

ბარდატქსა

„დურუჯის“ მანიფესტმა დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია, ახალგაზრდები მხარში ამოუდგნენ დურუჯელებს, ხან-შიშესულთა უმრავლესობამ კანდიერად მიიჩნია მანიფესტი. მანიფესტში მართლაც იყო კანდიერი ტონი - ექსპრესიონისტულად გაბედული, რადიკალური ფრაზეოლოგია.

„დურუჯის“ კორპორანტიები პირველად 1924 წლის 5 იანვარს შეიკრიბნენ და გააფორმეს ოქმი ნომერი პირველი. ოქმში მოკლედ, დეპეშის სტილით ჩაწერეს თავიანთი სურვილები. ს. ახმეტელი ამბობდა: „კორპორაცია ფუძეა ახალი თეატრის. უნდა განიდევნოს არაპროფესიონალიზმი და უნდა შეექმნათ კულტი ახალი არტისტის“. სხდომას შემოესწრო კ. მარჯანიშვილი. განიხილეს კორპორაციის ორგანიზაციული საფუძვლები. შეიმუშავეს „დურუჯის“ პრინციპები. 9 იანვარს შედგა მეორე სხდომა. მრავალ საკითხთან ერთად განიხილეს თეატრის მხატვრული ხარისხის პრობლემაც. განიხილეს და ჩაწერეს: „უარყოფა მხატვრული კომპრომისებისა თეატრში. სამხატვრო ნაწილის გამგესთან შეთანხმებით მუშაობა“.

აი, ეს კი მართლაც მთავარი საკითხი იყო. შეთანხმდნენ, რომ კ. მარჯანიშვილთან ერთად განიხილავენ ყველა პრობლემას. მესამე სხდომაზე (10 იანვარი) კ. მარჯანიშვილი ოფიციალურად მიიღეს „დურუჯის“ წევრად. „ახალმა წევრებმა კ. მარჯანიშვილმა და გ. დავითაშვილმა ფიცი მისცეს კორპორაციას“ - ვკითხულობთ ოქმში. 20 იანვარს დაამტკიცეს წესდება, 29 იანვარს საჯაროდ გამოაცხადეს მანიფესტი. ამ დღეს მოხდა კიდევ ორი დიდი ფაქტი: პირველი ის, რომ კ. მარჯანიშვილი აირჩიეს საპატიო კორპორანტად, ხოლო მეორე - „ალ. ახმეტელს მიენიჭა განსაკუთრებული უფლებები“. ასე რომ, იმთავითვე „დუ-



კ. მარჯანიშვილი

რუჯში“ გაჩნდა ორი ლიდერი. აშკარა გახდა მათი პრივილეგირებული მდგომარეობა. თითქოს ამ გადაწყვეტილებებში იყო დასაბამი მომავალი კონფლიქტებისა...

„დურუჯის“ სახელი კი კორპორაციას ახმეტელის წინადადებით დაერქვა. „ინტერესთა თამაში“ მიდიოდა. მაყურებელმა უკვე იცოდა მანიფესტის ამბავი. მაგრამ მისთვის ძირითადი შინაარსი უცნობი იყო. ახალგაზრდობა წინასწარ დადებითად განეწყო მანიფესტის მიმართ. ეჭვი და გაორება იყო უფროსი თაობის ნაწილში. და აი, დადგა ის დღე, რომელსაც ბევრი რამ უნდა გაერკვია. მანიფესტი აკ. ვასაძემ წაიკითხა. ხალხმა დაძაბული ყურადღებით მოისმინა იგი. აურზაური მერე ატყდა. „ცისფერყანწელთა“ სახელით ქანდარიდან სიტყვა რომ წამოიწყო პაოლო იაშვილმა.

კორპორანტებმა ფერხული ჩააბეს და მზის სადიდებელი „ლილეო“ იმღერეს. საზოგადოება ორ ნაწილად გაიყო - უფროსი თაობა და ახალგაზრდობა. თუმცა მათ შორისაც იყო ერთგვარი დიფერენციაცია. ხალხი მეტწილად იმან ააღელვა, რომ ძველ მსახიობთა ღვაწლი კანდიერად მოიხსენიეს.

„დურუჯის“ ირგვლივ პრესაში გაიმართა დისკუსია. ვნებათა ღელვა უფრო გაამძაფრა საგინებელი და საქებარი სტატიების ზეაწეულმა ტონმა. ერთნი ასე წერდნენ: „დურუჯი“ - ეს პატარა მდინარის სახელია, რომელმაც მართალია მოვარდნა იცის, მაგრამ იცის დაპატარავებაც და სრულიად გაშრობაც კი, მაშინ? ჯერ განმტკიცდით, დადექით საკუთარ ფეხზე, მოგვეცით ქართული მოძრავი პლასტიკა, ეროვნული ტემპერამენტი, გზნება, ქართული მეტყველება, წარსულისა და მომავლის მიმღეობის უნარი“ და ეს იქნება ნამდვილი „რევოლუცია და თქვენი გამარჯვებაც“ - ასე წერდა ვ. კოტეტიშვილი „ქართულ სიტყვაში“ 1924 წელს. „ამ თეატრში, რომელსაც შეზრდის ჩვენი, მთელი ქართველობის საუკეთესო ზრახვანი, უკეთილშობილესი მისწრაფებანი, საცა ვზიარებულვართ საუკეთესო მერმისის წმინდა ზიარებით, სადაც დავტანჯულვართ ღუხჭირ წუთების სატანჯველით, საცა განვწმენდილვართ, იმ თეატრში ექსპერიმენტებს ადგილი არ უნდა ჰქონდეს“. „ვარიეტეს ტიპის თეატრად ვერ გავხდით ჩვენს დიდსა და ჭირნახულ თეატრსა და მის შინაარსად ვერ გავაბატონებთ ფრანგულ რევიუსთანა პიესებს“ - ასე წერდა „ქართულ სიტყვაში“ შ. დადიანი.

დაახლოებით ამგვარი იყო „დურუჯის“ სხვა მოწინააღმდეგეთა

მოსაზრებანიც. მათ მიაჩნდათ, რომ დურუჯის მიერ მოტანილი სიახლენი ქართულ თეატრს გამოაცლიდა ეროვნულ ნიადაგს. დაუკარგავდა მას ყველა იმ სიკეთეს, რაც ასეული წლებით შეუქმნია ქართველ ხალხს. მის თეატრალურ შემოქმედებას.

ასე რომ, „მანიფესტის“ კრიტიკა და საერთოდ, „დურუჯის“ გამოსვლის შემდეგ წარმოქმნილი რეაქცია საფასვლით კანონზომიერი მოვლენა გახლდათ.

განზრახული იყო „დურუჯის“ მანიფესტი გამოქვეყნებულიყო პრესაში. მაგრამ „ქართულმა სიტყვამ“ არ დაუთმო მას ადგილი. ამიტომ კორპორანტებმა სხვა ხერხს მიმართეს. გამოიყენეს თეატრი-ტრიბუნა. მანიფესტის სტილი მართლაც უცნაური იყო:

„ნოემბრის 25... ქართული თეატრი აუქციონში.

მოგება ჩვენ...

ფიზიოლოგიური განცდანი ისტორიის ნაოჭებში...

ქურუმთა ხარხარი და მწუსარება კეთროვან ბალდახინზე...

პანთეონისაკენ...

ოქროპირთა კატასტროფა ტრაგედიაში...

არშინ მალ-ალანის გვარდია, მურტალ-მოდრეკილ ზურგზე.

გაზაფხულიდან შემოდგომამდე...

ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე...

ქართული თეატრი შლამიან ჭაობიდან ამოტივტივებული...

ჩრდილოეთით მოვარდნილი კენტავრი.

ქართული თეატრი ახალი ცეცხლის არტახებში...

„დურუჯი“ - მემარცხენე... ნოემბრის 25...

საზეიმო ყვილი გამარჯვების ყორეზე...

არტისტი შუშუპარიანი...

არტისტი-გიჟი...

არტისტი-ცეცხლოვანი...

არტისტი-შფოთი...

არტისტი-გოროზი...

არტისტი-ფაფარაყრილ რაშზე...

არტისტი-კადნიერი...

არტისტი-რიხიანი...

კენტავრი-ვეფხვებით -საერთაშორისო კარნავალში.

მარჯნისფერი მზე...

დურუჯი“...

რა გასაკვირია, თუ ამ ტექსტს სტვენითა და ხმაურით შეხვდე-

ბოდა აუდიტორია. ატყდა კამათი. საზოგადოება გაიყო მანიფესტის მომხრეებად და მოწინააღმდეგეებად. 1 თებერვალს ხელოვნების სასახლეში შეიკრიბნენ ქართული კულტურის მოღვაწენი და დაადგინეს: „ქართველ ხელოვანთა, პოეტების, ბელეტრისტების, დრამატურგთა, მუსიკოსების, მხატვრების, რეჟისორების და საზოგადო მოღვაწეთა კრება აღიარებს, რომ ყოველგვარი დადებითი ძიება, ჯგუფებად დაყოფა, განსაკუთრებული მიმართულების თეატრის შექმნა ბუნებრივია და მისაღები, მაგრამ ამავე დროს მიუღებელია 29 იანვრის მანიფესტის უხეში ფორმა. დაუშვებელია უფროსი თაობის მოღვაწეთა ღირსების შელახვა, შეურაცხყოფა“. ამასთანავე, „მასახიობთა არც ერთ ჯგუფს არა აქვს უფლება მისაკუთროს მთელი ქართული თეატრის სახელი“. პროტესტს ხელს აწერდნენ შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, მ. ქორელი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, ნ. ნაკაშიძე და ი. გრიშაშვილი. რამ აიძულა ისინი გამიჯვნოდნენ „დურუჯს“? მიზეზი ბევრი იყო. უპირველესად თვით დურუჯის რადიკალური ხასიათი, მისი კადნიერი ტონი, მისი მოუხეშავი და პრეტენზიული სტილი.

„საზოგადოებას არ უყვარს ადამიანი, რომელიც მას არ ჰგავს“ - ჩაუწერია ერთ-ერთ დღიურში გ. ტაბიძეს. როგორ ზუსტად გამოხატავს ეს ნაღვლიანი სტრიქონი დიდ ხელოვანთა ბედს!

„დურუჯს“ გამოექომაგა ტ. ტაბიძე: „ჩვენ შეგნებულად ვიცავთ დურუჯის დეკლარაციას. დურუჯი აყენებს ახალ თეატრალურ პრობლემას. არ შეიძლება ახალი საქმის გაკეთება, თუ ძველს არ ეთქვა უარი“.

დურუჯმა მკაცრი, მაგრამ გულწრფელი განაცხადი გააკეთა. ამ კორპორაციას ჰქონდა თავისი გარკვეული თეატრალური პრინციპები და საოცრად მომხიბვლელი ეთიკური ნორმები. ერთიცა და მეორეც სრულიად ახალი მოვლენა იყო ქართულ თეატრში. იგი კი არ ებრძოდა წარსულს, საერთოდ ძველისაგან მოწყვეტით კი არ აგებდა ახალს, არამედ კრიტიკულად ითვისებდა ქართული თეატრის მონაპოვარს. მას სურდა ჰარმონიული მთლიანობა დაემყარებინა ქართველი ხალხის თეატრალურ შესაძლებლობასა და სცენურ სინამდვილეს შორის. „დურუჯის“ ბრძოლა ამავე დროს ბრძოლა იყო ხალხის ფართო მასებში შელახული არტისტული პიროვნების დასაცავად. ს. ახმეტელი „დურუჯის“ ორი წლისთავზე წერდა: „ჩვენ ვეძიებთ ქართული თეატრის სახეს და ქართული არტისტის კონტურს. ყველა ეროვნებათა თეატრების განსხვავება მხოლოდ

ამაშია. საქართველოს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი დამოუკიდებელი თეატრი, ანთებული ქართული გულით და ალგზნებული ქართული სულით.“

ამ რწმენით დაიწყო „დურუჯმა“ მუშაობა. იგი შეეცადა ერთი დიდი მიზნისაკენ წარემართა არა მარტო თეატრის იდეურ-მხატვრული და ეთიკური მრწამსი, არამედ მისი ორგანიზაციული პრინციპებიც: „ახალ ეპოქას - წერდა ახმეტელი - სჭირდება არა მარტო ახალი არტისტი, უფრო მეტიც, მას სჭირდება სულ ახალი პიროვნება, თეატრალური მოღვაწე. აი, სწორედ ამ ახალი პიროვნების აღსაზრდელად დაარსდა თეატრში კორპორაცია და არა კავშირი. აი, მთავარი მიზეზი კორპორაცია „დურუჯის“ წარმოშობისა. მერე და, რა არის ეს კორპორაცია? „თანასწორუფლებიანი, ყველა ერთის და ერთი ყველას დამხმარე, ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად, კორპორაცია ნამდვილი კომუნაა, ნებაყოფლობითი დისციპლინით განმტკიცებული კორპორაციის მთავარი მიზანია როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გალვივება, აგრეთვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ისევე პიროვნების უმაღლესი კულტურის აღზრდა“ - წერდა ახმეტელი.

როცა აურზაური ატყდა პრესაში, როცა დაიწყო ცხარე პოლემიკა, მარჯანიშვილი ვრცელი სტატიით გამოვიდა და საქმის არსი განუმარტა საზოგადოებას. მან ჩვეული გულწრფელობით თქვა ყველაფერი: „ახალი იდეალებით გატაცებულმა ახალგაზრდობამ, რომელმაც უკვე იგემა წარმოდგენისათვის ნამდვილი სერიოზული მომზადების მნიშვნელობა, არ ისურვა უკანდახევა და თავისი იდეალების შესანარჩუნებლად შემოიკრიბა კორპორაციაში. ეს იყო პროტესტი არა მარტო ხელოვნების ძველი ფორმების, არამედ საგასტროლო და ცუდი წარმოდგენის წინააღმდეგ“.



სახმეტელი

ასე რომ, „დურუჯი“ უკვე მძლავრი ორგანიზაცია გახდა. მან ხელთ იგდო თეატრის მხატვრული და ორგანიზაციული სადავეები. ერთ-ერთ ნაწილში ტ. ტაბიძე საზოგადოებას მოუწოდებდა: „ნუ ვიქნებით კარჩაკეტილნი. გაიმართოს ხაზი ქართული ხელოვნების და მათ შორის თეატრისაც, მსოფლიო რადიუსით“.

საზოგადოების ვნებათა ღელვამ, დიდმა ხმაურმა და ბრძოლებმა თეატრის კედლებშიც შეაღწია. პირველ ხანებში „დურუჯი“ მტკიცედ იცავდა ერთობასა და ძმობას, თავის მიერ არჩეულ მხატვრულ პრინციპებს, მაგრამ მალე ბზარი გაუჩნდა მათ მთლიანობას („დურუჯიდან“ გავიდა ვ. ანჯაფარიძე). თუმცა ერთხანს ფართო საზოგადოებისათვის არც ეს იყო შესაძინევი. მსახიობები მართლაც შესაშურ თანამეგობრობას იჩენდნენ ყოველ დღე ყველა საქმეში. „შემოქმედებითი სურვილებისა და მიზნების გაზიარებას, - წერდა ა.კ. ვასაძე - ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ჰქონდა და ჩვენ ვსწავლობდით ერთიმეორისაგან, ვუზიარებდით ჩვენს ზრახვებს ერთმანეთს, ტყეში სეინრობის დროსაც, სუფრაზეც, ვსაუბრობდით ხელოვნების თანადროულობის, თეატრის ფორმის საკითხებზე, ხელოვნების ზნეობრივ, ეთიკურ, მოქალაქეობრივ იდეალებზე. ვეძებდით ყველაზე მწვავე ფორმებს არა მოდისათვის, არამედ თანამედროვეობის უკეთ ასახვისათვის, ჩვენი ფიქრებისა და მიზნების შემმოწმებელი კი ისეთი მაღალი გემოვნების კაცი იყო, როგორიც გახლდათ კოტე მარჯანიშვილი“.

ერთობა დიდხანს ვერ სძლებს ხოლმე. მით უფრო შემოქმედებაში, სადაც უდიდესი ადგილი უჭირავს ხელოვნის ინდივიდუალობის ფაქტორს. ამიტომ „დურუჯის“ წიაღში დაიწყო რღვევა, კონფლიქტები. გაჩნდა წინააღმდეგობა „დურუჯს“ და მარჯანიშვილს, ახმეტელსა და მარჯანიშვილს შორის. მათი წინააღმდეგობების წარმოქმნაში და კონფლიქტამდე მისვლაში დიდი როლი შეასრულეს თეატრის ირგვლივ მოტრიალე ხალხმა, - იმ საზოგადოებამ, რომელთა შორის ზოგს პირადი ინტერესები ჰქონდა, ზოგს გულწრფელად სურდა სხვაგვარი თეატრი, ზოგისთვის კი ჩვეულებრივი სასეირო სანახავი იყო. კ. მარჯანიშვილს, რომელიც ხშირად კინოგადაღებებზე მიდიოდა, არ შეეძლო მიეღო „დურუჯის“ ადმინისტრაციული ზეწოლა.

მაგრამ 1924 წლიდან 1926 წლამდე, ე.ი. კონფლიქტამდე ისინი ერთად ქმნიდნენ ახალი თეატრის ფუნდამენტს. ამ ურთულეს პროცესში კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ერთად იყვნენ, თუმცა

სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა განსხვავებული გზების ძიების სურვილი.

1924-25 წლების სეზონის მასალებიდან ირკვევა, რომ მარჯანიშვილსა და ახმეტელს ფართო მასშტაბის, პარალელური და მრავალპლანიანი მუშაობა გაუშლიათ. 1924 წელს „ლატავრას“ პარალელურად მუშაობა დაიწყო ფ. ვერფელის ექსპრესიონისტულ პიესაზე „შიგელმენში“ („კაცი სარკიდან“). მუშაობა წარმოებდა შექსპირის „უინდორელ მხიარულ ქალებზე“. „ლატავრას“ პრემიერა შედგა 30 ოქტომბერს, ხოლო „შიგელმენისა“ 1925 წლის 2 იანვარს. ამ პერიოდის შუალედში (ნოემბერ-დეკემბერში) დაიდგა ორი პიესა: ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ და შექსპირის „უინდორის მხიარული ქალები“. მათ თანადამდგმელად ს. ახმეტელიც არის დასახელებული. მაგრამ ირკვევა, რომ ახმეტელის წვლილი განსაკუთრებით დიდი იყო ვერფელის პიესის დადგმაში. დოკუმენტები სხვადასხვანაირად აღნიშნავენ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მუშაობას ამ პიესაზე. ზოგიერთი „შიგელმენში“ მხოლოდ მარჯანიშვილის დადგმად თვლიდა. ზოგიერთ ცნობაში ერთობლივ დადგმადაა აღიარებული, ზოგან კი ახმეტელის დადგმად. საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ რუსთაველის თეატრის საიუბილეო კრებულში, რომელიც 1934 წელს დაიბეჭდა, „შიგელმენის“ დამდგმელად დასახელებულია მხოლოდ ს. ახმეტელი.

რამდენად სარწმუნოა ეს ვერსია? შესაძლოა ეჭვი შეგვეტანა მის ობიექტურობაში, რადგან ჟურნალი რუსთაველის თეატრში ახმეტელის მუშაობის პერიოდს ეძღვნება, მაგრამ იქვე „პამლეტის“ დამდგმელად ხომ მხოლოდ კ. მარჯანიშვილია დასახელებული? კ. მარჯანიშვილი, როგორც თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გარკვეულ მონაწილეობას იღებდა ს. ახმეტელის თითქმის ყველა დადგმაში. თავის მხრივ, ღირებული იყო ს. ახმეტელის წვლილიც კ. მარჯანიშვილის დადგმებისათვის, მაგრამ ვერფელის პიესის დადგმაში კ. მარჯანიშვილის წვლილი იმდენად უმნიშვნელო იყო, რომ პრემიერის აფიშაზე კ. მარჯანიშვილის სახელი არ ეწერა. მხოლოდ ორ რეპუტიციას დასწრებია მარჯანიშვილი, დანარჩენი ნმ რეპუტიცია კი ს. ახმეტელმა ჩაატარა.

სპექტაკლმა დიდი აურზაური და მძაფრი კრიტიკა გამოიწვია. განსაკუთრებით მკაცრად შეხვდნენ მას პროლეტარული მწერლები და მათი თანამოაზრენი. გაზ. „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა წერილი მყვირალა სათაურით „მისტიციზმი სცენიდან“. სტატიას ხელს აწერდნენ ე.წ. „პროლეტარული მწერლობის ახალი ფრონტის“

წარმომადგენლები: პ. ქიქოძე, ვ. მაჭავარიანი, შ. რადიანი, ე. ლორთქიფანიძე, მ. მდივანი, დ. რონდელი, ა. მამაშვილი და სხვები. მათი აზრით, სპექტაკლს შეეძლო ცუდი ზეგავლენა მოეხდინა ახალგაზრდებზე, რადგან სპექტაკლში უკიდურესობამდგა მისული მისტიკა. „ვერფელის პიესაში იშლება მხატვრული სახეები სიკვდილისა, მოძღვრება სიკვდილისა მოდის სცენიდან“.

სპექტაკლი „შიგელმენში“ დიდხანს ვერ შერჩა თეატრის რეპერტუარს. მაგრამ თეატრის ცხოვრებაში მისი აღმოცენება სრულიადაც არ ყოფილა შემთხვევითი. იგი კანონზომიერი მოვლენა იყო ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე. კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს მიაჩნდათ, რომ ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას შეეძლო გარკვეული სამსახური გაეწია თეატრისათვის. ექსპრესიონისტული პიესები იდგმებოდა ყველგან და ქართული თეატრიც მიეძალა მას. თეატრის მესვეურები ფიქრობდნენ, რომ ექსპრესიონიზმი მეტ თანადროულობას მისცემდა თეატრს, რადგან იმხანად ჯერ კიდევ არ იყო ახალი ქართული საბჭოთა დრამატურგია. ერთგვარი გარდამავალი საფეხურის როლი უნდა შეესრულებინა ექსპრესიონისტულ პიესებს. „დურუჯმა“ მიიღო ექსპრესიონიზმის ეს პათოსი. ძველის ნგრევისა და ახლის დაბადების პროცესში იგი თავის მოკავშირედ მიიჩნია. მისთვის მისაღები იყო ექსპრესიონიზმის მანერაც, ლიტერატურული სტილი და დრამატურგიული არქიტექტონიკა, შეძახილები, ლოზუნგები, მკვეთრი და პირდაპირი. ზოგჯერ გაურანდავი ფრაზები კარგად მიესადაგებოდა მეამბოხე ახალგაზრდობის სულიერ აღზევებას.

ასე, რომ ქართული თეატრის ისტორიის საწყის ეტაპზე ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დადებითი როლის იგნორირება და მისი ხელაღებით უარყოფა ისეთივე შეცდომაა, როგორც მისი გამოცხადება მებრძოლ რევოლუციურ ხელოვნებად.

ს. ახმეტელი, რომელსაც არ ჰქონდა კ. მარჯანიშვილივით დიდი სასცენო გამოცდილება, ყველაფერს განსაკუთრებული ინტერესით ხვდებოდა. ყოველ დღე, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იგრძნობოდა მისი დაჟინებული სწრაფვა, რაც შეიძლება ღრმად ჩასწვდომოდა თეატრის სიღრმეს. ექსპრესიონიზმი კი ახალი ხილი იყო ყველასათვის და ახმეტელისთვისაც.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთად მუშაობის პერიოდის ანალიზიდან ჩანს, რომ ახმეტელი იზიარებდა კ. მარჯანიშვილის ფართოპლანიან ძიებათა ხასიათს. ამიტომ ბუნებრივიცაა, რომ

ერთად დგამდნენ სპექტაკლს, ერთად ქმნიდნენ ახალი თეატრის საფუძვლებს. ერთობლივ დადგმად ცხადდებოდა მოლიერის „გაან-აურებული მდაბიო“ (მ. ქორელთან ერთად), ს. შანშიაშვილის „ჰერეთის გმირები“, შექსპირის „ვინძორის ცელქი ქალები“, ნ. აზიანის „დეზერტირა“, პანტომიმა „მზეთამზე“, გ. რობაქიძის „ლამარა“ და სხვა. თვით ახმეტელი (რუსთაველის თეატრის საიუბილეო კრებულის მიხედვით) თავის დამოუკიდებელ დადგმებად ასახელებს „როდამს“, „სალომეას“, „ლატავრას“, „შვიგელმენს“. ეს ყველაფერი კ. მარჯანიშვილის გვერდით! თუ ამას მივუმატებთ მის ადრინდელ დადგმას „ბერდო ზმანისა“, ნათლად გამოიკვეთება ახმეტელის შემოქმედების დიდი გზის დასაწყისი.

მაგრამ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობა „გაკრიალებული“, წინააღმდეგობათა გარეშე როდი იყო. მათ ჰქონდათ ფარული და აშკარად განსხვავებული შეხედულებანი თეატრალურ მოვლენებზე, თეატრის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებზე, მაგრამ პირველ ხანებში, ვიდრე ახმეტელმა არ იგრძნო, რომ დამოუკიდებელი ფრენა შეეძლო, მისი პოზიცია კატეგორიული არ იყო მარჯანიშვილთან მიმართებაში. დრამატულმა სიტუაციებმა თანდათან უფრო გამოკვეთა და გამოავლინა მათი განსხვავებული ხასიათი, ძიებათა თავისებურებანი.

მთელ ამ ურთიერთობაში კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი გამოირჩეოდნენ საქმიანი, მეგობრული დამოკიდებულებით. მარჯანიშვილი თითქმის ყოველ წერილში, დეპეშასა და სხვა ფორმის წერილობით დოკუმენტში ახმეტელს ყველგან მეგობარს უწოდებს. მართლაც მეგობრულად მუშაობდნენ ისინი. ამასთანავე, ჩანს ორთავეს სიყვარული საერთო საქმისადმი. კოტე მარჯანიშვილი, როგორც გამოცდილი ხელოვანი ეხმარებოდა, ასწავლიდა, გზას უკაფავდა ს. ახმეტელს. ამზადებდა დიდი და დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. მათი შეხედულებები ბევრ ძირითად საკითხში სრულიად ემთხვეოდა ერთმანეთს, ან ძალზე უახლოვდებოდა.

როგორც ცნობილია კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრულ კონტრასტებს. იგი წითელი ზოლივით გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. მისი კონტრასტები ხასიათდება დიდი თეატრალური ელვარებით, მრავალმხრივობით. მისთვის მართლაცდა საყვარელი ხერხი იყო შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა, მათი მკვეთრი შეპირისპირება. ასეთი იყო საქართველოში

მისი პირველი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“. უშანგი ჩხეიძე იგონებს: „მხოლოდ ხანდახან მოილუშებოდა სცენა და ჩრდილი დაფარავდა მას ისე, როგორც მზიან დღეში ცაზე გადავლილი ღრუბლების ჩრდილი ეცემა დედამიწას. ეს თანმიმდევრული ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება სპექტაკლში ერთ-ერთი შესანიშნავი მეთოდი იყო მარჯანიშვილის მუშაობისა“. რასაკვირველია, მარჯანიშვილს ეს შუქ-ჩრდილები წმინდა ესთეტიკური ტკობისა და სილამაზის გამო როდი ჰქონდა. ის ასრულებდა მნიშვნელოვან აზრობრივ დანიშნულებას, იძლეოდა მკაფიო იდეურ აქცენტს. სპექტაკლში სინათლე ებრძოდა სიბნელეს, სიკეთე - ბოროტებას. ხალხის ჯანსაღ მხიარულებას ახშობდა ტირანია. ხალხი იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ. ასეთი იდეური კონტრასტები დიდ როლს ასრულებდა სპექტაკლში. მარჯანიშვილის სხვა სპექტაკლებიც ხომ ბრწყინავდნენ ამ მხრივ. იგივე „ურიელ აკოსტა“ და „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „ჰამლეტი“. ეს თვისება მისი მოღვაწეობის მართო ქართულ პერიოდს როდი ახასიათებდა. მარჯანიშვილის მიერ რუსეთში დადგმული სპექტაკლებიც გამოირჩეოდა ამ მხრივ.

მხატვრული კონტრასტების პრინციპი აახლოებდა ახმეტელს მარჯანიშვილთან. ახმეტელის შემოქმედება ხომ მართლაც წარმოუდგენელია ამ მკაფიო შეპირისპირების, მძაფრი და სახიერი კონტრასტების გარეშე. რომელი ერთი გავისენოთ. აი, თუნდაც „რღვევა“. ახმეტელი კონტრასტის პრინციპზე იწყებდა მოქმედებებსაც. პირველი და მეორე აქტის იმგვარი გადაწყვეტა, როგორც ეს სპექტაკლშია, რეჟისორის კონტრასტული ხერხია. მაგალითად, ... მეზღვაურები წმინდენ გემს... მღელვარე, ცხოველი რიტმი სავსებით შესაფერისია მათი მღელვარე ცხოვრებისა. ამალღებულები განწყობილებით სავსე მეზღვაურები შრომობენ ხალისით, სიცილით, სპექტაკლში ყოველ მეზღვაურს თავისი სახე, თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. მთა-



ზ. ფალიაშვილი

ვარი ისაა, რომ მათი ქცევა, სიხარულისა და ფრაზის წარმოქმნის მანერაც კი სავესებით ორგანულია, როგორც როლის, ისე მთლიანად სპექტაკლისათვის. მეზღვაურთა რიტმს კონტრასტულად შეუპირისპირდა ბერსენევის ოჯახის ატმოსფერო.

ვისაც „ანზორის“ მესამე აქტი უნახავს, ალბათ არასოდეს დაავიწყდება საოცარი დინამიკურობით როგორ ვითარდებოდა ეს მოქმედება. აქ უკვე ნათლად იგრძნობოდა რევოლუციური საქმის გამარჯვების გარდაუვალობის იდეა. ამერიკელი მწერალი სტრონგი ამ სცენის შესახებ წერდა: „მესამე აქტი დრამატიზმით, არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორც მსოფლიოს არც ერთ სცენაზე არ მინახავს“.

სანდრო ახმეტელის თეატრალურ ესთეტიკაში უდიდესი ადგილი უჭირავს პლასტიკას. ქართველი აქტიორის გამომსახველობითი საშუალებების პლასტიკური სიმდიდრისა და სილამაზის პრობლემა მუდამ აღელვებდა ახმეტელს. მას აინტერესებდა არა მარტო აქტიორული პლასტიკა, არამედ, საერთოდ, ქართველი ხალხის შესაძლებლობა ამ მხრივ. მას მიაჩნდა, რომ ქართულ თეატრში გამეფებული პლასტიკა ხშირად არ იყო ისე მდიდარი, როგორც ამის საშუალებას სინამდვილე იძლეოდა. ქართულ თეატრში ჯერ კიდევ არ აღორძინებულა ანტიკური ძალის პლასტიკაო - ამბობდა ახმეტელი, - კილო, ინტონაცია, რიტმი, სტილი არ არის ქართულ დედაქალაქზე ასხმელი. „ქართულმა სცენამ ვერ შეძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე“.

ამ ფორმების გამოსახვისას გათიშა სცენა და ცხოვრება. ცხოვრებაში ქართველ კაცს აქვს თავისი სპეციფიკური მანერა საუბრისა, რიტმი მოქმედებისა, პლასტიკა და ემოცია. სცენაზე კი არ იგრძნობა ეს თვისებები. ახმეტელის აზრით, „მსახიობი სიტყვა-გამოთქმულობას მოუფიქრებელ პლასტიკას უდებს, მონოლოგი და პლასტიკა დისპარმონიაა მსახიობის თამაშში“.

„მე ვნახე ქართველი მსახიობი, - წერდა ახმეტელი, - რომელმაც ხუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში მხოლოდ ექვსი მოძრაობის სახე, ფორმა გვიჩვენა. მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ“. ახმეტელი ერთ-ერთ წერილში საგანგებოდ შეჩერდა პლასტიკის საკითხზე: „ტრაგედიის შესრულების დედ-

აბოძად უნდა ჩაითვალოს პლასტიკური თანხმობის შეჯგუფება და განაწილება ბრბოსი, ქოროსი და მოქმედი პირების, სპექტაკლში სრულიად არ იყო დაცული ეს პრინციპი“.

ამასთან უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ახმეტელი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ფიზიკურ მონაცემებს. იგი საგანგებოდ არჩევდა ათლეტურ, ძლიერი და მშვენიერი სხეულის ადამიანებს სცენისათვის. საგანგებოდ ასწავლიდა მსახიობებს რიტმს, მუსიკას, ტანვარჯიშს... ახმეტელისათვის პლასტიკური, დახვეწილი, ძლიერი და ლამაზი აღნაგობის მსახიობი გმირული თეატრის ესთეტიკურ იდეალსაც წარმოადგენდა.

კ. მარჯანიშვილი პლასტიკურ წვრთნას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. „პლასტიკური ეფექტები“ არც მარჯანიშვილისა და არც ახმეტელის მონაგონი არ იყო. იგი ეყრდნობოდა ქართველი ხალხის ბუნებას.

ახლა გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის აზრი პლასტიკაზე. იგი წერდა: „მე ყოველთვის მოვიტხოვდი, რომ მსახიობს სხეული ისევე „დაყენებული“ ჰქონდა, როგორც ხმა. ბევრი იმათგანი, ვინც ჩემთან დასმით არ იყო მიღებული, ღვარძლიანად გაიძახოდა: მარჯანიშვილს დრამატული არტისტები კი არ უნდა, არამედ ბალერინები და აკრობატებიო“.

ხედავთ რა საოცარი დამთხვევაა დიდ ხელოვანთა თეატრალური პრაქტიკის და ნააზრევის?? ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა, მაგრამ ისტორიულად აუცილებელი იყო მათი წარმოქმნა. ისტორიულად ასევე აუცილებელი იყო თეატრის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ორი დიდი რეჟისორის ერთად მუშაობა და ერთ ჭერქვეშ ბრძოლა ახალი თეატრალური პრინციპების გამარჯვებისათვის.

მათი გათიშვა, როგორც კანონზომიერი და გარდაუვალი, თეატრალურ კრიტიკაში ყოველთვის იწვევდა აზრთა სხვაობას. დროთა მანძილზე შეიქმნა „მდიდარი ფოლკლორი“, რომელმაც ბევრი რამ უკულმართად წარმოადგინა მათი ნამდვილი ურთიერთობიდან.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებანი, მათი ერთობლივი ექსპერიმენტები, თანაარსებობის პრინციპები, საერთო მიღწევები და ბრძოლები, ერთად განცდილი დღეები, ახალი თეატრის შენების რომანტიკა, ყოველივე უკვალოდ არ გამქრალა ქართული თეატრის ისტორიაში. იგი არ ჩამკვდარა მაშინაც კი, როცა მის წიაღში წარმოიქმნა კონფლიქტი და ფიცხელი ბრძოლები. ეს იყო

ახალი თეატრის დაბადების ტკივილი, გარდუვალობის, წინააღმდეგობათა წარმოქმნის გარდუვალობას გრძნობდნენ ქართული თეატრის მესვეურები. ს. ამალღობელმა 1925 წელს შენიშნა, რომ საჭირო იყო თბილისში მეორე სახელმწიფო თეატრის წარმოქმნა.

მაგრამ მათი წინააღმდეგობა, რაოდენ რთული არ უნდა ჩანდეს ისტორიის ფურცლებზე, არ შეიძლება დიდ ხელოვანთა მხოლოდ პირად კონფლიქტამდე დავიყვანოთ. „მარჯანიშვილსა და ახმეტელს შორის ჩასახული წინააღმდეგობა, - წერდა ვ. ბლიუმი - ღრმად პრინციპული ხასიათისა იყო“. რას გულისხმობს ვ. ბლიუმი „პრინციპულ წინააღმდეგობაში?“ მისი აზრით, „მარჯანიშვილის მაღალკვალიფიციური შემოქმედება, რეპერტუარისა და მხატვრული მეთოდის მხრივ, უმთავრესად ევროპული თეატრის მიღწევათა ხაზით მიდიოდა. სხვადასხვაგვარად ესმოდა ქართული თეატრის ამოცანები სანდრო ახმეტელს. მისი იდეის მიზიდვის, გაღრმავებისა და გახსნის საბრძოლო ცენტრად მისთვის მისივე თაოსნობით შექმნილი შემოქმედებითი საზოგადოებრივი ორგანიზაცია „დურუჯი“ გადაიქცა. მისი პლატფორმა იყო: განთავისუფლება თეატრისა ძველი საზოგადოებრივი მზრუნველობისაგან. შექმნა ნამდვილი ნაციონალური თეატრისა-ძიების გზით. ახალი აქტიორის აღზრდა. ბრძოლა თეატრის დაუფლებისათვის და როცა „დურუჯმა“ შეიქმნო თავისი პლატფორმის განხორციელების შესაძლებლობა, მან გამოუშვა „მანიფესტი“, მაგრამ ბრძოლა ხომ კ. მარჯანიშვილის დროშით დაიწყო? ხომ სწორედ მარჯანიშვილი იყო ახალი თეატრის იდეოლოგი. მან ხომ გულწრფელად გაიზიარა ახალგაზრდობის რომანტიკული ამბობება? „1925-26 წლის სეზონი საესე იყო განსაკუთრებით „დრამატული“ ეპიზოდებით, რასაც ხშირად სამხრეთის ტემპერამენტი ართულებდა. დაწყებულ ბრძოლაში ახმეტელს ენერგიულად მხარს უჭერდა „დურუჯი“. იმავე სეზონში, როცა კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტი“ დადგა. ორიოდ თვის შემდეგ დაიდგა გრ. რობაქიძის პიესა „ლამარა“.

... თეატრმა „დურუჯის“ ორი წლისთავისათვის დაიწყო სამზადისი. ჯერ განზრახული იყო „მეფე ლირის“ ჩვენება საიუბილეოდ. მაგრამ „დურუჯის“ დადგენილებით (ოქმი N 104) გადაწყდა „ლამარას“ დადგმა. წარმოდგენის დღიურში დამდგმელ რეჟისორებად დასახელებული არიან კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი. პიესა დაიდგა 29 იანვარს. პრესამ მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს. „დადგმისა და სცენური განსახიერების მხრივ „ლამარა“ იშვიათ

წარმოდგენად უნდა ჩაითვალოს“. „ლამარაში“ გამარჯვებულია ქართული თეატრი და ქართველი არტისტი“, - ერთი სიტყვით, სპექტაკლის გამარჯვება ფაქტად იქცა.

დ. ანთაძე იგონებს: „კოტე მარჯანიშვილმა დაასრულა პირველი მოქმედება. ახმეტელი გვერდში ედგა და გულმოდგინედ ახდენდა ფიქსაციას კოტე მარჯანიშვილის ყოველი მითითებისა. მეორე მოქმედება დაიწყო მარჯანიშვილმა. კოტეს შავად გაკეთებული რეპეტიციების შემდეგ ახმეტელმა განაგრძო მუშაობა ამ მოქმედებაზე. კოტემ ნახა მეორე მოქმედების რეპეტიცია, ეტყობოდა კმაყოფილი იყო... კოტემ საერთო მოხაზულობა მისცა მესამე მოქმედებასაც. რაც მაგიდაზე მუშაობის დროს იყო დადგმული. აქაც მოახერხა კოტე მარჯანიშვილმა ერთ რეპეტიციაზე მოსვლა. შემდეგ კოტე საავადმყოფოში დაწვა და ეს პიესაც კოტე მარჯანიშვილის საბოლოო კორექტურის გარეშე დაიდგა. მეოთხე მოქმედება დამოუკიდებლად ს. ახმეტელის გაგებით წავიდა“ რა პრინციპული განსხვავება იყო მათ შორის? დ. ანთაძის აზრით: „იგი ეწინააღმდეგებოდა მარჯანიშვილის ლირიკულ-რომანტიკულ გაგებას. მეოთხე მოქმედება ახმეტელმა გადაწყვიტა ჰეროიკული განწყობით. მეოთხე მოქმედების განწყობილებას ახმეტელმა დაუმორჩილა მესამე მოქმედებაც“.

მოგონებიდან ირკვევა, რომ ახმეტელს ფაქტიურად მესამე და მეოთხე მოქმედება თავისი გზით წარუშარბათეს. თუ იმასაც დაუმატებთ, რომ მეორე მოქმედებაზე მუშაობაც ახმეტელმა განაგრძო, გამოდის, რომ სპექტაკლი ძირითადად ახმეტელის კონცეფციით, მისებური ხელწერილით დადგმულა. კ. მარჯანიშვილმა კი არ მოიწონა იგი!

თეატრმცოდნეობითს ლიტერატურაშიც ხშირად აღნიშნავენ ამ ფაქტს. და ეს გასაგებიც არის, რადგან შემოქმედებითი გათიშვა ყველაზე რელიეფურად ამ სპექტაკლში გამოვლინდა. „ლამარას“ პირველი მოქმედება და მეორე მოქმედების მხოლოდ ნაწილის სცენური დამუშავება მოასწრო კოტე მარჯანიშვილმა. სპექტაკლი დაამთავრა ს. ახმეტელმა, რომელმაც არ ისურვა ზუსტად განხორციელება მარჯანიშვილის მხატვრული მოსაზრებებისა“. ამ ფაქტის გამო თ. წულუკიძე წერს: „არ ვიცი როგორ ჰქონდა მთლიანად სპექტაკლი ჩაფიქრებული მარჯანიშვილს, მაგრამ თუ განვსჯით იმის მიხედვით, თუ როგორ იყო გაკეთებული პირველი აქტი და მეორის დასაწყისი. სპექტაკლს უნდა მიეღო პოეტურ-

პირობითი ლირიკული დრამის სახე. ორი ძმის მიერ მთიელი ქალისადმი სიყვარულზე წარმოშობილი დრამის სახე“. თ. წულუკიძის აზრით, „ს. ახმეტელი მესამე და მეოთხე მოქმედებაში თავის სტიქიაში მოექცა. ამ აქტში ფართო გასაქანი ჰპოვა მისმა გმირულმა სულმა, მისმა მგზნებარე ტემპერამენტმა“.

აკ. ვასაძის მოგონების მიხედვით, როცა კ. მარჯანიშვილმა პირველად ნახა „ლამარა“ ახმეტელს უთხრა, თავისუფლად შეიძლება აფიშიდან ჩემი გვარის მოშლაო.

არც ახმეტელს დაუფარავს, რომ იგი არ იზიარებდა კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს. ეს მან დაადასტურა მაშინაც, როცა ხელახლა დადგა პიესა. ახმეტელი სიცოცხლის ბოლომდე პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა „ლამარას“ დადგმას რუსთაველის თეატრში. მას გამორჩეულად უყვარდა სპექტაკლი, მასში ხედავდა ქართული თეატრისათვის ეგ ზომ საჭირო სიმდიდრეს, რაც ეროვნული ფორმის სფეროში იყო განფენილი.

სპექტაკლმა უდიდესი რეაქცია გამოიწვია მთელს კავშირში. „ლამარას“ დადგმით რუსთაველის თეატრს უნდა ეპოვა ის ძირითადი ხაზი, რომლითაც უნდა წასულიყო თეატრის შემოქმედებითი



„ლამარა“ სცენა სპექტაკლიდან

მუშაობა ნაციონალური ფორმის გამომუშავების საქმეში. „ეს გზა თეატრისათვის აუცილებლად სახიფათო იყო“ - ხშირად ისმოდა ასეთი შენიშვნები. მიუხედავად ამისა, შენიშვნები ზოგჯერ არ იყო საფუძველს მოკლებული. ახმეტელი უფრო მეტს ეძიებდა პიესაში, ვიდრე ამის საშუალებას იძლეოდა იგი. სპექტაკლმა ვარკვეულად სხვაგვარი იერი შესძინა ახმეტელის ძიებებს. ეს სხვაგვარობა უპირველესად რიტმულობისა და მეტყველების აქცენტირებაში იყო ხაზგასმული.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, მათი ძმობა და კონფლიქტი, საერთო და განსხვავებულობა, მათი უფროს-უმცროსობა, თანაარსებობა თუ წინააღმდეგობა, - ყოველივე ეს როგორ ვერ თავსდება „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ სქემებში, როგორ ვერ ეგუება აკვიატებულ ფორმულებს.

ეპოქის მასშტაბებში განიზომება დიდ ხელოვანთა საერთოცა და განსხვავებულებაც. ეპოქის ღირსეული შვილები იყვნენ ისინი და მათი თეატრის ისტორიაც იწერებოდა სისხლის წვეთებით, დაჭიმული ნერვებით.

1922-26 წლების რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს არა აქვს ერთი განსაზღვრული სახე. იგი მაჭრობის ეტაპს გვაგონებს, როცა დულს, ფეთქაქს, განიცდის ცვლილებებს, კრისტალიზაციის ურთულეს პროცესს. დიახ, ეს ძიების პროცესია - თეატრის მოდერნიზაციის პროცესი, როცა ადგილი აქვს გაორებასაც, ახალი რწმენის დამკვიდრებასაც და ღრმა სულიერ შინაგან კონფლიქტებსაც. დიდი გულუბრყვილობაა, რომ დღეს XXI საუკუნის მიჯნიდან აკრიტიკო ადამიანები თუ როგორ იქცეოდნენ მაშინ. აკრიტიკო რა არ უნდა გაეკეთებინათ და რა მიეღოთ. ისტორიზმის პრინციპის გარეშე ჭეშმარიტებას ვერ დავადგენთ!

რეპერტუარის მართო დასახელებაც კი ნათელს ხდის თუ როგორი ჭრელი იყო იგი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მარჯანიშვილი სულაც არ იყო წინააღმდეგი ამ სიჭრელისა. იგი შტამპებისაგან განთავისუფლების, თეატრის ფართო პანორამის წარმოჩენის საუკეთესო საშუალებად ეგულებოდა. განსხვავებული იყო ს. ახმეტელის შეხედულებანი, რომელმაც შემდეგ პრაქტიკული დადასტურება ჰპოვა მის თეატრში. მისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო თეატრის მხატვრული სახის პრობლემა.

1925 წელს კ. მარჯანიშვილმა დადგა შექსპირის „ჰამლეტი“. ამ წელს კიდევ ორი პრემიერა შედგა: პ. კაკაბაძის „მიწისძვრა

ლისაბონში“ (რეჟ. დ. ანთაძე) და ნ. აზიანის „დეზერტიკა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი).

1926 წელს გ. რობაქიძის „ლამარა“ (კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი), კ. მარჯანიშვილის პანტომიმა „მზეთამზე“ (კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი), ლ. ფულის „ვირის ჩრდილი“ (რეჟ. ა. ფაღავე), ა. გლეზოვის „ზაგმუკი“ (ს. ახმეტელი), მილერის „ვილჰელმ ტელი“ (რეჟ. დ. ანთაძე), ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“ - I ნაწ. (რეჟ. ს. ახმეტელი).

ასე დამთავრდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთად მუშაობის ეპოქა. თუმცა, როცა „ზაგმუკი“ დაიდგა, კ. მარჯანიშვილი უკვე თეატრიდან წასული იყო.

კ. მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლებიდან ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროსთან“ ერთად განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს შექსპირის „ჰამლეტი“. მაგრამ ვიდრე მსოფლიო კლასიკის ამ ნიმუშს დადგამდა, მარჯანიშვილმა მანამდე ქართული დრამატურგიიდან დადგა გ. ერისთავის „გაყრა“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“. ორივე ეს სპექტაკლი რეჟისორმა გაიანზრა როგორც სატირა. ძველი თბილისის კოლორიტით, მასობრივი სცენების ხაზგასმით იყო სპექტაკლები დადგმული. „გაყრამ“ აზრთა სხვაობა გამოიწვია პრესაში. საზოგადოების ნაწილი უკმაყოფილო იყო, ნაწილი აღფრთოვანებული. ამ ფაქტში კარგად ირეკლება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ტენდენციები. „გაყრის“ სტერეოტიპული დადგმის უარყოფას, პიესის ახლებურად გადაწყვეტას კამათიც უნდა გამოეწვია. „ჩემს მიერ განხორციელებული დადგმა, - ამბობდა კ. მარჯანიშვილი - სრულიადაც არ ჰგავს ამ პიესის წინანდელ დადგმას. ჩვენს ყურადღებას ძირითადად მასობრივი სცენების ფერთა მრავალნაირობაზე ვამახვილებთ“.

დიდი ინტერესი გამოიწვია მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოს“ დადგმამ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში გამოიყენა კომედია დელ არტეს ხერხი. ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით ერწყმოდა ერთმანეთს ნილაბი, ბალეტი, მხიარული ინტერმედიები, საზეიმო თეატრალობა სავსე იყო მჩქეფარე არტისტიზმით. მაგრამ ვერც საზეიმო სანახაობითობა, ვერც მდიდრული დადგმა, ვერც მხიარული, ხანდახან ბუფონური ინტერმედიების მიმზიდველობა ვერ ფარავდა დრამატურგიისათვის ძირითადს - მოქმედების შინაარსის საფუძვლებს, მის სოციალურ-სატირულ აზრს...

კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტი“ პირველად 1904 წელს დადგა რიგაში ყოფნის დროს. ე.ი. რეპერტუარში „ჰამლეტი“ გაჩნდა მისი რეჟისორული პროფესიის დასაწყისში. შემდეგ „ჰამლეტი“ 1906 წელსაც დადგა, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება „ქართულ ჰამლეტს“ ჰქონდა.

მარჯანიშვილმა „მოახდინა ჰამლეტის დემოკრატიზაცია“. იგი „გადააქცია ავანყებული ინტელიგენტის ტრაგედიად“, „ჰამლეტი გაადამიანდა, გახდა უბრალო და დაუახლოვდა თანამედროვე ინტელიგენტ ადამიანს, რომელიც მაშინ ჰამლეტივით ორ ეპოქათა მიჯნაზე იდგა“ - ამას წერდა უ. ჩხეიძე და ამით მიანიშნებს, თუ როგორ სურდა უფრო თანადროული, უფრო გასაგები გაეხადა ჰამლეტის ტრაგედია. „მე ვცდილობდი, - ამბობდა იგი, - უპირველეს ყოვლისა ჩემი ჰამლეტი ყოფილიყო ადამიანი, ზნეობრივად სუფთა, დიდი გულის, დიდი ბუნების და მაღალი ზრახვების ადამიანი. ვცდილობდი ჰამლეტი გამეგო როგორც მოვალეობის, თავანწირვის ტრაგედია. იგი იყო განწირული დასაღუბავად, რადგან მოქცეული იყო მის საწინააღმდეგოდ განწყობილ გარემოცვაში... ასეთი ადამიანი მწვავედ გრძნობდა, რომ ეს „ქვეყანა არის ბალი გაუმარგლავე, რომელშიც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბალახი“. ავანყულად კიდევ ძველი სამყაროს წინააღმდეგ. მაგრამ გამოსავალი ვერ ნახა, ვერ გარდაქმნა ქვეყანა და მარტო დარჩა დარღვეულ დროთა მიჯნაზე“.

მარჯანიშვილის შთამაგონებელი რეპერტიციები პირდაპირ თავბრუს ახვევდა მსახიობებს, მათში აღფიქვბდა შემოქმედებით უნარს, მსახიობები მარჯანიშვილისაგან სწავლობდნენ სიმართლის ხელოვნებას. სოციალური გარემოს მძაფრი შეგრძნება, მაღალი საზოგადოებრივი და ზნეობრივი იდეალის წარმოჩენა, ჰამლეტის ჰუმანური სულის ამალღებული გამოსახვა სპექტაკლის მონაწილეებს ერთი მიზნისთვის აერთიანებდა. რეჟისორი სპექტაკლში ეძებდა თანადროულ აზრს. დიდი და მნიშვნელოვანი პრობლემების



უმანგი ჩხეიძე - ჰამლეტი

ძიებაში თანდათან ვლინდებოდა თეატრალური ლექსიკის ნათელი და თანამედროვე ფორმები. უ. ჩხეიძის ჰამლეტში სწორედ თანამედროვეობის გაორებული გმირი დაინახა.

კ. მარჯანიშვილი არ იყო ერთი სტილის რეჟისორი. მის შემოქმედებაში ამოუწურავი იყო ჟანრი და ფორმა, ფერი და ხაზი, რიტმი და პლასტიკა. სტილურ სიახლეთა ძიებაში იგი იყენებდა სხვადასხვა ხასიათის პიესებს, მაგრამ ყველაფერს თანამედროვეობის თვალთახედვით დგამდა.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის რეჟისურა იყო უნივერსალური რეჟისორული ხელოვნება. ისინი რეჟისორული თეატრის მოდელის ფორმირების დროს კი არ ზღუდავდნენ მსახიობთა ინდივიდუალობას, მათ უპირატეს ადგილს თეატრში, არამედ უკეთ ავლენდნენ არტისტულ მონაცემებს. ქმნიდნენ თავისუფალ სინთეტურ თეატრს. ამ წლებში ჩაეყარა პროფესიული საფუძველი დიდ აქტიორულ თაობას, რომლებმაც შემდეგ ნახევარი საუკუნით განსაზღვრეს ქართული სამსახიობო სკოლის მაღალი დონე. მართალია, ს. ახმეტელის თეატრში შემდეგ (ლაპარაკია 1926 წელზე) თანდათან უფრო სადადგმო ხაზი ძლიერდება, რეჟისორული თეატრის ერთგვარი მონოსისტემა ყალიბდება, რაც უმთავრესად ორი მსახიობის (ა. ხორავა, ა. ვასაძე) დიდ ტალანტს ეფუძნება, მაგრამ ვინ იცის შემდეგ როგორ გამოვლინდებოდა თეატრში იმ მსახიობთა ნიჭიერება, რომლებიც რეპრესიებს ემსხვერპლნენ. ისინი ხომ შემოქმედებითი ძიების ჟამს დაიღუპნენ?!

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის უკანასკნელი შეხვედრა მოხდა 1926 წლის 6 აგვისტოს სოფ. რიონში. მას შემდეგ ერთმანეთის სპექტაკლებიც არ უნახავთ, ისე დაშორდნენ. უკანასკნელ შეხვედრაზე ის საუბარი ჩაუწერია პ. კორიშელს, რომელიც ესწრებოდა, როგორც ერთადერთი მოწმე დიალოგისა. საბედნიეროდ დოკუმენტი გადარჩა. ა. ვასაძემ ქუთაისიდან კ. პატარიძეს გამოუგზავნა ოქმის ჩანაწერი: „გიგზავნი პლატონ კორიშელის მიერ შედგენილ თითქმის სტენოგრაფიულ ანგარიშს კოტეხსა და საშას მოლაპარაკებისა. ეს ძლიერ საჭირო დოკუმენტია და გთხოვ გაუფრთხილდე, როგორც საკუთარ თავს. აი, ისიც. ჩაწერილია იმ ენაზე, რომლითაც საუბრობენ:

„კ. მარჯანიშვილი - მაშ ასე. მოვილაპარაკოთ, მე და შენ ამ მოწმეთა თანდასწრებით და დავაფიქსიროთ ჩვენი საუბარი. თუ შევთანხმდით, სულ ერთია, დღესვე ერთხელ და სამუდამოდ უნდა