

დალი მუმლაძე

თანამედროვე ქართული
ჩეჟისურა

(საბიპორტრეტი)

„

თბილისი
1973

792(41)2
792(47.922)(092)
8917

© გამომცემლობა ხელოვნება 1973

8—1—4

6—73 ადგ.

M — 605

წი ნ ა ტ მ ე ა

თანამედროვე ქართულ თეატრში არა ერთი სახელი და მოვლენა იპყრობს უღრალდებას.

ქართული რეჟისურის თავისებურებათა ამოხსნა შესაძლებელია როგორც წინა, ასევე ახალი თაობის შემოქმედების კვლევის მაგალითზე. მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილის, დიმიტრი ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ განვლილი რეჟისორული ძიებების გზა, ვფიქრობ, შედარებით სრულად წარმოსახავს თანამედროვე ქართული თეატრის ტენდენციებს. ცხადია, მათი მოღვაწეობა ეერ შექმნის ამ პერიოდის ამომწურავ სურათს, მაგრამ ჩვენი თეატრალური ცხოვრებას შეცნობისა და ამოხსნის საქმეში მათი შემოქმედება ტიპიურობის თვალსაზრისით წარმოგვიდგება.

არჩილ ჩხარტიშვილმა, დიმიტრი ალექსიძემ და მიხეილ თუმანიშვილმა სხვადასხვაგვარად განვლეს ქართული თეატრის ტრადიციებისადმი ერთგულების გზა. სხვადასხვაგვარად ჩამოყალიბდნენ, მაგრამ მათი ინდივიდუალობის შექმნის პროცესები, ყველა შემთხვევაში, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ანჭეტელის სახელებთან იყრის თავს.

ქართული თეატრის მეორე დაბადების სათავეებთან დგას ეს ორი რეჟისორი. მათი პიროვნებისა და ხელოვნების თავისებურება განსაკუთრებული სიძლიერით იჭრება ყველგან, სადაც კი საერთოდ ეროვნული თეატრის, მისი ბედისა და მრწამსის, მისი აწმყოსა და მომავლის საკითხები შეიძლება დაისვას

წარმოუდგენელია მსჯელობა თანამედროვე ქართული თეატრალური კულტურის რაობაზე, თუ არ გავითვალისწინებთ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ანჭეტელის მიერ შექმნილი ტრადიციების ზეგავლენას. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ძნელია პირდაპირი, უშუალო კავშირი გამოვქმენოთ ახალი ქართული თეატრის ამ ორი დიდ წინამორბედთან.

ეს ხდება იმიტომ, რომ მათი პიროვნული და შემოქმედებითი თავისებურებანი განსაკუთრებული სიძლიერით იჭრება ყველგან, სადაც კი საერთოდ წამოიჭრება ეროვნული თეატრის, მისი ბედისა და მრწამსის, მისი აწმყოსა და მომავლის საკითხები; იმიტომ, რომ მათი მონაპოვარი ქერ არ ქცეულა მხოლოდ ისტორიად

და ვინ იცის, კიდევ რამდენი დრო დასჭირდებათ ჩვენი თეატრის მოღვაწეთ, რომ საფუძვლიანად და კომპლექსურად აითვისონ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო აბშეტელის მიერ განსხვავებული გზებით მიკვლეული აღმოჩენები.

ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედება სწორედ კ. მარჯანიშვილთან და ს. აბშეტელთან უროიერთობაში, მათი პრინციპებისა და სპექტაკლების სხვადასხვა მხატვრული სტილის გაერთიანების სურვილით იწყება. დ. ალექსიძე, რომელიც მაშინ მოვიდა რუსთაველის თეატრში, როცა აბშეტელი უკვე ცოცხალი აღარ იყო, წლების განმავლობაში მის მემკვიდრედ თვლიდა თავს; ქართული რეჟისურის უკვე სხვა თაობის წარმომადგენელი — მ. თუმანიშვილი, ცხადია, სხვა თვისობრიობით და ნაკლებად, ვიდრე დ. ალექსიძე ან ა. ჩხარტიშვილი, მაგრამ მაინც შედის მათი ტრადიციების სფეროში და გარკვეულ ადგილსაც პოულობს იქ.

პაჩილ ჩხარტიშვილი

პაჩილ ჩხარტიშვილი გიმნაზიაში სწავლობდა, კოტე მარჯანიშვილი რომ საქართველოში დაბრუნდა. მას უკვე განვლილი ჰქონდა სამხატვრო თეატრის განუმეორებელი სკოლა, შექმნილი „თავისუფალი თეატრი“, უკვე დადგმული იყო ლეგენდარული „ფუფუნტე ოვეზუნა“. მარჯანიშვილს იცნობდნენ როგორც საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ რეფორმატორს და ა. მან აღუთქვა თავის სამშობლოს, შეექმნა ახალი თეატრი. ამ განაცხადში იგულისხმებოდა ახალი თვისებების და, რაც მთავარია, ახალი მხატვრული ორიენტაციის ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნა. და არამარტო ახალი ორგანიზაცია არსებული აქტიორული ძალებისა.

ქართველი ხალხის სულისკვეთება ენდო კ. მარჯანიშვილს, რადგან ცხადი იყო, ეროვნული თეატრის განახლებასა და მისი თანამედროვე სახის შექმნას ეროვნული გენია სჭირდებოდა. მაგრამ კ. მარჯანიშვილისადმი რწმენა მომზადებული იყო არა მხოლოდ იმით, რომ მისი ტალანტის ძალას. მისი პრინციპების გამიზნულობას შეეძლო განეპირობებინა მოვლენის—ახალი ქართული თეატრის შექმნა, არამედ იმით, რომ ობიექტური მიზეზები ამ მოვლენის წარმოსაქმნელად თვით ხალხის რწმენაში არსებობდა. და კიდევ იმ, სრულიად განსაზღვრული, საქართველოში უკვე არსებული აქტიორული ოსტატობის კულტურით აიხსნებოდა, რომლის გარეშე ვერც კ. მარჯანიშვილი და შემდგომ ვერც ს. ახმეტელი თავის ნებას ვერ დაუმორჩილებდნენ თავისსავე იდეას. ამ პერიოდში განსაკუთრებით მძაფრად იჩინეს თავს ქართული კულტურის სინთეზურობის დიდი პრობლემა. ამ ეროვნული საკითხის გადაწყვეტაში იმგვარი კულტურული რეფორმა იგულისხმებოდა, რომელსაც ვერ გამოეთიშებოდა თეატრი. ამ სინ-

თეზის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა სამყაროს იმგვარი მოდელის შექმნა, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამებოდა ქართველი კაცის ბუნებასა და მსოფლშეგრძნებას. ახალი ქართული თეატრი ქართული მწერლობისაგან განსხვავებული გზით წავიდა ამ სიმაღლეთა მოსალახავად, მაგრამ მასაც კარგად ჰქონდა შეკნებული. რომ არაფერი ეროვნული არ შეიძლებოდა ქცეულიყო ქვეშეაღიტი ყურადღების ღირსად თუკი მას უნივერსალური, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა არ მიენიქებოდა. კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა იტვირთეს ქართული თეატრის აღორძინების მოწამებორივი ვალი, მაგრამ მათი განსხვავებული პრინციპების განსახორციელებლად აუცილებელი იყო უამრავი სხვადასხვა მდგომარეობის იმგვარი თანხედომა, როცა რომელიმე მათგანის გამოკლება მოვლენის წარმოქმნას გამორიცხავდა. რადგან უსათუო იყო, რომ უამრავ ადამიანს, ვისაც ქვეშეაღიტად ხელეწიფებოდა ეს საქმე, თავის თავზე აელო ყველა იმ ვალდებულების შესრულება, რაც ახალი ქართული თეატრის იდეის განხორციელებას სჭირდებოდა და რის შესაქმნელადაც ეს ხალხი სრულიად სხვადასხვა გზით მოვიდა. მოვიდა განუზომლად რთული, მრავალგვარი და განსხვავებული პირობებისა და მიზეზების გამო.

კოტე მარჯანიშვილმა ალლო აულო საქართველოს კულტურული ცხოვრების იმ ერთ მომენტს, მისი ისტორიის იმ ერთ წამს, როცა ემხოზოდნენ ძველი ტაქრები, მაგრამ იზადებოდნენ ახალი გუმბათის ამზიდველები. მაშინ ჩაუდგა სათავეში ქართულ თეატრს, როცა ყველა პირობა აღმოჩნდა სხვადასხვა მიზეზისა და თვისების ურთიერთკავშირისათვის, ერთიანი, მთლიანი ლოგიკის წარმოდგენისათვის, რასაც ქართული თეატრი მისთვის ჩვეული სტატიკური მდგომარეობიდან უნდა გამოეყვანა და წარემართა აღორძინებისაკენ.

ქვეშეაღიტად, კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა ქართული თეატრის ის რეფორმა მოახდინეს, რევეოლუციურ საქართველოს რომ სჭირდებოდა. ფასდაუდებელია მათი ამაგი ქართული საბჭოთა კულტურის წინაშე, მაგრამ რა იქნებოდა ეს ღვაწლი, მათ რომ არ შეექმნათ ქართული სცენის განასლებისათვის აუცილებელი ახალი ხელოვანის ტიპი, რომელსაც, შესაძლოა, მათი იდეების დაკავშირებაც მოენდომებინა შემდგომ.

არჩილ ჩხარტიშვილი, რომელიც სანდრო ახმეტელის სპექტაკლის „ბერდო ზმანისა“ მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა და მხოლოდ ამით განისაზღვრებოდა მისი თეატრალური პრაქტიკა, ქართული თეატრის ახალი მოქცევის უამს ამთავრებს გიმნაზიას. კოტე მარჯანიშვილის სახელს იგი თეატრში მოჰყავს.

1924 წელს კოტე მარჯანიშვილმა არჩილ ჩხარტიშვილი თავის ასისტენტად დანიშნა. რუსთაველის თეატრში გატარებულმა დღეებმა იგი კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოწაფედ აქციეს. მათი სპექტაკლები მისთვის სკოლად იქცა.

კ. მარჯანიშვილის შემოქმედება ზოგადსაკაცობრიო საკითხების შემეცნებისაკენ მოუხმობდა მას, ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდებს ასწავლიდა. ს. ახმეტელის სპექტაკლები კი მძაფრი თვითმყოფადობისა და ეროვნულობის შეგრძნებისაკენ სწრაფვას უნერგავდა. ნიჟიერ მოწაფეს, ალბათ, საკუთარი ხილვებიც ჰქონდა, მაგრამ ამ ხილვების მოხმობამდე, აზრისა და ფორმის ჩამოყალიბებამდე, ა. ჩხარტიშვილი კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ გატანილ კვალში დგას და ფიქრობს:—ის თავისებურებანი, რაც მისი მასწავლებლების ინდივიდუალობას ახასიათებს და მათ წარმოდგენებს ესოდენ ანსხვავებს ერთმანეთისაგან, საერთოდაა დამახასიათებელი ქართული თეატრისათვის და ამიტომ იგი ცდილობს თავის შემოქმედებაში აღადგინოს და გააერთიანოს მათი სპექტაკლების განსხვავებული სტილი. საკუთარი მანერა მოუნახვოს მათი მხატვრული ერთიანობის ლოგიკას. ამიტომაც, რომ არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებაში ხშირად იკითხება წინამორბედთა კონცეფციებისა და მონაპოვარის ათვისებისა და შეკავშირების სურვილი. იგი ცდილობს, შეაერთოს კოტე მარჯანიშვილის თეატრისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური საწყისები სანდრო ახმეტელის პეროიკული სპექტაკლების მონუმენტურ და მასშტაბურ სტილთან. გააერთიანოს განსხვავებული ხილვა რომანტიკულისა.

მაგრამ თავის ერთადერთ მოწოდებად არჩილ ჩხარტიშვილს არასოდეს არ გაუხდია წინამორბედთა კონცეფციების მხოლოდ სინთეზირება. იგი ზოგჯერ მიმართავს ამ გზას. სასურველ შედეგსაც იშვიათად აღწევს. და შერე... მის დიდ მასწავლებელთა მიგნებები მხოლოდ ქართული თეატრის მონაპოვარი არ ყოფილა. კ. მარჯანიშვილის მიერ ქართულ თეატრში დანერგილი თვისობრივად ახალი მიმართულება ფსიქოლოგიური რეალიზმისა, მისი აზრები დღესასწაულებრივ, სინთეზურ, პოეტურ და რევოლუციურ თეატრზე მის მიერვე იყო განსხვავებული რუსულ თეატრში. კ. მარჯანიშვილის აზროვნების სისტემა სამხატვრო თეატრის მეთოდოლოგიაშიც პოულობდა თავის საყრდენ წერტილებს. ეს იყო უკუგანფენის გზა. კ. მარჯანიშვილის აზროვნების ტემპერამენტი თავის დროზე ვერ შეეგუა სამხატვრო თეატრის მხატვრულ სტილს. რამაც ასე აშკარად იჩინა თავი კ. ჰამსუნის პიესის დადგმაში — „ცხოვრების ბრჭყალებში“, მაგრამ მაინც არ შეოძლება ვიფიქროთ, რომ ეს იყო მხოლოდ „ორი დამოუკიდებელი კულტურის შეჯახება“¹, სადაც... „კავკასიელი აბრეკი ყაჩაღურად ესხმოდა თავს წყნარ, ფიქრმორეულ სამხატვრო თეატრს“². „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ელ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ახალი რედაქციით 25 წელი იდგმებოდა სამხატ-

¹ კოტე მარჯანიშვილი, მემუარები და წერილები, თბ., 1947, გვ. 68.

² იქვე, გვ. 69.

ვრო თეატრის სცენაზე. მაგრამ იმ სპექტაკლშიც კოტე მარჯანიშვილის სული ტრიალებდა და ეს ფაქტი, ვფიქრობ, უფრო მეტად მეტყველებს ორი განსხვავებული კულტურის შესაძლებელ კავშირსა და ურთიერთგამდიდრებაზე, ვიდრე იმ ფესვების უქონლობაზე, „ჩრდილოეთიდან მოვარდნილმა კენთავრმა“ თან რომ დაიტანა.

სახმეტელის ძიებანი ეროვნული თეატრალური ფორმებისა ძალზე ინდივიდუალური ხასიათისა იყო. მაგრამ ლოგიკურად იწერებოდა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. მთელი ძალით გამოხატავდა 20—30-იანი წლების საბჭოთა რეჟისურის მემბოზე სულსა და ხასიათს, როდესაც საბჭოთა თეატრი მხატვრული გამოხატვის ხერხების მრავალფეროვან, მრავალსაუკუნოვან საშუალებათა ამოუწურავ არსენალს მიმართავდა. როდესაც კ. სტანისლავსკის სწავლებიდან, ისე როგორც აკენიდან. ამოდიოდნენ: ე. ვასტანგოვი, ვ. მეიერჰოლდი, მიხეილ ჩეხოვი. ა. სულერჟიციკი. ალექსეი დიკი... თვით კოტე მარჯანიშვილი. როდესაც სტანისლავსკისაგან განდგომილთ თავისი მოწაფეები ეყრებოდნენ: ეიზენშტეინი — მეიერჰოლდს, ახმეტელი — მარჯანიშვილს.

კამათი თეატრის გარშემო ცხადია, გუშინ არ წამოწყებულა. ამ რეჟისორებს თავისი მიმდევრები და თავყანისმცემლებიც ჰყავდათ. მათ შორის უთანხმოება გემოვნებისა და აზროვნების ტემპერამენტის სხვაობით იყო გამოწვეული. და მათი ბრძოლაც არ ყოფილა სხვადასხვა იდეოლოგიის შერკინება. თითოეული მათგანის ბედი თავისი ერისა და ხალხის ბედს ჰკავდა, მაგრამ ყველა მათგანს თავისი გზა ჰქონდა. ამ გზას დაადგა ახმეტელიც, როცა მარჯანიშვილს ვაეთიშა. დრომ და, რაც მთავარია, მათმა შემდგომმა მოღვაწეობამ ცხადყო ამ გათიშვის კანონზომიერება. არც ისაა შემთხვევითი, რომ გაყრა სწორედ 1926 წ. მოხდა. ამ პერიოდში ს. ახმეტელის ტალანტის თავისებურება ყველასათვის თვალსაჩინო გახდა. „ლამარა“, რომლის პირველი ორი აქტი კ. მარჯანიშვილმა დადგა, ხოლო დანარჩენი ორი ს. ახმეტელმა (1926 წ. 2 იანვარი) ვერა და ვერ გადაიქცა სტილისტურად მთლიან წარმოდგენად. სპექტაკლის ორივე ნაწილი. მათი ავტორებს ერთმანეთთან უკვე შეუთავსებელ, ინდივიდუალურ მხატვრულ ხელწერას ამხელდა. კ. მარჯანიშვილის მოწაფე დამოუკიდებელ. ეკვე ჩანოყალიბებულ ხელოვანად გადაიქცა. კორპორაცია „დურუჯის“ კონფლიქტი გამწვავდა და კ. მარჯანიშვილმა თეატრი დატოვა. ს. ახმეტელი რუსთაველის თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად დარჩა და სწორედ მაშინ შექმნა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები: ფ. შილერის „ყაჩაღები“, ბ. ლავრენივის „რღვევა“. ს. შანშიაშვილის „ანზორი“.

კ. მარჯანიშვილი ქუთაისში წავიდა. იქ დააარსა ახალი თეატრი, იქ შექმნა თავისი შედევრი — კ. გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ტოლერის „პოპლა. ჩვენ ეცოცხლობთ!“

ქუთაისში, კ. მარჯანიშვილის გვერდით, მის თანამოაზრეთა შორის აღმოჩნდა არჩილ ჩხარტიშვილიც.

ახალგაზრდა, დამწყები რეჟისორის არჩევანი, რა თქმა უნდა, არ მოასწავებდა ერთგულებას მხოლოდ კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი პრინციპებისადმი, მაგრამ ნიშნავდა კი იმას, რომ ა. ჩხარტიშვილის შინაგანი სამყაროს ყველაზე უფრო ინტიმური და ნათელმზილველი ნაწილი კ. მარჯანიშვილის კონცეპციებში პოულობდა უალრეს გამოძახილს... ღრო გადიოდა. გარდასულ დღეთა სახსოვარით იღვქებოდა ა. ჩხარტიშვილის შემეცნებაში დიდი მასწავლებლებისაგან მიღებული გაკვეთილები. ამ გაკვეთილებმა მას არამარტო თეატრის არსი გააცნობიერებინეს. არჩილ ჩხარტიშვილი იმ ძნელსა და გრძელ გზაზე შედგა, მისი სიცოცხლე რომ ჰქვია ხელოვნებაში.

1930 წელს მარჯანიშვილელთა დასი ქუთაისიდან თბილისს გადმოვიდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ მარჯანიშვილმა დატოვა თავისი თეატრი და მოსკოვში წავიდა. მსახიობთა და რეჟისორთა პატარა ჯგუფთან ერთად არჩილ ჩხარტიშვილი ქუთაისში დაბრუნდა. ამ პატარა და მომხიბვლელ, არტისტიზმით შეპყრობილ ქალაქში კვლავ ტრიალებდა კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სული. მრავლისაღმთქმელ, მშვენიერ სიცოცხლეს ჰპირდებოდა თეატრის ახალ კოლექტივს ბოქმურ-ინტელიგენტური ქუთაისი. არჩილ ჩხარტიშვილთან ერთად იწყებდნენ მოღვაწეობას რეჟისორები—ს. აბაშიძე და დ. სულიაშვილი. მსახიობები—სერგო ზაქარაიძე, აკაკი კვანტალიანი, ალექსანდრე გომელაური, მედეა ქორელი, ჯერი დავითაშვილი. ევროპიდან იმხანად დაბრუნებული ვასო ყუშიტაშვილიც ამ კოლექტივს უერთდებოდა.

1932 წელს არჩილ ჩხარტიშვილი პირველ სპექტაკლს დგამს—ჰაშეკის „გულადი ჯარისკაცი“ შვეიცი“. ინსცენირების ავტორიც თვითონაა. მხატვარი—პეტრე ოცხელი, კომპოზიტორი—ანდრია ბალანჩივაძე. შვეიკს ალექსანდრე გომელაური თამაშობს.

არჩილ ჩხარტიშვილი ცდილობს ნაწარმოების პრობლემები თანამედროვეობის საპირბოროტო საკითხებს დაუკავშიროს. დასავლეთში ფაშიზმი უკვე შლის ტყუილის მძიმე ფრთებს. დუჩეს შავხალათიანები კაცთმოყვარეობის დამთრგუნველ მანიფესტებს აქვეყნებენ. მუსოლინი რომაელთათვის ჩვეული ტრიუმფით აპირებს სამყაროს აკლებას. ევროპის ყველა მერიდიანზე ჰუმანიზმი შევლას ითხოვს. ხალხი კი ძველთაგანვე მიეჩვია, რომ ის, ვისაც ყველაზე სულელად თვლიდნენ, ხშირად ჰკვიანურ აზრებს გამოთქვამდა. მასხარა ზოგჯერ

შაპხილბეღი ედებოდა. თავქარიანი შვეიცის მოგონილი მიამიტობა არაერთგზის გადაქცეულა სამყაროს კანონთა პატივამყრელ ხუშრობად.

აჩილ ჩხარტიშვილი ფიქრობდა. თანამედროვეობის მნიშვნელოვანი პოლიტიკური საკითხების გადაჭრა ომის გზით არ არის ერთად-ერთი გამოსავალი ინდოპალოებიდან და პაშევიც იმიტომ აირჩია დასადგმელად, რომ მიაჩნდა: შვეიცის შეუთანხმებლობა მის გარშემო არსებულ საზოგადოებასთან სამყაროს ყოფიერებას არაერთ მანკიერებას ამხელს.

რელიგიური სექტაკლს სატირულ მიმართულებას აძლევდა. მისთვის მთავარი იყო შვეიცის ფათერაკებში ამოეცნო და ამოეხსნა ამქვეყნიური ყოფის ნამდვილი აზრი. ხმა აღემალღებინა ომისა და ძალადობის წინააღმდეგ. შვეიცის შინაგანი სამყაროს შეცნობა. მისი ხასიათის ხალხურობის ამოხსნა აინტერესებს ჩხარტიშვილს და იგი ყველაფერს. რაც შვეიცის გარშემო ჰდება და რაშიც თვით შვეიცი ძალაუწებურად მონაწილეობს, უპირისპირებას გმირის უბრალო, მაგრამ ჭანსალ მსოფლმხედველობას.

აჩილ ჩხარტიშვილის სექტაკლი არა მარტო პაშევის წიგნის იდეურ მიმართულებას აღადგენდა, არამედ რაბლესა და როტერდამელის მებრძოლ ჰუმანიზმსაც ეხმაურებოდა ერთგვარად.

სექტაკლში შვეიცი სულელად გამოიყურება სულელურად მოწყობილ სამყაროში. ამ სამყაროს მოდელი ერაზმ როტერდამელს გვახსენებს, იგი წერს: „სისულელე ქმნის სახელმწიფოს. ამტკიცებს ძალა-უფლებას, რელიგიას. მმართველობას და სამართალს, და რა არის კაცობრიობის სიცოცხლე თუ არა სულელური თავშესაქცევი“.

სექტაკლში შვეიცის ფათერაკები მასხრობად არ აღიქმება. თუმცა გმირის ყველა თავგადასავალი ინარჩუნებს და გამოხატავს მისი ხასიათის თვითმყოფობას და ორგანულობას. შვეიცისა და წარმოდგენის სხვა მონაწილეთა მიერ ერთი და იგივე მოვლენის სხვადასხვაგვარი, ურთიერთგამომრიცხავი აღქმა სიტუაციებისა და ხასიათების კომედიად აქცევს სექტაკლს. სადაც სატირა გამოხატვის გროტესკულ ფორმებს იყენს.

აჩილ ჩხარტიშვილმა შვეიცის იუმორის გამოსახატავად შესანიშნავ ხერხს პოაგნო. დეკორაციების სწრაფ ცვლაზე შვეიცი რეაგირებს, როგორც ცხოვრების, კანონების, ჩვევების ცვლაზე. მაგრამ იგი ვერ ეგუება ამ კანონთა არსს და ამიტომ ვერც მათი ცვლის სისწრაფეს. მთელი მისი შინაგანი ბუნება ჭანყდება მისთვის არახელსაყრელი და ამიტომ მიუღებელი ცხოვრების წინააღმდეგ, მაგრამ ეს პროტესტი მისი ბრძოლის ფორმას კი არ წარმოადგენს, არამედ მისი ხასიათის თვისებად რჩება. და ა. ჩხარტიშვილიც სწორედ ამ ხასიათს უპირისპირებას წარმოდგენის ვითარებებს. — აქ ხელავს კომიზმს.

... ეშელონი ბრძოლისათვის ეშზადება და მიემგზავრება. შვეიკი აჩერებს დაძრულ მატარებელს. ჩამოდის ვაგონიდან და აულელვებლად, დინჯალ მიაბიკებს საპირფარეშოსაკენ. მისთვის არ არსებობს, და არც შეიძლება არსებობდეს. ჭარისკაცული ცხოვრების წესი და კანონები. ომი მისთვის გაუგებარი მოვლენაა. იგი მიდის ავანსცენასთან და ფიქრობს; — როგორ, რანაირად შეიძლება ადამიანმა დაიმახინჯოს სიცოცხლე ომით?! მაგრამ მის ზურგს უკან ეშელონი აგრძელებს საბრძოლო მზადყოფნას. ცხოვრება მიდის თავისი გზითა და წესით. ეს უბრალო კაცი კი დარწმუნებულია—ის კი არ არსებობს საგნისათვის, არა-ნედ საგანი არსებობს მისთვის. ამიტომაც, რომ ვერ ეგუება იმ მანქანას, რომელმაც იგი ჭარისკაცად აქცია და იძულებული გახდა დამორჩილებოდა მას. თუმცა შვეიკი არსად არ იყარგება. მის ხასიათში გამჭდარი ხალხური სიბრძნე, გონებამახვილობა, გადარჩენის სურვილი, მოგონილი მიაშიტობა, რომელიც მას „სულელად“ რაცხს, სხვადასხვა რაკურსიდან ტრიალებდა სპექტაკლში.

შვეიკი ყველას სინჯავს და სწონის. დამოკიდებულების დამყარება ამ დამოკიდებულების რეზულტატზე ფიქრით იწყება. არ არის სიძნელე, შვეიკმა თავი არ დააღწიოს მას. დადის ამ ქვეყნის გზებზე იგი, შიში ზოგჯერ ამამაცებს მას. მორცხვობა თვითდაჯერებულს ხდის, მაგრამ სწორედ ამ პარადოქსებში წარმოდგება სპექტაკლის ჰუმანური აზრა, რასაც შვეიკი ამტყიცებს: — იგი ისეთია, როგორც ყველა — უბრალოდ ადამიანი, მაგრამ ადამიანი. რომელმაც გაიგო. სიცოცხლე იმიტომაც ძვირფასი, რომ დასტებ მით და არ გაანადგურო. არ ხელყო სხვისი ცხოვრება.

წარმოდგენის ამ ჰუმანურ კონცეფციას არჩილ ჩხარტიშვილი თამამად გამოხატავს.

სპექტაკლის სატირული მიმართება მოიცავს როგორც ხასიათების ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას, ისე ჰიპერბოლირებას, გამომხატვის ფორმების გროტესკულობას.

ალ. გომელაურის იმპროვიზაციის ნიჭი შვეიკის როლის შესრულებაში პირველად პოულობს დიდ აღიარებას და ეს მხატვრული სახე მისი აქტიორული ბიოგრაფიის მშვენიერად რჩება.

პირველმა დამოუკიდებლად შექმნილმა წარმოდგენამ პირველი გამარჯვება და სიხარული მოუტანა ახალგაზრდა რეჟისორსაც. ყველასათვის ცხადი იყო, რომ სპექტაკლი მარჯანიშვილის მოწაფემ დადგა. მასში იგრძნობოდა მარჯანიშვილის ტრადიცია საკითხის ზოგად, დიდ მასშტაბში წამოჭრისა. სპექტაკლის პლასტიკური გადაწყვეტის ხერხი, აქტიორული შესრულების მანერა,—მისი კოლორიტის სიტბო, სიმსუბუქე და ხატოვანება ჩხარტიშვილის შემოქმედებით პრაქტიკაში თავისებურად გარდატეხილ მარჯანიშვილისეულ პრინციპზე მიანიშნებდა.

ჩხარტიშვილი იყენებს მარჯანიშვილის ხერხს სიტუაციის გამძაფრებელი, ვროტესკამდე მისული დახასიათებისა. იგი დგამს სცენას, სადაც დეკორაციული კონსტრუქციის მთავარი დანადგარი—კარადა ტრიალდება და მის ფონზე გამოჩნდება ციხის მოძღვარი. კარადა ახლა თაღს მოგვაგონებს, ოღონდ თაღის ელიფსი მოძღვრის ფერხთითაა. იწყება „ქადაგება“. მოფრინდებიან ანგელოზები, მოძღვარს შემოუსხდებიან გარწემო. მღვდელი უცებ შეიკურთხებს და გაბრაზებული, განაწყენებული ანგელოზები სწრაფად გაუჩინარდებიან. მთელი ეს სცენა „თავდაყირა“ ცხოვრების სულს გამოხატავს. ეს კი მთავარია სპექტაკლში. რეჟისორი ასახავს ცხოვრებას, რომელშიც შევიკი ხედავს, რომ „ამ სამყაროში ყველაფერი თავდაყირაა“, მაგრამ ამ ყოფის მხილება უაზრო და უნაყოფო გამოუვიდოდა რეჟისორს, მხატვრულ სახეებში დაკონკრეტებული რომ არ იყოს წარმოდგენის პოზიტიური აზრი — იყო ადამიანი, იცავდა კაცობრიობის ჰუმანურ იდეალებს.

არჩილ ჩხარტიშვილის მოქალაქეობრივი პათოსი მისი მხატვრული აზროვნების სფეროში იყო შეკრილი და ეს განსაკუთრებით ამაღელვებელს ხდიდა მის ჰიროველ დამოუკიდებელ ნამუშევარს.

„გულადი ჯარისკაცი შევიკა“ ამხელდა ა. ჩხარტიშვილის სწრაფვას მარჯანიშვილის თეატრის სტილისტური თავისებურებისადმი, მაგრამ ეს ფაქტი დიდი მასწავლებლის გავლენას როდი მოასწავებდა მხოლოდ, არც რაღაც ახალი და პრინციპულად განსხვავებული ფორმების ძიებას ნიშნავდა, რადგან დამწყებ რეჟისორს არა სიახლისა და განუმეორებლობის სურვილი აწვალებდა, არამედ ამ სიპართლის ამეტყველება უნდოდა, მან რომ შენიშნა, მან რომ იგრძნო თავისი დროის მაჯისცემაში.

ქუთაისში სულ 6 სპექტაკლი დადგა ა. ჩხარტიშვილმა, მაგრამ მათი აღდგენა დღეს წარმოუდგენელია სათანადო მასალის უქონლობის გამო. ერთი რამ მაინც ნათელია, ქუთაისში გატარებულმა დამოუკიდებელი მუშაობის წლებმა რეჟისორის ინდივიდუალობის განსაზღვრისა და ჩამოყალიბების საქმეში დიდი როლი ითამაშეს. და თუმცა ამ თეატრს დიდხანს არ უარსებია, არჩილ ჩხარტიშვილმა მოასწრო ესინჯა ძალა, გამოეცადა თავი და მიმხვდარიყო—თეატრშიც არის ჰუმბარტი სიცოცხლის ფესვი და იგი იმგვარ მსხვერპლს მოითხოვს, რომლის გაღებაც ხშირად არ ძალგვიძს.



1935 წელს ჩეჩენთ-ინგუშეთზე შეფობა საქართველოს დაეკისრა. მისი თეატრის სათავენი, რომელიც სამი წლის ისტორიას ითვლიდა, ფილიპე მახარა-

ძისა და სანდრო ახმეტელის თხოვნით, არჩილ ჩხარტიშვილი ჩადგა. რეჟისორი რთულ ვითარებაში აღმოჩნდა. ახალ ხელმძღვანელს თეატრის იმ რეპერტუარის შერჩევაზე უნდა ეზრუნა, რომელიც ახლობელი და ამაღელვებელი იქნებოდა ჩეჩენო-ინგუში ხალხისათვის, იდეოლოგიურად მისაღები საბჭოთა თეატრისათვის და ამავე დროს შეესაბამებოდა არჩილ ჩხარტიშვილის ძიებებსა და პირად მისწრაფებებს, რომელიც, ცხადია, ქართულ თეატრთან იყო დაკავშირებული. რეჟისორმა მიაგნო ასეთ პიესას. ეს გახლდათ სანდრო შანშიაშვილის „ანზორი“ —ეს. ივანოვის „ჯავშნოსან 14—69-ის“ ქართული ვარიანტი.

სპექტაკლის მხატვრად ა. ჩხარტიშვილმა ირაკლი გამრეკელი მიიწვია.

დადგმის განსახორციელებლად ი. გამრეკელი გროზნოში ჩავიდა. ჩეჩენთ-ინგუშეთის ერთ-ერთ აულში დასახლდა და იქ დაიწყო ესკიზებზე მუშაობა.

ახალგაზრდა რეჟისორისა და უკვე სახელმოხვეჭილი მხატვრის წინაშე ერთი საფრთხეც იდგა—არ განმეორებულებოდა!

ი. გამრეკელი ახმეტელის ცნობილი სპექტაკლის მხატვარი იყო. ჩხარტიშვილს კი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებს შორის ყველაზე მეტად „ანზორი“ ხიბლავდა.

სასცენო სივრცის გრძობისა და ფლობის უნარი, რომელიც ირაკლი გამრეკელს ახასიათებდა და მის კონსტრუქტივისტულ დეკორაციებს სხვა მხატვრების ხელწერისაგან განასხვავებდა, ამჯერად სრულიად სხვა მიმართებაში იყო წარმოდგენილი. ხაზის სიმკვეთრე და ფორმის გრაფიკული დახვეწილობა აკვარელისათვის დამახასიათებელი სინაზითა და ფერწერილობით შეიცვალა.

პეიზაჟმა კონსტრუქციული სივრცული სიბრტყის ადგილი დაიკავა და იგი ზუსტად ჩაჯდა სპექტაკლის რეალისტურ, ყოფით, თითქმის ეთნოგრაფიული სიზუსტით შესრულებულ სტილში. ეს სტილი სრულიად შეგნებულად იყო არჩეული არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ და ამ არჩევანს თავისი ლოგიკა ჰქონდა. ჩეჩენთ-ინგუშეთის თეატრს ჯერ არ გაეცლო მხატვრული აზროვნების ის ეტაპები, რუსულმა ან ქართულმა საბჭოთა თეატრმა რომ განვლეს. იგულისხმებოდა, რომ ამ ხალხს ყოფითი დეტალების ის მხატვრული განსხეულება დაინტერესებდა, რომელიც ზუსტად წარმოსახავდა მათი უახლესი წარსულის ისტორიას, უფრო მეტად დააჯერებდა იმ ბრძოლის პათოსში, რომელშიც თვით იგი მონაწილეობდა (პიესაში მოქმედების ადგილი გადატანილია დაღესტანში)... ამას გარდა, ამ პათოსისა და ყოფითობის შერწყმის პროცესი დაგვირგვინებული არ ყოფილა საბჭოთა ხელოვნების განვითარების იმ ეტაპზე, როცა არ. ჩხარტიშვილი „ანზორს“ დგამდა. რამდენიმე წლით ადრე ვასილი კაჩალოვი მეთევზის უხემუ ჩექმებში გამოწყობილი დადიოდა ტვერის ბულვარზე. სტეფანე კუზნეცოვი ქუჩაშიც ატარებდა „ბესკაზირკას“, გვერდზე სწევდა მისალმებისას. ეს ორი დიდი

მსახიობი თავისი დროის არსებით თვისებებსა და ჩვევებს იკვლევდა და მერე აპყავდათ ეს თვისებები ხელოვნების რანგში. მათს მაყურებელს არ ყოფნიდა დიდი ისტორიული ძვრების მხოლოდ „თეატრალური“ წარმოდგენა. მათ უნდოდათ სიმართლე გაეგოთ იმ ადამიანების შესახებ, რომლებიც თავისუფლებისათვის იბრძოდნენ და იბრძვიან. მათთვის „სიმართლე“ კი ყოფითი დეტალების ორგანიულ წარმოსახვასაც ითხოვდა.

რევოლუციური ბრძოლის პათოსი, მისი რომანტიკა ემპირიულ ყოფას უერთდებოდა და ამ ერთიანობის მხატვრული სინთეზის მოხდენა სწადდა თვით ვსკოლოდ ივანოვს, ა. სერაფიმოვიჩს, არტემ ვესიოლის და ა. ნევეროვს. ამ სინთეზს ეძებდნენ პეტროვ-ვოლკინი და დეინეკა, მეიერჰოლდი, თაიროვი, ბაბელი და შაიკოვსკი.

აოჩილ ჩხარტიშვილი „ანზორს“ დგამდა როგორც პატრიოტულ პიესას, სადაც ადამიანთა მასების თვითშეგნება მომავალი რევოლუციური ბრძოლებისათვის იღვიძებდა.

დრამატული კოლიზიის ერთ-ერთი კვანძი სპექტაკლის დასაწყისშივე იხსნებოდა... მთის პეიზაჟში კლდის ქარაფებზე შეკიდული აულები ჩანან. ბილიკი ზიდისაყენ მიემართება. იგი დეკორაციული კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს და თითქმის ზუსტად აღადგენს გროზნოს მახლობლად მდებარე ხიდს, სადაც მართლაც იბრძოდა ის ხალხი. რომელთა შესახებაც მოგვითხრობს პიესა.

... მთიდან სწრაფად ეშვება ხალხი; მათ შესახვედრად მიდის მათი მომავალი ატამანი. იზრდება შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი. აი, ისინი შეხვდნენ ეთნანეთს. ერთ წუთს შეჩერდნენ. ანზორს შეატყობინეს შეილების დაღუპვის ამბავი. მან დინჯად, უხმოდ და უმოძრაოდ მოუსმინა მათ. მცირე პაუზის შემდეგ თავი ააწია და გზა განაგრძო. მაგრამ მის ფსიქიკაში უკვე მოხდა ის ძვრა, როგორც ანზორი თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის მეთაურად აქცია.

ანზორს თამაშობდა შესანიშნავი მსახიობი ი. იბრაგიმოვი. მხოლოდ შინაგანი ძალა და ორგანიზებულობა ხდიდა მის გმირს ატამანად. საშუალო ტანის, კაოგად ჩასხმული კაცი თავისი ხალხის ძალასა და სასოწარკვეთასაც თავის თავში ატარებდა. იგი უყვარდათ. ამაში იყო მისი სილამაზე. ანზორი არასდროს არ კაოგავდა წონასწორობას, არსად არ უჩვენებდა მაყურებელს თავისი სულის პრილობებს და მისი სჯეროდათ, რადგან იგი ემოციურად წრფელად წარმოადგენდა თავისი ხალხის უმნიშვნელოვანეს თვისებებს (მთიელები არასოდეს აძლევენ თავს ნებას სხვისთვის ეჩვენებინათ თავისი განცდები). ი. იბრაგიმოვის ანზორს ა. ხორაევს ანზორს აღარებდნენ.

ს. ახმეტელს ეს სცენა სხვაგვარად ჰქონდა გადაწყვეტილი. იქ თვით ანზორი (ა. ხორაევი) წარმოადგენდა სცენური სივრცის კომპოზიციურ ცენტრს. მისი მომ-

ხიზველი და ძლიერი სხეული ირ. გამრეკელის კონსტრუქციულ დეკორაციებში ორგანულად იწერებოდა.

უაღრესად სწრაფ ტემპში მომავალი ხალხი ანზორს ატყობინებს შვილების მკვლევლობის ამბავს. გამძვინვარებული, გაათრებული აკაკი ხორავა ყვიროდა. მისი ხმისა და სხეულის მოძრაობის ძალას აღფრთოვანებაში მოჰყავდა დარბაზი. ეპიზოდის შეკრული, დინამიკური რიტმი, ერთ აზრად განსხეულებული გრძნობა მაყურებელს აერთიანებდა და მომავალ პერიპეტიათა აღსაქმელად ამზადებდა, მაგრამ გვირის გრძნობათა ბუნება. ცხადია, არ მოიცავდა მთიელი ხალხის იმ ცხოვრებისეულ სიმართლეს, მხატვრული სიმართლის ხარისხში რომ „ჰყავდათ ი. იბრაგიმოვსა და ა. ჩხარტიშვილს.

ს. ახმეტელი „ანზორს“ დგამდა როგორც ექსპერიმენტულ სპექტაკლს, სადაც მას თავისი „ნაციონალური რიტმის“ თეორიის გამოცდა სურდა. ამიტომ აღნიშნული სცენის გადაწყვეტისას რეჟისორის წინ სხვა ამოცანა იდგა. მოვლენის აზრის რიტმული გამძაფრება ატამანის უაღრესად ემოციურ შეფასებაში იღვრებოდა. აკ. ხორავას ყვირილზე უსვამდა ს. ახმეტელი წერტილს სცენას და ამით ამძაფრებდა, უკანასკნელ ზღვრამდე მიჰყავდა აზრის ემოციური ზეგავლენა

ანზორის რეაქცია არ ეწინააღმდეგებოდა ქართველი ხალხის წარმოდგენას შვილების დაღუპვის აქტზე. პირიქით, მისი აღქმის ემოციური მასშტაბი ზუსტად გამოხატავდა ქართველი ხალხის ხასიათს, რომლისთვისაც უჩვეულოა გრძნობების დაფარვა, თავშეკავება სიხარულის ან უბედურების განცდამი.

ს. ახმეტელიცა და ა. ჩხარტიშვილიც ერთ გზას ადგენენ, როდესაც მხატვრული წარმოსახვის განუმეორებლობის სათავეს იმ ხალხის ტრადიციების სფეროში ეძებდნენ, ვისთვისაც იდგმებოდა ეს წარმოდგენა.

სანდრო ახმეტელის „ანზორმა“ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ჩეჩნეთ-ინგუშეთის აულებში კი ხმა დავარდა არაჩვეულებრივ წარმოდგენაზე. არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლის სანახავად ინგუშეთის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოდიოდა ხალხი გროზნოში. და თუ ჩხარტიშვილის მოსვლამდე თეატრი დგამდა კ. გოლდონის პიესებს და ვერ აინტერესებდა თავის მაყურებელს, ახლა იგი საკუთარი სულის გამოძახილის ხილვის სურვილს მოჰყავდა თეატრში და არჩილ ჩხარტიშვილმაც თავის გარშემო შემოიკრიბა ჩეჩენ-ინგუში მწერლები და პოეტები. მუშაობდა მათთან ერთად. რეპერტუარში გაჩნდა საიდ ბადუევის „ოქროს ტბა“, „წითელი ციხე-სიმაგრე“ ... მერე — ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“. რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამის საფუძვლებს აზიარა არჩილ ჩხარტიშვილმა თეატრის კოლექტივი. რომელთანაც ის სტუდიურ მუშაობასაც

ეწეოდა და, ამგვარად, მისი ხელმძღვანელობით დაიწყო ჩეჩნეთ-ინგუშეთის თეატრის ნამდვილი ისტორია, ახლა უკვე ათწლეულებს რომ ითვლის.

1939 წელს არჩილ ჩხარტიშვილს იმხანად ჩამოყალიბებული ბათუმის დრამატული თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად ნიშნავენ.

ოცზე მეტი სპექტაკლი დადგა ბათუმის თეატრის სცენაზე არჩილ ჩხარტიშვილმა. მასთან მუშაობაში გაიზარდა და ჩამოყალიბდა ის შემოქმედებითი კოლექტივი, დღეს თეატრის მთავარ ძალას, მის ბირთვის რომ წარმოადგენს.

არჩილ ჩხარტიშვილი აქ ეძებს ისეთი სპექტაკლების შექმნის გზებსა და ფორმებს, რომლებიც მის ხელოვნებას ფართო და აქტუალურ საზოგადოებრივ პრობლემებს დაუკავშირებს, მათი აღეკვატური აღმოჩნდება. რეჟისორი ხან კლასიკურ რეპერტუარში პოულობს თავისი დროის გამოძახილს, ხან თანამედროვე დრამატურგიას მიახლოება. დგამს: ს. შანშიაშვილის „არსენას“, ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილს“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, ვ. გაბისკირიას „ქეთევან წამებულს“, მ. გრაკოვის მიერ ინსცენირებულ „ახალგაზრდა გვარდიას“. ბ. ლავრენევის „მეზღვაურებსა“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ ... ამ სრულიად სხვადასხვა ხასიათის პიესებში არჩილ ჩხარტიშვილს ერთი უმთავრესი საყრდენი წერტილი აქვს მოძებნილი. იგი აანალიზებს და წარმოსახავს პიროვნებისა და საზოგადოების, გმირისა და ხალხის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას. ცდილობს რომანტიკული პათოსი მიანიჭოს თითქმის ყველა დადგმას, სადაც უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი ხდება რეჟისორისათვის გმირული მორალის ადამიანთა ხასიათების შექმნა და წარმოსახვა.

ა. ცაგარლის ყოფით-რეალისტურ პიესას არჩილ ჩხარტიშვილი დგამს როგორც პოეტურ ნაწარმოებს და ავსებს მას XIX ს. დასასრულისა და XX ს. დასაწყისის ქალაქური მუსიკით. სპექტაკლს იწყებენ ნავტიკებზე შემომსხდარი ყარაჩოხელები. სცენაზე ტრიალებს ორი წრე. აკვარელით ნახატი პეიზაჟი თანდათან იცვლება. სიცოცხლის დამამკვიდრებელი მელოდიები იღვრება დარბაზში. მოგონებათა რომანტიკის ცისფერი ბურუსი გადაჰკრავს სცენას, მაგრამ ამ აწ გარდასულ დღეთა ხილვას თან მოაქვს რეჟისორის აღფრთოვანება იმ ადამიანებით, რომლებსაც ყარაჩოხელები ერქვათ და რომელთაც ძალიან კარგად იცოდნენ სიყვარულისა და მეგობრობის, სიმღერისა და სიცოცხლის ფასი.

არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლში ყარაჩოხელები ამალღებულ, წმინდა ადამიანებს წარმოადგენენ. მათი ცხოვრება ხალხის ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული და ამ ხალხის იდეების მატარებლები ისინი არიან. მათი ბრძოლა თავადი-

საგან მიტაცებული საპატარძლოს დასაბრუნებლად, ძალადობისა და სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ პროტესტს წამოადგენს. მათი აღშფოთება პიროვნების თავისუფლების ხელყოფით არის გამოწვეული.

ყარაჩოხელთა ამგვარი ხილვა, მათი წარმოდგენა, როგორც ხალხის იდეების მატარებელი გმირებისა, ხელს უწყობდა რეჟისორს ფსიქოლოგიური პერიპეტეებით ნაკლებად მდიდარი პიესისაგან შეექმნა ადამიანის მაღიღებელი სპექტაკლი. ამიტომ მაყურებლის მეხსიერებაში ყარაჩოხელები რჩებოდნენ არა როგორც კოლორიტული ტიპები, რომლებსაც ხშირად კინტოებად წარმოსახავდნენ, არამედ პოეზიით განათებული და მოტივირებული მხატვრული სახეები.

ადამიანის განდიდების, ახალი გმირის თვისებებისა და ხასიათის ამოხსნის მძლავრმა სურვილმა არჩილ ჩხარტიშვილი შემდეგ „ახალგაზრდა გვარდიასთან“ მიიყვანა. რეჟისორი ცდილობს კრასნოდონელი ჰაბუკებისა და ქალიშვილების გმირობის განმაპირობებელი სოციალური და მორალური ფაქტორები ამოხსნას. მისთვის მნიშვნელოვანია ახალგაზრდა გვარდიელთა არა მარტო ჰეროიზმი და პატრიოტიზმი, არამედ მათი ურთიერთდამოკიდებულების არსის გახსნა. სიცოცხლისა და სამყაროს აღქმის იმ გზის წარმოჩენა, რომელმაც ეს ადამიანები გმირებად აქცია. სპექტაკლში ეს გზა პიესის გმირების იდეალისადმი უკომპრომისო ერთგულებაში შედევნდება. რეჟისორი თითოეული მათგანის ხასიათში ჯერ ადამიანს ქმნის, და მერე ერთი ნაბიჯი რჩება გმირობამდე. სპექტაკლის ფინალში, გვარდიელების დახვრეტის სცენას სიბნელე ჩამოაწვება უცებ და მაყურებლის თვალწინ კრასნოდონელი გმირების ცოცხალი სკულპტურული ჯგუფი ძეგლივით აღიმართება.

გმირთა ნათელი ხსოვნის უკვდავსაყოფად რეჟისორი მონუმენტურ პლასტიკას მიმართავს. მიზანსცენა გმირთა მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოდ და პიმნად იქცევა.

ა. ჩხარტიშვილის „ახალგაზრდა გვარდია“ გვიჩვენებს, თუ როგორ იძენს ძალას რეჟისორის ფანტაზია. როგორ შეიგრძნობს იგი ფადეევის ნაწარმოების არსს და ამიტომ არღვევს გრაკოვის ინსცენირებას. რეჟისორი აქ იბრძვის იმ მარადიული და ქეშმარიტი გრძნობებისათვის, რაც მთავარია კრასნოდონელი გმირების ხასიათში. ა. ჩხარტიშვილის სპექტაკლი ეხმაურება არა მარტო თავისი დროის მორალურ-ეთიკურ პრობლემებს, არამედ ორმოციანი წლების საბჭოთა თეატრის სტილისტური მიმართების, მხატვრული ფორმების თავისებურებისა და სიმბოლოების რეალურ მნიშვნელობაზეც მიგვანიშნებს.

მსგავსად ა. ოხლოპკოვის „ახალგაზრდა გვარდიისა“, სადაც რახმანინოვის კონცერტი და სცენის მთელ სივანეზე გადაჭიმული აღისფერი დროშა, რომე-

ლიც ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, თითქოს კრასნოდონელი გმირების სადი-
დებულ ერთადერთ და განუმეორებელ ფორმად იყო შექმნილი, არჩილ ჩხარტი-
შვილს სპექტაკლსაც ააპაიათებდა მაღალი პათეტიკური ტონალობა. მათი მძაფ-
რი, მაგრამ სასიერი მეტაფორულობა, ფორმის გაფართოებული და გრანდიო-
ზული მასშტაბი. ზოგჯერ ძალიან სწორხაზოვანი, მაგრამ მაინც აღმაფრთოვანე-
ბელი სიბოლოტობა და პირობითობა ორმოციანი წლების საბჭოთა თეატრის
მატარებელი აზროვნების სისტემის გამომხატველ ტიპიურ მაგალითად წარმო-
ვიდგება.

არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ ბათუმის სასელმწიფო დრამატულ თეატრში
შექმნალ სპექტაკლებს შორის „ოიდიპოს მეფე“ (1946 წ.) განსაკუთრებულ ყუ-
რადღებას იქცევს.

არჩილ ჩხარტიშვილის წინაშე ერთი ყველაზე რთული ამოცანა იდგა,—სო-
ფოკლეს ტრაგედიისათვის მოენახა არა ათასწლოვანი წარსულისადმი კანონი-
ზირებული მოწონების გამომხატველი სცენური გადაწყვეტა, არამედ ისეთი,
თავისი უშუალო შესვლით მაყურებელს რომ ააღელვებდა და თანამედროვე აღ-
ნიშნულობდა.

ონი ახალი დამთავრებული იყო. გამარჯვების სიხარულს წინმოუხსვლელთა
ახლობლების ტყვილი და სევდა ახლდა თან. ჭირთა უკუშყრელ შარავანდში მა-
ინც ისინოდა გმირების გმინვა. კაცობრიობა არსებობის ახალ ერას იწყებდა. იმ
სამანს ეძებდა, როცა ადამიანის სული ახალ აღზევებად უნდა მოქცეულიყო.
პიროვნების პასუხისმგებლობის გრძნობა საზოგადოებისა და სამყაროს განახ-
ლების მიმართ მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენდა. საბჭოთა ხელოვნება
ახალი გმირის სახეს ქმნიდა. ისტორიის კატაკლიზმების მიღმა, ადამიანთა სა-
ზოგადოების განვითარების უშორეს და უახლოეს კანონთა აღქმას დრამატუ-
რგია ანტიკური სამყაროს ახალ შემეცნებასთან მიჰყავდა. უძველესი ტრაგედიის
გმირები ახლა ფაშოზმს ებრძოდნენ. საფრანგეთში ხელახლა იბადებოდა ანტი-
კონე — ლაბდაკიდების გვარის გამგრძელებელი ქალი. დიდი ოიდიპოსის შვილი,
რათა ახალი რწმენის გამარჯვებისათვის თავისი სიცოცხლე გაელო მსხვერპლად.

არჩილ ჩხარტიშვილი, ცხადია, არ ცვლიდა სოფოკლეს ტრაგედიის სიუ-
ჟეტურ ქარგას. არც ანტიკური ტანსაცმელი გაუხდია თავისი გმირებისათვის,
მაგრამ ამ ყველაზე უფრო ფატალური ტრაგედიის წარმოსახვაში, მან შეძლო
მოეცებნა ის რაციონალური მარცვალი, რომელიც ოიდიპოსს გმირული მორა-
ლის მატარებელ პირად წარმოადგენდა.

არჩილ ჩხარტიშვილს აინტერესებს არა მბრძანებელი ოიდიპოსი, არამედ
მოქალაქე ოიდიპოსი, რომელსაც მეფის ადგილი უკავია საზოგადოებაში. ეს სა-

ზოგადობა კი ის ობიექტურად არსებული რეალობაა, რომელშიც ოიდიპოსის ხასიათის არსი, ცხოვრებაში ისი ადგილისა და მისიის მნიშვნელობა იხსნება. აქედან გამომდინარე, რეჟისორი ცდილობს, რაც შეიძლება კარგად გაგვაცნოს ტრაგედიის ყველა პერსონაჟი, დაგვანახოს მათი პირადი ბედი, მათი როლი სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებში.

შვიდკარიანი თებეს მკვიდრნი შავი ჟამით იხოცებიან. ამ მძიმე დროს ოიდიპოსი ხალხთან ერთადაა და ღმერთების რისხვის მიზეზს ეძებს—მკრეხელობის ჩამდენი უნდა იპოვოს. როცა მეფე მიხვდება, რომ თვითაა ცოდვილი და სულის წამება თავისი ხასიათის ტრაგიკული არსის ამოცნობამდე მიიყვანს მას, ოიდიპოსი თვალებს ითხრის და მიდის თებედან.

სპექტაკლი სავსებით რეალურ, აშკარად საგრძნობ თანამედროვე ქვეტექსტს იძებს.

სოფოკლეს ამ ტრაგედიაში განსაკუთრებით მძაფრად გამოიხატებოდა ანტიკური დროისათვის დამახასიათებელი იდეა — ადამიანის დამოკიდებულებისა მისთვის დაუმორჩილებელ ღვთიურ ძალებზე — ბედისწერაზე. არჩილ ჩხარტიშვილს ტრაგედიის ეს მხარე ყველაზე ნაკლებად აინტერესებს. იგი დგამს სპექტაკლს ადამიანზე, რომელიც ტრაგიკულ ვითარებაში ჩაეარდა. მაგრამ შეძლო გაეაზრებინა მომხდარი ამბის მთელი სირთულე და თავის თავში მოენახა უნარი, ღირსეულად შეხვედროდა ბედის გამოცდას, ეპოვნა ძალა ყოფილიყო ძლიერი.

— მთავარია არა ის, რომ მხოლოდ იცხოვრო, არამედ ამ ცხოვრების არსი გაიგო. არჩილ ჩხარტიშვილთან იუსუფ კობალაძის ოიდიპოს მეფე გმირული რაციონალიზმის იდეის გამომხატველი გახდა.

ბედისწერის თემამ სპექტაკლში უკანა პლანზე გადაინაცვლა — შემოძლეულ, პირობით ვითარებად გადაიქცა. გახდა საბაბი, რომლის მეშვეობითაც ტრაგედიის მოვლენები ვითარდებიან. მისი გამომწვევი სოციალური ფაქტორები იხსნებიან. იბადება კითხვა: — თუ ბედისწერის მთავარმა იდეამ ტრაგედიაში უკანა პლანზე გადაინაცვლა, რამ დაიკავა მისი ადგილი? არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლის ლოგიკა ამბობს: ოიდიპოსი, რა თქმა უნდა, ობიექტურად დამნაშავეა, მაგრამ უნებლიეა მისი ეს დანაშაული. ის პატიოსანი, მაღალი მორალური პრინციპების მატარებელი მოქალაქეა. რაც მტკიცდება კიდევ ტრაგედიის მსვლელობაში. გაიგებს თუ არა სიმართლეს, იგი თავს სწირავს ხალხის გადასარჩენად. აი, რა არის მთავარი! სპექტაკლში წინა პლანზე იწევს პიროვნების მსხვერპლად მოტანის იდეა საზოგადოების კეთილდღეობისათვის, როგორც ზნეობრიობის უმაღლესი გამოხატულება. და არჩილ ჩხარტიშვილი ხაზს უსვამს ზელისუფალი ოიდიპოსის — დიდი პიროვნების მსხვერპლს. ამით რეჟისორი არბილებს პიესის ტრაგიკულ კონფლიქტს, ადამიანის ბრძოლას ბედისწერასთან

არჩილ ჩხარტიშვილი ოიდიპოსის თავის თავთან ბრძოლით ცვლის, მაგრამ ამ მიმართებაშიც კი ერთგული რჩება სოფოკლეს მსოფლმხედველობის დიალექტიკური, რაციონალური გაგებისა.

დემოკრატიული ათენის საუკეთესო წარმომადგენლები, თვით ისინიც კი, ვინც თავისი არისტოკრატიული წარმოშობის გამო ერთმპყრობელი მბრძანებლის კარზე მსახურობდნენ, ცდილობდნენ ჩაენერგათ მეუფეთათვის, გამხდარიყვნენ თავისი ხალხის იდეების გამომხატველნი, ქვეშაირტად ღირსეული პიროვნებები, შემდგარიყვნენ გმირული ცხოვრების გზაზე. ანდრე ბონარის „ბერძნული ცივილიზაციის“ წინათქმაში ფ. პეტროვსკი აღნიშნავს, რომ ფიდიუსისა და სოფოკლესათვის ქვეშაირტ ღვთაებას სამოქალაქო თემი წარმოადგენს; ეს ორი დიდმოქალაქე-ხელოვანი თავიანთი პოლისის სამსახურშია. იდეალი, რომელსაც უნდა ესწრაფვოდეს ადამიანი — სამართლიანი და გონივრულად მოწყობილი თემის. წიაღში პიროვნების აღორძინებაა. ამიტომაც, რომ ჩხარტიშვილს ღმერთების დასწრება სოფოკლეს ტრაგედიაში ნაკლებ აინტერესებს. მას სურს ასახოს იმ ნარადიული ქვეშაირტების გამოვლინება, რაც ასე ძალუმადაა ნაგრძნობი სოფოკლეს ტრაგიკულ პოეზიაში.

თვით ანდრე ბონარი კი წერს, «Любая трагедия выражает и укрепляет стремление человека превзойти самого себя в каком-нибудь неслыханно смелом поступке, найти новое мерило своему величию наперекор препятствиям, наперекор неизвестности, которую он встречает в мире и обществе своего времени. Превзойти самого себя, считаясь с этими препятствиями, указывая, подобно разведчику людской массы, покровителем и вожакom которой станет отныне герой, на те границы нашего рода, которые перестают ими быть, как только они обнаружены и «разведаны»!».

არჩილ ჩხარტიშვილს უცბად არ აპყავს ოიდიპოსი თავისი მოვალეობის შეგნების მეფურ სიმალეზე. უზენაეს სიქველეს ოიდიპოსი ტანჯვით მოპოვებულნი, მისი სულის იღუმალი განგების ძალით სჩადის. მაგრამ სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცნობის გზა სპექტაკლში რაციონალურია.

ხალხი ოიდიპოსისაგან ელის ხსნას. თებეს მცხოვრებთ სჯერათ, მათი ბედი მათივე მეუფის ხელშია. არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლში ოიდიპოსის ტანჯვა იმიტაცაა გამოწვეული, რომ მან იცის: მარტო მისი ბედნიერება წარმოუდგენილია ხალხის ბედნიერების გარეშე. სწორედ აქ ვლინდება წარმოდგენის პოლიტიკური სიმძაფრე, მისი მოქალაქეობრივი პათოსი.

1 Андрэ Боннар, Греческая цивилизация, т. II, М., 1959, стр. 15.

ხალხთან გამოსულ ოიდიპოსს ერეპთეონის წინ მდგარი არესის ქანდაკებზე ზედება მისკენ მიმართული შუბით. მუხლმოყრილი, დასნეულებული ხალხი ვედრებად აღაპყრობს ხელს მეუფისაკენ. ომის ღვთაებაში განსხეულებული მუქარისა და ძალმომრეობის თემა სპექტაკლის მსვლელობაში ვარიაციებს განიცდის და არა მარტო ოიდიპოსისაკენ, ხალხისკენაცაა მიმართული. ოიდიპოსი იბრძვის. შიში იბადება ტირეზიას ქარაგმებში. სპექტაკლის თემატური ფარდა ჩამოიწვევა და კეშმარიტებას ჩამხვდარი ხელისუფალი საკუთარი თავის გადარჩენას კი არ ლამობს, სიმართლეს ეძებს და როდესაც იპოვნის, მძიმე და სისხლიან, მაგრამ მაინც სამართლიანობის დღესასწაულს აწყობს. — ო, დღის სინათლევე, ჩაეჭერი, ნულარ მინათებო, — იტყვის და წავა სცენიდან, რათა მერე, თვალუბდათხრილმა, იმ გმირი ტიტანის სკულპტურული ადგილი დაიკავოს, სპექტაკლის დასაწყისში სასახლის კიბის თაღქვეშ რომ იდგა, და თითქოს მხრებით იკავებდა თემატური ფარდის სიმძიმეს, რომელზედაც ანტიკური ფრესკის მანერაში შესრულებული ოიდიპოსის ტრაგიკული დანაშაული იყო გამოხატული. ეს ფარდა ახლა ოიდიპოსს აწევს თავზე.

ერთიანი პლასტიკური მეტაფორით ხსნიდა არჩილ ჩხარტიშვილი „ოიდიპოს მეფის“ ტრაგედიას (მხატვარი გ. ცენტერაძე). მეტაფორული სახიერი აზროვნება საერთოდაა დამახასიათებელი არჩილ ჩხარტიშვილისათვის. „ოიდიპოს მეფეში“ განსაკუთრებით მკვეთრად იჩენდა თავს რეჟისორის მხატვრული აზროვნების სტილი და მანერა, მასობრივი სცენების გრაფიკული სიმკვეთრე, მთავარი თემის გაფართოებული კურსივით გამოყოფა. სპექტაკლის მთლიანობაში დანაბნის უნარი.

ტრაგედიის დასასრულს არჩილ ჩხარტიშვილი თავისებურ გადაწყვეტას აძლევს. სწორედ აქ ჩანს, თუ როგორ უხდის რეჟისორი ხარკს ომისშემდგომი პერიოდის საბჭოთა თეატრის სტილისტიკას, რომელიც ხშირად ადამიანს მონუმენტით ცვლიდა. თვალუბდათხრილი ოიდიპოსი სპექტაკლში არ თამაშობს შვილებთან გამოთხოვების სცენას. ა. ჩხარტიშვილს ალბათ მიაჩნდა, რომ ეს ძალზე სენტიმენტალური იქნებოდა გმირი წინამძღოლისათვის. არც არავინ აცილებს ოიდიპოსს, თებედან თავისი ნებით გარდახვეწილს. არც არესის ქანდაკება აღარ ჩანს არსად. ძალისა და სამართლიანობის ურთიერთკავშირის პრობლემა სპექტაკლში სამართლიანობით მიღწეული გამარჯვებით გვირგვინდება და სადღაც ზევით მიმავალ გზას შემდგარი ოიდიპოსი, როცა თითქოს განიხვინენ კარნი ბქეთანი და ცისარტყელის შვიდივე ფერი გადაეფარა ზეცას, ამბობს: —

თქვენ კი თებესელთ,
აწ განწმენდილთ ბოროტებისგან
თხოვნით მოვმართავთ; აწ და მარადის

ოიდიპოსის ამ სიტყვებშით მთავრდებოდა სოფოკლეს ტრაგედია, მაგრამ ამ ტრაგიკული კონფლიქტის არსებობის არე. ცხადია, მხოლოდ ამ სპექტაკლში ვერ ვპოვებთ თავის დასასრულს. სპექტაკლის როგორც იდეური, ისე მხატვრული სახე თავისი წარმოშობის დროით იყო განპირობებული და ამხელდა: როგორ ფიქრობდა არჩილ ჩხარტიშვილი. რისი სწამდა, რისი სჯეროდა. მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. არჩილ ჩხარტიშვილი ამ თეატრიდან წავიდა, მაგრამ „ოიდიპოს მეფე“ კარგა ხანს დარჩა ბათუმის თეატრის სცენაზე.

თექვსმეტი წლის შემდეგ არჩილ ჩხარტიშვილი კვლავ უბრუნდება ანტიკურ ტრაგედიას. ევრიპიდეს „მედეას“ დგამს. მაგრამ ახლა უკვე მარჯანიშვილის თეატრში. სადაც 1958 წელს მთავარ რეჟისორად დანიშნეს.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობა რეჟისორის შემოქმედებითი ზიოგრაფიის ახალ ეტაპს წარმოადგენს. არც ერთ სხვა თეატრალურ კოლექტივში არ მიუღწევია რეჟისორს თავისი ინდივიდუალობის იმგვარი გამხელისათვის, როგორადაც ეს მარჯანიშვილის თეატრში მოხდა. აქ დადგა ა. ჩხარტიშვილმა თავისი საუკეთესო სპექტაკლები. ეს ფაქტი კანონზომიერი აღმოჩნდა.

არჩილ ჩხარტიშვილი იმ თეატრის სათავეში ჩადგა, რომლის შექმნაშიც გარკვეული წვლილი შეიტანა თავის დროზე. მას კარგად ჰქონდა ნაგრძნობი და შეთვისებული ამ თეატრის სპეციფიკური ბუნება. ის დრო, არჩილ ჩხარტიშვილმა მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი თეატრის გარეთ რომ გაატარა, შევსებული იყო საკუთარი ხმისა და ადგილის მოძებნის სურვილით.

არჩილ ჩხარტიშვილი იმ მსახიობებს შეხვდა, რომელთა მეხსიერებაშიც კოტე მარჯანიშვილის არა მარტო სახელი ტრიალებდა, არამედ მასთან მუშაობაში შექმნილი გამოცდილება მათი ხელოვნების სისხლსა და ხორცს წარმოადგენდა. ამ ფაქტორმა მნიშვნელოვნად გაუადვილა რეჟისორს იმ მხატვრული პრინციპების განხორციელება, რომელსაც ის მისდევდა და რომლის სათავეც კ. მარჯანიშვილის სკოლაში მიღებულ ნათლობაში იწყებოდა.

აღიარებულია, რომ კ. მარჯანიშვილი არ ყოფილა ერთი რომელიმე სტილისა და მიმართულების მიმდევარი ხელოვანი. მისი ოცნება სინთეზურ თეატრზე რეჟისორის განუსაზღვრელი შემოქმედებითი ტევადობის აშკარა დასტურს

¹ სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ — პანტელეიმონ ბერაძის თარგმანი.

წარმოდგენდა. მისი სპექტაკლები მრავალმხრივ ტალანტს ამბეღდნენ. არჩილ ჩხარტიშვილსაც არ მოუნდომებია თავისი სპექტაკლების სხვადასხვა ჟანრული მიმართულება ერთი სტილითა და მანერით განესაზღვრა. მაგრამ იგი ცდილობდა შეენარჩუნებინა მასწავლებლის შემოქმედებითი მრწამსი, რომელიც ამბეღდა, რომ მარჯანიშვილს სამყარო მშვენიერების დღესასწაულად ჰქონდა წარმოდგენილი, დღესასწაული კი მშვენიერების სამყაროდ.

სწორედ ამ თეატრში უერთდება არჩილ ჩხარტიშვილი იმ ხელოვანთა რიგებს, ქართული თეატრის მარჯანიშვილისეულ მიმართულებას რომ უღვანან სათავეში.

რეჟისორი უბრუნდება წარსულს, მაგრამ ხვალინდელი დღის დანახვასაც ლამობს. ცდილობს მარჯანიშვილის თეატრს მისი განუმეორებელი ბუნება შეუჩარჩუნოს, მაგრამ თავისი თავიც გამოხატოს. ის ეძებს ისეთ რეპერტუარს, რომელიც შეძლებს მარჯანიშვილის ტრადიციების ერთგულებასთან ერთად მისი პირადი შემოქმედებითი ინტერესები გამოამყდევნოს. სპექტაკლების რეჟურტატი, ცხადია, ყოველთვის როდია ერთნაირი და სასურველი, მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილის სწრაფვა, აღადგინოს, გააგრძელოს და თავისებურად წარმოსახოს მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეული პოეტური ინტონაციები, მძაფრი კონფლიქტები, ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნა ყურადღების ცენტრში დააყენოს, ამადლებული, ზეიმური განწყობა შეუქმნას თეატრალურ სანახაობას, აშკარად იჩენს თავს მის საუკეთესო წარმოდგენებში.

გაუაფშაველას „მოკვეთილი“, მ. მრეველოვილის „ხარატანთ კერა“, ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“, ევრიპიდეს „მედეა“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“ არჩილ ჩხარტიშვილისათვის დამახასიათებელი მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა ხარისხშია წარმოდგენილი. სხვადასხვა პრობლემას ამუშავებენ, მაგრამ ნათელყოფენ, რომ ყველა ეპოქა საზოგადოების განვითარების ყველა ეტაპზე თავის ხელოვნებას ქმნის. გვაძლევს სინამდვილის საკუთარ სკდვას, ამკვიდრებს თავის მხატვრულ და მოქალაქეობრივ იდეალებს.

ხშირად არ ხდება, რეჟისორმა რომ რამდენჯერმე დადგას ერთი და იგივე პიესა. ზოგჯერ ეს ფაქტი სათქმელის უქონლობასა და საკუთარი თავის განმეორებაზე მიანიშნებს. ზოგჯერ პირიქით—შემოქმედებითი დიალექტიკის გამომაძვარავებლად იქცევა. არჩილ ჩხარტიშვილმა სამჯერ დადგა „მოკვეთილი“. სამჯერვე განსაკუთრებულ მიზნებს ისახავდა წარმოდგენის წარმატებით განხორციელება. მარჯანიშვილის თეატრის ამ სპექტაკლში სახელი მოუხვეჭა რეჟისორს.

არჩილ ჩხარტიშვილი ბათუმის თეატრში წარმოდგენილი „მოკვეთილის“ იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციას ეყრდნობოდა, მაგრამ იგი უფრო მეტად აფარ-

თიხებდა და ამახვილებდა ნაწარმოების კონფლიქტიკის არსს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

როდესაც ბათუმში „მოკვეთილი“ იდგმებოდა, ომი ჯერ არ იყო დამთავრებული. 1944 წელი იდგა. არჩილ ჩხარტიშვილი ვაჟა-ფშაველას ეპიკურ ნაწარმოებს დგამდა როგორც პატრიოტულ პიესას და ბახას მხატვრული სახის წვდომაში სპექტაკლის იდეას ხსნიდა — სამშობლოსადმი ერთგულებისა და მისთვის თავგანწირვის გამოვლენაში ხედავდა წარმოდგენის აზრს. პიროვნების მთლიანობისათვის ბრძოლა ქვეყნის გადარჩენის იდეას ჰმსახურებდა. ამიტომ იყო, ჯაჭვის პერანგის ფარდა და რამპასთან მოტანილი ფშაური კოშკი სამშობლოს უძლეველობის, შეუვალობისა და სიწმინდის სიმბოლოდ რომ აღიქმებოდა.

არჩილ ჩხარტიშვილს იმხანად არ აინტერესებდა „მოკვეთილის“ ქეშმარიტი კონფლიქტის სცენური განსხეულება. ამ სპექტაკლის იდეას, ისევე როგორც „ოდიპოს მეფის“ პრობლემატიკას, რეჟისორი თავისი დროის აქტუალურ საკითხებს უკავშირებდა. კეთილშობილი სურვილი ამოძრავებდა და სასურველ რეზულტატსაც აღწევდა, ამიტომ ძნელია მასთან დავა კლასიკური ნაწარმოების არასრულფასოვანი გაგების გამო.

თორმეტი წლის შემდეგ, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ის ისევე არ მისდევს ვაჟა-ფშაველას ტრაგიკული პოეზიის მეცნიერულ ანალიზს, მაგრამ აქაც ძნელია ედავო ხელოვანს, რადგან იგი სპექტაკლის მხატვრულ სახეებში ხასიათების სწორ გაგებას გვაძლევს, სადაც ნაწარმოების ზოგადი ფილოსოფიური აზრი თავისთავად კონკრეტდება.

„მოკვეთილის“ კონფლიქტი იმ წინააღმდეგობებზეა აგებული, რაც თემური წყობის რღვევამ მოიტანა. პიროვნების თემიდან გამოყოფის რთულ სოციალურ პროცესს თან სდევდა ადამიანის ფსიქიკისა და მისი შინაგანი ბუნების გართულება. რამაც პიროვნება ხასიათის შინაგანი მთლიანობის დარღვევამდე მიიყვანა. ვაჟა-ფშაველა სწორედ ამ მთლიანობის აღდგენისათვის იბრძვის. მისი გმირები ახალი აზროვნების ადამიანები არიან. თემის დოგმატურ ტრადიციებზე ამაღლებულნი. საერთოდ ყოველგვარი ტრადიციებისადმი ფხიზელ დამოკიდებულებას განასახიერებენ, თუმცა კი ამ ტრადიციებშივე ეძებენ ქეშმარიტებასა და უმაღლეს ადამიანურ სინდისს. ტრადიციებისა და პირად მისწრაფებათა შეუთანხმებლობას ხედავენ ვაჟას გმირები. ამიტომ იბრძვიან და ეწირებიან კიდევ საკუთარ სუბიექტურ სიმართლეს, შემდგომ ობიექტური ქეშმარიტების მნიშვნელობას რომ იძენს.

არჩილ ჩხარტიშვილს „მოკვეთილის“ ახალ დადგმაში აინტერესებს არა მარტო იდეა, არამედ შესაძლებლობა, უფრო ღრმად გვიჩვენოს ადამიანი—მთე-

ლი თავისი სირთულითა და წინააღმდეგობებით, დაგვიანახოს მისი სულის თვალ-
მიუწვდომელი ხვეულები, მისი ვნებათა ღელვა, შეშფოთება, წუხილი და სიყვარული.

1956 წელი იდგა. საბჭოთა თეატრს ახალი ამოცანები ჰქონდა გადასაქრელი. სულ უფრო და უფრო მეტად იზრდებოდა ინტერესი ადამიანის სულიერი ცხოვრების მიმართ. საბჭოთა ხელოვნების განვითარების ამ ახალ ეტაპზე აღმდინანი იკავებდა მონუმენტის ადგილს და მისი სულიერი ცხოვრების შეცნობა ხდებოდა მთავარი.

რეჟისორს სპექტაკლში შემოაქვს ხალხური პოეზიის რამდენიმე ნიმუში და თვით ვაჟა-ფშაველას არაერთი ლექსი და შაირი. აფართოებს გმირების ფიზიკური მოქმედებისა და სულის მოძრაობის არეს. საოცრად ორგანულად შეჰყავს რეჟისორს ეს დამხმარე ძალა სპექტაკლში და უფრო ქმედითს ხდის სიუჟეტს, რაც ნაწარმოების არსის გამოვლენას ემსახურება.

„ვეფხისა და მოყმის“ გენიალური ბალადის კითხვით მოჰყავს არჩილ ჩხარტიშვილს ჩონთა მაყურებელთან. შორიდან ისმის... „მოყმემა პირშიშველამა შიბნ გავიარე კლდისანი. მოვინადირე, დავლახნე ხორონი ჭიხვებისანი“ და სცენაზე თვალანთებული ოთარ მელვინეთუხუცესი შემოდის. მსახიობი ბალადის სტრიქონებს საკუთარი თავგადასავლის მოთხრობად აქცევს და, მიუხედავად იმისა, რომ ბალადაში სხვა ფილოსოფიაა, ხოლო ჩონთას მხატვრულ სახეში კი სხვა, ეს ბრწყინვალე სტრიქონები ძარღვს უმაგრებენ სპექტაკლს. თავიდანვე აეთილად განაწყობენ ჩონთასადმი მაყურებელს.

ჩონთა დიდებული, შესანიშნავი ვაჟკაცია, მაგრამ ცოდვა მასაც აქვს ჩადენილი — ბახას დანიშნული მზევინარი ცოლად შეირთო. შეურაცხყოფილი ბახა თავისი თემის მტრებს შეეკრა. დაეცა სოფელს. მზევინარი მოიტაცა, მაგრამ კისტებმა ფშავისხევი დალახვრეს. ჩონთამ დაიბრუნა მზევინარი, ბახა არ მოკლა... მაგრამ აღშფოთებულმა ხალხმა მოღალატის მოკვება მოითხოვა.

ჩაბნელებულ სცენას სინათლის ორი დიდი სხივი ეცემა. სხივები ჰკვეთენ ერთმანეთს და დაბალ ნაცრისფერ კოშკს ანათებენ, რომლის ფასადზეც ჩონთას ვაჟკაცობის სახელმომხვეჭი მოჭრილი მკლავები ჰკიდია. ძნელი არ არის წარმოდგინო, რომ აქ, ამ სიტუაციაში ლოგიკურია თემის ტრადიციებთან დავა. საკუთარი თავის შეცნობა, ახალი დამოკიდებულების გამჟღავნება იმ სამყაროს მიმართ, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია. ჩონთა არ სჭრის ბახას მარჯვენას. თუმცა კი ბახა უკვე არამართო მისი მტერია. მაგრამ ჩონთა გრძნობს, რომ ბახას ანტიპატრიოტული საქციელი რამდენადმე მისი ბრალიცაა. ამ კონტექსტში იბადება და შემდგომ საოცარ ძალას იძენს ალუდა ქეთელაურის შემეცნებაში დარღვე-

ული ღვთისა თემის ტრადიციებისადმი ერთგულებისა. არმოკვეთა გმირი მუცალს მარჯვენისა უკვე აშკარა პროტესტს წარმოადგენს ამ ტრადიციების მიმართ. ებრაელთა სამყაროში წამოჭრილი ფსიქოლოგიური ძვრები მათ ახალი მორალის მატარებელ ადამიანებად აქცევს. ჩონთაც უსათუოდ ამ ადამიანთა კატეგორიას ძრეკუთვნება.

ამ ერთხელ მაშინ უღალატა ადათს. როცა მზევინარი შეირთო. — მას უღვალატა იგი. მეორედ მაშინ, როცა ბახას მარჯვენა არ მოჰკვეთა. — მას ესმოდა ნიბი. მესამედ მაშინ, როცა შეეცადა დაეცვა ბახა თემის რისხვისაგან. ეს მიზეზები ერთმანეთისაგან გამომდინარეობენ. ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში ქმნიან ხასიათის შინაგან წინააღმდეგობებს, რომლის შეცნობა და მიღება ძნელია და აისს გამოა, რომ ჩონთას ეუბნებიან — „თუ კარგი ხარ, სულ კარგი უნდა იყო. თორემ ნახევარი კარგი, ნახევარი ცუდი ეგ რალაც არ მომწონს“.

...ლაშარის ჯვარის დღესასწაულია. თემი სალოცავად და სახატოდ დღეობაზეა შეკრებილი. უკეთესნი მოყმენი შაირში ეჯიბრებიან ერთმანეთს. ქალები მღერაინ. წმიდა გიორგის სადიდებლად ანთებული სანთლები იწვის. ჯავოას უფარი უთხრეს შესაწირზე. ახლა ბახას მოიკვეთს თემი და განდევნის. შემზარავი წყევლის წინ რეჟისორი ფშაველი ქალის ტემპერამენტულ სოლო ცეკვას გვთავაზობს. მასობრივი სცენების რიტმული სიმძაფრე და დინამიკურობა აქ ა. ჩხარტიშვილის ოსტატობას ამხელს. გვიჩვენებს კონკრეტული მხატვრული აზროვნების მის უნარს.

ბახა მარტოა, კლდის განაპირას დგას თემიდან განდევნილი. ჩონთაზე შურისგების წყურვილი აწვალებს.

წრეში ტრიალებს ელენე ყიფშიძე. ხალხი ტაშს უკრავს. ჩონთას მუქი, კოლორიტული ფიგურა განსაკუთრებით გამოკვეთილად ჩანს საყდრის ფონზე. სცენის განათების ცისფერი ტონი, სავესე და მრუმე კობალტში გადადის. მოქმედების დაძაბული რიტმი მოლოდინის მძაფრ განწყობას ქმნის.

შემოდის კუჭა. თემის დროშა მოაქვს. ელრიალებენ დროშის ზანზალაკები. თითქოს თავის შესაწირს თხოულობენ და ერთაზსად განსსეულებულ თემს. რომელიც სადაცაა ქვით ჩაჰქოლავს ბახას, ჩონთა შეეპასუხება. — „ნუ მოიკვეთთ ბახას. ნუ იზამთ ცოდვას. ის ალბათ ნანობს კიდევ თავის საქციელსო“.. და გამოსარჩლებით უფრო მეტად შეურაცხყოფილი ბახა ხანჯალს ჩასცემს კეთილშობილ რაინდს.

კლდის ქიმთან შეჯგუფებული ხელაპყრობილი თემი ცდილობს სასიკვდილოდ დაჭრილი გმირის სხეული შეიკავოს. ინტენსიურად ნათდება ჩონთას ფიგურა. ის ახლა უკანასკნელ სიტყვებს წარმოსთქვამს და მისი წუხელ ნანახი სიზმარი რეჟისორის შთამბეჭდავ, პლასტიკურ მიზანსცენაში განსხეულდება. სპექ-

ტაკლში შემოდის სევდიანი მოტივი ქართული ხალხური თქმულებისა — „წუ-
ჩელ სიზმარი ვნახე, ნეტავ. დედავ. რაო?“ თქმულება ახლა გმირისა და ხალხის-
დილოზად გადაიქცევა.

დედის მოთქმა ჟრუანტელს ჰგვრის დარბაზს. აღვასაყით მოსხლეთილი.
კლდის ქინძე გადმოკიდებული ჩონთას სხეული აღადგენს და განიმეორებს
თქმულების სტრიქონებს. და მიუხედავად იმისა, რომ არც ეს ხალხური თქმულე-
ბა არ მოიცავს ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ არსს, იგი მაინც ორგანულად ერ-
წყმის სპექტაკლს, რადგანაც უკეთეს მოყმესთან ხალხის გამოთხოვების ფაქტს
ჩონთას ხასიათის გმირულობის შემეცნებასთან მივყავართ.

ტყეში გაპრილი მოკვეთილი ბახას მწუხარება, მისი მარტოობად განწირუ-
ლი სულის ტკივილი კიდევ უფრო ზვიადდება არჩილ ჩხარტიშვილის ჩანაფიქ-
რით და აი. მირბის ბახა. რეჟისორი სცენის ბრუნვის ხერხს მიმართავს, ტრიალე-
ზენ ჩვენ თვალწინ ბახას გონებაში ატორტმანებული სამშობლოს მთები. მირბის
ბახა და თითქოს თან სდევს მას აღთქმული მიწის დაკარგული ლანდი.

ამ მიწისათვის გასწირავს ის თავს. მის აღშფოთებულ გულში მაინც გაი-
მარჯვებს სამშობლოსადმი ერთგულების, მისდამი თავგანწირვის რწმენა. ბახა-
იბრძვის თავის აღრინდელ მოკავშირეებთან. ართმევს მათ დროშას და თავის-
თანამემამულეებთან მიაქვს. ტყვია ეწევა. ბახა კვდება. ჭავარა დადის ბრძოლის
სიღვზე და ეძებს შვილს.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში მთავარი სამშობლოს სიყვარულის
თემა ხდება, მაგრამ რეჟისორი პატრიოტული იდეის გამარჯვებას გმირთა შინაგა-
ნი წინააღმდეგობებით აღსავსე ხასიათების ფსიქოლოგიური წვდომით აღწევს—

პატრიოტიზმის იდეა მთავარი ხდება იმდენად. რამდენადაც რეჟისორის
რწმენით. ყველა სხვა მისწრაფებასა და იდეას შორის უმთავრესი და უმნიშვნე-
ლოვანესი სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობაა ადამიანში. თუ შენ უღალა-
ტებ ამ მთავარ და არსებით ბუნებას კაცისას. ე. ი. შენ ღალატობ საკუთარ თავს.
საკუთარი თავის ღალატით კი იწყება სამყაროს პარმონიის დაშლა პიროვნე-
ბაში. არჩილ ჩხარტიშვილი ამ აზრს ქადაგებს სპექტაკლში. ყველაფერს ამ აზ-
რის გამოვლენას უმორჩილებს და ამიტომაცაა წარმოდგენის პრობლემა ადა-
მიანის სულიერი მთლიანობის მოსაპოვებლად მიმართული.

„მოკვეთილის“ თემის დამუშავებანი სათავეს იღებს არჩილ ჩხარტიშვილი-
სეული გაგება ევრიპიდეს „მედეას“ ტრაგედიისა, სადაც ის მედეას ხასიათის-
რაგვიკულ არსს — სამშობლოსადმი ღალატში ხედავს და არა სიყვარულს მოკ-
ლებული ქალის ტანჯვაში.

არჩილ ჩხარტიშვილი „მოკვეთილში“ აღწევს სანდრო ახმეტელის სპექტა-
კლებისათვის დამახასიათებელი ეპიკური, მასშტაბური ფორმების შერწყმას.

მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეულ ხასიათის ფაქიზ, ფსიქოლოგიურ დამუშავებასთან. „მოკვეთილის“ მიზანსცენების მონუმენტური პლასტიკა ნაწარმოების პოეტურ-ინტელექტუალური არსის გამოვლენას ემსახურება.

არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ შექმნილ მასობრივ სცენებში ორგანულად ერთიანდება ახმეტელის მიზანსცენებისათვის ჩვეული რიტმული სიმძაფრე, დინამიკურობა და სკულპტურულობა, მარჯანიშვილისათვის დამახასიათებელ რაფინირებულ, ტეხილ და სადა ხაზებთან. თვით ვაჟა-ფშაველას სამყაროს კოლორიტის წარმოსახვა უწყობდა ხელს ახმეტელისეული მგრძობელობის, მისი რიტმებისა და ხილვების შემოტანას მარჯანიშვილის თეატრში. თუმცა ეს არ წარბოადგენდა ერთი საგნის მეორისადმი მიმსგავსებას. პირიქით, ეს იყო არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებითი ენერჯის გამოვლინება, ახალ აქტიურობას რომ ანიჭებდა თავის მასწავლებელთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ სტილისტურ თავისებურებებს.

არჩილ ჩხარტიშვილი ხარკს უხდიდა ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანეს ტრადიციებს, მაგრამ, რაც მთავარია, თავის თავს გვიმხელდა, გვიჩვენებდა ინდივიდუალობის გრადაციით აღბეჭდილ თავის რეჟისორულ სახეს.

„მოკვეთილის“ მხატვრობა ი. სუმბათაშვილს ეკუთვნოდა. ა. ჩხარტიშვილი აღრე შეხვდა ი. სუმბათაშვილს. მასთან ერთად გაიარა ის გზა, რომელიც პეტრე ოცხელთან მუშაობასა და კონტაქტში დაიწყო.

ი. სუმბათაშვილის ინდივიდუალობა, მისი განუმეორებელი ხელწერა ახლო-ზელი და ორგანული აღმოჩნდა არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლებისათვის. სუმბათაშვილისა და ჩხარტიშვილის შემოქმედებითი კონტაქტი, მათი თანამშრომლობა და ავტორობა ამა თუ იმ სპექტაკლისა, აიხსნება იმით, რომ ეს მხატვარი ისევე როგორც ეს რეჟისორი, ოსტატია სპექტაკლის მთლიანობაში წვდომისა. მთავარისა და არსებითის გამოყოფის, მხატვრული ფორმის გრძობის უნარი; ფერში გამოვლენილი განწყობილების აღქმა, ზუსტი გარემოს მონახვა ნოქმედებისათვის და სპექტაკლის შინაგანი უწყვეტი მუსიკალობის გრძობა ერთიანებს ამ ორ შემოქმედს.

იშვიათად შეინიშნება, რომ კოსტუმები და მორთულობა ასე ცოცხლად ესამებოდეს სიტუაციას. განწყობის გამძაფრებას, ჩანაფიქრის გაგებას, როგორადაც ეს ა. ჩხარტიშვილისა და ი. სუმბათაშვილის სპექტაკლებში ხდებოდა. „სედვია“, „ოპტიმისტური ტრაგედია“, „მოკვეთილი“ ამ აზრის საილუსტრაციო მაგალითებს წარმოადგენენ.

მაგრამ არამართო ეს სპექტაკლები ამხელენ არჩილ ჩხარტიშვილის წარბოადგენისათვის ჩვეულ ერთ უაღრეს თვისებას, რომელშიც რეჟისორის საოცარი მუსიკალური ალლო ამოიცილობა. ა. ჩხარტიშვილის დადგმები თითქოს თა-

ვისთავად ატარებენ შინაგან უწყვეტ მუსიკალობას. რეჟისორს თითქმის არასოდეს არ ღალატობს სმენა, ნაწარმოების აზრის გამოსააშკარავებლად იგი ხშირად მიმართავს გმირის მუსიკალურ დახასიათებას. უნდა ვიფიქროთ, რომ მუსიკალური მხატვრულ სახის გრძნობისა და წვდომის უნარმა მიიყვანა არჩილ ჩხარტიშვილი საოპერო რეჟისურაში.

მუსიკა ემოციური და ფსიქოლოგიური ძვრების გამომხატველი დამხმარე საშუალებების სახით არსებობს არჩილ ჩხარტიშვილის დრამატულ სპექტაკლებში და ზოგჯერ იმგვარ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე, რისი მიღწევაც მის გარეშე წარმოუდგენელიც კია.

მაგრამ ყოველი პერსონაჟი, ყოველი სიტუაცია თავისი შინაარსით არ ქმნის შესაძლებელს, წარმოიქმნას დადგმის მუსიკალური ხასიათი. ეს იცის არჩილ ჩხარტიშვილმა და ყოველთვის, როცა პარტიტურას ეცნობა, სპექტაკლის მუსიკალურ გადაწყვეტაში მოვლენის თავისეული გაგება შეაქვს და ხშირად დაობს კოლეც.

ასე იყო მაშინაც... კომპოზიტორმა არჩილ ჩიმაკაძემ „მედეას“ ტრაგიკული არსის გამოსავლენად აბსტრაქტული, ზოგადი გადაწყვეტა აირჩია. ა. ჩხარტიშვილს კი სჭირდებოდა რაღაც უფრო კონკრეტული, ამაღლებელი, ახლობელი და ამხსნელი მედეას წარმოშობის ფესვებისა. კოლხეთში დაბადებული ქალის ტრაგედიისათვის ეროვნული მუსიკალური ელფერი უნდოდა მიეცა რეჟისორს და ამით მოეგონებინა მისთვის თავისი მაგი წინაპრები.

დადგმაში ეს განხორციელებული აღმოჩნდა. არჩილ ჩიმაკაძემ „მედეაში“ ეს ქართული მუსიკალური მოტივები შემოიტანა, სწორედ იმ ძველ სიმღერებს — „ვაი ნანასა“ და „მეგრულ ზარს“ მიაგნო, ბერძნული და ქართული მუსიკის ფესვთა სიახლოვეს რომ გამოხატავდნენ.

კომპოზიტორი ქმნის სხვადასხვა ტონალობის განწყობილებას, შემოაქვს ვოკალი, უპირისპირებს ერთმანეთს ორ,—მედეასა და კრეუზას თემას. თან მისდევს მედეას სულის მოძრაობის ყველა ხვეულს, ამძაფრებს მასში გალვიძებულ სამშობლოს ხილვებს, და ამით აღწევს მუსიკის აქტიურ მონაწილეობას სპექტაკლის საერთო ფილოსოფიურ და კომპოზიციურ გადაწყვეტაში.

როდესაც უყურებ სპექტაკლს, ყოველთვის გგონია, კრეონს ახსოვდა — მედეას პაპის პაპის პაპა მზე იყო!

მედეას სულში კი მაშინ ჩამოწვა ამ მხურვალე მზის უკმარობა და მიწის ყივილი, როცა თავი სვეგამწარებულ, შეურაცხყოფილ ქალად შერაცხა: სუბიექტურად მედეას ტრაგედია სიყვარულის — იაზონის დაკარგვაა, რომლისთვისაც მოსტაცა მან კოლხებს ოქროს საწმისი. ევრიპიდესთან ეს სუბიექტური მონენტი ტრაგედიის ობიექტურ საწყისს წარმოადგენს.

არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლში ევრიპიდეს მიერ მეორე პლანზე გადა-
ტანილი თემა წამყვანი ხდება. რეჟისორის თვალსაზრისით, მედეას განდგომა
და სანშობლოს ღალატი წინასწარ განსაზღვრავს მის ტრაგედიას. ამაშია მისი
ტრეჯიკული დანაშაული. ამაშია ობიექტური არსი ტრაგედიისა.

ანტიკური ტრაგედიის ისტორიაში, პირველად ევრიპიდემ გამოიჩინა გან-
საკუთრებული ინტერესი ადამიანის სულიერი ცხოვრებისადმი.

ცნობილია, რომ სოფოკლეს შემოქმედება გარდამავალ ეტაპს წარმოად-
გენდა ესქილესა და ევრიპიდეს შორის. სოფოკლე თავის შემოქმედებაში
ათავსებს ექსილეს უკვე მიმავალ ზეგმირულ რომანტიზმსა და მომავალ, ადა-
მიანისადმი ევრიპიდესეულ ინტერესს. არჩილ ჩხარტიშვილმა „ოიდიპოს მე-
ფის“ დადგმაში 1946 წ. ხაზი გაუსვა სწორედ ესქილესეულ სოფოკლეს.
16 წლის შემდეგ, ადამიანის სულიერი ცხოვრების აქტიურად წარმოსახვამ
დაინტერესა ევრიპიდეში და „მედეას“ თავისებური ინტერპრეტაცია მოგვცა.

ხ. ჩხარტიშვილის მიერ ამ ტრაგედიის გააზრება მოულოდნელია და ისე
როგორც თითქმის ყველა მოულოდნელობა ხელოვნებაში, — საინტერესო.

უხსოვარი დროიდან აქვს ევრიპიდეს „მედეას“ ცნობილი გაგება — ტრა-
გედია ქალისა, რომელმაც დაჰკარგა სიყვარული. რეჟისორისათვის მედეას
დამლუპველი სიყვარული არაა ტრაგედიის უმთავრესი მიზეზი. ესაა ერთ-ერთი
შედევგი ადამიანის ყველაზე დიდი ტრაგედიისა, როცა ის ყველაზე მთავარს
კარგავს ცხოვრებაში — სამშობლოს.

მედეას ტრაგედიის არა ერთ ვარიაციას იცნობს ხელოვნების ისტორია.
არჩილ ჩხარტიშვილმა ბარბაროსად აქცია კოლხეთის მეფის ასული, აიღო რა ევრიპიდესაგან
ამ მხატვრული სახის შექმნის მიზეზი და გამართლება, სადაც დიდი დრამატურ-
გი სოფისტებისა და ანაქსაგორას ეპოქის სულისთქმას, მის სოციალურ არსს
ამხელდა.

ევრიპიდეს ამისათვის არაბერძენი ადამიანის ტრაგედიის ჩვენება დასჯირდა.
ევრიპიდესთან მედეა სჯის მეფის კანონებს, ხელყოფს მორალურ კო-
დექსებს, სწორედ აქ იკითხება მოქალაქის უფლებებისა და ადგილის პრობლე-
მა სახელმწიფოსა და საზოგადოებაში. ის, რომ მედეა ბერძენი არაა, ევრიპი-
დეს ხელს არ უშლის მის „სუბიექტივიზმში“ სოციალური კონფლიქტების არ-
სი წარმოსახოს და განაზოგადოს. პირიქით, სწორედ ეს არაბერძნობა ხსნის
სოციალური კონფლიქტების სათავეს. მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილისათვის მე-
დეას არაბერძნობა მის ქართველობას ნიშნავს და ეს ფაქტი ხაზგასმულია
სპექტაკლში. ამიტომ მედეას მზადა აქვს პასუხი არა მარტო დრამატურგისაგან
შერჩეულ სიტუაციისათვის, არამედ ისტორიისთვისაც. არა მხოლოდ თავის
წინაშე, არამედ ადამიანის ზნეობრივი თავისუფლების გაგების წინაშეც.

არჩილ ჩხარტიშვილი ახერხებს სოკრატესა და ვერიპიდეს ეპოქის ფონზე გაშლილ წინააღმდეგობებში გვაგრძნობინოს იმ პრობლემისა და თემის მარადიულობა. რომელსაც კემპარიტად კლასიკური ნაწარმოებები წარმოსახავენ და რომელშიც ყოველი ხალი ეპოქა თავის სასიცოცხლო ინტერესებს აოულობს.

რეჟისორი ამ დადგმაშიც მონუმენტური, საზეიმო გადაწყვეტის ერთგულია, რაც ადრე ასე აშკარად გამოძვლავნდა „იოდიპოს მეფის“ წარმოდგენაში.

სპექტაკლს ფარდა არა აქვს. სცენას ნაცრისფერი გზა-კლდე ჰფარავს. უხარმაზარ დაბზარულ ფილაზე ძველებრძნული წარწერაა — „ვერიპიდე — მედეა“. მოქმედება ჯერ არ დაწყებულა იმ მოედანზე, რომელსაც დაშვების შემდეგ ეს გზა-კლდე შექმნის, მაგრამ მაყურებლის ყურადღება უკვე კონცენტრირებულია ეგვიპტის პირამიდისავით აღმართულ კონსტრუქციაზე, რომელიც მედეას ძეგლად აღიქმება.

სპექტაკლის ფინალში არსაიბრუნებელი მიმავალ გზაზე შემდგარ მედეას ისევ დაჰფარავს ეს ძეგლი და კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმ თემის მარადიულობაზე, სპექტაკლში რომ გაიხსნა.

სინათლის სხივი მოაცილებს მწუხარე მედეას. ეს სინათლე მუდამ თან სდევს მას. ვერიკო ანჯაფარიძის შემზარავი მოთქმა „ა-ვაი“ უკვე მონიშნავს მის გრძნობათა დღეღეს. კონსტრუქციას უარესი დაძაბულობით იწყება წარმოდგენა. ეს დაძაბულობა შემდგომ მატულობს.

ნელი ნაბიჯით უერთდება მედეა კორინთელ ქალთა ჯგუფს. ჯერ ტრაგიკული კოლიზია არ აზიღულა და ქორო — მედეას სულის გამოძახილი — თეთრ სამოსშია მორთული.

ქორო თითქოს მიუალერსებს, დამეულ თვალეებში ჩახედავს მედეას. შუაში ჩაისვამს.

გულის ტყვილს, სულის წამებას ჰყვება მედეა! თეთრად ირბევა კორინთელ ქალთა ჯგუფი. კომპოზიციის ცენტრში მუხლმოყრით ზის მედეა — შავად მოსილი, ძვირფასი სამკაულებით.

საწუთროს ცვალებადობაზე წუხს მედეა და ქორო არწევს მას.

— თანაგრძნობის ნიშანია ეს.

მედეა ჩივის კაცთა გაუტანლობას. წუთისოფლის მოქცევას ყვება, სვეს — აბუდს სტირის. სადღაც შორს ძველის-ძველი ქართული სიმღერა „ვაი-ნანა“ ისმის. შესაძლოა, ამ მელოდიას მაშინაც იცნობდა ის ხალხი, როცა კოლხეთში აიეტი მეფობდა, ხოლო მისი მშვენიერი ასული მედეა — ღვთაება მთვარის პირველი ქურუმი გახლდათ. მელოდია ძლიერდება. ასევე ძლიერდება შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი. მედეა მოთქვამს. გარდასულ დღეთა სიღამა-

ცერე შურისგების სურვილს აღუძრავს. ხსოვნაში მიფერფლილი კოლხური მზე ახალი ძალით გამოასხივებს მის სულში და ძალას ჰმატებს აღშფოთებულ-მა იყვიროს: — „სად გაგონილა ელინთა მოდგამ ამე დასცინოს დიად კოლხების შთამომავალსო“, და „მეგრული ზარი“ შემოაწვება დარბაზს.

ასე შემოდის სპექტაკლში „ქართული თემა“, ასე იყივლებს მედიაში მიწა და გაახსენებს — მზე რომ იყო მისი წინაპარი. ასე იზადება სცენაზე ამაყი და დიდი შინაგანი პოტენციის მქონე მედეა — შვილი ძლიერი და კულტურული ერისა, რომელიც ვერ ითმენს პროვინების თავისუფლების ხელყოფას. ამიტომ გვესმის სამშობლოზე ქოროს სიტყვების მედეასაგან დაჩემება. სწორედ აქ ჩანს, რომ ვერიკო-მედეა ვერ მისცემს თავს ნებას აგრე რიგად შეურაცხყონ, რადგან დიდი კოლხების შთამომავალია იგი და არა მხოლოდ იაზონისაგან მიტოვებული ქალი. ამიტომ მიგვაჩნია ბრწყინვალე რეჟისორულ მიგნებად ისიც, რომ მედეა მის გასაძევებლად მოსულ მეფე კრეონს დამჯდარი ხვდება და ესაუბრება როგორც სწორი — სწორს.

ამგვარი ხაზგასმა ეროვნულისა სრულიად ახალი რაკურსია, საიდანაც განიხილება ევრაიიდეს ტრაგედია. სპექტაკლში ეს ეროვნული მოტივი გაზვიანებისა და ძალდატანების გარეშეა შემოტანილი. მედეა მართლაც კოლხი ქალია—იგი ქართველია. მან დატოვა სამშობლო და მთელი სამყარო აუშხედრდა ახლა მას. მაგრამ ადამიანის ქეშმარიტი გმირობა სწორედ იმაშია, რომ თავის თავად დარჩეს ყოველგვარ სიტუაციაში, ყველა წინააღმდეგობის მიუხედავად... მედეა უსმენს კრეონს. შეშფოთებული ქალი ფრთებდამსხვრეულ ფრინველს ჰგავს. გადაწყვეტილება უკვე მიღებული აქვს, მაგრამ დრო სჭირდება მის განსახორციელებლად. ახლა მოიკრებს ძალას, წამოფრინდება და ზვიადი კრეონის მზეს ჩააქრობს მედეას აღტყინებული ვნება..

მედეა მარტოა. ქორო მიდის სცენიდან, რათა სხვა ფერის სამოსში მორთული დაბრუნდეს. ახლა ეს ფერი ტერაკოტია და სიტუაციის გამძაფრებას მოასწავებს. ახლა იწყება მედეას სულის წვალება და შურისგების თემაც შემოდის სპექტაკლში.

ქორო შფოთავს. ქორო გზას უღობავს და, აფრთხილებს მედეას. ქორო წუხს, მასაც სტკივა მედეას გული, მაგრამ მედეას ტრაგიკული გადაწყვეტილების შეცვლა არავის ძალუძს.

მედეა საჩუქარს უგზავნის იაზონის საცოლეს, მეფე კრეონის ასულ კრეუზას. შემოდის კრეუზას მუსიკალური თემა და იგი თავისკენ მოუხმობს ახალი ქორწინებისათვის გამზადებულ იაზონს. მეწამულისფერი ჰფარავს მოწამლულ საჩუქარს. მედეა გზავნის მას და ძალა, წუთის წინ რომ უმტყუნა და მოცელოლივით მოჰკვეთა მისი სხეული, კვლავ უბრუნდება მას. მისი გონებაც იბრუ-

ნებს ჩვეულ სიცხადესა და გამჭრიახობას. მედეას სიბრძნე შურის საძიებლად ახლა მიმართული და დაუსჯელს არავის დატოვებს, საკუთარ თავსაც კი და აი. აღრინდელი კოლხი მზეთუნახავი იმ ძეგლის აგების ფიქრშია, თავისი განწირული სიყვარულის საფასურად რომ უნდა შექმნას.

ვერიკო ანჯაფარიძის მედეას ტრაგედიის სათავე კომპრომისთან შეურიგებლობაშია — ან ყველაფერი ნამდვილი, კეწმარიტი, ან არაფერი. ის ვერ შეურიგდება აზრს, რომ იაზონისა და მისი დიდი სიყვარული, რომლისთვისაც მან ამდენი მსხვერპლი გაიღო, არ ყოფილა თურმე კეწმარიტი. ამაშია ვერიკოს მედეას ტრაგედია და არა ქალურ იკვიანობაში, თუმცა არც ამისგან ანთავისუფლებს იგი თავის გმირს. ასეც წერდა ვერიკო ანჯაფარიძე: „...მედეა საკუთარ თავს სჯის იმ შეცდომების გამო, რომლებიც ჩაიდინა მან იაზონისადმი დიდი სიყვარულით“¹.

საშინელია მედეას ფიქრი. წარმოუდგენელია თითქოს მისი განზრახვა. ქორო წრიალებს, ახლა ის შავ სამოსელშია მორთული.

ქორო ეწინააღმდეგება მედეას და ეს პროტესტი მედეას სულში წამოჭრილი ბრძოლის განსხეულებაა, მაგრამ რა შეაკავეებს ამ გრძნეული ქალის თავაწყვეტილ ტრაგიკულ ვნებას. ნელა, ოდნავი რხევით იყოფა შავი ხავერდი. შავი თავსაბურავით ხელდაფარული შვილების მკვლელი მედეა შემოვა სცენაზე და მისი გარინდება ჟრუანტელს ჰკვრის მაცურებელს. მშფოთვარე ქორო ზეცას შეავედრებს მის დატანჯულ სულს.

მედეა ახლა წავა სცენიდან. ისევ გააცილებს სინათლის სვეტი. შავი ხავერდის განაყოფში არსაიოკენ მიმავალი გზა გამოჩნდება. ნაცრისფერია ეს გზაც და აღთქმელა მიწის დაკარგული ღანდი აქანებს მასზე შემდგარ მედეას. არავინ იცის, წავა სად? რისთვის, ან ვისთვის? — მედეა! ვიცით ოღონდ, ვერ იპოვის სულის სიმშვიდეს. ვიცით ესაა:

„მიწა ვით მიწა და არა ზეცა.
ზეცა ვით ზეცა და არა მიწა“.

— ესაა გზა, მიმავალი მარადიულობაში.

არჩილ ჩხარტიშვილი ცვლის ტრაგედიის ღინალს სპექტაკლისათვის ლოგიკური მიზანსცენით. ცხადია, რომ ამგვარად წაკითხული ნაწარმოების ბოლოს არ შეიძლება მედეა ჰელიოსს ეტლში ჩაჯდეს და გაფრინდეს. სასჯელი სიკვდილი არაა. უფრო მეტი სასჯელია იყო ცოცხალი და იყო მარტო. არჩილ ჩხარტიშვილი მაცურებელს ანდობს მოძებნოს მედეას სიცოცხლის ახალი

¹ ნ. უ რ თ შ ა ძ ე, ვერიკო ანჯაფარიძე. იბ., 1968, გვ. 35.

სამანი. მისი გამარჯვებისა და სიკვდილის ურთიერთკავშირში ამოხსნას ადამიანის ღიღებულ და ღირსეული სურვილი — ამალდეს საკუთარ თავზე.

მედია იბრძოდა ადამიანის ღირსების დასაცავად. ის დაიღუპა, მაგრამ გაიმარჯვა. ამიტომ მისი სიკვდილი ჩვენში მისი არსებობის ახალ ფორმას წარმოადგენს. ამიტომაც, ალბათ, რომ ა. ჩხარტიშვილი მაცურებლის თვალწინ არ ჰქლავს მედიას. აქ რეჟისორი ანტიკური ხელოვნების გაგების სწორ ალღოს ამტკიცებს. გავიხსენოთ დიდი ტრაგიკოსი პოეტების გენიალური ქმნილებები. იქ იშვიათად კვდება გმირი მაცურებლის თვალწინ. ანტიკური ტრაგედიის მწვერვალი — სოფოკლეს „ანტიგონე“ ასეა აგებული.

მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილის „მედიაში“ არის სადავო მომენტებიც. მედიას ხასიათის ტრაგიკულობა ბოლომდე არაა შეცნობილი და გამოაშკარავებული. არ ჩანს, რომ ის თავის თავში ატარებს მისსავე დამლუბველ ძალას. ხასიათის გათიშულობის, მისი სულის გაორების ბუნებრიობა ორგანულობასაა ნოკლებული. ხასიათის არსი ამ თვალსაზრისით არაა ამოხსნილი. ეს მიზეზები ავიწროებენ ტრაგედიის მასშტაბებს. პიერ კობახიძის, გრიგოლ კოსტავას, ედიმერ შალალაშვილისა და კუკური ლაფერაძის მიერ შექმნილი იაზონის მხატვრულ სახეები უფრო მეტად ოჯახური დრამის წარმომსახველი გმირების შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. ვიდრე იმ პიროვნებებისა. რომლებიც, შესაძლოა, მედიას შურისგების ობიექტი ან მისი სიყვარულის საგანი ყოფილიყვნენ. ამის გამო მედიას ტრაგიკული სიყვარული სიმძაფრეს მოკლებული. მაგრამ ეს სადავო მომენტები ვერ წყვეტენ სპექტაკლის საერთო ბედს. წარმოდგენისადმი ინტერესი განპირობებული იყო არა მისი ნაკლოვანებებით, არამედ იმ ღირსებებით. რომელიც სპექტაკლს ჰქონდა.

ორიგინალურ იდეურ გადაწყვეტასთან ერთად არჩილ ჩხარტიშვილი „მედიაში“ ანტიკური ქოროს თავისებურ გაგებას გვთავაზობს.

თანამედროვე თეატრში ქორო საკმაოდ ხშირად გვხვდება. მას იყენებენ როგორც დამხმარე საშუალებას. ქორო ხშირად იქცევა დადგმის უმწეობის დასაფარავ იარაღად, ზოგჯერ კი სპექტაკლის ფილოსოფიურ სიღრმეს წარმოსატავს.

არჩილ ჩხარტიშვილის „მედიაში“ ქორო იბრუნებს იმ უფლებებს, მას რომ ექსპლესა და სოფოკლეს ტრაგედიებში ჰქონდა და ევრიპიდესთან დაპყარვა რამდენადმე. უფრო მეტიც! ქორო არა მარტო აქტიურად მონაწილეობს მოქმედების მსვლელობაში. არამედ უყვარს და იტანჯება მედიასთან ერთად, ამყარებს და გვიჩვენებს დამოკიდებულებას მისდამი. ქოროში ვითარდება მედიაში წამოპრილი აზრები და გრძნობები, ის თანაუგრძნობს და აფრთხი-

ლებს კიდევ მას. არჩილ ჩხარტიშვილის დადგმაში ქორო ერთი ადამიანის შთაბეჭდილებას ახდენს და აღიქმება როგორც მედეას სულის გამოძახილი.

ქორო ქმნის მედეას გრძნობების გამომსახველ სახიერ, ემოციურ ფონს. პლასტიკურ, მეტყველ მიზანსცენებში ქორო ბერძნული ხუროთმოძღვრების ანსამბლთა ფრონტონებიდან, ფრიზებიდან, ლაქიფებსა და ამფორებიდან გადმოსულ გმირებს გვაგონებს, მისი სულიერი სამყარო — სიცოცხლეა სცენაზე. ისინი ადამიანები არიან, რომლებმაც გაუგეს მედეას.

არჩილ ჩხარტიშვილს. უპირველესად, ქოროსა და მუსიკის საშუალებით შემოაქვს სპექტაკლში „თანატანჯვის“ თემა. „კათარზისი“ წარმოდგენაშივეა ჰინეშნებული და მაცურებელიც თავისი საკუთარი სულიერი აღზევებისა და განწმენდის საწყისის სცენაზე ხედავს.

საგულისხმოა, რომ ანტიკური ქოროს როლისა და ფუნქციის ასეთსავე ვაგებას ვხვდებით „პირეის“ — ბერძნული თეატრის სპექტაკლშიც. „მედეას“ დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ მიეცა არჩილ ჩხარტიშვილს შესაძლებლობა ეხილა რონდირისის სპექტაკლი, სადაც მედეას ასპასია პაპატანასიუ თამაშობდა.

ვერიპიდეს „მედეას“ ბერძნულ და ქართულ დადგმებს ერთი საერთო თვისება აღმოაჩნდათ. ორივე სპექტაკლში ქორო ერთი ადამიანის შთაბეჭდილებას ახდენს და აღიქმება როგორც მედეას სულის გამოძახილი. ქოროს არა აქვს მინდობილი კატალიზატორის ფუნქცია და არც „იდეოლოგიური მსმენელის“ მისია აქვს დაკისრებული. ორივე სპექტაკლში სინთეზური თეატრის ისტორიული პრინციპები მკლავნდება. ოღონდ „პირეის“ თეატრის ქორო ჯორჯ ბალანჩინის ქორეოგრაფიას გვაგონებს — სადაც თითოეული მოცეკვავე სოლისტია. არჩილ ჩხარტიშვილის „მედეაში“ ქოროს შემსრულებელთა აქტიური ოსტატობა. პლასტიკური ტექნიკური დახვეწილობა არ ამალდდება იმგვარ მხატვრულ სიმაღლემდე, მაგრამ ასეთსავე პრინციპებზეა აგებული.

მიუხედავად იმისა, რომ არჩილ ჩხარტიშვილი პიესის თავისებურ მონტაჟს ქმნის, ხოლო ვერიკო ანჯაფარიძე თითქოს განზრახ „წმენდს“ მედეას სახეს ბერძნულობისაგან, სპექტაკლი დიდად არ სცოდავს ანტიკური ტრაგედიის წინაშე.

ლატვიის სახალხო პოეტმა იან სულრაბკალმა ჩხარტიშვილის ამ წარმოდგენას „გაცოცხლებული სკულპტურა“ უწოდა. „მედეა“ აგრძელებდა ქართული ეროვნული თეატრის გზას ანტიკური ტრაგედიის შეცნობის, განცდისა და წარმოსახვის სფეროში. აღნიშნავდა, როგორ გაიზარდა და გაძლიერდა არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორული აზროვნება სოფოკლეს „იოლიპოს მეფის“ დად-

გმიდან ევროპიდეს „მედეას“ წარმოდგენამდე, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის საეტაპო სპექტაკლად იქცა.

„მედეამ“ კიდევ ერთხელ ცხადყო არჩილ ჩხარტიშვილის ერთგულება მარჯანიშვილის ტრადიციების მიმართ.

არჩილ ჩხარტიშვილი ამტკიცებს კ. მარჯანიშვილის მონაპოვარს, მაგრამ თავის ენაზე. მას შემოაქვს თავისი თემები, გვაგრძნობინებს კავშირს და დამოკიდებულებას გარემომცველ სამყაროსთან. და არაერთ მნიშვნელოვან გამარჯვებას აღწევს. არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლებში მოპოვებული აქტიური გამარჯვებები ამდიდრებს და ავსებს მარჯანიშვილის თეატრის მხატვრულ სახეთა სახელგანთქმულ გალერეას. რეჟისორი არაერთ მსახიობს პოულობს და თავის ნამდვილ გზაზე აყენებს. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ოთარ მეღვინეთუხუცესის ჩონთაც კმარა. პირველად ვაჟას „მოკვეთილში“ გამოჩნდა ამ შესანიშნავი მსახიობის დიდი ტალანტი. არჩილ ჩხარტიშვილის „მოკვეთილმა“ ცხადყო ოთარ მეღვინეთუხუცესისათვის გმირული რეპერტუარის შერჩევის აუცილებლობა.

რეჟისორისათვის მსახიობის ინდივიდუალობა სპექტაკლის წარმართვის კამერტონს წარმოადგენს და აქაც იშვიათად თუ უმტყუნებს მას ალლო. ელენე ყიფშიძის — ნუკია, ავთანდილ ვერულეიშვილის — აიტუზა, ვასო გოძიაშვილის — ხარატელი, ედიშერ მაღალაშვილის — აკმია ხუცურაული; ეს დაუვიწყარი სახეები არჩილ ჩხარტიშვილის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლში იყო თავმოყრილი — მრევლიშვილის „ხარატანთ კერაში“. სერგო ზაქარიაძის — გიორგი გიგაური, გიორგი შავგულიძის — ნიკიფორე უკლება, (მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“), მედეა ჯაფარიძის — მარინე (ბარათაშვილის „მარინე“). იაკობ ტრიპოლსკის — ბახა (ვაჟას „მოკვეთილი“); ვერიკო ანჯაფარიძის — ჯავარა, დარეჯანი, მედეა მხოლოდ მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილ მხატვრულ სახეთა მოკლე ნუსხაა. საგანგებოდ გამოვყავით ისინი, რადგან არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ სწორედ ამ თეატრში დადგმულ სპექტაკლებში განსაკუთრებით გამომქლავნდა მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებითი სახის ნიშნები. აქ ჩანდა მასწავლებლის ტრადიციათა გაკვლევა, რომელიც რეჟისორული ჩანაფიქრის მეტყველ. პლასტიკურ ფორმებშიც შეიცნობოდა. აქ იყო ანსამბლურობა, ადამიანურობა, დიდი საკითხების დიდ მასშტაბებში წამოჭრა. ფიქრი და გრძნობა — ზეიმური, ემოციური.

არჩილ ჩხარტიშვილი გატაცებით მუშაობს იმ მსახიობთან, რომელიც კარგად გრძნობს მხატვრულ ფორმას, შეუძლია რეჟისორის თვალით დანახული მიზანსაძენა, დერალი ან აზრი შემოქმედებითად აითვისოს, საკუთარი რაშ შესძინოს ჩანაფიქრს. ამიტომაცაა. ალბათ, არჩილ ჩხარტიშვილი მძიმედ და

უგუნებოდ მუშაობს იმ მსახიობებთან, რომლებსაც უნარი არ შესწევთ თავისი ინდივიდუალობა სპექტაკლის თავისებურ სტილს შეუთანხმონ.

რეჟისორი არასოდეს დიდხანს არ მუშაობს მაგიდასთან. წმინდა პედაგოგურ მუშაობას არჩილ ჩხარტიშვილი არასოდეს არ ეწევა. იგი სცენაზე გადადის, აქ ამთავრებს გმირის შინაგანი სამყაროს გახსნას, რადგან სცენურ სივრცეში მოძრაობის გაუთვალისწინებლად არჩილ ჩხარტიშვილს არ წარმოუდგენია მხატვრული სახის შექმნა. კომპოზიციის შექმნის ოსტატობას რეჟისორი მართლაც შესანიშნავად ფლობს.

მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილის ოსტატობა სპექტაკლის კომპოზიციურ მთლიანობაში ხილვისა არა მარტო იმით განისაზღვრება, რომ იგი წარმოდგენის სივრცული კომპოზიციის შექმნის ტექნიკას ფლობს, რაც დეკორაციებისა და მიზანსცენების ფერწერულ, გარეგულ ერთიანობაში გამოიხატება, არამედ უმთავრესად იმით, რომ მას შეუძლია მოგვეცეს გამოკვეთილი კომპოზიცია დროშიც. აქცენტების ლოგიკურობა. სცენური მოქმედების ფართილი დაძუშავება სპექტაკლის აზრის შინაგან მოძრაობას წარმოსახავს. გავიხსენოთ მედია, რომელიც მჯდომარე ხვდება მის გასაძევებლად მოსულ მეფე კრეონს. მედია აქ სივრცული კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს. მაგრამ მიზანსცენა მხოლოდ სილამაზე არაა. არჩილ ჩხარტიშვილისათვის მიზანსცენა არ წარმოადგენს რეჟისორის ენას. მედია აქ იმიტომ ზის, რომ ეს გმირის შინაგანი მოთხოვნის გახატულებაა, ის ავრძნობინებს კრეონს, რომ მისი ტოლი და სწორია.

ოიდიპოსი ტიტანის ცენტრალურ სკულპტურულ ადგილს იკავებს წარმოდგენის დასასრულს. ახლა მას აწევს თავზე ადრე ტიტანის მხრებზე დაყრდნობილი თემატური ფარდის მთელი სიმძიმე, რომელზედაც ოიდიპოსის ტრაგიკული დანაშაულის სიმბოლური გამოხატულება იყო აღბეჭდილი. ამ შემთხვევაშიც სრულიად ლოგიკური და კანონზომიერია წარმოდგენის სივრცული და აზრობრივი ცენტრის იგივეობა.

არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ შექმნილ მიზანსცენებს, მასის მისეულ განლაგებას, ყოველთვის თან ახლავს განსაკუთრებული კოლორიტი. სწორედ მათი გრაფიკულობა, ხაზის მრავალმნიშვნელოვნება. პლასტიკა, დინამიკურობა, რიტმულობა, ლოგიკურობა და მიზანდასახულობაა, რომ ქმნის ცნებას — „ჩხარტიშვილის მიზანსცენა“. ის არასოდეს არ შეგვეშლება. მის ხელწერას ყოველთვის გამოარჩევს სხვა ავტორთა ქმნილებებისაგან.

არჩილ ჩხარტიშვილი თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში სანდრო ახმეტელთან ერთად მუშაობდა. მან შემოუნახა ქართული თეატრის ისტორიის ახმეტელის რეპეტიციების დღიურები. მაგრამ ამ რეპეტიციებზე ის თვითონ

უზიარა სპექტაკლის კომპოზიციის შექმნის ახმეტელისეულ პრინციპებს. ახმეტელთან ერთად მუშაობდა ა. ჩხარტიშვილი „ნაციონალური რიტმის“, მსახიობის რეფლექსოლოგიისა და ბიომექანიკის საკითხებზე. სწავლობდა ბეხტერევს, პავლოვს. ამის გამო ის კარგად გაეცნო ფსიქოლოგიისა და ლოგიკის მეცნიერულ საფუძვლებს. რეჟისორის ეს გამოცდილება აშკარად იჩენს თავს მის სპექტაკლებში.

სახივრი სანახაობის შექმნის უნარია ის მიზეზი, რომლის გამოც ა. ჩხარტიშვილი დეკადებისა და დღესასწაულების ტრადიციული ორგანიზატორის როლში ვვევლინება.

ა. ჩხარტიშვილი თეატრალური ხელოვნების მრავალ ქანრს ფლობს. მაგრამ ამ ქანრებისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა შესაძლებლობა ხშირად იყრის თავს რეჟისორის მთავარ შემოქმედებით ლაბორატორიაში — დრამატულ თეატრში და მის სპექტაკლებს სინთეზური ხასიათისას ხდის.

ა. ჩხარტიშვილი ფიქრობს: თანამედროვე ქართული თეატრი უნდა წარმოადგენდეს ყველა დროისა და ხალხების კულტურის კვინტესენციას, გარდატეხილს ეროვნულ პრიზმაში.



1958 წელს მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადა შედგა. რუსთაველის თეატრმა სადეკადო რეპერტუარში ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ შეიტანა. დადგმის განსახორციელებლად არჩილ ჩხარტიშვილი მიიწვიეს.

ეს იყო რეჟისორისა და თეატრის პირველი შეხვედრა მას შემდეგ, რაც ა. ჩხარტიშვილი კ. მარჯანიშვილს გაჰყვა ქუთაისში.

თეატრის არჩევანი გასაგები და კანონზომიერი იყო. მონუმენტურ, მძაფრ კონფლიქტებზე აგებული პიესის დადგმაზე იგი იწვევდა რეჟისორს, რომელიც ოსტატურად ახორციელებდა ფართო ხასიათის ეპიკურ ნაწარმოებებს. გმირული და რომანტიკული ამბლებულობა, პათეტიკა, მგზნებარე პარტიულობა და პუბლიცისტური მიმართულება პიესისა, რომელიც ახალი სამყაროსა და ახალი ადამიანის შექმნის პოეტურ ჰიმნად იქცა, ახლობელი და შესატყვისი იყო არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებითი ბუნებისათვის.

„ოპტიმისტური ტრაგედია“ თითქოს რუსთაველის თეატრისათვის იყო დაწერილი. პიესის სტილისტიკა ს. ახმეტელის რეჟისორული აზროვნების მანერას ეთანხმებოდა. საოცარია, რომ იგი მანამდე არ დადგმულა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. თუმცა ს. ახმეტელის „რღვევა“ ამომწურავად ახასიათებს „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ წამოჭრილი სოციალური კონფლიქტების არეთა

არსს. სპექტაკლი ნათლად გამოხატავდა როგორც რუსთაველის თეატრის მიმართულებას. ასევე მისი დამდგმელის ინდივიდუალურ რეჟისორულ ხელწერას. „რღვევაში“ გაერთიანდა ს. ახმეტელის მიგნებები ჰეროიკულ-რომანტიკული სპექტაკლის ფორმათა ძიებისა.

„რღვევა“ აჩვენეს მოსკოვში 1930 წ. ეს იყო რუსთაველის თეატრის პირველი გასტროლები დედაქალაქში. 27 წლის შემდეგ საბჭოთა მწერლების პლენუმზე, კონსტანტინე პაუსტოვსკიმ სანდრო ახმეტელს „განუმეორებელი ტალანტი“ უწოდა და მისი სახელი ვ. მეირჰოლდის, მ. თაიროვისა და მ. ბაბელის გვერდით მოიხსენია. ამ ფაქტს თავისი ისტორიული წინამძღვრები ჰქონდა.

სანდრო ახმეტელის თეატრი ყველას ანცვიფრებდა და ხიბლავდა, 1930 წელს მასზე წერდნენ:

«Об этом театре, об этих спектаклях можно писать только с восхищательными знаками. Какой чудесный театр! Какие чудесные спектакли! Перебирая самые яркие, самые сильные театральные впечатления, буквально ни одно из них нельзя поставить рядом ни с этим увлекательным темпераментом, ни с этой изумительной формой...»¹

«...Театр имени Руставели поразил Москву... Он выдвигается в первый ряд мировых театров. Это, во-первых потому, что грузины представляют из себя замечательный актерский материал.

Огромный темперамент, серьезность игры, легкость движения, выразительная мимика — необычайны. На всем этом лежит печать какой-то «девственности». А между тем у них много культуры, что позволяет им достигнуть определенных и совершенных форм, могущих выразить прошлое и настоящее.

...Во-вторых причиной успеха является то, что чуткий, даровитый Сандро Ахметели сумел прекрасно почувствовать этот изумительный материал»².

«Те, кто видел его постановки: «Разбойники», «Ламара», «Анзор» — были покорены режиссерским темпераментом, который бил через край. Это был не только национальный характер, но и характер самого Ахметели. Каждая его постановка пыталась как костер»³.

1 Э. Бескин, «Вечерняя Москва», 1930 г., 10 июня.

2 А. В. Луначарский, «Вечерняя Москва», 1930 г., 8 июня.

3 Н. Д. Волков, Театральные пещера, М., 1966, стр. 362.

ყოველივე ეს იყო... იყო 37 წლის წინათ, როცა კ. სტანისლავსკი, ვლ. ნე-
მიროვიჩი-დანინკო, ვ. მეიერჰოლდი, მ. თაიროვი მოღვაწეობდნენ.

მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა. მაგრამ ახმეტელის ხელოვნებამ დროს
აჩომა და ამგვარად. რუსთაველის თეატრის ტრადიციად იქცა. „ოპტიმისტურ
ტრაგედიას“ უნდა განეფითარებინა და განემტკიცებინა ეს ტრადიცია. მით უფ-
რო, რომ მას არჩილ ჩხარტიშვილი დგამდა — სანდრო ახმეტელის მოწაფე.
მაგრამ სიძნელე მართო იმაში კი არ მდგომარეობდა, რომ ა. ჩხარტიშვილს უნ-
და შეექმნა ს. ახმეტელის ტრადიციების ლოგიკური გაგრძელების ამსახველი
სპექტაკლი. მდგომარეობას ართულებს ისიც, რომ მოსკოველთა ხსოვნაში კი-
დეც ცოცხლობდა მ. თაიროვის დაუფიწყარი „ოპტიმისტური ტრაგედია“¹, ჯე-
რაც არ დამცხრალიყო გ. ტოვსტონოგოვის ახალი დადგმით გამოწვეული
აღფრთოვანება². ასევე ასსოვდათ რუსთაველის თეატრის განუმეორებელი
ბუნება.

ა. ჩხარტიშვილისეული ინტერპრეტაცია პიესისა, მისი მხატვრული ფორ-
მის შექმნა „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ წარმოდგენის უკვე ცნობილი გამოც-
დილების სფეროში რჩებოდა და ამდენად, რეჟისორი ნაწარმოებისა და ეპო-
ქის სწორ. კოლორიტულ გამოსახულებას იძლეოდა.

ა. ჩხარტიშვილმა შეუნარჩუნა სპექტაკლს ვინშევისკის განუმეორებელი
ტონი და წარმოსახა სცენაზე ის ეპოქა, ჩვენი დღევანდელი სინამდვილის პირ-
ველსახეს რომ წარმოადგენდა.

ამ დაღვნის მხატვრული ფორმაც ერთიანი პლასტიკური მეტაფორით იყო
წარმოდგენილი. რაც საერთოდ ხდის ჩხარტიშვილის რეჟისურას ინტენსიურსა
და ლაპიდარულს. ათავისუფლებს აღწერის აუცილებლობისაგან, ცალკეული,
მაგრამ ნიშანდობლივი დეტალების შემოტანისაგან.

...გრძელი და რთული გზა, რომელზეც მოდის. იბრძვის და იწმინდება
პოლკი. წარმოადგენს დანადგარს, სცენის სიღრმეში რომ იწყება, მოეძართება
წინ და ფარავს ორკესტრს.

ეს კონსტრუქციული დეკორაცია ორგანულად ერწყმის სპექტაკლის
იდეას. ანარქიული არეულობიდან პოლკი ჩვენი მომავლის მშენებელ ორგანი-
ზებულ მასად ყალიბდება. სადღაც შორს, ჩიხში მომწყვდეული რჩება ატამა-
ნი — ა. ხორაჯა. იღუპება ბრინწა — ა. ვასაძე. ბრძოლაში, მარცხის მწვავე
განცდაში. შეცდომებსა და გამარჯვებებში ამ გზაზე იბადება ახალი რწმენა
და ახალი ადამიანი.

1 კამერული თეატრი, 1933 წ.

2 პუშკინის სახელობის ლენინგრადის სახელმწიფო აკად. თეატრი, 1955 წ.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში საბჭოთა ფლოტის სიამაყე თეთრად შემო-
სული მოჰყავდა რეჟისორს სულ ახლოს რამპასთან და მათი ძლიერი ფიგურე-
ბიდან მონუმენტურ, სკულპტურულ მიზანსცენას ქმნიდა. მათი ახალი რწმენა
ტრაგედიის ოპტიმისტურ ფინალს წარმოადგენდა.

ა. ჩხარტიშვილმა პიესა ეპიკურ სპექტაკლად დადგა, სადაც ნაწარმოების
დაძაბულობა და ეპიკურობა ხალხთა მასების რევოლუციისაკენ მობრუნებაში
გამოიხატა. რეჟისორმა პიესა წაიკითხა როგორც გმირული დრამა, სადაც ადა-
ნიანთა ურთიერთდამოკიდებულება და ხასიათები, მასების განწყობა და მის-
წრაფება, წარმოისახა არა ცალკეულ შეჯახებებში, არა პირად, თუმცა კი ტრა-
გიკულ კონფლიქტებში, არამედ საერთო, სახალხო, ეროვნულ კოლიზიაში. ამი-
ტომ იქცა სპექტაკლის მთავარ გმირად ხალხი და სწორედ ამით გამოიხატა პიე-
სისა და ეპოქის მასშტაბური, ისტორიულად გამართლებული აღქმა.

მაგრამ თუ არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლს კ. თაიროვისა და გ. ტოვ-
სტონოგოვის დადგმებს შევადარებთ, საინტერესო განსხვავებას დავინახავთ
არა მათ გარეგან მახასიათებლებში. ამ წარმოდგენებში მხატვრული ფორმის
შექმნის ხერხები და საშუალებებია სწორედ მსგავსი. მათი პირობითობა და
სიმბოლურობა სამივე სპექტაკლში თვით პიესის მხატვრული სტრუქტურით
იყო ნაკარნახევი. სწორედ ამიტომ, სამივე რეჟისორმა სპექტაკლის ფორმად
კვა აირჩია.

მაგრამ იქ, სადაც გ. ტოვსტონოგოვი დასცილდა მ. თაიროვს და ჰეროიკუ-
ლი თეატრის სტილისტურ თავისებურებათა ახალი კონცეფცია მოგვცა,
ა. ჩხარტიშვილი იმ ტრადიციების საუფლოში დარჩა, რომლებიც ნაკარნახევი
იყო იმ დროით. თაიროვი რომ დგამდა „ოპტიმისტურ ტრაგედიას“ (1933
წ.). 30-იან წლებში ჩამოყალიბდა ახმეტელის გმირული თეატრის ხასიათიც.

თაიროვის აზრით. ტრაგიკული პათოსი სოციალისტური დღევანდლობის
შემოქმედებითი პათოსით უნდა ფრთაშესხმულიყო. და მან შექმნა თავისებუ-
რი. მონუმენტური. პირობითი სტილი სპექტაკლისა, სადაც გაფორმების აბს-
ტრაქტულობა ხელს უწყობდა რევოლუციური ბრძოლის ხასიათის გამოვლე-
ნას, იისი ძლევამოსილების განსხეულებას. თაიროვისათვის ახლობელი აღმოჩ-
ნდა ვიშნევსკის ზეაწეული პათოსი, ხელოვნებაში ჰეროიკული სტილის ვიშ-
ნევსკისეული გაგება — როგორც რომანტიკული, გაზვიადებული, რეალურზე
ამაღლებული. რომანტიკულისა და გმირულის ერთიანობის ასეთი გაგება აბ-
სოლუტურად ეთანხმებოდა იმ დროის ხელოვნების მოთხოვნილებებს. რომელ-
მაც თაიროვის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ თამაშდებოდა. ასევე ესმოდა
ს. ახმეტელს გმირული თეატრის ბუნება და არსი.

არჩილ ჩხარტიშვილმა თავის სპექტაკლში „გმირულის“ სწორედ ამგვარი

ვაცვება განოხატა, მაგრამ იგი ვერ ჩასწვდა გმირულისა და რომანტიკულის სინ-
ოზისს ან ფსიქოლოგიურ სიღრმეს. რაც ასე ვირტუოზულად შეიტანა „ოპტი-
მისტური ტრაგედიის“ დადგმაში გ. ტოვსტონოვოვმა.

1955 წელს ვიშნევსკის პერსონაჟები, პუშკინის სახელობის ლენინგრადის
სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში ამდღებულ გმირებად კი
არა. აოამედ უბრალო ადამიანებად წარმოსდგნენ. რომელთაც თავიანთი პირა-
დო განაცდები. სურვილები და ვნებები ამოქმედებდათ. ამ სუბიექტურ საწყისს.
რაც თქნა უნდა, არ შეუკვეცია მათი ხასიათების ისტორიული მასშტაბით წარმო-
სახვა. მათი ბუნების გარდაქმნის ფსიქოლოგიური მოტივირება უფრო ხელშე-
სახებდა და სარწმუნოს ხდიდა იმ პროცესებს. რომელიც მათ გამოღვიძებულ
ოვითშეგნებას გამოხატავდა.

გ. ტოვსტონოვოვი შეეცადა. უფრო მეტად. ვიდრე ეს მ. თაიროვის 1933
წლის დადგმაში იყო მიღწეული, გმირული პათოსის საქმის ცოცხალ კონკრე-
ტულობაში. ადამიანთა ქცევაში, მათი აზრისა და გრძნობის ღრმა წვდომაში
გამოემყლავნებინა.

ამ ორი დადგმის განსხვავება განპირობებული იყო არა მარტო რეჟისორ-
თა სხვადასხვაგვარი მხატვრული ხელწერით. არამედ მხატვრული აზროვნების
სხვადასხვაგვარი სისტემით, მაგრამ ორივე დადგმა თავისი წარმოშობის დროს-
თან უაღრეს კავშირს გამოხატავდა. მიანიშნებდა იმ ამოცანების გადაქარაზე.
რომელსაც ცხოვრება და თეატრალური ხელოვნების განვითარების თავისებუ-
რებანი აყენებდნენ ამ რეჟისორების წინაშე. არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკ-
ლო დროს ჩამორჩა. მან ვერ დაიტია ს. ახმეტელის ტრადიციების ერთგულება
ღრმა ფსიქოლოგიურ ანალიზთან ერთად. ე. ი. ამ ტრადიციათა განვითარება
ვერ ასახა. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ
ტრადიცია თავისთავად არაფერია, — თუ ის აქტიურ შემოქმედებით პროცეს-
ში არ არის მოქცეული, თუ ის არ ვითარდება. „ოპტიმისტურმა ტრაგედიამ“
გავვახსენა. რომ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემდეგ ქართულ თე-
ატრში დაგვიანებით შემოდიოდა მსოფლიო პროგრესული ხელოვნების გავლენ-
ა. „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ დადგმის დროს, რუსთაველის თეატრში უკვე
იყო დაწყებული პროცესი ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების შერწყმი-
სა თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ფსიქოლოგიურ მიმარ-
თულებასთან. ამ ხაზს ატარებდნენ მიხეილ თუმანიშვილი, აკაკი დვალიშვილი
და მათთან ერთად თეატრში მოსულ მსახიობთა ახალგაზრდა თაობა, მაგრამ
ეს პროცესი. ცხადია, ნელა ვითარდებოდა.

არჩილ ჩხარტიშვილისათვის დამახასიათებელი ლტოლვა ფსიქოლოგიუ-
რისაჲნ. რაც არაერთხელ გამოემყლავნებულა მარჯანიშვილის თეატრში. არა-

საკმარისი ხარისხის გამოცდილებად წარმოისახა რუსთაველის თეატრის რთულ და სპეციფიკურ ბუნებასთან შეხებისას.

რეჟისორი აქ მასალის წინააღმდეგობას წააწყდა. ს. ახმეტელის მსახიობებს სხვა წრთობა ჰქონდათ გამოვლილი. მართალია, კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ერთ პოზიციაზე იდგნენ ხელოვნებაში, მაგრამ სხვადასხვა შესაძლებლობა ჰქონდათ, სხვადასხვა ხედვა და მხატვრული სახის სხვადასხვაგვარი გაგება.

ს. ახმეტელი თავისუფალი იყო რაიმე სკოლის გავლენისაგან. კ. მარჯანიშვილი კი რუსულ თეატრში ჩამოყალიბდა. ს. ახმეტელი კ. მარჯანიშვილის მოწაფე იყო, მაგრამ შეგირდმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა. სხვა გზით წავიდა. მას უფრო მეტად აინტერესებდა ქართული თეატრის ეროვნულ თავისებურებათა ამოხსნა, ვიდრე მის მასწავლებელს. ამ ძიებებმა ახმეტელს ბევრი დრო წაართვა. იგი მარტო არ ყოფილა. მას ახლდა კოლექტივი, რომელიც ქართული თეატრის ენისა და მრწამსის შექმნისათვის ბრძოლაში გამოწრთო. მაგრამ ს. ახმეტელს არ დასცალდა, თავისი ძიებები ბოლომდე მიეყვანა. ამ ძიებათა გზაზე მოპოვებული მარცხი და გამარჯვებაც რუსთაველის თეატრის კუთვნილებად იქცა.

ს. ახმეტელთან მუშაობაში შეძენილი ცოდნა და გამოცდილება, განსხეულებული მის მსახიობთა შემოქმედებაში და წარმოდგენილი არა ახმეტელის სპექტაკლებში, ძალას ჰკარგავდა. ეს ხდებოდა იმიტომ, რომ ახმეტელისეულის გამოძღვანებას თვით ახმეტელი სჭირდებოდა — მისი განუმეორებელი რეჟისორული ბუნება, მისი დაუცხრომელი ტემპერამენტი, მისი ორგანიზატორული ნიჭი, მხატვრული აზროვნების ახმეტელისეულ სისტემას რომ წარმოასახავდა.

მარჯანიშვილს გაცილებით მეტი მოწაფე და მიმდევარი ჰყავდა, ვიდრე ახმეტელს. პირველმა სკოლა შექმნა თითქმის, მეორემ — არა.

მარჯანიშვილისეული მიმართულება თეატრისა უფრო ადვილი განსავითარებელი იყო უმარჯანიშვილოდ, ვიდრე ახმეტელისეული — უახმეტელოდ.

ამ ფაქტს თავისი ლოგიკა ჰქონდა.

კოტე მარჯანიშვილის ქართულ სცენაზე მოღვაწეობა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების იმ ზოგად კანონთა და კონცეფციათა შემოტანის ნიშნით იყო აღბეჭდილი, რაც მის სპექტაკლებს ევროპული თეატრის ხარისხს სძენდა. რა თქმა უნდა, ყველა ქართული წარმოდგენა იყო, ეს რომ არა, არც მოხდებოდა მისი თეატრის ეროვნულ თეატრად აღიარება, მაგრამ მარჯანიშვილი ზოგადში ეძებდა კონკრეტულს. მისი გენია პოულობდა კიდევ ამ ზოგად მოტივებში ქართული თეატრის თავისებურ ხმოვანებას. ამ მიზეზით იყო მისი

და მის მიერ გაზრდილ მსახიობთა ოსტატობა საყოველთაოდ მისაღები. ახმეტელი პირიქით. კონკრეტულში ეძებდა ზოგადს. იგი ცდილობდა ქართული თეატრის სპეციფიკის მისეული გაგება წარმოესახა. ხოლო წარმოდგენის მხატვრული ხარისხი კი თავისთავად აქცევდა მის სპექტაკლებს საერთო და საყოველთაო თეატრის კუთვნილებად. ორივე რეჟისორი აღწევდა მიზანს. ელ. ნემიროვიჩი-დანიენკო მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებზე ამბობდა — მსოფლიოს საუკეთესო კოლექტივებში შეუძლიათ ითამაშონო. ა. ლუნაჩარსკი რუსთაველის თეატრს მსოფლიოს პირველ თეატრთა რიგში აყენებდა.

„ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და სანდრო ახმეტელთან მუშაობაში ჩამოყალიბებული კიდევ არა ერთი მსახიობი ითამაშობდა. მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები ახმეტელის თეატრის სტილისტიკის ერთგულნი დარჩნენ, ოღონდ ისე, რომ არაფერი შეუმატებიათ მისთვის. არჩილ ჩხარტიშვილმა ვერ მოახერხა ამ შესანიშნავი მსახიობების საშემსრულებლო ტექნიკაში ის „დამამწუხრებელი უბრალოება და ბუნებრიობა“ შემოეტანა. რომელსაც ძველად გულისწუხილით დასტიროდა დიდი ლენსკი და რომელსაც ახლაც ვერ შეგუებოდა რუსთაველის თეატრის მსახიობთა გარკვეული ნაწილი. მათი არტისტული ინდივიდუალობის მშვენიერება ამოხსნის რეჟისორულ გასაღებს მოითხოვდა. არჩილ ჩხარტიშვილს რომ არ აღიარა ჩნდა.

მასწავლებელთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა სტილისტური მიმართების სინთეზი, არჩილ ჩხარტიშვილმა შედარებით უკეთ მარჯანიშვილის თეატრში გამოავლინა. რადგან იქ უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი მარჯანიშვილისეული კონფერენციების გაგრძელება და განვითარება იყო. ეს მიმართება კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უფრო ახლობელი იყო არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის.

ამის გამოა, რომ რუსთაველის თეატრში მის მიერ განხორციელებულ დაღვმათა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ იქცევს. სპექტაკლი ცხადყოფს არჩილ ჩხარტიშვილის ლტოლვას, აღადგინოს და გაავრცელოს მარჯანიშვილის თეატრისათვის ჩვეული პოეტური და ლირიკული ინტონაციები. მაგრამ აქ ის ფაქტორიც მოქმედებს, რომ „ბებერი მეზურნეების“ წარმოდგენის დროისათვის, თვით რუსთაველის თეატრის ბუნებაშიც არის მომხდარი ის მეტამორფოზა, რომელიც შესაძლებელს ხდის, ადამიანის სიცოცხლის ასახვა და ამოხსნა მძაფრ ფსიქოლოგიურ პროცესში მოექცეს.

ეს სპექტაკლი არჩილ ჩხარტიშვილმა 1966 წ. დადგა. ამ დროს ის რუსთა-

ველის თეატრის მთავარი რეჟისორია. მაგრამ მანამდე არა ერთ წარმოდგენას ქმნის ამ თეატრის სცენაზე.

„ოპტიმისტური ტრაგედიის“ შემდეგ რეჟისორი ალ. აფხაიძის „არაგველებს“ დგამს (1958 წ.)... ა. ჩხარტიშვილი განთავისუფლებულია მარჯანიშვილის თეატრის ხელმძღვანელობიდან და რუსთაველელთა კოლექტივი, რომლის სათავეში მაშინ დიმიტრი ალექსიძე იდგა, ხშირად უთმობს თავის სცენას ცნობილ რეჟისორს. „მედეას“ არჩილ ჩხარტიშვილი მოგვიანებით ანხორციელებს — როცა ხელმეორედ ინიშნება მარჯანიშვილის თეატრის მთავარ რეჟისორად... ის დრო, რომელიც მან მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ ისევ იქ დაბრუნებამდე გაატარა, კეშმარიტად ღირსშესანიშნავი არცერთი სპექტაკლით არ შევსებულა. ამ პერიოდში ის თითქოს ბევრს მუშაობს, სხვადასხვა სპექტაკლს დგამს. მაგრამ ყველა მათგანს ზერელობის და სასხვათაშორისოდ შექმნილი წარმოდგენების დაღი აზის.

არჩილ ჩხარტიშვილი თითქოს ზოგავს თავის შემოქმედებით ენერჯიას. ნელდება მისი რეჟისორული ხედვისა და აზროვნების ინტენსიობა, უკვე შექმნილი ცოდნა და გამოცდილება მისი ოსტატობის გამამყლავნებელ ინერციად იქცევა.

რუსთაველის თეატრში შექმნილი წარმოდგენები — ა. აფხაიძის „არაგველები“ (1958) და ვ. კანდელაკის „ერთხელ დახოცილები“ (1959), ცხადია, განსხვავებულად, მაგრამ მაინც გარკვეულად გამოხატავენ ა. ჩხარტიშვილის აზროვნების ტემპერამენტის შეგუებას რუსთაველის თეატრის „ტრადიციულ“ სტილთან.

შესაძლოა, წარმოიდგინო, რომ „არაგველებში“ რეჟისორი დააინტერესა პიესის თემამ — სახალხო მოძრაობამ და მასის გადამწყვეტმა როლმა. მაგრამ სპექტაკლმა ვერ მოიტანა არაგველების გმირული სული, ვერც მათი ბუნების რომანტიკულობა ამოხსნა, რადგან რომანტიზმი აქ გარეგან მახასიათებლად იქცა და არა კონცეფციად, რომლის არსი იდეალისადმი უკომპრომისო ერთგულებაში მქლავნდება.

თუმცა სპექტაკლში არა ერთი დასამახსოვრებელი მიზანსცენა და კომპოზიცია იყო შექმნილი, რაც რეჟისორის ლველ ოსტატობას გვახსენებდა, მაგრამ იგი საკმარისი არ აღმოჩნდა ქართველი ხალხის გმირული წარსულის წარმოსადგენად, რომ არაფერი ვთქვათ ამ გმირობათა გახსენების არააქტუალურ და ასოციაციების ნაკლებად გამომწვევ რეჟისორულ გადაწყვეტაზე.

პიესის მელოდრამატული ხასიათი უფრო მეტად თვალსაჩინო გახდა სპექტაკლში, რადგან არჩილ ჩხარტიშვილმა ევერდი კი არ აუარა ტრაგიკული წარსულის მელოდრამატული ხერხებით ახსნას და წარმოსახავს, არამედ სწო-

ოეღ ზუგუგდან ჰიპარეაში. საწამლაეებსა და უამრავ სიუჟეტურ ხაზში, რო-
მელსაც მხოლოდ იარაღის ქღარუნი აერთიანებდა, დაინახა ქართველი ერის
მრავალჰირნახული წარსული.

სჰექტაკლი. ისევე როგორც ჰიესა, თავისი სტილისტური და თემატური
ბინარტულებით. ტანზე კარგად მომდგარი ჩოხა-ახალუხის ჩათვლით. ხარკს
უხდიდა ცრუ ტრადიციონალიზმს და ფსევდორომანტიკულ მიმართულებას
ავრძელებდა. ყოველივე ეს მით უფრო საოცარი და სავალალო ხდებოდა, რამ-
უნადაც ეტად იკრებოდა არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებაში.

ჰიესების სჰემატურობამ. მოგონილმა კონფლიქტებმა, არადრამატულმა
ხასიათებმა ვერ გამოიწვიეს არჩილ ჩხარტიშვილის ფანტაზიის აქტიურობა,
და ბიუჟედავად იმისა. რომ რეჟისორი ამ ჰიესებს მიმართავს თითქოს ისე,
სხვათა შორის. მათი დადგმებისაგან მიღებული რეზულტატი მაინც არ წარ-
მოადგენს რეჟისორის ჩვენთვის უკვე ცნობილი ინდივიდუალობისათვის არა-
დამახასიათებელ თვისებებს.

არჩილ ჩხარტიშვილი იმ გზაზე შედგა. რომელიც მისი არ იყო და ამ გზის
შემთხვევითობამ იგი ვერ მიიყვანა სასურველ მიზნამდე.

... ვ. კანდელაკის „ერთხელ დახოცილებს“ თითქოს არ აკლდა გონება-
ნახვილობა და იუმორი. სჰექტაკლში ხასიათებიც კი იყო. ასკალონ და თომა
ჩუკაიძეების შესამჩნევი დუეტი შექმნეს ეროსი მანჯგალაძემ და გიორგი გეგეჰ-
კორნა. მაგრამ იმის გამო, რომ მთავარი თემა ვერ გაიკვია, ძნელად მისახვედ-
რი შეიქნა — რის სადიდებლად იყო დადგმა მიმართული.

სჰექტაკლში წარმოდგენილი გამრავლების ფრიგოლური „პათოსი“ რეჟი-
სორისა და მსახიობების ჟინიან ოხუნჯობას უფრო ჰგავდა. ვიდრე ნაწარმოებს,
რომელსაც რუსთაველის თეატრის ისტორიაში ან არჩილ ჩხარტიშვილის შე-
მოქმედებით ბიოგრაფიაში უნდა ჰქონოდა ადგილი.

ეს სჰექტაკლები მაშინ განხორციელდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე,
როცა დ. ალექსიძეს უკვე ჰქონდა დადგმული სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“
(1956 წ.) მ. თუმანიშვილს კი — ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1958 წ.).
მ. ორი საეტაპო სჰექტაკლიდან პირველი — გმირული მორალის ახალ კონცეფ-
ციას ეძებდა და ე.ი.ახმეტელის ტრადიციებს ავრძელებდა. მეორე — სხვადას-
ხვა თაობის მსახიობთა საშემსრულებლო მანერის ერთტიპიურობას აღწევდა
და ე. ი. რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით მზადყოფნაზე მიუნიშნებდა.

არჩილ ჩხარტიშვილმა თავის სჰექტაკლში ვერ შემოიტანა თეატრის ის
ახალი და ძლიერი ტალღა, რომელსაც უკუქცევის ჟამს თან მიჰქონდა წლების
განმავლობაში დაღეჰილი ზედმეტი ატრიბუტები გმირული და რომანტიკული
თეატრისა. თუმცა „ერთხელ დახოცილები“ საერთოდ არავითარ მიმართულე-

ბას არ ექვემდებარებოდა, არავითარ ქანრულ და სტილისტურ განსაზღვრას არ ემორჩილებოდა. წარმოდგენა უიდეო ობიექტულობის აშკარა დასტურს წარმოადგენდა — იგი არც ანზოგადებდა, არც აკონკრეტებდა არაფერს.

მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილის სწრაფვამ განზოგადოებებისაკენ რუსთაველის თეატრშიც იჩინა თავი. სანამ ხელმძღვანელი გახდებოდა, კიდევ ერთი დადგმა განახორციელა — რ. ებრალიძის „თანამედროვე ტრაგედია“ (1961 წ.).

რეჟისორი პიესაში წამოკრილმა ზოგადმა, თანამედროვეობის საჭირობოტო საკითხებმა დააინტერესა.

დრამატურგი ნაწარმოების თემას აგებს იმ ტრაგიკულ საშიშროებაზე, ატომური ომის სახით რომ ემუქრება კაცობრიობას.

რ. ებრალიძე ომისა და მშვიდობის. ცივილიზაციის შენარჩუნების, მსოფლიო კატასტროფის თავიდან აცილების საკითხებს საზოგადოების წინაშე მეცნიერთა პასუხისმგებლობის კონტექსტში სვამს. ცდილობს დიდ განზოგადობამდე ამალდეს. პიესის გმირებს ადამსა და ევას არქმევს. ყოფიერების საწყისი, მისი არსი სურს წარმოგვიდგინოს, მაგრამ ამ ურთულესი მორალურ-ეთიკური პრობლემების დამუშავებაში, რაც შეგნებულად პირობით პლანშია გადაწვეტილი, დრამატურგი ვერ მიდის მოვლენის კონკრეტულ სოციალურ მოტივირებამდე. ხასიათების შექმნას განვითარების ლოგიკა აკლია.

არჩილ ჩხარტიშვილი და რუსთაველის თეატრის კოლექტივი ამ წარმოდგენაშიც ვერ აღწევენ თავს სქემატურობას. ფსიქოლოგიას პუბლიცისტიკა ცვლის, მაგრამ წარმოდგენის პუბლიცისტური პათოსი არ იქმნება იმის გამო, რომ გმირთა შინაგან განწყობას აქტიორული და მოქალაქეობრივი მღელვარება აკლია.

არჩილ ჩხარტიშვილი ცდილობს სპექტაკლის იდეა ზოგადობაში ახსნას. ამიტომ წარმოდგენის დეკორაციული გაფორმებაც განზრახ პირობითია (მხატვრები — თ. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე). ის, რაც ამ დაუსახელებელ ქვეყანაში ხდება, ყველგან შეიძლება მოხდეს. მაგრამ, რაც ხდება და როგორც ხდება — ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობასაა მოკლებული. სახელდობრ: პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირი — ავტორი. რომლის ხასიათი ფრიალ სქემატურია, ქმნის ადამსა და ევას. ადამს ამირანის სახელს აძლევს და თითქოს აქ უნდა ვეძიოთ ელინური გმირის — პრომეთეოსის პროტოტიპი, მაგრამ რანაირად. გაუგებარია. ამირანი უმუშევარი ფიზიკოსია. ავტორი მას ევასადმი სიყვარულს სთავაზობს. ლუკმაპურის საშოვნელად და ევას სიყვარულის შესანარჩუნებლად ამირანი თანხმდება სამხედრო კონცერნის წინადადებას — იმუშაოს ხელოვნური მზის შექმნაზე. იგი ნიჭიერი მეცნიერია, — აზრის შეჩერება კი არ შეიძლება.

ლებს ძველი მორალის მხოლოდ „ფორმა“, მისი არსი კი დიდი ხანია მკვდარიაო. ეან პოლ სარტრი წერს: „თქვენ თავისუფალი ხართ. აირჩიეთ. ეს ნიშნავს გამოიგონეთ. სამყაროში არ არსებობს არავითარი ნიშნები ორიენტაციისათვის“¹.

არჩილ ჩხარტიშვილის წარმოდგენაში სამყაროს ტრაგიკულ კანონთა ანოხსნისა და გადალახვის ორიენტირს თვით ადამიანი წარმოადგენს. და ამ რწმენითაა ეს სპექტაკლი საინტერესო და ამაღლებველი. წარმოდგენა ცხადყოფს, რომ არჩილ ჩხარტიშვილი არა მარტო დიდი, ეპიკური ხასიათის მქონე რადგმების შექმნის ოსტატია, არამედ მას შეუძლია თანამედროვე კამერული დრამის თავისებურებათა ახსნა და ვანცდა. ამ უნარის გამოვლენას არჩილ ჩხარტიშვილი თავისი ინდივიდუალობის უნიფიცირების გარეშე აღწევს. რეჟისორის ნიჭის კიდევ ეს ერთი მხარე განსაკუთრებულად იჩენს თავს რუსთაველის თეატრში ჯადგმულ მ. ელიოზიშვილის „ბებერ მეზურნეებში“.



„ბებერ მეზურნეებს“ არჩილ ჩხარტიშვილი 1966 წელს დგამს. ახლა ის რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორია. ამიტომ მ. ელიოზიშვილის პიესის არჩევანში განსაკუთრებული შინაარსი და მიზანი უნდა ვეძიოთ.

რუსთაველის თეატრში მიმდინარე პროცესები, მის ხასიათს რომ ცვლიდა, არჩილ ჩხარტიშვილის მოსვლის დროისათვის დამთავრებული არ ყოფილა. არც ახლაც დამთავრებული, რადგან უფრო მეტად სტიქიურ ხასიათს ატარებდა, ვიდრე ამჟღავნებდა თეატრის მყარ იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციას.

ახალი მთავარი რეჟისორი იმ პოზიციებზე დგება, რომელთა გამოაშკარავებასაც ცდილობს რუსთაველის თეატრი.

თაობებს შორის ადრე წამოწყებული დავა ჯერ არ მისულიყო საბოლოო შეთანხმების წერტილამდე. და ამიტომ არც რომელიმე პრინციპულად ახალი მხატვრულობით არ ყოფილა შეცვლილი.

ახალი თაობა ტრადიციებს უპირისპირებდა სტილს, ერთი შეხედვით უფრო თანამედროვეს, მაგრამ დიდ პოეტურ მნიშვნელობას აშკარად მოკლებულს. სულ უფრო მეტად იზრდებოდა „პოეზიისა“ და „სიმართლის“ შეუთავსებლობა.

ტრადიციების ერთგულნი ფიქრობდნენ, რომ მხოლოდ მათ შემოქმედე-

¹ Шкуняева, Современная французская литература. Жан Поль Сартр. М., 1961, стр. 119.

საექსპერიმენტოდ ზღაპრულ კუნძულს სთავაზობენ. ხელოვნური მზისა უკვე ვას სიყვარულის მხურვალეობა ამირანს ძალასა და გამბედაობას მატებს. ევა მის გვერდითაა — თავბრუდახვეული კუნძულის სილამაზით, ამირანის სიყვარულითა და ბავშვის მოლოდინით.

კუნძულზე პროფესორი მორი ჩამოდის. ამირანის აღმზრდელი მეცნიერი, რომელმაც თავის დროზე უარი განაცხადა კონცერნის იმ წინადადებაზე, რაც ამირანმა მიიღო. ის აფრთხილებს ამირანს — უხსნის, რომ მის მიერ შექმნილი მზე გარდუვალ კატასტროფად მოვევლინება კაცობრიობას. ამირანს ექსპერიმენტი არა აქვს დამთავრებული და მეცნიერის უინი მას ნებას არ აღუვს ბოლომდე არ მიიყვანოს წამოწყებული საქმე.

ევა ამ ამბებს გარედან შესცქერის. ერთ „ლამაზ“ სალამოს, „ლამაზად“ მოწყენილ ევას ავტორი „ვეფხისა და მოყმის“ ბრწყინვალე ბალადას უკითხნავს. ამის შემდეგ ევა შეგნებულად სწირავს თავს მსხვერპლად ამირანის გამოსარკვევად და ე. ი. კაცობრიობის გადასარჩენად. მაგრამ როგორ, რანაირად მივიდა ევა ამ გადაწყვეტილებამდე — გაუგებარია. ავტორი — მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე, დიდი ოსტატობით კითხულობს ლექსს. ამით მალდება განწყობილების ტონალობა, თითქოს სიტუაციაც მძაფრდება, ბალადა „ისერის“, მაგრამ არა მიზანში. მასში ერთი ფილოსოფიაა, პიესის ფილოსოფიასთან დაუკავშირებელი, რომელიც არ ხსნის ევას ხასიათის განვითარების ლოგიკას. ლამაზი ქალის — ლამაზ ადამიანად ქცევას. ის სანახაობა კი, რომელსაც კუნძულზე გამართულ დღესასწაულში „ხიროსიმას ლანდების“ შემოჭრა უნდა ქმნიდეს. პროფესორ მორის კომენტარებითურთ. დამარწმუნებელ გარემოს ვერ წარმოსახავს. ამიტომ სპექტაკლიდან გამოსულ მაყურებელს არქიტექტურის უახლეს მიღწევათა გამოყენების საფუძველზე შექმნილი სცენური კონსტრუქცია. მაიოლის მადონების სტილში შესრულებული ვიტრაჟის ფიგურები და ინოლა გურგულიას სიმღერების ხსოვნა უფრო მოჰყვება, ვიდრე აღელვებული ფიქრი იმ საშიშროების შესახებ, რომელიც დამოკლეს მახვილივით შეკიდულა კაცობრიობის თავზე...

1963 წელს არჩილ ჩხარტიშვილი გრიბოედოვის სახ. თეატრის სცენაზე უკლიამ ჰიბსონის პიესას დგამს. „ორნი საქანელაზე“ რეჟისორის მსატრულო აზროვნების კიდევ ერთ თვისებას ამხელს.

ამერიკელი დრამატურგის ამ ცნობილ ქმნილებას თანამედროვე ევზის-ცენტრალური დრამის სრული ფილოსოფიური არსი და მისი ყველა კანონის კომპლექსი არ ახასიათებს, მაგრამ იგი ამ მიმართულებისათვის ჩვეულ სოციალურ და ესთეტიკურ კონცეფციებზეა აგებული.

არჩილ ჩხარტიშვილი არავითარ ანგარიშს არ უწევს პიესის ამ თვისებებ-

რებას. საზოგადოებაში მარტოობის, გარიყულობისა და ადამიანის ტრაგიკული განწირულობის თემას რეჟისორი პირუქუ ატრიალებს და ცდილობს სწორედ ადამიანთა ურთიერთობაში სათნოებას, თავგანწირვას, სიყვარულსა და სიმართლეს შეასხას ხოტბა.

აქ ნათლად იკვეთება რეჟისორის მოქალაქეობრივი პოზიცია, მისი შემოქმედების სოციალური არსი. პიესის სიუჟეტის განხნას რეჟისორი ფსიქოლოგიური დრამის ფოკუსში აქცევს. ჯერი რაინის „მომეხმარეთ“ ადამიანთა ქველი დაღადის ახალ მოღებად აღიქმება და ეს ერთადერთი სიტყვა დრამის განხნის უმთავრეს გასაღებად იქცევა.

სცენა ზედა და ქვედა მოედნადაა დაყოფილი. ეს ორი სივრცე გიტელისა და ჯერის საცხოვრებელს წარმოადგენს (მხატვრები: — ო. ქოჩაიძე, ა. სლოცინსკი, ი. ჩიკვაიძე). ამ ორ, ერთმანეთისათვის ჯერ კიდევ უცხო ადამიანს არაფერი აერთებს. მხოლოდ ტელეფონის გაბმული ზარი დააკავშირებს მათ.

ჯერ ახალ ცხოვრებაზე ოცნებობს, მაგრამ არ იცის, როგორ დაიწყოს. მას უჭირს. და აი, დგას იგი ტელეფონის ყურმილით ხელში, წვალობს. მარტოობა საშინელია. გიტელს ესმის ცინიკური, მაგრამ ტკივილით სავსე ხმა, ხმა ამბობს — „მომეხმარეთ“. გიტელი მიპყვება ამ ხმას, როგორც რაღაც შეუცნობელ და მაინც აღთქმულ ძახილს, რომელიც მის მარტოობაში იჭრება და აღრე გათელილი ვნებების აღდგენით ემოქრება. აქ იწყება ახალი ცხოვრება — მოძრაობა ერთ ილუზიიდან მეორისაკენ. მაგრამ ამ ილუზიებში ეძებს არჩილ ჩხარტიშვილი სიყვარულის დიდებულ და ყოვლისმომცველ გრძნობას, რომელიც თავს დაატყდებათ სპექტაკლის გმირებს — განწმენდს და აღამალებს მათ.

ცხოვრების ერთ საქანელაზე შემდგარი ორი ადამიანი სხვადასხვა ამპლიტუდით მოძრაობს. გიტელი ახლა მწვერვალზეა. მას უყვარს ჯერი, მაგრამ საქანელა ეშვება. ეს მისი ბუნება, მისი თვისებაა. გიტელი მარტოა ისევ. მაგრამ რწმენადაბრუნებული, თავის ადამიანურ ღირსებაში დარწმუნებული. ქალი, რომელმაც უარი თქვა ახდენილ სიყვარულზე სიყვარულისაკე გამო. ჯერი მიდის გიტელისაგან. მისმა სიყვარულმა შეაცნობინა მას თავისი კაცობის არსი.

მას თან მიპყვება გიტელის არსების მშვენიერება, რომელმაც ხელმეორედ დაბადა ორი ადამიანი ახალი ცხოვრებისათვის. პოლ ელუარი წერდა:

«Это горячий закон людей: из грозди они делают вино, из угля они делают огонь, из поцелуев они делают человека»¹.

ეგზისტენციალისტები ამტკიცებენ, რომ ჩვენს დროში არსებობას აგრძე-

¹ Илья Эренбург, французские тетради, М., 1958, стр. 198.

ბითს სტილს შეეძლო გადმოეცა რომანტიკულისა და გმირულის პოეტური სინთეზი, რომელიც ვერ გამოიხატებოდა ახალი თაობის მიერ არჩეული შესრულების საგანგებოდ პროზაული და ყოფითი მანერით.

„ტრადიციონალისტებს“ „ნოვატორები“ ბრალს სდებდნენ რუტინიორობაში, რაც, მათი აზრით, ახალი მიმართულებისადმი უყურადღებობასა და ახალი თეატრალური სტილის უგულვებელყოფაში მქლავდებოდა.

კამათი მიმდინარეობდა სტილისა და მანერის გარშემო, თუმცა ქართული თეატრის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემები წყდებოდა ამ დროს.

საჭირო იყო მიხვედრა, რომ სილამაზე და პოეტური ძალა ტრადიციული სტილისა, რომელსაც ახალი მხატვრული სიმართლის ყოფითობა და დინამიკურობა უპირისპირდებოდა, შესაძლოა, ერთნაირად უძლური და უაზრო აღმოჩენილიყო, რომ ტრადიციული სტილი სულ უფრო და უფრო პროზაული და პრიმიტიული ხდებოდა, კეშმარტ მგზნებარებას და ენერგიას მოკლებული ახალი სტილი კი ისევე ემუქრებოდა თეატრს მონოტონურობითა და ერთფეროვნებით, როგორც ძველი.

დებიტრი ალექსიძე შეეცადა მოეხდინა მათი სინთეზი. მან მოახერხა კიდევ პოეტურისა და გმირულის ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობაში შერწყმა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ რამდენადმე, ვაჟა-ფშაველას „პატრიონში“ კი — უფრო მკაფიოდ.

მიხეილ თუმანიშვილი თავიდანვე ამისათვის იბრძოდა. სპექტაკლში „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ მან შესრულების ახალი სტილი 'რომანტიკული შინაარსით აავსო, მაგრამ შემდგომ იგი სხვა გზას დაადგა და ბოლომდე ვერ მოახერხა ახალი სცენურობა ახალ ეროვნულ მხატვრულ იდეალებთან დაეკავშირებინა.

დებიტრი ალექსიძესაც არ დასცალდა ამ პროცესის ორგანული გამოხატვა და განვითარება. რუსთაველის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელის თეატრიდან წასვლას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, თუმცა ამ მოვლენას სხვა ფაქტორებიც აპირობებდა.

შემდგომ კი აღმოჩნდა, რომ რუსთაველის თეატრში არ მოიძებნებოდა ხელმძღვანელობის გამწვევი პიროვნება და სარეჟისორო კოლეგია შეიქმნა. წევრად იმხანად მარჯანიშვილის თეატრიდან განთავისუფლებული ა. ჩხარტიშვილიც მოიწვიეს. შემდეგ ის მთავარი რეჟისორი გახდა.

არჩილ ჩხარტიშვილი მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად ქმნის შოთა რუსთაველის საიუბილეო დღეებში გამართულ წარმოდგენას „ვეფხისტყაოსანს“. მასზე არ შეეჩერდებით, არამარტო იმის გამო, რომ ეს დადგმა მრავალმნიშ-

ვნელოვანი მოვლენის მაგიერ ერთნიშნა — „საიუბილეო ფაქტად“ იქცა, იმიტომ, რომ იგი მხოლოდ ა. ჩხარტიშვილის ფანტაზიის ნაყოფს არ წარმოადგენდა. დადგმა განახორციელეს რეჟისორებმა: ნ. ხატისკაცმა, თ. მაღალაშვილმა, გ. ჟორდანიამ. გ. ჭავჭავაძემ: მსახიობებმა გიორგი გეგეჭკორმა და ბაღრი კობახიძემ.

მთავარი რეჟისორის მეთვალყურეობის ქვეშ შეიქმნა თ. მაღალაშვილისა და ნ. ხატისკაცის სპექტაკლი — „სიბრძნე სიცრუისა“ (სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით). ა. ჩხარტიშვილის ინდივიდუალობის დამახასიათებელი ცნობილი თვისება აქაც გამოვლინდა. უნარი წარმოდგენის ერთიანი სტილისტური კომპოზიციური მიმართულების შექმნისა. მაგრამ გაცილებით უფრო საინტერესოა მერაბ ელიოზიშვილის მოთხრობის გასცენიურება. „ბებერ მეზურნეებს“ არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებითი ბუნების ახალ მოქცევათა სფეროში შევყავართ.

სპექტაკლი ადასტურებდა რუსთაველის თეატრის ლტოლვას იმ ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობისაკენ, მხოლოდ ყოველდღიური, ემპირიული სინამდვილის წიაღში რომ შეიცნობა და წარმოისახება, მაგრამ რეჟისორი აღწევდა პიესის პარადოქსალურ იუმორში გახსნილი ლირიკული ინტონაციების მძლავრ ნაკადად წარმოდგენას და სწორედ ამით ამძაფრებდა პოეტურისა და ამბულბულის გრძნობას სპექტაკლში.

არჩილ ჩხარტიშვილს, შესაძლოა, არც ჰქონია დადგმული ასეთი ნატიფი და ღრმად აქტიორული სპექტაკლი. რუსთაველის თეატრს კი — ასეთი გულშიჩამწვდომი, თბილი და სევდისმომგვრელი წარმოდგენა.

... ქალაქის განაპირა უბანში ბებერი მეზურნეები ცხოვრობენ. მათი სამოსახლო ფიროსმანის ფუნჯითაა მოხატული (მხატვრები ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე). დღეები რბიან ერთნაირად უღიმღამო და ჩვეულებრივი. მეზურნეების დრო გარდასულა. მოგონებათა ნეტარება კაეშანს ჰკვრის მოხუცებს. ისინიც ცხოვრობენ წარსულით, მაგრამ ელიან, ყოველ 'დღე და ჩვეულებრივ ელიან სასწაულს — მათი დროისა და მათი სიმღერის დაბრუნებას.

მართლაც, მეზურნეებს ვიღაც გაიხსენებს. გვიან ღამით ეზოში მანქანა არახრახნდება. ხმაურიანი მოპატიჟე ალიაქოთს ასტეხს. მეზურნეებს მანქანაში ჩაყრის და ქორწილში წაიყვანს.

დაგვიანებულ მუსიკოსებს ლხინის ნაცვლად ტყის დუმილი, მთვარის შუქზე გაყურსული თეთრი დათვი შეეგებებათ. სიკვდილის წინათგრძნობისაგან გარინდებული ფიროსმანის დათვი თავზე დასცქერის ფიროსმანისავე ნატურმორტიტ გაშლილ სუფრას შემომსხდარ მეზურნეებს.

...ვირტუოზულად უკრავენ გრიშა ქსოვრელი, მიშა ადამაშვილი, გურჯენ სუქიასოვი... მაყურებლის თვალწინ კი ბუთხუზი — კარლო საკანდელიძე, თედო — რამაზ ჩხიკვაძე, სოსა — ბუხუტი ზაქარიაძე ერწყმიან ამ მუსიკას, თავისად ხდიან მას. რამაზ ჩხიკვაძე მღერის და მსახიობთა მიერ შექმნილი წასიათების ფილიგრანული დახვეწილობა პატივისცემისა და სიყვარულის გრძნობას აღუძრავს მაყურებელს ბებერი მეზურნეების მიმართ. მათი კეთილშობილება, პატიოსნება და თავისი საქმისადმი სიყვარული ადამიანთა დაუწერელ ზნეობრივ კანონებს ასხამს ხოტბას.

ზურნა კყვიტინებს. მოწოლილ სევდას პფანტავესო თითქოს დოლი. უკანასკნელ ზემთაგონებას მიცემული მუსიკოსები სიმღერაში ამთავრებენ სიცოცხლეს. როგორ იბრძოდნენ ისინი ამ უკანასკნელი აღტყინებისათვის, როგორ უვლიდნენ ერთმანეთს. როგორ მალღებოდნენ საკუთარ თავსა და ძალაზე. ექსტაზად გადაქცეული მოხუცები კვდებიან მშვიდად, აუღელვებლად, თავისი ღირსების სრული შეგნებით. და სწორედ აქ ეპარება მაყურებელს სევდა --- ჩვენ ვხვდებით, რომ დამშანავენი ვართ მათ წინაშე.

მაგრამ, სამწუხაროდ. აქ არ მთავრდება სპექტაკლი. სოსა ცოცხალია. ის უნდა შეესწროს მეზურნეების გაზრდილი ბიჭის ახალ დაბადებას. ბიჭი მუსიკოსი გახდა. სოსა მიდის მის კონცერტზე და აქ ირღვევა სპექტაკლის შინაგანი პარმონია, მისი სტილი. წარმოდგენის გადაწყვეტის ყოფით, ფსიქოლოგიურ სისტემაში იჭრება სრულიად მიუღებელი და გაუმართლებელი აბსტრაქციები, სოსას არაკონკრეტული, მისთვის არაადამახასიათებელი აზროვნება. პირობითობა ვერ ადის დამარწმუნებელ მხატვრობამდე და ანგელოზის საკარნავალო კოსტუმში გაპოწყობილი ქალწული ჩვენს შემეცნებაში ვერ იქცევა იმ „კეთილ ფერიად“, რომელსაც ლიფტით „სადღაც ზემოთ“ აპყავს ფეხშიშველი, ბუნდოვნად მოაზროვნე სოსა.

სპექტაკლის მთლიანობაში წვდომის ოსტატი არჩილ ჩხარტიშვილი ამჯერად სწორედ ეკლექტიზმითა და სტილის გაუმართაობით გვაოცებს. და მაინც ეს არის საუკეთესო სპექტაკლი იმ დადგმებს შორის, რომელიც არჩილ ჩხარტიშვილმა რუსთაველის თეატრში განახორციელა. თუმცა კი ამ დადგმას არაფერი არ შეუცვლია რუსთაველის თეატრის ახალი ბუნების გახსნისა და წარმოსახვის საქმეში: მაგრამ იგი მაინც გვახარებდა ადამიანთა კეთილმოსურნე განზრახვებით, შესრულების არტისტიზმით, ანსამბლურობით, იმპროვიზაციით.

ელეგიად წოდებული ეს სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრისათვის დამახასიათებელ ინტონაციებს აღადგენდა... რომანტიკული, მაგრამ რეალობის ფხიზელი შეგნებით, ლირიკული თავისი იუმორით, მაგრამ ცოტა პროზაუ-

ლიც თავის ლირიკულობაში. „ბებერი მეზურნეები“ უერთდება იმ ნაკადს, რომელიც ლამობს. რუსთაველის თეატრი ფსიქოლოგიური დრამის თეატრად გადააქციოს.

... დრო გადის. იღვმება სხვადასხვა სპექტაკლი. თეატრი თავისი პოზიციის უსამაგრებელ გზებს ეძებს. ხშირად ცდება. თავს იჩენს უსისტემობა. არჩილ ჩხარტიშვილმა იცის, თეატრი არ შეიძლება თვითგამოხატვის მხოლოდ ერთადერთ გზას მისდევდეს. მაგრამ რასაც და როგორადაც არ უნდა ჰმსახურებდეს რუსთაველის თეატრი, მან არ შეიძლება იარსებოს როგორც მხოლოდ დისიპლოლიურმა. თუ გინდ პოეტურმა, მაგრამ მაინც ყოფითი გრძნობების ამსახველმა და გამოხატველმა თეატრმა. ქართული ხალხის ხასიათი და ბუნება ვერ მოექცევა მხოლოდ ამ სფეროში. და ა. ჩხარტიშვილიც, ალბათ, გრძნობს ქრის ლოგიკურ მოთხოვნისას ყოველდღიურობაზე ამალღებული პოეტური წარმოსახვისადმი, როცა ისევ ვაჟა-ფშაველას უბრუნდება. როცა მესამედ ღვაძს „მოკვეთილს“.

ვსევოლოდ მარშაკი წერდა, შემოქმედის საქმეა, სწორედ დააწყოს ფიჩხი, ცეცხლის ნაპერწკალი კი ზეციდან უნდა გაჩნდესო.

არჩილ ჩხარტიშვილის არჩევანი და სპექტაკლის რეჟულტატი ცხადყოფს, რომ დ. ალექსიძის „ბახტიონით“ მიღწეული შედეგები არ წარმოადგენდა მხოლოდ განვლილ შემოქმედებითს ეტაპს.

ნათელია, რომ რუსთაველის თეატრის რთულ და მრავალპლანიან ბუნებას თავისი გნოსეოლოგიური ფესვები აქვს. მისი ხელოვნება მისივე შემოქმედების ფორმას წარმოადგენს და თეატრის მხატვრული აზროვნების დონესა და მასშტაბს განსაზღვრავს.

ღღეს რუსთაველის თეატრში სინამდვილე ხან ზოგად ხაზებში, ხან კერძო, დამახასიათებელ ნიშნებში მქლავდება. შემეცნების ერთიანი პროცესი მისი სისტემის ორ ფორმაში გამოიხატება აქ. გრძნობითი კონკრეტული აღქმა ბოლომდე არ უკავშირდება აბსტრაქტულ აზროვნებას. არჩილ ჩხარტიშვილიც ვერ აღწევს, აზროვნების ეს ორი ნაკადი შეაერთოს ერთ მხატვრულ თვისობრიობაში. ერთი სისტემა წარმოადგინოს, ზოგადისა და ცალკეულის დიალექტიკა გამოხატოს „მოკვეთილში“. რეჟისორი ამჯერად არ მიმართავს ვაჟა-ფშაველას დრამის „გამდიდრებას“ ხალხური თქმულებებითა და ლექსეზით. იგი ცდილობს ჰუმანისტური დრამის ინტელექტუალიზმის გახსნას. მაგრამ მიზანს ვერ აღწევს იმის გამო, რომ პიესის ფილოსოფიას მხოლოდ სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება „ცხადყოფს“.

წარმართული ხანის საკულტო ბომონს მიმსგავსებული სამოქმედო ასპარეზი და კერპებს დამსგავსებულ ადამიანთა გახლენილი, გაბზარული

სკულპტურული ფიგურები არაფერზე არ მეტყველებენ გარდა იმისა, რომ არჩილ ჩხარტიშვილმა იცის, „მოკვეთილის“ გმირები გაორებული პიროვნებები არიან. ეს მან აპრიორულად იცის, მაგრამ სპექტაკლის მხატვრულ სახეებში არ კონკრეტდება ამ გაორების სოციალური და ფსიქოლოგიური არსი. საზოგადოება აქ არ წარმოსდგება პიროვნების ძალის დამთრგუნველ იარაღად. „მოკვეთილი“ არაა გაგებულნი როგორც ახალი დრამა და ვაჟა-ფშაველას არცერთი ფილოსოფიური კონცეფცია არაა გახსნილი დადგმაში.

რეჟისორი ვერ ახერხებს პიესის პრობლემატიკას თანამედროვე ქედრადობა შეუნარჩუნოს, გამოავლინოს დღევანდელი თვალსაზრისი და ეს წარმოდგენა თავის სპექტაკლთა იმ კატეგორიას მიაკუთვნოს, რომლებშიც კლასიკური ნაწარმოების თანამედროვე გაგებას ვხვდებით.

მარჯანიშვილის თეატრში „მოკვეთილის“ დადგმის დრო არ თხოულობდა რეჟისორისაგან განზოგადოების იმ მასშტაბებს, რომელსაც რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი „მოკვეთილის“ დრო ითხოვდა.

კონკრეტულისა და ზოგადის, გრძნობიერისა და რაციონალურის სინთეზი სპექტაკლში არ გამოიხატა და ამან ცხადყო თეატრის შემოქმედებით ძალთა დახუსტება, მისი მოუმზადებლობა, შესქიდებოდა ხელოვნების დიდ ქმნილებას. რუსთაველის თეატრი ნაკლები წინააღმდეგობების გზით მიდიოდა, და თუ კი ის უბრუნდებოდა ქეშმარიტად სულდიდ ქმნილებებს, დამაკმაყოფილებელ შედეგს იშვიათად აღწევდა. ასე ხდებოდა იმიტომ, რომ უკვე აღარავინ აპირებდა რევოლუციას. ახალი იდეები არ აღსრულდა, ისე წარიტანა დრომ. არავინ მიდიოდა ახალი მიწის აღმოსაჩენად. მთავარმა რეჟისორმა ვერაფერი ვერ შეცვალა. რუსთაველის თეატრი ცდილობდა გაფრთხილებოდა უკვე მიღწეულს და კეთილმოეწყო ის.

ამ პერიოდში არჩილ ჩხარტიშვილმა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება მიიღო. ცოტა ხნის შემდეგ იგი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან. ახლა იგი მიწვევებს იღებს სხვადასხვა თეატრიდან და, როგორც ყოველთვის, დგამს საიუბილეო, საზეიმო საღამოებს.

დიმიტრი ალექსიძე

დიმიტრი ალექსიძის დადგმების როლი თეატრალური კულტურის განვითარების საქმეში არ შეიძლება განისაზღვროს მისი შემოქმედების იდეურ-თემატური მოტივების მრავალფეროვნებით. არც ახალი თეატრალური ფორმების აღმოჩენით. ეს თვისებები ნიშანდობლივად არ ახასიათებენ დ. ალექსიძის რეჟისორულ ხელოვნებას. მისი სახელი სხვა თვალსაზრისით იპყრობს ყურადღებას.

დიმიტრი ალექსიძე, ისევე როგორც არჩილ ჩხარტიშვილი, რეჟისორთა იმ თაობას მიეკუთვნება, რომელსაც უნარი აღმოაჩნდა გაეგრძელებინა წინამორბედთა ძიებანი, განემტკიცებინა ადრინდელი მიგნებები, ტრადიციათა განვითარების ახალი შესაძლებლობები მოენიშნა.

1936 წელს დ. ალექსიძემ ლუნაჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტი დაამთავრა მოსკოვში და რუსთაველის სახ. თეატრში მოვიდა. ე. ი. მან მაშინ დაიწყო მოღვაწეობა, როცა ქართულ თეატრში ფითარება მნიშვნელოვნად შეიცვალა.

დატოვა რა თავისი თეატრი, კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში გარდაიცვალა რამდენიმე ხნის შემდეგ დაიღუპა ს. ახმეტელი. დადგა მოწაფეებისა და მიმდევრების. გამგრძელებლების და არა ფუძემდებლების ხანა.

ამ პერიოდის ქართული რეჟისურა წინამორბედთა კონცეფციების განვითარებას ლამობს. დიდი თეატრალური რეფორმის დროს წამოჭრილი პრობლემების გადაჭრა სურს. ამ მიზანსწრაფვას ისტორიული კანონზომიერებანიც აპირობებენ. სწორედ ამ მიმართულებაში წარმოსდგება ქართული თეატრის განვითარების ის პროცესები, რუსულმა და ევროპულმა თეატრმა უკვე რომ განვლეს.

თანამედროვე თეატრალურ მიმართულებათა უმრავლესობას XIX საუკუნ-

ნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი, იმ დროს, როცა დიდმა სოციალურმა ძვრებმა ისტორიის მიმართულება შესცვალეს.

რუსეთში, რომელიც სოციალისტურ რევოლუციას უახლოვდებოდა და მოახდინა კიდევ, ახალი ისტორიული პროცესები მძაფრად იჩენდნენ თავს და ამიტომ ხელოვნებაშიც უფრო ღრმად და მკაფიოდ წარმოისახნენ.

ახალი ქართული თეატრი ოქტომბრის რევოლუციამ შექმნა. ახალი ისტორიული კანონზომიერებანი, რომელთაც იმდროინდელ თეატრში ჰპოვეს გამოხატულება, ახლაც მოქმედებენ და ამიტომაც სწორედ, მაშინდელი აღმოჩენები თეატრალური ფორმისა და შინაარსის სფეროში მნიშვნელობას დღესაც რომ ინარჩუნებენ. მათი შესაძლებლობები ჯერაც არ ამოწურულა.

ამ შესაძლებლობათა შეცნობის დონემ განაპირობა ორმოციანი და შემდგომი წლების ქართული თეატრის მნიშვნელოვანი განსხვავება იმ თეატრისაგან, რომელიც მის საწყისს, მაგრამ მაინც უმაღლეს ფორმას წარმოადგენდა. ადრინდელი მოტივები ახლებურად აუღერდნენ, შეიცვალა ჩვეული თემების შინაარსი, შინაგანად გარდაიქმნა მათი არსებობის წესი. ისტორიის მსვლელობამ ადრინდელ აღმოჩენათა ფასი ხანგრძლივობით დაადასტურა, მაგრამ ახალი მხატვრული მნიშვნელობაც მიანიჭა მათ. ახალი განწყობილებანი, ინტონაციები, ახალი სტილისტური თავისებურებანი ახალ სახელებთან და სურვილებთან ერთად შემოიქრა ქართულ სცენაზე და ადგილი დაიმკვიდრა.

დიმიტრი ალექსიძემ ახალი თვისებები შესძინა რუსთაველის თეატრის იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსს, რომელიც ყოველთვის გმირული და რომანტიკული სულისკვეთებით იყო განპირობებული, მაგრამ მხოლოდ ამ ეროვნულ ტრადიციათა განვითარებას არ განუსაზღვრავს დ. ალექსიძის დამსახურება ქართული თეატრალური კულტურის წინაშე. როცა ის რუსთაველის თეატრში მოვიდა, გაცილებით ნაკლებად ამკლავებდა ტრადიციებისადმი ერთგულებისა და მათი შემოქმედებითი განვითარების სურვილს, ვიდრე ქართული რეჟისურის უკვე სხვა თაობის წარმომადგენელი — მიხეილ თუმანიშვილი. მაგრამ მოხდა ისე, რომ გმირული თეატრის აპოლოგეტად დ. ალექსიძე გადაიქცა შემდგომ. თუმცა, პირველი სპექტაკლი, რომელიც ალექსიძემ რუსთაველის თეატრის სცენაზე განახორციელა, ეგრეთ წოდებულ გმირულ-რომანტიკული თეატრის სფეროში შედიოდა.



1936 წელს ალექსიძემ გიორგი მდიენის „ალკაზარი“ დადგა. მას არ შეეძლო, ანგარიში არ გაეწია სანდრო ახმეტელის ტრადიციებისათვის,

რადგან იმკამად ამ ტრადიციათა ათვისება და გაგრძელება წარმოაუგენდა რუსთაველის თეატრის სასიცოცხლო, მამოძრავებელ ძალას. მიუხედავად იმისა, რომ რუსული სასცენო ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებზე გაზრდილ დირექტი ალექსიძეს, ი. სუდაკოვის მოწაფეს, ს. ახმეტელის შემოქმედების ზოგიერთი თავისებურება იმხანად გაუცნობიერებელი ჰქონდა, იგი მაინც შეეცადა განთავსება თავისი კუთვნილება სწორედ რუსთაველის თეატრისადმი. ამიტომ იყო ალბათ, თეატრთან არსებული სტუდიის აქარულ ჯგუფთან დადგმული ვოლონის „სასტუმროს დიასახლისის“ შემდეგ, მან დასადგმელად „ალკაზარი“ რომ აირჩია.

... ესპანეთში სამოქალაქო ომი მძვინვარებდა. ერის ღირსეული შთამომავლობა თავისუფლებისათვის იბრძოდა. დოლორეს იბარური აცხადებდა — სჯობს ზეზეურად მოკვდე, ვიდრე იცოცხლო დაჩოქილმაო. პროგრესული კაცობრიობა თანაუგრძობდა სამართლიანობის გასამარჯვებლად ამხედრებულ ესპანელ ხალხს. რუსთაველის თეატრი თავისი დროის აქტუალურ საკითხებზე ამახვილებდა ყურადღებას. თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსს რეჟისორი პუბლიცისტურ ელერას ანიჭებდა და სპექტაკლი, რომლის ლაიტმოტივად პიედრო კორილიოს სიტყვები — „ისინი ვერ გაივლიან“ — იქცა. თავის ხმას უერთებდა ესპანელი ხალხის პროტესტს.

ალკაზარის ციხესიმაგრის ასაღებად რესპუბლიკელ კომუნისტთა ჯგუფი იბრძვის. მათი მეთაურია პიედრო კორილიო, მას აკაკი ხორაეა თამაშობდა. სპექტაკლის მძაფრ კულმინაციურ მომენტს, მისი დრამატულობის უმაღლეს გამოხატულებას რეჟისორი გვაძლევს არა თვით ბრძოლაში, არამედ ამ ბრძოლის შედეგის განმაპირობებელ განწყობილებაში.

... დამე შტურმის წინ. ციხის ნანგრევებზე მეომრები ისვენებენ. ალკაზარში პიედრო კორილიოს ოჯახია დარჩენილი. სევდა, დაღუპვის გარდუვალობის შეგრძნება და შემაშფოთებელი დუმილი სუფევს სცენაზე.

ცნობილი მსახიობი მარანია — მიხეილ გელოვანი რომანსს ლიღინებს. ტორეადორი ნოვარო, პოეტი პაოლო ლორკა, — ერის საუკეთესო შვილები — რესპუბლიკის გამარჯვებისათვის იბრძვიან. პიედრო კორილიო არ არის სცენაზე. იზრდება შინაგანი დაძაბულობის ხარისხი. სიმღერა ძლიერდება. მარანია სანჩეს დადის სცენაზე, უყურებს მებრძოლებს და ფიქრობს, როგორმე მოეხმაროს მათ — გაფანტოს ჩამოწოლილი სევდა. სიმღერა კიდევ უფრო მეტად ძლიერდება. ისმის გიტარის ხმა და ადგილიდან მოწყვეტილი მარანია სანჩესი (ეკატერინე კედია) ცეკვას იწყებს. ცეკვის რიტმს, მსახიობის დახვეწილ მოძრაობას. ფართოფარფლიან ქვედა კაბად გადაქცეულ თავშალსა და ესპანელი ქალის თავბრუდამხვევ როკეას თითქოს გამოჰყავს მეომრები ტრანსიდან, მაგ-

რამ ვნებათა ეს აღტყინება მათ ექსპანსიურს ხდის და მარიანაც ვერ უძლებს ამ მოგონილ მსიარულებას. გაოგნებულა ქალი სცენაზე შემოსულ პიედრო კორილიოს წინ მუხლებზე ემსობა.

კორილიომ იცის — წუხილის დრო არაა ახლა. მის ვაჟეაცობაზეა დამოკიდებული ბრძოლის ბედი. აჟაკი ზორავა წამოაყენებს დაჩოქილ მარიანას, თვალებში ჩახედავს, მერე ერთ წამს გაირინდება და ახლა ის მოსწყდება ადგილს — საცეკვაოდ გაემართება. ცეკვის რიტმი მის მშვენიერ სხეულს საოცარი სისწრაფით ამოძრავებს. გრძნობამორღული, გოცებულები მხედრები ფეხზე წამოიჭრებიან. აღმაფრენის ექსტაზი გააერთიანებს მათ და თავდამაფიწყებელ ცეკვას შეუერთდებიან ყველანი. აქ მთავრდება ეპიზოდი, რომელიც განთიადზე ჩასატარებელი ბრძოლისათვის მორალური მზადყოფნის განწყობილებას ბადებს.

რა თქმა უნდა, ამ სცენას ახმეტელის „ანზორის“ გავლენა ეტყობა. ახმას „სიკვდილის ცეკვისაგან“ მღებული შთაბეჭდილებები სხვაგვარად წარმართება, სხვა სიცოცხლით ცხოვრობს „ალკაზარში“, მაგრამ, ცხადია, რომ აღწერილი ეპიზოდის პლასტიკური სახიერება, რევოლუციური ბრძოლისათვის მასების აღტყინების გამომხატველი მხატვრულობა „ანზორში“ ხედავს თავის პირველსახეს. მაგრამ ასოციაცია არ იწვევს მხატვრული ხერხის განმეორების მშრალ და უსიამოვნო გრძნობას. ცეკვაში ვნებების გამოხატვას თავისი ლოგიკა აქვს „ალკაზარშიც“.

ტრაგიკული ვნებებისა და დრამატული სიტუაციების ცეკვით გამოხატვა საერთოდაა დამახასიათებელი იმ კულტურებისათვის, რომლებიც მაღალი და ნათელი ჰარმონიულობისაყენ მიიწრაფვიან.

1964 წელს ბერძენმა რეჟისორმა ნიკოს კაზანდატისმა გადაიღო ფილმი — „ბერძენი ზორბა“, სადაც მთავარ როლს ცნობილი ამერიკელი მსახიობი ენტონი კუინი ასრულებს. დრამატული სიტუაციის, იმ წამს მომხდარი კატასტროფის, ჩაფიქრებული გამოგონების კრახით გამოწვეულ შთაბეჭდილებებსა და განცდებს ცეკვაში გამოხატული ვნებებით თრგუნავენ რეჟისორი და მსახიობი. ცეკვა აქ სიცოცხლის დამამკვიდრებელ, კაცური არსებობის გამგრძელებელ წყაროს წარმოადგენს და ისევე ორგანულია ფსიქოლოგიურ ძვრებზე აგებული სურათისათვის, როგორც ორგანული იყო ცეკვა ნიკოლოზ შენგელიას ფილმ „ელისოში“, რომელიც კინემატოგრაფიის განვითარების ადრინდელ ეტაპზე შეიქმნა. მაშინ, როცა ფსიქოლოგიურ ანალიზს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ჩვენს ხელოვნებაში თავისი ადგილი მოპოვებული.

მოგლენის ტრაგიკული ხასიათის გამოსაველენად, ს. ახმეტელის მსგავსად, ნ. შენგელიამაც ცეკვა იარჩია. მსოფლიო კინემატოგრაფიის ოქროს ფონდში უესული მისი „ელისო“, ცეკვაში ასხეულებდა ადამიანთა მასების უმაღლეს და-

აბაულობას, ვნებათა აღტყინების აპოთეოზს ცეკვით გადმოსცემდა რეჟისორი და ცეკვაშივე ხსნიდა დრამატული კოლიზიის კვანძს.

...მშობლიურ კერას მოწყვეტილ ხალხს სხვა ტერიტორიაზე ასახლებენ. გრძელი და ძნელი გზა გვალვისაგან დამსკდარი მიწითაა დაფარული. ხალხის შეგნებაში წამოჭრილი წინააღმდეგობის გრძნობა სულ უფრო და უფრო მეტად რზრდება. ვილაც უცრემლოდ და უხმოდ ტირის. ამ ძნელ გზაზე ვილაც ეცემა. მერე კვდება და აი, შეიძლება ხალხი აჯანყდეს. დაჩქარებული მონტაჟი დაძაბულობის აუცილებელ განწყობას ქმნის. ხალხი გაჩერებულია. კამერა მსხვილი პლანით გამოჰყოფს ქალის ნაოქებით დაღარულ, განაწამებ, მაგრამ ძლიერ სახეს. ურემზე მომაკვდავი წევს. მის ფართოდ გახეილ თვალებში რისხვია ჩამდგარი. მისი გაშლილი თმა და სხეულის სტატიკურობა დაძაბული სიტუაციის აღქმას აძაფრებს. მოსალოდნელია აფეთქება და ხალხის დასაშოშმინებელ ძალად ნ. შენგელაია ცეკვას მიაგნებს. მოქმედებაში დოლზე ნელი დარტყმები შემოდის. თანდათან მატულობს დარტყმების სიხშირე. იგი ყურადღებას იპყრობს. ხალხი იკრიბება. კიდევ უფრო მეტად მძაფრდება რიტმი. კამერა მოძრაობს ქალის სახესა და შეკრებილ ხალხს შორის. იწყება მამაკაცის სოლო ცეკვა. ცეკვის რიტმი აერთიანებს ყველას. ხალხი ტაშს უკრავს. კადრების მონტაჟურ წყობაში მსხვილი პლანით ნაჩვენები ქალის სახე და შეკრებილი, ცეკვას თავმიცემული მასა ერთმანეთს ენაცვლება. მოძრაობის ტემპი ნელდება. რბილდება და იშლება კადრის გრაფიკული კომპაქტურობა. ქალის თვალები ქრება, მაგრამ ცეკვაში დაჩარჯული ვნება აწყნარებს ხალხს. ნელა მოძრაობს კამერა. გზა გრძელდება — ცეკვა აღწევს მიზანს.

1928 წელს დაიდგა „ანზორიცა“ და „ელისოც“. ორივე რეჟისორმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად და ერთდროულად მსგავსი მხატვრული ხერხებით გადმოსცეს დრამატული სიტუაციის სიმძაფრე. ამ მხატვრულობის მასშტაბებმა, მათმა განუქმორებელმა სტილისტიკამ, ორგანულობამ და თვითმყოფადობამ ორივე რეჟისორს განსაკუთრებული სახელი მოუპოვა საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში.

დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლში გასხეულებულ ცეკვას არა ჰქონია და არც შეიძლება ჰქონოდა მხატვრული ნააზრევის ის პირველქმნილი შთამბეჭდაობა, რაც ს. ახმეტელის „ანზორისა“ და ნ. შენგელაიას „ელისოს“ ახასიათებდა, მაგრამ „ალკაზარის“ ცეკვაც აღწევდა თავის მიზანს.

ხმა, რომელიც აღიმაღლა რუსთაველის თეატრმა ესპანელი ხალხისადმი სოლიდარობის ნიშნად, იბერიის შორეულ მთებს მისწვდა. შეიჭრა მადრიდში და შემდეგ წარმოდგენაზე თეატრის მთელი კოლექტივი სპექტაკლზე დამსწრე საზოგადოებასთან ერთად აღფრთოვანებით შეეგება ხოზე დიასისა და დოლორეს

რბარუის დეპეშას, რომლითაც ისინი უღრმეს მადლობას უცხადებდნენ თანაგრძნობისათვის ქართველ ხალხს.

„ალკაზარის“ შემდეგ ალექსიძემ კიდევ ორი დრამა დადგა: გ. მდივნის „სამშობლო“ და ს. მთვარაძის „უღელტეხილზე“. მერე ისევ კომედიას დაუბრუნდა. 1940 წელს ს. კლდიაშვილის „გრაფის ქვრივი“ წარმოადგინა. 1941 წელს სკრიბის „ჭიქა წყალი“, 1942 წელს — ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“. ხოლო გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ — 1943 წელს.

სამამულო ომის მძიმე და სისხლიან წლებს ეოლფის ანტიფაშისტური პიესის — „პროფესორ მამლოკის“ დადგმით გამოეხმაურა რეჟისორი. იმ პრობლემებს, რომლებიც ორმოციანი წლების საბჭოთა თეატრს აღელვებდა და ხშირად ალისა და სამართლიანობის ურთიერთობის საკითხებს მოიცავდა, დ. ალექსიძემ კომედიების დადგმაში მოუწახა საუკეთესო მხატვრული ფორმა.

რუსთაველის თეატრში იმხანად დ. ალექსიძე იყო უმთავრესად კომედიების დამდგმელი ერთადერთი რეჟისორი. ამ ჟანრულ მიმართებაში ყველაზე ნათლად იკვეთებოდა მისი პროფესიული ოსტატობა, სახიერი თეატრალური ფორმებით აზროვნების ტალანტი.

რეჟისორის აშკარა ლტოლვა კომედიისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა და კითხვას ბადებდა: რა იყო ეს? — თანაარსებობა თუ მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა, რომელიც არ ეწინააღმდეგებოდა რუსთაველის თეატრის ბუნებას.

შემოქმედების დასაწყისში დ. ალექსიძის პოზიცია თეატრის გმირულ-რომანტიკული მიმართულებისათვის დამახასიათებელი ფორმების მიმართ, ცხადია, შემგუებლობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი. იგი ცდილობდა შეთვისებოდა რუსთაველის თეატრში შემონახულ სტილისტურ თავისებურებას. მისი ზეაწეული, მონუმენტური და მასშტაბური ფორმები ლოგიკური უნდა ყოფილიყო იმ სპექტაკლებისათვის, სადაც დ. ალექსიძე ყურადღების ცენტრში უკვე ადამიანს, მისი ხასიათის დეტალურ, კონკრეტულ დახასიათებას აყენებდა.

მისი დროის თეატრალური ესთეტიკა რომანტიკული მიმართულების სხვა ფსიქოლოგიურ საყრდენებს პოულობდა. რუსთაველის თეატრი კი საოცარ სტაბილურობას ამჟღავნებდა ადრე არჩეული სტილის შენარჩუნებაში.

ცნობილია, რომ რევოლუციური ბრძოლების დასაწყისსა და მისი განვითარების ადრეულ პერიოდში შემოქმედნი ამ ბრძოლათა იდეების მხატვრული ხერხებით ასახვის დროს მონუმენტურ და მასშტაბურ ფორმებს მიმართავდნენ. ეს ხდებოდა არა მარტო იმიტომ, რომ არჩეული ფორმა ქვეყნისა და საზოგადოების განახლების, მისი გარდაქმნის იდეების განმასხეულებელ ერთადერთ საშუალებად იყო მიჩნეული. არამედ იმიტომ, რომ იგი ლოგიკური იყო იმდროინდელი

საზოგადოებისა და მისი ცხოვრების ამსახველი ხელოვნების გამოცდილებისათვის. მოვლენასა და მის მხატვრულ ფაქტად გადაქცევას შორის არსებული მანძილი დისტანცია შესაძლებელს ხდიდა, თანამედროვე იდეის გამომხატველი მხატვრული სახე სწორედ ზოგად ნიშნებში მოეცა. მისთვის მრავალმხრივი მნიშვნელობის მანიჭება, კონკრეტული მხატვრული დახასიათება მხოლოდ დიდი ხნის გამოცდილებით გაცნობიერებული იდეის ღრმა და დეტალურ, ყოვლის-ნომცველ წვდომაში შეიძლებოდა მოგვეძებნა.

მხატვრული აზროვნების განვითარების ის ეტაპი, რომელიც ს. ახმეტელის სპექტაკლებში აღსახა, ლოგიკურს ხდიდა იმ მონუმენტურ პლასტიკურ ფორმებს, რომლითაც სარგებლობდა ს. ახმეტელი და რომელსაც განუმეორებლობის კვალიც კი დააჩნია მისმა ტალანტმა. მაგრამ რუსთაველის თეატრში დ. ალექსიძის ნოსვლის პერიოდისათვის, ხელოვნების განვითარების ისტორიას ახალი მოთხოვნები უჩინდა წამოყენებული. ახალი დრო ხსნიდა და აკონკრეტებდა ადრინდელი იდეების ახალ შინაარსს. ამ ახალ შინაარსს ახალი ფორმა სჭირდებოდა და დ. ალექსიძესაც უცებ არ მოუხერხებია მისი ათვისება გმირული და რომანტიკული სპექტაკლების დადგმის სფეროში. თავისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ენარული და სტილისტური მიმართულების ერთ სისტემად გაერთიანება მან შედარებით გვიან სცადა.

დ. ალექსიძე ცდილობდა რუსთაველის თეატრის ტრადიციები წარმოესახა. მაგრამ იგი ეპკის თვალთაც უყურებდა მათი ადრინდელი არსებობის წესს. და იმის გამო, რომ იგი ჯერ არ ფლობდა იმ ოსტატობას, რომლითაც მონუმენტური სტილისა და გმირული პათოსის ლოგიკური გაგრძელება და შემოქმედებითი ვანვითარება იყო შესაძლებელი, რეჟისორი გულის ძახილს მიჰყვება და სწორედ კომედიების დადგმით წარმოაჩინა თავისი შემოქმედებითი და მორალური ნაზადყოფნა, განევრცო და გაემდიდრებინა რუსთაველის თეატრის ტრადიციათა სფერო.

„გრაფის ქერივი“, „ჭიქა წყალი“, „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“ და „საპატარძლო აფიშით“ ლოგიკურად იწერებოდა ორმოციანი წლების დასაწყისის რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. ისინი, როგორც შ. აფხაიძე აღნიშნავდა, აგრძელებდნენ იმ გზას, რომელიც ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშით“ დაიწყო კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა.

დ. ალექსიძის მიერ წარმოდგენილი კომედიები სასურველი იყო რუსთაველის თეატრისათვის იმის გამოც, რომ მის სცენაზე ჯერ კიდევ ცოცხლობდნენ ა. ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები — „ინტირანოსი“, „რღვევა“, „ანზორი“ „ლამარა“. ისეთი ახალი დადგმები, როგორიც იყო — „არსენა“, „პლატონ კრეჩეტი“, „ლალატი“, „ოლეკო დუნდიჩი“, „სამშობლო“ და თვით „ალკაზარი“ სრულ-

ლიად გარკვევით წარმოსახავდნენ რუსთაველის თეატრის მთავარ იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსს.

დ. ალექსიძის კომედიური სპექტაკლები კი თეატრის შემოქმედებითი შესაძლებლობების მრავალფეროვნებაზე მიუნიშნებდნენ. ისინი ცხადყოფდნენ კტიორული ოსტატობის მზარდ კულტურას—უნარს, მონუმენტური, გაფართოებული კურსივით წარმოდგენილი ხასიათების გვერდით შექმნათ დახვეწილი. მსუბუქი, ნატიფი და კოლორიტული კომედიური ხასიათები.

ამასთანავე, დ. ალექსიძის სანახაობითი სპექტაკლების სოციალური მიმართება იმ პრობლემებს სვამდა და ანზოგადობდა, რომლებიც რუსთაველის თეატრის რომანტიკული ბუნებისთვისაც იყო დამახასიათებელი, ოღონდ სხვა სტილისტურ და უნარულ მიმართებაში წარმოდგენდა მათ.

რეჟისორი ფიქრობდა მისი შემოქმედების უმთავრესი საკითხის განსაზღვრაზე — თუ რა უნდა ეთქვა მაყურებლისათვის. ამიტომ მის მიერ დადგმულ კომედიებში სამყარო გადაკეთებას მოითხოვდა. ბედნიერება ბრძოლით უნდა მოგეპოვებინა და დაგეცვა. დ. ალექსიძის გამომგონებლობა, ფანტაზია, უნარი — დღესასწაულებრივი. ღრმად თეატრალური სანახაობის შექმნისა — ყოველთვის იყო მიმართული იმ საკითხების გასაშუქებლად, რაც მის თანამედროვეობას აღელვებდა.

რეჟისორი თემატურად აერთიანებდა თავის კომედიებს და თეატრის ისტორიისათვის კარგად ცნობილი ხასიათებისა და სიტუაციების წარმოდგენაში იგი ახალ სიცოცხლეს ანიჭებდა პერსონაჟებს და ისინიც საპართლიანობის გამარჯვებისათვის იბრძოდნენ ახლა.

სამამულო ომის წლებში წარმოდგენილი რუსთაველის თეატრის კომედიები ჩანს, სიცოცხლისდამამკვიდრებელი სულისკვეთების დამნერგავ კაცთმოყვარულ. ჰუმანისტურ კონცეფციებს ქადაგებდნენ.

ობტიმიზმი. სიცოცხლის რწმენა, უნარი — ყველა იმ ამოცანის გამოცონისა, რომელსაც ცხოვრება სთავაზობს გმირს, — მშვენიერს ხდიდნენ დ. ალექსიძის დადგმებს. უსათუოდ ამ რწმენით იყო გაპირობებული ის დიდი წარმატება, რომელიც გოლდონის კომედიის დადგმით მოიპოვა რეჟისორმა.

„საპატარძლო აფიშით“ პირველად მან წარმოდგინა საბჭოთა თეატრში. სპექტაკლის მხატვრობა ირაკლი გამრეკელს ეკუთვნოდა. ეს მხატვრის უკანასკნელი ნამუშევარი იყო თეატრში.

სცენაზე იდგა დიდი ჩარჩო. ამ ჩარჩოში ერთიმეორის მონაცვლეობით ცოცხლდებოდნენ სურათები — ფილიპოს სასტუმროში თავმოყრილი საზოგადოება თავის ცხოვრებას მაყურებელს წარმოუდგენდა.

ხვეული კიბის ნიშებში სასტუმროს ოთახების კარები იყო გამოჭრი-

ლი. კიბის პატარა მოედნებზე სიტუაციების კომედია თამაშდებოდა. დე-
„ორაციული კონსტრუქციის დანადგარი, მასზე შესრულებული ცოცხალი
კომპოზიციები, თვით სცენური სივრცის ათვისების სტრატეგია სპექტაკლის
ზრზე მიუნიშნებდნენ. ამ კიბესავით დახლართულ სიტუაციებში ადამიანთა
ცხოვრება ისახებოდა და სწორედ მისი ნასკვის გამოხსნა იყო საჭირო ცხოვრე-
ბაში საკუთარი ადგილის მოსაპოვებლად, სიყვარულისა და სამართლიანობის
გასაპარჯებლად.

...შემთხვევითობათა კალეიდოსკოპში ძნელი იყო ქეშმარიტების შეცნობა.
პოლკოვნიკ პიგ-პოგად გადაცმული ფილიპო მონაწილეობას იღებდა ლიზეტას
საქმროთა კონკურსში და სიყვარული იმარჯვებდა ბოლოს.

ლიზეტას მამა ჯერ პიგ-პოგს ბაძავდა მხედრულ მიხრა-მოხრაში, მისი კეთი-
ლი განწყობის მოპოვება სურდა, მაგრამ შეიცნობდა რა ფილიპოს, ნახევარი საა-
თი თამაშობდა გულის შეწუხებას. ემანუილ აფხაიძის ვირტუოზული ტექნიკა
(ლიზეტას მამა), ნოდარ ჩხეიძის (ფილიპო) რაფინირებული არტისტიზმი, სპექ-
ტაკლის სინსუბუქე და ხატოვანება, მისი უწყვეტი დინამიკურობა, გონებამახვი-
ლობა. უესტის, მიმიკის, პლასტიკის დახვეწილობა განუმეორებელ ელფერს
ანიჭებდა დ. ალექსიძის მიერ დადგმულ გოლდონის კომედიას.

„საპატარძლო აფიშით“ რუსთაველის თეატრმა დიდ შემოქმედებით გამარ-
ჯებას მიაღწია. იგი საუკეთესო კომედიად დარჩა დ. ალექსიძის რეჟისორულ
ბიოგრაფიაშიც. ჯერ არც ერთ სხვა დადგმაში არ ამალღებულყო დ. ალექსიძე
სპექტაკლის მთლიანობაში ხილვის აქ გამომყლავნებულ ოსტატობამდე.

დ. ალექსიძის მიერ წარმოდგენილ კომედიებში რუსთაველის თეატრის მსა-
ზიობთა სხვადასხვა თაობის არაერთმა წარმომადგენელმა მოიპოვა ღირსშესა-
ნიშნავი გამარჯვება. ამ დადგმებში რეჟისორი ცდილობდა სინთეზური თეატრის
მსახიობის აღზრდის ტენდენცია განემტკიცებინა. ის დიდი მნიშვნელობა, რომელ-
საც რეჟისორი ანიჭებდა მსახიობის უესტს, მიმიკას, პლასტიკის დახვეწილობას,
ამხელდა ალექსიძის მოთხოვნილებას — მიეღწია გარდასახული სხეულის კლა-
სიკური ფორმებით ამეტყველებისათვის. ამიტომ იყო, რომ წარმოდგენის მხატ-
ვრული გადაწყვეტის სფეროში მას ხშირად შეჰქონდა ამ მიზანდასახულობის
გამაპართლებელი და ამხსნელი დეტალები.

ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჰკვიანის“ დადგმაში თვით
ქერსონაჟთა ხასიათები ამყლავნებდნენ სპექტაკლის სტილს, მაგრამ წარ-
მოდგენის მხატვრული გადაწყვეტის ხერხი მსახიობებისაგან მოითხოვდა, ეგრ-
ძნოთ და წარმოესახათ სწორედ ის სტილი, რომელსაც თავიდანვე გულისხმობ-
და დადგმა.

სპექტაკლის გარკვეულ ეპიზოდებში სამოქმედო ასპარეზის ფონს უთავო

ფიგურებიანი გობელენი წარმოადგენდა. რეჟისორსა და მხატვარს იგი გამიზნულად ჰქონდათ ჩაფიქრებული ადრეული რენესანსის, სახელდობრ, პერუჯინოს ფერწერული ტილოების სტილში. რუსთაველის თეატრის ისტორიაში პირველი გამოჩენილი კოლორისტი სოლიკო ვირსალაძე, ტინტორეტოს კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელ ნატიფ გრაციოზულობასაც იყენებდა გობელენის შესრულებაში. სპექტაკლის გადაწყვეტის ხერხი კი მის გაცოცხლებას მოითხოვდა. ფინალურ სცენაში გობელენზე გამოხატულ ფიგურებს მათთვის დამახასიათებელ პლასტიკურ ფორმაში ცოცხალ პერსონაჟებად წარმოადგენდნენ მსახიობები. ამ ხერხით ხასიათების კომედიის სიტუაციათა პერიპეტეებიც იხსნებოდა და გარდასახვის ის თავისებური ხასიათი იკვეთებოდა, როცა პირობითობა წარმოდგენის თეატრალობის ხარისხს განსაზღვრავს.

დ. ალექსიძის მიდრეკილება გამომგონებლობისაკენ, არაჩვეულებრივი სიტუაციების შექმნისაკენ, პერსონაჟთა მკვეთრი, ლოგიკური და რეალისტური დახასიათების გამო მის წარმოდგენებს ყოველთვის აჯილდოებდა გამონაგონის პირველქმნილი მშვენიერებით, წარმოდგენის აზრის მუდმივმოქმედი სიცხადით.

საკუთარი აზრებისა და გრძნობების, სამყაროს შეცნობისა და მისი თეატრალური ხერხებით წარმოსახვის სურვილს დ. ალექსიძე სხვადასხვა გზით მიჰყავს და იგიც გამოხატვის განსხვავებულ მეთოდებს ირჩევს.

მიუხედავად იმისა, რომ დ. ალექსიძე შემდგომ არაერთგზის დაუბრუნდება კომედიას, იგი სრულიად შეგნებულად იღებს კურსს რუსთაველის თეატრის გენერალური ხაზისაკენ. ამ დროს იგი 33 წლისაა.



კლასიკური კომედიის რამდენიმე შესანიშნავი დადგმა სრულიად საკმარისი აღმოჩნდებოდა ერთი ნიჭიერი რეჟისორის ცხოვრებისათვის, დ. ალექსიძეს რომ არ ეგრძნო რუსთაველის თეატრის ბუნების განმსაზღვრელი ძალა და არ შეეგნო ამ ძალის განმტკიცების აუცილებლობა.

მან, ცხადია, იცოდა — რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული მიმართულების ღირსეულად წარმოსახვას დიდი გამოცდილება სჭირდებოდა, მაგრამ ამ გამოცდილების შექმნა წარმოუდგენელი იყო მხოლოდ კომედიების დადგმის გზით. ამიტომ ადრე წამოყენებული ორპლანიანი მუშაობა — დრამისა და კომედიების წარმოდგენის სფეროში — მან დრამით გააგრძელა და მიჰყვა იმ ღინებას, რომლის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოქმედება მას ვერ გამოიყვანდა დიდ შემოქმედებით ასპარეზზე, ვერ გახსნიდა მის პოტენციურ შესაძლებლობებს, ვერ წარმოადგენდა რუსთაველის თეატრის ადრინდელი კონ-

ცეფციების შინაგანი განახლების მუდმივ აუცილებლობას. დ. ალექსიძეს არ შეიძლება არ ეგრძნოს ის ცვლილებები, რომელიც რუსთაველის თეატრის ბუნებაში ხდებოდა და რომელიც ადასტურებდა ს. ახმეტელის დროინდელი მხატვრული იდეებისათვის ახალი სიცოცხლის მინიჭების აუცილებლობას.

პიესის „საპატარალო აფიშით“ შემდეგ დ. ალექსიძემ „კრწანისის გმირები“ დადგა. გოლდონის კომედიის წარმოდგენით დ. ალექსიძის მოღვაწეობის პირველი ეტაპი დასრულდა. სანდრო შანშიაშვილის პიესის დადგმით კი რეჟისორმა, მართალია, არა ყოველთვის თანმიმდევრული, მაგრამ თანდათანობითი მიახლოება დაიწყო რუსთაველის თეატრის მონუმენტური ფორმებისა და რომანტიკული სტილის ათვისებისა და წარმოსახვისაკენ.

„კრწანისის გმირებში“ ტრადიციების გაგრძელება მხოლოდ ზოგად მიმართებაში მკლავნდებოდა და ამიტომ მის აქტიურ შემოქმედებით განვითარებას ჯერ ვერ აღწევდა. დ. ალექსიძე რუსთაველის თეატრის არსის ღრმა წვდომას ჯერ არ დაუფლებოდა. მაგრამ იგი ცდილობდა ვნებათა პათეტიკური გამოსაპვა — რგანულ და ბუნებრივი გაეხადა. გრძნობებით აღევსო პიესის სქემატური ხაზოათები. უფრო მნიშვნელოვანი და კონკრეტული გაეხადა წარმოდგენის პრობლემატიკა. დროისა და პერსონაჟებისათვის ზუსტი დახასიათება მიეცა და ამით რამდენადმე მაინც გამოეყვანა სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში იმხანად გაშეფებული ტრადიციონალიზმის ზღუდეებიდან.

რეჟისორს ჯერ არ შეუცვლია არც კომპოზიციის მეთოდი, არც შესრულების სტილი, არც თვისობრივად ახალი მიდგომა გამოუმუქლავნებია გმირული მოთაღის გამოხატვის საშემში, მაგრამ პირველად ამ სპექტაკლში მოსინჯა მან მისი შემოქმედების მთავარი თემა. პირველად აქ დაამუშავა ხალხის ბედისა და მისი მმართველის ურთიერთობის მრავალმნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც შემდეგ სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ განვითარდა და დაკონკრეტდა, ხოლო „ანტიგონეს“ დადგმაში კი საზოგადოებისა და პიროვნების კონფლიქტად აულერდა.

დ. ალექსიძემ პრობლემური, თანამედროვე ჟღერადობა მიანიჭა „კრწანისის გმირებს“. პიესა არ გამოირჩეოდა პრობლემათა წამოჭრის ან გადაწყვეტის სიმძაფრით. ის საკითხები, რომლებიც, შესაძლებელია, დამუშავებულიყო პიესაში, ისტორიას დიდი ხნით ადრე გადაეწყვიტა.

ნაწარმოები საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდზე მოგვითხრობდა. ასახავდა იმ დროს, მეფე ერეკლე რუსეთის ქვეშევრდომობას რომ იღებს და ამ დროიდან ახლო აღმოსავლეთის ისტორიის ახალი ეტაპი იწყება.

დ. ალექსიძე ისევ ს. ვირსალაძესთან ერთად ქმნის სპექტაკლის მხატვრულ სახეს. დეკორაციული ფერწერის ეს შესანიშნავი ოსტატი კოლორიტის საოცარ-

რი გრძნობით აღადგენდა და წარმოსახავდა XVIII საუკუნის დასასრულის საქართველოს ცხოვრების სურათებს.

ძველი თბილისი, ნარიყალას ვიწრო, მოქნეული მათრახივით დაკლავილი ქუჩები. გაუთავებელი, ერთმანეთზე მიჯრილი, გადმოკიდებული ბანები და აივნები. ხის ორნამენტი, მეტეხის ციხის კედელი და დარბაზები, კოსტუმების ფერადი გამა. დედაქალაქის კარიბჭის ახლოს თაღქვეშ მოქცეული აბო ობილელის ხატი. — ამ ხატთან დებდა ფიცს ერეკლე ხალხის წინაშე. მუხლმოდრეკილი, ვედრებად ხელპყრობილი საქართველოს მეფე ქალაქის დიდებისა და ერის სიწმინდის დაცვას გვპირდება. ხალხი მასთან ერთადაა და იგი თვითაა ნაწილი თავისი ერისა. სამშობლოს სიყვარულისა და თავგანწირვის სულისკვეთება ერთი იდენტურ შებენილ პიროვნებად წარმოსახავს მეფესა და ხალხს, და ამ ურთიერთკავშირში იბადება შემდგომი ეპიზოდის ლოგიკა. მისი მხატვრული და იდეური მიზანდასახულობა.

ნარიყალას მაღალ კედელზე ბატონიშვილი — ნოდარ ჩხეიძე და თეკლა — მარინე თბილელი დგანან, კედელზე მტრები მოცოცავენ, — ციხე შიგნიდან უნდა გატყდეს. სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარულის აზრად გადაქცეული ბატონიშვილები ხმლის თითო დარტყმით ანადგურებენ მოწინააღმდეგეს. კედელს ასხლეტილი ადამიანები სადღაც ქვევით, თვალუწედნ სივრცეში მიეჭანებიან და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მათი შერცხვენილი სიკვდილი და პატივყარილი მეომრობა დუდუნით მიაქვს მტკვარს... მაგრამ ქვეყნის ბედი სხვა ველზე დადვრილი სისხლით უნდა გადაწყდეს... და კრწანისის ბრძოლა წაგებულ იქნა. ამ ფაქტმა კიდევ ერთი სტიმული მისცა ერეკლე მეფეს შეერთებოდა ერთმორწმუნე რუსეთს. მაგრამ ამ წაგებულ ბრძოლას არ დაუთრგუნავს ქართველი ხალხის რწმენა გამარჯვებისა. უთანასწორო ბრძოლაში დაღუპულ გმირთა სახეები დაუმორჩილებლობის მხატვრულ მეტაფორად იქცა. 1943 წელს წარმოდგენილმა „კრწანისის გმირებმა“ მეომარი ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობას, საზოგადოების განწყობასა და ქვეყნის შიგნით არსებულ ვითარებას სწორად აუღეს ალღო, ის მებრძოლი და პატრიოტული სულისკვეთება აღიდგინა, რომელიც გასამარჯვებლად სჭირდებოდა საბჭოთა ხალხს.

1949 წელს დიმიტრი ალექსიძემ მიხეილ მრეკლიშვილის პიესა დადგა. „ბარათაშვილი“ იმ სოციალურ, საზოგადოებრივ და მორალურ საკითხებს სვამდა, რუსეთთან შეერთების პოლიტიკურმა აქტმა XIX საუკუნის 30-იანი, 40-იანი წლების საქართველოს წინაშე რომ წამოჭრა.

რეესორი მნიშვნელოვან ნაბიჯს დგამდა ამ პიესის წარმოდგენით. მას უნდა განესაზღვრა გენიოსი პოეტის მხატვრული სახის შექმნის შესაძლებლობა. ბარათაშვილის ტრაგიკული ბედის წარმოსახვა კი იმ წინააღმდეგობების გამოაშკარავებას ითხოვდა, რომელიც ამხელდა პოეტის პირად მისწრაფებათა შეუსაბამობას ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ-ეკონომიურ მდგომარეობასთან. სპექტაკლს ქართველი ხალხის შეხედულება უნდა განესახიერებინათ თავის საყვარელ პოეტზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო, — ბარათაშვილის რომანტიკული პოეზია რუსთაველის თეატრის რომანტიკულ მიმართულებას ორგანულად უნდა შერწყმოდა და ამით კიდევ ერთხელ დაედანტურებინა ეროვნული თეატრის მხატვრული პრინციპების სიახლოვე და ადეკვატურობა ქართული ხელოვნების ფესვებთან.

მ. მრევლიშვილის პიესა, როგორც იმ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, პოეტური ქმნილების ან შემოქმედების მთლიანი კომპლექსის საფუძველზე რომ წარმოიქმნება, არა მარტო ასახავდა პოეტის გრძნობათა სამყაროს, არამედ გარდაქმნიდა კიდევ მას. ერთ თემას აზვიადებდა, მეორეს ზღუდავდა. ზოგჯერ შეუნიშნავი რჩებოდა ის თვისებები, რომლებიც შედარებით ზუსტად ანასიათბდნენ დროს, პიროვნებასა და მოვლენას.

მ. მრევლიშვილს ბარათაშვილის სახე უმთავრესად მისი ლირიკული შედეგების ხასიათში აქვს დანახული. პოეტის ცხოვრება, ცხადია, სოციალურ ფონზეა წარმოდგენილი, მაგრამ ბარათაშვილის გაუნაწილებელი და აუხდენელი სიყვარულის ამბავი იმდენად მნიშვნელოვანია პიესის თემატურ სტრუქტურაში, რომ უმთავრესად მასზეა აგებული ნაწარმოების სიუჟეტი და ამიტომ დიდი პიროვნების ტრაგედია, როგორც დიდი პოეტის, მოაზროვნისა და მოქალაქის ცხოვრება, რომელმაც გაუსწრო თავის დროს, უკანა პლანზეა გადაწეული.

დრამატურგი არ იფარგლება ბიოგრაფიული დრამის უნარული კანონებით ეგი პოეტის ცხოვრების თეატრალურ ილუსტრაციას გეთავაზობს, მაგრამ ბარათაშვილის ნაწარმოებების იდეათა შუქში მაინც ახერხებს მისი სულიერი ცხოვრების, საზოგადოებრივი იდეალებისა და პირადი ბედის ამსახველი სურათების წარმოდგენას. სპექტაკლში იგრძნობოდა ბარათაშვილის პოეზიის სიაბო და სინატიფე, ხასიათის შთაგონებულობა, ეს კი ცოცხალ ნერვს უქმნიდა წარმოდგენას.

დ. ალექსიძის მიდგომა ნაწარმოებისადმი, ცხადია, დრამატურგიული წასალით იყო განპირობებული და ამის გამო ზოგიერთი გაუმართლებელი განსაზღვრა სპექტაკლშიც დარჩა. ასე, მაგალითად, ალექსანდრე ჭავჭავაძის არაკეთილმოსურნე დამოკიდებულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიმართ. დრამატურგი ამ გარემოებითაც ამართლებს და ხსნის პოეტის სასიყვარულო დრამას

—მის აუხდენელ ოცნებას ეკატერინე ჭაგვავაძეზე, მაგრამ ამ ანალიზის პრინციპი ისტორიულად გაუმართლებელია, ეთიკური თვალსაზრისით კი — სადავო. სპექტაკლს საერთოდ აკლია ისტორიულ-სოციალური ატმოსფეროს კონკრეტულობა, პრობლემის მასშტაბური წამოჭრა და გადაწყვეტა. ამის გამო ქართული თავადაზნაურული ინტელიგენციის წარმომადგენელთა ურთიერთობა დეკაბრისტ ბალაშოვთან ჩვეულებრივ თავყრილობას უფრო ემსგავსებოდა, რადგან იდეალებზე მათი საუბარი ორგანულობას იყო მოკლებული და დეკლამაციურ სტილში წარმოისახებოდა ისევე, როგორც ბარათაშვილის შემეცნებაში წამოჭრილი იდეა მისივე ლექსის სახით მოდიოდა მკითხველამდე. ეს დეკლამაციური პრინციპი სპექტაკლს საშუალებას ართმევდა აღადიანთა შინაგანი ცხოვრება ფსიქოლოგიური ძვრების სახით წარმოედგინა. და მიუხედავად ამისა, წარმოდგენას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. „ბარათაშვილი“ წლების განმავლობაში არ ჩამოსულა რუსთაველის თეატრის სცენიდან. იგი შემდეგ აღადგინეს კიდევ და მთავარი როლის შემსრულებელი გიორგი გეგეჭკორი გურამ სალარაძემ შესცვალა.

წარმოდგენისადმი სიყვარული იმით აიხსნებოდა, რომ ბარათაშვილის სახეში საზოგადოება თავის უმნიშვნელოვანეს მისწრაფებებსა და სურვილებს ხედავდა. დ. ალექსიძემ და გ. გეგეჭკორმა, პიესის სქემატურობის მიუხედავად, მოახერხეს ბარათაშვილის იმ შინაგანი სამყაროს წარმოსახვა, სადაც პოეტის ძნელბედობა ხელს უწყობდა იმ გრძნობების დაბადებას, რომლითაც ბარათაშვილი სამუდამოდ დაუკავშირდა თავის ხალხს და მომავალმა თაობებმა მისი გენია ახალი დროის მესიად შერაცხეს. პოეტის ბედი აქ ხალხის ბედს ჰგავდა. ამიტომ მისი გმირად წარმოდგენა განპირობებული იყო არა მარტო ბარათაშვილის შემოქმედების ბრძოლისუნარიანობის გადმოცემით, არამედ იმ ხერხით, რომელსაც მიაგნო რეჟისორმა და შემოქმედის სულიერი დრამა ხასიათისა და სიტუაციების დაპირისპირებაში, შედარებებსა და კონტრასტებზე აგებულ სცენებში გადმოგვცა. პიროვნების მოთხოვნილებებსა და მისი დროის შესაძლებლობათა კონტრასტზე გააშუქა დ. ალექსიძემ. შინაგან წინააღმდეგობათა წარმომქმნელი პრობლემები და სწორედ ამით მიადწია წარმოდგენის დრამატული დაძაბულობის შექმნას.

რეჟისორმა სპექტაკლის დასაწყისშივე გაუსვა ხაზი პიროვნებისა და საზოგადოების წინააღმდეგობათა კონფლიქტს. მოძებნა მისი არსი და მოქმედება სასამართლო ექსპედიციის უფროსის კაბინეტში დაიწყო. ბარათაშვილი ამ კაბინეტში ჩინოვნიკად მუშაობდა. ახალგაზრდა, უნიჭიერესი კაცის მისწრაფებანი, რომელსაც სამყაროს ჭეშმარიტებათა უმრავლესობა ამოეხსნა, ხოლო მის პოეტურ გენიას მათი გამოხატვის საკუთარი გზები უკვე მოეძებნა, არ

შეიძლება და შეგუებოდა რუსეთის მეფის ჩექმის ქვეშ მოქცეულ ჩინოვნიკის ბედს. ცხოვრება უკეთესს არას უქადდა მას. მაგრამ ამ ყოველდღიური, ეპიპირიული ყოფის მიღმა ბარათაშვილის გენიის სასუფეველი იყო და თუმცა მისი ირაციონალური სამყაროს წარმოსახავად არც დ. ალექსიძესა და არც გ. გეგეჭკორის ოსტატობა არ ეყოთ, მათ მაინც მოახერხეს ბარათაშვილის სულიერო სავყაროს გრძნობათა სფეროში გადატანა და სწორედ ამით ააღლევს მაყურებელი.

პოეტის ხასიათი სპექტაკლში კოლორიტულად სწორად ნაგრძნობ დროში იხსნებოდა და ნათელი იყო, რომ დრომ, რომელშიც ძნელი იყო საკუთარი ადგილის პოვნა, თავისი დაღი დაამჩნია ბარათაშვილის პიროვნებას, მაგრამ ეს დრო ასევე იყო წარმოდგენილი, როგორც ერის კულტურული ცხოვრების ის პერიოდი, რომელსაც თვით ბარათაშვილმა დაატყო თავისი გენიის კვალი. ეს თემა, ერთი მხრივ, ბარათაშვილის განცალკევებულობასა და მარტოსულობაში მკლავნდებოდა. მეორე მხრივ კი — ერის საუკეთესო შეილების მისდამი ლტოლვაში.

ერთმანეთის გამომრიცხავი და დამაკავშირებელი მოტივების ურთიერთობაში სპექტაკლის აზრის ის კონფიგურაცია წარმოსდგებოდა, სადაც ამქვეყნიური, დაუაღვეელი ცხოვრების წიაღიდან შემოქმედის პროტესტი ამოსხივდება და განახლებასა და სამყაროს გარდაქმნის ახალ ეროვნულ ლაღადად მოიქცევა.

ბარათაშვილის ტრაგიკული პოეზიის ეს მეგრძოლი პათოსი იბადებოდა სპექტაკლში და იგი ხდიდა მას რუსთაველის თეატრის გამარჯვებად, გიორგი გეგეჭკორის პირველ მნიშვნელოვან წარმატებად.

...გიორგი გეგეჭკორი, ისევე როგორც ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და თანამედროვე ქართული თეატრის არა ერთი გამომჩენილი წარმომადგენელი, დიმიტრი ალექსიძის მოწაფეები იყვნენ.

როგორც აღვნიშნეთ, დ. ალექსიძემ მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრთან არსებულ სტუდიაში დაიწყო. მოხდა ისე, რომ ჯერ სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორი სტუდიის აქარული და აფხაზური ჯგუფების ხელმძღვანელი გახდა. დ. ალექსიძის წარმატებებმა არამარტო დამდგმელი რეჟისორის ტალანტში დაარწმუნა თეატრალური საზოგადოება. ნათელი იყო მსახიობის აღზრდის უნარიც და რუსთაველის სახელობის თეატრალურმა ინსტიტუტმა იგი პედაგოგად მიიწვია. იმ დროიდან მოყოლებული, რუსთაველის თეატრიდან წასვლამდე, დ. ალექსიძე ერთ-ერთი წამყვანი პედაგოგია. შემდეგ ის რეჟისურისა და მსახიობის ოსტატობის კათედრის ხელმძღვანელი გახდა. პროფესორის წოდება მიიღო.

პედაგოგობის დიდ და რთულ გზაზე დ. ალექსიძემ აქტიურთა არაერთი თაობა აღუზარდა ქართულ თეატრს. მათთან მუშაობას იგი თეატრშიც აგრძელებდა და რეჟისორის საუკეთესო მოწაფეები მაცურებლის საყვარელი მსახიობები ხდებოდნენ.

სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ვახტანგოვისა და თაიროვის საუკეთესო სპექტაკლების მომსწრეს, სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილს, სუდაკოვის მოწაფეს ეადვილებოდა ხასიათის ფსიქოლოგიური წვდომის მეთოდი დაენერგა აღსაზრდელი თაობებისათვის. მაგრამ საბალეტო სკოლაში მიღებული გამოცდილება (ალექსიძე მ. პერინის სტუდიაში სწავლობდა და იქ მას დიდ მონივალს უქადდნენ) განსაკუთრებით ხელშესახებს და საცნაურს ხდიდა მის მისწრაფებას, სტუდენტებისათვის ჩაენერგა ლტოლვა. დაუფლებოდნენ პლასტიკურ, მეტყველ და დახვეწილ ფორმებს.

დ. ალექსიძის სიცოცხლის ტრფიალი, კაბუკური აღტაცებულობა, ცხოველი ინტერესი თანამედროვეობისადმი, იუმორის გრძნობა, ყესტისა და ზომიკის ექსტრავეგანტურობა და სიცხადე, გამომგონებლობის ტალანტი და მუდამ ახალგაზრდა სული არაერთგზის შთააგონებდა მის გარშემო მყოფ საზოგადოებას, რომელსაც მასთან ურთიერთობა სიხარულს ანიჭებდა.

დ. ალექსიძის რეპეტიციები ხშირად უფრო საინტერესო ყოფილა, ვიდრე ამ რეპეტიციების შედეგად შექმნილი სპექტაკლი. მისი დაუცხრომელი ტემპერამენტი, აზრის გამოხატვის მხატვრული ფორმის ძიება, გმირის სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის წარმომსახველი რეჟისორული ჩვენებები დღესასწაულებრივ განწყობას ქმნიდა მის რეპეტიციებზე. ჩვენების, გარდასახვის ვირტუოზული ოსტატობა ხშირად გაფიქრებინებდა — დ. ალექსიძე რომ თვითონ თამაშობდეს თავისი სპექტაკლის პერსონაჟებს, წარმოდგენა პლასტიკური გამომსახველობის ფიერვერკად იქცევაო. ამიტომაც, რომ ის ნიჭი. რომლითაც ასე უხვად დააჯილდოვა იგი ბუნებამ, მსახიობის აღზრდის ერთ-ერთ ნეთოდოლოგიურ ფაქტორად აქცია რეჟისორმა და არაერთ გამარჯვებას მიაღწია ამ გზაზე. თუმცა საფიქრებელია, რომ რეჟისორის მიერ პლასტიკური გარდაქმნის ასეთი ოსტატობით ფლობა, მსახიობს ზოგჯერ აიძულებს მექანიკურად გადმოიტანოს ფორმა, რომელიც არ შეიძლება აქტიორის ინდივიდუალობის გამომსახველ ერთადერთ საშუალებად მივიჩნიოთ. მაგრამ იმ მსახიობებთან, უნარი რომ აქვთ შემოქმედებითად აითვისონ და განავითარონ რეჟისორის მეტყველი ყესტი, მიმიკა ან მოძრაობა, დ. ალექსიძე სასწაულებს ახდენს. საკმარისია გავიხსენოთ აკაკი ვასაძის ბოლინბროკი (სკრიბის „ქიქია წყალი“), ზაზა მაჩაბელის ტრუფალდინო (გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“), ბადრი კობახიძის მეგრელი მგზავრი (გ. წერეთლის „პირველ ნაბიჯში“), კოტე მანაძის

ანდარეზი. ჯემალ ლაღანიძის წიწოლა (დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“), სერგო ზაქარიაძის ფირისმანი (გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“) და ბოლოს, ნოდარ ჩხეიძის ფილიზო და დაუფიწყარი, კემპარიტი არტისტიზმით შესრულებული გიქო (გ. სუნდუკიანცის „პეპო“).

„პეპოს“ 1953 წელს დგამს დ. ალექსიძე. წარმოდგენა არ ამჟღავნებს რეჟისორის აზროვნების ჩვენთვის უკვე ცნობილ თვისებებს. აქ არ ვხვდებით არც მასობრივი სცენების უწყვეტ რიტმსა და დინამიკურობას, არც სცენური სივრცის მეტყველი, მკაფიო კომპოზიციებით ათვისების ხერხს.

დ. ალექსიძე „პეპოში“ ჩვეულებრივი სცენური მდგომარეობების მძაფრ, კოლორიტულ დახასიათებას მიმართავს და სწორედ ამით აღწევს თეატრალური ემედების იმ ხარისხის შექმნას, სადაც მსახიობების არტისტიზმი ალაფრთოვანებად მაყურებელს.

რეჟისორის პლასტიკური აზროვნების ფორმას აქ მხოლოდ მსახიობების სცენურ სივრცეებში ვხედავთ და დ. ალექსიძეც გვაოცებს თავისი განუსაზღვრელი უნარით — განზავდეს მსახიობში, მისი ენით აამეტყველოს მთელი წარმოდგენა.

სპექტაკლის უანრი ფსიქოლოგიური გროტესკია. „პეპო“, ისევე, როგორც „პირველი ნაბიჯი“, საქართველოში კაპიტალიზმის შემოქრის თემაზეა აგებული. ქვეყნის შიგნით მომხდარ სოციალურ-ეკონომიურ ძვრებს თან მოჰქონდა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ახალი ფორმები. იცვლებოდა ცხოვრება და ამ ცხოვრების წარმმართველი მორალური კრიტერიუმები. ძველ კონფლიქტებს ახალი წინააღმდეგობები ცვლიდნენ. სამყარო კი ისევ მოითხოვდა გადაკეთებასა და განახლებას. სამართლიანობა თავისი უფლებების მოსაპოვებლად იბრძოდა.

პეპოს შინაგანი სამყაროს ამბოხი, მისი შეგნებული ბრძოლა სამართლიანობისათვის, მის პროტესტს სოციალურ წინააღმდეგობათა სფეროში აქცევდა და სპექტაკლიც სამართლიანობის იდეის გამარჯვებას ემსახურებოდა. ორი კლასის — ბურჟუაზიისა და მშრომელების ტიპიურ კონფლიქტზე აგებული წარმოდგენა გაცეხდათ ხასიათების უანრულობით. სპექტაკლის ერთ სტილისტურ მიმართებაში ხილვით. არტისტიზმითა და ანსამბლურობით.

ამ ანსამბლს მაინც გამოეყოფოდა ნოდარ ჩხეიძის გიქო, ეროსი მანჯგალაძის ზიმიზიოვი და მედეა ჩახავას ფეფელა.

ეს მსახიობები პერსონაჟთა ზუსტ და მკვეთრ დახასიათებას ქმნიდნენ. ხელშესახებად წარმოადგენდნენ მათი ხასიათის, კლასის, გვარის ბიოგრაფიას. ეს სამი მხატვრული სახე რუსთაველის თეატრის ისტორიის არტისტულ გამარჯვე-

ბათა განსაკუთრებულ სფეროში შევიდა და კიდევ ერთხელ ცხადყო თეატრის ახალგაზრდა ძალების შემოქმედებითი წინსვლა და განვითარება.

დადგმის სწორად მიგნებული ხასიათი განუმეორებელ ელფერს ანიჭებდა წარმოდგენას. მისი აღდგენა ძალიან ძნელია, რადგან სპექტაკლის ხასიათები მრავალპლანიანი მეტყველების, ბგერისა და ეესტის აქცენტების, მიმიკისა და მოძრაობის სახელდაურქმევი ხერხებით წარმოისახებოდა.

ძველი თბილისის მოძველებული, უკვე გამოყენებული დეკორაციები, ზიმ-ზიმოვის „აპარტამენტები“, ლაქებიანი ფარდა, პეპოს სახლი, მეთევზის გაშლილი ბადე და პეიზაჟად აღებული მტკვარი, თითქმის ნატურალისტურად აღადგინდა მოქმედების ადგილს. ანტურაჟის ეს რეალობა, სიზუსტე და კონკრეტულობა ორგანულად ერწყმოდა სპექტაკლის პერსონაჟების ჰიპერბოლურ დახასიათებას და წარმოდგენის გროსტესკული გადაწყვეტის ხერხს ამხელდა.

სუნდუეიანცის „პეპო“, რომლის დადგმითაც რეჟისორი, ალბათ, დიდ მიზნებს არ ისახავდა, დაუეიწყარ სპექტაკლად გადაიქცა, რადგან სწორედ მასში გამომქლავნდა ის აღმაფრთოვანებელი არტისტიზმი, რომელიც ასე შემოედარცვა დღევანდელ ქართულ თეატრს.

„პეპოს“ შემდეგ დ. ალექსიძემ დიუმანუასა და დენერის გმირული კომედია — „დონ სეზარ დე ბაზანი“ წარმოადგინა.

ამ წარმოდგენის დადგმით დ. ალექსიძე მიზნად ისახავდა ამალღებულებო სულიერი მონუმენტალიზმის წარმოსახვამდე. ესპანელი გრანდის ვაჟკაცური ბრძოლა სამართლიანობისათვის, ადამიანის ღირსების დამცველ ფაქტად ექცია და თანამედროვე გაეხადა იმ ნაწარმოების პრობლემები, რომელიც პირველად 1844 წელს დაიდგა პარიზის პორტ სენ მარტენის თეატრში.

...XVII საუკუნის ესპანეთს ბრჭყვიალა და მოკიაფე ფარდა აეხადა. ბოლგაროს საესე და უწყვეტ რიტმში დღესასწაულის მოპასწავებელი დაფდაფის ხმები შემოიჭრა და მაყურებლის წინაშე წარმოსდგა მზეჩაღვრილი მადრიდის ხალხმრავალი მოედანი (ჰსატვარი ფ. ლაპიაშვილი).

მასობრივი სცენის ფერად გამას სპექტაკლის მომავალი გმირები გამოეყენენ და ამ მოედანზე გავეცანით ჩვენ მათ.

ნატიფი არქიტექტურული ორნამენტით გამოძერწილი თალის ქვეშ შავ წამოსასხამში გახვეული ესპანეთის მეფის ფიგურა მოჩანს. ცეკვავს მარიტანა. მისი ყაყაჩოსავით წითელი კაბა ფერწერულ კონტრასტს ქმნის და კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს. მოძრაობისა და ცეკვის რიტმი აერთიანებს მოედანზე თავმოყრილ საზოგადოებას. ამ მოედანზე მოვა დონ სეზარიც სამართლიანობისა და მარიტანას სილაშაზის გადასარჩენად. ხალხის ინტერესების დამცველი ესპანელი გრანდი რეჟისორის ინტერპრეტაციაში თავის რომან-

ტიკულ სულსა და გმირულ ბუნებას, ადამიანის უკომპრომისო, ქედდაუდრე-
კელ ამბობად გადააქცევს პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლაში.

„დონ სეზარ დე ბაზანი“ დ. ალექსიძე აღწევს სპექტაკლის მთლიანი პლასტიკური ხატის შექმნას. აზრის სიმძაფრის შენარჩუნებას და მის ერთ სტი-
ლისტურ და ენარულ მიმართებაში ხილვას. ქმნის შესანიშნავ ენარულ და მასო-
ზრივ სცენებს.

სპექტაკლს გამარჯვება მოაქვს რუსთაველის თეატრისათვის. გიორგი გეგე-
ნკორის დონ სეზარი კი მსახიობის ბიოგრაფიის შესანიშნავ მოვლენად იქცევა.
დიმიტრი ალექსიძის ხელწერა აქ სტაბილიზაციას განიცდის და სისრულით წარ-
მოისახება. ამ დადგმის მხატვრულ ხერხებს შემდეგ მიხეილ თუმანიშვილის
მიერ დადგმული ფლექტიერის „ესპანელი მღვდელიც“ გავახსენებს.

ერთი ბერძენი ტრაგიკოსი პოეტი ამბობდა — ადამიანის ბედი კვამლის ფი-
ორს ჰგავსო. დ. ალექსიძე ამტკიცებს — ღმერთებისაგან წინასწარ განსაზღვრულ
ბედსაც კი არ შეუძლია დათრგუნოს ადამიანის სიდიადე. სოფოკლეს „ოიდიპოს
მეფე“ დ. ალექსიძის ინტერპრეტაციით ადამიანის ქებათა-ქებად აღიქმება და ამ
სპექტაკლს რეჟისორის ხასიათის ახალ მოქცევათა სფეროში შეეყვარათ.

დ. ალექსიძე მონუმენტურ და მასშტაბურ ფორმებს მიმართავს ოიდიპოსის
გმირული მორალის გამოსავლენად. ხასიათებისა და ფორმების ეს ზვიადი გრან-
დიოზულობა უაღრესად შეესაბამება პიესის სტილს, რომელიც ყველაზე ნაკ-
ლებ ფსიქოლოგიურაა ანტაქურ ტრაგედიებს შორის. მაგრამ, ამასთანავე, შესა-
წლოა, ყველაზე უფრო მეტად ფილოსოფიურიც.

მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი ვერ აღწევს და არც ცდილობს ბოლო-
მდე გახსნას ამ უკვდავი ქმნილების მთლიანი ფილოსოფიური არსი, იგი მაინც
ქმნის ოიდიპოსის გმირად წარმოდგენის ლოგიკას და ამღენად სპექტაკლი
დღი აზრებისა და გრძნობების წარმომსახველი ხდება.

დ. ალექსიძე ოიდიპოსს ღმერთებთან კავშირის გარეშე წარმოდგენს და
ნაწარმოების პრობლემები ეთიკურ სფეროში გადააქვს. მას აინტერესებს მოქა-
ლაქე ოიდიპოსი, როგორც ხალხისა და ქვეყნის ღირსეული მეუფე, როგორც
„ადამიანთა შორის უკეთესი ადამიანი“. ამ კონტექსტში წარმოსდგება სპექტაკ-
ლის მთავარი თემა. ესოდენ დამახასიათებელი დ. ალექსიძის შემოქმედებისა-
დვის. — ხალხისა და მმართველის ურთიერთობა, მეფის მოვალეობა ერისა და
ქვეყნის წინაშე. ამ თვალსაზრისით დ. ალექსიძის წარმოდგენა ა. ჩხარტიშვილის
მიერ დადგმულ „ოიდიპოს მეფეს“ გვახსენებს. ბედისწერის თემა ორივე სპექტ-

ტაკლში უკანა პლანზეა გადაწეული, ე. ი. შენელებულია ტრაგიკულ ვნებათა-
პათოსი, შევიწროებულია კონფლიქტის არე. ორივე დადგმაში ოიდიპოსი თავის
თავს ებრძვის. სწორედ აქ ვლინდება მისი მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპე-
ბი, მისი ბუნების შეუთანხმებლობა მისგანვე ჩადენილ უნებლიე, მაგრამ ტრაგი-
კულ დანაშაულთან... ოღონდ, გმირის დამოკიდებულება ღმერთებისადმი, მორ-
ჩილება განგების წინაშე მხოლოდ მის გრძობათა სფეროშია შენარჩუნებული
და ღმერთებისაგან ოიდიპოსის დასჯის კანონზომიერება რუსთაველის თეატრის
სპექტაკლშიც ამოუხსნელი რჩება.

ოიდიპოსი დაბადებიდანვე გასწირეს ღმერთებმა იმ დანაშაულისათვის, რო-
მელიც მას უნდა ჩადინა. იგი შეეცადა თავიდან აეცილებინა მამის მკვლელობა
და დედის ქმრობა. მან დასტოვა ჩვეყანა, რომელიც თავისი სამშობლო ეგონა:
ძეფე, რომელიც მამად მიაჩნდა და ღმერთებისაგან ნაწინასწარმეტყველები და-
ნაშაულის თავიდან ასაცდენად გზას გაუდგა. სწორედ ამ გზაზე მოჰკლა მან-
ლაიოსი. მერე სფინქსისაგან გაანთავისუფლა თებე. ცოლად შეირთო იოკასტე.
ღმერთებმა აღასრულეს თავისი ნება — ლაიოსი მამა იყო ოიდიპოსის, თებე სამ-
შობლო, იოკასტე კი — დედა.

ოიდიპოსმა არ იცის, რომ დამნაშავეა!

რჩეულთა შორის რჩეული, თავისი დიდების მწვერვალზე იპყოფება იმ
დროს, როცა პირველად გამოდის მაყურებლის წინაშე. სისახლის კიბის მაღალ
საფეხურზე დგას და ფიქრობს: — გადაარჩინოს შავი ჭირისაგან თავისი ხალხი,
ქვეყანა, რომელიც მას უყვარს და რომელსაც ის ღირსეულად ფლობს. სწორედ
ამ დროს მოსთხოვენ ღმერთები პასუხს დანაშაულზე, რომელიც მან უნებურად
ჩადინა, მაგრამ ჩადინა ამავე ღმერთების წინასწარგანზრახვით.

საოცარია თითქოს. ღმერთების ნებით ჩადენილ დანაშაულზე ღმერთე-
ბივე ითხოვენ პასუხს, მაგრამ სწორედ ამ მიმართებაში წარმოსდგება „ოიდიპოს
მეფის“ ქეშმარიტი ტრაგიკული არსი. ადამიანი პასუხს აგებს არა მარტო იმაზე,
რაც მან იცოდა და თავისი ნების თავისუფლებით აღასრულა, არამედ იმაზეც,
რაც მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, მისივე მონაწილეობით ხდება.

სოფოკლესთან ღმერთები უმაღლეს სამართალსა და ქეშმარიტებას წარმო-
ადგენენ. მათი საუფლო ჩვენ გარეშე არსებული სამყაროა, მას თავისი კანონები
აქვს და როცა ამ უმაღლესი სამყაროს წესრიგისა და ბუნების საწინააღმდეგო
რამ ხდება, ღმერთები სჯიან და სწორედ ამით აღადგენენ სამყაროს შინაგან აუ-
ცილებელ ჰარმონიას. მათი განგება ხელთუქმნელია.

ტრაგედიის განვითარების არცერთ ეტაპზე ოიდიპოსი ღმერთებს პასუხს
არ სთხოვს. ის არ ედავება მათ. პირიქით, მან იცის, რომ ღმერთებმა მიატოვეს
და მათ გარეშე. მარტო არსებობა უჭირს, უფრო მეტიც, ოიდიპოსი თავისი ხე-

დით აღასრულებს ღმერთებისათვის სასურველ სასჯელს. თვითონ დაითხრის თვალებს და თავისი ნებით გარდაიხვეწება თებედან. უსათუოდ აქ ჩანს მისი კავშირი ღმერთებთან. ამ აქტშია ოიდიპოსი გმირი. მან აღასრულა თავისი წმიდა-თა-წმიდა ვალი არა მარტო ხალხისა და ქვეყნის წინაშე, არამედ უმაღლესი განგების, უმაღლესი წესრიგის — ღმერთების წინაშე და ამით უთხრა ბედისწერას უარი. დიდებული და ღირსეული ადამიანიდან მითოსური გმირი წარმოსდგა, რომელიც ღმერთების ცხოვრებას თავისი საქციელის თავისუფლებითა და სამართლიანობის ძალით შეუერთდა¹.

ეს ლოგიკა დ. ალექსიძის სპექტაკლში არ იკითხება. წარმოდგენის ღირსებები სხვა სფეროში უნდა ვეძიოთ. სოფოკლეს ოიდიპოსი ყოველმხრივ ღირსეულ ადამიანად ჰყავს წარმოდგენილი. და მაინც ამბობს ტირეზია — შენ დაგლუპა შენმა დიდებამო. ოიდიპოსი უპასუხებს — რაა დაღუპვა, თუ კი იგი ჰემს ქვეყანას გადაარჩენს. დ. ალექსიძე ამ მოქალაქეობრივ პათოსს გამოჰყოფს სპექტაკლის მამოძრავებელ ძალად. მას ოიდიპოსის სწორუპოვარი ბუნებისა და გმირული მორალის გამოაშკარავება სურს. მისი დაკავშირება თანამედროვეობის

¹ «Действие продуманное и действие посвященное общине. — в них совершенство античного человека... Где в таком человеке уязвимое место для рока?

Единственное и только то, что он человек и что его действия подчинены законам вселенной, управляющим нашим бытием. Не следует ставить преступление Эдипа в зависимость от его воли. Вселенной нет до этого дела...

...Реальность есть единство. Всякий человеческий поступок отражается в этом единстве. Софокл с большой силой ощущает закон солидарности связывающей человека с миром...

Человек не всезнающ — а должен действовать. В этом трагедия. Любой поступок делает нас уязвимыми. Эдип — человек в самой высокой степени и уязвим в самой высокой степени. Так появляется очень суровое и с определенной точки зрения очень современное представление об ответственности.

Софокл нас предупреждает. Человек не ведаст той совокупности сил, чьё равновесие обуславливает жизнь мира. Таким образом, добрая воля человека, будучи в плену у собственной естественной слепоты, не может предохранить его от несчастья.

Это и есть то знание, которое автор открывает нам в своей трагедии. Оно тяжко. Вместе с тем оно настолько близко соприкасается со всей областью нашего опыта, что его истина нас ослепляет.

Радость познания избавляет нас от возмущения. Судьба Эдипа — даже если она является судьбой исключительной — вдруг предстает перед нами в качестве прообраза всякой человеческой судьбы» (Андрэ Боннар, Греческая цивилизация, ч. II, М., 1959, стр. 113—114).

საქირბორატო საკითხებთან. ...სცენას სამსხვერპლო თასებში ანთებული ალერსუქებს. ასახლის მაღალ კიბეზე ტერასებად განლაგებული მოედნები ჩანს. ოდიპოსის გამარჯვების სიმბოლოდ აღმართულა ნიკეს ქანდაკება. ფარნაოზ ლაპიაშვილის ამ მონუმენტურ და სკულპტურულ დეკორაციებში ეპოქის მატერიალური და სულიერი კულტურის ლოკალური დახასიათება იგრძნობა. „ოთხი (შემდეგ კი სამი!) ოდიპოსი დაიბნეოდა სპექტაკლის რეჟისორულმა გააზრებამ. ყოველმა მათგანმა თავისი დამოუკიდებელი სახე იპოვა. ამ მხრივ „მეფე ოდიპოსში“ რუსთაველის თეატრმა მიაღწია იმას, რასაც ჯერჯერობით ვერც ერთმა თეატრმა ვერ მიაღწია საბჭოთა კავშირში“ (ს. მოკულსკი). მკაფიო პოეტურობა და რომანტიკული ზეაწეულობა, რაც რუსთაველის თეატრისათვის იყო დამახასიათებელი, სპექტაკლში კი არ გამოიციხა და სიმართლეს, გულწრფელობასა და ადამიანურობას, არამედ ორგანულად იყო შერწყმული მასთან.

„შედიოთ რუსთაველის თეატრში, — წერდა გერონტი ქიქოძე, — შეუერთდით იმ აუდიტორიას, რომელიც სულმოუთქმელად თვალყურს ადევნებს ოდიპოს მეფის ტიტანურ ბრძოლას ბედისწერასთან ანუ ყოვლისშემძლე მოიროსთან და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს დიდი ტრაგედია დღესაც კათარზისს ანუ მაყურებლის სულის განწმენდას იწვევს, თუმცა ოცდაოთხი საუკუნის წინააშექმნილი“¹.

როცა „ოდიპოს მეფის“ შესახებ ვლაპარაკობთ, გვაგონდება დოვჟენკოს სიტყვები „...ყველა ბერძენი როდი იყო ისე ლამაზი, როგორც მათი დატოვებული ქანდაკებებია, ყველანი როდი იყვნენ აფროდიტეები, ჰერკულესები, აპოლონები, მაგრამ მათ ჰქონდათ სილამაზის იდეალი, ისინი მას ხედავდნენ სხვადასხვა გამოვლინებაში, გრძობდნენ 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 დასდო რუსთაველის თეატრს“².

„ოდიპოს მეფე“ ამ დიდი გზის გაგრძელება!

დ. ალექსიძემ უპირველესი მნიშვნელობა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობას მიანიჭა. სპექტაკლში ახალი ძალით გაცოცხლდა ტრადიციის საუკეთესო მხარეები, ახალი თვისებებით გამდიდრდა იგი. სახის ფსიქოლოგიური გამოკვეთილობისაკენ მისწრაფებამ დ. ალექსიძეს საშუალება მისცა, უფრო

¹ ვ. კ ი ჯ ნ ა ძ ე, ქართველი რეჟისორები, თბ. 1963. გვ. 178.

² ი. ქ ი ვ ი, გვ. 179.

თამამად წარმოდგარიყო როგორც „სინამდვილის პათეტიკურად ამსახველი რე-
ჟისორი“ (მ. რილსკი).

სპექტაკლი ამართლებდა სამ სხვადასხვა მანერაში შესრულებულ ოიდიპო-
სის ზასიათს, რადგან მისი მაღალი მოქალაქეობრივი მორალი, თავგანწირვა
ხალხისა და ქვეყნის კეთილდღეობისათვის წარმოდგენის იდეურ კონცეფციას
სამივე შემთხვევაში წარმოაჩენდა.

აკაკი ხორავა, სერგო ზაქარიაძე, ეროსი მანჯგალაძე, ასე დაკანონდა ოიდი-
პოსის როლის შემსრულებელ თანამედროვე ქართველ აქტიორთა სია. იყო შემ-
თხვევა, როცა სამივენი თამაშობდნენ ერთ სპექტაკლს. თეატრის აქტიორული
ძალების ეს დემონსტრაცია დიდ ნაწარმოებთან შექიღების შემოქმედებით უნა-
რჯე მიუნიშნებდა (თუმცა თვით ეს ფაქტი პროვინციულობას არ იყო მო-
კლებულა).

აკაკი ხორავამ ოიდიპოსის მონუმენტური, შთამბეჭდავი სახე შექმნა. მისი აქ-
ტიორული მანერა ყველაზე უკეთ მოერგო სპექტაკლის წინასწარ განსაზღვრულ
სტილს. მას ჰქონდა ოიდიპოსის ვნებათა ღელვის წარმომსახველი საინტერე-
სო სცენები. დარბაისელი და ძღვევამოსილი მეფისაგან შეცნობილი საკუთარი
დანაშაულო ამძვინვარებდა მას და მიუხედავად ამისა, ღირსეულად ეკირა თავი
ბედის საშინელი გამოცდის წინაშე. ა. ხორავას ზვიადი და მეტყველი ქესტი ოი-
დიპოსის ხასიათის გმირულ თვისებებს ამხელდა. მიაი განწირულება სიკვდილი
არ იყო. მისი გარდახვეწა ათენის საზოგადოებრივი ცხოვრების საკეთილდღეოდ
იყო ჰიმარული და იგულისხმებოდა, რომ ოიდიპოსის სარკოცხლე მიაი ხალხის
სხოვნაში დარჩებოდა.

სერგო ზაქარიაძემ პირველად „ოიდიპოს მეფეში“ მოსინჯა თავისი ძალა
ტრაგიკოსი მსახიობისა. აქ გაიხსნა მისი პოტენციური შესაძლებლობები.
თავისი შემდგომი უმნიშვნელოვანესი გამარჯვებებიც დიმიტრი ალექსიძის სპექ-
ტაკლებში მოიპოვა მან (ფიროსმანი გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“¹, ქადაგი
დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონში“).

სერგო ზაქარიაძის ოიდიპოსი შთამაგონებელი მღელვარებით იყენდა ახალ
ცოდნას საკუთარი თავის შესახებ. ის კემშარიტება, რომელიც დაფარული იყო
მისგან და მოკვდავს — რჩეულთა შორის რჩეულს ხდიდა, საშინელი ძალით
წარმოსდგება მის წინაშე. გაიგებს რა სიმართლეს, ს. ზაქარიაძე-ოიდიპოსი
ტრაგიკულ ექსტაზს მიეცემა და არაადამიანური ტკივილით დათრგუნავს თავის
უნებებს. განთავისუფლდება და განიწმინდება. მაყურებელი მასთან ერთადაა.
ის თანაუგრძნობს მას. თვლის, რომ ოიდიპოსი მართალია.

ოიდიპოსის სიმართლის პრობლემა სპექტაკლის შინაგან მედიტაციებში.
ქოროს ღირიკულ პოეზიაში, გმირის ადამიანურ ღირსებებში წარმოსდგება და

ნათელყოფს — ადამიანთა თვისი ბედის მეუფე! დ. ალექსიძის შეხედულებით, ოიდიპოსის დამთრგუნველ, წინასწარ განსაზღვრულ ბედს აღემატება: ოიდიპოსისავე სიბრძნე და კეთილშობილება. მისი ძალა იქცევა შისი ბედის წარმმართველად. და ოიდიპოსიც უარს ეუბნება ბედისწერას, გმირად რჩება მაცურებლის შემეცნებაში.

კეთილშობილი სულის, ზნემაღალი, შეცნობილი შინაგანი ძალის მპყრობელი იყო ეროსი მანჯგალაძის ოიდიპოსიც. იგი ცდილობდა გმირის ვნებათა ლელვა ფსიქოლოგიური ძვრების სახით წარმოედგინა, და თუმცა კი ოიდიპოსის უღრმესი და უდიდესი გრძნობების გამოსახატავად მანჯგალაძე ტრაგიკულობის პათოსი არ ყოფნიდა, იგი ხაზს უსვამდა ოიდიპოსის განწყობილებებს, მისი სულის წიაღში წამოჭრილ მღელვარებას განგვაცდევინებდა და აღგვაფრთოვანებდა მისი ნებისყოფით.

«...Взирай, зритель, на одну из самых совершенных машин, когда-либо построенных богами пренеподней для математического уничтожения смертных, завешенную так, что пружина ее медленно развертывается на протяжении целой человеческой жизни»¹.

ამ სიტყვებით იწყებოდა ცნობილი ფრანგი რეჟისორის ჟან კოკტოს მიერ დადგმული „მეფე ოიდიპოსი“. რომელსაც მან თავისი კონცეფციიდან გამომდინარე, სამართლიანად უწოდა — „ჯოჯოხეთის მანქანა“, სოფოკლეს ტრაგედიაში ასახული სამყარო, თვით ადამიანთა შორის უკეთესი ადამიანის ძალის დამთრგუნველ მანქანად არის წარმოდგენილი და სპექტაკლიც პროტესტს ამჟღავნებს იმ ყოფის მიმართ, რომელშიც ადამიანმა არ იცის, რა მოეღის. ოიდიპოსი აქ თვითონ არის ამ მანქანის ნაწილი, მისი არსებობის საშუალება, მისი ჰანჯიკი. კოკტოს დადგმა აშკარად საგრძნობ ისტორიულ ქვეტექსტს მოიკავს. ფაშიზმისაგან განთავისუფლებული ბურჟუაზიული საფრანგეთი არსებობის ახალ სამანს ეცნება და კოკტოც ამ სპექტაკლში ერის მომავალი ცხოვრების საკითხებს სვამს.

დომიტრი ალექსიძე განთავისუფლებულია პოლიტიკური ბრძოლის ამგვარი სასიათისაგან და საგულისხმოა, რომ მან შეგნებულად უარყო მანქანისაგან ადამიანის დამთრგუნვის პრობლემების განხილვა. დ. ალექსიძე აქ საბჭოთა მოქალაქის, ჩვენი დროისა და ჩვენი ქვეყნის ხელოვანის პოზიციებზე დგას და ადამიანის მოურღვეველ, შეუვალ, ყოვლის მომცველ თავისუფალ ნებას ასხამს სოტბას.

პირველად „ოიდიპოს მეფის“ დადგმაში აღწევს დ. ალექსიძე რუსთავე-

¹ Андрэ Боннар, დასახ. ნაშრ., გვ. 99.

ლის თეატრის იდეური მონუმენტალიზმის ორგანულ შერწყმას ფართო და დიდი მონასმით შესრულებულ მასშტაბურ ფორმებთან.

რეჟისორის მხატვრული აზროვნება და მსახიობთა საშემსრულებლო მანერა ერთ სტილისტურ ფოკუსშია მოქცეული და სპექტაკლის იდეურ-ესთეტიკური მიმართება კანონზომიერად უკავშირდება რუსთაველის თეატრის ისტორიას. იგი დიდი გრძნობებისა და აზრების დიდ მასშტაბებში წარმოდგენის ტენდენციას აგრძელებს და დ. ალექსიძის რეჟისორული ოსტატობის ახალ შესაძლებლობებს გვაცნობს.

სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის საეტაპო წარმოდგენის ხარისხში აღის და თეატრის შემდგომი განვითარების პროგრამას მონიშნავს. ეს გარემოება დ. ალექსიძეს კიდევ უფრო მეტად ავალდებულებს ანგარიში გაუწიოს ეროვნული თეატრის ბუნებას, მის სწრაფვას ზეაწეული, რომანტიკული მგზნებარებით აღსავსე გრძნობებისა და ხასიათების მიმართ.

...რა ხარვეზებიც არ უნდა ჰქონოდა დადგმას, მან მაინც ნათელი თეატრის უნარი — შესკიდებოდა ქეშმარიტად დიად კლასიკურ ნაწარმოებებს. ამ შესაძლებლობის გაუთვალისწინებლობა, როგორც დ. ალექსიძეს, ასევე რუსთაველის თეატრს, დიდი მხატვრული კატეგორიებით აზროვნების საშუალებას წაართმევდა. დ. ალექსიძეს კი უკვე მოეკრიბა ძალა, მისი ტალანტი დაღვინებულიყო და ახლა ახალი ასპარეზი სჭირდებოდა.

ამ დროს იგი რუსთაველის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გახდა. მაგრამ გასასვლელი გზა წინააღმდეგობებით იყო აღსავსე, დიდ მსხვერპლსა და უდიდეს ნებისყოფას მოითხოვდა; დიდი შემოქმედებითი დიაპაზონის მქონე მსახიობები სჭირდებოდა — მაღალი სულას მოქალაქენი, რომელთაც სავსებით ექნებოდათ შეგნებული თავისი შემოქმედებითი ვალი და მათ მიერ შესაქმნელი ხელოვნების ეროვნული მისია. ეს გზა ძნელი იყო, მაგრამ დ. ალექსიძემ იგი აირჩია და თუმცა კი არაერთგზის დამარცხებულა, შეეცადა აღარ ეღალატა მისთვის.

„ოდიშოს მეფის“ წარმატებამ (სპექტაკლი საყოველთაოდ იქნა აღიარებული) მას რწმენა შესძინა და სოფოკლეს შემდეგ პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“ წარმოადგინა. შემოქმედების ადრეულ პერიოდში წამოწყებული ორპლანინანი მუშაობა დრამისა და კომედიის წარმოსახვის სფეროში, ტრაგიკულისა და კომიკურის პრობლემების დამუშავებით გააგრძელა, — პოლიკარბე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ დაღდა.

დ. ალექსიძე პიესას კითხულობს, როგორც მძაფრ სატირას ზედმეტ ადამიანზე, ვითარების გამო დროის „გმირად“ რომ გადაიქცა.

სპექტაკლი ყვარყვარე თუთაბერის ცნოვრების, „განდიდებისა“ და „სიმალ-

ლიდან“ ჩამოვარდნის სამ ეტაპს ასახავს. რეჟისორი თუთაბერის ხასიათის განვითარებას ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიურ, საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ძვრებს უკავშირებს.

გმირის „მოღვაწეობის“ სამი დრო სპექტაკლში სხვადასხვა კოლორიტითაა წარმოდგენილი და კონკრეტულად ახასიათებს ყვარყვარეს წარმომქმნელ ეპოქალურ ძვრებს.

წარმოდგენის დეკორაციული გადაწყვეტის პრინციპიც თუთაბერის დროის ნიშანდობლივ მოვლენებზე მიგვანიშნებს.

სპექტაკლს თან ახლავს ერთი საერთო პლაფონი. პირველ მოქმედებაში მასზე ქართული დარბაზის სარკმელია გამოქრილი. მეორე მოქმედებაში გამოსახულება ორთავიანი არწივის — რუსეთის თვითმპყრობელობის სიმბოლოს სილუეტით იცვლება. აქვე ჩანს ნიკოლოზ პირველის დიდი პორტრეტი, რომლის ჩარჩო კუბოს მოგვაგონებს და ორთავიანი არწივის დროის განწირულებაზე მიუნიშნებს. შემდეგ, მენშევიკური მთავრობის სადარბაზო კაბინეტის ხოჭოს მსგავსი ქალები ნათდება. ისინი ფრაკებში გამოწყობილ დროებითი მთავრობის წარმომადგენლებს გვახსენებს. და ბოლოს, რევკომის შენობის თავზე სოლივით შეჭრილი ლიანდაგი მოჩანს. ეს სიმბოლო ნათელყოფს:—ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს ამ სწორ გზაზე თუთაბერი ფეხს ვერ მოიკიდებს (მხატვარი დ. თავაძე).

სპექტაკლის პირველი სურათი ყვარყვარეს გვაცნობს. მოქმედება წისქვილში იწყება. ბუხართან მიმჯდარი თუთაბერი ნაცარში ზატავს ოცნებას. აგებს სასახლეს, გაჰყავს რკინიგზა და ზიზღით შესტკვრავს თანასოფლელებს, ოცნებით ტკობაში ხელს რომ უშლავს.

ამ წისქვილში პოულობენ ყვარყვარეს მეფის ოფიცრები. სოფლის თავკაცი ჰგონიათ და დაპატიმრებული ყვარყვარე არმიის შტაბში ამოჰყოფს თავს. იგი შეეგუება „გმირის“ ბელს. „მგზავრულის“ ინტონაციებზე აგებული მელოდია წისქვილის დოღების მოძრაობის რიტმს გადმოსცემს და იწყება ყვარყვარეს გზა ახალ, შეუცნობ. მაგრამ მრავლისაღმთქმელ ცხოვრებაში.

უკვე დამხობილი ცარიზმისა და სწრაფწარმავალი მენშევიზმის ეპოქაში თუთაბერი უნიათო კაცის ოცნებას გაეყრება, მარიფათი და ბუნებრივი ნიჭიერება მას „გმირად“ აქცევს (თუმცა კი არც ეროსი მანჯგალაძე—ყვარყვარე და არც რეჟისორი თუთაბერის ავანტიურისტულ ტალანტს განააკუთრებით არ უსვამს ხაზს). ამის გამოცაა, ყვარყვარე ბრძოლა რომ უფრო ჰგავს, ვიდრე გამჭრიახ კაცს, მაგრამ სპექტაკლი ამ გმირისაღმნი ირონიას მაინც ინარჩუნებს.

ნაცარქვეთია ცხოვრების კინოზე სიარულს იწყებს. გადაპრანქულ გალიფეში გამოწყობილი, თეთრი აბრეშუმის ხალათითა და გალიბანდით დამშვენებული

ყვარყვარე თუთაბერი დროებითი მთავრობის წარმომადგენლებს ხვდება და ესაუბრება. მას ანგარიშს უწევენ — ახალი დროის კაცი ჰგონიათ. ეს დრო კი აშკარად იმარჯვებს. ყვარყვარესაც განდიდება უნდა, სარჩოს შოვნა. სამხედრო შტაბის არეულობის სცენაში ყვარყვარე რბილ, ადრე შეგულელებულ სავარძელს წააწყდება. მხარზე წამოიკიდებს და ღირაეულად, მაგრამ ქათმისპარიას სიცულე-ლუტით შეუყვება კბეს. ავა კბის მოედანზე, დადგამს სავარძელს, დაჯდება, ესწორდება და ქედმაღლურად გადმოხედავს მის ფერხით ამტყდარ განგაშს. აღნაბავს რა თავის „ადგრლს“ და დარწმუნდება „უფლებებში“, ყვარყვარე ახლა ისტერიული ექსტით მოითხოვს სინს. მიართმევენ. რამდენიმე ხნის წინ დროებითი მთავრობის დაწესების მაუწყებელი დეპეშა იღო მასზე. ახლა შექმული ვაშლის ლენკოპაა დაადგებს ზედ თუთაბერი და კმაყოფილი დარჩება თავისი ოხუ-ნჯობით. მერე ტელეფონი გააოცებს. გაოგნებულია ამ გამოგონებით, მაგრამ არ იცის როგორ ისარგებლოს. მაისც ვერ ითმენს. აიღებს ყურმილს და მკაფიოდ, მარცვალ-მარცვალ წარსოსთქვამს — „გულ-თა-მზე“! გულთამზეს გახსენება ერთუბნტელა მოპგვრის. კიდევ ერთხელ გაიმეორებს ექსტს და ახლა ისე გააერ-ყოლებს, რომ გულთამზესთან ერთად ბუხრის სიტბო და ნაცარში დახატული ოცნებაც აგონდება ალბათ. ეროსი მანჭგალაძე საოცარი გულუბრყვილობით სჩადის ამ საქციელს. მისი გმირისათვისა ორგანულია კეთილმოწყობილი ცხოვრე-ბის სიყვარული.

სპექტაკლში ბევრია ზუსტად მოძებნილი დეტალი, მიზანსცენა. ისინი ნა-წარმოებია აზრს ამაჟვრებენ. ს-მსუბუჟქეა და იუმორს მატებენ შესანიშნავ ხა-სიათებს. რეჟისორი ცდილობს ლაკონიურად და სხარტად, მთელი სპექტაკლის სტილში გადმოგვცეს დროებითი მთავრობის არსი. ერთ-ერთი მინისტრი სიტყ-ვით გამოღის ხალხს წინაშე. მაყურებელს სიტყვები არ ეპის. მათ არც წარმო-თქვამს მსახიობი კოტე მახარაძე. ორატორის ექსტიკულაცია „რაშა ორერას“ მოტივების ორანჟირებით ხმოვანდება. და ეს ბრწყინვალე, ვირტუოზულად შეს-რულებული პანტომიმური სცენა უაღრესად ცხადად წარმოადგენს დროებითი მთავრობის პროგრამის უაზრობას.

დ. ალექსიძის ლტოლვა პლასტიკური გამომსახველობისაკენ. მისი უნარი. ამეტყველოს გარდასახული სხეული, თავს იჩენს რამაზ ჩხიკვაძის შტაბის მწე-რალში. გიორგი გეგეკეკორის ტიტე ნატუტარში, კარლო საკანდელიძის კაკუ-ტას, ნოდარ მარგველაშვილის ქუჩარასა და ლეილა ლამბაშიძის ლირსაში.

რევოლუციის გამარჯვებას ყვარყვარე და ტიტე ნატუტარი მალაღფარდო-ვანი საუბრის დროს იგებენ. არმიის შტაბის შტურმი „Божье царя храни-სა“ და „მარსელიოზას“ ურთიერთსაპირისპირო მოტივების თანხლებით გვირგვინ-დება. საბჭოების ძალა-უფლება ყვარყვარე თუთაბერის „გმირობას“ გამოააშკა-

რაეებს. იგი „სიმალიდან“ ეცემა. ხალხისაგან დევნილი ბუხარს უბრუნდება „კლავ, მაგრამ დაბადების სათავესთან მისულს აღზევება აღარასოდეს ელირსება. ბუხარში ცეცხლი ჩამქრალა, ნაცარი ცივია და ოცნების მომხატველი „ჯადოსნური ჯოხიც“ აღარ ანიჭებს მას ჩვეულ სიხარულს.

ხალხის როლის შემოტანით დიმიტრი ალექსიძემ კიდევ უფრო მეტად გაამძაფრა ნაწარმოების ეპიკური ხასიათი. თუთაბერის შემცნობი ხალხის მხატვრულმა ფუნქციამ რამდენადმე გაანთავისუფლა პიესა დადებითი გმირის გადაუჭრელი პრობლემისაგან. გულთამზესა და სევასტის სქემატური ხასიათები ხალხის როლმა შეავსო თითქოს და დიმიტრი ალექსიძემ ამით, როგორც ალექსანდრე ქუთათელი აღნიშნავდა (პოლიკარპე კაკაბაძის იუბილეზე), შესანიშნავი მაგალითი გვიჩვენა რეჟისორისაგან დრამატურგის გამდიდრებისა. თუმცა სპექტაკლი დ. ალექსიძის დიდ გამარჯვებათა რიგს მაინც ვერ მიეკუთვნება.



1960 წელს დ. ალექსიძემ „ჰამლეტი“ დადგა. რეჟისორის აზრით, რუსთაველის თეატრის მიერ განვლილი გზა და იმდროინდელი შემოქმედებითი დონე შექსპირის დადგმის შესაძლებლობებს მოიცავდა. ახალი ქართული თეატრის ისტორიას უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტი და აკაკი ხორავას ოტელო ანიშვნებდა. მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. „ჰამლეტის“ დადგმიდან 34 წელი გავიდა. „ოტელოს“ წარმოდგენიდან კი — 22.

ახალ თაობასაც უნდა ეთქვა თავისი სიტყვა. მას უნდა გამოემყლავნებინა აქტიორული ოსტატობის სისრულე და დახვეწილობა, უნარი შექსპირის ტრაგიკული პოეზიის ღრმა და თანამედროვე თვალსაზრისით წვდომისა.

„ჰამლეტის“ ახალ დადგმას გმირული თეატრის მესვეური რეჟისორის პოზიცია უნდა გაემყარებინა, მით უფრო, რომ შექსპირის ამ უკვდავი ტრაგედიის ახალი წაყიბნის შესაძლებლობა კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების ისტორიას სავსებით ჰქონდა მომზადებული.

ყველა ეპოქა თავის სასიცოცხლო ინტერესებს პოულობდა დანიელი პრინცი ტრაგედიის წარმოსახვაში. შექსპირის არცერთ სხვა პიესას არ განუტდია აზრის ისეთი მეტამორფოზა, როგორც „ჰამლეტს“, ცხადია, რომ რიჩარდ ბერბეჯის სიყვარულისაგან შეშლილ ჰამლეტს არ შეიძლებოდა ის აზრები ექადაგა „გლობუსის“ სცენაზე, რომელიც XX საუკუნის ადამიანებმა ამოიკითხეს პიესაში.

ჰამლეტის ხასიათმა დროის ტიპური ნიშნები შეიძინა და სიტუაციების მიხედვით განიცადა სახესხვაობა.

რიჩარდ ბერბეჯის შემდეგ ჰამლეტი ტეილორმა და ბეტერტონმა ითამაშეს. რიჩარდ სტილის ცნობით, უკანასკნელი გმირს წარმოსახავდა როგორც ენერგიულ, სიცოცხლითა და მომავლის იმედებით სავსე ახალგაზრდა კაცს.

დავიდ ჰარიკის ჰამლეტის შესახებ ფილდინგი წერდა „ტომ ჯონსში“. მას ეშინოდა მამის აჩრდილის გამოცხადების, რისხავდა დედას და ექცეოდა ისე, როგორაც შეიძლება მოქცეოდა ასეთ დედას ყველა პატიოსანი კაცი.

თომას შერიდანმა პირველად აღადგინა მონოლოგი, რომელსაც ჰამლეტი ფორტინბრასის ჯარების გავლის შემდეგ წარმოთქვამს. იმ დროს კანადაში იბრძოდნენ ინგლისელები. მიწის პატარა ნაგლეჯისათვის დაღვრილი სისხლის სამართლიანობა პატრიოტულ სულისკვეთებას ნერგავდა.

XVIII საუკ. დასასრულს კარამზინმა ლონდონში დადგმული „ჰამლეტი“ ნახა. იგი წერდა — გამოიცანით, რომელი სცენა მოქმედებდა ყველაზე მძაფრად მაყურებელზე? ის, სადაც სამარეს უთხრიან ოფელიას.

პიესას კრიდნენ და ხელახლა აწებებდნენ. ყველა დრო თავის ინტერესებს ეძებდა მასში. ვოლტერმა მონოლოგში — „ყოფნა, არ ყოფნა“, „სინდისი“ „რელიგიით“ შესცვალა და თავისი ფილოსოფიური სენტენციების დასაბუთება მიიღო. აღმოჩნდა, რომ ჰამლეტის შიშს რელიგია წარმოშობდა.

იყო დრო, როცა „ყოფნა არ ყოფნას“ მუსიკა დაუწერეს და გიტარის თანხლებით რომანსად მღეროდნენ დანიელი პრინცის მონოლოგს. ყოველივე ეს იყო. გარდასულ საუკუნეებში პიესისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას თავისი კანონზომიერება ჰქონდა.

მხოლოდ გოეთემ მისცა „ჰამლეტს“ ახალი სიცოცხლე. ითვლება, რომ „ჰამლეტიზმის“ ახალი გაგების ფუძემდებლები ავგუსტ და ფრიდრიხ შლეგელებიც არიან.

მეცხრამეტე საუკუნემ ახალი სიტყვა თქვა შექსპირის შესახებ. „ჰამლეტი“ მარად უკვდავი ნაწარმოები აღმოჩნდა. ყურადღება პიესის ფილოსოფიურმა სიღრმემ მიიპყრო. გერმანელმა მოაზროვნეებმა ელსინორის სასახლეში გათამაშებული დრამიდან ჰამლეტის ხასიათზე გადაიტანეს ყურადღება და ნაწარმოებიც ხელახლა დაიბადა. ჰამლეტი ყველა დროის გმირი გახდა. მის სულსა და გონებაში მიმდინარე პროცესებს. მისი აზროვნების სისტემას მიანიჭა გოეთემ განსაკუთრებული მნიშვნელობა. იგი წერდა: — ნშენიერი, სუფთა, კეთილშობილი, ზნე-მალალი არსება, რომელსაც აკლდა გრძნობათა ის ძალა, რაიც გმირსა ქმნის, იღუპება სიმძიმის ქვეშ, ეს სიმძიმე მან ვერც ატარა და ვერც მოიშორა.

XVIII საუკუნის სენტ-იმენტალურ-გლევიურმა ჰამლეტმა ახალი და ფრიად

საგულისხმო თვისებები შეიძინა. გოეთეს აზრით, პიესის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ჰამლეტს არ შეეძლო უარი ეთქვა თავის მისიაზე, მაგრამ არც მისი განხორციელება შეეძლო. დიდმა გერმანელმა პოეტმა ხასიათის ის წინააღმდეგობები შენიშნა, რომელიც არა მარტო მისთვის, არამედ მის თანამედროვეთათვისაც იყო საცნაური. ელისაბედ დედოფლის ხანაში დატრიალებული ჰუმანიზმის ტრაგედია სხვა, ორი საუკუნით დაშორებული დროის დრამას დაუკავშირა გოეთემ და თავისი კუპიურები გაუკეთა პიესას. ჰამლეტის აქტიური მოქმედების არც ერთი სცენა არ იყო დატოვებული ნაწარმოებში. დანიელი პრინცის ტრაგედიას თავისი დროის ტრაგედიას არგებდა დიდი მწერალი და ბრძოლის შეუძლებლობას ჩიოდა გერმანია. შავ წამოსასხამში გახვეული ფერმკრთალი მოაზროვნე, რომელსაც მისთვის მიუღებელი სამყაროს გადაკეთება არ შეეძლო, ნაციის იდეების გამომხატველ გმირად გადაიქცა. „ჰამლეტიზმის“ გოეთესეულმა გაგებამ ევროპა შეიპყრო... და ეს ფაქტიც კანონზომიერი აღმოჩნდა.

წინააღმდეგობას მისწრაფებებსა და შესაძლებლობებს შორის ყველა მოაზროვნე ევროპელი გრძნობდა. არ არსებობდა ძალა, რომელსაც რევოლუციის მოხდენა შეეძლო. უმოქმედობასთან შეგუება სამარცხვინო იყო. ბრძოლისათვის კი მარტო აზრი არ კმაროდა, აუცილებელი იყო გმირული ნებისყოფა.

დრო გადიოდა. XX საუკუნემ „ჰამლეტიზმის“ გოეთესეული გაგებიდან ნაწარმოებისადმი მხოლოდ ახალი მიდგომა შეინარჩუნა და ბევრი რამ გადასინჯა. ა. ვიგოდსკიმ სრულად ახალი თვალსაზრისი შექმნა დანიელი პრინცის შესახებ.

გორდონ კრეგმა კი სამხატვრო თეატრში დაღდა სპექტაკლი, რომელმაც ასევე გამოიწვია აზრთა საოცარი სხვადასხვაობა. შექსპირის პიესა ბრძოლისა და კამათის ობიექტი გახდა. შავ წამოსასხამში გახვეული ჰამლეტის შესახებ გორდონ კრეგმა პრინციპულად განსხვავებული აზრი გამოთქვა. ჰამლეტს კაჩალოვი თამაშობდა. კრეგი ამბობდა: «Гамлет всюду светлый... манящий. Он — золотой или серебряный. Он должен выделиться как луч света, как мечта! Ведь Шекспир — это царство поэтического вымысла. Мне не важно, что так не бывает в жизни. Смысл цвета, его реальное действие на нас важнее реальной правды. Это красиво. «Гамлет» — трагедия радости. В этом основная мысль пьесы, ее символ»¹.

ტრაგედიის ფერის შესახებ ჰემინგუეიც დაობდა.

«Трагедия совершается открыто, при ясном свете дня. Цвет трагедии — белый. Народ, придумавший корриду, прекрасно понимал это. Трагическая фигура матодора всегда на свету и ничего из того, что он

¹ Аникст, Главная книга, журн. «Театр», 1968, № 1, стр. 63.

делает, не остается скрытым. Воодушевляет в матодоре не эстетика и пластика, с которой он ведет бой, а его нравственная исключительность — постоянное трагическое мужество»¹.

ქემინჯუეი ჰამლეტს მათადორის ფსიქოლოგიას ადარებდა. გმირის სახე თან სდევდა კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების კატაკლიზმებს.

ჩვეუ ლირის მიერ დანახული სამყარო, რომელიც უნდა დანგრეულიყო ან გადაკეთებულიყო, ჩვენ თვალწინ იღწებოდა. ხალხები იბრძოდნენ თავისუფლებიანათვის. ჩვენს დროში ჰამლეტი დიდმა მსახიობებმა — ჯონ ჰილჰუდმა, ლოურენს ოლივიემ, პოლ სკოფილდმა ითამაშეს. ყველა მათგანი გმირის სხვადასხვა თვისებას უსვამდა ხაზს. ერთი და იგივე მსახიობი სხვადასხვა დროს თამაშობდა ჰამლეტ- და ახალ ცნობებს გვაწვდიდა მის შესახებ. ასე მაგალითად, ჰილჰუდის ბიოგრაფი 1934 წ. წერდა: — „ეს იყო მწარედ განხიბლული ახალგაზრდა იდეალისტის პორტრეტი, რომელსაც სიტყვებში ეკარგებოდა ვაჟკაცობა და იტანჯებოდა ფატალური მერყეობით, მიეღო გადაწყვეტილება“.

1939 წ. — „მრისხანებისა და მწარე იუმორის აფეთქებები ისევე კარგია, როგორც აღრინდელი მგრძნობელობა“.

1944 წ. — „პრინცი ახლა უკვე მრისხანეა და არა სევდიანი. მის სახეს კარგად აღესილი ფოლადივით ანათებს განდგომილება და დაფარული მრისხანება“².

«...Я должен быть жесток, чтоб добрым быть...» ჰამლეტის ეს სიტყვები ჰქონდა ეპიგრაფად ფაშისტებისაგან ნაწამებ ულია გრომოვას ახლახან აღმოჩენილ დღიურს. გრიგორი კოზინცევი აღნიშნავდა: — «Глубину понимания шекспировской мысли героиня «Молодой гвардии» подтвердила своей жизнью. Это новая глава чтения трагедии Шекспира человечеством»³.

კოზინცევა თავისი ფილმით დაასაბუთა „ჰამლეტის“ ახალი წაკითხვის აუცილებლობაცა და შესაძლებლობაც. ტრაგედია ბორის პასტერნაკის თარგმანით იქნა წარმოდგენილი. ჰამლეტს ინოკენტი სმოკტუნოვსკი თამაშობდა. რეჟისორი ამბობდა — «Зрителям нашего фильма должно казаться, что это они сами дружили с Гильденстерном и Розенкранцем, Клавдий владел их душой и телом. Полоний учил морали и сейчас вместе с Гамлетом они ломают само основание Эльсинора»⁴.

კენეტ ტაინენი აღნიშნავს, რომ გ. კოზინცევა ყველაზე დამაჯერებელი ელსინორი შექმნა.

¹ Э. Соловьев, Цвет трагедии, журн. «Новый мир», 1968, № 9, стр. 225.

² Theatre World, November, 1944, p. 9.

³ Гр. Козинцев, Наш современник Вильям Шекспир, М.-Л., 1960, стр. 272.

⁴ იქვე.

ციხედ გადაქცეულ დანიის საპყრობილეში რაღაცა ღვება. ამ პროცესს აჩქარებს ჰამლეტი. იგი ებრძვის იმ ბოროტებას, რომელიც ერთი ადამიანისაგან კი არ წარმოსდგება. არამედ სოციალური მდგომარეობისა და საზოგადოებრივი ურთიერთობისაგან მომდინარეობს. ი. სმოკტუნოვსკის ჰამლეტი ჰკვირანი და ძლიერი ნებისყოფის მქონე პიროვნებაა. რომელიც თავისი შესაძლებლობისდაგჯერად იბრძვის სამყაროსა და საზოგადოების გასაახლებლად. ამაშია მისი გმირული რაციონალიზმი — მისი უკვედავი ამბოხი. სწორედ ამ მიმართებაში იკითხება კოზინცევის ფილმის თანამედროვეობა და მშვენიერება¹.

დიმიტრი ალექსიძე ვერ ახერხებს „ჰამლეტის“ იმ ფილოსოფიური და პოეტური სამყაროს გახსნას, სადაც დანიელი პრინცის სულში წამოჭრილი პროტესტი აქტიურ წინააღმდეგობაში შედის იმ სამყაროსთან. რომელსაც ის ვერ ეგუება რუსთაველის თეატრში 1960 წელს წარმოდგენილი შექსპირის ტრაგედია „ჰამლეტიზმის“ გოთესეულ გაგებას ექვემდებარება, და თუმცა ამ გაგებას კიდევ შემორჩა მისაღები ინტონაციები, სპექტაკლი მაინც ვერ მალდება გმირობის სურვილისა და მისი ჩადენის შეუძლებლობის გამოხატველ, სრულქმნილ მხატვრულობამდე.

„ჰამლეტის“ ტრაგიკულ არსს დიმიტრი ალექსიძე და გიორგი გეგეკორი

¹ «Время у Шекспира не отвлеченное понятие, а совокупность обстоятельств.. Шекспир стремится проникнуть в незримые процессы истории и невидимые движения человеческой души.

Эльснор... Полоний один из его столпов. Образ страшный. Мощь косности. Настоящий пафос «знания службы», «золотой середины...»

Офелию заставляют отказаться от любви, потом участвовать в каком-то темном деле (инициировать за Гамлетом). Эльснор сковывает ее мертвым церемониалом. Она дочь «министра», «первая невеста» Дании. А ко всему этому она не подходит своим душевным складом. Она потеряла разум и стала счастливой.

...Гильденстерн и Розенкрац — в прошлом люди той же веры, что и Гамлет. Прошла юность. Теперь не до мечтаний о высоте предназначения человека. «Не шла карта» и они тоскуют в провинциальных усадьбах. И вот: Шапел!

В немодных, запыленных костюмах (сразу же с дороги) они проходят мимо придворных. Задыхаясь от волнения они стоят перед королем. Они готовы на все.

Тогда говорили: — пришла Фортуна! Гамлет называет Фортуну проституткой. (В подлиннике куда сильнее). Друзья детства начинают делать карьеру!

Полоний, Гильденстерн, Розенкрац ни в коей мере не злодеи. Ужас в том, что они обычные люди. В меру разумные, в меру честные, в меру добрые.

Как раз эта мера и не устраивает Гамлета.

...В мире этих людей Гамлет чужой.

მხოლოდ იმაში ხედავენ, რომ „დროთა კავშირი დაირღვა“... „წყეულმა ბედმა“ კი ჰამლეტს დააკისრა მისი აღდგენა.

მაგრამ დროთა დარღვეული კავშირი იმ ბოროტებას გამოხატავს, რომელიც კლავდიუსის სახით სუფევს ელსიონორის სასახლეში. სპექტაკლის აზრი უფრო შორს არ მიდის. კლავდიუსის ხასიათი არ ზოგადდება. არ ჩანს ჰერტრუდას კომპრომისის გარდუვალობა. მისი შეგუების პათოსი.

გ. გეგეპკორი-ჰამლეტი გრძნობს მოვალეობას — ნიღაბი ახალოს მეფეს, მაგრამ მას თავისი შეგნებული ნების განსახორციელებლად ძალა არ ყოფნის იგი უფრო მეტს ფიქრობს. ვიდრე მოქმედებს. მსახიობი ცდილობს ვიტენბერგის უნივერსიტეტში გაზრდილი პრინცის ინტელექტუალიზმი წარმოაჩინოს მაგრამ ჰამლეტის აზროვნების სისტემა სრულად არ იკითხება სპექტაკლში.

მანის აჩრდილის გამოცაადებას გეგეპკორი აღიქვამს როგორც საკუთარ სინდისისა და ინტუიციის კანსხეულებას და დანიის ყოფილი მეფე პრინცის ხმით საუბრობს. აქ არ ჩანს ორი მეომრის სამართლიანობის გასამარჯვებლად შეხვედრა. შექსპირს კი შემთბვევით არ დაუცისრებია აჩრდილისათვის გარკვეული მხატვრული ფუნქცია. მისი ხელოვნების რეალიზმი არასოდეს შექრილა მის ტიკურ სფეროში. და თუკი მისი გადატანა შესაძლებელია მისტიკაში, მაშინ მას სხვა ფილოსოფიური საფუძვლები უნდა მოენახოს¹, ვიდრე ეს სპექტაკლში ხორციელდება. მხედრის ტანსაცმელში გამოწყობილი მამა შექსპირს გმირის სახით მოყავს შვილთან და ამ მხატვრულ მეტაფორაში იბადება ჰამლეტის სურვილი მამამისის დროის. ე. ი. ჯერშეურყენელი ჰუმანიზმის დროის ეთიკური ნორმებში აღდგენისა. ამიტომაც მისი მრწამსი ბოროტებასთან ბრძოლა. სწორედ ამ სცენაში იბადება ჰამლეტი მეორედ.

გიორგი გეგეპკორის ჰამლეტი ავგუსტ შლეგელის მიერ განსაზღვრულ ხასიათს გავგონებს. იგი გმირის რეფლექსის წარმოსახვას უფრო ცდილობს, საქმე!

Его вера — противление злу.

...Во дворце белый бал. Придворные в светлом. Гамлет — черный. Кровавые пятна: театральной мантии короля актера. Гамлет шутит. Самое ужасное, когда он смеется,— писал Герцен.

Так умеет шутить Маяковский. Траур датского принца — род желтой кофты. Он дразнит им Эльснор.

Гамлет — народный образ человека, говорящего правду «словами, режущими как ножал».

(Гр. Козинцев, Камень, железо, огонь. Из дневника режиссера, М., 1966 стр. 276, 278).

¹ А. С. Выгодский, Психология искусства (Трагедия о Гамлете, принце Датском). М., 1968.

მსჯელობით ცვლის. შლეგელი წერდა: «Драма в целом, имеет в виду показать, что размышления, желающие исчерпать все отношения и все возможности последствия какого-либо дела, ослабляют способности к свершению дела»¹.

გ. გეგეჭკორის ჰამლეტი თავისი სულის თვალებით იყურება თითქოს, მაგრამ მას განცდები თრგუნავენ.

„სცენის — სცენაზე“ წარმოდგენაშიც კი, სადაც ჰამლეტის პროტესტმა კლავდიუსის მანკიერება და ბოროტება უნდა ამხილოს, არ ხერხდება გმირის ბრძოლისუნარიანობის გამოვლენა. რეჟისორს აქცენტები სწორად არ ჰქონდა განაწილებულ და კლავდიუსის როლის შემსრულებელი სერგო ზაქარიაძე თავისი პიროვნულ და აქტიორული ძალის წყალობით ეპიზოდის წამყვანი ხდებოდა. აქ ჩვენ მის გრძნობათა ბუნებას ვეცნობოდით და ჰამლეტის ფიგურაც უკანა პლანზე ინაცვლებდა.

მძიმე და უძრავ ნაცრისფერ კოლონადაში ელსინორის მალა მიმავალი კიბე მოჩანს. სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა (მხატვარი ფ. ლაპიაშვილი): რეკვიზიტი, ფორმები და კოსტუმები უფრო მეტად რაფინირებულია, ვიდრე ამას შექსპირის პოეტურ ხილვებში წარმოსახული სამყარო მოითხოვს. სცენის შავსა და ნაცრისფერ კონტრასტებზე აგებული ტონი არ ქმნის სიმძიმისა და შეუვალობის აუცილებელ განწყობას, დანიას ციხედ არ წარმოადგენს.

სცენის ცენტრში ტახტი დგას, მასზე ჰამლეტის მამის მკვლელობის ანალოგიური სიუჟეტი უნდა გაითამაშონ სასახლეში მოსულმა კომედიანტებმა. კლავდიუსი და ჰერტრუდა ამალღებულ სამეფო სავარძელში სხედან. სისამურსა და ძოწისფერში არიან მოსილნი. ოფელიას კალთას თავმიყრდნობილი მოწყენილი ჰამლეტი ბრძოლის ჟინს არ ამკლავებს. ჩამქრალი თვალებით უყურებს სცენას. კლავდიუსის სისხლისფერი წამოსასხამი ნაოქებად ეცემა მის ფერხთით. კომედიანტებმა წარმოდგენა დაიწყეს. გაიზარდა შინაგანი დაძაბვის ხარისხი. კლავდიუსი სავარძელშივე მოიდრიკა. დაპატარავდა თითქოს. ნერვული ეესტიო აკრიფა ატლასის ნაოქები. სახეზე აღუარა. მეფეს ძმის დაღვრილი სისხლი ელანდება. სისხლისფერივე ედებოდა ს. ზაქარიაძის სახეს და წვეთავდა შხამის უკანასკნელი წვეთი კომედიანტების სცენაზე.

ეს უკანასკნელი წვეთი აღვილიდან წამოჭრიდა კლავდიუსს. ს. ზაქარიაძე ასეთი დაუოკებელი ძალით მოქმედებდა, რომ მთელ ყურადღებას იბყრობდა. იგი ფარავდა ჰამლეტს. მეფე ანთებულ ჩირადდანს წამოავლებდა ხელს და ღმუჯით არბოდა კიბეზე. ცხოველური შიში მის მეფურ ზვიადობას შლიდა. რამ-

¹ Гр. Козинцев, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 149.

პასთან სულ ახლო მისულ წაქცეულ კლავდიუსს ფრესკა ჩამოაწვებოდა სხეულზე. ტალო ელ ვრეკოს მიერ დახატულ დანტეს ჯოჯოხეთს გვაგონებდა. სიმშვიდე საპლდამოდ წაერთვა მეფეს. იგი მუხლმოყრილი ევედრებოდა ღმერთს. მაგრამ აქ არ ჩანდა სინდისთან მიწა ვაკრობა. გაივლიდა ჰამლეტი, რომელიც ვერ ასწრებდა ღმერთის თანდასწრებით მოეკლა მოლაღატე. მაგრამ მერე ჰამლეტი პოლონიუსს ჰკლავდა. რატომ? ამ მიზეზებს სპექტაკლი ბოლომდე არ ხსნიდა. პოლონიუსს ისევე აკლდა ხასიათის სისასვე. როგორც გილდენსტერნსა და როზენკრანცს. ისინი კომიკურ პერსონაჟებად გამოიყურებოდნენ. მათი „ფილოსოფიის“ ობიექტულური ხასიათი დადგმაში არ წარმოადგენდა ჰამლეტის შეტაკების მიზეზს ყოფილ მეგობრებთან.

ეს სახეები იმ სპექტაკლშიც ინაცვლებდნენ, სადაც ჰამლეტს ნოდარ ჩხეიძე თამაშობდა.

მან თითქოს უფრო ზუსტად განსაზღვრა გმირის ხასიათი. ხაზი გაუსვა ჰამლეტის ბრძოლას თავის თავთან. წინა პლანზე წამოსწია შეგნებული ძოვალეობის მიერ სუსტი ნებისყოფის დაძლევა. ამალეღვებლად წაიკითხა მონოლოგი — „ყოფნა არ ყოფნა“. მის პლასტიკაში უფრო მეტი ტემპერამენტი იგრძნობოდა. ნ. ჩხეიძეს ჰამლეტი ბუნებით აქტიური ადამიანი იყო. მისი მგრძნობელობა განაპირობებდა მისი პროტესტის პათოსს. ნერვული, ოდნავ მანერული ეესტი ჰამლეტის განცდების სიღრმეს სწვდებოდა. ჩხეიძის ჰამლეტი გ. გეგეჭკორის ჰამლეტზე ნაკლებ რაციონალური იყო. მაგრამ მის ცინიკურ სიცილში თავის დაძლევის სურვილი გამოსჭვივოდა და ამიტომაც იყო. რომ „სცენაზე სცენის“ წარმოდგენაში იგი ანთებული და აღზნებული ადევნებდა მეფეს თვალყურს. კლავდიუსის გაქცევის შემდეგ ნ. ჩხეიძე-ჰამლეტი იმ მოედანზე ავარდებოდა, რომელზედაც კომედიანტების ტრაგედია გათამაშდა და პისი სიცილი ჟრუანტელს გვრიდა დარბაზს.

ნოდარ ჩხეიძის ჰამლეტი კატეგორიული და უხეში იყო დედასთან. რბილი და სევდიანი — ოფელიასთან. იგი მამასთან შეხვედრას და არა თავის წარმოსახვასთან შეხვედრას თამაშობდა, მაგრამ ეს ჰამლეტიც ვერ შეელოდა სპექტაკლს. წარმოდგენაში ბოლომდე არ იყო გახსნილი და გამოვლენილი შექსპირის ტრაგედიის მხატვრული და ფილოსოფიური არსი. ცალკეული ეპიზოდების წარმატება არ შეიძლებოდა სპექტაკლის გამარჯვების მიზეზად ქცეულიყო. დ. ალექსიძემ სწორედ გმირული მორალის გამოვლენის სფეროში განიცადა მარცხი. „ჰამლეტის“ დადგმა დიდი გამოცდა იყო, მაგრამ რეჟისორის რწმენა არ შერყეულა. გზა გრძელდებოდა და დ. ალექსიძეც აცხადებდა: „მე საბჭოთა თეატრის პეროციკულ-რომანტიკული მიმართების მიმდევარი ვარ. ვფიქრობ, რომ გმირული რემართება ყველაზე უკეთ გადმოსცემს ჩვენი დროის პათოსს. მე ვაყვარებ უბ-

რალოებისა და ლაკონიზმის მომხრე ვარ. მინდა აღუზარდო მსახიობი. რომელიც თავისუფლად აზროვნებს. ძლიერად მოქმედებს და პლასტიკურად მოძრაობს. ამ განაცხადში დ. ალექსიძის შემოქმედებითი მრწამსი იკვეთება. იგი ნათელყოფს მის ლტოლვას ყოველდღიურობაზე ამაღლებული მხატვრული წარმოსახვისადმი.

ამ ლტოლვამ და იმ გზამ, რომელიც აირჩია დ. ალექსიძემ. იგი ვაჟა-ფშაველასთან მიიყვანა. იმავე 1960 წელს „ბახტრიონი“ დადგა.

ვაჟა-ფშაველას პოეტური სამყაროს გაცოცხლებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრისათვის. ვაჟას პოეზიაში წარმოსახული ზოგადსაკაცობრიო იდეებისათვის ადეკვატური სცენური ფორმა უნდა მოენახა რეჟისორს და ღრმად ეროვნული სპექტაკლი შეექმნა.

დავით გაჩეჩილაძემ თავისი პოეტური ინტუიცია, რომელმაც სოფოკლეს „ოიდიპოს ძეგის“ შესანიშნავ თარგმანში იჩინა თავი, ახლა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ზოგადი მოტივების „ბახტრიონში“ შემოსატანად მიმართა. რუსთაველის თეატრმა მიიღო პიესა. რომელიც ერთი პოემის ინსცენირებას კი არ წარმოადგენდა მხოლოდ. არამედ ამ პოემის სიუჟეტის საფუძველზე იყო შექმნილი და გამდიდრებული, განზოგადებული ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ზოგიერთი მოტივით. დ. გაჩეჩილაძე მართალია, ზოგჯერ ცვლის პოემის სიუჟეტურ ქარგას, მაგრამ ნაწარმოები ვაჟა-ფშაველას იდეურ კონცეფციას ბოლომდე ინარჩუნებს. დრამატურგს პიესაში შეაქვს ვაჟა-ფშაველას ლექსები და შაირები. წერს სცენებს. რომლებიც ზუსტად გადმოსცემენ ვაჟას პოეზიის სიტბოასა და სილრქეს. მაგრამ პიესის ზოგიერთ ფრაგმენტში დ. გაჩეჩილაძე ვაჟას მეტაფორული აზროვნების ხასიათს არღვევს და ამით ავიწროებს მოვლენის მნიშვნელობას.

ასე, მაგალითად, ლუხუშის ხასიათი სპექტაკლში ცვლილებას განიცდის. პიესაში ქადაგი წინასწარმეტყველებს ლუხუშის გმირულ სიკვდილს. ქადაგის ნაამბობით იგი ღირსეულად აღასრულებს მეომრისა და მხედართმთავრის ვალს.

ვაჟა-ფშაველასთან კი ლუხუში არ კვდება. პოემა მთავრდება კეშმარიტად დიდებული ეპიკური სურათით. სადაც სასიკვდილოდ დაქრილ ლუხუშს სიბრძნისა და სიკეთის სიმბოლო, წმიდა გიორგის იმქვეყნიური სახება, გველი განკურნავს. ვაჟას აზრი ნათელია აქ. - ლუხუშის სახე განკურნებული და აღზევებული ქვეყნისა და ხალხის სიმბოლოდ აღიქმება.

ასევეა მოკლებული წარმოშობის ფესვებს ქადაგის ხასიათი. დ. გაჩეჩილაძემას მისტიკურ პიროვნებად წარმოგვიდგენს და ამდენად სპექტაკლში ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისათვის პრინციპულად მიუღებელი ინტონაცია შემოდის.

ქადაგისავე წინასწარმეტყველებით მიღიან ბახტრიონის ციხე-გალავნის კა-

რბის გააღებად ლელა და ანდარეზი (კვირია). ვაჟა-ფშაველასთან ტრაგედიის კვირები თავისი ნებით ირჩევენ გადაწყვეტილებას. ამ გმირულ არჩევანს კიდევ უფრო პეტად აზვიადებს ვაჟა-ფშაველა. იგი ქმნის საშიშროებას — მოლაღატის სახელით მოკვდნენ ლელა და კვირია.

ყოველივე ეს შეიძლება ნიშნავდეს კიდევ იმას, რომ „ბახტრიონი“ დავით გაჩეჩილაძის პიესაა. ასეც აღინიშნებოდა სპექტაკლის პროგრამისა და აფიშებში, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს მწერლისა და თეატრის შეცდომა იყო, რომლებმაც ღირსეული ადგილი ვერ მიუჩინეს ვაჟა-ფშაველას სახელს.

ევროპასა და რუსეთში არაერთგზის წარმოუდგენიათ კლასიკურ ნაწარმოებთა ინსცენირება. მაგრამ არასოდეს ყოფილა, რომ „ანა კარენინას“, „აღდგომის“, „მკვდარი სულების“, „იდიოტისა“ და „ძმები კარამაზოვების“ ინსცენირებულ მწერლებს თავისი სახელი მიეწერათ ტოლსტოის, დოსტოევსკისა და გოგოლის გვერდით. ქართულ თეატრში კი ს. შანშიაშვილის და არა ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ იდგებოდა, ს. მთვარაძის და არა დ. ჭონჭაძის „სურამის ციხე“, დ. კაჭკაჭიშვილის „ბაში-აჩუკი“ და ა. შ.

...„ბახტრიონი“ ირანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართველი ხალხის ამხედრების (1659 წ.) ამბავს მოგვითხრობს. სპექტაკლის სიუჟეტი ქვეყნის გაერთიანებისა და ხალხის მონოლითურობის იდეაზეა აგებული. ბახტრიონის ციხე-სიმაგრის გასათავისუფლებლად მიმართული ხალხის ნებისყოფის გამოვლინებ, წარმოადგენს სპექტაკლის მამოძრავებელ ძალას. დ. ალექსიძე ფართო, ეპიკური ხასიათის წარმოდგენას ქმნის.

ჩაბნელებულ სცენას კლდეში გამოკვეთილ საკურთხეველზე დანთებული სანთლები აშუქებენ. შორს დაბინდული ქლიავისფერი მთები მოჩანს. ფარნაოზ ლაპიაშვილი, რომელიც ყოველთვის მხარში ედგა დიმიტრი ალექსიძეს და რეჟისორის უმნიშვნელოვანესი გამარჯვების თანამოზიარე და მონაწილე იყო, გალაკტიონის სტრიქონებს აცოცხლებს თითქოს, — „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? — ეს ჩემი სამშობლოს მთების ფერია!“

შევებში მოსილი ქალი ცხრა ძმის, — ომში დაღუპული შვილების მოსაგონარ ცხრა წმიდა სანთელს ანთებს და მუსიკალური მელოდიის პირველი ბგერები სანათას ხმას უერთდებიან. არჩილ ჩიმაკაძის მუსიკალური კომპოზიციის კომპაქტურობა და მღელვარება განწყობილებას ქმნის და მელოდია მიწის ყვილივით ჩაესმის მაყურებელს. სცენაზე შემოდის ანდარეზი. „მოდის უდაბნო, უდაბნო მოდისო“, ამბობს და განადგურებისაგან გადარჩენის სურვილს ქვეყნის გაერთიანების იდეაში მოაქცევს რეჟისორი. ანდარეზს ეგებება სანათა, რომლის მხატვრული სახე ქართველ დედათა სიმბოლოდ იყო გააზრებული და გამართლებული თამარ ჭავჭავაძის სტატიკური პლასტიკითა

და შინაგანი მღელვარებით. ანდარეზისა და სანათას პირველ დიალოგში იწყებოდა სპექტაკლის მთავარი თემა — მოწოდება დაქუცმაცებული ფეოდალური საქართველოს ძალთა გაერთიანებისათვის.

სპექტაკლი მნიშვნელოვან მორალურ და საზოგადოებრივ პრობლემებს სვამდა. ერის გაერთიანების საკითხი სახელმწიფოს ძლევამოსილებისა და ერთიანობის თემას უკავშირდებოდა. წარმოდგენა თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსს გადმოგვცემდა და ღაღადებდა თითქოს — სამშობლო „ღვთაებაა“, პატრიოტიზმი კი — ადამიანის სულის უპირველესი „რელიგია“!

დ. ალექსიძემ „ბახტრიონი“ დადგა როგორც სახალხო ტრაგედია. პიროვნების ბედი ხალხის ბედთან კავშირში ამოიკითხა და შეეცადა სპექტაკლის ყველა პერსონაჟში ხალხის სახე გაეხსნა. სპექტაკლში ცხოვრება აისახა გმირისა და ხალხის მუღმივ, უწყვეტ შინაგან მდინარებაში. ხალხის კავშირი დროსთან, გმირისა და დროის ურთიერთობაში წარმოსახა და გმირიც თავისი ხალხისა და თავისი დროის იდეების მქადაგებელ პიროვნებად წარმოსდგა მაცურებლის წინაშე.

რეჟისორმა სწორად მიაგნო სპექტაკლის შინაგან განწყობილებას და მან დაძაბული რიტმი შეუქმნა წარმოდგენას. დამაჯერებელი გახადა თავისუფლებისა და გაერთიანებისათვის ბრძოლის ლოგიკურობა მოცემულ სიტუაციაში.

სპექტაკლის მონუმენტური და მასშტაბური სტილი ლირიკული ინტონაციებით აავსო რეჟისორმა. ყოველდღიურისა და ამბღლებულის, ჩვეულებრივისა და პოეტურის სინთეზი მოგვცა.

ლირიკული საწყისი წარმოდგენაში სპექტაკლის მთავარმა გმირებმა ლელამ და ანდარეზმა შემოიტანეს. ისინი თავისი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლები არიან. ზინა კვერენჩხილაძემ, რომლის აქტიორული შესაძლებლობები პირველად ამ სპექტაკლში გახსნა დიმიტრი ალექსიძემ, ამორძალის ძალა დაგვანახა ლელას ქალურ სინაზესა და მღელვარებაში. კოტე მახარაძემ კი ქართველი მეომრების რაინდულ მორალს მოუქმენა შესანიშნავი სცენური ფორმა და ლელასა და ანდარეზის მხატვრული სახეები მათი აქტიორული ბიოგრაფიის მშვენივრად დარჩა.

ლელამ და ანდარეზმა სამშობლოს განთავისუფლებას მოუტანეს მსხვერპლად თავიანთი დიდი სიყვარული — მაღლიერმა ხალხმა მათი სახელი სამუდამოდ დაუკავშირა ერთმანეთს, სიკვდილის შემდეგ დასწერა ჯვარი. ნაბღებზე დასვენებულ მხედარსა და გმირ ასულს მზე დაადგა თავზე გვირგვინად. გადაჭობილ ხმღებქვეშ გაატარეს მათი სხეულები. ქადაგმა ლოცვანი სთქვა. სანათამ წმიდა სანთელი აუნთო და ამ საქორწინო რიტუალმა კიდევ ერთ-

ხელ გვაგრძნობინა ჩვენი ხალხის რაინდული სული და მისი შეუდრეკელი ნებისყოფა.

ამ ეპიზოდით მთავრდებოდა სპექტაკლი. მაგრამ ფინალური სცენის მიწანდასახულობას წინ უძღოდა მთელი სპექტაკლის ლოგია.

დიმიტრი ალექსიძე ფსიქოლოგიური ძვრების სახით წარმოადგენდა დადგენილ გახსნილ ხასიათებსა და მოვლენებს. მოქმედების სიმძაფრეს თავის პირველქმნილ ორგანულობასა და ბუნებრიობას უნარჩუნებდა. ადამიანის სულს მოძრაობას კითხულობდა რეჟისორი და ყალბი პათოსისაგან ათავისუფლებდა დიდ ადამიანურ ვნებებს.

ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მარტოდენ სერგო ზაქარიაძის ქადაგის გახსენება კმარა. ადამიანისა, რომელიც ეძებდა და პოულობდა კიდევ თავისი ხალხისა და ქვეყნის გასათავისუფლებელ და გასამარჯვებელ გზებს. იგი განსაკუთრებული სიძლიერით აერთიანებდა თავის გარშემო სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს და მისი დამჯერე ხალხი თავისუფლების იდეის განსხეულებად აღიქმებოდა წარმოდგენაში.

...დაქანებულ მოედანზე დიაგონალურად განლაგებული მხედრები დგანან. მალა, სულ ზევით, ქადაგი ჩანს. იგი თანდათან ქვევით ეშვება ავანსცენისაკენ. კომპოზიციის ცენტრი იცვლება. პირველ პლანზე ქადაგი გამოდის. მის ზურგს უკან დგანან ლუხუმი, ზეზვა და სხვა მხედართმთავრები. ქადაგი მუხლებზე ემხობა და ადრინდელ ბრძოლებში დაღუპული გმირების სულს უსმობს. სერგო ზაქარიაძე ამ მისტიკურ და სპირიტუალისტურ მოქმედებას ლოგიკური აზროვნების საშუალებით წინაპართა უკვდავი სულის შეცნობის პროცესად აქცევს. სულთა ეს გამოცხადება მომავალი გამარჯვების საწინდრად მიაჩნია ხალხს. სცენას საგალობელის მსგავსი მელოდია ახლავს თან და ამ დაძმობულ ატმოსფეროში ცხენის ფეხის ხმა გაისმის. ქადაგის მიერ ნაწინასწარმეტყველები გამარჯვების დასტურად სცენაზე ლელა შემოიჭრება. მას მოაქვს ბათურის ხმლის არსებობის ამბავი. გმირი ბათური ლელას წინაპარი იყო. ბათურის ხმალი — ხალხის უძლეველობის სიმბოლოდ იქცა.

ლელა და ანდარეზ ბახტრიონის ციხესიმაგრის გასაღებად მიდიან. გამარჯვება ძნელია. მაგრამ ამ ომში წმინდა ხალხი უნდა წავიდეს და ქადაგი ადრე შენიშნულ ხელმოკვეთილ მხედარს ეძებს.

— ვინ მოგპრა მარჯვენა? — ეკითხება ლუხუმი მხედარს. მაგრამ უთურგა დუმს. ხალხი თხოვნით მიმართავს ქადაგს, იპოვნოს იგი და სერგო ზაქარიაძის ქადაგიც მოავლებს თვალს მხედრიონს. ვაზუზს დააჩერდება და შემდეგი მიზანსცენა უთურგას წინაშე მუხლმოდრეკილ მეომარს წარმოგვიდგენს. მათი პირადი მტრობა უკვე არაფერს ნიშნავს. მათი სიცოცხლე ახლა სამშობლოს

სკირდება და უთურგა ფეხზე წამოაყენებს დაჩოქილ ვაზუზს. რეჟისორი ამ სცენას წარმოგვიდგენს როგორც ბალადას, სისხლის ალების წესით ერთმანეთთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადამტერებული ორი რაინდის შესახებ. სამშობლოს გამათავისუფლებელ ბრძოლაში ისინი მეგობრები სდებიან და ბრძოლის ველზე დაქრილ ვაზუზს უთურგა გადაარჩენს.

მოვლენათა ამგვარი ხილვა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სამშობლოსადმი სიყვარულის სიწმინდეს. „ბახტრიონი“ რუსთაველის თეატრის პროგრამულ სპექტაკლად იქცა.

როცა დ. ალექსიძის სპექტაკლებს: „ოდიშოს მეფეს“, „ბახტრიონს“, „ფიროსმანს“ და ცალკეული წარმოდგენების ფართო მონასმით შესრულებულ სცენებს ვიგონებთ, სავსებით ნათელი ხდება რეჟისორის ერთი შეტად პრინციპული ტენდენცია — იგი ქომაგია მებრძოლი და შემტევი ხელოვნებისა.

დ. ალექსიძე გრძნობს ქართველი ხალხის მიდრეკილებას ყოველდღიურობაზე ამალეებული პოეტური წარმოსახვისადმი და იგიც მის ისტორიაში, მისი ხელოვნების ანალებში ეძებს ამ წარმოსახვის ობიექტს.

ვიდრე რეჟისორის დაკვეთით დავით გაჩეჩილაძე უკვე ორიგინალურ პიესას — „ამირანს“ წერდა, ალექსიძემ გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ დადგა. ეს პიესაც რეჟისორის აქტიური მონაწილეობით შეიქმნა.

ფიროსმანის შემოქმედებითი არსის გაგებას, მისი ხელოვნების ხალხურობის თეატრალური ხერხებით წარმოდგენას ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრისათვის, როგორც ვაჟა-ფშაველას პოეზიის გაცოცხლებას. ქართველი ხალხის მხატვრული აზროვნების პოტენცია იმავე ძალით წარმოისახა ფიროსმანის შემოქმედებაში, რა სიძლიერი იყო ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში გაიხსნა.

ფიროსმანის მიერ დანახული სამყარო ფიროსმანისავე ხილვებით უხდა გაცოცხლებულიყო მაყურებლის წინაშე და იმ ადამიანის ცხოვრებად ამეტყველებულიყო, რომელიც კირილე ზდანევიჩმა აღმოაჩინა ახალგაზრდობაში და რომლის შესახებაც, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, კონსტანტინე პაუსტოვსკი წერდა — «Великое, сверкающее, очень жизненное и вместе с тем, я бы сказал, магическое искусство Пирсманн открыто всем. Каждому дана возможность встретиться лицом к лицу с этим великим народным живописцем и испытать на себе власть его картин. Будем же благодарны Кириллу Михайловичу Зданевичу, который в ущерб собственному творчеству, жертвуя своей любимой работой отдал много лет и сил на то, чтобы приобщить тысячи и тысячи людей к той

чистейшей радости искусства, которую он сам испытал открыв, бессмертного Пиросмани»¹.

კ. ზდანევიჩის წიგნი ფიროსმანზე (კონსტანტინე პაუსტოვსკის წინასიტყვაობით) 1964 წელს გამოვიდა. ალექსიძემ 1961 წელს დადგა სპექტაკლი და იმავე მიზნებს ისახავდა, რასაც ფიროსმანის პირველი აღმომჩენი და ბუნებელი.

რეჟისორმა გადახსნა ფიროსმანის სამყარო და მისი ხელოვნებისა და პიროვნების მშვენიერების განცდით გაგვაოცა სერგო ზაქარიაძემ.

სცენაზე მხატვრის ცხოვრების ზოგიერთი ეპიზოდი გაცოცხლდა. მრავალრიცხოვან და ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მოგონებებზე წარმოქმნილი პიესის სიუჟეტი ზოგჯერ სტოდავდა გაუმართავი ლოგიკით, მოგონილი ამბის შთაბეჭდილებასაც სტოვებდა ზოგიერთი სცენა, მაგრამ ამ პიესის საფუძველზე ფიროსმანის ხასიათის ღრმა და ნათელ წვდომას გვთავაზობდა თეატრი და წარმოდგენაც უმთავრესად სწორად ნაგრძობ დროს და შინაგანად გამართლებულ პოეტურ მედიტაციებზე აგებულ, ღრმად გაანალიზებულ მხატვრულ სახეს წარმოსახავდა.

სპექტაკლი საინტერესოდ იყო ჩაფიქრებელი. ფიროსმანის ცხოვრება იმ აღამიანებთან ურთიერთობაში წარმოსდგებოდა, რომელთა პორტრეტების შექმნაც მას მოესწრო. მხატვრის დამოკიდებულებას პერსონაჟისადმი, მისი შემოქმედების ობიექტის წარმოდგენას, ნატურისა და მოდელის ხელახალი გარდასახვის სფეროში გადატანას ცოცხალ განფენილებაში გადაჰყავდა ფიროსმანისაგან სახილველი სამყარო.

დ. ალექსიძე არ ცდილობდა დეტალების სიჭარბით განევრცო და განეზოგადებინა ნაწარმოების აზრი. მისთვის მთავარი იყო ფიროსმანის ხასიათის გახსნისათვის დაემორჩილებინა სპექტაკლის მკაცრი და ლაპიდარული სტილი, მხოლოდ ფიროსმანის ხილვები გაეცოცხლებინა და მისი მთრთოლვარე და შთაგონებული სული მოეტანა. რეჟისორმა ყველა პირობა შექმნა ფიროსმანის წარმოსახენად... და სერგო ზაქარიაძემაც მაღალი არტიზმიზით აღბეჭდილი, ფიროსმანის შემოქმედებითი ბუნების ღრმა წვდომით განპირობებული და აღფრთოვანებული დაუფიქრარი მხატვრული სახე შექმნა.

გრძნობების სიღრმე, ფიროსმანის აზროვნების ლოგიკა, მხატვრის ნათელი სული, რომელსაც სამყარო დასახატ სასწაულად ესახებოდა, სავსებით ორგანულად განსხვავდა სერგო ზაქარიაძის წარმოსახვაში და მან განაპირობა სპექტაკლის წარმატება, რომელიც ჩაფიქრებელი იყო, როგორც ამაღ-

¹ К. Зданевич. Пиросмани, М., 1964, стр. 9.

ლებული და რომანტიკული წარმოდგენა მხატვრის ტრაგიკული ბედის შე-
სახებ.

დენი დიდრო ამბობდა — „მხატვრები ზოგჯერ პოეტებიც არიანო“. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ფიროსმანის ხასიათის სწორედ პოეტუ-
რი, შთამაგონებელი ინტონაციები იყო დაქვრილი და ის ქმნიდა წარმოდგე-
ნის ამაღლებულ სუნთქვას. სერგო ზაქარიაძე გრძნობდა, რომ ფიროსმანის
მხატვრობაში განსაკუთრებული ძალით, წმინდა და აუღმღვრეველი სახით გა-
იოხნატა ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენია.

ფიროსმანის განსაკუთრებული რწმენა საკუთარი სიმართლისა ყველა
გაიზოდში თან სდევდა სპექტაკლს. რეჟისორი ხაზს უსვამდა გმირის ამ შინა-
გან თავისუფლებას და ფიროსმანის ხასიათიც იდეალებისადმი უკომპრომი-
სო ერთგულებაში ვლინდებოდა.

აი, მოხდა მისი საბედისწერო შეხვედრა მარგარიტასთან. მხატვარმა მას
თავისი წმინდა და უკვდავი სული შეახო. სხირტლაძის ბაღში, ფრაკში გამოწ-
ყობილ ფიროსმანს წითელი ვარდი უკავია ხელში. მენახენი და მომღერლე-
ნი ახლავს თან. მარგარიტას სილამაზით მოხიბლული, სიმღერად და სიყვარუ-
ლად არის ქცეული. ახლა ყველაფერი მშვენიერია მის გარშემო. მარგარიტამ
უკვე გაიარა იმ გზაზე, რომელიც ყვავილებით მოჰფინა ფიროსმანმა. სერგო
ზაქარიაძის წარმოსახვაში მარგარიტა მშვენიერების სიმბოლოა ფიროსმანი-
სათვის. ეს იდეალია მისი სიყვარულის ობიექტი. ამიტომ მარგარიტას დაკარ-
გვა იმდენადაა ძნელი ფიროსმანისათვის, რამდენადაც მოუთმენელი და მტკი-
ვნეულია იდეალში განხიბლვა. მაგრამ საგულისხმოა. რომ ეს განხიბლვა არც
მოდის ფიროსმანამდე. სპექტაკლში მას სიცოცხლის ბოლომდე ახსოვს და უყ-
ვარს ეს ქალი, რადგან იგი მისი სულის უაღრესი, წამლეკავი ძალით გამოსხი-
ვების ობიექტი იყო, თუმცა მარგარიტამ მიატოვა იგი, მიატოვებამდე კი მოატ-
ყუა კიდევ.

შეძრწუნებული ფიროსმანი შინ ბრუნდება. დრამატული სიტუაცია უფ-
რო მეტად მძაფრდება. ფიროსმანი გაკოტრდა და ახლა დიმიტრა (მას, რო-
გორც მხატვრის ტილოდან ჩამოსულ პერსონაჟს, დიდი აქტიორული ძალით
აცოცხლებდა გ. ტატიშვილი) თელავს მის სულს. შინ მოსულ მხატვარს ეზოში
გადმოყრილი სურათები ხვდება. დახლიდან გამოსული დიმიტრა კარშია ჩამ-
დგარი და მარიფათს უწუნებს ნიკალას. მისი უნიჭობის კიდევ ერთ დასტუ-
რად „ბავშვის ხელით დათხაპნილი“ სურათები მიაჩნია და მათზე მიაწინებს.
ფიროსმანი შესცქერის თავის ნახატებს. მის ზურგს უკან მისივე ფუნჯით მო-
ხატული აბრები ჰკიდია (სპექტაკლის მხატვარია ფ. ლაპიაშვილი). ქუჩის კუ-

თხიდან. სახლებიდან. კუჭრუტანებიდან ბედოვლათი მეზობლები იყურებოდნენ ოითქოს და იგულისხმებდა, რომ ისინიც დიმიტრასავით ფიქრობენ.

ფიროსმანი იხრება. აგროვებს სურათებს, ათვლიერებს. ყველაზე ნაკლებ ახლა გაკოტრება აღელვებს მას. არც მარგარიტა ახსოვს და თავის სურათებში ნაგრძნობ სინართლეს ეძებს. იმ სულის სჯერა, რომელმაც ისინი შექმნა და ნაღვლიანი, ცრემლმორეული ამბობს— „არა, არა ჩემო კარგებო. მარტალი თქვენა ხართ, თქვენ“. მერე ქუდს ჩამოიფხატავს, ნახატებს შეაგროვებს, კიდევ უფრო მეტად მოიხრება წელში და წავა. შეუცნობელი და მიუსაფარი, თბილისის გარეუბანში, რომელიღაც სახლის კიბის ქვეშ ცხოვრობს.

...საღღაც შორს დარჩა მარგარიტა. წინ კი დიდი და ძნელი სიცოცხლე იყო. იგი მათხოვრად გადაქცევას უქადდა მხატვარს, მაგრამ ფიროსმანის შეპოქმედებითა ძალამ აჯობა ამ სიცოცხლეს და სწორედ მან არ დააკარგინა საკუთარი ადაპიანური ღირსების რწმენა.

ფიროსმანი ისევ წერს თავის სურათებს. ხან ერთ, ხან მეორე ღუქანს ხატავს. სვამს არაყს. სადილის ფასად ყიდის ნახატს და სჯერა თავისი სიმართლის.

აღქვასთან. ღუქანში პოულობენ მას უცნობი ოსტატით აღფრთოვანებული კირილე ზდანევიჩი და ფრანგი მხატვარი— მიშელ ლე დანტიუ.

გაოცებული არიან ფიროსმანის უბრალოებითა და მარტოსულობით. სხედან სუფრასთან, საუბრობენ და ლე დანტიუ ეკითხება ნიკალას — იცის თუ არა მან, რომ დიდი მხატვარია. ფიროსმანი აღელდება, შეწუხდება, ერთს გარფიქრებს, ხომ არ დამცინიანო. მოკლე, გატრეცილ პიჯაკს გაისწორებს, ქუდს გადასწვდება, აგრძნობინებს, რომ ერიდება მათი უხეშობის და ახლა ზდანევიჩი მიეშველება ლე დანტიუს. ფიროსმანი იგრძნობს გულწრფელ აღფრთოვანებას. დაწყნარდება. დაიმორცხვებს და საუბარიც გაგრძელებს. ლე დანტიუ ახლა საფრანგეთში წასვლას სთავაზობს ფიროსმანს, იგი დარწმუნებულია, რომ პარიზი შეიფარებს და შეიგრძნობს დიდ მხატვარს. შეიყვარებს და პატივს დასდებს. ფიროსმანი ფიქრობს. მის გადაწყვეტილებას მღელვარებით ელოდებიან ზდანევიჩი და მისი მეგობარი. ამ დროს მოქმედებაში მარგარიტას მუსიკალური თემა შემოპყავს რეჟისორს (კომპ. არ. ჩიმბაკაძე) მელოდიას საღღაც შორს მიპყავს ფიროსმანი. მოვლენის მუსიკალურ დახასიათებას სრულიად გარკვეული ფუნქციონალური მნიშვნელობა აქვს. მარგარიტას თემას ყარაჩხელების სიმღერა ცვლის. ფიროსმანი იღიმება და უარს ამბობს წინადადებაზე. მან იცის, ქართული მიწის ფესვებმა თავისი ქვეყნის მემკვიდრედ და მებოტბედ გადააქციეს იგი და მასაც ამ მზით განათებულ აღთქმულ მიწაზე სიკვდილი ურჩევნია უცხოეთში მოპოვებულ პატივსა და დიდებას.

ფიროსმანის ხასიათის ამგვარ ხილვას სრულიად კანონზომიერად მივყავართ სპექტაკლის ფინალამდე, რომელიც სამშობლოსადმი ფიროსმანის სიყვარულს გვიმხვს.

...სიკვდილის წინა აგონიაში მყოფი მხატვარი სააღდგომო კრავს ხატავს. ბნელი და ცივი ოთახის კუთხეში ლეიბზე წევს. ძალა ეცლება, მაგრამ მაინც ხატავს. სურათი დაამთავრა. წარწერაც გაუყეთა — „ქრისტე აღსდგა“. მობრუნდა და დაწვა. ამოისუნთქა. უცებ შეშფოთდა ისევ. ზეზე წამოიჭრა. ფუნჯი აიღო და მიაწერა — „წემშარიტად“. ისევ დამშვიდდა. ლეიბი გაისწორა და უკეთესად მოეწყო თითქოს. გაიკვირვა, რომ ხან ცივა და ხან ცხელა. მერე ისევ ამორგდა. კარზე კაკუნი გაიგო. — ლადო გუდიაშვილი მოვიდა. იცნო და გაიხარა. პურის ნატეხი მოძებნა; წყალი მოიტანა. პატივი უნდა სცეს ძვირფას სტუმარს. ლადომ გაზეთი აჩვენა. გაზეთში ფიროსმანის ფოტოა მოთავსებული. ქვემოთ წარწერა აქვს — „სახალხო მხატვარი“. ნიკალა ისევ აღელდა. გაზეთი აიღო, დახედა. შეატრიალ-შემოატრიალა. გაიღიმა და გახარებულმა მნიშვნელოვნად თქვა — „ეჰე, ნიკალა ბიჭო... შენც გელირსა. შენც მიაღწიე შენსას“.

ლადო წავიდა. ნიკალამ გააცილა და რომ მობრუნდა ისევ ცუდად იგრძნო თავი. ცნობა წაერთვა და ხილვებმა დაიპყრეს. ისევ გარდა კაკუნი და კარის ზღურბლზე მეეზოვე გამოჩნდა. მხატვრის მიერ შექმნილი პორტრეტის ცოცხალი ასლი.

ფიროსმანმა ვერ გაიგო რა უნდათ მისგან. არ ესმის, რომ ვიღაც ეძებს. მეეზოვე თავისი ხილვა ჰგონია და სასოწარკვეთილი ეუბნება. — „რა გინდა, ისევ როხვედი? ერთხელ ხომ დაგხატე“... კიბეზე ფეხის ხმა ისმის და ოთახში ვარინკა შემოდის. მას ახლაც უყვარს ნიკალა. ფიროსმანი მას ვერ ხედავს. ვარინკა მოდის, სასთუმალთან ჩამოუჯდება, საბანს დაათარებს, თავზე გადაუსვამს ხელს და ბავშვივით მოეფერება... ფიროსმანი გრძნობაზე მოვა. იცნობს ვარინკას. შერცხვება. თავს ჩაღუნავს. ისევ შემოიჭრება მარგარიტას ნუსიკალური თემა. ნიკალა გაირინდება და მერე საოცარი გულისტკივილით წარმოსთქვამს — „მთელი სისცოცხლე ვაღმერთებდი საქართველოს და ყველაფერი ქართული მიყვარდა. მჯეროდა მისი მიწის და მისი მზის. არ ვიცი კი რატომ დამსაჯა ასე ღმერთმა — მაინც და მაინც გადამთოელი შემაყვარა. მაპატიე ვარინკა, გენაცვალე, — მაპატიე“.

მარგარიტას მუსიკალური თემა უკანა პლანზე გადადის. მერე სრულიად ქრება და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში ფიროსმანს მწუხრის ზარების სადღესასწაულო გუგუნის ჩაესმის. ხმა ძლიერდება. წამოჩოქილი ფიროსმანი თავის უკანასკნელ ფიქრს გვანდობს და — „ღმერთო, მანახე ჩემი სამშობლო

ბედნიერი და თავისუფალი უკუნისით უკუნისამდე“ ზარების ღაღადს უერთდება. ეს ფინალური სცენა მაღალ ტრაგიკულ ელერადობამდე აპყავს სერგო ზაქარიაძეს. საერთოდ მთელი სპექტაკლი გაოცებთ ფიროსმანის სახის სიდიადითა და გრანდიოზულობით.

სერგო ზაქარიაძის აქტიორულ ბიოგრაფიაში ფიროსმანი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, საეტაპო როლად გადაიქცა. ამ მხატვრულმა სახემ მისი შემდგომი წარმატებებიც კი განაპირობა. ფიროსმანის შემოქმედების გაგებამ, მის სამყაროსთან დაახლოებამ თავი იჩინა სრულიად სხვა მიმართულებისა და ხასიათის როლის შექმნაშიც. დიდი მხატვრის ფერწერისათვის დამახასიათებელი სტატიკური პლასტიკა გაგვახსენა ჯარისკაცის მამის (რ. ჩხეიძის ფილმში „ჯარისკაცის მამა“) თვითმყოფმა, ხალხურობის მასშტაბში ასულმა ხასიათმა.

ხერხი, რომლითაც სპექტაკლის ავტორებმა ფიროსმანის ხასიათი გახსნეს, წარმოგვიდგინეს მის მიერ დანახული სამყარო და ცოცხალ პერსონაჟებად აქციეს მისი პორტრეტები, ახალი არ ყოფილა. მხატვრის ცხოვრების ასეთი მეთოდით წარმოდგენა ცნობილია თეატრისა თუ კინოს ისტორიისათვის.

ფილმში „მულენ რუჟ“ (საფრანგეთისა და ჩეხოსლოვაკიის კინოსტუდიების ერთობლივი ნაწარმოები), რომელიც ტულუზ-ლოტრეკის ცხოვრებას წარმოგვიდგენდა, სწორედ ეს ხერხი იყო გამოყენებული, მაგრამ „მულენ რუჟში“ ზოგჯერ ირღვეოდა მხატვრისა და გაცოცხლებული მოდელის მულმივი შინაგანი ერთიანობა და ამის გამო, ფილმის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპს სტილის ჰარმონიულობა და არჩეული მეთოდის ლოგიკურობა ეკარგებოდა.

...მაგრამ თუ გ. ნახუცრიშვილმა და დ. ალექსიძემ, ფიროსმანის წარმოსახავად მხატვრის ცხოვრების ამსახველი ცნობილი მეთოდი გამოიყენეს (ჩვენ არ ვიცით იცნობდნენ თუ არა ისინი „მულენ რუჟს“, ამას არც აქვს მნიშვნელობა, რადგან თვით მეთოდი უკვე ცნობილი იყო) და წარმატებას მიაღწიეს. „ამირანის“ დადგმისას პოემის წარმოდგენის არაზუსტად განსაზღვრულმა მეთოდმა აშკარა მარცხი განიცადა.

დავით გაჩეჩილაძემ შექმნა პიესა-პოემა ამირანზე. მითოსური გმირის თავისუფლებისათვის ბრძოლის პრობლემას სავსებით შეიძლებოდა დაეინტერესებინა თანამედროვე მაყურებელი. განსაკუთრებით აელეღვებინა დიმიტრი ალექსიძე, რადგან მისთვის, როგორც რომანტიკული მიმართების მიმდევარი ხელოვანისათვის, საგულისხმო უნდა ყოფილიყო ის ფაქტი, რომ რომანტიკოსებმა ელინური სამყაროდან განსაკუთრებული ყურადღებით გამოარჩიეს მხოლოდ ერთი პერსონაჟი — ოლიმპიელთა მიერ მოკვებითი, კაცობრიო-

ბისათვის წამებული პრომეთე. მარქსმა მას „პირველი რევოლუციონერი“ უწოდა. ფილოსოფიურ კალენდრებში მისი სახელი წმიდანთა შორის მოიხსენიება. ასე რომ, ქართველი პრომეთეს — მიჯაჭვული ამირანის სახის გახსნას. როგორც მიჯაჭვული თავისუფლების იდეის განსხვავებას, შეიძლება დიდი მნიშვნელობა მოეპოვებინა რუსთაველის თეატრის რომანტიკული მისწრაფებების წარმოსახავად, მაგრამ მოხდა ისე, რომ სპექტაკლმა მარცხი განიცადა... ამ მარცხის უმთავრეს მიზეზად არ შეიძლება ის გარემოება მივიჩნიოთ, რომ ქართულ თეატრს პოემის დადგმის ტრადიცია არ გააჩნდა. თუ ასეთი ტრადიცია არ არსებობდა, მით უფრო მეტად იყო საჭირო განსხვავებული, სპეციფიკური ხერხებისა და მეთოდის მოძებნა პოემის წარმოდგენისათვის. ამ ხერხს დ. ალექსიძემ ვერ მიაგნო და „ამირანიც“ იმ სტილში მოაქცია, რომლითაც ის თავის ამალღებულ და რომანტიკული სულისკვეთების სპექტაკლებს ქმნიდა, მაგრამ იმ წარმოდგენებისაგან განსხვავებით, რომლებიც წარმატებით განახორციელა რეჟისორმა. დ. ალექსიძემ ვერ შეძლო აღებული მაღალი პოეტური ტონალობა ხასიათებისა და მოვლენების დრამა ფსიქოლოგიური დახასიათებებით აეცსო, დამაჯერებელი და ორგანული გაეხადა სცენური სიტუაცია.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის მონუმენტურ, ფერწერულ დეკორაციებში დადგმულმა „ამირანმა“, შესანიშნავი კოსტუმებითა და განათებით, იდეების კოსტუმირების ხანა გაგვახსენა. გარეშე მახასიათებელმა კიდე უფრო მეტად გაუსვა ხაზი გმირთა ბუნების აღუვსებლობას. ფსიქოლოგიურ საყრდენს მოკლებულმა ხასიათებმა ყალბი პათოსი შეიძინეს და ყოველივე ამან დიდი მხატვრული კატეგორიებით აზროვნების შესაძლებლობა წაართვა სპექტაკლს.

თეატრის კოლექტივის არაერთმა წარმომადგენელმა, მათ, ვინც არ ეთანხმებოდა დ. ალექსიძის შემოქმედების ამალღებულ სტილსა და მონუმენტურ ფორმებს, კიდევე ერთხელ დააყენეს კითხვის ნიშნის ქვეშ რუსთაველის თეატრის ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების თეატრად განვითარების აუცილებლობა.

საინტერესოა, რამ განსაზღვრა თეატრის გენერალური ხაზის გამო დავა და რამდენად იყო იგი განპირობებული „ამირანის“ მარცხით. თუმცა კამათი კულუარებში მიმდინარეობდა და საჯარო პაექრობას თავს არიდებდნენ, ძნელია დაუშვა, რომ „ამირანის“ დადგმის წარუმატებლობა თეატრის კოლექტივის გათიშვის სტიმულად გადაქცეულიყო. რომანტიკული მიმართულების წარმომადგენელთა და ყოფით-ფსიქოლოგიური მიმართულების დამცველთა შეუთანხმებლობამ გაცილებით აღრე იჩინა თავი, ვიდრე „ამირანი“ დაიდგმებოდა. ამიტომ ძნელი წარმოსადგენია ამ სპექტაკლს დ. ალექსიძის შემოქ-

მედების შეფასება განესაზღვრა, ან მიზეზი გამხდარიყო რუსთაველის თეატრის მთავარი მიმართულების კანონზომიერებაში ექვის შეტანისა. ალექსიძის შემოქმედებითი სტილისა და მიმართულების მოწინააღმდეგე მსახიობები, თეატრის გენერალური ხაზის უარსაყოფად ალექსიძის სხვა სპექტაკლების ცალკეულ ფრაგმენტებსაც იშველიებდნენ. სწორედ მათ, ტრადიციონალიზმის სფეროში რომ რჩებოდნენ და ბოლომდე ვერ გამოხატავდნენ რომანტიკული მგზნებარებისა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის სინთეზს.

მაგრამ დ. ალექსიძის შემოქმედების გარშემო დავა, ჩვენი აზრით, განპირობებული იყო არა მხოლოდ დ. ალექსიძის ზოგიერთი სპექტაკლის წარუმატებლობით, არამედ იმით, რომ რუსთაველის თეატრის განვითარების აღნიშნულ ეტაპზე თეატრის კოლექტივში სპარბობდნენ ის მსახიობები, რომელთაც ჩვეულებრივი აზრების, ჩვეულებრივი გრძნობებისა და ტრივიალური მასშტაბის გამოხატვა უფრო ეხერხებოდათ, ვიდრე ყოფითი სიმართლის ქეშმარიტად დიდ განზოგადოებამდე აყვანა, მხატვრული აზროვნების განუსაზღვრელი შესაძლებლობების წარმოჩენა და მისი დამკვიდრება თავიანთ შემოქმედებით არსენალში. გმირულ-რომანტიკული თეატრი კი სწორედ ასეთი რანჯის მსახიობებს მოითხოვდა. ასე რომ, დავის მიზეზები სუბიექტურად გასაგები იყო. მსახიობებს (ისინი კი უმრავლესობას წარმოადგენდნენ) წარმატებით შესრულებულ როლებში უნდოდათ ეხილათ თავი. ეს წარმატება კი მაშინ მოდიოდა მათთან, როცა ისინი სხვა რეჟისორების მიერ, სხვა, უფრო ყოფით მიმართულებაში განხორციელებულ სპექტაკლებში თამაშობდნენ. მაგრამ რადგან ასეთი მსახიობები უმრავლესობას წარმოადგენდნენ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს ანგარიში უნდა გაეწია მათი ინდივიდუალური შესაძლებლობისათვის და არ დაეკისრებინა მათთვის გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესოდენ მძიმე ტვირთის ზიდვა.

მაგრამ ობიექტურად, დ. ალექსიძეს, სწორედ როგორც რუსთაველის თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს, არ შეეძლო წასულიყო კომპრომისზე, — ეროვნული თეატრის გენერალურ ხაზად მხოლოდ ფსიქოლოგიური რეალობის გზა აერჩია და ამით დაკმაყოფილებულიყო.

ამას გარდა, დ. ალექსიძის საუკეთესო სპექტაკლები სრულიად ორგანულად წარმოგვიდგენდნენ რეჟისორის შემოქმედებით პოზიციებს, მისი ხელოვნების სიახლოვეს ებიკური და არა კამერული ქცერადობის თეატრთან.

და კიდევ — არც ისე დიდი ხნის წინ რუსთაველის თეატრში ოთხი ოდიზოსი გამოიძებნა. ამ ფაქტმა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განაცვიფრა თეატრალური საზოგადოება. სამი მათგანი კი იმხანად თეატრში იმყოფებოდა, — ა. ხორავა, ს. ზაქარაძე, ე. მანჯგალაძე, ცნობილია, რომ არამცთუ სამ, არა-

მედ ერთ დიდ მსახიობს, პროფესიულ თეატრალურ კოლექტივთან ერთად, შესანიშნავი თეატრის შექმნა შეუძლია, თუ კი მას, ან თეატრს, ასევე შესანიშნავი ხელმძღვანელი ჰყავს.

დ. ალექსიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არაერთგზის გამოემყვანებულა და არა მარტო ზემოხსენებულ მსახიობებთან მუშაობისას. რუსთაველის თეატრში მან არა ერთი მსახიობი იპოვა იმ გზის გასაგრძელებლად, რომელიც ადრე აიჩრია. ამის დასტურად მარტოოდენ ზინა კვერენჩილაძის ლელას გახსენება კმარა. მაგრამ ალექსიძემ ვერ შეძლო თანამოაზრეთა კოლექტივად აღეზარდა რუსთაველის თეატრის სხვადასხვა თაობის ნიჭიერი წარმომადგენლები და ამ გარემოებამ თავი იჩინა. თუმცა კი, დ. ალექსიძეს ყოველთვის არც ჰქონია თეატრის კოლექტივისათვის მიპართულების მიცემის შესაძლებლობა. იგი დიდი ხნის განმავლობაში არ ყოფილა ხელმძღვანელი, მაგრამ მაშინ, როცა ის ამ პოსტზე იდგა, ხშირად მიდიოდა დათმობებზე. თეატრის ხელმძღვანელობის სადავეები ზოგჯერ ეშვებოდა და ბუნებით რბილი და ინტელიგენტი რეჟისორი ვერ ახერხებდა თავისი ნებისათვის დაემორჩილებინა თეატრის მეტად რთული ორგანიზმი. დ. ალექსიძეს არ აღმოაჩნდა ის დიდი ორგანიზატორული ძალა, რომელიც უფრო მეტად მომხიბვლელს განდიდა მის რეჟისორულ ტალანტს.

დ. ალექსიძე ზოგჯერ ცდებოდა. მას, ისევე როგორც სხვა რეჟისორებს, არა ერთი მარცხი განუცდია. მაგრამ თვით ის სპექტაკლებიც კი, რომელთა დადგმაც წარმატებით არ განუხორციელებია მას, რუსთაველის თეატრის სახისა და ბუნების ხელყოფად არ მოქცეულა. დ. ალექსიძის გაუმართავი სპექტაკლები ისევე ამხელდნენ გმირული და რომანტიკული თეატრის იდეალებისადმი მისწრაფებას, როგორც ის დადგმები, რომელთაც გამარჯვება მოუტანეს თეატრს და რომლებშიც დიდი აზრებისა და მაღალი გრძნობების დამკვიდრებას ცდილობდა დ. ალექსიძე.

დ. ალექსიძე ქართული თეატრის ტრადიციებს, თავის სულიერ მოთხოვნილებებს, ჩვენი დროის უმნიშვნელოვანეს, არსებით მიზანსწრაფვას უხდოდა ხარკს და ეს ერთდროული და ერთნაირი ლტოლვა ამაღლებულისადმი ორგანულად წარმოისახებოდა მის შემოქმედებაში.

სწორად შენიშნავდა გურამ ასათიანი — „რომანტიკოსთა ენაზე მხატვარი არის შემოქმედი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგან იგი ქმნის ახალ რეალობას. შემოქმედების ამ ქეშმარიტი აქტით ხელოვანი ეუფლება გარე სამყაროს. ადამიანის თავისუფალი ნება იმარჯვებს აუცილებლობის ბრმა ძალებზე და მათ თავისი მაღალი მოთხოვნილებების მიხედვით წარმართავს.

ან თვალსაზრისით — ხელოვნების აქტიური მისიის ამ დროს განცლითა და რწმენით — რომანტიკოსთა მემკვიდრეობა განსაკუთრებით ახლობელია ჩვენთვის. რადგან სწორედ ჩვენმა დრომ გახსნა რეალური პერსპექტივებმა ადამიანურ ზრახვათა ზღვარდაუდებელი განფენისა და ობიექტივიზაციისათვის.

რომანტიკოსებმა თავისი შემოქმედების მთავარ საგნად აქციეს კაცობრიობის თანდაყოლილი სწრაფვა უსასრულობისაკენ, მისი სულის ზვიადი, ოჯახისგზობი მიმოქცევა. მისი ამაყი სიზმრები, განახლების ურყევი რწმენა და შემოქმედი ფანტაზიის განსაცვიფრებელი უნარი.

რომანტიზმი ნიშნავდა და ნიშნავს იდეალისადმი თავდადებულ, უკომპრომისო ერთგულებას. ამის გამოც იგი განსაკუთრებით ახლობელი და საცნაურია თანამედროვე ადამიანის თვითშეგნებისათვის, რადგან ყოველდღიური ყოფის. ეპირიული სინამდვილის წვრილმანთა მიღმა იგი საშუალებას გვაძლევს მკაფიოდ გავარჩიოთ მთავარი. არსებითი — ამქვეყნიური ღწვისა და ბრძოლის ნამდვილი აზრი.

ასეთი რწმენის გარეშე შეუძლებელია თვით იმ სოციალური სინამდვილის არსებობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. რადგან ეს უკანასკნელი, როგორც ახალი სინამდვილე, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის მანამდე უცნობი, უჩვეულო, პრინციპულად განსხვავებული ფორმა წარმოიშვა ჰუმანურობის ყველაზე მაღალი იდეალისადმი ლტოლვისა და მასობრივი პეროიზმის უმძლავრეს ტალღაზე“¹.

ამიტომაც სრულიად კანონზომიერია, რომ სწორედ რომანტიკულმა სწრაფვამ, მაღალი ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი იდეალების დამკვიდრების სურვილმა განსაკუთრებით მძლავრად იჩინა თავი დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებაში.

არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედების კვლევისას, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ რუსთაველის თეატრში კამათი სტილისა და მანერის გარშემო მიმდინარეობდა, რომ თაობებს შორის ადრე წამოწყებული დავა არ განსაზღვრულა რამდენადმე მაინც საეულისხმოდ შეთანხმებით. თეატრის შიგნით წარმოქმნილი წინააღმდეგობები მძაფრ კონფლიქტში გადაზრდის პროცესში იმყოფებოდნენ იმ დროს, როცა ალექსიძემ ბ. ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერის“ დადგმა განიზრახა (1964 წ.) ეს წარმოდგენა რეჟისორის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული უკანასკნელი სპექტაკლი აღმოჩნდა.

შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რომ ალექსიძემ სწორედ ამ დროს

¹ გურამ ასათიანი, მერანი და მისი ავტორი, ქურონ. „ციხაკი“, 1968, № 7, გვ. 83.

მიმართა ინტელექტუალურ დრამას. არც ის იყო შემხთვევითი, რომ თანამედროვე ინტელექტუალური თეატრიდან სწორედ ბრექტი გამოარჩია. ბრექტის თეატრის ეპიკური ხასიათი, პუბლიცისტური მიმართება, საზოგადოების განახლებისა და გარდაქმნის პათოსი, რაც ასე ძალუმადაა დიდი დრამატურგის შემოქმედებაში გამოვლენილი, ახლობელი იყო დ. ალექსიძის რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის.

ბრექტის ინტელექტუალიზმი თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების შეცნობის, მათთვის განსაკუთრებული მხატვრული მისიის მინიჭებისა და ადამიანთა ცნობიერებაზე მათი აქტიური ზემოქმედების ნიადაგზე წარმოიშვა.

ფაშინზის წინააღმდეგ შეგნებულად მებრძოლი კონცეპტუალური ხელოვნება არც შეიძლებოდა სხვაგვარი ყოფილიყო. ბრექტის შემოქმედება გერმანული კლასიკური ხელოვნების ფესვებზე ამოიყარა... ექსპრესიონიზმს შეეხო, მერე გაემიჯნა და შემდგომ პრინციპულად განსხვავებული გზით წარმოართა. ექსპრესიონისტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ადამიანთა გრძნობებზე ზემოქმედებას ისახავდნენ მიზნად და მასების ექსტაზის გამოწვევას სურდათ, ბრექტმა ადამიანის გონებას მიმართა და „განსხვისების ეფექტს“ მიაგნო. ინტელექტუალური დრამის სხვა წარმომადგენლებისაგან გამორჩევით, ბერტოლდ ბრექტმა ადამიანს პასუხი მოსთხოვა არა მარტო საქციელის, სიტუაციისა და მდგომარეობის მიმართ, არამედ ისტორიის, საზოგადოებისა და სამყაროს წინაშე.

სარტრის სუბიექტივიზმს ბრექტის ისტორიული დეტერმინიზმი დაუპირისპირდა. ფრანგული ინტელექტუალური დრამის წარმოშობის განმაპირობებელ ისტორიულ კატაკლიზმებში ბრექტმა სხვა სიმართლე შენიშნა და ანუის ანტიგონესა და სარტრის ორესტეს, რომლებიც წინასწარ განსაზღვრულ სიტუაციაში მოქმედებდნენ და ამის გამო, მხოლოდ საკუთარი, შინაგანი სიმართლის დაცვა შეეძლოთ, ის გმირები დაუპირისპირა, რომლებიც არა თუ მათთვის მიუღებელი სამყაროს განახლების შესაძლებლობას ვერ ხედავდნენ, არამედ იძულებული იყვნენ გაეგოთ, რომ სამყაროში ყველაფერი იცვლება, და ამ ცვლილებათა აუცილებლობა ეგრძნოთ.

ბრექტს ხალხის ბედი აინტერესებდა და მათი ინტერესებიდან გამომდინარეობდა, ფრანგ ინტელექტუალისტებს კი პიროვნების ხვედრი აღეღებდათ და მის უფლებებს იცავდნენ, ბრექტისათვის პიროვნების ბედი იმდენად იყო საინტერესო, რამდენადაც მეტად მკლავნდებოდა მასში ხალხისა და კლასის მდგომარეობა, მისი მისწრაფებები... ეს მიმართება ახლობელი იყო დ. ალექსიძის შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი მრწამსისათვის.

„სამგროშიან ოპერაში“ ბრეჰტმა ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელი მძაფრი მგრძნობელობა ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორს შეუერთა. შუა საუკუნეების მოედნის თეატრის, კომედიანტების ხელოვნებისა და ნაღის ცაოვრების სუნთქვა გვაგრძნობინა.

ფოლკლორული მოტივების ექსპრესიულ გამომსახველობასთან შეერთების სინთეზი აჩამართო პიესის ტექსტში გამოიხატა, იგი კურტ ვაილის შესანიშნავ მუსიკაში გამოჰქლავნდა და „სამგროშიანი ოპერის“ მუსიკალურმა პარტიტურამ დასაბამი მისცა ახალ, თანამედროვე მუსიკალურ ენარს, რომელიც შემდგომ განვითარდა და გაივრცო გერმანიის „პორგი და ბესიში“, ჩეხოსლავიის „ვესტსაიდის ისტორიასა“ და ლოუს „ჩემი მშვენიერი ლედის“ ქუჩის სცენებში.

დიმიტრი ალექსიძემ „სამგროშიანი ოპერის“ ყველა მოტივი ვერ ამოზიდა სცენაზე. ეს მოხდა იმის გამო, რომ იმხანად რუსთაველის თეატრის მხატვრული აზროვნების დონისათვის მიუწევდომელი იყო ბრეჰტის ინტელექტუალური დრამის არსებითი თვისებების წარმოჩენა.

დ. ალექსიძეს უნდოდა ეპიკური თეატრის ბრეჰტისეულ გაგებას დაუფლებოდა, ორგანულად წარმოედგინა განსხვავების ხერხი, მაგრამ „განსხვავების ეფექტში“ დ. ალექსიძემ მხოლოდ ძალდაუტანებელი, სპექტაკლის მსვლელობასთან ორგანულად დაკავშირებული მოქმედება გვიჩვენა. წარმოდგენის პერსონაჟები თავისი სცენური მოქმედების არეს სცილდებოდნენ, მოდიოდნენ ავანსცენასთან და კურტ ვაილის ირონიულ, ექსცენტრულ მუსიკალურ კუბლეტებში კომენტარს უკეთებდნენ როგორც თავის მოქმედებას. ასევე სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს. მაგრამ „განსხვავების ეფექტის“ მნიშვნელობა ბოლომდე არ იყო შეცნობილი და გადმოცემული რეჟისორისა და მსახიობების მიერ. იგი ვერ გამოხატავდა იმ დიდ სოციალურ შინაარსს, რომლითაც ბრეჰტის კომედია პამფლეტის ხარისხში აღის. სადაც „განსხვავება“ არა მხოლოდ საგნისა და მოვლენის კომენტარს წარმოადგენს, არამედ იმ სამყაროსაგან განსხვავების მნიშვნელობას მოიცავს. რა სამყაროს პირმშონიც არიან პიესის გმირები.

ბრეჰტის „განსხვავების ეფექტი“ მოვლენების ფორმალურ მახასიათებლად იქნა ამოკითხული რუსთაველის თეატრში. დრამატურგისათვის კი ის საბრძოლო იარაღს წარმოადგენდა. „განსხვავების“ ხერხით ამხელდა იგი იმ ყოფით, საზოგადოებრივ, ზნეობრივ და იდეოლოგიურ ილუზიებს, რომლებსაც ბურჟუაზიული სახელმწიფო აპარატი და მისი მსახური საზოგადოება თავს ახვევდა ადამიანს.

„განსხვავებით“ ებრძოდა ბრეჰტი ყველა მეტაფიზიკურ შეხედულებას,

ყოველგვარ პასიურ ყოფას. ეს ხერხი გვიმხელდა მწერლის კრიტიკულ, ზოგჯერ ცინიკურ დამოკიდებულებას სექტაციზმით შეპყრობილი საზოგადოების მიმართ. „განსხვისების“ ამ მჟაფრს მოტივირებას მოკლებული იყო სპექტაკლი. მასში აშკარად შეინიშნებოდა ზედმეტი გატაცება ნაწარმოების „კომედიური“ ხასიათით. პრობლემათა სიმძაფრის ნიველირება სიმსუბუქეს მატებდა წარმოდგენას, მაგრამ ეს მსუბუქი ტონი „სამგროშიანი ოპერის“ რთულ და სპეციფიკურ ბუნებას ვერ ხსნიდა. ბრეჰტის მიერ არჩეული სიტუაცია სექტაკლში არ წარმოისახებოდა როგორც ისტორიული კანონზომიერების ცალკეული, კერძო, კონკრეტული გამოვლინება მძარცველთა საგანგებოდ გამარჯებული, ბუფონადური ხასიათები ვერ ამხელდნენ მათი წარმოშობის სოციალური მიზეზების ამხსნელ წინააღმდეგობებს.

თუმცა კი დ. ალექსიძე ცდილობდა უხეშ, ჰუმკიან კოსტუმებში გამოწყობილი მძარცველებისათვის დაეპირისპირებინა მექი დანას ელეგანტური გარეგნობა, დახვეწილი მანერები და განუყრელი სტეი... ამ გარეგანი სხვაობის ხაზგასმით კიდევ უფრო ნათელი გაეხადა მათი შინაგანი ერთიანობა. აემეტყველებინა მექი დანას ბანდიტური სული. ეს კონტრასტი სათანადო განზოგადებას მაინც არ ემორჩილებოდა. რამაზ ჩხიკვაძის მექი დანას თვითკმაცოფილებისა და თვითტკობის იერი ახლდა. მსახიობი მართლაც ისე კარგად მოძრაობდა, მღეროდა, იღიმებოდა, ისე დამაჭერებლად მომხიბვლელი იყო, რომ მაყურებლის სიმპათიას იმსახურებდა და გაუგებარი იყო. რას ან ვის ამხელდნენ რუსთაველის თეატრში. სახელდობრ, რის საწინააღმდეგოდ იყო მიმართული დადგმა.

მექი დანასადმი სიმპათიის დაბადებას თვით ბრეჰტი გულისხმობს, მაგრამ ეს გრძნობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება წარმოიშვას. თუ სპექტაკლში კიდევ ერთი თემა გაიხსნება. სახელდობრ — შემოქმედის გამარჯვებისა. მექი დანას მხატვრული სახე სხვადასხვა განფენილებაში იკითხება. ბოროტების წარმოშობის და ამავე ბოროტების დათრგუნვის იდეის (რაც სწორედ „განსხვისებაში“ მკლავნდება) ერთ ხასიათში მოქცევის გარდა, მექი დანას სახეს აქვს სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფუნქცია. ავანტიურისტი და ბოროტმოქმედი მექი შემოქმედის თვისებებს ატარებს. ოსტატობა, საქმის ცოდნა და გამომგონებლობა მის ავანტიურისტულ ხასიათში შემოქმედის ბუნებას ამხელს. საზოგადოებაში მხატვრის როლის თემას ბრეჰტი მექი დანას სახეშიც ანზოგადებს.

ცნობილი შვედი რეჟისორი ინგმარ ბერგმანი ხშირად მიმართავს ამ თემას (ფილმებში — „მასხარათა საღამო“, „როგორც სარკეში“), მაგრამ „სახის“ შექმნაში იგი ბრეჰტის ამ იდეას იყენებს სწორედ და ფილმის ქმედითი გადაწყვეტის პრინციპებიც ბრეჰტისეულ მხატვრულ ვიზიონს გვახსენებს.

„სახის“ მთავარი გმირი ალბერტ ფოგლერია. მას ბრწყინვალედ თამაშობს მაქს ფონ სიუდოვი. „ექიმ ფოგლერის მაგნიტური განმკურნავი თეატრი“ ქვეყნად ხეტილობს და ბოლოს სტოკჰოლმში ჩამოდის. კონსულის მდიდარ სახლში ჩერდება. მოქმედება ოსკარ I მეფობის დროს — 1846 წ. მიმდინარეობს. ფოგლერს დევნის პოლიცია. ეძებენ კრედიტორები. ფოგლერის მაგნიტური თეატრის არსი ავანტიურულობას არაა მოკლებული და არც მისი პიპნოზია დიდად ხანგრძლივი. მაგრამ მისი ხელოვნების ძალა მაინც აიძულებს სასახლეში თავმოყრილ საზოგადოებას, ახლებურად შეხედონ თავიანთ ყოფას. დაძაბული ინტერესით ადევნონ თვალყური მათ გარშემო არსებულ პატარა სამყაროს. ფოგლერს სექსტიკოსი რაციონალისტი ექიმი ვერგერუსი უპირისპირებდა. მისი „შარლატანობის“ გამოაშქარავენა სურს. ფოგლერს საარსებოდ ფულის თხოვნა, გამომგონებლობა, სიცრუე, დამცირებისა და შეურაცხყოფის ატანაც კი უხდება. მისი სახე აინტერესებთ. იგი მალაფს თავის ჭეშმარიტ არსებას, სხვადასხვა სახეს იღებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი ნამდვილი სახით არსებობა მას არ შეუძლია სექსტიციზმით შეპყრობილ საზოგადოებაში, მაგრამ მაშინაც კი, როცა ამ საზოგადოების წარმომადგენელი ექიმი ვერგერუსი ფოგლერის ავანტიურას ამხელს, იგი განცვიფრებული და გაოგნებული რჩება ფოგლერის ოსტატობით. მისი რწმენით, ერთგულებით თავისი ხელოვნებისადმი.

დამარცხებულ ფოგლერს თავის პატარა დასსთან ერთად ისევ შიმშილია, გადაუყარებელ წვიმაში ხეტიალი და სულის ახალი წამება უწერია. კონსულის სახლიდან განდევნილი ახალი ტანჯვისათვის ემზადება და სწორედ იმ დროს, როცა გვეგონია პოლიციის კარეტა მოდის ფოგლერის შესაპყრობად, მოაქვთ მეფის ბრძანება და მისი უდიდესებულესობა სასახლეში ეპატიყება „მაგნიტურ თეატრს“ წარმოდგენის გასამართავად. სწორედ ეს საოცარი, თითქოს მისტერიული ფინალი ცხადყოფს შემოქმედის გამარჯვების იდეას და ბერგმანის აზრიც სრულიად გასაგები ხდება.

სახარბოელაზე მდგომ მექი დანას ასევე გადაარჩენს დედოფლის კაპრიზი. გვირგვინის დადგმის დღის საპატივცემულოდ შეიწყნარებენ მას. საგვარეულო რენტას და აზნაურის ტიტულს უბოძებენ. ეს „ბედნიერი“ „საოპერო“ ფინალი სამი გროში ღირს, მაგრამ იგი ამტკიცებს მექისა და მისი დამქაშების არსებობის შესაძლებლობას. მთელი ეს მეტაფორა იმ სოციალური ყოფის სიმახინჯეზე მიგვანიშნებს, რომელიც იმიტომ ასახა ბრეჰტმა, რომ ებრძოდა მას და როგორც ჩვენ — მაყურებელი, ასევე თავისი პერსონაჟები მასთან ბრძოლის ასპარეზზე გამოგვიხმო.

დ. ალექსიძის სპექტაკლშიც იგრძნობოდა „სამგროშიანი ოპერის“ ფიქა-

ლის ცინიკური ხასიათი, მაგრამ მას არ შეეძლო სპექტაკლში ამოუხსნელი პრობლემების განზოგადება. წარმოდგენას საექვო წარმატება ხვდა წილად. მას ჰყავდა მაყურებელი, მაგრამ ამის მიზეზი იმხანად გამეფებული ჩარლსტონის რიტმი, რამაზ ჩხიკვაძის სიმღერები და საბალეტო ტრიკოში გამოწყობილი დასი იყო, სამწუხაროდ.

ზეუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის თეატრი ილტვოდა ფსიქოლოგიურ, ინტელექტუალურ თეატრად გადაქცევისაკენ, ამის გამო იბრძოდა და იღწვოდა კიდევ, „სამგროშიანი ოპერის“ დადგმამ ცხადყო, რომ იგი არ იყო მზად თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის სპეციფიკური ბუნებისა და პრობლემათა მრავალპლანიანი განფენილობის ამოსახსნელად. თეატრი არ ფლობდა ასეთი დრამის წარმოსახვისათვის აუცილებელ საშემსრულებლო სტილს და აზროვნების მანერას. ამ ფაქტს თავისი კანონზომიერება ჰქონდა, რომელმაც რამდენიმე წლის შემდეგ მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ ანუილის „ანტიგონეს“ და რ. სტურუას მიერ წარმოდგენილ ბრეპტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ იჩინა თავი. და თუმცა სამივე დადგმამ (მართალია, სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა მასშტაბით) ვერ მოახერხა ბოლომდე გაეშიფრა თანამედროვე ინტელექტუალური თეატრის თავისებურებანი და სირთულე, ისინი მაინც (განსაკუთრებით კი „ანტიგონე“) საგულისხმო და მნიშვნელოვანი სპექტაკლებია. რადგან მათი დადგმით იწყება რუსთაველის თეატრის თანამედროვე ინტელექტუალურ დრამასთან შერკინების ისტორია.

1964 წელს დიმიტრი ალექსიძემ მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის მიწვევა მიიღო ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის პიესის — „მე ვხედავ მზეს“ დასადგმელად.

დ. ალექსიძე თვლიდა, რომ ამ სპექტაკლით იგი გამოცდას აბარებდა მისი აღმზრდელი პედაგოგებისა და თეატრის წინაშე. წარმოდგენაში ბევრი რამ იყო უჩვეულო სამხატვრო თეატრისათვის. დ. ალექსიძემ პიესა წაიკითხა. როგორც ამალღებულნი, პათეტიკურ-რომანტიკული ნაწარმოები ჩვეულებრივი ადამიანების ყოფისა და ცხოვრების შესახებ. მას უნდოდა ნ. დუმბაძის გმირების სულში ჩამდგარი მზე ამოსხივებულიყო სამხატვრო თეატრის სცენაზე. მათა წმინდა გული გადაეხსნა მაყურებლისათვის. ამ თვალსაზრისის გამოძედავებაში რეჟისორმა მიიღწია კიდევ გარკვეულ წარმატებას. თუმცა ნოდარ დუმბაძის არაჩვეულებრივად ყოფით, მართალია, პოეტურ, მაგრამ წარმოსახვის პათოსს აშკარად და შეგნებულად მოკლებულ ნაწარმოებს მან სხვა თვისებები შესძინა და ამით მნიშვნელოვნად დაარღვია პიესის სტილი და სტრუქტურა.

ნ. ოსლოპკოვის მსგავსად, რომელმაც შტეინის „სასტუმრო ასტორია“ დადგა არა როგორც ყოფითი, ფსიქოლოგიური დრამა, არამედ როგორც პა-

ოქტიკური, ამაღლებული უღერადობის მაძიებელი „სპექტაკლი კონცერტი“ სადაც წინა პლანზე წამოწეული იყო ლენინგრაძელთა გმირობა, მათი ბრძოლის პათოსი და არა გმირი ქალაქის დამცველთა ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრება, დ. ალექსიძემაც გააზვიადა გმირთა ხასიათები. შეეცადა რომანტიკულ მიმართებაში წარმოეჩინა მათი კეთილშობილი ბუნება... და ამ თვალსაზრისით სპექტაკლმა გაამართლა რეჟისორის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ინტონაციებისა და სტილის შემოტანა სამხატვრო თეატრში. სამხატვრო თეატრის ცნობილი მსახიობები აღფრთოვანებით წერდნენ რეჟისორისა და დადგმის შესახებ. დ. ალექსიძის პირად არქივში ბევრი საინტერესო ბარათი ინახება. ისინი ცხადყოფენ, რომ „მხატვი“ ერთი სპექტაკლის დადგმის დრო სკამარისი აღმოჩნდა დ. ალექსიძის პიროვნული და შემოქმედებითი მომხიბვლელობის საგრძნობად.

ამაობლიურ თეატრში მობრუნებულ რეჟისორს, არ შეიძლება ითქვას, ელგაშლილი და გულგახსნილი დახვდა რუსთაველელთა კოლექტივი, რომელთან ერთად მან ოცდაათი წელი იმუშავა...

... დიმიტრი ალექსიძე იძულებული შეიქნა დაეტოვებინა რუსთაველის თეატრი. თუმცა მისი „განდევნა“, როგორც უკვე აღინიშნა, კვლევას აღმატებული მიზეზებითაც იყო განპირობებული.

ეს დრო ბედის გამოცდას ჰგავდა. მოხდა მრავალმნიშვნელოვანი ფაქტი. მან ბევრი რამ გადააფასა რუსთაველის თეატრში. ფსევდო-რომანტიკული ექსცესების წინააღმდეგ ამხედრებული დასი ისე გაიტაცა ცრუტრადიციონალიზმთან ბრძოლამ, რომ ვერც მიხვდა როგორ უარპყო თავისი თავი, როგორ შეაქცია ზურგი მისივე უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს. როგორ განუდგა თავის არსებას.

შემდეგ ნათელი გახდა, რომ რუსთაველის თეატრს არ შეუძლო იარსებოს მხოლოდ როგორც ყოფითმა, ფსიქოლოგიური მიმართულების მიმდევარმა თეატრმა. დ. ალექსიძემ ეს თავიდანვე იცოდა და ამიტომაც იყო, რომ იმ დიდ დარტყმას გმირული თეატრის იდეალებისათვის ბრძოლის სურვილი არ წაურთმევია მისთვის. რეჟისორს არ დაუკარგავს თავისი შემოქმედებითი (რომ არაფერი ვთქვათ პირადულსა და ადამიანურზე) სიმართლის რწმენა... პირიქით. ბრძოლამ მას ძალა შესძინა. რწმენამ ღირსეულად მიიყვანა აუცილებელ გამარჯვებამდე.

...1965 წლის 25 სექტემბერს კიევში „ანტიგონეს“ პრემიერა შედგა. ალექსიძე ვლავ დაუბრუნდა სოფოკლეს. ლაბდაკიდების გვარის ღირსეული გამგარქელებელი, დიდებული ოიდიპოსის მშვენიერი ასული კვლავ დაიბადა. კიევის ფრანკოს სახელობის თეატრის სცენაზე ავიდა და მისმა უკვდავმა ამ-

ზოხნა, თავგანწირულმა ბრძოლამ სამართლიანობისათვის, იდეალებისადმი, ანტიგონეს უკომპრომისო ერთგულებამ დღესასწაული გაუთენა დ. ალექსიძეს, — დადგმა უკრაინის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა.



დიმიტრი ალექსიძე გრძნობდა ქართული და უკრაინული ხელოვნების ფესვთა სიახლოვეს. მან იცოდა, როცა სამოღვაწეოდ კიევი აირჩია, მის შემოქმედებით პრინციპებს სასურველი ნიადაგი დაუხვდებოდა უკრაინულ თეატრში. არც შემეცდარა.

დნეპრის ზღაპრულ ნაპირებზე განლაგებული ქალაქი სიხარულით შეხვდა რეჟისორს. ფრანკოელთა კოლექტივმა გულწრფელი აღფრთოვანებით მიიღო დ. ალექსიძე (ისინი უკვე ადრე იცნობდნენ ერთმანეთს. დ. ალექსიძეს აქ გ. მდივნის „ტერეზას დაბადების დღე“ ჰქონდა დადგმული. ამას გარდა, კიეველებს ნანახი ჰქონდათ „ოიდიპოს მეფე“ და „ბახტრიონი“.).

სოფოკლემ „ანტიგონემ“, როგორც „ლიტერატურნაია უკრაინა“ წერდა. „მოხიბლა მაყურებელი, — მოხიბლა რეალისტური მონუმენტურობით. ...წარმოდგენა იქცა კეშმარიტ ზეიმად კიეველ მაყურებელთათვის, ყველასათვის, ვისთვისაც ძვირფასია უკრაინული საბჭოთა თეატრის ბედი... კიევს მსგავსი არაფერი უნახავს, ალბათ, მას შემდეგ, როცა „ახალგაზრდა თეატრმა“ ღეს კურბასის რეჟისორობით დადგა (1919 წ.) „ოიდიპოს მეფე“.

„...პრემიერაზე ვფიქრობდით იმის შესახებაც, რომ ფრანკოელთა დიდების აღორძინება, რასაც ამდენ ხანს ველოდით, უკვე რეალურად ისახება“ („კულტურა ი ჟიტია“).

რეჟიზორი კიევი აცხადებდა — „ფრანკოელთა პრემიერა არის არა მარტო ახალი ნაბიჯი თეატრის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, არამედ ეს არის მნიშვნელოვანი მოვლენა უკრაინის მთელ კულტურულ ცხოვრებაში...“

„ანტიგონეთი“ დაიწყო დ. ალექსიძის შემოქმედების ახალი ეტაპი. წარმოდგენაში განსაკუთრებული ძალით გამოხსივდა რეჟისორის პოტენციური შესაძლებლობები, მისი ინდივიდუალობის დამახასიათებელი ცნობილი თვისებები ახალ, უფრო მაღალ ხარისხში ავიდა.

ჯერ არასოდეს, გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპებით განხორციელებულ არც ერთ დადგმაში, დ. ალექსიძე არ ასულა მხატვრული აზროვნების ისეთ სიმაღლემდე, როგორითაც „ანტიგონეში“ წარმოსდგა.

თუ „ოიდიპოს მეფის“ წარმოდგენაში, სოფოკლეს ტრაგიკული პოეზიის

პათოსი და ღრმა აზროვნება შენელებული იყო რამდენადმე, „ანტიგონეში“ ეს სიბრძნე გაიხსნა, რომელმაც სოფოკლეს სახელი უკვდავყო.

რეჟისორმა პიესა დადგა, როგორც ქედდაუდრეკი, ურყევი და უკომპრომისო ადამიანის ტრაგედია, რომელიც ვერ შეეგუა, და არც უტღვია შერიგებოდა მის გარშემო განთენილ მიუღებელ სამყაროს. მაგრამ დ. ალექსიძემ ამ ხამყაროს არსებობის კანონზომიერებაც დაგვანახა.

ანტიგონესა და კრეონტის პრინციპების კონფლიქტზე წარმოშობილ ტრაგედიაში, ადამიანის სულში მოქცეულ ზღვარდაუღებელ სამყაროს ჩასწვდა რეჟისორი და გვაგრძნობინა: — ჩვენ ყველანი კრეონტები ვართ, სანამ ანტიგონედ გადავიქცეოდეთ. უფრო მეტი... ჩვენში ერთდროულად არსებობს ანტიგონე, კრეონტი და მათი კონფლიქტი.

დ. ალექსიძეს სპექტაკლის პირველ პლანზე ამ ორი ძლიერი პიროვნების ბრძოლა გამოაქვს. მის მნიშვნელობას ხსნის. მას არ აინტერესებს მხოლოდ ანტიგონეს გამირობა. მისი თავისუფალი ნების კეთილშობილი მიმართება უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს წარმოაჩენს. რეჟისორი თავისებურ მონტაჟს უკეთებს პიესას. წარმოდგენა იწყება კრეონტთან ნაცნობობით და არა ანტიგონეს გადაწყვეტილების განდობით.

თებეს მოედანზე სამსხვერპლო ქურებში ანთებული ცეცხლი ელვარებს. სპექტაკლის მხატვარი კვლავ ფ. ლაპიაშვილია. დაფდაფთა ხმა კრეონტის მობრძანებას გვაუწყებს და ისიც, თავის მხედრონთან ერთად შემოდის სცენაზე, სისხლისფერი ტოგა აცვია. სკარამანგი უფარავს მკერდს. მთელი მისი გარეგნობა ძლიერ ხასიათს და გამარჯვებისათვის დაბადებული ადამიანის იერს ამხელს. აქ, ამ მოედანზე შეკრებილ ხალხს — შვიდკარიანი თებეს მოქალაქეთ, — მათ, ვინც ქოროს წარმოადგენს, მეფე თავის გადაწყვეტილებას აუწყებს: — არ მიიბარონ მიწას პოლინიკეს ცხედარი. ანტიგონეს მეორე ძმა ეთეოკლე კი გმირის პატივით დაკრძალონ. თავისი თავითა და თანამოქალაქეთა მორჩილებით კმაყოფილი კრეონტი მიდის. შემდეგ, დეკორაციის სიბნელეში დაშვებული ცენტრალური კედელი ბერძნული ბარელიეფით აღზევლავს ანტიგონესა და ისმენს შეხვედრას. დების პირველ დიალოგს ახლა ისმენს მაყურებელი.

ჩვენ უკვე ვიცნობთ კრეონტს. ძლიერ და ძნელად დასამარცხებელ პიროვნებას. ახლა მშვენიერ ანტიგონეს ვხედავთ. მისი სიმშვიდე მის ძლიერ ნებისყოფას გვიმხელს. მისი აღშფოთება და გულისწყრომა ჩვენს თანაგრძნობას იმსახურებს. მისთვის სულ ერთია წაპყვება თუ არა ისმგნე იმ ძნელ გზაზე, რომელიც მან შეგნებულად აიჩრია. მან ხომ აქ მოსვლამდე გადაწყვიტა, დაეკრძალა ძმა და შეასრულა რა ეს რიტუალი, მეფის კანონი

ხელყო. სწორედ აქ დაუპირისპირდა ანტიგონეს თავისუფალი ნება კრეონტის მიერ სახელმწიფოს სიმშვიდისათვის არჩეულ კანონებს.

ანტიგონეს თავისუფალი ნება იმ კაცის მოვალეობისა და პატივმოყვარეობის გრძნობას შეეჯახა, რომელმაც გაზარდა იგი.

თებედან გარდახვეწის უამს ოიდიპოსმა კრეონტს შეავედრა თავისი შეილები.

„ვიცი, ო, ვიცი რა ტანჯვაშიც უნდა დალიოთ
კაცთა აუგით მოწამლული სიცოცხლის დღენი...
გთხოვ, შენს კეთილ გულს შეათარო უმწეო ბაღნი“.

მაგრამ ოიდიპოსის ნაწიერს მამის გული, მისი უკომპრომისო ბუნება და უდრეკი სული გამოჰყვა.

კრეონტი შენიშნა, რომ მამამისივით დაუმორჩილებელი და თავნებაა ანტიგონე. მეფეს ისევე სჯერა თავის სიმართლის, როგორც ანტიგონეს. მეფე ისევე იცავს თავის უფლებებს, როგორც ადამიანი. ოლონდ ადამიანი — ანტიგონე აქ თავისუფალი ნების მატარებელია. კრეონტი კი შეზღუდულ თავისუფლებას ფლობს. იგი მბრძანებელია და ვალდებულია კანონები დაიცვას, თუგინდ ეს კანონები მისი შექმნილი იყვეს. მას ხომ ჰგონია, რომ ამ კანონებით სახელმწიფოს ძლიერების საგუშაგოზე დგას, მაგრამ წესრიგი, რომლისთვისაც ის იბრძვის, პიროვნების თავისუფალ და ზნეობრივად მიზანშეწონილ ნებას თრგუნავს. სწორედ აქ ძვეს კონფლიქტის სათავე. დ. ალექსიძეც აქ ხედავს ტრაგიკული კოლონიის წარმოქმნის მიზეზს.

ანტიგონე და კრეონტი ერთნაირად ძლიერი ხასიათის ადამიანები არიან, მაგრამ სხვადასხვა სული აპირობებს მათ მსოფლმხედველობასა და სიცოცხლეს.

კრეონტის ხასიათის არსი ნაინც ვიწია. მას ეშინია ამბოხის, სახელმწიფოს სიმშვიდეს იგი ვერ გასცვლის. ზნეობრივ იდეალებზე. მას არ სწიორდება ეს დაუწერელი კანონები. ანტიგონეს ანარქიული სული კი სახელმწიფოს არსებობის წესს ემუქრება და კრეონტიც სჯის ანტიგონეს — რომელიც სიყვარულის არსად ჰყავს. წარმოდგენილი სოფოკლეს.

კრეონტის სამყაროს, რომლისათვისაც სახელმწიფოა ყველაფერი, ანტიგონე უფრო მაღალ და სულიერ მთლიანობას უპირისპირებს. მაშინ როცა კრეონტი ადამიანს, სულიერ კულტურას და ღმერთებსაც კი პოლიტიკურ წესრიგს უპირისპირებს. ანტიგონე ზღვარს უდებს მას. ალექსიძის სპექტაკლში ანტიგონე ამტკიცებს, რომ მეფის გამოცემულ დეკრეტებს არ შუძლიათ სძლიონ ადამიანის სინდისის დამცველ მარადიულ და ქეშმარიტ კანონებს.

ანტიგონე არ უარყოფს საერთოდ სახელმწიფოს წესრიგს. მან იცის, რომ დაისჯება, მაგრამ ეს სიკვდილი მშვენიერი იქნება ესოდენ მშვენიერი დანაშაულის შემდეგ. ანტიგონე კმაყოფილია იმით, რასაც თავისი სიკვდილით ამტკიცებს. დიმიტრი ალექსიძე ხაზს უსვამს ადამიანის სულიერი სამყაროს უპირატესობას, ყოველგვარი დოგმატიზმის დაძლევის აუცილებლობისაკენ მოგვიწოდებს და ახალ, ჭეშმარიტ, ანტიგონესაგან ძმის სიყვარულში შეცნობილ რეალობას ამკვიდრებს.

სპექტაკლი გაფართოებული კურსივით გამოჰყოფს ერთ აზრს — საკვირველებათა შორის ყველაზე საკვირველი თვით ადამიანია — ამბობს ქორო. იგი ამ სიტყვებით ხვდება მეფის კანონის ძალით შეპყრობილ ანტიგონეს.

ფრონტალურად განლაგებული ქორო ქართული ფრესკული ფერწერის კომპოზიციებს გვაგონებს. მის დარბაისლურ და ჩაფიქრებულ მოძრაობას ავანსცენისაკენ, მათ რეჟიტატივებს ოთარ თაქთაქიშვილის მიერ მიგნებულ ბუსიკას უერთებს რეჟისორი და ძველისძველი ქართული საეკლესიო ქორალი — „შენ ხარ ვენახი“ ადამიანის განდიდების მძლავრ ტალღას ქმნის წარმოდგენაში.

შეკრული, ერთარსად განსხეულებული, სტატიკური პლასტიკით წარმოდგენილი ქორო — თებეს მოქალაქენი, უკან იხევენ ანტიგონეს გამოჩენისას. ვილაცის დაუმორჩილებლობით გააფთრებული კრეონტი მძვინვარებს. მაგრამ მას არ უნდა დაიჭიროს, რომ მისი კანონი სწორედ ანტიგონემ შებღალა. აი, დგას იგი მის წინაშე, არა ზვიადი და გამეხებული, არამედ ღმობიერი, თავშეკავებული. კრეონტი ფიქრობს. მასში ქვეყნის მბრძანებელი და ანტიგონეს აღმზრდელი ებრძვის ერთმანეთს. უხეში ღვედი მაგრად აქვს შემოხვეული ანტიგონეს ხელებს. „ლაბდაკიდების გვარის უკანასკნელ ყვავილს“ თუ აქვს დახრილი და ისიც ფიქრობს. კრეონტი ღვედს ხსნის ანტიგონეს. ნერვულად ათამაშებს მას და ფრთხილად ეკითხება — იცოდა თუ არა მან მისი ბრძანება. ანტიგონე თავს სწევს. სწორდება. თვალგებში უმზერს კრეონტს და არულიად ჩვეულებრივად უპასუხებს, რომ იცოდა. კრეონტი ღელავს. იგი ხვდება, რომ ეს მისი კანონების შეგნებული ხელყოფაა, მაგრამ არ სურს დასაჯოს ანტიგონე. იგი მისი შვილის — ჰემონის საცოლუა. შეშფოთებული მეფის სულის მოძრაობას მის ხელში მოქცეული ღვედი წარმოადგენს. დახლართული ტყავი ხელებზე შემოეხვევა კრეონტს და ისეთსავე ბორკილად იქცევა მეფისათვის, როგორიც მისი კანონის შემლახველისათვის იყო აქამდე.

ამ დეტალით დ. ალექსიძე თავისივე კანონებით შებორკილი მეფის სახეს გამოკვეთს და მის მომავალ ბედზეც მიგვანიშნებს. კრეონტი მეფის საკადრის ვალმოხდილებას არჩევს ადამიანურ მოვალეობათა შესრულებას და ისე

განწირავს ანტიგონეს, რომ თებეს მოქალაქეთა აზრსაც არ გაუწევს ანგარიშს. მეფის თანდასწრებით ქორო, მართალია, აქტიურად ვერ ამკლავნებს პროტესტს, მაგრამ იგრძნობა მისი განწყობა და მაშინ, როცა ანტიგონე თავის უკანასკნელ გზაზე მიდის, ქორო მას აცილებს გაფართოებული კურსივით გამოყოფილი სიტყვებით და უკან დაფანტულო, არეულა ბრუნდება. აქამდე ჰარმონიული ქოროს დაშლა-დანაწევრება, სახელმწიფოს შიგნით დატრიალებულ უთავებობასა და არეულობაზე მიუნიშნებს. მაგრამ ჩვენ ვიცით:

«Для власти все законопно, когда община подвергается риску из-за анархии какой-нибудь Антигоны, являющийся анархией духа опасного там где он захочет. Мы знаем так же, — правда более смутно -- и в этом несчастье государств, — что чаще всего их защищают Креонты. Они предназначены для этого дела. И они более или менее сносно его делают. Но при этом они пятнают себя, заблуждаются, потому, что существует мало дел, которые не подтверждали бы даже хорошего работника стольким неблагоприятным заблуждениям. Креонты сохраняют подобие верности своей природе-низкой, потому что государства спасают не благородными мыслями, а грубыми и жестокими поступками. Мы знаем, что эта связь между действием и низостью в нашей жизни является необходимым условием нашего существования, одной из наиболее обременительных сторон нашей природы. Нас вылепили из тяжелой глины Креонта — стоит ли это оспаривать? Еще задолго до того, как нас озарил яркий пламень Антигоны»¹.

ალექსიძის სპექტაკლში განსაკუთრებითაა ხაზგასმული კრეონტის მიერ სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი. ეს პროცესი მასაც ტრაგიკულ პიროვნებად აქცევს. იმისათვის, რომ უზენაეს სიმართლეს ჩახვდეს მან უნდა დაკარგოს ანტიგონე, ჰემონი, ცოლი, თავისი მეფური სიდიადე და ისე შეიღაცს ჰემონიკების გზაზე. ბოლოსდაბოლოს, კრეონტიც ხომ ხვდება ყველაფერს. დაჩივებულს, დაბეჩავებულს მეფე უფსკრულში მიიქანება თავის თავში შეცნობილი უსამართლობის დასათრგუნავად. მისი დაღუპვა ანტიგონეს სიმართლისა და საერთოდ სამართლიანობის გამარჯვებაა. მაგრამ ამ უზენაესი განგების ძალას კრეონტი მაშინ შეიგრძნობს, როცა აღარაფრის შეცვლა არ შეიძლება. ანტიგონემ უკვე გაიარა თავისი ცხოვრების გზა და სიკვდილით უკვდავყო იგი.

თეთრ სამოსში გამოწყობილი მალალი კიბის ხარისხებს ჩამოჰყვია. სპექტ-

¹ Андрэ Бошар, Греческая цивилизация, т. II, М., 1953, стр. 36.

ტაკლის პირველ ნაწილში (დ. ალექსიძე ორ აქტად წარმოადგენს ტრაგედიას), იგი იმ ადგილს მიეფარა ჩვენს თვალთაგან, სადაც ახლა გამოჩნდა. ძირს ჩამოსულს კიამაია დააფრინდა ხელზე. ანტიგონემ იგი შენიშნა და მზით გადაბრდღვილებულ დილასთან ერთად სიხარულისა და სიცოცხლის სიმბოლოდ აღიქვა. მოეფერა, ხელის გულზე დაისვა. ანტიგონეს მუსიკალურმა თემამ სევდა მოჰგვარა მაყურებელს. კიდევ უფრო მეტად გაუსვა ხაზი მისი ბუნების ცხოველყოფილობას, ხასიათის სიცოცხლისუნარიანობას. სიყვარულისათვის და არა სიძულვილისათვის გაჩენილი მშვენიერი ანტიგონე ხარობს ამ მზიანი დღით... და ჩვენ ვგრძნობთ — მხოლოდ მაშინ შეიძლება ღირსეულად სიკვდილის ძალა იპოვო თავში, როცა ასე გიყვარს სიცოცხლე. ანტიგონეს ხასიათში გაერთიანებული გმირული და ლირიკული საწყისი ფსიქოლოგიური ძვრების სახით წარმოსდგა ჩვენ წინაშე და ამ ქანარულმა სცენამ კიდევ უფრო დიდი ძალა შესძინა შემდეგ ეპიზოდს. წარმოდგენაში განსხვავებულმა ქმედითმა ანალიზმა ნაწარმოების ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური არსი წარმოაჩინა. ანტიგონე კომპოზიციის ცენტრში დადგა. მცველები შემოეხვივნენ გარშემო. შუბებით გადაულობეს გზა. უკანასკნელად გააყოლა თვალი მისგან სამუდამოდ გაფრენილ კიამაიას. დაენანა საკუთარი სიცოცხლე. მაგრამ მასთან გაყრის დარდს არ მოუდრეკია თავის უპირატესობაში დარწმუნებული ანტიგონეს ამაყი და ქედუხრელი სული.

საშველი არ არის, გზა არ არის, შუბებს შუა მოქცეული ანტიგონე განწირულია. მაგრამ მისი ბუნება ვერ ითმენს ძალმომრეობას და მისი ხელები საოცარი ძალით ჩააფრინდებიან შემართული შუბის თავებს. მზის ათინათი დასთამაშებს ახლა მათ. ანტიგონე შუბებს შეანჯღრევს, გზას გაიხსნის უკანასკნელი სათქმელისათვის.

ანტიგონეს რისხვა ცას წვდება. იგი არა მარტო კრეონტს, ღმერთებსაც ეკამათება. ახლა მისი ღალადი სამართლიანობას ეძებს. ყველაფერი დუმს დიქტატორი მეფის საუფლოში. ანტიგონე ხელს უშვებს შუბის ტარს. გასასვლელისაკენ მიემართება. თითქოს ყველაფერი დასრულდა, მაგრამ ანტიგონე ერთ წამს შედგება. სწრაფად მობრუნდება და ისევ მოიჭრება ავანსცენასთან. შუბები კვლავ აღიმართებიან მის წინაშე. ისევ შეანჯღრევს მათ და მისი ვნება ახლა მონოლოგის უკანასკნელ ფრაზებში გადმოიღვრება. ანტიგონე, თებეს მოქალაქეებს — ქოროსა და ჩვენ, მაყურებლებს მოგვემართავს და ანტიგონეს ამბოხი ჩვენი ამბოხი ხდება.

იგი გაპყავთ. ვემშვიდობებით მას და გვჯერა მისი აღმატებულება კრეონტზე, გვწამს მისი სიმართლე. მან უღრმესი და უდიდესი გრძნობები გააღვიძა ჩვენში და ისევ გვგონია, რომ ყველაფერი დასრულდა, მაგრამ ტრაგიკული

კოლიზია აღმავლობის გზით მიემართება. ანტიგონეს სიკვდილს მისი სოცოხლის დამამკვიდრებელი აზრი უნდა მიეცეს. მაგრამ სპექტაკლის II ნაწილი რამდენადმე დაარღვევს I მოქმედების მკაცრ, ლაპიდარულ სისადავეს. თუმცა წარმოდგენის სტილისტურ მთლიანობას არ დაშლის.

ისევ დაეშვება დეკორაციული კომპოზიციის ცენტრალური კედელი. დაბნეული ქორო თავს მოიყრის, კრეონტთან ჰემონი მოვა. შვილი მამას სამართალს უწუნებს. ახსენებს, რომ მოქალაქეთა აზრი არ გაიზიარა. ჰემონი აქ წარმოდგება არა როგორც ანტიგონეს სატრფო, რომელიც სიყვარულის გადარჩენას ლამობს, არამედ როგორც სამართლიანობის დამკვიდრების სურვილით შეპყრობილი პიროვნება, რომელიც, როგორც სწორი—სწორს, კაცი—კაცს ესაუბრება კრეონტს. მეფეს კი შვილი თავისი საკუთრება ჰგონია და აღშფოთებულია მისი მორჩილების დაკარგვით. გააფთრებული კრეონტი შუბს შემართავს და განგმირვით დაემუქრება ჰემონს. მთელი ეს სცენა რეპინის ცნობილი სურათის კომპოზიციას გვახსენებს — „ივანე მრისხანე შვილს კლავს“.

შეურაცხყოფილი ჰემონი მიდის სცენიდან. პროტესტის ნიშნად ანტიგონესთან ერთად იკლავს თავს. კრეონტმა ჯერ არ იცის შვილის სიკვდილი. წინასწარმეტყველ ტირეზიას ესაუბრება.

ძალა-უფლების დაკარგვის შიშს სრულიად მოუცავს მისი არსება და სწორედ ეს შიში აძლევს ძალას მკრეხელურად დასცინოს წინასწარმეტყველს, ხელიდან გამოჰგლიჯოს კვერთხი, რომელიც ამ შემთხვევაში მართლმსაჯულების სიმბოლოდ აღიქმება. შიშით შეპყრობილ გათავხედებულ მეფეს ჰგონია, რომ ტირეზიას ღმერთებიც მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკს შეუერთდნენ, ეს ბანკი კი სულ უფრო და უფრო მეტად იზრდება. ქალაქი მას თავის აზრს მოქალაქეთა — ქოროს პირით ამცნობს. განრისხებული ტირეზია კრეონტისათვის ჯერ უცნობ, მაგრამ უკვე მომხდარ ფაქტებს ანზოგადებს და თავმოთნე მეფე ხვდება მის მიერ ჩადენილ საქციელთა საშინელებას. დანაშაულის გრძნობა ღრეკს მას და დაჩაჩანაკებული კრეონტი თავის შავ წამოსასხამში იბურება. მოდის ევრიდიკე... ისევ ეშვება დეკორაციის ცენტრალური კედელი. შვილის სიკვდილით თავზარდაცემული დედა ამ კედელს ეყრდნობა, მაგრამ ისიც, როგორც უკანასკნელი საყრდენი და იმედი ხელთაგან გამოეცლება მას და ანტიგონეს მუსიკალური თემის შემოსვლისას ევრიდიკე სცენას სტოვებს.

კედელი ისევ ეშვება. მის ფონზე უკანასკნელად აღიბეჭდება განადგურებული კრეონტის ფიგურა. ოთხი მხევალი ქალი შავ თავსაბურთა ფრიალით შემოიჭრება სცენაზე, ევრიდიკეს თვითმკვლელობის საშინელ ამბავს გვამცნობს და საკუთარი დანაშაულის გრძნობით თავზარდაცემული კრეონტი ღრიალითა და გმინვით მიეჭანება უფსკრულსაკენ.

ანტიკური ხელოვნების მკაცრი და დიდებული სისადავე ამ სცენაში ვერ ჰპოვებს ადევნატურ გამოხატულებას, მაგრამ სპექტაკლის აზრი მკაფიოდ წარმოჩნდება მაინც. ქორო შემდეგ მოვა ავანსცენასთან... გაიშლება, ისევე ფრონტალურად განლაგდება და კიდევ ერთხელ წარმოსთქვამს: — „საკვირველებათა შორის ყველაზე საკვირველი თვით ადამიანიაო“ და ეს ფრაზა ანტიგონეს ჰიმნის მნიშვნელობას შეიძენს.

„ანტიგონეს“ შემდეგ ალექსიძემ კულემის „პათეტიკური სონატა“ დადგა. თუ პირველი სპექტაკლით რეჟისორმა ორი სხვადასხვა — ქართული და უკრაინული კულტურის ერთი შეხების წერტილი მოძებნა და გმირულ-რომანტიკული მიმართულების აღორძინებას ეცადა ფრანკოს თეატრის სცენაზე. ბეორე დადგმით მან კიდევ ერთხელ გაახსენა უკრაინულ თეატრს მისთვის დამახასიათებელი რევოლუციურ-რომანტიკული პათოსი. ლეს კურბასის შემდეგ ეს ეროვნული პიესა არავის დაუდგამს უკრაინულ სცენაზე. „ვეჩერნი კიევი“ წერდა — „პათეტიკური სონატით“ მარგალიტი დაუბრუნდა ერის შემოქმედებით საგანძურსო...“ ნათელია, რომ უკრაინული კულტურისათვის დ. ალექსიძეს თავზე არ მოუხვევია თავისი შემოქმედებითი მრწამსი. ნიადაგი მართლაც მყარი აღმოჩნდა. „პათეტიკურ სონატას“ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ მოჰყვა. მან ანტიგონეს ღაღადი გააგრძელა და თავისუფალი პიროვნების, განთავისუფლებული გონებისა და ნების თავისუფლებით მოპოვებული რწმენის ქადაგად იქცა.

შემდეგ დ. ალექსიძემ ფარნაოზ ლაპიაშვილთან ერთად ვერდის „ოტელოს“ დადგმა განახორციელა შევჩენკოს სახელობის აკადემიური ოპერის თეატრის სცენაზე (1966 წ.) ჰაერმანსის „იმედის დაღუპვა“ დადგა კიევის თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც აქტიურ პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა.

1967 წლის 31 მარტს, უკრაინის სსრ კულტურის სამინისტროს ბრძანებით, დ. ალექსიძე ლესია უკრაინკას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ-თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად დაინიშნა. ამ თეატრის სცენაზე დადგა კოტე მარჩანიშვილმა 1919 წელს ლეგენდარული „ფუენტე ოვებუნა“. საბჭოთა ხელისუფლების 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სპექტაკლად ალექსიძემ აქ ლავრენევის „რღვევა“ წარმოადგინა. შემდეგ კი გოლდონის — „საპატარძლო აფიშით“. ორივე სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად.

ფრანკოელთა კოლექტივის თხოვნით, უკრაინის სსრ მთავრობამ მიზანშეწონილად მიიჩნია ეროვნულ თეატრში დ. ალექსიძის მხატვრულ ხელმძღვანელად დაბრუნება. აქ მან დიუმანუასა და დენერის გმირული კომედია — „დონ სეზარ დე ბაზანი“ დადგა. ჩვენ გვახსოვს რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლი. მისი შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი, მისი სწრაფვა რომან-

ტიკული იდეალებისადმი... იმ დროს იწყებდა დ. ალექსიძე გმირული თეატრის მხატვრული პრინციპების დაუფლებას... ახლა ის მისი ცნობილი აპოლოგეტია.

დღეს დიმიტრი ალექსიძე კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გახლავთ. მაგრამ მისი შემოქმედებითი გზის გაგრძელება ამ თეატრში ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს.

მიხეილ თუმანიშვილი

რუსთაველის თეატრის უახლესი ისტორია მიხეილ თუმანიშვილის სახელთან მრავალგვარად არის დაკავშირებული. ორმოცდაათიან წლებში დაიწყო რეჟისორის მოღვაწეობა და მისი შემოქმედება იმთავითვე იქცა განსაკუთრებული ყურადღებისა და პაექრობის ობიექტად. ეს ინტერესი დღემდე არ დამცხრალა. მიხეილ თუმანიშვილმა დიდი, ზოგჯერ შინაგანი წინააღმდეგობებით აღნიშნული გზა განვლო თავისი ადგილის მოსაპოვებლად თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში. ამ გზამ განსაზღვრა და ჩამოაყალიბა მისი რეჟისორული ინდივიდუალობა. სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცნობის პროცესად წარმოისახა დრო, რომელიც დასჭირდა მას ნანახის, განცდილისა და ნაფიქრალის გამოსამქლავებლად. ეს დრო ჯერ არ ამოწურულა, მაგრამ ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა იყო, ან რა არის დღეს მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება, ცხადია, შესაძლებელია.

მ. თუმანიშვილი მაშინ მოვიდა რუსთაველის თეატრში, როცა გმირული თეატრის ახმეტელისეული მრწამსისაგან ცოტა რამ იყო შემორჩენილი სცენაზე. სანდრო ახმეტელის პრინციპების არსი ლოგიკურ განვითარებას ვერ ახორციელებდა იმ ტემპში, რა ტემპშიც გმირულ-რომანტიკული თეატრის აქსესუარებისა და ფიქტიური, ფორმალური მხარის სტაბილიზაცია ხდებოდა. მ. თუმანიშვილი და თეატრში მასთან ერთად მოსული ახალგაზრდა მსახიობების მთელი თაობა, რომელსაც საერთო სურვილები და მიზნები აერთიანებდა, შეეცადა ამ თაობისათვის დამახასიათებელი აზროვნების სისტემა დაენერგა რუსთაველის თეატრის მეტად რთულ და სპეციფიკურ ბუნებაში. იგულისხმებოდა, რომ თეატრის ახალ ძალას, ამავე თეატრის არც თუ ისე დიდი ხნის წინ მოპო-

ვებულის მიღწევებიდან თავისი დასკვნები უნდა გამოეტანა და ეს დასკვნები ახალ ურთიერთკავშირში გამოემქლავნებინა.

მიხეილ თუმანიშვილისა და მის თანამოაზრეთა მისწრაფებას — შემოეტანათ რუსთაველის თეატრში თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური მიმართება — თეატრის ტრადიციის განვითარებისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონოდა. ეს მიმართება ლოგიკურად უნდა შერწყმოდა რუსთაველის თეატრისათვის დამახასიათებელ ჰეროიკულ-რომანტიკულ სტილს, თვისობრივად ახალი ფუნქცია უნდა მინიჭებოდა თეატრის შემდგომი განვითარების გზას.

დრო, რონელშიც მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიღწევების ათვისება და დაკავშირება შეიძლებოდა, მიხეილ თუმანიშვილის რუსთაველის თეატრში მოსვლისათვის ჯერ არ იყო ისტორიად ქცეული. ეს დრო ახლაც არ ამოწურულა!

ახალი ქართული თეატრის ფუძემდებელთა მიმდევრებმა და მოწაფეებმა, რომლებიც ევროპის თეატრალური ხელოვნების უახლეს გამოცდილებათა დანერგვასაც ცდილობდნენ, სხვადასხვა გზა აირჩიეს ქართულ სცენაზე. გიორგი ტოვსტონოგოვის მოწაფემ მიხეილ თუმანიშვილმა იმ ხელოვნების ქადაგის პოზიცია დაიკავა, რომელიც უფრო და უფრო მეტად ინტერესდებოდა ადამიანის ცხოვრებით, ხშირად მისგან ვაცნობიერებული, ზოგჯერ კი გაუცნობიერებელი სამყაროს — ადამიანის ხასიათის მოუხელთებელი და ძირეული ფესვების ამოხსნით. ანდრეი პლატონოვი წერდა: «Истина-тайна — всегда тайна, очевидных истин нет... Человек сам себя не знает, что должен узнать писатель»¹.

მიხეილ თუმანიშვილსაც ამ თვალშეუდგამი სამყაროს ამოხსნის სურვილი აწვალებდა და უნდოდა აესახა ადამიანი — ისეთი, როგორც არის, ისეთი, როგორც უნდა იყოს.

განსაზღვრული, უკვე ორგანიზებული პროცესი რუსთაველის თეატრის ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართების შერწყმისა გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიური მეთოდით დამუშავებასთან. მიხეილ თუმანიშვილისა და მის თანამედროეთა შემოქმედებაში დაიწყო (ამ მხრივ გარკვეულ ყურადღებას იპყრობს რეჟისორ აკ. დვალის თეატრის მოღვაწეობა, მაგრამ მის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებზე ახლა ვერ შევჩერდებით. ისინი ცალკე გამოკვლევის ობიექტს წარმოადგენს). ეს პროცესი ნელა ვითარდებოდა. მისი გამარჯვება არ შეიძლება განსაზღვრულიყო ერთი ან რამდენიმე წარმოდგენის წარმატებით. სა-

¹ «Андрей Платонов», «Литературная газета», 1967, 29 сентября.

ქობო იყო თეატრის მთელი კოლექტივის მომზადება ახალი ხაზის გასატარებლად. ე. ი. მხატვრული აზროვნების სისტემის შეცვლა.

რუსთაველის თეატრში მოსულ ახალ თაობას აქტიორთა ბრწყინვალე პლეადა დახვდა. მაგრამ ეს თაობა სხვა დროში, სხვა სოციალურ-ესთეტიკურ პირობებში იყო აღზრდილი. წლების განმავლობაში განმტკიცებული საშემსრულებლო მანერა, თავის დროზე აუცილებელი და კანონზომიერი სწორედ რუსთაველის თეატრისათვის, შესრულების სრულიად გარკვეულ სტილს წარმოადგენდა. რომელიც დროთა განმავლობაში „შტამპადაც“ კი იქცა და ახლა არ შეიძლება მიხეილ თუმანიშვილისა და მის თანამოაზრეთა ძიებას შეთვისებოდა. მათ მისწრაფებას — შეექმნათ რუსთაველის თეატრის ახალი ტიპი, სინამდვილის ასახვის თვისობრივად ახალი მიდგომის მეშვეობით, რომელსაც ამ თეატრში გრძნობათა გამოხატვის ადრინდელი გამოცდილებისაგან განსხვავებით განცდების უაღრესი სიმართლე უნდა მოეტანა და დაემკვიდრებინა, უმნიშვნელოვანეს საკითხებს სვამდა მათ წინაშე. სახელდობრ: ახალ თაობას უნდა მიეღო წინამორბედთაგან ის, რაც აშკარად ახასიათებდა ქართველი აქტიორის ფენომენალურ ინდივიდუალობასა და ქართული ეროვნული თეატრის ბუნებას. რადგან თუმანიშვილისა და მის თანამოაზრეთა მიერ ჩაფიქრებულ რეფორმაში სრულიად გარკვევით იგულისხმებოდა ახალი თვისებებისა და, რაც მთავარია, ახალი მხატვრული ორიენტაციის მქონე რუსთაველის თეატრი და არა მხოლოდ ახალი ორგანიზაცია იმ აქტიორული ძალებისა, რომელიც ყოველთვის იყო თვალსაჩინო საქართველოში.

გზა, რომელიც აირჩია მიხეილ თუმანიშვილმა, დიდ მსხვერპლს მოითხოვდა. გამარჯვება ძნელად მისაღწევი იყო. პირველი მნიშვნელოვანი წარმატება თუმანიშვილმა ფუჩიკის ცნობილი წიგნის „რეპორტაჟი სახარობელადან“ ინსცენირებით მოიპოვა (1951 წ.).

იულიუს ფუჩიკის პუბლიცისტური ნაწარმოები ფსიქოლოგიური დრამის კანონებით იყო ამოხსნილი, სადაც არა თვით მოვლენის ხასიათი, არამედ ან მოვლენის ანალიზის ხასიათი განსაზღვრავდა ჟანრს.

რეჟისორი და ინსცენირების ავტორი — ფუჩიკის როლის შემსრულებელი კოტე მახარაძე ნაწარმოების შინაგანი კავშირის ამოხსნის იმ ხერხს ეძებდნენ. რომელიც შესაძლებლობას მისცემდა სპექტაკლის დამდგმელთ ფუჩიკისა და სხვა პერსონაჟების სიცოცხლე და გმირობა ისევე უბრალოდ, ღირსეულად წარმოესახათ, როგორადაც ეს მათი ცხოვრების სინამდვილეში ხდებოდა.

გორკის ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ „გმირი უნდა იყო ისევე უბრალო და გასაგები, როგორც ღიადი“, საბჭოთა ლიტერატურისა და დრამატურგიის განვითარების იმ ეტაპზე, როცა თუმანიშვილი ამ წარმოდგენას დგამ-

და, თავის სოციალურ, ფუნქციონალურ მნიშვნელობას ჯერ კიდევ მთელი ძალით ინარჩუნებდა. გმირის ხასიათის შექმნის ამ ეტალონს ეთანხმებოდა მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი. მიუხედავად იმისა, რომ იგი რუსთაველის თეატრისათვის დამახასიათებელ გმირის გამოხატვის სტილს სცილდებოდა.

მ. თუმანიშვილი ამ სპექტაკლით აკეთებდა განაცხადს, რომ ეკუთვნოდა რუსთაველის თეატრს. რომ ის მისი სულის, მისი მთავარი ნერვის გამძლები და გამგრძელებელი იყო, რადგან სწორედ ამ სპექტაკლით მოლაზა თუმანიშვილმა გმირული თეატრის სიმალენი. მიაკვლია იმას, რაზედაც სანდრო ახმეტელი წერდა: — „ჩვენ ვეძებთ გმირული თეატრის ახალ ფორმებს და თუ როდესმე გადავუხვევთ ამ გზას, რუსთაველის თეატრი იძულებული იქნება შეწყვიტოს თავისი არსებობა“¹.

მაგრამ წარსულის, 30-იანი წლების ჰეროიკა მონუმენტურს, პათეტიკურს და პომპეზურსაც კი გულისხმობდა. ჰეროიკულის მნიშვნელობის, მისი აზრის გაგების მასშტაბი იგივე რჩებოდა ორმოცდაათიან წლებშიც, ოღონდ გამოხატვის წესს იცვლიდა. მიხეილ თუმანიშვილის წარმოდგენაში იგი უფრო უბრალო და ლაკონიურ ფორმებს იძენდა. მხოლოდ გმირის ხასიათის შინაგანი პათოსი ამხელდა რომანტიკულ სულისკვეთებას. გმირები იყვნენ ჩვეულებრივი, სხვა პერსონაჟებისაგან გარეგნობით არაფრით გამოსარჩევი ადამიანები, რომლებიც სადად, ცხოვრებისეულად გამოხატავდნენ თავიანთ თანამედროვეთა აზრებს და გრძნობებს. მათი განცდები ფსიქოლოგიურად მოტივირებული ხასიათის ლოგიკურ განვითარებაში იყო მოქცეული და იმხანად ეს იყო თუმანიშვილის სპექტაკლის უსაჩინოესი ღირსება. მას ახალ თვისობრიობაში აპყავდა რუსთაველის თეატრში დამკვიდრებულ რომანტიკულ განცდათა ბუნება. ამიტომაც იცვლებოდა რუსთაველის თეატრისათვის ჩვეული გმირული წარმოდგენის არა მარტო სახიერება, ფორმა, არამედ მისი შექმნის კანონიც.

სცენაზე იყო საინტერესოდ მოაზროვნე აქტიორთა ახალი თაობა. გარკვეულად შეინიშნებოდა რეჟისორის ანალიტური აზროვნება. ნაწარმოების ლოგიკის ამოხსნისა და მისთვის ზუსტი სცენური ფორმის მოძებნის უნარი. იულიუს ფუჩიკის ვაჟკაცური ბრძოლის წარმოსახვაში ფაშიზმის წინააღმდეგ თავს იჩენდა თუმანიშვილი-მოქალაქის პოზიცია, რომლისთვისაც ომი მარტო იმ ბრძოლის ველად არ დარჩენილა, სადაც თვითონ მან დაღვარა სისხლი, არამედ ეს მისი ცხოვრების წარსული იყო, რომელმაც კაცად აქცია და ახლა, ხელოვნების მრისხანე კარიბჭეში ფეხშემოდგმულს, აგონდებოდა ის, რაც მის თანა-

¹ ალექსანდრე ახმეტელი. წერილები. თბ., 1964. გვ. 46.

მედოოკეებს. ანსოვდათ, აინტერესებდათ და აღელვებდათ. სპექტაკლს — „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ ერქვა.

წარბოდგენა ძალიან ჩვეულებრივად იწყებოდა. ნელა ქრებოდა სინათლე, ასმობდა კრემლის კურანტების ხმა, იხსნებოდა ფარდა და შავი ხავერდის ფონზე ახალგაზრდა კაცის — ჩვენი თანამედროვე ადამიანის ფიგურა ჩანდა. ეს გახლდათ სპექტაკლის წამყვანი — მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი. მას ხელთ უპყრა ფუჩიკის წიგნი და მაყურებელს მოუთხრობდა, როგორ იქცა ადამიანი გმირად. ნელა იშლებოდა წიგნის ფურცლები და რეჟისორი ამ ხერხით გარდასულ დღეთა იმ სურათებს აღადგენდა, რომელშიც დაიწერა „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“.

წიგნი თამაშდებოდა სპექტაკლში. მას თავისი ფუნქცია ჰქონდა. ფუჩიკის აზრებს, რომელიც სპექტაკლში გმირის მხოლოდ შინაგან მონოლოგად შეიძლება ქცეულიყო, წიგნის ტექსტიდან კითხულობდა გიორგი გეგეჭკორი. ფუჩიკი-კოტე მახარაძე კი უერთდებოდა, აგრძელებდა და მოქმედებაში ანვითარებდა ამ აზრებს, მათ რეზულტატს წარმოსახავდა. მხატვრული სახის დამუშავების ასეთი მეთოდი, ცხადია, მიხეილ თუმანიშვილის მოგონილი არ იყო, თეატრის ისტორია არაერთ ასეთ მაგალითს იცნობს, მაგრამ რეჟისორმა ეს ხერხი ზუსტად მიუსადაგა ინსცენირების კონკრეტულ სიტუაციებს და შედეგად მრავალპლანიანი ხასიათი და ამ ხასიათის არსებობისათვის აუცილებელი მრავალპლანიანი განწყობილება მიიღო.

... ვიღაცამ გასცა კომუნისტთა საიდუმლო ორგანიზაცია. ღამით ელნიკების ბინაზე პოლიცია თავს დაატყდა ფაშიზმის წინააღმდეგ მებრძოლებს. ღია კარს უკან დგას ფუჩიკი. გესტაპოელები მას ვერ ხედავენ. შეშფოთებული მეგობრები ფეხზე დგანან. ფუჩიკი ლელავს. მას იარაღი აქვს და არ იცის როგორ მოიქცეს. ფიქრობს. ამ დროს მოქმედებაში შემოდის ფუჩიკის წიგნი. სპექტაკლის წამყვანი სცენაზეა, ტექსტს კითხულობს; „გასროლა ნიშნავს ვერაფერს ვუშველო, მხოლოდ თავიდან ტანჯვა ავიცილო, ამისათვის კი ოთხი ადამიანის სიცოცხლე გავწირო. ასეა? ასე“.. ფუჩიკი — გეგეჭკორი ამთავრებს ფრაზას და ფუჩიკი — მახარაძე გამოდის თავისი „საფარველიდან“, მას პირველი სილა გააწნეს. გესტაპოელმა დაიძახა — „ხელები ზევით!“ ჩაქრა სინათლე. აქ დამთავრდა პირველი სურათი. მსახიობებმა შესცვალეს დეკორაცია და ყოველი შემდეგი სცენა იმ უმთავრეს ეპიზოდებს აღადგენდა, ინსცენირებისა და სპექტაკლის ავტორებმა იმ 411 დღიდან რომ ამოკრიბეს, რომელიც ფუჩიკმა საპყრობილე „პანკრაცში“ გაატარა.

... სცენის სიღრმეში პატიმრები დადიან. სურათის კომპოზიცია ვან-გოგის ცნობილი ტილოს „გასეირნების“ მიხედვითაა შექმნილი. ამ ასოციაციას თუ-

მანიშვილი შეგნებულად იწვევს. შეგნებულად უპირისპირებს დიდი მხატვრის მიერ საოცარი ექსპრესიულობით ნაგრძნობ მარტოობასა და სამყაროდან გარიყულობას, ფუჩიკის ინტერნაციონალურ სულისკვეთებას. ამ სცენის შემზარავი სიცივე, რომელიც ადამიანთა მიუსაფრობის გამო იქმნება, უფრო დიდ ემოციურ ძალას მატებს შემდეგ ეპიზოდს, სადაც პატიმართა ზედამხედველი კოლიმსკი ფუჩიკს დახმარებას სთავაზობს. ფუჩიკი წერდა: „პატიმარი და მარტოობა — მიღებულია ამ მცნების გაიგივება, მაგრამ ეს დიდი შეცდომაა. პატიმარი მარტო არაა, საპატიმრო დიდი კოლექტივია, უმკაცრეს იზოლაციასაც არ შეუძლია არავის განმარტოება, თუ თვითონ ადამიანი თავს არ გაირიყავს“¹.

და აი, ფუჩიკი, რომელზედაც გესტაპოელები ფიქრობენ, რომ ის მათ ხელშია, რომ იგი უკვე დამარცხებულია, აერთიანებს და რაზმავს ტუსალებს თავის გარშემო. ბრძოლა გრძელდება. გამოდის „რუდე პრაეოს“ მორიგი ნომერი. ფუჩიკმა იცის, რომ ცოტა დრო დარჩა. 267-ე კამერიდან უკვე წაიყვანეს კარელ მალედი. მისი ჯერიც მალე მოვა. მაგრამ ვიდრე ცოცხალია, ის იბრძვის თავისი ხალხის თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის.

რეჟისორის ჩანაფიქრი, რომელიც სპექტაკლის ყველა ეპიზოდში იკითხება, ფუჩიკის ადამიანური სამყაროს ამოხსნას ლაშობს, მისი „კაცობის ლამაზი არსის“ გამომკვლავნებას ემსახურება. მისი ცხოვრებითაა გამოწვეული და აღფრთოვანებული. ამიტომაც თუმანიშვილი ცდილობს შეუნარჩუნოს სპექტაკლს ფუჩიკის წიგნის ლოგიკა, ე. ი. მისი ცხოვრების ლოგიკა. ზუსტი სცენური ფორმა მოუძებნოს ამ ცხოვრებას და ადამიანთა ყოფის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე ილაპარაკოს. დაგვანახოს გმირი, რომელმაც ბედის საშინელ გამოცდას გაუძლო და თავისი რწმენისა და იდეალების ერთგული დარჩა. თუმანიშვილი ფუჩიკის წიგნში ყველაზე ძვირფას და ამაღლევებელ გრძნობებს დაეძებს და ფუჩიკის მებრძოლი სულისკვეთება, მისი უკვდავი ამბოხი, მისი შეურიგებელი ზიზღი ფაშაზმის ყველა მონური ცრურწმენისადმი სპექტაკლის ავტორთა რწმენას უერთდება ადამიანის ყოვლისშემძლეობაში.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლს ერთი უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი ღირსება ჰქონდა: — იგი რომანტიზმის არსს იყო ჩამხვდარი. ფუჩიკის ტრაგიკულ ოპტიმიზმში წარმოსახებოდა გმირი, რომლის რომანტიკული სულისკვეთება იდეალისადმი თავდადებულ და უკომპრომისო ერთგულებაში მუდავნდებოდა. ეს რწმენა ხდიდა სპექტაკლს რომანტიკულს, თუმცა კი გმირის ხასიათისა და ცხოვრების ასასახავად ყოფით, რეალისტურ, ფსიქოლოგიურ მეთოდს იყენებდა რეჟისორი. ამის გამო იყო მიხეილ თუმანიშვილის ნააზრევი

¹ ი. ფუჩიკი, რეპორტაჟი საბრძოლელადან, თბ., 1948, გვ. 49.

განსაკუთრებით ახლობელი და საცნაური მაყურებლისათვის, რადგან ყოველ-
დღიური ყოფის. ემპირიული სინამდვილის წერილმანთა მიღმა იგი საშუალებას
აქვოდა. მიგვეკვლია არსებითისათვის, ამოგვეხსნა მთავარი — ამქვეყნიური
ღწევა და ბრძოლის ნამდვილი აზრი.

თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ გაზაფხულს ფუჩიკი გესტაპოს საპრო-
ბილეში შეხვდა. შორს კი მზე დარჩა. მზეზე ალბათ ალუჩა ჰყვოდა. პირველ
მაისს 257-ე საკანში მზის სუსტი სხივი შემოიქრა და მის შესაგებებლად ფეხზე
წამოდგნენ პატიმრები. ფუჩიკმა ევენ პოტიეს უკვდავი სიმღერა წამოიწყო და
„ეშვეს გადახედა. 267-ე საკანში წამოწყებულ „ინტერნაციონალს“ — პანკრაციის
მთელი საპრობილე აჰყვა და ის ჟრუანტელი, რომელიც ამ დროს მაყურებელ-
თა სხეულში ჩადგა, ფუჩიკის რწმენის კიდევ ერთ დასტურად იქცა. ის ასე
წერდა ამ დღის შესახებ: „ახლა კრემლის კოშკის საათი ათჯერ რეკავს და
წითელ მოედანზე პარადი იწყება. მამილო ჩვენ მათთან ერთად ვართ. იქ ახლა „ინ-
ტერნაციონალს“ მღერიან, იგი მთელ მსოფლიოში ისმის; დაე ჩვენს საკანშიც
აგუჯუბდეს. ვმღერით. ერთი რევოლუციური სიმღერა მეორეს სცვლის. ჩვენ
არ გვინდა ვიყოთ განმარტოებულნი, და არცა ვართ განმარტოებულნი, იმათ-
თან ერთად ვართ, რომლებიც ახლა ლალად მღერიან თავისუფალნი, იმათთან
ერთად ვართ, რომლებიც ჩვენსავით იბრძვიან“¹. და მაინც, მიუხედავად პათე-
ტიკური განწყობისა, ამ ეპიზოდს თან ახლავს გარდუვალი დაღუპვის სევდა.
ცხადია. მოვლენ ფუჩიკის წასაყვანადაც. მოლოდინი ავსებს ყველაფერს. ის
თითქოს არც მეღაღნდება, მაგრამ ყველგან და ყველაფერში იგრძნობა. ძალისა
და სამართლიანობის ეს უკუღმართი შემოტრიალება ყველას აღელვებს და, აი,
მიდის ფუჩიკი თავის უკანასკნელ, მაგრამ უკვდავ გზაზე. არცერთი ზედმეტი
ჟესტი, არცერთი ზედმეტი სიტყვა არ წამოცდება მას. აქ მისი გმირობა უკა-
ნასკნელ გამოცდას უძლებს. აქ ვაჟაკობა ღირსებას მატებს მას და თავაწე-
ული, იმ გრძნობით, რომ სწორად იცხოვრა, ფუჩიკი მიდის. მან იცის, უსა-
თუოდ იცის, რომ აღასრულა თავისი წმიდათაწმიდა ვალი ხალხისა და თავისი
რწმენის წინაშე.

ისევ ისმის კრემლის კურანტების ხმა. ვარშავის კონგრესის დროშებში
შოცინარი ფუჩიკის დიდი პორტრეტი მოჩანს. მას წარწერა აქვს — „ადამიანე-
ბო, მე თქვენ მიყვარხართ. იყავით ფხიზლად!“.

ასე. პლაკატით მთავრდებოდა სპექტაკლი, რომელშიც ადამიანთა ურთი-
ერთდამოკიდებულება და ხასიათები ცხოვრებისეულ, ყოფით სიტუაციებში წა-
რიმართებოდა. მაგრამ ეს ფინალური სცენა სავსებით ეთანხმებოდა სპექტაკლის

¹ ი. ფ. ჩიკი, დასახ. ნაშრ., გვ. 39.

სტილისტურ და ეანრულ გადაწყვეტას, რადგან ინარჩუნებდა ხასიათის განვითარების ლოგიკას, რომელმაც ფუჩიკი სათაყვანებელ გმირად აქცია. პაბლო-ნერუდა ამბობდა: «Мы живем в эпоху, которую завтра назовут в литературе эпохой Фучика, эпохой простого героизма. История не значит произведения более простого и более высокого, чем эта книга, как нет и произведения, написанного при более ужасной обстановке. Это объясняется тем, что сам Фучик был новым человеком»².

რუსთაველის თეატრმა მიხეილ თუმანიშვილის ამ სპექტაკლით ერთი დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ გმირული მორალის ცნებათა განზოგადებისა და წარმოსახვის სფეროში. ქართული თეატრისათვის კარგად ცნობილი თემების დამუშავებაში თუმანიშვილს ემორჩილებოდა წამოჭრილი საკითხების პრობლემური სიმძაფრე და ხელეწიფებოდა ძველში ახალი მოექმბნა. იმეამად ეს გახლდათ მისი ტალანტის ძალის განმსაზღვრელი.

ამ ტალანტის მასშტაბი ფლეტჩერის „ესპანელ მღვდელში“ (1954 წ.) სხვა თვისობრივობით გამოიხატა. ამ სპექტაკლში გაიხსნა სწორედ რეჟისორის პოტენციური შესაძლებლობები. გამოვლინდა თუმანიშვილის ინდივიდუალობის დამახასიათებელი კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება — ღრმად თეატრალური, სახიერი სანახაობის შექმნისა, რომელიც იუმორის დიდი გრძნობით და გამონაგონის იმ პირველქმნილი სიძლიერით იყო დაჯილდოებული, რაც ყველა ხელოვნებაში ყველაზე უფრო მეტად გვახარებს.

მ. თუმანიშვილის „ესპანელ მღვდელში“ იყო რაღაც ისეთი, რაც გვიანდელი შუა საუკუნეების პოედნის თეატრს გვახსენებდა. თვით აზრის გამოხატვის ფორმა, ხასიათის გროტესკული პლასტიკით ამეტყველება თავისი შინაგანი იმპულსით მიუნიშნებდა იმაზე, რომ აქტიორული ხელოვნების ისტორიაში როგორც ჰისტორიონები ევროპაში, ასევე ბერიკები საქართველოში, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდნენ. „ესპანელ მღვდელში“ ერის კულტურული ტრადიციების ამგვარი აღქმა მით უფრო ძვირფასი იყო, რამდენადაც მეტად მკლავნდებოდა მასში ქართული არტისტული ბუნება. ამ ბუნების მოქმედების არეს, ამჭერად ინგლისელი ავტორისაგან ესპანეთში გადატანილი „დაშნისა და წამოსასხამის“ დრამატურგიული სიუჟეტი წარმოადგენდა.

„ესპანელ მღვდელში“ მიხეილ თუმანიშვილი მარჯანიშვილის „თეატრალღესასწულის“ ხაზის გამტარებლად მოგვევლინა. და ეს პერმანენტული აქტუალობა საქართველოში ამგვარი თეატრის არსებობის აუცილებლობისა აისახა არა მარტო წარმოდგენის სადღესასწაულო ფორმაში, არამედ გამო-

მელანდა მის სულში, რომელიც ადამიანის ქვეყნად ცხოვრების აზრად სიყვარულს აღიარებდა.

თუ სპექტაკლში „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ მიხეილ თუმანიშვილმა მიაღწია, რომ რუსთაველის თეატრის ჰეროიკულ-რომანტულ სტილს შერწყმოდა ხანიათის ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით გახსნის მეთოდი, „ესპანელ მღვდელში“ მან მოახერხა მოეცა სხვადასხვა თაობის მსახიობთა საშემსრულებლო მანერის ერთტიპიურობა. ემანუელ აფხაიძის დიეგოსა და ეროსი მანჯგალაძის ლოპესის ბრწყინვალე აქტიორული დუეტი ამ აზრის დადასტურებას წარმოადგენდა.

სპექტაკლის დიდი წარმატება თემატური ხანის ზუსტმა და ლოგიკურმა დამუშავებამ განაპირობა. მიხეილ თუმანიშვილმა შეძლო გაეთავისუფლებინა ფლექტიერის პიესა ფრივოლური ტონისაგან. განვეითარებინა კლერიკალიზმის უარმყოფი ტენდენცია. ლეანდროს ვნება ამარანტასადმი სიყვარულად ექცია და ამგვარად შეექმნა სპექტაკლი ადამიანის მარადიულ მისწრაფებაზე თავისუფლებისა და ბედნიერებისაკენ. აქ რეჟისორმა ამხილა საზოგადოების ობივტულური შორალი, ხელს რომ უშლის პიროვნების თავისუფლებას. ლეანდროს მისწრაფება ამარანტასაკენ, ერთი მხრივ, თუ სიყვარულზე მეტყველებდა, მეორე მხრივ, ეს აზრით მოპოვებული თავისუფლების გამარჯვება იყო. აზროვნების თავისუფლებით იცავდა დონ-ხაიმეც თავის ნებას — ეცხოვრა ისე, როგორც მას სურდა. საზოგადოების მმართველი წრეების — ამა ქვეყნის ძლიერთა სამართალს რეჟისორი თემიდას მართლმსაჯულების ვადმოტრიალებულ სასწორს ამხობდა თავზე. ამ აზრების აქტუალობის გამო გახლდათ ეს სპექტაკლი საინტერესო და საგულისხმო, მაგრამ „ესპანელ მღვდელს“ მაინც დადგმითი ოპუსების, რეჟისორული გამომგონებლობისა და გონებამახვილური ფანტაზიით მიღწეული გამარჯვების სახელი შემორჩა. ალბათ იმიტომ, რომ სპექტაკლის ფორმა ძალიან მკვეთრი და სახიერი იყო, მსახიობებისა და რეჟისორის პროფესიული ოსტატობა — მეტად თვალსაჩინო, წარმოდგენის პრობლემატოკა კი, — თვით დრამატურგის ნებით, სიმძაფრეს მოკლებული.

თეატრში მოსულ მაყურებელს სადღესასწაულოდ მორთული ლოყებიდან საყვირი ამცნობდა წარმოდგენის დაწყებას. იხსნებოდა თეთრი აბრეშუმის თოკით მოსირმული ალისფერი ფარდა და ესპანეთის მხურვალე მზე იღვრებოდა კორდოვას პატარა მოედანზე. შუა საუკუნეთა ტრუბადურებს ჰგავდნენ ლეანდრო და მისი მეგობრები. აქ ვხედავდით ჩვენ მათ პირველად — ლამაზებს, ძლიერებს, შეყვარებულებს ერთმანეთზე და სიცოცხლეზე. ერთგულ მეგობრებსა და მეინახეებს. ტრიალებდა სცენაზე წრე და ჩვეუ თვალწინ ცოცხლდებოდა დიმიტრი თავაძის მიერ სათამაშო ქალაქივით გამოჰრილი

კორდოვა. მის გზებსა და ხიდებზე დადიოდა ლეანდრო ამარანტას სიყვარულის საძებნელად.

დეკორაციული დანადგარის რაკურსების შეცვლით, წრის ბრუნვით, რომელიც კორდოვას ყოველი მხრიდან გვიჩვენებს, მ. თუმანიშვილი მოქმედების უწყვეტ რიტმსა და დინამიკურობას მატებდა ისედაც მხურვალე ტემპერამენტის მქონე ესპანელებს; და ისინიც თავიანთ ვნებებს, სურვილებსა და მიზნებს, გვიმხელდნენ ჩვენ.

სოფლის ეკლესიის გალავანზე ჩამომსხდარი მღვდელი და დიაკვანი მამა-ზეციერს ვედრებიან შავი ჭირი მოავლინოს სოფლად. ჭირს სიკვდილიანობა მოჰყვება. მიცვალებულებს დამარხვა უნდა. დამარხულს კი კურთხევა სჭირდება. ერთი სიტყვით, ლოპესი და დიეგო ფულის შოვნაზე ფიქრობენ. ღვთის მსახურებს შიათ, სწყურიათ, უჭირთ და, ღვთისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ აი. მაკიაველისა კი სჯერათ ალბათ — „მიზანი ამართლებსო საშუალებებს“. როცა ღმერთისადმი ვედრება აპოთეოზს აღწევს, როცა უკვე გვეჩვენება, რომ მათი კოლორიტული ფიგურები იზრდება და მთელ ანფილადას ჰფარავს, „ღმერთი“ მათ ლეანდროს „მოუვლენს“, რომელიც ამტკიცებს, რომ მათი ამხანაგის შვილია და აქ იწყება ღვთის მსახურთა დაუვიწყარი „ცნობის“ თამაში.

ლეანდროს თავისი სტუდენტობის საბუთად მხოლოდ გლობუსი შემორჩენია, მაგრამ მას ფული აქვს და სხვა დასტური არცა სჭირდება ლოპესსა და დიეგოს. ისინი ვერ აშორებენ თვალს ლეანდროს ქისას, სავსეს ოქროს უზალთუნებით, და ევეღრებიან ერთმანეთს. იცანით შვილი ჩვენი მეგობრისა. ფულის გულისათვის მღვდელი და დიაკვანი ყველაფერს იკადრებენ და, რა გასაკვირია, თავიანთი „მეგობრის შვილი“ ბარტოლუსის სახლში მოაწყონ საბინადროდ. და აი, ლეანდრო, რომელიც იბრძვის ამარანტას მოსაპოვებლად არა იმიტომ, რომ ეს მისი უინია, არამედ იმიტომ, რომ უყვარს და მისი სილამაზის გადარჩენა სურს, ჰადრაკს ეთამაშება ამარანტას გამოთაყვანებულ აპეკუნ ბარტოლუსს, რომელსაც დიდი ხანია ამარანტასთან დაქორწინება განუზრახავს.

ჰადრაკის ამ ტურნირს თავისი ფუნქციონალური მხატვრული მნიშვნელობა აქვს. მიხეილ თუმანიშვილი თამაშს ამარანტას მოსაპოვებელ ბრძოლად აქცევს. ამარანტა თვალს ადევნებს ორთაბრძოლას. მას მოსწონს ლეანდრო, მაგრამ კარჩაკეტილი ცხოვრების წესი და „მორალი“ არ ააღწევს უფლებას აღიაროს თავისი გრძნობები. თუმცა ბარტოლუსი მიჰყავთ ლეანდროს მეგობრებს „მომაკვდავი“ დიაკვნის სანახავად და ამარანტა მარტო რჩება ლეანდროსთან. ისინი ჰადრაკის დაფის იატაკზე დგანან, თავადაც ჰადრაკის ფიგურებს ჰგვანან. ახლა ლეანდროს სვლაა და... ის კოცნის ამარანტას. დაბნეული და გაოგნებული ქალი მიჰყვება იმ გრძნობას, რომელიც, შესაძლოა, იმ მთვარიან

ლაშის წინააღმდეგ მასში. როცა ლეანდრო სერენადებს მღეროდა მის მავრიტანულ აივანთან. მიჰყვება და... ლეანდროს მკერდზე თავმიყრდნობილს ხელიდან უშვალდება ბარტოლუსის მოგებული ჰადრაკის ფიგურები.

მ. თუმანიშვილის გამომგონებლობა, სასიერი და მკვეთრი ფორმებით აზროვნების მანერა სპექტაკლის მიზანსცენებს რეჟისორის ენად აქცევს და ისიც არსად არ ღალატობს ამ ენის სტილს. ცდილობს დეტალებით გაამდიდროს მოვლენის წინააღმდეგ, აამეტყველოს კომპოზიცია, ამოხსნას და განაზოგადოს მთავარი.

„ესპანელ მღვდელში“ მიხეილ თუმანიშვილის ხელი წარმართავს ყოველივეს. მისი ხილვებით მივყვებით ჩვენ მოვლენათა მსვლელობას და გვჯერა, რომ თურმე ყველაფერი შეიძლება მიიღო სცენიდან, თუ კი ის ქეშმარიტი არტისტიზმითა და მაღალი ოსტატობითაა აღბეჭდილი.

ჰიპერბოლიზაცია, რომელსაც რეჟისორი მიმართავს, „დაშინისა და წამოსახსნის“ დროს კომედიას გროტესკის სფეროში აქცევს. ამით თუმანიშვილი კომედიური სიტუაციისა და კომედიური ხასიათის მოქმედების არეს აფართოებს, იპროვოზაციის შესანიშნავ პირობებს ქმნის და იმის გამო, რომ სპექტაკლი ერთ ლოგიკურ და სტილისტურ მთლიანობაშია ამოხსნილი, არსად არ იგრძნობა პარადოქსალურობა. მოქმედებისა და გმირთა ბუნების შეუთანხმებლობა. მათი ხასიათის შეუსაბამობა.

თუმანიშვილი „ესპანელ მღვდელში“ რეალისტური სახის შექმნის ისეთ განდენილობას ქმნის, როცა გმირის ხასიათი აღარ ემორჩილება იმ მოთხოვნილებებს, რომელსაც მარქსისტული ესთეტიკის ცრუ მიმდევრები თხოვდნენ საბჭოთა ხელოვნებას, როცა მაიაკოვსკის საყვედურობდნენ პობედონოსიკოვის გამო: — «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже!»¹.

მაგრამ თუ 35 ან 40 წლის წინათ სატირულ სახეში გახსნილ ისტორიულ რეალობას ვერ გრძობდნენ ისე მკვეთრად, როგორადაც ეს დღეს შეინიშნება, ამის მიზეზები რეალიზმის გაგების სახეცვლილებებშიც შეიძლება მოიძებნოს. ლოპესისა და დიეგოს ხასიათები, მათი სცენური არსებობის ფორმა, ცხადია. გამორიცხავდა იმას, რომ ასეთი სახით ჩვენ ცხოვრებაში შეიძლება მსგავს მოვლენას შევხვდეთ, მაგრამ „ესპანელ მღვდელში“ მოცემული სატირული სახეები, რა თქმა უნდა, რეალიზმის პრინციპებით იყო შექმნილი. ვითომ აპოლინერი წერდა: როცა ადამიანს სიარულის იმიტირება მოუნდა, მან გამოიგონა ბორბალი, რომელიც სრულიად არა ჰგავს ფეხსო.

¹ В. Маяковский, Полное собр. соч., т. II, М., 1958, стр. 307.

„ესპანელი მღვდლით“ მიხეილ თუმანიშვილი თეატრალური ხელოვნების იმ პარამონიულობისა და „უბრალოების“ პრინციპების დამცველადაც მოგვევლინა, რომელსაც ასე დაეინებოთ ქადაგებდა თავის დროზე კუგელი, ეკამათებოდა რა აიჰენვალდს. იგი წერდა: — «Театр, как таковой, прост до нельзя: расстрогайте меня или рассмешите. Театр не способный вдохновить, не доводящий зрителя до некоего трансa, не выполняющий своего назначения. Вот простая истина... Сoгласен: мы усложнились, сложнее стали чувства, но это не меняет сущности театрального впечатления: оно не в созерцании или наблюдении, а в пароксизмах. Театральное впечатление должно вызвать пароксизм отраженной печали, отраженного умиления или смеха. Или отраженной радости и возмущения...»¹.

„ესპანელი მღვდლის“ სილამაზე და მომხიბვლელობა თეატრალური ქმედების სწორედ იმ ორგანულობასა და გამონაგონის იმ მხატვრულ სრულქმნილებაში გახლდათ, რაც საერთოდ წარმოადგენს სასცენო ხელოვნების უმთავრეს არსს. ეს თვისებები ხდიდა მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლს განსაკუთრებით მნიშვნელოვან და თვალსაჩინო წარმოდგენად. მის წიაღში შეიცნობდა მაყურებელი წარმოდგენის კატმოყვარულ კონცეფციას და სჯეროდა, რომ «Театр — это школа слез и смеха, эта трибуна, с которой можно свободно вскрывать пороки отжившей или ложной морали и разъяснять... вечные откровения человеческого духа»².

„ესპანელი მღვდლით“ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედების თვისობრივი ძვრა აღინიშნა. რეჟისორმა ცხადყო, რომ იგი უკვე ხასიათის ფსიქოლოგიური სიღრმით ამოხსნისა და ზეიმური თეატრალური სანახაობის შექმნის ოსტატია. თავისი გზის დასაწყისში მან ორი ისეთი სპექტაკლი შექმნა, რომელთაც საგულისხმო ადგილი დაიკავეს რუსთაველის თეატრის ისტორიაში და სახელი მოუხვეჭეს მას. მის მიერ ამ პერიოდში განხორციელებულ სხვა დადგმებს („მარად მწვანე ქედები“ — 1950; „ქარიშხლის წინ“ — 1952;) პრინციპული მნიშვნელობა არ ჰქონიათ რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის, მაგრამ ამით იწყებოდა და ვითარდებოდა თუმანიშვილის მიერ არჩეული გზა.

რუსთაველის თეატრის არაერთფეროვან სტილს და არაერთპიროვნულ მიზნებს მიხეილ თუმანიშვილის აშკარად გამოკვეთილი რეჟისორული ხელწერა

1 А. Р. Кугель. Утверждение театра, М., стр. 9.

2 Федерико Гарсия Лорка, Избранное, М., 1960, стр. 131.

ბევრს ჰპირდებოდა. ამ პერიოდში მასზე ლაპარაკობდნენ, როგორც უკვე ჩამოყალიბებულ, სრულიად გარკვეული ინდივიდუალობის მქონე ხელოვანზე. მისი სჯეროდათ და დიდ იმედებსაც ამყარებდნენ მის მყარ რეჟისორულ ავტორიტეტზე. ეს ხდებოდა ყველგან. თუმცა კი რუსთაველის თეატრი არ წარმოადგენდა ერთი რომელიმე იდეით შეპყრობილ თანამოაზრეთა კოლექტივს.

„ესპანელი მღვდლით“ დამთავრდა მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედების პირველი ეტაპი. გასაუღელი გზაც არაერთი მნიშვნელოვანი ფაქტით აღინიშნა. მას ელოდა მარცხი, რომელიც ისევე კანონზომიერი აღმოჩნდა, როგორც გაზარჯეობა. ამ გზამ ცხადყო, რომ ნაადრევი იყო საბოლოო დასკვნების გამოტანა. ფლექტიერის შემდეგ თუმანიშვილმა „ტარიელ გოლუა“ დადგა (1955 წ.) რეჟისორს განზრახული ჰქონდა რევოლუციურ-რომანტიკული სულისკვეთებით აღსავსე სპექტაკლის შექმნა, რომელიც დასავლეთ საქართველოს გლეხთა 1905 წლის რევოლუციურ გამოსვლებს ასახავდა.

მაგრამ ლეო ქიაჩელის ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკა, ახალი ტიპის ადამიანის წარმოშობის ლოგიკა, გლეხთა ამბოხის რევოლუციური თვისებები „ტარიელ გოლუას“ რომანის ფურცლებზე დარჩა, სადაც ისინი ამართლებდნენ კიდევ მწერლის მხატვრულ მიზანს.

სპექტაკლში კი, რომელიც სასიყვარულო სამკუთხედზე აგებულ „რევოლუციურ“ სიუჟეტად იქცა, გლეხთა ამბოხის მიზანი და მისი მხატვრული ვიზიონი მხოლოდ ფრაზებსა და დიალოგებში გამოქვდავდა. იგი არ აისახა გმერთა ხასიათის თვისებებსა და სცენური ყოფის ლოგიკაში.

მოხდა ისე, რომ „ტარიელ გოლუა“ ამტიციებდა რომანტიკული სპექტაკლის შექმნის იმ სტილსა და მეთოდს, რის უარსაცოფადაც მოვიდა თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრში.

მ. თუმანიშვილი აცოცხლებდა ლ. ქიაჩელის რომანში მკაფიოდ წარმოსახულ ყოფით გარემოს, ცდილობდა ეთნოგრაფიული სიზუსტით და სოფლის კოლორიტს გრძნობით აღნიშნული განწყობის შექმნას, მაგრამ ვერ მოახერხა გმირებს გრძნობათა ბუნებაში გამოემყვანებინა ნაწარმოების არსი. ამიტომაც, ტარიელ გოლუას ხასიათის მხოლოდ გარეგნულ, ფორმალურ დასტურად აღიქმებოდა სპექტაკლში შემოტანილი დიდი, ტოტემგავალილი მუხა, რომლის ქვეშ ამ მუხასავით მრავალჭირნახული ტარიელ გოლუა (აკაკი ხორავა) იდგა. სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა (მხატვარი დიმიტრი თავაძე) ვერ ახდენდა ნაწარმოებს აწრის მთლიან ორგანიზაციას იმიტომაც, რომ ის ირაკლი

ვამრეკელის მიერ გაფორმებულ „ინტირანოსსაც“ მოგვაგონებდა. ოღონდ სანდრო ახმეტელის სპექტაკლისაგან განსხვავებით. „ტარიელ გოლუას“ სიმბოლიკა ვერ ახერხებდა წარმოდგენილი მოვლენების სოციალურ სფეროში მოქცევას, მათი რევოლუციური აზრის ამოხსნას. „ტარიელ გოლუაში“ ცეკვაში გადაზრდილი გამარჯვების ალტყინებაც კი ჰქონდა შეტანილი რეჟისორს, რომელიც თავის მხრივ კიდევ ერთ რემინისცენციას იწვევდა ახმეტელის „ანხორთან“, მაგრამ წარმოდგენის ნაბლები და ხანჯლები ქართული ყოფისა და რომანტიკული ქართული თეატრის ჭეშმარიტ გრძნობებს ვერ გამოსახავდნენ. ისინი მხოლოდ ამტკიცებდნენ, რომ თუმანიშვილს ალლომ უღალატა და ტრადიციის პროგრესული გამგრძელებლის პოზიციიდან, რომელიც ასე აშკარად და ნიჭიერად გამოძვლავნდა ფუჩიკის წიგნის ინსცენირებაში, რეჟისორი ტრადიციონალიზმის სფეროში შეიჭრა. ბუნებით ანალიტიკოსი რეჟისორი მოვლენის გარეგნული თვისებების ახსნაზე შეჩერდა.

მ. თუმანიშვილს უნდოდა კიდევ უფრო ორგანული და განზავებული ყოფილიყო მისი რეჟისორული ინდივიდუალობა რუსთაველის თეატრის განუმეორებელ ბუნებასთან. მაგრამ მან ამ ერთიანობის ამსახველი, თავისივე უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი თითქოს გვერდზე გადასდო „ტარიელ გოლუას“ დადგმის დროს და ისეთი ნაწარმოებია განხორციელება იტვირთა, რომლის ხასიათი, სტილი და თავისებურებანი მისი რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის შორეული და მიუღებელი აღმოჩნდა იმჟამად.

მ. თუმანიშვილის მხატვრული ალლოს არათანაბარი გამოვლენის მიზეზი რეჟისორის დრამატურგიულ მასალასთან განსაკუთრებული დამოკიდებულების სფეროში თუ შეიძლება მოიძებნოს. ტიპიურად იქცა თუმანიშვილის შემოქმედებაში ის, რომ თუ იგი ახერხებდა სწორად ამოეხსნა პიესის გმირთა გრძნობების სამყარო და აესახა ჩვეულ, სახიერ თეატრალურ ფორმაში, ის ყოველთვის იმარჯვებდა. მაგრამ როცა განსაკუთრებულ ამოცანებს ისახავდა, როცა არჩეული პიესა ამ მიზეზების განხორციელების შესაძლებლობას ნაკლებად მოიცავდა, რეჟისორს ამოუხსნელი რჩებოდა გმირის ბუნება, ნაწარმოების სტრუქტურა და სპექტაკლის მხატვრული ფორმის ლოგიკაც ირღვეოდა. იკარგებოდა სპექტაკლის ქმედითი ძალა, რადგან თეატრი არ ითმენს რეჟისორის საკუთარი ჩანაფიქრის ჩვენებას პიესისათვის არადამახასიათებელ, არაკონკრეტულ მიმართებაში. მიზეზი თუმანიშვილის ამ თვითგატაცებამ მისივე არაერთი მისწრაფება დაამსხვრია. მის ილუზიებს საკმაოდ მყარი ბუნება აღმოაჩნდათ. თუმანიშვილი საკუთარმა ხილვებმა გაიტაცა. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (1961 წ.). სენდერბიუს „ქალთა ამბოხი“ (1960 წ.), არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“ (1959 წ.), შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1963 წ.). თუმა-

ნაწილის ჩვენთვის უკვე ცნობილი სახის აშკარა ცვლილებას გამოხატავდნენ. ძნელია კანონზომიერების დანახვა თუმანიშვილის რეპერტუარში. აქ მართალია, სხვა ფაქტორიც მოქმედებს. თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა ყოველთვის როდია არჩევითი ხასიათის. ხელოვნების თავისუფლების თეორია ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნების ორგანიზაციის თავისუფლების განმსაზღვრელი და ეს ხშირად ქმნის გარკვეულ შეუსაბამობას დროის, პიროვნებისა და ნაწარმოების ლოგიკური კავშირის აღსაქმნელად. თუმცა თუმანიშვილს მხოლოდ ერთი სპექტაკლის დადგმის უფლება არ მისცეს. ეს იყო მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. ა. მილერის პიესის „ჩემი შვილია ყველას“ რეჟისორული ექსპლიკაცია დღესაც ინახება მიხეილ თუმანიშვილის პირად არქივში. ბრძოლით მოიპოვა მან „ესპანელი მღვდლის“ დადგმის უფლება. ეს ბრძოლისუნარიანობა, როგორც ჩანს, შენეულა შემდეგ, რადგან რამბის სინათლე ვერც კამიუს „მატყუარებმა“ იხილა. მაგრამ ახლა ჩვენ იმ სპექტაკლებს ვიხილავთ, რომლებიც თუმანიშვილმა თავისი ნებით განახორციელა. ამიტომაც მიგვაჩნია ისინი რეჟისორის შეხედულებების, მისი მრწამსის გამოხატველად.

გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისში“ მ. თუმანიშვილი ქალის, როგორც პიროვნების, თავისუფლების საკითხს სვამდა და, ერთი შეხედვით, იცავდა კიდევ. ეს თემა იტალიელი დრამატურგის ქმნილებაში სრულიად გარკვევით აღინიშნება და მას არც აქტუალობა აკლია, რადგან ჩვენს საზოგადოებაში ქალის მორალური თავისუფლების ცნების საკითხი ჯერ კიდევ დგას. ასე რომ, ინტერპრეტაცია, რომელსაც რეჟისორი აძლევდა პიესას, სრულიად გარკვეული, გასაგები და მისაღები იყო, მაგრამ თუმანიშვილმა ამ აზრის მტკიცებაში, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თვით ნაწარმოებში იყო, გოლდონის უაღრესად ბუნებრივი, ცოცხალი და ცხოვრებისეული პიესის არსი დაარღვია.

მირანდოლინა თვით არის ქალის ბუნების ტიპური განსახიერება. მის ხასიათში თავმოყრილია ქალურობის ყველა სიმპტომი. გოლდონთან მირანდოლინა თვითაა ბუნება, რომელიც მის წინააღმდეგ ამხედრებას ისევე არ ითმენს, როგორც ბუნება არ ითმენს მის უარყოფასა და ხელქმნას. ამ მარადიულ იდეას, რომელსაც გოეთემ ირაციონალურობისა და განყენებულობის საგნობრიობა მოუნახა „ფაუსტში“, გოლდონი ყოფით, უაღრესად რეალურ გრძნობათა სამყაროში იძლევა. სასტუმროს დიასახლისი გამარჯვებისთვისაა დაბადებული, მას უყვარს სიცოცხლე და ცხოვრობს ისე, როგორც მისთვის ხელსაყრელია. აქ ვლინდება სწორედ მირანდოლინას ხასიათის შინაგანი თავისუფლება და რომ არა ეს ორგანული მოთხოვნილება თავისუფლებისა, მხატვრული სახე ვერც

წეასრულებდა თავის მისიას პიესაში. თუმანიშვილმა გმირის მოქმედების ეს უმთავრესი იმპულსი, მისი ხასიათის განსაზღვრულობა ვერ ამოზიდა სპექტაკლში და სამაგიეროდ ბრძოლა დააწყებინა მარკიზ ფორლიპოპოლის—(რ. ჩხიკვაძე) და კავალერ რიპაფრატას (ერ. მანჯგალაძე) მირანდოლინას (მ. ჩახავა) ამაყი და მიუდგომელი გულის დასაპყრობად. ეს მაშინ, როცა მირანდოლინა თვით იყო სასიყვარულო ინტრიგის ინიციატორი.

მირანდოლინას ბუნების ავანტიურულობა რეჟისორის ყუზადლების სფეროდან ამოვარდა როგორც სპექტაკლის მორალისათვის არასაქირო ელემენტი და ამან წარმოდგენას სასიცოცხლო ნერვი მოაქლო.

მირანდოლინას კოკეტობის ირონიულობა დაიკარგა წარმოდგენაში. მოქმედების სიუჟეტური მდგომარეობის შეცვლამ ხასიათის ლოგიკა დაარღვია. დრამატურგია კი სწორედ სიუჟეტური მდგომარეობის არჩეულ კონკრეტულობაში ხსნის და ავლენს გმირის ხასიათს. ამ შინაარსიდან განთავისუფლებული ხასიათის კვარცხლბეკზე აყვანა მონდომა რეჟისორმა. მას სურდა, მირანდოლინას ძალის წინაშე მუხლი მოეყარათ, მისი ნების თავისუფლებით აღფრთოვანებულიყო მაყურებელი. ეს არ მოხდა, რადგან მირანდოლინას აკლდა თავისი ბუნების სისავსე. მისი ხასიათის კლასიკურობა კი ამომწურავ დახასიათებას მოითხოვდა.

სისრულე კომედიის სხვა პერსონაჟების ხასიათის ამოხსნასაც აკლდა. სპექტაკლის სტილი ეკლექტური აღმოჩნდა. დარღვეული იყო საშემსრულებლო მანერის უანრული ერთტიპიურობა. ზოგი მსახიობი სიტუაციების კომედიას თამაშობდა, ზოგი ხასიათისადმი დამოკიდებულებას. სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტის ხერხი არ იკითხებოდა. წარმოდგენის მხატვრული გაფორმებაც. თავისთავად სწორად და კარგად მიგნებული (მხატვარი დ. თავაძე), ვერ ესმარებოდა გმირების გრძნობათა ბუნების ამოხსნას. ცაში გამოკიდებული ლატუნის მზე, მირანდოლინას სასტუმროს ღერბი — გულში გაყრილი ისრით, აქტიორული შესრულების სხვა პირობითობას მოითხოვდა, რომელიც რეჟისორისაგან ყოფითი რეალიზმის ფარგლებით შემოსაზღვრული სპექტაკლის ბუნებას თვისობრივად უნდა გამიჯვნოდა.

ძნელი წარმოსადგენია საერთოდ „სასტუმროს დიასახლისის“ „ჩაგდება“, მაგრამ სწორედ ამ სპექტაკლში განიცადა თუმანიშვილმა მარცხი. ეს წარმოდგენა დღესაც რჩება რეჟისორის შეცდომების სამაგალითო ნიმუშად, რადგან მასში უფრო ნათლად გამოიკვეთა პიესაზე რეჟისორის მუშაობის მეთოდის ზოგიერთი თავისებურება, რომელიც სენდერბრუს „ქალთა ამბოხში“ თითქოს შემთხვევით გამოვლინდა, ხოლო შემდგომ არბუზოვის „იკუტსკის

ისტორიასა“ და განსაკუთრებით კი შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ დადასტურდა.

ვის არ მოსვლია მარცხი. საქმე ამ სპექტაკლების მხოლოდ წარუმატებლობას როდი შეეხება. აქ იკვეთება რეჟისორის ფორმალური გატაცების ტენდენცია და, რაც მთავარია, ეკემა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ასახვის ტონუსი. ამ სპექტაკლებში თუმანიშვილს ხელიდან უსხლტება მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი უძვირფასესი და უმშვენიერესი მხარე — მსახიობთან გუშაობაში. მასთან ურთიერთობაში მოუძებნოს და მოარგოს სპექტაკლს მხატვრული ენა.

მიხეილ თუმანიშვილის ნიჟი — მოუნახოს ერთ სცენას, ეპიზოდს ან თუგინდ ფრაზას ათასი გადაწყვეტა. ინტონაციის სხვაობაში იპოვოს აზრის დატევისა და გადმოცემის ის საზღვარი. რომელსაც არაერთგზის ალუფრთოვანებივართ და უზუსტეს მიგნებად მიგვიჩნევია, ზოგჯერ მისავე საწინააღმდეგოდ შემობრუნებულა, რადგან ამ დამახასიათებელ თვითგატაცებასა და თვითგამოსახვაში. „კომპლექსებისა“ და „ელემენტების“ ძიებაში რეჟისორს ხელიდან ეცლება პიესის ფუძე. მისი დანიშნულება, რაც, თავის მხრივ, მსახიობისა და მსაყურებლის ალუფრთოვანების პირველად, უტყუარ ფაქტორს წარმოადგენს.

კლოდ სენდერბიუს „ქალთა ამბოხში“ მიხეილ თუმანიშვილმა ანგარიში ვერ გაუწია ქართული აქტიორული ბუნების ინდივიდუალობას, როლზე გუშაობის მისთვის დამახასიათებელ სტილსა და მეთოდს. ქართულ თეატრს არასოდეს არ მიუღწევია და ის არც არასოდეს იღწვოდა მხოლოდ ტექნიკურად დახვეწილი გარეგნული სახის შექმნისათვის. წარმოსახვის და არა განცდის ფრანგული აქტიორული სკოლა ქართული თეატრის ბუნებისათვის ყოველთვის შორეული იყო.

თვით სანდრო ახმეტელი, როცა იბრძოდა ქართველი მსახიობის ახალი ტიპის შექმნისათვის, რომელსაც „ნაციონალური რიტმის“ ორგანული გამოხატვის საშუალებით ქართული ყოფის არსი უნდა აემეტყველებინა ეროვნული თეატრის სცენაზე, ყოველთვის ცდილობდა მხატვრული სახე განცდის სიმართლითა და გელწრფელობით ყოფილიყო შესრულებული. მიხეილ თუმანიშვილს ყოველთვის სწადდა ხასიათის გახსნის სიმართლე განსაკუთრებული, ფსიქოლოგიური განცდის სიმალლეზე აყვანა, მაგრამ „ქალთა ამბოხში“ რეჟისორმა სწორად ვერ მოძებნა პიესის გასაღები. სპექტაკლში ქალები „ამბოხს“ აწყობდნენ ოპის წინააღმდეგ. რეჟისორი ამ წარმოდგენაშიც ეცადა გამოეხატა ქალის დიდო სოციალური მნიშვნელობა, მაგრამ ქალთა აჯანყება მათი პირადი ინტერესებით იყო განპირობებული. პირად და საზოგადოებრივ ინტერესთა შეუსა-

ბამობის კომედიურობას კი სპექტაკლის მხოლოდ გარეგნული ფორმა აღნიშნავდა. წარმოდგენის სტილი გაუგებარი იყო.

დახვეწილმა, გრაფიკული სიზუსტით შესრულებულმა მიზანსცენებმა ვერ შექმნეს და არც შეიძლებოდა შეექმნათ ის შინაარსი, სადაც შესაძლებელი და ლოგიკური იქნებოდა ქალთა ბრძოლა ომის საშიშროების წინააღმდეგ. რეჟისორის ენად ისევ მიზანსცენა იქცა სპექტაკლში, ოღონდ ეს შთამბეჭდავი მიზანსცენები უმისამართო აზრით დატვირთული აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ ბურჟუაზიული სამხედრო პოლიტიკის მმართველი წრეების უნიათობა და უგუნურება არაერთ ასოციაციას იწვევდა.

სიკეთისა და კეთილშობილების აღმოჩენის, გმირის პოენის მძლავრმა სურვილმა მიხეილ თუმანიშვილი იმავე 1960 წ. („ქალთა ამბოხი“ 1960 წ. იყო დადგმული) არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორიასთან“ მიიყვანა. რეჟისორმა თითქოს ზუსტად მიაგნო პიესას. არბუზოვის ყოფითი, რეალისტური ხასიათების მოქმედების არე პოეტურობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი და იგულისხმებოდა, რომ ეს სტილი მიხეილ თუმანიშვილის ინდივიდუალობას სავსებით უნდა შეთანხმებოდა — რეჟისორის ოსტატობის გამომხატველ უცხადეს მაგალითად ქცეულიყო.

ადამიანის ჩამოყალიბებისა და ფორმირების პროცესი, — რა უნდა ყოფილიყო ამ თემაზე უფრო საინტერესო მ. თუმანიშვილისათვის, რომელიც სწორედ ადამიანის სულში ჩახედვისა და მისი ხასიათის ამოხსნის ინტერესმა მოიყვანა თეატრში?!

რეჟისორმა სპექტაკლი ჩაიფიქრა, როგორც მუსიკალური ნაამბობი ქალაქ ირკუტსკის მცხოვრებლებზე. თუმანიშვილს უნდოდა პიესისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ზეაწეულობისათვის განსაკუთრებით გაესვა ხაზი და ამით წარმოდგენა რუსთაველის თეატრის აშკარა კუთვნილებად ექცია. მაგრამ რომანტიკა ამ სპექტაკლშიც მხოლოდ გარეგნულ მახასიათებლად იქცა, რადგან იგი გმირთა ხასიათის თვისებებში არც აქ არ გამოიყვანდა. ამის გამო დაუჯერებელი შეიქმნა დიდი ელექტროსადგურის მშენებელთა შრომის პათოსი. დეკორაციის სადღესასწაულო თეთრი ტონი. სცენის შუაგულში მოთავსებული როიალი, პიანისტი, რომელსაც სპექტაკლი მიჰყავდა საკმაოდ რაფინირებულ გარეგნობის ქოროსთან ერთად, პიესის ყოფას ისევე ვერ ეთვისებოდა, როგორც როიალი და ექსკავატორი არ შეეფერებოდა ერთმანეთს. თავიანთი წარმოშობის ბუნებას მოწყვეტილმა ხასიათებმა ავტორისეული სული დაკარგეს წარმოდგენაში. დაუოკებელი გრძნობისა და ხასიათის რუსული ტემპერამენტი გამოგონილ გარემოში გადმონერგა თუმანიშვილმა, და ამით ნაწარმოების ტონის სიმძაფრე გაანელა. ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ სცენაზე გამო-

სულ ადამიანები ჩვენი საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში მდინარე ანგარაზე ბუნების ძალებსა და საკუთარი ხასიათების გარდაქმნისათვის იყენებდნენ მოწოდებულნი.

შეკლომა იმდენად აშკარა იყო, რომ იგი რამდენადმე გაასწორეს სპექტაკლს მეორე ვარიანტში. თუმცა ამ „შეცდომების“ გასწორებამ უფრო მაღალად ცხადყო, რომ პირველი სპექტაკლის მოქმედება გამოგონილ, არა-მოგანულ ფორმაში ვითარდებოდა. გმირთა ხასიათებს თვისობრივი ცვლილება არ განუცლიათ. შეიცვალა დეკორაცია და ქოროს როლი. პიესისათვის არათვისობრივი გარემოს მოხსნამ შედარებით ნათლად გამოაჩინა ვალენტინას, სერგეის, ვიქტორის ცხოვრების გზა. და რეჟისორმაც ამ სიცოცხლის ამსახველი არაერთი დასამახსოვრებელი სცენა შექმნა.

მიხეილ თუმანიშვილისათვის საერთოდაა დამახასიათებელი, თავისი ტალანტის კვალი დაამჩნიოს თავის წარუმატებელ წარმოდგენებსაც კი. სპექტაკლში ყოველთვის შეინიშნება რეჟისორის ბუნება — მხატვრული მეტაფორით ამოხსნას ეპიზოდის არსი. დეტალით შექმნას განწყობილება, თავისი საკუთარი დამოკიდებულება გვიჩვენოს მოვლენის მიმართ...

მიხეილ თუმანიშვილი ყოველთვის თვითონაც არსებობს სპექტაკლში, ის არასოდეს არ ქრება მსახიობში ან თეატრის რომელიმე სხვა კომპონენტში. რეჟისორის პიროვნების განუზავებელი თავისებურება სპექტაკლში ყოველთვის იკითხება. იგრძნობა მისი ხედვა, რომელიც ერთდროულად გამოხატავს რაღაც პირადულს, ინტიმურსა და ამავე დროს საზოგადო კავშირს. ეს კავშირი, რასაც და როგორადაც არ უნდა დგამდეს რეჟისორი, ყოველთვის მიმართულია ადამიანის წარმოსაჩენად, მისი ხასიათის თეატრალური ენით ასამეტყველებლად.



ჩვენი საზოგადოების მორალური, ეთიკური ნორმების ცვალებადობისა და გარდაქმნის საკითხი მიხეილ თუმანიშვილს არაერთხელ წამოუჭრია თავის შემოქმედებაში, მაგრამ ყველაზე სრულყოფილად ეს თემა მან გახსნა პ. კოპოტის პიესაში „როცა ასეთი სიყვარულია“.

... ადამიანები მარტო გასართობად როდი დადიან თეატრში. აქ მათ სხვა ადამიანის სულში ჩახედვის... მათ შეცდომებსა და გამარჯვებებში საკუთარი თავის შეცნობის სურვილი იზიდავთ“, ამბობს მიხეილ თუმანიშვილი და წარმოდგენას ავტორის რემარკით იწყებს. რეჟისორი თავიდანვე ხაზს უსვამს სპექტაკლის მეტრძოლ აზრს — გულგრილი, არაგულისხმიერი დამოკიდებულების წინააღმდეგ ადამიანის მიმართ.

იწყება სპექტაკლი. დარბაზში სინათლე ანთია. არ არის ფარდა. სცენა მოედნებადაა დაყოფილი. სპექტაკლის დეკორის შავი ტონი. მარჯვნივ, ამალღებულ ადგილზე, მოსამართლის საჯარბელია. მის ფართო სახელურზე მანტიადევს. ავანსცენასთან მარცხნივ და მარჯვნივ ორი გრძელი სკამი დგას. პარტერში იღება კარი და მაყურებელთა დარბაზში შემოდის შუახნის მამაკაცი. ის პროცესის ჩასატარებლად მოდბს. მის გადაწყვეტილებბზეა დამოკიდებული ადამიანთა ბედი. მან კი ჯერ არ იცის, ვინ არის დამნაშავე. ამიტომ ღელავს, მოდის ნელა, მას სკირდება დრო გრძნობისა და აზრის დასალაგებლად. მთელი მისი ფიგურა წუხილისა და შეშფოთების დარკების სურვილს გამოხატავს. ჩაფიქრებული კაცის გზას სულმოუთქმელად ადევნებს თვალს მაყურებელი და სწორედ აქ, სერგო ზაქარიაძის ამ უდიდეს და უფრთხილეს პაუზაში იბადება განწყობილების სერიოზულობა, ესოდენ აუცილებელი ამ წარმოდგენოსათვის. მსახიობი აღის სცენაზე და ამბობს სპექტაკლის პირველ ფრაზას — წარმოდგენის აზრად ქცეულ დრამატურგის რემარკას.

სპექტაკლის დასაწყისშივე ნაგრძნობი მოქმედებების დაძახული რიტმი აერთიანებს მაყურებელს, ამზადებს უჩვეულო წარმოდგენის აღსაქმელად.

ნელა ქრება სინათლე. შიგნიდან ნათდება ჩეხოსლოვაკიის ღერბზე გამოსახული ტორადმართული ლომის სილუეტი. ფერადი გამა შავ ხავერდზე აირეკლება. სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმების უმცირესი დეტალები ლპირდრობის იმ მიმართებაში ხორციელდება, როცა ყოფითი აქსესუარები არ სკირდება გმირთა ბუნების გამოხატვას. მხატვარი დ. თავაძე და რუეისორი მ. თუმანიშვილი სცენის ამ მაქსიმალურ განტვირთვას არსად არ უღალატებენ და სწორედ ამ პირობითობაში გამოიკვეთება სპექტაკლის მძაფრი, ემოციურა და ფსიქოლოგიური შეტაკების გაფართოებული კურსივი. გამოჩნდება, რომ ადამიანის გაგება, მისი სულის ხვეულების გახსნაა აქ მთავარი. ვნებათა აღტყინება, სურვილთა პარადოქსულობა და ტანჯვის მიზეზები უნდა დავინახოთ ამ წესრიგში.

სერგო ზაქარიაძე იცვამს მანტიას, ეცნობა ბრალდებულთ, იწყება სასამართლო პროცესი, რომელიც მოქმედების მსვლელობაში ურთიერთისა და საკუთარი თავის შეცნობის პროცესად იქცევა და მანტიამოსხმული კაცო სინდისის ცოცხალ ალეგორიად ამეტყველდება წარმოდგენაში.

სპექტაკლის ყველა მონაწილე განვლილ და უკვე ჩადენილ საკუთარ საქციელს გაიხსენებს და მოგონებათა ამ რთულ, თითქოს მეტაფიზიკურ პროცესში თითოეული მათგანი დამნაშავე აღმოჩნდება ლიდას სიკვდილში მხოლოდ იმიტომ, რომ ადამიანური გულისხმიერება ვერ გამოიჩინეს მის მიმართ. გულგრილობა. რომლითაც მოქმედებდნენ ისინი ცხოვრებაში, სუბიექტური

მიზეზიდან დანაშაულის გაგების ობიექტურ ფაქტორად იქცევა და ერთნიარად უდანაშაულო დამხაშავე ადამიანები მანტიამოსხმულ კაცს სთხოვენ გაასამართლოს ისინი, მაგრამ სინდისი უფლებას არ აძლევს მას მხოლოდ თავის ოჯახე აილოს მათი განსჯა. მაყურებლისაკენ მობრუნებული მოსამართლე დარბაზისაკენ წარმართავს მარჯვენას, სპექტაკლის უკანასკნელ სიტყვებს დაადევნებს თავის ფიქრსა და მოქმედებას — „თუ შეუძლიათო“, იტყვის. წარმოდგენაში მაყურებელი მოქმედების აქტიური მონაწილე იყო, რაც განსაზღვრავდა „როცა ასეთი სიყვარულია“ დიდი ხნის სიცოცხლეს რუსთაველის თეატრის სცენაზე. სპექტაკლი მაყურებლისა და მსახიობის ცოცხალი კონტაქტის საუკეთესო მაგალითად იქცა.

დადგმის პლასტიკური ხატის სიცხადემ და მთლიანობამ, მისმა უაღრესმა გამიზნულობამ შესრულების ნამდვილი დრამატიზმი ამხილა და ამან კიდევ ერთხელ აღნიშნა მიხეილ თუმანიშვილის აშკარა ტალანტი, რომელიც ყოველთვის სრულად ვლინდებოდა, თუ კი რეჟისორი ნაწარმოების დედაარსის გამოხატვის უკომპრომისო გზას ირჩევდა. თუ ის ამდიდრებდა და ამძაფრებდა ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების მომენტებს.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ ის სპექტაკლი აღმოჩნდა, რომელმაც დაიტია და შეიწოვა თვით მიხეილ თუმანიშვილის არაერთი საინტერესო მიგნება. რეჟისორის გამოცდილების არაერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი ასახა და იქცა არა მარტო რუსთაველის თეატრის დიდ გამარჯვებად, არამედ საზოგადოებრივ მოვლენად, რომელმაც საგულისხმო და საინტერესო პრობლემები წამოჭრა. ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის ხერხზე ბევრი რამ შეიძლება კიდევ ითქვას. მაგრამ როცა დღეს ვიგონებ მას, მგონია, რომ უმთავრესი და უძვირფასესი მასში სწორედ ის იყო, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა ჩვენი თაობის ის ცხოვრება და სიმართლე ასახა, რომელსაც ჯერ კიდევ შესწევს უნარი ტრაგედია განიცადოს.



ის, რომ ყოველი კულტურა ეროვნულია, მტკიცებას არ მოითხოვს. მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაც სწორედ ქართული, ეროვნული ხასიათისაა. ზემოთ განხილულ სპექტაკლებს ეს თვისება ახასიათებდათ, როგორც აუცილებელი და გარდუვალი გამოვლინება გარკვეული ხალხის სულისკვეთებისა, რომლის ხელოვნებასაც ამ ხალხის წარმომადგენლები ქმნიან... ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“. პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ და სხვა. მაგრამ მი-

ხეილ თუმანიშვილს არსად არ მიუღწევია ეროვნული ხასიათისა და სტილის შექმნის იმ ხარისხისათვის, როგორაც ეს ჯერ გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილებში“, შემდგომ კი ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვაში“ განხორციელდა.

პირველი წარმოდგენის დადგმამდე თუმანიშვილი ამბობდა: — ჩემი ოცნებაა დავდგა ქართული სპექტაკლი. დიდი პრობლემებისა და მასშტაბური ხასიათების წარმოდგენა, სადაც გმირები ქართული ხასიათის ლოგიკით იმოქმედებენ, მაგრამ მათი მოქმედების მიზეზი ზოგადსაკაცობრიო ინტერესები იქნება. მე მინდა, რომ ყოველი სხვა ქვეყნის მაცურებელმა იგრძნოს ჩემი ხალხის დიდი წარსული ისე, რომ სცენაზე ხანჯალსა და ნაბადს არ ხედავდესო. ამდენად საკითხი, რომელიც აღელვებდა რეჟისორს, არ შეიძლება გადაწყვეტილიყო არათანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის საფუძველზე. თუმანიშვილმა გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“ აირჩია, როგორც შესაძლებლობა, რამდენადმე მაინც მიეღწია მიზნის განხორციელებისათვის, თუმცა პიესა არ წარმოადგენდა სრულყოფილ დრამატურგიულ ქმნილებას. რეჟისორმა განავრცო და გააღრმავა პიესის აზრი. ზუსტი, ტიპიური გარემო შეუქმნა მოქმედების განვითარებას და მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის ხერხი ზოგჯერ თეატრის სპეციფიკური ხერხებისაგან განსხვავდებოდა, თუმანიშვილმა ზოგიერთ სცენაში კეშმარიტად ამაღელვებელი წუთების შექმნას მიაღწია.

...სცენის მთელ სივანეზე გადაქიმულ ეკრანს ტალღები აწყდება. მღვრიე ზღვა ეკრანის ჩარჩოებს სწევს (მხატვარი დ. თავაძე). შემოდის ბოცო და ამ უბრალო, დარბაისელი ქართველი ბერიკაცის ძალისა და ნების წინაშე იწევსო თითქოს ტალღა უკან... ზღვა სცენის სიღრმეში ანთებულ მცირე ეკრანებზე ისახება. მცირე ეკრანს ხან ნარინჯისფერი მთვარე აავსებს, ხან ვერხვის ფოთლების გამჭვირვალე სიმწვანე მომინანქრებულ ზეცას ფირუზისფრად შეფერავს, მაგრამ ზღვა დარჩება სპექტაკლში სიცოცხლის სიმბოლოდ. ზღვა, რომელშიც ცხოვრობდა ბოცოს წინაპართა არაერთი თაობა. ამ ზღვას ებრძოდნენ, აქ იმარჯვებდნენ და ამ ზღვის სიყვარულით შეპყრობილნი ემშვიდობებოდნენ სიცოცხლეს. თაობიდან თაობაში ინერგებოდა ზღვის აღიარების კულტი და ბოცოს სიცოცხლედაც ეს ზღვა იქცა. ამ ზღვაში დაიღუპა მისი შვილი. ამ ზღვაში მიდის მისი შვილიშვილიც დაკარგული კატარღის მოსაძებნად. „იმედს“ ახალი სიცოცხლე ელის. მამათა და შვილთა გზები ხვდებიან ერთმანეთს. ბოცომ უყოყმანოდ გაუშვა ომში გურამი. ახლა ეშინია განსაცდელი რომ არ დაატყდეს თავზე მეორე გურამს, მის ერთადერთ იმედს და უჭირს შვილიშვილის ზღვაში გაშვება. მაგრამ ბოცო ჭკვიანი და კეთილი მოხუცია. მას უნდა პატარა

ვურამიც კაცად გაიზარდოს. ისეთივე მხნე ველი გამოიპყვეს, როგორც მას და მის შვილს ჰქონდა...

ბოცოს სახის შექმნა მიაეილ თუმანიშვილისა და ეროსი მანჯგალაძის აშკარა გამარჯვება იყო. ცნობილია, რომ არაფერი ეოვნიული არ წარმოადგენს დიდ ფასეულობას, თუ კი მას არა აქვს უნივერსალური მნიშვნელობა. ამიტომ რეჟისორმა და მსახიობმა გააფართოვეს ბოცოს ხასიათის არე. შეეცადნენ სახის მხატვრული ხარისხი სიმბოლოს მნიშვნელობამდე აეყვანათ. ქართველი კაცის ბუნების, მისი სინდისის, პატიოსნების, გამძლეობისა და სიბრძნის გამოხატველი ტიპური ხასიათი შეექმნათ.

მაგრამ ბოცოს მხატვრული სახის შექმნით არ შეიძლება ამოწურულიყო ეროვნული ხასიათის სპექტაკლის შექმნა და ამიტომაც მ. თუმანიშვილი ეცადა, ბოცოს ხასიათის მსგავსი დამაჯერებლობით აემეტყველებინა მთელი წარმოდგენა. რამდენიმე ეპიზოდში მან მიაღწია კიდევ სპექტაკლის ყველა კომპონენტის ისეთ შერწყმას, სადაც განცდისა და აზრის გამოხატვის ამომწურავი ნთლახობა იგრძნობოდა.

... ომი დაიწყო. ნავთის ბიდონების დანომრილ რიგს შავ თავშალში გახვეული ქალი დარაჯობს. გადაქანებულ ბოაზე რეპროდუქტორი კილია. ეს ნაინიძალური დეტალები მწუხარებისა და მოლოდინის სრულ განწყობილებას ქნის. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ნაპირზე დარჩენილნი ყველაფერს აიტანენ, ოლიანდ ომში, ზღვაში წასულნი დაბრუნდნენ. ბოცო ყოველ წუთს ჰორიზონტს გასცქერის. არაფერი ჩანს. ზღვა ღელავს. ...მღვრიე ტალღები არყევენ „იმედს“. ზღვის ღრიალში კვიციანი ისმის ტყვიის ხმა. მეზღვაურები ძლიერი მხრებით გადაკდობიან ერთმანეთს, თითქოს ქართული „ხორუმის“ ილეთს აკეთებენო, ისეთ რიტმს გამოხატავს მოძრაობა. ეს შეკრული, ერთარსად განსხვავებული მოქმედება ხასიათის იმ მგრანობელობას აშხელს, რომელსაც უნარი აქვს სიკვდილს თვალეში ჩახედოს. წრე სულ უფრო და უფრო ვიწროვდება. ტყვიისაგან დაცხრილული კატარღა თანდათან იძირება. გადაარჩენა წარმოუდგენელია. გააელებულ, დუემორეულ ზღვას ღმუილით, გოდებითა და ზარზეიმით მიაქვს თავისი მონაგარი. და სწორედ ამ დროს იფეთქებს მზის მადიდებელი სვანური სიმღერა „ლილეო“, ამ კონტექსტში ის დაღუპულ გმირთა ხოტბად და მათი ვაეკაცობის ოსანად აელერდება.

დიდებული სიმღერა გამოეყოფა დამცხრალი ზღვის ხმაურს. მზის ჰიმნში დაიკარვება კატარღა და აღწერილი ეპიზოდის ეს პოეტური, ეპიკური, პათეტური ტონი ეროვნული სტილის გამოხატველ აზრად დარჩება ჩვენს მახსოვრობაში.

მიზევილ თუმანიშვილმა „ზღვის შვილებით“ უაღრესად მნიშვნელოვანი

ნაბიჯი გადადგა ქართული ეროვნული თეატრის სტილის ათვისების სფეროში. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენაში ყველაფერი არ იყო განხორციელებული ამ მიმართებაში, თანაც ამგვარი მხატვრული სიძლიერით, ეს სპექტაკლი რეჟისორისათვის მაინც წინ გადადგმული ნაბიჯი გახლდათ, რადგან არსებობდა ბოცოს ქართული ხასიათი, რომელიც ისევე გადაიზარდა მხატვრულ სიმბოლოში, როგორც ეროვნულმა სიმღერამ სიმბოლური, დამატებითი დახასიათება მისცა გმირთა სახეებს.

გავიდა რამდენიმე წელი და რეჟისორმა ქართული გმირული სიმღერის თემის გაგრძელება ქართული ლექსით სცადა. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე პოეზიის საღამო გაიმართა. სპექტაკლი მიზნად ისახავდა აღედგინა ქართული ინტელიგენციის შესანიშნავი ტრადიცია — აეყვარებინა ქართული ლექსის მშვენიერება. ამაღლებული, პოეტური გარემო შეექმნა წარმოდგენისათვის. მაგრამ თუმანიშვილმა ქართული სალონური კულტურის კამერულობა ლექსის არჩევანზეც გაავრცელა და ამიტომ ქართული პოეზიის ძველთუძველესი ძარღვი — მისი ეპეკატური, გმირული შემართება წარმოდგენის ნახევარტონებში დაიკარგა.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე ცნობილი მსახიობები კითხულობდნენ ვალაქტონს, ლადო ასათიანს, ირაკლი აბაშიძეს, მუხრან მაჭავარიანს, და ა. შ. მაგრამ საქართველოს პოეზიის გარდასულ დღეთა შემართება არ გამოიხატა სცენაზე ისევე, როგორც თანამედროვე პოეზია არ აისახა თავის უმნიშვნელოვანეს ხაზებში.

ლექსს „აბესალომ და ეთერის“ ხალხური თქმულება ცვლიდა. პოემას დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირი“. სერგო ზაქარიძემ დარისპანის ისტორიული კონკრეტულობით აღბეჭდილი სახე შექმნა, მაგრამ დ. კლდიაშვილის ტრაგიკომედია მაინც ვოდვეილივით გათამაშდა სცენაზე. ამ მხრივ თუმანიშვილს „დარისპანის გასაქირის“ ქართულ სცენაზე დადგმის ტრადიციისათვის არ უღალატია. იქ, სადაც შესაძლებელი და აუცილებელი იყო ტრადიციისაგან განდგომა, მიხეილ თუმანიშვილმა საოცარი კონსერვატულობა გამოიჩინა. იქ სადაც საჭირო იყო ტრადიციის გაგრძელება და მისი ახალი აზრით განათება, რეჟისორმა ულტრა თანამედროვე სტილი აირჩია და ქართული პოეზიის დიდებულებოვნება ვერ ამოზიდა სპექტაკლში. ექსპერიმენტი არ გამართლდა.

„პოეზიის საღამო“ თუმანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელებული მეორე სპექტაკლი გახლდათ. ეს სცენა გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქას“ პრემიერით გაიხსნა. თუმანიშვილის ამ დადგმით დაიწყო დიდი პრობლემების პატარა მასშტაბში ასახვის ტენდენცია უკანასკნელი წლების რუსთაველის თეატრში და ამ თვალსაზრისით „ქინკრაქამ“ საეტაპო სპექტაკლის მნიშვნელობა შეიძინა.

„ქინკრაქას“ დიდი და დამსახურებული წარმატება ხვდა წილად თავის დროზე. იგი ერთ-ერთი პოპულარული წარმოდგენა იყო, რადგან რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის მაღალ პროფესიულ დონეზე ხორციელდებოდა. წარმოდგენის მხატვრული გადაწყვეტის ხერხი პირობითობის იმ განსაზღვრულობით სრულდებოდა, რომელიც პიესიდან გამომდინარეობს, მსახიობის გარდასახვის უნარზეა დამოკიდებული და მაყურებლის ფსიქოლოგიას სრულიად ეთანხმება. მიხეილ თუმანიშვილი აქ რეჟისორული გამომგონებლობის, ფანტაზიის, ლაკონიური. მაგრამ ტიპიური დახასიათების შესანიშნავ მაგალითებს ქმნიდა. არაერთ ასოციაციას იწვევდა სპექტაკლის თემის ყოფითი აქტუალობა, მაგრამ მისი პრობლემა — ძალისა და სამართლიანობის ურთიერთკავშირის უმნიშვნელოვანეს საკითხებს რომ უნდა მოიცავდეს, სპექტაკლში. სხვათა შორის. იყო მინიშნებული. დიდისაგან პატარის მორევისა და ჩაგვრის სიუჟეტი წარმოდგენაში საბავშვო ზღაპრის ამბავს არ სცილდებოდა, რადგან დღევანდელი მსოფლიოს ყველა პატარა ერის მორალური და ფიზიკური არსებობის ურთულეს საკითხებს პრობლემური სიმწვავე და სერიოზულობა აკლდა. ზღაპარი ზღაპრად დარჩა. მოვლენების სოციალური არსი აქტიურ კონფლიქტში არ გაიხსნა და წარმოდგენამაც „უკონფლიქტო ხელოვნების“ არც თუ ისე დიდი ხნის წინანდელი ჟამთა ვითარება გაგვახსენა. იმ დროს კი რუსთაველის თეატრის სცენაზე სანდრო ახმეტელი ტირანიის წინააღმდეგ აწყობდა ამბოხს (მილერის „ყაჩაღები“) შემდეგ ამ თეატრში მილერის „სეილემის პროცესიც“ დაიდგა. სპექტაკლი შერყეულ დიქტატურაზე ლაპარაკობდა. მაგრამ „ქინკრაქამ“ აქტიორული საშემსრულებლო კულტურის აშკარა ზრდა ხუმრობაში გამოავლინა და ამ გარემოებამ ეკვი აღუძრა რუსთაველის თეატრის მაყურებელს, რადგან სიმაღლეთა მოლახვის სურვილი არ ჩანდა.

მცირე სცენა თამაშის ხერხის სხვა სტილს ითვალისწინებს, განსხვავებულს რუსთაველის თეატრის დიდი სცენის მოთხოვნილებებისაგან. ეს გასაგებია ისევე, როგორც ის, რომ ხელოვნების არცერთ სფეროში არ არსებობს რაიმე ისეთი განსაკუთრებული სტილი, რომელშიც დიდი აზრებისა და გრძნობების გამოხატვა არ შეიძლებოდეს.

„ქინკრაქა“ გახდა კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისას“ სცენური ხორც-შესხმის უკეთესი ვარიანტი. როგორც ერთ, ისევე მეორე სპექტაკლს ბევრი კარგი თვისება ახასიათებდა. ჯერ მარტო გოგი გეგეჭკორის — ქათამაძე („ამბავი სიყვარულისას“) და რამაზ ჩხიკვაძის — ქოსიკო („ქინკრაქა“) ამშვენებდნენ ამ სპექტაკლებს. რეჟისორის გამომგონებლობა შესანიშნავ განწყობილებას ქმნიდა. მაყურებელი ისვენებდა, სპექტაკლი ახარებდა მას. ამ სპექტაკლების დეკორაციული გადაწყვეტის პრინციპი („ამბავი სიყვარულისას“ მხატ-

ვარი ოთარ ლითანიშვილი გახლდათ, „კინკრაქა“ კი გააფორმეს ო. ქოჩაკიძემ. ი. ჩიკვაიძემ, ა. სლოვინსკიმ) ჩვენი რეალური ყოფის ესთეტიკას ამკვიდრებდა. მსუბუქი კონსტრუქციები, ფერადი ლაქების სიუხვე თანამედროვე ინტერიერისა და დეკორაციული პანოს შექმნის სტილით ხორციელდებოდა. მაგრამ თეატრში შემოტანილი ეს განსაზღვრული ყოფითი განყენებულობა, მაგალითად, „კინკრაქას“ ქართული ზღაპრის ფერწერულობას, მიწის სურნელსა და სიუხვის მადლს აკლებდა. თუმცა მიხეილ თუმანიშვილზე ამბობდნენ — „სუსტი პიესიდან შესანიშნავი სპექტაკლი გააკეთაო“. დროებით ყველას ავიწყდებოდა, რომ კარგი სპექტაკლი კარგი პიესიდან იქმნება. დიდი თეატრი დიდ დრამატურგიაზე შენდება და, რომ „ყველაზე ღრმა, ყველაზე სრული ცოდნა: ცხოვრებისა რეჟისორის პირადი ბიოგრაფიის ფაქტად რჩება. თუ მას არა აქვს პიესა ცხოვრების ასევე ღრმად და სრულყოფილად ამსახველი. ავტორი სამყაროსადმი დამოკიდებულებას პიესაში ავლენს. რეჟისორი — სპექტაკლში. და თუ არ არის თანამედროვე პიესა, არ არსებობს არც თანამედროვე სპექტაკლი“¹.

მაგრამ თანამედროვე სპექტაკლი უძველეს პიესებზეც იქმნება. თეატრის ისტორია იცნობს კლასიკური დრამატურგიის თანამედროვე ამეტყველების არაერთ მაგალითს. უფრო მეტიც — თეატრის უმნიშვნელოვანეს ისტორიას სწორედ ასეთი მაგალითები ქმნიან. უმნიშვნელოვანეს იმიტომ, რომ დიდ ნაწარმოების სცენურ განსხეულებას თეატრის ძალის დიდი მასშტაბი სჭირდება. სწორედ კლასიკურ რეპერტუარში წარმოჩნდება რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის სისრულე. ასე იმიტომ ხდება, რომ დრამატურგიული სელოვნების ყველა სრულქმნილი ნაწარმოები, როგორც წესი, თავისი დროის არსს გამოხატავს, აღნიშნავს შედარებით მყარ საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებს. ამ შინაგანი წინააღმდეგობების ფორმები ეპოქის ცვლასთან ერთად იცვლებიან, მაგრამ ყოველი ახალი ეპოქა თავის დროს სცნობს გარდასულ დღეთა კონფლიქტებში ყოველივე აქვს ისტორიაში შეგავებული და დაკრისტალებული კლასიკური ნაწარმოების დადგმის ტრადიციები ემატება. წარსულის ხელოვნება ამ მარადიული კავშირით ხდება აქტუალური და ამის გამოა სწორედ ძნელი და ღირსეული მასთან მიახლოება. მასში დღევანდელი ყოფის შეცნობა და გამოაშკარავება.

რომენ როლანი წერდა: „... მაშინაც კი, როცა ჩვენ ვუბრუნდებით წარსულის ხელოვნებას (ამასთანავე სხვადასხვა ეპოქა არასოდეს არ ირჩევს ერთსა და იმავე ნაწარმოებს. გუშინ ეს თუ ბეთჰოვენი და ვაგნერი იყო, დღეს ბახი

¹ Товстоногов Г., О профессии режиссера, М., 1965. стр. 167.

და მოცარტი), წარსული კი არ აღსდგება ხოლმე ჩვენში; ეს ჩვენ თვითონ ვისკრით წარსულში საკუთარ ჩრდილებს — ჩვენს სურვილებს, ჩვენს კითხვებს. ჩვენს წესრიგსა და ჩვენს შეშფოთებას¹.

მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაში დადგა დრო, როცა მას თავისი ძალა, თავისი შემოქმედებითი უნარი კლასიკური ნაწარმოების ახალ წაკითხვაში უნდა ეჩვენებინა. რეჟისორის სიმწიფის ხანა მხატვრული აზროვნების გამომნატველ ახალ დონეს ითხოვდა. რუსთაველის თეატრს ხერხემლის გამაგრება სჭირდებოდა. მიხეილ თუმანიშვილმა შექსპირი აირჩია — „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და „მეფე ლირი“. ყველა დროის გმირთა შემქმნელი დრამატურგის კომედია და ტრაგედია რეჟისორის არჩევანის დიდ დიაპაზონზე მიუთითებდა.

ამ წარმოდგენების განხორციელებამდე მიხეილ თუმანიშვილმა კიდევ ერთი პიესა დადგა. ბერტოლდ ბრეჰტის „რა ის, ან რა ეს ჯარისკაცი“ მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე. მაშინ ამ თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი ა. ეფროსი გახლდათ. სპექტაკლის წარმატებამ რეჟისორს რწმენა განუმტკიცა შესქილებოდა უფრო დიდ დრამატურგიას. თუმცა ბ. ბრეჰტის პიესა მიხეილ თუმანიშვილის ინტერპრეტაციაში ამომწურავ მთლიანობაში არ იკითხებოდა.

ბრეჰტი ამ ნაწარმოებშიც ააშკარავებს პატარა, უსუსური ადამიანის არსებობის ამხსნელ სოციალურ ფაქტორს. ის ამხელს არა მარტო საზოგადოებრივ წესრიგს, არამედ ჰიცხავს, მორალურად ანადგურებს თვით ადამიანს, რომელმაც ვერ მოახერხა ეტქვა „არა“. თანაგრძნობას პატარა ადამიანის მიმართ ბრეჰტი პრინციპულად, პოზიციურად ასხვავებს ჩეხოვის, კლდიაშვილის, პირანდელოს დამოკიდებულებისაგან. ბრეჰტი დასცინის მას, მისი გაუხედნავი სულის ხვეულებში ძვრება, ზედაპირზე ამოაქვს მისი ლაჩრული, მონური ფსიქოლოგია და ამ უმძაფრეს მხილებაში იკითხება სწორედ ბრეჰტის პროტესტი ინერტული, გაუცნობიერებელი ყოფის მიმართ.

მ. თუმანიშვილს და მსახიობ ა. ღუროვს ეცოდებათ გელი გეი. სპექტაკლის დასაწყისიდანვე უსუსური, მშინშარა და გაუბედავია ღუროვის გმირი. ამ თვისებებს მსახიობი ხასიათის ფსიქოლოგიური წვდომის ოსტატობით გადმოგვცემს. მაგრამ ბრეჰტის მებრძოლი სულისკვეთების აღნიშნული ინდივიდუალობა თუმანიშვილს მხოლოდ სპექტაკლის ფინალში შემოაქვს და ისიც პიესის სიუჟეტური მდგომარეობის მნიშვნელოვან ცვლილებაში ისახება.

სპექტაკლში გელი გეი, რომელიც შემთხვევისა და, რაც მთავარია, საკუთარი უპრინციპობის გამო ჯარისკაც ჯერაი ჯიპად იქცა — კლავს ნამდვილ

¹ Ромен Ролан, Гете и Бетховен. М., 1959, стр. 16.

ჯიპს. თუმანიშვილი ამ ფაქტით თითქოს ამწვავებს ბრეჰტის დასკვნებს (დრამატურგი გელი გეიზე ამბობს, რომ ის სჯობია მანქანებად ქცეულ ჯარისკაცებს). მაგრამ რეჟისორი ამ დასკვნების წინაპირობას ცალმხრივად ქმნის. სპექტაკლი ბრეჰტის პუბლიცისტური, აგიტაციური პრინციპის გამტარებელია. ეს ტონი სრულიად გამიზნულად აირჩია რეჟისორმა. სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტის ხერხიც პუბლიცისტური პლაკატია. ამ ხერხში იკითხება ყველაფერი, ამ მხრივ თუმანიშვილი წარმოდგენის ერთიან პლასტიკურ ხატს ქმნის. გაზეთი წარმოდგენის ფონად, მის ელემენტად არის ქცეული (მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ი. ჩიკვაიძე, ა. სლოვინსკი). მაგრამ ეს ნიშნავს, როგორც აღნიშნავდა პროფესორი ბერნარდ რაიპი (ბრეჰტის თანამოკალმე ამ პიესის შექმნაში), რომ „ბრეჰტის ნაწარმოების მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი სტილისტიკა ნიველირებულია რეჟისორისაგან. დავიწყებულია ის გარემოება, რომ პიესის პირველ ნაწილში დახვეწილი, ხუმრობის ენარში გადაწყვეტილი კომედია გერმანულ ღრმა აზროვნებას, ბერნარდ შოუს ირონიულობასა და სინჯის ფოლკლორულობას აერთიანებს. ხოლო პიესის მეორე ნაწილში ბრეჰტი შეგნებულად არღვევს კავშირს ძველ დრამატურგიულ ტრადიციებთან და იღებს კურსს ახალი ნაპირებისაკენ. ეძებს უფრო პუბლიცისტურ, მომწოდებელ, აგიტაციურ ხერხებს.

... ბრეჰტი ითვალისწინებდა რა შექსპირის რჩევას, ყოველთვის ცდილობდა შეექმნა ნაწარმოები „უბრალო, როგორც ბუნება“...

მ. თუმანიშვილს კი პირიქით, ... უყვარს უკიდურესობამდე მიყვანილი პიპერბოლური ხასიათები“¹.

მ. თუმანიშვილის ერთი სპექტაკლის მაგალითზე ბერნარდ რაიპმა რეჟისორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი თვისება შენიშნა. ეს თვისება უფრო ამკარად იჩენს თავს შექსპირის სცენურ განზორციელებაში და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამჯერად სხვა მიმართებაში წარმოსდგება, თუმანიშვილისაგან შექსპირის სიბრძნისა და მრავალფეროვნების წვდომის განმსაზღვრელ მაგალითადაც რჩება.

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“ შექსპირის საიუბილეო დღეებში დაიდგა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე (1963 წ.). კაცობრიობა გენიის მუდმივ მოქმედ ძალას ზეიმობდა. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი კი თარიღს გამოეხმაურა მხოლოდ. წარმოდგენაში გაცილებით უფრო დიდი აზრი ჰქონდა ელისაბედ დედოფლის დაბადების დღისათვის მზადებას, ვიდრე შექსპირის პოეზიის

¹ Бернард Райх, «Брехт стал бы спорить», журн. «Театральная жизнь», М., 1965, № 12.

უმთავრესი იმპულსის ახსნასა და ამეტყველებას. გაუგებარი იყო, რა უნდოდა ეტიქა რეისორს ამ დადგმით. სახელდობრ, რა აზრს უნდა დაეინტერესებინა წაყურებელი ოთხასი წლის წინ დაწერილი პიესის წარმოდგენაში. მ. თუმანი-შვილმა ვანყენებულ, არაკონკრეტული აზროვნების მეთოდი აირჩია წარმო-სახვის ხერხად. უეიდურესი პირობითობა, მოიარება და მინიშნება სცვლიდა სპექტაკლში შექსპირის პიესის აქსესუარებს. არჩეული ხერხი არ გამართლდა. რადგან აუ აივსო გმირთა ხასიათის ბუნებით, ამ ბუნების შემქმნელი ლოგიკით. თუმანიშვილმა ბოტომის ცნობილი სპექტაკლის რამდენიმე მნიშვნელოვანი ელემენტი გადმოიტანა თავის წარმოდგენაში, მაგრამ როცა ის იმეორებდა ბო-ტომის უაღრესი დახვეწილობითა და ლაკონურობით აღბეჭდილ მიგნებას — სადაც კედელს ხელი ასახავდა. ხოლო მთვარეს კი — ფარანი და ფაგოტი, მას მხედველობიდან გამოეპარა, რომ ეს დეტალები პოეზიის ნიშნით აღბეჭდილ ქმნილებად რჩებოდნენ პირამისა და ტისბის ბრწყინვალე, ხალხურობის მას-შტაბამდე ასული მხატვრული სახეების შექმნის გამო.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი კონცერტს მოგაგონებდათ. ზოგიერთი სცენა. პავალითად. რეპეტიციისა, აღწევდა კიდევ საკონცერტო ნომრის მა-ღალ რანგს მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძის (ტისბი) ბუნებრივი იუმორის მადლით. მაგრამ ტისბის კოკეტობას ცალმხრივი დამოკიდებულებაც კი არ ჰქონია პიე-სის სტალისტიკასთან. მის ჭანსალ, რენესანსულ სულისკვეთებასთან, რომელსაც განსაკუთრებული ბრწყინვალეობით მოსავდა შექსპირის სიყვარული ხალხი-სადმი. ამ სიყვარულში ცხადდებოდა შექსპირის მთელი შემოქმედების ხალ-ხურობა. ეს ხალხურობა ამხელდა დიდი დრამატურგის მსოფლმხედველობას.

სპექტაკლში არ აისახა სამყაროს შექსპირისეული პოეტური ხილვა, არ გაიზსნა პიესის რომანტიკულობით გამთბარი ირონიული ღიმილი, არ გა-კოცხლდა გრძნობა. რომელიც ამოქმედებდა გმირებს. თანამედროვე შექსპი-რული სპექტაკლის ფორმის ძიებაში დაიკარგა აზრი, რომელიც უნდა ყოფი-ლიყო თანამედროვე და საინტერესო. საბალეტო ტრიკოში გამოწყობილი მსა-ხიობები ისე შორს იყვნენ შექსპირული ხასიათების განმსაზღვრელი ბუნები-სგან, რომ მათი წარმოშობის ფესვები რენესანსული კულტურიდან საკმაოდ მოშორებულ ხანაში. საესტრადო რევიუს აღორძინების პერიოდში თუ შეიძ-ლება მოინახოს. ალბათ ამანაც განაპირობა ის, რომ სპექტაკლში პაროდის თემად ტრაგიკული ნაწარმოების შესრულების მანერა იყო არჩეული.

„ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ყველა ადრე დაშვებული შეცდომა გაი-მეორა რეჟისორმა და ამიტომაც სპექტაკლის წარუმატებლობის განმსაზღვრელ ფაქტორად არ შეიძლება ქართულ თეატრში შექსპირის კომედიების დადგმის ტრადიციის უქონლობა ვიგულისხმოთ.

მართალია, ეს ტრადიცია არ არსებობდა, მაგრამ თვით რუსთაველის თეატრის ხომ ჰქონდა კლასიკური კომედიების დადგმის შესანიშნავი გამოცდილება, რომელიც ყოველთვის გამოხატავდა ინტერესს ადამიანის აქტივობისადმი. პოულობდა ხასიათის პოეტურ, შთამაგონებელ იმპულსს, ხსნიდა გმირის ბუნების წარმომქმნელ სოციალურ ფაქტორს და უკავშირებდა მას, როგორც ეროვნულ, ისე ზოგადსაკაცობრიო საკითხებს. რუსთაველის თეატრის ეს ხაზი ლოგიკურად უერთდებოდა თეატრის სახის განმსაზღვრელ რომანტიკულ, გმირულ მიმართებას, რადგან ამ მიმართულებისათვის დამახასიათებელ პრობლემებს სვამდა ისიც. ოღონდ კომედია სხვა მხატვრულ ხერხში წარმოადგენდა მათ.

კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ამ გზას ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშში“ იწყებდნენ. ამ გზას აგრძელებდა დ. ალექსიძე თავისი შესანიშნავი სპექტაკლებით: გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ და ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანით“. ამ ხაზის თავისებურ ასახვას გვაძლევდა თვით თუმანიშვილი ფლეტჩერის „ესპანელ მღვდელში“. ამიტომ იყო ასე მტკივნეული „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ მარცხი. თეატრმა ვერ გაითვალისწინა, რომ ერი, რომელიც „ვეფხისა და მოყმის“ ბალადაზე, „დალანის“ მგზნებარე მუსიკაზე, ღვთაებრივ ქორალებზე, ჭვარისა და გელათის ხუროთმოძღვრებაზე, ყინწვისის ანგელოსზე, რუსთაველზე, ვაჟა-ფშაველაზე, ფიროსმანსა და გალაქტიონზე იყო გაზრდილი, ვერ მიიღებდა შექსპირის სიბრძნისა და პოეზიისაგან განთავისუფლებულ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“, რომ მისთვის უცხო აღმოჩნდებოდა სათბურში გაზრდილ ადამიანებს დამსგავსებული გმირები.

„ზაფხულის ღამის სიზმარმა“ ცხადყო — საჭირო იყო შექსპირის ღირსეული აღდგენა რუსთაველის თეატრში. რეაბილიტაცია სჭირდებოდა როგორც თუმანიშვილს. ასევე თეატრის მიერ კოლექტივს.

შემდეგ მ. თუმანიშვილმა „მეფე ლირი“ დადგა. ცნობილია, რომ ქართულ თეატრს შექსპირის ტრაგედიების სცენური განხორციელების გარკვეული გამოცდილება აქვს და რომ ეს გამოცდილება თვით რუსთაველის თეატრის ბუნებაში არსებობს.

შექსპირი სხვადასხვაგვარად ქლერდა ყოველ ცალკე აღებულ დროის მონაკვეთში. ყოველი ერი თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შექსპირის სხვადასხვა პიესას ირჩევდა, განსაკუთრებულ აზრს პოულობდა მასში და განსხვავებულ მანერაში ასრულებდა.

ასე იყო საქართველოშიც.

ლადო მესხიშვილი განათლებული გონებისა და დაუძლეველი, განუხორ-

ციელებელი სულიერი მოთხოვნილებების დისპარმონიას გამოხატავდა ჰამ-
ლეტში.

ალექსანდრე იმედაშვილი მოულოდნელად დანახული სამყაროს სიბილწის
წვდომაში ხსნიდა ლირის ტრაგედიას.

უშანვი ჩხეიძე დამხობილი რწმენისა და გაორებული ბუნების ტრაგედიას
ხედავდა ჰამლეტში.

აკაკი ხორავას ოტელო — შეურაცხყოფილი იდეალისა და ადამიანის
უკომპრომიზობის ერთ ხასიათში ბუნებრივად შეკავშირების ტრაგედიას ქმნიდა.

ვასო გოძიაშვილი — საკუთარი ხელით დაღვრილი სისხლით შეწუხებული
ტირანის შეშფოთებას აღნიშნავდა რიჩარდ III ტრაგედიად.

ეს გვირგები თავისი დროის სოციალურ და ესთეტიკურ პრობლემებს ეხ-
მაურებოდნენ. ამ საერთო თვისების გარდა, მათ დიდი გრძნობისა და დიდი
აზრების თეატრის შექმნის ტენდენცია აერთიანებდა.

„მეფე ლირის“ თემას მიხეილ თუმანიშვილიც კითხულობს ჩვენი დრო-
სათვის აქტუალურ ასპექტში. ეს იგრძნობა სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორი ვერ
აღწევს სპექტაკლის იმ იდეური დატვირთვის შექმნას, რომელიც ერთი გმირის
პრობლემის საკითხს დააშორებდა მის წარმოდგენას. თვით მეფე ლირის ჩათვ-
ლით, დადგმაში არც ერთი სახე არ არის სისრულით გახსნილი. მეფის მასხა-
რაც, რომელიც გურამ საღარაძის შესრულებით ხასიათის კონკრეტული და
გააზრებული დახასიათებით გამოირჩევა, გარკვეულ გაუგებრობას იწვევს, რა-
დგან მასხარას არსებობა სპექტაკლის ფინალში მისი ხასიათის განსაზღვრულო-
ბასა და ლოგიკას არღვევს. სხვა ლოგიკა კი სპექტაკლში არ იკითხება.

დავიწყით მასხარათი. მ. თუმანიშვილიც სპექტაკლს მასხარას მონოლოგით
იწყებს. კაცისა და ხალხის ბედზე ჩაფიქრებული ადამიანი, რომელსაც ხელში
თავისი სახე — მასხარას ჩაჩი უკავია, საოცარი გულისტკივილით ამბობს,
„რომ შემეძლოს სიყვარულო შენი დათმობა...“ შუა საუკუნეთა ციხის კედელი
გაბმული ჭაჭვის ხმაურით ეშვება. სასახლის კარის თავყრილობაა. დგას ქვის
ტახტი. გოლიათი ქვები სპექტაკლის უმთავრეს აქსესუარებს წარმოადგენენ.
სიმძიმისა და შეუვალობის განწყობილებას ქმნიან. მაგრამ ეს ხომ ნორმან ბელ
გედისის „მეფე ლირისათვის“ შექმნილი დეკორაციების თითქმის ზუსტი ანა-
ლოგიაა. ქვის ფორმა მხატვარ კ. ივანტოვს უფრო სტილიზებული აქვს. არც
პატარა კუბიკები ჩანს რამპასთან, მაგრამ დეკორაციული კომპოზიციის მთელი
კომპლექსი უცხადესად აღადგენს ლონდონში 1919 წ. დადგმულ პირველ თა-
ნამედროვე შექსპირულ სპექტაკლს. ეს გახსენება კიდევ ერთ რემინისცენციას
იწვევს. შვეული სიბრტყის გამოყენების ხერხს ი. სუმბათაშვილის „რიჩარდ
III“-თან მივყავართ (1956 წ. მარჯანიშვილის თეატრი). ამ სიტუაციაში შემო-

დის ტყაპუქში გამოწყობილი ლირი, რომელიც ნაკლებად ჰგავს მეფეს და თავის სახელმწიფოს ჰყოფს და არიგებს.

ლირთან კორდელიაა და ამიტომ მასხარა ჯერ არსადა ჩანს. მეფე სიყვარულის ახსნას მოითხოვს შვილებისაგან. ორი უფროსი ქალიშვილი მლიქვნელობაში ეჯიბრება ერთმანეთს. უმცროსი დუმის არჩევს. განრისხებული ლირი დევნის კორდელიას და სწორედ აქ არის სპექტაკლის პირველი გაუგებრობა. ლირის რისხვა მეფის ხუმტურად აღიქმება. მინიშნებულიც კი არ არის, რომ შექსპირთან მეფე აღაშფოთა კორდელიას პროტესტმა საკარო რიტუალის მიღებული და დაკანონებული წესრიგის მიმართ. სპექტაკლში ბელა მირიანაშვილის კორდელია დებისადმი ანტიპათიასა და სიმართლის სიყვარულს გამოხატავს მხოლოდ. კორდელიას საქციელში კანონის მიმართ აჯანყება არ ისახება. შექსპირთან — ქვეყანას, რომელსაც კორდელია ხედავს, ლირი ჯერ ვერ ხედავს. თუმანიშვილთან ამ სამყაროს ვერც კორდელია ხედავს. ასე რომ, ლირისა და კორდელიას დამოკიდებულების შემდგომი განვითარება მის უმნიშვნელოვანეს ლოგიკურ წინამძღვრებსაა მოკლებული. მეფე მასხარას უხმობს დასამშვიდებლად. მასხარა პირში აწლის სიმართლეს — მას თავისი მდგომარეობა აძლევს ამის უფლებას. მასხარას თავი ჩაჩში აქვს. ის ხომ სულელია. ლირი ამჩნევს რომ მისი მასხარა ბრიყვი არაა, მაგრამ ის, რომ ლირს მასხარას „სისულელე“ მისი არსებობის აუცილებელ, განმსაზღვრელ თვისებად მიაჩნია, მეფის ხასიათში არ იხსნება. ლირს ტანჯვა აუხელს თვალებს ქვეყნის დასანახად. შეურაცხყოფილი თავმოყვარეობის დაკმაყოფილების სურვილით დაიწყება სერგო ზაქარიაძის ლირში საკუთარი თავისა და სამყაროს შეცნობის პროცესი. ეს პროცესი მეფეს აღამიანად აქცევს. მიაზვედრებს, რომ მხოლოდ განმგებლად, მზრძანებლად დაბადებული არ იყო. მაშინ შეაწუხებს ლირს თავისი ხალხის გაქირვება. მაშინ მოეფერება მეფე მასხარას — სულიერ ნათესაობას იგრძნობს მასთან და სერგო ზაქარიაძე ამ აქტს განუმეორებელი სიძლიერით წარმოსახავს. ის, რომ მასხარა მოეხმარა ლირს საკუთარ შეცდომებს ჩამხვდარიყო, სპექტაკლში გარკვეულად შეინიშნება, მაგრამ ის, რომ მასხარა თავისი დანიშნულებით „სულელია“ და იმითმაა სწორედ ლირის გვერდით. ლირთან ერთად, რომ მეფის სულელური საქციელის მხატვრულ, განსხეულებულ მეტაფორას წარმოადგენს, სპექტაკლში არ იგრძნობა.

როგორც კი ლირი მიხვდება ყველაფერს და გონების გახსნა შეშლის მას, როგორც კი მეფე დაინახავს თავის ქვეყანას, რომელიც სიცრუისა და სიბილწის ასპარეზად მოეჩვენება, უსამართლობის შეცნობის თემა დაიწყება და მასხარასაც პიესაში თავის ფუნქციას შეასრულებს. ხასიათი ამთავრებს თავისი

აღებობას მნიშვნელობას და დრამატურგს იგი გაჰყავს კიდევ მოქმედებიდან. ლირი ახლა დანახული უსამართლობის გამომწვევე და ამხსნელ მიზეზებს ეძებს, იგი უკვე აღარ საჭიროებს მასხარას ერთგულებას.

პიტიელ თუმანიშვილი სპექტაკლის ფინალში დატყვევებულ ლირს შეგორკლ. თოკგამობზეულ მასხარას წაუშმღვარებს წინ, და თუმცა სთელი ეს სცენა შეა საუკუნეების მოედნის თეატრს გაგვახსენებს, რეჟისორი სწორედ აქ შეიძებრობს შექსპირისაგან მასხარას სახეში გახსნილ თავისუფალ გონებას.

არეულობის, გადაგვარებისა და სახელმწიფოში დარღვეული ჰარმონიის მანძილებელ ძალას ლირის, ედგარისა და მასხარას სცენური კავშირი არ ხსნის. ედგარი (ე. მაღალაშვილი) ვერ აღწევს სპექტაკლში თავისი ტრაგედიის არსის გამოხატვას. მის გამოგონილ სიგიჟეს ამხსნელი სოციალური ფაქტორი — ტრაგიკული პათოსი აკლია. ამიტომაც არ ვლინდება გონებაარეული ლირისმიერ გამართულ შვილთა სასამართლოში ედგარისა და ლირის ტრაგედიის სოციალური განპირობებულობა.

ედმუნდი, როძელიც ლირის ეპოქის ტრაგედიის განმაპირობებელი ხასიათი და იძროინდელი ყველა ცოდვის პირველქმნილი სიძლიერის მატარებელია, სპექტაკლში მხოლოდ პიესის ინტრიგის, მისი სიუჟეტის შეუფერხებელი განხორციელების დანიშნულებას ასრულებს. თუმცა რამაზ ჩხიკვაძე ცდას არ აკლებს, ჩვენი დროის საქმიანი კაცის მარიფათით აღბეჭდილი ტიპი შექმნას.

ედგარისა და ედმუნდის მამა — გრაფი გლოსტერი, სახე, რომელშიც შექსპირმა, ერთი მხრივ, ლირის ტრაგედია გაავრცო და დააკონკრეტა, ხოლო მეორე მხრივ, მასხარას „სისულელეში“ ამოხსნილი მეტაფორა გლოსტერის დაკარგული მხედველობის სიმბოლოთი გაამყარა, მ. თუმანიშვილისა და გ. გეგეჰკორის ინტერპრეტაციაში უსუსურ, უნიათო, მაგრამ კეთილი გულის ქვეშევრდომად იქცა. გლოსტერი — გ. გეგეჰკორი ისე, სხვათა შორის, წარმოთქვამს პიესის მთავარ პოეტურ იდეას, რომ — „ჩვენს დროში ბრძებს გიჟები წინამძღოლობენ“, თითქოს მას არ დადგომოდეს თვალის სინათლე, ანდა მის ამ ფიზიკურ ტანჯვაში იყოს ყველა უბედურების სათავე.

ლირის ერთგული კენტი, დრამატურგთან რაინდული მორალის მატარებელი გმირი — სპექტაკლში კეთილია მხოლოდ და კეთილია თავიდანვე. ერ. მანჯგალაძე საღებავის ერთი ტონით, ერთი შტრიხით ქმნის კენტის სახეს და ამ სტატიკურ სიბრტყეში გადაწყვეტილი ხასიათების დიდი რაოდენობა სპექტაკლს სქემატურა და უტემპერამენტოს ხდის.

მარტო სერგო ზაქარიაძე კი შექსპირის პიესის მთლიან, ამალღებულ სუნთქვას ვერ იძლეოდა. არ ჩანდა გონერილასა (ს. ყანჩელი) და რეგანას (მ. ჩახავა)

კონფლიქტის ქეშმარიტი არსი, მათი ბრძოლის სტრატეგიული სხვაობა. მათი აზროვნების გარკვეული ინდივიდუალობა.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ მეფის თამაში არ შეიძლება — მეფე გარემომცველებმა უნდა ითამაშონ, შექსპირისათვის არაა საკმარისი. ლირი რომ მეფეა. ეს თვით სერგო ზაქარიაძეს უნდა აღენიშნა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას. თითქოს ყველა დანარჩენი პერსონაჟი ამ მისიისაგან განთავისუფლებულია. როგორი მეფე იყო ლირი?! — ქნელი წარმოსადგენია. ამიტომაც ამ მეფობის რეზულტატი, — სპექტაკლის ან-ისნელი დასკვნები, ხშირად გაუგებარია. სერგო ზაქარიაძე თავისი აქტიორული, პიროვნული ბუნების განუზავებელი თავისებურებით აღწევდა რამდენიმე დასამახსოვრებელი ეპიზოდის შექმნას სპექტაკლის სხვადასხვა ნაწილში. ტყეში დატრიალებული ქარიშხალისა და ლირის სულში წამოჭრილი ტყვილის შესანიშნავ, ბუნებრივ კომპლექსს ქმნიდა მსახიობი. მისი — „ღმერთო, ნუ შემშლი!“ მართლაც აღწევდა აზრისა და გრძნობის გამოხატვის დიდ, შექსპირულ წასშტაბს. ადამიანური სითბოთი და მამაკაცური სათნოებითაა აღბეჭდილი მისი მუხლმოდრეკით წარმოთქმული „მაპატიე“, სადაც ლირი არა მარტო კორდელიას, არამედ მის სახეში შეცნობილ ადამიანურობას უხდის ბოდის, მაგრამ მიუხედავად ამ ღრმა წვდომისა, სერგო ზაქარიაძის ლირში ხასიათის ყველა თვისება არ იხსნებოდა. მთელი სპექტაკლი საერთოდ ისე იყო აგებული, რომ ლირის ხასიათი ბოდმისა და შეურაცხყოფისაგან წარმოშობილ შურისძიებასაკით შეიძლებოდა გაგეგო. ეს იმიტომ, რომ სპექტაკლში უკეთესად ვლინდებოდა ქალიშვილების საქციელით გამოწვეული პროტესტი და აღშფოთება მეფე ლირისა. ვიდრე კონკრეტდებოდა ნაწარმოების მთლიანი ფილოსოფიური არსი. სპექტაკლში მამის ტრაგედია წინა პლანზე იწვედა და ამიტომაც წარმოდგენის აზრის მასშტაბი დრამატული და არა ტრაგიკული შინაარსით განისაზღვრებოდა.

აღრე აღნიშნული იყო, რომ ამ უკანასკნელი წლების რუსთაველის თეატრში გ. ნახუცრიშვილის „კინკრაქათი“ დაიწყო დიდი პრობლემების პატარა რაკურსში წარმოსახვა. მაგრამ იმას, რასაც „კინკრაქა“ ითმენდა, შექსპირი ვერ იტანს. „მეფე ლირს“ თავისი სირთულის გაშიფვრა სკირდებოდა, რომ არაფერი ეთქვათ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის სხვა თვისებებზე. მიხეილ თუმანიშვილმა ამ სირთულის მთლიანი ფიქსაცია ვერ მოახდინა.

მ. თუმანიშვილი, რომელიც იმისთვის მოვიდა რუსთაველის თეატრში, რომ ხასიათის ფსიქოლოგიური სიღრმით გახსნის მეთოდი დაენერგა — ამ სურვილს დღემდე არ გაპყრია. ეს გასაგებია. თანამედროვე თეატრალური კულტურა ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმეთა წვდომის გზით მიემართება. მიხეილ თუ-

მანიშვილი კდილობს ამ კულტურის სიმაღლეზე იყოს მისი სპექტაკლების დონე. მაგრამ ის, რაც წინათ ბრწყინვალეობით მოსავდა მიხეილ თუმანიშვილის წარმოდგენებს და რაც გრძნობის გამოხატვის უბრალოებითა და ადამიანურობით აღინიშნებოდა, მის უკანასკნელ დადგმებში ხასიათის გაუბრალოებად შენობრუნდა.

რუსთაველის თეატრის ხასიათის ეს გაუბრალოება იყო მიზეზი ქართული საზოგადოებას სამართლიანი შეშუოთებისა, რომელსაც უნდოდა ეროვნულ თეატრს მისთვის ჩვეული სიმაღლეები მოეღაზა.



„მეფე ლირის“ შემდეგ მიხეილ თუმანიშვილმა „გვადი ბიგვა“ დადგა (1967 წ.). ლეო ქიაჩელის რომანის ინსცენირებამ (ავტორები შ. სალუქვაძე, მ. თუმანიშვილი) ჩვენი საზოგადოების წარსული ცხოვრების სურათები აღადგინა. მაგრამ ამ ვარდასულ დროსთან დაბრუნებამ ახალი ადამიანის ფორმირების საკითხი წამოსწია წინ და მიხეილ თუმანიშვილმა კიდევ ერთხელ გამოამჯღაჯნა თავისი რეჟისორული ბუნების ანალიტური ხასიათი.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს გახსნა, მისი სულიერი მდგომარეობის ფსიქოლოგიური ძვრებით წარმოდგენა გახდა სპექტაკლში მთავარი. რეჟისორმა გვადი ბიგვას ხასიათი დამაჭერებელ, გარდაქმნისათვის აუცილებელ ლოგიკურ სცენურ სიტუაციაში მოაქცია და ეროსი მანჯგალაძემაც გვადის საინტერესო, არტიტული ოსტატობით აღბეჭდილი მხატვრული სახე შექმნა.

ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ დადგმიდან „გვადი ბიგვას“ წარმოდგენამდე უდიდეს დროს განვლო. თუმანიშვილი საესებით დაეუფლა ადამიანის შინაგანი ცხოვრებას ეშვებითი ანალიზის მეთოდით წარმომსახველ რეჟისორულ აზროვნებას და იქცა „ტარიელ გოლუას“ დადგმისას იგი გარეგნულ, ფორმალურ დახასიათებებზე შეჩერდა. ახლა ახალი ძალით გვაგრძნობინა თავისი უნარი, ფსიქოლოგიური წიაღსვლებით ამოეხსნა სპექტაკლის აზრი, ორგანულად წარმოეხსნა ქიაჩელის რომანის კოლორიტი.

სპექტაკლს წარმატება ჯვდა წილად. იგი მიხეილ თუმანიშვილის იხდივიდეულობის დამახასიათებელ უმნიშვნელოვანეს თვისებებს ამჟღავნებდა და რეჟისორის მიერ ადრე არჩეული ხაზის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენდა.

მაგრამ იმ სპექტაკლებისაგან განსხვავებით, ფსიქოლოგიურ, ყოფით და მინც ამალღებულ მიმართებაში რომ იყვნენ წარმოდგენილი, „გვადი ბიგვას“ აკლდა თუმანიშვილის დადგმებისათვის დამახასიათებელი განცვიფრების უნარი. რეჟისორის მხატვრული აზროვნების მასშტაბი თითქოს რეგლამენტირებუ-

ლი იყო აქ. თუმცა მ. თუმანიშვილსა და ერ. მანჯგალაძეს არც მონდომება და არც არტიტული მგზნებარება არ მოუკლიათ გვადის სახის შესაქმნელად. წარმოდგენის პირველ ნაწილში ბუხუტი ზაქარიაძის გოჩა სალანდიაც იპყრობს უურადლებას. რეჟისორს თითქოს ყველაფერი ზუსტად ჰქონდა დამუშავებული და მაინც „გვადი ბიგვაზე“ ეროსი მანჯგალაძის სანახავად დადიოდნენ. ეს თავისთავად სასიამოვნო ფაქტი კი იმ დროს სლებოდა, როცა თეატრალური კულტურის განვითარების ისტორიამ რაიკის შეილებიდან რეჟისორები გამოარჩია და ჩვენი დროის სცენა „რეჟისორთა თეატრმა“ დაიპყრო.

ჩვენს საზოგადოებაში აქტიორის კულტი ყოველთვის იყო გამეფებული. ქართულ თეატრს არასოდეს არ გასჭირვებია დიდი მსახიობი. უფრო მეტიც, სწორედ მათ ზიდეს ქართული თეატრის ბედი. თავისი სულის სახილველი ამ დიდმა მსახიობებმა შეუწარმინეს ქართველ ერს, მაგრამ მიხეილ თუმანიშვილი ხომ იმ რეჟისორთა კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელთა ხელოვნების განსაცდელადაც ჩვენ თეატრში დავდივართ.

მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორული აზროვნების სიმძლავრის შენელებას უსათუოდ ჰქონდა თავისი კანონზომიერება. მის მიერ განხორციელებული რამდენიმე დადგმის აშკარა წარუმატებლობა, რომლებშიც რეჟისორის ფანტაზია, გამომგონებლობა, სახიერი თეატრალური ფორმებით მეტყველება არჩეული ნაწარმოებისათვის არალოგიკურ მიმართებაში იყო წარმოდგენილი, დიდი მითქმა-მოთქმისა და თუმანიშვილის რეჟისორული ხილვებისადმი არაჯანსაღი დამოკიდებულების ობიექტად იქცა. იმის გამო, რომ თეატრში მიმდინარე პროცესების შესახებ უფრო მეტს ლაპარაკობდნენ, ვიდრე სერიოზულად მსჯელობდნენ და წერდნენ. არასასურველი განწყობილება იქმნებოდა. ამ გარემოებით ტრავმირებული მიხეილ თუმანიშვილი, როგორც ჩანს, შეეცადა ჩვეულებრივი სპექტაკლი დაედგა. არც არავინ აღეშფოთებინა, არც აღეფრთოვანებინა არავინ. მან ამ მიზანს, თუ კი იგი ჰქონდა, მიაღწია კიდევც.

„გვადი ბიგვას“ შემდეგ ჟან ანუის „ანტიგონე“ დადგა. პიესა გამორიცხავდა წყნარი და ჩვეულებრივი სპექტაკლის შექმნას. ანტიგონეს ლაღადს გულკრილი ატმოსფერო ვერ დაიტევდა. მით უფრო, რომ ამ დიდებული ასულის ახალი სიკოცნლე სწორედ ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, ობივატელური უხერხულებისა და ფილოსოფიის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

მიხეილ თუმანიშვილი თავისი შემოქმედებითი პოტენციის გამამკლავებელ ახალ სიმაღლეებს ეძებდა და საფიქრებელია. რომ ანუის „ანტიგონეს“ არჩევანი მისთვის ისევე იყო მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი, როგორც სოფოკლეს „ანტიგონე“ რუსთაველის თეატრიდან წასული დიმიტრი ალექსიძისათვის.

მიხეილ თუმანიშვილმა საინტერესო სპექტაკლი დადგა. მას კვლავ ხვდა

წილად წარმატება. და თუმცა ჩვენ ვერ დავეთანხმებით დადგმის პროგრამულ სპექტაკლად გამოცხადებას, მიგვაჩნია, რომ იგი მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა იქამინდელ ვითარებაში. რადგან უკანასკნელ ხანს შექმნილ სპექტაკლებს შორის იგი ყველაზე სერიოზული და მრავლისაღმტკმელი იყო. „ჩალის ქუდსა“ და „ხანუმას“ შორის „ანტიგონეს“ უკვდავი სული ამოსხივდა და დიდი ახოებისა და დიდი ვნებების წარმოჩენის სურვილმა რწმენის დაბრუნების შესაძლებლობა შეუქმნა რუსთაველის თეატრის დაკნინებით განხიბულ მაყურებელს.

ანტიგონე ზინა კვერენჩხილაძემ და სოფიკო ჭიაურელმა ითამაშეს. ორივენი თავისებურად საინტერესონი იყვნენ, თუმცა არც ერთს არ გაუხსნია ბოლომდე და სრულად ანტიგონეს ხასიათის ყველა თვისება.

კრეონტს სერგო ზაქარიაძე თამაშობდა. მისმა აქტიორულმა ძალამ. მისარტისტიზმისათვის დამახასიათებელმა მგრძობელობამ ძლიერი ნერვი შეუქმნა სპექტაკლს. გასაგები გახდა ანტიგონესა და კრეონტის შეტაკების მნიშვნელობა. მაგრამ ამ ორი საპირისპირო ხასიათის კონფლიქტის არსი ბოლომდე ვერ გამომუქავდა მიხეილ თუმანიშვილის წარმოდგენაში. ინტელექტუალური დრამის სტილისტური და არსობრივი თავისებურებანი სპექტაკლში არ იკითხებოდა. წარმოდგენა ჩვენს გრძნობებზე ზემოქმედებას უფრო მეტად ისახავდა მიზნად. ვიდრე აღწევდა მსახიობებისა და მაყურებლის აზროვნების პროცესის აქტივიზაციას.

ანუიმ „ანტიგონე“ 1942 წელს დაწერა. მაშინ, როცა საფრანგეთი ნაცისტური გერმანიის მიერ იყო ოკუპირებული. ფაშიზმის მპვინეარებას ანუის დრამატურგიის უმთავრესი მოტივები არ შეუცვლია, მაგრამ ამ მოტივებმა ახალი და დიდი მნიშვნელობა შეიძინეს. ბულვარის თეატრებში კარგად ცნობილი მწერალი ტრაგიკოსი პოეტი გახდა. აღმოჩნდა, რომ მის მიერ აღრე შექმნილ ობივატელ-ადამიანთა ტიპები, რომლებიც ყოველთვის ყველაფერს ეგუებოდნენ და თან არსებობისათვის აუცილებელი „სალი აზრი“ ამოძრავებდათ, ის პიროვნებები იყვნენ. რომლებმაც არა მარტო დაუშვეს, არამედ შეიგუეს კიდეც საფრანგეთში შემოჭრილი ფაშიზმი. ანუი ამტკიცებდა, რომ ფაშისტური დიქტატურა სწორედ ამგვარი „სალი აზრის“ მატარებელია და მის წიაღშია აღმოცენებული. რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების ყოველდღიურ პროზაულ ცხოვრებაში ეს „სალი აზრი“ მეფობს და ჟან ანუი ებრძვის მას. ებრძვის თავისებურად. მისი ბრძოლის ფორმაც განსაკუთრებულია.

ჩვენ აღრე აღვნიშნეთ, რომ ანუის. ისევე როგორც სარტრის გმირებს. მათთვის მიუღებელი სამყაროსა და საზოგადოების გადაკეთება არ შეუძლიათ.

მაგრამ ისინი იმგვარ წინააღმდეგობაში არიან მასთან, რომ მათი პროტესტის ძალა ამ საზოგადოების გარდაქმნის აუცილებლობაზე მეტყველებს.

სოფოკლეს ანტიგონესაგან განსხვავებით, ანუის ანტიგონე პატარა ბავშვია, იგი ჯერ არ ზიარებია მის გარემომცველ სამყაროსა და საზოგადოების კანონებს — სწორედ ამიტომ შეუძლია გპირობა! იგი სუსტი და მგრძობიარე ქალწულია, რომელსაც არ უნდა მის გარშემო მყოფი ადამიანების სიმართლე გაიგოს. მას არ აინტერესებს „სალი აზრით“ მიკვლეული კემშარიტება. მას არ მოსწონს დინჯი და დარბაისელი, კანონების მოყვარული და დამკველი მეფე კრეონტი. ამ პატარა ბავშვს ანდობს ანუი გმირის მისიას, და მისი ჯერ შეურყვნელი ბუნება პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლას უკომპრომისო ერთგულებით განახორციელებს. ამ ბრძოლის იარაღად ანტიგონეს ბავშვის პატარა ნიჩაბს აძლევს ანუი და იგიც სათამაშო ნიჩბით მარხავს ძმას.

ანტიგონეს ბავშვობის არსებითი მნიშვნელობა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში არ ვლინდება. აქ, შესაძლოა, დაეთანხმო კიდევ თუმანიშვილს, ნაწარმოებში აშკარად გამოკვეთილი ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის უგულებელყოფაში, ანტიგონეს რამდენადმე გაუცნობიერებელი გმირობის გაცნობიერებულ პროტესტად წარმოდგენაში, მაგრამ იმის გამო, რომ სპექტაკლში ანტიგონეს მონოლოგები და დიალოგი კრეონტთან ანუის ტექსტზეა აგებული, გმირის არსებობის დრამატურგისეული ლოგიკა ირღვევა.

კრეონტისა და ანტიგონეს შეჭახებაში მეფისაგან „კვიანურად“ მოწყობილ სახელმწიფოს ბავშვის დაუმორჩილებლობა ემუქრება დანგრევით. აქ განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ანუის უარყოფითი აზრი საერთოდ ყოველგვარი სახელმწიფოს მიმართ. და კრეონტიც ხვდება, რომ ის სამყარო, რომლის წარმომადგენელიც თვითონაა, უსუსურია, პროზაული და სრულიად განძარცული იმ პოეზიისაგან, რომელსაც ანტიგონეს მაღალი სული ატარებს.

ანუისათვის სილამაზე და პოეზია იქაა, სადაც ადამიანის შინაგანი, ზნეობრივი თავისუფლება არსებობს. ამიტომ მშვენიერების საწყისი შეუხედავ ანტიგონეშია და არა მომხიბვლელ ისმენეში, რომელმაც უკვე მოასწრო ზიარებოდა საზოგადოებასა და სახელმწიფოში გამეფებულ მეშჩანურ საღ აზრს. ამიტომაც ჰემონი ანტიგონეს და არა ისმენეს ირჩევს საცოლედ. სიტყვამ მოიტანა და. სპექტაკლში როგორც ჰემონი, ასევე ისმენე, ვერ აღწევენ თავიანთი ხასიათების განზოგადებას.

მიხეილ თუმანიშვილისათვის უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი ანტიგონესა და კრეონტის შეტაკებაა. ამ თვალსაზრისით იგი სწორად აკვლევს ნაწარმოების დედააზრს. მათი კონფლიქტის შედეგი წარმართავს წარმოდგენის აზრს.

სტენაზე რამდენიმე კოლონაა აღმართული (მხატვარი გ. გუნია). წინ, მო-
ვლნის ნახევარწრეზე, სკამებია განლაგებული. იქვე ანტიკური დროის ლარნაკი
დგას. პოლინიეს გვამის მცველ ჩაფრებს დატყვევებული ანტიგონე შემოჰყავთ.
შას ისევ გრძელი შავი კაბა აცვია. შემოდის კრეონტი. იგი, თავისი ჩაფრების
მსგავსად, თანამედროვე კოსტუმშია გამოწყობილი. მეფეს განსაზღვრული აქვს
ანტიგონეს გადარჩენა და მცველებს უბრძანებს ჩაფრები არსად გაუშვან. თუ
ანტიგონე დაჰყვება კრეონტის ნებას, მეფე მოკლავს მისი კანონის დამცველ
ჩაფრებს. მოკლავს იმიტომ, რომ ხალხმა არ გაიგოს კანონის ხელყოფის ამბავი.
კრეონტს ეშინია აჯანყებისა... ხალხი მას ბრბოდ და მტრად მიაჩნია. ანტიგონე
სკამის ქიშხა ჩამომჯდარი. კრეონტი უანლოვდება მას და მამაშვილური
მზრუნველობით ცდილობს დაიყოლიოს, ჩააგონოს თავისი საქციელის უაზ-
რობა. — „შეეცადე გაიგო“... „გესმის, თუ არა“? — ეუბნება კრეონტი ანტიგო-
ნეს, მაგრამ ანტიგონეს არაფრის გაგება არ სურს. იგი ვერ ემორჩილება მეფის
ჰქვიანურ და ლოგიკურ მოსაზრებებს. შეშფოთებული კრეონტი ახლა უკანას-
კნელ გზას მიმართავს. ანტიგონეს მისი კანონის ჭეშმარიტ არსს უმხელს. უყვე-
ბა, რომ არ იცის, ვინ დამარხა გმირის პატივით ეთეოკლე, პოლინიე თუ ვილაც
სცხა — უცნობი მხედარი. უამბობს, თუ რა ცუდი ძმები ჰყავდა, როგორ
მტრობდნენ ერთმანეთს. რომ არცერთი არ არის ანტიგონეს სიყვარულის ღირ-
სი. აღვზნებული კრეონტი სიგარეტს უკიდებს, მერე აქრობს, ისევ უკიდებს
და იმ ლარნაკში ყრის, რომელსაც თან დაატარებს (მაგრამ ამ ლარნაკის მსატ-
ვრული ფუნქცია სპექტაკლში არ იკითხება). რამდენიმე ცალი სიგარეტი ია-
ტაკზე ეცემა. შემდეგ მას ჩაფრები აკრეფენ. ეს სიმბოლიკა გასაგებია — ჩაფ-
რები მეფის ნარჩენებით ცხოვრობენ.

კანონი და ლოგიკური დასკვნები უძლურია ანტიგონეს ნების წინაშე.
კრეონტი ახლა ჰემონთან მომავალი ბედნიერებისათვის თავის გადარჩენას ევე-
დრება ანტიგონეს. სერგო ზაქარიაძის კრეონტი იმდენად გულწრფელია ამ
შამაშვილურ დამოკიდებულებაში, მას იმდენად აღელვებს ანტიგონეს ბედი,
რომ აღარ იგრძნობა მეფის ყინი და მიზანი. კრეონტის ბრძოლა, გადაიჩინოს
თავი. გადააჩინოს კანონები და სახელმწიფო, რომელიც ამჯერად ფაშისტურ
რდებოლოგიაზე აგებულ სამყაროს წარმოადგენს, უკანა პლანზე გადადის. ეს
თემა ნაკლები ძალით წარმოისახება და იმიტომ მაყურებელს სიმპათია უჩნდება
კრეონტის მიმართ. არაერთგზის ვყოფილვარ მოწმე, თუ როგორ თანაუგრძნო-
ბდნენ ამ სპექტაკლზე კრეონტს და არ ესმოდათ. რას ერჩოდა მას ანტიგონე.
თვით ნაწარმოების სირთულის გარდა, ეს ფაქტი იმ გარემოებითაც იყო გან-
პირობებული, რომ სერგო ზაქარიაძე ისეთ ძალას აქსოვდა თავისი ვნებების
გამომჟღავნებას, რომ ზინა კვერენჩილაძისა და სოფიკო ჭიაურელის ანტიგო-

ნეს ძალა უფრო მეტად ითრგუნებოდა, ვიდრე ვლინდებოდა გმირის სულიერი აღმატებულება მეფესა და მისი კანონების დამცველ საზოგადოებაზე.

კრეონტისა და ანტიგონეს კონფლიქტის აზრს სპექტაკლის მიზანსცენა უფრო თვალნათლივ წარმოაჩენდა, ვიდრე გმირის შინაგანი სცენური სი-
ცოცხლე.

მაშინ, როცა ანტიგონეს სთხოვენ, გაიგოს ყველასათვის მისაღები აზრები, იგი აცხადებს, რომ დაიბადა არა იმისათვის, რომ გაუგოს კრეონტს და მისი კანონების დამცველ საზოგადოებას, არამედ იმისათვის, რომ უარი უთხრას მათ და მოკვდეს. კრეონტი და ანტიგონე ჩხუბობენ. ამ ჩხუბში ანტიგონე ხან ერთ, ხან მეორე სკამს დაეტაკება, გადააყირავებს, არევს მათ სიმეტრიულ განლაგებას. კრეონტი მას ვერ მოერევა და გადასწყვეტს დასაჯოს. ანტიგონე გაჰყავთ და მეფე გულმოდგინედ ალაგებს სკამებს. თავ-თავის ადგილს მიუჩენს. ძველი წესრიგის აღდგენას ლამობს. სწორედ ამ ვითარებაში წარმოსდგება სპექტაკლის ნამდვილი აზრი, მაგრამ იგი რეჟისორის მიერ ზუსტად განსაზღვრულ მიზანსცენაში ვლინდება და არა გმირთა ბუნების სრულყოფილ წარმოსახვაში. და მაინც, სპექტაკლი აღწევს ანტიგონესა და კრეონტის კონფლიქტის მნიშვნელობის გახსნას. ანტუან დე სენტ ეგზიუპერი წერდა: «Если ты создаешь жизнь, ты творишь порядок, если же ты хочешь учредить порядок, ты творишь смерть. Порядок ради порядка — карри-
катура на жизнь»¹.

სწორედ ამ მიმართებაში იხსნება ანტიგონესა და კრეონტის დაპირისპირების ზნეობრივი და ფილოსოფიური არსი. მათი შეტაკების სცენა უძლიერესია სპექტაკლში, მაგრამ ლირიკული გმირის რომანტიკული თემა მძლავრ ნაკადად არაა წარმოდგენილი, ანუისათვის კი სწორედ ეს თემა უმნიშვნელოვანესი.

პატარა ანტიგონეს თემამ არაერთი სახეცვლილება განიცადა მას შემდეგ. რაც იგი შეიქმნა. პოეზიისა და სიმართლის შეუფუებლობა სამყაროსთან სხვადასხვაგვარად წარმოისახა. ამ თემის გავრძელებას წარმოადგენს ეგზიუპერის „პატარა უფლისწული“, ჯულიეტა მაზინას ჯელსომინა და კაბირია ფელანის ფილმებში — „გზა“ და „კაბირიას ღამეები“. ეს თემა ბრუნდება ფრანგული კინემატოგრაფიის „ახალ ტალღაში“... მდიდრდება ახალი მოტივებით, ახალ ისტორიულ მოვლენებს უკავშირდება, მაგრამ თავის საწყისს ანუის „ანტიგონეში“ იღებს.

ეს თემა ქართულ თეატრშიც მნიშვნელოვანი სახეცვლილებით წარმოსდგა, და თუმცა მისი ფილოსოფიური არსის გაგებაში მიხეილ თუმანიშვილს ახალი

¹ И. Дюшен, Жан Поль Сартр, журн. «Театр», 1968, № 1, стр. 68.

კონსეფცია არ გამოუძელებია, რეჟისორმა საყურადღებო ნაბიჯი გადადგა თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის ათვისებისათვის. რუსთაველის თეატრმა კიდევ ერთხელ მოსინჯა თავისი შესაძლებლობები, და მართალია, ინტელექტუალური დრამის რთული ბუნების მთლიანობაში წარმოსასახავად არც რეჟისორული და არც აქტიორული აზროვნების ოსტატობა არ აღმოაჩნდა სათანადო დონეზე. მაგრამ „ანტიგონემ“ მაინც მონიშნა ის პერსპექტივები, რომელიც მიხეილ თუმანიშვილისა და თეატრის კოლექტივის შემოქმედებითი გზის ლოგიკურ ვაგობლებად შეიძლება მიგვეჩინა.

მიხეილ თუმანიშვილი სწორედ დღეს იმყოფება თავისი შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში. ამიტომ სწორედ ახლა იყო მოსალოდნელი მისი მიზნებისა და პრინციპების სრულქმნილი, ღირსეული გამოვლინება. მას, როგორც რუსთაველის თეატრის მთავარ რეჟისორს, დიდი უღელი ადგა და მხოლოდ დროს შეეწლო განესაზღვრა, სად მივიდოდა მ. თუმანიშვილი და როგორ მივიდოდა — ნარტო, თუ თეატრის კოლექტივთან ერთად, მაგრამ მოხდა ისე, რომ იგიც იძულებული შეიქნა დაეტოვებინა რუსთაველის თეატრი.

ქართული თეატრალური ცხოვრების პარადოქსები კიდევ არაერთი მკვლევარის ყურადღებას მიიპყრობენ. ამ პარადოქსთა ამოხსნაში მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაც შეიძლება გაშუქდეს სხვაგვარად, მაგრამ ერთი რამ, ვფიქრობ. ყოველთვის ნათელი იქნება. — მიხეილ თუმანიშვილმა მსახიობის აღზრდის ის მეთოდი და სტილი დანერგა რუსთაველის თეატრში, რომელიც ზვალინდელი ქართული თეატრის არსებობისათვის აუცილებლობისა და გარდუვალობის მნიშვნელობას ატარებს. სწორედ ამითაა თანამედროვე ქართული კულტურა უადრესად დავალებული მისგან.

ბ ო ლ ო თ ქ მ ა

ხელოვნების ყველა ნაწარმოები ადამიანის სამყაროში არსებობის ფორმას წარმოადგენს. რგი გვიჩვენებს პიროვნების დამოკიდებულებას ქვეყნის, საზოგადოების, უმნიშვნელოვანესი ან ზოგჯერ პერიოდული მნიშვნელობის მქონე ფაქტებისა და მოვლენების მიმართ. მათ შესახებ აზრს ხელოვნება განზოგადებულ ფორმებში წარმოადგენს და ნაწარმოები შემოქმედის ინდივიდუალურ თვისებებზე ამჟღავნებს. ეს თვისებები შემოქმედებითი პროცესის საბოლოო წამის მნიშვნელობას განაპირობებენ.

ხელოვნების ნაწარმოები სამყაროსადმი ადამიანის სუბიექტურ დამოკიდებულებას გადმოგვცემს. მაგრამ იმის მიხედვით, თუ რაოდენ ძლიერია თვით შემოქმედებითი აქტი, თუ როგორ წუდება ხელოვანი სამყაროს ამოხსნით, ან ჯერ ამოუხსნელ კანონებს. მისი შემოქმედების რეზულტატი. შესაძლოა, მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ კი შეუცვლელი ღირებულების მქონე გახდეს.

თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკა — ის, რომ სპექტაკლი დროის მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში არსებობს და ყოველი წარმოდგენისას ახალ სიცოცხლეს იძენს, ლოგიკურს ხდის მის შეფასებას, როგორც გარკვეულ დროში განთქმული შემოქმედებისა. ამიტომ თეატრალური სანახაობა ფასდება არა იმის მიხედვით, თუ რას ვფიქრობთ ჩვენ დღეს მის შესახებ. არამედ იმ აქტუალობის ძალით, რომელიც გარკვეულ დროს არსებულ ზნეობრივ და ესთეტიკურ იდეალებს ეთანხმება.

თეატრის რეტორია იცნობს ისეთ წარმოდგენებს, რომლებმაც გაუძლეს დროის გამოცდას და როცა დღეს ვიხსენებთ მათ, თანამედროვე სპექტაკლებად გვესახებიან, მაგრამ თეატრალური ქმედების შესაფასებელ ერთადერთ კრიტერიუმად არ შეიძლება მხოლოდ ასეთ ლაღვებში გამომქლავნებელი აქტიორული თუ რეჟისორული აზროვნების ოსტატობა მივიჩნიოთ.

არჩილ ჩხარტიშვილის, დიმიტრი ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ შექმნილი სპექტაკლებიც ამ თალსაზრისით არიან განაღვივებული. უკვე აღინიშნა, რომ ამ სამი რეჟისორის შემოქმედება განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოხატავდა ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებს და რომ ისინი თანამედროვე ქართული რეჟისორის ტიპური წარმომადგენლები არიან.

მაგრამ თეატრალური ხელოვნების მკვლევარისათვის მნიშვნელოვანია, ვაარკრიოს არა მარტო ამა თუ იმ შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი მრწაპის რაობა, არამედ განსაზღვროს მისი ჩამოყალიბების კონკრეტული მასტიმულირბელი ფაქტორები. ამოიკითხოს მისი ისტორიული გენეზისი. მაგრამ იმის გამო, რომ წროპაში განხილული სპექტაკლები იპ რეჟისორთა შემოქმედებას წარმოადგენენ, რომელთა გზა ჯერ არ დამთავრებულა და ნათ მიერ უკვე შექმნილი ნაწარმოებებიც იმ მანძილით არ არიან დამორბებული ჩვენგან, რომელიც აუცილებელია ისტორიის შექმნისათვის, ძნელია განსაზღვრო, რა კონკრეტულ გავლენას იქონიებს მათი შემოქმედება მომავალ ქართულ თეატრზე. თუ გავითვალისწინებთ, რომ 60-იანი წლების თეატრი მნიშვნელოვნად და აშკარად განსხვავდება არა მარტო საუკუნის დასაწყისის 20—30-იანი, არამედ 50-იანი წლების თეატრისგანაც კი, დავრწმუნდებით, რომ პროგნოზირება და რაიმე კონკრეტული დასკვნების გამოტანა ნაადრევია.

თანამედროვე ქართული თეატრი, როგორაც ის დღემდე მოვიდა და ჩამოყალიბდა, ახალი იდეალების ძებნის ისტორიას წარმოადგენს. ამ ისტორიის ზოგიერთმა ეპიზოდმა ჩვენ თვალწინ ჩაიარა. დღევანდელი ქართული რეჟისურის რაობა შევეცადეთ სამი რეჟისორის შემოქმედების მაგალითზე წარმოგვედგინა და დაახლოებით 50 წლის ისტორიის ექსკურსმა დავარწმუნა, რომ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემდეგ ქართულ თეატრში რეჟისორული აზროვნების სისტემა მყარი და გარკვეული კონცეფციების მქონე გზით არ წარმართულა.

არჩილ ჩხრტიშვილის, დიმიტრი ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაში თვით რეჟისორული აზროვნების სისტემაც არ გამომედავენებულა ყოველთვის სათანადო სისრულით. მაგრამ მათ უკვე დაუტოვეს ქართულ თეატრს არაერთი საინტერესო და საგულისხმო სპექტაკლი. შესაძლოა, ქართული თეატრის მატრიანემ ისინი დაიმახსოვროს და როცა ახალი ქართული თეატრის ისტორია დაწერება, ეს შრომა პატარა წყაროდ გამოდგეს, მხოლოდ ამ მიზნითა და სურვილით წარმოადგენს მას ავტორი.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წ ი ნ ა თ ქ მ ა	3
ა რ ჩ ი ლ ჩ ხ ა რ ტ ი ვ ი ლ ი	5
დ ი მ ი ტ რ ი ა ლ ე ა ს ი მ ე	56
მ ი ხ ა ი ლ თ უ მ ა ნ ი ვ ი ლ ი	120
გ ო ლ ო თ ქ მ ა	161