



„რომეო და ჯულიეტა“ დროის კონტაქტში

პაოლა ურუზაძე

(თემა და პარიაციები)

„დრამატული ნაწარმოები, თვით ისეთი გენიოსისაც კი, როგორც შექსპირია, ჯერ კიდევ არ არის თეატრალური ნაწარმოები. თეატრალურად იგი მხოლოდ იმ მომენტიდან იქცევა, როდესაც თეატრის ხელოვნების ძალით ხდება მისი გარდასახვა, ან თუ გნებავთ, ვუწოდოთ ამას „სახეტცვლილება“.¹ ეს აზრი თაიროვის მიერ 1921 წელსა გამოთქმული „რომეოსა და ჯულიეტას“ რეჟისორულ ექსპლიკაციაში. არსებითად ეს არის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორული განაცხადი შექსპირის ტრაგედიაში ჩადებული კონფლიქტის მიზეზებისადმი საკუთარ ორიგინალურ მიდგომაზე, ანუ მისივე სიტყვებით რომ ვისარგებლოთ, განაცხადი „თავისუფალ თეატრალურ ტრანსკრიფციაზე“, რომლის მიზანიცაა ტრაგედიის თანამედროვე აღქმასთან, „მეოცე საუკუნის ადამიანთა ცნობიერებასთან“² მიახლოება.

ნიშანდობლივია, რომ რეჟისორს ეს აზრი გაუჩნდა სწორედ „რომეო და ჯულიეტას“, ანუ პიესის მიმართ, რომელიც იმ დროისათვის არ იყო მიჩნეულა „თანამედროვე წაკითხვის“ პრეტენდენტად. ამ თვალსაზრისით პრიორიტეტი „ჰამლეტსა“ და „მეფე ლირს“ ეკუთვნოდა. ამ პიესათა თემატიკა – იდეალების მსხვერვა, „ბოროტების უფსკრულის“ წინაშე შერყეული ცნობიერებისა და დროთა კავშირის რღვევა უშუალოდ უკავშირებდა ერთმანეთს წარსულის ტრაგიკულ კოლიზიებსა და თანამედროვე სინამდვილეს, მის „წყველ კითხ-

ვებს“. აქტიორულ თეატრში ამ ნაწარმოებთა სცენური წარმატების საფუძველს შეადგენდა ერთიანობა იმ ფილოსოფიური და ცხოვრებისეული პრობლემებისა, რომლებიც თანაბრად აღელვებდათ შემსრულებლებსაც და მათ თანამგრძნობ აუდიტორიასაც. რაც შეეხება „რომეო და ჯულიეტას“, რომეოს სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ჯანდაბას ეგ ფილოსოფია! მას ხომ არ ძალუძს ჯულიეტა შექმნას, დაბადოს, ანუ ქალაქებს შეუცვალოს თვისი ადგილი, ან პრინცის მსჯავრი გააუქმოს“.* ამქვეყნად არაფერს ძალუძს დააცხროს მათი ვნება, გარესამყარო მხოლოდ მათი ბედის განმსაზღვრელია, მაგრამ არ შეაქვს განხეთქილება, ეჭვი, ურწმუნობა მათ სულებში... რაკი „ერთხელ და სამუდამოდ“ შეიყვარეს, სიკვდილამდე თავიანთი გრძნობის ერთგულნი რჩებიან... და თეატრისთვის, რომელშიც მსახიობი იყო წამყვანი, ყველაზე მნიშვნელოვანი ხდებოდა გმირების გრძნობათა სწორედ ამ ერთიანობის, მათი სულების სრული თანაზიარობის, დაუოკებელი და, ამავე დროს, კეთილშობილი, სულიერებით გამთბარი ვნების გადმოცემა. სპექტაკლის წარმატება უპირველეს ყოვლისა განპირობებული იყო ვერონელ შეყვარებულთა მწუხარე ხვედრისადმი მაყურებელთა თანაგანცდის სიღრმე. ეს თავის მხრივ, გარკვეულ მოთხოვნებს

* უ. შექსპირი. რომეო და ჯულიეტა. III მოქ. III სურ. თარგ. ვ. ჯელიძისა

უყენებდა მსახიობებს, კერძოდ, საჭიროებდა შექსპირისეული ტექსტის, მისი მღელვარე პოეზიის გადმოცემის უნარს, არა უბრალოდ სიყვარულის, არამედ მისი უმაღლესი და სრულყოფილი გამოხატულების გამოსახვას...

უდიდესი პიეტეტი ტრაგედიის თითოეული სიტყვისა და ასევე შემსრულებლისადმი, რომელმაც თავისი ნიჭის ძალით ხორცი შეასხა მრავალ თაობათათვის მარადიული და განუყრელი სიყვარულის სიმბოლოდ ქცეულ სახეებს, ზოგჯერ ავიწყებდა კიდევ მაყურებელს, რომ ხშირად შექსპირულ გმირთა და მათ შემსრულებელ მსახიობთა ასაკს შორის აშკარა შეუსაბამობა იყო. ამის მაგალითები მრავლად მოიპოვება თეატრის ისტორიაში.

კ. ს. სტანისლავსკი იხსენებს ერნესტო როსის, — რომელიც უკვე ჭარბაგ ასაკში თამაშობდა რომეოს, — როდესაც ფრა ლორენცოსთან საკანში მისი გმირი სასოწარკვეთისა და სულიერი ტკივილისაგან იატაკზე ვორავს: „ჩასუქებულმა მოხუცმა გაბედა ამგვარი რამ და ეს არ ყოფილა სასაცილო, ვინაიდან როლის შინაგანი ნახატისათვის, საინტერესოდ შიგნებული ფსიქოლოგიური ხაზისათვის ასე იყო საჭირო“. „ჩვენთვის ნათელი იყო მისი მშვენიერი ჩანაფიქრი, ვტკბებოდით და თანაუგრძნობდით რომეოს“³, — წერდა სტანისლავსკი.

აღსანიშნავია, რომ იოზეფ კაინცის რომეო, რომელიც მსახიობმა ჯერ კიდევ ახალგაზრდობისას განასახიერა, მაყურებელმა საკმაოდ ცივად მიიღო. მაგრამ როდესაც მან ეს როლი 40 წლისამ ითამაშა — თავისი ნიჭისა და სცენური ოსტატობის აღმაფრენის პერიოდში, — თანამედროვეთა მოწმობით მისი შესრულება აღქმული იყო ხელოვნების უმაღლეს ქმნილებად, რომელიც, სამწუხაროდ, შეუძლებელია მუზეუმში მოათავსო ბოტიჩელის „გაზაფხულის“ მსგავსად“⁴.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში ლონდონის თეატრ ლიცეუმში, რომეოს როლს ასრულებდა ორმოცდაათი წლის ჰენრი ირვინგი, ხოლო ჯულიეტას — ორმოცი წლის ელენ ტერი.

ამ როლზე მუშაობისას დიდი ინგლისელი მსახიობი ქალი თვლიდა, რომ არც თუ ისე ახალგაზრდაა, მაგრამ მას ვე დროს არა იმდენად დაბრძნებულნი, რათა ჯულიეტა ითამაშოს.⁵ ხოლო უკვე 60 წლის ასაკში იგი აღიარებდა, რომ სწორედ ახლა, რაც დიდი ხნის მანძილზე არ უთამაშია ეს როლი, მას უკეთ ესმის ჯულიეტასი, ვიდრე მაშინ... და ბოლოსდაბოლოს ახლა უკვე იცის როგორ უნდა ითამაშოს ჯულიეტა.⁶ ჰენრი ირვინგის რომეოს არ ზედა წილად ისეთივე უსიტყვო წარმატება, როგორც ტერის ჯულიეტას, მაგრამ მისი მისამართითაც მეტად სახარბიელო შეფასებები გამოითქვა. ინგლისის ერთ-ერთი წამყვანი კრიტიკოსი ფრანკფურტ მური მის მიერ შექმნილ სახეს აღსარებას უწოდებდა... „იგი აღსავსეა ძალითა და ორიგინალობით“, — აღნიშნავდა მური ელენ ტერისადმი წერილში.⁷

„გრძნობათა სიღრმით“, ემოციურა და აზრობრივი ნიუანსების მრავალსახეობებით აღფრთოვანებული მაყურებლის მიერ მსახიობთა ასაკის ამგვარი იგნორირება ზოგჯერ აშკარა კუროსების მიზეზიც ხდებოდა. თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ფრანკო ძეფირელი მოგვითხრობს ჯულიეტას შემსრულებელი მსახიობის შესახებ, რომელმაც სცენაზე დაკარგა კბილის პროტეზი, მაგრამ ეს არავის შეუმჩნევია, — მაყურებელი ესოდენ გაიტაცა შექსპირულმა ტექსტმა.⁸

რომეოსა და ჯულიეტას როლების შემსრულებელი დიდი მსახიობები, მაყურებელს, უპირველეს ყოვლისა, „როლის სულის“ გამოხატვით შეძრავდნენ ხოლმე. მათ ცნობიერებაში, ისევე როგორც მაყურებელთა ცნობიერებაში, პიესის საზღვრები წარმოღვენილი იყო ასწლეულებით, მარადიულობით, ყოფიერების განუსაზღვრელი სივრცით, სადაც „საზიზღრობისა და ბოროტების“ გვერდით სუფევდა ის სილამაზე, ის სიყვარული და სიკეთე, რომლის დანიშნულებაა — აღადგინოს სამყაროს დროებით დარღვეული ჰარმონია. და რა მნიშვნელობა შეიძლებოდა ჰქონოდა მსახიობის გარეგნულ იერს, თუკი მისი თამაში სწორედ „შექსპირისეული ტექ-

სტისადმი“ წაყენებულ ამ მოთხოვნებს პასუხობდა.

პიესის ტრაგიკული არსის ეს „ზედროულობა“ ყველაზე ზუსტად, ალბათ, თაიროვმა გამოხატა თავის ექსპლიკაციაში, რომელსაც, მისი ღრმა რწმენით, პიესის პრობლემატიკა XX საუკუნის მაყურებლის ცნობიერებასთან უნდა მიეახლოვებინა. „რომეო და ჯულიეტა“, — ამბობდა რეჟისორი, — შეყვარებულთა მარადიული სახეებია, ისეთივე მარადიული, როგორც ღუშინატა და საკუნტალა, ტრისტანი და იზოლდა — სიყვარულის ორი გმირი, მსხვერპლად შეწირულნი მის მარადიულ სტიქიას, ... დაუოკებელსა და კატასტროფულს, ყოველისმომცველსა და მრავალწახნაგოვანს.“⁵ ამ დებულებით თაიროვი საესეებით ეხმიანება წარსულის დიდ მსახიობებს, რომელთა თამაშში, პასტერნაკის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, „ცალკეული ნიშნის ამწუთიერობა და მოკვდაობა განიბნეოდა მისი ზოგადი არსის მარადიულობაში.“¹⁰

მაგრამ იმ დროისათვის, როდესაც თაიროვი განახორციელებს „რომეოსა და ჯულიეტას“ დადგმას, კაცობრიობის რწმენა ცხოვრების სულიერ ფასეულობათა ურყეობასა და გამარჯვებაში საგრძნობ გადაფასებას განიცდიდა.

„საზიზღრობებისა და ბოროტების“ სამყარო, ურთიერთშუღლში მოპაექრე ვერონელი დიდგვაროვნებისა და მათ გარემომცველთა სახეებში რომ იყო ხორცმესხმული, ახლა უფრო შემზარავ კონკრეტულობას იძენს.

პირველმა მსოფლიო ომმა, მისმა მომდევნო სოციალურმა ქარტეხილებმა პრაქტიკულად დაადასტურა ზიგმუნდ ფროიდის დასკვნები ადამიანის აგრესიულობაზე, როგორც ადამიანური ქცევისა და საზოგადოებრივი მექანიზმის ერთ-ერთ მთავარ მამოძრავებელზე, აგრეთვე ისეთი სოციალური მოვლენების გარდუვალობასა და მარადიულობაზე, როგორცაა უთანასწორობა და ომი, რომელთა საფუძველს სწორედაც ადამიანის ბიოფსიქოლოგიის თავისებურება წარმოადგენს.

გერტრუდა სტიანი „დაკარგული თა-

ობის“ ცნებას სწორედ იმ ილუზიებისა და რწმენისაგან განძარცვული ახალგაზრდობის მისამართით იყენებს, რომელთაც „მსოფლიო ომის“ ქარ-ცეცხლში გამოიარეს და ძალზე ადრე გააცნობიერეს ადამიანის უსუსურობა ომის წინაშე; ომისა, რომელმაც გლობალური მასშტაბები შეხდინა ისეთ ცნებებს, როგორცაა შუღლი და სიძულვილი, და რა გასაკვირია, რომ სწორედ ომის შემდეგ იქმნება ოსვალდ შპენგლერის უსახლგრო უიმედობით განმსჭვალული „ევროპის დაისიც“ და „საბრალო შეყვარებულთა ამბის“ ახალი ლიტერატურული ვერსიებიც, უკვე იმ რეალიების საფუძველზე, რომელთა არსი სრულიად გამორიცხავდა ფინალში ყოველისშემრიგებელი გონიერი საწყისის—შექსპირისეული ვერონას ჰერცოგის მაგვარი ახალი მოდიფიკაციის გამოჩენას. სამყარო, რომელმაც პირი შეკრა რ. როლანის, ე. მ. რემარკის, ე. ჰემინგუეის გმირების წინააღმდეგ, ანდა ადამიანის სულების ტოტალური დამონების სისტემა, რომლის მსხვერპლად და განუყრელ ნაწილაკებად იქცევიან ე. ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ გმირები, — გაცილებით უფრო შემზარავია კლანური ცრურწმენებისა და საგვარეულო შურისგების სენით შეპყრობილ ფეოდალურ ვერონაზე.

ჰემინგუეის „მშვიდობით იარაღი“-ს გმირებს ამის თაობაზე არავითარი ილუზიები აღარ გააჩნიათ. მარტოობისა და განწირულობის შეგნება თავიდანვე აღაკვებს მათ. „მე და შენ ხომ ორნი ვართ დანარჩენების წინააღმდეგ, — ამბობს ქეთრინ ბარკლი, — ჩვენს შორის რომ ჩადგეს ვინმე, ჩვენ დავიღუპებით, ისინი დავეიპყრობენ“. გააფთრებული მერკსციო სიკვდილის წინ შავ ჭირს მოუხმობდა მათ დასასჯელად, ვისი შუღლიც მისი დაღუპვის მიზეზად იქცა. ჰემინგუეის რომანში მის „ორეულს“ — არმიის საროსკიპოში ათამანგით დაავადებულ ნაღვლიან ირონისტ რინალდოს კი უკვე თავისი ზვედრი საესეებით კანონზომიერად და ბუნებრივად ეხახება, „ესეა ხომ მთელი სამყაროც“. — ჩწარედ აღნიშნავს იგი „სეპარატული ზავი“, რომელსაც ერთპიროვნულად დადებს რომან-

ას მძაფარი გმირი, რათა გაექცეს სამყაროს სისასტიკეს, ვერ იხსნის მის სიყვარულს ტრაგიკული ხვედრისაგან. „სამყარო ყველას უტეხავს ქედს, — წერს ჰემინგუეი, — და ამის შემდეგ ბევრს მხოლოდ უფრო მაგარი ხერხემალი უხდება. მაგრამ მათ, ვისაც არ სურს გატყდეს, იგი კლავს. კლავს ყველაზე კეთილებსა და ყველაზე ფაქიზებს, კლავს ყველაზე მამაკებს — განურჩევლად. მაგრამ თუ შენ არც ერთი ხარ, არც მეორე და არც მესამე, შეგიძლია დარწმუნებული იყო, რომ შენც მოგკლავენ, მხოლოდ აჩქარების გარეშე.“

ჯონ გილგუდის მიერ 20-30-იან წლებში განსაზიერებულ შექსპირისეულ გმირთა სახეებში ნათლად იკვეთება ომის შემდგომი ინგლისის „დაკარგული თაობის“ თვისებები. „თავის, რიჩარდ II-ს მან შთაბერა ხელოვანის სწული, — მხატვრის, რომელიც მახინჯ, უსულგულო სამყაროში ცხოვრებისათვისაა განწირული“. მისა ჰამლეტი „ბრაზის აფეთქება იყო, ამბობი, რომელშიც ცხადად გაისმოდა 20-იანი წლების „განრისხებული ახალგაზრდას“ პროტესტი.“

20-იანი წლების ბოლოს „კარტელის“ ერაერთი წევრის გასტონ ბატის მიერ დადგმულ „ჰამლეტში“ „საუკუნეთა სიღრმიდან სცენაზე გამოდიოდა ყმაწვილა კაცი, რომელიც განიცდიდა თავისი დროის დრამას; განიცდიდა და, ამავდროულად, სვამდა იმ შეკითხვებს, რომლებიც მსოფლიო ომის გამოცდილების მქონე ახალგაზრდობას აწვალავდა.“¹²

„გაბოროტებული, ყველაფერში დაქვეებული, წარსულის ლოგებისა და რწმენათა უარყოფელი ახალგაზრდა, რომელმაც ვერ ჰპოვა დადებითი იდეალი“ — ასეთად თამაშობდა „ჰამლეტს“ ბატის თანამოაზრე ჟორჟ ფითოვეი და ამასთან მის მიერ დადგმული სპექტაკლის პირობით სცენურ გაფორმებაში განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს პირქუშ განწყობას, ჰამლეტის გარემომცველი სამყაროს მტრულ გაუცხოებას და ამავე დროს, მის ყოვლისშემოცველ ძალაუფლებას.¹³

20-იან წლებში პირველად იყო გაწეული შექსპირული სპექტაკლის „გარეგნული“ გათანამედროვების მიცდენა. ლონდონის თეატრ „კინგს-სუიში“ ბ. ჯეკსონისა და გ. ეილიფის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, კრიტიკოსთა აღწერით, „ხავერდის უფლისწული“ „სცენაზე სპორტულ კოსტიუმსა და გოლფეზში გამოდიოდა... ჰოლონიუსი — ფრაკში, ხოლო აჩრდილი — გენერლის მუნდირში. დიდებულები ბრიჯს თამაშობდნენ, სოდიან ვისკის სვამდნენ. სცენის სიღრმიდან ავტომანქანების ხმა ისმოდა...“¹⁴

და ამავე დროს ამ ულტრათანამედროვე ჰამლეტისათვის უცხო იყო „მხიარული ოციანი წლების“ სამყარო, რომელიც ომის დავიწყებას ცდილობდა. „მას ამოძრავებდა შურისგება გაზის ეერიში უაზროდ დაღუპული, მოტყუებული და გაყიდული ადამიანების გამო. ამიტომაც შურისძიების თემას განსაკუთრებული ადგილი ეკავა სპექტაკლში“¹⁵ — აღნიშნავს ა. ბარტამევიჩი.

ჯონ გილგუდის ჰამლეტი ოცდახუთი წლისა იყო. ასეთივე ახალგაზრდა გახლდათ კოლინ კეიტ-ჯონსტონის ჰამლეტი ბ. ჯეკსონისა და გ. ეილიფის სპექტაკლში და ორივე, მხატვრული სახეების გარეგნული ნახაზისაგან დამოუკიდებლად, თავისი თაობის ტკივილსა და იმედგაცრუებას გამოხატავდა. იმ თაობისა, რომელმაც საკუთარ თავზე განიცადა ახალგაზრდული იდეალების მსხვერვეის მთელი სიმძიმე. თითოეული მათგანისაგან სავსებით ბუნებრივად გაიფურეებდა ჰემინგუეის რომანის გმირის, მათივე თანატოლის, ლეიტენანტ ჰენრის სიტყვები: „აი, რითი მთავრდება ყველაფერი. სიკვდილით. არც კი იცი, რისთვისაა ეს ყველაფერი. ვერ ასწრებ ამის გაგებას. უბრალოდ გადაგისვრიან ცხოვრებაში, ავიხსნიან წესებს და როგორც კი გამოგიჭერენ — მოგკლავენ. ან როგორც აიმოს სულაც არაფრის გულისთვის მოგკლავენ, ან სთამანგს შეგყრიან რინალდოსავით. მაგრამ ადრე თუ გვიან, შენც მოგიღებენ ბოლოს... იჯექი, ელოდე და მოგკლავენ...“

ამდენად რციან წლებში ახალგაზრდობის განწყობილების გამომხატველ შექსპირულ გმირად, რომელმაც საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე გაიაზრა, რომ „სამყარო — საპყრობილეა“ და გააცნობიერა ამ ცნების მთელი საშინელება, კვლავ პამლეტი რჩება.

შეიძლება აიქვას, რომ ამ სახეს აქამდე არასოდეს არ გაუძლია „მარადიულობაზე“ ასეთი გამოცდისათვის, როგორც იმ წლებში და სხვა შექსპირული პერსონაჟი ძნელად თუ შეედრებოდა მას იმ სიზუსტეში, რომლითაც მისი სიტყვები, აზრები და შეგრძნებები აღწევდნენ ადამიანთა სულებში. იმ ადამიანთა, რომელთა „ზნეობრივი ყრმობა“ დაემთხვა „ბელ ეპოკ“-ს — მეოცე საუკუნის დასაწყისის მშვენიერ ეპოქას, სულიერების აქამდე არნახულ აყვავებას, მომავალი ყოფიერების სიმტკიცესა და შეურყევლობას რომ პირდებოდა.

იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვა რუსეთის ინტელიგენციამ მ. ჩეხოვის პამლეტი (1924 წ.), მოწმობს გამოთქმა ხ. ხერსონსკისა და პ. მარკოვის სტატიიდან: „სპექტაკლი გამსჭვალულია სამყაროს ნგრევის შეგრძნებით“. არანაკლებ მეტყველია ამ ფრაზაზე ოფიციალური კრიტიკოსის ვ. ბლიუმის რეაქცია: „მარქსისტმა უნდა იცოდეს: ისტორიული პოზიციებიდან ჩამოგდებული კლასის იდეოლოგებს ყოველთვის ეჩვენებათ, რომ დედამიწა ორად გაიპო“¹⁵.

რომეოსა და ჯულიეტას ჟამი — ასახონ თავიანთი თანატოლების ტრაგედია — ჯერ არ დამდგარა. თაიროვისათვის ისინი „მარადიული მიჯნურები“ არიან და თუმცა იგი ცდილობს პიესა მეოცე საუკუნის ადამიანთა ცნობიერებას აზიაროს, მიუხედავად ამისა ჯერ კიდევ არ ისახავს მიზნად თანამედროვეობაში მიმდინარე პრობლემებს დაუკავშიროს პიესა, რასაც იგი რამდენიმე წლის შემდეგ განახორციელებს, მიმართავს რა მეორე შექსპირულ ტრაგედიას „ანტონიოს და კლეოპატრას“ (სპექტაკლი „ეგვიპტის ღამეები“). პირიქით, მთელი მისი ძალისხმევა იმისკენაა მიმართული, რომ სრულიად მოსწყვიტოს პიესა მის სოციალურ, ფსიქოლოგიურსა და ყოფით

საფუძველებს („განა შეიძლება... X X საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში აღიქვას... თითქოს რომეოსა და...“). მხოლოდ იმ მიზეზით არ შეეძლოთ თავისუფლად და ხალხით ჰყვარებოდათ ერთმანეთი, რომ მამა კაპულეტი და მამა მონტეჯი ერთმანეთს ემტერებოდნენ“¹⁷. რათა შექმნას „ტრაგიკული სკეტჩი“, რომელშიც ანტაგონისტური ძალები წინააღმდეგობათა „მაქსიმუმად“ წარმოგვიდგებოდნენ და მათი გადალახვისას რაც შეიძლება მეტი სისავსით გამოვლინდებოდა რომეოსა და ჯულიეტას გრძნობათა მრავალწახნაგოვანი ბუნება.

სპექტაკლის ხაზგასმულმა ანტიისტორიზმმა ცნობილი შექსპიროლოგის მ. მოროზოვის მძაფრი საყვედური გამოიწვია. თაიროვის დადგმა, რომელსაც რევოლუციამდელი ესთეტიზმის გადმონაშთი უწოდა, მან „დრამატურგიული აზრის დამახინჯებად“ აღიქვა, რამეთუ სპექტაკლში, მისი აზრით, ძალიანად ამოგდებული იყო გმირების დაღუპვის უმთავრესი მიზეზი — ფეოდალური შუღლის მოტივი, — და მათი სიკვდილი მხოლოდ „ბრმა შემთხვევითობის“ შედეგად იყო წარმოდგენილი. „სამგლოვიარო ფინალი, — ვკითხულობთ მის სტატიაში, — მხოლოდ ბედისწერის ყოვლისშემძლეობაში გვარწმუნებდა“¹⁸.

30-იანი წლების დასაწყისში კ. მარჯანიშვილმაც მიზნად დაისახა მიეახლოვებინა „რომეო და ჯულიეტა“ მეოცე საუკუნის ადამიანის ცნობიერებისათვის, მაგრამ პიესის თანამედროვე გააზრებისადმი მისი დამოკიდებულება მკვეთრად ემიჯნებოდა თაიროვისას. თუკი მისეული რეჟისორული მონტაჟის¹⁹ მიხედვით ვიმსჯელებთ, მარჯანიშვილის ნოვაციები არამც და არამც არ უკავშირდებოდა არც პიესის ჟანრბრივ ცვლილებას (პიესა გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც ტრაგედია), არც მთავარი გმირების სახეების გათანამედროვეობას (მარჯანიშვილისთვის — ისევე როგორც თაიროვისათვის, ისინი „მარადიული შეყვარებულები“ არიან). პიესის კუპიურები, ტექსტის გადაადგილება, ჩანართები და განმარტებანი მოწმობს,

რომ რეჟისორის მთავარ ამოცანას შე-
ადგენდა გმირებსა და მათ გარემოცვას
შორის ტრაგიკული კონფლიქტის წარ-
მოჩენა მთელი მისი სიმწვავით და ამი-
სათვის სწორედ იმ ვერონას სცენური
სახის შექმნა, რომელშიც შესაძლებე-
ლია ერთდროულად აღმოცენდეს რომე-
ოსა და ჯულიეტას ნორჩი, სუფთა
გრძნობაც და მათი მშობლების დაუო-
კებელი შუღლიც. თაიროვისაგან გან-
სხვავებით, მარჯანიშვილისათვის ტრა-
გედიის „მტრული ძალები“ არ არიან
მხოლოდლა შეყვარებულთა ურთიერთ-
სწრაფვის გზაზე აღმართული ე. წ. „თე-
ატრალური შლაგბუმები“. როგორც
ჩანს, რეჟისორი ერთ-ერთ მთავარ ამო-
ცანად ისახავდა ამ სამყაროს დეტალურ
დახასიათებას, მისი „საფუძვლების“
სიმტკიცისა და შეურყევლობის დემონ-
სტრირებას, მის არეალში მოხვედრილ
აღამიანთა ბედზე, მოვლენათა მდინარე-
ბაზე მისი ზეგავლენის ძალის გამოაშ-
კარავებას. მარჯანიშვილს განზრახუ-
ლი ჰქონდა ვერონაში გამეფებული ატ-
მოსფეროს არსი თავიდანვე საგრძნობი
გაეხადა. სპექტაკლი უნდა დაწყებული-
ყო არა პროლოგით, რომელშიც ქორო
პიესის შინაარს გადმოგვცემს, არამედ
კაპულეტის მსახურების – სამსონისა
და გრეგორის გამოჩენით, რომლებიც
მორიგი აყალმყალის საბაბს ეძებენ.
რეჟისორის ჩანაფიქრით მაყურებელს
მათში უნდა ეხილა პირწაყარდნილი ავ-
აზაკები და მოძალადენი – ჭეშმარიტი
წარმომადგენლები იმ გარემოსი, რომე-
ლმაც წარმოშვა ისინი. თუკი შექსპი-
რის მიხედვით ჩხუბის წამოწყებამდე
მსახურებს შორის იმართება ბაასი, რო-
მელიც ცხადყოფს მათ სილაჩრეს, ბაქი-
აობისადმი მიდრეკილებას, მარჯანიშ-
ვილისეული მონტაჟის მიხედვით ეს ად-
ამიანები არ საჭიროებენ ერთმანეთის
შეგუღლიანებასა და წაქეზებას. მათი გა-
მოჩენის მიზანი თავიდანვე ნათელია და
დაწერილებით კომენტარს არ საჭირო-
ებს. მსახურები თავიანთ ბატონებს „თა-
მაშობენ“. მათი დიალოგებიდან მარჯა-
ნიშვილმა მხოლოდ ნაწილი დატოვა,
სადაც მსახურები ეძებენ საბაბს, რომე-

ლიც მოწინააღმდეგეს აიძულებს პირ-
ველმა აღმართოს მახვილი.

ნიშანდობლივია, რომ ამ ^{მონტაჟი} ^{კაპულეტი}
ჟის“ მიხედვით მონტაჟი და კაპულეტი
პირველ სცენაში არ ჩნდებიან. აქ შესა-
ძლოა გავიხსენოთ, რომ „რიჩარდ III“
-ის სცენური ვარიანტის დამუშავებისას
პიესის პირველი სცენები რეჟისორმა
თავისებურად გადაადგილა: ამოიღო რი-
ჩარდის მონოლოგი, სადაც იგი მაყურე-
ბლის წინაშე „წარსდგება“, და ამით გა-
ნიზრახა „ემზილებინა“ თანამიმდევრუ-
ლი სცენური „თზრობის“ გზით მეფის
ქმედებანი, მის მიერ ჩადენილი დანაშა-
ულებანი. ასევე „რომეო და ჯულიეტას“
სცენურ ვარიანტში ვერონის ტრაგედი-
ის მთავარ დამნაშავეთა გამოჩენას წინ
უსწრებს სცენები, რომლებშიც ნათელ
გამოხატულებას პოვებს მათი საქმენი.

აქედან გამომდინარე ვერონის მთა-
ვრის რისხვა და აღშფოთება ახალ მნი-
შენელობას იძენს. პირდაპირ ადრესა-
ტებს მოკლებული იგი სიცარიელისად-
მია მიმართული, და ამაში სიმბოლიზე-
ბულია ვერონის უმაღლესი ხელისუფ-
ლების უსუსურობა, მისი უუნარობა,
რაიმე შესცვალოს ქალაქის ცხოვრება-
ში.

„მონტაჟში“ თვით რომეოც თავიდან
სავსებით ბუნებრივად ეწერება მის გა-
რემომცველ სამყაროში. იგი მოულოდ-
ნელად ჩნდება, მეგობრებისა და ნათესა-
ვების დიალოგებში წინასწარი წარდგე-
ნის გარეშე. უფრო მეტიც, რომეოს გა-
მოჩენამდე მის შესახებ ნათქვამი ერთ-
ადერთი ფრაზა თვით რეჟისორის მიე-
ჩაა ჩაწერილი ტექსტში და სრულები-
თაც არ ადასტურებს მთავარი გმირის
მშვიდობისმოყვრულ განწყობას. ეს
ფრაზა მერკუციოს უნდა წარმოეთქვა
და იგი ასე უღერს: „სად არის რომეო,
აქ ჩხუბია და ის არ არის!“

როგორც ჩანს, რეჟისორს სურდა
მაყურებელს რომეოს სახეში დაენახა
აღამიანი, რომელიც ისევეა შესისხლ-
ხორციებული ამ გარემოს, როგორც ტი-
ბალტი და მერკუციო, რაც შემდგომში,
ალბათ, უფრო ნათლად გამოავლენდა
მისი გრძნობის კეთილშობილურ ზეგა-
ვლენას: გრძნობისა, რომელმაც არა

მხოლოდ ამაღლა იგი გარემომცველ სინამდვილეზე, არამედ აიძულა ამხედრებულიყო მის წინააღმდეგ.

ვერონას სცენური იერის შექმნაში რეჟისორი განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდა კაპულეტის. ტრაგედიის ამ პერსონაჟის ბოროტსულობა, თვალთმაქცობა, ზნეობრივი სიბეცე რეჟისორის მიერ განსაკუთრებით მკაფიოდ იყო გამოაშკარავებული. ასე, მაგალითად, მეჯლისის სცენაში, როდესაც იგი ამოშმინებს ტიბალტს, ეუბნება: „(ჯერ) არ მსურს, რომ ჩემს სახლში მას აწყენინონ“-ო.

სიტყვა „ჯერ“ (ПОКА) ტექსტში მარჯანიშვილის მიერაა ჩასმული, რითაც მან განსაზღვრა ამ „თხოვნის“ ინტონაციური და აზრობრივი ელფერი, გამოავლინა ის სოციალური „საფრთხე“, რომელიც იმალება ვერონის ერთ-ერთი კლანის მამამთავარში, გამოაშკარავა მისი უნარი, ოსტატურად შენიღბოს თავისი ნამდვილი სახე მოჩვენებითი „რესპექტაბელობის“ ნიღაბქვეშ.

მონტაჟის მიხედვით რეჟისორის ზნეობრივი პოზიცია ყველაზე ნათლად სპექტაკლის ფინალური სცენის გადაწყვეტისას იხსნება.

სავარაუდოა, რომ სპექტაკლი ორ მტრულ ოჯახს შორის ზავით კი არ უნდა დამთავრებულიყო, არამედ ესკალას მონოლოგში მათი სახალხო გაიციხვით: მათ ეღებოდათ მძიმე ბრალდებად შეყვარებულთა დაღუპვა და ასეთ გადაწყვეტაში თითქოს უარყოფილი იყო შემრიგებლური ფინალით ამ ტვირთის „შემსუბუქების“ ყოველგვარი შესაძლებლობა.

* * *

„მე მსურს ტრაგედიის დასაწყისშივე ვაჩვენო ამბოხებით მოცული, სიძულვილის ძალით ორ მტრულ ბანაკად გაყოფილი ვერონა. საჭიროა, რომ რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული ჭეშმარიტად ტრაგიკული ჩანდეს“, - წერდა ჟორჟ ფითოევი 1923 წლის ზაფხულში თავის ძველ მეგობარსა და მეცენატს ჟაკ ებერტოს.²⁰

თავისი ჩანაფიქრის ხორცშესხმა მან მხოლოდ 14 წლის შემდეგ შესძლო.

50 წლის ასაკში მის მიერ შესრულებული რომეო „საუკუნის ყველა საუკეთესო“ შეძრწუნებელი ადამიანი იყო. ^{საუკუნის ყველა საუკეთესო} ლუდმილა ფითოევის ჯულიეტას სახეზე აღიბეჭდებოდა ტანჯვის ანარეკლი, საკუთარი ხვედრის წინათგრძნობა. „ეს იყო ჯულიეტა, რომელსაც უკვე ნანახი ჰქონდა, თუ როგორ თამაშობენ ნორას“, - წერდა მასზე ანიუტა ფითოევა წიგნში - „ლუდმილა - დედაჩემი“ რომეოსა და ჯულიეტასთან ერთად „სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პირი ხდებოდა ვერონა. სწორედ იგი ასრულებდა ყველაზე ქმედით როლს რეჟისორის საერთო ჩანაფიქრის გახსნაში - „ეჩვენებინა სიყვარულის, დიადი სიყვარულის, ადამიანურობის დაღუპვა სამყაროს დამანგრეველი, დანაშაულებრივი შუღლის მიერ; სამყაროსი, რომელშიც მკვლელობა ნორმად ქცეულა“.²¹

წარმოიდგენდა კი ფითოევი, რამდენად წინაწარმეტყველურად გაიფლერებდა ეს მისი ჩანაფიქრი ახალი ათწლეულის დამდეგს, ისევე როგორც იმ გაქანებასა და მასშტაბებს, რომელსაც ამ ათწლეულში შეიძენდა „სამყაროს დამანგრეველი“, „დანაშაულებრივი შუღლის“ ცნება.

და კვლავ ლიტერატურისა და თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე საშინელ ბრალდებად სამყაროსადმი, რომელშიც „მკვლელობა იქცა ნორმად“, სიყვარულის დაღუპვის თემა ხდება. „რომეო, ჯულიეტა და წყვილიაი“ უწოდა თავის მოთხრობას იან ოტჩენაშეკმა, რამეთუ პავლეხა და ებრაელი ესთერის სიყვარული ისეთივე ძალითა და სულიერებითაა აღსავსე, როგორც შექსპირისეული ტრაგედიის გმირების. მათი ვერონა - ომია, ოკუპირებული ქალაქი, სადაც ყოველდღე გამოაკრავენ დახვრეტილთა სიებს. ესთერის შეფარება სახლში, სადაც ათეულობით მოსახლეა, სადაც ადამიანები ერთმანეთს ვერ დაემალებიან, საკუთარი თავის, ახლობლებისა და ნათესავების საფრთხეში ჩაგდებას ნიშნავს. მაგრამ პავლე თავგანწირვით იბრძვის თავისი სიყვარულისთვის, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, ესწრაფვის გამოგლიჯოს იგი წყვილიად; მაგრამ წყვილიაი

ქალკარი აღმოჩნდება — ესთერი ილუპება...

„საბრალლო შეყვარებულთა“ შესახებ „სვედიანი ამბის“ თემაზე მრავალრიცხოვანი ვარიაციები იმის დასტურია, თუ რაოდენ მრავალსაზოვანია ვერონა. მის ფატალურ დამლუპველ ძალას შეუძლია გამოვლენა არა მხოლოდ ომის ექსტრემალურ სიტუაციებში, როდესაც ბოროტებისა და ძალადობის მსხვერპლა მილიონობით ადამიანი შეიქმნება; იგი ჩაბუდებულია ადამიანური ყოფიერების ყოველდღიურობაშიც, სულიერ სიჩლუნგში, გულგრილობაში, ობივატელური არსებობის უსულგულობაში ადამიანთა უუნარობაში, — გაუგონ ერთმანეთს. ჟ. ანუისათვის ამ თემის გახსნის სიუჟეტურ საფუძვლად იქცა ორფეოსის მითი — სიკვდილისაგან გამოსხნილი და კვლავ დაკარგული სიყვარულის შესახებ.

ანუის პიესის „ეკრიდიკეს“ გმირების სიყვარული აღმოცენდება და ილუპება ანტიური სამყაროს „დასრულებულ რეალობაში“. სადგურისპირა რესტორნის შევილინე ორფეოსისა და მისი შეყვარებულისათვის სიყვარული ყოფიერების უხამსობისა და ჭუჭყისაგან ერთადერთი თავშესაფარია. ორფეოსს ეჭვი არ ეპარება ეკრიდიკეს კრისტალურ სიწმინდეში, მაგრამ მისი წარსული, — წარსული პროვინციის მსახიობისა, რომელიც იძულებულია შეეგუოს საცოდავ არსებობას უიღბლო დედისა და მისი მუდამჟამ ცვალებადი საყვარლების საზოგადოებაში, — სასტიკად ამსხვერვეს ორფეოსის ილუზიებს. იგი სტოვებს ეკრიდიკეს და იგი სასოწარკვეთილი ვარდება ავტობუსის ბორბლებქვეშ. სიკვდილის მოციქული — კომიკოიაჟერი ანრი პირდება სატრფოს დაბრუნებას, თუკი იგი ეკრიდიკეს აღარასოდეს არ ვახსენებს წარსულს. მაგრამ კვლავ შეზღუდება რა ეკრიდიკეს, ორფეოსი ტეხს პირობას და ახლა უკვე სამუდამოდ კარგავს მას. ახლა მხოლოდ სიკვდილს შეუძლია მათი შეერთება. „სიყვარული მშვენიერია. მხოლოდ იგი ქმნის ჭეშმარიტ ატმოსფეროს სიყვარულისთვის“ — ამბობს ბატონი ანრი და ორფეოსი ირჩევს სიკვდილს.

სიკვდილი — თავისუფლების პოეტუ-

რი სახება ანუის შემოქმედებაში მარტოდენ ანტიური სამყაროს „დასრულებული რეალობის“ ჩარჩოებში აღმოცენდება. იმავე აზრს შეიცავს 1946 წელს დაწერილი პიესა „რომეო და ჟანეტ“. სიყვარულის განწირულობის თემა სათაურშივეა გაცხადებული.

XX საუკუნის შუაწლებში „სიყვარულის ამბავის“ დაკავშირება ორი ახალგაზრდა ვერონელის ტრაგიკულ ბედთან უნივერსალური სიტუაციის ხასიათს იძენს და ადასტურებს სიყვარულსა და ცხოვრებას შორის არსებული კონფლიქტის მარადიულობას. ცხოვრება, რომელსაც ირჩევს ჟ. ანუი ფრედერიკისა და ჟანეტის სიყვარულის ფონად, ურთიერთსიმულელინისა და მუხანათობის სულით გაჟღენთილ ვერონაზე ნაკლებად დამლუპველი როდია. ეს ცხოვრება მომაკვდინებელია, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ჩვეულებრიობით, რომლის წინააღმდეგაც ილაშქრებს მემამბოხე ჟანეტი. მას არ სურს შეურიგდეს წინასწარ დაგეგმილი ყოფის სიცარიელეს. „ანუის პიესებში, — წერს ზინგერმანი, — პერსონაჟები იყოფიან მაქსიმალისტ-რომანტიკოსებად, რომლებიც მოწოდებულნი არიან თავისუფლებისაკენ შეუდრეკელი სწრაფვა განახორციელონ და ჩვეულებრივი ცხოვრებისათვის განწირულ კომპრომისულ ადამიანებად. მთავარი გამყოფი ხაზი გაივლის... მათ შორის, ვინც საზოგადოებას უთხრა „ღიახ“ და ვინც თქვა „არა“.²²

ამ პიესაში²³ თანხმობას საზოგადოებას უცხადებენ უფროსი თაობის წარმომადგენლები, ეს ის ადამიანები არიან, რომლებმაც ომი გადაიტანეს, შესძლეს სიცოცხლის შენარჩუნება და არ გააჩინათ ცხოვრებისადმი დიდი მოთხოვნილებები, ელოლიავებიან იმ პატარა სიამოვნებებს, რომლებსაც ზოგჯერ თავაზობს მათ სინამდვილე. ყველაფერი ეს განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება ჟანეტის მამის სახეში. იგი ისევე როგორც ორფეოსის მამა „ეკრიდიკეში“, უკიდურესად ეგოისტი ადამიანია. შვილთა ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენები არაფრით არ შეეხება მის გულს. ამასთან იგი არ არის მოკლებული თა-

კისებურ მომხიბვლელობას. მისი უშრუ-
ტი ოპტიმიზმი, გარემომცველთა აზრი-
სადმი სრული გულგრილობა რაღაც სი-
მატიის მაგვარსაც კი აღძრავს მის მი-
მართ, მაგრამ არსებითად — იგი ყვე-
ლაზე ჩვეულებრივი „საშუალო“ ადამი-
ანია, რომლისთვისაც უმთავრესია
არაფერი შეიცვალოს ცხოვრებაში, რა-
თა მან საშუალოდ შეინარჩუნოს არსე-
ბობის ჩვეული წესი: იცხოვროს სხვის
ხარჯზე, იაროს ბისტროში, იფიქროს
მხოლოდ, სასიამოვნო თემებზე.

„უფროსების“ ამ სამყაროს, რომე-
ლიც ცხოვრებასთან სრულ თანხმობას
გულისხმობს, თავისებურად მიეკუთვნე-
ბიან თვით ფრედერიკი და მისი საყო-
ლუ ჯულია. მათი ოცნებები და მიზნები
ადვილად მისაღწევია: გქონდეს შენი
სახლი და ბაღი, გააჩინო ბავშვები,
ბეჯითად იშრომო, ღირსეულად უზრუ-
ნველყო სიბერე. ჟანეტთან შეხვედრა
კი, მოულოდნელად მოზღვავებული სი-
ყვარული — დაუოკებელი, ბრმა, ყოვ-
ლისმიტვებელი (რამეთუ ორფოისი-
საგან განსხვავებით ჟანეტის წარსული
ტვირთად არ აწევდა ფრედერიკს), —
მის სამომავლო გეგმებში არაფერს არ
ცვლის. იმ სახლში, რომლის აგებაც
მას სურს, იმ ბაღში, რომელსაც იგი გა-
აშენებს ყველაფრის მმართველი ამჯე-
რად მისი საყვარელი მეუღლე იქნება.
მაგრამ ჟანეტი სხვა რჯულის ადამიან-
ებს მიეკუთვნება: ამ სახეში ანუი აგრ-
ძელებს ანტიგონესა და ევრიდიკეს ხაზს
— „ახლგაზრდა მაქსიმალისტებისა“,
რომლებიც მთელი თავისი არსებით ეწე-
ინალმდეგებიან „უფროსთა“ სამყაროს
მიერ თავსმონსკეულ „წესრიგს“. ჟანე-
ტის მოუწესრიგებლობა, ფუქსავატიო-
ბა, ცვალებადი ხასიათი — ყველაფერი
ეს გაუსახურებელი და „აწყობილი“
ცხოვრების წესისადმი თავისებური გა-
მოწვევაა. ამ სამყაროში ყველაფერი მის
ჯინაზება, თვით სიყვარულიც: მისი სა-
ტრფო ხომ სხვას ეკუთვნის, — და ამ
თავის სიყვარულში იგი არავის ინდობს,
ყველაფერს გადააბიჯებს, თანაგრძნო-
ბასაც კი. მას არ ეცოდება ჯულიაც კი,
რომელიც თავის მოკვლას შეეცდება,
ვინაიდან ჟანეტის სიყვარული ფრედე-

რიკისადმი არ გუობს არავითარ წინაა-
ღმდეგობებსა და საზღვრებს. მაგრამ
„ანუისათვის ახლგაზრდას“ მტრად
ღია იმაში მდგომარეობს, რომ მათ იც-
ხოვრებს იმ მომენტამდე, როდესაც სიყ-
ვარულმა აამაღლა ისინი და შემდგომ-
შიც უნდა გააგრძელონ ცხოვრება ამავე
სამყაროში და განიცადონ მათ გარშემო
არსებული გარემოს ზემოქმედება“, —
ანუ შეეგუონ მას, ჩაიძირონ იმ ყოფის
პროზაში, რომელიც უცილობელ დაღუ-
პვამდე მიიყვანს მათ სიყვარულს — და-
აწვრილმანებს და დაამცირებს.

ჟანეტი, ანუის ახლგაზრდა გმირე-
ბისათვის დამახასიათებელი წინასწარ-
განჭვრეტის უნარით, წინაღინ აცნო-
ბიერებს ფრედერიკთან უღრუბლო ბედ-
ნიერების შეუძლებლობას. მან იცის,
რომ არ ძალუძს საკუთარი არსების შე-
ცვლა: „ნუთუ თქვენ ფიქრობთ, რომ მე
შემიძლია მოგატყუოთ, როგორც სხვებს
ვატყუებდი... ხოლო თქვენ, როცა ნა-
ხავთ, რომ ცოტა წავიტირე, მაპატიებთ
კიდევ შემდგომ ტყუილამდე. მე მოვედი,
რათა ეს შეთქვა თქვენთვის... ახლა მე
ისეთივე სუსტი და საქაგელი ვარ, რო-
გორიც ადრე. მე კვლავ ვიქციე სიცრუ-
ედ, დაუდევრობად, სიზარმაყედ... და მე
არ შემიძლია თქვენი ცოლი ვიყო. მაგ-
რამ თუკი თქვენ გსურთ, ჩვენი სიყვარუ-
ლი მარადიული იყოს, ერთადერთი რაც
შემიძლია — თქვენთან ერთად სიკვდი-
ლი“.

ისეთი ადამიანებისთვის, როგორიც
ჟანეტია, არსებობს მხოლოდ სიყვარუ-
ლის „აღმაფრენის წამები“. ყველაფერ
დანარჩენს „მნიშვნელობა არა აქვს“. მხოლოდ „წამის შეყვანებით“, სიკვდი-
ლში უკვდავების მოპოვებითაა შესაძ-
ლებელი სიყვარულის შენარჩუნება. და
თუკი რომელსა და ჯულიეტას სიკვდი-
ლი საბედისწერო შემთხვევითობათა
გადაჯაჭვის შედეგია, ჟანეტი თვითონ-
ვე ირჩევს თავის ხედვრს. ზღვის მოქ-
ცევა გაიტაცებს ჟანეტს და მასთან ერ-
თად ილუპება ფრედერიკიც, რომელიც
მის გადარჩენას ეცდება. ამ სცენის კონ-
ტრასტულ ფონს ქმნის ჟანეტის მამის
მოქმედება: ამჯერ სიტუაციაშიც კი იგი
უძღურია გამოერთოს განზე მდგომი

დამკვირვებლის როლს და თავისი უმოქმედობის გამართლებას სიბერის უძღურობით ცდილობს. და მაინც ამ ტრაგიკულ ვითარებასაც კი, მისი ვაჟიშვილის თქმით, იგი სპორტული კომენტატორის ენთუზიაზმით აფასებს.

ერთადერთი, ვინც ფხიზლად აღიქვამს მოვლენებს, ჟანეტის ძმა — ლუსიენია, დასავით სიყვარულით განაწამები: იგი ცოლმა მიატოვა და მთელი პიესის განმავლობაში წერილს ელის მისგან, ამასთან ამოდ ცდილობს თავისი განცდები ნათამაშევი ცინიზმისა და თვით-ირონიის ნიღაბქვეშ დამალოს.

აცნობიერებს რა ფრედერიკისა და ჟანეტის სიყვარულის განწირულობას. მისი დასასრულის კანონზომიერებას, იგი არც კი ეცდება გადაარჩინოს შეყვარებულები. უფრო მეტიც: ეს სავსებით „მიწიერი“ არსება პიესის ფინალში, ბატონი ანრის მსგავსად („ეკრიდიკ“) მოულოდნელად შუამავლის როლში გვევლინება მოკვდავთა სამყაროსა და მათი ბედის განმსაზღვრელ ძალებს შორის. „კმაყოფილი ხარ? — ეკითხება იგი ლმერთს. — ყველაფერი ხომ სწორედ ისე მოხდა, როგორც შენ გქონდა ჩაფიქრებული“.

ლუსიენის საუბარს ღმერთთან ფოსტალიონის ყვირილი წყვეტს. მან ლუსიენს სანუკვარი წერილი მოუტანა და ისიც გაბედნიერებული სრულიად ივიწყებს ახლახან გათამაშებულ დრამას. მისი ცხოვრება გრძელდება და, როგორც იქნა, თავის საზრისს იძენს. ჟანეტისაგან განსხვავებით, იგი ხომ მაინც-დამაინც მომთხოვნი არ არის: მას აქვს უნარი გაუგოს და მიუტყუოს და ამასთან დარწმუნებულია, რომ „სევდიანი სიყვარულის“ გარდა ცხოვრებაში არსებობს რაღაც სხვა, რაც არანაკლებ აღმაზებს არსებობას: მაგალითად, წიგნები, ბუხარში მოგუზგუზე ცეცხლი, გამჭვირვალე ჭიქებში მოელვარე ღვინო, ქარისგან გატყორცნილი ხეები. განა ყველაფერი ეს არ ღირს იმად, რომ ადამიანმა იცოცხლოს? „სად არიან ბავშვები?“ — მოულოდნელად ეკითხება ფოსტალიონი, „აქ აღარ არიან ბავშვები“, — პასუხობს ლუსიენი, მეგობრუ-

ლად წამოკრავს ფეხს და გარეთ გაიხტუმრებს.

ერთადერთი გამოსავალი, რომელიც შეუძლია შესთავაზოს ანუიმ თავის საყვარელ გმირებს, არის სიკვდილი. სიკვდილი, რომელიც სათუთად ინახავს ყველაფერ საუკეთესოს, რაც კი დამალულია სიცოცხლეში. სიკვდილი, რომელიც გაძლევს შესაძლებლობას არ შეაბიჯო „უფროსთა“ სამყაროში, სადაც დალატსაც კი პატიობენ და საკუთარი გამოცდილებით იციან, რომ „ყველაფერი წარმავალია“. ანუის „შავი პიესების“ ღრმა პესიმიზმი ტიპიური და საკვებით გამართლებულია იმ შემოქმედისათვის, რომლის გამოცდილება მსოფლიო ომის საშინელებებსაც იტევს და ადამიანებზე, მათ გრძნობებსა და ქცევებზე უწყვეტ დაკვირვებასაც. ამ დაკვირვების შედეგი ადასტურებს, რომ შეუფერხებლად სუსტდება ცალკეული პიროვნების წინააღმდეგობა უმრავლესობის მიერ დანერგილი ზნეობრივი და სოციალური ნორმების, მასობრივი ცნობიერების მიმართ.

მაგრამ ამასთან მისი პიესები მოუწოდებდა შვილებს მამების მიერ დანერგილი სიმშვიდის, შემგუებლობის კულტის წინააღმდეგ „ჯვაროსნული ლაშქრობის“, აქტიური ურთიერთდაპირისპირებისაკენ. მარადიული ბავშვობის სამყაროში შეყვარებული მისი გმირი ქალები 50-იანი წლების განრისხებულ ახალგაზრდების პირდაპირი წინაპრები არიან. მაგრამ კიდევ უფრო საცნაურია მათი სიახლოვე 60-70-იანი წლების 'მიჯნაზე ამბობებულ ახალგაზრდობასთან, ყოველნაირი ტოტალური სისტემების წინააღმდეგ გალაშქრებულ სტუდენტობასთან, პიპების მოძრაობასთან, რომლის მიმდევრებიც საყოველთაო თანასწორობისა და ბედნიერების უტოპიას ქადაგებდნენ, მთელი თავიანთი იერიითა და ცხოვრების წესით ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ ადამიანის სრული სულიერი და ფიზიკური თავისუფლების იდეა.

საკულისხმოა, რომ სწორედ ამ წლებში შექსპირის ტრაგედია კვლავ განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს.

მაგრამ ამჯერად ამ აქტუალობას არა მხოლოდ სიყვარულისა და სიკვდილის პრობლემის „მარადიულობა“ განსაზღვრავდა, არამედ ორი, თანაბრად კონფლიქტური, შეურიგებელი წინააღმდეგობებით აღნიშნული ეპოქის ატმოსფეროს თანხვედრილობა. „ჩვენი დრო, — წერდა ძეფირელი, — საოცრად გავს იმ ეპოქას, რომელიც შექსპირმა აღწერა; დრო, რომელიც განთავისუფლდა შუასაუკუნეების ტვირთისაგან, ხმა აღიმალა მრავალი პრობლემის შესახებ, ნღობა გამოუცხადა ახალგაზრდობას...“ „მე მინდოდა, რომ თანამედროვე ახალგაზრდობას ფილმის გმირებში საკუთარი თავი დაენახა, ისტორიული პარალელი გაეკლო XV საუკუნის შუახანს ვერონაში მომხდარ ბოპოქარ მოვლენებსა და დღევანდელი შორის“²⁵ ამ ამოცანიდან გამომდინარე ძეფირელი შექსპირისეული გმირების 60-იანი წლების ახალგაზრდობასთან სრულ გაიგივებას ცდილობს. მთავარი როლების შემსრულებელთა — თხუთმეტი წლის ოლივია ჰასეისა და ჩვიდმეტი წლის ლეონარდ უაიტინგის — მისეული არჩევანი განაპირობა არა მსახიობების სცენურმა გამოცდილებამ, ან შექსპირის ტექსტის დეკლამირების უნარმა, არამედ ასაკობრივმა სიახლოვემ, ხასიათის თავისებურებათა დამთხვევამ. „მსახიობებმა ის შესძინეს ფილმს, რასაც მათგან მოველოდი — ახალგაზრდობის მთელი სრულყოფილება და არასრულყოფილება“²⁶

შექსპირის პიესის საფუძველზე ძეფირელიმ დადგა ფილმი მისი თანამედროვე სამყაროს პრობლემებზე, მაგრამ მის გააზრებაში არსებითი იყო ფილმის მთელ მხატვრულ წყობაში გატარებული აზრი იმის შესახებ, როგორ აღმოჩნდება უმცროსი თაობა უფროსთა ცხოვრების წესის მემკვიდრე, როგორ გაუცნობიერებლად გაითავისებენ ახალგაზრდობის მამების სისასტიკეს, — ვერც კი ამჩნევენ, რომ უკვე სისხლში გაუჯდათ დაუნდობლობა, რომელიც მხოლოდ შესაფერის დროს ელის, რათა უეცრად ამოხეთქოს ზღვარგადასულ, ბრმა სისხლისღვრაში, და ამ მსხვერპლს გვარ-

კონული შურისძიების მოვალეობითაც კი ვერ გააძარტლებ.

ალ. ლიპკოვი თავის გამდგომარეობაში „შექსპირული ეკრანი“ ანალიზს უკეთებს რა 60-იანი წლების შექსპირის ტრაგედიების კინოვერსიებს — ჯერომ რობინსისა და რობერტ უაიზის („ექსტრაიდის ისტორია“), ანჟეი ვაიდას და სხვათა დადგმებს, აღნიშნავს — ყველა ეს ფილმები ერთად მეტყველებენ იმაზე, რომ საუკუნის ტრაგედიები სულ უფრო ხშირად ახალგაზრდების ტრაგედიებად იკითხება. როგორც ამბობენ, მოძაქალი მათ ეკუთვნით, მაგრამ სწორედ ახალგაზრდობა ყველაზე მძაფრად აღიქვამს იდეალების მსხვერვეს, გონიერების კრიტიკრიუმთა მოშლას, დროის სისხლიან კონფლიქტებს და მათ დღევანდელიობას სწორედ ეს რეალები ქმნის“²⁷

კრასნაია პრესნიაზე ახალგაზრდულ თეატრ „ფაკელ“-ში ვიანესლაე სპეცივეცკმა 1976 წელს დადგა „რომეო და ჯულიეტა“, რომელშიც მთავარ როლებს 14-17 წლის მოზარდები ასრულებდნენ. სპექტაკლი ოთხ სურათად — ოთხ დღედ იყო დაყოფილი, და ყოველი დღე მოქმედებაში რომეოსა და ჯულიეტას ახალ შემსრულებელთა ჩართვით აღინიშნებოდა. ხასიათით, ტემპერამენტით, ნიჭით განსხვავებული ნორჩი მსახიობები თანაბარი გულწრფელობითა და თავდავიწყებით განასახიერებდნენ თავიანთ ოცნებას მარადიულსა და უსაზღვრო სიყვარულზე. თითოეული მათგანი თავისი შესაძლებლობების, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი გრძნობების, განუმტკიცებელი ხმების უკიდურეს ზღვარზე თამაშობდა. ისინი არ განასახიერებდნენ „მარადიულ შეყვარებულებს“ — მათი ემოციური და ცხოვრებისეული გამოცდილება ძალზე მცირე და არასრულყოფილი იყო ამისათვის. მაგრამ მრავალსაუკუნოვანი სიძველის ტრაგედიის „დასრულებულ რეალობაში“ მათ შემოაქცინდათ თავიანთი ასაკობრივი (რომელიც სრულებით ემთხვეოდა შექსპირის გმირთა ასაკს) გრძნობები და მსოფლალქმა ისევ როგორც რომეო და ჯულიეტა, ეს მოზარდებიც ჯერ

არ იყვნენ მოწამლულნი ეკვით, ცხოვრებისეული მარცხით, განზიზღვის სიმწარით და ყველაფერი ეს მათთან ერთად „თამაშობდა“, მათ ყოველ შესტსა და სიტყვაში შეიგრძნობოდა და ტრაგედიის სიერცეში, უკვე აღსრულებული სხვისი ბედის ანარეკლში, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიკვეთა მათი პირადა დაუცველობა ცხოვრების წინაშე, მათი მომავლის ბუნდოვნება და გაურკვეველობა. სპექტაკლში უღერდა პროკოფიევის მუსიკა, თანამედროვე ჯაზური მელოდიები, იუნა მორიციის ლექსები იმაზე, თუ რა ძნელია იყო ახალგაზრდა — იყო სრულყოფილი და მთლიანი ამ არასრულყოფილ სამყაროში... ამ სპექტაკლის არეალი სცილდებოდა სცენის ფიცარნაგის საზღვრებს. ამ შეყვარებულთა ვერონა იყო თეატრის ფარგლებს მიღმა არსებული უცნაური, მაცდური, ცვალებადი სამყარო — სასტიკი და დაუნდობელი სწორედ ნორჩების მიმართ.

ამ სამყაროს ხილულ განსხეულებად სახვებით შეიძლებოდა ყოფილიყო რამდენიმე წლით ადრე ა. ეფროსის მიერ „მალაია ბრონაიას“ თეატრის სცენაზე შექმნილი ვერონა. ეს იყო სიძულვილი-სა და მუხანათობის სულისკვეთებით დაშუხტული გარკვეული „ზონა“, რომელშიც სძულთ და კლავენ არა საუკუნეთა წიაღში ფესვგადგმული გვაროვნული მუღლის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მონტეკისა და კაპულეტის მაგვარ ადამიანთა კეთილდღეობას, სიმშვიდეს მხოლოდ ძალადობა უზრუნველყოფს. უხილავი საფრთხის წინაშე შიში და შეშფოთება თვით ამ ქალაქის ჰაერში ტრიალებს: სცენის მიღმა უცებ ამოხეთქილ ყვირილში — „ჯულიეტა, ჯულიეტა“, რომელსაც შემდეგ თანდათანობით შთანთქავს მტრული, უტყვევი სიცარიელე; მეჯლისი კაპულეტისთან აღიქმება მოსაწყენ, უღიმღამო ღონისძიებად, რომელზეც მზიარულობს მხოლოდ მისი ორგანიზატორი — გაქნილი საქმოსანი და თადლითი, რომელსაც თუნდაც მცირედი ზარალის გარდა, არაფერი არ აშინებს ამ ქვეყანაზე. „მონტეკი და მე დაგვაჯარიმესო.“ — ეს მისი ერთადერთი ფრაზაა, რომლის შემფოთებით წარმო-

თქმისას იგი უაღრესად გულწრფელია. კაპულეტი — ლ. ბრონევის შეხრდობით დიდად გაქნილი მომრიგებელად, რომელმაც მომგებიანად მიახალა ქალიშვილი პარისის და ამჟვე დროს — დამნაშავე, რომელიც შესაძლებლობას არ უშვებს, ცოტა „გააჯარჯიოს“ ხელი. აქვე მეჯლისზე იგი სიამოვნებით ცხვირპირს მოუნაყავს ტიბალდს (ლ. ღუროვი), მხოლოდ იმისათვის, რომ მისი ერთგული დამქაში ოდნავ აჩქარდა და დააწყვიტა, აქვე გასწორებოდა რომეოს.

ეფროსის მიერ შეთხზულ ვერონაში შეყვარებულებს არ შეიძლებოდა ჰქონოდა ვინმეს თანაგრძნობის, სინდისის ქენჯნის იმედი. მათი სიკვდილი არაფერს არ ცვლის გარემომცველთა ცხოვრების ჩვეულ წესწყობაში. მონტეკისა და კაპულეტის მიერ მიცემულ დაპირებაში — ოქროს ძეგლი დაუდგან დაღუპულ შვილებს — ნადველთან ერთად სიამაყეც გამოსჭვივის. სიამაყე იმის გამო, რომ მათ უნარი შესწევთ ესოდენ ძვირფასი ძღვენით გამოისყიდონ ცოდვა.

გ. ქავთარაძის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1974 წელს დადგმული სპექტაკლი ქალაქის მოედანზე ახალგაზრდობის თავაშვებული მზიარულების სცენით იწყებოდა. მაყურებელთათვის უხილავი ღრეობის ტალღა სცენაზე გამოიყავდა ორ არსებას — ვაჟსა და ქალიშვილს. ეს ვაჟი იყო მერკუციო (ჟ. ლოლაშვილი). ვნებიანი ამბორი, და სცენა კვლავ ცარიელდებოდა. ხმაური გადაიზრდებოდა სკანდირებაში: „მერკუციო!“, შემდეგ კი მზიარულ შეძახილებს წყევლა და მუქარა ცვლიდა — მუღლის ხანძარი აენთო... მოჩხუბართა ხმები სულ უფრო ახლოდნ მოისმობოდა, და ბოლოს ავანსცენაზე იჭრებოდა მოკივანე, გააფთრებული ბრბო — მონტეკისა და კაპულეტის დაახლოებული პირნი. ბენვოლიოსა (ი. აბრამიშვილი) და ტიბალდის (დ. უფლისაშვილი) გამოჩენა უფრო მეტად აღაგზნებდა ხალხს, კინკლაობა სასტიკ სისხლისღვრაში გადაიზარდა და აი, დაჭრილთა ოხვრა-კენესასა და მათი ახლობლების მოთქმაში სცენაზე გამოდიოდნენ ამა-

რტავანი გარეგნობის ქალები და მამაკაცები საკარნავალო ნიღბებში, იხსნიდნენ ნიღბებს და მაყურებელის თვალწინ წარსდგებოდნენ დრამის ნამდვილი დამნაშავენი — მონტეკები და კაპულეტები.

ნიღბები თითქოსდა აუცხოებდა ვერონის მკვიდრთ მათი ამწუთიერი, დროებითი იერისაგან, ხდიდა მათ განზოგადებულ სახეებად იმ ამორალური ცნებებისა, რომლებიც, სამწუხაროდ, ისეთივე მტკიცე და ურყევია, როგორც სიკეთე და სიყვარული. ამიტომ უმაღლესი ნამდვილი სახეები აღიქმებოდა ნიღბებად, რომლითაც ამ მოცემულ სიტუაციაში, უგულობა და სისასტიკე მოკაზმულა...

ტყუილად არ ყოფილა სპექტაკლში აქცენტირებული კაპულეტისთან მეჯლისზე მიმავალი მერკუციოს სიტყვები: „აბა მომეცი ეგ შალითა, სახეს მოვარგო. ნიღაბს ნიღაბი! რას დავეძებ, თუ დამძრახავენ, დაე გაწითლდეს ჩემს მაგიერად ჩემი ნიღაბი“. (I მოქ., სურათი VI). რომეოს მეგობარ მერკუციოსათვის ნიღაბი თავდაცვის, მიმიკრიის საშუალებაა ამ უსახურობის სამეფოში. იგი ნიღაბს განსაკუთრებული მნიშვნელობით ირგებდა, — როგორც ჩაჩქანს. მუზარადს. ადამიან-ნიღაბთა ფონზე რომეო (დ. კვიციხალია) და ჯულიეტა (მ. ჯანაშია) ერთადერთ ცოცხალ არსებებად გვეჩვენებოდნენ, და მათი გულწრფელობა, ერთმანეთით ოჯახური კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა.

ნიღბები სპექტაკლის უკანასკნელ სცენაშიც ჩნდებოდა და, გმირთა სახეებს მორგებული, სიკვდილის აღმნიშვნელი ხდებოდა, არამქვეყნიურ იერს შესძენდა მათ. სიკვდილი — არა თავდავიწყება, არამედ სიკვდილი — აღორძინება: ხალხის ხსოვნაში, „სევდიან ამბავში“...

ყველა ეს, ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივი რეჟისორული სვლა თავის თავში იტევდა თეატრალური პირობითობის, გროტესკის, სიმბოლიკის საშუალებებით შექსპირული სახიერების გახსნის ახალ შესაძლებლობებს, ემსახურებოდა პიესის ტრაგიკული კოლიზიების განზოგადებას, ზოგადმნიშვნელოვანი არსის გახსნას, ადასტურებდა მათ მუ-

დმივ განმეორებდომბას დროში.

შეყვარებულთა სიკვდილიანი მტრული ოჯახის შერიგებას ასწავებდა, არამედ შუღლის შეწყვეტის სისხლიანი ეტაპის დასაწყისს. ფინალში სცენაზე რჩებოდა ფრა ლორენცო (ტ. ყველაძე), რომლის შემრიგებლური ფესტი უმაღლესს უსუსურობასა და სასოწარკვეთას გამოხატავდა.

„რომეოსა და ჯულიეტას“ სიყვარული არ არის ტრაგიკული. ტრაგიკულია ქმნის გმირთა მშვენიერი გრძნობის შეტაკება ბოროტებისა და შუღლის სამყაროსთან... რომეოსა და ჯულიეტას ცხედართან ორი მოქიშვე ოჯახი ურიგდება ერთმანეთს... ისინი სამუდამო ზავს დებენ... „რომეო და ჯულიეტა“ სრული მნიშვნელობით ოპტიმისტური ტრაგედიაა. მასში ახალი ცხოვრებისეული იდეალების გამარჯვების იმედია გამოხატული“²⁸

შექსპირს სჯეროდა ბოროტი ძალების მიერ დარღვეული მსოფლიო წესრიგის აღდგენის სჯეროდა ამისა ზემოთმოყვანილი სტრიქონების ავტორსაც — შექსპირის დიდ მცოდნესა და განმმარტებელს ა. ანიქსტს. ისევე როგორც მის ბევრ თანამედროვეს, რომელნიც მოესწრნენ ნიურნბერგის პროცესსა და ხრუშჩოვის „დათბობის“ პერიოდს.

მაგრამ დღეს ეს სიტყვები ჩვენში გამოძახილს ვერ პოვებენ — „ოპტიმისტური ტრაგედია?!“ ძალზე ძვირი ხომ არ აღმოჩნდა მონტეკისა და კაპულეტის „მუდმივი მშვიდობის“ საფასური? და საერთოდ, რომელი „ახალი ცხოვრებისეული იდეალების“ გამარჯვებაზე შეიძლება საუბარი, თუკი „უფროსების“ „მშვიდობა“ ახალგაზრდების სისხლითაა ნაყიდი. ამ მშვიდობის შედეგი ხომ არ წარმოგვიდგინა 80-იანი წლების ბოლოს რ. სტურუამ თავის სპექტაკლში „მეფე ლირი“ შეშლილი მოხუცის სახით, რომელიც ნანგრევებსა და კვამლში თოკით მოაჩოჩივლებს მის მიერვე დაღუპულ სიყმაწვილეს...

შენიშვნები.

1. А. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма, М., 1970, с. 286.

3. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, М.-Л., 1972, с. 153.

4. В. Шварц, Иозиф Кайнд, Л., 1972, с. 153.

5. Элен Терри. История моей жизни. М.-Л., 1963, с. 203.

6. 7. იქვე, გვ. 210; 215.

8. А. Липков. Шекспировский экран. М., 1975, с.

9. А. Таиров. Записки режиссера..., с. 287.

10. Б. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. Сб. — Литературная Москва, М., 1956, с. 807.

11. А. Барташевич. Английский театр. Сценическое искусство. История западноевропейского театра, т. 7, М., 1985, с. 299—300.

12. Е. Финкельштейн. Картель четырех, Л., 1974, с. 245.

13. იქვე, გვ. 296, 182.

14. А. Барташевич. Шекспир на английской сцене (конец XIX — первая половина XX вв.), М., 1985, с. 198.

15. იქვე, გვ. 198.

16. В. Громов. М. Чазов, М., 1970, с. 130.

17. А. Таиров. Записки режиссера..., с. 287.

18. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 61.

19. რეჟისორული მონტაჟი იმანება ოსტ შექსპირის კაბინეტში: იხ. 6. უიასაშვილი. მოქანაშვილის ჩანატიკრის კვლადაკვალ. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 1974; П. Урушадзе. Театроведческие изыскания. Неосуществленный замысел Марджанишвили. 1983.

20. Е. Финкельштейн. Картель четырех, с. 344.

21. იქვე.

22. Б. Зингерман. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 366.

23. Jean Anouilh. Romeo et Jeannette. Edition de la table Ronde., Paris, 1971.

24. Л. Зонина. Послесловие к сборнику: Т. Ануй, Пьесы, т. 2, М., с. 13.

25. А. Липков. Шекспировский экран. М., 1975, с. 260.

26. С. Черток. Франко Дзефирелли. См. сб.; Экран 1968—1969, М., 1969, с. 285.

27. А. Липков. Шекспировский экран, с. 267.

28. А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 228—230.



ირინე საბაშვილი —

არტისტი და

კელაგობი

მუსიკალურ წრეებში დამსახურებული ავტორიტეტით სარგებლობს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ირინე საბაშვილი, მისი მოღვაწეობა წარმოადგენს პროფესიული კეთილსინდისიერების მისაბამ მაგალითს, ქალბატონი ირინე იმ იშვიათ ადამიანთა შორისაა, ვინც პირად კეთილდღეობაზე, ნივთიერ ინტერესებზე მაღლა აყენებს თავის საქმეს, სულიერი ენერჯის რეალიზაციის ამოცანებს, დღეს ჩვენ მწვავედ განვიცდით ასეთი მაღალი დონისა და შემართების სპეციალისტების ნაკლებობას.

ირინე საბაშვილს განვლილი აქვს ჩინებული პიანისტური სკოლა; იგი გამოჩენილი მუსიკოსის ანასტასია ვირსალაძის აღზრდილია, მის შემოქმედებით ხელწერას მკვეთრად ამჩნევია ამ საამაყო მემკვიდრეობითობის კვალი, ამას ცხადპყოფს ი. საბაშვილისათვის დამახასიათებელი დახვეწილი ინსტრუმენტული აზროვნება, საიდანაც გამოსკვივის კულტურა, გემოვნება, ღრმა ცოდნა.

წლების მანძილზე ეს უაღრესად სადა და მოკრძალებული ადამიანი თავდადებათ ემსახურება ეროვნულ საკონცერტმეისტერო ხელოვნებას, ხელს უწყობს ამ ურთულესი დარგის განვითარებას.

ირინე საბაშვილი არტისტიცაა და პედაგოგიც. ერთნაირი გატაცებითა და