

მისი კალანდარიშვილი

# მოქანნიზი ქანთუნ თანსრუი

XX სკუკუნის ღასაწყისი

ღამზმარე სახელმძღვანელო



თბილისი  
2010

მოდერნიზმი ქართულ თეატრში  
XX საუკუნის დასაწყისი

ISBN 978-99940-898-7-1 (პირველი გამოცემა)

რედაქტორი:

ლია კალანდარიშვილი

სარედაქციო საბჭო:

ვასილ კიკნაძე

ლელა ოჩიაური

კორექტორი:

მანანა გოშაძე

დამკაბადონებელი:

ეკატერინე ოქროპირიძე

გარეკანის დიზაინი:

ლაშა ჩხენკელი

ყდაზე გამოყენებულია **მ. ახვლედიანის** ნახატი

© მიხეილ კალანდარიშვილი

© MIKHEIL KALANDARISHVILI

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“.

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

ISBN 978-9941-9161-3-7 (მეორე გამოცემა)

## წინასიტყვაობა

თეატრი მარად ახლოვანდება ხელოვნებას, ყოველთვის თანამედროვე, მომავლისკენ მიხსნაგებული... მაგრამ იგი დღეს არ შექმნილა, მისი საწყისები ბუნდოვან ნარსულში იკარგება, საიდანაჟ, ამჟამად, შესაძლოა, არც ერთი საგანი აღარ შემოგვრჩა, არც ერთი ფორმა. მჭვრად იქნა, იმ ხანად არსებული წარსული სივრცე, დაიძვრა მატერია... თუმცა სრენა ინახავს უხსოვარ თანამედროვეთა სულის გამოძახილს, ვნებას, სიწილს, შეუპოვრობას, მახვილოვონიერებას... ქმნის ნიღბებს, ირგებს, იხსნის.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრი მუდმივ ძიებებშია, განუწყვეტლად განიწყობს მეტაფორათ: ქველმადობაში ეძებს საკუთარ, მოუხელოებელ სახეს. ეს რთული, ნინაღმდევობრივი და მეტად საინტერესო პერიოდი საკმაოდ ვრცლად არის დამუშავებული ქართული თეატრმეოფიონის სხვადასხვა თაობის მიერ: დიმიტრი ჯანელიძემ, ეთერ ვუგუშვილმა, ნადეჟდა მალეუტაშვილმა, ნათელა ურუშაძემ, ვასილ კიკნაძემ, ნოდარ ვურაბანიძემ, ვახტანგ ქართველიძემ, დალი მუქიაძემ, ნათელა არველიაძემ, პოლსა ურუშაძემ და სხვებმა შექმნეს ფუნდამენტური ნაშრომები და რაღაც პრიონტითაა კვლევის მნიშვნელოვანი ნიშნები. ფართო პერსპექტივაში ნარმოადვინეს ეროვნული თეატრალური კულტურის განვითარების გზები. თითქოს სატქმელი უკვე ითქვა, თუმცა, რაღაჟ დანამატქმელი ყოველთვის რჩება.

წინაღობა, რომ თეატრის ისტორიას მისი სპექტაკლების ისტორია ნარმოადვენს. სრენური ხელოვნების სპერეფიკა თავისი ანძიკო-ნუთიერობით, მივინყმული გამოსახულოების აღდგენის განსაკუთრებულ საშუალოებებს გვარნახობს, რომელოთ ძორის, უფრო საინტერესოა, სვლს კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ: სპექტაკლის ერთგვარი მოზაიკის შექმნიდან, მისგან შემორჩენილ მთავეფილომანთა ანუომამდე: მხატვრული პროექტის ზოგად კონტექსტში სრენური ნანარმოების როლისა და ადვილის განსაზღვრამდე. მართალია, უზუსტომებმა ამ გზაზე შეიძლომა იჩინოს თავი... ჟემშირიტებმა შეიძლომა არ იყოს მკაფიოდ განსაზღვრული და შედგეზოდეს სინამდვილის ურთიერთგამომრიყნავი ფრავმენტებისგან, რომელოთა უმრავლოესობა ჩვენთვის მიუნვდომელი და სამუდამოდ დაფარულია.

მიხეილ კალანდარიშვილი

## შინაარსი

წინასიტყვაობა .....	3
ძველი თეატრი .....	5
„სამსახიობო რეჟისურის“ კრიზისი .....	18
ნატურალისტური ტენდენციების გაძლიერება .....	30
ვსევოლოდ მეიერჰოლდი ტიფლისში .....	40
ნატურალიზმი .....	46
ქართული ნატურალისტური დრამატურგია .....	55
რეჟისორული თეატრის პირველი სპექტაკლი საქართველოში .....	65
გარდაქმნა .....	71
ყველაფერი ბაღში... ..	82
„საბედისწერო დამბაჩა“ .....	88
მოდერნიზმი და დეკადანსი .....	101
ჩვენი საშინელებათა თეატრი .....	107
ადრეული თეატრალური სიმბოლიზმი .....	119
სიმბოლიზმი ქართულ თეატრში .....	132
„სინათლე“ .....	139
სიმბოლიზმი და თეატრალური ესთეტიზმი .....	154
შენიშვნები .....	163
პირთა საძიებელი .....	175

## ძველი თვატრი

როდესაც ქართული ხელოვნების ზოგად იერსახეზე ვიწყებთ საუბარს, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იგი ბრძოლასა და ახალი ბრძოლის მოლოდინის ვითარებებში შეიქმნა; რომ მის საფუძველში დევს მტრული გარემოცვის პირობებში მყოფი, საშუალოდ ალყაში მოქცეული ხალხის განცდა, ხედვა და შემართება; თუმცა ამის გამო, ქართული ხელოვნება და მთლიანად კულტურა არ ჩამოყალიბებულა აგრესიულ და შურისმაძიებელ დისკურსად, პირიქით, მაღალი სულიერება განსაზღვრავს მის უცვლელ განწყობას - სისადავე, სიმშვიდე, ღირსება, შენდობა, გულმოწყალება, სინანული... აი, ღირებულებათა ნაშთები, რაც მრავალ საუკუნოვანი გაუთავებელი ბრძოლების შედეგად ერის საგანძურში შემუხსრული, არასრულყოფილი სახით შემოგვრჩა.

სამწუხაროდ, თანამედროვე ქართველისთვის XXI საუკუნეშიც ბევრი არაფერი შეცვლილა – ისევ დაუცველი, სხვათა მიერ კონტროლირებადი საზღვრები, ტერიტორიების დაკარგვის სიტუაცია და პასუხისმგებლობა ერთი მხრივ, ისტორიის, ფაქტობრივად წინაპართა რელიგიასთან შერწყმული იდეალების მიმართ, მეორე მხრივ კი – ერის მომავლის წინაშე, რომელიც კულტურულ-გეოგრაფიული ადგილმდებარეობისა და გლობალიზაციის დაუნდობელი პერიპეტეიების გაძლიერებულ ალყაში ბუნდოვნად ისახება. საიდუმლო გვირაბით აღჭურვილი ციხე-გალავანი – არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიული ყოფის, არამედ ჩვენი საამაყო ლეგენდების თემაა, თუმცა მათ ერთი ნიშანდობლიობა ახასიათებთ: სივრცესთან უნაკლო შერწყმულობა – არა წარმოჩინებულობის თვალსაზრისით, არამედ, რაც შეიძლება ორგანულად, დაფარულად, თითქმის შეუმჩნევლად. ქართულ კულტურისთვის დამახასიათებელია სისადავე – ჩვენი ღირსეული დიდებულების ხარისხი; ასევე მართმადიდებლური, მშვიდი სიმყარეც, რომელიც, განსაკუთრებულად ურყევ ნებაში იზრდება, როდესაც მის სულიერ ფასეულობებს აკნინებენ, როდესაც ძლიერი უცხო ტომი მასზე საკუთარი წესის დამკვიდრებას ცდილობს. ჩვენი ხალხისთვის სანატრელი იყო მშვიდობიანი დღეები. მატიანეს მიერ აღწერილი ვითარება, იმას მოწმობს, რომ ყოველი ახალი შემოსევა

გაუგონარი, უმაგალითო ბარბაროსობით გამოირჩეოდა, და იმასაც, რომ, ფაქტობრივად დაპყრობილ ერშიც კი სათანადო ძალის შეუპოვრობას ბადებდა.

დაუმორჩილებლობა, თავისუფლებისაკენ ლტოლვა – ეს ის იდეალებია, რომლებიც საუკუნეთა განმავლობაში ერის უდიდეს კულტურულ ღირებულებად ჩამოყალიბდნენ და სხვა სულიერ ფასეულობათა შორის წამყვანი ფუნქცია დაეკისრათ. საქართველო ამაცობს იმ დროებით, როდესაც უღელმთხსნილი, განადგურებული, სწრაფად იკრებდა ნებისყოფას, ჩქარობდა მოესწრო საგანძურის აღდგენა, შელახულის განწმენდა და აღზევება. ფრაგმენტულობა, ეტაპურობა, წყვეტილობა ქართული კულტურისთვის დამახასიათებელი ზოგადი სახეა. თუმცა, აზრი ცხოვრებასთან ჭიდილში თავის გზას პოულობს მთლიანდება და მკვიდრდება.

ამგვარად, ასეთი თუ ისეთი სახით, წარსულის ფაქტმა ჩვენამდე მოაღწია: დღეს გვაოცებს ძველი ხელოვნების ქმნილებათა სიღრმე და სინატიფე. შესაძლებელია, სწორედ მუდმივმა თავდაცვითმა სიტუაციამ განაპირობა, სულიერი ღირებულებების გამძლეობა და ისეთი წეს-ჩვეულებების შენარჩუნება-გაღრმავებაც, როგორცაა სტუმართმოყვარეობა, შემწყნარებლობა, ინტერესი და გახსნილობა უცხო კულტურის მიმართ; უფრო მეტიც, მიუხედავად ასეთი ისტორიისა, ქართველებს ხაზგასმულად, და ცოტა გადაჭარბებითაც ახასიათებთ უცხოელისადმი განსაკუთრებული პატივისცემის გრძნობა და მისი საპასუხო ერთგულების იმედი.

თეატრალური ხელოვნებაც ყოველთვის წუთისოფლის ტრიალში იყო ჩართული და უშიშრად ხვდებოდა თავისი დროის სატკივარს, სწრაფად რეაგირებდა შემოჭრილ პრობლემებზე. ევროპული ქვეყნების ანალოგიურად, მიზნებისა და შესაძლებლობების მიხედვით, თანდათან სამი სხვადასხვა ხასიათისა და ტიპის თეატრი ჩამოყალიბდა: ხალხური, საერო და საეკლესიო, რომლებშიც მრავალმხრივად აისახა რეალური, თუ საზოგადოებრივი საკითხები, აგრეთვე რიტუალურ-სანახაობრივ ფორმაში ჩადებული ადათისა და წესის საიდუმლო არსი. განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა ხალხური თეატრი,<sup>1</sup> უპირველეს ყოვლისა, ბერიკაობა,<sup>2</sup> რომელიც მეტ-ნაკლებად გადაურჩა გარეშე გავლენებს და უკანასკნელ დღეებამდე წარმოგვიდგა თავისი კლასიკური იერით – შეინარჩუნა ჭეშმარიტად ხალხური ხელოვნების კარნავალურ<sup>3</sup> – სადღესასწაულო

ატმოსფერო ანუ, როგორც მიხეილ ბახტინი<sup>4</sup> განსაზღვრავდა ეს იყო – „სიცილით გაჯერებული კულტურა“ სადაც სიცილი გვეკვლინება „ღვთაების სახით, რამეთუ ძველი ხალხური კომედიის სტიქიაში ასე მხოლოდ ღმერთები იცინიან“.<sup>5</sup>

თეატრალური სანახაობის უძველეს დროში არსებობის ფაქტზე მეტყველებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ექსპონატები: ძველი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულით დათარიღებულ, თრიალეთში ნაპოვნ ვერცხლის თასზე, ნიღბოსანთა საფერხულო მისტერია<sup>6</sup> გამოსახული, კოლხურსა და ქართლში აღმოჩენილ სპილენძის მონეტებზე აღბეჭდილია ხარის ნიღბიანი მოცეკვავე; ფერხულისა და მუსიკოსების გამოსახულებები შემორჩენილია ფრესკებში, უძველეს ჭედურობაში, ძველ ხელნაწერთა მინიატურებში; ყვარლის რაიონის სოფელ საბუეში, ადიგენის რაიონის სოფელ უდეში, ახმეტის რაიონის სოფელ მატანში დღესაც სრულდება ტახღვთაების გარდაცვალებასა და აღდგომასთან დაკავშირებული მისტერიის სცენები.

XVII საუკუნის ლიტერატურული ძეგლები დაწვრილებით აღწერენ ბერიკაობას: ქრისტიანობამდე ბერიკაობა წარმართულ ღვთაებებისადმი მიძღვნილ რიტუალურ აქციას წარმოადგენდა, ხოლო შემდეგ, უკავშირდება ძირითადად ყველიერის და ზოგჯერ სხვა ქრისტიანულ დღესასწაულებს, აგრეთვე იმართება საქორწინო ცერემონიებზე და სხვა განსაკუთრებულ ვითარებებში.

ბერიკაობაზე შესამჩნევად იკვეთება კულტურათა ცვალებადობის კვალი: დროთა განმავლობაში ძველი ნიღბები გვიანდლებს შეერია, ფუნქციები და სიმბოლიკა აირია, მნიშვნელობა შეიცვალა... საგანგებოდ გამართულ დიდ ბერიკაობას ზოგჯერ ასამდე ბერიკა ასრულებდა. დღეს კი, ტრადიციული ნიღბებიდან შემორჩენილია: ტოტემური სახის - თხა, ხარი, დათვი, ტახი, აგრეთვე მეფე (სასიძო), კეკელა (საპატარძლო), მაჭანკალი, გლეხი, თავადი, თათარი, მოსამართლე, ექიმი, ხუცესი; საინტერესოა, რომ ბერიკები განასახიერებდნენ აგრეთვე უსულო საგნებს და განყენებულ ცნებებს: ალავერდის ტაძარს, ხეს, საბძელს, ბელუკულმართობას, ავსიტყვაობას და სხვა. გვიანდელ ისტორიას შემორჩა ზოგიერთი ბერიკის სახელი: XVIII საუკუნეში პოპულარული იყო ოთარ ნორიოელი და ოიანა ბუიანა, XIX საუკუნის დასაწყისში აბელ რევაზიშვილი.

ბერიკაობის – ყველიერის დღესასწაულის ნიღბების თეატრის

ესთეტიკური საყრდენი იყო ცოცხალი იმპროვიზაცია, რომელიც, მნიშვნელოვნად განაპირობებდა მის უნივერსალურ ხასიათს. სანახაობა შეუზღუდავად ვითარდებოდა თემატური სცენარის<sup>7</sup> თავისუფალ კონტურებში, წინასწარ დაწერილი ლიტერატურული ტექსტის გარეშე; აქტუალურ ყოფით მოვლენათა პარადიული ინტერპრეტაცია – გაჯერებული სიბრძნით, ირონიითა და იუმორით, გზას უხსნიდა თამამ კრიტიკას და მახვილგონივრულობას, რომელსაც გადაძვლები, გულღია სიცილი აგვირგვინებდა.

ხალხური თეატრის მეორე ტიპი „ყეენობა“<sup>8</sup>, სალაშქრო-პატრიოტული რიტუალური წარმოდგენა საუკუნეთა მანძილზე აღვივებდა ქართველთა მეომარ სულს. VI საუკუნეში მისი პროტესტი მიმართული იყო ბიზანტიელი კეისრების წინააღმდეგ, VII საუკუნეში მისი სამიზნე არაბი დამპყრობელი გახდა; XIII-XIV სს.-ში გამოხატავდა ქართველი ხალხის ბრძოლას მონღოლებთან, XV-XVI სს.-ში – ირანელებთან და თურქებთან... იცვლებოდა მტერი და იცვლებოდა სანახაობის მთავარი ობიექტი, საბოლოოდ, იგი „ყეენის“ ნიღაბში დამკვიდრდა, თუმცა ხალხი ამ პერსონაჟს ყოველთვის თავის უშუალო, ახალ მტერთან აიგივებდა. XIX საუკუნეში იგი რუსეთის ცარიზმისადმი მიმართულ პროტესტად გადაიქცა. ბატალური სცენების ნაირფეროვან ვარიაციებში მკაფიოდ დომინირებდა მებრძოლთა გამხსნელების იდეა – ხალხი თავგანწირვით ეწინააღმდეგებოდა მტერს და აუცილებლად იმარჯვებდა.

ყეენობა, როგორც წესი, შედგებოდა რამდენიმე თემატური სცენისგან: იწყებოდა ყეენის მორთვით, ამის შემდეგ მისი „ჯარი“ შემოესეოდა მშვიდობიან მოსახლეობას და აწიოკებდა, ძალადობას და უსამართლობას ხალხი არ ეგუებოდა და ჯანყდებოდა, იმართებოდა ქართველთა წინამძღოლისა და ყეენის ორთაბრძოლა-შეჭიდება, რაც საბოლოოდ გვირგვინდებოდა დამარცხებული ყეენის მდინარეში გადავლებით.

ყეენობის ნიღაბთა სიმბოლიკა გამოხატავდა ერის მარადიულ სწრაფვას თავისუფლებისაკენ. ამ იდეას ორი წამყვანი ნიღაბი მართავდა: პირველი – აჯანყებულ ქართველთა წინამძღვრისა, რომელიც უცვლელად გადადიოდა წარმოდგენიდან წარმოდგენაში; და მეორე – დამპყრობთა მეთაურის ნიღაბი, რომელიც ტრანსფორმაციას განიცდიდა დროისა და ისტორიული ვითარების შესაბამისად. მათ

გარდა წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ სხვა ნიღაბ-პერსონაჟებიც: დედოფალი, მოსამართლე, ვეზირი, მასხარა-მოენე, დაპირისპირებულ მხარეთა ჯარისკაცები და ა.შ.

„სახიობა“<sup>9</sup> ქართული თეატრის კიდევ ერთი სახეობა – ტრადიციულ ხალხურ სანახაობათა სინთეზურ კრებულს წარმოადგენდა. V საუკუნეში ქართველ დიდებულებს წესად ჰქონდათ კარზე მგოსან ქალ-ვაჟთა დასების მოწვევა<sup>10</sup>, სადაც ისინი წარმოადგენდნენ ჟანრულ-სტილისტურად მრავალფეროვან, თუმცა, ძირითადად მცირე ფორმის ნაწარმოებებს. ამ სანახაობებში ერთიმეორეს ენაცვლებოდნენ საცირკო ნომრები და სპორტული თამაშობები, მუსიკალური, საცეკვაო, სასიმღერო გამოსვლები და პოეტთა კაფიობა... მაგრამ, საჭიროა ცალკე აღინიშნოს მისი კიდევ ერთი ელემენტი, რომელმაც გარკვეულად იმოქმედა მომავალ ეროვნულ თეატრალურ აზროვნებაზე. საუბარია ლიტერატურული დიალოგის<sup>11</sup> ჩასახვაზე, რომლის ფიქრიანი სათქმელი ბევრად სცილდებოდა მსუბუქი გართობის საზღვრებს. ამ გაბაასებათა თხზვა და ფართო მაყურებლის სამსჯავროზე გამოტანა არ ეთაკილებოდათ თვით გვირგვინოსანთაც, სურდათ რა, ასეთი ფორმით ხალხში საჭირო აზრის, რწმენისა და ნების დანერგვა. სწორედ მათი წყალობით გაიკვლია გზა „გაბაასების“ ჟანრმა, რომელიც XII ს. მაღალმხატვრობის მაღალ საფეხურზე აღის. სახიობას დრამატურებს, ანუ, „თავისი სიმღერის მწერლებს“ შორის პოპულარობით გამოირჩეოდა ბისტყიკა (XII ს.), თეიმურაზ-I, დ. გურამიშვილი (XVII ს.), მანანა, დ. მაჩაბელი (XVIII ს.), საიათნოვა და ა. შ. სასახლის სახიობის მრავალფეროვან რეპერტუარს ამშვენებდა: პოლემიკური დრამატული ქმნილებანი - „ცისა და ქვეყნის გაბაასება“, „ქალვაჟიანი“, „ვარდებულბულიანი“, „რძალდედამთილიანი“, აგრეთვე ქებანი, გინება-ბასრობანი, იგავ-არაკთა პანტომიმური წარმოდგენები და სხვა.

გაბაასების თავისებური ფორმა, დაპირისპირებული სახეები, იდეები, მათი შედარება იძლეოდა წუთისოფლის მოვლენათა ფილოსოფიური განზოგადებისა და განსჯის საშუალებას. თეიმურაზ-I-ის „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისას“ ფონზე იხატება საქართველო თავისი მშვენიერი ბუნებითა და საწუხარით. თეიმურაზ მეორე „დღისა და ღამის გაბაასებას“ იწყებს ბიბლიური სიუჟეტით, მაგრამ მისი ფიქრებიც, ასევე, საქართველოს დასტრიალებს: გვიხატავს ჩვენი ქვეყნის ტრადიციებს, ზნე-ჩვეულებებს, ყოფას.

თუმცა, პოეზიის ფაქიზ გრძნობას და განსწავლულობას, მეფური უპირატესობა ჩრდილავს, როდესაც იგი მაღალფარდოვნად ებაასება „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს. („გაბაასება რუსთაველთან“). მოლექსეთა პოლემიკა გრძელდება უკვე არჩილ-II-სთან, იგი მოვალედ მიიჩნევს თავს, რომ საკუთარი დამოკიდებულება გამოხატოს და ქმნის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისას“; მნიშვნელოვანია ასევე მისი ფილოსოფიური ხასიათის „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“. სახიობის წარმოდგენებისთვის შექმნილი ასეთი რეპერტუარი ისევ და ისევ გვახსენებს, რომ ქვეყნის რჩეულთ საღალბოდ ნამდვილად არ ჰქონდათ საქმე.

ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს გვერდს არ უვლიდა საეკლესიო „სახიობაც“. როგორც ამ დროის ყველა საეკლესიო თეატრი, ისიც ბიბლიურ სიუჟეტებს და იგავებს ამუშავებდა, ხელმძღვანელობდა კანონიკური ხასიათებით და ცნობილი ალეგორიებით. მას ახასიათებდა ეთიკურობა, დიდაქტიკა, სქემატიზმის და შაბლონური პირობითობის სავალდებულო მანერა, მაგრამ „სახიობა“ ყველა სხვა საეკლესიო თეატრებისგან განსხვავებით, ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების მიზნით, ცდილობდა ცნობილი მითები დროისა და ისტორიული საჭიროების შესაბამისად გარდაექმნა. ამ მხრივ, საინტერესო საბუთს წარმოადგენს სულხან-საბა ორბელიანის<sup>12</sup> მიერ „სახიობაში“ აღწერილი ბრძოლის სურათი: ბატალური სცენა იყო გადაწყვეტილი ნატურალისტურად. თავზარდაცემული მაყურებლის თვალწინ ფიცარნაგზე ცვიოდა ბუტაფორიული თავები, ხელები და ფეხები. ეს ფაქტი ნათლად მეტყველებს მეჩვიდმეტე საუკუნის ქართული თეატრის მაღალ სადადგმო კულტურაზე; ამასვე მოწმობს სპექტაკლში გამოყენებული არანატურალისტური ხერხებიც – სიმბოლური, მისტიკური არსის და ხასიათის... არანაკლები დატვირთვა უნდა ჰქონოდა ბრძოლის ველზე დაღუპულ მეომართა მკვდრებით აღდგომის სცენას, იგივე ქრისტიანულ სასწაულს, რომელიც, აქ, ამაღლებულ იდეათა, თუ დაფერფლილ იმედთა ასაღორძინებლად იყო მოხმობილი. როგორც ვიგებთ, სცენა დიდად შთამბეჭდავი ყოფილა და მაყურებელს ჭეშმარიტ კათარზისს აზიარებდა.

XIX საუკუნის დასაწყისამდე ქართული თეატრი ევროპულ თეატრალურ კულტურათა გასაყარზე ვითარდებოდა, საზრდოობდა ძირითადად საკუთარ მხატვრულ ტრადიციებზე ჩამოყალიბებული სცენური ფორმებითა და საშუალებებით. გამონაკლისს წარმოადგენდა

კლასიციზმის ხანა, როდესაც ქართული თეატრი, გ. ავალიშვილისა და მისი დასის სახით, გარკვეული დროით (1791-1795 წწ.), მთავარ მაგისტრალურ მიმართულებას შეუერთდა.

შემდგომ ეტაპზე, ქართული თეატრის განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა გიორგი ერისთავის<sup>13</sup> სახელმწიფო პროფესიული თეატრის დაარსებას (1850 წელს), თუმცა, მისი არსებობა მეტად ხანმოკლე აღმოჩნდა. ამ თეატრის მფარველობა ითავა მეფის ნაცვალმა, გრაფმა მ. ს. ვორონცოვმა.<sup>14</sup> მან თეატრალური საქმისთვის სუფსილია გამოყო, რითაც ერთი მხრივ, ქართველ თავადაზნაურთა გულის მოგებას ცდილობდა, მეორე მხრივ – იმედოვნებდა, რომ ამ შემთხვევაში, თეატრი მის ხელში იქნებოდა და საჭირო პოლიტიკური მიზანდასახულება დაეკისრებოდა. მაგრამ, ძალიან მალე, ამ ვარაუდის საპირისპირო შედეგი გამოაშკარავდა – თეატრის სარკასტული დაცინვის ობიექტად სწორედ რუსეთის თვითმპყრობელური მმართველობა იქცა თავის ქართველ დიდებულებიანად.

გიორგი ერისთავი მრავალმხრივი ნიჭით იყო დაჯილდოვებული – თეატრის სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი თვითონვე იქცა მის დრამატურგად, რეჟისორად და მსახიობადაც. მისმა კომედიებმა („გაყრამ“ და „დავამ“) განაპირობეს თეატრის სატირული მიმართულება. მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე თვით ამ ნაწარმოებთა სცენური განხორციელების პრინციპი: ტიპიურ თვისებათა შარჟულ-კარიკატურული ჩვენება. დასში აქტიური შემოქმედებითი ატმოსფერო სუფევდა; ამაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ მრავალი მსახიობი ინტერპრეტატორის პროფესიას არ ჯერდებოდა და სპექტაკლებისთვის თვითონ ქმნიდა პიესებს (გ. ჯაფარიძე, გ. დვანაძე, ა. მეიფარიანი და სხვა). თეატრის კედლებში შეიქმნა ზურაბ ანტონოვის<sup>15</sup> „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელშიც სხარტად და კოლორიტულად აისახა მაშინდელი სოციალური პროცესები.

თეატრი ნიკოლოზ I-ის გარდაცვალების გამო გლოვის საბაბით დაიხურა. თუმცა, 1856 წლიდან, გლოვის გასვლიდან დიდი ხნის მერეც, თეატრს სახელმწიფო მხარდაჭერა აღარ ჰქონია. მაგრამ ისევ გრძელდებოდა მისი მძიმე, სირთულეებით სავსე ცხოვრება. გიორგი ერისთავმა ქართული თეატრალური ხელოვნება ევროპულ მიმართულებათა ნაკადში საბოლოოდ „ჩაითრია“ და მის მიერ მონიშნული კომედიის ჟანრი შემდგომაც ასაზრდოებდა როგორც თავადაზნაურთა

სალონურ თეატრს, ისე 1879 წელს მუდმივ თეატრს, რომელიც მალე დრამატული საზოგადოების კერძო წამოწყებად იქცა.

მოგვიანებით, ილია ჭავჭავაძემ<sup>16</sup> და აკაკი წერეთელმა<sup>17</sup> მთელი ძალ-ღონე შეაღიეს, რათა აღედგინათ და რეალობად ექციათ პროფესიული ქართული თეატრი. ამ ხნის მანძილზე თეატრი კულტურის უდიდეს კერად ჩამოყალიბდა, რომლის კედლებში მაყურებელი სამშობლოს და თავისუფლების სიყვარულს სწავლობდა, ეჩვეოდა შეურყენელ, წმინდა ქართულსაც. თეატრის დიდ პატრიოტულ მისიაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მისი არსებობის მანძილზე რვა სეზონი დავით ერისთავის „სამშობლოთი“ გაიხსნა. თეატრი ცდილობდა მაყურებელთან ცოცხალი, პირდაპირი კავშირი დაემყარებინა და თავის კედლებში, წლიდან წლამდე, წმინდა, თითქმის „სატაძრო“ საიდუმლო რიტუალს მართავდა. ნაცნობ სიუჟეტურ სვლებში, სრულიად საქართველოს ერთიანობის იდეას აქსოვდა, რომელიც მრავალჯერადი გამეორების მიუხედავად, ოდნავადაც არ კარგავდა აღქმის სიხალასეს. შორეული წარსულის მოვლენათა გამოძახილით შთაგონებული პიესები, ეროვნული ისტორიის გაკვეთილებს იძლეოდნენ და ქმნიდნენ იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომლიდანაც ამოიზარდა და განვითარდა ქართული სასცენო რომანტიზმი. ამ პიესებზე ოსტატდებოდნენ ქართული თეატრის კორიფეები: ლადო მესხიშვილი, ნატო გაბუნია, კოტე მესხი და სხვები.

ქართველ მსახიობთა თამაშით წარმოჩენილი სამეფო კარის ცხოვრება სხვადასხვა განზომილებებში იყო გაშლილი და ზოგჯერ პოლარულ შეფასებებს ღებულობდა: ახალგაზრდა ერეკლე II-ის (ა. წერეთლის „პატარა კახი“) საგმირო საქმეთა აღფრთოვანებული ჩვენებით დაწყებული, თამარის (ა. წერეთლის „თამარ ცბიერის“) პიროვნების მკაცრი მსჯავრით დამთავრებული.

რომანტიკული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი საღებავების კონტრასტულობა, მუდმივი თეატრის სცენაზე ისტორიული პიესების განხორციელებისას ბადებდა ამაღლებულ ხასიათს, ბედისწერასთან შეჭიდებულ ვნებათაღელვას მრავალფეროვან, მოუხელთებელ, ცვალებად განწყობილებას, რაც გვირგვინდებოდა მსახიობთა შესრულებით.

ქართველ მსახიობთა რომანტიკული მსოფლშეგრძნება მთელი ძალით ვლინდებოდა ლადო მესხიშვილის<sup>18</sup> შემოქმედებაში. მისი რომანტიკული მანერა ქართულ თეატრში დღემდე ცოცხლობს,

ჩამოყალიბდა, რა, როგორც გარკვეული სამსახიობო სკოლა, რომელზეც აღმოცენდა და გაიფურჩქნა ნიჭი უდიდესი ქართველი მსახიობებისა: ვერიკო ანჯაფარიძისა და უშანგი ჩხეიძის, აკაკი ხორავასი და აკაკი ვასაძისა, სერგო ზაქარიაძის, ვასო გომიაშვილის, ეროსი მანჯგალაძის, რამაზ ჩხიკვაძის და სხვათა.

გასული საუკუნის მიწურულის სასცენო რომანტიზმის აყვავებას დიდად შეუწყო ხელი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეროვნულ-გამათავისუფლებელმა მოძრაობამ, აგრეთვე ამაღლებულმა რომანტიკულმა საწყისმა ლიტერატურაში; რომანტიზმის ესთეტიკას ძლიერი და ღრმა ფესვები აქვს ჩვენს კულტურაში, რამაც დიდად განაპირობა მისი ორგანული შერწყმა ქართულ სცენასთან. ქართულ ხელოვნებასთან მიმართებისას საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ რომანტიზმი მას არ აღმოუჩნია: ახალი არ იყო არც მისი მეთოდი, არც თვით მიმართულება. იგი ყოველთვის ცოცხლობდა ქართულ კულტურაში როგორც მსოფლშეგრძნება, ამ ცნების ფართო გაგებით. რომანტიზმის აღმოცენება ევროპაში, საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის მოვლენებთან, მასზე რეაქციასთან იყო დაკავშირებული. ქართველი ხალხისა და მისი კულტურის განვითარების ისტორიული გზისათვის ანლობელი იყო რომანტიზმის იდეები.

ცხადია, აქ ლაპარაკია არა ჰიუგოს<sup>19</sup> მანიფესტის მსგავს წესების კრებულზე, რომელიც გვამცნობდა საფრანგეთში რომანტიზმის დაბადებას, არამედ იმაზე, რომ მსგავსი პრინციპები მუდამ არსებობდნენ ხელოვნებაში და შეესაბამებოდნენ ეროვნულ ხასიათს. რომანტიზმში ხელახლა აირეკლა საქართველო – თავისუფლებისმოყვარე მთაგორიანი ქვეყანა, რომლის მთების დიდებულება სიმბოლოურად გაიგივდა სულის გამძლეობასთან, შინაგან სიმტკიცესა და წინააღმდეგობის უნართან. თუმცა, ეს თვალსაზრისი ქართული ხასიათის თავისებურებაზე, იმ მთლიანი ტრაგიკომიკური ბუნების მეორე მხარეა, რომელიც წარმოადგინა და განმარტა შემდეგში სანდრო ახმეტელმა<sup>20</sup>: „ქართველი იცინის, როდესაც მისი გული ტირის...“

ეს „სიცილი და ტირილი“, ქართულმა სასცენო რომანტიზმმა, თავის უმაღლეს გამოვლინებებში ისეთ კონტექსტში წარმოაჩინა, რომლის მწვერვალიდან, საქართველო ქარიშხლის მიერ გადამტვრეულ ბებერ მუხად გამოიყურებოდა; გაივლის დრო და საქართველო – მუხის კრებითი სახე ისევ აღორძინდება ახმეტელის ნეო-რომანტიკულ თეატრში (შილერის „ყაჩაღები“ 1933 წელი). მაგრამ

ეს უკვე იქნება სცენაზე ატყორცნილი უზარმაზარი, იდუმალებით მოცული ფულურობიანი ხე, რომელმაც დამანგრეველი ქარიშხლის შემოტევას გაუძლო.

ქართულ სასცენო ხელოვნებაში, რომანტიზმის მედროშედ, ნახევარი საუკუნის მანძილზე, ლაღო მესხიშვილი გვევლინება. ტრადიცია მუდმივად განიცდიდა ცვალებადობას, ახლებურად იაზრებოდა თვითონ რომანტიზმიც. საინტერესოდ შენიშნავს პაოლა ურუშაძე<sup>21</sup> ლაღო მესხიშვილის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული „ჰამლეტის“<sup>22</sup> ხასიათის შესახებ: „თამაშობდა, რა „ჰამლეტს“ 80-ან წლებში, მესხიშვილი ანიჭებდა გმირს რომანტიკული დრამის თვისებებს. მისი თამაშისთვის დამახასიათებელი იყო პათეტიკა, გზნება, ე. ი. სწორედ ის თვისებები, რომლებიც ბევრად განაპირობებდნენ მსახიობის წარმატებას ეროვნულ რეპერტუარში... 90-ან წლებში მის თამაშში იგრძნობოდა სურვილი, რომ აეხსნა, რომ ჰამლეტის ქცევები იყო არა მოჩვენებითი, არამედ „ნამდვილი“ სიგიჟის შედეგი, იმდენად „ცხოვრებისეულად“ განასახიერებდა სცენაზე სულით ავადმყოფს. ლაღო მესხიშვილის შემოქმედებაში გამოვლენილი ასეთი თამაში ერთგვარი ხარკი გახლდათ დროის დამახასიათებელი მოთხოვნისადმი... 90-ან წლებში კი, რომლისთვისაც ნატურალისტური ხერხებით გატაცება უფროა დამახასიათებელი, მესხიშვილის მიერ შესრულებულ სახეს მაცურებელი აღიქვამდა როგორც ეროვნული სამსახიობო სკოლის ყველაზე დიდ მიღწევას... 90-ანი წლების დასაწყისში მესხიშვილი ჰამლეტის სახის გააზრებისას თანდათან თავისუფლდება მეტისმეტი ფსიქოლოგიზმისაგან... თავის გმირში სულ უფრო ნათლად უსვამს ხაზს სინამდვილის კრიტიკულად გაანალიზების ნიჭს.“<sup>23</sup>

როგორც ვხედავთ, ლ. მესხიშვილმა, თავის შემოქმედებაში გაიარა განვითარების რამდენიმე ეტაპი, იყენებდა რომანტიკულ, ნატურალისტურ თუ რეალისტურ ტექნიკას, მუდმივად ეძებდა ახალ და ახალ შესაძლებლობებს. ეს პროცესი ლ. მესხიშვილის შემოქმედებით პრაქტიკაში შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც შემობრუნება რომანტიზმისაკენ და მასში მთელი ქართული სასცენო რომანტიზმის გზა აისახება თავისი განშტოებებით, მრავალფეროვნებით, სიმდიდრით.

მუდმივ თეატრში სასცენო რომანტიზმი უძღვებოდა ისეთ ჟანრებს, როგორცაა ისტორიულ-პატრიოტული დრამა, ტრაგედია და მელოდრამა. კომედიასა და ვოდევილში პირველობდა რეალიზმი, რომელსაც უძღვებოდა ვასო აბაშიძე.<sup>24</sup> პირველი „ვარსკვლავები“

ძალზე იშვიათად სცილდებოდნენ ჟანრული არჩევანის საზღვრებს. თუმცა, ეს ორი ერთდროულად არსებული მიმართულება, ერთმორეზე გავლენას მაინც ახდენდა. მითუმეტეს, რომ დასში მოღვაწეობდნენ ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონის მსახიობები (კოტე ყოფიანი, კოტე მესხი, ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვა-აბაშიძე და სხვები), რომლებიც წარმატებით წყვეტდნენ სხვადასხვა ხასიათის ამოცანებს.

კომედიურ-ყოფითი, რეალისტური მიმართულება ქართულ თეატრში არ აღმოცენებულა ცარიელ ადგილზე. იგი წარმოადგენდა გიორგი ერისთავის თეატრის ტრადიციების ბუნებრივ გაგრძელებას. უფრო მოგვიანებით, როდესაც გამოჩნდა დ. კლდიაშვილის<sup>25</sup> დრამატურგია, კომედია და დრამა ერთმანეთს შეერწყა და მთლიანი სახე მიიღო. თუმცა ამ პერიოდში თეატრი უკვე ინტერესს იჩენს უახლესი ევროპული მიმართულებებისადმი. თუ ლალო მესხიშვილის რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია ისტორიასთან მჭიდრო კავშირი, მაშინ ვასო აბაშიძის რეალიზმის საზომად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ყოველდღიური ყოფა.

პირველ შემთხვევაში, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების გამოხატვის საბაბს ისტორია იძლეოდა, მეორე შემთხვევაში კი, სინამდვილის აღქმის მასალას წარმოადგენდა თანამედროვეობა. რომანტიკული თეატრის ფიცარნაგზე ადგილს იმკვიდრებენ ისეთი პრობლემები, რომელთა შედეგად აქტუალური ხდება ისტორიის გადაფასება. მუდმივი თეატრის რეალისტურ მიმართულებას კი კვებავს მიწიერი ყოველდღიურობა, რომლის საფუძველზე ვასო აბაშიძე კომედიურ-ყოფით რეპერტუარს ამკვიდრებს და დაუნდობლად კიცხავს ცხოვრების მანკიერ მხარეებს. მისი კრიტიკული დამოკიდებულების მთავარ ობიექტად იქცა თბილისის ბურჟუაზიული საზოგადოება, ვაჭართა ფენა. სახეების ტიპიზაციის მეთოდი, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდა ვასო აბაშიძე, ცხადია, ნაკარნახევი იყო დრამატურგიული საფუძვლის მიერაც. ამ თვალსაზრისით, ქართულ თეატრში ბევრი ახალი რამ გაჩნდა, მათ შორის აღსანიშნავია გ. სუნდუკიანის<sup>26</sup> ნაწარმოებების ინტერპრეტაციები – „პეპოს“, „ხათაბალას“, „ჩამქრალი კერის“ და სხვა. ეროვნულ დრამატურგიაში მივირტუმი, (გ. ერისთავის „გაყრა“), აკოფა (ა. ცაგარელის „ხანუმა“), რუსულ და უცხოურ კლასიკაში ხლესტაკოვი და გოროდნიჩი (ნ. გოგოლის „რევიზორი“), ფაქუსოვი (ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“) და სხვა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრში სასცენო რეალიზმი მკაფიო კომედიურ-ყოფითი ნიშნით იყო გამოვლენილი. ცხოვრებისეული ფაქტების შემოქმედებითად გააზრებისა და ჰიპერბოლიზაციის მეშვეობით იგი მალღებოდა ყოველდღიურობაზე და ქმნიდა სახე-სიბოლოებს, სახე-ნიღბებს. ამ პერიოდში ქართული თეატრალური რეალიზმის სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენდა მისი ურყევი კავშირი ქალაქური გარემოს პროზაულ ცხოვრებასთან; ბურჟუაზიულ იდეალებთან დაპირისპირებულ, საბოლოოდ განადგურებულ თავადაზნაურობის უსაფუძვლო ბაქიობასთან. ეს პრობლემა მომავალშიც, კრიტიკული რეალიზმის ეტაპზეც აქტუალურია ლიტერატურასა და თეატრში. საკმარისია, მაგალითისთვის დავასახელოთ ნაწარმოებები, სადაც აურაცხელ მაღალმხატვრულ ვარიაციებშია წამოჭრილი საუკუნის მიწურულის რეალური პრობლემა (ა. ცაგარელის „ხანუმა“ და „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და სხვა).

პრობლემატიკის ერთიანობა, უფრო ზუსტად, თემატიკური სიახლოვე იმის დასტურია, რომ XIX-XX საუკუნეების ქართულ კომედიურ თეატრში კონფლიქტი ყოველთვის სოციალურად მკაფიოდ იყო განსაზღვრული, რაც კომედიას აქცევდა მოწინავე დემოკრატიული ტენდენციების მეგზურად.

ქონების გაყოფა, შუამავლობა, განსხვავებულ საზოგადოებრივ მდგომარეობაში მყოფ შეყვარებულთა შეუღლების კეთილად დაგვირგვინება; ფინალის იდილია, რომელშიც დაძლეული იყო წოდებრივი ზღუდეები – აი ის თემები და მოტივები, რომლითაც იყო გამსჭვალული დრამატული თეატრის მთელი ცხოვრება.

XX საუკუნის დასაწყისში ეს მოტივები გაფერმკრთალდა და გაუცხოვდა – ხელოსანთა და სომხური წარმოშობის ბურჟუაზიის ბედის ტრიალი მეორე პლანზე გადავიდა. საუკუნეთა მიჯნაზე სასცენო რომანტიზმში ახალი ნიშნები გაჩნდა. ტ. ბაჩელისის<sup>27</sup> განსაზღვრით, რომანტიზმი „აპოთეოზური“ გახდა, მისი ახალი ტალღა სულ უფრო კარგავდა კავშირს აწმყოსთან და მომავალთან, ასცდა სინამდვილეს, რომელიც მისი სიმაღლიდან სრულიად უმწეოდ და ბუნდოვნად გამოიყურებოდა.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა იცით ქართული თეატრის საწყისების შესახებ?
2. რა ნიშნებით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან „ბერიკაობა“, „ყეენობა“ და „სახიობა“?
3. დაახასიათეთ დრამატული დიალოგების პირველი ნიმუშები.
4. კლასიციზტური თეატრის თავისებურებები საქართველოში.
5. რა იცით გიორგი ერისთავის თეატრის შესახებ?
6. რომელი ძირითადი მიმართულებები განსაზღვრავდნენ ქართული თეატრის განვითარებას XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე?

## სამსახიობო რეჟისურის კრიზისი

„სძინავთ ბნელ ზვეულებში  
გამოუცნობ ქიმერებს!“  
გალაკტიონი

XX საუკუნის დასაწყისში უდიდეს სულიერ ღირებულებათა ნგრევის ფაქტის გაცნობიერებამ გამოიწვია უსასოობა, გაურკვეველობა, მომავლის შიში; ამასთან უცნაური, სულ ახალი და ახალი ნანგრევების ხილვის დაჟინებული სურვილი, გაშიშვლებული სიმართლის დამლუპველი ძიება. უძირო უფსკრულით, მარტოსულობითა და გამოძწვევი გულახდილობით გაოგნებულ ევროპას აბოლებდა ნიცშეს ზეკაცი, ფროიდის არაცნობიერი, აინშტაინის ფარდობითობა... მეტეორებივით ჩნდებოდა, იწვოდა და ქრებოდა სხვადასხვა მიმართულება ხელოვნებაში. ელვის სისწრაფით იცვლებოდნენ შეხედულებები. ევროპის საყოველთაო დინება ქართულ კულტურაშიც შემოიჭრა, ეს უკანასკნელი კი მიუხედავად ამაღლებულის მიმართ ტრადიციული ერთგულებისა ვერ გაუმკლავდა, ვერ შეინარჩუნა ჩაკეტილი საზღვრები და ახალი კულტურის ენერგიულ ნაკადს შეუერთდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეროვნული ხელოვნება, მიმართულებათა მკაფიოდ მოხაზულ კალაპოტში თვითმყოფადი, სშირად დაუდევარი, წინააღმდეგობრივი კანონზომიერებით ვითარდებოდა, რაც, ბუნებრივია, ამღვრევდა თეორიულ სიწმინდეს და მეტად ძნელად საცნობს ხდიდა მრავლის მნახველ მიმდინარეობას. ამგვარ სახეცვლილებათა უპირველესი მიზეზი, ალბათ, იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ საქართველო ევროპის სულიერ ქროლვას თავისი მძიმე პრობლემებით დახვდა. თითოეულმა მიმართულებამ შეიწოვა და თავის ფარგლებში მოიმწყვდია იქამდე არსებული სოციალურ-პოლიტიკური თუ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პრინციპები. დროის აქცენტი იდეას საჭირობოროტო პრობლემებზე ამახვილებდა, რის გამოც სშირად გაუცხოებული და უგულველყოფილი რჩებოდა ახალი ევროპული მიმართულების მაცოცხლებელი ძარღვი.

ჩვენს უსწორმასწორო რელიეფზე მიმართულებათა რიგმა ერთგვარად შეცვალა რიტმი, დაგვიანების შიშით აჩქარებულმა სხარტად მოიარა ეროვნული მხატვრული კულტურის სამყოფელი – ზოგჯერ მათ არსში ღრმა, თავისთავადი წვდომით, ზოგჯერ მს-

---

ოლოდ ზერელე გარეგნული მსგავსებით. ესთეტიკური თვალსაზრისის ორიგინალური დალაგება გამოიწვია აგრეთვე უჩვეულო ურთიერთ გავლენებმა, რაც ჩვენში ზოგიერთი მიმართულების შეგვიანებული შემოდწევის შედეგად წარმოიქმნა. მაშინ, როდესაც უკვე კარგად იყო განვითარებული უფრო ახალი, საკუთარ დროსთან თანხვლომილი ფორმები და იდეები.

საბოლოო ჯამში გამოიკვეთა კულტურის ეროვნული ნიშნით გამოხატული, რომანტიზმიდან მოდერნიზმისაკენ მიმართული ისტორიული მონაკვეთი. ეს პერიოდი საქართველოში რადიკალურად ახალი თვისებების მატარებელია, გამოირჩევა იდეათა თამამი წარმონიებით და ფორმათა გაბედულებით.

ყველაფერი, რაც ორგანულად დაუკავშირდა ცხოვრებას, შეერწყა და შეესიტყვა ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს – სიცოცხლით აივსო და თვითმყოფადი განვითარება პოვა. მოგვიანებით, ამ სინთეზის შედეგი განსაზღვრა როგორც დამახასიათებელი მოდიფიკაციების მქონე განსაკუთრებული სახეობრიობა, რომელიც არ მიჯნავს ახალს ძველისგან და უცხოს საკუთრისგან. და, პირიქით, ყველა ის დინება, რომელმაც ტრადიციულს გვერდი აუარა, მოსწყდა საკუთარ ნიადაგს, ვეღარ გაიდგა ფესვები, მიიღო ხელოვნური, მანინჯი იერსახე, გადაშენდა და ჩაიფერფლა.

ამგვარ მიბაძვას, შესაძლოა, ერთგვარი მოწაფური სიკეთე გააჩნდა, თუ ვიგულისხმებთ ზოგადევრობულ კულტურულ ღირებულებათა შეთვისების მცდელობას. ხელოვნებას კი ეს პროცესი ვერაფერს სძენდა უნაყოფო შრომისა და დაკარგული დროის გარდა.

თუ გავითვალისწინებთ ამგვარ წინააღმდეგობრივ პირობებს და გავანალიზებთ თვითონ ქმნილებებს, დავინახავთ, რომ თუკი ჩვენ თამამად შეგვიძლია მსჯელობა ქართულ ნატურალიზმზე, სიმბოლიზმზე ან ესთეტიზმზე, ერთგვარად ვიზღუდებით, მაგალითად, იმპრესიონიზმზე და ექსპრესიონიზმზე საუბრისას, რადგანაც ამ მიმართულებათა თავისებურებანი კონფლიქტურად და წინააღმდეგობრივად ამჟღავნებდნენ თავის გამოვლინებებს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ საკითხში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ყველაზე სიცოცხლისუნარიან კანონზომიერებას, რომელიც საერთო ფონად ექცა ეროვნულ ნიადაგზე დანერგილ ყველა დანარჩენ სტილს.

აქ იგულისხმება თითქოსდა ამოწურული რომანტიზმი – უნი-სონში მუღერი, როდესაც იგი ესიტყვებოდა მიმართულების ძირითად

მოთხოვნებს და, პირიქით, დისონანსში შედიოდა მათთან, როდესაც უგულვებლყოფდნენ ნაციონალური ყოფისა და ცნობიერების უშუალო ნიშნებს.

ქართულ ნატურალიზმს მისთვის უცხო, გამაბათილებელი თვისება გააჩნდა: კონკრეტული შემთხვევა უშუალო განზოგადებას იძენდა და მელოდრამატულ საწყისს ერწყმოდა. სიმბოლიზმი კი თავის საუკეთესო გამოვლინებებში ივსებოდა ეროვნული ფოლკლორის ურიცხვი ფერებით და ჯადოსნური ზღაპარივით იწყებდა ციმციმს, არწევდა ხალხური ცნობიერების სიღრმეებს.

სიტუაცია, რომელიც შემოინახეს პერიოდული პრესის გაცრეცილმა ფურცლებმა, დატვირთულია გარდაუვალი კონფლიქტებით, ერთაშორისი იქნება ეს თუ სოციალური. ე. წ. „სომხურ-ქართულმა ომმა“ საბოლოოდ უსახსროდ დატოვა ამაყი ქართველი არისტოკრატია და მთელი ფული და ძალაუფლება ვაჭრებს გადაულოცა. ცხოვრებას გამოეცალა რაღაც მყარი და იმედიანი, შემოეჩვია არასაიმედო, მერყევი. ცვალებადი ეკონომიკა ნერგავდა ახალი ტიპის ურთიერთობებს. პოლიტიკაში იმატა დემოკრატიზაციის ელემენტებმა

თუ ზოგადად იმ პერიოდის სინამდვილეს გადავხედავთ, შევამჩნევთ, რომ გაზეთებში სულ უფრო დიდ და გამოსაჩენ ადგილს იკავებს განმაურებული სასამართლო ქრონიკა. სკანდალურ მასალათა „გმირებს“ შორის გვხვდებიან საზოგადოების ავტორიტეტული წევრებიც. მაგალითად, პათოლოგიური მიდრეკილებების მქონე „პატივცემული პროფესორი“ ან ვინმე, აღმზრდელი, ქუთაისის გიმნაზიდან, რომელიც ფიზიკურად უსწორდებოდა მისთვის მინდობილ გოგონებს. პრესის ფურცლები ავსებული იყო საშინელი, სასტიკი მკვლევლობებით ქალაქში თუ სოფლად. ეს თავისთავად მეტყველებდა ზნეობის დაცემასა და დაუნდობლობის ზრდაზე თითქმის ყველა სოციალურ ფენაში.

ერთი სიტყვით, ცხოვრება ხელოვნებას ყველაზე „მკაფიო რეალიზმის“ საბაბს აძლევდა, მაგრამ ქართული თეატრი ამ გამოწვევას ერთგვარი განკერძოებული გამოხატვით პასუხობდა. პასიურად მაჰყვებოდა მას, როგორც მოდის ახალ ქროლოვას, ყოველთვის ვერ წვდებოდა მის არსს, იშვიათად აგნებდა ადეკვატურ გამოხატვას. და თუ ლიტერატურაში მანც ვხვდებით რეალიზმისა და ფსიქოლოგიური პროზის ნიმუშებს, ფერწერაში ვითარდება ნატურალისტური პორტრეტი, დრამატურგიაში და თეატრში ამ მიმართულებამ თა-

ვისებური სახეცვლილება განიცადა.

1901 წლის შემოდგომაზე ქართული დრამატული საზოგადოების დასმა ახალი სეზონი გახსნა ვალერიან გუნიას<sup>28</sup> მიერ გადმოკეთებული პიესით „ციხის საიდუმლო“ და გ. სუნდუკიანის ვოდევილით. წარმოდგენას ესწრებოდა სულ დრამატული საზოგადოების ოციოდე წევრი და კიდევ რამდენიმე ადგილობრივი გაზეთის რეცენზენტი. ცარიელი დარბაზის უსიამოვნო ატმოსფერო სეზონის გახსნის დღეს კარგს არაფერს იუწყებოდა. ამას მოჰყვა პრესაში კითხვისა და ძახილის ფორმით დაწერილი უსიხარულო გამოძახილები; ამ წერილებში ჩვეულებრივ არ აფასებდნენ პიესებს, არ აქილიკებდნენ მსახიობებსა და რეჟისორს; საერთოდ, თეატრის წინაშე არ სვამდნენ არავითარ შემოქმედებით ამოცანას. გამოხმაურებებისა და რეპლიკების მრისხანე პათოსი ამჯერად ეხებოდა მხოლოდ პუბლიკას, რომელსაც განელებოდა საკუთარი თეატრისადმი სიყვარული. რეცენზენტები მიმართავდნენ მაყურებელს, მის სინდისს, არცხვედნენ გულგრილობისათვის ერთადერთი გადარჩენილი ტრიბუნის მიმართ, საიდანაც მშობლიური სიტყვა ისმოდა.

შესაძლოა, მრავალრიცხოვანმა საყვედურმა იმოქმედა ან პიესის არჩევანმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი; იქნებ ერთმაც და მეორემაც, ყოველ შემთხვევაში სულ მალე, „სამშობლოს“ წარმოდგენაზე<sup>29</sup> მაყურებელთა დარბაზი გაიჭვდა. ახლა კი იხელთა დრო კრიტიკამ და შეუდგა ჩვეულ „ბუზღუნს“ – ირონიით შენიშნავდა, რომ დ. ერისთავის „სამშობლო“<sup>30</sup> ისევ ზემოქმედებს მაყურებელზე. მაგრამ ასეთმა პიესამ, რომელმაც რეცენზენტის თქმით – „თავი მოაბეზრა“ ქართველ საზოგადოებას, კიდევ შთაბეჭდილება რომ მოახდინოს, უკეთესად უნდა ყოფილიყო მოწყობილი წარმოდგენისათვის: 4 ოქტომბერს სპექტაკლი კი პატრიოტულად განწყობილ ბალებს თუ მოიყვანდა აღტაცებაში. უფრო მომწიფებულმა მაყურებელმა კი არ იცის რა იფიქროს, როცა ხედავს სცენაზე კარიკატურულ შახს, რომელსაც ისტორია დიდებულ მეფედ იცნობდა... სასაყვედურონი არიან ისინი, ვინც სპარსელ მებუკეებს... ევროპული ქულები დაახურა და ვინც მანეკენების მსგავსი იაროსლავის ტიპის ბობრით ირანელები გამოუშვა სცენაზე... ერთი სიტყვით, მამულიშვილური განზრახვის სიდიადეს არ შეეფერება პიესის მოწყობილობა... სპარსელი ჯალათი თავისი უცნაური ნაჯახით ოპერეტის გმირს ჰგავდა და საზოგადოებას აცინებდა“.<sup>31</sup>

კრიტიკის ამგვარი გამოსვლა მეტყველებს პარადოქსულ სიტუაციაზე, რომელიც თეატრში ამ პერიოდში არსებობდა. იგი ჯერ კიდევ არ იყო მზად ახალი ხარისხობრივი ნაბიჯისათვის, ვერ პოულობდა ახალ შემოქმედებით სახეს. ერთი მხრივ, თეატრი ისევ აგროვებდა მაყურებელს აპრობირებულ რომანტიკულ რეპერტუარზე, რომელიც ნახევარი საუკუნის განმავლობაში აღვივებდა ეროვნულ სულისკვეთებას; მეორე მხრივ, უკვე ფენებად დანაწევრებულ პუბლიკაში წარმოიქმნა ახალი მოთხოვნილებები. თუნდაც ის, რომ თვალსშეჩვეული პიესები დაედგათ და შეესრულებინათ გაზრდილი ესთეტიკური მოთხოვნების გათვალისწინებით და ამავე დროს პასუხი გაეცათ ისტორიული სიმართლისა და სცენური დამაჯერებლობის ელემენტარული წესებისთვის. და ბოლოს, არსებითია, რომ ეს პრეტენზიები გამოითქმებოდა უშუალოდ სადადგმო საქმის მიმართ, რომელსაც ე. წ. სამსახიობო რეჟისურა ახორციელებდა. მისგან უკვე ითხოვდნენ უფრო მეტ სერიოზულობას, ალღოს და მხატვრულ გემოვნებას, სულ ცოტა სცენურ გამომგონებლობას, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობის დროს აფეთქებული სიცილის შემოტევებს შეაკავებდა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდიდან ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი გარდატეხა დაიწყო... რომლის ფონზე იკვეთება როგორც მიმართულებათა ცვლის კანონზომიერი პროცესი, ასევე პროფესიული რეჟისურის წარმოშობის აუცილებლობა.

ამ მხრივ სამაგალითოა რომანტიზმთან „ჭიდილი“, რომელიც თითქმის ორი ათეული წელი გაგრძელდა, რაც დასრულდა რეალისტურ მიმართულებათა სრული მარცხით და ესთეტიზირებული ნეორომანტიზმის გამარჯვებით. მაგრამ ეს ფაქტი უკვე უფრო გვიან, კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებას უკავშირდება... სწორედ მათ აამაღლეს მსოფლიო დონეზე ეროვნული სასცენო ხელოვნების სადადგმო კულტურა და ჩვენი თეატრის მომავალი წინსვლა განსაზღვრეს.

აქვე უნდა აღინიშნოს კრიტიკის მტკიცე ძალისხმევა, რომელიც პრინციპულად მოითხოვდა მაღალმხატვრულობას და წლების მანძილზე თეატრალური საქმის მდგომარეობით არ კმაყოფილდებოდა. ამ კრიტიკაში იგულისხმებიან ცნობილი მწერლები, საზოგადო მოღვაწეები, უბრალო, ჩრდილში მყოფი რეცენზენტები, რომლებიც ისწრაფვოდნენ მშობლიური თეატრის აყვავებისთვის. მათ ყოველთვის იპყრობდა ტკივილისა და უხერხულობის გრძნობა, როდესაც

აღიარებული მსახიობი გამოდიოდა სცენაზე და არ იცოდა როლი; ანდა დგამდა სპექტაკლს ძველებურად, გულუბრყვილოდ, უწესრიგოდ.

1901 წლის 11 ოქტომბერს მელოდრამაში „ბედს ვერ წაუხვალ“ (ვ. აბაშიძის რეჟისორობით) მთავარ როლს ასახიერებდა ლადო მესხიშვილი. იგი თამაშობდა უბედურ, უსამართლოდ გალანძულ და გაკიცხულ მონუც მამას, გამდიდრებული ქალიშვილის მსახურთა მიერ შეპყრობილს, როდესაც მოსანახულებლად მასთან შეპარვა სცადა. გაზეთ „ცნობის ფურცელის“ რეცენზენტმა, რომელიც სიტყვებს ვერ პოულობდა შთაბეჭდილების გამოსახატავად, მიმართა ღმერთს: „ღმერთო ძლიერო, რა პიესა იყო! ძალნო ცისანო და მიწისანო, როგორ აასრულეს ეს პიესა! ლეჟავა... საწყალი ლეჟავა! როგორ იმტვრევდა ხელებს, იკვნეტდა ტუჩებს. მაგრამ ისეთ დრამატულ მომენტის დროს, როცა მამა უნდა ეცნო, ეს მას გვიან მოუვიდა, სუფლიორმა ბევრად ადრე იცნო და მაღლა დაიძახა „მამა, მამაო...“ ბატონი სვიმონიძე ცოტათი შზა ტანისამოსის მაღაზიის მანეკენს მოაგონებდა კაცს. მისი თვალები კი ძველებურად შეუჩერებლად ბრიალებდნენ... ღმერთო, როგორი მოწყენა სუფევდა თეატრში წარმოდგენის გათავებისას!“<sup>32</sup>

ამჯერად კრიტიკოსის გამოსვლა უპასუხოდ არ დარჩა. თუმცა შენიშვნების უარყოფა არც უცდიათ, როგორც ჩანს, სამართლიანად მიიჩნიეს. ეს იშვიათი შემთხვევაა, როცა თეატრის სახელით დაწერილ პასუხში არ გამოთქმულა რეცენზენტის მიმართ არც ერთი საყვედური, რაც სიტუაციის სიმძიმის სწორად გაგებაზე მეტყველებდა და გულწრფელ სურვილზე – რაიმე ელონათ: „ძნელია დრამის აღსრულება, რადგან არ გახლავთ დრამატული ღონე, მაგრამ თეატრმა უნდა შექმნას იგი, თუ სურს თეატრის არსებობა... მაინც უნდა გამოვარკვიოთ საჯაროდ მიზეზები ჩვენი სიგლახისა, მაინც უნდა დავაარსოთ დრამატული სკოლა.“<sup>33</sup>

ამ სეზონში შედარებით იღბლიანი აღმოჩნდა გიორგი ერისთავის „დავის“ დადგმა, თუმცა რეჟისორის ხელი არც მას ეტყობოდა. მიუხედავად კრიტიკის ინტერესისა დ. კლდიაშვილის ახალი პიესის „ირინეს ბედნიერების“ მიმართ სპექტაკლის შეცდომები ყურადღების გარეშე მაინც არ დარჩენილა (დამდგმელი ვ. აბაშიძე).

ამავე წლის 24 ოქტომბერს კი „ვენეციელი ვაჭრის“ ჩვენება ჩავარდნით დასრულდა. ყიფიანისა და შათირიშვილის გარდა როლი არავინ იცოდა. ამის გამო კრიტიკა აღმფოთებებს გამოხატავდა:

„ეურჩევთ არტისტებს და მათ რეჟისორს – ასე მოუმზადებლად ნუ გამოდიან სცენაზე... თუ არტისტებმა როლი არ იციან ისევ სჯობს წარმოდგენა გადაიდვას, თორემ ისედაც გულგრილი ჩვენი საზოგადოება, სრულებით ზურგს შეაქცევს ქართულ თეატრს“. <sup>34</sup>

ძრავალი შენიშვნა გამოიწვია აგრეთვე აკაკი წერეთლის „პატარა კახის“ ვალერიან გუნიასეულმა დადგამამ. კრიტიკა რეალისტურად იყო განწყობილი და ილაშქრებდა ლექსების წამღერებით შესრულების წინააღმდეგ. რეჟისორს მიუთითებდნენ კოსტუმების შეუსაბამობაზე, რეკვიზიტის არაზუსტ გამოყენებაზე, მაგალითად – რუსული მახვილიანი თოფების; იმ გაუთვალისწინებელ სულელურ სიტუაციაზე, რომელშიც აღმოჩნდა ქ-ნი ლეჟავა, როდესაც იგი წინა სპექტაკლებიდან მაყურებლისთვის კარგად ცნობილ მთის ძირს მიეყრდნო და არ იცოდა, რა ეთქვა, რადგან სცენაზე აღარ იდგა მაყვლის ბუჩქი.

გ. ზუდერმანის<sup>35</sup> „პატოსნებისა“ და გ. ჰაუპტმანის<sup>36</sup> „ავადმყოფი ხალხის“ წარმატება. პირველ სპექტაკლში კრიტიკის შენიშვნები შემოიფარგლა იმით, რომ მიუღინგი (მსახიობი ვ. აბაშიძე) არ დაეთხოვა თავის ელვარე, კოლორიტულ დიალექტს, რომელიც, ცხადია, ამჯერად უადგილო იყო. ჰაუპტმანის ნატურალისტურმა დრამამ კი იმდენად შეძრა მაყურებელთა დარბაზი, რომ ღირსება-ნაკლოვანებებზე მსჯელობა აღარავის სურდა. რეცენზენტმა გულწრფელად აღიარა, რომ: „ქანდარა სდუმდა და არ იცინოდა“. ამ პიესას ქართველმა კრიტიკოსმა უწოდა „უცნაური, ავადმყოფი და მასთან შესანიშნავი“. იგი წერდა: „ავადმყოფი ხალხი შესანიშნავი ფსიქო-ფიზიოლოგიური დრამაა. ბ-ნი მესხიშვილისა და ბ-ნი ყიფიანის თამაშობის წყალობით თქვენ უტყუარ მწუხარებას გრძნობდით. გულადმფოთებული ადევნებდით თვალყურს სულით ავადმყოფებს. მესხიშვილის დაფიქრებული თამაშობა სწორედ რომ შეუდარებელი იყო. რამდენიმე წამის განმავლობაში იჯდა არტისტი ხმაპოულელებივ და ამ სიჩუმეში, უსიტყვოდ, თავის გულის ტანჯვა გადასცა მაყურებელს“.<sup>37</sup>

პიესაში დეტალურად დამუშავებული ფიზიოლოგიური მოტივები მესხიშვილისა და ყიფიანის დუეტს დიდ შესაძლებლობებს უხსნიდა, ხოლო თვითონ ნატურალისტურ ესთეტიკასთან ქართველი მაყურებლის ზიარების ფაქტი, იუწყებოდა ცვლილებებს თეატრალურ ცხოვრებაში. ჯერჯერობით ეს ცვლილებები ეხებოდნენ მხოლოდ

რეპერტუარს და ახალ საშემსრულებლო ხერხებს, შემდგომში კი ბიძგი მისცა პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბებას.

გამჭრიახმა კრიტიკოსმა უკვე 1903 წლის სათეატრო სეზონში უშეცდომოდ დიაგნოზი დაუსვა თეატრის მიმდინარე მუშაობას: „არაერთხელ ყოფილა შენიშნული, რომ ის პიესები, რომელშიაც თითოეულ მოქმედ გმირთა გარდა მონაწილეობას იღებს აგრეთვე ხალხი, და რომელიც ჰსაჭიროებს კარგად მოწყობას, ჩვენს სცენაზე, ელფერსა ჰკარგავს და ხშირად მახინჯდება“.<sup>38</sup>

აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ სამსახიობო რეჟისურას არ შესწევდა უნარი, დაემუშაებინა მასობრივი სცენები და სადადგმო ეფექტები, რაც თავისთავად ზღუდავდა თეატრის ფუნქციებს და დაყავდა ისინი პიესათა შინაარსის ელემენტარულ ილუსტრაციამდე. ახალი დრამის სიუჟეტებისა და პრობლემატიკის გაცნობის უტაპზე ქართულმა თეატრმა, მისმა დამდგმელებმა თავიანთი მისია შეასრულეს. საუკუნის დასაწყისში მაყურებელს უკვე უჩვენეს

გ. ზუდერმანის „პათოსნება“ და „მიკუნჭული ბედნიერება“, ჰ. იბსენის<sup>39</sup> „ნორა“<sup>40</sup> და „ექიმი შტოკმანი“,<sup>41</sup> გ. ჰაუპტმანის „ავად-მყოფი ხალხი“.<sup>42</sup>

ჰენრიკ იბსენის სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამების გარდა ყველა დასახელებული პიესა ნატურალიზმის მიმართულებას მიეკუთვნებოდა, თუმცა, სასცენო ნატურალიზმის დამკვიდრება ქართულ თეატრში უფრო მოგვიანებით მოხდა და უშუალოდ დაუკავშირდა რეჟისურის პროფესიონალიზაციის პროცესს, რომელმაც, თავის მხრივ, პიესათა ინტერპრეტაციის არსებითად ახალი სადადგმო შესაძლებლობანი წარმოაჩინა. სიახლე შეცდომებისაგან, უზუსტობებისაგან დაცული არ იყო და პრესაც ზედიზედ აღნუსხავდა ჩავარდნებს. „დარღვეული კერა“ (ს. ნაილიონოვის „ვანიუშინის შვილების“ გადმოკეთება), „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (ა. ჩეხოვის „ივანოვის“ გადმოკეთება), გ. ზუდერმანის „მიკუნჭული ბედნიერება“ და სხვა.

ბოლო პიესა ვალერიან გუნიას დადგმით სცილდებოდა ყოველგვარ წარმოდგენას სპექტაკლის ხარისხზე: „ერთი მსახიობი – კეითხულობთ „ივერიაში“ – იდგა სცენაზე და ეჩურჩულებოდა მეორეს, თითქოს ემინოდა, მაყურებელმა არ გაიგონოსო. მეორე ძალდატანებულად დადიოდა სცენაზე და თვალები კარებისაკენ ეჭირა, ჩქარა გავიდეთო. მესამე ლაპარაკობდა ჩუმად, მხოლოდ ზოგჯერ ხმას

აუმაღლებდა და ამ დროს მუხლებსაც დაუწყებდა ცემას. მეოთხე დრამატული მომენტების დროს ან პირისახეზე ხელს მოიფარებდა, ან ზურგს შეაქცევდა მაყურებელს...“<sup>43</sup>

„ნორას“ წარმოდგენის წინ მაყურებელი ათვალიერებდა ჰ. იბსენის ბიუსტს, რომელიც სცენაზე იდგა. სპექტაკლის დამდგმელი ვ. გუნია კი ყვებოდა დიდი ნორვეგიელი მწერლის ბიოგრაფიას. ეს ხერხი, სპექტაკლისათვის მაყურებლის მომზადების საშუალებას იძლეოდა. მაგრამ სპექტაკლი იწყებოდა და აშკარად ჩანდა, რომ არც მაყურებელი და არც თვით თეატრი არ იყო მზად იბსენთან შესახვედრად. ნორა, ნუცა ჩხეიძის შესრულებით, კარგავდა ყველაზე არსებითს, სახის ევოლუციას. მისი ნორა სპექტაკლის დასაწყისში ისეთივე იყო, როგორიც ფინალში. დრამატულ-ექსპანსიური ნორა – ჩხეიძე მელოდრამატული იერით, იგნორირებდა გმირის მეტამორფოზას, მის გზას გულუბრყვილო გოგონადან დამოუკიდებელ, გამჭრიახ ქალამდე, რომელსაც ძალუძს სოციალური პროტესტის გამოხატვა. კრიტიკა ტაქტიანად და რბილად სთხოვდა თეატრს მომავალში მეტი ყურადღებითა და გაგებით მოჰკიდებოდა ამ პიესას; ხოლო ნუცა ჩხეიძეს ურჩევდა – ეთამამა უფრო მართებულად და ბუნებრივად. ამასთან თვლიდა, რომ მსახიობმა ეს როლი „ერთ ნოტაზე“ შეასრულა, რითაც ავტორის განზრახვას გაემიჯნა.

ა. წერეთლის დადგმაში კოტე მესხმა ექიმი შტოკმანის როლი ჰ. იბსენის გრიმში შეასრულა. ამის გამო უკმაყოფილება გამოთქვა რეცენზენტმა – გაუმართლებელი პორტრეტული ასოციაციის გულუბრყვილო მისწრაფებისათვის. ამგვარი, ცოტა არ იყოს, გამოგონილი გადაწყვეტა ჩრდილავდა პიესის დედააზრს და თემას, მხედველობიდან კარგავდა ნაწარმოების სოციალურ პრობლემატიკას. პრესაში, ძირითადად, აკრიტიკებდნენ იმის გამო, რომ მიზანსცენები და გარემოცვა დაუმუშავებელი იყო, ხოლო მაყურებელს სხვა გზა არ ჰქონდა, უნდა ემარჩიელა – ვინ და როდის ეწვეოდა შტოკმანს. სახალხო კრების სცენა კი იმდენად არეული და არაორგანიზებული იყო, რომ ყვირილითა და სტვენით აწუხებდა დამსწრე საზოგადოებას. ყველა ეს ფაქტი რომ შევაჯამოთ, განსაკუთრებით მკაფიოდ იკითხება კრიტიკის ენერგიული როლი, რომელიც აზრითა და გემოვნებით აღჭურვილი, იტაცებს ახალ იდეებს და წინ უძღვის ბრძოლას რეჟისორის ხელობის პროფესიონალიზაციისთვის.

რეჟისურის ჩამოყალიბების პროცესი მნიშვნელოვან გარდაქმნებს გულისხმობდა, რომელთაც ახალ იდეებთან ერთად თეატრის ცხოვრებაში შემოქმედებით რთული, მღელვარებით გაჯერებული ატმოსფერო - შემოქმედებითი ძალების ახლებური გადანაწილება... დაპირისპირება, გახლეჩა.

ვ. კიენადე<sup>44</sup> მეტყველად მოგვითხრობს ქართული პროფესიული რეჟისურის დაბადების ტკივილის შესახებ: „ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება „მსახიობთა რეჟისურის“ გარეშე. ერთი მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო, მეორე მხრივ, მისსავე წიაღში წარმოიქმნება ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუსაზღვრელი უფლებები. სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ახლის დაბადების ტკივილი... ქართულ თეატრში დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, ვ. გუნია და სხვები“. <sup>45</sup>

გარდამავალი პერიოდი დაბნეულობას ბადებდა, მსახიობისთვის უპირველესი მაინც მსახიობობა იყო, ხოლო რეჟისურა – აუცილებლობით გამოწვეული საორგანიზაციო საქმე. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მხოლოდ სადადგმო ხელოსნობაზე და არა რეჟისურის ოსტატობაზე, შემოქმედებით ხარისხზე. გარდა ამისა, თეატრის მზად ყოფნას უფრო თამამი გარდატეხებისათვის, მოწინავე მხატვრული იდეების გასახორციელებლად, აბრკოლებდა ეროვნული ცნობიერებისათვის უცხო მსოფლმხედველობის შემოჭრა, ფრანგული და რუსული განმაურებული დრამატული ნაწარმოებების მექანიკური გადმოკეთება ქართულ ყაიდაზე, შემოქმედებითი გაუბედაობა.

ამ დროისათვის ქართული დრამატული საზოგადოების დასი მეტად დამძიმებული იყო რეპერტუარით, წარმოდგენისათვის პიესათა უსისტემო შერჩევით, ცრურომანტიკული შტამპებითა და წამყვან მსახიობთა შეუზღუდავი ნებით. და რაც უფრო ნიშანდობლივია, მოიკოჭლებდა სპექტაკლების ორგანიზაციით – რეპეტიციების რიცხვი შემოისაზღვრებოდა ორი-სამი შეხვედრით და არც ამას ჰქონდა რაიმე აზრი, რადგან თავდაჯერებული „ვარსკვლავები“ საკუთარი ღირსების შელახვად თვლიდნენ ანგარიში გაეწიათ რეჟისორის რჩევებისთვის.

თეატრმცოდნეობაში არსებობს საყოველთაოდ გავრცელებული

შეხედულება, რომლის მიხედვით, არაპროფესიული რეჟისურის ფუნქციები დაწყებული XIX საუკუნის შუა წლებიდან შემოსისაზღვრებოდა მსახიობთა ადგილებზე განლაგებით. ეს დებულება საზოგადოდაა მიღებული დასავლეთევროპული და რუსული თეატრების ისტორიაში უამრავი ერთსახივანი მაგალითის წყალობით. ზოლო, თუ ამ მოვლენას საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრს შევადარებთ, იგი პარადოქსულ აზრსა და ელფერს იძენს. ჩვენს თეატრმცოდნეობაში ამ დროის „სამსახიობო რეჟისურა“ წარმოგვიდგება, როგორც ძველი თეატრის ინერციის შეჩერებისა და მისი გარდატეხის მცდელობა. საკამათო არ არის, რომ ვ. გუნიას ზოგიერთ თეორიულ მოსაზრებას რეჟისურის საკითხებზე დღემდე არ დაუკარგავს თავისი ღირებულება, თუმცა მათი ნამდვილი ფასი, ალბათ, ეროვნული სცენის პრაქტიკასთან რეალური კავშირით განისაზღვრება. იგივე შეიძლება ითქვას ლ. მესხიშვილისა და ვ. აბაშიძის რეჟისორული პრაქტიკის შესახებ.

XX საუკუნის პირველი სეზონები სტილური თუ შინაარსობრივი ნაირგვარობითა და განურჩევლობით წარმოგვიდგება. რეპერტუარს მრავალგზის განაპირობებდნენ აქტიური თეატრალები, რომლებიც ერეოდნენ თეატრის ყველა საქმეში და იბრძოდნენ მსახიობთა სრული უფლება-მოსილებისთვის საკუთარ „ციხე-სიმაგრეში“. სამაგიეროდ, მათი სურვილებიც კმაყოფილდებოდა და სცენიდან აღარ ჩამოდიოდა გამორჩეულად საყვარელი სპექტაკლები: „სამშობლო“ და „ლალატი“, რომლებიც მათ ზეპირად იცოდნენ და გმირის ყოველ ამოგმინვაზე თუ რეპლიკაზე სიხარულით რეაგირებდნენ.

წარმატება ჰქონდა აგრეთვე კომედიებსა და ვოდევილებს ვ. აბაშიძის მონაწილეობით; მელოდრამებს, რომლებშიც რიგ-რიგობით იყოფდნენ ღიღებას ვალერიან გუნია და ლალო მესხიშვილი. ფინანსური მოგების ზრდას განაპირობებდა გასვლითი კონცერტები ვ. აბაშიძისა და ი. გედევანიშვილის მონაწილეობით. პუბლიკას განსაკუთრებით მოსწონდა კუპლეტები საჭირბოროლო ყოფითი თემატიკიდან და ვ. ურუშაძის პოპულარული სცენები გურიის ცხოვრებიდან. დრამატული საზოგადოების ქართულმა დასმა ამ საკონცერტო ნომრებით წარმატებით შემოიარა საქართველოს მრავალი მხარე. საუკუნეთა საზღვარზე ახალი დრამის მხოლოდ ერთეულ ნაწარმოებთა მეშვეობით იღებოდა ხიდი წარსულსა და აწმყოს შორის.<sup>46</sup>

ისტორიულ-რომანტიკული და კომედიურ-ყოფითი თეატრი წარსულის კუთვნილება იყო და მათში სპექტაკლის უმაღლეს ღირებულებად მსახიობის ინდივიდუალობის ელვარება წარმოგვიდგებოდა. რეჟისორის არსებობა ჯერ კიდევ არ წყვეტდა ხარისხისა და სცენურ ქმნილებათა მხატვრული მთლიანობის საკითხს. მსახიობი-ავტორის „სიბრტყეს“ უცნობი, ჯერ არარსებული „მესამე განზომილება“ რომ დამატებოდა ათწლეულის ძალისხმევა გახდა საჭირო. სცენის პრობლემებიდან თანდათანობით ამოიზარდა მოცულობა, სადაც ყველაზე მაღალი პოზიცია, ყოფილი მსახურის შეუმჩნეველმა ფიგურამ – რეჟისორმა დაიკავა, რომელმაც საბოლოოდ დაიმორჩილა თავნება პრემიერები, მოთოკა მათი თავისუფალი, ქაოტური უსისტემობა, დააფიქრა საკუთარ თამაშზე წარმოდგენის მთლიანობაში, აიძულა შეეგრძნო პარტნიორი, გაეცნობიერებინა მასთან ურთიერთობის ლოგიკურობა.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. როგორი იყო XX საუკუნის დასაწყისის ზოგადი კულტურული სივრცე საქართველოში?
2. როგორ დაახასიათებთ პირველი სეზონების რეპერტუარს?
3. რა ნიშნებით ხასიათდებოდნენ ამ პერიოდის თეატრალური მიმართულებები?
4. რას წარმოაგენს „საავტორო“ და „სამსახიობო“ რეჟისურა?
5. რა როლი შეასრულა კრიტიკამ თეატრის განახლების პროცესში?
6. რაში მდგომარეობდა „სამსახიობო რეჟისურის კრიზისი“?

## ნაცყრალოზმის გუნჯნციუბის გაცქიოჯრუბა

1909 წ. სეზონის დასაწყისიდან ქართულმა თეატრმა თვისობრივად ახალი ნახტომი გააკეთა ეროვნული რეჟისურის პროფესიონალიზაციის საქმეში. ამ დროისთვის თეატრში თავს უკვე შინაურულად გრძნობს ახალი, დემოკრატიული მაყურებელი, თავკანისმცემელი თანამედროვე დრამებისა, რომლებშიც დიდი ხნის უკან ჩამოტოვებული ისტორიულ—რომანტიკული სურათებისა და გმირული დროების ნაცვლად, გამოისახებოდა უბრალო მოკვდავთა ყოველდღიური უდიდამო, დუხჭირი ცხოვრება და პრობლემები; მაყურებელი მათში მისთვის არსებით საკითხებზე ეძებდა პასუხს. თუმცა ეს ინტერესი მოულოდნელიც იყო და შემაცბუნებელიც.

აქვს თუ არა დაბალ სინამდვილეს უფლება, საკუთარი თავი ხელოვნებაში ასახოს? წარმოადგინოს პირდაპირ და შეუღამაზებლად? ამგვარ კითხვებს პასუხობდნენ არაერთგვაროვნად, და სხვადასხვა შეხედულების მქონენი „მტრულად“ დაპირისპირებულ ბანაკებში ერთიანდებოდნენ. ეგნატე ნინოშვილი<sup>47</sup> წერდა: „იმ ერის ცხოვრებაში, რომელშიაც ცოტად თუ ბევრად დაწყებულია გონებრივი მოძრაობა და ეგრეთ წოდებული ცივილიზაცია, სშირად არის დავა ძველსა და ახალ თაობას შორის იმაზე, თუ რომელი მათგანი ადგია ჭეშმარიტების გზას... მართლაც, ის თაობა, რომელიც აღიზარდა და დაბერდა შელინგის და ჰეგელის მეტაფიზიკაზედ, რა თქმა უნდა, ვეღარ შეითვისებდა ბიუნზერის, მოლემოტის, ფოლტის და სხვათა მეცნიერთა მატერიალურ მიმართულებას და კონტის<sup>48</sup> პოზიტიურ ფილოსოფიას... ის თაობა ვეღარ შეითვისებდა დარვინის ევოლუციონურ თეორიას“.<sup>49</sup>

ამ პუბლიკაციაში ე. ნინოშვილი თავის, როგორც მწერლის, პოზიციას იცავს მათგან, ვინც, სავარაუდოდ, მისი იდეები უარყო; წერილის პათოსს ეტყობა, რომ მოწინააღმდეგე მხარე გაცილებით ძლიერია. პუბლიკაცია 1893 წლით თარიღდება. ამ დროს ლიტერატურა უკვე იბრძვის ნატურალიზმისათვის, ზრდის ახალ მკითხველს; ხოლო ეს უკანასკნელი ახალი მაყურებელიცაა, აღჭურვილია ახლი პოზიციით, გემოვნებით ახალი ინტერესებით. მას სურს, სცენიდან დიდი სიმართლე დაინახოს და თავის იმედებს სამყაროს სოციალურ გარდაქმნას უკავშირებს.

ცხრაასიანი წლების დასაწყისი მღელვარე და დაძაბული

პოლიტიკური ცხოვრებით გამოირჩევა. ეს განწყობა საგრძნობლად აირეკლა თეატრზეც – იგი მიივიწყეს. პრესის ფურცლები მოწმობენ: „ორშაბათს, 26 სექტემბერს (1905 წელი), შედგა ქართული დრამატული დასის სეზონის გახსნა. დაიდგა სუმბათაშვილის<sup>50</sup> „ღალატი“, რომელსაც წარსულის სეზონებში უზარმაზარი წარმატება ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ მთავარ როლებს ასრულებდნენ უძლიერესნი საუკეთესოთა შორის (ვ. აბაშიძე – ბესო, ნ. ჩხეიძე – ზეინაბი, ვ. გუნია – ოთარ-ბეგი), სპექტაკლმა არადამაკმაყოფილებლად ჩაიარა და თეატრიც ნახევრად ცარიელი იყო, რაც აიხსნება, ძირითადად, საზოგადოების მღელვარე განწყობილებით!“<sup>51</sup>

რეცენზია მეტად კეთილმოსურნე ხასიათისაა და ავტორის ფსევდონიმიც „ნერავნოდუშნი“, მას ქართველ მსახიობთა ნიჭის გულწრფელ თაყვანისმცემლად ახასიათებს. მაგრამ მისი გულუბრყვილო თაყვამოდება ქების მიღმა სავალალო სიმართლეს ზღის ფარდას. კრიტიკოსი ხაზგასმით აღნიშნავს მსახიობთა მიერ როლების სამაგალითო ცოდნას. ამგვარი მტკიცება კი ფაქტის განსაკუთრებულობაზე მეტყველებს, რასაც იგი მომდევნო ფრაზაში ადასტურებს: „ეს ქართულ სცენაზე იშვიათად ხდებოდა“.<sup>52</sup>

„ღალატის“ გათამაშებით დრამატული საზოგადოება ისევ აგრძელებდა ჩვეულ ტრადიციას – სეზონის გახსნაზე ორი კონკრეტული პიესიდან („სამშობლო“ და „ღალატი“) არჩევანი რომელიმე ერთზე ჩერდებოდა. ამ მრავლისმნახველ სპექტაკლებში სარკესავით აირეკლა ჩვენი რომანტიზმის მთელი ისტორია, თუმცა ამ დროისათვის მათ წარმატებას უზრუნველყოფდა ძველი, თეატრის მოყვარე არისტოკრატიის გადარჩენილი უმცირესობა, რომელთა ცხოვრება წარსულის დიდებულ დღეთა ხსოვნაზე შეჩერდა და გაიყინა. ამასთან, ისინი უძღურნი იყვნენ ეხილათ საკუთარი დაცემა; მიეღოთ უკვე ყოვლისმომცველი, ახალი მერკანტილური ღირებულებანი.

სეზონის გახსნიდან სამი დღის შემდეგ ვ. გუნია ამ ნაჩქარევად თარგმნა და სცენაზე წარმოადგინა ი. კოსოროტოვის პიესა „გაზაფხულის ნიაღვარი“, რომელშიც მკაფიოდ გაისმოდა თანამედროვე მოტივები, თუმცა პიესას აკლდა ხასიათთა ფსიქოლოგიური დამუშავება. საფიქრალია, რომ ვ. გუნია ამ დრამით დაინტერესდა უპირველესად, როგორც სცენის „ვარსკვლავი“. რადგან პიესაში მეტად ეფექტურად გამოიყურებოდა მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილი, ახალგაზრდული ცოდვებისათვის მწარედ დასჯილი, ნევრასთენიული სერგეი ხმარინის

სახე. მაყურებლის ინტერესს აღვივებდა ის ფაქტიც, რომ ადრე ეს პიესა რუსულ თეატრში სწორედ მკვეთრად გამოხატული ფიზიოლოგიზმის გამო აიკრძალა დასადგმელად. მიუხედავად მხატვრული არასრულფასოვნებისა, „გაზაფხულის ნიაღვარი“ თავისი ძირითადი პარამეტრებით ბუნებრივად თავსდებოდა ნატურალისტურ ნაწარმოებთა შორის, პასუხობდა მიმართულების მოთხოვნებს, იძლეოდა ახალი საშემსრულებლო ხერხების დემონსტრირების საშუალებას. კრიტიკის აზრით, გუნიას სპექტაკლმა ამ მხრივ არ გაამართლა. „ბატონმა გუნიამ სწორად გაიგო როლი, მაგრამ გაგებულის გადმოცემა დამაჯერებლად და ბუნებრივად მან ვერ შეძლო... ბატონმა შათიროვმა სრულიად ვერ გაიგო პლახოვის სახე; სულ გადადიოდა ტონიდან ტონში და ხშირად შარჟირებას მიმართავდა“<sup>53</sup>.

არ შეიძლება ჯეროვნად არ შეფასდეს ვ. გუნიას მიერ პიესის შერჩევის, თარგმნისა და დადგმის ფაქტი, რითაც მან რომანტიკული ქართული სცენა ნატურალიზმის ესთეტიკას აზიარა. მისთვის ძნელი იყო მოეცილებინა წლების მანძილზე ფრანგულ სენტიმენტალურ პიესებში თამაშისას დახვავებული მოძველებული ხერხების არსენალი. ამგვარმა ხელისშემშლელმა გამოცდილებამ განაპირობა ერთგვარი დაუდევრობა, არსებითი ბიოლოგიური მოტივების უგულვებლყოფა, მელოდრამატულობა, მაყურებელში თანაგრძნობისა და სიბრალულის აღმძრავი „საწყალი“ ინტონაცია, რაც ვერაფრით ვერ ეგუებოდა პიესის ავტორის მრწამსს, რომლისათვის მნიშვნელოვანი იყო გარემოს გულგრილი ანალიზი.

აქცენტების გადაადგილება სპექტაკლში, ალბათ, ინფორმაციის ნაკლებობით არ იყო გამოწვეული; მითუმეტეს, ვ. გუნია კარგი განათლებითა და ფართო ინტერესებით აქტიურად ესწრაფვოდა თანამედროვე სამყაროს მოწინავე პროცესთა გაგებას. მიუხედავად ამისა, მასში მაინც მსახიობის, პრემიერის ბუნებამ გაიმარჯვა რეჟისორზე. სწორედ ამის გამო ვერ შეეღია იგი მაყურებელზე არაერთხელ გამოცდილ საშუალებებს, რომლებიც მადლიერი ცრემლების ზღვისა და დარბაზის მქუხარე ოვაციების გარანტიას იძლეოდა.

ასე რომ, ნატურალიზმის თემათა, იდეათა თუ პრინციპთა პირველი განხორციელება ქართულ სცენურ ხელოვნებაში შეცდომებთან იყო დაკავშირებული, რომლებმაც, თავის მხრივ, განაპირობეს ახალი შტამპები და მიმართულებების მყარი, მელოდრამატული კოლორიტი.

ამავე წლის 1 ოქტომბერს ქუთაისის თეატრმა გადაწყვიტა

გაეხსნა ახალი სეზონი რომანტიკული პიესების მიმართ ტრადიციული რევერანსის გარეშე. პოზიტივისტური ტენდენციებით, „გარემოს ფილოსოფიით“ და მოღურობით იწონებდა თავს პროტოპოპოვის დრამატული თხზულება: „ცხოვრების გარეშე“. სპექტაკლს რეჟისორობდა ლადო მესხიშვილი. წარმოდგენის სანახავად თბილისიდან სპეციალურად ქუთაისში ჩამოსული კრიტიკოსი უკმაყოფილო დარჩა პიესის არჩევნით. განსაკუთრებით აღუშფოთებია იგი ქუთაისელი მაყურებლის ქცევას: „მოქმედების დროს ისმოდა გაუთავებელი საუბარი, სიცილი, ყვირილი, გინება, კარის ჯახუნა, უადგილო ტაში, ხველა, უხამსი, სულელური შენიშვნები მსახიობთა მიმართ; ერთი სიტყვით, პიესის მოსმენის ყოველგვარი სურვილი იკარგებოდა“.<sup>54</sup>

როგორც ამ მოწმობიდან ჩანს, მსახიობებს ურთულეს პირობებში უწევდათ სცენაზე გამოსვლა და თამაში. ერთ თვეში პროტოპოპოვის პიესამ თბილისის სცენაზე გადმონაცვლა. ამჯერად მას დგამს ვ.გუნია. გაზეთ „ივერიში“ კკითხულობთ: „პროტოპოპოვის პიესა „ცხოვრების გარეშე“ აზრიანი ნაწარმოებია, მხოლოდ, რაც შეეხება სამხატვრო იერს, შემოქმედებით ნიჭს, ამ მხრივ ძალიან მოიქვეითებს... შენიშვნა რეჟისორს: სამზარეულო არც სამზარეულოსა ჰგავს, არც სხვა ოთახს, ან ერთი უნდა, ან მეორე. სამზარეულოს კედლები და კარები მდიდრულია და ისე ოთახისათვის კი „პლიტა“ უადგილოა“.<sup>55</sup>

ვეყრდნობით რა თანამედროვეთა ამგვარ შენიშვნებს, გვირთულდება სპექტაკლის სტილზე თუ მის იერსახეზე მსჯელობა; რამეთუ გასაგებია, რომ რეჟისურის ჩამოყალიბების ამ ეტაპზე დარღვეული იყო ელემენტარული სცენური ლოგიკა. თანამედროვე დრამის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებებისადმი უყურადღებობა ახასიათებდა ორივე (თბილისის და ქუთაისის) სპექტაკლის შესრულებას. მსახიობები როგორც ახერხებდნენ, ისე ირგებდნენ როლებს; უჭირდათ უჩვეულო პირობების ათვისება – გამიზნულად შეკუმშულ ყოფაში გარკვევა. მსახიობები ვერ აცნობიერებდნენ როლს მთლიანობაში, რის გამოც „წამდაუწუმ ვარდებოდნენ ტონიდან“ რეჟისორულად მოუფიქრებელ სიცარიელეს ისინი შფოთვითა და მომეტებული მგრძნობიარობით ავსებდნენ.

სპექტაკლის მომზადებას დროის მინიმუმი ხმარდებოდა, სწორედ ამაში უნდა ვეძიოთ შეცდომათა და წარუმატებლობათა სათავე. სამუშაო განისაზღვრებოდა პიესის ზედაპირული გაცნობით,

რადგან არც იყო უფრო დინჯად გააზრების საშუალება – კვირაში იქმნებოდა, სულ მცირე, სამი ახალი სპექტაკლი და წარმოდგენა უკვე პრემიერის შემდეგ ძველდებოდა. ამის მიზეზი ყველაზე მეტად ეროვნულ-მხატვრულ ტრადიციებსა და ყოფით ხელოვნებას შორის გაჩენილ წინააღმდეგობაში უნდა ვეძიოთ. ამაღლებულის მოტრფიალე პირობითობა განსაკუთრებული ნიშნით ამკობდა ყოველივეს, რაც მის საუფლოში ხვდებოდა. არ ითვალისწინებდა არც სინამდვილის თავისებურებას, არც პრობლემათა გაჩენის მიზეზებს, არც ადამიანს – ბიოლოგიურ არსებას. უარყოფილი იყო ჩვეული კოდი, წარმოდგენილ მოქმედებათა არსი ირღვეოდა, აღქმა ძნელდებოდა.

ამ პერიოდის ქართული კრიტიკა სულ უფრო მეტ ყურადღებას აქცევს სცენურ განლაგებას, დეკორაციას, დეტალების შეუსაბამობას, თუმცა მისი მოთხოვნები ჯერჯერობით მხოლოდ ელემენტარული დამაჯერებლობისაკენაა მიმართული. ზოგჯერ ვხვდებით იმასაც, რომ რეცენზენტები ამჟღავნებენ მეტად ბუნდოვან წარმოდგენას ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკის შესახებ. არ აყოვნებენ ქებას იქ, სადაც თავის შეკავება უფრო აჯობებდა. თუ გადავხედავთ რეცენზიებს, შევამჩნევთ სამსახიობო ოსტატობისადმი, ცოტა არ იყოს, ზერელე მიდგომას. მაგალითად: „ჩვენი მსახიობები ამ პიესას კარგად თამაშობენ, მშვენიერი არის ბ-ნი შათირიშვილი – იაკობ ლაქიას როლში და ბ-ნი აბაშიძე – ოსიფ მზარეულისაში“.<sup>56</sup>

ეს მაშინ, როდესაც ლაქიაც და მზარეულიც შესრულდა ტიპიზაციის მანერაში, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგებოდა ნატურალისტურ სტილისტიკას. გარდა ამისა, ვ. აბაშიძისათვის ოსიპის სახე არ წარმოადგენდა შემოქმედებით სიახლეს; განზოგადების ხერხებს მსახიობი ბრწყინვალედ, სრულყოფილად ფლობდა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 80-90-ან წლებში.

ცხოვრებისეულ საშინელებათა მოზღვავეების მხატვრული ანალიზი მოითხოვდა განსაკუთრებულ, სერიოზულ, ფხიზელ და ფაქიზ დამოკიდებულებას. მიმართულებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა დაწვრილებით, ობიექტურ და პედანტურ დეტალიზაციას. საყურადღებოა, რომ ეს გზა, ერთი მხრივ, უძირო ფსიქოლოგიზმისკენ და, მეორე მხრივ, სქემატურ სოციალურ ტენდენციურობისაკენ მიემართებოდა. ამ პოლუსთა გამთლიანება, უკიდურესობათა სრული დაძლევა რთული და იშვიათი მოვლენა იყო მთელ ნატურალისტურ მიმდინარეობაში, თუმცა ცალკეული პრინციპები უდიდეს გავლენას

ახდენდნენ სხვა მიმართულებებზე. საკმარისი იქნება, თუ აღვნიშნავთ იმ ფაქტს, რომ მეტი დამაჯერებლობის მისაღწევად ნატურალისტურ მანერას დღევანდელ ხელოვნებაშიც მიმართავენ; „წმინდა ნატურალიზმით“ კი ძნელი იყო მაყურებლის გულის მოგება, რამეთუ იგი არ იმართებოდა ემოციით – არ ითვალისწინებდა არც ტირილს და არც სიცილს... ვ. გუნია კი ყოველთვის იწვევდა პირველს, ხოლო ვ. აბაშიძე – მეორეს. მოგვიანებით მსახიობთა შორის ამ თავისებურების დაძლევა შეძლო ლ. მესხიშვილმა. რომელსაც სამართლიანად შეიძლება ვუწოდოთ ქართული სცენური ნატურალიზმის მოწინავე. შეიძლება ითქვას, რომ ლ. მესხიშვილს თავისი გზიდან არ გადაუხვევია; ახალი ტექნიკა ორგანულად შეერწყა მის ფართო დიაპაზონს, მოერგო დიდი არტისტის შემოქმედების უნივერსალურობას, გააღრმავა ისევ და ისევ მისი რომანტიზმი.

ოქტომბრის დასაწყისში მესხიშვილმა ქუთაისის თეატრში დადგა ავეუსტ სტრინდბერგის<sup>57</sup> „მამა“, რომელშიც მთავარ როლს თვითონვე ასრულებდა. კრიტიკამაც არ დააყოვნა; განსაკუთრებით აღნიშნა ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება და ის გარემოება, რომ მაყურებელი ეზიარა დასავლეთ ევროპული დრამატურგიის საუკეთესო მაგალითს: „კუბლიკა მადლიერი უნდა იყოს ალექსეევ-მესხივეისა ამ პიესის დადგმისთვის. შესრულებას ეტყობოდა, რომ მსახიობები ჯერ კიდევ ვერ შეეწყვნენ პიესას... ბოლომდე ვერ შევიდნენ გემოში“.<sup>58</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკოსმა მკაცრად გაკიცხა დადგმის ნაკლოვანებები, მაინც აღიარა: როტმისტრის სახე მესხიშვილის შესრულებით მხატვრულია და დასრულებული. აქ ჯერ კიდევ არ გვხვდება მსჯელობა მსახიობის მიერ ნატურალისტური მანერის ფლობაზე, არამედ თავს გვახსენებს მესხიშვილისთვის დამახასიათებელი ხელწერა – ხაზგასმულად რომანტიზირებული, ზეაწეული ხასიათის ნახატი, რომელიც მხოლოდ ფაბულური პერიპეტეიების ზედაპირს ეხებოდა და არ იყო მთლიანად მოცული სტრინდბერგის მიერ საგანგებოდ გაშიშვლებული ფსიქიკის დინებით.

ლ. მესხიშვილამდე რამდენიმე თვით ადრე ამ პიესის დადგმა და თამაში სცადა ვსევოლოდ მეიერჰოლდმა<sup>59</sup> ტიფლისის რუსულ თეატრში. მაგრამ ეს ცდა მარცხით დასრულდა – დიდად იმოქმედა გარეგნული მონაცემების მიუღებლობამ „წარმოსადგვი, მხნე როტმისტრისათვის რომელიც ახალგაზრდობაში ქალებს შორის

წარმატებით იყო განებივრებული“.<sup>60</sup> ამას გარდა, კრიტიკაზე კომიკური შთაბეჭდილება მოახდინა დრამატულ ადგილებში მსახიობის მჭახე, მყვირალა ტონმა.

რამდენიმე წელიწადში ლაღო მესხიშვილი ხვეწს და სცენაზე წარმოადგენს სრულყოფილ, მრავალფეროვან ნატურალისტურ ტექნიკას, რომელშიც ორიგინალურად გაერთიანდება მგრძობიარე, ნატიფი „ფოტოგრაფიულობა“ და არტისტული აღმაფრენა. ლაღო მესხიშვილის სახეები შემოქმედებითი სრულყოფის ხანაშიც ინარჩუნებდნენ მონუმენტურ მონახაზს. თავისი შემოქმედების მანძილზე მსახიობი მრავალჯერ დაუბრუნდა როტმისტრის სახეს და როლის აჟურულ ქარგას ყოველთვის რაღაცას ამატებდა. „მას ბადალი არ ჰყოლია ურთულეს ფსიქოლოგიურ როლებში, სულთ ავადმყოფთა განსახიერებისას“, მოწმობს დიმიტრი ჯანელიძე.<sup>61</sup>

ლ. მესხიშვილის სასცენო ნატურალიზმი ვრცელდებოდა კლასიკურ დრამატურგიაზეც. ამავე მანერაშია შესრულებული მისი ჰამლეტი (უ. შექსპირის „ჰამლეტი“) და ედგარი („მეფე ლირი“).<sup>62</sup>

ამგვარად, 1905-1906 წლის სათეატრო სეზონის დასაწყისში ვ. გუნიაძე და ლ. მესხიშვილმა გეზი შეუცვალეს ქართულ თეატრს. ეს გარდატეხა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ისტორიულად კანონზომიერი გზა „დრუბლისმიღმა“ რომანტიზმიდან მიწიერ, პროზაულ სინამდვილემდე. დასანანია, რომ ცვალებადობას აკლდა გაბედულება; სპექტაკლების სანახევროდ დამუშავებული გადაწყვეტები ატარებდნენ წინააღმდეგობრიობას. და ბოლოს – უმეტეს შემთხვევებში ყოველივე ეს ხორციელდებოდა მხატვრული თვალსაზრისით, საეჭვო ხარისხის მასალაზე. ქართული თეატრის უიღბლობა თარგმნილ პიესათა არჩევნისას არაერთხელ გაჟღერებულა პრესაში: „ქართველი მთარგმნელი თითქოს სიბნელეში დაბორილობს რუსული დრამატურგიის ბალებში, აწყდება ბუერებსა და ნარშავეებს, ეჭიდება, ეჭიდება, წყვეტს მათ და ბედნიერსა და კმაყოფილს ქართველ მაყურებლამდე მოაქვს“.<sup>63</sup>

მსგავსი „ნარშავეებით“ იყო მოფენილი 1906 წლის თეატრალური სეზონი; ეს ყველაფერი გასაგებია, რადგან ყველა სხვა საქმესთან ერთად პიესის თარგმანსაც პრემიერი იღებდა თავის თავზე. განსაკუთრებით მოზღვავედა მელოდრამები, რომელთა დადგმაზე ამოღდ იზარჯებოდა დიდი დრო. მაგალითად, ამ სეზონში იდგმებოდა ვ. რიჟკოვის სოციალური მელოდრამა „პირველი მერცხალი“ (რეჟისორი ლ. მესხიშვილი). მთავარი გმირი, ტიხონ უხვატოვი (მსახიობი ნ.

გვარაძე), სოფლის სოციალური ფონის გაჯანსაღებისთვის მებრძოლ „პირველ მერცხალს“ განასახიერებდა. მაგრამ უცნაური ის იყო, რომ მისი შეუსაბამოდ ამღლებული სტილი მთელი მოქმედების განმავლობაში მხოლოდ იმ შემთხვევებში „ჩამოდიოდა ოჩოფეხებიდან“, როდესაც ცრემლებს ღვრიდა და სიყვარულზე ლოცულობდა. კრიტიკა ირონიულად შენიშნავდა: „ახალგაზრდა მსახიობმა გვარაძემ ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ მერცხალს დამსგავსებოდა. მაგრამ შეუძლებელი – შეუძლებელია!“<sup>64</sup>

1905 წლის 10 ნოემბერს, ვ. გუნიას რეჟისურით შედგა ფილიპის არასცენური, დიდაქტიკური პიესის „კაცობრიობის კეთილისმყოფელების“ პრემიერა, რომელშიც მოთხრობილი იყო გერმანიის საჰერცოგოს კარის ზნე-ჩვეულებანი. სპექტაკლის გმირები მაყურებელს გულს უღონებდნენ მეტისმეტი სათნოებით, ხოლო მათი გაუთავებელი საუბრებით გაბეზრებული რეცენზენტი იძულებული გახდა ელიარებინა: პიესის წაკითხვა კიდევ შეიძლება, ნახვა კი მეტისმეტია! „ყველა თამაშობდა უხალისოდ და უნდილად, კიდევ უფრო ცუდად არის საქმე დადგმის თვალსაზრისით, ძლიერ მოიკოჭლებს სარეჟისორო ნაწილი, როგორც ჩანს, იგი გაუწაფავ ხელებშია“.<sup>65</sup>

რაც არ უნდა ითქვას სპექტაკლების მხატვრულ დონეზე, ფაქტი ფაქტად რჩება – სწორედ ამ სეზონში ხდება ძველი რეპერტუარის გარდატეხა. ისტორიულმა დრამებმა და კომედიებმა უკანა პლანზე გადაინაცვლეს. სულ უფრო და უფრო იზრდება „ახალი დრამის“ პრესტიჟი. თეატრმა გააცნობიერა და შეითვისა ცხოვრების მიერ შემოთავაზებული სოციალური პრობლემატიკა. ამ მხრივ, თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების გარდა („ცხოვრების გარეშე“, „მამა“, „დარღვეული კერა“, „გაზაფხულის ნიაღვარი“), გაჩნდა ორიგინალური ნიმუშებიც: 1906 წლის დამლევს, 12 დეკემბერს, ვ. აბაშიძის ბენეფისზე ნაჩვენები იქნა შალვა ნათაძის დრამა „ლეკან ეგანაძე“. მართალია, ლიტერატურული თვალსაზრისით პიესა ვერ დაიკვეხნიდა, მაგრამ უპრეცედენტო იყო თვით ამ დრამატული ნაწარმოების გამოჩენის ფაქტი, რომელშიც ნატურალისტურმა ესთეტიკამ შემოქმედებითი გარდატეხა პოვა ეროვნულ მასალაზე. „*Закавказская речь*“-ის „მე ვარ“-ის ფსევდონიმს ამოფარებული რეცენზენტი, რომელიც სამართლიანად ჩიოდა ქართული რეპერტუარის სიღარიბეს, აღნიშნავდა, რომ აბაშიძის სპექტაკლი მხოლოდ ოდნავ შეეხო მშობლიური ხალხის ცხოვრებისეულ პრობლემებს.

იგი მოუწოდებდა ქართველ დრამატურგებს, მეტი სითამამითა და სიღრმით გაეხსნათ თანამედროვე სინამდვილის წინააღმდეგობანი. მისი აზრით, ახალი პიესა „ლევან ევანაძე“ ვერ გაამდიდრებს ორიგინალური რეპერტუარის საგანძურს. „რაიმე რეალურის შექმნის ყველა მცდელობა საზოგადოების ყურადღებისათვის უღირსი ნაწარმოებებით სრულდება“.<sup>66</sup>

„მე ვარ“-ის მიერ წამოყენებული კრიტიკიუმები დამწყები დრამატურგისადმი უსაფუძვლო არ იყო. არასცენურობა, მოქმედების სტატიკურობასთან შერწყმული ჭარბსიტყვაობა, პერსონაჟთა ხასიათების გაურკვეველობა პიესას მოკლე სცენურ სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებდა. კრიტიკოსმა თავის რეცენზიაში გამოამჟღავნა მხატვრული გემოვნება, მომთხონველობა, მაგრამ მხედველობიდან გამორჩა სინათლისკენ მისწრაფებული სიახლის სუსტი ყლორტები, რომლებიც რამდენიმე წელიწადში გაძლიერდებიან და თავს შეგვახსენებენ ტრიფონ რამიშვილის, იოსებ გუდევანიშვილის, ნიკო შიუკაშვილის, ვალერიან შალიკაშვილის, შალვა დადიანის დრამატურგიაში, ამ ეტაპზე კი, არც თუ მდიდარი საგანძური უკვე შეავსო დავით კლდიაშვილის შესანიშნავმა ნაწარმოებებმა. რაც შეეხება შალვა ნათაძის პიესას, თავისი როლი შეასრულა თეატრალურ ცხოვრებაში, მონიშნა პოზიცია ახალი პირობითობისადმი – გარკვეული დისტანცია სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში. ამ პიესის წვრილმანებით გადატვირთული ქარგისა და გარეგნული ნიშნების მიღმა იგრძნობოდა სოციალური მაჯისცემა, რომელშიც განზოგადებას ნახულობდა ქართული სოფლის პრობლემები. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მესამე მოქმედების სცენები, სადაც აჯანყებული გლეხები მრისხანე სოციალური პროტესტის გამოხატვით აკვირვებდნენ თავისი მემამულის ოჯახს. „მიწა არ შეიძლება ვინმესი იყოს, ის, როგორც ჰაერი და სინათლე ეკუთვნის ყველას“.<sup>67</sup>

ამგვარად, ქართული ნატურალიზმი გვერდს უქცევს ცხოვრებისეულ სიბინძურეში ჩაძირვისა და სინამდვილის ქვენა მახინჯი მხარეების ძიება – აღწერის მნიშვნელოვან ეტაპს და ყურადღებას მიმართავს სოციალური უსამართლობისა და უთანასწორობის საკითხების დამუშავებისაკენ. ევროპულ დრამატურგიაში ეს პროცესი ემთხვევა უკვე განვითარებული მიმდინარეობის გარდატეხის ხანას. ნატურალიზმის ასეთი ფერისცვალება ზუსტად განმარტა

ტ. ბაჩელიძისა: „ნატურალისტებს სურდათ, ობიექტურები ყო-

ფილიყვნენ. ტენდენციურობა კი, უბრალოდ იმიტომ იჭრებოდა მათ შემოქმედებაში, რომ კონკრეტული ფაქტების დემონსტრირებისას, ნებით თუ უნებლიედ, წინ წამოიწევდა თანამედროვე საზოგადოებრივი წყობის მხილება. სიმართლის ამოსაქეჩად, ნატურალისტები სოციალური შენობის კედლებს უთხრიდნენ ძირს“.<sup>68</sup>

ქართული ნატურალიზმი საწყისშივე სოციალური ტენდენციურობით იყო გაჟღენთილი. სცენურობის თვალსაზრისით – მას მაღალფარდოვანი რომანტიზმისა და მდბიური სენტიმენტალიზმის ელფერი დაჰკრავდა. შ. ნათაძის მცდელობა ჩავარდნა იყო. პიესაზე დამლუპველად იმოქმედა ავტორის გამოუცდელობამ. პრესის მოწმობით, პიესაში შესაფერისი როლი ბენეფიციანტისთვისაც (ვ. აბაშიძე) ვერ მოიძებნებოდა. ნიჭიერი და ჭკვიანი არტისტი ვ. გუნია ამაოდ ცდილობდა, რაიმე „ცოტა თუ ბევრად გასაგები გაეხადა... პატივცემულ არტისტს ეს არ გამოუვიდა, თუმცა თვითონ იგი ამაში დამნაშავე არ იყო“.<sup>69</sup>

შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ დრამატურგთა იმდროინდელი ქმნილებანი ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის უკიდურესობათა შორის მერყეობდნენ. ფიზიოლოგიურზე და სოციალურზე მინიმუმების შემდეგ ავტორები მოულოდნელად „წევდნენ თავს მაღლა“ და მარადიულის, ციური სამყაროს ჭვრეტას იწყებდნენ. იდეათა ამგვარი შერწყმა აღძრავს ასოციაციას მ. გორკის პიესის – „ფესკერზე“ – სიტუაციასთან, რომელშიც გმირი წარმოთქვამს: „აღამიანი – ეს ამაყად ჟღერს!“ და გარშემო არ მიმოიხედავს, რომ დაინახოს გარემო, სადაც ეს საკრამენტული სიტყვები გაისმის.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა ცვლილებები შეინიშნება 1905-1906 წლებში ქართული თეატრის რეპერტუარში?
2. რომელი თანამედროვე უცხოელ ავტორთა პიესები ითარგმნა და დაიდგა ქართულ სცენაზე?
3. რა მნიშვნელობა ჰქონდა შალვა ნათაძის პიესა „ლევან ევანაძის“ დადგმას?
4. რაში გამოიხატებოდა ნატურალისტური ტენდენციების გაძლიერება?

## მკერძოლოთი გიფუთისში

„მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...“

გალაკტიონი

ქართული რეჟისორული თეატრი იზოლირებულად არ ყალიბდებოდა. ყველაზე მეტად მასზე გავლენას ახდენდა თბილისის „რუსული დრამის“ თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკა, რომელიც ხშირად ამარაგებდა ჩვენს პრემიერებს ახალი სათარგმნელი პიესებით. შეუძლებელია, კვალი არ დაეტოვებინა ვსევოლოდ მეიერჰოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ გამოსვლებს 1904-1906 წლებში და პაველ გაიდებუროვის<sup>70</sup> „მოძრავი თეატრის“ გასტროლებს 1911 წელს. ამგვარი ფონი რეჟისურის ჩამოყალიბების პერიოდში ფასდაუდებელია, მაგრამ საშიშროებასაც შეიცავს. ნოვატორულ ხელოვნებასთან შეხვედრა ყოველთვის ბადებს როგორც მიმბაძველ გავლენებს, ასევე ფართო პერსპექტივებს მათთვის, ვინც სიახლეს შემოქმედებითად გადასინჯავს და გაიაზრებს.

ვსევოლოდ მეიერჰოლდი დროს მნიშვნელოვნად უსწრებდა. იგი საქართველოში ჩამოვიდა, რათა საბოლოოდ დაესვა წერტილი ნატურალისტური თეატრისთვის. ამ დროისთვის, ჩვენში ეს მიმდინარეობა ჯერ მხოლოდ ყალიბდებოდა და სავსებით ვერ განსაზღვრავდა თავისი წინსვლის ორიენტირებს. წიგნში „ბნელი გენიოსი“ იური ელაგინი წერს, რომ მეიერჰოლდის ახალი იდეების განხორციელების შესაძლებლობა საგრძნობლად გაიზარდა თბილისში, რომელმაც „ახალი დრამის“ ამხანაგობას უკანასკნელი ტექნიკური მიღწევებით აღჭურვილი რუსული თეატრის სცენა დაუთმო. ოსტატის მუშაობის საერთო მიმართულების დახასიათებისას ი. ელაგინი გამოყოფს ერთი მხრივ „მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გამოცდილ გზას“, რომელმაც ერთბაშად განაპირობა წარმატება ტიფლისის ინტელიგენტურ პუბლიკასთან და მეორე მხრივ მიუთითებს უკვე ახალ, „მოდერნისტული დრამატურგიის“ უჩვეულო ლაბირინთზე, რომლის ბილიკები მეიერჰოლდმა პირველად სწორედ აქ გაკვალა.

ტიფლისში მოღვაწეობა ვ. მეიერჰოლდმა ნაცადი ხერხით დაიწყო. მან მიმართა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლების გამარტივებულ ასლებს, რომლებსაც კ. სტანისლავსკის<sup>71</sup> მოწაფე ვირტუოზის

სიმსუბუქით ახორციელებდა. ყოველ დღე, როგორც რეჟისურის სავარჯიშოებს, ისე იმეორებდა და აღადგენდა „ცხოვრებისეულ სურათებს“, ამასთან ცდილობდა შემოქმედება მოეხდინა თბილისელ მაყურებელზე, შეეცავალა მისი ჩვეული ესთეტიკური კრიტიერიუმები. გაოცებული კრიტიკა აღნიშნავდა: „მსახიობი გვევლინება მხოლოდ აუცილებელ ჩხირად იმ ეტლის ბორბალში, რომელსაც რეჟისორი მართავს“.<sup>72</sup>

ი. ელაგინის თანახმად, ყველაფერი კარგად მიდიოდა იქამდე, ვიდრე მეიერჰოლდმა ს. პშიბიშევსკის<sup>73</sup> „თოვლი“ არ დადგა. „მაყურებლისათვის ნაცნობი ნატურალისტური თეატრის ხერხებისაგან „თოვლის“ დადგმაში არაფერი არ დარჩა. თვითონ თოვლიც კი არ იყო თეთრი... იყო ულტრაიისფერი“.<sup>74</sup>

„თოვლის“ დადგამდეც და მერეც, პუბლიკის ნაწილი და მისი ინტერესების გამომხატველი ოფიციალური გაზეთი „*Кавказ*“ უკმაყოფილებას გამოხატავდა მეიერჰოლდის მოდერნისტული რეპერტუარის გამო. ამას პირდაპირ ასაბუთებს სპექტაკლ „თოვლზე“ გამოქვეყნებული რეცენზიის დასაწყისი: „ჩვენმა მაყურებელმა ვერ მოასწრო „ჩაძირული ზარის“<sup>75</sup> მერე სულის მოთქმა, რომ მეიერჰოლდმა ახალი დარტყმა განიზრახა და მაყურებელს თავზე დააყარა პშიბიშევსკის ჭუჭყიანი „თოვლი“... სცენიური შარლატანობის ნიმუში“.<sup>76</sup>

რეცენზენტს მოსვენებას არ აძლევდა ფარდა, რომელიც სივანეზე იხსნებოდა და ზოგჯერ რეკვიზიტს ედებოდა. ერთხელ, „ავადმყოფი ხალხის“ წარმოდგენაზე ამ ფარდამ სავარძელი გადააბრუნა, მსახიობს კი ამ დროს ნევრასთენიის შეტევა უნდა გაეთამაშებინა. იგი იძულებული გახდა ჯერ სავარძელი დაებრუნებინა თავის ადგილზე, რის გამოც კრიტიკოსის საყვედურებს ბოლო აღარ უჩანდა: „კიდევ კარგი, რომ სავარძელი რაიმეს არ გამოედო, ხომ შეიძლებოდა, რომ ავანსცენაზე მაგიდა მდგარიყო, მაგიდაზე კი ნავთის ლამპა... აი, მაშინ კი გამოვიდოდა ნამდვილი განწყობილება“.<sup>77</sup>

კონსერვატიული კრიტიკის ნაწილმა პ. იბსენის „მოჩვენებანის“ დადგმის შემდეგ იერიში აიღო დიდი ნორვეგიელის მისამართით და სინანულს გამოთქვამდა, რომ სპექტაკლს არ ესწრებოდნენ ექიმები, რომლებიც შეიძლებდნენ აენხნათ მწერლისთვის ოსვალდის ავადმყოფობის კლინიკური სურათი. რეცენზენტი ქედმაღლური ტონით სვამდა შეკითხვას: „რატომ არ წერს იბსენი პიესას ქოლერის თე-

მაზე? ასეთი პიესა ჩვენში სავსე დარბაზს შეყვრიდა. იბსენს ამისთვის შეიძლება რაიმე ახალი თეზისი მოეძებნა. მაგალითად, ოჯახური თავყრილობა ქოლერის ბაცილების ზრდას იწვევს“.<sup>78</sup>

ყველასთვის გაუგებარმა „თოვლმა“, რომელშიც „ეგვიპტური წყვდიადი სუფევდა“, აიძულა მეიერჰოლდი კულისებში დამალვოდა განრისხებულ მაყურებელს. თუმცა საბოლოოდ სპექტაკლი ისტორიული მნიშვნელობის გამოდგა, მას რუსეთში უწოდებენ პირობითი, ანტიანატურალისტური თეატრის პირველ ცდას.

დასანანია, რომ ქართული თეატრი ჯერ მზად არ იყო მის თვალწინ ჩავლილი მოვლენების ჯეროვნად აღსაქმელად. საჭირო იყო კიდევ გარკვეული დრო, რათა ჩაწვდომოდა ახალ სიღრმეებს – ცხოვრების ტრაგიკულ მსოფლშეგრძნებას, რომლის გამოვლენისკენაც მიისწრაფოდა სასცენო სიმბოლიზმის ახალი ტალღა.

შეიძლება ითქვას, რომ თითქოს მიუღებელი მეიერჰოლდის „ამხანაგობის“ გავლენა ქართულ თეატრზე თანდათანობით გაძლიერდა და გაღრმავდა. დასაწყისში დაინტერესება გამოიხატა უფრო რეპერტუარით, ვიდრე მხატვრული იდეებით. როდესაც „რუსულმა დრამამ“ და ქართულმა დასმა ა. კოსოროტოვის<sup>79</sup> „გაზაფხულის ნიაღვარი“ დადგეს, „*Kavkaz*“-ის კრიტიკოსს უმაღლესად გაახსენდა, რომ ეს პიესა წინა სეზონზე მეიერჰოლდის „ამხანაგობის“ შესრულებით ანსამბლურობით გამოირჩეოდა: „რუსული დრამის რეჟისორ კრუჩინინისათვის, მხატვრული ანსამბლის მოთხოვნა ნაადრევია, ისიც საკმარისია, რომ ყველა მონაწილემ იცოდა როლი“.<sup>80</sup>

სამივე სპექტაკლზე გამოხმაურებების შედარება მოწმობს, რომ მეიერჰოლდმა სერგეი ხმარინის როლს ლოგიკური და დამაჯერებელი გასაღები მორგო, როდესაც უჩვენებდა ავადმყოფურ ნერვიულობას, გაღიზიანებას და მაყურებელს თანდათან ამზადებდა საბედისწერო დასასრულისათვის. მაგრამ, როგორც ჩანს, ვერც გუნია და ვერც სოკოლოვი<sup>81</sup> ნატურალისტური ტექნიკის ანბანს ვერ დაეუფლა. რეცენზენტი სოკოლოვის შესახებ წერდა, რომ მსახიობი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სრულიად ჯანმრთელ გმირს თამაშობდა და მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, თითქოს იგი მხოლოდ „ეშმაკობს“ თავისი უიღბლო სიყვარულის გამო. ამიტომ, როდესაც მოულოდნელად ფინალში ავადმყოფური შეტევების შესრულების დრო დადგა, სიყალბეს ვერ ართმევდა თავს

და, კრიტიკოსის სიტყვებით, იგი ისე გამოიყურებოდა, „როგორც დუშკა ტენორი ოპერაში“.

მეიერჰოლდმა თბილისში განახორციელა ს. ნაიდონოვის<sup>82</sup> ნატურალისტური დრამა „ვანიუშინის შვილები“, რომელმაც ჯერ „რუსულ დრამაში“ გადაიბარგა, ხოლო შემდეგ ვ. გუნიას მიერ „დარღვეული კერის“ სახელწოდებით გადმოკეთებული უკვე ქართულ სცენაზეც გადადის. ი. თუხარელის<sup>83</sup> მოწმობით, მეიერჰოლდის სპექტაკლის შემდეგ, ტ. აბაშიძის ბენეფისზე, ვ. გუნია დგამს ფრანც ფონ-შენტანის პიესას „აკრობატები“ და ერთი დღით ასწრებს მეიერჰოლდს, ჰაუპტმანის „როზა ბერნდის“ (მთავარ როლში ნ. ჩხეიძე) პრემიერას.

1906 წლის გაზაფხულის სეზონზე, თბილისში ბოლო ჩამოსვლისას, ვ. მეიერჰოლდს ჩამოაქვს „ნორა“, „მოჩვენებანი“, ე. ჩირიკოვის<sup>84</sup> „ებრაელები“ და გ. ჰაუპტმანის „ჰანელე“. „ჰანელეს“ დადგმას პრესაში რეჟისორული შემოქმედების აპოთეოზს უწოდებენ. მეორე სეზონი ვ. მეიერჰოლდმა მ. მეტერლინკის<sup>85</sup> „ტენტაჟილის სიკვდილით“ დაასრულა. სპექტაკლი თამაშდებოდა მუქი მწვანე ტულის ქსოვილით გადაკრულ ჩარჩოში, ფიზგარმონზე შესრულებული აკომპანიმენტის თანხლებით: „არტისტები ანტრაქტებზე გამოძახებისას არ გამოდიოდნენ. მეზუთე აქტის შემდეგ დაიწყო გრანდიოზული ოვაცია... გამოიძახეს არანაკლებ ოცჯერ“.<sup>86</sup>

ასე დაემშვიდობა მაესტროს თბილისი.

მეიერჰოლდი უკმაყოფილო იყო მსახიობებით და უჩიოდა მათ თამაშს. თბილისიდან გაგზავნილ წერილში იგი წერდა: „შშრაღად, ტექნიკურად, მაგრამ რას იზამ? როდისღა გამოჩნდებიან მომავალი თეატრის მსახიობები“.<sup>87</sup> ამგვარი მსახიობები მასთან მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ მივიდნენ, თავისი ხალისიანი ხელოვნებით გაიღვკეს და წავიდნენ, სულ მალე თვითონაც შეეთვისნენ „სოციალისტური რეალიზმის თეატრის ამღვრეულ, დამდგარ გუბეს“.<sup>88</sup>

თბილისური სეზონები გარდამტეხი გახდა ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედებისთვის: აქ მან ხორცი შეასხა თამამ იდეებს და ჩანაფიქრებს, რეალურად წარმოადგინა ახალი რეჟისორული გამომსახველობისა და ხერხების მთელი სპექტრი. სწორედ თბილისურმა ექსპერიმენტებმა დაუდეს დასაბამი მსოფლიოში სახელგანთქმულ „რუსულ პირობით თეატრს“; ეს სეზონები ასევე განსაკუთრებული იყო არა მხოლოდ მისთვის. ქართულმა სცენამ ვსევლოდ მეიერ-

ჰოლდის ხელიდან განვითარების იმპულსი მიიღო. იგი ეცნობოდა სამხატვრო თეატრის ახალთახალ ასლებს და, რაც მთავარია, სრულიად ახალი, მოდერნისტული რეპერტუარის უშუალო მოწმე გახდა. მეიერჰოლდმა საქართველო დატოვა მადლიერი მაყურებლის სამახსოვრო საჩუქრით – ვერცხლის ფირფიტაზე ამოტვიფრული სიტყვებით<sup>89</sup>: „თქვენ დაგვამარცხეთ – წერდა მას მრავალრიცხოვანი თბილისელი მაყურებელი, – თქვენ შეძელით დაგემსხვრიათ ეკვის ყინული, უნდობლობის ყინული, როდესაც თქვენ მოგვევლინეთ, ჩვენ არ გიცნობდით... თქვენ გყავდათ უამრავი მტერი, თქვენ ისინი ახლაც გყავთ, მაგრამ ისინი იმას კი არ უარყოფენ, თუ როგორ თამაშობთ, არამედ თუ რას... თქვენ დაგვიმორჩილეთ მწყობრი ანსამბლის შეტევით, ახალი რეპერტუარის შეუპოვარი იერიშით... გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ!“

როგორც ჩანს, გულისამაჩუყებელმა დამშვიდობებამ ვერ მოუბრუნა გული მეიერჰოლდს და მან ვერ დაავიწყა ყველა ის წყენა, რაც ორი სეზონის განმავლობაში შემოქმედებითი წვის შედეგად შეხვდა. ეს იმ წერილიდანაც ჩანს, რომელიც მან თბილისიდან გამგზავრების წინ დაწერა: „მე მომბეზრდა, ხალხს ანბანი ვასწავლო, მე პოეტი ვარ და არა სკოლის მასწავლებელი... არც უზოვი, არც ფედოტოვი და არც მითუმეტეს ნემიროვიჩ-დანიჩენკო... მე ესთეტი ვარ. მომბეზრდა ჭუჭყიან პერანგებში და გაქონილ შარვალში სიარული... მე მინდა იმდენად კარგად ვიყო ჩაცმული, რომ სულის მშვენიერი სწრაფვა საცვლის ელვარებას შეესაბამებოდეს“.<sup>90</sup>

თხუთმეტი წლის შემდეგ მეიერჰოლდი კომისრის მსგავსად გიმნასტურასა და ტყავის ქურთუკში გამოეწყო, მიუხედავად იმისა, რომ ომი უკვე კარგა ხნის დამთავრებული იყო. თუმცა ამგვარ სამოსში მან დიდხანს ვერ გაძლო: „სტალინის მეორე ხუთწლიელის პერიოდში, როდესაც ყველაზე მედიდური ხელმძღვანელი ამხანაგები გამოცხადდებოდნენ ხოლმე კაბინეტებში, თეატრებში და რესტორნებში გიმნასტურით შემოსილები „ბელადის მსგავსად“, მაშინ მეიერჰოლდი უკვე საუკეთესო მკერავთა კოსტუმებს ანიჭებდა უპირატესობას, ინგლისურ ჰალსტუხებს, იტალიურ ქუდებს, მკაცრ, არისტოკრატიულ, კონსერვატიულ სტილს“.<sup>91</sup>

ამ ჩაცმა-გადაცემების ლოგიკის ახსნა შეიძლება: როლის გასახსნელად მსახიობისთვის კოსტუმი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ქმედება. მეიერჰოლდი კი, სულით ხორცამდე არტისტი, სტილის

უფაქიზესი გრძნობით თავისი პრინციპების შესატყვისად იცვამდა; მაგრამ მისი იერსახე ყოველთვის კონფლიქტურად გამოიყურებოდა გარემოს ფონზე.

მეიერჰოლდმა დატოვა ტიფლისი და დაიკარგა ის რეალური შესაძლებლობა, რომ არა პეტროგრადში, არამედ სწორედ აქ აღსრულებულიყო ცოცხალი მარიონეტების „მოდერნისტული თეატრის“ თამაში მხატვრული იდეა, რომელიც მსოფლიო რეჟისორული შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარი ესტაფეტა გაგრძელდა – საქართველოს კულტურის, ტრადიციისა და გემოვნებისთვის უცხო არ არის ასეთი ხასიათის თეატრის სისტემა. ეს ბევრად უფრო გვიან, მაგრამ მაინც აღსრულდა და ხორცი შეისხა მარჯანიშვილის და ახმეტელის მოდერნისტულ ექსპერიმენტებში. ახალმა ტალღამ ახლებურად ააგორა XX საუკუნის უდიდესი თეატრალური იდეა, რომლის დაბადება გორდონ კრევის სახელს უკავშირდება. 70-ანი წლებიდან დღემდე ქართული თეატრი კვლავ ამ ტალღაზე აღმოჩნდება, ისევ ამ იდეიდან აღმოცენდება და გაბრწყინდება სპექტაკლებით, რომლებიც ქართული ხელოვნების ემბლემად იქცნენ: „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“, „მეფე ლირი“ და სხვა.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა იცით ვსევოლოდ მეიერჰოლდის შესახებ?
2. რა რეპერტუარი ჩამოიტანა ვ. მეიერჰოლდის დასმა „ახალი დრამის ამხანაგობამ“ თბილისში?
3. როგორ მიიღო კრიტიკამ ვ. მეიერჰოლდის მოდერნისტული ექსპერიმენტები?

## ნაცყრაუიხში

საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრს საკმაოდ რთული ამოცანის დაძლევა უხდებოდა – ორიენტირება იმ დროის მსოფლიო სასცენო ხელოვნების ესთეტიკურ კონცეფციათა ნაკადში. სამსახიობო რეჟისურის ძალებით (ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია) შესაძლებელი გახდა ძირითადი რეპერტუარული გეზის გადასინჯვა. ასე მოხდა მიმქრალი რომანტიკული ტრადიციისადმი პიეტეტის რღვევა და ახალი დრამის ნიმუშთა მიხედვით სპექტაკლების მომრავლება.

თანამედროვე დრამების განხორციელების პირველმა ცდებმა დიდი ზეგავლენა იქონიეს ორიგინალური ეროვნული დრამატურგიისა და, საერთოდ, სასცენო ხელოვნების განვითარებაზე. ცხადია, პირველ ხანებში ნაჩქარევად, ორი-სამი რეპეტიციით შეკოწიწებული სპექტაკლები სრულად ვერ პასუხობდნენ ახლად წარმოქმნილი ესთეტიკის მოთხოვნებს, მაგრამ ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმართულებათა კურსში მყოფმა კრიტიკამ უკვე წამოიწყო ბრძოლა სცენური გარემოს ცხოვრებისეულობის, ავტორისეული აზრის თანმიმდევრული გასხნის, პიესების ანსამბლური შესრულებისათვის. შემთხვევითი არ არის, რომ საუკუნის პირველი ათწლეულის დადგმებზე მრავალრიცხოვან გამოხმაურებებში განუწყვეტლივ მეორდება შეკითხვები იმის შესახებ, თუ რა უშლიდა ხელს „პიესის მოსმენას“ თეატრში. ხშირად ეს იყო მოუშაადებელი დარბაზის რეაქცია: სიცილი, ხმაური, რეპლიკები, არისტოკრატიის ჩვევა თეატრში აუცილებლად დაგვიანებით მოსვლისა. პიესის „მოსმენას“ ზოგჯერ თვითონ მსახიობებიც უშლიდნენ ხელს, რადგან კარგად არ ჰქონდათ დასწავლილი თავიანთი როლები და აგრეთვე რეჟისორებიც, რომლებიც უგულველყოფდნენ სცენური გარემოსა და ანტურაჟის დამაჯერებლობის მოთხოვნებს.

საუკუნის პირველ წლებში პიესის ვიზუალური და მხატვრული აღქმა იშვიათობას წარმოადგენდა. ამიტომაც ყოველი შთამბეჭდავი თეატრალური წარმოდგენა, რომელმაც ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა მაყურებელზე, დასტურია ქართული ხელოვნების ზიარებისა, ევროპის მხატვრულ აზროვნებასთან, მისთვის ჩვეულ მიმართულებათა მრავალგვარობასთან. მკაცრ კლასიციზმს, მეამბოხე რომანტიზმსა და დამაჯერებელ რეალიზმს ენაცვლება მერყევი, ცვალებადი, მათთან დაპირისპირებული მიმდინარეობები. ეს პროცესი სახიერად დაახა-

სიათა ემილ ზოლამ თავის საპროგრამო წერილში „ნატურალიზმი თეატრში“, რომლის წინასწარმეტყველური მსჯელობა სცილდება ხელოვნების საზღვრებს: „თავდაპირველად ამსხვრევვენ შუშებს... ჩაქურებით ამტვრევენ ღერბებს... თავდაპირველად მუამბოხეებს მგზნებარება შეიპყრობს... როდესაც ყველაფერი დაწყნარდება, როდესაც ჩაცხრება ეს აგზნებული ციებ-ცხელება, მათ გული დასწყდებათ ჩამტვრეული ფანჯრების გამო. დაინახვენ, თუ რა ზიანი მიაყენეს და მიხვდებიან, რომ ახალი, ძალზე ნაჩქარევად მოფიქრებული კანონები არაფრით არ არის იმათზე უკეთესი, რომელთა წინააღმდეგაც აჯანყდნენ...“<sup>92</sup>

ე.ზოლას მკაცრი განაჩენი არა მხოლოდ ხელოვნების მიმართ აღმოჩნდა ზუსტი, არამედ კაცობრიობის მთელი ისტორიისადმი, რომელიც პასუხისმგებელია „ჩამტვრეულ შუშებზე“. ლიტერატურასა და თეატრში ნატურალიზმის ფუძემდებელმა თავის პირმშოს მარადიული სიცოცხლე უწინასწარმეტყველა: „მრავალი წლის მანძილზე, ნატურალიზმის საზღვრებს მიღმა მხოლოდ სწრაფმავალი მოდური მიმდინარეობებისა და ევემერული ფანტაზიის ნაყოფთა წარმოქმნა იქნება შესაძლებელი, იგი, ვიმეორებ, საუკუნის გამოხატულებაა და რომ დაიღუპოს, საჭიროა რაღაც ახალმა ძვრამ, შერყევამ შეცვალოს ჩვენი სამყარო“.<sup>93</sup>

XX საუკუნის ხელოვნებამ დაადასტურა ამ პროგნოზის სისწორე. ამაში გვარწმუნებს მოდერნიზმის მთელი ისტორიაც, რომელშიც დღემდე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნატურალისტურ ტენდენციებს და ხერხებს, თუმცა ეს ცალკე საუბრის თემაა. მოდერნიზმის მკვლევარი ს.მოუნიაგუნი წერს: „თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ყველა მიმდინარეობა ამა თუ იმ ხარისხით ნატურალიზმზე მუშაობს“.<sup>94</sup>

იპოლიტ ტენის მიერ აღიარებულმა ფაქტობრივი აღწერის კულტმა საქართველოშიც შეიძინა მიმდევრები. ტენის თხზულებამ „ხელოვნების ფილოსოფიამ“ ახალი ესთეტიკის შესახებ ტრადიციული ესთეტიკის საპირისპიროდ წამოყენებულმა მსჯელობამ, ფართო მხარდაჭერა პოვა დემოკრატიული ინტელიგენციის წრეში: „ჩემი მოვალეობა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ კარგად გაგაცნოთ ფაქტები და ავიხსნათ ამ ფაქტების წარმოშობა... ასე შეგნებული მეცნიერება არც ეკლესიისგან განკვეთავს არც ცოდვებს შეუნდობს“.<sup>95</sup>

ტენისა და მისი მიმდევრის ფ.ბრიუნეტიერის თეორია სა-

ფუძვლიანად და საინტერესოდ განმარტა ახალგაზრდა კიტა აბა-შიძემ წერილში „მოდერება ეკოლუციისა კრიტიკაში“, რომელიც 1894 წელს დაიბეჭდა „ივერიაში“: „ეს ტენი არის აღზრდილი საფრანგეთის პოზიტივიზმისა და ნატურალიზმის ნიადაგზე. მაგის ხელში კრიტიკა გარდაქმნილია ბუნების მეტყველების ერთ-ერთ ნაწილად, როგორც ბოტანიკა, ანუ ზოოლოგია... შესაძლებელია განა უკეთესი დამორჩილება ბუნების მეტყველებისათვის კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიისა“.<sup>96</sup>

უკვე ერთი თვის შემდეგ აბაშიძე ახალგაზრდული მოუთმენლობით ცდილობს ახალი იდეები მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს მიუსადაგოს. იგი კიცხავს თანამედროვე ქართველ მწერლებს და კიდევაც იმსახურებს ხანდაზმული ანტონ ფურცელაძის რისხვას. თავის პოლემიკურ წერილში „მომამის მორალისტები“ კაბაშიძე მოუწოდებდა ლიტერატორებს მხატვრული გარემოს გაფართოებისა და განახლებისკენ, ხელუხლებელი თემებისა და სიუჟეტების ათვისებისკენ. ასე იკიდებდა ფეხს ახალი მეთოდი და ამ პროცესთან თანხმობაშიც ყალიბდებოდა დრამატული ხელოვნების განვითარების ტენდენცია, როგორც სინამდვილის ნატურალისტური ასახვისკენ მისწრაფება.

ადამიანის ბედი, რომელსაც ფატალურად განაპირობებს გარემო, ბიოლოგიური მოტივები, შთამომავლობითი ფაქტორები, სნეულებები და ინსტინქტები, სულ უფრო ხშირად ხდებიან სცენური გამოსახვის ობიექტები. უკვე საუკუნის დასაწყისშივე იგრძნობა ხელოვნების დამიწებისკენ მიმართული უძლიერესი დაწოლა; ხელოვნებისა, რომელიც სულ ახლახან ამალლებისკენ ისწრაფოდა. თუკი რაიმე უშლიდა ხელს ნატურალიზმის პრინციპების უპირობო აღიარებას, ეს იყო ადამიანის ცხოვრების სულიერი სფეროს გათვალისწინება.

დავუბრუნდეთ საუკუნის დასაწყისის პირველ სეზონებს. 1901 წლის შემოდგომაზე ქართული დრამატული საზოგადოების დასმა მიმართა ჰაუპტმანის ერთ-ერთ ადრეულ ნატურალისტურ დრამას – „შერიგების დღესასწაულს“<sup>97</sup>. მაშინ არაჯანსაღი მექვიდროების თემამ პირველად გაიჟღერა ქართული სცენიდან და თავბრუდამხვევი დარტყმა მიაყენა ეროვნული აზროვნების ჰარმონიულ წყობას.

გაჭვდილ დარბაზში, როდესაც ქანდარაც კი სამარისებულ სიჩუმეს მოეცვა, მაყურებელი სულგანაბული ადევნებდა თვალყურს გათამაშებულ ტრაგედიას: თუ როგორ უბრუნდება მრავალი წლის ხეტილის შემდეგ თავის ოჯახს შობის დღესასწაულის შესახვე-

დრად მედიცინეს დოქტორი, ნევრასთენიკი და ლოთი ფრიც შოლცი (კოტე ყიფიანი). მაყურებელი გრძნობდა, ერთი მხრივ, პიესის გმირთა გულწრფელ სურვილს, დიდი დღესასწაული კეთილდღეობისა და სიმშვიდის საწყისად ექციათ, მეორე მხრივ, კი დიალოგებში ყოველი სიტყვის მიღმა მწიფდებოდა შენიღბული კონფლიქტი, რომლის გამოაშკარავება გარდაუვალი იყო. ჰაუპტმანიეული სქემის თანახმად, დაპირისპირებას არაჯანსაღი მემკვიდრეობითობა განაპირობებდა და იმგვარი ქცევებისკენ უბიძგებდა, რომელთა გარდაუვალი შედეგი ოჯახის დანგრევა იქნებოდა.

სპექტაკლის დიდ მიღწევად მიიჩნიეს ლადო მესხიშვილის თამაში. მან პიესის ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლი, დოქტორის ვაჟი – რობერტ შოლცი განასახიერა. მესხიშვილმა დიდი ოსტატობით შეასრულა ნევრასთენიული გულყრის ეპიზოდი, რამაც საშუალება მისცა მსახიობს, ანატომიური სიზუსტით გადაეშალა გმირის ავადმყოფური სულის დეტალები. ამ ეპიზოდის შესახებ კრიტიკა აღნიშნავდა სცენური ილუზიის სინამდვილესთან ისეთ მიახლოებას, როდესაც „ბევრს დაავიწყდა, რომ თეატრში იყო“.<sup>98</sup>

ასეთი შედეგი მეტწილად ლადო მესხიშვილისა და კოტე ყიფიანის შთაგონებული დუეტის დამსახურება იყო. ამათგან პირველმა შესაძლებლობა მისცა მაყურებელს, თითქმის ფიზიკურად შეეგრძნო სიკვდილის სიახლოვე, ხოლო მეორეს რამპის წინა ხაზზე გრძელი სცენური პაუზა ეკავა, რომელიც ჰიპნოზურ ზემოქმედებას ახდენდა დარბაზზე. რამდენიმე თვის შემდეგ სპექტაკლი ახალი შემადგენლობით გაიმეორეს, სადაც ვალერიან გუნია ახალ რედაქციაში განასახიერებდა ფრიც შოლცის როლს.

ჰაუპტმანის „ოჯახურმა კატასტროფამ“ თავის მიზანს მიაღწია. კრიტიკის დაბნეულობა, კერძოდ, გამოვლინდა უსაგნო კამათში – ვუწოდოთ თუ არა პიესის გმირებს ავადმყოფი ადამიანები, თუ უბრალოდ – კლინიკური ავადმყოფები?! სპექტაკლისგან მიღებული შთაბეჭდილება სულ მალე შეასუსტა ჰ.ზუდერმანის მთელი რიგი პიესების დადგმამ, მით უფრო, რომ მათ სენტიმენტალური ელფერი შეჰმატეს ნატურალიზმს. „სოდომის წარღვა“, „მიკუნჯული ბედნიერება“, „პატიოსნება“ ერთმანეთის მიყოლებით გამოჩნდნენ თეატრის ფიცარნაზე. მათთვის დამახასიათებელმა მელოდრამატიზმმა და სენტენციებმა მნიშვნელოვანი კვალი ვერ დატოვეს.

სვიმონიდის ბენეფისად გათამაშებულ „სოდომის წარღვაში“

ნატურალისტური მოტივები იმდენად ეხლართებოდნენ მელოდრამატიზმს, რომ თეატრალურ მიმომხილველებს კრიტიკიუმები აერიათ და დრამატურგის მაგივრად შემსრულებელი გაკიცხეს. ყველაზე მეტი ერგო ბენეფიციანტს, რომლის შესრულებაშიც, კრიტიკოსთა აზრით, „ბუნებრიობისა და უბრალოების ნასახიც არ ყოფილა“.<sup>99</sup>

მაგრამ არა თუ სვიმონიძეს, არამედ უფრო დიდ ოსტატსაც გაუჭირდებოდა ისეთი პიესის ფინალის ბუნებრივად შესრულება, რომელიც მთავრდებოდა მდარე გემოვნების სურათით: წყალში დამხრჩვალი კლერხენის (ტასო აბაშიძე) გვაში შემოჭქონდათ მის სიკვდილში დამნაშავე მხატვრის – ვილის (სვიმონიძე) სახელოსნოში, ხოლო მხატვარი მყისვე იღებდა ფუნჯს და ცდილობდა თავისი მსხვერპლის ტილოზე აღბეჭდვას; მაგრამ ამ დროს უეცრად მას გული უსკდებოდა, რაც ხანგრძლივი ალკოჰოლიზმის ბუნებრივი შედეგი იყო.

აღსანიშნავია რეცენზენტის ერთი შენიშვნა ვასო აბაშიძის მიმართ, როდესაც იგი „პათიოსნებაში“ მიუღინგის როლს ასრულებდა: „დიადოგის დროს მაყურებლის ზურგის შექცევა ყოვლად უხერხულია“.<sup>100</sup>

ეს დაგვიანებული კრიტიკული შეტევა უკვე ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა. საეჭვოა, რომ ამგვარ შენიშვნებს ყურადღებას მიაქცევდა თვით ვ. აბაშიძე, რომელიც ჯერ კიდევ მის მიერ 1894 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ წერილში – „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ სწორედ სცენური სიმართლის დამკვიდრებისთვის იბრძოდა.

საკუთარი ბენეფისის აღსანიშნავად ვ. გუნიამ ხელი მოჰკიდა ს.ნაიდონოვის „ვანიუშინის შეილების“ გადმოქართულებას. ეს სპექტაკლი („დარღვეული კერა“ 1903 წელი) რეჟისორმა გაცილებით უკეთ მოაწყო სადადგმო თვალსაზრისით, ვიდრე ამავე სეზონის დანარჩენი 36 წარმოდგენა. ამასთან „ზედმეტად“ თავისუფლად მოეპყრო პიესას, მაგრამ მისეულ ვარიანტში ნაწარმოებმა დაკარგა ის ღირსებები, რითაც ერთ დროს აჩეხოვისა და მგორკის ყურადღება მიიქცია. „ვანიუშინების“ ტექსტში ახალი სცენების ჩართვამ სერიოზულად ააფორიაქა კრიტიკოსები, რომლებმაც ამგვარ ცდაში ორიგინალისადმი ზერელე დამოკიდებულების ტენდენცია და გადამკეთებლის უგემოვნობა დაინახეს. მძაფრი უკმაყოფილება გამოიწვია ქართულ ტექსტში ცალკეული რუსული სიტყვებისა და მთელი

ფრაზების ჩართვამ, რაც ამცირებდა შთაბეჭდილებას. ამას გარდა, ჩერქეზიშვილის, ლეჟავას და შათირიშვილის ნამუშევრთა სტილს ახასიათებდა ხაზგამოხედილი სწორხაზოვნება, რის გამოც ბათილდებოდა სპექტაკლში „განწყობის“ შესაქმნელად გაწეული ძალისხმევა.

პრესის ფურცლებზე გამოთქმული ყველა დამაჯერებელი არ-გუმენტის მიუხედავად, საფიქრალია, რომ ს.ნაიდონოვის ცნობილი პიესის გადმოქართულების ფაქტი თავის ისტორიულ მნიშვნელობას მაინც არ კარგავს. აქედან მოყოლებული რუსული პიესების ადაპტაცია ქართული სცენის მოღვაწეთა სულ უფრო და უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობს. ეს პროცესი, არსებითად, საფუძველს უყრის ჩვენს თეატრში შემდგომში ფართოდ გავრცელებულ რუსულ დრამატულ ნაწარმოებთა გადმოკეთების ტრადიციას. ასე მაგალითად, „დარღვეულ კერასთან“ თითქმის ერთდროულად იდგმებოდა „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (1903 წელი) – ა. ჩეხოვის „ივანოვის“ გადმოქართულებული ვარიანტი, რომლის დადგმა განახორციელა ვ.გუნიაშვილმა. ამ ნამუშევრის მიმართ კრიტიკამ უფრო მეტი თანაგრძნობა გამოიჩინა და მიესალმა კიდევ პიესაში ასახულ მოვლენათა ეროვნულ ნიადაგზე გადმოტანას. „ივერია“ იუწყებოდა: „მსხვერპლი უხასიათობისა“, რომელიც კვირას წარმოადგინეს, კარგად არის გადმოკეთებული ქართულად“.<sup>101</sup>

უკმაყოფილება იყო გამოხატული მსახიობთა არათანაბარი თამაშის გამო: უფერულად მიჰყავდა (ივანოვის) ნიკოს სახე ვ. გუნიაშვილს, კრიტიკას გადამეტებული ეჩვენა ანიკოს (ლეჟავას) ისტერიკები. ყოველივე ამან კრიტიკოსს საფუძველი მისცა დაესკვნა: „მოთამაშენი ხან მწვადს წვავენ და ხან შამფურს“.<sup>102</sup>

ქართულ სცენაზე ნატურალიზმის დამკვიდრებაში დიდი როლი შეასრულა კვლავ ვ. ჰაუპტმანთან დაბრუნებამ. ჯერ კიდევ თბილისის რუსულ თეატრამდე სწორედ ქართულ სცენაზე დაიდგა დიდი წარმატებით როზა ბერნდტის ტრაგიკული ისტორია: უბედურ გლეხის გოგონე, რომელიც სასტიკმა გარემომ აიძულა ჩაედინა უშიშროების ცოდვა – მოეკლა საკუთარი ბავშვი.

1904 წლის ოქტომბრის თვის უკანასკნელ დღეს ქუთაისის თეატრს გარშემორტყემული ხალხი მაყურებელთა დარბაზში შეიჭრა, რათა ენახა „როზა ბერნდტის“ პირველი წარმოდგენა ლადო მესხიშვილის დადგმითა და მონაწილეობით. დაგვიანებით მისულ რეცენზენტს ფეხზე დგომა მოუწია. პიესაში ასახულმა მოვლენებმა,

ესოდენ რომ გაიტაცეს მაცურებელი, კორესპონდენციებშიც პოვეს გამოძახილი. რეცენზენტები წინ წევდნენ ცხოვრებისეულ საკითხებს – წერდნენ არსებობის უბადრუკობაზე, გმირის გარემომცველი სამყაროს უსულგულობაზე; რომ გმირის ნების შემბოჭავი ქსელის გარდევვა შეუძლებელია, თუკი ადამიანი ამ გარემოში უცხოა.

როზას როლის შემსრულებელი ნ. დავითაშვილი ფართოდ იყენებდა მელოდრამაში თამაშის ნაცად ხერხებს და მაცურებლის თანაგრძნობის გამოწვევას ცდილობდა. ეს მომენტი დააფიქსირა კრიტიკამ: „მისმა გონიერმა, მოხდენილმა და გრძნობით სავსე თამაშმა ისე გაგვიტაცა და შებრალების გრძნობები აგვიშალა, რომ თვალთა წამწამი ცრემლთა ნაკადულით აღმევსო და ლამის ღაწვებზედაც ნაკადულადვე წამოვიდა“.<sup>103</sup>

ბევრი შენიშვნა გამოითქვა პიესის თარგმანის მიმართ, კერძოდ, ზოგიერთი ფრაზის გამო: „მამა თანდათან მოხუცდა“, „არ მეშინია იმაზე გათხოვება“ და მაინც თარგმანის ხარვეზებმა ვერ შეასუსტეს პიესის წარმოდგენით მიღებული შთაბეჭდილება. მელოდრამატული ელფერი კი, შესაძლოა, თვით ჰაუბტმანის ბრალიც იყო, რომელმაც კი არ გაკიცხა როზა, როგორც ლ.ტოლსტოიმ თავის პისაში „მეუფება წყვილიდისა“ – ანისია, არამედ გამოიყვანა გარემომცველი ყოფის უდანაშაულო მსხვერპლად.

ოთხი თვის შემდეგ „როზა ბერნდტი“ თბილისის მაცურებლის წინაშე ორი რედაქციით იყო წარმოდგენილი: ორ თებერვალს ქართულ სცენაზე ნ. ჩხეიძის შესრულებით (რეჟისორი ლ.მესხიშვილი) და 6 თებერვალს მეიერჰოლდის დადგმით და ქ-ნი ვესნოვსკაიას მონაწილეობით. დახვეწილი თეატრალი, რომელიც თავის რეცენზიებს აწერდა ინიციალებს ნ.მ., ვესნოვსკაიას თამაშს თავშეკავებით და ირონიით გამოეხმაურა გაზეთ „*Кавказ*“-ში: „ადგილ-ადგილ იგი თითქოს ჩინებული იყო... მაგრამ მთლიანი, მიმზიდველი სახე ვერ მოგვცა, მისი თამაშის შეფასებისას მზად ვარ იმ ფრანგ გლეხს დავემგვანო, რომელმაც ტურისტის შეკითხვაზე: „არის თუ არა ამ მდინარეში თევზი?“ უპასუხა: „სათქმელად, რომ თევზი არის – უფრო არ არის, ხოლო, რომ ვთქვათ არ არის – მაინც არისო“.<sup>104</sup>

ასეთი შეფასების მოხდენილობა და ორაზროვნება მეტყველებს ამ პერიოდისთვის საკმარისად მომზადებული, დახვეწილი კრიტიკის დონეზე. ვესნოვსკაიასგან პრინციპულად განსხვავებული შეფასება მიეცა ნუცა ჩხეიძის თამაშს. ქართულ სპექტაკლში მის გარდა

მონაწილეობდნენ სვიმონიძე (ფლამი), შათირიშვილი (შტრეკმანი), შალიკაშვილი (კელი). თუმცა ამ შემთხვევაში ესთეტიკური ფასეულობა ჩხეიძის ოსტატობამ განაპირობა. მსახიობმა გადალახა მელოდრამატული შაბლონი, გაექცა როლის ზედაპირულ გააზრებას და მოახერხა ტრაგიკული დიაპაზონის სახის შექმნა. სპექტაკლის ფინალური სცენის აღწერისას, რეცენზენტები აღნიშნავენ სწორედ საშემსრულებლო ოსტატობით მიღწეულ უდიდეს შინაგან დაძაბულობას: „თავისი შვილის მოკვლით გამოწვეული უზომო დარდი ისეთი სიძლიერითა, დრამატიზმითა და ხელოვნებით გადმოსცა, რომ მთელი დარბაზი შეჰბოჭა, შეიპყრო და თავიდან ბოლომდე დამონებულივით ხელში ეჭირა“.<sup>105</sup>

„ივერიაში“ მსახიობს ურჩევდნენ, რომ თავისი ნიჭი ა.სუვორინის და ვ.ბურენინის მედეას თამაშით კი არ დაემდაბლებინა, არამედ, ისევე როგორც და ნორას მსგავს გმირთა სულის ფსიქოლოგიურ წახანაგებს ჩაწვდომოდა და მათ ჩაღრმავებოდა. რეცენზენტები არც ვ. გუნიას პატიობდნენ როლის ზერეულად დამუშავებას,<sup>106</sup> მიუთითებდნენ: „უადგილო ადგილად ხელების ქნევასა და მხრების შმუშვნას თავი უნდა დაანებოს“.<sup>107</sup>

„ცნობის ფურცელის“ მიმომხილველმა ზედმეტად „რეალური“ უწოდა ჰაუპტმანის „როზა ბერნდტს“ და მიუხედავად იმისა, რომ ამ მიმდინარეობის მომხრე როგორც ჩანს, არ იყო, ვერ შეძლო გვერდი აექცია ნუცა ჩხეიძის შესრულებისთვის. ჰაუპტმანის პიესებმა („ავადმყოფი ხალხი“ და „როზა ბერნდტი“) ისტორიული მისია შეასრულეს ეროვნულ სასცენო ხელოვნებაში. მათი მიხედვით დადგმულმა სპექტაკლებმა ქართული თეატრი ევროპული კულტურის თანამედროვე მიღწევებს აზიარეს და XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ორიგინალური მოდერნიზტული დრამატურგიის ჩასახვას შეუწყვეს ხელი. მოგვიანებით, გასაბჭოების პერიოდში, ეს ძიებები იძულებით შეწყდა.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. ვინ იყო ნატურალიზმის საპროგრამო მანიფესტის ავტორი?
2. რა იყო ნატურალიზმის ძირითადი თემები და მოტივები?
3. რომელ წელს დაიბეჭდა კიტა აბაშიძის წერილი ნატურალიზმის შესახებ?
4. რა როლი ითამაშეს ჰაუპტმანის პიესებმა ქართული თეატრის ცხოვრებაში?

## ქართული ნაცონალისტური ღრმაცვრები

გ. ჰაუპტმანის პიესების წარმოდგენათა ერთ-ერთი მაღლიერი მაყურებელი უეჭველად იქნებოდა ვერის საავადმყოფოს უცნობი ფერშალი ტრიფონ რამიშვილი – ადამიანი, რომელიც სულ მალე თეატრის ცხოვრებაში საკუთარ სიტყვას იტყვის. არ იქნებოდა სწორი ტრიფონ რამიშვილზე საუბარი მხოლოდ როგორც ჰაუპტმანის ნიბლისა და გავლენის ქვეშ მოქცეულ დრამატურგზე – ეს მისი ნიჭისა და მკაფიო ინდივიდუალობის უგულვებელყოფას ნიშნავს. ამ გავლენის გარეგანი კვალი უდავოდ ატყვია მის ნაწარმოებებს, მაგრამ ამავე დროს რამიშვილის შემოქმედება გვიზიდავს თავისებური ინტონაციით, ცნობილი თემებისა და მოტივების ორიგინალური, ფაქიზი დამუშავებით. რამიშვილის პიესები დღესაც ატარებენ აქტუალობის ნიშანს – მათში საუკუნის დასაწყისის საქართველოში არსებული სიტუაცია აისახა შეუღამაზებელი სახით: სოციალურ-პოლიტიკურ წინააღმდეგობათა დაპირისპირებით გამოწვეული პრობლემები და აქედან გამომდინარე პარადოქსები, განუწყვეტლივ რომ იჩენდნენ თავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ჯანსაღი ხალხი და სწეული ინტელიგენტი – გადაგვარებული არისტოკრატი და გააზნაურებული მღაბიო – ასეთია რამიშვილის პიესებში გამოკვეთილი ანტითეზები.

ჰაუპტმანის მსგავსად რამიშვილიც ცდილობდა სინამდვილის მეცნიერული სიზუსტით გადმოცემას, შეიძლება ითქვას – ბაძავდა მეცნიერებას და ეს ხშირად ასუსტებდა მის მხატვრულ და შემოქმედებით ალღოს. სამაგიეროდ, იგი შეუცდომლად შეიგრძნობდა თანამედროვეობას და სწორედ ამ თვისებით ბევრი ქართველი მწერალი, რომელიც ჯერ კიდევ ცდილობდა რომანტიკული სამოსის ახალ მოდაზე გადაკეთებას, უკან ჩამოიბოკა. ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკის ათვისებაში ტრიფონ რამიშვილს უდავოდ ხელს უწყობდა მისი პროფესია. ავადმყოფებთან ყოველდღიურმა ურთიერთობამ, სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მყოფ ადამიანზე დაკვირვებამ, რაც ფერშლის უმთავრეს მოვალეობას შეადგენს, ბევრად განაპირობა რამიშვილის პიესების ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან სიახლოვე და დამაჯერებლობა. ადამიანის ტანჯვასა და სიკვდილთან მუდმივი შეხების გამოცდილებამ, სცენისადმი ფანატიკურმა ერთგულებამ და ლიტერატურულმა ნიჭმა იმდენად პოპულარული გახადა რამიშვილის პიესები, რომ გარკვეულ ეტაპზე მან დაჯაბნა თვით აკაკი წერეთელი,

რომლის თანამედროვეობის ამსახველი დრამა „განთიადი“ კრიტიკამ „პოპულარული პოეტის კალმის ცელქობათ“ შეაფასა.

ე. წ. „ცოცხალი სურათის“ შექმნის პირველ ცდას რამიშვილმა „მეზობლები“ უწოდა. ამ პიესაში „მეზობლების“ სოციალური ტენდენცია (იგულისხმება ორი ბანაკის: არისტოკრატისა და გლეხობის დაპირისპირება) დეკორირებულია მოქმედების განვითარების მელოდრამატული ხერხებით: საყვარლის წერილი – ცოლის დაღატის დამამტკიცებელი საბუთი, ცოლის მკვლელობა, ფინალში კი მთავარი გმირის, თავად ირაკლი მორშანიძის, თვითმკვლელობა.

დარბაზზე ზემოქმედების ამგვარ, მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალგზის აპრობირებულ ხერხებთან ერთად რამიშვილს ფრთხილად შემოაქვს ნატურალისტური ელემენტები. მაგალითად, მოქმედების ადგილის დაწვრილებითი აღწერა; რემარკებში მითითება გმირების ნერვულ, აგზნებულ მდგომარეობაზე და სხვა. პიესაში გაფანტული ამ ხასიათის მინიშნებები ახალი შემოქმედებითი მეთოდის ათვისებას ადასტურებენ.

თუკი რამიშვილის პიესებში თამაშის პირობის გაშიფვრას შეეცდებით, აღმოჩნდება, რომ მათში ნატურალიზმისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტები სრული სახითაა წარმოდგენილი და სავსებით გამოკვეთილი. ერთ-ერთი ასეთი აუცილებელი მომენტია: მოქმედების ადგილის (ოთახის თუ დარბაზის) დაწვრილებითი აღწერილობა. ავტორი ჩვენს ყურადღებას თავად ირაკლის პორტრეტულ დახასიათებას მიაპყრობს: ოცდათხუთმეტი წლის, შეჭალარავებული, ფერმკრთალი მამაკაცი, ზოგჯერ სახე უწითლდება. ჩანს, დროდადრო ლოთობს. აცვია ევროპული, ჭრელი, ზოლებიანი საზაფხულო შარვალი. ასევე აღნიშნულია ტასოს ისტერიკა (ტახტზე დაემხო, ქვითინებს) და ის დამაბული შინაგანი ბრძოლა, რომელსაც განიცდის თავადი ირაკლი დასთან საუბრის შემდეგ: ავტორისეული რემარკის მიხედვით იგი მღელვარებისაგან უნდა თრთოდეს და ბოლთასა სცემდეს სცენის ერთი ბოლოდან მეორემდე. მეორე მოქმედებაში ბუნების აღწერის ფონზე ქართული დრამატურგიისათვის იმხანად სრულიად უჩვეულო სურათია დახატული: სახლის აივნისგან გადაჭიმულ თოკზე გამოკიდულია თეთრეული: ნიფხავი, პერანგები, პარუსინის საზაფხულო სამოსი...

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ილიკოსა და ლუარსაბის სცენა, რომელიც უნდა ვიგულისხმოთ, რომ შოკური ზემოქმედების ფუნქციას

ატარებს: ილიკო უყვება თავის მოსაუბრეს, თუ რით დასრულდა დაკარგული ძმის ძებნა, როგორ იპოვა მან მეოთხე დღეს ძმის გვამი, რომელიც ისე დაუჭამიათ მატლებს, რომ სახლში მხოლოდ თავისა და ფეხების მოტანა მოახერხა.

მხატვრული თვალსაზრისით შთამბეჭდავია რამიშვილის პიესის ფინალი, როდესაც დრამა სიმბოლურ სახეებში ტყდება და სიკვდილ-სიცოცხლის, სიხარულისა და უბედურების მოტივები ერთმანეთს ეხლართება. შორიდან მოისმის ქართული სიმღერა. ახლად დაქორწინებული ილიკო და ტასო სახლში ბრუნდებიან, იქ კი მოკლულის გვამი და ასწლოვან მუხაზე ჩამოხრჩობილი თავადი ირაკლი მორშანიძე ხვდებათ.

ტრიფონ რამიშვილის „მეზობლებში“ კვანძის გახსნა ერთმნიშვნელოვანი არ არის: გარეგნული სიუჟეტური კონტრასტების და თეატრალურობის მიღმა უფრო ღრმა იდეურ-მინაარსობრივი, ეროვნული ფსიქოლოგიის თავისებურებებთან დაკავშირებული მოტივები იკითხება; ასევე აღსანიშნავია დრამატურგის უნარი და შეგრძნება ცხოვრების წინააღმდეგობათა იმპერატივთან სცენის კანონების შეთავსებისა. რამიშვილის შემოქმედებაში „მეზობლების“ ფინალს და მის რომანტიკულ ეფექტურობას პრინციპული ხასიათი ენიჭება, ამგვარ ფინალს დრამატურგი კვლავ უბრუნდება თავის საუკეთესო დრამაში „საბედისწერო დამბაჩა“.

„მეზობლები“ 1904 წელს გამოქვეყნდა ვაზეთ „ივერიაში“. 1905 წლის აპრილის დასაწყისში შედგა პიესის პირველი წარმოდგენა. ქართული თეატრის მიმართ საქებად სიტყვებზე მუნწი რუსული პრესა აღნიშნავდა ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებებს. პრემიერიდან ორი დღის შემდეგ „ტიფლისკი ლისტოკი“ იტყობინება: „ახალგაზრდა მწერლის ტ. რამიშვილის ახალი ორიგინალური დრამა „მეზობლები“... მომგებიანად გამოირჩევა იმ უნიჭო სიახლეთა შორის, რომელთაც ხშირად თავაზობენ პუბლიკას ქართული თეატრის მესვეურნი. მიუხედავად იმისა, რომ „მეზობლები“ ახალგაზრდა ავტორის პირველი ცდაა, ეს პიესა ააშკარავებს ავტორის დიდ დამკვირვებლობასა და სცენის ცოდნას. მოქმედი პირნი ხელოვნურად შექმნილი ტიპები კი არა, ცოცხალი ადამიანები არიან – ისეთები, რომელთაც ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით“<sup>408</sup>

კრიტიკოსის აღიარება ადასტურებს რამიშვილის ჩანაფიქრის რეალიზაციას: რამეთუ იგი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ გმირთა

სახეებისა და პერიპეტეიების ცხოვრებისეულობის მიღწევას ესწრაფოდა. „მეზობლების“ დადგმას (რეჟისორი ვ. გუნია) ვრცელი და საინტერესო წერილით გამოეხმაურა გაზეთი „ივერია“. ეს პუბლიკაცია თავისი არსით, ტონითა და სტილით გამოირჩევა იმ წლების რეცენზიათა შორის. შესაძლოა საკამათოც იყოს ავტორის მიერ წამოყენებული დებულებები, მაგრამ პუბლიკაციის ლოგიკურად განმარტებული კონკრეტული მაგალითების მთელი რიგი უნებლიედ ნდობით განგვაწყობს. ყურადღებას იპყრობს რეცენზენტის მკაფიოდ გამოხატული პოზიცია, თუმცა მასში ყოველთვის არ არის გათვალისწინებული რამიშვილის მიზნები და ამოცანები. კრიტიკოსი სამართლიანად მიუთითებს დრამის გაწევილ „სალაპარაკო“ სცენებზე, ცალკეული რუსული სიტყვებისა და ფრაზების უხვ გამოყენებაზე. ამასთან იგი რამიშვილისაგან სოციალურ-დეტერმინირებულ ძალთა ბრძოლის უფრო აქტიურ ჩვენებას მოითხოვს, თუმცა მხედველობიდან ეპარება პიესის მთავარი მიზანმიმართულება – ნატურალიზმის უშფოთველი მანერა, რომლის მიღწევასაც ცდილობს დრამატურგი ამჯერად. რეცენზიაში ვკითხულობთ: „ერთ ბანაკში არიან თავადნი... მეორე ბანაკში იმყოფებიან გლეხნი. სულითა და გულით ველით ამ ბრძოლას... მაგრამ ოთხი მოქმედების განმავლობაში, ავტორს არ შეუხვედრებია ერთმანეთისთვის ეს მოსისხლე მტერნი“.<sup>109</sup>

ამგვარად, რეცენზენტისთვის გაურკვეველი დარჩა ქართული „ახალი დრამის“ თავისებურება, რომელშიც გულგრილი დამკვირვებლის პოზიცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბრძოლაში ჩართვა. თუმცა, რაც ამ წერილში სპექტაკლს ეხება, ზედმიწევნით გადმოცემას იმსახურებს: „ქართველმა მსახიობებმა ეს პიესა შესაფერად ვერ წარმოადგინეს. გარდა ვ. აბაშიძისა, რომელიც ბებერ ექიმს საუცხოოდ თამაშობს... რეჟისორს (ვ. გუნია) უმუყაითობა ეტყობა: ქ-ნი კარგარეთელისა მარჯვნივ გავიდა პიანინოზე დასაკრავად; პიანინოს ჟღერა კი მარცხნივ მოისმოდა“.<sup>110</sup>

წერილში დიდი ყურადღება ეთმობა რეჟისორის ნამუშევარს. მისი ავტორი მოითხოვს სცენური გარემოსა და რეალური ატმოსფეროს მართლმადგარობის დაცვას: „საქართველოს ბუნებას როდი შეეფერება რუსეთის პეიზაჟი... არც თუ შევიცარულ გემოვნებაზე აგებული სახლი“<sup>111</sup>

პრესაში ტრიფონ რამიშვილის პირველ დრამაზე („მეზობლები“, რომელმაც ნატურალისტური თეატრის ახალი ფურცელი გადაშალა),

არაერთმნიშვნელოვანმა გამონმაურებებმა, კრიტიკის სიმკაცრემ ამ შემთხვევაში გარკვეული სამსახური მაინც გაუწია საერთო საქმეს და 1906-1907 წ.წ. სეზონში ჩნდება კიდევ ერთი ორიგინალური პიესა – შ. ნათაძის „ლევან ეგანაძე“<sup>112</sup>, რომლის იერსახე რამიშვილის ნაწარმოების მანერას უახლოვდება.

არ. ჯ-შვილის მიერ ხელმოწერილ წერილში მეტად თავისებურად და სუბიექტურადაა დახასიათებული ქართული დრამატული ლიტერატურის განვითარების პროცესი: გ. ერისთავი და ა. ცაგარელი მასში წარმოდგენილი არიან, როგორც კომპილატორები, რომლებიც მეტ-ნაკლები წარმატებით ქმნიდნენ ცხოვრებიდან ამოგლეჯილ პატარა სცენებს: „რაც შეეხება წვრილ დრამატურგებს, როგორნიც არიან ნ. აზიანი და ტ. რამიშვილი... პირველმა კარგი ხნის მოღვაწეობის განმავლობაში ერთი ისეთი პიესა ვერ მოგვცა, რომელზედაც შეჩერება მაინც ღირდეს, მეორე კი ჯერ სრულიად ახალგაზრდაა“<sup>113</sup>.

სამაგიეროდ, „ლევან ეგანაძის“ მიმართ იჩენს ავტორი ერთობ კეთილმოსურნეობას: „ღრმა და დაკვირვებული ფსიქოლოგიური ანალიზი... აზრიანობა – აი რა შეადგენს პიესის ღირსებას“<sup>114</sup>.

თუკი მხედველობაში არ მივიღებთ კრიტიკოსის განსაკუთრებულ მიკერძოებას, „ლევან ეგანაძისა“ და „მეზობლების“ შედარებისას რამდენიმე საინტერესო დამთხვევას აღმოვაჩინებ. მაგალითად, ლევანი, ისევე როგორც ტასო „მეზობლებში“, კითხულობს ნიცშეს და მოჰყავს მისი ციტატები. თუკი რამიშვილს ტასო ამკარად ჰყავს გამოყვანილი დადებით გმირად, მისგან განსხვავებით ლევან ეგანაძე ქართულ დრამატულ ლიტერატურაში პირველი ანტიგმირია, რომელიც უარყოფს ზნეობრივ ნორმებს და თავის ეგოიზმს, პიროვნულ სისუსტეს ფილოსოფოსთა ავტორიტეტით ნიღბავს. სამი ქალიშვილის მაცდუნებელი იგი, ხელს ჰკრავს უკანასკნელი მსხვერპლის – თამარის სიყვარულს. საბრალო ქალი მზადაა თან გაყვეს და მასთან ერთად გადაიტანოს ყველა უბედურება; ლევანი კი მეტად თავისებურად აწყენარებს მას: „ნუ სტირი, კიდევ რომ წამომყვე, ჩვენი სიყვარული ერთ კვირაზე მეტი მაინც არ გასტანს. მე მძაგს ოჯახური დამოკიდებულება, იგი სიცოცხლეს მიწამლავს, ვინადან მე ავანტურაფი და ნერვიული ადამიანი ვარ“.

1906-1907 წ.წ. სეზონში ნატურალისტური მიმდინარეობის პიესებიდან ქართულ სცენაზე იდგმებოდა ფ. ლანგმანის დრამა

„ბარტელ ტურაზელი“, რომელიც მაყურებელს წარმოუდგენდა მშრომელი ხალხის გაჭირვებული ცხოვრების სურათებს<sup>15</sup> და ბეიერლენის „სამხედრო ბანაკში“, სადაც მოთხრობილი იყო ოფიცრის შესახებ, რომელმაც შეაცდინა ჯარისკაცის ქალიშვილი და შემდეგ უარი განაცხადა მის ცოლად შერთვაზე. პირველი ნაწარმოების შეფასებისას კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ მოქმედების გაჭიანურებამ წარმოდგენა მოსაწყენი გახადა, თუმცა მასში აღძრული მოვლენები გარკვეულ ინტერესს იწვევენ. ხოლო მეორე პიესისადმი დამოკიდებულება სავსებით კონკრეტული და საფუძვლიანი იყო. რეცენზენტმა ნათელი და სამართლიანი პასუხი გასცა თავისივე დასმულ შეკითხვას: „ბეიერლენის დრამა იმიტომ ვერ აკმაყოფილებს მაყურებელს, რომ მწერლის ძირითადი აზრი აშკარად ტენდენციური ფორმით გამოიხატება, აქ არ არის მხატვრული განვითარების თანმიმდევრობა, პირველ სამ მოქმედებას სიცოცხლე აკლია...”<sup>16</sup>

სწორედ ამ წლებში ქართულ თეატრში, ისევე როგორც თბილისის რუსულ დასში, იგრძნობა ნატურალისტური ნაწარმოებისადმი მოთხოვნილების ზრდა. არტისტული საზოგადოების თეატრში 1905 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა ე. ზოლას ცნობილი რომანის „ნანას“ სცენური ვერსია. მოგვიანებით ქართულ თეატრში დაიდგა ე. ჩირიკოვის „ებრაელები“, ს. იუშკევიჩის „მეფე“ და მზადდებოდა ე. ბრიეს საუკეთესო პიესა „წითელი მანტია“. 1906 წლის ოქტომბერში ჩვენს სცენაზე წარმატებით გავიდა ე. ბრიეს „ავი სენი“. დოკუმენტურობის ნატურალისტურმა მოთხოვნამ, ავტორის სტილმა თავზარი დასცა მაყურებელსაც და კრიტიკასაც. არც ერთ რეცენზენტს ყურადღება არ შეუჩერებია არც რეჟისორის ნამუშევარზე, არც სამსახიობო შესრულებაზე. აღსანიშნავია, რომ ამ პიესის შინაარსმა თავის დროზე მთელი ევროპა შეაცბუნა და ცენზურის მიერ აიკრძალა კიდევ. ბრიეს დრამა ამჯერად სიფილისის სოციალურ-კლინიკურ სურათს ააშკარავებდა, ისეთი ავადმყოფობის, რომელიც დაშინებული რეცენზენტის სიტყვებით – „ჭლექზე უარესია“.

პიესის გმირი დაგვიანებულ სინანულს განიცდის, ოჯახი კი მისი ფუქსავატობის ნაყოფს იძკის. ბრიეს პიესაში სოციალური სურათი გაცილებით უფრო ზუსტი აღმოჩნდა, ვიდრე – კლინიკური. ციტატები პროფესორთა მსჯელობიდან ავადმყოფობის შესახებ, მართალია, აშინებდნენ მაყურებელს, მაგრამ იმდენად არა, რომ ფიზიკურ კავშირებზე უარი ეთქვათ. ამგვარი სენტენციებით გადაჭარბებით

გატაცებამ მნიშვნელოვნად შეასუსტა პიესის ზემოქმედების ძალა: „უბედურება ის არის – აღნიშნავდა უკმაყოფილო რეცენზენტი – რომ დღემდე არც სახელმწიფო და არც საზოგადოება არაკვიტარ ყურადღებას არ აქცევს ამ სენს“.<sup>117</sup>

ამ სეზონების მანძილზე თანდათან იკვეთება რეპერტუარის უფრო საფუძვლიანი შერჩევა, სცენური სიმართლის მოთხოვნისადმი სერიოზული დამოკიდებულების აუცილებლობა. ქართველ მსახიობთა სოციალური მდგომარეობა მეტად მძიმე იყო. მატერიალური თვალსაზრისით თეატრალური საქმე სავალალოდ წარმართებოდა და თავისი უზარმაზარი დეფიციტით მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ნიშანდობლივია, რომ ქუთაისში წარმოდგენებზე დარბაზი თითქმის ყოველთვის სავსე იყო, მაგრამ იყიდებოდა სულ ორას-სამას ბილეთამდე. დანარჩენი მაყურებელი თეატრის სამხედრო იერიშით ალების ხერხს მიმართავდა.

თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ჟურნალ „ნიშადურის“ გამოცემა, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა ვ. გუნია. „ნიშადურის“ მწვავე მასალამ საკმაოდ სწრაფად მიიზიდა მრავალრიცხოვანი მკითხველი. პირველ ნომერში ყურადღებას იქცევდა რეპერტუარულ პიესათა სათაურებიდან შესრულებული კოლაჟი-მიმართვა ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობისადმი, რომლის არჩევნებიც სულ მალე უნდა შემდგარიყო: „პატიოსნება“ გვავალებს კიდევ გავიმეოროთ, რომ აწინდელი დრო მეტად „უკუღმართი“ იყო, როგორც „ქალაქში“, ისე „სოფლად“... აირჩიონ გამგეობის წევრად ისეთი პირები, რომ „საქმის კაცები“ იყვნენ და „არც მეორედ გაყმაწვილება“ სჭირდებოდეთ, მაშინ საქართველოში „მზის დაბნელება“ აღარ იქნება“.<sup>118</sup>

„ივერიის“ ერთ-ერთ ნომერში გამოაქვეყნეს მაყურებლის მიამიტი წერილი, რომელიც ნიშანდობლივად მეტყველებს ხალხის მაშინდელ რეაქციაზე „ექიმი სტოკმანის“ დადგმის შესახებ: „ოთხშაბათს, 20 ოქტომბერს დავესწარი სახაზინო თეატრში ქართულ წარმოდგენას, – წერს იგი – მაგრამ ვაი ამ დასწრებას! ნეტავი ფეხები მომტეხნოდა და არ დავსწრებოდი, თქვენმა გაზეთმაც ხომ საქმე გააჭირა: გულგრილად ნუ ექცევით ქართულ თეატრსო... აი, ბატონებო, დავესწარი, მაგრამ თავბედს ვიწყველი ... ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ – გადასაყრელი ფული ვისა აქვს“.<sup>119</sup>

პიესაში გადმოცემულ ცხოვრებისეულ პრობლემათა შემცველი

ერთი ეფექტური მონოლოგის მეშვეობით პოპულარულ მსახიობს შეეძლო სცენაზე დაძაბულობა შეექმნა და დარბაზი ხელში აეყვანა; თეატრში მაყურებელი სწორედ არტისტების სანახავად მიდიოდა, მაგრამ ეს უკანასკნელნი, ჩვეულებრივ, „ახალი დრამის“ პერიპეტეიების ზედაპირზე დასრიალებდნენ და მხოლოდ ისეთ ეპიზოდებზე ამხვილებდნენ ყურადღებას, რომლებიც თავის გამოჩენისა და ოცაციების მოწვევების შესაძლებლობებს იძლეოდნენ. თავდაპირველად პუბლიკა კმაყოფილდებოდა სიუჟეტების მრავალფეროვნებით, თეატრიდან გამოსვლისას იგი შვებას გრძნობდა, რაკი ამ საზარელი და ნაცნობი კომპარების ხილვით მიღებული შოკი პირადად მას არ ეხებოდა. საღამოობით თეატრალური დარბაზის სივრცეში შემოდინებოდა მაყურებელთა სოციალურად მრავალგვაროვანი ნაკადი და ნატურალისტური „შხამით“ მოწამლული, ფარდის ახდისთანავე ყურდებოდა მოლოდინის ერთიან ალტკინებაში. მძაფრ შეგრძნებებს შეჩვეულები, კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდნენ თეატრს, რათა თავიდან განეცადათ ყოველივე, შეცბუნება და შიში. მაგრამ პიესის ზემოქმედება მისი ინტერპრეტაციის უხარისხობის გამო სუსტდებოდა, საშემსრულებლო ოსტატობის ამაღლებას მოითხოვდა და ბიძგს აძლევდა რეჟისორული შემოქმედების პროფესიონალიზაციას.

უკვე ნაცნობი და განცდილი მოვლენების მიმართ მაყურებლის ინტერესი თანდათან ნელდებოდა. ის, რომ როზა ბერნდტი თავის ბავშვს ახრჩობს, ხოლო ნიკიტას („მეუფება წყვიდადისა“) მოკლული ახალშობილის ტირილი ჩაესმის, საკმარისი აღარ იყო და პუბლიკა მოითხოვდა აღმგზნები დოზის გაზრდას. თეატრალურ წარმოდგენებზე ხშირად დასწრება ახალ-ახალ კითხვებს ბადებდა: თუ რამდენად შეესატყვისება სცენაზე წარმოდგენილი სურათი ცხოვრებისეულ რეალობას და დღის წესრიგში ის ამოცანები დგებოდა, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებოდა რეჟისორის სრულიად ახალ, გადამწვევტ როლს.

მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში სცენური ქმედების ორგანიზატორის ძალაუფლების ცენტრალიზება სწორედ ნატურალიზმის დამკვიდრებასთან არის დაკავშირებული. თეატრალურ ლიტერატურაში დიდი ყურადღება ეთმობა რეჟისორული თეატრის ისეთ ფუძემდებლურ პრინციპებს, როგორიცაა: სცენური ნაწარმოების მთლიანობა, პიესის წაკითხვის ინტერპრეტაციის ერთიანი მიზანმიმართულება, სამსახიობო შესრულების ანსამბლურობა და სხვა.

ეჭვგარეშეა, ა. ანტუნს, ო. ბრამს, კ. სტანისლავსკის და XX საუკუნის დასაწყისის ქართველ რეჟისორებს უხდებოდათ შოკური იმპულსების დოზის გაზრდა, რათა კვლავ დარბაზში დაებრუნებინათ მაყურებელი. ცხადია, ეს სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. და მაინც, სწორედ ეს, თითქოსდა მიაბიძგებდა ხრიკები, წარმოადგენდნენ რეჟისორული ხელოვნების ნამდვილ სკოლას, რომელშიც ცხოვრების ნატურალისტური, დაწვრილებითი აღწერილობის ანბანს მისტიკური სიღრმეების ანარეკლი ენაცვლებოდა.

ყოველი რეჟისორი ცდილობდა განსაკუთრებული შთაბეჭდილების მიღწევას, რასაც იგი სხვადასხვა სცენური ეფექტების ვარიაციებთან მიჰყავდა. შემდგომში ამ გზაზე მიღწეული ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმატებები რეალისტურ ხელოვნებას მიაწერეს. ყველა გრძნობდა, თუ რაოდენ მტკივნეული იყო სტანისლავსკის გზა ნატურალიზმიდან იმპრესიონიზმამდე, სიმბოლიზმიდან რეალიზმამდე. მნიშვნელოვანია, რომ მან არა მხოლოდ გადალახა ამა თუ იმ მიმართულების საზღვრები, არამედ მონახა მათგან თავის დაღწევის გზები და ხერხები.

რუსულ თეატრმცოდნეობაში დღემდე ერიდებიან სტანისლავსკის შემოქმედებაში ნატურალიზმის კვალის დადასტურებას და მხოლოდ იმის აღნიშვნით კმაყოფილდებიან, თუ რაოდენ სწრაფი იყო რეფორმატორის გადასვლა იმპრესიონიზმზე. სინამდვილეში, სტანისლავსკი გაცილებით უფრო დიდხანს დარჩა ნატურალიზმის გეზის ერთგული, ვიდრე ამას თეატრმცოდნეები აღიარებენ. ცხადია, იგი მიდიოდა დათმობებზე, თუმცა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში – მაგალითად, უთმობდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, რომელიც „თოლიას“ ერთ ეპიზოდში ბაყაყების ყიყინის წინააღმდეგი იყო და სტანისლავსკისადმი მიწერილ წერილში აქ, სრულ, იღუპულ სიჩუმეს სთხოვდა.

ნიშანდობლივად აღნიშნავს კონსტანტინ რუდნიცკი: „იოლი შესამჩნევია, – წერს იგი – რომ რეჟისორის მრავალი შენიშვნა მსახიობებისადმი ფიზიოლოგიურიც კი არისო“.<sup>120</sup> „ფიზიოლოგიური“ შენიშვნები სტანისლავსკის მთელი შემოქმედების მანძილზე ახასიათებდა. როგორც რუსული სასცენო ნატურალიზმის ერთ-ერთ პიონერს, უნივერსალური სისტემისა და ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდის შემქმნელს, ფაქტობრივად არასოდეს გაუწყვეტია კავშირი ნატურალიზმთან, კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდა ამ მიმდინარეობას და

თავის არაერთ შთამბეჭდავ გამარჯვებას სწორედ ამ გზაზე ჰპოვებდა.

რეჟისორული ხელოვნების დამკვიდრება საქართველოშიც, ისევე როგორც მთელ მსოფლიოში, თეატრში ნატურალისტური მიმდინარეობის გავრცელებასთან იყო დაკავშირებული. სწორედ ამით იყო განპირობებული ნატურალიზმის ფუძემდებელთა (მაგალითად, ემილ ზოლას) განსაკუთრებული ინტერესი თეატრისადმი. როდესაც ძირითადი ნატურალისტური თემატიკა (ადამიანი და გარემო, ყოფა, ინსტინქტები, მემკვიდრეობითობა, ცხოვრებისეული კავშირების ასახვა) ამოიწურა, მიმდინარეობა ორი ძირითადი გზით განვითარდა: პირველი უკავშირდება სოციალურ-ფსიქოლოგიურ დრამას, როგორც ჟანრის ახლებურ გააზრებას, ხოლო მეორე წინ უსწრებს მოდერნიზმს და მომავალი თეატრის – საშინელებათა, სისასტიკის, აბსურდის თეატრის – ყლორტებს ისხავს.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული დრამატურგიისთვის და მთლიანად სასცენო ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივია ნატურალიზმის იდეურ-ესთეტიკური ტენდენციების გაძლიერება, მათი ორგანული აღრევა სიმბოლისზმთან, რომანტიკული დრამის განვითარების თავისებურებებთან.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რომელი ნატურალისტური პიესები შეემატა ქართული თეატრის რეპერტუარს?
2. ჩამოთვალეთ ნატურალისტური ელემენტები ტ. რამიშვილის დრამაში – „მეზობლები“.
3. აღნიშნეთ საერთო და განასხვავებული ნიშნები ტ. რამიშვილის „მეზობლებსა“ და შ. ნათაძის „ლევან ეგანაძეს“ შორის.
4. რა როლი ითამაშა ნატურალიზმმა რეჟისორული ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში?

## რეჟისორაყუთი თუჯრის ჰირჯუთი სჰუქტაყუთი სუქაროჯუთოში

ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ ჩაიფიქრა და განახორციელა ორმა ძმამ უდანაშაულო ადამიანის მკვლელობა, ნატურალიზმის მიმდევრის, ბელგიელი კამილ ლემონიეს კალამს ეკუთვნის. 1908–1909 წ.წ. სეზონში ვალერიან შალიკაშვილი დგამს მის პიესას „ხელებს“, რომელსაც უკვე შეიძლება, პროფესიული რეჟისურისკენ გადადგმული ნაბიჯი ეწოდოს. ცხადია, მისი წინამძღვრების მოძიება შეიძლება უკვე XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის საავტორო და სამსახიობო რეჟისურის განვითარების პროცესში, მაგრამ სწორედ ამ სპექტაკლში განხორციელდა ის ახალი თვისებრიობის ამოცანები და მიზნები, შეიქმნა ერთიანი ფორმა-შინაარსობრივი მთლიანობა, რომელიც შეიცავდა რეჟისურის თანამედროვე გაგების შემადგენელ მთელ რიგ სპეციფიკურ ნიშნებსა და თავისებურებებს.

ამგვარად, ვალერიან შალიკაშვილმა ჯერ კიდევ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სტაჟირებაზე გამგზავრებამდე უპასუხა ქართული მაყურებლის ახალ მოთხოვნას, რომ სცენაზე ლიტერატურულ მოვლენათა მონათხრობი კი არ ეხილათ, არამედ დასრულებული ფორმის სანახაობითი და ქმედითი წარმოდგენა. მისი გადაწყვეტა არ გულისხმობდა პიესის მორჩილ ილუსტრირებას. ამისათვის რეჟისორმა მთლიანობაში გაიაზრა სპექტაკლის კომპოზიცია, შემსრულებლებთან ჩაატარა ხანგრძლივი ერთობლივი მუშაობა, თამამად განსაზღვრა ჩანაფიქრი და მხატვრული სივრცე. დრამატურგიული პირველწყაროსადმი ასეთი დამოკიდებულება იმაზე მიგვანიშნებს, რომ შალიკაშვილი იცნობდა სცენური ქმედების გაშლის ძირითად პრინციპებს და საუკუნის დასაწყისისათვის პრიორიტეტულ, მასობრივი სცენების სახიერად ამეტყველების ხერხებს.

ლემონიეს ნატურალისტური აქსიომები ღრმა, იდუმალებით მოცულ ფსიქოლოგიურ მწკრივად გარდაისახა და მაყურებლის ცნობიერება დაიპყრო. სპექტაკლში განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მიმტყვებლობის ქრისტიანულმა მოტივმა ადამიანის უიმედოდ დაკარგული სულის გამო. სცენური მოედნის სიღრმიდან გილიოტინის ფანტომი იკვეთებოდა, რომელიც, ჩანაფიქრის თანახმად, დამნაშავეს ეწეოდა და ათავისუფლებდა აუტანელი ტანჯვის, სინდისის ქენჯნისა

და მზარდი ცხოველური შიშისაგან. სპექტაკლის ერთიანი კომპოზიციის ფსიქოლოგიური სისავსე კულმინაციას აღწევდა მოედანზე გათამაშებულ სახალხო სცენაში, სადაც სიხარულით შეპყრობილი, ალტკინებული ხალხი მოუთმენლად ელოდა განაჩენის აღსრულებას. გილიოტინა თავს კვეთდა სხეულს და სულს უმაღლეს მსაჯულს გადასცემდა.

ადამიანზე ფიზიკურ ანგარიშსწორებას მოწყურებული ბრბოს ცხოველურ სახეს უპირისპირდებოდა უსაზღვრო მწუხარებაში მართოდ დარჩენილი მოხუცი დედის (ე. ჩერქეზიშვილი) ტრაგიკული ფიგურა. მაყურებელთა დარბაზს აჯადოებდა რეჟისორის მიერ დასრულებულ, კონტრასტულ სურათად ჩამოყალიბებული ბრბოს გააფთრებული ყიჟინა და მკვლელის გამჩენი ქალის – დედის ქვითინი. რუსული კრიტიკა აღნიშნავდა შთაბეჭდილების სისავსესა და ძალას, ხაზს უსვამდა სპექტაკლში რეჟისორის განსაკუთრებულ როლს: „თავიდან სუნთქვაშეკრული ხოლო შემდეგ, გილიოტინის დაცემის მომენტში, ერთბაშად აყვირებული ბრბოს ყიჟინა იმდენად რეალური იყო, რომ ბევრი შიშმა აიტანა. არტისტებთან ერთად რეჟისორსაც იმახებდნენ, მაგრამ ეს უკანასკნელი რატომღაც არ გამოვიდა“.<sup>121</sup>

ამ დადგმასთან დაკავშირებით საკმაოდ მდიდარმა პრესამ მოაღწია ჩვენამდე, რომელშიც აისახა როგორც სპექტაკლის სრული აღიარება, ისე პიესის არაერთმნიშვნელოვანი აღქმა. რუსულ გაზეთებში მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ლემონიეს ნაწარმოებებს და პუბლიკას ბრალს სდებდნენ დრამატული ლიტერატურის ამ ნიმუშისადმი უყურადღებობაში. ქართულმა კრიტიკამ უფრო მკაცრად შეაფასა ლემონიეს დრამა. კიტა აბაშიძე თავის ვრცელ წერილში „კამილ ლემონიეს ტრაგედია „ხელები“ ქართულ სცენაზე“ მიიჩნევდა, რომ ეს პიესა მხოლოდ რეჟისორისა და მსახიობების ნამუშევარმა იხსნა. აღმანახ „ბურჯის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ ნ. ლორთქიფანიძის ნარკვევი „ცხოვრება სცენაზე“ შემდეგი სიტყვებით იწყებოდა: „ლემონიეს დრამა სუსტი თხზულებაა, რამდენიმე მოქმედი პირის, მონოლოგის გამოშვება შეიძლება ისე, რომ აზრი სრულიად არაფერს დაკარგავს.“<sup>122</sup>

ვალერიან შალიკაშვილის სპექტაკლს დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული თეატრისთვის. საქმე მხოლოდ იმაში კი არ არის, რომ დამდგმელის მიერ შექმნილ სცენურ ვერსიაში ერთიანი მხატვრულ-

იდეური მიმართულება იკვეთებოდა, ხოლო მასობრივი სცენები იმ წლებისათვის არნახულ დონეზე იყო აგებული, სპექტაკლის განსაკუთრებული როლი ვლინდება თითოეული სცენური სახის ღრმა ფსიქოლოგიურ დამუშავებაში, მაყურებელთა დარბაზზე ერთგვარ, „ჰიპნოზურ“ ზემოქმედებაში. ცალკე უნდა აღინიშნოს რეჟისორის მიერ როლების ისეთი უჩვეულო განაწილება, როდესაც ეპიზოდურ და მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა განსახიერება ქართული თეატრის კორიფეებს მიენდოთ. ეს კიტა აბაშიძის სტატიამიც აისახა: „პლუსად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მეორეხარისხოვან როლებს საუკეთესო არტისტები თამაშობდნენ: აბაშიძე, მესხი, გუნია, გედევანიშვილი, ჩერქეზიშვილი და სხვა. ასეთ დროს პიესა მწყობრად არის შესრულებული, რაც კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. ახლანდელი რეფორმა თეატრისა სხვათაშორის იმითაც გამოიხატა, რომ მეორეხარისხოვანი როლები აღარ არსებობს რეჟისორისთვის. მისთვის ყველა ერთ ხარისხზე დგას და ერთად ასრულებენ მძიმე მოვალეობას მწერლის გულისნადების გამოაშკარავებისას. სასიამოვნო მოვალეობათ მიგვაჩნია, რომ ჩვენი თეატრიც ცდილობს ახალს ყური დაუგდოს და არ ჩამორჩეს ახალ მოთხოვნებს ამ გზაზე კიდე უფრო გაბედულად უნდა გასწიოს რეჟისორმა“.<sup>123</sup>

შალიკაშვილისა და გამყრელიძის დუეტი, რომლებიც ძმებს – ბალტსა და ბასტს განსახიერებდნენ, ყველა რეცენზიაში დიდ წარმატებად იყო მიჩნეული. მსახიობებმა შეძლეს მკვლევლობის სცენაში გამოეხატათ გმირების ძლიერი სულიერი ტანჯვა და გაუცნობიერებელი, ცხოველური შიში, რომელიც მათ დანაშაულის ჩადენის შემდეგ ეუფლებოდათ და შემდეგ მუდამ თან სდევდათ, ნიავის ოდნავ შერხევასაც კი შურისძიების სახე ჰქონდა. ნ. ლორთქიფანიძე თავის რეცენზიას ასრულებდა ოპტიმისტური განწყობილებით: „ერთი, ორი, სამი, ასე მწყობრად ჩატარებული წარმოდგენა და საზოგადოება მიეჩვენა ქართულ სცენას“.<sup>124</sup>

და მართლაც, კამილ ლემონიეს პიესის დადგმა გარკვეულ მიჯნად იქცა ძველ და ახალ თეატრს შორის: ამ სპექტაკლით განხორციელებული იქნა დამოუკიდებელი სცენური ნაწარმოების შექმნის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა, რამაც გზა გაუხსნა პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას. შალიკაშვილის დადგმაში გამოვლინდა რეჟისორის ისეთი თვისებები, როგორიცაა: მასალის თავისებური წაკითხვა და გააზრება, სპექტაკლის მხატვრული და

სივრცობრივი გადაწვევა, სცენური ეფექტების შექმნა, პერსონაჟთა ქცევის ქმედითი და ემოციური ხაზის დამუშავება, რთული მასობრივი სცენების ორგანიზება და დადგმა, ხანგრძლივი სარეჟისიო პროცესი და ეპიზოდური როლების განაწილება თეატრის საუკეთესო ძალებზე, მაგრამ ყურადღება შევაჩეროთ სპექტაკლის უმთავრეს, თვისობრივად ახალ შედეგზე: საქმე ისაა, რომ ამიერიდან ქართული თეატრის მაცურებელს შესაძლებლობა გაუჩნდა, არა უბრალოდ „მოესმინა“ ესა თუ ის ნაჩქარევად მომზადებული პიესა, არამედ „ეხილა“ მისი სცენური ინტერპრეტირება, ემსჯელა მის ღირსებებზე და ნაკლოვანებებზე, კიდევ ერთხელ დაბრუნებოდა სპექტაკლს, რათა კვლავ განეცადა შეძრწუნება და შიში. ამგვარად, რეჟისორი თავისი ნამუშევრით ახდენდა მაცურებლის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მაღალი ამპლიტუდის ფიქსირებას. როდესაც ეს მდგომარეობა აღწევდა სახიერი ეფექტურობის გარკვეულ დონეს, განმეორებისას იგი ცოცხალი და დასრულებული სცენური სურათისა და ვიზუალური მხატვრული სახის განმტკიცების საშუალებას იძლეოდა.

ნატურალისტურ ნაწარმოებთა ზემოქმედება თავისი ხასიათით უბიძგებდა აქტიური და ზედმიწევნითი ჩვენებისაკენ, რაც თვით რეჟისორული ხელოვნების სპეციფიკას შეესაბამებოდა და მრავალმხრივ ეთანხმებოდა, ხელს უწყობდა იმ პერიოდის უმთავრესი ამოცანის – სცენაზე ცხოვრების ილუზიის შექმნის დაძლევას. რაც შეეხება რომანტიკული თეატრის პირობითობას, იგი სულ უფრო უკანა პლანზე იხევდა და ადგილს უთმობდა სცენურ დამაჯერებლობას, ფოტოგრაფიული სიზუსტისა და გამოსახულების მართლმაცვარობის ახალ მოთხოვნებს.

გაზვიადება იქნება იმის მტკიცება, თითქოს ქართული რეჟისურა მხოლოდ ნატურალისტური რეპერტუარით შემოიფარგლებოდა და მისი ფორმირებაც ამ ვიწრო წრეში ხდებოდა. ასევე უპასუხისმგებლოა საზოგადოდ მიღებული პოზიცია, რომელიც უგულვებელყოფს ნატურალიზმის მიღწევებს, ხოლო ეროვნული რეჟისურის „ამოფეთქვას“ მიაწერს რეალიზმს და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირდაპირ ზემოქმედებას. ქართული თეატრი თავის აღმავლობას უნდა უმაღლოდეს როგორც ნატურალიზმს, ასევე სიმბოლიზმსა და მოდერნიზმს ზოგადად... ამის უგულვებელყოფა ნიშნავს, რომ ჩვენ კვლავ დავუბრუნდეთ გავრცელებულ უსუსურ წარმოდგენას ეროვნული ხელოვნების განვითარების უფერულ სურათზე.

დროთა განმავლობაში სამართლიანობა აღდგა და გამომზეურდა საბჭოთა კვლევის შეცდომები, რომელმაც გაძარცვა თანამედროვე ქართული კულტურის ჩამოყალიბების რეალური პროცესი – მიდრეკილება ევროპული ცნობიერების დინებისკენ – სწრაფვა, რომელმაც გააერთიანა ყველაზე მოწინავე ტენდენციები და შთაგონება შემდგომი ნახტომისთვის მოამზადა. ეს მოძრაობა რომ არა, ვინ იცის, როგორ იქნებოდა გააზრებული ნიკო ფიროსმანის, გალაკტიონ ტაბიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, გრიგოლ რობაქიძისა და მრავალთა შემოქმედება. სხვათა შორის, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ კი შემოვიფარგლებით მხოლოდ ერთი 1908-1909 წ.წ. სეზონის ამსახველი პერიოდიკით, შესაძლებელია როგორც ქართული სცენის ცხოვრებაში მომხდარი თვისობრივი გარდატეხის, ასევე მთლიანად მხატვრული კულტურის გარდაქმნის საკმაოდ ნათელი სურათის წარმოდგენაც.

ნატურალიზმის პარალელურად განაცხადს აკეთებს სიმბოლიზმიც და, თავის მხრივ, ბადებს გამოსახვის ახალ საშუალებებსა და ხერხებს. თუმცა პოეზიის მიერ მსუბუქად ატაცებული სიმბოლიზმი დრამატურგიასა და თეატრში ძნელად იკაფავდა გზას. საქართველოს მაშინდელი სიტუაცია ჯერ კიდევ არ იძლეოდა ამ მიმართულების უფრო მკაფიო გამოხატვის საფუძველს. განვითარების ასეთი გზა ახალბედა ორიგინალური დრამატურგიის ჟანრობრივ სტრუქტურებზეც აისახა: სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა სულ უფრო იმსჭვალება ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელი ტენდენციურობით, მელოდრამა უკვე პათოსის გარეშე ცდილობს სოციალური სამართლიანობის პრინციპების მტკიცებას, ისტორიულ-რომანტიკული პიესის ტრადიციული ჟანრი პოლიტიზირებას განიცდის და დაბეჯითებით ეძებს ხიდს წარსულსა და თანამედროვეებს შორის.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რის საფუძველზე შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ კ. ლემონიეს დრამის „ხელების“ მიხედვით დაიდგა პირველი რეჟისორული თეატრის სპექტაკლი საქართველოში?
2. რა ნატურალისტური ტენდენციები ახასიათებდა ამ დრამას?
3. ვინ იყო სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი?
4. როგორ გაიაზრა რეჟისორმა ამ დრამის ძირითადი პრობლემატიკა და რა ხერხებით ააგო მასობრივი სცენები?
5. რა ცვლილებები განიცადეს 1909 წლისთვის ქართული ხელოვნების ძირითადმა მიმართულებებმა?

## გარდაქმნა

1907-1908 წწ. სეზონი უიმედოდ ჩავარდა, თუმცა ამას არავის გაოცება არ გამოუწვევია. კრიტიკა გამუდმებით წინასწარმეტყველებდა ამგვარ შედეგს, ამცნობდა საზოგადოების წრეებს, რომ თეატრალური საქმის ერთიანი ძირეული გარდაქმნის გარეშე ელემენტარული მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტაც კი შეუძლებელია. წარმატებას არ მოასწავებდნენ არც დრამატურგიის სიახლეები – თარგმნილი თუ ორიგინალური პიესები, არც დასრულებული სცენური სახის შესაქმნელად მსახიობთა მიერ გაწეული ძალისხმევა, არც რეჟისორთა მცდელობანი და ცალკეულ სპექტაკლებში მიღწეული გამარჯვებები. მაყურებელი ხედავდა, რომ თეატრი ვერ ფლობდა ახალი თემებისა და სიუჟეტების მრავალფეროვნებას, საშუალებას ვერ აძლევდა პუბლიკას, რომ დამტკბარიყო დადგმის სანახაობითი მხარით, ჩაწვდომოდა ყოველდღიურობის ამსახველი ცოცხალი სურათების ლოგიკურად გამართულ ჯაჭვს. ინტერესი თეატრისადმი განელდა. მოთხოვნილებად იქცა ანტურაჟის დამაჯერებლობა, ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან სიახლოვე, ხილული და გარდაქმნილი რეალობის ადეკვატურობა. ყველაფერი ეს თეატრალურ ხელოვნებაზე შეხედულების გადაფასებას ნიშნავდა.

რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბების ამ ეტაპზე ქართულ კრიტიკას განსაკუთრებული როლის შესრულება უწევდა - მან რეფორმებისათვის გადამწყვეტი ბრძოლა ყველა მიმართულებით წარმართა: დრამატურგიის, რეჟისურის, საშემსრულებლო ხელოვნების, სცენოგრაფიის, აგრეთვე ეკონომიკისა და თეატრალური საქმის ორგანიზების მხრივაც. ეს პერიოდი თეატრის განახლებული შენობის მოწყობისა და დრამატული საზოგადოების ახალი გამგეობის არჩევას დაემთხვა და შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მათ საერთო მოღვაწეობას უკავშირდება XX საუკუნის დასაწყისში ქართული თეატრის გარდაქმნა რეალურად.

სეზონის დახურვის შემდეგ მსახიობებმა გასვლითი სპექტაკლები წარმოადგინეს სხვადასხვა ქალაქში: ფოთში, სოხუმში, ნოვოროსიისკში, ბათუმში. ამჯერად მათ პროვინციაში მცხოვრებ მაყურებელს შესთავაზეს მრავალგზის მოსინჯული რეპერტუარი, რომლის შერჩევის პრინციპებს საერთო არაფერი ჰქონდა თეატრის განახლების პრინციპებთან: ისევ „სამშობლო“, „სიყვარული და

ცრურწმენა“, მრავალჯერ გათამაშებული „გურული სცენები“. სეზონის დამაგვირგვინებელ აკორდად შეიძლება მივიჩნიოთ ვალერიან გუნიას ბენეფისი, რომელიც 1908 წლის თებერვლის ბოლოს შედგა. წარმოდგენილი იყო

ვ. ს. მეიერჰოლდის დადგმით უკვე ცნობილი ე. ჩირიკოვის პიესა „ებრაელები“. ამასთან დაკავშირებით გაზეთ „ისარის“ მიმომხილველი აღნიშნავდა: „ვერც თამაშობა, ვერც სასცენო მოწყობილობა, ვერ აკმაყოფილებს ქართულ საზოგადოებას... წარმოდგენას აუარებელი ხალხი მოაწყდა. არტისტებს ჩვეულებრივ მეტი ხალისი და სიცოცხლე ეტყობოდათ“.<sup>125</sup>

მაგრამ ჯერ კიდე გარდაქმნის იმედების ასრულებამდე მოხდა შემზარავი მოვლენა – ილია ჭავჭავაძის ცინიკური მკვლევლობა, რომელმაც მთელი ცხოვრების პარალიზება მოახდინა. ამ სისხლიანმა ანგარიშსწორებამ ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა, გააშიშვლა ეროვნული ოპტიმიზმის საზღვრები, წინ წამოწია ჭარბი ილუზიები, რომელთაგანაც გათავისუფლება ჯერ კიდევ მოუწევდა ერს.

ქართული თეატრის მიერ 1901 წლიდან 1909 წლამდე განკლილი გზა – რომანტიზმიდან ნატურალიზმამდე, მეტად მძიმე მსვლელობას წარმოადგენდა. არც ერთი ქართველი რეჟისორი ჯერ კიდევ არ იყო ნაზიარები მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მოწინავე სკოლას. ძირითადი კანონზომიერება, რომელიც ქართული სასცენო ნატურალიზმის ჩამოყალიბების პროცესში გამოვლინდა, იყო აღნიშნული მიმართულების დრამატურგიის თანმიმდევრულად მზარდი ზეგავლენა, სიუჟეტებისა და თემების სიახლე, მასში აღძრულ საზოგადოებრივ პრობლემათა სიმწვავე, მანამდე ხელოვნებისათვის ტაბუდადებული ზნეობრივი საკითხების გაშუქება.

პუბლიკას ატყვევებდა პიროვნების დაშლის სოციალურ, მორალურ, ბიოლოგიურ ნიშანთა ჰიპერტროფირებულ-ფაქტოგრაფიული აღწერა – საბედისწერო მონსტრის მრავალპლანიანი მხატვრული სახე, რომლის სახელი იგივდებოდა „გარემოში“. უცხო სახეს თავისი უარყოფითი მიმზიდველობა რომ არ დაეკარგა, ივსებოდა ახალი, კონკრეტული შინაარსით, ეროვნული შეფერილობით; მიმართულებას ძალას სძენდა აგრეთვე ორიგინალური დრამატურგიული თხზულებებიც, თუმცა მათში ძირითადი ნატურალისტური მოტივები ერთგვარ პრიზმაში ტყდებოდა და თავისებურ მსოფლშეგრძნებად გარდაიქმნებოდა.

არსებითად საუბარია მიმართულების გავრცელების მეორე ეტაპზე, რომელსაც შესაძლოა, წარუმატებელი დასასრული ჰქონოდა, დროულად რომ არ შეემზადებინა ნიადაგი და განსაკუთრებული სასცენო ტექნიკა არ გამოემუშავებინა, ანუ, ის საშემსრულებლო ხერხები და საშუალებები, რომლებიც ახლადწარმოქმნილი ესთეტიკის მოთხოვნებს პასუხობდნენ. საუკუნის დასაწყისში ქართველ მსახიობთა უმრავლესობა ჯერ კიდევ გაბატონებული რომანტიზმის ტყვეობაში იმყოფებოდა, თუმცა მათ შორის აღმოჩნდნენ გაბედულნიც, რომელნიც თამამად გადაემხნენ ახალი ძიებების მღელვარე ტალღებში. თვით ლადო მესხიშვილმა, ქართული რომანტიზმის ბურჯმა, პირველმა გაიცნობიერა თამაშის ნატურალისტური ხერხების აუცილებლობა და ორგანულად შემოიტანა აწყობილი ტრადიციული სისტემის ორბიტაში. მას სხვებმაც აუბეს მხარი – ნ. ჩხეიძემ, ვ. შალიკაშვილმა, ა. იმედაშვილმა, ვ. გამყრელიძემ... და პროცესმა გარდაუვალი ხასიათი შეიძინა.

XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოს ქართულ თეატრში გარკვეული თანაფარდობა იქნა მიღწეული ნატურალიზმის დამკვიდრების ეტაპებს შორის (იგულისხმება დრამატურგიული და საშემსრულებლო), თუმცა გადასვლა განვითარების თვისობრივად ახალ, სარეჟისორო ეტაპზე იმ ძალებმა შეამზადეს, რომლებიც თეატრის კედლებს მიღმა მოქმედებდნენ. ლაპარაკია მაყურებელზე და მის ყველაზე აქტიურ ნაწილზე – ლიტერატურულ-მხატვრულ კრიტიკაზე, რომელმაც თეატრი სრულიად ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა. მაყურებელმა მოითხოვა ძველ ესთეტიკაში ეჭვის შეტანა, სინამდვილიდან გმირული პათოსის განდევნა და წარმოდგენის რაც შეიძლება ცხოვრებისეულ ფორმებში განსხეულება. ამჯერად კრიტიკულად განწყობილმა მაყურებელმა პასუხი მოსთხოვა თეატრს იმ „სიცრუისათვის“, რომლისაც ახლახან გულუბრყვილოდ სწამდა. თეატრი არჩევნის წინაშე დადგა: ან უნდა შეეცვალა იერსახე, ან დარჩენილიყო ცარიელ დარბაზში მაყურებლის გარეშე.

მხატვრული მიმართულების ეტაპობრივი ჩამოყალიბება ქართულ ნიადაგზე რეჟისორული თეატრის შექმნით დასრულდა. მეტი სახიერება შეიძინეს განვითარების ძირითადმა ტენდენციებმა – სცენურმა სინამდვილემ და ილუზიის დამაჯერებლობამ. წვრილმანებით გამდიდრებული, მაყურებლისათვის ნაცნობი და გასაგები დეტალებით დაკონკრეტებული სიცოცხლის მკვეთრი ჭრილი სპექტაკლის

შექმნის აუცილებელ პირობად იქცა. რეჟისორ-ნატურალისტიკისათვის მთავარი იყო სინამდვილის ასეთი ჭრილიდან დეტალური ანაბეჭდის აღება, უმნიშვნელოს მნიშვნელოვანთან გათანაბრება, რათა შექმნილიყო სრული ჩაურევლობის, თითქოსდა ყოველგვარი შერჩევისა და მიკერძობის გარეშე რეალური სინამდვილიდან ამოგლეჯილი სახის შთაბეჭდილება. მიმართულების განვითარების ამ ეტაპზე უკანა პლანზე გადავიდა დრამატურგიის განმსაზღვრელი როლი. შეკითხვამ „რა დავდგათ?“ ძველებური მნიშვნელობა დაკარგა. ანტიკური ტრადიციიდან მსუბუქ ფარსამდე – მთელი რეპერტუარი, ამიერიდან ნატურალისტური სპექტაკლის შექმნის საფუძველი შეიძლება გამხდარიყო. რეჟისორული თეატრის დამკვიდრების ამ დამადასტურებელ გარემოებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან მან სრულად მოხსნა ნატურალიზმის იდეებს, თემებსა და ეროვნული კულტურის რომანტიკული ტრადიციას შორის არსებული წინააღმდეგობა. მოიხსნა ნატურალისტური თემების მოჯადოებული წრის განვითარების აუცილებლობა. გაჩნდა საშუალება თანამედროვე თემატიკის შეთანხმებისა რომანტიკულ ესთეტიკასთან. წარმოიშვა ორიგინალური დრამატურგიის განვითარების რეალური შანსი მოდერნიზმისაკენ. ამ პროცესმა დრამატურგებიც გაათავისუფლა თეატრის რეალურ მდგომარეობაზე მიჯაჭვულობისაგან, მათ უკვე შეეძლოთ დამოუკიდებელი ნაბიჯები გადაედგათ, ზიარებოდნენ თანამედროვე ზოგად-ევროპულ დინებას.

1908 – 1909 წ.წ. სეზონი ვალერიან შალიკაშვილმა 14 დეკემბერს გახსნა „სამშობლოთი“ და სპექტაკლი ზედიზედ სამჯერ გაიმეორა. მაგრამ ვინ იფიქრებდა, რომ ეს, ტრადიციისთვის ერთგვარი ხარკის გადაება, საზოგადოებაში მძაფრ მღელვარებას გამოიწვევდა? ვინ დაუჯერებდა კრიტიკას, რომელიც ირწმუნებოდა, თითქოს მაყურებელთა სახსრე დარბაზი ძველი პიესისადმი ინტერესზე კი არ მეტყველებს, არამედ მხოლოდ ცნობისმოყვარეობაზე შეკეთებული შენობისადმი?! ერთ-ერთი რეცენზენტი ქირქილით ცდილობდა, დადგმის წარმატება აეხსნა იმით, რომ ყოველი ქართველის „გულის ძახილია“ სცენიდან ერთხელ მაინც გაიგონოს: „გაუმარჯოს საქართველოსო“!<sup>26</sup>

ამ გამომხმარებებს დაუმაღავი გაღიზიანებით უერთებდა თავის ხმას თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მიმომხილველი: „ოთხშაბათს 17 დეკემბერს, მეორეჯერ დადგეს „სამ-

შობლო“... პირველ წარმოდგენას თქვენი ჭირი წაუღია, გვეტყვიან: ნაციონალური პიესით გავხსენით, მაგრამ რაღას ნიშნავს მეორედ და მესამედ დადგმა? გაიგეთ ბატონებო, რომ საზოგადოების დემოკრატიულ ნაწილს ვერ აკმაყოფილებს გაცვეთილი პატრიოტიზმი... ის წარსული ცხოვრების დოკუმენტია“.<sup>127</sup>

ამ განხილვისას ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ „დემოკრატიული საზოგადოების“ სახელით მქადაგებელმა კრიტიკოსმა შეცდომა დაუშვა და ასცდა იმ უმთავრეს მიზანს, რომლისკენაც ადრე თავადვე მოუწოდებდა. ვ. შალიკაშვილი დასაღმებლად „სამშობლოს“ არჩევს, ცხადია ითვალისწინებდა თეატრალურ რეალობას. მაგრამ ამ, ერთი შეხედვით, კომპრომისული გადაწყვეტის მიღმა იდგა მკაფიო მხატვრული ამოცანა, რომელიც ახალ საფუძველზე აყენებდა პიესის კარგად ცნობილ პათოსს.

„სამშობლოს“ ანბანურ მასალაზე დაყრდნობით, შალიკაშვილმა სცადა შეექმნა ნატურალისტური სპექტაკლი, რომელშიც პიესის იდეური ხაზის გადამწყვეტ მნიშვნელობას ენაცვლებოდა ქართული სცენის ახალი მიზანი – ისტორიულად დამაჯერებელი სურათის შექმნა. თვალში საცემი იყო რეჟისორის განსაკუთრებული ყურადღება ანტურაჟისა და აქსესუარებისადმი, რომლებიც სპექტაკლში თავისთავად ღირებულებას იძენდნენ. თუმცა გადაჭარბებული იქნება მტკიცება, რომ ამ მცდელობამ ადეკვატური განხორციელება პოვა. არაბუნებრივად გამოიყურებოდა ზოგიერთი მსახიობი შორეული ეპოქის კოსტუმში, არც შახ აბაზის სამოსი იყო ისტორიული თვალსაზრისით მსგავსი, მასობრივ სცენებში კი ზოგჯერ მოქმედების არასაკმარისი ორგანიზება იგრძნობოდა.

გამკიცხავ გამოხმაურებათა ფონზე როგორც „ხმათ მღალადებლისა უდაბნოსა შინა“ გაისმა ჟურნალ „ფასკუნჯში“ გამოქვეყნებული წერილი, რომლიდანაც სპექტაკლის მნიშვნელობა დასტურდება. მასში აღნიშნული იყო სცენური გაფორმების პრინციპული სიახლე: „გარეგნულად პიესა მოწყობილი იყო სულ ახლად, წარმოდგენას ემჩნეოდა რეჟისორის მუშაობა. პირველ მოქმედებაში კარგად იყო მოწყობილი ბანაკი და სპარსული ჯარი ჯეროვან ეფექტს ახდენდა. მეექვსე სურათშიც ხალხის და ჯარის მოძრაობა უახლოვდებოდა სინამდვილეს, ასეთი სურათი ჩვენ ჯერ არ გვინახავს ქართულ სცენაზე... დეკორაციები მშვენიერი იყო, სუყველა საგანგებოდ ამ პიესისთვის დახატული. მორთულობაც შერჩეული იყო ეპოქის მიხედვით და არა შემთხვევით აღებული. ტანისამოსიც საერთოდ

ისტორიული იყო... ამჟამად ისიც სასიამოვნო და სანუგეშოა, რომ ქართულ თეატრში იწყება ხელოვნების ეპოქა, მკვდარ შაბლონს ბოლო ედება, დახავსებული კვდება.<sup>128</sup>

„სამშობლოს“ გარშემო გაჩაღებულ პოლემიკასთან ერთად და მასთან გარკვეულ კავშირში „ფასკუნჯის“ იმავე ნომერში გამოქვეყნდა პრობლემური ხასიათის წერილი, რომელიც განიხილავდა რეჟისორული თეატრის პირობებში კლასიკისადმი ახალ მიდგომას. ამ პუბლიკაციის ტონი და ხასიათი, რეჟისურის პროფესიონალიზაციის დასაცავად მიმართული პათოსი ამჟღავნებს „უცნობის“ ფსევდონიმით შენიღბულ პრაქტიკოსს, რომელიც შეწუხებულია მშობლიური თეატრის ჩამორჩენილობით და რომელსაც თვითონვე მოუსინჯავს განახლების გზა: „წინათ ძველი პიესები არქივში განისვენებდნენ. ეძიებდნენ ახალ გზას, მისდევდნენ ახალ დრამებს და სრულიად დავიწყებას მისცეს ისეთი გენიოსები როგორც არიან სოფოკლე, შექსპირი და სხვა... ამ მდგომარეობაში იყო სასცენო ხელოვნება, სანამ არ გამოჩნდნენ ტრადიციის პატივისმცემელნი. ძველი პიესის განახლება, ახალი სტილით დადგმა – ახლის შექმნაა. განახლების პირველმა სხივმა რეჟისორის გულსა და ტვინში გაიღვავა და, აი ჰორიზონტზე გამოჩნდა იმ სახითა და მოვალეობით, რომელსაც თვითონაც არ მოელოდა. რეჟისორი, ეს კულისების მოწაფე, წარმოშვა უკანასკნელმა ხანამ, იგი წამოისროლა თეატრის განახლების უკანასკნელმა ტალღამ და მომავალში, თანამედროვე საუკეთესო რეჟისორები შექმნიან ახალ მსახიობს, მხატვარს, მამასადამე ახალ სტილს თამაშისას. დროც არის? არტისტი, მხატვარი, რეჟისორი – ხელიხელ ჩაკიდებულნი უნდა მუშაობდნენ... და მხოლოდ მათი შეერთებული შრომა ააღორძინებს თეატრს.“<sup>129</sup>

აქ არ არის მოხსენებული „სამშობლო“, პირიქით, ფიგურირებს სოფოკლე და შექსპირი, მაგრამ თვით ე. წ. „საარქივო“ პიესებისადმი მიდგომა გვაფიქრებინებს, რომ ეს „უცნობი“ სხვა არავინაა, თუ არა თვითონ ვალერიან შალიკაშვილი.

ეპოქის რეკონსტრუქცია, ახალი რეჟისორული საშუალებით მასთან მიახლოება, სურათის გამართვა დამაჯერებელი დეტალებითა და ისტორიულად გამართლებული წვრილმანებით, ძერწვა სკულპტურული კომპოზიციებისა, რომლებიც ხაზს უსვამენ ფორმათა გარეგნულ სახიერებას – ამგვარია ერთ-ერთი პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორის მიერ არჩეული გზა. ეს გზა შემოვლითი

იყო, მასში ერთუროს ერწყმოდა გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის გავლენა და უახლესი რუსული თეატრალური და ესთეტიკური კონცეფციები. სულ მალე შალიკაშვილი უღალატებს თავის არჩევანს. იგი გახდება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ბეჯითი ადვოკატი და მოისურვებს მისი პრინციპების დანერგვას ქართულ სცენაზე, მაგრამ ეს შემდგომში იქნება. თავის პირველ დადგმებში, კი, სამხატვრო თეატრში გამგზავრებადღე რეჟისორმა არსებითად შეიგრძნო და გაითავისა გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის ძირითადი იდეები

უალრესად მნიშვნელოვანია შალიკაშვილის მიერ 1908 წლის 24 თებერვალს თავისივე დრამის „ოჯახის“ საფუძველზე დადგმული სპექტაკლი, რომელიც ქუთაისის გუბერნატორმა უზნეო ნაწარმოებად ჩათვალა. ამის შესახებ გვამცნობს გაზეთ „დასაწყისის“ ქრონიკა: „მსახიობ ვ. შალიკაშვილს ქუთაისის გენერალ გუბერნატორმა წინადადება მისცა ქუთაისის გუბერნიიდან გავიდეს. მიზეზად 24 თებერვლის წარმოდგენილ ახალ დრამის „ოჯახის“ ავტორობას ასახელებდა“.<sup>130</sup>

თბილისის დრამატული დასის რეჟისორის მოვალეობის შესრულებას ვ. შალიკაშვილი შეუდგა დასის შემადგენლობის განახლებით. იგი განცხადებით იწვევს სტატიისტებს სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად. თუ რამდენად პრინციპულ ხასიათს ატარებდა შალიკაშვილის ჩანაფიქრი, მჟღავნდება მის გადაწყვეტილებაში – არ შეეყვანა ძირითადი დასის შემადგენლობაში ისეთი ვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ: ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი. რეჟისორს მხარს უჭერდა გაზეთი „დროება“ და მის ნაბიჯს შემდეგნაირად ხსნიდა: „დასი რამდენსამე თვით ადრე შეუდგა მზადებას; გამგეობას დიდი ყურადღება მიუქცევია რეჟისორისათვის, მოწვეულ რეჟისორს ისეთი უხვი ჯამაგირი აქვს დანიშნული რომ ასეთი ჯამაგირი არცერთ წინანდელ ქართველ რეჟისორს სიზმრადაც არ ჰქონდა ნანახი... მართალია ორი დამსახურებული და ნიჭიერი არტისტი ქართული სცენისა ნ. გაბუნია და კ. ყიფიანი დასში არ არიან მოწვეული, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ იმათი ნიჭი და სასცენო უნარი იმდენად ჩამოყალიბებულია, რომ ამ პატივცემულ არტისტებს თვითონვე უძნელდებოდათ შეეწყონ და შეუფარდონ თავიანთი სასცენო მოღვაწეობა მთელის დასის მოქმედებას.“<sup>131</sup>

„სამშობლოს“ ჩავარდნის შემდეგ, რომლის ზომიერი და ისტო-

რიასთან მიახლოებული წაკითხვა არავინ აღიარა, შალიკაშვილმა არჩევანი გააკეთა ნ. შიუკაშვილის „მეგობრობაზე“, მაგრამ ვერც აქ მიაღწია სრულ წარმატებას. 1908 წლის 23 დეკემბერს თბილისის გაზეთთა უმრავლესობა გამოენმაურა ამ პრემიერას. რეცენზენტთა ქორო ამჯერად იმდენად მრავალხმიანი აღმოჩნდა, რომ სპექტაკლზე რამდენადმე მწყობრი წარმოდგენის შექმნა საკმაოდ პრობლემატურია.

მაგალითად, „დროებაში“ ვ. გუნიას როლის არცოდნას საყვედურობდნენ, ხოლო ა. იმედაშვილს ბრალად ედებოდა, რომ ოფიცრის ფორმაში იგი უფრო მოქეიფე დარდიმანდს წააგავდა. ამის მიუხედავად აღტაცებას გამოხატავდნენ სპექტაკლის მასობრივი სცენებით, რომელთაც მსახიობთა ნამუშევრის ხარჯზე განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა: „ჩვენის აზრით რეჟისორი დიდ ყურადღებას აქცევს მასიურ სცენებს და ნაკლებს პიესის დანარჩენ ადგილებს“.<sup>132</sup>

აქვე კრიტიკოსმა საკმაოდ მკაცრი განაჩენი გამოუტანა თვით შიუკაშვილის ნაწარმოებს და აღნიშნა: „როგორც ყოველი მელოდრამა შიუკაშვილის პიესაც ზოგან გაჭიანურებულია, ზოგან ცრემლს აფრქვევინებს მაყურებელს“.<sup>133</sup>

„მეგობრობის“ დადგმისას შალიკაშვილი უფრო მეტად გაიტაცა მასობრივი სცენების აწყობამ და უყურადღებოდ მიატოვა ცალკეულ სახეთა დამუშავება. ამ აღიარებაში ვლინდება შალიკაშვილზე გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის ზეგავლენა, მისი გადამწყვეტი როლი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში: ამ ეტაპზე რეჟისორს ზემოქმედების მძლავრ საშუალებად მიაჩნდა გარეგნულ სადადგმო ხერხებზე დაყრდნობით მიღწეული რეალობის ილუზია.<sup>134</sup>

რუსული კრიტიკა აღნიშნავდა პიესის სცენურობასა და სპექტაკლის იშვიათ ანსამბლს. „ზაკაკაკასკოე ობოზრენიაში“ კმაყოფილებით წერდნენ: „ყველაფერი ჩინებული იყო, სცენური გარემოც და დადგმაც. არტისტები, როგორც ჩანს, კარგად აეწყვენ ერთმანეთს. განსაკუთრებით კარგები იყვნენ ვიგნილა (არჩილ ლომაური), მ. მდივანი (ელიკო ლომაური), ა. კარგარეთელი (თამარ ორდელი) და კ. მესხი (სარდიონ უბაღურიძე)... ვინც თეატრში მოხვედრა შესძლო, ამ სპექტაკლს არ დაივიწყებს“.<sup>135</sup>

ერთი წლის შემდეგ ვალერიან გუნია ქუთაისის სცენაზე ისევ დგამს „მეგობრობას“. თუმცა ამ სპექტაკლში შალიკაშვილის მიერ დიდი ძალისხმევით მოპოვებული ყველა მიღწევა დაივიწყებას მიეცა. დადგმა მოკლებული იყო მნიშვნელოვან, მკაფიო მიზანსცენებს, სამაგიეროდ, მელოდრამატული ვნებების სიუჟეტის მხრივ ყოველგვარ

მოლოდინს გადააჭარბა. თუკი დავეყრდნობით „დროების“ რეცენზენტს, მიაძიჭმა ელიკო ლომაურმა, ქნი ანდრონიკაშვილის შესრულებით, უხვად ადინა ცრემლები მაყურებელს, ხოლო ვ. გუნიას (არჩილ ლომაური) მგრძობიარე თამაშმა საქმე იქამდე მიიყვანა, რომ „ერთი მანდილოსანი ნამდვილ ისტერიკაში ჩავარდა“.<sup>136</sup>

ვალერიან შალიკაშვილმა არაფერი იცოდა ამის შესახებ. იგი ამ დროს, უკვე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ლეონიდ ანდრეევის „ანათემას“ გენერალურ რეპეტიციას ადევნებდა თვალყურს, ცდილობდა ჩაწვდომოდა ღმერთისა და სატანის კამათს. ქართველი რეჟისორი ერთბაშად აიტაცა და გააოგნა მსოფლიოს ერთ-ერთი სახელგანთქმული თეატრის რეპეტიციის ელვარე და უხადო ატმოსფერომ. მოსკოვიდან გამოგზავნილ კორესპონდენციაში იგი ერთგვარი მგზნებარებით აცხადებდა თავის ოცნებას, რომ ქართული თეატრის სპექტაკლები თუნდაც ამ რეპეტიციებს დამსგავსებოდა.<sup>137</sup>

ნაწილობრივ იგი მართალიც იყო: სამხატვრო თეატრს იმ წლებში ისეთი წარმოდგენები გააჩნდა, როგორც საუკუნის დასაწყისის ქართულ სცენას ნამდვილად არ უხილავს, თუმცა „ანათემაზე“ უკეთესი სპექტაკლები ჩვენს თეატრს უკვე ჰქონდა.

1888 წელს თეატრ „ოდენის“ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს „დანაშაული და სასჯელი“, როგორც ყოფითი ჩანახატების სერია დამცირებულ ადამიანთა ცხოვრებიდან. ცნობილია, რომ სეზონის გასსნაზე თავმოყრილი პარიზის ელიტა გულგრილი დარჩა დოსტოევსკის გაუბედურებული გმირების მიმართ; მიზეზი უბრალო გახლდათ — მათი ყურადღება ჟან ლუი ლორანის ახალმა პლაფონმა მიიპყრო.

ოცი წლის შემდეგ, 1909 წლის 6 იანვარს, იუზა ზარდალიშვილის საბენეფისოდ ქუთაისშიც წარმოადგინეს „დანაშაული და სასჯელი“ რვა სურათად. აქ, პარიზული შემთხვევისაგან განსხვავებით, დარბაზის ყურადღება გულუბრყვილო მაყურებელმა მიიპყრო: მესამე სურათის დასაწყისში, როდესაც რასკოლნიკოვმა (ი. ზარდალიშვილი) ნაჯახი მოუღერა ალიონა ივანოვნას, დარბაზში მოულოდნელად გმირის ვენბათაღელვით შეპყრობილი, აღზნებული ახალგაზრდის შეძახილი გაისმა: „დაჰკა მაგას!“ ამ უნებლიე გამოხტომამ კი იმგვარი აურზაური გამოიწვია თეატრში, რომ სპექტაკლის გაგრძელების შესაძლებლობა საეჭვო გახდა, ვიდრე სიცილი და მაყურებლის გამკიცხავი მითქმა-მოთქმა არ ჩაცხრა. „დროებამ“ არ დააყოვნა, მსახიობებისადმი თანაგრძნობა გამოხატა: „ჭეშმარიტად შესაბრალისია მსახიობი რომლის გულწრფელ თამაშობასაც ბღალავს

ესეთი ხეპრე მაყურებელიო“.<sup>138</sup>

მაყურებლისა და კრიტიკის ღიმილი ჩვენს თეატრში მომხდარმა კიდევ ერთმა შემთხვევამ დაიმსახურა. ერთ-ერთ სპექტაკლზე მოქმედების მსვლელობისას ახლად შეღებილი დეკორაციები საგანგებოდ შეკერილ კოსტუმებზე საღებავის კვალს ტოვებდნენ, რასაც დარბაზში სიცილის მძაფრი შეტევები მოყვებოდა ხოლმე და შეუძლებელს ხდიდა სპექტაკლის აღქმას. მაყურებელი ზოგჯერ უფრო მძაფრადაც რეაგირებდა. აი, რას წერდა ერთ-ერთ სპექტაკლზე „ქუთაისკი ლისტოკის“ მიმომხილველი: „დაინდეთ მსახიობი ქალები – თქვენი ფაქიზი გრძნობების ამგვარი გამოხატულებით თქვენ შესაძლოა საბოლოოდ დაასახინოთ ისინი. მაღლი უფალს, რომ ერთ-ერთს კომში მხოლოდ მხარზე მოხვდა, თავში რომ მოხვედროდა?“.<sup>139</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი მხიარულების საბაბი დღითიდღე იკლებდა. დადგა რეჟისურის პროფესიონალიზაციის ეტაპი და თეატრი რთული იდეურ-ესთეტიკური ამოცანების წინაშე აღმოჩნდა. 1908-1909 წლებში პერიოდიკის ფურცლებზე მწვავე კამათი გაიმართა, რომელიც სასცენო ხელოვნების განვითარების გზებს ეხებოდა. სტატიებიდან ჩანს, რომ მხატვრულ-ლიტერატურული კრიტიკა არ შესუსტებულა: თეატრი, მთელი რიგი მიღწევებისა და წინსვლის მიუხედავად, მაინც რჩებოდა სხვადასხვა მხრიდან მომართულ ისართა სამიზნედ. ახალ ესთეტიკურ კრიტიკითა სწრაფი ზრდა და ფორმირება ძველი, უკვე ჩამოყალიბებული თეატრალური სისტემის ნგრევას იწვევდა. მაგრამ სულ მალე თეატრალური კრიტიკის სამიზნედ დრამატული საზოგადოების გამგეობის მიერ გატარებული რეფორმების ნაწილობრივი, არასრულფასოვანი კურსი იქცა.

თამაშის ახალი ხერხების ულტიმატუმი – ყველაფერი, ან არაფერი! – იწვევდა თეატრალური საქმის გადაწყვეტილებების მთელი რიგის განსხვავებული მიდგომით ორგანიზებას. განახლების აღნიშნულ პროცესს განსაკუთრებით მძლავრი იმპულსი რეჟისორის სტატუსის დამკვიდრებისა და რეჟისორთა მონაცვლეობის პრაქტიკის დანერგვამ შესძინა.

ამ მხრივ, საგულისხმოა 1909 წელს გამგეობის მიერ გადადგმული ნაბიჯების მნიშვნელობა: თეატრში რეჟისორის განმსაზღვრელი როლის აღიარება ფართო შესაძლებლობებს უხსნიდა ინტერპრეტატორული ხელოვნების ფორმირებას. ევროპასა და რუსეთში მიმდინარე ანალოგიურ პროცესებთან შედარებით ჩვენს თეატრს კარდინალური გარდაქმნების გზაზე შედგომა შეავიანდა. ამან კი

არჩეული მიმართულებით სვლის სწრაფი ტემპი განაპირობა. ქართულ თეატრმცოდნეობაში შეიმჩნევა მიდრეკილება განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭონ აკაკი ფაღავას ბროშურას „ქართული თეატრი – მისი დღევანდელი მდგომარეობა“, რომელიც 1908 წელს გამოიცა. ჩვეულებრივ, მიღებულია, სწორედ მის გამოსვლას დაუკავშირონ სასცენო ხელოვნების განახლება. იმ კატეგორიულმა ტონმა, რომლითაც არიგებდა სცენის მოღვაწეებს „სევდას“ ფსევდონიმს ამოფარებული აკაკი ფაღავა, მაშინდელ საზოგადოებაში, მართლაც, დიდი აურზაური გამოიწვია. მისი გამოსვლის შედეგად წამოწყებული პოლემიკა თბილისის თითქმის ყველა გამოცემაში ასახა. თუმცა ფაღავას ნაშრომმა თავისი მისია „გამაღიზიანებელის როლის“ შესრულებით ამოწურა, რადგანაც მასში თამამი ნოვაციების ხსენებაც კი არ ყოფილა.

ალიარებულ ჭეშმარიტებათა ქადაგებას არ ძალუძს ზეგავლენა მოახდინონ კულტურის განახლების პროცესზე. გაჭიანურებული პოლემიკის ფინალურ აკორდად შეიძლება ჩავთვალოთ 1908 წლის 28 თებერვალს გაზეთ „ისარის“ პუბლიკაცია, სადაც ავტორი შენიშნავდა: „დიახ, ქართული სცენა დაქვეითებულია. ბრალი ყველას გვედება ... მაგრამ ხსნა იქ კი არ იმყოფება, სადაც იგი ბატონ „სევდას“ ეგულება, ანუ წვრილმანებში, არამედ იქ, სადაც უნდა ვეძიოთ საერთო ქართული ცხოვრების წარმატების გზა“.<sup>140</sup>

ამგვარად, კრიზისი, როგორც ასეთი, უკვე ყველას ჰქონდა გაცნობიერებული და მისი დაძლევის საშუალებებიც გამოითქვა.

### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რაში მდგომარეობდა ქართული თეატრის კრიზისი?
2. როგორ გამოიხატებოდა რეჟისურის პროფესიონალიზაციის პროცესი?
3. კრიზისის გამოსვლიდან რა გზებს სთავაზობდა თეატრალური კრიტიკა?

## ყველაფერი ზემო

ხელოვნებაში არსებობენ იდუმალი მოვლენები, რომელთა მიხედვით, ანუ სინამდვილის მხატვრული ასახვის ფორმებით, ამოიცნობა საზოგადოებრივ ძალთა ახლებური განლაგება, შეიგრძნობა ფარული, ადამიანის ყოფიერების არსის განმაცხადებელი წინასწარმეტყველური ხილვები... ამგვარ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება ა. ჩეხოვის დრამატურგიაც, რომლის გარშემო კამათს დასასრული დღესაც არ უჩანს. მეოცე ასწლეულის ერთ-ერთი ყველაზე თეატრალური დრამატურგი თავის პიესებს კომედიებს უწოდებდა და ამასთან დაბეჯითებით უსვამდა ხაზს სპექტაკლის ჟანრის განსაზღვრას. ჩვეულებრივ, ჩეხოვის ამ მოთხოვნას არ ითვალისწინებდა არც თეატრი, არც მხატვრული კრიტიკა და ხშირად პრინციპულად განსხვავებულ გადაწყვეტას ანიჭებდა უპირატესობას. პარადოქსული ის არის, რომ კამათი განსაკუთრებულ სიმწკავვეს სწორედ იმ თეატრალურ ცდებთან დაკავშირებით იძენდა, რომლებიც ჩეხოვის მითითებებს ერთგულად ასრულებდა. მაგალითად, ლენსოვეტის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ალუბლის ბაღი“ (რეჟისორი ი. ვლადიმეროვი, ალისა ფრენდლიხის მონაწილეობით). სასიამოვნო ფაქტია, რომ ქართულ თეატრში ამგვარ ექსპერიმენტებს ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ჰქონდა ადგილი: 1908 წელს ქუთაისში ვალერიან შალიკაშვილმა წარმოადგინა „ალუბლის ბაღი“ – „სალხინო“, როგორც მხიარული კომედია იმერეთის ცხოვრებიდან.

შესანიშნავ წიგნში „დრამა“ ვ. სახნოვსკი-პანკეევმა გამოიყენა ციტირების გონებამახვილი მეთოდიკა, რომელიც თავისთავად აამკარავებდა საზოგადოდ აღიარებულ ტექსტს. საქმე ეხებოდა რუსული ლიტერატურის სახელმძღვანელოთა ცნობილ ავტორებს, რომლებიც ალმაცერად უყურებდნენ ბურჟუაზიის სწრაფვას, რომ „მშვენიერი ალუბლის ბაღები გამდიდრების იარაღად გადაექციათ“ და ცინიკურად ფანტაზირობდნენ: „იქნებ უზრუნველობა, რომელსაც რანევსკაია და გაევი იჩენენ, იმ იმედიდან გამომდინარეობს, რომ ლოპახინი ვარიას შეირთავს, ლუბოვ ანდრეევნას დედიკოდ მოიხსენიებს და ყველაფრის გამოსწორება და გადარჩენა გახდება შესაძლებელი.“<sup>141</sup>

ერმილოვი არწმუნებდა მკითხველს, რომ ყოველივე ეს – პიესაში ამოიკითხა. რაზეც სახნოვსკი-პანკეევმა ირონიულად შენიშნა: „შესა-

ძლოა, ამგვარი პიესა მართლაც არსებობს, მაგრამ ჩეხოვს ასეთი პიესა არ დაუწერია!

ჩეხოვს არ დაუწერია! მაგრამ მასხენდება ლიტერატურის გაკვეთილები სკოლაში და ის უკმაყოფილება ვარიათი და ლოპახინით, რომლებიც არ შეუღლდნენ. გამოდის, რომ ჩვენ სწორედ იმ პიესას გვასწავლიდნენ, რომელიც ჩეხოვს არ დაუწერია. რას წარმოიდგენდა დიდი დრამატურგი, რომ მთელი თაობების ცნობიერებაში ათწლეულების მანძილზე ძალით ჩანერგავდნენ „ალუბლის ბაღის“ ვულგარულ განმარტებას?!

იმხანად ქართული კრიტიკაც ა. ჩეხოვის შემოქმედებაზე წინასწარი შეხედულებების ტყვეობაში იმყოფებოდა და მას მთელი რიგი „აუცილებელი“ ატრიბუტების ფონზე განიხილავდა, ისეთი, როგორიცაა: „მოწყენილობა“, „განწყობა“, „ატიმოსფერო“. თუმცა, დრამატურგის ფაქიზი მანერა მაინც განსხვავებულ შეხებას პოულობდა ქართულ ხასიათთან და ყალიბდებოდა მაჟორულ, სიცოცხლისმოყვარე მსოფლშეგრძნებაში. ქართული თეატრის მიერ ჩეხოვის თავისებური ათვისება მჭიდროდ უკავშირდება მის დრამატულ ნაწარმოებთა ეროვნულ ყაიდაზე გადაამუშავებას. და თუ ვ. გუნიას სპექტაკლი „მსხვერპლი უხასიათობისა“ („ივანოვი“) აღინიშნა, როგორც ჩავარდნა, ვ. შალიკაშვილის ექსპერიმენტი „სალხინო“ („ალუბლის ბაღი“) აღიარებულია ამ პერიოდის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ სპექტაკლად.

დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონში სიტყვა – სალხინო განმარტებულია, როგორც სიამეთა ბაღნარი, დროის გასატარებელი ადგილი. ვ. შალიკაშვილი მას უფრო ფართო მნიშვნელობას ანიჭებდა: არა მხოლოდ ადგილი, არამედ, უფრო მოქმედება; პროცესი, რომელიც წარსულთან განშორების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. პიესის გადაკეთება დაევალა მსახიობ ივ. ბარველს, რომელიც „ალუბლის ბაღის“ იმერულ ვერსიაში შეეცადა ძირითადად არ დაშორებოდა ორიგინალს.

სპექტაკლი მაყურებელთა შორის აშკარა წარმატებით სარგებლობდა: ამას მოწმობს 1909 წელს თბილისის დასის ძალებით მისი აღდგენა და ჩვენება იმ პერიოდშიც, როდესაც შალიკაშვილი მოსკოვში გაემგზავრა. „სალხინოს“ სცენური ისტორია იწყება 1909 წლის 21 სექტემბერს ქუთაისში, როდესაც ტემპერამენტიანი ცეკვების, თავაშვებული ქეიფისა და ღუდუკის თანხლებით ქართველი

მაყურებელი პირველად შეხვდა თავად ზვარეთელსა (გაევი) და მის დას – ელენეს (რანევესკაია), როგორც ძველ კეთილ ნაცნობებს, რომლებმაც თითქოსდა ცხოვრებიდან თეატრში გადაინაცვლეს. სპექტაკლზე გამოხმაურებულ სტატიებში იკითხება, რომ სიტუაცია ნაცნობია და სწორად არის აღქმული, იგრძნობა გმირებისადმი სიან-ლოვეც: „პიესაში გამოყვანილი გმირები ხედავენ თავიანთი თვალით უბედურებას, მაგრამ ქარაფშუტობა და წინდაუხედაობა, ერთი მხრივ, და იმის იმედი, რომ ვინმე ან რაიმე იხსნის საგვარეულო მამულის დაკარგვას, ყურსაც არ აბერტყენებს თავად ზვარეთელს და მის დას ელენეს. ეს ისეთი ჩვეულებრივი და გავრცელებული მოვლენაა ჩვენ ცხოვრებაში, რომ პიესაში გამოყვანილი ტიპები ყველას, ვინც კი წარმოდგენას დაესწრო ნაცნობი ეჩვენა“<sup>42</sup>.

პრესა მსახიობთა სილაღესა და შეუზღუდაობას იმით ხსნიდა, რომ მათ ეროვნული ცნობიერების პრიზმაში გარდატეხილი სახეები განახორციელებს; შეუდარებელი უწოდეს შალიკაშვილისა და ბალანჩივაძის ნამუშევრებს – კოლორიტულ, კონკრეტული დეტალებით გაჯერებულ, ამპარტავან იმერელ აზნაურთა სახეებს, რომლებიც ღვინოში ახრჩობდნენ ცვალებადი წუთისოფლის შემოტევას და ვერ ეგუებოდნენ ახალ მერკანტილურ იდეალთა სიმდაბლეს.

სპექტაკლში ალუბლის ბაღის ნაცვლად წარმოდგენილი იყო ფილოქსერიტ დაავადებული ვენახი და ამ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, გარეგნულ ტრანსფორმაციას არსობრივი დასაბუთება გააჩნდა. საჭირო იყო გადაამუშავებული პიესისათვის არა მხოლოდ ეროვნული კოლორიტის მინიჭება, არამედ დიდი სიმბოლოს ადეკვატური, საპირისპირო ხატის მოძიება „მშვენიერი ალუბლის ბაღები“ და „დაკნინებული ქართული ვაზი“ – ამგვარად წარმოვიდგება ერთი უცვლელი პრობლემის ორი მხარე. სწორედ ეს დაპირისპირება გამოხატავდა მეტაფორულად პატარა ერის უბედურებისა და მონობის თვითირონიულ აღქმას.

ვალერიან შალიკაშვილის სპექტაკლს წარმართავდა სიცილი, როგორც განწმენდა, და სცენურ ნაწარმოებს ახალ, არატრადიციულ ამოცანებს უქვემდებარებდა. ეს სიცილი იბადებოდა გმირების მიერ საკუთარი პიროვნების სოციალური გაქილიკების შედეგად, რაც შესაძლებელს ხდიდა მის გავრცობას – ჰიპერბოლიზირებული მხატვრული სახიდან ცხოვრებისეული სიმართლის თავისუფალ, კომიკურ გააზრებამდე. ეს სიცილი ფართოვდებოდა, ედებოდა მაყურებელთა

დარბაზს და არა მხოლოდ იმერეთის, არამედ, საერთოდ, ქართული ცხოვრების რეალიებთან პოვებდა შესაბამისობას. და ბოლოს, ეს სიცილი სრულიად ნათელს ხდიდა ჭეშმარიტებას: ერი, რომელსაც ძალუმს, თვითკრიტიკულად შეხედოს თავის წარსულსა და აწმყოს, უკეთეს მომავალს იმსახურებს.

„სალხინოში“ დაცინვის საგნად იქცა ყველა გმირი: ისინი ვინც უზრუნველ წარსულს განასახიერებდა (გაევი, რანევსკაია), ვინც ბურჟუაზიულ აწმყოს (ლოპახინი) და ვინც გაურკვეველ უზნარო მომავალს (ტროფიმოვი, ანია). ბილიარდის მოტოფივალე გაევი „სალხინოში“ ნარდის თავდავიწყებით მოთამაშე აღმოჩნდა და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში „შაში ბეშს“ აბოდებდა, ხოლო მისი სტუმარი მაჭარაშვილი შელოცვასავით იმეორებდა ერთსა და იმავე ფრაზას: „რას მელაპარაკები, კაცო!“ და მისი გმირის გაოცება სამყაროთი სრულ აბსურდს აღწევდა.

გაზეთ „მომავალის“ რეცენზენტისთვის გაურკვეველი დარჩა რანევსკაიას (ელენეს) რეაქცია, როდესაც იგი გაკოტრების ამბავს შეიტყობს. წერილის ავტორი გაკვირვებული კითხულობდა: „როგორ შეიძლება ესოდენ ოლიმპიური სიმშვიდით აღიქვა ამგვარი ცნობა?“.

„სალხინო“ არწმუნებდა მაყურებელს, რომ არაფერი არ იქნება გასაოცარი იმაში, თუ ბედის უკუღმართობას განარებული შეხვდება. და მართლაც, განა რანევსკაიას ღიმილს არ უნდა ჰგვრიდეს ის, რომ მაშულს მისი ყოფილი ყმა ლოპახინი ეუფლება? „სალხინოს“ ანალიზი ცხადყოფს, რომ ვალერიან შალიკაშვილის მიერ დასმული აქცენტები გაწონასწორებული იყო სპექტაკლის ერთიან ლოგიკაში. ამიტომ ყველაფერი, რაც ამოუხსნელი დარჩა რეცენზენტისთვის, სინამდვილეში რეჟისორის კონცეფციის შინაარსობრივ ღერძს წარმოადგენდა. აქ, ჩაფიქრებულ ერთიან მთლიანობაში, მკაფიოთ კლინდებოდა ორგანული კავშირი ჩეხოვისეულ კომედიურობასთან.

ქართულმა თეატრმა საგრძნობ ესთეტიკურ შედეგს მიაღწია იმით, რომ ჩვენი სცენა თვითმყოფადი რეჟისორის მხატვრულ ინტერპრეტაციას აზიარა. ჯერ ერთი, ვ. შალიკაშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში დადგმული „სალხინო“ არღვევდა იმხანად რუსულ თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციას – „ალუბლის ბაღის“ წარმოდგენის, როგორც ფსიქოლოგიური დრამის ნიმუშისა. „ალუბლის ბაღის“ მიხედვით გამოკვეთილად კომედიური სპექტაკლის შექმნა პასუხობდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და ამ ფაქტს XX

საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო თეატრში ანალოგი არ გააჩნდა. ეს გარემოება ანიჭებს შალიკაშვილის ექსპერიმენტს როგორც ისტორიულ, აგრეთვე თეორიულ მნიშვნელობასაც.

მეორე, „ალუბლის ბალის“ ქართულ ყაიდაზე გადაკეთებაში შეინიშნებოდა ყურადღება პირველწყაროს კომპოზიციურ და სტრუქტურულ თავისებურებათა მიმართ. ტრანსფორმაციის შედეგად პიესამ ერთგვარად გადალახა ყოფითობის არეალი და მიუახლოვდა ჩეხოვისეულ კონფლიქტის უნივერსალურ ხასიათს. ცხადია, პიესის გარდაქმნის უშუალო მიზანი იყო სხვადასხვა ეროვნულ კონტექსტთა შორის შეხების წერტილთა მოძიება, მაგრამ ობიექტურად, ამ ტრანსფორმაციით ახალი მნიშვნელოვანი შედეგი იყო მიღწეული: მაყურებელს პიესა ადამიანურობისა და სიკეთის ჰუმანისტური იდეალებით დაუბრუნდა, რომლებიც, ჩვეულებრივ, იძირებოდნენ ჩეხოვის ვულგარულ ინტერპრეტაციებში.

მათხოვრისათვის ოქროს თუმნიანის მიცემა, როგორც ამას რანვესკაია აკეთებს, სრულებითაც არ მეტყველებს უზრუნველობასა და თავქარიანობაზე. მოაწყო დიდი მეჯლისი, როდესაც იცი – ცოტაც, და შენი მამული აუქციონზე გაიყიდება... გიყვარდეს წარსული და არ გაუფრთხილდე მასთან განშორებას! ყოველივე ეს შესაძლოა, გმირული პოზაც იყო და ახალ ცვალებად სამყაროში საკუთარი მეობის შენარჩუნებისა და ბედისწერის დაძლევის მცდელობაც. შალიკაშვილის სპექტაკლი სწორედ ამგვარი საკითხების წარმოჩენისაკენ მიისწრაფოდა.

და ბოლოს, ცხოვრების სოციალურ საფუძველთა დაცინვა, რომელიც სალხინოს ჩანაფიქრის ღერძად იქცა, წარმოდგენას მეტად აქტუალურ ფერადობას ანიჭებდა ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა განვითარების პერიოდში.

წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დაცინვა სპექტაკლის აღქმის პროცესში საბოლოოდ მაინც აფხიზლებდა მაყურებელს. ამ პიესაზე მუშაობას ქართველი რეჟისორისთვის უკვალოდ არ ჩაუვლია. შედეგებმა მოგვიანებით იჩინა თავი, როდესაც შალიკაშვილმა დასადგმელად საკუთარი პიესა „მოჭრილი მუხა“ წარმოადგინა, რომელშიც „ალუბლის ბალის“ ნაცნობი მოტივები თავისებურ, ეროვნულ პრიზმაში გარდაიქმნებოდა. ობიექტური მიზეზების გამო „სალხინოს“ ჩანაფიქრმა ადეკვატური სცენური განხორციელება ვერ პოვა. და მაინც ის გზა, რომელიც აირჩია ვალერიან შალიკაშვილმა, ხოლო ბევრად უფრო გვიან (1954 წელს) ჟან ლუი ბარომ თავის

ცნობილ სპექტაკლში, ჩეხოვთან უფრო ახლოს იყო, ვიდრე თვითონ კ. სტანისლავსკისა, ს. პიტოევის, ან პ. ბრუკის. ფრანგული თეატრის ჩინებული მცოდნე ლ. გიტელმანი წერდა: „ჩამოყალიბებული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ „ალუბლის ბაღი“ ბარომ გაიაზრა, როგორც კომედია“.<sup>143</sup>

ამოსავალ პოზიციათა სიახლოვის მიუხედავად, ძნელი არ უნდა იყოს ბაროსა და შალიკაშვილის კონცეფციათა შორის განხვავების ამოცნობა. ბაროს ჩანაფიქრი დაკარგული დროის სიმბოლოს ძეგლისკენ იყო მიმართული. ფილოქსერით დასწრელებული ვენახის გაყიდვა კი სულ სხვა ასოციაციებს აღძრავდა: ეს იყო გავერანებული ქართული ვახი, რომელთან განშორებაც სინანულის გარეშე შეიძლებოდა. სიცილი, რომელიც ამარცხებს დროს – სიცოცხლის მარადიულობის სიმბოლოა. შალიკაშვილის „სალხინო“ ამას ამკვიდრებდა და სწორედ ეს მომენტი აახლოებდა სპექტაკლს პიესის ზედროული ფილოსოფიური შინაარსის შეცნობასთან.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რატომ უპირისპირდება შალიკაშვილის სპექტაკლი „სალხინო“ ჩეხოვის დადგმის ტრადიციას რუსულ თეატრში?
2. როგორ იყო გადაკეთებული „ალუბლის ბაღი“ XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ სცენაზე?
3. რაში გამოიხატა ქართული სცენური ვერსიის თავისებურება?
4. რომელ ცნობილ სპექტაკლებს უსწრებდა შალიკაშვილის „ალუბლის ბაღის“ ინტერპრეტაცია?

## „საზუჯიხურა ღამშაჩა“

სიმაღლეზე ასვლის მნიშვნელობას მთის ძირიდან მწვერვალამდე მანძილი განსაზღვრავს. ასეა ალპინიზმში. მხატვარი კი, რომელიც უშუალოდ ასახავს ცხოვრებას, სიმაღლეებს აღწევს მხოლოდ და მხოლოდ ჩანაფიქრის ფორმასა და იდეას შორის დამოკიდებულებათა გააზრების შედეგად. ამიტომ „სიმაღლის“ განსაზღვრას მისთვის მხოლოდ მაშინ აქვს მნიშვნელობა, როცა პრინციპული ყურადღება ექცევა ასახაზი გამოხატულების ზომის მიგნებას. ამასთან სრულიადაც არ არის აუცილებელი, რომ ეს სიდიდე ემთხვეოდეს საგნების, მოვლენების და გმირების რეალურ მასშტაბებს.

სტილიზაცია ან თუნდაც დეფორმაცია სამყაროსთან დაშორება კი არ არის, პირიქით, აღმოცენებულ ობიექტთან გამიზნული მიახლოებაა, რომელიც ქმნილების ნაცნობ ხედში ახალ კუთხეებს ამოშვლებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მარტივი ობიექტური ხერხი არსებითად ცვლის იდეურ-ესთეტიკურ ორიენტირებს. ეს კი, ხელოვნების ყოფიერების შემეცნების ჰორიზონტთა გაფართოების შესაძლებლობას იძლევა.

ნატურალიზმის მიმდევრებმა ისარგებლეს ამ ხერხით, შეა-ვიწროვეს რომანტიკოსების ფართო პანორამა, დაადგინეს ახალი განზომილება – „ცხოვრების სივრძივი ჭრილი“ (თაობებში მიზანმიმართულად განსაზღვრული განმეორებადობა). ამით, რომანტიზმის სივრცობრივი ეტალონი წარმატებით დროის საზომით შეიცვალა, რაც, საზოგადოებრივ-ისტორიულ კანონებზე ბიოლოგიური კანონების უზენაესობით გამოიხატა. თავად ნატურალისტების მიერ სამყაროს მოდელის ასახსნელად შერჩეული „გარემოს ხატი“ ზედმიწევნით მეცნიერულ ანალიზს ექვემდებარებოდა. ეს კი, საბოლოო ჯამში, ფსიქოლოგიური პროცესების სიღრმეთა წვდომის მცდელობაში ვლინდებოდა. ამგვარი ყოფითი დეტალებით გაჯერებული სახე ბედისწერის ფატალური წინასწარ განსაზღვრელობის მრავლისმეტყველ სიმბოლოდ იქცეოდა ხოლმე.

ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის გზები სწორედ ამ პუნქტში გადაიკვეთა. აქ მჟღავნდებოდა ამ ორი ურთიერთსაპირისპირო მიმართულების სიახლოვე და ავანგარდიზმის საერთო ნიშნით გამოხატული სინთეზიც კი. ეს სინთეზი XX საუკუნის ხელოვნებაში ჩნდებოდა პატარ-პატარა მიმართულებებისა და სტილების ნაუცბადევი წარმოშობის, შერწყმისა და კვლომის ფონზე. მიუხე-

---

დავად სწრაფწარმავლობისა, ეს მიმართულებები ამდიდრებდნენ და აახლებდნენ შემოქმედების ესთეტიკურ შინაარსს: ამრავლებდნენ მის ხერხებსა და შესაძლებლობებს, ათავისუფლებდნენ ხელოვნებას უშუალო საგნობრიობისაგან და აჩქარებდნენ გადასვლის პროცესს აბსტრაქტულ-ირეალურ სფეროში.

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ დრამატურგიასა და თეატრში წმინდა ნატურალისტური ნაწარმოების დამკვიდრების თანმიმდევრული რეალიზაცია, ჩვეულებრივ, უნუგემო შედეგებით სრულდებოდა. ამგვარი მრწამსით წარმოქმნილ თხზულებებს ახასიათებდათ სქემატურობა, დიდაქტიზმი, ანტიმხატვრობა. ნატურალისტიკისა და სიმბოლიზმის დაპირისპირებასა და ჭიდილში უფრო სრულად გამოიკვეთა ამ მიმართულებათა შესაძლებლობანი და მათი შერწყმით შეიქმნა მნიშვნელოვანი დრამატურგია (ჰაუპტმანი, იბსენი, სტრინდბერგი).

ნატურალისტიკის მიღწევები ქართულ დრამატურგიაშიც სწორედ ამ მიმდინარეობების შერწყმას უკავშირდება. მხედველობაში გვაქვს ტრიფონ რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩა“, <sup>144</sup> რომელმაც ერთგვარი „გარდევის“ ფუნქცია შეასრულა საქართველოში ნატურალისტური თეატრის განვითარების გზაზე. ამ პიესაში, რომელიც დაუმსახურებლად იქნა მივიწყებული, რამიშვილმა ძალდაუტანებლად, შემოქმედებითად და ორგანულად შეუთავსა ერთიმეორეს ნატურალისტიკის მნიშვნელოვანი იდეები და სამყაროს აღქმის ეროვნული ბუნება. რითაც, ერთგვარად გააბათილა წინააღმდეგობა ნატურალისტიკისა და ეროვნული ფსიქოლოგიის თავისებურებებს შორის.

ტრიფონ რამიშვილის იშვიათმა დრამატურგიულმა ნიჭმა ყურადღება ჯერ კიდევ პიესა „მეზობლებით“ მიიპყრო. ამ პირველ პიესაში დრამატურგი მორიდებით იყენებდა ნატურალისტურ ელემენტებს და მათ მკლოდრამატულ ჩარჩოებში აქცევდა. „საბედისწერო დამბაჩაში“ იგი უკვე აშკარად ავლენს ახალი მოდერნისტული დრამატურგიული ტექნიკის ფლობის უნარს. თამამად ცვლის გამოხატვის საშუალებებს, ხერხებს და ახალი ორნამენტით ამკობს საუკუნეების მანძილზე დაუნჯებულ ეროვნულ თვისებებს. ამ პიესაში რამიშვილი სახეთა ისეთ დატვირთვას აღწევს, როცა ნატურალისტური და სიმბოლისტური იდეების სიხლოვე ვლინდება გმირთა გამოუვალ ბედისწერასა და მისტიკურ სიდრემებში. „მოლოდინისა“ და „მიშის“ სიმბოლისტური მოტივები პიესაში მჭიდროდ ეხლართებიან საზოგადოებრივი

კლასის დეგრადაციის ნატურალისტურ კონცეფციას. ეს დეგრადაცია ჩვეული პოზიტივისტური ბიოლოგიური გადაწყვეტით გამოიხატება.

რამიშვილის ახალი დრამის გამოჩენამ, რომელშიც ნატურალიზმის მექვიდრეობითობის თემა მკაფიოდ და ახალი კუთხით გამოიკვეთა, სხვადასხვაგვარი რეაქცია გამოიწვია. ერთი მხრივ, გვერდს ვერავინ უვლიდა პიესის მიმზიდველ სიღრმეს და სცენურობას; მეორე მხრივ კი, ქართულ სცენაზე ფართოდ წარმოდგენილ ნატურალისტურ ნაწარმოებთა ცოდნამ (ჰაუპტმანი, ზუდერმანი, ბრიე, იუშკევიჩი და სხვა) უბიძგა კრიტიკოსებს, ეს პიესა აღექვათ, როგორც ლამაზი, მაგრამ დაგვიანებული აქსტი და კიდევ ერთი ნატურალისტური ვარიაცია.

ამ გარემოებამ პიესის შეფასებას ტენდენციურობის კვალი დააჩნია და დააბრკოლა მისი კომპოზიციურ-სტრუქტურულ ელემენტთა ნოვატორული შეფასება: „ხელოვნების პანთეონში არიან ღმერთებიც და კერპებიც, ჩამავალი კლასების – ფეოდალების და ავადმყოფ, გადაშენების გზაზე შემდგარ ხალხის ღმერთს უკვე შესწირეს მსხვერპლი – საუკეთესო მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურისა. ჰაუპტმანმაც შესწირა ამ გადაგვარებული ხალხის ღმერთს მსხვერპლი („ავადმყოფი ხალხი“), რაღა საჭიროა დღეს ასე გვიან, ხელოვნების პანთეონში ამ ღმერთის მონახვა და მისთვის ისეთი ლამაზი მსხვერპლის შეწირვა როგორცაა „საბედისწერო დამბახა“.<sup>145</sup>

თუ სამართლიანია ბორის პასტერნაკის მოსაზრება, რომ ხელოვნება იწყება მიბაძვით, მეცნიერება კი – უარყოფით, მაშინ რიგორისტეს ახალი ფასეულობის აღქმაში ხელი შეუშალა საკუთარმა გათვითცნობიერებამ. კრიტიკოსი მართალი იყო, როცა აღნიშნავდა ჰაუპტმანის პიესის გავლენას რამიშვილის შემოქმედებაზე. მაგრამ ამავე დროს იგი ღრმად ცდებოდა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ ამ მაგალითის მიბაძვა აღარ შეიძლება. მას რომ დროებით დაევიწყებინა ჰაუპტმანი, მაშინ უფრო ზუსტად შეიგრძნობდა „საბედისწერო დამბახის“ ნოვატორობას და უბრალო დასესხებული იდეის მიღმა უთუოდ დაინახავდა ორიგინალური ინტერპრეტაციის უკიდევანო სივრცეს. ჰაუპტმანიც და რამიშვილიც რიტუალურ, ლამაზ საგნებს თავის კერპს სწირავდნენ. პირველი ამას აკეთებდა ისე, როგორც ეს ეკარებოდა მსოფლიო ლიტერატურის წარმომადგენელს, მეორე კი, რომელიც ვერ გახდა ალპინისტი, კმაყოფილდებოდა მთის ძირის გარდამქმნელის როლით. ჰაუპტმანის აჩრდილმა რიგორისტეს აზრო-

ვნებაში იმდენად დაჯაბნა რამიშვილი, რომ შედარებისას ყალბმა ნოტებმა გაიჟღერა: „ტ. რამიშვილი რაღაც სიმპატიური არის, მე არ შემიძლია სხვაგვარად გამოვთქვა ის შთაბეჭდილება რომელსაც ახდენს მისი პიესის წაკითხვა, ან ყურება... რამიშვილი სიმპატიური მწერალია და ამის მიზეზები შემდეგია – ის ძალით არ ილამაზებს თავის სამწერლო ფიზიონომიას... ძალას არ ატანს თავს იმაზე მაღალი გამოჩნდეს, რაც ნამდვილად არის- ისე კი დიდი ღირსებაა მწერლისა, მეტადრე ჩვენს დროში“.<sup>146</sup>

რამიშვილის მორიდებული მომხიბვლელობა მემკვიდრეობითობის თემის დასესხებაში როდი მდგომარეობს: ეს თემა ნატურალიზმის მიმდევრებისთვის ისედაც ძირითადი და აუცილებელი იყო. რამიშვილმა სრულიად დამოუკიდებლად განავითარა ეს მოტივები, რომელთა მსგავსება შესაძლებელია აიხსნას არა დასესხებით, არამედ ყოფითი პირობების ერთგვაროვნებით და მათში ჩადებული ფსიქოლოგიური პროცესებით.

რამიშვილმა ქართულ თეატრში, არსებითად, პირველმა გადადგა ნაბიჯი მოდერნიზმისკენ: იღუა დაუმორჩილა ფორმას, შეცვალა თვითგამოსახვის ხერხები და მოვლენათა მასშტაბები. რამიშვილამდე ჩვენში არასოდეს გამოჩენილა ასეთი მოცულობითი ფიგურა გმირი – ნევრასტენიკისა, რომელიც ბედს შეგუებული „გარემოს“ მძევლად იქცა.

შიშის ატრიბუტად რამიშვილი ირჩევს საბედისწერო დამბაჩას – იდუმალ სიმბოლოს, რომელიც ისეთ გრძნობებს გვიღვივებს, რასაც დღესაც განვიცდით კარგად შესრულებული ფილმ-საშინელების ნახვისას. არა კიბეები და სარდაფები (როგორც დოსტოვესკისთან), არა დერეფნები და კაბინეტები (როგორც კაფკასთან), არა ფიგურათა რიგები ჩონჩხებით სიღრმეებში (როგორც ღალისთან), არამედ დამბაჩა, კუბო და სიმღერა ფინალში, როგორც ჩვენი რეალისტური ემბლემატიკა, რომელიც რამიშვილმა ერთი საუკუნით ადრე განჭვრიტა.

უმარტივეს მოტივთა განვითარების ლოგიკურ თანმიმდევრობაში რამიშვილი საკუთარი ვერსიის სქემას პოულობს, რაც საშუალებას აძლევს, რომ „შენაკადმა“, დრამის საერთო კალაპოტში მის ნებაზე, „ადმაც იდინოს“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უკუგდებულია გამწვანებული სურათის თანმიმდევრული აღწერა, რომელიც ერთი თავადის ოჯახის მემკვიდრეობითობის ისტორიას ასახავს. შემოთავაზებულია

თანამედროვეობასთან უფრო ახლოს მდგომი თვალსაზრისი, რაც საშუალებას აძლევს მკითხველსა და მაყურებელს, თავისუფლად გაიაზროს მოძრაობა „წინ და უკან სივრცეში“, შეთხზას თაობებში ამ მოტივთა განვითარების ახალი აბსტრაქციები.

რამიშვილის დრამის პერსონაჟები: ხანში შესული თავადი ელეფთერ დემეტრაძე, მისი ვაჟიშვილი – ახალგაზრდა ექიმი რეზიკო, გასათხოვარი ქალიშვილი ხვარამზე და სხვები ურთიერთ ზემოქმედების საბედისწერო წრეს კრავენ საშიში სიმბოლოს – დამბაჩის მეშვეობით, რომლითაც თაობათა მანძილზე, მათი საგვარეულოს წარმომადგენლები, თვითმკვლევლობით ასრულებდნენ სიცოცხლეს. ერთი მხრივ, ის, რომ თვითმკვლევლობის აქტის შესრულება მოტივირებული არ არის, ხოლო, მეორე მხრივ, რომ გმირები ფსიქოლოგიურ მზადყოფნაში არიან ამ აქტის ჩასადენად, აყალიბებს განსაკუთრებულად იდუმალ ატმოსფეროს.

რამიშვილის შემოქმედების მცირერიცხოვანი მკვლევარი პიესის გაშიფვრას იმ დროის სულისკვეთების შესაბამისად ცდილობდა, რომელშიც ცხოვრობდა. ერთ-ერთი მათგანი წერდა: „თავის დროზე ზოგიერთი ამ პიესას სიმბოლისტური დრამის რიგში აყენებდა, თითქოს ამის ერთგვარ საფუძველს გრძნეული დამბაჩა იძლეოდა, მაგრამ აქ დეკადენტური განწყობილების რეციდივებთან გვაქვს საქმე და არა ჩამოყალიბებულ სიმბოლიზმთან. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში რამიშვილი, თუმცა დრამაში გვაჩვენა დეკადენტური განწყობილების მატარებელი ექიმი რეზიკო, მაგრამ თვითონ ავტორი რეალისტურ-ოპტიმისტურ პოზიციებზე დგას. საბედისწერო დამბაჩა სიმბოლური გამოხატულებაა ცხოვრების ასპარეზიდან აღსაკვეთლად გამზადებული კლასის მომავლისა“.<sup>147</sup>

მკვლევართა სურვილი, წარმოგვიდგინონ რამიშვილი მხნე რეალისტად, რომელიც მიესალმებოდა არისტოკრატიის გადაგვარებას, აქ სავსებით გასაგებია, თუმცა თავად დრამა ამის არავითარ საფუძველს არ იძლევა. ავტორის დამოკიდებულება გმირების მიმართ გამსჭვალულია აშკარა სიმპატიითა და თანაგრძნობით. ეს ყველაფერი გაბნეულია გმირების დახასიათებაში, რემარკებში, დიალოგებში. ხოლო, რაც შეეხება მოხსენებულ ე.წ. „დეკადენტურ განწყობას“, სწორედ იგი განსაზღვრავს პიესის ფორმისა და შინაარსის სიახლეს. ამ დრამის სტრუქტურულ კომპოზიციაში დიდ მნიშვნელობას იძენს ექსპოზიციის გაწეილი ნაწილი და მეორე მოქმედების შეფერხე-

ბული განვითარება, რომლის მიზანია შიშის გრძობის გაძლიერება და გაგრძელება.

„საბედისწერო დამბაჩა“ 1910 წელს ცალკე წიგნად გამოიცა. წიგნს ბოლოში დართული ჰქონდა საინტერესო წერილი „მემკვიდრეობითობის დრამა“, ხელმოწერილი ფსევდონიმით „ზანგი“ (გრიგოლ რცხილაძე); ეს ავტორი, მსჯელობდა რა ცხოვრებაში მემკვიდრეობითობის აუხსნელობაზე და იღუმალებაზე, შემდეგ დასკვნამდე მიდიოდა: „როგორც მემკვიდრეობა არსებითად გაუგებარი და სასწაულებრივი, ისევე უცნაურია და იღუმალებით სავსე საბედისწერო დამბაჩის მიზიდულობა უბედურ ოჯახისადმი... რამიშვილის დრამაში ყველაზე საინტერესო სწორედ ის ადგილებია, სადაც დამბაჩა მოქმედებს... ეს დამბაჩა ნივთიერი წინამორბედია მომავალ უბედურებისა, რომელიც უნდოდან თავიდან აეცილებინათ და დაეთრგუნათ, მაგრამ ამაოდ“.<sup>148</sup>

რეზიკოს ბიძამ, სანამ თავს მოიკლავდა და საბედისწერო დამბაჩას მემკვიდრეობად დატოვებდა, საჩუქარს წერილიც აახლა. წერილის შინაარსი ცნობილია ოჯახის ყველა წევრისთვის, მეზობლებისთვის, მსახურთათვის. ერთი სიტყვით, ყველასთვის, იმის გარდა, ვისაც ის ეკუთვნის. თავად წერილი კი ელეფთერ დემეტრაძემ წინდახედულად დაწვა. პირველი მოქმედება, რომელიც აუჩქარებლად, ზღაზვნით ვითარდება, მოგვითხრობს რეზიკოს ჩამოსვლაზე, ახლობლებთან შეხვედრაზე, ბიძის სიკვდილის გარემოებათა გარკვევაზე და ბოლოს, ხვარაშზე აცნობს მას ანდერძის შინაარსს: „ამ სავგარეულო დამბაჩას ვუტოვებ ჩემს ძმისშვილს რეზიკოს იმისთვის, თუ იგი ოდესმე გადაწყვეტს თვითმკვლელობას“.<sup>149</sup>

ამით მთავრდება პირველი მოქმედება. სტრუქტურული ორგანიზაციის თვალსაზრისით, იგი ითავსებს დრამის დანაწილების ყველა აუცილებელ ელემენტს: გარეგნული დაყოფა დროში დაყოფასაც ემთხვევა, შინაგანსაც და მოიცავს კოლიზიასაც, რომლის წინაშეც პიესის გმირი აღმოჩნდება.

ჰამლეტის მსგავსად აჩრდილთან შეხვედრის შემდეგ რეზიკომაც არჩევანი თავად უნდა გააკეთოს. მის არჩევანზე იქნება დამოკიდებული კოლიზიის გადაზრდა კონფლიქტში. თუმცა რეზიკოს ბრძოლა წარმართება არა რეალურად არსებულ ბოროტ ძალებთან, არამედ საკუთარ თავთან. ეს იქნება დამაბული და დრამატურგის მიერ ოსტატურად შეკავებული, დამლელი ბრძოლა გმირისა საკუთარ გონიერებასთან, ბედთან, ბედისწერასთან. ამ ხნის განმავლობაში

რეზიკოს თანდათან ღალატობს ძალა, იპყრობს შიში და ძრწოლა, რაც მას უნებურად სიცოცხლისგან განთავისუფლების არაბუნებრივი აქტის შესრულებისაკენ უბიძგებს. თუ გმირის გადაწყვეტილება დასაწყისში (დაკიდოს დამბახა თავისი ოთახის კედელზე) ნაკარნახევია საკუთარი ძალების რწმენითა და ამ ჟესტით რეზიკო ბედისწერას ორთაბრძოლაში იწვევს, მოვლენების შემდგომი განვითარება სრულიად საპირისპიროს მოწმობს. რეზიკო სულ უფრო ხშირად ისწრაფვის სიმარტოვისკენ, სოფლის მომხიბვლელი სილამაზეც კი მასზე დამთრგუნავ გავლენას ახდენს. ნიშანდობლივია ზვარამზესა და რეზიკოს დიალოგი მეორე მოქმედებიდან.

„ზვარამზე: ოჰ, ჩვენი სოფლის თვალწარმტაცი ბუნება ოცნებას ფრთებს ასხავს, პოეზიის სამფლობელოში გადაგასახლებს და მერე კი მშვიდობით პროზავ.“

რეზიკო: ოდნავაც ჩემო კარგო, მაგრამ ვაი, რომ ამხანად ნეტარ შთაბეჭდილებას მიშხამავს ეს სამარისებური სიჩუმე... ზვარამზე, რომ იცოდე როგორ მალონებს და მაშინებს ყოველივე ეს, საცაა უსულო საგნებიც კი მოგჩერებიან და ათას ჰანგებზე გეხმაურებიან“.<sup>150</sup>

პიესაში პარალელურად ვითარდება ზვარამზეს სიუჟეტური ხაზი, რასაც თხრობა კულმინაციისკენ მიჰყავს. ჯერ არის და გამოჩნდება მისი მთხოვნელი მოხუცებული თავადი, ზვარამზეს კი უყვარს უბრალო გლეხი და რეზიკო ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ მისი და სიყვარულით გათხოვდეს. რიგორისტეს აღწერით, ეს საკვანძო სცენა რამიშვილის მიერ მკაცრ ნატურალისტურ პლანში იყო გადაწყვეტილი: „ამასობაში ზვარამზეს ვიღაც საქმრო გამოუჩნდება, თავადი, მაგრამ რეზიკო გიჟდება, ცოფებს ყრის ამ ამბის გაგონებაზე და მამას საყვედურებით ავსებს, რომ თავისუფალ მოქმედების ნებას არ აძლევს მის დას. ზვარამზეს სხვა უყვარს – გლეხი, ჯანმრთელი და მას უნდა მიათხოვოს ელეფთერმაც თავისი ქალი აუცილებლად, თუ უნდა, რომ სულ უკვალოდ არ გადაშენდეს, რადგან ის – რეზიკო უკურნებელი სენით (დეგენერაციით) არის შეპყრობილი და მომავალი არ აქვს, მისი და ზვარამზე კი ჯანმრთელია და თუ ჯანმრთელ გლეხს, ხალხის შვილს მითხოვდება, არც თავადი მანუშარი გადაშენდება უკვალოდ. მამა უარზეა. ამ დროს რეზიკოს გულს შემოეყრება და ბნელიანივით ძირს დავარდება. ელეფთერი შეშინებული ამით რეზიკოს მოსულიერების შემდეგ ძალაუნებურად თანხმდება ზვარამზე გლეხს მიათხოვოს ცოლად“.<sup>151</sup>

ამ სცენის აღწერისას კრიტიკოსმა გამოტოვა ერთი არც თუ უმნიშვნელო დეტალი: მან ყურადღება არ მიაქცია რეზიკოს მიერ დაუინებოთ გამეორებულ ფრაზას „წამსდარი სისხლის“ შესახებ, რომლის განახლებაც მას აუცილებლად მიაჩნდა. თანაც ეს განახლება მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ზვარამზესთვის, არამედ მისი ხელის მადიებლისათვისაც, თავად მანუჩარისთვის. ეს ქორწინება ამ თავადის საგვარეულოსაც დააყენებს გაქრობის საშიშროების წინაშე. ექიმი რეზიკოს მიერ წარმოთქმული ეს სიტყვები ავბედით ძალას იძენდნენ. ამგვარად, მემკვიდრეობითობის პრობლემის პოზიტივისტურმა განმარტებამ რამიშვილის დრამაში კულმინაციას მიაღწია, რის შედეგადაც მანამდე შეკავებული მოქმედების სვლამ კვანძის გასწისაქენ სწრაფი განვითარება დაიწყო.

პიესის ზედაპირზე მყოფი, მკაფიო იდეურ-შინაარსობრივი შრე ერთადერთი არ არის, მას ავსებს ნაწარმოების მთლიანი კონსტრუქციის, მხატვრული ფორმისა თუ გმირთა ხასიათების დეტალური დამუშავება. შინაგანი ბრძოლით დაუძლეურებული რეზიკოსთვის, რომელიც თითქოს შეჰკუებია საკუთარ თავთან მოსალოდნელი ანგარიშსწორების შიშს, ეს სცენა დიდ ზნეობრივ გამარჯვებას ნიშნავს. რეზიკო გრძნობს რა, რომ ვერ ეწინააღმდეგება გარდაუვალ ბედისწერას, ყოველ ღონეს ხმარობს დის გადასარჩენად. ამის შემდგომ გმირი თავის ვალს ახლობლების მიმართ ამოწურულად თვლის, წყვეტს უაზრო წინააღმდეგობას და ბედს ემორჩილება.

შემთხვევითი არ არის, რომ რეზიკო სწორედ ზვარამზეს ქორწილის დღეს აიღებს დამბაჩას და საიდუმლოდ გადის სახლიდან, სადაც მის მხოლოდ უსიცოცხლო გვამსლა შემოიტანენ. სამგლოვიარო პროცესია სახლთან ახლოს შეხვდება საქორწინო მსვლელობას. მხიარული სიმღერა შეიცვლება გოდებით, გარდაცვლილის სულის მოხსენიებით და ყველაფერი ერთიან ცხოვრებისეულ დინებაში ექცევა; ერთმანეთში აირევა სიხარული და მწუხარება, ბედნიერება და განსაცდელი, კუბო და სიმღერა – ჩვენი არსებობის უცვლელი თანამგზავრი, რომლებიც თითოეულ მოკვდავს საკუთარ ბედს ხაზს უხატავენ.

პიესის კვანძის გასწისის სანახაობითმა ეფექტურობამ, ფინალის მაღალმა თეატრალურობამ, რომელშიც გადაიხლართა დრამის ფაბულის ძაფები, რთულ მდგომარეობაში ჩააყენა ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკა. „დროება“ თითქოს იმის შიშით, რომ ზედმეტი

ქებით არა ევნო დრამატურგისთვის, თავშეკავებულად აღნიშნავდა მისი ოსტატობის ზრდას: „ბ-ნი რამიშვილი რამდენიმე წელიწადია რაც დრამატიულ მწერლობის ასპარეზზე გამოვიდა. საყურადღებოა, რომ ახალგაზრდა ავტორი... სისტემატიურად წინ მიდის... „საბედისწერო დამბაჩა“ აშენებულია დეგენერაციის, ანუ გადაშენების, ფაქტზე“.<sup>152</sup>

„ფასკუნჯი“ შედარებით მეტს აღიარებდა: „ტრ. რამიშვილს დიდი ნაბიჯი გადაუდგამს წინ და „საბედისწერო დამბაჩაში“ მან მოგვცა საუცხოო პიესა, ჭეშმარიტი დრამა, დამთავრებული, მთლიანი. „საბედისწერო დამბაჩა“ ნამდვილ ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, იწვევს იმ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც ანიჭებს ადამიანს ზნეობრივ განწყობას“.<sup>153</sup>

ტენდენციური რიგორისტე აზუსტებდა, რომ ის საპატიო ადგილი, რომელსაც რამიშვილის დრამა დაიჭერს, გამოწვეულია ქართულ, ორიგინალურ დრამატურგიასთან ზიარებით. უზერხულობა რომ დაეფარა, ავტორს მიმართავდა: „ორიოდე სიტყვა ავტორს. პიესა კარგი საყურებელია, სცენები კარგად არის აკინძული და ლამაზი... ბევრი, ბევრი სურათი ვნახეთ ფეოდალის ზნეობრივ – ფიზიკური გადაშენებისა. გვეყოფა ჩამავალი კლასების ნახვა... გვაჩვენეთ ამომავალი კლასი, მისი გზა, მისი მომავალი. გვეყოფა ავადმყოფები, გვაჩვენეთ ჯანმრთელები“.<sup>154</sup>

უნაყოფო კამათის ხმაურში, რომლის მიზნად რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩის“ გავლენის წყაროს დადგენა იქცა, აუხსნელი დარჩა თვითონ პიესა. ყურადღება არავის მიუქცევია ქართულ ლიტერატურაში ასეთი მოულოდნელი გმირის გაჩენის ფაქტისთვის. არავის მოუთხოვია მედიცინაში გათვითცნობიერებული დრამატურგისაგან რეზიკოს საქციელის თვალსაჩინო მოტივაცია. გმირის ავადმყოფობა ყველამ ისე მიიღო, როგორც მხატვრული გამოწვანა, როგორც ცხოვრებიდან მთელი კლასის გაქრობის სიმბოლური გამოხატულება. ამავე დროს ყველა გრძნობდა პიესის იდუმალებას. შეიძლება ითქვას, რომ მტვრიან თაროებზე ერთი საუკუნის მანძილზე შემოდებულმა „საბედისწერო დამბაჩამ“ იდუმალი მომხიბვლელობა დღემდე შემოინახა. თავად პიესის ტექსტი გვამღევეს დასკვნის საშუალებას, რომ საქმე ეხება ნატურალიზმის განვითარების ისეთ შტოს, რომელმაც, დაისესხა რა რიგი სიმბოლისტური იდეებისა და ხერხებისა, თავისი განვითარება პოვა საშინელებების თეატრის ესთეტიკაში და ერო-

ვწვდი თეატრალურ ხელოვნებაში მოდერნიზმის წინამორბედად იქცა. „საბედისწერო დამბახა“, როგორც ქართული ნატურალიზმის მწვერვალი, მნიშვნელოვანია დრამატურგიული კონსტრუქციის თვალსაზრისითაც. იგი წარმოადგენს ისეთი ნაწარმოებების ნიმუშს, რომელთა სიუჟეტური მოტივების გადაკვეთის ცენტრში აუცილებლად მოექცევა გმირის ნევრასთენიული ისტერიკა, რომელიც გამოწვეულია ისეთი სახის ავადმყოფობათა მიზეზით, როგორიცაა: ალკოჰოლიზმი, დეგენერაცია, სიფილისი, შიზოფრენია, მანიაკალურიზმი და ა. შ. ამ თვალსაზრისით, რამიშვილის დრამის შედარება ჰაუპტმანის „შერიგების დღესასწაულთან“ („ავადმყოფი ხალხი“) საკმაოდ დამაჯერებელია. ორივე პიესა სიუჟეტურად ერთსა და იმავე სქემას ეყრდნობა. ამასთან, რამიშვილის პიესა სძლევეს სქემატიზმს. ნატურალისტურ შაბლონებთან გარეგნული მსგავსება ვერ ჩრდილავს ღრმა კავშირებს ახალ ევროპულ ლიტერატურულ შენაკადებთან, რომლებშიც სულ უფრო დიდ ადვილს იჭერს სამყაროსა და გონის დაშლის, დეკონსტრუქციის იდეა. ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ რამიშვილს თეატრისადმი სიყვარული არ უშლიდა ხელს, რომ ყოფილიყო ვერის საავადმყოფოს ფერშალი და ყოველდღე პედანტურად შეესრულებინა თავისი მიწიერი ვალდებულებები. თეატრში გატარებული საღამოები ათავისუფლებდნენ მას უდიდეს ფუსფუსისაგან. სწეულების გვერდით გატარებული დღეები კი ამდიდრებდნენ იმ გამოცდილებით, რაც შემდგომ მის სამწერლო საქმიანობაში ისახებოდა.

ამგვარად, რამიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება ერთმანეთს შერწყმა. გზა საავადმყოფოდან თეატრამდე და მერე სახლამდე მოვლენათა მორევზე მიედინებოდა, სადაც მას ღრმად ითრევდა თავბრუდამხვევი შთაბეჭდილებები. იგი უნდა გარკვეულიყო ამ მოვლენებში, აეწერა ყველაფერი ისე, რომ წვრილმანიც არ გამორჩენოდა. დრამატურგის წარმოსახვა იკვებებოდა მოძულებული რეალობით, რომელიც შემდგომ მრავლდებოდა აბსტრაქტულ მრავალაზროვან სახეებში. „საბედისწერო დამბახაში“ წარმოდგენილია საავადმყოფოს პრაქტიკაში მომხდარი ამბავი. შესაძლოა, ამას ფერშალი თვითონ დაესწრო და თეატრალური შთაბეჭდილების გათვალისწინებით გადმოსცა. დიაგნოზი, რომელიც „საბედისწერო დამბახის“ გმირს შეესატყვისება არის შიზოფრენიის შემკვიდრებითი მიმდინარეობა, მისი ნაირგვარობა, რასაც სამედიცინო ლიტერატურაში მანიაკალურ-

დეპრესიულ სინდრომს უწოდებენ. თუ მხედველობაში მივიღებთ ავლიბ ზურაბაშვილის პროფესიულ მოსაზრებებს შიზოფრენიის თეორიის საკითხებზე, თვალში გვეცემა დამთხვევები: სინდრომის განვითარების მრავალრიცხოვანი აღწერისა, რამიშვილის დრამის გმირის, რეზიკოს, ქცევის ხასიათთან. თუ „საბედისწერო დამბაჩის“ ტექსტს, კერძოდ მის კულმინაციურ სცენას (მამასთან კონფლიქტს, რომელიც რეზიკოს ნერვიული შეტევით თავდება), შევადარებთ მრავალრიცხოვან კლინიკურ დაკვირვებებთან, ამგვარი მოსაზრების საფუძვლიანობა უფრო სარწმუნო გახდება. მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება რამიშვილის ამოცანა. მისი პიესა ყურადღებას აიპყრობს სხვა შრეებითაც: მასში იკითხება, ერთი მხრივ, ძველ ბერძნულ ტრაგედიათან სიახლოვე ბედისწერის გაგებასთან დაკავშირებით და, მეორე მხრივ, პირდაპირი კავშირი XX საუკუნის უახლეს მხატვრულ მაჯისცემასთან, რაც მატერიალური სამყაროს დანგრევისა და განადგურებისკენ მიმართულ მოძრაობაში გამოიხატება.

პირველი გამოჩენისას რეზიკო ტოვებს საქმიანი, ჭკვიანი და ზომიერად ირონიული კაცის შთაბეჭდილებას. რამიშვილის მიერ აღწერილი გმირის ეს იერი მკითხველს შეიძლება უშფოთველი და მშვიდი მოეჩვენოს, თუ არ გაითვალისწინებს მსახურთა გადაკრულ სიტყვებსა და რეზიკოს მძაფრ ინტერესს ბიძის დაღუპვასთან დაკავშირებით. დრამატურგის მიზანი – მიეღწია ტრაგიკული კათარზისისთვის – ახალი, არატრადიციული გადაწყვეტებით ვითარდებოდა. იგი აფართოებდა ნატურალისტური სქემების ჩვეულ საზღვრებს და მკვეთრ გამყოფ ხაზს ავლებდა თეატრსა და ცხოვრების შეუთავსებლობას შორის.

რამიშვილის გმირი რეზიკო ჯანმრთელია მანამდე, ვიდრე რაღაც აუხსნელი ძალა არ უბიძგებს მას წინაპართა საქციელის გამეორებისკენ. რასაკვირველია, დრამა არ მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ მოუწყო ძმამ დას ბედნიერი ცხოვრება. არც ის უნდა დაგვაიწყდეს, რას ნიშნავს თავად საბედისწერო დამბაჩა და რატომ იზიდავს იგი ასე ძლიერად თავისკენ უძწეო გმირს.

რეზიკო ჩვენს ლიტერატურაში „დაშლილი ადამიანის“ სახეთა წინამორბედად გვევლინება, რომელმაც ვერ გაიგო, თუ რას შეეძლო დაემსხვრია მისი ნებისყოფა და გონება. რამიშვილის აფორიაქებული განწყობილება პიესაში უთუოდ ეხმიანება შიშისა თუ საშინელებების იმ შეგრძნებებს, რომლებსაც ნ. ბერდიაევი შესანიშნავად

გამოხატავდა თავის წერილში პიკასოს შესახებ: „კანი ჩამოჰხვევათ საგნებს... აღარასოდეს დადგება გაზაფხული... თუკი მაინც დადგება, იგი სხვაგვარი იქნება“.<sup>155</sup>

„საბედისწერო დამბაჩის“ პირველი წარმოდგენა საქველმოქმედო იყო. შემოსავლის ნაწილი ვასო აბაშიძის სამკურნალოდ იყო გამოიზნული. პრესის მოწოდებების მიუხედავად პრემიერაზე ქართული თეატრის დარბაზი ვერ შეივსო. ამის შესახებ პრესა იუწყებოდა, რომ მაყურებელმა ხელიდან გაუშვა შესაძლებლობა, ეხილა ორიგინალური დრამატურგიის შესანიშნავი ნიმუშის სცენური განსახიერება და ამავე დროს არც დიდი მსახიობის გასაჯანსაღებლად გაიღო წვლილი. აღმანახი „ფასკუნჯი“ „საბედისწერო დამბაჩის“ პირველ წარმოდგენას წლის საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნევდა. ამასვე ეხმიანებოდა „დროება“, რომელშიც ხაზს უსვამდნენ ალექსანდრე იმედაშვილის დიდ წარმატებას რეჟიკოს როლში. რიგორისტეც აღიარებდა იმედაშვილის თამაშის შეუდარებელ ზემოქმედებას: „საუცხოო იყო იმედაშვილი იმ დროს, როცა სკამზე ვარდებოდა თვალებგადმობრუნებული შემლილი სახით“.

საუბარია კულმინაციურ სცენაზე – რეჟიკოს ისტერიკაზე, რომელიც, კრიტიკოსების მოწმობით, მაყურებელთა დარბაზზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა: „იმედაშვილმა მშვენივრად დახატა დეგენერატ ექიმის სულიერი მდგომარეობა. სცენა, როცა ის ბნელიანივით ეშვება სკამზე, საუცხოო იყო. ეს სცენა ისე ძლიერ ჩაატარა მსახიობმა, რომ მთელი დარბაზი დიდხანს, გულამოსკენილი ქვითინებდა. ჩვენი აზრით, იმედაშვილი ნიჭიერი არტისტია და ხეირიანად გადმოცემს ფსიქიურ მომენტებს“.<sup>156</sup>

„საბედისწერო დამბაჩის“ წარმატება შემთხვევითი რომ არ იყო, ისიც მოწმობს, რომ ამ პიესას ქართული თეატრი რამდენჯერმე მიუბრუნდა, იგი ითარგმნა რუსულადაც და დაიდგა კიდევაც რუსულ სცენაზე. ამრიგად, „საბედისწერო დამბაჩის“ შექმნა და სცენური ხორცშესხმა 1909 წელს ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტია, რომელმაც დაადასტურა, რომ ეროვნული დრამატურგია და სცენური ხელოვნებაც მზად იყო იმ ახალ მხატვრულ ფასეულობათა აღსაქმელად, რომლებიც საერთო ევროპულმა განვითარებამ წარმოშვა.

იპყრობდა რა სიმაღლეებს, ტრიფონ რამიშვილი არ ისწრაფოდა გამარჯვების აღმის აღმართვას, თუმცა არც მხოლოდ მთის ძირის მორიდებულ გარდამქმნელად დარჩა. რამიშვილმა წარმოადგინა

უახლეს მიღწევათა შერწყმის ფართო შესაძლებლობანი, ახალი მოდერნისტული დრამატურგიული ტექნიკა და, რაც ყველაზე მთავარია, ქართულ ლიტერატურაში დაგვიტოვა უცნაური, სასიცოცხლო ძალებისაგან თანდათან დაცლილი XX საუკუნის განწირული გმირის შეუდარებელი სახე, როგორც სამყაროს, პიროვნების, ცნობიერების განსაზღვრისა და ნგრევის სიმბოლო.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რომელი მიმართულებების შერწყმა მოახდინა ტრიფონ რამიშვილმა თავის "საბედისწერო დამბაჩაში"?
2. ვინ იყო სპექტაკლის რეჟისორი და რა გადაწყვეტა ჰქონდა მის ინტერპრეტაციას?
3. რაში გამოიხატა ამ პიესის მთავარი გმირის უჩვეულობა ქართულ ხელოვნებაში?
4. კონკრეტულად რაში გამოიხატებოდა ახალი მოდერნისტული თეატრის დრამატურგიული ტექნიკის ფლობა რამიშვილის პიესაში?
5. რომელი მსახიობი ასრულებდა სპექტაკლში მთავარ როლს და როგორ?

## მოქრნიხმი – ჟუაჟანსი

მოიწია ნაყოფის გამრავლების საათმა. ბიბლიაში აღწერილი ხილვების მსგავსად ერთ ვაზს ათასი შტო ამოეზარდა, ყოველი რტო ათასი მტევნით დამძიმდა და ყოველი მტევანი ათასი მარცვლით დაიხუნძლა. XX საუკუნის მეორე ათწლეულში ქართული მხატვრული კულტურა განვითარების ახალ გზას ირჩევს: ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა შეუპოვარმა, საყოველთაო ევროპულმა დინებამ, რომელმაც საიმედო ყლორტები გამოიღო. სასიხარულო მოვლენების რიცხვმა იმატა: ვანო სარაჯიშვილის თითოეული გამოსვლა მოვლენა ხდებოდა; დასასრულს მიუახლოვდა ქართული საოპერო პარტიტურის პირველი ნიმუში; სიახლეს ეძებდნენ მხატვრობაშიც. ამ მხრივ საინტერესოა არჩილ ჯორჯაძის შენიშვნა გიგო გაბაშვილის ფერწერულ ნამუშევრებზე, რომლებშიც ჯერ კიდევ დაფრინავდა ნატურალიზმის სული: „ჩვენ უკვე გვქონდა ლაპარაკი გაბაშვილის „ხევისურებზე“. აქ რეალიზმი გადაჭარბებულია, წითელი ფერები ისეთი სიუხვით მოუცხვია პირის – სახეზე, რომ კანის ავადმყოფობა გეგონებათ“.<sup>157</sup>

პოეზიაში, დრამატურგიაში და ლიტერატურაში ორი ტენდენცია გამოიკვეთა, რომელთა დაპირისპირება და მეტოქეობა უფრო თანხმობაში გადაიზარდა ვიდრე მტრობაში. ერთი მათგანი ბრწყინვალედ ათავსებდა რეალიზმს ნატურალიზმთან, მეორე ნატურალიზმს - სიმბოლიზმთან. პირველ განშტოებას წარმოადგენდნენ ე. ნინოშვილი, შ. არაგვისპირელი, ნ. ლორთქიფანიძე, პ. ირეთელი და სხვა. მეორეს – ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, შ. დადიანი, ტრ. რამიშვილი, ი. გედევანიშვილი და სხვანი. დრო და დრო ეს განშტოებები ერთიმეორეში იხლართებოდნენ, ერთობლივად აგროვებდნენ სასიცოცხლო ტემპს – ახალ ეპითეტებს, შედარებებს, მეტაფორებს, XX საუკუნის ხელოვნების გამორჩეულ ხერხებს, რომლებიც ესთეტიკური კრიტერიუმების ცვალებადობისა და ახალ ფორმათა ძიების შედეგად იშენენ.

მოცემული ეტაპის თავისებურებად ამგვარ წინააღმდეგობათა მოხსნის ტენდენცია უნდა ჩაითვალოს: უკიდურესობათა დაახლოვება, ანუ ერთგვარი ზიარება, ახალი ხელოვნების ჯერ კიდევ ამოუცნობ, მღელვარე სტიქიასთან. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ იყო მოდერნიზმი საქართველოში რამდენადმე გარდასახული, ნაკლებად აგრესიული,

შემწყნარებლური, უფრო თვინიერი, ვიდრე დასაკვლეთში.

შემოქმედება დაპირისპირებამდე არც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სიტუაციის გამწვავებამ მიიყვანა. იგი იფურჩქნებოდა მოთმინების ნიშნით, სხვადასხვაგვარი მხატვრული იდეების აღქმისათვის მზადყოფნით. ახასიათებდა სწრაფვა მოქნილ სახეთა მოსაპოვებლად, შინაარსის სიმდიდრე და გადაწყვეტის ორიგინალურობა.

1914 წელს ქვეყანას სიანხლე მოევლინა: იშვა წმინდა სახით რაღაც სხვა, რამაც დაჩლუნგებულ წინააღმდეგობებს თავისი პირველადი საზრისი დაუბრუნა, აღადგინა განელებული ცეცხლი. ეს „სხვა“ გალაკტიონის ლექსთა კრებული იყო. სულის შემძვრელი პოეზია ქართველივით შემოიჭრა და ახალი ათვლის წერტილად იქცა ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობაში. ამის შემდგომ გაცამტვერდა ცრუ ოპტიმიზმის ნაშთები, რომლებიც ჯერ კიდევ ისტორიულ-პატრიოტული სომნამბულიზმის დროიდან იყო შემორჩენილი.

დაიწყო დეკადანსი. დაისადგურეს მარტოსულობის ხატებმა, ღამეებმა, ქარებმა, დაკარგულმა დრომ, სამყაროს უაზრობამ. პოეზიამ ლიდერობა იტვირთა და ხელოვნების შემდგომი განვითარება განსაზღვრა.

დადგა დრო, აიხსნას მოდერნიზმი და დეკადენტობა — მოვლენები, რომლებიც ნატურალიზმმა და სიმბოლიზმმა წარმოშვა. ბოლო წლებამდე ამ მოვლენების გარშემო არსებული ლიტერატურა ერთობ ძუნწი იყო, რაც გასაგებიცაა, თუ გავითვალისწინებთ მათ მიმართ ყველა პოლიტიკური რეჟიმის დამოკიდებულებას. კომუნისტური ტოტალიტარიზმისთვის მოდერნიზმი და დეკადანსი მიუღებელი იყო იდეოლოგიურ ასპექტში: შემოქმედების თავისუფლება, ფორმა-შინაარსის ფართო ურთიერთვარიანტულობა, ურწმუნობა და პესიმიზმი — ყოველივე ეს ვერაფრით თავსდებოდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებთან. ასევე მიუღებელი იყო მოდერნიზმი „ყავისფერი“ ტოტალიტარიზმისათვის, ანუ ფაშისტური იდეოლოგიისათვის, რადგან ეჭვქვეშ აყენებდა ორიენტაციის საკითხს, ხელს უშლიდა ნაციონალური გამორჩეულობის იდეის ცხოვრებაში განხორციელებას.

საქართველოში ყოველგვარი მცდელობა ევროპულ მოვლენათა განხილვისა, თვითმყოფადობის შელახვად აღიქმებოდა. დღესდღეობით ჩვენ წინაშეა საკმაოდ წინააღმდეგობრივი მონაცემები მოდერნიზმზე და დეკადანსზე. ყოველგვარი ანტირეალისტური ხელოვნებაში განიმარტება, როგორც უნაყოფო და დაცემული; ყოველგვარი რეა-

ლისტური კი – როგორც პროგრესული და დემოკრატიული. ამაში ღრმა შეცდომაა, რომელიც აუცილებლად უნდა მოიხსნას.

პირველყოვლისა რეალისტური არ ნიშნავს დემოკრატიულს, თუნდაც იმიტომ, რომ ერთი მოვლენის ტიპიზაციით, ერთ ნიშანს დანარჩენებზე ავრცელებს და, პირიქით, ანტირეალისტურიც არ ხდება უფრო დემოკრატიული იმით, რომ იდეურ შინაარსს უგულებელყოფს და ფორმათა დაშლა-გადალაგებისკენ ისწრაფვის. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისევე იბადება კითხვა: რა არის ხელოვნება – ცხოვრებისგან მოწყვეტილი ირეალური ჩუქურთმა, თუ მისი უშუალო (სინამდვილის) ფოტოგრაფიული ანაბეჭდი? მთელი ისტორიული გამოცდილება ერთსაც ადასტურებს და მეორესაც. ფორმის მრავალფეროვნება, ხერხთა ფლობის ოსტატობა, მაღალი პროფესიონალიზმი და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ყოველგვარი კულტურის აყვავების საფუძველია.

უცხო სიტყვათა ლექსიკონში მოდერნიზმი განისაზღვრება, როგორც ზოგადი სახელწოდება XX საუკუნის ბურჟუაზიული ხელოვნების მიმართულებისა. ლექსიკონის ავტორები დეკადანსსაც იხილავენ, როგორც დაცემული ხელოვნების ზოგად განსაზღვრას. კიდევ უფრო რთულადაა საქმე ოჟოგოვის ცნობილ ლექსიკონში, სადაც მოდერნიზმი რატომღაც ფიგურირებს, როგორც „ფორმალისტური მიმართულება“.<sup>158</sup>

აკადემიკოსი მიხაილ ლიფშიცი ბევრად უფრო სამართლიანია, როდესაც ამბობს, რომ მოდერნიზმის სათავე ნატურალიზმშია საძებნელი. იგი აღნიშნავს რა ძმები გონკურების „ახალ ოპტიკას“ და ფსიქოტექნიკის უდიდეს როლს, რომლის მიხედვით შემოქმედების არსი თვითონ სამყაროს შეცვლა კი არ არის, არამედ – მისი გამოხატვის საშუალებების შეცვლა. ამ აზრს აღრმავებს მოდერნიზმის ისეთი სერიოზული მკვლევარი, როგორიცაა ს. მოჟნიაგუნი, ზოლო ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი წერს: „ფართო პუბლიკას აღაშფოთებს, როდესაც ატყუებენ. იგი სიამოვნებას ვერ პოულობს... ხელოვნების თვალწარმტაც სიცრუეში, რომელიც მით უფრო საოცარია, რაც უფრო აშკარაა მისი ცრუ ქსოვილი.“<sup>159</sup>

გურამ ასათიანი შენიშნავდა,<sup>160</sup> რომ „დეკადენტური ლიტერატურა საქართველოში... გამოხატავდა დაღლილობის გრძნობას“ და მეტად უცნაურად ასრულებდა აზრს: „რისი უფლებაც ქართველებს... არასოდეს არ ჰქონდათ“.<sup>161</sup>

ნატურალიზმი ქართულ თეატრში მხოლოდ მელოდრამატულ-ობით არ ხასიათდებოდა. მიმართულების მნიშვნელოვან განმასხვავებელ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს მისი მიდრეკილება მოდერნისტულ „საშინელებათა“ თეატრისადმი, რაც ვლინდება როგორც შესაბამისი ეროვნული დრამატურგიის შექმნით, ასევე რეჟისორული ძიებებითაც. ამ გარემოებამ წარუშლელი კვალი დაატოვა, განსაზღვრა ნატურალიზმის თავისებურება და აამაღლა საუკუნის დასაწყისის სცენური კულტურა. სამართლიანად შენიშნავდა ბერდიაევი, რომ „დეკადანსი ღრმად ნაყოფიერი იყო და ბევრი გაიღო ახალი ქრისტიანული სამყაროს სულიერი ცხოვრებისათვის“.<sup>162</sup>

ქართული თეატრი და ეროვნული მხატვრული კულტურა საუკუნის დასაწყისში ორგანულად შეერწყა დასავლეთ ევროპულ დეკადანსს, წარმოშვა საკუთარი „შხამიანი ყვავილები“. ამ ხელოვნებისათვის დაქანცულობის გამოხატვა ისტორიულ-პატრიოტული ოპტიმიზმის საპირისპირო იყო, რომელსაც რეალობა კარგა ხანია დაკარგული ჰქონდა.

რაც შეეხება თეატრალურ ცხოვრებას, ისევ აგროვებდა გამოცდილებას და მიმართულებებისა და სტილთა აღრევა-დამყნობით ახარებდა. ამ მხრივ შეიძლება დავასახელოთ რამდენიმე სპექტაკლი, წარმოდგენილი როგორც ნატურალისტური სურათის ანაბეჭდი. მათ შორის ყურადღებას იმსახურებს ჰაუპტმანის დრამის დადგმა – „მზის ამოსვლის წინ“, რომელიც განახორციელა მოსკოვიდან დაბრუნებულიმა ვალერიან შალიკაშვილმა. იგი უხალისოდ შეუდგა რიგითი რეჟისორის მოვალეობის შესრულებას. დრამატული საზოგადოების მმართველობაზე განაწყენებული რეჟისორი, რომელსაც სტანისლავსკისთან სტაჟირება შეუწყვიტეს, სულ ბუზღუნებდა და მოთქვამდა. ოცნებობდა, როგორმე ფულის შოვნაზე, მოსკოვში დაბრუნება რომ შეძლებოდა... მაგრამ ამ იმედს ასრულება არ ეწერა.

გავა რამდენიმე წელი და ქართული სცენის აღიარებული მეტრისთვის ისევ დაიწყებენ ფულის შეგროვებას, მაგრამ არა მოსკოვში გასამგზავრებლად. ეს ფული ვალერიან შალიკაშვილს მადლიერი მამურებლისგან გადაეცა უკეთესი საკვებისთვის, რათა გაეძლო მოძალბებული ჭლექისათვის. 1915 წლის გაზ. „საქართველოს“ №165-ში სანდრო ახმეტელი (ჯუანშერის ფსევდონიმით) მიმართავდა ქართველ საზოგადოებას:

„ერთ დროს დაუღალავი მუშაკი, ახლა ავადაა.

ქართული სცენის თავგანწირული მოამაგე ჭლებით შეპყრობილი, ბაქოს საავადმყოფოში წევს.

იწვალა, ივავალა ხელოვნებისათვის საყვარელმა ადამიანმა და ახლა კი მისი წრფელი გული საშინელი ავადმყოფობის სიახლოვეს განიცდის.

შიშსა მგვრის მისი მდგომარეობა.

ვკრთი მისი ბედით.

ვაჰ, თუ ვერ ვუპატრონო?

ვერ მივხედოთ, ვერ მოვუაროთ.

მეშინია მით უფრო, რომ ვიცნობ ჩვენს საზოგადოებას.

პირში მომღიძარი, პატივისმცემი, ძალიან ხშირად თავის საუკეთესო პირმშო შვილებს გაჭირვების დროს უყურადღებოდ სტოვებს. თავს მიანებებს, დაივიწყებს.

ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი შალიკაშვილი ასეთივე გაჭირვებაშია.

ხანგრძლივმა შრომამ, ხელოვნებისადმი გულშემატკივრობამ გატეხა ჯანსაღი ადამიანი.

არაფრის მქონე, უპატრონოდ, იგი სხვაგან, შორს ლოგინში წევს და ჩვენკენ თვალები უპყრია.

ვინ იცის რას განიცდის ჩვენი ვალიკო.

ვინ იცის რა შავი ფიქრები დასტრიალებს მის მოქანცულ სულს?

საჭიროა შველა, ძმური ნუგეში.

საჭიროა საჩქარო დახმარება.

ჩვენი ვალია: რითაც შეგვეძლება დავიხსნათ იგი საშინელი სენის კლანჭებიდან.

ჩვენი ალერსით და ყურადღებით მას უნდა მივცეთ გულის სიმხნევე და მოთმინება“<sup>163</sup>

რეჟისორმა სიცოცხლის ბოლომდე მოახერხა ეთქვა ის მთავარი, რაც ალელვებდა და შექმნა სპექტაკლი-ფეერია „სინათლე“, ჯადოსნური სიმბოლიზმის ნიმუში, რომელმაც უამრავი სიხარული მოუტანა ყველას, პატარებსა და დიდებს პირველი მსოფლიო ომის დღეებში.

ჰაუპტმანთან დაბრუნება ნატურალიზმისადმი ერთგულებაზე მეტყველებდა. დიდი გერმანელი მწერლის პირველ დრამატულ ნაწარმოებზე შექმნილი სპექტაკლი თითქოს უკან ეწეოდა, საუკუნის პირველ წლებში გადატანილი პრობლემებისკენ — ცუდი მემკვიდრეობითობის შესახებ. ალკოჰოლიზმზე, მდიდარ მდაბიოთა

უზნეობაზე. „სახალხო გაზეთში“ შთაგონებით მსჯელობდნენ პიესის მთავარ პრობლემატიკაზე: „ამ დაწყევლილ ბუდეში ყველანი დეგენერატებათ გამხდარან... გოფმანის ცოლი და გარყვნილი კრაუზესი, რომელიც იქამდე დაცემულა, რომ მზად არის თავისი საკუთარი ქალიც გააუპატიუროს – შთამომავლობით ალკოგოლია... მშვენიერი იყო ქალბატონი დავითაშვილი ელენეს როლში, სულიერი დრამა – დეგენერატის ოჯახში აღზრდილი იგი გასაოცარი ხელოვნებით გადმოგვცემდა ტრაგედიას“.<sup>164</sup>

თუმცა ამ სპექტაკლის მიზანი სულ სხვა იყო. ვალერიან შალიკაშვილმა მასში დამწყები მსახიობები დააკავა, რათა აპრობირებულ მასალაზე აეხსნა მათთვის სტანისლავსკისთან მიღებული გაკვეთილები: თამაშის ტექნიკა და საშემსრულებლო ხერხები. ეს ამოცანა წარმატებით გადაწყდა სპექტაკლში.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რატომ იყო მიუღებელი მოდერნიზმი სხვადასხვა პოლიტიკური რეჟიმებისთვის?
2. რა მიმართულებათა შერწყმითა და გადაკვეთით აღმოცენდა მოდერნიზმი და დეკადანსი?
3. როგორ შეიცვალა სიტუაცია XX საუკუნის ქართულ კულტურაში?
4. რომელი ძირითადი ტენდენციები განსაზღვრავდნენ ქართული მწერლობისა და დრამატურგიის თავისებურებებს?

## ჩვენი საშინელებათა თეატრი

ქართულ თეატრში მაყურებელს მრავალი საინტერესო ნატურალისტური სპექტაკლი უხილავს, თუმცა მათ შორის მკაფიოდ გამოირჩევა შოთა დადიანის<sup>165</sup> პიესა „განწმენდის სასახლე“, რომელიც ვალერიან შალიკაშვილმა თავის ბენეფისზე დადგა (1911 წლის 17 თებერვალს). შოთა დადიანი დღესდღეობით მივიწყებულია. მისი სახელი ნახსენებია მხოლოდ ერთ სტატიაში.<sup>166</sup> პირველი ცნობა სპექტაკლის შესახებ გამოჩნდა გაზეთ „თემის“ ქრონიკაში, სადაც იუწყებოდნენ: „17 თებერვალს ქართულ თეატრში წარმოადგენენ ახალგაზრდა მწერლის შოთა დადიანის პიესას „განწმენდის სასახლეს“. პიესა საინტერესოა, მას სდგამს თავის საბენეფისოთ ჩვენი ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი ვალერიან შალიკაშვილი“.<sup>167</sup>

პრემიერის მეორე დღეს „სახალხო გაზეთმა“ დაინტერესება გამოხატა სცენაზე ნანახი პიესის მიმართ, მაყურებელს შეჰპირდა მის დაწვრილებით განხილვას, მაგრამ დაპირება ვერ შეასრულა: „მობენეფისე მახინჯ იოსების როლს თამაშობდა და კარგათაც ჩაატარა თავისი როლი. პიესა საზოგადოდ კარგათ იყო დადგმული. ანსამბლიც ხელს უწყობდა... ბ-ნი დადიანის პიესა ბევრის მხრით არის საინტერესო, ამიტომ მის დაწვრილებით გარჩევასა და რეცენზიას შემდეგ დაბეჭდავთ“.<sup>168</sup>

რით იყო საინტერესო პიესა?

ცნობილმა მწერალმა იოსებმა თხზულებათა ორი ტომი შექმნა, რომელშიც ცხოვრებაში ყოველგვარი სიმახინჯის მოსპობის აუცილებლობას ამტკიცებდა. ამ ნაწარმოების წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. პირველი ტომის 700 ეგზემპლარი რამდენიმე საათში დაიტაცეს. თვითონ იოსები ფიზიკურად მახინჯი იყო და თავისივე მსგავსი საშინელი პირმშო შექმნა. ბედისწერა თითქოს სამაგიეროს უხდიდა მას ბოღვითი იდეების გამო; მწერალი კი, საკუთარი ქმნილების წარმატებისაგან ფრთაშესხმული, თავისი ჩანაფიქრის ცხოვრებაში განხორციელებას იწყებს: ამ მიმართულებით პირველი ნაბიჯია – საკუთარი ძუძუმწოვარა ბავშვის მკვლელობა, ხოლო მეორე – თვითმკვლელობა.

პიესაში „სიკვდილისა“ და „შიშის“ მოტივები მჭიდროდ ეხლართებიან ნატურალისტურ ესთეტიკას და მკითხველს მათ შორის საზღვრების წაშლისა და გაორების შეგრძნებას უქმნიან.

დრამატურგის მიერ უახლესი თეატრალური კონცეფციების აღქმა, მისი თვითნებური კომბინაცია ავტორის პროფესიონალურ ალლოზე მეტყველებს. მაგალითად, დრამის მეორე მოქმედებაში იოსები გატაცებით მსჯელობს თავის მეგობართან და მეზობელთან სიკვდილის ამოუცნობ იდუმალებაზე, სიკვდილის მოლოდინის შიშზე. ხოლო მესამე მოქმედებაში იგი თვითონვე უგრძნობლად, დაწვრილებით მოიაზრებს თავისი მეგობრის, დათიკოს, თვალწინ საკუთარ ჩვილ პირმშოზე ანგარიშის გასწორების ხერხებს: „რეკოლვერით მოვკლა? არა, არ შემძლია... იქნება მალე არ მოკვდეს... დახრჩობა? არა... დაიწყებს ყვირილს, ტირილს... ენას გადმოაგდებს, თვალები გადაუბრუნდება... სახე დაულურჯდება... ყველაფერს განწმენდის სასახლე სჯობია... ავწევ ხელებით და გადავაგდებ“.<sup>169</sup>

ნატურალისტური წვრილმანების გარდა, რომლებსაც გმირი განსაკუთრებული სახიერებით აღწერს, ღირს, ყურადღება მიექცეს ამა თუ იმ უხერხულობათა ახსნის განმეორადებას, რომლებიც მამის მღელვარებას განაპირობებდნენ. იგი წინასწარ წარმოიდგენს მოსალოდნელ არასასურველ გართულებას (ყვირილი, ტირილი, ხელების ოფლიანობა...), სიბრალულს კი იგი არ ახსენებს. მღელვარებას იწვევს მხოლოდ უხერხულობანი, გადაწყვეტილების განხორციელებას თან რომ ახლავს.

ცხადია, რომ ჩვენ წინ იდეის სიდიადით შეპყრობილი გმირი კი არ იმყოფება, რომელმაც „სიკეთისა და ბოროტების“ მიღმა გადააბიჯა. ყველაზე რეალური, თვალსაჩინო ქმედება ე. წ. გონის გამარჯვებისა სიმახინჯეზე არის სწორედ ცოცხალი, უსუსური არსების განადგურება, ჩვილის, რომელმაც არც კი იცის რისთვის აჩუქეს სიცოცხლე და რისთვის წაართვეს იგი.

იმ წლების თეატრალური მიმომხილველები დრამატურგისგან გმირის ქცევის შინაგანი მოტივირების დასაბუთებას მოითხოვდნენ. ისინი ჯერ კიდევ არ იყვნენ მზად იმისათვის, რომ პიესის და სპექტაკლის მთავარ გმირებად შიში და საშინელება ეცნოთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იოსების მზადება საკუთარი იდეის ხორცშესხმისთვის გაცილებით რომანტიკულად გამოიყურებოდა, ვიდრე შედეგი, რომელიც პიესის ფინალში გამოიკვეთა.

მაყურებელი და მკითხველი ყოველმხრივ მოაზრებული მკვლელობის თანამონაწილე ხდებოდა, რომლის გამართლება თითქოსდა მახინჯი ხალხისაგან სამყაროს განთავისუფლებაში მდგომარეობდა.

იდეა უკვე მრავალს იზაცებდა და ცოტას თუ შეეძლო დაფიქრება მისი რეალიზაციის უზნობაზე. პიესის ტექსტიდან ირკვევა, რომ „განწმენდის სასახლე“ უძირო უფსკრულია, რომელშიც, გადმოცემის თანახმად, საკუთარი სურვილით გადაიჩენენ უკურნებელი სენით შეპყრობილი ცოლ-ქმარი. როდესაც იოსები შვილს ზრამში აგდებს მათი ხმა ესმის. ისინი სთხოვენ საქციელის გამეორებას და შემთხვევით არ ხდება, რომ სახლში მიბრუნებული გმირი ისევ უფსკრულისაკენ იჩქარის, სადაც მას უკვე ელიან...

სახეზეა ქართული სინამდვილის სამოსელში გამოწყობილი ნიცშესეული ზემოქმედების ნიმუში. რაც შეეხება „სიმახინჯის“ რომანტიკულ კომპლექსს, რომლის მიხედვით მას არა მხოლოდ სიცოცხლის უფლება აქვს, არამედ შეიძლება გაუტოლდეს „ამაღლებულს“ და „მშვენიერსაც“ კი (როგორც, მაგალითად, ვ. ჰიუგოსთან), აქ უკვე მოდერნისტულ ყალიბში ჯდება. აღმოთებული კრიტიკოსები მიუთითებდნენ ლიტერატურულ ნაკლზე – ასახელებდნენ არასცენურობას, ვითარებათა არადამაჯერებლობას – თუმცა, ამის მიუხედავად, სცენაზე საშინელებათა გადმოცემის ნატურალისტურმა მეთოდმა მაინც მოძებნა თავისი ადეკვატური გადაწყვეტა. საბოლოოდ, დაბნეულმა რეცენზენტმა მაინც აღიარა, რომ ბენეფიციანტი „შთაგონებით თამაშობდა და იპყრობდა მაყურებელს; მას მხარს უბავდნენ ლეჟავა (ანნა), მგალობლიშვილი (სამსონი) და ზარდალიშვილი (ლევანი)“, მაგრამ იგივე რეცენზენტი შვებით წერდა, რომ „ბნელი სანახაობის მერე უჩვენეს ნიჭიერი ბელეტრისტის დ. კლდიაშვილის მშვენიერი ვოდვეილი „დარისპანის გასაჭირი“.<sup>170</sup>

ნატურალიზმმა ქართულ თეატრში შესაშური სიცოცხლისუნარიანობა გამოამჟღავნა, დრამატურგიაში სიმბოლიზმს გადაეჯაჭვა, საშემსრულებლო ხელოვნებაში სამსახიობო ტექნიკა გაამდიდრა (მაგალითად, ჰამლეტი ლადო მესხიშვილის შესრულებით ათიან წლებში), რეჟისურაში ამ მიმართულების დამსახურება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა. აქ შეიძლება შემოვიხსნათ თუნდაც იმ მიღწევათა ხსენებით, რომელიც უკავშირდება მაყურებელთა საყვარელ – „საარქივო“, კოსტუმირებულ, ისტორიულ-რომანტიკულ პიესათა აღდგენას.

ამგვარად, ნატურალიზმმა მოიპოვა სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგ და იქცა საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრალური კულტურის ერთ-ერთ წამყვან მიმართულებად. ცხადია, დროდადრო

ტრანსფორმაციას განიცდიდა, სახეს იცვლიდა, ახალი, სოციალურად მნიშვნელოვანი შინაარსით ივსებოდა, იოლად ჰყვებოდა მოდის ქროლვას, იმოსებოდა საშინელებათა თეატრის სამოსელში. სწორედ ასეთმა მოქნილობამ და შემგუებლობამ აქცია იგი განსაკუთრებულად სიცოცხლისუნარიანად.

ნატურალიზმის წამყვანი თემები: მემკვიდრეობა, ალკოჰოლიზმი, ავადმყოფობა, მანიაკალურობა... კრიტიკის მიერ ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ითვლებოდა მოძველებულად, მაგრამ სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირებულ ზოგიერთ მის იდეას დღესაც მნიშვნელოვანი დატვირთვა გააჩნია. ქართულ სცენაზე ნატურალიზმის სპეციფიკურობა გამოვლინდა უმთავრესად მელიორამატულობაში, რაც მას გერმანულ ნატურალიზმთან აახლოებს და არა ფრანგულ ან რუსულ განშტოებასთან. ერთი მხრივ, რა ესაქმება მხატვარ „ნატურალისტს“ ემოციებთან, როდესაც მის წინ მეცნიერული ამოცანაა – ავადმყოფური მოვლენის ზუსტი ფიქსაცია; მეორე მხრივ, კი – როგორ ჩაახშონ ის გრძნობა, რომლითაც ავსებულა მსახიობი და სპექტაკლის ყოველი შემქმნელი. მათ არ შეეძლოთ ერთის გამოყოფა მეორისაგან (აღწერა ემოციური შეფერილობისაგან), მითუმეტეს, რომ სიცოცხლეს განაგრძობდა რომანტიკული მსოფლმხედველობის ტრადიცია, რომელიც ისევ ძლევამოსილი იყო ქართულ კულტურაში. შედეგი – ნატურალიზმი ქართულ თეატრში სასურველ „სიწმინდემდე“ ვერ მივიდა, თუმცა ამ ფაქტს მის სიცოცხლისუნარიანობაზე არ უმოქმედია.

XX საუკუნის ათიან წლებში ქართველი “მხატვლები“ (ვ. შალიკაშვილი, ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფალავა) ერთიანი ძალებით ამხობდნენ რომანტიზმის ბურჯებს. პრინციპული გაერთიანება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მისაბადი დროშის ქვეშ ხშირად ამუხრუჭებდა თვითმყოფადობას, ორიგინალურობას, ხოლო, საუბრები მაყურებელთან უკვე აღარ ატარებდნენ სიხლის შოკისმომგვრელ ეფექტს. თეატრის რეპერტუარში უფრო მეტი ყურადღება ეთმობოდა სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დრამებს, თუმცა ისინიც ნატურალისტური რეჟისურის ხერხებით იდგმებოდა სცენაზე. ეს პიესები ასახავდნენ ცხოვრების მოვლენებს, მაგრამ მათში აღარ აღინიშნებოდა ავადმყოფური მხარეები და უკიდურესობები, მაყურებელს ტრაგიზმით კი არ აბრმავებდნენ, არამედ – სოციალური დრამატიზმის ოსტატური მიბაძვის ბრწყინვით. ამ მხრივ განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია

ვალერიან შალიკაშვილის განხმაურებულმა სპექტაკლმა „მსხვერპლმა“<sup>171</sup>, რომელსაც გაზეთები ერთხმად აღიარებდნენ ქართული თეატრალური ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად.

რეჟისორმა სპეციალურად იმოგზაურა ქართლში, რათა სცენაზე აღმოსავლეთ საქართველოს ნამდვილი ყოფა-ცხოვრება გადაეტანა<sup>172</sup>. პრემიერა 1910 წლის 19 დეკემბერს შედგა და შემდგომ, სრულიად სხვადასხვა რეჟისორული გადაწყვეტით,<sup>173</sup> რამდენიმე წლის განმავლობაში განუწყვეტლად იდგებოდა ქართულ სცენაზე. მოკლედ შევეხები პიესის შინაარსს, თუმცა ამ პიესაზე შექმნილი სპექტაკლების ისტორიული მნიშვნელობა, უფრო მეტად, ნატურალისტურმა რეჟისურამ განსაზღვრა.

სოფლის განაპირას პოლიციელი მოკლეს. დამნაშავე ვერ მოიძებნა, მაგრამ იქაური მოსახლეობა წესრიგის დამამყარებელთა მძევლები ხდებიან. თუ დანაშაულში არ გამოტყდებიან, სოფლისგან კვალიც აღარ დარჩება. ასალგაზრდა სოფლელი თავისთავზე იღებს დანაშაულს და მხოლოდ მისი დასჯის შემდეგ ირკვევა ნამდვილი მკვლელის ვინაობა.

რეჟისორულმა ნაწილმა აღაფრთოვანა მაყურებელი ძაღლების ყევით, ძროხების ბლავილით, დეკორაციის ფოტოგრაფიული სიზუსტით – გლეხთა ბანიანი სახლებით და სოფლის „ათვისებიანი ხორცმეჭით“ – დუქნით, რომლის აბრაზეც ეწერა: „მელოჩნი ლაკვა. ვინო. ტაბაკ ი პაპიროს“ პირველი წარმოდგენის რეცენზენტის დაუფარავი აღტაცებით წერდა, რომ „მასობრივი სცენები ნატურალისტური იყო“ და ითხოვდა სპექტაკლის რამდენიმეჯერ გამეორებას. იგი საყვედურობდა მსახიობებს, რომ ვერ მოასწრეს ქართლური აქცენტის ათვისება და, პირიქით მადლობას უხდიდა რეჟისორს პიესის სანიმუშო დადგმისათვის. შემსრულებელთა შორის გამოირჩეოდნენ ვ. გამყრელიძე – გაბუა, ვ. გუნია – სოლომონი, ნ. ჯავახიშვილი – მარიამი, ხოლო ვ. აბაშიძემ მედუქნე საქოს როლში მიმოძნილველთა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ეს იყო დიდი მსახიობის ერთ-ერთი საუკეთესო როლი მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

„მსხვერპლს“, ვალერიან გუნიას რეჟისორობით, რეცენზირება გაუწია კიტა აბაშიძემ, რომელმაც განაცხადა: „ჩვენი სცენა განიცდის ერთგვარ ევოლუციას, ასე ვთქვათ, მხატვრული წარმოდგენების აუცილებლობა იგრძნო და შეძლებისდაგვარად სცდილობს...

მშენებრივად უგრძობია რეჟისორს მეორე მოქმედების უადგილობა და ყოველი ღონე დაუხარჯავს ამ მოქმედებისათვის თავისი ადგილი მიეჩინა“.<sup>174</sup>

საუბარი ეხებოდა პიესაში თავადების ქეიფის გაწევილ სცენას, ჩაგრეხილი სადღეგრძელოებით, რომელთანაც გლეხების უღმერთო გაწვალებული ცხოვრება კონტრასტს ადგენდა. სცენაზე კი ეს დაპირისპირება მასში გამოხატული მაღალი საზოგადოების ცხოვრებით - ჭიქით ხელში და ელვარე სადღეგრძელოებით, ისეთ დაძაბულობას აღწევდა, რომ ხელს უშლიდა ჩვეულებრივ მაცურებელს და კრიტიკას სწრაფად მიეღწიათ დეტექტიური სიუჟეტის კვანძის გახსნამდე. ამიტომაც მოუთმენლად საყვედურობდნენ გედევანიშვილს დეტალების სიუხვეზე და სუფრის გაჭიანურებულ ხასიათზე; თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ი. გედევანიშვილი არ სცოდავდა სიმართლის მიმართ, როდესაც რომანტიკული სიბრძნის ურთიერთგაზიარების უწყვეტ ნიაღვარს ხატავდა.

სპექტაკლში დიდხანს ალაგებდნენ და შლიდნენ სუფრას, ერთმანეთს ცვლიდნენ ჭრელ-ჭრელი სადღეგრძელოები. ასეთ ფონზე გლეხთა მართებულად აღწერილი ცხოვრება იშლებოდა და აამკარავებდა არისტოკრატთა ფუყე სიტყვებს. ამგვარად, შეკავებული მოქმედება აღვივებდა ინტერესს ფაბულის მიმართ და ართულებდა სიუჟეტს.

ალექსანდრე წუწუნავას რეჟისურაში მასობრივმა სცენებმა და ეფექტებმა დაიწყეს ბრწყინვა. კრიტიკამ შესრულებული შრომის გულმოდგინება აღიარა, თუმცა ეს მონდომება მაინც ქულათა ნაკლები რაოდენობით შეაფასა, ვიდრე შალიკაშვილისა და გუნისას გამარჯვებების ტრიუმფები. შესაძლოა, მაშინ დაიწყო ლაპარაკი ქართული რეჟისურის მეტოქეობრივ ხასიათზე, რომელიც დღემდე აქტუალურია.

ნამრავლი ყოველთვის თანაბრად არ იყოფა. მრავალნი არიან წვეულები, მაგრამ ცოტა – რჩეულები. ეს ბიბლიური სიბრძნე შეგვიძლია სხვადასხვაგვარად გავივით, მაგრამ მისი უარყოფა შეუძლებელია. ჩვენი „მხატვლები“ სიზიფესავით ოფლად იღვრებოდნენ, ამ დროს კი პეტერბურგის უნივერსიტეტის მოურიდელები სტუდენტები რუსეთიდან თავის კორესპოდენტებით სიმშვიდეს არღვევდა: „როგორი დამაჯერებელიც არ უნდა იყოს ცნობები გაზეთებიდან, ჩვენი თეატრის წარმატებათა შესახებ... მაინც ვერ დავიჯერებ...

მე ვათვალისწინებ სეზონის რეპერტუარს<sup>175</sup> და რა? აღმოჩნდა, რომ მხატვრულ ნამუშევართა 98 % – უცხოური პიესაა... ეს რომ გასაგებ ენაზე ვთქვათ, გამოდის, რომ ქართულ სცენაზე ასიდან ოთხმოცდათვრამეტჯერ მსახურება აპოლონისადმი კი არ მიდის, არამედ ვინეგრეტისადმი“.<sup>176</sup>

სანდრო ახმეტელის ეს წერილი სრულდებოდა საკმაოდ კატეგორიულად: „გაიმეორეთ რაიმე დადგმა რამოდენიმეჯერ და თქვენ დარწმუნდებით... თქვენი თეატრი ცარიელი იქნება“.<sup>177</sup>

აქედან გამომდინარეობს ორი დასკვნა. პირველი ეხება მგზნებარე სტუდენტის თავდაჯერებულობას, რომელსაც ჯერ არაფერი არ შეუქმნია. მეორე კი ეხება თეზისს თეატრალური შემოქმედების თვითღირებულებაზე, რომელმაც შემდგომ ახმეტელის რეჟისურაში უმაღლეს დონეს მიღწია – სპექტაკლი „ანზორი“ თავისი ცეკვებით, ხანჯლებით, სიმღერებით – ასჯერ გამეორების შემდეგაც არ დამსგავსებია ერთხელ და სამუდამოდ მომართულ არღანს.

ამ დასკვნებს აზრი ეკარგება, თუ მთელი სისრულით არ ვაღიარებთ ყველაფერს, რამაც XX საუკუნის ისტორია შექმნა და რაც ახმეტელის დიონისურ „გზნებას“ წინ გაუძღვა ფანიცმეს ფილოსოფიის გავლენით. მომავალ რეჟისორზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ნიცმეს „ტრაგედიის დაბადებამ მუსიკის სულიდან“. თანდათან მზადდებოდა კოლექტივური მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ნეორომანტიკული თეატრი; დიდი წარმატება მოიპოვეს თბილისში მარჯანიშვილის „ოიდიპოს მეფის“ წარმოდგენებმა მაქს რეინჰარდტის მიზანსცენებით, თუმცა ეს ჯერჯერობით ვერაფერს ვნებდა ნატურალიზმს. ახალი დრო ჯერ არ იყო დამდგარი. ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა: „ხელები“, „სალხინო“, „საბედისწერო დამბაჩა“, „მსხვერპლი“, „წყურვილი“, „სიმახინჯე“, „ავადმყოფი ხალხი“, „როზა ბერნდტი“, „მზის ამოსვლის წინ“, „უკუნეთის ძალაუფლება“, „ვანიუშინის შვილები“, „ქალაქში“, „განწმენდის სასახლე“, „გადაჭრილი მუხა“, „ქრისტინე“ და სხვები – ახმეტელის პროგნოზის მიუხედავად, ათეულობით წარმოდგენებზე აგროვებდნენ სავსე დარბაზს, მაყურებელს ხელოვნების მაგიურ ძალებს აზიარებდნენ, ატარებდნენ ადამიანის სულის ლაბირინთებში, ხან – შიშით, ხან – აღშფოთებით, ხანაც – შვების გრძნობით, რომ სცენურ პერსონაჟთა უბედურება პირადად მათ არ ეხებოდათ.

1910-1914 წ. წ. ქართული თეატრი წარმოადგენდა შეჯიბრის

ველს, რომელზეც რეჟისორები ცდილობდნენ ოსტატობაში აღმატებოდნენ ერთმანეთს. ამ შეჯიბრში მონაწილეობას დამდგმელთა მთელი პლეადა იღებდა, რომელთა შორის ბრწყინავდნენ როგორც აღიარებული ოსტატები ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი ისე ახალგაზრდა, უკვე სახელმოპოვებული დამდგმელები — მ. ქორელი, ა. წუწუნავა, კ. შათირიშვილი, კ. ანდრონიკაშვილი.... მხატვრული კულტურის აყვავების ამ ეტაპზე მრავალი მიზეზი იძებნებოდა ღია პაექრობისათვის. ინტერესთა გადაკვეთის კონკრეტული ზონის სფეროები ითვალისწინებდნენ აგრეთვე კლასიკის ინტერპრეტაციას, თანამედროვე ევროპული და ახალი ორიგინალური დრამატურგიის ათვისებას, სადადგმო ხერხების სრულყოფას, სანახაობრივი ეფექტებისა და ანსამბლურობის მიღწევას, მასობრივი სცენების აგების პრინციპების მრავალფეროვნებას.

საქმე იქამდე მივიდა, რომ სოფოკლეს საღამო მოაწყეს და გადაჭედით დარბაზში ჯერ „ოიდიპოს მეფე“ უჩვენეს მ. ქორელის დადგმით, შემდეგ შალიკაშვილის სპექტაკლი „ანტიგონე“ მიაყოლეს. კრიტიკოსები კი ამ სპექტაკლების შემქმნელებზე რეინჰარდტიესულ გავლენას აღნიშნავდნენ, რომელიც, მათი აზრით, პლასტიკაში, დეკლამაციაში და მიზანსცენათა არქიტექტონიკაში გამოვლინდა. ეს რაუნდი მიხეილ ქორელის გამარჯვებით დასრულდა უპირველესად, ალექსანდრე იმედაშვილის წყალობით, რომელიც ოიდიპოსს თამაშობდა. მსახიობმა გმირს მეფურობა ჩამოაცალა და ჩვეულებრივ, უბრალო ადამიანად წარმოადგინა. რეჟისორი კი ასეთი ხერხით მაყურებელს უცხო და უჩვეულო ვითარებებიდან თანაგრძნობისკენ, მათთვის გასაგები ტრაგედიისკენ აბრუნებდა, ტრაგედიისკენ, რომელიც იმ საყოველთაო ცოდვის შედეგია, რომლითაც ადამიანი იბადება.

ოიდიპოს მეფის მიწიერებამ დააბნია რეცენზენტები. ისინი სიტყვებს ვერ პოულობდნენ, რომ თავისი კმაცოფილება გამოეხატათ სცენური გამოსახულებისა და ფორმის სინამდვილესთან სიახლოვის გამო.

ვ. შალიკაშვილი თავის დრამას, „გადაჭრილ მუხას“, დასადგმელად ლ. მესხიშვილს უთმობს. აღსანიშნავია, რომ მაყურებელმა და კრიტიკამ სპექტაკლი კარგად მიიღო და რამდენიმე სეზონის განმავლობაში დაითვა რეპერტუარში. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ პოპულარობას ეს დრამა მხოლოდ გედევანიშვილის „მსხვერპლს“ უთმობდა, რომელიც „სინათლის“ გამოჩენამდე ლიდერობდა თბი-

ლისისა თუ პროვინციული თეატრების სცენებზე.

შალიკაშვილის „გადაჭრილი მუხა“ შეიქმნა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ გავლენით; მაგრამ ახალ სტრუქტურაში დიდი კომედიის თემები და მოტივები ერთგვარად გარდაიქმნენ – თუ „სალხინოში“ შალიკაშვილის ამოცანას ჩეხოვის კომედიურ საწყისებთან რაც შეიძლება ახლოს მისვლა წარმოადგენდა, „გადაჭრილი მუხის“ ჟანრული განსაზღვრა უკვე საპირისპიროა (თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ იუმორისტულ სცენებს). საინტერესო ტრანსფორმაციას დაექვემდებარა ჩეხოვის ალუბლის ბაღის სიმბოლოც: ჯერ ვენახი – „სალხინოში“, ხოლო შემდეგ კი – საუკუნის მუხა.

უცხოეთში დიდი ხნის მოგზაურობის შემდეგ მშობლიურ სოფელს უბრუნდება დრამის მთავარი გმირი, თავადი ნიკო. აქ იგი თავისი ოცნებების განხორციელებას იწყებს: ხალხისთვის ბიბლიოთეკას ხსნის, ქორწინდება ლამაზ თანასოფელზე, ცდილობს, გლეხებს მძიმე ცხოვრება შეუმსუბუქოს და სახავს შორს მიმავალ, ფართო მიზნებს. პირველ წარმოდგენებში ნიკოს როლი, თვითონ დამდგმელმა – ლალო მესხიშვილმა განასახიერა. 1912-1913 წ. წ. ამ როლს ი. ზარდალიშვილი ასრულებდა. მეორე მოქმედებაში თავადი უცნაურ მეტამორფოზას განიცდიდა: „ჩვენ ვხედავთ მას ნევრასტენიკის, თუ ავხორცი პავიანის როლში, რომელსაც სოფლის ცხოვრებაზე, თავისი ყველა ოცნება დავიწყებია... ჩაუქრია თავისი სიყვარული ცოლისადმი, ოჯახისადმი... ბრმად და სულელურად მისცემია ცირცეას და შპაგისყლაპიას ნებას (მსახიობი კარგარეთელი)... როდესაც თავადი რწმუნდება იმ ქალის ღალატში, რომლის გამოც ქალაქში წავიდა, მხოლოდ მაშინ იფეთქებს ისევ ყოფილი... მაგრამ მისი სოფელში არ ყოფნის დროს – უბედურება ხდება: თავადის მიერ დაფუძნებულ ბიბლიოთეკას წვავენ, წვავენ მის ძველ მამულს, ჩეხავენ მუხას და თავადი – როგორც ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში“ რანევსკაიას ძმა – გადაჭრილი მუხის კუნძთან და ძველი სახლის დამწვარ კიბებთან იწყებს წუწუნს“.<sup>178</sup>

„ზაკაკაზკაია რეჩის“ მიმომხილველმა, გადმოსცა რა პიესის შინაარსი, ირონიული კითხვა დასვა: „ბატონო რეჟისორო, ღვთის გულისათვის, მიპასუხეთ, რა ჯიშის ფოთლოვან ხეებს განეკუთვნება „მუხა“, რომელიც სცენის შუაგულში დგას? შემთხვევით, ავსტრალიური ლეღვი ხომ არ არის?“<sup>179</sup>

რეცენზენტის ტონმა წონასწორობიდან გამოიყვანა ლალო

მესხიშვილი და ამავე გაზეთის ფურცლებზე გალიზიანებულმა უპასუხა: „ვაცხადებ, რომ ეს კითხვა შეიძლება დროულია, მაგრამ სხვა მისამართითაა დასმული. ამის შესახებ სჯობს ქართული თეატრის ღირექციას მიმართოთ, რომელიც ტექნიკურ დეკორატიულ დადგმაში ყოველთვის ვერ შეესატყვისება რეჟისორის გეგმებსა და სურვილებს“.<sup>180</sup>

საინტერესოა მკვახე პასუხიც, რომელიც შემდეგ მესხიშვილმა მიიღო: „არა, ბატონო რეჟისორო, თქვენ მართალი არ ბრძანდებით, თეატრალურ საქმეში რეჟისორი სრულუფლებიანი პატრონია და მის მხატვრულ გეგმებს ღირექცია ან უსიტყვოდ ემორჩილება, ან თუ ამ მორჩილებას რეჟისორი მაინც ვერ აღწევს – საკუთარ სახელს ხსნის აფიშიდან. ცუდია ის რეჟისორი, რომელიც უფლებას აძლევს თუნდაც თეატრის ღირექციას, ჩაერიოს პიესის დადგმის გეგმებში... ამგვარი ზერელე დამოკიდებულება საქმისადმი ისეთი უაზრობა და შეუსაბამობაა, რაც გვაოცებს – აღრევა სტილის, ეპოქის, სინათლისა და ხმის ეფექტების გამოყენების სრული არცოდნა და სხვა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ვიტყვი: წარმოსახული ფლორის სამეფოს ეს სიმახინჯე, რომელიც ფართოფოთლიან, ჩრდილიან მუხას უნდა ჰგავდეს, თეატრის ღირექციას 30 მანეთი დაუჯდა. ეს ხარჯი სრულიად ტყუილუბრალოდ, ქარს გატანებული 30 მანეთია. რეჟისორი კი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დათანხმებოდა ამ უბადრუკობის დემონსტრირებას სცენაზე. თეატრი პანოპტიკოში არ არის, სადაც სპირტში ერთმანეთს მიზრდილ ტყუპებს აჩვენებენ.“<sup>181</sup>

ლადო მესხიშვილმა კრიტიკოსთან კამათს თავი მიანება ან რაზე შეეძლო ედავა? რეცენზენტის პოზიციაში ქართული რეჟისურის ახალი ტალღის მოთხოვნები გამოსჭვრიოდა. მესხიშვილსაც და გუნიასაც უჭირდათ მასთან შეჭიდება; რაც შეეხება ვ. შალიკაშვილს, იგი ჯერ კიდევ გამარჯვების ქულებს აგროვებდა, თუმცა დროთა განმავლობაში ეს საქმე იოლი უკვე მისთვისაც აღარ იყო. ისევ თეატრის ღირექციაზე გადაბრალებაც საკმაოდ სარისკო იყო. გაჩუმება სჯობდა. მესხიშვილიც ასე მოიქცა. მაგრამ ამ ჩამქრალი პოლემიკის კვალი აუცილებელი აღმოჩნდა შემდგომი წინსვლისათვის. სპექტაკლების გაფორმება და სცენის ტექნიკური აღჭურვა ამ დროისათვის ერთნაირად აქტუალური გახდა როგორც ქართული, ისე თბილისის რუსული თეატრისათვის.

1915 წელს „კავკაზის“ ერთ-ერთი მიმომხილველი სთხოვდა

რეჟისორებს, რომ თავი შეეკავებინათ ისეთი ეფექტებისაგან, როგორიცაა: „მუხუდოს წვიმა“, „ფიცრის ქარი“, „დოლის ჭექა-ქუხილი“ იქამდე, სანამ სცენის ტექნიკა განსაზღვრულ დონეს არ მიაღწევდა.

თეატრი დაფიქრდა პირობითობის შესაბამისობაზე, უკიდურესი სიმძაფრე თვითონ იმ სინამდვილის ნიშანი იყო, რომელსაც გამოხატავდა, ხოლო დამატებითი გაზვიადება მას, პირიქით, გამომსახველობას აკლებდა. სინამდვილის არსი საზარელი და მტკივნეული იყო. ამგვარად, საუკუნის დასაწყისის ქართულმა თეატრმა და მისმა პროფესიულმა რეჟისურამ მაყურებელი სიღრმითი ვნებების ჭაობში „ჩაითრია“ – ავადმყოფი ადამიანის დაშლისა და დაღუპვის მისტერიაში... ბოლოს და ბოლოს, შესაფერისი სიუჟეტების მოძებნა პერიოდულ პრესაშიც შეიძლებოდა. საკმარისი იყო გადახედვა საგაზეთო ქრონიკისთვის, მაგალითად, „ქუთაისსკი ლისტოკიდან“: „ჯერ კიდევ მამის სიცოცხლეში, დ. დედასთან იყოფდა სარეცელს. ეს კავშირი მამის სიკვდილის შემდეგაც არ შეწყვეტილა, მკვლელობის ბედშავ დღემდე“.<sup>182</sup>

რა არის ეს, „მოდერნიზებული ოდიპოსი?“ და მაინც, ხელოვნება უფსკრულში გადაჩეხვისაგან თავის შეკავებას ცდილობდა. იგი თამამად იცვლებოდა, გამოხატავდა სხეულზე სულის გამარჯვებას. მან სულიერების უდიდესი კრიზისი გადაიტანა და ზურგი შეაქცია პოზიტივიზმს, თვალის მიაპყრო ირაციონალიზმს, ინტუიტივიზმს და უპირატესობა მიანიჭა სიმბოლიზმს.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა ფილოსოფიურ იდეათა გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა შოთა დადიანი თავის საშინელებათა პიესის დაწერის დროს?
2. რა გვადლევს საშუალებას, ვუწოდოთ ამ პიესას ქართული მოდერნისტული ხელოვნების ნიმუში?
3. ნატურალიზმის განვითარების რომელი შტო აირჩია ქართულმა სასცენო ხელოვნებამ?
4. რა ახალი ნატურალისტური პიესები იყო დადგმული ქართულ თეატრში?
5. რომელ პერიოდში მიაღწია ქართულმა პროფესიულმა რეჟისურამ იმ დონეს, როდესაც მას პასუხისმგებლობა დაეკისრა სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაზე და დეკორაციულ გაფორმებაზე?

## ახრუყუთი თუჯარაჟუყარი სიმბოლოზში

თეატრალურ ხელოვნებაში დაცემის შემდეგ განახლება ისევე ბუნებრივია, როგორც ცხოვრებაში. ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ფილოსოფიისა და მეცნიერების სხვა დარგების მიღწევებით გამოწვეული ნოვაციები მხატვრულ სფეროში ძალზე გაბედული იყო. მან თავისი განვითარების გზაზე დიდ „სისწრაფეს“ მიაღწია და მისმა ინერციამ ჩვენს დღეებამდეც მოატანა. ხელოვნებაში, ცხოვრების მხარდ ტემპს რომ არ ჩამორჩენოდა და საუკუნის აღმოჩენების ყველა მხარე მოეცვა, თავისი ინტერესების ორბიტაში ისეთი დისციპლინებიც ჩართო, რომლებსაც ადრე სერიოზულად არ თვლიდა.

თუ პოზიტივიზმის წიაღში აღმოცენებული ნატურალიზმის ესთეტიკისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა საბუნების-მეტყველო დისციპლინების მიღწევებს, სიმბოლიზმისათვის ბევრად უფრო საყურადღებო გახდა იდეალისტური ფილოსოფიის საერთო აღორძინება. სამყაროზე ჩამოყალიბებული შეხედულების რადიკალური გადაფასებით გამოწვეული ცხარე ფილოსოფიური დებატები გამოძახილს ხელოვნებაშიც პოვებდა.

ო. კონტისა და ი. ტენის პოზიტივისტურ კონცეფციებს, რომლებმაც დიდი როლი ითამაშეს ნატურალიზმის დამკვიდრების საქმეში, ათეული წლების შემდეგ დაუპირისპირდნენ ახალი მოძღვრებანი. მათ კი, თავის მხრივ, საყრდენი შეუქმნეს სიმბოლიზმს. ამ დროისათვის მეცნიერებაშიც და ხელოვნებაშიც დაიწყო ბრძოლა რაციონალიზმის წინააღმდეგ. ეს ბრძოლა მიმდინარეობდა სუბიექტური საწყისის აბსოლუტიზაციის ნიშნით. ამიტომ ბუნებრივია, რომ უდიდეს გავლენას იძენს ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი.

ფრიდრიხ ნიცშეს შრომები, ზოგადად ნეოკანტინელობა, ემპირიოკრიტიციზმი და სიცოცხლის ფილოსოფია ასახვას პოულობს XIX საუკუნის ბოლო დროიდან მთელ ევროპულ ხელოვნებაში. ეს იყო გზა მისტიკისაკენ, რელიგიისკენ, რაციონალური შემეცნების საზღვრებს მიღმა არსებულ რეალობისკენ. მხატვრული აზროვნების საშუალებებად იქცნენ ნიშნები, აბსტრაქციები, მითები, ივავები, რომელთა მიზანი იყო მარადიული, ანტისოციალური კონფლიქტებისა და ზოგადი ფილოსოფიური პრობლემების ასახვა.

XIX საუკუნის ბოლოსთვის ნიშანდობლივია მისტიკური ტენდენციების გაძლიერება. საუკუნესთან ასეთი გამოთხოვება ისევე აუცილებელი შეიქმნა, როგორც გარდაუვალი. ამასთან, გაურკვეველიც იყო ახალი დროის მოახლოებული კონტურები. წარსულის ნაკადებით გადარეცხილი და ნიცშეს „მარადიული დაბრუნების“ მოძღვრებაზე აღმოცენებული მომავლის სახე – ეს ის ძველი გზაა, რომელზეც ერთხელ მაინც აუცილებლად უნდა გაიაროს ყველაფერმა, რაც შეიძლება მომავალში მოხდეს. ახალი ეპოქის მოლოდინმა წარმოშვა წინასწარმეტყველების დაუოკებელი მოთხოვნილება, ათეულ ათასთა ხმები ქადაგებდნენ ბურუსის გაფანტვას, ცდილობდნენ გამოეკვეთათ სოციალური თუ სხვა ცხოვრებისეული პერსპექტივების უცნობი კონტურები; სპირიტუალიზმი და მისტიკა, მარჩიელობანი, სიღრმეების წვდომის პრეტენზია ზოგჯერ მოულოდნელად კომიკური სახით შემოტრიალდებოდა ხოლმე. ათასობით წინასწარმეტყველებიდან მხოლოდ ერთეულები ახერხებდნენ ინტუიტიურად, გამგმირავი გულახდილობით ამოეცნოთ რაიმე, რასაც ისტორიისა და მსოფლიო ხელოვნებისათვის მომავალში შედეგი მოყვებოდა. ამ ერთეულებს შორის იყვნენ ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, მალარმე, ბლოკი და ბელი... ვაგნერი, სკრიაბინი და შონბერგი... იბსენი, მეტერლინიკი, ჩეხოვი, ჰაუპტმანი...

ისევე, როგორც ლიტერატურა და მუსიკა, თეატრალური ხელოვნებაც საუკუნეთა მიჯნაზე ცდილობდა განეჭვრიტა მომავალი. ამ მხრივ, წამყვან პოზიციას იკავებდა სიმბოლიზმი. ახალი მიმართულების წარმომადგენელთა ესთეტიკის საფუძველს შეადგენდა სამყაროს პრობლემებისადმი, მოვლენათა უთვალავი ახსნისადმი მისწრაფება. სწორედ ეს მისწრაფება იქცა სიმბოლისტური პოეზიის, მუსიკის, ფერწერის, დრამისა და თეატრის დამახასიათებელ ნიშნად.

სიმბოლისტური სპექტაკლის აღქმის დონე, რა თქმა უნდა, ვერ გაუტოლდება სიმბოლისტების პოეზიისა და მუსიკის აღქმის სირთულეს. მაგალითად, თეატრმა, მეტერლინიკის აბსტრაქტული დრამა რომ წარმოადგინოს, ჯერ აუცილებლად მისი შინაგანი ქვეტექსტი უნდა ამოიკითხოს, გაასაგნობრიოს მისი სიმბოლოთა სისტემა და ამასთან ისეთი დრამატურგიული შრეები წამოწიოს, რომლებიც უფრო მეტად ემორჩილებიან ხედვით აღქმას. თეატრალური ხელოვნების ცოცხალი, თვალსაჩინო გამოშსახველობითი ფენომენი აქ გარკვეულ პირობებს აყენებს, რომელთა შესრულება ხშირად გამარტივებას,<sup>183</sup>

სიმბოლიკის მკაცრ შერჩევას იწვევს და თავს იჩენს ახლად ორგანიზებული მთლიანობით. ტექსტის სიღრმითი იდეების გაშლის, განვითარების ფონზე იბადებიან ცოცხალი და ხედვითი თეატრალური სახეები – სიმბოლოები.

სიმბოლისტთა ძიებების არსობრივი პუნქტი – უხორცო სულიერება, უსხეულობა არა მხოლოდ მიღწევადი, არამედ საოცარი მასშტაბებისა და ენერჯიის მქონე შთამაგონებელი იმპულსი აღმოჩნდა პოეზიაში, მუსიკაში, დრამაში. სცენურ ხელოვნებაში კი მისი განხორციელება საფუძველშივე ეწინააღმდეგებოდა თეატრალური ხელოვნების არსს და მის დანგრევას, განადგურებას მოასწავებდა. თუმცა, ეს წინააღმდეგობა – სიმბოლიზმის თეორიის პრინციპების თანმიმდევრული გატარება – აღაფრთოვანებდა თეატრალურ მოღვაწეებს, აიტაცეს მოთხოვნა, რომელიც მოუწოდებდა მათ, რომ თეატრიდან განედევნათ მსახიობი: „მსახიობის თამაში არ არის ხელოვნება – წერდა გორდონ კრეგი – ხელოვნება იბადება მხოლოდ გარკვეული გეგმით. აქედან: ხელოვნების თუნდაც რაიმე ნაწარმოების შესაქმნელად ჩვენ უსათუოდ ისეთ მასალაზე უნდა ვიმუშაოთ, რომლის იმედიც გვაქვს. ადამიანი ამგვარ მასალას არ მიეკუთვნება.“<sup>184</sup>

მართლაც, ცოცხალი მსახიობის ყოფნას იქ, სადაც ყველაფერი რეალურს ეწინააღმდეგება, არასასურველი დისონანსი შექმნდა სიმბოლისტების თეატრალურ პრაქტიკაში.

ფილოსოფიურმა იდეებმა კრეგი მიიყვანეს საკუთარი თეატრალური კონცეფციის შექმნის აუცილებლობამდე, რამაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა XX საუკუნის სცენური ხელოვნების განახლების საქმეში; ამ კონცეფციის არსი მდგომარეობდა ცოცხალი მსახიობის შეცვლის მოთხოვნაში: „ძირს მსახიობი... ამიერიდან სცენის ფიცარნაგზე აღარ იქნება არც ერთი ცოცხალი ფიგურა, რომელიც ხელს გვიშლის, ერთმანეთში ურევს ხელოვნებასა და სინამდვილეს... მსახიობი უნდა წავიდეს თეატრიდან და მისი ადგილი დაიკავოს უსულო ფიგურამ – დავარქვათ მას ზემარიონეტი“<sup>185</sup>

გორდონ კრეგი, როგორც თეატრალური სიმბოლიზმის მიმდევარი, ადრე თუ გვიან უთუოდ უნდა მისულიყო ცოცხალი მასალის არაცოცხალი მასალით შეცვლის აუცილებლობამდე: არაცოცხალი მატერიით, რომელიც არ იბრძვის, არ მიილტვის „თავისუფლებისაკენ“, უემოციო, მორჩილი და დამთმობი იარაღია რეჟისორის ხელში.

სიმბოლისტური დრამის სახელით შეიქმნა კლასიკური ნაწარმოებების მთელი რიგი, რომლებმაც მიუხედავად იმისა, რომ მთელი სისრულით შეითვისეს მიმართულების პრინციპები, ჩვენ წინაშე წარმოდგენენ შთამბეჭდავი სრულყოფილებითა და უზადო მაღალმხატვრულობით. მათ შორის არის: იბსენის „გედა გაბლერი“, მეტერლინკის „იქ, შიგნით“, „უსინათლონი“ და „ტენტაჟილის სიკვდილი“, ჰაუპტმანის „ჩაბირული ზარი“, „პიპა კი ცეკვავს“ და სხვა. თუმცა თეატრალურმა სიმბოლიზმმა ამ აბსტრაქტულ დრამებს და მათ ცალკეულ ზერეალურ სახეებს ვერ მოუძებნა და საეჭვოა, რომ შეეძლო მოეძებნა – ადეკვატური სცენური განხორციელება.

ცოცხალი და თვალსაჩინო გამოსახულების ფენომენი სცენურ ხელოვნებას საშუალებას აძლევდა, ბრწყინვალედ აეთვისებინა სიმბოლისტური დრამის სწორედ ის შრეები, რომლებიც სიმბოლოურისა და რეალურის საზღვარზე იმყოფებოდნენ. ამიტომ, როდესაც ეს საზღვარი კიდევ უფრო გაფართოვდა, ყველაფერი ერთმანეთში აირია. თუმცა კრიტიკა, ძირითადად, საყვედურობდა არა უშუალოდ თეატრს, არამედ – დრამატურგიას. სიმბოლიზმის ერთ-ერთი ბელადი ვ. ბრუსოვი რისხვით დაატყდა თავს დრამატურგ ლეონიდ ანდრეევს მისი საუკეთესო დრამის აგების პრინციპის გამო<sup>186</sup>. ცოცხალი და თვალსაჩინო გამოსახვის ფენომენი მხოლოდ დაბრკოლებებს როდი ქმნიდა თეატრისთვის, იგი ამავე დროს ხსნიდა ახალ, სულ სხვა ჰორიზონტებს, რომლებიც განსაკუთრებული ძალით წარმოაჩენდნენ დრამის ცალკეულ ფრაგმენტებს, სურათებს, სახეებს.

დრამატურგიაში სიმბოლიზმმა წამოაყენა „სტატიკური“ დრამის კონცეფცია, „ადამიანი-მარიონეტის“ თემა და ძალადობის მოტივი. საკუთარი სპეციფიკის გათვალისწინებით თეატრალურმა სიმბოლიზმმა გაცილებით მეტი შეძლო: სცენური სივრცის რეფორმა (აღოღფ აპია, გორდონ კრეგი), რიტმის, სივრცისა და დროის დამუშავება, სადადგმო კულტურის ამადლება, „ირეალური ილუზიის“ შექმნა, თეატრალური ენის გამდიდრება, აქტიორული ტექნიკის გართულება: ჟესტის, პლასტიკის როლი, თეორია ხელოვნების ნაწარმოებისა – როგორც „განსაკუთრებულის“, თავისთავში ჩაკეტილი სამყაროს, „სატადრო მოქმედების“ თეორია (ვიაჩესლავ ივანოვი) და ბოლოს, ე. წ. რუსული „პირობითი თეატრი“. (ვ. ბრიუსოვი, ვ. მეიერჰოლდი), რომელიც სიმბოლიზმის წიაღში წარმოიშვა, მაგრამ მასზე დღევრძელი აღმოჩნდა და უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა XX საუკუნის

მსოფლიო თეატრზე, ჩვენი დროის ჩათვლით.

თეატრალური სიმბოლიზმი ისტორიულად მცირე დროში განვითარდა. მის თეატრალურ განშტოებასა და მთლიანად მიმართულებას ერთნაირად ახასიათებდა სოციალური პესიმიზმი ინდივიდუალიზმი და სუბიექტივიზმი, ლტოლვა მისტიკისა და რელიგიისაკენ. სიმბოლიზმის მანიფესტში, რომელიც ჟან მორეასს ეკუთვნის, მიმართულების ძირითად პრინციპებად ცხადდებოდა „ბუნდოვანება და მრავალმნიშვნელოვნება“. ვ. ბრიუსოვი სიმბოლისტური ხელოვნების პირველ ნიშანს ხედავდა ისეთ ნაწარმოებში, რომელიც „ხატავდა სრულ სურათს, თუმცა იგრძნობოდა რაღაც დაუმთავრებელი, უთქმელი, ბუნდოვნად მითითებული არსებითი ნიშნები“.<sup>187</sup>

ადამიანის ცხოვრების საიდუმლოებებზე სიმბოლისტები ლაპარაკობდნენ ჩურჩულით, სულ ოდნავ ხდიდნენ მას ფარდას, მხოლოდ გადაკვრით აღნიშნავდნენ მის არსებობას, მაგრამ, ამასთან ერთად ტოვებდნენ მას ამოუცნობი ბურუსით მოცულს, მიუწვდომელს. სიმბოლისტების მხატვრული ამოცანების საგანს შეადგენდა უძრავობა, მჭკვრეტელობა, გამოუთქმელობა. ამ მხრივ, პოეზიაში დიდ გამოძვინებლობას მიაღწიეს, რამაც, ბუნებრივია, განსახიერების გარკვეული ხერხები წარმოქმნა. ირეალურის ილუზიის შექმნის ხერხებია: სახის სტრუქტურის ორპლანიანობა – მეტერლინკის „სიკვდილის თეატრის“ პერსონაჟების დუმილი და უმოქმედობა, რომლებიც ერთმანეთს აღარ უსმენენ მიყურადებულნი არიან შეუცნობელს, აღძრავენ მხოლოდ წუხილს, შიშსა და საშინელებას.

სიცოცხლე და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი, ბედი და ბედისწერა – აი, არასრული სია იმ საყოველთაო კატეგორიებისა, რითაც სარგებლობდნენ სიმბოლისტები. მათი საუკეთესო ნაწარმოებები გამსჭვალული იყო ადამიანის არსებობის ჭეშმარიტი ტრაგიზმის შეგრძნებით. თეატრის სცენაზე სიმბოლიზმის იდეები მუსიკის, პოეზიისა და დრამის გამოცდილებით გაძლიერებული ავიდნენ.<sup>188</sup> ფრანგი სიმბოლისტების პოეტური თეატრი ნახევარ გზაზე შეჩერდა; ახალი მიმართულების დოქტრინის გასახორციელებლად აუცილებელი იყო საკუთარი თეორიის შექმნა. ადრეული სიმბოლიზმის თეორიის შექმნის ეს ახალი ეტაპი დაკავშირებულია ადოლფ აპიასა და გორდონ კრევის სახელებთან.

ადოლფ აპიას თეატრალურმა იდეებმა, სცენური გაფორმების მისეულმა განხორციელებამ თუ ხშირ შემთხვევაში პრაქტიკულად

განუხორციელებელმა ჩანაფიქრმა გააფართოვა სიმბოლიზმის ჩარჩოები და წარუშლელი კვალი დატოვა XX საუკუნის რეჟისურაში. აპიას თეორია და სცენური სივრცისა და დეკორაციული გაფორმების ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები გადმოცემულია ორ შრომაში: „ვაგნერის მუსიკალური დადგმები“ (1895) და „მუსიკა და მისი სცენური განხორციელება“ (1899). ამ ნაშრომების გავლენა თეატრის განვითარებაზე განუზომელია და გადაჭარბებული არ იქნება, თუ აღვნიშნავთ, რომ აპიას პოპულარობა პროფესიონალთა შორის ფანტასტიკურია: XX საუკუნის დასაწყისის ყოველმა მეორე რეჟისორმა უშუალოდ თუ არა პირდაპირ განიცადა აპიას უნივერსალური იდეების გავლენა, ყოველი მესამე საკუთარი ინტერპრეტაციისას იყენებდა მათ; ყოველმა მეოთხემ ეს იდეები ჩააწნა ახალი თეატრის აგების ესთეტიკურ პროგრამაში, მეათემ კი სხვისი საშუალებით რომ გაიცნო იგი უკვე ანბანურ ჭეშმარიტებად მიიჩნია.

აპიამ ყველაზე პირველმა მიაქცია სერიოზული ყურადღება ძველი თეატრის უდიდეს წინააღმდეგობრივობას: სცენაზე, რომელიც მოკლებულია სამგანზომილებიანობას და რომელიც მოცემულია, როგორც დახატული უკანა დეკორაციის ბრტყელი ფონი, მოძრაობს ცოცხალი ადამიანის ფიგურა და არა გამოსახულება.

აპიამ რეჟისურაში წამოაყენა სივრცის კონსტრუირების პრინციპი, რამაც გამოიწვია ახლებური დამოკიდებულება ადამიანსა და გარემოს შორის და სცენური ცხოვრების სრულიად განსხვავებული ფილოსოფია, სულ სხვაგვარი ურთიერთობა არა მარტო გმირებსა და საგნებს შორის, არამედ, ადამიანსა და ბუნებას, სამყაროს შორის. თეორიაში აპია უკიდურესად მიწიერი რჩებოდა, პრაქტიკაში კი (მხედველობაში მაქვს მისი ესკიზები და ჩანაწერები) იგი შეეხო ფორმისა და შინაარსის მომენტების ურთიერთმონაცვლეობის პრობლემას, წინასწარ განჭვრიტა მოდერნისტული ხელოვნების მრავალი აღმოჩენა.

აპიას მიერ წამოყენებულ პრობლემაში – უპირველეს ყოვლისა კვითხთოთ ჩვენს თავს, რა გვინდა გამოვხატოთ: ტყე, რომელშიც ადამიანი სეირნობს, თუ ადამიანი, რომელიც ტყეში სეირნობს? თავადმა სერგეი ვოლკონსკიმ დაინახა ძველი თეატრის სიცრუე და აგრეთვე გზაც, რომლითაც ამ სიცრუისაგან თავის დაღწევა შეიძლება.

ვოლკონსკი აპიას აზრს ერთგვარად გამახვილებულად გადმოგვცემს: „თეატრში იმისთვის მივდივართ, რომ ვნახოთ მოქმედება

– არა ტყე, არამედ ადამიანი. სინამდვილეში კი რას ვხედავთ?.. იხდება ფარად და ჩვენ თვალწინ წარმოდგება უშველებელი სურათი, რომელიც ტყეს გამოხატავს, მაგრამ მაინც სურათი, ტილოზე ფუნჯით დაწერილი და უეცრად ამ ბრტყელ სურათში შემოდის ადამიანი... ორში ერთი: ან ადამიანი არ უნდა შემოუშვათ სცენაზე, ან სურათი უნდა მოვაშორეთ.“

მაგრამ საუკუნეთა მანძილზე თეატრალური პირობითობის ეს მხარე მიღებული იყო და არავითარ კამათს არ იწვევდა. ახლა კი ეს განსაზღვრულია, როგორც სიცრუე, რომლისგანაც თავის დაღწევა საჭირო. ანუ, ჩნდება თეატრალური პირობითობის სხვაგვარი ნორმა, გაცხადებული აპიას თეორიითა და მათ მიერ, ვინც დრამატულ ხელოვნებაში ერთი თეატრალური სიცრუე უარყო მეორეს დასამკვიდრებლად.

აპიამ თეატრალური დეკორაცია მის ფონზე მოძრავ ცოცხალი ადამიანის სხეულთან შეუთავსებლად მიიჩნია. ანუ, პირველმა, შექმნა სცენაზე ადამიანისათვის ახალი ატმოსფერო. იგი, ერთი მხრივ, ბუნებასთან მიახლოებულია, არსებითად კი მოწოდებულია იმისთვის, რომ განასახიეროს მარადიულობა, როდესაც სცენაზე და სინამდვილეშიც მოქმედებს ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს ახლაც და მარადიულ სივრცეშიც.

ამის გამო აპიას რეფორმის ფილოსოფიური მნიშვნელობა გაცილებით ფართოა, ვიდრე მისი თეატრალური მხარე. ამ თვალსაზრისით, პასუხი აპიას მიერ დასმულ შეკითხვაზე შესაძლებელია, შემდეგნაირად გაისმას – ეს არა მარტო ადამიანია, რომელიც ტყეში სეირნობს, არამედ მარადიული ტყეა, რომელშიც შეიძლება სეირნობდეს წარმავალი ადამიანი.

აპია წერდა: „ჩვენი თანამედროვე მიზანსცენა მთლიანად ფერწერის მონაა... ფერწერა მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს დაინახოს საგნების ურიცხვი რაოდენობა, ეს უდაოა... მაგრამ ფერწერის პრინციპი სწორედ ამაშია, რომ იგი ყველაფერს სწორ სიბრტყეზე ათავსებს. მაშინ რით უნდა შეივსოს სცენის სამგანზომილებიანი სივრცე? ფიცარნავის გაფორმება არ შეიძლება ვინაიდან მასზე მსახიობები მოძრაობენ. ჩვენს რეჟისორებს ავიწყდებათ მსახიობი, როგორც ყოველთვის ჰამლეტი უჰამლეტოდ. რაც შეეხება იმას, რომ მკვდარი ფერწერულობა დათმონ ცოცხალი და მოძრავი სხეულის სასარგებლოდ? არასოდეს! ისინი უფრო თეატრზე იტყვიან უარს!“<sup>189</sup>

ეს ამოსავალი დებულებაა, რამაც შემდგომში სცენური გაფორმების პრინციპების გადამწყვეტი გადასინჯვა განაპირობა. ასე დაასაბუთა აპიამ ფერწერულობაზე უარის თქმის აუცილებლობა და წამოაყენა არქიტექტურული ფორმების საშუალებით სივრცის გადაწყვეტის იდეა. აპიას აზრით, პლასტიკურობა სხეულს მჭიდროდ აკავშირებს არქიტექტურასთან, აახლოებს კულტურულ ფორმებთან, თუმცა არ აიგივებს მათ, რადგან სხეული მოძრავია. აპია არქიტექტურას განსაზღვრავს როგორც სივრცისა და შეზღუდვის შემოქმედ ხელოვნებას, რომელიც ცოცხალი სხეულის ევოლუციას წარმოაჩენს.

აპიას შემოქმედების მკვლევარს ლი სიმონსონს მოჰყავს აპიასეული სცენის გაფორმების ელემენტების კლასიფიკაცია: „სცენის გაფორმების პლასტიკური ელემენტი ოთხია: პერპენდიკულარულად დახატული სცენა, ჰორიზონტალური იატაკი, მოქმედი აქტიორი და განათებული სივრცე, რომელშიც თავმოყრილია ყოველივე ეს. აპიას მიერ წამოყენებული ესთეტიკური პრობლემა ერთია – როგორ გაერთიანდეს ეს ოთხივე ელემენტი ისე, რომ შექმნას ერთი მთლიანი? აპია თვლის, რომ ეს ელემენტები უცხობა ერთმანეთისათვის და ამკარად ხედავს, თუ როგორ ანადგურებს თანამედროვე თეატრის მხატვარი მის მიერვე დახატულ სურათს, მსახიობისაგან კი იგი მოითხოვს ელემენტებს შორის კავშირის მონახვას“.<sup>190</sup>

მსახიობი, უახლოვდებოდა რა პერსპექტიულ უკანა დეკორაციას და ეხებოდა დახატულ დეტალს, არღვევდა „მესამე განზომილების სიმულაციას“, იწვევდა შეუსაბამობას სიბრტყის ფონსა და ცოცხალი ფიგურის მოცულობითობას შორის, ამიტომ მსახიობი უნდა დაშორებოდა პერსპექტიულ დეკორაციას, სცენური გაფორმება კი გადაწყვეტილიყო პლასტიკურად სამ განზომილებაში. აპია სცენის რეფორმას იწყებდა არა უკანა დეკორაციით, არამედ იატაკით, რომელსაც იგი ყოფდა დონის, სიმაღლისა და დაქანების მიხედვით.

მიეიერჰოლდი 1913 წელს წერდა: „ადამიანის სხეული და აქსესუარები მის ირგვლივ: მაგიდები, სკამები, საწოლები, კარადები – ყველაფერი სამგანზომილებიანია, ამიტომ თეატრი, სადაც მსახიობია მთავარი, უნდა ეყრდნობოდეს პლასტიკური ხელოვნების მიგნებებს და არა ფერწერას“.<sup>191</sup>

ალექსანდრე ტაიროვი თავის „რეჟისორის ჩანაწერებში“ ითხოვდა, რომ სცენის მხატვარმა ყურადღების ცენტრი იატაკზე უნდა გადაიტანოს, რომელიც აუცილებლად ჩატეხილი უნდა იყოს და არ

წარმოადგენდეს ერთ მთლიან სიბრტყეს. „რეჟისორის ჩანაწერებში“ ლაპარაკი იყო ტაიროვის იმ მხატვრულ პრინციპებზე, რომლებიც საფუძვლად დაედო მოსკოვის კამერული თეატრის ჩამოყალიბებას 1914 წელს.

სანდრო ახმეტელი მოსკოვში ყოფნისას, 1930 წელს, ქართული თეატრის შესახებ გამართულ დისკუსიაზე ტილოზე დაწერილ დეკორაციას „ავთვისებიანს“ უწოდებდა და თანამედროვე თეატრის განვითარების ძირითად მიმართულებას სივრცის პრობლემის გადაჭრაში ხედავდა: „მთავარი ჩვენთვის – ეს არის სივრცე თეატრში, რომელსაც ვეძებთ. ჩვენ ვლაპარაკობთ – რევოლუციური მოძრაობა, რევოლუციური კრება – ყველაფერი ეს მოითხოვს ფართო და არა ათვისებიანი ფერწერული ტილოს დეკორაციის ვიწრო გარემოს, აქამდე რომ გვხვდებოდა სცენაზე“.<sup>192</sup>

სრულიად ნათელია აპიას იდეის პირველადობა და ასევე თვალსაჩინოა აქ რეჟისორების ინდივიდუალური ცდა, რაც მეტყველებს იდეის განვითარებასა და დროის მიერ შეტანილ გარკვეულ კორექტივებზე. აპიას რეფორმა ერთი მხრივ, მოითხოვდა თეატრალური საოცრების შემოქმედი მსახიობისათვის საჭირო პირობების შექმნას, მისი შესაძლებლობების ყოველმხრივ გამოვლენას. მეორე მხრივ, აღადგენდა ადამიანზე ბუნების უფლებას; აქ ლაპარაკია არა ბუნების კოპირებაზე, არამედ მის არსში ჩაწვდომაზე. სწორედ ამაში მდგომარეობდა ახალი თეატრის ფილოსოფია. სიღრმისეული დამოკიდებულება „სამგანზომილებიანი სხეულისა“ ყოფიერების მრავალგანზომილებიან ფორმებთან. ასეთი ფილოსოფია სცენაზე მსახიობს კარნახობდა განსაკუთრებულ პლასტიკას, შესტებისა და პოზების აქამდე არნახულ აზრობრივ დატვირთვას. ამდენად, აპიას რეფორმამ თავიდანვე გამოავლინა მხატვრულ-ესთეტიკური ფილოსოფიური და ტექნიკური მნიშვნელობა. ფერწერულობისაგან გათავისუფლება ფორმების დანერგვის გზით იძლეოდა შესაძლებლობებს:

1. სცენური გარემოს მრავალფეროვან გადაწყვეტას;
2. სცენაზე ადამიანის ყოფის რეალურობას და ახალი სცენური ილუზიის შექმნას, რომელიც დასაწყისში ემსახურებოდა სიმბოლისტური თეატრის ამოცანებს, შემდგომში კი ზოგადად თეატრის კუთვნილებად იქცა;
3. ახალი ესთეტიკური პროგრამის წარმოქმნას, რომელიც

მოწოდებულია ასახოს თეატრში ბუნებისადმი ადამიანის დაქვემდებარების იდეა.

უაკ კოპო წერდა: „აპია მ დაგვაბრუნა უკვდავ პრინციპებთან. ჩვენ ახლა დამშვიდებული ვართ, შეგვიძლია ვიმუშაოთ პიესაზე მსახიობთან ერთად იმის ნაცვლად, რომ ვიფიქროთ მეტ-ნაკლებად ორიგინალურ დეკორატიულ ფორმულებზე. აპიას პრინციპი – არქიტექტურასთან დაკავშირებული მოქმედება საკმარისია შედეგის შესაქმნელად, თუ შექმნილმა ნამდვილად იცის რა არის დრამა, დრამატურგმა კი ზუსტად იცის, რა არის სცენა“.<sup>193</sup>

რასაკვირველია, თუ რეჟისორმა და დრამატურგმა ყოველივე ეს იცინან, მაშინ არქიტექტურასთან დაკავშირებული მოქმედების პრინციპი ბევრად გამოადგებათ მათ. მაგრამ მაინც უნდა იყო მეიერჰოლდი, კოპო, ტაიროვი ან ახმეტელი, რომ ასე იოლად გამოწერო შედეგის შესაქმნელი რეცეპტი.

აპიას რეფორმა არ ამოიწურებოდა მხოლოდ მიზანსცენირების პროცესში არქიტექტურული ფორმების ჩართვით. მისი თეორიის მთლიანი ხასიათი გამოვლინდა აგრეთვე სიმბოლისტური სპექტაკლის სცენური განათების დამუშავებაში და თეატრში მუსიკის როლისა და ადგილის სრულიად ახალ განსაზღვრაში.

აპიას კლასიფიკაციის თანახმად, განათებული სივრცე, ანუ ე. წ. „პლასტიკური სინათლე“ – სცენის გაფორმების ერთ-ერთი უკანასკნელი ელემენტი – კისრულობს ერთმანეთისთვის უცხო ნაწილების გამაერთიანებლის როლს, რითაც საბოლოო ანგარიშში, ქმნის ახალ, მხატვრულ მთლიანობას. შეერთებული სხივებით განათება აუცილებელ პლასტიკურ სისრულეს იძენდა.

კონცენტრირებული სინათლე, აპიას აზრით, ემოციებს ბადებს, რადგან ამახვილებს ყურადღებას ფორმებზე; სძენს მათ ძალასა და მნიშვნელობას. ამ სინათლეს დრამატული ღირებულებაც აქვს, რადგან იგი ცხადყოფს შუქრდილის განაწილების აუცილებლობას, რაც, თავის მხრივ, სცენის გაფორმების ძირითადი ექსპრესიული საშუალებაა. თეატრში მხოლოდ ჩრდილების წარმომქმნელი სინათლეა განმსაზღვრელი. აპია თვლიდა, რომ სინათლის მანიპულაციების წყალობით შეიძლება მიღწეული იყოს ისეთი თავისუფლება, მუსიკა რომ ანიჭებს პოეტს. ხელოვნებათმცოდნეობის ლიტერატურაში, ადოლფ აპიას უწოდებენ სცენის სიმბოლისტური განათების ფუძემდებელს, თუმცა მისი მოძღვრება პლასტიკურ სინათლეზე არსებითად

სცილდება თეატრალური სიმბოლიზმის ჩარჩოებს.

აპიას თეორიაში „ცოცხალ სინათლეზე“ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა განათების პროცესში რეჟისურას. განათება წინასწარ უნდა დამუშავებულიყო ე. წ. განათების რეპეტიციაზე. თავის ინტერესების სფეროში აპიამ მოაქცია აგრეთვე სცენური განათების ტექნიკის მიღწევები, ე. წ. სცენის გაფერადება, აღმოჩენა, რამაც გააოცა კრეგი კოპენჰაგენში: „აპია წერდა, რომ ფერის და ფორმის კომბინაციები, რომლებიც ერთმანეთთან და აგრეთვე სცენის დეკორაციულ ელემენტებთან დამოკიდებულებას ცვლიან იძლევიან მრავალფეროვანი პლასტიკური დამუშავების საშუალებას“.

აპიასთან სინათლე ქმედით ძალად იქცეოდა, მისი ფანტაზიით შექმნილი სცენური სამყაროს სიმბოლოების სისტემის ნაწილად, სინათლე ხშირად თავად ხდებოდა ხოლმე სიმბოლო, აჩვენებდა იმას, რაც დაფარული, საიდუმლო და ამოსაცნობი იყო. სცენური განათების უძმავერეს ფუნქციად რჩებოდა მაინც სინათლის გამოყენება სიმბოლიკის ამოსაცნობად, რაც ჩადებული იყო არქიტექტურულ დეტალებში, მარადიული ტყის წარმოსახვაში, განათებული ადამიანების ჩვენებაში და ა.შ.

XIX საუკუნის ბოლოს აპიას მიერ წამოყენებულმა პლასტიკური სინათლის თეორიამ უდიდესი როლი შეასრულა სიმბოლისტური თეატრის განვითარებაში. ეს როლი რომ მხოლოდ სცენური სიმბოლიზმის ტოლფასი იყოს, მაშინ აპიას „ცოცხალ სინათლეს“ დღეს მხოლოდ სიმბოლიზმზე საუბრის დროს გაიხსენებდნენ. აპიას მიერ შემუშავებული სცენური განათების პრინციპების ღირებულება მათ უნივერსალურობაშია, დროისა და ტექნიკური შესაძლებლობების მოთხოვნებთან შესაბამისობაში, რომლის გარეშეც აპიას ნოვაციებს შესაძლოა, ვერც კი ენახათ პრაქტიკული განხორციელება.

სტანისლავსკი ზოგიერთ დადგმას პლასტიკური სინათლით აფერადებდა, რის გამოც კრიტიკამ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი სცენური იმპრესიონიზმის პრინციპების გამტარებლად აღიარა. პლასტიკური განათების კონტრასტებზე აგებდნენ თავიანთი სპექტაკლების რთულ პარტიტურას ექსპრესიონისტებიც. ეს მხარე კარგად დაამუშავეს თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა და ალექსანდრე ტაიროვმა.

XX საუკუნის ხელოვნებამ აპიას კონცეფციები აითვისა და მას, შემდგომი განვითარება მისცა. დრამატურგიაში და, ზოგადად, ხელოვნებაში სიმბოლიზმის დაძლევის დიდი დრო არ დასჭირვე-

ბია, თუმცა დღეს სიმბოლისტების მხატვრული მიღწევები საერთო თეატრალური პროცესის აღიარებული ნაწილია. სიმბოლისტები წინასწარ განსჭვრეტდნენ აუხსნელ, ცხოვრებისეულ და სოციალურ ძვრებს, განიცდიდნენ „წმინდა ხელოვნების ლოზუნგს“, ფორმადქმნადობას, მათი მეთოდები მიუთითებდნენ რეალური ცხოვრების აუტანლობაზე და გადაჭრით მოითხოვდნენ ირეალური ილუზიის შექმნას. აპიას ცოცხალი სინათლის ისევე, როგორც გაფორმების არქიტექტურული პრინციპის საფუძველი, არა უბრალოდ ტექნიკური და ესთეტიკური ხასიათის სიახლე იყო – არამედ იგი არსებითად მხატვრული აზროვნების გონებრივი და ფილოსოფიურ-მინაარსობრივი მხარეებიდან წარმოიშვა.

განათების მიზანი იყო ირეალური ილუზიის შექმნა. შუქრდილის განაწილების გზით მიღწეული სცენური ეფექტი მაყურებლის თვალწინ გადაშლიდა სამყაროს გამომსახველ სურათს, რომელშიც ბნელსა და ნათელს ისეთივე სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა, როგორც მარადიულს. თავის თეორიასა და პრაქტიკაში აპია ავითარებდა განათების პრობლემის მრავალრიცხოვან ასპექტებს. სინათლის სხივის რეგულირების ეს მრავალფეროვნება თავის გამოყენებას პოვებდა სრულიად სხვადასხვა, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ მიმართულებაში. მაგალითად, ჯ. გასნერს მიაჩნია, რომ ილუზიის შექმნას ხელს უწყობდა აპია-კრეგის სკოლის ზოგიერთი სიახლე. ამ სიახლეებმა ნება მისცეს რეალისტებს, ეღიარებინათ სცენურ გაფორმებაში მხატვარ-სიმბოლისტების მიერ დაწყებული რევოლუცია. და თუ ესთეტიკის მხატვრული თეატრიდან კრეგი და მისი მიმდევრები ისწრაფოდნენ თეატრალური დადგმის მთლიანობისა და გულმოდგინე ორგანიზაციისაკენ, იგივე სურდათ სტანისლაფსკისა და რეალისტური თეატრის სხვა პიონერებს.

აპია, სცენურ განათებას იაზრებდა, როგორც ხერხს, რომელსაც ძალუძს სცენაზე სამყაროს წარმოდგენა ფანტასტიკური და მოჩვენებითი სახით. სამყაროსა და ბუნების ილუმინაცია ადამიანს გადააქცევდა წარმავალ მოჩვენებად, რომელიც უცნაურად ჩნდებოდა და ასევე უცნაურად ქრებოდა. აპიას ცოცხალი სინათლე ეუფლებოდა მთელ სცენურ სივრცეს, ქმნიდა ილუზიას, დახვეწილ სიცრუეს, რომლის შემოწმება არ შეეძლო დარბაზში მჯდომ მაყურებელს – „თუ შემოწმება შეუძლებელია, მაშინ მზის სხივით განათებული გუბე, ვერცხლის საბადოდ შეიძლება მივიჩნიოთ“.<sup>194</sup>

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რაში მდგომარეობდა სიმბოლიზმის ესთეტიკური პროგრამა და ძირითადი პრინციპები?
2. ხელოვნების რომელი დარგები და რამდენად ღრმად მოიცვა სიმბოლიზმმა?
3. რა იცით სიმბოლისტური დრამატურგიის შესახებ?
4. რა მნიშვნელობა ჰქონდა სიმბოლისტური იდეების გავრცელებას მსოფლიო რეჟისურისთვის?
5. რაში მდგომარეობს გორდონ კრეგის კონცეფციის ძირითადი არსი?
6. რა მნიშვნელობა ჰქონდა ადოლფ აპიას იდეებს მსოფლიო თეატრის განვითარებისთვის?
7. ჩამოთვალეთ ადოლფ აპიას თეორიის ძირითადი დებულებები და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მიღწევები.

## სიმბოლოებში ქართული თეატრი

თითქმის ათეულმა წელმა ჩაიარა ქართული სიმბოლისტური დრამის შექმნიდან მის სცენურ განსახიერებამდე. მხედველობაში მაქვს შალვა დადიანის პიესა „მღვიმეში“, რომელიც 1905 წელს დაიწერა, სპექტაკლად კი წლების შემდეგ იქცა. შესაძლოა, მის დაგვიანებაში ცენზურის ხელიც ურევია, რადგან კრიტიკა მას 1905 წლის რევოლუციის მარცხზე რეაქციად აღიქვამს. თუმცა ამგვარი შეფასება ერთგვარ გაზვიადებასაც ჰგავს, მით უმეტეს, რომ ამ პერიოდში სცენაზე ასვლა გაცილებით უფრო მწვავე სოციალური და პოლიტიკური უღერადობის მქონე პიესებმა შეძლეს.<sup>195</sup> ამიტომ ეს ფაქტი, უბრალოდ, იმითაც შეიძლება აიხსნას, რომ ქართველი მაცურებლისთვის ჯერ კიდევ მიუღებელი იყო სიმბოლიზმის უჩვეულო და რთული სტილი.

XX საუკუნის პირველ ათწლეულში, სიმბოლისტური დადგმის მრავალი ცდის მიუხედავად მიმდინარეობის ძირითად ესთეტიკურ მოთხოვნებზე მოპასუხე სცენური ინტერპრეტაციის შექმნა ვერ მოხერხდა. ახალი პრინციპების ათვისების პროცესი სირთულითა და წინააღმდეგობებით ხასიათდებოდა. პირველი ცდების თეატრალური მნიშვნელობა შეიძლება განისაზღვროს – როგორც გაცნობა, როგორც თანამედროვე, დასავლურ ხელოვნებასთან ზიარებისა და შეხების ფაქტი. პარალელურად ისევე ვითარდებოდა და მკვიდრდებოდა ნატურალისტური დრამა, ყალიბდებოდა მასზე მორგებული ქართული პროფესიული რეჟისურა, რაც ერთგვარად დამატებით დაბრკოლებას წარმოადგენდა უცნობი პოეტიკის შეცნობის გზაზე. მაგრამ ქართული თეატრი ნელ-ნელა, თანმიმდევრულად აღრმავებდა ცდებს და წინ მიიწევდა. უშუალო შეხება სიმბოლისტურ დრამატურგიასთან შედგა 1908 წელს, როდესაც თბილისსა და ქუთაისში მეტერლინკის საოცრად პოეტური ქმნილება „და ბეატრისა“ დაიდგა. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს თეატრს თითქმის არ დაუგვიანია. პეტერბურგში თბილისიდან წასული მეიერჰოლდი მხოლოდ ერთი წლით ასწრებს ვ. კომისარჟევსკაიას „და ბეატრისას“ და სწორედ ამ სპექტაკლით უღებს სათავეს მთელს რუსეთში სიმბოლისტური თეატრის ძიებებს. თუმცა, რასაკვირველია, დროის სიახლოვე ამოცანათა იდენტურობის მაჩვენებელი არ იყო ამ ორ, მეტად განსხვავებულ სცენურ ნაწარმოებში.

---

როგორც ცნობილია, ვს. მეიერჰოლდმა სპექტაკლი აღორძინების ეპოქის რელიგიური ფერწერის სტილში გადაწყვიტა, ხოლო ჩვენი თეატრის წინაშე ამჯერად მსგავსი ამოცანები არ მდგარა. პეტერ-ბურგში ბეატრისას როლი ლევენდარულმა ვერა კომისარჟევსკაიამ შეასრულა, მის შესახებ ა. ბლოკი გატაცებით წერდა: „ქროლვა საოცრებისა, მღელვარება სიყვარულისა, ფრთები... მომავლის სიხარულით ივსებოდა ბეატრისას საღამო კომისარჟევსკაიას თეატრში“.

ქართულ სცენაზე ეს როლი ნუცა ჩხეიძემ გააცოცხლა. ამ ორ მსახიობში რაღაც საერთო უთუოდ იყო, რადგან კრიტიკა ჩხეიძეს ხანდახან „ჩვენს კომისარჟევსკაიას“ უწოდებდა. იგი გამოირჩეოდა უსახლვრო მომხიბვლევლობით, დაბალი, გულისხმიერი ხმით, დაკვირვებული, ზუსტი პლასტიკური მონახაზით და ყოველთვის იპყრობდა ქართული თუ რუსული პრესის ყურადღებას. „და ბეატრისას“ პირველმა დადგმებმა თბილისსა და ქუთაისში<sup>196</sup>, საზოგადოებრივი აზრის უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. დამდგმელებმა, ვ. შალიკაშვილმა და ნ. ჩხეიძემ<sup>197</sup> გვერდი აუარეს ქართული დრამატული საზოგადოების გეგმას, ჩამოაყალიბეს მსახიობთა ამხანაგობა, სადაც პროფესიონალებთან ერთად სცენის მოყვარულებიც მიიწვიეს. ქალაქში ხმები ვრცელდებოდა, რომ მეტერლინკის მისტერიის დადგმა ახალი სიტყვაა თეატრში. პრემიერის მოლოდინში, პერიოდული პრესა თავის გვერდებზე დიდ ადგილს უთმობდა მეტერლინკის შემოქმედებაზე მსჯელობას. სპექტაკლის პირველ ჩვენებას გამოემართა ცნობილი რეცენზენტი გრიგოლ რცხილაძე, რომელმაც დაწვრილებით აღწერა წარმოდგენა: „ძალიან ეჭვი გვექონდა, რომ ქართული სცენა პირნათლად გამოსულიყო ამხელა საზოგადოების წინაშე... სიამოვნებით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი ეჭვი უსაფუძვლო აღმოჩნდა“.<sup>198</sup>

რეცენზიის პრეამბულაში კრიტიკოსი მკითხველს მეტერლინკის პიესის შესახებ თავის აზრს უზიარებს და აფრთხილებს, რომ ეს შთაბეჭდილებები „შაბლონური არ არის, ამიტომაც იგი გამოუთქმელია ან თითქმის გამოუთქმელი“. შემდეგ რეცენზენტი პიესით ხელში ადარებდა, აზუსტებდა და კიცხავდა ყოველ განსხვავებას დრამატულ მასალასა და სცენურ ინტერპრეტაციას შორის: „სცენის მოწყობილობა საერთოდ კარგი და შესაფერისი იყო; სუსტი იყო მოწყობილობა სასწაულის სცენისა. მეორე მოქმედებაში; მეტერლინკის რემარკებით – აქ ეკლესიის კედელი უნდა გაირღვეს და

ყვავილების წვიმა უნდა წამოვიდეს. ამის მაგივრად მხოლოდ რაღაც ყრუ ხმაურობა გაისმა სცენის გარეთ... და შემდეგ ყვავილების გირლანდებით ხელში ქალმონაზონნი შემოვიდნენ სცენაზე... პირველის და მესამე მოქმედების განმავლობაში განუწყვეტლივ უკრავდა საეკლესიო საგალობელს ორლანი. მეტერლინკის რემარკებით ეს დაკვრა საჭირო არ არის... ან რა აზრი აქვს ორლანის შეუჩერებელ ხმას? იგი მხოლოდ მყუდროებას არღვევს“.<sup>199</sup>

შემსრულებლებიდან აღნიშნავდა ნ. ჩხეიძის არათანაბარ თამაშს, რომელმაც, მისი აზრით, პირველ მოქმედებაში ვერ იპოვა ზუსტი კილო და დიქცია: „კილო მკვანზე ქონდა, დიქცია მტკეპნავი“. ამას ემატებოდა ბ-ნი კოლხიდელის თამაში პრინც ბელიდორის როლში. კრიტიკოსის აზრით, იგი არ იყო მზად მეტერლინკის შესასრულებლად.

კრიტიკოსს ვერც ვ. შალიკაშვილი გადაურჩა ხუცესის სცენური სახის მონოტონურობისა და ერთფეროვნებისათვის. მეორე მოქმედებიდან ნ. ჩხეიძე ასწორებს მდგომარეობას და იპყრობს დარბაზს. იგი, რეცენზენტის თქმით, „სრული ბატონი იყო სცენისა“. საბოლოო შთაბეჭდილებას კრიტიკოსი შემდეგნაირად აჯამებს: „14 მარტს ჩვეულებრივად დაღონებული არ წამოვსულვართ ქართული თეატრიდან. მოგვეცა იმედი, რომ ჩვენს სცენაზე ფეხს იკიდებს... ახალი მიმართულება, სწნდებიან ახალი ძალები, ჩნდება ახალი გემოვნება, მეცადინეობა წარმატებისა და გაუმჯობესებისა“.<sup>200</sup>

ქუთაისში სპექტაკლის ჩვენებამ დიდი მითქმა – მოთქმა გამოიწვია. ბილეთებზე აწეულმა ფასმაც ვერ შეაკავა დაინტერესებული თეატრალები და დარბაზი გადაიჭედა. წარმოდგენის დაწყებამდე შალვა დადიანმა რეფერატი წაიკითხა, რომელშიც სიმბოლიზმის არსი ახსნა და, პრესის მოწმობით, მაყურებელს მეტერლინკის დრამის აღქმა გაუადვილა: „მიუხედავად ამისა, საზოგადოება წარმოდგენამ ვერ დააკმაყოფილა. მან უფრო ზღაპრის შთაბეჭდილება მოახდინა ვიდრე წინად განზრახული, აზრით დაწერილმა პიესამ. იქნება ვინმემ უმეტრებაში ჩამომართვას, მაგრამ კერძოდ ჩემზე პიესამ არავითარი შთაბეჭდილება არ მოახდინა“.<sup>201</sup>

გაზეთ „ჩვენი კვალის“ მიმომხილველმა, სერ-ჟორჟის ფსევდონიმით რომ იბეჭდებოდა, ამავე წარმოდგენის შესახებ რეცენზიაში აღნიშნა საზოგადოების „არაჩვეულებრივი მოულოდნელი მოზღ-

ვაგება თეატრში; ზედმეტი ბილეთების გაყიდვის მიუხედავად ბევრი გულდაწყვეტილი დაბრუნდა სახლში“.<sup>202</sup> რეცენზენტი აღნიშნავდა, უწესრიგობას დარბაზში და გამოთქვამდა აღშფოთებას პუბლიკის რეაქციების გამო, რომელიც ხშირად წარმოდგენის დროს სკამებზე დგებოდა. სერ-ჟორჟის წერილი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მასში აღწერილია სპექტაკლში ვ. შალიკაშვილის მიერ შეტანილი ძირფესვიანი ცვლილებები. უპირველესად ეს მუსიკალურ გაფორმებას ეხება, რადგანაც ფისგარმონიის ნაცვლად ქუთაისის წარმოდგენაში სიმებიან საკრავთა ხმა ჟღერდა. ცვლილება აქტიორულმა შემადგენლობამაც განიცადა. მონასტრის წინამძღვრის როლს ამჯერად, შალვა დადიანი ასრულებდა, პრინცისას იუზა ზარდალიშვილი, მხოლოდ ნუცა ჩხეიძე რჩებოდა ძველ უფლებებში.

1913 წლის 17 ოქტომბერს მეტერლინკის „და ბეატრისა“ მიხეილ ქორელმა ხელახლა ააჟღერა ქართულ სცენაზე. ამ ბოლო წარმოდგენაში მონაწილეობას იღებდა ქალთა და მამაკაცთა გუნდი, სიმებიანი ორკესტრის თანხლებით. კრიტიკა ისევ და ისევ აღნიშნავდა პიესის სირთულეს და სურვილს გამოხატავდა, რომ მსგავსი წარმოდგენების წინ რეფერატი წაკითხულიყო სიმბოლისტური ნაწარმოების შინაარსით. სპექტაკლს ამჯერად ცოტა მაყურებელი დაესწრო. შემსრულებელთა შორის გამოარჩიეს მხოლოდ ნ. ჩხეიძე ბეატრისას როლში. ითქვა, რომ მან დრამატიზმითა და გულწრფელობით სავსე სახე შექმნა, დანარჩენები კი, პრესის მოწმობით, საკმაოდ სუსტად გამოიყურებოდნენ.

ამგვარად, „და ბეატრისას“ სცენური ისტორია შეძლებისდაგვარად აღდგა, საიდანაც შეგვიძლია დასკვნაც გამოვიტანოთ:

თავდაპირველად საყურადღებოა ვ. შალიკაშვილისა და ნ. ჩხეიძის როლი, რომლებიც ქართულ სცენაზე სიმბოლისტური ესთეტიკის ათვისების პირველ ცდებს წარმოადგენდა. ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რამდენადაც იგი დროში თითქმის ემთხვევა დასავლურ და რუსულ თეატრთა ნაბიჯებს. სხვა საქმეა, რომ XX საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მძლავრი ნატურალისტური ესთეტიკა იყო და ამ პერიოდში მან უფრო ღრმა კვალი დატოვა ეროვნულ-მხატვრული კულტურის განვითარებაზე. სიმბოლისტური დრამატურგიის მცდელობა ამის გამო არ შეწყვეტილა: შეიქმნა ქართული სიმბოლისტური დრამატურგია; გაცნობიერდა მიმართულების ძირითადი თეორიული პოსტულატები. თავისი ნაყოფი გამოიღო

სპექტაკლის დაწყებამდე პოპულარული რეფერატების გაცნობამ და, რა თქმა უნდა, პრესაში გამოქვეყნებულმა უფრო ღრმა, მეცნიერული ხასიათის პუბლიკაციებმა. მათ შორის აღსანიშნავია კიტა აბაშიძის წერილები ლეონიდ ანდრეევზე. კრიტიკოსი, ანდრეევის დრამა „მეფე შიმშილს“ ეხება და თვლის, რომ ამ ნაწარმოებით ანდრეევი „ისეთივე საინტერესო ხდება ლიტერატურისათვის, როგორც იბსენი და მეტერლინიკი... „მეფე შიმშილი“ საზოგადო ცხოვრების უდიდებულესი მომენტის აბსტრაქციაა, მშვენიერის ნიჭით შექმნილი გეომეტრიული გამოსახულება ამ მომენტის მხატვრულად გამომსახველი. შიმშილი ყოველნაირი, შიმშილი და არა მარტო ფიზიოლოგიური, როგორც ეს გონიათ ზოგიერთებს – თავისის დამცირების, გათახსირების უბედურების შეგნება, იწვევს ადამიანს საბრძოლველად იმ ძალთა წინააღმდეგ, რომელნიც მას ადამიანობას უსპობენ... ანდრეევის ორი უკანასკნელი დრამა სწორედ ახალი დრამის ერთი საუკეთესო წარმომადგენელთაგანია.“<sup>203</sup>

საყურადღებოა აგრეთვე 1909 წლის „დროებაში“ დაბეჭდილი შოთა დადიანის თარგმანი ს. პშიბიშევსკის საპროგრამო წერილიდან „დრამისა და სცენის შესახებ“:<sup>204</sup> „თუკი დრამატურგისათვის იმაზე მეტი, არაფერია საჭირო, რომ ნათლად გამოსახოს ცხოვრების სინამდვილე, მაშინ სიმბოლო იმისთვის მეტია. მაგრამ, თუ სურს გამოაჩინოს უფრო ღრმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტაფიზიკური მნიშვნელობა რომელიმე ტრაგედიისა, მისი კავშირი ყოველ ადამიანის ტრაგედიასთან და ყოველ თაობასთან, თუ სურს გამოაჩინოს როგორ ხორციელდება ერთ წვეთში მთელი სამყარო, მაშინ უსათუოდ სიმბოლო უნდა მიეშველოს...“<sup>205</sup>

მოყვანილი ციტატები მეტყველად გამოხატავენ იმ საერთო მხატვრულ – ესთეტიკურ პლატფორმას, რომელსაც სიმბოლიზმი ქართულ სცენაზე ეყრდნობოდა. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ აუდიტორიის წინაშე ხშირად გამოდიოდა გრიგოლ რობაქიძეც, რომლის ლექციები ამ თემატიკის ირგვლივ ფართო ხედვით გამოირჩეოდა.<sup>206</sup>

პირველ სიმბოლისტურ დადგმებს შორის გამოირჩევიან „მონა ვანა“<sup>207</sup>, დანუნციოს „ჯოკონდა“<sup>208</sup> და „იორიოს ასული“<sup>209</sup> ჟულავსკის „ეროსი და ფსიქეა“<sup>210</sup> და სხვა.

ეს ცნობილი პიესები იმდენად ხშირად იდგმებოდნენ თბილისის

და ქუთაისის სცენებზე, რომ ჩვენმა მაყურებელმა მათი შემწვობით არა მხოლოდ კარგად გაიცნო და შეიგრძნო სიმბოლიზმის ძირითადი პრინციპები, განსხვავებული მხატვრული ეფექტი, არამედ ორგანულად დაუკავშირა ეროვნული დრამატურგიის კონტექსტს.

თეატრმცოდნეობისთვის ყოველი მათგანი საინტერესოა, მაგრამ ამჯერად საკმარისი იქნება, თუ ქართული სიმბოლიზმის იმ ორ ნიმუშზე შევაჩერებთ ყურადღებას, რომლებშიც უფრო თვალსაჩინოდ იკვეთება მიმართულების კანონზომიერებანი. იგულისხმება ს. გლახაშვილის „წყურვილი“ და ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, რომელთა მიხედვით შეგვიძლია ქართული თეატრალური სიმბოლიზმის ორი ძირითადი ნაკადის შესახებ ვისაუბროთ.

ს. გლახაშვილის „წყურვილი“ მაყურებელმა პირველად 1909 წლის 15 დეკემბერს იხილა. სპექტაკლის რეჟისორი იყო კ. შათირიშვილი. დარბაზი მსურველებს ველარ იტევდა, თუმცა ჩვენებამ წარმატების გარეშე ჩაიარა. წარმოდგენა იმდენად გაიწვია, რომ ღამის პირველ საათზე დასრულდა და ამის გამო კრიტიკამ უკმაყოფილება გამოთქვა. მათ ხაზი გაუსვეს, რომ პიესას უთუოდ საინტერესო ჩანაფიქრი გააჩნდა, მაგრამ მისი რეალიზება ვერც დრამატურგმა და ვერც დამდგმელმა ვერ შეძლო.

პიესის მთავარი ალეგორია გამოიხატება უზარმაზარი კედლით, რომელიც თავადმა თავის მამულსა და სოფელს შორის აღმართა. კედელმა დაჩრდილა სოფელი, ჩამოეფარა მზეს, რა მიზეზითაც მიწის სიღრმეში დაიკარგა ანკარა წყარო. სოფლად ავადმყოფობა და სიკვდილიანობა განშირდა. გლეხები ხვდებიან, რომ მათი უბედურების მიზეზი სწორედ ეს კედელია და თავადთან დებუტაცის აგზავნიან, რომ მის დანგრევაზე დაითანხმონ; მაგრამ თავადს ამაზე ლაპარაკი არ სურს! აღმოფთვებული გლეხები დინამიტით აფეთქებენ აებელით კედელს.

„დროებაში“ აქებდნენ ავტორის ჩანაფიქრს, თუმცა იქვე აღნიშნავდნენ, რომ მასში იდეამ განვითარება ვერ პოვა. უკმაყოფილებას გამოხატავდნენ დადგმის მხრივაც: სამსახიობო შესრულებაში, რეცენზენტის აზრით, იგრძნობოდა ზედმეტი პათოსი და ამ პიესისათვის შეუსაბამო დეკლამაცია. რუსული პრესა უფრო მაღალი შეფასებით გამოირჩეოდა: „ეს პიესა უთუოდ ძვირფასი შენაძენია ქართული ლიტერატურისათვის. ენა შესანიშნავი, მაგრამ მთელი პიესის განმავლობაში მოიკოჭლებს ე. წ. დრამატული ტექნიკა. ავტორს ვურჩევ-

დით მთლიანად ამოეგლო მეორე სცენა, რომელიც... აფუჭებს პიესის აგებულებას... სცენური დეფექტები მეტად იგრძნობოდა, ადამიანები ჯერ იხოცებოდნენ შემდეგ, კი, სროლა ისმოდა; ჯერ კვლავი ინგეროდნენ, შემდეგ აფეთქება მოსდევდა. ბოლომდე არ იყო შეკავებული, აგრეთვე, სიმბოლისტური პიესისათვის დამახასიათებელი ტონი<sup>211</sup> შემსრულებელთა შორის თითქმის ყველას აკრიტიკებდნენ: ჩერქეზიშვილს, სვიმონიძეს, ივანიძეს, გარდა მესხისა, რომელმაც თავადი-გენერლის როლი შეასრულა.

მიუხედავად მრავალი არსებითი შენიშვნისა, რომელიც პრესაში გამოითქვა ამ პიესის დადგმის თაობაზე, გლახაშვილის სიმბოლისტური დრამა ყურადღებას იპყრობს პირველყოვლისა იმის გამო, რომ მასში აშკარად ჩანს ქართული სიმბოლიზმისათვის აშკარად დამახასიათებელი შერწყმა რეალისტურ ნაკადთან, ყოფის ამსახველ პრობლემებთან, პოლიტიკურ და სოციალურ თემატიკასთან. ეს თავისებურებანი ახასიათებდა სიმბოლიზმის იმ შტოს, რომელიც კავშირს არ წყვეტდა ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან და აღსაქმელად მარტივ, გასაგებ სახეს იღებდა. ამ ფაქტში შეიძლება ეროვნული ბუნებაც მოვიშველიოთ, რომელიც ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც ისწრაფვის გაიაზროს ალეგორიები და სიმბოლოები არა მისტიკურად, არამედ კონკრეტულად, რეალისტურად. მეტერლინკთან უფრო ახლოს ჩაიარა ი. გედევანიშვილმა, თავის ფოლკლორული მოტივებიდან ამოზრდილი ფეერიით – „სინათლით“. ამ დადგმით ვ. შალიკაშვილმა, შეიძლება ითქვას, რომ შეაჯამა XX საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრის განვითარება და იგი რეჟისურის ისტორიაში ერთ-ერთ მწვერვალად დარჩა.

#### საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა პერიოდში ჩამოყალიბდა სიმბოლიზმი ქართულ ხელოვნებაში?
2. როგორი გამოხატვა პოვა ამ მიმართულებამ პოეზიაში, ლიტერატურაში და დრამაში?
3. როდის დაიწერა პირველი ქართული სიმბოლისტური პიესა?
4. რა იცით ქართული სიმბოლისტური დრამების შესახებ?
5. რა სიმბოლისტური ნაწარმოებები იდგმებოდა ქართულ სცენაზე?
6. რა ძირითადი ტენდენციები გამოიკვეთა ქართულ სიმბოლისტურ თეატრში?

## „სინათლე“

სამართლიანი იქნება, თუ საქართველოში ეროვნული შოუ-ბიზნესის ისტორიის ათვლას 1913 წლის 22 დეკემბრიდან შეეუდგებით, ანუ, იმ დღიდან, როდესაც ქართულ თეატრში იოსებ გედევანიშვილის „სინათლის“ პრემიერა შედგა. მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან დაბრუნებულმა რეჟისორმა ვალერიან შალიკაშვილმა ამ სპექტაკლში ეროვნულ ნიშანთა ფონზე გააცოცხლა სიმბოლისტური, ჯადოსნური სამყაროს რეალობა დამახასიათებელი სტილით, მხატვრულ ფორმათა ფერადონებით, სცენოგრაფიული ეფექტებითა და მრავალმნიშვნელოვანი განათებით.

„სინათლის“ პრემიერა კვირა დღეს დაინიშნა. პრესა მაყურებელს აფრთხილებდა ბილეთის ფასის აწვევის შესახებ, რაც იმით იყო გამოწვეული, რომ დადგმა ქართულ თეატრს და დრამატულ საზოგადოებას ძალიან ძვირი დაუჯდა. მათ დიდი ძალისხმევა დასჭირდათ, რომ თავი მოეყარათ წარმოდგენის სცენური ეფექტების მაღალ დონეზე შესასრულებლად აუცილებელი თანხისათვის. მაყურებელი უნდა გაეოცებინა არაჩვეულებრივ სანახაობას, ძვირფასს, თუნდაც თავისი სიძვირის გამო. ამ მხრივ, იღბლიან შემთხვევად შეიძლება მოინათლოს ის ფაქტი, რომ პიესის ავტორი თვითონ ბრძანდებოდა დრამატული საზოგადოების მმართველობის წევრი და უშუალოდ ზრუნავდა საქმის შეუფერხებელ განვითარებაზე. თავის მხრიდან არც შალიკაშვილმა დააკლო ხელი და სარეპეტიციო პროცესს გეგმიურ-დინამიკური ხასიათი მისცა. შედეგად კი, მიუხედავად ტექნიკური სიძნეელებისა და უჩვეულოდ რთული სადადგმო პრობლემებისა, წარმოდგენა გათვალისწინებულ დროში მომზადდა.

ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლმა აშკარა გახადა, რომ გაწეული ხარჯი ამო არ იყო. პრემიერიდან ერთი თვის შემდეგ გაზეთი „კავკაზი“ „სინათლის“ დადგმას იმ ფაქტს უკავშირებდა, რომ დრამატულმა საზოგადოებამ თავის ისტორიაში პირველად შეძლო ზამთრის სეზონის დამთავრება დეფიციტის გარეშე: „ი. გედევანიშვილის ფეერული ზღაპარი „სინათლე“ ჯერ კიდევ ზაფხულში დაიბეჭდა „სახალხო გაზეთის“ ილუსტრირებულ დამატებაში. წაკითხვისას ეს პიესა ბევრს მოეწონა, მაგრამ დიდ იმედებს მასზე არავინ ამყარებდა. პირველივე დადგმაზე მან გახმაურებული წარმატება მოიპოვა. ამის შემდეგ, შეიძლება ითქვას, რომ არც ჩამოსულა სცენიდან, მთელ

რეპერტუარს უკანა პლანზე სწევდა. ყველიერის ბოლო დღეებში იგი დილასაც იდგებოდა და სალამოსაც; უზრუნველყო სეზონის წარმატება. გასული სეზონი მოწმობს ენერგიაზე და შრომისუნარიანობაზე. ხუთ თვეში... 75 სპექტაკლის ჩატარება იოლი საქმე როდია... 75 სპექტაკლის თანხამ 17500 მანეთს მიაღწია (ვარაუდი 12 ათასი მანეთი იყო)... ამგვარად, თითქმის ერთადერთხელ, ქართული თეატრის არსებობის განმავლობაში, ზამთრის სეზონი უდღეფიცტოდ დასრულდა“.<sup>212</sup>

„სინათლემ“ სპექტაკლებზე მაყურებლის დასწრების რეკორდი მოხსნა. შორს მოიჭოვა „სამშობლოსა“ და „ღალატის“ ყოფილი დიდება და არა მხოლოდ დროს გაუძლო, არამედ არნახულ შედეგსაც მიაღწია: კვირაობით გადაჭყდილ დარბაზში ორი და ზოგჯერ სამი წარმოდგენაც კი იმართებოდა.

როლების განაწილებისა და რეპეტიციების დაწყების შესახებ მაყურებელს პრესამ 1913 წლის პირველ დეკემბერს აუწყა. სარეპეტიციო პროცესს დასჭირდა 21 დღე, რაც, ქართული თეატრის მაშინდელი პრაქტიკის გათვალისწინებით, საკმაოდ ხანგრძლივი ვადა იყო. მაგალითისთვის საკმარისია გავიხსენოთ წარმოდგენა, რომელიც „სინათლეს“ უსწრებდა წინ. ეს იყო 1913 წლის 19 დეკემბერს წარმოდგენილი „მარია სტიუარტი“. „მისი მომზადება, გალექსილი ტექსტის დასწავლა და რეპეტირება, პრესის მოწმობით, 2-3 დღეში ჩაეტია“.<sup>213</sup> რვა სპექტაკლის შემდეგ კი გაზეთები დაუფარავი სიამაყით ასახელებდნენ თანხას 5000 მანეთის რაოდენობით, რომელიც წარმოდგენამ დრამატულ საზოგადოებას მოუტანა. თუ მხედველობაში იმ ფაქტსაც მივიღებთ, რომ სპექტაკლს საღაროში ხანდახან თუმანიც კი არ შემოჰქონდა, მაშინ „სინათლის“ კომერციული წარმატება კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდება.

„სინათლემ“ ქართული თეატრალური სიმბოლიზმის თავისებური გამოვლენაა. როდესაც ამას ვამბობთ, ვითვალისწინებთ გარემოებათა მთელ რიგს, რომლებიც მიმართულების განვითარებაზე ახდენდნენ ზეგავლენას და ეროვნულ ნიადაგზე მის უჩვეულო ტრანსფორმაციას იწვევდნენ. პირველ რიგში, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ქართული მხატვრული აზროვნების მძლავრი და ამოუშრეტელი რომანტიკული ტრადიცია, რომლის კვალი ნათლად იკითხება ორიგინალური დრამატურგიის ყველა მიმართულების, მათ შორის, სიმბოლისტურ ნიმუშებშიც.

ჩვენს ლიტერატურაში სიმბოლისტური დრამატურგია შემოიჭრა 1905 წელს ახალგაზრდა შალვა დადიანის პიესით „მღვიმეში“ და უნდა ითქვას, რომ მაშინვე მოექცა რომანტიზმის ზიბლის ქვეშ, ანუ, სიმბოლისტური ჩარჩო მშვენივრად მოერგო რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ მოტივებსა და იდეებს. ანუ, ჩვენი სიმბოლიზმი რომანტიზმის მიმართ მტრულ, გაუცხოებულ დამოკიდებულებაში კი არ აღმოჩნდა, არამედ ნათესაურში და ამ სიმპათიის პარადოქსულმა შეგრძნებამ ახალი მიმართულების სრულიად სხვაგვარი, უჩვეულო ჟღერადობა განაპირობა. კონკრეტული მაგალითისთვის – მთავარი გმირის.<sup>214</sup> „მღვიმეში“ მეამბოხე რომანტიკული პოეტის, ზენისეს, სახე ორგანულად ზის სიმბოლისტური ანტურაჟის ფონზე. სწორედ „მღვიმეში“ დაწყებული ქართული სიმბოლიზმის განვითარების კულმინაციად შეიძლება ჩაითვალოს „სინათლე“, რომელშიც რომანტიკულ-ფანტასტიკური, ჯადოსნური ზღაპრის სამყარო ისე მჭიდროდ ეხლართება მიამიტ სიმბოლისტურ გარემოს, რომ უკვე აღარ ტოვებს ნაძალადევი, ჩარჩოში მოქცეული ოპუსის შთაბეჭდილებას. პირიქით, დრამატურგმა აქ შეთანხმების ბუნებრივ თანაფარდობას მიაღწია.

სიმბოლისტური დრამის თეორიული პრინციპები XIX საუკუნის მიწურულს ჩამოყალიბდა, როდესაც ახალი ეპოქის ზღვარზე მომავლის განჭვრეტის სურვილი მისტიკურ განწყობილებაში დაეძებდა „უზოროცო სულიერებას“, თუმცა, თეატრის ბუნება პოეზიისა და მუსიკისაგან განსხვავებით, ძნელად დასამორჩილებელი გამოდგა აბსტრაქტული დრამებისა და ცალკეული ზერეალური სახეების განსახორციელებლად. ამ დაპირისპირებაში დადგინდა თეატრალური სიმბოლიზმის პირობითობის თავისებურებანი – „სტატიკური“ დრამის კონცეფცია; „ადამიან-მარიონეტის“ თემა და ძალადობის მოტივი. მიმართულების წინააღმდეგობრივმა ხასიათმა ფორმისეული ძიებები უფრო ინტენსიური გახადა და მომავლის თეატრს გაუხსნა კარი. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ადოლფ აპიასა და გორდონ კრეგის სცენური სივრცის რეფორმას: „ირეალური ილუზიის“ შექმნას, თეატრალური ენის გართულებას და სხვა.

ამ პრინციპებს ქართველი მაყურებელი სიმბოლისტური თეატრის ჩამოყალიბების პროცესშივე გაეცნო, როდესაც 1904-1906 წლებში საქართველოში ვ. მეიერჰოლდი ჩამოვიდა და ტიფლისის მაყურებელს გაუგებარი მოდერნისტული სპექტაკლი „თოვლი“<sup>215</sup>

აჩვენა. ეს სპექტაკლი ისევე, როგორც მეტერლინკის „ტენტაჟილეს სიკვდილი“, აღიარებულია, როგორც ანტინატურალისტური თეატრის პირველი მცდელობა.

შეგახსენებთ, რომ 1908 წლიდან დაწყებული „სინათლის“ პრემიერამდე ქართული თეატრის სცენაზე ოცამდე სიმბოლისტური სპექტაკლი დაიდგა. მათ შორის: მეტერლინკის „და ბეატრისა“, „წმინდა ანტონიუსის სასწაული“, ჰაუპტმანის „ჰანელე“, დ'ანუნციოს „იორიოს ასული“, „ჯოკონდა“, ჟულავსკის „ეროსი და ფსიქეა“ და ბევრი სხვა. ეს ფაქტი თავისთავად მნიშვნელოვანია მიუხედავად იმისა, რამდენად აღწევდა შესრულება სიმბოლიზმის ესთეტიკური მოთხოვნების შესატყვისობას ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში. ამ მხრივ, რასაკვირველია, ბევრ შეუსაბამობასაც ჰქონდა ადგილი: მიმართულებას მრავალი ცრუსიმბოლისტური მიმსგავსება აეკიდა, რომელთაც ახასიათებდათ ზერელე ალეგორიულობა და წარმოადგენდნენ მხოლოდ და მხოლოდ, ცარიელ ცნებათა მარტივ, სქემატურ კონსტრუქციებს. ერთ-ერთი ამგვარი ოპუსის ავტორი, ქართული სცენური რომანტიზმის ბელადი – ლადო მესხიშვილი იყო, რომელმაც თავისი პიესა „ამოცანა“ 1914 წლის 17 აპრილს დადგა.

სპექტაკლი „ერთჯერადი“ გამოდგა და, ალბათ, ჩვენ მის ბედზე ვერაფერს შევიტყობდით, გახეთ „კავკაზში“ რომ არ დაეებჯდათ ირონიული ხასიათის წერილი. რეცენზიის დასაწყისში კრიტიკოსი თავს უფლებას აძლევდა დაეცინა „გონებადაბნეულ“ დრამატურგისთვის, რომელმაც ცნობილ ლიტერატურულ ჟანრებს შორის ვერც ერთი შესატყვისი ვერ მოუძებნა თავის ნაწარმოებს და ამიტომაც მას „აზრების გაელვება“ უწოდა: „პიესა სიმბოლისტურია და ეს ჩანს მოქმედ პირთა სახელებშიც: ადამიანი, ახალგაზრდობა, ბედნიერება, სიცოცხლე და სიკვდილი. მეცნიერს, რომელიც მსოფლიო საიდუმლოების ამოცნობით არის დაკავებული (მსახ. ი. ზარდალიშვილი)... ახალგაზრდობა (მსახ. შოთაძე) თავის ხაფანგში იჭერს. მოფრინავს ბედნიერება (მასხ. აბაშიძე) და ჩუქნის მეცნიერს ნეტარების წუთებს, მაგრამ მოგვიანებით ისმის ჭეჭა-ჭუხილი... მოდის სიცოცხლე (მსახ. იმხნელი) უცნაური სამოსით და ხელში ურო უჭირავს. სიცოცხლე ადამიანს ხელს სტაცებს კისერში და ათრევს მას ეკლიან გზაზე... ადამიანი უკვე დაბერდა, სულითაც და სხეულითაც, ჯანით გამოლეული ის სიკვდილის (მსახ. ქიქოძე) ფერხითით დაეცა. ის სიკვდილის ცივი ხელების მიკარებაში სამუდამო მოსვენებას პოულობს“.<sup>216</sup>

ძნელი არ არის ამ მიბაძვის პირველ წყაროც დავასახელოთ — ლეონიდ ანდრეევი თავისი რუსული სიმბოლიზმის ნიმუშით „ცხოვრება ადამიანისა“, რომლის მთავარი მოტივები ამ შემთხვევაში ზერელებდ და არა შემოქმედებითადაა გადამღერებული.

საუკეთესო სიმბოლისტური დრამის ნიმუშები კი ხშირ შემთხვევაში მაყურებლისა და კრიტიკის გონების დაძაბვას ითხოვდნენ, რაც არც ისე იოლი რამ გამოდგა. შეიქმნა პარადოქსული სიტუაცია. ზოგიერთი კრიტიკოსის მრისხანება მთლიანად დრამატურგის მისამართით გადმოიფრქვა. როდესაც ალექსანდრე წუწუნავამ დ'ანუნციოს „იორიოს ასული“ დადგმა განახორციელა, გაზეთ „ზაკავაკაზკაია რეჩში“ მოთავსებული წერილის ავტორმა თავი სიმბოლიზმის დაუძინებელ მტრად წარმოავლინა: „თუ რეჟისორი რამეში შეიძლება დავადანაშაულოთ, ეს მხოლოდ პიესის არჩევანია... მთავარ როლში ნ. ჩხეიძე გამოდიოდა და თუ მან ვერ შეძლო იორიოს ასულის სახის გაცოცხლება, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ პიესის მთელი გარემო, რომელიც გაჟღერებულია მისტიკურ-სიმბოლისტური ბოდვით, შემოქმედებითი შთაგონების ყოველგვარ ნაპერწკალს აქრობს... სცენა რაღაც მოჯადოებული, მკვდარი ცხოვრებით ცხოვრობდა... და თვით პიესამ ავტორის ნებით, გაშეშებული პუბლიკის თვალწინ, რაღაც მისტიკურ ატმოსფეროში ჩაიარა. მიაბიტი მწყემსის ტრაგედია, რელიგიურ-მისტიკური გრძნობადობის სწრაფვის რაღაც მზაკვრული მოზაიკად გადაიქცა“.<sup>217</sup>

თუ განრისხებული კრიტიკოსის ლანძღვას ჩავუკვირდებით, არ შეიძლება არ ვიგრძნოთ წუწუნავას მიღწევები სიმბოლისტური ესთეტიკის დაუფლების საქმეში, მისი ძირითადი პრინციპების ბრწყინვალე სახიერ ამეტყველებაში, რაც ქართულ სცენაზე მიმართულების დამკვიდრებისათვის ზუსტად გადადგმული ნაბიჯი გახლდათ. რა იცოდა რეცენზენტმა, თუ რა დიდი შრომისა და სურვილის საფასურად იქნა მიღწეული თეატრში წუწუნავას მიერ ეს რთულად მოსაპოვებელი შეგრძნება — „მკვდარი, მოჯადოებული ცხოვრებისა!“ ან ეკითხა მაინც წერილის ავტორს რეჟისორისთვის, თუ როგორ შეძლო მან ნუცა ჩხეიძის ჩვეული აღტკინების დაოკება, მისი ემოციური ფონის „ჩაქრობა“, რათა დამახასიათებელ მელოდრამატულობას ამ შემთხვევაში არასასურველი ეფექტი არ გამოეწვია.

დ'ანუნციოს „იორიოს ასული“ მაშინ დაიდგა, როდესაც „სინათლეს“ წარმატება სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა.

მოუხედავად ამისა, რეჟისორი არ გაქცევია სიმბოლისტური მიმართულების მოთხოვნების, საწყისი იდეების წმინდა კლასიკური სახით გაჟღერებას და მოუხერხებია კიდევ მოლოდინის, შიშის, რელიგიურ-მისტიკური ატმოსფეროს მხატვრულად გადმოცემა. მაგრამ ქართველმა მაცურებელმა სიმბოლიზმი წმინდა სახით მაინც ვერ მიიღო. „სინათლის“ ზღაპრული, ჯადოსნური სამყარო ბევრად უფრო გასაგები, ოპტიმისტური და მიმზიდველი აღმოჩნდა.

ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე სიმბოლისტური ფეერის გამამხნეველ ძალას დამონებული ერისათვის უდავოდ თერაპიული ეფექტი ჰქონდა. „სინათლის“ პოეტიკის მხატვრული თავისებურებანი ქართული კულტურის სიღრმეებიდან მოედინებოდა, მჭიდროდ ერწყმოდა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას, ხალხურ შემოქმედებასა და საუკუნეების მსოფლმხედველობას. აქ ნაცნობი სიმბოლოების სახით გვხვდებიან და თავისი ჩვეული, ერის შეგნებაში დამკვიდრებული ცხოვრებით განაგრძობენ არსებობას - გამარჯვებისა და იმედის გამომხატველი მხატვრული სახეები, როგორცაა, მაგალითად, აკაკი წერეთლის პატრიოტული ელფერით გადააზრებული ამირანი:

„მოვა დრო და თავს აიშვებს,  
იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა გმირი,  
სიხარულად შეეცვლება  
ამდენი ხნის გასაჭირი...“

ან ილია ჭავჭავაძის „ოქროს აკვანი“ „ბაზალეთის ტბიდან“, რომელიც ერს მომავლის მხსნელ გმირს უზრდის; „სინათლეშიც“ ირწევა მეფისწულთა აკვნები, რომელთაც ზღაპრული ფერიები დასტრიალებენ და დარაჯობენ. აქედან ერთი ავთანდილისა - ავთანდილის, ქართველი ხალხის ჭეშმარიტად უსაყვარლესი და საამაყო იდეალური პერსონაჟის, რომელიც ამირანად გარდასახული მარადიული ცეცხლით უბრუნდება ყოველმხრივ უსასოო და შევიწროებულ სამშობლოს, სამშობლოს, რომლის არსებობა და თვით ამ სიტყვის მნიშვნელობაც სპექტაკლის მთავარ გმირს ლამის სულ გადაავიწყდა. გაიძვერა დარვიშის მიზანიც სწორედ ეს იყო - ავთანდილს თავისი წარსული და სამშობლო უნდა დაევიწყებინა, მაშინ ბოროტება მუდამ გამარჯვებას იზეიმებდა.

გედევანიშვილის ფეერიაში სინათლე თავის მარადიული სიმბოლური მნიშვნელობით რჩება, როგორც საცნობი ფუნქცია - უმაღლესი

ღირებულების გამომხატველი. ანუ, სინათლე, ეს ისეთი სუბსტანციაა, რომელიც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმის მიერ შეიგრძნობა, როგორც უდიდესი სიკეთე, არსებობის აუცილებელი პირობა, გადარჩენის იმედი. ამასთან, ეს სიმბოლო შერწყმულია გმირის სახესთან: იგი გმირს უპყრია და მის ხელში ჯადოსნურ იარაღად ქცეულა. ა. ლოსევის აზრით, ცეცხლის მჩუქებელი ღმერთის მითის ერთ-ერთი ინტერპრეტაცია დაკავშირებულია ინერტულად მყოფ, მძინარე ხალხის გამოღვიძებასთან. ჩირალდნიანი, ლამპრიანი თუ სათლიანი გმირის სახის მსგავსი გახსნა და ამოცნობა, საყოველთაოდ მიღებულია ხალხურ ცნობიერებაში. ამ მითის თავდაპირველი საზრისი დიდი ხანია დავიწყებას მიეცა. მისი გარსი კი ახალი ისტორიული პრობლემატიკით დაიტვირთა. ამ პერიოდისთვის ამირანის მითი განახლებული პოპულარობით სარგებლობს აკაკი წერეთლის ზემოთ ხსენებული ლექსის წყალობით და გედევანიშვილის პიესაშიც, ეს სახე უკვე ამგვარი ზედნაშენით დაკონკრეტებული ინტერპრეტაციით, ანუ, არსებული იმედის სახით შედის.

მანამდე იგი გაივლის ქართველი ხალხის შემოქმედებაში არსებული შეცდომების, მარცხის, საშიშროების, უიმედობის, ოცნებისა და უეცარი გამართლების სტადიებს, მრავალჯერად, განმეორებად, მთარულ სახეებს. ამგვარი ფორმა, ერთი შეხედვით, მეტად გულუბრყვილოდ გამოიყურება, მაგრამ ზღაპარი არათუ იტანს მსგავს სტუქტურას, არამედ სწორედ ამ პირობითობის წყალობით ცოცხლდება და აღმქმელის გულამდე აღწევს. სწორედ აქ შეიძლება იმალებოდეს „სინათლის“ განსაკუთრებული წარმატების საიდუმლო. მხედველობაში მაქვს იუნგის მოსაზრება – მითოლოგიური და ზღაპრული სიმბოლიკის კავშირზე კოლექტიურ არაცნობიერთან, ანუ არქეტიპებთან, რომლის სიაში იუნგი პირველ რიგში ასახელებს სწორედ „სინათლის“ გმირებსა და პერსონაჟებს: გმირს – მხსნელს, დრაკონს, რომელიც ყოველთვის მძლეველ გმირთანაა დაკავშირებული; გველეშაპი ანდა დევი, რომელიც გმირს გადაყლაპვით ემუქრება; ჯოჯოხეთში ჩასვლა, ანუ, „სინათლის“ შემთხვევაში დავრომის სამფლობელოში მოხვედრა – გადასვლა რეალობიდან ირეალობაში. ამ შემთხვევაში ავთანდილმა უნდა გაიაროს აუცილებელი მითიური გზა „მსხვერპლიდან“ – „მხსნელამდე“ და ამით მითის კანონზომიერება აღასრულოს.

ო. გედევანიშვილის პიესის პერსონაჟები ჯადოსნური ზღაპრის

იმ საერთო თვისებას ინაწილებენ, რომლის მიხედვითაც მოხეტიალე სიუჟეტები, მოტივები და პერსონაჟები მრავალგზის მეორდებიან. აქ დავრიშის სახით ვხვდებით ეშმაკს, ჩვეული „მჩუქებლის“, მაცდურის ფუნქციით, მის კუდიან დედას, რომელიც გმირისგან კერძის გაკეთებას აპირებს, ადამიანების ხორცით ვერ გამძღარ გველეშაპს და სხვას.

„სინათლის“ ჯადოსნური სამყაროს ძირითადი ატრიბუტიკა თავისი ზუსტი, ფუნქციური დატვირთვით, ერთი მხრივ, წარმოაჩენს ზღაპრის შესანიშნავ მრავალფეროვნებას და, მეორე მხრივ კი, განმეორებადობასა და ერთგვაროვნებაზე მიუთითებს. ვლადიმერ პროპი სამართლიანად აღნიშნავს: „ჯადოსნური ზღაპრები ფოლკლორის ნაწილია, მაგრამ ისინი... ნაწილიცაა და მთლიანობაც“.<sup>218</sup>

ანუ სახეები ამ სისტემაში უდიდესი განზოგადების უნარის წყალობით ხალხური კულტურის ერთიან ცნობიერებაში მთლიანდება. „დღის სინათლის გატაცების“ მოტივი მსოფლიო კულტურაში ერთ-ერთი საყოველთაოდ გავრცელებული, განმეორებადი მოტივია. გედევანიშვილის პიესაში ის ახალ მთლიანობაში გვხვდება, აერთიანებს სიუჟეტურ ქარგას და მას თავისებურ კონტექსტში რთავს. ჯადოსნური ზღაპრის კვანძის შეკვრა უბედურებითა და მასთან შეპირისპირებითაა წარმოდგენილი. პროპის ეს იდეა ნათლადაა გამოხატული „სინათლეში“, სადაც უბედურება სიუჟეტის შემქმნელ ფაქტორად გვეძლევა და ფორმა-შინაარსობრივ კავშირს ქმნის.

რაც შეეხება „უბედურების აცილებას“, იგი ჯადოსნურ ზღაპარში არავითარ სიმნელეს არ წარმოადგენს. მთავარია, სასწაულის მოლოდინი შედეგიანი იყოს. ეს კი ჟანრის აუცილებელი პირობაა. და მაინც, ზღაპარს გამორჩეულად არნახული წარმატება ხვდა წილად. საფიქრელია, რომ ამ შემთხვევაში „სინათლემ“ ზღაპრისა და მითის საზღვარზე გაიარა და მითის მაგიური ელფერი მიიღო, ხოლო ზღაპარ „სინათლის“ მითად ქმნადობას, პირველ რიგში, თვითონ სინათლის სიმბოლიკა განაპირობებს. როგორც უკვე ვახსენეთ, იგი აღიქმება ერის გამარჯვების, განთავისუფლებისა და მომავალი ბედნიერების საწინდრად, მაგრამ ამ ზედაპირზე მდებარე საზრისის მიღმა იკვეთება სიმბოლოს უფრო ღრმა, ზოგადსაკაცობრიო, საუკუნეების მანძილზე განვითარებადი შინაარსი. ეს ღონე აკავშირებს სინათლეს გონებასთან, სიბრძნეს – შუქთან.

ფ. უილრაიტის გამოკვლევაში „მეტაფორა და რეალობა“

აღინიშნება სინათლის სამი თავისებურება, რომლებიც გონებისა და სულის ანალოგიებს იწვევენ: „პირველ ყოვლისა, სინათლე მხედველობის პირობაა. იგი ნათლად გვიხატავს კონტურებს, რომლებიც სიბნელეში იკარგებიან. თუ ჩვენ ბუნებრივ და მეტაფორულ ნაბიჯს გადავდგამთ, მაშინ შეგვიძლია სინათლის განხილვიდან ფიზიკურ სამყაროში გადავიდეთ, რომელიც სივრცობრივ საზღვრებსა და ფორმებს არკვევს გონების მოქმედებაზე, რომელიც ადგენს იდეების საზღვრებსა და ფორმებს მის ინტელექტუალურ კონფიგურაციებში. ასე რომ, სინათლე ადვილად ხდება იდეების კონფიგურაციის ნიშანი – ე. ი. გონების ნიშანი“.<sup>219</sup>

გედევანიშვილის პიესაში სინათლის სიმბოლო ბუნებრივ კავშირს ქმნის გონების, სულიერებისა და სიბრძნის საწყისებთან და თუ დამოკიდებულებას: სინათლე – გონება – ცეცხლი – სიბნელე სქემატურ რიგად წარმოვიდგინოთ, გარკვეულ სიმბოლოურ მნიშვნელობას შეიძენს. ამაზე ისიც მიუთითებს, რომ ავთანდილის გველეშაპზე გამარჯვება ინტელექტუალური ხასიათისაა. იგი „ოიდიპოსის“ და მრავალი მითისა და ჯადოსნური ზღაპრის მსგავსად გველეშაპის გამოცანებს ხსნის.

„სინათლის“ პრემიერის წინ დაინტერესებული ჟურნალისტები ყურადღებით ადევნებდნენ თვალყურს თეატრში მიმდინარე მზადებას. საგაზეთო გუნდი ერთხმად ავრცელებდა ინფორმაციას მომავალი სპექტაკლის შესახებ, რომ „სინათლეში“ მონაწილეობას მთელი დასი მიიღებდა, აგრეთვე ორკესტრი პრესმანის ხელმძღვანელობით, „ფილარმონიის საზოგადოების“ გუნდი, მოწვეული ბალეტმაისტერი ოვეროლო, რომელიც ფერიების ცეკვებს ღვამდა; რომ შეიქმნა ახალი დეკორაციები, შეიკერა კოსტიუმები და ა.შ.

„სინათლე“ მდიდრულად გაფორმებული ნადიმის სცენით იწყებოდა, რომელიც ძლიერი მეფის, ჯიმშერის (ვ. გუნია) სასახლეში იმართებოდა და უფრო გლოვას წააგავდა, რადგანაც სტუმრებიც, მსახურებიც და თვით მეფეც საერთო მწუხარებას მოეცვა იმ მიზეზით, რომ მეძვიდრე არ უჩნდებოდა და უიღბლო მომავალზე დარდი კეთილ აწმყოსაც ბნელში ხვევდა. თუმცა ამ ჯადოსნურ ქვეყანაში არაჩვეულებრივი მოვლენების მოლოდინში ცხოვრობდნენ და, მართლაც, პირველივე სცენის ბოლოს ეს მოლოდინი აღსრულდა. გაისმა ჭექა-ქუხილის ხმა, მაყურებლის თვალწინ გაიხსნა მთელ სცენაზე გამოსახული უზარმაზარი კლდე და გაჩნდა დავრიში (ა. იმედაშვილის

შესრულებით). ის, თითქოსდა მეფის პრობლემებს გადასაწყვეტად იყო მოვლინებული: დავრიში დახმარებასაც სთავაზობდა და თავის პირობებსაც აყენებდა: მეფეს ორი შემკვიდრე გაუჩნდებოდა, მაგრამ ერთი მისთვის უნდა დაეთმოთ.

სპექტაკლის მეორე სურათში სასწაული უკვე რეალიზებულია: იმავე სასახლის დარბაზის ფონზე მაყურებელი ხედავდა, რომ გამჭვირვალე ფარდის მიღმა ორი აკვანი ირწყოდა... დავრიშმა შეასრულა თავისი პირობა – საქმე ამიერიდან მეფის პასუხს ეხებოდა.

მოქმედების განვითარება თერთმეტი წლის შემდეგ გრძელდება: დავრიში ბრუნდება და მეფისგან პირობის შესრულებას ითხოვს. მას მშვენიერ ავთანდილს უძღვნიან, რომელსაც ტასო აბაშიძე განასახიერებდა. მეორე მოქმედება გამოირჩეოდა სანახაობრივი ხასიათის ეფექტებით: ავთანდილი ტყეშია – დავრიშის სამფლობელოში, მაგრამ იქ არეულობაა – ეშმაკები დავრიშის წინააღმდეგ ამბოხებულან, დახტიან, ცეკვავენ და ერთმანეთის ღალატსა და დასმენასაც ახერხებენ. მოქმედება ეშმაკების ცეკვით მთავრდება, რომლის დადგმის გროტესკული მანერა სრულიად საპირისპირო ხასიათის იყო ფერიების ცეკვასთან შედარებით, რომელიც კლასიკური ბალეტის კომპოზიციას წარმოადგენდა. ამბოხით სარგებლობს ავთანდილი და გარბის დავრიშის სამფლობელოდან.

სპექტაკლის ბოლო მოქმედება იწყებოდა იმით, რომ ავთანდილი დაფლეთილ ტანსაცმელში, ანთებული სანთლით ხელში დანგრეულ სოფელს უახლოვდებოდა, რომელშიც გველეშაპი ხალხისაგან სულ ახალ და ახალ მსხვერპლს ითხოვდა. ავთანდილმა პასუხი გასცა გველეშაპის გამოცანებს და სძლია ურჩხულს. შემდეგ კი მეფეს თავისი ვინაობა ამცნო. ამ მომენტიდან სპექტაკლი ფინალურ აპოთეოზში გადადიოდა: მღერის გუნდი, სრულდება „სამშობლო“ და ცრემლმორეული, მაგრამ ბედნიერი მაყურებელი, რამდენიმე თეატრალური სეზონის მანძილზე დაუღლელად უკრავს ტაშს. მას უკვე კარგად ესმის, რომ ტანჯვის საფასურად მოპოვებული სინათლე მის ერს გადაარჩენს...

გედევანიშვილის პიესის მიამიტობა, უკიდურესობამდე დაყვანილი ზღაპრული ამბის უბრალოება მოითხოვდა სცენური გამხორციელებლის შესაბამის სტილისტურ მანერას, რასაც ზუსტად მიაგნო ვალერიან შალიკაშვილმა: მან თავისი დროისათვის პოპულარული მხატვრული მიმდინარეობის, პრიმიტივიზმისთვის დამახასიათებელი

ხერხებით გადაშალა მაყურებლის წინაშე წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილზე. ამ სამყაროს განუყოფელი მთლიანობა მოჩვენებითია, სასწაულის მოლოდინი და თვით სასწაული კი – უმაღლესი რეალობა. სინათლე ამარცხებს სიბნელეს, ხოლო სისადავე და სიწრფელე სხვაგვარ სიღრმეს წარმოშობს, რომელიც სიბრძნესთან დგას ახლოს.

პირველმა წარმოდგენამ გააცვიფრა მაყურებელი. ქართული თეატრის მიმართ ჩვეულებრივ თავშეკავებულმა რუსულმა პრესამ ამჯერად უდიდეს წარმატებას გვერდი ვერ აუარა. არც ისე ხშირად ღირსებია ქართულ სპექტაკლებს ოფიციალური წარმომადგენელ „კაკაზის“ ფურცლებზე ამ ხასიათის კომპლიმენტები: „დადგმა ეფექტურია. მშვენიერია მთები, კლდე, ჯურღმული და ყველაზე მეტად ცოცხალი სურათი აპოთეოზიდან, რომელშიც ბრწყინვალე უფლისწულს ხელში უჭირავს ანთებული სანთელი სინათლის სამეფოდან. პუბლიკას არ უნდოდა დაშლა მაშინაც, როდესაც ფარდა დიდი ხანია საბოლოოდ ჩამოეშვა. ერთხმად იძახებდნენ პიესის ავტორს. თეატრი გადაჭედელი იყო. ქართველებს უყვართ ზმანებათა მომგვრელი ზღაპრები“.<sup>220</sup>

მთელ ამ წერილში მხოლოდ ბოლო ფრაზას გადაჰკრავს ირონიული ელფერი, თუმცა რაოდენ საწყენიც არ უნდა მოგვეჩვენოს ეს მსუბუქად ნასროლი სიტყვები, მათ უკან ცარიზმის განაწყენებული პოზიცია ვერ მალავს თავს.

მეორე წარმოდგენის მზადებისას გაზეთებში წარსულ წარმატებას იხსენებდნენ, უსამძიმრებდნენ უბილეთოდ დარჩენილ მაყურებლებს და ანუგეშებდნენ, რომ ვალერიან შალიკაშვილმა პრემიერის შემდეგ მრავალი შესწორება შეიტანა სპექტაკლში.

მესამე, მეოთხე, მეხუთე ჩვენების შემდეგ პრესა გაოცებას გამოთქვამდა სავსე დარბაზის გამო, წარმოდგენდა, როგორც არნახულ ამბავს ქართული თეატრის ისტორიაში. რეცენზენტების აზრით, სპექტაკლი უკვე ტექნიკური ხარვეზების გარეშე მიდიოდა; მისთვის ახალი მუსიკალური გაფორმება შეიჩნა, რომელიც უფრო ორგანულად ხსნიდა დრამატურგიულ თემებს. 1914 წლის 4 იანვარს „სინათლე“ აქტების მიხედვით ფოტოზე აღბეჭდეს. ამავე წლის 14 იანვარს „სინათლეს“ მერვე წარმოდგენა სახაზინო თეატრის დიდ სცენაზე გადაიტანეს. მაგრამ, სპექტაკლზე დასწრების მოთხოვნილებამ ამის მიუხედავად არ იკლო. სულ მალე კი მთელი

დასი ქუთაისში გაემგზავრა გასტროლებზე და წარმოდგენას იქაც უნახავი წარმატება ხვდა წილად.

საქმე იქამდე მივიდა, რომ გრიგოლ რობაქიძეს სპეციალური საჯარო ლექციის წაკითხვა დასჭირდა ქუთაისის თეატრში „სინათლის“ „დასასამარებლად“. ამ ლექციის თეზისები გაზეთმა „აზრმა“ გამოაქვეყნა. ახალგაზრდულ „გამოხტომას“ ი. გედევანიშვილმა ყურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ გასცა პასუხი. ალბათ, ავტორმა ზედმეტი ყურადღება მიაქცია შეურაცხყოფელს, რომელმაც თავისი გამოსვლით მხოლოდ იმას მიაღწია, რომ მისი სახელი პრესის ფურცლებზე შეემჩნიათ. სულ მოკლე ხანში შალიკაშვილის სპექტაკლი მთელმა საქართველომ იხილა. რობაქიძეს გამოსვლის თეზისები კი ძველი გაზეთის გვერდს შერჩა და აქამდე არავის მოუკითხავს: თეზისი პირველი: „სინათლე“ დრამა არ არის.

თეზისი მეორე: იგი არც ზღაპარია.

თეზისი მესამე: „სინათლე“ სიმბოლისტური ნაწარმოები არ არის.

თეზისი მეოთხე: „სინათლე“ იწვევს მხოლოდ ფიზიოლოგიურ ნაციონალიზმს და როგორც ასეთი, იგი რყვნის ნაციონალურ გრძნობას. „სინათლე“ რყვნის მსმენელს. „სინათლე“ ათახსირებს მკითხველს“.

ამ ტექსტის ავტორი მომავალში ქართული მწერლობისა და თეატრის ისტორიაში უდიდეს როლს შეასრულებს. რასაკვირველია, მის თეზისებს ახლა უფრო ისტორიული ინტერესი გააჩნია, ვიდრე ხელოვნებათმცოდნეობითი. და მაინც, საჯარო ლექცია შედგა. თეზისები გამოქვეყნდა. ცნობილია განაწყენებული დრამატურგის პასუხიც. ისტორიული სიმართლის აღდგენის თვალსაზრისით, საჭიროა შევეშველოთ „სინათლის“ აღელვებულ ავტორს, რომელმაც თავის დაცვა ვერ მოახერხა.

დღევანდელი გადასახედიდან შეგვიძლია შევნიშნოთ, რომ გრიგოლ რობაქიძეს ამგვარი კატეგორიულობის საფუძველი ნამდვილად არ ჰქონდა, თუნდაც იმიტომ, რომ „სინათლე“ შედგა, როგორც დრამა, დრამატული ფერია, როგორც მას საკმაოდ ზუსტად უწოდა გედევანიშვილმა. ბუნებრივია, რომ რთული აზროვნების სტილისკენ მიდრეკილი ახალგაზრდა მწერალი განსხვავებულ პოლუსზე აღმონდებოდა. გაღიზიანება, ალბათ, პიესის გამარტივებულმა სტრუქტურამ, ხალხურ ფორმათა გულუბრყვილობამ, ერთი შეხედვით

საზრისდაკარგულმა, სისხლნაკლულმა, ინერტულმა სიმბოლიკამ გამოიწვია, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწორედ ამ უთვალავვერ გამოყენებულმა გაცვეთილმა სახე-ხატებმა მაგიური ზეგავლენით აღადგინეს საუკუნეების მიღმა დარჩენილი მუხტი, ახალი სიცოცხლით შეავსეს სიმბოლიკაში ჩადებული ენერგია. და, რაც მთავარია, ერთიანი ემოციით დაიმორჩილეს მაყურებელი, რომელიც რეზონანსში მოვიდა იმ არქეტიპული სიმბოლოების ზემოქმედებასთან, რომლებიც მითის რიტუალურ გზას გადიოდნენ.

რობაქიძე „სინათლეს“ უარყოფს, როგორც დრამას. რასაკვირველია, აქ მართლაც, ვერ შევხვდებით რეალისტურ ხასიათებს, ფსიქოლოგიურ მოტივირებას, მოვლენათა დამაჯერებელ განვითარებას. სამაგიეროდ, „სინათლეში“ შეიგრძნობა უძველესი მისტიკის დრამატურგიული ლოგიკა. ამას გარდა, საკითხავია – რატომ არ არის „სინათლე“ სიმბოლისტური ნაწარმოები, როდესაც სახეთა განყენებულობა, სიმბოლურობა მასაც ახასიათებს. რა ვუყოთ მერე, რომ თავისებურია!

რაც შეეხება გრიგოლ რობაქიძის მეორე ბრალდებას, რომ „იგი არც ზღაპარია“ – ეს კიდევ უფრო უსამართლოდ გამოიყურება.

განა არ არის, „სინათლე“ ზღაპარი? – თავისი ჯადოსნური სამყაროს ძირითადი ატრიბუტიკით, მოტივებით, რომლებიც ზღაპრის დიდი სივრცისთვის დამახასიათებელი ზუსტი დატვირთვით ოდითგან ისევ და ისევ იბადებიან, რომლებიც მეორდებიან სხვადასხვა ხალხის კულტურაში, როგორც კალეიდოსკოპში, რომლის ოდნავ შემოტრიალებიას, რამდენიმე ფერადი შუშის ნამსხვრევი განუსაზღვრელი ოდენობის გასაოცარ უზორს ქმნის.

და ბოლოს, გაუგებარია რას გულისხმობდა რობაქიძე „ფიზიოლოგიურ ნაციონალიზმსა“ და „ნაციონალური გრძნობის შერყვნაში“. იქნებ სპექტაკლის ფინალს, სადაც მთელი დასი „სამშობლოს მღეროდა“ და ოპტიმიზმით აღსავსე ეს ბოლო აკორდი განზოგადებას წარმოადგენდა.

ზღაპარი დასრულდა. სიკეთემ ბოროტებაზე გაიმარჯვა, თუმცა „სიკეთე“ ამ შემთხვევაში აბსტრაქტულ ცნებას უკვე აღარ წარმოადგენს – ის კონკრეტულ ეროვნულ გამოსახულებას პოულობს და ქართველთა გამაერთიანებელ სიმბოლოდ გადაქცევის პრეტენზიას აცხადებს. შესაძლოა, ეს სიმბოლო ზერელე იყო: ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით პირველი მსოფლიო ომის დაწყების

პირობებში, ეროვნული განთავისუფლების პერსპექტივა ბურუსით იყო მოცული.

დავეთანხმეთ იმასაც, რომ სიმბოლიზმის ესთეტიკის ნორმებთან შესაბამისობის მხრივაც ასეთი სიმბოლო ზედმეტად სწორხაზოვანია. მას ბოლომდე გამოუთქმელობის ის აუცილებელი ელემენტი დააკლდა, რომელიც მიმართულების მთავარ თავისებურებას წარმოადგენს.

მაგრამ ამ სიმბოლოს წარმოშობა განპირობებულია თვითონ მიამიტი სამყაროთი, რომელიც სპექტაკლში პრიმიტივიზმისთვის დამახასიათებელი ხერხებით იქმნებოდა და ორგანულ კავშირს ინარჩუნებდა დრამატურგიულ მასალასთან. ამ თვალსაზრისით კი, სპექტაკლის აპოთეოზი ჯადოსნური სამყაროს განუყოფელი ნაწილია, მისი შემავსებელი მეტაფორა.

სავარაუდოა, რომ გრიგოლ რობაქიძის გაღიზიანებას სხვა სათავე გააჩნდა: შესაძლოა, ახალგაზრდა მწერალს უკვე არჩეული ჰყავდა კერპად ფრიდრიხ ნიცშე, რომლის ფილოსოფიაში, ამ ეტაპზე, რობაქიძეს, სამწუხაროდ, იტაცებს არა მხატვრული შემოქმედების ორიგინალური კონცეფცია, არამედ ნიცშეს „არისტოკრატიული რადიკალიზმის“ მსოფლმხედველობითი პოზიცია, რომელშიც ფილოსოფოსის ყველა უარყოფითი მხარეა წარმოჩენილი. შესაძლოა, აქ იღებს სათავეს ზინდნარევი ფორმულირება – „ფიზიოლოგიური ნაციონალიზმი“, რომელშიც იკითხება უსაზღვრო ინდივიდუალიზმი, ერთგვარი „დენდიზმი“, რომელიც მოგვიანებით რობაქიძის შემოქმედებაში თავს იჩენს.

„სინათლის“ მიამიტობა, მისი ოპტიმისტური და სინამდვილისთვის ყოვლად საჭირო იმედმომცველი აპოთეოზი გვარწმუნებს იმაში, რომ ამ სცენური ქმნილების უბრალოება მოჩვენებითია; სიბრძნე კი ხალასი ოქროა. სისადავე და გულუბრყვილობა სხვაგვარ სიღრმეს წარმოშობს, რომელიც სიბრძნესთან უფრო ახლოს დგას. და თუ ეს ნამდვილად ასეა, მაშინ „სინათლის“ გააზრება ბიბლიური რჩევის მსგავს ჟღერადობას იძენს – „იყავ მიამიტი, ვით მტრედი და ბრძენი, ვით გველი...“.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რა კავშირი აქვს „სინათლის“ დადგმას ეროვნული შოუ-ბიზნესის ისტორიასთან?
2. როგორი სახის იყო შეცდომები ლადო მესხიშვილის „ამოცანაში“ და როდის დაიდგა იგი?
3. ჯადოსნური ზღაპრის რა თავისებურებები ახასიათებდა ი. გედევანიშვილის ფეერია „სინათლეს“?
4. აღწერეთ „სინათლის“ სიმბოლური სტრუქტურა.
5. გააანალიზეთ გრიგოლ რობაქიძის პოზიცია.
6. რას ნიშნავს პრიმიტივიზმის ხერხები სასცენო ხელოვნებაში?

## სიმბოლიზმი და თეატრალური ესთეტიზმი

სახელგანთქმულ ჰელერაუს ზეიმზე, რომლის პროგრამაში ჟაკ დალკროზის მოწაფეები რიტმული გიმნასტიკის ღირსებებს უჩვენებდნენ, თავადმა სერგეი ვოლკონსკიმ ისარგებლა დოსტოე-ვსკის ცნობილი ფრაზით: „იდეები ცაში დაფრინავენ“, როდესაც ზეიმის ადოლფ აპიასეულ გაფორმებაში გორდონ კრევის შირმები აღმოაჩინა. მუსიკალური სურათების: „მომღერალი ყვავილების“ და „ორფეოსის“ აღწერისას ვოლკონსკიმ გულმოდგინედ გაარჩია წარმოდგენების სცენოგრაფია: ‘სცენის წინა ნახევარი ბრტყელია, მეორე ნახევარზე განლაგებულია არქიტექტურული ნაგებობანი – კიბეები, მოედნები, რომლებიც იშლება სხვადასხვა მდებარეობაში და სხვადასხვა სიმაღლეზე; გვერდებიდან ისინი შემოზღუდულია კრევისეული შირმებით... ვინც იცნობს დალკროზის უახლოესი მეგობრის ადოლფ აპიას ნამუშევრებს, მას ეს არ გაუკვირდება... კრეგმა მისი ნახატები რომ ნახა, წამოიძახა, „ნუთუ ეს აპიამ შექმნა ისე, რომ ჩემი ნამუშევრები არ უნახავსო“.<sup>221</sup>

საუკუნის მხატვრული იდეები „ცაში დაფრინავდნენ“ და მთელ სამყაროში ვრცელდებოდნენ; როგორც ქარი ტალღებს, ისე ევახებოდნენ ერთმანეთს და მოულოდნელად, მსოფლიოს სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილში იჩენდნენ თავს. მოძრაობის უწყვეტობა ამდიდრებდა ამ იდეებს და მათში არსებულ უნივერსალურს ხეწვდა, რაც შემდეგში თავს იჩენდა ხელოვნების ყველაზე უკიდურეს მიმართულებებსა და მეთოდებში. სიმბოლიზმიდან გამომდინარე ეს იდეები ნაწილობრივ აისახა თეატრალურ ექსპრესიონიზმში, აბსურდის დრამატულ კონცეფციებში და ღრმა გავლენა მოახდინა მოდერნიზმის თეორიასა და პრაქტიკაზე.

შემთხვევითი არ იყო, რომ ორი საუკუნის მიჯნაზე ადოლფ აპიას მიერ წამოყენებული მიზანსცენების აგების არქიტექტურულ პრინციპს, რადიკალური ძვრები მოჰყვა როგორც სივრცის სცენური გაფორმებისა და კონსტრუირების გადაწყვეტის საქმეში, ისე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეების ცვალებადობის მხრივ, ადამიანის, ბუნებისა და გარემოს ურთიერთობის სრულიად ახლებური გაგების თვალსაზრისით. ეს პრინციპი, ერთი მხრივ, იძლეოდა სპექტაკლის განუსაზღვრელი ვარიანტების შექმნის შესაძლებლობას, ხოლო, მეორე მხრივ კი, ამცირებდა ღრმა სიმბოლურ პლასტიკებს მოკლებული

---

ნაწარმოებების პირობითი დადგმის შესაძლებლობას.

დრამატურგის, კომპოზიტორის, რეჟისორის, მსახიობისა და მუსიკოს-შემსრულებელს შორის პარალელების გავლებამ აპია მიიყვანა მხატვრის გათავისუფლების იდეის აუცილებლობამდე, რაც გულისხმობდა დიალოგისა და მუსიკის სინთეზის ახალ სახეობას. ამ სინთეზამდე აპია მივიდა ნიცშეს ადრეული ნაშრომის გავლენით – „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ . აპიას მიაჩნდა, რომ დრამატურგი მხოლოდ მაშინ გახდებოდა ხელოვნების სრულყოფილი ბიანი ბატონ-პატრონი, თუ იგი ამავე დროს მუსიკოსიც იქნებოდა.

მუსიკის მაროგანიზებული როლი თანამედროვე თეატრალური სტილის შექმნაში, რომელიც ემყარება დიალოგისა და მუსიკის ხარისხობრივად სრულიად ახალ კავშირს, აპიას აზრით, საშუალებას იძლეოდა, დრამატულ ხელოვნებას თავისი „თვითღირებულება“ დაებრუნებინა: „ჩვენ კარგა ხანია არასწორ გზას ვადექით – დავანგრეთ ის ხელოვნება და ჩავებლაუჭეთ მის მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელიც აუცილებლობის შემთხვევაში იარსებებს უსცენოდაც. მართლაც, ბევრისთვის დრამატული ხელოვნება ეს არის თაროებზე განლაგებული წიგნები. მაშინ, ღირს კი, თეატრების მოწყობა, რეცენზიების ბეჭდვა გაზეთში, შენიშვნების გაკეთება მსახიობთა თამაშის ირგვლივ? მაშ მოდით და მხოლოდ ვიკითხოთ პიესები, წიგნის დახურვის შემდეგ კი სხვა რაიმეთი გავერთოთ“.<sup>222</sup>

ასე წერდა ტრადიციულ თეატრზე შემომწყრალი აპია, რომლისთვისაც, პიესაში აღწერილი მოვლენები, დრამის დადგმის ერთადერთი საბაბი არ იყო და მხარს უჭერდა „ესთეტიკურ“ თეატრს, რომელიც გარდაქმნიდა სინამდვილეს და ადამიანი მარადიული ზღაპრის ჰერმონიის, სილამაზის სამყაროში შეჰყავდა.

აღოლფ აპიასა და გორდონ კრეგის მხატვრული იდეების სიახლოვეს მოწმობს მათი საოცარი შეხვედრის აღწერა: „ციურიპის საერთაშორისო თეატრალურ გამოფენაზე 1914 წელს აპია და კრეგი თანაბრად ინაწილებდნენ საერთო აღიარებას. მაშინ ისინი ერთმანეთს პირადად არ იცნობდნენ. კრეგი სადგურზე აპიას შესახვედრად წავიდა. მან შორიდანვე ფართოდ გაშალა ხელები და გადაეხვია აპიას. და მიუხედავად იმისა, რომ აპიამ არ იცოდა ინგლისური ენა, კრეგმა კი – ფრანგული, ვანშამზე საინტერესო თემებზე მსჯელობდნენ. პირდაპირ სუფრაზე ხატავდნენ თავიანთი იდეების გამომხატველ სქემებს. კრეგმა დაწერა თავის სახელი, გვერდით,

ჩაკეტილ წრეში კი აპიას გვარი, ზემოთ გაუკეთა წარწერა „მუსიკა“ – ჭეშმარიტების მშვენიერი სიმბოლო“. <sup>223</sup>

განა აღსანიშნავი არ არის, რომ თეატრალური სიმბოლიზმის მამები ცხოვრობდნენ ისე, როგორც ეს სიმბოლისტებს შეეფერებოდათ: მანამდე არასოდეს შეხვედრიან, მაგრამ იცნეს ერთმანეთი; სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობდნენ, მაგრამ ესმოდათ ერთმანეთის და ბევრ საერთოსაც ნახულობდნენ სამყაროს აღქმაში.

აპიას თავისი თეატრალური თეორია რომ არ შეექმნა და არ წაეკითხა ლექციები მომავლის დრამატულ ხელოვნებაზე, ჩვენ მაინც შემოგვრჩებოდა მისი შესანიშნავი, ღიდი მხატვრული იდეების მატარებელი ესკიზები. აპიას ბევრმა ნამუშევარმა რამპის შუქი ვერ იხილა, ზოგიერთი არც იყო ჩაფიქრებული დასადგმელად, მაგრამ ისინი აღვიძებდნენ რეჟისორებისა და სცენოგრაფების გონებას, წარმართავდნენ მათ შემოქმედებით ძიებებს და ხშირად განსაზღვრავდნენ კიდევ მათ. ამ ესკიზების მიზიდულობის ძალა იმაში მდგომარეობდა, რომ მხატვარი გამომსახველი ხერხების შერჩევასს მიისწრაფოდა აბსოლუტურობისაკენ, სრულყოფისკენ, მარადიულობისკენ.

ჟან მერსიე აპიას განუხორციელებელ ნაწარმოებებს პირობითად ოთხ პერიოდად ყოფს.

1. პირველ პერიოდს – 1892-1906 წლებში შექმნილ ნაწარმოებებს – ბუნებით რომანტიკულებს უწოდებს;

2. მეორე პერიოდში, რომელიც 1906-1922 წლამდე გრძელდება, ჟან მერსიემ შეიტანა ე. წ. „რიტმული სივრცის ესკიზები“, მათ შეიძლება მივაკუთვნოთ: „კიბეები“, „ჩანჩქერი“, „კვიპაროსები“, „პორიზონტი“, „საფეხურები“ და სხვა.

3. მერსიეს კლასიფიკაციის თანახმად, მესამე პერიოდში შევიდა „ტრისტანისა და იზოლდას“, „ნიბელუნგების ბეჭდის“ პროექტები და იბსენის „პატარა ელფის“ ესკიზები.

4. ბოლო პერიოდში, 1924-1927 წლებში, შედის ესკიზების სერია: „მეფე ლირის“, „იფიგენიას“, „ფაუსტისა“ და „მაკბეტის“. 1927 წლის ოქტომბერში, სიკვდილამდე ხუთი თვით ადრე, აპია სწერდა მერსიეს: „დასრულებული პროექტების გრძელი პერიოდი უკან დამრჩა. ისინი აუცილებელი იყო იდეის გასამარჯვებლად“.

აპიას დადგმების სია გაცილებით უფრო სადად გამოიყურება: ბაირონის „მანფრედი“ შუმანის მუსიკაზე (პარიზი, 1903 წელი), გლუკის „ორფეოსი და ევრიდიკე“ (პელერაუ, 1913 წელი),

„ტრისტანი და იზოლდა“ (ლასკალა, 1923 წელი), „ვალკირია“, „რეინის ოქრო“ (1924 წელი) და სხვა.

საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში ესთეტიზმის კრიტიკა სოციოლოგიური პლანისკენ იყო მიმართული და ესთეტიზმს ხალხისთვის მანეჟი, ბურჟუაზიულ საქმიანობად აცხადებდნენ. უარყოფდნენ ესთეტიზმის რეალურ მიღწევებს თეატრალურ სფეროშიც, რომელთაც განსაკუთრებით ნაყოფიერი ზეგავლენა იქონიეს თეატრალური „ენის“ გამდიდრებაზე და გაღრმავებაზე. რეჟისორებმა: მეიერჰოლდმა, მარჯანიშვილმა, ტაიროვმა, ახმეტელმა, კურბასმა სხვადასხვა წლებში თავისი ერთგვარი ხარკი გადაუხადეს „ესთეტიკურ“ თეატრს, ხოლო, მათი ფორმალისტური ხერხების ლაბორატორიამ სცენური ხელოვნების გამომსახველობითი შესაძლებლობები გაამდიდრა და ერთგვარი საფარის როლი შეასრულა ხელოვნებისთვის რთულ პერიოდში – დაუპირისპირდა სტილის ნიველირების ტენდენციას, რომელმაც ოცდაათიანი წლებიდან შესამჩნევად გააუფერულა თეატრალური ხედი.

რეჟისორების ამ ფორმადქმნადობას უკვალოდ არ ჩაუვლია და დიდი გავლენა მოახდინა სცენური რეალიზმის საზღვრების გაფართოების პროცესზე. ესთეტიზმის მონაპოვარი ისეთ მნიშვნელოვან სცენურ შედეგებში გაცხადდა, როგორიცაა: „ქალი კამელიები“,<sup>224</sup> „ურიელ აკოსტა“<sup>225</sup>, „ფედრა“<sup>226</sup>, „ანზორი“ და „ლამარა“.<sup>227</sup>

სიმბოლიზმის ოდნავ ტრანსფორმირებული მხატვრული იდეები, თეატრალური ესთეტიზმის მომხრეებისთვისაც აქტუალური დარჩა. წესად იქცა სცენური ხელოვნების ფასეულობათა გააზრება მოვლენების გარეშე, კონკრეტული დროის მინიშნების გარეშე, სიტყვისა და პლასტიკურ ფორმათა რიტმული დამთხვევა. თუმცა ამ ორ თეატრალურ მიმართულებას შორის არსებითი სხვაობა კვლავ რჩებოდა. მაგალითად, ესთეტიზმი უარყოფდა სიმბოლისტიკის დრამატურგიულ და იდეურ კონცეფციებს; გვერდს უვლიდა მოლოდინისა და შიშის მოტივებს; სცენაზე უძრაობას რიტმულ დინამიზმს უპირისპირებდა, ხოლო ირეალობის ილუზიის შექმნისას ზრუნავდა ძირითადად ფორმის სრულყოფაზე. „ესთეტიკურ“ თეატრში კანონის ძალა გააჩნდა ადამიანის სხეულის სილამაზის კულტს. სიმბოლისტიკის მხატვრული მოთხოვნების მემკვიდრეობითობა გამოვლინდა, მაგალითად, ისეთ ფაქტშიც, როგორიცაა, კვიპაროსების ხშირი ვარიაციები თეატრალურ – დეკორატიულ გადაწყვეტაში. ვოლკონსკი

კვიპაროსებით აპიას გატაცებას ხსნიდა იმით, რომ ეს ხე მხატვარს ყველაზე არქიტექტურულ ფორმად მიაჩნდა და აგრეთვე იმითაც, რომ იგი უპირატესობას ანიჭებდა კონსტრუქციის სწორხაზოვან ფონს.

გ. ფუქსისა და ს. ვოლკონსკის წიგნებიდან უკვე ვიცნობთ სამგანზომილებიანი სცენური სივრცის თეორიულ მოთხოვნებს. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ არც ბრტყელი და არც ბარელიეფური გადაწყვეტა არ შეესატყვისებოდა სცენაზე მსახიობის სამგანზომილებიანობას. მთელი რიგი მხატვრული მიგნებებიდან სწორედ ამ პრობლემის გადაწყვეტა შეიძლება ჩაითვალოს ყველაზე მნიშვნელოვნად, ა. ტაიროვის სახელგანთქმულ სპექტაკლში „ფამირა კიფარედში“, სადაც რეჟისორმა არსებითად დაასაბუთა სცენაზე მოძრაობისა და ხმის სილამაზის მნიშვნელობა. კუბები, პირამიდები, დაქანებული მოედნების სისტემა, რომელზეც მსახიობები მოძრაობდნენ, ანტიკური საბერძნეთის ერთგვარ შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ, აღძრავდნენ სხვადასხვა ასოციაციას: ზოგჯერ კვიპაროსების, ზოგჯერ კი იქცეოდნენ რაღაც მთის მსგავსის მეტაფორად.

სანდრო ანმეტელის „ბერდო ზმანიას“ დადგმაზე საინტერესო ცნობებს ვხვდებით ე. დავითაიას წიგნში.<sup>228</sup> სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამის განხორციელებაზე საუბრისას წიგნის ავტორს მოაქვს ამონაწერი სარეპეტიციო დღიურიდან, რომელშიც ანმეტელი მოითხოვს სცენაზე ათ კვიპაროსს ახალ სეზონში სპექტაკლის გასაახლებლად. ე. დავითაიას მიაჩნდა, რომ „ტყის სცენაში“ კვიპაროსების დამატებით ანმეტელმა დიდ სცენურ რეალობას მიაღწია. თუმცა ამ ფაქტის ახსნა სხვაგვარადაც შეიძლება: თვითონ კვიპაროსების გამოყენება საკმაოდ მრავლისმეტყველია, სავარაუდოა, რომ კვიპაროსების შემოტანას ამ სპექტაკლშიც სწორედ ანალოგიური მხატვრული დატვირთვა გააჩნდა – მსგავსად თეატრალური სიმბოლიზმის თითქმის ყველა ქმნილებისა. აქედან კი მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ „ბერდო ზმანიას“ კვიპაროსების უტოტებო ტანი სცენურ რეალობას კი არ მატებდა სპექტაკლს, არამედ, პირიქით, მარადიულ სიმბოლოებს, იმქვეყნიურ სამყაროსა და მის ძალებს გამოხატავდა. სწორედ მათ შეჰღალადებდა დრამის მთავარი გმირი ბერდო, რომელიც ეწამებოდა, შფოთავდა, მაგრამ უძლური იყო, წუთისოფელთან, მარადიულობასთან და ბედისწერასთან ბრძოლაში.

თეატრალური ესთეტიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში მოცემულია ფორმათა ვარიაციების უმაგალითო ნიმუშები,

რომლებიც აერთიანებენ სიმბოლისტური თეატრის მიღწევებს და ესთეტიზმის მხატვრულ მოთხოვნებს. ესთეტიკური მიმართულების მოღვაწეთა ექსპერიმენტებში გამოიკვეთა ის მხატვრული პრინციპები, რომლებიც უახლოვდებიან და მრავალმხრივ გვაგონებენ კლასიციისტური ხელოვნების ხერხებს. მსგავსება გამოვლინდა სახვის პლასტიკურ გამსხვილებაში, გადიდებაში. ეს, პირველ რიგში, ეხება დეკლამაციების ხმოვანებას და მღერადობას, როლის გარეწულ მონახაზს, სცენური მოძრაობისა და ჟესტის განსაკუთრებულ გამომსახველობას და მრავალმნიშვნელოვნებას.

ტაიროვის შემოქმედების მკვლევარი ი. გოლოვაშენკო აღნიშნავდა, რომ ტაიროვი ეყრდნობოდა ერთდროულად კოტე მარჯანიშვილის ძიებებსა და ძველი ინდური თეატრის ტრადიციებს, ხოლო მისი მოკავშირე კოკლენი იყო, რომლის წიგნს აქტიორის შემოქმედებაზე საუბრისას იგი ხშირად იხმობდა. საკმარისია, გოლოვაშენკოს დახასიათებიდან ძველი ინდური თეატრის ტრადიციები ამოვიღოთ, რომ შეგვიძლია, დარჩენილი მოსაზრება ს. ახმეტელის მიმართაც გავიმეოროთ. ახმეტელი ხომ ოთხი წლის მანძილზე სწავლობდა მარჯანიშვილისგან პლასტიკურ რეჟისურას, არაერთხელ წაუკითხავს კოკლენი, აღფრთოვანებით ლაპარაკობდა კარატიგინზე. აქ მკვეთრადაა გამოშლანებული ტაიროვისა და ახმეტელის მისწრაფებათა სიახლოვე; აღნიშნულია სათავეც – მარჯანიშვილის ძიებანი. თუ შევეხებით რეჟისორული სტილისა და მეთოდის თავისებურებებს, ამ ორ ოსტატს შორის კავშირი კიდევ უფრო კონკრეტული გახდება: უპირველეს ყოვლისა – დახვეწილი პლასტიკური მონახაზი, ცეკვადი მოძრაობანი, რაც ერთნაირად გამოარჩევდა როგორც კამერულ თეატრს, ისე რუსთაველის თეატრის იმდროინდელ სპექტაკლებს. ხდებოდა ისეც, რომ სწორედ ამ დახვეწილობის გამო კილაგდნენ, ხანდახან კამერული თეატრის წარმოდგენას.<sup>229</sup>

მსგავსი თავდასხმა ახმეტელმაც განიცადა. „ანზორის“ აღტაცებულ ქებასთან ერთად პრესაში ასეთი აზრიც გამოითქვა: „მსახიობები სცენაზე კი არ დადიან, დახტიან, როგორც ჭრინჭინები, ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს და ამას ქვია დრამა“.<sup>230</sup>

სიმონ ჩიქოვანის ასეთი პოზიცია საინტერესოა არა სცენური ნაწარმოების შეფასების თვალსაზრისით, არამედ უფრო პოეტის ესთეტიკური პლატფორმის გასახსენელად: იგი უარყოფს თეატრში

პირობით გამომსახველობას, აქედან გამომდინარე, მოითხოვს რეალური სინამდვილის სარკისებურ ასახვას.<sup>231</sup>

არანაკლებ არსებითი იყო ტაიროვის სტილისტურ ძიებათა შეხების წერტილები სასცენო მეტყველების პრობლემათა გადაწყვეტის საკითხებში. ტაიროვმა განაცხადა, რომ კამერულმა თეატრმა ლექსის კითხვის ახალი მანერა შეიმუშავა, არა სალაპარაკო, არამედ მღერადი. დეკლამაციურობისკენ მისწრაფება გამოიკვეთა ახმეტელის პირველივე სპექტაკლის „ბერლო ზმანიას“ დადგმის დროს. მოგვიანებით „ანზორში“ ლექური სიტყვები თავად ახმეტელმა შეიტანა.<sup>232</sup> მწყობრ ქართულ ლაპარაკში ჩართული ეს სწრაფი წამოძახილები კონტრასტს ქმნიდნენ და ერთგვარი მუსიკალური, რიტმული ჩარჩოს როლს ასრულებდნენ. ამიტომ ამ ლექურ ფრაზებს მხოლოდ „ანზორის“ სცენური განსახიერების კონტექსტში ჰქონდა გამართლება.

ტაიროვისა და ახმეტელის „შეპირისპირება“ მათივე მხატვრული ძიებების სიახლოვის დასამტკიცებლად შეიძლება კიდევ გავაგრძელოთ, კერძოდ, თუ შევადარებთ მიზანსცენათა „გეომეტრიულ“ გამართულობას, მათემატიკურ სიზუსტეს ხალხის მასების მოძრაობის აწყობისას, აგრეთვე ესთეტიზმის გამოვლენებს: ხაზგასმულ პოზას და შესტს მათ სპექტაკლებში.

თუმცა აგრეთვე უნდა აღინიშნოს, ამ ორი რეჟისორის მეთოდების განსხვავებაც: რუსი რეჟისორი ცდილობს ჩასწვდეს ტრაგიკულის არსს, ახმეტელის ხელოვნება კი მიისწრაფის გმირულისკენ, ეძებს, ავითარებს მას ეროვნული იდეების საფუძვლებზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სინთეზური თეატრის მიმართ ესთეტიკური განშტოების საკუთარ კონცეფციას ამკვიდრებდა კოტე მარჯანიშვილიც. „მოდღვარიც“<sup>233</sup> და მისი „ურწმუნო“ მოწაფეებიც ანთებული იყვნენ ერთი საერთო სურვილით – განეხორციელებინათ სილამაზის იდეა, ამიტომ თეატრალური ესთეტიზმის საფუძვლებიც საერთო გახდა მათთვის და ისიც, ბუნებრივია, რომ თეატრალურ ფორმათა ძიებების სფეროში ექსპერიმენტატორის უფლება დაიმკვიდრეს.

ფედრას<sup>234</sup> სცენაზე პირველი გამოჩენა, რომელსაც დიაგონალურად დაყოფილ იატაკზე დიდებულად მოჰქონდა მძიმე, წითელი შლეიფი – მისი ცოდვიანი ვნების სიმბოლო, ისეთივე კლასიკური გამოვლენა იყო ამქვეყნიური სილამაზისა, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითის სევიანი, მაგრამ ნათელი ფიგურა, რომელსაც ფიქრებისგან დამძიმებული თავი ოდნავ გვერდზე გადაეხარა და გაქვავებულივით იჯდა „ზუსტად ისე, როგორც იქვე, ის პატარა ხე,

რომელიც, მხატვარ პეტრე ოცხელის ფანტაზიამ ივლითის გვერდით ჩარგო – ხე ყვითელი, როგორც ნათელი დღე, ოდნავ მოხრილი, ჯერ სუსტი, მაგრამ მთელი არსებით რომ ისწრაფვის ზევით, სინათლისკენ“<sup>235</sup> – წერდა ეთერ გუგუშვილი „ურიელ აკოსტას“ ამ სცენის შესახებ.

ცნობილი კრიტიკოსის, ი. იუზოვსკის პოზიცია აღბეჭდილია სანდრო ახმეტელის ჰეროიკული თეატრის, სილამაზის ძიების სრული გაუგებრობითა და პრინციპული მიუღებლობით. იგი კატეგორიულად ართმევდა ახმეტელს ცენტრალური გმირის, ანზორის, ესთეტიზაციის უფლებას: „ოპერულია ეს ანზორი. იგი პოზიირობს, ძალზე ლამაზია ეს კავკასიელი ქრისტე. მრავლისმეტყველად იყურება ირგვლივ, მაგრამ ეს მზერა მოჩვენებითია, მის უკან არაფერი არ იმალება, დაე, ანზორი ნაკლებ რიტმულად ასრულებდეს მიზანსცენას, მაგრამ მე მაინც ის უფრო მინდა, რომ პარტიზანთა ბელადის სახე გახსნილი იქნეს“<sup>236</sup>

რასაც იუზოვსკი მოითხოვდა, ის არ იყო, რისი გამოხატვაც ახმეტელს თავის ტილოზე სურდა. კრიტიკოსის აზრი რომ გაეზიარებინა, რეჟისორს უარი უნდა ეთქვა თავისი შემოქმედების მთავარ იდეაზე, უფრო სწორედ, კრეატივზე, რომელიც განსაზღვრავდა მისი სპექტაკლების სამყაროს; ანუ, მას უარი უნდა ეთქვა „ამბოხებულ ქართველთა ზღაპარზე“, რასაც ახმეტელი ყოველ თავის ახალ ნაწარმოებში ხელახლა თხზავდა: ეს თემა მძლავრად აჟღერდა „ანზორში“, „ლამარაში“, „თეთნულდში“, „ყაჩაღებში“ ყველა მის სიმფონიურ ქმნილებებში.

არც ლეკების ნაბდებში, არც შილერის გმირთა კოსტუმებში ახმეტელის სპექტაკლების გმირები არსად არ კარგავდნენ თავიანთ ეროვნულ ნიშნებს. თუმცა მათი იდეალიზებული სახეები არ ემთხვეოდა თანამედროვე ცხოვრების რეალიებს და არც უნდა დამთხვეოდა, რადგან ეს სახეები ემსახურებოდნენ ამბოხებულ ხალხის განზოგადებული იერის შექმნას და არა კონკრეტულ-ისტორიული გამოვლინების გამოხატვას. ამ არსებითი, სიმბოლური მხატვრული იდეის განვითარების გარეშე, ახმეტელის შემოქმედება გაუგებარი და გაურკვეველი დარჩება.

ახმეტელის მიერ ჩამოყალიბებული ტოტალური ჰეროიზმის თეატრი სინამდვილეში იყო ღრმად ესთეტიკური თეატრი, რომელშიც აისახა საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული მიმართულებანი. ამ თეატრის საოცარი სამყარო ერთიანი იყო, მასში ერთმანეთს

შეერწყა „ზღაპარი“ და „ზღაპრული მიწა“, სადაც ცხოვრობდნენ, იბრძოდნენ, უყვარდათ, იტანჯებოდნენ ამაღლებული, დიდებული, მიუწვდომელი სილამაზის გმირები. მათი სცენური ცხოვრების ყოველი წამი თეატრალური ესთეტიზმის მოთხოვნებს ემორჩილებოდა. ისინი კარნახობდნენ გმირებს თავიანთ ნება-სურვილს, იტაცებდნენ სილამაზის იდეალით, ხოლო დადგენილი გზიდან გადახვევა ნამდვილ მხატვრულ კრახს, ზღაპრული სამყაროს ნგრევას მოასწავებდა.

საკონტროლო შეკითხვები:

1. რას ნიშნავს თეატრალური ესთეტიზმი?
2. დაასახელეთ კონკრეტული სიმბოლისტური იდეები, რომელთაც თავი იჩინეს ესთეტიზმში?
3. რა იყო საერთო და განსხვავებული სიმბოლიზმსა და ესთეტიზმს შორის?
4. როგორ აისახა ესთეტიზმის ძიებები რეჟისურაში?

## შენიშვნები

1. შენიშვნა: ხალხური თეატრის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ – დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948.
2. ბერიკაობა – ტერმინი „ბერ“ (შვილი), ნაწარმოებია ქართ. ძირიდან. – ქართული ხალხური იმპროვიზაციული ნიღბების თეატრი, დაკავშირებულია ნაყოფიერების კულტთან. პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძეს მიაჩნდა, რომ ბერიკაობა „დაკავშირებულია მიწათმოქმედების კულტთან... ბერიკებს წარმოდგენის მომზადებისას წინასწარ ჰქონდათ დამუშავებული ძირითადი სიუჟეტური საზი და ძირითადი სიტუაციები“. იხ.: დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბილისი, 1959 წ., გვ. 56 (რუსულ ენაზე). ბერიკაობას ასრულებდნენ ბერიკები, რომელთა წარმოდგენებში შემონახულია განაყოფიერებისა და შვილიერების ღვთაების საღიდებელი მისტერიის ფრაგმენტები. ბერიკაობა სამი სახის იყო: ა/. კარდაკარ სასიარულო; ბ/. მოედანზე სათამაშო; გ/. დარბაზში გასათამაშებელი. ბერიკების ნიღბები შესრულებული იყო მოთელილი ნაბდისგან, შესამოსად იყენებდნენ ცხოველთა ტყავებს, ანუ, „ისხდნენ“ დათვის, ხარის, ტახის, თხის და სხვა ცხოველების ტყავებში – „ბერიკოში“. დიდ ბერიკაობაში მონაწილეობდნენ მხოლოდ მამაკაცები, ხოლო ქალებისა და ბავშვებისათვის წარმოდგენა ცალკე იმართებოდა. ბერიკებს ხელმძღვანელობდა ბერიკათწინამძღვარი.
3. შენიშვნა: აქ საუბარი არ არის მხოლოდ უბრალო მსგავსებაზე, ბერიკაობა კარნავალური გვარის თეატრალიზებული სანახაობაა. კარნავალი (ფრანგულად carnival), (იტალ. carnevale), სავარაუდოდ, ნაწარმოებია ლათინურიდან – carrus navalis (გასართობი ეტლი), თეატრალიზებული, მასკარადული სადღესასწაულო მსვლელობა, ცეკვებით, თეატრალური თამაშებით, რომელიც იმართებოდა ღია ცის ქვეშ. კარნავალი წარმოიშვა იტალიაში, თუმცა საბერძნეთში ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე VII ს.-ში უკვე არსებობდა დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალური სანახაობა, სადაც დიონისეს თხისტყავიანი ნიღბოსნები (იგივე ქორო) დითირამბებს (საღიდეგელ ჰიმნებს) უძღვნიდნენ ღვთაებას და როკვითა და პანტომიმით გადმოსცემდნენ დიონისეს შერკინების, ტანჯვის, სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის ამბავს.
4. მიხეილ ბახტინი (1895-1975) – გამოჩენილი რუსი მეცნიერი: ფილოსოფოსი, ფილოლოგი, ლიტერატურათმცოდნე, კულტურის თეორეტიკოსი. ძირითადი შრომები: „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“, „სიტყვიერი შემოქმედების ესთეტიკა“, „ლოეტოევსკის შემოქმედების და პოეტიკის პრობლემები“ და სხვა.

5. М. Бахтин, «Вопросы литературы и эстетики», Москва, 1975, с. 490.
6. მისტერია – ბერძნულად misterion (საიდუმლო, საიდუმლოება) - ძველ ბერძნებში, რომაელებსა და აღმოსავლეთის ხალხებში - საიდუმლო რელიგიური წესჩვეულებები; 2. ასევე, დღესასწაულების დროს ხალხის წინაშე გათამაშებული მითოლოგიური სიუჟეტები.
7. შენიშვნა: ჩაწერილია 100-ზე მეტი სცენარი.
8. ყენობა – მასობრივი ხალხური სანახაობაა, რომელიც მიწათმოქმედების და ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ მისტერიებიდან მომდინარეობს. დროთა განმავლობაში იგი გადაიზარდა სახალხო თეატრალიზებულ პატრიოტულ სანახაობად და მასობრივ მსვლელობად, რომელიც გაჯერებული იყო ინსტრუმენტული მუსიკით, ცეკვებით, სიმღერებით. იმართებოდა ყოველწლიურად გაზაფხულზე და დღემდეა შემორჩენილი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში: კახეთში, მესხეთში, სვანეთში და სხვა. დაწერილებით იხ.: დიმიტრი ჯანელიძე. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948.
9. სახიობა საქართველოში უხსოვარი დროიდან არსებობს, იგი წარმოადგენს პოეტური სიტყვის, სიმღერის, მუსიკისა და ცეკვის სინთეზურ სახილველს.
10. სახიობის შესახებ წერილობითი ცნობები VI საუკუნის დასაწყისის წყაროებიდან მოგვეპოვება: „პეტრე იბერიელის ცხოვრებაში“ იოანე რუფუსი გვამცნობს, რომ „ბევრ წარჩინებულს ამა ქვეყნისას... ჩვეულებად ჰქონდათ მოეწვიათ თავისთან მაშრიბნი და მუტრიბნი, რათა ემღერათ სიამუშვნების და წარმავალი განცხრომის მოსაგვრელად“. ქსე, ტ. 9, თბილისი, 1985. გვ. 255. სახიობაში მონაწილეობდნენ: მსახიობენი, მემღერენი, მგოსნები, მეჩანგეები, მროკველნი, ტყაოსან-ნიღბოსნები, მუშაითები და სხვა.
11. შენიშვნა: საუბარია გაბაასების ჟანრზე.
12. სულხან-საბა ორბელიანი (1658-1725) – ქართველი მწერალი, მეცნიერი, პოლიტიკური მოღვაწე. იხ.: სულხან-საბა ორბელიანი. თხზულებანი ოთხ ტომად, თბილისი, 1959-1966.
13. გიორგი ერისთავი (1813-1864) – ქართველი დრამატურგი, პოეტი, თეატრის მოღვაწე, საფუძველი ჩაუყარა კრიტიკულ რეალიზმს, კომედოგრაფიას, აღადგინა პროფესიული ქართული თეატრი, რომელსაც 1850-56 წლებში ხელმძღვანელობდა.
14. მიხეილ სიმონის ძე ვორინცოვი (1782-1856) – რუსი სახელმწიფო მოღვაწე, კავკასიის მეფისნაცვალი და კავკასიის განსაკუთრებულ საქმეთა მთავარსარდალი.. კავკასიაში მთავარმართებლობის დროს ემსახურებოდა კოლონიზაციის საქმეს, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული კულტურის აღმავლობაში: მისი გამგებლობის დროს აღდგა

- ქართული თეატრი, გაიხსნა საჯარო ბიბლიოთეკა, თვადანზაურთა შვილებს აგზავნიდა რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში.
15. ზურაბ ანტონოვი (1820-1854) – ქართველი დრამატურგი, გ. ერისთავის დასის მსახიობი, თავის პიესებში წარმოვედგენს XIX ს.-ის ქალაქისა და სოფლის კოლორიტულ სურათებს, ასახავს თაობათა დაპირისპირებას, დასცინის სიყალბეს, მისი შემოქმედება გამოირჩევა ხალისიანი, ხალხური იუმორით, მისი პიესებიდან ჩვენამდე მოღწეულია: „მე მინდა კნეინა გავხდე“, „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო?“, „მზის დაბნელება საქართველოში“, „ქმარი ხუთი ცოლისა“, „ქორწილი ხევსურთა“, „ქოროლი“, „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“.
  16. ილია ჭავჭავაძე (1837-1907) – ქართველი მწერალი, ენის რეფორმატორი და საზოგადო მოღვაწე, 1881 წლიდან იყო მისივე ინიციატივით დაარსებული დრამატული საზოგადოების თავჯდომარე.
  17. აკაკი წერეთელი (1840-1915) – ქართველი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე, ღვაწლი მიუძღვის ქართული მუდმივი თეატრალური დასისა და დრამატული საზოგადოების შექმნასა და მუშაობაში.
  18. ლადო მესხიშვილი – გამოჩენილი მსახიობი, ქართული სცენის ოსტატი.
  19. ვიქტორ ჰიუგო (1802-1885) - ფრანგი მწერალი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი, მისი დრამა „კრომველის“ (1827) წინასიტყვაობა აღიარეს რომანტიკოსთა მანიფესტად. მასში ჰიუგომ რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები ჩამოაყალიბა: შემოქმედების თავისუფლება, კლასიციზმის „სამი ერთიანობის“ და დრამატული აქტების მკაცრი ფორმების ტრადიციის უარყოფა, ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების თანაარსებობის პრინციპი, განავითარა გროტესკის თეორია და ა. შ.
  20. ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელი (1886-1937) – ქართველი რეჟისორი, რუსთაველის თეარის მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი (1924-35 წწ.), მსახიობთა კორპორაცია ღურუჯვის ერთ-ერთი დამაარსებელი.
  21. პაოლა ურუშაძე – ქართველი თეატრმცოდნე და შექსპიროლოგი.
  22. შენიშენა: საუბარია უ. შექსპირის ტრაგედიაზე.
  23. პ. ურუშაძე, „შექსპირი და ქართული სასცენო რეალიზმის ჩამოყალიბება“. ხელოვნებათმცოდნეობის ხარისხის მოსაპოვებლად წარმგენილი საკვალიფიკაციო ნაშრომი. გვ. 115-121.
  24. ვასო აბაშიძე – ქართველი სცენის ოსტატი.
  25. დავით კლდიაშვილი (1862-1931) – ქართველი მწერალი.
  26. გაბრიელ მერტჩის ძე სუნდუკიანი (1825-1912) – თბილისელი სომეხი მწერალი, დრამატურგი, კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებელი სომხურ ლიტ-რაში.

27. ტ. ბაჩელინი – რუსი ხელოვნებათმცოდნე, ავტორი წიგნისა «Шекспир и Крәҗ», М., 1983.
28. ვალერიან გუნია (1862-1938) გამოჩენილი ქართველი მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე.
29. შენიშვნა: ვ. აბაშიძის რეჟისურით
30. შენიშვნა – დერისთავის მიერ გადმოკეთებული სარდუს პიესა
31. იხ.: „ცნობის ფურცელი“, 1901, 6 ოქტომბერი.
32. შემთხვევითი რეცენზენტი – „ცნობის ფურცელი“, 1901 წლის 13 ოქტომბერი.
33. გ. დეკანოზიშვილი, ქართული თეატრის შესახებ – „ცნობის ფურცელი“, 1901, 17 ოქტომბერი.
34. „ვენეციელი ვაჭარი“ – „ცნობის ფურცელი“. 1901, 27 ოქტომბერი.
35. გერმან ზუდერმანი (1857-1928) – გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, სათავეში ედგა „ლესინ-თეატრს“, სადაც დადგა „პატიოსნება“, „სოდომის დაცემა“, „სამშობლო“. მის დრამატურგიაში გვხვდებით ნატურალისტურ ტენდენციებს.
36. გ. ჰაუპტმანი (1862-1946), გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, ნობელის პრემიის ლაურეატი, გერმანული ნატურალიზმის ფუძემდებელი. ნოვატორულ ნაწარმოებადაა აღიარებული დრამა „ფეიქრები“. ომის დროს მის პიესებს ახასიათებდა ირაციონალიზმი, „ზამთრის ბალადა“ (1917), „თეატრი მსხნელი“ (1920). ჰაუპტმანის დრამატურგია საქართველოში თავიდანვე იწვევდა ინტერესს. ამ პერიოდში იდგებოდა „ჩაძირული ზარი“, „შერიგების ზეიმი“ („ავადმყოფი ხალხი“), „წავის ქუეკი“ („მელანიას ოინები“), „როზა ბერნდი“, „ფეიქრები“, „მარტოხელანი“, „ამხანაგი კრემპტონი“, „მზის ამოსვლამდეს“, „პანელეს ამაღლება“, „მიქაელ კრამერი“, „მლუკი და იაუ“, „ვილჰელმ ჰენშელი“, „მზის ჩასვლის წინ“.
37. რეცენზენტი – „ცნობის ფურცელი“, 1901, 3 ნოემბერი.
38. ა-ნა, ქართული თეატრი – „ივერია“, 1903, 11 იანვარი.
39. ჰენრიკ იბსენი (1828-1906) – ნორვეგიელი დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე. „ნორვეგიული თეატრის“ მხატვრული ხელმძღვანელი და რეჟისორი.
40. შენიშვნა – „ნორა“ – იგივე „თოჯინების სახლი“.
41. შენიშვნა – პ. იბსენის „ხალხის მტერი“, იგივე „ექიმი შტოკმანი“.
42. შენიშვნა – სახელწოდებით „ავადმყოფი ხალხი“, საუკუნის დასაწყისში იდგებოდა გ. ჰაუპტმანის დრამა „შერიგების ზეიმი“.
43. ა-ნა ქართული თეატრი – „ივერია“, 1903, 8 თებერვალი.
44. ვასილ პავლეს ძე კიკნაძე, ქართველი თეატრმცოდნე, ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარი.

45. ვ. კიკნაძე, „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბილისი, 1982, გვ. 68-69.
46. შენიშვნა: იგულისხმება დ. კლდიაშვილის დრამატურგია.
47. ე. ნინოშვილი (ეგნატე თომას ძე ინგოროყვა) (1859-1894) – ქართველი მწერალი, მისი ნაწარმოებები გაჯერებულია დემოკრატიული სულისკვეთებით.
48. ოგიუსტ კონტი (1798-1857) – ფრანგი ფილოსოფოსი, პოზიტივიზმის ფუძემდებელი.
49. ე. ნინოშვილი. ჩვეული დავა ახალ ქერქში, თხზულებანი, თბილისი, 1988 წელი.
50. ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუჟინი (1857-1927) - წარმოშობით ქართველი, რუსი დრამატურგი, მსახიობი, ავტორია ოცამდე პიესის, 'ღალატი' საქართველოს უძღვნა. მასში ჩვენი გმირული წარსულის მიმართ ერთგვარი ნოსტალგია იკითხება.
51. Неравнодушный , «Возрождение», 1905, 1 октября.
52. იქვე.
53. Неравнодушный, «Возрождение», 1905, 7 октября.
54. Одинокий. Кутаисский театр, «Возрождение», 1905, 9 октября.
55. იხ.: ქართული წარმოდგენა, „ივერია“, 1905, 5 ნოემბერი.
56. იხ.: ქართული წარმოდგენა, გაზეთი „ივერია“, 1905, 5 ნოემბერი.
57. იუჰან ავეუსტ სტრინდბერგი (1849-1912) – შვედი მწერალი და პუბლიცისტი. განიცდიდა ნატურალისტური და იმპრესიონისტული ესთეტიკის გავლენას, უფრო გვიანდელ ნაწარმოებებში მიდრეკილი იყო დეკადენტური აზროვნებისკენ... დიდი გავლენა მოახდინა XX ს.-ის დრამატურგიის განვითარებაზე.
58. Одинокий, Кутаисский театр - «Возрождение», 1905, 9 октября.
59. ვსევოლოდ ემილის ძე მეიერჰოლდი – რეჟისორი და მსახიობი, ჩამოყალიბდა პირობითი თეატრის სტილიზაციის პრინციპებზე დაფუძნებული ესთეტიკური პროგრამა. მეიერჰოლდმა უდიდესი გავლენა მოახდინა თეატრის განვითარებაზე.
60. Н. М. Новая драма, «Кавказ», 1905, 20 января.
61. იხ.: დ. ჯანელიძის ხელნაწერი „ქართული თეატრის ისტორიის პროგრამა-კონსპექტი“, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა.
62. შენიშვნა: ამ მხატვრულ სახეებს საინტერესოდ განიხილავს პაოლა ურუშაძე გამოკვლევაში „შექსპირი და სცენური რეალიზმის ჩამოყალიბება ქართულ თეატრში“.
63. Ки-ни. Грузинский театр – «Воля», 1906, 6 апреля.
64. იქვე.
65. Неравнодушный, Грузинский театр, «Возрождение», 1905, 13 ноября.

66. Мә вар, Грузинский театр – «Закавказская речь», 1906, 14 декабря.
67. შენიშვნა: ნაწყვეტი შ. ნათაძის პიესიდან „ლეკან ეგანაძე“.
68. Т.Бачелис, Шекспир и Крэг, М., 1983, стр. 55.
69. Мә вар, Грузинский театр, «Закавказская речь», 1906, 14 декабря.
70. პაველ პავლოვიჩ გაიდებუროვი (1877-1960) – რუსი მსახიობი და რეჟისორი. 1905 წელს ჩამოაყალიბა პირველი მოძრავი დრამატული თეატრი. თეატრი არსებობდა 1928 წლამდე. მისი ნამუშევრები გამოირჩეოდნენ მაღალმხატვრულობით, ღრმა აზრით, მკაფიო სცენური გამომსახველობით.
71. კონსტანტინე სერგეის ძე სტანისლავსკი (1863-1938) – რუსი მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრის მოღვაწე, საფუძველი ჩაუყარა თეატრალური ხელოვნების მეთოლოგიას, ე. წ. „სტანისლავსკის სისტემას“, შექმნა სკოლა, მიმდინარეობა, რომელიც გარკვეულ ეტაპს წარმოადგენდა მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში. 1898 წელს ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად დააარსა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი.
72. Кавказ, 1904, 28 сентября
73. სტანისლავ პშიბიშევსკი (1868-1927) – პოლონელი მწერალი და დრამატურგი. მოღერნისტი, დეკადენტი, თანამედროვეთა ყურადღებას იქცევდა ანტიმეშჩანური, ბურჟუაზიულ-ანარქისტული მეამბოხე სულისკვეთებით, მწვავედ ასახავდა ბურჟ. ინტელიგენციის ცნობიერების კრიზისს. საყრდენს ეძებდა ნიცშესეულ „ძლიერი პიროვნების კულტში“, ეროტიზმში, პრინციპში „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, პიესები „ბედნიერებისათვის“ (1899) და „თოვლი“ (1903), გამოირჩევა სტილის გამოკვეთილი, განზრახ ეფექტუალობით.
74. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, P.89.
75. შენიშვნა: საუბარია გ.პ აუპტმანის „ჩაძირულ ზარზე“
76. Кавказ, 1904, 4 октября.
77. Кавказ, 1904, 10 октября.
78. Н. М. Новая драма, Кавказ, 1904, 14 ноября.
79. ალექსანდრე ივანეს ძე კოსოროტოვი (1869-1912) – რუსი დრამატურგი და კრიტიკოსი. მის პიესებს ახასიათებდა ჩახლართული სტილი და თემის ვითომ მნიშვნელოვნება.
80. А. М. Русская драма, Кавказ, 1905, 9 октября.
81. შენიშვნა: სოკოლოვმა სერგეი ხმარინის როლი შეასრულა „რუსულ დრამაში“.
82. სერგეი ალექსანდრეს ძე ნაიდიონოვი (1868-1922) – რუსი დრამატუგი. მისი ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელია კონფლიქტის განვითარების დინამიკურობა, პერსონაჟთა ტიპების ფაქიზი ფსიქოლოგიური დამუშავება, ცოცხალი დიალოგი.

83. ია თუხარელი – ქართველი თეატრმცოდნე, ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარი. ხელოვნებათმცოდნეობის საკვალეფიკაციო ნაშრომი: მიერპოლდის თეატრი თბილისში.
84. ევგენი ნიკოლოზის ძე ჩირიკოვი (1864-1932) – რუსი დრამატურგი. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ მისი პიესები: „ებრაელები“ (1903) და „მამაკაცი“ (1905). მისი დრამატურგია გამოირჩეოდა ზუსტი ჟანრული ჩანახატის გადმოცემის უნართ, აქტუალური სიმწვავეთ.
85. მორის მეტერლინკი (1862-1049) – ბელგიელი მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფოსი.. მეტერლინკი ქმნიდა ზღაპრულ ფილოსოფიურ პიესებს. მისი ადრეული დრამატუგიის წამყვანი თემა დაუცველი და ბრმა ადამიანის ბედი გაუგებარ, დაუნდობელ სამყაროში. მის ნაწარმოებებს გამსჭვალავს იღუმალი ბედისწერის დეკანდენტური კონცეპცია. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ მისი პიესები: „მონა ვანა“, „ბრმები“, „ლურჯი ფრინველი“, „ტენტაჟილის სიკვდილი“, „და ბეატრისა“, „პელეასი და მელისანდრა“ და სხვა.
86. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, p.109.
87. იქვე, გვ. 106-107.
88. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, p. 106-107.
89. Тифлисский листок, 1905, 1 марта.
90. იქვე, Jelagin, p. 106-107.
91. იქვე, Jelagin, p. 106-107.
92. Золя Э., Натурализм в театре, Собр. соч., т. 25, Москва, 1966, с. 12.
93. იქვე, გვ. 17.
94. Можнягун С. О модернизме, Москва, 1974, с.30
95. ი. ტენი, ხელოვნების ფილოსოფია, თბილისი, 1990, გვ. 14.
96. კ. აბაშიძე, მოძღვრება ევოლუციისა კრიტიკაში, „ივერია“, 1994, 4 აგვისტო.
97. ქართულ სცენაზე – „ავადმყოფი ხალხი“.
98. მონოლედიე „ავადმყოფი ხალხი“, „ივერია“, 1901 წელი, 6 ნოემბერი.
99. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წელი, 2 თებერვალი.
100. რეცენზენტი, „ცნობის ფურცელი“, 1901 წელი, 18 სექტემბერი.
101. ა-ნი, ქართული თეატრი, „ივერია“, 1903 წლის 28 იანვარი.
102. იქვე.
103. თარხანი, ქართული წარმოდგენა ქუთაისში, „ივერია“, 1904 წელი, 5 ნოემბერი.
104. Н. М. Новая драма, «Кавказ», 1905, 6 февраля.
105. თეატრი და ხელოვნება, „ივერია“, 1905 წელი, 5 თებერვალი.
106. შენიშვნა: ვგუნი საქეტაკლში როზას მამას განასახიერებდა.
107. იქვე.

108. Ч. Грузинский театр, «Тифлисский листок», 1905, 6 апреля.
109. იხ.: ქართული წარმოდგენა, „ივერია“, 1905 წლის 19 ნოემბერი.
110. იქვე.
111. იხ.: ქართული წარმოდგენა, „ივერია“, 1905 წლის 19 ნოემბერი.
112. პიესა „ცხოვრების გარეშე დარჩენილი“ (იგივე „ლევან ევანაძე“) იბეჭდებოდა გაზეთ „შრომის“ დამატებაში.
113. არ.ჯ.-შვილი, ახალი პიესა, „მეგობარი“, 1906 წლის 28 ნოემბერი.
114. არ.ჯ.-შვილი, ახალი პიესა, „მეგობარი“, 1906 წლის 28 ნოემბერი.
115. შენიშვნა: პიესა ქუთაისის სცენაზე დადგა შალვა დადიანმა.
116. ქართული წარმოდგენა, „მეგობარი“, 1906 წლის 28 ოქტომბერი.
117. ქართული წარმოდგენა, „მეგობარი“ 1906 წლის 28 ოქტომბერი.
118. „ნიშადური“, 1907, №1, გვ. 5-6.
119. ქუჩუკი, ქართული წარმოდგენის გამო, „ივერია“, 1904 წლის 28 ოქტომბერი.
120. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, Москва, 1981, с.13.
121. Ись. «Закавказское обозрение», 1909, 11 января.
122. ნ. ლორთქიფანიძე ცხოვრება სცენაზე – „ბურჯი“ 1909 №3 გვ. 7-9.
123. კ. აბაშიძე. კამილ ლემოიეს ტრაგედია „ხელები“ ქართულ სცენაზე, „ფასკუნჯი“, 1909 წ., №3.
124. ნ. ლორთქიფანიძე, „ბურჯი“, 1909 წ., №3.
125. „ქართული თეატრი“, „ისარი“ 1908 წლის 23 თებერვალი.
126. მოლა. ქართული თეატრი. „ალი“, 1908 წლის 17 დეკემბერი.
127. „Rigoriste“, „ალი“, 1908 წლის 20 დეკემბერი.
128. ქართული თეატრი, „ფასკუნჯი“, 1908 წ., №7, გვ. 15, 16.
129. უცნობი, განახლებული თეატრი, „ფასკუნჯი“, 1908 წ., №7, გვ. 13, 15.
130. „დასაწყისი“, 1908 წლის 14 მარტი.
131. „დროება“, 1908 წლის 30 ნოემბერი.
132. ქართული წარმოდგენა, „დროება“, 1908 წლის 23 დეკემბერი.
133. ქართული წარმოდგენა, „დროება“, 1908 წლის 23 დეკემბერი.
134. შენიშვნა: სპექტაკლის სადადგმო და საშემსრულებლო პლასტებს შორის თანაფარდობას შალიკაშვილმა სულ მალე მიღწია ლემონიეს „ხელების“ დადგმით. აქ მან მკაფიოდ გამოკვეთა და მსახიობებთან დამუშავა გმირთა ქცევის ფსიქოლოგიური მონახაზი. ნ. შიუკაშვილის მელოდრამატულმა ტონალობამ კი მაყურებელზე ძლიერი ემოციური ზემოქმედება მოახდინა.
135. Г. Д. Грузинский театр. «Закавказское обозрение», 1908, 23 декабря.
136. „დროება“, 1909 წლის 8 ოქტომბერი.
137. ვ. შალიკაშვილი, „ანთემა“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, „დროება“, 1909 წლის 16 ოქტომბერი.
138. „დროება“, 1909 წლის 10 იანვარი.

- 
139. «Кутаисский листок», 1910, 6 октября.
140. კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია, „ისარი“, 1908 წლის 28 თებერვალი.
141. Сахновский-Панкеев, «Драма», Л., 1969, с. 49-50.
142. კ. კ. თეატრი და ხელოვნება, „დროება“, 1909 წლის 23 იანვარი.
143. Л. Гительман, Русская классика на французской сцене, Л., 1978, стр. 129.
144. შენიშენა: ტ. რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩა“ ქართული თეატრის სცენაზე ვ. შალიკაშვილმა დადგა 1909 წ.
145. რიგორისტე, ქართული თეატრი, „ჩვენი საქმე“, 1909 წლის 20 თებერვალი.
146. რიგორისტე, ქართული თეატრი, „ჩვენი საქმე“, 1909 წლის 20 თებერვალი.
147. გრ. კაკიაშვილი, დრამატურგთა პორტრეტები, თბილისი, 1961, გვ. 25.
148. ტრიფონ რამიშვილი, „საბედისწერო დამბაჩა“, თბილისი, 1910, გვ. 60-61.
149. იქვე.
150. ტრიფონ რამიშვილი, „საბედისწერო დამბაჩა“, თბილისი, 1910, გვ. 60-61.
151. რიგორისტე, ქართული თეატრი, „ჩვენი საქმე“, 1909 წლის 20 თებერვალი.
152. „დროება“, 1909 წლის 20 თებერვალი.
153. „ფასკუნჯი“, 1909, №8, გვ. 16.
154. რიგორისტე, „ჩვენი საქმე“, 1909 წლის 20 თებერვალი.
155. Бердяев Н., Кризис искусства, Москва, 1918, с. 29.
156. თეატრი და ხელოვნება, „ჩვენი აზრი“, 1909 წლის 3 ივნისი.
157. ა. ჯორჯაძე, წერილები, თბილისი, 1989.
158. შენიშენა: აღწერილი სიტუაცია თარიღდება 1993 წლით. დღეს სურათი რამდენადმე შეცვლილია, თუმცა – არასაკმარისად დასაბუთებული (მ. კალანდარიშვილი).
159. Хосе Ортега-и-Гассет, Эстетика философии культуры Москва, 1991, с. 248.
160. შენიშენა: ამგვარი მოვლენათა გააზრების მოთხოვნილება შენიშენება სხვა ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა შრომებშიც. ა. ხინთიბიძემ მოდერნიზმის საკითხს მიუძღვნა ერთ-ერთი თავი საინტერესო წიგნის „გალაკტიონი და ცისფერყანწელები“ მართალია, სადაო მგონია ის, რომ იგი მოდერნიზმს „მიმართულებას“ უწოდებს. ისეთი კრებითი მოვლენები მსოფლიო მხატვრულ კულტურაში, როგორცაა: მოდერნიზმი და დეკადანსი, რასაკვირველია, ერთი მიმართულების ფარგლებში ვერ თავსდება იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მრავალს აერთიანებენ. მკვლევარი უფლებამოსილია, ანალიზის პროცესში გამოყოფოს ნების-

მიერი თავისებურება ამა თუ იმ ისტორიული მომენტისა, წამყვანი როლი რომელიმე ცალკე მიმართულების, მიმდინარეობის, სკოლისა თუ სტილის. მაგრამ სასურველია, ეს ფართო ცნებები არ შევავიწროვოთ, რადგან არ შეიძლება მათი ზოგადი ხასიათის იგნორირება, რომელიც XX საუკუნის ხელოვნების კანონზომიერებას განსაზღვრავს. (მ. კალანდარიშვილი).

161. Асатиани Г., Литературно-критические статьи, Москва, 1985, с. 156.
162. Бердяев Н., Кризис искусства, М., 1918, стр. 24-28.
163. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, სამ ტომად, ტ. I, (1886-1926) თბ.: სთს, 1978, გვ. 117.
164. homo, „სახალხო გაზეთი“, 1910 წლის 5 ოქტომბერი.
166. შენიშენა: შოთა დადიანზე ცნობას გვაწვდის მხოლოდ გ. ციციშვილი „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, (V ტომი).
167. ახალი ამბები, „თემი“, 1911 წლის 14 თებერვალი.
168. „სახალხო გაზეთი“, 1911 წლის 19 თებერვალი.
169. შ. დადიანი, „განწმენდის სასახლე“. სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი, ფ. 899. 9621-2, რ. 15, № 1792 .
170. Г. А-ли, Грузинский театр, «Закавказская речь», 1911, 19 февраля.
171. შენიშენა: „მსხვერპლის“ ავტორია დრამატურგი იოსებ გედევანიშვილი.
172. შენიშენა: შედარებისთვის გავიხსენოთ სტანისლავსკის ცნობილი სიარული ხიტროვის ბაზარზე.
173. შენიშენა: აღნიშნულ პერიოდში გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ იდგმებოდა: ვ. შალიკაშვილის, ვ. გუნიას, ა. წუწუნავას რეჟისორობით.
174. კ. აბაშიძე. ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, „სახალხო გაზეთი“, 1912, № 510.
175. შენიშენა: 1910, 1911 წწ.
176. Ахметели, Наша молодежь, «Закавказская речь», 1911, 3 марта.
177. იქვე.
178. Л.К-ни, «Закавказская речь», 1912, 20 октября.
179. იქვე.
180. Вл. Алексиев-Месхиев, Ответ г-ну рецензенту, «Закавказская речь», 1912, 23 октября.
181. იქვე. Ответ рецензента г-ну режиссеру.
182. «Кутаисский листок», 1910, 11 августа.
183. შენიშენა: იგულისხმება ლიტერატურულ ტექსტთან შედარებით (მ. კალანდარიშვილი).
184. გ. კრეგი, თეატრის ხელოვნება, სანქტ-პეტერბურგი, 1912, გვ. 46.
185. იქვე.
186. შენიშენა: საუბარია ლ. ანდრეევის სიმბოლისტურ დრამაზე – „ცხოვრება ადამიანისა“.

- 
187. ვ. ბრიუსოვი, ტხზ. მ. 1975 წ., ტომი №6, გვ. 29.
188. პარიზის სტუდიური თეატრების „თეატრ დე არ“ (1890), „ევრ“ (1893), „თეატრ დეზ არ“ (1910), (რომელთა ხელმძღვანელები იყვნენ პოლ ფორი, ლიუნე პო და ჟაკ რუშე), პრაქტიკაში სიმბოლიზმის კონცეფციებმა გარკვეული, თუმცა არასრული ასახვა პოვეს.
189. Appia A. Comment reformer notre mise en scene. La Revue. №11. G. Paris, 1904, p. 343.
190. შიმონსონ L. აპპია'ს ცენტრიბუტიონ ტო ტპი მოდერნ სტაგე, პ. 634 – 635 .
191. ვს. მეიერჰოლდი, „თეატრის შესახებ“, სანკტ-პეტერბურგი, 1913, გვ. 47.
192. კრებული – სანდრო ახმეტელი, თბილისი, 1977, გვ. 99 (რუსულ ენაზე).
193. Mercier L. Appia, Adolphe, The Re-birt of Dramatic Arts, 1932, p. 629.
194. კენაბურო ოე. „წყლით ამავეს სულამდე...“
195. შენიშვნა: იგულისხმება გლახაშვილის სიმბოლისტური დრამა „წყურვილი“.
196. შენიშვნა: „და ბეატრისა“ თბილისში დაიდგა 1908 წლის 14 მარტს, ქუთაისში – 12 ოქტომბერს.
197. სპექტაკლები განახორციელეს ვ. შალიკაშვილმა და ნ. ჩხეიძემ.
198. ზანგი, მორის მეტერლინკი „და ბეატრისა“, ამირანი, 1908 წლის 18 მარტი, № 15.
199. ზანგი, მორის მეტერლინკი „და ბეატრისა“, ამირანი, 1908 წლის 18 მარტი, № 15.
200. იქვე.
201. თეატრი და ხელოვნება, ქუთაისი, ამირანი, 1908 წლის 19 ოქტომბერი, № 186.
202. სერ-ჟორჟ, ქუთაისი, „ჩვენი კვალი“, 1908, № 22.
203. კიტა აბაშიძე. ლეონიდ ანდრეევი, „ამირანი“, 1908 წელი, 7 და 9 მაისი, №53-55
204. ფშიბიშვესკის თვალსაზრისი მოყვანილია შემოკლებით.
205. ფშიბიშვესკი, დრამისა და სცენის შესახებ, „დროება“, 1909 წლის 12 თებერვალი, №32.
206. შენიშვნა: აქ ამჯერად საზგასმულია კერძოდ მეტერლინკის შემოქმედებისა და ოსკარ ვაილდის შესახებ გამოთქმული აზრი.
207. დაიდგა 1908 წლის 12 ნოემბერს.
208. დაიდგა 1911 წლის 12 თებერვალს.
209. დაიდგა 1914 წლის 8 ოქტომბერს.
210. დაიდგა 1913 წლის 28 ნოემბერს.

211. Т. Ахрахадзе, Грузинский т-р «Новая речь», 1909, 17 декабря, 36.
212. „კაკაკაზი“, 1914 წლის 25 თებერვალი.
213. „კაკაკაზი“, 1913 წლის 21 დეკემბერი.
214. შენიშვნა: საუბარია შ. დადიანის პიესის „მღვიმეში“ მთავარ გმირზე.
215. პოლონელი დრამატურგის ს. პშიბიშევსკის მოდერნისტული პიესა „თოვლი“.
216. „კაკაკაზი“, 1914 წლის 19 აპრილი.
217. „იორიოს ასული“, „ზაკაკაკაზკაია რეჩი“, 1914 წლის 16 ოქტომბერი.
218. ვ. პროპი, „ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგია“, მ., 1998 წ., გვ. 115 (რუსულ ენაზე).
219. ფ. უილრაიტი, „მეტაფორა და რეალობა“ კრებულში მეტაფორის თეორია, მ., 1990 წ., გვ. 101. (რუსულ ენაზე).
220. „კაკაკაზი“, 1913 წლის 24 დეკემბერი.
221. Волконский С., Художественные отклики, СПб, 1912, стр. 149-150.
222. Adolf aria.
223. Мейерхольд Вс., О театре, СПб, 1913, н.б. 62-63.
224. მეიერჰოლდის *dadgma*.
225. მარჯანიშვილის დადგმა.
226. ტაიროვის დადგმა.
227. ახმეტელის დადგმა.
228. ე. დავითაია „მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები“
229. შენიშვნა: გოლოვაშენკოს ცნობით, 1923 წელს, პარიზში გასტროლების დროს, კამერული თეატრის სპექტაკლები ირონიულად შეადარეს ბალეტს.
230. ს. ჩიქოვანი, რუსთაველის თეატრის სეზონი, „ქართული მწერლობა“, 1928, №10-11 გვ. 173.
231. შენიშვნა: 1928 წელს, როდესაც ფსიქოლოგიური და პირობითი თეატრების დაახლოება მოხდა, საკითხის ასეთი სახით დაყენებამ ცალმხრივობისა და დოგმატურობის ელფერი შეიძინა.
232. შენიშვნა: „ანზორი“ – შანშიაშვილის მიერ გადამუშავებული, ვსევოლოდ ივანოვის პიესა – „ჯავშნოსანი 14-69“
233. შენიშვნა: იგულისხმება კ. მარჯანიშვილი.
234. შენიშვნა: ფედრას როლს ასრულებდა მსახიობი ალისა კონენი, ტაიროვის მეუღლე.
235. Гугушвили Э., Котэ Марджанишвили, Москва, 1979.
236. Юзовский Ю., О театре и драме, т. 2, Москва, 1982, с. 97.

## პირთა საძიებელი

ა

აბაშიძე ვ. 15, 23, 29, 53, 70, 103, 116  
აბაშიძე კ. 50, 69, 70, 141, 149  
აბაშიძე ტ. 45  
ავალიშვილი გ. 11  
აინშტაინი ა. 18  
ანდრეევი ლ. 82, 127, 141, 149  
ანდრონიკაშვილი კ. 82, 118  
ანტონოვი ზ. 11  
ანტუანი ა. 65  
ანჯაფარიძე ვ. 13, 167  
აპია ა. 127, 147, 160, 164  
არაგვისპირელი შ. 105  
ასათიანი გ. 108  
ახმეტელი ს. 14, 23, 47, 117, 132, 163

ბ

ბაირონი ჯ. 163  
ბალანჩივაძე ზ. 87  
ბარველი ივ. 86  
ბარო ფ.ლ. 90  
ბაჩელიძის ტ. 17, 40  
ბელი ალ. 124  
ბერგსონი ა. 123  
ბერდიაევი ნ. 102, 108  
ბლოკი ა. 124, 138  
ბოდლერი შ. 124  
ბრამსი ო. 65  
ბრეიე ე. 63, 93  
ბრიუნტიერი ფ. 50  
ბრუკი პ. 90  
ბრუსოვი ვ. 126  
ბუიანა ო. 7  
ბურენინი ვ. 56

გ

გაბაშვილი გ. 105  
გაბუნია ნ. 12, 15, 80  
გაიდებუროვი პ. 42  
გამყრელიძე ვ. 70, 76  
განსერი ჯ. 135  
გედევანიშვილი ი. 29, 40, 70, 105, 142, 151  
გიტელმანი ლ. 90  
გლაზაშვილი ს. 142  
გლუკი 163  
გოგოლი ნ. 16  
გოლოვამენკო ი. 165  
გორკი მ. 41  
გოძიაშვილი ვ. 13  
გრიბოედოვი ა. 16  
გრიშაშვილი ი. 105  
გუგუშვილი ე. 167  
გუნია ვ. 21, 26, 28, 32, 38, 45, 54, 60, 64, 70, 75, 81, 86, 116, 118, 154  
გურამიშვილი დ. 9

დ

დადიანი შ. 16, 40, 105, 135, 137, 139, 147  
დადიანი შ. 111, 141  
დავითაია ე. 164  
დავითაშვილი ნ. 54, 110  
დალკროზი ფ. 160  
დ'ანუნციო 142, 148  
დვანიძე გ. 11  
დოსტოევსკი თ. 82, 160

ე

ელაგინი ი. 42  
ერისთავი გ. 11, 15, 24, 61  
ერმოლოვი ალ. 86

პ

ვაგნერი 124

ვასაძე ა. 13

ვერლენი პ. 124

ვლადიმროვი ი. 85

ვოლონსკი ს. 129, 160, 164

ვორონცოვი მ. 11

ზ

ზარდალიშვილი ი. 82, 113, 140, 148

ზაქარიაძე ს. 13

ზოლა ე. 49

ზუდერმანი გ. 24, 26 52, 93

თ

თუხარელი ი. 45

ი

იბსენი, პ. 26, 43, 124, 126, 162

ივანიძე დ. 143

ივანოვი ვ. 127

იმედაშვილი ა. 154

ირეთელი, პ. 105

იუზოვსკი 167

იუნგი კ. 151

იუშკევიჩი ს. 63, 93

იშხნელი გ. 149

კ

კარგარეთელი ა. 81

კიკნაძე ვ. 27

კლდიაშვილი დ. 15, 24, 40

კოკლენი ჟ. 165

კოლხიდელი 139

კომისარაჟევსკაია ვ. 137

კონტი ო. 31, 123

კოპო ჟ. 133

კოსოროტოვი ი. 32

კოსოროტოვსკაია 44

კრუჩინინი ი. 44

კრეგი გ. 47, 125, 134, 147, 160

კურბასი ლ. 163

ლ

ლანგმანი ფ. 62

ლემონიე კ. 68, 70, 73

ლექსაო ო. 113

ლორთქიპანიძე ნ. 69, 72, 105

ლორნი ჟ. 82

ლოსვეი ა. 151

მ

მალარმე 124

მანჯგალაძე ე. 13

მარჯანიშვილი კ. 23, 47, 118, 135, 163, 165

მაჩაბელი დ. 9

მაჭარაშვილი 88

მგალობლიშვილი 113, 119

მდივანი მ. 81

მეიერჰოლდი ვ.ს. 37, 42, 55, 75, 127, 131, 133, 137, 148, 163

მეიფარიანი ა. 13

მერსიე ჟ. 162

მესხი კ. 12, 15, 27, 70, 81, 143

მესხიშვილი ლ. 12, 14, 23, 25, 28, 36, 51, 55, 113, 120, 148

მეტერლინკი მ. 45, 124, 126, 128, 137, 140, 148

მორეასი ჟ. 127

მოჟნიაგუნი, ს. 107

ნ

ნათაძე შ. 39, 61

ნაიდიონოვი ს. 26, 45

ნინოშვილი ე. 31, 105

ნიცშე ფ. 18, 117, 123, 159, 161

ნორიოელი ო. 7

ო

ორბელიანი ს.ს. 10  
ორტეგა-ი-გასეტი ს. 107  
ოცხელი პ. 167

პ

პასტერნაკი ბ. 94  
პიტოევი ს. 90  
პროპი ვ. 152  
პშიბიშევსკი ს. 141

ჟ

ჟულავსკი 142, 148

რ

რამიშვილი ტ. 40, 57, 92, 94, 96,  
99, 103, 105  
რევაზიშვილი ა. 7  
რეინჰარდტი მ. 118  
რემბო 124  
რობაქიძე გრ. 72, 142, 156  
რუნდიცკი კ. 66  
რუსთაველი 10  
რცხილაძე გრ. 96, 138

ს

საიათნოვა 9  
სარაჯიშვილი ვ. 105  
საფაროვა მ. 15  
სახნოვსკი ვ. 85  
სვიმონიძე ი. 143  
სიმონსონ ლი 131  
სკრიაბინი ალ. 124  
სოკოლოვი დ. 44  
სოფოკლე 79  
სტანილავესკი კ. 43, 65, 90, 134  
სტრინდბერგი ა. 36  
სუმბათაშვილი ალ. 32  
სუნდუკიანი გ. 16, 21

ტ

ტაბიძე ვ. 72, 106  
ტაიროვი ა. 131, 133, 135, 163, 166  
ტენი ი. 49, 123  
ტოლსტოი ლ. 55

უ

უილრაიტი ფ. 153  
ურუშაძე ვ. 29  
ურუშაძე პ. 14

ფ

ფალავა ა. 84, 114  
ფიროსმანი ნ. 72  
ფრეინდლეხი ა. 85  
ფროიდი ზ. 18  
ფურცელაძე ა. 50  
ფუქსი გ. 164

ქ

ქიქოძე გ. 149  
ქორელი მ. 114, 118, 140

ყ

ყიფიანი ა. 80  
ყიფიანი კ. 15, 25, 28

შ

შათირიშვილი კ. 118, 140  
შალიკაშვილი ვ. 40, 68, 70, 76, 80,  
82, 85, 108, 111, 114, 118, 138, 144,  
155  
შანშიაშვილი ს. 105, 164  
შექსპირი 38, 79  
შელინგი ფ. 31  
შიუკაშვილი ვ. 40  
შიუკაშვილი ნ. 81  
შოთაძე პ. 148  
შონბერგი ა. 124  
შუმანი რ. 163

ჩ

ჩერქეზიშვილი ე. 69, 143  
ჩეხოვი ა. 53, 85, 89, 119, 124  
ჩირიკოვი ე. 45, 63  
ჩიქოვანი ს. 166  
ჩუბინიშვილი დ. 86  
ჩხეიძე ნ. 26, 55, 76, 138, 149  
ჩხიკვაძე რ. 13

ც

ცაგარელი ა. 16, 61

წ

წერეთელი ა. 12, 24, 27, 150  
წუწუნავა ა. 114, 118, 149

ჭ

ჭავჭავაძე ი. 12, 16, 75, 150

ხ

ხორავა ა. 13

ჯ

ჯანელიძე დ. 37  
ჯაფარიძე გ. 11  
ჯორჯაძე ა. 105

კ

კაუტმანი გ. 24, 26, 45, 50, 54, 56,  
93, 101, 124, 126  
კეგელი გ. 31  
კიუგო ვ. 13, 113



