კიკვიძე. ეს იყო, როგორც ახმეტელი იტყოდა, ნამდვილი „რაინდული რომანტიზმის“ გამოხატულება, ფიცხი და კეთილშობილურად ამაყი, მოქნილი და

ტემპერამენტით სავსე გახელებული იბრძოდა ძველი სამყაროს გარდასაქმნელად.

პოეტური ადამიანის სიკვდილი ჰუმარიტად ტრაგიკულ ქედ-რას იძენდა ვასაძის შესრულებაში. იგი გვიჩვენებდა, რა ლამაზად კვდებოდა ჰაბუკი რომანტიკოსი და რა მტანჯველად ეთხოვებოდა იგი სიცოცხლეს. სიცოცხლისადმი დაუოკებელ სიყვარულს ვგრძნობდით მისი ცხოვრების ყოველ ნაბიჯზე, ეს იყო ამაღლებული სულის, ფაქიზი განცდების ადამიანი, რომელიც გახელებული ისწრაფოდა აღედგინა ჰარმონია ადამიანთა შორის, — დაემყარებინა სამართლიანობა და სიკეთე.

ა. ვასაძე სახეს ისე ქმნის, თითქოს თავადვე ხედავს მისი სახის გამჭვირვალე ფორმას. თითქოს შორიდან ამოწმებს თავისი გმირის ქცევას, მას უყვარს თავისი „ორეულების განსხვისება...“

ა. ვასაძის აქტიური ნატურა ძლიერ გავლენას ახდენს მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებზე. დაკვირვებული თვალისათვის აღვილი შესამჩნევია ვასაძისეული ენესტი და ინტონაცია, რომელიც მისი სპექტაკლის მსახიობთა პლასტიკურ ნახაზსა და მეტყველებას შენივთებია.

⊙

ა. ვასაძემ შემოქმედებითი ცხოვრების დიდი გზა განვლო. მისი პირველი თეატრალური ნაბიჯები ლადო მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. 1914-15 წლებში იგი მესხიშვილის დიდი შემოქმედების მოწმე გახდა. მან ახლოს გაიცნო რომანტიკული სკოლის მეთაური და ქართული არტისტიზმის მშვენიება, ეზიარა მის საუკეთესო როლებს: ფრანც მოორს, ურიელ აკოსტას, ჰამლეტს, კინს... — „ეს იყო ჩემი ნამდვილი თეატრალური ნათლობა, — იგონებს აკაკი, — და მე სამუდამოდ დავრჩი ლადო მესხიშვილის თავყვანისმცემელი, სამუდამოდ დარჩა ჩემს მესხიერებაში ლადო მესხიშვილის შეუდარებელი სამსახიობო ოსტატობა. ამიერიდან ჩემი უდიდესი ამოცანა გახდა თეატრთან დაახლოება, თეატრში ღუშაობა, მაგრამ მსახიობობაზე ფიქრიც კი მეშინოდა“. მხატვრობით გატაცებულს ეშინოდა შესულიყო აქტიორული ხელოვნების რთულსა და მიმზიდველ სამყაროში, მაგრამ შინაგანი ხმა, მისი ხალასი არტისტული მოწოდება სწორედ ამ ასპარეზისაკენ მოუხმობდა. ა. ვასაძემ ჯერ მხატვარ-დეკორატორად დაიწყო მუშაობა, მაგრამ მალე მასობრივ სცენებშიაც გამოვიდა. შემდეგ, სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლების პარალელურად, ჯაბაღარის სტუდიაშიაც დაიწყო სიარული და საბოლოოდ თეატრს დაუკავშირდა.

ა. ვასაძე ერთ-ერთი ღირსეული მებაღევე გახდა ახალი ქართული თეატრისა. მასზე იმთავითვე დიდ იმედს ამყარებდა კ. მარჯანიშვილი, რომლისთვისაც ასე საჭირო და ახლობელი იყო ვასაძე როგორც სინთეზური მსახიობი. 1922 წელს სახელგანთქმულ სპექტაკლში „ცხვრის წყარო“ აკაკი ვასაძემ მენგოს როლი შეასრულა. „მენგოს როლი იმიტომ მიყვარს, — წერდა ვასაძე, — რომ იგი მდიდარია კონტრასტებით: მასში სინათლისა და ჩრდილების კომპარატივად რემბრანდტისებური განლაგებაა. მენგო არ არის მხოლოდ მხიარულების, ან ესპანელთათვის ბუნებრივი იუმორის გამომხატველი.“

და მართლაც, ლოპე დე ვეგას, — „ბუნების ამ სასწაულის“ (სერვანტესი) ერთ-ერთ საუკეთესო პიესაში, რომელიც საფუძვლად დაედო ახალ ქართულ თეატრს, ვასაძე ბრწყინვალედ გამოჩნდა. მასში იყო მახვილგონიერებაცა და სევდაც, მწუხარე ხმებიცა და მჩქეფარე ოპტიმიზმიც. როცა ვასაძემ ითამაშა კლავდიუსი („ჰამლეტი“) და მურთაზი („ლამარა“), მაყურებელმა უკვე საბოლოოდ იწამა, რომ ვასაძის სახით ქართულ თეატრს დიდი აქტიორი ეზრდებოდა.

ვასაძის ფართო, მრავალპლანიან აქტიორულ შესაძლებლობას თან ახლდა ანალიტიკური, მხატვრული მოვლენის მთლიანობაში დანახვის უნარი და ორგანიზატორული ნიჭი. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ა. ახმეტელმა ვასაძე თავისი სპექტაკლების რეჟისორად შეარჩია.

ერთ-ერთი ასეთი სპექტაკლი სახელგანთქმული „ანზორი“ იყო. მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა და ვასაძემ ქუთაისის თეატრის სცენაზე აღადგინა „ანზორი“. ეს იყო დიდი რეჟისორული გაბედულობა. სპექტაკლს არამც თუ არც ერთი პირველი („ძველი“) შემსრულებელი არ ჰყავდა, არამედ გეოგრაფიულადაც სულ სხვა გარემოში უნდა დაბრუნებოდა თავის პირველ სახეს. სულ სხვა იყო ახმეტელის თეატრის აქტიორული ნატურაც. და მაინც ვასაძე ჭიქურად შეება მეტად ძნელ საქმეს. იგი შემოქმედებითად მიუღდა „ანზორს“. სპექტაკლი სამუზეუმო იშვიათობისათვის როდი აღადგინა.

ერთხელ კიდევ გამოჩნდა, რომ ა. ვასაძე არა მარტო დიდი მსახიობია, არამედ აღიარებული რეჟისორიც. იგი დაჯილდოებულია რეჟისორული ალლოთი, მაღალა გემოვნებითა და გამორჩეული ხელწერით. როგორც რეჟისორი, არასოდეს არ დალატობს თავის მხატვრულ მრწამსს, ესწრაფვის რათა მისი რეჟისორული ხელწერა ისეთივე ნათელი და მკაფიო იყოს, როგორც მისი აქტიორული შემოქმედებაა.

მან ბევრი რამ გააკეთა გმირულ-რომანტიკული თეატრალური სტილის ფორმირებისათვის. გავიხსენოთ მისი „დიდი ხელმწიფე“ და „ბოგდან ხმელნიცი“, „ოლეკო ღუნდიჩი“ და „არსენა“, „კიკვიძე“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „მოკვეთილი“, „კოლხეთის ცისკარი“, „რიჩარდ მესამე“ და სხვა სპექტაკლები.

თემების, პრობლემებისა და რეჟისორული ფორმების ამ მრავალფეროვნებაში სავსებით გამოჩნდა აკაკი ვასაძის ხალასი ნიჭი. ვინ მოთვლის, რამდენი ახალი სახე შეიქმნა ამ სპექტაკლებში, რამდენმა მსახიობმა განიცადა ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული!..



ა. ვასაძე წერდა: „შემოქმედებითი მეთოდი მხატვრის შინაგან თვისებას წარმოადგენს. თუ იგი მხატვრის შინაგანი თვისება არაა, ცხადია აგებული თეორიაც უსაფუძვლო იქნება და ათასი გეცადოთ—უსისტემობა სისტემაში მოვიყვანოთ, უბრალოდ წყლის ნაყვა იქნება“. მისი აზრით მაშინ (1931 წელი) რუსთაველის თეატრს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა სრულყოფილი, დასრულებული მეთოდი. იგი ფორმირებისა და ძიების პროცესში იყო. გზადაგზა მოხდებოდა ცვლილებანიც, რათა ერთ წერტილზე არ გაყინულიყო თეატრი.

ნუ გამოვუდგებით ფორმულირების სიზუსტეს, ნურც ცალკეულ ფრაზას. აზრი ხომ გასაგებია: მისი აზრით თეატრის პროფილის, მხატვრული გზის ძიება, პირველ ყოვლისა, შემოქმედის შინაგან ბუნებას უნდა ეყრდნობოდეს. და მართლაც, განა ცოტა ისეთი შემთხვევები, როცა მსახიობი თუ რეჟისორი გარედან იღებს იმას, რაც სრულიად უცხოა მისი შინაგანი არსებისათვის? განა ყოველი მოდაც ამიტომ არ არის ეფემერული?

ა. ვასაძეს თითქმის არასოდეს არ უღალატია თავისი შინაგანი ბუნებისათვის. რეჟისორული კარიერის პირველ წლებში იგი იზრებოდა ახმეტელის შემოქმედებითი აღმაფრენის პირობებში. ახმეტელის ატმოსფერო ზრდიდა და ავაყვაცებდა მას. იგი იმთავითვე დიდ ინტერესს იჩენდა რეჟისურისადმი. დაეინებულმა სწრაფვამ, საოცარმა შრომისმოყვარეობამ, ფართო ინტერესებმა და მოუსვენარმა ბუნებამ ვასაძე მალე გამოჰყო თავის მეგობარ მსახიობებთან და უფრო ინტენსიურადაც ჩაება რეჟისორულ მუშაობაში.

მან დაძაბული შრომისა და ძიების რთული გზა გაიარა, ვიდრე დამოუკიდებელი დაღმების ავტორი გახდებოდა. წელთა მანძილზე დაოსტატდა, დაბრძენდა, და აი, 1936 წელს ყველაზე სრულყოფილად გამოჩნდა მისი რეჟისურაც. ამ წელს ს. შანშიაშვილის „არსენა“ დადგა.

ა. ვასაძე არ არის ყოფითი სტილის მსახიობი და არც მისი სპექტაკლები იძირებიან ხოლმე ყოფის სიმართლეში. მას უყვარს გამირული საწყისი ადამიანური მოქმედებისა. ამას ესწრაფოდა „არსენაში“.

მაგრამ მისთვის გმირი მართო არსენა როდი იყო. იგი ხალხის ერთიან მისწრაფებაში, მათ სულიერ აღზევებაში ხედავდა არსებულ წყობილების წინააღმდეგ მებრძოლ ძალას. გამრჯე და მართალი გლახაკობის ბრძოლა სცენაზე გამოისახა ფართო რეჟისორულ მონასმებში. ეპიკური გააზრება წარმოდგენისა სავსებით შეესაბამებოდა ხალხის სულიერი მოძრაობის მასშტაბს.

რეჟისორმა კარგად იგრძნო ნაწარმოების გმირთა ბუნება, მათი მიზნებისა და იდეალების ჰუმანურობა. ღრმა პოლიტიკური და სოციალური კონფლიქტები სცენაზე გამოხატა ექსპრესიით, „ფრთა-შესხმული რეალიზმით“.

ა. ვასაძის სპექტაკლს დიდი ინტერესით შეხვდა როგორც რესპუბლიკური, ისე საკავშირო პრესა. დაიწერა ბევრი თბილი სტრიქონი, გამოჩნდა თეატრის ტრადიციასთან შემაპირისპირებელი აზრებიც, მაგრამ მას მედროვეობის აშკარა დაღი ესვა და იგი ვერც გამოდგებოდა ახალი მხატვრული მოვლენის მსაჯულად. „არსენა“ არ იყო უარყოფა ახმეტელის თეატრალური პრინციპებისა, არც მისი გამეორება იყო (როგორც ეს ზოგჯერ მიაჩნდათ), მათ საერთოც ბევრი ჰქონდათ და განმასხვავებელიც.

არსებითად ა. ვასაძის სპექტაკლი იცავდა რუსთაველის თეატრის მებრძოლი ხელოვნების ტრადიციას. სტილისტურადაც ბევრი რამ აკავშირებდა თეატრის სხვა სპექტაკლებთან. აქაც ჩანდა, რომ ა. ვასაძე დიდად უფრთხილდებოდა თეატრის ავტორიტეტს, მის მხატვრულ სახეს, რომლის შექმნაშიაც თავისი ღირსეული წვლილი შეიტანა. ახლა საქმე ეხებოდა იმას, თუ რომელი სპექტაკლი რა მხატვრული ხარისხით აგრძელებდა და ამდიდრებდა თეატრის შემოქმედებას.

მაგრამ „არსენაში“ იყო ერთგვარი ინერციული ტონიც. რუსთაველის თეატრის შემდგომი წლების სპექტაკლებში უფრო მოქარბდა იგი. გმირული რომანტიკის იარაღით გადიოდა „არაგველები“, „გზა მომავლისა“ და სხვა სპექტაკლები. და ეს მაშინ, როდესაც მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო ახმეტელის რომანტიზმთან!..

„არსენას“ მხატვარი ი. გამრჯელი იყო. ვასაძემ ძალიან კარგად იცის თეატრალური მხატვრობა და მისი არჩევანიც შემთხვევითი არ ყოფილა. 1934 წელს მან სპეციალური სტატია უძღვნა (იხ. კრებული „რუსთაველის თეატრი“, გვ. 30) რუსთაველის თეატ-



რის მხატვრობას. იგი წერდა: „ელინური ტრაგედიის მსგავსი სცენის წარმოდგენა, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება, როდესაც ჩვენი თეატრის და საერთოდ ევროპული თეატრების არქიტექტონიკას გაიხსენებთ. მაგრამ ირაკლი გამრეკელმა, ჩემი აზრით, დასძლია „ევროპულ ყუთსაც“ და ძველი ელინური ცირკის მსგავს სასცენო არქიტექტონიკასაც, სრულიად ორგანულად, ქართული ბუნებიდან გამომდინარე აღნაგობით. მან მოგვცა სრულიად ახალი დეკორაციული ღირებულება, ახალი პრინციპული სიტყვა, რომელსაც ღრმა ანალიზი და შეფასება სჭირდება“. (გვ. 31).

მართალია, ა. ვასაძის ეს სტრიქონები იმ დროს დაიწერა, როდესაც თეატრს ს. ახმეტელი ხელმძღვანელობდა, მაგრამ ვასაძეს არც შემდეგ შეუცვლია შეხედულება თეატრალურ მხატვრობაზე. მას მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე არ შეუწელებია თეატრალური მხატვრობისადმი ყურადღება. მისი სპექტაკლები თითქმის ყოველთვის გამოირჩეოდა გრანდიოზული დეკორაციული დანადგარით, სივრცით, მასშტაბურობით.

დიდ სამამულო ომამდე ა. ვასაძე დგამს შ. დადიანის პიესას „ნაპერწყლიდან“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავეს“ ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკისა“ და ს. კლდიაშვილის „უკანასკნელ რაინდს“.

ძირითადი ტონი ამ სპექტაკლებისა კვლავ ზეაწეულია. მაგალითად, შ. დადიანის პიესის დადგმა გამოირჩეოდა თავისი მონუმენტურობით, პოლიტიკური პათოსით, განსაკუთრებული საზეიმო განწყობილებით სახალხო სცენებში. რევოლუციური რომანტიკა რეჟისორისათვის ძალზე ახლობელი იყო, ხოლო რუსთაველის თეატრისათვის კარგად ნაცადი სტილი.

ა. ვასაძის პეროიკა არ გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, ყოფის პოეზიას, მაგრამ მასში ყოველთვის ძლიერია რომანტიკული ნაკადი. ეს მისი სპექტაკლების უბრალო დასახელებაშიაც კარგად ჩანს.

ა. ვასაძემ კარგად გამოხატა თავისი დამოკიდებულება რეალიზმისადმი ჯერ კიდევ 1934 წელს, როცა განაცხადა: „...რეალიზმი რეალიზმისაგან ჰაი, ჰაი, რო განსხვავდება... ჩვენი (გულისხმობს რუსთაველის თეატრს — ვ. კ.) რეალიზმი დინამიკურია, სოციალისტური. ჩვენი სინამდვილის ასახვა ცხოვრების გარეგან ააზის ფორტოგრაფიული დახატვა კი არ არის, არამედ მისი წამყვანი ტენდენციის, მისი პერსპექტივის, მისი ორგანული განვითარების დახატვაა. ჩვენი რეალიზმი გმირულია, რომანტიკული და ეს გვინდა ჩვენ თეატრშიც. აი, ამას მოითხოვს ჩვენი თეატრი მსახურობი

საგან, რევისორისაგან, დრამატურგისაგან, მუსიკოსისა და მხატვრისაგან“.

ასე სწამდა ა. ვასაძეს მაშინ და ამ რწმენით ქმნიდა იგი სპექტაკლებს შემდეგაც; ცხადია, მის სურვილს ყოველთვის არ ჰქონდა წარმატება, პრაქტიკულად ეს შეუძლებელიც იყო, მაგრამ რევისორი არასოდეს არ აკლებდა ცდასა და ენერგიას, რათა სულ უფრო მეტად მიახლოებოდა თავის ესთეტიკურ იდეალს!

ა. ვასაძე არ არის ერთი პლანის მსახიობი და არც მისი რევისორა შემოიფარგლა მხოლოდ დრამატული პათოსით, ვასაძე ფართო დიპაზონის კომედიური მსახიობიცაა. შეიძლება იგივე ითქვას მის რევისორაზედაც. იგი დრამატული ხასიათის სპექტაკლებშიც ზუსტად პოულობს ხოლმე კომედიურ აქცენტებს. მაგალითად, მისი შმაგა ულარესად კომედიურად „ანმაურდა“ ოსტროვსკის პიესის გმირთა დრამატული ცხოვრების ფონზე. მისი იუმორი არ იქცევა თვითმიზნად, მისი სიცილი ყოველთვის ზომიერია და მარტო ხასიათის თვისებაზე როდი მიგვანიშნებს. მსახიობი მას ხშირად სოციალურ საფუძველს უდებს.

„უდანაშაულო დამნაშავენი“ რევისორის გამარჯვება იყო იმიტაც, რომ აქ მაღალ დონეზე იდგა აქტიორული ოსტატობა. ნ. ჩხეიძის კრუჩინინა, ა. ვასაძის შმაგა და გ. დავითაშვილის ნეზნამოვი ბრწყინვალე აქტიორულ ანსამბლს ქმნიდა.

სპექტაკლი დიდხანს მიდიოდა წარმატებით. რევისორმა აქაც რომანტიკული ნაკადი წამოსწია წინა პლანზე.

სამამულო ომის მძიმე წელს (1941) დაიდგა ვ. დარასელის „კიკვიძე“. ა. ვასაძემ ბევრი იმუშავა პიესაზე. ახლად დააწერინა ავტორს ზოგიერთი სცენა. დრამატურგთან გულმოდგინე მუშაობამ შედეგიც კარგი გამოიღო. პიესამ, გაუძლო დროის გამოცდას! იგი ერთ-ერთი საუკეთესო საბჭოთა პიესაა სამოქალაქო ომის თემაზე. სპექტაკლი სავსებით შესაბამისი იყო ვასაძის კიკვიძისა. რევისორი და მსახიობი ერთნაირი რომანტიკული მგზნებარებით იბრძოდნენ ახალი ცხოვრების გამარჯვებისათვის.

სპექტაკლში დიდი ყურადღება დაეთმო გმირთა სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლების გახსნას. რევოლუციურ რომანტიკას მოსცილდა ერთგვარი საბურველი (ამ ხასიათის პიესებში რომ შეიშინებოდა ხოლმე!) ეგზოტიკურობისა. სამოქალაქო ომის გმირული ეპოპეა სცენაზე გაცოცხლდა რეალისტური სიმართლითა და რომანტიკული მგზნებარებით.

„კიკვიძე“ და ზოგიერთი სხვა სპექტაკლი რევისორის ერთ მეტად საინტერესო თვისებაზეც მიგვანიშნებს. ეს სპექტაკლები ფორმის მხრივ ისე არ ბრწყინავენ, ისე მკვეთრ ხაზებში არ ვლინ-

დებიან, როგორც ვასაძის აქტიორული სახეები. ზოგჯერ გეჩვენებათ. თითქოს სპექტაკლის ფორმა რამდენადმე უფერულია, მაგრამ შესამჩნევი, რომ ამგვარ წარმოდგენებში მთავარი გმირის როლს თითქმის ყოველთვის ვასაძე თამაშობდა და მისი შესრულების დონე განსაზღვრავდა კიდეც წარმოდგენის ხასიათს. აქ ერთი მომენტიც არის გასათვალისწინებელი: როგორც ჩანს, ასეთ დროს მსახიობი „ძარცვავს“ თავის სპექტაკლს და გულუხვად აჯილდოებს მთავარ როლს. თუმცა ასეთი შემთხვევები გამონაკლისია. მაგრამ იგი რამდენადმე ბუნებრივადაც გვეჩვენება. ისეთ ძლიერ აქტიორულ ტალანტს, როგორიც ვასაძეა, არც შეიძლება ამგვარი „გადახრები“ არ ჰქონდეს!..

დიდი სამამულო ომის წლებში ვასაძე ინტენსიურად დგამს პიესებს. თამაშობს როლებს, ხელმძღვანელობს თეატრს, ეწევა მრავალპირივ საზოგადო მოღვაწეობას. ზედიზედ იდგმება დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. რეჟეშვილისა და მ. კაცის „ოლეკო დუნდიჩი“. ი. სელვინსკის „გენერალი ბრუსილოვი“, ს. კლდიაშვილის „იკრის ხევი“. ყველა ეს პატრიოტული პიესა ა. ვასაძემ დადგა. აქაც გამოჩნდა რეჟისორის მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია. მისი სპექტაკლები მაყურებელში აღვიძებდნენ მტრისადმი სიძულვილის გრძობას, უნერგავდნენ სამშობლოსადმი თავდადების იდეას. რეჟისორი ერთმანეთს უკავშირებდა წარსულსა და თანამედროვეობას, გმირობისაკენ უხმობდა მაყურებელს. რომანტიკული განწყობილება და გმირული პათოსი, რომელიც რეჟისორის ენერგიულ თეატრალურ სტილში ვლინდებოდა, ბუნებრივი აღმოჩნდა ომის წლების განწყობილებისათვის. რეჟისორს საერთოდ არ უყვარდა გულგრილი. ინერტული ხასიათის სპექტაკლები, იგი ერიდებოდა პატარა ემოციების გამოხატვას. სავსებით ემიჯნებოდა მოდუნებულ წარმოდგენებს. ამდენად ვასაძეებია, თუ რაოდენ დიდი იყო ვასაძის რეჟისურის მნიშვნელობა ომის წლებში.

ა. ვასაძე თავის რეჟისურითა და აქტიორული შემოქმედებით მებრძოლი სტილის ხელოვანის განსახიერება იყო. ამ თვისებებმა მოუტანეს მის სპექტაკლებსაც განსაკუთრებული წარმატება ომის წლებში.



ნემიროვიჩ-დანჩენკო წერდა: „ჩემი საყვარელი დებულებაა, რომელსაც მე ხშირად ვიმეორებ, რომ რეჟისორი უნდა მოკვდეს მსახიობის შემოქმედებაში... ხდება ხოლმე, რომ რეჟისორი შეასრულებს როლს ყველა წერილმანის ჩვენებით, მსახიობს დარჩენია

მისი თამაშის ზუსტი გამეორება და შეთვისება. მაგრამ როგორი ღრმა და შინაარსიანიც არ უნდა იყოს რეჟისორის როლი მსახიობის შემოქმედებაში, მისი კვალი შეუქმნეველი უნდა რჩებოდეს. რეჟისორისათვის ყველაზე დიდი ჯილდოა, როცა თვით მსახიობი ივიწყებს იმას, რაც მან რეჟისორისაგან მიიღო — იმ ზომამდე განიმსჭვალება იგი რეჟისორის მითითებით“.

ცნობილი რეჟისორის ეს აზრი შეიძლება კაცს მეტისმეტად გადაჭარბებული ეჩვენოს. შეიძლება იგი სავსებით ვერ გამოხატავდეს ინდივიდუალური ხელწერის ყოველი რეჟისორის იდეალს, მაგრამ ძალიან ზუსტად არის მინიშნებული საუკეთესო მხარე რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობისა.

ა. ვასაძის რეჟისურაშიაც ბევრია ამგვარი ურთიერთობის მაგალითი. ბევრჯერ შექრილა იგი მსახიობის სულში და სავსებით შეერთებია მის არსებას.

იგივე ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრით, რეჟისორი სამმხრივი შემოქმედია. პირველი, ეს არის რეჟისორ-მსახიობი, ანდა რეჟისორ-პედაგოგი; მეორე — რეჟისორი—მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებათა ამრეკლავი სარკე, მესამე — რეჟისორი—მთელი სპექტაკლის ორგანიზატორი.

მაყურებელი მხოლოდ ამ მესამეს ხედავს, რადგან იგი ჩანს ყველგან, სპექტაკლის ყოველ მიზანსცენასა თუ დეტალში.

ბუნებრივია, რომ მეორე ნაწილი („რეჟისორ-მსახიობი“) სხვაგვარ მნიშვნელობას იძენს ა. ვასაძის რეჟისურაში. მისთვის უფრო ახლობელია „რეჟისორ-მსახიობი“. იგი ყველაზე საინტერესო ეტაპია რეჟისორული მუშაობისა. ერთია, როცა პროფესიონალი მსახიობი აჩვენებს კოლეგას, თუ როგორ უნდა შეასრულოს როლი და მეორეა, როცა იგივეს აკეთებს პროფესიონალი რეჟისორი (რომელიც მსახიობი არ არის).

ა. ვასაძის სპექტაკლებში ხშირად იგრძნობა რეჟისორული აზროვნების ამ მეორე ეტაპის ძალა (განსაკუთრებით ქუთაისის პერიოდის წარმოდგენებში), იგი განსაკუთრებულად მოქმედებს ახალგაზრდა მსახიობებზე, ხოლო დიდ ტალანტებში ადვილად იკარგება რეჟისორის კვალი.

ასეთი იყო თუნდაც ა. ხორავას ივანე მრისხანე. ჩვენი დროის ამ დიდ ტრაგიკოსს მრავალი წლის შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდა ვასაძესთან. ისინი წლების მანძილზე პარტნიორები იყვნენ.

ა. ვასაძე ხშირად ითვალისწინებდა ა. ხორავას მონაცემებს, დიდ ანგარიშს უწევდა მის ინდივიდუალობას. ეს კარგად ჩანდა „ივანე მრისხანეს“ დადგმაშიც. წარმოდგენაში ერთხელ კიდევ გა-

ზოჩნდა ა. ხორავას დიდი ტალანტი. მისი გმირის ტრაგიკული ბუნება განსაკუთრებული წარმატებით გამოიხატა „შვილის მოკვლის“ მომენტში. ეს იყო ქვეშაირტად დიადი, ამაღლებული ტრაგიკული სანახაობა.

ჭალარა მეფე დავითნის კითხვით ემხობოდა კუბოს. მერე წამოიმართებოდა და შვილს როგორც ცოცხალს ისე ელაპარაკებოდა, ხან შესთხოვდა, რაღაცას ემუდარებოდა, ხანაც მბრძანებელის კილოთი ბოიართა წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა. ზოჯერ თითქოს თავისივე ხმა აკრთობდა, იწყებდა ლოცვას და ჩურჩულს.

ტრაგედია სძრავდა მაყურებლის სულს.

„დიდი ხელმწიფე“ მონუმენტური, ენერგიული თეატრალური სტილის სპექტაკლი იყო. იგი წარმოდგენდა ერთ მთლიანსა და დასრულებულ ნაწარმოებს. შესაძლოა, არსად ისე მკაფიოდ არ გამოვლენილა ვასაძის რეჟისურის საუკეთესო მხარეები, როგორც „დიდი ხელმწიფის“ დადგმაში.

სპექტაკლში ხორავას შემდეგ ე. მანჯგალაძემაც შეასრულა ხელმწიფის როლი. ახალგაზრდა მსახიობთან დიდხანს და გულმოდგინედ იმუშავა რეჟისორმა.

როცა ე. მანჯგალაძე სპექტაკლში გამოჩნდა, ჩვენ მაშინ მისი ხელმწიფის შესახებ ერთ-ერთ წერილში ვწერდით:

... მანჯგალაძის ხელმწიფე შინაგანად მთლიანი პიროვნებაა. მისი მტკიცე ხელით ქედმოდრეკილი ბოიარები ყოველნაირად ცდილობენ როგორმე შეარყიონ სამეფო ტახტის ძლიერება, მაგრამ ამაოდ.

სცენური სახის მთლიანობა უკარნახებს მსახიობს ბოლომდე დარჩეს თავისი გმირის იდეალების ერთგული. ამიტომ არის, რომ იგი მეფური სიმშვიდით ხვდება ვასილი შუისკის მიერ მოსყიდული მაწანწალა ბერის გესლიან სიტყვებს, — ბოროტებაა ყველა შენი ნამოქმედარიო... როცა სასახლის ჰერკვემ მოზვავდა შემზარავი სიტყვები, დინჯად წამოდგა სავარძლიდან დიდი ხელმწიფე და თავშეკავებული მღელვარებით დაადგა სამეფო გვირგვინი წყევლის ექსტაზში შესულ ბერს.

მძიმე აღმოჩნდა მაწანწალასათვის მეფის გვირგვინი!

ივანე მრისხანეს ცხოვრებიდან ყველაზე რთულ მომენტად ე. მანჯგალაძეს შვილის სიკვდილის სცენა ესახებოდა. თითქოს ამ სცენისათვის შემოინახა მან გრძნობის სიუხვე და განცდის სიცხველე.

უკიდურესად განრისხებული მეფის მიერ მოქნეულმა მძიმე კვირთხმა თავი გაუპო უფლისწულს. უდიდესმა სულიერმა ტკი-

ვილმა შეძრა ხელმწიფის ფოლადივით ძლიერი ხმა და მას გულის სიღრმიდან აღმოხდა: „ივან... ეს იყო სასოწარკვეთილებამდე მი-სული მამის და უმემკვიდრეოდ დარჩენილი მეფის კვნესა, რომე-ლიც ღრმა ადამიანურ თანაგრძნობას იწვევდა მაყურებლებში.“

შვილის ცხედართან დამხობილი მანჯგალაძე — ხელმწიფე შუ-ისკის სიტყვებს „შვილი მოჰკლაო“, შეშლილის თვალებით ხედება და ეს სცენა წამიერად რეჰინის გენიალური ნახატის ასოციაციას იწვევს.

მეოთხე მოქმედებაში მსახიობმა მთელი სიღრმით გამოხატა უბედური მამის მწუხარება. ფიზიკურად მოტეხილი, სულიერად დაცემული მანჯგალაძე-ხელმწიფე მონასტრის კედლებს შუა მომ-წყვდელი ცოდვებს ინანიებს. კვლავ წამოყვეს თავი ბოიარებმა. მაყურებელი გრძნობს ქვეყნის რღვევისა და აშლის დასაწყისს. სცენაზე ძლიერდება ხალხის ხვეწნა-მუდარა: „დაგვიბრუნდი, დი-დო მეფეო...“

ბოლოს, რამის იქით მაყურებელი ისევ ხედავს ღრმა მწუხა-რებაგამოვლილ ხელმწიფეს სამეფო კვერთხით ხელში.

„დიდი ხელმწიფე“ ეკუთვნის რუსთაველის თეატრის ყველაზე საუკეთესო დადგმების რიცხვს.

მომდევნო წლებში ა. ვასაძემ დადგა ი. მოსაშვილის „სადგუ-რის უფროსი“, უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, ვ. პატარაიას „უჩა უჩარდია“, პ. პავლენკოსა და მ. ჭიაურელის „დიადი მომავლისა-თვის“. მ. გორკის „მტრები“, პ. კაკაბაძის „ბედნიერი სამკედლო“. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, ი. ჭავჭავაძის „ოთა-რანთ ქვრივი“.

ეს ყველაფერი ვასაძემ აქტიორული შემოქმედების პარალე-ლურად დადგა რუსთაველის თეატრში.

რუსთაველის თეატრის ისტორია წარმოუდგენელია ა. ვასაძის გარეშე. მისი ბიოგრაფია, შემოქმედებითი პროფილის ძიებისა და დადგენის პერიოდი სავსებით ემთხვევა რუსთაველის თეატრის განვითარების მთელ ისტორიულ პროცესს. ამ გზაზე ა. ვასაძე: როგორც საუკეთესო პროფესიონალი, თავისი მაღალი ოსტატო-ბითა და თეატრისადმი სიყვარულით, ტემპერამენტისი და მღელ-ვარე შემოქმედებით მავალითს აძლევდა ახალგაზრდობას, აღა-გზნებდა, უღვიძებდა შრომისადმი სიყვარულს, ასწავლიდა თეატ-რისათვის თავდადებას. იგი ბრწყინვალედ ფლობს აქტიორულ ტექნიკას. მისი შემოქმედება ყოველთვის გამოირჩევა დიდი გემოვნებითა და დახვეწილობით, ფორმის გამკვირვალეობითა და სი-სავსით.

რუსთაველის თეატრში მან დაასრულა თავისი ხანგრძლივი

შემოქმედებისა და ცხოვრების ერთი ეპოქა. ამასთანავე, ეს მთელი ეპოქაც იყო რუსთაველის თეატრის ისტორიისა!



აკაკი ვასაძემ თავისი თეატრალური ცხოვრება ქუთაისში დაიწყო (1917 წელს). მაშინ იგი 18 წლის ჰაბუკი იყო.

მას შემდეგ გავიდა მრავალი წელი და უკვე დაბრძენებული თავისი სიჰაბუკის ნაკვალევს დაუბრუნდა. იქ მიიტანა მთელი თავისი გამოცდილება, ნიჭი, ენერჯია და მშობლიურ კუთხისადმი გაუნულებელი სიყვარული.

ათ წელზე მეტხანს ემსახურა ქუთაისის მესხიშვილის სახელობის თეატრს. ახალი აქტიორული სახეების გვერდით სცენა თავისი ახალი სპექტაკლებით გაამდიდრა. ესენია: დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, „ცხოვრების ჭარა“, „ბაგრატ მეშვიდე“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ და ბ. ლავრენიევის „რლევა“, გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სპა დროში“ და ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“, ო. იოსელიანის „როცა სიყვარული მოვა“, პ. სარტრის „ედმუნდ კინი“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“.

ქუთაისის თეატრის მომავალი მკვლევარი ბევრ განძს იპოვის ვასაძის რეჟისორულ და აქტიორულ შემონაქმედში. დაინახავს, რომ ამოდ არ დახარჯულა ამდენი დრო და ენერჯია...

ახალი ქართული თეატრის ისტორიას ამშვენებს ვასაძის სახელი. იგი სამუდამოდ დარჩა ჩვენი თეატრის ისტორიის მატრიანეში.

## ალექსანდრე თაყაიშვილი

ასე მგონია, რომ ალექსანდრე თაყაიშვილი ძალიან ჰგავდა შიო მღვიმელს, ორივე ალალ-მართალი და შთაგონებული მომღერალი იყო ბავშვებისა. ისინი ღიღხანს ემსახურებოდნენ მომავალ თაობას, აფაქიზებდნენ და ამალღებდნენ მის სულს, უღვივებდნენ პოეტურ გრძნობებს, რომანტიკული ფიქრებით აცხოველებდნენ ბავშვების ფანტაზიას. ჩვენი რეჟისორებიდან თაყაიშვილმა ყველაზე მეტი გააკეთა ბავშვებისათვის. თითქმის ოცი წელი თავს დასტრიალებდა მომავალ თაობებს, ოცი წელი გაატარა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში. ეს იყო ამ თეატრის ჩასახვის ზრდისა და დავაჟკაცების ეპოქა. თაყაიშვილმა თითქოს ბავშვთა სამყაროში იპოვა ის დიდი შინაგანი გულწრფელობა და სიმართლე, რომელიც მუდამ თან სდევდა მის შემოქმედებას.



ერთი შეხედვით, ალ. თაყაიშვილს უბრალო ბიოგრაფია აქვს. იგი დაიბადა თეთრ წყაროში. ცხრამეტი წლისა იყო, როდესაც თბილისის პირველი გიმნაზია დაამთავრა. უმაღლესი განათლების მისაღებად კიევის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე შევიდა, მაგრამ ერთი წლის შემდეგ სწავლა განაგრძო მოსკოვის უნივერსიტეტში, იმავე ფაკულტეტზე. პარალელურად თავისუფალ მსმენელად სწავლობდა სამხატვრო თეატრის სტუდიაში. 1917 წელს გაიწვიეს ჯარში. მალე დაამთავრა სამხედრო სკოლა, ცოტა ხანს თეატრის გარეთ დაჰყო და შემდეგ თბილისის რუსული თეატრის დასში ჩაირიცხა მსახიობად. 1925 წელს კ. მარჯანიშვილმა მიიწვია რუსთაველის თეატრში. აქედან დაიწყო მისი ნამდვილი თეატრალური კარიერა.

ვიდრე რუსთაველის სახელობის თეატრში მოხვდებოდა. ა. თაყაიშვილმა შემოქმედებითი ძიების რთული პროცესი განვლო. მას ჰქონდა გაორების, ურწმუნოებისა და რწმენით აღსავსე დღეები. სიჭაბუკეში იგი ეჭვით უყურებდა თავის შესაძლებლობებს, ზოგჯერ მსუბუქი იუმორითაც კი გაეჭილიკებოდა ხოლმე თავის



პირველ რეჟისორულ ნაბიჯებს, მაგრამ ყოველთვის დიდი გულ-  
მოდგინებით ეკიდებოდა საქმეს, არ აშინებდა სიძნელეები.

ახალგაზრდობის წლებშივე შეეჩვია შრომას, იგი ნამდვილ სი-  
ხარულს პოულობდა მასში. თაყაიშვილს არ უყვარდა თავის თავ-  
ზე ლაპარაკი, წარმატების დროსაც კრიტიკულად უდგებოდა თავის  
შემოქმედებას. მ. ქორელისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილ-  
ში (ლაგოდხიდან) თაყაიშვილი იუმორით წერდა: თუ წერილის  
მოწერას ისურვებთ — ჩემი ადრესია: ...„კულტურის სახლი, რეჟი-  
სორ თაყაიშვილს“.

სიტყვას „რეჟისორს“ სამი ხაზი აქვს გასმული და იქვე შე-  
ნიშნავს: ზატონო მიხეილ, კონვერტს მართლა არ დააწეროთ „რე-  
ჟისორი“, თავი მომეჭრება, აბა, სად მე და სად რეჟისორობაო.

ასე დიდ საქმედ მიაჩნდა მას რეჟისორის პროფესია სიკაბუ-  
კეშივე.

მართალია, ჩვენ სულ რამდენიმე სტრიქონში მოვაქციეთ ოც-  
დაათი წლის კაცის ბიოგრაფია, მაგრამ ყოველი ფაქტის მიღმა  
მთელი ცხოვრებაა. ბევრი შრომა და ენერგია დახარჯა თაყაიშვილ-  
მა, რომ მასში არ ჩამქრალიყო სიყვარული თეატრისადმი. სიყვა-  
რული კი ბავშვობიდანვე ჩაესახა, როცა ალექსი ყიფიანს შეგვდა.  
ყიფიანი ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრის მსახიობი იყო (თამაშობდა  
მარინინის ფსევდონიმით). იგი თაყაიშვილის მეზობლად ცხოვრობ-  
და აბასთუმანში. თაყაიშვილმაც ამ კეთილი მეზობლისაგან მიიღო  
თეატრალური „ნათლობა“. ამიტომ იგონებდა მას ასე სიყვარულით:  
„მე ბევრი რამ შევისწავლე კეთილი ადამიანისა და მსახიობის  
ალექსი ყიფიანისაგან. მსახიობობა, რეჟისორობა, შრომა თუ იუ-  
მორი, სიმართლე... იგი დახვეწილი გემოვნების ადამიანი იყო,  
უნიჭიერესი მსახიობი-კომიკი მალალი აქტიორული ტექნიკით“.

გავიდა სიკაბუკის წლები და ა. თაყაიშვილი, უკვე საასპარე-  
ზოდ მომზადებული, საბავშვო თეატრის პრობლემებით დაინტე-  
რესდა. იმხანად რუსეთში დიდი კამათი იყო გაჩაღებული საბავ-  
შვო თეატრის სტრუქტურისა და მისი დანიშნულების შესახებ. ამ  
საკითხს ყურადღება მიექცა საქართველოშიც. ვ. გარიკმა სპეცია-  
ლური სტატია უძღვნა მას. სტატიის ავტორი წერდა, რომ ბავშვთა-  
თეატრში „უნდა მოვიდეს ისეთი არტისტი, რომელიც შეძლებს ბავ-  
შვის ფაქიზი სულის გაგებას. ნიჭის გარდა საჭიროა გულწრფე-  
ლობა. სიყვარული, უანგარობა. არტისტმა რომ გაიგოს ბავშვის  
სამყარო, ბავშვის სულის სწრაფვა, დიდი მუშაობა უნდა აწარ-  
მოოს. მან უნდა შეიცნოს ბავშვის ფსიქიკა“. ამავე სტატიაში გან-  
ხილული იყო საბავშვო თეატრის რეპერტუარის სპეციფიკური სა-  
კითხები.

საბავშვო თეატრის პრობლემით დაინტერესდა ქართული მწერლობაც. ნ. ნაკაშიძე 1926 წელს ეურნალ „ხელოვნებაში“ წერდა: „ცხოვრებამ წამოაყენა საკითხი საბავშვო თეატრის შესახებ და დაჟინებით მოითხოვს გადაწყვეტას... ახლა თავიანთ თეატრს მოკლებული ბავშვობა ერთობ გამამეტებულ ინტერესს იჩენს სხვადასხვა სანახაობისადმი, რომელიც ხანდახან პირდაპირ დამლუპველია ნორჩი გონებისათვის“. ნ. ნაკაშიძე გულისტკივილით წერს, რომ უთეატროდ დარჩენილი ბავშვები „ამერიკული კინო-ტრიუკებითა და კინო-მელოდრამებით“ აღსავსე სურათებს ეტანებიანო. მისი აზრით ახალი ცხოვრება მოითხოვს ახალ თეატრს— ახალი თაობის ინტერესების შესატყვისად. „ბავშვის თვალწინ მომნდარმა ამბებმა, — წერს იგი, — ძველის ნგრევამ და ახლის ზრდამ მათში გამოიწვია ახალი ცოცხალი სახეების მოთხოვნილება“.

ასე რომ, 1926 წელს უკვე მზადდებოდა საზოგადოებრივი აზრი საბავშვო თეატრის შესაქმნელად. საჭირო იყო გარკვეული პრაქტიკული ნაბიჯების გადადგმა. ამ მხრივ მეტად ძვირფასი იყო ის საქმე, რომელსაც სათავეში ედგა დ. ანთაძე. მან გ. მიქელაძესთან და გრ. სულიაშვილთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა მოზარდ მაყურებელთა პირველ სპექტაკლებს („ტომ სოიერი“ მ. ტვენის მიხედვით და ნ. ნაკაშიძის „მზისაქენ“), მაგრამ მალე დ. ანთაძე და გ. სულიაშვილი ქუთაისში გაემგზავრნენ. გაიფანტა დასი, შეფერხდა მუშაობა, იყო ერთგვარი გულგატეხილობაც. მხოლოდ ალ. თაყაიშვილის დიდ ენთუზიაზმს, მის ნიჟსა და შთაგონებას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ კვლავ შეიკრა კოლექტივი, გაჩნდა ახალი იმედები, გადაიშალა პერსპექტივები. 1928 წლის 11 ნოემბერი ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დაფუძნების, მისი პირველი, ყველაზე დიდი წარმატებისა და საზოგადოებრივი აღიარების მაუწყებელი დღე. ამ დღეს ალ. თაყაიშვილმა პ. საციის „ფრიც ბაუერი“ დადგა. ცოტა უფრო ადრე მან წარმატებით განახორციელა ს. ზაიცის „რობინ ჰუდის“ დადგმა, მაგრამ ამ თეატრის ისტორიაში მას არ შეუძრულებია ის როლი, როგორც ეს გააკეთა „ფრიც ბაუერმა“.

„ფრიც ბაუერი“ ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს. ხალხი ზემოთ შეხვდა პირველ სპექტაკლს. მაყურებელი მოიხიბლა წარმოდგენის მეტრძოლი ჰუმანიზმით, მისი გმირული სულით. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა კრიტიკაც. ბ. ელენტი წერდა: „სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა. რომ ახლად ჩამოყალიბებულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრს სავსებით სწორად აქვს შეგნებული თავისი ამოცანები და საკმაო შესაძლებლობაც მოეპოვება ჩვენი მოზარდი თაობისათვის მხატვრულ ალ-

მზრდელობითი მუშაობის გასაწევად. პირველმავე პრემიერამ თეატრს ისეთი პოპულარობა შეუქმნა მოზარდთა შორის, რომ უკვე დარბაზი ყოველთვის გაჭედილია ბავშვებით". „ახალგაზრდა კომუნისტის“ აზრით „საუკეთესოა ალ. თაყაიშვილის დადგმა და მხატვარ მ. გოცირიძის დეკორაციული გაფორმება. პიესამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მოზარდ მაყურებლებით სავსე დარბაზზე. იმედია ეს მეტად მნიშვნელოვანი თეატრი მომავალში გვიჩვენებს უფრო კარგ დადგმებს“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928, № 198).

ახალი თეატრის წარმატება ფაქტად იქცა. ალ. თაყაიშვილმა კარგად იცოდა, რომ „ბავშვებისათვის უნდა ითამაშო ისე, როგორც დიდებისათვის. მხოლოდ გაცილებით უკეთესად, უფრო გულწრფელად და ფაქიზად“ (სტანისლავსკი). მაყურებელმა შეიყვარა თეატრის გულწრფელი და ფაქიზი ხელოვნება. თაყაიშვილისათვის ეს იყო დიდი სიხარული და იმედი.

ახალ თეატრს მარტო კარგი სპექტაკლი ვერ შექმნიდა. საჭირო იყო ერთიანი იდეურ-მხატვრული მრწამსის გამომუშავება, საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების თანმიმდევრული დაცვა და გაღრმავება. „პირველ რიგში, — წერდა თაყაიშვილი, — რა თქმა უნდა, გარკვეული უნდა ყოფილიყო ახლადშექმნილი თეატრისა შემოქმედებითი სახე — საბავშვო თეატრის სპეციფიკა, მისი იდეურ-შემოქმედებითი მისწრაფება“. ამ დიდი მისიის შესრულება კი შეუძლებელი იყო სწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავების გარეშე.

ოცინ წლებში სუსტი იყო საბავშვო დრამატურგია. რაკი მანამდე მოზარდ მაყურებელთა თეატრი არ არსებობდა, არც პიესები იწერებოდა ბავშვებისათვის. ახალ თეატრს თავისი ახალი დრამატურგიაც უნდა შეექმნა. ამიტომ, რეპერტუარში ქართული ორიგინალური დრამატურგიის სიმცირე თეატრის სუსტი მუშაობის შედეგი როდი იყო, როგორც ამას წერენ ხოლმე. ახალი ტიპის რეპერტუარის შექმნა გარკვეულ დროს და მრავალ სიძნელეთა გადალახვას მოითხოვდა. ალ. თაყაიშვილი გზადაგზა წარმატებით სძლევდა ამ სირთულეს. სცენაზე გაიხნა ქართველ მწერალთა საბავშვო პიესები. 1930 წელს ალ. თაყაიშვილმა დადგა შ. დადიანის „ბოთე და კუსპარა“. პრესა კრიტიკულად შეხვდა წარმოდგენას. ავტორს უკიჟინებდნენ. თითქოს პიესაში მომხიბვლელად იყო დახატული ე. წ. „პაცანების“ ცხოვრება, ფსიქოლოგიური მოტივირება აკლდა ბოთეს გარდაქმნას, მაგრამ ეს იყო ცალმხრივი კრიტიკა, მასში არ იყო მოვლენის ღრმა ანალიზი და ისტორიზმის გრძნობა. სხვა თუ არა, შ. დადიანის დაინტერესება მოზარდ მაყურებელთა თეატრით განა მნიშვნელოვანი ფაქტი არ იყო?!

მიუხედავად იმისა, რომ კარგი პიესები არ იყო, ამ პერიოდის ქართულ საბავშვო დრამატურგიაშიც აისახა მწვავე კლასობრივი ბრძოლა და, საერთოდ, ახალი ყოფის მნიშვნელოვანი მომენტები. მისი წარმოდგენა სცენაზე მოითხოვდა დიდ ტაქტს და ზომიერებას. ზღაპრების გვერდით უნდა ასახულიყო ახალი ადამიანი ახალ გარემოში. ხასიათის ფორმირების რთული პროცესის ჩვენება დიდ სირთულეებთანაც იყო დაკავშირებული. ბუნებრივია, რომ ბავშვის სული, მისი ფსიქიკა ბოლომდე ვერ ჩასწვდებოდა კლასობრივი ბრძოლის სიღრმეებს, მაგრამ საჭირო იყო გმირობის იმგვარი ჩვენება, რომ მოზარდში აღზრდილიყო „ამ გმირობის სიმშვენიერის გრძნობა“ (გორკი).

ეს ფაქტიზი დამოკიდებულება იგრძნობოდა ალ. თაყაიშვილის ყველა დადგმაში, იყო ეს თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პიესები თუ კლასიკური ნაწარმოებები.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს „სურამის ციხეს“, რომელიც დ. ჭონქაძის მოთხრობის საფუძველზე შეიქმნა. ს. მთვარაძემ მკვეთრსა და ნათელ დრამატურგიულ ფორმაში მოაქცია ცნობილი მწერლის შესანიშნავი მოთხრობა. სპექტაკლის რეჟისურამ (ა. თაყაიშვილი, ბ. გამრეკელი) კარგად იგრძნო ნაწარმოების ბუნება, მისი სოციალური საფუძველი, მისი მხატვრული თავისებურება და სცენაზე შექმნა ბავშვებისათვის საყვარელი სპექტაკლი. გაზეთ „კომუნისტის“ აზრით „პიესას ემჩნევა რეჟისორების ენერგიული ხელი, მთელი რიგი სურათები მეტად ცოცხლად არის მოცემული. თეატრმა დაამტკიცა, რომ მას შეუძლია არა მარტო საბავშვო პიესების ნიჭიერად დადგმა, არამედ თავისი ძალებით მოზრდილთათვისაც კარგი სპექტაკლის მიცემა“. ამავე გაზეთში გამოქვეყნებულ წერილში ალ. თაყაიშვილი წერდა: „თეატრს განზრახული აქვს მისცეს ციკლი ისეთი დადგმებისა, სადაც ისტორიული თანმიმდევრობით ნორჩი მაყურებლები გაეცნობიან კლასობრივი ბრძოლის სხვადასხვა ფორმას. ამ ციკლის დასაწყისი იყო „სურამის ციხე“. ამის შემდეგ იქმნება „არსენა მარაბდელი“. წელსავე, თეატრის წინაშე დგას უაღრესად სერიოზული ამოცანა: მივცეთ საბავშვო ზღაპარს სცენური გაფორმება. ამ მიზნით რეპერტუარში შეტანილია პიესა „მეზღვაური და შეგირილი“, რომელიც გადმოკეთებულია ანდერსენის ზღაპრების მიხედვით“.

ასე ღრმად იყო მოფიქრებული თეატრის რეპერტუარი. „სურამის ციხე“ სათავეს უდებდა მაღალმხატვრული, მძაფრი იდეური შემართების სპექტაკლების ციკლს. „სურამის ციხის“ დიდი წარმატება ფაქტად იქცა. იგი კარგი საჩუქარი იყო თეატრის არსებობის

ხუთი წლისთავზე. ხუთი წლისთავი კი ძალიან ფართოდ აღინიშნა. მოეწყო დიდი საიუბილეო საღამო. ამ დღეს გაზეთმა „კომუნისტმა“ აუწყა მკითხველებს, რომ „საქართველოს ბავშვებისათვის პირველი ნაციონალური თეატრის ორგანიზატორს და ხელმძღვანელს, თეატრის დირექტორს და სამხატვრო ხელმძღვანელს ალ. თაყაიშვილს მიენიჭა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება“.

ხუთი წლის მანძილზე თეატრმა შეძლო თავისი აუდიტორიისათვის გასაგები მხატვრული ენის გამონახვა და მისი სიყვარულის მოპოვება. საიუბილეო საღამო და თეატრის მრავალმხრივი დაჯილდოება ამ თეატრის როლისა და მნიშვნელობის გაზრდაზეც მეტყველებდა.

თეატრს ჰქონდა წინააღმდეგობანი, მაგრამ ეს იყო ზრდისა და წინსვლის სიძნელები. ალ. თაყაიშვილი დინჯად, თვითკრიტიკულად აანალიზებდა ყოველი სეზონის მუშაობას და თეატრის წინაშე სახავედა ახალ პერსპექტივებს. 1935 წელს იგი გაზეთ „კომუნისტში“ წერდა: „ჩვენი თეატრი რვა წელიწადია არსებობს. ამ შედარებით მოკლე ხანში თეატრმა ძიებისა და გარდატეხის შინაარსიანი გზა განვლო. თეატრს არ ჰქონდა გამოცდილება. არ ჰყავდა კარგად გაწვრთნილი და შესაფერისად აღზრდილი მხატვრული კოლექტივი, არ გააჩნდა ორიგინალური რეპერტუარი“. მაგრამ თეატრი გაბედულად სძლევდა ამ სიძნელებებს. მის რეპერტუარში თანდათან წამყვან ადგილს იჭერდა ქართული ორიგინალური დრამატურგია. შემოქმედებითად დავაყვაცდა მსახიობთა მთელი თაობა. გზადაგზა მათ რიგებს შეემატნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები. მთელი ამ რთული და ფართოპლანიანი მუშაობის სათავეში იდგა ალ. თაყაიშვილი.

1935 წლის შემდეგ რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა თეატრის მხატვრული სახის საკითხს. ამ ყურადღებისა და გონივრული მუშაობის შედეგი იყო, რომ მოსკოვის პრესა ხაზგასმით ლაპარაკობდა თეატრის პროფილზე. 1940 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრების დეკადაზე მოსკოვში აღინიშნა: „თაყაიშვილის შესახებ უნდა ითქვას, რომ „სურამის ციხე“ შესანიშნავი სანახაობით წარმოგვიდგინა. სპექტაკლი იწვევს დიდ ემოციებს, მაყურებელი მას უყურებს დიდი ინტერესით, თეატრს აქვს გამოიმუშავებული საკუთარი სტილი, რაც აკლია ზოგიერთ რუსულ თეატრს... თეატრს გააჩნია საკუთარი სახე“ (ვ. ზალევსკი. სპექტაკლის განხილვის სტენოგრაფიდან).

გაზეთ „იზვესტიის“ აზრით „სურამის ციხე“ თავისი მგზნებარებით, რომანტიკული პათოსით დეკადის მეტად ძლიერი სპექტაკლია“. ხოლო გაზეთმა „პრავდამ“ თეატრის სწორი მუშაობის საი-

ლუსტრაციოდ გამოაქვეყნა სტატისტიკური ცნობა რეპერტუარში ორიგინალური პიესების წილხვედრის შესახებ. ამ ცნობიდან ჩანს, რომ თეატრს 1928 წლიდან 1940 წლამდე 47 სპექტაკლი დაუდგამს, აქედან ქართული ორიგინალური — 27.

ამავე წელს დაიდგა ა. წერეთლის „პატარა კახი“. ალ. თაყაიშვილის სპექტაკლი უღერდა როგორც სამშობლოსადმი მიძღვნილი ჰიმნი. „რეჟისორმა დადგმაში პირველ პლანზე გვიჩვენა ხალხი, რომელსაც გულს უკლავს სამშობლოს გასაჭირი, მისი ბედი და უბედობა. სწორედ ეს ხალხია, რომ გმირობას ჩააგონებს პატარა კახს“ („ლიტერატურული საქართველო“).

ალ. თაყაიშვილმა კარგად იცოდა, თუ რაოდენ დიდი იყო პატრიოტულ-ადმზრდელითი სპექტაკლების მნიშვნელობა ომის წლებში. მან სამამულო ომის დაწყებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ დადგა ა. ბრუშტეინის „გაგრძელება იქნება“. ანტიფაშისტურმა სპექტაკლმა ფართო გამოხმაურება ჰპოვა ნორჩ მსაუბრეებში.

თეატრმა ომის დაწყების წინ დადგა გ. ნახუცრიშვილის „პატარა მეომრები“. რეჟისორმა და დრამატურგმა იგრძნეს თემის აქტიულობა და სპექტაკლში ხაზგასმით გამოიხატა ბავშვების სწრაფვა ტექნიკისადმი. ამ თემამ სახეცვლილი, მაგრამ ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვა დიდი სამამულო ომისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში.

ალ. თაყაიშვილმა ომის წლებში დადგა გ. გაბუნიას „ორჯონიკიძის ხმალი“ და ა. კაქაჭიშვილის „გაიდარი“. გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოს“ (№ 3) აზრით „გაიდარის“ დადგმაში, ისე როგორც ყველა თავის სპექტაკლში, ალ. თაყაიშვილი გვევლინება დაკვირვებულ და კულტურულ დამდგმელად. ამ დადგმასაც ახასიათებს სწორი და ნათელი მიდგომა პიესისადმი“.

ალ. თაყაიშვილის დადგმებიდან დიდი წარმატება ხვდა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“. თითქოს ძნელი წარმოსადგენი იყო ამ პიესის შეტანა მოზარდ მსაუბრეებელთა თეატრის რეპერტუარში, მაგრამ რეჟისორი სხვაგვარად ფიქრობდა. მისთვის ეს იყო ბედნიერი შესაძლებლობა, რათა პოეტური სამყაროსათვის ეზიარებია ბავშვები.

სიკბაბუკის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია უმშვენიერესი ყვავილივით გაიშალა სცენაზე და თავისი რომანტიკული ფერებით დიდი ესთეტიკური სიამოვნება მოუტანა მსაუბრეებს. კრიტიკის აზრით „ჩვენ იშვიათად ვხედავთ სპექტაკლს, რომელშიაც მიღწეული იყოს ესოდენ სრული მხატვრული ერთიანობა, ისეთი ზუსტი შეხმატკბილებით გამოირჩევა ალ. თაყაიშვილის მთელი ნამუშევარი ამ სპექტაკლში. მას ახასიათებს მხატვრული აზროვნების სინათლე, შესანიშნავი პლასტიკურობა... ამ თეატრში „რომეო და

ჯულიეტას“ დადგმის მნიშვნელობა სცილდება ერთი სეზონისა და ერთი ქალაქის ფარგლებს. უქვევლია იგი გარკვეულ ადგილს დაიკერს მთლიანად საბჭოთა თეატრის განვითარებაში“ (ა. ფევრალსკი).

რეჟისორი ფართო მასშტაბებში წყვეტდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პრობლემებს. ბავშვთა სამყარო უფრო რთულ ფორმებში ესახებოდა, ვიდრე ზრდადასრულებული ადამიანისა. ეს სირთულე ძალიან სადად უნდა გაშიფრულიყო თეატრის ენაზე. რეჟისორი დიდი ტაქტიკითა და გულისყურით ეძებდა ახალ თეატრალურ გზებს, არ აშინებდა „საბავშვო რეჟისორის“ მოკრძალებული სახელი, არ აშინებდა მარცხიც, რადგან სწამდა და სჭეროდა თავისი საქმისა.

ალ. თაყაიშვილის სპექტაკლებთან არის დაკავშირებული რამდენიმე თაობის პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებები, ზშირად ისეთივე დაუეიწყარი, როგორც პირველი გრძნობა გაზაფხულისა.

ამ სტრიქონების ავტორიც „სურამის ციხით“ გაეცნო პირველად თეატრს. მისთვის ეს იყო დაუეიწყარი დღე, რომელიც ალ. თაყაიშვილის სპექტაკლმა აჩუქა.

ამგვარი დღეები ღრმად იჭრებიან ადამიანის სულში და აღარასოდეს შორდებიან მას.

თაყაიშვილმა შექმნა ნამდვილი საბავშვო თეატრი. მან აღზარდა ნიჭიერ მსახიობთა მთელი თაობა. მის მოწაფეებს არასოდეს არ ავიწყდებათ მასწავლებლის სახელი, არ ავიწყდებათ მისი ნათელი სახე, რომელიც მუდამ შთაგონებული იყო ახალი საქმისათვის. თაყაიშვილის გვერდით იღვწოდნენ მსახიობები, რეჟისორები, დრამატურგები, მხატვრები. იგი აერთიანებდა ყველას, აკავშირებდა მათ და ერთი მიზნისაკენ წარმართავდა მთელ შემოქმედებითს ენერგიას. „ალ. თაყაიშვილის მუშაობის პერიოდი, — წერს გ. კუპრაშვილი, — ოქროს ასოებით ჩაიწერება მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში. იგი დაჭილდოებული იყო დიდი რეჟისორული ალლოთი, დაუმრეტელი ფანტაზიით, ინტუიციით, გამჭრიახი გონებითა და შესანიშნავი გონება-მახვილობით. მისი ხელმძღვანელობით აღზრდილი მსახიობები დღეს ღირსეულად ატარებენ საპატიო წოდებებს. იგი იყო ნამდვილი მხატვარი სახეების შექმნისა. მაგიდასთან მუშაობის დროს იყო მომხიბლავი და მიზანსცენების დამუშავებისას ხომ იშვიათი, საუკეთესო პედაგოგი. რა ტიპაჟიც არ უნდა შეხვედროდა მუშაობის პროცესში, ყველას გამოუნახავდა სახეს, ასე ვთქვათ „გასაღებს“. მისთვის სულ ერთი იყო, ბავშვის „სახე“ თუ მოხუცისა, ყოველი ეესტი, მიმიკა, სიტყვის წარმოთქმის უნარი ისე გაიტაცებდა ხოლმე, ისე მოგვხიბლავდა,

რომ თვითონვე უხდებოდა ჩვენი გამოფხიზლება“ (გ. კუპრაშვილი „მე ისევ თქვენზე ვფიქრობ“, 1962, გვ. 60).

ცნობილი მსახიობების ამ მოგონებაში კარგად არის დახატული თაყაიშვილის პორტრეტი. ვგებულობთ, რომ იგი იყო შესანიშნავი პედაგოგი და ორგანიზატორი, ნათელი სულის ხელოვანი, სათნო და კეთილი ადამიანი, ენტუზიასტი და ფართო ერუდიციის მოღვაწე, „თეატრის გარეშე ხომ შეუდარებელი იყო, — იგონებს კუპრაშვილი, — გაჭირვების დროს, სადაც არ მოელოდი, იქ გაჩნდებოდა“.

ასე გულთბილად იგონებენ მის სახელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სხვა ვეტერანებიც. „მე თუ რამ გამიკეთებია, — იგონებს თ. თვალაშვილი, — ჩემს შემოქმედებითს ცხოვრებაში ეს არის თაყაიშვილის წყალობით. იგი იყო არა მარტო ნიჭიერი რეჟისორი და შესანიშნავი მსახიობი, არამედ შეუდარებელი პედაგოგიც. როცა თაყაიშვილის ლექციას ვუსმენდი, მე ჩემი თავი ისევ მოსკოვში მეგონა, თითქოს ისევ სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და სხვა დიდ რეჟისორებს ვუსმენდი. თაყაიშვილი აღჭურვილი იყო დიდი განათლებით, დიდი პედაგოგიური ერუდიციით“.

ა. თაყაიშვილმა სავსებით დაიმსახურა თეატრის დიდი სიყვარული და პატივისცემა. მან წარუშლელი კვალი დატოვა არა მარტო თეატრის ისტორიაში, არამედ ამ ისტორიის მშენებელთა გულებშიც.

თაყაიშვილი იყო მომთხოვნი რეჟისორი. იგი ფხიზლად აფასებდა ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდებოდა. მან არ იცოდა წარმატებისაგან თავბრუდახვევა, მედიდურობა. იგი თვითკრიტიკულად იხილავდა თავისი შემოქმედების ყველაზე საუკეთესო მხარეებსაც კი. მოსკოვში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წარმატების შემდეგ თვითდამშვიდებას როდი მიეცა. „მხოლოდ ჩვენზე. — ამბობდა იგი, — და არა სხვა ვინმეზე იქნება დამოკიდებული, თუ რამდენად შევიფერებთ და არ გავთამამდებით მოპოვებული წარმატებებით. თუ ჩვენ წარმატებისა და ქებისაგან თავბრუ დაგვესხა, თუ უსიტყვოდ მივიღებთ იმას, რაც ჩვენ გვითხრეს და რასაც ჩვენზე წერენ — „დაფნის გვირგვინებით“ შევიშნოვებთ. მაშინ იმ ადამიანების მდგომარეობაში აღმოვჩნდებით, რომლებიც თავიანთ თავს იქით ვერაფერს ხედავენ, ხოლო თუ ჩვენს იქით ვერაფერს შევამჩნევთ — ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთი ადგილი უნდა ვტკეპნოთ და შემოქმედებითად აღარ გავიზარდოთ“.

1945 წლის სექტემბრიდან აღ. თაყაიშვილი გრიბოედოვის სახელობის თეატრშია. მისი მოღვაწეობის შესახებ დ. ანთაძე თავის მემუარებში („დღეები ახლო წარსულისა“) წერდა: „დიდი ღვაწლი



მიუძღვის გრიბოედოვის თეატრში ნიჭიერ რეჟისორს ალ. თაყაიშვილს. რომელმაც თავისი მოღვაწეობა დაიწყო რუსულ დრამწერში მსახიობად. ის ერთხანს მუშაობდა რუსთაველის თეატრში, სადაც კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით წარმატებით განასახიერა ნიკო გოცირიძესთან ერთად პოლონიუსი შექსპირის „ჰამლეტში“. სანგრძლივად სათავეში ედგა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრს. მთელი რიგი საუკეთესო დადგმები ჰქონდა განხორციელებული, როგორც მოზარდ მაყურებელთა, ისე გრიბოედოვის სახ. რუსულ თეატრში. თუნდაც ისეთი ცნობილი სპექტაკლები, როგორც იყო პოპოვისა და სტეპანოვის „პორტ-არტური“, ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, მიუფეკს „ხვალინდელი დღე ჩვენი იქნება“, მიხალკოვის კომედია „კიბოები“, გრიბოედოვის „ვაი ჰუისაგან“, სიმონოვის „ერთი სიყვარულის ისტორია“, შტიინის „პერსონალური საქმე“ და სხვ.

ბოლო ხანებში ა. თაყაიშვილმა თავი მიანება რეჟისორობას და სამუშაოდ გადავიდა კინოში მსახიობად. სამწუხაროდ ალ. თაყაიშვილი იმსხვერპლა ბრმა შემთხვევამ და ჩვენს რიგებს გამოაკლდა მეტად სასარგებლო და ნიჭიერი შემოქმედი“.

გრიბოედოვის სახ. თეატრში მუშაობის წლები ახალი ეტაპი იყო თაყაიშვილის შემოქმედებითს ცხოვრებაში. მან ამ თეატრში მიიტანა თავისი დიდი გამოცდილება და ის ენთუზიაზმი, რომლითაც ყოველთვის გამოირჩეოდა იგი. რეჟისორმა ბევრი დრო და ენერგია მოახმარა რეპერტუარის ფორმირებას, დასის შემოქმედებითი ძალების სწორ განაწილებას. მის შემოქმედებაში კვლავ მეტი ადგილი დაეთმო საბჭოურ თემატიკას, კვლავ გამოჩნდა მისი მაღალი, მოქალაქეობრივი პოზიცია. იგი ჩვენი თანამედროვეობის თვალთახედვით კითხულობდა კლასიკურ პიესებსაც. ასეთი იყო მისი „ვაი ჰუისაგან“, „ვასა ელეზხოვა“ და სხვები. რუსული დრამატურგიის ამ ნიმუშების დადგმებში რეჟისორი ავლენდა გმირთა ფსიქოლოგიური სამყაროს ღრმა ცოდნას, წარმოდგენაში მოძებნილი იყო გმირთა სწორი ფსიქოლოგიური ურთიერთობა. ეს ქმნიდა არა მარტო მართალ ატმოსფეროს, არამედ ერთ მთლიან რიტმსაც. რეჟისორი ამ სპექტაკლებში ხაზს უსვამდა სოციალურ მომენტებს, აქცენტებით გამოყოფდა ეპოქალურ ნიშნებს.

ფართო პლანით იყო ჩაფიქრებული „ოპტიმისტური ტრაგედია“. რეჟისორმა კარგად იგრძნო ვიშნევსკის ნაწარმოების მგზნებარე პათოსი და შემართება, მთელი სპექტაკლი განიმსჭვალა ახლის გამარჯვების რწმენით. სცენაზე გადაიშალა რთული სამყარო. რომელსაც მოჰყვა ძველის ნგრევა და ახლის დაბადება. სპექტაკლში რეჟისორმა ერთგვარი სიმძაფრე შემატა ტრაგიკულ მომენტებს

და ამით მეტი სილაპაზე მიანიჭა ახალ სინამდვილეს. მან აქ გვიჩვენა, თუ რაოდენ დიდი ბრძოლით იკვლევდა გზას ახალი ცხოვრება, როგორი ნებისყოფითა და სიმტკიცით მიდიოდა წინ. ბევრი მებრძოლი დაეცა, მათ შორის პირველი ჯარისკაცი თაყაიშვილის სპექტაკლის გმირი კომისარი იყო.

ა. თაყაიშვილის ცალკეული სპექტაკლები მოვლენა იყო გრიბოდოვის თეატრში, მათ შორის ზოგიერთი, საერთოდ, საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში.

1951 წელს ა. თაყაიშვილმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგა გოგოლის „რევიზორი“. სპექტაკლი მიედგინა დიდი მწერლის გარდაცვალების 100 წლისთავს.

ნ. გოგოლი ერთ თავის წერილში წერდა: „შესაბრალისია რუს მსახიობთა მდგომარეობა, მათ წინაშე ცხოვრება დულს და თრთის, მაგრამ ცხოვრების მაგიერ მათ ისეთ პიესებს აძლევენ განსასახიერებლად, რომელთა გმირებიც თვალთაც არ უნახავთ. რა უნდა უქნან მათ ამ უცნაურ გმირებს, რომლებსაც არაერთი ვნება და გარკვეული ფიზიონომია არ გააჩნიათ? რით გამოიჩინონ თავი. რაზე განავითარონ ნიჭი? გეთაყვათ, მოგვეცით რუსული ხასიათები, დაგვანახეთ ჩვენივე თავი, ჩვენი გაიძვერები, ჩვენი სულელები! გამოიყვანეთ ისინი სცენაზე ყველას დასაციინად“.

რეალისტური სასცენო ხელოვნების დიდმა ქომაგმა თავად გააკეთა ის, რაც სხვებმა ვერ შეძლეს. „რევიზორის“ მამხილებელი პათოსი მთელ რუსეთს გადასწვდა და ყველა დააფიქრა. იგი გასცდა რუსულ სცენას და სხვა ხალხთა თეატრების რეპერტუარშიც ჰპოვა თავისი ადგილი. საქართველოში „რევიზორის“ დადგმის შესახებ ჯერ კიდევ 1855 წელს გაზეთი „კვალი“ წერდა: „ეს წარმოდგენა უნდა ჩაითვალოს ნამდვილი ქართული ხელოვნების გამარჯვებად, რადგან ამ ხელოვნური წარმოდგენით ყოველი შეგნებული მაყურებლის წინაშე სავსებით გაცოცხლდა ის ეპოქა, რომელიც გენიოს მწერალს ჰქონდა თვითონ თავის გონებაში გამოსახული“.

მას შემდეგ საუკუნეზე მეტი დრო გავიდა. ქართულ სცენაზე კვლავ გაიმარჯვა „რევიზორმა“. სპექტაკლი აქტიორული ტალანტების ნამდვილი გამოფენა იყო, თითქმის ყოველ მსახიობს ჰქონდა თავისი ბრწყინვალეობა, თავისი თვითმყოფადობა. ასეთი იყო შ. ლამბაშიძის გოროდნიჩი და ვ. გომიაშვილის ხლესტაკოვი, ც. წუწუნავას ანა ანდრეევანა, მ. ჯაფარიძისა და მ. თბილელის მარია ანტონოვნა, გ. შავგულიძის შპეკინი, ა. კვანტალიანის ზემლიანიკა, მ. სარაულის ოსიპი, ალ. გომელაურის ბობჩინსკი, შ. გოცირელის

დობჩინსკი, ალ. უორჟოლიანის ხლოპოვი, ი. ტრიპოლსკის ლიაპკინ-ტიპკინი.

ამ არტიკულ მრავალფეროვნებაში იყო ჩაქსოვილი რეჟისორის ნაფიქრი და ნააზრი. მასში ჩანდა მსახიობებთან მუშაობის ოსტატობაც. ალ. თაყაიშვილმა შექმნა გონებამახვილობითა და სატირული სიმძაფრით აღსავსე რეალისტური წარმოდგენა. სიცილი იქცა სპექტაკლის მთავარ მოქმედ პირად, მასში გამოჩნდა წარმოდგენის დადებითი საწყისის ძალა.

რეჟისორმა განსაკუთრებით დიდი ყურადღება მიაქცია გოროდნიჩის სახეს. რეპეტიციების ჩანაწერიდან, რომელიც ნ. შვანგირაძეს ეკუთვნის, ჩანს, რომ ალ. თაყაიშვილს უცდია ახლებურად გადაეწყვიტა გოროდნიჩის სახე. ლამბაშიძეს ასე წარმოედგინა თავისი გმირი: „გოროდნიჩის უხეში, მკაცრი, მატყუარა ბუნება მაყურებლის წინაშე არ უნდა გაიხსნას უმაღვე. ამ მოქნილმა, ეშმაკმა, ცბიერმა და თავისებურად კვიანამა ადამიანმა იცის, თუ როდის სჭირდება მას იქცეს მელიად და მოატყუოს ყველა თავისი თვინიერი და წყნარი შესახედაობით. მე მინდა ვაჩვენო, რომ გოროდნიჩმა ბიუროკრატიული რეჟიმის დიდი სკოლა გაიარა, იგი გამოცდილი თაღლითია, მაგრამ მისი საბედისწერო შეცდომა გამოწვეულია მხოლოდ იმ უსაზღვრო შიშით, რომელიც მან რევიზორის ჩამოსვლის ცნობით განიცადა. მე ვფიქრობ, რომ გოროდნიჩის სახეში ბევრია იუმორისტული, მაგრამ გოროდნიჩი მაინც უფრო დრამატული სახეა, ვიდრე კომედიური. მჯერა, რომ გოგოლის სიცილი ნამდვილად ცრემლიანი იყო“. ამ ვრცელ განმარტებაში არის სწორიცა და სადავო მოსაზრებაც. რეჟისორმა მსახიობის გააზრებაში კომედიური საწყისის მოდუნება იგრძნო და დიდი ტაქტით შენიშნა „ლიტერატურული წყაროები ნუ შეგბოქავთ, მათ შეუძლიათ ზიანი მიაყენონ როლის თქვენს გაგებას. მხოლოდ საჭიროა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოთ ბელინსკის კრიტიკულ წერილს და გოგოლის შეხედულებებს თავის პიესაზე. გოროდნიჩის სახის გახსნა ძნელია. თუ გნებავთ იმიტომაც, რომ მის შესახებ შექმნილმა თეატრალურმა ტრადიციებმა, შესრულების დადგენილმა წესებმა, აქტიორულმა შტამებმა საგრძნობლად შეასუსტეს კომედიური ზემოქმედება მაყურებელზე. თქვენს გოროდნიჩს დასჭირდება სცენური ზემოქმედების ახალი საშუალებები“.

ალ. თაყაიშვილს ფაქიზი საუბრით მიჰყავდა მსახიობი ქეშმარიტებისაკენ. იგი სხვადასხვა მსახიობისაგან თითქოს შეუშინებლად ქსოვდა მხატვრულ ქსოვილს, ქმნიდა მართალსა და უპრეტენზიო მიზანსცენებს. მრავალ დეტალში გამოვლინდა მისი ორიგინალური რეჟისორული ხედვა და აზროვნება, მრავალი ნიუანსი აღ-

სავსე იყო იუმორით. წერილმანსაც კი არ ტოვებდა ყურადღების გარეშე და ხშირად სწორედ ეს „წერილმანები“ ქმნიდნენ სცენურ ატმოსფეროს. გაეიხსენოთ თუნდაც ის სცენა, როცა გოროდნიჩის ბინაზე შემოჰყავთ მთვრალი ხლესტაკოვი. ხლესტაკოვი ლაპარაკობს ექსტაზით, გულუხვად აფრქვევს სიკრუის „სიბრძნეს“, რომელიც განსაკუთრებულ ეფექტს ახდენს ბობჩინსკისა და დობჩინსკისზე. იმდენად შთამბეჭდავია ხლესტაკოვის ლაპარაკი, რომ ისინი შეუმჩნეველად ერთ სავარძელში სხდებიან. ვერ თავსდებიან, ფარულად ებრძვიან ერთმანეთს, მაგრამ თითქოს ამას ვერ გრძობენ, რადგან მათი ფიქრი და გონება ხლესტაკოვთანაა.

ა. თაყაიშვილის დადგმას მაღალი შეფასება მისცა გაზეთმა „პრავდამ“. გაზეთის აზრით, თეატრმა გვიჩვენა მაღალი პროფესიული კულტურა, ხოლო რეჟისორმა — გოგოლის გმირთა სამყაროს ღრმა გაგება და სოციალურად მახვილი წარმოდგენის შექმნის უნარი.

აღ. თაყაიშვილმა დიდი ღვაწლი დადო ქართულ კინოხელოვნებას. იგი უკვე ოციანი წლებიდან იღებდა აქტიურ მონაწილეობას მის წარმატებაში. მსახიობური ნიჭიერებით იყო აღბეჭდილი მის მიერ განსახიერებული არაერთი როლი („ბელა“, „ღრუბელთა თავშესაფარი“, „ჩემი ბებია“, „მაგდანას ლურჯა“ და სხვა).

ოცდახუთი წელი გაატარა მთავარი რეჟისორის საქვსთან აღ. თაყაიშვილმა. იგი დაჭილდოებული იყო ნიჭიერი ორგანიზატორის ყველა თვისებით. მასში შერწყმული იყო შემოქმედებითი მგზნებარება და მკაცრი ორგანიზაციული დისციპლინა. იგი დაუცხრომლად იბრძოდა თეატრის მონოლითურობისათვის. გატაცებით ქმნიდა ჯანსაღ შემოქმედებითს ატმოსფეროს. მისთვის უპირველესია იყო თეატრის ინტერესები და ამ მაღალი რწმენით ემსახურა მას.

## მისხილ თაბანიშვილი

მ. თუმანიშვილი თავის რიგითს სპექტაკლებზე ისევ ღელავს, როგორც პრემიერის დღეს. თითქოს ადგილს ვერ პოულობსო, ისე ნერვიულად წრიალებს კულისებსა და პარტერს შორის. მსახიობებიც გრძნობენ მისი მოძრაობის დაძაბულ რიტმს, მღელვარება ეუფლება სცენასაც და წარმოდგენაც მთელი სისავესით ცხოვრობს.

სპექტაკლს უბრუნდება პირველქმნილი უშუალობა და სილამაზე, ივსება აზრით, ემოციით. მაყურებელი რალაც უხილავი ძაფებით უკავშირდება წარმოდგენას და აქტიური მონაწილე ხდება თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისა.

ჩვენ ვიცით, თუ რა დიდი ბედნიერებაა, როცა ერთმანეთისა ესმით თეატრსა და მაყურებელს. როცა ისინი ერთნაირად გრძნობენ, ფიქრობენ და იდეალებიც ერთი აქვთ.

ამგვარი ბედნიერი დღეები ბევრჯერ ჰქონია რუსთაველის თეატრს. იგი სწვევია თუმანიშვილის სპექტაკლებსაც.

მისი სპექტაკლის მსახიობებმა იციან, რომ ასეთი წარმოდგენის შემდგეაც კი რეჟისორი მკაცრად განსჯის ყოველი მათგანის შემონაქმედს. იგი არავის არ დაინდობს, არავის არაფერს არ აპატიებს. რეჟისორის სურვილია დიდხანს იცოცხლოს მისმა სპექტაკლმა, მეტად გაზარდოს, უფრო გაამდიდროს ახალი ფერებით.

სპექტაკლსაც ზომ აქვს თავისი ბედი, თავისი დრო და ასაკი, მსგავსად ადამიანისა ისიც იბადება, იზრდება და კვდება.

სპექტაკლის სიჭაბუკე, მისი მშვენიერება, მისი ლაზათი განსაკუთრებულ მოვლა-პატრონობას მოითხოვს და რეჟისორიც გამანვილებული ყურადღებით ექცევა (როგორც ცოცხალ არსებას) მას.

ნაადრევად დაბერებული სპექტაკლებიც ბევრჯერ გვინახავს. მერე და როგორ სევდიანად გამოიყურებიან ისინი. საიდუმლოებითაა მოცული, რატომ ხვდებიან მსახიობები ასე გულგრილად სპექტაკლის სიკვდილს. ეს ზომ მათი გმირების სიკვდილია!..

მ. თუმანიშვილი კი მუდამ მწვავედ განიცდიდა „მოკვდინების“ მთელ ამ პროცესს. და რაკი ეს ასეა, იგი არაფერს იშურებს, რათა გაახანგრძლივოს სიცოცხლე თავისი სულის ორეულისა.

ამიტომ რეჟისორს განსაკუთრებულად უყვარს ის მსახიობი, რომელიც ყველაზე უკეთ ეგუება მის „თეატრალურ დოქტრინას“.

სპექტაკლის ყოველდღიური ცხოვრება მსახიობისათვის მეტად მოსაწყენი იქნებოდა, რომ ფარდის ახდისას ისეთივე შემოქმედებითი პროცესი არ იწყებოდეს, როგორც სპექტაკლს პრემიერის დღეს. სპექტაკლს არც წარსული აქვს და არც მომავალი. იგი იბადება მაყურებლის წინაშე და კვდება ფარდის დაშვებისთანავე. მისთვის არსებობს მხოლოდ აწმყო. აწმყოთი ცხოვრობს და იბრძვის თავისი საუკეთესო იდეალების დასამკვიდრებლად. მის წარსულს ისტორიკოსები აღწერენ, მომავალს იმედით შესცქერიან თანამედროვენი. ასეთია ბედი თეატრისა და ამიტომ მისი სპექტაკლის ყოველი დღე სიცოცხლით სავსე უნდა იყოს!

ამიტომ არ გვიკვირს, როცა თუმანიშვილს უდიდეს სიხარულს ანიჭებს მსახიობი, რომელიც თეატრს ეწირება, როცა ამგვარ მსახიობში იგი თავის ორეულს ხედავს.

მას ნაკლებად უყვარს ეპიკურელი არტისტი. არც პედონურ ტკობა იტაცებს. იგი თეატრში პოულობს ყოველგვარ სიხარულს. თეატრის სცენიდან ჰკრეტს მთელ სამყაროს. ამაშია მისი შემოქმედების ძლიერი და სუსტი მხარეებიც!..

მისი იდეალია თავისი თეატრალური მრწამსის ირგვლივ კეთილშობილური ფანატიზმის მსახიობთა გაერთიანება. ამ ძიებაში ზოგჯერ ზედმეტად ნერვიულიც არის, ზოგჯერ ამაოდ ეძლევა ზოლმე ილუზიებსაც, მაგრამ მისი ბუნება მოუსვენარი ძიებაა. მას ვერც წარმოუდგენია სხვაგვარი ცხოვრება!

ძიების დროს იგი ხშირად მისულა უკიდურესობამდე, რომ ახალი ძალა მოეყრიბა თვითგანახლებისათვის.

თვითგანახლების პროცესი კი მუდამ რთულია და საინტერესო.

მ. თუმანიშვილი მხოლოდ ერთხელ მიუახლოვდა რიგითი სპექტაკლისა და მთელი თეატრის ერთნაირი რიტმით ცხოვრების იდეას.

ეს იყო სპექტაკლზე „როცა ასეთი სიყვარულია“. ამ წარმოდგენამ თეატრში თავისი ტრადიცია შექმნა. ყოველ რიგით წარმოდგენაზე რაღაცა განსხვავებული ატმოსფერო სუფევდა. წარმოდგენის დამთავრებამდე თეატრში მუდამ სამარისებური სიჩუმე იდგა. გეგონებოდა, ფეხის წვერებზე დადიან სცენის ჰუმებიო, სპექტაკლისაგან თავისუფალი მსახიობები და საერთოდ ყველანი, ვისაც რაიმე კავშირი ჰქონდათ თეატრთან.

თითქოს ყოველი მათგანი მხოლოდ თეატრზე ფიქრობდა. ანტრაქტების დროსაც ემჩნეოდათ სცენიდან გაყოლილი განწყობილება.

განწყობილებათა მთლიანობა სუფევდა დარბაზსა და სცენას შორის. ამ ატმოსფეროში იბადებოდა ახალი პოეტური სინამდვილე. იგი ხშირად მაგონებდა ახმეტელის სიტყვებს, სამხატვრო თეატრის მისამართით რომ თქვა: „მსმენელი-რუსი უნებლიეთ უსისხლხორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თავის ღვიძლ შვილებს და ტკება ერთსულოვნებით. სამხატვრო თეატრში ჩეხოვის ნიჟის მეოხებით მეფობს ჰარმონია მსმენელთა და გმირთა სულისკვეთებისა“. სწორედ ასეთი ერთსულოვნება მეფობდა ამ სპექტაკლზე. იგი გაგრძელდა თითქმის ასი დღე, ვიდრე ერთ-ერთი მთავარი გმირის შემსრულებელი (კაცი მანტიით) არ შეიცვალა მეორეთი. დუბლიორმა კი სრულიად განსხვავებული აზრი და რიტმი შეიტანა სპექტაკლში. წარმოდგენა შეიცვალა. დაცხრა ვნებათა ღელვა და ინერციული ხასიათი მიიღო გრძნობათა იმ უწყვეტმა შინაგანმა ნაკადმა, რომელიც მანამდე ასე ბუნებრივად მოედინებოდა.

გარეგნულად თითქმის არაფერი არ შეცვლილა. მიზანსცენებიც იგივე დარჩა, იგივენი იყვნენ სხვა შემსრულებლებიც. მაგრამ არსებითად, ეს უკვე განსხვავებული პრინციპის წარმოდგენა იყო. პრინციპში ძალზე ახლოს იდგა რეჟისორის აზროვნების იმ ფორმასთან, რომელიც ჩვენ „ლირისა“ და „მოკვეთილის“ დადგმებში ვხვებით.

ოღონდ ამ სპექტაკლებში უფრო დასრულებული სახე მიიღო იმან, რაც მანამდე შედარებით მკრთალად ჩანდა.

და მაინც ეს მომენტი გამაფრთხილებელი სიგნალი უნდა ყოფილიყო რეჟისორისათვის. იგი ხომ არსებითად სცილდებოდა რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პრინციპებს. სპექტაკლის პირველ სახეში ბრწყინვალედ გამოჩნდა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის სინთეზი. ეს სინთეზი უნდა გამხდარიყო საფუძველი ახალი თეატრალური საშუალებების ძიებისა, მაგრამ მეორე შემთხვევამ (დუბლმა) სრულიად დაშალა იგი.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ რეჟისორის მიერ დაწერილ პიესას ჰგავს. მასში გათვალისწინებულია სცენური მოქმედების ყოველი წვრილმანიც კი. მინიშნებულია მიზანსცენები. ასე რომ, ერთი შეხედვით, იგი თითქოს ადვილად დასადგმელი პიესაა, მაგრამ წარმოდგენის ბედს ეს როდი განსაზღვრავს.

მ. თუმანიშვილმა სავსებით სამართლიანად მიიღო პიესის მიერ შეთავაზებული ფორმა. რასაკვირველია, ასეც უნდა მომხდარიყო, მაგრამ თუ ჩვენ მაინც ხაზს ვუსვამთ ამ მომენტს, ეს იმიტომ, რომ ზოგჯერ რეჟისორის მიერ შეთხზული ფორმა არ შეესაბამება ხოლმე პიესის ბუნებას და მათ შორის კონფლიქტიც გარდუეალია.

ამჯერად კი ჩვენ საქმე გვაქვს თუმანიშვილის რეჟისორული აზროვნების ყველაზე საუკეთესო მხარესთან. მან ზუსტად მოუნა-  
ხა პიესას რეჟისორული გასაღები. იგი დაეყრდნო ნაწარმოების  
ბუნებას, მის სტრუქტურას, სწორედ შეიძინო მთელი მისი შინა-  
განი განფენილობა და ახალ სცენურ მასშტაბებში გამოხატა იგი.

პეტრისა და ლიდა მატისოვას მელოდრამატულმა ურთიერ-  
თობამ სპექტაკლში შეიძინა ტრაგიკული ელედრობა. რეჟისორმა  
იგი განწმინდა სანტიმენტალური ინტონაციებისაგან და წარმოდ-  
გენაში მძაფრი დრამატული ტონი შეიტანა. ახალგაზრდობის სიყვა-  
რულს რომანტიკული ელფერი მისცა, მათ დამოკიდებულებას სა-  
ფუძვლად დაუდო ფსიქოლოგიურად მართალი ურთიერთობა.  
ზეაწეული გრძნობები არ გასცდნენ ზომიერების ფარგლებს, არ  
დაკარგეს ინტიმი და ის ლირიზმი, რომელიც ასე ორგანულად  
შეერწყა თეატრის გმირულს საწყისს.

სპექტაკლი, რომელიც ფართო პლანის დეკორაციით იშლებო-  
და, მდიდარი იყო ძრავალპლანიანი მიზანსცენებით. ჩვენ აქ ვხე-  
დავდით უკიდურესად პირობითს სცენურ ფორმებს, ზოგჯერ ნა-  
ტურალისტური სიზუსტით მინიშნებულ დეტალებსაც, მაგრამ ყვე-  
ლაფერს აჩნდა მართალი და მოაზროვნე რეჟისორის ხელი.

ელვარე ფორმები, რომლებიც ზოგჯერ გამომწვევი იერთაუც  
კი გამოირჩევიან თუმანიშვილის დადგმებში, მხატვრული ტაქტი-  
თა და ზომიერებით იყო მოცემული ამ სპექტაკლში. რეჟისორი  
არსად არ მიმართავდა ხელოვნურ გართულებებს, არ ქმნიდა ზედ-  
ნეტად ეფექტურსა და ელარუნა დეტალებს. აქ ყველაფერი ემორ-  
ჩილებოდა მართალი ადამიანური ურთიერთობის ლოგიკას.

მ. თუმანიშვილი თავის სპექტაკლებში დიდ მნიშვნელობას  
ანიჭებს განწყობილებებს, წარმოდგენის ატმოსფეროს. განწყობის  
„პირველ ინტონაციას“ იგი იწყებს კულისებიდან. გმირთა ცხოვ-  
რება, რომელიც მაყურებლის თვალწინ იშლება, ზუსტად მოძებ-  
ნილ ფონზე ვითარდება. დიდი ტაქტითა და ყოფითი დამაჯერებ-  
ლობით იჭრება სცენაზე გარესამყაროში (კულისებიდან) წარმოქ-  
მნილი ხმები და მაყურებელიც ღრმა ინტერესით უსმენს მას.

საილუსტრაციოდ ბევრი მაგალითია ამ სპექტაკლში. გავიხსე-  
ნოთ თუნდაც ლიდა მატისოვას მოგონებანი, თუ როგორ ხვდებო-  
და იგი ქალაქის განთიადს. როგორ იჭრებოდა მის სულში ახალი  
დილა თავისი კოლორიტით, თავისი განუმეორებელი მელოდიე-  
ბით. ლიდა სიხარულით უსმენდა ამ ხმებს და მას როგორც პოე-  
ზიას, ისე განიცდიდა. კულისებიდან სცენაზე იჭრებოდა ტრამვაის  
ხმა, მანქანების სიგნალები, ირეოდა სხვადასხვა ხმა, სხვადასხვა



მელოდია. იღვიძებდა სიცოცხლე. ეს იყო წუთები, რომელიც სიცოცხლეს პოეზიის შარავანდელით ავსებდა.

რეჟისორმა აქ დიდებულად მოძებნა ლირიკული ფონი სცენური განწყობილების გასაძლიერებლად, გმირის სულიერ მდგომარეობას ბუნებრივად შეერწყა გარესამყარო.

„სიყვარულმა აღამაღლა“ მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის ყოველი გმირი, სიმართლის ძიებამ გაამახვილა მათი აზროვნება. ლიდა მატისოვას სიკვდილმა კი ტრაგიკული შინაარსი მისცა მათ ცხოვრებას.

სრულიად განწმენდილი გვშორდებიან თუმანიშვილის სპექტაკლის გმირები და მათემატიკური ნელ-ნელა უბრუნდება თავის „პირველ სახეს“ — რეალურ სინამდვილეს.

ძნელი გზით მოიპოვა რეჟისორმა ეს გამარჯვება. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების რთულ გზაზე იგი ადრევე ეძიებდა იმ მხატვრულ ფორმებს, რომელიც მას წარმატებებს მოუტანდა. მან იპოვა კიდევ ეს ფორმა და შესანიშნავადაც გამოხატა იგი სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“.



გამიგონია „პატარებიც ხედავენ დიდ სიზმრებსო“.

ეს სიტყვები ასოციაციით ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სააქტო დარბაზს მაგონებს. სტუდენტობის წლებში ამ პატარა სცენაზე დიდი სპექტაკლებიც მინახავს. ვინ იცის იქნებ ისინი „დიდნი იყვნენ“ იმიტომ, რომ ჩემი თეატრალური ჰორიზონტი პატარა იყო. მაგრამ, როგორც სიჭაბუკის ყოველი მოგონება, ის სპექტაკლებიც განსაკუთრებულად ახლობელია ჩემთვის.

ასე მაგონია, ნამდვილი თეატრალური ზეიმი იყო დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის სპექტაკლები. მართლაცდა, რამდენი აქტიორული სახე შეიქმნა იმ პატარა სცენაზე!..

მაშინ ორიოდ სტუდენტური რეცენზიაც კი დავბეჭდე გაზეთში. ერთი მათგანი მ. თუმანიშვილის სპექტაკლს ე. პეტროვის „მშვიდობის კუნძულს“ ვუძღვენი (ნ. გურაბანიძესთან ერთად). იმ წერილში ასე იყო შეფასებული წარმოდგენა:

„თავისებური ხერხით არას დაწერილი ეს კომედია. პიესის სცენური გახსნა შეიძლება როგორც დრამატულ, ასევე კომიკურ პლანში. რეჟისორ მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით სტუდენტებმა შექმნეს საინტერესო სპექტაკლი, სადაც მთავარი სახეები გახსნილია დიდი მამხილებელი ძალით.

პიესა შემსრულებელთა დიდ გონებამახვილობას და შექმნილ

ვითარებაში ერთი განწყობილებიდან მეორეზე სწრაფ და ბუნებრივ გადასვლას მოითხოვს. ამ მხრივ სერიოზული წარმატება ზედა ჭეკობსის როლის შემსრულებელ რ. თავართქილაძეს. ახალგაზრდა მსახიობს განვითარებული აქვს ფაქიზი იუმორის გრძნობა, რომელიც სატირამდე აპყავს.

ჭეკობსმა რაგინდ სერიოზულად ილაპარაკოს მშვიდობაზე, მას ბუნებით არ შეუძლია იყოს მშვიდობის ნამდვილი დამცველი...

მეორე მოქმედებაში „მშვიდობის კუნძულის“ „იდილია“ გადმოცემული. ჭეკობსის ოჯახის წევრებმა კუნძულზე წასვლის შემდეგ თითქოს კონტინენტზე დატოვეს თავისი ბიწიერებანი, მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა კუნძულზე ამოეხეთქა ნავთის შადრევანს, რომ ყოველ მათგანში მხეცურმა ინსტიქტმა იფეთქა.“

რასაკვირველია, ახლა ცოტა გულუბრყვილოდ ჩანს რეცენზია, მაგრამ მაინც იგრძნობა, თუ რა ინტერესით ვხვდებოდით თუმანიშვილის სპექტაკლებს სტუდენტები. ახალბედა თეატრმცოდნეები ხელიდან არ ვუშვებდით მომენტს, ჩვენი აზრი დაგვესტამბა პრესაში.

„მშვიდობის კუნძულს“ ა. არბუზოვის „მოგზაურობის წლები“ მოჰყვა. მას ა. ჟერის „მეექვსე სართული“, ჰ. იბსენის „მოჩვენებანი“, უფრო წარმატებით დაიდგა „ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარხართ!“ სტუდენტთა სპექტაკლებმა კარგად გამოამჟღავნეს რეჟისორის პედაგოგიური ალღო, მისი უნარი, მიეკვლია ნიჭიერი ახალგაზრდობისათვის, დახმარებოდა და გამოეყვანა ისინი ფართო ასპარეზზე.



თუმანიშვილის მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრში ვ. კარსანიძის პიესით („მარად მწვანე ქედები“) დაიწყო. ეს იყო მისი სადიპლომო სპექტაკლი. მას შემდეგ უკვე ოცი წელი გავიდა და იმ წარმოდგენას თითქმის აღარავინ არ იხსენებს, რეჟისორის წარუმატებელ დებიუტს არავინ არ თვლის როგორც არსებითს მის ბიოგრაფიაში. და თუ ახლა მაინც მოვიგონეთ, მხოლოდ იმიტომ რომ იგი მისი პირველი სპექტაკლი იყო რუსთაველის თეატრში.

მ. თუმანიშვილმა „მარად მწვანე ქედების“ შემდეგ ვს. ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919 წელი“ დადგა. თუ პირველი პიესა სუსტი იყო დრამატურგიულად და ეს გადაულახავი სიძნელე აღმოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორისათვის, ამ შემთხვევაში უკეთეს ლიტერატურულ მასალასთან ჰქონდა საქმე. პიესას ემჩნევა გამოცდილი დრამატურგის ხელი, მაგრამ ამის გამო თუმანიშვილისათვის

ოდნავადაც არ მოხსნილა წინააღმდეგობანი. თავი იჩინა ახალმა სიძნელებმა, ახალმა გადაუჭრელმა პრობლემებმა. არც მსახიობები ხვდებოდნენ დიდი აღფრთოვანებით რეჟისორის პირველ ნაბიჯებს. სცენის გამოცდილმა ოსტატებმა ერთხელ უკვე იგემეს ახალგაზრდა რეჟისორის მარცხი.

და მაინც, მთავარი სიძნელე პიესის ხასიათში იყო. რეჟისორს უნდა შეექმნა რევოლუციური წლების დაძაბული ატმოსფერო, უნდა გამოეხატა რომანტიკული განწყობილება და ის პათოსი, რომელიც ახალი სამყაროს დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში იბადებოდა. რეჟისორმა მოძებნა კიდეც მართალი ფსიქოლოგიური საყრდენი რევოლუციური ატმოსფეროს გადმოსაცემად, მაგრამ ვერ შეძლო სცენა სავსებით გაენთავისუფლებინა იმ „მაშველი“ ძალები-საგან, რომლებსაც უბრალოდ სცენურ ტრიუკებს ვუწოდებთ. რეჟისორი ღრმად ვერ შეიჭრა გმირთა შინაგან სამყაროში და სცენაზეც ბევრი რამ ემპირიულად წარმოსახა.

მაგრამ ამ წარმოდგენას მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალგაზრდა რეჟისორისათვის. თეატრმაც დაინახა თუმანიშვილის სუსტი და ძლიერი მხარეები. უფრო იმედიანი გახდა მისი მუშაობის პერსპექტივები.

ამ იმედის გამართლება იყო ი. ფუჩიკის რეპორტაჟი „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ (ინსცენირება მ. თუმანიშვილისა და კ. მახარაძის).

ინსცენირების ხასიათი რეჟისორს უკარნახებდა მოენახა ცალკეული ეპიზოდების გამაერთიანებელი ღერძი. მას უკვე ჰქონდა საამისო გამოცდილება ინსტიტუტიდან. ინსტიტუტის სპექტაკლში ამ როლს წამყვანი ასრულებდა. აქაც გაიმეორა იგივე ხერხი, მაგრამ არსებითი ხასიათის კორექტივით. უფრო ქმედითი გახდა წამყვანი. იგი აქტიურად იჭრებოდა მოქმედ პირთა ურთიერთობაში და მღელვარებით გამოხატავდა თავის დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი. ასე რომ, წამყვანი რეპორტიორიც იყო და მოქმედი გმირიც.

წარმოდგენის გადაწყვეტა გარკვევით მიგვანიშნებდა, რომ საქმე გვექონდა ორიგინალურად მოაზროვნე რეჟისორთან. იგრძნობოდა ახალგაზრდა ხელოვანის მისწრაფება, გამოემუშავებინა საკუთარი ხელწერა, შემოეკრიბა თანამოაზრეთა ჯგუფი. სპექტაკლი იძლეოდა ამის საფუძველს. აქ გამოჩნდა რამდენიმე აქტიორული სახე. ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებმა გაუგეს რეჟისორს!..

რეჟისორის აზროვნების თავისებურება კარგად შენიშნა მისმა მასწავლებელმა გ. ტოვსტონოგოვმა. იგი ერთხელ სწერდა თავის მოწაფეს: „ძალიან მომეწონა თქვენი ჩანაფიქრი და თუ მოხერხდა

მისი რეალიზაცია (რასაკვირველია, გარკვეული ცვლილებებით მუშაობის პროცესში), ეს უდიდესი მიღწევაა. მე მომეწონა თქვენი აზროვნების თავისებურება, მომავალი წარმოდგენის ხედვა. და რაც მთავარია, აზრის თამამი გაქანება. ნუ დაკარგავთ ამის უნარს მომავალშიც. მე მწამს თქვენი და ვისურვებდი, რომ თქვენგან მართლაც გამოსულიყოს თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე, რომელიც ასე საჭიროა ახლა ქართული სასცენო ხელოვნებისათვის“. (უფრონალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, № 12 გვ. 70). თუმანიშვილმა ინსტიტუტშივე გაამართლა თავისი ჩანაფიქრი, თეატრში კი იგი უფრო გააღრმავა და სრულყო.

რეჟისორმა თითქოს ამ წარმოდგენით გაიხსენა თავისი ჯარისკაცული ცხოვრების დრამატული ეპიზოდები. ნაწარმოები თანახმიერი იყო მისი ბიოგრაფიისა, მასში დაინახა თავისი მოქალაქეობრივი მწამსი, თავისი ჰუმანური იდეალები. მან, როგორც ყოფილმა ჯარისკაცმა კარგად იცოდა, თუ რას ნიშნავდა ფაშიზმის წინააღმდეგ ამხედრებული პოეტური სულის ძალა.

წარმოდგენა გვაფიქრებდა ფუჩიკის გმირების ტრაგიკულ ბედზე. მღელვარებით მივყვებოდით მათი ცხოვრების გზას, გვიზიდავდა მათი სულიერი სიმტკიცე და მათი მაღალი ზნეობრივი მისწრაფებები.

„აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — საბრძოლო მოწოდებაც იყო და პოეტური სულის აღსარებაც.

ანტიფაშისტური სპექტაკლის შემდეგ რეჟისორი ისევ რევოლუციურ თემას მიუბრუნდა. 1952 წელს დადგა ა. მალიარევსკის „ქარიშხლის წინა დღე“. წარმოდგენამ გარკვეული საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია, მაგრამ ეს უფრო ნაწარმოების პოლიტიკური ტენდენციის შედეგი იყო, ვიდრე მისი მაღალმხატვრული თეატრალური გადაწყვეტისა.

1954 წელს მ. თუმანიშვილი დგამს ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელ მღვდელს“, რომელიც დიდი წარმატებით მთავრდება. მანამდე არუსთაველის თეატრში თითქმის ოცი წლის მანძილზე კომედიური სპექტაკლებიდან ალექსიძის დადგმები გამოირჩეოდა. ამ რეჟისორის სახელთან არის დაკავშირებული ელვარე თეატრალური ფორმების, მახვილგონიერი და ხალისიანი კომედიური წარმოდგენები. და აი, ახლა მათ „ესპანელი მღვდელიც“ შეუერთდა. მრავალჯერ მსმენია თუმანიშვილისაგან, რომ მას განსაკუთრებით მოსწონდა „საპატარძლო აფიშით“. ალექსიძის ეს სპექტაკლი მისთვის თურმე კომედიური წარმოდგენების საუკეთესო მაგალითი იყო. ამდენად გასაგებია „ესპანელი მღვდლის“ ერთგვარი სიახლოვე ალექსიძის სპექტაკლთან.

ფლექტიერის პიესამ სახე იცვალა სცენაზე. კომპოზიციურად უფრო შეიკრა და დაიხვეწა, არსებითად მოიშალა ორი სიუჟეტური ხაზი, ერთმანეთს დაუახლოვდნენ ისინი. ორგანულად შეერწყა კომედიურს ლირიკული მოტივი. პიესაში რეჟისორის „ქირურგიულმა“ ჩარევამ ბრწყინვალე შედეგი მოგვცა. შეიქმნა ერთი სუნთქვით, ერთი აზრითა და გრძნობით შეერთებული წარმოდგენა.

და ჩვენ გვახარებს ამ წარმოდგენის საოცარი ზეიმი. ეს მარჯანიშვილისეული სპექტაკლიაო ამბობდა შალვა ღამბაშიძე.

სცენაზე იყო საზეიმო სიხალისე. ჰაბუკური ვნება და სიყვარული ფეთქავდა ყველგან. კორდოვაში დაღვრილი მცხუხვარე მზის სხივები ადამიანის სულშიაც გადადიოდა და რაღაც სრულიად ახალ გამონათებას აძლევდა მას. სიყვარულის დაუცხრომელი გზნება იტაცებდა ჰაბუკ ლეანდროს (რ. ჩხიკვაძე) გულს. აქ რაღაც განსხვავებული აზრი და სილამაზე ჰქონდა თვით იმ აივანსაც კი, შეფოთლილი რტოები რომ მიჰყვებოდა ამარანტას (მ. ჩახავა) ბინისაკენ. შესანიშნავი იყო დეკორაცია (დ. თავაძე). მისი მოხდენილი რაკურსები, კოლორიტული ქონგურები, ჰადრაკისებური მოედანი, ეკლესიის სილუეტი, პატარა კიდეები მზის სხივებში ერთიანდებოდა და მკაყრებელიც ალტაცებული ეგებებოდა მას.

ეკლესია მწუხრის ჰანგების ნაცვლად მხიარულ მელოდიებს გამოსცემდა. ისმოდა შეზარხოშებული ახალგაზრდების სიმღერა „გულში ცეცხლი ანთია, ვესალმებით განთიადს“. საგანთიადო მისალმებას და მზის პირველი სხივის დაცემას მიაგავდა ლეანდროს ახლადგადვიძებული სიყვარულიც. ამ მშვენიერ საზეიმო ატმოსფეროში იქმნებოდა ადამიანთა ახალი ურთიერთობანი, იბადებოდა შეყვარებულთა ლირიკული მელოდიები. ისმოდა ლეანდროს სატრფიალო სიმღერა „შენი ღიმილი, ლამაზო...“

ლირიკული კომედიის შედევი იყო „ჰადრაკის სცენა“, „სერენადის სცენები“ და სხვა.

რეჟისორმა ლეანდროს როლს ჩამოაცილა ეროტიკული ვნებათა ღელვა და ბიწიერება. იგი აქაც პოეტური სიყვარულის მომღერალია.

ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით გამოირჩეოდნენ ე. აფხაიძისა და ერ. მანჯგალაძის გმირები. ტრიალებდა სცენა, ტრიალებდა ცხოვრების ჩარხი და დროთა ბრუნვას მიჰყვებოდნენ „სულიერი ზამებიც“. მართლაც, ძნელია დაივიწყო ეკლესიის გალავანზე ყვავებივით ჩამომსხდარი მღვდლისა და დიაკვნის სახე, დაივიწყო მათი მონოტონური ვალობა და ამ ზეციურ ჰანგებს შორის ჩამომდგარი წაპიერი პაუზები, მათი ღიალოგი წუთისოფლის გაუტანლობასა და ცხოვრების ბიწიერებაზე. აღარავინ არ კვდებოა — წუხ-

დნენ ისინი, მაყურებელი კი გულიანად დასცინოდა მათ „ქუმა-  
წიზმს“. „მამები“ საიჭიოსკენ უხმობდნენ ადამიანებს, რათა შემო-  
სავალი გაზრდოდათ. ისხდნენ გალავანზე და ოცნებობდნენ ჭიო-  
სა და ვარამის გამრავლებაზე. შერედა, რა საოცრად გახალისდე-  
ბოდნენ, როცა მომაკვდინებელ წამლებს „აღმოაჩენდნენ“ ხოლმე.  
ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ გამომგონებლობაში და ოცნებით გარ-  
თულებს ჩაეძინებოდათ ხოლმე. ყველა ეს სცენა აღსავსე იყო მახ-  
ვილგონიერი დეტალებით, იუმორისტული ეესტებით.

რეჟისორი მსუბუქად, დახვეწილად ძერწავდა ყოველ სცენას,  
ფაქიზად ქარგავდა ყოველ ნიუანს და განწყობილების ერთ მთლი-  
ან უწყვეტ გამას ქმნიდა.

„ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“ გამო-  
ირჩეოდა მეტაფორული აზროვნებით და ხალასი რეჟისორული ნი-  
ჭიერებით. ამ ორ სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის ყველაზე საუ-  
კეთესო მხარეები. აქ სრულყოფილად ვიგრძენით მისი ხელწერის  
თავისებურება, პოეტური სიმბოლიკის სცენური მომხიბვლელობა.

კომედიის შემდეგ მ. თუმანიშვილი ისევ დრამატულ ქანრს მი-  
უბრუნდა. კვლავ რევოლუციურმა თემამ მიიპყრო მისი ყურად-  
ღება. ამჯერად მისი არჩევანი ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაზე“  
შეჩერდა.

ტარიელ გოლუას როლს ა. ხორავა ასრულებდა. ტრაგიკოსი  
მსახიობი და რევოლუციური ეპოპეა უკვე გარკვეულად მიგვანიშ-  
ნებდა სპექტაკლის ფორმაზე. მასშტაბური მონასმების გარეშე თი-  
თქმის შეუძლებელიც იყო ნაწარმოების სწორი გადაწყვეტა. ჩვენ  
ვლაპარაკობთ ხელოვანის პოზიციებზე და არა შესაძლებლობაზე.  
ვლაპარაკობთ თემისა და აქტიორული მონაცემების ხასიათზე და  
არა გადმოცემის ხარისხზე. ამიტომ მ. თუმანიშვილის განზრახვა—  
სპექტაკლის ფართო ეპიკურ ასპექტში გადაწყვეტა—სავსებით  
მართებულად მიგვაჩნია. წარმოდგენამ დიდი კამათი გამოიწვია. და  
ეს არც იყო მოულოდნელი.

მართალია, სცენური ფორმა უფრო ჰიპერბოლურ ხერხებში  
იყო მოცემული, ვიდრე ამის საშუალებას იძლეოდა მოქმედ პირ-  
თა შინაგანი მღგომარეობა, მაგრამ რეჟისორისათვის ეს მიანიც სა-  
ინტერესო ექსპერიმენტი იყო.

დიდი ინტერესით მიდიოდა „ტარიელ გოლუას“ რეპეტიციები.  
სარეპეტიციო დარბაზიდან ათასგვარი ხმები გამოდიოდა. ზოგნი  
ვლაპარაკობდნენ რეჟისორის მუშაობის სრულიად ახალ მეთოდზე,  
ზოგიც მასში ახმეტელის ტრადიციის გაცოცხლებას ხედავდა. ერთი  
რამ ცხადი იყო: რეპეტიციებმა გაიტაცა ყველა და იმედით ელოდ-  
ნენ პრემიერის დღეს.

მახსოვს, რეპეტიციებზე ხშირად მოდიოდა მხცოვანი მწერალი. როცა სცენაზე მიმდინარეობდა რეპეტიცია, მე ლ. ქიაჩელის გვერდით ვიჯექი პარტერში. აკაკი ხორავა დამშვიდებით, წყნარად წარმოთქვამდა ტარიელის ფრაზებს, რომ იტყვიან — ფრთაშესხმული არ იყო, არ „თამაშობდა“. არც არავინ მოითხოვდა მისგან იმ წუთში სხვაგვარ ტონს. მაგრამ ეს მშვიდი ტონი ხორავამ უცებ დაარღვია, გაისმა მისი ძლიერი ხმა და ყველამ იგრძნო, რომ მას უკვე ტარიელის სული ედგა. მსახიობი აენტო და თავისი მგზნებარება სხვებსაც გადაედო. ლევანის სიკვდილი რომ შეიტყო, როგორც დაჭრილი ვეფხვი, ისე დატრიალდა სცენაზე. „შვილო ლევან!“ — შესძახა მან რაღაც გულის გამგმირავე ხმით და ეს უფრო პეტი იყო ვიდრე როლის განცდა. მწუხარებისაგან თითქოს მხრები უცახცახებდა, საოცარი სევდა და ალერსი ჩამდგარიყო მის ხმაში.

ლეო ქიაჩელი გაფითრებული იჯდა. მერე მძიმედ წამოდგა, ხელი შეეაშველე, აკაკიც სცენიდან ჩამოვიდა, მიუალერსა მწერალს და ერთმანეთს ისე მოეფერნენ, როგორც ჳირისუფლებმა იციან ხოლმე: ასე გეგონებოდა იმ ტრაგიკულმა სცენამ რაღაც ტკივილი გაუღვიძა ორივეს.

როცა ქიაჩელს თეატრიდან მივაცილებდი, გზაში მითხრა: — „რა შესანიშნავად გრძნობს აკაკი ტრაგიკულ წუთებს. შეხედე, როგორ უცებ შეიცვალა...“

სპექტაკლში იყო ტრაგიკული წუთები, მაშინ სულ სხვაგვარი სახე ეძლეოდა სცენას. გრძნობდით, ივსებოდა დეკორაციის მასშტაბიც.

რასაკვირველია, ეს მხოლოდ წუთები იყო.

„ტარიელ გოლუას“ ი. ვაკელის „საქმიანი კაცი“ მოჰყვა. ისევ კომედიას მიუბრუნდა რეჟისორი. სპექტაკლის მოქმედი პირები სატირულ ეჟრანალიდან გადმოსულ ტიპებს ჰგვანდნენ. აქ ყველაფერი უკიდურესად ხაზგასმული და ექსცენტრული იყო. რეჟისორი ისე დაიხარჯა პირველსავე მოქმედებაში, რომ შემდეგ უკვე ძნელი გახდა ახალი ფერებისა და საშუალებების მოძებნა. პიესამაც შეუწყო ხელი ამ ცდუნებას და წარმოდგენასაც ბევრი რამ დააკლდა.

მაგრამ ეს იყო ნამდვილი მაღალპროფესიული სპექტაკლი. რეჟისორის ბიოგრაფიაში იგი უსათუოდ გამორჩეულ ადგილს დაიკავებს. ეს გამორჩეულობა კი განისაზღვრება ორი მომენტით. აქ, ერთი მხრივ, მოხდა გროტესკის, სატირის სტილისტური გამძაფრება და, მეორე მხრივ, სტატიური სურათების ზედაპირულად წარმოსახვა. ილუსტრაციული დარჩა სწორედ ის, რომელიც ყველაზე ნეტად მოითხოვდა ჩაღრმავებას.

წარმოდგენას „ნიანგის“ ფარდა ჰქონდა. ამით ქურნალის მამხილებელი ძალა იყო მინიშნებული. ქურნალის მამხილებელი კრიტიკა გარკვეულად აკონკრეტებდა მოქმედ პირების ბიოგრაფიასა და ადგილს ჩვენს ცხოვრებაში. ეს გასაგებიც იყო, მაგრამ ამ გარემოებამ მას ერთგვარად დაუქარგა განზოგადება. უფრო ლოკალური გახდა უარყოფითი პირების მანიკიერებანი.

სატირული სიმძაფრე კი უკიდურესობამდე იყო მიყვანილი. ზედმეტად გამახვილებულმა ფორმამ ერთგვარად დაჩრდილა შინაარსი. ადამიანებიც როგორც მშრალი და არარეალური გახდნენ. მოქმედ პირთა გამოფიტვა და „თოქინური ექსცენტრიზმი“ უცნაურად შეერწყა ერთმანეთს. თავი იჩინა განყენებულმა, თავისთავად ნიჭიერად მოთქმებულმა, მაგრამ თვითმიზნურმა ხერხებმა.

ეს უკვე საშიში ტენდენცია იყო. მართალია, მან ვერ სძლია „საქმიანი კაცის“ ჭანსად რეჟისორულ საფუძვლებს, მაგრამ უფრო მრავალგვარი და დასრულებული სახით მაინც იჩინა თავი სხვა სპექტაკლებში (მაგ. სენდერბიუს „ქალთა აჯანყება“, კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“).

თეატრალური პირობითობა, რომელსაც ასე დაეინებით ეცავდა რეჟისორი ზემოაღნიშნულ სპექტაკლებში, ყოველთვის როდი პოულობდა მხატვრულ გამართლებას. გავიხსენოთ თუნდაც „სასტუმროს დიასახლისი“ (არაფერს ვამბობ აქტიორულ წარუმატებლობაზე). რეჟისორმა სცადა გაეთანამედროვეებინა პიესა, ახლებურად წაეკითხა იგი და აი, მან დაიწყო ელემენტების კონცენტრაცია, რომლითაც ეს სიახლე უნდოდა შეეტანა ფორმის სფეროში. სცენაზე გაჩნდა უამრავი ობიექტთა ყუთები შეღებილი „თანამედროვე სტილში“. ეს ნივთები ცალკე მართლაც რომელიმე მოდურ სპექტაკლს უფრო შეეფერებოდნენ, ვიდრე გოლდონს. რასაკვირველია სპექტაკლში მათ ვერავითარი სიახლე ვერ შეიტანეს. ისინი თავს ისე გრძნობდნენ, როგორც დაუპატიჟებელი სტუმრები.

მაგრამ სულ სხვა იყო პირობითობა სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“. სიახლე აქ არა მარტო ნაწარმოების სტრუქტურაში, მის წყობაში, არამედ მოქმედ პირთა ურთიერთობის ხასიათში, მათი დამოკიდებულების ფორმებში იყო. ის სცენური პირობითობა, რომელიც ამ წარმოდგენის ფორმის მთავარ ელემენტად იქცა, წარმოადგენს ორგანულსა და სრულქმნილ მხარეს სპექტაკლისას. ჩვენ არ გვეუცხოვება, როდესაც მსახიობი იატაკზე აკაკუნებს და სახლის კარებს კი გულისხმობს. არ გვეუცხოვება იმიტომ, რომ იგი ბუნებრივია. გმირებს შორის მოძებნილია ისეთი დამაჯერებელი და სწორად გამომხატავი ურთიერთობა, რომ აქ ყო-



ველგვარი პირობითობა აღიქვება როგორც შეცვლილი სინამდვილე.

სატირის ჟანრში დაიდგა ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“. ეს არის უღმობელი სატირა ბურჟუაზიულ სინამდვილეზე. მწერალი და რეჟისორი ერთი აზრითა და გრძნობით გაერთიანდნენ მაყურებლისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი აზრის სათქმელად: ფულით ყველაფერს ვერ იყიდი!...

დინამიკურ-დეკორატიულ (ფ. ლაპიაშვილი) დანადგარზე იმლებოდა ბლაგოის (გ. გეგეჭკორი), კლარას (მ. ჩახავა), ჟივოტას (ე. მანჯგალაძე და რ. ჩხიკვაძე) რაფინირებული გმირების მთელი ცხოვრება. ვოდევილური სიმსუბუქე ხელს არ უშლიდა ნათლად გამოხატულიყო საზოგადოებრივად მეტად საჭირო შინაარსი.

„ფილოსოფიის დოქტორი“ არ იყო მ. თუმანიშვილის საეტაპო სპექტაკლი (როგორც ეს ჰგონიათ ხოლმე...). მისი შემოქმედების საეტაპო წარმოდგენები პრავალგზის უფრო ღრმა და მომხიბვლელი.

კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ ლირიკული კომედიაა. დრამატურგიულად გონებამახვილურად არის მოძებნილი პიესის ფორმა, რომელიც მოქმედებად კი არა, ტაიმებად იყოფა. წარმოდგენის ტრადიციული წამყვანისაგან განსხვავებით, აქ ფეხბურთის კომენტატორია გამოყვანილი. იგი კომენტარებს უკეთებს მოქმედ გმირთა გრძნობებსა და ფიქრებს, მაგრამ ეს რეპორტაჟი მოცემულია იუმორით. რეჟისორმა ზუსტი სცენური გამოსახულება და კონკრეტული გეოგრაფიული გარემო მოუძებნა ყოველ მოქმედ პირს. მთელი წარმოდგენა ექვთიმე ქათამაძის (გ. გეგეჭკორი) ბედის ირგვლივ დატრიალდა და თითქმის ყოველი სცენა მის სახელს დაუკავშირდა.

მწერალმა გვიჩვენა მართალი და ოდნავ ექსცენტრული ბუნების ადამიანი. რეჟისორმა პლასტიკური გამოსახულება მისცა ქათამაძის სახეს. ზუსტად მოუძებნა სცენური ფორმა. ქათამაძის სახეს აქ ერთნაირად ხედავს დრამატურგი, მსახიობი თუ რეჟისორი. ყოველმა მათგანმა თავისი განსხვავებული ინტონაცია მისცა როლს.

მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც რეჟისორი იყო რთულ მდგომარეობაში. მას უნდა შეექმნა ახალი მხატვრული სინამდვილე, მოეძებნა ახალი სცენური გარემო, ადამიანთა ახალი ურთიერთობა და ერთი მიზნისაკენ წარემართა ყოველი მათგანი.

ასეც მოხდა.

მ. თუმანიშვილს შეუძლია ხალასი თეატრალური გამოსახულება მისცეს თანამედროვეობის თემას. იგი სპექტაკლების მკვეთრ

ფორმას, არტიკულ ხაზგასმულობას ადვილად როდი აღწევს. სამაგიეროდ ძლიერია მისწრაფება — საზეიმო თეატრალობა მისცეს თანამედროვე თემას. იგი დაჟინებული ეძებს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების გამომხატველ მკვეთრ ფორმებს და ცდილობს შეუწარმუნოს მათ უშუალოება. თუმცა, ზოგჯერ სურვილი მიუღწეველი რჩება. სცენაზე ცოცხალ ადამიანს ცვლის უფერული და ბუნებრიობას მოკლებული სქემა, მაგრამ რეჟისორი მაინც გაბედულად მიდის ბეწვის ხიდზე.

ხოლო იქ, სადაც რეჟისორი აღწევს გმირის მოქმედების დამარწმუნებლობას და მის წინაგან გამართლებას ისე, რომ არ ეკარგება სიმაართლე — ჩვენ საქმე გვაქვს ნამდვილ თეატრალურ ზემოთან.

ამგვარი საზეიმო დღეები ცოტა როდი ყოფილა თუმანიშვილის შემოქმედებაში.

ყოველი სპექტაკლი თავისი დროის პირმშოა, როგორც არ უნდა იყოს იგი. თეატრალური საშუალებები ისე იცვლება, როგორც ცხოვრება. თეატრის განახლება დროის მოთხოვნილებებით არის ნაკარნახევი და ეს სავსებით ბუნებრივიცაა. მაგრამ ყოველი ახალი ყველაზე საუკეთესო როდია. ასე მაგალითად: 20—30-იანი წლების ქართულ თეატრში წარმოიქმნა განსაკუთრებულად დიდა აქტიორული ხელოვნება. გაჩნდნენ ძლიერი, თვითმყობადი ნიჭის მსახიობები, მათ შექმნეს ბრწყინვალე სახეები, მაგრამ ყოველი მათგანი დღეს რომ გამოსულიყო შემოქმედებითს ასპარეზზე, სხვაგვარი იქნებოდა მათი სცენური საშუალებებიც. მაგრამ ეს „სხვაგვარი“ უეჭველად უკეთესს როდი ნიშნავს.

ეს ანბანური ჭეშმარიტება იმიტომ გავიხსენეთ, რომ ნაწარმოების შეფასებისას არ დაგვაიწყდეს ისტორიზმის ტრინციპი, არ დაგვაიწყდეს დრო, როცა ესა თუ ის ნაწარმოები შეიქმნა. მე ეს ფაქტი ერთი შემთხვევის გამოც გავიხსენე. ერთხელ თუმანიშვილმა ჩემთან კამათში თქვა. რომ მას აღარ მოსწონს მისივე სპექტაკლი „ზღვის შვილები“. მაშინ არ დავეთანხმე რეჟისორს, არ მივიჩინე გულწრფელ განცხადებად. გავიდა დრო და ახლა შეგვიძლია მისი კრიტიკული აზრი სწორედ იმ პოზიციებიდან გავიზიაროთ, რომლის შესახებაც ზემოთ ვლაპარაკობდით.

გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილებიც“ უნდა განვიხილოთ როგორც თავისი დროის პირმშო.

მ. თუმანიშვილმა ამ წარმოდგენაში სცადა ფსიქოლოგიური სიმაართლით გამოეხატა ომში დაღუპული ქაბუკების რომანტიკული ბუნება. მან თაობათა მონაცვლეობის რთულ პროცესში დაინახა კეთილი საქმის უკვდავების იდეა და იგი სიმბოლურ განზო-

გადებადღე აიყვანა. აქ შეერთდა მწერლის და რეჟისორის ჩანაფიქრი და ისინი ერთ ენაზე ამეტყველდნენ. პიესა საკმაოდ რთული კონსტრუქციისაა, მაგრამ რეჟისორი მოერიდა მის სირთულეს. მისთვის მისაღები აღმოჩნდა დრამატურგის მიერ შეთავაზებული ფორმა. სპექტაკლში ზოგიერთ სცენას აუღელვებლად ვერ უყურებდი.

მაყურებელი დიდი მღელვარებით მიჰყვებოდა ბოცოს (ე. მანჯგალაძე) ცხოვრების გზას და მისი ჭირისა და სიხარულის გულწრფელი თანამოზიარე ხდებოდა.

მძიმე იყო ბერეკატის გზა. მან ბევრი რამ ნახა ამ გზაზე. შეიძლება უფრო მეტი ცუდი, ვიდრე კარგი, მაგრამ ბოლომდე შეუბღალავი დარჩა მისი სული. იგი დარჩა მართალ და ჭკვიან კაცად, მან იცის „ჭირსა შიგან გამაგრება“, მაგრამ ეს „სიმაგრე“ სრულიად არ გამორიცხავს ადამიანურ სირბილეს, სინაზეს. ჩვენ სცენაზე ვნახეთ მისი სიმტკიცე და პოეტური სინაზეც.

როცა ბოცო იგონებდა (ან წარმოსახვით ხედავდა) დაღუპულ შვილს, დრამატულ ხილვებს ეძღეოდა. იგი არც აქ კარგავდა სულის სიმხნევეს, მაგრამ მისი ერთი ცრემლი უფრო ძლიერ ემოციებს იწვევდა მაყურებელში, ვიდრე მთელი გუნდის მოთქმა. ამაღელვებელი იყო „ნავთის რიგის“ სცენაც. ბევრ კინოსურათში მიწაზე საშამულო ომისდროინდელი ეს ყოფითი დეტალი, მაგრამ არსად არ მიგრძენია ასე დიდი შინაგანი დაძაბულობა. უყურებდით თეატრის ამ სცენას და გვეგონებოდათ სადაცაა მოთმინებიდან გამოვა გრძელ რიგად ჩამწკრივებული ხალხი და ანტიკური ქოროს დარად ხელაპყრობილი შესძახებსო: „კმარა!..“

ჩვენ გვესმის ეს შინაგანი ხმა. ამ ხმაში იყო მრისხანება მტრისადმი, სიძულვილი ომისა და მკვლევლობისადმი.

მაგრამ სცენაზე იყო სიჩუმე, იღვწენ გაქვავებული ადამიანები, რომლებიც თავიანთი ღუმლით უსაზღვროდ დიდ მოთმინებასა და ნებისყოფას ამჟღავნებდნენ. ასეთი მრავალპლანიანი აზრებით იყო დამუხტული სპექტაკლის არაერთი მიზანსცენა თუ ცალკეული დეტალი. მხატვრული სახის ამგვარი ემოციური და აზრობრივი დატვირთვა გამომდინარეობდა წარმოდგენის სიმბოლური გადაწყვეტიდან. რეჟისორი გრძნობდა, რომ პიესაში იყო წმინდა ლიტერატურული ხასიათის დაკვირვებანი და ფიქრები, რომელთაც კონკრეტული სცენური ფორმა უნდა მიეღოთ. თუმანიშვილი ამ შემთხვევაში ფხიზელი და გულდინჯი რეალისტი აღმოჩნდა. ხელშესახებად ნათელი იყო წარმოდგენის იდეა და მისი გამოხატვის ფორმა.

ზღვაში ჩაძირული გემი გარდასულ თაობათა ცხოვრების

სიღრმეებში ჩამარხული უკვდავი იდეის მეტაფორულ სახეს წარმოადგენდა. მამებმა ვერ შეძლეს მისი ამოტანა სამშეოზე, მაგრამ მოვიდნენ ახალი ადამიანები, მოვიდნენ შვილები და ვაჟაკურად შეეჭიდნენ ზღვის ფსკერზე დაძირულ „იმედს“. მათ შეძლეს „იმედის“ დაბრუნება. გემის ამ სიმბოლურ სახელში კარგად ჩანს ნაწარმოების მთელი კონცეფცია.

თუმანიშვილმა „ზღვის შვილების“ შემდეგ კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ დაღვა. ამოდ დაიხარჯა რეჟისორის ფიქრი და ენერჯია, მაგრამ როცა რეჟისორის ნიჭიერების, მისი ენერჯიის ამოდ ხარჯვაზე ვლავარაკობთ, ერთი მომენტიც უნდა გავიხსენოთ. თუმანიშვილი პიესაზე ყოველთვის (როგორც არ უნდა იყოს ის) დიდი გულმოდგინებით მუშაობს. იგი თითქმის ამოსწურავს ხოლმე თავის შესაძლებლობებს, რათა აღარაფერი დარჩეს გაუხარებელი და დაუმთავრებელი. მას ეხერხება ღრმად წვდომა თავის სწორ რეჟისორულ გადაწყვეტაშიც და მცდარ გააზრებაშიც. მაგრამ აქ ხდება ერთი უცნაურობაც. ერთი რომელიმე თავისი სპექტაკლის „ჩამონაჭრებს“, „მონარჩენებს“ არა იშვიათად იყენებს მეორე წარმოდგენაში. მას თითქოს ხელს არ უშლის ის გარემოება, რომ სრულიად განსხვავებულ პიესასთან აქვს საქმე.

რეჟისორი ადვილად ვერ ელევა თავის ნაშრომსა და ნაამაგარს. ეს გასაგებიც არის, მაგრამ ყოველი ნაწარმოები ცალკე სამყაროა და არ შეიძლება მას ზიანი არ მოუტანოს მის სულში შეჭრილმა „უცხო“ ფორმამ!...

დიდი კამათი და თეატრალური აზრის მღელვარება გამოიწვია გ. ნახუტრიშვილის „ჰინკრაქამ“. ვნებათა ლელვის მეტისმეტი გამძაფრება ალბათ გარკვეული სიტუაციების შედეგი უფრო იყო, ვიდრე თვით ნაწარმოების სტილისა, თუმცა „ჰინკრაქა“ საკმაო მასალას იძლეოდა კამათისა და აზრთა სხვაობისათვის. ჩვენ მანამდე არასოდეს არ გვენახა საბჭოთა კავშირის სახელგანთქმულ მსახიობს ბაყბაყ დევი რომ ეთამაშა, არც მელიას, დათვის ან ცხოველთა სამყაროს სხვა წარმომადგენლების ამგვარი განსახიერება გვახსოვს. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ სპექტაკლმა მოულოდნელი აღტაცება ან კრიტიკა გამოიწვია.

„ჰინკრაქა“ გონებამახვილურად გადაწყვეტილი სპექტაკლი იყო. ეკლექტიზმი, რომელიც ამ წარმოდგენას ახასიათებდა, მის თავისებურებად იქცა. რეჟისორმა და მსახიობებმა შესრულების იმპროვიზაციული მანერა კარგად შეუთავსეს პიესის მონტაჟის ხასიათს. პიესამ არსებითი სახეცვლა განიცადა, თითქოს შეგნებულად დაირღვა მოქმედებისა და აზრის განვითარების ლოგი-

ვა, დაირღვა თავისი ბუნებრივი. პირველადი მდგომარეობა, მაგ-  
რამ საფუძველი გახდა ახალი თეატრალური სიცოცხლისა.

„კინკრაქა“ ნიჟიერი რეჟისორის ექსპერიმენტი იყო, დამ-  
სახურებული წარმატებაც მოიპოვა, მაგრამ მას არ შეეძლო განსა-  
კუთრებულად დაღებიითი როლი შეესრულებინა თუმანიშვილის შე-  
მოქმედებაში. მეტისმეტად მძიმე იყო ის ტვირთი, რომელსაც ამ  
სპექტაკლს აკისრებდა ზოგიერთი თეატრმცოდნე. „კინკრაქა“ არ  
იძლეოდა არავითარ საფუძველს გვეფიქრა რეჟისორის რალაც ახალ  
თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებზე. სპექტაკლს არც შეიძლე-  
ბოდა ჰქონოდა ამის პრეტენზია. მაყურებელთა გარკვეულმა ნა-  
წილმა შექმნა ეს პრეტენზია და რეჟისორის იმისაკენ უბიძგა, რო-  
მელმაც შემდგომ თავისი გამოცხილი ჰპოვა სპექტაკლში („სიზმა-  
რი ზაფხულის ღამით“). მაგრამ საბედნიეროდ აქ დაესვა წერტილი  
ამ ტენდენციას. მ. თუმანიშვილი კვლავ მიუბრუნდა მის მიერ  
წარმატებით ნაცად გზას და რეალიზმის სფეროში სცადა თავისი  
შემოქმედებითი „არხების“ გაფართოება. ამ მხრივ განსაკუთრე-  
ბით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“ და  
ანუის „ანტიგონე“.

„გვადი ბიგვა“ და „ანტიგონე“ პოლარულად განსხვავებული  
ნაწარმოებებია. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ მათ სა-  
ერთო არაფერი აქვთ. პირველი რეალისტური, ახალი საკოლმეურ-  
ნო სოფლის ცხოვრების ამსახველი ფართო სოციალისტური ტი-  
ლოა, მეორე კი თანამედროვე ინტელექტუალური დრამა. ორივე  
სპექტაკლში რეჟისორი ეძებს პასუხს ადამიანის დანიშნულებაზე,  
მისი სიცოცხლის აზრზე და სიმართლეზე.

სპექტაკლში „გვადი ბიგვა“ ყველაფერი გვადის ირგვლივ  
ტრიალებს, ყველანი მხოლოდ გვადის ბედის, მისი ცხოვრების  
მოწმენი არიან. ვერ ვიტყვით, რომ რეჟისორულად ერთნაირად  
ძლიერი და საინტერესო იყოს გვადის ფონი, მაგრამ მართო ეს ერ-  
თი სახეც კმარა წარმოდგენის ღირსებისათვის...

ამ სპექტაკლს სხვა მნიშვნელობაც აქვს. უკანასკნელ ხანს  
ჩვენს თეატრში იშვიათად ვხედავთ ინდივიდუალურ ნიჟს, თვით-  
მყოფადი ხასიათის აქტიორულ მიღწევებს. როგორღაც ყველაფე-  
რა ნიველირებულია. მოკლებულია აქტიორულ გარდასახვასა და  
არტისტიზმს. ამიტომ ჩვენ პრინციპული ხასიათის წარმატებად  
მეგვაჩნია მანჯგალაძის გვადი.

მ. თუმანიშვილმა აქაც მეტი ყურადღება მიაქცია აქტიორულ  
შესაძლებლობათა მაქსიმალურად გამოვლენას, აზრის სიცხადეს,  
ვიდრე ეფექტურ რეჟისორულ ტრიუკებს.

სპექტაკლი გეხიბლავს ლოგიკურობით, ზომიერებით, აზრის სიღრმითა და სიცხადით.

„ანტიგონე“ მის მართალსა და საუკეთესო სპექტაკლებიან რიცხვს განეკუთვნება.



მ. თუმანიშვილი ახლა ნამდვილი შემოქმედებითი სიბრძნის წლებშია; მან გაიარა წინააღმდეგობრივი ძიების, ნამდვილი წარმატებებითა და წარუმატებლობებით აღსავსე გზა. გულგატეხილობაც ბევრჯერ სწვევია, მაგრამ მაინც უპოვია სულიერი ძალები თვითგანახლებისათვის. ამ ძალებს ბევრჯერ მოუხიბლავს ჩვენი მაყურებელი, ბევრჯერ აუღელვებია საზოგადოებრივი აზრი. მისთვის ახლა ადგილი აღარ დარჩა უსაგნო ძიებისათვის, ალბათ არც ბრჭყვიალა რეჟისორული ტრიუკების საყმაწვილო სენი გაუხსენებს ნახევარი საუკუნის მიჯნასთან მდგომს.

ჩვენ გვჯერა, რომ ბევრი რამე დაიწმინდება და დაკრიტიკდება თუმანიშვილის შემოქმედებაში, ბევრიც დაეწყებას მიეცემა, მაგრამ დარჩება მისი საუკეთესო სპექტაკლები და ხვალინდელი დღის იმედი, რომ იგი ახალი და მართალი ხელოვნებით გაამდიდრებს ქართულ თეატრს.

## ღიღი იოსელიანი

ლილი იოსელიანი ღიღიანს არჩევს თავის საყვარელ თემებს. დაყენებით ეძებს იმ გმირებს, რომლებიც მის იდეალებს გამოხატავენ. მაგრამ ყველაზე მეტად ეძებს იმ სიმართლეს, რომელიც რთულ ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა უწყვეტ ნაკადს ქმნის. ამგვარ ატმოსფეროში ცხოვრობენ მისი სპექტაკლების გმირები. აქ არიან ისინი დასახლებულნი და არც არასდროს შეეგუებიან სხვაგვარ სინამდვილეს.

რეჟისორმა კარგად იცის ამ სინამდვილის ფასი. იცის, რომ იგი იბადება რთული წინააღმდეგობებით, დაძაბული შრომით.

რეჟისორი მუდამ ეძებს პიესის „ქვედაფენებს“, ეძებს გმირთა საწყის მდგომარეობას და „ქიმიური ანალიზის“ შემდეგ უბრუნებს მათ მხატვრულ სინამდვილეს. იოსელიანს შეუძლია ძალიან ღიღიანს ჩაიძიროს ნაწარმოების სიღრმეში, რომ კარგად დაინახოს მისი ყოფის მართალი სურათი. ცხადია, ყოველ ადამიანს, ყოველ გმირს აქვს თავისი სიმართლე, მაგრამ სცენაზე იგი ერთ მთლიან მხატვრულ ქსოვილში უნდა მოექცეს.

ამ მხრივ რეჟისორი ერთობ თანმიმდევრულია. არც ერთ გმირს არ შეუძლია უსაყვედუროს მას, არაბუნებრივ გარემოში მაცხოვრეო. რეჟისორი ამას აღწევს დაძაბული შრომითა და თავდადებათ. ზოგჯერ გაოცებთ კიდევ შედეგი.

მისი სპექტაკლების მსგავსებაც აქედან წარმოსდგება: ეს არის არა ერთფეროვნება, არამედ ინდივიდუალობა. აქ უკვე ჩამოყალიბებულია შემოქმედის სახე და ჩვენც სხვაგვარი ინტერესით ველით მის ყოველ ახალ სპექტაკლს.

ჩვენ გვჯერა, რომ სპექტაკლში, ძლიერი იქნება თუ სუსტი, მაინც გამოჩნდება მხატვრული აზროვნების ის ფორმები, რომლითაც ლ. იოსელიანი გამოირჩევა სხვა რეჟისორებისაგან.

ლ. იოსელიანის შემოქმედებისათვის, მგონი, ყველაზე ტიპიურია მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“. ეს სპექტაკლი გორის თეატრში დაიდგა. ასე მგონია, რეჟისორს თვით ყველაზე საუკეთესო თეატრშიაც რომ დაედგა ეს სპექტაკლი, მე მაინც გორისას ვარჩევდი.

ამ წარმოდგენაში არის რაღაც აუხსნელი სევდა, რომელიც განიცდება და არ აიწერება. როცა წარმოდგენას უყურებთ, ისეთი განცდა გეუფლებათ, რომ გინდათ სცენაზე ახვიდეთ და 'კეთილ მოხუცებს შორის დასახლდეთ. გინდათ მოისმინოთ მათი ლამაზი სიზმრები, იტრიალოთ მათ გვერდით, იცხოვროთ მათსავით უბრალოდ და მარტივად.

განწყობილებათა პოეზიაა გამეფებული მთელ სცენაზე და თითქოს პირველყოფილი სიწმინდე ჩამდგარა მოხუცების გულში, აქ ადამიანები ისე დადიან, ისე მოძრაობენ, რომ გეგონებათ ფეხი არ უდგათ მიწაზეო. საოცარი სიმსუბუქე და სინატიფა მათ სიარულში.

ზოგიერთ სცენაში სიზმარში მოფარფატე ადამიანებს ჰკვანან მოხუცები.

სცენაზე ყველაფერი წარსულით ცოცხლობს და სულდგმულობს. დიდი ჩრდილი და ბინდბუნდი ჩამომდგარა მეზურნეების კარ-მიდამოში. აქ არც ბავშვების ყვილ-ხივილი ისმის, არც საქორწილო მიპატიჟება მოსვლიათ მეზურნეებს დიდიხანია. მათი სიხარული წარსულს ჩაბარდა, მათი შვილები სარიყამიშსა და პორტარტურში დარჩნენ.

ისინი ყოველ საღამოს იკრიბებიან ეზოებში, ჰყვებიან გარდასულ ამბებს და როგორც ერთად მიმავალი მგზავრები წუთისოფლისა, ერთად უსმენენ თავიანთი მუსიკის შორეულ ხმებს. ამ ხმებში იღვიძებს მათი დაკარგული ახალგაზრდობაც.

სიჩუმისა და სევდის ატმოსფეროს დროდადრო არღვევს მშვენიერი ჭაბუკის (ვ. ხაჩიძე) შეძახილი. შემოვა ეზოში და წამოიშლებიან მოხუცები, რომ ყველამ გაიღოს თავისი წილი ყურადღება.

ესაა მათი იმედი, მათი სიხარული და რაღაც ფარული სევდა (დაკარგულ შვილებს რომ აგონებთ).

სამი კიბე ეშვება სამი ოთახიდან, სამი ეზო ეკვრის ერთმანეთს და ყველაფერი ერთი სასადილო მაგიდით მთავრდება. ისინი ერთად სადილობენ, ერთად ცხოვრობენ და მზის სხივებსაც ერთად ინაწილებენ.

მათ არაფერი ჰყოფთ ერთმანეთისაგან, წლების განსხვავებაც გამქრალა და მათი განსხვავებული წარსულის კვალიც მოუსპია.

როცა ისინი ზურნას უკრავენ, თავიანთი სულიდან ამოსულ მელოდებს უსმენენ და ერთმანეთს ამხნეევენ — ჯერ კიდევ შეგვიძლია სიცოცხლეო.

და ვიდრე დაკვრა შეუძლიათ, ცოცხლობენ კიდევ!

მათ უყვართ სიზმრების მოყოლა და ირეკლურ სამყაროში პოეტური „მგზავრობა“. ზოგჯერ მასში წარსული ცხოვრების სუ-



რათებსაც შეურევენ ხოლმე და მერე უქირთ სიზმარეულისაგან სინამდვილის გამოყოფა. მაგრამ ეს ყველაფერი რაღაც პოეტური შუქით არის განათებული და აქ სევდასაც თავისი სილამაზე აქვს.

გორის თეატრის სპექტაკლი ნამდვილი ელეგიაა ბებერ მეზურნეებზე. თეატრი არსად არ ცდილობს კაზიონური ოპტიმიზმი შეიტანოს გმირთა ცხოვრებაში, რომ უფრო „თანადროულად“ ააქლეროს იგი. ჰუმანიზმის სული ტრიალებს მთელ სპექტაკლში და ეს არის მთავარი.

ვინ არიან ის მეზურნეები ასე პოეტურად რომ მოგვიტხრობენ თავიანთ ცხოვრებას სცენიდან?

ესენია: ვ. კახნიაშვილი, შ. ხერხეულიძე და ერ. არაქელოვი. არ მინდა ერთმანეთისაგან გამოვეყო მათი შესრულება, 'ისე როგორც მათ გმირებს არ უყვართ განცალკევება.

მეზურნეების შემსრულებლებს გვერდში უდგანან ნ. ბეროზაშვილი, მ. ნოზაძე, და ე. მოციქულაშვილი.

სცენაზე ვნახეთ მთრთოლვარე სულის დამაფიქრებელი სპექტაკლი.

აქ ყოველი გმირი თავს ბედნიერად გრძნობს, რადგან იგი ცხოვრობს მასთან შეზრდილსა და მშობლიურ „გეოგრაფიულ გარემოში“ (მხატვარი შ. ხუციშვილი).

როცა მოხუცები თავიანთ პატარა ფიცრული სახლებიდან ეზოსაკენ დაეშვებიან და მაგიდასთან სასადილოდ ჩამოსხდებიან, ძველი ქართული პატრიარქალური ოჯახის ილუზიას ქმნიან. თითქოს ერთი ოჯახის წევრები არიანო, ერთად გადაუხდიათ ქორწილიც, ყველა ლხინიცა და ერთი ოჯახის განაყოფი ძმებივით პაპისეულ მამულში დასახლებულან.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლის თითოეული გმირი უაღრესად კოლორიტულია. ყოველ მათგანს აქვს თავისი სახე, თავისი კილო და სიარულის თავისებური მანერა. ერთი სიტყვით, ყოველი მათგანი მკვეთრი, დამოუკიდებელი ინდივიდია. ასეა ქალიცა და კაციც. მათ განსხვავებულ კოლორიტში მიღწეულია საოცარი მთლიანობა. მათ აერთიანებს წარსულიცა და ხვალისდელი დღეც.

რეჟისორი თავის სპექტაკლებში განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს განწყობილებათა მთლიანობას. ზოგჯერ იგი გარკვეულად ატატიურ ხასიათსაც კი იძენს, ზოგჯერ მონოტონურიც გვეჩვენება მისი ზედაპირული მხარე, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობა მეორე პლანი, — ჭერ კიდევ ფართული და გაუხსნელი სამყარო გმირისა. ამიტომ მაყურებელიც მოთმინებით ელის ამ ახალი სამყაროს ხილვას.

რაკი საუბარი გორის თეატრის სპექტაკლით დავიწყე: უნდა განვაგრძო კიდევ.

საუბარი ახლა გორკის პიესას შეეხება.

გორკის „მდაბიონი“ არაფრით არ ჰგავს ელიოზიშვილის „მეზურნეებს“, მაგრამ ნახეთ ორივე სპექტაკლი და დაინახავთ მათ შორის მსგავსებას. მსგავსება კი იქ უფრო ძლიერია, სადაც მეტად მორევეია პიესას რეჟისორის ხელი.

ლ. იოსელიანმა იცის დრამატურგიული მასალის დამორჩილება, თავისად ქცევა და ეს ფაქტორი განსაზღვრავს კიდევ სპექტაკლების მსგავსებათა ხასიათს.

„მეზურნეებში“ ბევრია აქტიორული წარმატება. რეჟისორი მსახიობთა ოსტატობით უფრო ადვილად აღწევს განწყობილების ერთიან, უწყვეტ შინაგან მდინარებას. „მდაბიონში“ კი უფრო მეტი დეტალებით (ყოფის პოეზია — ასე რომ უყვარდა გორკის!...), რეჟისორული გამომგონებლობით და საერთო სადადგმო კულტურით აღწევს იმას, რასაც ჩვეულებრივად სცენური ატმოსფერო ჰქვია.

სცენაზე წარმოსახულია რთული და წინააღმდეგობრივი ცხოვრება. ეს არის ფართო სოციალური ტილო — აღსაყვამი დიდი ადამიანური ვნებითა და განცდით. ქვეშარიტების მაძიებელი სულის ტრავმადია იგრძნობა წარმოდგენის ძირითად ტონებში, მასში მეფობს თაობათა შორის წარმოქმნილი დისპარმონია, მაგრამ ამასთანავე მეტად ძლიერია სწრაფვა ობივატელური სამყაროდან გაღწევასა.

სწორედ ამ მეშჩანური სამყაროს, მდაბიო სულის „არისტოკრატიზმის“ სამხილებლად არის გამიზნული ყოველი სცენა და მისი რეჟისორული ქვეტექსტი. რეჟისორი ეძებს მართალ, მხატვრულ საშუალებებს, რათა ისევე უღმობელი იყოს უარყოფის ტენდენციამი, როგორც უღმობელია გორკი. ისინი ერთად იბრძვიან ობივატელური „კეთილდღეობისა“ და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ. მათ წინაშეა ღრმა სოციალური კონფლიქტი, მეტად მძიმე და რთული ცხოვრება, აღსაყვამი მოსაწყენი და მომქანცველი ერთფეროვნებით. ადამიანებს მომავლის რწმენა დაუკარგავთ. ვერც აწმყოში ხედავენ სანუგეშოს და ამიტომ ეძებენ რალაცას, მაგრამ არ იციან რას.

ამ ადამიანებს, მართლაცდა, თავზე ქულის მაგიერ მზე რომ დაახურო, მაინც უკმაყოფილონი იქნებიან. ასე მწუხარე და სევდიანია ი. ჩხეიძის ტატიანა და ა. გვაძაბიას პეტრე. მათი დებრესიული სულის გოდებას აკომპანემენტით თან სდევს ტეტერევის (ბ. ლონდაძე) ფილოსოფია ადამიანთა გაუტანლობისა და წუთისოფ-

ლის ამოებათა შესახებ. იგი ბესემენოვის ოჯახში გამოჩენულ პო-  
ზაში დგას და თავისი „ფილოსოფიური“ სენტენციებით ცდილობს  
არ დაარღვიოს მეშჩანური სამყარო, რომელსაც ასე კარგად ეგუ-  
ება მისი ბუნება. მართალია, მან იცის, რომ „ამ ქვეყანაზე პატიო-  
სან კაცს არ ეცხოვრება“, მაგრამ ეს მხოლოდ ობივატელთა სამეგ-  
ლად გამიზნული ფრაზაა. ღრმა სკეპსისს შეუპყრია ტეტერევის  
სული და მსახიობიც ცდილობს არ გამოეთიშოს მას.

ამ მძიმე და თვალგაუფვალ ატმოსფეროში მუხასავით წამომარ-  
თულა ბესემენოვი. იგი შემართებით იბრძვის ცხოვრების ახალი  
ნორმების წინააღმდეგ. მას სჯერა, რომ განათლებული ახალი თაო-  
ბა უსაქმურია, იგი მოუშაადებელია ცხოვრებისათვის. მისი სტა-  
ბილური ცხოვრების მოშლაში ხედავს იგი ახალი დროის ტრაგე-  
დიას.

სპექტაკლს აქვს ერთი მთლიანი, დაძაბული შინაგანი რიტმი.  
შექმნილია მართალი სცენური გარემო, ყოველი ნივთი და საგანი აქ  
ბუნებრივად ერწყმის ატმოსფეროს, რომელიც ნისლივით შემოხ-  
ვევია სცენას. მაგრამ გორკი მებრძოლი მწერალია და იცის, რომ  
არ შეიძლება არ დაინგრეს საზოგადოება, რომელიც მდაბიო სუ-  
ლით ცხოვრობს და ტკბება თავისი ობივატელური სიმშვიდით. მო-  
ვა დრო, მოვლენ ჩანსალი სულის ადამიანები და სამკვდრო-სასი-  
ოცობლო ბრძოლას გაუმართავენ მეშჩანებს. ბრძოლა იქნება მძიმე  
და უღმობელი, მაგრამ იგი მოხდება.

სწორედ ამ პერსპექტივის გრძნობით არის დანახული ნ. ალის  
სახე. მის მიღმა შეიგრძნობა რაღაც წმინდა, ნათელი იმედით რომ  
შესცქერის მომავალს. თეატრმა იცის მისი ძალა და ადგილი მო-  
ცემულ სინამდვილეში. ამიტომ ცდილობს განსაკუთრებულად გა-  
მოხატოს იგი. სწორედ ნილის სახეში უნდა შევიცნოთ ცხოვრების  
ტლანქ ძალებთან შერკინებული რაინდი, მასში უნდა დავინახოთ  
გაღვიძებული ენერგია მუშაკაცისა, რომელიც უკომპრომისოდ  
იბრძვის ადამიანური უფლებებისათვის. ნილში მიღწეულია ხასია-  
თის სიმტკიცე და სიჯანსაღე. არის ნაპოვნი ზუსტი ყოფითი დეტა-  
ლები.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლში გამოიჩინა ვ. კახნიაშვილის  
პერჩიხინი. ამ მსახიობს აქვს გმირის ინდივიდუალური ნიშნებისა  
და კოლორიტის გრძნობა. მან კარგად იცის თავისი გმირის არა-  
პარტო შინაგანი ცხოვრება, არამედ მისი პლასტიკის, მისი ქცევის,  
მისი პორტრეტის ყოველი დეტალიც კი. იგი ნიუანსებში გრძნობს  
პერჩიხინის პოეტურ ბუნებას, მის ადამიანურ ღირსებებს. დაძონ-  
ძილი ტანსაცმლისა და ოდნავ ექსცენტრული მოქმედების მიღმა

მოჩანს მისი კეთილშობილური სული. მსახიობი არსად არ ტოვებს თავის გმირს და ჩვენც მივყვებით მის ცხოვრებას.

მ. გორკის გმირების ცხოვრების აზრი, მათა სევდა და იმედი, ბესემენოვის ოჯახის რღვევისა და ახალი ურთიერთობის წარმოქმნის პერსპექტივა ყველაზე მეტად ფინალურ სცენაში გამოვლინდა. მთავრდება სპექტაკლი და სცენაზე სულ უფრო მეტი ძალით იჭრება ნათელი სხივი, თანდათან ახლოვდება რუსული ხალხური სიმღერის მელოდია და ცეკვის რიტმი. მას თან ერწყმის ზარების რეკვა. ბესემენოვის ოჯახს ტოვებს ახალგაზრდობა, უკანასკნელად გაისმის ბესემენოვის გამკილავე შეძახილიც და სცენას მკრთალი სიბნელე გადაჰკრავს. ოჯახში რჩება მარტო ტანია, მას შემზარავი ქვითინი აღმოხდება. მისი თითები ინსტინქტურად ეხებიან როილის კლავიშებს და იგი გამოსცემს რაღაც ბუნდოვან. მაგრამ მწუხარე ჰანგებს. ეს ხმა გაისმის დარბაზში და აფხიზლებს ჩვენს გონებას, რათა უფრო გაბედულად აღვიმალლოთ ხმა ყოველგვარი სიბნელის, ობივატელობისა და ადამიანთა გულგრილობის წინააღმდეგ.

მთელი წარმოდგენა გამსჭვალულია მეშხანური სამყაროს მხილების პათოსით. მასში არის ლირიკაც, არის პოეტური სევდაც და დიდი შინაგანი ოპტიმიზმიც. სწორედ ეს ოპტიმიზმი ანათებს ნილის სახეს. მასში ჰჰოვა განსახიერება გორკის საუკეთესო სურვილებმა. რეჟისორმა გონივრულად შენიშნა ეს და ამით სპექტაკლის იდეური აქცენტებიც მიგვანიშნა.

ლ. იოსელიანის რეჟისორულ პრაქტიკაში „მდაბიონი“ გორკის მეორე პიესა იყო. იგი უფრო ადრეც „შეხვდა“ დიდ მწერალს, როცა მარჯანიშვილის თეატრში „ფსკერზე“ დადგა.

ეს იყო ნამდვილი ახალგაზრდული სპექტაკლი. იოსელიანმა იცის მუშაობაში გატაცება. მას შეუძლია ღამეები ათიოს და ათევისოს სხვებსაც. ახალგაზრდები სიხარულით გაჰყვნენ რეჟისორს. ისინი მუშაობდნენ გვიან ღამით, წარმოდგენების შემდეგ, იკრიბებოდნენ დასვენების დღეებშიაც. გატაცებით ეძებდნენ ნიუანსებს. ძერწავდნენ სახეებს, ქმნიდნენ ატმოსფეროს, ქმნიდნენ რუსული ყოფის სურათებს. გორკის სამყაროში „ჩაძირულებს“ არ ასვენებდათ ფიქრი მომავალ სპექტაკლზე. ამ მძიმე და მართალმა შრომამ, ამ დიდმა გატაცებამ და ახალგაზრდულმა შთაგონებამ შედეგიც კარგი გამოიღო. შეიქმნა სპექტაკლი, რომელმაც იმხანად საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია.

რეჟისორმა აქ იპოვა ბევრი ახალი სახე. ახალგაზრდებმა კი უკეთ დაინახეს თავიანთი შესაძლებლობანი. ისინი სცენაზე ცხოვრობდნენ მართალი ცხოვრებით, სუნთქავდნენ და ფიქრობდნენ

ისევე, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში ხდება. ამ გარემოებას რეჟისორისთვის ხელი არ შეუშლია ფსევრზე დაშვებული ადამიანების ცხოვრებაში დაენახა პოეზია, პოეზია ნაღვლიანი და ჩამაფიქრებელი... დაინახა იგი და ახლებურად ამეტყველა სცენაზე. მაგრამ ეს იყო სულ სხვაგვარი პოეზია, რომელიც არ ჰგავდა არც ერთ მანამდე განცდილს, არც ერთ პოეტურ ქმნილებაში ამეტყველებულს.

მ. გორკის ჰუმანიზმი ადამიანური საწყისის დიდებით არის აღსაესე და რეჟისორმა ამ მხრიდან მიანათა სინათლის სხივი თავისი სპექტაკლის გმირებს.

სპექტაკლში მიღწეული იყო რიტმისა და განწყობილების ჰარმონიულობა. ინდივიდუალური სახეები — აღსაესენი ცხოვრების სიბრძნითა და წინააღმდეგობებით, მთელი სისრულით გადაიშალა გმირთა ცხოვრებაში. მეფობდა შინაგანი მონოტონურობა და მოსაწყენი ყოფა მათი არსებობისა, მაგრამ აქტიორული და რეჟისორული შემონაქმედი კი აღსაესე იყო მრავალფეროვანებით.

რეალისტური დეტალების ოსტატი მ. გორკი კარგად გრძნობს მათი სიზუსტის მნიშვნელობას სცენაზე, იცის ამ დეტალების მაგიური ძალა, როცა ისინი განწყობილებათა მუსიკას ქმნიან. ამიტომ პიესის რემარკაში იგი გულმოდგინებით აღწერს ყოველ წერილმანს, რეჟისორს მიანიშნებს მათ აღვილსა და როლზე სპექტაკლში.

ლ. იოსელიანი კი მუდამ სიხარულით ხვდება დრამატურგის მიერ შეთავაზებულ მართალ ატმოსფეროს. იგი ფაქიზად უვლის ყოველ დეტალს, რომელიც მას ეხმარება განწყობილებათა ერთიანი ჰარმონიის შექმნაში. რეჟისორმა სწორედ ასე მარჯვედ გამოიყენა გორკის პიესის რემარკაში მინიშნებული დეტალები.

პიესის პირველი სურათი იწყება გაზაფხულის დილით. გაზაფხული თავისი განმანახლებელი სულით, თავისი სიჭანსალით, ფერებით უკვე ქმნის გარკვეულ განწყობას. მაგრამ ბუნებით მინიშნებულ ამ ბედნიერებას კლავს სოციალური უკუღმართობა, ცხოვრების სიტლანქე და ამა სოფლის ძლიერთა დესპოტიზმი.

და აი, ნაწარმოების საწყისი: „გამოქვაბულის მსგავსი სარდაფი. ქერი — სარდაფის თალი, რომელსაც ბათქაში ჩამოსცლია; მარჯვნივ, ზემოდან ოთხკუთხა ფანჯარაში სინათლე იქვრიტება. სარდაფის მარჯვენა კუთხე პეპელის პატარა ფიცრულს უჭირავს, რომლის კართან ბავშვის ტახტი დგას. მარცხენა კუთხეში — დიდი რუსული ღუმელი; მარცხნივ, ქვის კედელში — სამზარეულოს კარი. ღუმელსა და კარებს შუა დიდი საწოლი, რომელსაც წინ ქუქყიანი ჩითის ფარდა აქვს ჩამოფარებული. კედელთან კუნძი

გდია. კუნძში ჭიხრაკი და გრდემლია ჩასმული. ცოტა ქვევით, ამგვარსავე კუნძს კლემში მისჯდომია და დაძველებულ კლიტეებს გასაღებს აზომებს. იქვე მახლობლად მათულის რგოლზე ასხმული სხვადასხვანაირი გასაღებები, დაქექილი თუნუქის სამოვარი, ჩაქუჩი და ქლიბები ყრია. სარდაფის ცენტრში დიდი მაგიდა დგას ორა სკამით და ერთი ტაბურეტი. ყოველივე ეს ქუჭყიანი და შეუღებია“.

ასეთ დახუთულ ატმოსფეროში ხედებიან გაზაფხულის დილას გორკის გმირები. რეჟისორმა იგრძნო ამ კონტრასტის სიმძაფრე და დიდი სიმართლით გამოხატა იგი.

დავუბრუნდეთ ისევ გორის პერიოდს.

„ბებერი მეზურნეები“, „მდაბიონი“, „ოჯახი“ და დ. კლდია-შვილის პიესები („ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“) გარკვეულ ეტაპს ქმნიან გორის თეატრის ისტორიაში. მეტად რთულ პირობებში მიაღწია რეჟისორმა ამ წარმოდგენებში ესოდენ დიდ გამარჯვებას. რასაკვირველია, ერთნაირად მაღალმხატვრული არ იყო ამ წარმოდგენების დონე. „ბებერი მეზურნეები“ უფრო ღრმა და დასრულებული სპექტაკლია, ვიდრე, მაგალითად, „ოჯახი“. მაგრამ აქ უფრო მნიშვნელოვანია არა ცალკეული სპექტაკლი, მათი მეტ-ნაკლები წარმატება, არამედ გორის თეატრის პროფესიული კულტურის საერთო დონის ზრდა. ეს არის რეჟისორის ყველაზე დიდი დამსახურება.

ლ. იოსელიანმა კარგად იცის მსახიობთან მუშაობა. მას შეუძლია ჩასწვდეს მსახიობის ბუნების ყველაზე დაფარულ მხარეებს. იგი ნამდვილი პედაგოგია. მოთმინებით, დინჯად და თანმიმდევრულად ეძებს მსახიობის მართალ გულს, მისი ექსტისა და სიტყვის ჰარმონიას. ეს არის კოლოსალური, მომქანცველი შრომა, მაგრამ ხშირად წარმოდგენს პროფესიული აქტიორული ხელოვნების პირველად საფუძვლებს. ზოგჯერ გული გტკივა, როცა უყურებ, თუ რა დიდი შრომით აღწევს რეჟისორი იმას, რაც თავისთავადაც ნათელი უნდა იყოს.

რეჟისორი ოქროს მაძიებელივით დაუღალავად მიისწრაფვის იმ პატარა მარცვლის აღმოსაჩენად, რომელსაც სიმართლე ჰქვია. იგი მართლაც და ოქროსავით ძვირფასია.

ემპირიული სიმართლეც კი ძნელად მისაღწევი ხდება სცენაზე. ეს დამოკიდებულია აქტიორულ დონეზე, მის კულტურაზე, პროფესიულ და ბუნებრივ მონაცემებზე.

გამოჩენილი ოსტატები უფრო დიდ სივრცეებს და ფართო მხატვრულ მონახაზებს ესწრაფვიან. ლ. იოსელიანის სპექტაკლებში ამგვარ აქტიორებს ხშირად უჭირთ საკუთარი შემოქმედებითა

სურვილების დაოკება. ზოგჯერ ასეც გეგონებათ. თითქოს ცდილობენ კიდევ რეჟისორის არტახებიდან თავის დაღწევასო.

მათ აღარ უნდათ დარჩნენ იმ სინამდვილეში, რომელსაც რეჟისორი სთავაზობს. ისინი ახალ მხატვრულ სამყაროს აგებენ. ამგვარ „ამოვარდნებს“ აქვს თავისი სიმართლე!..

ლ. იოსელიანს უფრო გატაცებით მიჰყვებიან ახალგაზრდები და ისინი, რომელთაც ჯერ კიდევ იშვიათად შეხვედრია ოქროს მარცვალი. ისინი გულმოდგინედ მიჰყვებიან რეჟისორს ძნელსა და მართალ გზაზე. რა საწყენია, რომ იოსელიანი დიდხანს ვერ გამოიყენეს თეატრალურ ინსტიტუტში. იგი ხომ სწორედ იმგვარი რეჟისორია, რომელიც ასე სჭირდება მომავალ მსახიობს!..

აი, კიდევ ერთი მაგალითი მისი ჰელაგოგიური მუშაობისა. მან გორის თეატრში დადგა ნ. პოპოვის „ოჯახი“. ამ, თავისი თემის გამო ფართოდ გახმაურებულ პიესას იშვიათად თუ ვინმე შეხებია კრიტიკულად. კაცმა რომ თქვას, გასაკრიტიკებელი არც თუ ისე ბევრია — ავტორის დამსახურება სჭარბობს ნაკლს და ამიტომ არც ჩვენ გამოვედგებით ყოველ ხარვეზს, მაგრამ ერთი რამ მაინც უნდა ითქვას: პიესა კომპოზიციურად არაა შეკრული. ძალიან გაშლილია სცენები და ეს გარემოება ემოციურად ასუსტებს პიესას.

ლ. იოსელიანმა პიესის პუბლიცისტური მხარე, მისი პოლიტიკური ტენდენციურობა ერთ მთლიან ფსიქოლოგიურ განწყობაში მოაქცია. მან ამით არ შეანელა პიესის იდეური ძალა, პირიქით ემოციურად უფრო დამაჯერებელი გახდა იგი.

რეჟისორი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ყოველი ნაკვეთის, ნიუანსის მიმართ. იგი ეძებს სწორ ლოგიკურ სკლებს — ქმნის კონკრეტულ სცენურ გარემოს, რომელიც თავის მხრივ ბუნებრივად ერწყმის საერთო ტენდენციას.

იმდენად ძლიერია იოსელიანში რწმენა სცენური სიმართლისადმი, იმდენად ფრთხილად ეკიდება მას, რომ ხშირად გაუბრბის სახის ჰიპერბოლას. არ უყვარს მეტაფორული ხერხები, გაზვიადებული მასშტაბები. თვით აღმაფრენაც კი ლირიკულ ლოკალშია მოქცეული. იგი უპირველეს ყოვლისა ლირიკოსია. მისთვის უცხოა ეპიკური ფორმები, რომანტიკული ფერები. გმირული საწყისიც კი ერთგვარ სირბილეს და სინაზეს იძენს მის წარმოდგენაში. ამ მხრივ ტიპური იყო მ. მრეელიშვილის „ზვავი“ გორის თეატრის სცენაზე.

რეჟისორმა მიწაზე ჩამოიყვანა რომანტიკულ ვნებათა ღელვას აყოლილი ადამიანები. თინიბეგის რთული, კონფლიქტების შემცველი უარყოფითი სახე სპექტაკლში გაუწონასწორდა დადებით გმირებს. ამით მოიხსნა ის საყვედური, რასაც ხშირად გამოთქვამდა ხოლმე პიესის (და არა მარტო პიესის) მიმართ ჩვენი კრი-

ტიკა. ახლა აღარ ამბობენ უარყოფითი სახე სძლევს ყოველგვარ დადებითსო. პიესის დამდგმელმა მარტო ამის გამო როდი შეარბილა თინიბეგის სახე, არა მარტო დადებითისა და უარყოფითის თანაფარდობა სურდა ეჩვენებინა სცენაზე, არამედ პირველ რიგში სპირდებოდა თავისი რეჟისორული მრწამსის განმტკიცება.

პიესაში უფრო კარგადაც გამოჩნდა იოსელიანის რეჟისორული ხელწერის თავისებურება. „ზვავი“ იყო მართალი რეალისტური სპექტაკლი. რეჟისორმა ოსტატურად მოაცილა მას რომანტიკული საბურველი, შესაძლოა, ამგვარი დაწოლა პიესაზე სადავოც იყოს. იქნებ დრამატურგს პათეტიკური, ზეაწეული რეალიზმი უფრო იტაცებს, ვიდრე ის, რასაც იოსელიანი ქმნის მისი პიესიდან, მაგრამ რეჟისორული აზროვნების ამ ფორმამაც ხომ გაიმარჯვა სპექტაკლში?!

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ დამდგმელმა ხაზი არ გაუსვა თინიბეგის კულაკურ ფსიქოლოგიას, მუქი ფერებით არ დახატა იგი და უფრო თანადროული ჟღერადობა მისცა წარმოდგენას.

რეჟისორმა დადებითისა და უარყოფითის შეჯახების ჩვენებისას დიდი სიფრთხილე და ტაქტი გამოიჩინა. უარყოფით ძალას მან აქტიურად დაუპირისპირა დადებითი და ამ უკანასკნელში გამოხატა კიდევ ნაწარმოების მთელი იდეური პათოსი.

წარმოდგენის ყოველი სცენა კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. რეჟისორი პირველ პლანზე გვიჩვენებს ხალხის ოპტიმისტურ განწყობილებას, აღამიანთა ხალისიან ცხოვრებასა და შრომას, ასეთ სიტუაციაში გზადაგზა შემოიჭრება ხოლმე დრამატული მოვლენები, თავს იჩენენ წარსულის გადმონაშთები, რის წინააღმდეგ ბრძოლაში იმარჯვებს ახალი, მოწინავე, როგორც ჩვენი ცხოვრებისათვის მთავარი და დამახასიათებელი. ასეთად გააზრებულმა სპექტაკლმა მეტი დამაჭერებლობა შეიძინა და მყუდრობელზეც ძლიერი გავლენა მოახდინა.

წარმოდგენა ყურადღებას იქცევს დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით, ზომიერების გრძნობით და კომპონენტთა მთლიანობით.

პირველი სურათიდან მოყოლებული თანდათან იზრდება წარმოდგენის იდეური და ემოციური ზემოქმედების ძალა; სპექტაკლი მოგვწონს ფაქიზი მხატვრული გემოვნებით და რიტმის მთლიანობით. წარმოდგენის რიტმი აგებულია არა იაფფასიან ეფექტებზე, როგორც ეს ზოგჯერ ხდება ხოლმე ამ ხასიათის სპექტაკლებში, არამედ გმირთა შინაგანი ცხოვრების რელიეფურ გადმოცემაზე, დახვეწილ, აზრიან მიზანსცენაზე.

ლ. იოსელიანს მთელი გულისყური გმირთა შინაგანი ცხოვრების დამაჭერებლად, სადად გამოხატებაზე გადააქვს. სპექტაკლი იმი-



თაც არის კარგი, რომ მასში ძალზე ფაქიზად გამოისახა გმირთა პოეტური განწყობილება. პოეტური ამალღებულობა აქ მარტო ერთი რომელიმე გმირის ღირსება კი არა, საერთოდ მთელი წარმოდგენის თვისებაა.

„ზევი“ დიდი აქტიორული წარმატებით არ გამოირჩევა, მაგრამ სამაგიეროდ არის ანსამბლი, მონაწილე მსახიობების მთელი ჯგუფი, რომელიც ყოველმხრივ ცდილობს სცენაზე იცხოვროს გმირის ცხოვრებით, გულწრფელად განიცადოს მისი ბედი და ყოველივე გამოხატოს რეალისტურად.

გორის თეატრში ლ. იოსელიანის უკანასკნელი პრემიერა იყო „ირინეს ბედნიერება“ და „ღარისპანის გასაჭირი“. კაროუნასა და ირინას როლის შემსრულებლად თეატრმა მედეა ჯაფარიძე მიიწვია.

დ. კლდიაშვილის პიესებს ბედმა არ გაუღიმათ ქართულ სცენაზე. კარგი დადგმებიც იყო, მაგრამ ამ ბრწყინვალე ნაწარმოებებს უფრო დიდი როლი უნდა შეესრულებინა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ქართულმა თეატრმა დოოზე ვერ გაუგო, ვერ ჩასწვდა კლდიაშვილის გმირთა სამყაროს, ვერ იგრძნო მათი ცხოვრების თავისებურება. „ირინეს ბედნიერების“ პირველ დადგმას მაყურებელი გულგრილად შეხვდა. დიდად შეწუხებული იყო სახელოვანი მწერალი.

წუხილი გულთან მიიტანა ლ. მესხიშვილმა და დ. კლდიაშვილს უთხრა: „დათიკო, ნუ შეწუხდები! მე ვაჩვენებ, როგორ უნდა ითამაშონ ძაგ პიესაში; ამ დღეებში დავბრუნდები ქუთაისში და ერთ თვეში მიიღებ დეპეშას. უსათუოდ ამოდი და დაესწარი წარმოდგენას“. ასეც მოხდა. შედგა პრემიერა. დავითი იგონებს ამ დაუეიწყარ დღეს: „აიხადა ფარდა. იმის აღწერას, თუ როგორ დაიწყო პიესა, როგორ მიდიოდა, როგორ ჩატარდა, ამას არ მოგყვები, — ეს იყო გრძლად გაბმული სიხარულის წუთები, დაუეიწყარი წუთები. ახმაურებული მაყურებელი, აგუგუნებული ხალხი გამოეფინა თეატრის დარბაზიდან: ბნელ ქუჩებში ისმოდა მხიარული ლაპარაკი, სიცილი, ხარხარი... მივიღივარ და გარშემო მესმის—რაც გულს სიხარულით ავსებს“.

ლ. მესხიშვილის ტალანტმა აჩუქა მწერალს ეს დიდი სიხარული, მესხიშვილმა მიანიჭა მას მანამდე განუცდელი და განუმეორებელი გრძნობა.

დ. კლდიაშვილი გორის თეატრის „ირინეს ბედნიერებას“ რომ დასწრებოდა, ალბათ სპექტაკლით უკმაყოფილო არ დარჩებოდა. რეჟისორი ფაქიზად მოეკიდა მწერლის ჩანაფიქრს. სპექტაკლში გვიჩვენა ნალელიანი დრამა გარდასული ცხოვრებისა, რომელიც

დღევანდელ მაყურებელშიაც იწვევს ტყვილს და აღძრავს ფიქრს.

სპექტაკლში კარგად არის მოძებნილი სოციალური ფონი. — ეს არის რთული სინამდვილე, რომელიც წარმოშობს ადამიანთა შორის კონფლიქტს, ურთიერთობის რღვევას.

თავმოყვარეობის ინსტინქტები, წოდებრივი ღირსებანი და ეკონომიური პირობები წარმოადგენენ „ირინეს ბედნიერების“ გმირთა შეპირისპირების საფუძველს. აქ ერთმანეთს გამოაჩინავენ წოდებრივი მდგომარეობანი და შესაბამისი ეკონომიური პირობები.

ნიადაგი ეცლებათ ადამიანებს, ჰკარგავენ რეალობის გრძობას და უნებლიეთ ტრაგიკომიკურ მდგომარეობაში ვარდებიან.

„ირინეს ბედნიერება“ გორის თეატრში შეიცავს დ. კლდიაშვილისეულ ინტონაციებს. სპექტაკლის გმირების მოქმედებაში არის ის ტაქტი და საუბრის დახვეწილი მანერები, რომლითაც ასე გამოირჩევიან კლდიაშვილის გმირები.

რეჟისორი უფრო დასრულებულ ფორმებსა და ატმოსფეროს ქმნის „დარისპანის გასაჭირში“. აქ არის სცენები, რომლებიც არ შეიძლება არ გაღელვებდეს. სპექტაკლი თანადროულად ეღერს. ეპოქის სურნელება და კოლორიტი დიდი ზომიერებით არის მოცემული.

ისტორიულად პიესის ყოველ დადგმაში კამათს იწვევდა კაროენასა და ოსიკოს სახე. ოსიკო აქაც პოლემიკურ ხასიათს ატარებს. თანამედროვე, საკმაოდ ელეგანტური ქაბუკი თითქოს არც შეესაბამება ჩვენს წარმოდგენას კლდიაშვილის გმირებზე, მაგრამ აქ არც კაროენას სახეა „ტრაღიკულად“ მახინჯი. ასე რომ კაროენა და ოსიკო ცუდი წყვილები არ იქნებოდნენ სხვა პირობებში.

ამრიგად, ერთი და მეორეც სავსებით ჯანსაღი, ლამაზი ახალგაზრდები არიან. აი, აქ არის ტრაგიკულის საფუძველიც. კაროენას უბედურება შედეგია ღრმა სოციალური პირობებისა და არა მისი ფიზიკური ნაკლისა.

კაროენა მშვენიერია და ეს სილამაზეც კი უძლურია წინ აღუდგეს ეპოქას, რომელმაც ფასი დაუკარგა მის ღირსებას, მოვიდა დრო, რომელმაც ქალის ღირსება ორი სიტყვით განსაზღვრა: „აქვს რამე?...“ ამბობს, ოსიკო და ეს არის იმ ეპოქის არსებითი ნიშანი.

ძლიერად არის დადგმული „შეჯიბრის“ სცენა. ოსიკოს საამებლად იმართება ცეკვა. ციბრუტივით ტრიალებს ნატალია, ტრიალებს კაროენაც. მერე იწყება სიმღერა. დარისპანი ხმას აუწყობს ქალიშვილს. მისი მოძახილი კვნესასავით ისმის ნაძალადევი მხიარულებით დამძიმებულ ატმოსფეროში.

რეჟისორი გავრცობილად წარმოგვიდგენს ამ სცენას. კლდია-

შეილი უფრო შეკუმშულ ფორმებში ხატავს „ლხინს“, მაგრამ ეს გაშლილობაც დანაღმულია დიდი შინაგანი დრამატიზმით და არსად არ შორდება პიესის ხასიათს.

მაგრამ ლ. იოსელიანმა ამ სპექტაკლამდე საკმაოდ რთული და დიდი გზა განვლო. ჩვეულებრივად თეატრალური გზა სიყმაწვილიდან იწყება. მაგრამ ჩვენ ამჯერად ბიოგრაფიის სათავეებს არ დავუბრუნდებით. მხოლოდ ზოგიერთ სპექტაკლზე შევანჩერებთ ყურადღებას.



ლ. იოსელიანის რეპერტუარშია ვ. გაბისკირიას „გაზაფხულის დილა“. ი. ვალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, მ. ალიგერის „ზღაპარი სიმართლეზე“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, „რას იტყვის ხალხი“, ბ. შოუს „პიგმალიონი“, ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“.

ეს არის სხვადასხვა დრამატურგიული შესაძლებლობის, განსაზღვრული ენარებისა და თემების სამყარო, რეჟისორულად კი ისინი ძალიან დაუახლოვდნენ ერთმანეთს.

და მაინც ყველა პიესამ როდი ჰპოვა ახალი თეატრალური ელვარება სცენაზე. ზოგჯერ არც პიესები წარმოადგენენ სრულყოფილების ნიმუშს, ბუნებრივია, რეჟისორი ვერ ასცდებოდა მათ სქემატიზმსა და ემპირიულობას, მაგრამ ნიჭი ხელოვანისა წარუმატებელი შემოქმედებით როდი განისაზღვრება?...

როცა ლ. იოსელიანის სპექტაკლებს იგონებ, უდავოდ რწმუნდები, რომ მას აქვს საკუთარი ხელწერა. მის სპექტაკლებში, რა ენარისააც არ უნდა იყოს, ყოველთვის ვხედავთ რეჟისორის სტილს, მანერას, პიესისადმი დამოკიდებულებას. ეს სტილი ყოველთვის მთლიანი და საინტერესოა. ამ მხატვრულ მთლიანობას რეჟისორი აღწევს შემოქმედებითი პრინციპულობით, გულდინჯი მუშაობით, პიესის ფორმის დრამა ანალიზით. ლ. იოსელიანმა იცის, რომ სპექტაკლის ფორმა სწორედ პიესაში ძევს, მის ენარშია დაფარული. აქედან იწყება მისი განსაკუთრებული ინტერესი ყოველი ნიუანსის მიმართ, მისი სპექტაკლების ფორმა სავსეა აზრით. აქ თქვენ ვერ ნახავთ თვითმიზნურ გატაცებას ფორმით, ვერ ნახავთ ბუტაფორულ თეატრალობას, ხაზგასმულ არტისტიზმს, პომპეზურობას. სპექტაკლი სადაა და უპრეტენზიო.

უშუალობა, ფსიქოლოგიური სიმართლე და ემოციურობა ახასიათებს იოსელიანის თითქმის ყოველ სპექტაკლს. მისთვის მთავარია გმირის ფსიქოლოგიის გადმოცემა. არც გარეგნული რომანტი-

კა. მოჩვენებითი ჰეროიკა თუ პირობითი მონუმენტურობა იზიდავს მას. რეჟისორს იტაცებს მსახიობის სულში დატრიალებული სიხარული და ტკივილი. ხშირად ამბობენ სპექტაკლი კარგია, მაგრამ მსახიობია სუსტიო. ამ პარადოქსულ თქმაში არის რაღაც სიმართლე. ზოგჯერ მართლაც ხდება, როცა სპექტაკლის ფორმა, გადაწყვეტა და საერთო ზოგადი სურათი საინტერესოა, არის მაღალი სადადგმო კულტურა, მაგრამ მასში არ არის მსახიობი, რომელიც შინაგანად ავსებს და ათბობს მთელ სპექტაკლს.

ლ. იოსელიანის სპექტაკლში ვერ ნახავთ ამგვარ შემთხვევას. აქ მსახიობთა შესრულების ფორმა ქმნის სპექტაკლის ფორმას. ამაზე მეტყველებენ მისი სპექტაკლები, იქმნება ეს „გაზაფხულის დილა“, „სიყვარული გარიყრაჯზე“, „პიგმალიონი“ თუ „რაიკომის მდივანი“. ლ. იოსელიანის რეჟისორული ინტერესი უმთავრესად თანამედროვეობისაკენაა მიმართული. მისთვის, როგორც საბჭოთა რეჟისორისათვის, ყველაზე უფრო ახლობელი და შემოქმედებითად საინტერესო სწორედ ახალი ადამიანის სახეა. ძველის ნგრევის და ახლის დაბადების პათოსშია მისი სპექტაკლების ძალა. მან ი. გალანის პიესაში („სიყვარული გარიყრაჯზე“) მთელი სისრულით გამოავლინა თავისი რეჟისორული პოზიცია, სპექტაკლის მანვილი იდეური გადაწყვეტით გვიჩვენა თავისი რეჟისორული ალლო. მას შესწევს უნარი სხვადასხვა ფსიქოლოგიის ადამიანთა შეპირისპირებაში დაინახოს ის „ოქროს მარცვალი“, რომელიც ანათებს სპექტაკლის აზრს და განსაზღვრავს კიდევ მის იდეურ მიმართებას. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ამ სპექტაკლის დადგმამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია საზოგადოებაში. ეს ინტერესი ბუნებრივი იყო. ახალგაზრდა რეჟისორმა რთულ პიესას მოჰკიდა ხელი და წარმატებით დასძლია იგი. სპექტაკლი იყო მთლიანი, ანსამბლური, ფსიქოლოგიურად და იდეურად მძაფრი, ფორმით სადა. მაგრამ აქტიური.

ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებაში ფორმის ძიების თვალსაზრისით საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენდა მ. ალიგერის პიესა „ზლაპარი სიმართლეზე“, რომელიც მან მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგა. ეს იყო მისი პირველი სერიოზული ნაწარმოები. ამ სპექტაკლში უკვე იგრძნობოდა, რომ ლ. იოსელიანი თანაბარი ძალით შეძლებდა როგორც კომედიების, ისე დრამების დადგმას. ასეც მოხდა: იგი არ არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ამპლუის“ რეჟისორი. მისი ინტერესების სფერო ფართოა და მრავალმხრივი. მან წარმატებით განახორციელა ი. მოსაშვილის დრამა „ჩაძირული ქვები“ და რ. თაბუკაშვილის კომედია „რას იტყვის ხალხი“.

და მაინც, იგი დრამაში უფრო ძლიერია. ამგვარ სპექტაკლებში როგორღაც უფრო ნაზია მისი იუმორიცი. იუმორი უხეად არის მობნეული თითქმის მის ყოველ სპექტაკლში. გავიხსენოთ თუნდაც „გაზაფხულის დილა“. მაგრამ განა მარტო აქ არის დრამატულის ფონზე მარჯვედ მოძებნილი კომედიური აქცენტები? განა იგივე არ ითქმის მის „მეზურნეებზე“?!



1947 წლიდან დაიწყო ლ. იოსელიანის თეატრალური კარიერა. ოც წელზე მეტი გავიდა მას შემდეგ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რუსთავი, გორი, მარჯანიშვილისა და რუსთაველის სახელობის თეატრები — ასეთია მისი გზა.

ქართულ თეატრში უკვალოდ არ დარჩენილა ეს გზა. რეჟისორმა იპოვა თავისი ადგილი და გარკვეული წვლილი შეიტანა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

## მიგა ლორთქიფანიძე

გ. ლორთქიფანიძე ახალი მისული იყო მარჯანიშვილის თეატრში, როცა კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ დადგა. მაშინ თბილისის აუდიტორია კარგად არ იცნობდა ახალგაზრდა რეჟისორს. მხოლოდ თეატრალურ წრეებში ლაპარაკობდნენ მის ნიჭზე.

მახსოვს, თეატრალურ ინსტიტუტში შევხვდი მას პირველად. სტუდენტებს შორის იდგა და გატაცებით ჰყვებოდა საკმაოდ უბრალო ამბავს. სტუდენტები მაინც დიდი ინტერესით უსმენდნენ. გიგა შთაბეჭდილებას ახლენდა ღრუა ემოციით, ტემპერამენტით, მკვეთრი, გამომსახველი უესტით, ენერგიული მოძრაობა და სახის დაძაბული გამომეტყველება უფრო შთაბეჭდავი იყო, ვიდრე ოვით ამბავი. გარეშე თვალისთვის იგი სპექტაკლივით საინტერესო სანახავი იყო. ამიტომ სულ უფრო და უფრო ფართოვდებოდა მსმენელთა წრე, გულგრილად გვერდს ვერავინ უვლიდა.

მაგონდება მეორე შემთხვევა: რუსთაველის თეატრში „ყაჩაღების“ გენერალური რეპეტიცია მიდიოდა. ახმეტელის სპექტაკლს უბრუნდებოდა ახალი სიცოცხლე. ფრანც მოორს კვლავ ა. ვასაძე თამაშობდა. გამოჩნდა ა. ვასაძის ფრანც მოორი და ჩვენც განცვიფრებული გავყევით მისი ცხოვრების გზას. ეს გზა იყო ტრიუმფი ვირტუოზული აქტიორული ოსტატობისა და ამასთანავე „მთელი მოვლენა შილერის თეატრის ისტორიაში“.

ვასაძემ მიაღწია აქტიორული ხელოვნების მწვერვალს, რომელიც ჩემს მეხსიერებაში დარჩება როგორც ერთ-ერთი ყველაზე რლიერი თეატრალური შთაბეჭდილება.

დამთავრდა სპექტაკლი. მესამე რიგიდან წამოდგა აღელვებული გიგა ლორთქიფანიძე. საოცარი უშუალობითა და გატაცებით ჰყვებოდა თავის შთაბეჭდილებას. თვლები ცრემლებით ჰქონდა სავესე. ეს იყო სიხარულის ცრემლი. მახსოვს მისი ფრაზა: „არაფერი მსგავსი არ მინახავს, არაფერი“...

მაშინ ყურადღება მიიქცია გიგას აღტაცებამ. ეს ყურადღება იმითაც იყო გამოწვეული, რომ გიგას მოსკოვში ჰქონდა თეატრალური განათლება მიღებული და მეტი საშუალება ჰქონდა ბევრი საუკეთესო სპექტაკლი ენახა. ამასთანავე, როგორც ხშირად ხდებ-

ბა, მოსკოვიდან ჩამოსული ახალგაზრდა უფრო კრიტიკულია ყველაფრის მიმართ.

არსებობს რალაც გამოუთქმელი სიხარული, როცა შენი აღტაცების გამოძახილს ხედავ სხვა ადამიანში. ეს სიხარული მომანიჭა იმ დღეს გიგამ. მის ახლოს ვტრიალებდი, არ ვშორდებოდი, რათა კიდევ და კიდევ მომესმინა ჩემი განცდების თანახმიერი სიტყვები: „არაფერი მსგავსი არ მინახავს, არაფერი...“

გავიდა წლები. გ. ლორთქიფანიძე უფრო ჩაღრმავდა თავის სტიქიაში. მას შეუძლია არამც თუ სიმართლე, თვით სიცრუეც კი საოცრად დამაჯერებლად გიაგმოს. საუბრის მაღალი ტონი, ემოციური დაძაბულობა და ძლიერი რიტმი, რომელიც მუდამ თან ახლავს, სავსეა არტისტიზმით.

გ. ლორთქიფანიძეს აქვს იუმორის გამახვილებული გრძობა. რალაც გადამდები ძალა აქვს მის ჭანსალ, ხალისიან სიცილს.

მას ახასიათებს დიდი ემოციური აფექტიც. მუდამ ამძაფრებს დრამატულ ამბავს, რათა უფრო ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინოს მსმენელზე. მაგრამ ეს ხდება უბრალოდ, ძალდაუტანებლად.

და მაინც, ზოგჯერ ერთია პიროვნული თვისებები და მეორე მხატვრული შემოქმედება. თუმცა, ცხადია, რეჟისორის თვითმყობადი ხასიათი, მისი ტემპერამენტი ხშირად არსებით გავლენას ახდენს ხელოვანის შემოქმედებაზე.

გ. ლორთქიფანიძის დრამატული და კომედიური სპექტაკლები სრული ანარეკლია მისი პიროვნული თვისებებისა. ჩვენ ორივე შემთხვევაში ვგრძნობთ მის ტემპერამენტს, მის იუმორს, მის ფეთქებად დრამატიზმს.

თბილისელი მაყურებელი გ. ლორთქიფანიძეს პირველად „სასტუმროს დიასახლისით“ გაეცნო. მაყურებელმა დაინახა გონებაშახვილი რეჟისორი. სცენა სავსე იყო ცოცხალი და ხალისიანი სიტუაციებით, ნათელი და ლაპიდარული მიზანსცენებით. ლაკონიზმი ამახვილებდა რიტმს, აჩქარებდა მოქმედების პულსს. სახელოვანი არტისტებიც (ვ. ანჭაფარიძე, ს. ზაქარიაძე, შ. ლამბაშიძე) ხალისით მიჰყვებოდნენ ახალგაზრდა რეჟისორს.

სპექტაკლის წარმატების საფუძველი მაინც მის ლალსა და დასუბუქ შესრულებაში იყო. ერთი სულით განიმსჭვალნენ რეჟისორი და მსახიობები. აქტიორული შესრულების სამხრეთული ტემპერამენტი ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა გოლდონის გმირებისათვის...

ეს იყო წარმატებისათვის აუცილებელი პირობა. ჩვენ გვახსოვს, თუ როგორ შეშფოთდა ახმეტელი, როცა სამხატვრო თეატრის „დიასახლისში“ ამგვარი პარმონია ვერ დაინახა. აღ. ბენუას

მხატვრობით აღფრთოვანებულმა სპექტაკლის მიმართ სერიოზული კრიტიკული შენიშვნები გამოაქვეყნა გაზეთ „ნოვია რეჩ“-ში. იგი წერდა: „გოლდონის კომედიის მოქმედების განვითარება ვერ გამოისახა ფლორენციის სულით გამსჭვალულ გრანდიოზულ სცენურ სახეებში. მსუბუქმა, ფაქიზმა, ფერთა თამაშის ილუზიამ ვერ ჰპოვა გამოძახილი მოსკოვის მსახიობთა შესრულების დინამიკაში. თეატრი აშკარად დამძიმებული, მოუხეშავი აღმოჩნდა და ვერ შეძლო აპყოლოდა მხატვრის ტემპს“.

შესაძლოა, პეტერბურგელი სტუდენტისათვის მაშინ შეუცნობელი დარჩა სპექტაკლის ბევრი სხვა ღირსება, მაგრამ მის უტყუარ ინტუიციას შეუნიშნავი არ დარჩენია წარმოდგენის ზემოხსენებული ნაკლი.

„სასტუმროს დიასახლისის“ წარმატებამ ფრთები შეასხა ახალგაზრდა რეჟისორს. მაგრამ იცოდა, რომ კ. მარჩანიშვილის ტრადიციის თეატრში ბევრი რეჟისორი დარჩენილა ხელმოცარული და ამიტომ განსაკუთრებულად დიდი მღელვარება გადაიტანა; შედეგიც მიიღო. ამიერიდან შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი და დიდი გზა გაეხსნა რეჟისორს. უფრო თამამადაც მოჰკიდა ზელი ახალი პიესების დადგმას. კომედიაში გამარჯვებული ფსიქოლოგიურ დრამას მიუბრუნდა.

ს. კლდიაშვილის „დაბრუნებაში“ წამოჭრილია მორალურ-ეთიკური ხასიათის პრობლემა: შემოქმედი და მოქალაქე — ასეთია პიესის თემა. ავტორის მიზანია გვიჩვენოს, თუ რაოდენ საზიანოა, როცა ნიჭიერი ხელოვანი არ არის კარგი მოქალაქე. დარღვეულია ჰარმონიული მთლიანობა, გაბზარულია პიროვნება. სპექტაკლში ნაჩვენებია, რომ მოქანდაკე დათამ შიატოვა ოჯახი, რათა სხვაგან ეძია სულიერი საზრდო, თითქოს ოჯახი უშლიდა ხელს! ვითომდა მეუღლე ჩამორჩა და ჩაიკეტა სახლში. თავად კი გაბრწყინდა და ამალდა შემოქმედებითად. მეუღლემ დაკარგა დამოუკიდებლობა, ყველაფერი შესწირა დათას სიყვარულს. რეჟისორმა სწორედ ეს უკანასკნელი მოტივი აქცია კონფლიქტის საფუძველად. მან აქცენტი გადაიტანა ადამიანის ღირსების, მისი თვითმყოფადობის საკითხზე. დათასა და მანანას (მეუღლის) ურთიერთობაში წინა პლანზე წამოსწია ჰარმონიული პიროვნების იდეა.

გ. ლორთქიფანიძის „დაბრუნებაში“ დიდი კამათი გამოიწვია პრესასა და მაყურებელში. ამისი საფუძველი კი ორივე მხარეს ჰქონდა. სპექტაკლს დააკლდა რაღაც ისეთი, რომელიც მაყურებლის ვნებათა ღელვას იწვევდა. ეს „რაღაც“ ფსიქოლოგიური სიღრმე გახლდათ...

მაგრამ, თვით პოლემიკის ფაქტიც კარგი იყო რეჟისორისათ-



ვის. ჩანდა, რომ გ. ლორთქიფანიძის სახით ქართულ თეატრში მოვიდა მებრძოლი ხელოვანი. „დაბრუნება“ მის მიერ დადგმული პირველი ქართული ორიგინალური პიესა იყო მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. „დაბრუნებას“ ვ. გაბისკირიას პიესის „უფსკრულთან“ დადგმა მოჰყვა.

პოლემიკამ აქ უფრო მძაფრი ხასიათი მიიღო. კარგად მახსოვს სპექტაკლის რამდენიმე დახურული გასინჯვა. რას არ ამბობდნენ ზაშინ წარმოდგენის შესახებ. განსაკუთრებით დიდი ვნებათა ღელვა გამოიწვია ბავშვის სიკვდილის სცენამ. ნუ მოვკლავთ პატარასო, ურჩევდნენ ერთნი. თუ ბავშვი არ მოვკალით, პიესა მოკვდებაო, ამბობდნენ მეორენი.

ამგვარ ჭიდილში დაიბადა სპექტაკლი. მაყურებელს ალბათ დიდხანს ემახსოვრება შ. ლამბაშიძის სახე. ასე მგონია, აქ იგი თავისი შესაძლებლობის მწვერვალს მიუახლოვდა.

რეჟისორი კარგად მიუხვდა მწერლის ჩანაფიქრს, იგრძნო მისი გმირების სულში. მთელი წარმოდგენა ააგო ემოციურად ძლიერსა და მართალ ფსიქოლოგიურ განწყობილებაზე. სცენაზე შეიქმნა ინტიმი და ლირიკული ატმოსფერო. რეჟისორმა მოძებნა პოეტური ინტონაცია და მისი სულისკვეთებით გაათბო ყოველი სცენა. სპექტაკლში ზოგჯერ ისე იძაბებოდა ატმოსფერო, ისე ნაზი და ემოციური ხდებოდა ყოველივე, რომ სანტიმენტალიზმის იერიც კი დაპკრავდა, მაგრამ რეჟისორი მალე აღწევდა თავს ამ ცდუნებას და ნამდვილი დრამატული პათოსით ამთავრებდა სცენებს.

გ. ლორთქიფანიძემ მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობის ამ პერიოდში დადგა მორეტის „ცოცხალი პორტრეტი“. თითქმის ყველაფერი გეგმაზომიერად ხდებოდა. ორი კომედია და ორი დრამა. ორი ქართული და ორიც არაქართული პიესა, მაგრამ ეს ხომ ზინც უბრალო სტატისტიკაა. თუმცა, სტატისტიკა ზოგჯერ გარკვეულ ტენდენციანზეც მიგვანიშნებს!...

„ცოცხალი პორტრეტის“ შემდეგ ლორთქიფანიძე ქუთაისის სახელმწიფო თეატრში მიდის.

მაგრამ ჯერ სიკაბუჯის წლებს დაეუბრუნდეთ.



გ. ლორთქიფანიძემ რეჟისორული განათლება მოსკოვის ა. ლუ-ნაჩარსკის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში მიიღო. მისი მასწავლელებელი გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი ა. პოპოვი იყო. მეოთხე კურსის სტუდენტი უკვე გარკვეულ ინტერესს იწვევდა მოსკოვის ვიწრო, მაგრამ ავტორიტეტულ თეატრალურ წრეებში. 1949 წელს

რკინიგზის ტრანსპორტის თეატრში დადგა ვ. ბურიაკოვსკის „პრა-  
და ჩემი იქნება“ (ა. ეფროსთან ერთად). სადიპლომო სპექტაკლის  
დადგმა (ა. კრონის „პარტიის კანდიდატი“) ვილნიუსის რუსულ  
დრამატულ თეატრში არჩია. დიპლომი წარმატებით დაიცვა. ახალ-  
გაზრდა რეჟისორმა აქ სხვა დადგმებიც განაზოორციელა. ასე მაგა-  
ლითად, ო. პრუტისა და ნ. შპანოვის „დასაუღეთი საზღვარი“ და  
ე. გალპერინის „მეოცნებენი“.

„მეოცნებენი“ მუსიკალური კომედია გახლდათ. რეჟისორმა  
მართლაცდა ჰაბუკური გატაცებით დადგა იგი. ფეიერვერკულად  
ბრწყინავდა სპექტაკლი. სცენაზე უხვად იღვრებოდა შუქი, პარ-  
ტერში იჭრებოდა სპექტაკლის რიტმი, იყო მოძრაობა, ვნება, გა-  
ტაცება და ხალისი. გირლიანდები, თაიგულები, მოელვარე ლოზუნ-  
გები და მზიარული ახალგაზრდები ავსებდნენ სცენასა და პარ-  
ტერს.

ნიშანდობლივი იყო მუსიკალური კომედიის წარმატება.

გ. ლორთქიფანიძე შესანიშნავად გრძნობს მელოდიას და მის  
რიტმს. მას აქვს რიტმის ვირტუოზული შეგრძნება.

ვილნიუსიდან დაბრუნებულმა მუშაობა დაიწყო თეატრალურ  
ინსტიტუტში. პარალელურად წარმოდგენებს დგამდა გორის თე-  
ატრშიც (შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, ფ. შილერის „ვერაგობა  
და სიყვარული“), შემდეგ იგი კ. მარჯანიშვილის თეატრშია. იქი-  
დან კი ქუთაისის თეატრში გადავიდა მთავარ რეჟისორად.

ქუთაისის თეატრში დადგა ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“.  
ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, შექსპირის „ოტელო“, კვლავ  
იმეორებს „სასტუმროს დიასახლისს“.



გ. ლორთქიფანიძის თითქმის ყველა დიდი შემოქმედებითი  
წარმატება ქართულ მწერლობასთან არის დაკავშირებული. ქუთაი-  
სიდან მარჯანიშვილის თეატრში მობრუნებულს არაქართული პიე-  
სების დადგმაც (ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, თ. დრაი-  
ზერის „ამერიკული ტრაგედია“, ლ. ლენინის „შემოსევა“) მოუხ-  
და, მაგრამ ნამდვილი წარმატება და აღიარება მიანიჭა კ. ლორთქი-  
ფანიძის „კოლხეთის ცისკარმა“ მოუტანა. ამ სპექტაკლამდე კ. მარ-  
ჯანიშვილის თეატრში პირველი მოსვლის დროს უკეთ გრძნობდა  
თავს ვიღრე ქუთაისიდან დაბრუნებისას, არც „ესკადრის დაღუპ-  
ვა“ და არც „ამერიკული ტრაგედია“ არ აღმოჩნდა ის სპექტაკლე-  
ბი, რასაც გ. ლორთქიფანიძისაგან ელოდა კ. მარჯანიშვილის თე-  
ატრი. თეატრს კარგად ახსოვდა რეჟისორის პირველი წარმატე-  
ბანი

„კოლხეთის ცისკარი“ ერთგვარი მობრუნების პუნქტი იყო რეჟისორის ბიოგრაფიაში.

სპექტაკლში აისახა ღრმა სოციალური კონფლიქტი, რომელიც ქართული სოფლის ცხოვრებაში მოხდა კოლექტივიზაციის კვირადღაში. საკოლმეურნეო ყოფის სინამდვილე, მისი სიმართლე და მოვლენების სიმძაფრე ნაწარმოებში მოცემულია სისხლსავსედ. მწერალი არ ერიდება ქარბ ფერებს, არ ცდილობს შეალამაზოს სინამდვილე. მის მხატვრულ სამყაროში პირდაპირ იჭრება საკოლმეურნეო ცხოვრება და ჩვენ ვხედავთ ეპოქალური კონფლიქტების მთელ სიმძაფრეს.

„კოლხეთის ცისკარში“ ღრმა, თვითმყოფადი ხასიათების მთელი გალერეაა. იგივე ვიხილეთ ჩვენ სცენაზეც. სპექტაკლს დიდი ინტერესით შეხვდა მაყურებელი. პოპულარული რომანის მკითხველებს ცოტა დარჩათ სადაო სცენაზე გაცოცხლებული გმირების მიმართ. ეს იყო რეჟისორის ყველაზე დიდი გამარჯვება.

„კოლხეთის ცისკარი“ ტრადიციული (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით) სტილის სპექტაკლი იყო. იგი ლოგიკურად აგრძელებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრის რეალისტურ გზას. სადა იყო მისი რეალიზმი. რეჟისორი არსად არ მიმართავდა მიზანსცენების ხელოვნურ გართულებას. ხაზს არ უსვამდა ფორმას. იგი ტრადიციის ერთგულების ყველაზე საიმედო ნიშანს მსახიობთა აქტიურულ შესრულებაში ხედავდა. სცენაზე მეფობდა უბრალოება და მხატვრული სიმართლე. დამაჯერებლად აისახა მთელი ცხოვრება, მაგრამ მას ქმნიდა არა თეატრალური ილუზია, არა რომანის პერსონაჟების უბრალოდ „გადასახლება“ თეატრალურ სამყაროში, არამედ ადამიანთა ახალი ურთიერთობა, როგორც შედეგი ახალი დროისა. რომანის გმირებმა ხელშესახებად ცოცხალი პლასტიკური გამოსახულება მიიღეს სცენაზე. სცენაზე დასახლდნენ მართალი ადამიანები. მათ აქ იპოვეს ახალი სინამდვილე, ახლებურად მოეწყვენ და შეეთვისნენ ერთმანეთს. რეჟისორმა ბუნებრივი გარემო შეუქმნა მათ ყოფას. აქტიორებმა სული შთაბერეს სახეებს. ინსცენირებამ დაკარგა ილუსტრაციულობა, ეს იყო ბედნიერი გამოწვევა...

გ. ლორთქიფანიძემ იცის, თუ სად იფარება ქართული ხასიათის ნერვი. იგი ოსტატურად პოულობს სათავეს ეროვნული კოლორიტისას და წარმატებითაც ასახიერებს მას სცენაზე. ამიტომ არის, რომ მის სპექტაკლებში პირდაპირ გამოფენიებიან ხოლმე ეროვნული ხასიათები. ამ დროს აქტიორული წარმატებაც დიდია. ასეთი იყო „კოლხეთის ცისკარიც“. საილუსტრაციოდ მართო პიერ კობახიძის უჩა დაშინანიც კმარა. ჩვენს მაყურებელს დიდხანს არ

ენახა კობახიძე აქტიორულად ასე სავსე, ასე მართალი და ოსტატურად გარდასახული. პ. კობახიძე იშვიათად თამაშობდა სახასიათო როლებს, მაგრამ მხატვრული ეფექტი ამ როლში მოულოდნელობით არ იყო გამოწვეული. ამპლუის საზღვრიდან „გასვლა“ თავისთავად არაფერს არ ნიშნავს, თუ საინტერესო არ არის ის ფორმა, რომელიც მის ამპლუას აშორებს. პ. კობახიძემ თავის თავში აღმოაჩინა შესაძლებლობის ახალი მხარეები.

სხვა აქტიორული წარმატებანიც იყო, რომლებიც ცხადყოფდნენ სპექტაკლის ღირსებებს, როგორც რეჟისორის სწორი მუშაობის შედეგს. გავიხსენოთ თუნდაც მექის სახე. რომანში მთავარია მექი ვაშაკიძის გარდაქმნის პროცესის ჩვენება. სახის ჩამოყალიბების რთული გზა სპექტაკლშიაც კარგად აისახა. რომანის პირველივე გვერდზე წერია: „მექი ვაშაკიძე მეტისმეტად ბეჩავი, მოკრძალებული და უნირო ბიჭი იყო. სიცოცხლე მხოლოდ მაშინ უხაროდა ამ საწყალს, როდესაც ყოველთვის სუფთად ჩაცმული... თალიკო სათამაშოდ დაუძახებდა“. ავტორი იქვე მიმართავს მექის, სწორების სათვალავში შენ ვინ ჩაგაგდებდაო. ამის შემდეგ დიდი გზა გაიარა მექიმ, სრულიად შეიცვალა მისი ცხოვრება. რომანის უკანასკნელი გვერდი ასე მთავრდება: „გული საოცრად მშვიდად და ლაღად უძგერდა მექის... და იგი მიხვდა: რაც დღემდე ცხოვრებაში სიმწარე შეხვედროდა, ამიერიდან აღარასოდეს აღარ შეხვედებოდა. მექის გულს აღარ შეიპყრობდა ის შეუეცნობელი, ბუნდოვანი შიში, რაც მას ბედნიერ წუთებსაც კი უწამლადა. ამიტომ ასე მშვიდად, ასე ლაღად ძგერდა მისი გული“.

წიგნის პირველი გვერდიდან ამ უკანასკნელ სტრიქონებამდე ბრწყინვალედ აისახა მექის ცხოვრების მთელი გზა: თითქოს ძველი და ახალი ცხოვრებაც მექის პიროვნებას შეხვდნენ საასპარეზოდ. პირველმა ყველაფერი გააკეთა, რომ მასში ჩაეკლა ადამიანიური, ხოლო მეორემ ამ ადამიანის ბედნიერ გზაზე გამოყვანას მოახმარა მთელი ენერჯია. ასე რომ, მექის სახეში კონკრეტული, მხატვრული ფორმებით გამოვლინდა ძველიცა და ახალიც. მთელი თავიანთი შედეგებით.

მექი რომანის ცენტრშია როგორც იდეური, ისე სიუჟეტური თვალსაზრისითაც. იგი დიდი ოსტატობით გამოკვეთა ავტორმა და ფართოდ განზოგადებულ სახედ აქცია. ასეთად დაეინახეთ ჩვენ იგი კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზეც.

მეტად საინტერესოა ტარასი ხაზარაძის ცხოვრების დასასრულის ახალი გადაწყვეტაც. რომანში ტარასი კლავს დვალიშვილს. სცენაზე კი პირიქითაა. მტრების მიერ მოგზავნილმა სიცოცხლე მოუაწრაფა ტარასი ხაზარაძეს. ამით კიდევ უფრო გაესვა ხაზი, თუ

რა ღრმა იყო ის წინააღმდეგობანი, რომლებიც წინ ეღობებოდა ჩვენს ადამიანებს საკოლმეურნეო ცხოვრების გარიჟრაჟზე.

არის ერთი კატეგორია სპექტაკლებისა, სადაც ფარდის გახსნისთანავე თვალში გეცემათ რეჟისორი მთელი თავისი გამოგონებლობით, არტისტიზმითა და მიზანსცენების სიმახვილით (გ. ლორთქიფანიძესაც აქვს ასეთი დადგმები). ერთი შეხედვით ამაში ცუდი არაფერი უნდა იყოს, მაგრამ ხანდახან ასეთი სპექტაკლები გვაგონებენ იმ კინოსურათებს, რომლის ავტორებიც ათასგვარი კუთხით გვიჩვენებენ კადრებს, მოიშველიებენ ყოველგვარ ხერხს, ერთი და იგივე საგანს წარმოსახვენ მრავალ პლანში, ერთი სიტყვით, ქმნიან ეფექტურ სანახაობას და იქამდე გაიტაცებთ ხოლმე ეს გამოდევნება გარეგნული სანახაობითი ელემენტისადმი, რომ დედააზრი ავიწყდებათ. ასეთი სურათები ზოგჯერ გვაკვირვებენ კიდევ, მაგრამ სრულიად არ გვალელებენ. ასე ხდება თეატრშიც. „კოლხეთის ცისკარი“ კი რეჟისორულად თითქმის არაფრით გამოირჩევა, იგი სადა და უპრეტენზიოა. თქვენ მას კმაყოფილებით უყურებთ სამი მოქმედების მანძილზე და როდესაც უკანასკნელად დაეშვება ფარდა, გრძნობთ, რომ სპექტაკლის წარმატებას უდიდესი ამაგი დაღო რეჟისორმა, რომელიც თითქოს არსად ჩანს, მაგრამ ყველგან იგრძნობა. ამაშია გ. ლორთქიფანიძის გამარჯვებაც.

როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში მექის განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია. ამ როლს ახალგაზრდა მსახიობი მ. ბებურიშვილი ასრულებს. თბილისელი მაცურებლისათვის არსებითად უცნობი იყო მისი აქტიორული შესაძლებლობანი და აი, ამ „გაცნობის“ საშუალებაც მოგვეცა; მხატვრული სიმართლე და ჰაბუკუჩი სიწრფელე უდევს საფუძვლად მის მიერ წარმოსახული გმირის ცხოვრებას. მსახიობმა მექის როლში გვაგრძნობინა ფსიქოლოგიური ნიუანსების, დრამატული მომენტების ნიჟიერად გამოხატვის უნარი. საილუსტრაციოდ მრავალი ადგილის დასახელება შეიძლება. მოიგონეთ თუნდაც ის სცენა, როცა ჰაბუკუჩი საკუთარ კერიაზე ოცნებობს: „კერიიდან კვამლი რომ ამოვა, შეხედავენ და იტყვიან, დასახლდაო!“ — იმეორებს იგი და თვალებით სივრცეს გასცქერის... მსახიობმა შეძლო. სცენაზე გადაეტანა მთელი ის პოეტური განწყობილება, რომელიც ესოდენ ბრწყინვალედ აისახა რომანის ფურცლებზე. უშუალოებითა და ძლიერი ემოციურობით ატარებს მსახიობი სიმთვრალის სცენას და აგრეთვე თალიკოს მხილების ეპიზოდს. ამ უკანასკნელ ეპიზოდში ნათლად ჩანს ჰაბუკუჩის რომანტიკული ილუზიების საბოლოო მარცხი. ამ სულიერი დრამით გამოწვეული გულისტკივილიც და სრული იდეური გამოფხიზლებაც.

რასაკვირველია, შეიძლება მეტი სიღრმე და განზოგადება მექის სახისა, მაგრამ ის, რაც ჩვენ სცენაზე ვნახეთ, წარმოდგენის სწორი იდეური გადაწყვეტის მაგალითადაც გამოდგება.

გ. ლორთქიფანიძე ავტორია რამდენიმე საუკეთესო ქართული სპექტაკლისა. მისი შეხვედრა ქართულ მწერლობასთან ბედნიერი აღმოჩნდა. მთელი თავისი მრავალფეროვანებით აქ ერთმანეთს შეერწყა ქართული რეჟისორული აზრი, პლასტიკური ხედვა და მწერლის ეროვნული სული. დიდი უშუალობა გარდაისახა სცენაზე და ჩვენ მოწმენი გავხდით ქართული სოფლის განსახიერებისა თეატრში.

ზოგი რეჟისორი ახლაც ირონიულად უყურებს ე. წ. „სოფლის თემას“, ვითომდაც, ეს თემა ნიშანი იყოს პროვინციალიზმისა და ეროვნული შეზღუდულობისა. თითქოსდა, რაც უფრო ჟღარუნა პიესას დადგამს, რაც უფრო უცხო ნაწარმოები იქნება არჩეული, მით უფრო კულტურულ რეჟისორად მოველინება აუდიტორიას. ამ, მართლაცდა, პროვინციალიზმს, სამწუხაროდ, ერთგვარი გასავალიც აქვს გარკვეულ წრეებში.

მაგრამ შემოქმედება უღმობელია და არავის არაფერს არ აბატიებს, დროთა მანძილზე იწმინდება, კრისტალდება ყოველივე და ისტორიას რჩება ნამდვილი.

გ. ლორთქიფანიძე სწორედ ამ „სოფლის თემით“ ამალდა როგორც რეჟისორი. სოფლის მართალი და კეთილი ადამიანები გაცოცხლდნენ მის სპექტაკლებში („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“), გამოჩნდა მათი პოეტური სული, მართებულად განცდილი სამყარო, აქ ერთმანეთს შეერწყა სოფელი და ქალაქი, გლეხი და სტუდენტი. მთელს მათ ურთიერთობაში შესანიშნავად აისახა თანამედროვე ქართული ყოფის ყველაზე არსებითი ტენდენციები. ეს არის რთული, მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი პროცესი. სოფლიდან დაძრული ადამიანები მიდიან ქალაქად, უკანაც მიბრუნებულან ზოგნი, მაგრამ ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის ძიება მაინც გრძელდება.

ძიების ამ გზაზე მათ წინაშე სხვადასხვა პრობლემა წამოიჭრება. ცხოვრება გამოცდის ამ ადამიანებს, მათ სულს, იგი სიხარულთან ერთად ბევრ ტკივილსაც არგუნებს მათ, მაგრამ ფეხქვეშ მაინც არ გამოაყდის მიწას. და ვიდრე მშობლიურ მიწაზე დგანან, ვიდრე გრძნობენ მის ძალას, მის სურნელებას, მანამდე ბედნიერებიც იქნებიან.

ნ. დუმბაძის გმირები დაჭილდობულნი არიან მშვენიერების გრძნობით. ისინი ყოველგვარ სიტუაციაში ინარჩუნებენ უშუალო-

ბას. ეს არის მათი სულის შინაგანი მდგომარეობა, რომელსაც ვერავითარი ძალა ვერ ბღალავს.

რეჟისორის ალლოს არ გამოპარვია ნ. დუმბაძის გმირების სულიერი მოძრაობის ყველაზე ფაქიზი ნიუანსიც კი. სცენაზე მათ შეუქმნა ბუნებრივი გარემო და ლიტერატურულ სამყაროდან თეატრალურ სინამდვილეში მოაქცია ისინი.

მსუყვე ფერებში გამოხატული კოლორიტი და მოქმედების შეუწყვეტელი რიტმული დინება განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ლორთქიფანიძის სპექტაკლებს. დ. კლდიაშვილის შემოქმედების რალაც შორეულ გამოძახილსაც ვხედავთ მასში. დრამატურგი და რეჟისორი აქაც „ცრემლიანი სიცილით“ ხვდება მაყურებელს, ჰუმანიზმის კეთილშობილური სული დასტრიალებს ყველაფერს...

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ უფრო ყოფითი რეალისტური ნაწარმოებია, ვიდრე „მე ვხედავ მზეს“. ამ უკანასკნელში მეტია რომანტიკული საწყისი. სიმბოლიკა უფრო პოეტურ განზოგადებამდეა აყვანილი. მაგრამ ეს არის მათი თავისებურება და არა აკარგიანობა.

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ თეატრისათვის დიდი ხნის ნანატრის აღსრულებას ჰგავდა. მსახიობები ალბად დიდხანს ელოდნენ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ ამგვარ ქართულ პიესას.

ძალზე ახლობელი იყო თეატრისათვის ნაწარმოების ხალხურობა. მისი ეროვნული სული. ნ. დუმბაძის არტისტულ ხასიათებს სცენაზე უცებ, თითქოსდა თავისთავად მიეცა პლასტიკური გამოსახულება. მათ სიტყვიერ კომიზმს შეემატა მოქმედების სიმძაფრეც. ერთმა მთლიანმა უწყვეტმა რიტმმა მოიცვა ყოველი სცენა, ყველაფერს დაეუფლა იგი; მოხდა მაყურებლისა და სცენის განწყობილების სრული ერთობა.

მაყურებელმა უცებ დაინახა მისთვის ნაცნობი და ახლობელი სინამდვილე, იგრძნო მისი პოეტური სული, ფაქიზი იუმორი და დიდი ადამიანური სევდა. ეს იყო თითქოს ძველის, მაგრამ სრულიად ახალი სინამდვილის ხილვა.

სცენაზე ისეთი მართალი ატმოსფერო შეიქმნა, იმდენად რეალისტურ და მხატვრულად დამაჭერებელ გარემოში გამოჩნდნენ დუმბაძის გმირები, რომ მაყურებელი სრულიად ბუნებრივად შეერწყა სცენურ სინამდვილეს. დამყარდა სულიერი ერთობა, გმირებმა და მაყურებლებმა ადვილად გაუგეს ერთმანეთს და ერთად გაიარეს დიდი ცხოვრების გზა...

ს. თაყაიშვილი, ა. ჟორჟოლიანი და გრ. კოსტავა ბევრჯერ უნაჩავს გამარჯვებული ჩვენს მაყურებელს, შეუმჩნეველი არ დარჩე-

ნილა ლ. ანთაძის ნიჭიერებაც, მაგრამ ალბად არც ერთ სხვა სპექტაკლში არ შექმნილა ასე მთლიანი ანსამბლი და ასე განსხვავებული ხასიათები. ყოველი მათგანი ცალკე სამყაროა. ამ ღრმად კოლორიტულსა და თვითმყოფადი ხასიათების ოსტატურ განსახიერებას შეიძლება ისინი განსხვავებულ ენაზეც აემეტყველებინა, რომ შათ სულში არ იყოს შინაგანი ერთიანობა. გვეგონებათ ერთი ადამიანის ფიქრი, ტკივილი და სიხარულია განფენილი ოთხეულშოთ. ეს მართლაც „სიყვარულიანი პიესაა“ (დ. კლდიაშვილის გამოთქმა). აქ ყველაფერი ადამიანისადმი სიყვარულით სუნთქავს და ცოცხლობს.

ყოველი მათგანი საკვირველ ყურადღებას იჩენს მეორის მიმართ. ყოველი მათგანი ინარჩუნებს ტაქტს.

ისინი იუმორით იმსუბუქებენ ტკივილს, ქართული მახვილგონიერებით ებრძვიან ცხოვრების სიმძიმეს. თითქოს მათსავით პოლხენილი ადამიანები არც არიან ქვეყნად. ომის სიმძიმე აწვეთ მხრებზე, მაგრამ ვაჟკაცურად უძლებენ მას. სახლში, ეზოში და, საერთოდ, ყველგან, სადაც ისინი ჩნდებიან, მუდამ სიცილი ისმის...

მათ ხალისიან ბუნებაში ერის სულია ჩამდგარი. სულის ეს სიჭანსალე იგრძნო მაყურებელმა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში და ამიტომ შეიყვარა იგი.

საერთოდ, გ. ლორთქიფანიძეს არ უყვარს სცენაზე მოწუწუწე, დაბეჩავებული ადამიანები. იგი არ იხედება სულის სიღრმეში. არ ეძებს ბნელსა და ცხოველურ ინსტიქტებს, რათა რთული ფილოსოფიური აზროვნების რეჟისორის ილუზია შეუქმნას მაყურებელს. მისი ხელოვნება ჭანსალია და ნათელი. ზოგჯერ შეიძლება ემპირიულიც იყოს მის მიერ შექმნილი ცალკეული მიზანსცენები თუ სპექტაკლი, მაგრამ იგი არასოდეს არ იქნება მანკვა-გრებისა და „სიმახინჯის“ გამომხატველი.

საესე და ნათელი სიცოცხლის ნამდვილი ზეიმი იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

სცენების სიმრავლე, სურათების მუდმივი მონაცვლეობა სპექტაკლისათვის საზიანო აღმოჩნდებოდა, რომ იგი რეჟისორს ძლიერი რიტმით არ შეეკრა. ახლა ისე გამოვიდა, რომ წარმოდგენას თითქოს მოუხდა კიდევ სურათების ხშირი ცვლა. დრამატულისა და კომედიურის, ძლიერისა და სუსტის შეპირისპირებამ გაამძაფრა სპექტაკლის კონტრასტები. ხასიათების ბუნებაც უფრო რელიეფური გამოჩნდა.

სპექტაკლი მდიდარი იყო იმპროვიზაციული მომენტებით. აქტიორული შესრულების ეს მანერა მიზანსცენების ხასიათითაც იყო გაპირობებული. მან მსახიობებს დაუტოვა სილალე. ისინი უფრო



თავისუფლად გრძნობენ თავს ამგვარ გარემოში, არ აწუხებთ მიზანსაცნების არტახები. მაგრამ ეს შინაგანი თავისუფლება არსად არ არღვევს კომპოზიციას, პლასტიკურ ნახაზს. სპექტაკლის მხატვრულ წყობაში ორგანულად მოექცა იმპროვიზაცია. ამ მხრივ განსაკუთრებულად დიდი იყო ზურიკელას ფუნქცია წარმოდგენაში. იგი მთხრობელიც არის და მოქმედი გმირიც, პოეტური ლიტერატურული სურათების აღწერიც და წარმოდგენის რიტმის მიმცემიც. იგი გაბედულად იჭრებოდა ყველგან, სადაც კი მის არსებობას გამართლება ჰქონდა.

წარმოდგენის დასასრულს ზურიკელა იქცეოდა დასრულებულ სახედ. თითქოს ვერც კი ვამჩნევდით, როგორ ივსებოდა იგი ახალი დეტალებით, ახალი თვისებებით. მაყურებელი წარმოდგენის დასაწყისშივე შეეჩვია მას და ისე უცებ გაიზარდა მის წინ, ისე შევიდა ნამდვილ სიკაბუქეში, რომ ფინალში მისი გამოჩენა ძალზე ახლობელ, მაგრამ მაინც ახალ ადამიანთან შეხვედრას ჰკავდა.

სოსოიასა და ხატიას პოეტური თავგადასავალი მზის სიმბოლიკით მთავრდება. ბავშვური უშუალობით იწყება მათი ცხოვრების გზა, მერე თანდათან ივსება, სრულდება; ბოლოს მათ სულშიაც იღვიძებს პირველი გრძნობა სიყვარულისა. გაზაფხულის აღერსიან სითბოს ჩამოჰკავს მათი გრძნობა, რაღაც ქრუანტელის მომგვრელი განცდა ეუფლება მათ არსებას. ბუნება იღვიძებს ადამიანის სულში და ამ განახლებულ სამყაროს თავისი შუქიც თან ახლავს, ამ სინათლეს ხედავს ხატიაც. მზისკენ მიილტვიან ისინი, მზეს ხედავენ და ჩვენც გვჯერა, რომ მათ სულში, სხეულში ჩადგა მეტად ლამაზი და ძლიერი ენერჯია, რომელსაც თვალისჩინივით უნდა გაუფრთხილდნენ ადამიანები.

რეჟისორი მთელი სპექტაკლის მანძილზე არსად არ ივიწყებს ნაწარმოების პოეტურ სიმბოლიკას. იგი დიდი ტაქტიკა და სიფაქიზით უკეთებს აქცენტებს რომანტიკულ საწყისს.

ხედავს ხატიას სულში ამომავალ მზეს, ხედავს მის სხივებს, რომელიც სოსოიას არსებას ჩაჰფრენია და ყოველ სცენას ისე ძერწავს, რომ არავის არ მიაყენოს ჩრდილი.

ცხოვრებისეულ ყოფაში იჭრება პოეზია, ყოველი ახალი სცენა სულ უფრო ნაკლებ ადგილს უთმობს ყოფით სიმართლეს. რეჟისორი და ავტორი სცენაზე ქმნიან ფსიქოლოგიურად მართალ განწყობას, აკონკრეტებენ და ავსებენ მას ახალი დეტალებით, ჟანრული სურათები გზას უთმობს პოეტურ განზოგადებას...

თითქოს ყოველი ლირიკული ნიუანსი გზადაგზა ერთიანდება და ფინალში იყრის თავს.

გ. ლორთქიფანიძემ ახალი სიცოცხლე მისცა ნ. დუმბაძის გმირებს.

ახალი საქართველოს ცხოვრების, მისი ადამიანების პოეტური, თეატრალური განსახიერება განსაკუთრებულ ღირსებას სძენს გ. ლორთქიფანიძეს როგორც რეჟისორს.

„კოლხეთის ცისკარი“, „მე ვხედავ შზეს“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, აღბეჭდილია საბჭოთა საქართველოს ყოფის არსებითი ნიშნებით, მისი ადამიანები პირშომონი არიან ახალი ეპოქისა. ამ რთული და დიადი გარდატეხების საუკუნეს თავისი მართალი სიტყვა უთხრა გ. ლორთქიფანიძემ. ეს სიმართლე დაეხმარა რეჟისორს უფრო ღრმად შეჭრილიყო ისტორიის წარსულში და იქაც მოენახა ქართული სინამდვილის გამომხატველი სცენურა ფორმები.

ქართული თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების წარმატებით შექმნამ რეჟისორს სტიმული მისცა უფრო გაბედულად შეხმოდა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალს“.

სპექტაკლმა ნათლად გამოხატა თეატრის მხატვრული გეზი და შზადყოფნა — მტკიცედ დაიცვას თავისი ფუძემდებლის შემოქმედებითი პოზიციები. ჩვენ აქ გვესმის ტრადიციის ცოცხალი ნერვის ფეთქვა და მისი ორგანული კავშირი თანამედროვე თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებთან.

რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ, პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგმისას მახვილგონიერად გამოიყენა ხალხური ნიღაბი და მას ახალი შინაგანი განათება მისცა. სპექტაკლში იგრძნობა ჯანსაღი ეროვნული სული თავისი ტემპერამენტით, ვნებათა დელვით, იუმორითა და პოეზიით.

თითქმის ოცდაათი წელი ელოდა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალს“ სისხლსავსე სცენურ სიცოცხლეს. ვინ მოთელის რამდენი ექსპერიმენტი ჩატარდა, მაგრამ პიესას ვერც ერთმა რეჟისორმა ვერ მოუძებნა შესაფერი „გასაღები“.

„კახაბერის ხმლის“ დადგმა თეატრისათვის მართლაც დიდი გაბედულება იყო. ჩვენი ისტორიის ურთულესი პერიოდი აქ კომედიურ ჟანრშია გადაწყვეტილი და თეატრს განსაკუთრებით დიდი ტაქტი და დაკვირვება მართებდა. ს. ახმეტელი ჯერ კიდევ პიესის პირველი ვარიანტის შესახებ წერდა: „ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმად და პრინციპული... უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომელიც ქართულ თეატრალურ ფორმებს ამჟღავნებს და საფუძვლად დავუდოთ „ბახტრიონს“.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიც სწორედ „ქართული თეატრალური ფორმების“, მისი მხატვრული ელემენტების სინთეზით გამოირჩევა. თეატრონის გათამაშებამ რეჟისორს საშუალება მისცა ეპოვა დამხმარე „სცენური ნერვი“ პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. იგივე თეატრონი დაეხმარა, რათა ერთი მთლიანი სუნთქვა, ფიქრი და გულისძგერა ეგრძნო სცენასა და პარტერს, დამყარებულიყო შინაგანი კონტაქტი მე-14 საუკუნის ისტორიულ წარსულსა და თანამედროვე აუდიტორიას შორის.

ყველაფერი ეს გარკვეულ რისკთან და ექსპერიმენტთან იყო დაკავშირებული. თეატრს არ ჰქონდა უფლება მთელი პასუხისმგებლობით არ მოჰკიდებოდა პიესის დადგმას.

გ. ლორთქიფანიძე კარგად ფლობს ლიტერატურულ მასალას, გრძნობს მის სურნელებას, მის შინაგან ძალას. თანამედროვეობის გრძნობა და მხატვრული ალლო განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მის სპექტაკლებს და ეს შესანიშნავად გამოჩნდა ახალ დადგმაშიაც.

„კახაბერის ხმლის“ დადგმაში ჩანს ქართული ყოფის მრავალი ტიპიური და ამასთანავე, კონკრეტული დეტალი, რომელსაც ხშირად სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და დიდ მხატვრულ განზოგადებამდეა აყვანილი. პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ტიპები შთაგონებული არიან ეროვნული ფოლკლორით და გამოირჩევიან ხალხური სიბრძნითა და მომხიბვლელობით. რეჟისორმა სწორედ ეს ხალხურობა ივრძნო უპირველესად და მას შესატყვისი სცენური გააზრებაც მოუხაზა. რეჟისორისათვის ყველაზე ძნელი მაინც რეალისტურისა და სიმბოლურის გამაერთიანებელი თეატრალური ნერვის პოვნა იყო. ადვილი შესაძლებელი იყო დაკარგულიყო სიმბოლიკა. ამ ბეწვის ხიდზე მოუხდა გავლა რეჟისორს!.. წარმოდგენა ისეა დადგმული, თითქოს მას ფიროსმანის თვალი დაჰყურებს. გავიხსენოთ თუნდაც სპექტაკლის ფარდა. ეს ხომ ფრესკებიდან და ფიროსმანიდან წამოსული სამყაროა. იგი გადადის ნიღბებში, გადადის მთელი სპექტაკლის შინაგან ქსოვილში და ქმნის მართლაც და ახალ სინამდვილეს, რომელიც გვიხიბლავს თავისი მარტივი ფორმებით, სილამაზით, სიკეთისაკენ სწრაფვით. ეს, თითქოსდა უბრალო, მაგრამ რთული სინამდვილე სავსეა კონფლიქტებით, წინააღმდეგობებით. დრამატურგი მას ხატავს მძაფრად, უკომპრომისოდ.

უყურებთ სპექტაკლს და გრძნობთ, თუ რა ძნელად იკვლევს გზას სიკეთე და სილამაზე, როგორ ებრძვის მას სიცრუე და უზნეობა. შური და გაუტანლობა დაუფლებია ქვეყანას. ძმას ძმა არ ინდობს და ნათესავი ნათესავს. ხალხი ეძებს გამოსავალს, ეძებს

გმირს, რომელიც მოვა და სიმართლის მახვილით მოსპობს ბოროტებას. ეს დიდი იმედი კახაბერის ხმალია. ეს არის ერის ფარი, რომელმაც ყოველგვარი მტრისაგან უნდა დაიცვას ქვეყანა. კახაბერი თვით ხალხის სულში ზის და ამიტომ არის იგი ეროვნული გმირი. მაგრამ ეს არის განზოგადებული, სიმბოლიური და არა ერთ რომელიმე გმირში დაკონკრეტებული სახე. ამიტომ იყო, რომ ზოგ სკეპტიკოსს უჭირდა შეგუებოდა იმ აზრს, რომ პიესაში ბოროტი ძალები უადრესად კონკრეტული, „ადამიანური“ სახით მოქმედებენ, ხოლო მათი მოპირისპირე კახაბერი კი უშუალოდ მოქმედების გარეშე დგას. სპექტაკლმა ნიადაგი გამოაცალა ამგვარ შიშს. იგი ოპტიმისტურად ქდერს. ეს მიღწეულია პიესის სწორი რეჟისორული გადაწყვეტით. ნაწარმოებში გულქანას სახით ძლიერი დადებითი საწყისი მოქმედებს. კახაბერი, ეს სიმბოლო და გულქანა, კონკრეტული სახე ორი პარალელურად მოქმედი კეთილი ძალაა, რომლებიც ერთმანეთისაკენ ილტვიან გასაერთიანებლად.

გულქანა ამავე დროს ზოგადი სახეა ქართველი ქალისა, თავისი დიდი ზნეობრივი სიწმინდით, მშვენიერებით, მებრძოლი სულით. მიზნის სიციხადე, მისწრაფების სიციხოველე, მაღალი მორალური ძალა, თავისი შინაგანი მისწრაფებით დაკავშირებულია კახაბერის იდეალებთან. აქ ყველაფერი ისეა წარმართული, თითქოს გულქანა კახაბერის შენაცვლებული ცოცხალი ძალაა, რომელსაც ისტორიამ წილად არგუნა შეუდრეკლად იაროს იმ საუკუნის ცრუსა და უზნეო სამყაროში, იქადაგოს სიკეთე და ბოლოს, წუთისოფლის ორომტრიალში შეუბღალავი სახით შეუერთდეს სამართლიანობისათვის ბრძოლის იმ იდეალს, რომელმაც კახაბერის ირგვლივ გააერთიანა ხალხი. კახაბერისა და გულქანის ამ სიმბოლურ გაერთიანებაშია სპექტაკლის დიდი იდეური ძალაც.

პირველი მოქმედების უკანასკნელი სცენა მშვენიერი აპოთეოზია ამ სურათისა. აქ ყველაფერი პოეტურია. მოძებნილია სახიერი სცენური ფორმა, რომელიც თავისი მასშტაბით ეპიკურ ქდერადობამდეა აყვანილი. მამაპაპურ ურემზე ზის გულქანა, როგორც დედოფალი და მეფის ამაღასთან ერთად ბახტანგ-ხანის სამეფოსაკენ მიემგზავრება. ამ მშვენიერ სურათთან ეშვება ფარდა, მაგრამ მეორე მოქმედების დასაწყისი ბუნებრივად აგრძელებს მიღებულ შთაბეჭდილებას და ახალი ძალით აცოცხლებს მას. ბრუნავს წრე (წუთისოფლისა), მიდის ურემი (წუთისოფლის გზაზე...) და ჩვენ გვესმის სევდიანი თურქული მელოდია. მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით ედება ზღვარი ბახტანგ-ხანის სამყაროს ქართულთან. თურქულს ომახიანი ქართული სიმღერა ცვლის, მერე ისევ თურქული იჭრება და ლოგიკურად უკავშირდება პარამხანის სცენ-

ნას. ეს შეპირისპირება მშვენიერ მუსიკალურ აქცენტს უკეთებს პიესის დრამატურგიულ კონფლიქტს.

მეორე მოქმედების დასაწყისში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მართლაც დიდი გზა გახვლო გულქანამ. ეს იყო მტრის ჰიერ დარბეული სახლებითა და დასახიჩრებული ადამიანებით სავსე მწუხარებისა და გლოვის გზა. ამ სანახაობით შემოვლული გულქანა მღელვარებით წარსდგა ბახტანგ-ხანის წინაშე და გულწრფელად აუწყა ნანახი და განცდილი. მთელი ეს სცენა, დაწყებული ჰარამხანის ასულთა როკვით, დამთავრებული ხანის უკანასკნელი რეპლიკით, მდიდარია შინაგანი დრამატიზმით, იუმორით, სატირიკული სიმძაფრით. მახვილ რეჟისორულ მიზანსცენებს მეტი რელიეფურობა შეაქვს ბახტანგ-ხანის დესპოტური სამყაროს გადმოსაცემად. რეჟისორი და მსახიობები აქ ერთგულნი არიან მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრისა და ამიტომაც არის ასეთი სარკაზმით მხილებული ბახტანგ-ხანის „სამფლობლოს“ მთელი შინაგანი სიღამპლე.

საერთოდ, მეორე მოქმედება ყველაზე უფრო სრულყოფილია და მეტი სიციხადით ავლენს სპექტაკლის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებას.

მუხისაგან ნათალი, ლამაზი და ჭირნახული ურემი. რომელიც ასე შვენის მთელ სპექტაკლს, რეჟისორისა და მხატვრის (მ. მაღაზონია) ერთობლივი ძიების შესანიშნავი შედეგია. მათ მრავალპლანიანი, აზრობრივი და წმინდა ტექნიკური ხასიათის ამოცანა დააკისრეს ურემს და მას შესაფერისი მხატვრული გამართლებაც მოუძებნეს. ის არის არა მარტო უტილიტარული მნიშვნელობის საგანი, არამედ მხატვრული ელემენტი, რომელიც დიდ როლს ასრულებს სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტაში.

მე-14 საუკუნის საქართველოს პირქუში სურათი კომედიის თანარშია გადაწყვეტილი. რაოდენ პარადოქსალურადაც არ უნდა ეჩვენოს ვინმეს ჩვენი სიტყვები — პიესა და სპექტაკლი დიდი პატრიოტული უღერადობის ნაწარმოებია. აკი ამბობდა ილია: „ბევრნი არიან ჩვენში იმისთანანი, რომელნიც ცდილობენ ჩვენი ცხოვრების სიბოროტის დამალვას. ეგ იმათ მოსდით ქართველების უმეცარ სიყვარულისა გამო“.

გ. ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში ხაზი გაუსვა პატრიოტულ ტენდენციებს და „უმეცარ სიყვარულს“ დაუპირისპირა ქართველი ხალხის სულიერი განახლების იდეა.



გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში, მის ცხოვრებაში ახალი ხანა დაიწყო, როცა მან რუსთავეში შექმნა თეატრი. ტკივილით, დი-

დი ვნებათა ლელვით დაიბადა ახალი თეატრი. მარჯანიშვილის თეატრს გამოეყო მრავალი ნიჭიერი ახალგაზრდა და რეჟისორთან ერთად რუსთავში შექმნა თეატრალური კულტურის დიდი კერა.

პირველსავე სპექტაკლებში გამოჩნდა რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის ახალი სიმალდეები. თეატრის პირველი სპექტაკლები გ. ლორთქიფანიძემ დადგა. რეჟისორი თითქოს შეგნებულად განერიდა ნაცნობ თემებს, ნაცნობ მასალას და არაქართული პიესების საფუძველზე სცადა ქართული წარმოდგენების შექმნა.

და მართლაც, მან ორივე (ე. როსტანის „სირანო დე ბერკერაკი“, ვ. კოროსტილოვის „ასი წლის შემდეგ“) პიესაში იპოვა ქართული თეატრალური სტილისათვის ხელშესახები მასალა. იგრძნო გმირთა სულიერი მონუმენტურობა და ის ბუნებრივი გზები, რომლებსაც გრძნობისა და აზრის გამძაფრებამდე მიყვავართ. სპექტაკლის გმირები გამოირჩევიან ემოციური დაძაბულობითა და ინტელექტის სიღრმით. დიდია მათი სულიერი მოძრაობა. რეჟისორი და მსახიობი, მხატვარი და კომპოზიტორი თავიანთი შემოქმედების ყველაზე სუსტ მომენტებშიც კი არ ივიწყებენ, რომ სცენაზე მოქმედებს სულის გამწმენდი ქარიშხალი, რომელსაც თავისუფლება ჰოაქვს. ამ იდეალს ელტვის ფრანგი პოეტი, აქეთყენ მიისწრაფოდნენ რუსი დეკაბრისტები და მათი სახით კაცობრიობის საუკეთესო შვილები...

თეატრი ეძებს პრობლემებს, ეძებს მისი გამოხატვის გზებსა და საშუალებებს. ჩვენ უნდა გვახარებდეს თეატრის ეს მისწრაფება. რთული და ღრმა პრობლემების სცენურად გახსნის სურვილი კი. შესაძლოა, ყოველთვის ვერ შეესაბამოს შედეგს, მაგრამ ეს არის ქეშმარიტი ხელოვნების გზა და თეატრიც მხოლოდ ამ გზით შეიძლება თავისი დროის დიდი თანამედროვე გახდეს. სწორედ თანამედროვეობის გრძნობით გამოირჩევა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები და ამაშია რეჟისორის უპირველესი დამსახურებაც.

რუსთავის თეატრმა, რომელიც დაყინებით ესწრაფოდა წარმატებას, პირველსავე სპექტაკლებში გვიჩვენა თავისი მებრძოლ-ქუმანიზმი და ტრაგიკული პროტესტი ადამიანის სულისა „რომელმაც ქვეყანაზე ბედნიერება მოისურვა“. მან დაგვანახა ამგვარი ადამიანების ბედის სირთულე, ქვეყნის წინაშე მათი მოვალეობისა და თავგანწირვის ტრაგედია. ისინი პოეტური სულის რაინდები იყვნენ, იასავით ნაადრევად მოსულნი თოვლსა და ყინვაში. მათი შეთქმულება „ღამის შეთქმულება იყო“, მათი სისხლიც „ციცფერ მეოცნებეთა სისხლი“. ისინი მხოლოდ „შთაგონებული მზერით“ მისწვდნენ შორეულ ვარსკვლავებს, პირველიც (სირანო) ფეხზე

დამდგარი მოკვდა („როგორც შეჭფერის ქეშმარიტ პოეტს!“) და ჯეორგემატ (გორინი) სენატის მოედანზე ფეხზე დგომით „მოისმინა წირვა“ და საეკლესიო ზარების რეკვა, რომელსაც ძველი რუსეთის საუკეთესო შვილთა ბორკილების ქლარუნიც შეუერთდა.

მათი ფეხზე დგომა იყო დიადი, ჩაუმუხლავი და ვაჟკაცური. ასე რაინდულად, ქედუხრულად დაეცნენ ისინი.

ორივე სპექტაკლის ყველაზე მებრძოლი, ჰუმანური იდეალები თავმოყრილია ო. მელვინეთუხუცესის სირანოსა და ი. უჩანეიშვილის გორინში. ამ მძლავრ თვითმყოფად ხასიათებში და მათ შესრულებაში ბრწყინვალედ გამოიხატა პოეტური ენერჯია, რომელსაც ისინი თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ხარჯავენ.

ჩვენ კარგა ხანს არ გვენახა ო. მელვინეთუხუცესი ასე სრულყოფილი, „თავის სტიქიაში“. მისი სირანო — პოეტისა და მებრძოლის განზოგადებული სახეა. მასში ცოცხლობს კარლ შოროისებული შემართება და ესპანელი იდალგოს რაინდული სული, მაგრამ იგი უპირველესად დე ბერჟერაკია თავისი მახვილგონიერებით, მსუბუქი, ელეგანტური მოძრაობით, უმშვენიერესი სულითა და მახინჯი ცხვირით. მფის სირანო დიდებულად გრძნობს არა მარტო მის დროსა და პოეტურ იდეალებს შორის წარმოქმნილ უფსკრულს, არამედ თვით მის სულში მოქცეულ პიროვნულ წინააღმდეგობებსაც, რომლებიც ინტიმურ სამყაროშია განფენილი. იგი გატაცებით ეძებს როქსანასთან მისასვლელ გზებს და ცდილობს თავისი მახინჯი ცხვირის დაფარვას. ამგვარ საშუალებას პოულობს კიდევ თავისი პოეტური სულის განსხვავებით. „სულის განსხვავების“ ყველაზე მტკივნეული პროცესი ო. მელვინეთუხუცესის ყველაზე გულწრფელი და შინაგანად სავსე სცენებია. გავიხსენოთ თუნდაც მეორე აქტიდან ის ადგილი, როცა სირანოს მიერ უცნაურად, თითქოსდა უბრალოდ დაწყებული თამაში, თანდათან როგორ იქცევა სინამდვილედ, როგორ იჭრება მასში პოეტის ცხოვრება, როგორ ცოცხლდება ხსოვნა სიყვარულისა. ან ის სურათი, უცოდველი ბავშვის ღიმილით რომ ისმენს ბერჟერაკი როქსანას სიტყვებს „მე ერთი კაცი მიყვარს“, მერე... წუხილი სილამაზისა და სიმახინჯის შეუთავსებლობაზე, ადამიანში დარღვეულ ჰარმონიაზე...

დაბოლოს, საუკეთესო სცენებს ექსტაზით წარმოთქმული აღსარება ამთავრებს. მასში არის ამაყი სულის თრთოლვა. სირანო უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იბრძვის. მისი დაშნის ამოო ტრიალი ჰაერში ჩვენ დონ კიხოტის ნადვლიან ორეულს გვაგონებს...

რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს სპექტაკლის სტილის მთლიანობას, იგი ყოველ ინდივიდუალურ „ხელწერას“ ორგანულად უხამებს სპექტაკლის ბუნებას და თავის საუკეთესო

სცენებში („ექსპოზიცია“, „პარიზის ხილვა“, „ბრძოლის ველი“, „როქსანთან გამოთხოვება“) აგვირგვინებს მას.

სირანოში ლირიკულ ნაკადს მაინც მეტბოლოი რაინდი სჭარბობს. მისი ამხედრება ძალადობისა და დამონების წინააღმდეგ სულ სხვა სიმბოლურ ელერადობას იძენს, როდესაც მსახიობს ნიკოლოზ პირველის როლში ვხვდავთ. ორი მოპირდაპირე ხასიათისა და იდეალების, სხვადასხვა ეპოქისა და ადამიანური უფლებების შეჯახებაში, მათ ორმაგ ჭიდილში მსახიობმა გვიჩვენა გმირის ტრაგიკული გარების წუთები. სირანოს ბრძოლა ხელისუფლების წინააღმდეგ ისეთივე უკომპრომისოა, როგორც ნიკოლოზის მახვილი, მიმართული სირანოს მსგავსი ადამიანების წინააღმდეგ, ძნელია ახლა ვიკამათოთ — სად უფრო ძლიერია მსახიობი, იქ, როდესაც იგი პიროვნების თავისუფლებას იცავს, თუ იქ, როცა მას ანადგურებს. ეს კი ცხადია, რომ ნიკოლოზის განსახიერების დროს მსახიობს უფრო რთული და წინააღმდეგობრივი გზების ძიება მოუხდა. ყველაზე მძაფრი შერკინება, ყველაზე რთული წინააღმდეგობრივი და განზოგადებული სცენა, ყველაზე საუკეთესო ადგილი მთელს სპექტაკლში „გორინის დაკითხვა“. ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზისა და ი. უჩანეიშვილის გორინის შეჯახების ეს მომენტი თანამედროვე აქტიორული ოსტატობის, ინტელექტუალურისა და ემოციური სინთეზის ბრწყინვალე მაგალითია.

დაპირისპირებულ სულთა ბრძოლა ჯერ მშვიდად იწყება. ორივე გრძნობს თავის უპირატესობას და ფრთხილად ადევნებს თვალყურს მოვლენის განვითარებას. ექსპოზიციას გართულებისაკენ მივყავართ. იწყება განსჯა, ანალიზი, მერე ისევ მოსინჯვა ძალებისა და ასე, თანდათან ყოველი წუთი აღრმავებს და ართულებს ძიებას, ყოველი წუთი გვაახლოებს და გვაშორებს ქეშმარიტებას, ჩვენ აქ ბევრი რამ გვახარებს და გვაფიქრებს, ბევრი რამ გვაიმედებს. მსახიობებს ესმით თავიანთი მოვალეობის სირთულე, მაგრამ ისინი არსად არ ცდილობენ გაამარტივონ ორთა ბრძოლა, გამუხტონ ჩვენი განცვიფრების ატმოსფერო. მათი დიალოგი აღსაქმნა ფსიქოლოგიური მიხედვრებით, გახელებული სულის დამოკლებელი ლირიკული გადახვევებით. დაძაბული ვუსმენთ მათ და მღელვარებით ველოდებით, თუ რა მნიშვნელობას შეიძენს ტრაგიკული კვანძის გახსნა, რა ძალა განდევნის ნიკოლოზის დემონურ სულს. სცენაზე დგება გამარჯვების საზეიმო წუთები. იგი ეწვევა ორივეს ერთად — მაგრამ სულ სხვადასხვა აზრით. პირველმა თავისი გამარჯვება ტანჯულ ქვეყანას დაუფლებული სიცარიელის, უშფოთველი და უაზრო სიცარიელის დამკვიდრებაში დაინახა. მან აქ იგრძნო, რომ სიცარიელის ხმა ექოა მხოლოდ, რომლის ბატონობასაც



ხელს უშლის გორინი. ირ. უჩანეიშვილის გორინი კი ვაჟკაცურად შეებრძოლა სულის დამთრგუნველ სიცარიელეს და თავისი სიკვდილით ქვეყანას აუწყა, რომ დეკაბრისტები იყვნენ „დევეგმირები, თავით ფეხამდე წმინდა ფოლადისაგან გამოქედნილი, რომლებმაც შეგნებულად გასწირეს თავი, არ მოერიდნენ უეჭველ სიკვდილს, რათა ახალი ცხოვრებისათვის გაეღვიძებინათ ახალი თაობა და განეწმინდათ ჯალათობისა და მონური ქედმოხრილობის წრეში შობილი“ (გერცენი).

აქტიორული წარმატებანი, რასაკვირველია წარმატებაა რეჟისორის მუშაობისა. გ. ლორთქიფანიძემ, რომელიც მანამდე, განსაკუთრებით ქართული პიესების („კოლხეთის ცისკარი“, „მე. ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „კახაბერის ხმალი“) დადგმით გამოირჩეოდა, რუსთაველი დადგმული სპექტაკლებით გააფართოვა თავისი შემოქმედებითი დიაპაზონი. ორივე სპექტაკლში მთელი დასი მონაწილეობს. ეს არის არა ცალკეული წარმოდგენები, არამედ თეატრის სახე — მთელი თავისი ავკარგიანობით, მისი წარმატებებით, მისი შემოქმედების ძლიერი და სუსტი მხარეებით.

ქართულ თეატრალურ ცხოვრებას ბევრი რამ შემატა გ. ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით არსებულმა თეატრმა. მან თავის პირველსავე სპექტაკლში, სადაც მოცემულია ადამიანისა და მისი გარემოს წინააღმდეგობათა ტრაგიკული ჭიდილი, დაგვანახა გმირთა უწმინდესი ზნეობრივი იდეალები, მათი მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა ისტორიის, თავისი ხალხისა და ქვეყნის წინაშე. ეს მაღალი ჰუმანური იდეა აერთიანებს ორივე სპექტაკლს და იგი განსაზღვრავს კიდევ თეატრის მხატვრულ პოზიციას. თეატრმა წარსულ საუკუნეთა უსამართლობის მხილების გზით გამოხატა კეთილშობილურ მისწრაფებათა უკვდავების იდეა. გვიჩვენა ფრანგი პოეტის რაინდული ბრძოლა და ტრაგიკული სულის შეამბოხე დეკაბრისტები, რომელთაც გერცენის თქმით, არ აკლდათ „არც პატრიოტიზმი და არც რწმენა“, მათ არ ეშინოდათ „გამოეთქვათ უმკაცრესი სიმართლე, რადგან უყვარდათ თავიანთი ხალხი. ამაში იყო „რუსული ბუნების პროგრესული ელემენტი“. სწორედ ამ „პროგრესული ელემენტის“ დიდების პაიოსით არის დადგმული ეს სპექტაკლი.

გ. ლორთქიფანიძის რეპერტუარშია ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“ (ე. სურმავეასთან ერთად), მ. გორკის მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლი „ფსკერზე“ (ნ. გაჩავასთან ერთად).

„ფსკერზე“ მ. გორკის საიუბილეო დღეებში დაიდგა. სპექტაკ-

ლი ნაჩვენები იქნა მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს. სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. გაზეთმა „პრავდამ“ მაღალი შეფასება მისცა მას. მაყურებელი მოხიბლა პიესის ორიგინალურმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ. მოქმედი პირების მაღალმა აქტიორულმა შესრულებამ. სცენის სიღრმეს შუქს მიანათებენ, გამოჩნდება მაქსიმ გორკის პორტრეტი, დარბაზში ისმის მწერლის სიტყვები. იგი ჟღერს როგორც აღამიანის საღიღებელი ჰიმნი. თანდათან შუქი მთელს სცენას ეფინება. მკაცრი და ფართო დეკორაციული დანადგარი ივსება მდუმარე მსახიობთა ფიგურებით. მიდის წუთები და ქოროსავით განლაგებულ მსახიობებს კვლავ თავს დასცქერის მწერლის სურათი, კვლავ ისმის მისი ხმა. პიესის ამგვარი დაწყება უკვე მიგვანიშნებს, რომ თეატრმა ახალი თვალთ დაინახა გორკის პიესა „ფსკერზე“, მაგრამ ამ მინიშნების ორგანულობა პიესის სტრუქტურისათვის, წარმოდგენის დამთავრებამდე პოლემიკას იწვევს.

მთავრდება სპექტაკლი და ყველაფერი ნათელი ხდება. პიესის გონებამახვილ რეჟისორულ და დეკორაციულ (თ. სუმბათაშვილი) გადაწყვეტას ავსებს მსახიობთა ძლიერი ანსამბლი, სცენაზე ცოცხლდება წარსული ცხოვრების სურათები.

როცა წარმოდგენის სტატიური სცენა მთავრდება და მსახიობები თავიანთ ჯურღმულებს მიაშურებენ, მოულოდნელად სახეს იცვლის მთელი დეკორაციული დანადგარიც. თითქოს ჩვენ წინ დახურული წიგნი გადაიშალაო, რათა ყოველმა ფურცელმა (სცენამ) თანდათან შეგვიყვანოს გმირთა რთულსა და ტრაგიზმით აღსავსე ცხოვრებაში. ეს არის მათ სულში წვდომის, მათი ყოფის საიდუმლოებასთან მიახლოების წუთები.

და მართლაც, წარმოდგენის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ ჩვენ უკვე გორკის პიესის გმირთა სამყაროში ვართ. გვესმის მათი ტკივილი, მათი ფიქრები. სცენაზე იქმნება მძიმე ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, ჩნდება ახალი დეტალები, ახალი ნიუანსები, აქტიორებსაც სულ უფრო მეტად ეუფლებათ გარდასულ დროთა მხილების ყინი.

სპექტაკლს აქვს თავისი გადაწყვეტა, ანუ როგორც თეატრალური იტყვიან, თავისი გასაღები, რომლითაც ხელოვანის პოზიციას ვარკვევთ. ეს არის თანამედროვე შემოქმედის პოზიცია.

გორკის ყველა გმირი დიდ ინდივიდუალურ აქტიორულ შესაძლებლობებს მოითხოვს. აქ ყოველ მოქმედ პირს აქვს მკვეთრი კოლორიტი და ღრმა თავისებურება. მწერლის ხასიათების სიღრმე და სიძლიერე ხშირად ამჟღავნებს აქტიორთა შესაძლებლობას: უფრო რელიეფურს ხდის მათ სუსტ მხარეებსაც. ამდენად გორკის

პიესის დადგმა დიდ რისკთან არის დაკავშირებული. საბედნიეროდ, რუსთავის თეატრმა გაუძლო ამ გამოცდას. სცენაზე ვხედავთ რამდენიმე ისეთ აქტიორულ შესრულებას, რომელიც არ შეიძლება არ გახარებდეთ. ვფიქრობთ, წარმატება იმანაც განაპირობა, რომ თითქმის ყოველ მსახიობს თავისი ინდივიდუალური მონაცემების შესაფერისი როლი აქვს.

წარმოდგენის პირველი ნახევარი (ორი მოქმედება), რომელიც ყველაზე უფრო დახვეწილი, ზუსტი, ლოგიკური და მაღალმხატვრულია, თითქმის ამთავრებს მსახიობთა შესაძლებლობების გახსნას. ყოველი მათგანი არსებითად მაქსიმუმს იძლევა.

და ეს მაქსიმუმი არის ის, რაც ასე გვალეღვებს და გვახარებს.

გ. ლორთქიფანიძემ უკვე დაიმკვიდრა თავისი ადგილი თეატრში. იგი ახლა შემოქმედებითი სიბრძნის წლებშია. მის წინ შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე გზაა... მაყურებელი ახალი იმედით გასცქერის ამ გზას...

## კეპუჩი კაპარძე

ვინც ოციანი წლების ურნალ-გაზეთებს გადაათვალიერებს, უსათუოდ შეამჩნევს კეპუჩი პატარძის გვარს. ხშირად შევხვდებით მის ფოტოსურათსაც. მაგრამ მის სურათებს შორის ყველაზე მეტად მაინც „ღურუჯის“ საიუბილეოდ გამოცემულ კრებულში ფოტოსურათის მოთავსების ფაქტი იქცევა ყურადღებას. სურათს აწერია: „კორპორანტი ივ. პატარძე“. ამავე კრებულში დაბეჭდილია ა. ხორავეას, უ. ჩხეიძის, ა. ვასაძისა და სხვა კორპორანტების ფოტოსურათებიც.

ჩანს, რომ 1926 წელს კ. პატარძე უკვე „ღურუჯის“ აქტიური წევრი ყოფილა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი მონაწილე იყო იმ დიდი თეატრალური „შტურმისა“, რომელსაც „ღურუჯი“ ხელმძღვანელობდა. განახლებისა და გარდაქმნის ამ რთულ პროცესში თავისი სიტყვა უნდა ეთქვა ყოველ კორპორანტს. სხვა შემთხვევაში იგი ვერც გახდებოდა მისი წევრი. მართალია ამ დროს კ. პატარძეს დამოუკიდებელი დადგმა არ ჰქონია, მაგრამ მის სიტყვას, მის საქმეს ყველანი ანგარიშს უწევდნენ. ყველგან ტრიალებდა ეს ენთუზიასტი და მომთხოვნი ახალგაზრდა. იგი ერთხანს საესტრადო ჯგუფსაც ხელმძღვანელობდა. მან ს. კლდიაშვილთან ერთად დააარსა „ხრინწას ხორო“. ამ საესტრადო ჯგუფმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული ესტრადის ისტორიაში. მისი შექმნა მოასწავებდა გარკვეულ ეტაპს ქართული ესტრადის განვითარებაში.

კ. პატარძის ბიოგრაფიას ბევრი სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენაც ამშვენებს, მაგრამ, მისთვის ყველაზე დიდი ფაქტი მაინც რუსთაველის თეატრში პირველი, დამოუკიდებელი დადგმა იყო.

ეს მოხდა 1928 წელს. თეატრის აფიშებმა პირველად აუწყეს მკაყურებლებს, რომ 21 აპრილს რუსთაველის თეატრი წარმოადგენდა გ. ვენეციანოვის „ჯუმა მაშილს“ პატარძის დადგმით. პიესა ეხებოდა ინგლისის კოლონიზატორებს. ხატავდა ინდიელი ხალხის ცხოვრებისა და ბრძოლის სურათებს. წარმოდგენა პათეტიკური ხასიათის იყო. მასში უკვე ჩანდა სცენის ორგანიზატორი. იგი უფრო გამოიწროთ, როცა ს. ახმეტელთან ერთად მოუხდა მთელ რიგ დადგმებზე მუშაობა („ხოკოების დოლი“, „ღვარძლი“, „განგაში“).

სოციალურად მძაფრი სპექტაკლი იყო ა. იალცევის „ღვარძლი“. მასში აქტიორულადაც ბევრი საინტერესო სახე შეიქმნა. რეჟისორებმა წარმოდგენა კომპოზიციურად საინტერესოდ ჩაიფიქრეს. გამოყენებულ იქნა შუქ-ჩრდილები. კინოკადრივით დაიყოს ცენები. ყოველ მათგანს აერთიანებდა რიტმი და განწყობილების შინაგანი მთლიანობა.

დიდ რეჟისორთან თანავეტორობის შემდეგ კ. პატარიძე კვლავ დამოუკიდებლად დგამს ა. სლავინსკის პიესას „პროტესტი“.

თეატრს ჯერ კიდევ ადრე, წარმოდგენის დადგამამდე ჰქონია დრამატურგთან ურთიერთობა. 1929 წელს სლავინსკი ახმეტელს წერდა, რომ ჩემს პიესას როსტოვის, კრასნოდარის, სარატოვისა და სხვა ქალაქების თეატრები ამზადებენ. ძალიან მინდა ვიცოდე ნამდვილად წავა თუ არა აქვენთან იგი და როდის იქნება პრემიერაო. „გახარებული ვიქნები თუ მე, ახალგაზრდა პროლეტარულ დრამატურგს მექნება საშუალება შემოქმედებითი კონტაქტისა ისეთ ნიჭიერ და კულტურულ რეჟისორთან, როგორიც თქვენ ხართ“.

თეატრის ხელმძღვანელმა კი პიესის დადგმა კ. პატარიძეს მიანდო. ჩანს, ახმეტელს სწამდა, რომ იმედი არ გაუტრუვდებოდა დრამატურგს.

სპექტაკლი თანამედროვეობის თემას ეხებოდა. მასში იყო ბიუროკრატიზმის მხილება, იყო ბრძოლა; იმარჯვებდა ახალი ადამიანი. პიესა სცენაზე ამკვიდრებდა ახალი ქვეყნის შენების პათოსს. ხელს უწყობდა თანამედროვეობის თემის პროპაგანდას. წარმოდგენა ლ. გუდიაშვილის მხატვრობით მიდიოდა. რეჟისორმა და მხატვარმა ერთ დეკორაციულ დანადგარზე გაშალეს მთელი მოქმედება. ამ სპექტაკლშიაც შეინიშნებოდა კინემატოგრაფიული მონაცვლეობა სურათებისა. „მთელი დადგმა, — წერდა „ზარია ვოსტოკა“, — გაკეთებულია კინემატოგრაფიული დინამიკის პრინციპის პლანში, ამ ფონზე არის გახსნილი გადაგვარებული კომუნისტის ფსიქოლოგია, ნეპმანის საქმოსნობა, კლასობრივი ინსტინქტი მუშა-გამომგონებლისა, რომელმაც ამდენი ტანჯვა გადაიტანა და განსაკუთრებული გულწრფელობა კომკავშირელი მუშებისა.“ „კომუნისტის“ აზრით „თეატრმა ჩინებულად გადაჭრა მთელი რიგი რთული ამოცანები, რომელიც იდგა მის წინაშე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე მოქმედება და სცენა გოგოლის ძეგლთან. თეატრმა აქ გვიჩვენა მაღალი თეატრალური კულტურა და შემოქმედებითი პათოსი“ („კომუნისტი“, 1930, № 36).

სპექტაკლი ყურადღებას იქცევდა აქტიორული შესრულებითაც. „ზარია ვოსტოკა“ წერდა: „მთავარი როლი მიჰყავდა ალ. იმედაშვილს. მისმა ნიჭიერმა, გააზრებულმა თამაშმა შექმნა დასრუ-

ლებული სახე კლასობრივად გამობრძმედილი მუშა-გამომგონებლისა, რომელიც სასოწარკვეთილებას არ ეძლევა მაშინაც კი, როდესაც მას ჰკუდიან შეშლილად აცხადებენ.“ (ციტატა ამოღებულია შ. მაქავარიანის წიგნიდან „ქართული საბჭოთა თეატრი“, გვ. 122, ვ. კ.).

ა. მაშაშვილის „განგაშზე“ (1931) მუშაობის შემდეგ 1935 წლამდე კ. პატარიძე რუსთაველის თეატრში აღარაფერს დგამს. ამ წელს მათურებელმა ნახა მისი ახალი დადგმა — ი. კოჩერგას „მაისტერი“ („მესაათე და ქათამი“), რუსთაველის თეატრმა პირველად დადგა უკრაინელი დრამატურგის ეს პიესა. კოჩერგას ნაწარმოები თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს ეხებოდა და მათურებელიც ინტერესით შეხვდა მას. „ეს უკრაინელი დრამატურგის პირველი პიესაა, რომელიც ჩვენს თეატრში იდგმება. პიესა დაზღვეულთა მიერ საკმაოდ გადახალისებულია თეატრის ხელმძღვანელობის მითითებით. ავტორის მიერ სრულიად შეცვლილია შესაბამე აქტი და შესწორებულია პირველი და მეოთხე აქტი“ („კომუნისტი“, 1934, № 275).

რეჟისორმა იცოდა, რომ თანამედროვე თემაზე დაწერილი პიესა განსაკუთრებულად გულმოდგინე შრომას მოითხოვდა. მას ხშირად უხდებოდა ნედლ მასალაზე მუშაობა, მაგრამ ამის გამო არ ანელებდა მომთხოვნელობას. იგი მიდიოდა ძნელი გზით, მაგრამ სწამდა, რომ საბჭოთა დრამატურგიის განვითარება განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვდა რეჟისორისაგან.

კ. პატარიძემ მხოლოდ 1936 წელს მოჰკიდა ხელი კლასიკას. ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა მოტივებზე იყო დაწერილი. პიესას ძალიან ეტყობოდა შედეგი იმ დროისა, იმ ატმოსფეროსი, როცა იგი დაიდგა. სპექტაკლში წინა პლანზე გამოჩნდა კლასობრივი ბრძოლა, მამხილებელი პათოსი. პრესა დიდად აქებდა წარმოდგენის „სატირულად გახსნას“, მაგრამ აუდიტორიისათვის აუხსნელი რჩებოდა, თუ რამდენად შეეფერებოდა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების ბუნებას ეს მამხილებელი სატირა.

სპექტაკლი დადგმული იყო მაღალი პროფესიული ოსტატობით. არც ერთ სხვა სპექტაკლში არ გამოჩენილა ასე სრულყოფილად რეჟისორი, როგორც აქ. წარმოდგენის მუსიკის ხასიათი კიდევ უფრო ხაზს უსვამდა კომედიურ საწყისს.

კ. პატარიძემ კლასიკური ნაწარმოებისა და თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პიესების დადგმით გარკვეულად გამოხატა იმეამინდელი რუსთაველის თეატრის ტენდენცია.

ნაყოფიერი გამოდგა ს. კლდიაშვილთან მეგობრობა. რეჟისორ-

მა მომდევნო სეზონში „გმირთა თაობა“ დადგა. ს. კლდიაშვილის ამ პიესას საფუძვლად ედო ღრმა კონფლიქტი. კოლხიდის მშენებლობის ფონზე გაშლილ სიუჟეტში ისახებოდა ახალი ადამიანთა სახეები, იქმნებოდა რეალისტური სურათები ახალი ცხოვრებისა, რეჟისორი ავტორთან და მსახიობებთან ერთად მრავალგზის ეწვია კოლხიდას, სადაც იშლებოდა გმირთა მოქმედება და ამან თავისი კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინა სპექტაკლზე.

„გმირთა თაობას“ დიდი სამზადისი უძღოდა წინ. თეატრი ხალისით მოეკიდა მას; ეს რეპეტიციებზეც იგრძნობოდა. ს. კლდიაშვილი წერდა: „რეპეტიციების დროს მე ვხედავდი იმ ხალისს, რომელსაც რეჟისორი და მსახიობები იჩენდნენ ამა თუ იმ ხასიათის სისწორით გაგებისა და გახსნისათვის („მუშა“, 1937, № 35). ამავე გაზეთში კ. პატარიძე ასე განმარტავდა თავის მუშაობას პიესაზე: „ჩემს წინაშე იდგა ორი რთული ამოცანა: ღრმა ფსიქოლოგიური და უაღრესად ადამიანური პიესა უნდა დამემუშაებინა ჩვენი თეატრის მსახიობებთან, მაყურებლისათვის მიმეწოდებინა მიმზიდველი და საინტერესო დადგმა, ისე, რომ ბოლომდე გაჰყოლოდა პიესის განვითარებას და ორგანულად დაკავშირებოდა მას“.

სპექტაკლი აქლერდა თანადროულად. წარმოდგენამ დიდი ინტერესი გამოიწვია. განსაკუთრებით აქტუალური იყო იგი იდეური თვალსაზრისით.

კ. პატარიძის სპექტაკლებიდან თითქმის ყველა გამოირჩევა იდეური სიმახვილითა და პოლიტიკური აქცენტებით. რეჟისორი არ ერიდება ხაზი გაუსვას ნაწარმოების ტენდენციას, მკვეთრი და რელიეფური გახადოს იგი მაყურებლისათვის.

კ. პატარიძემ იცოდა დრამატურგებთან მუშაობა. მის მიერ დადგმული პიესების დიდი ნაწილი ავტორებთან გულმოდგინე მუშაობის შედეგად დასრულდა და დაიხვეწა. ამ თვალსაზრისით პატარიძისათვის დამახასიათებელი სპექტაკლი იყო შიუკაშვილის „სულელი“, რომელიც მან 1938 წელს დადგა.

ნ. შიუკაშვილის „სულელი“ გაცილებით ადრე დაიწერა (1908)-ლ. მესხიშვილმა გადაწყვიტა პიესის დადგმა, მაგრამ ცენზურამ ნება არ დაართო. მას შემდეგ გავიდა წლები. საფუძვლიანად გადაკეთდა პიესა. უფრო გამოიკვეთა ნაწარმოების იდეა, გამახვილდა პოლიტიკური ტენდენცია. რეჟისორის აზრით სპექტაკლის ამოცანა იყო „მაყურებლისათვის ეჩვენებინა მუშათა კლასის ბრძოლა სოციალიზმისათვის“.

წარმოდგენის მთავარი ფიგურა — „ტრაგიკული მასკა“, შენიშნავს რეჟისორი. ამ „მასკას“ ტერორისტი ატარებს.

ნ. შიუკაშვილის პიესა „სულელი“, რომელიც რუსთაველის

თეატრში მიდის, — წერს ქურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, — საბჭოთა მაყურებლებს შორის დიდი წარმატებით სარგებლობს. წარმოდგენას დიდძალი საზოგადოება ესწრება. რით აიხსნება სპექტაკლის ასეთი გამარჯვება? უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ იგი აკმაყოფილებს საბჭოთა მაყურებლის მოთხოვნილებას, ამცნობს მას ჩვენი მუშათა კლასის გმირული ბრძოლის ახლო წარსულს... „სულელის“ დადგმით რეჟისორმა პატარიძემ დაადასტურა ის აზრი, რომ იგი ჩვენი რეჟისურის ერთ-ერთ ძლიერ ძალას წარმოადგენს. მას აქვს საკმაოდ მდიდარი რეჟისორული ფანტაზია, მიზანსცენების კარგი ცოდნა და განვითარებული მხატვრული ალლო, სცენური ზომიერება. განსაკუთრებით გამოირჩევა არალეგალური სტამბა (პროკლამაციების კითხვის სცენა) და ყვავილების მალაზია“ (შ. აფხაიძე).

სპექტაკლს ვრცელი რეცენზიით გამოეხმაურა ბ. ჟღენტი. მისი შენიშვნები ეხებოდა როგორც პიესას, ასევე სპექტაკლს. საერთოდ მოიწონა იგი. მისი აზრით რეჟისორმა შექმნა ანსამბლური, ყველა კომპონენტების ერთ ენაზე მეტყველი წარმოდგენა. „ყოველივე ეს (ე. ი. სხვადასხვა კომპონენტი — ვ. კ.). ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოუქცევია და წარმოუდგენია კ. პატარიძეს. ზუსტად დამუშავებული მიზანსცენები, წარმოდგენის ერთიანი დინამიკური რიტმი, მისი ხალისიანი საერთო კოლორიტი სპექტაკლის რეჟისურის ღირსებათა მაჩვენებელია“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1938, 9/IV).

ზოგიერთ კრიტიკოსს მიაჩნდა, რომ რეჟისორმა არასწორი აქცენტები გაუკეთა კომედიურ სიტუაციებს, შეარბილა დრამატიზმი. აქა-იქ შარჟის ელემენტებიც შეიტანა და თითქოს წარმოდგენას იდეური სიმახვილე მოაკლდა. ეს უკანასკნელი არ იყო მართებული შენიშვნა. სპექტაკლში სავსებით გარკვევითა და ხაზგასმით გამოიხატა იდეური ტენდენცია.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ კ. პატარაძე თითქმის ყველა სპექტაკლში ამჟღავნებდა კომედიურ ნიჭს. მსუბუქი იუმორით ხატავდა ამა თუ იმ მოვლენისა თუ ხასიათის სასაცილო მხარეებს.

რეჟისორული გადაწყვეტის მხრივ შ. დადიანის „გუშინდელს“ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებთან“. პირველ შემთხვევაში უფრო რბილ ტონებში იყო ვამოხატული იუმორი, ვიდრე მეორე სპექტაკლში. მაგრამ მათი სცენური ფორმები და აქტიორული შესრულების მანერა ნათლად მეტყველებს პატარიძის კომედიური სპექტაკლების საერთო ნიშანზე.

„გუშინდელის“ დადგმას ქებითი რეცენზიები მიუძღვნეს კრიტიკოსებმა. დიდი ნაწილი რეცენზენტებისა აღნიშნავდა, რომ



სპექტაკლი „ნათელი ილუსტრაცია იმისა“, თუ რა მძიმე იყო ქართველი გლეხკაცის ცხოვრება მეფის რუსეთის დროს. „მწერალმა და თეატრმა დიდი სიმართლით გადაგვიშალა რევოლუციამდელი საქართველოს სოფლის სურათი. ცარიზმის ადმინისტრაცია, ადგილობრივი არისტოკრატია და „სულიერი მამები“ ერთმანეთს ეჭიბრებოდნენ ხალხის მოტყუებაში, უფულებო იყო გლეხი და მისი მართალი სიტყვა ისმოდა, როგორც ხმა მლაღადებლისა უდაბნოსა შინა...“.

წარმოდგენა აქტიორულადაც გამოირჩეოდა. მაყურებელს დიდხანს დაამახსოვრდა აკაკი ვასაძე, მიხეილ გელოვანი, გიორგი დავითაშვილი, ოლღა დოლიძე, გროტესკულ შტრიხებში გადაწყვეტილი გენერალი ბერდოსანი ა. კუპრაშვილის შესრულებით. მას შემდეგ ბევრმა მსახიობმა ითამაშა ბერდოსანის როლი, მაგრამ ჭერაც არავის რგებია კუპრაშვილის წარმატება.

1940 წელს კ. პატარიძემ დადგა ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“.

რეჟისორს ძალიან რთული ამოცანა ჰქონდა გადასაწყვეტი: საქმე ეხებოდა სააკაძის ხასიათის გახსნას. მის წინაშე იზადებოდა კითხვა: ვინ იყო სააკაძე? ეროვნული გმირი მთელი თავისი მომხიბვლელობით თუ ტრაგიკულად გაორებული პიროვნება?

ეს კითხვები პასუხს მოითხოვდნენ. თვით მაყურებელშიც არ იყო შეზღუდულებათა ერთიანობა...

ს. შანშიაშვილმა უფრო სწორხაზოვანი გზა აირჩია. მან გვაჩვენა სააკაძე, როგორც მედროშე ეროვნული იდეალებისა. ამგვარმა პოზიციამ გაუხსნელი დატოვა სააკაძის ტრაგიზმი...

რეჟისორმა გვიჩვენა სააკაძე, როგორც დიდი მხედართმთავარი, როგორც მოღვაწე და ღირსეული მამულიშვილი.

ერთ ენაზე ამეტყველდა რეჟისორი და დრამატურგი.

„გიორგი სააკაძე“ დაიდგა 1940 წლის 10 სექტემბერს. ზუსტად ჩვიდმეტი წლის შემდეგ, 1957 წლის 26 სექტემბერს შედგა კ. პატარიძის ახალი სპექტაკლის პრემიერა. ჩვიდმეტი წელი შემოქმედისათვის მთელი ცხოვრებაა. ამგვარ „პაუზას“ არ შეიძლება გავლენა არ მოეხდინა რეჟისორზე.

და მაინც პატარიძე დიდი ენთუზიაზმით შეუდგა რეპეტიციებს. თეატრში ყველა დელავდა. დელავდა რეჟისორი, რომელიც დიდი ხნის შემდეგ კვლავ ხვდებოდა თავის საყვარელ აუდიტორიას. დელავდა დრამატურგი ვ. გაბისკირია, რომლის პიესა დიდი ხნის შემდეგ პირველად იდგმებოდა რუსთაველის თეატრში. დელავდა მთავარი გმირის შემსრულებელი თ. წულუკიძე, რომელიც ოცი წლის შემდეგ ხელახლა გამოჩნდა სცენაზე!..

შე კარგად მახსოვს ეს მღელვარე, დაძაბული ატმოსფერო. ამ-  
ჯერ სიტუაციაში დაიდგა გაბისკირიას „გურიის მთები დაუთო-  
ვა“.

... მას შემდეგ კ. პატარიძეს თეატრში სპექტაკლი აღარ დაუდ-  
გამს. პედაგოგიურ მოღვაწეობას მიჰყო ხელი და აგერ მრავალი  
წელია პატიოსნად ემსახურება ქართული თეატრის მომავალს!

## ბიოგრაფიული

1964 წლის მარტში ჩვენს პრესაში დაიბეჭდა ერთი პატარა, უღიმღამო ნეკროლოგი. გაზეთები გიორგი ჟურნალის გარდაცვალებას იუწყებოდნენ. ვინც ჟურნალს არ იცნობდა, იგი ამ ნეკროლოგიით ვერაფერს შეიტყობდა. თეატრის ახალ მაცურებელს ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა ამ რეჟისორზე.

ასე უხმაუროდ, უინტერესოდ დაასრულა თავისი ცხოვრება სამოცდახუთი წლის ასაკში გიორგი ჟურნალმა.

მას არც შემოქმედებითი გზა გაუვლია ზარ-ზეიმით, არც დიდი თეატრალური კოლიზიები გადახდენია თავს, მაგრამ სძულდა ერთფეროვნება. ვერ ეგუებოდა მონოტონურ ცხოვრებას და თუ ამგვარი დღეები მაინც ეძლეოდა, — გარეგნულად დამშვიდებული ხვდებოდა მას.

მაგრამ საკმარისი იყო ერთი მოძრაობა, ერთი შტრიხი, რომ მთელი მისი შინაგანი მღელვარება გაგვეგო.

მე მინახავს ჟურნალი ასეთ წუთებში. ეს გარეგნულად მშვიდი კაცი ისე დაიძაბებოდა, თითქოს ვეფხვისებური ნახტომისთვის იყო გამზადებული. მერე მოულოდნელად ეუფლებოდა საოცარი სიმშვიდე. მის ინტელიგენტურ თავშეკავებას რალაც რაინდული იერი დაჰკრავდა.

ჟურნალს საოცრად უყვარდა უჩვეულო თავგადასავლების მოყოლა. იგი ხშირად ალამაზებდა და რომანტიკულ ელფერს აძლევდა თავის ბიოგრაფიას. ეფექტური წარმოსადგეგობის კაცი იყო და დიდად შვენოდა კიდევ რაინდული ამბებით გატაცება. ზოგჯერ ისე აზვიადებდა პირად შემთხვევებს, ასე გეგონებოდათ ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობაში გაუტარებია მთელი ცხოვრებაო.

ამ უცნაურსა და ლამაზ ილუზიებშიც მისი საინტერესო ბუნება ჩანდა. დიდი დაკვირვება არ იყო საჭირო, რომ შეგემჩნიათ მისი კოლორიტული ხასიათი.

მასხოვს, ერთხელ გ. ჟურნალი რუსთაველის თეატრში მიიწვიეს ი. ვაკელის „რვალის“ დასადგმელად. მე შუამავლის როლს ვასრულებდი თეატრსა და რეჟისორს შორის. პიესა ადრე გარკვეული წარმატებით იყო დადგმული (რეჟისორი შ. მესხი), მაგრამ

თეატრის ხელმძღვანელობამ მისი ახლად დადგმა გადაწყვიტა. გ. ჟურული სიამოვნებით შეხვდა თეატრის წინადადებას. როლები განაწილდა და ორიოდვე რეპეტიციაც ჩატარდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, გამოცდილი რეჟისორის ღებიუტი რუსთაველის თეატრში არ შედგა. გ. ჟურული დიდი პასუხისმგებლობით შეუდგა მუშაობას. ცალ-ცალკე გაესაუბრა სპექტაკლის თითქმის ყველა მონაწილეს. ჩანდა, რომ რეჟისორი განსაკუთრებულ ანგარიშს უწევდა რუსთაველის თეატრის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებას. ეტყობოდა მის წარმოდგენაში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა 20—30-იანი წლების რუსთაველის თეატრი. ასე მომეჩვენა, ჟურულისათვის თითქოს შეუმჩნეველი (ან მიუღებელი) დარჩა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები. ასე იყო თუ ისე, რეპეტიციები შეწყდა. გ. ჟურული ამის გამო გულნატკენი დარჩა. გავიდნენ წლები და ჩემთვის ახლა უფრო გასაგებია მისი გულსტკივილი.

ასეა: როცა ცოცხალია ხელოვანი, ნაკლებად ვუფრთხილდებით მის გულს. მერე მოულოდნელად გამოგვეცლება ხელიდან და ყოველი ჩვენგანი ისე დატრიალდება, თითქოს ამით შეიძლებოდეს უნებლიე შეცდომების გამოსწორება!..

## ©

გ. ჟურული დაიბადა 1899 წელს ქ. ბათუმში. საშუალო სასწავლებელიც იქვე დაამთავრა. 1923 წელს კი მოსკოვში წავიდა უმაღლესი განათლების მისაღებად. იმხანად მოსკოვში არსებობდა ვ. მქედლიშვილის სტუდია (მქედლიშვილიც ბათუმში იყო დაბადებული). ეს დიდი პატრიოტი ხელგამილილი ხვდებოდა ყოველ ნიქიერ ქართველს და მთელ თავის პედაგოგიურ უნარს ახმარდა მას. „იგი თავისი ბუნებით, — წერდა ტიციან ტაბიძე. — გაჩენილი იყო თეატრალური საქმის შთამაგონებლად. ის ტოვებდა ისეთი ადამიანის შთაბეჭდილებას, რომელმაც ყველაფერი გასწირა თეატრისათვის, თავისი სტუდიისათვის და თავისი თავი მათ გარეშე ვერც კი წარმოედგინა“.

ამ დიდად განათლებული ენთუზიასტის სტუდიაში მოხვედრა საამაყო იყო ყოველი ახალგაზრდისათვის. 1925 წლიდან ჟურული მუშაობს მეიერჰოლდის სახელობის ექსპერიმენტულ თეატრ-სახელოსნოში. ხოლო 1927-30 წლებში მოსკოვის საბჭოს თეატრის რეჟისორია.

ჩვენთვის ბევრი რამ უცნობია მოსკოვის საბჭოს თეატრში მის მუშაობაზე. ჟურულის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ქართველი მა-

ყურებლისათვის არსებითად 1933 წლიდან იწყება, როცა იგი სა-  
თავეში ჩაუდგა ფოთის სახელმწიფო თეატრს. აქ გატარებული ერ-  
თი წელიც კი საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ურთული მარჯანიშვილის  
სახელობის თეატრში მიეწვიათ.

მარჯანიშვილი ახალი გარდაცვლილი იყო და თეატრი განსა-  
კუთრებულად რთულ პირობებში მუშაობდა. პანიკამ მოიცვა თე-  
ატრალური წრეები. მერე იმდენად გაძლიერდა იგი, რომ რუსთა-  
ველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების გაერთიანების  
იდეაც კი გაჩნდა. „ბუნებრივია, — წერს დ. ანთაძე, — მთელი ეს  
მიტქმა-მოტქმა ძალზე აღელვებდა ჩვენი თეატრის კოლექტივს.  
დასის ერთი ნაწილი პანიკამ მოიცვა, ხოლო ძირითადი ბირთვი  
მტკიცედ ადგა იმ აზრს, რომ თეატრმა უსათუოდ უნდა შეინარჩუ-  
ნოს დამოუკიდებლობა“ („დღეები ახლო წარსულისა“, გვ. 200).

თეატრმა შემოიკრიბა ახალგაზრდა რეჟისორები, თანდათან გა-  
წართა მუშაობა და საზოგადოებრივი აღიარებაც მოიპოვა. იმ პე-  
რიოდის წარმატებებს შორის თავისი ადგილი ეჭირა შილერის „ვე-  
რაგობა და სიყვარულს“ ურთულის დადგმით.

წარმოდგენამ თავისი როლი შეასრულა ამ თეატრის ისტორია-  
ში. მისი ადგილი განაპირობა რამდენიმე ფაქტორმა:

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ თეატრში დარჩნენ  
დიდი აქტიორები. მათი ტალანტი გაიშალა გენიალური რეჟისორის  
ხელში. მარჯანიშვილს შეეძლო არა მარტო ახალი აქტიორული ძა-  
ლების აღმოჩენა, არამედ მათი დამორჩილებაც წარმოდგენის სა-  
ერთო მთლიანობისათვის. მსახიობები შეეჩვივნენ მარჯანიშვილის  
აღმაფრენას, მის ნებისყოფას. ცხადია, მარჯანიშვილის სიკვდილი,  
პირველ ყოვლისა, დაეტყო რეჟისურას. დიდ აქტიორებს კი უფრო  
„თავისუფლად“ შეეძლოთ „ენავარდათ“ სცენაზე. თავიანთი  
ბრწყინვალეობით დაეჩრდილათ წარმოდგენის დადგმითი მხარე,  
ცალმხრივად განევითარებინათ მარჯანიშვილის ტრადიცია. დაერ-  
ღვით სპექტაკლის რეჟისორული და აქტიორული დონის ის ჰარ-  
მონია, რომელსაც მთელი თავისი სიცოცხლე მოახმარა მარჯანი-  
შვილმა.

თვითმყოფადი ნიჭის აქტიორული ინდივიდუუმების გამორჩევა  
და მათი მნიშვნელობის ხაზგასმა არ უნდა მომხდარიყო წარმოდ-  
გენის საერთო გააზრების საზიანოდ, სინთეზური მთლიანობის  
დარღვევის და რეჟისორული სალტეების მოშლის ხარჯზე. მარჯა-  
ნიშვილს შეეძლო სპექტაკლი ერთდროულად გაეხადა აქტიო-  
რულიცა და წმინდა დადგმითი ხასიათისაც (მარტო „ურთელ აკოს-  
ტას“ მაგალითიც კმარა). ეს მთლიანობა არ ირღვეოდა მაშინაც კი,

როცა წარმოდგენაში მოულოდნელად იცვლებოდა მთავარი შემსრულებელი.

ამგვარი ტრადიცია უანდერძა მან თეატრს.

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს ახლა შედარებით უფრო ადვილად შეეძლოთ გაეგრძელებინათ აქტიორული სპექტაკლების ტრადიცია, ვიდრე ორთავე ერთად ე. ი. აქტიორიცა და დადგმითი მხარეც, რასაკვირველია კიდევ უფრო მძიმე იყო ხვედრამ რეჟისორისა, რომელიც ორივე ნაწილს შეაერთებდა და მარჯანიშვილისეულ გაქანებას მისცემდა სპექტაკლს.

ამასთან, ანგარიშგასაწევია ის ფაქტიც, რომ, საერთოდ, ქართულ თეატრში ძლიერი იყო აქტიორული ხელოვნების ტრადიცია. ძველი ქართული თეატრი ხომ აქტიორული თეატრი იყო?!

როგორც ამ გარემოებამ, ისე სხვა მრავალმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი მარჯანიშვილის თეატრში დიდხანს ეცოცხლა „აქტიორული სპექტაკლების“ ტრადიციას.

ამავე დროს, თეატრში მოღვაწეობდნენ ისეთი რეჟისორები, რომლებიც სპექტაკლში საგანგებო ყურადღებას აქცევდნენ ფსიქოლოგიურ განწყობას (მაგ. ვ. ყუშიტაშვილი).

თეატრში თანდათან, წელთა მანძილზე შესამჩნევი გახდა წარმოდგენის სადადგმო კულტურის დაქვეითება. აქა-იქ მოდუნდა რეჟისორის ნებისყოფა, თავი იჩინა კრიზისმა.

ამ ტენდენციების სათავე მარჯანიშვილის გარდაცვალების ეამს ჩაისახა. ამავე პერიოდში დაიდგა შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“.

გ. ყურულის სპექტაკლი „ვერაგობა და სიყვარული“ უფრო ახლოს იყო მარჯანიშვილის იმ შემოქმედებითს ტრადიციასთან, რომელიც გულისხმობდა მოსხლეტილსა და ელასტიურ მიზანსცენებს, უწყვეტ შინაგან რიტმულ დინებასა და გამოკვეთილ კომპოზიციებს, ყურნალმა სწორედ ამ მხარეს მიაქცია ყურადღება და მისი სპექტაკლიც ნათელი გამოვლენა იყო მარჯანიშვილის ამ ტრადიციისა.

კონსტრუქციულ-დეკორაციულ დანადგარზე ფართო პლანით იშლებოდა ტრაგიკული კონფლიქტი ვნებათა ღელვით აღსავსე ეპოქისა. ერთმანეთს ერკინებოდა კეთილი და ბნელი საწყისი ადამიანური მოდგმისა. ბრძოლა მძაფრსა და ტრაგიკულ კოლიზიებში იყო გახლართული, იყო სისხლი, ვნება, დაღატი, სოციალური შეჭახებანი და ნათელი ღირიზმი, რომელიც გმირთა კეთილშობილურ მისწრაფებებში ვლინდებოდა. რეჟისორმა იგრძნო პიესის ეს ლარიკული საწყისი და პოეტური აღმაფრენით გამოხატა კიდევ.

გ. ჟურულმა ცხადია იცოდა, რომ ეს იყო „პირველი გერმანული პოლიტიკურად ტენდენციური დრამა“ (მარქსი).

პიესაში ერთმანეთს უპირისპირდება ბიუტრგერულ-მეშჩანური და ფეოდალურ-არისტოკრატიული სამყარო. არისტოკრატიის წარმომადგენელია ჰერცოგი და პრეზიდენტი ვალტერი. ეს უკანასკნელი სისხლიანი გზით მივიდა ხელისუფლებამდე. მის ხასიათში შეიცნობა მორისებური სული, მისებრ გახრწნილი და ზნედაცემულია პრეზიდენტიც. მაგრამ სულ სხვადასხვაა მათი ცხოვრების ფინალი. სულ სხვაგვარ შემობრუნებას აძლევს მწერალი ვალტერის ხასიათს. თითქოს წამიერად იფიწყებს მის განვლილ გზას და მომაკვდავი ფერდინანდის წინაშე განწმენდილი ხვდება ბედის განაჩენს.

ვალტერის ცხოვრების ფინალს შილერი მორალისტის თვალით უყურებს.

შილერი უმღერის ლუიზასა და ფერდინანდის სიყვარულს. სპექტაკლში ღრმა ლირიზმით არის გამსჭვალული ეს სცენები. ბელინსკი შენიშნავდა, რომ „ლირიზმი გაბატონებული ელემენტია გერმანულ ლიტერატურაში. ლირიკული პოეზია და მუსიკა ამ ერის მხატვრული ცხოვრების ულამაზესი ყვავილია. შილერი და გოეთე ეს არის ლირიკული პოეზია, მთელი ორი სამყარო, ორი დიდი მზე“ (ბ. ბელინსკი „რჩეული თხზულებანი“, 1952, გვ. 413).

და აი, ეს მშვენიერი პიესა რატომღაც წარმატებით არ სარგებლობდა ძველ ქართულ თეატრში. საქართველოში პირველად იგი 1895 წელს<sup>1</sup> დაიდგა ქუთაისში ლ. მესხიშვილის რეჟისორობით „მსახიობ სეიმონიძის საბენეფისოდ“. მომავალ წლებშიც დაიდგა, მაგრამ მისი ნამდვილი სცენური ისტორია ჩვენში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ იწყება. „ვერაგობა და სიყვარული“ დადგა მრავალმა თეატრმა (ქუთაისის, ბათუმის, გორის, თეალაის, ზუგდიდისა და სხვა თეატრებმა). მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი დადგმა გ. ჟურულს ეკუთვნის.

1935 წლის 3 მარტს პრემიერის წინა დღეებში გ. ჟურული წერდა: „ამ პიესაში შილერი გვევლინება როგორც მემამბოხე, რომელმაც დიდი სიძლიერით გამოამჟღავნა იმდროინდელი საზოგადოების წინააღმდეგობანი. ჩვენი ამოცანაა, ავიყვანოთ ეს დრამა სოციალური ტრაგედიის სიმალემდე. ეს ამოცანა მით უფრო სწორად იქნება გადაწყვეტილი, რაც უფრო ღრმად და მკაფიოდ გავ-

<sup>1</sup> ფ. შილერის „რჩეული თხზულებანის“ პირველი ტომის კომენტარებში არასწორად წერია, (გვ. 653) თითქოს „ვერაგობა და სიყვარული“ რევოლუციამდე მხოლოდ ერთხელ, 1916 წელს დაიდგა.

ზნით პიესის კვანძს და სრულყოფილ პოლიტიკურ და მხატვრულ სახემდე ავიყვანთ თითოეულ მოქმედ პირს. თეატრი მიზნად ისახავს რა პიესის სოციალური ფესვების გახსნას, ცდილობს ახლებურად გადაწყვიტოს „ვერაგობა და სიყვარულის“ მხატვრული სახეები... თეატრის მიზანია, რომ ეს დადგმა, რომელიც მოფიქრებულია ნამდვილი ტრაგიკული მონუმენტურობის სახით, გაისმას როგორც ძლიერი სიმღერა წარსულზე, რომ მაყურებელმა ბედნიერად იგრძნოს თავი აწმყოში“.

რეჟისორმა პიესას ლაკონიური მონტაჟი გაუკეთა. მოქმედება უწყვეტად ვითარდებოდა. თითქოს იგი ერთი ამოსუნთქვითააო დაწერილი და დადგმული.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლმა დიდი საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია. თეატრმა და მაყურებელმა დაინახა, რომ ამიერიდან მას საქმე ჰქონდა მოაზროვნე, ძლიერი ნებისყოფისა და მკაფიო რეჟისორული ხელწერის შემოქმედთან.

ამბობენ, თითქოს ფორმის გამახვილებული გრძობა, თეატრალური ზეაწეულობა, რომელიც გ. ჟურულმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ პირველსავე სპექტაკლებში („ვერაგობა და სიყვარული“, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) გამოამყლავნა, შეიერპოლდის სტუდიიდან მომდინარეობდა. და ეს მაშინ, როცა უსაზღვროდ დიდი იყო მარჯანიშვილის შემოქმედების გავლენა იმ პერიოდის მთელ ქართულ თეატრზე. არ არის საჭირო მუდამ გარეთ ვეძებდეთ ახალგაზრდა რეჟისორთა გავლენების სათავეს. თავის დროზე მარჯანიშვილი თვით ახდენდა გავლენას რუსულ რეჟისორულ აზროვნებაზე!..

1935-36 წლების სეზონში დაიდგა ა. ცაგარლის კომედია „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. გ. ჟურულის დადგმამ ცხოველი კამათი გამოიწვია. საკამათო გახდა პიესის ახლებური წაკითხვა. ასეც იყო მოსალოდნელი. ცაგარლის კომედიამ წლების მანძილზე შექმნა თავისი სცენური ტრადიცია. გამოიმუშავა აქტიორული შესრულების თავისებური მანერა, მისთვის ძალზე ორგანული გახდა გ. ერისთავის სკოლისათვის დამახასიათებელი სტილი განსახიერებისა. ამასთანავე მაყურებელიც შეეჩვია მას.

ასე რომ, ქართულ სცენაზე დამკვიდრდა ცაგარლის პიესების დადგმის გარკვეული წესი. იგი პირველი იყო ძველი ქართული თეატრისა.

მაგრამ ახალი ეპოქა, ახალი მაყურებელი პიესის ახლებურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. გ. ჟურულმა (გ. ბუხნიკაშვილთან ერთად) მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა პიესის კომპოზიციურ წყობასა და გმირთა სამეტყველო ლექსიკაში. იგი უფრო დაუახ-



ლოვა თანამედროვე მაყურებელს. ეპოქის კოლორიტი გამოავლენა ხასიათებში, მოქმედებაში და რამდენადმე შეარბილა სიტყვის კომიზში.

პიესაში ჩატარებულ ცვლილებათა ნათელსაყოფად მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითს.

პირველი სურათი ა. ცაგარელთან იწყება კატინას შეცბადებით, რომ მამას შვილი წაართვეს, ქალი ბატონმა წაიყვანა. „ნეტუ-ანთი“ კი მოდიან. გ. ურული ამ სცენას ბატონის სასახლით იწყებს. აქ მოახსენებენ ბატონს რომ გოგო მოიყვანეს.

მე-3 სცენა რეჟისორულ მონტაჟში ასეა:

(შემოდინ: პელუა, მელუა, მაგდანა, საბედო, ლიზა და სხვები).  
ყველანი — მოგვილოცავს, მოგვილოცავს გულითა და სულით, კატინა, თქვენი ტასიას გაბედნიერება!..

კატინა — გმადლობთ, გმადლობთ გენაცვალეთ, თქვენი ჰირომეთ. თქვენი ბედნიერებითა შვილებო, თქვენი კარგად უოფნითა, თქვენ შემოგველოთ ჩემი თავი! აბა, ხალიჩაზე დაბრძანდით და თქვენებურად გამხიარულდით, ლიზაჯან, შენ იცი, როგორ შემიქცევ ქალებს!..

ლიზა — მაგისა მე ვიცი მამიდა! შენ ნუ სწუხხარ! ისეთი ლხანს გავმართო, რომ ცასა და დედამიწას დასცხეს!

კატინა — აბა, შენ იცი, შენი ჰირომე!

ლიზა — აბა, ქალებო გამხიარულდით; დაუკარით დაირა, ბუზიკას მე დავუკრავ... რა ბაბაყულებივით სხედხართ? აბა, შავა-ნა, ადე, სათამაშოდ მოემზადე...

მაგდანა — რა ვქნა? მე რას მომვარდი? ჯერ შენ ითამაშო?!

ლიზა — რას მიედ-მოედები ქალო! ყველა უნდა ვათამაშო! ადე-ქი ჩქარა.

მაგდანა — არ ვიცი, ღმერთმანი, რას ჩამაცივდი?

ლიზა — ითამაშე ქალო!

მაგდანა — რა ვქნა, რომ არ ვიცი!!

ლიზა — იმდენი შავი ჰირი იმას, ვინც არ იცის?! შე სასიკვდილე, მაშ, უღელანთ კალო ვისგან არის დატკეპნილი? გიჟი დეკეულივით რომ დაკუნტრუშობ ხოლმე? დაუკარი დაირა, მე ბუზიკას დავუკრავ.

ლიზა — აკი არ ვიციო? მიწამ კი გიყოს პირი... აბა, პელო, ეხლა შენა!

პელო — ვერა გენაცვალე! ვერ ვითამაშებ!

ლიზა — რა ამბავია, გოგო? ადე, აეთრიე, რას იგრიხები.

პელო — დედ-მამა არ დამეხოცება, ვერ ვითამაშებ.

ლიზა — გოგო, რა იყო, რა მოგეჩვენა.

პელო — ქალო, ხომ იცი, რომ მგლოვიარედ ვარ.

ლიზა — ნეტავი ვიზედა?

პელო — ჩვენებიანთ პავლეზედა!

ლიზა — რა დროს პეტრე და პავლეა, დალოცვილო! ადე, ითამაშე, ადე... ადე... ვერა ხედავ — ქორწილია... სატირლად კი არ მოვსულვართ, აბა?!

ყველანი — ითამაშე, ქალო. მართლა და მართლა, რა უშავს.

პელო — ამდენს მეხვეწებით, დალოცვილებო და დაკვრა კი არავის უფიქრია: უმუსიკოდ, აბა როგორ ვითამაშო?

ყველანი — (იციინიან). გაგინმა თავი, რატომ დროზე არა თქვი?

პელო — კარგი, დაუკარით.

### ც ა გ ა რ ლ ის პ ი ე ს ა შ ი ე ს ს უ რ ა თ ი ა ს ე ა :

ყველანი — მოგვილოცავს, კატინავ, ტასიას გაბედნიერება!

კატინა — გმადლობთ, გენაცვალეთ. აბა, ხალიჩაზე ჩამომწყრივდით და გამხიარულდით, ლიზაჯან, შენ იცი, შვილო, როგორც შემიქცევ ქალებს.

ლიზა — აბა, ქალებო, გამხიარულდით, დაუკარით დაირა, ბუზიკას მე დაუეკრავ... რა ბაბაყულებივითა სხედხართ, ადუ მაგდანო, სათამაშოთ მოემზადე.

მაგდანა — ნეტა რა ვქნა, უწინ შენ ითამაშო!..

ლიზა — რას ტუტუტობ, ქალო? სუყველა უნდა ვითამაშო, ადე-ქი ჩქარა!

მაგდანა — რა ვქნა, რომ არ ვიცი?

ლიზა — იმდენი შავი ჭირი გეცეს, როგორ არ იცი, შე სასიკვდილევ, მაშ ორულელაანთ კალო ვისგან არის დატყეპნილი: გიქი მოზვერივით რომ დაფუნდრუკობ ხოლმე! დაუკარით დაირა! შენ ნაღარა. მე მუზიკას დავუკრავ.

ლიზა — (მაგდანას, თამაშობას რომ გაათავებს). აკი არ ვიციო? მიწამ კი გიყოს პირი! აბა, პელო, ახლა შენ..

პელუა — ვერა, გენაცვალე, ვერ ვითამაშებ!

ლიზა — რა ამბავიაო? ადუ, აეთრიე, თვალიც გამოგპრუწვია!

პელუა — დედ-მამა არ დამეხოცება. ვერ ვითამაშებ!

ლიზა — ნეტა რა ვქნა? რა მოგჩვენებია?

პელუა — ქალო! ხომ იცი, რომ მგლოვიარეთა ვართ?

ლიზა — ვისზედა?

პელუა — ჩვენებიანთ პავლეზედ.

ლიზა — (ხელებს დაუქერს). რა დროს პეტრე და პავლეა! ადუ, ითამაშე, ქორწილია! სატირლად კი არ მოვსულვართ აქა!

ყველანი — ითამაშე ქალო, არა უშავს რა.

პელუა — კარგი დაუქარით (თამაშობს, ტაშს უკრავენ).

ა. ცაგარლის დიალოგი ალაგ-ალაგ უფრო შეკუმშულია. რეჟისორი ცდილობს მეტი სიცხადე შეიტანოს მასში. თუმცა ექსპერიმენტს ხშირად წარმატებით ამთავრებს რეჟისორი, მაგრამ ცალკეულ ადგილებს იგი მეტი სიფრთხილით უნდა მოჰკიდებოდა. ასე მაგალითად: ცაგარელი წერს: „გიჟი მოზვერით რომ დაფუნდრუკობ ხოლმე“. რეჟისორულ ვარიანტში კი მოზვერი დეკეულით არას შეცვლილი. (სოფელში არავინ არ ამბობს გიჟი დეკეულივითაო! „მუზიკა“ „ბუზიკით“ და სხვა.

წარმოდგენამ საზოგადოებრივი ინტერესი მარტო პიესის ექსპერიმენტული ხასიათის გამო როდი გამოიწვია. სპექტაკლი საინტერესო იყო არა მარტო მაღალნიჭიერი აქტიორული შესრულებით, არამედ მაღალი სადადგმო კულტურითაც. ჩვენ ვლაპარაკობთ დადგმის არა ტექნიკურ შესრულებაზე, არამედ წარმოდგენის გადაწყვეტის მთლიანობაზე, ანსამბლურობასა და ლოგიკურად დასრულებულ რეჟისორულ აზროვნებაზე.

სპექტაკლში იყო პოლემიკური ხასიათის ჩანაფიქრიც. კერძოდ: ეს ეხებოდა წარმოდგენის ეგზოტიკურ მხარეს. აქ თავი იჩინე მეტად პრინციპულმა საკითხმა: სცენაზე მთელი სისრულით უნდა გაშლილიყო წარსული ცხოვრების ეგზოტიკა, თუ შერბილებულ ტონებში გამოეხატათ იგი. დიდი იყო ცდუნების ძალაცა და ტრადიციის ინერციაც. რეჟისორმა მოძებნა ერთგვარი საშუალო ხაზი. უფრო ღრმად ჩასწვდა სოციალურ სფეროს და მხატვრული ფერების ზუსტი აქცენტებით მიადწია ჰარმონიას ეპოქის კოლორიტსა და თანამედროვეობას შორის.

გ. ყურულმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგა შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, თავისი დრამატული კომპოზიცია „მილიონთა რისხვა“ და ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო შ. დადიანის პიესის დადგმა.

სპექტაკლში მეტი სისრულითა და სიმკვეთრით გამოჩნდა აქტიორებთან რეჟისორის მუშაობის შედეგი. წარმოდგენა არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული თეატრალური ფორმებით. იგი ყურადღებას იქცევდა სახეთა სწორი ფსიქოლოგიური გადაწყვეტით, იდეურობითა და შესრულების მაღალი პროფესიული დონით. წარმოდგენის სწორედ ამ მხარეს მიანიშნებდა გაზეთი „სოვეტსკოე ისკუსტვო“: „სპექტაკლი ადასტურებს, რომ ეს თეატრი აქტიორთა თეატრია“. გაზეთ „მუშის“ აზრით, „სპექტაკლი დიდი ხელოვნებით არის გაკეთებული. რეჟისორმა ყურულმა ამ წარმოდგენით დაგვიმტკიცა თავისი დიდი მხატვრული გემოვნება, სცენუ-

რი ოსტატობა. მან მოგვცა ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე წარმოდგენა, რომელსაც მაყურებელი აღფრთოვანებული უცქერის“.

სპექტაკლში ლენინის როლი შ. გომელაურმა შეასრულა. ამდენად საინტერესოა მისი აზრიც: „ყველასათვის ცხადია, — წერდა იგი, — თუ რა დიღია ლენინის სახე და რამდენად დიღია მსახიობის სიხარული, რომელსაც წილად ხვდა გენიალური ადამიანის განსახიერება სცენაზე. ჩემი სასცენო მოღვაწეობის 30 წლის მანძილზე ასეთი მღელვარება და სიხარული ჯერ არ განმაცდია.. თუ მე ოდნავ მაინც შევძელი ამ გენიალური ადამიანის სახის გადმოცემა, ჩემს თავს ბედნიერად ჩავთვლი“ („კომუნისტი“, 1937, № 289).

შ. გომელაურის შესრულება უმთავრესად სახის პორტრეტული მსგავსებით იქცევდა ყურადღებას. იმხანად თეატრში ბელადის როლის განსახიერების გარკვეული მანერა იყო დამკვიდრებული და ეს სპექტაკლიც გულმოდგინედ იცავდა ამ ტრადიციას. როგორც იტყვიან, იგი ნამდვილი პირმშო იყო ეპოქისა. რაც შეეხება წარმოდგენის საერთო გააზრებას, მის ემოციურ და ესთეტიკურ ღირებულებას, ამ მხრივ ბევრი რომ იყო სპექტაკლში საინტერესო. იმჟამინდელ მაყურებელსა და პრესას არ გამოარჩენია რეჟისორის ეს წარმატება!..

1949 წლიდან 1954 წლამდე გ. ჟურული მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მთავარ რეჟისორად მუშაობდა. ამ წლებში მან აქ დადგა გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, „სიკაბუკე ბელადისა“, „ლადო კეცხოველი“ და „გარდატეხა“, შჩეგლოვის „გამოქცევა“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, ნ. გოგოლის „ქორწინება“, ი. არაყიშვილის „უკანასკნელი ორიანი“ და ა. ჟურულის „ლურჯა“.

რეპერტუარის ძარტო დასახელებაც კი საკმარისია, იმის გასარკვევად, თუ რა ტენდენციის დამკვიდრებას ცდილობდა რეჟისორი მოზარდთა თეატრში. მისი ყურადღება ძირითადად გადატანილი იყო ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზე. რეჟისორი ცდილობდა გაეღრმავებინა რომანტიკული საწყისი, ბავშვებისათვის მიმზიდველად გამოეხატა გმირობისა და ვაჟაკობის იდეალები. თანამედროვეობის გრძნობით დადგმულ სპექტაკლებში ზოგჯერ შეიმჩნეოდა შიშველი ტენდენციურობაც, იყო ცალკეული, სქემატურად გახსნილი სახეები და თემები, მაგრამ მუდამ ჩანსალი და ნათელი იყო რეჟისორის პოზიცია. იგი ამას საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებდა. მას სწამდა, რომ რეჟისორი ნორჩ მაყურებელთან უნდა მივიდეს ნათელი აზრითა და რწმენით. ნორჩი მაყურებლის გონება არ უნდა დამძიმდეს გაუგებარი ფორმებით, რეჟისორული ტრიუკებითა და მანქვა-გრეხით. საბავშვო სპექტაკლი ისე-

თივე სადა და ლამაზი უნდა იყოს, როგორცაა ბავშვის შეუბღალავი სული!

მხოლოდ „ქორწინება“ იყო გადატვირთული ფორმით, სცენური აქსესუარებით!...



გ. ჟურელის რეპერტუარში იყო ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“ (სოხუმის თეატრი), ოპერები „ტრავიატა“, „წყნარი ღონი“, „კაკო ყაჩაღი“.

სხვა სპექტაკლებიც ჰქონდა მას დადგმული, მაგრამ საუკეთესო თეატრალური სურვილებიც ბევრი დარჩა განუხორციელებელი.

ქართულ აუდიტორიას ნაადრევად განშორდა კიდევ ერთი ნიჟიერი რეჟისორი.

მოგონებას შემორჩა მისი კოლორიტული სახე. იგი დადიოდა მუდამ წელში გამართული, დიდად შეენოდა განიერი მკერდი. ახოვანი ტანი და სახის ძლიერი ნაკვთები. მის გარეგნობას განსაკუთრებულ კოლორიტს აძლევდა შავი ხელთათმანი, რომელსაც იგი მუდამ ატარებდა.

## გიორგი სულიაშვილი

გიორგი სულიაშვილი პედაგოგიური ნიქის რეჟისორი იყო. იგი დიდ დროს ხარჯავდა პედაგოგიურ მუშაობაზე. მან იცოდა, რომ ეს იყო კეთილშობილური საქმე, რომელსაც დიდი უმადურობაც თან ახლავს. საქმე იმაშია, რომ ფართო აუდიტორიისათვის მეტად უჩინარია პედაგოგი-რეჟისორის ღვაწლი. მისი პიროვნება თითქმის სავსებით „ითქვიფება“ სპექტაკლში. თითქმის შეუძლებელი ხდება გამოიჩინო რეჟისორის ნამუშევარი მსახიობისაგან. რასაკვირველია, საერთოდ სპექტაკლის შექმნის პროცესი ყოველთვის გულისხმობს რეჟისორისა და მსახიობის ჩანათვიკრის ერთიანობას. ისინი ერთად ძერწავენ, ერთად ქმნიან ახალ მხატვრულ სინამდვილეს, მაგრამ მაინც ხომ განიყოფა რეჟისორისა და მსახიობის ნამუშევარი?!

ძნელია მსახიობი დაარწმუნო, რომ ესა თუ ის სცენა, ან დეტალი მისი მოფიქრებული არ არის, რომ იგი რეჟისორმა „უბოძა“. ეს მარტო მსახიობის კაპრიზი როდია, იგი შედეგია აქტიორული შემოქმედების თავისებურებისა. თვისება, რომლის შესახებაც ახლა ვლაპარაკობთ, ყველა მსახიობზე ვრცელდება ყველა რეჟისორის მიმართ. მაგრამ პედაგოგი-რეჟისორები მაინც ყველაზე მეტად იჩაგრებიან ამ მხრივ. როგორც ამ მოტივით, ისე სხვა მოსაზრების გამო ქართული თეატრის ისტორიაში სავსებით შეუმჩნეველი დარჩა გ. სულიაშვილის რეჟისურის საუკეთესო მხარეები. უფროსი თაობის მოღვაწეები თუ გაიხსენებენ ხოლმე გიორგი სულიაშვილის სახელს, მის უანგარო ღვაწლს.

გ. სულიაშვილის შესახებ დოკუმენტური მასალები ბევრი ვეძებთ, მაგრამ ხელშესახები ძალიან ცოტა რამ ვნახეთ, განსაკუთრებით მივიწყებულა კ. მარჯანიშვილთან მოღვაწეობის წლებში გაწეული ამაგი.

კ. მარჯანიშვილის გენიას შეეძლო თავის ჩრდილში მოექცია არა მარტო სულიაშვილი, არამედ ბევრად უფრო ძლიერი ავტორიტეტებიც.

იქამინდელი თეატრის აფიშებზე და პროგრამებზე მარჯანიშვილის არაერთ სპექტაკლზე წერია რეჟისორ გ. სულიაშვილის სა-

ხელი. ახლა იგი ჩვენთვის მხოლოდ მშრალი ინფორმაციაა, შიშველი ფაქტია, მაგრამ მის იქით ხომ ცოცხალი ადამიანი დგას? ამ ადამიანმა დიდი და უპრეტენზიო მუშაობა ჩაატარა სპექტაკლების წარმატებისათვის. იგი თითქმის ყოველდღე იჭდა სარეპერტიციო დარბაზში და მთელ თავის ენერგიას ახმარდა მსახიობებს.

მაგრამ არსებითად ამ „შავი სამუშაოს“ ბაზაზე იქმნება ის, რასაც მხატვრულ ნაწარმოებს ეუწოდებთ!

თეატრის ისტორიამ იცის არაერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი გამოჩენილი რეჟისორისა. ისტორიაში ეს სპექტაკლები კანონიერად დამკვიდრდნენ მათი დამდგმელების ავტორობით, მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს წარმოდგენის თანარეჟისორობა ღვაწლიც აღინიშნოს.

ვინ არ იცის, რომ შილერის „ყაჩაღები“ რუსთაველის თეატრში ახმეტელის სპექტაკლია, მაგრამ დიდმა რეჟისორმა განა ცოტა სიკეთე მიიღო შ. აღსაბაძისაგან? განა იგივე არ ითქმის კ. მარჯანიშვილის „ურთელ აკოსტაზეც“? გ. სულიაშვილიც ხომ შ. აღსაბაძის მსგავსად ეწეოდა უპრეტენზიო შრომას?!

კ. მარჯანიშვილი ზოგჯერ თავისი სპექტაკლების „გაჩუქებასაც“ კი არ ერიდებოდა, იმდენად მდიდარი იყო მისი შემოქმედება, მაგრამ მის ძლიერ ტალანტსაც ხომ „ეწირებოდა“ რიგითი რეჟისორების ნაშრომი?

მოულოდნელი და უჩვეულო აქ არაფერია. რეჟისურის ისტორია საესეა ამგვარი შემთხვევებით. იგი კანონზომიერი მოვლენა გახლავთ და ახლა ჩვენ საკითხის ამ მხარეზე როდი ვლაპარაკობთ!...

ასე მგონია, სწორედ გ. სულიაშვილი „დაიჩაგრა“ ყველაზე მეტად.

მაგრამ ამ „ჩაგვრაში“ იყო მისი ბედნიერება. მან ბევრი ისწავლა გენიალური რეჟისორისაგან. მისთვის ნამდვილი მხატვრული სიამოვნება იყო კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში უშუალო მონაწილეობა. ათიოდე სპექტაკლის აფიშას მაინც ეწერა მისი, როგორც რეჟისორის გვარი.

თეატრალურ მემუარებში ალბათ ოდესმე დაიწერება, თუ რა ხასიათის მუშაობას ეწეოდა გ. სულიაშვილი კ. მარჯანიშვილთან. ჩვენ კი მხოლოდ ფაქტის აღდგენით გამოვხატეთ ჩვენი პატივისცემა სულიაშვილის იმ უპრეტენზიო შრომისადმი.



გიორგი სულიაშვილი დაიბადა 1894 წელს, სურამში. თეატრისადმი ინტერესი ბავშვობის წლებშივე გაუჩნდა. სურამი მაშინ

ქართული ინტელიგენციის ერთ-ერთი კარგი საზაფხულო თავშესაყარი იყო. იქ ხშირად ჩადიოდნენ საგასტროლო დასვებიც. სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ სცენის გამოჩენილი ოსტატები (ნ. ვაზუნია, შ. დადიანი, ვ. შალიკაშვილი და სხვები). ჭაბუკი მაყურებლის სულს ცხოვლად აჩნდებოდა დიდოსტატების ხელოვნება. თავადაც ცდილობდა მონაწილეობა მიეღო თეატრალურ წარმოდგენებში. უფროსი თაობის მსახიობებიც გულისხმიერად ხვდებოდნენ ახალგაზრდის სურვილებს.

გ. სულიაშვილი იგონებს: „მე, გ. ბუხნიკაშვილი და აკაკი ხორავა, რომელიც ზაფხულობით ჩამოდიოდა სურამში თავის ბიძებთან, გატაცებული ვიყავით სცენით და ხშირად ვიღებდით მონაწილეობას ამ წარმოდგენებში, მაგრამ ჩვენ ეს არ გვაკმაყოფილებდა. ახალგაზრდები ვიყავით და დიდ როლებს არ გვაძლევდნენ. ამიტომ ჩვენ შევადგინეთ მოწაფეთა წრე, ემართავდით საშინაო წარმოდგენებს და მთავარ როლებს, რა თქმა უნდა, ჩვენ ვთამაშობდით“.

გ. სულიაშვილი 1912—1914 წლებში მუშაობდა ხაშურის ბიბლიოთეკაში, მაგრამ მაინც არ წყვეტდა შემოქმედებითს მოღვაწეობას. ხაშურში მისი რეჟისორობითა და მონაწილეობით დაიდვა ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (ნეზნამოვის როლს გ. სულიაშვილი ასრულებდა).

1915 წლიდან იგი თბილისში გადმოვიდა და რკინიგზის სამმართველოში დაიწყო მუშაობა. აქ თითქმის შვიდი წელი დაჰყო. 1921 წელს კი ა. ფაღავას ხელმძღვანელობით არსებულ დრამატულ სტუდიაში შევიდა. ორი წლის შემდეგ სწავლის გასაგრძელებლად მოსკოვში წავიდა. 1923—1926 წლებში იგი ვ. მჭედლიშვილის სტუდიაში იყო.

1927 წლიდან გიორგი სულიაშვილი ისევ თბილისშია. მუშაობას იწყებს მ. ჭიაურელის ხელმძღვანელობით არსებულ მუშათა თეატრში. აქ დგამს პანოლის და ნიეუას პოტას „დიდების გამყიდველნი“. მის პირველ რეჟისორულ ნაბიჯს კარგად გამოეხმაურა თეატრალური საზოგადოება. „ამ პიესის დადგმა, — წერდა „კომუნისტი“, — მუშათა თეატრის სცენაზე თანადროულია და გამართლებული... დადგმა ინტერესს იწვევს და ქართულ მუშათა თეატრში მას ბევრი რამ ახალი შეაქვს. ახალგაზრდა რეჟისორს გ. სულიაშვილს პიესა დაუმუშავებია გარკვეული თეატრალური სკოლის (მოსკოვის სამხატვრო თეატრის) მეთოდით. დამუშავებაში მოჩანს საქმის მკოდნე და არა დილეტანტი. აქტიორის თამაშის განცდაზე დამყარებით გაუქმებულია ყოველგვარი ტრიუკები და გარეგნულა ეფექტები. ცრუკლასიციზმიდან შემორჩენილი ისტერიული ყვი-



რილის ნაცვლად, მთელი ყურადღება ქართული ენის ბგერითს და-  
მუშავებაზეა გადატანილი. ამის გამო არ იკარგება არც ერთი სიტყ-  
ვა... მუშათა თეატრის აქტიორები ახალი სამყაროდან მოსულებს  
ჰგვანდნენ“ („კომუნისტი“, 1927, № 281).

რეცენზენტი სრულიად გარკვევით მიუთითებს გ. სულიაშვი-  
ლის რეჟისურის ხასიათზე. აქ ისიც ნათლად ჩანს, რომ ახალგაზრ-  
და რეჟისორს დიდი პედაგოგიური მუშაობა ჩაუტარებია მუშათა  
თეატრის მსახიობებთან. ამიტომაც ჰგვანდნენ ისინი „ახალ სამყა-  
როდან მოსულებს“. რეჟისორს გულმოდგინედ უმუშავია დიქციაზე,  
მეტყველებაზე. ეს სფერო აქტიორული შემოქმედებისა ხშირად  
სუსტი ადგილი იყო ქართულ თეატრში. პრესაშიც არაერთხელ  
აღუნიშნავთ ეს. გასაგებია, თუ რატომ ამახვილებს რეცენზენტი  
ყურადღებას გ. სულიაშვილის მუშაობის ამ მხარეზე.

წერილში ქართული თეატრის ერთი მეტად პრინციპული სა-  
კითხიკაა დასმული. საქმე ეხება გ. სულიაშვილის რეჟისორულ მა-  
ნერას, მის სტილს, მის დამოკიდებულებას სამხატვრო თეატრის  
ტრადიციებთან.

რასაკვირველია, სადა სცენური ფორმები, ღრმა ფსიქოლო-  
გიური განწყობილებანი, მკაფიო მეტყველება, -ულიერი მოძრაო-  
ბის ფაქიზ ნიუანსებში გადმოცემა, დიდი სცენური სიმართლე,  
ჰარმონიულობა ანსამბლისა და სხვა მრავალი ღირსებანი, რომლი-  
თაც ასე გამოირჩეოდა სამხატვრო თეატრი, ბევრი ხელოვანისა-  
თვის იდეალი იყო. განსაკუთრებით იტაცებდა იგი ახალგაზრდა  
რეჟისორებს. უფრო მეტად კი იმათ, ვინც ნაზიარები იყო თეატ-  
რალური შემოქმედების ერთიან მხატვრულ სისტემას.

მაგრამ დიდად სახიფათოა თეატრალური პრინციპების ექს-  
პორტი, არ შეიძლება მას წარმატება ჰქონდეს, თუ არ მოეძებნა  
თავისი საარსებო „შინაგანი წყაროები“. იმ შემთხვევაში კი, როცა  
არსებობს ბაზა, სხვათა გამოცდილებაც სასარგებლო ხდება ერის  
თეატრალური ცხოვრებისათვის.

გ. სულიაშვილმა შემთხვევით არ მიმართა დიდ პედაგოგიურ  
მუშაობას. ამ მხრივ სამხატვრო თეატრის შემოქმედება, მისი  
მწყობრი სისტემა მხატვრული აზროვნებისა, მართლაცდა, ჰკუთნის  
სასწავლებელი იყო. რეჟისორი მასში ჰპოვებდა ქართული თეატ-  
რისათვის ბევრ სასარგებლო თვისებას.

კ. მარჯანიშვილმა ბრწყინვალედ იცოდა სამხატვრო თეატრის  
ძლიერი და სუსტი მხარეები. იცოდა, რა უნდა მიეღო მისგან და  
რა არა. ყველაფერი დამოკიდებული იყო პიროვნებაზე, მის ნიჭ-  
ზე. ამის საუკეთესო მაგალითია მისი შემოქმედება, უფრო ზუსტად,  
მისი მოღვაწეობა სამხატვრო თეატრში. დიდი რეჟისორი თავის

მემუარებში ძალიან ნათლად გადმოგვცემს იმას, რაც მან სამხატვრო თეატრში შეითვისა და იმასაც, რაც მის შინაგან „ეროვნულ ნატურას“ არ შეესაბამებოდა.

მარჯანიშვილი იგონებს, რომ, როცა მას დასადგმელად მისცეს კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყალებში“, დიდად ჩაფიქრდა რეჟისორი: „შეიძლებოდა თუ არა, — წერს კოტე, — ამ პიესისაგან შეგვექმნა ისეთი ნათელი, მზიური სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს აიყვანდა ყოველდღიურობაზე მაღლა და გაათავისუფლებდა მას სულიერი მდაბიურობისაგან? გადავწყვიტე, რომ შეიძლებოდა.

სტანისლავსკიმ არ მიიღო პიესის ჩემი გაგება. მართალია, როდესაც ის ჩამოვიდა, ეს დადგმა ნახა, მაგრამ არაფერი მითხრა. ერთი სიტყვაც არ უთქვამს. მის დუმბილში ნათლად ვგრძნობდი, რომ ეს მისთვის არ იყო სიმართლე, არ იყო „რეალობა“. იგი მიუღებელი იყო მისთვის... მაგრამ მე ვგრძნობდი, როგორ იღვიძებდა სულში ჩემი სამშობლოს მზე, როგორ სიშმაგით ამოძრავდა ჩემს ძარღვებში სისხლი, ქართული სისხლი!... ჰეშმარიტად, რომ „ცხოვრების ბრწყალებში“ ეს იყო ჩემი პირველი ქართული სპექტაკლი“ (კ. მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 76—77).

გასაგებია, რომ სამხატვრო თეატრი, პირველ ყოვლისა, ნამდვილი რუსული თეატრი იყო და სტანისლავსკიც გენიალური რუსი რეჟისორი გახლდათ. ამიტომ არ უნდა გავვიკვირდეს, თუ მარჯანიშვილმა სრულიად სხვაგვარად, ქართველი კაცის თვალთ დაინახა ჰამსუნის პიესა. სტანისლავსკიანათვის მიუღებელი აღმოჩნდა პიესის მარჯანიშვილისეული გადაწყვეტა. ეს ფაქტი ძალიან ბევრ რამეზე მიგვანიშნებს. რატომღაც, ზოგჯერ იგი ავიწყდებოდა ხოლმე, როცა მარჯანიშვილისა და სამხატვრო თეატრის ურთიერთობას განიხილავენ!...

კ. მარჯანიშვილის მიერ გ. სულიაშვილის მიწვევა არ ყოფილა შემთხვევითი. კ. მარჯანიშვილმა იგრძნო, რომ სულიაშვილის წარმატებით შექმნილი იმ პირველადი ლაბორატორიული, პედაგოგიური მუშაობის ჩატარება აქტიორებთან, რომელსაც ასე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამხატვრო თეატრში და იგი ასევე საჭირო იყო ქართველი მსახიობისთვისაც.



გ. სულიაშვილმა თხუთმეტი წელი დაჰყო ქუთაისში. არსებითად ამ წლებმა განსაზღვრეს მისი რეჟისურის ადგილი ქართული თეატრის ისტორიაში.

მას ქუთაისში მრავალი დამოუკიდებელი დადგმა ჰქონდა. გ.

სულიაშვილი არსად არ დალატობდა თავის რეჟისორულ მრწამსს, ყველგან იგრძნობოდა მისი მანერა, მისთვის ძალზე ახლობელი იყო ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, მათში პოულობდა დიდ სიხარულს, შთაგონებით ეძლეოდა რეპეტიციებს, ღრმად იძიებოდა მსახიობის მთლიანი ანსამბლის, ერთიანი განწყობის, მაგრამ „თეატრალურ ვახელებასა“ და ელვარებას მოკლებულ სპექტაკლში.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი დადგმით მ. გორკის „მტრები“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, ა. ა. ფინოგენოვის „მაშენკა“, კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“ და გ. მდივნის „პარტიზანები“.

ყველა ეს სპექტაკლი 1938—1944 წლებში დაიდგა.

რა შეიძლება ითქვას ამ სპექტაკლების შესახებ?

ქუთაისის თეატრში გ. სულიაშვილის სპექტაკლები განსხვავდებოდნენ მესხიშვილის რომანტიკული თეატრის ტრადიციებისაგან. იგი სცენაზე ამკვიდრებდა ყოფით რეალისტურ ტენდენციებს. მისთვის მთავარი იყო სინამდვილის ასახვის ის „რეალური“ ფორმები. რომლებიც მაყურებელს სცენაზე მოუტანდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს. რეჟისორი თავის ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში წერდა: „ჩემი, როგორც რეჟისორის მუშაობის ნაყოფიერება უშუალოდ დამოკიდებულია იმ დრამატულ მასალაზე, რომელზეც მიხედება მუშაობდა... თუ პიესა ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოებია, თუ პიესა ავტორის მიერ სიყვარულით, გატაცებით, გულწრფელობით და მოცემული სახეების შეგრძნებით არის დაწერილი — ასეთი პიესა კიდევ რომ არ იყოს ეფექტებით და სცენური ხერხებით დაწერილი, ჩემთვის მაინც სცენური ხდება... ჩემი მუშაობა ქუთაისის თეატრში შემიძლია ჩავთვალო ნაყოფიერად, რადგან თეატრის ზეღმძღვანელი დოდო ანთაძე ხელს მიწყობდა და შერჩეულ რეპერტუარიდან საშუალებას მაძლევდა მემუშავა ისეთ პიესებზე, რომლებიც უფრო უდგებოდნენ ჩემს ინდივიდუალურ შემოქმედებითს უნარს („ინდუსტრიული ქუთაისი“, 1940, 3 ივნ.).

რეალისტ რეჟისორს ეადვილებოდა ისეთ პიესაზე მუშაობა, როგორც იყო, მაგალითად, „მტრები“. ამ სპექტაკლს დიდად გამოეხმაურა საზოგადოება. ქუთაისელი მაყურებლისათვის არცთუ ისე ნაცნობი იყო გორკის დრამატურგია. ქართულ სცენაზე „მტრები“ პირველად იდგმებოდა და, ბუნებრივია, თეატრიც დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა სპექტაკლის მომზადებას.

გ. სულიაშვილმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა სოციალურ პათოსს. განსაკუთრებით გამოყვეთა აქტიორული შესრულება. წარმოდგე-

ნას მაღალი შეფასება მისცა კრიტიკოსმა გ. ჯიბლაძემ: „1939 წლის 3 თებერვალს წარმოდგენილი იქნა გენიალური რუსი მწერლის პაქსიმ გორკის „მტრები“. ეს პიესა ქართულ სცენაზე პირველად დადგა ჩვენმა თეატრმა. გორკის მიერ გამოქვეყნებული სახეების სცენური განსახიერება მოითხოვდა აქტივობას დიდ მუშაობას... გორკი სულიაშვილის გამარჯვებულ უნდა ჩაითვალოს „მტრების“ იდეისა და მხატვრული ოსტატობის უნაკლოდ ჩვენება სცენაზე. რუსეთის პირველი რევოლუციის წინააღმდეგობები, ამ ეპოქის ადაპტირებული ცოცხალი სახეები — მუშა სინცოვი, მოხუცი ლევინი, შემდეგ ბარდინები და სკრობოტოვები, პეჩენეგოვები და ბობოელოვები, კლეოპატრები და პოლინები — ნათლად გვიხატავენ კაპიტალისტურ ქალაქს, თავისი კლასობრივი ანტაგონიზმით, მუშათა გაფიცვებით, განცხრომით და ბოლშევიზმით, ხაზს უსვამდნენ მომავალი სოციალური აფეთქების აუცილებლობას“.

გ. სულიაშვილმა ამავე სეზონში დადგა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“. დ. ანთაძის აზრით „მეტად ორიგინალურად და საინტერესოდ, ყოფითი კომედიის სტილით გადაჭრა ეს პიესა გ. სულიაშვილმა და კოლორიტული, ფსიქოლოგიური სახეები შექმნა. რეჟისორი კარგად მიუხედავად ავტორის ჩანაფიქრს და მსახიობებს რეალისტურ-იუმორულ პლანში განსახიერებინა კომედიური პერსონაჟები“ (წიგნიდან „დღეები ახლო წარსულისა“, მე-2 ნაწილი).

ასე რომ, გ. სულიაშვილი ყოველი ეპოქის პიესაში ჩანდა, როგორც ნამდვილი რეალისტი. მისი სპექტაკლი გამოირჩეოდა დეტალების სიუხვით, ფსიქოლოგიურად სწორად გახსნილი ხასიათებით. აქტიორული შესრულება კი მუდამ გამოირჩეოდა ლოგიკურობით, თანმიმდევრობით. მოცემული სცენური პირობების სწორი გააზრება და მოქმედების კონკრეტულობა დამაჯერებლობას ანიჭებდა სულიაშვილის სპექტაკლის მსახიობებს.

გ. სულიაშვილმა თავის რეჟისორულ სტიქიაში მოაქცია ვოიტეხოვისა და ლენჩის „პაველ გრეკოვი“. ამ სპექტაკლშიც გამოჩნდა აქტიორული წარმატება. საერთოდ, სულიაშვილის სპექტაკლებში, რაოდენ სუსტიც არ უნდა ყოფილიყო აქტიორული დონე, ერთი-ორი ახალი საინტერესო სახე მაინც იქმნებოდა. ეს იმით აიხსნება, რომ რეჟისორი განსაკუთრებით ბევრს მუშაობდა მსახიობებთან, დიდხანს ეძებდა მათ ინდივიდუალურ მონაცემებს, მათი შესაძლებლობის ახალ მხარეებს. ზოგჯერ ეს ძიება იმდენად დიდ დროს ართმევდა რეჟისორს, რომ საშუალება აღარ ჰქონდა ეფიქრა წარმოდგენის დადგმით მხარეზე.

გ. სულიაშვილის რეჟისორული ხელწერა ძალიან მკვეთრად

გამოჩნდა ა. წერეთლის „პატარა კახის“ დადგმაში. აქამდე იგი იმგვარ პიესებს დგამდა, რომლებიც ძალზე ორგანული იყო მისი შემოქმედებითი ბუნებისათვის. ამ შემთხვევაში კი მან განსხვავებული ხასიათის ნაწარმოებს მოჰკიდა ხელი.

„პატარა კახს“ უკვე ჰქონდა თავისი სცენური ისტორია, მას კარგად იცნობდა მაყურებელი. დიდი პოეტის ნაწარმოები განსაკუთრებულად ახლობელი იყო აუდიტორიისათვის. თაობები აღიზარდნენ აკაკის პატრიოტულ შემოქმედებაზე და, ბუნებრივია, რეჟისორმა დიდი მღელვარებით დაიწყო „პატარა კახის“ დადგმა.

ორმხრივად რთული იყო რეჟისორის მდგომარეობა: ერთი მხრივ, უნდა გაეთვალისწინებინა პოემის უდიდესი პოპულარობა და, მეორე მხრივ, „პატარა კახის“ მხატვრული თავისებურება.

თუ როგორ გადაწყდა „პატარა კახის“ დადგმის ბედი გ. სულიაშვილის რეჟისორობით, ამაზე სიტყვა უნდა დავეთმოთ ისევ დ. ანთაძეს: „ამ პიესას დიდი ტრადიცია აქვს ქართულ თეატრში. მას ხშირად თამაშობდნენ ხოლმე სცენის კორიფეები. განთქმული იყო პატარა კახის როლში ნინო დავითაშვილი, „პატარა კახს“ მეტწილად ასრულებდნენ დეკლამატორულ-რიტორულ პლანში, რითაც იკარგებოდა გმირთა დრამატული ბუნება და სპექტაკლის პეროიკულ-რომანტიკული არსი. გ. სულიაშვილმა დაარღვია ეს ტრადიცია და პიესა გახსნა უფრო გმირთა შინაგანი ბუნების, მათი ფსიქოლოგიის გამომქლავების გზით“.

ამრიგად, როგორც ჩანს, გ. სულიაშვილმა წარმატებით დადგა „პატარა კახი“. მან შეძლო ახლებურად გადაეწყვიტა სპექტაკლი, პიესაში მოენახა მისი რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი „საყრდენები“, რომ მათ საფუძველზე აეშენებინა მართალი ფსიქოლოგიური ხასიათის წარმოდგენა. ფსიქოლოგიზმი კი სრულიადაც არ ნიშნავს გმირული საწყისის უარყოფას.

გ. სულიაშვილი თავის რეჟისორულ-პედაგოგიურ მოღვაწეობაში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ახალგაზრდებს. იგი მამობრივი მზრუნველობით დასტრიალებდა თავს ახალბედა მსახიობებს, აჩვენებდა შრომისმოყვარეობას, უნერგავდა რწმენას, ამალვებდა მათ პროფესიულ კულტურას. ამიტომ, არც მაყურებელს არ უკვირდა. როცა სულიაშვილის სპექტაკლებში ხედავდა სრულიად ახალ აქტიორულ სახეებს. ამ მხრივ გამოირჩეოდა მისი სპექტაკლი აფინოგენოვის „მაშენკა“. ეს იყო ახალგაზრდული სპექტაკლი. პრესამ დიდად შეაქო რეჟისორის ნამუშევარი. „დადგმა,—წერდა „ინდუსტრიული ქუთაისი“, — ერთბელ კიდევ ადასტურებს, რომ მესხიშვილის სახელობის თეატრის რეჟისორი გ. სულიაშვილი და

თეატრის ხელმძღვანელი დ. ანთაძე სერიოზულ მუშაობას ატარებენ ახალგაზრდა მსახიობებთან“.

გ. სულიაშვილმა დიდი სამამულო ომის წლებში დადგა კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი“ და „მელოდე — დავებრუნდები“. სპექტაკლები წარმოდგენილი იყო „რეალისტური ხერხებით და მოქმედ პირთა სულიერი ცხოვრების ღრმა ჩვენებით“ (დ. ანთაძე). ომის დღეებს მიეძღვნა გ. მდივნის პიესა „პარტიზანები“, რომელშიც კვლავ რეჟისორის გულმოდგინე მუშაობა გამოჩნდა.

გ. სულიაშვილი ერთხანს გორის თეატრშიც მუშაობდა. აქ დადგა ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“. ამას გარდა, სხვადასხვა დროს დადგა ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“, ა. წერეთლის „ბაში აჩუკი“, გ. ბერძენიშვილის „ტირიფების ქვეშ“ და სხვა.

გ. სულიაშვილს გარკვეული ამაგი მიუძღვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წინაშე. მან დ. ანთაძესთან და გრ. მიქელაძესთან ერთად აქტიური მონაწილეობა მიიღო თბილისში საბავშვო თეატრის შექმნაში, რომელიც შემდეგ საფუძველი გახდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრისა. აქ მან დადგა ერთ-ერთი პირველი საბავშვო სპექტაკლი — მარკ ტვენის „ტომ სოიერი“.



გ. სულიაშვილმა მრავალი წელი მოახმარა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ხან კონსერვატორიაში, ხან თეატრალურ ინსტიტუტში, ხან კიდევ სხვადასხვა სტუდიებში. იგი ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას.

გ. სულიაშვილი გამოირჩეოდა თავისი გულისხმიერებით. ახალგაზრდები დიდი ინტერესით ისმენდნენ მის რჩევებს, „შეგონებებს“, მის მართალ სიტყვას.

ეს იყო ნამდვილი აღმზრდელი-რეჟისორი. მას კვლავ ბევრი სიკეთის მოტანა შეეძლო ქართული თეატრისათვის.

გ. სულიაშვილმა მთელი თავისი სიცოცხლე გაატარა უხმაუროდ, უპრეტენზიოდ. ყოველი მისი სპექტაკლი მასავეთ „ღინჯი“ და მართალი იყო. ამ „უშფოთველი“ ცხოვრების მიღმა ჩანდა ხელოვანის საკმაოდ დაძაბული, დიდი და საინტერესო გზა.

## პახანგ ზაბლიაშვილი

ვ. ტაბლიაშვილმა ორმოციან წლებში დაიწყო მოღვაწეობა. ეს პერიოდი თეატრალური ფორმების ერთგვარი სტაბილურობით გამოირჩეოდა, რის გამოც ახალგაზრდა ხელოვანისათვის ადვილი არ იყო ფართო ასპარეზზე გამოსვლა. თეატრალური სინამდვილე არჩევანის წინაშე აყენებდა ვ. ტაბლიაშვილს; ან უნდა მიეღო არსებული თეატრალური პრინციპები, ან არადა ახალი გზები უნდა მოენახა. ერთი შეხედვით, თითქოს აქ საცოკმანო არაფერი იყო. მის წინაშე ჩვეულებრივად ტრადიციისა და ნოვატორობის საკითხი იდგა. ასეთ შემთხვევაში ნიჭიერი რეჟისორისათვის დიდ სირთულეს როდი წარმოადგენს მხატვრული პოზიციის არჩევა. მაგრამ პრაქტიკულად ახალგაზრდა შემოქმედისათვის მეტად ძნელია ამ პროცესების სიღრმეებში წვდომა.

ვ. ტაბლიაშვილის მხატვრული ალღო და ნიჭიერება არ შემცდარა, როცა მან ახალი ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ფორმების ძიება დაიწყო.

მართალია, იგი მოსკოვიდან ნიჭიერი ახალგაზრდის სახელით დაბრუნდა, მაგრამ ქართველი საზოგადოებრიობა ამ ნიჭიერების დადასტურებას მოითხოვდა. ეს „გამოწვევა“ მიიღო ახალგაზრდა რეჟისორმა და პირველსავე სპექტაკლში გამოამჟღავნა თავისი უნარი. გამართლდა მისი მასწავლებლის სახნოვსკის იმედი. სახნოვსკი ერთ-ერთ წერილში სწერდა თავის მოწაფეს: „საყვარელო ვახტანგ, მე შენი გულწრფელად მჭერა, როგორ მინდა, რომ შენი რეჟისორული ტალანტი გაიშალოს მძლავრად და დიდებულად. მე ვიცი, რომ შენ ხარ მოკრძალებული და საკუთარი თავისადმი მომთხოვნი ადამიანი. იმედით გართმევ ხელს“.

ვახტანგ ტაბლიაშვილმა გულწრფელად მიიღო მასწავლებლის ეს შეგონება და, მართლაც, მოკრძალებით, საკუთარი თავისადმი დიდი მომთხოვნელობით დაიწყო შემოქმედებითი ცხოვრება. ამ მოკრძალებას ხელი არ შეუშლია უაღრესად გაბედული და, მე ვიტყვოდი, სენსაციური ყოფილიყო მისი პირველი სპექტაკლი „სოლომონ ისაკიჩ მეჭლანუაშვილი“

ვერავინ ვერ იფიქრებდა, თუ ლ. არდაზიანის მოთხრობა ასე

აუღერდებოდა სცენაზე. ეს იყო მწერლის სიტყვის ახალი დაბადება, ახლებური ამეტყველება იმისა, რაზედაც ფიქრობდა და ოცნებობდა მწერალი.

როცა ვ. ტაბლიაშვილი ლ. არდაზიანის ნაწარმოების დადგმას შეუდგა, მან კარგად იცოდა, რომ იგი ამ მოთხრობაში ვერ იგარძნობდა იმ ფაქიზ პოეტურ სამყაროს, ლოცვასავით იღუმალს და მთრთოლვარე სულს, რომელიც მან სამხატვრო თეატრში განიცადა, ვერ დაინახავდა ვერც იმ ნახსა და მწუხარე გულმხურვალეობას, რომლის მიღმაც შეიგრძნობა რაღაც მაღალი და აუხსნელი. ამგვარი განწყობის თეატრალურ ატმოსფეროში აღიზარდა. ვ. ტაბლიაშვილი, მაგრამ არდაზიანის პიესაში იპოვა თავისი სათქმელი, რეჟისორმა მიზნად დაისახა უბრალოებისა და თეატრალობის სინთეზი, სცენური მოქმედების უწყვეტი შინაგანი დინების მიღწევა. სწორედ ეს მიიჩნია თეატრალური ხელოვნების იდეალად. თავის ავტობიოგრაფიაში ვ. ტაბლიაშვილი წერდა: „საკუთარი შემოქმედებითი გზის ძიება-დადგენას მიუშუქებდა და კვლავ მიუშუქებს ორი ჩირაღდანი: ერთი, მარჯანიშვილის მაღალი თეატრალობა, მგზნებარე სიყვარული და ხედვა სიცოცხლისა და მეორე — სამხატვრო თეატრის ბრძნული სიღინჯე ნაწარმოების აზრობრივი სიღრმის წაკითხვაში და მის გახსნაში მსახიობის ორგანული მოქმედებით. ვაჟკაციური, კეთილშობილი უბრალოებით“. სწორედ ამ ორი მომენტის შეერთებაში უნდა დაეინახოთ ვ. ტაბლიაშვილის ეროვნული თეატრალური იდეალებიც. ამ მხრივ იყო მნიშვნელოვანი „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი.

შეიქმნა ცხოველმყოფელი, მკვეთრი თეატრალური ფორმისა და ღრმა სოციალური ელერადობის სპექტაკლი. წარმოდგენაში მკვეთრად იყო დიფერენცირებული საზოგადოება. ჩვენ აქ ვნახავდით ფეოდალურ არისტოკრატias, ახალი ცხოვრების პირმშოს — მეჯღანუაშვილს, მის წარმომქმნელ ნაძირალებს, მოწინავე ქართულ ინტელიგენციას და პეტერბურგიდან დაბრუნებულ სტუდენტებს, ალექსანდრე რაინდაძეს თავისი მეგობრებით. ამ მრავალპლანიან გარემოში, მკვეთრი ინდივიდუალური მანერისა და თვითმყოფადი ბუნების ადამიანებში რეჟისორმა იგარძნო მათი სულიერი ავლადიდება და მთელი ეს სამყარო ენერგიულსა და მეტად პლასტიკურ თეატრალურ სტილში გამოიხატა. „სპექტაკლის სახეა „ლამაზი ქაობი“ — პრემიერის წინ განაცხადა რეჟისორმა. — თეატრის ვალი იყო ამ „ლამაზი ქაობის“ გახსნა თეატრალური მიმზიდველობით“. ამ მეტაფორულ თქმაში მთელი სპექტაკლის ბუნება იგარძნობოდა.

ვ. ტაბლიაშვილმა თავისი ინსცენირება არსებითად რეჟისო-



რულ პარტიტურად აქცია. მოთხრობიდან თეატრალობის სტიქიაში გადაიტანა არსი და ბუნება არდაზიანის ნაწარმოებისა და ამიტომ სცენაზე მამხილებელი, რთული სოციალური ყოფის ამსახველი სპექტაკლი შექმნა. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ „სოლომონ მეჯღანუაშვილი“ იმ გამონაკლისის სპექტაკლთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებშიც მოძებნილია ადრეკატური შესაბამისობა მოთხრობასა და მის თეატრალურ გამოხატულებას შორის. რეჟისორის ხელწერა ლაკონიურია და ექსპრესიული. აზრის სიღრმე, მოქმედების ლოგიკურობა და ერთიანი შინაგანი რიტმული ღინება განსაკუთრებულ ძალას მატებდა სპექტაკლს თავისი სიცხოველითა და ფერადოვნებით. შესრულების რეალისტური მანერა არღვევდა ჩვეულებრივის საზღვრებს და ეს სპექტაკლი თეატრალური რეალიზმის არხების გაფართოების პერსპექტივებზეც მიგვანიშნებდა. სპექტაკლი დიდი ინტერესით მიიღო იმჟამინდელმა მაყურებელმა.

„სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილმა“ აღიარება მოუტანა ახალგაზრდა რეჟისორს. ეს იყო ვახტანგ ტაბლიაშვილის პირველი ნაბიჯები. მთელი თავისი სიჭაბუკე ელოდა ამ დღეს, რეჟისორად დაბადების დღეს. თეატრისადმი სიყვარული ბავშვობიდანვე დაჰყვა. გატაცებული იყო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლებით, იზრდებოდა თეატრისადმი სიყვარულით. „1930 წელს — იგონებს ტაბლიაშვილი, — მარჯანიშვილს წერილი გავუგზავნე. ბავშვური მიამიტობით ვუამბე ჩემი გატაცება მისი თეატრით. რეჟისორობა ნინდა და თქვენს იქით გზა არ მაქვს-მეთქი. ისიც მივწერე, რომ ყვარელში ვარ დაბადებული. წერილი ვინც გადასცა, მიამბო, სიცილით კითხულობდაო. კოტემ მიმიღო რეჟისორის თანაშემწედ“. ამის შემდეგ ვ. ტაბლიაშვილი მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში წავიდა სარეჟისორო ფაკულტეტზე, რომელიც 1939 წელს დაამთავრა. ერთი წელი სამხატვრო თეატრში დაჰყო როგორც პრაქტიკანტმა და შემდეგ ისევ მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნდა რეჟისორად. მისი დებიუტიც სწორედ „სოლომონ მეჯღანუაშვილი“ გახლდათ. იმავე სეზონში დადგა ნ. პოგოდინის „კრემლია კურანტები“, ხოლო 1942 წელს ლევან გოთუას „მეფე ერეკლე“.

კრიტიკამ და ფართო საზოგადოებამ „მეფე ერეკლეს“ მარჯანიშვილის სტილის სპექტაკლი უწოდა, ტაბლიაშვილმა კი საბოლოოდ განიმტკიცა თავისი ადგილი ქართულ თეატრში. მან აქ გვიჩვენა თავისი შემოქმედების მყარა ეროვნული საფუძვლები. მის სიღრმეებში წვდომის ძალა.

ქართული თეატრის ისტორიაში ბევრი არ არის იმგვარი სპექტაკლი, რომელთაც ასე დიდძალი მაყურებელი მიეზიდოს და მისი

აზრი და გრძნობა აემღელვარებინოს. ფართო რევისორული მონასხეები, ვაჟკაცური, ენერგიული თეატრალური სტილი, შერწყმული დიდ პატრიოტულ ელერადობასთან, იყო ის ძალა, რომელმაც ასე გაიტაცა აუდიტორია. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. ბ. ელენტიის აზრით, „მარჯანიშვილის თეატრმა ამ პიესის განსახიერებით შექმნა დიდი იდეური და ესთეტიკური სპექტაკლი. რევისორი ვ. ტაბლიაშვილი ამ დადგმით ღრმა პოტენციის და მდიდარი ფანტაზიის ხელოვნად მოგვევლინა. იგი ქმნის ორიგინალურად და მკაფიოდ დაფიქრებულ მიზანსცენებს, აღწევს წარმტაც სანახაობით ეფექტს, რომელიც კი არ ჩრდილავს, არამედ ავლენს პიესის შინაარსს. იგი თანაბარი გულმოდგინებით ამუშავებს ყოველ დეტალს, ანსამბლის დიდსა თუ მცირე სახეს და ყოველივე ამას გადაშლის ერთიან მხატვრულ პარამონიად, რომელიც აზრობრივ-ემოციურ მთლიანობასთან ერთად, მხატვრულ საშუალებათა დიდ მრავალფეროვნებასაც შეიცავს“ (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“).

ფართო იდეური ჩანაფიქრი, პატრიოტული შემართება და მძაფრი თეატრალობა, რომელშიაც შესანიშნავად გამოიხატა გმირთა სულიერი ზრახვანი, რევისორმა მკაცრ ლოგიკურ ფორმაში მოაქცია და კომპოზიციურადაც მთლიანი სპექტაკლი შექმნა.

ვახტანგ ტაბლიაშვილისათვის ძალიან ახლობელი აღმოჩნდა ისტორიული თემა. ეს იმიტომ, რომ იგი ისტორიას როდი უყურებს როგორც მხოლოდ წარსულს; გარდასულ დროთა ხილვის სურვილი რევისორს ხშირად რაიმე დიდად მნიშვნელოვანი აზრის სათქმელად სჭირდება. ზოგჯერ იგი შემოვლით ეძებს ხოლმე ამა თუ იმ პრობლემატური საკითხის გადაჭრის გზებს. მას იტაცებს ჩვენი ისტორიის მებრძოლი სული, მისი გმირული შემართება და ზნეობრივი იდეალები. ამიტომ იყო, რომ „მეფე ერეკლე, ახლებურად აუღერდა დიდი სამამულო ომის წლებში. ქართველმა ხალხმა მასში დაინახა მტერთან შერკინებული ქართველი კაცის უძლეველი სული და გამარჯვების რწმენა. ისტორია შეიჭრა თანამედროვე მაყურებლის ცხოვრებაში და გამამხნეველი სიტყვა უთხრა ფაშიზმის წინააღმდეგ ამხედრებულ ხალხს.

მაყურებელმა სპექტაკლში დაინახა თავისი საყვარელი გმირი. რომლის ნახელიც ათეული წლობით ქუხდა არა მარტო მთელ აღმოსავლეთში, არამედ ევროპაშიც. ლესინგი თავის დრამაში „მინაფონ ბარნჰელმი“ ერეკლეს ახასიათებს როგორც „დიდ გმირს“. როგორც „რაინდს, რომელმაც შეარყია სპარსეთი და ეს-ეს არის შეიჭრა თურქეთში“.

ერეკლეს გმირული სახე აქტიორულადაც დიდი მგზნებარებით

იყო განსახიერებელი. ვ. ტაბლიაშვილმა იცის მსახიობთან შე-  
შაობის საიდუმლოება და ამიტომ მის სპექტაკლებში აქტიორი  
არასოდეს არ იკარგება საერთო ანსამბლში. ამასთანავე, მის სპექ-  
ტაკლებში თითქმის ყოველთვის ხელშესახებად იგრძნობა ფორმა.  
ფორმის სიმკვეთრე აქ ბუნებრივად ერწყმის შინაარსს. სახეთა ინ-  
დივიდუალიზაცია რეალისტური ხელოვნების არსებითი მხარეა და  
ამდენად გასაგებია, თუ რატომ აქცევს მას რეჟისორი საგანგებო  
ყურადღებას.

ვ. ტაბლიაშვილს „მეფე ერეკლეს“ დადგმის შემდეგ არ შე-  
უწყვეტია ისტორიულ თემებზე ფიქრი და ოცნება, 1945-46 წლის  
სეზონში ტაბლიაშვილმა ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელი“ დად-  
გა. კვლავ გაიტაცა სპექტაკლმა მაყურებელი. ბევრი საქებარი ით-  
ქვა რეჟისორის მიმართ. მარჯანიშვილის თეატრალური მრწამსი,  
რომ თეატრი აქტიორის ხელოვნებაა. აქაც გამოჩნდა. იგივე იგრ-  
ძნობოდა შ. ლამბაშიძისა და ს. ზაქარიაძის, ვ. ანჯაფარიძისა და ვ.  
გოძიაშვილის, ნატო ვაჩნაძისა და გ. შვეგულიძის შემოქმედებაში.  
რეჟისორმა ყველაზე უკეთ ამ სპექტაკლში შეძლო ერის სულიერი  
სამყაროს სახიერ და კონკრეტულ პოეტურ ფერებში გადმოცემა.

ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზე შეიქმნა ვ. ტაბლიაშვილის  
სპექტაკლები უშანგი ჩხეიძის „გიორგი სააკაძე“ და ვ. კანდელაკის  
„მამია წყნეთელი“. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა „მამია  
წყნეთელს“. რეჟისორს, რომელსაც ისტორიული პიესების დადგმის  
კარგი ტრადიცია ჰქონდა და თავადაც შემოქმედებითად დაბრძე-  
ნებული იყო, პიესის ახლებური გააზრება სურდა. მან ეფექტური  
დრამატურგიული მასალა მკვეთრ რეალისტურ სცენურ ფორმაში  
გადაწყვიტა. მარჯვედ გამოიყენა ექსცენტრიული კომედიური დე-  
ტალები. ე. ყიფშიძის აქტიორული ბუნება კარგად მიუსადაგა რო-  
ლის ხასიათს და მთელი სპექტაკლი სერიოზულისა და კომედიუ-  
რი საწყისის მუდმივი მონაცვლეობის პრინციპზე ააგო. გაზეთი  
„იზვესტიის“ აზრით ვ. ტაბლიაშვილის სპექტაკლი გამოირჩეოდა  
დიდი ოსტატობით. ორი წლის მანძილზე ორასჯერ დაიდგა სპექ-  
ტაკლი. ორასი ანშლაგი! ეს მართლაც სარეკორდო წარმატება იყო.

„მეფე ერეკლე“, „დავით აღმაშენებელი“, „გიორგი სააკაძე“  
და „მამია წყნეთელი“—ეს ერთი დიდი პატრიოტული თემაა, აღსავ-  
სე ეროვნული სიამაყის გრძნობით. აქ მთავარი ის როდია. თუ რო-  
ელი სცენა, მოქმედება ან სპექტაკლი იყო უფრო ძლიერი. ამჟა-  
მად ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს რეჟისორის მხატვრულ  
პოზიციას, მის მოქალაქეობრივ სახეს. მისი სპექტაკლების ავკარ-  
გიანობაც პირველ რიგში იმისდა მიხედვით უნდა შეფასდეს, თუ  
რამდენად საჭირო და სასარგებლო იყო იგი ხალხისათვის. ამ თვალ-

საზრისით ვ. ტაბლიაშვილი ერთი პირველთაგანია ჩვენს რესპუბლიკაში, რომელმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ახალგაზრდობის პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდის საქმეს. რეჟისორისათვის ისტორიული თემა თვითმზიანი როდია. მან გმირულ წარსულს თანამედროვე ელერადობა მისცა. მოძებნა მისი გამოხატვის მატერიალურად ხელშეხანები ფორმები, ჩაგვახედა საუკუნეების სიღრმეებში, დაგვანახა სირთულე და სიმძიმე იმჟამინდელი ცხოვრებისა.

წარსულის ასეთი ხილვა აღსაესე იყო ხალხის უკვდავი სული-სა, მისი მაღალი ჰუმანისტური იდეალების გამოხატვის პათოსით. პათოსს არ მორიდებიან არც დრამატურგები და არც რეჟისორი. ეს კი მართო ისტორიული თემატიკითა და იმჟამინდელი თეატრალური ტენდენციებით როდი იყო გაპირობებული. რეჟისორი კანონიერად ამძაფრებდა გარდახდილ ბრძოლებს, ხაზს უსვამდა ეპოქალურ კოლიზიებს, გამორჩევით ხატავდა სახალხო გმირს. მებრძოლი ჰუმანიზმისა და პატრიოტული შემართების გამოხატვა ხელოვანისაგან მოითხოვდა აქტიურ პოზიციას. სამართლიანი ბრძოლის გამარჯვების პათოსი სცენაზე ხშირად მონუმენტურ ფორმებში ისახებოდა. ფართო მასშტაბებში ელინდებოდა გმირული დრამაც და ჰეროიკული კომედიაც.

რა თქმა უნდა, ამგვარ გაბედულ, ფართო ეპიკურ მონასმებს, მძაფრ თეატრალურ პათოსს თავისი „აქილევსის ქუსლიც“ ჰქონდა. ცალკეულ სცენებში იგრძნობოდა ხოლმე ერთგვარი ბუტაფორიულობა ფორმისა და ემოციისა!..

რეჟისორის მრწამსი, მისი შეხედულებანი ყოველთვის როდი ემთხვევა მის შემოქმედებითს პრაქტიკას. ზოგჯერ ხელოვანი ერთს ფიქრობს და მეორეს აკეთებს. ერთი სიტყვით, ყველაფერი დამოკიდებულია შემოქმედის ინდივიდუალურ თვისებებზე. ამ შემთხვევაში კი ვ. ტაბლიაშვილის თეატრალური ნააზრევი ხშირად სრულ „ასახავს“ პოულობს შემოქმედებაში. ამიტომ გვჯერა მისი სიტყვებისა: „მწამს სიახლე. სიახლე მესმის პიესის დედააზრის სადღეისო წაკითხვაში და მისი წარმოსახვის მაღალი გემოვნების წარმტაც ხასიათში. მძაგს მოდა და ყბადაღებული მოდერნი. მოდას აყოლილი რეჟისორული პრანკვა-გრეხვა საღებავებით უშნოდ შეთხუპნილ მეძვე ქალს მაგონებს. ასეთი რეჟისორების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისებაა ქურდობა — ქურდობა ოდესღაც ნაცადი სცენური ფორმებისა (გავლენა — დასაშვებია, მიბაძვა — მოსათმენია, ქურდობა — დასაგმობია).“

და მართლაც იშვიათი როდია, როცა ზოგიერთი რეჟისორი უკვე ერთხელ „შეცხელებულ სადილს“ (პოპოვი) მიირთმევს და

ჰკონია, რომ ახალია, ავიწყდება, რომ იგი უკვე „მეორადი ფორ-  
მა“ იმისა, რაც ერთხელ იყო.

თითქმის თხუთმეტი წელი იმოდევანევა მარჯანიშვილის სახე-  
ლობის თეატრში ვ. ტაბლიაშვილმა. ეს იყო წინააღმდეგობრივი და  
ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრების წლები. რეჟისორის გზა-  
მართო გამარჯვებებითა და ზარ-ზეიმით როდი იყო აღსავსე. მას  
ბევრჯერ ჰქონია გულისტკივილიც, წარუმატებლობაცა და ნაღვლი-  
ანი დღეებიც. მაგრამ შემოქმედებითი ძიება თავისი არსით მაინც  
„ბედნიერი ტანჯვაა“ და ამგვარ ტკივილსაც თავისი სილამაზე აქვს..  
„ბედნიერი ტანჯვის“ დღეები კი მხოლოდ ნამდვილ შემოქმედს  
ეწვევა ხოლმე.

ვ. ტაბლიაშვილსაც ბევრჯერ სწვევია იგი.

ვ. ტაბლიაშვილმა კ. მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ა. ყაზ-  
ბეგის „მოდღარი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „ანტონი-  
უს და კლეოპატრა“, ნ. პიქმეთის „ლეგენდა სიყვარულზე“, გ. შატ-  
ბერაშვილის „უცნობი ქალი“, ა. ოსტროვსკის „უმზითვო“, ლ. გო-  
თუას „უძლეველი“, კ. კალაძის „სოფლის საამო საღამოები“.

ვ. ტაბლიაშვილის რეპერტუარის მიხედვით ძნელია კატეგო-  
რიულად თქვა, რეჟისორი დრამის ენაში უფრო ძლიერია, თუ კო-  
მედიის ენაში. არც არის საჭირო მის შემოქმედებაში რომელიმე  
ენას უპირატესობა „აღმოვაჩინოთ“. მთავარი ის არის, რომ  
ჩვენ ვ. ტაბლიაშვილის ხელწერაში ვგრძობთ ნიჭიერ ხელოვანს,  
დაკვირვებულსა და მიზანსწრაფულ შემოქმედს. მისი ნიჭი თვით-  
სუსტ სპექტაკლებშიც გაიელვებს ხოლმე.

ვ. ტაბლიაშვილის მიერ დადგმულ პიესებში მაინც ისტორიუ-  
ლი თემა ჭარბობს. კლასიკური პიესებიდან კი განსაკუთრებული  
წარმატება ხედა შექსპირის ნაწარმოებთა დადგმას. 1948-49 წლის  
სეზონში ვ. ჭელიძის მშენიერი თარგმანით კ. მარჯანიშვილის თე-  
ატრში დადგა „რომეო და ჯულიეტა“. სპექტაკლმა დიდი მითქმა-  
მოთქმა გამოიწვია. იყო ერთსულოვანი მოწონებაცა და კრიტიკუ-  
ლი შენიშვნებიც, მაგრამ ყველას აღუძრა ცხოველი ინტერესი  
ახალგაზრდების ტრაგიკულმა ისტორიამ.

ვ. ტაბლიაშვილმა ახალი სცენური სიკოცხლე მისცა „რომეო-  
სა და ჯულიეტას“. ამ ახალგაზრდების ღვათბრივი სიყვარულის  
ისტორია კი საუკუნეების სიღრმიდან ანათებს და მუდამ ახლებურ  
ჟღერადობას იძენს ახალ თაობებში.

რალა თქმა უნდა, რეჟისორისათვის მეტად ძნელი იყო შექსპი-  
რის პოეტური სამყაროსათვის თვალის გამართვა.

ვ. ტაბლიაშვილმა სცადა მძაფრად განცდილი ტრაგიკული  
სიყვარულის პოეტური გამოხატვა. ვნებითა და კდემამოსილებით

საესე ახალგაზრდების შეუბღალავი სულის ჩვენებაში რეჟისორმა დიდი ტაქტი და მხატვრული გემოვნება გამოამყდენა. დინამიკური მიზანსცენები, მკაფიო და ლოგიკური, მართალი ფსიქოლოგიური განწყობილებანი სცენაზე მთელი სისავსით გამოჩნდა. რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ლირიკულ ნაკადს, მაგრამ ამით პიესის სოციალური მხარე როდი მიჩქმალა. ეს იყო ნაზი, ლირიკული აღსარება ტრაგიკული სიჭაბუკისა. პოეტურობითა და მოქმედების კონკრეტულობით, სითბოთი გამოირჩეოდა სცენა აივანზე, ფინალი, მერკუციოს სიკვდილი და სხვა სურათები. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხედა მოსკოვში ვასტროლების დროს.

რამდენიმე წლის შემდეგ, როდესაც ამ სპექტაკლის განახლებას შეუდგა თეატრი, ვ. ტაბლიაშვილმა განაცხადა: „მე ძალიან მიჭირს დავუბრუნდე ძველ სპექტაკლებს და ყველგან ვცდილობ გავქეცე აღდგენით სამუშაოებს. მიუხედავად ამისა, დავთანხმდი, რადგან შესაძლებლად მიმაჩნია პიესის განსხვავებული რეჟისორული წაკითხვა, უკეთ დამუშავება, დახვეწა და სახეთა მკაფიო გამოკვეთა.“ მართალია, რეჟისორმა ზოგი რამ აღასრულა კიდევ, მაგრამ საერთოდ სპექტაკლს მაინც აკლდა პირვანდელი მომხიბვლელობა. აღდგენილი სპექტაკლი მაინც თარგმანს ჰგავს, ბევრი რამ იკარგება დედნისა. ბევრი თუ არა, რაღაც ლამაზი ნიუანსები მაინც დაიკარგა „რომეო და ჯულიეტას“ მეორე დადგმაში. სპექტაკლის მხატვრებმა დ. თაყაიშვილმა და მ. ნასიძემ მიზნად დაისახეს თანამედროვე თვალთ დაენახათ კლასიკური ქმნილება, რაც შეიძლება გაემარტივებინათ სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა და მხოლოდ აუცილებელი დეტალებით, საჭირო მხატვრული აქცენტებით შეევსოთ სცენა. დამდგმელის აზრით „სპექტაკლის კოლორიტი ძირითადში ორ ფერში წყდება. აქ არის ცისფერი და შავი ტონები. ცისფერი იმიტომ, რომ ეს არის სიყვარულისა და რომანტიზმის სიმბოლური ფერი, ხოლო შავი — ორი მოსიყვარულე, ცეცხლოვანი გულის ტრაგედიას მიგვანიშნებს“. ამ სწორ რეჟისორულ ჩანაფიქრში იგრძნობა პირველი სპექტაკლის იმპულსები. ეს გასაგებიცაა. წარმატება მით უფრო მეტი იქნებოდა, ახალ ვარიანტს ძველი ვარიანტის ყველა სიკეთე რომ თან დაჰყოლოდა. მიუხედავად ამისა, წარმოდგენა კარგად მიიღო მოსკოვმა. კრიტიკამ მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს. ჟურნალ „ტეატრის“ (1862, № 11) აზრით „სპექტაკლი იწვევს დავას; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შექსპირის ტრაგედია თეატრმა წაიკითხა თანამედროვეობის თვალთ“.

ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს შექსპირის „ანტონიუს და კლეოპატრას“. შექსპირ-

რის სპექტაკლებისკენ სწრაფვა ტაბლიაშვილში იმ დროსაც იგრძნობოდა, როცა იგი ქართულ ისტორიულ დრამებს დგამდა. ეს ფართული ლტოლვა თუ ინტუიცია შინაგანად უკვე ამზადებდა რეჟისორს შექსპირის დრამატურგიასთან შესახვედრად. „ანტონიუს და კლეოპატრა“ ამ სურვილის გამართლებაა. ამ პიესის შესახებ შექსპიროლოგები ხშირად წერდნენ, რომ იგი მოკლებულია სცენურობას. რეჟისორმა მასზე ხანგრძლივი და დიდი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა. გააკეთა პიესის საფუძვლიანი მონტაჟი, რათა უფრო რელიეფური გაეხადა თავისი სათქმელი. ხაზი გაუსვა ნაწარმოების სოციალურ ბუნებას. ვ. ანჯაფარიძის კლეოპატრას ჯადოქრულ ვნებიანობას, — როგორც ამას ხსნის რეჟისორი, — „მეორე პლანით“ მოჰქონდა განწირული ეგვიპტის დამოუკიდებლობის უკანასკნელი დღეების გაგრძელების სულისკვეთება. ხოლო ცივი გონებისა და ფხიზელი თვალის დიპლომატის ავგუსტ კეისრის „დინჯი სიჩქარის“ მიღმა თეატრმა ამოიკითხა რომის იმპერიის უპერსპექტივობა. ის ფაქტი, რომ ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებაში კლეოპატრა ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა, ბევრს ლაპარაკობს სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტაზე.

სცენაზე ბორგავდა კლეოპატრა და ჩვენ გვაოცებდა მისი აღზევება. მსახიობის სულში ცხოვრობდა კლეოპატრა. ქალი და დედოფალი! თითქოს ორი არსება, ორი ადამიანის ვნება და ძალა ჩამდგარიყო მსახიობში. ორმაგად დიდი იყო მისი სიყვარული ანტონიუსისადმი და მოვალეობა ეგვიპტის წინაშე.

ვ. ანჯაფარიძემ კლეოპატრას შესრულებაში გვიჩვენა შექსპირული ტემპერამენტი. პლასტიკური აქტიორული ექსტი შვენოდა მის ყოველ სცენას. მსახიობის განცდის სიღრმე და მონუმენტური გააზრება ბუნებრივად ენივთებოდა მთლიანად სპექტაკლის რეჟისორულ ჩანაფიქრს.

1960 წელს ტაბლიაშვილი კვლავ მიუბრუნდა შექსპირს და ბათუმის თეატრში „ოტელო“ დადგა.

ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედებიდან დრამატული თეატრის სხვა სპექტაკლების დასახელებაც შეიძლება. მის ბიოგრაფიაში არის სუსტიც და ძლიერი სპექტაკლებიც, მაგრამ სავსებით საკმარისია მოვიგონოთ მისი რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი, რომ მიეხვდეთ, თუ რაოდენ საინტერესო ხელოვანთან გვაქვს საქმე.

ვ. ტაბლიაშვილის, როგორც ორიგინალური და მრავალმხრივი, ფართო დიაპაზონის რეჟისორის სრულ სახეს მხოლოდ მაშინ წარმოვიდგენთ, თუ მის ნამოღვაწარს გავიხსენებთ ოპერასა და კინოში.

ვ. ტაბლიაშვილმა თითქმის 10 წელი დაჰყო ოპერისა და ბა-

ლეტის თეატრში როგორც მთავარმა რეჟისორმა და დამდგმელმა. ამ პერიოდში დადგმული მისი სპექტაკლების მართო სახელწოდებების გახსენებაც კი ნათელყოფს იმ აზრს, რომ ვ. ტაბლიაშვილი ეროვნული სულის, თვითმყოფადი აზროვნების რეჟისორია. ამ აზრის დადასტურება იყო მის მიერ შ. შშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენის“ დადგმა. რეჟისორმა დიდებულად იგრძნო კომპოზიტორის მუსიკის სიღრმე და სილამაზე, შეძლო მისი პოეტური, სცენური წაკითხვა. სულიერი მონუმენტალიზმი, ფართო დიაპაზონის ჩანაფიქრი, ძლიერი კომპოზიციური „არტახები“, რომლითაც იკვროდა და ერთიანდებოდა რთული სტრუქტურის სპექტაკლი — რეჟისორის დიდი დამსახურება იყო. ტაბლიაშვილმა გვიჩვენა სახალხო დრამისა და ორატორულობის სინთეზი, პარმონია. „მთავარი თავისებურება რეჟისორული ხელწერისა ამ სპექტაკლში არის მიზანსცენების, გარეგნული მოძრაობის დიდი თავდაქვრილობა. წარმოდგენაში რეჟისორი არაერთხელ და საკმაოდ ხანგრძლივადაც აჩერებს სცენურ მოძრაობას ისე, რომ ოდნავადაც არ იკარგება ამა თუ იმ სიტუაციის პათოსი. პირიქით, იგრძნობა პირქუში ძალა, რომლის გარეგნული „დაოკებით“ შექმნილია დიდი შინაგანი მღელვარება. ასეთ შემთხვევაში ყველაზე ძუნწი სცენური ეესტიც კი მკვეთრად იხატება და ასრულებს მკაფიო დინამიკურ ფუნქციას“ (ა. წულუკიძე).

სწორედ მკვეთრად და თავდაქვრივად, ემოციურად და სახიერად იყო დადგმული პირველი მოქმედების ბოლო სურათი, მესამე მოქმედება — ხევისბერთან შორენას მოთათბირების სცენა, განსაკუთრებით კი მასობრივი სცენები, რომელშიაც გამოჩნდა ხალხის სული, ძლიერი თვითმყოფადი ბუნება. ამ საუკეთესო სცენებმა განსაზღვრეს სპექტაკლის მხატვრული დონე და იგი გახდა კიდევ მისი წარმატების საფუძველი.

აქაც გამოჩნდა ვახტანგ ტაბლიაშვილის თანამედროვეობის გრძნობა. მან სიცოცხლის „ლამაზი არსის“, მისი ჰუმანური იდეების ჰეროიკულ წარმოსახვაში გვიჩვენა ქართველი ხალხის გმირული სულის უკვდავების, მისი თანამედროვეობაში გადმოსვლისა და ცხოველმყოფელობის იდეა.

ვ. ტაბლიაშვილს როგორც რეჟისორს თავის შემოქმედებაში არაერთხელ მიუმართავს სურათოვნებისათვის.

სურათოვნებით გამოირჩეოდა მისი „დავით აღმაშენებელი“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“. ქანდაკებასავით გარინდული სახეები, გამოკვეთილი, დაძაბული, ხშირად უტყვი ფიგურები აქ ადამიანური ძალისა და ნებისყოფის მაუწყებელნი არიან.

ქართველი ხალხის სულიერი და ფიზიკური ენერგია, რომე-



ლიც მონუმენტურ ფორმებშია გამოსახული, მდიდარ მასალას აძლევდა რეჟისორს. იგი სიქაბუკიდანვე ესწრაფოდა ჩვენი ხალხის გმირული სულის გამომხატველ ქმნილებებს. რთული დრამატურ-გიული პერიპეტეიებისა და ფართო პანორამის სანახაობებში რეჟისორმა შეძლო სცენების სწორი მხატვრული ორგანიზება. ამ მხრივაც მნიშვნელოვანი იყო „დიდოსტატის მარჯვენა“. რეჟისორის ბიოგრაფიაში ეს სპექტაკლი იმითაც არის საყურადღებო, რომ მასში კვლავ გამოჩნდა ვ. ტაბლიაშვილის ხელწერა, რომელიც უთუოდ მის ორიგინალურ ხედვაზე მიგვანიშნებს.

„დიდოსტატის მარჯვენაში“ მიღწეულია ეპიური გაშლილობა და ზვიადობა. მთელი სცენური მოქმედება აღბეჭდილია „სტატიური დინამიკით“, ლირიკული შერწყმულია გმირულთან, დრამატული ტრაგიკულთან. რეჟისორი არ ცდილობს გაამარტივოს და განმუხტოს სცენური ატმოსფერო, არ ისწრაფის თუნდაც კორექტივი შეიტანოს ნაწარმოების რთულ ხასიათში.

სპექტაკლში არის სცენები, სურათები, როცა ჩვენ მთელი არსებით ვუერთდებით გარდასულ ეპოქას, ვიჭრებით მის სიღრმეებში და მღელვარებით ვისმენთ შორეულ ჰანგებს. ამ ხმებს გამოსცემს წარსულ საუკუნეთა გმირული სული, ხალხის შემოქმედი გენია. ამ დროს ისეთი განცდა გეუფლებათ, თითქოს წირვას ესწრებით სვეტიცხოვლის ტაძარში, სპექტაკლში შეიგრძნობა გუთნისდედის მიწიერი ძალაც, რეჟისორი გრძნობს მუსიკის დამუხტულ ენერჯიას. ამიტომ სახალხო სცენებს სპექტაკლშიც გამორჩეული ადგილი უჭირავს. ეროვნული ეპოსის ბუნებასთან შეერთების სახალხო დრამა ორგანულად ერწყმის მთავარ გმირთა სულიერ ცხოვრებას. ამ მთლიანობაში იგრძნობა კ. გამსახურდიას ბრწყინვალე რომანის პეროიკაც.

მუსიკის სპეციალისტთა აზრით, რეჟისორმა შესანიშნავად წაიკითხა შ. მშველიძის ოპერა, სწორად გაიგო მისი მუსიკალური ბუნება. მან „სახალხო დრამისა და ორატორულობის სინთეზში“ დაინახა ნაწარმოების თავისებურება და კომპოზიციურადაც ამ თვალსაზრისით ააგო მთელი სპექტაკლი. ძირითადი ჩანაფიქრის მიღმა არ დარჩენილა არც სადავო მომენტები და არც დაუხვეწავი ადგილები.

ვ. ტაბლიაშვილი დიდხანს ფიქრობდა „დიდოსტატის მარჯვენაზე“. მრავალი წელი შეაღია მან ქართული პროზის ამ დიდებული ქმნილების გადატანის იდეას სცენური ხელოვნების ენაზე. ოპერის წარმატებით დადგამამ ახალი ენერჯია შემატა რეჟისორს. იგი უკვე შეუდგა რომანის ეკრანიზაციას.

ქართული საოპერო რეპერტუარიდან ვ. ტაბლიაშვილმა დად-

გა „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ და „დარეჯან ცბიერი“. ამ ოპერებს აქვთ თავიანთი სცენური ისტორია. ქართულ თეატრს არასოდეს არ დაავიწყდება ა. წუწუნავას სახელი, რომელმაც ასე ბევრი გააქეთა ეროვნული საოპერო რეჟისურის განვითარებისათვის. მას შემდეგ თეატრში მოვიდნენ ახალი თაობები, ახალი რეჟისორები, რომლებმაც დაიცვეს და განავითარეს ეს ტრადიცია. ვახტანგ ტაბლიაშვილმა ამ სპექტაკლშიაც გააღრმავა და განავითარა ის პატრიოტული ტენდენცია, რომლითაც ასე გამოირჩევა მთელი მისი შემოქმედება. მისი დადგმით ახლებურად აუღერდა ფაბლიაშვილის „დაისი“. რეჟისორმა აქაც განსაკუთრებული ყურადღება ხალხის როლს მიაქცია. მთავარი გმირები კი „დაოკებულ ტონებში“ გამოხატა. სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა მოსკოვის პრესამ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე. „მის მუშაობას, — აღინიშნა დისკუსიაზე, — მკაფიოდ ატყვია მთელი ოპერის ძირითადი ჩანაფიქრის გამოკვეთილობა, სცენური ნაბატის დახვეწილობა. რეჟისორის ნაწარმოების ხალხურობა კიდევ უფრო წინ აქვს წამოწეული. ამავე დროს, აქ ეერ შეხვდებით მისწრაფებას, როგორც ეს ზოგიერთ ჩვენ საოპერო რეჟისორებს სჭირთ — მოქმედებით გაამართლონ სხუადასხვა სიტუაციები და ამბები“. ამავე დეკადაზე აღინიშნა: „გარდა იმისა, რომ რეჟისორმა ურღვევი ლოგიკით, დამატყვევებელი სინათლით განავითარა მაროს, მალხაზის და კიაზოს ტრაგიკული ცხოვრების ხაზი, მან მიაღწია მასობრივი სცენების მრავალმხრივ გამომსახველობას და შესრულების დიდებულ ოსტატობას. რეჟისორის კულტურა განსაკუთრებით გამოჩნდა მესამე მოქმედების ტრიოში (მარო, მალხაზი, კიაზო). ამ შედარებით სტატიურ სცენაში რეჟისორმა და მსახიობებმა მიაღწიეს ფსიქოლოგიურ სიზუსტესა და გრძნობის ქეშმარიტ სიმძლავრეს. ეს რეჟისურა სათავეს ღებულობს მუსიკაში, გრძნობს მუსიკას და არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს დატრიალებული ამბების ილუსტრაციას“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, № 11). სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა აღბეჭდილი იყო ხალასი მუსიკალური აზროვნებით.

2. ტაბლიაშვილის მიერ დადგმული ოპერებიდან დიდი უმრავლესობა ქართულია. ასეთივე თანაფარდობაა დრამატულ რეპერტუარშიც. ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედება ამ მხრივ სამაგალითოა. ორიგინალური დრამატურგიისადმი მხარდაჭერა არ უნდა გამოორიცხავდეს სხვა ნაწარმოებების დადგმასაც. ევროპის კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშები ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა ქართულ სცენაზე. საილუსტრაციოდ ტაბლიაშვილის რეპერტუარშიაც არის საამისო მაგალითები.

საოპერო სპექტაკლებიდან წარმატება ხვდა ვერდის „ტრუბადურს“. ტაბლიაშვილის წარმოდგენა გამსჭვალული იყო თავისუფლების იდეით. რეჟისორმა სწორედ ამ მომენტს გაუკეთა აქცენტები, იგი აქცია ნაწარმოებისა და მისი მოქალაქეობრივი იდეალის გამომხატველად. სპექტაკლის კომპოზიციურ წყობაში, სცენების რეჟისორულ განლაგებაში მუდამ იგრძნობოდა ძირითადი თემის გამოყოფისა და ხაზგასმის სურვილი. სპექტაკლი კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. ტრაგიკულ განწყობილებას ენაცვლება ოპტიმისტური საწყისი და მთელი ეს რთული სამყარო სცენაზე დიდებულად ისახება. ვ. ტაბლიაშვილი, რომელიც მუდამ გამოირჩეოდა რეჟისორული მიზანსცენების კონკრეტულობით, სიცხადითა და ეფექტური სისადავით, აქაც, როგორც იტყვიან, „თავის ამპლუაში“ გამოჩნდა. რეჟისორი მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით, ცალკეული მინიშნებებით აღწევს სპექტაკლის ატმოსფეროს შექმნას.

ვ. ტაბლიაშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ფილმი „ქეთო და კოტე“. ეს იმდენად პოპულარული სურათია, რომ უხერხულადაც კი მიმანია მისი ვრცელი ანალიზი. ერთი რამ კი უნდა ითქვას: პირდაპირ გაუგებარი იყო მრავალი წლის მანძილზე ქართული კინოს ასეთი გულცივობა ტაბლიაშვილის მიმართ. მან ვერ გამოიყენა რეჟისორი ახალი ფილმების შესაქმნელად.

დიდი ხნის დუმილი დაირღვა. რეჟისორმა კინოში გადაინაცვლა და ჩვენ გვჯერა, რომ მისი ახალი შეხვედრა „ძველ მეგობართან“ წარმატებით დამთავრდება.

## აკაკი ჯალავა

1922 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ ასეთი ცნობა დაიბეჭდა: „ტფილისში დაარსდა აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით დრამატული სტუდია, სადაც თავი მოიყარა ორმოცდაათამდე ახალგაზრდამ. სტუდიის პროგრამაში შედის 1) მოკლე ანატომია და ფიზიოლოგია, რათა მომავალმა მსახიობმა იცოდეს აგებულება და მათი ფუნქციები ადამიანის სხეულისა, 2) ხმის დაყენება, 3) მხატვრული მეტყველება, 4) პლასტიკა, ცეკვა, 5) გიმნასტიკა, 6) ფარკაობა, 7) ფსიქოლოგია, 8) სასცენო ელემენტების დამუშავება, 9) იმპროვიზაცია და მიმოდრამა, 10) თეატრის ისტორია, 11) გრიმი, 12) ტანსაცმლის ისტორია, 13) ლიტერატურისა და დრამის ისტორია, 14) ხელოვნების ისტორია, 15) ესთეტიკა, 16) სიმღერა 17) ნაწვევები სცენებისა და პიესების დამზადება.“

სტუდიის გახსნაზე შესავალი სიტყვა წარმოთქვა აკ. ფალავამ; სიტყვებში გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, ტ. ტაბიძე, მ. ქორელი, ალ. ახმეტელი, კ. გამსახურდია. სტუდენტთა სახელით დამსწრეთ მიესალმა აკ. ხორავა. „ლიტერატურის ისტორიისა და დრამის მნიშვნელობის“ შესახებ ლექცია წაიკითხა კ. გამსახურდიამ. ლექციების წასაკითხავად მოწვეულ იყვნენ ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, აკ. შანიძე, გ. ახვლედიანი, გ. ჩუბინაშვილი.

ღრმად მოფიქრებული პროგრამა და ქართული კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეთა აქტიური მონაწილეობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფალავას სტუდიას. სტუდიელებიც კარგად იყვნენ შერჩეულნი. ბევრი მათგანი სახელოვანი არტისტიც გახდა.

აკ. ფალავამ შეიყვარა ახალგაზრდობა. წვრთნიდა და ფართო ასპარეზზე უხმობდა მათ.

უ. ჩხეიძემ პირად წერილში ასე გამოხატა ფალავას დამსახურება: „ჩემი თაობის აქტიორთა პირველი ნაბიჯები თქვენს სახელთან არის უშუალოდ დაკავშირებული. 1920 წელს, როდესაც დაარსდა სახელმწიფო დრამა, რომლის ერთ-ერთი ინიციატორი და პირველი ხელმძღვანელი თქვენ იყავით, ჩვენ, ახალგაზრდა აქტიორებმა პირველად შევედგით ფეხი მაშინ დიდ სცენაზე. თქვენ იყავით პირველი ჩვენს რეჟისორებში, რომელიც ამხნევებდით და გაბედუ-

ლალ აწინაურებდით უნარის მქონე ყველა ახალგაზრდას. თქვენ იყავით არა მარტო რეჟისორი, ხელმძღვანელი, არამედ აღმზრდელი და დამცველი ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა გაუბედავი მომავალი ძალებისა. თქვენი ყველაზე უფრო არსებითი და შესანიშნავი თვისება, რომელიც დღემდე ახასიათებს თქვენს ბუნებას, ეს არის დიდი სიყვარული ახალგაზრდობისადმი... თქვენ რომ წმინდა რეჟისორულ გზას გაპყლოდით თეატრში, თქვენი სახელი დღეს უფრო მეტად ცნობილი იქნებოდა ფართო საზოგადოებისათვის, მაგრამ თქვენ უფრო რთული და უჩინარი გზა აირჩიეთ — ახალგაზრდობის აღზრდა! ჩემი აზრით კი, ერთი ნიჭიერი ადამიანის აღზრდა მრავალ ნიჭიერად დადგმულ პიესას აღემატება“.

და მართლაც, აკ. ფალავა „დგამდა პიესას“, რომელსაც „ქართული თეატრის ხვალისდელი დღე“ ერქვა.

საერთოდ, თეატრალური საზოგადო მოღვაწის გზა მეტად რთულია და უჩინარი. ადვილდაც ივიწყებენ ამავს, რადვან მოღვაწე ისე პოპულარული არ არის, როგორც მსახიობი. მაგრამ ამგვარი მსხვერპლის გარეშე დიდი საქმეები არ კეთდება. აკ. ფალავამ მთელი თავისი ნიჭი და ენერჯია ეროვნული თეატრის აღორძინებისა და წარმატებისათვის ბრძოლას შეაღია. მას მოახმარა თავისი დიდი გამოცდილება და მთელი სიცოცხლე.

ის იყო ნამდვილი პედაგოგი, აღმზრდელი ახალი თაობისა. ამ სტრიქონების ავტორსაც ახსოვს მისი სითბო და ყურადღება. იგი გვინერგავდა შრომისადმი სიყვარულს, გვასწავლიდა საქმისადმი თავდადებას. აკ. ფალავა განსაკუთრებულად მომთხოვნი იყო, როცა საქმე დეტალების სიზუსტეს შეეხებოდა. სტუდენტებს გვიკვირდა კიდევ, რატომ აქცევდა ასე დიდ ყურადღებას თეატრის ისტორიისთვის უმნიშვნელო ფაქტებს. ზოგჯერ უცნაურადაც გვეჩვენებოდა მისი გამახვილებული ყურადღება „თეატრის ისტორიის წვრილმანებისადმი“.

მაგრამ პედაგოგი არ ცდებოდა. იგი თეატრმცოდნეებს გვასწავლიდა კონკრეტულობას, სიზუსტეს და, ერთი შეხედვით, შეათეხარისხოვანი დეტალების ცოდნას, რომლებიც ზოგჯერ სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენენ კვლევის დროს.

აკ. ფალავას პედაგოგიური მოღვაწეობისადმი ინტერესი სიყმაწვილეშივე ჰქონდა. „თხთხმეტი წლის ვიყავი, — წერს იგი, — პროგინაზიის მესამე კურსის მოწაფე, როცა შევკრიბე ჩემი სოფლის მეზობელი გლეხების ბავშვები და წერა-კითხვის სწავლება დავაწყებინე. მას შემდეგ ყოველ ზაფხულს, ვიდრე 1917 წლამდე, ასეთი ტრადიცია დამკვიდრდა ჩვენს ოჯახში... დედამ ზეპირად იცოდა „ვეფხისტყაოსანი“ და ხშირად გვიკითხავდა. ამგვარად ჩაისახა

ჩემში მომავალი პედაგოგი. შემდეგი ნაბიჯები ამ მხრივ დაკავშირებულია ერთ-ერთი ჩვენი დიდი პედაგოგის: ჩემი ყოფილი მასწავლებლისა და ხელმძღვანელის ი. ოცხელის სახელთან. ი. ოცხელი დიდი მასშტაბის პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე იყო, არა მარტო დიდი ცოდნით აღჭურვილი, არამედ იშვიათი ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოებული. რაც მთავარია, იგი იყო ჩვენი აღმზრდელი მამა“.

პირველმა სწორედ ი. ოცხელმა მიაქცია ფაღვას პედაგოგიურ ნიჭს ყურადღება. თბილისის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ოცხელმა ქუთაისში მიიწვია ფაღვა და საბავშვო ბაღში მოაწყო მასწავლებლად. ერთხანს კორექტორადაც მუშაობდა გაზეთების რედაქციებში.

1906 წლიდან ფაღვა უკავშირდება სცენას. პირველად თამაშობს თავისივე თარგმნილ პიესებში — ბეიერლენის „სამხედრო ბანაკი“. მას მოსდევს მეტერლინკის „დაი ბეატრისა“, ალ. სუმბათაშვილის „წინამძღოლნი“ და სხვა.

მაგრამ ფაღვა მალე დარწმუნდა აქტიორული მონაცემების უქონლობაში, ამის შესახებ იგი გულახდილად წერს: „ჩემგან ბერიანი მსახიობი არ გამოვიდოდა, რადგანაც საჭირო სამსახიობო მონაცემები (გარდასახვის ნიჭი) მე არ აღმომაჩნდა“. ამ გულწრფელი აღსარებიდან ერთი საყურადღებო დასკვნის გაკეთებაც შეიძლება. ჩანს, რომ ფაღვას არტისტიკული მონაცემების მთავარ ნიშნად გარდასახვის უნარი მიაჩნდა. რასაკვირველია, ასედაც უნდა იყოს, მაგრამ ცნობილი თეატრალური პედაგოგის ამგვარი განსაზღვრა განსაკუთრებულად ჟღერს დღეს. რა დასამალია და დღესაც ხომ არიან ისეთი მსახიობები, რომლებიც შეგნებულად უარყოფენ გარდასახვას? რასაკვირველია, გრიმი არ არის გარდასახვის ძირითადი საშუალება, მაგრამ არც მისი უარყოფა შეიძლება იმ მოტივით, თითქოს უგრიმოდ უფრო თანადროული იქნება სახე!...

მაგრამ დაეუბრუნდეთ ფაღვას ბიოგრაფიას.

1908 წელს ა. ფაღვა მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი. ამავე წელს შედის სამხატვრო თეატრის სტუდიაშიც. 1915 წელს თეატრალური განათლებით აღჭურვილი ბრუნდება საქართველოში. ერთი წლით ადრე იგი უკვე აქტიურ მონაწილეობას იღებს ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში. ბეჭდავს სტატიებს, კითხულობს მოხსენებებს. „სევდის“ ფსევდონიმით აქვეყნებს ლიტერატურულ და თეატრალურ წერილებს.

ქართულ თეატრს კი დიდი გასაკვირი ადგა იმხანად. იგი ეძებდა კრიზისიდან გამოსავალ გზებს, დამწვარი იყო თეატრის შენო-

ბაც. მაგრამ ქართველ ხალხში არ იყო ჩამკვდარი „რელიგია თეატრისა“. მას სწამდა განახლების, სჭეროდა აღორძინებისა. პრესაში უკვე ისმოდა თეატრის გადახალისების აუცილებლობის შესახებ. ამ ხმებს შეუერთა თავისი სიტყვა აკ. ფალავაძე.

ჯერ კიდევ 1903 წელს ბროშურაში „ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობა“ აღნიშნავდა, რომ საჭიროა რადიკალური განახლება ჩვენი ხალხის თეატრალური ცხოვრებისაო.

აკ. ფალავა შეძრწუნებული იყო რევოლუციამდელი ქართული თეატრის მდგომარეობით: „ღიახ, ქართული სცენა დაქვეითებულია. ბრალი ყველას გვედება, ყველანი დამნაშავე ვართ, მაგრამ ხსნა წერილმანებში კი არ არის, არამედ ქართველი ხალხის კულტურულ ამაღლებაში და მისი ბედკრული ენერჯიის თავისუფალ გაშლაში“.

საქართველოში დაბრუნებული აკაკი ფალავა ქუთაისის თეატრში იწყებს მუშაობას. 1914—1915 წლებში შექსპირის „ჰამლეტი“ და ნ. შიუკაშვილის „მთის ზღაპარი“ დადგა. შ. ლამბაშიძე წერდა: „მე ჯერ კიდევ რეალური სასწავლებლის მოწაფე ვიყავი, როდესაც ქუთაისში ჩამოვიდა უმაღლესდამთავრებული აკაკი ფალავა და ქუთაისის თეატრის მსახიობების საშუალებით დადგა „ჰამლეტი“. ეს დადგმა, როგორც მაშინ მეყურებოდა, გამოირჩეოდა ჩვეულებრივი დადგმებისაგან თავისი მთლიანობით. ანსამბლის დაცვით და ორგანიზებულობით“.

მალე ა. ფალავა ისევ თბილისშია.

იგი იყო კონსერვატორიის პრორექტორი, საოპერო სტუდიის დამაარსებელი. მისი ინიციატივით I და IV მუსიკალურ სასწავლებლებში შეიქმნა სავოკალო კლასები.

ყველგან, სადაც არ უნდა ემუშავა, გამოირჩეოდა როგორც შესანიშნავი, შრომისმოყვარე პედაგოგი. ამიტომ მისცა მას ასე მაღალი შეფასება კ. სტანისლავსკიმ, ფალავამ ბრწყინვალედ იცის თავისი საქმე, ის სერიოზული და კეთილსინდისიერი ამხანაგიაო.

1925 წელს კ. სტანისლავსკი გაეცნო ა. ფალავას მუშაობას კონსერვატორიაში და წერილით გამოეხმაურა. წერილი გამოუქვეყნებელია, მოგვყავს იგი მცირეოდენი შემცირებით:

„ძვირფასო აკაკი ნესტორის ძე! მე ისე წამოვედი, რომ ვერ მოვასწარი გამეზიარებინა თქვენთვის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდიაში ნახული რეპეტიციის შთაბეჭდილებები. სწორედ ამიტომ გწერ ჩემს საერთო აზრს. მე მგონია, რომ თქვენს ხელთ არის მეტად კარგი არტისტული მასალა. ჩანს მუშაობა“. სტანისლავსკის აზრით მუშაობას აკლია სისტემატური ხასიათი. დრამატული ხელოვნება „ყველაზე მეტად საჭიროებს სისტემატურ ვარ-

ჯიშს, არა მარტო ფიზიკურს, არამედ სულიერსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი იმყოფება დილექტანტის მდგომარეობაში. ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აპოლონის რაღაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას მოეპრიანება. ერთ თვეს მუშაობს, მეორე თვეს ისვენებს... ვირტუოზობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება...

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

ა. ფალავას შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში ერთ-ერთი დიდად მნიშვნელოვანი მოვლენაა მის მიერ ქართული დრამატული თეატრის დასის შედგენა, „ა. ფალავა, — წერდა ს. ახმეტელი, — მოსკოვის სამხატვრო თეატრში იყო აღზრდილი. მან მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ თეატრში თავისი მუშაობა პედაგოგიური მუშაობის გზით წარმართა. ქართული დრამის სამხატვრო ხელმძღვანელად მიწვევამდე იგი ბათუმის ვაჟთა გიმნაზიის დირექტორი იყო“. დასის ორგანიზება მხატვრული პრინციპის საფუძველზე არ მომხდარა, მაგრამ დრამის ჩამოყალიბების ფაქტი კი მნიშვნელოვანი იყო იმ ხანად. მალე შეიკრიბა სხვადასხვა მხარეს დაქსაქსული საუკეთესო ძალები. საზოგადოებაც დაინტერესდა თეატრით. ფალავამ შემოიღო სეზონის წინასწარი სამზადისი ქალაქგარეთ (მაგ. სურამში). რეპერტუარში შევიდა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, „ირინეს ბედნიერება“ (რეჟისორი ა. ფალავა), შ. დადიანის „გუშინდელნი“ (რეჟისორი მ. ქორელი) და გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ (რეჟისორი ა. წუწუნავა).

მართალია, ამ სეზონს თეატრალური რეფორმა არ მოუხდენია, მაგრამ მან დიდი როლი შეასრულა ახალი ქართული თეატრის მომდევნო პერიოდის წარმატებაში. „გუშინდელნის“, „მსხვერპლისა“ და დ. კლდიაშვილის პიესების დადგამამ მაყურებელს აგრძობინა ქართული თეატრის დიდი პოტენციური შესაძლებლობა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმა. „ა. ფალავას სპექტაკლმა, — იგონებს დ. ანთაძე თავის წიგნში, — ცხოველი გამოხმაურება კჰოვა. ხალხი აღტაცებაში მოპყავდა ყოფითს ფორმებში გადაჭრილ სპექტაკლს... განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს აქტიორებმა და მთავარი სწორედ ეს იყო. ისინი თამაშობდნენ ბუნებრივად, კოლორიტულად. მეტად საინტერესო, დაუფიწყარი სახე აბესალომ სალამთაძისა შექმნა აკაკი



ეს იწერებოდა „ცხვრის წყაროს“ დადგმის შემდეგ, არაერთი სხვა საუკეთესო სპექტაკლის შემდეგ. შესაძლოა გადაჭარბება იყოს რეცენზენტის სიტყვებში, მაგრამ მასში ჭეშმარიტებაც ხომ არის? იმავე ყურნალში უფრო თამამი აზრიცაა გატარებული: „ქართველი მსახიობები, — წერს ყურნალი, — ძლივს თავის ქერქში დავინახეთ და გასაოცარი სინამდვილითაც განასახიერეს ჩვენი ცხოვრების ცრემლნარევი სიცილით მოსასმენი ამბავი, ნამდვილი ტრაგედია. მხატვრული სრულქმნილებით ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ა. ვასაძე და ა. ჟორჯოლიანი, შ. ლამბაშიძე და უშ. ჩხეიძე, პლ. კორიშელი და რომელი ერთი ჩამოვთვალთ. საღამო იყო ჭანსალი სიცილისა, ყოფა-ცხოვრების ნამდვილი სარკე, გასართობი და ამავე დროს ჭკუის მასწავლებელი“.

ასე ღრმად გაუხსნია რეჟისორს ნაწარმოების ბუნება, ასე ფაქიზად და ღრმად შეკრილა იგი მის სულიერ სამყაროში.

ამ დროს ქართულ სცენაზე თეატრალური ფორმების ნამდვილი დღესასწაული იყო. თეატრი სულ უფრო და უფრო ღრმად ეძებდა პლასტიკის, რიტმის, ტემპერამენტის გამომხატველ საშუალებებს.

და აი, ამგვარ პირობებში ა. ფალავა მაინც დაუინებით იცავდა „სულიერი რეალიზმის“ იმ ნორმებს, რომელიც მან სიჭაბუკე-შივე იწამა და შეიყვარა.

მართალია, დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები სცენაზე ვანსაკუთრებულად დახვეწილ პლასტიკურ გამოსახულებას მოითხოვენ, მაგრამ ჩვენ აქ უნდა დავინახოთ „სულის შინაგანი პლასტიკა“, უცნაური დიალოგი გონებამახვილ და ნალელიან ადამიანებს შორის.

ამ რთულ ფორმებში უნდა გამოისახოს დ. კლდიაშვილის პიესების თავისებურება.

ა. ფალავა მოერიდა ექსპერიმენტულ ძიებას. მისი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ გამოიხატა სადა და რეალისტურ ფორმებში, პრესის აზრით ჯმ ნაწარმოების განსახიერება შეიძლება სხვადასხვა გზით. „ერთი, რომელიც ჩვენ ვიხილეთ აკაკი ფალავას დადგმაში: ეს სადა გზაა, რეალისტურ ხაზებში მომწყვდეული, ყოველგვარი ტრიუკების, სტილიზაციის, გროტესკის ხაზებში გამართვის გარეშე...“

რეჟისორის მიერ დასახულ ამოცანებს მსახიობები დიდი ოსტატობით ასრულებდნენ: შ. ლამბაშიძე (პლატონი), ავ. ვასაძე (კირილე), ა. ჟორჯოლიანი (ქამუშაძე), უ. ჩხეიძე (არისტო), სიამტკბილობის ურუანტელით იქარგებოდა მთელი წარმოდგენა, მხურვალე ტაშით იწვევდნენ რეჟისორს“.

რასაკვირველია, საქმე „სიამტკბილობით მოქარგული ურუან-

ტელის“ სანტიმენტალურ განცდაში 'როდია. წერილში უფრო მეტია ნაგულისხმევი, ვიდრე განცხადებული. აქ ისიც იგულისხმება, რომ წერილის ავტორი კმაყოფილი არ არის ძიებათა იმ ხასიათით, რომელსაც კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ეწეოდნენ. ახალი თეატრალური ფორმების სიმდიდრე, რომელიც ერთბაშად გამოჩნდა ქართულ სცენაზე, აღტაცებასაც იწვევდა და კრიტიკასაც. ზოგჯერ იყო კიდევ საბაბი კრიტიკისათვის, მაგრამ ზემოაღნიშნულ წერილში სხვა აქცენცია საინტერესო.

დ. კლდიაშვილის დადგმა ტრადიციულიც ყოფილა და მისი საწინააღმდეგოც. იგი ტრადიციული იყო იმით, რომ მის დადგმაში არ ჩანდა ძიება ელვარე თეატრალური ფორმებისა, არ იყო იმგვარი ხასიათის სიახლენი, რომლებიც მარჯანიშვილის მოსვლის შემდეგ წარმოიქმნა ქართულ სცენაზე.

ამდენად სპექტაკლი ტრადიციული რეალისტური ხერხებით იყო დადგმული.

მაგრამ იგი არ იყო „ტრადიციული“ დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმის ისტორიისათვის. ა. ფალავამ ახლებურად დაინახა კლდიაშვილის ნაწარმოები და სამართლიანად გაემიჯნა გ. ერისთავის სკოლის რეალიზმს.

საერთოდ კი დ. კლდიაშვილის პიესების სცენური ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო ფურცლები ეკუთვნის აკ. ფალავას და მისი რეჟისურის პატივსაცემად ესეც კმარა!



აკ. ფალავა ნამდვილი საზოგადო მოღვაწის თვისებებით იყო დაჯილდოებული. დიდად ახარებდა ქართული კულტურის ყოველი მიღწევა. თუმცა მას უფრო ადრე, 1923 წელს ჰქონდა დადგმული „ჰამლეტი“, ა. ფალავასა და მარჯანიშვილის დადგმებს შორის სულ რაღაც ორიოდ წელი იყო განსხვავება, ორივე ერთ თეატრში დაიდგა, მაგრამ აკ. ფალავასათვის ხელი არ შეუშლია აღფრთოვანებული სტრიქონებით გამოხმაურებოდა მარჯანიშვილის წარმოდგენას: „ძვირფასო კოტე, ძმაო საშა, მეგობრებო! არ შემიძლია არ გავიზიაროთ ჩემი აღტაცება თქვენი „ჰამლეტი“ გამოწვეული. ეს დადგმა ისეთი გრანდიოზული შემოქმედებაა, რომ ერთბაშად მისი ამომწურავად შეფასება შეუძლებელია... რა სადა და სპეტაკია, ვით ბავშვი, ჩვენი უმანგი. იგი რომ ნიჭიერი მსახიობი იყო, ახალგაზრდობის ყველა მეგობარი ვამბობდით მისი მოსვლის პირველი დღიდანვე, მაგრამ, რომ ასეთი დიდი ინტუიციის პატრონი იყო, დღემდე არ ვიცოდით... თქვენი „ჰამლეტის“ ასეთი ხასიათის ინტერ-

პრეტაცია არის პირველი. ყველა სხვა თეატრი დღემდე ჰამლეტს გმირად სახავდა და მისი გაადამიანურება თქვენს მეტს არავის უცდია... ყველა, დაწყებული უშახგითა და ვერიკოთი, რაღაც სული-სა და გულის ნათესავად მხედებოდნენ და მთელი სადამო ისე ვიყავი დაპყრობილი და დატყვევებული თქვენს მიერ, რომ ბავშვობის შემდეგ მე არ მახსოვს თეატრის ასეთი მოჩაღობული გავლენა... გულწრფელი, მხურვალე მადლობა ყველას და განსაკუთრებით კოტეს, რომელმაც აიყვანა ჩვენი თეატრი ამ სიმალემდე და მोगანიჭათ თქვენ ესოდენ ბრწყინვალე გამარჯვება“.

ამ შთაგონებულ წერილში დიდი მოღვაწისა და დიდსულოვანი ადამიანის სახეა მოქცეული. ამ წერილში იგი ნამდვილ პედაგოგად, ახალგაზრდობის ნამდვილ აღმზრდელად გვევლინება. იგი მაგალითის მიმცემი და მაღალი პროფესიული ეთიკის მაჩვენებელია.

ა. ფალავას ეკუთვნის „ოტელოს“, ს. შანშიაშვილის „უგვირგვიანო მეფის“, მოლიერის „ტარტიუფის“, ჰ. სენეკევიჩის „ვიღრვ ჰხვალ, უფალოს!“ დადგმები რუსთაველის თეატრში.

ჰ. სენეკევიჩის ნაწარმოებები დიდ სოციალურ და პოლიტიკურ ვნებათა ღელვაზეა აგებული. ეს არის დიდი ისტორიული ქარტეხილების. ეპოქალური ძვრების ამსახველი რომანი. ქართულ თეატრში ამ ნაწარმოებმაც ჰპოვა თავისი ადგილი. შემთხვევითი არ იყო, რომ იგი აკ. წერეთელმა თარგმნა.

პიესა 1921-22 წლის სეზონში დაიდგა (მარჯანიშვილი ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოსული). სპექტაკლში მთავარ როლებს თამაშობდნენ ვ. ანჯაფარიძე, შ. ღამბაშიძე და სხვები. ვ. ანჯაფარიძის აზრით „ეს იყო ბრწყინვალე წარმოდგენა. რეჟისორის ჩამჭდარი მუშაობის შედეგი“.

თეატრალური მუზეუმის არქივებში ინახება ა. ფალავას საინტერესო შრომა „მარჯანიშვილის „ჰამლეტის“ მონტაჟი“. დიდი ცოდნით, სიყვარულითა და ტაქტით არის დაწერილი ეს შრომა. პირველ გვერდზე ზუსტად არის მინიშნებული მარჯანიშვილის რეჟისორული თავისებურება. ა. ფალავა ასე განმარტავს მას: „მარჯანიშვილის სპექტაკლი ყოველთვის ხასიათდებოდა მძაფრი დინამიკურობით, ამიტომ იგი სასტიკად ებრძოდა, რაც კი დინამიკურობას ხელს უშლიდა. სიმძაფრე ქესტისა და სიტყვისა, ემოციისა, მოქმედებისა ახასიათებდა მსახიობთა თამაშსაც. ამავე მიზნით მარჯანიშვილი წინასწარ აწარმოებდა წარმოსადგენი პიესის ტექსტის დახვეწას და თვით ტექსტის გადაადგილებას, თუ ამას ზემოხსენებული გარემოება მოითხოვდა. ამ დებულების ბრწყინვალე დადასტურებას წარმოადგენს კ. მარჯანიშვილის მიერ შექსპირის „ჰამ-

ლეთის“ ტექსტის დახვეწა და მისი მარჯანიშვილისეული მონტაჟი“.

ა.კ. ფალავას ნარკვევს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრმცოდნეობისათვის. იგი ცოცხლად აღადგენს კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლს. ა.კ. ფალავა კარგად იცნობდა სამხატვრო თეატრს, სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, „მან ჩამოიტანა სამხატვრო თეატრის პრინციპები და მე პირველად ვიგრძენი ნამდვილი სცენური კულტურა და დისპიკლინა. აკაკი ფალავამ შეამზადა ნიადაგი, რომ კოტე მარჯანიშვილს ასე უცბად, ორ თვეში აეწია ქართული თეატრი. თუმცა იმ დროს უკვე იდგა საკითხი ქართული თეატრის დახურვისა, მაგრამ ნიადაგი მზად იყო, რომ მარჯანიშვილს სასწაული მოეხდინა და ამაში დიდი ღვაწლი აკაკი ფალავას მიუძღვის“ (ვ. ანჯაფარიძე).

ცხადია, არ არის ზუსტი ფრაზა — „პრინციპების ჩამოტანა“, მაგრამ ანჯაფარიძის მოგონებაში დიდი სიმართლეა. ა.კ. ფალავას მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვის იმ ნიადაგის შემზადებაში, რომელმაც შემდეგ ახალი ქართული თეატრი წარმოქმნა.

მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ამით არ განისაზღვრება მისი ამაგი ქართული თეატრის ისტორიაში. ფალავა იყო ფართო დიაპაზონის მოღვაწე. ის იყო პედაგოგი და რეჟისორი, მთარგმნელი და პუბლიცისტი, თეატრალური კრიტიკოსი, ლიტერატურული ნაწარმოებების ავტორი, შესანიშნავი ორგანიზატორი და გულსახმიერი ადამიანი. ვისაც ერთხელ მაინც ჩაუხედია მის პირად არქივში, დარწმუნდება, თუ რა დიდი იყო მისი ინტერესების სფერო. აქ შემონახულია თეატრის ისტორიისათვის მრავალი საყურადღებო ფაქტი, დეტალი. ბევრი მათგანი ჯერაც გამოუქვეყნებელია და ამიტომ ვეცადეთ ფართოდ წარმოგვედგინა ეს მასალები. სხვადასხვა მოღვაწეთა წერილებს შორის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მ. ჭავჭავაძის, შ. დადიანისა და ნ. შიუკაშვილის წერილები ა.კ. ფალავასადმი.

შ. დადიანი ეხება ა.კ. ფალავას შრომებს, მის პედაგოგიურ ღვაწლს: „ძალიან კარგია, საყვარელო აკაკი, დიდი სიყვარულით გაქვთ დაწერილი მონოგრაფია მესხიშვილზე. ურიელ აკოსტას სახე გაცოცხლებული გყავთ და ეს ძალიან ძვირფასია ლადოს ხსოვნისათვის. ამას გარდა, თქვენ, როგორც დახელოვნებული რეჟისორი და პედაგოგი, ისე წერთ, რომ ახალგაზრდობა ბევრ სათავეს გამოძებნის მსახიობურ ოსტატობისათვის“.

ნ. შიუკაშვილის წერილი „ამერიკელ ძიას“ ეხება. წერილის აღრესატი იმხანად ბათუმში მუშაობდა. იქ განუზრახავს შიუკაშვილის პიესის დადგმა: შიუკაშვილი სწერს: „ბ-ნო აკაკი! პიესას ახმეტელი დაარბენინებს განსახილველად კახიანმა საწინააღმდეგო.“

არა ნახა რა. მაგრამ ზოგიერთი დეტალის გადასასინჯავად მიუჩინა თათარაშვილი. საშა თვითონაც ძალიან დაინტერესებულია და იწყებს მზადებას ამ სეზონში“. რამდენიმე დღის შემდეგ (1927, 4 ოქტომბერს) შიუქაშვილმა კვლავ მისწერა: „ბ-ნო აკაკი! რასაკვირველია, დარწმუნებული ხართ, რომ, თუ აქამდისაც არ მიიღეთ პიესა, ეს არა ჩემი მიზნით. ეს არის ვილაპარაკე სამასთან,—მითხრა: შენი პიესა მიღებულია, ხუთშაბათს (6 ოქტომბერს) მე და შენ მოვილაპარაკოთ და გავათავოთო. მოლაპარაკება კი იქნება იმის შესახებ, თუ რა არ არის მისაღები პიესაში“.

მ. ჭავჭავიძის ორი წერილი (1927) ეხება „ივერიუმს“. ჭავჭავიძის ეს პიესა სამწუხაროდ დაკარგულია. ამდენად, ყოველ დეტალს, რომელიც ამ პიესას ეხება, ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. წერილში ჩანს, რომ მ. ჭავჭავიძის განსაკუთრებით აინტერესებდა, თუ ვინ შეასრულებდა მთავარ როლს. ჩემი პიესა სატირაა. „რევიზორივით“ გროტესკულ ხაზებშია დაწერილიო, აუწყებს რეჟისორს. აქ ისიც ირკვევა, რომ იმხანად რომელიღაც მწერალს „ჯაყოს ხიზნები“ გადაუქეთებია პიესად.



არის შემოქმედთა მთელი პლეადა, რომელთა სადიდებლად, ან მათი ღვაწლის გამოსაკვლევად და განსაცხადებლად სრულიადაც არაა საჭირო სიუხვე ციტატებისა. მათ არ სჭირდებათ მრავალთა აზრის დამოწმება. მკითხველი ისედაც ადვილად ირწმუნებს ყოველივეს.

სხვა ტიპის მოღვაწე იყო ა. ფაღავა. მის ჩუმსა და უხმაურო ნაამაგარს დიახაც რომ სჭირდება მრავალი ფაქტის დამოწმება, რათა თანამედროვე მკითხველს შეეახსენოთ, რომ ისტორია თავის სიღრმეში ინახავს ყველას ღვაწლსა და ამავს. ოღონდ საჭიროა ამ ღვაწლის დროდადრო გამოტანა ფართო მკითხველის წინაშე. წლები მიდის, მოდიან ახალი თაობები, თეატრის ახალი ადამიანები, რომლებიც ახლებურად დაინახავენ ჩვენი ისტორიის ბევრ მოვლენას, მაგრამ არასოდეს დაივიწყებენ უპრეტენზიო და კეთილშობილი მოღვაწის ნაამაგარს.

აქ. ფაღავამ ახალგაზრდობის აღზრდაში გაიარა ცხოვრების დიდი გზა. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე არ მიუტოვებია თავისი საუვარელი საქმე. გაივლის დროს და ახალი თეატრალური თაობები პატივისცემით მოიგონებენ ა. ფაღავას სახელს.

## პავლე შანგიშვილი

პავლე ფრანგიშვილი, მართლაცდა, კოლორიტული ფიგურა იყო ქართულ თეატრში. არ შეიძლებოდა თქვენი ყურადღება არ მიეპყრო მის ძლიერ ხმას, მისი სიმღერის აშუღურ კილოს, თვალების ენერგიულ გამოხედვას და გამხდარ სახეს. როცა ლაპარაკობდა, გეჩვენებოდათ თითქოს მთელი სხეული ზამბარასავით ჰქონდა დაქიმული. ბევრი რამ ენახა ამ ქვეყნად, ბევრიც განეცადა, მაგრამ მუდამ მხნედ, ახალგაზრდულად გამოიყურებოდა და ჩემი თაობის თეატრალებსაც უხაროდათ მასთან საუბარი თუ ლხინი. ფრანგიშვილს ასე სწამდა: „როდესაც ადამიანი ყველათი და ყველაფრით კმაყოფილია, ის არავის სიკეთეს არ მოუტანს — არც საზოგადოებას და არც თავისთავს, რადგან ასეთ პიროვნებას შური და მტრობა მორიელივით სულსა და გულში უზის და, ჩვენდა საბედნიეროდ, მისი უკუღმართი აზროვნების მორიელი უფრო ჩშირად მასვე შხამავს და სპობს ხოლმე“.

ფრანგიშვილს დაფარული შინაგანი სიამაყე ახასიათებდა. თითქოს ზოგჯერ ხაზსაც უსვამდა თავის ხასიათის ინდივიდუალობას. ლამაზად ჰყვებოდა ხოლმე თავის რომანტიკულ წარსულს.

წარსული კი მართლაც საინტერესო ჰქონდა. „იმ უბანში, — წერს ფრანგიშვილი, — სადაც მე დავიბადე და აღვიზარდე, უსაქმოდ იშვიათად ნახავდით ვინმეს. ყველა შრომობდა ლუქმა-პური-სათვის, ყველა იბრძოდა მომავალი უკეთესობისათვის. მოსახლეთა შორის უმრავლესობა რკინიგზის მუშები იყვნენ. ვაჭრები იქ ნაკლებად ბინადრობდნენ. გარდა რკინიგზელებისა, მრავლად იყვნენ ზელოსნებიც: ქვისმთლელნი, ზეინკლები, კალატოზები, ღურგლები, აგურისა და კრამიტის მკეთებელ-გამომწველნი, ასოთამწყობნი, მღებავნი. აქა-იქ მოხელენიც ერივნენ“. შრომის ატმოსფეროში გაიზარდა იგი, აქ ეზიარა მართალი კაცის ცხოვრებას.

კუყიისა და ერთობის უბნის არემარეში ცხოვრობდნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ადამიანები. მათ ჰქონდათ კეთილმეზობლობა და სიყვარული. ერთმანეთის გატანა იცოდნენ და ეს ამლებინებდათ სიდუხჭირეშიც.

არ შეიძლებოდა ამ გარემოცვას თავისი გავლენა არ მოეხდინა

ახალგაზრდაზე. გარდა ამისა, მათ ოჯახში იკრიბებოდნენ მოწინავე მუშები. ოჯახს იცნობდა დიდი ილიაც. ჭაბუკს მძიმედ განუცდია ილიას მკვლელობა. „ასე მეგონა, —წერს იგი, — ჩემთვის ყველაფერი გათავდა, ისეთი მზრუნველი, როგორც ილია იყო, ხომ აღარ ეყოლებოდა ჩვენს ოჯახს! რა თქმა უნდა, ეს ჩემი ბავშვური აზროვნების შედეგი იყო. არ მესმოდა, რომ მარტო ჩვენმა პატარა ოჯახმა კი არა, არამედ მთელმა ერმა დაკარგა თავისი გული და თვალი, თავისი უდიდესი მოაზროვნე და მზურველი მამა. („რაც ვნახე და განვიცადე“, 1963, გვ. 21).

ოჯახურმა ხელმოკლეობამ, პატიოსანი შრომისა და ბრძოლის ატმოსფერომ ცხოვრების სიღრმეში ადრე ჩაახედა მომავალი რეჟისორი.



3. ფრანგიშვილი დაიბადა 1897 წლის 5 ოქტომბერს. მათი ოჯახი ცხრა სულისაგან შედგებოდა. ცხოვრობდნენ ხელმოკლედ. მამა ადრე გარდაეცვალა, ოჯახური მდგომარეობა უფრო გაუარესდა, მაგრამ მაინც სხვა ძალა აქვს ღარიბი კაცის იმედს და პავლეც იმედიანად შესცქეროდა მომავალს. იგი სასწაელებლად სამრევლო სკოლაში შეიყვანეს, გარე ავკალის აუდიტორიის მუშათა დრამატულ წრეშიაც ჩაება და ასე თანდათან „შეიჭრა“ ცხოვრების სიღრმეებში.

ავკალის აუდიტორიაში მიიღო არტისტული ნათლობა; ვ. გუნიას „და-ძმაში“ პატარა ბიჭის როლი შეასრულა. მერე დრამატულ კურსებზე შევიდა და წარმატებითაც დაამთავრა. დაიწყო მისი არტისტული კარიერა. იგი გამოდიოდა ხარფუხის, ნაძალადევის, ავლაბრისა და სხვა თვითმოქმედ დრამატულ წრეებში. „გასტროლებზედაც“, კი მიდიოდა თბილისის მახლობელ რაიონებში. გაზეთ „ქართლის“ ცნობით, 1912 წლის 26 აგვისტოს ქარელში „ადგილობრივი და თბილისის ქართულ-დრამატულ სცენისმოყვარეთა ნიერ პავლე ფრანგიშვილისა და მარიამ ციციშვილის თაოსნობით ადგილობრივი ბიბლიოთეკის სასარგებლოდ წარმოდგენილი იქნა სპექტაკლი. წარმოდგინეს ვალ. გუნიას „და-ძმა“. სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა. განსაკუთრებით მშვენიერი იყო პავლე ფრანგიშვილი გაიოზის როლში“.

3. ფრანგიშვილს მშვენიერი ხმა ჰქონდა. ხშირად ესტრადაზეც გამოდიოდა. ჯარში ყოფნის დროს იგი აქტიურად მონაწილეობდა საღამო-კონცერტებში. საგურამოში თეატრალურ საღამოზე უმღერია „ტყემ მოისხა ფოთოლის“ მოტივებზე დაწერილი სიმღერა.

„სიმღერა ბავშვობიდანვე მიყვარდა, მიზიდავდა და შეჩვეულიც ვიყავი“, — იგონებს იგი.

პ. ფრანგიშვილის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ვ. გუნიას მოგზაურთა დასში „მიწვევა“. დასის რეპერტუარში შედიოდა ა. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“ ე. ნინოშვილის „ქრისტიანე“, ზუღერმანის „პატიოსნება“, ვ. გუნიას „და-ძმა“.

თითქოს მას აქეთ დასჩემდა ფრანგიშვილს მუდმივი „მოგზაურობა“ თეატრიდან თეატრში!..

1914—1915 წლებში ლ. მესხიშვილმა პ. ფრანგიშვილი ქუთაისში მიიწვია. ახალგაზრდა მსახიობს როზენკრანცის როლი მისცეს „ჰამლეტიდან“. სპექტაკლი აკ. ფალავამ დადგა, რომელმაც შემდეგში პ. ფრანგიშვილი თბილისის დრამატულ დასში ჩარიცხა. ეს იყო 1920 წელი. ამ წელს გარდაიცვალა მისი საყვარელი მასწავლებელი, დიდი ქართველი მსახიობი ლადო მესხიშვილი. ფრანგიშვილმა ღრმად დაიტოვა იგი: „ის ცრემლები, — წერდა „სახალხო ფურცელში“, — რომელსაც შენ ქართული დამწვარი თეატრის წინ აფრქვევდი, ის ცრემლები იქნება დასაბამი ჩვენი სცენისადმი სიყვარულისა და, როდესაც განთავისუფლებულ საქართველოში ღრმად ჩაეყრება საფუძველი შენგან ღაარსებულ ქართულ თეატრს, როდესაც აფრიალდება დრომა თავისუფალი ხელოვნებისა, მაშინ მოგალთ შენს საფლავზე და ოქროს ასოებით დავაწერთ: „ძვირფასო მასწავლებელო, შენი პირმშო შვილი, საყვარელი ქართული თეატრი აწ სამუდამოდ თავისუფალია“.

პ. ფრანგიშვილი მუდამ მადლიერებით იგონებდა ყველას, ვისაც კი რაიმე სიკეთე გაუქეთებია. მათ შორის, რასაკვირველია, გამორჩეული ადგილი ეჭირა ლ. მესხიშვილს. „მესხიშვილი, — იგონებს იგი, — ლექცია-გაკვეთილების დროს თავისი აზრის სისავსისათვის ხშირად გვესაუბრებოდა როგორც გამოჩენილ, ისე მზარდ, ახალგაზრდა მსახიობებზე, დაკვირვებისა და პირადი გამოცდილების საფუძველზე გვიხსნიდა, გვასწავლიდა და გვიჩვენებდა დავდგობოლით ხელოვნების ერთადერთ სწორ გზას — რეალიზმს და იგი ჩვენს ცხოვრებაში გადაუხვევ რწმენად დაგვისახა“ (მოგონებების კრებულიდან). საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ლ. მესხიშვილს თურმე „მოძველებულ გზად მიაჩნდა სცენაზე წამღერებითი საუბარი, რაც ასე გაბატონებული იყო მაშინდელ თეატრში“.

ლ. მესხიშვილი გრძნობდა, რომ ახალი დრო თეატრის ახალ შინაარსს, ახალ ფორმას მოითხოვდა ხელავედა, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოხდა ცვლილებები. წარმოიშვა ახალი ურთიერთობანი. თეატრი გულგრილი ვერ დარჩებოდა ეპოქალური ძვრებისადმი. ახალი სიოს ქროლვას გრძნობდნენ სცენის სხვა ოსტა-



ტებიც. პ. ფრანგიშვილის გადმოცემით ვ. აბაშიძე დიდი ინტერესით ხვდებოდა თეატრალურ ძიებებს. პ. ფრანგიშვილი იგონებს ვ. აბაშიძის ნაამბობს ს. ახმეტელის სპექტაკლზე „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ვ. აბაშიძის აზრით „ქართულ თეატრს ახმეტელის სახით შეეძინა ნიჭიერი რეჟისორი, რომელმაც დაანგრია ძველი დახავსებული კედლები და ცაგარლის მადლიანი კალმით დაწერილი პიესა ახლებური გაგებით გაამდიდრა, გააცოცხლა და მოქმედ პირთა ურთიერთობა ერთ მთლიანობაში მოაქცია, სიტყვა და მოქმედება. სიმღერა და ცეკვა შერწყმულად დაუკავშირა ერთიმეორეს და კონფლიქტისა და იდეურობის წინ წამოწევით ახალი სიტყვა თქვა ქართულ სცენაზე“.

ასე რომ, მიუხედავად მძიმე პოლიტიკური ატმოსფეროსი, ქართულ თეატრში გარკვეული ძიებანი მიმდინარეობდა. ძიებათა პროცესში მონაწილეობას იღებდნენ უფროსებიცა და ახალგაზრდებიც. მათი მიზანი საერთო იყო, მაგრამ გზები და საშუალებები მაინც განსხვავებულად წარმოედგინათ. ეს განსხვავებულობა მეტად საგრძნობი გახდა, როცა ქართულ თეატრში გამოჩნდა მარჯანიშვილი.

მალე ფრანგიშვილი ფოთში იქნა გაგზავნილი სახელმწიფო თეატრის ჩამოსაყალიბებლად.

ამიერიდან ახალი ეტაპი იწყება პ. ფრანგიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში.



პ. ფრანგიშვილს წილად ხვდა მონაწილეობა მიელო რამდენიმე თეატრალური კოლექტივის ფორმირებაში. 1923 წელს მან ნაძალადევის მუშათა კლუბში ჩამოაყალიბა დასი. მერე სხვადასხვა რაიონების თეატრებსაც ეწვია და თავისი ამაგი დადო მათ მხატვრულ და ორგანიზაციულ ცხოვრებას.

პ. ფრანგიშვილის ბიოგრაფიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ჭიათურის თეატრში მოღვაწეობის წლებს.

ის ფაქტი, რომ ჭიათურის თეატრს ჯანსაღი რეალისტური ტრადიცია აქვს და მისი შემოქმედება გამოირჩევა პროფესიული აქტიორული ოსტატობით, გაპირობებულია ისეთი რეჟისორების მოღვაწეობით, როგორებიც იყვნენ ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, პ. ფრანგიშვილი და სხვები. პ. ფრანგიშვილმა არ უღალატა სიმართლის ხელოვნებას და პირველსავე სეზონში შეიყვარა იგი წაყურებელმა. ამ პერიოდის ჭიათურის თეატრის შესახებ ია ეკა-

ლადე წერდა: „განციფრებული კი არა, გახარებული ვარ ჭიათურელთა თამაშით, ქართველი ახალგაზრდობის ნიჭში მე არასოდეს ეჭვი არ შემიქონდა, მაგრამ ნიჭსაც წვრთნა უნდა, მუშაობა, დაკვირვება და საქმის სიყვარული. ჭიათურელებს არც ერთი აკლიათ, არც მეორე და არც მესამე. ასეთი სიყვარული საქმისადმი პროვინციის სცენას კი არა, დიდი ქალაქის სცენასაც დაამშვენებდა“.

ჭიათურის მუშაობის პერიოდში ჩამოყალიბდა და გამოიკვეთა პ. ფრანგიშვილის რეჟისურა. თუმცა ხშირად სცენაზე გამოდიოდა, მაგრამ რეჟისურამ გადასძლია და მთელი ენერჯიაც ამ პროფესიას მოახმარა.

მას „ჭიათურის წლებმა“ შეასწავლეს „პროვინციული“ ცხოვრების მთელი საიდუმლოება. ეს იყო დაძაბული შრომით, ტანჯვითა და იმედებით აღსავსე წლები. ამ წლებმა გააძლიერეს მისი ნებისყოფა, გააუფაქიზეს პატრიოტული გრძნობა, აღზარდეს მასში ორგანიზატორის თვისებები.

ჭიათურის თეატრი ფრანგიშვილის ხელმძღვანელობით მალე საგასტროლოდ თბილისს ეწვია. გაზეთი „კომუნისტი“ წერდა: „...ეტყობა, რომ ჭიათურის მუშათა თეატრს თავისი ხელმძღვანელის პ. ფრანგიშვილის მეთაურობით ჩაუტარებია დიდი მუშაობა და მიუღწევია საგრძნობი შედეგისათვის. რაც მთავარია, თეატრს დაუღწევია თავი ხალტურისაგან, თეატრი უახლოვდება ჩვენს აკადემიურ თეატრებს. გასტროლებმა დადენახა, რომ ფრანგიშვილს შესწევს უნარი და გამოცდილება თეატრს გაუძღვეს წინ“. („კომუნისტი“, 1930, 25.IV). ამ გასტროლებთან დაკავშირებით ს. ახმეტელმა ფრანგიშვილს ასე უღებუა: „ძალიან ეწუხვარ. რომ გუშინ, ორშაბათს თქვენი თეატრის გასტროლების პირველ წარმოდგენას ვერ დავესწარი ავადმყოფობის გამო. გულწრფელი სალაში ჩემი სახელით მთელ თეატრს და ამხანაგებს. ვამაყობ, რომ პირველი ინიციატივა თქვენს ხელთაა გასტროლების გამართვაში. გამარჯვებული იყავით მუდამ და ყველგან, რაც ყველას გაახარებს. თქვენი სახით ვუსურვებ გამარჯვებას ჭიათურის თეატრს“.

თეატრმა გასტროლებზე წარმოადგინა ს. შანშიაშვილის „ყამირი“, და „პროტექცია“, ვ. გაბისკირიას „ზღვაური“, ი. ეკალაძის „ზეინკალი“. იმ პერიოდში ადვილი არ იყო ახალი ქართული ორიგინალური პიესებით გასტროლების მოწყობა. მაშინ ჭერ კიდევ ცოტა იწერებოდა თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პიესები.

ი. ეკალაძის „ზეინკალი“ პ. ფრანგიშვილის დახმარებითა და ინიციატივით დაიწერა. „ჭიათურის მაცურებელში,—იგონებს რეჟისორი, — მან თავის დროზე დიდი მოწონება დაიმსახურა. განსვენებულნი დრამატურგი წარმოდგენამ აღაფრთოვანა, რაც წერილო-

ბოთ აღნიშნა თეატრის დღიურში: „რაც შეეხება პიესის დადგმას, სწორედ ცოცხალი შემოქმედებით არის სავსე. საერთოდ, ნიჭიერი პალეზია. ამ დღეებში თვით მე ბევრი რამ ახალი განვიცადე. თუ კი რაიმე ხეირიანი გამომივიდა, ჭიათურელებს ვუძღვნი. ახლა კი მადლობას მოვახსენებ მათ ამ ტკბილი წუთებისათვის. ასეთი ძალებით ყოველთვის შეიძლება ქართული სცენისა და საზოგადოების გამოცოცხლება. ვაშა ჭიათურელებს!“

მრავალფეროვანი იყო ჭიათურის თეატრის რეპერტუარი. ფრანგიშვილი მრავალმხრივ სინჯავდა და ამოწმებდა თეატრის მსახიობების შესაძლებლობებს, ეძებდა გზებს, რომ არ დაშტამპულიყვნენ ისინი.

1926—1927 წლებში მისი ხელმძღვანელობით დაიდგა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და აკ. წერეთლის „კინტო“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს ველარ ნახავ“ და მ. ჭავჭავაძის „ჯაყოს ხიზნები“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ და სენკევიჩის „ვიდრე ჰხვალ, უფალო!“.

ცხადია, რეპერტუარში იყო ერთგვარი ეკლექტიზმი, მაგრამ იგი ხომ გაცილებით უფრო დიდ თეატრებსაც სჭირდა?..

მრავალი წლის შემდეგ ფრანგიშვილი გორის თეატრში გადავიდა სამუშაოდ, ხოლო შემდეგ ისევ მიუბრუნდა ჭიათურას და 1958 წლამდე დაჰყო იქ. ამ პერიოდში (1949—1958) მან ჭიათურის თეატრის სცენაზე დადგა: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, შ. დადიანის „დავით გურამიშვილი“, აკ. წერეთლის „თამარ ცხიერი“, მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“, ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“, კალდერონის „თავისი თავის დარაჯი“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, კ. ბუაჩიძის „ფაქიზი განცდები“, კ. სიმონოვის „ამბავი ერთი სიყვარულისა“, მ. ბარათაშვილის „ჭრიჭინა“.

ყოველი სპექტაკლის მიღმა ჩაქსოვილია რეჟისორის უდიდესი შრომა. მასში ჩაძირულია უძილო ღამეების ათასი ფიქრი და ოცნება. ეს იყო დღეები, როცა ადამიანი ეჭიდებოდა მეტად მძიმესა და მომქანცველ საქმეს. მაგრამ ფრანგიშვილი მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით აშენებდა ჭიათურის ახალი თეატრის საფუძვლებს.

ჭიათურის თეატრის ამჟამინდელი კოლექტივი ხშირად იგონებს ხოლმე პ. ფრანგიშვილის სახელს. თაობიდან თაობაში გადადის მისი კეთილი საქმეები. მისი სიტყვები...

1939-40 წლის სეზონიდან ფრანგიშვილი გორში მოღვაწეობს. ამ სეზონში მან დადგა ი. გედევანიშვილის „გადასასვლელზე“, ა. ქოჩარაძის „ბრმა მუსიკოსი“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“, ი. ვაკელის „შამილი“, გ. ბერძენიშვილის „ჩვენი მიწა“.

თეატრის ახალი შენობა გაიხსნა ფრანგიშვილის სპექტაკლით

„გადასასვლელზე“. სპექტაკლი ასახავდა 1905 წლის რევოლუციურ ბრძოლას საქართველოში. განსაკუთრებით კარგად იყო დახატული გლეხთა ტიპები. წარმოდგენას ცხოველი ინტერესით შეხვდა საზოგადოება. „კომუნისტის“ აზრით ეს სპექტაკლი სასიხარულო იყო იმიტომ, რომ „კოლექტივში წამყვან ძალას თეატრალური ახალგაზრდობა წარმოადგენს, რომლებმაც სულ უკანასკნელ წლებში მიიღეს სპეციალური განათლება... „გადასასვლელზე“ გააძღვეს რწმენას, რომ გორის თეატრი შემდგომი ნაყოფიერი მუშაობით მალე დაიმკვიდრებს საპატიო ადგილს მოწინავე ქართულ თეატრებს შორის. ამის საწინდარია ის სპექტაკლი, რომლითაც თეატრმა გახსნა თავისი ისტორიის ფურცელი“.

... დაიწყო დიდი სამამულო ომი და გორის თეატრმაც გააძლიერა მუშაობა. ცვლილებები მოხდა პ. ფრანგიშვილის რეპერტუარშიც. მან დიდი ადგილი დაუთმო პატრიოტულ პიესებს. 1942 წლის სექტემბერში წარმოდგენილი იქნა დ. ერისთავის „სამშობლო“, ხოლო შემდეგ ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“, პ. ფრანგიშვილისავე დადგმით. სპექტაკლს დიდი მღელვარებით უყურებდა მყურებელი, პატრიოტული სულისკვეთებით ივსებოდა და იზრდებოდა იგი. „რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, — წერდა გაზეთი „სტალინელი“, — რეჟისორ პავლე ფრანგიშვილის მხატვრული კულტურის ფართო შესაძლებლობა სპექტაკლის ყოველ დეტალში გამოსჭვივის. „ღალატი“ მთლიანი, პარმონიული, ამალეღვებელი და ფსიქოლოგიურად მრავალფეროვანი სანახაობაა. დამდგმელის დიდ ალღოს მიეაწერთ „ღალატის“ ხალხურობის ახლებურ გააზრებას და მოპირდაპირე ხასიათების მძაფრად წარმოსახვას“.

ძნელია რეცენზიიდან შევიტყოთ, თუ რას ნიშნავდა „ხალხურობის ახლებური გააზრება“, მაგრამ თვით ფაქტი ხომ რაღაც რეჟისორულ სიახლეზე მოგვანიშნებს?

პ. ფრანგიშვილმა გორის თეატრში დადგა შილერის „ყაჩაღები“, შექსპირის „ქირვეული ცოლის მორჩულება“. ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, ნ. შიუკაშვილის „სულელი“, ალ. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“, ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“, ს. მთვარაძის „საქორწილო მზადება“ და „სახსოვარი“, გ. ქელბაქიანის „შესაფერი ჯილდო“. „დაგვიანებული სინანული“, და „გამოცდები“, გ. ერისთავის „გაყრა“, გ. შატბერაშვილის „რკინის პერანგი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“ და სხვა.

ომის წლებში თეატრი დღე და ღამე მუშაობდა, ატარებდა დიდ საშეფო ღონისძიებებს. ყველგან იგრძნობოდა დიდი პატრიოტული შემართება, მთელი კოლექტივი შთაგონებული იყო მტერზე

გამარჯვების იდეით. რეჟისორი პ. ფრანგიშვილი სათავეში ედგა მთელ ამ პატრიოტულ მოძრაობას. გორის თეატრმა გვიჩვენა თავისი მაღალი მოქალაქეობრივი სახე. მისი სპექტაკლები სიმბნევეს მატებდა ხალხს, განაწყობდა მომავლის რწმენით.

ათი წელი დაჰყო ფრანგიშვილმა გორის თეატრში. ამ წლებში ბევრი მსახიობი გაიზარდა შემოქმედებითად, გამოჩნდნენ ახალი ძალებიც. ფრანგიშვილი ყველას ეხმარებოდა, ყველას ექცეოდა მზრუნველობით, ყურადღებით.



პავლე ფრანგიშვილი თავის მოგონებათა წიგნში წერს: „ჩვენ შორის არიან უჩინარი მოღვაწეები, რომლებიც ყოველგვარი ჩმაურის გარეშე, დიდი სიყვარულით ემსახურებიან ქართულ ხელოვნებას“... მან ბევრი ასეთი უჩინარი მოღვაწე გაიხსენა თავის წიგნში, ჩვენც ვალად გვადევს „არ დავიწყება მოყვრისა“...

## მიხეილ ჟორაღი

მიხეილ ჟორაღი ეკუთვნის რეჟისორთა იმ თაობას, რომელსაც ყველაზე მძიმე პერიოდის გადატანა მოუხდა ქართულ თეატრში. ეს რეჟისორები იყვნენ პირველი პროფესიონალები. პირველად მათ აღიმაღლეს ხმა აქტიორული ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ და სცადეს თეატრის მობრუნება კოლექტიური შემოქმედებისაკენ. მათ დაანახვეს მსახიობებს, რომ საჭიროა სპექტაკლის ყველა ელემენტის ჰარმონია, პიესისადმი „საერთო მიდგომა და მისი ერთიანი გაგება და განმტკიცება“ (მარჯანიშვილი). ისინი იბრძოდნენ, რათა შეზღუდულიყო ბენეფისები, გასტროლიორობა და აქტიორული ტალანტების დიქტატურა.

რევოლუციამდე საქართველოში ამ დიდ საქმეს ყველაზე გაბედულად ალ. წუწუნავა შეება. შემდეგ მას მხარში ამოუდგა მ. ჟორაღი და მისი თაობის ზოგიერთი სხვა რეჟისორი.

არსებითად ამ პირველ ქართველ პროფესიონალ რეჟისორებს ჩვენში ისეთივე დიდი ისტორიული მისია ზედათ წილად, როგორც სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, კოტე მარჯანიშვილს, ვს. მეიერჰოლდსა და ე. ვახტანგოვს რევოლუციამდე რუსეთში.

რასაკვირველია, სხვადასხვა იყო მათი მასშტაბი და „შტურმის“ ხასიათიც, მაგრამ რეჟისორის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის პროცესი თითქმის ერთსა და იმავე ეპოქაში მიმდინარეობდა. ამ ბრძოლის ხასიათში ბევრი რამ იყო საერთო. მაშინ რუსეთშიც და საქართველოშიც მსახიობები რეჟისორს ისე უცქერდნენ „როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს. როგორც დესპოტს. რომელიც ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებლობას“ (მარჯანიშვილი).

სწორედ ამგვარ სიტუაციაში დაიწყო მოღვაწეობა მ. ჟორაღმა. მისი შემოქმედება ჭეროვნად შეაფასა შ. დადიანმა და ამით განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა პირველ ქართველ პროფესიონალ რეჟისორებს.

„900-იან წლებამდე ქართული თეატრი ცოცხლობდა და სულდგმულობდა მხოლოდ თითოეულ ბუმბერაზ არტისტთა ოსტატობით... წარმოდგენაზე არ იყო მოფიქრებული არც დეკორაციების,

სხვა სამკაულებისა და ხელსაწყოების შესაბამისობა... მასობრივ სცენებზე ლაპარაკიც არ შეიძლებოდა... 900-იან წლებიდან ჩნდებიან უკვე პირველი მერცხლები: ანსამბლი უკეთესდება, მორთულობასა და, საერთოდ, სანახაობას ექცევა მეტი ყურადღება. ამ დროს ქართულ სცენაზე მოდის ახალგაზრდა მიხ. ქორელი. 1910 წელს იწყება მისი სარეჟისორო მოღვაწეობა და პირველივე მისი ნაბიჯი ამ დარგში არის „ახალი ხილი“ ქართულ სცენაზე, რაც იწვევს გაკვირვებას, მოწონებას, დაფასებას.

იგი თავიდანვე არის რეალისტი მხატვარი, რომლის მიზანია თეატრი იყოს გასაგები და მისაღები ფართო აუდიტორიისათვის.

მ. ქორელს ეკუთვნის ქართული რეპერტუარის აღორძინებისათვის დიდი ხელშეწყობა...

დღეს კი, თუ ასე ჩრდილში დგას მისი პიროვნება, ჩვენ გვმართებს ხმის ამოღება, რომ ფართო მასამ და ახალგაზრდობამ გაიცნოს ეს ღირსეული მოჭირანახულე და მოამაგე ქართული სცენისა— წერდა შ. დადიანი.

შ. დადიანის გულისტკივილი უფრო გასაგები გახდება, თუ მ. ქორელის არქივს ჩავხედავთ. „არქივი“ კი უსიცოცხლო სიტყვაა და ხშირად მას მარტო სამუზეუმო მნიშვნელობას ანიჭებენ ხოლმე.

მაგრამ აქ ხომ ადამიანის მთელი ისტორიაა მოქცეული?!



ერთ ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერში მ. ქორელი წერს: „დავიბადე იტალიაში, ქალაქ მილანში 1876 წელს და პირველი სწავლა-განათლება იტალიურ ენაზე მივიღე იქვე (მამაჩემი იმ დროს მღეროდა ლა სკალაში). შემდეგ ვსწავლობდი ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში და დავამთავრე 1894 წელს.

სცენისადმი ინტერესი ბავშვობიდანვე დამყვა, ალბათ იმიტომ, რომ მამაჩემი მსახიობი იყო. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ გადავწყვიტე გავმხდარიყავი მსახიობი. განსაკუთრებული როლი ითამაშა ორმა გარემოებამ: 1. ვნახე ალექსი-მესხიშვილი შილერის „ყაჩაღებში“, ფრანც მოორის როლში. 2. იმ დროს წავიკითხე ბელინსკის წერილი მოჩალოვზე“.

მ. ქორელმა უმაღლესი განათლება მიიღო პეტერბურგში, პარალელურად მსახიობად მუშაობდა მუშათა თეატრში, მალე გადავიდა მოსკოვში და ჩაირიცხა პრესნის კლუბის დასში (1899—1901); საქართველოში 1902 წელს დაბრუნდა და მთელი თავისი ცხოვრება ქართულ თეატრს დაუკავშირა.

მ. ქორელმა პირველად ქუთაისში დაიწყო მოღვაწეობა. ლ. მეს-

ხიშვილის შემოქმედება იყო მისი სიყმაწვილის ყველაზე დიდი თეატრალური სიხარული და პირველი ნამდვილი სცენური ნათლობაც მისგან მიიღო. პირველ წლებში ქართული აუდიტორია მას იცნობდა როგორც მსახიობს. კარგა ხანს პედაგოგიურ სარბიელზედაც იმოდევწევა, მაგრამ თეატრი მისთვის მარცხ სულ სხვა ასპარეზი იყო. არასოდეს არ გაუწყვეტია მასთან კავშირი, არასოდეს არ დაუკარგავს ახალ თეატრალურ სამყაროში ცხოვრების იმედი.

სიკბაბუკის წლებშივე დინჯი, ფაქიზი და დახვეწილი გემოვნების ინტელიგენტი, მოუსვენრად ტრიალებდა ქართულ თეატრში. იგი ხედავდა მის ყველაზე სუსტ მხარეებს და არ შეეძლო დუმინი. თავით ფეხამდე რეალისტი ვერ ეგუებოდა ვერავითარ სიყალბესა და თუნდაც ვირტიოზულ აქტიორულ ტრიუკებს. „მე ვიცოდი, — წერდა იგი, — რომ ჩვენი თეატრის მთავარი ნაკლი ეს არის სპექტაკლის ორგანიზაციის უგეგმობა, რეპერტუარის იდეური სიღარიბე და მსახიობთა (უმრავლესობის) უკულტურობა. მთელი ჩემი ენერგია ამ ნაკლის გამოსწორებას მოვახმარე“.

იმხანად, ცალკეული აქტიორული ტალანტების გარდა, მსახიობთა უმრავლესობას მართლაც არავითარი პროფესიული კულტურა არ გააჩნდა. მ. ქორელს ორმხრივად დიდი სირთულის დაძლევა მოუხდა: ერთი მხრივ, სპექტაკლის ანსამბლისათვის უნდა დაემორჩილებინა აქტიორული ტალანტები და მეორე მხრივ, ეზრუნა მათი კულტურის ამადლებისათვის.

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

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



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

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

ამ დიდი საქმის მეთაურებმა (წუწუნაეა, ქორელი, შალიკაშვილი და სხვ.), ბუნებრივია, შესაბამისი რეპერტუარის ძიებაც დაიწყეს. მათ რეპერტუარში ძირითადი ადგილი ფსიქოლოგიურ დადგმებს დაეთმოთ (მესხიშვილის სკოლის გარდა, ძველ თეატრში პთავარი მაინც კომედიის ქანრი იყო!).

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

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

ამრიგად, ქორელი იყო ნოვატორული სულის მამძიებელი რეჟისორი. მას ჰქონდა თავისი მხატვრული მრწამსი, დიდი პედაგოგიური ალღო. მან კარგად იცოდა თავისი ხალხის განწყობილება, ესმოდა მისი ფიქრისა და გრძნობისა. რეპერტუარსაც ამ თვალსაზრისით ადგენდა. ალ. იმედაშვილის ცნობით მან „შემოიღო ისე-

თი პიესები, რომლებშიაც საზოგადოებრივი ხასიათის საკითხები იყო დასმული. ასე მაგალითად: იბსენის „ნორა“, გორკის „უკანასკნელი“, ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, შიუქაშვილის „სიმახინჯე...“ ის ასწავლიდა არტისტებს თამაშის ახალ წესს და გამოზარდა მთელი თაობა. ქორელი ყოველთვის ებრძოდა ძველს, ჩამორჩენილ წესებს...

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

„უკანასკნელი“ იმხანად რუსეთში აკრძალული იყო. მ. ქორელმა კი გაბედა მისი დადგმა. პიესის არჩევანი მოტივირებული იყო, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივი აქტუალობის თვალსაზრისით და, მეორე მხრივ, წმიდა თეატრალური ინტერესებით. რეჟისორი ცდილობდა მსახიობებს შეესწავლათ პიესაზე მუშაობის ის მეთოდი, რომელსაც იგი სთავაზობდა. გორკის პიესა არ იძლეოდა გარეგნული სცენური ეფექტების საშუალებას. მაგრამ მასში იყო ღრმა სოციალური მოტივები, ადამიანის სულის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომა, მანკიერებათა მხილება და რეალისტური ფორმა. „მე ვიცოდი, — იგონებს ქორელი, — რომ მაყურებელზე, განსაკუთრებით ჩვენებურ ქართველ მაყურებელზე ეს პიესა ეფექტს არ მოახდენდა, მაგრამ მაინც შევჩერდი მასზე, რადგან შიგ დიდი სამუშაო მასალა მეგულებოდა. ამასთანავე, თანამედროვე რევოლუციური განწყობილებით იყო გამსჭვალული. ამ განწყობილებას ავტორი, ასე ვთქვათ, უკუქცევითი ხერხით გვაძლევს. ისე, როგორც მათემატიკურ თეორემას შებრუნებული წესით ამტკიცებენ: მოქმედი პირების რეაქციული, საზიზღარი აზროვნება და მოქმედება მაყურებელში საწინააღმდეგო, რევოლუციურ განწყობილებას უნდა იწვევდეს.

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

— საიდან ასეთი კითხვა?

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

— არა, ამ პიესაში არც დამბაჩაა, არც ხმალი.

— ღმერთმა უშველოს, კარგი მწერალი ყოფილა“.

შემდეგ დაიწყო კამათი პიესის იდეაზე.

ვევლინა წუწუნავამ თქვა: „ავტორი იძლევა პიესის ახალ ფორმას... ჰოდა, ჩვენც; მსახიობებმა, ისე უნდა შევეასრულოთ ჩვე-

ნი როლები, რომ მაყურებელს ეს რეაქციონერები შეძულდეს. მაშინ მაყურებელი რევოლუციური ფენების მომხრე გახდება და ვინ იცის ახლო მომავალში რეაქციას ბრძოლაც გამოუცხადოს... გმირიც მაშინ გაჩნდება! ჰოდა, ჩვენ ამ ბრძოლას ნიადაგს მოვუზმადებთ!“.

მსახიობთა ცხარე „დისპუტი“ რეპეტიციებმა შეცვალა, რეპეტიციები კი ახალი ხასიათისა უნდა ყოფილიყო. აი ისეთი, როგორც: ამას ასწავლიდა ქორელი ახალგაზრდებს. „საჭირო იყო სცენური მეტყველების ნორმალურ დონეზე დაყენება. ტექსტის მკაფიო გამოთქმა, ხან მონოტონურ, ხან ცრუკლასიციისტურ კილოს ნაცვლად მოდულაციებით გაფერადებული, უბრალო სასაუბრო კილოს შეშუშავება. ლოგიკური მახვილების შეტანა. სასვენი ნიშნების ხმარება და გამოყენება, დიალოგის და რითმის შეთვისება. სცენაზე თავის დაქვრა, სიარული, ეესტი, პარტნიორის ყურადღებით მოსმენა და შესაფერი პასუხის გაცემა. მეტყველი პაუზების შესრულება, წრფელი განცდის დამუშავება და ბოლოს, ამ მასალით მხატვრული ანსამბლის შექმნა“.

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

„უკანასკნელის“ დადგმა ეტაპი იყო ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში. „სცენაზე წარმოდგენის მძიმე ტვირთი, — წერდა გაზეთი „საქმე“, — თავს იღეს 16 ოქტომბერს ქუთაისის დასის არტისტებმა. შეძლეს თუ არა მათ ამ ძნელი ამოცანის განხორციელება? ვიმეორებთ, პიესის სათანადოდ დადგმას შეძლებდა მხოლოდ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი და პიესა სწორედ მის გემოვნებაზეა დაწერილი. ქუთაისის დასმა ძალიან პირნათლად წარმოადგინა პიესა“. (1910, № 10). სპექტაკლი შემდგომ სეზონებშიაც იდგმებოდა. მასში მონაწილეობდნენ ახალი მსახიობები (მაგ. ნ. ჩხეიძე). პრესა აღტაცებული იყო წარმოდგენის გამარჯვებით. „უკანასკნელის“ ზედმიწევნით კარგად შეასრულეს ყალიბგაშვილი ნამდვილი ტიპი იყო სამსახურიდან გამოგდებული: მკაცრი, სასტიკი და გაიძვერა ბოჭაულისა. შეუდარებელი იყო ნ. ჩხეიძის ასული კუზიანი ქალიშვილის როლში, მაგრამ ან კი რომელი მსახიობა არ იყო ამ საღამოს შეუდარებელი. მდიენისა, ქიქოძისა, გოგოლაშვილის ასულნი. ესენი ყველა პიესის სულისჩამდგმელნი იყვნენ და ამის გამო იყო, რომ საზოგადოებამ ღრმა შთაბეჭდილება გამოიტანა. მურუსიძეს ჯერ არც ერთ როლში ისეთი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, როგორც ამ საღამოს“ (გაზეთი „კოლხიდა“, 1912, № 26).

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

კ. აბაშიძე დიდად გახარებული იყო ქორელის სეზონით. მან რამდენიმე სტატია უძღვნა ქუთაისის თეატრს. იგი ერთ-ერთ წერილში წერდა: „ქუთაისის დასის სასახელოდ ისეთი რთული პიესები აღასრულეს ამ სეზონში მხატვრულად და მწყობრად, რომ ყოველ ჩვენს კულტურის მოამაგეს საფუძელიანი იმედი მიეცა ჩვენი თეატრის აყვავებისა. საკმარისია გავიხსენოთ გორკის „უკანასკნელი“. ყველა იმ ღონისძიებებში, რომლითაც შემკობილადღევანდელი ქართული წარმოდგენები, დიდი ღვაწლი მიუძღვით რეჟისორებს, მათ შორის მ. ქორელს. უეჭველია, სცენაზე ახალი სულის განმტკიცებაში ქორელს მეთაურობა ეკუთვნის“ („სახალხო გაზეთი“, 1911, № 218).

ამრიგად, მ. გორკის პიესამ მ. ქორელს საშუალება მისცა თავისი რეჟისორული ხელწერა და მოქალაქეობრივი მრწამსი გამოეხატა.

სპექტაკლმა მიზანს მიაღწია, ხალხმა ისე გაიგო იგი, როგორც ეს რეჟისორს სურდა. ერთ-ერთმა მსახიობმა პრემიერის დღეს მათემატიკისაგან ასეთი ბარათიც მიიღო! „არ ვიცოდი, თუ ასეთი უსინდისო იყავი. გზობო აწი თავი აღარ დამიკრა“.

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

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

მაგრამ ასეა თუ ისე. ზუდერმანის „ქვის მთლებს“ მ. ქორელის დადგმით გულთბილი სტრიქონები უძღვნა გ. ქიქოძემ. „ეს დრამა, — წერდა იგი. — უკანასკნელ ორშაბათს სახალხო სახლის სცენაზე დაიდგა ბ-ნ ქორელის განმარტებით და ხელმძღვანელობით. ამ საღამომ დაგვარწმუნა, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში ქართულ თეატრს დიდი ევოლუცია გაუკეთებია განსაზღვრული მხრით: უწინ უცხო პიესები უფრო შაბლონურად იდგმებოდა. სტილი და კოლორიტი ნაკლებ იყო დაცული ინტერიერისა, ტანსაცმელსა და დეკორაციებში. ყოველმხრივ სისრულესთან ახლაც შორს ვდგავართ, რასაკვირველია, მაგრამ წინსვლა მაინც აუცილებელია“. ხოლო ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმის გამო გ. ქიქოძე შენიშნავდა: „...ის დადგა მ. ქორელმა. ამ რეჟისორის ეტყობა ერთი დიდი ღირსება, რომელიც ასე გვაკლია: გემოვნების სიტაქიზე და ესთეტიკური ზომის გრძნობა“ (გ. ქიქოძე, ტ. II, გვ. 238—243).

მ. ქორელის ფაქიზ გემოვნებაზე კრიტიკოსები და თეატრალუბიც წერდნენ. „მიხეილ ქორელი, — წერს ნ. გვარამე, — იმ დროს ერთადერთი რეჟისორი იყო, რომელიც სცენაზე თითქმის არ თამაშობდა სხვა რეჟისორებივით და მთელ თავის ენერჯიას პიესების დადგმას ახმარდა. მიხეილ ქორელი ძალიან განათლებული და ინტელიგენტი რეჟისორი იყო და სწორედ ეს განათლება და ლიტერატურის ცოდნა უწყობდა ხელს იმ დროის სეზონისათვის კარგი რეპერტუარის შედგენაში... მან იცოდა აქტიორებთან ძალიან კარგი პედაგოგიური მუშაობა. აქტიორებს ტიპებს აუხსნიდა, განუწარტავდა და... ცალკე მსახიობებთანაც მუშაობდა“ (ნ. გვარამე, „თეატრალური მემუარები“, 1949, სახელგამი, გვ. 188—189).

ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც ხალხს ჯერ კიდევ ნაკლებად აინტერესებდა რეჟისორი, „იშვიათად ახსენებდა მის სახელს“ (ნ. შიუკაშვილი).

და მაინც, საზოგადოება დიდი ინტერესით ხვდებოდა ქორელის ყოველ ახალ სპექტაკლს. დიდ მითქმა-მოთქმას იწვევდა მისი ბრძოლა „თეატრალური გენერლების“ წინააღმდეგ. „გენერლობა ხელოვნებაში სახიფათო პოზიციაა. — ამბობდა იგი, — ეს არის ხანგრძლივი წარმატებით მოპოვებული სიმშვიდე“.

მ. ქორელი უყვარდა ახალგაზრდობას, მაგრამ არც „გენერლები“ იყვნენ დიდად უკმაყოფილონი. ისინი გრძნობდნენ, რომ მისი ბრძოლა თეატრის ძველი ნორმების წინააღმდეგ მოკლებული არ იყო ტაქტს. იგი განუჩრჩევლად როდი უპირისპირდებოდა ძველს. რასაკვირველია, ეს იყო რეფორმისტული ხასიათის ძიებანი. იმ

დროს ამგვარ ძიებებს არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის განახლებისათვის.

ჩვენ ხშირად ვამბობთ ხოლმე, რომ კ. მარჯანიშვილი არის ქართული თეატრის რეფორმატორი. მე მგონი, ეს არც თუ ისე ზუსტი სიტყვაა. რეფორმები ქართულ თეატრში დაიწყეს პირველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა, რომელთაც სათავეში ა. წუწუნავა ედგა. კ. მარჯანიშვილმა მოახდინა არა რეფორმა, არამედ თეატრალური რევოლუცია. ეს იყო ნამდვილი გადატრიალება და სრულიად ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების წარმოქმნა. „ღურუჯელებმაც“ შეუტიეს „თეატრალურ გენერლებს“, მაგრამ არა ისე, როგორც მ. ქორელმა და მისმა თანამოაზრეებმა. პირველნი უფრო რადიკალურნი, ფიცხნი და გახელებული ტემპერამენტისანი იყვნენ ძველ თეატრთან ბრძოლაში, ვიდრე მეორენი. ეს იმითაც აიხსნება, რომ მათ სრულიად ახალ სოციალურ და პოლიტიკურ ვითარებაში უხდებოდათ მოღვაწეობა და თეატრალური რევოლუციაც ამ ბაზაზე წარმოიქმნა. ქართული თეატრის იმპულსი ახალი ეპოქის რიტმის, მისი რევოლუციური გაქანების შედეგი იყო. მ. ქორელის რეჟისორული ძიებანი კი რევოლუციამდელ საქართველოში ხდებოდა და, ამდენად, გასაგებია მისი „შტურმის ინტიმური“ ხასიათიც. ეს „ინტიმი“ კი საკმაოდ მძაფრი იყო იმ დროისათვის!

ამ წერილში ჩვენ ვერ გავყვებით მ. ქორელის ბიოგრაფიას ქრონოლოგიის მიხედვით. ყოველი წერტილიდან ჩანდა მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების კონტურები, სადაც არ უნდა ყოფილიყო იგი: ქუთაისში თუ თბილისში, კიათურაში თუ ბათუმში, ზუგდიდში, ბაქოში, თელავში თუ სხვაგან.

ამ „გეორგაფიულ სივრცეშია“ მოქცეული მთელი მისი შემოქმედება. მან შეიწირა რეჟისორის მთელი ენერჯია, მთელი სიცოცხლე. ამ სიცოცხლის ნაწილი ყოველ მის სპექტაკლშია მოქცეული. ჩვენ აქ გავიხსენებთ მხოლოდ რამდენიმეს: ლ. ტოლსტოის „სოცხალი ლეში“ და ჰაიერმანსის „იმედის დაღუპვა“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“, ი. გედევანიშვილის „შახვერპლი“ და შ. დადიანის „გუშინდელნი“, შიუკაშვილის „სულელი“, და ბ. ლავრენიევის „რღვევა“, ვ. კირშონის „პური“ და შექსპირის „მაკბეტი“, ე. ტოლერის „კაცი—მასა“ და იბსენის „ნორა“, ლ. ანდრეევის „ღღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ და ჰაუპტმანის „ჰანელე“ და მრავალი სხვა.

თითქოს ეს, უბრალოდ, პიესების სიაა, დრამატურგების სახელებია... მაგრამ მათშია ჩაქსოვილი მ. ქორელის ათასი ფიქრი, მისი კაცური კაცობა, მისი იდეალები. აქ არის ის, რასაც იგი ეძებ-

და თეატრში, ამ პიესების დადგმებშია ჩაღვრილი მთელი მისი ენერგია და ათასი უძილო ღამე.

ერთი სიტყვით, ეს იყო ნიჭიერი ხელოვანის მთელი ცხოვრება, რომლის გარეშე იგი არც იქნებოდა ნამდვილი ხელოვანი?!



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

1920-21 წლების სეზონში, ა. ფალავას მიერ შედგენილ დასში რეჟისორებად მუშაობდნენ მ. ქორელი, ალ. წუწუნავა, კ. ანდრონიკაშვილი და ახალგაზრდა ალ. ახმეტელი. სეზონი მ. ქორელის სპექტაკლით, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ გაიხსნა. „სპექტაკლში,—წერს დ. ანთაძე, — მონაწილეობდნენ ჩვენი საუკეთესო ძალები, რომელთაც შესანიშნავად გაითამაშეს ეს ნიჭიერი კომედი. მსახიობები თამაშობდნენ მონდომებით, შეწყობილად. ანსამბლურობა ამ სპექტაკლში საესეებით იყო მიღწეული. სასაცილონი იყვნენ და თან გულსტიკვილს იწვევდნენ სცენაზე განსახიერებელი პერსონაჟები, ზედმიწევნით რეალისტურად ისახებოდა მაყურებლის წინ ჩვენი რევოლუციამდელი სოფლის ყოფა-ცხოვრება, მისი ჭირვარაში, მოქმედება მკვირცხლად ვითარდებოდა, გაისმოდა მოხდენილი დიალოგი, ყოველი მოქმედი პირი მისთვის დამახასიათებელი ენით გადმოგვცემდა თავის განცდებსა და ფიქრებს. სპექტაკლს ეტყობოდა მცოდნე რეჟისორის ხელი. არა მარტო მსახიობთა შესრულებაში, მათ ცხოველ ურთიერთობაში, არამედ მრავალ წერილმანშიც კი იგრძნობოდა მიხ. ქორელის დაკვირვებული, გემოვნებით აღსავსე რეჟისორული მანერა. დადგმის სტილი ჰარმონიულად შეწყობილი იყო თვით პიესის ბუნებასთან, მას ახასიათებდა სიმსუბუქე და სისადავე, სიმკვირცხლე და თბილი, ოდნავ სევდიანი იუმორი. მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდნენ“ (დ. ანთაძე, „დღეები ახლო წარსულისა“, 1962, ტ. I, გვ. 82).

სპექტაკლის ამ ვრცელსა და ზუსტ დახასიათებაში შესანიშნავად ჩანს რეჟისორის მანერა, მისი წარმატების საფუძველი. იმ პერიოდში მას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. სიმართლის მანიერებლად რეჟისორი არ ღალატობდა სიწაბუქეშივე არჩეულ გზას,

მაგრამ იგი ახალი ეპოქის განთიადს გრძნობდა და, ბუნებრივია, მისი შემოქმედებაც კვალში უნდა ჩასდგომოდა ცხოვრებას.

საბჭოთა საქართველოს თეატრალურმა ტრიუმფმა ახალი პრობლემების, ახალი საფიქრალის წინაშე დააყენა ხელოვანთა უფროსი თაობაც.

მ. ქორელი სიხარულით შეხვდა მარჯანიშვილის „ცხერის წყაროს“ დადგმას. მისთვის მისაღები გახდა ის ელვარე თეატრალური ფორმები, ის მზიური მცხუნვარება სცენისა და ვნების ის გახელევა, დაუოკებელი ტემპერამენტი და ჰიმნი თავისუფლებაზე, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა კ. მარჯანიშვილის წარმოდგენა.

მაგრამ ახალ თეატრალურ ძიებათა მთელ კომპლექსში ქორელი ბევრ რამეს კრიტიკულად შეხვდა. მას უფრო დაკრისტალებული სახით სურდა მიეღო ქართული თეატრის ყველა სიხალე.

მას არ შეეძლო იმ „თეატრალური გენერლების“ მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო, რომლებსაც იგი ებრძოდა თავის დროზე.

მ. ქორელი მისაღებად თვლიდა პირობითს სცენურ ფორმებს. მის მკვეთრ გამოხატულებას, მაგრამ არ სურდა იგი შინაარსის დაკნინების ხარჯზე მომხდარიყო. ცხადია, ფორმის ძიება წარმატებით ვერ დამთავრდებოდა, თუ იგი ახალი შინაარსით არ იქნებოდა განსაზღვრული. მაყურებელს თეატრისაგან უნდა მიეღო სიხარული, ჯანსაღი გრძნობები. ახალი ადამიანი იყო ახალი თეატრის იდეალი, მაგრამ ამისათვის შესაფერისი პიესა უნდა შექმნილიყო.

ოციანი წლების ძიებაში იგი განსაკუთრებით მკაცრად შეხვდა იმ სპექტაკლებს, სადაც პესიმისტური სულსკვეთება შეინიშნებოდა. „პესიმიზმი“, —წერდა იგი, —არ შეეფერება სულსკვეთებას ქართველისას, რომლის ბუნება მეტად მხნე არის, ქართველისას, რომელიც მუდამ ხალისიანია, მებრძოლია, იმედიაანია“. მისივე აზრით „ყოველი პიესა მაყურებელში უნდა იწვევდეს დადებით გრძნობებს. ავტორი უნდა ეცადოს, პიესაში გამოყვანილი გმირები, მათი ბრძოლა და ამ ბრძოლის შედეგები იმედის გატეხვას და სულის დაცემას არ ბადებდეს მსმენელში. პირიქით, განამტკიცებდეს მსწეობას, ხალისს, ცხოვრების სიყვარულს...“

და შემდეგ... „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ იმიტომ იყო სასწაულებრივ სასიხარულონი ელინებისათვის, რომ პიესის დრამატული კოლიზია და მისი ფილოსოფია გასაგები იყო მათთვის“.

გარეგნული ფორმა უნდა შეესაბამებოდეს შინაარსს, რათა იგი გასაგები იყოს აუდიტორიისათვის — დაასკვნის ქორელი.

როგორც ვხედავთ, ქორელის შეხედულებანი სრულიად ეწინააღმდეგება ნატურალიზმს. იგი არც ემპირიკოსი რეალისტია. მის ნააზრევში სავსებით გარკვევით ჩანს, რომ იგი მოითხოვს ქართუ-



ლი თეატრის თვითმყოფადობას, მისი ჯანსაღი რეალისტური საფუძვლების განვითარებას.

ვინც ქორელის ძველ თეატრალურ შეხედულებებს იცნობს, იგი უსათუოდ შენიშნავს ერთგვარ განსხვავებულ აქცენტებს ზემოაღნიშნულ სტრიქონებში. აქ უფრო გარკვევითაა ლაპარაკი ტემპერამენტზე. მეტროპოლ ხელოვნებაზე, შეტევისა და დამკვიდრების პათოსზე (ლაპარაკია მხოლოდ აქცენტებზე და არა ძველ შეხედულებასთან არსებით განსხვავებაზე).

ესეც ახალი ეპოქის ნიშნები იყო.

1923 წელს ქორელმა რუსთაველის თეატრში დადგა ტოლერის „კაცი—მასა“. სპექტაკლს დიდი ინტერესით ელოდა ძველიცა და ახალი თაობაც. წარმოდგენამ ორივე კეთილისმსურველის იმედი გაამართლა. „ქორელმა გაიმარჯვა სიძნელებებზე, — წერდა „კომუნისტი“, — ფრიად ძნელი გადასაწყვეტია რეჟისორისათვის, რა კილოთი, რა წესით და რა მასშტაბით დადგას ეს პიესა. აქ ცხადად ჩანდა, თუ რა დიდი შრომა უნდა დაეხარჯა ქორელს, რომ მიეღწია ამ სისრულემდის“ („კომუნისტი“, 1923, 6 დეკ.).

მ. ქორელის რეჟისორული ხელწერისათვის ახლობელი უნდა ყოფილიყო დ. კლდიაშვილის დრამატურგია. იგი დაინტერესდა კიდევ მისი პიესებით. ქორელის მოგონებიდან ირკვევა, რომ მწერალს „უბედურება“ პირველად მისთვის მიუტანია. „ჩემზე ამ პიესამ ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა. საშინელია გააფთრებული ბრძოლა ორ სოფელს შორის. ეს ტრაგედიისაკენ მიმავალი საფეხური იყო“. დ. კლდიაშვილი თურმე დიდი მღელვარებით ელოდა პასუხს რეჟისორისაგან. ქორელს კი არ შეეძლო მისი დადგმა. საამისოდ თეატრი არ იყო მზად. „ამ პიესის შესრულება მხოლოდ მოსკოვის „მხატის“ დასს შეუძლია“ — უთქვამს კლდიაშვილისათვის. მწერალი დალონებულა და ამ სევდას დიდად შეუწყუხებია რეჟისორი.

ქართული თეატრი მართლაც არ იყო მიჩვეული ამგვარი პიესების დადგმას. ჯერ კიდევ არ იყო მიღწეული ის ანსამბლურობა, ურომლისოდაც არ შეიძლებოდა ამ პიესის დადგმა.

ქართულმა თეატრმა მაშინ ვერ გაიგო დ. კლდიაშვილის ნაღვლიანი იუმორი, ვერ იგრძნო მისი ფაქიზი სული, მისი „ცრემლიანი სიცილი“ და მთელი ის მხატვრული ატმოსფერო, რომელშიაც ცხოვრობენ მისი უცნაური გმირები.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის მკვლევარისათვის (და საერთოდაც) ძალიან საყურადღებოა მ. ქორელის მოგონების ის ნაწილი, რომელიც მწერლის ახალი პიესის ჩანაფიქრს ეხება.

მ. ქორელი დასის შედგენის დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მსახიობის კულტურას. „მე დასის შედგენის დროს, — წერდა ა. ჩხარტიშვილს. — ყოველთვის ვხელმძღვანელობდი მსახიობის არა მარტო ეანრიოთ, არამედ კულტურით. ეს მთავარია“.

პირად წერილში რეჟისორის პროფესიული და მოქალაქეობრივი ბუნების ბევრი საუკეთესო მხარე ჩანს. იგი ბრწყინვალე მსახიობის ნ. ჩხეიძის მეუღლე იყო. მათი მიმოწერა სავსეა ლირიზმით, ქართული თეატრისადმი უნაგარო სიყვარულით. კითხულობთ აქ წერილებს, კითხულობთ სხვა მოღვაწეთა მათდამი მინაწერ წერილებსაც და გული გტკივთ, — რამდენი უსამართლობა შეხვედრია ქორელს თეატრში. ბევრჯერ ხელმოკლედაც ყოფილა, ბევრჯერ მძიმე პირობებში უმუშავია, მაგრამ ყოველთვის ინარჩუნებდა სულიერ სიმხნევესა და ვაჟკაცობას.

აკი ამბობდა თავის სტატიაში. პესიმიზმი ქართველი აკის თვისება არ არისო!..

ქორელის არქივში, რომელიც თეატრალურ მუზეუმში ინახება, შ. დადიანის ერთი მეტად საყურადღებო წერილია დაცული. ამ წერილს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრის ისტორიისათვის: „მიშა! წერილი დამიგვიანა დავით კლდიაშვილის გარდაცვალებამ... მეც გაბმული ვიყავ სამგლოვიარო დავიდარებაში.“

რაკი გაინტერესებს, ჩემი „თეთნულდის“ საქმე ასეა: ნეჰიროვიჩი-დანჩენკომ პიესა მიიღო უკვე თავისი თეატრისათვის. მხოლოდ შიშობს, რომ შესრულების დროს „მხატვლებს“ შეიძლება ქართული პათოსი არ ექნეთო. უურნალისტმა მარკოვმა, რომელიც იმავე დროს სამხატვრო თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ყოფილა, ჩემს პიესას უძღვნა ისეთი ეპიტეტები, რომ მე ვწითლდებოდი კიდევ. „კლასიკური“, „მონუმენტური“, „დიდად შესანიშნავი“, „ტალანტით დაწერილი“ და სხვ. აგრეთვე, დანჩენკომ მთხოვა, რომ მისი სახელობის მუსიკალური დრამისათვის ნება მივცე „გმირული ოპერის“ შესაქმნელად, ამასთანავე უკრაინაში ხომ „ბერეზოლმაც“ მიიღო პიესა და მომავალ სეზონში დგამს კიდევ.

აქ კი, საქართველოში ჭერ ბედმა არ გაუღიმა პიესას. კოტეს კქონდა, თითქოს აღტაცებული იყო კიდევ და... მთხოვდა რომ სანამ ის არ დადგამდა, სხვისთვის არ მრმეცა პიესა, მაგრამ... ეხლა კი გამომიციხადა, რომ გაისამდე ვეღარ დადგამს, თან იმის იმედიც არა აქვს, მაისს თვითონ აქ დარჩება თუ არა. ამასობაში ახმეტელიც მეხვეწებოდა, პიესა მისთვის გადამეცა, მაგრამ აქამდე კოტეს ვუც-

დიდი. ერთი სიტყვით, აქ არ ვიცი პიესას რა ბედი ეწვევა და მეც ისევ...რუსეთისაკენ გავიყურები“.

წერილი 1931 წლის 28 აპრილით არის დათარიღებული. როგორც ცნობილია, „თეთნულდი“ ახმეტელმა დადგა, მაგრამ აქ საინტერესო ის არის, რომ პიესას დიდი ინტერესი გამოუწვევია მოსკოვში. „გმირული ოპერისთვის“ იგი მართლაც და კარგი მასალაა!..

სხვა მწერლებიც ხშირად უმხელდნენ თავიანთ შემოქმედებითს ფიქრებს ქორელს, რადგან ისინი მასში ხედავდნენ ფაქიზი ლიტერატურული გემოვნების, ღრმად ერუდირებულ რეჟისორს.

მ. ქორელი გარდაიცვალა 1949 წელს 27 მაისს. მისი გარდაცვალება გაზეთებმა პატარა, უღიმღამო ნეკროლოგით აუწყეს მკითხველებს.

რეჟისორმა კი დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო. ეს იყო რთული, მაგრამ სახელოვანი გზა, რომელსაც ქართული თეატრის აღორძინებისაკენ მივყავდით.

## პაღიაან შალიკაშვილი

მძიმე იყო ვალერიან შალიკაშვილის ცხოვრების გზა. ლალ სიკვამლე მალე მოერია სევდა და ხელოვანმა ამაოდ სცადა მისგან თავის დაღწევა. ახალგაზრდობაშივე გაუტყდა ჯანმრთელობა, მაგრამ სიკვდილამდე იწვოდა. იგი ფარვანასავეთ დახარბებული ილტვოდა სინათლისაკენ, არ ეშინოდა „მაღალი ძაბვისა“. მის სულს სწყუროდა პოეტური სამყაროს ხილვა, რომლისკენაც სწრაფვა მას სიცოცხლის ფასად უჭდებოდა. იგი არ ერიდებოდა ენერჯის აუნაზღაურებელ ხარჯვას და არც ფიზიკური დაუძლეობა აშინებდა. ბევრი გზა მოსინჯა, რათა თავის ესთეტიკურ იდეალს მიახლოებოდა.

მრავალმხრივი იყო მისი ინტერესების სფერო, ერთ დარგში ვერ თავსდებოდა შემოქმედის სული, ქართველი საზოგადოება შალიკაშვილს იცნობდა როგორც რეჟისორსა და მსახიობს, დრამატურგსა და ბელეტრისტს. იგი იყო დაუღალავი საზოგადო მოღვაწე და პუბლიცისტი. თითქოს გრძნობდა, რომ ხანმოკლე იყო მისი ცხოვრება და ბევრის მოსწრებას ლამობდა. უკურნებელი სენი სჭირდა და არა ნაკლებად უკურნებელი იყო მისი ხელმოკლეობაც. სიკვამლეში დიდად მომლხენს, რაინდულად ამაყსა და სიცოცხლეს დახარბებული ვალერიანის სულს უცებ დაეტყო სევდა. ფრთები შეეკვეცა მის ბევრ ოცნებას. ლუკმაპურიც საძიებელი გაუხდა. ქველმოქმედთა იმედის ამარა დარჩა. ერთხელ ი. იმედაშვილისათვის ასე მიუწერია:

ფული არა მაქვს... სული სწუხს...

გულში გამიჩნდა იარა.

მომეცით რამე... ამ თვეში

ხომ არა წამიღია რა.

ამ სახუმარო კილოში დიდი სევდაა ჩამდგარი. ასეთი იყო ხვედრი ბევრი ქართველი მოღვაწისა ვაშინ. პატრიოტი მოღვაწეები ერთმანეთს ამხნეებდნენ და მაღალ ეროვნულ იდეალებს სწირავდნენ თავიანთ დაუხარჯავ ენერჯიას. ვ. შალიკაშვილის ბედით

შეშინებული იყო ალ. ახმეტელიც. 1915 წელს მან წერილით მიმართა საზოგადოებას: „ერთ დროს დაუღალავი მუშაკი ახლა ავადაა. ქართველი სცენის თავგანწირული მოამაგე სიჭლექის სენით შეპყრობილი ბაქოს საავადმყოფოში წევს. იწვალა ხელოვნებისათვის საყვარელმა ადამიანმა და ახლა კი მისი წრფელი გული საშინელი ავადმყოფობის სიახლოვეს განიცდის. შიშსა მგვრის მისი მდგომარეობა, ვკრთი მისი ბედით. ვაჰ, თუ ვერ ვუპატრონოთ? ვერ მივხედოთ. ვერ მოვუაროთ. მეშინია, მით უფრო, რომ ვიცნობ ჩვენს საზოგადოებას. მომღიმარი, პატივისმცემი, ძალიან ხშირად თავის საუკეთესო პირმშო შვილებს გაჭირვების დროს უყურადღებოდ ტოვებს, თავს მიანებებს, გადაივიწყებს. ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი შალიკაშვილი ასეთივე გაჭირვებაშია. ხანგრძლივმა შრომამ. ხელოვნებისადმი გულშემატყვიერობამ გატეხა ჯანსაღი ადამიანი. არაფრის მქონე, უპატრონოდ, იგი სხვაგან, შორს, ლოგინში წევს და ჩვენსკენ თვალები მოუპყრია. ვინ იცის, რას განიცდის ჩვენი ვალიკო? ვინ იცის, რა შავი ფიქრები დასტრიალებს მის მოქანცულ სულს? საჭიროა შველა, ძმური ნუგეში. საჭიროა დახმარება! ჩვენი ვალია: რითაც კი შეგვეძლება, დავიხსნათ იგი საშინელი სენის კლანჭებისაგან. ჩვენი ალერსით და ყურადღებით მას უნდა მივსცეთ გულის სიმხნევე და მოთმინება“.

ს. ახმეტელი სწორედ ამ პერიოდში იწყებდა აქტიურ თეატრალურ-კრიტიკულ მოღვაწეობას და ყოველი მისი წერილიც განსაკუთრებული მომთხოვნელობით გამოირჩეოდა. ამდენად სულ სხვა აზრს იძენს მისი სიტყვები „ხელოვნებისათვის საყვარელი ადამიანი“, „ნიჭიერი მსახიობი“ და სხვა. ეს გულმოწყალები ეპიტეტები როდია. იგი სავსებით დაიმსახურა ვ. შალიკაშვილმა.

ვ. შალიკაშვილი თავად იყო ფაქიზი სულის ადამიანი. იგი საოცარი გულისხმიერებით გამოირჩეოდა მეგობართა შორის. თავისი თავისადმი მომთხოვნი, ალერსიანად ექცეოდა სცენისმოყვარე ენტუზიასტებს. მისი კაცობისა და პროფესიული სინდისიერების კარგი მაგალითია წერილი „ი. იმედაშვილისადმი“. იგი წერს: „პროვინციის რეცენზენტებს ისე აქვთ წარმოდგენილი, რომ ჩვენი, პროფესიონალი არტისტების ლანძღვა არ შეიძლება, რადგან „ისინი ყველა როლს კარგად ასრულებენ“ და სცენისმოყვარე — კი უსათუოდ უნდა გალანძღოს, რადგან იგი დაბალ ლობედ მიაჩნია. ეს შემცდარი აზრია. თუ ვისმეს მოეთხოვება, — ეს ჩვენ. პროფესიონალებს, რადგან ამაში სასყიდელს ვიღებთ და მეტი მოვალეობა გვაწევს. სცენისმოყვარე კი სულ სხვაა... იგი ნაზია, სათუთი, და ჩვენც ეკმარებათ ამ ნაზ არსებას მოვექცეთ ნაზად და არა ტლანქად...“

მისი ყურადღებიანი, მზრუნველი ხელი არ მოკლებია ქართულ თეატრს. მისთვის წმიდათაწმიდა იყო თეატრი და ტაძარში შეწირული სანთელივით დაიწვა კიდევ.

ამ ფართო შუბლის, ლამაზი ვაჟკაცური სახის, ნათელი ნიჭისა და წრფელი გულის ადამიანს ქართული თეატრის აღორძინება ეწადა. იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც სამხატვრო თეატრის რეალიზმს ეტრფოდა, ვინც ღრმად იჭრებოდა მის სულში და ახალი თეატრალური გზების ძიებას სამხატვრო თეატრის პრინციპების მომარჯვებით ცდილობდა. შალიკაშვილისათვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა სამხატვრო თეატრი. მან იქ ჰპოვა თავისი თეატრალური იდეალები.



ერთმა საინტერესო შემთხვევამ ვ. შალიკაშვილი სამუდამოდ დააკავშირა თეატრს. „ურიელ აკოსტას“ წარმოდგენის დროს დე სილვას როლის შემსრულებელი ავად გახდა. ლ. მესხიშვილი თითქმის გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდა. იმჟამად თეატრის ახლოს ტრიალებდა ვ. შალიკაშვილი (როგორც მსახიობ ნ. ჭავჭავაძის მეუღლე), ლ. მესხიშვილმა დე სილვას როლი ვ. შალიკაშვილს მისცა. მან წარმატებით შეასრულა როლი, მაგრამ ეს მაინც არ იყო „თეატრალური ნათლობა“. იგი პირველად, როგორც ამას შ. დადიანი იგონებს, დათიკოს როლში გამოვიდა პიესაში „ბაიყუში“. მანამდე კი სცენისმოყვარეთა წრეებში ჰქონდა ნიადაგი მოსინჯული. ასეა თუ ისე, ერთი მაინც უდავოა: შალიკაშვილის თეატრალური გზა მესხიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული.

უფროსი თაობის მოღვაწეები, რომლებსაც კარგად ახსოვთ ვ. შალიკაშვილი, ხშირად დაობენ მის ნამოღვაწარზე: ზოგი მის რეჟისურას ანიჭებს უპირატესობას, ზოგი მსახიობობას, მაგრამ თვით ეს კამათიც კი სასიამოვნოა: ჩანს, თუ რაოდენ საინტერესო შემოქმედთან გვაქვს საქმე.

რაკი ვ. შალიკაშვილის კარიერა მსახიობობით დაიწყო, ჩვენც პირველად მის განხილვას შევუდგეთ.

ძველი თეატრი მტკიცედ იცავდა ამპლუას. ამას თავისი ლოგიკა ჰქონდა. მაგრამ ამპლუის დაცვა არ იყო ერთი რომელიმე მიზეზით გაპირობებული. შეიძლება გვეფიქრა, რომ იგი რეჟისურის მდგომარეობამ განსაზღვრა, შეიძლება თეატრის მძიმე პირობებშიც გვეძია მიზეზები. იქნებ ადამიანის შესაძლებლობაზე არსებული თეორიული ნააზრევი უწყობდა ხელს მის დამკვიდრებას? იქნებ ძლიერი, ერთსახოვანი აქტიორული ნიღაბი და მისი გადმოცე-

ნის მაღალი დონე იყო მიზეზთა მიზეზი? ასე რომ, ძნელია რაიმეს კატეგორიული მტკიცება. კეზარიტების მარცვალი კი ყოველ მათგანშია. ვ. შალიკაშვილის თეატრალური პრაქტიკა უფრო იმზავს მიგვანიშნებს, რომ ამპლუის არტახების რღვევა მაინც რეჟისურის განვითარებას მოჰყვება. მან გვიჩვენა აქტიორული ბუნების ახალი შესაძლებლობანი, იპოვა მანამდე მიუკვლეველი გზები...

ვ. შალიკაშვილს „შეიძლო როგორც დრამატული როლების, აგრეთვე კომიკურისაც შესრულება და ორივეთგან დიდის ოსტატობით. ეს იმ დროს, როდესაც, საერთოდ, თეატრებში ეგრეთ წოდებული ამპლუა მეტად განსახლდრული იყო“ (შ. დადიანი). უცებ შეიძლო შალიკაშვილმა ამპლუის ფარგლებიდან გასვლა და თავის შემოქმედებითი არხების გაფართოება. ეს ფაქტი შეუძინეველი არ დარჩენია კრიტიკას და, საერთოდ, თეატრალურ საზოგადოებას. მარტო პიესების სახელწოდებების ჩამოთვლაც კი ცხადყოფს მისი რეპერტუარის ენარულ მრავალფეროვნებას. გავიხსენოთ იაგო („ოტელო“) და დარისპანი („დარისპანის გასაჰირი“), სულეიმან ხანი („ლალატი“) და ელიზბარ ერისთავი („თამარ ბატონიშვილი“), შმაგა („უდანაშაულო დამნაშავენი“) და ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), შტოკმანი („დოქტორი შტოკმანი“), ლეფეერი („მადამ სანჟენი“) და სხვები. ამ როლების რიცხვი თითქმის ასამდე აღწევს, რომლებიც სულ რამდენიმე წელიწადში ითამაშა. ეს იყო კოლოსალური აქტიორული „დატვირთვა“, მომქანცველი შრომა.

ვ. შალიკაშვილი რეალისტი მსახიობი იყო, ფსიქოლოგიური, ანუ „სულიერი რეალიზმის“ ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი წარმომადგენელი. მის აქტიორული ბუნებისათვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა სამხატვრო თეატრის სტილი. მან ემპირიულად როდი შეითვისა იგი, მის სიღრმეებს ჩასწვდა და მიღებული გამოცდილება ქართულ სინამდვილეს შეუფარდა. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ სწორედ დ. კლდიაშვილი ყველაზე ახლობელი, ყველაზე კოლორიტული, ეროვნული ბუნების მწერალი იყო შალიკაშვილისათვის. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში იპოვა თავისი თავი. ამ მწერლის „თეატრალური ათვისების“ პრობლემა აწუხებდა მარჯანიშვილსაც. იგი გრძნობდა, რომ რაღაც ახალი და განსხვავებული გზები იყო საჭირო დ. კლდიაშვილის პიესების დასადგმელად. იგი ხედავდა, რომ ქართულ თეატრს არ ჰქონდა ფსიქოლოგიური პიესების დადგმის ტრადიცია, გრძნობდა მის „აქილევის ქუსლს“ და ამიტომ წერდა „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგალითად „დარისპანის გასაჰირიდან“ ანეგდოტური ვოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაელენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით“.

ვ. შალიკაშვილმა დიდებულად იგრძნო დარისპანის „მეორე პლანი“, მიხვდა მის გულისთქმას.

დარისპანმა კარგად იცის თავისი ოჯახის ღირსება, იცის თუ რა მძიმე ხვედრი არგუნა დრომ, მაგრამ არ შეუძლია არ შექმნას ახალი, მეორე, მოჩვენებითი სამყარო, რომელიც უმთავრესად სხვების დასანახად არის გამოგონილი. ეს წარმოსახული სინამდვილე ზოგჯერ ეხმარება კიდევ მას შელახული თავმოყვარეობის დასაცავად. სწორედ აქ არის სიცილისა და მწუხარების საზღვარი. ჩვენ გულწრფელად თანაუგრძნობთ დარისპანს, მასთან ერთად ვწუხვართ, მაგრამ ამასთანავე გულიანად გვეცინება იმაზე, თუ რა უცნაური საშუალებებით ცდილობს ბედის ჩარხის მოტრიალებას. კომიკურისა და სერიოზულის ამ შეპირისპირებაში იხსნება დარისპანის შინაგანი სამყარო, მისი სოციალური მდგომარეობა. ამგვარ ტრაგიკომიკურ პლანში ხატავდა ვ. შალიკაშვილი დარისპანის სახეს. „ეს იყო, — წერდა დ. კლდიაშვილი, — ნამდვილი სიყვარულიანი ღრამა, სიყვარულიანი მხატვრობა, ავტორის გადაუხდელი დაჯილდოება“. როცა ვასო ბალანჩივაძემ ვ. შალიკაშვილის დარისპანი ნახა, გადაწყვიტა, მას აღარ ეთამაშა ეს როლი. 1913 წელს „სახალხო გაზეთი“ იუწყებოდა: „დ. კლდიაშვილის საღამო გაიმართება 11 ოქტომბერს... წარმოდგენილი იქნება „დარისპანის გასაჭირი“, რომელშიაც ვალერიან შალიკაშვილი შეუდარებელია“.

დარისპანის „ცრემლიანი სიცილი“ დიდი ტაქტით, ემოციური დაძაბულობითა და მსუბუქი იუმორით გამოხატა ვ. შალიკაშვილმა. იგი ბრწყინვალე იყო ბევრ სურათში, მაგრამ ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სცენა მაინც იმედგაცრუებული დარისპანის „მოლხენილობა“ იყო...

ამაოდ იწვალა კაროენამ, რომ ოსიკოსათვის თავი მოეწონებინა. დარისპანი ტყუილად დაემდურა პელაგიასაც იმის შიშით, რომ ნატალია არ შესცილებოდა კაროენას ბედში. დამთავრდა ეს უცნაური შეჯიბრი. შერცხვა და დამცირდა დარისპანი. მაგრამ იგი სცენიდან ისე მაინც არ გავა, რომ თავისი კაცური ღირსება არ აღიდგინოს! მან იცის, რომ პელაგიაც მის დღეშია, ერთ ბედქვეშ არიან. ამიტომ მიმართავს მოკრძალებით: „ბატონო პელაგია, მგონი რალაც გეწყინათ ჩემგან“. და როცა გაიგო „არა, ჩემო ბატონო, რატომ ნებულობთო“ — მის სულში წამიერად იფეთქა სიხარულის ახალმა გრძობამ (ახლობელი არ დაიმდურა!). გამხნეებული და გახალისებული დარისპანი წამოიძახებს: „რასაკვირველია, იმისთანა ბიჭის გულისათვის რაეა წაეკიდებით ჩვენისთანა ქალიშვილების პატრონები“. ამ სიტყვებმა პელაგიაც შეახალისა და ასე იმედინად დაშორდნენ ერთმანეთს, მაგრამ დარისპანს მხოლოდ კარე-



ბამდე მიჰყვა ეს ილუზია. კარებთან კი ნაღვლიანად ჩაიჩურჩულა: „ღმერთო, კეთილად დააბოლოვე ჩვენი მგზავრობა“.

ასე სევდიანი შორდებოდა სცენას ვ. შალიკაშვილი.

იმდენად ძლიერი იყო ვ. შალიკაშვილის დარისპანისაგან მიღებული შთაბეჭდილება. რამე მისი გარდაცვალების შემდეგ აუდიტორიამ ძნელად მიიღო დარისპანის როლის სხვა შემსრულებლები. ხშირად ამბობდნენ: ვისაც შალიკაშვილი უნახავს, ადვილად ვერ მოეწონება სხვა ვინმე ამ როლშიო.

დარისპანის როლის შესრულებაში ყველაზე უკეთ გამოჩნდა მსახიობის რეალისტური მანერა, მისი აქტიორული ბუნება და თეატრალური მრწამსი. ამ როლს პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში.

პრესა დიდად აქებდა ვ. შალიკაშვილის ტირეზიას სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფედან“. „ეს მსახიობი,— წერდა ჟურნალი „კლდე“,— რომელიც თავის დღეში როლს არ აფუჭებს, პირდაპირ საუცხოო იყო. მისი გარეგნობა, გრიმი, მოძრაობა საუკეთესოდ ეწყობოდა ანსამბლს და აღვივებდა გულში იღუმალ მოკრძალებას მისდამი... ყველაზე ნაკლებ მას ეტყობოდა ცრუკლასიციისტური პათოსი და ეს ზომიერება რომ სხვებსაც დაეცვათ, მთელი წარმოდგენა ამ სეზონის შედეგად ჩაითვლებოდა“. ამავ, 1911 წელს „სახალხო გაზეთი“ ვ. შალიკაშვილის მიერ ელჩის („კაი გრაჯი“) როლის წარმატებით შესრულებასთან დაკავშირებით განზოგადებულ დასკვნას იძლეოდა: „შალიკაშვილი, საზოგადოდ, თავისი ხმით, შესაფერისი დიქცია-მიმიკით ხიბლავს მაყურებელს. აგერ, ამ სეზონში ოთხი წარმოდგენა გაიმართა და შალიკაშვილის თამაშით საზოგადოება ყოველთვის კმაყოფილი დარჩა“.

შალიკაშვილს არ აკმაყოფილებდა თავისი აქტიორული წარმატებანი. იგი დაჟინებით მისწრაფოდა, რათა სავსებით დაუფლებოდა თეატრალური ხელოვნების არსს, მის ბუნებას. იგი თავისი დროის შვილი იყო და კარგად გრძნობდა თეატრის განახლების აუცილებლობას. განახლება კი რეჟისორს უნდა ეთავა. თავისი აქტიორული პრაქტიკით. რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, მან საზოგადოებას დაანახა ქართული სამსახიობო ხელოვნების ახალი მხარეები.

აქტიორული მოღვაწეობა მას არც რეჟისორული მუშაობის დროს მიუტოვებია. იგი პარალელურად, ხშირად თავისსავე დადგმებში როლებსაც ასრულებდა. ასე მაგალითად, შალიკაშვილმა დადგა იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“ და მთავარი როლი თვითონ შეასრულა. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ შტოკმანის როლზე მუშაობა მას მოსკოვში ყოფნის დროს დაუწყია. გაზ. „დროების“

ცნობით პიესას კ. მარჯანიშვილი ამზადებდა ქართველ მოსწავლეთა წრეში. კ. მარჯანიშვილს შტოკმანის როლის შესრულება ვ. შალიკაშვილისათვის დაუვალბია. ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ ადასტურებს, თუ რა დიდ იმედებს ამყარებდა თეატრი ვ. შალიკაშვილზე. კ. მარჯანიშვილმა ხომ პირდაპირ გულთამხილავივით იცოდა ხალასი ნიჭის შემჩნევა.

სამხატვრო თეატრიდან დაბრუნების შემდეგ ვ. შალიკაშვილმა ჰიათურისა და ხონის თეატრებს უხელმძღვანელა და მართლაც წარუშლელი კვალი დატოვა. სადაც არ უნდა ყოფილიყო იგი, ყველგან ამყლავნებდა თავის გულწრფელობას, თავდადებას და პროფესიონალიზმს.

რეჟისორული მუშაობა შალიკაშვილმა 1910 წლიდან დაიწყო (ეს მაინც პირობითი თარიღია).

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

შალიკაშვილმა დაამთავრა აღნიშნული კურსები და საქართველოში დაბრუნდა. გახალისებული შეუდგა მოღვაწეობას. მხოლოდ რვა წელი დასცალდა. მოსწრებით კი მაინც ბევრი მოასწრო. არის ცნობები, რომ მას 50-მდე პიესა დაუდგამს.

1911 წელს გაიმართა რეჟისორის ბენეფისი. გაზეთებმა აუწყა მაყურებლებს: „დღეს ქართულ თეატრში ბ-ნ ვ. შალიკაშვილის ბენეფისია. ერთი უერთგულესი მუშაკი ჩვენი სცენისა თავის საარტისტო დღეობას იხდის. ბ-ნი შალიკაშვილი როგორც არტისტი ახალგაზრდა არ არის მაგრამ რეჟისორობის აქტიურ ხელმძღვანელობას დიდი ხანი არ არის რაც შეუდგა. მისი რეჟისორობით გაიმართა ყველაზე საინტერესო ორიგინალური წარმოდგენები „სიმახინჯე“ ბ-ნ შიუკაშვილისა, „მსხვერპლი“ ბ-ნ გედევანიშვილისა, „ნილილისტკა“ ქ-ნ ეკ. გაბაშვილისა, „შემთხვევა“ ბ-ნ ი. ელფთერიძისა“. ამას გარდა, შალიკაშვილმა დადგა ჰაუპტმანის „მზის ჩასვლის წინ“. ზუდერმანის „მშობლიურ კერქვეშ“ და „ივანობის დამე“. რაკი მისი ზოგიერთი დადგმა მოვიხსენიეთ, აქვე უნდა გავაგრძელოთ სია. ვ. შალიკაშვილმა დადგა დ. კლდიაშვილის „დარის-

პანის გასაჭირი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, პ. იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, ვ. გუნიას „სიძე-სიმამრი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ და მრავალი სხვა.

როგორც სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ნაზიარებმა რეჟისორმა, ვ. შალიკაშვილმა დიდი ყურადღება დაუთმო სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. შედეგიც მალე მიიღო. შიუკაშვილის „სიმახინჯის“ დადგმას სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა საზოგადოებამ: „წარმოდგენაში სულ ახალგაზრდობა ღებულობდა მონაწილეობას. უნდა გამოტეხითა ვთქვათ, რომ ამნაირი მწყობრი თამაში, ყოველი როლის შეგნება, ფსიქოლოგიური მომენტების შესწავლა-გადმოცემა თბილისის სცენაზე იშვიათად გვინახავს. ისე კარგად ჩაიარა პიესამ, რომ ცალკე ამსრულებლებზე არას ვიტყვი თიმის გარდა, რომ ამნაირი მუშაობა ჩვენს მეღპოშენას ძალიან გაახარებს“ („ხელოვნება“, 1910. № 1, გვ. 13).

ანსამბლის საკითხის გადაწყვეტას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ თეატრში. თეატრში კი გამეფებული იყო გასტროლიორული სისტემა, ერთი მსახიობის გამორჩევის ტენდენცია.

ამგვარ პირობებში მართლაც გმირობა იყო ძლიერი ინდივიდუუმების „დამორჩილება“, მათი სურვილების შეფარდება სპექტაკლის საერთო ინტერესებისათვის. ცხადია, ანსამბლის თეატრისთვის ბრძოლაში ვ. შალიკაშვილი მარტო არ იყო. აქ დიდი როლი შეასრულა ა. წუწუნავამ. მან მტკიცედ დაიცვა და აღამაღლა რეჟისორის როლი და ადგილი თეატრში. ანსამბლის საკითხში არსებითად ერთ პოზიციაზე იდგნენ ა. წუწუნავა და ვ. შალიკაშვილი. მიუხედავად მათი დამსახურებისა და შესაძლებლობის სხვადასხვაობისა, ისინი მაინც ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიდნენ ახალი თეატრალური პრინციპებისათვის ბრძოლაში.

ვ. შალიკაშვილმა სამხატვრო თეატრისაგან ისწავლა დეტალუზისადმი გულმოდგინება და სიზუსტე გმირის სოციალური ყოფის გადმოცემაში. მისი რეალიზმი უფრო კონკრეტული სინამდვილის ასახვას გულისხმობდა, ვიდრე წარმოსახულის (ანუ შესაძლებელის) გადმოცემას. იგი პიესის დადგმის დროს დიდი გატაცებით სწავლობდა ტიპაჟებს, ცხოვრებისეულ ფაქტებს და არც მათ ფიქსირებას ერიდებოდა. გაზეთებში ხშირად წერდნენ ხოლმე: „შალიკაშვილი გაემგზავრა ზოგიერთი ადგილისა და ტიპაჟების შესასწავლად“. ეს არ იყო ნატურალიზმი თეატრში, თუმცა ზოგჯერ რაღაც ამგვარი ილუზია იქმნებოდა.

მაგრამ იგი სამხატვრო თეატრის ბრმა თაყვანისმცემელი როდი იყო. მან თავის სპექტაკლებში დიდი ადგილი დაუთმო ლუსიკას. ამ მხრივ იგი სამხატვრო თეატრის პრინციპებსაც კი ეწინააღ-

მდებრდა. საილუსტრაციოდ გედევანიშვილის „სინათლე“ (1 ნაწილი) კმარა; რეჟისორმა სპექტაკლში გამოიყენა მუსიკა და საბალეტო ნომრები. წარმოდგენისათვის სპეციალურად დაწერილ მუსიკას ასრულებდა სიმებიანი ორკესტრი. ამ ფაქტის გამო ა. იმედაშვილი წერდა: „ეს პირველი მაგალითი იყო, რომ პიესა მუსიკითა და ცეკვით დაიდგა და ხალხიც ეტანებოდა“. ამ ფაქტს ფართოდ გამოენმაურა საზოგადოება. „უჩვეულო“ ამბავმა თეატრისადმი ინტერესი გააღვივა. შალიკაშვილისათვის ბევრს ნიშნავდა ის, რომ მან, როგორც რეჟისორმა, პირველმა დადგა ქართულ სცენაზე პიესა ცეკვით, სიმღერით და ორკესტრით“. (ნ. გვარამია). თეატრს მიაწყდა ხალხი. წარმოდგენა თბილისის სცენაზე ზედიზედ ჩვიდმეტჯერ დაიდგა. იმხანად ეს ნამდვილი სენსაცია იყო.

ვ. შალიკაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა დეკორაციულ მხატვრობას. მიუხედავად თეატრების მძიმე მატერიალური პირობებისა, იგი მაინც ახერხებდა სპექტაკლს თავისი, დეკორაციული სამყარო ჰქონოდა. „სინათლე“ საგანგებოდ დამზადებულ დეკორაციებში მიდიოდაო, ვკითხულობთ იმ დროის პრესაში, თანამედროვე ადამიანს რასაკვირველია გააოცებს ამგვარი განცხადება. მაგრამ, სამწუხაროდ, მაშინ თეატრს არ ჰქონდა საშუალება ყოველი პიესა ახალ დეკორაციაში დაედგა.

შალიკაშვილმა „სამშობლოს“ დადგმის დროს მიიწვია ცნობილი მოქანდაკე ი. ნიკოლაძე, მხატვარ გრინგესკისთან ერთად და მათი ხელმძღვანელობით გაფორმდა სპექტაკლი (ნოვაკი, ლანსკი). წარმოდგენა აღფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა. „სახალხო ფურცლის“ ცნობით „სამშობლოს“ დადგმით ვ. შალიკაშვილმა დაგვანახა, რომ მას საქმე ესმის, შრომა უყვარს და თამამად შეუძლია საქმე წინ წასწიოს. „მაყურებლის ყურადღებას იქცევდა ახალი დეკორაციები და ტანისამოსი. დეკორაციები მართლაც ხელოვნურად იყო მოწყობილი“.

ვ. შალიკაშვილი, თურმე, ძალიან დელავდა, როცა „სამშობლოს“ დადგმას მოჰკიდა ხელი. არსებითად აქ წყდებოდა მისი რეჟისურის ბედი. მაყურებელი ბევრს მოელოდა მისგან. მოსკოვიდან დაბრუნებული რეჟისორის პირველი სპექტაკლი სულ სხვა იმედის მომცემი უნდა ყოფილიყო.

ნ. გვარამიის მოგონებით ვ. შალიკაშვილის მიერ „სამშობლოს“ დადგმის ისტორია ასეთი ყოფილა: „ვ. შალიკაშვილს უნდოდა სეზონი სხვა პიესით გაეხსნა, მაგრამ გამგებობამ უარი უთხრა, უსათუოდ „სამშობლოთი“ უნდა გახსნა სეზონიო. იმ დროს ტრადიციად იყო გადაქცეული, რომ თბილისის ზამთრის სეზონი ყოველთვის „სამშობლოთი“ იხსნებოდა. ამ სეზონშიაც ასე მოხდა... შა-

ლიკაშვილმა. როგორც მოსკოვში ნამყოფმა და იქაური თეატრალური კულტურით აღჭურვილმა. დიდი ენერჯითა და სიყვარულით მოჰქიდა ხელი პიესას და კარგადაც დადგა. ვ. შალიკაშვილი „სამშობლოს“ დადგმის შემდეგ იწამეს როგორც რეჟისორი ამხანაგებმა და საზოგადოებამაც“. (ნ. გვარამე, „თეატრალური მემუარები“. 1949, გვ. 149).

ვ. შალიკაშვილი დიდი სიყვარულით დგამდა ქართულ პიესებს. იგი მხარში ედგა ახალგაზრდა მწერლებს და პიესების დასაწერად აქეზებდა. ხალისით დგამდა შ. დადიანის, ნ. შიუკაშვილის, ი. გედევანიშვილისა და სხვათა ნაწარმოებებს. მისგან გამხნევებული დრამატურგები გატაცებით მუშაობდნენ ახალ პიესებზე.

ვ. შალიკაშვილს დიდად აწუხებდა მასობრივი სცენის პრობლემა. მის დროს არ იყო შესაძლებლობა მასობრივი სცენების გასაშლელად. თეატრს არ ჰქონდა მატერიალური პირობები, შალიკაშვილი მაინც სძლევდა თითქმის გადაუღალავ დაბრკოლებებს და წარმატებით ქმნიდა ახალ სპექტაკლებს.

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

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

ქართულ თეატრს ტაძარს, ცხოვრების სარკეს, ხალხის აღმზრდელ სკოლას უწოდებდნენ ილია და აკაკი. ქართველი ხალხის სულიერი წინამძღვრების თეატრალური ნააზრევი გულთან მიიტანეს მომავალმა თაობებმა. დიდ წინაპართა შეხედულებების გამოძახილს ვხედავთ ვ. შალიკაშვილის სტატიებშიც: „ჩვენთვის თეატრი ერთადერთი დაწესებულებაა, სადაც ჭერ კიდევ გაისმის თავისუფალი ქართული ენა“. „თეატრია ჩვენი სიამაყე. ჩვენი წმიდა-თაწმიდა“, „თეატრია ერის სარკე, მისი ნამდვილი სახე...“.

ამგვარი სიტყვებია გაბნეული მის წერილებში. მაგრამ შალიკაშვილი მართლ ამ დეკლარაციული ფრაზებით როდი გამოხატავს თავის გულისთქმას. იგი ღრმად ანალიზებს ქართული თეატრის მდგომარეობას და ეძებს მისი გაუმჯობესების გზებს. ყოველი მისი წერილი თეატრის მხატვრული და ორგანიზაციული პრობლემების გადაჭრას ისახავს მიზნად. იგი ეძებს გზებს, რათა თეატრი გახდეს ხალხის ცხოვრების მესიტყვე, მეგობარი. იგი ღრმა გულისტკივილს განიცდიდა, როცა თეატრში არ იგრძნობოდა სიახლე, არ ჩანდნენ ახალი აქტიორული ძალები, არ იყო ზრუნვა და ფიქრი მათ აღზრდაზე. ძველი გზით სიარული კი შეუძლებელი იყო. ქართული დრამატული სტუდიის გახსნაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ვ. შალიკაშვილი ახალგაზრდებს მიმართავდა:

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

ამ დრამატულ სიტყვაში დიდი ტკივილი და დიდი სიმართლეა გამხელილი. იმხანად მართლაც კრიზისი ჰქონდა ქართულ თეატრს. ძველი თაობა, დეაწლმოსილი კორიფეები წელთა დაღმართს დაემშენენ და ძველებურად აღარ ბრწყინავდნენ. ასპარეზზე კი ჭერაც არ ჩანდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა. ნიჭიერი რეჟისორები სხვადასხვა გზით ცდილობდნენ ქართული თეატრის აღორძინებას, ქმნიდ-

ნენ ცალკეულ, საინტერესო სპექტაკლებს, ამზადებდნენ ნიადაგს განახლებისათვის.

ვ. შალიკაშვილმა ადრეც წამოაყენა ქართული თეატრის განვითარების თავისებური გეგმა. იგი ექვსი მუხლისაგან შესდგებოდა. 1) უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეიქმნას თანხა უძღურისა და დავადებულ სცენის მუშაკთა უზრუნველსაყოფად, 2) გაიხსნას ქართული დრამატული სკოლა შემდეგის პროგრამით: ქართული დიქცია, ვარჯიშობა, ცეკვა, პლასტიკა, სიმღერა, ქართული და უცხო ლიტერატურა და სხვა. 3) გაიმართოს ხოლმე არტისტებისათვის და ნოწაფეთათვის ლიტერატურული საღამოები, რეფერატები, ლექციები და სხვ. 4) გამოიცეს პერიოდული პიესები იაფფასში, რომ პროვინციელ სცენის მოყვარეთათვისაც ხელმისაწვდომი იყოს, როგორც ფასით, ისე ტექნიკითაც. ამრიგად ხალხში გავრცელდეს ეროვნული დრამატული ლიტერატურა, 6) ნიჭიერი მსახიობნი თუ მოწაფენი გაიგზავნოს სატახტო ქალაქებში თეატრებისა და არტისტების სანახავად“. (ვ. შალიკაშვილი „წერილები, მოგონებანი“, „ხელოვნება“, 1963, გვ. 49).

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

რეჟისორის პრაქტიკული მოღვაწეობა ახლოს იდგა მის თეორიულ ნაზრევთან. იგი სპექტაკლში იცაედა ანსამბლურობის პრინციპს და თეორიულად განმარტავდა მის არსს. „ახლა მაყურებელს, — წერდა იგი, — ერთი ორი მსახიობი კი არ უნდა სცენაზე, მას უნდა საერთო ანსამბლი. პიესა, მისი შინაარსი, ავტორის იდეა და პასუხი იმ საჭირობოროტო საკითხებზე, რომელსაც ცხოვრება ყოველ წუთს აყენებს“, მეორე ადგილას წერს: „ერთი დამსახურებული არტისტი რეჟისორმა დააჩარიმა რეპეტიციაზე მოუხსვლელისათვის. რა თქმა უნდა, იწყინა, როგორ შეჰკადრეს „მე გასტროლიორი ვარ და მოვალე ვარ მოვიდე მხოლოდ ორ უკანასკნელ რეპეტიციაზეო“.

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

ვ. შალიკაშვილი რამდენიმე პიესის ავტორიც არის. ზოგიერთ მათგანს მხოლოდ დრამატურგიის ისტორიისთვის აქვს მნიშვნელობა, ზოგიც არქივის განეკუთვნება. ნაწილს კი დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და იგი ჩვენს თანამედროვეობასაც აფიქრებს თავისი მძაფრი პრობლემატიკით. სწორედ ამგვარ პიესად მიგვაჩნია „გადაუჭრელი მუხა“.

ვ. შალიკაშვილი ერთი პირველი დრამატურგთაგანია, რომელიც ინტელიგენციის ცხოვრებას შეეხო.

სოფლიდან ხალხის დენადობამ შეაკრთო დრამატურგი. მან დაინახა, რომ ქალაქისაკენ დაიძრა ხალხი. სოფლად მომრავლდა ჩამქრალი ბუხრები, გაპარტახებული ეზოები. ამის გამო შეძრწუნებულა მწერალი. რაოდენ ძლიერადაც არ უნდა ჩანდეს მისი პესიმისტური მსოფლშეგრძნება, იგი მაინც მართალი იყო როგორც მწერალი და მოქალაქე. მის სევდას ჰქონდა საფუძველი.

ვ. შალიკაშვილმა დაინახა, რომ იშლებოდა ქართული ყოფის სტაბილური ცხოვრება. ნიადაგი ეცლებოდა სოფელს, იყრებოდა ხალხი და მიდიოდა ქალაქისაკენ. ეს იყო რთული ისტორიული პროცესი. მას ჰქონდა ღრმა სოციალური და ეკონომიური საფუძველები. შალიკაშვილი მთელ ამ პროცესში ეროვნულ ტრაგედიას ხედავდა. მას მიაჩნდა, რომ ჩვენმა გლეხკაცობამ იხსნა საქართველო, მან შეინახა მისი სული, მისი ეროვნული თვითმყოფადობა და ამდენად სოფლის მოშლა ეროვნული საძირკვლის მოშლად მიაჩნდა.

მერე და სად არის ხსნა? შალიკაშვილი ნათელ პასუხს ვერ იძლევა. მისი გმირი (ნიკო) ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ აამაღლოს სოფლის კულტურა, გახსნას სკოლები, ბიბლიოთეკები, შეიტანოს სოფელში განათლება და ამით აიძულოს ახალგაზრდობა დარჩეს მამაპაპეულ კარ-მიდამოში, მოუაროს მას და შექმნას ლაშაზი; იდილიური ცხოვრება.

მაგრამ ამ „ლონისძიებებზე“ მტკიცე აღმოჩნდა ცხოვრების განვითარების ლოგიკა. ვერც ნიკომ გაუძლო ცდუნებას და ისიც გაჰყვა ახალი ცხოვრების დინებას. ზოგიერთი კრიტიკოსი „გადაჭრილ მუხაში“ პატრიარქალური სოფლის აპოლოგიას ხედავს. ეს, რა თქმა, უნდა საკითხის მეტისმეტად გამარტივება იქნებოდა. ამ პიესაში ისევე არ შეიძლება ვეძიოთ პატრიარქალური ყოფის იდილია, როგორც დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის ვაკირვებაში“. მართალია, ამ ნაწარმოებთა მხატვრული დონე სხვადასხვაა, მაგრამ საერთოც არის მათ შორის.

„გადაჭრილმა მუხამ“ ისე გაიმარჯვა, რომ რამდენიმე სეზონ-



ნის განმავლობაში გამუდმებით იდგებოდა თბილისსა თუ სხვა ქალაქებში. შ. დადიანის თქმით, ვ. შალიკაშვილის პიესები „თეატრალურად ყველა კარგად გამართული იყო, კარგი საყურებელი, ჩაჰფიქრებელიც და უყვარდა აუდიტორიას. მსახიობებს კი უყვარდათ ეს პიესები მისთვის, რომ შიგ ხელსაყრელი. ეგრეთ წოდებული სააქტიორო როლები იყო და ყველა ეტანებოდა. კარგი მსახიობისა და მარჯვე რეჟისორის მიერ იყო პიესა შედგენილი“.

ვ. შალიკაშვილის პიესებში არის ერთგვარი უპერსპექტივობის განცდა. იგი თავისი დროის შეილი იყო და მის დრამატურგიაში ცარიზმისაგან დევნილი სულის ცხოვრება რეალისტურად აისახა.

დიდი კამათი გამოიწვია ვ. შალიკაშვილის პიესებმა. იყო აზრთა სხვაობა, დავა. კამათი, თუმცა მყურებელი დიდი ინტერესით ესწრებოდა მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებს. „თემი“ წერდა: „დრამატურგი ჩვენი ერის ხსნას, ჩვენი მამა-პაპათა სისხლით მორწყულ მიწაში ხედავს. ავტორი ამბობს: ჩვენ ქალაქში ვერას ვაკეთებთ, ქართველობა ქალაქში ვერას შევქმნით და ისევ სჯობია სოფელს დაუბრუნდეთ. სანამ ისიც გადაგვარების გზას არ დასდგომა...“

„სახალხო გაზეთის“ აზრით კი პიესის უპირველესი ღირსება მისი თემატური მხარე იყო. ქართველ ხალხს ჰყავს თავისი ინტელიგენცია, დრამატურგია აქამდე სერიოზულად არ შეხებია მას, ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯი შალიკაშვილმა გადადგაო.

პიესის ნაკლად მიიჩნევენ დიდ მონოლოგებს და „ფილოსოფიურ“ რიტორიკას.

ვ. შალიკაშვილის კალამს ეკუთვნის სტატიები, ნარკვევები, თარგმნილი პიესები.

მაგრამ იგი, პირველ ყოვლისა, მაინც რეჟისორი და მსახიობი იყო.

იგი ახალ გზებს ეძებდა შემოქმედებაში და ამ ძიებაში დაიფერფლა კიდევც.

მისი რეჟისურა აღორძინებული ქართული თეატრის წინა დღეა.

## ახილ ჩხარვიშილი

ს. ახმეტელი ერთ-ერთ თავის პირად წერილში ჩეჩენ-ინგუშეთის ხელმძღვანელობას სწერს: „ვაგზავნით რა ამხ. ჩხარტიშვილს, დარწმუნებული ვართ, თქვენი და უშუალო ზემდგომი ორგანოების დახმარებით შეძლებს ჩვენი საერთო სურვილის, ჩეჩენ-ინგუშეთის ნაციონალური თეატრის ძირითადი საფუძვლების შესწავლას და დამკვიდრებას“.

არ. ჩხარტიშვილი მაშინ რუსთაველის თეატრში „მოწაფე-რეჟისორი“ იყო, მაგრამ ახმეტელი სიკაბუჯის წლებშივე დიდ საქმეს ანდობდა. მომავალი რეჟისორიც ღრმა ინტერესით მისდევდა დიდი ხელოვანის ნაკვალევს. გულმოდგინედ ასრულებდა ახმეტელი მითითებებს, იჩენდა სიზუსტეს და სიბეჭითეს.

ახალი თეატრალური ძიების და დრამატული კოლიზიების ატმოსფეროში იზრდებოდა ა. ჩხარტიშვილი. იგი უშუალოდ ეზიარა დიდი რეჟისორების ხელოვნებას და სწორედ ეს ეროვნული სტიქია იყო მისი სკოლაცა და შთაგონების წყაროც, იმთავითვე მყარად დადგა ქართულ ნიადაგზე.

ა. ჩხარტიშვილი დიდხანს არ დარჩენილა ჩეჩენ-ინგუშეთში, მაგრამ თავისი კვალი მაინც დატოვა იქ. მის ახალგაზრდულ შემონაქმედს დღემდე ინახავს იმ მხარის თეატრის ისტორია. გროზნოში დადგა ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, „ლამარა“ (ეაეა ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე), ბადუევის „ოქროს ტბა“ და „წითელი ციხე-სიმაგრე“.

მისმა სპექტაკლებმა განამტკიცეს გროზნოს რეალისტური თეატრის პოზიციები.

ჩეჩენო-ინგუშეთში მუშაობა დიდი პრაქტიკა იყო ახალგაზრდა რეჟისორისათვის, მაგრამ ნამდვილი შემოქმედებითი სიკაბუჯისა და სიბრძნის წლები ჭერ კიდევ წინ იყო.

ს. ახმეტელთან გატარებული წლები ჩხარტიშვილისათვის იმითაც იყო ძვირფასი, რომ მას საშუალება ჰქონდა მოესმინა მისი საუბრები რეპეტიციებზე თუ მის გარეთ. ახმეტელი ხშირად საუბრობდა ანტიკურ ხელოვნებაზე, მის მონუმენტურ თეატრზე, პარალელი გაჰყავდა ქართულ და ბერძნულ პლასტიკას შორის, მიმარ-

თავდა სხვადასხვა ექსპერიმენტებს და, საერთოდ, შთაგონებული იყო ანტიკური კულტურით.

ახალგაზრდა ა. ჩხარტიშვილი ხედავდა, რომ ს. ახმეტელის კანსაკუთრებულ დაინტერესებას ტრაგიკულის პრობლემით თავისი ღრმა საფუძველი ჰქონდა, იგი შორს იყო გამიზნული და ბუნებრივად უკავშირდებოდა ქართულ, ეროვნულ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

პარადოქსალური არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ახმეტელმა მოგვცა „ქართული ანტიკურობა“ თეატრში. გავიხსენოთ მისი სპექტაკლები „ანზორი“, „ლამარა“, „ზაგმუკი“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“. მის სპექტაკლებში მასა არსებითად ახალი ტიპის ქოროს წარმოადგენდა.

ს. ახმეტელის რეპეტიციები, მისი სპექტაკლები, საუბრები გარკვეულ გავლენას ახდენდნენ ა. ჩხარტიშვილზე; მის შემოქმედებითს პრაქტიკაში საგრძნობი გახდა კვალი ახმეტელთან ურთიერთობისა.

ა. ჩხარტიშვილის გამახვილებული ყურადღება ანტიკური ნაწარმოებებისადმი სიკაბუჯის წლებიდან იღებს სათავეს.



თბილისის საზოგადოება სკეპტიკურად შეხვდა ცნობას „მედეას“ დადგმის შესახებ. ნაწილი პატროტული მოსაზრებით კიცხავდა თეატრს, ნაწილს თანამედროვე მაყურებლისათვის უცხო პიესად მიაჩნდა ევრიპიდეს ქმნილება. იმასაც ამბობდნენ — ახლავილას აღელვებს ორი ათასი ხუთასი წლის წინანდელი ტრაგედიაო.

მედეასა და მისი შემსრულებლის ასაკობრივ სხვაობაზედაც მიანიშნებდნენ ხოლმე. თეატრშიაც იყვნენ სკეპტიკოსები. მხოლოდ ნაწილს სჯეროდა სპექტაკლის წარმატებისა.

ამ სიტუაციაში დაიბადა ა. ჩხარტიშვილის „მედეა“. ნერვული ატმოსფერო ხშირად ახელებს შემოქმედსა და ახალ იმპულსებს წარმოქმნის მასში. დაბრკოლებათა დაძლევის სურვილი აიძულებს ხელოვანს მაქსიმალურად ყურადღებიანი იყოს იმისადმი, რაც მისი „ასახვის“ ობიექტთან არის დაკავშირებული. ძიებაც უფრო ინტენსიური ხდება. თეატრის ისტორიამ ბევრი იცის „ჭირთა მარგებლობის“ ამგვარი შემთხვევები!...

ა. ჩხარტიშვილმა, პირველ რიგში, სპექტაკლის სწორედ ის მხარე „გამაგრა“, რომელიც ყველაზე მეტ კამათს იწვევდა. ხაზი გაუსვა პიესის „ქართულ მოტივს“, მის თანადროულ ელერადობას. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობდა: „რა მოსდა ისეთი,

რომ საქვეყნოდ აღიარებული ქართველი ქალის ტრაგიკული სახე სამშობლო მხარეში მოვიძულეთ. გავრიყეთ და მისი სვე-ბედი „სხვას“ დაეანებეთ რა გვაკრთობს და რის მიმართ გამოვთქვამთ შიშს! ვინ, თუ არა ძველმა ბერძნებმა იცოდნენ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ფასი? როგორ მოხდებოდა, რომ მათ ტრაგედიის მთავარი გმირი შეებლათ, შეგინებული და თავლაფდასმული ბედის ანაბარა დაეგდოთ! მათ ხომ პირველებს ესმოდათ განწყენდის — კათარზისული მცნება, რომელსაც ტრაგედიის გმირი ტანჯვის გზის გავლით მაღალ ეთიკურ სიმალღემდე უნდა აყვანა, რა გინდ მძიმე არ უნდა ყოფილიყო ჩადენილი დანაშაული. მედეასაც ხომ საკუთარი წამების ფასად უჯდება შურისძიება, ჯოჯოხეთური წამების ფასად! სამართლიანობა აქ ხომ შურისძიების სახელით მოქმედებს; ეს ხომ ერთადერთი გამოსავალია მედეას მდგომარეობაში ჩავარდნილი ადამიანისათვის უსამართლობის წინააღმდეგ ასამხედრებლად. მაშ, რაღა გვაკრთობს? ის ხომ არა, რომ მედეამ სამშობლო ან ძმა ანაცეალა იაზონის თავდავიწყებულ სიყვარულს. მაგრამ ეს ხომ ფაქტია და ისიც პერიფერიული გზით შემოტანილი ფაქტი, უკეთ საშუალება, რომელზედაც ევრიბიდე სიყვარულსა და ღირსებაშელახული ქალის გაუგონარ ტრაგედიას აგებს. ეს რომ არა, ტრაგედია არ იქნებოდა. არ იქნებოდა არც მთავარი გმირის ქეშმარიტად ტრაგიკული, სიბრალულისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი ამალღებული სახე. არ არსებობს ტრაგედიის გმირისადმი სხვა მიდგომა, განსხვავებული პოზიციები“.

ამ ვრცელ განმარტებაში კარგად ჩანს რეჟისორის მხატვრული პოზიცია, მაგრამ იგი კიდევ უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს, როცა „მედეას“ დადგმის მიზანს ეხება: „ქართველ ხალხს, ისე როგორც მის შორეულ წინაპარს, ამაყ, კოლხ მედეას ყოველთვის ყოფნიდა ძალა თუნდ დიდი მსხვერპლის საფასურად დაეცვა თავისი თავი, უცხოს მიერ შელახული და შებღალული ეროვნული ღირსება და საბოლოოდ ზნეობრივად ამალღებული და გამარჯვებული გამოსულიყო ყველა ბრძოლიდან“ („თეატრალური თბილისი“, 1962, გვ. 7).

შესაძლოა, რამდენადმე რიტორიკული ხასიათისაა სპექტაკლის მიზანდასახულების ამგვარი განმარტება. მაგრამ იგი ძირითადად მაინც გამოხატავს წარმოდგენის პათოსს.

არ გამართლდა სკეპტიკოსთა „წინასწარმეტყველება“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა.

ა. ჩხარტიშვილმა ახლებურად წაიკითხა ევრიბიდე ს პიესა. მისი „ქართული მოტივები“ ახლობელი აღმოჩნდა ქართული აუდიტორიისათვის. ქოროშიც მოახდინა გარკვეული ექსპერიმენტი. ევრი-

პიღეს ქორო არ არის ისე აქტიური, როგორც, ვთქვათ, სოფოკლეს პიესებშია, მაგრამ რეჟისორმა მას განსაკუთრებული ფუნქცია მია-ნიჭა. იგი უალრესად მოქმედია. მისი ინტენსიური მოძრაობა და-კავშირებულია მედეას ბედთან. იგი მისი მრჩეველიცაა და ქომა-გიც. მისი ტკივილის მოზიარეც. გუნდის ამგვარი აქტიური პოზი-ცია ბუნებრივად შეესაბამება იმ აქცენტებს, რომლებიც რეჟისორ-მა გაუკეთა პიესას (მხედველობაში მაქვს მედეას ქართული წარ-მოშობა), მედეასადმი ქოროს თანაგრძნობის იმ დონით გამოხატ-ვა. როგორც ეს სპექტაკლშია, შესაძლოა, ერთგვარი პასუხიც იყოს იმ მაყურებლისადმი, რომელიც ხელალებით ჰკიცხავდა მედეას შვი-ლების მკვლელობის გამო. ამასთანავე ხომ არ შეიძლება ტრაგე-დიის გმირი გაკიცხვის ობიექტი იყოს?

მართალია სპექტაკლში ქორო რამდენადმე სტილიზირებული იყო, მაგრამ იგი მაინც არ ეწინააღმდეგებოდა ანტიკურ პლასტი-კას, კომპოზიციებისა და ხაზების ანტიკურ განლაგებას. წარმოდ-გენა იყო ესთეტიკური, ლამაზი, დახვეწილი და პოეტურად ამაღ-ლებული.

სპექტაკლის პარმონიული ბუნება კარგად შენიშნა ს. ჩიქოვან-მა; იგი წერდა: „რეჟისორის მიერ შუქისა და ჩრდილის თამაშით, მოქმედ პირთა ვირტუოზული განლაგებით მთელ სპექტაკლში შე-ქმნილია გამოკვეთილი კომპოზიციის მქონე სურათთა ცვალებადო-ბა. ამ სცენური სურათების ცვალებადობაში შეიმჩნევა უჩინარი მუსიკალური მთლიანობა და შეუხელებელი ექსპრესია. წარმოდ-გენაში ყველგან საოცარი სულიერი დაძაბულობა და სცენური ფორმის სიზუსტეა მიღწეული. სპექტაკლში იგრძნობა თავისებური შინაგანი მონუმენტურობა და თითოეულ სცენურ სურათში მხატ-ვრული სიზუსტის დაცვა. სცენური გარემოებანი და მდგომარეო-ბანი, თითოეული მიზანსცენა თითქოს მუსიკალურადაა აღქმული და წარმოდგენის მსვლელობაში არსად ცარიელი სურათებიდან ან მუ-სიკალური ნახატებიდან გამოთიშული ადგილი არ შეიმჩნევა“. რე-ჟისორმა სპექტაკლში გამოავლინა „იშვიათად მდიდარი ფანტაზია, უტყუარი გემოვნება, ორიგინალური შემოქმედებითი აზრის ძალა“ (ბ. ქლენტი).

სცენაზე ტრაგედიის გამარჯვება, პირველ ყოვლისა, მთავარი გმირის შემსრულებლის წარმატებას გულისხმობს. სპექტაკლს ვერ უშველის ვერც კარგი ჩანაფიქრი, ვერც დეტალების პარმონიული შეხამება და ვერც მშვენიერი პლასტიკური ნახაზი, თუ იგი არ ეოცხლობს მსახიობით.

ამდენად, ვ. ანჯაფარიძის მედეა არსებითად განსაზღვრავს არ. ჩხარტიშვილის წარმოდგენის ხასიათს. მის შესრულებაში ჩანს რე-

ვისორის გააზრებაც, მისი ალლოცა და წარმოდგენის საერთო ჩანაფიქრის განხორციელების კონკრეტული გზებიც.

რაკი ეს ასეა, ამიტომ საგანგებოდაც უნდა შევჩერდეთ ვ. ანჯაფარიძის მედეაზე.

როცა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერომ ჩერკე-ზეთიდან საქართველოს მოაშურა, განაცხადა: „მინდა ჩემი თვალთ ვნახო ის ძლიერი ერი, რომელსაც ისტორიის დასაბამიდან პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონია ყველა დანარჩენ ერებთან. მიწა-წყალი მისი ედემს მიაგავს, — განაგრძობს მონპერო, — მაგრამ ზღვისპირა შეუვალი ტყე და მდინარის უდაბნო ნაპირები კაცმა რომ ნახოს, ასე იფიქრებს, ნუთუ ეს ის ადგილია. „სადაც ისტორია დაწყებულა“. სადაც უძველესი „ზღაპრები და მითები შექმნილაო?“ დიახ, ამ ადგილს კოლხეთი ჰქვია და იმ „მდინარის უდაბნო“ ნაპირს — ფაზისის ველ-მინდვრები. შორეული ელაღიდან არგონავტებიც სწორედ აქ მოვიდნენ „ოქროს საწმისის“ მოსატაცებლად. იაზონისა და მედეას სიყვარულის ტრაგიკული ისტორიაც აქედან დაიწყო. მსოფლიო ლიტერატურაში ალბათ არ არის მეორე ქალი, რომელსაც ასე დიდი ინტერესი გამოეწვიოს და ასე უხსოვარ დროში იწყებდეს თავის ისტორიას. ევრიპიდემ დიდებული პიესა მიუძღვნა კოლხელ ქალს და მის შემდეგაც მრავალჯერ დაამუშავა ეს თემა სხვადასხვა მწერალმა“.

პოლემიკური ხასიათის პიესაში მარჯანიშვილის თეატრმა სწორი პოზიცია მოძებნა და ღრმად განგვატლევინა მედეას ტრაგიკული ბედი...

როგორც თქმულებაში, ვ. ანჯაფარიძის მედეაშიც შეინიშნება ორმაგი ბუნება. იგი ერთგვარი სიმბოლური სახეა იმეამინდელი კოლხეთისა. მედეა ისევე ულამაზესი და დიდებულია, როგორც კოლხეთი და ამ მშვენიერებაშია მისი ტრაგედია: მოსტაცეს მას სილამაზე. გაძარცვეს მისი სიმდიდრე და მერე შეგინებული და დამცირებული მიატოვეს. შებღალული და გათელილი თავმოყვარეობის დაცვის ინსტინქტმა იფეთქა მედეას სულში და თავისი გამოხატულება ზღვარდაუღებელ შურისძიებაში ჰპოვა. განა ასე ღიდ, მასშტაბურ, სიმბოლურ სახეში არ წარმოგვიდგება იგი. როცა ვ. ანჯაფარიძე უმძაფრესი გულისტკივილით იგონებს მიტოვებულ სამშობლოს, დაკარგულ ახალგაზრდობას და ყველაფერ იმას, რაც მისი ახალგაზრდობის ბედნიერ წლებთან იყო დაკავშირებული? ბედნიერს იმითომ, რომ თავისი ახალგაზრდობა სამშობლოს ცისქვეშ, მის ველ-მინდვრებში გაატარა. უყურებთ ვ. ანჯაფარიძის მედეას და გრძნობთ, თუ როგორ ღრმად შემოაწვა სამშობლოს სევდა მის გულს, როგორ გაიღვიძა მთელ მის არსებაში შურისძიე-

ბის გრძნობამ. ეს „ძუ ლომის“ გააფთრება ვ. ანჯაფარიძის მიერ ისეა გადაწყვეტილი, რომ მკაფიოდ ჩანს თავისი გმირის ადამიანური ღირსების დაცვის სურვილიც და ლალათით მიტოვებული სამშობლოს წინაშე მონანიების გრძნობაც. მხატვრული სახის ამ ტენდენციას განსაკუთრებული სიბოთით ხატავს მსახიობი და ჩვენც თანაუგრძნობთ მედეას ტრაგედიას. ჩვენ გვჯერა და გვწამს, თუ რა მძიმეა სამშობლოს მოწყვეტილი, უცხო მხარეში გადახვეწილი ქალის ბედი, იმასაც კარგად ვგრძნობთ, რომ სამშობლოს ლალატი, რაოდენ დიდი გატაცებისა და სიყვარულის მიზეზითაც არ უნდა მოხდეს, ყოველთვის შეიცავს ტრაგიკულ დასასრულს.

ვ. ანჯაფარიძის მედეა თავიდან ბოლომდე გააზრებულია როგორც ღრმად ტრაგიკული სახე. ამის გამოა, რომ მის შესრულებაში ყველგან და ყოველ მომენტში მუქი ფერები ქარბობენ. მუდამ ენერგიულს, მთრთოლვარეს, გამაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ნახაზებში ავლენს და მხოლოდ აქა-იქ (იშვიათად) იყენებს კონტრასტების ხერხს. მის სახეზე დიდი ხანია გაქრა ღიმილი, და თუ ხანდახან ეწვევა იგი, ისიც იმგვარი ღიმილია, რომელშიაც ღრმა მწუხარება უფრო შეიცნობა, ვიდრე სიხარული...

გრაფიკული სიზუსტით დამუშავებული ქორო აქტიურ როლს ასრულებს მედეას ტრაგიკული ბედის მხატვრულ ილუსტრაციაში. დიდია ქოროს თანაგრძნობა, მაგრამ უფრო დიდია მედეას სევდა. ქორომ ვერ შეძლო ოდნავ მაინც გაენელებია ვ. ანჯაფარიძის გმირის სულში ჩამდგარი მწუხარება. მსახიობი ასე უსვამს ხაზს თავის პოზიციას და ესეც იმ მაღალი შურისძიების გრძნობით არის ნაკარნახევი, რომელიც მთელს მის არსებას მსკვალავს.

სიყვარულისა და აქედან წარმომდგარი ვნებიანობის აქცენტები ევრიპიდეს მედეასათვის აღარ არის მთავარი...

სიყვარული მოკვდა და აქედან იწყება ტრაგედიაც. იაზონმა გულის სატრფოდ სხვა აირჩია. მედეას მართო ეს „სხვა“ როდი აშფოთებს, როგორც მელოდრამებშია. მისი ტკივილი უფრო დიდია და რაღაც უფრო სიმბოლური. წმინდა ქალური სიყვარული ყველაზე მეტად იქ იღვიძებს, როცა იაზონს სიმღერით უხმობს საქორწილოდ გამზადებული მეფის ასული, სულის სიღრმემდე შეშფოთებული ვ. ანჯაფარიძე ვასცქერის იმ მხარეს, საიდანაც სიმღერის ხმა ისმის და რაღაც გამოუთქმელი გულისტკივილით ელის იაზონის გამოჩენას. სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრის ეს ბრწყინვალედ მიგნებული რეჟისორული მომენტია, რომელსაც დიდი ოსტატობით ასრულებს ვ. ანჯაფარიძე.

მხატვრული სახის ძალა და კეთილშობილება, ანჯაფარიძის

გმირის იდეური სიმახვილე და თანადროულობა, მისი სულიერი შეუვალობა და მაღალი ადამიანური ღირსების გრძნობა მსახიობმა დიდი მომხიბვლელობითა და ენერგიულობით გამოხატა იმ სცენაში, როცა იგი ამბობს: „ნუთუ მედგა მისცემს ნებას, დასცინოს ელინთა მოდგმამ დიდებულ კოლხთა შთამომავალს“. ამ სიტყვებში ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით გვაგრძნობინა თავისი გმირის პროტესტანტული ძალა და უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი კოლხი ქალის დიდი სულიერი ენერგია. მედგა მარტო საკუთარი, გათელილი თავმოყვარეობის აღსადგენად როდი იბრძვის. მისი ბრძოლა შთაგონებულა. საერთოდ, კოლხთა ქვეყნის ღირსების დაცვის მძლავრი ინსტინქტი. ამიტომ არის, რომ ვ. ანჯაფარიძე რაღაც მხედრული სიმტკიცით წარმოთქვამს: ელინთა მოდგმამ ვერ-უნდა დამცინოს მე, დიდებულ კოლხთა შთამომავალსო. და განა მარტო აქ, თითქმის ყველგან, სახის განვითარების ყოველ ეტაპზე იგრძნობა ეს იდეური მიმართება და რაც უფრო მეტად გალრმავდება იგი, იმდენად ახლოს მივა მედგა თანამედროვე მაყურებლის გულთან...

ვ. ანჯაფარიძის მედგა არ შეიძლება კრიტიკული აზრის ინტერესს არ იწვევდეს. ამ ინტერესს განაპირობებს არა მარტო ვერპიდეს გმირი ქალის ტრაგიკულად რთული პიროვნება, არამედ მისი სცენური ცხოვრების იდეური გააზრება და მისი ვ. ანჯაფარიძისეული გამოსახვა.

მთავრდება სპექტაკლი და გვაგონდება ძიძას სიტყვები წარმოდგენის დასაწყისში რომ თქვა: „დღეს კი შებღალეს მასში ყოველი“. ამ სიტყვებმა თითქოს მაგიური ძალა შეიძინეს და ჩვენ შემდგომ მოწმენი გავხდით. თუ როგორ გადაუხადა სამაგიერო: მედგამ ელინთა შეილებს ყოვლის შებღალვისათვის...

ეს იყო საბედისწერო შურისძიება და მასზე მეტიც...

მსახიობმა დიდებულად მოგვითხრო მედგას ტრაგიკული ისტორია და თანამედროვენიც ჩაგვაფიქრა...

ასე რომ, „ჩვენი კოლხელი მსახიობი ქალი, იშვიათი გულწრფელობით ასახიერებს კოლხელი მეფის ასულის ტრაგიკულ სახეს... შურისძიების დემონი, რომლის დაშოშმინება მედგას უნდა. შეილებსაც კი აკვლევინებს და აი, ეს უბედური ქალი, სამშობლოს მოწყვეტილი და სიყვარულში მოტყუებული, თალხი თავსაბურავით ნახევრად სახე დაფარული, უმწეოდ და თან მძინვარედ აწყდება აქეთ-იქით სცენის კედლებს, ვერიკო-მედგას ეს გრძელი თავსაბურავი — ჯერ თალხი, ბოლოს სულ შავი — შორეულად მაგონებს იმ მეგრელი მგლოვიარე ქალების თავსაფარს, რომელსაც ატარებენ ისინი ყველა დიდი სულიერი სამძიმარის დროს. თითქოს



ერთადერთ მცველად შერჩენია იგი კორინთოში უთვისტომოდ დარჩენილ კოლხელ დედაქალსაც, ბედისწერასთან ჭიდილისა და მოლაღატე მეუღლის წინ უქანასკნელად დგომის დროს — გულამომჯდარი ქვითინისა. თუ თავისი სულის ხანძრის დასაფარავად“ (ა. ვაწერელია).

მედეას ტრაგედია ემოციურად მთავრ პლასტიკურ ფონზე იშლება. იგი დამუხტულია უაღრესად მელოდიური მუსიკით (ა. ჩიმაკაძე). წარმოდგენა გააზრებულია როგორც ერთი მთლიანი უწყვეტი ნაწარმოები. ამ მთლიანობას ემსახურება აქ ყველაფერი.

რეჟისორის პლასტიკური ხედვა: ემოციისა და აზრის ერთიანობა სცენაზე არტისტული სიცხოველით გამოიხატა.

სპექტაკლში ცოტა როდი იყო სადავო, აქტიორულადაც სუსტი ადგილები. მაგრამ მათ ვერ შეანელებს წარმოდგენისადმი ინტერესი.

ა. ჩხარტიშვილი პირველად ამ ოცდახუთი წლის წინათ შეხვდა ანტიკურ ტრაგედიას, როცა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ დადგა. „მედეა“ მისი მეორე სპექტაკლი იყო „კაცობრიობის მშვენიერ ბავშვობიდან“. ეს შეხვედრები რეჟისორის გამარჯვებით დამთავრდა!

...რეჟისორმა ბედისწერისადმი მორჩილების თემა მასთან პრძოლით შეცვალა. სპექტაკლში მოხსნა ბედის ფატალური გარდუვალობის იდეა. მგზნებარედ უმღერა ადამიანის ნებისყოფას...

„ოიდიპოს მეფე“ უფრო ზეაწეულ და პათეტიკურ ტონებში დაიდგა. ვიღრე „მედეა“. ეს გასაგებიცაა. სოფოკლე იმგვარ ადამიანებს ხატავს, როგორებიც უნდა იყვნენ, ევრიპიდე კი, როგორებიც არიანო, ამბობდა არისტოტელე. განმარტებაში კარგად არის მინიშნებული ბერძენ ტრაგიკოსთა განსხვავება.

პერიკლეს ეპოქას ოიდიპოსისდარი ტიტანები სჭირდებოდა. სოფოკლე ღვიძლი შვილი იყო თავისი დროისა და მისი გმირებიც აღსავსენი იყვნენ ვაჟკაცური სულით.

ა. ჩხარტიშვილს დიდხანს იტაცებდა ბერძენი ტრაგიკოსების ქართულად წარმოდგენის იდეა. დიდხანს სწავლობდა ანტიკურ კულტურას და მღელვარებით ელოდა იმ ეამს, როცა ქართულ სცენაზე გამოჩნდებოდა ამ ტრაგიკოსთა სულის სიდიადე.

ეს ოცნება განხორციელდა 1946 წელს, როცა ბათუმის თეატრში „ოიდიპოს მეფე“ დადგა. სპექტაკლმა საბჭოთა თეატრის გაუღვიძა ანტიკური დრამატურგიისადმი ინტერესი. „რამდენიმე თვის წინათ, — წერდა დრამატურგი მალიუგინი, — ბათუმში, ქართულ თეატრში ვნახე „ოიდიპოს მეფის“ ბრწყინვალე დადგმა. ერთ-ერთი მაყურებელი — ამერიკელი მწერალი მეტად აღფრთოვანებული იყო სპექტაკლით და მე, საბჭოთა მწერალი ვამაყობდი

იმით, რომ ამერიკელმა მწერალმა ვერ იხილა სოფოკლე ვერც თავის ქვეყანაში. ვერც დიდი დრამატურგის სამშობლოში — საბერძნეთში, და ნახა იგი ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში. არა მარტო დედაქალაქის, ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე, არამედ პატარა სანაესადგურო ქალაქში, რომელიც ამერიკული წესის მიხედვით, განთქმული უნდა ყოფილიყო არა თეატრით. არამედ დანსინგებითა და ლუდხანებით“ („სოვეტსკოე ისკუსტო“, 1947, 17.1).

„ოიდიპოს მეფე“ ერთი ამოუხსნელი იყო დადგმული. წარმოდგენა მიდიოდა მზარდი რიტმით, ემოციური დაძაბულობით. მიზანსცენებში მიღწეული იყო ლაკონიზმი, პლასტიკური სახიერება. აქაც ყველაფერი ემორჩილებოდა მხატვრული მთლიანობის კანონს. წარმოდგენის კომპოზიციური შეკვრა და მტკიცე ლოგიკური კავშირი ცალკეულ ელემენტებს შორის მეტ სიმყარეს ანიჭებდა სპექტაკლის მონუმენტურ ფორმას.

წარმოდგენა შეკრული იყო კომპოზიციურად, ყოველ დეტალს ზუსტად მოძებნილი ადგილი ჰქონდა. დაცული იყო რეჟისორული ნახაზი, მისი ფორმა, მაგრამ ამასთანავე ხელს არ უშლიდა მათ შინაგან თავისუფლებას. „რეჟისორმა შეძლო, — წერდა გ. ლევინი, — ანტიკური პიესისათვის თანამედროვე სული ჩაედგა იმ გაგებით, რომ ბედისწერის ტრაგედია გადაექცია ადამიანურ ტრაგედიად, ტრაგედიად შეცდომაში შეყვანილი ჰუმანური ადამიანისა, რომელიც მოვიდა სიმართლის სანახავად...“

კრიტიკამ ერთ საყურადღებო სიახლეზეც მიანიშნა. „მოისი — წერდა თეატრმცოდნე გრიგორიევი, — სპექტაკლის მანძილზე ქანდაკებასავით ასახიერებდა ოიდიპოსს. იგი ბოლომდე უმოძრაოდ იყო და მხოლოდ მიმიკასა და ექსტებს მიმართავდა. იგი კიბით ძირს ჩამოვარდება და გაძევებული წავა სცენიდან. კობალაძის ოიდიპოსი კი სპექტაკლის ფინალში ზევით მიემართება, გარდაქმნილი და გამარჯვებული“.

ოიდიპოსის როლის შემსრულებელი კი ასე შეაქო ბ. ელენტმა: „კობალაძე ნათელი შტრიხებით ქმნის იმ ადამიანის ტრაგიკულ სახეს, რომელიც განწირულია საშინელი ტანჯვისათვის, გვიჩვენებს ბედისწერასთან ტიტანურ ორთაბრძოლაში ჩაბმული ოიდიპოსის სულიერ სიმტკიცეს. მსახიობი მაღალი სცენური ოსტატობით ავითარებს სახეს. მიჰყავს იგი საბედისწერო ფინალისაკენ“... („ზარია ვოსტოკა“, 1947, 21 ივლ.).

„ოიდიპოს მეფემ“ დიდხანს იცოცხლა ბათუმის თეატრის სცენაზე. მან იპოვა თავისი მკაყურებელი. თითქმის ორი ათეული წელი აგი მასთან ერთად განიცდიდა გმირის ბედს...

ა. ჩხარტიშვილი კვლავ დაუბრუნდა ბათუმის თეატრს ანტი-

კური ტრაგედიათ. ამჯერად მისი არჩევანი „ანტიგონეზე“ შეჩერდა!  
„ოიდიპოს მეფე“ და „მედეა“ ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედების მწვერვალებია. თუ მას ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილსაც“ (მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულს) შევუერთებთ, ეს იქნება მთლიანი სურათი ჩხარტიშვილის რეჟისურისა.

ა. ჩხარტიშვილი წარმოდგენის ნამდვილი ორგანიზატორია. მისთვის განსაკუთრებით ძვირფასია სპექტაკლის დადგმითი კულტურა, მისი პლასტიკური მხარე, გაურბის ზედმეტ დეტალიზაციას, ჩუქურთმებს. მისი მონასში ფართოა და მსუყვე. წარმოდგენის ტონი ზეაწეულია და რომანტიკით შეფერილი. მთავარი მომენტების მიკვლევასა და მის პლასტიკურ გამოსახვას იგი ძალიან დიდ დროს ახმარს.

ა. ჩხარტიშვილის ეს თვისებები სათავეს იღებს მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითს ტრადიციებში. იგი დიდად არის დავალებული მათგან.

ქართულ თეატრში არავინ არ იცოდა პიესის მონტაჟი ისე კარგად, როგორც მარჯანიშვილმა; ჩხარტიშვილიც გამოირჩევა ამ მხრივ. მაპობრივი სცენების მონუმენტური გააზრება, წარმოდგენის შეკვრა, პიესის ეფექტური მონტაჟი და „რიტმის ნერვის“ გრძნობა განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს მის რეჟისურას.

ჩხარტიშვილი თავის საუკეთესო სპექტაკლში აგრძელებს ქართული კლასიკური რეჟისურის გზას. ცხადია, ძნელია მოძებნო ის კოორდინატები, თუ სად უახლოვდება იგი მარჯანიშვილს და სად ახმეტელს. თუმცა იგი ერთნაირად მუშაობდა და მეორესთანაც, ერთავეს შემოქმედებას ეზიარა და მადლიერებითაც იგონებს მათ სახეებს!..

„მოკვეთილი“ ერთგვარი გაგრძელება იყო „ოიდიპოს მეფისა“, ხოლო „მედეა“ — ახალი საფეხური მისი შემოქმედებისა.

რეჟისორის საუკეთესო სპექტაკლები ი. სუმბათაშვილის მხატვრობით დაიდგა. არ. ჩხარტიშვილის მხატვრული ალღო და ზედვა ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა ი. სუმბათაშვილისათვის. ისინი ერთნაირად ამტყველდნენ, ერთნაირად გაიზიარეს და გადაწყვიტეს პიესა. ერთმანეთს შეერწყა მხატვარი და რეჟისორი. ქართულ თეატრში ამგვარი გაწყვილების მაგალითები ცოტა როდია (მარჯანიშვილი — ოცხელი, ახმეტელი — გამრეკელი, ალექსიძე — ლაპიაშვილი). ბედნიერი აღმოჩნდა ჩხარტიშვილისა და სუმბათაშვილის შეხვედრა.

დეკორაცია „მოკვეთილისა“ დიდებულ ფონს უქმნიდა სცენაზე მსახიობებს.

სცენაზე ტრიალებდა ნამდვილი ტრაგედია.

ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ბათუმში დადგმულ „მოკვეთილს“ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლთან. პირველ რიგში, ეს ეხებოდა პიესაში შეტანილ ცვლილებებს. ა. ჩხარტიშვილმა ორივე დადგმაში შეიტანა ლექსები, მაგრამ მათი მიზანი სულაც არ იყო პიესის გმირების „უფრო მეტად ამეტყველება“, ვაჟას გმირებს არც „მეტყველება“ აკლდა და არც სხვა მხატვრული სიკეთე, მაგრამ თუ რეჟისორმა მაინც მიმართა ამ ხერხს, — იგი მისი თეატრალურ-ესთეტიკური მრწამსით იყო გამოწვეული.

ორივე „მოკვეთილი“ მაისც დიდად განსხვავდებოდა ერთიმეორისაგან. განსხვავება მარტო ახალ კომპოზიციაში, ან მიზანსცენების გამდიდრებასა ან გლარიბებაში, შუქ-ჩრდილების განლაგებასა თუ ახლებურ პლასტიკურ ნახაზში როდი იყო. რეჟისორმა ცვლილება შეიტანა ბახასა და ჩონთას სახეების გააზრებაში, ბათუმის წარმოდგენა არსებითად ი. კობალაძის ბახას მიეძღვნა, მარჯანიშვილისა კი ჩონთას. (ო. მელვინეთუხუცესი). ამ მსახიობთა ინდივიდუალურმა მონაცემებმა არსებითი როლი შეასრულეს რეჟისორულ გადაწყვეტაში. )

ნამდვილი აღმოჩენა იყო ო. მელვინეთუხუცესი ჩონთას როლში. მანამდე არსად ასე არ გამონათებულა მსახიობის არტისტიკაში, მისი ტემპერამენტი და პოეტური სული, როგორც ამ სპექტაკლში. არ. ჩხარტიშვილმა იპოვა ახალი ჩონთა და ტრაგიკული ქლერადობა მისცა მის პოეტურ სულს.

ვაჟას სამყარო მართლაც უძირო ოკეანეა სიბრძნისა. იგი მოიცავს აღამიანურ გრძნობათა და განცდათა მთელ სამყაროს, მის პირველქმნილ სიწმინდესა და ტრაგიკულ კოლიზიებს. შემოქმედების მრავალფეროვანება ხელოვანისათვის დიდი სიკეთეც არის და დიდი სიძნელეც. ბედნიერია თეატრი, როცა გრძნობს ვაჟას ბუნებას, მის ნამდვილს სულს, მის ცხელ გულს. ამავე ძალის უბედურებაა, როცა განუდგებიან ვაჟას სამყაროს და მოდერნისტულ ექსპერიმენტებში ჩაიძირებიან.

ასე დაემართა „მოკვეთილის“ რუსთაველის თეატრისეულ ვარიანტს. რეჟისორმა დაკარგა ის, რითაც საინტერესო იყო მისი პირველი დადგმები (განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრში). აქაც „აბესალომ და ეთერის“ ანალოგია გამეორდა. ორივე წარმოდგენა არ. ჩხარტიშვილის მარცხით დამთავრდა. ეს არც შემთხვევითი ყოფილა. რეჟისორმა სიახლის სურვილით გადასინჯა მისთვის კარგად ნაცადი მეთოდი ამგვარი ნაწარმოებების დადგმისა, მაგრამ თვითგანახლების ამ სურვილს წარმატება არ მოჰყოლია. სულიერად უცხო აღმოჩნდა სტილიზაციის ის ფორმა, რომლითაც მან კლასიკური პიესის გათანამედროვეება სცადა!...

არც ერთი რეჟისორის შემოქმედებითი გზა არ არის დაზღვეული ჩავარდნებისა და მტანჯველი ფიქრებისაგან. უღლეური ილექება ისტორიის ფსკერზე და რჩება ის, რაც ყველაზე უკეთ ავლენს ხელოვანის ნიქს, მის გულს...

ამგვარი ბედნიერი გამონათება კი ცოტა როდია ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, რომელიც სიკბაბუკის წლებიდან იწყება.

ა. ჩხარტიშვილმა დიდი გზა გაიარა, ვიდრე „ოიდიპოს მეფეს“ ან „მოკვეთილს“ დადგამდა. ამ გზაზე მას ბევრი წინააღმდეგობაც შეხვედრია, ჰქონია უცნაური „გადახვევებიც“. მაგრამ ყოველთვის დიდი ინტერესით მუშაობდა იქ, სადაც საქმე მოითხოვდა.

30-იანი წლების დასაწყისში არ. ჩხარტიშვილი ქუთაისშია. 1932 წელს დაღვა კ. ჰაშვიის „გულადი ჭარისკაცი შვეიცი“. (მხატვარი პ. ოცხელი). სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო როგორც სატირა. ეს რეჟისორის შესაძლებლობის ახალი მხარეების გახსნას ნიშნავდა. წარმოდგენის პირობითს დეკორაციულ გადაწყვეტას ოსტატურად ენივთებოდა აქტიორული შესრულების სატირული მანერა. რეჟისორმა მთავარი გმირის, შვეიკის შემსრულებელს (ა. გომელაური) დიდი გასაქანი მისცა მთელი შესაძლებლობის გამოვლინებისათვის. სცენაზე მკვეთრ რეჟისორულ მიზანსცენაში „მომწყვდეულ“ აქტიორულ ნახაზს ცვლიდა თავისუფალი იმპროვიზაცია. წარმოდგენა იყო საზეიმო, თეატრალური. რეჟისორმა სასაცილო არ აქცია თვითმიზნად.

სპექტაკლის წარმატებამ კ. მარჯანიშვილის ყურამდე მიაღწია. გახარებული იყო ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი ნაბიჯებით.— ამბობენ, რომ წარმოდგენა ჩემს სტილშია გაკეთებული. გკოცნი, მაგრად გართმევ ხელს და გილოცავ წარმატებასო, მიუწერია დიდ რეჟისორს...

ა. ჩხარტიშვილს, რომ იტყვიან, ყოველთვის ბედი სწყალობდა, როცა სწამე სპექტაკლის მხატვრობას შეეხებოდა. სხვადასხვა დროს მისი წარმოდგენების თანაშემოქმედნი იყვნენ ი. გამრეკელი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, დ. თავაძე. ეს მკვეთრი ინდივიდუალური ხელწერის მხატვრები თითქმის ყოველთვის პოულობდნენ რეჟისორის ჩანაფიქრის ზუსტ დეკორაციულ გადაწყვეტას. მათ მახვილ დეკორაციებში კარგად იკითხებოდა რეჟისორის პლასტიკური ნახაზები, კომპოზიციები. დანადგარზე იშლებოდა მასობრივი სცენები, ადამიანთა ვნებები...

სატირული სიმახვილე, იუმორი და კომედიური სილადე, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა „შვეიცი“, თავის გამოხატულებას პოულობდა სხვა წარმოდგენებშიაც. კერძოდ, ქუთაისში დადგმულ ი. ვაკელის „აპრაქუნე ჰიმჰიმელში“.

ჩხარტიშვილის მოღვაწეობის „ქუთაისურ პერიოდს“ განეკუთვნებოდა ვ. გაბისკირიას „ლაქაშებს შორის“ და დია ჩიანელი „ნაირმალი“. „ნაირმალი“ კოლექტივიზაციის პერიოდს მიეძღვნა. სპექტაკლში იყო სიახლის ცდები. „სპექტაკლში, — წერდა გაზეთი „კომუნისტი“, — გამოყენებულია რადიო, მაგრამ ყველგან არა ერთნაირი მიზანშეწონილობით“. როგორც ეხედავთ რადიო, კინო და სხვა ამგვარი ხერხები ჯერ კიდევ 30-იან წლებში შემოიჭრა ქართულ თეატრში და ამდენად უცნაურია, როცა იგი რატომღაც 60-იანი წლების „მონაპოვარი“ ჰგონიათ!..

ქუთაისის შემდეგ მან სხვა თეატრებშიც იმუშავა. 1937 წლიდან კი იგი ბათუმის თეატრშია. ამ წელს სათავეში ჩაუდგა ბათუმის ახალგაზრდულ თეატრალურ კოლექტივს. ჩხარტიშვილი უკვე დასრულებული რეჟისორი იყო. რუსთაველის თეატრის სტუდიელებმა — აქარის ჯგუფმა, რომელიც უკვე ახმეტელისაგან იყო დალოცვილი, ახალ თეატრში პირველ სპექტაკლად გ. მდიენის პიესა („ბრმა“) გაითამაშეს. მათ თან წაიღეს სადიპლომო წარმოდგენაც — „სასტუმროს დიასახლისი“ (ორივე სპექტაკლის რეჟისორი დ. ალექსიძე იყო). ასე რომ, ახალგაზრდები გარკვეული რეპერტუარით შეუდგნენ მუშაობას. გაჩაღდა ხალისიანი, ენთუზიანზით სავსე შემოქმედებითი ცხოვრება. ყველა ცდილობდა წარმატების მიღწევას. ყველა მუშაობდა დიდი გატაცებით. ბათუმის მკაფიო ბევრს მოითხოვდა პირველი პროფესიონალებისაგან. ჩხარტიშვილი შეიყვარა კოლექტივმა, მიენდო მის გემოვნებას. რეჟისორულ აღლოს...

ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ბედნიერი წლები იყო ბათუმში მუშაობა. მან აქ დადგა გ. მდიენის „სამშობლო“ და ს. მთვარაძის „თავრადი“, ს. შანშიაშვილის „არსენა“ და ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, გ. ნახუცრიშვილის „კეცხოველი“ და ვ. გაბისკირიას „ქეთევან წამებული“, ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილი“ და ლ. გოთუას „წყალქვეშა ნაღი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და სხვა.

ცხადია ყველა სპექტაკლი არ ბრწყინავდა გამომგონებლობით, არც თეატრისა და რეჟისორის შემოქმედებაში დაუტოვებია ზოგიერთ მათგანს კვალი, მაგრამ ცალკეული სპექტაკლის აკვარგინობა როდი განსაზღვრავს ჩხარტიშვილის ადგილს ბათუმის თეატრის ისტორიაში. რეჟისორმა თეატრს მისცა გარკვეული აკადემიური სახე, აამალა მისი პროფესიული კულტურა. თეატრის შემოქმედება წარმართა რეალიზმის გზით, რომელიც საკმაო დოზით შეიცავდა რომანტიკულ ნაკადს. ჩხარტიშვილი აქაც ერთგული დარჩა თავისი დიდი წინამორბედებისა.

„არსენას“ და „ეცხოველის“ წარმატებით დადგამ თეატრში გზა გაუხსნა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას. მებრძოლი, ხელოვნების პათოსი მსკვალავდა ჩხარტიშვილის სხვა სპექტაკლებსაც. გმირულ წარსულს მიუძღვნა „ქეთევან წამებული“. ეს პატრიოტული პიესაც თანამედროვეობის თვალთ იყო დანახული. მართალია, პიესაში ბევრი იყო სუსტი ადგილი, მაგრამ რეჟისორმა მაინც მოუძებნა ძლიერი „საყრდენი წერტილები“ და წარმოდგენამაც საზოგადოების ინტერესი გამოიწვია. „არჩილმა, — წერდა ი. კობალაძე, — საუკეთესო რეჟისორული ინტერპრეტაციით წარმოდგინა ბათუმის თეატრის სცენაზე „ქეთევან წამებული“. ამ პიესაში მე პატარა ეპიზოდურ როლს — აშუქ სათარას ვასრულებდი, მიხაროდა ხოლმე ის დღე, როდესაც ეს წარმოდგენა იყო ჩასატარებელი. იგი ძალზე საინტერესოდ იყო შეყრული და დადგმული. კარგი იყო დეკორატიული გაფორმებაც, სცენაზე გადაშლილი იყო დიდი წიგნი — საქართველოს მატიაზე. ყოველი სურათის დამთავრებისას წიგნის ფურცელი გადაიშლებოდა, გამოდიოდნენ პიესის გმირები, ქეთევან წამებულის ეპოქის ადამიანები და მაყურებელს მოუთხრობდნენ თავიანთ ცხოვრებაზე“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1965, № 11, გვ. 67).

ამ პატარა აღწერაშიაც კი ჩანს რეჟისორის გამომგონებლობა, მისი ნიჭიერება.

ჩხარტიშვილი ბუნებით მოუსვენარი რეჟისორია. მას უყვარს ახალ თეატრებთან, ახალ მსახიობებთან შეხვედრა. კოლექტივების ამ მონაცვლეობაში არის სიხარულითა და დრამატიზმით აღსავსე დღეებიც. ასეთი იყო მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობის წლებიც.



დიდი სამამულო ომის შემდეგ, 50-იან წლებამდე ქართულ თეატრში ალბათ არც ერთ ქართულ პიესას არ გამოუწვევია ისეთი ვნებათა ღელვა, აზრთა კიდილი, როგორც მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერას“. „უკომფლიქტობის თეორიის“ აღორძინების პერიოდში პიესის კომფლიქტი მეტისმეტად მძაფრი ეჩვენათ. დავობდნენ იმაზეც — შეიძლებოდა თუ არა თავმჯდომარეს შეჰყვარებოდა ფრონტზე წასული, შინმოუსვლელი ჯარისკაცის ქვრივი. მორალისტები დიდად ჰკიცხავდნენ თავმჯდომარეს ასეთი საქციელისათვის.

რეჟისორი პიესის სწორედ იმ მხარეებმა გაიტაცა, რაც ასე სადავოთ მიაჩნდა ზოგიერთს. პიესამ იპოვა თავისი რეჟისორი — ის, ვინც სწორად გაუგებდა სატკივარს.

სპექტაკლში შეიქმნა რამდენიმე აქტიორული სახე, რომელიც აღტაცებას იწვევდა მაყურებელში. ასეთი იყო ვ. გომიაშვილის ხარატელი, ლ. ყიფშიძის ნუცკია და სხვები, რომლებიც ასე სისხლსავსედ გამოჩნდნენ ომის შემდგომი პერიოდის სცენაზე.

დრამატურგმა თეატრში „მოიყვანა“ ძლიერი სულის მართალი ადამიანები, ისინი რთულ კონფლიქტებში მოაქცია, რათა სავსებით გაეხსნა მათი ბუნება. რეჟისორმა დამდგმელის თვალთ დაინახა ისინი და ახალი სიცოცხლე მიანიჭა მათ.

ჩხარტიშვილს არ უყვარს დიდხანს მუშაობა მაგიდასთან, არც დიდი თეორიული მსჯელობა სახის ისტორიაზე, ან პიესის „მსოფლიო პარალელებზე“. იგი კონკრეტულია და პირველ რეპეტიციებზევე წარმოდგენის განხორციელების პრაქტიკულ გზებს ეძებს. მოქმედებაში გამოხატული აზრი, მოქმედებაში დანახული როლია მისთვის მთავარი.

ჩხარტიშვილი დიდხანს მუშაობს სცენაზე მხატვართან, კომპოზიტორთან ერთად, იგი დიდ ენერჯიას ახმარს წარმოდგენის ტექნიკურ მხარეს. მისთვის აქ არაფერი არ არის მეორეხარისხოვანი, ყოველი დეტალი, განათების ყოველი წერტილი, დეკორაციის ყოველი ნაქერი რეჟისორისათვის ახალი სინამდვილის ნაწილებია.

მათგან იწყება სპექტაკლის სიცოცხლეც!...

მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ს. შანშიაშვილის „ახალი ფუძე“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“ (ვ. ტაბლიაშვილთან ერთად), მ. ბარათაშვილის „მარინე“ (ლ. შატბერაშვილთან ერთად), ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“, გ. შატბერაშვილის „მკვდრის მზე“ და სხვა.

ჩხარტიშვილი თანამედროვე რეჟისორია და, ბუნებრივია, რომ მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თანამედროვეობის თემებს, დღევანდელობისათვის საჭირობოროტო საკითხებს. იგი ეძებს თანამედროვე ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამომხატველ პირობებს; ცდილობს მათ მიანიჭოს რომანტიკული სილამაზე, პოეტური ამაღლებულობა. თემებისა და პრობლემების მრავალფეროვან სამყაროდან რეჟისორი არჩევს მთავარს; ამის მაგალითი იყო მისი „ხარატანთ კერა“, „მისი ვარსკვლავი“, „მკვდრის მზე“ და „მარინე“. ამ ნაწარმოებებში წამოჭრილი იყო თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემები. ცხადია, ყოველი მათგანი ერთნაირი წარმატებით ვერ წყვეტს პიესებში დასმულ საკითხს, მაგრამ ჩვენი ცხოვრების ძირითადი ტენდენციების მინიშნება მაინც იგრძნობოდა.

როცა ჩხარტიშვილის ძლიერსა და სუსტ სპექტაკლებს ვიგონებთ, ბუნებრივად იბადება კითხვა: რეჟისორის რა თვისებები შე-



დევია მისი სპექტაკლების აქტიორული წარმატებანი. ხომ არ არის იგი პედაგოგი-რეჟისორი? არც აქტიორებთან მუშაობის ეფექტებით გამოირჩევა მისი რეპეტიციები, მაგრამ მის სპექტაკლებს ამშვენებს მრავალი აქტიორული სახე. ასე მაგალითად: ზაქარიადის—გიორგი გიგაური, ვ. გოდიაშვილის — ხარატელი, გ. შავგულიძის—ნიკიფორე უკლება, ვ. ანჯაფარიძის — მედეა, ჭავარა, ი. ტრიპოლსკის—ბახა, ო. მელენიეთუხუცესის—ჩონთა, მ. ჭავარაძის — შარინე, ა. ვერულეიშვილის — აიტუზა, ე. ყიფშიძის — ნუცია, ი. კობალაძის — ოიდიპოს მეფე და სხვა. არ შეიძლება ყველაფერი ეს შემთხვევითი იყოს.

ჩხარტიშვილს აქვს მსახიობთან ურთიერთობის თავისებური ფორმა. იგი კარგად იცნობს თითოეული მათგანის შესაძლებლობებს და ზუსტად მოუძებნის ხოლმე მათ ადგილს სპექტაკლში. იგი რეპეტიციებზე იშვიათად უსწორებს მსახიობს, მაგრამ მისი უნიშვნა პირდაპირ გასაღებივით „მოერგება“ ხოლმე როლს. რეჟისორი მსახიობში ადვილად პოულობს რიტმს, დასაწყისშივე ადგენს ტონს და ცალკეული „მსხვილი პლანის“ დეტალს, რომლის შემდეგ ნიჭიერი მსახიობისათვის უკვე გზახსნილია. ამასთანავე მისი სპექტაკლების მსახიობები თავისუფალნი არიან რეჟისორის მარწუხებისაგან. დიდი გასაქანი ეძლევა იმპროვიზაციასა და პირად ინიციატივას. მსხვილი თვალი და შეუმცდარი ინტუიცია არ ღალატობს დამდგმელს, როცა იგი სპექტაკლის მთავარ შემსრულებლებს ირჩევს...

მასობრივი სცენები კი ჩხარტიშვილის სტიქიაა. სულ რამდენიმე დღეში აღწევს შედეგს, რომელიც გვანცვიფრებს ხოლმე თავისი მოულოდნელობებით. ეს სცენები გრაფიკულადაა გამოკვეთილი. მთელი მოქმედება ემყარება მკაცრ შინაგან ლოგიკას, აზრი; სა და მიზნის სიცხადეს. იგი არ კლავს ინდივიდს, თითქოს უფრო რელიეფურადაც ჩანს მის ფონზე მთავარი გმირი. პირველი პლანისა და ფონის შეხამება, მათი მდგომარეობის ზუსტი განსაზღვრა საშუალებას იძლევა „საერთო პლანში“ არ გაითქვიფოს ძირითადი.

ქართულ თეატრში ბევრი სპექტაკლი გამოირჩეოდა მასობრივი სცენებით. ბევრი რეჟისორი დაინტერესებულა მისი პრობლემებით, მაგრამ ისინი ყოველთვის განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. სხვადასხვა ხასიათისა იყო მასა მარჯანიშვილთან და ახმეტელთან, სხვაგვარი იყო იგი წუწუნავასთან, სხვა პრინციპზეა აგებული ალექსიძის სპექტაკლებში მასობრივი სცენები. მათ შორის გამოირჩევა ჩხარტიშვილის ხელწერაც. ჩხარტიშვილის მასობრივი სცენა ყველაზე მეტად მაინც ახმეტელისაგან არის დავალებული. ჩხარტიშვილს სიჭაბუკის წლებში მოუხდა ახმეტელთან მუ-

შაობა და მან დიდი როლი შეასრულა მომავალი რეჟისორის შემოქმედებაში.

მრავალი წლის შემდეგ ჩხარტიშვილი კვლავ რუსთაველის თეატრს დაუბრუნდა. აქ დადგა ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, ვ. კანდელაკის „ერთხელ დახოცილები“, მ. აბულაძის „ვარსკვლავი ანათებს“, რ. ებრალიძის „თანამედროვე ტრაგედია“, ა. აფხაიძის „არაგველები“, მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“.

პიესების ეს არჩევანი შემთხვევითი არ იყო; მათი განსხვავებული ხარისხის მიუხედავად, ისინი მრავალმხრივ საინტერესო პრობლემებს აღძრავდნენ. რეჟისორმა სცადა ფართო მასშტაბებში წარმოედგინა თითქმის ყოველი პიესა. ხშირად რეჟისორის გამარჯვებით მთავრდებოდა სპექტაკლების მასშტაბური გაზარება, მაგრამ ზოგჯერ ხდებოდა შეუსაბამობა პიესის ფორმასა და რეჟისორულ გადაწყვეტას შორის. ამგვარ შემთხვევაში კონფლიქტიც გარდუვალი იყო!...

ა. ჩხარტიშვილი ორმოც წელზე მეტია ემსახურება ქართულ თეატრს. ქართველი რეჟისორებიდან მას პირველს მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

ქართული აუდიტორია კვლავ ელის ა. ჩხარტიშვილის ახალ წარმატებებს, ელის მისი რეჟისურის საუკეთესო მხარეების ახალ გამონათებას.

## სიკრძო ჭაქიძე

დიდი და საინტერესო ბიოგრაფია აქვს სერგო ჭელიძეს. იგი მოწმე და მონაწილე იყო ახალი ქართული თეატრის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენისა. მას წილად ხვდამართუშავა კ. მარჯანიშვილის გვერდით, ყოფილიყო მისი ახლობელი.

მრავალ თეატრში იმოღვაწევა ს. ჭელიძემ. მისი მუშაობის კვალი ამჩნევია ბევრი თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებას. რუსთაველის, გრიბოედოვისა და მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მსახიობებს კარგად ახსოვთ ჭელიძის რეპეტიციები, მისი სპექტაკლები. მსახიობები მასში ხედავდნენ განათლებულსა და რეალისტ რეჟისორს, ხედავდნენ მის უანგარო თავდადებას, შრომისმოყვარეობას, მის ერთგულებას კ. მარჯანიშვილის ტრადიციისადმი.

დიდ ადამიანთან სიახლოვე დიდი სიხარულიც არის და დიდი ტვირთიც. ს. ჭელიძეს ერთიც ხვდა წილად და მეორეც. მან გულთ შეიყვარა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედება. გამაოგნებელი ძალისა იყო პირველი შეხვედრა მარჯანიშვილთან. „ცხვრის წყარომ“ შეძრა ჭაბუკის სული. მან გააბედვინა ახლოს მისულიყო იმ ლამაზსა და უცნაურ სამყაროსთან, რასაც კ. მარჯანიშვილი ქმნიდა. „მთელი ღამე არ მიძინია, — იგონებს ს. ჭელიძე, — უკვე საბოლოოდ გადავწყვიტე, რომ მსახიობი გამოვსულიყავი. უსათუოდ კოტე მარჯანიშვილთან უნდა მემუშავა“.

მაღე დრამატული სტუდიის მოსწავლეც გახდა. ბედმა გაუღიმა ს. ჭელიძეს. სტუდიელები თეატრში მასობრივ სცენებში მონაწილეობის მისაღებად „მიიწვიეს“. იქ დაუახლოვდა კ. მარჯანიშვილს, მაგრამ მძაფრმა კონფლიქტმა (რომელიც თეატრიდან კ. მარჯანიშვილის წასვლით დამთავრდა) ხელი შეუშალა დარჩენილიყო რუსთაველის თეატრში. 1928 წელს იგი კ. მარჯანიშვილის მიერ ქუთაისში დაარსებული ახალი თეატრის წევრი გახდა.

მაგრამ ს. ჭელიძე მოწოდებით არ იყო მსახიობი, იგი ოცნებობდა რეჟისორის კარიერაზე. მაღე ეს ოცნებაც აუხდა. კ. მარჯანიშვილმა უწინამძღვრა მას ახალსა და ძნელ გზაზე. ამ ფაქტს ს. ჭელიძე ასე იგონებს: „კოტე მარჯანიშვილმა გამომიძახა და წარმოდგენის დადგმა შემომთავაზა. მე შეეკრთი და ვთხოვე მოფიქრე-

ბის ნება მოეცა, მაგრამ მან მტკიცედ მითხრა: ეისაც უნდა ცურვა ისწავლოს, უშიშრად უნდა გადაეშვას წყალში, თუ იყოყმანა და შეეკრთა, ცურვას ვერასოდეს ვერ ისწავლის და ღიმილით დაუმატა: რის გეშინია, მე ხომ შენ გვერდით ვიქნები“-ო („მოგონება“, ხელნაწერი, გვ. 9).

კ. მარჯანიშვილმა დიდი დახმარება იცოდა. მას უყვარდა ახალგაზრდობა და ძაღლონესაც არ ზოგავდა მათთვის. ასე მოექცა ჰელიძესაც. დახმარება აღუთქვა და დასადგმელად მისცა ი. მიკიტენკოს პიესა „ანათეთ ვარსკვლავნო!“

რეჟისორის დებიუტს ცხოვლად გამოეხმაურა პრესა. აზრი გაიყო. გამრავლდნენ მომხრენიცა და მოწინააღმდეგენიც. ზოგს მიაჩნდა, რომ სპექტაკლში დეკორაციის როლის შემცირებამ თითქოს სანახაობითი იერი დაუქარგა წარმოდგენას. კრიტიკულად შეაფასეს პიესაც. მაგრამ სპექტაკლის შეფასებაში იგრძნობოდა რაპული ტენდენციები. ცხადია, რეჟისორის პირველი წარმოდგენა თავისუფალი არ იყო ნაკლოვანებებისაგან, არც პიესა გამოირჩეოდა დიდი მხატვრული ღირსებით, მაგრამ მასში მაინც იგრძნობოდა ახალი დრო, ახალი ეპოქის სუნთქვა. მოვლენები იშლებოდა მწვავე კლასობრივი ბრძოლის ფონზე. იყო შეჯახება და შეპირისპირება მტრული სოციალური ძალებისა. სპექტაკლში გამოჩნდა, რომ „მუშათა კლასი და ღარიბი გლეხობა თავგანწირვით იბრძვის საკუთარი კადრებისათვის, საკუთარი ინტელიგენციისათვის და მეცნიერების და უფლებებისათვის. თვითონ ეს შეგნება დადგმაში ძლიერ მკვეთრი ხაზებითაა მოცემული“ (დ. ბენაშვილი, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1931, № 238).

რეჟისორმა ყურადღება მიაქცია პიესის აზრის სიზუსტეს, მისი იდეის გამოხატვას. სცენა გადაწყვიტა სადად. იგი არ გამოირჩეოდა ფორმის ელვარებით, საზეიმო თეატრალით. იმ წლებში ამგვარი „თეატრალური თავშეკავება“ ცოტა უჩვეულოც კი იყო. ი. მიკიტენკოს პიესას ალ. იაშვილის „მოხუცი ენტუზიასტები“ მოჰყვა. პიესა დრამატურგიაში გაუწაფავი კაცის მიერ იყო დაწერილი და ვერც წარმოდგენამ მოუტანა თეატრს გამარჯვება.

1933 წლიდან ს. ჰელიძემ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში გადავიდა. აქ ორიოდე სეზონი იმუშავა, შემდეგ წავიდა თეატრიდან და 1954 წელს კვლავ დაუბრუნდა მას. როგორც მთავარი რეჟისორი.

ჰელიძემ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგა ანდერსენის „მეზღვაური და შეგირდი“, გ. ბააზოვის „ქინკრაქ“, ი. ჰავკვაძის „გლახის ნაამბობი“, ფ. შილერის „პრინცესა ტურანდოტი“, გ. ბერძენიშვილის „კოკლი მეწისქვილე“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო

დამნაშავენი“. ა. ბონდისა და ზონის „გამომგონებლები“, გ. ნახუცრიშვილის „ბორის ძნელაძე“.

ამ რეპერტუარიდან ჩანს, რომ რეჟისორი ფართო სარეპერტუარო პოლიტიკას ახორციელებდა. მრავალფეროვანნი იყვნენ მისი სპექტაკლის გმირები; თითქმის ყოველი პიესა გვიჩვენებდა ადამიანთა სწრაფვას მომავლისაკენ. ასე მაგალითად: „გამომგონებლები“ ასახავდა პატარა რემის მისწრაფებას გაფრენილიყო მარსზე. მან თავის მეგობრებთან ერთად ააგო მფრინავი კალათა. ბიჭუნამ იცის, რომ შეიძლება გაფრენა მარცხით დამთავრდეს, მაგრამ მაინც არ ეშვება. ეს არის სწრაფვა ადამიანის სულისა, რათა აღმოაჩინოს აქამდე მიუღწეველი სამყარო. ჩანს რომანტიკული მგზნებარება, ხასიათის სიმტკიცე და ენერჯია. რეჟისორს დიდი ოსტატობით ქჷონდა გადაწყვეტილი მარსზე გაფრენის სცენა; ამგვარი სურათების ჩვენება ნათლად მეტყველებდნენ რეჟისორულ გამომგონებლობაზე, მის მდიდარ ფანტაზიაზე.

რევოლუციური რომანტიკის სულით იყო გაყენთილი გ. ნახუცრიშვილის „ბორის ძნელაძე“. სპექტაკლი ნორჩ მაყურებელში ზრდიდა სამართლიანობისათვის ბრძოლის სულისკვეთებას. თავისი იდეური ჩანაფიქრითა და მიზანდასახულობით „ბორის ძნელაძესთან“ გარკვეული სულიერი ნათესაობა ქჷონდა გრ. ბერძენიშვილის „კოკლ მეწისქვილეს“. საქმე ეხება არა პირდაპირ თემატურ მსგავსებას, არამედ რეჟისორის მისწრაფებას — სხვადასხვა პიესის საერთო მოქალაქეობრივი იდეალებით შეერთებას. ერთი პიესის გმირი ახალი ქვეყნის შენებისათვის ბრძოლაში დაეცა, მეორემ კი აშენებულის დაცვას შესწირა თავი. „სპექტაკლის დამდგმელმა, — წერდა ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, — სწორად გახსნა პიესის ძირითადი იდეა — გვიჩვენა მესაზღვრეთა ორგანული კავშირი ხალხთან როგორც ჩვენი ქვეყნის უშიშროების საწინდარი. ეს აზრი წითელ ხაზად გასდევს მთელ სპექტაკლს“. რეცენზენტის აზრით, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სპექტაკლის „პოლიტიკური სიმახვილე. სპექტაკლი ანსამბლურად არის გადაწყვეტილი. მსახიობებისათვის იმთავითვე ნათელია მათი ძირითადი ამოცანა. ამის გამო ყოველი აქტიორის თამაში ჰარმონიულად ერწყმის სპექტაკლის განვითარებას. სპექტაკლში მარჯვედაა გამოყენებული მხატვრობაც, მუსიკაც, ხმისა და სინათლის ეფექტებიც“. დასასრულს აღნიშნულია, რომ სცენები „ბავშვების ხასიათის დიდი ცოდნითაა გაკეთებული“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1956, გვ. 40—41).

ქართული პიესებიდან მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე ინტერესი გამოიწვია „გლახის ნაამბობმა“. ს. კელიძემ სპექტაკლში წინა პლანზე წამოსწია სოციალური უსამართლობის წი-

ნაალმდეგ ბრძოლის იდეა. მაყურებელი მღელვარედ ხედებოდა გაბროსა და პეპიას ცხოვრებას, მათ კეთილსა და პატიოსან სახეებს. ისინი მსხვერპლნი გახდნენ თავიანთი უკუღმართი დროისა და ეს მომენტი დიდი სიმართლით იქნა გამოსახული სცენაზე.

ნორჩმა მაყურებელმა შეიყვარა შილერის „პრინცესა ტურანდოტი“ ქელიძის დადგმით. მან სპექტაკლში „წინა პლანზე წამოსწია ყველაფერი ის, რაც კ. გოცის პიესის ამ შილერისეულ ვარიანტში ქვეშარტი ხალხურობით და ჰუმანურობით არის აღბეჭდილი. სპექტაკლი ახალგაზრდული სიყვარულის, გონებრივი გამჭვირახობის, ხასიათის სიმტკიცისა და მეგობრობის ჰიმნია. ამიტომ იტაცებს და აღელვებს იგი ახალგაზრდობას. პიესის რეჟისორული მონტაჟი აცხოველებს სცენურ მოქმედებას. რეჟისორი მახვილს აკეთებს პიესის დრამატულ-ტრაგიკულ მომენტებზე და ცდილობს ღრმად გახსნას მოქმედი გმირების სულიერი სამყარო, მათი გრძნობათჭიდილი“ (ნ. ურუშაძე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, 39).

ვინც წარმოდგენა ნახა, მისთვის ნათელია, რომ რეჟისორმა ს. ქელიძემ შილერის ამ ზღაპრულ, რომანტიკული მომხიბვლელით სავსე ნაწარმოებს სწორი სცენური ხორცშესხმა მისცა. მთელი სპექტაკლი გადაწყვეტილია ზღაპრულ, პოეტურ ფერებში. რეჟისორი და მხატვარი (ფ. ლაპიაშვილი) მსახიობთათვის სცენაზე ქმნიან ამღვლებულ, ნათელსა და მართალ განწყობილებას. ნაწარმოების მიხედვით მოვლენები ჩინეთში ვითარდება და ამიტომ სპექტაკლში ხაზგასმულია ამ ქვეყნის კოლორიტი. მხატვარი გაბედულად იყენებს ძალზე მკვეთრ ფერებს. ფერების ეს თამამი გამოყენება, რაც საერთოდ ახასიათებს ფ. ლაპიაშვილს, სერიოზული შემოქმედებითი წარმატების საფუძველი ხდება ხოლმე.

„პრინცესა ტურანდოტი“ თავისი იდეური პრობლემატიკით ახალი არ არის. ქართულ ზღაპრებშიაც მოგვისმენია ამბავი მეფის ასულზე, რომელიც სამ გამოცანას აძლევდა საქმროებს და თუ ამას ისინი ვერ გამოიცნობდნენ, უმალვე თავს კვეთავდა. ბოლოს გამოჩნდებოდა ერთი კაბუკი, რომელსაც ძლიერ შეუყვარდებოდა მეფის ასული. იგი გონივრულად უპასუხებდა გამოცანებზე... შემდეგ კვლავ რალაც წინააღმდეგობა შეხედებოდა. დასძლევდა მას და... მიზანსაც მიაღწევდა. რწმენა სიყვარულის ძლიერებაზე, მის უკვდავებაზე ისევე ძველია, როგორც კაცობრიობის ისტორია. შილერმა მხატვრულად დაამუშავა ეს თემა. აქ იგი დაეყრდნო გოცის ნაწარმოებს და შედეგად საინტერესო ტრაგიკომიკური ზღაპარი მივიღეთ.

ს. კელიძის შემოქმედებით სოხრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სოხუმში მუშაობის წლებს. სხვადასხვა დროს იგი იყო ამ თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, დირექტორი და სარეჟისორო კოლეგიის თავმჯდომარე. „სოხუმის პერიოდმა“ გარკვეული როლი შეასრულა რეჟისორის ცხოვრებაში. რეჟისორს შესაძლებლობა მიეცა გაბედულად მოეკიდა ხელი მეტად რთული ნაწარმოებებისათვის. იმდენად ძლიერი იყო მასში კ. მარჯანიშვილის სახელისადმი პატივისცემის გრძნობა, რომ თავისი მასწავლებლის გადაწყვეტით პირველ წარმოდგენად „ურიელ აკოსტა“ განახორციელა. სოხუმის თეატრში დადგა შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, და „გუშინდელნი“, ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფე“, ი. ვაკელის „მური“, მ. ჯაფარიძის „ქამთაბერის ასული“, გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, ფრ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, შექსპირის „ოტელო“. ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“ და სხვა. ამას გარდა, რუსულ და აფხაზურ დასში დადგა ე. სკრიბის „ქიქა წყალი“, გ. გულიას „ახალი წელი“.

• სოხუმში მეორედ მუშაობის პერიოდში დადგა კ. სიმონოვის „სხვისი ჩრდილი“, მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერა“ და „ნ. ბარათაშვილი“. გ. ნახუცრიშვილის „ავლაბრის სტამბა“ და სხვა.

მეტად დაძაბული და საინტერესო მუშაობა წარმოებდა სოხუმში. თეატრი კმაყოფილი იყო რეჟისორის შემოქმედებით.

მოულოდნელად დაიწყო ომი და თეატრი მეტად რთულ პირობებში აღმოჩნდა. მაგრამ დიდი მიზანი დიდ ენერგიას წარმოქმნის და რეჟისორიც გაათეკეცებით იღვწოდა. „ომის დაწყების დღიდანვე, — იგონებს კელიძე, — ჩამოვაყალიბეთ ბრიგადები, რომლებიც ქარში გასაწვევ პუნქტებს ემსახურებოდნენ. ჩვენი რეპერტუარიც ახალი ამოცანების შესაბამისად ჩამოყალიბდა. ხშირად წარმოდგენები წყდებოდა საჭაერო განგაშის გამო, მაყურებელს თავშესაფარში ვათავსებდით და ზოგჯერ განგაშის შემდეგ კვლავ ვუბრუნდებოდით სპექტაკლს“.

1944 წლიდან ს. კელიძე რუსთაველის თეატრშია. მისი პირველი სპექტაკლი იყო ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ (გადაკეთებული ს. შანშიაშვილის მიერ). წარმოდგენას საოცარი წარმატება ხვდა. მიუხედავად ამისა, როგორც კელიძე იგონებს, თურმე ამ პიესის დადგმა არ უნდოდა სამი მიზეზის გამო. აი ისინიც: „ჯერ ერთი, იშვიათია, რომ მოთხრობიდან გადაკეთებული პიესა საინტერესო იყოს, მეორე, მე არასოდეს არ დამედგა ამგვარი პიესა და მესამე, რაც მთავარი იყო, რუსთაველის თეატრს ამგვარი პიესების

დადგმის დიდი და სახელგანთქმული ტრადიცია ჰქონდა“. მაგრამ პიესის ანალიზმა რეჟისორი დაარწმუნა, რომ მასზე მუშაობა სახალისო უნდა ყოფილიყო.

შემოქმედისათვის ექსპერიმენტი ყოველთვის საინტერესოა. იგი თავის თავში პოულობს რაღაც ახალ თვისებებს. ზოგჯერ სწორედ ამ თვისებებშია დაფარული ხელოვანის ნამდვილი მოწოდება. მართალია, „ხევისბერი გოჩა“ ს. ჭელიძისათვის სრულიად უცნობი სამყარო არ იყო, მაგრამ მისი მოსაზრებანი პიესის შესახებ სერიოზულ დაფიქრებას იწვევს. რუსთაველის თეატრში შეიქმნა ე. წ. „მთის სკოლის“, გარკვეული თეატრალური ნორმები შეიქმნა მხატვრული დონე, რომლის ქვევით დაშვებასაც მაყურებელი არავის აპატიებდა.

ამდენად „ხევისბერი გოჩა“ ჭელიძისათვის ერთგვარი სასინჯო ქვა იყო.

სპექტაკლმა დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა.

ა. ყაზბეგის არც ერთი ნაწარმოები არ არის ისე სრულყოფილი, როგორც „ხევისბერი გოჩა“; მისი გმირები ალბექდილნი არიან პირველყოფილი უშუალობით, მათთვის უცხოა სკეპსისი. ისინი ბუნების ნამდვილი შვილები არიან და მათი სულიც სავსეა ბუნებრიობით. პიესაში ტრაგიკულ ელემენტებამდე აყვანილი გმირთა ვნებები — ნიყვარულის და მოვალეობის გრძნობა. მათი შეჯახება ქმნის ღრმა ტრაგიკულ განცდას. ს. ჭელიძემ ამ პოეტურ ნაწარმოებს არ მოაყლო ტრაგიზმში, არ შეარბილა სიმამფრე და სიმართლე ხასიათებისა. პირიქით, მან სწორად ამ ასპექტიდან გახსნა პიესა და მთელი სპექტაკლის სუნთქვაც მას დაუმორჩილა. რეჟისორი ყურადღებით მოეკიდა მწერლის სიტყვას, მოქმედების სიზუსტეს. მისთვის მთავარი გახდა არა ფორმის ეფექტი, არამედ ნაწარმოების აზრი და სიმართლე მოქმედებისა. სცენაზე შეიქმნა აქტიორული ანსამბლი და ტემპერამენტისანი განწყობილება. მსახიობებმა იგრძნეს ნერვი საკუთარი გმირებისა. სპექტაკლში იყო სადავო მომენტები. მაგრამ მთავარი მაინც მისი წარმატება იყო. წარმოდგენა თავისი პატრიოტიზმითა და მაღალი ჰუმანური პრინციპებით ზუსტად გამოხატავდა ომის წლების განწყობილებას. სამშობლოს წინაშე მოვალეობის გრძნობა უწმინდესი იყო ხალხისათვის. ამიტომ იგი მხურვალე ოვაციას უმართავდა ხევისბერს. თანაუგრძნობდა პირადულ ტრაგედიას, მაგრამ გმირის მოქმედება სავსებით გამოხატავდა ხალხის ინტერესებს. აქ შეერთდა სცენა და პარტერი. მაყურებელსა და თეატრს შორის დამყარდა ურთიერთგაგება და ჰარმონია.

რეჟისორისათვის ნამდვილი ბედნიერებაა ამგვარი „შეხვედრა!“



ს. კელიძემ რუსთაველის თეატრში მუშაობის წლებში (1945—1948) დადგა გ. ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“, ჯ. პრისტლის „ინსპექტორი მოვიდა“, ლ. კუბაბრიას „ჩვენი ფრთები“, ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი“, ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“. მათ შორის საინტერესო იყო ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი“. ამ სპექტაკლში გენერალ მურავიოვის როლი შეასრულა ა. ხორავამ. ბ. ჟღენტის აზრით — „ხორავა-მურავიოვი თანამედროვე გმირის ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო სცენური სახეა მათ შორის, რაც საბჭოთა სცენაზე შეიქმნა“ („ზარია ვოსტოკა“, 1947, № 31/1). ა. ხორავას გამოიჩინა მურავიოვის როლში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. მან დაგვანახა, რომ ჩვენი თანამედროვე დრამატურგების პიესებშიაც შესაძლებელია შეიქმნას კლასიკური აქტიორული სახეები, ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ასე მაღალი შეფასება მისცა მას გაზეთმა „პრავდა“. „ბ. ჩირსკოვის პიესაში „გამარჯვებულნი“, — წერდა იგი, — ფრონტის სარდლის გენერალ-პოლკოვნიკ მურავიოვის ცენტრალურ როლს ასრულებს აკ. ხორავა. მას კარგად იცნობენ მაყურებლები, როგორც პეროიკული რეპერტუარის მსახიობს. მურავიოვის როლი გმირულია. მაგრამ, საბჭოთა გმირობის ბუნება გამოირჩევა, უწინარეს ყოვლისა, იმით, რომ იგი მოკლებულია გარეგნულ აფექტაციას. მისთვის უცხოა თვითკმაყოფილება. აკაკი ხორავა მურავიოვის როლს ასრულებს უდიდესი თავდაპირველობით“ („პრავდა“, 1947, 21/VI).

მსახიობის ამ წარმატებაში „პრავდას“ და სხვა გაზეთებს შემჩნეველი არ დარჩენიათ რეჟისორის მუშაობა. სპექტაკლი ჩაფიქრებული იყო როგორც ფართო პლანის სახალხო ეპოპეა. მონუმენტური ფორმა სპექტაკლისა კარგად შეესაბამებოდა მთავარი გმირის შემსრულებლის ხასიათს, მის ძლიერ ნატურას. რეჟისორი „შესანიშნავად ძერწავდა მიზანსცენებს. ამ წარმოდგენის ყოველი მიზანსცენა იყო გამართლებული. მან ძალიან კარგად გადაწყვიტა პარალელური მოქმედების ამოცანა“ (ა. ფევრალსკი, „რუსთაველის თეატრი“, 1959, გვ. 312).

ს. კელიძემ თავისი მართალი სიტყვა გრიბოედოვის სახელობის თეატრშიც თქვა. სხვადასხვა დროს მან აქ დადგა თ. დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“ ა. შეინინის „წესსგარეშე თამაში“ ალ. შტეინის „ოკეანე“. ჯრ. ხოინსკის „ერთი ღამის ამბავი“, ვ. ევოვის „ბულბულის დამე“, ტ. უილიამსის „ტრამვაი—სურვილი“. კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავა ძალია“ და სხვა.

ს. კელიძეს ეკუთვნის პიესების თარგმანებიც.

კელიძემ ორმოც წელზე მეტი დრო მოახმარა ქართულ თეატრს. მისთვის ეს იყო დამაბული და წინააღმდეგობებით აღსავსე წლები. ამ წლებში გამოიკვეთა მისი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი სახეც.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

აეტორისაგან	4
წინასიტყვაობა	5
ლოლო ანთაძე	17
კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი	35
შოთა აღსაბაძე	41
ვახტანგ გარიკი	64
აკაკი დვალისხვილი	72
აკაკი ვასაძე	85
ალექსანდრე თაყაიშვილი	103
მიხეილ თუმანიშვილი	116
ლილი იოსელიანი	134
გიგა ლორთქიფანიძე	149
კუკური პატარიძე	171
გიორგი ჟურული	178
გიორგი სულიაშვილი	189
ვახტანგ ტაბლიაშვილი	198
აკაკი ფაღავა	211
პავლე ფრანგიშვილი	223
მიხეილ ქორელი	231
ვალერიან შალიკაშვილი	245
არჩილ ჩხარტიშვილი	259
სერგო კელიძე	276