

# რომანტიზმიდან ნატურალიზმამდე

(ნაწილი მეორე)\*

## მიხეილ კალანდარიშვილი

მბონებ აღნიშნავ ზედმეტია იმი-  
სა, რომ ცხრაასიანი წლების დასაწყი-  
სი მღელვარე და დაძაბული პოლიტი-  
კური ცხოვრებით გამოირჩეოდა. ეს  
განწყობილება საგრძნობლად აირეკლა  
თეატრზეც — იგი მიივიწყეს. პრესის  
ფურცლები შემდეგს მოწმობენ: „ორ-  
შაბათს, 26 სექტემბერს (1905 წ.) შედ-  
გა ქართული დრამატული დასის სეზონ-  
ის გახსნა. დაიდგა სუმბათოვის „ლა-  
ლატი“, რომელსაც წარსულის სეზონ-  
ებში უზარმაზარი წარმატება ჰქონდა.  
მიუხედავად იმისა, რომ მთავარ რო-  
ლებს ასრულებდნენ უძლიერესნი სა-  
უკეთესოთა შორის (ვ. აბაშიძე — ბესო,  
ნ. ჩხეიძე — ზეინაბი, ვ. გუნია —  
ოთარ-ბეკი), სპექტაკლმა არადამაკმა-  
ყოფილებლად ჩაიარა და თეატრიც ნა-  
ხევრად ცარიელი იყო, რაც აიხსნება.  
ძირითადად, საზოგადოების მღელვარე  
განწყობილებით!“...<sup>1</sup>

რეცენზია მეტად კეთილმოსურნე  
ხასიათისაა და ავტორის ფსევდონიმიც  
„ნერავენოდუშნი“, მას ქართველ მსახი-  
ობთა ნიჭის გულწრფელ თაყვანისმცემ-  
ლად ახასიათებს. თუმცა მისი გულუბრ-  
ყვილო თავგამოდება ქების მიღმა სა-  
ვალალო სიმართლეს ხდის ფარდას.  
„ნერავენოდუშნი“ ხაზგასმით აღნიშნავს  
მსახიობთა მიერ როლების სამაგალი-  
თო ცოდნას. ამგვარი მტკიცება კი  
ფაქტის განსაკუთრებულობაზე მეტყვე-  
ლებს. რასაც რეცენზენტი ერთგვარი

რეკლამის სახით მომდევნო ფრაზაში  
ადასტურებს ეს: „...ქართულ სცენაზე  
იშვიათად ხდებოდა, უკიდურეს შემ-  
თხვევაში აქამდე“<sup>2</sup>...ო...

„ლალატის“ გათამაშებით დრამა-  
ტული საზოგადოება ისევ აგრძელებდა  
ჩვეულ ტრადიციას — სეზონის გახსნა-  
ზე ორი კონკრეტული პიესიდან („სამ-  
შობლო“ და „ლალატი“) არჩევანი რო-  
მელიმე ერთზე შეეჩერებინათ. ამ მრავ-  
ლისმნახველ სპექტაკლებში სარკესა-  
ვით აირეკლა რომანტიზმის მთელი ის-  
ტორია ქართულ თეატრში. თუმცა, ამ  
დროისათვის, მათ წარმატებას უზრუნ-  
ველყოფდა ძველი, თეატრისმოყვარე  
არისტოკრატიის გადარჩენილი უმცი-  
რესობა, რომელთა ცხოვრება წარსუ-  
ლის დიდებულ დღეთა ხსოვნაზე შე-  
ჩერდა და გაიყინა, მაგრამ ამასთან ისი-  
ნი უძლურნი იყვნენ ეხილათ საკუთარ-  
ი დაცემა; მიეღოთ უკვე ყოველისმომ-  
ცველი, ახალი მერკანტილური ღირე-  
ბულებანი.

სეზონის გახსნიდან სამი დღის შემ-  
დეგ, ვ. გუნია მჩაქარევედ თარგმნა და  
სცენაზე წარმოადგინა ი. კოსოროტო-  
ვის პიესა „გაზაფხულის ნიაღვარი“,  
რომელშიც მკაფიოდ გაისმოდა თანა-  
მედროვე ჰანგები. თუმცა მის წარმო-  
ჩენას ხასიათთა ფსიქოლოგიური დამუ-  
შავება ართულებდა. საფიქრალია, რომ  
ვ. გუნია ამ დრამამ დააინტერესა, უპირ-  
ველესად, როგორც სცენის „ვარსკვლა-  
ვი“, რომელშიც მეტად ეფექტურად  
გამოიყურებოდა მძიმე ავადმყოფო-

\* გაგრძელება. დასაწყისი № 1, 1990 წ.

ბით შეპყრობილი, ახალგაზრდული ცოდვებისათვის მწარედ დასჯილი, ნევრასთენული სერგეი ხმარინის როლი. მაყურებლის ინტერესს აღვივებდა ის ფაქტიც, რომ ადრე ეს პიესა რუსულ თეატრში დასადგმელად აიკრძალა. მიუხედავად მხატვრული არასრულფასოვნებისა, ძირითადი პარამეტრებით პიესა „გაზაფხულის ნიაღვარი“ ბუნებრივად თავსდებოდა ნატურალისტურ ნაწარმოებებს შორის, პასუხობდა მიმდინარეობის მოთხოვნებს, იძლეოდა ახალი საშემსრულებლო ხერხების დემონსტრირების საშუალებას. თუმცა, კრიტიკის აზრით, ვ. გუნიას სპექტაკლმა სწორედ ამ მხრივ არ გაამართლა: „ბატონმა გუნიამ — აღინიშნებოდა რეცენზიაში — სწორად გაიგო როლი, მაგრამ გაგებულის გადმოცემა დამაჭერებლად და ბუნებრივად მან... ვერ შეძლო... ბატონმა შათიროვმა სრულიად ვერ გაიგო პლახოვის სახე; სულ გადადიოდა ტონიდან ტონში და ხშირად შარეირებას მიმართავდა...“<sup>43</sup>

არ შეიძლება ჩიროვნად არ შეფასდეს ვ. გუნიას მიერ პიესის შერჩევის, თარგმნისა და დადგმის ფაქტი, რითაც მან რომანტიკული ქართული სცენა ნატურალიზმის ესთეტიკას აზიარა, თუმცა ხელიდან დაუსხლტა მიმართულების ძირითადი მოთხოვნები. მისთვის ძნელი იყო მოეცილებინა წლების მანძილზე, ფრანგულ-სანტიმენტალურ პიესებში თამაშისას დახვეწებული მოძველებული ხერხების არსენალიდან ამოკრფილი საშემსრულებლო „ეშმაკობანი“, ამგვარმა ხელისშემშლელმა გამოცილებამ განაპირობა ერთგვარი დაუდევრობა, არსებითი ბიოლოგიური მოტივების უგულვებელყოფა, მელოდრამატულობა, მაყურებელში თანაგრძნობისა და სიბრალულის აღძრავი საწყალი ინტონაცია, რაც ვერაფრით ვერ ჰკუთმბდა პიესის ავტორის შემოქმედებით მრწამსს, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი სწორედ გარემოს გულგრილი ანალიზი იყო. ინსტინქტებისადმი მონობის იდეა განსაზღვრავდა დრამის ნაღვლიან ფინალს.

აქცენტების გადაადგილება სპექტაკლში, ალბათ, ინფორმაციის ხაზგასმითა და ახალ წესთა უცოდნობითა და ახალ გამოწვეული; მიუთქმეტეს, რომ ვ. გუნიას, კარგი განათლებითა და ფართო ინტერესებით აღჭურვილი, აქტიურად ესწრაფვოდა თანამედროვე სამყაროს მოწინავე თეატრალურ პროცესთა გაგებასა და თავის შემოქმედებაში აღსრულებას. მიუხედავად ამისა, მასში მაინც მსახიობის, პრემიერის ბუნებამ გაიმარჯვა რეჟისორზე — პიესის ფაქიზ ამომხსნელზე. სწორედ ამის გამო ვერ შეელოა იგი მაყურებელზე არაერთხელ გამოცდილ საშუალებებს, რომლებიც მაღლიერი ცრემლების ზღვისა და დარბაზის მქუხარე ოვაციების გარანტიას იძლეოდნენ.

ასე, რომ ნატურალიზმის თემათა, იდეათა, თუ პრინციპთა პირველი განხორციელება ქართულ სცენურ ხელოვნებაში შეცდომებთან იყო დაკავშირებული, მათ თავის მხრივ, განაპირობეს ახალი შტამები და მიმართულების მყარი მელოდრამატული კოლორიტი, რაც საბოლოოდ მიესადაგა ქართულ სცენურ ნატურალიზმს და მის თვისებად იქცა.

იმავე წლის 1 ოქტომბერს ქუთაისის თეატრმა გადაწყვიტა, — თავისი ახალი სეზონი ისტორიულ-რომანტიკული პიესების მიმართ ტრადიციული რეპერანსის გარეშე გაეხსნა. პოზიტივისტური ტენდენციებითა და „გარემოს ფილოსოფიით“ ზიბლავდა და მოდურად ვარაუდებოდა პროტოპოპოვის დრამატული თხზულება „ცხოვრების გარეშე“. სპექტაკლს რეჟისორობდა ქართული სცენის სიამაყე ლ. მესხიშვილი. სპექტაკლის სანახავად, თბილისიდან სპეციალურად ჩამოსული რეცენზენტი უკმაყოფილო დარჩენილა პიესის არჩევანით, განსაკუთრებით კი აღუშფოთებია იგი ქუთაისელი მაყურებლის ქცევას: „პროტოპოპოვის პიესის „ცხოვრების გარეშეს“ ამორჩევას, საბედნიეროს ვერ ვუწოდებთ... — წერდა იგი — ავტორმა ვერ გაართვა თავი ამოცანას: გადმოეცა სამზარეუ-

ლოს მკვიდრთა შესახებ ცხოვრების მხატვრული სურათი. მე გამაოცა ქუთაისელმა საზოგადოებამ... მოქმედების დროს ისმოდა გაუთავებელი საუბარი, სიცილი, ყვირილი, გინება, კარის ჩახუნი, უადგილო ტაში, ხველა, უხამსი, სულელური შენიშვნები მსახიობთა მიმართ; ერთი სიტყვით პიესის მოსმენის ყოველგვარი სურვილი გუჯარდება“.

როგორც ამ მოწმობიდან ჩანს, მსახიობებს ურთულეს პირობებში უწევდათ სცენაზე გამოსვლა და თამაში... ერთი თვის შემდეგ პროტოპოპოვის პიესამ თბილისის სცენაზე გადმოინაცვლა. ამჯერად, მას დგამს ვ. გუნია. სპექტაკლის თაობაზე გვამცნობს ვაზეთი „ივერია“: „პროტოპოპოვის პიესა „ცხოვრების გარეშე“ აზრიანი ნაწარმოებია, მხოლოდ, რაც შეეხება სამხატვრო იერს, შემოქმედებით ნიქს, 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...“

ვეყრდნობით, რა თანამედროვეთა ამგვარ შენიშვნებს, გვირთულდება სპექტაკლის სტილზე თუ მის იერსახეზე მსჯელობა; რამეთუ ვასაგებია, რომ რეჟისურის ჩამოყალიბების ამ ეტაპზე, დარღვეული იყო ელემენტარული სცენური ლოგიკაც. ხოლო ცალკეული მიგნება, თუ ასეთი რამ მაინც გაჩნდებოდა, სხვა დანარჩენთან აღრეული, არათანმიმდევრული და დაუღვევრად შესრულებული იყო. თანამედროვე დრამის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებებისადმი ამგვარი უყურადღებობა ორივე ხსენებული სპექტაკლის შესრულებას ახასიათებდა. მსახიობები როგორც ახერხებდნენ, ისე ირგებდნენ როლებს; უჭირდათ უჩვეულო პირობების შეთვისება — გამიზნულად შეკუმშულ ყოფაში გარკვევა. თავიდან ბოლომდე ვერ აცნობიერებდნენ როლს, რის გამოც წამადაუწუმ გვარდებოდნენ

ტონიდან“, რეჟისორულად მოუფიქრებელ სიციარელეს შფოთვითა და მომეტებული მგრძნობიარობიდან გამდინდნენ. სპექტაკლის მომზადებამს დროის მინიმუმი ხმარდებოდა, სწორედ ამაში უნდა ვეძიოთ შეცდომათა და წარუმატებლობათა სათავე. სამუშაო განისაზღვრებოდა პიესის ზედაპირული გაცნობით, რადგან არც იყო უფრო დინჯად გააზრების საშუალება. წარმოდგენა უკვე პრემიერის შემდეგ ძველდებოდა. „...ჩვენი საზოგადოება არამც თუ ძველს პიესებს არ ეტანება, არამედ ახლებსაც გაუბრის...“ ვიგებთ იმავე რეცენზიაში სპექტაკლის წარუმატებლობის ერთ-ერთ მიზეზს. თუმცა, მთავარი მიზეზი, ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციასა და ყოფითის ხელოვნებას შორის გაჩენილ ორგანულ წინააღმდეგობაში გამოსკვივის. ამაღლებულის მოტრფიალე პირობითობა განსაკუთრებულის ნიშნით ჰმოსავდა ყოველივეს, რაც მის საუფლოში ხდებოდა. არას დაგიდეგდათ არც სინამდვილის თავისებურებას, არც პრობლემათა მიზეზებს, არც მოკვდავ ადამიანს — ბიოლოგიურ არსებას. უკუგდებულ იყო ჩვეული კოდი, წარმოდგენილ მოქმედებათა არსი ირღვეოდა. აღქმა ძნელდებოდა.

ამ პერიოდის ქართული კრიტიკა სულ უფრო მეტ უყრადღებას აქცევს სცენურ განლაგებას, დეკორაციას, დეტალების შეუსაბამობას, თუმცა, მისი მოთხოვნები ჭერ-ჭერობით ელემენტარული დამაჭერებლობისკენაა მიმართული და ხშირად გულუბრყვილოდაც გამოიყურება. ზოგჯერ შევხვდებით იმასაც, რომ რეცენზენტები ამჟღავნებენ მეტად ბუნდოვან წარმოდგენას ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკაზე. არ აყოვნებენ ქებას იქ, სადაც თავის შეკავება უფრო აჯობებდა. თუ გადავხედავთ ზემოთ ციტირებულ რეცენზიას, შევამჩნევთ, სამსახიობო ოსტატობისადმი ცოტა არ იყოს, ზერელე მიდგომას: „ჩვენი მსახიობები ამ პიესას კარგად თამაშობენ. მშვენიერი არის ბ-ნი შათირიშვილი — იაკობ ლაქიას როლში

და ბ-ნი აბაშიძე — ოსიფ მზარეულისაში“<sup>6</sup>. მაშინ, როდესაც ლაქიაც და მზარეულიც ტიპიზაციის სახით შესრულდა, რაც პრინციპულად უარყოფდა და ეწინააღმდეგებოდა ნატურალისტურ სტილისტიკას. გარდა ამისა, ვ. აბაშიძისათვის „ოსიპი“ შემოქმედებითი სიახლე ნამდვილად არ იყო; განზოგადების ხერხებს იგი ბრწყინვალედ ეუფლება და სრულყოფს უკვე XIX ს. 80—90-იან წლებში. ცხოვრებისეულ საშინელებათა მოზღვაების მხატვრული ანალიზი მოითხოვდა განსაკუთრებულ, სერიოზულ, ფხიზელ და ფაქიზ დამოკიდებულებას. მიმართულებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა დაწვრილებით, ობიექტურ და პედანტურ დეტალიზაციას. მაგრამ, საყურადღებოა, რომ ეს გზა მიისწრაფოდა, ერთი მხრივ, უძირო ფსიქოლოგიზმისაკენ და მეორე მხრივ—სქემატური სოციალური ტენდენციურობისაკენ. ამ პოლუსთა გამთლიანება, უკიდურესობათა სრული დაძლევა რთული და იშვიათი მოვლენა იყო მთელ ნატურალისტურ მიმდინარეობაში, თუმცა მისი ცალკეული პრინციპები უდიდეს გავლენას ახდენდნენ სხვა მიმართულებებზე. დღესაც, მეტი დამაჯერებლობის მისაღწევად, მიმართვენ ნატურალისტურ მანერას; „წმინდა“ ნატურალიზმით კი ძნელი იყო მაყურებლის გულის მოგება, რამეთუ არ მართავდა მათ ემოციებს — არ ითვალისწინებდა არც ტირილს, არც სიცილს. ვ. აბაშიძე ჭიუტად იწვევდა მაყურებელში მეორეს, ვ. გუნია — პირველს. მოგვიანებით, მსახიობთა შორის, ამ თავისებურების დაძლევა შეძლო ლ. მესხიშვილმა, რომელსაც სამართლიანად შეიძლება ვუწოდოთ ქართული სცენური ნატურალიზმის მეწინავე. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ლ. მესხიშვილს თავისი გზიდან არც გადაუხვევია; ახალი ტექნიკა ორგანულად შეერწყა მის ფართო დიპაზონს, მოერგო დიდი არტისტის შემოქმედების უნი-

ვერსალურობას, გააღრმავა ისევ და ისევ მისი რომანტიზმი.

ოქტომბრის დასაწყისში, თეატრში მან დადგა ა. სტრინდბერგის „მამა“, მთავარ როლს თვითონ ასრულებდა. კრიტიკამაც არ დაავიანა; განსაკუთრებით აღინიშნა ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება, რომ მაყურებლის დასავლეთ ევროპული დრამატურგიის საუკეთესო მაგალითებთან ზიარების ფაქტი დროული და მეტად აქტუალური იყო. „პუბლიკა, — წერდა რეცენზენტი — მაღლიერი უნდა იყოს ალექსეევ-მესხივეისა, ამ პიესის დადგმისათვის. შესრულებას ეტყობოდა, რომ მსახიობები ჯერ კიდევ ვერ შეეწყვნენ პიესას... ბოლომდე ვერ შევიდნენ გემოში“<sup>7</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკოსმა გალანძღა დადგმის ნაყოფიანობები, მაინც განაცხადა—როტმისტრის სახე მესხიშვილის შესრულებით „მხატვრული და დასრულებულიაო“. აქ ჯერ კიდევ არ გვხვდება მსჯელობა თუ მინიშნება მსახიობის მიერ ნატურალისტური მანერის ფლობაზე, არამედ თავს გვახსენებს მესხიშვილისათვის დამახასიათებელი ხელწერა — ხაზგასმულად რომანტიზირებული, ზეაწეული ხასიათის ნახატი, რომელიც ჯერ კიდევ ფაბულური პერიპეტეიების ზედაპირს შეეხო და კარგად ვერ იყო გაქლენილი სტრინდბერგის მიერ მონდომებით გაშიშვლებული ფსიქიკის დინებაში.

რამდენიმე თვით ადრე მესხიშვილამდე ამ პიესის დადგმა და თამაში სცადა ეს. მეიერჰოლდმა თბილისის რუსულ თეატრში. მაგრამ ეს ცდა მარცხით დასრულდა, დიდად იმოქმედა გარეგნული მონაცემების უქონლობამ „წარმოსადგეი მხნე როტმისტრისათვის, რომელიც ახალგაზრდობაში ქალებს შორის წარმატებით იყო განებივრებული“<sup>8</sup>. ამას გარდა კრიტიკაზე კომიკურ შთაბეჭდილებას ახდენდა დრამატულ ადგილებში მკახე, მყვირალა ტონი.

რამდენიმე წელიწადში ლ. მესხიშვილი ხვეწავს და ცენაზე წარმოად-

გენს ჰემარიტად სრულყოფილ, მრავალფეროვან ნატურალისტურ ტექნიკას, რომელშიც ორიგინალურად შეერწყმება მგრძობიარე, ნატიფი „ფოტოგრაფიულობა“ კონტრასტულ, არტისტულ აღმადრენას. თუმცა, მისი სახეები შემოქმედებითი სრულყოფის ხანაშიც ინახავდნენ მონუმენტურ მონახაზს, არ წვრილმანდებოდნენ. თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მსახიობი მრავალჯერ დაუბრუნდა როტმისტრის სახეს, ყოველთვის რაღაცას ამატებდა და სრულყოფდა როლის აქურულ ქარგას, მას ბადალი არ ჰყოლია ურთულეს ფსიქოლოგიურ როლებში სულიერ ავადმყოფთა განსახიერებისას — მოწმობს ბ-ნი დიმიტრი ჩანელიძე<sup>9</sup>.

ლ. მესხიშვილის სცენური ნატურალიზმი ვრცელდებოდა კლასიკურ დრამატურგიაზეც. ამ მანერაშია შესრულებული მისი „ჰამლეტი“ და ედგარი „მეფე ლირში“, რომელიც სიანტერესოდაა განხილული პაოლა ურუშაძის ნაყოფიერ გამოკვლევაში — „შექსპირი და სცენური რეალიზმის ჩამოყალიბება ქართულ თეატრში“.

ამგვარად, 1905-06 წლის სეზონის დასაწყისში ვ. გუნიამ და ლ. მესხიშვილმა გეზი შეუცვალეს ქართულ თეატრს. ეს გარდატეხა შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ისტორიულ-კანონზომიერი გზა ღრუბლისმიღმა რომანტიზმიდან დაბალი პროზაული სინამდვილის ასახვამდე. დასაინანია, რომ ამ ცვლელადობას აკლდა გაბედულება, ახასიათებდა სანახევრო, დაუმუშავებელი გადაწყვეტილებანი, აგრეთვე შესრულებითი დაუდევრობანი და ბოლოს, ხორციელდებოდა უმრავლეს შემთხვევებში საეკვო მხატვრული ხარისხის მასალაზე. ქართული თეატრის უიღბლობა თარგმნილ პიესათა არჩევისას არაერთხელ აღნუსხულა პრესაში: „ქართველი მთარგმნელი თითქოს სიბნელეში დაბორილობს რუსული დრამატურგიის ბაღებში, აწყდება ბუერებსა და ნარშავეებს, ეკიდება, წყვეტს მათ და ბედნიერსა და კმაყოფილს ქართველ მაყურებლამდე მოაქვს“<sup>10</sup>.

მსგავსი „ნარშავეებით“ იყო სავსე

1906 წლის სეზონი; თუმცა ეს ყველაფერი გასაგებია და მისატყვევებელი, რადგან ყველა სხვა თეატრულ შემთხვევითან ერთად, პიესათა თარგმნასაც პრემიერი დამდგმელები კისრულობენ. განსაკუთრებით მოზღვავედა უსუსური აზრების შემცველი მელოდრამები, რომელთა დადგმავიც დიდი შრომა იხარჯებოდა ამაოდ. მაგალითად, ამ სეზონში იდგმებოდა ვ. რიჟკოვის სოციალური მელოდრამა „პირველი მერცხალი“. (რეჟისორი — მესხიშვილი). გმირი, ტიზონ უხვატოვი, (მსახიობი — ნ. გვარამე) სოფლის სოციალურ ურთიერთობათა გაჯანსაღების მოსურნე „პირველ მერცხალს“ განასახიერებდა. უცნაური ის იყო, რომ იგი მთელი მოქმედების განმავლობაში მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჩამოდიოდა ოჩოფენებიდან, როდესაც „ტრემლების ღერიო-სა და სიყვარულზე ლოცვის“ დრამა დგებოდა. კრიტიკამ ირონიულად შენიშნა: „ახალგაზრდა მსახიობმა გვარამემ ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ მერცხალს დამსგავსებოდა. მაგრამ შეუძლებელი — შეუძლებელია“<sup>11</sup>.

1905 წლის 10 ნოემბერს, გუნიას რეჟისურით შედგა ფილიპის არასცენიური დიდაქტიკური პიესის „კაცობრიობის კეთილისმყოფელების“ პრემიერა, რომელშიც მოთხრობილი იყო გერმანიის საპერცოგოს კარის ზნე-ჩვეულებანი. სექტაქლის გმირები გულს უღონებდნენ მაყურებელს მეტისმეტი სათნოებით. ხოლო მათი გაუთავებელი საუბრებით მობეზრებული რეცენზენტი, იძულებული გახდა, ელიარებინა: პიესის წაკითხვა კიდევ შეიძლება, ნახვა კი მეტისმეტი: „ყველა თამაშობდა უხალისოდ და უნდილად, კიდევ უფრო ცუდად არის საქმე დადგმის თვალსაზრისით. ძლიერ მოიკოკლებს სარეჟისორო ნაწილი, როგორც ჩანს, იგი გაუწაფავ ხელებშია“<sup>12</sup>.

კითხულობ ძველ, გაყვითლებულ რეცენზიებს და თვალს გჭრის კრიტიკოსთა მოუხრიდებელი პირდაპირობა, შესაშური გაბედულება, თითქოს შიში არც კი აქვთ, რომ ვერ გაუგებენ. მაგალითად, ამ სეზონში მოხდა დღევანდელი-

ბისათვის უცნაური რამ. ბ-მა ბუზენმა, რუსული დრამის ადმინისტრატორმა! ბენეფისი მიუძღვნა საკუთარ თავს, რითაც დიდად კმაყოფილი დარჩა და ბევრი ძვირფასი საჩუქარიც მიიღო. მაგრამ, მეორე დღეს გაზეთ „ზნანიაში“ რეცენზენტმა ს. ზ.-მ მის ბენეფისს „ბაკანალია“ უწოდა, რითაც ბ-ნი ბუზენის გულისწყრომა დაიმსახურა და გადააწყვეტინა მას, იმავე დღეს თეატრის შენობაში მიახლოებოდა და შეკითხვით მიემართა ზავრიევის გვერდით მდგარი ჩიშვიკიანისათვის: „იცი თუ არა, ვინაა ის ვიგინდარა ჩემს ბენეფისზე რომ დაწერაო?“. რაზედაც ზავრიევმა თვითონ უპასუხა: „ეს მე ვარ!“ და სიტყვებს ქმედითი შეურაცხყოფაც მიაყოლა. ამ ინციდენტს შემდეგ განიხილავდნენ „ტიფლისკი ლისტოკში“, „გოლოს კავკაზში“, გაზეთ „ზნანიაში“ ვ. გუნიაც გამოეხმაურა:

მართლაც უცნაურია. დღეს ყველაფერი პირიქით ხდება. ვაი, იმ კრიტიკოსის ბრალი, ვინც სიმართლის თქმას გაბედავს! პატარა შენიშვნისათვის რამდენი ბოდრიში, მიკიბ-მოკიბევა, რამდენი თავის მართლება და რამდენი დასაბუთება გვჭირდება, თუმცა ერთი შეხედვითაც ყველაფერი ნათელია. კრიტიკოსანდმი გამძლეობით მშვენივრად გამოიცილება პიროვნება, მისი სიბრძნე, მისი ქეშმარიტი სილიადე. ამ გამოცდას, როდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს, სწორედ სიმართლისათვის მეტისმეტად თავგამოდებულები ვერ უძლებენ და შეტევაზე გადმოდიან.

მაგრამ, დავუბრუნდეთ სეზონს. რაც არ უნდა ითქვას, სპექტაკლების მხატვრულ დონეზე, ფაქტი ფაქტად რჩება — სწორედ ამ სეზონში გადატყდა ძველი რეპერტუარი. ისტორიულმა დრამებმა და კომედიებმა უკანა პლანზე გადაინაცვლეს. სულ უფრო და უფრო აზრდება „ახალი დრამის“ პრესტიჟი. თეატრმა გააცნობიერა და შეითვისა ცხოვრების მიერ შემოთავაზებული სოციალური პრობლემატიკა.

თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების გარდა („ცხოვრების გარეშე“.

„მამა“, „დარღვეული კერა“, „განახლებული ნიაღვარი“ და სხვა.) 1906 წლის დამლევს, 12 დეკემბერს მემღვინე ღვარცხიანი აბაშიძის ბენეფისზე ნაჩვენებნი იქნა შალვა ნათაძის ორიგინალური დრამა „ლევან ევანაძე“. მართალია, პიესა ვერც ლიტერატურული თვალსაზრისით, ვერც სცენური ინტერპრეტაციის ორიგინალურობით ვერ დაიკვეხნია, მაგრამ უპრეცედენტო იყო, თვით დრამატული ნაწარმოების გამოჩენის ფაქტი, რომელშიც ნატურალისტურმა ესთეტიკამ შემოქმედებითი გარდატეხა ეროვნულ მასალაზე ჰპოვა. მართოდენ ორიგინალური ნაწარმოების შექმნის ფაქტს არ დასკვრებია „კავკაზსკაია რეჩის“ „მე ვარის“ ფსევდონიმს ამოფარებული რეცენზენტი, რომელიც სამართლიანად ჩიოდა ქართული რეპერტუარის სიღარიბეს, აღნიშნავდა, რომ აბაშიძის სპექტაკლიც მხოლოდ ოდნავ შეეხო მშობლიური ხალხის ცხოვრების წიაღსვლებს. იგი მოუწოდებდა ქართველ დრამატურგებს, მეტი სითამამითა და სიღრმით გაეხსნათ თანამედროვე სინამდვილის წინააღმდეგობანი და ბოლოს საყვედურით აცხადებდა: „რაიმე რეალურის შექმნის ყველა მცდელობა, საზოგადოების ყურადღებისათვის უღირსი ნაწარმოებებით სრულდება. ახალგაზრდა... შალვა ნათაძის ახალი პიესა — „ლევან ევანაძე“ ვერ გაამდიდრებს ქართული ორიგინალური რეპერტუარის ღარიბ საგანძურს.“<sup>13</sup>

„მე ვარის“ მიერ წამოყენებული კრიტიკიუმები დამწყები დრამატურგისადმი უსაფუძვლო არ იყო. არასცენურობა, მოქმედების სტატიურობასთან შერწყმული ქარბსიტყვაობა, პერსონაჟთა ხასიათების გაურკვევლობა მას მოკლე სცენურ სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებდა; საუკეთესო შემთხვევაში პიესას ერთგვარი განხორციელება ეწერა. კრიტიკოსმა თავის რეცენზიაში გამოამყლავნა მხატვრული გემოვნება, მომთხონელობა, მაგრამ მხედველობიდან გამოორჩა — სინათლისაკენ მისწრაფებული სიახლის სუსტი ყლორტები, რომლებიც რამდენიმე წე-

ლიწადში გაძლიერდებიან, ჩამოყალიბდებიან და თავს შეგვახსენებენ ი. გედევანიშვილის, ვ. შალიკაშვილის, ნ. შიუკაშვილის, შ. დადიანის დრამატურგიაში. ამ ეტაპზე კი, არც თუ მდიდარი საგანძური უკვე შეავსო დ. კლდიაშვილის შესანიშნავმა დრამატულმა ნაწარმოებებმა; რაც შეეხება შ. ნათაძის პიესას, მონიშნა რა პოზიცია და გარკვეული დისტანცია სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში, მიიღო და აითვისა ახალი პირობითობა. მან თავისი როლი შეასრულა ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში. პიესის წვრილმანებით გადატვირთული ქარგისა და გარეგნული ნიშნების მიღმა, იგრძნობოდა სოციალური მაქისცემა, რომელშიც განზოგადებას კპოვებდა და ეპოქის ფონზე იხატებოდა ქართული სოფლის პრობლემები. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მესამე აქტის სცენები, სადაც აჯანყებული გლეხები მრისხანე სოციალური პროტესტის გამოხატვით აოცებენ თავისი მემამულის ოჯახს. „მიწა არ შეიძლება ვინმესი იყოს, ის, როგორც ჰაერი და სინათლე, ეკუთვნის ყველას“.

ამგვარად, ქართული ნატურალიზმი, რომელიც ცხოვრებისეულ სიბინძურეში ჩაძირვისა და სინამდვილის ქვენა, მახინჯი, მზარეების ძიება-აღწერის მნიშვნელოვან ეტაპს უქცევს გვერდს, ერთბაშად იწყებს სოციალური უსამართლობისა და უთანასწორობის საკითხების დამუშავებას, რაც დასავლეთ ევროპულ დრამატურგიაში უკვე განვითარებული მიმდინარეობის გარდატეხის ხანას ემთხვევა. ნატურალიზმის ამგვარი მეტამორფოზის მიზეზები მისთვის დამახასიათებელი სიზუსტით განმარტა ტ. ბაჩელისმა: „ნატურალისტებს სურდათ ობიექტურები ყოფილიყვნენ. ტენდენციურობა კი, უბრალოდ იმიტომ იკრებოდა მათ შემოქმედებაში, რომ კონკრეტული ფაქტების დემონსტრირებისას, ნებსით თუ უნებლიედ, წინ წამოიწევდა თანამედროვე საზოგადოებრივი წყობის მხილება. სიმართლის ამოსაქექად, ნატურა-

ლისტები სოციალური შენობის კედლებს უთხრიდნენ ძირს“<sup>11</sup>.

ქართული ნატურალიზმი ნატურალიზმის სოციალური ტენდენციურობით იყო გაელენთილი. სცენურობის თვალსაზრისით — მას მალაღმარდოვანი რომანტიზმისა და მდამიური სანტიმენტალიზმის ელფერი დაჰკრავდა. შ. ნათაძის მცდელობა რაღა თქმა უნდა ჩავარდნა იყო და ჩემგან ამო იქნება მისი დაცვა. მასზე დამლუპველად იმოქმედა ავტორის არაპროფესიონალიზმმა. იმდროინდელი პრესის მოწმობით, პიესაში შესაფერისი როლი ბენეფიციანტისთვისაც (ვ. აბაშიძე) კი ვერ მოიძებნა და ნიჭიერი და ჭკვიანი არტისტი გუნია ამოდ ცდილობდა რამე ცოტა თუ ბევრად გასაგები გაეხადა... პატივცემულ არტისტს ეს არ გამოუვიდა, თუმცა თვითონ იგი ამაში დამნაშავე არ იყო“<sup>12</sup>. მაგრამ სწორედ ამ პიესამ მონიშნა ქართული დრამატურგიის მომავალი სვლა. შემდგომაც, ქართველ დრამატურგთა ქმნილებანი, ნატურალიზმსა და სიმბოლიზმს შორის მერყევი, საკვირველი იყო თავისი უკიდურესობებით. ამ პიესებში დრამატურგის მზერა ჯერ ძირს, სიღრმეებისაკენ იყო მიმართული; ავტორი ცდილობდა სოციოლოგიასა და ფიზიოლოგიაში ჩაღწევას. შემდეგ კი, მოულოდნელად, თავს მალა წევდა და მარადიულის, ციური სამყაროს ჰერეტას იწყებდა. იდეათა ამგვარი შერწყმა მაქსიმ გორკისეულ სიტუაციას ჩამოჰგავს. როდესაც გმირი ამბობს: „ადამიანი ეს ამაყად ქლერს!“ და გარშემო არ მიმოიხედავს, რათა შეხედოს გარემოს, სადაც ეს საკრამენტული სიტყვები გაისმის.

ქართული რეჟისორული თეატრი, რა თქმა უნდა, იზოლირებულად არ ყალიბდებოდა. ყველაზე მეტად გასათვალისწინებელია ტფილისის რუსული დრამის თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკა, რომელიც ხშირად ამარაგებდა ჩვენს პრემიერებს სათარგმნელი პიესებით; არ შეიძლებოდა კვალ არ დაეტოვებინა ვ. მეიერჰოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ გამო-

სვლებს 1904—1906 წლებში და გაიდებუროვის „მოდრავი თეატრის“ გასტროლებს 1911 წელს. ამგვარი ფონი რეჟისურის ჩამოყალიბების პერიოდში ფასდაუდებელია, თუმცა, რა თქმა უნდა, ასეთსავე დიდ საშიშროებას შეიცავს. ნოვატორულ ხელოვნებასთან შეხვედრა ბადებს როგორც ცრუ გავლენებს, როდესაც ბუკვალურად გამოჭრიან ოსტატის ქარგაზე, ასევე ფართო პერსპექტივებს მათთვის, ვინც სიახლეს შემოქმედებითად გადასინჯავს და გაიაზრებს.

ვ. მეიერჰოლდი დროს მნიშვნელოვნად უსწრებდა. იგი საქართველოში ჩამოვიდა, რათა საბოლოო წერტილი დაესვა ნატურალისტური თეატრისათვის. ამ დროისათვის, ჩვენში ეს მიმდინარეობა ჯერ კიდევ მხოლოდ ყალიბდებოდა, ჯერ კიდევ ვერ განესაზღვრა სავსებით თავისი წინსვლის ორიენტირები, წიგნში „ბნელი გენიოსი“ ი. ელაგინი წერს, რომ მეიერჰოლდის ახალი იდეების განხორციელების შესაძლებლობა საგრძნობლად გაიზარდა თბილისში, რომელმაც ახალი დრამის ამზანაგობას უკანასკნელი ტექნიკური მიღწევებით აღჭურვილი რუსული თეატრის სცენა დაუთმო.

ახასიათებს რა ოსტატის მუშაობის საერთო მიმართულებას თბილისში, ი. ელაგინი გამოჰყოფს: „სამხატვრო თეატრის გამოცდილ გზას“, რომელმაც ერთბაშად განსაზღვრა წარმატება ტფილისის ინტელიგენტურ პუბლიკასთან, და „მოდერნისტული დრამატურგიის გზას“<sup>15</sup>, რომელიც მეიერჰოლდმა გაიარა აქ თანამიმდევრულად და წარმატებით განახორციელა რა თანამედროვე პიესების მთელი რიგი დადგმები. ამ აზრს ეთანხმება ვ. მეიერჰოლდის ქართველი სპეციალისტის ი. თუხარელის დასკვნები: „თუ დასაწყისში — წერს იგი — მეიერჰოლდისათვის საპროგრამო იყო სპექტაკლები ადრეული მხატვის სტილში... უკვე პირველ სეზონში 1904—05 წლებში განისაზღვრა სხვა მიმართულება მეიერჰოლდის ძიე-

ბებისა, რომელსაც მიყავდა იგი სიმბოლისტურ დადგმებთან“<sup>17</sup>.

თბილისში მოღვაწეობა მეიერჰოლდმა ნაცადი ხერხით დაიწყო. მიმართა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლების გამარტივებულ ასლებს, რომელსაც სტანისლავსკის გენიალური მოწაფე ვირტუოზის სიმსუბუქით ანხორციელებდა. ყოველ დღე, როგორც რეჟისურის სავარჯიშოებს, იგი იმეორებდა და აღადგენდა „ცხოვრებისეულ სურათებს“, ამასთან ცდილობდა შემოქმედება მოეხდინა თბილისელ მსაყრებელზე, შეეცვალა ჩვეული ესთეტიკური კრიტერიუმები. კრიტიკა გაოცებით აღნიშნავდა: „მსახიობი გვევლინება, მხოლოდ აუცილებელ ჩხირად იმ ეტლის ბორბალში, რომელსაც რეჟისორი მართავდა“<sup>18</sup>. და ი. ელაგინის თანახმად, ტიფლისში ყველაფერი მიდიოდა „კარგად იქამდე, ვიდრე მეიერჰოლდმა არ დადგა [...] „თოვლი“, (პშიბიშვესკის) [...] მსაყრებლისთვის ნაცნობი ნატურალისტური თეატრის ხერხებისაგან „თოვლის“ დადგმაში არაფერი არ დარჩა. თვითონ თოვლიც კი არ იყო თეთრი... და იყო ულტრაიისფერი“<sup>19</sup>.

თუმცა „თოვლის“ დადგამამდე და მის მერეც, ტიფლისის პუბლიკის ნაწილი და მისი ინტერესების გამომხატველი ოფიციალური გაზეთი „კავკაზი“, ერთიანდებოდნენ მეიერჰოლდის ნოვატორული რეპერტუარის აქტიურ მიუღებლობაში. ამას პირდაპირ ასაბუთებს სპექტაკლ „თოვლზე“ გამოქვეყნებული რეცენზიის დასაწყისი: „ვერ მოასწრო „ჩაძირული ზარის“ მერე ჩვენმა მსაყრებელმა სულის მოთქმა და ისევ თეატრში მობრუნება, რომ მეიერჰოლდმა ახალი დარტყმა განიზრახა. და მსაყრებელს თავზე დააყარა პშიბიშვესკის ქუჭყიანი „თოვლი“... სცენიური შარლატანობის ნიმუში“<sup>20</sup>.

რეცენზენტს არ ასვენებდა ფარდა, რომელიც სიგანეზე იხსნებოდა. რადგან გახსნისას იგი ზოგჯერ ავეჯს ედებოდა და ერთხელ, „ავადმყოფი ხალხის“ წარმოდგენაზე სავარძელი გადააბრუნა. მსახიობი კი, რომელსაც ამ



დროს ნევროსთენიის შეტევა უნდა გაეთამაშებინა, იძულებული ვახდა ჩერ სავარძელი დაეღვა თავის ადგილზე. კრიტიკოსის ღვარძლიანობას ბოლო არ ჰქონდა: „კიდევ კარგი, — წერდა იგი — რომ სავარძელი რაიმეს არ გამოედო. ხომ შეიძლებოდა, რომ ავანსცენაზე მაგიდა მდგარიყო, მაგიდაზე კი ნავთის ლამპა... აი მაშინ გამოვიდოდა ნამდვილი განწყობილება“<sup>21</sup>.

კონსერვატორული კრიტიკის აღნიშნულმა ნაწილმა, „მოჩვენებების“ დადგმის შემდეგ, სროლა დაიწყო უკვე დიდი ნორვეგიელის მისამართით და სარკისტულ სინანულს წარმოთქვამდა. რომ სპექტაკლს არ ესწრებოდნენ სპეციალისტი-ექიმები, რომლებსაც შეეძლოთ მწერლისათვის აეხსნათ ოსვალდის ავადმყოფობის მიმდინარეობის ნამდვილი კლინიკური სურათი. „კავკაზის“ რეცენზენტი ქედმაღლური ტონით კითხულობდა: „რატომ არ წერს იბსენი პიესას ქოლერის თემაზე. ასეთი პიესა ჩვენში ამჟამად სავსე დარბაზს შეყრდა. შეიძლებოდა, ავტორს ამისათვის რაიმე ახალი სოციალური თეზისი მოეძებნა: მაგალითად, ოჯახური თავყრილობა ქოლერის ბაცილების ზრდას იწვევს“<sup>22</sup>.

ყველასათვის გაუგებარმა „თოვლმა“, რომელშიც ირონიული რეცენზენტის განსაზღვრით: „ეგვიპტური წყვილი სუფევდა“, აიძულა მეიერპოლდი კულისებში დამალვოდა განრისხებულ მაცურებელს. თუმცა, სპექტაკლი საბოლოოდ ისტორიული მნიშვნელობისა გამოდგა: „პირველი ცდა, პირობითი, ანტინატურალისტური თეატრისა რუსეთში“<sup>23</sup>.

დასანანი, რომ ქართული თეატრი მზად არ იყო მის თვალწინ ჩავლილი მოვლენების აღსაქმელად. კიდევ დრო იყო საკირო, რათა ჩაწვდომოდა ახალ სიღრმეებს — ცხოვრების ტრაგიკულ მსოფლშეგრძნებას, რომლის გამოვლენისკენაც მიისწრაფვოდა სცენური სიმბოლიზმის ახალი ფორმა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეიერპოლდის ამხანაგობამ ვერაერთა-

რი გავლენა ვერ მოახდინა თბილისის თეატრებზე. რეპერტუარით დაინტერესდნენ, მხატვრული იდეები როდესაც რუსული „არტისტული“<sup>24</sup> და მა და ქართული დრამატული საზოგადოების დასი დგამდა კოსოროტოვის „ვაზაფხულის ნიაღვარს“, ვახეთ „კავკაზის“ კრიტიკოსს უმალ გაახსენდა, რომ ეს პიესა შარშან მეიერპოლდის დასის შესრულებით „გამოირჩეოდა ანსამბლურობით, ანუ ყველა მსახიობის შეგნებული დამოკიდებულებით ავტორის ამოცანებისადმი. რუსული დრამის რეჟისორ კრუჩინინისათვის კი, მხატვრული ანსამბლის მოთხოვნა ნაადრევა. ისიც საკმარისია, რომ... ყველა მონაწილემ... იცოდა როლი... და ხელს არ უშლიდნენ ერთიმეორეს უხეში დისონანსით“<sup>25</sup>.

სამივე სპექტაკლზე გამოხმაურებათა შედარება გვარწმუნებს, რომ მეიერპოლდმა სერგეი ხმარინის როლს მთარგო ლოგიკური და დამაჯერებელი გასაღები, როდესაც უჩვენებდა: „ავადმყოფურ ნერვიულობას, გაღიზიანებას... და თანდათან ამზადებდა მაცურებელს საბედისწერო დასასრულისათვის“<sup>26</sup>. ვერც გუნია და ვერც სოკოლოვი, (რომელმაც შეასრულა ეს როლი რუსულ დრამაში) ვერ დაეუფლენ ნატურალისტური ტექნიკის ანბანს. სოკოლოვის მიმართ რეცენზენტი მეტ სიმკაცრეს იჩენდა. წერდა, რომ მსახიობი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თამაშობდა ჯანმრთელ გმირს და მაცურებელს რჩებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს იგი მხოლოდ ეშმაკობს თავისი უიღბლო სიყვარულის გამო. ამიტომ, როდესაც მოულოდნელად, ფინალში, ავადმყოფური შეტევების შესრულების დრო დგებოდა, მსახიობი სიყალბეს ვერ ართმევდა თავს. კრიტიკოსის აზრით კი, იგი გამოიყურებოდა „როგორც „დუშკა-ტენორი ოპერაში“, ეს. მეიერპოლდმა თბილისში განაზოროციელა ს. ნაიდონოვის ნატურალისტური დრამა „ვანიუშინის შეილები“, რომელმაც ჯერ რუსულ „არტისტულ დრამაში“ გადაიბარგა, ხოლო

შემდეგ ვ. გუნიას გადმოკეთებით, ქართულად დაიდგა ახალი სახელწოდებით „დარღვეული კერა“. ამას გარდა, ი. თუხარელის მოწმობით, მეიერპოლდის სპექტაკლის შემდეგ, ტასო აბაშიძის ბენეფისზე, ვ. გუნია დგამს ფრანც ფონ-შენტანის პიესას „აკრობატები“. და ერთი დღით ასწრებს მეიერპოლდის პრემიერას ჰაუპტმანის „როზა ბერნდის“ დადგმით (მთავარ როლში ნ. ჩხეიძე). ამგვარი მაგალითების რიცხვი შეიძლება შევავსოთ ჰაუპტმანის პიესების მთელი რიგით, რომლებიც მეიერპოლდმა პირველად ტიფლისის სცენაზე განახორციელა, აგრეთვე სტრინდბერგის „მამით“ და თანამედროვე რუსული დრამებით (ტრანზებერგი, პოტაპენკო, იუშკევიჩი...)

1906 წლის გაზაფხულის სეზონზე, ტიფლისში ბოლო ჩამოსვლისას, მეიერპოლდს ჩამოაქვს იბსენის „ნორა“, „მოჩვენებანი“, „სიყვარულის კომედიი“. ჩირიკოვის „ებრაელები“, ჰაუპტმანის „ჰანელე“. „ჰანელეს“ დადგმას „ტიფლისკი ლისტოკის“ რეცენზენტი „რეჟისორული შემოქმედების აბოთეოსს“ უწოდებს. მეორე სეზონი მეიერპოლდმა მეტერლინკის „ტენტაჟილის სიკვდილით“ დაასრულა. სპექტაკლი თამაშდებოდა მუქი მწვანე ტიულით გადაკრულ ჩარჩოში, ფიზიკონიაზე შესრულებულ საცის პარტიტურის თანხლებით: „არტისტები ანტრაქტებზე გამოძახებისას არ გამოდიოდნენ. მხოლოდ აქტის შემდეგ დაიწყო გრანდიოზული ოვაციები... გამოიძახეს არა ნაკლებ ოცჯერ...“<sup>26</sup>.

ასე დაემშვიდობა მაესტროს ქალაქი.

მეიერპოლდი კი, ელაგინის მოწმობით, „უკმაყოფილო იყო მსახიობებით და უჩიოდა მათ თამაშს, „მშრალად, ტექნიკურად... მაგრამ რას იზამ... როდისღა გამოჩნდებიან მომავალი თეატრის მსახიობები!“... მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ მივიღწენ მასთან ამგვარი მსახიობები... თავიანთი ხალისიანი და უდარდელი ხელოვნებით გაიელვეს და წავიდნენ... დატოვეს იგი, სულ მა-

ლე თვითონაც განზავდნენ „სოციალისტური რეალიზმის“ თეატრის ამღვრეულ, დამდგარ გუბეში“.<sup>27</sup>

ტიფლისური სეზონები მნიშვნელოვანი ვახდა მეიერპოლდისათვის, და არა მარტო მისთვის. აქ მან მოახერხა განხორციელებინა ახალი რეჟისორული ხერხების მთელი ალღუმი და სწორედ ამ ექსპერიმენტებმა მისცეს დასაბამი მსოფლიოში ცნობილ ე. წ. „რუსულ პირობით თეატრს“.

აქ, საქართველოში დამარცხდა პირველად ანტუანი-სტანისლავსკის თეატრი. თუმცა ეს ფაქტი გაუზარებელი დარჩათ, არა მხოლოდ მაშინდელ ქართველ სცენის მოღვაწეებს, არამედ მათი შემოქმედების მკვლევართაც. მეიერპოლდის ხელიდან განვითარების უშუალო იმპულსი მიიღო ქართულმა სცენამ, რომელმაც სამხატვრო თეატრის ხასხასა ასლებიც იხილა და სრულიად ახალი მოდერნისტული რეპერტუარიც. ოსტატის მთავარი ღვაწლი შეუმჩნეველი დარჩა, მიენდვნენ ქართული ხელოვნებისათვის სრულიად უცხო, შეუთავსებელს, მაგრამ უკვე ფეხმოკიდებულ, გამოცდილ მიმდინარეობას. სამწუხაროდ ამ მცდარმა ბილიკმა შორი გზით ატარა და დაავიანა ხალასი რეჟისურა. მაგრამ ქართველ პრაქტიკოსთა მიერ ერთხელ უკვე გადაწყვეტილი, რომ თითქოს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედება ახლობელია ქართული ტრადიციისა და კულტურისათვის, დაექვების გარეშე ერთმანეთის თანმიყოლებით გაიმეორა თეატრმცოდნეობამ.

თუ საქმეს შევხედავთ იმ კუთხით, რომ სამხატვრო თეატრის ასლების შესრულებას გარკვეული პროფესიონალიზმი და ოსტატობა მოჰქონდა, ეგებ გამართლებაც ჰქონდეს ამგვარ შემოვლას, თუმცა, რასაკვირველია, დაოსტატება შემოქმედებითი აღმაფრენისა და ფანტაზიის ხარჯზე ხდებოდა.

ეს, მეიერპოლდი საქართველოს მაღლიერი მაყურებლის ტყავისყდიანი ადრესით ტოვებდა, რომლის ვერცხლის ფირფიტაზეც ამოტიფრული იყო

სიტყვები: „გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ“, „თქვენ დაგვამარცხეთ.— წერდა მას მრავალრიცხოვანი თბილისელი მაყურებელი — თქვენ შეძლიეთ დაგემსხვრიათ ეკვის ყინული, უნდობლობის ყინული. როდესაც თქვენ მოგვევლინეთ, ჩვენ არ გიცნობდით... თქვენ გყავდათ, თქვენ ისინი ახლაც გყავთ, მაგრამ ისინი იმას კი არ უარყოფენ, თუ როგორ თამაშობთ, არამედ თუ რას... თქვენ გამარჯვეთ! თქვენ დაგვიმორჩილეთ მწყობრი ანსამბლის შეტევით, ახალი რეპერტუარის შეუბოვარი იერით... გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ“<sup>28</sup>.

როგორც ჩანს, გულისამაყუჩებელმა დამშვიდობებამ, მაყურებელზე არარსებულ გამარჯვებათა მტკიცებამ ვერ მოუბრუნა გული მეიერჰოლდს და ვერ დაავიწყა ყველა ის წყენა, რაც ორი სეზონის შემოქმედებითი წვის შედეგად შეხვდა. ეს იმ წერილიდანაც ჩანს, ტიფლისიდან გამგზავრების წინ, უკეთესი მომავლის იმედით რომ დაწერა: „მე მომბეზრდა ხალხს ანბანი ვასწავლო, მე პოეტი ვარ და არა სკოლის მასწავლებელი... არც უზოვი, არც ფედოტოვი და არც მითუმეტეს ნემიროვიჩ-დანჩენკო... მე ესთეტი ვარ, მომბეზრდა ჭუჭყიან პერანგებში და გაქონილ შარვალში სიარული... მე მიწნდა, იმდენად კარგად ვიყო ჩაცმული, რომ სულის მშვენიერი სწრაფვა, საცვლის ელვარებას შეესაბამებოდეს“<sup>26</sup>.

მაგრამ ამ სიტყვების დამწერი თხუთმეტი წლის შემდეგ, კომისრის მსგავსად, გიმნასტურასა და ტყავის ქურთუკში გამოეწყო, მიუხედავად იმისა, რომ ომი კარგა ხნის ხნის წინათ დამთავრებულიყო. თუმცა, ამგვარ სამოსში მან დიდხანს ვერ გაძლო. სწორედ იმ დროს „სტალინის მეორე ხუთწლიან პერიოდში, როდესაც ყველაზე მედიდური ხელმძღვანელი ამხანაგები... გამოცხადდებოდნენ ხოლმე კაბინეტებში... თეატრალურ და რესტორნის დარბაზებში გიმნასტურით შემოსილები, ტყავის ქამრით შემორტყმულები „ბელადის მსგავსად“, მაშინ მეიერჰოლდი

უკვე უპირატესობას ანიჭებდა საუკეთესო მკერავთა კოსტუმებს, ინგლისურ პალსტუხებს, იტალიურ ჭკუდებს, აუცილებლად... მკაცრ, ძალიან პრინციპულ, კონსერვატულ სტილში“<sup>30</sup>.

ამის შემდეგ იგი მალე იღუპება.

ამ გადაცემებში არის თავისი ლოგიკა. მსახიობისათვის როლის გასახსნელად, კოსტუმი ისევე თანაბრად მნიშვნელოვანია, როგორც ქმედება. მეიერჰოლდი კი, სულით ხორცამდე არტისტი, სტილის უფაქიზესი გრძობით, თავისი პრინციპების შესატყვისად იცვამდა. ხოლო ეს ჩაცმულობა, ამ პრინციპების მსგავსად, ყოველთვის კონფლიქტურად კონტრასტული მოჩანდა გარემოს ფონზე.

მეიერჰოლდმა დატოვა თბილისი და დაიკარგა რეალური შესაძლებლობა, რომ არა პეტროგრადში, არამედ სწორედ საქართველოში აღსრულებულიყო „ცოცხალი მარიონეტების“ მოდერნისტული თეატრის შექმნის მისი თამაში მხატვრული იდეა, რომელიც მსოფლიო რეჟისორული შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს.

საქართველოს კულტურას, ტრადიციას და გემოვნებას ეხმიანებოდა ამგვარი ხასიათის და არა სტანისლავსკისეული ნატურალისტური თეატრის სისტემა. და ეს მაინც აღსრულდა და გამჟღავნდა, თუმცა უფრო გვიან, ოცი წლის შემდეგ: აღსრულდა, რადგან ეროვნულმა ძალისხმევამ ამ დროს ჰპოვა გამოსავალი და სანდრო აზნეტულის ქართულ რეჟისურა სწორედ ეროვნული პარტიტურის ფონზე აქლერდა. შემკული რთული რიტმული არანჟირებით, მეტად ლამაზი, თავისებური, ამაღლებული და განუმეორებელი, ახალი ტალღა ახლებურად აგორებს მეოცე საუკუნის უდიდეს თეატრალურ იდეას, რომლის დაბადება გორდონ კრეგის სახელს უკავშირდება. უკვე ჩვენს დღეებში (70—80 წწ.) კვლავ ამ ტალღაზე აღმოჩნდება ჭეშმარიტი ქართული თეატრი, კვლავ ამ იდეიდან აღმოცენდება და დააგვირგვინებს „ყვარულს“, „კავკასიურ ცარცის წრეს“.

„რიჩარდ III“. „მეფე ლორს“ — სპექტაკლებს, რომლებიც დღეს ქართული ხელოვნების ემბლემად იქცნენ... მაგრამ ამის შესახებ მოგვიანებით.

### შენიშვნები:

- <sup>1</sup> Неравнодушный. — Возрождение, 1905, 1 октября.
- <sup>2</sup> იქვე.
- <sup>3</sup> იქვე, 7 ოქტომბერი.
- <sup>4</sup> Одинокий, Кутаисский театр. — Возрождение, 1905, 9 октября.
- <sup>5</sup> იხ. ქართული წარმოდგენა. — ივერია, 1905, 5 ნოემბერი.
- <sup>6</sup> იქვე.
- <sup>7</sup> Одинокий, Кутаисский театр. — Возрождение, 1905, 9 октября.
- <sup>8</sup> Н. М. Новая драма. — Кавказ, 1905, 20 января.
- <sup>9</sup> იხ. დ. ჯანელიძის ხელნაწერი „ქართული თეატრის ისტორიის პროგრამა-კონსპექტი“. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტ. ბიბლ.
- <sup>10</sup> Ки-ни, Грузинский театр. — Волн, 1906, 6 апреля.
- <sup>11</sup> იქვე.
- <sup>12</sup> Неравнодушный, Грузинский театр. — Возрождение, 1905, 13 ноября.

- <sup>13</sup> Мэвар, Грузинский театр. — Кавказская речь, 1906, 14 декабря.
- <sup>14</sup> Бачелис Т. Шекспир и Крэг. — 1983, с. 55.
- <sup>15</sup> Мэвар, Грузинский театр. — Кавказская речь, 1906, 14 декабря.
- <sup>16</sup> Iuri Elagin, Dark Genius, London, 1982, p. 88-89.
- <sup>17</sup> Тухарели И. Товарищество новой драмы В. Д. Мейерхольда в Тифлисе в 1904—1906 гг., Автореферат диссертации. — Тбилиси, 1978, с. 34.
- <sup>18</sup> Кавказ, 1904, 28 сентября.
- <sup>19</sup> Iuri Elagin, p. 89.
- <sup>20</sup> Кавказ, 1904, 4 октября.
- <sup>21</sup> Кавказ, 1904, 10 октября.
- <sup>22</sup> Н. М. Новая драма. — Кавказ, 1904, 14 ноября.
- <sup>23</sup> Iuri Elagin, p. 90.
- <sup>24</sup> А. М. В. Русская драма. — Кавказ, 1905, 9 октября.
- <sup>25</sup> იქვე.
- <sup>26</sup> Iuri Elagin, p. 108-109.
- <sup>27</sup> იქვე, გვ. 106-107.
- <sup>28</sup> Тифлисский листок, 1905, 1 марта.
- <sup>29</sup> Iuri Elagin, p. 342-343.
- <sup>30</sup> იხ. ინსტ. ბიბლ.
- <sup>31</sup> იქვე.

# ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი და ბრიგოლ რობაქიძე

## ვახტანგ ძვანიძე

ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს მუშაობა მომიხდა ქართული სამოსამართლო მკვებრმეტყველებისა და ერთ დროს მეტად გავრცელებული კულტურულ-საგანმანათლებლო, თეატრალურ ხელოვნებასთან ახლო მყოფი დარგის — „ლიტერატურული გასამართლების“ ისტორიის საკითხებზე.<sup>1</sup>

ეს თემები სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებად ცნობილი იყო და ამიტომ საქმის დაწყება ძველი იურისტების, მწერლების, მეცნიერი თუ პრაქტიკოსი ლიტერატორებისა და ხელოვნებათმცოდნეობის გამოკითხვით დაიწყო. მათი ოჯახის წევრების შეწუხება მომიხდა. ჩემს თხოვნას ენთუზი-

აზმით შეხვდა და პირადი მოგონებების სახით დიდი მასალა მომაწოდეს ლუარსაბ ანდრონიკაშვილის შვილებმა: ირაკლი ანდრონიკაშვილმა და ელფეთერმა, პროფესორმა ტრიფონ ხუნდაძემ, შ. ჩხეტიამ და დიმიტრი პოლუმორდვინოვმა. ადვოკატებმა: დ. დიდებულოძემ, შ. მესხიშვილმა, შ. ამირალოვმა, დ. ლორთქიფანიძემ, ძმებმა ენიკოლოპოვებმა, გ. თარხან-მოურავმა, თეატრმცოდნე სერგი გერსამიამ, ძველმა რეჟისორებმა, მსახიობებმა და პედაგოგებმა. განსაკუთრებული დახმარება გამიწია რესპუბლიკის მთავარმა ბიბლიოთეკარმა თამარ მაქავარიანმა, რომელმაც გარდა