

ვესილი ზიჰნაძე

Handwritten signature

კავისმკვირი
ხსუსისი

«ლიბერალები და ხალხმწიფე»
თბილისი

ნეოცე საუკუნის თეატრმა ყველაზე დიდი სიხარული რეჟისორს მოუტანა. რეჟისორი გახდა თეატრის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მეთაური. მის გარეშე ახლა წარმოუდგენელია ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი მხატვრული ამოცანის გადაჭრა. ამის შესახებ გარკვევით ითქვა მსოფლიოს თეატრალურ კონფერენციაზეც, რომელიც ამას წინათ გაიმართა ედინბურგში. კონფერენციის მონაწილეებმა კითხვაზე, თუ ვინ არის თეატრში მთავარი, ერთხმად უპასუხეს — რეჟისორი. ასეთი კატეგორიული განცხადება შესაძლოა სადავოც იყოს, მაგრამ ამ ფაქტმა ხაზი გაუსვა ჩვენი საუკუნის თეატრის რთულ — სინთეზურ ხასიათს და რეჟისორის განსაკუთრებულ როლს მის ცხოვრებაში.

მაგრამ რეჟისორმა, როგორც პროფესიონალმა ხელოვანმა, ეს დიდი უფლებები იოლად როდი მოიპოვა. მას მწვავე ბრძოლების გადატანა მოუხდა. „მსახიობები, — წერდა მარჯანიშვილი, — რეჟისორს ისე უცქეროდნენ, როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს, როგორც დესპოტს, რომელიც თითქოს ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დაწესებულებას“. ეს განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობოდა მეოცე სა-

უკუნის დასაწყისში. მარჯანიშვილის აზრით, „ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც ბრძოლა მიდიოდა რუსულ თეატრში რეჟისორის დამოუკიდებლობისათვის“.

ძველ თეატრში ხშირად დრამატურგი ან მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის ფუნქციას. ასე მაგალითად: „ერთი დიდი მსახიობთაგანი აირჩევდა პიესას, უმთავრესად საბენეფისოს, ან ისეთს, რომელშიც მას მთავარი როლი ჰქონდა, როლებს ანაწილებდა მსახიობებს შორის, მტკიცედ იცავდა იმ დროს გამეფებულ ამპლუას და ასე დგამდა წარმოდგენას. რეჟისორობა გამოიხატებოდა პიესის უბრალო მიზანსცენებისა და იმ წინააღმდეგობათა მოწესრიგებაში, რომელიც შეიძლებოდა წარმოშობილიყო მსახიობებს შორის. მხოლოდ იშვიათად, რომელიმე თეატრს თუ ესმოდა, რომ საჭირო იყო პიესისადმი საერთო მიდგომა და მისი ერთიანი გაგება და განმარტება. სამხატვრო ჭეატრი, რომელიც იმ ხანებში წარმოიშვა, თითქმის ერთადერთი იყო და... ღმერთო ჩემო, როგორ სისინებდა ძველი მსახიობების მთელი მასა“ (კ. მარჯანიშვილი).

რეჟისორებს მძიმე პირობებში უხდებოდათ მუშაობა. ისინი მოვალენი იყვნენ დაეცვათ თავიანთი პროფესიის პრესტიჟი, მოთმინებით განემარტათ ახალი თეატრალური პრინციპები, მოეცათ რეჟისორული და აქტიორული თანამეგობრობის საუკეთესო ნიმუშები. „იმ ხანებში, — იგონებდა მარჯანიშვილი, — მოწოდებული ვიყავით დაგვეცვა და მოგვეპოვებინა რეჟისორის მდგომარეობა თეატრში. ხშირად გვიხდებოდა ჩხუბი არა მარტო მსახიობებთან, არამედ დირექციასთანაც“.

ასე იყო მეოცე საუკუნის დასაწყისის რუსეთში, მაგრამ იგივე ამბავი ხდებოდა სხვაგანაც. ამ მხრივ მოვლენები შედარებით უფრო მშვიდად ვითარდებოდა ადრეულ საუკუნეებში. მაშინ რეჟისორის როლს დრამატურგი ასრულებდა. გავიხსენოთ შექსპირი და ლოპე და ვეგა, მოლიერი და გ. ერისთავი, გავიხსენოთ ლოპე დე რუერა — ესპანეთში, კ. ზაგსი — გერმანიაში. ყველაფერი ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ამ პერიოდში დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი ხშირად ერთი და იგივე პიროვნება იყო. თუ უფრო შორეულ საუკუნეებს გადავხედავთ, რეჟისურის პირველწყაროებს დავინახავთ რელიგიურ დღესასწაულებში, იქნება ეს მირაკლი, მორალიტე თუ მისტერია.

ეს იყო დიდი და რთული, მაგრამ შედარებით მშვიდობიანი განვითარე-

ბის ეპოქა, ვიდრე ასპარეზზე არ გამოჩნდა ანტუანისა და მეინინგების თეატრი.

რეჟისურის ავტორიტეტის დაცვაში, მისი თეორიული და პრაქტიკული საფუძვლების განმტკიცებაში უდიდესი როლი შეასრულა რუსულმა თეატრმა. სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, მეიერჰოლდის, ვახტანგოვისა და სხვათა სახელები ამშვენებენ მსოფლიო რეჟისურის ისტორიას. სწორედ მათ დიდ შემოქმედებას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ასე ბრწყინვალედ შეძლეს მსახიობთა ახალი ტალანტების აღმოჩენა და აღზრდა. არ გამართლდა შიში იმისა, რომ რეჟისორი დააკნინებდა მსახიობს.

პირიქით. დიდმა რეჟისორებმა აღზარდეს დიდი მსახიობები. იგივე მოხდა საქართველოშიც. სწორედ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სახელებთან არის დაკავშირებული აქტივორთა ბრწყინვალე პლეადა.

ქართულმა თეატრმა თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე ბევრი რამ ნახა და განიცადა. გზადაგზა იხვეწებოდა, იწმინდებოდა მისი ფორმები და ისე გადადიოდა თაობიდან თაობაში. მაგრამ ქართველი ხალხის ისტორიის უკუღმართმა დრომ ბევრი რამ დაჰკარგა თეატრალური შემოქმედებიდან. ჩვენ ახლა ვიცით, რომ არსებობდა უფლისციხის თეატრი, გეჭონდა ხალხური დრამა („ავთანდილის ფერხული“, „აბესალომ და ეთერი“) და საფერხულო შესრულების მისტერიები („მონადირე ჩორლა“, „მურყვანობა“), იყო კუკების თეატრი და წარმართული სახიობა, მაგრამ ცოტა რამ თუ გვსმენია მათი თეატრალური ორგანიზატორების შესახებ. მათ ხომ ჰყავდა თავისი დამდგმელი — ორგანიზატორი, რომელსაც შემდეგ რეჟისორი ეწოდა?!

რაც უფრო მეტი დრო გადიოდა, მით უფრო მეტად იზრდებოდა რეჟისორის როლი ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ქართულმა თეატრმაც განვლო ის დრო, როცა რეჟისორის ფუნქციას ასრულებდნენ მწერლები (გ. ერისთავი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი) და მსახიობები (ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი, შ. დადიანი და სხვები).

ი. ჭავჭავაძემ და ა. წერეთელმა საგანგებო ყურადღება მიაქციეს რეჟისორის ფუნქციას თეატრში. ი. ჭავჭავაძე იხილავდა რა „ხათაბალას“ დადგმას, წერდა: „რაც რეჟისორს მოეთხოვებოდა, ყოველიფერი ისე მშვენივრად იყო, რომ მადლობელმა საზოგადოებამ გამოიწვია რეჟისორი თ. თუმანიშვილი და ტაშისცემით გადაუხადა მადლობა“. მართალია, აქ მხო-

ლოდ რეჟისორის გამარჯვების ფაქტია აღნიშნული, მაგრამ მაინც დიდია ამ ფაქტის მნიშვნელობა. სხვა წერილში (ლაპარაკია ვ. აბაშიძის ექიმზე „შემლილში“) ილია ჭავჭავაძე უფრო კონკრეტულად ეხება რეჟისურის საკითხს: „ჩვენ გვგონია, — წერს იგი, — რომ დიდი შეცდომაა რეჟისორისაგან, რომ ცოტად თუ ბევრად სადრამო როლებს აკისრებინებს ხოლმე იმისთანა არტისტს, რომელსაც საზოგადოებამ თვალი შეაჩვია, როგორც კომიკსა“ .

ი. ჭავჭავაძე იცავს ამპლუას. ეს სავსებით შეესაბამება იმჟამინდელ თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებს. ამპლუა იმ ხანად საყოველთაოდ აღიარებული, აქტიორულ შემოქმედებითს პრაქტიკაში მტკიცედ დამკვიდრებული მოვლენა იყო.

თეატრში რეჟისორის როლისა და მნიშვნელობის საყურადღებო განმარტება მოგვცა ა. წერეთელმა. „რეჟისორმა, — წერს იგი, — ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააცნოს დედააზრს, აუხსნას თითოეული მოქმედი პირის ხასიათი და ყველას ის როლი დაურიგოს, რომელიც მის ნიჭს შეეუენისო“. აკაკის ეს ნააზრევი შეიძლება უკომენტაროდ გავიმეოროთ თანამედროვე რეჟისორის მიმართაც.

როცა ა. წერეთელი დაინიშნა ქართული თეატრის ხელმძღვანელად (1903 წ.); მან დასის წინაშე მოკლე სიტყვა წარმოთქვა. თავის სიტყვაში იგი შეეხო თეატრის ამოცანებს, რომელიც ხუთი მუხლისაგან შესდგებოდა. აკაკის აზრით, მის მიერ აღნიშნული ხუთი პირობა სავსებით მოიცავდა თეატრის მთელ შემოქმედებითს ცხოვრებას.

აკაკი თეატრისაგან მოითხოვდა:

1. გასპეტაკებულ ქართულ ენას.
2. როლების გაზეპირებას, რომ კარნახის იმედით აღარ იყუთ.
3. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას.
4. თავთავის როლების დაკვირვებით შესწავლას და
5. რეჟისორის სურვილთან თქვენი სურვილის შეთანხმებას, რომ აღარავინ იტყვას: „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშვენისო“, „ეს არაო“, „ამას ვითამაშებ“, „ამას არა“ და ამგვარები. ხელოვნება შევნიერებაა და შევნიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის“.

შეიძლება ითქვას, რომ ხუთივე პუნქტი პირდაპირ ეხება რეჟისორს. აქ

ერთი დიდად საგულისხმო მომენტიც არის შენიშნული. აკაკის აზრით, მსახიობის ხელოვნებაში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი. ეს ფაქტი ჩვენ გვაგონებს სტანისლავსკის ანალოგიური ხასიათის განმარტებას. მეტად საეჭვოა, რომ აკაკი წერეთელს იმხანად სცოდნოდა სტანისლავსკის აზრი დიდი და პატარა როლების შესახებ. იგი დამოუკიდებლად მივიდა თეატრალური პრაქტიკისათვის ამ დიდმნიშვნელოვან დასკვნამდე.

ქართული რეჟისურის ისტორიაში, როცა იგი დაიწერება, თავის ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს კ. მესხი. გ. წერეთელი ამბობდა, რომ „მას შეუძლია ქართველ მსახიობთა გაწვრთნა და სკოლის შექმნა“, ე. მესხის მოგონებით, „კოტე სასტიკი იყო რეჟისორობის დროს“. აქტიორული სკოლის შექმნა, როგორც ჩანს, აღემატებოდა კ. მესხის შესაძლებლობას, მაგრამ თვით ის ფაქტი, რომ მასზე ასე დიდ იმედებს ამყარებდნენ, რეჟისორის ავტორიტეტის ზრდასაც მოასწავებდა.

გ. გუნიამ თავის თეორიულ გამოკვლევებში საგანგებოდ განიხილა რეჟისურის საკითხი ქართულ თეატრში. იგი წერდა: „საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელად იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული, ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჭკუის, 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 რწმუნელობა თეატრში, მოცემულია რეჟისორის არსის ზუსტი განმარტება. აქ ისიც კარგად ჩანს, თუ რა მოეთხოვება რეჟისორს, ან რით უნდა გამოირჩეოდეს იგი სხვებისაგან.

რევოლუციამდელი ქართული თეატრი გრძნობდა რეჟისორის ხელის ნაკლებობას. მისთვის უკვე ნათელი იყო, რომ რეჟისორის გარეშე თეატრი წინ ვერ წავიდოდა. ამის შედეგი იყო, რომ 1914 წელს ქართველმა მსახიობებმა მიმართეს კ. მარჯანიშვილს. მათი სურვილი იყო რუსეთში სახელგანთქმული რეჟისორის დაბრუნება საქართველოში, რათა სათავეში ჩასდგომოდა თეატრს. მარჯანიშვილმა წამოაყენა რამდენიმე პირობა; მოეწვიათ პროფესიონალი მხატვარი, შეეძინათ ახალი პიესები, ერთი წლით შეეწყვიტათ სეზონი, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო 10 ორიგი-

ნალური პიესის მომზადება, შემოეკრიბათ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები, შეექმნათ ეკონომიური საფუძველი მუშაობისათვის. ქართულმა თეატრმა იმხანად ვერ შეძლო ეს და მარჯანიშვილმაც უარი თქვა ჩამოსვლაზე.

მაგრამ ამით არ შეწყვეტილა თეატრის განახლებისათვის ბრძოლა, ოციან წლებში უკვე გამოჩნდნენ პროფესიონალი რეჟისორები. ზოგიერთმა მათგანმა სამხატვრო თეატრში მიიღო პრაქტიკა და დიდი იმედებით დაბრუნდა საქართველოში.

1920 წელს ს. ახმეტელმა პირველად დადგა „ბერდო-ზმანია“. სპექტაკლი „ყველას ისე მოეწონა, რომ მუდმივ რეჟისორად დატოვეს“ (ა. იმედაშვილი). ამ დროს თეატრში მოღვაწეობდნენ ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი, ვ. შალიკაშვილი და სხვები. ამ რეჟისორთა უმრავლესობა სამხატვრო თეატრში აღზრდილები იყვნენ და ბუნებრივია სამხატვრო თეატრის დიდ პროპაგანდასაც ეწეოდნენ. ეს ამასთანავე რეჟისორთა ავტორიტეტის თავისებურ დაცვასაც ნიშნავდა. პროფესიონალი რეჟისორების პარალელურად წარმოდგენებს დგამდნენ მსახიობებიც. კვლავ იმართებოდა ბენეფისები, კვლავ ძალაში იყო გასტროლიორობის პრინციპი.

იმხანად რეჟისორებმა ვერ შეძლეს, რომ რეპერტუარში სტაბილური გაეხადათ თავიანთი დადგმები. პიესები მზადდებოდა ათიოდე რეპეტიციით. რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენიდან „ჩამოდიოდა“ სპექტაკლი. ასე მაგალითად, 1920—1921 წ. წ. სეზონში (რუსთაველის თეატრში) დაიდგა 22 პიესა. სულ გაიმართა 90-მდე წარმოდგენა. გამოდის, რომ თითოეულ სპექტაკლს სულ რაღაც 5—6 წარმოდგენა უცოცხლია. „ოიდიპოს მეფე“ წარმოადგინეს ცხრაჯერ, „დავა“ — სამჯერ, „რუსთაველი“ — ოთხჯერ, „თამარ ცბიერი“ — ექვსჯერ, „მადამ სანჟენი“ — ორჯერ და ა. შ.

მაგრამ არ შეიძლება დავივიწყოთ მ. ქორელის, ა. ფაღავას, კ. ანდრონიკაშვილისა და სხვების დიდი ღვაწლი ქართულ თეატრში. ყველა მათგანის ჩამოთვლა აქ შეუძლებელია, ეს ცალკე კვლევა-ძიების საგანია, რომელიც წინასიტყვაობის ფარგლებს სცილდება.

ქართული საბჭოთა რეჟისურის ისტორიაში დამკვიდრდა ა. ვასაძისა და ა. ჩხარტიშვილის, შ. აღსაბაძისა და გ. ჟურულის, დ. ანთაძისა და ვ.

ტაბლიაშვილის, გ. სულიაშვილისა და ა. თაყაიშვილის, კ. პატარაძისა და ს. ჭელიძის, ვ. აბაშიძისა და პ. ფრანგიშვილის, ნ. გოძიაშვილის, ალ. მიქელაძის, შ. მესხის, შ. ინასარიძის, ს. ცომაიას, გ. ლაღიძის, ო. ალექსიშვილის, თ. ლორთქიფანიძისა და სხვათა სახელები.

ცხადია, ყველა მათგანის ღვაწლი ერთნაირი არ არის. ზოგი მათგანი ჯერ კიდევ განაგრძობს ნაყოფიერ შემოქმედებითს ცხოვრებას და თავისი კეთილი საქმით ამდიდრებს ქართულ თეატრს, მაგრამ ასეა თუ ისე ქართული რეჟისურის ისტორიის მომავალი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის იმ რეჟისორთა ღვაწლსა და ამაგს, რომელთა შესახებაც, სამწუხაროდ, პატარა ბროშურებიც კი არ დაწერილა.

შ. აღსაბაძე თავის მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე მხარში ედგა ს. ახმეტელს. ის პირველი ათი წელი (1928—1938 წ.წ.), რომელიც მან რუსთაველის თეატრში გაატარა, გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპების დაცვით გამოირჩეოდა. ამ წლებში შეიქმნა მისი სახელოვანი „ოტელიო“, აღსაბაძის რეპერტუარშია „პლატონ კრეჩეტი“, „გაყრა“, „ლიანდაგი გუგუნებს“, „სალტი“, „საქმიანი კაცი“. დაუვიწყარია მისი „აბესალომ და ეთერი“ ოპერისა და ბალეტის თეატრში და სხვ.

დიდია ა. ჩხარტიშვილის დამსახურება. მან შემოქმედების რთული და საინტერესო გზა განვლო. იგი მუშაობდა კ. მარჯანიშვილთან და ს. ახმეტელთან. ეს დიდი სკოლა იყო მისთვის. ა. ჩხარტიშვილმა ბევრი გაუკეთა რესპუბლიკის მრავალ თეატრს. მისი საუკეთესო დადგმებია „ოდიპოს მეფე“, „მოკვეთილი“, „მედია“, რომლებმაც ფართო აღიარება მოუტანეს რეჟისორს. სპექტაკლები გამოირჩევა კომპოზიციური მთლიანობით, მასშტაბური მონასმებით.

ა. ვასაძემ, როგორც დიდმა მსახიობმა, რეჟისურასაც დასდო თავისი ღვაწლი. მისი დადგმებიდან გამოირჩევა: „დიდი ხელმწიფე“, „კიკვიძე“, „არსენა“, „გენერალი ბრუსილოვი“, „გუშინდელნი“, „ოლეკო დუნდიჩი“, და სხვ. ვასაძე ქართულ საბჭოთა თეატრში პირველი მსახიობია, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ქართულ რეჟისურაში.

კ. მარჯანიშვილის მოწაფე დ. ანთაძე წლების მანძილზე ეწეოდა არა მარტო თეატრების ხელმძღვანელის — ორგანიზატორის დიდსა და პასუხსაგებ საქმეს, არამედ რეჟისორული ხელოვნებითაც გაამდიდრა ქართული თეატრის ისტორია. ყველამ იცის, თუ რა დიდი რეზონანსი ჰქონდა მარ-

ჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ „ნინოშვილის გურიას“. მან მაყურებელს ჩაუნერგა რწმენა, გული უბრუნა თეატრისაკენ. როცა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ დაიდგა, პრესამ მას მაღალი შეფასება მისცა. სპექტაკლი რეჟისორული შესაძლებლობის საუკეთესო ნიმუშიაო, — წერდა ჟურნალი „პროლეტარული ხელოვნებისათვის“. ანთაძეს ეკუთვნის „ვილქელმ ტელის“, „კიკვიძის“ დადგმები.

ქართველ მაყურებელს კარგად ახსოვს ორიგინალური ხელწერის, მტკიცე ნებისყოფის, დინამიური სპექტაკლების („ვერაგობა და სიყვარული“, „ივანოვი“, „ნაპერწკლიდან“) რეჟისორი გ. ჟურული.

საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია ვ. ტაბლიაშვილის გამოჩენამ თეატრალურ ასპარეზზე. მისმა პირველმა სპექტაკლმა („სოლომონ ისაკიჩი მეჯღანუაშვილი“) მაყურებელს დაანახა, რომ მისი სახით ქართულ თეატრში მოვიდა ახლის მაძიებელი, მკვეთრი თეატრალური ფორმის რეჟისორი. ტაბლიაშვილის დადგმებიდან გამოირჩევა „დავით აღმაშენებელი“, „მეფე ერეკლე“, „დიდოსტატის მარჯვენა“ და „ტრუბადური“ ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

ნოზარდ მაყურებელთა თეატრს მრავალი წლის მანძილზე სათავეში ედგა მისი ერთ-ერთი ფუძემდებელი ა. თაყაიშვილი. მისი სპექტაკლები („სურამის ციხე“, „რომეო და ჯულიეტა“ და სხვ.) დიდხანს ამშვენებდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარს.

მრავალი წლის ნაყოფიერი მუშაობა აკავშირებს კ. პატარიძეს ქართულ თეატრთან. იგი შემოქმედებითი გატაცებით იღწვოდა რუსთაველის თეატრში, როცა მან დადგა: „შემოდგომის აზნაურები“, „გიორგი სააკაძე“, „გმირთა თაობა“, „გუშინდელნი“ და სხვა.

ბევრი კარგი შეიძლება ითქვას ს. ჭელიძის მრავალწლიან დაძაბულ შემოქმედებითს ცხოვრებაზე, გ. სულიაშვილის პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე. ასე რომ, საკმაოდ ძლიერია ქართული საბჭოთა თეატრის რეჟისურა, მდიდარია მისი ისტორია.

ამ რამდენიმე წლის წინათ, ქართველ რეჟისორთა უფროს თაობას მხარში ამოუდგნენ: მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. დვალისხვილი, ლ. იოსელიანი და სხვები.

მ. თუმანიშვილის მკაფიო თეატრალობით გამორჩეული სპექტაკლები მაყურებელთა ცხოველ ინტერესს იწვევს. „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“,

„ესპანელი მღვდელი“ და „როცა ასეთი სიყვარულია“... რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლების რიცხვს განეკუთვნება. ამ წარმოდგენებში გამოჩნდა მისი შემოქმედების ჯანსაღი, პოეტური მხარეები, რომელიც არ შეიძლება არ გზიბლავედს თავისი სიმართლით, ძიებით.

გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედების ძალა ორიგინალური დრამატურგიის სცენურ გადაწყვეტაშია. იგი დაჟინებით ეძებს მაყურებლისათვის მახლობელ თემებსა და სახეებს, ეძებს მათ ჯანსაღსა და ლამაზ სულს და მდიდარ სახეთა და გმირთა მთელ გალერეას ქმნის. სწორედ ასეთია: „კოლხეთის ცისკარი“, „უფსკრულთან“, „მე ვხედავ მზეს“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, რეჟისორს დიდი წარმატება მოუტანა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგამა. ყოველი მისი წარმატება დაკავშირებულია ქართულ მწერლობასთან და სავსებით ეყრდნობა „შინაგან წყაროებს“. ფაქიზი, ლირიკული განცდებით, მართალი სცენური ცხოვრებით, სპექტაკლის მთელი ანსამბლის ერთი მთლიანი მხატვრული პარმონიით არის მიმზიდველი ლ. იოსელიანის დადგმები, იქნება ეს „ზვავი“ თუ „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, „გაზაფხულის დილა“, „რაიკომის მდივანი“ თუ „ფსკერზე“.

მაყურებელს კარგად ახსოვს, ფსიქოლოგიური ნიუანსების, ფაქიზი ლირიკული დეტალების, პოეტური განცდების სპექტაკლი „ჩვენებურები“. ახსოვს გონებამახვილური, ხალისიანი „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ და ის გულმოდგინება ეროვნული მწერლობისადმი, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა ა. დვალისვილის შემოქმედება რუსთაველის თეატრში.

წინამდებარე წიგნში არ მოხერხდა ნარკვევების შეტანა იმ რეჟისორებზე, რომელთა შესახებაც გაკვრით ითქვა წინასიტყვაობაში. ამჯერად ჩვენ ნხოლოდ ხუთ რეჟისორზე შევჩერდით. ამას თავისი ლოგიკა აქვს. სხვა რომ არ იყოს, მათ შემოქმედებითს ბიოგრაფიაშიც ბევრი რამ არის საერთო!...

ავტორი იმედოვნებს, რომ განაგრძობს მუშაობას წინასიტყვაობაში მოხსენიებული ზოგიერთი რეჟისორის შემოქმედებაზე და ისევ წარსდგება მკაცრი და სამართლიანი მკითხველის წინაშე, რომელიც ამ წიგნშიაც დაინახავს გულწრფელ სიყვარულს ქართული თეატრისადმი.

კ ო ტ ე მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი

მძინვარე ტალღამ მე დამღუპა, შენ
რაღა გაკრთობს;
მე შთანთქა, სხვები ნავსადგურთან ხომ
მიიყვანა!

თ ე ო ღ ო რ ი დ ე

მარჯანიშვილზე კარგადა თქვა ტ. ტაბიძემ: „მისთვის მთელი ქვეყანა იყო ერთი უზარმაზარი თეატრი და თვითონაც, როგორც რეჟისორი, ყველგან იყო, სადაც კი თეატრის თავბრუდამხვევი მტვერი დადგებოდა. მხოლოდ ეს მტვერი არ იყო ლებრალო მტვერი, ას იყო მზის ნაფერფლი და კოტეც ამ ბრწყინვალეებისა და დღესასწაულის შეუდარებელი ოსტატი იყო. კემმარიტად მას შეეძლო გაემეორებინა ანაქსაგორის ლექსი — მე ქვეყნად მოვედი მზის სანახავადო“.

მზის სინათლისა და სიკეთისაკენ ილტვოდა მისი მემამბოხე სული. ის იყო პოეტად დაბადებული, პოეტური ხილვების რეჟისორი და ამ მზრივ მას ძვირად თუ ვინმე გაუტოლდებოდა.

მისი მემამბოხე სული მუდამ ახლის ძიებით იყო შთაგონებული. იგი სცენიდან ჰკრეტდა მთელ სამყაროს. თეატრში ზედავდა თავისი ცხოვრების აზრს.

„მე მიყვარს თეატრი, მე მჯერა თეატრის“, — ამბობდა მარჯანიშვილი. იგი შთაგონებით ქმნიდა ახალ თეატრს, მაგრამ მალე შორდებოდა მას, მერე ისევ ქმნიდა და ისევ შორდებოდა. ეს იყო მძიმე და პოეტური გზა.

მარჯანიშვილის „ავტობიოგრაფიული ჩანაწერების“ პირველი სტრუქტურები ასე იწყება: „არ ვიცი რატომ, მაგრამ მე მუდამ სირცხვილის გრძნობა მიპყრობს. როდესაც თეატრის შესახებ რაიმის დაწერას მთხოვენ. მე მგონია, რომ ეს ისეთივე უბიწო სირცხვილია, რომელსაც განიცდის ქაბუკი, როდესაც მას სთხოვენ საჯაროდ მოპყვეს თავისი შეყვარებულის ღირსებების შესახებ. და მართლაც არ ვიცი როგორ გამოვარკვიო, თუ რა მიყვარს მე თეატრში?..“

ეს არის გულწრფელი აღსარება შემოქმედისა, რომელსაც მთელი ცხოვრება თან სდევდა თეატრისადმი უდიდესი სიყვარული. თეატრი იყო მისი სუნთქვა, მისი ფიქრი, მისი სიცოცხლე.

ადამიანი ისწრაფვის გახსნას თავისი შინაგანი სამყარო სხვის სულში, — ამბობდა მარჯანიშვილი. აქ ხედავდა იგი თეატრის დიდ ძალას. მის უცნაურად მიმზიდველ ხასიათს.

სწორედ ამ ძალამ მიიყვანა იგი თეატრში.

„მე უარვყავი ეკლესია და შევიყვარე თეატრი“, — წერს მარჯანიშვილი — და ჩვენ ვიცით, თუ რატომ შეცვალა ეკლესია თეატრით.

თეატრის სიყვარულმა დააძლევინა ცხოვრების ყველა სირთულე. მან მოიარა მრავალი ქალაქი, მხარე, ქვეყანა.

და ბოლოს თავის სამშობლოში დაბრუნდა, როგორც „სიმბოლო მუდმივი წვისა“.

თითქმის დასაწერიც აღარაფერი დარჩა, ამდენი რამ ითქვა მარჯანიშვილის შესახებ. აღარავინ დაობს მასზე, როგორც ქართული თეატრის რეფორმატორზე და არც მის კოლოსალურ შემოქმედებაზე. ...მრწაფეებმა მარჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ ბევრი იზრუნეს მისი სახელის უკვდავსაყოფად.

და მაინც ბევრი რამ დარჩა მომავალშიაც საკვლევი და საძიებელი. ყოველ თაობას გასწვდება მარჯანიშვილის გენია, ყოველ თაობას ექნება საშუალება თავისი გამორჩეული თეატრალური იდეალები დაინახოს მარჯანიშვილის შემოქმედებაში.

ვიდრე ქართულ თეატრს დაუბრუნდებოდა მარჯანიშვილი, მან უდიდესი როლი შეასრულა რუსული თეატრის ისტორიაში. სამწუხარ-

როდ. მისი მოღვაწეობის ეს მხარე ჯერ კიდევ შეუფასებელია. მარჯანიშვილი თავის ღრმა ნოვატორული ძიებებით, გასაოცარი რეჟისორული გამოგონებლობით, ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის ძალითა და თავისი დადგმების უანრული მრავალფეროვნებით მთელი რუსეთის თეატრალური საზოგადოების ცენტრში აყოლიდნანს. მისმა წარმატებამ საზღვარგარეთაც მიიპყრო ყურადღება და არა ერთი მიწვევაც მიიღო.

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

1930 წ. 30 მაისს მოსკოვში მეორე სახელმწიფო თეატრის პატივსაცემად გამართულ საზეიმო სხდომაზე ა. ლუნაჩარსკი ამბობდა, რევოლუციამდელ რუსულ თეატრში „თუ სხვები ეძებდნენ ძალიან წმინდა კეკლუც ფორმებს და ნიუანსებს და იმპრესიონიზმის გამოჩინებას ლამობდნენ, მარჯანიშვილს ქართული ტემპერამენტით შემოჰქონდა ცხოველმყოფელობა, ბრწყინვალე ფერები, რეალობა და ამ აზრით იგი, როგორც რეჟისორი, უეცრად გამოჩნდა. უცბადვე ჩამოაყალიბა თავისი სახე, თუმცა ეს სახე ღრმად არ იყო შეთვისებული მაშინდელ ძიებათა რკალთან და გამოიყოფოდა სწორედ ამ თავისებური პროზაულობით და რეალობით. პოეზიისა, მხატვრობის, თეატრის და სხვათა საერთო ფონდიდან“. ანალოგიური აზრი გამოთქმევს რუსული კულტურის სხვა მოღვაწეებმაც. ნ. ვოლკოვი ხელოვნების მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემიის სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ამბობდა: „მარჯანიშვილმა ბრწყინვალე თავი ჩასწერა მეოცე საუკუნის რუსული თეატრის ასტორიაში. იგი მოგვევლინა გრიგალისებურ ძიებათა ხანაში. მართლაც, როდესაც მარჯანიშვილი მოსკოვისა და მაშინდელი პეტერ-

1 კრებული „სახელმწიფო ქართული დრამა კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით“. თბილისი, სახელგამი, 1930 წ.

ბურგის თეატრებს ჩაუდგა სათავეში, ყოველი მისი ნაბიჯი ხასიათდებოდა უაღრესი ძიებით, სამხატვრო შფოთის ერთგვარი ატმოსფეროთი. როცა კ. მარჯანიშვილმა პირველი რეჟისორული ნაბიჯები გადადგა ნეჟლოზინის თეატრში, ქვეყანა გარემოცული იყო მეშხანური რეაქციის ბურუსით... მარჯანიშვილი არასოდეს არ დგამს სცენაზე მომაკვდავი ეპოქის ძალთა ნაწარმოებს, იგი ყოველთვის ეთანხმოვნება რევოლუციურ ნოვატორობას“ (სტენოგრაფიული ანგარიშის სტილი ყველგან დაცულია—ვ. კ.) ნ. ვოლკოვის აზრით, „მარჯანიშვილი ვერ მოთავსდა სამხატვრო თეატრში, მაგრამ ერთი თეატრიდან წასული ახვა თეატრში იწყებდა ძიებებს. მისი მოღვაწეობის ერთი ბრწყინვალე ფურცელთაგანია მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის შექმნა“... როცა თავისუფალი თეატრი დაიწერა, მის ნანგრევებზე უცბად 3 თეატრი აღმოცენდა. ეს იმიტომ, რომ თავისუფალ თეატრში ბევრი თეატრი შთაისახა“.

ასე დიდია მარჯანიშვილის როლი რუსული თეატრის ისტორიაში. თავის მხრივ რუსეთმა ბევრი რამ მისცა მარჯანიშვილს. იგი რუსეთის გზით „შეეზო მთელი სამყაროს ხელოვნებას და კულტურას“ (ა. ლუნაჩარსკი), თავისი დიდი მადლიერება რუსეთისადმი და ამასთანავე სამშობლოში დაბრუნების წყურვილი მარჯანიშვილმა ასე გამოხატა:

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

მადლობა დიდ რუსეთს, მან მომცა ფაგების უნარი, მან შემაძლებინა ჩავწვდომოდი ადამიანის სულის საიდუმლოებას... მადლობა მას, ჩემს მეორე სამშობლოს, მადლობა მშვენიერ რუსეთს. მან არც ერთი წუთით არ შეანელა ჩემი კახური სისხლი, დედაჩემის სისხლი. მისმა საუცხოო სუსხიანმა დღეებმა ვერ ჩაკლეს ჩემში მოგონებანი ჩემი მთებთან მხურვალე ქვებზე. მისმა მომხიბლავმა თეთრმა ღამეებმა ვერ გათქვიფეს სამხრეთული ხავერდისებური, წყრიალა ვარსკვლავებით უხვად მოფენილი მუქი ცის სიღრმე. მისმა მშვიდმა გულკეთილობამ ერთი წუთითაც არ შეანელა მშობლიური რიტმები,

ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა — ეს მომცა მე ჩემმა პატარა, ჩემმა საყვარელმა საქართველომ.

ქეშნარიტად, რაც აქამდე შემიქმნია, მთელი ჩემი სცენური შემოქმედება, იყო რუსული, რუსეთისაგან მიღებული. ქეშმარიტად, რომ „ცხოვრების ბრკყალებში“, ეს იყო ჩემი პირველი ქართული სპექტაკლი...“

„მემუარებში“ არის ასეთი ფრაზაც: „აი, როგორი შეუცნობელი გრძნობებით მივდიოდი მე მაშინ ნემიროვიჩთან, რომ მეთხოვნა ეს პიესა ჩემთვის დაეტოვებინა დასადგმელად. ოჰ, ნემიროვიჩს მაშინ რომ შეძლებოდა წაეკითხა ის, რაც ჩემს გულში მწიფდებოდა, რასაკვირველია, არ მომცემდა ამ დადგმას“.

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

ქართული თეატრის ისტორიაში დამკვიდრდა აზრი, თითქოს მარჯანიშვილმა უდაბნოში შექმნა ედემი. ამაში არის გულწრფელი მადლიერება, სიკეთისათვის სამაგიეროს მიზღვევის სურვილი.

საქმე, რომელიც მარჯანიშვილმა გააკეთა, მართლაც იმსახურებს ყველაზე ლამაზსა და დიად ეპითეტებს. გარკვეულმა პირობებმა განსაზღვრეს უდაბნოში ედემის წარმოქმნის იდეაც...

მაგრამ ისტორიული ქეშმარიტება მოითხოვს გაირკვეს — იყო კი ქართული თეატრი მწირი უდაბნო იმ დროს? აღტაცების (სამართლიანი) საერთო ხმაურში ხომ არ დაიკარგა სხვათა ნაღვაწი და ნაამაგარი?

მარჯანიშვილი რომ საქართველოში დაბრუნდა, მართლაც მძიმე დღეში იყო ქართული თეატრი. გულაცრუებული მაყურებელი თეატრში აღარ დადიოდა. მეფობდა ბენეფისების სისტემა, დაბალი იყო პროფესიული დონე. მენშევიკურ მთავრობას სრულიად არ აინტერესებდა დრამატული ხელოვნება, ბედის ამარა იყო მიტოვებული.

ჭიბინებელი იყო ქართველი ხალხის დიდი თეატრალური შესაძლებლობა.

მაგრამ ცნობილი რეფორმა შიშველ ნიადაგზე მაინც არ წარმოქმნილა. ქართულ თეატრში უფრო ადრე დაიწყო თეატრის განახლები-

სათვის ბრძოლა, ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლა. ეს უკვე იგრძნობოდა თეატრალური საზოგადოებრიობის პირველ ყრილობაზეც (1914 წ.) ამ მიმართულებით განსაკუთრებით აქტიურობდა ალ. წუწუნავა, რომელსაც კარგი სკოლა ჰქონდა განვლილი რუსეთში. მან დადგა „მსხვერპლი“, „ვინ არის დამნაშავე“. ახალმა სიომ დაიჭროლა თეატრში. დაიდგა შ. დადიანის „გუშინდელი“ (რეჟ. მ. ქორელი), დ. კლდიაშვილის პიესები (რეჟ. ა. ფალავა). და ზოგიერთი სხვა სპექტაკლი, რომელიც გარკვევით მიანიშნებდა ქართული თეატრის პოტენციაზე. ასპარეზზე გამოჩნდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობებიც.

თეატრალურ ხელოვნებაში ყველაფერი ერთბაშად როდი იცვლება. მას უსათუოდ წინ უძღვის ღრმა შინაგანი პროცესები, რომლებიც დიდი მოვლენების გარკვეულ წინამძღვრებს ქმნიან.

ჩვენ განსაკუთრებულად მადლიერნი უნდა ვიყოთ იმ ადამიანებისა, რომლებმაც ეს წინამძღვრები შექმნეს და ერთგვარი ნიადაგი მოუმზადეს დიდ თეატრალურ რეფორმას. ყურნალი „სახიობის“ მიმომხილველ წერილში ეს პროცესი არის მინიშნებული: „ჩვენ ვერ გავართვით თავი ყველა მხარეს. — წერს „ახლობელი“¹ — ნიადაგი კი შევამზადეთ. გავკაფეთ მორეული ბალახბულახი და როდესაც გამოჩნდა კოტეს მაგიური თვალეები, მან დააფრქვია ჩვენთან თავისი ნიჭიერება, ფანტაზია და ისეთი კოცონი დაანთო, რომ სულ ნაპერწკლები აყრევინა იმათაც კი, რომელთა მთვლემარე სცენურ შთანასაღს წლების განმავლობაში ეძინა. პირველი წარმოდგენა — კუნთებმაგარი, ძარღვიანი, ფოლადის სალტეებით შეკრული, ცეცხლოვანი ტემპერამენტით, სადაც ერთხელ კიდევ გამობრწყინდა გადახალისებული ქართული თეატრი, „ცხვრის წყარო“ იყო“.

მარჯანიშვილმა „გამოდვიძებული ქართული თეატრის მიღწევებს ეთხმარა თავისი გენია“ (ლუნაჩარსკი).

კ. მარჯანიშვილმა სავსებით იგრძნო ქართველი ხალხის სულში დაფარული თეატრალობის ძალა. მან იქ დაინახა ახალი აქტიორული ნიჭიერება, რომელიც მოუთმენლად ელოდა თავის წინამძღვრს.

1 წერილი ა. ფალავას უნდა ეკუთვნოდეს.

მარჯანიშვილმა შეაერთა გაფანტული შემოქმედებითი ძალები და ერთი მტკიცე მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპის ირგვლივ გააერთიანა ისინი. მოძებნა სწორი გზები და საშუალებები საქართველოსათვის მანამდე არნახული თეატრალური ორგანიზმის შესაქმნელად. გამოავლინა და აღზარდა აქტივობა მთელი თაობა, რომელსაც ნათელი შემოქმედებითი გზა მისცა. მოიტანა დიდი პროფესიული კულტურა, შექმნა ფერადოვანი, საზეიმო თეატრალური ხელოვნება.

მარჯანიშვილმა საბჭოთა რუსეთში შეიძინა ახალი ეპოქის თეატრალური პრინციპები და საქართველოში დაბრუნებისთანავე შეუდგარევოლუციური წარმოდგენის შექმნას. „ცხოვრების ყოველ მხარეს, — წერდა გაზეთი „კომუნისტი“, — ეტყობა განახლება, ახლის ძიება, მხოლოდ თეატრი გვიმასპინძლდება ძველი მომამზრებელი შაბლონით“.1 აი, რა აკლდა ქართულ თეატრს მარჯანიშვილამდე. თეატრი ვერ მიჰყვა ცხოვრების დინებას, ვერ მოძებნა ახალი ეპოქის რიტმი, ვერ შეძლო გადახალისება, მაყურებელი კი სხვას მოითხოვდა. მას სურდა სცენაზე ეხილა ის მძლავრი რევოლუციური სული. რითაც ცხოვრობდა და სუნთქავდა იგი. სწორედ ეს იგრძნო მარჯანიშვილმა. ამიტომ აირჩია „ცხვრის წყარო“ და არა სხვა პიესა (თანამედროვეობაზე დაწერილი პიესები არც იყო).

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

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

...„ვიმყოფები ახალ მიღწევათა ძიების გზებზე, — ამბობდა იგი,—

1 „კომუნისტი“, 1922 წ., 12 იანვარი

დაკვირვებამ ერთ სამწუხარო დასკვნამდე მიმიყვანა: ხელოვნება დაიყო, დაიშალა, დაქუცმაცდა, აღარ არის ძლიერი, მონუმენტური და მთლიანი ხაზები. სასცენო ხელოვნება უკვე თავისთავად სინთეზური ხასიათისაა. აქ უკვე მოცემულია ყველაფერი და ყველაზე უფრო მოითხოვს მთლიანობას, უშუალო კავშირს, ლიფერენციაციას აბსურდამდე დავიდა. მომღერალი თავის ვიწრო პროფესიის რკალში ვარჯიშობს მხოლოდ, მან აღარ იცის თამაში, არტისტმა არ იცის სიმღერა, მოცეკვავემ კი — არც თამაში და არც სიმღერა.

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

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

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

როგორც ცნობილია, მარჯანიშვილი არ აპირებდა საქართველოში დარჩენას, „ქართული წარმოდგენის დადგმა ჩემთვის არ არის სასურველი ამჟამად“, — განუცხადებია სხდომაზე, მაგრამ გავიდა სულ ცოტა ხანი და მან შთავონებით დაიწყო ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის შენება.

კ. მარჯანიშვილის ახალი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი საქართველოში რეჟისურის ავტორიტეტის ამალგებისათვის ბრძოლის ისტორიულ პერიოდს დაემთხვა (ასე იყო რუსეთშიც). რეჟისურამ მეოცე საუკუნის პირველსავე წლებში დაიწყო თავისი პროფესიული მეობის, თავისი პოზიციების მტკიცედ დაცვა. იგი სულ უფრო და უფრო მეტად იპყრობდა სპექტაკლის შემოქმედისა და

ხელმძღვანელის ადგილს, შემდეგ ეს ტენდენცია იმდენად გაძლიერდა, რომ ზოგ შემთხვევაში მსახიობისა და პიესის როლის ერთგვარბა შეუფასებლობამაც კი იჩინა თავი. კ. მარჯანიშვილი არასოდეს არ მისულა ამგვარ უკიდურესობამდე. იგი, როგორც იტყვიან, დაბადებით რეჟისორი იყო და მისი ყოველი წარმატება უპირველესად მსახიობთა შემონაქმედში იყო განფენილი. მხოლოდ მსახიობის შინაგანი სამყაროს გახსნის გზით ცდილობდა შეექმნა ის სცენური სამყარო, რომელსაც ჩვეულებრივად სპექტაკლს ვუწოდებთ ხოლმე. 1923 წელს „კომუნისტის“ კორესპონდენტთან საუბარში მარჯანიშვილმა თქვა: „მე კიდევ ერთხელ უნდა აღვნიშნო, რომ ქართველი მსახიობის შნო და უნარი, მისი გაბედული შრომისმოყვარეობა და ინტერესი საქმისადმი, სრულიად საკმარისად მიმაჩნია, რომ სინდისიერად გაუძღვეს ქართული თეატრის წინსვლისა და აღორძინების საქმეს... უახლოეს თანამშრომლად, მე მინდა გვერდში მედგეს ახალგაზრდა რეჟისორი ახმეტელი“.

ქართულ თეატრში დაიწყო მარჯანიშვილის ეპოქა.

ერთხელ მარჯანიშვილმა თქვა: „საერთო ნაბიჯით ევროპასთან ერთად“.

ამაში იყო სიმართლე. მან კარგად იცოდა თუ როგორ ერწყმოდა ქართულ კულტურას ევროპისა და აზიის კულტურის ნაკადი. იგი ბავშვივით გახარებული იყო, როცა „აბესალომ და ეთერი“ ნახა. სწორედ მასში იგრძნო ორი დიდი კულტურის ნაკადის ბუნებრივი შერწყმა, ეროვნულ ნიადაგზე. ოპერა, საკმეღია ევროპისაკენო,— წერდა აღფრთოვანებით.

მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ სინთეზი. იგი ერწყმოდა ქართულ კულტურას და ანოყიერებდა მას. ამიტომ უხაროდა მარჯანიშვილს.

ამ თვალსაზრისით მარჯანიშვილი ევროპული ორიენტაციის რეჟისორი იყო. ეს იგრძნობოდა მის პირველსავე სპექტაკლებში. მაშინ ამისათვის ზოგი ვინმე აუხირდა კიდევ. მარჯანიშვილი კარგად გრძნობდა ევროპის დიდ თეატრალურ კულტურას და არც შეეძლო თავის ძიებებში უარი ეთქვა საუკეთესო მონაპოვრისათვის.

ეს იგრძნობოდა „ცხვრის წყაროს“ დადგმაშიც, მაგრამ როგორ ძალუმად ფეთქდა მასში ქართული სული, როგორი ძლიერი იყო ეროვნული ტემპერამენტი, რიტმი, როგორ ჩქეფდა ქართველი მსახიობის სისხლი. ეროვნული პლასტიკით გაბრწყინებულ სპექტაკლს სუნთქვაშეკრული უერთდებოდა ხალხით გაქედილი დარბაზი და ერთსულოვნებით ტკებოდა. „ეს ქრონიკონი,—წერდა „ლომისი“,— ეროვნული ფერების ასოებით უნდა აღიბეჭდოს ქართული თეატრის მატრიანეში. ვინ ჩააბა ქართველი მსახიობი ამ ღვთიურ ექსტაზში? — რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა“. სპექტაკლი ასე შეაფასა დიდი გემოვნების მკაცრმა კრიტიკოსმა ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინმა: „მე არ მაკვირვებს თქვენი ნიჭი, არც თქვენი ტემპერამენტი, არც სხეულის მოქნილობა და ლამაზი პოზები, არც უმაღლეს საფეხურამდე აყვანილი სასცენო ტექნიკა!.. ჩემთვის, როგორც სცენის სპეციალისტისათვის, განსაკვიფრებელი და დიდმნიშვნელოვანია ის „გრძნობა ზომიერებისა“. ეგრეთ წოდებული შინაგანი რიტმი, რაც თქვენ გამოიჩინეთ დღეს და რაც იშვიათი მოვლენაა სცენაზე. იმერს, რომელსაც ასეთი ხელოვნება აქვს, რასაკვირველია, უხვი სასიცოცხლო ნიშანწყალა გააჩნია“.

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

შალვა დადიანი წერდა: „მე ყოველთვის კოტე მარჯანიშვილს თეატრში ორ დიდ პროექტორს ვადარებდი, მისი ნიჭიერი თვალების ნეოხებით“.

მისმა თვალებმა მართლაც და პროექტორივით გაანათა ქართული თეატრის მთელი სამყარო.

ამის მაგალითი იყო პირველი სპექტაკლიც.

„ცხვრის წყარომ“ თეატრისადმი რწმენა დაუბრუნა ქართულ აუდიტორიას. ამაშიც იყო მისი განსაკუთრებული დამსახურება.

მარჯანიშვილს ეკუთვნის დიდებული ფრაზა: „მე მირჩევნია ათას ზომიერს, ერთი ანთებული სპექტაკლი“.

ანთებული სპექტაკლი იყო „ცხვრის წყაროც“.

მარჯანიშვილმა აამოძრავა, ააფორიაქა თეატრალური აზრი. მან თავის გავლენის სფეროში მოაქცია ფართო საზოგადოება. გაიშალა ცქარე კამათი, ატყდა დავა, იყო ქებათა ქებაცა და კრიტიკაც. ამიერიდან თეატრიც ჩაება ახალი ქვეყნის აყვავებისა და განვითარების რთულ პროცესში.

დიდმა რეჟისორმა იცოდა, რომ თეატრი უპირველეს ყოვლისა თანამედროვეობაა. ხოლო თანამედროვე ცხოვრებას მისი შესაფერისი ხელოვნება სჭირდება. „მარჯანიშვილი ეპოქას ფეხდაფეხ მისდევს, — წერდა პ. კოგანი, — როგორც ხელოვანი გამახვილებული სქენით ყურს უგდებს ეპოქალურ გარდატეხებს“. ამ აზრს იზიარებდა მოწინავე ქართული საზოგადოებაც. „ახალმა გმირულმა ხანამ, — წერდა „ბახტრიონი“, — უნდა შვას გმირული თეატრი... მარჯანიშვილს გათვალისწინებული აქვს ეს და მისნური თვალით ჰკრეტს პოპულარს. დღევანდელი თეატრი კი თავისი ატრიბუტით ჩაბარდება ისტორიას. დღეს მარჯანიშვილი არღვევს ძველი თეატრის კედლებს... მარჯანიშვილს აქვს ნერვული შეგრძნება თეატრის დინამიკის, იცის თავისი შემოქმედებით კომპოზიციის ამეტყველება და ექსპრესიის გადმოცემა. გვჯერა მარჯანიშვილის, გვჯერა თეატრი ახალი ეპოქის წინა დგას“.

ძველი თეატრის რღვევა უმტკივნეულო როდი იყო. ბევრი მსახიობი და ლიტერატორი მტკივნეულად შეხვდა თეატრალურ რეფორმას. ისინი გულისტკივილით ეთხოვებოდნენ ათეული წლით შენისხლხორცებულ თეატრალურ ნორმებს. ზოგი ჩიუტად იცავდა მას და სწამდა, რომ ამით ტრადიციის ერთგული რჩებოდა. დრო კი თავისას მოითხოვდა. იგი შეუპოვრად არღვევდა ძველი თეატრის ფსიქოლოგიას და ქმნიდა ახალს. ეს იყო რთული პროცესი და იგი ერთ სეზონში არ დამთავრებულა. არც ერთბაშად შეცვლილა ყველაფერი, მაგრამ მთავარი უკვე მიღწეული იყო და ქართული თეატრიც ეძებდა თავის ნამდვილ სახეს. ამ ძიების სიმტკიცისათვის, მი-

სი კარგი ორგანიზებისათვის შეიქმნა „დურუჯი“. „დურუჯის“ თეატრი ძიების თეატრია“, — ამბობდა ახმეტელი და სიხარულით აცხადებდა, რომ მას მეთაურობს ჩვენი ძვირფასი კ. მარჯანიშვილი. „დურუჯის“ ორი წლისთავზე მარჯანიშვილი წერდა: „ჩვენ გამარჯვებას მუდამ ხელს უწყობდა სამი გარემოება: თავგამოდებული მუშაობა, ერთსულოვანი სიყვარული საქმისადმი და ნებაყოფლობითი დისციპლინა, რომელსაც ფოლადისებური სიმტკიცით ხელმძღვანელობდა კორპორაცია „დურუჯი“. ამასთანავე კორპორანტებს ამხნევებდა: „თქვენში დაგროვილია დიდი პოტენცია.— მიმართავდა მათ,— და თუ დროისა და გარემოების გამო ჯერჯერობით ვერ მოვასწარით შათი სასცენო სარბიელზე გამოფენა, შორს არ არის ის დრო, როდესაც ყველა დარწმუნდება იმაში, რომ თქვენს წრეში დიდი ნიჭის ახალგაზრდები არიან, რომელთაც წარბშეუხრელად შეუძლავთ თამამად აღმართონ ჩვენი ეროვნული კულტურის დროშა“. აი, რა მიზანს ისახავდა იმხანად „დურუჯი“ და რა იმედით შესცქეროდა ახალგაზრდობას კ. მარჯანიშვილი.

„დურუჯმა“ დიდი მითქმა-მოთქმა და არეულობა გამოიწვია. გაიმართა ცხოველი კამათი. ვრცელი სტატიით გამოვიდა კ. მარჯანიშვილი. „ეს ერთი ხანია, — წერდა იგი, — ქართულ დრამატულ თეატრს დაეტყო შემოქმედების ახალი ფორმებას ძიების ხაზი. რასაკვირველია, ეს ძიება არ არის სავსებით დამოუკიდებელი — ის მჭიდროდ დაკავშირებულია მთელი ევროპის თეატრის განახლებასთან... ამ ძიებებს გამოეხმაურა თითქმის მთელი ქართული თეატრის მსახიობნი სრული შემადგენლობით, მაგრამ ყველაზე უფრო, რაც ბუნებრივია და როგორც უნდა ყოფილიყო, ამ მოვლენამ გამოხმაურება ჰპოვა ახალგაზრდობაში... ახალი იდეებით გატაცებულმა ახალგაზრდობამ, რომლებმაც უკვე იგემეს წარმოდგენისათვის ნამდვილი, სერიოზული მომზადების მნიშვნელობა, არ ისურვა უკან დახევა და თავისი იდეალების შესანარჩუნებლად შემჭიდროვდა კორპორაციაში“.¹ იმხანად ყველა გრძნობდა, რომ მარჯანიშვილის მიერ დაწყებული რეფორმა ერთი სპექტაკლით როდი განიზღვრებოდა.

„ცხვრის წყაროს“ „მზის დაბნელება“ მოჰყვა. მერე „გაყრა“, „ინ-

1 ვაზ. „ქართული სიტყვა“, 1924 წ., № 13.

ტერესთა თამაში“ და ერთი წლის შემდეგ „ჰამლეტი“. ამ პერიოდში მარჯანიშვილმა დადგა ოპერეტა „მასკოტა“, რომელიც რეჟისორის აზრით, „საოპერეტო რეპერტუარიდან, ყველაზე უფრო საჭირობო-ტო საკითხებს ეხებოდა“.

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

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

კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მრავალმხრივობა პირველ სეზონშივე გამოჩნდა. იგი დგამდა ოპერეტასა და გმირულ დრამას, ყოფით კომედიასა და სატირას. დგამდა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით, სხვადასხვა სტილში. ქართულ თეატრს მანამდე არც ენახა ასეთი მრავალფეროვნება, რეჟისორული ხელწერის ასეთი მკვეთრი სხვადასხვაობა. ამიტომ ბუნებრივად გაისმა, „რუბიკონში“ დაბეჭდილი სიტყვები „ასეთი ტექნიკა (ლაპარაკია „ინტერესთა თამაშის“ დადგმაზე — ვ. კ.) თამაშისა ქართულ სცენაზე ჯერ არავის უნახავს. თამაში გადაშლილი იყო ფერთა და ხაზთა ორკესტრში“. ახლებურად აელვარდნენ აქტიორებიც.

კ. მარჯანიშვილი ყოველმხრივ ამოწმებდა მსახიობთა ნიქს, მათ შე-
საძლებლობას. იგი მიმართავდა მრავალპლანიან ექსპერიმენტს, გულ-
მოდგინედ ზრდიდა სინთეზურ მსახიობს. დიდი ხელოვანის ამგვარ
დაუდგრომლობას და შემოქმედებითს თავისუფლებას, მისი მხატ-
ვრული ფანტაზიის მრავალფეროვნებას და იმპროვიზაციულ შთაგო-
ნებას თეატრის ცხოვრებაში ერთგვარი „შინაგანი უწესრიგობა“
შეჰქონდა. ამას გრძნობდნენ იმხანად და აქა-იქ წერდნენ კიდევც,
მაგრამ ყველამ იცოდა, რომ მარჯანიშვილში ეს როდი იყო მთავარი
და ამიტომ წარმატებების ფონზე მკრთალად ჩანდა ის.

ხ. ბენავენტის „ინტერესთა თამაშს“ მოჰყვა ჯ. სინგის „გმირი“,
ე. ტოლერის „კაცი მასა“ და მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“.
რეალიზმს სცვლიდა ექსპრესიონიზმი, მაგრამ მთელი ეს „იზმები“
სავსე იყო დიდი რეჟისორული შთაგონებით. მარჯანიშვილმა თავისი
გენიის ფრთებქვეშ მოაქცია მთელი თეატრის შემოქმედებითი
ცხოვრება და ზეიმისა და სიხარულის ატმოსფერო შექმნა სცენაზე-
დაც და პარტერშიც. სიცილის, სინათლის, ჯანსაღი ფერების ოსტა-
ტი იყო იგი და ეს იგრძნობოდა ყველგან, სადაც კი მისი ხელი მი-
სწვდა.

1925 წელს მარჯანიშვილმა დადგა „ჰამლეტი“. ქართულ სცენაზე ეს
არ იყო მისი პირველი შეხვედრა შექსპირთან. „ჰამლეტამდე“ „ვინ-
ძორის ცელქი ქალები“ დადგა.

დანის პრინცი | განსაკუთრებულად უყვარდა კ. მარჯანი-
შვილს „ჰამლეტი“. იგი თავისი რეჟისორული
მუშაობის პირველსავე წლებში დადგა (ირ-
კუტსკში)! შემდგომშიაც ბევრჯერ მიუბრუნდა პიესას.

მას ღიდხანს აღელვებდა „ჰამლეტის“ პრობლემა, ჰამლეტის პოე-
ტური სული იტაცებდა.

ღიღებულად მიმართა ბრანდესმა ჰამლეტს: „ო, ჰამლეტ! შენ ჩვენ-
თვის არა ნაკლებ ძვირფასი ხარ და დღევანდელი თაობა არა ნაკ-
ლებ გაფასებს და შეგყურებს შენ; ჩვენ გვიყვარხარ შენ, როგორც
ძმა! შენი მწუხარება — ჩვენი მწუხარებაა, შენი საყვედური ჩვე-

ნი საყვედურია... ჩვენ ვცნობთ შენს ტანჯვას უსამართლობისა და ორპირობის ზეიმის დროს... ჩვენც გვალატობდნენ მეგობრები ახალგაზრდობაში, ჩვენც გველოდა დაღუპვა მოწამლული ხმლის პირით, ჩვენც გვიგვრძენია სამარისებური სიჩუმის სევდა...”

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

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

„რა მშვენიერი ხელოვნებაა ადამიანი: ჭკუით დიდებულის, სრული ნიჭიერებით, აგებულებით ახოვანი, მიხვრა-მოხვრით საოცარი...“

და იქვე იძლევა ამ სილამაზის ჭკნობისა და მიწად ქცევის ტრაგედიას. †

ვიღაცამ ჰამლეტს ადამი უწოდა. ამით თითქოს მსოფლიოს პირველ მოქალაქედ აღიარა. ამაში არის ზიზარტლის რალაც ნაწილი.

მხოლოდ მარჯანიშვილს შეეძლო ამ „პირველი კაცის“ როლი სრულიად ახალგაზრდა მსახიობისათვის მიენდო. მაშინ ბევრს ეს ზედმეტ გაბედულებად მიაჩნდა. მათ შორის ახმეტელიც შიშობდა, ვაითუ

ტექნიკა არ ეყოს ახალგაზრდას და გადაიწვასო. მემუარებში უ. ჩხეიძეს ეს მომენტიც აქვს მინიშნებული. „ერთმა მითხრა, — წერს იგი, — მე წინააღმდეგი ვარ შენი ახლავე ჰამლეტის თამაშის. მე კოლეგიის სხდომაზეც ამ აზრს ვაღიქვი და შენც გეუბნები, რომ ჯერ ძალიან ნაადრევია შენთვის ამოდენა როლის თამაში, მოვა მაგის დროც...“ ჩხეიძე სრულიად გარკვეული მიზეზის გამო არ ასახელებს იმ „ერთ მეგობარს“, რომლის რჩევაც ანგარიშგასაწევად მიუჩნევია შემდეგ.

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

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

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

მარჯანიშვილმა იპოვა ტრაგიკოსი, იპოვა ქართველი ჰამლეტი.

მარჯანიშვილი სრულიად ახალი სამყარო იყო ქართულ თეატრში. მან უეცრად იგრძნო ქართველი ხალხის ელვარე თეატრალობა, მისი დიდი პოტენცია და ღღესაწაულებრივად გამოაფინა კიდევ მთელი ეს სილამაზე. მის ფრთებქვეშ დაიზარდნენ რეჟისორები, მსახიობები, მხატვრები, დრამატურგები და თეატრის ტექნიკური მუშაკები. ეს იყო მართლაც და საოცრება! სულ ხუთი წელი დაჰყო რუსთაველის თეატრში და მთელი ეპოქა შექმნა.

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

ჩვენი მკითხველი კარგად იცნობს მათ სახელებს. იცოდა თუ რა სა-
თუთად გამოზარდა მარჯანიშვილმა ისინი.

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

და მართლაც მან აღზარდა უდიდესი აქტიორები.

დიდია მარჯანიშვილის ღვაწლი ახმეტელის შემოქმედებაშიც. ღვაწლ-
მოსილი რეჟისორი მოხიბლა ახმეტელის ტალანტმა. იგრძნო მისი
დამოუკიდებელი რეჟისორული აზროვნება, გულით შეიყვარა მისი
ხელოვნება.

1923 წელს ახმეტელმა ო. უაილდის „სალომეა“ დადგა. სპექტაკლმა
დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. ატყდა კამათი. ახმეტელს სულ რა-
ღაც სამიოდე წლის გამოცდილება ჰქონდა და არც არის გასაკვირი,
რომ სპექტაკლში სადავოც ბევრი რამ იყო.

მარჯანიშვილმა რაინდულად დაიცვა იგი. საგანგებო წერილით გა-
მოვიდა პრესაში, ვიდრე პიესა დაიდგმებოდა: „ამჟამად, — წერდა
მარჯანიშვილი, — ჩვენ არ გვეშინია „სალომეას“ დადგმისა. მე მსურს
ორი სიტყვა ვუთხრა ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს ახმეტელს: „სა-
ლომეა“ ჯერ არ დადგმულა და თქვენ უკვე აკრძალული ხართ! აკრ-
ძალული ხართ, არა მთავრობის მიერ, არა როგორც კომისარჟეეს-
კაია, არამედ იმათ მიერ, რომლებიც „სალომეაში“ ვერ ხედავენ ვერც
ახალ არქიტექტონიკას, ვერც იმ ღრმა ტრაგიკულ პროტესტს ადა-
მიანის სულისა, რომელმაც მოისურვა ბედნიერება ქვეყანაზე... არა-
ფერია. დადგება დრო და ის ხელები, რომელნიც დღეს მზად არიან
ჩაეკოლონ ქვით, დარცხვენით დაეშვებიან. ეს ის დღეა, როცა ისინი
გაივლიან რა ყველა საფეხურს ხელოვნების პირვანდელი ფორმები-
სა, მივლენ მის ანკარა პირველ წყარომდე. ხოლო ჩვენ, — დაას-
კენის მარჯანიშვილი, — თქვენთან ერთად გავწყვიტოთ კავშირი
მასთან (ლაპარაკია მზატზე — ვ. კ.) და ვეძიოთ თეატრი ვაჟკაცური,
თეატრი ქვეყანაზე ცხოვრების დამამკვიდრებელი!“

ეს წერილი თეატრის ისტორიაში დარჩება, როგორც ორი ხელოვა-
ნის შემოქმედებითი მეგობრობის ნიმუში. მარჯანიშვილი ახალგაზრ-

და კოლეგას ურჩევს არ შეუშინდეს სიძნელებებს, გაბედულად ეძიოს ახალი ფორმები და ბოლომდე შეერთგულოს თავის ძვირფას თეატრალურ იდეალებს.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ინტერესების ერთიანობა და სხვაობა მშვენივრად აქვს მინიშნებული თ. ვახვახიშვილს წერილში „მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში“. რაკი სიტყვა ჩამოვარდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ურთიერთობაზე, ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ თ. ვახვახიშვილის მოგონებანი.

კ. მარჯანიშვილს 1923 წელს დაუწყია „მზეთა-მზის“ რეპეტიციები. ახმეტელს კომპოზიტორისათვის უთქვამს: „როგორ ბედავ ქართულ ლეგენდაზე წერას, როცა არ იცი არც ქართული ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა!“ მარჯანიშვილი აუღელვებია ახმეტელის ამ განცხადებას. რამდენიმე დღის შემდეგ კი თავისებურად განუმარტავს ახმეტელის სიტყვა. „ის, (ე. ი. ახმეტელი) თუმცა მარტო ის კი არა — ბევრნი არიან ეროვნულით შეშლილები... ეს გასაგებიცაა: თავი კვლავ ქართველებად იგრძნეს, აღარ არიან რუსეთის იმპერიის „ტუზემცები“.

მერე ახმეტელიც ესწრებოდა თურმე რეპეტიციებს. დაინტერესდა პანტომიმით. „ახმეტელი თანდათან ებმება რეპეტიციის მსვლელობაში, — წერს კომპოზიტორი, — საინტერესო რჩევას გვაძლევს თუ როგორ უნდა განსახიერდნენ ლომთან თუ ვეფხვთან მებრძოლი ვაჟკაცები, თან მოაქვს ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან“. კოტეს ეცინება: „ტარიელს როგორ შევედრებით! ჯობია მიჩვენო ვაჟკაცობა მამაცი მებრძოლისა, ისეთი ადამიანისა, ჩვენ ყველანი რომ ვართ. ჩვენც ხომ ქართველები ვართ. რა თქმა უნდა, თამაში ცოტა ზეაწეული უნდა იყოს, მაგრამ ჯაჭიმულობის გარეშე“.

აქაც ხომ ჩანს ორი ხელოვანის სხვადასხვა მხატვრული პოზიცია. ახმეტელი თავის თეატრალურ იდეალს „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს უკავშირებდა (იხ. ჩემი წერილი „ს. ახმეტელი“).

„მზეთა-მზის“ რეპეტიციებს გადიოდა ახმეტელიც. „პირველი მოქმედება ახმეტელმა დაამთავრა, — წერია ვახვახიშვილის დღიურში, — ყველას ძალიან მოგვწონდა ახმეტელის მუშაობა, განსაკუთრებით ის, რომ მთელ სურათს ქართული კოლორიტი მიეცა. მტერთა თავდა-

სხმა, ქართველთა დამარცხება — ყველაფერი რუსთაველს მოგაგონებს...”

მაგრამ აი, რეპეტიციაზე შევიდა მარჯანიშვილი. გაასინჯა ნამუშევარი. ბევრი რამ მოიწონა და ბევრიც უარჰყო.

სამი წელი გაგრძელდა „მზეთა-მზეზე“ მუშაობა. სამი წელი ერთად იყვნენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი. სამი წელი იცავდნენ თავიანთ მხატვრულ მეთოდს.

1926 წელს შედგა „მზეთა-მზის“ პრემიერა, მარჯანიშვილი ავადმყოფობის გამო პრემიერას ვერ დაესწრო. მხოლოდ დეპეშით მიულოცა მონაწილეებს: „ჩემი გულითადი სალამი თქვენს მეთაურ საშას“, — ეწერა დეპეშაში. ა. ფაღავაც მიესალმა და თავის სიტყვა ასე დაამთავრა: „...ახმეტელმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა, შეძლო ლაგვირგვინება, მხატვრულ წარმოდგენად ჩამოყალიბება ჩვენი კოტეს დაუდევარი სულის ფანტაზიის შემოქმედებისა!..“

ახმეტელი წერდა: „მე ვამბობ, რომ მარჯანიშვილისადმი ჩემი დამოკიდებულება უაღრესად გულწრფელია. მე მოწაფე ვარ მისი. საერთოდ კი ჩემი და მარჯანიშვილის ურთიერთობის გაფუჭება მოხდა არა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიერ, არამედ იმათ მიერ, ვინც ახლა ბევრს ლაპარაკობს ამ საკითხზე“. ეს სტრიქონები დაიწერა თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ.

თითქმის ამავე პერიოდს ეკუთვნის ახმეტელის სხვა სიტყვებიც: „არავინ, დამსწრეთაგან, არ იყო ისე ახლოს მარჯანიშვილთან, როგორც მე. ჩვენ ოთხი წელი ვიყავით, ვიმუშავეთ, რომ იტყვიან, სიამტკიბილობით და ვიცი, რა ადამიანია იგი...”

მარჯანიშვილს მე ვთვლი ძალიან დიდ რეჟისორად, დიდი კულტურის ადამიანად, კოლოსალური თეატრალური გამოცდილებით, მას ძალიან ბევრი რამ უნახავს...

მან იცოდა მუშაობა აქტიორთან. ამის მაგალითია მისი ერთი დიდი მოწაფეთაგანი — უშანგი ჩხეიძე“. ყველასათვის ცნობილია ახმეტელის წერილი მარჯანიშვილისადმი. „ძვირფასო კოტე, — წერდა იგი, — რაც არ უნდა მოხდეს ჩვენ შორის, იცოდეთ, რომ გარდა შენდამი უღრმესი სიყვარულისა და ერთგულებისა, მე გულში არაფერს ვფარავ“.

ვაჟკაცური გულისტკივილი და ერთგვარი სინანული იგრძნობა ამ სტრიქონებში.

იმხანად მრავალმა წინააღმდეგობამ მოიყარა თავი. შეიქმნა ნერვული და არაჯანსაღი ატმოსფერო.

კონფლიქტი თანდათან გაძლიერდა. მარჯანიშვილმა გული აიყარა თეატრზე. კაპრიზული გახდა „ღურუჯი“. გულწრფელი მეგობრობა გაიბზარა..

ის, რაც ერთხელ გაიბზარა, აღარ გამთელდებაო, თქვა მარჯანიშვილმა და დატოვა თეატრი.

ხუთი წელიც კი არ დაუყვია თავის საყვარელ თეატრში. თეატრის შემქმნელი თეატრის გარეთ დარჩა.

ეს იყო დიდი ტრაგედია...

„მ ო ხ უ ც ი“ ენთუზიასტი

როცა მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა, მას მხოლოდ ორიოდ მსახიობი გაჰყვა. მაშინ ბევრს არ ეყო ვაჟკაცობა მხარში ამოსდგომოდა მასწავლებელს. ახლანდელია ლაპარაკი იმ მძიმე დღეებზე, მაგრამ ფაქტია, რომ მარჯანიშვილი თითქმის ორი წელი იყო უთეატროდ. |

მხოლოდ 1928 წელს შეიქმნა თანამოაზრეთა ჯგუფი. მარჯანიშვილიც ჭაბუკური ენთუზიასტით შეუდგა ახალი თეატრის ძიებას.

იმ დღეს ქუთაისში... თურმე საშინელი ქარბუქი იდგა მარჯანიშვილი რომ ჩავიდა. ვიწრო და ბნელი ქუჩები გაიარეს ახალი თეატრის მშენებლებმა. დ. ანთაძის მოწმობით უ. ჩხეიძემ მწარედ ამოიოხრა: „რა გაგვაძლებინებს აქ, თუნდაც ერთი სეზონი!“ ბევრი ფიქრობდა ამას. ბევრს აწუხებდა მომავლის ბედი. მარჯანიშვილი კი მტკიცედ იდგა და ხელოვნების ახალი მწვერვალებისაკენ მოუხმობდა მათ სულს.

გულდანღობილი მიჰყვებოდნენ მასწავლებლის კვალს ახალგაზრდები, მიდიოდნენ რთულსა და მძიმე გზაზე, მიდიოდნენ რწმენით, ახალი თეატრის ძიების სურვილით. ეს იყო რაღაც დიდი, თავისებური სერობა სავსე ლხინით, შრომით, სიხარულითა და ტკივილით.

პირველ სარეპეტიციო ღღურში ჩაუწერიათ: „კ. მარჯანიშვილი აღნიშნავს, თუ რა დიდია პასუხისმგებლობა მომავალ სეზონში და თხოვს დასის წევრებს მეტ შემჭიდროებას, რადგან ეს სეზონი მართო ერთი წლით არ შემოიფარგლება. ადგილი არ უნდა ჰქონდეს არავითარ დაჯგუფებას, მტკიცედ უნდა იქნეს დაცული მხატვრული საიდუმლოება, რის დარღვევაც აწლებს თეატრისადმი ინტერესს. ვინც მუშაობაში ხელსაშემშლელი იქნება და არ დაემორჩილება საერთო დისციპლინას. დაუყოვნებლივ იქნება დათხოვილი დასიდან“.

მარჯანიშვილს ქუთაისიდან ბათუმში დაჰყავდა დასი. აჭარაში იმართებოდა სპექტაკლები და ამიტომ „ქუთაის-ბათუმის“ თეატრი ერქვა იმხანად. „არავითარი დღიური გასამრჩელო არ მიეცემა არავის ბათუმში ყოფნის დროს“, — დაუთქვამს მარჯანიშვილის მსახიობებს და ამით შეუმსუბუქებიათ თეატრის ფინანსური მდგომარეობა.

გაუტეხელი სულისა და თავდაფიწყების რეჟისორი იყო მარჯანიშვილი და მთელი კოლექტივიც ხალისით შრომობდა. მისი ენთუზიაზმი გადაედო ყველას.

ასე დაიწყო ახალი თეატრის შენება კოტე მარჯანიშვილმა.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, — ეწერა თეატრის აფიშაზე. ეს იყო პირველი სპექტაკლი და ამას სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. თეატრი ცოცხლობდა, იბრძოდა და ქმნიდა ახალ მხატვრულ სინამდვილეს. იგი ამტკიცებდა თავის მეობას და ყველასათვის ნათელს ხდიდა თუ რას ესწრაფოდა მარჯანიშვილი.

სინთეზური თეატრას ტრფიალმა სპექტაკლში კინოსაშუალებანიც გამოიყენა. იმ დროს ეს გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული. კინო გაბედულად უტევდა თეატრს. არც თეატრი ეროდებოდა მასთან ბრძოლას. ბევრი ფიქრობდა, რომ ორთა ჭიდილი კინოს გამარჯვებით დამთავრდებოდა. სწვაგვარად ფიქრობდა მარჯანიშვილი. კინო და თეატრი ერთიმეორის გვერდით იარსებებს, ისინი სწვადასწვა ენაზე ლაპარაკობენ და ამიტომ ვერასოდეს შეცვლიან ერთმანეთსო. შეკითხვაზე — „ჰოპლა“ თეატრის კინოფიკაცია არის თუ თეატრის ახალი გზა? მარჯანიშვილმა უპასუხა: „თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. იგი შეისრუტავს ხელოვნების ყველა სახეს და მათ შო-

რის კინოსაც, იყენებს რა თავისთვის იმ ადგილებში, როდესაც სა-
ჭიროა სცენების გაშლა, რომელიც არ შეიძლება თეატრში გაკეთ-
დეს ტექნიკური პირობების გამო. ეს არის ერთ-ერთი ჩვენი მიღწე-
ვის კანონიერი გამოყენება ჩვენი თეატრისათვის. ამრიგად, კინოპ-
ვერ შთანთქმა თეატრი, როგორც ეს ბევრს ეგონა“.

მარჯანიშვილი ნოვატორი იყო და ბუნებრივია, რომ ყველა საშუა-
ლებით ამდიდრებდა თეატრალურ ხელოვნებას. მაგრამ არც ერთ
ტექნიკურ მიღწევას არ ჯაუხრდილავს მთავარი — მსახიობი. ცო-
ცხალი სიტყვა შეუბღალავი დარჩა მის სპექტაკლებში.

მარჯანიშვილი თავისი დროის დიდი თანამედროვე იყო და, რაღა
იქნა უნდა, თეატრშიც თანამედროვეობის მღელვარე პრობლემებს
ეძებდა. მან ჩინებულად იცოდა, რომ ახალ ეპოქას ახალი სულით
გამსჭვალული თეატრი სჭირდებოდა. ცხოვრება თავისას მოითხოვ-
და. თეატრი მოვლენებს უკან ვერ გაჰყვებოდა. ამიტომ იყო, რომ
დიდმა რეჟისორმა გაბედულად მოჰკიდა ხელი ახალ პიესებს. ზოგი
მათგანი არც იყო სრულყოფილი, ბევრი რამ იყო მათში სადავო და
ბიუღებელი, მაგრამ მიზანი ჰქონდა კეთილშობილური და გარკვეუ-
ლად ესმიანებოდა თანამედროვეობას. /

მალე გაჩნდნენ ბალისიანი, გონებამახვილობითა და იუმორით სავ-
სე კომედიები. დაიდგა შ. დადიანის „კაკალ გულში“, და პ. კაკაბაძის
„ყვარყვარე თუთაბერი“, მძაფრი, შემტევი სულის სპექტაკლებით
გამდიდრდა რეპერტუარი: მაყურებელი მიაწყდა თეატრს. ატყდა
ხმაური, ვაისმა ქებისა და კრიტიკის ხმები. რაპპულმა კრიტიკამ იუ-
ცხოვა ბევრი რამ, მაგრამ მარჯანიშვილის მებრძოლი ხელოვნება
მძაფრად ამხელდა ვაიკრიტიკოსებს.

როცა უ. ჩხეიძემ ყვარყვარე ითამაშა, მარჯანიშვილმა უთხრა, „იცი.
შენს ყვარყვარეში, რაღაც არის დონკიხოტური, შენ დონ კიხოტი
უნდა ითამაშო“.

ქართულ თეატრში ალბათ არავინ იცოდა ნიჭის ამოცნობა ისე, რო-
გორც მარჯანიშვილმა. ამ მხრივ იგი ძალიან ჰგავდა ილია ჭავჭავაძეს.
მათ უტყუარი ალღო ჰქონდათ.

მარჯანიშვილი უაღრესად მუსიკალური რეჟისორი იყო და ამ მხრი-
ვაც გამოირჩეოდა მისი სპექტაკლები. დიდი იყო მუსიკის როლი

კომედიურ სპექტაკლებშიც. მუსიკის საკითხი ბუნებრივად უკავშირდება წარმოდგენის რიტმს. „რა შეადგენდა ყველა მისი დადგმის დამახასიათებელ თვისებას? — უპირველეს ყოვლისა, შინაგანი რიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა. ამადლებული ტონი, მგზნებარე ტემპერამენტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ემოციური სისავაე. დღესაწაულებრივი ხასიათი, ფერადოვნება, თეატრალური ოპტიმიზმი, მიზანსცენების დახვეწილობა; ხშირად სკულპტურული ხასიათის ჯგუფები. სიტყვის, ექსტის და მოძრაობის უკიდურესი თანხმობა, ექსტის სიფართოვე, შუქ-ჩრდილების შენაცვლება, მხატვრობის, ძესიკისა და განათების, როგორც სპექტაკლში შემავალი ორგანული ელენენტების გამოყენება. კომედიაში სიმსუბუქე, სიმარტივე, სცენის მაქსიმალური განტვირთვა და მუსიკის სიქარბე. ნაწარმოების მსუყვე ფერებით, რამდენიმე მოსმით მოცემა და არა წვრილმანებით გაშუქება“ (უ. ჩხეიძე).

თითქმის ამომწურავად არის განმარტებული მარჯანიშვილის რეჟისორული თავისებურება.

უმანგის ნოგონებებში არის ერთი დეტალი, რომელსაც აუღელვებლად ვერ წაიკითხავთ. იგი გასაოცარი სიზუსტით გამოხატავს მარჯანიშვილის, როგორც შემოქმედის ბუნებას. უ. ჩხეიძე ვ. ანჯათარძის ნააზობს იგონებს: „ერთხელ — მომძარტავს ვერიკო, — როდესაც კითხულობდი „ჰამლეტიდან“ „ყოფნა-არყოფნას“ კოტემ ხელი მოსკიდა და მითხრა: მოდი აქ, დადექ ჩემთან და უყურე. მას მთელი მონოლოგის განმავლობაში ეკავა ჩემი ხელი და არასოდეს არ დამავიწყდება მისი სველი, მღელვარებისაგან გაციებული ხელები. ასე იწვოდა და განიცდიდა ხშირად აქტიორთან ერთად ეს იშვიათი ხელოვანი“.

და მართლაც, მარჯანიშვილი ხომ მუდმივი წვა იყო. იგი იწვოდა დაუსრულებლივ და თვით ამ წვაში პოულობდა ახალი ენერჯიის წყაროს.

ჯნობის მიხედვით მარჯანიშვილს სამასამდე პიესა დაუდგამს. ეს წარმოუდგენლად დიდი რიცხვია. ბევრი სპექტაკლი დადგა ქართულ

სცენაზეც. ჩვენი წერილი მიზნად არ ისახავს მათ ზოგად მიმოხილვასაც კი. ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი საკითხი შევარჩიეთ. გარკვეული აქცენტი გავუკეთეთ იმას, რაც ყველაზე მნიშვნელოვნად მივიჩნით მარჯანიშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში. ამ თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ „ურიელ აკოსტა“.

...სამბრეთული ტემპერამენტი არყევდა ურიელის „ვეულკანისებურ ნატურას“, ძგზნებარე მეოცნებე შეუპოვრად ებრძოდა რელიგიურ დოგმებს და დამაჭერებლად ცხადყოფდა თავის ღრმა ფილოსოფიურ ნააზრევს. ამხედრებული სული ურიელისა პოეტურად თრთოდა ივლითის წინაშე და ამით მეტი სიმძაფრე ეძლეოდა სიყვარულის ტრაგიკულ ისტორიას. ადამიანურ ვნებათა ჭიდილი შეყვარებულთა სულიერი ერთობით იყო განმტკიცებული და ფანატიზმის სიბნელე მას ამაოდ ებრძოდა.

მთელ სპექტაკლს ანათებდა მაღალი ჰუმანიზმი. მარჯანიშვილმა ახლებურად წაიკითხა გუცკოვის პიესა, ახლებურად აუღერდა იგი ქართულ სცენაზე. „ეს არის ცდა, — წერდა ლუნაჩარსკი, — ახლებურად აამეტყველო კლასიკოსები, ზოგჯერ მოძებნო კლასიკურ ნაწარმოებებში ის სახელები, რომლებიც უფრო ძლიერად გამოხატავენ მწვავე, ქარიშხლიან ეპოქებს, ნიმუში, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია დავეყრდნოთ შემდეგში და ავალაპარაკოთ ჩვენთვის ახლობელ და ჩვენი დროისათვის საჭირო ენაზე“.

სპექტაკლი ქადაგებდა აზრის თავისუფლების იდეას. იგი პოეტურად მოგვითხრობდა გმირული ბუნების ადამიანის სულიერ ვაჟკაცობაზე და მის მაღალ ნებისყოფასა და ჰუმანიზმზე. ბნელისა და ნათელის ბრძოლა სპექტაკლში მხატვრული კონტრასტების პრინციპით იყო გადაწყვეტილი. შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა ედო საფუძვლად ყველაფერს. „სცენას ტონს აძლევდა შავი ხავერდის პანორამა. მაგრამ დეკორაციები ისე იყო აგებული, რომ სცენაზე უპირატესობა ადამიანს ეძლეოდა“ (თ. ვახეანიშვილი).

ოცი წლის ჭაბუკმა მხატვარმა (პ. ოცხელი) კარგად იგრძნო მარჯანიშვილის ჩანაფიქრის პლასტიკური მხარე. დეკორატიული მონასმები ბუნებრივად ერწყმოდა რელიეფურსა და სახიერ მიზანსცენებს, მის ლამაზ კომპოზიციებს, ქანდაკებასავით გამოკვეთილი

იყო მსახიობი სცენაზე. მაგრამ არსად სტატიკა, ყველაფერს კრავ-
და და აერთებდა შინაგანი რიტმი და ის სულიერი ექსპრესია, უშან-
გისა და ანჯაფარაძის გმირებს რომ ჰქონდათ. ივლითის პოეტურ სი-
ნაზესა და სითბოს რაღაც სხვაგვარი სინათლე შეჰქონდა ურიელის
მგზნებარე სულში. მათი შეხვედრა, სიყვარულითა და ალერსით
სავსე წუთები სცენაზე მუსიკის საზეიმო ხმებით ივსებოდა, და ეს
იყო განუთქვამელი ბედნიერება, რომელიც ასე იშვიათად ეძლე-
ვა ხოლმე ადამიანს.

განსაცვიფრებლად იყო დადგმული ბიბლიური წყევლის სცენა.
სხვა უფრო მძაფრი ტრაგიკული კოლიზია ძნელი წარმოსადგენია.
ასე გეგონებოდათ დანტეს ჯოჯოხეთი დატრიალდაო სცენაზე, რო-
ცა დე სანტოსი იწყებდა კრულვას. შუა საუკუნეობრივი სიბნელე
ეფინებოდა სინაგოგას. სცენაზე იდგა წყვდიადი და წარღვნით ემოქ-
რებოდა ნათელსა და პოეტურს.

ურიელის შერისხვა წარმოითქმოდა კიბის მაღალი საფეხურიდან.
ახალი სტრიქონი კიბის ახალ საფეხურს სცვლიდა.

თუ იშინათვის ჩემოზ ებრაელობას,
რომ გავამანსხარო და კვლავ დაგვცინო,
სჯობს, კვლავ დარჩე ქრისტიანად...
...ყური დაუგდე წყველას, ცოდვილო!...

ისმოდა საზარელი ხმა. წყევლის რიტმი თანდათან ედებოდა რაბი-
ნებს, ეუფლებოდა მთელ მათ არსებას და „გახელებული თეატრა-
ლობის“ ექსტაზში იძირებოდა ყოველივე.

წყველნი იყვნენ ყველა ისინი,
ვინც მცირეოდენს თანაგვიგრძნობენ.
წყველი იყოს ყველა, რასაც კი
ვგ უწმინდური ხელი შეახო...

და როცა მრისხანება უმაღლეს წერტილს მიაღწევდა, წარმოითქმო-
და ურიელისათვის ყველაზე საშინელი სიტყვა:

შენ დაიწვები სიყვარულისგან,
და ვერ იგემებ მხურვალე ალერსს.

მოულოდნელად გაისმოდა გონგის ხმა. სიჩუმე, სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდებოდა, თითქოს სუნთქვას წყვეტსო ყოველივე, არა-ამქვეყნიური სიმშვიდე ეუფლებოდა სცენას და ამ გარინდულ სამყაროში ისმოდა ქალის მთრთოლვარე ხმა:

-- ტყუი, რაბინო!

ისევ ამოვარდებოდა ქარიშხალი, ისევ გაცოცხლდებოდა შემადრწუნებელი სცენა რაბინთა. გახელებული გარბოდნენ სცენის სიღრმისაკენ და სადღაც სიბნელეში ინთქმებოდა მათი სახეები.

სცენაზე რჩებოდნენ ივდითი და ურთელი, „როდესაც მე მოვიხედავდო ივდითისაკენ, — იგონებს უშანგი, — ასე მეგონა, რაღაც შუქი ჰოდიოდა მისი სახიდან. შთაბეჭდილება ისეთი იყო, რომ ივდითის მოღიმარი სახიდან მოედინებოდა ნათელი, რაც ავსებდა მთელ სცენას. მისი თვალები ბრწყინავდნენ, გეალერსებოდნენ და მათგან წამოსული სხივი გიზიდავდა, გიწვევდა სიცოცხლისა და ბრძოლისაკენ“.

ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურთელ...

იდგა სიჩუმე და ისმოდა ალერსიანი სიტყვები.

...თეთრი გედივით მოდერებული, საქორწილო ტანსაცმელში გამოწყობილი ივდითი შემოდიოდა სცენაზე. სასიკვდილოდ იყო გამზადებული იგი და ეს ანიჭებდა განსაკუთრებულ დრამატიზმს მის ყოველ ფრაზას, ყოველ მოძრაობას. ტრაგიკული სული ტრიალებდა სცენაზე და ალერსით ეთხოვებოდა თავის ყველაზე ძვირფას იდეალებს.

ის კვდებოდა და „თვით უკანასკნელ წუთებშიაც მისი გრძნობები და გონება ფარვანასავით თავს დასტრიალებდა საყვარელ ადამიანს, როგორც სასიკვდილოდ დაჭრილი ფრინველი, რომლის ფრთების რხევა თანდათან მოდუნებული და მძიმე ხდება: ისე ნელნელა ეშვება დაბლა მომაკვდავი ივდითი, რომ საბოლოოდ საყვარელი ადამიანის ხელებზე დალევს სულს. როდესაც უყურებ ამ დროს ვერიკოს, იგი ჩინური ლარნაკიდან გადმოსული მინიატიურა გგონია. იგი კვდება უბრალოდ, ძალდაუტანებლად. მისი სიცოცხლე ისე ქრება, თითქოს ეს იყოს პირველი თოვლის ფიფქი მსუბუქი ქარით განა-

ფანტი. ამ სიკვდილის შემდეგ შავი ფიქრით შეპყრობილი კი არ რჩება ადამიანი, მოქანცული კი არ გამოდინარ თეატრიდან, არამედ განწმენდილი, ამაღლებული. გრჩება რაღაც სევდანარევი სიამოვნება. პირველი არის გამოწვეული ივლითის ბედუკუდმართი ცხოვრებით. მეორე — ამ ცხოვრების შესანიშნავი განსახიერებით“ (უ. ჩხეიძე). სულიერი განწმენდა ანუ კათარზისი აფაქიზებდა ძაყურებელს და ამაღლებდა მის გემოვნებას.

ფსიქოლოგიურ კონტრასტებს ქმნიდა სულიერი მონუმენტურობის შერწყმა ფაქიზ ლირიზმთან. წარმოდგენაში ყველაფერი კონტრასტული და ამასთანავე მთლიანი იყო.

„ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრის პრინციპების დიდი გამარჯვება იყო. მან აქაც გვიჩვენა პეროიკული თეატრის ფსიქოლოგიური საფუძვლები და ადამიანურ გრძნობათა გამძაფრების მკაცრი ნორმები.

...მგზნებარე და „მაღალი სულიერი თრთოლვა“, ფილოსოფიური სიღრმე და პოეტური აღმაფრენა, ტრაგიკული სილაძაზე და სიცხადე „ურიელ აკოსტას“ განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს ჩვენი თეატრის ისტორიაში.

მარჯანიშვილი არ იყო ერთი ენარის რეჟისორი. ტრაგედიების გვერდით დგამდა კომედიებს, სატირულ პიესებს...

ის პირდაპირ ვირტუოზულად დგამდა კომედიებს. განსაკუთრებული მუსიკალობა, სიმსუბუქე და ლაკონიზმი ახასიათებდა მის სპექტაკლებს.

სცენაზე იდგა სადა დეკორაცია. არაფერი ზედმეტი, არაფერი ისეთი, რასაც შეეძლო დაეჩრდოლა ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე ატმოსფერო.

იგი შთაგონებით, რაღაც განაკუთრებული ხალისით მუშაობდა კომედიებზე. მის სულს იტაცებდა მზიური, ნათელი ფერები, საგანგებოდ არჩევდა კომიკურ ელემენტებს თვით ტრაგედიებშიც. ფეიერვერკით, ლალი და სიცოცხლით სავსე სცენებით ავსებდა მთელ სპექტაკლებს. როდესაც ის კომედიებზე მუშაობდა ასე გეგონებოდათ, „თვითონ განიცდიდა დიდ სიამოვნებას და ისეთი ხალისით და სის-

წრფით აკეთებდა ყოველივეს, ისე იოლად და მსუბუქად, რობ ვერც კი იფიქრებდით, თუ ამ დროს მისი მახვილი გონება და ფანტაზია რაიმე შემოქმედებითს დაძაბულობას განიცდიდა, ისე ელვისებური სისწრაფით მოქმედებდა“ (უ. ჩხეიძე).

სწორედ მარჯანიშვილმა გაუკვლია გზა სცენაზე ახალ ქართულ კომედიოგრაფიას. 1926 წლის დეკემბერში შედგა შ. დადიანის პიესის („კაკალ გულში“) პრემიერა. სპექტაკლმა დიდი აურზაური გამოიწვია. რაპული კრიტიკა მკაცრად „ამხელდა“ სპექტაკლს. იგი შეაშფოთა წარმოდგენის მამხილებელმა პათოსმა. მაგრამ სიმართლე რეჟისორის მხარეზე იყო და მან გაიმარჯვა. წარმოდგენა ამათრახებდა თაღლითებს, ბიუროკრატებს, უქნარა ადაძიანებს. მალე გახმაურდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები, მათი ფრაზებიც კი წარმოითქმოდა ხოლმე თეატრის გარეთ. სპექტაკლმა ერთგვარი იმპულსი მისცა მუსიკალური კომედიის ჟანრის განვითარებას ჩვენში.

მარჯანიშვილმა თურმე განაცხადა, მაგიდასთან მუშაობა არ გვექნება, პირდაპირ გადავალთ სცენაზეო. ასეც მოხდა. დიდმა რეჟისორმა ფართო გასაქანი მისცა იმპროვიზაციას. აქტიორები მოქმედებდნენ თავისუფლად. მოულოდნელად იბადებოდა ბრწყინვალე მიზანსცენები, იქვე ფიქსირდებოდა მუსიკალური ნომრები. ყველანი ტემპით, გატაცებით მუშაობდნენ. ეს იყო ნამდვილი, ხალისიანი. მხიქვარე სიცილითა და იუმორით სავსე დღეები. მარჯანიშვილმა შექმნა იგი, მისმა ჯანსაღმა სულმა აამღერა, აამეტყველა და ახალ სცენურ სახეებს აზიარა ყველა.

„დაწესებულების უწესრიგობაში. — იგონებს უშანგი ჩხეიძე. — მოჩანდა რეჟისორის იშვიათი წესრიგი. სცენა იყო მაქსიმალურად განტვირთული. უკან, ფარდის გარდა. სცენაზე ეკიდა შუქფარი (აბაჯური), იდგა ერთი დივანი, დაკეცილი თეჯირი და მოსამსახურეთა რამდენიმე მაგიდა“.

მარჯანიშვილი მებრძოლი ხელოვანი იყო და, რაღა თქმა უნდა, შ. დადიანის პიესის შემდეგ სხვა ამგვარი პიესის დადგმას არ მორიდებია. ასეთი იყო კ. კალაძის „როგორ“. იმდროინდელ მაყურებელთა მოწმობით სპექტაკლს სენსაცია გამოუწვევია. წარმოდგენა ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათისა ყოფილა. „მარჯანიშვილმა, —

წერს, თ. ყახვახიშვილი, — ამ სპექტაკლს ისეთი ბრწყინვალე ფორმა მოუძებნა. რომ ყველა განცვიფრებაში მოიყვანა. ახალი ფორმის პიესებისათვის კოტემ სრულიად ახალ. თეატრში მანამდე გამოუყენებელ ხერხს მიმართა. კინოს ჩრდილების, ეკრანისა და განათების ზედმიწევნით მიზანშეწონილი შერწყმით სპექტაკლმა უაღრესად დიდი მხატვრული შთაბეჭდვაობის ძალა შეიძინა. მუსიკაც ისევე, როგორც კოტეს სხვა დადგმებში, უხვად იყო გამოყენებული“.

ახალგაზრდა დრამატურგის პიესა ქიათურის მაღაროელთა ბრძოლის ფონზე იშლებოდა. 1905 წლის რევოლუციურ მოძრაობაში აქტიურობდნენ ქიათურელი მუშები და ეს ამბავი გახდა კ. კალაძის პიესის თემაც. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა პიესის ღირსებაცა და ნაკლიც. მან ძალიან ბევრი გააკეთა, რომ წარმოდგენა თანამედროვეობისათვის აქტუალური და საინტერესო ყოფილიყო. მან შეძლო ხელოვნების ორი სხვადასხვა დარგის კინოსა და თეატრის გარკვეული სინთეზი და ეს უკვე თავისთავად ძალიან ბევრს ნიშნავდა ახალი თეატრალური გზების ძიებისას. ამ გარემოებას მოსკოვსა და ჯერანიანში გასტროლების დროსაც მიაქციეს ყურადღება. გაზ. „კომუნისტი“ წერდა: „ერთ-ერთი ძლიერი ადგილი პიესის გარეგნული გაფორმებისას, უთუოდ არის მოხერხებული და მხატვრული ჩართვა კინოსი პიესაში. კინო ჩვენ პირველ დადგამშიაც ვნახეთ, მაგრამ ჩსოლოდ აქ არის კინოს რთული, ორგანული, თვით ტექნიკური გადასვლა სცენური მოქმედებიდან კინო მოქმედებისაკენ და პირუკუ. ისეა მოწყობილი. რომ ერთი შეხედვით ვერც გაიგებ სად თავდება ერთი და სად იწყება მეორე“. ამასვე ადასტურებს დ. ანთაძე, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორი იყო. „რეპეტიციები საინტერესოდ მიმდინარეობდა, — წერს იგი, — მსახიობები გაიტაცა მარჯანიშვილის მიერ მოგნებულმა ახალმა ხერხმა: კინოსა და სცენური მოქმედების გაერთიანებამ“.

მარჯანიშვილის მოწაფეთა მოგონებებში ხშირად წერია, რომ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“ აკლდა მარჯანიშვილისათვის დამახასიათებელი ელვარება, აკლდა სიღრმე და სისრულე, სპექტაკლი ნაჩქარევად მომზადდა და ამან განაპირობა ყოველი ნაკლიო. ერთი

კ. ფაქტია; მარჯანიშვილს აქ დამსახურებად ისიც ეყოფა, რომ სწორედ მან აღმოაჩინა ეს ბრწყინვალე პიესა. მისმა გენიამ გულთამხილავის ძალით იგრძნო, რომ მას საქმე ჰქონდა მაღალი ხარისხის ნაწარმოებთან. როცა პიესა წაიკითხეს დასის „დიდმა უმეტესობამ“ ვერ გაიგო ნაწარმოების ახალი ფორმა და მისი ღრმა შინაარსი: ერთბაშად ვერ ჩასწვდა მის აზრს, ბრწყინვალე კომედიურობას, ხალხური შემოქმედების საწყისებს, რაც ასე მოხდენილად გამოყენებული ამ პიესაში“ (დ. ანთაძე). ყოველივე ეს სხვებისთვის მხოლოდ შემდეგ გახდა ნათელი, მარჯანიშვილმა კი იმთავითვე იგრძნო. ასეთი შთაგონებით ქმნიდა მარჯანიშვილი ახალ სცენურ სამყაროს. და მთელი ეს სამყარო წარმოადგენდა სიცოცხლითა და სიხალისით სავსე, ქეშმარიტად გრანდიოზულ თეატრალურ სანახაობას.

მარჯანიშვილმა ერთხელ თქვა: ოცდაათი წლის მანძილზე ვეძებდი ჩემს თავს, მე ის ვიპოვე ქართულ თეატრშიო.
ეს იყო მისი აღსარება.

მის სულში ამობრწყინდა სამშობლო მზე და მერე აღარასოდეს ჩასულა.

მის ძარღვებში ჩქეფდა ქართული სისხლი. ამიტომ ამბობდა ლუნა-ჩარსკი: „ქართულმა სტილმა და იმ ენამ, რომელიც ასე დიდებულად აქდერდა ჩვენთვის სცენიდან, შექმნეს რაღაც განსაკუთრებული ჰარმონია. ეს აიხსნება, რა თქმა უნდა, თვით მარჯანიშვილის ნაციონალური თვალთახედვით, რომელსაც თავის მშობლიურ ნიადაგზე უნდა ენახა მეტი მაცოცხლებელი ძალა, ვიდრე რომელიმე სხვა გარემოცვაში“.

„მშობლიური რიტმები, ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა“ იყო მისი კაცობის ლამაზი არსი და იგი ელინდებოდა ყველგან.

მან ათმაგად გადაუხადა თავის სამშობლოს, საქართველოს, ის, რაც ადრე დაკლო სხვაგან მოღვაწეობით.

მაგრამ ამ „სხვაგან“ ყოფნითაც ხომ თავის ქვეყანას განადიდებდა? და აი, იპოვა რასაც მრავალი წელი ეძებდა, დაუბრუნდა თავის საყ-

ვარელ ქვეყანას, მაგრამ ათიოდე წელიც არ დასცალდა. შექმნა ერთი თეატრი და ხუთი წლის შემდეგ აიძულეს დაეტოვებინა იგი. მერე წავიდა ახალი თეატრის საძებრად, მძიმე გზებით იარა, მაგრამ ხალისით შექმნა ახალი თეატრი. ვერც იქ გაიხარა. მხოლოდ ხუთი წელი აცალეს. მერე აუხირდნენ და შოაცაილეს.

ვის შეუძლია აუღილებლად წაიკითხოს ეს სიტყვები: ...„თეატრი ხაშურში იყო. მარჯანიშვილი ავად გახდა. ღამით შეიკრიბნენ მსახიობები. გვიან ღამემდე გასტანა ცხარე კამათმა... უფხად გაიღო კარი და ხელზე ატატებული კოტე მარჯანიშვილი შემოიყვანეს რეჟისორის თანაშემწემ ჭ. გელაიშვილმა და დარაჯმა ი. ზიბარეევმა. კოტე მარჯანიშვილს პლედი ჰქონდა მოხურული ბეჭებზე; უცნაურად უბრწყინავდა თვალები. უძლურების დასაძლევად თურმე მას ღროებით ღონისძიება — მორფიუმი შეუშხაპუნებია... ჩვენ ძლიერ გაგვაკვირვა ბატონ კოტეს გამოჩენამ, რადგან ის მძიმე მდგომარეობაში ძუფი გვიგულებოდა. ყველანი ფეხზე წამოვდექით, გარდა რამდენიმე ოპოზიციონერისა, რომლებიც ადგილიდან არ დაძრულან...

„ყმაწვილებო, ორი დღე დამაცადეთ, — ორი თითი გვიჩვენა, — ან მოვკვდები, ან მოვრჩები, მერე თქვენ იცით...“ — და წამოუვიდა ღაპალუბით ცრემლები... კოტეს შეტი არაფერი უთქვამს, მხოლოდ ხელით ანიშნა წამიყვანეთო, გაიყვანეს“... (დ. ანთაძე).

უმადურობა უფრო შორს ვერ წავა, „მძიმე მდგომარეობაში მყოფ მასწავლებელს“ სასამართლო კრება მოუწყვეს.

მას არც სიკვდილი დასცალდა საქართველოში. იგი უკანასკნელად ჩამოვიდა „თავის ქვეყანაში, როგორც სიმბოლო მუდმივი წვისა“ (შ. ღალიანი).

დალუპულ მეგობრებს გამოვეუცხადოთ
თანაგრძნობა, მათზე ფიქრით და არა
დატირებით

ეპიკურე

„ქართულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია, სანდრო ახმეტელი“, —
წერდა ნიუ-იორკის ექსპერიმენტული თეატრის „ვასარის“ დირექ-
ტორი ჰელი ფლანაგანი.

ის არც პირველი და არც უკანასკნელი იყო ახმეტელის ამგვარ შეფა-
სებაში. ბევრი სპეციალისტი შეაფიქრინა რუსთაველის თეატრის
წარმატებამ: ისინი „უცნაური“ ფაქტის წინაშე დადგნენ. არ ელოდ-
ნენ, სრულიად არ ელოდნენ, რომ სადღაც შორს, „თეატრალურ მე-
ქაღან“ მოშორებით, „პროვინციაში“ იქმნებოდა უდიდესი თეატრა-
ლური კულტურა. „მასზე არავინ არაფერი არ იცოდა და, ცოტა არ
იყოს, გვაოცებდა, თუ როგორ მოხდა, რომ ასეთი აუცილებლად
მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა აკვირტა და გაიფურჩქნა.
არა მსოფლიო „თეატრალურ მექაში“, არამედ სადღაც „მოშორე-
ბით“, — ამბობდა კრიტიკოსი ვ. ბლიუმი.

ჩვენ კანონიერი სიახაყით ვკითხულობთ მათ სიტყვებს, მათ გულ-
წრფელ სტრიქონებს, ახმეტელის ძიების შედეგზე გარკვევით ნათ-
ქვამს: „ახმეტელის თეატრი როგორღაც ბუნებრივად მივიდა თეატრ-
ალური ბელადის მდგომარეობამდე“. სიტყვები „როგორღაც“

„რატომღაც“, „მოულოდნელი“, „დასანანი“ და სხვა მარჯლაც უჩვეულო თეატრალური სამყაროს ხილვით იყო გამოწვეული. და ჩვენ არც ეს „სინანული“ გვწყინს!...

ახმეტელის თეატრი სრულიად უჩვეულო მოვლენა იყო. საოცარ ფოლკლორული სინორჩე და სიმარტივე ჰქონდა მის რთულ, მნატურულ ცხოვრებას და ეს ხიბლავდა ყველას.

მის სულში ისმოდა ქართული მითოსის შორეული ხმა, ქართული ლეგენდებისა და თქმულებების ტრფიალი იყო. მას ეწადა რაღაც ღვთაებრივი სიწმინდე ჰქონოდა ქართულ თეატრს, რომ მისი მნახველი სიკვდილამდე განუხიბლავი დარჩენილიყო.

სიჭაბუკის განსახიერება იყო მისი თეატრი და ასე მგონია მასში არავინ არ იყო მოხუცი. ყველას ჰქონდა ახალგაზრდული მგზნებარება და თრთოლვა.

ადრე შეწყვეტილ სიჭაბუკესავით დაუმთავრებელი დარჩა მისი ცხოვრება.

ახმეტელი ქართული თეატრის პრობლემაა. მან ბევრი საფიქრებელი და თავსატეხი დაგვიტოვა. ბევრი რამ არის საძიებელი, აღსადგენი, მიუღებელიცა და მისაბაძიც.

ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე პრინციპულ საკითხს შევცხებით.

გმირობისა და რაინდული მგზნებარების იდეალი ახმეტელმა ქართულ სინამდვილეში დაინახა და მისი თეატრალური განსახიერება სცადა. ა. ლუნაჩარსკიმ ახმეტელის ძიებათა შესახებ თქვა: „ეს ცხოველი აქტიორული გენიალობა მას ძალდატანებით არ გაუხვევია ევროპის თეატრალურ სამოსელში. არამედ, ასე ვთქვათ, ნაციონალური ნიჭიერებით აღბეჭდილ მშვენიერსა და მძლავრ სხეულს მოარგო ახალი თეატრალური ფორმა“.

**გმირულისა და
ფსიქოლოგიურის
ერთიანობის
საკითხისათვის**

მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი, ქართველი მხოლოდ შვილია ტრაგედიისაო, — ფიქრობდა ახმეტელი. ეს მძაფრი ტრაგიკული და ამასთანავე საოცრად მხნე და ამაყი

სული ქართველისა შეადგენს ჩვენი ისტორიის მთელ შინაარსს. ამიტომ, არ შეიძლება ქართული თეატრის შემოქმედებითი საფუძველი და, საერთოდ, მთელი მისი სამსახიობო სისტემა ერის ისტორიის ამ თავისებურებიდან არ გამოდიოდეს.

გმირულია ქართველი ხალხის ისტორია და ამიტომ ბუნებრივად წამოიჭრა საკითხი თუ როგორი უნდა იყოს მისი თეატრი. რა ფორმებში უნდა გამოიხატოს ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრება, რა ხასიათის სპექტაკლები უნდა შეიქმნას. ცხადია, თეატრი არ არის მარტო ამ გმირული ისტორიის ასახვა. უფრო დიდია მისი საასპარეზო. თეატრი უპირველესად თანამედროვეობის ტრიბუნაა, მაგრამ ისტორიასთან მიმართებაში ხომ იქმნება და ყალიბდება ეროვნული თეატრის სპეციფიკური ნიშნებიც? ისტორიული პირობები, მისი განვითარების გზა ამავე დროს, ერის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბების პროცესიც არის. „ვინ არის ქართველი, — კითხულობს ახმეტელი, — ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქიკას? ვიცნობთ ჩვენ მას, როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს ისტორიული პირობებით?“ მარტო ამ საკითხის დასმაც კი უკვე იმას ნიშნავს, რომ თეატრი უპირველესად თავისი ხალხის ფსიქიკის ღრმა ცოდნას უნდა ემყარებოდეს. როგორც ვთქვით, აქედან ამოდის ახმეტელის გმირული თეატრის თეორიაც. ამ თეორიის საფუძველი თვით ჩვენი ხალხის ისტორიისა და მისი ფსიქიკის ხასიათშია. ასე რომ, ის წყარო, საიდანაც გმირული თეატრის ფორმები იღებენ სათავეს, ახმეტელისათვის ქართველი ხალხის ბუნება, გმირული ისტორია იყო.

გამოდინდა რა ქართველი ხალხის ამ რაინდული ფსიქიკიდან, ახმეტელი ამბობდა: „ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თეატრს. რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია ყოფითი თეატრი იყოს“. იგი გაემიჯნა სალონურ დრამასა და ნატურალიზმს. გაემიჯნა ვიწრო ფსიქოლოგიზმსა და ეროვნული კულტურისათვის უცხო თეატრალურ ინერციას. „ჩვენ ვეძებთ ჰეროიკული დრამის ფორმებს“, — წერდა იგი და ამ მიმართულებით ეძებდა კიდევ ახალი ქართული თეატრის თავისებურ ფორმას. ყოველდღიურში გმირული და არა გმირულში ყოველდღიური — ასეთი იყო ახმეტელის დევიზი. ამ განმარტებაში კარგად ჩანს, თუ როგორ უნდა წარმო-

ვიდგინოთ ვმირულის ცნება, როგორ უნდა გავიგოთ იგი თეატრში. შეეძლო თუ არა გმირულ თეატრს ადამიანური გრძნობების წმინდა ფსიქოლოგიური ასპექტით გამოხატვა. ახმეტელს სწამდა, რომ ჰეროიკული ფორმა ღრმა ფსიქოლოგიური სამყაროს გამოხატვის საშუალებაც იყო. ფსიქოლოგიური სიღრმე და სიმძაფრე საპიათიაა არამც თუ ეწინააღმდეგება მასშტაბურ ფორმებსა და საერთოდ ჰეროიკულ სტილს, არამედ აუცილებელიცაა მისთვის. ისინი ერთმანეთს ავსებენ.

ასე რომ, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა ახმეტელისათვის ქართველი ხალხის განსაკუთრებული თეატრალური ფორმაა. რომელიც თავის პირველ წყაროს ამავე ხალხის თავისებურებაში ჰპოვებს.

ბევრი ფსიქოლოგიური პიესა იდგმებოდა ძველ ქართულ თეატრში, იდგმებოდა შემდეგაც (და ახლაც), მაგრამ ახმეტელი პრინციპულად გაემიჯნა ე. წ. ყოფით ფსიქოლოგიზმს. ზოგი ხელოვანი თავისი მხატვრული პოზიციის შესაბამისად, გმირულში ეძებდა ყოფითსა და ზოგჯერ ნატურალისტურსაც. ახმეტელი პირუკუ აკეთებდა. იგი ყოველდღიურ ყოფაშიც გმირულსა და ამალლებულს ეძებდა. გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები. ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ის ხასიათებია, რომლებიც ახმეტელის თეატრის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენენ. ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის ჰარმონიული ხასიათები დიდი მასშტაბის ფორმებში ვლინდება. სულიერი შემართება და ვაჟკაცობა სიმფონიაა ნამდვილი გმირობის, მაგრამ მათ წინაშეც ხომ ხშირად დგას ხოლმე წმინდა ფსიქოლოგიური ამოცანები? არაფერი ადამიანური არ არის მათთვის უცხო. მათ განსაცვიფრებელი გმირობაც იციან და ასეთივე ძალის სევდაც. აქ ფიზიკური და სულიერი სიდიადე გამოხატულია მონუმენტურ ფორმებში. მაგრამ ამასთანავე ეს ფორმები ორგანულია უაღრესად ძლიერი ფსიქოლოგიური აფექტებისათვისაც (ტირილი). მიუხედავად ამგვარი „ცრემლიანობისა“, ისინი მონუმენტურ ფორმებში ავლენენ თავიანთ დიადსა და ჰარმონიულ სულს — სულიერ გმირობას. ტირილი მეტ სილამაზესაც აძლევს მათ სახეს. იგი ხაზს უსვამს სულიერი გმირობის უაღრესად ადამიანურ საწყისს. „ვე-

„ფხისტყაოსნის“ გმირები კი არა, ძველი საბერძნეთის ღმერთებიც კი არასოდეს არ ფარავდნენ თავიანთ სულიერ დრამასა და ფიზიკურ ტკივილს (და საერთოდ ტკივილს), პირდაპირ გადმოგვცემდნენ თავიანთ ღვთაებრივ (თუ ადამიანურ) სისუსტეს. თვით კლასიციკლური ესთეტიკის მედროშე ბუალოც კი წერდა:

გმირის ხასიათს სელდილობა ამშვენებს მხოლოდ,
მაგრამ სისუსტე თუ არ ახლავს. იგი ყალბია.
ჩვენ ყველას გვხაზლავს აქალეუსი მრისხანე ვნებით,
მაგრამ მე მიყვარს უფრო მეტად, როცა ის ტირის.

ამ სტრიქონების კითხვისას ჩვენ ისევ „ვეფხისტყაოსნის“ რაინდები გვაგონდება. რუსთაველმა ასე გამოხატა დაქრილი ფრიდონის განცდის სიმწვავე:

ზახილი მესმა, შევხედენ, მოყმე ამაყად ყიოდა,
შემოიბრბევა ზღვის პირ-პირ, მას თურმე წყლული სტკიოდა,
ხრმლისა ნატეხი დასერილი აქვს, სისხლი ჩამოსდიოდა,
მტერთა ექაღდა, წყრებოდა, ივინებოდა, ჩიოდა.

„ამაყად ყივილი“ და ტკივილის დაუფარავი განცდა თითქოს ვერ უნდა თავსდებოდეს ძლიერი, ვაჟკაცური პიროვნების იდეალთან. მაგრამ ქეშმარიტად დიდი სასიათების მაგალითები, როგორც ვსედავთ. სულ სხვას გვიმტკიცებენ. ლესინგის თქმით, პომეროსის „დაქრილი გმირები ხშირად ყვირილით ეცემიან მიწაზე“. მაგრამ ეს „ყვირილი ფიზიკური ტკივილის შეგრძნებისას, შესათავსებელია სულის სიდიადესთან“. ასე რომ გმირული თეატრის კონცეფციაში სავსებით თავსდება გმირის ფსიქოლოგიური სახის გამოხატვის ის ფორმა, რომელიც ახმეტელის შემოქმედებისათვის უცბოდ მიიჩნის მისმა მოწინააღმდეგეებმა და ისე დახატეს სურათი, თითქოს — ახმეტელისათვის უცხო იყო ადამიანის სულიერი დრამა. დიდი რეჟისორის თეორიული ნააზრევი და პრაქტიკული ნამოღვაწარი გამომხატველია და დამადასტურებელი გმირულისა და ფსიქოლოგიურის იმ ერთიანობისა, რომლის გარეშე მას ვერც კი წარმოედგინა ქართული თეატრის განვითარება. და თუ მაინც მის რეჟისორულ პრაქტიკაში ე. წ. ფსიქოლოგიზმი არ იყო სათანადო სისრულით (მრავალფეროვნე-

ბით) გამოხატული, ამას თავისი გარკვეული მიზეზი აქვს. მაგრამ ამაზე შემდეგ.

რას ნიშნავს ახმეტელისათვის გმირულ თეატრში ფსიქოლოგიური? ახმეტელის წერილები და სიტყვები სავსებით დამაჯარებელ პასუხს იძლევიან ამ კითხვაზე. სტატიაში „მომავალი ქართული თეატრი“ (დაწერილია 1915 წ.) ლაპარაკია ფსიქოლოგიური სიღრმისა და სიმართლის იმ პათოსზე, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია ჰეროიკული თეატრი. როგორი უნდა იყოს ჩვენი თეატრი „უპირველესად. უნდა იყოს ინტელიგენტთა თეატრი — თეატრი, როგორც ერთგვარი სტუდია, ლაბორატორია. სადაც უნდა ჩამოყალიბდეს ქართველი ადამიანის სულის ფორმები, აქ შეიქმნება ახალი სახე ქართველი კაცისა“. ეს ახალი სახე და „სულის ფორმები“ სხვა არა არის რა, თუ არა იდეალი იმ ქართველთა, რომელიც ყველაზე მეტად გამოხატავს თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას, მისი სულიერ ექსტაზს, იგი იქნება სამაგალითო, მისაბაძი ქართველი მსაყურებლისათვის. აღზრდის მასში საუკეთესო თვისებებს. ინტელიგენტთა თეატრის სპექტაკლმა უნდა შეძლოს ადამიანის სულიერი ცხოვრების ნიუანსის გადმოცემაც კი. „უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისა შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის თვალსაჩინო უნდა იყოს“. ახმეტელისათვის სახის ფსიქოლოგიური სიმართლე და, საერთოდ, ფსიქოლოგიზმი (ტრადიციული გაგებით) პოეტურად ამაღლებულია და წერილმანებისაგან განწმენდილი. მაგრამ როგორადაც არ უნდა ვიფიქროთ, ერთი რამ მაინც ნათელია: ახმეტელს სიჭაბუკის წლებშივე აღეღებდა ეროვნული თეატრის ინტელიგენტური სახის პრობლემა და ის ღრმა ფსიქოლოგიზმი, ქართველი კაცის სულიერ სამყაროს რომ დაიტევდა, ჰმეტი სიცხადით რომ წარმოვიდგინოთ ჰეროიკული და ფსიქოლოგიური ახმეტელის კონცეფციაში, მისი უბის წიგნაკის ერთი ჩანაწერიც უნდა გავიხსენოთ. წიგნაკში წერია: „რაინდული რომანტიზმი“ და „კოსმიური ინტიმი“. პირველი კომენტარს არ საჭიროებს, „რაინდული რომანტიზმი“

ნათელია. ეს „კოსმიური ინტიმი“ რაღაა? იქნება შემთხვევით ნასროლი ფრაზაა? იქნებ უარპყო თავისი ადრინდელი შეხედულება ფსიქოლოგიზმის შესახებ? არც ერთი და არც მეორე. აქ ისევ და ისევ იმ დიადი, ამალღებული ფსიქოლოგიზმისა და გამირული რომანტიზმის ერთიანობის რთული პრობლემა დგას. ამ პრობლემას ჩვენ ქართული თეატრის სპეციფიკური ფორმებისაკენ მივყევართ.

როდესაც ქართული თეატრი გამოიმუშავებს გამირულისა და ღრმა ფსიქოლოგიზმის ურთიერთგამამდიდრებელ ფორმებს, როდესაც ისინი ერთმანეთთან დაპირისპირებული კი არ იქნება, არამედ ერთად გამოხატავენ ქართველი ხალხის თეატრალური ფორმების სიმდიდრეს, როდესაც მათი მუდმივი საფუძველი ეროვნული ნიადაგი იქნება, მაშინ შეძლებენ ისინი მუდმივი სულიერი კონტაქტის დამყარებას თავის ხალხთან, სწორედ იმგვარ კონტაქტს, რომლის საუკეთესო მაგალითადაც ახმეტელს სამხატვრო თეატრი მიაჩნია. ერისა და მისი თეატრის სულისკვეთებათა ერთიანობის ამ დიდებული მაგალითით ახმეტელმა თავისი ყველაზე წმინდა მოქალაქეობრივი გულისთქმაც გაგვიმხილა. „ჩეხოვმა ნათელპყო.—წერს ახმეტელი,—რუსთა ინტელიგენციის საუკეთესო და ძვირფასი რელიგიური ჰანგები. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულანცემა. ტირის, სევდით გული ევსება რუს მაყურებელს სამხატვრო თეატრში, როდესაც იგი ჩეხოვის პიესების წარმოდგენას უცქერის. ნაციონალურ-რელიგიური ექსტაზით გაყდნთილ აუდიტორიაში მსმენელი რუსი უნებლიეთ უსისხლხორცდება ჩეხოვის გამირებს, როგორც თავის ღვიძლ შვილებს, და ტკბება ერთსულოვნებით“. აქ არის თეატრის გამარჯვებაც. მხოლოდ ასეთი თეატრი შეიძლება იყოს ეროვნული. ხალხისა და თეატრის ამ სულიერ ერთიანობაშია თეატრის ძალაცა და საერთოდ მისი ისტორიული დანიშნულებაც. ამგვარი კონტაქტი, მაყურებლის უნებლიეთ შესისხლხორცება „სცენურ გამირებთან“, თეატრს აქცევს ეროვნული კულტურის უმაღლეს ფორმად. „მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა პირველმა ჰპოვა ნამდვილი და გულწრფელი მოტივი რუსთა ინტელიგენციის სულიერი ღრამისა“. ჩეხოვის ნიჭის წყალობით ჰპოვა თეატრმა „ნამდვილი რუსი თავისი სპეციფიკური ფსიქიკითა და რელიგიით“. ჩეხოვმა სამ-

ხატვრო თეატრში მიიტანა სულიერი დრამა რუსეთის ინტელიგენციისა, სტანისლავსკიმ იგი შემოსა სცენური ფორმებით და „მით ჩეხოვის დრამები რუსეთის ინტელიგენციისათვის მისტერიად აქცია“. განა შეიძლება ამგვარი შეხედულების მქონე ხელოვნს უარეყო ფსიქოლოგიზმი და სულიერი დრამა? რა თქმა უნდა. არა. იგი ქართულ თეატრსაც ამ მაღალი მოთხოვნილებით უდგებოდა. მან სურდა ქართულ თეატრშიც ყოფილიყო ისევე დრამა ქართულ-ეროვნული ფორმით გამოხატული ფსიქოლოგიზმი, როგორც ეს რუსულ თეატრში იყო. ახმეტელი დიდი პატრიოტი იყო და არ მორიდებია პირდაპირ ეთქვა სიმართლე. წერილში „არის თუ არა ქართული თეატრი — ქართული“ (1915 წ.) მან კრიტიკულად განიხილა ძველი ქართული თეატრი, მაგრამ ამ კრიტიკაში არ არის რაიმეს, ან ვისმეს დამცირება. თუ არა კრიტიკული თვალი, შეუძლებელია წინსვლა და თვით საუკეთესო ტრადიციის განვითარება. ახმეტელის წერილში არ არის დაკარგული არც ერთი სიკეთე და ღვაწლი წინაპრებისა. მაგრამ იგი ნოვატორი იყო და არ შეეძლო გულგრილად ეცქირა, თუ როგორი სხვაობა იყო ქართველი ხალხის თეატრალურ პოტენციასა და მის შემოქმედებას შორის. იგი წერდა:

„შეიძლება გადაჭრით, გულახდილად იმის აღიარება, რომ ქართულ თეატრში, მხოლოდ იქ, ქართულ სცენაზე ჰპოვებთ თქვენს გულისცემას და სულისკვეთებას? უწოდებთ თქვენ ჩვენს თეატრს იმ ტადარს, სადაც ერი ხარობს, სადაც ერი იტანჯვის თავის საკუთარი ფორმით. შექმნა თეატრმა სიცილი და ხარხარი ფორმად, ფერად, ჩვენი ისტორიული სიდუხჭირისა და ტანჯვისა? შეგვიძლიათ მიმითითოთ ისეთ დრამაზე, სადაც ბრძოლის აღელვებული ტალღები ნეტარების რსრებით ესობოდეს თქვენს ბუნებას, ზნესა და ჩვეულებას? შეგვიძლია ჩვენ ვიპოვოთ ქართულ სცენაზე უმაღლესი ნამდვილი ფორმა ჩვენი სულიერი ლტოლვილებისა? შეგვიძლია ვიამაყოთ ჩვენი თეატრის კულტურით, როგორც უმაღლესი კულტურით ჩვენი ერისა... მერე, შექმნა ქართულმა თეატრმა ისეთი დრამა, რომელიც ქართველი ხალხის მისტერიად უნდა ქცეულიყო?!“¹ გულისტკივილით წარ-

¹ ახმეტელს ეკუთვნის არა ერთი სტატია მიძღვნილი ძველი ქართული თეატ-

მოთქმული ეს სიტყვები პასუხსაც შეიცავს. ამ პასუხში ჩვენ ვგრძნობთ დიდი ხელოვანის დაუცხრომელ სურვილს — ქართული თეატრი გადაიქცეს ქართველი ხალხის მესიტყვედ.

სახელწოდება სტატიისა „არის თუ არა ქართული თეატრი — ქართული“ რამდენადმე უცნაურია. ერთი შეხედვით ასეც იფიქრებთ: ეს როგორ, ქართული თეატრი ქართული არ იყო?

მაგრამ განა ქართველი ხალხის ცხოვრება მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში ისე მძლავრად ანახა, როგორც ლიტერატურაში? განა კ. მარჯანიშვილი უდიდესი სიყვარულით არ იყო გამსჭვალული ძველი ქართული თეატრისა და დრამატურგიისადმი, როცა ასე მკაცრი წერილით გამოვიდა „კავკასიონის“ ფურცლებზე?

გავიხსენოთ დიდი ილიას სიტყვებიც: „სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენ მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული თხზულებანი არა გვაქვს — ეგ ადვილი მისახვედრია“.

რამდენიმე წელი გავიდა და ა. წერეთელმა თქვა: „უნდა გამოვტყუდეთ, რომ ქართველებს თეატრი არა გვაქვს და ჩვენ რომ თეატრად მიგვაჩნია, ის მისი აჩრდილიც არ არის“. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? განა მართლა არ გვქონდა თეატრი? ამ დროს ხომ ჩვენი სცენის კორიფეები მოღვაწეობდნენ?

საქმე იმაშია, რომ ყოველი სიტყვა და მოვლენა კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში უნდა განვიხილოთ. ილია და აკაკი, რომლებმაც განუზომელი ღვაწლი დასდეს ქართულ თეატრს, ხედავდნენ, რომ გაცილებით მეტი იყო ქართველი ხალხის თეატრალური შესაძლებლობანი, ისინი დიდი მოთხოვნილების პოზიციებიდან იხილავდნენ თეატრალურ მოვლენებს. ზოგჯერ კი გამამხნევებელი და წამახალისებელი სიტყვებით მიმართავდნენ ხოლმე ამა თუ იმ მოღვაწეს მკერე წარმატებისა გამოც კი.

როდესაც ახმეტელმა ზემოხსენებული წერილი დაწერა, მაშინ მარ-

რის მოღვაწეთა მიმართ (ეასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ვალერიან გუნია, ნუცა ჩხეიძე და სხვ.). იგი უღრმესი პატივისცემითა და მოწიწებით იხსენიებს მათ.

თლაც მძიმე მდგომარეობა იყო ქართულ თეატრში. შენობაც კი არ ჰქონდა თეატრს. ქართული თეატრის მეავეურება უდიდესი ენერჯის დახარჯვა სჭირდებოდათ თეატრის საარსებო პირობების შესაქმნელად. იმდროინდელი თეატრის შემყურე ახმეტელს ცხადია შეეძლო ასე მკაცრად გამოსულიყო.

ახმეტელი მოწმე იყო სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისა. იგი პეტერბურგში ეცნობოდა სხვადასხვა თეატრის მუშაობას, გატაცებით სწავლობდა დიდ თეატრალურ ცხოვრებას. მაშინ მას შეეძლო ეთქვა, რომ სამხატვრო თეატრმა სავსებით ასახა რუსი ხალხის სულიერი მისწრაფებანი, მისი სიხარული და ტკივილი, ქართულმა თეატრმა ეს ჯერ კიდევ ვერ შეძლო. რადგან ქართულ დრამატურგიას ჯერაც არ მოუცავეს ჩვენი ხალხის სულიერი ცხოვრების ყოველი სფერო, არ ჩასწვდომია იგი ერის სულის სიღრმეებსო. თეატრი მთელა ძალით ვერ ავლენს ქართველი ხალხის სულისკვეთებას, მის ტკივილს, სიხარულს, ვერ ხატავს მას, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფორმით. „გვითხრა ჩვენმა თეატრმა ვინ არის ქართველი, როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? რით საზრდოობს? რა ასულდგმულებს? ვიცნობთ ჩვენ ქართველი ადამიანის სულის დრამას?“ ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ „სულის დრამის“ გამოხატვა ფსიქოლოგიზმის გარეშე წარმოედგინა? ცხადია, არა. და ეს ჩინებულად იცოდა ახმეტელმა. იცოდა და ამიტომ მოითხოვდა ქართული თეატრისაგან ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, მოითხოვდა გმირის სულიერი ცხოვრების გამოსახვას ისე, რომ უკუეგლო ეროვნული ხასიათისათვის ყველაფერი უცხო, რასაც ეპიგონური ინერცია თუ ხელოვნური ტენდენცია ქმნიდა.

ამრიგად, ახმეტელის კონცეფციაში მთავარი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების მონუმენტურ ფორმებში გამოხატვა იყო.

ერის სულიერი ცხოვრების თეატრალური სახიერების მთავარ პრობლემად მას გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობა მიაჩნდა. ხოლო სინთეზის ყველაზე საუკეთესო პერსპექტივა ინტელიგენტთა თეატრში დაინახა, იმ თეატრში, რომლის სრულყოფაც მას არ დასცალდა. მან შექმნა მტკიცე და ამოუძირკვევი საფუძვლები, მოძებნა პეროიკული თეატრის ფორმები და კონტურები. მაგრამ ვერ მოასწ-

რო პეროიკული ფორმებისათვის შესატყვისი ფსიქოლოგიური სიღრმის მინიჭება. დაუშთავრებელი დარჩა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის მრავალმხრივი პრაქტიკული შემოწმებაც. ვინც ღრმად ჩაიხედავს რუსთაველის სახელობის თეატრის ისტორიაში, უსათუოდ დაინახავს, თუ როგორ ეძებდა თეატრი თავის სახეს, როგორ ქმნიდა ახალ ფორმებსა და საშუალებებს.

პრაქტიკული მოღვაწეობის პირველ წლებში ახმეტელის წინაშე არ იდგა ფსიქოლოგიზმის პრობლემა ისე ღრმად, როგორც შემდეგში. იგი ჯერ თეატრის იმ მხატვრულ და ორგანიზაციულ საფუძვლებზე მუშაობდა, რომელთა გარეშე შეუძლებელი იყო წინსვლა, ერთ გამოუქვეყნებელ დოკუმენტში, რომელიც ახმეტელს ეკუთვნის, ლაპარაკია რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პოზიციაზე, ლაპარაკია მისი სტილის თავისებურებაზე. „თქვენ იცით, რომ ჩვენი თეატრი თეატრია ძიების“, — წერს ახმეტელი. ჩვენი თეატრი ნორჩია და იგი ეძებს თავისი ეროვნული სახის კონტურებსო, ეძებს პლასტიკაში, რიტმში, ეძებს ხალხურ საწყისებში და ყველგან, სადაც კი ეროვნული თეატრალური ფორმისა თუ მისი ელემენტის მონახვა შეიძლება. ამ ძიებას გარკვეული დრო სჭირდებოდა, ხოლო ამ საფუძვლის გარეშე ახმეტელს, როგორც ვთქვით, არ სწამდა, რომ თეატრი შეასრულებდა დიდ ისტორიულ მისიას ახალი დროის კვალობაზე.

ახმეტელმა არა ერთ აქტიორულ სახეში მონახა პეროიკულისა და ლირიკულის, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული მთლიანობის დიდებული ფორმა (ლამარა, ბერჟენევი, ძმები მოორები და სხვ.). ყველაზე მეტად ეს „ყაჩაღებში“ იქნა გამოკვეთილი, და აი. სწორედ „ყაჩაღების“ დადგმის შემდეგ მან განაცხადა: „ჩვენ განვვლეთ მხოლოდ სიკაბუკის პერიოდი, რის შემდეგაც დაიწყება რთული მუშაობა ჩვენი შემოქმედებითი შესაძლებლობის გამომყდვენების მხრივ... „მთელი თეატრის განვლილი გზა და მისი ხასიათი ახმეტელმა ასე განსაზღვრა: „ჩვენ მოვდიოდით „ლამარადან“ დაწყებული, „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით, ნათელი უნდა გახდეს მთელი ჩვენ მიერ განვლილი გზა, რომლითაც დამთავრებულია თვალსაჩინო საფეხური“. აქ თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ახმეტელი ჯერ კიდევ 1915 წელს წერდა: ახალი ქართული

ეროვნული, დიდი თეატრალური კულტურის შექმნა თავიდან უნდა დაიწყოს და არა ძველი თეატრის ფსიქოლოგიის შინაგანი ინერციის საფუძველზე, სავსებით ნათელი გახდება, თუ რატომ აკლდა ე. წ. ფსიქოლოგიზმი ახმეტელის ცალკეულ სპექტაკლებს. მკვლევართა ნაწილმა კონკრეტულ-ისტორიული პირობებიდან მოწყვეტით, თეატრის პერსპექტიული გზის გაუთვალისწინებლად ახმეტელის ნათელი თეორიული ნააზრების შეუფასებლობის ნიადაგზე სცადა გმირული სტილის „მხილება“, როგორც ვითომდა იმგვარი სტილისა. რომელსაც არ შეუძლია სულიერი ცხოვრების გამოსახვა. დიდი რეჟისორის შემოქმედებიდან ფსიქოლოგიზმის უარყოფით და, საერთოდ, მისი როლის დამცირებით სცადეს გაედარიბებინათ და ცალმხრივად დაეხატათ ახმეტელის ნამოღვაწარი¹, მისთვის დაეპარისპირებინათ არსებული ისე, თითქოს იგი ეროვნული ფორმების რკალში იკეტებოდა და რომ მას გმირის სულიერი ცხოვრებაც არ აღელვებდა. ამ გზით ეს კრიტიკოსები, ნებისთ თუ უნებლად უპირისპირდებოდნენ ეროვნული თეატრალური სისტემისა და მეთოდოლოგიური საფუძვლების შექმნისათვის გაწეულ კოლოსალურ ძიებას. ივიწყებდნენ ამ ძიებათა საჭიროების აუცილებლობას.

რუსთაველის თეატრში ახმეტელისეულ ძიებათა შედეგზე მართებულად თქვა პროფ. ს. მოკულსკიმ: „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისათვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამორიცხავს სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის შერწყმული მასთან“.

გ. ქიქოძის აზრით, „თუ გმირული თეატრი, რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს, ქართველ ხალხს უფრო უყვარს, ვიდრე რომელიმე ერს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმიტაც აიხსნებოდეს, რომ მისი საშრობლოს ნათელმა და მაღალმა ცამ მას სიცოცხლე განსაკუთრებით შეაყვარა, ხოლო ტრაგიკულმა ისტორიამ ღრძა ჩაფიქრების თემები მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა, რომ ასეთი ბედნიერი გეოგრაფია ასეთ შავბედით ისტორიასთან იყოს დაკავშირე-

¹ ის ფაქტი, რომ ახმეტელი სამხატვრო თეატრში მიიწვიეს, სწორედ „ოდიშის მეფის“ დასადგმელად, ძალიან ბევრს ნიშნავს.

ბული. ბრმა ბედისწერა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი კაცობრიობის უკვდავი თემაა. ქართველი ერისთვის კი ის განსაკუთრებით მახლობელია“.

ახმეტელს ქართველი ხალხის თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთ (და არა ერთადერთ) ფორმად გმირულისა და რომანტიკულის ნაკადი მიაჩნდა.

ლიტერატურაში რუსთაველმა და ვაჟამ თითქოს ერთგვარად შეაჯამეს და აღადგინეს ერის გმირული სულის ის უწყვეტი, შინაგანი მთლიანობა, რომელიც მრავალჯერ გადაურჩა ისტორიის ქარტახილებს. ვაჟამ გადმოგვიშალა პოეტური მონუმენტურობის აქამდე უცნობი საუნჯე, დაგვანახა ქართველი ხალხის ხსოვნაში საუკუნეებით დაგროვილი მითოსის ძალა.

ბარათაშვილმა ისულ სხვაგვარად გაგვიხსნა ქართველი ხალხის ფილოსოფიური აზროვნება და ერის ისტორიის ტრაგიკული კოლიზია.

პოეტური მონუმენტურობისა და ლირიკული თართოლვის ბრწყინვალე მაგალითებია „ბედი ქართლისა“, „მერანი“, ვაჟას პრესები, და განა მართო ისინი? გავიხსენოთ ხალხური ფოლკლორიც. მაგალითისათვის ხომ „ვეფხისა და მოყმის“ ბალადაც კმარა.

ამგვარად, ლიტერატურამ სავსებით გამოხატა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ის ერთიანობა, რომლის ანალოგიასაც რეი გატაცებით ეძებდა თეატრში.

ახმეტელმა შეძლო ერთგვარად მხარი გაესწორებინა ქართული ლიტერატურისათვის.

კრიტიკოსი ბელკინი წერდა: „ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდი სრულიადაც არ გამოირიცხავს ადამიანურ გრძნობათა მთელ ჯამს, თუმცა ამ ფსიქოლოგიასა და ადამიანურ გრძნობას ახალი კლასის შინაარსი ავსებს“.

ახმეტელმა არა ერთ სპექტაკლში გვიჩვენა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ უტყუარი მაგალითი. გავიხსენოთ მისი „რღვევა“.

სპექტაკლის ორ მოქმედებაში ფსიქოლოგიური ნიუანსების, ფაქიზი, დამაფიქრებელი განცდების ატმოსფერო მეფობდა. მის კონტრასტულ სახეს ქმნიდა მეზღვაურთა სცენები.

...ნელა იხსნება ფარდა, თითქოს რამბის იქითაც სრული მყუდროება და იდილიური განწყობილებაა. მაგრამ არა, ეს რეჟისორის მიერ მიგნებული კონტრასტული ხერხია. მეზღვაურები წმენდენ გემს. პლელვარე. ცხოველი რიტმი სავსებით შესაფერისია მათი მღელვარე ცხოვრებისათვის. ამალელებული განწყობილებით სავსე მეზღვაურები შრომობენ ხალხით, სიცილით, სპექტაკლში ყოველ მეზღვაურს თავისი სახე. თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. ამ ბუნტარული ზეიმის, სულიერი აღტკინების პარალელურად იყო ფაქიზი, ფსიქოლოგიური ნაუჟანსებით მდიდარი სურათები. ერთ მთლიანობაში ქმნიდნენ სპექტაკლს. ქმნიდნენ მის მრავალპლანიან ხასიათს. ფლანაგანის აზრით, „რღვევაში“ არის „სცენა, რომელიც თავისი თეატრალური ეფექტით მეიერჰოლდის დადგმებს აჭარბება. იმ დროს, როცა წითელი მატროსები „ავრორას“ ეუფლებიან და ზარბაზნებს პეტროგრადისკენ მიმართავენ, უზარმაზარი. მატროსებით სავსე გემი მაყურობლისაკენ დაიწყებს მოძრაობას, ხოლო პროექტორი სხივებს დარბაზისაკენ მიმართავს და გაანათებს წითელ დროშას, რომელიც ზედა ქანდარიდან ეშვება და რომელსაც ტაშის ცემით ეგებება უნებურად ფეხზე ამდგარი საზოგადოება“.

„რღვევა“ ს. ახმეტელისთვის წარმოადგენდა ახალ რომანტიკულ სამყაროს, სადაც ყველაფერი სუნთქავდა ვაჟაკობასა და რევოლუციური გზების პათოსით. ძველისა და ახლის კიდილში იბადებოდნენ და იწრთობოდნენ ახალი ადამიანები.

ცნობილი დანიელი კრიტიკოსის ა. ქრისტენსენის აზრით. „მოქმედება და თამაში იმდენად მომხიბლავი იყო, რომ საზოგადოება პირველი მოქმედებიდანვე თამაშსა და სცენას შევისხსნობორცა“.

„რღვევაში“ არის მელოდრამატიზმის ელემენტები. მაგრამ ახმეტელმა განწმინდა იგი და ფსიქოლოგიური დეტალები დაუკავშირა ჰეროიკული თეატრის იმ ძირითად პრინციპებს, რომელიც გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობას“ გულისხმობს.

სულიერი ექსტაზი, ვაჟაკური აღმაფრენა და დიდი ლირიზმი იყო „ანზორას“ დადგმაშიც.

„ანზორი“ იყო სიცოცხლე და მოქმედება, რევოლუციური სულის-

კვეთება. აქ გამოქვლავნდა ახალი სინამდვილასადმი ერთგულების სურვილი. მასობრივი სცენები იქცნენ მძლავრ საშუალებად ხალხის განწყობალებისა და ფიქრის გამოსავლენად. ამ სპექტაკლის ძალა იყო ის, რომ რეჟისორმა სახალხო სცენებს მოუნახა მძაფრი სულიერი განწყობილების დამტევვა, კომპოზიციურად მკვრივი, სანახაობრივად ლამაზი სცენური ფორმა. ხალხი წარმოდგა, როგორც აქტიური ძალა, რომელმაც იცის საით მიმართოს თავისი მახვილი.

საოცარი დინამიკურობით ვითარდებოდა მესამე აქტი. აქ ერთმანეთს დაუპირისპირდა სიკვდილთან ბრძოლა და რევოლუციური საქმის გამარჯვების აუცილებლობა.

როგორც ამ სურათის მნახველები გადმოგვცემენ, „სიკვდილის ცეკვაში“ ახმეტელმა შექმნა ისეთი მასობრივი სცენა, რომლის მსგავსიც იშვიათად თუ ახსოვს თეატრის ისტორიას.

ამერიკელი მწერალი ანა ლუიზა სტრონგი წერდა: „მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს. როგორც მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მინახავს“.

სპექტაკლში იყო ასეთი სურათი:

...ახლოვდება ჯავშნიანი მატარებელი, ხალხი ღელავს. „უნდა შიშველი ხელებით შევიპყროთ ჯავშანო, — ამბობს ანზორი, — რადგან ის ჩვენ დაგვჭირდება პეტროვკაში“. მატარებლის შესაჩერებლად აუცილებელია ლიანდაგზე დაწვეს ვინმე. რევოლუციის საქმე მსხვერპლს მოითხოვს. პარტიზანებმა კენჭისყრის თავისებური ფორმა, რაინდული ფორმა, აირჩიეს. უნდა იცეკვოს ზაირამ და ვისაც გაიწვევს, ის იქნება განწირული. იწყება ცეკვა. ქალი უვლის წრეს. ისმის ტაშის ძლიერი ხმა, ყველა ერთ აზრს შეუპყრია: ვინ განიწირება სიკვდილისათვის. ფიქრი ერთია და მისი გამოხატვის ფორმა მრავალი. ზოგი ფიცხელი ტემპერამენტით, მთელი გზნებით შესცქერის ქალის როკვას, მექანიკურად, თვალეგაშტერებით შესცქერის სიკვდილთან გაპაექრებას. დინამიკურია და საოცრად პლასტიკური თითოეული მსახიობის პოზა. ადამიანები სიკვდილის პირას დგანან. ამ წუთში მკლავდებდა მათი ხასიათები, მათი ნებისყოფა. უმრავლესობა თავგანწირვის ეინს შეუპყრია. ზაირა ხან-

კრძლივი ცეკვის შემდეგ აირჩევს სატრფოს, ახმას. წამით ყველაფერი გაქვავდა. სატრფომ უნებურად გასწირა ახმა. ახმას არ უნდა „მშვიდი“ სიკვდილი ლიანდაგზე, ისევე როგორც სიკვდილი ასთუმალზე. იგი ჭაბუკია და მისი გახელბეული ენერგია გამოსაკალს ეძებს, მას ბრძოლა სწყურია. მაგრამ ამოდ, ახმა ემორჩილება სატრფოს განაჩენს. ცეკვოს რიტმში იჭრება მატარებლის ხმა და ეს ყველაფერი ისეა გადმოცემული, რომ თქვენ სავსებით კრძნობთ სიმბოლურ აზრს: სიკვდილთან ბრძოლას უპირისპირდება რევოლუციის საქმის გამარჯვების იდეა.

...ანზორი წარმოთქვამს სიტყვას: „ახმა მშობელ მიწაზე წევს, ხაირა, იტირე, ძნელია მიწაზე სიარული:“ ...მატარებელი შეჰკიკლებს.

სველი ხალხური ცეკვის ფორმაში ახმეტელმა გვიჩვენა ხალხის ამირული სული, გვიჩვენა მისი ახალი და დიადი შინაარსი.

ნელი წარმოსადგენია სხვა უფრო მძაფრი, ემოციური სურათი, იდრე ეს ე. წ. „სიკვდილის ცეკვა“. ამ კონტრასტების ხერხს უდიდესი ადგილი ეჭირა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებაში და მას არწყინვალედ ფლობდა ს. ახმეტელიც.

„სიკვდილის ცეკვის“ სცენის შესახებ სტრონგი წერდა: „ამ მოქმედების დრამატული დაძაბულობა საშინელია, დასასრული — დიდებული. მაგრამ ჩვენ ძალზე გვეჭკვება, შეძლებდა თუ არა რომელიმე საბჭოთა თეატრი, გარდა ქართულისა, დაეშვა ესოდენ „პერსონალური“, რომ არაფერი ვთქვათ „რწმენისეული“ მდგომარეობა, როგორც ნაწილი რევოლუციური კონფლიქტისა“.

„ანზორში“ ყოველ გმირს მონახული ჰქონდა თავისი ადგილი, ამავე დროს, მათ შორის დამყარებული იყო მხატვრული კონტაქტი. დიდი გემოვნებით შექმნილ დეკორატიულ დანადგარზე მაყურებლის მინ ცოცხლდებოდა დაღესტნის აულების პოეტური სურათები. სახიობები სცენაზე განლაგებული იყვნენ ჯგუფურად. თითოეულში ხშირად სამი კაცი თუ იყო. რეჟისორი მაინც ქმნიდა რაღაც დიდს, ეფექტურსა და ჰარმონიულ სურათს. იგრძნობოდა ხალხის დიდი ენერგია, სულიერი ექსპრესია, ჩანდა ის მძლავრი რევოლუციური პათოსი, რომელიც წალეკვით ემუქრებოდა ძველსა

და წარმავალს. ამ განხლებულ ბრძოლაში იყო ღრმად ემოციური სილამაზე. სიკვდილი, რომელიც მაღალი აზრისა და სიკეთის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში ეწვეოდა გმირს, ივსებოდა ახალი აზრით და სილამაზით. ულამაზესი ქალის მიერ ჭაბუკის საცეკვაოდ ანუ სასიკვდილოდ გამოხმობა შეესაბამებოდა ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის იმ იდეალს. რომელსაც მან „რაინდული რომანტიზმი“ უწოდა.

ახმეტელის ამ სპექტაკლში (აგრეთვე სხვაშიაც) მოცემული იყო მასისა და ინდივიდის მრავალმხრივი კიდილი. ეს იყო ახალი ეპოქის, გარდამავალი და გარდამტეხი ეპოქის სირთულე და სიმძაფრე. რომელშიაც იყო ახლის დამამკვიდრებელი ძალის ზეიმიცა და ძველი სამყაროსაგან წარმოქმნილი მრისხანებაც. ამ კიდილში იწრთობოდა და იბადებოდა ახალი ადამიანი. ამ ადამიანს ჰქონდა ძლიერი რწმენა, ნების სიმტკიცე და მაძიებელი სული. იგი ვაჟკაცურად ეძებდა ცხოვრების გარდამქმნელ საშუალებებს, მან არ იცოდა მოდუნება, არ იცოდა წუწუნის და სიძაბუნე. მის სულს მუდამ ავსებდა სიდიადე მისწრაფებათა და ახალი სამყაროს ესთეტიკური განცდის მშვენიერება.

ასე სურდა ახმეტელს სიჭაბუკეშიაც. მან ხომ თქვა, რომ ქართულმა თეატრმა უნდა შექმნას და სრულყოფს „ქართველი ადამიანის სულის ფორმები“. მან უნდა მოგვეცეს „ახალი სახე ქართველი კაცისა“.

გამართლდა სიჭაბუკის ნაოცნებარი. 1933 წელს მოსკოველი კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა წერდა: „ჩვენ ვნახეთ კოლექტივი, რომელიც არც ერთ წუთს არ ივიწყებდა ხელოვნების დიად დანიშნულებას: განასახიეროს სინამდვილე, ისე გარდაქმნას და აღზარდოს ხალხი, რომ იგი დაუახლოვოს ახალი ადამიანის იდეალს“.

ახალი ადამიანის იდეალისაკენ მისწრაფების სცენური გამართლება და მისი პოეტური სრულყოფა განსაკუთრებულ ფასს სდებდა „ანზორს“. ამიტომ ამბობდა კრიტიკოსი ემ. ბესკინი: „შეხედეთ, როგორი სიხალისითა და სიამაყის გრძნობით გამოიყურება ადამიანი ანზორის რაზმის ყოველ ნაწილსა და თვით პარტიზანთა ბელადის ფიგურაშიც კი. თქვენ გრძნობთ, რომ ეს არის ბრძოლა სწორედ

ახალი ადამიანისათვის, მაგრამ კლასობრივად სხვა. კლასობრივად ახალი ადამიანისათვის“.

განა რომანტიკული ზეაწეულობა და ფსიქოლოგიური სიღრმე არ იყო „ლამარას“ სცენებში?

„ლამარა“ ელერდა, როგორც სიმფონია. მასში ყველაფერი—სიტყვა თუ სინათლე, მუსიკა თუ მოქმედება, წარმოდგენდა ჰარმონიულ მთლიანობას. ამაში იყო მისი სიმშვენიერეც. მხატვარი (ი. გამრეკელი), კომპოზიტორი (ი. ტუსკია) და, რა თქმა უნდა, მსახიობები შეკავშირდნენ ერთიანი მიზანსწრაფვით. შექმნეს ახალი სინამდვილე — თეატრალური სინამდვილე.

ეს სპექტაკლი „ქართული თეატრის განვითარებაში, რუსთაველის თეატრის მომწიფებასა და ახმეტელის ოსტატობის მხატვრულ ზრდაში ეტაპს წარმოადგენს. ამ დადგმით მან დაამტკიცა, რომ იგი აქტიორთა კოლექტივის ბრწყინვალე ორგანიზატორი და დიდი სცენური სტილის შემოქმედია“.

მრავალ ბრწყინვალე სცენას შორის გამოირჩეოდა ხატობა. მოსკოველი კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა ასე იგონებს ამ სცენას:

„... მზისგან დამწვარ შავგვრემან სახეებზე ბრწყინავს ცისფერი თვალების შუქი. იგრძნობა სიღარბაისლე მოხუცთა, მოქნილობა და ახალგაზრდული სითამამე ყრმათა. ისინი მოსწრებულად ეხმარებიან ერთმანეთს ლექსებით — შაირებით. ერთი აქებს თავის ნადირობას ღვევებზე, მეორე ამბობს, რომ მას შეუძლია მთელი ღამე ათიოს მიჯნურის საწოლთან, იტანჯოს სიყვარულის ვნებაში და არა ჰკადროს მიჯნურს ხელის შეხება...“

ვუნდი მლერის „ზამთარს“:

ზამთარი ვარდსა დააქნობს,
ფურცლები ჩამოსცივიაო.
ლამაზი ქალის თვალთავან
ცტემლები ჩამოსცივიაო...

იწყება ცეკვა. ხევსურები ყვირიან:

„ლამარა, ლამარა იცეკვებს“...

სამი ქალის ცეკვა — სამაია.

მძლავრი, მზარდი ხმა გუნდის. სამი ქალის ცეცხლოვანი ცეკვა. ლამარას ცეკვით ანთებული ორი ძმის — (გ. დავითაშვილი, ვ. აბა-შიძე) მინდიას და თორღვაის ჩხუბის სცენა პირამდე ავსებს სცენურ-რი მოქმედების ატმოსფეროს. სტიქიური ძალებისა და გრძნობების ქარცეცხლი იტაცებს მაყურებელს და მას ხდის მოქმედების მონაწილედ. ყველა ადგა ფეხზე, ყველა აღელდა, აიშალა დარბაზი, ნაცნობნი და უცნობნი მღელვარებით ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს... „ხატობა“ გადმოიჭრა რამპის აქეთ, შეიჭრა ფოიეში, ტალანებში. გააცოცხლა, გააღვიძა. ააღელვა თავდაპირველი ჩრდილოელნი. ეს იყო ნამდვილი ზეიმი ხელოვნებისა და ეს ზეიმი გვაჩუქა ჩვენ ახალგაზრდა საბჭოთა საქართველომ“.

კითხულობთ ამ სტრიქონებს და გაგონდებთ ახმეტელის სიჭაბუკის ოცნება, გაგონდებთ ის წლები, როდესაც პეტერბურგელი სტუდენტი ოცნებობდა: თეატრში უნდა იყოს ერთსულოვნება მაყურებელსა და სცენას შორის. მაყურებელი თანაზიარი და მონაწილე უნდა გახდეს სცენური სიცოცხლისა, უნდა განიმსჭვალოს სცენის გმირთა ფიქრით, მათი გულისტკივილითა თუ სიხარულით. სხვაგვარი ფილოსოფიური მხარეები გახსნა ახმეტელმა „ყაჩაღებში“. აქ ჭაბუკური ტემპერამენტი მშვენივრად შეუერთდა სიბრძნეს, პათოსი ფსიქოლოგიურ განწყობილებას.

ახმეტელმა პიესას საფუძვლიანი მონტაჟი გაუკეთა. სპექტაკლში დიდი ყურადღება დაუთმო ხასიათების ფსიქოლოგიურ გამოკვეთას. ... ჩვენ წინ გადაიშალა დიდი სოციალური ტრაგედია, გაქრნენ შილერის დეკლამაციები და მელოდრამატული მონახაზები, ფრაზა გადავიდა მოქმედებაში. წინა ხაზზე გამოვიდნენ ძმები მოორები, როგორც სოციალური ძალების წარმომადგენლები, რომლებიც სამკედრო - სასიცოცხლო ბრძოლას უცხადებენ ერთმანეთს. ფრანც მოორის როლს ა. ვასაძე თამაშობდა, იგი გარეგნულად, ერთი შეხედვით, თითქოს არაფრით არ განსხვავდება ჩვეულებრივი ადამიანისაგან, მაგრამ როცა კარგად დააკვირდებოდით, მის თვალებში, სიარულის მანერაში და ინტონაციებშიც დაინახავდით განდიდების წყურვილით შეპყრობილ ადამიანს. იგი მოძალადეა, კარიერისტი, მზად არის ყველაფერი ჩაიდინოს ძალა-უფლების 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, ერთხელ კიდევ წამოიმართება ჩვენ წინ თავისი გაშლილი თითებით, რომელიც შეუმჩნევლად მუშტად იქცევა. ამაყი, სწრაფი მოძრაობით ვეფხისებურ ნახტომს აკეთებს, ისტერიული ყვირილით ეშვება თავქვე. კიბეზე მოაფრიალებს მოსასხამს, თითქოსდა აღარ სურს უყუროს ხალხს, სამყაროს, რომელმაც ამდენი უსიამოვნება მიაყენა მას. შემდეგ ტახტის მახლობლად იწყებს ბორიალს 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 იყო. იგი ავარდება ტახტზე და დაშნით იკლავს თავს. საგრაფო ტახტისკენ მიმავალი გზა, რომელიც სისხლით მორწყო ფრანც მოორმა, მისთვის სიკვდილისაკენ მიმავალი გზა აღმოჩნდა.

შილერის ფრანცი გაიძვერა, მაგრამ მაინც სუსტი ადამიანია, ვასაძის ფრანცი კი უფრო ძლიერია და ამაყი. „ვასაძის ფრანცი, — წერდა „ლიტერატურნაია გაზეტა“, — ეს არის სახე ძალაუფლების ბატონობის, ჩაგვრის, დამონების და განდიდების დაუცხრომელი წყურვილისა“. ვასაძის მიერ ფრანცის როლის თამაში მოფიქრებულია და ოსტატური. სახე უაღრესად პლასტიკური და აზრიანი. მიუხედავად თავიდანვე აღებული მაღალი რიტმისა, მსახიობს ბოლომდე რჩება დიდი ენერგია. ეს მის ოსტატობას უნდა მიეწეროს უთუოდ.

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

გავიხსენოთ ფინალური სცენა:

...როცა ფრანცი მოჰკლავს მამას, იგი კარგავს სულიერ წონასწორობას, შიში და მღელვარება ეუფლება მის სულს, უსუსტდება გონება, ძრწის, ცახცახებს. მთრთოლვარე ხმით ეძახის დანიელს.

რომ ილოცოს მისთვის... სწყველის ძიძება და გამზრდელებს. რადგან მისი აზრით, ბავშვობიდანვე რალაც სულელური ზღაპრებით უწამლავენ ადამიანებს ფანტაზიას და „უსუსურ ტვინზე აღბეჭდავენ მეორედ მოსვლის განსჯის სურათებს“. შინაგანად დაშლილი, გაორებული, სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარზე მდგარი ფრანცი მისუსტებული გონებით ცდილობს აღიდგინოს დარღვეული წონასწორობა, მაგრამ აშაოდ. მან იცის, დანაშაული დიდია და შეშინებულს თავისი ყოველი ნაფიქრი სინამდვილედ ეჩვენება.

თუ პირველ სამ მოქმედებაში ფრანცი მოჩანს მაინც ძლიერ ადამიანად, რომელიც მხოლოდ გონებას აღიარებს და სხვას არაფერს, მეოთხე მოქმედებაში არსებითად ტყდება, იშლება მისი პიროვნება. უმწეობის შეგნება სჭვალავს მთელ მის არსებას და, რატომ უნდა, „ფრანც მოორის ასეთი ევოლუცია და მარცხი მისი ამორალური ბუნების ლოგიკური შედეგია და მისი შინაგანი ზნეობრივი სიმდაბლიდან გამომდინარეობს“¹.

ასეთი იყო ფრანცის სულიერი აგონია. და ფრანცის ეს სულიერი კატასტროფა ჩინებულად აისახა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში. თუ „ყაჩაღების“ ადრეულ დადგმებს უსაყვედურებდნენ კარლ მოორის სახის ერთგვარ მიჩქმალვას, სულ სხვა მდგომარეობა გვაქვს დღეს. რეჟისორმა ს. ახმეტელმა კარლ მოორის შესრულება დააკისრა აკ. ხორავას. ამ ფაქტმა კი უდიდესი როლი ითამაშა სპექტაკლის წარმატებაში. ხორავას კარლ მოორი გამოჩნდა როგორც „მგზნებარე ტრიბუნი, რომელიც ტირანიის წინააღმდეგ ხალხს იარაღისაკენ მოუწოდებს“².

აკ. ხორავას არ უყვარს აქტიორული ხერხების დაქუცმაცება. ყოფითობა. იგი სახეს აქანდაკებს ფართო პლანით, მისი ყესტი თამამია და ზეაწეული: მსახიობი ყოველ საგანში ეძებს ჰეროიკულს. გმირულს. კარლ მოორის სახეში მან სწორედ ეს რომანტიკა, გმირული სუნთქვა იგრძნო და იგი აქცია კიდევ ამრსაველ წერტილად როლის დამუშავებლას.

1. დ. ლაშქარაძე. „ფრიდრიხ შილერი“. 1955 წ., თბილისი, გვ. 31.

2 „ლიტერატურნაია გაზეთა“, 5. VIII. 33 წ.

ცნობილია, რომ პიესის მიხედვით კარლ მოორი საბოლოოდ ერკვევა თავის შეცდომებში. იგი რწმუნდება, რომ ერთეულებს არ შეუძლიათ დაამხონ ტირანია. რუსთაველის თეატრის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „ყაჩაღების“ ეს მხარე შედარებით მეორე პლანზეა გადატანილი. აქ სპექტაკლი უფრო ქმედითი და შემტევია. მასში ნათლად მოჩანს ყაჩაღთა „ბრბოს“ პოლიტიკური შეგნება. გაზეთი „კომუნისტი“ სამართლიანად აღნიშნავდა: „უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვთქვათ, რომ პიესა გააქტიურებულია პოლიტიკურად. ხაზგასმულია სოციალური მომენტები, ყაჩაღთა მასა აყვანილია პოლიტიკური მებრძოლის სიმალემდე. ეპოქის სტილი დაცულია მთელ დადგმაში“. ანალოგიურ შეფასებას აძლევდა რუსული პრესაც: „თეატრი მართალია, როცა ცდილობს მასობრივ სცენებში გრძობების მოწოლას, მიმართავს ქარიშხლიან მოძრაობაზე დამყარებულ კომპოზიციას“¹. აკ. ხორავა — კარლი სათავეში ჩაუდგა უკმაყოფილო სტუდენტებს. მტკიცედ შემოიკრიბა ისინი და აქტიურად აამხედრა ტირანიის წინააღმდეგ. აკ. ხორავას ჭაბუკური სიმძაფრე, ძალა, „დაჯერება, გახელებული ენერგია, შმაგი სიტყვა“ შესანიშნავად იყო დაკავშირებული კარლ მოორის პოეტურ სახესთან. შილერი ხშირად უჩიოდა ხოლმე მსახიობებს, რომ ისინი მთელი ძალით ვერ ასახიერებდნენ ჰუმანიზმისა და თავისუფლებისათვის მებრძოლის — კარლის სახეს.

ხორავას კარლი მარტო მორალისტი როდია, იგი სრული გამომხატველია იმ მაღალი რომანტიკული იდეალებისა, რომელიც ასე ძლიერად იტაცებდა „ქარიშხლისა“ და „შეტევის“ ეპოქის ახალგაზრდობას. მის მიერ შექმნილი სახე მონუმენტურია, რომანტიკული. ხორავამ კარლის სახეში აღადგინა ის, რაც კი გააჩნდა ჭაბუკ შილერს.

სპექტაკლი მაყურებელს ხიბლავდა მხატვრული მთლიანობით, იდეური სიმახვილით, ნათელი თეატრალური ფორმით. აი, თუნდაც სცენა „ლუდხანაში“.

...ლუდს სვამს სტუდენტობა და აღგზნებული მღერის. ყველაფერი სავსეა რიტმით, ტემპით. სხვადასხვა ფერებში ჩნდებიან მკვეთრი

¹ „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 26. VII. 33 წელი.

კომპოზიციური მონახაზები. ხალხი გამოდის წინა პლანზე. მოქმედებაში ვლინდება მათი ფიქრი და მისწრაფებანი. ისინი ბრძოლის უნით აღსავესენი არიან და ეს იგრძნობა მათი სკამების ეფექტურ ტრიალში, თითქოს ამით წამიერად იოკებენ ვნებას, ამით გამოხატავენ ვაჟკაცურ ძალას. მსახიობთა მთელ ამ ლხინში არის რაღაც მიმზიდველი და დაუვიწყარი. იგი სავსეა აზრით, ემოციით და ამიტომ არის ლხინის ეს თეატრალური ფორმაც ასე საინტერესო.

ერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ გაიგო და განიცადა არაქართველმა მაყურებელმა ეს სცენა. გავიხსენოთ რუსი კრიტიკოსის ნ. გონჩაროვას სიტყვები: „ახლაც თვალწინ მიდგას სცენა ლუდხანაში... იატაკზე და სკამზე ისვენებენ სტუდენტები, ახურავთ რბილი ქუდეები, ტყავის მაღალი „გეტრები“ აცვიან, აქვთ ძლიერი, კუნთიანი სხეულები, გარუჯული ვაჟკაცური სახეები. მათ შორის არის კარლ მორი. ფერმკრთალი, გამხდარი, მოგაგონებთ თვით შილერის სახეს — აბურძგნილი ქერა თმები, ფართო, თითქმის საშიში, ცეცხლოვანი, უძირო თვალები ადამიანისა, რომელიც ტანჯვისა და ბრძოლის მძიმე ტვირთს ზიდავს; სწრაფი, სხარტი, პლასტიკურად მოძრავი სხეული, დაკომული, ფოლადივით კუნთები. აი, გარეგანი სახე ხორავას კარლისა. რარიგ შორს არის ის თმავარცხნილი, შაბლონური გარეგნობისგან.

კარლი მგზნებარე სიტყვით მოუწოდებს ახალგაზრდობას, რომ არისტოკრატიისა და ხუცების წინააღმდეგ იბრძოლონ. სტუდენტები მემართა სიმღერით ეპასუხებიან მეთაურს...

აი, კარლი — ხორავა, ბრძოლიდან დაბრუნებული, სისხლსა და მტვერში ამოსვრილი, სულამდე შეძრული დასცქერის საუკეთესო მეგობრის როლერის (ვ. აბაშიძე) ცხედარს... რა მეტყველია მისი სევდა და ღრმა სინაზე, მის გაყინულსა და ფართო თვალებში არ არის ცრემლი, მაგრამ დაუვიწყარია მისი ხმა, როცა იგი წარმოთქვამს: „როლერ, საბრალო როლერ“...

ეს ხმა დარბაზში იწვევს რაღაც იღუმალ თრთოლვას, რაღაც ღრმა შინაგან ბრძოლას — სავსეს დაგუბებული ცრემლით“...¹

¹ ნ. გონჩაროვა, „მთის მწვერვალების თეატრი“, 1934 წ., იხანება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

ამგვარი ძლიერი სცენები იყო „ბოჰემის ტყე“ და საოცარი „ბალ-მასკარადი“ ფრანცის სასახლეში. ეს უკანასკნელი სპექტაკლში იქცა ტრაგიკულ მისტერიად. „არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, — წერდა ნ. გონჩაროვა, — რომ წულუკიძის ამაღლია მომხიბლავია ქალურობით, საოცარი მოღუღუნო ხმით, მოძრაობის ნაზი პლასტიკურობით, სიტყვისა და ექსტის იშვიათი მეტყველებით. ეს უდავოდ ერთი საუკეთესო ამაღლიათაგანია, რომელიც ჩვენ გვინახავს“.

„ყაჩაღებმა“, როგორც ვთქვით, შეაჯამა რუსთაველის თეატრის განვლილი მუშაობა. მეთოდი, რომლითაც თეატრი ხელმძღვანელობდა „ლამარას“, „რღვევის“, „ანზორისა“ და სხვა სპექტაკლების დადგმისას, „ყაჩაღებმა“ გაამართლა. ეს უკანასკნელი იმავე პრინციპით იქნა დადგმული, თუმცა აქ არ იყო არც ჩოხა, არც ქართული ცეკვა და არც „ნაციონალური ეგზოტიკა“, მაგრამ ყველაფერს ქართული თეატრის ბეჭედი აჩნდა. კარგად შენიშნა სპექტაკლის ეს მომენტი კრიტიკოსმა ვ. ბლიუმმა¹. დიახ, „ყაჩაღებმა“ დაამტკიცა, რომ საქმე ჩოხაში როდი იყო. ახმეტელი ევროპულ ფრაკშიაც კარგად გრძნობდა ქართული მიწის ძალას.

ამ სპექტაკლის დადგმით „რუსთაველის თეატრმა“ მიაღწია ორმავე გამარჯვებას. პირველი, რომ თეატრმა მოგვცა საგულისხმო ცდა თეატრის მიერ კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისებისა, და მეორე, თეატრმა შექმნა ნამდვილად ინტერნაციონალური შინაარსის სპექტაკლი, შეძლო თავისი ეროვნული ფორმის, თავისი ეროვნული სახის შენარჩუნება“².

„ყაჩაღები“ მობრუნების პუნქტი იყო თეატრის ცხოვრებაში. ამიერიდან თეატრს სჭირდებოდა ჩვენი თანამედროვეობის ფილოსოფიური ხედვა ახალი დრამატურგიის საფუძველზე. სჭირდებოდა ძლიერი, ორიგინალური დრამატურგია, რომელიც გამოხატავდა საბჭოთა ადამიანის გმირულ სულს, მის რევოლუციურ პათოსს, სამყაროს რომანტიკული ჭკრეტის უნარს.

¹ ვახ. „სოვეტსკოე ისკუსტო“, 8. III. 33 წ.

² ვ. ბლიუმი, „რუსთაველის თეატრი“, კრებული, 1934 წ., გვ. 19.

თეატრი ამისთვის ეძებდა მასალას. ეძებდა ახალი შემოქმედებითი წინსვლის გზებს, პერსპექტივებს...

ვის შეუძლია ამტკიცოს, რომ კარლ მოორი და ფრანცი არ არის გამირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ ნიმუში.

ეს აგრეთვე იმის მაგალითიცაა, რომ ახმეტელი სულ უფრო მეტად უახლოვდებოდა თავის ესთეტიკურ იდეალს, სულ უფრო მეტი სიღრმით წვდებოდა გამირთა ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ სამყაროს.

საუბარი ქართული დრამატურგიის განვითარება ძირითადად კომედიოგრაფიის լგზით წარიმართა. **ტრაგიკომიკურზე** მის ისტორიას დასაბამი კომედიამაც მისცა. შემდეგ პერიოდშიც კომედიის ფორმების გარკვეული ერთფეროვნება და თვით ქანრის ერთგვარი შეზღუდულობაც კი იყო (განსაკუთრებული ადგილი დ. კლდიაშვილისა და ზოგიერთი მწერლის ცალკეულ პიესებს უჭირავს მხოლოდ). მიუხედავად გარკვეული დიფერენციაციისა, ქართული კომედია ძირითადად მაინც რეალისტურ-საყოფაცხოვრებო თემატიკის რკალში იყო მოქცეული და თეატრის განვითარებას ტონსაც ის აძლევდა.

რაკი კომედია იყო ქართულ დრამატურგიაში ყველაზე განვითარებული ქანრი, ბუნებრივია, უმთავრესი ადგილიც მან დაიჭირა თეატრის რეპერტუარში. ეროვნული სცენური ხასიათების შექმნის წყაროდაც კომედიური ტიპები იქცნენ. მიუხედავად ამისა, მაინც ცოტა იყო მათი რიცხვი (და არა მარტო რიცხვი). ქართველი მსახიობი თავის ტრაგიკულ პათოსსა და დრამატულ ენერგიას, უმთავრესად, კვლავ უცხოურ პიესებში ავლენდა. მართალია, თეატრის ეროვნულ სახეს მარტო პიესა არ განსაზღვრავს, ეროვნულ ფორმას ქმნის აგრეთვე მსახიობის პლასტიკა, ტემპერამენტი და სხვა საშუალებებიც. ასე რომ სავსებით სწორია, როცა ვამბობთ, „ყაჩაღები“, „ურიელ აკოსტა“, „ოიდიპოს მეფე“ ქართული სპექტაკლებია.

უცხოური პიესაც იქცევა ხოლმე ქართული წარმოდგენის საფუძვლად, მაგრამ ქართული ხასიათის შექმნა წარმოდგენელია ქართული პიესის გარეშე. ამიტომ ძველი ქართული თეატრის განვითარების ლოგიკას ბუნებრივად მიყვავართ დიდი ძალის ქართული გმირული და პოეტური ხასიათების სიღარიბის (თუ სიმცირის) აღიარებამდე, იმ ხასიათებისა, რომელშიაც ყველაზე უკეთ უნდა გამოხატულიყო ქართველი კაცის ფიქრი და მთელი მისი სულიერი სამყარო. კომედიას არ შეუძლია მოიცვას ერის ცხოვრების ყოველი მხარე, შეეხოს მის ყოველ ნაწილს.

მაგრამ რაკი საქართველოში კომედია განვითარდა უპირატესად, საკითხავია, მოგვცა თუ არა მან იმ ფორმების სიმდიდრე და მრავალსახეობა, რომელიც აგრე ახასიათებს დიდად განვითარებულ კომედოლოგრაფიას? სწორედ საკითხის ამ მხარეს ეხება სანდრო ახმეტელიც.

ახმეტელს მიაჩნდა, რომ ქართული კომედოლოგრაფიის იმ სახეობის განვითარება, როგორც მე-19 საუკუნეში იყო, სავსებით კანონზომიერი და ბუნებრივი გახლდათ. ქართულმა ლიტერატურამ არა ერთი ნიჭიერი კომედოლოგრაფის სახელი მოგვცა და არა ერთ კომედიას ხვდა დიდი წარმატება, მაგრამ მათ გვერდით სხვადასხვაგვარი კომედიაც იყო საჭირო. იუმორის ნიჭით დაჯილდოებული ქართველი ცხოვრებაში უფრო ღრმად გრძნობდა კომიზმის მთელ ძალასა და მშვენიერებას, ვიდრე ამას სცენაზე ვხედავდით. ა. ლაისტი გაოცებული იყო, რომ საქართველოს, ამ მახვილგონიერებითა და ჯანსაღი იუმორით მდიდარ ქვეყანას, თავისი სერვანტესი არ ჰყავდა. „საქართველოში ჯერ კიდევ ცოცხლობენ დონ კიხოტები და მოუთმენლად მოელიან თავიანთი მხატვრის გამოჩენას“, — წერდა ქართველთა მახვილგონიერებით აღფრთოვანებული ლაისტი. როცა იგი სერვანტესს იგონებდა, ამით სწორედ ტრაგიკომედიის ფორმაზე მიანიშნებდა. ამგვარი პოეტური ფორმის ტრაგიკომედია იტაცებდა ახმეტელს.

რატომ ხიბლავდა ტრაგიკომედია? საქმე იმაშია, რომ ტრაგიკომედია უფრო ახლოს იდგა ახმეტელის თეატრის იდეალთან. მას მიაჩნია, რომ ქართულმა დრამატურგიამ ვერ მონახა ის ტრა-

გიკომედია, რომელიც შესაძლოა კომედიური ენრიდან ქართული თეატრისათვის ყველაზე ბუნებრივი ფორმაც იყოს. კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიანობა ქმნის ეროვნული კომედიის ახალ სახეს, მას თვით ერის ისტორია და მისი ხასიათი განსაზღვრავს. ქართველმა კაცმა საუკუნეების მანძილზე მტერთან ფსიქოლოგიური ბრძოლის თავისებური ფორმა გამოიმუშავა. იგი მუდამ მხნეა და ოპტიმისტურად განწყობილი, რაოდენ მძიმე მდგომარეობაც არ უნდა ჰქონდეს. რაღაც განსაკუთრებულია მისი სიცილი და მხიარულება. მის იქით ხშირად ტრაგიკული შინაარსია დაფარული. ახმეტელის აზრით, ზოგნი ვერ გრძნობენ ამ შინაარსს, ვერ გრძნობენ სულის ნამდვილ ბუნებას და ამიტომ ფიქრობენ, რომ ქართველი „ცხოვრებას ზევით-ზევით, ცალმხრივად უყურებს; გაუბრბის მის ღუხჭირს და სტკება მხოლოდ მისი მშვენიერებით“, რომ თითქოს იგი „ბუნებით ჰედონისტია, არ გრძნობს ღრმად ცხოვრების ტანჯვას; უღარდელია, ფუქსავატი. სულდგმულობს ლხინით, ღვინით და მღერის მრავალყამიერს“.

სულ სხვაგვარ განმარტებას აძლევს ახმეტელი ქართველი კაცის ამ მომლხენ ბუნებას. ლხინი და ღრეობა, სიცილი და სიხალისე ქართველისა ახმეტელისათვის ერთგვარი ტრაგიკული ნიღაბია იმ მისტერიისა, ზადაც „უფლის ვნებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორიაა განფენილი. ეს არაა ნიღაბი, მარტოდენ ქართული სანახაობების საუკუნოვანი ტრადიციებით დაკრისტალებული და ისე მოტანილი ჩვენამდე. იგი უფრო მეტია და უფრო ორიგინალურიც... ახმეტელი ამბობს: დიხა. ქართველი იცინის, ლხინობს, მაგრამ ზაშინაც, როცა ტირის მისი გული. „სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა“. აქ ავლენს იგი თავის მუამბოხე სულსა და შინაგან ექპპრესიას, სულიერ ლტოლვილებასა და ექსტაზს. მისი ტირილი დაძაბუნებას, ან სიბეჩავეს როდი მოახწავებს. სიცილის დროს წარმოქმნილი შინაგანი დრტვინვა მძლავრი იმპულსია ახალი სულიერი ენერჯის წარმოსაქმნელად. იქნებ იმიტომაც ლხინობს, მხიარულობს ქართველი, რომ არ უნდა თავისი ნამდვილი სახის, ტრაგიკული სულის ჩვენება? იქნებ არც სურს მტერს გაუმხილოს ცრემლი და მწუხარება? ან მუდამ საბრძოლოდ გამზადებულს არც

სცალია ტირილისათვის? იქნებ რაც აკლია, რაც წაართვა ცხოვრებამ, იმას ელტვის? ვინ იცის, რას ელტვის ეს ამაყი და შეუპოვარი, უცნაურად ხელგაშლილი და რაინდული სულის ქართველი კაცი? ასეთი კითხვები აღელვებდნენ და აფიქრებდნენ დიდ რეჟისორს სანდრო ახმეტელს.

„დიახ, მართალია, — წერდა იგი, — ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იცით, რა მდგომარეობაშიც? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა, მოკვდა. როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმაღლესი წმიდათა წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კენესა, ვაება, ტანჯვა, განა მაშინდელნი ქართველნი მოთქვამენ და ტირიან ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა?.. მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი. ლხინი და კისკისი, გეგონებათ, საქართველო ტკბება უბედნიერესი წამებით. ლხინობდა ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს“.

ამ ფორმაში ისახებოდა ქართველი ხალხის ფიქრი და წუხილი. სიცილისა და ლხინის მიღმა დაფარული ტრაგედია გენოალურად იგრძნო ბარათაშვილმა, თეატრმა კი ვერა. უყურებთ მოზეიმე ხალხს „გეგონებათ, საქართველო ტკბება უბედნიერესი წამებით“ და ნამდვილად კი მგოსანი გულჩათხრობილი ტირის და გლოვობს. მისი სული, ვით სპეტაკი სული მთელი ერისა, „მოთქვამს მწარედ, გულსაკლავად“ და ამით გადმოგვცემს ზეიმის მიღმა დაფარულ აზრს.

ქართველმა პოეტმა იგრძნო ერის ტკივილი, ფაიგო მისი ლხინის ნამდვილი ბუნება. ამგვარი ლხინი ძალიან მიაგავს ბრძოლის ველზე წამიერად შესვენებულ ჯარისკაცთა იმ სიცილსა და ხარხარს, რომელშიაც ძალუმაღ სჩქედს სიცოცხლის სიყვარული, უყურებთ მათ სახეებს და ასე გგონიათ, თითქოს ისინი მართლაც ტკბებიან უბედნიერესი წამებით. ვერ გრძნობენ ტანჯვასა და ბრძოლის სიმწარეს, მაგრამ ეს ხომ ის ჯარისკაცებია, რომელთაც ამდენი მეგობარი, ამდენი ახლობელი დაჰქარგეს გუშინ, იმის წინ და შესაძლოა ახ-

ლაც, ორიოდე საათის უკან, დაჰკარგეს ახლობლები და მაინც ლხინობენ, გაურბიან ცხოვრების სიივეს და ტკბებიან (თითქოს) მხოლოდ მისი მშვენიერებით. ამაში არის დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლე და სიჯანსაღე. ჩვენი წინაპრებიც ხომ მუდამ ასე საბრძოლოდ იყვნენ გამზადებულნი? ტრაგიკული სულის გამოსახატავად მათ შექმნეს სიცილისა და ლხინის დიდებული ფორმა. საუკუნეთა მანძილზე ისე წარიმართა ქართველი ერის ცხოვრება, რომ მას მწუხარება და ტანჯვა უფრო მეტი ხვდა წილად, ვიდრე სიხარული. ვინ მოსთვლის რამდენჯერ გადაურჩა იგი თავისი უროვნული მეობის დაკარგვას, რამდენჯერ გადაიტანა ომი და აოხრება. აი, რის გამო იყო, რომ ქართველს სატირალი უფრო მეტი ჰქონდა, ვიდრე სამღერი. მაგრამ წუხილს არ აჰყვა. მან ჩინებული ფორმა მოძებნა მწუხარების გასაქარვებლად. და რაც უფრო სტკიოდა, მით უფრო მეტად ეძალებოდა სიხარულს. ამ უცნაურ კონტრასტში აწრთობდა თავის რაინდულ სულსა და ათკეცად იხანგრძლივებდა ბრძოლის უნარსაც. ძველი ბერძენი ისტორიკოსი ქსენოფონტე, ჩვენ წელთაღრიცხვამდე დიდი ხნით ადრე, წერდა: ქართველები ომს სიმღერით იწყებენ და სიმღერითვე ამთავრებენო. ვინ იცის, რას უგალობდნენ წარიმართული ხანის ქართველები — მათ მიერ გაღმერთებულ ასტროლოგიურ სამყაროს, თუ ადამიანთა სიმამაცეს? მაგრამ რასაც არ უნდა აღიღებდნენ მათი სიმღერები, ცხადია, ჩვენს ხალხს იგი დიდ სიმხნევესა და ძალას მატებდა. სიმღერა იყო ის ძალა, რომელიც საბრძოლოდ გამზადებულ მეომართა ფსიქოლოგიურ მზადყოფნას გვაუწყებდა. სულიერ სიჯანსაღეს ექსანსურებოდა ის სიმღერაც; ბრძოლის შემდეგ რომ სრულდებოდა.

ასურეთის მეფემ სარგონმა, რომელიც ქართველთა მიწა-წყალზე შემოიჭრა, თქვა: გადავწვი სახლები, ავიჩხე ვენახები, ფავატიადე ყოველივე, მაგრამ გამაოცა ხალხმა, რომელიც ნიადაგ შრომობდა და მხიარულ სიმღერას მღეროდაო.

ასე იწრთობოდა საუკუნეთა გრძელ გზაზე ქართველი ხალხის რაინდული სული. მისი ჯანსაღი, ხალისიანი ბუნება.

მხოლოდ დიდ შემოქმედს შეუძლია საფსებით იგრძნოს ჩვენი ხალხის ეს საუკუნოვანი სულისკვეთება და სცადოს შესატყვისი სცე-

ნური ფორმა გამოუძებნოს მას. ახმეტელი სწორედ ამგვარ მიგნებაზე ოცნებობდა, მისი კონცეფციით სიცილისა და მხიარულების ეს ფორმა სავსებით დაიტევდა ქართველი კაცის სულიერ დრამასა და სიხარულს და ახლებურ მიმართულებასაც მისცემდა ეროვნულ კომედიოგრაფიას. მხოლოდ ამგვარი კომედია იქნებოდა ჭეშმარიტად პოეტური, სერიოზული და მაღალი ესთეტიკური რდეალების მატარებელი. ახმეტელი გულმოდგინედ იკვლევდა ეროვნული ფსიქოლოგიის ამ მომენტს და შენიშნავდა: „სიცილითა და ლხინით გადმოგვეცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლამპარი ჩაქრა“. მისი აზრით, ქართველმა უკიდურესი სულიერი ტანჯვისაგან გამოსვლის თავისებური ფორმა შეიმუშავა, იგი თვითმკვლევლობაში არ უძებს ხსნას. მისთვის მიუღებელია სულიერი დეპრესიისაგან გათავისუფლების ეს ფორმა. „იგი იბრძვის თავგანწირვით, მიჰქრის შეუჩერებლივ თავის მიზნისაკენ. მაგრამ თუ მას ფეხი აუტახლტა, იმედი გაუმტყუნდა, მწარედ ხელის ჩაქნევით სპობს ყველაფერს და დავიწყებას ეძლევა, მერე იცინის და ლხინობს. საშინელებაა, როცა ქართველი ხელს იქნევს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“. ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“ იგივე თვითმკვლევლობაა, მხოლოდ სულიერი“. „დიდი ლხინია კირთა თქმა“, — თქვა რუსთაველმა და ახმეტელიც ამ დიდი ქართველის ნაკვალევს მისდევს. იგი აკაკის ლექსის ორ სტრიქონსაც იშველიებს და ერთხელ კიდევ ცხადპყობს: თუ რა ღრმად გრძნობდნენ ქართველი მწერლები თავიანთი ხალხის სულსა და გულს. „ქართველი მგოსანი, — წერს იგი, — ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ:

ვინ რა იცის, რომ ეს გული მკვდარია,
რომ საცილი ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა.

„ქართველი ერის სულის“ ამ უზენაესი ენით თქმული სიზარტლე-ახმეტელის განმარტებით თავის ყოველდღიურ დაღასტურებას პოულობს ცხოვრებაში. „ქართველი ინსტინქტურად, გამოურკვეველი ინტუიციით აღრმავებს თავის თვისებას. „ბევრჯერ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს, „უფრო“ და ამგვარად აკანონებს ყვე-

ლასათვის, რომ სიცილი ქართველისა მწარეა ცრემლზე“. ილია ჭავჭავაძე ამბობდა: საჭიროა „სიცილი პიესისა, ხუმრობისა და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი ფამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმალზე უფრო მჭრელი სიცილი, რომელიც „ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა“. ამავე წერილში „ქართული თეატრი“ ილია წერს: „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებითაც ჭემშარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისათვის უმწვერვალეს სიმაღლეზე აზიდავს ხოლმე კაცს, და გონებაშიუწვდენელის თილისშითა დიდს ბოროტებასაც, დიდს მწუხარებასაც, როგორც დიდ კეთილსა და დიდ ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩაჩენინებს ხოლმე მაღლის მაცხოვარს მუქს, სათნოების კვირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერი ყვავილის გარდასამლეად“.

როცა ქართველი კაცის მომლბენსა და ოპტიმისტურ ხასიათზე ვლაპარაკობთ, როცა მწუხარებაში შენაცვლებულ მის სიხარულს ვიგონებთ, ერეკლე მეფის თეატრიც გვაგონდება. იგი ხომ ბრძოლის ველზე გავიდა ჯარისკაცთა ვასამხნევებლად. ამ ფაქტში გამოისახა ქართველი ხალხის ჯანსაღი სული, მისი ხალისიანი ბუნება და ოპტიმიზმი.

რალა თქმა უნდა, დასანანი, რომ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიის გვერდით მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში თითქმის სრულიად ვერ განვითარდა ტრაგიკომედია. ეს მე-19 საუკუნეში, საერთოდ კი, ქართულ კომედიოგრაფიაში არის რამდენიმე პიესა, რომელიც თავისი ბუნებით ყველაზე ახლოს უნდა იყოს ახმეტელის იდეალთან. ასეთია დ. კლდიაშვილის კომედიები, პ. კაკაბაძის „დავით მერვე“. ეს „ცრემლიანი სიცილით“ საფხე ნაწარმოებები დიდი სიმართლითა და მომხიბვლელიობით ხატავენ ქართველი კაცის ხალისიან ბუნებას, სიცოცხლისადმი მის მძაფრ სიყვარულსა და ზულიერ სიჯანსაღეს. ამ ოპტიმიზმში არის ადამიანური სევდაცა და წუხილიც. აქ სიცილს თან სდევს ადამიანისადმი დიდი სიყვარული. იგი, მართლაც „ნათელი ბუნების ამოხეთქვაა“ და უდიდესი ჰუმანიზმით არის გამსჭვალული. დასანანი, რომ ქართულმა თეატრმა ჯერ კიდევ ვერ მოძებნა ტრაგიკომედიის დიდი სცენური ფორმა.

ჩვენი ხალხის მიდრეკილებაში კომედოურისადმი, მისი საუკუნოვანი ტკივილების დაფარვისათვის ბრძოლაც იგრძნობა. არ შეიძლება თეატრმა ღრმად არ იფიქროს ამ მხატვრულ ფორმაზე.

ახმეტელი სიჭაბუკის წლებში და შემდეგშიაც ხშირად ადარებდა თეატრს ეკლესიას. რელიგიის იქით მისთვის ღმერთი კი არა, ადამიანის რწმენა იყო. თეატრსაც ამიტომ ადარებდა ეკლესიას. თეატრსაც ამ თვალსაზრისით უწოდებდა რელიგიურს.

**თეატრის
რელიგია**

ამგვარი პარალელები მეტწილად მაინც ქაბუჯობის დროინდელ თეატრალურ ნააზრევში აქვს გატარებული.

„თეატრი რელიგიური ტაძარია“, — ამბობდა იგი, და იქვე დიონისეს კულტზე მიაანიშნებდა.

თეატრს ტაძარს უწოდებდნენ ილია და აკაკი, მაგრამ ეს უკვე სხვა იყო, სხვა შინაარსს ატარებდა. ახმეტელი კარგად არკვევს ამ ორ მომენტს, ერთი სახელის ორ შინაარსს, ორ ტენდენციას. პირველი თეატრის წარმოშობის საკითხს უკავშირდება, მეორე კი მის შეცვლილ შინაარსს. „თეატრი და ეკლესია ეს ერთგვარი კულტა“, — ამბობს იგი. აქაც, ეკლესიაში, მსგავსად თეატრისა, „სუფევს მოქმედება ქრისტეს პიროვნებისა, ჩვენ გვესმის მისი ტანჯვა და ვაება და ვტკბებით ამ ტანჯვის სასოებით“. ეს ტკბობა ესთეტიკურია, ამაღლებებელი და გაკეთილშობილებული — „კილო ქართული ფალობისა, რიტმი კითხვისა, საიდუმლოებით მოცული კანკელი და კედლები“ ის რელიგიური ფორმებია, — რომლებიც დაგვეხმარებიან ეროვნული კულტურის ფორმების შექმნაში. ახმეტელს მიაჩნია, რომ თეატრი უნდა აყოს ქართველი ხალხის რწმენის თავშესაფარი... მან უნდა აღზარდოს ახალი დროის ქართველნი, აღზარდოს სულიერად მხნე, მამაცი, ფიზიკურად ლამაზი და მთლიანი პიროვნებები. თეატრმა „მოჰავალში, — წერს ახმეტელი, — უნდა შობოს ახალი ქართველი, ახალი სულით, ძლიერი და ძლევამოსილი, ჩვენ გვინდა თეატრი — ეკლესია, სადაც ჰერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენს სულიერ თაობას უნდა ესინახებოდეს“. ყველაფერი ეს რეკოლუციამდე დაწერილ წერილებშია. მის მიერ საკითხის ასე დაყენება შემთხვევითი

არ არის: მას ღრმა და ობიექტური საფუძველი აქვს. საქართველო იტანჯებოდა ერთი მხრივ, ადგილობრივ მიჯაჭვრელთა და მეორე მხრივ, მეფის რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის უღელქვეშ. ვ. ი. ლენინი ხალხთა საპყრობილეს უწოდებდა მაშინდელ რუსეთს. საქართველოში ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის ერთგული დამცველი ე. წ. მაღალი საზოგადოება იყო. ი. ჭავჭავაძე გულისტკივილით ჩიოდა: „ჩვენი ეგრეთ წოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოდ თავილობს თავის დედა-ენით ლაპარაკს“. ხელოვნების სფეროშიაც ისე იყო საქმე, რომ უმოწყალოდ იღვენებოდა ყოველივე ქართული. ახმეტელი ამის შესახებ წერდა, „ფიროსმანშიშვილი მოკვდა მშიერი, მწყურვალი, აულიარებელი, იმავე დროს, და იმავე სახლის მეორე და მესამე სართულებში ცხოვრობდა ზოგიერთი მხატვარი, რომელიც იღებდა რეპინისა და სხვების სურათების პირებს და ამ მხატვრებს თვლიდნენ ქართული კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლებად“.

ასეთ პერიოდში ქართულმა მწერლობამ საქართველოს ფაქტიური ხელმძღვანელობა ითავა. ახმეტელმა იცოდა ყოველივე ეს და არ შეეძლო ქართული თეატრის დანიშნულება მარტო ენის შემნახველის (თუმცა ეს უდიდესი ამოცანა იყო), ან წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკური ტკბობის ფუნქციამდე დაეყვანა. მისი აზრით, ისევე როგორც მწერლობა, თეატრიც ერის მეთაური, წინამძღვარი უნდა ყოფილიყო. „ადვილი შესაძლებელია, — წერდა იგი, — რომელიმე ერი დიდი ივანათლებული იყოს, ჰქონდეს განვითარებული ტექნიკა. მრეწველობა, მეურნეობა, იყოს მატერიალურად მდიდარი, მაგრამ იგი მაინც არ იყოს ეროვნების შემნახველი ერი. იგი არ იქნება თავისებური განცდის შემტანი ყაცობრიობის ცხოვრებაში, თუ თავისი ეროვნული ხელოვნების კულტურასაა მოკლებული“. ახმეტელმა ჩინებულად იცოდა საქართველოს ისტორია, იცოდა, თუ როგორი შემოქმედებითი ძალა ჰქონდა ძველად რელიგიას. იმასაც კარგად იგრძნობდა, რომ წარსულში ქართველთა მიერ გადახდილი ბრძოლები ამავე დროს ქრისტიანული რწმენის ამხედრებაც იყო მაჰმადიანური სამყაროს წინააღმდეგ. ყველაფერი ეს რთული ფსიქოლოგიური პროცესი იყო. ამ პროცესში ვლინდებოდა ქართველი

ხალხის სულმსკვეთება, მიზი სწრაფვა. ვლონდებოდა იგი არა მარტო საერთო, არამედ რელიგიურ ფორმებშიც. ამ უკანასკნელის დანერგვა ხალხში აღვილიც იყო. ახმეტელს ხიბლავდა აქტაური ზემოქმედების ეს ძალა. ამ შემთხვევაში მისთვის მთავარი სულაც არ იყო რელიგია, ან მისი ეკლესია. იგი ოცნებობდა, რომ ოდესმე თეატრს წაერთმია რელიგიის გავლენის სფერო. ამ დიდი იდეალიდან გამომდინოდა იგი, როდესაც თეატრს, ქართველი ხალხის ემოციური და ინტელექტუალური აღზრდის ფუნქციასთან ერთად მისი ეროვნული ფორმების სრულყოფის, შენახვის, განზოგადებისა და საერთოდ მთელი ერის წინამძღოლობის ამოცანა დააკისრა. აი, რატომ შეადარა თეატრი ეკლესიას. რა თქმა უნდა, ეკლესიას მხოლოდ დიდი რწმენით შეეძლო მრავალი საუკუნის მანძილზე თავის აუდიტორიად ჰყოლოდა მთელი საქართველო. მეოცე საუკუნის დასაწყისში რელიგიამ თანდათან დაპყარვა თავისი გავლენის სფერო და ახმეტელიც სწორედ ამ პერიოდში იბრძვის, რათა თეატრს გადაეცეს ეკლესიის აუდიტორია, თეატრმა აიღოს რელიგიის მიერ დაკარგული პოზიციები და თავისი ხალხის სულიერი ცხოვრება გამოსახოს.

რწმენის გარეშე შეუძლებელია ცხოვრება. რწმენა აძლევს ძალასა და ენერჯიას ადამიანს. იგი იძლევა სიმტკიცეს, გამძლეობას, ამაღლებს და აკეთილშობილებს ადამიანის სულიერ მისწრაფებებს.

მერედა რითი შეიძლებოდა რელიგიის შეცვლა? რა უნდა ყოფილიყო ის ძალა, რომელსაც ეყოლებოდა თავისი მრევლი და ეს უკანასკნელი იწამებდა მას? როცა ამგვარი კითხვა მისცეს ოქტომბრის რევოლუციის დღეებში ლენინს, მან უპასუხა: თეატრი, რა თქმა უნდა, თეატრი შესცვლის ეკლესიასო. ახმეტელმა ინტუიციით იგრძნო თეატრის ახალი ისტორიული მისია...

ჩვენი გვინდა თეატრი — ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენს სულიერ თაობას უნდა ესისხლხორცებოდესო, — ამბობდა იგი.

ამ სიტყვების შემდეგ გავიდა მრავალი წელი. მან დაიწყო თავისი თეატრალური ოცნებების პრაქტიკული განხორციელება, დაიწყო დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება და მოხდა ის, რომ ამერიკის ექსპერიმენტული თეატრის „ვასარის“ დირექტორმა ფლანაგანმა

თქვა: „ლამარა- მე მომეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა. ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიაში სცენაზე, რომელიც ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ეს იყო ამაღლელებელი სიმფონია, რომელშიაც ბგერა და ფერი ერთნაირად დიდმნიშვნელოვანია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, რეჟისორს გამოუყენებია მთელი ხელოვნება, რომ შეექმნა სინთეზური თეატრი. თავიანთ მხურვალე თამაშში მსახიობებმა შეძლეს პატივისცემით მოპყრობოდნენ პაუზასაც. სრულ სიჩუმესაც. რომლის დროს ჩვენ გვესმოდა საკუთარი გულის ცემა“.

პლასტიკა

ქართველი აქტიორის პლასტიკური სიმდიდრე და სილამაზე მუდამ აღელვებდა ანბეტელს. უფრო სწორად, მას აღელვებდა არა მარტო აქტიორული პლასტიკა, არამედ საერთოდ, ქართველი ხალხის შესაძლებლობა ამ მხრივ. მას მიაჩნდა, რომ ქართულ თეატრში (ლაპარაკია მეცხრამეტე საუკუნეზე და მეოცის დასაწყისზე) გაძეფებული პლასტიკა ხშირად არ იყო ისე მდიდარი, რომლის საშუალებასაც სინამდვილე იძლეოდა. ქართულ თეატრში ჭერ კიდევ არ აღორძინებულა ანტიკური ძალის პლასტიკაო, — ამბობდა იგი. „დღევანდელ დღეს გაძეფებული პლასტიკა, — წერდა ანბეტელი, — კილო, ინტონაცია, რიგი-სტილი არ არის ქართულ დედაძარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შეძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა — გამოცნობა და ქართული ელფერიტ მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე“. და ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველი კაცის „მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება“.

გათიშა სცენა და ცხოვრება ამ ფორმების გამოსახებაში. ცხოვრებაში ქართველ კაცს აქვს თავისი სპეციფიკური მანერა საუბრისა, რიტმი მოქმედებისა, პლასტიკა და ემოცია. სცენაზე კი ეს გამოჩნეულა არ იგრძნობა. „მსახიობი სიტყვა-გამოთქმულობას მოუფიქრებელ პლასტიკას უღებს. მონოლოგი და პლასტიკა დისჰარმონიაა

მსახიობის თამაშში“. ახმეტელის ეს სტრიქონები გვაგონებენ შექსპირის რჩევას „პამლეტიდან“, აქტიორებს რომ არიგებს, სიტყვა მოქმედებას შეუფარდეთ და მოქმედება სიტყვასო. ეს ხომ სცენური რეალიზმის ერთი უმთავრესი პრინციპია. ახმეტელი სწორედ ამ პოზიციებიდან ილაშქრებს თვითმიზნური პლასტიკური გამოსახულების წინააღმდეგ. მას არ სურს იმგვარი პლასტიკურობა, რომელიც აზრის სიმდიდრიდან არ იქნება წარმომდგარი. მისთვის მხოლოდ ის პლასტიკური ნახაზია კარგი და მისაღები, რომელიც სავსებით ლოგიკურად წარმოიქმნა მონოლოგის, დიალოგის ან საერთოდ, სიტყვის ბუნებიდან. შესაძლოა სპექტაკლში ყოფილიყო ბევრი პლასტიკური ნახაზი, მაგრამ არამეტყველი, ზოგჯერ კი ცოტა და მეტყველი. აი, ეს ცოტა და მეტყველი იყო ძნელად მისაღწევი, მაგრამ აუცილებელი. ახმეტელი პირდაპირ შეშფოთებული იყო აქტიორულ საშუალებათა იმ სიღარიბით, ასე რომ იგრძნობა თეატრში. „მე ვნახე ქართველი მსახიობი,—წერს იგი,—რომელმაც ხუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში, მხოლოდ ექვსი მოძრაობის სახე, ფორპა გვიჩვენა. მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი, ნაკლებად. ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ. მე ვიცნობ მეორეს, რომელსაც მხოლოდ სამი ფორმა აქვს გააზრებული. ეს აუწერელი სიღატაკეა მსახიობისა. მხოლოდ მომავალ ქართულ ეროვნულ ინტელიგენტთა თეატრს შეუძლია ყველა ამ ნაკლოვანების შეესება“. როგორც ვხედავთ, ახმეტელი იბრძვის ქართველი მსახიობის ოსტატობის და დაბალი დონის, მისი სცენური საშუალებების სიღარიბის წინააღმდეგ. მას არ აკმაყოფილებდა სცენაზე არსებული პლასტიკური ფორმები.

ახმეტელი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ფიზიკურ მონაცემებს. იგი საგანგებოდ არჩევდა ათლეთურს, ძლიერსა და მშვენიერ ფიგურებს, რადგან სწამდა, რომ გმირული თეატრი თავისებურ მსახიობსაც მოითხოვდა. ამიტომ საგანგებოდ ასწავლიდა მსახიობებს რიტმს, მუსიკას, ტანვარჯიშს... ახმეტელისათვის პლასტიკური, დახვეწილი, ძლიერი და ლამაზი აღნაგობის მსახიობი გმირული თეატრის ესთეტიკურ იდეალსაც წარმოადგენდა.

მის ნააზრევს ბევრი რამ ჰქონდა საერთო პლასტიკისა და ფიზიკური სხეულის კულტურის ბერძნულ გაგებასთან.

მაგრამ ახმეტელი ამ სიახლოვით როდი ხსნიდა პლასტიკის აღორძინებას საქართველოში. იგი მის საფუძველს უპირველესად და ძირითადად სწორედ ეროვნულ შინაგან წყაროებში ხედავდა. ქართველ ხალხს ოდითგანვე ჰქონდა განვითარებული გრძნობა პლასტიკისა და ფიზიკური სხეულის მშვენიერებისა.

საქართველოში უძველესი დროიდან მისდევდნენ ტანვარჯიშსა და სხეულის წრთობას. ფრიდონი ამბობს:

ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი .სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლეს მათნი საქმენი, მახლტუნებდიან, მწვრთიდიან,
ასრე გავიდი საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,
ვინცა მკვრეტდიან ყმაწვილნი, იგიცა ინატრიდიან.

„ტანვარჯიშს, — წერდა დიდრო, — ორი შედეგი ჰქონდა: ის ალამაზებდა ტანს და სილამაზის გრძნობას ქმნიდა ხალხის საკუთრებად“. იგი ამას ძველ ბერძნებზე ამბობს.

იგივე ითქმის ქართველ ხალხზედაც. ეს ჩინებულად იცოდა ახმეტელმა და ამიტომაც ბევრს ფიქრობდა მსახიობის პლასტიკაზე. ფიქრობდა მის ეროვნულ სპეციფიკაზე.

„ოიდიპოს მეფე“ რომ ნახა ქართულ თეატრში, ახმეტელი პეტერბურგიდან ახალი დაბრუნებული იყო. მაშინ სპექტაკლი ცირკში წარმოდგინეს. ახმეტელმა იგი ვრცლად განიხილა. პლასტიკის საკითხზე შეაჩერა მთავარი ყურადღება. „ტრაგედიის შესრულების დედაბოძად უნდა ჩაითვალოს პლასტიკური თანხმობით შეგვუფება და განაწილება ბრბოსი, ქოროსი და მოქმედი პირების. სპექტაკლში სრულიად არ იყო დაცული ეს პრინციპი“. რეჟისორმა ვერ შეძლო სახეირო სურათის შექმნა, ვერ მოძებნა დახვეწილი პლასტიკური ფორმა სპექტაკლებისათვისო.

გარდა ამისა, დაირღვა მხატვრული მთლიანობა, დაირღვა კომპოზიცია. ეს „უკანასკნელი, — ამბობს ახმეტელი, — უსათუოდ შეფარდებული უნდა იყოს იმ ენის ბუნებასთან, რა უნაზღადაც ეს ტრაგე-

ღია იღებება. ამასთანავე ძალიან საფრთხილოა, რომ ეს რეჩიტატივი უბრალო მშრალ დეკლამაციად არ იქცეს“.

„ოიდიოს მეფის“ დადგმის შენ-შენებში ახმეტელი წერდა: „ქორო ყოველ ცვალებადობას პასუხსა სცემს არა მარტო სიტყვით, არამედ მოქმედებითაც. ქოროს ერთ ხაზზე გამწკრივება შეცდომაა. იგი უნდა განცალკევდეს, გაიყოს ორ ჯგუფად ისე, რომ ერთმანეთთან დაშორებული არ იყვნენ. მთელი მისი მოძრაობა ერთსულოვანია, როგორც ერთი პიროვნებისა“.

პლასტიკურ წვრთნას უდიდეს როლს ანიჭებდა კ. მარჯანიშვილი. „პლასტიკური ეფექტები“ ახმეტელის მონაგონი როლი იყო. იგი ეყრდნობოდა ქართველი ხალხის ბუნებას.

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „მე ყოველთვის მოვითხოვდი, რომ მსახიობს სხეული ისევე „დაყენებული“ ჰქონოდა, როგორც ხმა. ბევრი იმათგანი, ვინც ჩემთან დასმი არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა, მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა არამედ ბალერონები და აკრობატებიო.“

რიტმის საკითხი ყველაზე სადავოა ახმეტელის შემოქმედებაში. არ არის მეორე პრობლემა, რომელიც იმდენ დავას, ინტერესს, საღიარებასა და უარყოფას იწვევდეს, როგორც რიტმი. კრიტიკის მახვილიც უმთავრესად აქეთ-კენაა ხოლმე მიმართული. სადავო, რა თქმა უნდა, ბევრია. ახმეტელი ზოგჯერ ახდენდა რიტმის ხაზგასმულ გამოხატვას, მისი როლის გაზვიადებას, ნაგრამ განა ეს არის მთავარი და მხოლოდ ამით განისაზღვრება რიტმის მნიშვნელობა ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში? რა თქმა უნდა, არა. რიტმის პრობლემა ახმეტელს ბევრად უფრო ღრმად ესმოდა, ვიდრე მის ზოგიერთ მოწინააღმდეგეს. იგი თავის „რიტმის თეორიაში“ ემყარებოდა სავსებით დამაჯერებელსა და ობიექტურ საფუძვლებს.

განსაკუთრებით დიდია რიტმის მნიშვნელობა სინთეზურ ხელოვნებაში. რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია სპექტაკლი. რიტმია მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი.

არსებითად ურიტმო ხელოვნება არც არსებობს.

ანტიკური ხელოვნება უდიდეს ყურადღებას აქცევდა რიტმს. არისტოტელეს პოეტიკაში ნათქვამია: „გამომხატველი რიტმული მოძრაობა საშუალებაა იმისა, რომ შევქმნათ ხასიათები, ვაჩვენოთ მდგომარეობა და მოძრაობა სულისა“...

სამწუხაროდ, ჩვენამდე ვეღარ მოაღწია ახმეტელის სპეციალურმა გამოკვლევამ რიტმზე. ალბათ ბევრ საგულისხმოსა და საინტერესოს შევიტყობდით, მაგრამ ის, რაც დარჩა, მაინც საკმარისია ზოგიერთი პრინციპული საკითხის გასარკვევად.

მისი მოსაზრებანი მიახლოებით და პირობითად ასე შეიძლება განისაზღვროს:

პირველი: შეუძლებელია ეროვნული თეატრის შექმნა, თუ იგი არ ემყარება ქართველი მსახიობის ბუნებას, მის თავისებურებას. ქართველი მსახიობი კი თავისი ბუნებით პლასტიკურია, ტემპერამენტიანი და ემოციური. თავისებურია მისი სიარულის მანერაც; მის ქცევაში, მოქმედებაში, ყოველთვის არის რაღაც თანდაყოლილად მუსიკალური, რიტმული.

ქართულ თეატრში უნდა იყოს მეტი ცეცხლი, მეტი გზნება, ეს კი შეუძლებელია ძლიერი რიტმის გარეშე.

მეორე: სოციალისტური სინამდვილე სავსეა რევოლუციური რომანტიკით, ძველის ნგრევისა და ახლის დაბადების პათოსით. მისი ენთუზიასტური სულისკვეთება ვერ ითმენს მყუდროებას და უსიცოცხლობას. ამიტომ საჭიროა ეპოქის აჩქარებული მაჯისცემა თეატრში გამოიხატოს რიტმით. მოქმედების დინამიკით, ადაშიანთა სულში მომხდარი ძვრების ასახვით, შემტევი სულისკვეთებით.

რუსთაველის თეატრი უნდა გახდეს მოქმედების, ბრძოლის, ხალისის, სიცოცხლის თეატრი. იგი უნდა გაემიჯნოს ნატურალიზმს, პასიურ მკვრეტელობას. რეალური სამყარო მან უნდა ასახოს რომანტიკულ ფერებში, მონუმენტურ სახეებში.

ახალი ეპოქის გრძნობა კი თეატრში მოითხოვს თავისებურ რიტმს. **მესამე:** რიტმი ყოველ მოვლენაშია, მაგრამ სხვაა სპექტაკლის რიტმი. ცხოვრებაში იგი სტიქიურია, გაუაზრებელი, სპექტაკლში კი უფრო მთლიანი, თანმიმდევრული, ამასთანავე გააზრებული. არ

შეაქლება რიტმში მიბაძვა, ეპიგონობა. იგი უნდა იზადებოდეს თვით მოვლენის შინაარსიდან, მისი ხასიათიდან.

ახმეტელის ყოველი სპექტაკლი ძლიერი რიტმით იყო შეკრული. ქარიშხლიანი მოძრაობით წარმოქმნილი რიტმი ზოგჯერ სიტუაციის შესაბამისად მინელდებოდა და ისე გაირინდებოდა, თითქოს სცენიდან გაუჩინარდაო, მაგრამ ამ მინელებაშიც იყო თავისებური რიტმი. ძლიერი რიტმი ჰქონდა სცენებს „ანზორში“. განსაკუთრებით კი ცნობილ „სიკვდილის სცენას“, ანდა მეზღვაურთა სცენებს „რღვევაში“, „ლუდხანისა“ და „ბოჭემის ტყის“ სურათებს „ყაჩაღებში“. ბაბების სცენას „თეთნულდში“ და სხვა...

ამ საოცარმა რიტმმა მოხიბლა მაყურებელი. მოხიბლა ყველა პროფესიონალი და გემოვნების ადამიანი.

ახმეტელისათვის რიტმი სპექტაკლში იყო ის საშუალება, რომელიც აუდიტორიასა და სცენას აერთებდა. „რიტმი დრამისა, — წერდა იგი, — ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობსა და მსმენელს აერთიანებსო. „დრამის რიტმი ჩემს სულსა და გულს მწყობრად, ხელშეუშლელად უნდა სწვდებოდეს“, — დაასკვნის ახმეტელი. ვფიქრობთ. მართალი იყო ა. კაპანელი, როცა წერდა: „სანდრო ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიორულ თამაშთა ერთმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მბატვრული განსახიერებით, მუსიკით, სინათლით, ფერებით: ახმეტელს მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ეს ელემენტი აქტიორულ განცდათა კოლექტიური მიმართებით: იძლევა რა კოლექტივის განცდათა რიტმს, ახმეტელი არსად არ კარგავს ინდივიდუუმს, პიროვნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას“.

რიტმის საშუალებით წარმოქმნილი ფიზიკური მოქმედება ახმეტელისათვის სულიერი განწყობის შექმნისა თუ გამოწვევის ძირითადი საშუალებაა იყო. „ყოველ ადამიანს აქვს თავისი შინაგანი რიტმი, მისთვის განკუთვნილი, მისთვის დამახასიათებელი. მთელი მისი ფსიქო-ფიზიკური ბუნება ამ ჩვეული რიტმით ცხოვრობს. ყოველ მის მოქმედებაში გამოვლინდება ეს რიტმი“. ამას წერს ახმეტელი. დიდი ხნის შემდეგ, ცხოვრების უკანასკნელ წლებში სტანისლავსკი ამბობდა: „თუ რიტმს ვერ ფლობთ, ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა

მეთოდს დაეუფლებით. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება ხოც განუ-
ყრელად დაკავშირებულია რიტმთან და მით ხასიათდება. თუ თქვენ
ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რიტმში გააკეთებთ,
მაშინ როგორ გინდათ გარდასახვას მიაღწიოთ?“ ტოპორკოვს თავის
წიგნში „სტანისლავსკი რეპერტიციებზე“ მოჰყავს სტანისლავსკის
ძალიან საინტერესო საუბარი იმავე თემაზე:

—თუ ჩემთვის, ვთქვათ, დამახასიათებელია ღუნე რიტმი, როგორც
თქვენ ამბობთ, — გამოეკამათა თამამი მსახიობი, — ჩვენ უნდა დავე-
ყრდნოთ საკუთარ თავს, საკუთარ თვისებებს, როგორ მოვიქცეთ,
თუ გააფთრებული რიტმი ჩემთვის სრულიად უჩვეულოა?

— გააჩნია როდის და როგორ... ვინმემ გამიზღვებულ ბებერაზე ქუს-
ლი რომ დაგადგათ, მაინც დარჩებოდით ისევ იმ ღუნე რიტმში?

—კი, მაგრამ აქ...

—თქვენი ღუნე რიტმი მანამდე გაგრძელდება, სანამ გულზე არ
მოგხვდებათ.

ჩვენ შემთხვევით არ გავიხსენეთ სტანისლავსკი. მან რიტმს დიდი
მნიშვნელობა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო წლებში
მიანიჭა. ახმეტელისათვის კი რიტმი იმთავითვე ერთ-ერთი მთავარი
ელემენტი იყო. რიტმი მისთვის პირველი სიგნალი იყო ფიზიკურ
შოქმედებათა სისტემაში...

ახმეტელმა პირველი პრაქტიკული ძიება რიტმის სფეროში პირველი-
ვე სპექტაკლით „ბერლო ზმანიასი“ დაიწყო. „ბერლო ზმანიას“ დად-
გმის დროს, — წერს იგი, — იძულებული ვიყავით ძირფესვიანად
უარგვეყო თეატრის დეფორმირებული რიტმი და სპექტაკლი აგვეგო
დინამიკურობაზე და ქართულ რიტმზე. „ბერლო ზმანიას“ დადგმით
ნათელი გახდა, თუ რამდენად იყო თეატრი აცდენილი გზას; რამდენ-
ნად ჰქონდა მას წართმეული უმთავრესი, ე. ი. რიტმი“.

რიტმის გაძლიერების ნოთხოვნა მეტისმეტად დიდი იყო, და აი,
„ლამარასა“ და ანზორის“ დადგმის შემდეგ ახმეტელს უკვე შეეძლო
ეთქვა, რომ ჩვენ მოვნახეთ ქართულის, ეროვნულის შესატყვისი
რიტმიო.

რიტმს ახნეტელი მარტო მსახიობისაგან როდი მოითხოვდა; რიტმი
სპექტაკლის მუსიკაში. მხატვრობაში, რიტმი მიზანსცენების არქი-

ტექტონიკაში. კომპოზიციურ წყობაში და ბოლოს. რიტმი ყველა კომპონენტის შერწყმაში, ზათ გაერთიანებაში.

ამიტომ თქვა კრიტიკოსმა ი. კლაინერმა ახმეტელის სპექტაკლებზე: „ეს რიტმი იქმნება არა ნართო სიტყვის, ეესტის და ცეკვის, არამედ ფერებას, კოსტუმებისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებით“.

ახმეტელი უაღრესად მუსიკალური ადამიანი იყო. მას ბავშვობაშივე აღმოაჩნდა მშვენიერი ხმა. ჰქონდა ჩინებული სმენა. ადვილად ითვასებდა სხვადასხვა მელოდისა, განსაკუთრებით ეტანებოდა ქართულ საკრავებს.

მუსიკისადმი სიყვარულმა სპექტაკლებშიაც იჩინა თავი. მისი წარმოდგენები ყოველთვის გამოირჩეოდნენ განსაკუთრებული მუსიკალობით.

მთელი მისი მხატვრული სამყარო ძლიერი მუსიკალური ჰანგებით, მისი რიტმითა და ემოციებით იყო შთაგონებული. მან იპოვა სწორი გზები. რომ ოსტატურად გამოეყენებინა მუსიკა, როგორც სცენური ნიჭიერების, სიტყვის, პლასტიკის, გმირთა განწყობილებისა და სხვა მხატვრული საშუალებების ემოციურად შენეერთებელი ძალა.

ჯარგად შენიშნა ახმეტელის სპექტაკლების ეს თვისება ამერიკელმა ფლანგანმა: „ქართული თეატრი თავის თავში აერთიანებს — შესაძლოა ისე, როგორც არც ერთი თანამედროვე თეატრი — მუსიკას, ცეკვას, მჭევრმეტყველურ თამაშს, სცენის არქიტექტონიკასა და პლასტიკას, ეს არის თეატრი, სადაც დადგმა ამავე დროს არის ცეკვა, მხატვრული სურათიც და სიმღერაც“.

სიმფონიას უწოდებდნენ ახმეტელის სპექტაკლებს. დიდმა რეჟისორმა საოცრად იგრძნო მუსიკის აუცილებლობა ქართულ თეატრში. უფრო სწორად, იგრძნო მისი ეპიკური ბუნება, მისი მნიშვნელობა და ადგილი თეატრალურ კულტურაში.

ქ. მარჯანიშვილთან ერთად მან ქართულ თეატრში მოიტანა და დაამკვიდრა სინთეზური ხელოვნების ფორმები. ქართული საბჭოთა თეატრის ბრძოლა სინთეზური, მრავალმხრივად განვითარებული

**გააკვრიტ
მუსიკაზე,
მხატვრობაზე**

სპექტაკლებისათვის ნაწილი იყო იმ რთული თეატრალური რეფორმებისა, ჩვენი საუკუნის გარიჟრაჟიდან რომ დაიწყო.

არა ერთხელ შეუნიშნავთ, რომ ახმეტელის სპექტაკლები ხშირად აღიქმებოდა როგორც მუსიკალური ნაწარმოები. ეს იმას ნიშნავს, რომ ანგვარი „დრამატულა სპექტაკლის მუსიკალური ბუნებას პრობლემა თავისთავად უფრო ფართო ცნებაა და სრულიადაც არ უფარგლება მუსიკალური გაფორმების საკითხით. სპექტაკლის შენების მუსიკალური პრინციპი, ნაწარმოების მუსიკალური ამოკითხვა რეჟისორისა და მსახიობების ნიერ ბევრ შემთხვევაში ვლინდება თვით მუსიკის მიღმაც და ეს ესთეტიკური პრინციპი ღიდად არის დამახასიათებელი, საერთოდ, ჩვენი საუკუნის სინთეზური ბუნების თეატრისათვის“.¹

მართლაცდა, როცა ჩვენ ახმეტელის სპექტაკლებს მუსიკალურ მხარეზე ვლაპარაკობთ, აქ უნდა წარმოვიდგინოთ არა პირდაპირი მნიშვნელობით მუსიკალური გაფორმება, არამედ სწორედ ის ესთეტიკური პრინციპი, რომელიც მთელი სცენური სამყაროს მუსიკალურ აღქმას გულისხმობს.

ამ მიზანს ემსახურებოდა სპექტაკლის ქორეოგრაფიაც. „ნუ გაგიკვირდებათ, — წერდა ახმეტელი, — რომ ჩვენი მსახიობები მღერიან და ცეკვავენ, უამისოდ ჩვენთან მსახიობი ვერ იმუშავებს. ის ნორმები, რომელსაც ჩვენ ვიყენებთ, ნამდვილი ხალხური შემოქმედებაა“. ხალხური შემოქმედების ფორმები ძალზე ახლობელი იყო ახმეტელის თეატრალური იდეალებისათვის. იგი იღებდა ელემენტებს ამ ფორმიებიდან და ახლებურად ამეტყველებდა სპექტაკლში.

ჯერ კიდევ ადრე, მოღვაწეობის დაწყებამდე, ახმეტელი ბევრს ფიქრობდა ხალხურ სანახაობათა საშუალებებზე, ფიქრობდა ცეკვის, სიმღერისა და სხვა ხალხური შემოქმედების სცენურ ათვისებაზე: „მე იპთავითვე იმ აზრისა ვიყავი, — წერს ახმეტელი, — რომ ეროვნული თეატრის შესაქმნელად უნდა გამონახულიყო სპეციფიკა ჩვენი ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, ნაციონალური შემოქმედებისა.

¹ ა. წულუკიძე, ეროვნული თეატრალური სტილის თავიანებურებანი და „ბახტრიონი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960 წ., გვ. 19.

რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობის დრამა ანალიზი უნდა გვეწარმოებინა... და მე მჯეროდა, რომ ხალხური შემოქმედება მოგვეცემდა შესაძლებლობას გამოგვენახა ნეთოდი ახალი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად“.

მათელ ამ რთულ ძიებაში უდიდესი ადგილი ეჭირა მუსიკას, მუსიკა და სიტყვა განუყრელი იყო ერთმანეთისაგან. ღირიყორი სანოსუდი ამის გამო ამბობდა, „ვე პირველად ვნახე თეატრი, სადაც მუსიკა და სიტყვა ასე მჭიდროდ არის ურთიერთთან შეკავშირებული“.

კომპოზიტორმა შერბაჩოვმა კი „თეთნულდის“ შესახებ თქვა: „თეთნულდის“ მსგავსი სპექტაკლი არც რუსეთში და არც უცხოეთში არ მინახავს. „თეთნულდის“ მუსიკა და სიტყვა ეს არის ახალი გზა, ახალი ეტაპი, ახალი თეატრი, თეატრი დინამიკური“.

თეატრალური აზროვნების ამ სიახლეს მუსიკის, სიტყვის. პლასტიკისა და მათი რიტმის ორგანულ სინთეზში ხედავდა ბევრი ხელოვანი. რუსთაველის თეატრმა დიდებულად იგრძნო ქართველი ხალხის მუსიკალური ბუნება.

კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ქართულმა თეატრმა სპექტაკლის მუსიკალური გადაწყვეტის ბრწყინვალე ტრადიცია შექმნა.

სინთეზურობა ახმეტელს არ წარმოედგინა, როგორც ხელოვნების სხვადასხვა დარგის უბრალო თავმოყრა.

მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა ფორმა სპექტაკლში ერთიანდებოდა და ქმნიდა ხელოვნების ახალ სახეს. ახალი თეატრი, რომელიც ტრადიციულად ეფუძნებოდა ლიტერატურას, ორგანულად ესაიხსნობოდა მხატვრობას, მუსიკას, ქორეოგრაფიას და აძლევდა მათ თავისებურ ფორმას. ეს ფორმა ამავე დროს სპექტაკლის ფორმაც იყო. ცენტრში იდგა მსახიობი, ღირიყორობდა რეჟისორი. სირთულე ახალი თეატრისა ამ სინთეზშიაც იყო.

მან სრულიად ახალი ამოცანის წინაშე დააყენა თეატრის შემოქმედებითი და ტექნიკური ელემენტების ერთიანობის საკითხიც.

ახმეტელმა ბრწყინვალედ გადაწყვიტა თეატრში შემოქმედებითი და ტექნიკური ელემენტების მკაცრად ორგანიზებული ერთობლიობის პრობლემა.

უამისოდ წარმოუდგენელი იქნებოდა მონუმენტური, სინთეზური სპექტაკლების შექმნა. იგი წარმოუდგენელი იქნებოდა კოლექტიური ქმედების, მონოლითურობის, მხატვრული და ადმინისტრაციული დისციპლინის, პროფესიული და ეთიკური ნორმების უმკაცრესი დაცვის გარეშე. ამ დიდ შემოქმედებითს ცხოვრებაში ახმეტელმა საგანგებო მნიშვნელობა მიაწვამა მხატვრობას. რუსთაველის თეატრში მხატვრობამაც გაიარა ექსპერიმენტული ძიების რთული და წინააღმდეგობით აღსავსე გზა. თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე თეატრის მხატვრობაში იყო სხვადასხვა. ერთმანეთის საპირისპირო სტილისა და ტენდენციის ნამუშევარი. მაინც იგრძნობოდა მთავარი, იგრძნობოდა დაუცხრომელი ძიება, რომ დეკორატიულ გააზრებაშიც მოძებნილიყო რუსთაველის თეატრის მტკიცე, ჩამოყალიბებული მხატვრული სახე.

1924 წლიდან თეატრში მთელი სიმწვავით დაიწვა მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებებში თეატრის პროფილის შექმნის პრობლემა. მან დაიწყო ბრძოლა „აფერადებული“ დეკორაციების წინააღმდეგ. წინა პლანზე გამოვიდა ის ტენდენცია, რომელიც არქიტექტურულ-კონსტრუქციულ დაზგებს აკვიდრებდა.

ახმეტელს მიაჩნდა, რომ სცენური სივრცის პრობლემა განუყოფელი იყო მსახიობის ოსტატობის, მისი შემოქმედების წარმატებასთან.

რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი გახდა ი. გამრეკელი. კ. მარჯანიშვილთან მიღებული გამოცდილება მისთვის განსაკუთრებულად ძვირფასი აღმოჩნდა.

მიაი ტალანტი გაიშალა სწორედ იმ წლებში, როცა თეატრმა გამოარკვია და გამოკვეთა თავისი სახე. ა. ვასაძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან მოგვცა „სრულიად ახალი დეკორატიული ღირებულება, ახალი პრინციპული სიტყვა“.

მოხდენილად თქვა აკ. ვასაძემ „ანზორის“ დეკორაციაზე: „როდესაც აულში ვთამაშობ ახმას, ისე ვგრძნობ, თითქოს დეკორაციები ჩემთან ერთად ლეკურს ცეკვავენ“.

ასე გრძნობდნენ მსახიობები დეკორაციას.

„მე არასოდეს არ მინახავს არტისტები,—წერდა დანიელი თეატრა-

ლი ა. ქრისტანაენი. -- ისე ადვილად რომ გარკვეულიყვნენ თანამედროვე დეკორაციებში, როგორც ქართველი არტისტები გარკვეულან. ეს თანამედროვე დეკორაცია თითქოს მათთვის არის შექმნილი¹.

ახმეტელის სპექტაკლის სცენური კომპოზიციების ბრწყინვალეობას ირ. გამრეკელმა შემატა დეკორატიული ხაზების მომსიბღვლელობა. მსახიობები, მათი ლაკონური მიზანსცენები ორგანულად აგრძელებდნენ და ამთავრებდნენ დეკორატიულ ხაზებს. ისინი ქმნიდნენ ერთ მთლიან, ჰარმონიულ სურათს.

ძლიერი აზრობრივი ფუნქცია ჰქონდა ი. გამრეკელის დეკორაციებს. ისინი ქმნიდნენ არა მარტო საუკეთესო სცენურ გარემოს მოქმედ გმირთა ვნებებისა და ფიქრების გასაშლელად, არამედ, ამასთანავე, წარმოადგენდნენ ახალი აზრების, ახალი ემოციების შთაშავონებელ ძალას. დეკორაცია იყო რეჟისორისა და მისი მსახიობების ცა. მიწა... იგი იყო მათი პოეტური სამყარო...

ამასთან დაკავშირებით, მაგონდება მოსკოველი კრიტიკოსების სიტყვები. „ბახტრონის“ მხატვრობის შესახებ ისინი ამბობდნენ:

როცა ფ. ლაპიაშვილის დეკორაციებს ვუყურებთ, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ სწორედ ასეთია ვაჟას მთები, ასეთია მათი ძლიერი რომანტიკული საუნთქვა. და ეს ყველაფერი მიღწეულია ისე, რომ თქვენ გრძნობთ მთებს, მაგრამ ისინი არ ჩანან სცენაზე. მხოლოდ შინაგანი ხილვით შესცქერით ვაჟას მთების გრანდიოზულ სამყაროს.

რუსთაველის თეატრი თავის საკუთარ მონაპოვარში კარგად ამქლავნებს ირ. გამრეკელის ტრადიციის ძალას.

მაგრამ ეს ტრადიცია დოგმა როდია. ახალი დრო ახალ ამოცანებს აყენებს მხატვრობის წინაშეც.

ახალი კი მხოლოდ მაშინ არის გამძლე და ნამდვილი, თუ იგი ეროვნული ბუნებიდან მოდის.

ი. გამრეკელის მდიდარი მემკვიდრეობა ჩვენი კულტურის ძვირფასი განძია.

სპექტაკლის მუსიკისა და მხატვრობის პრობლემას უაღრესად დაღი ადგილი უჭირავს ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში.

¹ კრებული „რუსთაველის თეატრი“, 1934 წელი, გვ. 50

სინთეზური თეატრის პრინციპებმა ახმეტელს მუსიკისა და მხატვრობის სფეროშიც ახალი საფიქრალი და საზრუნავი მოუტანა.

ქველი

თეატრის

ტრადიციასთან

ზშირად ვკვსმის საკმაოდ უცნაური კითხვა: თუ ახმეტელი იყო ქართული თეატრის ეროვნული ფორმის მაძიებელი შემოქმედი. სხვანი რაღას აკეთებდნენ? და განა მართლა ახმეტელიდან იწყება ნამდვილი, ქართული

ეროვნული თეატრალური სტილი? ვფიქრობთ, რომ ყოვლად დაუშვებელია საკითხის ასე დასმა. ერის სულიერ კულტურას მთელი ხალხის ინტენსიური შემოქმედება ქმნის, მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველას წვლილი ერთნაირია? ანდა, ვინ თქვა, რომ ამ შემოქმედებით ცხოვრებაში არ არის მკვეთრი დიფერენციაცია. ზოგს თავისი ხალხის ბუნების ერთი მხარე აინტერესებს, ზოგს მეორე.

ზოგჯერ ისიც ხდება, რომ სხვადასხვა დროის შემოქმედნი ერთადა და იმავე პრობლემის გადაჭრაზე ფიქრობენ, მაგრამ სხვადასხვაა მათი არა მარტო შედეგი, არამედ იმ პრობლემის გადაჭრისაკენ მიმავალი გზებიც. ეს გასაგებიცაა და ბუნებრივიც.

ეს ყველაფერი კარგად იცოდა ახმეტელმა.

ქართველ ხალხს თავისი თეატრალური კულტურა აქვს. იგი იწყება შორეული საუკუნეებიდან, მაგრამ ვის მოუვა აზრად, რომ თუნდაც ერეკლეს დროის თეატრი გაუთანაბროს მე-19 საუკუნის გერმანთავის თეატრს. ისინი სხვადასხვა ეპოქას წარმოადგენენ.

მათ შორის არის ღრმა შინაგანი კავშირი, მაგრამ ამის გამო ტოლობის ნიშანს ვერ დავსვამთ. თეატრი სულ უფრო და უფრო ვითარდებოდა, მეტი სიცხადით ავლენდა თავის სახეს, დროთა მანძილზე მეტი ძალით იმტკიცებდა თავის ადგილს ხალხის ცხოვრებაში.

განვითარების ეს პროცესი ამავე დროს ერის სულიერ სამყაროში ღრმად შეჭრისათვის, მისი თეატრალური სახიერებისათვის ბრძოლის პროცესიც იყო.

ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს იმის თქმა, რომ ყველაფერი იმთავითვე სრულყოფილი როდი იყო.

ქართულ თეატრს ბევრი შრომა და ბრძოლა მოუხდა, რომ მოედწია დღემდე.

მე-19 საუკუნის თეატრი დიდებული პრიმიტივიზმი იყო მსოფლიო რადიუსითო,—თქვა ტ. ტაბიძემ. შესაძლოა, ეს სავსებით არ იყო მართალი, მაგრამ მასში სიმაართლის ნაწილი მაინც არს.

გვაგონდება დიდი ილიასა და აკაკის თეატრალური ნააზრევნი, გვაგონდება გულისტკივილით ნათქვამი სიტყვები ქართული თეატრის ნაკლოვანებათა გამო. ილიას და აკაკის არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ ქართულ თეატრს აკლია ღრმა ეროვნული სახიერებაო.

გულისტკივილი სავსებით გასაგებია. ამავე მიზეზით არის თქმული აკაკის სიტყვებიც: ჩვენ ქართული თეატრი არ გვაქვასო.

განა მართლა არ გვექონდა ქართული თეატრი? როგორ არა. გვექონდა, ძალიან საინტერესო თეატრიც გვექონდა. ამის შესახებ არა ერთხელ დაუწერია აკაკის. და თუ მაინც აკრიტიკებდა მას, ეს იმიტომ, რომ მან ჩინებულად იცოდა ქართული თეატრის პოტენციური შესაძლებლობა. იცოდა ჩვენი ხალხის ნიჭიერება და უნარი. ამ მხრივ ეს დიდი შესაძლებლობა სავსებით როდი იყო გამოვლენილი. ეს იყო მათი საფიქრალი და საზრუნავიც.

ქართულმა მწერლობამ წინ გაუსწრო თეატრს. მან შექმნა დიდი ტრადიცია. იგი იზრდებოდა და ვითარდებოდა ამ ტრადიციაზე. თეატრს კი ამის საშუალება არ ჰქონდა. ხალხური სანახაობითი ფორმები გვიან ათთვისა პროფესიულმა თეატრმა.

ბერიკაობის თეატრმა ვერ მოასწრო შენობაში შესვლა. მისი ასპარეზი ღია ცისქვეშ იყო. მე-19 საუკუნე კი, საერთოდ, ტრაგიკული აღმოჩნდა ამ ფორმის სანახაობისათვის. ბერიკაობამ თანდათან იკლო და ბოლოს, პროფესიული თეატრის განვითარების კვალობაზე, თითქმის სავსებით დატოვა ასპარეზი.

მართალი იყო ახმეტელი, როცა წერდა: „აარსებდა (ლაპარაკია ვორონცოვზე) რა თეატრს, ამავე დროს კრძალავდა სახალხო თამაშობას, თეატრალიზებულ დაწესებულებასა და გლახურ თეატრებს და ამრიგად სპობდა შემოქმედებითს კავშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის“.

თვითმპყრობელური რეაქციის შედეგი მართო აქ როდი ვლინდებოდა. იგი იჭრებოდა კულტურის სხვა სფეროშიც.

ამ რთულ ისტორიულ პირობებში, რაღა თქმა უნდა, ძალზე უჭირდა ქართულ თეატრს თავისი მკვეთრი ეროვნული სახის სრულყოფილად გამომჟღავნება.

მხოლოდ ცალკეული აქტიორული ტალანტი იკვლევდა გზას.

ახმეტელი მოკრძალებითა და სიყვარულით იხსენიებს მათ გვარებს. მან ვ. აბაშიძეზე თქვა: „ვერც ერთი მსახიობი თავის შემოქმედებაში ისე ვერ შექმნის ეროვნულ სახეს. ეროვნულ სულიცკვეთებას, როგორც ვასო აბაშიძე, ვერც ერთმა ხელოვანმა ვერ მოგვცა იმდენად მარტივი ეროვნული ფორმა, როგორადაც ვასომ“.

ამავე აზრს ავითარებს იგი ნ. ჩხეიძის შეფასებისას: „ნ. ჩხეიძე თავისი ნიჭით იმ მსახიობთა პიროვნებას ეკუთვნის, რომელნიც ეროვნულ ხელოვნებაში ქმნიან ტრადიციას, თავისებურ სტილს სახიობისას. თუ ჩვენში ეს არ მოხდა, ჩვენი ცხოვრების პირობების ბრალია“.

ასე რომ, ახმეტელმა მშვენივრად იცოდა წინაპართა ნამოღვაწარის ფასი, იცოდა, თუ რა პირობებში უხდებოდათ მათ მუშაობა.

ამ უკანასკნელმა განაპირობა კიდევ ეროვნული თეატრალური კულტურის განვითარების შეფერხება.

„ჩვენც შეგვიძლია, — წერდა ახმეტელი: — ვიამაყოთ მათი (ე. ი. ძველი სცენის ოსტატებით — ვ. კ.): მაგრამ ყველა ესენი არიან მსახიობნი კერძოდ, პირადად, საკუთარი სულის მატარებელნი. მხოლოდ კერძო სკულპტორები“.

ამის მიზეზი ერთი მხრივ არის „ინტელიგენტთა“ თეატრის არ ქონება და მეორე მხრივ ის რუსიფიკატორული სული, რომელიც ჩვენს სცენაზეა გამეფებული“.

„ოიდიპოს მეფის“ ნაზვის შემდეგ ახმეტელმა თქვა: „ვინ იცის, რისი გაკეთება არ შეიძლებოდა ამ ხალხთან ერთად, ჩვენ რომ მეტი ყურადღებით და პატივისცემით ვეპყრობოდეთ. თვითელი მათგანი საუცხოო, მაგრამ მასთანვე დაუმუშავებელ მასალას წარმოადგენს“ (გაზ. „საქართველო“, 1915 წ. № 16, გვ. 3-4).

ეს იყო 1915 წელს.

ეურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1917 წელს წერდა: „ჩვენმა მსახიობებმა ნუთუ მუდამ მხოლოდ ერთი ადგილი უნდა ტყეპნონ, მუდამ გაკაფულ გზაზე იარონ და ახალი ვერაფერი შექმნან?“.

ასე მწიფდებოდა ქართული თეატრის რეფორმის საკითხი. დადგადრო, რომ თეატრს დიდ მხატვრულ ფორმებში აესახა თავისი ხალხის სულიერი ცხოვრება. მათ შემოქმედებას სავსებით უნდა გამოემყვანებია ქართველი ხალხის ხასიათი, უნდა მოძებნილიყო ამ ბუნების გამომხატველი მდიდარი სცენური საშუალებანი.

ამ მიზანს ემსახურებოდნენ ქართული თეატრის საუკეთესო მოღვაწენი; ლ. მესხიშვილი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია და მრავალი სხვა. ისინი თავგამოდებით იბრძოდნენ ქართული თეატრის ეროვნული სახის გამოკვეთისათვის. მესხიშვილმა კარგად იგრძნო ის რომანტიკული მგზნებარება, რომელიც ასე მკაფიოდ ავლენდა ქართველი კაცის ხასიათის თავისებურებას.

ძველი თეატრის სცენის ოსტატთა შემოქმედებაში დროდადრო იღვიძებდა ხოლმე მონუმენტური თეატრალური ფორმები, ვლინდებოდა ქართველი ხალხის გმირული სულისკვეთება, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ არ იყო სრულყოფილი. ჯერ კიდევ არ იყო ეროვნული თეატრალური შემოქმედების პრინციპად ქცეული.

ამის საშუალება თეატრს მხოლოდ მაშინ მიეცა, როცა საქართველოს მარჯანიშვილი მოეგლინა, როცა მთელი სიმკაცრით დადგა ახალი თეატრალური გზების ძაების საკითხი, როცა შეიქმნა ობიექტური პირობები იმისათვის, რომ ჩატარებულყო დიდი ექსპერიმენტული, თავგანწირული მუშაობა ქართველი ხალხის ბუნების შესატყვისი თეატრალური ფორმების გამდიდრებისათვის.

ამ ძიებასაც პირველი იმპულსები მარჯანიშვილმა მისცა და შემდეგ იგი თავისებურად განავითარა და გააღრმავა ახმეტელმა.

მარტო ერთი სტილი როდია ეროვნული თეატრალური ფორმა. იგი ისევე მდიდარია და მრავალფეროვანი, როგორც თვით ხალხის ბუნება.

ახმეტელს ერთი აინტერესებდა, სხვას მეორე. ისინი სხვადასხვა კუთხით აშუქებდნენ ქართველი კაცის ხასიათს და საერთოდ მის ცხოვრებას.

აბა, ვინ იტყვის, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება მკვეთრად არ განსხვავდება ნ. ბარათაშვილის პოეზიისაგან, მაგრამ განა შეიძლება რომელიმე მათგანის შემოქმედების არაქართულობაზე ლაპარაკი? სწორედ ეს სხვადასხვაობა და მრავალფეროვნებაა ჩვენი ხალხის დიდი პოეტური ბუნების დამადასტურებელი.

და თუ ამავე ტენდენციას ვიხილავთ ქართული თეატრის სინამდვილეშიც—ეს იქნება ჩვენი სიმდიდრე და არა სიღარიბე.

ახმეტელის ყველა საუკეთესო სპექტაკლი იმის მაუწყებელია, რომ მან შემოქმედებითად აითვისა ქართული თეატრის ძვირფასი მონაპოვარი. განა მისი სპექტაკლის რევოლუციურ რომანტიკულ პათოსში ლ. მესხიშვილის ტრადიცია არ იგრძნობა?

მან იცოდა, რომ ქართული თეატრის ისტორიაში მძლავრი იყო გერისთავის, ზ. ანტონოვის სკოლის რეალიზმი, იყო წმინდა ყოფითი ფსიქოლოგიური პიესები, ნატურალისტური დრამები და, რა თქმა უნდა, იყო რევოლუციური რომანტიკული თეატრის ტრადიციაც. მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის ყველაზე ახლობელი სწორედ ეს გმირულ-რომანტიკული ხაზი აღმოჩნდა.

ეს ტრადიცია შეუსისხლხორცდა მის ახალ თეატრალურ-ესთეტიკურ იდეალებს...

ს. ახმეტელის მთელი შემოქმედება მისი დროის დიდი თანამედროვეობით სუნთქავდა. თანამედროვეობის თვალთახედვით აგებდა იგი რეპერტუარს. ამ თვალსაზრისით დგამდა თავის სპექტაკლებსაც — ა. გლებოვის „ზაგმუკი“ და მ. ვენეციანოვის „ჯუმა-მაშიდი“, ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“ და ა. მაშაშვილის „განგაში“, გ. შატბერაშვილის „დუშმანი“ და სხვები თანამედროვეობისათვის სასურველსა და აქტუალურ პრობლემებს ეხებოდნენ, რა თქმა უნდა, ყოველი ავტორი ცდილობდა თავისებური, განსხვავებული ფორმით აესახა სინამდვილე — იქნებოდა ეს უშუალოდ ჩვენი თანამედროვეობა თუ წარსული, მაგრამ რაოდენ სხვადასხვაგვარიც არ უნდა ყოფილიყო მათ მიერ მოძებნილი ფორმა, ისინი საბოლოოდ მიიხრცნენ ერთ მიზანს ემსახურებოდნენ.

ახმეტელმა ჩინებულად იცოდა ამ მიზნის ფასი.

ახალი ქვეყნის შენების პათოსში იყო თეატრის იდეური ძალა, და რაც უფრო მეტი იყო ამ იდეის გამომხატველი ფორმები, მით უფრო საინტერესო და ქმედითი იყო თეატრის შემოქმედებაც.

მართალია, ზოგიერთი სპექტაკლი დიდად არ გახმაურებულა და საეტაპო წარმოდგენად არ მოგველენია, მაგრამ მათ მაინც ოთამაშეს გარკვეული როლი თეატრის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში, ხელი შეუწყვეს თეატრში თანამედროვეობის ამსახველი თემებისა და პრობლემების განმტკიცებას, დაეხმარნენ კოლექტივს, რომ გამოენახა უფრო ნათელი და დიდი სცენური ფორმები, უფრო სისხლსავსედ და საინტერესოდ გამოეხატა საბჭოთა ხალხის სულიერი ცხოვრება.

ამგვარი სპექტაკლები თეატრში ხშირად კარგი წანამძღვრების როლს ასრულებენ.

ასეთი სპექტაკლებია „ქართა ქალაქი“, „ზაგბუკი“, „განგაში“, „ლიანდაგი გუგუნებს“, „საქე მარცხნივ“, „ინტერვენცია“ და სხვები. „ქართა ქალაქი“ 26 კომისრის გმირობის ისტორიას ეხება, იგი გვიჩვენებს რევოლუციის საქმისათვის თავდადებულთა რომანტიკულ სახეებს, განოხატავს მათ ბრძოლას, მათ ფიქრებს, იდეალებს!..

თემატური და იდეური ერთიანობა აახლოებს ლ. სლავინის „ინტერვენციას“ „ქართა ქალაქთან“. ამ სპექტაკლში ახმეტელი კვლავ გვიჩვენებს, რომ იგი მასობრივი სცენების დიდი ოსტატია. „სცენაზე რევოლუციურ მოძრაობათა ასახვისათვის უფრო შესანიშნავი დამდგმელის გამონახვა ამჟამად შეუძლებელია“ (ი. კლაინერი). რაც შეეხება გ. შატბერაშვილის „დუშმანს“, ამავე კრიტიკოსის აზრით, იგი „მრავალფეროვანი სახეებითა და შესანიშნავი დრამატურგიული ინტრიგით ასახავს გამწვავებულ კლასობრივ ბრძოლას კოლექტივიზაციის მტრებთან“.

ასევე მნიშვნელოვანი იყო იმ დროისათვის „განგაში“. რომელიც თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს ეხებოდა.

როცა იმდროინდელ ორიგინალურ დრამატურგიაზე ვლაპარაკობთ, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ იგი ის იყო იქმნებოდა, ახლა ეყრებოდა საფუძველი. ეს იყო ახალი ტიპის, მანამდე უჩვეულო თემებისა

და პრობლემების დრამატურგია. ს. ახმეტელმა შემოიკრიბა ქართველი დრამატურგები (შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, ა. მაშაშვილი, პ. სამსონიძე, გ. ბუხნიკაშვილი, გ. შატბერაშვილი, ს. მთვარაძე და სხვა) და ჩანსალი შემოქმედებითი ატმოსფერო შეუქმნა მათ.

იგი ეძებდა ქართული დრამატურგიის სასიცოცხლო ძალებს (როგორც ეს მას საერთოდ სჩვეოდა), ენდობოდა ახალგაზრდა მწერლებს. გ. შატბერაშვილის „დუშმანი“ რომ დაიდგა, მისი ავტორი ალბათ 23 წლის ქაბუკი თუ იყო!..

განა ეს არ იყო დიდი სტიმული სხვა მწერლებისათვის?


„ქართული ეროვნული თეატრის აღმშენებლობა“ ქართული მწერლობის გარეშე ვერ წარმოედგინა ახმეტელს.

ახმეტელის საორიენტაციო სარეპერტუარო გეგმა, რომელიც დღემდე შემოგვინახა ისტორიამ, ბევრ რამეზე მიგვანიშნებს, უმთავრესი კი ის არის, რომ რეჟისორს უაღრესად ფართო გეგმები ჰქონია ქართული მწერლობის დასამკვიდრებლად რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. იგი აპირებდა დაედგა: ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“, დ. კლდიაშვილის პიესები („სათეატრო ნიღბების“ სახელწოდებით), ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“ და სხვ.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ „არსენა მარაბდელის“ დადგმით ახმეტელს ისურდა გაეღრმავებინა და განეფითარებინა ის ფორმები, რომლის საწყისებიც მან „თეთნულდში“ ჰპოვა. გაზეთი „კომუნისტი“ (22. X 33 წ.) იუწყებოდა: „თეატრის აზრით „მარაბდელის“ გასაცნობისათვის საჭიროა ახალი თეატრალური ფორმა და ახალი სახით დამუშავებული დრამატული მასალა. ასეთი ფორმის საწყისებს თეატრი შედავს „თეთნულდში“.

და ეს ყველაფერი დარჩა, როგორც აუხდენელი ოცნება!..

შემოქმედებას ღრმა ჩაფიქრება, ეკვი, ტკივილი და წინააღმდეგობანიც ახლავს.

ახმეტელმა იცოდა, რომ ყველაფერი ერთბაშად ვერ შეიქმნებოდა. ყოველი ჩანაფიქრი წარმატებით ვერ განხორციელდებოდა, თეატრი მუდმივი გამარჯვების „ყვავილოვანი გზით“ ვერ ივლიდა. 

არც მისი შემოქმედება განვითარებულია სწორხაზობრივად, წინა-აღმდეგობის, ჩავარდნებისა და მძაფრი ტკივილების გარეშე.

ახმეტელს არ სჭირდება მისი ნაკლის მიჩქმალვა, არ ვთქვათ ის, რაც ჯერ კიდევ არ იყო მოპოვებული, ჯერ კიდევ სავსებით ვერ პასუხობდა თვით ახმეტელის იდეალებს.

ახმეტელმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი ნიშნის— რევოლუციური რომანტიკის განვითარებას.

ამ მხრივ უაღრესად დიდია მისი ღვაწლი. ეს მომენტიც ანსხვავებს მას სხვა რეჟისორებისაგან.

(1930 წელს მოსკოვში გასტროლების დროს ზოგიერთმა კრიტიკოსმა შენიშნა, რომ ახმეტელის ცალკეულ დადგმებში იყო ნაციონალური ეგზოტიკით გატაცების საფრთხე. თეატრმა გაითვალისწინა შენიშვნა. ამაზე გარკვევით ითქვა 1933 წელს მოსკოვში.

მიუხედავად იმისა, რომ „ლამარა“ ასე პოეტური და სიყვარულით ამოღებული სპექტაკლი იყო, მასში იგრძნობოდა ცალკეული სცენების ერთგვარი ჩაძირვა ეგზოტიკაში. ამაზე მიანიშნა კიდევ პრესამ. მაგრამ მთავარი და არაკუბითი ეს როლი იყო. ✂

ისიც უნდა ითქვას, რომ ახმეტელის თეატრალური ძიებანი, ძველი თეატრის შეფასება ყოველთვის როდია ზუსტი და უდავო. ჩვენ გვახსოვს „კავკასიონში“ გამოქვეყნებული კ. მარჯანიშვილის წერილიც. წერილი ადასტურებს კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის იმდროინდელ შეხედულებათა პრინციპულ ერთიანობას. ხოლო ის ნაკლოვანებანი, რომლებიც შეიმჩნევა ამ ორი დიდი ხელოვანის დამოკიდებულებაში ძველი თეატრისადმი. გამოწვეული იყო ქართული თეატრის დიდი რეფორმებით. ყოველ რევოლუციურ გარდაქმნას პირველ ეტაპზე აქვს წარსულისადმი მკაცრი კრიტიკული პოზიცია. ზოგჯერ ზედმეტადაც მკაცრი, მაგრამ შემდეგ იწმინდება იგი, თავისუფლდება იმისაგან, რაც ხელს უშლის მემკვიდრეობის შემოქმედებითს ათვისებას.

ფაქტია, რომ ახმეტელის მდიდარ შემოქმედებას ვერაფერს მატებს ვერც „ამერიკელი ძია“ და ვერც „ნაბიჭვარი“. ნაკლოვანებანი გააჩნდა არა მარტო „საქმის კაცს“, „განგაშს“ ან „ლატავრას“, არა-

მედ თვით საუკეთესო სპექტაკლებშიც კი იყო ზოგი რამ სადავო და გასარკვევი.

არსებითად სწორი იყო მისი ძიება რიტმის სფეროში, მაგრამ ზოგიერთ წარმოდგენაში რიტმულ მოძრაობათა ერთგვარი ზედმეტობა მაინც იგრძნობოდა.

ანგარიშგასაწევი იყო კრიტიკის ის შენიშვნაც, რომ თეატრმა „ან-ზორისა“ და „ლამარას“ დადგმებში მეტისმეტად დიდი როლი მიანიჭა მსახიობის სიარულის მანერას. ქართულმა კრიტიკამ იმ მძაფრი თეატრალური პოლემიკის დროს ახმეტელს მიუთითა, რომ საჭირო იყო ერთგვარი ზომიერება ეროვნული პლასტიკის, რიტმის, ტემპერამენტის ძიების სფეროშიც. აქ მოპოვებული წარმატებანი უკვე საკმარისი იყო, რათა თეატრს მეტი ეზრუნა სპექტაკლის სხვა მხარეებზე.

თეატრის წინაშე არა ერთხელ დაუყენებიათ საკითხი ქართველი ხალხის ინტელექტუალური სახის სრულყოფილად ჩვენების შესახებ. ახმეტელს არ შეეძლო ამ ამოცანის ბოლომდე გადაჭრა. საამისოდ არ იყო დრამატურგია, არ იყო მაღალმხატვრული ქართული ორიგინალური პიესები და, რაც მთავარია, ჯერ ხომ ის საფუძვლები უნდა გამოერკვია, რომლის გარეშე ვერ წარმოედგინა ახალი ქართული თეატრის წარმატება.

ქართული თეატრის ეროვნული სახის პრობლემის გარკვევა წარმოდგენელია ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის გათვალისწინების გარეშე. მაგრამ ახმეტელის შემოქმედებითი პრაქტიკა დოგმა არ არის. არც მისი შექანიკური განმეორება მოგვიტანს სიკეთეს. ახმეტელს საშინლად სძაგდა მიმბაძველობა ხელოვნებაში. იგი მთელი არსებით ნოვატორი იყო და ამიტომ აცხადებდა: „ჩვენი თეატრი ძიების თეატრია. ჩვენი მთავარი მიზანი ჯერ კიდევ შორს არის“. მომავალი ცხოვრება მოითხოვს თავის შესატყვის ფორმებს, საშუალებებს. ჩვენ გვექნება შეცდომებიცა და მარცხიც ძიების ამ გზაზე. ჩვენ დიდხანს მოგვიხდება ვიფიქროთ, ჩვენი სიმღერებიდან და ცეკვებიდან, ხალხური ფორმებიდან როგორ „ავილოთ ელემენ-

ტები ახალი საშუალებებისათვის“, ფიროსმანის თვალით უნდა შეეხედოთ ბევრ ხალხურ ქმედობას, უნდა შევისწავლოთ და მივიღოთ საუკეთესო კულტურული მიღწევა, რაც საქართველოს მიღმა იქნება, მაგრამ ყველგან და ყველაფერში ქართული, „ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად უნდა ეყრდნობოდეს თავის შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არა აქვს, არამედ საერთოც...“ ამ რწმენით იღწვოდა ივანეს რწმენა აძლეოდა მას შთაგონებას, ენერგიას, ხალისს. ამ ძიებით დაამთავრა მან ერთი ეპოქა, სიკვამლეის ეპოქა რუსთაველის თეატრისა...

ასეთია ის ზოგიერთი საკითხი, რომლებმაც ახმეტელი ქართული თეატრის ძირითად პრობლემებთან მიიყვანა.

შეოცე საუკუნემ სრულიად ახალი სოციალური იდეალები თუ პო-
ლიტიკური პრობლემები წამოჭრა. შეიცვალა ძველი ზნეობრივი
ნორმები. საფუძველი შეერყა რელიგიურ რწმენას. ტექნიკის უჩვე-
ულო პროგრესი შეიჭრა ყველგან და ცხოვრების განვითარების ახა-
ლი იმპულსები წარმოქმნა. ართული ხასიათის ძვრები მოხდა ადამიან-
ის სულში და მის გონებრივ განვითარებაში. მოიძღვა ძველი საზო-
გადოებრივი ყოფის ჯებირები.

ეს დიდი ცვლილებანი შეეხო ადამიანის სულიერი და მატერიალუ-
რი ცხოვრების ყოველ მხარეს. ტექნიკური სიახლე შეიჭრა ხელოვ-
ნების ზოგიერთ დარგშიც. ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობით სავსე
ძიება დაიწყო მხატვრულ აზროვნებაშიც. ერთი რამ იმთავითვე
ნათელი გახდა, რომ 19-20 საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა აშკა-
რა შეუსაბამობა გონებრივი და მხატვრული განვითარების ტემპებს
შორის. ერთი სიტყვით, „ეპოქის გონებრივმა განვითარებამ გაუსწ-
რო მის მხატვრულ განვითარებას“ (გ. ქიქოძე).

და, რა თქმა უნდა, ახალი ამოცანების წინაშე დადგა ქართული თე-

ატრიც. ჩივი მკაცრად იცავდა მე-19 საუკუნის თეატრალურ ნორ-
მებს და თითქოს ეშინოდა, ახლის ძიებაში არ დაეკარგა ის ეროვ-
ნული იდეალები, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე ცოცხლობდა
მასში. ჭთეატრს უკვე ჰქონდა თავისი გარკვეული შინაგანი წყობა,
თავისი ცხოვრების რიტმი და ესთეტიკური პრინციპები. მას ჰყავდა
დიდად ნიჭიერი მსახიობები. ისინი შთაგონებით ემსახურებოდნენ
თავიანთ ხალხს, სიყვარულით ესწრაფოდნენ მის სულიერ განათლე-
ბას, მაგრამ ხშირად ფარვანასავით უმოწყალოდ იღუპებოდნენ ✓
„ამ პირობებში არსებობა ყოვლად შეუძლებელია, — გაიძახოდნენ
თეატრის მოღვაწენი, — ან უნდა ვიყოთ ისე, როგორც შეფერის
ერს, ან არადა სულ მოვისპოთ!“ — კატეგორიულად აცხადებდნენ
ისინი. მერედა რამ წარმოშვა ასეთი სიმკაცრე? რა იყო ეს — განახ-
ლების სურვილი თუ ნიჰილიზმი? რა გზით უნდა განვითარებულიყო
თეატრი? ახალი როგორ უნდა შეერთებოდა ტრადიციას? რა ახალი
სიმაღლეები, რა მხატვრული პრინციპები უნდა მოეძებნა თეატრს?
მრავალი ამგვარი კითხვა იბადებოდა იმ დროს და თავის კონკრე-
ტულ პასუხსაც ელოდა თეატრისაგან. მთელი სიმძიმე მხოლოდ ერ-
თეულ ტალანტებს მიჰქონდათ, მხოლოდ ერთეულების მოუღლეღ
სული ინახავდა ერში თეატრის რელიგიას.

ჭართული თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილე-
ბანი მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თეატრი ვეღარ აკმაყო-
ფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. მართალით, თეატრი არ შეცვლი-
ლა, მაგრამ „მაყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობილებებსა
და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს“ (ახმეტელი). ნაწილი ჯიუტად
იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, დანარჩენი
გრძნობდა მისი შეცვლის აუცილებლობას, მაგრამ საამისო არც ძა-
ლა ჰქონდა და არც მატერიალური შესაძლებლობა. „ჭართული
სცენა განსაცდელშია ჩავარდნილი“, — გულისტყვივით წერდა
აკაკი. ეს მართლაც მძიმე პერიოდი იყო, სირთულე მართო თეატრის
შინაგანი ცხოვრების პირობებში როდი იყო. დრო იცვლებოდა და
მხატვრული იდეები, თემები, სახეები ეპოქის შესაბამისად უნდა
შეცვლილიყო. ✓

სწორედ ამგვარ ვითარებაში დაიწყო მოღვაწეობა ა. წუწუნავამ. იგი სრულიად ახალგაზრდა მოვიდა ქართულ თეატრში და თან მოიტანა ნოვატორული სული.

დიდი სინათლის სხივი საქართველოს თეატრალური მექა! ასეთი იყო ქუთაისის ლ. მესხიშვილის მოღვაწეობის დროს. დიდი მსახიობის ინტელექტის ძალა,

მისი ტემპერამენტი და მაღალი მოქალაქეობრიობა აოცებდა ყველას. მის ხელოვნებას გატაცებით ეტანებოდა ახალგაზრდობა. „იქ ჩვენ, — წერდა გ. ქიქოძე, — ესთეტიკურ აღზრდასთან ერთად მორალურ და პატრიოტულ გაკვეთილებსაც ვღებულობდით“.

თეატრი ახალგაზრდობისათვის თავისებური უნივერსიტეტიც იყო. და აი, ერთხელ ა. წუწუნავამაც იხილა იგი. ქუთაისში დაესწრო „ყაჩაღების“ წარმოდგენას. იქ ნახა მესხიშვილის ფრანც მორი, რამაც გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა თურმე მასზე. სწავლაზე გული აიყარა. ამის გამო ოჯახში უკმაყოფილებაც გაჩნდა, მაგრამ ბავშვის გონებას არ სცილდებოდა ის საოცარი ხელოვნება. ართოლვას გვრიდა ფარდის იღუმალება და ახალი სამყაროს ხილვის მოლოდინი.

„ერთი წარჩინებული კაცის წერილითა და ლადოს სურათით ჩავედი ქუთაისში“, — იგონებს წუწუნავა. წერილი გადავეცი მობოდიშებით, გადაიკითხა, შემხედა, გამიცინა, მომხვია ხელი სინაზით, სცენაზე შემიყვანა, სადაც „სევილიელი დალაქის“ რეპეტიციას შესდგომოდნენ. ლადომ მიმართა ვასოს: „აი, თქვენი დონ ბაზილიო“. როლი გავიზეპირე. მოვემზადე რამდენადაც შემეძლო“.

...მერე წარმატებით გამოსვლა, დასში მიღება, მესხიშვილთან ერთად მუშაობა. ეს იყო მისი ცხოვრების ბედნიერი წლები. „დიდმა მასწავლებელმა“ სცენური ხელოვნების რთულ სამყაროს აზარა ახალგაზრდა მსახიობი და მის საიდუმლოებაში წვდომის გზებიც ასწავლა. „დიდი და პატარა როლი არ არსებობს მსახიობისათვის“, — უთხრა ლ. მესხიშვილმა და მთელი ცხოვრების მანძილზე დაამახსოვრდა ეს სიტყვები. გაოცებული, რაღაც დიდი შინაგანი სიამაყის გრძნობით იგონებდა მასწავლებლის ამ სიტყვებს, როცა იგივე აზ-

რი სტანისლავსკის მოძღვრებაშიც გაიცნო. მართალია, სიკვამყის ჟამს მოსმენილი აზრი უფრო თეორიული ხასიათისა იყო, რადგან სამხატვრო თეატრს უკვე პრაქტიკულად გადაწყვეტილი ჰქონდა ანსამბლის პრობლემა და ამდენად ის უფრო ცოცხალ მაგალითს წარმოადგენდა, მაგრამ ამით სრულიადაც არ მცირდება იმ პირველი შეგონების ძალა. მართალია, საქართველოში იმხანად არ იყო ისეთი ანსამბლური წარმოდგენები, როგორც მოსკოვში, მაგრამ ჩვენში სამისოდ თეორიული ნიადაგი უკვე იქმნებოდა (გავიხსენოთ ილიას, აკაკის თეატრალური ნააზრები). წუწუნავა კარგად იცნობდა ამ საფუძვლებს. ამიტომ მისი ბრძოლა ანსამბლური თეატრის პრინციპების დასაწერად მხოლოდ სამხატვრო თეატრის პრაქტიკას არ უნდა დავუკავშიროთ. უნდა გათვალისწინებული იქნას ის პირველი იმპულსები, რომელიც მან მშობლიურ ნიადაგზე ძიილო.

რუსულმა თეატრმა წუწუნავაზე მართლაც მოახდინა გარკვეული გავლენა, მაგრამ ქართველი რეჟისორის ძიებანი მაინც თავისი არსით უპირველესად ეროვნულ საფუძველს ეყრდნობოდა.

წუწუნავამ პირველად თეატრალური მუშაობა მესხიშვილთან (1902 წ.) დაიწყო, იქ მიიღო ნამდვილი თეატრალური ნათლობა, იქ იგრობო რეალისტური და რომანტიკული ხელოვნების სურნელება და ამიტომ, რომ იგი ასე მადლიერებით იგონებდა მესხიშვილს. ❧

მესხიშვილის მაღალ მოქალაქეობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებს ნაზიარები ახალგაზრდა მალე მ. გორკის ოჯახში აღმოჩნდა. დიდი მწერლის ბინა იმ დროს რევოლუციის შტაბივით იყო. იქ იკრიბებოდა რუსეთის საუკეთესო ინტელიგენცია. იქ იბადებოდა რევოლუციური აზრი, გრძნობა. იყო მჩქეფარე ლიტერატურული ცხოვრება. დიდ მწერალთან მოდიოდნენ ახალგაზრდა პოეტები, პროზაიკოსები, იქ იყვნენ მსახიობები, მაღალი პოლიტიკური იდეალებით გატაცებული ახალგაზრდები.

დიდი მწერალი იყო ყოველი მათგანის მეთაური და სულიერი წინამძღოლი. მას ბევრი რამ აკავშირებდა საქართველოსთან. ამის შესახებ წუწუნავა იგონებს: „ეს იყო საკმაოდ მაღალი, ახოვანი კაცი. ეცვა რბილი, მაღალყელიანი წულები, ხალათზე კავკასიური ქაშარი ეკეთა, ეცვა წულის ყელებში ჩაშვებული ევროპული შარვალი

და პიჯაკი, თმა და უღვავი ოდნავ ქერა ჰქონდა. ჩამოგვიარა, „გამარჯობა“ გვითხრა, ყველას ხელი ჩამოგვართვა და გვეთხოვა დავმსხდარიყავით. მას ძალიან აინტერესებდა საქართველოს ამბები. თვითონაც ბევრი გვიამბო... ძალიან მოსწონდა ქართული სიმღერები და ძისი თხოვნით ჩვენც ხშირად ვმღეროდით... აღმოჩნდა, რომ გორკისათვის ზოგიერთი სიმღერა ნაცნობი იყო, განსაკუთრებით გურული, მოსწონდა „ხასანბეგურა“ და „ალი-ფაშამ გვიღალატა“. ასეთი წყობის სიმღერა მხოლოდ ქართველებს აქვსო, ხშირად უთქვამს გორკის. მწერალს იტაცებდა სიმღერის ღრმა ხალხურობა და მომავალ რეჟისორს ურჩევდა ხალხურ შემოქმედებასთან არასოდეს გაეწყვიტა კონტაქტი. „ეს რჩევა გულში ღრმად ჩამწვდა, — იგონებს წუწუნავა, — მთელი ჩემი მოღვაწეობის ასპარეზზე ყოველთვის ვცდილობდი არ მოვწყვეტოდი ხალხურ კულტურას, ხალხურ პოეზიას და შემდეგ ამით ვაარგებლობდი“.

ახალგაზრდა ხელოვანზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოუხდენია შალიაპინთან შეხვედრას. ეს შეხვედრა გორკის ბინაზე მომხდარა. მოსკოვში შეხვდა სხვა დიდ რუს მოღვაწეებსაც. იქ ეზიარა ბევრ სიკეთეს და სულიერად გამდიდრებული დაბრუნდა საქართველოში.

წუწუნავა ბედნიერი ახალგაზრდა იყო იმით, რომ ახლოს იცნობდა დიდ ადამიანებს, რამენდა მათ საუბრებს. რჩევას. იგი აკაკი წერეთელსაც შეხვედრია (1906 წ.). ბევრი ტკბილი მოგონება დარჩა დიდ პოეტზე.

აკაკი, გორკი. მესხიშვილი. ეს იყო დიდი სინათლის სხივი, იგი ათბობდა და ანათებდა რეჟისორის მთელ შემოქმედებითს გზას.

დაუვიწყარი ოთხი წელი

ქართულ ხელოვნების მუშაკთა სახლში მორიგი ღონისძიება ტარდებოდა, სალონში ვიღაცამ სამხატვრო თეატრზეც ჩამოაგდო სიტყვა

და რაღაც კრიტიკულად მოიხსენია იგი. უცებ დაირღვა ინტიმური საუბრის ტონი და ცხარე პოლემიკა გაიძარტა. ახლაც თვალწინ მიდგას, თუ როგორ გაათრებით იცავდა სამხატვრო თეატრს ა. წუ-

წუნავა. ჰიგი ლაპარაკობდა აღელვებით, შეტევით და რაღაც დიდი გულისტკივილით. ასე გეგონებოდათ თითქოს მისი სულის ყველაზე ფაქიზ სიმე შეეხო ვილაც, შეარხია და ნერვულად დაძაბუქ მოკამათებს შორის აღელვებული იდგა მოხუცი და ყველა გრძნობდა მის ძალას. მალე შეწყდა „დისპუტი“. მოხუცი გამოეყო ჯგუფს და იქვე სავარძელში ჩაჯდა. მისი ძლიერი, ენერგიული სახე თითქოს უცებ მოეშვა. იგი გარინდული იჯდა და ღრმა ფიქრში წაშლულ დაბლა ერთ წერტილს ჩასტკებოდა. ასე მომეჩვენა სათქმელი ვერ დაემთავრებინა და შინაგანი დაძაბულობისაგან სახე უფროთოდა. იგი ამაყი და რაღაც სევდიანი ჩანდა ერთსა და იმავე დროს...

— მობრძანდით, ბატონო ალექსანდრე! — პრეზიდენტში იხმეს ღვაწლმოსილი ხელოვანი. იგი დინჯად წამოდგა და უხალისოდ წავიდა სცენისაკენ.

მხოლოდ გვიან გავიგე, თუ რატომ განიცდიდა წუწუნავა ასე მტკივნეულად სამხატვრო თეატრის კრიტიკას. მან ხომ აქ ოთხი ბედნიერი წელი გაატარა. იქ დარჩა ბევრი სიხარული, ახალგაზრდული თრთოლვა და გატაცება. იმ ტაძარში ეზიარა ხელოვნების მწვერვალებს, იქ ნახა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გენიალური შემოქმედება. მშობლიურად ახლობელი გახდა სამხატვრო თეატრი. მის თვალწინ გაიარა „ლურჯი ფრინველისა“ და „რევიზორის“, „მზის შვილებისა“ და „ბორის გოდუნოვის“ სცენურმა ცხოვრებამ. ღრმად შეისწავლა „ერთი თვე სოფლად“, „ფსკერზე“, „ადამიანის ცხოვრება“, „შტოკმანი“ და სხვა დადგმები. ეს იყო მართლაც და დიდი სკოლა.

ჯგოვრებისეული სიმართლის მხატვრული განხნის. მისი სიღრმეების გამოხატვის საიდუმლოებას სწავლობდა წუწუნავა. „სადა ფორმაში ჩამოსხმული წინადადება ქმნის აზრს — ლოლიკას, რომლის შემწეობითაც შენში ისაღებურებს სიმართლეს“. ასე წერდა იგი რამდენიმე წლის შემდეგ და ჩვენ სავსებით ვგრძნობთ მის სულიერ კონტაქტს სამხატვრო თეატრის პრინციპებთან. „სიმართლეს დაბადებული და არა ძებნა სიმართლისა“. — ამბობს იგი და ჩვენ გვჯერა, რომ სწორედ ასეთი სიმართლის ხელოვნებას ამკვიდრებდა იგი თავის სპექტაკლებშიც. ✎

ა. წუწუნავა სამხატვრო თეატრში გაეცნო თეატრალური პრაქტიკის ახალ ნორმებს. ანსამბლური, ერთი მთლიანი სტილისა და სუნთქვის სპექტაკლები, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა სამხატვრო თეატრი, ახალგაზრდა რეჟისორის ღრმა დაკვირვებისა და ანალიზის ობიექტი იყო. ლიტერატურული სახის შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური გახსნა და მისი შესატყვისი ზუსტი სცენური საშუალებების პოვნა, გრძობათა სისადავე, გულწრფელობა და სილამაზე,— გამოხატული „ხასიათებისა და კონფლიქტების“ ჰარმონიულ სურათში, წარმოადგენდა სამხატვრო თეატრის თითქმის ყველა სპექტაკლის თვისებას. და სწორედ ეს მხატვრული მთლიანობა, უაღრესად ადამიანური ხელოვნება იტაცებდა რეჟისორს. მან იქ პირველად გაიგო თუ რა არის ნამდვილი რეჟისურა, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია. რეჟისურის როლის ზუსტი განსაზღვრა, მისი ადგილის მოძებნა თეატრის რთულ მხატვრულ ცხოვრებაში, მისი უფლებისა და მოვალეობის შეცნობა წუწუნავას შემდგომ ბევრ რამეში დაეხმარა.

დიდი იყო სამხატვრო თეატრის სკოლის ძალა. იგი იზიდავდა და ხიბლავდა თეატრალურ მსოფლიოს. თაობები აღიზარდნენ მის პრინციპებზე. მისკენ მისწრაფოდა ბევრი ქართველი მოღვაწეც. ყველას ახსოვს ვ. მკედლიშვილის, ვ. შალიკაშვილის, ა. ფაღავასა და სხვათა ურთიერთობა სამხატვრო თეატრთან. საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობასაც. ¶

ყოველმა მათგანმა თავისებურად იგრძნო და განიცადა ეს დიდი თეატრალური სამყარო. ყოველ მათგანს შეეხო ფაქიზი, მთრთოლვარე, ცოცხალი ადამიანური სიმართლის ხელოვნება.

სამხატვრო თეატრში. იგრძნო წუწუნავამ, რომ ეს თეატრი არსად „არ ღალატობს ერთიანი, მთლიანი განცდის კანონებს“ (ახმეტელი). იგი აღწევს რეალისტური დეტალების ფაქიზ ჰარმონიას, განწყობილებათა მუსიკალობას. სცენაზე მეფობს დამაფიქრებელი, პოეტური რუსული სული, მისი ცხოვრების ატმოსფერო, ჩურჩულით, რაღაც ნაღვლიანი ალერსით ისმის რუსი ადამიანის გულის ხმა...

მთელი ეს სამყარო განსახიერებაა სიმშვენიერისა, შეუბღალავი სიწმიდისა და ჰარმონიული მთლიანობისა. სპექტაკლი აღიქმება,

როგორც ერთი სუნთქვით, ფუნჯის ერთი მოსმით გაცოცხლებული სინამდვილე.

წუწუნავა ღრმად ჩასწვდა სპექტაკლის, როგორც მთლიანი ჰარმონიული ანსამბლის არსს, იგრძნო მისი მშვენიერების ფასი და ამ პრინციპით დაიწყო მან თავისი დიდი და უკომპრომისო ძიება ქართულ თეატრში. X

სამხატვრო თეატრიდან ა. წუწუნავა გახარებული დაბრუნდა. მეოცნებე, ქართულ მიწას დანატრებული ახალი თეატრალური გზების ძიებას შეუდგა. ფაქიზად მოსინჯა ძველი თეატრის ტრადიციები და მისი სუსტი ადგილები. სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა ახლის ძიება: ჯერ უნდა გაერკვია, თუ რა იყო დრომოჭმული და როგორ უნდა განეეითარებია ტრადიცია. როგორ უნდა შებრძოლებოდა იმას, რაც უკვე აღარ აქმაყოფილებდა მოთხოვნებს. და ეს მაშინ, როცა მის სულში ისევ ცოცხლობდა ქართული სცენისადმი მოკრძალებული სიყვარული, ისევ აღიდებდა ლ. მესხიშვილისა და ვ. აბაშიძის, ნ. გაბუნიასა და მ. საფაროვას შემოქმედებას.

**ნოვატორული
სული**

ბოლომდე განუხიბლავი დარჩა სიჭაბუკის დროს მიღებული შთაბეჭდილებებისგან!

როგორ უნდა შებრძოლებოდა იმ თეატრის ინდივიდუალიზმს, სადაც ამდენი დიდებული ხელოვანი მოღვაწეობდა? როგორ უნდა დაეწყო ძიება ისე, რომ მათ არ შეხებოდა, მაგრამ შეძლებდა კი ესოდენ დიდი მისიის შესრულებას? როგორ შეხვდებოდნენ მის გატაცებას, მის ბრძოლას?

ამგვარი ფიქრი აწუხებდა ახალგაზრდა რეჟისორს, როცა ის საქართველოში დაბრუნდა.

მეორე მხრივ იმთავითვე გრძნობდა, რომ ერთია სამხატვრო თეატრის ეროვნული საფუძველი და მეორე ქართული თეატრისა, ყოველი მათგანი თავის „შინაგან წყაროებს“ ეყრდნობა და საჭიროა დიდი ტაქტით, დაკვირვებით გამოინახოს ის გზები, რომელიც არ შეასუსტებს „ეროვნულ ნერვს“.

ახლის ძიებისას ყოველთვის დგება ეს პრობლემა. ისიც ხომ ხდება, როცა ძიების იმპულსი ეროვნული ნიადაგიდან კი არა, მის გარედან სცემს, როცა იგი მოწყვეტილია თავის ხალხის სულიერ სიღრმეებს და ძალა არ შესწევს ორგანულად გამოიყენოს სხვათა გამოცდილება, მაგრამ თეატრი ვერ განვითარდება კარჩაკეტილად, იგი ვერ იქნება შემოზღუდული და განსაზღვრული თავის საშუალებებში, მას სჭირდება სივრცე, სჭირდება ფრთები, ჭიდილი აზრისა და გრძნობისა, იგი ეძებს გზებს, ეძებს ახალ იმპულსებს, ორგანულად იღებს სხვათა მონაპოვარს და ავსებს თავის საუნჯეს. მის სულში მუდმივი მოძრაობა და ცვალებადობაა, მუდმივი განახლება და გახალისება. იგი ამსხვრევს იმას. რაც უკვე ძველია, რაც აღარ შეესატყვისება ახალ დროს, ახალ სინამდვილეს. ზოგჯერ ამსხვრევს იმასაც, რაც ლამაზია. ეს მძიმე და რთული პროცესია. იგი არყვეს ადაშიანის სულსა და გულს.

ეს ყოველზე უკვე იყო ის სუბიექტური, ფსიქოლოგიური და ობიექტური საზოგადოებრივი ხასიათის სიძნელეები, რომელიც უნდა გადაელახა წუწუნავას.

რეჟისორმა ბრძოლა ერთგვარი შემოვლითი გზით დაიწყო. იგი „დრამატული საზოგადოების თეატრში“ როდი მივიდა. ეს გარკვეული ტაქტიც იყო და პირველი ექსპერიმენტული ძიებისათვის სასარგებლო ნაბიჯიც.

ახალგაზრდა რეჟისორი სახალხო სახლში მივიდა. არსებითად ეს სცენისმოყვარეთა თეატრი იყო, უფრო დემოკრატიული თავისი პრინციპებით და უფრო დაბალმხატვრული თავისი სპექტაკლებით. რაოდენ დიდი რწმენა, დიდი შემართება და მგზნებარე სული უნდა ჰქონოდა ახალგაზრდას, რომ სამხატვრო თეატრის ხელოვნებით განებივრებულა. სიხარულით წასულიყო იქ. სადაც ამდენი სირთულე და წინააღმდეგობა ელოდა?!

სადებიუტოდ რეჟისორმა დ'ანუნციოს „იორიოს ახული“ აირჩია. რატომ დ'ანუნციო და არა სხვა? ჰქონდა თუ არა არჩევანს რამე პრინციპული მნიშვნელობა? განა იმ სკოლას, რომელიც მან სამხატვრო თეატრში მიიღო, სხვა ხასიათის პიესა უფრო ბუნებრივად

არ შეესადაგებოდა? აკი შენიშნა კადეც ნემიროვიჩი-დანჩენკომ, რომ „იორიოს ასული“ ელვარე სანახაობით გამოირჩევა და ახალგაზრდა რეჟისორისათვის მაცდურიაო.

დიდმა რუსმა რეჟისორმა კარგად იცოდა თუ რას მოითხოვდა ახალგაზრდა ხელოვანისაგან და ა. წუწუნავამაც იცოდა თუ რატომ დგამდა „იორიოს ასულს“.

არჩევანს თავისი გარკვეული ლოგიკა ჰქონდა...

პიესაში ფსიქოლოგიური სიმართლე, მხატვრული დეტალების სიზუსტე, განწყობილებათა შინაგანი მთლიანობა ორგანულად ერწყმოდა ვნებიანი და ძლიერი ხასიათების ბუნებას. იტალიის მაღალი მწვერვალებითა და ნაპრალებით დასერილი მთიანი ოლქის მწყემსთა ცხოვრება წარმოსახულია ცხოველი ტემპერამენტით და გზნებით. რეჟისორმა იგრძნო, რომ ეს იყო ბედნიერი მასალა. ეს იყო ერთგვარი სასინჯი ქვა, სადაც ერთმანეთს უნდა შეხვედროდა ქართველი მსახიობის ეროვნული თვისებანი სამხატვრო თეატრში შექმნილ გამოცდილებას, შეხვედრის პუნქტი ერთგვარ „ნეიტრალურ ზონას“ წარმოდგენდა, სადაც ექსპერიმენტი უნდა ჩატარებულიყო. „აფეთქების“ ძალა მართლაც უჩვეულო იყო. წარმოდგენამ დიდი ხმაური, მითქმა-მოთქმა, ალტაცება და წინააღმდეგობა გამოიწვია. უველამ იგრძნო, რომ ახალმა სიომ დაქროლა, რაღაც ახალი მოხდა. იმ დღიდან ჩაისახა მომავალი ბრძოლის პერსპექტივებიც: „ქართულ სცენაზე, — წერდა გაზეთი „ჩვენი აზრი“, — უკეთესი მოთამაშენ ბევრი გვინახავს, უკეთესად დადგმული პიესა კი არც ერთი“. ეს იყო ახალი რეჟისორის წარმატების აღიარება. „ჩვენ არ გვინახავს უკეთესად დადგმული წარმოდგენა. საზოგადოებამ რეჟისორის ხელი იგრძნო“, — წერდნენ გაზეთები.

რით უნდა მოეზიდა თეატრს მაყურებელი? როგორ უნდა ამაღლებულიყო თეატრის ავტორიტეტი? რა გზებით უნდა შექმნილიყო ძლიერი კოლექტიური სანახაობა? ამგვარი კითხვები ხშირად გაისმოდა იმდროინდელ პრესაში და თეატრალურ კულუარებში. მალე მას გარკვეული პასუხი გასცა ა. წუწუნავამ თავისი შემოქმედებით. „ჩვენში, — წერდა იგივე გაზეთი, — რომ ყოველთვის ასე დგამდნენ პიესებს, დარწმუნებული ვარ საზოგადოება მუდამ ბლომად

დაესწრება. ალ. წუწუნავამ გვიჩვენა პრაქტიკულად აქედან გამოსავალი გზა“.

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

მაგრამ რეჟისურა ხომ უფრო აღრეც არსებობდა? რა იყო ის ახალი, რაც ა. წუწუნავამ მოიტანა? ამ საკითხზედაც ვპოულობთ პასუხს იმდროინდელ პრესაში. „აქ იყო კოლექტიური თამაში და არა კერძო მსახიობების. თვით სტატისტიებიც ცოცხალ ადამიანებს ჰგვანდნენ და არა ტიკინებს და სადეკორაციო მასალას... ყველანი თავის ადგილზე იყვნენ. ამიტომ საერთო მწყობრი თამაშის შთაბეჭდილება ფარავდა კერძო პირების ხელოვნურ თამაშს. თამაში მხატვრული იყო“. „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით“ დადგმულ სპექტაკლში წუწუნავამ დაამკვიდრა ანსამბლი, „როგორც კოლექტიური მსახიობი“.

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

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

ანსამბლის ის პრინციპი, რომელიც „იორიოს ასულში“ მოისინჯა. შემდეგ მასობრივი სცენის ამოსავალი წერტილი გახდა. რეჟისორმა აქ იპოვა ის ნერვი, რომელიც აღარასოდეს დაუკარგავს შემდეგ.

„აქამდე ერთი ტენდენცია იყო, — წერდა „კლდე“, — სრულიად არ აქცევდნენ ყურადღებას საერთოს, მთლიან შთაბეჭდილებას, ან-სამბლს, ყურადღებას იპყრობდა უმთავრესი გმირი, დანარჩენნი ვითომდა მათთვის თამაშობდნენ, მის გარშემო უნდა შეექმნათ პიროვნების წასაწევი პირობები. ეს დიდი ნაკლი იყო ჩვენს სცენაზე და ა. წუწუნავას დაუღალავი ენერჯის წყალობით ეს ნაკლი სას. სახლს მოშორდა“.

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

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

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

¹ „ფიქრი“, № 10, 1913 წ.

სახალხო სახლის სცენაზე. ქართველ ნაფიც მსახიობთაგანაც არასოდეს გვსმენია ასეთი მწყობრი თამაში, არ გვინახავს ასეთი გემოვნება სცენის მოწყობა — დეკორაციებში“.

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

ა. წუწუნავს შემოქმედებით გახარებულმა ო. თუმანიანმა დიდებული სტრიქონები უძღვნა რეჟისორს. „მე განსაკუთრებულ კმაყოფილებას ვგრძნობდი, როდესაც ვიჩქეკი სახლში (თეატრში — ვ. კ.) და შევცქეროდი სცენის მოწყობილობას, სადაც ერთგული და შრომისმოყვარე რეჟისორის შემწეობით ყველაფერი თავის ადგილას იყო. ისე, რომ ყოველივე პატარა და უმნიშვნელო საგანიც კი უყურადღებოდ არ დაეტოვებინა. ქართული სექცია ძლიერ მაძლობელი ჯდდა იყოს, რომ მათ ასეთი საიმედო და ნიჭიერი რეჟისორი ჰყავთ, რომლის დიდებულ წარმოდგენებსაც მეტი ხალისით ესწრება საზოგადოება“.

მჩქეფარე შემოქმედებითი მუშაობა გაშალა წუწუნავამ სახალხო თეატრში. წარმატებით ფრთაშესხმულმა ფართო მხატვრული ამოცანები დაუსახა თეატრს, მის მოწოდებას გაჰყვა ნიჭიერი კოლექტივიც. ამას ის შედეგი მოჰყვა, რომ „წუწუნავას წყალობით სახალხო თეატრმა მიაღწია“ დიდ მხატვრულ სიმაღლეს. ამის გამო „ხალხმაც შეიყვარა სახალხო თეატრი, შეიყვარა მისი სიმშვენიერისათვის. მისი მხატვრობისათვის“...

სპექტაკლი, როგორც ერთი მთლიანი, მშვენიერი სახილველი სახალხო თეატრში სწორედ წუწუნავას დროს წარმოიშვა. წუწუნავამ აამაღლა წარმოდგენის კულტურა, აამაღლა მისი ესთეტიკური დონე. მაყურებელი სიხარულით დადიოდა თეატრში, რადგან იქ ელოდა ნამდვილი ხელოვნება.

ახალგაზრდა რეჟისორს საზოგადოებამ მალე ბენეფისიც გადაუხა-

დასტულ საპიოდე წელი იმუშავა და უკვე მთელ საქართველოში აღიარებული რეჟისორი გახდა. ეს თითქმის უპრეცედენტო ფაქტი იყო. „წუწუნავას ბენეფისი, — წერდა „დილა“, — დიდებული იყო, ეს ნამდვილი ბრწყინვალე ზეიმი იყო ახალგაზრდა რეჟისორისა“. „წუწუნავას ბენეფისის შეიძლება სახალხო წარმოდგენების სექციის დღესასწაული დავარქვათ. დარბაზი ინტელიგენციით იყო გაკედლილი“.

ბენეფისზე წუწუნავამ კ. ფოცხვერაშვილის „პირიმზე“ დადგა, „სახალხო გაზეთმა“ ვრცელი სტატია უძღვნა სპექტაკლსა და საერთოდ ა. წუწუნავას ღვაწლს. რეცენზენტი წერდა:

„დიდხანს ვუყურებდი ჩემ წინ ჩამოშვებულ ფარდას და ვცდილობდი იმის იქით გამეჭვრიტა და დამენახა წარმტაცი სანახაობა. იშვიათად დავბრუნებულვარ თეატრიდან ასე სულიერად წახალისებული, როგორც დავბრუნდი მშვენივრად შემკულ ამ სპექტაკლის შემდეგ. შეუძლებელია გულითადი სიხარული არ მიუძღვნა ადამიანს, რომელიც გზას უკაფავს ახალ ქართულ თეატრს“.

ადვილი როდი იყო ახალი ქართული თეატრის გზის გაკაფვა.

რეჟისორის მოუღლეელი სული მუდამ დასტრიალებდა თეატრს, იგი წუთითაც არ შორდებოდა მას, უვლიდა, ამხნევებდა, ზრდიდა, ეალერსებოდა. მის ფრთებქვეშ დაწინაურდნენ ნიჭიერი მსახიობები, სცენაზე გამოჩნდნენ ახალი პიესები. † მან დადგა ე. ნინოშვილის „ქრისტიანი“ (ინსცენირება პ. ირეთელისა), ტ. რამიშვილის „მეზობლები“, ნ. შიუკაშვილის „მეგობრები“, ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“ და სხვა./

მალე ზეიმს, ქებათა-ქებას, დაუცხრომელ ძიებასა და სიხარულს რაღაც სევდა შეერია. თითქოს მოთმინების ფიალა აევსო ზოგიერთ მსახიობს, მოღვაწეს. ვერ გაუძლო შეტევას და ხმა აღიმალლა. ძლიერი ინდივიდუალიზმი იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მეტად კი თეატრში. ძლიერი იყო ის. რასაც წუწუნავა ებრძოდა და მეტად რთული, რის შექმნასაც ესწრაფოდა.

თავი იჩინა დიდმა შინაგანმა წინააღმდეგობამ, მოხდა განხეთქილება. მოიწვიეს კრება. ატყდა დავა. კარიერისტული მიზნებით ამხედრებულთა სიტყვების კორიანტელი. მათ დაჰკმეს წუწუნავას სპექტაკ-

ლები და მისი მხატვრული მეთოდი. ბევრს გაეღვიძა უფროსობის სურვილი, ბევრმა ამღვრეულ წყალში არჩია ცხოვრება. წუწუნავა სულის სიღრმემდე შეძრული უყურებდა მათ.

რეჟისორმა ველარ გაუძლო აზრენ უმადურობას და თეატრი დატოვა... ხალხმა, საზოგადოებამ დაინახა, რომ მოხდა დიდი უსამართლობა. თეატრი ხელში ჩაუვარდა იმათ, ვისაც მხოლოდ თავის განდიდებთათვის სურდა იგი. „სახალხო გაზეთმა“ აუწყა მკითხველებს, რომ „საქმე, რომელსაც დიდი შრომა და ენერგია მოახმარა წუწუნავამ, საქმე, რომელიც ძლივს ფეხზე დადგა, იღუპება, შველა უნდა... მწამს, იგი არ მოკვდება, მწამს, ველი!..“

კონსტანტინე მენიეს აქვს ერთი ქანდაკება, რომელსაც „მადაროდან ამოსვლა“ ჰქვია. ნაჯაფი, დაღლილი მუშები მზის სინათლეზე ამოდიან. მეთაური მიუძღვის წინ. ყველა ერთად მიილტვის სინათლისაკენ. დაუცხრომელი სწრაფვა სუფთა და ნათელი სამყაროსაკენ განსაკუთრებულად იგრძნობა აქ. რადგან ადამიანები დანატრებულნი არიან ბუნების ამ სიკეთეს.

ეს სურათი კარგად გამოხატავს ძველი ჭიათურის მადაროელთა სულისკვეთებასაც. ისინი მოწყურებულნი იყვნენ ბუნებისა და ხელოვნების სინათლეს. მათ ორივე აკლდათ და ხარბად ეტანებოდნენ, როგორც კი ამის საშუალება მიეცემოდათ.

იმ დროს მხოლოდ სცენისმოყვარეთა თეატრი იყო ჭიათურაში და იგი ემსახურებოდა მადაროელებს, ქალაქის მცხოვრებლებს. იქ თავის დროზე დიდსა და კეთილ საქმეს აკეთებდა ვ. შალიკაშვილი.

1910 წელს კი ალ. წუწუნავა მიიწვიეს. ერთი წელი, მხოლოდ ერთი წელი დაჰყო ჭიათურაში, მაგრამ წარუშლელი კვალი დატოვა მისი თეატრის ისტორიაში. აქ დაიდგა „ღალატი“, „ქრისტიანე“, „რევიზორი“ და სხვა.

ა. წუწუნავამ სცენისმოყვარეებს მაღალი პროფესიული მოთხოვნისა და წაუყენა და აღმზრდელობითი მუშაობაც აქეთკენ წარმართა. სცენისმოყვარეებს ჯერ გაუძნელდათ შეგუებოდნენ ახალ „რევიზორს“. მაგრამ მალე იგრძნეს ნამდვილი ხელოვნების სიხარული და

მთელი გატაცებით დაეწაფნენ მას, შრომას თავის შედეგიც მოჰყვა. გაზეთი „სალამური“ წერდა: „მკითხველებს ალბათ ახაოვთ. რომ ა. წუწუნავამ შარშან თბილისელები აალაპარაკა თავისი ნიჭით რეჟისორობაში, ასევე მოხდა აქაც, ისეთი მხატვრულობით აწყობა დეკორაციებისა სცენაზე, ისეთი ხელოვნური გრიმიკა და ისეთი მწყობრი ანსამბლი/როგორსაც ვხედავთ ქიათურელები წუწუნავას მოსკლის შემდეგ, მგონი აქაურებს კი არა და თბილისსა და ქუთაისშიაც ეამებოდათ“.

ქიათურაში ყოველ კვირას იმართებოდა წარმოდგენები. სპექტაკლებს არა მარტო ქართველები, იქ მყოფი უცხოელებიც ესწრებოდნენ და აღტაცებულნი რჩებოდნენ „პროვინციული ქალაქის“ ხელოვნებით. „მაყურებელი ხშირად ივიწყებდა, რომ ეს წარმოდგენაა და არა სინამდვილე“, — შენიშნავდა პრესა. თეატრი ამას აღწევდა დიდი სიმართლის ხელოვნებით!..

წუწუნავას მუშაობა შეუძმჩნეველი არ დარჩენილა. მისი გაზრდილი ავტორიტეტი სახიფათო აღმოჩნდა. იგი ხომ აღრეც იყო შემჩნეული, როგორც რევოლუციური სულისკვეთების ხელოვანი, ასე იყო თუ ისე, მომწიფდა საკითხი, რომ წუწუნავა უნდა გაშორებოდა ქიათურას, გამგეობამ იგი გაათავისუფლა რეჟისორის თანამდებობიდან, სცენისმოყვარეებმა რეჟისორისადმი თავიანთი სიყვარული და სურვილი ასე გამოხატეს: „ძვირფასო ალექსანდრე რაყდენის ძე, თუ აქმის ერთი წელიწადი სრულდება, რაც ჩვენთან ერთად იღწვი ამ ხელოვნების ტაძარში, თითქმის ერთი წელიწადია, რაც შენი მხნე მუშაობით ჩვენს წრეს სულს უდგამ... ეს წელიწადი წარუშლელი დარჩება ჩვენი თეატრის მატრიანეში, რადგანაც ეს იყო წელიწადი გამარჯვებისა, ეს იყო წელიწადი, როდესაც აყვავდა იმედი, რომ ქიათურის თეატრს ბრწყინვალე მომავალი უღიმის. მრავალ დაბრკოლებათა დაძლევა დაგვირდა შენ. მრავალი უკუღმართობა დაჰგმე შენ ამ მცირე ხნის მოღვაწეობაში“.

მოეწყო გამოსათხოვარი სადამო. თეატრი ვერ იტევდა ხალხს. ყველას სურდა პატივი ეცა ახალგაზრდა რეჟისორისათვის, გაემხნეებია და თბილი სიტყვით გაეცილებია იგი.

რალაც ფარული სევდა და წუხილი გამოჰყვა წუწუნავას ქიათური-

დან. ბოლომდე ვერ თქვა სათქმელი. ერთი წელი ძალზე ცოტა იყო ამისათვის. მაგრამ ბუნებით მოუსვენარს, მხნესა და მებრძოლს ისიც ახარებდა, რომ ჭიათურელებს ასე ლამაზი მოგონება დარჩათ. ასე კარგად გაუგეს პატიოსანმა მსახიობებმა, ასე შეიყვარეს მისი ხელოვნება მუშებმა. ისინი სიხარულით მოდიოდნენ თეატრში, მღელვარებით უყურებდნენ სპექტაკლებს.

დაუვიწყარი საღამოები იმართებოდა ჭიათურაში!..

„მსხვერპლი“
და ძიება

იმძიმე დღე ადგა ქართული დრამატული საზოგადოების თეატრს, ეკლექტიზმი, შინაგანი წინააღმდეგობა და კონსერვატულობის გა-

მოვლინებანი აბრკოლებდა მის განვითარებას. და ეს მაშინ, როცა ანეთი დიდი წარმატება ჰქონდა სახალხო თეატრს, როცა ყოველდღიურად იზრდებოდა ა. წუწუნავას ავტორიტეტი.

გადაწყდა ა. წუწუნავას მიწვევა თეატრში. მას აღუთქვეს დამოუკიდებლობა და გამგეობის უფლებების შეზღუდვა. რეჟისორი კარგად გრძნობდა ამ ფაქტის მნიშვნელობას, გრძნობდა, რომ ახლა უკვე შესაძლებლობა ექნებოდა მთელი ძალით დაეცვა და განევითარებინა თავისი მხატვრული პრინციპები. საამისოდ უკეთესი ეკონომიური პირობებიც იყო და პროფესიული აქტიორული ღონეც. მიწვევა იმასაც ნიშნავდა, რომ მისმა ბრძოლამ ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ გარკვეული მხარდაჭერა ჰპოვა, მაგრამ ამას არ შეუწინებია ბრძოლის სიმწვევე. იგი ახალ ფაზაში შევიდა და უფრო ღრმა წინააღმდეგობათა პერსპექტივებიც გამოჩნდა. ახლა უკვე პროფესიონალებთან, გარკვეული. მტკიცე შემოქმედებითი პოზიციების მსახიობებთან ჰქონდა საქმე.

ერთი სიტყვით, სულ სხვა მასშტაბთა ბრძოლა იყო მოსალოდნელი. ა. წუწუნავამ საგანგებოდ აირჩია ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“. პიესას კარგად იცნობდა ქართული აუდიტორია და თეატრი. ამიტომ იმთავითვე დაიწყო მითქმა-მოთქმა, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა იგი, რისი თქმა სურდა ამით და რა სიახლეს პირდებოდა მაკურებელს?! ხომ არ იყო გამოწვევა?!..

...რეპეტიცია დაიწყო. დარბაზში რაღაც ფარული შინაგანი ღელვა და ურთიერთ გამომწვევი ატმოსფერო სუფევდა. მსახიობებს თავი ისე ეკირათ, თითქოსდა არაფერ ახალს არ ელოდნენ. ყველაფერს ისევ ძველებური იერი ჰქონდა. რეპეტიციაც ძველებურად დაიწყო. ყველანი სუფლიორის იმედით მუშაობდნენ. წუწუნავა ერთ ხანს გაოცებული უყურებდა, შემდეგ პიესა წაართვა სუფლიორს და ისე შეუდგა მუშაობას.

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

რეჟისორის გამეფება და რევოლუციური რიტმის შენელება. მისი აღზევება და ბოროტების მხილება სპექტაკლში კონტრასტების მო-

ხაცვლების გზით იყ. პილწეული და ეს ქმნიდა დიდ შინაგან და-
ძაბულობას.

გაზეთში „კლდე“ განაცხადა, რომ — „მსხვერპლი“ ახალი სიტყვაა ქართულ თეატრშიო. „მე ვერ ვიცანი, — წერდა ის, — ჩვენი სცენა. სადღა იყო მსახიობთა დაუდევრობა, რომელიც ბეგლარს (სუფ-
ლიორს — ბ. ახოსპირელს — ვ. კ.) სულს აცლიდა. სადღა იქვანენ ის სასაცილო მანეკენები, აქამდის მასიურ სცენებს რომ ქმნიდნენ. კვირას ყოველგვრე ეს განდევნილი იყო და ქართული სცენიდან მო-
ჩანდა ის, რასაც ანსამბლი ეწოდება“.

მაგრამ მართო ანსამბლი და მაღალი პროფესიონალიზმი როდი იყო სპექტაკლის ღირსება. წარმოდგენაში შეიქმნა აქტიორული სახეები, ძარბალი და ნათელი ატმოსფერო, ინდივიდუალური და კოლექ-
ტიური ურთიერთობის ახალი ფორმები. იმავე გაზეთის რეცენზენტი წერს. რომ „გაფაცოცებით ვადვენებდი თვალყურს და ყველა მათგანი გამომქრწილი ტიპი იყო, თითოეულმა მათგანმა საუცხოოდ დაგ-
ვიხატა თავისი სახე, მისი არსი, მისი მსჯელობა, ისე რომ სულ ბუ-
ნებრივად გვიდგნენ მწყობრად“.

„მსხვერპლის“ წარმატებამ თითქოს მოხსნა ფარული თუ ღია პო-
ლემიკა, თითქოს აღარავინ არ ედავებოდა რეჟისორს, მაგრამ ხე-
ლოვანი არ ცხრებოდა. იგი იბრძოდა, ეძებდა, დაობდა. ზოგჯერ სა-
კუთარი შემონაქმედიც აეჭვებდა. რალაცას უარყოფდა, მერე ახ-
ლით აჯებდა, ამიდრებდა და ანე მისწრაფოდა წინ.

სამხატვრო თეატრის სკოლა და ქართული ეროვნული შემოქმედე-
ბა, მათი ურთიერთობის ფორმები, სიღრმეები და წინააღმდეგობა-
ნი არ შორდებოდა რეჟისორის გონებას. მან სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებშიც კი დადგა „რევიზორი“ და ამან გააოცა ახმეტელი. აქ იგრძნო რუსული თეატრის ფორმების მექანიკური გადმონერგ-
ვის საფრთხე და დიდად შეწუხდა. „რევიზორის“ ირგვლივ კამა-
თობდნენ. წუწუნავა კი ჭიუტად განაგრძობდა მრავალპლანიან ძიე-
ბას. მას არც სურდა უარი ეთქვა იმ სკოლის გამოცდილებაზე, იმ
მხატვრულ პრინციპებზე, რომელიც იმთავითვე იწამა და შეიყვარა.
მაგრამ საძიებელი იყო ის კოორდინატები, რომლებიც სამხატვრო
თეატრის სკოლის მიღწევებით ბედნიერ სამსახურს გაუწევდა ქარ-

თულ თეატრს. არა გავლენა, არა დაწოლა, არა „ექსპანსია“, არამედ კეთილი ზემოქმედება და ეროვნულ სიღრმეებში ახალი იმპულსების ძიება, გაბალისება და გამოღვიძება მიუჩნებელი შესაძლებლობებისა.

ასეთი იყო ექსპერიმენტული ძიების ძირითადი არსი!

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

როგორც ახმეტელის იმდროინდელი წერილებიდან ირკვევა, ა. წუწუნავას ბრძოლა ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ახმეტელისაგან გარკვეულ თეორიულ მხარდაჭერას პოულობდა. ახმეტელი მაშინ ახალგაზრდა იყო, მაგრამ გრძნობდა ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობას. გრძნობდა იმ ძიებათა სიმართლეს, რასაც წუწუნავა უკვე პრაქტიკულად აკეთებდა. ერთ-ერთ წერილში იგი წერდა: „ბ-ნი ვ. აბაშიძე დიდებულია თავისი ნიჭით, კერძოდ იგი მრავალ როლში შეუდარებელია, ბ-ნი გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია, მისი ოთარ-ბეგი ეს საუკეთესო განძია ქართული ხელოვნების კულტურისათვის, მაგრამ როგორც ბ-ნი აბაშიძე. ისევე ბ-ნი გუნია. სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან, ისინი ჰქმნიან პირად როლს“.

ამ თეატრალურ -ესთეტიკურ პრინციპში კარგად ჩანს მომავალი რეჟისორის საძიებელი გზაც!..

როგორც ვხედავთ, აქ თითქმის ერთ პოზიციასზე დგანან ა. წუწუნავა და ს. ახმეტელი. იმას, რასაც წუწუნავა პრაქტიკულად ებრძოდა, მაშინ მხოლოდ თეორიულად ეთანხმებოდა ახმეტელი. „კერძო სკუ-

ლპტორების“ თეატრი. ეს ხომ ინდივიდუალური მსახიობის, უანსამბლო წარმოდგენების თეატრი იყო!..

ჩნელა სათქმელია. მ დროა. თეატრალურ პრაქტიკაში სრულიად უცნობ ახმეტელს ჰქონდა თუ არა პირადი კონტაქტი ა. წუწუნავასთან (ლაპარაკია ადრეულ პერიოდზე), მაგრამ მათი იმდროინდელი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების მრავალმხრივი სიახლოვე აშკარაა და იგი უმთავრესად გაპირობებულია ქართული თეატრის განახლების აუცილებლობით.

კოლექტივიზმის გრძნობა. სპექტაკლის მტკიცე ანსამბლურობა, მასობრივი სცენების დამუშავება და ფსიქოლოგიური სიმართლე — ეს არის წუწუნავას ძიების სფერო და ახმეტელის იმდროინდელი თეატრალური ნააზრევიც ამ საკითხებზე უკავშირდება. წუწუნავას მსგავსად ახმეტელსაც სწამდა, რომ ქართულ თეატრში ბევრი რამ თავიდან უნდა დაწყებულიყო. იგი სწორედ ამ წლებში წერდა: „ვინ იცის რის გაკეთება არ შეიძლებოდა ამ ხალხთან ერთად, რომ ჩვენ მეტი ყურადღებით და პატივისცემით ვეპყრობოდეთ მათ (მსახიობებს — ვ. კ.): თვითონ მათთვის კი საჭიროა დაუღალავი შრომა და შრომა. ბევრი მათგანი საუცხოო. მაგრამ დაუმუშავებელი მასალა“.

ახმეტელს სიკვდილამდე აწვალებდა „საუცხოო მასალის“ — ქართული აქტიორული გენიის ბედი!..

და რა ბუნებრივია, რომ ეს ტკივილი იგრძნობა წუწუნავას შემოქმედებაშიც. მართალია, მერე სხვადასხვა იყო ამ ორი რეჟისორის პრაქტიკული მოღვაწეობის გზები და ძიებათა ხასიათი, მაგრამ იმხანად ბევრ პრინციპულ საკითხში ერთი მთლიანი პოზიცია ჰქონდათ. პირველი მას პრაქტიკულად ამკვიდრებდა, მეორე კი თეორიულად.

„უჩუხუნი თომას“ ისე მოეწყო წუწუნავას ცხოვრება, რომ ერთი დრამატული თეატრის ჰერქვეშ ვერ დაიმკვიდრა ბინა. სახალხო სახლი, ჭიათურა, ნათუმი, ბაქო, ქართული დრამა, „ტარტო“, როსტოვი...

ასე გრძელდებოდა მისი გზა. მოგზაურივით დადიოდა თეატრიდან

თეატრში, ყველგან მიჰქონდა სითბო. თავად კი ხშირად აკლდა ეს სითბო. ბევრჯერ გადაუხდია მწვავე ბრძოლა. ბევრჯერ უგემია სინფარეც, მაგრამ გაუტეხელი სულის ხელოვანი იყო და ვერც თეატრის დაწვამ ჩაჰკლა მისი ენთუზიაზმი. თეატრი დაიწვა, მაგრამ რელიგია თეატრისა ისევ ღვივის ჩვენში, ამბობდა ახმეტელი და პირველ რიგში სწორედ წუწუნავას მსგავს ენთუზიასტებს გულისხმობდა.

წუწუნავამ დროებით „ტარტოს“ რუსულ დრამაში დაიწყო მუშაობა: „რევიზორი“, „ვაც ჰკუისაგან“ და „ღალატი“, ამ უკანასკნელის დადგმა გახმაურდა განსაკუთრებით. „ღალატი“ ეგრე საუცხოოდ, ეგრე მხატვრულად დადგმული ჯერ არ გვინახავს არამცთუ ქართულ თეატრში. არამედ პეტერბურგსა და მოსკოვის უდიდეს თეატრებში“. წერდა ერთი რეცენზენტი. „რაც შეეხება ანსამბლის შექმნას. — განაგრძობს იგი, — ამ საქმეში წუწუნავას ჩვენს სცენაზე ჯერ ბაღალი არ ჰყავს“.

სპექტაკლს ვრცელი სტატია უძღვნა ს. ახმეტელმა. „წუწუნავა მართლაც მშვენიერი გემოვნების და მასთან დაკვირვებული რეჟისორი ყოფილა. მე პირველად ვხედავ მისი ხელმძღვანელობით წარმოდგენას. მართალია, ბევრი გამეგო მის მუშაობაზე, მაგრამ მე, როგორც ურწმუნო თომას, არ მჯეროდა. აჰლა კი მეც დაერწმუნდი“. არ უნდა დაგვავიწყდეს. რომ ეს სტრიქონები იწერებოდა იმ დროს. როდესაც ახმეტელი მკაცრი კრიტიკული სტატიებით, მოხსენებებით გამოდიოდა და ქართული თეატრის პრინციპების გადასინჯვას მოითხოვდა. „წუწუნავას ეტყობა, სცენის ტექნიკა ძალიან კარგად იცის. მთელი მოქმედება გადმოაქვს მეორე პლანზე და ისეთი გაბედულობით, რომ სცენური სიმეტრია სრულიად არ ირღვევა. ამასთანავე მიზანსცენებში იგი სრულიად სამართლიანად და მარტივად ანაწილებს ფერადების კონტრასტს და ილუზიათა კონტურებს“.

ფერებისა და კონტრასტების ჰარმონია, რომელსაც ასე მოუზიბლავს ახმეტელი, სპექტაკლს მშვენიერ სახილველს ხდიდა და დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებდა მაყურებელს. „ქართულ სცენას მართლაც ჰყოლია ნამდვილი, საქმის მცოდნე და მოყვარული რეჟისორი ბ-ნი წუწუნავა“, — დაასკვნის ახმეტელი.

ახალგაზრდა კრიტიკოსი იმედის თვალით შესცქეროდა წუწუნავას, თავის მხრივ წუწუნავაც არ აკლებდა ყურადღებას მომავალ რეჟისორს. რეჟისურაში ხომ სწორედ წუწუნავას მხარდაჭერით გადადგა პირველი ნაბიჯი ახმეტელმა!

„ურწმუნო თომამ“ ალტაცებით მიიღო წუწუნავას დადგმა. იგი გაახარა რეჟისორული აზრის სიცხადემ და სცენური სახეების ფსიქოლოგიურმა სიღრმემ.

მან გარკვეული შენიშვნებიც მისცა სპექტაკლს რიტმის სფეროში და ამით თითქოს ეროვნული თეატრალური გზების ერთ მომენტზედაც გაამახვილა ყურადღება.

მუსიკის სამუშაოში...

...ქაოსი, ცვალებადი განწყობილება, ექვი და დაბნეულობა იგრძნობოდა ყველგან. გარდამავალი ეპოქის სუნთქვა იჭრებოდა ადამიანის სულში და მძლავრად არყევდა მას. ირღვეოდა სტაბილური ცხოვრება, იქმნებოდა ურთიერთობის ახალი ნორმები.

სულ უფრო მეტად ახლოვდებოდა რევოლუცია, უფრო მეტად ირყეოდა მენშევიკური მთავრობა. თბილისი ივსებოდა უცხო ადამიანთა სახეებით. იყო აღზევება, იმედი და ფიქრი ხვალინდელ დღეზე. გაურკვევლობის ამ ატმოსფეროში ძნელი იყო ნათელი მიზანსწრაფვა და შემართება. მხოლოდ რჩეულებს შეეძლოთ შერჩენოდათ სულიერი სიმტკიცე და ხელოვნების ახალი გზების თავგამეტებული ძიების სურვილი.

ასეთი იყო ალ. წუწუნავა.

ახალ სიმალღეებს ელტვოდა მისი მოუღლელი სული და რაინდულად იტანდა სიძნელებს. მას ოპერის თეატრი ჩააბარეს.

ა წუწუნავამ გულდინჯი რეალისტის თვალით შეისწავლა თეატრის მხატვრული და ადმინისტრაციული ცხოვრების ყოველი უბანი. მან უცებ იგრძნო, რომ ყამირზე უნდა გაეველო კვალი. ერთბაშად წამოიჭრა ათასი კითხვა, ათასი პრობლემა. რით დაეწყო? გაპყოლოდა თეატრის ძველი ცხოვრების წესს თუ დაერღვია იგი? ვინ ჰყავდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში წინაპარი? ვის ტრადიციას უნდა

დაყრდნობოდა? როგორ მიეზიდა ქართველი კომპოზიტორები ახალი ოპერების შესაქმნელად. მას ხომ თითქმის არ ჰქონდა გამოცდილება ამ სფეროში? რამდენად გამოადგებოდა დრამატულ თეატრში შექმნილი ცოდნა? რა საერთო შეიძლებოდა ჰქონოდა საოპერო და დრამის რეჟისურას? რა გზით უნდა განვითარებულიყო ეროვნული ოპერა? რა სტილში უნდა გადაწყვეტილიყო იგი?

ამგვარი ფიქრი აწუხებდა ხელოვანს. ამგვარი სიძნელეები ესახებოდა წინ.

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

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

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

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

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

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

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

წუწუნავა დაჯერებული, მაგრამ მკაცრი მომთხოვნელობის რეჟისორი იყო და თავის ალტაცების მიუხედავად ავტორს ბევრი შენიშვნა მისცა. ფალიაშვილმა გაითვალისწინა იგი და თანდათან სულ უფრო მეტად სრულპყო ოპერა.

ფალიაშვილის შემდეგ არავის იმდენი ღვაწლი და ამაგი არ მიუძღვის ეროვნული კულტურის ამ დიდ წარმატებაში, რამდენიც ა. წუწუნავას. „ჩემი ოპერის მეორე მოქმედება გაკეთებულია წუწუნავას მიერ. აგრეთვე მთელი ლექსები და რეჟიტატივები“ — წერს ზ. ფალიაშვილი და ამაში იგრძნობა, თუ რაოდენ დიდი მეგობრობითა და სიყვარულით უმუშავიათ, თუ როგორ დახმარებია რეჟისორი კომპოზიტორს და რა მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპებზე ყოფილა დაფუძნებული მათი ურთიერთობა.

მაგრამ ვინ იცის რამდენი მწუხარება, რამდენი გადაულახავი დაბრკოლება დასძლია, ვიდრე ეს დიდი საქმე გაკეთდებოდა. ფალიაშვილის ოპერას ყველა როდი შეხვდა სიხარულით. „თათხავდნენ, კრიტიკის ქარცეცხლში“ ატარებდნენო, წერს წუწუნავა და ჩვენ გვესმის რეჟისორის გულისტკივილი. იგი ვერ გასტეხა ვერც ამ კრიტიკამ. ოპერა დაიდგა: ხალხმა შეიყვარა იგი. „ხალხის თქმულებამ სიტყვაში და მუსიკაში, — წერდა წუწუნავა. — ჩამოაყალიბა ეს უდიდესი ნაწარმოები“.

წმინდა სიყვარულის ლირიკამ და მუსიკალური „პარმონიის სიდიადემ“, რომელიც ქართველი ხალხის თქმულებაში იყო განფენილი, ახალი სიცოცხლე ჰპოვა ფალიაშვილის ოპერაში და იგი მთელი თავისი მშვენიერებით გამოიხატა სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტაშიც.

1923 წელს შედგა „აბესალომ და ეთერის“ მეასე წარმოდგენა. ეს იყო ქეშმარიტად დიდი ეროვნული ზეიმი. ახალი საქართველო ახალი სიხარულით შეხვდა მას. ფალიაშვილია ოპერაში, ტ. ტაბიძის თქმისა არ იყოს, ხალხმა იცნო თავისი ხმა და შეიყვარა იგი. კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა დიდებული სტრუქტურები უძღვნეს მას. იმდენად მრავალმხრივია და მნიშვნელოვანი ეს წერილები, რომ საჭიროდ მიგვაჩნია მხოლოდ ოდნავი შემოკლებით გავიხსენოთ ახლაც.

კ. მარჯანიშვილი წერდა: „დიდი დღესასწაულია.

დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა.

დღესასწაული კულტურული გამარჯვებისა.

სარკმელია ევროპისაკენ.

გასაოცარი ლეგენდაა, სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით

მოსევადებული. ევროპული ოსტატობით შემუშავებული.

მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა

მსოფლიო ხელოვნებაში.

მწამს, საქართველო ორი დიდი დამოუკიდებელი კულტურის სა-

ზღვარზე მდგარი: აღმოსავლეთის გასაოცარი სულიერი სინოცი-

რისა და ევროპის გასაოცარივე ოსტატობისა. თავის არსებაში ამყ-

ნობს ამ ორ კულტურას და ოდესმე მისცემს ქვეყნიერებას იმპულსს

ხელოვნების აღორძინების ახალი ეპოქის შექმნისათვის, ახალი ფორ-

მებისა და მათ ახალივე აზრით აღვსილობისათვის.

დიდება პიონერს. ამ გზით მიმავალს“.

(„ლომისი“ 1923 წ. № 25).

იმავე გაზეთის ნომერში დაიბეჭდა ალ. ახმეტელის წერელი. იგი

წერს:

„დიად. ქართველი ვარ — ამაყი, თავმომწონე. იმიტომ რომ

უკვე ვაეკაცია ჩემი ერი.

გაქრა ჩემში შიში მომავლისადმი, აღარაფრის არ მრცხვენია, აღარა

ვარ გულნატკენი. ზადგან ვიცი — გვაქვს კულტურის მშვენიერი

თარგი, ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

უდიდესი განძი ქართული ხელოვნებისა — სიმღერა,

ფალიაშვილის მეოხებით, მსოფლიო ხელოვნების უმაღლესი ფორ-

მით შეიმოსა.

გამარჯვება დიდია, განუზომელი.

თუ გნებავთ იცოდეთ სიდიადე „აბესალომისა“ და შეიყვაროთ, ჟუნ-

და იგი შეისწავლოთ და განიცადოთ.

სიმღერა ქართველი ხალხისა — სიმბოლოა მისი მარადისობისა,

„აბესალომ და ეთერი“ ფალიაშვილისა — მნათობი გზაა ამ მარა-

დისობისაკენ.

ამაყობ და ხარობ, როდესაც ხედავ — რა ხალისიანი ნაბიჯით მიე-

შურება ჩვენი ხელოვნება იალბუზის მწვერვალისაკენ, რომ ამცნოს მსოფლიოს თავისი ხალხის სიამაყე და სიდიადე.

მე დავრწმუნდი, რომ „აბესალომმა“ იალბუზის მწვერვალზე უკვე კპოვა თავისი სათაყვანებელი ეთერი“.

დიდი წარმატება მოიპოვა ქართულმა საოპერო მუსიკამ იმ წელს. ჯერ არც კი მიწეღებულიყო არაყიშვილისა და ფალიაშვილის ოპერების ირგვლივ ატეხილი კაშათი, როცა მოულოდნელად გამოჩნდა ვ. დოლიძის ოპერა. „ოპერის კარს მოადგა, — იგონებს წუწუნავა — უცნობი ჭაბუკი, რომელმაც შემოაგორა ნოტებით დატვირთული ხელურები. ეს უცნობი ჭაბუკი გახლდათ ახალგაზრდა კომპოზიტორი ვიქტორ დოლიძე, რომელმაც გადმოგვცა გასასინჯად თავისი კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“.

ოპერა დაიდგა 1919 წლის 11 დეკემბერს.

ნათელი, ხალისიანი იუმორი, დიდი შინაგანი ექსპრესია და კომედიური სიტუაციების მახვილი სცენური ფორმა — ასეთი იყო სპექტაკლი.

სამი ქართული ოპერა ერთ წელიწადში, ეს მართლაც განსაცვიფრებელი მოვლენა იყო. წუწუნავამ საკუთარ მხრებზე გადაიტანა ყველა სიძნელე.

მან ისე, როგორც არავინ იმ დროს, იცოდა სახალხო სცენების ამეტყველება. სამივე ქართულ ოპერაში დიდი იყო მასობრივი სცენების როლი და მათ გამორჩეული სცენური მომხიბვლელობაც ჰქონდათ. მის სპექტაკლში მასა მოძრავი და ბობოქარი, მთლიანი და ინდივიდუალიზებული, რომანტიკულად ამადლებული და რეალისტურად მართალი იყო ერთსა და იმავე დროს. ყველაფერში იყო სიცოცხლე და სიჯანსაღე, შინაგანი ორგანიზებულობა და პლასტიკური სილამაზე. მისი სპექტაკლები, იქნება ეს „აბესალომ და ეთერი“, „ქეთო და კოტე“, „კარმენი“, „აიდა“ თუ სხვა. გამთბარი იყო დიდი რეალიზმით, შინაგანი მხატვრული სიმართლით.

მას არც დრამაში უყვარდა ქანდაკებასავით გაქვავებული სტატიური პოზა და ცივი სიდიადე და არც საოპერო სპექტაკლებში დაუშვა იგი.

ჰას ხიბლავდა „კეთილშობილი უბრალოება და მშვიდი სიდიადე“, ეს იყო მისი რეჟისურის ესთეტიკური იდეალი.

1932 წლის 24 დეკემბერს ა. წუწუნავამ დადგა ფალიაშვილის „დაისი“. ოპერის დადგმას უკვე ჰქონდა თავისი ვარკვეული ტრადიცია (პირველად იგი კ. მარჯანიშვილმა დადგა). ამასთანავე მეტად გაიზარდა მყურებლის მოთხოვნილებაც. იგი უკვე შეეჩვია დიდ ეროვნულ საოპერო სპექტაკლებს. წლების მანძილზე ბევრი რამ ნახა და მოისმინა. ა. წუწუნავამ, როგორც მას სჩვეოდა, ყველაფერი ფრთხილად მოსინჯა და გაითვალისწინა. მას სჩვეოდა დიდი ტაქტიკა და უკომპრომისო შემართებაც. არცოდა „დაისის“ იღუმალის სიღრმეების პათავეც, რომელიც ახალ სცენურ სიცოცხლეს ელოდა. სიყვარულის რომანტიკული პოემა, რომელშიც ასე პოეტურად არის გადმოცემული ქართველი ხალხის „დღესასწაული თუ განგაში, გლოვა თუ პატრიოტული დარაზმულობა“ (ა. წულუკიძე), სრულიად ახალ რეჟისორულ გადაწყვეტაში ამეტყველდა. ოპერის ა. წუწუნავასეული დადგმის შესახებ პროფესორი ე. ბრაუდო წერდა: „ოპერის დამდგმელმა სახ. არტისტმა ა. წუწუნავამ ამ სპექტაკლში ბრწყინვალე ოსტატობა გამოამჟღავნა. ამოცანა მეტად რთული იყო. საჭირო იყო შექმნა სხვადასხვა ჯგუფისაგან შემდგარი მონუმენტური კომპოზიციისა (სოლისტები, გუნდი, ბალეტი). ეს ამოცანა სპექტაკლის მონაწილეებმა ბრწყინვალედ გადაჭრეს დამდგმელი რეჟისორის ხელმძღვანელობით“. სპექტაკლში გუნდის „ახალგაზრდა ხმები ზარივით რეკავდა“. ისმოდა დიდებული საგალობელი, მთელი სპექტაკლი ხალხური სულის, მისი მარადისობის, სიბრძნისა და სილამაზის დემონსტრაციად იქცა. ალექსანდრე წუწუნავამ „დაისის“ დრამატული მხარე დიდ სიმაღლეზე აიყვანა“. მისი „დრამატული დაძაბულობა ორგანულად გამომდინარეობს მუსიკალური შინაარსიდან“. მყურებელი კი „სცენაზე გადაშლილი დრამის აქტიური მონაწილე“ გახდა.

ა. წუწუნავას სახელი გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს. მას უდიდესი წარმატება ხვდა ქართული ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში (1937 წ.). „სპექტაკლი შეკრულია. აღსავსეა სიცოცხლით, მოძრაობით, გრაციით“, — წერდა ერთი გაზეთი, მეორე, — „პირველ რიგში გამარჯვების ბაიარატრად უნდა ჩაითვალოს ა. წუწუნავა“.

მესამე ფიქრობდა, რომ „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სპექტაკლებმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა“. მეოთხე აღფრთოვანებული წარმოთქვამდა „რა მრავალფეროვანია, რა მდიდარი საქართველოს კულტურა“. ფართოდ გაიჭრა ქართული საოპერო მუსიკა, მოხიბლა და ახალი ინტერესი აღუძრა ათასებს.

ამ დიდ ეროვნულ თეატრს, მის გაბედულ ძიებებს, წარმატებებს სათავეში ედგა წუწუნავა. იგი დიდი უშუალობით, მებრძოლის შეუვალობითა და მგზნებარებით იცავდა ყველაფერს, რაც ოპერისა და ბალეტის თეატრის სახელს უკავშირდებოდა. ფართოდ უღებდა კარს კომპოზიტორებს, რეჟისორებს, ყველას. ამის ნათელი მაგალითია 1924 წელს „აბესალომ და ეთერის“ დასადგმელად კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიწვევა. ამაზე მეტყველებს მისი ზრუნვა სხვა რეჟისორების დადგმებზე.

ა. წუწუნავა ბევრს მოითხოვდა თავის სპექტაკლებისაგანაც. იგი საგანგებო ყურადღებით ეკიდებოდა რიგით წარმოდგენას. ამოწმებდა, თავს დაატრიალებდა, რომ არ დარღვეულიყო მხატვრული მთლიანობა, არ დაშლილიყო კომპოზიცია. მექანიკურად არ გაათამაშებულყო მიზანსცენა. დირექციისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ მოხსენებით ბარათში, რომელიც „დაისის“ აღდგენას ეხება, იგი წერს: „დაისის“ აღდგენა შეუძლებელია თუ არ გაკეთდა შემდეგი: 1. დანადგარის შეკეთება (რომ მსახიობისთვის საშიში არ იყოს), 2. დეკორაციის გადაღება — ერთი სტილის დაცვით, 3. სინათლის ეფექტების მოგვარება, 4. ბუტაფორაის წესრიგში მოყვანა. 5. აპარატურა რეპეტიციის ჩატარება „გუნდის“ ბალეტისა.

ეს ყველაფერი მრავალი წლის შთაგონებული შრომით იყო მიღწეული. ამიტომ ადარ გვიკვირს, ასე რად უფრთხილდებოდა რეჟისორი ყველაფერს, რაც ქართულ საოპერო ხელოვნებასთან იყო დაკავშირებული.

ა. წუწუნავა თითქმის 30 წელი იდგა ქართული საოპერო ხელოვნების საჭესთან. ეს იყო მთელი ეპოქა და იგი მუდამ უნდა ახსოვდეთ ოპერისა და ბალეტის თეატრის მესვეურებს, როცა წუწუნავას მემკვიდრეობას შეეხება საქმე!..

ქართული კინოს სათავეებთან

ა. წუწუნავას არქივში ი. იმედაშვილის პატარა ბარათიც ინახება. იგი წერს: „დრამატულ სცენაზე რომ მთელი რევოლუცია მოახდინე, ახალი ხანა შექმენი, ეს მე თავის დროზე აღვნიშნე, მაგრამ ის კი არ მეგონა, თუ კინოშიც ასე გაიმარჯვებდი“.

ეს უკვე სულ სხვა მხარეა, სულ სხვა სამყაროა ა. წუწუნავას მოღვაწეობისა. საგანგებო კვლევა-ძიებაა საჭირო მისი რაობის გასარკვევად. იგი ჩვენ წინაშე აღძრავს მრავალ ფიქრს და კითხვას. რა საერთო შეიძლებოდა ჰქონოდა დრამის რეჟისორს კინოსთან? რა ახალი მხარეები გამოჩნდა მისი, როგორც კინო რეჟისორისა? იყო თუ არა დრამის, ოპერისა და კინო რეჟისორის საერთო შემხვედრი მომენტები ან საპირისპირო ტენდენციები? როგორი იყო მათი ბუნება და რა ესთეტიკურ პრინციპებს ემყარებოდა იგი: რა თვისებებით გაამდიდრა წუწუნავამ ქართული კინო და რამ განაპირობა მისი სურათების წარმატება? რატომ მოხდა, რომ ქართული კინოს ერთ-ერთი ფუძემდებელი შემდეგ ასე გამოთიშეს კინოხელოვნების სამყაროდან?!

სხვა კითხვებიც ბევრი იბადება, როცა ა. წუწუნავას სურათებს ვიგონებთ. მის შესახებ ალბათ უფრო დეტალურად, უფრო ხმამაღლა იტყვიან კინოხელოვნების ისტორიკოსები.

1917 წელს ა. წუწუნავამ „ქრისტიანე“ დადგა. კინოხელოვნება მაშინ ახალი საქმე იყო და, რაღა თქმა უნდა, სურათს თავისი ნაკლიც ჰქონდა. მაგრამ ეს იყო მართალი რეალისტური სურათი, სადაც გამოჩნდა რეჟისორის დიდი მხატვრული ალლო ხელოვნების ახალ სფეროშიაც.

ყველაზე დიდი გამოხმაურება „ვინ არის დამნაშავემ“ ჰპოვა. სურათს საფუძვლად დაედო ნ. ნაკაშიძის ნაწარმოები. რუსულმა პრესამ მას „ახოვანებისა და ესთეტიკური სილამაზის“ ხელოვნება უწოდა. სურათი მართლაც ძლიერი, ამაღლებული, ლირიზმითა და დიდი სიმართლით იყო სავსე. აქ ყველაფერი მშვენიერებინა და სილამაზის თვალით იყო დანახული. რეჟისორმა ხაზგასმით გამოხატა სოციალური მომენტები და სახეების ფსიქოლოგიურ დამუშავებაზეც გაამახვილა ყურადღება.

ა. წუწუნავას ეკუთვნის „ხანუმას“ კინოგადაღებაც. იგი ა. ცაგარელის ამ ნაწარმოებს ერთხელ უკვე შეხვდა ოპერის სცენაზე და ახლა უკვე თითქოს მისთვის ბევრი რამ იყო ნაცობა. მაკრამ კინოხელოვნების სპეციფიკა სულ სხვაგვარ სიძნელეებს ქმნიდა.

ა. წუწუნავამ დადგა „ჯანყი გურიაში“ და „ორი მონადირე“.

„ჯანყი გურიაში“ სახალხო დრამის სიმალღემდე იყო განზოგადებული. მასობრივი სცენების ოსტატმა აქაც გვიჩვენა თავისი ნიჭის ელვარება, ორგანიზების დიდი უნარი და დაუცხრომელი ენერჯია.

ა. წუწუნავას ღვაწლი მართლაც, რომ დაუფასებელია. იგი იყო ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მამამთავარი ჩვენი კინემატოგრაფიის გამარჯვებისა, იგი მგრძნობიარე რეჟისორი იყო, მუყაითი, მშვენიერი შემცნობი ჩვენი საუკუნის ტკივილებისა, რომელთა გადმოცემა ეკრანზე პირველ ათეულ წლებში მაინც ისე არავის ეხერხებოდა. როგორც მას“ (კ. გოგოძე).

ასე, რომ ქართული კინოხელოვნების განვითარების სათავეებაც

ა. წუწუნავას სახელთან არის დაკავშირებული.

მეოცე საუკუნის ოციანი წლების მსოფლიო თეატრალური რეფორმები მეტად მრავალმხრივი იყო. მაგრამ ყველაზე მთავარი პროგრესი მაინც რეჟისურის სფეროში მოხდა და ძიებათა მრავალპლანიანობაც არსებითად მან განსაზღვრა. რეჟისურაში დაიწყო ქართულმა თეატრმაც ახალი იმპულსების ძიება, თეატრის გარდაქმნელი და განმაახლებელი სულიერი მოძრაობა. ამ დიდ შემოქმედებოთა ძიებაში ერთ-ერთი პირველი ადგილი ა. წუწუნავას ეკუთვნის. იგი განდა მეთაური ქართული პროფესიული რეჟისორული აზროვნებისა და იმ რთული თეატრალური მოძრაობისა. საქართლოში მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში რომ წარმოიშვა. მან მოიტანა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები, რომელმაც შემდეგ თავისებური გარმავება და განვითარება ჰპოვა შემდეგი თაობის ხელოვანთა შემოქმედებაში.

ა. წუწუნავა არის ქართული ეროვნული საოპერო რეჟისურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მისი ყველაზე დიდი მოამავე. მის სახელს

უკავშირდება ქართული კინემატოგრაფიის განვითარების დასაწყისი. მან დაამკვიდრა ანსამბლის თეატრი და მკვეთრად გაემიჯნა ინდივიდუალიზმის ტენდენციებს. წუწუნავამ დაიცვა და განავითარა ქართული ხალხური თეატრალური შემოქმედების დემოკრატიული ტრადიციები.

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

წუწუნავას შემოქმედების ერთ ნაკადს გარკვეული სულიერი ნათესაობა აკავშირებს მესხიშვილის თეატრალურ ტრადიციებთან. მისი რევოლუციური გატაცება მარტო მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია როდი იყო. იგი ორგანულ კავშირში იყო მხატვრულ პრინციპებთან. იგი მოითხოვდა „წითელი თეატრის“ რეპერტუარის გადახალისებას სწორედ გმირული — რევოლუციური პიესების დადგმით. მისი „მსხვერპლი“ და „გამცემი“ დრამაში, ხოლო „ჯანყი გურიასში“ ეკრანზე, ქართული რევოლუციური გლეხობის გამოღვიძებას ეხებოდა.

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

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

ამასთანავე, წუწუნავს შემოქმედებაში გამოჩნდა ადამიანის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომისა და მის თაქიზ ფორმებში გადმოცემის ოსტატობაც. იგი მკვეთრად გაემიჯნა ბუტაფორიულობის, ხაზგასპული სამხრეთული სიფიცხის, ერთგვარი აზიური მგზნებარების პათოსს და რალაც მეტი სიღინჯე შეიტანა მასში.

ამ ორი ტენდენციის სინთეზში ჩანდა მისი თეატრალური პრინციპები. პროფესიული ოსტატობა კი ერთნაირი ძალით ვლინდებოდა კველგან და იგი სავსებით ეყრდნობოდა იმ „შინაგან წყაროებს“. რომელსაც ქართველი ხალხის ისტორია და მისი ცხოვრება ჰქვია.

წუწუნავს უდიდესი დეაწლი ზაუძღვის ქართულ თეატრში. საბჭოთა თეატრის გარიყრაჟზე, ახალ თეატრალურ რეფორმამდე, რომელიც კ. მარჯანიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული, წუწუნავამ დიდი მუშაობა გასწია. მან ნიადაგი შეუმზადა დიდ თეატრალურ რეფორმას. ცდებიან ისინი, რომლებთაც სურთ, რომ ქართული თეატრის ნამდვილი აღორძინების დასაწყისი მოსწყვიტონ იმ ღრმა შინაგან კავშირს, რომელიც მას წინა პერიოდის თეატრალურ ცხოვრებასთან აახლოებს. სწორედ იმ დაფარული პოტენციური ძალების მიკვლევა, იმ მიღწეული პროფესიული ოსტატობის გამოყენება და ახალ ხარისხში აელვარება იყო თეატრალური რეფორმა და არა უდაბნოში წარმოქმნილი სპსწაული!..

დიდი ერუდიციისა და ფაქიზი გემოვნების რეჟისორი იყო ვასო ყუშიტაშვილი. მას ბევრი რამ ენახა ამქვეყნად და იშვიათად თუ გაიოცებდა რამეს. სიკაბუქეშივე მოიარა საფრანგეთი და ამერიკა, უშუალოდ გაეცნო მათ თეატრალურ ხელოვნებას. მოღვაწეობდა ცნობილი ადამიანების გვერდით... ჯ

მისთვის ეს იყო დიდი სკოლა.

უკვალოდ არ ჩაუვლია იმ წლებს.

წშირად იგონებდა ფრანგული და ამერიკული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს, კრიტიკულად აფასებდა საზღვარგარეთის თეატრალურ ცხოვრებას, დიდი ტაქტით ითვისებდა ახალსა და მშვენიერს და მას ორგანულად უერთებდა ეროვნულ თეატრალურ შემოქმედებას.

ყუშიტაშვილი მშვენიერი მოსაუბრე იყო. მან ხალისიანად იცოდა თავისი მძიმე ცხოვრების ეპიზოდების მოყოლაც. მსუბუქი იუმორით არბილებდა დრამატულ სცენებს და მე მგონია, რომ ეს ძალიან

ემარებოდა უდრტივინველად გადაეტანა ყველა თეატრალური კო-
ლაზაა. არ უყვარდა ჩივილი, წუწუნი, თითქოს მუდამ ბედის მორ-
ჩილი იყო. უსიტყვოდ მიდიოდა ყველგან, სადაც ქართული თეატ-
რი მოუხმობდა. მან სიჭაბუკეში ბევრი იმოგზაურა და თითქოს
ჩვევად ექცა საქართველოს სხვადასხვა თეატრებში „მოგზაურო-
ბაც“. მას ყველგან მიჰქონდა თავისი მართალი გული და მაღალი
პროფესიული კულტურა. მას ხიბლავდა სადა, მართალი ხელოვნება
და ყველაფერს რეალისტური თეატრის პრობლემას უკავშირებდა.
ახლა, როცა იგი ცოცხალი აღარ არის, ჩემთვის სულ სხვაგვარი
აზრი მიეცა ბევრ რამეს, რასაც იგი აკეთებდა; სხვაგვარად წარმო-
მიდგება მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების გზაც.

მას უყვარდა სცენაზე მართალი, ადამიანური ატმოსფერო. სწორედ ეს ადამიანური სითბო და ყურადღება აკლდა მას, ასე
მგონია, დაუფასებელი წავიდა იგი. თითქოს მრავალ თეატრში გა-
ფანტა თავისი გულის სითბო და სანაცვლოდ ასე ცოტა მიიღო.
ამ მხრივ არც ის იყო გამონაკლისი. მას არაფრით არ შეუცვლია
ქართველ რეჟისორთა ცხოვრების ტრადიციული გზა.

ვერც სხვა ქართველ რეჟისორებს მოვუარეთ ბოლომდე. ყველამ
იციის კ. მარჯანიშვილის ცხოვრების ისტორია საქართველოში. გა-
ვიხსენოთ ახმეტელის ბედიც. ვანა მარტო მარჯანიშვილსა და ახმე-
ტელს შეეხო სამრახი და უმადური ხელი. იგივე ითქმის ა. წუ-
წუნავაზეც, იგივე ითქმის ყველა რეჟისორზე, ვინც ამ წუგნშია წარ-
მოდგენილი.

და ეს მოხდა ჩვენში, სადაც ასე ცოტაა რეჟისორული ტალანტები.
ეს მოხდა „რეჟისორთა საუკუნის თეატრში!“..

დიდი ილია შემოქმედების ნიჭით მომადლე-
ბულებს სწერდა: „ნუ ჩქარობთ მაგის გამო-
ჩენას. ნუ გეშინიათ, იგი არ მიგემალებათ
არსად. იგი თავის დროზე გამოიხეთქებს, როგორც ანკარა წყარო
კლდის გულიდან, ოღონდ პირველ ხანშივე ნუ მოაკლებთ მაგ უსუ-
სურ მადლს — მეცნიერების ნოყიერს ძუძუსა. ჭერ თქვენ სწავ-

სიჭაბუკე
გზაჯვარედინზე

ლობთ და ღმერთმაც მოგიმართოთ იხელი მაგ საკეთილო გზაზედ, ჯერ ისწავლეთ, ჯერ თქვენ შეიძინეთ, რომ შერე სხვასაც შესძინოთ რამე“.

თითქოს დიდი პოეტის ეს შეგონება ისმინაო ვასო ყუშიტაშვილმა, როცა სიყმაწვილეში სწავლას არ მიანება თავი და მარტო თეატრალური გატაცებით არ დაკმაყოფილდა. იგი სწავლობდა საბუნების-შეტყველო ფაკულტეტზე და პარალელურად ვერა კომისარევესკაიას სტუდიაშიც დადიოდა. ეს იყო მოსკოვში. მანამდე კი „დიდი თეატრალური“ გზა განვლო გიმნაზიის წლებში. იგი იყო დეკლამატორი, მხატვარი, რეჟისორი და აქტიორი. სიჭაბუკის წლებში ნაგრძნობი თეატრალური სიბარული არასოდეს არ დავიწყებია ყუშიტაშვილს. იგი დიდი კმაყოფილებით იგონებდა ხოლმე თავის პირველ საბავშვო სპექტაკლებს. იგონებდა იმ დღეებს, როცა თავისი დამოუკიდებელი „ეზოს თეატრი“ ჰქონდა, როცა მის ხელში იყო „დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის“ უფლებები. თავისი პატარა აუდიტორიაც ჰყავდა კოჩუბის უბნის თეატრს. ამ თეატრმა მთელი გაზაფხული იარსება.

ავგისტოს ბოლოს, როდესაც მაცურებლები სპექტაკლის სანახავად მოვიდნენ სარდაუსის („თეატრის“) კარზე ასეთი წარწერა დაუხვდათ: „ვინაიდან ხვალ ზოგს ჩვენს მსახიობს განმეორებითი (საშემოდგომო) გამოცდა აქვს, ამიტომ წარმოდგენა დღეს არ შედგება“¹.

საბუნებისშეტყველო ფაკულტეტი და თეატრალური სტუდია. ეს იყო ყუშიტაშვილის ცხოვრების გზაჯვარედინი. რომელს აირჩევდარა გზას გაჰყვებოდა იგი, პირველ ორ წელს ჯერ კიდევ არ იყო სავსებით ნათელი.

მხოლოდ სწავლების მესამე წელს გადაწყვიტა, რომ მთელი თავისი ცხოვრება თეატრისათვის დაეკავშირებინა.

დაიწყო გატაცების, ძიების, თეატრალური სამყაროს სიღრმეებში წვდომის, სხვადასხვა ლიტერატურულ და თეატრალურ მიმართულებათა გაცნობის წლები.

¹ ს. ჰეიშვილი, ვასო ყუშიტაშვილი. მონოგრაფიული ნარკვევი ბევრ საყურადღებო მასალას შეიცავს რეჟისორის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.

...ბოდღერი, ანდრეევი, მეტერლინკი. მათ შემოქმედებით გატაცებას მალე ცვლის პუშკინი, ტოლსტოი, გოგოლი. დოსტოევსკი. ჩეხოვი გახდა მისი უსაყვარლესი მწერალი. მოიხიბლა გორკის მებრძოლი რეალიზმით. პეტროგრადის რევოლუციურ მღელვარებას შეუერთდა ახალგაზრდა ხელოვანი...

პეტროგრადიდან მოხუცი მშობლების სანახავად ჩამოვიდა იგი საქართველოში. უმწურო მდგომარეობაში დახვდა ქართული თეატრი. მენშევიკებს თეატრისათვის არ ეცალათ.

ყუშიტაშვილმა კარგად გაიგო იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრებას აზრი. მოწმე გახდა დაბნეულობის, ქაოსის, აღზევების...

და მე სავსებით მესმოდა, თუ რატომ მიაბობდა ასე გატაცებით ყუშიტაშვილი ვ. კანდელაკის პიესის „ქართლის ჩირაღდნების“ რეჟისორულ ჩანაფიქრს. მერე როცა სპექტაკლი ვნახე, ყუშიტაშვილთან საუბარიც გამაჩხუნდა. ვუყურებდი სპექტაკლს და ვგრძნობდი, თუ როგორი ფაქიზი ნიუანსებით ქმნიდა რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრულ სამყაროს, როგორ ესიყვარულებოდა ყოველ დეტალს, ყოველ მიზანსცენას. ეს იყო რეჟისორის დიდი უშუალობა, მის მიერ შექმნილი წრფელი და მართალი თეატრალური სინამდვილე.

რეჟისორი ეძებდა დიდ სიმართლეს, ეძებდა ყველგან, იქნებოდა ეს მსახიობისა თუ მხატვრის შემოქმედება, მუსიკალური ჰანგი თუ ბუტაფორული დეტალი. მაგრამ ეს არ იყო ემპირიული სიმართლის ძიება. არ იყო კოპირება იმისა, რაც ცხოვრებაში ენახა და განცადა. იგი დაჟინებით ეძებდა არსებითსა და დრამატულს. მხოლოდ ტიპიურის მიკვლევა და მისი განახლება იტაცებდა მას და ამონათვის არ იშურებდა ძალ-ღონეს. ამ მისწრაფებით იყო დადგმული „ქართლის ჩირაღდნები“, ასეთი იყო „შავი ბაზრის“ სცენაც. ყუშიტაშვილმა მას დიდი იდეური და ფსიქოლოგიური ზილრმე მისცა. როგორც მან მითხრა, „შავ ბაზარს“ გზააღწევილი — ქართული არისტოკრატიის ნიჭიერ შვილთა პოლიტიკური ილუზიების ამოება უნდა გამოეხატა, ჩვენ მასში უნდა გვეგრძნობოდა არა დაცინვა და ირონია, არამედ გულისტკივილი, რომ ასეთი ლამაზი ადამიანებიც კი ვერ უძლებდნენ ახალს, რადგან სხვა იდეოლოგიურ პლატფორმაზე იდგნენ. ეს უნდა ყოფილიყო გაკვეთილი სხვებისთვისაც. მათ უნდა

ეგრძნობ, რომ დიდი ადამიანური ღირსებების მქონენიც კი იღუპებიან, როცა ვერ მალდებიან ახალი დროის გაგებამდე.

აი, ის სცენაც, სადაც ეს იდეა უნდა გამოვლენილიყო.

...სცენაზე დგას პატარა „სახაშე“, იქვეა რაღაც ქვის ყორე, შემადლებული. არაფერი ზედმეტი არ არის. ყოველ საგანს თავისი კონკრეტული ამოცანა აქვს. როცა ფარდა იხსნება, გეჩვენებათ, თითქოს ყველაფერი რაღაც სიზმარულშია ჩაძირული. თითქოს ეს უკვე წარსული ცხოვრებაა. იგი მოგონებასავით ოდნავ შელამაზებულია და სევდიანი. აქა-იქ ჩანს ადამიანთა მკრთალი სილუეტები. ისინი ერთ პოზაში გახევებულან პლასტიკური ქანდაკებებივით. ისმის სევდიანი მელოდია და მწუხარე ხმით თქმული ფრაზების ნაწყვეტები. სცენის სიღრმიდან ისმის გიტარის მონოტონური ხმა, იგი თითქოს განწირულ ადამიანთა სულის სიმებს არხევს და მთელი სცენაც რაღაც სევდიან ხმას გამოსცემს. ახალი დროის სუნთქვა ვერ იგრძნეს, ვერ მიიღეს ახალი ცხოვრება და განადგურდნენ.

რეჟისორმა ამ სპექტაკლით გახსნა მძიმე და უსიხარულო წლები მენშევიკური საქართველოსი. მის ხსოვნას ჯერ კიდევ ცოცხლად შემორჩენოდა იმ დღეების სურათები, ნაცნობ ადამიანთა სახეები... მთელი სცენა გამოირჩეოდა მიზანსცენების სინატიფითა და ინტონაციის ზირბილით, ფსიქოლოგიური პაუზებითა და ფაქიზი ემოციური აქცენტებით. იგი აღბეჭდილი იყო ერთგვარი შინაზიხითაც. მაგრამ რეჟისორი არ გაპყოლია ესთეტიზმის ცთუნებას. მან გვიჩვენა იდეური სიმახვილე სწორედ ასეთ სცენებში. მე მგონი, ეს იყო რეჟისორის ყველაზე ძლიერა მხარე სპექტაკლში. მან იცოდა აქტიორთან მუშაობა და ეს იგრძნობოდა აქაც.

ყუშიტაშვილი სცენაზე ისე არაფერს არ გააკეთებდა, რომ მსახიობისათვის ნათელი და გასაგები არ ყოფილიყო. მას უყვარდა როლის ცხოვრების „ქიმიური ანალიზი“. იგი გულმოდგინედ ეძებდა სახის ბიოგრაფიას, აზუსტებდა მის გუშინდელ დღეს და იმ ცხოვრებას, რომელაც მას სცენაზე შემოსვლამდე ჰქონდა. ერთ-ერთ წერილში ყუშიტაშვილი ვ. კანდელაკს თხოვდა, რომ უფრო დაწვრილებით ეცნობებია პიესის გმირთა ბიოგრაფია. „დაუყოვნებლივ, გადაუდებლივ მომწერე დაწვრილებით: ვინ არიან მუნასაბი, ახმანი, კო-

პიკა; კონკია, კორჩიოტა, მათი ბიოგრაფია, ვინ იყვნენ ადრე, ყველა სამხედრო იყო, სხვადასხვა პროფესიის ხალხი იყო (მე მგონია, ასე), ერთი სიტყვით, ყველაფერი მომწერე ამ პერსონაჟების შესახებ დაუყოვნებლივ.

მსახიობები ცუდად არ მუშაობენ და იმედი მაქვს კარგი წარმოდგენა შექნება“.

ასე ეძებდა პიესის გმირთა ცხოვრების დეტალებს, ნიუანსებს, მათ წარსულს.

...რეპეტიციაზე ყუშიტაშვილს არ მოეწონა ერთი მსახიობის მუშაობა, თურმე გააჩერა იგი და უთხრა: მე მახსოვს, რომ თქვენ პიესის კითხვაზე დროს იგი არ მოგეწონათ. თქვენ მართალი იყავით. როგორც გაიგეთ ისე თამაშობთ. აბა, ახლა ითამაშეთ ისე. როგორც წერია და ყველაფერი რიგზე იქნება.

ასე ხალისიანი და ფაქიზი იუმორით იცოდა ხოლმე მან მუშაობა. „ქართლის ჩირაღდნები“ სოხუმში მგონი მისი უკანასკნელი სპექტაკლი იყო. თეატრში ახლაც დიდი სიხარულით იგონებენ ყუშიტაშვილის გატაცებას ამ პიესით. ეს მართო ნაწარმოებს ღირსებით როდი იყო გამოწვეული. რეჟისორი მშვენივრად გრძნობდა პიესის ნაკლს, მაგრამ მისი თემატური და ლირიკული მხარე იტაცებდა. იგი რაღაცით აგონებდა თავისი ახალგაზრდობის წლებს და ეს სუბიექტური მომენტიც იყო ამ გატაცებაში.

ახალგაზრდობის გახსენება კი ძალიან უყვართ ხანდახმულებს. თითქოს უფრო საინტერესო ხდება მათი ცხოვრება.

...ყუშიტაშვილის პირველი სპექტაკლი „ანტიგონა“ იყო. ქვასო დიდი კმაყოფილებით იგონებს პიესაზე მუშაობის დღეებს: „არასოდეს არ დამავიწყდება ის სიბოლო და ზრუნვა, რომელიც უფროსებმა გამოიჩინეს ჩემ მიმართ! ეს იყო ჩემი პირველი წარმოდგენა ქართულ სცენაზე. ანტიგონას თამაშობდა ნინო დავითაშვილი. კრეონს გ. იშხნელი. ზედმეტი შემჩნევების მიცემას ვერაიდებოდი. ახალგაზრდა ვიყავი, უფროს მსახიობებს პატივსა ვცემდი და ზედმეტ მოკრძალებას ვაჩენდი მათ მიმართ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ჩემი სახე ვერ მალავდა ჩემს შინაგან წუხილს. ზედვე მეტყობოდა, რომ რაღაც არ

მომწონდა, ნინოსა და იშხნელს არა ერთხელ უთქვამთ ჩემთვის: შვილო, რაღაცის თქმა გინდა, გვითხარი, ნუ გერიდებო! უფროსების გამამხნეველელი სიტყვა მთელი ცხოვრება გაპყვა ყუ- შიტაშვილს. ალბათ თავადაც ამიტომ იყო ასე ყურადღებიანი ახალ- გაზრდების მიმართ. დამთავრდა ვ. ყუშიტაშვილის ცხოვრების ერთი ეტაპი. მალე იგი ათასი იშხნის თეატრალურ სამყაროში მოხვდა.

დღეები პარიზში

1 მეოცე საუკუნის ოციანი წლების ევროპა ახალი რიტმით ცხოვრობდა. ეს იყო ტექნიკის უჩვეულო პროგრესის, რევოლუციური აზვითებების, ახლის ძიების, დიდი წინააღმდეგობრივი თეატრალური ცხოვრების ეპოქა. ტემპერამენტის სიცხოველე და ჰორიზონტის სიფართოვე აკლდა ბევრ თეატრს. ფორმალური ხასიათის ნოვატორების მიღმა დარჩა ზოგს ღრმა ადამიანური პრობლემები. ვ. ყუშიტაშვილი გააოცა შემოქმედებითმა ქაოსმა, რომელიც იმდროინდელ პარიზში მეფობდა. მისი ბუნების ხელოვანს არ შეეძლო გაეზიარებინა ყალბი თეატრალობის, დეკლამაციის, ქარბი უესტიკულიაციის ხელოვნება. იგი გაოცდა, როცა კლასიციტური დეკლამაციით შესრულებული სპექტაკლები ნახა. ასე დაემართა კ. მესხსაც, როცა იგი საფრანგეთში ჩავიდა ყუშიტაშვილზე ორმოცი წლით ადრე. „როდესაც დრამის წარმოდგენას დაესწრები, ასე გგონია. არტისტები კი არ ლაპარაკობენ, მღერიანო. ეს ძველებური მეთო- დია თამაშისა, დეკლამაციური და თუ ყველა აქტიორმა დეკლამაციით დაიწყო ლაპარაკი სცენაზე, ამაზე არასასიამოვნო ყურისათვის არა იქნება რა! ამას გარდა ამგვარი ლაპარაკი ხელოვნების წი- ნააღმდეგიც არის და ცხოვრებასთან მიუმსგავსებელიც. რადგან თეატრი კაცობრიობის ცხოვრების სურათებს წარმოადგენს, თეატრში მოთამაშე ისე უნდა მოაქცეს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ“¹. ეს არის მართალი რეალისტური

¹ „კ. მესხი“. გვ. 40.

ხელოვნების აპოლოგია და მერე როგორ ჰგავს იგი ვ. ყუშიტაშვილის თეატრალურ მრწამსს!

მეოცნებე, ახლის მაძიებელი, ფაქიზი გემოვნებასა და ფართო ერუდიციის ახალგაზრდა ყუშიტაშვილი მალე ცნობილი გახდა პარიზის თეატრალურ წრეებში.

ყველაზე მეტად მას „ანტუანისა“ და „ვეი კოლომბიეს“ თეატრალური მანერა იზიდავდა. უფრო ახლოს იყო იგი მის ესთეტიკურ იდეალთან. გამოჩენილ ფრანგ რეჟისორ შარლ დიულენთან ერთად ყუშიტაშვილმა ჩამოაყალიბა ახალი ტიპის, ფრანგულ-თეატრალური პრაქტიკისათვის უცნობი ხასიათის სტუდია. მალე იგი გამოეყო „ანტუანის თეატრს“ და წარმოიქმნა, როგორც დამოუკიდებელი თეატრალური ორგანიზმი. „ატელიე“ — ასე ერქვა ამ თეატრს.

მძიმე იყო ახალი თეატრის საწყისი პერიოდი. ენთუზიასტებმა დემოკრატიული ხაზით განავეითარეს იგი. სოციალური პრობლემები, უბრალო ადამიანთა ცხოვრების თემა დამკვიდრდა „ატელიეს“ სცენაზე. ✂

თეატრმა მალე მოაპოვა ავტორიტეტი. 1924 წელს ვ. ყუშიტაშვილმა კ. გოლდონის „მარაო“ დადგა. მისი პირველი რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი იყო. კრიტიკოსი ჟაკ ტერე „მარაოს“ დადგმის გამო წერდა: „სპექტაკლში ჩაქსოვილია მთელი XVII საუკუნის მომხიბვლელობა, იგრძნობა დამდგმელის არაჩვეულებრივი სიფაქიზე თვით დეტალებშიც კი. ეს წარმოდგენა გვიჩვენებს არა ცალკეულ მსახიობებს, არამედ მთელ დასს, თეატრის სახეს, ჩვენ მათ ყველას ერთნაირი ქებით ვასახელებთ“. სხვა კრიტიკოსების აზრით. „მარაო“ ერთადერთი მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლია, რომელიც შეიძლება ნახო დღეს პარიზში“. „ბატონი ყუშიტაშვილი განსაკვიფრებელი გამომგონებელია და მგრძნობიარე რეჟისორია. მის მორიგ დადგმებს ჩვენ მოუთმენლად ველით“. „ყველაფერი ხალისით, სიმსუბუქით, ახალგაზრდული სიცოცხლით იშლება და წარმატებაც დიდაა“.

ამ წარმატების მიუხედავად მას თავს ესხმოდა რეაქციული პრესა, არ მოსწონდათ რეჟისორის შემოქმედების მამხილებელი პათოსი. ეს განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა მოლიერის „ეორე დანდენის“

დადგმის შემდეგ. ორად გაიყო საზოგადოება, პრესა, კრიტიკა. ერთ-ნი ასე წერდნენ: „ვისაც სურს იხილოს თუ როგორ უნდა დაიდგას მოლიერი სცენაზე ნახეთ „ეოჯი დანდენი“ „ატელიეში“. მეორენა აკრიტიკებდნენ სოციალური მოტივების წინა პლანზე წამოწევას. ასე იყო თუ ისე. ფაქტად იქცა ვ. ყუშიტაშვილის წარმატება.

სოციალური პრობლემატიკა, მახვილი პოლიტიკური გრძნობა მართლაცდა წითელი ზოლივით გასდევდა ვ. ყუშიტაშვილის მოღვაწეობას პარიზში. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოჩნდა ეს ტენდენცია ელ-რევისა და დე ვენის პიესების „დიდ მარხვასა“ და „სიყვარულის ვნებანი“ დადგმაში. მძაფრმა სატირამ იმდროინდელ საფრანგეთზე დიდი ხმაური გამოიწვია. პროგრესულმა კრიტიკამ სწორად გაიგო სპექტაკლის მიზანი. ერთ-ერთი პარიზული გაზეთის აზრით. ვ. ყუშიტაშვილს აქვს „სატირის გრძნობის იშვიათი უნარი“. „ეს არის რაბლეს ძარღვიანი სატირა. — წერდა გაზეთი. — და ამავე დროს იგი გაყდენთილია აღფრედ დე მიუსეს სულით. მასში მოვლენები დაბატულია რაბლესებური გროტესკით, ხოლო ადამიანთა განცდებში ჩაღვრილია მიუსეს სევდა. ნაღვლიანი იუმორი“.

სიახლის გრძნობა, დაუცხრომელი ახალგაზრდული ტემპერამენტი. ფაქიზი იუმორი ვ. ყუშიტაშვილის სპექტაკლების თვისებად იქცა, მის წარმოდგენებს აღტაცებული ხვდებოდნენ ლონდონისა და ამერიკის, შვეიცარიისა და ნორვეგიის გაზეთები.

პარიზში გატარებულმა წლებმა ბევრი ძვირფასი მოგონება დაუტოვა ყუშიტაშვილს. იმ ბრძოლებში გამოიწრთო მისი სული და დაეაქცა.

ყუშიტაშვილია საბელი დღესაც იხსენიება „ატელიეს“ თეატრის კოლექტივებში. ამასწინათ თბილისსაც ესტუმრა „ატელიე“. მისმა ხელმძღვანელმა ბარსაკმა პატივისცემით მოიხსენია ყუშიტაშვილი და მისი საფლავიც მოინახულა.

...პარიზში ჩქეფდა თეატრალური ცხოვრება. იყო აზრთა მძაფრი ჭიდილი, სხვადასხვა იზმებისა და ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა ბრძოლა. დიდ შემოქმედებითს პროცესში სულ უფრო და უფრო

მეტად იჭრებოდა კომერციზმი. იგი თანდათან სდევნიდა მართალსა და გულწრფელ ხელოვნებას. ფეხს იკიდებდა ანტირეალისტური თეატრალური ტენდენციები. ყუშიტაშვილმა მალე იგრძნო თეატრალური ქაოსის მანკიერება და ახალ კონტინენტზე წაავლა გადაწყვიტა. ფრანგულ პრესაში გაჩნდა ცნობა, რომ „ქართველი რეჟისორი ყუშიტაშვილი მიემგზავრება ამერიკაში, რათა იქ დადგას კლასიკური ოპერეტები“. ასეც მოხდა. მალე დატოვა წინააღმდეგობებით სავსე თეატრალური სამყარო და ახალი იმედებით წავიდა იმ ქვეყანაში, რომელსაც მან „პარადოქსების ქვეყანა უწოდა“.

ამერიკაში რომ მიდიოდა ალბათ დარწმუნებული არ იყო, რომ მას კომერციზმის კლასიკურ ქვეყანასთან ჰქონდა საქმე.

„მოდი, ბატონებო, ერთხელ ვიყოთ ორიგინალური, დავწეროთ, რომ მე ვარ გლეხი და არასოდეს სამხატვრო თეატრში არ მიმუშავნია“...

„პარადოქსების
კვეყანაში“

განუცხადა რეპორტიორებს ვ. ყუშიტაშვილმა. სენსაციებს და რეკლამას დახარბებულ დირექტორს ლამის შოკი მოუვიდა. ეს რომ შეეტყო. მაგრამ ყველაფერმა მსუბუქი იუმორის ხასიათი მიიღო და „უჭველესი თავადის“ შთამომავალი, „სამხატვრო თეატრის“ რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი მალე ჩაება ამერიკული ცხოვრების რიტმში. იმავე წელს (1929), 20 დეკემბერს ამერიკის თეატრალური აუდიტორია პირველად შეხვდა შორეული ქვეყნიდან მოსული ქართველი რეჟისორის ხელოვნებას. ბრუკლინის თეატრში ახლებურად აუღერდა ოფენბახის ოპერა „გეროლშტეინის ჰერცოგინია“.

„სპექტაკლი. — წერდა ერთ-ერთი გაზეთი. — საუკეთესო იყო იმ დადგმათა შორის, რაც ჩვენ უკანასკნელ წლებში გვიანხავს. დამდგმელმა ისე გარდაქმნა მსახიობები, ისინი ისე ცოცხლად, ხალისიანად და ღიდი იუმორით მოქმედებდნენ, რომ გვკონია, თვითვე ტკებოდნენ თავიანთივე შემოქმედებით“. კრტიკამ ქართველი რეჟისორს სპექტაკლი დაუპირისპირა ბროდვეის თეატრებს. „წარმოდგენა გამაჰყვალულია სიცოცხლით, მისმა სიცოცხლეშ და სიახლემ ღიდი

სიხარული მოგვანიჭა. ეს სპექტაკლი წარმოადგენს დიდ კონტრასტს იმას, რასაც ჩვენ ხშირად ვხვდებით ბროდვეის თეატრებში“. ასე გახმაურდა ყუშიტაშვილის პირველივე სპექტაკლი ამერიკაში.

ერთი წლის შემდეგ ვ. ყუშიტაშვილმა დადგა გილბერტისა და სელივანის ცნობილი ოპერეტა „გონდოლიერები“. სპექტაკლისადმი ინტერესი დიდი იყო, მაგრამ ყუშიტაშვილს აღარ აკმაყოფილებდა მიღწეული. თეატრალური ატმოსფერო კი მძიმე იყო. კრიზისმა მოაღუნა რეალისტური ხელოვნების იმპულსი.

ყუშიტაშვილი მალე ლაბორატორიულ-ექსპერიმენტულ თეატრში გადავიდა. რეჟისორს სწამდა, რომ ეს თეატრი უფრო ახლოს იყო მის მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეალებთან.

ასეც იყო. ყუშიტაშვილს აქ მეტი შესაძლებლობა ჰქონდა. მან გამოაქვეყნა რამდენიმე თეორიული ხასიათის სტატია, რომელშიც განსაზღვრა ექსპერიმენტული თეატრის მხატვრული პრინციპები. ამასთანავე მკაცრად გააკრიტიკა ბროდვეის თეატრები. „ბროდვეიზე, — წერდა იგი, — ერთადერთი კრიტერიუმი არის ფული. ბროდვეის ხელოვნებაში ყველაფერი განსაზღვრულია იმით, თუ რა შემოსავალი მოაქვს მას“.

ექსპერიმენტულ თეატრში დადგა: „მარაო“, კაუფმანის „ერთხელ საიცოცხლეში“, ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“.

„პირადოქსების ქვეყანაში“ ბევრი რამ ნახა და განიცადა ყუშიტაშვილმა. მან იგრძნო „ყვითელი ეშმაკის“ ყოვლის მქმნელი ძალა. დაინახა კონტრასტები, წინააღმდეგობანი სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების ყოველ სფეროში. იგემა წარმატების სიხარულიც. მაგრამ მთელ მის ცხოვრებას დიდი სევდა მაინც ახლდა. ეს იყო სამშობლოსაგან მოწყვეტის სევდა. ყუშიტაშვილი დარწმუნდა, რომ ვერც საფრანგეთისა და ვერც ამერიკის თეატრებში ვერ ჰპოვებდა იგი თავის ნამდვილ სიხარულს. მისი ადგილი სხვაგან იყო და სულ სხვა იდეალები იტაცებდა. „მიწის ყვილი“ აფხიზლებდა მის სულს. სამშობლოსაკენ მოუწევდა გული.

1933 წელს იგი საქართველოში დაბრუნდა. „არასოდეს არ მიგრძენია თავი ისე ბედნიერად, — იგონებდა ვასო, — როგორც მაშინ, როდესაც სამშობლოს მიწაზე დავდგი ფეხი. ყველაფერი, ხეები,

მთები, აღამიანები ბუმბერაზებად, უძლეველი ნებისყოფის გამომხატველად, თავისუფალ ტიტანებად მეჩვენებოდნენ. ეს ჩემი მეორე დაბადება იყო“.

ქართული თეატრის მღელვარე ცხოვრებას
შეუერთდა კიდევ ერთი ახალი შემოქმედ.

„მეორედ
დაბადება“

იმხანად მთელი საქართველო „თეატრალურ

დისპუტში“ იყო ჩაძირული. ყველგან თეატრზე ლაპარაკობდნენ, ერთმანეთს უპირისპირებდნენ რეჟისორებს, მსახიობებს, სპექტაკლებს. იყო აზრთა ქიდილი. ნამდვილი თეატრალური გაზაფხული. იპდროინდელი კამათის სული მშვენივრად გამოიხატა გ. ქიქოძის სატყვეებში: თეატრი ჩვენ გვადელვებს. ჩვენ ვკამათობთ თეატრალურ პრობლემებზე ისეთივე გააფთრებით, როგორითაც რელიგიურ ეპოქებში სარწმუნოების პრობლემებზე კამათობდნენ, და სექტებად ვითიშებით საშუალო საუკუნეების „აღამიანებივით“. ეს უფრო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მოღვაწეობის პერიოდს შეეხება. მაგრამ არც ყუშიტაშვილის ჩამოხველის უამს იყო ჩამქრალი თეატრალური ვნებათაღელვა.

თეატრალური ძიებით სავსე ეს წლები განსაკუთრებულ პირობებში აყენებდა ყუშიტაშვილს. რა უნდა შეექმნა ახალი და არსებულისაგან განსხვავებული? რას შემატებდა ქართულ თეატრს? რით იქნებოდა იგი ორიგინალური? ყველას აწუხებდა ეს კითხვები. და აი, ყუშიტაშვილმა თავისი პირველი რეჟისორული მუშაობა ქუთაისში დაიწყო. თითქოს მაშინ დაებედა თბილისის გარეთ მუშაობა. მაგრამ ქუთაისი ხომ მისი თეატრალური აკვანი იყო?

როცა მუშაობას შეუდგა, პრესაში ერთგვარი წინასწარი განაცხადი გააკეთა თავისი მხატვრული კრედოს გასაცნობად. მან ქართულ აუდიტორიას გაუზიარა, თუ როგორ ესმოდა ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის დანიშნულება: „ხელოვნება, — წერდა იგი, — არ არის მარტო „გრძნობა“, ხელოვნება არ არის მარტო გართობა. ხელოვნება მხატვრული სახეებით აზროვნებაა, — ხელოვნება კულტურული დასვენებისა და შეპოქმედებითი ენერჯის დაგროვე-

ბის წყაროა, ხელოვნება ადამიანთა განათლებისა და სოციალისტური აღზრდის მხატვრული საშუალებაა“.

თითქოს არაფერი ახალი და განსაკუთრებული არ არის ამ სიტყვებში. თითქოს ყველაფერი ნაცნობია, მაგრამ მაინც სხვაგვარი მნიშვნელობა ენიჭება მას, როცა ამერიკიდან დაბრუნებული რეჟისორისაგან ვისმენთ. ეს მარტო ლიტონი სიტყვა როდი იყო. ყუშიტაშვილმა თავისი რეჟისორული მუშაობის დასაწყისშივე გვიჩვენა, რომ ქართულ თეატრს დაუბრუნდა დიდი რეალისტი ხელოვანი.

ქუთაისში პირველი სპექტაკლი ბ. ჯონსონის „ვოლპონე“ იყო. წარმოდგენა გაიაზრა, როგორც ბურჟუაზიული სამყაროს მამხილებელი სპექტაკლი. სიმართლის გრძნობა, ნათელი და სადა თეატრალური გამოსახულება ხიბლავდა მაყურებელს და სწორედ ეს მომენტი შენიშნა კრიტიკოსმაც. „რეჟისორი პირველ რიგში აყენებს აქტორს. არც ერთ აქტიორს არ შეიძლება ვუწოდოთ მთავარი, რადგან თითოეული მათგანი რეჟისორის თანაბარი ყურადღების ობიექტია... სისადავე და შინაგანი დინამიკა. აი, როგორ შეიძლება ამ დადგმის დახასიათება!“ ამ აზრს უფრო აკონკრეტებს ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. „ასეთი სტილის სპექტაკლს, — წერს ჟურნალი, — თქვენ ვერ იპოვნით საბჭოთა კავშირში, ვერც ერთ თეატრში. თავის ხასიათით, ტონალობითა და რიტმულობით იგი სავსებით გამოირჩევა საბჭოთა სცენისათვის დამახასიათებელი სპექტაკლებისაგან... ეს სპექტაკლი უთუოდ ახალი მხატვრული სიტყვაა“, „ყუშიტაშვილის სპექტაკლი მხატვრული სისადავის განსახიერებაა. ქართულ სცენას იშვიათად თუ უნახავს ასეთი სადა, ყოველგვარ ზიზილპილიებისაგან განტვირთული, ყალბი პათოსისაგან გამიჯნული. ბუნებრივი მეტყველების სპექტაკლი...“ „ბუნებრიობა და ადამიანურობა არის მთავარი. რასაც ის საფუძვლად უდებს ყოველ მიზანსაცენას“.

როგორც ვხედავთ. ვ. ყუშიტაშვილმა პრაქტიკულად გაამართლათ ის, რაც თეორიულად განაცხადა. რამდენაღმე საეჭვოა რეცენზენტის სიტყვა, თითქოს „ვოლპონეს“ სტილის სპექტაკლს „საბჭოთა

1 „კომუნისტი“. 27. I. 1934 წ.

კავშირის ვერც ერთ თეატრში“ ვერ შეხვდებოდით. თითქოს მხოლოდ ეს სპექტაკლი იყო სადა და ადამიანური, მაგრამ საქმე გადაქარბებულ შეფასებაში როდია. ფაქტი ის არის, რომ „ვოლპონეს“ სახით ქართულ საბჭოთა თეატრს შეემატა მართალი, ადამიანური განცდებისა და ფნებების სპექტაკლი. მისი დამდგმელი ქართული აუღატორიის წინაშე წაჩაღდა, როგორც უღღრესად საინტერესო, ნათელი მხატვრული აზროვნების, ჯანსაღი თეატრალური ფორმების რეჟისორი. ყუშიტაშვილთან პიესის ფორმა განსაზღვრავდა სპექტაკლის ფორმასაც. მას სძულდა ის რეჟისორები, რომლებიც წინასწარ მოამზადებენ რაღაც აკვიტებულ ფორმას და მას ტომარასავით ჩამოაცმევენ ხოლმე პიესას. ასეთი რეჟისორები კი ცოტანი როღი არიან!..

კ. მარჯანიშვილის სიკვდილი აუნაზღაურებელი დანაკლისი იყო ქართული თეატრისათვის. ამიტომ საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა იმათ ღვაწლს, ვინც მარჯანიშვილის თეატრალურ ტრადიციებს გააგრძელებდა. ამგვარი როლი შეასრულა ვ. ყუშიტაშვილმაც. 1934 წლიდან მან მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო მუშაობა.

შსახიობებს ჯერ კიდევ კარგად ახსოვდათ მარჯანიშვილის ნიჟის ეღვარება, ახსოვდათ მისი რეპეტიციები, მისი გუღლია და ნათელი საუბრები. მის სახელს აღიდებდა მაყუარებელი, რომელიც აზღა ასე გუღლისტიკვილით მოდიოდა უმარჯანიშვილო თეატრში.

ასეთ ატმოსფეროში შევიდა ყუშიტაშვილი. მან იქ ორგანულად იგრძნო მართალი ხელოვნების ტრადიცია და პირნათლად სცაღა მისი გაგრძელება.

უცბოეთში, სამშობლოს მოწყვეტილი ვ. ყუშიტაშვილი ხშირად იგონებდა ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებებს. მშობლიური ლიტერატურას გმირების გახსენება, — მითხრა მან, — ასეთ განცდას მეგრიღა, რომ ასე მეგონა, თითქოს პირაღად ვხვდებოღი მათ. სიკბაუკეში ჩარჩენილი ფერები მშობლიური პეიზაჟებისა, არასოღეს არ ტოვებღნენ მის მეხსიერებას. არასოღეს არ ჭრებოღა მისი სუღიერე.

ფიქრები იღიას
გმირებზე

სამყაროდან ის, რაც საქართველოში ენახა, განეცადა, რაც წაეკითხა ქმობლერი ლიტერატურიდან. ეს იყო ის დიდი შინაგანი „ეროვნული მარაგი“, რომელიც მუდამ ცოცხლობდა ხელოვანში, მუდამ ეწრაფოდა თავის მშობლიურ წინადაგს. ამიტომ დიდი იყო ყუშიტაშვილის სურვილი. დაედგა ქართული ნაწარმოები. არჩევანი ილია ჭავჭავაძეზე შეჩერდა. ილიას ნაწარმოებთა ინსცენირება, მათ ღრამატულ ფორმაში ჩამოქნა შ. დადიანმა ითავა. „გლახის ნაამბობი“, „კაკო ყაჩაღი“, და „კაცია ადამიანი?!“ აგრეთვე სცენები „ოთარაანთ ქვრივიდან“. ასეთი იყო „მასალა“ ინსცენირებისათვის. იმთავითვე დასაშვები იყო, რომ ინსცენირებაში ბევრი რამ ფრაგმენტული იქნებოდა. სხვა სირთულეც ელოდა რეჟისორს, მაგრამ მას ხომ უკვე ჰქონდა გამოცდილება.

1935 წ. 23 ოქტომბერს შედგა პრემიერა „ჩატეხილი ხიდი“. სცენაზე ამეტყველდნენ ილიას გმირები, გაცოცხლდნენ ილიასეული სიმართლის, ძალისა და ვნებების ადამიანები. სცენაზე გადაიშალა ფართო ეპიკური ტილო ღრმა სოციალური პრობლემებისა. მაყურებელმა მიიღო რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ფორმა და მთელი ის შინაგანი მხატვრული ცხოვრება, რომლითაც ცოცხლობდა და სუნთქავდა სპექტაკლი. სპექტაკლის მიზანი ასე ფანმარტა რეჟისორმა: „მოწადინებული ვიყავი შექმენა ილიასეული მდიდარი ფეროვნების სპექტაკლი, რეალისტურად გაცოცხლებული და მონუმენტლობამდე ზორცასმული“. წარმოდგენაში გამოჩნდნენ ძლიერი აქტიორული სახეები. ისინი, მათი სისხლსავსე ენერგიული და გულმართალი ხასიათები მაყურებლის მესხიერებაში ცოცხლად აღადგენდა ილიას გმირთა გალერეას და ეს ადვილი როდი იყო. სცენური სახისაგან მიღებული შთაბეჭდილება იშვიათად არის ადეკვატური პროზაში დახატული გმირისა და ამიტომ მეტად დიდი იყო მსახიობთა ამოცანაცა და წარმატების სიხარულიც. შ. დამბაშიძე ამბობდა: „არასოდეს ამდენად დიდი პასუხისმგებლობა არ მიგრძენია, როგორც არჩილს განსახიერებისას. მთელი ჩემი აქტიორული ძალა, მთელი ოსტატობა, არჩილს სახის განსახიერებას მოვანდომე“.

„ჩატეხილი ხიდი“ ნამდვილი საბჭოთა სპექტაკლი იყო თავისი იდე-

ური სიმახვილით, სოციალური სიმაფრით. აქ შეიქმნა ბრწყინვალე სახე ვ. გომიაშვილის ლუარსაბისა. ლუარსაბი გომიაშვილის შესრულებით უფრო სრულყოფილი, ახალი დეტალებით, ნიუანსებით გამდიდრებული წარსდგა მაცურებლის წინაშე 1946 წელს. როცა ყუშიტაშვილმა „კაცია-ადამიანი?!“ დადგა.

გომიაშვილის ლუარსაბი დიდი რეალისტური სახეა. რეჟისორმა და მსახიობმა ბრწყინვალე გროტესკული ფორმით გახსნეს ლუარსაბის სახე. განზოგადების ძალა, ფორმის სისადავე და სიმახვილე. ეპოქალური სიღრმე იგრძნობოდა მთელ სპექტაკლშიაც და მის მთავარ გმირშიაც. როცა გომიაშვილის ლუარსაბის სახეს ვიგონებთ, გვაგონდება ს. ახმეტელის სიტყვები ილიას ამ ნაწარმოებზე: „ეს ნაწარმოები უნდა დაიდგას დიდი მასშტაბით, ამ პიესით უნდა გამოიფინოს მთელი იმჟამინდელი ეპოქა... ლუარსაბი მარტო კახელი თავადი არ არის. ის მთელი საქართველოს თავადაზნაურობის სიმბოლოა“. „ლუარსაბი პრიმიტივია და ეს უნდა გვახსოვდეს მუდამ. იგი „პრიმიტიული სიმართლეა“ დიდნა და ღრმა ცხოვრებაში. მან მოგვცა საუკეთესო მაგალითი „დიდებული პრიმიტივიზმისა“...

საგულისხმო ფაქტია, რომ ახმეტელისა და ყუშიტაშვილის აზრი ლუარსაბის შესახებ ძალიან ემთხვევა ერთმანეთს. ლუარსაბის სახის მონუმენტურ ფორმაში გააზრება, რომელსაც გვთავაზობენ ყუშიტაშვილი და გომიაშვილი, ძალიან ახლოს დგას მარჯანიშვილისა და ახმეტელის თეატრის იდეალთან...

მაგრამ ყუშიტაშვილი მაინც სულ სხვა ასპექტით უყურებს სცენაზე სავანს, მოვლენასა და სხვაგვარი თეატრალური სტილის რეჟისორიცაა.

ყუშიტაშვილი დეკორატორიც იყო. მან რამდენიმე სპექტაკლი გააფორმა. ამიტომ მისთვის უფრო იოლი იყო ლამაზი კომპოზიციების, თვალისმომჭრელი ფორმების მონახვა. მაგრამ მან არასოდეს არ უყვარდა „ეფექტური მიზანსცენები“, რეჟისორული ტრიუკები. მხატვრულ ეფექტს იგი აღწევდა სახის შინაგანი მდგომარეობისათვის ზუსტი და სადა სცენური ფორმის მოძებნით. მან კარგად იცოდა ის ქეშმარიტება, რომ სცენაზე მსახიობის სახით ცხოვრობს ადამიანი თავის ინდივიდუალური თვისებებით, მხოლოდ მისი ბუ-

ნებრივი მდგომარეობის ყველაზე ზუსტი, ყველაზე დამაჯანსაღებელი მომენტის პოვნაა აუცილებელი. დანარჩენი კი თავისთავად მოვა.

ბედნიერი აღმოჩნდა ილიას გმირობთან შეხვედრა. რეჟისორი მეტად გაიტაცა ქართულ პიესებზე მუშაობამ. შეიქმნა ლუარსაბის კლასიკური სცენური სახე.

**თანამედროვე-
ვერობის
მხარდამხარ**

თანამედროვეობის გარეშე არ არსებობს დიდი ხელოვნება.

თანამედროვეობით სუნთქავდნენ მსოფლიო კულტურის დიდებული ძეგლები. ✂

თანამედროვეობის ხილვა უყვარს მაყურებელს სცენაზე. „თეატრი ცხოვრების სარკეა“ და, რა თქმა უნდა, სინამდვილის მართალი სურათები უნდა ჩანდნენ „ამ სარკეში“ ✂ ყუშიტაშვილი ხომ პირდაპირ გამოიჩინებდა სინამდვილისადმი ერთგულებით. იგი სიმართლეს ეძებდა მსახიობის შესრულებაში, ეძებდა სარეპეტიციო მუშაობის პირველსავე დღიდან.)

არც ერთი ყალბი ნიჟანსი, არც ერთი არაბუნებრივი ინტონაცია, მას არ უყვარდა პათოსის თეატრი. ეს მისი რწმენა, მისი მხატვრული სტილი იყო. ყუშიტაშვილი ფიქრობდა, რომ მხატვრული სახის ძიების ყველაზე ფაქიზი მომენტი პირველი სარეპეტიციო დღეებია. პირველი ინტონაციის მოძებნა, რიტმის შეგროვება, პლასტიკური გამოსახულების პოვნა. ყველაფერი ეს ერთბაშად როდი ხდება, მაგრამ საიდანღაც რომ იწყება სათავე მართალი და ყალბი გრძობისა? რეჟისორის ვალაა სწორად მიაკვლიოს ეს საწყისი და გზა გაუხსნას სიმართლეს. პირობითობა და სინამდვილე ერთმანეთს შეერწყას, შეეზარდოს, რომ მერე პირობითობის საბაბით ყალბი თეატრალობა არ წარმოიქმნას.

ვ. ყუშიტაშვილისათვის მხატვრული სიმართლე მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების უპირველესი საშუალებაა იყო. ამდენად რეჟისორს ძალიან ფართოდ წარმოედგინა თანამედროვეობის ცნება. მისთვის ეს მარტო აქტუალური თემა როდი იყო!..

თანამედროვე ადამიანის ფიქრი, გრძობა და მისი ესთეტიკური იდეალები არის თეატრის გადახალისების ერთ-ერთი მძლავრი იმპულსი. როგორც არის ცხოვრება, იმგვარია მისი თეატრიც და ბუნებრივია, რომ ვისაც სურს არ ჩამორჩეს ამ ცხოვრებას. კარგად უნდა იცნობდეს თავის დიდ თანამედროვეობას. მოვლენის სიღრმეებში წვდომის, შეუმჩნეველის შემჩნევის უნარი, რომელსაც ხშირად მხატვრულ ინტუიციას ვეძახით, არაიშვიათად განსაზღვრავს ხელოვანის ადგილს ისტორიაში! სწორედ ამ ინტუიციით იკვლევს ხელოვანი გზას თანამედროვეობაში. ეს არის ღრმა, უშუალო, შინაგანი კონტაქტი. აქ სცემს ჰუმანიტარული სიხალისი იმპულსი, აქ არის ნამდვილი ნოვატორობის მადლიც.

ყუშიტაშვილმა ბევრ რეჟისორზე ადრე იცოდა, თუ რა არის მოდერნი ან რა პოპულარობის მოტანა შეეძლო მისთვის, მაგრამ იგი არასოდეს არ წასულა ამ გზით. მან ევროპასა და ამერიკაში იმდენი რამ ნახა, რომ საქართველოში თეატრალური ეფექტის მოხდენა არ გაუჭირდებოდა.

ეს კარგად უნდა ახსოვდეთ ახალგაზრდა რეჟისორებს!

ყუშიტაშვილი თანამედროვეობას გრძობდა არა მხოლოდ ფორმებში, არა განსხვავებულ, თავმომწონე რეჟისორულ ტრიუკებში, არამედ თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყაროს გახსნაში.

იგი დაყენებით, მაგრამ გულდინჯი რეალისტურ მოთმინებით ეძებდა თანამედროვეობისათვის აქტუალურ პრობლემებს. ამ თვალსაზრისით არჩევდა პიესებსაც. ასეთი იყო მ. მრეველიშვილის „ზვავი“ და კ. სიმონოვის „მელოდე“. გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“, და ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“. ცხადია, ყველა მათგანი ერთნაირი მხატვრული ძალისა არ იყო, მაგრამ ისინი გამოირჩეოდნენ პრობლემატურობით.

გავიხსენოთ მ. მრეველიშვილის „ზვავი“. სპექტაკლი გვხიბლავდა ფორმის სიმკვეთრით, მსახიობთა პლასტიკური თამაშით, დიდი აზრით. რეჟისორმა წარმოდგენა გაიაზრა ფართო მასშტაბში, მონუმენტურ ხაზებში, მაგრამ არსად არ უღალატა მხატვრულ სიმაართეს. მონუმენტური სიდიადე და ფსიქოლოგიური სიღრმე აქ ერთმანეთს შეერწყა და შეენივთა. ჩვენ წინ გადაიშალა მძაფრი კონ-

ფლიქტების შემცველი სანახაობა. თინიბეგის (ს. ზაქარიაძე) სახე აქ წარმოგვიდგა, როგორც ძველი სამყაროს ადამიანის სულში დაგროვებული შურისა და გაუტანლობის სიმბოლო. იგი გახელებული ებრძვის ახალს, რადგან გრძნობს, რომ მისი განადგურება მოაქვს. თინიბეგმა არ იცის კომპრომისი, არ იცის უკან დახევა, იგი შემართებული იცავს თავის უფლებებს და ამ მძაფრ კიდილში იღუპება. რეჟისორმა მონუმენტურად გაზარდა არა წარმოდგენის დეკორატიული მხარე ან სხვა წმინდა ფორმისეული აქსესუარები, არამედ უპირველეს ყოვლისა სპექტაკლის შინაარსობრივი მიზანდასახულობა, რომელმაც ასე ზუსტი და რელიეფური გამოხატულება ჰპოვა აქტიორულ შესრულებაში.

„მსახიობთა თამაშის წინ წამოწევა“ ყუშიტაშვილის მთავარი რეჟისორული ღირსებაა. სიმართლე და ადამიანურობა ედო საფუძვლად მის მიერ მსახიობისათვის შეთავაზებულ ყოველ მიზანსცენა. ყოველ დეტალს. ასეთი იყო მისი „ფიქრის გორაც“ და „მელოდეც“. ასეთი იყო კლასიკური პიესების დადგმებიც. †ყუშიტაშვილის ყველა სპექტაკლის გამაერთიანებელი შინაგანი ძალა სწორედ სიმართლის გრძნობა იყო. როცა „ფიქრის გორა“ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში, სამამულო ომი ახალი დამთავრებული იყო. ხალხმა ერთბაშად იგრძნო გამარჯვების სიხარულიც და დანაკარგის სიმწვავეც. ათი ათასობით შინმოუსვლელის ბედი აღელვებდა ყველას. იგი აღელვებდა თეატრსაც. რეჟისორმა იგრძნო ამ თემის საჭიროება და ამაღელვებელი სპექტაკლი შექმნა. †რეჟისორმა ვ. ყუშიტაშვილმა, — წერდა გაზეთი, — თავისი ყურადღება სწორედ პიესაში დასახული მძაფრი ფსიქოლოგიური კოლიზიების განსახიერებაზე გაამახვილა და სპექტაკლის მთელი სიმძიმე სამართლიანად გადაიტანა მთავარი პერსონაჟების გამომხატველ სცენებზე“ („ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1945 წ.).

ყუშიტაშვილი ქართული მწერლობის დიდი მეგობარი იყო. მან იცოდა ორიგინალური პიესის ფასი. ამიტომ ცდილობდა მხარი დაეჭირა ქართული დრამატურგიისათვის. სიყვარულით, მისთვის ჩვეული კულტურით დგამდა ვ. პატარაიას „უჩა უჩარდიასა“ და გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელს“, ი. მოსაშვილის „ჩაძი-

რულ ქვებსა“ და გ. მდივნის „პარტიზანებს“. მან ჩინებულად იცოდა, რომ „თეატრის რეპერტუარი მისი მსოფლმხედველობის პირველი გამომხატველია“. ამიტომ ესწრაფოდა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს, ანიჭებდა რეპერტუარს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

ე. ყუშიტაშვილი თანამედროვე მხატვრის თვალით უყურებდა კლასიკურ ნაწარმოებსაც.

**შახვედრაძი
კლასიკოსთან**

ამიტომ წერდნენ: ყუშიტაშვილმა ილიას ნაწარმოებებიდან საბჭოთა სპექტაკლი შექმნაო. თანამედროვე თაობის ახლობელი გახდა არა მარტო ქართული კლასიკა, არამედ უცხოურიც. ასე დადგა მოლიერის „ექვით ავადმყოფი“, ჰიუგოს „რუი ბლაზი“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, შილერის „მარიამ სტიუარტი“, ბ. შოუს „იულიუს კეისარი და კლეოპატრა“.

ეს არის მრავალფეროვანი რეპერტუარი — იგი სავსეა ადამიანური ხასიათების სიმდიდრით, სოციალური და პოლიტიკური კონფლიქტების სიმწვავით, ფსიქოლოგიური ჩიღრმით, სატირული გონება-მახვილობით. ვის არ შეხვდებით აქ. რა წოდებისა და საზოგადოების წარმომადგენლებს არ გაეცნობით. ამ მრავალფეროვნებაში მკაფიოდ მოჩანს თითოეული მწერლის ინდივიდუალური ხასიათი, წერის მანერა და ყველაფერი ის, რაც მას ანსხვავებს მეორისაგან.

ყუშიტაშვილმა გააერთიანა ისინი ერთი რეჟისორული ხელწერით და ამასთანავე ყოველ მათგანს შეუნარჩუნა თავისი ორიგინალური თვისება. ეს არის რეჟისორის გამარჯვება, იჯახნენეთ „ფიგაროს ქორწინება“ და „რიჩარდ მესამე“, მარჯანიშვილის თეატრში. ეს პიესები ჟანრულად სულ სხვადასხვა ხასიათისაა, მაგრამ სპექტაკლები ალბეკდილნი იყვნენ ბევრი საერთო ნიშნით. სიმართლის გრძნობა, ფაქიზი ნიუანსის შერჩევის ოსტატობა, ფორმის სისადავე, მიზანსცენების შინაგანი სისავსე და ლაკონიურობა აერთებდა ორივე წარმოდგენას.

მაგრამ პარალელისათვის, სხვაობისა და მსგავსების დასადგენად ყოველთვის როდია საჭირო ზუსტი შედარებანი, იხილეთ სპექტაკ-

ლი და საერთო შთაბეჭდილება ნათელჰყოფს თუ რამდენად მკაფიოა რეჟისორის მანერა...

ყუშიტაშვილმა „ფიგაროს ქორწინება“ ჯერ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დადგა და შემდეგ გორის თეატრშიაც გაიმეორა. ქართულ აუდიტორიას დიდხანს ემახსოვრება სოციალური სატირის ეს ნიმუში. ჯანსაღი იუმორი ავსებდა მთელ სცენას. იგი გადადიოდა პარტერში, ეუფლებოდა მთელ აუდიტორიას და ქმნიდა ხალისიან განწყობილებას.

სპექტაკლი იყო მზიური, ტემპერამენტიანი, ლამაზი და სადა.

„რეჟისორმა ყუშიტაშვილმა დაგვარწმუნა, რომ იგი დიდი კულტურის რეჟისორია და საკმაო უნარი აქვს მსახიობებთან მუშაობისა. მან შეძლო სწორად გაეგო და გადმოეცა იმ ეპოქის კოლორიტი, ხოლო მსახიობებთან მუშაობით კი აღედგინა კოტე მარჯანიშვილის საუკეთესო ტრადიციები, აქტიორული თამაშის უბრალოება და ბუნებრიობა“¹.

ყუშიტაშვილმა განაგრძო მარჯანიშვილის ტრადიცია. უპირველეს ყოვლისა ეს გამოიხატა მსახიობებთან მუშაობაში. დიდმა რეჟისორმა იცოდა მსახიობის მანამდე გაუხსნელი, მიუკვლეველი შინაგანი სამყაროს მთელი საიდუმლოების შეცნობა და ამეტყველება.

ვ. გომიაშვილის ფიგარო და ვ. ანჯაფარიძის გრაფინია, ს. თაყაიშვილის სიუზენი და ა. კვანტალიანის ქერუბინო. ეს იყო აქტიორული ოსტატობის ნამდვილი დემონსტრაცია...

„ფიგაროს ქორწინება“ ახლობელი გამოდგა ყუშიტაშვილისათვის. „რეჟისორმა სწორი მიმართება მისცა სპექტაკლს, წინ წამოსწია მისი პოლიტიკური და სოციალური სიმწვავე და დრამატული მოქმედება წარმართა, როგორც დაპირისპირება ორი წოდებისა: ფეოდალური არისტოკრატიისა და აღმავალი ბურჟუაზიისა. გრაფ აღმავივასა და ფიგაროსი.

რეჟისორმა შექმნა აქტიორულად მეტად საინტერესო და ანსამბლური სპექტაკლი. ამას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ ვასო ყუშიტაშვილი წლების მანძილზე ცხოვრობდა საფრანგეთში, მშვენივრად

¹ „საბჭოთა ხელოვნება“, № 6, 1937 წ.

იკნობდა ფრანგების იერს, მათ ტემპერამენტს. იმას, რაც ტიპურია ფრანგი ადამიანისათვის“ (დ. ანთაძე).

საფრანგეთის ცხოვრებიდან ყუშიტაშვილმა სხვა სპექტაკლებიც დადგა. ყველგან იგრძნობოდა ცხოვრების ღრმა ცოდნა და ის ფაქიზი იუმორი, ის შინაგანი კულტურა და დახვეწილობა, რაც ასე მკვეთრად ახასიათებს ფრანგული პიესების გმირებს. ყუშიტაშვილმა ჯერ კიდევ სტუდიაში დადგა მოლიერის „ძალად ექიმი“. იმ დროს წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა. პრესის აზრით, „მოლიერის შესანიშნავი კომედიების სიძნელე იმაშია, რომ ისინი მოითხოვენ შემსრულებლისაგან სიტყვისა და ექსტის დასრულებულ ოსტატობას, სტილის ცოდნას, „საცეკვაო რიტმის ათვისებას, დიალოგის წაყვანის სრულყოფილ ოსტატობას. ეს სიძნელენი კიდევ უფრო თვალია.. ჩინო ხდება ახალგაზრდა გამოუცდელი აქტიორებისათვის, რომლებიც მოლიერით იწყებენ თავის სცენურ გზას. ვაფასებთ რა მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიის პირველ საჯარო ნამუშევარს, უნდა ვთქვათ, რომ რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა სწორად გადაუშალა სტუდიელებს პიესის თეატრალური ბუნება და მართებულად გაამახვილა ყურადღება მის სოციალურ არსსა და მნიშვნელობაზე. ყველაფერი, რაც დამახასიათებელია მოლიერისათვის; მთელი ეს „ასორტიმენტი“ სასიყვარულო ხრიკებისა, ხუმრობისა, მწვავე დაცინვისა, მოხდენილი სცენური მდგომარეობისა სტუდენტების შესრულებაში გაისმა ცოცხლად, იმ ტემპით, ურომლისოდაც მოლიერის პიესები ჰკარგავენ თავიანთ სიახლეს“.

ამ ფაქტშიაც კარგად ჩანს, თუ რა დიდი როლი შეუსრულებია ყუშიტაშვილს ახალგაზრდა მსახიობთა ცხოვრებაში.

მას შემდეგ მრავალი წელი გავიდა. ყუშიტაშვილი უფრო ღრმად ჩასწვდა ქართველი აქტიორის ბუნებას, გაიგო მისი გულსთქმა, მისი ცხოვრების ავ-კარგი. იგი დაკვირვებული ხელოვანი იყო და დიდი სიზუსტით ხედავდა ყველაფერს, რაც მსახიობის სულთან იყო დაკავშირებული.

ყუშიტაშვილმა სხვა მხრიდანაც შეხედა ქართველი აქტიორის ბუნებას. მან დადგა რომანტიკული პიესებიც.

აღბათ ეს იმიტომ, რომ „რომანტიზმი, — ბელინსკის სიტყვით რომ

ვთქვათ, — ადამიანის სულის შინაგანი სამყარო, მისი გულის მთრთოლვარე ცხოვრებაა“. ყუშიტაშვილის მთელი რეჟისორული ცხოვრების მიზანიც ხომ „ადამიანის სულის შინაგანი სამყაროს“. მისი მთრთოლვარე გულის გამოხატვა იყო. ამიტომ, შემთხვევით არ დაუდგამს ვ. ჰიულეს „რუი ბლაზი“. სპექტაკლი მიჩნეულ იქნა, როგორც „მნიშვნელოვანი მოვლენა ქართული საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში“.

1955 წ. ყუშიტაშვილმა შილერის „მარიამ სტიუარტი“ დადგა. ეს იყო ამ პიესის ყველაზე საინტერესო წარმოდგენა ქართულ თეატრში. შილერი გოეტეს სწერდა: „ჯერჯერობით მე ვეცნობი დედოფალ ელისაბედის მეფობის ისტორიას და შევეუდექი მარიამ სტიუარტის პროცესის შესწავლას... ვფიქრობ, რომ ეს სიუჟეტი განსაკუთრებით გამოსადეგია ევრიპიდესეული მეთოდისათვის, რომელიც სულიერი მდგომარეობის სრულ გამოხატვაში მდგომარეობს, რადგან, მე მგონია, შეიძლება მთელ სასამართლო პროცესს და პოლიტიკას გვერდი ავუარო და ტრაგედია საბრალებო განაჩენით დავიწყო“.

სწორედ ეს ევრიპიდესეული ნერვი იგრძნო ყუშიტაშვილმა და იგი ჩინებულად გამოხატა კიდევ თავის სპექტაკლში.

...სცენაზე სუფევდა მძიმე, დახუთული ატმოსფერო. ადამიანების სახით დადიოდნენ ნიღბები ორგულთა და ფარისეველთა. იყო შიში და კრთომა, იყო შეცოდება და შურისძიება. მარიამი და ელისაბედი, მათი მომხრეები და მოწინააღმდეგენი ქმნიდნენ ამ დამუხტულ ატმოსფეროს. რეჟისორი ხაზს უსვამდა მათ ფარულ წინააღმდეგობას. მსახიობები ბრწყინვალედ ასრულებდნენ მას. სცენაზე ისმის ს. თაყაიშვილის—ელისაბედის მრისხანე ხმა, მისი გამანადგურებელი, ენერგიული და ამასთანავე ოდნავ შემკრთალი სახე მბრძანებლობდა ყველას. ამაყად ისმოდა ვ. ანჯაფარიძის მარიამის სიტყვებიც: „ვხედავ იმასაც, რომ ეს თქვენი ზედა პალატაც ქვედას თანაბრად მექრთამე და უსირცხვილოა“.

მშვენიერი ქალის გამომწვევი სიამაყით მიემართებოდა ვ. ანჯაფარიძის მარიამი სამსხვერპლოსაკენ და მაყურებელს მისი ტრაგიკული ბედის თანაზიარს ხდიდა...

დიდი პოლემიკა გამოიწვია ყუშიტაშვილის სპექტაკლმა „რიჩარდ ჰესამემ“.

და ეს იყო ბუნებრივი პოლემიკა. იგი აღძრა წარმოდგენის გაბედულმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ.

ა. სუმბათაშვილმა ბრწყინვალე დეკორატიული გამოსახულება მოუნახა პიესას. მთელ სცენაზე იდგა მხოლოდ ერთი, თითქოსდა უბრალო დანადგარი. ეს იყო ხიდი — დიდი ცხოვრების ხიდი, რომელიც სხვადასხვა სცენურ სიტუაციაში სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოს ქმნიდა. ფართო იყო გმირთა სამოქმედო სივრცე. ამ თითქოსდა უბრალო დანადგარის ფონზე იშლებოდა დიდი ადამიანური ტრაგედია. მთელ სცენას (ისე როგორც ქვეყანას) მბრძანებლობდა ბოროტი ძალა. იყო გმირთა ვნებიანი ჭიდილი და ცრემლი. რიჩარდის (ვ. გოძიაშვილი) მახინჯი სული ყველგან მეფობდა, ის აღვიძებდა ბნელ ინსტინქტებს, ის ამრავლებდა ცრემლსა და შეცოდებას.

წარმოდგენას აკლდა ერთგვარი მთლიანობა, შექსპირული ზეაწეულობა, მაგრამ ის იყო მკაცრი რეალისტური სპექტაკლი.

ვ. ყუშიტაშვილი თბილი, ღრმა ადამიანური, ფსიქოლოგიური განწყობის რეჟისორი იყო. მის სპექტაკლებში იქმნებოდა ახალი სახეები, იბადებოდნენ ახალი აქტიორული ძალები, მადლდებოდა წარმოდგენის კულტურა, იხვეწებოდა მსახიობთა გემოვნება, იყო სიხარული, შთაგონება... ოცდაათი წელი ემსახურა ქართულ თეატრს ყუშიტაშვილი. მისთვის ეს იყო შემოქმედებითი ძიების, გატაცების, გულსტიკივილისა და დიდი აღმაფრენის წლები. მან პირნათლად მოიხადა თავისი შემოქმედებითი, პატრიოტული ვალი ქვეყნის წინაშე. თავიანთი მიღწევებით ყუშიტაშვილს ბევრს უნდა უმადლოდნენ ქუთაისის, სოხუმის, გორისა და ზუგდიდის თეატრები. მსახიობებს არასოდეს არ დაავიწყდებათ მასთან მუშაობის წლები.

ქართული თეატრის ისტორია სამუდამოდ შეინახავს გულმართალი. დიდი ერუდიციისა და კულტურის რეჟისორის ვასო ყუშიტაშვილის სახელს. |

დ. ალექსიძეს ბავშვობის წლებში გატაცებით უყვარდა თეატრი, ლექსი და ქორეოგრაფია. წერდა ლექსებს, დგამდა სცენებს, სწავლობდა ქორეოგრაფიულ ილეთებს.

იგი დაჟინებით მიისწრაფოდა ამ უცნაურად მომხიბვლელსა და საიდუმლოებით მოცულ სამყაროსაკენ. ამ საიდუმლოების აღმოჩენისა და მისი გახსნის ეინი არ ასვენებდა ჰაბუკს. და ეს იმდენად, რომ ერთხელ, სკოლაში მასწავლებელთა აღელვებაც კი გამოიწვია. დრამწრის მუშაობით გატაცებულ დიმიტრის როგორღაც გამორჩა ერთ-ერთი გაკვეთილი. მასწავლებელი შევიდა დირექტორთან და კატეგორიული ტონით განუცხადა: „ამხანაგო დირექტორო, გამაგებინეთ რა ხდება? სკოლაა ეს თუ თეატრი. თუ თეატრია, რატომ მეც არ მაძლევთ როლს?!“

დრამწრეში ალექსიძე ჯერ თავის პიესებს დგამდა. „ოქტომბრის ქარიშხალი“ და „წითელი თოვლი“ ერქვა მის პირველ დრამატურგიულ თხზულებებს. პიესები გულუბრყვილოდ იყო დაწერილი. თითქოს მისი ავტორი მანიქველობის მიმდევარი იყო. ორი ტენდენცია,

— ორი მხარე — კეთილი და ბოროტი ებრძოდა ერთიმეორეს. ბავშვობის წლებში მოსმენილი ზღაპრების შთაბეჭდილებანი გაუნელბელი იყო ჯერ კიდევ.

სკოლის წარმოდგენებს საოჯახო სპექტაკლები სცვლიდა. მისი პირველი მაყურებლები ბაბუა, ბებია, დები და მეზობლები იყვნენ. სახლის კართან გაკრული აფიშა იუწყებოდა, რომ „ალექსიძიანთ ოჯახში“ წარმოდგენა იმართებოდა. დიმიტრი იყო რეჟისორი, მახიობი და დრამატურგიც. ზოგჯერ ლექსებსაც კითხულობდნენ და მისი ავტორიც დიმიტრი იყო. მერე სხვა ავტორების პიესებმაც მოიკიდეს ფეხი რეპერტუარში. სკოლაში დადგა კ. კილაძის „როგორ“; ბ. ლავრენიევის „რღვევა“.

...მერე, დაუვიწყარი საბალეტო სკოლა. იტალიელი ქალის მ. პერინის მიერ დაარსებული. გატაცება პლასტიკით, რიტმით, კომპოზიციებით. შეხვედრები, სიხარული, კამათი, ოცნება მომავალზე. სკოლის მოსწავლეები: ს. ვირსალაძე, ვ. ჭაბუკიანი, ი. სუხიშვილი, ნ. რაშიშვილი, ლ. გვარამაძე, ი. ალექსიძე...

ერთად განცდილი დღეები. ფიქრი თეატრზე. ახალ სპექტაკლებზე. ბ. ლავრენიევის „რღვევა“ და მობრუნების პუნქტი მის ცხოვრებაში. სპექტაკლმა გაიმარჯვა. გადაიშალა ახალი პერსპექტივები, ახალი გზები, გაჩნდა ახალი საფიქრალი.

„რღვევა“ ოფიცერთა სახლის სცენაზე გადაიტანეს. სპექტაკლს ფ. მახარაძეც დაესწრო. მაყურებელმა ალტაცებით მიიღო ახალი, ნიჭიერი რეჟისორის გამოჩენა. ბ. ჟღენტმა წერილიც დაუწერა. ეს იყო პირველი რეცენზია დიმიტრის შემოქმედებაზე.

დ. ალექსიძის რეჟისორული ნიჭიერება საჭაროდ აღიარეს. ყველამ იგრძნო ჭაბუკში დაფარული ხალასი ნიჭის ძალა, მისი მგზნებარე ბუნება.

დიმიტრი საქწავლებლად გაგზავნეს მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში. აქ შეხვდა იგი რუსული სცენის გიგანტებს: სტანისლავსკის, მეიერჰოლდს, სუდაკოვს. დაიწყო სტუდენტობის წლები.

თითქოს უცებ შეწყდა ბავშვობა. ახალი სამყარო გადაიშალა. იგი მოითხოვდა რეჟისორს ახალი თვალით დაენახა ქვეყანა, ადამიანი.

ბი, ბუნება. მან იცოდა, რომ სხვისაგან შეუმჩნეველის დანახვა ხდის ხელოვანს გამორჩეულს, იგი აძლევს იმპულსს დაუცხრომლად ეიოს ახალი მხატვრული სამყარო. იპოვოს ის, რაც მანამდე არავის უნახავს. ეს არის მძიმე, ტანჯვითა და სიხარულით სავსე გზა. იმ უჩინარ ქვეყანასთან მისასვლელი გზა გოლგოთასავით მძიმეა. იგი მოითხოვს მთელ ცხოვრებას, მსხვერპლს, მოითხოვს ენერჯის უზომოდ ხარჯვას. ვინც ნახევარს აძლევს, ნახევარ გზაზე რჩება. ხელოვნების დიდ გზაზე კი მხოლოდ უღრეკნი და ძლიერი სულის ადამიანები გადიან.

ალექსიძემ უკვე იცოდა, რომ კემპარიტი ხელოვნება ვერ ხარობს „სათბურის ნელთბილ ატმოსფეროში“, რომ მას თავისუფალი ჰაერი სჭირდება და „ქარიშხლიანი წვიმა უფრო უხდება“, ვიდრე სარწყულის შხეფები.

მან ეს სირთულე უკვებ იგრძნო დიდ ადამიანებს რომ შეხვდა.

იმდროინდელ თეატრალურ მექაში დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება ჩქეფდა. მძლავრად სუნთქავდა სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის, ვახტანგოვისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელოვნება. უკრაინაში ლ. კურბასი, საქართველოში მარჯანიშვილი და ანმეტელი. საბჭოთა თეატრი თავისი ხალხის ესთეტიკური ცხოვრების ავანგარდში მოექცა. ამ დიდ შემოქმედებითს კიდილში, ძიებისა და ექსპერიმენტების პერიოდში ალექსიძე იმთავითვე ეცადა თავისი ხმაც მოესინჯა. იგი პირდაპირ ვაჟაკური მგზნებარებით აპყვა თეატრალური ცხოვრების რიტმს და მალე შესამჩნევიც გახდა მისი პიროვნება. მე-3 კურსის სტუდენტმა ე. წ. ჩინურ კლუბში დადგა ემისიაოს პიესა „ლენინი“. ამას მოჰყვა მცირე თეატრში პრაქტიკა რეჟისორ კავერინთან. მისი ხელმძღვანელი ი. სუდაკოვი დიდ იმედებს აწყარებდა თავის სტუდენტზე. იგი მას საგანგებო ყურადღებითაც ეკიდებოდა.

მიიწურა სტუდენტობის წლებიც. მოახლოვდა სადიპლომო სპექტაკლის დადგმის დრო. ალექსიძე თბილისში დაბრუნდა. გაზეთმა „პრავდამ“ ქვეყანას აუწყა, რომ ინსტიტუტი დაამთავრა 23 ახალგაზრდა რეჟისორმა. მათ შორის გამოირჩევა დ. ალექსიძე, რომელ-

მაც ბრწყინვალედ დაიცვა რომაშოვის პიესის „მებრძოლების“ დადგმის თავისი გეგმით.

ეს იყო — 1935 წელი.

„მებრძოლებმა“ ნიჭიერი რეჟისორის დიპლომი მისცა ალექსიძეს. თბილისის საზოგადოება დიდი ინტერესით შეხვდა მას. სპექტაკლის მიღებას დაესწრო ს. ახმეტელი და ამიერკავკასიის ჯარების სარდალი ლევანდოვსკი. სარდლობამ უმაღლესი შეფასება მისცა წარმოდგენას. რეჟისორს მადლობა გამოუცხადეს. ახმეტელმა მხურვალედ მოულოცა დიპლომანტს და დეპეშით აცნობა ლუნაჩარსკის სახ. ინსტიტუტს თავისი აღტაცება. სპექტაკლის მხატვრობა ი. გამრეკელს ეკუთვნოდა. დიდი მხატვარი სიყვარულით შეხვდა ახალგაზრდა რეჟისორს.

„არასოდეს არ დამავიწყდება, — იგონებს დიმიტრი, — ორი უფოთლო ხე, ერთმანეთთან გადახლართული და ამ ორ ხეში, რომელიც თაღივით იდგა სცენის უკანა პლანზე, მოჩანდა ტრიალი მინდორი და ცა. სწორედ ეს ცა გამოვიყენეთ ეკრანად და, რაც მთავარია, ეს ცა არ ტოვებდა ეკრანის შთაბეჭდილებას. არამედ ფირის გაშვების დროს იქცეოდა სცენის გაგრძელებად. ბოლოს გამოჩნდებოდნენ თვითმფრინავები, იქმნებოდა ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს, ზედ მაყურებლის თავზე მიფრინავდნენ ისინი“. ი. გამრეკელი იყო ალექსიძის პირველი დამოუკიდებელი სპექტაკლის მხატვარი. მისი უკანასკნელი მხატვრობაც ალექსიძის სახელს დაუკავშირდა. „საპატარძლო აფიშით“ იყო ი. გამრეკელის უკანასკნელი სპექტაკლი. გარდაცვალების წინ იგი მუშაობდა „კრწანისის გმირების“ ესკიზებზე. წარმოდგენას ალექსიძე დგამდა. მხატვარს ბევრი რამ ჰქონდა ჩაფიქრებული, მაგრამ ვერ მოასწრო ბოლომდე ერთკვა სათქმელი. „როდესაც მის სანახავად მივდი, — წერს ალექსიძე, — ახლო არ მიმიშვა. ახლაც ყურში მიწივის მისი სიტყვები: დამირეკეს, მივდივარ, ჩემო დოდო, მივდივარ. საავადმყოფოში წაიყვანეს და იქიდან აღარ დაბრუნებულა“.

„ეს იყო საუკეთესო სპექტაკლი თეატრის წლებანდელ სეზონში და მას დიდი წარმატებაც ჰქონდა“. („კომუნისტი“). ასეთი შეფასება მისცა ყველა გაზეთმა. „კომუნისტი“ იუწყებოდა, რომ ალექსიძე

წითელი არმიის თეატრში დადგამს კუპრინის „ბატონ ოფიცრებს“. ტრენევის „ლუბოვ იაროვაიას“ და შექსპირის ერთ-ერთ კომედიას. მაგრამ ამ თეატრში ალექსიძემ მხოლოდ „ბატონი ოფიცრები“ დადგა. ინტერვიუში, რომელიც მან მისცა „კომუნისტის“ კორესპონდენტს, თქვა: „ჩვენ გვინდა, შევექმნათ მკაფიო რეალისტური სპექტაკლი, სცენური ხერხებით გამოვამჟღავნოთ პიესის გმირების სოციალური და ადამიანური ბუნება“. მეორე დღეს შედგა პრემიერა. წარმატება კვლავ დიდი იყო. „სპექტაკლი გამოვიდა ემოციურად ძლიერი, ამაღლებელი“. „პიესა გაფორმებულია რეალისტურად, უბრალო, მარტივ ხაზებში. ყოველგვარი ფორმალისტური ხრიკების გარეშე. ყოველ დეტალში გამოსჭვივის ეპოქის ცოდნა. პიესის გმირთა ჩვენების დროს რეჟისორი ცდილობს ობიექტურად გახსნას სინამდვილე და ყოველ სახეში ხაზი გაუსვას მის სოციალურ და ადამიანურ ბუნებას“. („ახალგაზრდა კომუნისტი“). რეცენზენტები მაუთითებდნენ, რომ ალექსიძემ ახალი აქტიორული ძალები გამოავლინა, საერთოდ კი წარმოდგენა თეატრის დიდი წარმატებააო.

ალექსიძე იმ დროს ჩაება ქართული თეატრალური ცხოვრების ფერხულში, როცა ის-ის იყო ჩვენი თეატრალური სამყაროდან წავიდა ახმეტელი, ხოლო ცოტა უფრო ადრე მარჯანიშვილი. ქართულ თეატრს მძიმე დღე დაუდგა. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლებით განებივრებულმა აუდიტორიამ ექვის თვალით დაუწყო თეატრს ცქერა. პრესაში გაჩნდა ცნობა, რომ მარჯანიშვილის თეატრში შეიქმნა ახალი ხელმძღვანელობა დ. ანთაძის თავმჯდომარეობით. გამოცხადდა სარეჟისორო კოლეჯის შემადგენლობა: ვ. ყუშიტაშვილი, გ. ყურული, უ. ჩხეიძე, გ. სულიაშვილი, შ. ლამბაშიძე და დ. ალექსიძე. ალექსიძე მიწვეული იქნა აგრეთვე ოპერის თეატრში „სევილიელი დალაქის“ დასადგმელად.

როგორც დიმიტრი იგონებს. ა. ხორავას თხოვნით მან რუსთაველის თეატრში დაიწყო მუშაობა. თეატრის სტუდიის აჭარული სექცია შეუდგა გამოსაშვები სპექტაკლის სამზადისს. ალექსიძის არჩევანი კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისზე“ შეჩერდა. „რატომ ავირჩიე „სასტუმროს დიასახლისი?“ — წერდა იგი რუსთაველის თეატ-

რის ერთდროულ გაზეთში, — იმიტომ რომ გოლდონის პიესა თავისი საინტერესო სცენური მდგომარეობით, შინაგანი დინამიკურობით, ინტიმით, ლირიკით და უალრესად ცოცხალი, მოძრავი პერსონაჟებით ახალგაზრდა მსახიობების უნარიანობის და ნიჭის ყოველმხრივი გამოვლენის საშუალებას იძლევა. ჩვენი სპექტაკლის მიზანს შეადგენს ხაზი გაუხვავათ ძირითადად სოციალურ მომენტს“. და ბოლოს: „ჩვენ ვცადეთ, მოგვეცა სპექტაკლი მზიური თავისი ფორმით, ახალგაზრდული სიცოცხლით სავსე, ისეთივე მრავალფეროვანი, როგორც პიესის ავტორის სამშობლოს მომხიბლავი ბუნებაა“.

სპექტაკლი მზით, ტემპერამენტითა და სიჯანსაღით იყო სავსე. სოციალურად მძაფრი სცენები რეჟისორმა საგანგებოდ მკვეთრ მიზანსცენებში გამოხატა და ზუსტი ლოგიკური აქცენტები გაუკეთა. სანახაობა და იდეურობა ერთმანეთს ბუნებრივად შეერწყა და ჩვენ წინ გადაიშალა კომედიური გონებაამხვილობით, ძლიერი ირონიითა და ფაქიზი ადამიანური ვნებებით სავსე წარმოდგენა. ბევრმა მსახიობმა ამ დღეს მიიღო აქტიორული ნათლობა. ალექსიძემ აქედან დაიწყო თავისი შემოქმედებითი გზა.

„ახალგაზრდა ნიჭიერმა რეჟისორმა დ. ალექსიძემ, — წერდა ი. კობალაძე, — უდიდესი მუშაობა ჩაატარა ჩვენთან, სტუდიელებთან. ამ პიესის მომზადების დროს აჭარელი ახალგაზრდობა მან თავისი ენერგიული შრომით დაგვაყენა მსახიობის კულტურულ გზაზე“. ალექსიძემ „თავისი დაუღალავი შრომით, — წერდა მეორე მსახიობი, — საშუალება მოგვცა ჩვენი ნიჭისა და უნარის გამოვლინებისა სასცენო ასპარეზზე“ (ნ. თათარაძე). ამასვე იმეორებდნენ სხვებიც. ეს კანონზომიერიც იყო. ალექსიძე დიდი თეატრალური კულტურით დაბრუნდა მოსკოვიდან. და როცა მაღალ ნიჭიერებას, გემოვნებას, დიდი შრომისმოყვარეობაც ემატება, იქმნება მეტად საიმედო პერსპექტივა.

კომედიის ეანრით დაიწყო დ. ალექსიძის შემოქმედებითი გზა რუსთაველის თეატრში. რუსთაველელებს კი ტრაგიკული კოლიზიები უფრო ხიბლავდათ, ვიდრე კომედიური სიტუაციები. მის სცენაზე ჯერ კიდევ ცოცხლობდა „ლამარა“ და „ანზორი“, ჯერ კიდევ მძლავრად ისმოდა ხმა „ტირანების წინააღმდეგ“, მაყურებელს ადელვებ-

და ბერსენევის ბედი და დაძაბული უყურებდა მის სულიერ გაწმენდას. /

„სასტუმროს დიასახლისმა“ თითქოს რაღაც ახალი, იქნებ არც ახალი, მაგრამ უფრო მივიწყებული ტენდენცია შეახსენა აუდიტორიას. აგრძნობინა, რომ რუსთაველის თეატრის მხატვრული მეთოდი როლი გამორიცხავს კომედიას. ფართოა მისი შემოქმედებითი გზა და იგი მრავალი შენაკადებით მდიდრდება.

ეს ასეა და მაინც ვისაც რუსთაველის თეატრში მუშაობა გადაუწყვეტია, მას უნდა ახსოვდეს, რომ თეატრის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი ტრაგიკულის განცდაა. მხოლოდ ტრაგიკული სული, მისი გმირულ-რომანტიკული ფორმები და მონუმენტალიზმი არის მისი საბიძგო ნერვი — მთავარი არტერია, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი ორგანიზმი. თეატრალური აზროვნების ამ მხატვრულ წყობაში, ამ სტილისა და ფორმის სფეროში უნდა ჰპოვოს ყოველმა ახალმა ნაკადმა თავისი იდეალი იმე, რომ არ გაიმეოროს წარსული, არ დაკარგოს ნოვატორული სული. /

იმ დროს ყველაფერი ეს ალექსიძისათვის მაინც თეორიის სფერო იყო. მას არ შეეძლო გულხელდაკრეფილი ეცადა, თუ როდის ეწყვეოდა ის შთაგონება, რომელიც ყველაზე ახლოს იქნებოდა რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პრინციპებთან. დიდ გზასთან მისასვლელი ბილიკებიც უნდა გაეგლო. ეს იყო რთული, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივი ძიებანი იმ საშუალებებისა, რომელიც მას ფართო შარაზე გაიყვანდა.

ალექსიძე გრძნობდა, რომ საჭირო იყო თანაბარი ძალით მოესინჯა კომედიურიცა და დრამატულიც.

კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისს“ გ. მდივნის „ალკაზარი“ მოჰყვა.

კლასიკური კომედია შესცვალა თანამედროვე ჰეროიკულმა დრამამ. დრამა და კომედია დიდხანს ენაცვლებოდა ალექსიძის რეპერტუარში, მაგრამ იმზნაჲდ მისი კომედიური სპექტაკლები უფრო ბრწყინავდა და ალექსიძეც კომედიების რეჟისორად იქნა აღიარებული. /

ესპანეთში სისხლიანი ტრაგედია დატრიალ-
და: პატრიოტები ვაქეაცურად იცავდნენ თავიანთ ქვეყანას ფაშიზმისაგან. იქნებ ეს მართო საკუთარი ქვეყნის ღირსების დაცვა არ იყო? იქნებ ეს იყო იმ დიდი საკაცობრიო

**წინააღმდეგობის
ქალა თუ
„თანაარსებობა“**

ბრძოლის შესავალი, რომელიც შემდეგ ფაშიზმს გაუმართა მსოფ-
ლიოპ. პატრიოტებს სწამდათ თავიანთი იდეალებისა, სულდგმულობ-
დნენ და კვდებოდნენ გამარჯვების რწმენით. ამ დიდ ადამიანურ
ბრძოლას. სიკეთისა და ბედნიერების გამარჯვებას მიუძღვნა ალექსი-
ძემ თავისი სპექტაკლი „ალკაზარი“. ახალგაზრდა რეჟისორი დიდი
ენტუზიაზმით მოეკიდა თემას. მან შეიყვარა იგი და გოიას სამშობ-
ლოს დასაცავად აღიმადლა ხმა. ეს ხმა მისწვდა მადრიდის სანგრებას.
იბერიის მთებს და ხოზე დიასისა და დოლორეს იბარურის მადლობა
დაიმსახურა. სპექტაკლის მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსი მთელ
კავშირში გახმაურდა და არა ერთი სახოტბო წერილი თუ სიტყვა
დაიბეჭდა. ასე რომ ალექსიძემ „სასტუმროს დიასახლისით“ გზა მის-
ცა ახალი თეატრის, ბათუმის თეატრის პირველ მსახიობებს, ხოლო
„ალკაზარით“ ქართველი კაცის სიყვარული და ჰუმანიზმი აგრძე-
ბინა ესპანეთის თავისუფლებისათვის მებრძოლებს.

„სასტუმროს დიასახლისი“ 1936 წ. 5 აპრილს დაიდგა. რამდენიმე
თვის შემდეგ კი -- გ. მდივნის „ბრმა“. ეს იყო აქარის სტუდიის
გამოსაშვები სპექტაკლი. ამავე წარმოდგენით 18 მარტს მოხდა ბა-
თუმის თეატრის დაფუძნება. გაზეთები წერდნენ: „სპექტაკლის გა-
მარჯვება აქარელ მსახიობთა დიდი გამარჯვებაა, მათ თავიანთი სა-
ხე ამ წარმოდგენაში გამოაჩინეს, როგორც სცენურ ბელოვნებას და-
უფლებულმა ნიჭიერმა მსახიობებმა“.

დრამისა და კომედიის მუდმივი მონაცვლეობით მდიდრდებოდა ალ-
ექსიძის რეპერტუარი. მისი ნიჭის ორივე მხარე ინტენსიურად მიის-
წრაფოდა სრულყოფისაკენ. იყო შინაგანი წინააღმდეგობაცა და თა-
ნაარსებობაც, ურთიერთგამდიდრებაცა და დაბრკოლებაც. რეჟისო-
რი ზოგჯერ უცნაური გულგრილობით შორდებოდა სუსტ სპექტაკლს,
ხოლო ზოგჯერ კი (უფრო ხშირად!) უმძიმეს ტკივილს განიცდიდა
სკულის სიღრმეში.

ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის ტკივილი, მაგრამ მთავარი სათქმელი ჯერ კიდევ წინ ჰქონდა. იგი თავისთავში დაუცხრომლად ეძებდა ახალ ფორმებსა და საშუალებებს, ამდიდრებდა პალიტრას. თხზავდა იმპროვიზაციული შთაგონებით, „თავისთავთან ბრძოლაში“ ირკვეოდა და ვლინდებოდა მისი რეჟისორული თავისებურებანი. ხშირად შეუუმჩნეველიც იყო შინაგანი კოლიზიები. მისი მუდამ ნათელი გონებამახვილობა, სიცოცხლეზე დაწაფებული პოეტური აღმაფრენა დიდად ეხმარებოდა სწავებისათვის დაფარული ყოფილიყო ეს შინაგანი ტკივილი და ძიების სირთულე, რომელსაც განიცდიდა.

მას ხშირად არ ჰქონია საშუალება ეფიქრა თავის საყვარელ თემებზე. იგი სპარტანული სიმკაცრით იცავდა თეატრის სარეპერტუარო რეჟიმს. თეატრის ინტერესი უპირველესი იყო და მას სწამდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა მრავალი წლის დაძაბული და პატიოსანი შრომით უნდა მოიპოვოს „შინაგანი თავისუფლება“ პიესის არჩევაში.

ეს კონსერვატიზმი კი არა, იმ ბუნებრივი წინააღმდეგობების ძალაა, რომელიც აწრთობს და აყალიბებს რეჟისორის სულს. ეს ბეწვის ხიდი გაიარა მარჯანიშვილმა და ახმეტელმაც. ასე გავიდნენ დიდ გზაზე გამოჩენილი მსახიობებიც. ადამიანის სულიერ განცდათა აღმოჩენა, მისი იღუმალი ზრახვების შეცნობა და გამოსახვა იოლად და უმტკივნეულოდ არავის მიუღწევია, და ამოდ ცდილობენ ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორები თუ მსახიობები, რომ სათბურების ატმოსფეროში დაზრდილი ნაყოფით მოგვაწონონ თავი!

პოეტური სულის რეჟისორი მხოლოდ დიდ პოეზიას უნდა აეყვანა ხელოვნების მწვერვალზე. ამ სიმაღლეებისაკენ მიილტვოდა ალექსიძეც. „სასტუმროს დიასახლისის“ შემდეგ მან ზედიზედ დადგა ოთხი დრამა. აქედან სამი — გ. მღვიანის ნაწარმოები. თანამედროვეობის თემები, სადღეისო პრობლემები გაბატონდნენ ალექსიძის რეპერტუარში, აქაც ჩანდა მისი, როგორც ახალგაზრდა რეჟისორის, მოქალაქეობრივი პოზიციაც, მაგრამ ეს არ იყო ყველაფერი. ხელოვნებაში მარტო პოზიცია როდია გადაპყვეტი (თუმცა უდიდესია მისი როლი). პოზიცია მაშინ არის კარგი თუ აბექტაკლი მხატვრულად ძლიერია. სუსტი და უღიმღამო ნაწარმოების პოზიცია არსებითად იგივე უპოზიციობაა. საბჭოთა თეატრს სჭირდება დიდი იდეებისა და გან-

ცდების, მაღალი ესთეტიკური იდეალების ხელოვნება. ეს ქეშმარიტება ჯარგად იცოდა ალექსიძემ. როცა თანამედროვეობას პრობლემების ასახვას ლაშობდა. სამი წელი დაჰყო მან დრამის სფეროში. სამი წელი ძერწავდა ახალი ადამიანების სახეებს. მხოლოდ 1940 წელს დაუბრუნდა ისევ კომედიას. ამჟამად არჩევანი ს. კლდიაშვილის „გრაფის ქვრივზე“ შეაჩერა. პიესის თემა აქტუალურად ეღერდა. ამ წარმოდგენასაც იმას უქებდნენ, რასაც ალექსიძის ბევრ სხვა სპექტაკლს. „გრაფის ქვრივი“ წარმოდგენდა „რუსთაველის თეატრის ახალი კადრების მაღალი შემოქმედებითი უნარიანობის დემონსტრირებას.“ პიესის ჩინებული დადგმით უდავო ნიჭი და მაღალი გემოვნება გამოავლინა რეჟისორმა“. გაზეთ „კომუნისტის“ აზრით „ახალგაზრდა მსახიობთა ზრდამ, რაც ამ სპექტაკლით იქნა ცხადყოფილი, გვიჩვენა, თუ როგორ სწორ და ნაყოფიერ შემოქმედებითს მუშაობას ეწევა დ. ალექსიძე“. „ლიტერატურულმა საქართველომ“ კიდევ უფრო ხაზგასმით აღნიშნა ალექსიძის როლი ახალგაზრდა მსახიობთა ზრდასა და დაოსტატებაში.

ქართული კომედია ფრანგულმა შესცვალა. სკრიბის „ჰიქა წყლის“ დადგმა განიზრახა ალექსიძემ. „სკრიბი ცნობილია, — წერდა ალექსიძე, — როგორც დრამატურგიული სიუჟეტის ოსტატი, რთული და ამავე დროს მკაფიო სცენური ინტრიგის გამომგონებელი. გამჭვირვალე იუმორით შეფერილი, ბრწყინვალე დიალოგის უზადო ხელოვნანი“. სავსებით საკმარისია ეს ღონისძიებანი, რომ რეჟისორი დაინტერესებულყო პიესით.

ამ სპექტაკლშიაც გამოჩნდნენ ალექსიძისეული მკვეთრი და ლამაზი მიზანსცენები, გონებამახვილური და პლასტიკური ნახაზები.

რეჟისორს თითქოს ებევრა ორი კომედიის დადგმა ზედღაზედ და ახლა ისევ ფსიქოლოგიურ დრამას მიუბრუნდა. ომის მრისხანე წლებს ვ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“ გამოეხმაურა.

ფაშისტური ტირანიისადმი თავისი გულისწყრომა სპექტაკლის დადგმაშიც გამოხატა რეჟისორმა. „პროფესორი მამლოკი“ ემოციურად ძლიერი ზემოქმედების სპექტაკლი იყო.

ალექსიძის რეპერტუარში ისევ იძალა კომედია. დადგა ლოპე დე ვეგას „სწვისთვის სულელი“ და კ. ვოლფონის „საპატარძლო აფიშით“.

იმ დროს ალექსიძე არსებითად ერთადერთი რეჟისორი იყო რუსთაველის თეატრში, რომელიც ასე გატაცებით მუშაობდა კომედიის ჟანრში. ამ გარემოებამ ხელი შეუწყო გარკვეული სწავლო-მეცნიერული აზრის შექმნას მასზე, როგორც კომედიის რეჟისორზე. თითქოს ერთგვარად მივიწყებას მიეცა მისი დრამები. ობიექტური მაყურებელი ხედავდა, რომ ალექსიძის ნიჭიერება უფრო ნათლად და უფრო ლამაზად გამოჩნდა მის კომედიურ სპექტაკლებში, ვიდრე დრამატულში. და ეს უკვე თითქმის აღარავისთვის არ იყო სადავო. ალექსიძეს წილად ხვდა საგანგებოდ ეზრუნა და განეფიქრებია კომედიური სპექტაკლების ის ხაზი, რომელიც ამ თეატრში შექმნა კ. მარჯანიშვილმა. ამ მხრივ საგულისხმოა შ. აფხაიძის აზრი „კომუნისტში“ სპექტაკლზე „სხვისთვის სულელი“. „სპექტაკლი, — წერს იგი, — უპირველეს ყოვლისა საინტერესოა დადგმით. დ. ალექსიძე უფრო თავისუფლად გრძნობს, როცა საქმე აქვს ისეთი პიესების განხორციელებასთან, როგორც არის „საბატუმროს დიასახლისი“, „სხვისთვის ჭკვიანი“. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორის მუშაობის მხრივ სარეცენზიო სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის დადგმათა შორის ერთი ღირსშესანიშნავთაგანია. დადგმის მთავარი ღირსება ის არის, რომ ყოველი თქმა, ყოველი ეესტი, გამართლებულია, შინაარსიანია. სპექტაკლში ჩანს რეჟისორის ფანტაზიის თამაში, გამომგონებლობა: მისი მიზანსცენები მახვილი და მდიდარია. ფერები ხალისიანი. თავის სიცხოველითა და მოხდენილობით სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის ისეთი დადგმითი ხაზით არის წარმოდგენილი, როგორც იყო „ინტერესთა თამაში“ (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

დ. ალექსიძეს დიდად გამოადგა საბალეტო სკოლაში შეძენილი ცოდნა პლასტიკური ხელოვნებისა. მიაი სპექტაკლები ნამდვილი ზეიმი იყო. სცენაზე მეფობდა სილამაზე. სკულპტურულად ნაკვეთი მიზანსცენები მეტ რელიეფურობას აძენდნენ წარმოდგენის ფორმას. მზითა და სინათლით სავსე სპექტაკლები აღბეჭდილნი იყვნენ ხან სატირული სიმძაფრით და ხან უწყინარი იუმორით. მკაფიო იყო სოციალური მოტივები. ალექსიძის კომედიების ფორმა, გატაცება მისი სიმახვილით და ხაზგასმული სახიერებით შეთავსებული იყო დიდ ში-

ნაარსთან. ამიტომ რეჟისორის მისამართით იმ დროს არავის წამო-
ცდენია საყვედური, თუ რატომ იყო ასე გატაცებული ფორმისეუ-
ლი ძიებით.

ეს მაშინ, როცა გაზ. „პრავდა“ აფრთხილებდა თეატრებს: „ჩვენ ვერ
მივიღებთ ისეთ. უკაცრავად პასუხია. ხელოვნებას, რომელიც გარე-
დან წყარუნა ექვნებითაა შემოსილი, ხოლო შიგნიდან ცარიელია“.
ანეთი მაგალითები ცოტა როდი იყო. ალექსიძე არ გაპყოლია „ექვნე-
ბის წყარუნს“. იგი ქმნიდა შინაგანად სავსე რეალისტურ სპექტაკ-
ლებს.

„სპექტაკლი, — წერდა გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“ —
გონებამახვილი გამომგონებლობით, გემოვნებით. ღია ფერადოვ-
ნების სიმსუბუქით და სიხალისით არის განხორციელებული. ყოვე-
ლი სცენა რეალისტური წარმონაახვის სიღრმით და სისადავით არის
აწყობილი და მთელი სპექტაკლი სცენური ოსტატობით არის გამარ-
თული“. საგულმსახმოა რეცენზენტის დასკვნა: „ამ სპექტაკლში მაყუ-
რებელთა დარბაზი განიცდის მატერულად აწყობილი მასობრივი
სცენების მაღალ აზრს და მიმზიდველ სილამაზეს“.

მასობრივი სცენების მშვენიერ ფორმაში გამოჩენამ, თითქოს სპექ-
ტაკლი უფრო მეტად დააახლოვა თეატრის ტრადიციას. რეჟისორი
ცდილობდა გამოეკვეთა თავისი ბელწერა და სისტემატურად ეზრუნა
მის გამდიდრებაზე. იგი კომედიებს უფრო მეტ დროს ახმარდა,
ვიდრე დრამებს (პიესებიც უკეთ იყო შერჩეული). ამიტომ, როცა
„საპატარძლო აფიშით“ დაიდგა, უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული
და გარკვეული იყო ალექსიძის რეჟისორული მანერა კომედიურ
ქანრში. ეს სისრულე და გარკვეულობა აკლდა მ-ი შემოქმედე-
ბის მეორე მხარეს — დრამას.

ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით გამოირჩეოდა „საპატარძლო აფი-
შით“ წრუსთაველის თეატრი კვლავ დაუბრუნდა გოლდონს. საბჭოთა
კავშირში „საპატარძლო აფიშით“ პირველად ალექსიძემ დადგა

რეჟისორი მარტო პიესის მძაფრმა ინტრაგამ. მოულოდნელობებით
აღსავსე სიტუაციებმა როდი გაიტაცა. მან ვაჭრული ქორწინების
თემას სიყვარულთ შექმნილი ოჯახის პრობლემა დაუპირისპირა და
ამით მეტი პოეტურობაც შემატა წარმოდგენას. ი. გამრეკელის სადა

და აქტიორთა „სასიცოცხლო სივრცით“ საფეხე დეკორაციები ახალი ელვარებით ამეტყველა რეჟისორმა, თავისი ლამაზი მიზანსცენებით, მსახიობთა ოსტატური შესრულებით გააცოცხლა იგი და ჩვენ მოწამენი გაუხდით ალექსიძის ბრწყინვალე გამარჯვებისა. რომელი ერთი მსახიობი უნდა გაიხსენო, იქნება ეს ჩხეიძე, ე. აფხაიძე თუ სხვები, რომ თქვენ წინ არ გაცოცხლდეს ადამიანური ვნებებით. იუმორითა და აქტიორული გონებამახვილობით საფეხე სხვა ხასიათი.

სპექტაკლი, როგორც იტყვიან, ერთი ამოსუნთქვით იყო შექმნილი. შესაძლოა მანამდე ალექსიძეს არსად არ მიუღწევია სპექტაკლის ყოველი ნაწილის ისეთი ჰარმონიული შერწყმისათვის, არსად ისე მთლიანობაში არ მოუქცევია იგი, როგორც აქ. წარმოდგენა კომპოზიციურად მკაცრად იყო შეკრული და ფილიგრანულად დამუშავებული. არაფერი ზედმეტი, არაფერი დაუმთავრებელი და დაუხვეწელი არ იყო. იგი გამოირჩეოდა თავისი სისრულით და ეს ანიჭებდა მას განსაკუთრებულ სილამაზესა და მომნიბვლელობას. როგორ მოხდა, რომ ალექსიძის კომედიური სპექტაკლების წარმატება ასე „მშვიდობიანად“ ეგუებოდა რუსთაველის თეატრის ძირითად მხატვრულ პრინციპს? რა იყო ეს „თანაარსებობა“, თეატრის ესთეტიკური იდეალების მრავალპლანიანობა თუ ტრადიციის გაგრძელება? იქნებ რაღაც ახალი თვისობრიობის წარმოქმნა, რომელიც ერთგვარ საფრთხეს უქმნიდა თეატრის პროფილს?

აქ რამდენიმე მომენტია გასათვალისწინებელი. ათი წლის მანძილზე (1936-1946) კომედიის ენარში ალექსიძის ყველაზე ინტენსიური მუშაობისა და წარმატებების პერიოდში, რუსთაველის თეატრის სხვა რეჟისორები თითქმის მხოლოდ ტრაგედიებსა და დრამებს დგამდნენ. ბალანსირება ხდებოდა გეგმავზომიერად. თეატრის სცენაზე იყო „ოტელო“ და ლალატი“, „ოლეკო დუნდიჩი“ და „გენერალი ბრუსილოვი“, „ხევისბერი გოჩა“ და „დიდი ხელმწიფე“. მეორე მხრივ კომედიების წარმატებით დაღვმა აპლიდრებდა აქტიორთა პალიტრას, ავლენდა მათ ახალ შესაძლებლობებს, ხელს უწყობდა ოსტატობის ზრდას. პლასტიკის, სკულპტურული მიზანსცენების. ერთიანი უწყვეტი შინაგანი რიტმის სფეროშიაც თეატრის ტრადიციასთან იყო ალექსიძე. ვინ მოსთვლის რამდენი მხატვრული აქტი-

ორული სახე შეიქმნა მის კომედიურ სპექტაკლებში, რამდენმა ის-
წავლა აქ ხასიათის გამოკვეთის ხელოვნება.

და მაინც რეჟისორი გრძნობდა, რომ რუსთაველის თეატრის ბუნე-
ბაში იყო რაღაც სხვა. თეატრის ისტორია სულ უფრო და უფრო ჯი-
უტად მოითხოვდა სხვა თეატრებისაგან განსხვავებული ნიშნების
ძიების აუცილებლობას. იგი თავის უფსკრულში კარგავდა ბევრ
ნაშრომსა და ნაჯაფს, რომელიც თვალს ვერ უმარტავდა მის სული-
ერ მონუმენტალობას!

რუსთაველის თეატრი დაუნდობელი აღმოჩნდა ყველას მიმართ. ვინც
მისთვის უცხო გზით სიარული მოინდომა... /

ალექსიძემ თავიდანვე ორპლანიანი მუშაობა დაიწყო. მაგრამ ათი
წლის „შინაგანი ბრძოლა“ მაინც კომედიური ჟანრის აშკარა გამარ-
ჯვებით დამთავრდა. რეჟისორს უკვე ჰქონდა არა ნაერთ საკუთარი
გამოცდილება, არამედ ითვალისწინებდა რუსთაველის თეატრის შე-
მოქმედებითს პრაქტიკასაც საერთოდ.

მან ფრთხილად, მაგრამ ვაჟკაცურად დაიწყო შემობრუნება, თავის
სულში დაფარული ახალი პოტენციური შესაძლებლობების ძიება.

როცა ამ მკვეთრ შემობრუნებას იწყებდა, ალექსიძე ალბათ გრძნობ-
და, რომ კომედიის სფეროში ჩატარებული მუშაობა სავსებით საკ-
მარისი იყო ერთი ნიჭიერი რეჟისორის სიცოცხლისათვის. შეიძლება
კაცს ისეთი შთაბეჭდილება შექმნოდა, რომ თითქოს ერთ რეჟისორ-
ში ორი პიროვნება, ორი ხელოვანი, ორი ხასიათისა და მანერის ადა-
მიანი გაერთიანდა. თითქოს ისინი ცალ-ცალკე იწყებდნენ პარალე-
ლურად არსებობას. /

აქა-იქ ალექსიძის მისამართით გადსმოდა საყვედურიც. ზოგს მიაჩ-
ნდა, რომ იგი მეტისმეტად გაიტაცა გოლდონმა და ლოპე დე ვეგამ.
და ეს მაშინ, როცა უმარტებულო დაეიწყებას მიეცა მისი არა ერთი
სპექტაკლი. თუმცა ზოგჯერ ეს დაეიწყება მაყურებლის მიზეზით რო-
ლი იყო!..

შემოქმედება ბრძოლაა. ბრძოლაში კი გამარჯვება და დამარცხება
ძმები არიან. თეატრში მუშაობის ათი წლის მანძილზე ალექსიძემ ერ-
თიც იგემა და მეორეც.

...იხილა რა აღა-მაჰმად-ხანმა სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მნე-
დრობის, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: „სიყრმეთაგან ჩემით ვიდ-
რე აქომამდე დამიყოფია ბრძოლასა შინა და არსადა მიხილავს მე
წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემთა მიმართ ჰყოფდნენ ბრძო-
ლასა“.

ამას წერს ისტორიკოსი კრწანისის ომზე. ბრძოლაში ქართველობა
დამარცხდა, მაგრამ ეს იყო ნამდვილი გმირული ბრძოლა. კრწანი-
სის ტრაგედიით დაინტერესდა ს. შანშიაშვილი და ამ დიდებულ
თემაზე დაწერა პიესა „კრწანისის გმირების“ სახელწოდებით.

პირველად დგამდა ალექსიძე ისტორიულ პიესას. მის წინ სრულიად
ახალი სირთულე გაჩნდა. მას ბევრი რამ უნდა გადაესინჯა თავისი
რეჟისორული არაენალიდან. საჭირო იყო ახალი საშუალებები.
ალექსიძისათვის ერთგვარი საპინჯი ქვის როლი უნდა შეესრულებ-
ოდა ამ პიესაზე. თითქოს ყველაფერი ხელს უწყობდა. თეატრში ზომ
ტრაგიკულის ასახვის ბრწყინვალე ტრადიცია იყო?

ტრადიციას კი ფაქობი დამოკიდებულება უყვარს. გაიმეორო უკვე
არსებული, მიბაძო ერთხელ დაბადებულ მხატვრულ სინამდვილეს
— ნიშნავს სპექტაკლს დაუკარგო ის, რამაც უნდა აცოცხლოს იგი.
ტრადიცია მხოლოდ შემოქმედებითად უნდა გამოიყენო, უნდა სცა-
დო გაამდიდრო და განავითარო იგი, არა დაპირისპირება, არა მიბა-
ძვა, არამედ ორგანული სინთეზი სიახლისა და ტრადიციისა.

ალექსიძე ბევრს ეცადა მისი სპექტაკლი ყოფილიყო ახალი, და-
ტრადიციულიც. არა ერთი სცენა გამობრწყინდა სიახლით, რეჟი-
სორმა გვიჩვენა თავისი პირველი, ყველაზე ძლიერი მიზანსწრაფვა
გმირული თეატრის იდეალებისაკენ. ამის შესახებ პრესაშიც ითქვა:
„რეჟისორმა ალექსიძემ, რომელმაც ღირსეულად დაიმსახურა კომე-
დიური ჟანრის სპექტაკლების ნიჭიერი ოსტატის რეპუტაცია, ახლა
თავის შემოქმედებითი შესაძლებლობის ახალი მხარე გვიჩვენა“.
(ბ. ჟღენტი). გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“ წერდა: „დო-
ლო ალექსიძის შემოქმედებაში სპექტაკლი დიდი მიღწევაა. ამ რე-
ჟისორმა რუსთაველის თეატრის სტილიც შეითვისა და თანაც თა-
ვისი წვლილი შეიტანა მის მხატვრულ საშუალებათა გამდიდრება-
ში“. იქვე შენიშნულია ისიც, რომ რეჟისორმა „გაბედულად წამოს-“

წია წინ ახალგაზრდობა და ახალგაზრდა შემსრულებლებმა გაამართლეს ეს ნდობა“. ამიერკავკასიის ფრონტის წითელარმიული გაზეთი „მებრძოლი“ კი ასე წერდა: „გამარჯვებულ ქართველო მებრძოლო! როს დაბრუნდები შენს ქალაქში, რუსთაველის თეატრში მიდი და ნახე შენს წინაპართა ბრძოლისა და გამარჯვების შესანიშნავი წარმოდგენა“.

თეატრის „სტილის შეთვისება“ და ახლის შემატებაც იმდენად დიდი ფაქტი იყო ალექსიძის ცხოვრებაში, რომ არ შეიძლება მას შემდეგ საგანგებო ყურადღება არ მიექცია გმირულ-რომანტიკული სტილისათვის. რეჟისორი გრძნობდა ყოველივე ამას, მაგრამ სპექტაკლი მაინც არ იყო ახალი თვისობრივი შენამატი თეატრისათვის. მას ალექსიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. წარმოდგენას აკლდა დიდი შინაგანი სიწადავე, აკლდა სისავსე და ის მთავარი ნერვი, რომლითაც იგი უნდა გაბრწყინებულიყო. სპექტაკლში იყო ბუტაფორული სცენები და არასწორი პათეტიკური ინტონაციები.

და მაინც რაოდენ დიდი არ უნდა ყოფილიყო სპექტაკლის ნაკლი, მის დადგმას გარკვეული პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორის შემოქმედებითს ცხოვრებაში.

ამიერიდან მის წინ ბევრად უფრო რთული გზა გამოჩნდა.

მაშინ ალექსიძე 33 წლისა იყო!

1945 წლიდან 1950 წლამდე ალექსიძე მხოლოდ დრამებს დგამდა იგი თავისი შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში შევიდა და მას ახლა დრამატული ჟანრი უფრო იტაცებდა, ვიდრე კომედიური.

ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“ და გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“. ა. დიუშოს და ჯ. გოუს „ღრმა ფესვები“ და მ. მრევლიშვილის „ნ. ბარათაშვილი“, კ. სიმონოვის „სწვისი ჩრდილი“ და ბ. ლავრენიევის „ამერიკის ხმა“ მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლები იყო. მათ ჰქონდა ნაკლიცა და დიდი ღირსებებიც. გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული სახეები, დაწინაურდნენ ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებმაც ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქციეს იმხანად მალე ალექსიძე კვლავ დაუბრუნდა კომედიურ ჟანრს. არჩევანი გ. სუნდუკიანის „პეპოზე“ შეჩერდა.

სპექტაკლი, როგორც იტყვიან, აქტიორული სახეების გამოფენა იყო. ნ. ჩხეიძის გიქო, ე. მანჯგალაძის ზიმზიმოვი, მ. ჩახავას ფეფე მსახიობთა აშკარა შემოქმედებითი წარმატება იყო. ხოლო ნ. ჩხეიძის გიქო პირდაპირ კლასიკურ განზოგადებამდე აღიოდა. ძნელია რომელიმე შემსრულებელზე თქვა, რომ იგი სქემატური იყო. აქ ყველას ჰქონდა მხატვრული სამყარო, რომლითაც ცოცხლობდა და მოქმედებდა.

„პეპოს“ გოგოლის „ქორწინება“ მოჰყვა, ხოლო მას „დონ სეზარ დე ბაზანი“. ამის შემდეგ ალექსიძემ ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“ დადგა.

.... „გლახის ნაამბობის“ რეპეტიციები მიდიოდა. თეატრის კულისებში კი ცხარე კამათი იყო. კამათი თეატრის სტილს, მის წარსულს და მომავალს შეეხებოდა. ახალგაზრდები ფსიქოლოგიური პიესების დადგმას მოვითხოვდით. მიგვაჩნდა, რომ თეატრის ძველი თაობის აქტიორულ საშუალებებში ბევრი რამ იყო მოძველებული. მას უკვე აღარ შეეძლო გმირის ფსიქოლოგიური განცხადების. ფაქიზი ნიუანსების, მთრთოლვარე სულის ასე გამოხატვა, როგორც ჩვენ გვესმოდა. ჩვენ კი თანამედროვეობის გრძნობაზე, მისი გადმოცემის ახალ აქტიორულ საშუალებებზე ვფიქრობდით იმხანად.

დიდად გვეჩვენებოდა ახალი სპექტაკლის მომავალი. არც ალექსიძის შთაგონებულ რეპეტიციებს ვაქცევდით ყურადღებას. თეატრი დიდი ხანია შეჩვეული იყო მის მგზნებარე რეპეტიციებს. ზოგიერთი მსახიობი წინასწარ ამტკიცებდა თუ როგორი იქნებოდა ვასაძის პეპია. ნიჰილიზმის ატმოსფერო კარგს არაფერს უქაღდა არც რეჟისორსა და არც სპექტაკლის მთავარ შემსრულებელს. ახალგაზრდებისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა სწორედ ვასაძის შესრულებას. დიდი მსახიობი გრძნობდა ამას, მაგრამ თითქმის არაფერს ამბობდა.

ნაიწყო გენერალური რეპეტიცია. კულისებიდან გამოჩნდა ილიასავით დარბაისელი, ჭკვიანი მოხუცი. სცენაზე შემოვიდა და თითქოს უცებ გაივსო, გათბა სცენა. სულ სხვაგვარი აზრი და მნიშვნელობა მიეცა ყველაფერს. იგი მცირე ხანს დატრიალდა საკარმიდამო უზოში. აღერსიანად მოავლო თვალი იქაურობას, ფაქიზად მოსინჯა

ხის ტოტი. მერე ლობეში წნელი გაასწორა, საგულდაგულოდ ჩაკეტა ქიშკარი, წყალზე დაიბანა ხელები და გასაოცარი ხმით შეჰძახა: — „გოგო, თამრო“. ეს იყო აქამდე უცნობი ხმა, რომელმაც წამიერად ყველა შეგვძრა. დარბაზი გარინდულიყო. იდგა საოცარი სიჩუმე. მხოლოდ ტანჯული ბერიკაცის გულისცემა ისმოდა. ეს იყო პეპია, რომელსაც ბევრი რამ ენახა ამქვეყნად, მაგრამ მუხანავეთ იდგაქარსა და წვიმაში. მას ედგა ქართველი გლეხკაცის სული. მიწი მიწის ძალა და ეს აძლევდა სიმზნევეს. მან იცოდა თავისი კაცური უფლება და მზად იყო მის დასაცავად მომკვდარიყო. კეთილშობილური სიდიადე შეენოდა ვასაძის პეპიას. ის დადიოდა დინჯად და მიძიმედ. ლაპარაკობდა ძუნწად და სადად.

მსახიობი ღრმად ჩასწვდა პეპიას რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს, იგრძნო მისი ტკივილი და პიხარული. მოძებნა სადა, რეალიტური საშუალებები გმირის შინაგანი ცხოვრების, მისი მთრთოლვარე სულის გადმოსაცემად.

პეპია თავისუფალი, შვილის ბედნიერებით გახარებული და პეპია ბორკილგაყრილი, მომაკვდავი. ასეთი იყო ილიას გმირი და ამ ხაზს გაჰყვა ვასაძეც. ის იქცა ილიასეულ პეპიად, შპავეთ იცხოვრა და იშრომა და წუთისოფელიც ისე დალია, როგორც ილიას გმირმა

„რად ჩაგივარდა ეგ ტიკტიკა ენა, ჰაა“ — ეს იყო პეპიას ყველაზე ტრაგიკული ფრაზა. სიტყვა უძლურია გადმოსცეს თუ როგორ წარმოთქვა ვასაძემ იგი. მან ჩვენი სულის ყველაზე ფაქიზი სიმები შეარხა და მანამდე განუცდელი განგვაცდევინა.

რეპეტიცია დამთავრდა. წამოვიშალეთ. ვეხვეოდით. ვულოცავდით წარმატებას.

ვასაძის პეპიამ კამათის მადა დაგვიკარგა, დიდმა ხელოვნებამ სულამდე შეგვძრა და გამოგვაფხიზლა.

1965 წელს ალექსიძემ „ოიდიპოს მეფე“ დადგა და საზოგადოებამაც თითქოს სრულიად ახალ ფორმაში იხილა „კომედიის რეჟისორი“. ეს იყო ხარისხობრივად ახალი, განსხვავებული მასშტაბის სპექტაკლი.

თითქოს დიდმა ფარულმა შემოქმედებითმა სტიქიამ ამოხეთქა თეატრის სცენაზე.

ტრაგედია
ქალა

...თებებს მეფის დიდებულ სასახლეშიც მის-
წვდა ხალხის „გმინვა და ლაღადისი“. საყო-
ველთაო მწუხარებამ შეაკრთო მეფე ოიდი-
პოსი და მის წინ დამხობილ ხალხს მიმართა:

ჰე, ხალხნო, ძველი მამამთავრის კადმოსის შვილნო!
რას დამხობილხართ სალოცავი რტოებით ხელში,
ან იქ მთელ ქალაქს რატომ ნისლავენ გუნდრუქია კვამლი?
რისთვის მოვსულვართ? (პასუხობს ქურუმი),
იღუპება ქალაქი, მეფე!
სისხლის მორევში ჩაძირული იხრჩობა ხალხი...

.....
ცარიელდება ძველი სახლი კადმოაიანთა,
როს მკვდართა სულებს ველარ იტევს პადესი ბნელი.

(თარგმანი დ. გაჩეჩილაძის)

ამ სტრიქონებმა გვაუწყეს, რომ ტრაგედია უკვე დაიწყო. სპექტაკ-
ლის ექსპოზიციის რეჟისორულმა გადაწყვეტამ კიდევ უფრო გაუს-
ვა ხაზი ტრაგიკულ მომენტს და ამით უფრო ინტენსიურად გახადა
მოქმედების დასაწყისი. ჩვენ წინ წარმოდგა შეშფოთებული მეფე და
ხალხი. ოიდიპოსი კეთილშობილი, ძლიერი სულს ადამიანია და იგი
თავს მოვალედ რაცხს ბოლომდე ეძიოს ბოროტების სათავე, რათა
სიმშვიდე და სიხარული მოუტანოს ხალხს. რეჟისორმა ნათელი ამო-
ცანა დაუსახა მეფეს და შესაფერის სცენურ კომპოზიციაში მოაქ-
ცია იგი. „სავესე პალიტრით“, ფართო მონასმით დაიწყო ალექსიძემ
პირველივე სცენები და ბოლომდე უერთგულა შერჩეულ პრინციპს.
სტილისტურად ეს საოცრად მთლიანი და მონუმენტური სპექტაკ-
ლი მან მრავალპლანიან მიზანსცენებში მოაქცია. შექმნა მასი გმი-
რის სულიერი დაძაბულობის შესატყვისი ატმოსფერო და ემოციუ-
რად დანაღმა მთელი წარმოდგენა.

პოეტური მგზნებარება და კეთილშობილური მიზანი გმირისა მაყუ-
რებელს განაცდევინებს ესთეტიკურ სიხარულს. იგი მღელვარებით
ჟუსმენს საშინელ ამბავს, მაგრამ არასოდეს არ კარგავს სიმშენვეს.
მას ხიბლავს ტიტანური ბრძოლა იმპირული სულისა, რომელიც სავ-
სეა რომანტიკული ფრთაშესხმულობით, რეალისტური სიმართლითა
და ფსიქოლოგიური სიღრმით.

სწორედ ამ მხარეს მიანიჭა ალექსიძემ უპირველესი მნიშვნელობა. შექმნა სინთეზური სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა გმირული-სა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობით. სპექტაკლში ახალა ძალით გაცოცხლდა ტრადიციის საუკეთესო მხარეები. ახალი თვისებებით გაშიღვრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობა აკენ მისწრაფებამ ალექსიძეს საშუალება მიაცა უფრო თანამედროვე წარმოდგარყო როგორც „სინამდვილის პათეტურად აშახველი“ (მ. რილაკი).

რა დასამალა და ზოგიერთი მსახიობი ფიქრობს, რომ გმირულ თეატრს არ შეუძლია მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური ანალიზი. იგი უფრო ზოგადია, საერთო პლანშია მოქცეული. თანამედროვე თეატრს კი ანალიტიკურია. მას არ შეუძლია სახის კონკრეტული, ინტელექტუალური შესწავლისა და მისი ფალოსოფიური განხილვა. იმის გარეშე არსებობს. ამას ის ობიექტური პირობებიც დაემატა, რომ გმირულ თეატრს თავისი რჩეული მსახიობიც სჭირდება და ამგვარი ატილის შემოქმედნი უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე სხვა რომელიმე მიმართულებისა ცნებათ. ამირად ტრაგიკული პათოსის ერთ მსახიობზე რამდენიმე ათეული „რეალისტი“, თუ „ინტელექტუალური“ მანერის არტისტი მოდის. ამან და სხვა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა პირობებმა ნიადაგი მოუქმზადას გმირული თეატრის პრინციპების დაქვევებას.

ამ მხრივ „ოიდიპოს მეფე“ ერთგვარად სწავნიჭი ქვა იყო. ალექსიძის რეჟისორული ტალანტის ძალა საკმარისი აღმოჩნდა მოეცა დადებული მაგალითი გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული ერთიანობისა. მაგრამ ეს ბუნებრივი სინთეზი რამდენადაც სასიამოვნო იყო საერთოდ თეატრის წარმატებისათვის. რამდენადვე ჩამოფიქრებელიც. სპექტაკლმა კიდევ უფრო გაუწევა ხაზი იმას, რომ ამ გზით სიარული მხოლოდ ღრმა ემოციისა და ფართო მასშტაბის მსახიობებს შეეძლოთ...

როთხი (შემდეგ კი სამი!) ოიდიპოსის „დაიტი“ სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. ყოველმა მათგანმა თავისი დამოუკიდებელი სახე იპოვა. ამ მხრივ „მეფე ოიდიპოსში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია

საბჭოთა კავშირში“ (ს. მოკულსკი). მისივე აზრით, „მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი, კი არ გამოირიცხავს სიმართლეს, ვულწრყელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად არის სერწყმული მასთან“.

ღვიხინოთ სპექტაკლი და ნათელი გახდება, თუ რა დიდი ადამიანური სიმართლე იყო მასში. რა ღრმა ფილოსოფიური სამყაროს მხილველნი ვიყავით ჩვენ. / ეს იყო „მშვენიერი საშინელება“. რომელმაც მთელი ძალით გვაგრძნობინა „ესთეტიკურ“ სფეროში ცხოვრების განუზომელი სიმდიდრე“. / „შედით რუსთაველის თეატრში, -- წერდა გ. ქიქოძე, -- შეუერთდით იმ აუდიტორიას. რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოდიპოს მეფის ტრატანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოვლისშემძლე მოიხრასთან, რომელსაც თვით ღმერთებიც ეპორჩილებიან და თქვენ დამეთანამებთ, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს ანუ მაყურებლის სულის გაწმენდას იწვევს. თუმცა ის ოცდაოთხი საუკუნის წინაა შექმნილი“.

„ალექსიძის დადგმა, — წერდა ს. მოკულსკი, — უპრეცედენტო როვლენაა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. მისმა ტრიუმფალურმა წარმატებამ საბჭოთა სცენას დაუბრუნა ანტიკური ტრაგედია, ნათლად დაგვანახა მისი განუზომელი მხატვრული ღირებულება, გვიჩვენა თუ რა დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭებაა ადამიანისათვის“. მისივე აზრით, იგი ალექსიძეს ადრე იცნობდა, როგორც „ქკვიან, კულტურულ, დიდი გემოვნების რეჟისორს, იგი გამოირჩეოდა იმითაც. რომ წარმატებით ახორციელებდა სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის ნაწარმოებთა დადგმას“. გაზ. „პრავდას“ მიაჩნდა, რომ „სპექტაკლის შემქმნელებმა შეძლეს შევეყვანეთ ამ ანტიკური ტრაგედიის გმირთა სულიერი დღეს დიდ, რთულ, ტანჯვით აღსავსე სამყაროში, გავეტაცებინეთ ბედის სირთულია ჩვენებით“.

ალექსიძის ალლო და ორგანიზაციული მოფიქრებულობა იყო ისიც, რომ მან სპექტაკლის შემქმნელთა ჯგუფში გააერთიანა იმგვარი ადამიანები, რომელთა მხატვრული პრინციპებიც ასე ახლობელი იყო მისთვის. ფ. ლაპიაშვილის დიდებული მხატვრობა, ო. თაქთაქიშვი-

ლის ფაქიზი, ღრმად ემოციური მუსიკა და ძლიერი აქტიორულ-ანსამბლი ერთ მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტა დაუმორჩილა რეჟისორმა.

ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე და ე. მანჯგალაძე. ასე დამკვიდრდა ოიდიპოსის „ყოველდღიური“ ცხოვრება სცენაზე. მან სიხარული და განცვიფრება მოუტანა მაყურებელს. იგი ნახა მრავალეროვანმა აუდიტორიამ, რუსმა, უკრაინელმა, ბერძენმა, გერმანელმა, ინგლისელმა. ჩეხმა, პოლონელმა, ამერიკელმა, ფრანგმა თუ სხვამ. დაიწერა აღტაცებული სტრიქონები, ყველამ იგრძნო, რომ სამი ოიდიპოსი სულ სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა სიღრმითა და განცდით გამოიხატა თეატრის სცენაზე. რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი, ენერჯია, რამდენი ღელვა განიცადა რეჟისორმა, რომ სამივე ოიდიპოსს თავიანთი სახე და გზა ჰქონოდა სცენაზე! მე არასოდეს დამავიწყდება ის დრო, როცა დ. ალექსიძემ მუზეუმის დარბაზში დადგა ოიდიპოსის დეკორაციები და თვეობით მუშაობდა ს. ზაქარიაძესთან. ეს იყო ათწლის წინათ და აი, ახლა, როცა მოსკოვის პრესაში ს. ზაქარიაძის წარმატებაზე (ფილმში „ჯარისკაცის ძამა“) წერდნენ, თითქმის ყოველთვის უპირველესად მის ოიდიპოსს აღნიშნავენ. და მართლაც, ს. ზაქარიაძემ საბჭოთა კავშირში ფართო აღიარება პირველად ხომ ოიდიპოსის როლით ჰპოვა?!

როცა „ოიდიპოს მეფის“ შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოვჟენკოს სიტყვები, რომელსაც იგი ხშირად ამბობდა ხოლმე. „ყველა ბერძენი, — ამბობდა ის, — როდი იყო ისე ლამაზი, როგორც მათი დატოვებული ქანდაკებები. ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტეები. პერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძნობდნენ მას, სწავლობდნენ მისგან, რათა უკეთ ეცხოვრათ ამქვეყნად“.

„სილამაზის იდეალი“ იყო ახმეტელის გმირული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური პრინციპიც, მის გამოვლინებას ეძებდა იგი ყველგან, ეძებდა მგზნებარედ, უკომპრომისოდ. ამ მხრივ მან ფასდაუდებელი ღვაწლი დადო რუსთაველის თეატრს.

„ოიდიპოს მეფე“ იმ დიდი გზის გაგრძელებაა!

საბჭოთა კავშირის სახ. არტისტის მ. კრუშელნიცკის აზრით, „ოიდი-

პოს მეფე“ უძვირფასესი აღმჯაია საბჭოთა თეატრისა, რომელიც გამოირჩევა რეჟისორული აზრის სიბრძნითა და ორიგინალური ფილოსოფიური ხედვით. |

ოიდიპოსი ურთულესი სახეა. მსოფლიო დრამატურგიამ ბევრი არ იცის ასე ღრმად ემოციური და ფილოსოფიური აზრის პიესა. ამდენად ბუნებრივია, რომ ყოველი მსახიობი, თუ მას სურს წარმატებით გამოვიდეს ოიდიპოსის როლში, მხოლოდ ხანგრძლივი შრომის შემდეგ შეძლებს მიუახლოვდეს სოფოკლეს გმირს. ეს იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა დაუღალავი, დაფიქრებული მუშაობა. | ოიდიპოსი პირველად ა. ხორავამ შეასრულა. რეჟისორმა ოსტატურად მოაბრუნა პიესის თემა და ახალი სცენური გადაწყვეტა მისცა ნაწარმოებს. მეფე და ხალხი — ასე განსაზღვრა სპექტაკლის დედააზრი და ამ მიზანს გაჰყვა მსახიობიც. იგი იღგა, როგორც ნამდვილი მეფე — ძლიერი, თავისი სიმათლის რწმენითა და ამაყი — სიბრძნით.

ხორავამ გმირულ პლანში გადაწყვიტა მეფე ოიდიპოსი და ყოველი დეტალიც ამ ჩანაფიქრს დაუმორჩილა. | ამ როლის შესრულების გამო ს. მოკულსკი წერდა: „ეს არის დიდი გაქანების ტრაგიკოსი მსახიობი, რომლის შემოქმედებაში ცეცხლოვანი აღმაფრენა და რომანტიკული მგზნებარება შერწყმულია რეალისტურ სიღრმესა და დიდ სიმათლესთან“.

ქეშმარიტად დიდი ტრაგიკული პათოსით ჩაატარა ა. ხორავამ სპექტაკლის ფინალი.

ჩუ! ეს რა არის? ჰოი, ღმერთო, ჩემი მტრედები!

აქ სადღაც ახლოს ქეითინებენ.. ჰო. აქ არიან...

შევბრალებივარ ჩემს ძმას, კრეონს, შევბრალებივარ,

ჩემი შვილები აქ მომგვარა, ხომ მართლა ვაპბობ?

მეფური განადგურების, დიდი, ადამიანურის კვდომისა და სულიერი განწმენდის ეს მომენტი უდიდესი განცდის ძალით გამოხატა ხორავამ.

ეს ტრაგიკული ამადლებულობა იყო ხორავას დიდი არტისტული გამარჯვებაც.

კლირიზში და შინაგანი თრთოლვა იყო მანჯგალაძის შესრულებაში.

ბრეისორმა მსახიობი დააყენა ახალი პერსპექტივების წინაშე. რომლითაც ახალი ჰორიზონტები იშლებოდა მის წინ!..

ტრაგიკული მონუმენტურობა და მებრუნე სისადავე რამდენადმე აკლდა ს. ზაქარიაძის გმირს, მაგრამ ეს იყო დიდი ოსტატობით, ღრმა ფსიქოლოგიური დაძაბულობით, შინაგანი სისავესითა და დამაჯერებლობით განსახიერებელი როლი. შესაძლოა, ზაქარიაძე არსად არ ყოფილა ისე ახლოს როლის ტრაგიკულ გადაწყვეტასთან, როგორც აქ. არსად ისე მძაფრად, ტემპერამენტით, ფართო მონასმით არ გამოუხატავს გმირის ცხოვრება, როგორც ოიდიპოსში. ამიტომ სავესებით კანონზომიერი იყო, რომ სწორედ ოიდიპოს მეფის შესრულებით გავიდა საკავშირო სარბიელზე.

ნრც ერთ სპექტაკლს, არც ერთ შრომას იმდენი სიხარული და პოპულარობა არ მოუტანია ალექსიძისათვის, როგორც „ოიდიპოს მეფეს“. |

ჰმეირიდან, დარწმუნებულმა თავის ახალ შესაძლებლობებში, მეტი დაჯერებით დაიწყო გმირული თეატრის მხატვრული პოზიციების განმტკიცება.

„ოიდიპოს მეფე“ კი რუსთაველის თეატრის საეტაპო სპექტაკლი გახდა. იგი დიდხანს დარჩება, როგორც ფიქრის, ძიების, კამათის, ალტაცებისა და მიბაძვის საგანი.

მხოლოდ „აღელვებულს შეუძლია ნამდვილად
აღელვოს ვინმე“, მხოლოდ „განრისხებულს
შეუძლია გამოიწვიოს განრისხება“, — ამ-
ბობს არისტოტელე და მართლაც განა „პიროვნების გრძნობათა
სიმდიდრეზე, მისი გულის სინატიფეზე“ არ არის „დამოკიდებული
ესთეტიკური განცდის სიღრმე და ინტენსივობა?“ (გ. ნადირაძე).
როგორ შეუძლია მსახიობს მაყურებელი აღელვოს. აზიაროს იგი
დიდ სულიერ ცხოვრებას, თუკი თავად უემოციოა? რატომ ხდება,
რომ ხშირად, სწორედ ასეთი, პატარა გრძნობებისა და ტემპერამენტის
აღამიანები ქმნიან ახალ „თეორიებს“? ეძებენ იმას, რაც უკვე

მაძიებელი
სული

დიდი ხნის წინათ იყო, მაგრამ ცხოვრებამ არ სცნო მისი შენახვის საჭიროება.

სპექტაკლის ინტელექტუალობა უპირველესად მის მდიდარ სულიერ ცხოვრებას ნიშნავს. იგი ინტელექტუალურ საზრდოს უნდა აძლევდეს მაყურებელს, უნდა ამდიდრებდეს მის გონებას, აფართოებდეს მის მსოფლმხედველობას. ამისათვის როდი კმარა მარტო განათლებული მსახიობი (ახლა ამით ველარავის გააკვირვებ), არც თემატიკის შერჩევა შველის საქმეს.

თითქოს ძნელად დასაჯერებელია, მაგრამ ფაქტია, რომ ახლა თეატრალურ კულისებში გაიგონებთ ასეთ აზრს: თუ პიესა დაწერილია ქართული სოფლის თემაზე, ან ჩვენს ისტორიაზე უსათუოდ იტყვიან „ძველი სტილისაა“, ხოლო უცხოურ თემაზე დაწერილს (შესრულებულს, რა თქმა უნდა, უგრამოდ და უსათუოდ თანამედროვე კოსტუმებში) ნოვატორობის ტიტული არ ასცდება.

რა არის ეს? პროვინციალიზმი თუ ნიპილიზმი? ძველმოდური არისტოკრატიზმი თუ „ნოვატორობის რუტინა?!“...

რა თქმა უნდა, ყოველი დროის თეატრს თავისი განსხვავებული პრობლემები აქვს და შესატყვის ფორმებსაც ეძებს უთუოდ. ასე მგონია. ხელოვნების არც ერთი ნაწარმოები ისე მალე არ „ბერდება“, როგორც სპექტაკლი, მაგრამ მისი სიდიადის საზომია უპირველესად არა ის, თუ რა აკლია სადღეისოდ მას, არამედ, თუ როგორი იყო იგი თავის დროზე, რამდენად პასუხობდა ეპოქის მოთხოვნებებს, თავის თანამედროვეობას.

ასეთი და სხვა მრავალი კითხვა იბადება, როცა დ. ალექსიძის შემოქმედებაზე ვფიქრობთ. განსაკუთრებით კი მოღვაწეობის ბოლო წლებზე.

ალექსიძის გატაცება გმირული თეატრით „ოდიპოსის“ დადგმის შემდეგაც არ დამცხრალა. მან უფრო მეტი რისკით დაიწყო ამ სფეროში ძიება. მას კარგად ახსოვდა, გმირულ-რომანტიკულ სტილში თითქმის არ არსებობს „საშუალო“ — ან გამარჯვება ან დამარცხება. ასეთია ამ სტილის ბუნება.

ამიტომ გმირულ-რომანტიკული თეატრის მაძიებელს მეტი რისკის გაწევაც უხდება. უნდა გვახსოვდეს, რომ აქ ბეწვის ხილია თეატრა-

ლურ სიყალბესა და სიმაართლეს, ბუტაფორიასა და ნამდვილ სიდი-
ადეს შორის. ერთი სიტყვით, აქ ვერაფერს ვერ „გააპარებ“, ვერა-
ვის ვერ „მოატყუებ“. ყველაფერი გადიდებულ მასშტაბში მოჩანს
ხელისგულივით.

არც ეს მომენტი დავიწყებია ალექსიძეს, როცა „ოიდიპოსის“ შემ-
დეგ „ბორის გოდუნოვის“ დადგმას მოჰკიდა ხელი. პუშკინის გენია-
ლური პოემა თითქმის არც ერთ დრამატულ თეატრს არ დაუდგამს
წარმატებით. ალექსიძემ ეპიკურ პლანში გადაწყვიტა სპექტაკლი.
ბევრ სცენას მოუძებნა მშვენიერი ფორმა, მაგრამ წარმოდგენას არ
ჰქონდა ის დიდი შინაგანი სასიცოცხლო ნერვი, რომლითაც უნდა
ვანეგრძო მას სცენური ცხოვრება.

„ბორის გოდუნოვს“ „ჰამლეტი“ მოჰყვა. ამას ჰქონდა თავისი ლო-
გიკა. ასეთი არჩევანი უკვე გარკვევით მიგვანიშნებდა, რომ რეჟისო-
რი მზად იყო ყოველგვარი რისკი გაეწია, გაელო მსხვერპლი, ოღონდ
კვლავ მისწვდომოდა იმ დიდ მხატვრულ სიმაღლეებს, რომელზეც
მისი „ოიდიპოსი“ იდგა.

„ოიდიპოსი“, „ბორის გოდუნოვი“, „ჰამლეტი“ — ეს უკვე რეჟი-
სორის აშკარა პრინციპული პოზიცია იყო. იგი გრძნობდა, რომ სპექ-
ტაკლების მხატვრული ხარისხი სულ სხვადასხვა იყო. გრძნობდა
წარუმატებლობასაც, მაგრამ აზის გამო ხელი არ აუღია თავის მხატ-
ვრულ პრინციპებზე.

„ჰამლეტის“ წარუმატებლობა მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა და
ეს ალექსიძეს ბევრჯერ შეუნიშნავს.

არ მოხდა ის შერწყმა, ის „გახელებული თეატრალობა“ (აბმეტელი),
არ გამოჩნდა ის ფილოსოფიური სიღრმეები, რომლის გარეშე „ჰამ-
ლეტი“ „ჰამლეტი“ არ არის!..

და აი, ალექსიძემ ისევ რისკიანი ნაბიჯი გადადგა. „ბახტრიონზე“
დაიწყო მუშაობა. კარგად მახსოვს ის დღე, როცა დ. გაჩეჩილაძის
„ბახტრიონი“ დასის შეკრებაზე წავიკითხეთ. ზოგმა კითხვასაც კი
წერ გაუძლო და ჩუმად „გაიპარა“. უმრავლესობამ დაიწუნა პიესა.
რეჟისორი გააფრთხილეს, პიესიდან არაფერი გამოვაო. „ჰამლე-
ტის“ შემდეგ ისევ რისკი? — კითხულობდნენ შეშფოთებით. მხო-
ლოდ ორიოდ ეადამიანს გვჯეროდა პიესისა. როლების განაწილე-

ბამ პირდაპირ თავგზა აუბნია ნიპილისტებს. განსაკუთრებული „რეაქცია“ გამოიწვია ლელას როლზე ზ. კვერენჩხილაძის დანიშვნამ.

რეჟისორი პრინციპულად იცავდა თავის გადაწყვეტილებას. „სხვისი დამჯერე“ არავის უჭერებდა.

პოეზიის სამყაროში

ვაჟა ფშაველას უყვარს მიწისა და ადამიანის სილამაზე. იგი შეჰბაროს მზეს, სივრცეში განფენილ ვარსკვლავებს, ნაზ იას, ჩანჩქერს, ადამიანის მაღალ ზნეობრივ იდეალებს. მის სულს იტაცებს სამართლიანი ბრძოლა, ქვეყნის სიყვარული, მეგობრობა და „რაოდენი რომანტიკა“.

მან იცის სამყაროს საზღვიმო განათება, მისი ტრაგიკული წუთის ამღლებულობა. მისი სულის რეალისტური სტიქია ორგანულად ერწყმის რომანტიკულ საწყისს და მთელი სამყარო ამ სილიადეშია წარმოაჩახული. მისი მონუმენტური ხასიათები აღსავსენი არიან ადამიანური ვნებათა ღელვითა და პოეტური სინაზით.

მას აქვს სილამაზის იდეალი, რომლის გამოვლინებას ეძებს ყველგან. იგი ბუნების შვილია და მის ვაჟკაცურ გულისტქმას უსმენს.

ეს მადლიანი სამყარო დ. გაჩეჩილაძემ ახალ დრამატულ ფორმაში მოაქცია. ალექსიძემ გაიმეორა „ოდიპოსის“ გამოცდილება და სპექტაკლში ერთი მხატვრული პრინციპის შემოქმედნი გააერთიანა. ფ. ლაპიაშვილის მხატვრობა და ა. ჩიმაკაძის მუსიკა ბუნებრივად შეერწყა დ. გაჩეჩილაძის ნაწარმოების სულს და შექმნა თავისი დამოუკიდებელი სამყარო, რეჟისორმა კი ოსტატურად „აკრიფა ყველა შემაერთებელი სადავეები“ და როგორც კარგმა სტრატეგმა, ისე წარმართა სპექტაკლის ბედი.

„ბახტრიონმა“ გააღრმავა „ოდიპოსში“ მიღწეული გმირულისა და ფსიქოლოგიურის „თანაარსებობის“ პრინციპი. რეალისტურ მეთოდს მარჯვედ მიუსადაგა რომანტიკული ნაკადი. იგი გაამდიდრა ფაქიზი ლირიზმით და კიდევ უფრო მრავალპლანიანი გახადა წარმოდგენა. ემოციურ გამძაფრებაში, მაღალ პატრიოტულ შემართებაში მთელი

ძალით გაცოცხლდა ისტორიის სული, სახალხო ტრადიციები დატრიალდა სცენაზე. გამოჩნდა ხალხის მოუღლებელი სული, მისი ნებისყოფის ძალა და რაინდული კეთილშობილება. ქართულ თეატრს იშვიათად ახაოვს ხალხის მეტრძოლი სულის ასე მძლავრად გამოვხატველი სპექტაკლი.

...ხალხი იბრძვის, ხალხი იცავს თავის ქვეყანას და ღირსებას. ამ ბრძოლაში ეცემიან გმირები, იბადებიან ახალი პატრიოტები. ჭადაგის (ს. ზაქარიაძე) სული, მისი გულთამხილავი ძალა დატრიალებს მეომრებს. სცენაზე ჩნდებიან მზის მოტრფიალე ჭაბუკები — კვერენჩხილაძის ლელა და მახარაძის ანდარეზა. ისინი აღამიანური თრთოლვით, გმირული აღტკინებითა და დაუმცხრალი ვნებით აღსავსენი მიდიან ხევიდან ციხის კარისაკენ. მათ გზას უნათებს სიყვარული, რწმენა და ის დიდი შინაგანი ძალა, რომელმაც ისინი აქ მოიყვანა. მათი გზა საჯსეა ალერსით, მინდვრის ყვავილების ტრფიალით, მთვარის შუქით, ეჭვითა და სიხარულით. აქ არის გრძნობათა პათეტიკური ლაღადიკა და უნახესი ჩურჩულიც, არის სევდაცა და სიამაყეც.

მთელი ეს სცენა ნიშნულია გმირული თეატრის სიღამაზისა, მისი აღამიანური სიმართლასა და რომანტიკული ამაღლებულობისა. ალექსიძემ აქ, როგორც არასდროს, მთელი ძალით გვიჩვენა პლასტიკური წარმოსახვისა და გმირთა ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის ხელოვნება.

განა გმირული სული არ უდგას სანათას, როცა იგი თავის დაღუპულ შვილებს დასტირის? განა შვილებზე წუხილი არ არის, როცა ლელასა და ანდარეზას „ჯვრისწერას სანთელს“ უნათებს? ბრძოლაში გმირულად დაღუპულთა „დაქორწინების“ სიმბოლური სახე ზომოპტიმისტურად ანათებს მთელ სპექტაკლს!

იმ წელს, როცა „ბახტრიონი“ დაიდგა, თბილისში ჩამოვიდა ამერიკელი რეჟისორი ნორის ჰოუტინი. მან თქვა, რომ მე ამერიკიდან უპირველესად ახმეტელის თეატრის სანახავად ჩამოვედი. მე მიწახავს „ყაჩაღები“, „ლაშარა“, „ანზორი“. მინდა ვნახო, თუ როგორ ცოცხლობენ მისი ტრადიციებით. დაესწრო „ბახტრიონს“ და აღტაცებულმა მიულოცა თეატრს გამარჯვება.

დიდი ხელოვნება ყველა ენაზე გასაგებია. სპექტაკლის სიდიადე იგრძნეს მოსკოველებმა და უკრაინელებმა რუსთაველის თეატრის გასტროლებზეც 1960 წელს. უკრაინული გაზეთი („რადინსკაია კულტურა“) „ბახტრიონის“ გამო წერდა: „რუსთაველის თეატრის მთავარი პრინციპია: გმირული პათეტიკა, მაღალი რომანტიკა, ფსიქოლოგიური სიმართლე და მასშტაბურობა ხასიათისა“, „რეჟისორის ნაჰუშევარი ბრწყინვალეა. მან იცის ყოველი დეტალის სიმართლე და სილამაზე... გრაფიკულად არის დაჰუშავებული მასობრივი სცენები“.

„ბახტრიონი“ სტილისტურად მთლიანი, მტკიცედ შეკრული (განსაკუთრებით მეორე ნაწილი) სპექტაკლია. იგი შემოქმედებითად აგრძელებს ქართული თეატრის ტრადიციებს და ახალი თვისებებით ამდიდრებს მას.

როცა ალექსიძის სპექტაკლებს „ოიდიპოს მეფეს“, „ბახტრიონს“, „ფიროსმანს“ და ცალკეული წარმოდგენების ფართო მონასმით შესრულებულ სცენებს ვიგონებთ, ჩვენთვის სავსებით ნათელი ხდება რეჟისორის ერთი მეტად პრინციპული ტენდენცია. არსი ამ ტენდენციისა ის არის, რომ ალექსიძე კატეგორიულად გაემიჯნა „ნეიტრალურ“ თვითმიზნურ ხელოვნებას. იგი ქომაგია მებრძოლი და შემტევი ხელოვნებისა. არა სულიერი ძალების მოდუნება, არა ობივანტელური გულგრილობა და მეშჩანური წუწუნი პატარა ადამიანებისა, არამედ სიმბნევე და პოეტური ამალღებულობა, გმირული სიდიადე და სილამაზე — ასეთია რეჟისორის მოქალაქეობრივი პოზიცია. მან იცის, რომ ქართულ ხელოვნებას არასოდეს არ ეცალა თვითდამშვიდებისა და სათბურების ნელთბილ ატმოსფეროში ცხოვრებისათვის. კარგად შენიშნავდა გ. ქიქოძე, რომ „მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ქართული ლიტერატურა თავგამოდებულ ბრძოლას ეწეოდა უმაღლესი ზნეობრივი და საზოგადოებრივი იდეალებისათვის. ქართული ლიტერატურის ისტორიაში იშვიათად გვხვდება ძეგლი, რომელიც თავის მიზნად მარტოოდენ მკითხველის გართობას, ესთეტიკურ დატკობას ისახავდეს“.

„ბახტრიონი“ და „ოიდიპოსი“ გაბედულად ამოუდგა გვერდში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლებს.

ორივე სპექტაკლი აღარა და შეიყვარა საბჭოთა მაცურებელმა. ისინი მტკიცედ დამკვიდრდნენ ქართულ თეატრის ისტორიაში. „ლატერატურნაია გაზეტას“ აზრით, ალექსიძის „მონუმენტურ სპექტაკლებს“ „ოიდიპოს მეფესა“ და ბასტრაონს“ პრინციპული მნიშვნელობა აქვთ არა მარტო ქართული თეატრისათვის, არამედ საერთოდ საბჭოთა კავშირის თეატრებისათვისაც“.

ქეიერპოლდი თავისი დადგმების აფაშაზე აწერდა: „ავტორი“. ეს ზოგს უკვირდა იმ დროს. მართლაცდა რეჟისორი ხომ ავტორია სპექტაკლისა? პიესა ორჯერ იბადება და ამდენად ორი სიცოცხლე აქვს. ერთხელ იგი მწერლის მაგიდაზე იბადება, ჩნდება, როგორც დამოუკიდებელი მოვლენა. მას აქვს თავისი გარკვეული შინაგანი ცხოვრება, თავისი სპეციფიკური წყობა, ერთი სიტყვით, აქვს თავისი სამყარო. მწერლის მაგიდიდან რეჟისორის ხელში გადანაცვლების შემდეგ იგი ახალ ცხოვრებას იწყებს. ლიტერატურული ფორმიდან სცენურ ფორმაში გადასვლის მძიმე გზა უნდა განვლოს. მისი ფურცლებიდან სარეჟეტიციო დარბაზში გადმოდის მოქმედი პირები, რომლებიც ნელ-ნელა იჭრებიან მანძიობთა სულში, ეგუებიან მის ინდივიდუალობას და ახალი სიცოცხლათ იწყებენ სცენურ ცხოვრებას. ეს მტკივნეული ოპერაცია ზოგჯერ პიესის „სიკვდილით“ მთავრდება. ყველას „ორგანიზმი“ როდი უძლებს სახეცვლას. ერთი თვისობრიობიდან მეორეში გარდაქმნის პროცესი იმითაც არის მძიმე, რომ ერთსა და იმავე დროს ხდება სახეცვლაცა და არსებულის შენარჩუნებაც.

ძიების, გარდაქმნის, ხელახალი დაბადების მთელი ამ პროცესის ორგანიზატორი რეჟისორია. სახეთა შექმნის, მიზანსცენის დაბადების, სულის ხასიათის შესატყვისი პლასტიკის, ინტონაციის მოძებნის პროცესი ბუნებრივად გულისხმობს იმპროვიზაციის მომენტსაც. დიდია ინტუიციისა და იმპროვიზაციის როლი. ალექსიძე კი ბუნებით იმპროვიზაციული სულის შემოქმედია. იგი მსგავსად პოეტისა თხზავს მიზანსცენებს, მოულოდნელად შლის მას და ეძებს ახალს.

**კოეტიური
იმპროვიზაცია,
ფიქრები,
სახეები...**

შერყეობს. განიცდის. მერე ისევ აღადგენს და ისევ შლის. მთელი მისი არსება აღუზნებელია, ფანტაზია გაცხოველებული, ტემპერამენტი გამძაფრებული. იგი ვერ ითმენს ს. მწვანეს. მოდუნებას. თავის ხმით, მთელი არსებით აფხიზლებს მსახიობის გონებას, აძლევს იმპულსებს იმოქმედოს თავად, განიცადოს მისი პოვნის სიხარული, რათა კვლავ გატაცებით ეძიოს ახალი. ამიტომ იგი უჭერს მხარს მსახიობის მონაპოვარს, ბავშვებით ხარობს მისი წარმატებით. უცებ იჯერებს მის სიყუთეს და აჯერებს სხვებსაც. შემდეგ კრიტიკულად სინჯავს, ამოწმებს და ასევე უცებ უარყოფს. ზოგჯერ კარგსაც უარყოფს, რომ ეძებოს უკეთესი. ზოგჯერ სცენას ისევ უბრუნებს იმას. რაც უარჰყო. მთელი ეს პროცესი ნამდვილი შემოქმედებითი სინარულია. ალექსიძის რეპეტიცია თავისებური სპექტაკლია, სადა გონება მახვილობით, მოულოდნელობით. ერთხელ მას ხუმრობით ვუთხარი, ხომ არ ჯობია ზოგჯერათი თქვენი სპექტაკლის ნაცვლად რეპეტიციებზე იყოს ბილეთებით დაწვრება-მეთქი. იგი ღიმილით დამეთანხმა, შეიძლება სპექტაკლმა არ გაიმარჯვოს, მაგრამ მისი შექმნის პროცესი მსახიობისათვის მოსაწყენი არ უნდა იყოსო. სარეპეტიციო მუშაობა მძიმე პერიოდია და საჭიროა ზოგჯერ ამ სიმძიმის შემსუბუქება. ამისათვის ხშირად რეჟისორები ზედმეტ ენერგიასაც ვხარჯავთ, მაგრამ სხვაგვარად არ შეიძლებაო.

იმპროვიზაციული თხზვა სპექტაკლისა, მსახიობისათვის შინაგანი თავისუფლების მიცემა და პირად ინატივიზაციაზე მინდობა ზოგჯერ სელსაც კი უშლის სპექტაკლიან კომპოზიციურ შეცვრას. შეიძლება თქვენ ნახოთ ალექსიძის სუსტი სპექტაკლი. მაგრამ ვერ ნახავთ ისეთს. რომ მანში არ იყოს აქტიორული სახე, არ იყოს ცოცხალი აღამიანები.

ალექსიძეს არ უყვარს წინასწარ შემუშავებული დოკუმენტი. იგი ერიდება მიზანსცენებას „მაკეტის“ შედგენას. მას ეშინია, რომ ასეთი კანონიზაციით შეიძლება რეჟისორის ჩანაფიქრთან მონურ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს მსახიობი, გამოიფიტოს და დაკარგოს სინედლე.

მას ხაზლავს რეპეტიციების პოეზია. მსახიობთან ერთად ნაპოვნი დეტალის სილამაზე. იგი ზრდის მსახიობს და მსახიობი — მას. ამ ურ-

თიერთზემოქმედებაში იბადება ჭეშმარიტებაც. ამ გზით მიემართება მისი რეჟისორული მუშაობაც. ბევრჯერ ჰქონია მას გულსტკივილი, წუხილი. შემომჩნევია, როცა სპექტაკლი სუსტი გამოდის, იგი სწორედ მაშინ, პრემიერის დღეებში, გამოიყურება საგანგებოდ მხნედ, მაშინ ზედმეტად ამხნეებს და აქებს მსახიობებსაც. შინაგანად ყველა გრძნობს, რომ ჭებას აკლავ დაჰაჯერებლობა, აკლავ ძალა. ეს იცის დიმიტრიმაც, მაგრამ იგი არჩევს ტკვილს ლამაზად გადატანას, ვიდრე შემაწუხებელ წუწუნს.

თეატრი მუზეუმი არ არის. იგი მიჰყვება ცხოვრების დინებას. ყოველ დროს თავისი ფიქრი აქვს, თავისი წუხილი. მაგრამ არ კმარა სცენაზე მართო ცხოვრების სიმართლის გამოხატვა. თეატრში უფრო მეტია საჭირო, ადამიანის ნებისყოფის, მისი სულის უფრო ამაღლებული წარმმართველი. ერთხელ ნემიროვიჩი-დანჩენკო, რომელიც რუსთაველის თეატრის პარტერში იჯდა, უცებ მოუბრუნდა ალექსიძეს და უთხრა: ხედავ, როგორ არის ამაღლებული სცენა? ანუ თეატრიც. იგი პარტერში მჯდომის ცხოვრებაზე ამაღლებული უნდა იყოს. სცენური გმირები მალე უნდა იდგნენ. კაცმა რომ თქვას, თუ არა ეს ამაღლებულობა, რა ძალაა ის, რამაც ორი ათას წელზე მეტხანს გააძლებია თეატრს? სინამდვილის პასიური კოპირება, ცდა იმისა, რომ ზუსტად დაამგვანონ სცენა ცხოვრებას — გარდუვლად წარმოქმნის ერთფეროვნებას. იქნებ ეს არის ამ ტენდენციის აქილევსის ქუსლიცო.

ჩვენი თეატრი ჰკარგავს განცვიფრების უნარსო, მითხრა ერთხელ დიმიტრიმ და მაგალითებით სცადა დაემტკიცებია თავისი აზრი. წაართვით ხელოვნებას განცვიფრების ძალა და თქვენ დაკარგავთ მას. მართლაცდა რა დიდებულად თქვა გოეთემ შექსპირზე. „მე განუხაზღვრელად გავიზარდე, როცა მას შევეხე. ყველაფერი, რაც მასში ვნახე, ჩემთვის უცნობი, ახალი და საოცარი იყო, და ამ უჩვეულო სინათლემ, ამ უჩვეულო ელვარებამ მე თვალები მატკინა“.

ოცდაათი წლის მანძილზე პრესაში სისტემატურად წერდნენ, რომ ალექსიძე გაბედულად აწინაურებდა ახალგაზრდებს, მის სპექტაკლებში იქმნებოდა მდიდარი აქტიორული სახეები. შორს ნუ წავალთ. მაგალითები უკანასკნელ წლებშიაც ბევრია. გადაავლეთ თვალი მის

წარმოდგენებს, და რა ხასიათებს, რა ტიპებს არ შეხვდებით აქ. რა სულის, რა სახის ადამიანებს არ დაინახავთ. გავიხსენოთ ხორავას ოდიპოსი და გულმოვი, უფრო ადრე კი პადრე კორილიო. ა. ვასაძის მიერ დიდი შთაგონებით შექმნილი ფართო განზოგადების ღრმა ფსიქოლოგიური სახე პეპიასი — მისივე კრუტიცი და სხვები, რომლებიც ასე დიდი რეალიზმით, ოსტატური გარდასახვით წარმოსდგნენ ჩვენ წინ.

მ. ჩახავას ჯენევა და ფეფელა. ორი სხვადასხვა ხასიათის, სხვადასხვა აქტიორული წარმატება. სცენაზე გაცოცხლდა მათი სული, ახლობელი გახდა მათი ფიქრი. მსახიობმა გვიჩვენა ხასიათის შექმნის ნიჭიერება და ოსტატობა. ნ. ლაფაჩის ძლიერი, დრამატიზმით სავსე მშვენიერი იოკასტე და ბეატრიჩე.

...სცენაზე მიდის რეპეტიცია. მე-4 კურსის თეატრმცოდნეები პრაქტიკაზე დაგვიშვეს რუსთაველის თეატრში. „დონ სეზარ დე ბაზანის“ რეპეტიციები მიდის. სტუდენტები გაფართოებული თვალებით ვუყურებთ ალექსიძის ხელოვნებას. საოცარი ენთუზიზმი და მგზნებარებაა სცენაზე და პარტერში. სპექტაკლი პეროიკული კომედიის ენარში იძერწება. რეჟისორი მკაცრად აფრთხილებს მსახიობებს, რომ მეტად იფიქრონ ხასიათების გამოკვეთაზე, რიტმზე. მოვლენის ცენტრში გ. გეგეჭკორის დონ სეზარი და თ. თარხნიშვილის მარტანაა. სცენის სიღრმეში ა. კუპრაშვილი დგას. ისმის მისი იუმორითა და კრთომით სავსე ხმა. მერე იგი ჩერდება და დონ სეზარი ტრიალებს ეფექტურად. თითქოს ყურში ახლაც ჩამესმის ნ. ალექსი-მესხიშვილისა და ბ. კობახიძის მარკიზისა და მარკიზა დე მონტეფიორების დუეტი. მთელი სცენა სავსეა გონებამახვილობით, მზით, სილადით. გვახსოვს გ. გეგეჭკორის ბარათაშვილი, ბახვა ფულავა, ბ. კობახიძის მინიატურული, მაგრამ შინაგანად სავსე, მკვეთრი ხასიათის მგზავრი „პირველ ნაბიჯში“. იქნებ ყველაფერი ეს მხოლოდ იმ დროს იყო საკმარისი, იქნებ საერთოდ თანამედროვე აქტიორული ხელოვნების ფონზე ახლა სხვაგვარად გამოჩნდებოან ადრეული სახეები, მაგრამ თავის დროს ხომ პასუხობდა?!..

განა მართო ეს — გავიხსენოთ ნ. ჩხეიძის მიერ კლასიკურ განზოგადოებამდე აყვანილი სახე გიქოასი, ან მისივე ფილიპო სპექტაკლი-

დან „საპატარძლო აფიშით“... ან გურ. საღარაძის პოეტური სამართლით შექმნილი ბარათაშვილი და სისო. მაყურებელს ალბათ დადრანს ემახსოვრება რ. ჩხიკვაძის ჯარისკაცი „ყვარყვარე თუთაბერში“.

ალექსანდრის რეჟისორულ ხელნაწერში ბუნებრივი ადგილი ჰპოვა კ. მახარაძის ანდარეზამ და კრეონმა. იქნებ სწორედ ამ როლებმა შეუქმნეს მახარაძეს აქტიორული რეპუტაცია. აქ ჰპოვა ნამდვილი შემოქმედებითი წარმატებაც. სწორედ ალექსანდრის ეკუთვნის ზ. კვერენჩილაძის ხალასი აქტიორული ნიჭის სცენური გახსნა, მისი ფართო შესაძლებლობების აღმოჩენა და მისთვის გზის მიცემა.

ე. მანჯგალაძის შემოქმედებაში ალექსანდრე სახასიათო როლების გვერდით, გამირულ-მონუმენტური ნაკადის ძალაც იგრძნო. დაინახა მისი განვითარების საიმედო პერსპექტივა. ზომიერად და ორიპოსი. ასეთი მრავალპლანიანი შემოქმედებითი ამოცანებს წინაშე დადგა მსახიობი. ეს კარგად შენიშნეს მოსკოველმა კრიტიკოსებმაც. მანჯგალაძის აქტიორულ ავტორიტეტს საკავშირო აღიარება ელოდა!..

პლასტიკური დახვეწილობა და შინაგანი სიმართლე გამოჩნდა ჯ. ლაღანიძის წიწოლასა და ზოგიერთ სხვა ეპიზოდურ როლებში, მაყურებელს ახსოვს კ. საკანდელიძე „ბოჯის გოდუნოვსა“ და „გლახის ნამბობში“. ჭეშმარიტად დიდი ადამიანური სითბოთი, ლირიკული უშუალოდით გამოირჩეოდა გიორგი საღარაძე ფოსტალიონის როლში. („ადამიანი იბადება ერთხელ“), რამდენი ნიჭიერად მოფიქრებული სახეები შეიქმნა „ფიროსმანში“, რამდენმა მსახიობმა ჰპოვა ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული.

ღრმა ფსიქოლოგიზმი და სულიერი სიღრმე „თანაარსებობდა“ ს. ზაქარაძის ფიროსმანისა და მინაგოს სახეებში. გავიხსენოთ მისი ორიპოსი, ფიროსმანი, მინაგო და ქადაგი — ეს უკვე მთელი გალერეაა ბრწყინვალე აქტიორული სახეებისა.

და განა მართო ესენი. სხვა მსახიობთა შემოქმედებიდანაც შეიძლება ბევრის გახსენება.

ეს თვალის ერთი გადავლებით. მათი შემოქმედების ანალიზის ადგილი აქ არ არის. არც იმაზე ვიტყვი, თუ ვინ რა ხარისხით, რა გემოვ-

ნებით, როგორც ოსტატობით ქმნიდა სახეებს. ამჯერად მთავარია ის, რომ ყველაფერი ეს ალექსიძის რეჟისორულ სამყაროში წარმოიქმნა. ალექსიძემ „შექმნა ისინი“ და მათ შექმნეს ალექსიძის სპექტაკლები.

რეჟისურა ურთულესი პროფესიაა. იგი საჭიროებს არა მარტო მრავალმხრივ განვითარებულ ადამიანს, არამედ დიდი ინტუიციის, დიდი გულის ხელოვანს. ფილოსოფიური სიღრმე და ემოციური ფრთაშესაბმელობა უნდა ჰქონდეს რეჟისორს, ისე შორს ვერ წავა.

ისეთი რეჟისორებიც მინახავს მათ რეპეტიციებზე მსახიობები რომ სთვლემენ. რაკი რეჟისორი სთვლემს, სხვებსაც ადუნებს.

დაკარგულია შთაგონებული ლოდინი სპექტაკლის დაბადებისა.

თეატრი, როგორც ფრანგი რეჟისორი ბარო ამბობს, ყოველთვის სამართლიანობისათვის მებრძოლია. ბრძოლის წარმატებით გადახდა და სამართლიანობის დაცვას ნიშნავს.

მაგრამ ვისთვის იბრძვის? რას ემსახურება? აი, ეს არის მთავარი. ეგზიუპერი შესანიშნავად ამბობდა: მთავარია გაარკვიო, „რისი თქმა შეიძლება და რა უნდა თქვა“.

ალექსიძე პედაგოგი — აღმზრდელია. მან ბევრ ახალგაზრდას მისცა ცხოვრების საფუძვი. ათობით მსახიობი, რეჟისორი აღიზარდა მასთან. იგი თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორია. გატაცებით მუშაობს ახალგაზრდებთან, ასწავლის შემოქმედებითს სიღრმეებში წვდომის ხელოვნებას. ალექსიძე ავტორია მრავალი საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებისა. ბევრმა მსახიობმა სწორედ მის სპექტაკლებში ჰპოვა ნამდვილი სიხარული.

რამდენი სიხალისე, გატაცება, ტკივილიცა და იმედი იყო, როცა საჩვენებელი სპექტაკლის დღე მოახლოვდებოდა. თეატრალურ აუდიტორიას ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში ბევრი კარგი დღე ახსოვს. ალექსიძემ იქ, ინსტიტუტის პატარა სცენაზე, დადგა ოსტროვსკის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“. „ღრმა ფესვები“, „უდანაშაულო დანაშავე“, „მზის შვილები“, „ოჯახი“.

თეატრალურ აუდიტორიას დიდხანს ემსახურება რ. ჩხიკვაძის — ჩუპურნოი („მზის შვილები“), გურ. საღარაძის ვაგინი, ლ. ჩხეიძე — ლიზა და სხვა.

და განა მართო ეს. გავიხსენოთ სახეები „ფიგაროს ქორწინებიდან“: იქნება ეს კ. მახარაძის ქერუზინო თუ აღმავივა გ. სალარაძისა, ფიგარო რ. ჩხიკვაძისა, ან ე. მანჯგალაძის მამილო („პარიზელი მეძონძე“). ეს ხომ ნამდვილი სიხარული იყო.

...წავიდნენ წლები. იქნებ ყველას მეხსიერებას არც შემორჩეს იმ დღეების დღეა, შრომა და ნაღვაწი, მაგრამ ისტორია ხომ სამართლიანია?!

აჲლა, როცა თეატრალურ ინსტიტუტში ალექსიძის პედაგოგიურ მოღვაწეობას ვიგონებ, ჩემ წინ კიევის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორის წერილი დევს. წერილი ალექსიძის მისამართით არის. ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა მადლობას უხდის რეჟისორს იმის გამო, რომ მან „ანტიგონას“ რეპეტიციებზე დაუშვა სტუდენტები. — „ჩვენ სტუდენტებს არასდროს არ დაავიწყდებათ ეს სიხარული, — იწერება იგი, — თქვენ მაგ. დაანახეთ ლამაზი ხელოვნება, ისინი ბედნიერები არიან, რომ ასე დიდ ხელოვანთან იყვნენ“.

მე ეს არ გამკვირვებია. ალექსიძის არქივი საცხება მსახიობთა წერილებით მოსკოვიდან, კიევიდან, კიშინიოვიდან. ისინი წერენ აღფრთოვანებულ სტრიქონებს, წერენ ალექსიძის ბალასი ნიჭით, მისი ნათელი და სუფთა გულით მოხიბლულნი.

სპექტაკლი თეატრში რჩება, თეატრისა და ისტორიის საკუთრებად იქცევა. რეჟისორის პირად არქივში კი რჩება პატარა ნივთები, გაზეთიდან ამონაჭერი რეცენზიები, ღია ბარათები. ადრესები, ფოტოსურათები. ისინი მოგვათხრობენ ხოლმე ხელოვანის განვლილ დღეებზე, დაძაბულ შემოქმედებაზე, მოგვითხრობენ იმის მეთაედს. ზოგჯერ მეასედაც კი, რაც იყო, რაც მოხდა ყოველი სპექტაკლის ირგვლივ.

მაგრამ ზოგჯერ რამდენიმე სტრიქონიც კმარა, რომ წარმოიდგინო ვის რა გულით უფიქრია, ვის როგორ გაუხსარებია რეჟისორი და რეჟისორს ის. მღელვარების გარეშე ძნელია ზოგი მათგანის წაკითხვა.

სამხატვრო თეატრის მსახიობს ნ. პოპოვს ფოსტალიონის როლი უნდა ეთამაშა ალექსიძის სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“. რამდენიმე რეპეტიცია გაიარა მსახიობმა, მერე ავად გახდა და ველარ ითამაშა როლი. იგი ლენინგრადიდან ალექსიძეს წერს: „მე ლენინგრადში დავდივარ თქვენთან ერთად და ვფიქრობ. ვუყურებ ქალაქ-მუზეუმს და მაინც ვფიქრობ თქვენზე, თქვენ, როგორც დიდი მხატვარი, რომელიც ძალიან ნაზად აღიქვამს ძალიან ლამაზს — გამიგებთ: გუთხოვთ, რეპეტიციაზე ბევრს ნუ წევთ, გაუფრთხილდით თავს, თქვენ სჭირდებით ხელოვნებას, გაუფრთხილდით თქვენი რეჟისორული ოცნებებისათვის. მე მიხდა „მხატის“ სცენაზე მაყურებელმა დაინახოს მზე. თქვენ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვეთ, თქვენ მიმითითეთ იმ გზებზე, რომელიც მე ჩემს საყვარელ კოწიასთან მიმიყვანს“. რასფსრ დამსახურებული არტისტი ა. ტოფჩიევი წერს: „ძვირფასო დიმიტრი ალექსის ძე, მიხდა გითხრათ თქვენ. რომ მე განვიცადე ნამდვილი შემოქმედებითი წვა, ბედნიერება. თქვენ ჰკვიანი, ნიჭიერი და მგზნებარე მხატვარი ხართ. უთქვენოთ განვიცადი სულიერ სიაცარიელეს, მე მაკლია თქვენი რეპეტიციები, რომლებიც ალაგზნებენ და აიძულებენ მსახიობს იცხოვროს დაძაბული შემოქმედებითი ცხოვრებით“. აქვე, არქივშია პატარა ბარათი ისევე სამხატვრო თეატრიდან: „დიდი მადლობა, რომ ბევრი მასწავლეთ და დამეხმარეთ ჩემი ცხოვრების მძიმე გზის სახიფათო მოსახვევში“ (მ. გარჩენოვი).

1964 წელს კიევიდან მსახიობთა ჯგუფი წერდა: „თქვენთან განშორებას მთელი დასი ძალიან განიცდის, თეატრმა მოაწყინა უთქვენოდ“. „ჩემო საყვარელო მეორე მამავ, — წერს ს. კორკოშკო, — ძალიან მომეწყინა უანტიგონოდ, არ არის დღე, რომ არ ვფიქრობდე მასზე. მადლობთ, დიდი მადლობა თქვენ, რომ მომეცით მეორე სიცოცხლე, ახალი სიცოცხლე — თქვენი და ჩემი — ჩვენი ანტიგონესათვის. ნეტავ მალე დადგეს სექტემბერი, გავაკეთებ ყველაფერს, რომ გავაბაროთ“.

ასე იწერებიან მოსკოვიდან, კიევიდან, კიშინიოვიდან. იწერებიან მადლიერი მსახიობები.

არქივში ვნახეთ ცნობილი ქართული მსახიობის აკ. ვასაძის მიერ

ამ ოცდაათი წლის წინათ ახალგაზრდა რეჟისორისადმი მონაწერიც „ნიჰიერ დოდოს, რუსთაველის თეატრის მომავალ იმედს“.
აღუქსიძემ გაამართლა ეს იმედი.

...უკანასკნელად გაისმა ოიდიპოსის ხმა. იგი მწუხარებით ეთხოვებოდა თავის შვილებს:

**ისევ დნებრის
ნაკირებზე**

ვიცი, ო, ვიცი რა ტანჯვაში უნდა დალიოთ
კაცთა აუგით მოწამლული სიცოცხლის დღენი...
გთხოვ, შენს კეთილ გულს შეაფარო უმწუო ბაღენი!

ბავშვების ქვითინი გაჰყვა სადღაც უსასრულობაში მიმავალ თებეს დიდებულ ხელმწიფეს. უკრაინელი მაყურებლის თვალს მიეფარა ქართველი ოიდიპოსი.

კრეონმა სასახლეში წაიყვანა „უმწუო ბაღენი“...

...თითქმის გუშინ იყო ეს ყოველივე. ყურში ახლაც ჩამესმის უკრაინელი მაყურებლის ოვაციის ხმა.

ხუთი წელი გავიდა მას შემდეგ. ხუთი მოუსვენარი წელი. ისევ კი-ევში ვართ. ისევ ისმის უკრაინელი მაყურებლის მკუხარე ტაში.

უკრაინის სცენაზე გაცოცხლებულან იმ „უმწუო ბაღენი“ სახეები. მამის სულიერი ძალა გამოჰყოლიათ შვილებს. „საბუდისწერო ბრძოლის ველზე“ განგმირულან ჭაბუკნი. მხოლოდ ანტიგონე დგას მეფისა და ბედის წინაშე და მარტობელა ებრძვის უსამართლობას. ფრანკოელები გვეუბნებოდნენ: „გადაეციტ ქართველ ოიდიპოსს, რომ მის შვილებს არ შეუტრცხვენიათ იგი“.

ორივე სპექტაკლის მშობელი დიმიტრია. მან დაამკვიდრა „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“ ქართულ და უკრაინულ სცენებზე. მის არც ერთ ადრინდელ დადგმას არ ჰქონია ასე დიდი და ლამაზი სიცოცხლე.

„ანტიგონე“ ახალი სიტყვაა აღუქსიძის შემოქმედებაში. იგი თავის არც ერთ სპექტაკლში არ ყოფილა ასე მთლიანი, ასე ლაკონიური და ლოგიკური. სრულიად ახალი თვისებები აღმოაჩინა დიმიტრიმ თავისთავში. მან გვიჩვენა თავისი ტალანტის ახალი მხარეები.

„ანტიგონე“ სკულპტურული, შინაგანად მღელვარე, მაგრამ გარეგნულად მკაცრი სპექტაკლია. ეს სიმკაცრე იგრძნობა ქოროს სტატიურ განვებებში, მოქმედების ლაკონიზმში; ისმენესა და ჰემონის ლირიკულ თრთოლვაში, კრეონის მეფურ სიდიადესა და უბრალო ადამიანურ ტკივილში, ანტიგონეს ბერძნულ ქანდაკებასავით მშვენიერ სახეში.

სოფოკლეს სამყაროს ღრმა შემეცნება და მისი მშვენიერების გამოხატვა — ასეთია ალექსიძის სპექტაკლის ინტელექტუალური და ესთეტიკური მხარე. იგი ეპიკური სილინჯით, დაფიქრებით ხსნის ნაწარმოების სოციალურ-ფილოსოფიურ საფუძველს და ესთეტიკური მომხიბლველობით გადმოგვცემს მის მხატვრულ სიდიადეს. რეჟისორმა დიდებულად იგრძნო (ისე როგორც არასდროს!) ანტიკური სილამაზის იდეალი, მონახა მისი გამოვლინების ნათელი სცენური ფორმა და ამით მთელი სპექტაკლი ლამაზი და მთლიანი გახადა. აქ ყველაფერი მშვენიერების, ესთეტიკური ამალღებულობის, ლაკონიზმისა და სკულპტურული გამოკვეთილობის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. ეს არის სპექტაკლი, სადაც ყოველი მიზანსცენა, ყოველი მოძრაობა ქანდაკებასავით გამოკვეთილია. მის პლასტიკურ მშვენიერებას (რომელიც ძველბერძნულ ქანდაკებებიდან მოდის!) ანათებს დიდი შინაგანი ფსიქოლოგიური სიმართლე, ადამიანურ განცდათა სიღრმე და ის ზუსტი აზრობრივი გამიზნულობა, რომელიც სპექტაკლის მკაცრ ლოგიკურ განვითარებაშია მოქცეული. ეს არის ჭეშმარიტად თანამედროვე (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით). ნოვატორული სპექტაკლი. იგი ერთგვარად პოლემიკურიც არის ცრუ ინტელექტუალიზმისა და უემოციო თეატრის მიმართ.

„დავბადებულვარ სიყვარულისათვის და არა სიძულვილისათვის“, — ანტიგონეს ეს სიტყვები გასდევს ლეიტმოტივად მთელ სპექტაკლს. მისი შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ს. კორკოშკო სილამაზის, სულიერი შემართებისა და სიმბნევის ცოცხალი სახიერებაა. ეს არის ნიჟიერი, უადრესად პლასტიკური და მომხიბვლელი მსახიობი. მისი ძალა მისი სიმართლეა. პირველი სურათიდანვე იგრძნობა ეს, მაგრამ მსახიობი მას არაად ხაზს არ უსვამს. იგი ზომიერია მრისხანებასა და სიყვარულშიც. ნაზია თავისი მშვენიერე-

ბით და ამაყი სულით. მთელი მისი სცენური ცხოვრება ტრაგიკულია და აპასთანავე სავესტა რაღაც დამამშვიდებელი მომხიბვლელით. რომელი სცენაც არ უნდა გავიხსენოთ, ყველაგან დიდებულია იგი.

...მაინც ცალკე უნდა გამოვყოთ „სიკვდილის გზაზე“ მიმავალი ანტიგონე. თეთრი, საქორწილო მოსასხამით (თითქოს თავის სატრფოსთან მიდისო!) ჩამოდის კიბეებიდან და ჯურღმულისაყენ მიემართება. მოულოდნელად მის ხელს ჰკიამაია დააფრინდება. ანტიგონე ეალერსება მას და თითქოს სთხოვს წაიყვანოს იქ, სადაც მისი გემონია, უყურებს და ფიქრობს თუ საით გააფრენს მის სულს? ჰკიამაია, ეს ნაზი პოეტური სული მებრძოლი ქალისა, იქით წაიყვანს ანტიგონეს. სადაც არა არის კაცთა მტრობა და სიძულველი, სადაც სიმშვიდე და ჰარმონიაა. მიჰყვება იგი მწუხარების გზას და მალე მის წინ სასახლის კაცნი აღიმართებიან. შუბებს შორის მოაქცევენ ანტიგონეს და უკანასკნელ სათქმელს დააცლიან. ანტიგონე მრისხანებით გაჰყვება მათ, მაგრამ ისევ იფეთქებს სიცოცხლისა და პროტესტის ძალა, მობრუნდება მაყურებლისაყენ, გამოიქცევა და ისევ ორ შუბს შორის, მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს გამოსათხოვარ სიტყვებს. ამ შუბებს შორის დგას, როგორც ჯვარცმული ანგელოზი.

და განა მართო ეს? მთელი სპექტაკლი სავესტა ასეთი ემოციური და ლამაზი დეტალებით, მახვილი რეჟისორული მიგნებებით.

არასოდეს არ დამავეიწყდება რამდენიმე სცენა.

... სასახლის მცველნი წითელი, სისხლისფერი კოსტუმებით შემოანათებენ უფსკრულიდან. ისმის მწუხარე მელოდიები. თავდახრილნი, მუხლებზე დაჩოქილნი ელიან დამწუხარებულ მეფეს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს გემონისა და ანტიგონეს ცხეღარი უნდა გამოასვენონ (სოფოკლეს სწორედ ასე აქვს!). ალექსიძემ მათ ნაცვლად, მათ გზაზე კრეონი (ა. გაშინსკი) გამოიყვანა შავი მოსასხამით. წყველიაღიდან მოდის ნელა „წითელ გზაზე“, სისხლიან გზაზე. მოდის ნელა, წელში მოხრილი, მოტეხილი, მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს მონოლოგს და მერე უსაზღვრო მწუხარებისაგან განადგურებული მძღავრი შეყვირებით ეშვება უფსკრულისა-

კენ. ამ სცენას წინ უძღვის ღრმააზროვანი, ბრწყინვალე რეჟისორული მიზანსცენა კრეონის „ხელახლად დაბადებისა“. აი, ისიც: მეფეს აუწყეს შვილის — ჰემონის (ს. ოლესენკო) დაღუპვა.

მეფე უსმენს ქოროსა და მაცნეს და თანდათან პატარავდება. საზარელი ხმები და მომხდარი ტრაგედია გასრესს მის პიროვნებას. ბოლოს იგი პატარა, დანახშირებულ კუნძოვით დევს სცენაზე. მერე თანდათან იწყებს გამოცოცხლებას, ხელახლად დაბადებას, სამყაროს ახალი თვალებით უყურებს. სულიერი განწმენდა მას ახალ მოქალაქედ აქცევს. ანტიგონეს დაღუპვის შემდეგ რეჟისორს ბევრი საფიქრალი და საზრუნავი მიეცა. როგორ უნდა წარემართა მოქმედება, რომ იგი მაშინაც საინტერესო ყოფილიყო, როცა მთავარი გმირი სცენაზე აღარ არის და მაინც სპექტაკლი არ „შესუსტებულია“. წარმოდგენაში გამოჩნდა ახალი მოულოდნელი მიზანსცენები, ძლიერი პლასტიკური ნახაზები, მკაცრი კომპოზიციები, ღრმა ფსიქოლოგიური დეტალები და განა ასეთი არ არის ჰემონის შეხვედრა მეფესთან? ან კიდევ ევრიდიკეს (ო. კუსენკო) გამოსვლა. იგი „მწუხარე სიდიადით“ შემოდის სცენაზე. მისი ძლიერი, ნებისყოფიანი სახე მეტ რელიეფურობას ანიჭებს შინაგან განცდებს. იგი ამაყად დგას კედელს მიყრდნობილი და თავის მწუხარე ბედს დასტირის. აღარ არის იმედი, აღარ არის ხსნა. მხოლოდ კედელი აჩერებს მის სხეულს, მის ხელებს, მაგრამ ნელ-ნელა ეს კედელიც გამოეცლება და ხელები შერჩება ჰაერში გაშვებული. მერე მწუხარებისაგან შემკრთალი მაყურებლისაკენ გაიჭრება და ასე გეგონებათ გრგვინვით შესძრავს ქვეყანასო, მაგრამ მხოლოდ ტუჩების უსასო მოძრაობას ვხედავთ, აღარ ისმის მისი ხმა,... ეს არის ტრაგიკული წუთი. ჩვენს მაყურებელს კარგად ახსოვს ბერძნული თეატრის ქორო (ათენისა და პირეის თეატრების). არსებობს ქოროს გადაწყვეტის გარკვეული ტრადიციაც, თუმცა ჯერჯერობით არავინ იცის, თუ როგორი იყო ძველი ბერძნული თეატრის ქოროს პლასტიკური მხარე იმ დროს. არის აზრთა სხვაობა და დიდი კამათი ამ საკითხზე. ალექსიძის სპექტაკლის ქორო არც ათენის, არც პირეისა და არც მისივე „ოიდიპოს მეფის“ ქოროს არ ჰგავს. იგი უმთავრესად სტატიურ პლანშია გადაწყვეტილი. ხან ცივი კედელივით აღიმართება ხოლმე

და იწყებს განსჯას გმირთა ქცევისა და ხან კიდევ ქანდაკებასავით გახვედნება ერთ მდგომარეობაში. მოძრაობა ფრთხილია და ძუნწი. დ. ალექსიძემ ახალი სცენური სიცოცხლე მიანიჭა სოფოკლეს მეორე დიდ ტრაგედიასაც. „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ გახდა არა მარტო მსახიობთა დიდი შემოქმედებითი სიხარულის, მხატვრისა და კომპოზიტორის ახალი წარმატების საფუძველი, არამედ ღრმარეჟისორული აზროვნების, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ორგანული სინთეზისა და მისი პერსპექტივების ნათელი დემონსტრაცია.

...პრემიერის მეორე დღეს ცოტა გავისაუბრეთ. ასე მომეჩვენა დიმიტრი ჩვეულებრივად აღარ ხუმრობდა, აღარ მხიარულობდა ისე, როგორც ამას შევეჩვიე წლების მანძილზე. მან გაიხსენა ჩვენი საუბარი დნებრის ნაპირებზე. გაიხსენა რაღაც უცებ და მალე შეწყვიტა საუბარი. მაშინ ხომ ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ კიევის სტუმარი ოდესმე თბილისელთა მასპინძელი გახდებოდა...

როცა დიმიტრის დავშორდი, დიდხანს ვფიქრობდი „ანტიგონეზე“. ვფიქრობდი იმაზე, თუ რა ძალა იყო ის, რამაც ეს სპექტაკლი შეაქმნევინა. იქნებ ეს შემოქმედებითი სიბრძნის წლებს მოჰყვა, იქნებ წინააღმდეგობის ძალამ გამოაწროთ? იქნებ ერთიჯ არის და მეორეჯ, ვინ იცის?!..

ალექსიძემ დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო. ამ გზაზე მას ბევრი სიხარულიც შეხვდა და ტკივილიც, მაგრამ თეატრი მისი სიცოცხლეა. მისი სიხარული და ტკივილია. მას შთაგონებით უყვარს იგი და თამამად შეუძლია კამენსკის დარად მიმართოს თეატრს: „გესმის, თეატრო! შენ დიდი ხარ და უსაზღვრო, როგორც ცა, ჩემი არსება საესება შენი სიყვარულით და ყველა ჩემი სიმღერა შენს ზადიდებლადაა შექმნილი!“.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა ო ბ ა	9
კოტე მარჯანიშვილი	18
სანდრო ახმეტელი	41
ალექსანდრე წუწუნავა	100
ვასო უუშიტაშვილი	134
დიმიტრი ალექსიძე	158

ჩედაქტორი ე. ცაგურია
მხატვარი ნ. ზაალიშვილი
მხატვ. რედაქტორი ირ. ჭანაშვილი
ხეკრედაქტორი რ. იმნაიშვილი
კორექტორი ლ. არაბიძე



ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/III-68 წ.
ქაღალდის ზომა 60×84¹/₁₆
ნაბეჭდი თაბახი 6,5.
საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10.
ტირაჟი 2000. უე 00229 შეკვ. 1138.
ფასი 77 კაპ.



გ ა მ ო მ ც ე მ ლ ო ბ ა
„ლიტერატურა და ხელოვნება“
ბლესანოვის 179. თბილისი, 1968.

792(C41)
792(47.922)(092)
3499

●
Василий Павлович Кикнадзе

ГРУЗИНСКИЕ РЕЖИССЕРЫ

(На грузинском языке)

●
Издательство
«Литература да хеловнеба»
Плеханова 179, Тбилиси 1968

●
8—1—4