

ძიება ახალი თეატრისა

კოტე მარჯანიშვილმა ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელთან ერთად დაიწყო ახალი ქართული, ღრმად ეროვნული თეატრის შექმნისათვის ბრძოლა.

როგორც ვთქვით, 1922 წელს მას დახვდა უკვე მოშლილი თეატრი.

დამოუკიდებელ საქართველოში დიდი ისტორიული აქტის - სახელმწიფო დრამატული თეატრის შექმნის, დასის ორგანიზაციისა და გარკვეული შემოქმედებითი წარმატებების შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ერთ წელიწადში სრულიად დაიშალა თეატრი. თითქმის წყალში გადაიყარა ყველაფერი. მისი განახლების, ძირეულად გარდაქმნის ანუ დიდი „თეატრალური რევოლუციის“ ისტორიული მისია ხვდა წილად კოტე მარჯანიშვილს. მხოლოდ მის გენიას შეეძლო დაპყრობილ ქვეყანაში, ოკუპაციის ატმოსფეროში, ყველა შემოქმედებითი ძალის გაერთიანება, „ჭირსა შიგან გამაგრება“, ქართული სულის გაღვიძება და ახალი სათეატრო ეპოქის დაწყება. „ეს ქორონიკონი ეროვნული ასოებით უნდა აღიბეჭდოს ქართული თეატრის მატრიანეში. ვინ ჩააბა ქართველი მსახიობი ამ ღვთიურ ექსტაზში? წერდნენ და პასუხობდნენ - კოტე მარჯანიშვილმა.

ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდაცია, მათი თვითმყოფადი ბუნების გამოვლენისა და დამკვიდრების პროცესი ამასთანავე თავისებური ბრძოლის ფორმაც იყო, რათა არ ჩამკვდარიყო ეროვნული სული.

ტიტანური იყო ეს ბრძოლა და ამითაც აიხსნება 20-იანი წლების ქართული თეატრის საერთაშორისო აღიარება. ვერავითარმა ძალამ ვერ ჩაკლა ქართული სული. ვერ მოახერხა მისი ასიმილირება.

ჭეშმარიტად გმირული იყო ეს ბრძოლა!

ამ ბრძოლას მეთაურობდა კოტე მარჯანიშვილი, მისი მადლიანი ხელით ნაკურთხი სანდრო ახმეტელი და მსახიობთა დიდი თაობა.

„განგებამ ხელში ჩაგვიგდო ის ჯადოქარი ხელოვანი სცენისა, რომელიც ოდესღაც გულნატკენი გასცლოდა თავის ქვეყანას, სამშობლო სცენას და უცხოეთში დიდ მანათობელ პლანეტად ქცეულიყო. იგი ჩამოვარდა ჩვენს შორის, როგორც ცდომილი ვარსკვლავი, მაგრამ ბუნებამ თავისი ქნა და ვინც ჩვენთან იყო გადაჯაჭვული

- უხილავის, მაგრამ ნათესაურის სისხლით, ჩვენ დაგვიბრუნდა. აი, აქ იწყება ის პერიოდი, რომელსაც უეჭველია, ქართული სცენის აღორძინებისა და კოტე მარჯანიშვილის პერიოდი ეწოდება“ (ა. ფალავა).

კოტე მარჯანიშვილი თეატრის სათავეში ჩადგომისთანავე გაემიჯნა ყველაზე უფრო რუსული სამხატვრო თეატრის პრინციპებს თუმცა კარგად იცოდა მისი დიდი შემოქმედების ფასი და ჯეროვან პატივსაც მიაგებდა. მან სანდრო ახმეტელს („სალომეს“ დადგმისას) უთხრა: „თქვენთან ერთად გავწყვიტოთ კავშირი მასთან (სამხატვრო თეატრთან) და ვეძებოთ თეატრი ვაჟკაცური“.

შემტვევი, ძლიერი, სიცოცხლის და სულიერი მზეობის თეატრი ქართული ეროვნული თეატრის იდეაა. ასეთია მარჯანიშვილის თეატრის მრწამსიც. როგორც კი მშობლიურ საწყისებს დაუბრუნდა, ყველაფერი თავის ადგილზე დადგა. „საკმაო იყო მის გულს მოხვედროდა მშობლიური სიო, რომ მას ეგრძნო უკუღმართი ბედი ქართული თეატრისა (ს. ახმეტელი).

კოტე მარჯანიშვილი მადლობას ეუბნებოდა რუსეთს: „მან არც ერთი წუთით არ შეანელა ჩემი კახური სისხლი, დედაჩემის სისხლი. მისმა საუცხოო სუსხიანმა დღეებმა არ ჩაკლეს ჩემში მოგონებანი ჩემი მთების მსურვალე ქვებზე. მისმა მომზიბულელმა თეთრმა ღამეებმა ვერ გათქვიფეს სამხრეთული ხავერდისებული, წკრილა ვარსკვლავებით უხვად მოფენილი მუქი ცის სიღრმე, მისმა მშვიდმა გულკეთილობამ ერთი წუთითაც არ შეანელა მშობლიური რიტმები, ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავაწყვეტილი აღმაფრენა - ეს მომცა მე ჩემმა პატარა, ჩემმა საყვარელმა საქართველომ“.

ეს იყო გულწრფელი მადლობა იმისათვისაც, რაც მან მიიღო რუსული კულტურისაგან. აღსარების ეს წუთები უნებლიედ გვაგონებს ბ. ბელინსკის სიტყვებს: „კავკასიას თითქოს წილად ხვდა ყოფილი იყო ჩვენი პოეტური ტალანტების აკვანი, მათი მუხების შთამავონებელი და გამომწვრთნელი, მათი პოეტური სამშობლო“. არც ერთ რუსს არ დასცდენია სამდურავი იმის გამო, რომ რუსული პოეზიის შთაგონების წყარო კავკასია იყო. იმის გამო, რომ მათი პოეტური სამშობლო რუსეთის თვალუწვდენელი ველები კი არა, საქართველო იყო...

კ. მარჯანიშვილს კი რუსეთის თეატრებში „თავისი ქართული ტემპერამენტით შეჰქონდა ცხოველმყოფელობა, ბრწყინვალე ფერები“ (ა. ლუნჩარსკი).

როცა სამხატვრო თეატრში დგამდა სპექტაკლს „ცხოვრების ბრჭყალებში“, ასე აღწერდა თავის განცდებს: „ცხოვრების ბრჭყალებში“ პირველი ჩემი ქართული წარმოდგენა იყო ღრმად დაფარული ეროვნული სული იქ, რუსეთის ცენტრში, ყველაზე რუსულ თეატრში გვევლინებოდა, როგორც სამხრეთელის თავდასხმა ჩრდილოეთზე. მან ერთბაშად დაარღვია თეატრის წმინდა რუსული წყობის სისტემა“. ოო, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რომ შესძლებოდა წაეკითხა რაც მის სულში ხდებოდა, იგი არ მისცემდა პიესის დადგმის უფლებას...“

შემდგომში კ. სტანისლავსკი თავის დღიურში ჩაწერს, რომ სრულიად არ ეთანხმება მარჯანიშვილის კონცეფციას. ეს გასაგებიცაა. კოტე მარჯანიშვილის მხატვრული ხედვა და ეროვნული სტიქია ქართული იყო, მხოლოდ ამ შინაგანი წყაროების საფუძველზე კი ქმნიდა ახალ ქართულ თეატრს.

როგორც კი რუსთაველის თეატრს სათავეში ჩაუდგა, პირველი ის მოითხოვა, რომ თეატრში მხოლოდ ქართული წარმოდგენები უნდა იმართებოდესო. მაშინ რუსთაველის თეატრში წარმოდგენებს მართავდნენ სომხური და რუსული თეატრები. დღეები სამივე თეატრს ჰქონდა განაწილებული. მარჯანიშვილმა პრაქტიკულად განაზოცილა თავისი მოთხოვნა.

„ქართულ თეატრში უნდა იქნეს გამოყენებული ქართული ოპერა, აკადემიური გუნდი, ყველაფერი ქართულის შექმნისა და დამკვიდრების იდეით დაიწყო მოღვაწეობა.“

როცა სათეატრო ინსტიტუტს სათავეში ჩაუდგა კოტე მარჯანიშვილი, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი, მაშინ თქვა გრიგოლ რობაქიძემ, რომ ეს ინსტიტუტი „ბევრს გააოცებს თავისი ძალებით“. სწორედ აქ, კ. მარჯანიშვილთან, ს. ახმეტელთან და პირველ რექტორთან ა. ფალავასთან ერთად 1923 წელს საფუძველს უყრიდნენ უმაღლეს სათეატრო განათლებას ი. ჯავახიშვილი, კ. გამსახურდია, ა. შანიძე, გ. ჩუბინაშვილი, ნ. შიუკაშვილი და



შ.დადიანი

სხვები. მარჯანიშვილმა სტუდენტებს მიანდო თავისი ნაწარმოები „მზეთამზე“. ჩვენ ხომ ქართველები ვართ, ამიტომ თქვენს სულში, თქვენს ქცევებში, ხალხის წიაღში ეძებთ სცენური ფორმები - ასწავლიდა იგი ახალგაზრდებს. როგორი გატაცებით მუშაობდა „ვეფხისტყაოსნის“ დასაღმელად: ს. ახმეტელი პრესაში იუწყებოდა: „ჩვენი ძვირფასი კოტე მარჯანიშვილის ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით, ქართული დრამის რეჟისორთა კოლეგია დგამს რუსთაველის გენიალურ ქმნილებას „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას“. დიდი გატაცებით შეუდგა ვაჟას „მოკვეთილზე“ მუშაობას. რუსთაველისა და ვაჟას ნაწარმოებების თვით დაუმთავრებელი რეპეტიციებიც კი იმას ნიშნავს, რომ კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო კონცეფცია ღრმად ეროვნული იყო. თეატრში კი ეროვნულობა მოიცავს არა მხოლოდ პიესას, არამედ მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის შემოქმედებას, რეჟისორის ნააზრევის მთელ სისტემას, მისი გამომსახველობის ურთულეს ფენომენს.

1923 წელს კოტე მარჯანიშვილმა გაზეთ „კომუნისტის“ თანამშრომელთან საუბარში განაცხადა - „უახლოეს თანამშრომლად მე მინდა გვერდში მედგას ახალგაზრდა რეჟისორი ახმეტელი“.

ასე დაიწყო კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ერთად მუშაობა.

კოტე მარჯანიშვილს თეატრში დახვდა ღრმა წინააღმდეგობანი. თაობათა შორის წარმოქმნილი შემოქმედებითი განსხვავებულობა პრინციპული ხასიათისა იყო. „ამ ორი თაობის მსახიობთა ურთიერთობაში, - წერდა დ. ანთაძე, - ასაკის საკითხი არ იყო ისე მნიშვნელოვანი, როგორც აქტიორული ოსტატობის არსის და თეატრალური ხელოვნების ბუნების გაგების პრობლემები. უფროსი თაობის მსახიობები თამაშობდნენ დიდი ხნის წინათ შემუშავებული ხერხებით... ისინი მომხრენი იყვნენ პრინციპისა „ყველანი ერთისათვის“. ახალგაზრდები უფრო სინთეზური თეატრის მომხრენი იყვნენ. ეს ახალგაზრდები ოცნებობდნენ ახალ ფორმებზე, ახალ გზებზე, ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ახალი ეპოქის მსახიობებს მაღალ ოსტატობად უნდა ჰქონოდათ დამუშავებული პლასტიკა, მოძრაობის ყველა საიდუმლოება. სხვა რიტმი და სხვა თეატრალური მრავალსახეობა იყო სცენაზე საჭირო, ვიდრე ეს ჩანდა ძველი სკოლის მსახიობებში. დრომ მოითხოვა ყველაფრის გარდაქმნა და თეატრსაც ხომ ყველაზე უკეთ უნდა ეგრძნო

ღროს მაჯისცემა!

თეატრის „მძიმე ვითარება ახალგაზრდობას უფრო ამჭიდროებდა, ვიდრე საშუალო და ძველი თაობის დიდოსტატებს“.

ამგვარ სიტუაციაში მუშაობა კოტე მარჯანიშვილისთვისაც მძიმე იყო, მაგრამ საინტერესო.

ს. ახმეტელს განათლების სახალხო კომისარიატიც რეკომენდაციას უწევდა მარჯანიშვილის წინაშე. დგებოდა დიდი რეფორმების ხანა. - უფრო სწორად, - გადატრიალების ხანა. ცხოვრება ძირფესვიანად იცვლებოდა და იგივეს მოითხოვდა თეატრისაგანაც. რეფორმები უკვე ჩატარებული იყო ა. წუწუნავას მეთაურობით. ახლა რევოლუციური გარდაქმნა იყო საჭირო.

სანდრო ახმეტელმა და ცნობილმა მომღერალმა ოლლა ბახუტაშვილ-შულგინამ ჩამოაყალიბეს ახალგაზრდა მომღერალთა დასი. ეს იყო სახალხო ოპერა, რომელმაც მხოლოდ ერთი წელი იარსება. წარმოდგენებს მართავდნენ ამჟამინდელი მარჯანიშვილის თეატრის შენობაში. დირიჟორი იყო ზაქარიას ძმა, პოლიკარპე ფალიაშვილი. ახმეტელმა აქ კვლავ დადგა დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, უსახსრობის გამო ენთუზიასტთა ჯგუფი დაიშალა.

თეატრში მარჯანიშვილს ყველაფერი მოსაგვარებელი დახვდა - დასის დაკომპლექტებიდან თვით წვრილმან ტექნიკურ პირობებამდე. აკ. ფალავამ ერთი დიდი წინასწარმოსამზადებელი საქმე გააკეთა. თეატრში თავი მოუყარა საქართველოს საუკეთესო სამსახიობო ძალებს. თითქმის შეუძლებელი იყო ამდენი სხვადასხვა ესთეტიკური მრწამსისა და ასაკის გაერთიანება, თანამოაზრეებად ქცევა. სწორედ თანამოაზრეობა აკლდა ამ თეატრს და ეს იყო მისი უბედურება. ვიდრე დასი არ გაერთიანდებოდა თანამოაზრეობის პრინციპით, მანამდე ძნელი იყო ახალი ტიპის თეატრის შექმნაზე, ერთ მონოლითურ მხატვრულ ორგანიზმზე ოცნება. მარჯანიშვილის უბირველესი საზრუნავიც ეს იყო, მაგრამ საჭირო იყო ღრო. თეატრში ერთად მუშაობდნენ კ. მარჯანიშვილი, ა. წუწუნავა, ა. ფალავა, მ. ქორელი, ა. ახმეტელი. შეუთავსებელის შეთავსების სურვილი თუ კომპრომისი? ასეა თუ ისე, ისტორიული რეალობაა გარდამავალი ეტაპის რეჟისურის ხვედრი.

სამ ოქტომბერს თეატრის მცირე დარბაზში (მაშინ სარკებიან დაბრაზს უწოდებდნენ!) ა. ფალავას ხელმძღვანელობით გაიხსნა სტუდია. საზეიმოდ შეიკრიბა შესანიშნავი ინტელიგენცია. ა. ფალავამ ბრწყინვალე ორგანიზაცია გაუკეთა სტუდიის გახსნას. მან

წარმოსთქვა სიტყვა და აღნიშნა, რომ ჩვენი წინაპრები დიდ ხანს ოცნებობდნენ მსახიობთა აღზრდის სკოლის გახსნაზე (ამის შესახებ ითქვა მსახიობთა პირველ ყრილობაზეც), ბევრჯერ სცადეს სტუდიური მუშაობის წამოწყება, მოძებნეს სხვადასხვა ფორმები, მაგრამ გ. ჯაბადარის ჩამოსვლამდე ნამდვილი სტუდია ვერ შეიქმნა და აი, ახლა საფუძველი ეყრება ახალ სტუდიას. ა. ფალავამ თავის სიტყვაში მოკლედ განსაზღვრა სტუდიის მიზანი. სიტყვებით გამოვიდნენ: კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ტ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, ერთი წლის შემდეგ ა. ფალავას სტუდია გადაკეთდა სათეატრო ინსტიტუტად, რომელმაც საბოლოოდ გადაწყვიტა ქართული თეატრისათვის კადრების მომზადების საკითხი. ინსტიტუტის შექმნის გამო გაზ. „ორიონი“ (N 1, 1923) წერდა: „საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭომ დაადგინა, დაარსებული იქნას ქ. თბილისში სასცენო ხელოვნების უმაღლესი სკოლა-სათეატრო ინსტიტუტი, შემდეგი განყოფილებებით: 1. დრამატული სტუდია, 2. საოპერო სტუდია, 3. საოპერო გუნდის კლასი, 4. დრამატული სკოლა, 5. პლასტიკის და რიტმული გიმნასტიკის კლასი. აღნიშნულ ინსტიტუტში ამთავითვე ჩაირიცხებიან აკაკი ფალავას სტუდიის და სკოლის მსმენელები. ახლად შემოსულთა მიღება დაიწყო გუშინ, 20 ოქტომბერს. სათეატრო ინსტიტუტის ხელმძღვანელად მოწვეულია კ. მარჯანიშვილი, ხოლო დირექტორად ა. ფალავა“. ჩამოთვლილი ე.წ. „სტუდიები“ დაახლოებით თანამედროვე ფაკულტეტებს და სპეციალობებს ნიშნავს. ინსტიტუტის სასწავლო გეგმა იყო უაღრესად ზუსტი, მიზნობრივი და კონკრეტული. მსახიობთა აღზრდის სიტყვაში არაფერი არ იყო ზედმეტი. ინსტიტუტში ისწავლებოდა მხოლოდ ის დისციპლინები, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული მსახიობის პროფესიულ აღზრდასთან. ამავე ქრონიკაში ვკითხულობთ: „სათეატრო ინსტიტუტში ისწავლება: სუნთქვისა და ხმის დაყენება, ხელოვნური მეტყველება (მხატვრული მეტყველება - ვ.კ.), რითმული გიმნასტიკა, პლასტიკა, აკრობატიკა, სიმღერა, ფარიკაობა, სასცენო ელემენტები, იმპროვიზაცია და მიმოდრამა, ანატომია, ფიზიოლოგია, ჰიგიენა, ქართული ენა, ფსიქოლოგია, სასცენო განსახიერებათა ისტორია, ტანისამოსის ისტორია, ქართული ტანისამოსის ისტორია, ძირითადი კითხვები ქართული ხელოვნებისა, ესთეტიკისა. სათეატრო ინსტიტუტში მასწავლებლად მოწვეულნი არიან, პროფესორები: ი. ჯავახიშვილი, ალ. ნათიშვილი, გ. ჩუბინაშვილი, ა. შანიძე, დ. უზნაძე, ი. შარლე-

მანი, რეჟისორები კ. მარჯანიშვილი, ა. ფალავა, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი, პედაგოგი და დრამატურგი ნ. შიუკაშვილი“. ვის იღებენ ინსტიტუტში? „ვისაც ექნება შესაფერი ტანი, სმენა და რიტმი“. ხედავთ? - ტანადობა პირველ ადგილზეა (როგორ არ ესმით ეს ზოგჯერ თანამედროვე რეჟისორებს!)... ყველა თანამედროვე თეატრალურ ინსტიტუტს შეეხარებოდა ასეთი სასწავლო გეგმა და პედაგოგთა შემადგენლობა!..

ახმეტელი იმპროვიზაციას ასწავლიდა, ინსტიტუტი რუსთაველის თეატრის განუყოფელი ნაწილი იყო. სტუდენტები მონაწილეობდნენ თეატრის წარმოდგენებში, იზრდებოდნენ თეატრის ატმოსფეროში.

...5 ოქტომბერს საღამოს 7 საათზე შეიკრიბნენ მსახიობები. წინა დღით დასმა უკვე წაიკითხა ა. ფალავას ბრძანება ს. შანშიაშვილის „როდამის“ წარმოებაში ჩაშვების შესახებ. სპექტაკლს დგამდა ა. ახმეტელი.

7 ოქტომბერს რეპეტიცია ჩაიშალა. გ. იორდანიშვილმა დღიურში ჩანაწერი გააკეთა: „მსახიობნი შეიკრიბნენ სარეპეტიციო ოთახში და რეჟისორს ელოდნენ 50 წუთს; რეჟისორი არ გამოცხადდა და მსახიობებიც დაიშალნენ, დაბარებული იყო მთელი დასი. არ გამოცხადდნენ აგრეთვე შემდეგი მსახიობები: ტ. აბაშიძე, ც. ამირჯიბი, აბელიშვილი, ნ. დავითაშვილი, ნ. ჩხეიძე, ა. გომელაური, დ. მჭავია, შ. ხონელი, უ. ჩხეიძე, შ. ღამბაშიძე, ს. მამალაური, მ. ვარდოშვილი, ბახტაძე, თ. თოხაძე, რეპეტიცია მოიხსნა“. საოცარი დოკუმენტია! რა მოხდა?? დასის ძირითადი ნაწილი რეპეტიციაზე არ მოდის, არც ახმეტელი მოდის.

ზოგიერთი მომენტის ასხნას იძლევა დღიურის სხვა ჩანაწერი: „მსახიობნი უ. ჩხეიძე, შ. ღამბაშიძე, გ. გომელაური, პროვინციიდან არ არიან ჩამოსულნი. ც. ამირჯიბი და სანდალა დასში არ ირიცხებიან. ნ. ჩხეიძეს არ სცოდნია რეპეტიცია“. ჩანაწერს ხელს დანთაძე აწერს. მეორე ჩანაწერს კი დ. ჩხეიძე ამ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „ს. მამალაძე, მ. ვარდოშვილი და ა. თოხაძე დაჯარიმებულნი არიან თითო 100 000 მანეთით. ალ. ახმეტელი 500 000 მანეთით“. თოთხმეტი კაციდან 9 მსახიობის შესახებ ასე თუ ისე არის განმარტება, მაგრამ დანარჩენები რად არ მოვიდნენ რეპეტიციაზე, მიზეზი არ ჩანს. სეზონი გაიხსნა, რეპეტიციები დაიწყო და სამი მსახიობი (უ. ჩხეიძე, შ. ღამბაშიძე, ა. გომელაური) არც კი გამოცხადებულა თეატრში. რომელ დისციპლინაზე შეიძლება ლაპარაკი?

თეატრი ძალიან ნელა დგებოდა კალაპოტში. თვით მარჯანიშ-

ვილის პირველი რეპეტიციებიც კი გააცდინა ზოგიერთმა მსახიობმა. თეატრში საესტრადო მოშლილი იყო დისციპლინა. ახმეტელი „როდამსა“ და „სალომეას“ დგამდა. რეპეტიციები პარალელურად მიდიოდა. რეპეტიციები საკმაოდ ხშირად იშლებოდა. თეატრის ცხოვრებაში ღრმა პროცესები ხდება, ათასგვარი ინტერესები გადაეჯაჭვება ერთმანეთს, სხვადასხვა გემოვნების, აღზრდის სხვადასხვა თაობის და კლასობრივი პოზიციის ადამიანების გაერთიანება მექანიკურ ხასიათს ატარებდა და ისეთმა დიდმა წარმატებამაც კი როგორც „ცხვრის წყაროს“ დადგმა იყო, - შინაგანად ვერ შეკრა დასი. საერთო წარმატების მიღმა იგრძნობოდა ეკლექტიზმის შედეგები. ჩანდა თაობების პოზიციათა სხვადასხვაობანი. კ. მარჯანიშვილი და ახმეტელი განსაკუთრებით დაამეგობრა „სალომეაზე“ მუშაობამ. სპექტაკლის ირგვლივ ახმეტელმა ცხარე კამათში ნათლად გამოკვეთა თაობათა განსხვავებული ინტერესები. ახმეტელი ამ პერიოდის შესახებ წერდა: „თავი იჩინა დაჯგუფებამ. ერთ ჯგუფში იყვნენ ყველა რეჟისორები და ძველი თაობის მსახიობები ა. წუწუნავას მეთაურობით და მეორე მხარეს მარჯანიშვილის, ახმეტელი და ახალგაზრდების ნაწილი“. ახმეტელი ამ დაპირისპირებას ასე ხსნის: „ნამდვილად კი ეს იყო ბრძოლა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრებისა და პირობითი ესთეტიკური თეატრის მომხრეთა შორის - ალ. წუწუნავასა და მარჯანიშვილს შორის. ბრძოლა, რომელიც რევოლუციამდელ თეატრალურ რუსეთში მიმდინარეობდა, უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში გადმოვიდა. მათ შორის (მარჯანიშვილი და წუწუნავა) დამოკიდებულება იმდენად გამწვავდა, რომ ერთად მუშაობა აღარ შეეძლოთ და წუწუნავა წავიდა თეატრიდან“. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევრები და პირობით - ესთეტიკურის, - ანუ უკეთ - მეიერხოლდის მიმდევრები ქართულ სცენაზე საბოლოოდ გაითიშნენ. ყველაფერი ეს ზუსტად ასახავს იმჟამინდელ ქართულ თეატრში მომხად წინააღმდეგობათა ხასიათს. პირველი ბრძოლა კ. მარჯანიშვილისა და ალ. წუწუნავას მხატვრულ პრინციპებს შორის მოხდა.



მ. ჯორელი

ა. წუწუნავა თეატრიდან წავიდა. მკითხველი მიხვდება, რომ ეს ბრძოლა არ იყო პირადული. ალ. წუწუნავას მარჯანიშვილის ჩამოსვლამდე ფაქტიურად ლიდერის მდგომარეობა ჰქონდა. ქართულ დრამაში, უდიდესი ავტორიტეტი მოეპოვებინა, ეროვნული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი იყო. პირველი მხატვრული კინოსურათი შექმნა. ასე რომ, მისი ლიდერობა საესტრადო დამსახურებული გახლდათ. და აი, მოვიდა დიდი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, რომელიც სულ სხვა თეატრალურ პრინციპებს იცავდა. აქ გაიყო მათი გზები.

პროცესები, რომელიც ქართულ თეატრში ხდებოდა, მეტად ღრმა იყო. ფართო განშტოებების კონფლიქტში ჩართული იყო არა მხოლოდ თეატრის მოღვაწენი, არამედ მწერლებიც, მხატვრებიც, საზოგადოების ფართო ფენები და პოლიტიკური ძალები. ის, რაც თეატრში ხდებოდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების გამოძახილი იყო. თეატრი იმ საჯარო დაწესებულებად იქცა, სადაც უფრო მკაფიოდ გამოვლინდა სხვადასხვა შეხედულებანი. კ. მარჯანიშვილმა ნათლად იგრძნო, რომ ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლზე („სალომეა“) თავდასხმა მარტო ახმეტელის წინააღმდეგ ბრძოლით არ იყო გამოწვეული. თეატრის ცვლილებებს ადვილად ვერ ეგუებოდნენ. ბრძოლა გაშლილი იყო ათას ფრონტზე - შინ და გარეთ.

ვერ იქნა და ახმეტელმა ვერ შესძლო „სალომეს“ რეპეტიციების აწყობა, მუშაობას ხან რა უშლიდა ხელს და ხან რა, - განსაკუთრებით კი მსახიობთა უდისციპლინობა. მდგომარეობა თანდათან მწვავდებოდა. ა. ფალავა ცდილობდა დისციპლინის დამყარებას, მაგრამ მისი მცდელობა ზოგჯერ (არა იშვიათად) უშედეგოდ მთავრდებოდა. მარჯანიშვილი კი ორგანიზაციულ საკითხებში მაინცდამაინც არ ერეოდა.

ახმეტელი იძულებული ხდება მეორედ დასტოვოს თეატრი. მსახიობები, რომლებიც მის გვერდით მუშაობენ და რეპეტიციებს უცდენენ, მასზე უფრო სახელიანი ახალგაზრდები არიან. მართალია, წლოვანებით ახმეტელი ათი წლით მათზე უფროსია, მაგრამ მერე რა, - სამაგიეროდ როგორც რეჟისორს ჯერ არა აქვს დიდი ავტორიტეტი, ჯერ ახალბედაა, სულ რაღაც ორი სპექტაკლის ავტორია. იმ ახალგაზრდა მსახიობებს კი უკვე სახელი აქვთ. თ. ჭავჭავაძეს ნათამაშები აქვს ლაურენსია და ყველას პირზე აკერია მისი სახელი. გამოჩნდა აკ. ვასაძის ელვარება, სცენაზე მთელი

თაობა ახალგაზრდობისა „ცხვრის წყარომ“ რომ გამოავლინა სრულიად სულ სხვა პროფესიულ დონეზე. მაყურებელი პატივს სცემს მათ ნიჭს. მაგრამ რეპეტიციების ჩატარების ძველი მანერა ჯერად მოქმედებს, დიდია ინერციის ძალა. მაშ, სხვა რით უნდა აიხსნას, როცა უნიჭიერესი უ. ჩხეიძე არ იმეორებს რეპეტიციას? არ ემორჩილება რეჟისორს? სწორედ ასე ხდებოდა ძველ თეატრში, და ის ცოდვა გადმოვიდა ახალში. ახლა ბენეფისები და შემოქმედებით საღამოები თუ საზაფხულო გასტროლები? ვისაც რა უნდა და როგორც უნდა ისე თამაშობს, ხალტურა მოეძალა თეატრს. მარჯანიშვილისა და ახმეტელისათვის კი ყველაფერი ეს უცხოა და მიუღებელი. მსახიობები იგვიანებენ რეპეტიციებზე. თეატრის დირექტორი და დ. ჩხეიძე ახმეტელს წერს: 1. თანამშრომელი შამათავა დაჯარიმებული იქნას 500 000 მანეთით; 2. აკ. ვასაძეს და ვ. ჯიქიას ეკითხოს მიზეზი დაგვიანებისა, რატომ მოხდა, რომ მათ 2 1/2 დააგვიანეს შეუტყობინებლად. 3. უ. ჩხეიძე დაჯარიმებული იქნას 300 000 მანეთით. რაც შეეხება რეჟისორ ახმეტელის განცხადებას, ამაზე პასუხის გაცემა შეიძლება მხოლოდ მეორე მუხლის გამოკვლევის შემდეგ“.

საქმეში კ. მარჯანიშვილიც ჩაერია. თეატრში ათასი ჭორი დატრიალდა. გამოირკვა, რომ რეპეტიციაზე ა. ვასაძისა და ვ. ჯიქიას დაგვიანება საპატიო მიზეზით იყო გამოწვეული. უ. ჩხეიძე პირადად ელაპარაკა ახმეტელს. სპექტაკლში ხომ ინსტიტუტის სტუდენტებიც მონაწილეობდნენ. ჩვენს მკითხველს ნურც დიდი მსახიობების სახელთა ხსენება შეაკრთობს, ნუ ეუცხოება დისციპლინის დარღვევის ასეთი ფაქტები. მაშინ ის მსახიობები ასე სახელოვანი ადამიანები როდი იყვნენ, ის-ის იყო ფრენას სწავლობდნენ და ბევრი რამ არ იცოდნენ, სვამდნენ კიდევაც; ქალებშიაც ატარებდნენ დროს, ჩხუბიც მოსვლიათ სხვებთან თუ ერთმანეთში, ერთი სიტყვით ახალგაზრდები იყვნენ. მათაც გაიარეს საკუთარი თავის აღზრდის, პროფესიონალური გაწვრთნის რთული გზა. დიდებისაკენ მიმავალი გზა ჯოჯოხეთურად დიდ შრომასა და თავგანწირვას მოითხოვს. ქართველ კაცს კი მუდამ სამოთხისაკენ უჭირავს თვალი. მხოლოდ ერთეულნი, იშვიათი გამოჩაღისნი მიდიან ტანჯვის გზით სიხარულისაკენ. პოდა, რად უნდა გაეუმტყუნოთ ახალგაზრდებს ღზინი და დროსტარება, ბოჰემური ცხოვრებათავის რომანტიკულ ბურუსში ხვევდა მათ. გავლენ წლები და უმანგი ჩხეიძე სინანულით მოიგონებს: „ჩემი რკინისებური

ჯანმრთელობა მე გავტეხე უსისტემო მუშაობით და უწესრიგო, დაუდევარი ცხოვრებით. მე გადავწვი ჩემი ენერჯია და ხანმოკლე, ბედნიერ, მზიან დღეებს თან მოჰყვა დაუჟკაყოფილებელი და ჩემთვის უაღრესად ტრაგიკული დასასრული“.

სულისშემძვრელი აღსარებაა. მერედა რატომ მოხდა ასე. აქაც უმანგისებური გულწრფელი თქმა: „მე... მოკლებული ვიყავი ყოველგვარ ზომიერებას ცხოვრებაში“. იგი ამას ანდერძით უბარებდა ახალგაზრდებს, აფრთხილებდა: „ჩემი წერის მიზანს შეადგენს ახალგაზრდობა ააცდინოს იმ შემცდარ შეხედულებებს და ნაბიჯებს, რომელიც თან სდევს ხოლმე გამოუცდელი ადამიანის მოღვაწეობის დასაწყისს“.

სიჭაბუკის ვნებითა და ტემპერამენტით, ცხოვრებისაგან მაქსიმუმის მიღების სურვილის გახელებულ, ახალგაზრდობაში იმთავითვე „დიდი არტისტის“ თუ „ბრძენი შემოქმედის“ კვალის ძიება, რომელსაც მემუარისტები, კრიტიკოსები თუ მასები იწყებენ უკვე შედეგის ანუ სწორედ დიდი არტისტის პოზიციებიდან ხდება. ამდენად ბიოგრაფიის სათავეების ხასიათის ფორმირები პროცესის ასეთი „ჩასწორება“ შემოქმედის ცხოვრების ხელოვნური გამართობა და ნაკლთა მიჩქმალვა, ერთობ აუფასურებს ადამიანის სამყაროს.

არც ა. ვასაძეს დაუფარია თავის მემუარებში ყმაწვილკაცური შეცდომები თუ მუშაობის ნაკლოვანებები. დიდი აქტიორული თაობა, რომელიც საფუძველს უყრიდა ახალ ქართულ თეატრს, ერთდღიან შაბათობაზე კი არ იყო გასული. მათ უხდებოდათ ყოველდღიური, დაძაბული შრომა, საკუთარი შესაძლებლობების მოსინჯვა, უფროს თაობებთან ხან შეჯახება, ხან დამეგობრება. სხვა უნდა ყოფილიყო რეპეტიცია, თამაშის სტილიც. ამას მოითხოვდნენ კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი. კ. მარჯანიშვილი დიდი გამოცდილების რეჟისორი იყო, ყველაფერი ჰქონდა ნანახი, მისთვის თეატრის ბუნების ყველა საიდუმლო ნაცნობი იყო. ამიტომ ახმეტელივით განგაშსაც არ ტეხდა მსახიობი თუ რაიმე მიზეზით გააცდენდა რეპეტიციას. მეორე დღეს დაიბარებდა და ისეთს ეტყოდა, რომ მას უფრო აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე წმინდა ადმინისტრაციული. ახმეტელს კი ზოგჯერ ახსნა-განმარტების მოსმენაც არ სურდა. თავს იჩენდა გამოუცდელი რეჟისორის თვისებები. ზედმეტი სიფიცხე, სიჯიუტე, თავის უფლებებში დაჯერება, ბევრს ნიშნავს პრაქტიკული გამოცდილება, განსაკუთრებით ადმი-

ანებთან ურთიერთობის დროს.

იმდენი ინდივიდუალობა ყოველ ხელოვანში, რომ მეტად ძნელია მათი საერთო ნიშნების დადგენა, ყოველი მათგანი თავისებურად იტანჯება ღრმა შინაგანი კონფლიქტებით, „კონფლიქტი მიუძღვის ხელოვანს ნაწარმოების შექმნისაკენ“. ჰოდა, თუ ასეა, კონფლიქტებით იყვნენ საესენი დიდი მსახიობები. მოსავალიც უხვი ჰქონდათ. თუ უ. ჩხეიძემ რეპეტიციის გამეორებაზე უარი თქვა, თუ ა. ვასაძეს რეპეტიციაზე დააგვიანდა (რაც ერთობ იშვიათი იყო სწორედ ვასაძისათვის), თუ ვ. ანჯაფარიძემ რეპეტიცია მიატოვა, ან ის, რომ მსახიობებმა მთელი ღამე იქეიფეს ქიმიურიონში და დილის რეპეტიცია ჩაშალეს, ან ის, რომ ზოგჯერ ნასვამიც მისულან თეატრში, ზოგჯერ სპექტაკლიც მოხსნილა, ზოგჯერ მწარედ უნანებიათ ერთმანეთისათვის, უნიჭობა შეუქიათ და ათასი სხვა ადამიანური ცოდვები ჩაუდენიათ. დასკვნებისათვის ნუ აფიქარდებით. ნურც ხმაურს ავტეხავთ, აქაოდა დიდი ადამიანები ამას და ამას არ იკადრებდნენო, - მეტად საშიშია პროვინციალიზმის მანტია. დიდ ერები დიდ თვითმხილებითაც გამოირჩევიან. ბრძენი ილია ხშირად შეახსენებდა ხოლმე თავის ხალხს, რომ კრიტიკულად შეეფასებინათ თავიანთი ნაკლოვანებანი.

არავის სიდიადეს არ ამცირებს არცერთი ის ფაქტი, რაზედაც ზემოთ იყო საუბარი. უ. ჩხეიძის სახელს ვითომ დააკლდა ამით რამე? ან რომელიმე მათგანს რამე მოაკლდა? - არაფერი. სამაგიეროდ ამ ფაქტებში გამოჩნდა რა დიდი შრომა დასჭირდათ კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს მაღალ პროფესიონალურ რელსებზე გადაყვანათ მთელი თეატრი, შეეკრათ, შეეერთებინათ დასი. გაეზარდათ თითოეულის მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა თავისი პროფესიისა და ქვეყნის წინაშე. ისტორიული მისიის გრძნობა - განსაკუთრებული გრძნობაა და მას აღზრდა უნდა!

ამასთანავე, ჩვენ ამ ფაქტებით იმასაც ვგებულობთ, რომ ძნელი იყო ამ ახალგაზრდა მსახიობების შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი ფორმირების, მათი მომწიფების პროცესი. შემოქმედის დაუმორჩილებელი სული ბობოქრობდა მათში. ერთს კი არა, ათ მარჯანიშვილსა და ახმეტელს გააქცევდნენ თეატრიდან თუ ამძვინვარდებოდნენ, თუ შეიკრებოდნენ, თუ ამდენი დიდი არტისტული ვნება ერთად გახელდებოდა. ანდა, კაცმა რომ სთქვას, რომელ რეჟისორს გაუძლია ამ ქვეყნად არამც თუ ძლიერ, არამედ საშუ-

ალო ნიჭის მსახიობთა ჯგუფური შეტევისათვის?..

კოტე მარჯანიშვილი ყველაფერს ერთბაშად ვერ წვდებოდა. ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციულ საკითხებს მაინცდამაინც დიდ ყურადღებას ვერ აქცევდა. მხატვრული პრობლემები ათასგვარ საზრუნავს უჩნდა. ყველაფერში ერთბაშად მოიყარა თავი. ფორმირების ურთულეს პროცესში ათასგვარი წინააღმდეგობები იჩენდა თავს. რა არ ხდებოდა ამ დროს. ყველა დარგში გამოჩნდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები, ასევე თეატრშიც, მათ აღზრდა უნდოდათ, პროფესიული აღზრდა.

კ. მარჯანიშვილმა კარგად გაიგო თეატრში შექმნილი სიტუაცია. გაიგო ის ატმოსფერო, რაც თეატრის ირგვლივ იყო. ამ ატმოსფეროს ხასიათს ზუსტად ავლენდა ნ. შიუკაშვილის წერილი, რომელიც გაზ. „ტრიბუნაში“ გამოქვეყნდა. აი, რას წერდა იგი: „ის ინტერესი, რომელმაც ჩვენ შეგვიპყრო მარჯანიშვილის და ახმატელის წარმოდგენებზე, არ არის ჯერ კიდევ ნამდვილი თეატრი, სადაც სრულდება ხელოვნების ქურუმთა მსახურება! აქ არ არის ჯერ კიდევ თეატრალობა მისი საუკეთესო მნიშვნელობით. მარჯანიშვილს თეატრი აინტერესებს პირველ ყოვლისა, როგორც სარეჟისორო ასპარეზი... ახმეტელმა პირდაპირ ამოხოცა მსახიობები მუშაობით, საზოგადოება მოუთმენლად ელოდა მის წარმოდგენას. დირექციამ აუსრულა ახმეტელს მძიმე მოთხოვნილებები და გასწია არაჩვეულებრივი ხარჯები, დადგა „ბერლო ზმანია“ - დაიდგა დიდი გემოვნებით, მშვენივრად, არაჩვეულებრივი, ხალხი აღტაცებაში მოვიდა, მაგრამ ეს აღტაცება იმ თვისებისა იყო, რომელიც ნელდება იქვე ფარდის უკანასკნელი ჩამოშვების შემდეგ!.. კარგი იყვნენ მსახიობები, მშვენიერი იყო რეჟისორი, ლამაზი პიესა, მაგრამ ეს არის მხოლოდ ფილოსოფიური აზროვნების ცდა პიესის სახით, ამიტომ „ბერლო ზმანია“ ჩვენ ვუცქერით მშვიდი დილით და არავითარ ღრმა ემოციებს არ განვიცდით“. შემდეგ განაგრ-



ა.წუწუნავა

ძობს: „ჩვენ იმას არ მოვიტხოვთ, რომ ძველი ნაკლი ნაკლად დარჩეს, მაგრამ დაგვიბრუნეთ უმთავრესი - ღრმა განცდა“. ნ. შიუკაშვილი განათლებული, ნიჭიერი, მოაზროვნე მწერალი იყო. მის აზრს ანგარიში ეწეოდა.

თითქოს საოცარი არ არის, რომ „ცხვრის წყაროს“ ტრიუმფის შემდეგ პრესაში მაინც იბეჭდება კრიტიკული წერილები. პრესის, კრიტიკული მახვილი არაიშვიათად არის მიმართული კოტეცა და სანდროს მიმართ.

„ცხვრის წყაროს“ დიდი წარმატების შემდეგ კიდევ უფრო საგრძნობი გახდა პროფესიული ოსტატობის პრობლემები. საჭირო იყო თანმიმდევრული, მტკიცე ბრძოლა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების დასაცავად.

ამ ბრძოლაში კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ერთ პოზიციაზე იდგნენ. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, თუ როგორ განსხვავდებოდა ა. წუწუნავას და კ. მარჯანიშვილის თეატრის პოზიციები. ახლა მოვუსმინოთ კ. მარჯანიშვილს, როცა „სალომეას“ გამო წერდა: „მე მსურს ვუთხრა ორიოდ სიტყვა ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს ახმეტელს. თქვენ უკვე აკრძალული ხართ. „სალომეა“ ჯერ არ დადგმულა და თქვენ უკვე აკრძალვის ქვეშ იმყოფებით. აკრძალული ხართ არა მთავრობის მიერ, არამედ ხელოვნების რევიზორების მიერ, რომელნიც „სალომეაში“ ვერ ხედავენ ვერც ახალ არქიტექტონიკას, ვერც იმ ღრმა ტრაგიკულ პროტესტს ადამიანის სულისა, რომელმაც მოისურვა ბედნიერება ქვეყანაზე და არ მოინდომა ცდა ზეცამდე... თქვენ რომ დაუსვათ საკითხი თანამედროვეობის საკმაოდ განვითარებულ პირებს, თუ რომელ თეატრს თვლიან ისინი საუკეთესოდ, ისინი თქვენ გულწრფელად გაიასუბნენ: მოსკოვის მხატვრულს, ე.ი. თეატრს უნებისყოფობისა და სიმშვიდისა, ე.ი. ყველაზე უქრისტიანეს თეატრს. ხოლო ჩვენ, თქვენთან ერთად გაგწყვიტოთ კავშირი მასთან და ვეძიოთ თეატრი ვაჟკაცური, თეატრი დამამტკიცებელი ცხოვრების ქვეყანაზე“.

ახმეტელის საექტაკლმა, პრესისა და მაყურებლის აზრთა სხვაობა გამოიწვია, კრიტიკა უპირატესად პიესის ეთიტიზმის, გადაჭარბებული ენებიანობის წინააღმდეგ იყო მიმართული. არსებითად, ამავე ნაკლს უსაყვედურებდნენ საექტაკლსაც. მაგრამ არც ამ საკითხში იყო ერთსულოვნება. ზოგს მიაჩნდა, რომ ს. ახმეტელმა შეარბილა ენების პათოსი და ამით დაშორდა ო. უაილდის გმირებს.

საექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები მონაწილე-

ობდნენ (ვ. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე, გ. დავითაშვილი. მ. ლორთქიფანიძე და სხვები). ასე რომ, ახმეტელი დაჟინებით იცავდა ახალგაზრდა მსახიობების დაწინაურების კურსს. კ. მარჯანიშვილის ფრთხილქვეშ ადვილი იყო ამ აქტის ჩატარება! წარმოდგენის მონაწილის ა. ვასაძის აზრით, ამ საექტაკლმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ამ საექტაკლით გამოიცნო „კოტე მარჯანიშვილმა თავისი მომავალი თანამებრძოლი და თანამოაზრე რეჟისურაში, სანდრო ახმეტელი და დაიხსლოვა კიდევ. ა. ახმეტელი კი ბედნიერი იყო, რომ ამ დღიდან თანაზიარი გახდა კ. მარჯანიშვილისა და თანამონაწილე ყოველი მისი დადგმისა რუსთაველის თეატრში“.

გმირული, ვაჟკაცური თეატრის საწყისების ძიებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ოციანი წლების დასაწყისის ქართულ თეატრში. მხარდაჭერის ღირსი იყო ამ ტენდენციის თუნდაც მცირედი გამონაკრთობი. ათასგვარი იზმების ატმოსფეროში უნდა გამოკვეთილიყო ის წყაროები და მინიშნებანი, რომლებიც შემდეგ მომძლავრდებოდა და ნოყიერ ნიადაგს შეუქმნიდა ეროვნულ თეატრს. ძიებათა ამ პროცესში გარკვეული როლის შესრულება შეეძლო „სალომეას“, რომელიც თავისი თეატრალური ესთეტიკით „ბერდო ზმანისაგან“ დიდად შორს არ იდგა. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა შინაარსობრივი თვალსაზრისით, არამედ უპირველესად საექტაკლის აგების პრინციპით, სინთეზური მსახიობის ძიების სურვილით, პლასტიკის, რიტმის სახვითობის სფეროში წარმატებებით, თავისი მებრძოლი, ბუნტარული სულისკვეთებით.

1922 წლის 25 სექტემბერს თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში წაკითხულ მოხსენებაში კ. მარჯანიშვილმა მოიგონა შეხვედრა ფინელ მხატვართან აქსელ გალენთან, რომელიც მან იბსენის პიესის („ქალი ზღვიდან“) დასადგმელად მოიწვია სამხატვრო თეატრში. მხატვარმა თურმე ჰკითხა - მე რატომ მომმართა სამხატვრო თეატრმა, როდესაც რუსეთში ბევრი კარგი მხატვარიაო. მე ვუპასუხე - განაგრძობს მარჯანიშვილი, - რომ თეატრი მხატვრული სიმართლისაკენ ისწრაფვის და ამიტომ მიმჩნია, რომ ამ სიმართლის ჩვენებას ყველაზე უკეთ მხოლოდ ის ოსტატი შესძლებს, რომელიც გაიზარდა იმ ბუნებაში, ჩვენ რომ ვაპირებთ ასახვას-მეთქი. გალენს ჭკვიანურ სახეზე ღიმილმა გადაუარა. უსიტყვოდ გავიდა მეზობელ ოთახში და გამოიტანა ორი ტილო, რომელზედაც ასახული იყო აფრიკის პეიზაჟები და ეტიუდები. წინ

დამიღვა ეს ტილოები და მკითხა, რომელი მოგწონთ. მე მივუთითე არაჩვეულებრივად მკაფიო, მსუყე ესკიზებზე. მან კი მითხრა: „ეს ესკიზები მაშინ დაეხატე, როდესაც წარმოდგენაც კი არ მქონდა აფრიკაზე, აი ეს მეორე კი მაშინ, როდესაც მოვიარე იქაურობა“. არასოდეს არ დამავიწყდება დიდი მხატვრის ეს მშვენიერი სიტყვები და ასე მგონია, რომ ეს ნათქვამი იყო პირველი ბიძგი, რომელმაც შემდეგ შემავალიანა პრინციპულად ჩამოვმორებოდი მოსკოვის სამხატვრო თეატრს და შექმნა „თავისუფალი თეატრი“. სამხატვრო თეატრში ყოველდღიურობა თვითმიზნად იქცა, თეატრის დედაზრი კი დღესასწაულის სიხარულის შექმნაშია. სამხატვრო თეატრი მთლიანად გადაერთო მსახიობის განცდაზე (ვიმეორებ, მსახიობისა და არა მაყურებლის განცდაზე), იგი ზურგს აქცევს ფორმას, იგი ვერ გრძნობს ცხოვრების რიტმს, თუმცა მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს და ღრმად ჩაფიქრებული ისტუმრებს მას“.

სრულიად ნათლად და გარკვევით არის ჩამოყალიბებული კ. მარჯანიშვილის პოზიცია.

ის აზრი, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა „სალომეას“ დადგმასთან დაკავშირებით გამოთქვა, იმის მაუწყებელია, რომ მარჯანიშვილს ახმეტელი თანამოაზრედ მიაჩნდა.

რასაკვირველია, კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა ო. უაილდის პიესის უარყოფითი მხარე, მაგრამ მაინც დაუჭირა მხარი მის დადგმას. ო. უაილდის ამ ნაწარმოებში სიყვარულით ტკობის, სულიერი სიცარიელის, ტრაგიკული წინააღმდეგობების ადამიანური სამყარო მოცემულია ბურჟუაზიული საზოგადოების ამორალური სულის ჩვენებით. ესთეტიზმის გარსი, რომელშიც განფენილია უაილდის გმირთა სულიერი სამყარო, ერთობ პირქუშად წარმოადგენს მწერლის გმირებს. ს. ახმეტელის სპექტაკლი იყო ესთეტიზმული, ფეთქებადი, ამაღლებული.

ქართული თეატრის მოდერნიზაციის ურთულესი პროცესი იყო 20-იანი წლების, განსაკუთრებით კი მისი პირველი ნახევრის უმთავრესი თავისებურება, აქ ერთმანეთს შეეჯახნენ ნატურალისტური, რეალისტური, სიმბოლისტური, და ექსპრესიონისტული ტენდენციები. მიუხედავად იმისა, რომ პრესაში იყო პოლიტიკური კრიტიკა, ბოლშევიკების პარტია ერთხანს მოთმინებით ეკიდებოდა ამგვარ სტილისტურ სხვაობებს და ფორმათა თავისუფალ ძიებებს. ჯერ არ იყო შექმნილი იდეოლოგიური ზეწოლის მძლავრი მექანიზმი,

რომელმაც შემდეგ ტოტალიტარული სახე შეიძინა. პარტიაშიც ხომ მიმდინარეობდა ბრძოლები, არსებობდა ოპოზიცია.

ს. ახმეტელისათვის „სალომეა“ საინტერესო იყო არა მხოლოდ სტილური ძიების თვალსაზრისით, არამედ თვით პრობლემაში მისთვის საინტერესო მოტივების გამოვლენითაც. ვახუთ „კომუნისტის“ ერთ-ერთ რეცენზიაში ვკითხულობთ: „პიესაში უმთავრესად ზოლგავლებულია ორი ნებისყოფა - ცის (იოქანან) და მიწის (სალომეა). ამ ორ ინდივიდუუმზე იშლება მთელი პროცესი. „ეს ხომ ახლოს დგას „ბერდო ზმანას“ ცისა და მიწის თემასთან?...“

ახმეტელის სპექტაკლმა თეატრალური საზოგადოებრიობის ვენებათა ღელვა გამოიწვია. სპექტაკლი არ დარჩა ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც საეტაპო, მაგრამ ამ პერიოდში მან გარკვეული როლი მანც შეასრულა თეატრის სტილური განახლებისა და ახალი შემოქმედებითი იმპულსების ძიების საქმეში.

„სალომეას“ შემდეგ ახმეტელი მაინც წავიდა თეატრიდან, მაგრამ ორიოდე თვის შემდეგ ისევ მობრუნდა. კ. მარჯანიშვილმა ითავა მისი დაბრუნება. კვლავ დაიწყო ერთობლივი შრომა, ნერვიული და დაძაბული ცხოვრება. აგვისტოში ახმეტელმა განსახკომის სათეატრო განყოფილების გამგეს ასეთი განცხადებით მიმართა: „ნერვიულად ძალიან აშლილი ვარ. ექიმები მიჩვენებენ სერიოზულად ვიმკურნალო. მთელი ოჯახი ავად მყავს: ბავშვები მალარიით, მეუღლე ნერვიული დაძაბულობით. იმათაც სჭირდებათ მკურნალობა. მე კი ფული არა მაქვს. ვთხოვთ ხელფასის ანგარიშში მომცეთ ავანსი ორას ორმოცდაათი მილიონი (25000000)“. მეორე დღეს განსახკომმა განკარგულება გასცა „ხელფასის ანგარიშში ავანსად გაეცეს ორასი მილიონი (200 000000) ახალ მანეთებში გადაყვანით, სამი თვის განვადებით“. ჩანს, რომ იმ დროისათვის ესეც დიდი პატივი იყო. ამ ფაქტში ბევრი სხვა რამეც ჩანს. როგორ უჭირდა რეჟისორს, რა სულიერი განწყობილება ჰქონდა!..

კ. მარჯანიშვილმან ერთად დაიწყო ჯ. სინგის „ემირის“ რეპეტიციები. წარმოებაშია ჩაშვებული ლუნცის „ბერტარნ დე ბორნი“. რეპეტიციებს გადის ახმეტელი. მარჯანიშვილმა წამოიწყო ხ. ბენავენტას „იეტერესთა თამაშის“ რეპეტიციები. მთელი დასი მუშაობს, ყველას აქვს თავისი როლი. მარჯანიშვილმა პირდაპირ ცეცხლი დაანთო, მაგრამ იძულებული გახდა „ინტერესთა თამაში“ რეპეტიციის შემდეგ თეატრიდან წასულიყო. არც მას ეყო ნერვები. თითქოს მოთმინების ფიალა აევისოთ. ახმეტელმა და თეატრის ხელმძღვ-

ანელობამ სთხოვა მარჯანიშვილს დაბრუნებულიყო თეატრში. კონფლიქტი სერიოზული არ იყო და მარჯანიშვილიც კვლავ შეუდგა მუშაობას. ადვილად მოგვარდა პატარა ინციდენტი. სამწუხაროდ ეს „პატარა“ ინციდენტები თუ გაუგებრობანი დიდად უშლიდნენ ხელს თეატრის მუშაობას. ადამიანთა უძილო ღამეებისა და ღრმა გულსტკივილის ფასად გვარდებოდა ყოველი ასეთი შემთხვევა.

კ. სინგის „გმირს“ წარმატება ხვდა. ვ. გარიკი წერდა: „რეჟისორებმა კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა ამ საღამოს ამოწურეს ჩვენი სცენის მაქსიმალური შესაძლებლობა და მორიგი წარმოდგენა გადააქციეს ნამდვილ კონცერტად“.

წარმატებას წარმატება მოჰყვა. კ. მარჯანიშვილის გენია ანათებს, ადვიტებს მიყუჩებულ თუ სულის უფსკრულში ჩაფარულ ძალებს, ახმეტელი ხედავს მარჯანიშვილის ფრთის ქვეშ როგორ იბადებიან ახალი ძალები, მსახიობები, მხატვრები, დრამატურგები. უსაზღვროა რეჟისორის ფანტაზია, მოქმედების მასშტაბი. მთელ დღეს შრომობს, იწვის, მოძრაობს, მოუსვენრად წრიალებს, ერთ ადგილზე ვერ ჩერდება. ნიჭი არ ასვენებს, მარჯანიშვილი სჭირდება ახალ ცხოვრებას, ქვეყანას და მოვიდა იგი საქართველოში. თბილისის სავსეა ევროპული სახელწოდების რესტორნებით, სასტუმროებით, კაფეებით. პრესა აჭრელებულია ევროპული ტიპის რეკლამებით, უცხოური სახელებით. ევროპული და აღმოსავლური ხან ერთმანეთს ერწყმის, ხან პარალელურად ცხოვრობენ. რაღაც საოცარ კოლორიტს ქმნის მათი სინთეზი. რამდენი რამ არის ზერელედ მიბაძული, პროვინციულად იმიტირებული, მაგრამ ნაღდიც ბევრია, რასაც მოაქვს განახლება, მოდისა და გემოვნების დახვეწა, თითქოს სწორედ რუსთაველის თეატრში მოიყარა ყველაფერმა ერთბაშად თავი. თითქოს სწორედ აქ, რუსთაველის პროსპექტზე და ამავე სახელობის თეატრში გადის ევროპისა და აზიის გზები, იგია მათი თავშესაყარი. აქ უფრო მძაფრად იგრძნობა სურნელება ამ ორი კონტინენტისა.



ვალ. გვინია

თეატრის რეპერტუარშია ექსპრესიონისტული პიესები. გერმანული ექსპრესიონიზმი აქტიურად შეიჭრა თეატრში და უცებ საოცრად ორგანიულად მოერგო ქართულ არტისტიზმს.

ახმეტელმა მოასწრო კიდევ ერთი დადგმა, - ს. შანშიაშვილის „ლატავრა“. მისი საძიებელი თემა ერთი და იგივეა. ისევ მემამბოხე გმირის პრობლემა!..

ა. ვასაძე, რომელმაც ყველაზე უკეთ იცოდა, თუ რა როლს ასრულებდა ს. ახმეტელი „გმირის“ რეპეტიციებზე, წერს: „გმირის“ რეპეტიციები ხალისიანად, ცოცხლად, საინტერესოდ მიჰყავდა ს. ახმეტელს. ჩანდა, ახმეტელი უფროთხილდებოდა ბატონი კოტეს მიერ ამ სპექტაკლისათვის ჩაფიქრებულ მხატვრულ გეზს და ცდილობდა ღრმად გადაეტანა იგი მესამე მოქმედებაში იმ საშუალებებითა და ხერხებით, რომლითაც გამართული იყო პირველი ორი მოქმედება. ასე რომ, მიუხედავად სხვადასხვა ხელისა, რეჟისორული ჩანაფიქრის მთლიანობა ამ დადგმაში არსად არ ირღვეოდა. ჩვენთვის კი, მსახიობთათვის, იმაზე დიდი ბედნიერება არაფერია, როცა მორიგე რეჟისორს მთავარი რეჟისორისა ესმის და მათ შორის მხატვრულ გაუგებრობას არა აქვს ადგილი“.

კ. მარჯანიშვილი ხედავდა, რომ ს. ახმეტელი ხარბად, გატაცებით ეუფლებოდა მის დიდ გამოცდილებას. ა. ვასაძის თქმით, იმ დროს „ამჟამად ვხედავდით სანდრო ახმეტელის წადილს - კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ სკოლას დაუფლებოდა და ხელმძღვანელმაც ყველა საიდუმლოებების კარი გაუღო ამ ნიჭიერ კაცს“. ეს რომ მართლაც ასე იყო, მრავალი ფაქტი ადასტურებს. ჩანს, მარჯანიშვილი კმაყოფილი იყო სპექტაკლში ს. ახმეტელის ამგვარი მონაწილეობით. შემდეგ, როცა „გმირი“ პოპულარული სპექტაკლი გახდა, მარჯანიშვილმა იგი თბილისის რუსულ თეატრშიც მოამზადა და დასადგმელად. შემთხვევითი არ არის, რომ აქაც ს. ახმეტელი მიიწვია, მართალია, არა თანადამდგმელად, მაგრამ გენერალური რეპეტიციების ბედი ანდო და ეს ცოტას როდი ნიშნავს! ამ ფაქტის შესახებ დ. ანთაძე წერს: „გმირი“ იმდენად პოპულარული შეიქნა, რომ რუსულმა დრამამ, რომელიც იმჟამად მუშაობდა ახლანდელი მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შენობაში, გადაწყვიტა ამ პიესის განსახიერება მარჯანიშვილის დადგმით. შავი რეპეტიციების შემდეგ, როდესაც სპექტაკლი ძალიან მოკლე ვადაში უკვე მომზადდა, გენერალური რეპეტიციების ჩასატარებლად კოტემ

გავზავნა ალ. ახმეტელი“.

ასეთი შემოქმედებითი მეგობრობა იყო მათ შორის იმხანად. რასაკვირველია, ს. ახმეტელს ამ პერიოდში ჰქონდა თავისი დამოუკიდებელი, ხელმძღვანელისაგან განსხვავებული შეხედულებანი, მაგრამ მათ ურთიერთობაში მაინც უმთავრესი იყო საერთო პლატფორმა ახალი თეატრის შენებისა.

გადავხედოთ რუსთაველის თეატრის 1921-1924 წლების რეპერტუარს და ნათელი გახდება, თუ რა აუცილებლობამ წარმოქმნა კორპორაცია „დურუჯი“ და საერთოდ, რა ხდებოდა საბჭოური ეპოქის საწყის ეტაპზე. მიმდინარეობდა ნგრევისა და შენების ერთდროული პროცესი. იგი მოიცავდა ყველა სფეროს: იქნებოდა ეს პოლიტიკა, ეკონომიკა, განათლება, კულტურა თუ სხვა დარგი. ყველაფერს შეეხო რევოლუციური გარდაქმნების იდეოლოგია. ძველის ძალით შეცვლა ხდებოდა დიდი წინააღმდეგობებით. ბუნებრივია ცვლილებები შეეხო თეატრსაც, მაგრამ ერთბაშად მაინც ყველაფერი ვერ შეცვალა. ჩვენს თეატრმცოდნეობით მეცნიერებაში და მემუარულ ლიტერატურაში გარკვეული ისტორიული მიზეზების გამო მტკიცედ დამკვიდრდა სტერეოტიპული აზრი, რომ თითქოს „ცხვრის წყაროს“ დადგმის შემდეგ ყველაფერი ერთბაშად შეიცვალა, ანუ შეიცვალა მთლიანად ძველი თეატრის ინერციაც, მსახიობთა ძველებური მუშაობის სტილიც და საერთოდ მთელი სისტემა. სინამდვილეში კი ასე არ მომხდარა, თუმცა კვლავ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს „ცხვრის წყაროს“ ისტორიული როლი თეატრის გარდაქმნაში, მაგრამ რეპერტუარისა და საერთოდ თეატრის ანალიზიდან კარგად ჩანს, თუ რა სწრაფად ინგრეოდა „ცხვრის წყაროთი“ მოპოვებული წარმატებებიც კი. ისევ მძლავრობდა ინერცია, ისევ იბრძოდა ძველი ცხოვრება. თეატრში არც მსახიობთა განწყობილება და არც მაყურებელი არ იყო ერთსულოვანი. საქართველოს ანექსია უმძლავრეს შინაგან წინააღმდეგობას აწყობოდა, ხალხის ნაწილი ემზადებოდა აჯანყებისათვის, ვერ ეგუებოდა ბოლშევიკურ რეჟიმს, ნაწილს უპერსპექტივოდ მიაჩნდა ბრძოლა, ნაწილს კი გულწრფელად სჯეროდა ბოლშევიკთა დაპირებისა. ბუნებრივია, ყველაფერი თავის გამოსატყულებას პოულობდა თეატრის ცხოვრებაშიც. ჯერ თვალი გადავაულოთ რეპერტუარს.

1922 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“.

1922 წლის 16 დეკემბერს პიერ დე კორსელის „ორი ჯიბგირი“.

1923 წლის 1 იანვარს - ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ (რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 5 თებერვალს - ს. შანშიაშვილის „როდამი“ (რეჟის. ს. ახმეტელი).

1923 წლის 15 თებერვალს - ო. უაილდის „სალომეა“ (რეჟ. ს. ახმეტელი).

1923 წლის 27 თებერვალს - ბ. შვანლებერგის „ცისფერი ობობა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 6 მარტს - სუვორინის და ბურენინის „მედეა“ (რეჟ. მ. ქორელი)

1923 წლის 3 აპრილს - შივო და დიურის „მასკოტა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი)

1923 წლის 19 აპრილს - შექსპირის „მაკბუტი“ (რეჟ. მ. ქორელი).

1923 წლის 24 აპრილს - შელდონის „რომანი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი)

1923 წლის 6 მაისს - გ. სუნდუკიანის „პეპო“ (რეჟ. ვ. აბაშიძე).

1923 წლის 22 ივნისს - შექსპირის „ჰამლეტი“ (რეჟ. ა. ფაღავეა)

1923 წლის 29 ივნისს - გოფომანსტალის „ელექტრა“ (რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი)

1923 წლის 31 ივნისს - ვ. შალიკაშვილის „უნიადგონი“ (რეჟ. მ. ქორელი)

1923 წლის 18 ოქტომბერს - გ. ერისთავის „გაყრა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი)

1923 წლის 29 ოქტომბერს - ხ. ბენვეტის „ინტერესთა თამაში“ (რეჟ. მარჯანიშვილი)

1923 წლის 19 ნოემბერს - ჯ. სინგის „გმირი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი)

1923 წლის 4 დეკემბერს - ე. ტოლერის „კაცი-მასა“ (რეჟ. მ. ქორელი)

1924 წლის 2 იანვარს - მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“ (რეჟის. კ. მარჯანიშვილი)

1924 წლის 14 თებერვალს - გ. კაიზერის „გაზი“ (რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი)

1924 წლის 24 აპრილს - დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟის. ა. ფაღავეა).

1924 წლის 29 ოქტომბერს - ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“ (რეჟის. კ. მარჯანიშვილი)

1924 წლის 30 ოქტომბერს - ს. შანშიაშვილის „ლატავრა“ (რეჟ. ს. ახმეტელი)

1924 წლის 20 ნოემბერს - შექსპირის „უინძორელი მხიარული ქალები“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი).

კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი.

დასახელებული რეპერტუარიდან თერთმეტზე მეტი სპექტაკლის მხატვრობა ეკუთვნის ვ. სიღამონ-ერისთავს. ირ. გამრეკელი მოგვიანებით გამოჩნდა თეატრში, რომელმაც შემდგომ უდიდესი როლი შეასრულა ახალი თეატრის ესთეტიკური პრინციპების ფორმირებაში, მაგრამ ვ. სიღამონ-ერისთავი გარდამავალი პერიოდის თეატრის ისტორიული პროცესის ერთ-ერთი უპირველესი მონაწილე იყო. მისმა მხატვრობამ თეატრის სცენოგრაფიას მისცა მაღალი პროფესიული კულტურა, იგი წარმოადგენდა თეატრის დეკორატიული მხატვრობის ახალ ეტაპს.

წარმოდგენილი რეპერტუარიდან კარგად ჩანს, რომ თეატრს არა აქვს გამოკვეთილი თავისი სახე. მისი ძიებები სრულიად საპირისპიროა, კონგლომერატულია არამარტო რეპერტუარი, არამედ თეატრის მხატვრული ძიებებიც. აქ საქმე არ ეხება იმას, რომ თეატრს ჯერ კიდევ შეუძლია რაც მას სურს ის დადგას. არ იგრძნობა თავისუფლების შეზღუდვა, ჯერ არც უშუალოდ თანამედროვეობის გამომხატველი ახალი პიესებია შექმნილი. ნატურალისტური ტენდენციების სპექტაკლების („სამანიშვილის დედინაცვალი“) გვერდით იდგმება ექსპრესიონისტული (ე. ტოლერის „კაცი-მასა“), კ. კაიზერის „გაზი“ სიმბოლისტური („ლატავრა“), ყოფითი რეალისტური („გაყრა“, „მზის დაბნელება საქართველოში“). წარმოდგენების სტილითა და ჟანრთა მრავალსახეობა იძლევა მსახიობთა შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას. თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია სარეპერტუარო თავისუფლება. ჯერ არ იგრძნობა იდეოლოგიური ზეწოლა. მაგრამ რით აიხსნება ამგვარი სიტუაცია? ამაში არის ბოლშევიკების გულწრფელი სურვილი ააღორძინონ ხელოვნება თუ პოლიტიკური ტაქტიკაა? პასუხი როგორც არ უნდა იყოს, ფაქტია, რომ თვით ცხოვრებაში, უპირველესად კი პარტიულ აზროვნებაში დიდი შინაგანი წინააღმდეგობაა. პასუხიც არ შეიძლება ერთნიშნა იყოს. ჯერ არ არის

ტოტალიტარიზმი, არ არის „აბსოლუტური მონარქი“...

ბოლშევიკების პარტიას არა აქვს გამოკვეთილი იდეოლოგიური ხაზი ნაციონალური კულტურის მიმართ. მით უფრო ისეთი ქვეყნის მიმართ, როგორც საქართველოა. დიდი პოლიტიკური გადატრიალების შემდეგ საკითხი დგება თუ რა გზებით, რა ხერხებით გადაიქცეს თეატრი იდეოლოგიური ზემოქმედების კერად. ამასთანავე, დღის წესრიგში იდგა ხალხის განათლების, კულტურის უფართოესი საკითხები. მეფის რუსეთის წინაშე უპირატესობის დამტკიცების ამოცანები.

1921 წლის 22 ნოემბერს პოლიტიბურომ დაადგინა, რომ პარტია დაეხმარებოდა პროლეტკულტელებს.

1923 წლის 26 ოქტომბერს გადაწყდა სამხატვრო თეატრის იუბილის საკითხი. ამავე წელს კ. სტანისლავსკის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიენიჭათ სახალხო არტისტის წოდება.

თეატრებს გამოეყოთ სახელმწიფოსაგან სუბსიდიის.

1924 წლის 24 თებერვალს მიღებული იქნა გადაწყვეტილება „რეპერტუარის ფორმირების შესახებ“. აღინიშნა ცენზურის ანუ კონტროლირების სამი საფეხური, რის შემდეგაც შეიძლებოდა პიესის დადგმა.

1925 წლის 15 მაისს ვს. მეიერხოლდის თეატრის რევოლუციური, ექსპერიმენტული მუშაობის გასაგრძელებლად გამოიყო სპეციალური თანხები. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა თეატრის „რევოლუციური თეატრის“ ბრძოლას ახალი სცენიური ფორმების დამკვიდრებისათვის“. ამავე წლის 19 სექტემბერს ა. ლუნაჩარსკიმ ჩამოაყალიბა „საბჭოთა ხელისუფლების ძირითადი თეატრალური პოლიტიკა“, სადაც განსაზღვრულია პარტიის როლი ახალი კულტურის ფორმირებაში. ა. ლუნაჩარსკი აფრთხილებდა პროლეტკულტელებს, რომ არ დაენგრიათ ტრადიციები, ძველი თეატრის მიღწევები. საჭიროა გამოვიყენოთ წარსულის ძვირფასი ფორმები“ - წერდა იგი. როცა ავაყვავებთ საბჭოთა კულტურას, უნდა შეგვეძლოს თქმა, რომ ჩვენ არ დაფუშვით დიდი შეცდომებით.

მაგრამ ეს ხდება უკვე 1925 წელს. მანამდე კი ქართული თეატრი გაივლის ურთულეს გზას.

1921-1924 წლები ქართული თეატრისათვის ახალი ტიპის, თანამოაზრეთა თეატრის შექმნისათვის ბრძოლის გზაა, სწორედ „დურუჯი“ იქცევა თანამოაზრეთა თეატრის ციტადელად.

1924 წლის 29 იანვარს „დურუჯის“ საფუძველზე თეატრში ხდება გადატრიალება. ამ გადატრიალების ერთ-ერთი იდეოლოგი ს. ახმეტელია.

1924 წელს საქართველოში ხდება აჯანყება საბჭოთა ხელისუფლების დასამხობად.

აჯანყებაში მონაწილეობს ს. ახმეტელი.

1924 წლის იანვარში ლენინის გარდაცვალების გრანდიოზულ სამგლოვიარო სანახაობას ხელმძღვანელობს კ. მარჯანიშვილი.

სამგლოვიარო დემონსტრაციაში მონაწილეობენ „ათასები...“ მარჯანიშვილი დღეს სულითა და გულით ჩვენთან არის - წერს გაზეთი, ასევე მათთან არიან პოეტები, მსახიობები, კულტურის მუშაკები...

ეს ისტორიული რეალობაა.

მაგრამ არის სხვა რეალობაც.

აჯანყების ერთ-ერთი მეთაურის ს. ზალდასტანიშვილის წიგნში „საქართველოს 1924 წლის ამბოხება“ ნათლად ჩანს, თუ რა ხდებოდა იმავედ საქართველოში. ეს არის სარკე საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრებისა მისი ანექსიის შემდეგ, 1924 წლის აჯანყებამდე. გ. შარაძის აზრით: „ს. ზალდასტანიშვილი 1924 წლის აჯანყების შესახებ დაწერილი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, სანდო და რაც მთავარია, გვერდაუღებელი შრომის ავტორია“²¹².

რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ 1922 წლის ზაფხულში „ხალხში უკმაყოფილება გაძლიერდა. აქა-იქ პატარა გამოსვლებიც მოხდა. ზოგი პროვინციები საერთოდ გამოსვლებს თხოულობდნენ, ქაქუცას, რომელიც გასული იყო თავისი რაზმით ტყეში და სამხედრო ცენტრიდან განკარგულებებს ელოდა, ხევსურები ძალას ატანდნენ და თხოულობდნენ რუსებთან ბრძოლა დაეწყო“²¹³. აგვისტოში მაინც მოხდა აჯანყება. გამოვიდა კახეთი და ხევსურეთი. ბოლშევიკებმა აჯანყება ჩააქრეს, მაგრამ დაძაბულობა გრძელდებოდა.



ტ. რამიშვილი

1923 წლიდან პარტიელებმა „ხელახლა გააჩაღეს მუშაობა და მთელ საქართველოში მას მისცეს ორგანიზაციული ხასიათი“. მთავრობა ეძებდა კახეთ-ხევსურეთის აჯანყების მეთაურებს. სამწუხაროდ და ჩვენდა საუბედუროდ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთ-ერთმა ქართველმა გასცა ისინი. „1923 წლის თებერვალში ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის სტუდენტთა კომიტეტის წევრმა კ. მისაბიშვილმა გასცა მთელი შემადგენლობა სამხედრო ცენტრისა“ (ს. ზალდასტანიშვილი). იმავე წლის 19 მაისს დახვედრილი იქნენ: „1. ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის თავმჯდომარე გენ. კ. აფხაზი, 2. გენერალური შტაბის წევრი, გენ. ა. ანდრონიკაშვილი, გენერალი ვ. წულუკიძე და სხვა ოფიცრები. სულ 15 სამხედრო პირი.

ეს იყო ტრაგედია!

ამის შემდეგ უფრო გაძლიერდა ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი მოძრაობა. „აჯანყება უნდა დაწყებულიყო მთელ საქართველოში ერთ დღეს, ერთ საათს, უეცრივ და შეუჩერებლად უნდა ემოქმედათ, სანამ მტრის რიგებში დემორალიზაცია არ მოხდებოდა“²¹⁴.

აჯანყება დამარცხდა!

სავსებით სწორია ს. ზალდასტანიშვილისეული შეფასება: „მეცხრამეტე საუკუნეში საქართველოში მომხდარი აჯანყებები დამარცხდნენ, რადგან აჯანყებას კუთხური ხასიათი ჰქონდა. რუსის მთავრობას ასეთი ამბოხების ჩაქრობა ეადვილებოდა.

მეოცე საუკუნეში საქართველო უკვე გაერთიანებული იყო, მაგრამ „ხალხის მთლიანობას ასუსტებდნენ და არღვევდნენ არსებული სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიები. დაარსებული ერთი მეორის საწინააღმდეგოდ, აგებულნი დოქტრინებზე, კლასთა ქიშპობაზე და სიძულვილზე“.

გადაწყვეტილი იყო ქართული ეროვნული აჯანყების მოწყობა, „მაგრამ საერთო მუშაობის დროს ვიწრო პარტიული ინტერესები სჭარბობდნენ საერთო ეროვნულზე“.

აი ასეთი პოლიტიკური ცხოვრების ფონზე მიმდინარეობს თეატრის გარდაქმნის უმძიმესი პროცესი.

თეატრში კი ვინ იყვნენ?

ა. წუწუნავა - მენშევიკური მთავრობის ყოფილი კომისარი, კ. მარჯანიშვილი, შემდეგში „ბურჟუაზიულ ესთეტად“ მონათლული, ს. ახმეტელის შესახებ კი ლ. ბერია თავის საიდუმლო წერილში (1930), რომელსაც იგი მოსკოვს უგზავნის, რათა უარი ეთქვას

რუსთაველის თეატრს საზღვარგარეთ გასტროლებზე, წერს: „ა. ახმეტელი ალექსანდრე ვასილის-ძე - თეატრის დირექტორი, საქართველოს მთავრობის დამფუძნებელი კრების წევრი, 1923-დან 1924 წლამდე იგი წარმოადგენდა ეროვნულ-დემოკრატიულ ტფილისის კომიტეტის თავმჯდომარეს, ერთდროულად იყო ამავე ორგანიზაციის ცენტრალური კომიტეტის წევრი. 1923 წელს „სამხედრო ცენტრის“ დაპატიმრების დროს მიეცა პასუხისმგებლობა, როგორც „სამხედრო ცენტრის“ აქტიური მონაწილე. 1924 წლიდან ახმეტელი ხელმძღვანელობს არალეგალურ ანტისაბჭოთა ორგანიზაცია „დურუჯის“ თეატრის შიგნით. ახმეტელი დევნის თეატრის თანამშრომელ კომუნისტებს, ეწევა ძირგამომხრელ საქმიანობას პარტრგოლის წინააღმდეგ.“

2. ხორავა აკაკი ალექსანდრეს-ძე - სენაკის მაზრაში განლაგებული მენშევიკური გვარდიის შტაბის ყოფილი უფროსი. 1923 წელს დაპატიმრებული იქნა საქართველოს საგანგებო კომიტეტის (ჩკ) მიერ ანტისაბჭოთა მოღვაწეობისათვის, როგორც მენშევიკური ორგანიზაციის წევრი, იგი კორპორაცია „დურუჯის“ აქტიური წევრია.

მსახიობთა შორის 12 ადამიანი, რომლებიც წამყვან როლებს თამაშობენ კორპორაცია „დურუჯის“ აქტიური წევრებია. 1924 წლიდან ეწევიან ანტისაბჭოთა საქმიანობას.“

ჩამოთვლილია თორმეტივე წევრი: ა. ვასაძე, დ. მუავია, პ. კორიშელი, ი. ქანთარია, ი. ლალიძე, ე. აფხაიძე, ე. ლორთქიფანიძე, ი. აბაშიძე, პ. კანდელაკი, მ. ლორთქიფანიძე, გ. დავითაშვილი, ი. პატარიძე.

ჩკ-ს მიერ ყველანი აყვანილნი იყვნენ „ფორმულირებულ აღრიცხვაზე, როგორც ანტისაბჭოთა პარტიიდან გადმოსულნი“.

მათ შორის ოთხი დახვრეტილი იქნა 1937 წელს!

დაახლოებით ასეთივე პოლიტიკურ კონტექსტში იკითხებოდა მსახიობთა ის ნაწილიც, რომლებიც 1930 წლისათვის რუსთაველის თეატრში აღარ იყვნენ, მაგრამ 1922-1924 წლებში თეატრის უმნიშვნელოვანეს ძალას წარმოადგენდნენ.

ამრიგად ქართული თეატრი მაშინდელი პოლიტიკური პროცესებისაგან არ არის დაშორებული. იგი თანამდგომია და უშუალო მონაწილეა ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობისა. მათ შორის ს. ახმეტელს 1924 წლის აჯანყებასთან დაკავშირებით სიკვდილიც მიესაჯა, მაგრამ კ. მარჯანიშვილისა და სხვათა დახმარებით გადაარჩა.

მამასადამე, დასტურდება სუკ-ის აზრი იმის შესახებ, რომ ახმეტელი მონაწილეობდა საბჭოთა ხელისუფლების საწინააღმდეგო მოქმედებაში.

მაგრამ პრესაში გამოქვეყნებული განცხადება ნიშნავდა კი იმას, რომ მან იმ პერიოდში მთლად გაწყვიტა კავშირი ანტისაბჭოთა ორგანიზაციებთან?? როგორც 1924 წლის აჯანყების მასალებიდან ჩანს, - არ გაუწყვიტა კავშირი.

პ. ინგოროყვამ ძალიან ზუსტად და ოსტატურად (როგორც მას სჩვეოდა) გამოხატა იმჟამინდელი ინტელიგენციის საერთო განწყობილება. „ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის წრეში ერთგვარ გაორებას განიცდიდნენ ახლად შექმნილ პირობებში! თუ, ერთის მხრივ, ის სოციალური იდეები, რომლის გამომხატველადაც გამოდიოდა ახალი ხელისუფლება, არ იყო უცხო ქართული მწერლობისათვის, მეორეს მხრივ, უნებლიედ იბადებოდა შიში, რომ საქართველოს ახალი ხელისუფლების მიერ აღიარებული ეროვნულ-კულტურული დამოუკიდებლობის პრინციპები მისდა უნებურად ვერ მიიღებდნენ სრულს განხორციელებას, რომ ეროვნული პოლიტიკის ხაზი თანდათან გადაიხრებოდა საქართველოს საზიანოდ, რომ რუსული ენა სტიქიურად დაჩაგრავდა ქართულს, რომ რუსული წიგნი თანდათან დაჩრდილავდა ქართულს, ჩვენ აქ ვგულისხმობთ არა თვით ხელისუფლების ნებას, არამედ სტიქიურ პროცესს, რომელსაც უნებლიედ ხელს შეუწყობდა ობიექტური პირობები.“

ეს მერყეობა და უნდობლობის გრძნობა ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის წრეებში ადვილი ასახსნელია. მას ნიადაგს აძლევდა ისტორიული რემინისცენციები. იგი იყო გამოძახილი იმ ეროვნული ჩაგვრისა, რომელსაც მთელი საუკუნის მანძილზე განიცდიდა საქართველოს იმპერიალისტური რუსეთის ხელში. ამასთან შიში, რომ დიდი მასშტაბის რუსეთის კულტურა დაჩაგრავდა ქართულს, იყო ბუნებრივი ყოველგვარი შოვინისტური ტენდენციების გარეშე“.

ამ დიპლომატიურად კარგად გააზრებულ წერილში დანახულია ბოლშევიკური რუსეთის ხელში მოსალოდნელი საშიშროება, მაგრამ ისიც კარგად ჩანს, თუ რა ატმოსფერო იყო ანექსიის პირველ წლებში.

საგულისხმო და მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია, როცა დიდი ეროვნული აჯანყების სამხადისის პარალელურად თეატრშიც მიმდინარეობს მხადება თეატრალურ აჯანყებისათვის, რომელიც გაფორმ-

დება „დურუჯის“ სახით. იმდენად ღრმა იყო ქაოტურობის, წინააღმდეგობრიობის, გაორების, დაბნეულობის განწყობილება, რომ მან მოიცვა ყველა სფერო. განსაკუთრებით ზუსტად აირეკლა იგი თეატრში.

თ. ვახვახიშვილს თავის დღიურში ჩაუწერია; „1923 წლის 26 იანვარი, მარჯანიშვილს არაფერი არ მოსწონს, რაც თეატრში კეთდება. ყველაფერზე ნერვიულობს, ისიც თქვა, მოვხსნათ ეს სპექტაკლები და ბენეფისებიც გავაუქმოთ“²⁵.

როგორც თეატრის რეპერტუარიდან დაეინახეთ, მარტო 1923 წელს 16 პიესა დაიდგა. პრემიერები გამოდიოდა ორ კვირაში ერთხელ, ზოგჯერ კვირაში ერთხელაც. მუშაობის ასეთი სისტემა თუ გასაგები იყო მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში, მეოცე საუკუნის ოციან წლებისათვის, - კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოღვაწეობისათვის უკვე გაუგებარი იყო. ამიტომ გასაგებია თ. ვახვახიშვილის ჩანაწერიდან მარჯანიშვილის სიტყვები: „სირცხვილია, ხალხს შეატყუო ყოველგვარი მაიმუნიობა, თანაც საძაგლად შესრულებული“. თუ თანამედროვე პიესები არ გვაქვს, „კლასიკოსები დავდგათ. კლასიკოსები მუდამ სათავეში უდგანან რევოლუციას“. აკ. ვასაძის აზრით, „ცხვრის წყაროს“ დადგმით მარჯანიშვილმა „პრაქტიკულად დაგვანახა მაშინდელ სცენაზე გაბატონებული რეპერტუარის უვარგისობა, სადაც ოჯახური უთანხმოებანი და აყალმაყალი სწევდნენ ნამდვილი ტრაგიკული კონფლიქტის მაგივრობას“. (216).

თ. ვახვახიშვილის ჩანაწერების მიხედვით, დიდი სანახაობითი ზეიმი იყო „მზის დაბნელება საქართველოში“. წარმატება ხვდა „მასკოტას“, „ინტერესთა თამაშს“. 1923 წლის 27 სექტემბერი. თეატრში სამინელი განწყობაა. მარჯანიშვილს ნამდვილი რბევა მოუწყვია. რეპერტუარიდან ამოაგდო ყველა ძველი პიესა“ - წერს თ. ვახვახიშვილი.

ისევ დღიურიდან: „გუშინ გაიხსნა სეზონი - გაიმართა გ. ერისთავის „გაყრის“ პრემიერა. სპექტაკლმა დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია“, და შემდეგ: „დღეს დიდი წარმატებით გაიმართა „გმირის“ პრემიერა“. ეს უკვე 15 ნოემბრის ჩანაწერია.

„ახალი წელი საუცხოო სპექტაკლით აღვნიშნეთ“. გუშინ გაიმართა ქართული თეატრის საიუბილეო დღე და „გაზნაურებული მდაბიოს“ პრემიერა, დარბაზში ტაში და ვაშა არ წყდებოდა“.

რუსთაველის თეატრის 1922-1924 წლების პერიოდი ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ეპოქაა. „ცხვრის წყაროდან“ „დურუჯამდე“ საოცარი გზა გაიარა თეატრმა. გზა იყო უმოკლესი და ურთულესი. ტრაგიკული მოვლენების ფონზე ფორმირდებოდა ახალი თეატრი. ამ წლებში გამოიკვეთა ძველი თაობის რეჟისურის თეატრიდან წასვლის კანონზომიერებაც და „დურუჯის“ ჩამოყალიბების აუცილებლობაც.

რეჟისურის განვითარება თანდათან იძლეოდა საფუძველს გველაპარაკა ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა გარკვეულ გავლენებზე. გერმანიიდან დაბრუნებული ვრ. რობაქიძის, კ. გამსახურდიას, ღრმად განათლებული არ. ჯორჯაძის, ი. გომართელის, ალ. წულუკიძის და სხვების ნააზრევში თავისებურად ირეკლება XX საუკუნის ათიანი წლების ფილოსოფიური ტენდენციები. საქართველოში არ ჩამოყალიბებულა ახალი მიმდინარეობანი, მაგრამ პროცესი და ტენდენცია კი უთუოდ იგრძნობა. შემთხვევითი არ არის თეატრსა და დრამატურგიაში მოდერნისტული ძიებები. განსაკუთრებით საგულისხმოა არ. ჯორჯაძის „საერთო ნიადაგის“ თეორია, მან ეროვნული ერთიანობის იდეოლოგია მალა დააყენა კლასობრივ ბრძოლაზე. თეატრისათვის ეს იმას ნიშნავდა, რომ მას უნდა ებრძოლა ერის სულიერი გამთლიანებისათვის. ეროვნული ცნობიერების ამაღლებისათვის ბრძოლა მიაჩნდა სხვადასხვა კლასისა თუ პარტიის ადამიანთა შინაგანი გაერთიანების აუცილებელ პირობად.

თეატრის ესთეტიკური კრიტიკიუმების ამაღლება დაკავშირებული იყო სხვადასხვა მიმდინარეობათა ბრძოლასთან. ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური დრამატურგია თავის თეორიულ დასაბუთებას პოულობდა და მას ჰყავდა თავისი დამცველები. ამ მიზნით იბეჭდება კ. გამსახურდიას და გ. რობაქიძის წერილები.

1923 წელს კ. გამსახურდია აქვეყნებს წერილებს „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“, „რაინპარტი“, ძველი ბერძენი და რომაელი, „უმეტესად ყურით



ალ. იმედაშვილი

ისმენდა დრამას“, თანამედროვე თეატრში იგი „მომეტებულად მზერით ლებულობს ემოციებს“, მაგრამ ყველაზე მაღლა დგას რეჟისორი“.

რეჟისორის თეატრისათვის ბრძოლა თეატრის გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ საფუძვლების დამკვიდრებისათვის ბრძოლაც არის. რეჟისურის თეატრი პოზიციისა და მსოფლმხედველობის, ესთეტიკური მრწამსის თეატრია. თუ ძველ თეატრში „ყველა ერთისათვის“ ანუ მსახიობ ლიდერისათვის იღვწოდა და იქმნებოდა „კერძო სკულპტორთა თეატრი, „დურუჯის დევიზია „ყველა ერთისათვის“ - და ერთი ყველასათვის“. არსებითად არამართო თანამოაზროების პრინციპია გამხელილი, არამედ რეჟისორისა და დასის ურთიერთმიმართების პრობლემაც.

სავსებით გასაგებია და ისტორიულად სამართლიანაც არის, რომ ახმეტელი ახალი თეატრის ესთეტიკის საფუძვლების ძიებას „დურუჯის“ შექმნას უკავშირებს.

„დურუჯამდე“ ლიტერატურაში უკვე მოქმედებდა „ცისფერყანწელთა“ სკოლა. მათ უცებ მონახეს საერთო ენა, თუმცა „ცისფერყანწელების“ წარმოქმნის პოლიტიკური ფონი სრულიად განსხვავებული იყო. იგი შეიქმნა 1916 წელს. სწორედ აქედან მოყოლებული, ყოველი წელი საოცრად თავისებურია და დრო მეტად ცვალებადი. ზედიზედ იცვლება პოლიტიკური მოვლენები, რევოლუციური ქარიშხალი ტრიალებს მთელ იმპერიაში. ქართულმა თეატრმა თითქოს ცოტათი დაიგვიანა კიდევ, რადგან რადიკალური ცვლილებები არ მომხდარა, მაგრამ რეფორმატიულ მოძრაობას დიდი და ღრმა კვალი ჰქონდა გასავლელი. ყველაფერი თბილისში ხდება, თბილისი იქცა სულიერი კულტურის ცენტრად. „ცისფერყანწელების ორდენი“ კი ქუთაისში შეიქმნა და თბილისში გადმოვიდნენ.

უნდა შევახსენო მკითხველს, რომ 1922 წლისათვის თბილისში ქართველი 35%-ს შეადგენდა. ყოველი სამი თბილისელიდან ორი არაქართველი იყო. სულ რაღაც ოცდახუთი წლით ადრე კი თბილისში 22 ათასი ქართველი ყოფილა. რუსი 20 ათასი, სომეხი 37 ათასი, თათარი ორი ათასი, გერმანელი ორი ათასი.

„მოდით და გული ნუ დაგეწვით მწუხარებით ამისთანა ამბების გაგონებისაგან“ - წერდა ილია.

თბილისში 25 წელიწადში მნიშვნელოვნად გაიზარდა ქართველთა რიცხვი. ამ მდგომარეობას არ შეიძლება თავისი ასახვა არ

ეპოვა კულტურაშიც. თბილისი საოცარი ძალით ისწრაფოდა სულიერი ლიდერობისაკენ და ასეც ხდება. ამ პერიოდში ქართული თეატრი მეთაურობს ამ პროცესს. ქართული მწერლობა გვერდში უდგას და თავის ისტორიულ მისიას არ ღალატობს, მაგრამ უკვე სხვა დროა, თეატრს გამოუჩნდა ლიდერი კოტე მარჯანიშვილი. მზადდება ნიადაგი კოლექტიური ლიდერობისათვის, რომელიც ორგანიზებული ფორმით ყალიბდება „დურუჯის“ სახით.

ახლის ძიებათა სირთულე და კრიზისი იყო პოლიტიკაშიც, სოციალურ-ეკონომიურ სფეროშიც.

თითქოს რა კრიზისზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა პოეზიაში „მეფედ იჯდა“ გალაკტიონ ტაბიძე, ხოლო თეატრში კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ იყო დადგმული. დღეს, როცა ის მოვლენები უკვე ისტორიას ეკუთვნის, როცა ყველაფერი განათდა, გაირკვა, რომ დრომ თავისი ადგილი მიუჩინა ყოველ მათგანს, ადვილია მათ შეცდომებზე ლაპარაკი, მაგრამ მაშინ ხომ ასე ნათელი არ იყო ყველაფერი? მძაფრ კლასობრივ ბრძოლაში, ღრმა სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებში ისახებოდა და ფორმირებოდა ახალი ლიტერატურული და თეატრალური ტენდენციები. იმდენად ძლიერი იყო ახლის დამკვიდრების პათოსი, რომ ახალგაზრდობა ხშირად ძველისადმი ზედმეტად კრიტიკულიც იყო.

ცისფერყანწელების და დურუჯელების პირად მეგობრულ კონტაქტებს უთუოდ ესთეტიკური ხასიათის პრინციპებიც ელო საფუძვლად. ცისფერყანწელები ლიტერატურაში ანახლებდნენ პოეტურ ლექსიკას. იგივეს ესწრაფოდნენ დურუჯელებიც თეატრში. სპეციფიკური იყო შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრინციპები, გამოსატვის საშუალებები, მაგრამ საერთოც ბევრი ჰქონდათ. ეს იყო მოდერნიზაციის ეპოქა.

ცისფერყანწელებს გამოსვლა მოუხდათ რთულ ისტორიულ პირობებში: მსოფლიო ომის ატმოსფერო, საქართველოში წარმოქმნილი მრავალპარტიული ცხოვრება, სხვადასხვა დაჯგუფებათა მომრავლება, განსხვავებულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა გააქტიურება, ურბანიზაციის პროცესი, კულტურულ ურთიერთობათა გაფართოება თავის გამოძახილს პოულობდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რადგან „ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება“ (ა.

წულუკიძე).

წინააღმდეგობათა რთულმა განშტოებებმა მოიცვა არა მხოლოდ სოციალური ფენები, არამედ ფარულსა თუ აშკარა კონფლიქტში მოექცა საზოგადოების ყველა წევრი. ერთის რღვევისა და მეორის წარმოქმნის რთული პროცესი საქართველოში ხდებოდა მეტად სპეციფიკურ პირობებში.

1916 წლის გაზაფხულზე ქუთაისში გამოდის ჟურნალი „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი. ლიტერატურული დაჯგუფება აშკარად გამოხატავს თავის სიმპათიას სიმბოლიზმისადმი. უფრო მეტიც - იგი ცდილობს მის დანერგვას. მათ პოეტურ სამყაროში ჩნდებიან ფრანგი სიმბოლისტების: ვერლენისა და ბოდლერის, რემბოსა და მალარმეს სახელები. „ცისფერყანწელები“ მათ „თავიანთ სულიერ ძმებად აცხადებენ მანიფესტში“ (მ. აბულაძე).

1916 წელს იწერება ს. შანშიაშვილის ექსპრესიონისტური დრამა „ბერდო ზმანია“, რომელსაც ოთხი წლის შემდეგ დადგამს „დურუჯის“ ლიდერი სანდრო ახმეტელი.

1919 წელს იწერება პ. კაკაბაძის სიმბოლისტური პიესა „სამი ასული“, იწერება პატარა მოთხრობები, ნოველები, ეტიუდები...

რეჟისორი აკაკი ფალავა „ცისფერ ყანწებში“ ბეჭდავს წერილს „ჩემი სურვილი“. წერილში საუბარია თეატრის მძიმე მდგომარეობაზე. საუბრის ტონი კატეგორიულია. აკაკი ფალავას მიაჩნია, რომ ძველი თეატრი კვდება, ახალი კი ჯერ არ ჩანს ფესვმოდგმული. იგივე აზრს იმეორებს 1919 წელს: „ძველი თეატრი, თუმცა დამსახურებული და ნაამაგარი, მაინც კვდება“, „ძველმა უნდა განისვენოს, როგორც დრომოჭმულმა“. მკაცრი და უკომპრომისოა ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელის გამოსვლები ამ წლებში. ძველი თეატრის კრიტიკა თეატრის თვით არსის განახლების იდეით არის განპირობებული, რევოლუციამდელი ქართული თეატრის ახმეტელისეული კრიტიკა ცისფერყანწელთა გამოსვლის პარალელურად ხდება. მათ ნააზრევში არის შემხვედრი წერტილები, ერთიანი კრიტიკული პოზიცია. ისინი ცდილობენ ერთმანეთს შეუხამონ კლასიკოსთა ღვაწლის დაფასება და სრული გარდატეხის, ახლებური აზროვნების მოთხოვნილება.

„ცისფერი ყანწების“ ირგვლივ შემოიკრიბნენ მწერლები: პაოლო იაშვილი, ტიცინან ტაბიძე, გ. რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შემდეგ მათ შეუერთდათ გიორგი ლეონიძე, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, ნიკოლოზ მიწიშვილი და სხვები.

გააჩაღეს უკომპრომისო ბრძოლა შტამპების წინააღმდეგ. მაშინ სანდრო ახმეტელი წერდა: „მე ვნახე ქართველი მსახიობი, რომელმაც სუთმოქმედებიან დრამაში და ისიც უმთავრეს როლში მხოლოდ მოძრაობის ნ სახე, ფორმა გვიჩვენა. მე თავს ვიკავებ და არას ვამბობ პლასტიკაზე, რადგან იგი ნაკლებად ან სრულებით არ გააჩნიათ მსახიობთ. მე ვიცნობ მეორეს, რომელსაც მხოლოდ 3 ფორმა აქვს გაზეპირებული. ეს აუწერელი სილატაკეა მსახიობისა“. ერთსახოვნების, შტამპების წინააღმდეგ ბრძოლა ახმეტელის ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპებისათვის ბრძოლის ნაწილია. პლასტიკის, რიტმის, სიმღერისა და ცეკვის სინთეზირების, წარმოდგენის სხვადასხვა კომპონენტების ორგანული შერწყმის აუცილებლობა აქ გლობალიზდება და ქართული თეატრისათვის უჩვეულო, თვისობრივად ახალ, რთულ სინთეზურ მოვლენას წარმოგვიდგება, იცვლება თვით პრინციპი იმისა, რომ სცენაზე დიდი მსახიობები „კერძო სკულპტორებივით“ დგანან, ხოლო „თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი მოქმედება, სრულებით არ ჩანს“. ახმეტელი ღრმად იზიარებს რა თეატრში მიმდინარე პროცესების ყველა ასპექტს, მომზადებული ხდება თავის პირველ სპექტაკლს დრამაში „ბერდო ზმანია“. აქ ერთიანდება მუსიკა, სიმღერა, ცეკვა, გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკა, მხატვრობა, „ბერდო ზმანია“ ეფექტურია. პიესას თან ახლავს კომპოზიტორ არაყიშვილის მუსიკა, ორიგინალური და ძალიან კარგია ბალეტი, ქორო, სიმღერა... დეკორაცია უმაღლეს დონემდე ორიგინალური და სტილურია“. ასე რომ, „სასიმღერო-საცეკვაო კულტურის ფორმების აღდგენის გზით, ახმეტელი მივიდა სპექტაკლის იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანებთან დაკავშირებით, მათი გარდასახვის აუცილებლობის შეგნებამდე“²⁷.

სიმბოლისტური „ბერდო ზმანიას“ დადგმა (1920), ერთი წლით ადრე გ. ჯაბადარის მიერ სტუდიაში წარმოდგენილი ე. ბრიეს „სარწმუნოება“, ლ. ჟაკოს „ვითარ ფოთლები“ სხვადასხვა სტილის, ტენდენციის სპექტაკლები იყო, მაგრამ მათ აერთიანებდათ თეატრის განახლებისაკენ სწრაფვა.

მოვლენები, რომლებიც ამ პერიოდის თეატრში ხდება, დაკავშირებული საერთოდ ქართულ მწერლობასთან. ჩვენ აქ მივანიშნებთ ცალკეულ მოვლენებზე, სადაც ისინი ხვდებიან ერთმანეთს. შემხვედრი წერტილები კი უთუოდ არის.

ცისფერყანწელები თავიანთი პოზიციის სიმწვავეს ქართული ლიტერატურის ისტორიული გამოცდილებითაც ამართლებდნენ. ამავე

მოტივით ისინი „დურუჯის“ მანიფესტის კადნიერ ტონსაც კი უჭერდნენ მხარს. ტიცინი ტაბიძე, ცისფერყანწელთა ერთ-ერთი ლიდერი, 1924 წელს „დურუჯის“ მანიფესტთან დაკავშირებით წერდა: „ერთხელ გრიგოლ ორბელიანსაც ეგონა, რომ ილია ჭავჭავაძე ანგრევდა საქართველოს, მაგრამ ის ნოვატორად დარჩა, ქართველების დაუჩრდილავ კოლოსად“.

1917 წელს სანდრო ახმეტელი წერდა: „ჩვენმა მსახიობებმა ნუთუ მუდამ მხოლოდ ერთი ადგილი უნდა ტკეპნონ, მუდამ გაკაფულ გზაზე იარონ და ახალი ვერაფერი შექმნან“.

და ამას წერს იგი იმ პერიოდში, როცა ჯერ ისევ ცოცხალნი იყვნენ: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, ვალერიან გუნია, ნუცა ჩხეიძე და სხვები. ქართული სცენის ოსტატების გამონათებები საკმარისი არ აღმოჩნდა თეატრის განახლებისათვის.

ცისფერყანწელებს მიაჩნდათ, რომ ხალასი პოეტური ხმა იკარგებოდა უფემოვნების ზღვაში. ასევე ფიქრობდნენ დურუჯელებიც.

ორივე დაჯგუფებამ უკომპრომისოდ შეუტია ძველს. მანიფესტები იყო პათეტური, რიხიანი, კადნიერი, ახალგაზრდულად გულწრფელი და ჭაბუკურად მგზნებარე. „უარყოფთ წარსულს, როგორც მზით განათებულს. წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების ზღვაში“. კ. ნადირაძეს მიაჩნდა, რომ ცისფერყანწელების უკომპრომისო გამოსვლა, ისტორიულად ბუნებრივი რეაქცია იყო: „ჩვენი მტკიცე გადაწყვეტილება - გვებრძოლა მოზღვაებული „პოშლიაკობის“ წინააღმდეგ, გეწამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით, რომ ქართული ლექსის ფორმა და მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკისებური წყობა გადაიქცა შტამბად, შაბლონად, რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ჟღერადობა, გააუბრალოეს და დააყრუეს იგი“.

დურუჯელების მანიფესტიც კადნიერი, ჭაბუკურად გულწრფელი და უკომპრომისო იყო.

დურუჯი იმთავითვე საბჭოთა ხელოვნების პოზიციაზე დადგარეგოლუციური გარდაქმნების იდეა, რომლითაც იგი ხელმძღვანელობდა, ობიექტურად ხელს უწყობდა ახალი თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციული საფუძვლების განმტკიცებას, ახალი მსახიობის აღზრდას. თეატრის საზოგადოებრივი როლის ამაღლებას და სხვა მრავალ სიკეთეს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდათ ქართული საბჭოთა თეატრის ფორმირების პროცესში;

პოზიცია, რომელიც მას ძველი თეატრის მიმართ ეკავა, გამოწვეული იყო ახალი თეატრების შექმნის სურვილით. მათ ჯერ არ იცოდნენ ძველის ახალთან შერწყმის ხელოვნება. თვით დროის სულისკვეთებასაც აძლევდა იმპულსს, ეძებნათ უფრო რადიკალური ფორმები, არ დაეშვათ რაიმე კომპრომისები. ტიცინი ტაბიძე იცავდა რა „დურუჯის“ პოზიციას, წერდა: „შინაარსით კორპორაცია დურუჯი აყენებს ახალი თეატრის პრობლემას. არ შეიძლება ახლის გაკეთება, თუ ძველს არ ეთქვა უარი“... და შემდეგ: „ჩვენ „ცისფერყანწელებმა“ პირველად შემოვიღეთ „არშინ-მალ-ალანის“ წარმოდგენის დანგრევა. აქაც და პროვინციაშიც ჩვენ ვიცავდით ვასო აბაშიძის და ტასო აბაშიძის არტისტულ ღირსებას. ეს ჩვენი ესთეტიკური და ეროვნული სიამაყის მოთხოვნილება იყო. ჩვენ ვიცოდით, რომ ასეთი ოსტატები არ უნდა წასულიყვნენ ასეთ აღმოსავლეთის ნალექ ბალაგანში“.

ტიცინი ტაბიძე ევროპული თეატრის ორიენტაციას იცავს. არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. „ცისფერყანწელები“ ხომ ასე აღმერთებდნენ ფრანგ პოეტებს. „არშინ-მალ-ალანის“ დადგმის წინააღმდეგ გამოვიდნენ „დურუჯელებიც“ ახმეტელის მეთაურობით. ორივე დაჯგუფების ეს ერთობლივი და საკმაოდ კატეგორიული პოზიცია აიხსნება კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციით. იმჟამად მართლაც ისე მოდურად იყო გავრცელებული ყველგან „არშინ-მალ-ალანის“ და აღმოსავლური სიმღერები, რომ ცისფერყანწელებიცა და დურუჯელებიც მას ევროპეიზმის საპირისპირო მოვლენად მიიჩნევდნენ. ეს კი ეწინააღმდეგებოდა მათ მოქალაქეობრივ და მხატვრულ პოზიციას. კოტე მარჯანიშვილი კი, რომელიც აქტიურად უჭერდა მხარს დურუჯის გამოსვლას და თავისი უზარმაზარი შემოქმედებით სტილურ მრავალფეროვნებას ამკვიდრებდა, არავითარ საფრთხეს არ ხედავდა „არშინ-მალ-ალანის“ დადგმაში.

ტიცინი ტაბიძე „ცისფერყანწელებს“ მიიჩნევდა როგორც სიმბოლისტურ სკოლას. ამ აზრს სრულიად გარკვევით უპირისპირდებოდა მეორე აზრი: „ჩვენში სიმბოლიზმს ადგილი არა აქვს. ეს ძალით გადმოტანილი, ავადმყოფური სული, განდიდების სურვილის ნაყოფია, სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა, არ შეიძლება, რომ ჩვენში დამკვიდრდეს. მას არა აქვს ამისათვის შესაფერისი ნიადაგი“. ამ განსხვავებულ პოზიციებს თავიანთი საფუძველიც ჰქონდა. ტიცინი ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის ღრმად ეროვნული სულის, სიცოცხლით საესე, ჯანსაღი, მისტიციზმისაგან თავისუფალი აზროვნება

მოდერნისტული გატაცებების ზედაპირზე დარჩა, იგი არ შეეხო მის სიღრმეებს, მაგრამ მოპოვებული იქნა გამოცდილება, რამაც ხელი შეუწყო სალექსო სტრუქტურის განახლებას, ახალმა სიომ დაჰქროლა.

ტ. ტაბიძე თავის წერილებში ცდილობდა, დაესაბუთებინა „ცისფერყანწელთა“ ესთეტიკური პრინციპები, აეხსნა მისი წარმოშობის ისტორიული აუცილებლობა, ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელი იყო სიმბოლიზმისათვის, გარკვეულად ირეკლებოდა ქართულ მწერლობაშიც და თეატრში. მართალია, ნატურალიზმი ქართულ თეატრში არ ჩამოყალიბებულა, როგორც მიმართულება, არ შეუქმნია პრინციპული მნიშვნელობის მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ ნატურალისტური თეატრის განწყობილება და იმიტაციური მოვლენები უთუოდ იყო. იგი პირველ რიგში საძიებელია იმ ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებაში, რომლებიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებს იცავდნენ, ცდილობდნენ მის დაკვიდრებას. ისინი ნიჭიერი, განათლებული, თეატრისა და ლიტერატურის პროცესებში ღრმად გარკვეული რეფორმისტები იყვნენ, რომლებიც ასევე გაბედულად ცდილობდნენ თეატრის განახლებას როგორც ამას ესწრაფოდნენ სიმბოლისტები. ქართულ თეატრს ისტორიულად უმოკლეს პერიოდში მოუხდა სხვადასხვა მიმდინარეობათა გაცნობა. ქართულ ეროვნულ სამხატვრო შემოქმედებას განახლების იმპულსს აძლევდა მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური გამოცდილებანი. რუსთაველის თეატრში თითქმის ერთდროულად, ერთმანეთის გვერდით მიდიოდა სიმბოლისტური „ბერდო ზმანია“, რომანტიკული ნაკადით გამდიდრებული რეალისტური სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“, ნატურალისტური დეტალებით გამორჩეული წარმოდგენა „ირინეს ბედნიერება“ და ექსპრესიონისტული „გაზი“. ერთი და იგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ ამ წარმოდგენებში და ქმნიდნენ სტილურ მრავალფეროვნებას. მოდერნიზაციის ყველა სახეობას, მიუხედავად მათი მსოფლმხედველობის, ნიჭიერების, გემოვნების სხვადასხვაობისა, ერთი მიზანი ამოძრავებდათ, - არსებულის გარდაქმნა და განახლება. განსხვავებული პოეტურის თუ სასცენო ლექსიკის შექმნის სურვილი აიძულებდა მათ, ზოგჯერ დაშვებულიყვნენ უკიდურესობამდე, დიდი დრო დაეთმოთ ფორმალისტური ვარჯიშებისათვის. სულიერ მოძრაობათა ამ რთულ პროცესში მათ მაინც შეძლეს განეახლებინათ გამომსახველი საშუალებები, სინამდვილედ ექცათ საგარეულო ჭეშმარიტებანი, საფუძველი ჩაეყარათ ახალი რეალიზმისათვის. ისინი

ნი ატარებდნენ განსაცვიფრებლად რისკიან ექსპერიმენტებს. რუსულ და მოდერნისტულ ევროპულ მიმდინარეობებს ნახიარები მწერლები და რეჟისორები, მსახიობები და მხატვრები გამორჩეული ნიჭიერების ადამიანები იყვნენ. მათში იმდენად ძლიერი იყო ეროვნული ფენომენი, რომ ბევრი სიახლე გაითავისეს, მარჯვედ იპოვეს თვითგანახლების საყრდენი. „ქართველი ერი, - წერდა ტ. ტაბიძე, - იმით არის გამარჯვებული, რომ ყოველთვის განახლების გზას ადგას... კარგი ტრადიცია თვითონ შეინახავს თავის თავს.

„დურუჯელებს“ მხარი დაუჭირეს არა მარტო „ცისფერყანწელთა“, არამედ ფუტურისტებმაც, „დურუჯის“ შექმნის ორი წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო ჟურნალში („დურუჯი“) გარკვეული გამოხატულება ჰპოვა „ცისფერყანწელთა“, „დურუჯელებისა“ და ფუტურისტების ერთიანობამ. ჟურნალში გამოქვეყნდა ი. ტაბიძის, პ. იაშვილის, ბ. ჟღენტის, შ. აფხაიძის, ი. გომართელის წერილები. ისინი გამოხატავდნენ მწერლობის პოზიციას. ტ. ტაბიძე წერდა: „მე მიხარია ჩვენი „ცისფერყანწელთა“ პოეტების ორდენთან ერთად ჩვენი მოძმე ახალი თეატრის გამარჯვება“, პალო იაშვილი აღნიშნავდა; „ეს არის ახალი თეატრი, ნიჭიერი და საესე ტემპერამენტით. ჩვენ იმედს ისიც ემატებოდა, რომ თქვენს მეთაურად, როგორც ოქროს სინათლედ, დადგა თქვენთვის და ჩვენთვის ერთნაირად საყვარელი მასწავლებელი კოტე მარჯანიშვილი“, ბესარიონ ჟღენტი იცავს თეატრისა და პოეზიის ერთიანობის იდეას და წერს: „ჩვენ, ქართული პოეზიის მემარცხენე და უახლეს თაობას, არ შეგვიძლია არ გვიხაროდეს 29 იანვარი. ამ დღეს ჩვენ აღვნიშნავთ უყოყმანო განცხადებით, რომ ჩვენი თანაგრძნობა უდავოდ ეკუთვნის „დურუჯს“. ჩვენ ყოველთვის ვიყავით თეატრალური განახლების და ტრანსფორმაციის მომხრეები. „დურუჯის“ გამოსვლის პირველ ღამეს, ჩვენმა ფრონტმა გამოაქვეყნა საგანგებო მანიფესტი თეატრზე“, შალვა აფხაიძის აზრით „დურუჯს წილად ხვდა ამოვესო სიცარიელე, რომელიც ძველ თეატრს - აწინდელ თეატრს ამორებდა“. უაღრესად კრიტიკულია ამ ე.წ. „შუალედური“ პერიოდის შეფასება. „ვიწრო პროვინციალიზმი, დაჭაობებული მეშჩანოზმი, შეუკანმავე ვინიგრეტი - ხვდა კორპორაციას მემკვიდრეობით“. ივანე გომართელმა პათეტიკური სიტყვებით მიულოცა „დურუჯს“. „სიგიჟეს მამაცთა ვუგალობ დიდებას!“ სათაურშივე იგრძნობა სიფიცხე, კატეგორიულობა და ზეაწეულობა. ივანე გომართელი 1924 წელს, როცა „ქართული აკადემიური თეატრის“ განვლილ სეზონს აჯამებდა, წერილს ასე ამთავრებდა: „დურუჯი“

უსათუოდ გაიმარჯვებს, თუ მისი წევრები მიჰბაძავენ უფროსი ძმის - „ყანწელების“ მაგალითს და შეკრული ნებით, შეკრული ენერჯით, ერთმანეთის სრული პატივისცემითა და საქმის უზომო სიყვარულით მედგრად, გაბედულად და შეუპოვრად გაემართებიან წინ, ახალი საკურთხევის მოსაპოვებლად“.

ჩვენს მიერ დამოწმებული დოკუმენტებიდან ირკვევა:

1. „ცისფერყანწელები“ მიჩნეულია „დურუჯის“ უფროს ძმად.
2. „დურუჯის“ გამოსვლას აქტიურად მხარს უჭერენ ლიტერატურის მოდერნისტული მიმდინარეობები.
3. „ცისფერყანწელები“ განსაკუთრებულ სიყვარულს გამოხატავენ კოტე მარჯანიშვილისადმი.
4. მწერლები „დურუჯელებისაგან“ მოითხოვენ, რომ ქართული თეატრი „გაიმალოს მსოფლიო რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე).

„დურუჯი“ რომ ასპარეზზე გამოვიდა, „ცისფერყანწელებს“ რვა წლის გამოცდილება ჰქონდათ დაგროვილი. ამ წლებში ნათლად გამოიკვეთა ამ მიმდინარეობის შუქ-ჩრდილები. გამოვლინდა მისი მოდერნისტული ხასიათი. 1927 წელს ტიცციანმა ვაჟა ფშაველაზე დაწერილ სტატიაში გარკვეულად ახსნა ის შეცდომები, რის გამოც ვაჟა ფშაველა სიმბოლისტ მწერლად იყო მიჩნეული. ამით იგი უპირისპირდებოდა თავისი ორდენის წევრთა შორის გავრცელებულ აზრს. „საზოგადოდ მისტიციზმი დამახასიათებელი თვისებაა სიმბოლიზმის, მაგრამ ვაჟა ფშაველა სწორედ იმის დამამტკიცებელია, რომ მისტიციზმი არ არის ქართული მწერლობის თანდაყოლილი თვისება“.

„ცისფერყანწელები“ ზეიმიტ შეხვდნენ კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ დადგმას.

„ამ პიესის დადგმა იყო ნამდვილი სასწაული ქართული თეატრისა. „ცისფერმა ყანწებმა იმ დღესვე გამოაცხადეს ლოყიდან ამ დღის ისტორიულობა“...

კოტე მარჯანიშვილი სწორედ ის რეჟისორი იყო, რომელიც თავის საოცრად ფართო შემოქმედებით სამყაროში ითავსებდა მრავალგვარ სტილს. ის კარგად იცნობდა ათასგვარ მოდერნისტულ მიმდინარეობას. ზოგჯერ თავად ყოფილა მოდერნისტული ძიების ავანგარდშიც. მანიფესტის დასაცავად გამოქვეყნებულ წერილში მან ასე განსაზღვრა „დურუჯის“ მთავარი პრინციპები:

1. გამოიჯენა ძველი თეატრისაგან, როგორც ასეთისაგან, რომელიც ისტორიას ჩაბარდა.
2. უარყოფა ყოველგვარ შემთხვევით მოვლენათა, დაწყებული

გასტროლებიდან და კერძო წარმოდგენებით გათავებული და აგრეთვე მხატვრულის მხრივ საეჭვო მოგზაურობების.

3. მსახიობის სიმბოლო - „სარწმუნოების გამოქვეყნება“.

სანდრო ახმეტელი იცავდა ახალი ტიპის არტისტის იდეას. „ახალი თეატრის პირმშო შვილს ახალი ეპოქისას, ესაჭიროება ახალი ნებისყოფის კოლექტიური სულით გაჟღერებული არტისტი“, რა არის კორპორაცია? - კითხულობდა ახმეტელი, რათა თავადვე გაეცა პასუხი: „თანასწორუფლებიანი ყველა ერთის და ერთი ყველას დამხმარე ამხანაგური კრებული საერთო მიზნის განსამტკიცებლად. კორპორაცია - ნამდვილი კომუნაა, მისი მთავარი მიზანია როგორც თეატრის განმტკიცება და ეროვნული კულტურის გაღვივება, აგრეთვე არტისტის, როგორც პროფესიონალის, ისევე პიროვნების უმაღლესად გაკულტურისება“. იმდენად მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული ს. ახმეტელის პოზიცია, რომ თითქოს კამათისათვის აღვილი არც რჩება. მისი წევრები ნიჭიერი, შემდგომში ფართოდ აღიარებული მსახიობები იყვნენ. ცხოვრების რევოლუციური ცვლილებები საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნით კი არ დამთავრდა - დაიწყო. ეს იყო რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი. იყო შეცდომები, უკიდურესობები, პრიმიტიული და გულუბრყვილო ფრაზეოლოგიაც, სხვადასხვა იზმების წარმოშობის საფუძველიც, მაგრამ ყოველივე თანდათან იწმინდებოდა და ერთიანი დინების კალაპოტში დგებოდა. ამ ისტორიულ პროცესს გრძნობდნენ ცისფერყანწელებიცა და დურუჯელებიც, მაგრამ მათ ღრმად სწამდათ, რომ ისინი თავიანთი განსხვავებული შეხედულებების, თავიანთი ნაკლოვანებებისა თუ შეცდომების მიუხედავად, ქართული კულტურის განახლების ისტორიულ მისიას ასრულებდნენ. დღეს ვერც კი წარმოიდგინება XX საუკუნის მწერლობა და თეატრი ამ დიდებული თაობის გარეშე, რომლებიც „ცისფერი ყანწების“ და „დურუჯის“ ირგვლივ იყვნენ გაერთიანებული.

1927 წელს, როცა ორივე გაერთიანება დაშლილი იყო, ტიცციან ტაბიძე წერდა: „სიმბოლიზმი აქამდე რჩება ერთგვარ ლიტერატურულ განწყობილებად. უმთავრესი, რაც ახასიათებს ამ სკოლას, ეს არის ნატურალიზმის უარყოფა, ფორმალურ ღირებულებათა გადაფასება, რაც შეეხება სიმბოლიზმზე დამყარებას, ფრანგმა კრიტიკოსმა რემი დე გურმონმა დაამტკიცა, რომ სიმბოლიზმზე დამყარებული ანტიკური და საშუალო საუკუნეების მწერლობაც. ვაჟა ფშაველას სიმბოლისტად გამოცხადებას უმთავრესად ეს უწყობდა

ხელს, რადგან შეუძლებელია ვაჟას დეკადენტურ გადახრაზე ლაპარაკი. სიმბოლიზმზე და ზოგიერთ პოეტურ სახეთა ხმარებაზე დამყარება ძალიან საიჭვო საბუთია“. სიმბოლოს სიმბოლიზმთან გაიგივების მცდელობა ისეთივე შეცდომა იყო, როგორც ფორმის ძიება - ფორმალისმთან. ასეთი ხასიათის შეცდომა კი მაშინ იყო. თეატრში ფორმის ძიება ხშირად ფორმალისმად ინათლებოდა. ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ერთობ დიდხანს, აგერ თითქმის 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე.

„დურუჯისადმი“ „ცისფერყანწელების“ ხაზგასმული მხარდაჭერა შემთხვევითი არ იყო. მათი ინტერესების იმ შემხვედრი წერტილების გარდა, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, იყო სხვა არსებითი მომენტიც. ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი და სხვა „ყანწელები“ თავიანთი აზროვნების სისტემით, ცხოვრების წესით, განცდის ბუნებით, პოეზიით - ერთი სიტყვით, ყველაფრით, - თავით ფეხამდე ქართული ეროვნული სულის პოეტები იყვნენ. ასევე ღრმად ეროვნული მოვლენა იყო ახმეტელი და „დურუჯი“ თავისი არსით.

სიმბოლისტურ „ბერდო ზმანამდელი“ ახმეტელის მსოფლმხედველობა აღმოცენდა საქართველოს ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი იდეების საფუძველზე. ხოლო შემდგომი ძიებანი მოიცავდნენ არა მხოლოდ წმინდა თეატრალური ფორმების სფეროს, არამედ რევოლუციურ გარდაქმნათა დიდ შინაარსს. იგი დიდია სწორედ იმიტომ, რომ შინაგანი ეროვნული სიღრმეებიდან წავიდა ზოგადისაკენ. მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან, კიდევ უფრო მწვავედ დადგა ეროვნული საკითხი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების შექმნის შემდეგ ქართველ ინტელიგენციამი ეროვნული საკითხის შესახებ იყო მერყეობაც, იჭვიც, ათასი კითხვა იზადებოდა: როგორ გადაწყდებოდა ეროვნული კულტურის ბედი? რა ელოდა დიდ ქართულ კლასიკურ ლიტერატურას? ქართულ წიგნს? ქართულ სკოლას? ჟურნალმა „ახალმა კავკასიონმა“ (1925. N 1-2), თავის საპროგრამო წერილში აღნიშნა: „უკვე მეოთხე წელი შესრულდა, რაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა და ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბჭოთა ხელისუფლების ეროვნული და კულტურული პოლიტიკის ხაზში არის მნიშვნელოვანი მიღწევები“.

ეროვნული კულტურის დიდ მიღწევებს კარგად ხედავდნენ ცისფერყანწელები და დურუჯელები, თავად იყვნენ ამ მიღწევათა წინა ხაზზე. ახმეტელის გამორჩეული შტურმები ქართველი ხალხის არტისტული ბუნების გამოსავლენად, მისი სიღრმისეული სვლები

ერის სანახაობითი კულტურის სათავეებთან, ცისფერყანწელთა აღტაცებას იწვევდა. მახვილგონიერულად შენიშნა მკვლევარმა მ. აბულაძემ, რომ ტიცინ ტაბიძეს „მიეშველა რემი და გურმონის ნილაბთა თეორია სიმბოლიზმისა. ნილაბმა კი ავტორის აზროვნებაში თეატრალური ხელოვნების ისტორიული სურათები გამოიწვია ასოციაციით და ასეთმა ასოციაციურმა ჯაჭვმა იგი ქართული სულის ისტორიულად თავისებურ ფენომენამდე მიიყვანა, ეს ფენომენი კი მიუთითებს, თურმე ჩვენში სიმბოლიზმის დასაწერავად საჭირო ნიადაგის არსებობაზე“. ტიცინ ტაბიძე წერს: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს. იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრებისა. ქართველ ხალხს უყვარს ნილაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნილაბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია. ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისათვის“. ეს ითქვა 1918 წელს. ხოლო დურუჯის შექმნის პერიოდში და კიდევ უფრო მეტად, კორპორაციის საიუბილეო წლისთავზე (1926) ტ. ტაბიძის შეხედულებები გარკვეულ ცვლილებას განიცდიან. უცვლელად კი რჩება აზრი ქართველი კაცის არტისტულ ბუნებაზე, როგორც მისი არსებობის ბუნებრივ ფორმაზე. ეს მომენტი ზუსტად ეხმაურება ახმეტელის ასეთსავე შეხედულებას ქართულ არტისტიზმზე. ტ. ტაბიძისა და ს. ახმეტელის შეხედულებანი აქ საესებით ემთხვევა ერთმანეთს, მაგრამ ასევე საესებით განსხვავდებიან იქ, როცა ტიცინი არტისტიზმს სიმბოლიზმს უკავშირებს. ნილაბები, როგორც სიმბოლო არტისტული სულისა, ერთია, ხოლო სიმბოლიზმი მეორე. აკი შემდგომ ტ. ტაბიძემ თავად უარყო სიმბოლიკისა და სიმბოლიზმის იდენტურობა, როცა ვაჟა ფშაველას პოეზიას იხილავდა. ცისფერყანწელებს იტაცებდა დურუჯელთა ძმობისა და მეგობრობის იდეები. მათთვის ახლობელი იყო დურუჯის დევიზი: ერთი - ყველასათვის, ყველა - ერთისათვის. ძმადშეფიცულობა განსაკუთრებულ რომანტიკულ იერს აძლევდა კორპორაციას. ასევე ძმად შეფიცულნი იყვნენ ცისფერყანწელებიც. ცისფერყანწელებისა და დურუჯელების მჭიდრო კავშირის მიუხედავად, მათ იდეოლოგიური თვალსაზრისით ერთობ განსხვავებული პოზიციები ჰქონდათ. მართალია, დურუჯელებიც ქართული თეატრის მოდერნიზაციას ისახავდნენ მიზნად, მაგრამ მათი მოღვაწეობის იდეოლოგიური საფუძველი ახალი ქართული თეატრის შენება, მისი მოღვაწეობის დაცვა და განვითარება იყო.

ცისფერყანწილებს სულ სხვა დროს მოუხდათ გამოსვლა. ბუნებრივია, სხვა იდეოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენდა იგი. მაგრამ მათ შეხედულებებსა და შემოქმედებით პრაქტიკაში თანდათან მოხდა ევოლუცია, როცა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა, მათ პოეზიაში გაჩნდა ახალი ტენდენციები, ახალი თემები, სახეები. პ. იაშვილი წერს ლექსს „ლენინი“. 1921 წელსვე საბჭოთა საქართველოს მიესალმა ლექსით. ნიჭიერ ხელოვანთა შემოქმედებაში დროის თანახმიური ცვლილებები ყოველთვის რთული, მტანჯველი, წინააღმდეგობრივი პროცესია. რაც უფრო სიღრმისეულია ეს გზა, მით უფრო რთულია შედეგიც. საერთოდ, ათასგვარი იზმები, რომელიც 20-იანი წლების ქართულ მწერლობასა და თეატრში წარმოიქმნა, ზოგჯერ ასე ფასდებოდა: რაც რეალისტურია, ყველაფერი კარგია და „იდეოლოგიურად სწორი“, რაც არა - ცუდია და მავნე. შეფასების კრიტერიუმი საკმაოდ დიდხანს იყო გაბატონებული და მასში უთუოდ ირეკლებოდა რაპული სულისკვეთება. „იზმების“ პოლიტიკურ ბრალდებათა ხარისხში აყვანის ყოველი მცდელობა ისტორიის ფსკერზე დაილექა. ღურუჯის მაშინ სხვა „იზმების“ ბედი ხვდა და არც ეს იყო შემთხვევითი. ბედის თანაზიარობის (თუნდაც გაუკუღმართებულ) ამ ფაქტებში აირეკლა ბევრი რამ ის საერთო, რაც ცისფერყანწილებსა და ღურუჯელებს ჰქონდათ.

ცისფერყანწილები ღურუჯელებთან სულიერ კავშირს იმაშიც ეძებდნენ, რომ მათ სწამდათ ბოჰემური არტისტიზმის. არტისტის ცხოვრება ისტორიულად ბოჰემის რემინისცენციებს იწვევდა. თითქოს განუყოფელიაო არტისტი და ბოჰემა, უფრო ფართოდ კი - საერთო შემოქმედი და ბოჰემა. სწორედ ცისფერყანწილებმა უწოდეს რუსთაველის თეატრის კაფეს „ქიმიერიონი“. კაფეში „ესპანური ქუდი“ და წამოსასხამით, ყანწებით ხელში დახატულია პაოლო იაშვილი, თავს ახვევია მტრელები და სახე უბრწყინავს, როგორც ილია წინასწარმეტყველს. ფონი - ცისფერი მტრელები ცისფერ ყანწებში, აღნიშნავენ მის გულკეთილობას...“ და შემდეგ, განაგრძობს ტიცინან ტაბიძე: „ალბათ, მთელ ქვეყანაზე არ არის კაფე, რომელიც იტყვედეს ამდენ შთაგონებას და შემოქმედებას, როგორც „ქიმიერიონი“.

„ქიმიერიონში“ ყოველდღე ხვდებოდნენ ერთმანეთს მწერლები, მსახიობები, მხატვრები, კომპოზიტორები, რეჟისორები...

თეატრში სიმბოლიზმი რეჟისურის სახელსაც დაუკავშირდა, სწორედ

რეჟისორულ თეატრში ჰპოვა საყრდენი. ამ მომენტსაც მიაქციეს ყურადღება ცისფერყანწილებმა.

ღურუჯიც დაიშალა, ისევე როგორც ცისფერი ყანწების გაერთიანება, „ქიმიერიონმაც“ შეწყვიტა არსებობა. მისი კედლები, ოდესღაც რომ გვანცვიფრებდა ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, ს. სუდეიკინის, კირილ ზდანევიჩისა, პოლონელი ზიგმუნდ ვალიშევსკის ნახატებით, ერთფეროვანი საღებავით გადაიშალა. თითქოს ამით ყოველგვარ მოდერნისტულ გატაცებებს ბოლო მოეღო. ამაშიც იყო რაღაც სიმბოლური...

ცისფერყანწილებისა და ღურუჯის გაიგივება უხეში შეცდომა იქნება. მათ ჰქონდათ იდეურ-ესთეტიკური, ორგანიზაციული და სხვა ხასიათის განსხვავებანი, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს სპეციფიკური თავისებურებანი, რა მღვრიე დანალექებიც არ უნდა დაეტოვებინათ მათ ისტორიის ფსკერზე, თვით ეს გაერთიანებები პოეტური იყო თავისი არსით. გამოსხატავდა ქართული არტიზტიზმისა და პოეზიის ერთიანობის იდეას. გაბედულად ამკვიდრებდა ახალს. „ცისფერი ყანწები“ და „ღურუჯი“ თავისი ორიგინალობით ისე ამშვენებდა ქართულ პოეზიას და თეატრს, როგორც ტიცინან ტაბიძის მკერდს წითელი მიხაკი...

„ცისფერყანწილებს“ პირზე ეკერათ არტურ რემბოს, მალარმეს ანდრე ბალის სახელები... მოდერნიზმი იჭრებოდა ლიტერატურაში, თეატრში, მხატვრობაში...

თეატრში და მის გარეთ იმდენი განსხვავებული შეხედულებები იყო, იმდენი სხვადასხვა ხასიათის და გემოვნების ადამიანი ტრიალებდა თეატრის ირგვლივ, რომ პირდაპირ შეუძლებელი იყო რთული ატმოსფეროს განმუხტვა. დროც ხელს უწყობდა. ახალი ცხოვრება ერთბაშად ხომ არ შეჭრილა ადამიანის ფსიქიკაში? ზოგი შეიძლება იძულებული იყო სიტყვით ელიარებინა ახალი ცხოვრების წესი, მაგრამ გულით ისევე ძველისაქენ იყო მიდრეკილი. ადვილი ხომ არ არის გამოეთხოვო შენი ბიოგრაფიის ნაწილს, შენი განვლილი სიჭაბუკის დღეებს, მასზე ფიქრი ხომ თავისთავადაც სევდის მომგვრელია. ადამიანის შეგნებაში ცვლილებებს დიდი დრო უნდა. მაშინ ყველაფერი ბეწვის ხიდზე იყო შემდგარი. ზოგჯერ დროც არ იყო ჩაღრმავებისა და სერიოზული ფიქრისათვის, აქედან წარმოსდგებოდა ზერელობა და ათასი შეცდომა. ადამიანებს კი მეტად ძვირად უჯდებოდათ ეს შეცდომები...

და აი, 1924 წელს რუსთაველის თეატრში საოცარი ამბები

ხდება. ბარეკადები არ არის, თორემ ნამდვილ ბრძოლებს არაფერი აკლია. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლების დიდმა წარმატებამ, ს. ახმეტელის საინტერესო დადგმებმა რიდიკალურად ვერ შეცვალეს რუსთაველის თეატრის მუშაობის სისტემა. მაინც ვერ იქნა მიღწეული ისეთი მონოლითურობა და დისციპლინა, როგორსაც კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ოცნებობდნენ. კ. მარჯანიშვილმა აწონ-დაწონა სიტუაცია, გაითვალისწინა ახმეტელის ორგანიზატორული ნიჭი, მტკიცე ხასიათი და ერთ დღეს იგი მთავარ რეჟისორად დანიშნა, თავად კი სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე დარჩა.

მთავარი რეჟისორის თანამდებობა არსებითად ზრდიდა ახმეტელის უფლებებს. მას უკვე შეეძლო გადამწყვეტი ზომების მიღება დისციპლინის დამრღვევთა მიმართ. თუმცა მართლა საქმე მარტო დისციპლინაში როდი იყო. გაუთავებელს ბენეფისებს ხომ ნაკლები ზიანი არ მოჰქონდათ თეატრისათვის. მოსაგვარებელი იყო რეპერტუარის საკითხი. თეატრს არ ჰქონდა გამოკვეთილი მხატვრული სახე. ერთი სიტყვით, საქმე თავზე საყარი იყო. თეატრში დისციპლინა მარტო ადმინისტრაციული მხარე არ არის. ის უთუოდ უკავშირდება შემოქმედებითს. ამასთანავე, არც ქართული ხასიათის თავისებურება უნდა დავივიწყოთ. ერთ ჭერქვეშ თავმოყრილი სხვადასხვა ბუნების ადამიანთა თანამოაზრეებად ქცევა და მკაცრი შემოქმედებითი დისციპლინის გაერთიანება არა მარტო უპირველესი ამოცანა იყო, არამედ ურთულესიც. რაღაც დიდ, რწმენისეულ ძალას უნდა გაერთიანებინა ისინი. მათი ქართული სული, დაუმორჩილებლობა ეროვნულ შემოქმედებაში უნდა გამოვლენილიყო. ეს იქნებოდა ბრძოლის თავისებური ფორმა, რასაც ისტორიული პერსპექტივა ჰქონდა.

კოტე მარჯანიშვილი სხვაზე უკეთ ხედავდა იმ შეცდომებს, რომელიც თეატრში ხდებოდა. ამის შესახებ იგი წერდა: „ახალ გზაზე შედგომის პირველი ცდისთანავე საგულისხმო და საინტერესო მუშაობა დაარღვია მოულოდნელად შემოჭრილმა ბენეფისების სისტემამ, სადაც ფულით და როლებით გატაცებამ თან წარიტანა სეზონის პირველი მიღწევანი... ასეთი მდგომარეობა აღელვებდა დასის ერთ ნაწილს“. მერედა რატომ ხდება ასე? აქაც კოტეს პასუხი: „ამაში ყველაზე დამნაშავე ვიყავი მე. ვფიქრობდი, ძველიდან ახალზე თანდათან გადასვლით უმტკივნეულოდ მომეხდინა გარდაქმნა“. რა მისცა ამგვარმა პოზიციამ მას? „როგორც ყოველთვის, კომპრომისმა მოგვცა უარყოფითი შედეგი“. გრძნობდა

კოტე ამ გაორებას და მაინც კვლავ მისცა „შემთხვევითი წარმოდგენის გამართვის ნებართვა ერთ-ერთ მსახიობ ქალს. ახალგაზრდების ჯგუფი ეწვია მარჯანიშვილს და განუცხადეს, რომ ისინი მონაწილეობას არ მიიღებენ წარმოდგენაში, რადგან იგი ხალტურად მიაჩნდათ“. კოტე ამ ფაქტის გამო წერს: „კვლავ დავეუფი კომპრომისი, რითაც მგონი რამდენადმე შევასუსტე კიდევაც ახალგაზრდების ჩემდამი ნდობა“. აი, ასეთ სიტუაციაში კოტე მარჯანიშვილი მთავარ რეჟისორად ნიშნავს სანდრო ახმეტელს. გამოდის, რომ მას სჭირდება ისეთი მთავარი რეჟისორი, რომელიც დაუპირისპირდება მოხალტურებს, დაუპირისპირდება თვით კოტესაც, თუკი იგი კომპრომისს დაუშვებს. უცნაური რამ ხდება. თითქოს საწყის-შივე საფუძველი ეყრება კონფლიქტურ სიტუაციას, რომელიც შეიძლება ერთ დღეს წარმოიქმნას. რატომ გადადგა კ. მარჯანიშვილმა ასეთი ნაბიჯი? ჩანს, სხვა უკეთესი ვარიანტი არ არსებობს!...

ახალი თეატრალური და ლიტერატურული ტალღა ფორმების ძიებით ყველას ყურადღებას იქცევდა. „ქიმიონი“ იყო რომანტიკული ადგილი, სადაც ცისფერყანწილების პოეტური ვნება ცხრებოდა და სრულიად თავისებურ არტისტულ ატმოსფეროს ქმნიდა. ძველი თბილისისა და ორთაჭალის ბაღებიდან დუდუკის ხმები და ყარაჩოღელთა სევდიანი ხმები ქიმიონშიც აღწევდა, მაგრამ ქიმიონი ელ ძმაკაცებს პოლ ვალერის, ბოდლერისა და მაღარმეს სახელები ეკერათ პირზე, ფირდოუსის, ომარ ხაიამის, საადის და რუმის გენიალური პოეზია თითქოს გაუცხოებულყო მათთვის.

აღმოსავლეთი მარად სდევნიდა საქართველოს!...

ახიური მზე სწვავდათ, მაგრამ მუდამ ვეროპისაკენ იმზირებოდნენ, იქიდან ელოდნენ თავისუფლების მზეს!...

„XVIII საუკუნის საქართველო იბრუნებს პირს აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ. სულხან-საბა ორბელიანი პირველი მოსურნე და მცდელი ვეროპისაკენ ამ მიბრუნებისა. XVIII საუკუნის ქართველი ხალხი, თავისი არსებობის განმტკიცებისათვის უფრო მხნედ ეძიებდა კავშირს ვეროპის კულტურასთან და ცივილიზაციასთან. მხოლოდ ვეროპასთან პირდაპირი კავშირი ვერ მოეწყო და ჩვენი ხალხი მათ მიუახლოვდა რუსეთის გზით. უკანასკნელი ასი წლის განმავლობაში ქართველი ხალხი შეძლებისდაგვარად ეცნობოდა და ითვისებდა ვეროპის კულტურას, თუმცა მეფის თვითმპყრობელობა არსებითად ამის წინააღმდეგი იყო და განადგურებას უქადდა საქართველოს, როგორც ერს“ (დ. კაკაბაძე).

რუსთაველის თეატრი ანუ „მუდმივი სცენა“ ნელ-ნელა ფორმირდება ევროპული ტიპის თეატრად. პროცესი იყო ურთულესი თავისი წინააღმდეგობრივი ხასიათის გამო. გარეობის სინდრომი სტანჯავდათ ქართული თეატრის მოღვაწეებს. ეს ხომ ისტორიულადაც ერის თანამდევნი ტკივილი იყო.

... დიდი და ჭრელი დასი იყო რუსთაველის თეატრში. ძველი თაობიდან: ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ნ. ჩხეიძე, ნ. დავითაშვილი, ნ. ჯავახიშვილი, ე. ჩერქეზიშვილი, ე. მესხი, ნ. გოცირიძე, ვ. გამყრელიძე და ალ. იმედაშვილი ცალკე იდგნენ. მათ შეუბღალავ ავტორიტეტს თეატრის ისტორია უმაგრებდა ზურგს. თეატრში ზოგს თავი „არისტოკრატად“ მიაჩნდა - სხვები „პლუბეებად“. ასეთები ცოტანი არ იყვნენ. მართალია, თითქოს ყველანი პროფინციიდან იყვნენ ჩამოსულნი, მაგრამ რატომღაც მაინც მოხდა ასეთი დაყოფა. ჭიასავით შეუჩნდა თეატრს ეს აზრი და მან გარკვეულად ხელი შეუშალა კოლექტივის მთლიანობას.

ბენეფისებმა ხომ პირდაპირ სული გაუწყალეს თეატრს.

მსახიობებმა სახელდახელო ბრიგადები შეაკოწიწეს და რაიონებს მოედნენ.

მოუმზადებელი იყო რესპუბლიკის შიგნით ჩატარებული გასტროლებიც...

თითქოს ხელიდან ეცლებოდათ ის, რაც კოტე მარჯანიშვილმა მისცა.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ ჩატარებული რევოლუციური გარდაქმნები წმინდა შემოქმედებითი ხასიათისა იყო. მას აკლდა იმავე ხარისხის ორგანიზაციული საფუძვლები...

ვიღაცას უნდა ეთავა მისი მოგვარება, მარჯანიშვილმა ამისათვის დანიშნა მთავარ რეჟისორად ახმეტელი...

ახალგაზრდობა ბოზობრობდა, თეატრის შიგნით უნდა მომხდარიყო გადატრიალება.

თეატრის ბელადი კომპრომისებს უშვებდა. ახალგაზრდობას კი არ სურდა კომპრომისები. იგი ერთგული იყო მარჯანიშვილის სინთეტური თეატრის პრინციპებისა, მაგრამ მაშინ არაფერ ფიქრობდა, რომ თვით ამ პრინციპების შემქმნელის უფლებების შეზღუდვაც მოხდებოდა მისი დაცვის ლოზუნგით!

ეს იყო თეატრალური პროცესი, რომელიც ნიადაგს ამზადებდა თანამოაზრეთა ახალი თეატრის შესაქმნელად. თეატრში თეატრის

შექმნა ხომ მშობიარობის ტკივილივით მძიმეა, მაგრამ ბუნების კანონზომიერებაც ხომ ძველის წიაღში ახლის დაბადებაა?

პრესა და თეატრის სარეპერტუარო დღიურები საესეა ცნობებით თეატრში სპექტაკლების მზადების შესახებ, მაგრამ ბევრი რამ იცვლება მუშაობის პროცესში, წყდება რეპეტიციები. 1923 წლის 14-21 მარტის ნომერში, ჟურნ. „სანახაობა“ (N 4) იუწყება: „ქართული დრამა, უახლოესი დადგებიდან ნავარაუდევია კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით ოპერეტა „მასკოტა“, სახელმწიფო დრამის ძალებით „ჰამლეტი“ დავითაშვილის მონაწილეობით, გერმანელი ექსპრესიონისტის პიესა „ლედი უინდერმერის მარაო“, მ. ქორელის რეჟისორობით „მაკბუტი“ (მაკბუტი - ალ. იმედაშვილი, ლედი მაკბუტი, ნ. ჩხეიძე).

დიდმა მსახიობებმა ნ. ჩხეიძემ და ალ. იმედაშვილმა დიდი ოსტატობით შეასრულეს როლები, მათ თავიანთი მაყურებლები ჰყავდათ, მაგრამ სპექტაკლმა მაინც ვერ გაიჟღერა, რადგან მარჯანიშვილი და ახმეტელი უკვე გამოკვეთილად, ვიტყვოდი ხაზგასმულადაც ამკვიდრებდნენ რეჟისორულ თეატრს, ხოლო „მაკბუტი“ უფრო ტრადიციული ხერხებით იყო გადაწყვეტილი. ეს ურთულესი პრობლემა იყო თეატრისა. რეჟისურის უნივერსალიზაციის გზა მსახიობთა ხელოვნების ზრდასა და დაოსტატებას გულისხმობდა. ასეც მოხდა, მაგრამ არა ერთბაშად. არსებითად, მსახიობთა ახალი თაობის ოსტატობის გარკვეული მოდელირება მხოლოდ „დურუჯის“ შემდეგ ხდება, თუმცა იგი ასეთად ვერ გამოიკვეთებოდა 1920-24 წლებში მსახიობთა არაერთი წარმოდგენა რომ არ ყოფილიყო: თ. ჭავჭავაძის ლაურენსია, აკ. ვასაძის მენგო ხომ ბრწყინვალე მაგალითი იყო მარჯანიშვილის უნივერსალური რეჟისურისა.

მათ გვერდით ბრწყინავდა ალ. იმედაშვილის ოტელი.

ვ. გუნია კლასიკური რეალიზმით ასრულებდა პეტრონიუსის როლს, მისი (სენკევიჩის „ვიდრე ხვალ, უფალო“) სიღარბისლე, სცენური „აკადემიზმი“, რომელიც დიდი სისადავით ისახებოდა, ნიბლავდა მაყურებელს. ნერონის როლს ახალგაზრდა ა. ვასაძე ასრულებდა (გავლენ წლები და ა. ვასაძე საოცარი ოსტატობით შეასრულებს ნერონის როლს ქუთაისის თეატრში...), საზოგადოებრივი აზრის მღელვარება და ინტერესი გამოიწვია ნ. ჩხეიძის მარგარიტა გოტიემ.

აქტიორული ხელოვნების მიღწევად იქნა მიჩნეული პრესის მიერ ტასო აბაშიძის ნუცას სახე (ვ. გუნიას „აღლუმი“), ნ. დავითაშვილის ანტიგონე, ნ. ჯავახიშვილის კაროენა, თანდათან იკვეთებოდა გ. სარჩიმელიძის კოლორიტული ეპიზოდური სახეები.

ნამდვილ თეატრალურ მოვლენად იქცა ალ. სუმბათაშვილისა და ვ. აბაშიძის გამოსვლა საექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ - (ალ. სუმბათაშვილი - რუსი ჩინოვნიკი, ვ. აბაშიძე - მიკირტუმა). უ. ჩხეიძე წერს: „მათი გამოსვლა, რომელიც თითქმის ერთსა და იმავე დროს ხდებოდა პიესაში, ხალხი დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა მათ დიალოგს ისეთი მოწიწებით ვუსმენდით, რომ სცენაზე ყოფნაც კი დაგვავიწყდა“.

ჯ. სინგის „გმირის“ შესახებ მიაჩნდათ, რომ იგი გამოირჩეოდა მასობრივი სცენებით. განსაკუთრებით პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მოლიერის „გააზნაურებულ მდაბიოს“. გრ. რობაქიძის აზრით, „ეს არ არის ნატურალიზმი, ეს არ არის რეალიზმი, ეს არ არის იმპრესიონიზმი, აქ უფრო კლასიკური ფორმაა. მოძრაობა აქ უფრო ცეკვაა მსუბუქი, თავი და თავი კი საექტაკლის ფეიერვერკული ბრწყინვალეობა, მისი მოქნილი ფორმები, საოცარი პლასტიკა, რიტმი, გადაწყვეტის სითამამე, ყველაფერი საესე იყო არტისტიზმით. ამ საექტაკლის მონაწილე ა. ვასაძე წერდა: „მანც, სად ჰქონდა ამდენი მარაგი სასცენო საშუალებების ბატონ კოტეს? ნამდვილად საოცარი“ (218).

სხვადასხვა თაობის მსახიობების ერთ ჭერქვეშ თავმოყრა, ისიც ამდენი ნიჭიერისა - მშვიდობიანი თანაარსებობის გზით ვერ განვითარდებოდა. ის ფაქტი, რომ ორი სრულიად თვითმყოფადი, გენიალური რეჟისორი მუშაობდა თეატრში, თეატრის სხვა პერსექტივასაც გულისხმობდა, მაგრამ ახალი თეატრი ფორმირების მოცემულ ეტაპზე ისტორიულად ისევე აუცილებელი იყო მათი მუშაობა, როგორც შემდგომში გათიშვა.

თეატრში ყოველდღიურად, თანდათან მზადდებოდა შინაგანი გადატრიალება, შინაგანი აფეთქება.

ს. ახმეტელს და ბევრ სხვა „დურუჯელს“ ძვირად დაუჯდებათ მაშინდელი თეატრალური გადატრიალება. ბოლშევიკების პარტია ჯერ გაჩუმდება, უფრო მეტიც, ერთხანს მხარსაც კი უჭერს მას, მაგრამ „დურუჯის“ სრულ დამოუკიდებლობას არ აპატიებს. „დურუჯის“ გვერდით ხომ ვერც პარტიული უჯრედი და ვერც

კომკავშირი ვერას გააწყობდა. მიჩქმალული იყო მათი როლი. არ ჩანდა „წარმმართველი ძალა“, როგორც შემდეგ ამას აკეთებდნენ. ლ. ბერიას წერილში პირდაპირ არის შეფასებული „დურუჯის“ უარყოფითი როლი. მას ფამისტურ ორგანიზაციას უწოდებს, თუმცა არაფერი ფამისტური მასში არ იყო, მაგრამ ბოლშევიკისათვის გასაგებია ამგვარი შეფასება. ახმეტელსა და დურუჯელებს ვინ აპატიებდა ისეთ დამოუკიდებლობას, როგორიც მათ ჰქონდათ. „დურუჯი“ ხომ არ სცნობდა ზემდგომ ორგანოებს, არ სცნობდა მათ ღირებულებებს. ასეთი რამ დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა დიქტატორულ ქვეყანაში და თუ ერთხანს ამას ითმენდა პარტია, ეს ტაქტიკური მოსაზრებით იყო გამოწვეული.

1920 წლიდან, კერძოდ, „ბერდო ზმანიას“ დადგმიდან 1924 წლამდე, ანუ „დურუჯის“ შექმნამდე თეატრში გამოიკვეთა ახალი უნიჭიერესი თაობა. მართო გვარების დასახელებაც კმარა, თუ რა დიდი ინდივიდუალობის მსახიობები გამოჩნდნენ თეატრში. ესენი იყვნენ: ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, გ. დავითაშვილი, თ. წულუკიძე, შ. ლამბაშიძე, ამ დროს დასში არიან: გ. სარჩიმელიძე, დ. მყავია, პ. კორიშელი, ვ. ჯიქია, ა. ქიქოძე, ნ. გვარაძე, ბ. გამრეკელი, ხ. ამირეჯიბი, ტ. აბაშიძე, პ. კანდელაკი და სხვები, რომლებიც სხვადასხვა ასაკისანი იყვნენ, მაგრამ მანც იგრძნობოდა თაობათა ფორმირების პროცესი. მათ შორის ზოგს ნეიტრალური პოზიცია ეჭირა, ზოგს აქტიური. მთავარი იყო თვით სცენაზე მიმდინარე ცვლილებები, მკაფიოდ იკვეთებოდა ახალი პირობითი სათეატრო ესთეტიკის საფუძვლები.

1924 წლის 29 იანვარს კორპორაცია „დურუჯმა“ რუსთაველის თეატრის სცენიდან საჯაროდ გამოაცხადა თავისი მანიფესტი. ამიერიდან თეატრი სულ სხვა ხარისხსა და მასშტაბებში, სხვა განზომილებებში იწყებს ცხოვრებას.

იწყება ქართული თეატრის ახალი ეპოქა.